الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر 2

كلية الآداب واللغات قسم اللغة العربية وآدابها

الرموز التراثية في شعر أمل دنقل
دراسة موضوعاتية

رسالة لنيل شهادة دكتوراه

تخصص: الأدب العربي

إعداد الطالب: الحبيب عمي

السنة الجامعية: 2014 / 2015

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر 2

كلية الآداب واللغات قسم اللغة العربية وآدابها

الرموز التراثية في شعر أمل دنقل
دراسة موضوعاتية

رسالة لنيل شهادة دكتوراه

تخصص: الأدب العربي

إعداد الطالب: الحبيب عمي إشراف: أ. د. عبد الحميد بورايو

السنة الجامعية: 2014 / 2015

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر 2
كلية الآداب واللغات قسم اللغة العربية وآدابها

الرموز التراثية في شعر أمل دنقل
دراسة موضوعاتية

رسالة لنيل شهادة دكتوراه

تخصص: الأدب العربي
إعداد الطالب: الحبيب عمي
إشراف الأستاذ :
د. عبد الحميد بورايو

أعضاء لجنة المناقشة:

أ. د/ سعيدة قدام:أستاذ التعليم العالي، جامعة الجزائر 2 ..... رئيسا
أ. د / عبد الحميد بورايو:أستاذ التعليم العالي، جامعة تيبازة..... مشرفا ومقررا
أ. د / فريدة بوزيداني: أستاذ التعليم العالي ، المدرسة العليا للأساتذة، بوزريعة..... عضوا
أ. د / حميد علاوي: أستاذ محاضر، جامعة الجزائر 2 ..... عضوا
أ. د / عمار بن زايد: أستاذ محاضر، جامعة الجزائر 2 ..... عضوا
أ. د / رابح ملوك: أستاذ محاضر، جامعة البويرة ..... عضوا

السنة الجامعية: 2014 / 2015

الإهداء

- إلى والديّ الكريمين
- إلى إخوتي وأخواتي
- إلى زوجتي العزيزة
- إلى ابنيّ:

محمّد مهدي

وملاك

مقدمة

مقدمة:

شاعت في الشعر العربي المعاصر - وخاصة في مرحلة الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي - ظاهرة استخدام الرموز التراثية على نحو لم يعرفه شعرنا من قبل بتلك الدرجة، حتى أصبحت سمة من أهمّ سمات هذا الشعر.

وكانت الرموز التراثية هي تلك الأقنعة والأصوات التي استطاع من خلالها الشاعر أن يعبّر عن كل آماله وآلامه؛ أن يبكي هزيمته أحر البكاء وأصدقه وأفجعه، وأن يتجاوزها في نفس الوقت، وأن يستشرف النصر ويبشر به في أفق لم تكن تلوح فيه بوارق النصر، وأن يتغنّى بالحرية والعدالة، وأن يتمرد على القهر ويقول: "لا" في وجه من قالوا: "نعم". وفي وجه السلطة التي فرضت على الجميع أن يقولوا: "نعم".. أن يقول: "لا" في وقت كان فيه: «من يقول "لا" "لا يرتوي إلا من الدموع" كما قال أمل دنقل على لسان "سبارتاكوس" في قصيدة «كلمات سبارتاكوس الأخيرة».

ومن ثَمّ، فقد عقد شعراء هذا العصر أواصر بالغة العمق والثراء برموز هذا التراث، وأصبحت هذه الرموز تطالعنا بملامحها المنتصرة حيناً والمهزومة أحياناً، المستبشرة والمهمومة، الرافضة والخانعة.

وتوظيف الرموز التراثية يعني استخدامها تعبيرياً لتنوب عن الشاعر في حمل عبء تجربته الوجودية، أو حمل بعد من أبعادها، أي أنها تصبح وسيلة تعبير وإيحاء يمرر من خلالها الشاعر مواقفه ورؤاه المعاصرة.

ومهما بلغت حدة التقليل من خريطة الواقع الشعري العربي، فإن أمل دنقل يبقى من أهم الأسماء التي تحدد المعالم الكبرى لتلك الخريطة، والتي لا يمكن استكمال التصور الصحيح لشعر مرحلة ستينيات وسبعينيات القرن العشرين بدونها. فقد ارتفع صوت هذا الشاعر مع «صرخات الإنذار المبكر»، متسماً بما يتسم به فنانو الكوارث الهائلة والأزمات

الثورية من هموم وتشوفات، ومنذ الوهلة الأولى بدا هذا الصوت ذا وقع متميز وفريد، استطاع أن يتجاوز بأصالة آفاق الرؤية الشعرية لجيل الخمسينيات، معيداً إلى الأذهان تلك النبرة الحادة، والمزاج الساخط ومواقف الرفض والتحدي.

لقد ملّ أمل دنقل من القناعة المستسلمة والرضى الهادئ المستكين، وأعلن ثورته ممجداً التحدي والرفض، غير عابئ بما قد يترتب عن هذه المخاطرة من محاذير. فمجّد «الشيطان معبود الرياح» الذي ظل «روحاً أبدية الألم». وناضل من أجل رفع صوت الرفض، وفضح العلاقات المشبوهة المتنامية خلف الواجهات البراقة لمرحلة الستينيات. وهذا ما جعله يتزعم تياراً ساخطاً لا تنطلي عليه شعارات النصر المزيف، فسعى إلى إماطة اللثام عن وجه الهزيمة، ليطل على مدارات الرعب والانكسار، بعد أن «مضى تموز بوجهه العربي». فلم تعد الثورة لتشفي غليله أو لتشبع تطلعاته وأحلامه الإنسانية بالشكل الذي آلت إليه.

فشق طريقه من حيث انتهى صلاح عبد الصبور، وجيل الخمسينيات المهزوم المدحور ذاتياً، ذلك الجيل الذي انتهى به المطاف في (ليلى والمجنون) إلى السجن والنكوص والجنون. وبدأ القارئ العربي يتعوّد على رموز جديدة طالعته في شعر دنقل، من أمثال "الحسين" و"سبارتاكوس" و"عنترة" و"صلاح حسين" و"أدهم الشرقاوي"... تواجه وتقاوم وترفض وتثور. وهمومها إنسانية واقعية، ولم تسقط في مهاوي الصوفية أو الميتافيزيقية.

فالحسين بن علي في قصيدة «الأرض والجرح الذي لا ينفتح» يحمل لواء الثورة من أجل الحرية والانعتاق السياسي والاجتماعي، ليغسل عار الأرض التي أصابها القهر والتخلف، ولفّتها عباءات البداوة، والتي ترقد على بحار من النفط تحملها «سفائن الإفرنج» إلى قياصرة الزمان وطغاته في البلاد البعيدة.

والأرض «صارت حاملاً في عامها الألفي من ألفين من عشاقها» ومغتصبيها على امتداد تاريخها المهين، بعد أن انتهك عرضها «زناة الترك». وتستكمل مأساة الحسين فصولها التراجيدية حين يتكفل «الأموي» بقمع الثورة وقتل الحسين. فهذه المأساة هي مأساة الإنسانية جمعاء في صراع قوى الخير وقوى الطغيان.

ويعيش عنترة العبسي المأساة ذاتها، فهو - كالحسين - أحد أقطاب الصراع، وينتمي مثله إلى صفوف المقهورين؛ فقد ظل في «عبيد عبس يحرس القطعان»، وينام «في حظائر النسيان»، وحرم المشاركة في صنع القرار. ولكن ما إن تحل الكارثة، و«ساعة أن تخاذل الكماة والرماة والفرسان»، يدعى إلى الميدان.

إنّ مشكلة عنترة مع النظام السياسي والسلطة القائمة في ستينيات القرن الماضي، والتي عبّر عنها الشاعر بشكل أكثر وضوحاً في قصيدة «أشياء تحدث في الليل»، حين يستشهد "صلاح حسين" في ساحة الحرب الطبقية على يد الإقطاع وزبانيته.

فالثائر الشهيد - كما هو الحسين وصلاح حسين - أو الثائر المهزوم - كما هو عنترة - لا يناقش إمكانية الثورة، بل يفجّرها مانحاً كل ثقته للإرادة الإنسانية المتجددة دائماً.

هكذا سعى أمل دنقل جاهداً إلى أن يعكس في شعره هذا التيار الثقافي الثائر الذي أرهص ممثلوه بالكارثة الوشيكة، التي بدأت خيوطها الأولى في شهر جوان من العام 1967. وقبل ذلك بحوالي ثلاثة أشهر، أدلى أمل بحديثه الخاص مع «أبي موسى الأشعري»، عارضاً رؤيته القاتمة: «ويكون عام فيه تحترق السنابل والضروع – تنمو حوافرنا مع اللعنات من ظمإ وجوع.. يتزاحف الأطفال في لعق الثرى.. ينمو صديد الصمغ في الأفواه.. ويموت ثدي الأم تنهض في الكرى.. تطهو على نيرانها الطفل الرضيع».

ومن ثَمّ، كانت المعرفة الوحيدة التي تأسس عليها شعر أمل دنقل، هي المعرفة التي بناها انطلاقاً من الوعي بالوجود وتناقضاته الضارية. فهو قد زهد في كل معرفة لا تنطلق

من الواقع. وعيون "زرقاء اليمامة" لا ترى أبعد من تخوم الواقع. فجاء شعره هادفاً للتنوير لا للتخدير، منحازاً للمضطهَدين لا للمضطهِدين، للشعب وليس للسلطة، ونعى على فئة من الشعراء تخاذلها واصطفافها إلى جانب السلطة المستبدة، لتسقي القلوب «عصارة الخدر المنمق» في انتظار النياشين التي يجود بها السلطان.

عُني هذا البحث – إذن – بدراسة الرموز التراثية المستخدمة في شعر أمل دنقل، في ضوء المنهج الموضوعاتي. وكانت الخطوة الأولى تتمثل في إحصاء مفردات الأعمال الكاملة (سبعة دواوين) لكي نحصل على "**الموضوع الرئيسي**"، وهذا لدواعٍ منهجية مقتضاة في المقاربة الموضوعاتية؛ فمن أجل ألاّ نسافر في عوالم الرمز التراثي في شعر أمل دنقل دون مرجعية محددة، كان من الضروري أن نحدد الموضوع الرئيسي لشعره لكي نسير على هديه، منطلقين منه وعائدين إليه. وكانت هذه غاية الإحصاء.

ويقوم الإحصاء أو "الكنس" على البحث عن "العائلة اللغوية" التي تتمركز حولها الأنسقة الموضوعاتية الأساسية في قصائد الديوان، وهذه "العائلة اللغوية" هي التي تشكل عماد "الموضوع الرئيسي" بمفرداتها و"ظهوراتها".

ومن ثَمّ، وتبعاً لما أسفرت عنه عملية الإحصاء، كان "الموضوع الرئيسي" في شعره هو "**الثورة و الرفض**". فقد كانت الثورة والرفض بمثابة "**الفعل المحرك**" للأنساق الدلالية على امتداد قصائد الشاعر، أو هي "**الخلية الأساسية**" – مثلما يقول بعض الموضوعاتيين – التي تنطلق منها، وتعود إليها هذه الأنساق الدلالية.

وبعد "حصر" الموضوع الرئيسي، وتحديد ملامحه، تبيّن لنا أنّ هذا الموضوع يتحرك عبر محورين أساسيين هما:

1) الصراع بين المثقف والسلطة
2) الصراع العربي الإسرائيلي

فهذان الموضوعان الفرعيان ينبثقان من موضوع الثورة والرفض، فالعلاقة بين أمل/ المثقف والسلطة علاقة صدامية قوامها التنافر لا التجانس، والتناقض لا التوافق. ويعود جزء كبير من هذا الصدام بين المثقف والسلطة إلى الخلاف حول النزاع العربي الإسرائيلي، وهو نزاع ضارٍ، أفضى إلى مواجهة ضارية أيضاً بين السلطة التي يفترض فيها التصدي للعدو المحتل، والمثقف الذي أراد لهذا التصدي أن يتم بوسائل أكثر فعالية.

ولدراسة موضوع "الثورة والرفض" من خلال الموضوعين الفرعيين المذكورين، وانطلاقاً من الرموز التراثية المستدعاة في شعر دنقل، كان يتعيّن على البحث الخوض في الإشكاليات التالية:

1) ما طبيعة الرموز التراثية المستخدمة في شعر أمل دنقل؟

2) ما مدى استجابة هذه المصادر التراثية للتعبير عن موضوع الثورة والرفض في شعره؟

3) موضوعاتية الصراع بين المثقف والسلطة من خلال توظيف الرموز التراثية.

4) موضوعاتية الصراع العربي الإسرائيلي من خلال توظيف الرموز التراثية.

ولمناقشة هذه الإشكاليات ارتأينا تقسيم البحث إلى أربعة فصول، يتفرع كل منها إلى مجموعة من المباحث، نعرضها فيما يلي:

– الفصل الأول؛ عنوناه بـ «**مقاربات نظرية في الآليات والمنهج**». أردناه أن يكون فصلاً نظرياً نقدّم من خلاله المفاهيم التي ستكون الأساس في تتبع نصوص الشاعر خلال الفصول اللاحقة. وقسمناه إلى ثلاثة مباحث:

1) **الرمز والشعر المعاصر**: تناولنا فيه آليات التشكيل بالرمز في الشعر المعاصر، و وظيفة الرمز في إنتاج الدلالة الشعرية، بالإضافة إلى الصورة الشعرية وعلاقتها بالرمز المستخدم.

2)**التراث والشعر المعاصر**: تعرّضنا في هذا المبحث إلى موقف الشعراء والنقاد من استدعاء الرموز التراثية في الشعر، والتي تراوحت بين التأييد والرفض، وإلى عوامل توظيف التراث، وهي عوامل: فنية، وثقافية، وسياسية – اجتماعية، وقومية، ونفسية. كما بحثنا فيه آليات توظيف الرمز التراثي في القصيدة المعاصرة، وتتلخص في:

* استدعاء ملامح من الرمز التراثي.

* التوظيف الطردي والتوظيف الانزياحي للرمز

* موقف الشاعر من الرموز التراثية المستخدمة

3) **النقد الموضوعاتي: المرجعيات التاريخية والإبستيمولوجية**. حاولنا في هذا المبحث تتبع مرجعيات المنهج الموضوعاتي وحدوده وإشكالياته عند أهم أقطاب هذا المنهج في الغرب، وعلى رأسهم "جان بيار ريشار" الذي خصصنا له حيّزاً معتبراً لتتبع أهم المفاهيم الموضوعاتية التي ركز عليها في أعماله النقدية، والتي تبناها بعد ذلك عبد الكريم حسن.

كما تناولنا الجهود النقدية العربية في هذا المنهج، وركزنا على خطوات هذا المنهج خاصة عند عبد الكريم حسن على مستوى التطبيق، باعتباره صاحب مشروع موضوعاتي واعد وطموح، فهو الذي استفدنا منه أكثر من غيره في الفصول التطبيقية، وتحديداً من خلال كتابيْه:

* المنهج الموضوعي. نظرية وتطبيق.

* الموضوعية البنيوية. دراسة في شعر السياب.

وأشرنا في هذا السياق إلى بعض إشكاليات المنهج الموضوعاتي في النقد العربي، ثم ختمنا بالحديث عن حدود الموضوعاتية في النقد الجزائري.

– وأما الفصل الثاني فعنوناه بـ«**موضوعاتية الثورة والرفض في شعر أمل دنقل، المصادر التراثية**»، وفيه اتضحت معالم الموضوع الرئيسي واكتملت ملامحها بعد النتائج التي تمخضت عنها عملية الإحصاء، واشتمل على سبعة مباحث:

تطرقنا في المبحث الأول الموسوم بـ«**الإحصاء ضرورة في المنهج الموضوعاتي**» إلى دواعي الإحصاء ومسوغاته الموضوعاتية، ثم وضعنا ثبتاً بنتائج الإحصاء التي أسفرت عن (2881) مفردة محصاة في موضوع "الثورة والرفض"، وختمنا المبحث بملاحظات وإشارات توضيحية حول نتائج الإحصاء.

وانتقلنا في المبحث الثاني للكلام عن «**علاقة أمل دنقل بالثورة والرفض**»، وعن مستويات توظيف الرفض في شعره. بعد ذلك شرعنا في تتبع المصادر التراثية للثورة والرفض في شعره. وخصصنا المبحث الثالث للرمز الأسطوري، والرابع للرمز الديني، والخامس للرمز التاريخي، والسادس للرمز الشعبي.

وأما المبحث السابع والختامي لهذا الفصل، فجاء بعنوان: «**آليات اشتغال التراث في شعر أمل دنقل**»، وقد أجملناها في مستويين اثنين:

* التوظيف العرضي

* التوظيف الاستغراقي

– وكان عنوان الفصل الثالث: «**الأنساق الموضوعاتية للرفض والثورة في شعر أمل دنقل: المثقف والسلطة**». واشتمل على خمسة مباحث، خصصنا الأول منها للحديث عن علاقة المثقف بالسلطة والتنقيب في الصراع الأزلي القائم بينهما. وخصصنا المبحث الثاني لدراسة هذا الصراع - موضوعاتياً - من خلال استخدام الرمز الأسطوري، وقسمناه إلى قسمين:

1) خطر السلطة وحتمية المواجهة.

2) "السبارتاكوسية" وإعلان الثورة.

وبحثنا في المبحث الثالث موضوعاتية هذا الصراع من خلال استخدام الرمز الديني، ركزنا فيه على المصادر الدينية التي خدمت هذا السياق ممثلة في الكتاب المقدس والقرآن الكريم.

وفي المبحث الرابع تطرقنا إلى موضوعاتية هذا الصراع من خلال استخدام الرمز التاريخي، وأشرنا فيه إلى أنّ الشخصيات التي استخدمها الشاعر في هذا الصدد تنقسم إلى قسمين:

1)شخصيات تمثل الحاكم أو السلطة القمعية.

2)شخصيات تمثل المثقف المضطهد.

وتناولنا في المبحث الخامس موضوعاتية هذا الصراع من خلال توظيف الرمز الشعبي، وهو ما تمثل في استخدام نتف من سيرة "عنترة العبسي"، ومن حكايات "ألف ليلة وليلة"، ومن موّال "أدهم الشرقاوي".

وقد سعى البحث إلى دراسة هذه المحاور مرتكزاً على أشعار أمل دنقل وموقفه من السلطة وأجهزتها، والذي تمثل في ثلاثة محاور هي: الإدانة - الاستلاب - التضليل.

– والفصل الرابع عنوانه: «**الأنساق الموضوعاتية للرفض والثورة في شعر أمل دنقل: الصراع العربي الإسرائيلي**». واشتمل بدوره على خمسة مباحث، خصصنا الأول منها للنظر في طبيعة هذا الصراع الذي ألفيناه يشتغل على ثلاثة أصعدة:

1) السعي لتحرير الأرض.

2) إدانة الأنظمة العربية.

3) آفاق الصراع والخيارات المتاحة.

وخصصنا المبحث الثاني لدراسة موضوعاتية هذا الصراع من خلال استخدام الرمز الأسطوري، الذي تجسد خاصة في توظيف أسطورة "عروس النيل"، وأساطير "الثأر والدية"، وختمناه بالكلام عن الملامح العامة للتوظيف الأسطوري.

وتطرقنا في المبحث الثالث إلى موضوعاتية هذا الصراع من خلال توظيف الرمز الديني، واشتمل على قسمين:

1) آليات اشتغال الموروث الديني.

2) الملامح العامة للتوظيف الديني.

واهتم المبحث الرابع بموضوعاتية الصراع نفسه من خلال استخدام الرمز التاريخي ممثلاً في:

- الشخصيات التاريخية.

- الأحداث والوقائع التاريخية.

وختمناه بالملامح العامة للتوظيف التاريخي، وتأثير استخدام الرمز التاريخي على بناء القصيدة.

وجاء المبحث الخامس والأخير ليدرس موضوعاتية هذا الصراع من خلال استخدام الرمز الشعبي، ممثلاً خاصة في سيرة "الزير سالم"، وختمناه بالكلام عن الملامح العامة للتوظيف الشعبي.

ويحسن بنا أن ننوّه بأنه إذا كانت القراءة الموضوعاتية «قراءةً حرةَ المدخلِ» كما يقول جان بيار ريشار، فقد وجدنا أنفسنا بعيدين - إلى حد ما - عن حرية الاختيار، لأنّ إضاءة

الأنساق الموضوعاتية في قصائد الشاعر تتم انطلاقاً من "الموضوع الرئيسي". وهذا الموضوع يجب أن يكون محدداً قبل البدء في عملية القراءة النصيّة، عبر الإحصاء - الذي كلفنا الكثير من الوقت والجهد - وهو الذي تتحدد من خلاله سائر الموضوعات الفرعية.

وبمعنى آخر، نقول إنّ هذه الحرية - في الحقيقة - هي حرية مقيّدة، ولا تصبح متاحة - موضوعاتياً - إلا بعد اكتمال تشكل "الموضوع الرئيسي" لكي يكون مركز الإشعاع الدلالي الذي ينطلق منهالباحث الموضوعاتي، ويعود إليه في كل مرة.

فبقدر ما يدعو المنهج الموضوعاتي إلى حرية التعاطي مع النصوص أثناء التأويل والقراءة، بقدر ما نعتقد بأنّ للحرية حدوداً يجب مراعاتها، مثلما يجب ألاّ نستعملها بشكل مفرط، خاصة عندما تكون هناك معالم واضحة تقتضي التوقف عندها. والمعالم التي ينبغي التوقف عندها - هنا - هي "الموضوع الرئيسي" وموضوعاته الفرعية.

وننوّه بأنّ هذا الخيار هو اجتهاد شخصي أملته علينا معاودتنا لقصائد الشاعر، واستقصاء أبعادها الدلالية.

فإذا كان الانضباط المنهجي أمراً محموداً، فإنّ مجابهة النصوص قد تفرض واقعاً جديداً، ورؤية مختلفة تقود إلى عدم الاكتفاء بالمقولات النظرية. وهذا ليس بنيّة مجافاة المنهج أو الحياد عنه، إذ من شأنه أن يحرره ويطوّعه، ويخلّصه من عبء القيود النظرية، بما يجعله مرناً ذا قابيلية للتكيّف مع واقع النصوص المدروسة، ومنفتحاً على المبادرات والاجتهادات النقدية، وهذه هي روح العمل الموضوعاتي، باعتباره منهجاً منفتحاً يقوم على الإفادة من أقانيم منهجية أخرى.

لقد كان هذا البحث حصاد رفقة طويلة لهذا الموضوع.. رفقة كانت ممتعة بقدر ما كانت شاقة ومتعبة. ولا يمكن لهذا البحث - أو لأي بحث - أن يدّعي أنه قد أحاط

بالموضوع، واستوفى مقتضياته. وقصارى ما يمكن أن يدّعيه أنه حاول أن يطرح تصوّراً مختلفاً بقدر الإمكان.

وإذا كان البحث قد عرض وجهة نظره، وقال كلمته، فإنّ هذه الكلمة لا تعدّ مثمرة إلا بقدر ما تثيره من نقاش، وبقدر ما تحققه من استجابة، سواء بالرفض، أو بالقبول، أو بالإضافة والتعديل.. فبمثل هذا النقاش وحده يستفيد البحث العلمي. فإذا كان البحث قد نجح في تحقيق هذا أو بعض منه، فإنه يكون قد حقق هدفه وغايته.

ولا يفوتني أن أتقدّم بفائق شكري وامتناني إلى كل الذين ساعدوني - من قريب أو من بعيد - على إتمام هذا العمل، وأخص بالذكر الأستاذ الفاضل الدكتور عبد الحميد بورايو الذي شرفني برعاية هذا البحث منذ ان كان بذرة وحتى استوى على شكله النهائي، فكان نعم الأخ ونعم المعلِّم ونعم السند.

كما أشكر زملائي وأصدقائي؛ الأساتذة الأفاضل: الهادي بوديب، وسعيد شيبان، وفريد ثابتي الذين تفضلوا عليّ بمعونتهم ونصائحهم وملاحظاتهم.

والله الموفّق.

الفصل الأول

مقاربات نظرية في الآليات والمنهج

المبحث الأول: الرمز والشعر المعاصر

1 ـ مفهوم الرمز

2 ـ التشكيل بالرمز في الشعر

3 ـ وظيفة الرمز في استكشاف الدلالة الشعرية

4 ـ مفهوم الشعر عند الرمزية الغربية

5 ـ الرمزية في الشعر العربي الحديث والمعاصر

6 ـ الرمز والصورة الشعرية

المبحث الثاني: التراث والشعر المعاصر

1 ـ مفهوم التراث

1 ـ 1 ـ التراث في العرف اللغوي

1 ـ 2 ـ التراث في العرف الاصطلاحي

2 ـ استدعاء التراث بين التأييد والرفض

* تمهيد

2 ـ 1 ـ الموقف المؤيد للتراث

2 ـ 2 ـ الموقف المناوئ للتراث

2 ـ 3 ـ الموقف الوسطي المعتدل

3 ـ الشاعر والتراث

* تمهيد

3 ـ 1 ـ عوامل توظيف التراث في الشعر المعاصر

3 - 1 - 1 - العوامل الفنية

3 - 1 - 2 - العوامل الثقافية

- الحداثة الشعرية العربية
- التأثر بثقافة إليوت
- إعادة إنتاج التراث

3 - 1 - 3 - العوامل السياسية والاجتماعية

3 - 1 - 4 - العومل القومية

3 - 1 - 5 - العوامل النفسية

4 - آليات توظيف الرمز التراثي في القصيدة المعاصرة

* تمهيد

4 - 1 - استدعاء ملامح من الرمز التراثي

4 - 1 - 1 - توظيف إحدى صفاته

4 - 1 - 2 - توظيف بعض أحداث حياته

4 - 1 - 3 - توظيف بعض أقواله

4 - 1 - 4 - استلهام المدلول العام للرمز

4 - 2 - التوظيف الطردي والتوظيف الانزياحي للرمز

4 - 3 - موقف الشاعر من الرموز التراثية المستخدمة

4 - 3 - 1 - التحدث من خلال الرمز

4 - 3 - 2 - التحدث إلى الرمز

4 - 3 - 3 - التحدث عن الرمز

المبحث الثالث: النقد الموضوعاتي: المرجعيات التاريخية والإبستيمولوجية.

1- إشكالية المصطلح وحدود الترجمة

2- الموضوعاتية في العرف الاصطلاحي.

3- رواد النقد الموضوعاتي: الأصول والمرجعيات.

3 - 1- الموضوعاتية والفلسفة الظاهراتية.

3 - 2 - الأصول.

3 - 2 - 1 - غاستون باشلار

3 - 2 - 2 - إدمون هوسرل

3 - 3 - المرجعيات:

3 - 3 - 1 - من باشلار إلى ريشار

3 - 3 - 2- جوج بوليه

3 - 3 - 3 - جان ستاروبنسكي

3 - 3 - 4 - جان روسيه

3 - 3 - 5 - ميشال مانسي

3 - 3 - 6 - جان بول ويبر

3 - 3 - 7 - ميشال غيومار

3 - 3 - 8 - جان بيرغوس

3 - 3 - 9 - جان بيار ريشار

4- أهم مفاهيم النقد الموضوعاتي عند ريشار

4 - 1 - الموضوع

4 - 2 - المعنى

4 - 3 - الحساسية

4 - 4 - العلاقة

4 - 5 - التجانس

4 - 6 - العمق

4 ـ 7 - المشروع والقصدية والوعي

4 ـ 8 - المحايثة

5- الجهود العربية في النقد الموضوعاتي

*تمهيد

5 ـ 1- علي شلق: موضوعاتية الحواس

5 ـ 2 - عبد الفتاح كيليطو: موضوعاتية القدر

5 ـ 3- عبد الكريم حسن: نحو مشروع موضوعاتي عربي

- خطوات المنهج عند عبد الكريم حسن
- الانتقادات التي وجهت إلى منهج عبد الكريم حسن

5 ـ 4- ملاحظات عامة حول الموضوعاتية وإشكالاتها في النقد العربي

5 ـ 5- حدود الموضوعاتية في النقد الجزائري

المبحث الأول:

الرمز والشعر المعاصر

1 ـ مفهوم الرمز

2 ـ التشكيل بالرمز في الشعر

3 ـ وظيفة الرمز في استكشاف الدلالة الشعرية

4 ـ مفهوم الشعر عند الرمزية الغربية

5 ـ الرمزية في الشعر العربي الحديث والمعاصر

6 ـ الرمز والصورة الشعرية

1 ـ مفهوم الرمز:

يعد الرمز من أهم آليات التشكيل الشعري المعاصر، وهو – إلى ذلك – من أبرز الانشغالات التي احتفى بها المشهد النقدي في تعامله مع القصيدة العربية لاستكشاف مناطقها الإبداعية الأكثر حساسية.

والفن الرمزي من أقدم الفنون التي عرفتها البشرية منذ أقدم العصور، فهو – الرمز – الذي يمنح الإنسان بعدا مختلفا عن بقية المخلوقات، وفي ذلك يقول كايسرر: "إن الإنسان حيوان رمزي في لغاته وأساطيره ودياناته وعلومه وفنونه"[1].

ويتقصى كايسرر في تعريفه هذا أقاصي النفس البشرية والوجود الإنساني التي تهفو نحو الخيال في تفسير عالم الكون والأشياء والظواهر الكبرى، وإلى الرموز التي أقام عليها الإنسان علاقاته. وقد تطور ذلك من الإشارة والحركة إلى الصورة وصولا إلى الحرف والكلمة، وهذه البداية الأولى التي تكلم عنها كايسرر في بداية رمزية.

وبالعودة إلى أصول كلمة "الرمز" ومعانيها المختلفة التي حفلت بها المصادر التراثية، نجد أنها قد وردت في قصة زكريا عليه السلام في القرآن الكريم: ﴿قال رب اجعل لي آية قال آيتك ألاّ تكلم الناس ثلاثة أيام إلاّ رمزا﴾[2]. وقد تناولت المعاجم اللغوية مادة "رمز"، فجاء في لسان العرب "الرمز": هو تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة صوت إنما إشارة بالشفتين"[3].

---

[1] محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط 3، 1978، ص: 35.

[2] القرآن الكريم، سورة آل عمران، الآية 42.

[3] ابن منظور، أبو الفضل محمد ابن مكرم ابن علي: لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط 2، 1999، م 5، ص: 356، 357.

وفي معجم الصحاح للجوهري، "الرمز" هو "الإشارة والإيماء بالشفتين أو الحاجب"[1].

وأما في الأصول الغربية للكلمة، فقد تطور معناها ومدلولها عبر التاريخ الطويل، ومنذ الإغريق، فأخذ دلالات مختلفة: "وأما كلمة sumbplein فتعنيالحرز والتقدير، ثم أصبح لهذه الكلمة معناها الهام في عالم اللاهوت المسيحي وتترادف مع كلمة creed أي دستور الإيمان المسيحي"[2].

ولم تخلُ شتى مجالات الفكر الإنساني ونشاطاته المختلفة في العلوم والفنون، من معنى من معاني الرمز، ولو بدرجات متفاوتة، وتجلى ذلك في علم النفس، وعلوم اللغة، والعلوم الدينية بكل تفريعاتها.. حتى قيل: "إن العالم كله يتحدث من خلال الرمز"[3]، وهذا ما حدا بأرسطو إلى تناول أبعاده الفنية، فقسمه إلى ثلاثة أقسام "الرمز المنطقي أو العلمي والرمز العملي أو الأخلاقي والرمز الشعري أو الجمالي"[4]، بيد أن أرسطو لم يفصل في الخصائص الجمالية والفنية للرمز، ولا حتى في مفهومه، وركز في تصنيفه هذا على المنطق والأخلاق والفن أكثر من أي شيء آخر.. وليس ذلك بغريب إذا عرفنا أن هذه هي محاور الفكر اليوناني خلال تلك الحقبة.

أما الاهتمام الحقيقي بتعريف الرمز، فقد بدأ مع مطالع عصر النهضة والثورة الصناعية في أوربا، ومع تقدم العلوم وتطورها، فتناول الفلاسفة معنى "الرمز" في مختلف الحقول الفكرية والفنية، فعبر عنه هيجل بقوله: "الرمز شيء خارجي يخاطب حدسنا مباشرة، بيد أن هذا الشيء لا يُؤخذ ويُقبل كما هو موجود فعلا لذاته، وإنما أوسع وأعم بكثير، ينبغي أن نميز في

---

[1] أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، معجم الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، تح أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط 4، 1990، ج 3، ص: 27.

[2] عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس والكندي، بيروت، ط 1، 1972، ص: 19.

[3] نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 1، 1983، ص: 277.

[4] عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص: 33.

الرمز إذن: المعنى والتعبير، فالمعنى يرتبط بتمثيل أو موضوع كائنا ما كان مضمونه، والتعبير وجود حسي أو صورة ما"[1].

وبهذا التعريف، فإن هيجل يميط اللثام عن الميزات الحقيقية للرمز الفني بأبعاده الدقيقة، فهو ينطوي على صورتين: صورة الشيء المحسوس أو المادي، وصورة الشيء المعنوي، واندماج الصورتين يولّد الرمز؛ فقولنا مثلا: المرأة جميلة، فالمرأة شيء مادي، والجمال شيء معنوي، واندماج المادي بالمعنوي يولّد الرمز. وهنا لابد من إدراك العلاقة بين المادي والمعنوي، أي علاقة التشاكل بين الصورة المادية والمعنى المرموز به، لأنه بهذا يتحقق الرمز الفني المنبثق من الواقع الملموس. ولا يقع بعيدا عن هذا ما جاء في معجم المصطلحات الأدبية، أن الرمز هو "كل ما يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه لا بطريق المطابقة التامة وإنما بالإيماء أو بوجود علاقة عرضية أو متعارف عليها، وعادة يكون الرمز بهذا المعنى شيئا ملموسا يحل محل المجرد ومثال ذلك الرجل الهرم كرمز الشتاء"[2].

فكل شيء يقوم مقام شيء آخر بسبب أو بعلاقة كالاصطلاح أو الشبه العرضي، يمكن أن يكون رمزا، مثل علاقة شيء منظور بشيء غير منظور، فالصليب مثلا رمز للمسيحية والهلال رمز للإسلام، وبهذا تكتسب الكلمات كلها صفة الرموز.

أما إمانويل كانط، فيقترب من المثالية الأفلاطونية بقوله "إن الصورة الرمزية توحي بالشيء الذي ترمز إليه بوساطة علاقات داخلية بين المظاهر المحسوسة وما وراء الحس من الأشياء"[3]. ويعرّف برغسون الرمز بأنه أداة "عقلية تربط صورة ما بأخرى حسب قانون المطابقة، وعلى هذا يصبح الرمز صورة مماثلة عن طريق الحدس والتخمين"[4].

---

[1] فريدريك هيجل، الفن الرمزي، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، د ط، 1979، ص: 11.

[2] علية عزت عياد، معجم المصطلحات اللغوية الأدبية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، د ط، 1994، ص: 144.

[3] إسماعيل رسلان، الرمزية في الأدب والفن، مكتبة القاهرة الحديثة، القاهرة، د ط، د ت، ص : 2.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ويبقى الرمز – إذن – معطى حسيا يشير إلى معطى معنوي "لا يقع تحت الحواس وهذا الاعتبار قائم على وجود مشابهة بين الشيئين أحسّت بهما مخيلة الرّامز"[1].

2 ـ التشكيل بالرمز في الشعر:

لقد تغير الشعر العربي على مستوى الشكل والمعنى، فلم يعد محض كلام موزون ومقفى، بل إن مفهوم الشعر نفسه تطور وأصبح إطارا يجتمع فيه اللفظ والمعنى معا، ولا شرف لأحدهما على الآخر، وبما أن الشعر – ومنذ التاريخ – يعتبر صنوا لعوالم الكشف والرؤية والحلم... أصبح من الصعب تحديد بنية الشعر المعاصر بعد إطلالته على هذه العوالم لاعتمادها المطلق على الرموز، وأصبحت القصيدة بناء معقدا لا ترتبط وحداته التركيبية ومضامينه الفكرية والنفسية بقوانين مخصوصة، بل انصهرت كلها في كون الصورة الفنية، حتى صارت القصيدة عبارة عن "عالم مركب ينطلق من الصورة"[2].

وأفلتت القصيدة المعاصرة من ربقة الأساليب الفنية القديمة، ودخلت عوالم الرمز الفني الذي يشحن التجربة الشعرية بطاقة إيحائية تتمدد عبر أنسجة النص ودهاليزه الخفية، فأصبح الشعر بذلك عبارة عن مشروع رمزي.. وباعتبار الرموز اللغوية قادرة – وحدها – على إحضار الأفكار الفلسفية والدينية، وما يعتمل في العوالم الباطنية للنفس من رؤى وهواجس لا يمكن إدراكها عن طريق الواقع الملموس، فقد أصبحت تجسيدا لما تحمله حياتنا من أشياء ملموسة وأخرى مجردة، وهو ما "يفضي بنا إلى القول بأن الرمز ذو طبيعة خصبة وغنية، وأن مفهوماته متعددة تختلف باختلاف الحقل والميدان الذي ينظر من خلاله إلى الرمز"[3]، ولا يمكن الوصول إلى الأحاسيس والمعاني القابعة في أعماق الكائن البشري إلا بوساطة

[1] محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ص: 40.

[2] إلياس الخوري، دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، عمان، د ط، 1979، ص: 31.

[3] نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص: 277.

الرمز؛ "لأن اللغة التقريرية المباشرة عاجزة عن إدراكها وإخراجها إلى دائرة النور، ولعدم وجود مواصفات ومقاييس معينة للرمز فإن الأديب لن يفقد إمكانيات التعبير لأنها لا نهائية"[1].

إن الرمز الذي تشكله اللغة والصورة معا، وما يوفره هذا التشكيل من إيقاع مميز كأنه الطاقة الدلالية، يدفع إلى ضرورة الحديث عن اللغة والصورة باعتبارهما مكونين في بناء الرمز واستكشاف السياقات الانفعالية، ورسم معالم الرؤية التي تحركها.

فالقصيدة ليس لها أي قيمة ما لم ترتبط بإطار من الصور، إذ تتظافر مستوياتها لتساهم في إخراج الرمز في أبهى صورة، "ولما كان الرمز من أهم الظواهر التعبيرية في بناء القصيدة فإن طبيعة العلاقة بين الرمز والصورة تظل متداخلة كعلاقة الجزء بالكل"[2].

ولذلك، فالرمز لا يقتحم سياق القصيدة بشكل اعتباطي بل ينبغي على الشاعر أن يخلع مناخات خاصة على قصيدته تسوغ لاستدعاء الرمز والاستعانة به، فلا يمكن تحييد المعنى الرمزي للرمز خارج الأبعاد الدلالية للقصيدة والادعاء بأنه يحقق الاكتفاء الدلالي خارج هذه الأطر، وإنما الرمز يتكئ على السياق الخاص بالقصيدة من أجل خلق الدلالة، ولذلك فالرمز هو "ابن السياق" كما يرى بعضهم، وإلا لا يمكنه أن يكون رمزا فنيا، والكلمات التي يستخدمها الشاعر هي، في نهاية المطاف، كلمات ذات دلالة رمزية، وقد تكون هذه الدلالات – أو بعضها – متفقا عليها عند معظم الناس "ولكن استخدامه لها لن يكون له قوة التأثير الشعري ما لم يحسن الشاعر استغلال العلاقات أو الأبعاد القديمة لهذا الرمز، وما لم يضف إلى ذلك أبعادا جديدة هي من كشفه الخاص"[3].

---

[1] محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط 1، 1995، ص: 168.

[2] محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ص: 139.

[3] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط 5، مزيدة ومنقحة، 1994، ص: 172.

وهذا مرده إلى ارتباط الرمز الشعري – إلى حد كبير – بالتجربة الشعورية التي يخوضها الشاعر، والتي تشحن المعاني بسياقات وأبعاد خاصة.. ومن هنا، وعندما نستخدم اللغة استخداما رمزيا، لا تكون هناك مفاضلة بين الكلمات بقدر ما يكون الأساس في كل ذلك هو محاولة "استكشاف الشاعر للعلاقات الحية التي تربط الشيء بغيره من الأشياء"[1].

وفي هذا المستوى يقف الشاعر أمام متسع من الآفاق الدلالية، بحيث يصبح في وسعه أن يسخر أي موضوع أو موقف لتجربته الشعورية ويستخدمه استخداما رمزيا، حتى وإن لم يكن قد استخدم – سابقا – في مثل هذا السياق المعنوي... فيصبح الرمز مفجرا لمكامن الإبداع؛ إذ بقدر ما يمد التجربة الشعرية بطاقات متجددة من المعاني، فإنه، بالمقابل، يصبح طيعا في يد الشاعر، متقبِّلا لما يشحنه به من دلالات متجددة.. وهذه إحدى ميزات الشعر المعاصر. فقد دأب بعض الشعراء على إمداد الرموز بدلالات غير التي ألفناها في أصلها التاريخي – الحقيقي، ما يجعل من الشاعر خالقا للرمز، أو – على الأقل – يعيد صياغته وتشكيله، وهذا ما عُرف بـ "خلق الرموز".

وقد تجسد ذلك أكثر في الرموز الأسطورية، إذ كان الشاعر يعمد إلى بعض الشخصيات المعاصرة مثلا، فيصبغ عليها مسحة أسطورية (حتى وإن لم تدخل من قبل عالم الأسطورة)، مثل: جميلة بوحيرد، جمال عبد الناصر، المهدي بن بركة..

كما أمكن لبعض الشعراء أن يخلقوا أساطير ويمنحوها المسحة الدلالية التي يرونها مناسبة من جهة، وغير متوفرة في الرموز الممكنة أو المتوارثة من جهة ثانية، عندما لم يجدوا في الرموز الأسطورية المعروفة ما يفي بالغرض الدلالي في سياقات شعرية معينة، فابتكروا رموزا أسطورية تلبي حاجاتهم الشعورية، على غرار ما فعل الشاعر سعدي يوسف في ابتكاره لشخصية لخضر بن يوسف، أو أدونيس في ابتكاره لشخصية مهيار الدمشقي.

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

فعلى الشاعر، إذن، أن يتجنب حشر الرمز في قلب القصيدة بشكل قسري لكي لا يجافي روح العملية الشعرية، فيرفده بدلالات معاصرة تتسق مع التجربة المعاصرة، كي يستطيع التعبير عن هذه التجربة واحتوائها.

وهذا ما لا تستطيعه اللغة العقلية، المنطقية، بعكس لغة الإيحاء التي يوفرها الرمز، إذ بهذا فقط يمكن للشاعر "أن يعبر عن تجربته بأداة لغوية تحمل سمات استاطيقية تمكنها من الإيحاء بأبعاد هذه التجربة التي لا تستطيع اللغة العقلية التعبير عنها، فيكون الرمز من أقدر الوسائل على الإيحاء بأبعاد هذه التجربة وما يجوب في أعماق صاحبها من مشاعر وأحاسيس، ولا يكتنفها الوضوح والمنطق بالتحديد الصارم"[1].

ولضمان نجاح الشاعر في توظيف الرمز الفني كعنصر بنائي- تشكيلي لابد من الالتزام بشرطين هامين هما: شدة اقتضاء القصيدة لتوظيف الرمز، ومقدرة الشاعر على تمثل الرمز بعمق وتحويله إلى بناء عضوي يصب في قلب التجربة. والرمز يحتل ركنا أساسيا في التشكيل الشعري، سواء على المستوى الخارجي، أم على المستوى الداخلي، فعلى المستوى الخارجي يساهم في ترسيخ الفكرة إذا ما لقيت صدا من قبل السلطة أو الرقيب، فيلجأ إلى شكل من أشكال الإيحاء حينما يستعصي عليه الوضوح والتصريح، فيأتي الرمز ليأخذ مكانه متجاوزا بذلك مقص الرقيب، متحاشيا الصدام مع السلطة.

وأما على المستوى الداخلي للعمل الإبداعي، فيأخذ الرمز مكانه في معمار القصيدة، ويشكل بعدا أساسيا من أبعادها الفنية.

3 ـ وظيفة الرمز في استكشاف الدلالة الشعرية:

إن غايتنا – من خلال هذا المشروع – ليست البحث في طبيعة الرمز وجذوره المعرفية، ولا حتى أصوله أو علاقاته بمختلف الحقول العلمية الأخرى، بقدر ما تنحصر في محاولة تتبع

[1] درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د ط، د ت، ص: 414.

الرمز الفني أو الشعري، وآليات استيعابه في النص وأوجه توظيفه. وبمعنى آخر، فإننا لا نتقصّد ملاحقة الرمز في إطاره التاريخي من حياة الإنسان، بل المهم أكثر في هذا البحث، هو تتبع طبيعة الاستخدام الشعري للرمز ومدى قدرته على إنتاج الدلالة الشعرية.

فهل أن للرمز – حين التوظيف الشعري – "طبيعة مختلفة" عن الرمز في التوظيف الصوفي مثلا، أو العلمي الرياضي؟

يحتل الرمز مركزا مرموقا في بناء القصيدة المعاصرة، فمن خلاله يمكن التعبير عن هواجس النفس الإنسانية، وبما أن الكلمات تضيق عن التعبير عن العوالم الباطنية العميقة، يلجأ الشاعر إلى الإيحاء والترميز.

فهيغل مثلا، يركز على عامل "الإدهاش" في العمل الرمزي، ولا يستقيم ذلك – في رأيه – إلا باستخدام الرمز الفني والقدرة على تمثله، عندها يكون "الإدهاش" صفة جمالية تكسو العمل الفني. وهذا ما يجعل استخدام الرمز عند الشاعر ليس نفس الاستخدام الذي نجده عند الصوفي أو عند عالم الرياضيات، لأن الشاعر عند توظيفه للرمز لا يفكر تفكيرا رياضيا، ولا حتى تفكيرا صوفيا، ويتجلى لنا ذلك عندما ندرك الفرق بين التجربة الصوفية والتجربة الشعرية. صحيح أن الصوفي والشاعر كلاهما يتأمل وكلاهما يتخطى حدود الواقع "وربما استطاع الصوفي أن يعبّر عن رؤيته أحيانا، ولكن في مراحلها الأولى، ولكنه عندما يوغل في "الطريق" يستعصي عليه أن يعبّر عن هذه الرؤية، والغالب أنه هو نفسه في هذه المرحلة المتقدمة لا يرغب في أن يعبّر عن رؤيته"[1].

في حين أننا نجد الشاعر" يعبّر بمجرد أن يرى؛ أي أن الرؤية وسيلته إلى التعبير، مهما أوغل في الرؤية"[2].

---

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص: 171.

[2] المرجع نفسه، ص. ن.

كما أن موضوع الرؤية يبقى قائما لدى الشاعر في كل لحظة، بينما قد يتلاشى في التجربة الصوفية. وإذا كان بعض الشعراء يمرون – أحيانا – بلحظات شبه صوفية، "فإنها تظل متميزة عن التجربة الصوفية الصّرف في أن موضوع الرؤية والتأمل يظل قائما وواضحا ومحددا"[1]، ولذلك كان الرمز الشعري منبثقا من موضوع محدد ومرتبطا به.

إن المعايير الأخلاقية، أو القيم الدينية والاجتماعية لا تدخل ضمن دائرة اهتمام المدرسة الرمزية في الفن، لأن الغاية التي تهدف إليها جمالية خالصة، حيث لا تعيش تحت ضغط القيم الأخلاقية والضمير الاجتماعي والوعظ.. إنها تتخذ من الحقيقة الفنية غاية لذاتها، وهذه الحقيقة الفنية بالنسبة إليها هي المطلب الأسمى، في حين أن التوجه الاجتماعي والأخلاقي هما من المعايير الخارج – فنية، فالمهمة الأساسية للرمز، في صلب القصيدة، تتمثل في عملية إيصال الانفعال وتدعيم التجربة الشعورية وإثرائها، ولا يكون ذلك إلا بوضوح الرمز بين المؤلف والقارئ، لأن الرمز "بالنسبة للشاعر محاولة للتعبير، ومصدر إيحاء بالنسبة للمتلقي"[2].

ومن هنا، ولكي يكون الرمز جسر تواصل بين المؤلف والقارئ، ولكي ينهض بدوره في استكشاف الدلالة الشعرية وإنتاجها، لابد من توفر بعدين أساسيين كما يرى عز الدين إسماعيل، هما: التجربة الشعرية والسياق الخاص. فالتجربة الشعرية – عنده – هي التي "تستدعي الرمز القديم لكي تجد فيه التفريغ الكلي لما تحمل من عاطفة أو فكرة شعورية، وذلك عندما يكون الرمز قديما، وهي التي تضفي على اللفظة طابعا رمزيا بأنْ تركّز فيها شحنتها العاطفية أو الفكرية أو الشعورية، وذلك عندما يكون الرمز المستخدم جديدا"[3].

---

[1] م. ن، ص. ن.

[2] محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في العشر العربي المعاصر، ص: 140.

[3] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص: 172.

إن الرموز التي يستدعيها الشاعر ، مهما كانت راسخة في القدم ومرتبطة بالتجارب الإنسانية، يجب أن يكون استدعاؤها مرتبطا بالحاضر وتجاربه، فهي لا تكتسب قيمة فنية حقيقية إلا بمدى تعبيرها عن هذا الحاضر وإيغالها في ثناياه، وهذا ما يمنحها قدرة على التلون بألوان الواقع المعيش، وطواعية في احتواء الدلالات المتجددة واستكشاف عوالم مختلفة.

والشاعر، حين يوظف رمزا جديدا، ينبغي عليه أن يوفر له السياق الخاص الذي يتلاءم معه على المستوى الدلالي، لأنه إذا وظفه بمعزل عن هذا السياق يكون كمن يوظف رمزا رياضيا – تجريديا، وكذلك الشأن بالنسبة للرموز القديمة، فإنه لابد من إيرادها في سياق رمزي.

وليس الرمز صورة مباشرة تكشف عن المعاني وتنتهي بمجرد قراءة واحدة، فيفقد النص أبعاده العميقة، وندخل بذلك فيما يسمى بـ"القراءة الاستهلاكية" للنص، بل وعلى العكس من ذلك، علينا أن نعيد إنتاج النص وشحنه بروح جديدة مع كل عملية قراءة جديدة، فالمعاني لا نهائية ومتجددة ومتألقة، وهذه الإمكانات الهائلة يوفرها التوظيف الفني للرمز. فالشاعر يستطيع أن ينقلنا "بوساطة رموزه إلى عالم خاص يلازمنا حتى بعد انتهاء القصيدة، فالرمز هو اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستكشف عالما لا حدود له، لذلك فهو إضاءة للوجود المعتم واندفاع نحو الجوهر"[1].

[1] أدونيس علي أحمد سعيد، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط 2، 1978، ص: 160.

ومع هذا، فإننا نلاحظ أن بعض الشعراء المعاصرين لا يحالفهم الحظ في فهم مغزى الرمز، فيوظفون الرمز الذي وظفه غيرهم توظيفا مرتبكا "لأنهم يخفقون في أن يخلقوا له السياق الرمزي المناسب، فضلا عن عدم الارتباط الحيوي بشعرهم بين الرمز والتجربة[1]".

إن القوة الجبارة التي ينطوي عليها الرمز لا تقف عند حدود الرمز في حد ذاته، بل يستمدها من توظيفه المناسب في سياق شعري يمنحه طبيعة شعرية، أي أنه يكون مطية لترجمة الانفعالات المصاحبة للتجربة، لذا يتعين علينا النظر إلى الرمز باعتباره قطعة أساسية في نسيج النص، ولا قيمة فنية له خارج السياق الانفعالي الذي يشحن أجواء القصيدة، أي "في ضوء العملية الشعورية التي تتخذ الرمز أداة وواجهة لها. أما النظر إلى الرمز في الشعر بوصفه مقابلا لعقيدة أو لأفكار بعينها فإن هذا النظر يخطئ معنى الرمز الفني ورمزية الشعر إجمالا"[2].

وهذا من المحاذير التي يقع فيها بعض النقاد أحيانا، حينما يقرنون الرمز إلى عقيدة ما أو فكرة ما، متجاهلين ما قد يفجره الرمز – عند التوظيف الشعري – من إمكانات لامتناهية تتحدد حسب السياقات الوجدانية، مما يمكن التجربة من أن تشحنه بمعان مختلفة، وتخرجه، بذلك، من الدائرة التاريخية الصّرف، وهذا يسمح بإعادة استكشاف الرمز وتشكيله وفقا للأجواء النفسية المحيطة بالتجربة.

فعندما يستخدم الشاعر كلمة "الليل" مثلا، (أو كلمة أخرى حققت الامتلاء الرمزي من خلال بعض التجارب الشعرية)، فلا ينبغي علينا أن نربط "الليل" دائما بالحزن والأسى مثلا، ما لم نتحرّ المعنى في أبعاده الشعرية نفسها. فالليل ليس رمزا نهائيا للحزن والأسى، بل قد يكون، وعلى العكس من ذلك، مرادفا للحظات الفرح والسعادة خلال أوقات اللهو والسمر. فعندما يتمكن الشاعر من أن يملأ صورة الليل بمشاعر تستثير الحزن والأسى، يكون الرمز في هذا

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص: 173.

[2] نفسه، ص: 73.

السياق للحزن، كما قد يتمكن من أن يملأه بمعان أخرى متنوعة، فيصبح الرمز حينها مرادفا لهذه السياقات. ولا تحل الرموز محل الأشياء التي ترمز إليها، وإنما هي وسائل لنقل الأحاسيس التي تخلقها الأشياء في نفوسنا، ومن خلالها نستطيع أن نعيش الإحساس بالشيء دون وجوده.

4 ـ مفهوم الشعر عند الرمزية الغربية:

انتشرت في فرنسا، خلال القرن التاسع عشر، مذاهب أدبية جديدة المنازع، حاولت التحرر من أسر الكلاسيكية المغالية في وضع قوانين عمياء لقواعد الوزن والقافية، والتقيد بالأسلوب، حتى انتهى الأمر إلى قيام الاتجاه الرمزي، فجذب ثلة من الشعراء الموهوبين نظرا لتعاليمه الجديدة التي مفادها "أن العالم ليس سوى مجرد مجموعة من الطلاسم ودنيا تخلقها المخيلة الجبارة لا الملاحظة العابرة"[1].

فاهتم هذا المذهب بما في الواقع من قيم مثالية، وأحس بها إحساسا جديدا ومختلفا إلى حد الغموض، ما أدى بالكثير من شعرائه "إلى النظر إلى الشعر بوصفه رياضة على المعرفة الغيبية mystical knowledge قبل أن يكون تجربة فنية مادتها الكلمات واللغة عموما"[2].

وقد تفطن إلى ذلك الشاعر الفرنسي الكبير بودلير، حين أقرّ بأن رصف التجربة الشعرية على شكل كلمات مخطوطة يأتي تاليا في ترتيب عملية الإبداع، فالإبداع عمل غيبي رؤيوي بالدرجة الأولى، والرمز فيه يتعدّى مجرد الصورة اللغوية، أو اللفظية بمعناها المألوف، وإنما الرمز عبارة عن حدث حسي ومحرك فعلي لما يكتنزه الإبداع من معايير جمالية.

[1] محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، ص: 166.

[2] محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في العشر العربي المعاصر، ص: 100.

فالسمة الأساسية للشعر – عند بودلير – هي الكشف أو الرؤية، وبانتفائهما لا يمكن الكلام عن الشعر، فالكشف "يرتفع عن أدران الواقع إلى حيث يطرق أبواب المجهول ويستشرف أفق الجمال الخالد"[1].

أما عند فرلين، فالشعر "حالة نفسية تبدأ وتستيقظ حيث ينتهي تقليد الواقع ونقله"[2].

وقد نلاحظ بعض الاختلاف عند الشاعرين في مفهوم الشعر، ففي حين يرى بودلير أن الشعر هو حلم بالمثالية، وأداة لتجسيد هذا المثال بعد انقشاع الحلم، يرى فرلين أن الشعر، وبكل بساطة، يبدأ حيث ينتهي الواقع.

فبودلير ينطلق من الواقع ولكن ليس ليتوقف عنده، بل ليتخطاه بحثا فيما بين مظاهر الوجود من وشائج وصلات، وأما فرلين، فهو "يبدأ من الذات لينتهي بها في رحلة ضبابية تستمد غموضها من غموض موضوعها"[3].

وينظر مالارميه إلى عملية الإبداع الشعري، فيراها وسيطا بين الواقع والوعي، أي استلهاما للواقع ولكن بشكل فني وجمالي، بحيث تتماهى أشياء هذا الواقع وصوره في وعي الشاعر، ومن ثمّ تتسلل إلى دهاليز العمل الفني حتى تصير فكرة مجردة... وعلى الرغم من بعض الاختلاف الذي يبدو – ظاهريا – بين هؤلاء الأقطاب الثلاثة في مفهوم الشعر، إلا أنهم يتفقون على عامل أساسي، وهو أن عملية الإبداع الشعري تتجاوز المعطيات اللغوية المباشرة والموضوعات الواقعية الحسية بعفويتها وتلقائيتها الجامدة.

إن الشعر – أساسا – ضد المباشرة والتقرير، ولكي نفهم الشعر فليس "لزاما علينا أن نفهم المعنى دائما... الشعر فوق أساليب الكلام، فوق العقل والخيال والحس، فوق تحليل اللغوي

---

[1] المرجع نفسه، ص ن.

[2] أنطون غطاس كرم، الرمزية والأدب العربي الحديث، دار الكشاف، بيروت، د ط، 1949، ص: 50.

[3] محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في العشر العربي المعاصر، ص: 101.

أو الفيلسوف، وفوق الترجمة والموضوع والتلخيص ومعنى اللفظ والعبارة، وتسلسل الأفكار وتدرجها المنطقي"[1].

وفي هذا المستوى الكشفي الغيبي، وحين يرتفع الشعر عن أن يخوض في كل ما هو حسي ومباشر ومنطقي، ويرحل إلى عوالم ميتافيزيقية وخيالية، تنهض الموسيقى بدور أساسي في منح الشعر أبعاده الرمزية، فإذا كانت اللغة قاصرة – حين بلوغ هذه الدرجة من التجريد – بأطرها الدلالية الضيقة "كان لابد من استغلال الخصائص النغمية للموسيقى للإيحاء به، إيمانا من الرمزيين بوحدة النشاط الجمالي في جوهره رغم تعدد الفنون"[2]، بل إن الكثير من الشعراء الرمزيين الغربيين سمحوا لأنفسهم باستخدام بعض المجالات الفنية الأخرى من أجل الوصول إلى قمة الترميز، وهذا ما جعل شاعرا مثل مالارميه – وفي مراحله المتأخرة – يحاول البحث عن شكل جديد لكتابة الشعر، وذلك عن طريق "التجريب" أو "هندسة الكتابة"، من أجل الوصول إلى عوالم شكلية – شعرية جديدة لم تنتهك ولم تستهلك؛ فصار يتصرف في المساحات البيضاء وعلامات الوقف، ورصف الكلمات على الصفحات بشكل يجد فيه ضالته ويروي ظمأه الفني، مقتربا في ذلك من دائرة الفنون التشكيلية، وكل همه يتمثل في تحقيق أقصى درجات الإيحاء.

بالإضافة إلى ذلك، فإن وظيفة الشعر عند هؤلاء لم تعد مقتصرة على النقل المباشر للمعاني والصور كما هي في حقيقتها الواقعية، بل تجاوزتها إلى نقل أثرها الانفعالي وذلك من أجل تحقيق المشاركة الوجدانية، ولا يتم ذلك عن طريق اللغة البسيطة، بل عن طريق اللغة الإيحائية المعقدة والمحكمة، التي توفر قدرا من الغموض، يمكِّن للمعاني من أن تتسرب "بطريقة غامضة من نفس الشاعر إلى نفس المتذوق"[3].

---

[1] روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار العلم للملايين، بيروت، د ط، 1952، ص: 106.

[2] محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في العشر العربي المعاصر، ص: 102.

[3] روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، ص: 107.

لقد حاول الرمزيون الأروبيون – يدفعهم الإحساس بضيق اللغة وقصورها عن التعبير عما يحملونه ويحلمون به – تجاوز التعامل مع اللغة المعطاة والموروثة كشكل فني نهائي أو كقالب لا تنتهي صلاحيته، فاللغة قد تمسها الشيخوخة والوهن إذا لم تعد قادرة على الإفلات من ربقة المعاني المتواترة، والانطلاق نحو تفجير المعاني الكامنة عن طريق الإيحاء، ولذلك فإن "اللغات إذا شاخت وعجزت عن التعبير تدفع الشعراء بالضرورة إلى خلق "لغة في اللغة" لينفسح أمامهم البوح باختلاجات الذات وارتعاشات اللاشعور"[1].

إن لغة الكلمات ضنينة حقا على الشعراء، بل إن مجالاتها أضيق من أن تصب فيها تجارب شعرية مطيتها الهواجس والأحلام والرؤى الاستكشافية، ولذلك يسعى الشاعر إلى اقتحام مناطق فنية يستعيض بها عن هذا الشح والابتذال اللذين يميزان اللغة. والموسيقى كإيقاع نفسي – انفعالي يصبغه الشاعر على العبارة، بإمكانها تحرير القصيدة "من نثرية اللغة وفوضى الألفاظ وإعادة صياغتها في أرقى المستويات موسيقية بحيث تصبح الكلمات في ترابطها وانسيابها وتفاعلها كاللحن الموسيقي melody (...) ذلك أن اللغة في مستواها اليومي تفتقر إلى التناسب الكامل وتتسم بتلقائية hasard"[2].

وعموما فإن الرمزية الغربية – ومن أجل تحقيق الإيحاء الرمزي في الشعر – تلجأ إلى وسائل أخرى، بالإضافة إلى الموسيقى، لكي تتمكن من تجاوز قصور العبارة، ومن هذه الوسائل: تراسل الحواس / الألفاظ المشعّة الموحية / الزخم التصويري / فاعلية اللاشعور / اللامباشرة والاستبطان.. وليس المجال هنا للتفصيل فيها جميعا، ولكن يمكن ملاحظة أن هذه الوسائل تصبّ كلها في دائرة الأبعاد الإيحائية التي ينبغي أن تكون في عملية الإبداع الشعري.

---

[1] محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في العشر العربي المعاصر، ص: 120.

[2] المرجع السابق، ص: 121.

فلقد رفع بودلير وأتباعه الشاعر إلى مرتبة العرّاف أو النبي [سبقهم إلى ذلك أفلاطون في تصوره لمصدر الشعر وأنه إلهام من الآلهة]، ولهذا نجد رامبو يتحدث عن الشاعر الملهَم، وهو المزوّد "بقوى تجعله يرى ما وراء الأشياء في عالم الواقع، ويذهب إلى جوهر الخبيء في العالم المثالي (...). من هنا أصبح هدف الشعر أن يخلق للقارئ هذا العالم المثالي، الجوهري، المختفي وراء صور الواقع، وذلك بتحويل الحقيقة المادية تحويلا عميقا عن صورتها المألوفة لنا"[1].

فالشاعر لا يبدأ من العدم، بل من الحقيقة المادية، ولكن ليس ليقف عندها، بل ليتجاوزها إلى عالم الجوهر، عالم المطلق، عالم المثال... وإذا كان بودلير هو الأكثر شهرة في عالم الشعر الرمزي، فإن مالارميه يعتبر خلاصة الحركة الرمزية وبؤرتها، فهو يرى دائما بأن الشعر يجب أن يكون غامضا. فالغموض عنده جوهر الشعر وروحه، وعندما يتهمون شاعرا ما "بأنه غامض فإنهم في الواقع يقولون عنه إنه ليس صحفيا، وطِبْقًا لملارميه فإن الشاعر حين يروي أو يصف كصحفي، وبالتالي يكون واضحا، فقد تخلى بسبب هذا الوضوح عن نفسه أن يكون شاعرا، وما يدعوه "غامضا" هو اعتراف من الجمهور بالمعنى الخفي"[2]. فهذا هو الفرق الأساسي الوحيد بين الشعر والنثر عند مالارميه.

لقد فتحت الرمزية الغربية أبواب الغموض الشعري، والذي تمادى – لاحقا – حتى تحول إلى نوع من العبث الفني، وذلك لما أسرف فيه بعض الشعراء، كما كانت هذه الرمزية بمثابة الجسر الذي أوصل إلى قصيدة النثر لاحقا.

5 ـ الرمزية في الشعر العربي الحديث والمعاصر:

أ ـ الرمزية في الشعر العربي الحديث:

---

[1] محمد حسن عبد الله، مداخل النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية السعودية، القاهرة، د ط، 2005، ص: 114.

[2] المرجع السابق، ص: 115.

إن النزعة الرمزية في الشعر العربي بخصائصها الفنية المعروفة جاءت بعد نضوج المذهب الرمزي في الآداب الأوروبية. وقد بدأت أهم ملامح هذه النزعة تبرز قبيل الحرب العالمية الثانية، ثم أصبح لها معالم بارزة في الشعر العربي المعاصر تمثل خصائص المذهب الرمزي العربي.

ولا يكاد يختلف الدارسون على أن الرمزية في الأدب العربي ارتبط ظهورها بجبران خليل جبران الذي سبق أدباء جيله إلى هذا المضمار، ويعود هذا السبق إلى سببين رئيسيين ميزا أدب جبران هما:

أولا: ما لمسه هؤلاء الدارسون في أدبه "من شفافية الأسلوب والاعتماد على كثير من التعابير المستحدثة كالذات المجنحة، وخمرة السنين، وحقل القلب، ومراشف الأرواح... إلى آخر هذه التعابير التي تقوم أساسا على تشبيه اللامحسوس بالمحسوس، واستعارة المادي للمعنوي، والتكنية بالمنظور عن اللامنظور أو العكس"[1].

ثانيا: ميل جبران في بعض الأحيان إلى الحوار والقصص بالاعتماد على الرمز مستمدا من بعض الشخصيات أو الأحداث وحتى حركة الحوار رموزا لفكره وأحاسيسه... وهو ما يظهر في أبرز آثاره.. وفي هذا السياق ننوه بأن جبران ظفر بالريادة في خلق "بعض الرموز الرئيسية التي كثر ترددها على قلمه بشكل يخرج بها عن حدودها الدلالية المألوفة، كالبحر وما في هديره الأبدي من العزم والعظمة والحنين (...) و"كالعاصفة"، وهي ثورة عناصر فوق قوى الإنسان الجسدية والعقلية، فهي لجبران عنوان الحرية المطلقة"[2].وقد تجسدت مجموعة من هذه الظواهر في مطولة "المواكب"، هذا العمل الفلسفي التأملي، الرومانسي – الرمزي، ومع ذلك، نقول إن جبران . إجمالا . يقنع من الترميز بتراسل معطيات الحواس، مع اختلاف بينه وبين الرمزيين الغربيين، حيث إن استخدام الرمز عندهم يستغرق الأسلوب ويصبح ميزته

[1] عيسى الناعوري، أدب المهجر، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1959، ص: 54، 55.

[2] ميخائيل نعيمة، الغربال، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1946، ص: 203.

الواضحة أو السمة المطلقة للأسلوب، أما الربط بين بعض الصور الجزئية دون سياق عام يميزها – كما هو الحال عند جبران غالبا – فليس من شأنه التمخض عن نص رمزي بالمعنى المنشود.

ففي قصيدة "المواكب"، نلحظ كيف يتحول "العطر – وهو موضوع حاسة الشم – ويتحول النور . وهو موضوع حاسة الإبصار – إلى نطاق حاسة أخرى وهي حاسة اللمس. كما يتحول الفجر – وهو من حيث أضواؤه موضوع لحاسة الإبصار – إلى نطاق حاسة الذوق، ومن ثمّ لا يتحرج الشاعر أن يدعونا إلى الاستحمام بالعطر والتنشف بالنور وشرب الفجر خمرا"[1].

يقول خبران في القصيدة:

هـــــل تحمّمـــــتَ بعطـــــر *** وتنشّـــــــــفتَ بنـــــــــورْ[2]

وشـــــــربتَ الفجـــــرَ خمـــــرا *** فـــــي كـــــؤوسٍ مـــــن أثيـــــرْ

وإذا كان لجبران فضل الريادة في توظيف بعض الإشارات الرمزية في شعره بوجه خاص، وفي أدبه بوجه عام، فإن طائفة من الشعراء الشباب من بعده – اطلعت على الشعر الرمزي الفرنسي في مضانّه – أطلقت لنفسها العنان، وأبحرت في الخضمّ الزاخر لعوالم الرمز، وعلى رأسها الشاعر اللبناني "أديب مظهر" في قصيدته "نشيد السّكون" التي نشرت حوالي سنة 1928، والتي تلاها بمجموعة من القصائد غرفت كلها من الينابيع الرمزية، فعُدّت هذه الأعمال بواكير الأعمال الرمزية في الشعر العربي.

ثم تلكّأ حضور الرمز في الشعر العربي مدّة من الزمن، وظل يراوح مكانه، ويكابد آلام النضج والتطور، ويحاول فرض معالمه ووضع بصماته في المشهد الشعري إلى حدود أواسط

[1] محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ص: 187.

[2] جبران خليل جبران، المواكب، مكتبة صادر، بيروت، د ط، 1960، ص: 40.

الثلاثينيات من القرن الماضي حين انبرى "سعيد عقل" في الوسط الشعري اللبناني، وبدأ ينظم مطولاته الشعرية وأهمها "المجدلية" 1937، وقدّم لها بدراسة عميقة "عن اللاوعي ودوره في الإبداع الشعري، وعن الأصوات وقيمتها الإيحائية، وعن جوهر الشعر وصلته ببقية الفنون"[1].

وما لبث أن اعتُبر بيانه هذا بمثابة الإعلان الرسمي عن ميلاد المذهب الرمزي في الشعر العربي.

وبالتزامن مع ظهور سعيد عقل في لبنان، كانت الساحة الشعرية في مصر تصحو على وقع صوت شعري جديد ومختلف عن سابقيه وحتى عن معاصريه، وهو "بشر فارس" الذي حمل لواء الرمزية في القاهرة حتى عُرف به.

ب ـ الرمزية في الشعر العربي المعاصر:

إذا كان رواد الرمزية في الشعر العربي الحديث قد خطّوا بصماته في تاريخ الشعر العربي، ووضعوا الأسس الأولى للشعراء الذين جاؤوا من بعدهم، ونخص بالذكر من هؤلاء الشعراء: أديب مظهر وسعيد عقل وبشر فارس وصلاح لبكي... فإن شعراء طليعة التجديد، أو ما يُعرف بأقطاب الشعر الحر، لم يقنعوا بمجرد اقتفاء آثار سابقيهم – على الرغم من أهميتها – وإنما حاولا الذهاب بعيدا في اكتشاف العوالم الفنية للشعر من خلال الرمز، فطمع شباب ما بعد الحرب الكونية الثانية إلى أبعد مما توصل إليه الرعيل الأول..

وقد كانت نازك الملائكة وصلاح عبد الصبور من أهم الشعراء الذين اقتحموا عوالم اللاوعي واستبطان الذات خلال هذه المرحلة.

ويذكر بعض الدارسين بأن هذه الطائفة من الشعراء الشباب جنحت – إلى حدّ ما – إلى ما يسمى بـ"الرمزية النفسية"، ويتمثّل هذا الجنوح في استخدام الرمز من أجل كشف أغوار

[1] محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ص: 195.

المشاعر الباطنية للإنسان المعاصر "سواء امتدّ هذا الكشف إلى أعماق الذات فامتاح من اللاشعور (...)، أو اكتفى بالتقاط حالات الشعور من حبّ وحزن ورعب، مع الإيحاء بوقع اللحظة الحضارية الراهنة على لوحة الذات الشاعرة"[1].

وربما يعود هذا التوجه إلى عمق الجراحات التي خلّفتها الحرب الكونية الثانية في نفوس الجيل الجديد من الشعراء. ولكن هذا لا يعني أن الميل نحو الرمز في الشعر العربي قبل الحرب كان بعيدا عن التعبير عن النفس، فكل عملية إبداع هي، في المقام الأول، مظهر من مظاهر التعبير النفسي، غير أن لكل جيل – ربما – ميلا إلى منطقة معينة تميزه أكثر من سواها، "فسعيد عقل قد عُني بمتابعة الرمزيين ومحاكاتهم فكانت رمزيته خالصة أو تكاد، بينما حاول بشر فارس التحليق فيما وراء المحسوس، فكانت رمزيته ميتافيزيقية"[2].

إن الآثار البليغة التي تركتها الحرب على كل مستويات الحياة المعاصرة، كانت السبب المباشر في توجه الشعراء الشباب، آنذاك، نحو العوالم النفسية العميقة، فالأمراض والأوبئة والقلق الوجودي عصفت بآخر ما تبقى من قيم إنسانية، ووجد الشعراء أنفسهم في عالم متغير، يحاول أن يؤسس لنفسه قيما جديدة على أنقاض القيم المنهارة، وأن يبعث –من تحت الركام – إيمانه المفقود بالحياة وجدواها.. في ظل هذا الواقع المأساوي، كان طبيعيا أن ترتدّ الذات المبدعة إلى عوالمها الداخلية، علّها تجد فيها ما لم تجده في الخارج.

6 ـ الرمز والصورة الشعرية:

إن مجموع الصور الفنية التي تشكل العمل الشعري المعاصر، هي حصيلة تجارب وخبرات فنية وموضوعية تشكلت في سياق إبداعي خاص يسمح لها أن تولّد عن طريق الإيحاء حزمة من البنى والمثيرات. كما أن تظافر الأدوات المكونة للصورة الشعرية يمنح القصيدة شكلها الخاص. وأهم هذه الأدوات الرمز والصورة الشعرية، فمن خلالهما يمكن تتبع كل ما

[1] المرجع السابق، ص: 265.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

يتصل بالتصور الإيحائي في الخطاب الشعري. فالرمز باعتباره أداة ذاتية– خاصة، يستخدمه الشاعر لبناء تصوره الجمالي، ويمكن رصده من قِبل الباحثين والنقاد بواسطة استنطاق الصورة الشعرية وفك رموزها.

فالرمز والصورة الشعرية يمنحان إمكانات هائلة على مستوى الانزياح الدلالي بما ينطويان عليه من مكونات تراثية أو أسطورية أو شعبية، ومن قدرات تخييلية، حتى ليمكن القول "إن الذي يجعل من النص الشعري نصا هو براعة الشاعر في اقتناص الصورة الشعرية الدالة على الخبرة المنسجمة مع الخطاب"[1].

فالوجه الدلالي للصورة الشعرية كثيرا ما تمتزج فيه خبرات ومعارف من مصادر شتى، يقوم فيها الرمز باحتوائها وتشكيلها في قالب إيحائي يمنح التجربة أبعادا انفعالية عميقة. فإذا كانت "الصورة الشعرية هي جوهر الشعر، فإن الرمز هو جوهر الصورة الشعرية، وهو المكوّن لبنيتها، وهي تعتمد عليه في تشكيلها، وهو يحولها من حالتها الإشارية الخاضعة لمنطق اللغة ونظامها الصارم، إلى الإيحائية التي تتجه بآليات التشكيل إلى تكوين الصورة"[2].

والرمز مرتبط بكل ما من شأنه إثراء عملية تداعي المعاني وانسيابها في التجربة الشعرية بعد تغلغل المعطيات الموضوعية وانصهارها في وجدان الشاعر، ثم الارتقاء بها إلى ما وراء المادي والمحسوس، ومنحها بعدا تجريديا حتى تستعيد صفاءها ونقاءها الشعري. وهذا الارتقاء التجريدي لا يتحقق إلا "بتنقية الرمز من تخوم المادة وتفصيلاتها، وذلك لأنه يبدأ من الواقع، ولكنه لا يرسم الواقع بل يرده إلى الذات، وفيها تنهار معالم المادة وعلاقاتها الطبيعية لتقوم على أنقاضها علاقات جديدة مشروطة بالرؤية الذاتية للشاعر"[3]. والرمز

---

[1] محمد زيدان، البنية السردية في النص الشعري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، د ط، 2004، ص: 344.

[2] المرجع نفسه، ص: 348.

[3] محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ص: 136، 137.

كذلك هو تكثيف للواقع وليس تفسيرا له، فالفرق بينه وبين الصورة الشعرية لا يختزل في ماهية كل منهما وكنهه، بل في درجته من التركيب والتجريد.

فالرمز – في البدء – معطى حسي يشير إلى معطى معنوي "وقد يمثل الرمز صورة جزئية في إطار الصورة العامة أو المركبة، أو في إطار البناء الصوري الذي يمثله النص"[1].

فإذا كانت الصورة سياقا عاما للخطاب الشعري، فإن الرمز جزء من هذا السياق العام، ويتم استخدامه في هذا السياق بأشكال متنوعة، ولذا يمكن أن نرصد للرمز مجموعة من الملامح من خلال استخدامه في النصوص، تتغير وتختلف باختلاف الأجواء الانفعالية التي يكتب من خلالها الشاعر نصه. كما أن الرمز يتخذ "عددا من التشكيلات في تكوين الصورة الشعرية في الإطار الجزئي، إذ تتضافر الرموز الجزئية البعيدة والقريبة في مجالاتها الدلالية، لتخلق صورا شعرية متفرقة تتصل بموضوع النص"[2].

فالأشياء التي تمثل الرموز في القصيدة تتخلى عن دورها كوحدات لغوية تحمل دلالة منطقية، وتعمل في منطقة دلالية أخرى، ويصير التأويل هو الملجأ الوحيد للغة ولهذه الأشياء "حيث تتحول إلى كينونة خاصة تطل بنا على مطلات جديدة تؤدي إلى خصوبة العلاقات اللغوية بما تستطيع اكتشافه عن طريق الحدس حينا، وعن طريق الخيال حينا، وعن طريق الرمز حينا آخر"[3].

إن العلائق في النص الشعري تسبح في فلك صوري واحد، يرفده بناء رمزي واحد من خلال مجموعة الرموز المتقاربة دلاليا. وفي بعض القصائد يستغل الشاعر تنامي الصور الشعرية تبعا لمكون رمزي واحد، ثم يتجه السياق بعد ذلك لتفسير هذا الرمز أو تكملته أو الإضافة إليه عن طريق رموز أخرى تتصل به لكي يولّد النص في النهاية صورته الشعرية المنشودة.

---

[1] محمد زيدان، البنية السردية في النص الشعري، ص: 349.

[2] المرجع السابق، ص: 350.

[3] رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، د ط، 1979، ص: 158.

والمعول في كل هذا هو الموقف الذاتي للشاعر، فالأحاسيس الطافحة من تلقاء الخبرات الذاتية المتراكمة إزاء أشياء مختلفة المصادر – حيث يكون الشاعر أثناء عملية الإبداع موزعا بين ميل إلى مادة من هنا ومادة من هناك، وعزوف عن مادة من هنا ومادة من هناك – هي الأحاسيس التي تلح على الشاعر في اختيار "موادّ مختزنة في وطن التجريد من عقله، وهو "الذاكرة" ليختار منها ما تمثله من صور"[1]. فالذاكرة في المفهوم المعاصر تقوم بدور فعال، ويشبهها الشاعر بالبئر العميقة التي تختبئ فيها كل عناصر التجربة.

فالرمز له وجه حسي ووجه معنوي غائر، وبالتالي فإن العلاقات التي تنشأ بين الوجهين متعددة المستويات، خاصة إذا كان هذا الرمز رمزا كليا يستغرق كامل ردهات القصيدة، ويخيم على أجواء التجربة الشعورية، وهذا ما ينتج عنه تحول الحالات التي يثيرها إلى حالات معنوية، وتتجاوز العلاقات التي تربط بينهما، المعطى الحسي المادي وتصبح علاقات معتمدة على الحدس والانفعال، و"ينتج عن هذا جميعه أن قيمة الرمز ليست قيمة دلالية يتحدد فيها المرموز بكل تخومه كما هو شأن الإشارة SIGN، إنما هي قيمة إيحائية توقع في النفس ما لا يمكن التعبير عنه بطريق التسمية والتصريح"[2].

ولهذا فإن الصورة الشعرية من خلال الرمز الكلي تكون أكثر التصاقا به وقربا منه، ويكون مداها الإيحائي أكثر إثارة في النص من الصورة الشعرية المعتمدة على عدد من الرموز الجزئية التي قد لا تشكل مشهدا واحدا. ومع هذا، فإن الصورة الشعرية تتماهى عناصرها وتذوب مع الرمز فتمتزج في داخله، ويمتزج في داخلها إلى الحد الذي يلغي أو يعطل من فاعلية تجريد أي عنصر من عناصرها ومنحه قيمة ذاتية مستقلة، "كما أن الصورة في هذا الوقت تكون بمثابة الوحدة التركيبية التي أبدعها الشاعر (...) والتي تتخطى مجرد التكوين

[1] محمد زيدان، البنية السردية في النص الشعري، ص: 364.

[2] محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ص: 203.

إلى حالة من التشكيل الجمالي القائم على تضافر الصورة والرمز، وما تشير إليه من دلالات نفسية ووضعية في النص"[1].

وفي كثير من الصور الشعرية يأتي استخدام الرمز جامعا بين الحسية والتجريد، لأنه يتنزل في إطار المفهوم العام للشعر الذي يتشكل انطلاقا من مدركات حسية باعتبارها المادة الأولى لكل إبداع فني، وبفضل الخيال الخلاق، يُعاد تشكيل العناصر الحسية الأولية للرمز بشكل يجعل القصيدة قادرة على الجمع بين الإحساسات المتباينة، واحتواء التجربة الانفعالية وصياغتها.. وهكذا يتم تجاوز التنافر والتناقض بين الحسي والمجرد بفضل قدرة الشعر على اقتناص اللحظات الدلالية المناسبة، فيسمو بالعناصر الموضوعية عن مجرد نسخ المدركات المادية المباشرة ويوائم بينها وبين قدرة التخييل على التحرر من زخم المادة.

[1] محمد زيدان، البنية السردية في النص الشعري، ص: 368.

المبحث الثاني:

التراث والشعر المعاصر

1 ـ مفهوم التراث

1 ـ 1 ـ التراث في العرف اللغوي

1 ـ 2 ـ التراث في العرف الاصطلاحي

2 ـ استدعاء التراث بين التأييد والرفض

* تمهيد

2 ـ 1 ـ الموقف المؤيد للتراث

2 ـ 2 ـ الموقف المناوئ للتراث

2 ـ 3 ـ الموقف الوسطي المعتدل

3 ـ الشاعر والتراث

* تمهيد

3 ـ 1 ـ عوامل توظيف التراث في الشعر المعاصر

3 ـ 1 ـ 1 ـ العوامل الفنية

3 ـ 1 ـ 2 ـ العوامل الثقافية

- الحداثة الشعرية العربية
- التأثر بثقافة إليوت
- إعادة إنتاج التراث

3 ـ 1 ـ 3 ـ العوامل السياسية والاجتماعية

3 ـ 1 ـ 4 ـ العومل القومية

3 ـ 1 ـ 5 ـ العوامل النفسية

4 ـ آليات توظيف الرمز التراثي في القصيدة المعاصرة

* تمهيد

4 ـ 1 ـ استدعاء ملامح من الرمز التراثي

4 ـ 1 ـ 1 ـ توظيف إحدى صفاته

4 ـ 1 ـ 2 ـ توظيف بعض أحداث حياته

4 ـ 1 ـ 3 ـ توظيف بعض أقواله

4 ـ 1 ـ 4 ـ استلهام المدلول العام للرمز

4 ـ 2 ـ التوظيف الطردي والتوظيف الانزياحي للرمز

4 ـ 3 ـ موقف الشاعر من الرموز التراثية المستخدمة

4 ـ 3 ـ 1 ـ التحدث من خلال الرمز

4 ـ 3 ـ 2 ـ التحدث إلى الرمز

4 ـ 3 ـ 3 ـ التحدث عن الرمز

1 ـ مفهوم التراث

(التراث) عند الأمم هو كل ما خلّفه السابقون للاحقين من أبناء الأمة، ولذلك فإن لكل أمة تراثها الذي هو "مجموع تراثات هؤلاء الأفراد، متجادلا مع نفسه مرّة ومتجادلا مع هؤلاء الأفراد مرّة أخرى. ويكون التراث . هكذا . إهابا كبيرا لكل شيء داخل وعي الجماعة ووعي أفرادها"[1].

وقد تنوعت مفاهيم كلمة (التراث) في الدراسات والمعاجم العربية، وذلك انسجاما مع ما ذهب إليه الأدباء والنقاد من مفاهيم مختلفة، وتحديدا في العقود المتأخرة، عندما اشتدت الرغبة في الرجوع إلى الماضي، فأصبحت الأمة التي "لاتمتلك الماضي الذي يبرزه التراث أمة مقطوعة الجذور، لا تقف على أرض صلبة تنطلق منها لبناء حضاري متجدد"[2].

1 ـ 1 ـ التراث في العرف اللغوي

(التراث) من ورث الشيء يرثه ورْثا ووراثة، وهو ما يخلّفه الرجل لورثته فالورث والإرث والوراث والإراث والتراث واحد، هكذا قال ابن الأعرابي، أما ابن سيده فقال: "الورْث والتراث والميراث: ما وُرث، وقيل الورْث والميراث في المال، والإرث في الحسب"[3]، وقيل هو "أن يكون الشيء لقوم ثم يصير إلى آخرين بنسب أو سبب"[4].

---

[1] مدحت الجيار، الشاعر والتراث، دراسة في علاقة الشاعر العربي بالتراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 2006، ص: 146.

[2] علي حداد، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د ط، 1986، ص: 05.

[3] ابن منظور، أبو الفضل محمد بن مكرم بن علي، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط 2، 1999، ج 15، ص: 266.

[4] ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن زكريا القزويني، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط 1، 1991، ج 6، ص: 105.

وقد اعتبر الزمخشري هذا الاستعمال الأخير للكلمة: (الإرث في الحسب) "من قبيل المجاز"[1]، لأن إرث الحسب تطور من الإطار المادي إلى المعنوي، "وإرث الحسب هو مفاخر الآباء، وشرف الفعال التي يرثها الأبناء فيمجدونها ويتغنون بها"[2].

وعندما ننظر في الاستعمال المجازي للكلمة نجد أنها آخذة في الاتساع، فهي تعبر عما يلزم وعن تكرار الشيء وتراكمه، نقول: "أورثته كثرة الأكل التخم والأدواء، وأورثته الحمى ضعفا"[3].

وقد استخدمت الكلمة بعد ذلك للدلالة على انتقال – غير مادي – بين جيلين أو أكثر، كأن تقول: "هو لي إرث مجد، والمجد متوارث بينهم"[4].

وفي القرآن الكريم تأتي كلمة التراث بمعنى الميراث كما في قوله تعالى: ﴿وتأكلون التراث أكلا لمّا﴾[5]، فقد كان العرب في جاهليتهم يغتصبون حقوق النساء، ويمنعون توريثهن، ويأكلون حقوق الأطفال، ولا يأكل من الميراث إلا من يقوى على القتال والدفاع عن حياض القوم، فكانوا يجمعون كل ما يتركه الميت وينفقونه بإسراف. فـ(التراث) بهذا المعنى تراث مادي، "فضلا عن العادة تراث العادات، أي عادة أكل الميراث عادة توارثها الجاهليون ابنا عن أب"[6].

وكما تدل على المعنى المادي فهي تدل أيضا على المعنى الديني والثقافي، وهو ما جاء في قوله تعالى على لسان زكريا عليه السلام: ﴿فهب لي من لدنك وليا يرثني ويرث من

---

[1] الزمخشري، جار الله محمود بن عمر، أساس البلاغة، دار صادر، بيروت، ط1، 1992، ص: 670.

[2] مراد عبد الرحمان مبروك، العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر، دار المعارف، القاهرة، ط 1، 1991، ص: 13.

[3] الزمخشري، أساس البلاغة، ص: 670.

[4] المصدر نفسه، ص: 671.

[5] القرآن الكريم، سورة الفجر، الآية: 19.

[6] حسن محمد سليمان، التراث العربي الإسلامي، دراسة تاريخية مقارنة، دار الشعب، القاهرة، د ط، 1987، ص: 16.

آل يعقوب واجعله ربّ رضيّا﴾[1]. فالميراث في هذا المستوى "إشارة إلى انتقال النبوة والعلم"[2].

وتأتي الكلمة بمعنى حصول المتأخر على نصيب معنوي، كما في قوله تعالى: ﴿وورث سليمان داود﴾[3]، أي ورثه في الملك والنبوة، "وليس المراد وراثة المال إذ لوكان كذلك لم يخصّ سليمان وحده بين سائر أولاد داود"[4].

أما مفهوم (التراث) في الشعر العربي القديم، فقد ورد ببعديه المادي والمعنوي، فالمادي ما ورد لسان عروة بن الورد في قوله:

وذي أمــل يرجــو تراثــي وإنّ مــا *** يصــير لــه منــه غــدا لقليــلُ

ومــاليَ مــالٌ غيــر درع، ومغفــرٌ *** وأبــيض مــن مــاء الحديــد صــقيلُ

وأســمرُ خطّــيّ القنــاة مثقّــفٌ *** وأجــردُ عريــان الســراة طويــلُ[5]

وأما المدلول المعنوي فيمكن أن نلمحه في معلقة عمرو بن كلثوم التي يفخر فيها بقومه ويباهي بأنه ورث المجد والعزّة عنهم، يقول:

ورثنــا مجــد علقمــة بــن ســيف *** أبــاح لنــا حصــون المجــد دينــا

ورثــتُ مهلهــلا والخيــرَ منــه *** زهيــرًا نعــم ذخــر الــذاخرينا

---

[1] سورة مريم، الآية: 6.

[2] ابن كثير، عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن عمر، تفسير القرآن العظيم، دار الفكر للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، 1991، ج 2، ص: 359.

[3] سورة النمل، الآية: 16.

[4] ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ص: 359.

[5] عروة بن الورد، ديوان عروة بن الورد، دار صادر، بيروت، د ط، د ت، ص: 32.

وأســـمرُ خطّـــيّ القنـــاة مثقّـــفٌ *** بهـــم نلنـــا تـــراث الأكرمينـــا[1]

ويوضح الزوزني في شأن هذه الأبيات "ورثنا مجد عتاب وكلثوم وبهم بلغنا ميراث الأكارم أي حزنا مآثرهم ومفاخرهم فشرفنا بها وكرمنا"[2].

فكلمة (التراث) تستعمل منذ القديم بمفهوميها المادي والمعنوي، وإن غلب استعمال (الإرث) و(الميراث) على ما كان ماديا، و(التراث) على ما كان معنويا.

1 - 2 - التراث في العرف الاصطلاحي

تناولت معاجم اللغة العربية كلمة (تراث) وخصصت لها حيزا معتبرا؛ ففي "معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب" ورد أنّ (التراث) هو "ما خلّف السلف من آثار علمية وفنية وأدبية، مما يعتبر نفيسا بالنسبة لتقاليد العصر الحاضر وروحه"[3].

ويُعرّف التراث في "المعجم الأدبي" بأنّه "ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد، وعادات، وتجارب وخبرات، وفنون، وعلوم، في شعب من الشعوب، وهو جزء أساسي من قوامه الاجتماعي والإنساني، والسياسي، والتاريخي، والخلقي، ويوثّق علائقه بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التّراث وإغنائه"[4].

وأمّا "المعجم الفلسفي" فيعرّف (التّراث) بأنّه "هو الميراث ماديا كان أو روحيا. تقول: التّراث الاجتماعي، التّراث الثقافي"[5]. وغير بعيد عن هذا ، يعرّف "التقاليد" traditions بأنها كل ما وصل إلينا من عادات وعقائد وطقوس من السّلف، "منها التقاليد الدينية، والتقاليد

---

[1] أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين الزوزني، شرح المعلقات السبع، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، د ط، 1980، ص: 129.

[2] المرجع نفسه، ص: 129.

[3] مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ومكتبة لبنان، بيروت، ط 2، 1984، ص: 93.

[4] جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط 2، 1984، ص: 63.

[5] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 2، 1982، ج 2، ص: 571.

الاجتماعية، والتقاليد السياسية وغيرها. وهذه التقاليد إما أن تكون مكتوبة وإما أن تكون غير مكتوبة، وهي إذ توحّد الأفراد، تنتقل من جيل إلى جيل وتعمل على اتصال الحضارة"[1].

كما ورد في "قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفلكلور" تعريف (للتراث * tradition) بأنّه "عناصر الثقافة التي تتناقل من جيل إلى آخر) [2].

ومن خلال التعريفات السالفة، يتجلى لنا أن مصطلح (التراث) يضيق – إلى حد ما – عن التحديد المطلق أو النهائي، فما زال يتداخل مع بعض المصطلحات القريبة منه مثل (الثقافة) و(التقاليد) وغيرها.. فباستثناء "المعجم الفلسفي" الذي أطلق مصطلح (التراث) على المذخور المادي والمعنوي معا، فإن بقية التعريفات اختزلت معنى(التراث) في التراث الثقافي وحده. غير أن ما يربط هذه التعريفات جميعها هو اتفاقها على أنّ التراث هو الذي ينتقل إلى الخلف من السلف في مرونة واندفاق وتواشج، أو هو بمثابة همزة الوصل بين السابق واللاحق.

وأمّا مفهوم (التراث) لدى المفكرين والنقاد ودارسي الأدب، فقد نُظر إليه من زوايا مختلفة. فكان كل منهم يتعامل معه من خلال وجهة نظره الخاصة، ومن خلال وعيه بجدلية العلاقة بين الماضي والحاضر، وسنحاول هنا التوقف عند بعض هذه الرؤى والمفاهيم.

ينطلق الدكتور زكي نجيب محمود في نظرته إلى التراث من التأكيد على ضرورة المزج بين الماضي والحاضر، لأن التراث في رأيه "هو كل ما تصنعه أنت، فالتراث كتب وفنون وغير ذلك من هذا الجسم المكتوب الموروث، لكنّك ستقرأه لتستخرج منه ما تستطيع بوجهة النظر التي تريدها أنت، دون أن يفرض نفسه عليك.. لك أن تختار منه سواء أكان شعرا أم نثرا أم نحوا ثم تتفاعل معه حتى لا يكون الحاصل أو الناتج نقلا مما أمامك، بل حصيلة تولّدت

[1] المصدر نفسه، ج 1، ص: 328.

[2] أيكه لتكريس، قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفلكلور، تر: محمد الجوهري وحسن الشامي، دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1973، ص: 88.

من التفاعل بينك وبينه"[1]. وهو بهذا المفهوم يؤكد على أهمية الزمن الحاضر في التعامل مع التراث والوعي بتفاصيله، "فالذات حركة وفعل من خلال إرادتها ومقدرتها على التأمل والتفسير والإضافة، وهي فاعلة أمام فاعلية التراث، فالوعي بالتراث إضافة للتراث"[2]، ومن هنا، فالفهم الصحيح للتراث بأبعاده المختلفة هو أحد أهم العوامل التي "تكشف عن مدى حرص الأديب على تحقيق معنى المعاصرة في تراثه"[3].

وبما أنّ التّراث يعتبر محرّكا أساسيا لسلوك الجماعة، ودافعا للبقاء والاستمرار، كما هو مرجع قد تحتكم إليه الجماعة وأفرادها في حال الخلاف، فإن هذا لا يعني مطلقا أنّ هناك "كتلة صمّاء تسمّى "التراث"، بل لأنه نتاج بشر فهو ينمو بنموهم، ويتطور بتطورهم، وبتطور النظر إليه، بل إن ثبات حركة هذا التراث مرتبط بما عليه هذه الجماعة من تحضر أو تخلف"[4]، وبهذا يمكن القول إن كل ما أنتجه السّلف من قيم وعادات في مختلف المجالات، ووصل إلينا فهو "تراث".

وإذا انتقلنا إلى التراث الإسلامي نجد بعضهم قد عرّفه بأنّه كل ما تدرج إلينا من الأسلاف " من عقيدة وثقافة وقيم وآداب وفنون وصناعات وسائر المنجزات الأخرى المعنوية والمادية، ويشتمل كذلك عل الوحي الإلهي (القرآن والسنّة) الذي ورثناه عن أسلافنا"[5].

وبهذا المعنى، فإن التراث العربي أوسع . في مدلوله – من التراث الإسلامي لو نظرنا إليه من جانبه التاريخي، فهو يعود بجذوره إلى ما قبل الإسلام، ولكنه – في المقابل – يضيق

---

[1] زكي نجيب محمود، موقفنا من التراث، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الأول، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، أكتوبر، 1980، ص: 32، 33.

[2] عبد الناصر عبد الحميد، توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر في مصر، رسالة دكتوراه، جامعة عين شمس، القاهرة، 1996، ص: 10.

[3] طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1989، ص: 55.

[4] مدحت الجيار، الشاعر والتراث، ص: 146.

[5] جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، الجيزة، مصر، ط 1، 1987، ص: 12.

عنه من جانب التصنيف الجغرافي والإثني، حيث لا يدخل فيه تراث الفرس والمغول والمغرب والأندلس وغيرها من الأقاليم الإسلامية غير العربية.

وقد حمل الشعر العربي التراث العربي قبل الإسلام وبعده، كما حمل موروثات القصيدة العربية فيما بين الشعراء عبر الأجيال، حتى أصبح النص السابق بمثابة المنهل التراثي للنص اللاحق، وقد تجلى ذلك في بُنى القصيدة وأساليبها، وكان الشاعر في كل هذا "ينطلق من تراثه الشعري أوّلا، وأصبح التراث هو النموذج الموجود لديه"[1].

2 ـ استدعاء التراث بين التأييد والرفض

* تمهيد

شهدت علاقة الشعر العربي بالتراث منذ انبلاج عصر النهضة وحتى الآن، عدة مواقف ومرت بمراحل مختلفة، أفرزت فيما بعد ردود أفعال متنوعة من قبل النقاد والشعراء، تراوحت – غالبا – بين التأييد والرفض، وكان لكل فريق مسوغاته وحججه التي كانت في أغلبها أقرب إلى الشّطط والغلو منها إلى الموضوعية والوعي بأبعاد المسألة معرفيا وجماليا.

فقد أسرف أنصار التراث العربي في التقوقع حول ماضيهم، وبالغوا في النظر إليه بعين التقديس والكمال، ورفضوا الإطلال على التراث الغربي ومنجزاته متهيبين من الوقوع فيما يُعرف بالاستلاب والتغريب ومسخ الهوية العربية العريقة، ووضعوا بينهم وبين الآخر حواجز ومتاريس، ونظروا إليه فقط من زاوية الشك والريبة، واعتنقوا نظرية المؤامرة كلما تعلق الأمر بهذا الغربي ولم يستطيعوا الإفلات من عقدة المستعمِر صاحب النزعة الاستعلائية.

فنتج عن ذلك رغبة جامحة في الارتداد نحو الماضي والاحتماء به، فاعتصموا به ورأوا فيه كمالاً لا يُضاهى، ووجدوا في نماذجه الشعرية أرقى النماذج على مرّ العصور، وفضّلوها على غيرها من النماذج الأخرى، وهو ما أدّى بهم – في نهاية المطاف – إلى الانكفاء على

[1] مدحت الجيار، الشاعر والتراث، ص: 151.

ذواتهم والنكوص إلى أزمنة غابرة، فألفوا أنفسهم في غربة فنّية، وهي أن يعيش الشاعر انفصاما بين عصره وثقافته.

لقد كان هؤلاء يسكنون – زمانيا – في الحاضر، وأمّا فنيا فهم يعيشون في العصور الجاهلية والإسلامية والعباسية، وفي المقابل، أفرط أعداء التراث في مجافاته والتملص منه، معتقدين بأنه سبب محن الأمة العربية وتأخرها، فدعوا إلى الالتحاق بركب الأمم المتقدمة ومجاراتها، وذلك لا يتم، في نظرهم، إلاّ عن طريق ترك هذه الرّسوم والأصنام الجامدة، والتطلع نحو الحاصر والمستقبل.

وباعتبار الزمن الحاضر "زمنا غربيا" بامتياز، كان لزاما على العربي النهل من المناهل الغربية والإقبال على نماذجها في كافة المجالات.

واعتبر هؤلاء أنّ العربي يكابر؛ فهو يرفض الإقرار بتفوق المعارف والآداب الغربية الواضح، مفضلا التقوقع في وهم الحضارة العربية المجيدة.

وطفق شعراء هذا التيار المناهض للتراث – بدءا بالرومنسية – يشيدون بالتجارب الشعرية الغربية، فاحتذوها ونسجوا على منوالها، وعملوا – جهدهم – على العصف بكل ما يمت للقصيدة العربية بصلة حتى لم يبق منها سوى الكلمات العربية، وأطلقوا العنان لأخيلتهم، وأبحروا في عوالم الأحاسيس الفردية، معتبرين أن عملية الإبداع إنْ هي إلاّ "نفي يتقدم". وبهذا لا يمكن الكلام عن الخلق الشعري ما لم يتم التحرر من أسر التقليد، وتجاوز مقولات الماضي الشعري الذي عبّر عن عصره ولم يعد قادرا على استيعاب المعطيات الجديدة بتعقيداتها.

وربما كانت هذه الآراء، والآراء المضادة في التعامل مع التراث، هي التي خلقت فيما بعد تلك التصورات حول الثنائيات التي كابدها أصحاب هذه المواقف "من ثنائية القديم والجديد

إلى ثنائية الشكل والمضمون، وثنائية الجسد والروح، وثنائية الثبات والتغير، وثنائية العقل الأوروبي والوجدان العربي"[1].

وهكذا جسّدت علاقة التراث بالشعر أهم مشكلات الشعر العربي، فهي تشتدّ حينا وتخفت حينا على ضوء التحولات والانعطافات الحضارية، ومحاولات البحث عن الذات وتأسيس الهوية، فأصبح التعامل مع هذه المسألة تحرّكه جملة من المفاهيم والأسس التاريخية والمعرفية نسوق منها ما يلي:

. أن التعامل مع التراث الأدبي لا يتم في سياق التراث العام، فكلاهما يخضع لحركة التاريخ والواقع وتطوّر المجتمع.

. أنّ التراث كقيمة فنية جزء أساسي في حقل الحداثة، "أو هو الوجه الآخر للعملية المعقّدة والصّعبة، عملية الاتصال والانفصال، ويقتضي الحديث عن أحدهما الحديث عن ثانيهما"[2].

. أنّ هناك فرقا واضحا بين الحديث عن استدعاء التراث وتوظيفه في الشعر المعاصر، وبين الحديث عن مظاهر الحداثة وتجلياتها في الشّعر القديم.

ومن هنا يمكن القول إنّ الحداثة أو المعاصرة لا تعني بأيّ حال من الأحوال التّنكر للتراث ومقاطعته، فكلاهما معا يشكّلان إرث الحضارة الإنسانية عبر العصور والحقب، وهذا ما يستدعي من الإنسان المعاصر أن يتعامل مع تراثه بشكل يفيده في بناء حاضره ومستقبله، "فأنت لكي تكون عصريا لا بد أنْ تحدّد موقفك من التراث، كما أنّك لا تستطيع أنْ تفسّر

---

[1] نعيم اليافي، أوهاج الحداثة، دراسة في القصيدة العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1993، ص: 62.

[2] المرجع السابق، ص: 48.

نوعية موقفك من التراث إلاّ من خلال فهمك لمغزى هذا التراث بالنسبة لظروف الحياة الرّاهنة"[1].

وقد تكون الأسباب الرئيسية لحالة التوتر والتشنّج التي ميّزت العلاقة بين التراث والمعاصرة مردّها إلى الغزو الاستعماري والهيمنة التي فرضها الغرب بثقافته ومعطياته الجديدة على الوطن العربي منذ الحملة الفرنسية على مصر، ممّا غيّر من مسار الحضارة العربية وحوّل وجهتها، فطرأت مستجدات على المشهد الثقافي والفكري ميّزها الصّراع المحتدم بين المواقف المختلفة حول طريقة التعاطي مع التراث ومقولاته، فبرزت ثلاثة مواقف كبرى هي:

. الموقف المؤيّد للتراث، وتميّز بمناصرة التراث إلى درجة رفض كل جديد.

. الموقف المناوئ للتراث، وتميّز برفضه للتراث جملة وتفصيلا إلى درجة القطيعة، والدعوة إلى الجديد.

. الموقف الوسطي وهو موقف يوازن بين الموقفين السابقين، بحيث يدعو إلى الإقبال على الجديد ومواكبة العصر، واضعا في حسبانه أهمية التراث وثراءه وفاعليته في إغناء التجربة الشعرية المعاصرة.

2 . 1 . الموقف المؤيّد للتراث

بدأ هذا الموقف مع مدرسة الإحياء والبعث ومحاولاتها الالتفاف حول التراث لحمايته، وقد نظر هؤلاء إلى الموروث الشعري العربي نظرة تقديس وإعلاء، واعتبروا شكل القصيدة لعربية شكلا نهائيا ولا نقاش حوله، فهو الشكل الأكمل الذي يمكن للشعر العربي انْ يبلغه، "ومن ثمّ

[1] عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 11.

راحوا يقيسون إلى نماذجه نماذجهم، ويشدّون إلى قصائده قصائدهم (...)، وكان أقصى جهدهم أنْ يبلغوا شأوها، وأنْ يضارعوا نمطها، أو يصنعوا على هيئتها"[1].

ولا يحصّ هذا الموقف الذي بلغ حدا كبيرا في عبادة التراث والذوبان فيه، الشعر وحده، بل شمل مختلف مناحي الحياة، كما أنّه لم يكن مجرد نزوة عابرة أو موقف فردي وليد لحظة طارئة، وإنما كان حتمية حضارية خلال تلك الحقبة، حاول من خلالها مؤيدوها أنْ يجابهوا المدّ الاستعماري التغريبي عن طريق الاعتصام بالتراث. ويتمثل هذا الاعتصام "في محاولة التمسك واللوذ بالقيم والتقاليد إزاء المدّ الاستعماري للرجل الأبيض الذي لم يكن غزوا عسكريا فحسب، بل كان حضاريا وفكريا وثقافيا"[2].

فقد خلقت طبيعة المرحلة وظروفها – إزاء الوضع الأدبي الموروث عن عصور الضعف والانحطاط من جهة، وإزاء الهجمة الاستعمارية وتداعياتها من جهة ثانية – مناخا من نوع خاص جعل الردّة نحو الموروث القديم في عزّ نقائه وقوّته وألقه "دليل صحة ثقافية ونفسية، وملاذا يحمي الشخصية ويمسكها، وبشكل مختصر جعل من إحياء الموروث ووضع العين عليه والهرب إليه استقطابا كاملا للتجربة العربية وتحقيقا للذات القومية"[3].

فجاء الارتداد إلى الماضي كالتيار الجارف استعاد من خلاله رواده – وعلى رأسهم البارودي – أصداء القدماء وحاكوا نموذجاتهم الرائعة حتّى أضحت لديهم قالبا مجردا أو جاهزا، يتشكل في الذهن من معايشة تلك النصوص، فغرفوا من معينها ونهلوا من ينابيعها التي لا تنضب.

ولكن الارتداد إلى هذا الماضي الذي وجد فيه أنصاره فردوسهم المفقود، وبقدر ما كان من أجل إعادة الاعتبار إلى إرث الآباء والأجداد بدلا من الوقوع في المسخ والتغريب، فإنه، في

---

[1] نعيم اليافي، أوهاج الحداثة، ص: 53.

[2] المرجع نفسه، ص: 54.

[3] محمد الكتاني، الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط 1، 1982، ص: 353.

ذات الوقت، كان ينطوي على موقف سلبي تجاه العصر والواقع المعيش، فهو هروب ولجوء إلى هذا الحصن المنيع (الماضي) ولّده عجز عن مواجهة الحاضر، إذ أنّهم بهذا الهروب من حاضرهم إلى ماضيهم لا يعبّرون "عن وجدان جماعي ولا عن حسّ حضاري أو قومي ولا حتّى عن ضرورة ثقافية أو أدبية أو تعبيرية، إنّ هربهم الآن اغتراب أو غربة، انزواء وتقوقع ونكوص، هو أقرب إلى العصاب منه إلى الصحّة والعافية"[1].

2 . 2 . الموقف المناوئ للتراث

لعل هذا الموقف المتمثل في الدّعوة إلى التّحرّر من التراث والإفلات من ربقته، يحيل – في نظر معارضيه – مباشرة على خلفية إيديولوجية تتمثّل في محاولات التغريبيين الارتماء في مستنقع الحضارة الغربية الآسن بكل ما يشتمل عليه من أفكار لا تنسجم مع خصوصية الذهنية العربية.

وأمّا على المستوى الفني، فقد بدأ هذا النزوع نحو مجافاة الموروث العربي والإقبال على الموروث الغربي بشكل واضح، مع المدرسة الرومنسية كبداية، ثم مع مدرسة الشعر الجديد بداية من النصف الثاني من القرن العشرين.

وليس هذا بغريب، فالمدرسة الرومنسية هي بؤرة التجديد والإبداع في الشعر العربي الحديث، وهي بمثابة الإهاب الذي تمخضت عنه معظم الاتجاهات والتيارات الشعرية منذ عشرينيات القرن الماضي، وحتى الزّمن الحاضر، ولذلك فهي تمثل " بدايات التجديد والتغيير والتمرد والرفض والثورة والدّعوة إلى كلّ ذلك والحثّ عليه، وفيها نعثر على إرهاصات أو تداخلات الواقعية والرمزية والسّريالية والصّوفية"[2].

[1] نعيم اليافي، أوهاج الحداثة، ص: 55.

[2] المرجع نفسه، ص: 56.

ثمّ تدعم هذا الموقف الرافض مع جماعة مجلة "شعر" حتى أصبح أحد أهم شعاراتها، وكان على رأس هؤلاء يوسف الخال وخاصة أدونيس الذي حاول "أن يشد الشاعر العربي إلى موقف أنطولوجي وفلسفي مماثل لموقف الشاعر الحداثي الغربي"[1]، ظنّا منه بأن الحضارة الغربية تقدم الأنموذج الحداثي الذي ينسجم مع حاضرنا، وهو بموقفه هذا، لا يقل غلوا عن أصحاب الموقف الأول الذي يدعو إلى العودة إلى القديم ورفض الجديد.

وعلى الرغم من وجود مصالحة في بعض آراء أدونيس بين التراث والمنجز الشعري الحداثي، فإن الموقف الأبرز في برنامجه النقدي حيال التراث يتميز بالرفض، فهو يرى أنّ "كل ما هو موجود بالوراثة، بالتقاليد بالعادة، يجب أنْ يُعاد النظر فيه وأنْ يُرفض"[2]. ويتجسّد رفضه في الخروج عن التراث – باعتباره تكرارا ومحرضا على التقليد – والتطلع إلى آفاق إبداعية جديدة. فلا بد على الشاعر المعاصر، ولكي ينسجم مع مقولات الحداثة، أنْ يتخطى "قيم الشباب في تراثه الشعري القديم – بخاصة – وفي تراثه الثقافي – بعامة – لكي يقدر أنْ يُبدع شعرا في مستوى اللحظة الحضارية التي يعيشها"[3].

ويمضي أدونيس – خاصة في مراحله الأولى – في الترويج لموقفه المناهض للتراث إلى أبعد الحدود، فيرفضه رفضا مطلقا، متشبثا في الوقت نفسه بالحاضر: "لسنا من الماضي، اللا ماضي هو سرّنا، الإنسان عندنا ملجوم بالماضي، نعلمه أنْ يكسر اللجام ويجمح، نعلمه أنّه ليس حزمة من الأفكار يسمونها تراثا. إنّ الشعر أمام التراث لا وراءه، فليخضع تراثنا لشعرنا نحن، لتجربتنا نحن، لا يهمنا في الدرجة الأولى تراثنا بل وجودنا الشعري في هذه اللحظة من التاريخ"[4]. فهو يجرد التراث من طابع القدسية والكمال ولا يعتبره مقياسا مطلقا،

---

[1] فاضل تامر، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط 1، 1987، ص: 195.

[2] أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط 3، 1983، ص: 271.

[3] المرجع نفسه، ص: 49.

[4] المرجع السابق، ص: 228.

وهو ليس حاكما ولا ملزما للشاعر المعاصر بقدر ما هو حقل ثقافي اشتغل عليه بشر مثلنا يصيبون ويخطئون، وربما ينهض شاعر عربي اليوم أو مفكر فيضيف إلى هذا التراث جديدا لم يعرفه في الماضي، وربما يكون أعظم مما عرفه دون أنْ يعني ذلك انه يهدم التراث أو يناوئه[1].

وبهذا يعتقد أدونيس أنه يعيد تقويم الثقافة العربية، خاصة في جوانبها التراثية، ويرفض – انطلاقا من هذه النظرة الجديدة – أنْ يتحول النص التراثي إلى سلطة، ويصبح في مستوى المؤسسة التي تفرض قيما معينة وعلاقات معينة. وتتجلى مؤسسية النص التراثي، خاصة، في ارتباطه بالتفاسير الموروثة أو المنقولة "أي باستمراريته كتقليد راسخ (...). التراث، في هذا المنظور، شبيه بمملكة عائمة، لها قوانينها وسلطانها، والحاضر هو دائما بمثابة المتهم أمام سلطان هذه المملكة، وعلاقته بالماضي أكثر من علاقة تابع بمتبوع: إنها علاقة محاكمة، يدان فيها الحاضر باستمرار، ويدان سلفا"[2].

فإذا كان التراث يشكل عائقا أمام الحاضر، وسلطانا على تطوره ونمائه، وإذا كان الشاعر ابنا لحاضره وليس للماضي، كان لزاما عليه أن ينغمس في عصره وليس أن يكتب من تلقاء أصداء الماضي ولا أنْ يحتكم إلى قوانينه.

ونلمح في هذا المستوى، أنّ هذا الموقف الرافض للتراث سار في اتجاهين:

اتجاه تكفل بمهاجمة التراث، واتجاه تكفل بالإشادة بالبديل المتمثل في الآخر – الغربي ومنجزاته.

---

[1] ينظر: أدونيس، الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط 4، 1983، ص: 277، 278.

[2] المرجع نفسه، ص: 276.

ففي الاتجاه الأول، شنّ من عُرفوا لاحقا بالتغريبيين أو أعداء التراث القومي، حربا لا هوادة فيها على الموروث من زاوية عدم صلاحيته للحاضر وليس من زاوية قيمته التاريخية، فاتهموه بالجمود والعبودية ورأوا في إحيائه محاذير قد لا تُحمد عقباها.

وأما الاتجاه الثاني الباحث عن البديل، فقد وجد في النماذج الغربية نقطة انطلاق وأفقا واسعا للإبداع والتجديد، فنادوا بمحاذاتها والنسج على منوالها "واعتقدوا أنها ستوقف – لا محالة – خط انحدارنا وتدهورنا، وتجدّد أو تبعث . في آن . كل أبعاد وجودنا المادي والروحي والحضاري"[1]. فلكي نحيا عصرنا، وجب علينا أنْ نسير على النهج الذي سلكه الأوروبيون ونعتنق فكرهم على اختلاف مشاربه، لأنه سرّ التطور والتقدم.

ويتداخل هذان الفرعان المشكلان للموقف الرافض – فرع المهاجمين للتراث العربي، وفرع المشيدين بالتراث الغربي – في نطاق الشعر بصفة خاصة، والأدب بصفة عامة، ويتكاملان حتى يصبح الموقف قطيعة كاملة مع التراث وبترا له من جهة، ونسخا كليا للنموذج الغربي وتقليده من أجل الانخراط في اللحظة الحاضرة من جهة ثانية.

فأصبح التغيير شعارا للمرحلة؛ التغيير في كل شيء وعلى جميع الأصعدة بما فيها الأدب والشعر، وهذا التغيير لم يكن له إلا مقصد واحد ووجهة محددة هي: "الآخر الغربي"، وقد تم التعبير عن هذا التغيير بأشكال معلنة حينا، ومواربة حينا آخر، واستعملت لذلك ألفاظ منتقاة على غرار "الحداثة" و"العصرنة" و"المعاصرة".. فإذا أراد الشاعر أنْ يكون ابنا لعصره معبرا عن روحه، فما عليه إلاّ أنْ يسير على خطى الغرب، ويتنفّس هواءه، ويحسّ إحساسه.

ولكن ما لبثت شعلة الرفض هذه أنْ بدأت في الخفوت بعد سنوات الشد والجذب المحتدمة إبّان خمسينيات القرن العشرين وعنفوان جماعة شعر، بظهور معطيات جديدة على الساحة الأدبية والشعرية. فبعدما كان أدونيس من أشد الناس غلوا في رفض التراث، نسجّل له

[1] نعيم اليافي، أوهاج الحداثة، ص: 57.

انعطافا هاما، انطلاقا من بداية ثمانينيات القرن الماضي، حيث حلّ التأمل في التراث وقيمه الفنية محل الرفض المطلق، فها هو يتساءل: ما التراث؟ ثم يجيب: "التراث هو القوة الحية التي تدفعنا باتجاه المستقبل، وما يهمنا من التراث اليوم في ضوء اتجاه المجتمع العربي نحو التغيير يكمن في العناصر التراثية التي تحتفظ بالقدرة على إضاءة الحاضر والمستقبل، يجب أن نفهم التراث بمعناه الكياني لا التاريخي"[1].

وقد عدّ بعضهم هذا الموقف من أدونيس بمثابة "ردّة نحو الموروث"، ولكننا نقول إن هذه الرؤية الجديدة والتي تتميز بالنضج في التعامل مع المذخور التراثي، تجعل من هذا الماضي ليس مجرد مومياء ميتة صمّاء، ولا مجرد قالب جامد عفا عليه الزمن، بل تضفي عليه حركية وحيوية بما يهيئ له نوعا من الاستمرارية لم تكن له من قبل، فعاد ليحتل مكانة في الحياة كما في الشعر لم تكن له من قبل. "لقد أصبح حركة تحتضن التاريخ وترتبط بخط الصيرورة والتجاوز، صار فعلا تتولّد عنه أفعال، أضحى حافزا على الابتكار والإبداع بعد أن كان عاملا مساعدا ومثبطا على العقم والجمود والتقليد"[2].

ومن هذه اللحظة بدأ يتبلور الموقف الثالث من استدعاء التراث والتعامل معه، وهو الموقف المتسامح مع التراث، المتصل به، دون الانقطاع عن اللحظة الراهنة.. موقف الوسطية الموازنة بين المؤيدين تأييدا أعمى، والرافضين رفضا متطرفا.

2 ـ 3 ـ الموقف الوسطي المعتدل

يمثل هذا الموقف في وسطيته أصحاب التجربة الشعرية الجديدة، خاصة منهم الذين جاءوا بعد الرواد، حيث استطاعوا أنْ ينظروا إلى التراث ، ليس على أساس أنه مسلّمات أو مجرد مثل عليا ونماذج نهائية تُحتذى مثلما ذهب إلى ذلك أصحاب الموقف الأول، كما لم ينظروا إليه على أنه رسوم دارسة وأطلال بالية وطروحات متخلفة وجب علينا رفضها جملة

[1] أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، د ط، 1988، ص: 244.

[2] نعيم اليافي، أوهاج الحداثة، ص: 74.

وتفصيلا شأن الموقف الثاني، ولكنهم استطاعوا "أن ينظروا إلى التراث من بعد مناسب، وأن يتمثلوه، لا صورا وأشكالا وقوالب، بل جوهرا وروحا ومواقف، فأدركوا فيه بذلك أبعاده المعنوية"[1]. ولا يعني تمردهم على الشكل القديم أنهم اصطفوا في موقف عدائي من التراث، فهم الذين أغنوا نصوصهم الشعرية بالمادة التراثية، وألمّوا بها واستخدموها استخداما واعيا، فظهرت تجاربهم نموذجا حيا على التوفيق بين غنى التراث واستشراف المستقبل، وآمنوا بأن التراث "مجموعة من الوقائع والكتل المتراصّة وفيض من التجارب والتساؤلات والأجوبة طرحها السّلف على نفسه واتخذ حيالها مواقف، بعضها مات وانقضى، وبعضها عاش واستمر دون أنْ ينقطع"[2].

فإذا كان التراث بالنسبة للفريق الأول مفخرة كبرى فاعتنقوه، وبالنسبة للفريق الثاني عبئا ثقيلا فاجتنبوه، يتحول عند هؤلاء الوسطيين إلى طاقة ومحرك من محركات الإبداع المعاصر، ومن هنا وقفوا أمامه وحاوروه واستخدموه وأعادوا صياغته حسب حاجاتهم ليكون مصدر قوة وإلهام وبؤرة تجذر وإشعاع وتألّق.

وجاء خروجهم على النسق الفني والجمالي للقصيدة التراثية ضرورة شعرية أملتها متطلبات اللحظة الراهنة دون المساس بهيبة الماضي وجلاله، لأنهم بذلك لم يكونوا "يحطمون التراث، بل كانوا يحطمون شكلا كان قد تجمد ومن شأنه أن يتطور ويتجدد، فليس الشكل هو روح التراث وإنْ ارتبط به في يوم من الأيام"[3]، لأن الشكل إذا كان هو ما يمكن أنْ يستفاد به من مجمل التراث، فحين ذاك يعزّ أن يكون للتراث قيمة فنية، لكن الشيء الذي يمكن أنْ يستفاد به من التراث هو قيمه الروحية الماثلة فيه، أي قيمه المعنوية.

---

[1] عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 26.

[2] نعيم اليافي، أوهاج الحداثة، ص: 67.

[3] عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 26.

ولذلك فإن الكتابة الشعرية الجديدة – وإنْ تحررت من النمطية التقليدية – ظلت وفية لروح التراث، فنحن حين نتأمل الشعر الجديد بمعزل عن مسألة الشكل، نلمس بوضوح "كيف يعيش التراث في ثناياه. كل ما في الأمر أنه لا يعيش فيه شكلا وقوالب، كما كان الحال عند شعراء مدرسة الإحياء (...) وإنما يعيش فيه كيانا بنائيا مقصودا إليه قصدا، وله أبعاده الفكرية والإنسانية"[1]. وهذا هو الفرق بين العيش "في التراث" والعيش "بالتراث" الذي استطاع معظم الشعراء المعاصرين أنْ يفقهوه.. فإذا تصفحنا دواوين الشعر الجديد ندرك عمق العلاقة التي تربط شعراءها بالموروث ونوعيتها؛ فأغلبية الشعراء تستوعب المغزى الإنساني والتاريخي لهذا التراث.

وهذا في الحقيقة هو الخيط الخفي الذي ظل يربط الشعر المعاصر بينابيعه وروافده، وجعل علاقة الشاعر بالتراث لا تنقطع وإنْ شهدت مدّا وجزرا حسب المواقف والحالات، حتى أنّ أولئك الذين كانوا يقفون موقف الرفض للتراث، يدينون للتراث بالكثير من استخداماتهم الشعرية، وعلى رأسها القناع والأسطورة، فأدونيس الذي اشتهر برفض التراث مثلا – خاصة في بداياته – اشتهر كذلك بتقنية القناع في شعره وطوّره حتى وصل به إلى ما أسماه بالمرايا.

فعلاقة الحاضر بالماضي علاقة متدفقة ومستمرة، لا يوقفها رفض ولا يحد منها رأي مناهض، وليس لأحد – كائنا من كان – أنْ يؤسس لقطيعة بين الأزمنة أو يمنع تدفقها، وهذه الرؤية المتوازنة للتراث تنسجم إلى حد بعيد مع الرؤية للحاضر والمستقبل، وهي تندرج في إطار منطق عادل في النظر إلى التراث والمعاصرة على حدّ سواء.

[1] المرجع نفسه، ص: 27.

3 ـ الشاعر والتراث

* تمهيد

باشر الشاعر العربي منذ القديم كتابة قصائده مستخدما موروثات تاريخية وأخلاقية ولغوية، وحتى فنية، كانت حينذاك تنسجم مع رغبة المتلقي، وهو ما بوّأ الشاعر في العصور القديمة مكانة أرفع من الخطيب أو المترسّل.. ومن ثمّ تبنى الطريقة الشعرية العمودية – لا على أنها شكل نهائي – مع انفتاح على تطورات الشكل وتفجرات اللغة.

لكن الضرر أتى بعد ذلك من خلال تثبيت عمود الشعر وقصره على ما كتبه الجاهليون والإسلاميون وتسييده على المنجز الشعري العربي.

وقد أكّد هذا العمود الشعري العربي بعد ذلك أنّ ما اكتشفه يعتبر قوانين نهائية، ما أدّى إلى تأجيل إمكانية الإبداع أو إلى نفيها أصلا، فجاءت محاولات التجديد "لحظة إبداعية متعمّدة، تحاول تغيير الأوضاع في المستويات كافة، فنشأت قصيدة جديدة تضرب عمود الشعر كما يفهمه اللغويون والعروضيون المحافظون. ولم يكن هذا الضرب الجديد ملغيا للنص الشعري القديم، لأنه عدّه نصا مرجعيا ولا نهائيا، ومن ثم جدّد بعض الشعراء في ظل النص التقليدي دون أنْ يحس المتلقي بتدمير ما في القصيدة العربية من موروثات"[1].

فكتب عمر بن أبي ربيعة حوارات بين الشخصيات، وأنشأ قصصا داخل النص الشعري. وكتب أبو نواس أبياتا بلا قافية.. وفتح هذا الأمرُ المجال واسعا أمام شعراء لاحقين مثل أبي تمام والمعري والمتنبي، ثم الشعراء الذين جاؤوا بعدهم.

إن العلاقة بين الشاعر العربي والتراث لا تقوم – في جوهرها – على الرفض، ولم يعمد الشاعر العربي عبر التاريخ إلى تجاهل تراثه أو هجره، لأن السبب الأساسي في الارتباط

[1] مدحت الجيار، الشاعر والتراث، ص: 192.

القوي بين الشاعر والتراث يعود إلى طبيعة الشعر نفسه، بحيث أنّه استدعى وقتا طويلا حتى تتبلور تقاليده وتقنياته في العصر الجاهلي.

فقد شكّل التراث بالنسبة للشاعر، وعبر كل العصور، "الينبوع الدّائم للتفجّر بأصل القيم وأنصعها وأبقاها، والأرض الصلبة التي يقف عليها ليبني فوقها حاضره الشعري الجديد على أرسخ القواعد وأوطدها، والحصن المنيع الذي يلجأ إليه كلما عصفت به العواصف فيمنحه الأمن والسكينة"[1].

وهذا ما جعل العرب يمنحون شعرهم فخر لقب "الديوان" أو "السجل". فهو الذي يحمل بين دفتيه مذخورهم عبر الحقب، ومن هنا كان الشاعر العربي طوال عصور الكتابة "حريصا على التمسك بالموروث لأن هذا التمسك يضيف إليه بعدًا مهمّا (...) ولهذا يظهر أي خروج على الموروث بصورة الخارج على التراث"[2].

فقد كان التراث إهابا فضفاضا، وجد فيه الشاعر العربي مساحة واسعة للتفجّر والتعبير، وأمدادا زاخرة وكنوزا قيّمة أثرى بها قصائده "فما خذله هذا التراث مرّة؛ ارتدّ إليه مهموما ومسرورا، مهزوما ومنصورا، حرّا ومقهورا، فوجد فيه ما يهدهد همومه وما يجسّد سروره، وما يواسي في هزيمته وما يتغنى بنصره، ما يمجّد حريته وما يتمرّد على قهره"[3].

ومن هذه المواد التراثية التي استخدمها الشاعر العربي ودعم بها تجاربه الشعرية، ما يتمثّل في الموروث الأسطوري الذي يمتدّ إلى حياة البشر خلال الأزمنة الغابرة، بالإضافة إلى "الأمثال والتراث الشعبي الذي يمثل ثروة غنية بالشخصيات الأسطورية والتاريخية. وهناك جانب آخر من هذه المعطيات يتمثل في الجانب الديني بما فيه من أحداث وشخصيات ومذاهب فكرية (...) وقد كان التراث الصوفي – وما زال – من أكثر الجوانب لفتا للشعراء

---

[1] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص: 7.

[2] مدحت الجيار، الشاعر والتراث، ص: 194.

[3] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص: 7.

والأدباء"[1]، كما استخدم الشعراء التاريخ العربي ووظّفوا ما يشتمل عليه من حركيّة وتنوع وانتصارات وهزائم ودم وفتوح، وما أسّس من حضارات، وما رافق كل ذلك من ديناميكية الهدم والبناء، ومن ظهور شخصيات أصبحت رموزا في التاريخ العربي.

فالتراث يعني – فيما يعني – الزمن، والتفات الشاعر المعاصر إليه يتنزّل في إطار توسيع الدائرة الزمنية التي يتحرك في مجالها الشاعر وتنبثق منها تجربته بما يحقق التواشج المنشود بين الأحقاب الزمنية بماضيها وحاضرها، من أجل خلق زمن ثالث هو المستقبل في إطار رؤية الشاعر للعالم.

وقد بدأ الاتجاه الحقيقي نحو استخدام التراث بشكل واعٍ، واتسعت دائرته خاصة بعد الحرب الثانية مع تيار الشعر الجديد، وجاء تعاملهم مع هذه الينابيع مختلفا عن الإحيائيين، ففي حين اكتفى الأحيائيون – غالبا – بالتعامل مع الموروث العربي الإسلامي، اتسع مدلول التراث عند الشاعر المعاصر ليشمل معظم التراث الإنساني، وفي حين تعامل الإحيائي مع التراث بشكل "تسجيلي" بحيث يعمد إلى المادة التراثية يسجلها أو يحكيها أو يعبر عنها في أحسن الأحوال، جاء الشاعر المعاصر ليتماهى مع التراث ويذوب فيه ويستنطقه؛ بمعنى أنه يعايشه ويعيش في داخله، ويستخدمه في قصيدته استخداما وظيفيا واعيا. وبهذا فإن أي شاعر – ومهما كان حداثيا – لا يستطيع أنْ يبدع ما لم يسند ظهره إلى أساس راسخ من التراث، لكن مع حرية مطلقة للشاعر "في الاختيار والتكييف الثقافي، فالتعامل مع الماضي ينطلق من مجموعة من المشكلات التي يعيشها الشاعر في الواقع، أو بتعبير آخر، إنه بالشكل الذي يرى به الحاضر يبحث في الماضي عمّا يتناسب مع كيفية رؤيته وتعامله مع هذا الحاضر"[2].

---

[1] جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ص: 13.

[2] جابر عصفور، مشكلات التراث، مجلة فصول، مجلد 1، عدد 1، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1980، ص: 36.

وهذا ما يتيح الحفاظ على شخصية الشاعر وعدم إلغائها، بل إنها تظهر في ثوب جديد يتلون بألوان الرمز أو الأسطورة أو القناع، فيصبح فردا يذوب في المجموعة، أو "مفردا بصيغة الجمع" على حد تعبير أدونيس.

فتوظيف التراث في الشعر لا يأتي بوصفه موقفا شعريا جماليا فحسب، بل أيضا بوصفه موقفا فكريا وحضاريا يلبي نزوع الإنسان إلى أن يعيش زمنين – إذا كان ذلك ممكنا – بدل الزمن الواحد، وتصبح علاقة الشاعر المعاصر بالتراث، بهذا المعنى، علاقة واعية تنطلق من إدراك الشاعر وتعمقه، ولا تقوم على النّسخ والتقليد، أو هي وبشكل أدق، ليست علاقة تأثر صرف ومباشر وكامل بقدر ما هي علاقة إدراك واعٍ وملمٍ بالمعنى الإنساني الذي يحتويه التراث. "ومن خلال هذه النظرة كان استخراج الشاعر المعاصر للمواقف التي لها صفة الديمومة في هذا التراث سواء أكانت هذه الصفة لازمة للموقف القديم أو مضافة من قِبل الشاعر"[1].

وهي بالإضافة إلى ذلك، علاقة وسيلة بغاية عند بعضهم، فعن طريق التعبير بالتراث فقط يستطيع الشاعر أن ينفذ إلى أغوار المتلقي العميقة، كما يستطيع "إسقاط ملامح معاناته وقضيته المعاصرة من خلال التراث"[2]. غير أنّ هذه العلاقة لا تنشأ بمعزل عن وعي الشاعر وإدراكه للتراث وتأثّره به، ومن هنا يأتي استدعاء الشاعر للتراث وسيلة للتعبير عن حاضره. ولأن التراث ثري بقيمه الإنسانية ومادته التي تنسجم مع المادة الشعرية فإننا نلحظ حرص الشاعر المعاصر على النّهل من روافده التي لا تنضب، فهو يمتح منه ويستلهم ما يتوافق مع تجاربه ليثريها بهذا الحراك وهذا التواصل الذي يمنح القصيدة خصوبة واتساعا ويجعلها أكثر حيوية في احتواء مستجدات العصر وطوارئه، ويضع الشاعر المعاصر أمام مرايا أكثر وضوحا تقتبس من الماضي أصالته وثراءه وتأخذ من الحاضر نضجه وتطوره.

---

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 27.

[2] علي عشري زايد، توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر مجلة فصول، المجلد 1، العدد 1، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1980، ص: 204.

ويمكن القول إن علاقة الشاعر المعاصر بالتراث نابعة من تلقاء دوافعه الفنية في استلهام روح التراث ورموزه لإغناء تجربته الشعرية التي لا ترتبط بحدود الفردانية، وإنما تصل إلى ذرى التجربة الإنسانية الشاملة في مضامينها وأبعادها، والتي تعبّر عن هموم الإنسان وتطلعاته في جميع العصور.

فالشاعر المعاصر لا يتعاطى مع الموروث فيستلهمه لمجرد الرغبة في التجديد الفنّي، أو لمحض التعبير، بل لإدراك منه ووعي بأن التراث يمثّل ذاكرته التاريخية والثقافية.

والتعامل مع التراث إنْ هو إلاّ نوع من التّناص، أو هو تفاعل بين نصين ينتميان إلى زمنين مختلفين، وهو ما يخلق حوارا حرّا وواسعا بين النصوص الأدبية ويسمح بتداخلها وتمازجها، حتى يفضي هذا الحوار النصوصي إلى نص ثالث يفتح نفسه على قراءات متعددة، ويسمح بتعدد الرؤى والمقاربات من قِبل المتلقي.

3 - 1 - عوامل توظيف التراث في الشعر المعاصر

هناك مجموعة من العوامل والمسوغات وراء استمداد الشاعر المعاصر من معين الماضي ليرفد به تجربته الانفعالية، وبغية اقتفاء الحيوية التي تمنح وسيلته في التعبير قدرة وطاقة يستطيع من خلالها أن ينفذ إلى الآخر للتعبير عن آلامه وطموحاته.

هذه العوامل التي كان لها دورها في دفع عملية استلهام الموروث من قبل الشاعر المعاصر، تتداخل بشكل كبير إلى درجة يصعب معها على الباحث الفصل الدقيق ووضع حدود واضحة لمنطقة تأثير كلّ منها، والقطع بالحدود التي ينتهي عندها تأثير هذا العامل ليبدأ تأثير العامل الآخر.

وعموما أمكن لبعض الدارسين إيجاز هذه العوامل وتصنيفها إلى خمسة مستويات، هي[1]:

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

عوامل فنية.

عوامل ثقافية.

عوامل سياسية – اجتماعية.

عوامل قومية.

عوامل نفسية.

3 - 1 - 1 ـ العوامل الفنية:

لقد أحسّ الشاعر المعاصر بمدى خصوبة التراث وثرائه بالطاقات الفنية المتجددة التي يستطيع الخطاب الشعري المعاصر أن يمتح منها إمكانات تعبيرية لا حدود لها، كما أدرك أنه "باستغلاله هذه الإمكانات يكون قد وصل تجربته بمعين لا ينضب من القدرة على الإيحاء والتأثير"[1].

فالرموز التراثية لها حضور حيّ وحيويّ في وجدان الأمة يبلغ درجة القداسة، وحين يوظف الشاعر مذخور الأمة في شعره يكون قد نفذ إلى وجدانها بأقوى الوسائل تأثيرا، وهذا ما حدا بالقصيدة الجديدة إلى تعقب هذه الإمكانات الجديدة من أجل الوصول إلى القدرة على استيعاب الحاضر ومعطيات العصر.

وحدود القصيدة التي تعتمد على استخدام التراث لا تقف عند هذا المستوى، بل تتجاوزه إلى محاولة إعادة إنتاج التراث داخل دائرة من العلاقات الفنية والرمزية من أجل توليد دلالات معاصرة ومتفجرة في عملية مركبة تتضافر فيها مصادر المعرفة التراثية والفكر الجمالي المعاصر. فكان من ثمار هذه العلاقة الجدلية بين الرمز التراثي والقصيدة، ظهور كتابة شعرية جديدة قائمة على استخدام التراث واستنطاق إمكاناته الفنية التي تمنحه إياها القصيدة

[1] المرجع السابق، ص: 16.

نفسها، والدفع بالمعاني نحو ذرى رمزية وإيحائية، بعيدا عن أعين الرقيب والسلطة، لا عن أعين القارئ الكاشف لسياقاتها التعبيرية؛ لأن القارئ هو الذي يستهدفه الشاعر في المقام الأول، ويجعله ينتج واقعا ترميزيا وتخييليا واسعا من خلال أجواء القصيدة.

وإذا كانت مشاكل الحياة المعاصرة متغيرة ومتجددة، فقد ضاقت أطر القصيدة الغنائية التي تتناسب مع الرومنسية، عن استيعاب هذه التعقيدات والتعبير عنها، فكان على الشاعر أنْ يستعير بعض أشكال التعبير الأخرى وتقنياتها كالمسرح والقصة وغيرها من الألوان الشائعة اليوم في القصيدة الجديدة.

إنّ ما وصلت إليه القصيدة الجديدة من نضج فني واقتراب من القارئ بمستوياتها التعبيرية المتنوعة، يعود الفضل فيه إلى التراث بما يتوفر عليه من إمكانات التعبير الخصبة والمتجددة، فالشاعر المعاصر حينما ينهل من هذه الينابيع، فإنه يفتح المجال واسعا أمام تنامي القصيدة، بحيث يستقطب مادة تعبيرية تمارس دورها في تعميق رؤى الشاعر، وتفسح أمامه سبل الإبداع، بما يتيح إمكانية النفاذ إلى أعماق قارئه بشكل فني مبدع؛ كما "يتيح هذا الاستلهام للشاعر الاتكاء على ما تفجره الشخصية التراثية أو الموقف التاريخي من مشاعر ودلالات تحفظ القصيدة نفسها من التسرّب في سردية باهتة أو خطابية زاعقة"[1]، ناهيك عما يحدثه هذا الاستخدام من انتقال بالقصيدة من السياق الموضوعي الذي يوفر للتجربة مناخات جمالية أرحب؛ فحين يوظف الشاعر هذه الأصوات القادمة من الماضي بكل إشراقاته "يكون قد أضفى على تجربته الشعرية نوعا من الأصالة الفنية عن طريق إكسابها هذا البعد التاريخي الحضاري، وأكسبها في نفس الوقت لونا من الكلية والشمول بحيث تتخطى حاجز الزمن، فيمتزج في إطارها الماضي والحاضر في وحدة شاملة"[2]. كما أنها تكتسب قابلية

[1] رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الاسكندرية، د ط، 2003، ص: 301.

[2] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص: 16.

المثول في الزمن وهضم تغيراته. وبتعانق تجربة الماضي وخبراته مع تجربة الراهن وخبراته، تنشأ تجربة وليدة تحمل في ثناياها هموم الحاضر متلونة بعبق الماضي وإشراقه.

3 - 1 - 2 - العوامل الثقافية

لا بد على الشاعر المعاصر أنْ يكون صاحب ثقافة واسعة، ودراية لغوية وفنية تمكّنه من استخدام المصادر التراثية في مضانّها الدلالية الصحيحة، فإذا كان الإنسان العادي تهمه ثقافة اللحظة المعاصرة – باعتبارها الانشغال اليومي – فإن الشاعر يحتاج لأنْ يلمّ بثقافة الأزمنة والعصور – إذا جاز التعبير – لأنه يقدم خلاصة تجارب لا تحدّها الأزمنة، فعبر تلاقح ثقافات الأزمنة المتعاقبة، يظهر ذلك الوعي المدرك لمتطلبات الواقع، "فالتراث يمثل تحديا للوعي الثقافي العام وللوعي الشعري الحديث بشكل خاص. ولذا فإن التعامل مع التراث ينبع من موقف محدد مبني على لاوعي جمالي وثقافي مسبق"[1] بهذا التراث ومادته وقابليته الكبيرة لمواجهة متطلبات المشهد الثقافي الراهن الذي يستدعي مرونة وسعة في أفق الشاعر، ولذلك فمن مميزات الشاعر المعاصر " أنه في حاجة – لكي يبدع شعرا له وزنه من منظور عصره – لأنْ يحصّل أكبر قدر مستطاع من الثقافة، فالثقافة هي سلاحه الحقيقي والضروري، والتنوع في هذه الثقافة ضرورة كذلك؛ فلم يعد يكفي الشاعر المثقف أنْ يلمّ بالشعر العربي وحده، أو بالثقافة العربية وحدها، وإنما هو يحسّ بضرورة أنْ تمتد ثقافته فتشمل كل ما يمكن أن يوسّع من نظرته إلى الأشياء ويعمّقها، ولهذا فإنه يفتح نفسه للتراث الإنساني كله (...) دون مفاضلة أو تمييز"[2]. والشاعر العربي المعاصر تأثر بالكثير من المواد الثقافية التي أنعشت مخيّلته ودفعته إلى تمثّل هذه المعطيات الثقافية – التراثية والتعامل معها وإنْ كان ذلك داخل سياقات جديدة. يُضاف إلى ذلك محاولته مسايرة تيار الحداثة الذي أضفى على الشعر العربي أبعادا جديدة على مستوى التوظيف الفني.

---

[1] رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء، الاسكندرية، ط 1، 1998، ص: 368.

[2] عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 34، 35.

ومن أهم الأسباب التي أثّرت في الشاعر العربي المعاصر ثقافيا، ودفعت به إلى إدراك مدى أهمية استدعاء التراث وإسقاطه على حاضره، نجد:

* الحداثة الشعرية العربية

لم يكن الشاعر العربي بمنأى عن التأثر بالحداثة الشعرية العربية والأجنبية، فقد كان المد الحداثي جارفا برؤاه وتصوراته الجديدة وبأدوات لم تألفْها الذهنية الشعرية العربية قبل ذلك، مما جعل الشعراء المعاصرين ينقبون في الموروث عما يسدّ حاجاتهم العصرية خاصة وأنّ رياح الحداثة حملت معها التأكيد على استلهام التراث وتوظيفه شعريا.

ويأتي هذا في ضوء ما تعرضت له الأمة العربية من انكسارات وهزائم على الصعيد العسكري، وتشتت فكري بين الاشتراكية والقومية على الصعيد الثقافي، وعجز العرب عن الدفاع عن فلسطين بعد نكبة 1948، ثم بعد نكسة 1967، ينضاف إلى ذلك كله مختلف أشكال القمع الذي كانت تمارسه الأنظمة العربية لتكميم الأفواه وإخراس الألسنة، والحيلولة دون تشريح الواقع المرير.. كل ذلك حدا بالمثقفين والشعراء إلى استخدام الرموز والأقنعة والمرايا، فوجدوا في التراث ضالتهم.

* التأثر بثقافة إليوت

وسّع الشاعر المعاصر من دائرة انفتاحه على التراث، فلم يكتف باستدعاء التراث العربي والإسلامي، بل تجاوزه إلى الإفادة من التراث الإنساني بشكل عام، فقد أقبل على الموروث الأوروبي ينهل منه، وتجاوب مع دعوات العودة إلى التراث من كبار نقاد وشعراء الغرب وتمثّل ثقافتهم وفكرهم النقدي.

وباعتبار الناقد والشاعر الإنجليزي ت. س. إليوت من أهم الأقطاب الشعرية التي تأثر بها شعراؤنا، فقد وجدت دعوته إلى استحضار الكنوز التراثية صدى عميقا في نفوس هؤلاء الشعراء. فقد تكلم إليوت عن الأسس الفنية والمنهجية لاستلهام التراث في الشعر معتبرا "أن

خير ما في عمل الشاعر، وأكثر أجزاء هذا العمل فردية هي تلك التي يثبت فيها أجداده الموتى خلودهم"[1]، منوها إلى أهمية اكتساب الشاعر لما أسماها "الحاسة التاريخية"، لأن الشاعر لا يمكنه أنْ يختزل قيمته الفنية في بعده الفردي، "وإنما تترتّب قيمته على أساس علاقته بالسلف من الشعراء والفنانين (...) وأنّ الحاضر ينبغي أنْ يغير الماضي بمقدار ما يوجه الماضي الحاضر"[2].

وقد جاءت تجربة إليوت نتيجة لما أحدثته المدنية في حياة الإنسان من جفاف الروح ونضوب القيم حتّى عدّ الحياة خرابا بلقعا، وهذا ما صوّرته قصيدته "الأرض الخراب" التي تمثلها كثير من شعرائنا العرب – ناهيك عن الغربيين – ووجدوا فيها أحسن تعبير عن نفورهم من الحاضر الموبوء والمدنية الصاخبة، تلك التي قتلت في الإنسان أجمل القيم والمثل، فضاعت فيها آدميته. فحاول إليوت بهذا المنهج اكتشاف طريق الخلاص من إفراط المدنية وتوجّهاتها السافرة نحو المادة بالرجوع إلى التراث لاستنهاض الذات الإنسانية البكر واستنهاض رصيدها التاريخي، ووجد ذلك صدى في نفوس الشعراء العرب الذين انبهروا بهذا النزوع الحداثي الجديد وما وصل إليه من حرية التعاطي في الموضوع والوسيلة. وإذا كان إليوت قد وضع في كتاباته النقدية الأسس النظرية لهذه الدعوة "فإن شعره لم يكن أقل أثرا في إرساء دعائمها على المستوى التطبيقي، حيث جاء هذا الشعر أنضج وأكمل تطبيق للأسس التي قامت عليها دعوته إلى الموروث. فأكثر في شعره من استخدام الكثير من الإشارات والاستعارات التاريخية"[3]، وهذا التجاوب مع دعوة إليوت هو ما أتاح لذلك الانفتاح الإنساني أنْ يأخذ مكانه في الشعر المعاصر.

* إعادة إنتاج التراث

---

[1] منح خوري، الشعر بين نقاد ثلاثة، دار الثقافة، بيروت، د ط، 1966، ص: 72.

[2] المرجع نفسه، ص: 74.

[3] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص: 28.

كان من نتاج محاولات الاستعمار تشويه الذات العربية ومسخ خصوصياتها القومية والثقافية، نشوء فكر يدعو إلى إثبات القيم العربية الأصيلة والتمسك بعاداتها المتوارثة والارتباط بالأصالة. بيْد أنّ ردة الفعل الحيوية والفعالة كانت في الدعوة إلى الرجوع إلى التراث واستعماله واستلهام ما فيه من مضامين وقيم، فقد أخذ هذا الاتجاه الداعي إلى استثارة الذات العربية على عاتقه مهمة بث الروح في التراث ومضامينه "وتوجيه الأنظار إلى ما فيها من قيم فكرية وروحية وفنية صالحة للبقاء والاستمرار، وقد لفت أنظار شعرائنا(...) إلى ما يزخر به هذا التراث من كنوز، فالتفتوا إليه يستلهمونه ويسترفدونه"[1]، وصار الشاعر المعاصر من هذا المنطلق معتدا بما في هذا التراث من غنى حوّل وجه الإبداع وأصفى عليه توازنا وأعاد الاعتبار لثنائية الماضي والحاضر.

3 - 1 - 3 - العوامل السياسية والاجتماعية

مرت الأمة العربية في العصر الحديث بظروف سياسية واجتماعية قاهرة، وئدت فيها الحريات وأصبح المثقفون والشعراء وأصحاب الرأي يكابدون قمع السلطة وملاحقتها.

وإذا كان الشعراء هم ألسنة الأمم المعبرة عن آمالها وآلامها، فهم، بالمقابل، أكثر الناس اصطداما بالسلطة، ولذلك كان عليهم أنْ يتخفوا خلف التراث حتى يعبروا عن واقعهم المعيش، ومن ثمّ "لجأ شعراؤنا إلى حيلتهم الخالدة؛ استعارة الأصوات الأخرى ليتخذوها أبواقا يسوقون من خلالها آراءهم دون أنْ يتحمّلوا هم وزر هذه الآراء والأفكار. وقد وجد هؤلاء الشعراء في تراثنا معينا لا ينضب يمدّهم بالأصوات التي تحمل كل نبرات النقد والإدانة لقوى العسف والطغيان"[2]. فاستلهموا الشخصيات التراثية وحوّلوا رموزها إلى أقنعة يتوارون خلفها لمقاومة الظلم والبطش.

---

[1] المرجع نفسه، ص: 25.

[2] المرجع السابق، ص: 33.

والتراث حافل بمثل هذه الأصوات التي ارتفعت في وجه السلطة في عصرها، وأعلنت عصيانها وتمردها على هذه السلطة الجائرة، فقد استدعى أمل دنقل مثلا صوت عنترة العبسي[1] الذي تمرد على القبيلة وعلى تصنيفها العنصري رغم أحقيته بمرتبة أفضل. واستدعى كذلك سبارتاكوس[2] الذي قاد ثورة العبيد ضد سلطة القيصر في روما، وزرقاء اليمامة[3] التي تستشرف المستقبل وتتنبأ بالغيب وبالمخاطر المحدقة رغم تكذيب قومها واستخفافهم بقدراتها.. وغيرها من الأصوات التراثية التي كانت علامات مضيئة في زمنها وشكّلت رموزا للتحدي والرفض.

كما ظهرت في الشعر العربي المعاصر نماذج متنوعة لشخصيات تراثية في سياقات دلالية مختلفة، تعري قبح السلطة، وإجحاف الساسة في حق المثقفين والمبدعين، وهي شخصيات بذلت تضحيات نبيلة من أجل خلاص شعوبها، وتحملت في سبيل ذلك ألوانا من الأذى والألم، فانتشرت شخصيات الحلاج والمسيح والحسين...

فكل شاعر من الشعراء العرب المعاصرين الذين كان لهم موقف ما تجاه السلطة يكون قد لجأ إلى هذه التقنية ووظفها بمهارة ومقدرة في سياق التعريض بالسلطة وتسفيه أعمالها. وهم يلتجئون إلى التقنع خلف الشخصيات التراثية ليس من أجل اتقاء ملاحقة البوليس فحسب، "وإنما لجأوا إليه أحيانا هربا من البطش الأدبي لبعض القوى الاجتماعية التي كانوا يخالفونها"[4]، ففضلوا تحاشيها وعدم الدخول في صدام مباشر معها.

إزاء هذا الوضع، كان "الفزع إلى الماضي" مسلكا طبيعيا لأصحاب التيار المجدد الذين حققوا انتصارا في هذا المضمار "كصلاح عبد الصبور والبياتي وأمل دنقل، فكانوا ذوي وعي حقيقي لا بالتراث فحسب ولكن بالدور التاريخي الذي حققه هذا التراث في المجالات

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، مكتبة مدبولي، القاهرة، د ط، 1995، ص: 161، 162.

[2] المرجع نفسه، ص: 147.

[3] م. ن، ص: 159.

[4] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص: 38.

الاجتماعية والنفسية والسياسية والإنسانية"[1]، وهو ما حدا ببعض النقاد إلى إطلاق تسمية "شعراء الرفض" على هذا اللفيف من الشعراء.

وقد عنّ لكثير من الشعراء المعاصرين أن يوفقوا في استخدام التراث استخداما يستعيضون به عن الحاضر المترهل بكل تصدعاته النفسية والاجتماعية والسياسية؛ فكان كل استدعاء لشخصية أو لحادثة تاريخية يحمل قضية أو يدافع عن موقف. فانتقاء الرموز التاريخية الشامخة وعرضها في التجربة الشعرية بشكل يعوض الأمة عمّا فقدته في حاضرها، له وجه آخر مقابل "يحقق نفس الهدف وهو اختيار الشخصيات ذات القيم الممسوخة كأقنعة ورموز لا لاتهام الماضي ولكن لإسقاطها على الحاضر وتلبيسها به"[2]. فشخصية "كافور الإخشيدي" في قصيدة "من مذكرات المتنبي في مصر" لم يستدعها أمل دنقل بشكل عارض أو في سياق الحديث عن الشخصية المحورية "المتنبي"، ولا من أجل التعامل مع حقبة تاريخية عربية بشكل ساخر فحسب، بل هي – أكثر من ذلك – رمز للحاكم العربي المعاصر بكل مقوماته السلبية التي استعارها الشاعر من كافور: فهو فاقد للشرعية لأنه اغتصب السلطة إثر انقلاب على سيده ومولاه، كما أنه لم يستطع أنْ يكون في مستوى تحديات المرحلة التاريخية التي حكم فيها لشدة غبائه وتسطيحه للقضايا المصيرية للأمة، فها هو – وبشكل يثير الشفقة والسخط معا – يختزل المقولة العربية الشهيرة: "العين بالعين والسن بالسن" إلى حدود الابتذال وإفراغها من مضامينها الدلالية العميقة لشدة حمقه وغبائه:

(ساءلني كافور عن حزني

فقلت إنها تعيش الآن في بيزنطة

شريدة كالقطة

---

[1] جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ص: 27.

[2] المرجع نفسه، ص: 28.

تصيح "كافوراه.. كافوراه.."

فصاح في غلامه أن يشتري جارية رومية

تجلد كي تصيح "واروماه.. واروماه.."

.. لكي يكون العين بالعين

والسن بالسن)[1].

فهو بغبائه يعتقد أنه بهذه الطريقة يقتص للجارية المسلمة التي تستصرخه طلبا للغوث.

ولم يكن اختيار أمل دنقل على هذا الحاكم الخصي (رمز الرجولة المسلوبة) عرضيا، فقد قدمه في هيئة كاريكاتورية تشوه صورة الخليفة الإسلامي الذي يفترض فيه أن يكون منسجما مع آمال رعيته وتطلعاتها، فكافور هنا يقعد عاجزا عن إغاثة المظلومين من شعبه، وقد حرص الشاعر – من منطلق السخرية منه – على أنْ يقدمه لنا وهو يعيش التجربة نفسها التي عاشها الخليفة العباسي "المعتصم بالله" الذي فتح عمورية بمجرد أنْ سمع أنّ إحدى الجواري استغاثت به هناك من بطش مالكها. ولكن كافور ليس مثل المعتصم في مستوى هذا الحدث التاريخي، فهو يستغل بطريقة جبانة مبدأ "العين بالعين والسن بالسن" ليفرغه من معناه الحقيقي، الشيء الذي أبرز سلبيته المنسجمة مع ما يمثله في قناعة الشاعر من حيث أنه مغتصب للحكم؛ فقد أمر غلامه بأن يشتري جارية رومية تجلد مثلما جلدت الجارية العربية حتى تصيح بدورها (واروماه.. واروماه)، معتقدا بذلك أنه انتصر لكل العرب وليس فقط للجارية العربية.

وإذا قارنا بين موقفي كل من "المعتصم العباسي" و"كافور الإخشيدي" نقف على سلبية الثاني مقارنة مع الأول. فقد سعى الشاعر عن طريق استخدام قناع "المتنبي" أن يقيم مقارنة بين

[1] الديوان، ص: 240.

فترتين من تاريخ الأمة العربية حتى يبرز لنا المفارقة التي يعيشها الإنسان العربي بين ماض مشرق يمثله "المعتصم" وعصره، وحاضر مظلم (زمن المتنبي في بلاط كافور) حينما بدأت أحوال الأمة تترنح نحو السقوط والتردي.

وإذا أدركنا أنّ صوت "المتنبي" لم يكن سوى صوت شاعرنا "أمل دنقل" نفسه، وأنّ المذكرات – بالتالي – ليست سوى مذكراته هو وفي مصر بالذات، أدركنا أنّ الطرف الثاني في المقارنة بين العصرين داخل القصيدة يمتد إلى الزمن الحاضر.

3 - 1 - 4 - العوامل القومية

التراث – كما نعلم – هو القلعة الحصينة التي تتحصن بها الأمم عندما تتعرض لخطر محدق، وهو ما حدث عندما تعرض القطر المصري للاحتلال الإنجليزي سنة 1881، وسبق ذلك الاستعمار الفرنسي للجزائر ثم شمال إفريقيا، حيث تعرضت البلاد العربية لمحاولة ترسيخ ثقافة المستعمر ولغته، وهدم مكونات هويتها، لذلك تفطن الشاعر، بما هو لسان حال أمته، إلى أهمية استلهام تراث أجداده ليؤكد أصالته ورسوخه في هذه الأرض إزاء المد التغريبي الجارف، فكلما تعرضت بلاد لخطر يهدد جذورها، فإنها "لا تلبث أنْ ترتد تلقائيا بحركة رد الفعل إلى جذورها القومية وتتشبث بها في استماتة لتؤكد كيانها في وجه هذا الخطر الداهم، والتراث واحد من تلك الجذور القومية التي ترتكز عليها كل أمة في مواجهة أية رياح تحاول أن تعصف بوجودها القومي، فتمنحها إحساسا قويا بشخصيتها القومية، ويقينا راسخا بأصالتها وعراقتها"[1]. ولعل هذا ما يفسر النزوع نحو الماضي والبحث في تجاويفه عن سند قومي للشعر المعاصر، فقد تعاظمت حاجة الشاعر للاستنجاد بالتراث والتمسك بجذوره الراسخة خاصة بعد الحرب الكونية الثانية وتعرض البلاد العربية إلى هزات عاصفة نتجت عنها حالة من الشعور العام بالارتباك والخذلان والإحباط، فكانت نكبة 1948 بمثابة طعنة في خاصرة الأمة استطاعت أنْ تولد نوعا من الذهول وفقدان السيطرة على

[1] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص: 39.

الذات، ثم تلتها نكسة 1967 وما أفرزته من تداعيات جسيمة تمثلت خاصة في حالة الشك المطبق وفقدان اليقين في ظل واقع يموج بالهزائم العسكرية والنفسية.. فلم يجد الشعراء بدا من التمسك بتراثهم القومي عله يكون واحة الخلاص من وضع التردي والإحباط، فأكبوا عليه يمتحون من روافده المتجددة في محاولة منهم لتعزيز إحساسهم القومي في مواجهة هذه الضربات القاتلة التي أصابت وجدانهم في مقتل.

ولم يكن صدفة أن تكون "أول قصيدة رائعة نشرت بعد مأساة 1967 هي قصيدة: "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" للشاعر أمل دنقل، واحدة من القصائد التي تعتمد على استخدام الشخصيات التراثية، حيث استخدمت شخصيتين تراثيتين هما شخصيتا زرقاء اليمامة وعنترة بن شداد العبسي في تصوير أبعاد المأساة وجذورها"[1].

فالوعي بالذاكرة التاريخية المفعمة بالرموز الحاملة للدلالات المختلفة، يجدد وعينا برصيدنا التراثي بما فيه من كنوز التجارب الإنسانية والمعرفة التي تضيء درب الحياة القادمة.

3 - 1 - 5 - العوامل النفسية

تركت المدنية الحديثة أثرها على الإنسان المعاصر بزيفها وكآبتها وتعقيداتها، فشعر الإنسان فيها بلا جدوى الحياة، وداهمه الملل والسأم، فراح يبحث عن مرفأ لأوجاعه ومشكلاته، فكان التراث هو الملجأ الأمين يحتمي في تضاعيفه بالمجد الأثيل، وهذا الاحتماء بهذا الحصن الحصين هو في حد ذاته رد فعل طبيعي لحماية الحالة النفسية للأمة من الانكسار، ففي هذا التراث وجد الشاعر ملاذا آمنا وحضنا دافئا لآلامه وعذاباته.

إن العبق المستوحى من الماضي في القصيدة المعاصرة يُعدّ بمثابة "مجال نفسي، يخرج المجال المقموع السابق – الناتج عن علاقة الذات بالظروف الموضوعية – إلى مجال يؤدي

[1] المرجع السابق، ص: 41.

مهمة استجلاء كوامن المكبوتات، ويؤدي إلى تحريرها من قيودها السابقة في المجال النفسي المقموع الذي فرضت أدوات القمع والظروف المحيطة بالشاعر مناخاته وقوانينه"[1].

ولأن الشاعر كغيره من الناس يحتاج إلى التعبير عما يجيش في نفسه، فقد وجد رغبة في استدعاء التراث وتوظيفه في تجربته ليساعده على التخفيف من ثورته النفسية، تلك التي تنبثق من تلقاء الظروف المعيشة بما فيها من أسباب تثير مثل هذه الرغبة في التخلص من الآلام النفسية. فالتراث، في هذا المستوى، هو بمثابة مرفأ الأمان الذي يلقي عليه ما ينوء به كاهله، "ويبقى الماضي المضيء متكأً يستند إليه الشاعر المعاصر، ويبحث في أرجائه عما يعيده إلى إنسانيته وطهارته وفطرته، والتراث يحمل بين جنبيه حرارة المشاعر والأحاسيس في سذاجتها وبراءتها، إنه العالم الذي ينأى عن التعقيد والزيف والانكسار والتمزق العصري، ففي التراث الطاقة والقدرة على التأثير على نحو جعل الشاعر المعاصر يلجأ إلى استلهامه"[2].

وأصبح الشاعر المعاصر بذلك يتشوق للعودة إلى هذه الأزمنة المثالية التي تملأها الأحاسيس الطفولية الساذجة التي لم تبتذل بأدران المدنية وزيفها، حيث اللغة البكر الطافحة بقدراتها الجبارة على الإيحاء والتصوير، فالقوة الإيحائية للغة لم تبلغ "ما بلغت في تلك العهود، ولم يبلغ سلطانها على النفوس ما بلغ لتلك العصور"[3]. وهذه من أهم الغايات النفسية التي يستهدفها الشعراء المعاصرون من خلال ردّتهم نحو التراث يعبون من مناهله "لينشدوا فيه ذلك العالم الغني البكر الذي يفتقدونه في واقعهم، وليصنعوا من معطياته – على المستوى الفني – عالما شبيها به"[4].

---

[1] أحمد السليماني، القناع التراثي في الشعر اليمني المعاصر، رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة، 1998، ص: 107.

[2] عبد الناصر عبد الحميد، توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر في مصر، رسالة دكتوراه، جامعة عين شمس، كلية البنات، القاهرة، 1996، ص: 47.

[3] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار مطابع الشعب، القاهرة، ط 3، د ت، ص: 371.

[4] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص: 43.

فالشاعر لا يتعاطى مع مكنونات التراث كما هي على حالتها الأولى، بل إنّ شيئا من الانصهار والتوحد يحدث بين واقعه الذي كان دافعا لهذه العودة إلى التراث، وبين التراث نفسه، وهو ما يحقق احتواءه في راهن الشاعر وتجربته، ويعيد صفحة الماضي إلى نضارتها وألقها وطواعيتها.

ومن هنا نقول إن الوضع النفسي للشاعر يؤثر في التجربة الشعرية مثلما تؤثر المعاناة، فيأتي نتاجه الشعري زفرات لدوافع نفسية مختلفة، فهو يبحث دائما عن حياة توفر له مناخا ملائما، فضلا عن إحساسه بمن حوله وبما يجري في عالمه. ولذلك فإن الشاعر كثيرا ما عاش حرقة الاغتراب وهو في وطنه جراء مصادرة الحريات، والمعاناة الاجتماعية، كما يعيش الغربة في المنفى، وهو أيضا يضج من زيف الحياة وما يملأها من تعقيد.

كل ذلك شكّل حافزا نفسيا لديه للبحث عن البراءة والسذاجة والبكارة الأولى في هذا التراث الذي يستلهمه؛ فهو – بهذا المزج بين التجارب – ينقل للماضي قلق الحاضر، بمقدار ما ينقل للحاضر عفوية الماضي ونقاء صفحاته وعبق تاريخه.

4 ـ آليات توظيف الرمز التراثي في القصيدة المعاصرة

* تمهيد

للرمز التراثي أبعاده التاريخية والأخلاقية والقومية، وعندما يتمكن الشاعر من استيعاب أكثر هذه الأبعاد وتمثلها، ثم استخدامها في أعماله الشعرية بوعي وعمق، حينها يكون قد تمكن من تذليل أكثر جوانب القصيدة تعقيدا.

فليس هناك ما هو أشد تعقيدا وصعوبة في العملية الشعرية من استحضار الرموز التراثية.. ثم استخلاص معالم طريقة فنية مناسبة يستطيع الشاعر من خلالها توظيف الرمز التراثي في سياقه الصحيح دونما تشويه لملامحه، مع الحفاظ على قابلية الانفتاح على دلالات غير محدودة تمنح السياقات الانفعالية كمّا معتبرا من الإيحاء والتعبير. فالشاعر عندما يوظف

إحدى الشخصيات التاريخية "فإنه لا يوظف من ملامحها إلاّ ما يتلاءم وطبيعة التجربة التي يريد التعبير عنها من خلال هذه الشخصية، وهو يؤول هذه الملامح التأويل الذي يلائم هذه التجربة، قبل أن يسقط عليها الأبعاد المعاصرة التي يريد إسقاطها عليها"[1].

إن الرموز التراثية المستقاة، تجسد جدلية الماضي والحاضر، فالماضي قد يعكس فترة بطولية من تاريخ الأمة "فتكون نماذجها الإيجابية بمثابة المثال الذي يحفّز، بمجرد رصده، إلى الاستلهام والاقتداء، كما يمكن أن يعكس فترة مأساوية تمتزج فيها زوايا البطولة بزوايا الانكسار، فينهض تجسيدها بوظيفة التنبيه والتحذير، بل والتنفير أيضا، ما دام العمل الأدبي لا يخلو في هذه الحالة من محاكاة الظواهر التراثية السلبية محاكاة هجائية ساخرة"[2].

وبين هذا وذاك، فإن التراث في المنجز الشعري المعاصر، أصبح لا يتوقف عند حدوده المعرفية الأولى من حيث هو مادة تاريخية جامدة، أو قالب جاهز ينبغي احتذاؤه، أو من حيث هو تعاليم أخلاقية وإيديولوجية تكتسي طابع الوعظ والإلزام، بل يتجاوز ذلك إلى كونه مستوى من مستويات التشكيل الفني القائم على الكشف والرؤيا المنبثقين من الحس الجمالي لدى الشاعر، فيأتي هذا التراث نابضا بالحياة، مشعا ومتألقا، ويصبح فيه ""ما كان" بمثابة نبوءة أو حدس بما يكون، كما يتجلى فيه "ما يكون" بمثابة "تأويل" إبداعي لما كان (...) ومن ثم يغدو التفاعل الخلاق بين الماضي والحاضر بديلا للمواجهة بينهما في وضعهما السكوني الجامد، وينهض "حلول" أحدهما في الآخر عوضا عن تلك الثنائية التي تفترض الاختلاف في الأصل"[3].

وهذه الثنائيات الحميمية بين الماضي الموؤود والحاضر الموجود هي التي تبني الصورة الشعرية وتؤلف بين طرفيها، ولا يمكن أن يتجسد هذا الحلول والذوبان إلا بفرط خيال

---

[1] المرجع السابق، ص: 190.

[2] محمد فتوح أحمد، واقع القصيدة العربية، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، د ط، 1984، ص: 151.

[3] المرجع نفسه، ص: 151.

ميتافيزيقي خلاق قادر على "الهدم" – هدم الصورة الجاهزة – و"إعادة البناء والتشكيل"، من أجل خلق عالم شعري يتساوق مع طبيعة التجربة ويخدم أبعادها ومضامينها. وبفضل هذا الخيال الخلاق وحده، يستطيع الشاعر – كما يقول وليام بليك – "أن يرى العالم في ذرة الرمل، وأن يرى الله في الزهرة البرية"[1].

كما يأتي اندماج الماضي في الحاضر تجسيدا لوحدة الموروث الثقافي عبر الأزمنة وتواصله وامتداده في أوصال الأمة وشرايينها عن طريق قدرة الحاضر على محاورة الماضي واستلهامه ومنحه مرونة وطواعية في التعاطي مع المشكلات الراهنة، وضخّ إمكانات دلالية ورمزية لا حدود لها في المادة التراثية.

ومن هنا توخى الشاعر المعاصر مجموعة من الآليات والطرائق في توظيف الرمز التراثي في قصيدته، وهي مجموعة من الصور الفنية يتبلور فيها هذا التوظيف بأشكال مختلفة تفرضها السياقات الجمالية للتجربة الشعرية، وبهذا فإن مستويات التوظيف الفني تأتي حسب حاجة الشاعر من جهة، وحسب الأوجه الدلالية التي يكتنزها الرمز من جهة ثانية.

وقد ذهب النقاد مذاهب شتى في حصر آليات استخدام الرموز التراثية في الشعر العربي المعاصر، انطلاقا من استقائهم للمنجز الشعري العربي، ونظرا لاستحالة الإلمام بكل هذه التوجهات المختلفة وتشعب منطلقاتها وغاياتها، ارتأينا التركيز على الملامح العامة والمشتركة بين الشعراء في تعاطيهم مع المادة التراثية المستخدمة، والتي يمكن إيجازها في الآليات التالية[2]:

. استدعاء ملامح من الرمز التراثي.

. التوظيف الطردي والتوظيف الانزياحي للرمز التراثي.

---

[1] المرجع السابق، ص: 152.

[2] ينظر: علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص: 194، وما بعدها.

. موقف الشاعر من الرموز المستخدمة.

4 - 1 - استدعاء ملامح من الرمز التراثي

4 - 1 - 1 - توظيف إحدى صفاته:

يمكن للشاعر أن يستعير من الرمز التراثي إحدى الصفات التي تنسجم مع تجربته الشعرية، فيجعل من هذه الصفة محور القصيدة ومركز الثقل الدلالي فيها. ففي قصيدة "حديث خاص مع أبي موسى الأشعري"، اقتبس الشاعر أمل دنقل من شخصية الأشعري حسن طويتها، ونبلها وورعها في عالم ينوء بالحيل والمخادعين، إلى درجة أنها لم تقدر – لفرط طيبتها وحسن ظنها بالناس – أن تتوقع المؤامرة التي تحاك ضدها. يقول الأشعري على لسان الشاعر:

(حاربت في حربهما

وعندما رأيت كلا منهما.. متّهما

خلعت كلاّ منهما

لكي يسترد المؤمنون الرأي والبيعة

.. لكنهم لم يدركوا الخدعة)[1]

4 - 1 - 2 - توظيف بعض أحداث حياته:

يتفطن الشاعر أحيانا إلى أنّ ما يهمه من الرمز التراثي ليس أبعاده المجردة، فيحاول أن يستخلص منه بعض التجارب التي عاشها أو الأحداث التي مرّ بها، فيقتبس هذه المواقف – التي عادة ما تكون مصيرية وفاصلة – ليصبغ عليها بعدا تجريديا. ويمكن أن نستجلي هذا الملمح في قصيدة: "مقابلة خاصة مع ابن نوح" لأمل دنقل، فقد استخدم الشاعر شخصية

[1] الديوان، ص: 229، 230.

ابن نوح مستعيرا منها على وجه الخصوص موقف العصيان والتمرد على دعوة والده إياه للصعود على ظهر السفينة، رغم أنه كان يعلم أنه سيدفع حياته ثمنا لهذا القرار:

.. صاح بي سيد الفلك – قبل حلول

السّكينة:

"انجُ من بلد لم تعد فيه روحْ"

قلت:

طوبى لمن طعموا خبزه..

في الزمان الحسنْ

وأداروا له الظهر

يوم المحنْ

ولنا المجد – نحن الذين وقفنا

(وقد طمس الله أسماءنا)

نتحدى الدمار..

ونأوي إلى جبل لا يموت

(يسمونه الشعب)

نأبى الفرار..

ونأبى النزوحْ[1]

[1] المصدر السابق، ص: 468.

ويعلل هذا الموقف الرافض – وأمل دنقل واحد من أهم شعراء الرفض المعاصرين – بأنه ينسجم مع رسالة الشاعر ووضعه في المجتمع والتحامه بجماهير الشعب، فهو لا يبحث فقط عن النجاة بنفسه بشكل جبان ومتخاذل والارتقاء إلى برجه العاجي متفرجا على الأمة وهي تكابد مصيرها المأساوي. كما أنه يُعرّض . في الوقت نفسه – بطائفة من الانتهازيين الذين طالما استنزفوا خيرات الشعب ومقدراته، وحينما جاءت اللحظة التي احتاج إليهم فروا إلى ظهر السفينة بجلودهم تاركين من توسموا فيهم الخير لمصائرهم يقاسون الويلات ويكابدون المحن.

فهذه السفينة في نظر ابن نوح (أو الشاعر نفسه) لا يأتي الخلاص بفضلها، بل إن الخلاص يكمن في ترك العقيدة الانتهازية وروح الجشع، والإيمان بالشعب الذي يستمد قوته من لحمته واتحاده فيمكنه إيقاف الطوفان ورفض الفناء المقدر ومقاومته.

4 - 1 - 3 - توظيف بعض أقواله:

والغرض من توظيف بعض أقوال الشخصية التراثية المستدعاة، هو محاولة استحضار الأبعاد الدلالية لهذا الرمز وما يصاحبه من مواقف وأقوال، وليست الأقوال المقتبسة مقصودة في حد ذاتها، فنجد بعض الشعراء يستلهمون أقوالا أو نصوصا تراثية ويمتحون منها القيمة الفنية والإيحائية بغض النظر عن هوية قائلها، حتى يصبح نص القصيدة نفسه خزانا تراثيا يلهم المواقف الفنية ويرفدها.

ففي قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، يُضَمِّن الشاعر بيتا شعريا ينسب لزنوبيا أو "الزباء" ملكة تدمر، أعربت من خلاله عن حالة المرارة والأسى التي انتابتها حين تفطنت إلى الخديعة التي حيكت ضدّها من أجل الاستيلاء على مملكتها، بعدما أعيت الحيلة أعداءها ولم يستطيعوا الانتصار عليها بحد السيف، فلجأوا إلى خطة جبانة؛ حيث حمّلوا قافلة من الجمال صناديق مليئة بالبضائع في الظاهر، ولكن الحقيقة أنها كانت محملة بالجنود المدججين بالأسلحة متخفين داخل الصناديق، لكي ينقضوا على جنود الملكة ويستولوا على

عرشها بمجرد وصولهم إلى القصر، فيتمكنوا عن طريق المكيدة من نيل ما لم يستطيعوا نيله في ساحة الوغى:

تكلمي أيتها النبية المقدسة

تكلمي.. تكلمي

فها أنا على التراب سائل دمي

وهو ظمئ يطلب المزيدا

أسائل الصمت الذي يخنقني:

"ما للجمال مشيها وئيدا..؟

أجندلا يحملن أم حديدا..؟" [1]

فالشاعر من خلال هذين الشطرين الأخيرين يستدعي قائلتهما – بحسب المصادر التاريخية – دون أن يشير إلى ذلك إشارة صريحة، بل عن طريق استحضار ما ينوب عنها متمثلا في بيتها المأثور باعتباره قيمة تاريخية وفنية حبلى بالمعاني والعبر التي تصب كلها في خانة التآمر والتواطؤ اللذين تعرضت إليهما الملكة العربية.

وجاء هذا التوظيف بحذافيره، أي دون أي تحوير أو تصرف في القول المأثور عن الزّبّاء، فقد أبقى عليه الشاعر كما هو في صيغته الأولى لكي يحمل أكبر قدر ممكن من أبعاد التجربة الانفعالية، وذلك حين يعود بذهن القارئ إلى هذا الماضي ويجعله يعيش ملابسات الواقعة وتفاصيلها التي تمخضت عن قول البيت الشعري بكل جوارحه.

[1] المصدر السابق، ص: 162، 163.

4 - 1 - 4 - استلهام المدلول العام للرمز:

وهذا المستوى يختلف عن المستويات الثلاثة السابقة، حيث يتخطى الشاعر مجرد الاستعانة بصفة من الصفات الخاصة للرمز إلى مستوى أكبر يتمثل في استلهام مدلوله العام، ومن هذا المدلول العام يتخذ إطارا عاما "يملأه بالملامح المعاصرة (...) وتظل الشخصية بمثابة الخلفية الرمزية للقصيدة"[1].

ومن أكثر الرموز التراثية حضورا بهذه الصيغة في الشعر المعاصر، رمز "السندباد" الذي يوظفه الشعراء على وجه الخصوص من أجل استمداد دلالات الترحال والمغامرة واقتحام المجهول من أجل الاستكشاف وتقصي أغوار الوجود الإنساني. وقد استهوى هذا الرمز الكثير من الشعراء، فالسياب في قصيدة "رحل النهار" استلهم رمز السندباد بأبعاده الدلالية العامة، ثم أفرغ فيه تفاصيل جزئية مستوحاة من تلقاء التجربة الشعرية والسياق الانفعالي العام الذي يلف مناخ القصيدة.

فأصبح هذا الرمز، في هذا المستوى، يجسد المحور الشعوري للقصيدة، لأن دلالته العامة هي التي تغذي التجربة وتخيم على أركانها من البداية إلى النهاية "بحيث لا تشتمل القصيدة على ملمح واحد من الملامح التراثية لشخصية السندباد (...) وإنما يظل السندباد رمز الارتياد والكشف والمغامرة الذي يلقي بظلاله الإيحائية على كل الأبعاد المعاصرة لتجربة الشاعر"[2]، يقول:

"سيعود. لا. غرق السفين من المحيط إلى القرار

سيعود. لا. حجزته صارخة العواصف في إسار

يا سندباد أما تعود؟

---

[1] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص: 201.

[2] المرجع نفسه، ص: 202.

كاد الشباب يزول، تنطفئ الزنابق في الخدود

فمتى تعود؟

أوّاه، مدّ يديك بين القلب عالمه الجديد

بهما ويحْطم عالم الدم والأظافر والسُّعار

يبني ولو لهنيهة دنياه

آه، متى تعود؟"[1]

وهذا السندباد ليس نفس السندباد الذي عهدناه يقتحم الأهوال ويخوض عباب البحار وقفار الصحارى، وفي كل مرّة يعود محمّلا بالغنائم. فرحلة السندباد المعاصر (الشاعر) رحلة في عالم مظلم يكتنفه الظلام والمجهول، فقد فيها القدرة على الرؤية والتمييز، وصار في قبضة الكائنات الخرافية، ولم يعد في وسعه أن يعود أو لا يعود، وأصبح أقرب إلى الضياع والعدم.

ونلمح في هذه الصورة الشعرية المستقاة من شخصية السندباد كيف "ينحلّ الرمز القديم إلى واقعة إنسانية عامة ذات مغزى رمزي. وإذا كان الشاعر إنما يحدثنا عن واقعه الشعوري الذي يرتبط في الوقت نفسه ارتباطا شعوريا وثيقا بتلك الواقعة الرمزية القديمة فإن تعبيره عندئذ عن هذا الواقع إنما يأخذ طابعا رمزيا، لأنه استطاع أن يربط بين واقعته الشعورية الخاصة والواقعة الأسطورية العامة"[2].

وقد أطلق البعض على هذه الطريقة في استخدام التراث تسمية: ""النموذج التراثي"، لأن الرمز فيها يستغرق كافة أطوار القصيدة من بدايتها إلى نهايتها؛ فالنموذج التراثي – في رأيهم – له مفهوم أوسع من الشخصية التراثية، لأن الشخصية قد لا تتجاوز في أحيان كثيرة

[1] بدر شاكر السياب، الأعمال الكاملة، مجلد 2، دار العودة، بيروت، د ط، 2005، ص: 285، 286.

[2] عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 185.

حدود التعبير عن الأبعاد الفردية الخاصة، ولذلك فإنها لا يمكن أن تتحوّل "إلى نموذج إلا حين تمثل العام من خلال الخاص، والكلي من خلال الجزئي، فإذا حظيت بهذا التحول تسنّى للشاعر بأن يعالجها بنفس الطريقة التي يعالج بها كل مبدع رموزه، أي بأنْ يستغل جانب العمومية فيها استغلالا إيحائيا" [1]، وبهذا الشكل تقتبس القصيدة من التراث ما يوفره من إسقاطات معاصرة، كما تكتسب نوعا من الحركية المعنوية المتغيرة عبر السياقات كلما تطور النموذج وتمظهر من خلال التجارب الشعرية المختلفة.

ولكن مهما بلغ الامتلاء الدلالي لهذا النموذج التراثي وقدرته على الإيحاء، فيجب أن يرافق ذلك مقدرة من الشاعر على تمثل التجربة الإبداعية وتشكيلها، لأن أي قصور من الشاعر في الوعي بمدى حاجة التجربة إلى الاستعانة بالتراث قد ينطوي على عواقب ومحاذير فنية يمكن أن تشوه روح القصيدة ومقاصدها. فهذه الحاجة لا بد أن تكون نابعة من داخل نسيج القصيدة ذاته، وأما إذا كان هذا الاستدعاء مجرد استعارة يُراد بها الاستعاضة ببعض الأحداث والرموز الوهمية عن أحداث ورموز واقعية دونما اقتضاء دلالي أو حاجة معنوية تلح على هذا الاستدعاء، فإن هذا من شأنه أن يزيف عملية استخدام التراث ويختزلها في متاهات الابتذال، ويفرغها من محتواها الرمزي المبني على الإيحاء والتركيز، فتدخل القصيدة – إذا كان الأمر كذلك – في دوامة "التلفيق الفني".

وفي السياق نفسه، يتعين على الشاعر المعاصر أن يتحاشى الوقوع في عيب فني آخر، وهو ما يسميه عبد السلام المسدي: "الاصطلاح" في تكرار نماذج تراثية معينة، لأن تواتر هذه الرموز بشكل متشابه في قصائد كثيرة يفقدها ما تتميز به من عفوية وتلقائية في العطاء والتلقي "ويفضي بها إلى حيث تصبح دوائر تعبيرية محدودة الدلالة، أو قوالب مجازية يصطلح عليها كل من المبدع والمتذوق نتيجة الدوران والمعاودة، وفي هذا المقام يجدر التذكير بأن الصياغة الشعرية صياغة تتميز بالخصوصية والابتكار، وأنّ الطاقة

[1] محمد فتوح أحمد، واقع القصيدة العربية، ص: 165.

التأثيرية لخاصية أسلوبية تتناسب تناسبا عكسيا مع تواترها، فكلما تكررت نفس الخاصية ضعفت مقوماتها الأسلوبية"[1]، لأن هذا التواتر يطفئ جذوة تألقها، ويضيق آفاق الإيحاء فيها، ومن هنا كان لزاما أن تحدث تلك الحميمية وذلك التماهي بين تجربة الشاعر الخاصة وبين الرمز الذي يستدعيه، فتذوب فيه ويذوب فيها، وإذا "الرمز يعطي التجربة بقدر ما يأخذ منها"[2].

4 ـ 2 ـ التوظيف الطردي والتوظيف الانزياحي للرمز:

التوظيف الطردي للرمز التراثي هو استخدامه للتعبير عن تجربة حاضرة تتفق دلالاتها طردا – أو بشكل مباشر – مع الأبعاد المعنوية للرمز في مضانه التراثية البكر، دون تحوير أو تعديل، كتوظيف زرقاء اليمامة مثلا "للتعبير عن القدرة والكشف، وتوظيف ابن نوح للتعبير عن الرفض والتمرد، والسندباد للتعبير عن المغامرة والارتياد في تجربة الإنسان المعاصر، لأن هذه المعاني تتوافق مع دلالة هذه الشخصيات في التراث"[3].

غير أن هناك منهجا آخر في توظيف المادة التراثية، يتمثل في الأسلوب المحوّر أو الانزياحي لملامح الرمز ومكنوناته؛ إذ يعمد الشاعر إلى ملء هذا الرمز أو تلك الشخصية التراثية بمعان مفارقة للمعاني التراثية الحقيقية، أو يمارس على دلالتها نوعا من الانزياح والعدول، وذلك "بمجافاة" المعنى الحقيقي، أو الخروج "القصدي" عن السياق المعنوي الحقيقي من أجل خلق نوع من الحوار بين الدلالة التراثية للرمز، والدلالة المعاصرة المبتكرة التي يمنحه إياها الشاعر، فيلبسه ثوبا معاصرا ينسجم مع التجربة الشعورية التي يعيشها.

---

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ليبيا، د ط، 1977، ص: 83.

[2] عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 185.

[3] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص: 203.

والتراث إهاب فضفاض، وهو – إلى ذلك – حمّال أوجه، وليس رهين اصطلاحات معنوية جاهزة أو غير قابلة للتعديل، وهذا ما يمنح الشاعر معينا لا ينضب ومنبعا لا يجف من خلال قابليته التوافق مع السياقات التي يوظف فيها، وإتاحة إمكانات تعبيرية لا محدودة.

فرمز عنترة بن شداد مثلا وظّفه أمل دنقل – كما مرّ بنا – وشعراء آخرون بشكل طردي مباشر، أي المعنى التاريخي الذي نعرفه عن هذا الفارس الهمام، الذي تتوفر فيه كل صفات العزة والإباء والمروءة، ما جعله ينافح من أجل تحسين مرتبته الاجتماعية في قبيلته، والارتقاء بها إلى مرتبة تليق بفتوته وشاعريته، حتى يتساوى مع أسياد القبيلة الذين لا يفوقونه شأنا في السيف والقلم، وهو ما جعله يتذمر ويشكو وضعه المهين الذي لا يليق بفارس القبيلة وشاعرها.

فهذا هو عنترة وهذه هي شخصيته وأخلاقه وأحلامه كما جاء في المأثور التاريخي وحتى في السّير الشعبية، وبهذه الصفات البطولية وظّفه الكثير من الشعراء المعاصرين.

ولكن حين نأتي إلى نزار قباني، نجده يستخدم هذه الشخصية في سياق دلالي مختلف تماما عما عهدناه؛ يطالعنا فيه عنترة (أبو الفوارس) شخصا جديدا: جبانا ومهزوما وذليلا، لاهم له من هذه الحياة سوى التنعم بقشورها العارضة، متخليا عن آماله وتطلعاته نحو المجد والسؤدد، بل إنه يمضي، أكثر من ذلك، إلى حدود وضع حصانه – عنوان الشجاعة والذود عن الحياض – في مزاد البيع لقاء لفافتي تبغ ومعجون حلاقة..

هذا هو عنترة المعاصر كما يتصوره نزار قباني، في هذا الزمن المهترئ الذي انقلبت فيه القيم وتشوهت فيه المبادئ من جراء الراهن العفن الذي يعيشه الإنسان المعاصر. يقول نزار قباني في قصيدة: "جريمة شرف أمام المحاكم العربية":

دخلوا علينا..

كان عنترة يبيع حصانه بلفافتي تبغ،

وقمصان مشجّرة،

ومعجون جديد للحلاقة.

كان عنترة يبيع الجاهلية...[1]

ففي هذا الزمن العربي المتردي، أُفرغت الأشياء من مضامينها الحقيقية، وتشوهت القيم، وتداعت فروسية الفرسان حتى صار أعظم نموذج للقيم السامية هو نفسه أكبر نموذج للقيم المنهارة.

ومقدرة نزار قباني على إفساح المساحة الفنية أمامه، هو ما أتاح له التحرر من النموذج الكلاسيكي لرمز عنترة، فاشتغل على الامتدادات الفنية لهذه الشخصية، واستغلها في تعديل اللفظة وتنويعها وانزياح المعاني وتداخل المشاهد.

فجاءت هذه المادة التراثية المستخدمة "صورة رامزة للواقع المستوفر بهموم القضايا السياسية حيث يخبئ الشاعر في لوحة التراث لون فكره وخطوط رأيه، وتصبح اللوحة التأثيرية مزيجا لألوان يمتزج فيها الماضي بالحاضر، وكأن تلك اللوحة في ألوانها المتداخلة بقع إيمائية تسيل في لزوجتها بكائية الشاعر وانكسار نفسه أمام تهرؤ الأشياء وفقدان الذات وضياع قضيته"[2].

إن هذا التوظيف العكسي أو الانزياحي هو ما يتيح للمتلقي استكناه فداحة المفارقة ومرارتها، حين يمزج الشاعر بين ملامح الطرف التراثي وملامح الطرف المعاصر مزجا سلبيا، مع إضفاء الدلالات المعاصرة المناقضة للدلالة التراثية للرمز.

---

[1] نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، الدولية للنشر والتوزيع، ج 2، القاهرة، د ط، 2006، ص: 524.

[2] رجاء عيد، لغة الشعر، ص: 322.

4 ـ 3 ـ موقف الشاعر من الرموز التراثية المستخدمة:

يقف الشاعر إزاء الشخصية التراثية التي يستخدمها في قصيدته مواقف متباينة ومختلفة اختلاف الأطر التي تندرج فيها هذه الشخصية معنويا وفنيا، وعموما يمكن إيجاز هذه المواقف في ثلاثة أساسية: "إما أنْ يتحد بها ويتخذ منها قناعا يبث من خلاله أفكاره وخواطره وآراءه، مستخدما صيغة ضمير المتكلم، وإما أن يقيمها بإزائه ويحاورها متحدثا إليها ومستخدما صيغة المخاطب، وإما أن يتحدث عنها مستخدما صيغة ضمير الغائب"[1]، كما يمكن للشاعر أيضا أن يمزج بين هذه المواقف الثلاثة – ولو كان ذلك قليل الورود في النماذج الشعرية – فيتنقل بين الضمائر بحيث نجده في القصيدة الواحدة متحدثا إلى الشخصية ومتحدثا من خلالها ومتحدثا عنها، وهذا يُعرف في البلاغة العربية بـ"الالتفات".

4 ـ 3 ـ 1 ـ التحدث من خلال الرمز:

قد تصل علاقة الشاعر بالشخصية المستخدمة إلى درجة الاتحاد بها والحلول فيها، فيعيش في تفاصيلها وينهل من جزئياتها الدقيقة، حتى يصبح في مقدورها أنْ تحمل عنه عبء تجربته الشعورية بملء انفعالاتها، فيأتي الكلام في القصيدة على لسانها، وتغدو ترجمانا لأحاسيس الشاعر وتحل محله. وبالمقابل يكون الشاعر "مضفيا عليها من ملامحه ومستعيرا لنفسه من ملامحها، بحيث يصبح (...) والشخصية كيانا جديدا ليس هو الشاعر، وليس هو الشخصية، وهو – في نفس الوقت – الشاعر والشخصية معا"[2].

ويمكن أن نعثر على مثل هذا الموقف في قصيدة: "أنا يوسف يا أبي" لمحمود درويش، ففيها يستعير شخصية النبي يوسف عليه السلام، منتحلا منها خصائصها التراثية بما يتسق مع أبعاد التجربة الشعرية، فيحاول أن يستثمر من تجاويف هذه الشخصية عذاباتها ومآسيها،

[1] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص: 209.

[2] المرجع السابق، ص: 209.

ومرارة الإحساس بظلم ذوي القربى وجورهم ومجافاتهم إياه وتركه فريسة للمجهول.. ومن ثم التباكي عليه متظاهرين بالحزن على فراقه. يقول الشاعر متحدثا على لسان يوسف:

"أنا يوسف يا أبي، يا أبي، إخوتي لا يحبونني، لا يريدونني بينهم يا أبي، يعتدون علي ويرمونني بالحصى والكلام، يريدونني أن أموت لكي يمدحوني (...) فماذا فعلت أنا يا أبي؟ ولماذا أنا؟ أنت سميتني يوسفا، وهمو أوقعوني في الجبّ، واتهموا الذئب، والذئب أرحم من إخوتي"[1].

ولا يخفى ما يكتنفه هذا الرمز من إشارات صريحة ومبطنة إلى الواقع العربي الرديء، وإلى القضية الفلسطينية على وجه التحديد، فصوت يوسف هنا – بالإضافة إلى أنه صوت الشاعر نفسه – ليس في الحقيقة سوى صوت فلسطين المغتصبة التي لم يؤلمها بطش العدو بقدر ما آلمها غدر الإخوة.. فهذا الموقف العربي المتخاذل الذي اختزل أم القضايا لدى كل عربي ولدى كل حرّ، في الخطب الرنانة والشعارات الجوفاء، هو الذي باع الأرض والعرض، وهو الذي تآمر وتواطأ وأغمد السيف وولى الأدبار.. وهؤلاء العرب هم الذين مارسوا الخديعة لعقود طويلة من الزمن وفعلوا بفلسطين الجريحة ما فعله إخوة يوسف بيوسف.. والذئب برئ من دمه، بل إنّ "الذئب أرحم من إخوتي". فإذا كان هؤلاء الإخوة – العرب يعلقون مآسي الفلسطيني على مشجب الطغيان الإسرائيلي (الذئب)، فإن الشاعر (يوسف) يعزو ذلك – في المقام الأول – إلى تهاون الإخوة ومكرهم.

ولا يتوقف مسلسل الخيانة العربية عند هذا الحد، بل يصل إلى أقصى فصوله وأقساها حين يتظاهرون بالبكاء عليه وهم الذين قتلوه.

فالشاعر في هذا المستوى استطاع أن ينتقي السمات المشبعة بالدلالة في شخصية يوسف، ويمزج بينها وبين ما يريد أن يعبر عنه من أفكار، لأنه أحس بأن هذا الرمز، وفي هذا

[1] محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ط 2، 2000، ص: 504.

السياق، هو الأقدر على التعبير عن تجربته الشخصية، أو تجربة الوطن المغتصب، وتحقق له ذلك عن طريق استخدام ضمير المتكلم متحدثا على لسان يوسف.

4 - 3 - 2 - التحدث إلى الرمز:

يقف الشاعر موقف الكلام إلى الرمز أو الشخصية التراثية أو محاورتها "عندما يحس بأن الشخصية لا تحمل تجربته هو الذاتية، وإنما تجسد بعدا موضوعيا من أبعاد تجربة موضوعية"[1].

وانطلاقا من هذا التوظيف، يمكن أن يترك للشخصية التراثية مجالا أكبر للاحتفاظ بملامحها الدلالية الخاصة.

وقد يولّد هذا المنهج في توظيف الشخصية – مع احتفاظها بكامل ملامحها التراثية – وإسقاطها على الجانب المعاصر للتجربة الوجدانية، إحساسا بالمفارقة لدى المتلقي بين ما تكتنزه الشخصية من معالم، وبين خصوصية التجربة المعاصرة، مما ينتج عنه تحول المعاني التراثية إلى رموز لدلالات معاصرة.. ومثال على ذلك ما جاء في مطولة "الوصايا العشر" من ديوان: "أقوال جديدة عن حرب البسوس" للشاعر أمل دنقل، وفيها يوجه كليب وائل كلامه لأخيه مهلهل مستعملا ضمير المخاطب:

لا تصالح

ولو منحوك الذهب

أترى حين أفقأ عينيك، ثم أثبت جوهرتين مكانهما..

هل ترى..؟

هي أشياء لا تشترى..

[1] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص: 212.

ذكريات الطفولة بين أخيك وبينك،

حسّكما – فجأة – بالرجولة،

.....

هل يصير دمي بين عينيك ماء؟

أتنسى ردائي الملطخ..

تلبس – فوق دمائي – ثيابا مطرزة بالقصب؟

إنها الحرب

قد تثقل القلب..

لكن خلفك عار العرب

لا تصالح

ولا تتوخّ الهرب[1]

إن هذا الأسلوب في استخدام الرمز التراثي (كليب) يسمح للشاعر بأن يقف على مسافة مناسبة من الشخصية المستحضرة، تمكنها من أن تكتسب دلالات راهنة دون تدخل الشاعر – ظاهريا – في قيامها بدورها الدلالي، فتحقق نوعا من الاستقلالية عن أحاسيس الشاعر وانفعالاته بما يمنحها قدرا أكبر من الموضوعية، رغم أننا نعتقد دائما بأن الشخصية المستدعاة هي، في نهاية المطاف، من اختراع الشاعر ولا تعبر إلا عن أفكاره.

فصيغة ضمير المخاطب هي الطاغية في هذه القصيدة التي كتبها الشاعر سنة 1976، وإذا تأملنا السياق التاريخي الذي كتبت فيه، نقف على قوة الرؤية الاستشرافية لدى الشاعر، فقد

[1] الديوان، ص: 394، 395.

استبق معاهدة السلام المصرية الإسرائيلية قبل إبرامها بسنوات حينما شرعت بعض الدوائر تروج للمصالحة، رافعين شعارات مفادها أن الحرب لا تخدم مصلحة أحد، ولا ينتج عنها سوى الخراب والدمار، ويجب على الشعوب أن تعيش في سلام وطمأنينة، وأن تركز جهودها على التنمية والبناء.

في هذه الأجواء العربية المشحونة يعلو صوت كليب – وهو صوت الضمير العربي – موجها كلامه إلى الزير سالم (الرمز الآخر في القصيدة، وهو المعني بأخذ الثأر)، محذرا من مصالحة هؤلاء المغتصبين الذين لا يرعون عهدا ولا ميثاقا، لأن المصالحة في ظل الأوضاع السائدة آنذاك ليست سوى عملية استسلام طوعي، فهي تعني – فيما تعني – التجاوز عن كل الجرائم التي ارتكبت، وطي الصفحة نهائيا ودون حساب. ولذا نجد كليبا يخاطب أخاه مذكرا إياه بأجمل اللحظات التي قضياها معا، وشعورهما فجأة بالرجولة، وبكل ما من شأنه ان يعزز في نفسه موقف رفض المصالحة، من الأشياء الجميلة التي عاشاها معا، والتي سلبها منهما العدوّ الذي يأتي اليوم في ثوب المهادن، ويمد يده للسلام والصلح، يخاطبه بلهجة صارمة، حازمة وقاطعة: (لا تصالح!).

4 - 3 - 3 - التحدث عن الرمز:

ينتهج الشاعر نهج القص أو الإخبار، محتفظا – غالبا – للرمز التراثي أو الشخصية التاريخية المستدعاة بأهم ملامحها التراثية، مؤلفا بينها وبين الخصوصيات المعاصرة "وقد يضفي الدلالة المعاصرة مباشرة على الشخصية بعد أنْ يجردها من دلالتها التراثية"[1].

والمادة التراثية الموظفة في الشعر، قد تكون على شكل شخصية رمزية: شعبية أو أسطورية أو دينية مثل عنترة أو سبارتاكوس أو الحسين.. كما قد تكون على شكل وقائع أو أحداث

[1] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص: 215.

تاريخية خطت بصماتها في مسار الأمة وتاريخها، وجسدت منعرجا هاما أرخى بظلاله على حياة المجتمع، حتى أصبحت تستعار ضمن أطر دلالية متشابهة يعيشها الشاعر أو أمته.

وهذا ما فعله صلاح عبد الصبور باستدعاء حادثة الهجمة التتارية الشرسة على بغداد والدولة الإسلامية في القرن السابع للهجرة، وما خلفته من خراب ودمار لم يشهد التاريخ لهما مثيلا، حتى أصبح رمز التتار يستعار كناية عن كل حادثة استعمار واغتصاب للأرض واستباحة للأرزاق والأعراض بشكل وحشي.

واستخدم الشاعر هذا الرمز في قصيدة "هجم التتار" محتفظا له بكل خصائصه وملامحه التراثية، مقابلا بينه وبين مقتضيات الحاضر.

والذي يقرأ القصيدة تقفز إلى ذهنه مباشرة جملة من الانكسارات والهزائم العربية في زمننا الحاضر – وفي كل زمان – من نكبة، إلى عدوان ثلاثي همجي، إلى نكسة، إلى معاهدة سلام هي أقرب إلى معاهدة استسلام، إلى حالات الاستعمار التي عانت ويلاتها أغلب الشعوب العربية على أيدي "تتار العصر"...

كل هذه الهزائم العربية المتلاحقة، يضاف إليها حالة الإحباط التي تكتنف كل عربي في الزمن الحاضر من جراء الذل والهوان والصَّغار التي تردى إليها وضع الأمة بإيعاز من قوى البطش والطغيان.. يصورها صلاح عبد الصبور في قصيدته، يقول:

هجم التّتارْ

ورموا مدينتنا العريقة بالدّمارْ

رجعت كتائبنا ممزقة.. وقد حمي النّهارْ

الراية السوداءُ والجرحى. وقافلة مواتْ

والطبلة الجوفاء والخطو الذليل بلا التفاتْ

وأكفّ جندي تدق على الخشبْ

لحن السّغب

والبوق ينسل في انبهارْ

والأرض حارقة كأن النار في قرص تُدارْ

والأفق مختنق الغبارْ

وهناك مركبة محطمة تدور على الطريقْ

والخيل تنظر في انكسارْ

الأنف يهمل في انكسارْ

والعين تدمع في انكسارْ

والأذن يلسعها الغبارْ

والجند أيديهم مدلاّة إلى قرب القدمْ

قمصانهم محنية مصبوغة بنثار دمْ[1]

فبطريقة القص أو الحكي، أو ا(التحدث عن)، سرد لنا الشاعر، وبنفس مأساوي حالة مدينته – وقد تكون رمزا لكل مدينة عربية أو قطر عربي مغتصب – وتحوّلها إلى خراب ودمار، وخاصة حالة الجنود الذين يُفترض فيهم الذود عن حياض الوطن، وقد تلبستهم حالة من الذهول والانكسار، فتجرعوا هزيمتهم حتى الثمالة.

[1] صلاح عبد الصبور، ديوان الناس في بلادي، دار الشروق، القاهرة، ط 6، 1981، ص: 11، 12.

فالعلاقة في القصيدة واضحة وبيّنة بين تتار الماضي وتتار الحاضر، ليس بينهما فرق سوى في المسافة الزمنية، وأما على المستوى الدلالي المفعم بالوحشية والهمجية والاعتداء على الآمنين، فالإثنان واحد.

وعموما فإن ما يمكن قوله حول علاقة التراث بالشعر المعاصر أن هذه العلاقة تباينت واختلفت بين مؤيد مفرط ورافض مفرط، بيد أن هناك رأيا يوازن بين التوجهين، ويتطلع إلى الجديد، ويضع في حسبانه أهمية المادة التراثية وأهمية الاستفادة من مكنوناتها.

ولأن التراث يمثل جانب الماضي المليء بالتجارب الإنسانية، فالشاعر المعاصر يمد جذور التواصل مع هذا التراث بوعي منه أنّه القيمة التي يمكن الإمساك بها واللجوء إليها في عالم ينوء بالمتغيرات.

ومن هنا فقد تظافرت عدة عوامل دفعت بالشاعر العربي المعاصر إلى استلهام التراث، تنوعت بين العوامل الثقافية، وتتمثل في وعي الشاعر بضرورة توسيع أفقه وثقافته بكل ما يتعلق بطبيعة رسالته كشاعر سواء كان ذلك بمسايرة تيار الحداثة الشعرية، أو الاستفادة من أعلام الأدب العالمي كإليوت، أو رغبة في إعادة تشكيل التراث وإنتاجه.. وعوامل سياسية اجتماعية كان لها دور في ارتباط الشاعر بتراثه، من حصار السلطة وملاحقتها، ما جعله ينحو نحو التلميح بدلا من التصريح، ويبحث عن وسيط بينه وبين المتلقي يبعده عن المباشرة، فكان الاستدعاء والتقنّع والأسطورة، والاستفادة من سائر الخصائص الجمالية للتراث تلك التي تسهل عليه التواصل مع قارئه من دون أن يكون تحت طائلة الحظر والمراقبة.

كما كانت هناك عوامل ودوافع نفسية لتوظيف التراث، وذلك بما فرضته المدنية الحديثة على الإنسان المعاصر من كآبة وتعقيد وزيف مما ارتد على نفسية الشاعر مللا وسأما وقنوطا، فعاد إلى التراث يبحث عن البراءة والسذاجة والصفاء لحماية نفسه. وباعتبار الشاعر يحتاج

إلى التعبير عما يجول في نفسه، فقد شكل التراث متنفسا لزفراته ومساعدا له على التخفيف من ثورته النفسية.

كما كانت العوامل الفنية من أهم الدوافع التي حدت بالشاعر المعاصر إلى توظيف التراث ، فوفرت له أدوات جديدة تسمح له بممارسة إبداعه عبر وسائل طيّعة توسع له من أفق التجربة وتوفر له وسيطا ينأى به عن مزالق التصريح والتقرير، وساعدته على انتهاج الموضوعية في تجاربه والخروج من أسر الذاتية والرومانسية.

وجاءت الأسباب القومية لبناء ثقة جديدة بين الشاعر وتراثه مقابل ثقافة المستعمر الوافدة والتي استوطنت بلاده وسيطرت على ذاكرته العربية.

لقد كان لتلك العوامل مجتمعة أثرها في ربط الشاعر المعاصر بتراثه وربط التجربة الشعرية المعاصرة بمعطيات الماضي لتمنحها رحابة وسعة تفتح النص الشعري على قراءات متعددة.

المبحـث الثـالث:

النقد الموضوعاتي: المرجعيات التاريخية والإبستيمولوجية.

1- إشكالية المصطلح وحدود الترجمة

2- الموضوعاتية في العرف الاصطلاحي.

3- رواد النقد الموضوعاتي: الأصول والمرجعيات.

3 - 1- الموضوعاتية والفلسفة الظاهراتية.

3 - 2 - الأصول.

3 - 2 - 1 - غاستون باشلار

3 - 2 - 2 - إدمون هوسرل

3 - 3 - المرجعيات:

3 - 3 - 1 - من باشلار إلى ريشار

3 - 3 - 2- جوج بوليه

3 - 3 - 3 - جان ستاروبنسكي

3 - 3 - 4 - جان روسيه

3 - 3 - 5 - ميشال مانسي

3 - 3 - 6 - جان بول ويبر

3 - 3 - 7 - ميشال غيومار

3 - 3 - 8 - جان بيرغوس

3 - 3 - 9 - جان بيار ريشار

4- أهم مفاهيم النقد الموضوعاتي عند ريشار

4 - 1 - الموضوع

4 - 2 - المعنى

4 - 3 - الحساسية

4 - 4 - العلاقة

4 - 5 - التجانس

4 - 6 - العمق

4 - 7 - المشروع والقصدية والوعي

4 - 8 - المحايثة

5- الجهود العربية في النقد الموضوعاتي

*تمهيد

5 - 1- علي شلق: موضوعاتية الحواس

5 - 2 - عبد الفتاح كيليطو: موضوعاتية القدر

5 - 3- عبد الكريم حسن: نحو مشروع موضوعاتي عربي

- خطوات المنهج عند عبد الكريم حسن
- الانتقادات التي وجهت إلى متهج عبد الكريم حسن

5 - 4- ملاحظات عامة حول الموضوعاتية وإشكالاتها في النقد العربي

5 - 5- حدود الموضوعاتية في النقد الجزائري

1- إشكالية المصطلح وحدود الترجمة.

الموضوع "Thème" هو المبدأ الذي تتقاطع حوله جميع المفاهيم التي لها صلة بالمنهج الموضوعاتي. فالمنهج الموضوعاتي - في النقد - ليس سوى نسبة إلى الموضوع. وفي المعاجم العربية نجد أن مصطلح "الموضوعاتية" مشتق من لفظة "موضوع". وأما في المعاجم العربية القديمة، فإن هذا المصطلح لم يرد بالدلالة الحديثة.

جاء في معجم كيي (Quillet) للغة الفرنسية، أن الموضوعاتية (Thèmatique)«تتعلق بموضوع كلمة معينة (...) وهي خاصة بموضوعات عمل أدبي أو فني... وهي مجموع الموضوعات الخاصة بمؤلف في مدرسة معيّنة وفي عصر معيّن... مثل موضوعاتية هيجو (Hugo)، الموضوعاتية السوريالية (Surréalisme)، والتكعيبية (Cubisme)»[1].

وفي موسوعة لاروس (Larousse)، فإن الموضوعاتية (Thèmatique)هي « صفة خاصة بموضوع (...) والنقد الموضوعاتي (thèmatiquecritique) هو النقد الذي يدرس الموضوعات الدائمة في مؤلف ما »[2]. وهو بالإضافة إلى ذلك مجموع الموضوعات التي يطورها كاتب أو مدرسة ما. ومن هنا، فالدراسة الموضوعاتية تمس مختلف المواضيع المكونة لأشكال الخطاب الفنية والثقافية.

نتبيّن من ثَمّ، أن الموضوعاتية على صلة وثيقة بحقول فنية وثقافية متنوعة، كالموسيقى والرسم.. كما أن موضوعات كل اتجاه فني تختلف عن موضوعات الاتجاه الآخر، تبعاً لخصوصية كل اتجاه« فاللازمة الموسيقية - مثلا - التي تتكرر بصفة مستمرة تمثّل جوهر العمل الموسيقي في لحن ما، إذ هي موضوع تلك المقطوعة، والشيء نفسه في فن الرسم، حيث أن اللازمة التي تتكرر في المدرسة التكعيبية -على سبيل المثال - هي تلك الأشكال

[1]- Dictionnaire Quillet de langue Française, librairie artistique, Quillet, Paris 1983, p 151.

[2] – dicionnaire encyclopédique, Larousse, 1er volume en couleur, Jean Didier, Lizu – sur- our.c.a France 1979, p 1390

المكعبة التي تطغى على أسلوب وتقنية هذه المدرسة في الفن التشكيلي، وعلى ضوء ما تقدم يكون المتكرر هو الملمح المميز لأي عمل فني »[1].

وأما في حقل الأدب، فالموضوعاتية تمثل اتجاهاً نقدياً حديثاً يهتم« بدراسة وملاحقة الموضوعات المهيمنة في خطاب أدبي ما بالنسبة لمؤلف واحد ولمدرسة معينة »[2]. وقد لا يعد هذا جديداً في الأدب العربي - وإن لم يتم الكلام عنه في أوانه - فكثيراً ما خضع هذا الأدب لتقسيمات وحقول هي في الأصل ذات طابع موضوعاتي. فكان ذلك أقرب إلى الممارسة الموضوعاتية، رغم افتقارها إلى الأسس والخلفيات المعرفية والنقدية.

وأغراض الشعر العربي التقليدية خير دليل على ذلك، فالغزل والرثاء، والهجاء، والمدح.. وبقية الأغراض المعروفة ليست في نهاية المطاف سوى أغراض ذات طابع موضوعاتي. ولا يختلف الأمر كثيراً في الآداب العالمية منذ الإغريق واللاتين، والتي كانت تنحصر في موضوعات الملحمة والتراجيديا والكوميديا. وهذا ما أدى ببعضهم إلى الدعوة إلى إدراج هذه الإشارات "الموضوعاتية" في الآداب القديمة ضمن مصطلح «الرؤى الموضوعاتية»؛ فهؤلاء القدماء« مارسوا نوعاً من النقد الموضوعاتي دون أن يهتدوا إلى جانبه التنظيري، حيث أن النظريات النقدية الحديثة قد تعدّ في أغلبها مجرد رصد محقق لممارسات قديمة»[3].

وإذا عدنا إلى المصطلح وترجماته إلى اللغة العربية، فإننا نعثر على اجتهادات كثيرة، ولكل مصطلح مقترح مسوغات كثيرة على المستويين الاصطلاحي والسياقي. ويعددها يوسف

---

[1] – مسعودة لعريط، النقد الموضوعاتي، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1 2006، ص 15/14.

[2] – المرجع نفسه، ص 15.

[3] – م. ن، ص. ن.

وغليسي فيرى أنها أكثر من أن تحصى (تيماتيكية، ثيماثية، الغرضية، الأغراضية، المنهج المداري، مضمونية، الجذرية، التيمية، الموضوعية، الموضوعاتية، المواضيعية...) [1].

غير أن المصطلحات الأكثر دوراناً في المشهد النقدي العربي هي (الموضوعية، الموضوعاتية، المواضيعية)، فقد اقترح الدكتور جوزيف شريم- مثلاً- مصطلح المواضيعية كمقابل للكلمة الفرنسية (thématique) تفادياً للالتباس الذي قد تثيره كلمة "موضوعية " التي تعبّر - عادة - عن المقابل الفرنسي (objectivité). أما سعيد علوش، فقد ترجمها إلى موضوعاتية[2]، والأمر نفسه بالنسبة لهاشم صالح في أحدى مقالاته[3].

ومن أشهر من تبنى مصطلح "الموضوعية" نجد عبد الكريم حسن الذي لم يأل جهداً في الاستشهاد بحشد من النقاد العرب الذين ذهبوا هذا المذهب. فهو يعتقد أنه من الطبيعي أن يتبنى مثل هذا المصطلح الذي راهن عليه نقاد مرموقون من قبله، على غرار:

– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة بيروت، ط2، 1972.

– فؤاد زكريا (مترجماً)، النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، مطبعة جامعة عين شمس، القاهرة 1974 (الفقرة التي بعنوان "النقد الباطن").

– يوسف خليف، ذو الرمة شاعر الحب والصحراء، دار المعارف، مصر 1970، ص 12 - 13.

– عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت 1983.

[1] – ينظر يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007، ص 152 – 153 – 154.

[2] – سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، مكتبة عالم الفكر، الرباط، د.ط – د.ت. ص:10.

[3] – مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، العدد 40، ص 22.

– عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، نظرية وتطبيق، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 2006.

فالكلمتان (thème) و(objet) في اللغة الفرنسية حسب عبد الكريم حسن، تدلان في الأصل على نفس المعنى، رغم أن الأولى أصلها يوناني والثانية أصلها لاتيني، ولذلك« فكل ما هو (thème) بوصفه موضوع تفكير أو تأمل أو نظر، هو (objet). وكل ما هو (objet) هو (thème) لأنه قابل لأن يكون موضوع تفكير أو تأمل أو نظر. ولكن (objet) تتقابل مع (sujet)، ولا تستطيع كلمة (thème) أن تحقق هذا التقابل »[1].

ومن أجل رفع اللبس الذي قد يشوب مصطلح "موضوعية" الذي يقترحه مقابلاً للمصطلح الفرنسي (thématique)، والذي قد يفيد المعنيين معاً، فإنه يدعو إلى العودة إلى السياق في كل مرة من أجل تمييز المراد من الكلمة. ويتابع محاولاً توضيح هذه الفكرة:« فإذا عجز السياق عن توفير هذه الضمانة، وضعنا المقابل الفرنسي (objectivité) إلى جانب الكلمة العربية "موضوعية" في كل مرة نعبّر فيها عنها، وتركنا الكلمة العربية منفردة من غير مقابلتها الفرنسية حين تعبر عن (thématique) »[2].

ومع هذا، نحس بأن الناقد لا يكاد يحقق غرضه من رفع الالتباس، بحيث إنه يعترف، ضمنياً، بعجز ترجمته الذي قد يحصل من جراء استخدام كلمة "موضوعية" بمعنييْها المختلفين. ولذلك نراه يجيز استعمال أيّ مصطلح من المصطلحات العربية الثلاثة المتواترة (موضوعية – مواضيعية – موضوعاتية)، معتبراً ذلك عملاً مشروعاً، ويعبّر عن موقفه من اللغة، يقول:« فإذا طلبنا التكثيف والاقتصاد في اللغة اتجهنا إلى استخدام كلمة موضوعية دون أن نرى في ما يثيره من التباس أية عقبة (...) وإذا طلبنا التوسع اللغوي من أجل

---

[1] – عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، نظرية وتطبيق، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 2006. ص46.

[2] – المرجع نفسه، ص. ن.

التحديد والفصل بين المعنيين، اتجهنا إلى إحدى الكلمتين "مواضيعية" أو"موضوعاتية" على ما فيهما من ثقل بيّن»[1].

ومن هنا ينتهي إلى الإقرار بأن عملية الفصل بين المعنيين المختلفين اللذين قد يثيرهما استعمال كلمة "موضوعية" لا يكفلها سوى استعمال أحد المصطلحين الآخريْن: "موضوعاتية" أو "مواضيعية"، في حين إن مصطلح "موضوعية" الذي يصرّ على "شرعيته" عاجز عن ضمان مثل هذا الفصل، مما حدا به إلى تسويغ اختياره له بعامل الاقتصاد في اللغة.

لهذه الأسباب . وغيرها . فإن المقاربة الموضوعاتية لم تنل حظها بالشكل المطلوب في الخطاب النقدي العربي المعاصر، أو على الأقل، هي شبه غائبة، لولا تلك المحاولات القليلة التي عددها سعيد علوش فلم تتجاوز ثلاثة أعمال هي بالأساس رسائل أكاديمية[2]، مع العلم أن كتاب النقد الموضوعاتي لسعيد علوش نشر أواخر ثمانينات القرن العشرين، وهي كالتالي:

– عبد الفتاح كيليطو، موضوعاتية القدر في روايات فرانسوا مورياك. رسالة ماجستير نوقشت بجامعة الرباط.

– كيتي سالم، القلق عند ڤي دي موباسان، رسالة دكتوراه بإشراف جان بيار ريشار.

– عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب، رسالة دكتوراه بإشراف أندري ميكال وغريماس.

يضاف إليها بعض الأعمال الأخرى التي نشرت لاحقاً على غرار كتاب عبد الكريم حسن: "النقد الموضوعي، نظرية وتطبيق"، أو ما جاء في ثنايا المعاجم المختصة؛ مثل "معجم

---

[1] – م. ن، ص 46 – 47

[2] – سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 8 – 9.

اللسانيات" لبسام بركة، و"معجم المصطلحات الأدبية" لسعيد علوش، و"دليل الناقد الأدبي" لميجان الرويلي وسعد البازعي، و"قاموس اللسانيات" لعبد السلام المسدي..)، وكذلك بعض الدراسات المهتمة بالمناهج النقدية المعاصرة مثل: "شعرية تودوروف" لعثماني الميلود، و"فن الرواية" ليمنى العيد، و"أبحاث في النص الروائي" لسامي سويدان، و"مناهج النقد الأدبي" ليوسف وغليسي...). لذلك بقيت المقاربة الموضوعاتية في الخطاب النقدي العربي تراوح مكانها، وتتلكأ في خطواتها لأسباب حاول بعضهم حصرها في النقاط التالية:

– جدة هذا النوع من الدراسات في الدرس النقدي الغربي نفسه، وافتقارها للمرجعيات النظرية، مما يجعل من النقد الموضوعاتي حقلاً غير واضح المعالم، فأصبح « تمثله صعباً وتطبيقه أصعب ».

– عدم اتضاح الرؤية في هذا النوع من الممارسة أثناء مقاربة النصوص العربية، ومحدودية القدرة على تطبيقها، مما أدى إلى« عدم استقرار المصطلح ومفهومه ومبادئه في المشهد النقدي العربي ».

– مطاطية المفاهيم النظرية وتماهيها وانفلاتها من الضبط، مما جعل« الموضوعاتية موضوعاتيات في جانبها النظري ».

ويرجع ذلك - ربما - إلى تشعب منابتها المعرفية وأصولها النظرية« فنتج عن هذا الجدل متغيرات كثيرة تجعل القبض على ثوابت هذا النقد أمراً عسيراً »[1].

إن الموضوعاتية، وباعتبارها محاولة للإحاطة بالنص الأدبي من مختلف الجوانب، تعمل على أن تكون منفتحة على المناهج النقدية على اختلاف مرجعياتها وآلياتها، تمتح منها لسبر الأغوار البعيدة، والمناطق المعتمة في الخطاب الأدبي، وهذا ما ينجر عنه أن التحديد النظري لهذا المنهج يصبح غاية تطلب ولا تدرك.

[1] – ينظر، النقد الموضوعاتي، مسعودة لعريط، ص 5 – 6.

2- الموضوعاتية في العرف الاصطلاحي:

إن كلمة موضوعاتية تعود في الأصل إلى الكلمة الأجنبية (thème)، والتي اختلف العرب كثيراً في ترجمتها، مثلما مر بنا سابقاً. غير أن الاستعمال الأكثر ذيوعاً عند النقاد العرب المعاصرين هو كلمة "موضوع".

لقد كانت دراسة "الموضوع" في الشعر من أكبر الاهتمامات عند ج.ب. ريشار. ففي رسالة الدكتوراه التي قدّمها حول الشاعر الفرنسي مالارميه سنة 1961م يقول: « الموضوع مبدأ تنظيمي محسوس، أو ديناميكية داخلية، أو شيء ثابت يسمح لعالم حوله بالتشكل والامتداد. والنقطة المهمة في هذا المبدأ تكمن في تلك القرابة السرية؛ أي في ذلك التطابق الخفي والذي يراد الكشف عنه تحت أستار عديدة »[1].

هذا التعريف الهام للموضوع من قبل أحد أهم أقطاب النقد الموضوعاتي، يستدعي منا التوقف والتأمل في معانيه، فكل كلمة فيه مقصودة ومنتقاة بعناية. فماذا نلمح ؟

– الموضوع مبدأ (principe)، ما يعني أن الموضوع هو بؤرة المعنى ومركزه، وهو لذلك منطلق، لأنه يلحّ على العودة كلما دعت الحاجة إلى ذلك.« فالموضوع بهذا المعنى هو المركز الذي تتوجه الدراسة الموضوعية [الموضوعاتية][2] بدءاً منه وعودة إليه. إنه المبدأ الذي ينظم ويوجه العملية الإبداعية »[3].

[1] - Jean Pierre Richard, l’univers imaginaire de Malarmé, ed. Seuil, 1961, p 24.

[2] – كلما استخدمنا قولاً لعبد الكريم حسن وردت فيه كلمة (موضوعية) كمقابل للكلمة الأجنبية (thématique)، وضعنا أمامها كلمة [موضوعاتية] بين قوسين لرفع الالتباس. وأما إذا استعملها كمقابل للكلمة الأجنبية (objectivité) تركناها على حالها، وهذا سعياً منا لتوحيد المصطلح رغم صعوبة ذلك. وعموماً سنحتفظ لكل ناقد بالمصطلحات التي يتبنّاها عند الاقتباس، وفيما عدا ذلك سنحاول توحيد المصطلح وضبطه وفق الرؤى التي اتفق عليها أغلب النقاد العرب.

[3] – عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص 47.

– هذا المبدأ التنظيمي يجب أن يكون محسوساً (concret)، بمعنى أنه ينطلق من الأشياء المحسوسة في العالم. وهذا ما ينسجم مع قول ريشار بأن الموضوعاتية ترتكز على قاعدة حسية.

– الموضوع عند ريشار هو أيضاً "ديناميكية داخلية"، ما يجعل العمل الأدبي يقوم على شبكة من العلاقات الجدلية الخفية، وهذه العلاقات هي التي تمسك بزمام الجزيئات المكوِّنة للموضوع الواحد، أو بين الموضوع الواحد وغيره من الموضوعات، وتتحكم في التفاعل بين عناصرها المكونة.

– وأما قوله إن الموضوع« شيء ثابت (objet fixe) يسمح لعالم حوله بالتشكل والامتداد »، فمعناه أن الموضوع هو المركز الذي يتنامى، انطلاقاً منه، الإبداع الأدبي.

– وفيما يتعلق بمفهوم "القرابة السرية" (parenté secrète)، والذي هو في الحقيقة من إبداع مالارميه« فإنه يشير إلى العلاقات الخفية التي تنسجها عناصر الموضوع عبر العديد من الوجوه والصور والأشكال في العمل الإبداعي »[1]. كما أنها توحي بالدور الفعال الذي ينهض به النقد لسبر أغوار هذه العلاقات السرية أو الضمنية.

ومع هذا، يظل تعريف ج. ب. ريشار غير بعيد عن العمومية، فهناك جوانب أخرى من الموضوع لم يشملها هذا التعريف، على غرار "الاطرادية" (la récursivité). وهو يعترف صراحة بصعوبة تحديد الموضوع:« لا شيء أكثر هروبية وضبابية من الموضوع »[2].

وتظل الموضوعاتية تتحسس طريقها، وتراوح مكانها على المستوى المفاهيمي والمعرفي، حتى جاءت سنة 1976 م، فقد أدلى ج. ب. ريشار في هذا التاريخ بحديث للإذاعة الفرنسية قدّم فيه تعريفاً جديداً ومختلفاً للموضوع، صار من خلاله« وحدة من

[1] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] - J. P. Richard, l'univers imaginaire de Malarmé, p 25.

وحدات المعنى؛ وحدة حسية أو علائقية أو زمنية مشهود لها بخصوصيتها عند كاتب ما. كما أنها مشهود لها بأنها تسمح -انطلاقاً منها وبنوع من التوسع الشبكي أو الخيطي أو المنطقي أو الجدلي - ببسط العالم الخاص لهذا الكاتب »[1].

لكن الاختلاف - في الظاهر- بين التعريفين لا يلبث أن يتبدد حين نعلم أن التعريف الأول تعريف للموضوع في حد ذاته، بينما يشير التعريف الثاني إلى الموضوع وعلاقته بالمعنى وهذا ما يفسر غياب "الاطرادية" في التعريف الأول، بينما نجدها في لب التعريف الثاني. غير أن الجامع بين التعريفين هو أن الموضوع هو مركز انطلاق عناصر الكون الإبداعي وعودتها.

إن هذه التعريفات - في جوهرها - لا تناقض بينها، وإنما كانت تخضع للتطور الذي أصاب التجربة النقدية عند ريشار عبر السنوات. فالفرق بينها - أساساً- يتمثل في درجة التركيز على هذا الجانب أو ذاك في دراسة الموضوع.

وعليه، فإن هذا المصطلح - في الحقيقة وكما يرى سعيد علوش - تحديد إجرائي« تعالج من خلاله وحدات ذات درجة تكوّن تركيبية واحدة، دون اشتمالها على عدد العناصر نفسها، شريطة تداخل الأشكال المترابطة، لا الأشكال الحرة »[2]. بل أكثر من ذلك – كما يرى علوش- هو مصطلح انطباعي أطلقه ج. ب. ويبر في معنى خاص« مطلقاً إياه على الصورة الملحة والمتفردة والمتواجدة في عمل كاتب ما »[3].

وينظر إليه - من ثَمّ - انطلاقاً من منطق التماثل. فالموضوع في الإبداع الأدبي «عبارة عن حدث، ينتج من جراء صدمة، تعود إلى أوائل شباب - إن لم نقل طفولة -

---

[1] – عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص 48.

[2] – سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 11.

[3] – المرجع نفسه، ص ن.

الكاتب»[1]. فالموضوعاتية عنده، ينبغي النظر إليها من خلال مميزاتها الهندسية لا عبر "الكنس" الإحصائي. إنها ترافق الإبداع الأدبي والممارسات النقدية على حد سواء، آخذة في الحسبان الفكرة المهيمنة في العمل الأدبي« لتلعب فيه دور القانون الأساسي المنظم لعضويته»[2].

فالحرب - مثلاً - كموضوع في الشعر العربي القديم والآداب الإنسانية (يعني كمعنى وكغرض حسب المفهوم الدارج)، وبعيداً عن آليات المنهج الموضوعاتي، يمكن أن تكوّن موضوعاً (thème) من خلال مثلاً: (الحرب جنون)، و(الحرب جحيم)، و(الحرب موت)، و(الحرب سلم)... ومن هنا يمتزج الموضوع (thème) بالموضوع. لذلك يقرّ سعيد علوش مثلما صرّح ج. ب. ريشار قبل ذلك بأنه« ليس هناك ما هو أكثر إبهاماً من الموضوعاتي [الموضوع thème]•، حتى ونحن نعود إلى جذور الكلمة في استقصاء دلالاتها وقراباتها الضمنية والخفية واكتشافاتها للبنيات الفكرية للأعمال»[3]. ويقترح علوش المقابلات العربية التالية للمصطلحات الفرنسية[4]:

- thème ← الموضوعاتي ← التيم
- thématique ← الموضوعاتية ← التيمة
- thématiser ← الموضوعاتيات ← االتيماتية

فالموضوعاتي عنده هو التيمة، وهو يعتقد أن هذه الترجمة لها ما يسندها على المستوى المعجمي والسيميائي. وتبعاً لعدم ضرورة الاحتفاظ بالمصطلح في لغته الأجنبية

---

[1] – المرجع السابق.

[2] – المرجع نفسه، ص 12.

[3] – م. ن، ص.ن.

[4] – يقترح سعيد علوش مصطلح "الموضوعاتي" كمقابل للكلمة الأجنبية (thème)، وهذا ما جعلنا نضيف (موضوع) بين قوسين، لأننا نطمئن إلى المقابل العربي (موضوع) باعتباره الأكثر شيوعاً في الساحة النقدية.

(التيم، التيمة، التيماتية)، استأنس بهذه الترجمة التي يدعمها - في رأيه - الأصل الأجنبي للمصطلحات مع التشديد دائماً على الأصل المرجعي، وعليه «يصبح مفهوم الموضوعاتي في الحقلين العربي والغربي هو التردد المستمر لفكرة ما، أو صورة ما، فيما يشبه لازمة أساسية وجوهرية»[1].

فاستقصاء الموضوع (thème) هو استقصاء المعالم الأساسية التي يتشكل منها معنى العمل الأدبي« ومقاربة الكشف عن هذه النقاط الحساسة التي تجعلنا نلمس تحوّلاتها، وندرك روابطها، في انتقالها من مستوى تجربة معينة إلى أخرى شاسعة »[2].

ولهذا الغرض يقع "كنس" وإحصاء نسبة تردد الموضوع (thème)، وملاحقته عبر نظام التواتر، هذا النظام الذي لا يتوافر على قواعد ثابتة. ومع ذلك يمكن حصره من خلال التكرار« كطريقة عادية، تسمح بالإلمام المعجمي أو السيميائي بالموضوعاتي (الموضوع) الأساسي في النص، مما يساعد على تبيّن المعمار الظاهر والخفي، وإدراك مفاتيح مكوّناته، كعلامة على قابليته للفهم والتأويل »[3].

إن التكرار من أهم لوازم الموضوع، وهو دليل في عرف الموضوعاتيين على الهوس (obsession)، ورولان بارث في تعريف أورده ميشيل كولو (M.Collot) في إحدى دراساته، يرى أن« الموضوع مكرر، بمعنى أنه يتكرر في كل العمل، ويعد هذا التكرار تعبيراً عن خيار وجودي »[4]. ويلاحظ كولو أن ما يجلب انتباه الناقد إلى موضوع هو تكراره، مع ضرورة الابتعاد عن السطحية والتبسيط، لأن التكرار هوس، والهوس هو الإبحار نحو الأعماق الخفية، ثم ينتهي إلى تعريف الموضوع، فيرى أنه« مدلول فردي خفي ومادي،

---

[1] – سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 12.

[2] – المرجع نفسه، ص 12– 13.

[3] – م. ن، ص 13.

[4] – ميشيل كولو، النقد الموضوعاتي، تر: غسان السيد، مجلة الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 93، السنة 23، شتاء 1997، ص 35.

ويعبّر عن العلاقة الانفعالية لكائن مع العالم المحسوس، يظهر ضمن النصوص من خلال تكرار متجانس للتبدلات، ويشترك مع موضوعات أخرى من أجل بناء الاقتصاد الدلالي والشكلي لعمل ما»[1].

ومع ذلك فإن ظاهرة التكرار - وحدها - ليست كافية عند أحد أهم أقطاب النقد الموضوعاتي: ج. ب. ريشار، فالتكرار عنده لا يتجاوز حدود الكلمات البراقة والأخاذة «ولا يتعداها إلى طرح الموضوعاتي [الموضوع] كصورة تفجير للوحدة عبر تفكيكها وتركيبها»[2]. لذلك فإن التعامل مع الموضوع كمدرك ثابت أو كقالب معجمي جاهز، أو كصورة نموذجية للتعبير خلال عصر من العصور، قد ينزع عنه بعده الإبداعي والابتكاري الشخصي، لذا فالتكرار لا يعدو أن يكون سوى علامة «لأنه ليس المعيار الوحيد الذي يكشف عن الموضوعاتية والموضوعات، ما دام يحمل دائماً وباستمرار قيمة دلالية، لأن القيمة الاستراتيجية للموضوعاتي[الموضوع] هي هندسة موقعه»[3].

وعموماً، فإن رؤى المشتغلين على المنهج الموضوعاتي، تتحدد وفق دواعٍ ذاتية وموضوعية، فأما الدواعي الذاتية فهي« تلك التي تتعلق بالرؤى الخاصة لكل ناقد، وأما الموضوعية، فالمتعلقة ببدايات النقد الموضوعاتي، حيث ظهر على أنه وسيلة للتخلص من هيمنة النقد الوضعي اللانسوني »[4].

إن المفاهيم التي يقدمها المنهج الموضوعاتي في النقد عديدة ومتنوعة ومعقّدة، على غرار مفهوم الحافز (motif)، والصورة، والوعي، والحساسية، والعمق، والمشروع... وسنتطرق إلى أهم هذه المفاهيم في أوانه، وذلك بعد الاطلاع على الأسس المعرفية لأهم الرواد الموضوعاتيين.

---

[1] – المرجع نفسه، ص 36.

[2] – سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 13.

[3] – المرجع نفسه، ص. ن.

[4] – مسعودة لعريط، النقد الموضوعاتي، ص 16.

3-رواد النقد الموضوعاتي: الأصول والمرجعيات.

3 - 1 - الموضوعاتية والفلسفة الظاهراتية:

إذا كان جان بيار ريشار هو الناقد الذي أسس حقا للمنهج الموضوعاتي بالشكل الذي استوى عليه اليوم، وجعل منه مشروعاً متكاملاً وقائماً بذاته، فإن الفضل لا يعود إليه وحده، لأن الموضوعاتية لم تولد دفعة واحدة، ولم يشتدّ عودها إلا بعد جهود مضنية خاضها قبل ريشار الرواد الأوائل المؤسسون. فجيل الطليعة أو المؤسسون هم الذين وضعوا المداميك الأولى والركائز المعرفية التي قوّمت ظهر النقد الموضوعاتي خلال المراحل اللاحقة.

وأهم هؤلاء الرواد، وأشدهم تأثيراً في وضع الأسس المعرفية للموضوعاتية: "غاستون باشلار"، و"جان بول سارتر"، و"إدمون هوسرل" الذين خطّوا بصماتهم في إيضاح معالم هذا المنهج الذي كان حينذاك يتحسس طريقه نحو التموقع في الساحة النقدية كمشروع جريء يحاول الإحاطة بالعوالم الإبداعية لكاتب ما، أو لمرحلة ما..

وتجدر الإشارة -هنا- إلى وجود أسماء أخرى عديدة، خاضت في التأسيس لهذا المنهج، إن كان ذلك قصداً أو بغير قصد، على غرار "رايمون(Raymond)"، و"ألبير بيغن(A.Beguin)" المنتميين إلى ما يعرف بالنقد الجديد، واللذين حاولا البحث عن طريقة معالجة نصية تتقاطع في مفاصل كثيرة مع المقاربة الموضوعاتية. يضاف إليهما بعض الإرهاصات الموضوعاتية عند "ج. بلين(G. Belin)" وآخرين.

كما أن بعض أعلام النقد المعاصر لم يعدموا - في مشاريعهم النقدية - نتفاً من مقولات الموضوعاتية، ونخص بالذكر هنا "رولان بارث" الذي كان« كتابه "ميشليه يكتب عن نفسه بنفسه" نوعاً من التحقيق العملي لنمط القراء الموضوعية [الموضوعاتية]. وهذا ما

يصرّح به "رولان بارث" في مقدمة هذا الكتاب. كما يجب علينا أن نتذكر أن "بارث" قد أفرد فقرة من كتابه الذي بعنوان "S/Z" للحديث عن القراءة الموضوعية [الموضوعاتية]»[1].

إن باشلار الذي لا يصنف عادة ضمن الأدباء أو النقاد نظراً لميولاته الفلسفية، يعدّ بلا منازع« الأب الروحي للنقد الموضوعاتي، الذي كان فيه رائداً موضوعاتياً، لاحق الفضاء والحلم والزمن والكونية »[2]. فركز اهتمامه على "معرفة المعرفة"، وتتبّع فينومينولوجيا الأشياء والكلمات وهذا ما أدى به إلى التأمل في الإبستيمولوجيا انطلاقاً من العلوم الإنسانية.

لقد حاول باشلار في كتابه "التخيّل الشاعري"(l'imagination poétique) عرض «الأهمية الخاصة باستقصاء المنهج الفينومينولوجي الذي يقتضي إلقاء الأضواء على الوعي بفاعل مندهش بالصور الشاعرية »[3].

ففيم تتمثل أهم خصوصيات هذا النقد الفينومينولوجي، أو الظاهراتي الذي قام على أساس فلسفة الألماني هوسرل (1859 -1938)؟

يقوم هذا الاتجاه الذي طرح في بداية القرن العشرين على نظرية تقول:« إن المعرفة الحقيقية للعالم لا تتأتى بمحاولة تحليل الأشياء كما هي خارج الذات (نومينا Noumina)، وإنما بتحليل الذات نفسها وهي تقوم بالتعرف على العالم؛ أي بتحليل الوعي وقد استبطن الأشياء فتحولت إلى ظواهر (فينومينا phenomina)، ذلك لأن الوعي لا يكون مستقلاً وإنما هو دائماً "وعي بشيء ما". غير أن من الضروري، كما يقول هوسرل، تجريد الوعي من أية تصورات ماقبلية سواء كانت فلسفية أم حسية»[4].

---

[1] – عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص 22.

[2] – سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 23.

[3] – المرجع السابق، ص 24.

[4] – ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002، ص 321.

واستمرت آراء هوسرل في التطور لتقترب من أن تكون نظرية نقدية، وذلك بفضل مجموعة من المفكرين يتقدمهم الفرنسيان "ميرلو بونتي" و"باشلار"، والبولوني "رومان إنغاردن"، كما استفادت من بعض الإضافات النظرية والتطبيقية على أيدي نقاد كبار مثل "مارسيل ريمون"، و"جون روسيه"، و"ج. ب. ريشار"، و"ج. بوليه".

إن العمل الأدبي في رأي إنغاردن« يقوم على أفعال قصدية من قبل مؤلفه تجعل من الممكن للقارئ أن "يعايشه" بوعيه كقارئ. وتعني "المعايشة" هنا نوعاً من التداخل عبر التجربة القرائية بين المؤلف والقارئ. ذلك أن النص لا يأتي كاملاً من مؤلفه بل هو مشروع دلالي وجمالي يكتمل بالقراءة النشطة التي تملأ ما في النص من فراغات (وقد أثّرت هذه الآراء فيما بعد على نشوء ما يعرف بنظريات الاستقبال واستجابة القارئ عند فولفغانغ أيزر وروبرت يوس)»[1].

وكانت مدرسة جنيف من أشهر المدارس التي وظفت النقد الظاهراتي، وهي تضم كلاً من "مارسيل ريمون"، و"جان روسيه"، و"ج. ب. ريشار"، و"ج. پوليه"، ومن أهم منطلقاتها النقدية «أن العمل الأدبي عالم خيالي خارج من العالم المعاش (Lebenswelt)، عالم يجسد وعي الكاتب في تشكيل فريد من نوعه. وهذا ما شكل تعارضاً مع المدرسة الشكلانية التي تعاملت مع النص باعتباره عالماً مستقلاً عن ذات كاتبه»[2].

إن الإبداع الأدبي عند الظاهراتيين هو، في المقام الأول، إنتاج ذاتي، مما يشكل نوعاً من الامتداد للاتجاه الرومانسي في اعتباره النص تعبيراً عن ذات كاتبه. وفي هذا المستوى ابتعد الظاهراتيون عما أراده هوسرل الذي «حلل الوعي للوصول إلى الخصائص الأساسية للوعي البشري عامة، وليس معرفة وعي فرد بعينه ناهيك عن التماهي معه»[3].

---

[1] – المرجع نفسه، ص 321.

[2] – المرجع السابق، ص. ن.

[3] – م. ن، ص: 322.

ويمكن أن نعثر على تفسير لمثل هذا التعارض إذا أدركنا الفرق بين اتجاه فلسفي خالص، واتجاه نقدي جمالي، وهذا يجعل من الطبيعي أن يسعى النقد الظاهراتي - باعتباره ذا طبيعة جمالية وذوقية - إلى التركيز على الحالات الفردية أثناء تعامله مع الإبداع الأدبي. فهذا باشلار في مقالته "بويطيقا الفضاء" يكرّس جهوده لتحليل« الصورة الشعرية وحدها مشيراً إلى أن تحليله يندرج تحت ما يسميه "ظاهراتية المخيّلة" بوصف الظاهراتية المنهج الأنسب للتحليل "العبر – ذاتي" (أي بين ذاتين؛ ذات الكاتب وذات القارئ) »[1].

فالظاهراتية كمنهج نقدي، ليست عملية تجزيئية مثلما قد يبدو للوهلة الأولى، إنها تتناول العمل الأدبي أو الجزء منه في إطار الإنتاج الكلي للكاتب، في سعي دؤوب لتقصّي رؤية الكاتب الشاملة وموقفه العام تجاه العالم والأشياء.

وأما عند باشلار، فإن المنهج الفينومينولوجي هو الذي يقود« الصورة عند الشاعر إلى محاولة التواصل مع الوعي المبدع للشاعر. وتصبح الصورة الشاعرية الجديدة بذلك صورة أصلية، وأصلاً للوعي »[2]، وتكوّن من هذا المنطلق نواة عالم جديد... عالم متخيّل يواجه به القارئ النص. والحقيقة أن باشلار لا يستخدم الفينومينولوجيا إلا من أجل التعامل مع الصورة المؤثرة فينا بشكل مختلف وجديد يجعله في حيرة من أمره؛ هل هو يتذكر هذه الصورة أم يتخيّلها ؟

إن الذي« تطالب به الفينومينولوجيا الصور الشاعرية هو أمر بسيط: إذ تشدد على أصولها وتُلمّ بكائن هذا الأصل ذاته، بحيث تظهر الصورة الشاعرية ككائن جديد للغة، تنير الوعي بضوئها »[3]. وهنا يعثر باشلار على مبرره لاختيار الفينومينولوجيا لدراسة الخيال في

---

[1] – م. ن، ص. ن.

[2] – سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 24.

[3] – المرجع نفسه، ص. ن.

النصوص الأدبية، فهي تتيح له أن يحيا "المقصدية الشاعرية"، فتجد« روح الشاعر، من مقصدية التخيّل الشاعري، الانفتاح الواعي لكل شعر حقيقي »[1].

3 - 2 -الأصول:

3 - 2 - 1 -غاستون باشلار (1884 -1962).

رغم أن باشلار يعترف بأنه ليس من العارفين بعلم النفس التحليلي، وبعدم امتلاكه المعارف الطبية العميقة بالعصاب (la nervose)، إلا أنه لا يتوانى عن استخدام آليات التحليل النفسي في مشاريعه الفكرية والمعرفية. لكن، وفي حين ينغمس التحليل النفسي عند فرويد في مناطق اللاوعي« للبحث عن الصور والرموز التي يحللها، يتجه التحليل الباشلاري إلى أعمق منطقة من مناطق الوعي، وهي المنطقة الأصلية، منطقة الاحتكاك البدئي بالعالم »[2].

يقوم تحليل باشلار على البحث عن الصور في أبعادها البشرية بشكل عام، في حين إنّ عمل فرويد كان يقتصر على سبر أغوار اللاوعي بصفته حقيقة فردية. ومن هنا تقوم العناصر الأربعة في الطبيعة عاملاً أساسياً عند باشلار، لأن الصور في رأيه تنبثق من هذه العناصر: الماء والنار والتراب والهواء، لذلك« يربط باشلار بين الصور الشعرية كإبداع فردي، والحقيقة الحلمية (la réalité onirique) التي تعيد كافة الأحلام عند البشرية جمعاء إلى هذه العناصر»[3]. فالصور عنده كامنة في هذه العناصر، وهي في متناول الجميع، بما فيهم الشعراء الذين بواسطتهم - أكثر من غيرهم - استخدام هذه الصور لفرط قدرتهم على الربط بين الموضوعات التي تبدو في الظاهر متنافرة وفاقدة للانسجام.

---

[1] – المرجع نفسه، ص 25.

[2] – عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص 24.

[3] – المرجع السابق، الصفحة: 24.

ومن خلال تحليله للصور الأدبية، فإن باشلار يطمح إلى إعادتها إلى "الفعل البدئي"؛ أي إلى العنصر الأصلي الذي انبثقت منه« وفي إعادة الصور إلى فعلها البدئي نكون قد أعدنا الشاعر إلى مصدر إبداعه؛ إلى احتكاكه البدئي بالعالم »[1]. وهذه أهم المبادئ التي أخذها ج. ب. ريشار بعد ذلك عن باشلار.

إن الناقد الأدبي عند باشلار، بإمكانه أن يُرجع الصور المستخدمة عند كاتب معيّن إلى عنصر من هذه العناصر الأربعة. فالفلسفة الجمالية في رأيه، تحاول اختزال الأعمال الأدبية إلى عنصر واحد من أجل رصد مكامن الإبداع فيها. لذلك فإن باشلار«عندما يبحث عن العناصر الأربعة لا يبحث عنها في الطبيعة، وإنما في الفكر الإنساني»[2]. وتصبح الصور الشعرية عنده منخرطة في تحليل الماهيات، بحيث تغدو كل عملية إنصات للصورة الشعرية -هي بالأساس - عملية إصغاء للعالم، فالصورة هي أصل كل شيء. وما يجعل الفكرة قابلة للفهم - عند باشلار- هو إعادتها إلى شبكة من الأفكار، لأن ذلك من شأنه أن يمنحها معانيها البعيدة. فالبسيط ليس بسيطاً، ولكنه معقد، أو على الأقل، يعِد بالتعقيد.

3 - 2 -2 -إدمون هوسرل: 1859 - 1939

يعتبر هوسرل مؤسس الفلسفة الظاهراتية أو الظواهرية التي كانت أحد أهم الروافد المعرفية للمنهج الموضوعاتي عند ج. ب. ريشار. ومن أهم مميزات هذه الفلسفة هو الفصل بين ما هو منطقي وما هو نفساني. ففي المنطق يمكن أن يكون« كل شيء - وإن كان غير موجود - موضوع معرفة علمية. وهذا ما يتميز به علم المنطق عن علم النفس حيث في وسع الأول إخضاع غير الموجود للمعرفة العلمية، بينما يعجز الثاني عن ذلك»[3].

---

[1] – المرجع نفسه، ص.ن.

[2] – م. ن، ص: 25.

[3] – المرجع السابق، ص: 36.

وفي حين إن القوانين النفسانية تتصف - في رأي هوسرل - بالضبابية والتجريبية، فإن القوانين المنطقية قطعية ويقينية. ويمضي هوسرل بعد ذلك مسهبًا في الكلام عن صعوبة الفصل بين الحقائق المنطقية والأحداث النفسية في مواضع كثيرة: كقولنا مثلاً« الطقس جميل»، فهنا نكون قد مزجنا بين المنطقي والنفساني. وهذا يؤكد أن الأمر ليس على النحو الذي يُتصور من السهولة واليسر.

وعموماً، وانطلاقاً من إشكالية النفساني والمنطقي عند هوسرل، ينبثق مفهوم "القصدية" وهو ما يهمنا في هذا المقام، على اعتبار أن ج. ب. ريشار – لاحقاً – ارتكز في منهجه الموضوعاتي إلى حد بعيد على هذا المفهوم، حتى أصبح إحدى اللبنات الأساسية في بناء المشروع النقدي الموضوعاتي.

فالعامل النفساني ليس هو قطب المعرفة كما هو الشأن لدى بعض الفلاسفة، على غرار دافيد هيوم، بل هو جزء منها فقط. ويؤكد هوسرل ذلك مستعيداً كلمته الشهيرة التي أخذها عن أستاذه "برانتانو"(Brantano):« كل وعي هو وعي بشيء ما ». فالوعي عنده ليس وعياً ذاتياً، وإنما« وعي الذات بموضوعها "son objet". إن الوعي عند هوسرل ليس وعي الذات بنفسها كما هو الأمر عند ديكارت:« أنا أفكر ego cogito»، وإنما هو وعي الذات بشيء خارج الذات "ego cogito cogitatum". وتوجه الذات نحو الشيء الذي تعيه هو ما نسميه بالقصدية. فالقصدية هي وعي "الأنا" الذي يفكر في غير ذاته »[1]. فكل ما يقصده "القصد" هو بالتالي موضوع للوعي، لذا فالوعي عند هوسرل هو "وعي الذات بالموضوع".

ويتدرج هوسرل في نظريته حول الوعي والقصد ودور العامل النفساني في ذلك شيئاً فشيئاً ليمس أهم النقاط التي يقوم عليها المنهج الموضوعاتي في شكله الأتم، أو كما يتصوره ج. ب. ريشار. يقول في هذا الشأن: «إنني أحاول أن أوجّه لا أن أكون ملقّنا لمذهب. أحاول

[1] – المرجع نفسه، ص: 38.

فقط أن أرى وأن أصف ما أرى»[1]. فكلمات مثل: "المراقبة" و"الوصف"، و"التوجيه" لا يمكن أن تمر علينا مروراً عابراً، وخاصة مفردة "الوصف" التي تعدّ من أهم آليات المنهج الموضوعاتي عند ريشار في مقاربة النص الشعري.

وإجمالاً، فالظاهراتية عند هوسرل تهتم بالظواهر، ولكن ليس في حد ذاتها، وإنما من أجل النفاذ إلى الجواهر.. فاللون الأحمر مثلاً لا يقتصر معناه على الدم، بل إنه يتجاوز ذلك إلى ما يعزّ حصره من المواد، كالورد والشفق، وشقائق النعمان التي ترمز بدورها إلى جراحات تموز المغدور في الأسطورة البابلية، وما يمكن أن تحمله من شحنات دلالية زاخرة أثناء توظيفها في الشعر. فما تبحث عنه الظاهراتية هو«الوصول إلى الجواهر عبر المظاهر، وطريقتها في ذلك هي الوصف، ومبدؤها هو الاختزال»[2]. فيصبح بوسع الناقد أن يعتمد على الظاهراتية في قراءة وتأويل الكتابات الأدبية، ويستند عليها في سبره للجواهر، ولكن دون أن يلغي خصوصية العمل، فهو« في تكنيسه للتفاصيل والخصوصيات الصغيرة إنما يصل في النهاية إلى الخصوصية الكبرى التي يتفرد بها كل عمل إبداعي عن سواه »[3].

لذا، فإن الفائدة التي تحققها المقاربة الموضوعاتية من الفلسفة الظاهراتية هي فائدة كبيرة، أهمها تتبع التمظهرات المتعددة للموضوع الواحد من أجل الوصول إلى البنية الدلالية الكبرى للعمل.

3 - 3 -المرجعيات:

3 - 3 - 1 -من باشلار إلى ريشار.

يحاول هذا الجرد أن يتقفى الملامح الأساسية لإحدى أهم المدارس النقدية في أوربا، والتي صار يمثلها أحسن تمثيل الناقد المعروف ج. ب. ريشار. وفي هذا المستوى سنسلط الضوء

[1] - Leon Lwis grateloup, les philosophes de Platon à Sartre, ed. Hachette, Paris 1985, p 417.

[2] – عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص 40.

[3] – المرجع نفسه، ص 41.

على درجة الوعي النقدي الذي وصل إليه أقطاب الجيل الثاني من مدرسة النقد الموضوعاتي الذي تلا جيل الرواد (باشلار وهوسرل). فمن غاستون باشلار إلى جان بيير ريشار، عرف النقد الموضوعاتي إسهامات متراكمة، معرفياً ومنهجياً، حتى شارف على نضجه واستوائه مع الوصول إلى ريشار، ولو أن الكمال غاية تُطلب ولا تُدرك. وهذا ما حدا بالنقاد والدارسين إلى عد ريشار الممثل الشرعي لهذا المنهج.

واذا كان باشلار قد ركز على "الصورة"، فإن ريشار ركز على "الموضوع"، وهو ما يعدّ تطوراً محسوساً على صعيد الأسس المعرفية، وحتى المنهجية، فأصبح الموضوع هو المفهوم المحوري الذي تدور حوله بقية المفاهيم وتنتشر حول محيطه، مثل "الوعي" و"الشكل" و"العلاقة"... مما جعل المنهج الموضوعاتي، أخيراً، نسيجاً متكاملاً في التحليل والتفكير.

كما ينهض مفهوم "المحايثة"(l'immanence) بدور أساسي وفعال في مشروع ريشار، باعتباره مظهراً من مظاهر الوعي الموضوعاتي، فهو يقتضي التعامل مع النص من الداخل، فيتحد الناقد بالنص ويحلّ فيه ويتماهى معه مستعيداً خلق المبدع لنصه ومعايشاً لحظات التجربة التي خاضها.

وعلى الرغم من الأهمية البالغة لإسهامات طائفة النقاد التي أطلقنا عليها تسمية الجيل الثاني في ضمان تمدد واتساع دائرة المنهج الموضوعاتي، فإن هذا لا يعني على الإطلاق أنه يمكن إدراجها في سلة واحدة، خاصة وأنها تنهل من مشارب معرفية وإيديولوجية مختلفة: من ماركسية ووجودية وفينومينولوجية وغيرها.. فنقاد من أمثال ج. پوليه، وستاروبنسكي، وج. ب. ريشار مثلاً« يبحثون عن فضاءات متفوقة للقيمة الدلالية في بعض البنيات، من خلال الموضوعاتية التي توجد في العمل المدروس »[1].

[1] – سعيد علوش، النقد الموضوعاتي. ص. 21.

فالأول يكرس جهوده لتقصي ما وراء النص الشعري، متتبعاً أبعاده الفلسفية، والثاني يصبّ أغلب اهتمامه على المستوى«الضمني البسيط والبنية اللغوية التي تقابل تكوين الفكرة في لاوعي العمل المنجز. أما الثالث فيجمع بين العديد من النصوص بهدف تحديد دلالة المنظور في الأعمال الأدبية لكُتّاب مختلفين»[1].

ويندرج كل هذا في إطار نزوع النقد الجامعي الفرنسي نحو التحرر من قبضة النقد اللانسوني والبيوغرافي والوضعي، فجاءت المقاربات الوجودية والموضوعاتية والماركسية، من أجل تجاوز هذه المقاربات السابقة.

وإذا كان ريشار لا ينفي عن العمل الأدبي كونه تاريخياً ، ومحصّلة لظروف اجتماعية واقتصادية وثقافية، فإنه في المقابل« لا يدرس النص من خلال تأثير هذه العوامل الخارجية فيه، وإنما من خلال لعبة العلاقات الداخلية بين عناصره (...) إن الوعي الموضوعي [الموضوعاتي] لا يتناول الإبداع الأدبي كإبداع اجتماعي، وإنما كإبداع فردي. إنه يكتفي بدراسته للإنتاج الإبداعي دون أن يخوض في إنتاج الإنتاج الإبداعي))[2].

وقبل مواصلة الكلام عن المقاربة الموضوعاتية عند ريشار التي سنفرد لها حيّزاً خاصاً، نتوقف عند أهم أعلام الجيل الثاني الذين أسهموا بشكل مباشر في تعزيز مكانة النقد الموضوعاتي في الساحة النقدية الغربية.

3 - 3 - 2 -جورج بوليه: Georges Poulet1902 - 1991م.

اطلع جورج پوليه على كتابات باشلار عن الزمن منذ سنة 1933، وأعجب بمفهومه المضاد لبرغسون (Bergson) حول الزمن، كما لم يُخْفِ إعجابه بإلمامه باللحظة وجدلية الاستمرار. ومع ذلك فإنه لم يستلهم فكر باشلار رغم إعجابه به إلا متأخراً، حين خاض الأخير في

[1] – المرجع نفسه، ص، ن.

[2] – عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص 17 – 18.

شاعرية الفضاء والأحلام. وقد يعود السبب إلى أن پولي كان أكثر انشغالاً«بنوع من الميتافيزيقا، لأنه يسائل الأعمال الأدبية - كفيلسوف - من وجهة الفضاء والزمن، في بحثه عن مواقف الكتاب من هذين النظامين»[1].

كما ركّز على المواقف المبدئية للكاتب، لأن الكاتب، في رأيه، يتجه دون وعي منه إلى تنظيم العمل التخييلي. لقد عكف ج. بوليه في مجمل كتبه على تحليل تجليات الوعي الأدبي للاستمرارية أو اللحظة« ويتعلق الأمر لديه بوصف مختلف مغامرات الوعي، بحثاً عن كيفية إدراكه عبر فضاء - زمنية أولية، وانطلاقاً من قراءة متأنية وديناميةة، تُظهر من خلال تحليلاتها للوعي الأدبي بالزمن والفضاء، مدى الأصالة في بحث ميثية الأدب» [2].

وفي إحدى مداخلاته سنة 1966اعتبر أن مارسيل پروست هو مؤسس النقد الموضوعاتي، لأن ما كان يهم ج. پوليه« ليس هو الصورة المعزولة، بل مجموع الموضوعات والبنى التي يجمعها الوعي الذاتي، ويضمن لها هوية معينة كيفما كان توزعها، والاختلافات التي تعصف بها» [3]. إذن، كان همه منصباً على ما يحمله العمل الإبداعي من وعي بمفهومي الزمان والمكان« وهذا يعني أنه كان يتجه نحو المنقود لمعرفة وعيه بهذين المفهومين. ومن هنا تأتي فكرة التوحد (l'identification) بين الناقد والمنقود، هذه الفكرة التي حملها "پوليه" وتبنّاها "ريشار" من أجل الوصول إلى المقولات الزمانية والمكانية الأولية التي تحدد خصوصية الإبداع» [4].

---

[1] – سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 26.

[2] – المرجع السابق، ص. ن.

[3] – المرجع نفسه، ص 27.

[4] – عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص 18.

3 - 3 - 3-جان ستاروبنسكي: Jean Starobinski (1920 - ؟).

تميز بالتركيز على حقل النظر، فالنظرة عنده تعبّر عن حدة الرغبة وكثافتها، واعتبر أن الرغبة (le désir) تبدو في أظهر تجلياتها وكثافتها من خلال النظر. «ومن هنا تظهر أهمية موضوع النظر وصلته الوثيقة بالتحليل النفسي. فلقد كان ستاروبنسكي متملكاً لأدوات التحليل النفسي، قادراً على عقد الصلة بين الفرويدية والأعمال الإبداعية»[1].

فسبر الأعماق في تحاليله يفترض معرفة جيدة بنظريات فرويد في التحليل النفسي، ما يجعل الخفاء «هو الوجه الآخر للظهور والحضور، وتصبح سلطة الغياب سلطة لأشياء الواقع تشير إلى فضاء سحري، لانسياق نظرتنا وراء فراغ، يتشكل في الشيء المغري»[2]. وأما منهجياً، فإن ستاروبنسكي يعمل على ملاحقة العمل الأدبي باعتباره يتضمن واقعاً مبطّناً أو مستتراً... ولكن هذا الخفاء مؤقت، ولا يدوم، لأن «الإلمام به ممكن لمن يطلب حضوره»[3]. وهذا ما دعاه إلى وضع مخطط لـ"النظرة" عبر التاريخ، وخاصة لحضورها في الأعمال الأدبية، ودورها في تحفيز "الرغبة".

وقد وسّع بعد ذلك دائرة اشتغاله وعمّقها لتتجاوز النظرة الشخصية التي تلفّها الرغبة إلى النظرة النقدية، مركزاً على نفسية الناقد ومدى تقاربها أو تنافرها مع شخصية المبدع. ولذا، فالنقد عنده يتخطى مستوى العلاقات - ظاهرة أو مستترة - التي تجمع الأشخاص بمحيطهم «ويركز على الأفعال النرسيسية والأفعال والمواقف(...) التي تهمّ المحلل النفسي خاصة. إن الناقد عند ستاروبنسكي هو الذي يواجه الأقنعة والمظاهر الفاسدة، إنه ناقد الأعماق»[4]. وقد عمل في مجموعة دراسات بعنوان "العين الحية" (l'oeil vivant) على تسليط الضوء على

---

[1] – المرجع نفسه، ص 19.

[2] – سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 30.

[3] – المرجع السابق، ص. ن.

[4] – المرجع نفسه، ص 31.

المعاني التي يكتسبها النظر، من خلال أعمال طائفة من المبدعين كراسين وكورني وروسّو...

3 - 3 - 4- جان روسيه: Jean Rousset(1910 - ؟).

سعى جان روسيه إلى اكتشاف بنية العمل الأدبي «التي تشي بها بعض الثوابت الشكلية والوجوه البلاغية الملحاحة. ومن وراء هذه المظاهر كان يهدف (...) إلى اكتشاف البنية العميقة للخيال المبدع»[1]. ففي كتابه المعنون (الشكل والدلالة)، والذي صدر سنة 1962م، يرى «أن الكاتب لا يكتب ليقول شيئاً ما، بل يكتب نفسه. وهذا الإدراك يفرض على الدارس مهمة بحث دلالة الأشكال»[2]. إن المهمة الأساسية للنقد عند روسيه، هي الإلمام بالبنى الأساسية للتخيل الإبداعي.

3 - 3 - 5 - ميشال مانسي Michel Mansuy:

يعتقد ميشال مانسي أن مآسي الكاتب وهمومه الخاصة هي التي توجه خياله، ولذلك طفق «يبحث في حياة منقوديه عن تشاؤمهم أو رغباتهم أو تعلقهم بالأشياء أو نفورهم منها ليرى بعد ذلك كيف تنعكس مواقفهم من العالم الخارجي على نوعية الصور التي يستخدمونها»[3]. ففي كتابه "دراسة عن تخيل الحياة (études sur l’imagination de la vie)"الذي صدر سنة 1968، يدرس موضوعاتية الحياة عند شاعرين: "جيل سوبرفيل"، و"هنري ميشو"، وعند روائيين هما:"هنري بوسكو"، و"آلان روب غرييه"، مبرزاً «كيفية انبثاق الميثات التقليدية للحياة عند الشاعر الأول والروائي الأول، بينما تنبثق الحداثة عند الروائي الثاني ويبحث الشاعر الثاني عن ملجئه في اللاجوهر»[4]. وهو يرى أن الحياة تتدفق نحونا منذ غابر العصور، عبر الأشياء والحيوانات والنباتات، فيلقي الضوء على الأعمال الشاعرية

---

[1] – عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص 19 – 20.

[2] – سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 27.

[3] – عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص 20.

[4] – سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 28.

والإبداعية مستعيناً بعلم النفس للغوص إلى أعماق ما تحمله الثقافات من أبعاد ميثولوجية، محاولاً الإلمام بالحياة البشرية.

3 - 3 - 6 - جان بول ويبر Jan Paul Weber(1922 - ؟):

يرى ويبر أن جملة ما يكتبه المبدع، ومهما حفلت بالصور أو بالرموز، فإنها تتمحور حول موضوع أساسي واحد مرتبط «بحدث منسي في طفولة المؤلف»[1]. ويأتي الفعل الخلاق (l'acte créateur) باعتباره توالداً من رحم موضوع واحد. ومن هنا فالإبداع عنده ليس سوى إيقاظ أو تذكر لموضوع منسي «ولكنه موضوع وحيد»[2].

أما الأسس المنهجية التي يقارب بها النصوص فتتكوّن من شروط ثلاثة:

1 - واقعية اللاوعي.

2 - أهمية الطفولة.

3 - إمكانية تمثيل رمز واحد لواقع قديم[3].

وعموماً، فإن مجال اشتغال المشروع النقدي عند ويبر يقترب كثيراً من التحليل النفسي، ويركز على إمكانية التعامل مع الإبداع الأدبي كتكييف، أو تاويل إلى ما لانهاية لموضوع واحد.. وأهم ما كتبه:

– مكونات العمل الشاعري (1960).

– المجالات الموضوعاتية (1963).

---

[1] – عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص 20.

[2] – المرجع نفسه، ص 21.

[3] – ينظر، سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 27.

3 - 3 - 7 - ميشال غيومار Michel Guiomar:

لا يعتدّ غيومار بالنقد الذي يتوقف - أثناء دراسة العمل الأدبي - عند بعض الشذرات الخاصة بالكاتب؛ كالحياة الخاصة، والسلوكات الفردية والاجتماعية، أو الجو العام الذي كتب فيه العمل. بل هو يتبنى الرصد النفسي للأعماق« آملاً أن يصل إلى البنى العميقة للخيال؛ أي البنى التي حددت رؤية الكاتب لطفولته. ووراء هذه البنى العميقة يطمح "غيومار" أن يلتقط الحدث "l'évenement" الذي يقف وراء الرؤية الخاصة للطفولة؛ الحدث الذي سيندفع لحظة الكتابة الإبداعية من منطقة اللاوعي بمعونة التخيّل والذاكرة »[1]. وبذلك فالصورة التي تنبعث من أعماق الخيال هي محور إبداع الكاتب، فتوحّد الخيال بالذاكرة – في رأيه – تنبثق منه الرؤية الخاصة في الكتابة الأدبية؛ وهو ما جعله يركز أكثر على البنى الأساسية لعملية التخيّل وقد خصّ الموضوعاتية بثلاثة أعمال هي:

1) اللاوعي والتخيّل(1964).

2) مبادئ جمالية الموت(1969).

3) القناع والفانطازم(1970).

3 - 3 - 8 - جان بيرغوس Jean Burgos:

كرّس بيرغوس غالبية أعماليه لدراسة موضوعاتية الشاعر أبولينير (Appollinaire)، محاولاً أن يبرر كيف أن موضوعاتيته «ظهرت مع عمله الأول، مما يدفعه إلى ملاحقته، مموضعاً إياه ضمن جغرافية ميثية، وتطورات وتحوّلات سمحت كلها باستيعاب أشعار الشاعر من (داخلها وفي ديناميتها الإبداعية)»[2]. وينتهي إلى أن التخيّل تجلى عند أبولينير أكثر من غيره من الشعراء، بوصفه ديناميكية وحافزاً على تشكيل الصور. ولكي يتمكن من

[1] – عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص 0.

[2] – سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 28.

تحديد الملامح الأسطورية عند الشاعر، يلحّ بيرغوس على ضرورة أن يتمكّن الناقد من التقاط الصور والموضوعات من أصولها وينابيعها المنبثقة من طفولة الشاعر.

هذه إذن، بعض الأسماء البارزة في سماء النقد الموضوعاتي الذي هيمن على النقد الجامعي الفرنسي، وبلغ ذروته في ستينات القرن العشرين. وفي خضم هذا التوجه النازع نحو نقد موضوعاتي اصيل، تأتي أعمال ج. ب. ريشار« مشحونة بالأصالة والمثابرة، وإنه لمما يتميّز به "ريشار" أنه أسّس للنقد الموضوعي [الموضوعاتي] لبنة بعد أخرى حتى تحوّل معه إلى مشروع متكامل»[1]. ففيم تتمثل أهم ملامح المشروع الموضوعاتي لريشار؟

3 - 3 - 9 -**جان بيير ريشار**Jean Pierre Richard:

ينبثق النقد الموضوعاتي من مقولات النقد الجديد، مرتكزاً في توجهاته الأساسية على التحليل الباشلاري والبنيوي والنفسي. ويأتي تركيزه على التراث الباشلاري في سياق «تأكيد استقلالية الأدب عبر القراءة الملازمة[2] للعمل. وهذا ما يحرر هذا النقد من العلاقة المباشرة أو المفترضة كسوسيوتاريخية، فهو يقارب - تحت غطاء بنية مضمونية - مشكل الوعي الاختزالي طارحاً لأول مرة تأملاً مباشراً لأهداف النقد»[3].

ففي أواسط ستينيات القرن العشرين، قام ج. ب. ريشار، وج. پوليه «بوضع أسس شكل آخر من التحليل النصي الذي يقوم على العمل ذاته، مكوِّنيْن بذلك قنوات دالة وخاصة بخطابات پروست (و) مالارميه (و) الرومانسيين»[4].

---

[1] – عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص 21.

[2] – يستعمل عبد الكريم حسن مصطلح القراءة المحالة (ينظر: المنهج الموضوعي، ص17). لكن المصطلح الشائع في النقد العربي هو القراءة المحايثة، وهو ما نستأنس إليه.

[3] – سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 31.

[4] – المرجع نفسه، ص. ن.

وإذا كان پوليه يركز على محاولة تجميع الأعمال التي ينتظمها خيط رمزي واحد، فقد حاول ريشار القيام بعملية جرد«للموضوعاتية الصغرى المجازية»[1]، لأنه في تعامله مع الأعمال الإبداعية، يعمد إلى استجواب النص«يسأله عن احتكاكه البدئي بالأشياء، عن علاقته الأولى بالعالم، وكيفية إحساسه وإدراكه له»[2]. هذه التجارب المفعمة بالحساسية التي يستنطقها ريشار عبر الأعمال الإبداعية، هي التي تتحدد، انطلاقاً منها، أنواع الصور الأدبية التي تتحكم في العوالم الإبداعية لكل كاتب.

تأتي هذه المحاولات في فترة ميّزها البحث الدؤوب عن أصالة نقدية تضع حدوداً فاصلة بين عمل المؤلف وحياته الخاصة، من أجل التركيز على المقاربة الداخلية للنص، أو التحليل النصي المختلف عن اللانسونية.

ولكي يحقق هذه القطيعة مع النقد السابق، كان على النقد الموضوعاتي أن يتبنى «التحليل النفسي للخيال، من خلال طموح باشلاري، يقوم على الكشف عن الحمولة الميثية للمجاز، والتصريح الوجودي الذي يسكن الصورة، في علاقته بالأحلام المثالية، التي تصنع ضوابطها البدائية والخيالية للأشياء»[3]. وهنا يأتي تساؤل ريشار، في دراسته لأعمال مالارميه، عن ورود عناصر في شعره متعلقة بالنار والماء والورد... في سياق بحثه عن الدروب الخفية والانفعالية التي تساعده على النفاذ إلى عمق النص الأدبي وجوهره. وهذا لأن الاستئناس بالنص المكتوب وحده من أجل فك رموزه وألغازه لا يكفي، فالقراءة العادية لا يمكنها فهم الدلالات الواردة في النص، باعتبار الإيحاءات الواردة فيه لا تدرك بالقدر المطلوب، وقد تكون مجهولة للكاتب نفسه.

---

4. –المرجع السابق، ص 31.

5.عبد الكريم حسن.المنهج الموضوعي. ص 21

[3] – سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 31.

فريشار - في نهاية المطاف - يبحث في العمل الإبداعي «عن "لغة تحتية"؛ عن "معنى ضمني" يشبه إلى حد بعيد ما يبحث عنه التحليل الفرويدي على مستوى اللاوعي»[1]. وهو لا يستهدف - من كل هذا - وصف الأبعاد الفكرية للنص، وإنما غايته الأساسية القبض على المبدأ (Le principe) الذي ينتظمه من أجل النفاذ إلى أعماق النص واكتشاف بنيته الإبداعية.

ومن هنا يدخل علم النفس عاملاً يقوم بحركات إرادية وقصدية «إلا أنها لا تكشف فينا عن معرفة واضحة، مما أدى إلى وضع حدود بين الحساسية والمعرفية، فالأولى ترتبط بكل العمليات الروحية، بينما ترتبط الثانية بافتراض ابتعاده عن الذات، وضبطه للعمليات الانعكاسية. إلا أنّ تعقّد العملية الإدراكية وتوزعها بين الحساسية والمعرفية، فتح منافذ أمام النقد الموضوعاتي لاستكناه العمل الأدبي، عبر نوع من الهيرمنوتيكية»[2]. إن الناقد يعكف على النص الشعري الممزق والمتناثر والمتشظي، يجمع نثاره ويلملم أوصاله، حتى يصل إلى البناء المتكامل والمنتظم للعالم الشعري عند المبدع، وهذا العمل - كما يقول ريشار- يحتاج إلى «اللاتجانس من أجل اكتشاف التجانس»[3].

وبهذا الشكل، فالموضوعاتية تقتحم دواخل النص الأدبي جاهدة من أجل فصله عن كاتبه، بالإضافة إلى ابتعادها عن الدلالات السطحية، أو المباشرة، ونفاذها إلى الطبقات الداخلية بهدف تتبّع علاقاته الخفية ودلالاته الضمنية، ومن هنا تتكشف«الموضوعاتية الكامنة في العمل الأدبي وتوضع في مجاميع وتصانيف، في علاقات مع بعضها البعض، لينظر في مدى تطابقها مع حياة الكاتب، وتعبيرها خاصة عن لاوعيه»[4].

---

[1] – عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص 22.

[2] – سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 32.

[3] - Jean Pierre Richard, onze études sur la poésie moderne, ed, Seuil, Paris 1964, p 10.

[4] – سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 32.

لهذا، فإن على الناقد الموضوعاتي التركيز على "مقصدية" الكاتب، من خلال العمل الأدبي، وهو ما يؤدي إلى أنّ ج. ب. ريشار يستهدف المعنى الضمني وليس السطحي، كما أنه لا يعمد إلى وصف محتوى الفكرة، بل يبحث لها عن مبدأ يوحّدها ويجمع شظايا الفعل الإبداعي نفسه. ومن أجل هذا يتوخى ريشار تتبع الحساسية العميقة للكاتب، مثلما يعمد إلى إعادة تشكيل العمل نفسه، انطلاقاً من أنّ مركز اهتمام الناقد هو مظهر آخر لتجربة الحساسية الذي يوفره الحضور الخاص للصور من مبدع لآخر. ثم إن نتائج الدراسة الموضوعاتية تسمح ببلوغ مفهوم "البنية"؛ فانطلاقاً من بنيات نص ما، تكشف هذه الطريقة في المعالجة، عن الفضاءات المحورية التي ينبثق منها المعنى.

وفي هذا المستوى، فإن البحث الموضوعاتي بإمكانه «حصر الموضوعاتية الأدبية، من خلال منهج التردد الإحصائي الذي استعمله بيير كيرو (p. Guiraud)، إلا أن تحديد أصل الموضوعاتية وحدود ترددها، يظل مستعصياً، لأن الدلالة الداخلية لصورة ما، ترتبط بمحيطها الذي يمكن أن يعدّل الأجزاء المكوّنة لهاته الصورة»[1].

ومعنى الأجزاء المكوّنة للبنية أو الصورة يختلف عند ريشار تبعاً لعمقها ورسوخها في حياة الكاتب. هذا الرسوخ يظهر في بعض الصور المفهومية، وفي بعض الأحاسيس المتوارثة، أو التي تعود في أصولها إلى موروث حياتي مشترك، أو حتى لرؤية إبداعية شخصية تؤثر في مسار الدلالة الخاصة بالتجربة الكتابية.

وبغرض التعامل الفعال مع النصوص الإبداعية، يرى ريشار ضرورة خلق ما يشبه القرابة أو الحميمية التي تؤسس للعملية النقدية الموضوعاتية، دون أن يؤدي ذلك إلى الوقوع في متاهة القراءة الشخصية التي قد توفر ذرائع جديدة لأولئك الذين لا يؤمنون بجدية المشروع النقدي الموضوعاتي، وينعون عليه اتسامه بالذاتية، فهو يعتبر هذه الذاتية« مجرد ميث، لأنها أثر من آثار المؤولين الذين لا يعلنون ولا يعترفون لأنفسهم بإيديولوجيتهم وأحكامهم المسبقة، لأن

[1] – المرجع السابق، ص 34.

كل قراءة تعدّ اختياراً لنظام شخصي من العلامات، فمن الأولى بنا، منذ البداية، الإعلان عن الشخصية وتمثيلها، على أن نتخفى وراء شخصية علمية فاسدة، ونتائج تعود في الواقع إلى تفضيلات ذاتية غير معلن عنها »[1].

فكل وعي - كما يقول هوسرل - هو وعي بشيء ما، وهذا ما يدفع الناقد الموضوعاتي إلى ملاحقة هذا الوعي في العالم والظواهر والأشياء، ومساءلته.. والباحث الموضوعاتي - بفرط حساسيته الخاصة - يرنو إلى تعقّب هذه التفاعلات المبثوثة في ثنايا النص الأدبي، وهذا ما يريده ريشار من خلال «إنجاز دراسة مباشرة للحساسية، انطلاقاً من الفضاءات المستحوذة على شعوره أو الأحلام التي تشغله»[2]، والتي تنزع نحو وضع البنى المكوّنة للعمل الإبداعي في سياقاتها الدلالية المنسجمة، مركزاً على لحظة البدء؛ بدء تكوّن النص ونشوئه..

ومثلما يهتم النقد الموضوعاتي بكشف الأصول الأولى المحرّكة للفعل الإبداعي، فإنه يهتم كذلك بأهدافه وغاياته، وما أهمية مفهوم "المشروع" (الذي سنفصل فيه في القسم القادم، شأنه شأن أهم المفاهيم الموضوعاتية الأساسية)، إلا دليل على احتفاء هذا المنهج بغايات العمل الأدبي. وعليه، فإن الموضوعاتية لا يمكن حصرها داخل دائرة صارمة ونهائية من المقولات، لأنها عملية ديناميكية متفاعلة، فهي تتقدم نحو أهداف وغايات العمل الأدبي، متجاوزة آليات النقد القديم الذي يولي أهمية معتبرة للظروف الخارج - نصية. وفي السياق نفسه، يعتبر ريشار أن التفاصيل والموضوعات التي قد تشكل محور ثقل دلالي، تختلف من ناقد موضوعاتي لآخر. ومن هنا يأتي نزوع هذا المنهج إلى العمق، وتجاوز السطح، بحثاً عن درر النص ولآلئه التي لا يمكن العثور عليها فوق السطوح. والناقد في ترحاله عبر دهاليز النص وتجويفاته، لا يطمح إلى بلوغ حقائق يقينية ونهائية «لأن كل فهم يظل نسبياً في الوضعية والطبيعة الفردية الفاهمة، التي تجهد نفسها لتوليد الإضاءات، ونبش المنظورات،

---

[1] – المرجع نفسه، ص 35.

[2] – م. ن، ص. ن.

لأن المناهج التي يستعملها النقد الموضوعاتي لهاته الغاية، ليست من إبداعه بل من اقتباساته عن الرصيد المشترك في المعرفة المعاصرة»[1].

لقد بدأت هذه الطريقة عند ريشار منذ المؤلفات الأولى؛ (الأدب والحساسية 1954)، و(الشعر والأعماق 1955)، لتنهض مشروعاً متكاملاً وواضح المعالم في الرسالة الجامعية التي ناقشها سنة 1961 بعنوان "العالم التخييلي لمالارميه".

ففي مقدمة هذه الأطروحة، يعترف ريشار بأسبقية وفضل أسماء لامعة مهّدت له الطريق، وذلّلت له الصعاب - خاصة على المستوى المعرفي - فطفق يمتح من روافدها قصد التأسيس لمشروعه الكبير، إذ بدون هذه الجهود السابقة ما كان له أن يتابع رسم الخطوط والملامح الأساسية لعمله.

بدأ ريشار، في أطروحته، بتفحص نصوص مالارميه من خلال أعماله، ثم وضعها في سياق معيّن بحيث أصبح الكل يصبّ في الكل، وجميعها تنفتح على بعضها البعض، وهذا بفضل العوالم الداخلية المشحونة بالمعاني والعلاقات الخفية، أو "القرابة السرية"(parenté secrète)" والتي ترجمها بعضهم "بالهوية السرية" التي تؤدي إلى رصد دلالات القاموس الشعري المستخدم، وكشف أبعاده الحقيقية. فيأتي النقد الموضوعاتي عند ريشار، وخاصة من خلال دراسته "للعالم التخييلي لمالارميه"، على شكل«سبر غور العمل الأدبي عبر تداعيات اللغة إذ تتحوّل كل قصيدة من قصائد مالارميه إلى رمز»[2].

إن التفحص الدؤوب لمكامن العلاقات الرابطة بين البنى الشعرية هي الدافع الأكبر لتأويل الصور الشعرية. وهذا هو الهاجس الأساسي الذي يريد ريشار كشفه وملاحقته من خلال النصوص الشعرية لمالارميه، وبكل تفاصيل أحلامها وخيالاتها وإيقاعاتها، وهو ما يعرف بمركز التوتر الدلالي، أو المنطقة المضيئة في ديجور الأعمال الأدبية التي ميزتُها

[1] – المرجع السابق، ص 36.

[2] – المرجع السابق، ص 37.

الغموض واللاتجانس الظاهري. فتشع هذه الإضاءات على مجمل المشروع الإبداعي للكاتب، نافذة إلى غور التجربة الشعورية التي تضرب عروقها في أقاصي العالم الحسي.

وفي هذا المستوى، تتحرر الألفاظ من سياقاتها التداولية، فيصبح الموضوع (thème) مركز ثقل الكون الشعري برُمّته، وهو الذي يكشف العلاقات السرية التي تلتبس بألوان متنوعة من خلال تواتره وتكراره. فيأتي تتبع الناقد الموضوعاتي للكلمات المفاتيح، أو للصور التي يرى أنها مركزية «عبر وتائر إحصائية مرة، وتأويلية مرة أخرى، في إدراك تام من الناقد الموضوعاتي ببلوغ حقائق ثابتة، ما دام الموضوعاتي [الموضوع] يتجاوز امتداد الكلمة والصورة والشيء، كما يستحيل على الناقد الموضوعاتي تحصيل معجم بهذه التغيرات داخل العمل»[1].

إن المعاني لا توجد إلا في صيغتها الكليّة أو الإجمالية، وهو ما يؤدي إلى أنّ الأخذ بمحددات الموضوعات لا يكون إلا بشكل نسبي، فكان على الناقد التعامل مع أعمال الكاتب في مجملها، من أجل رصد مركز الموضوع (thème)، وتتبع القيمة الدلالية والبلاغية لتكراره داخل النص.

فالقراءة الجدليةوالانضباط التأويلي يصبحان عاملين أساسيين في دراسة العلاقات الخفية للعوالم التخييلية للنص، حيث إنّ معيار التكرار والتردد قد لا يفي بالغرض الدلالي في حالات كثيرة. فملاحقة الموضوع (thème) في عدة أوضاع، وعبر عدة تجارب تمكن الناقد من تمييز أبعاده المؤثرة وخصائصه الدلالية، التي قد تلوح في الظاهر مختلفة وغير منسجمة، وذلك من أجل فهم مجالات تحرك الموضوع، والأنساق التي ينضوي داخلها، بغاية إخضاعها لقوانين التماثل والاختلاف لفهم مجالات تخيّلها.

[1] – المرجع نفسه، ص 38.

وهنا يقف ريشار موقف المتسائل حول الحقيقة النفسية للموضوع (thème)؛ تلك الحقيقة التي تتمظهر في الأبعاد الخيالية للإبداع الفني؛ إن فهم موضوع ما في رأيه، يستدعي تقليبه على أوجهه المختلفة، ورصد كيفية تجسيد "الحلم" للذة والألم، في إطار المستويات المتشابكة في العمل الأدبي« وضمن إمكانية فهم موضوعاتي عبر موضوعاتية أخرى، من خلال قانون التماثل القصدي، ما دامت مستويات التجربة تتكثف في الموضوعاتي [الموضوع] لأن الناقد والأديب لا يخترعان أحلامهما الشخصية، لتواجدها في تجارب أدباء سابقين؛ أي عبر روافد إنسانية »[1].

إن كل تحليل أدبي عند ريشار هو بالدرجة الأولى تحليل ذاتي، يتعامل مع النص من داخله، عبر سبر الأعماق اللغوية والإبحار في مجاهلها الغامضة، ولذا، لا يمكن أن يكون النقد سوى عملية افتراضية أو نسبية باعتبار الأدب نهراً متفجراً لا ينضب.

ووفقاً لهذه الطريقة يتم التعامل مع أعمال الشعراء «إذ يلاحق النقد الموضوعاتي بنيات أعمالهم الداخلية، ومستويات وجودهم، سواء تعلّق الأمر بالحب أو الموت أو الذكرى، بالحياة الشعورية، أو بالحياة الفكرية، لتحدد من خلال ذلك الموضوعاتية الأساسية في أعمالهم »[2]. فالنقد الموضوعاتي عنده يساعد على إظهار وعي يترجم العالم المحسوس إلى عالم روحي، وهو طريقة جديدة ومختلفة تنطلق من الأصول، للكشف عن الطبيعة كعنصر تخييل.

وفي ختام الكلام عن ريشار، نشير إلى أن المفاهيم التي تناولناها، والتي سنفصلها في المبحث القادم، هي مفاهيم مستمدة من المشروع النقدي الريشاري. وهذا لا يعد إقصاءً للنقاد الآخرين الذين خاضوا في هذا المضمار، كما لا يعني أنه لا توجد نقاط تقاطع والتقاء بين مختلف التجارب النقدية لهؤلاء النقاد، مع المفاهيم التي حددها ريشار.

---

[1] – المرجع السابق، ص 39.

[2] – المرجع السابق، ص 40.

ولكن اقتصارنا على تجربة ريشار وإسهابنا في تفاصيل مشروعه، مردّه إلى أنه الأكثر تطوراً وغنىً وتماسكاً في مجال الدراسة الموضوعاتية، ما جعله الأكثر تمثيلاً لهذا المنهج، فعلى مدار عقود طويلة من الزمن، ظلّ هذا الناقد الكبير يذرع العوالم الإبداعية، ويرصد درجات تألقها وإشعاعها، محاولاً جمع شتات النصوص المبعثرة المعنى، مانحاً إياها اتّساقها وتجانسها، في عملية حميمية بين الشعر والنقد. فالوصول بالعمل الإبداعي إلى مستوى الاتساق والتآلف، بعد ما كان عبارة عن شذرات متناثرة لا رابط بينها، لهو بحد ذاته إنجاز ينمّ عن منهج في التفكير وطريقة في الوصول إلى الحقيقة.. الحقيقة الشعرية.

4-أهم مفاهيم النقد الموضوعاتي عند ريشار.

4 - 1 -الموضوع: يقدم قاموس اللسانيات الفرنسي تعريفاً يربط بين الموضوع والجذر(racine)[1]. ومن هذا التعريف نستنتج أن الجذر اللغوي "حاضن" لجزيئات المعنى التي تشترك فيها كل الكلمات المنبثقة منه. ولكن تحقيق هذا الجذر في شكل معيّن هو الذي يجعل منه موضوعاً. وإذا أردنا أن نطبق ذلك على اللغة العربية، ونأخذ مثلاً الجذر (ك. ت. ب)، سوف نجد أنه «عبارة عن أصوات "des phonèmes" لا معنى لها ما لم توضع عليها الحركات. فإذا حرّكتها كلها بالفتحات أعطت فعلاً ماضياً ، وإذا حرّكت أوّلها بالضم وثانيها بالكسر أعطت ماضياً مجهولاً»[2]. ففي الجذر- في اللغة العربية - يرتبط المعنى بالحركات التي تحدده.

ويقدّم القاموس الفرنسي "لالاند" تحديدين للموضوع؛ يطالعنا في التحديد الأول بكونه قابلاً للتطوير والتأمل والنقاش، وأما في التحديد الثاني، فإنه يركز على خاصية "التطوير" الذي ورد في التحديد الأول، فيكون الموضوع بذلك «ما يوجّه تطويراً عضوياً، دون ادّعاء بتحديده

[1]- dictionnaire de linguistique, ed, Larousse, Paris 1973. Voir les termes «radical» et «racine».

[2] – عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص 49.

مسبقاً بشكل كلّي. إنه يوجّه، ولكنه يقبل الصيغ العديدة التي يمكن أن يأخذها هذا التطوير العضوي تبعاً للظروف أو تبعاً لما يمكن أن يصيبه من إجهاض في بعض جوانبه»[1].

ويبدو أن تعريفات ريشار ليست بعيدة عما يقدمه المعجمان المذكوران، فهو يحاول الجمع بين اللغوي والفلسفي بقوله «إن النقد الموضوعي [الموضوعاتي] علم معنى قصدي، ينظم محتوى العمل الأدبي بموجب مشروع يرتبط بـ(أنا) خاصة»[2]. فمحور المشروع النقدي لريشار هو الموضوع. وقد نما مفهومه للموضوع وتطور عبر السنوات وعبر تطور التجربة ونضجها، حتى أصبحت نظرياته تشكل بناءً نقدياً موضوعاتياً متماسكاً. فالموضوعات عنده، تكرر نفسها في الأعمال الأدبية، وهذا ما يقود إلى النظر في الوظيفة النوعية التي يشغلها الموضوع، كما يقود إلى التأمل في ظاهرة "الاطّرادية" التي يعتبرها«هي المقياس في تحديد الموضوعات. فالموضوعات الكبرى في عمل أدبي ما، هي الموضوعات التي تشكل المعمارية غير المرئية "l'invisible architecture". وبهذا فهي تزودنا بمفتاح تنظيمه. وهذه الموضوعات هي التي تتطور على امتداد العمل الأدبي، وهي التي نقع عليها عياناً بغزارة استثنائية. فالتكرار أينما كان دليل على الهوس»[3]. فالهوس (obsession) عند ريشار يعزز مفهوم الاطرادية أو التكرار، وهو المعاودة في الأعمال الأدبية.

وإذا كان تكرار الموضوع على هذه الدرجة من الأهمية، فإن الموضوع ينبع - أصلاً - من كلمات. وهنا قد نجد أنفسنا أمام إشكالية حدود الموضوع وحدود الكلمة؛ فهل أن الموضوع يعاود نفسه من خلال تكرار الكلمات التي تكرره؟ إذا كانت الإجابة بنعم، يصبح لزاماً علينا تقصي هذه الكلمات وحصرها. وهذا - في الحقيقة - يضع ريشار أمام مسألة أخرى هي مسألة الإحصاء.

---

[1] – dictionnaire«Lalande André», « vocabulaire thechnique et critique de la philosophie», ed. P .U.F. Paris 1950, pp. 1123- 1124.

[2] – عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص 50.

[3] -j. P. Richard, l'univers imaginaire de Malarmé p24.

إن عملية الإحصاء في المنهج الموضوعاتي - على الرغم من أهميتها - لا يمكن أن تفيدنا بحقائق نهائية، فالموضوع أوسع من الكلمة التي تضيق عنه على مستوى التعبير، وحتى محاولة إنشاء معجم للتواتر اللفظي (un lexique de frequences) يبقى عديم الجدوى في هذا المستوى، لأن ذلك قد يفهم منه« أن معنى الكلمات يبقى ثابتاً من موقع إلى آخر. والحقيقة أن معنى الكلمة يتغيّر، سواء في ذاته، أو في ما يلفه من معان تدعمه وتجعل منه معنى. فالمعاني لدى تناولها موضوعياً [موضوعاتياً] لا تؤخذ إلا بطريقة شمولية "globale" متعددة القيمة "multivalente". طريقة التكوكب »[1]. ومن هنا يقرر ريشار بأنه لا الإحصاء ولا الرياضيات أو الجرد الشامل يمكن أن تنفذ إلى عمق الموضوعات وغناها، وليس أمام الناقد في نهاية المطاف سوى الصبر والمثابرة في دراسة العمل الأدبي، إذ بهما فقط يستطيع النفاذ إلى الأعماق الداخلية للنص.

إن التكرار قد يكون معياراً من معايير النقد الموضوعاتي، ولكن الأكيد أنه ليس المعيار الوحيد مهما كانت غزارة الموضوعات المكررة في العمل الأدبي، وحتى الغزارة نفسها «ليست المعيار النهائي لتحديد الموضوعات المهيمنة في العمل الأدبي. فمن التكرار ما قد يكون بلا قيمة دالة أو معنى جوهري. وربما كان الأهم هو القيمة الإستراتيجية للموضوع أو موقعه الجغرافي»[2].

ومن هنا، وجب على الناقد أن يكون بارعاً في التقاط المفاصل الأساسية للعمل، أو ما يسميه مالارميه بـ:"نقاط التقاطع" (points d'intersections) التي ينتظمها خيط رفيع، خفي، يشعّ على كل أرجاء العمل، مما يسمح للناقد بذرع المساحات الداخلية للنص وفي كل الاتجاهات ليتعقّب مدى إلحاحية الموضوع؛ لأن قيمة أيّ موضوع« تتحدد من خلال

[1] – عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص 51.

[2] – المرجع نفسه، ص 52.

إلحاحيته "sa capacité d’insistance" وقدرته على التمفصل " sa puissance d’articulation".

ولا تأخذ الموضوعات معنى إلا من خلال علاقة الواحد منها بالآخر في هذا الفضاء العالمي "espace mondin" والحميمي "intime". في نفس هذا الفضاء الذي يسميه "جورج پوليه" بـ "المسافة الداخلية" distance interieure"، ويسميه جان ستاروبنسكي بـ" العين الحية"، ‘‘ l’œil vivant’’وأسميه بـ "الكون التخييلي"univers imaginaire"»[1]. وكان هذا هو محور الدراسة التي قام بها ريشار حول مالارميه وعالمه التخييلي. فقدرة الموضوع على التمفصل والتعضي هي التي تكسبه أهميته القصوى، فهو لا يكتسب معناه إلا بمدى ما يعقده من علاقات مع غيره من المواضيع.

وينبثق عن مفهوم الموضوع عند ريشار، عنصر على درجة عالية من الأهمية هو الحافز (motif)[2]. وهذا العنصر يرخي بظلاله على مجمل أرجاء العمل الأدبي، بمعنى أنه «يتكرر ويرتبط ويتسجل بطريقة مميزة»[3].

ويشير ريشار إلى أن معظم الدراسات الموضوعاتية التي سبقته، لم تكن تميّز بين الموضوع والحافز، مما كان يؤدي في أحيان كثيرة إلى مجانبة الدقة.(سنتوسع في ذلك في المفهوم الموالي: المعنى).

4 - 2 - المعنى: لكي نفهم المعنى، يرى ريشار أنه علينا استنطاقه، وقبل استنطاقه، لا بد من وصفه، ولِوَصْفه علينا أن نصنّفه وننضّده، «فالقراءة الموضوعاتية ليست قراءة تأويلية "interprétative" ولا تفسيرية "explicative"، ولكنها وصف "description" شامل يمكن

[1] - J. P. Richard, l’univers imaginaire de Malarmé, Ibid, p 25 – 26.

[2] – ترجمه عبد الكريم حسن بـ: الحَرِك. ينظر المنهج الموضوعي، ص 53.

[1] – عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص 53.

تسميته بالجرد أو التنضيد "inventaire ou répertoire"»[1]. ولا يتوقف الجرد عند مستوى الكمية، بل يتجاوزه إلى المستوى النوعي بوضع العناصر المنسجمة في شبكة واحدة. فلو تأملنا كلمات "الجرد" و"التنضيد" و"التصنيف"، لوجدناها تصبّ مباشرة في عالم الوصف.. وصف المعنى..

فلم الوصف؟ وما أهميته في استقصاء المعنى؟

يقول ريشار إن غاية الوصف ترمي إلى تصنيف« عناصر المدلول " les élémentsdu signifié" في العمل الأدبي بما يعيده إلى الارتسام في مشهد "paysage" إدراكي وخيالي فريد»[2]. والغاية التي يحققها هذا المشهد -عن طريق التصنيف - هي« السعي نحو التجانس "cohérence"؛ هذا التجانس الذي يتجلى في رسم مجموعة العناصر المعروضة للدراسة كنظام "système" متسق ذي خصوصية »[3].

يتم تصنيف المعنى عند ريشار عن طريق وضعه داخل مقولات "catégories"، مستعيناً بالفلسفة على اعتبار أنّ مصطلح "مقولة" مصطلح فلسفي، مما يعزز فكرة اتّكاء الموضوعاتية عنده على المستندات الفلسفية. لكن في هذا المستوى، قد يظهر عائق مفهومي، وهو أنّ الموضوع عند ريشار جزء من المعنى أو هو إحدى مقولات المعنى. غير أننا حينما نعود إلى الفلسفة التي تكلمت عن مقولات المعنى، نلاحظ أنها لم تتكلم عن الموضوع كواحدة من هذه المقولات.

يستعير ريشار هذا المصطلح من الفلسفة، ثم يضفي عليه أبعاداً غير تلك التي حددتها الفلسفة، بحيث تصبح "المقولة" عنده قاعدة ينطلق منها لدى تصنيف المعنى في الإبداع الأدبي؛ فكل ظاهرة تساعد على تصنيف المعنى هي عنده مقولة« فإذا لاحظ أن العمق " la

[1] - J.P. Richard, séminaire cosacré à l'approche thématique et donné, le 25/02/1976, à l'université de Vincenne.

[2] – المرجع نفسه، (المحاضرة النظرية).

[3] – المرجع السابق.

profondeur" عند شاعر معيّن هو القاعدة التي يستند إليها شعره، سمّى العمق مقولة. وإذا لاحظ أن العمودية "la verticalité" هي الظاهرة التي تشغل شاعرا آخر، سمّى العمودية مقولة... وهكذا »[1]. ولا يبدو الأمر ملتبساً هنا، فإذا كان العمق موضوعاً، والموضوع مقولة، فالعمق أيضاً مقولة.

ويتفرع في هذا المستوى، تصنيف آخر ينطلق من الموضوع، وهو التصنيف الذي يميّز بين الموضوع والحافز، وهذا التمييز يزيح الالتباس على مستوى المعنى، لأن الحافز دليل على اختيار ما عند الكاتب، والحوافز «معروضة في العمل الأدبي بشكل غير منظم، ولكن كُلاّ منها يتعلق بسجل خاص للمعنى. ويجب أن يفهم كمحطة لرغبة إيجابية أو سلبية»[2]. ووصف الموضوع وتحليله، يعني رصد الحوافز المختلفة في داخله، وتعيينها من خلال انسجامها، أو تنافرها. فهذه الحوافز «المتكررة في العمل الأدبي هي التي تحدد - على طريقتها الخاصة -بعض المفاهيم الأدبية فيه»[3].

إن تصنيف الموضوع في حوافز يفترض أن الموضوع ينمو وفق تسلسل هذه الحوافز الموجودة في داخله، وهذا ما دعا ريشار للكلام عن القراءة التسلسلية "lecture serielle". وبما أن« الموضوع يتطور حسب الدراسة التسلسلية لحَوَارِكه [حوافزه][4]، فإن الحِرك [الحافز] يتطور حسب المقولات الموضوعية [الموضوعاتية] التي تلتقي في كل موضوع، وتؤلفه كموضوع متفرد»[5]. والبحث عن المعنى هو - بطبيعة الحال - مسح لحقول هذا المعنى، وبهذا فهو ينطلق من المقولات الكبرى للمعنى، إلى جزيئاته، والعكس صحيح« إنه يلتقط

---

[1]– عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص 55.

[2] – المرجع نفسه، ص 56.

[3] – م. ن، ص. ن.

[4] – يتبنى عبد الكريم حسن كلمة "الحَرِك" بدلاً من "الحافز"، مقابل motif.

[5] – عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية – دراسة في شعر السياب – المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 1983، ص 37.

جزيئات المعنى منطلقاً من المقولات الكبرى، ويصل إلى المقولات الكبرى عبر جزيئات المعنى »[1].

إن تصنيف وحدات المعنى، أو عناصره على أساس المقولات، يعني ترتيب كل مجموعة من العناصر وفق سلسلة المقولة التي تندرج في إطارها بشكل منسجم ومتآلف، على ألاّ يُفهم من ذلك إهمال التصنيف الذي يقوم على الاختلاف، أو التنافر المعنوي. فإذا كان انسجام العناصر واتساقها يحمل دلالة، فإن تنافرها واختلافها يحمل دلالة أيضاً. ولذا، فإن البحث يكون في المنسجم والمختلف من عناصر المعنى.

ومن رحم هذا التصنيف، ينبثق تصنيف آخر، يقوم على أساس درجة غبطة الشاعر أو نفوره، فالقراءة الموضوعاتية - على رأي ريشار-«مسح لحقول حسية معيّنة " champs sensoriels" من أجل تحديد أهم الخيارات الشخصية الفاعلة فيها، وكيف ترتسم على مستوى من المستويات المنقودة دلالات الأشياء المرغوب فيها؛ أعني العناصر الإيجابية التي ينتقيها الشاعر ويوظفها، ثم كيف ترتسم دلالات الأشياء المرغوب عنها؛ أعني ذلك المجال الذي ينبذه الشاعر ويرفضه ويستبعده. هذا علما بأن الحد الفاصل بين المرغوب فيه والمرغوب عنه، ليس جلياً على الدوام، ولكنه في تغيّر مستمر، وفي معظم الأشياء التي يُراد تحليلها موضوعاتياً تختلط هاتان القيمتان. ويعتمد تطور النص - في جانب كبير منه - على استخلاص ما في هذا الشيء أو ذاك من غبطة أو نفور، وفق هذا الترابط أو ذاك مع أشياء أخرى»[2].

وليتمّ ذلك، يتعيّن على المدلول أن يكتسب دلالة، لأن التصنيف الذي تخضع له عناصر المدلول في النصوص الأدبية هو تصنيف على أساس الدلالة. والنقد الموضوعاتي عند ريشار هو في المقام الأول« نقد المدلول أو لِنقُلْ؛ إنه نقد مقولاتي يهدف إلى سبر السجلات

---

[1] – عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص 57.

[2] – ج. ب. ريشار، المحاضرة النظرية.

الأساسية - حيث ينتشر المعنى في كل عالم أدبي خاص - ووضع السجلات من بعضها موضع التجانس »[1]. هذا ما قاله ريشار في محاضرة أدلى بها للإذاعة الفرنسية، مفاده ضرورة استنطاق المعنى من أجل تصنيفه.

إن مفاهيم المنهج الموضوعاتي - خاصة عند ريشار - كثيرة، مثلما أحصاها عبد الكريم حسن، وهي تتوالد تباعاً من رحم الموضوع، وتتمثل أهم هذه المفاهيم - بالإضافة إلى مفهوم المعنى الذي مرّ بنا - في: الحسية (la sensation) التي سماها سعيد علوش الحساسية•/ الخيال /العلاقة /التجانس /الدال والمدلول/ شكل المضمون / البنية/ العمق/ المشروع والقصدية والوعي/ المحالة "l'immanence" المعروفة أكثر في النقد العربي بالمحايثة.

ونظراً لعدم ضرورة الإلمام بكل هذه المفاهيم، بالإضافة إلى أن بعضاً منها مرّ بنا أثناء كلامنا عن الموضوع (مثل الدال والمدلول)، كما أن بعض المفاهيم تتقاطع مع البعض الآخر في نقاط كثيرة، حتى يصعب التفريق بينها مثلما هو الحال بالنسبة لمفهومي (العلاقة - التجانس)... فإننا سنكتفي بعرض مجموعة من المفاهيم التي تعدّ أساسية عند ريشار - دون أن يعني ذلك أن البقية ليست ذات قيمة - مما يسمح لنا بعدم الوقوع في التكرار والدوران.

4 - 3 -الحساسية:

في سنة 1954، صدر كتاب هام بعنوان "الأدب والحساسية"[2] "littérature etsensation"[3] لجان بيير ريشار، إيماناً منه بأهمية مفهوم الحساسية في النقد الموضوعاتي. غير أن هذا المفهوم لم يتبلور بالشكل المطلوب إلا في كتاباته اللاحقة، والتي حاول من خلالها ملاحقة اللحظة الأولى في عملية الخلق الإبداعي عند الكاتب. وهذا ما ظهر بشكل أكبر في كتابه

[1] – عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص 60.

[2] - J.P. Richard, Littérature et sensation, ed, Seuil, Paris 1954.

[3] – سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 109 + 113. ونطمئن لترجمة علوش بدلاً من عبد الكريم حسن، وهذا بهدف الانسجام مع ما هو شائع في النقد العربي. بالإضافة إلى قرب ترجمة علوش من الأصل الأجنبي.

"شعر وعمق" poésie et profondeur". يقول: «لقد حاولت أن أركز جهودي - فهماً وتعاطفاً - على تلك اللحظة الأولى في عملية الخلق الأدبي؛ اللحظة التي يولد فيها العمل الأدبي من الصمت الذي يسبقه ويحمله؛ اللحظة التي يلمح فيها المبدع نفسه... يلامس نفسه ويبني نفسه بنفسه في احتكاكه الفيزيائي بإبداعه... اللحظة التي يأخذ فيها العالم معنى بالفعل الذي يصفه... باللغة التي تقلّده، وتحل مشاكله بشكل مادي... وهي ليست إلا لحظة وحيدة»[1].

ثم يعزز هذه الفكرة.. فكرة لحظة البدء والميلاد الأول للإبداع، في كتابه الآخر:"إحدى عشرة دراسة في الشعر الحديث"، بقوله عن الدراسات التي جمعها في كتاب واحد أنها: «تلتقي على نظرة مسبقة، وهي النظرة التي تأخذ الشعراء من نقطة احتكاكهم البدئي بالأشياء. فقلد أردت اكتشاف كيف تتمفصل العناصر الأولية التي يستمدها الشاعر (...) وفق منظور معيّن لمشروع شامل؛ لبحث عن الكينونة. هكذا تشكلت أمام عيني عوالم تخييلية كثيرة... ألوان من الهندسة الداخلية، تولد من العالم، وتعود إلى العالم، باحثة عن بنائه، أو إعادة بنائه في مجال الحساسية»[2].

إن الحساسية تقوم بدور شديد الأهمية في النقد الموضوعاتي لريشار، فهي القاعدة المادية التي يقوم عليها العمل الإبداعي والممارسة النقدية على حد سواء. ويذهب عبد الكريم حسن في تفسير هذا "الوعي الحسي" (حسب ترجمته) بالإبداع الأدبي، إلى تشبيهه بولادة طفل «ففي المرحلة الجنينية لا تعرف الأم شيئاً عن جنينها، إنها شبيهة بالشاعر الذي تختمر العملية الإبداعية في شعوره وإحساسه حتى تعبّر عن نفسها في كلمات مسطورة. والخالق هنا لا يعرف ما الذي يجري في داخله من تفاعلات (...) فإذا أردنا أن نعرف دور الناقد في هذه الصورة قلنا إن المرحلة الجنينية لا تعنيه إلا إذا كان ناقداً نفسياً (...)، ولكن ما يعنيه - في حالة ريشار - هو أن يراقب اللحظة الأولى من عملية الخلق؛ اللحظة التي يلامس فيها

[1] - J.P. Richard, poésie et profondeur, ed, Seuil, Paris 1955, p 9.
[2] - J.P. Richard, onze études sur la poésie moderne, ed, Seuil, Paris 1964, p 7.

المخلوق أشياء العالم»[1]. فهذا المخلوق لا يكتسب معناه إلا من خلال تجسده في العالم الذي احتضنه.

إن ما يهتم به ريشار أكثر، هي اللحظات الأولى من عملية الخلق والتجسد، ولذا فالوعي الإبداعي لا يظهر إلا بحضور عناصره في العالم، لتؤسس قاعدة صلبة للوعي النقدي الذي ينحو نحو مرافقة الوعي الإبداعي وتطويره. فالتركيز على بؤرة الامتلاء الدلالي في العمل الأدبي، يعني عدم الإقبال عليه في كلّيته، ولكنه يتمثل في ملاحقة عناصره الأولية وتحليلها؛ العناصر التي يفترض توفرها على درجة عالية من الحساسية كمرحلة أولى، ليتم بعد ذلك تحديد الكيفية التي يمكن بها لهذه العناصر أو الأجزاء أن تلتقي أو تتشكل.

وهكذا جسّد مفهوم الحساسية قاسماً مشتركاً بين كافة الأعمال النقدية لريشار. فحتى في كتابه الأخير الذي صدر سنة 1979تحت عنوان "قراءة مجهرية" يفيدنا بأن ما يهمه من النص الأدبي هو منطق الحساسية التي تستهوي القارئ وتناديه، أو هي« الطريقة التي يغوي بها النص الجسم القارئ (...)، هو الكيفية التي يُدخل فيها النص الرغبة المتعددة الوجوه إلى القارئ »[2].

فالحساسية، من هنا، لا تنفصل في مفهومها عن مفهوم الخيال، لأن الحساسية تشكل الأساس الذي ينبني عليه الخيال في برنامج ريشار النقدي. فلولا الخيال لا يمكن للعقل أن يحقق اكتماله مثلما لا يمكن للفكرة أن تكتمل بمعزل عن العالم المحسوس.

إن الخيال الشعري عند ريشار ينبغي أن ينطلق من العالم المحسوس مثلما أنّ هناك خيالاً« ينطلق من الفكرة. فالعقل ليس العدوّ اللدود للخيال، ولكنه على العكس من ذلك يشكل اكتماله وقناعه. إن المفاهيم تعيش فينا، وتأخذ معناها بالنسبة لنا نحن الذين "نفكّرها". فشمولية المفهوم لا تمنعه من أن يرتبط بالواقع الحميمي لكل منّا وأن يُوسَم به. إن الفكرة لا

[1] – عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص 65.

[2] - J.P. Richard, microlecture, ed, Seuil, coll, poétique, Paris 1979, p 7.

تنفصل عن أسسها المتخيّلة»[1]. ومن ثَمّ، فإن علاقة الحساسية بالخيال عند ريشار تعني ارتباط الوعي النقدي عنده بالوعي التخييلي عند باشلار، وهو ما يعترف به ريشار في قوله: «ولمّا كان الأمر هنا يتعلق بالشعر، فإنه يعني استحالة الفصل بين الحساسية والخيال الذي يتمثّلها في داخله ويكمّلها. وهذا يعني أنني مدين بالكثير في هذا الكتاب لباشلار»[2].

4 ـ 4 ـالعلاقة:

إذا كان الموضوع (thème) عند ريشار وحدة من وحدات المعنى، والمعاني ينبغي التعامل معها - موضوعاتياً - بشكل شمولي متعدد القيمة، أو ما يسميه بعضهم "طريقة التكوكب"([3])، فإن هذا يضعنا أمام مفهوم العلاقة ومفهوم الشمولية عند ج. ب. ريشار. فمن أساسيات المنهج الموضوعاتي أن كل وحدة من وحدات الموضوع فيه تَعِدُ بالحضور الضمني (présence occurente) للوحدات الأخرى؛ وهذا الحضور الضمني - أو الخفي - يمنح الوحدات سمة التعددية« أي في اتجاه نوع من النموذج البنيوي لكل موضوع أو حافز أو عنصر محسوس. وهنا تتجلى صعوبة المنهج الموضوعاتي ومتطلباته المنهكة (...) وذلك أنّ أيّ عنصر من العناصر المدروسة لا يكتسب معناه إلا بالعلاقة مع العناصر الأخرى التي تنتمي إلى حقل واحد »[4]. فكل موضوع يتوفر على عدد كبير من العناصر أو الوحدات، وبما أن وحدات الموضوع تفضي إلى بعضها البعض - عند ريشار - فإن المعاني - بوجه عام - تفضي إلى بعضها البعض. وهذه الشبكة التي توفرها المعاني، تتقاطع فيما بينها في علاقات عديدة، يذكر منها ريشار على سبيل المثال: العلاقات الجدلية والخيطية والشبكية والمنطقية. كما يستخدم ريشار بعض المصطلحات في سياق الكلام عن العلاقة، أهمها:"التمفصل"؛ وهو شدة ارتباط عناصر المعنى وائتلافها.

---

1 - J.P. Richard, l'univers imaginaire de Malarmé, Ibid, p 21.

2 - J.P. Richard, poésie et profondeur, Ibid, p 10.

3 – عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص 78.

4 – ج. ب. ريشار، المحاضرة النظرية.

ومن ثّمّ، يبقى مفهوم العلاقة مبنياً على منطق التصنيف والتنسيق، وهذا التصنيف أو التنسيق يخضع للرؤية الشخصية للناقد، وتغدو القراءة الموضوعاتية« قراءة شبكية وإشعاعية فانطلاقاً من تحليل عنصر معيّن، تفضي هذه القراءة بما تحمله من تقاطعات وتأكيدات وتعددية في الوسائط وكلية في الحضور إلى كافة العناصر الأخرى في نفس الحقل »[1]. ويمثّل ريشار لذلك بزهرة "الغريب" عند "بروست"، فهذه الزهرة بما تكتنفه من كثافة وحمرة وحرارة ووحدانية وتعددية، إنما تشير إلى "العناصر الدموية الحارة المغلقة المنفتحة" في العمل. فهذا الشكل من العلاقة هو جوهر المقاربة الموضوعاتية.

إن المعاني تتوالد من رحم بعضها البعض، تبعاً لانفتاح العناصر أو الوحدات على بعضها البعض. ومن ثَمّ فإن كل شيء - حسب القراءة الموضوعاتية - يشعّ باتجاه الأشياء الأخرى. فيصبح مفهوم "العلاقة" متضمناً في طياته فكرة "التزحلق"(le glissement)؛ لأن «للقراءةالموضوعية [الموضوعاتية] متعة خاصة يعود الفضل فيها إلى هذا التزحلق المستمر، فالحركة فيها على الدوام ولا وجود فيها للعقبات »[2]. وعليه، فإن عملية الوصف تحتفظ بجوهرها وحركيتها إذا كان المبدأ الأساسي للمقاربة الموضوعاتية هو مبدأ الاستمرارية؛ أي - كما يقول ريشار-« مبدأ التمفصل المستمر دون وجود لأيّ توقف أو إخفاق في سريان المعنى فالمعنى يتفكك في اتجاه معنى آخر يتفكك بدوره في اتجاه كل المعاني »[3]. لهذا، فإن العلاقة التي تنتظم العناصر المبعثرة - ظاهرياً - في العمل الأدبي هي التي تؤدي في نهاية المطاف إلى البحث عن "التجانس"، وهو مبدأ ذو أهمية خاصة في النقد الموضوعاتي.

4 ـ 5 -التجانس:

عمِل ريشار في دراسة الأعمال الأدبية، على وصف عناصر العمل وتأويلها حسب تجانسها وأبعادها؛ فقد كان الهاجس الأساسي الذي يحرك منهجه الموضوعاتي يتمثل في «الرغبة في

[1] – عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص 79.

[2] – المرجع السابق، ص 81.

[3] – ج. ب. ريشار، المحاضرة النظرية.

السعي نحو التجانس؛ التجانس الذي يتجلى في رسم مجموعة من العناصر المعروضة للدراسة كنظام متسق ذي خصوصية »[1]. والتجانس عنده نوعان: تجانس في عناصر العمل الأدبي، وتجانس في آليات المقاربة النقدية.

أ - على مستوى الأعمال الإبداعية: تبرز ظاهرة التكرار لتلح على بعض المواقف التي تجسد محور النص. فالإبداع الشعري - مثلاً - ومهما تباعدت أطرافه، وتنافرت مواقف صاحبه، إنما يتسم بخاصية مميزة تضفي على النص نوعاً من الانتظام والاتساق، حتى أن«الشروخ التي تظهر في العمل الإبداعي ليست إلا شروخاً في الظاهر. فحقيقة الأمر أنه لا شروخ ولا فجوات والعمل الإبداعي وحدة متكاملة، والمبدع مهما تناثر من نايه من ألحان، إن هذه الألحان تخرج من فوهة واحدة»[2]. وهذا ما يؤكده ريشار؛ فالعناصر الأولية للإبداع الأدبي، كعناصر مادية، هي في الأصل عناصر متناثرة ومتنافرة ومصادفة، ولكن الشاعر يتمكن من جمع أشلائها المتطايرة وأطرافها المتباعدة، «ففي الأشياء، وبين الناس، وفي قلب الإحساس والرغبة واللقاء، تتأكد بعض الموضوعات الأساسية التي تنسّق الحياة الأكثر سريّة»[3].

إن الموضوعات الحاضرة في العمل الأدبي هي التي تعزّز مفهوم "التجانس"، أو هي «أنهار تلتقي عندها سواقي الأفكار »[4]. لذا، فإن المشروع الذي تتغياه كل تجربة إبداعية، بعناصرها المكوِّنة، وموضوعاتها الأساسية، يعزز مفهوم "التجانس"، فيكتسب العمل الأدبي عظمته. وهو ما يؤكده ريشار في قوله:« إنّ ما يدل على عظمة العمل الفني هو تجانسه الداخلي. فالتجربة الشعرية - في مستوياتها المتعددة - تلقي أصداءها في اتجاه بعضها، وتعقد نقاط التقاء »[5].

---

[1] – عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص 82.

[2] – المرجع السابق، ص. ن.

[3] - J.P. Richard, l'univers imaginaire de Malarmé, Ibid, p 31

[4] – عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص 83.

[5] - J.P. Richard, poésie et profondeur, Ibid, p 10.

وكلامنا عن التجانس الداخلي لا يعني مطلقاً أن العمل منغلق على نفسه في وجه النقد « فالشعر يستطيع بنفسه ومهارته في تقديم نفسه، أن يكشف أمام النقد عن الصورة الحيوية لتجانسه »[1]. والشعر يكشف عن ذاته بذاته، ويفصح عن أسراره بأسراره، لأنه « ليس رحيق الأدب فحسب، ولكنه طريقة في الحياة والوجود. وهذه الطريقة - وإن كانت قابلة للتثقيف - تبقى عفوية في الدرجة الأولى»[2].

ب - على مستوى النقد: يضطلع النقد - عند ريشار- بكشف هذا التجانس الكامن في أغوار العمل الأدبي وإخراجه إلى النور؛ فالمعاني الواردة في الشعر أشبه بالأنغام التي تصدر من وتر واحد، لذا فهي تصبّ باتجاه بعضها البعض، ثم تأتي القواعد النقدية من أجل« إثارة هذه الأصداء والتقاط تلك العلاقات، وعقد بذور الالتقاء »[3].

ويؤكد ريشار أن هناك "تجانساً سحرياً" بين مفهوم التجانس في الأعمال الشعرية، ومفهوم التجانس في التجارب النقدية. وتتجلى الملامح الأساسية لمفهوم التجانس في النقد عنده خاصة على مستوى الموضوع، والبنية النقدية، والمشروع. فالناقد في رأيه« يقف على سلّم "أوزيريس"، وكلما تقدم في قراءته النقدية رأيته يهبط ويصعد... يتبعثر ويجمّع نفسه... إنه يضيع، ويخلق نفسه شريطة أن يمسك بدرجات السلّم دفعة واحدة»[4]. والإمساك بدرجات السلم دفعة واحدة يعني ضرورة أن ندرك أنّ موضوعنا الرئيسي هو الموضوع (thème). فما مفهوم التجانس في الموضوع ؟

في أطروحته "العالم التخييلي لمالارميه"، عمِل ريشار على توحيد العالم الشعري لمالارميه. يقول:« على غرار المشروع المالارمي الكبير لتوحيد العالم، قام مشروعنا لتوحيد العالم الشعري المالارمي. لقد طبّقنا مشروعه على شعره منطلقين من تفكيك هذا الشعر إلى جمعه

[1] - J.P. Richard, l'univers imaginaire de Malarmé, Ibid, p 15.

[2] – المرجع السابق، ص 19.

[3] - J.P. Richard, poésie et profondeur, Ibid, p 10.

[4] - J.P. Richard, onze études sur la poésie moderne, Ibid, p 11.

في رؤيا كلّية واحدة. فلا شيء عنده بلا معنى. وكل شيء عنده يعيد إلى كل شيء. ولقد جهدنا إلى اعتبار الأعمال الشعرية الكاملة قصيدة واحدة كبيرة تنشر أصداءها بنفسها لنفسها»[1].

إن تنضيد ورصف الوحدات المتشظية، وخلق علاقة فيما بينها، لهو محاولة جريئة لكشف روح التجانس الخفية في العمل الأدبي، وتقفّي أبعاده الخفية. وبهذا يتحرر النص من صدفه الزائفة، ويعود إليه اتساقه الفذ. فالشعر - على وجه الخصوص - لا تشكله الصدفة، بقدر ما هو« خيوط منسجمة متجانسة، إنْ يغب أحدها فإنه لا يغيب إلا ليظهر من جديد عبر خيط آخر أو في خيط آخر»[2].

ولكن، على الرغم من أنّ مفهوم التجانس يُعدّ من المعايير الأساسية في الدراسة الموضوعاتية، فإنه - عند ريشار - لا يمكن أن يلمّ بكل جوانب الموضوع المدروس؛ فالموضوع يظل - أبداً - في عليائه البعيدة، ويبقى من الصعب على الناقد أن يختزل عمل كاتب ما في شبكة من الأحلام والرؤى. ومع ذلك يبقى حماس الناقد مشتعلاً وعزمه متقداً من أجل المُضيّ قُدُماً في دراسة الأثر، رغم علمه المسبق بأن الوصول إلى الحقيقة ضرب من المحال، فيبقى عزاؤه في محاولة القبض على بعض إلماحاتها أو ومضاتها... وهذه هي الحقيقة المتأبية التي تعلن عن نفسها« ولكنها لا تسمح بالقبض عليها. إنها تغري بالتساؤل الذي يقود إلى التساؤل، واضعة في التساؤل منطق متعتها ومتعة منطقها »[3].

ومن ثَمّ، فالناقد الحقيقي هو الذي يجد موضوعه الشعري في خبايا المواضيع الأخرى، فيحاول الإمساك بخيوط الربط بين الموضوعات التي تبدو مفككة وغير متسقة، باعتبار

[1] - J.P. Richard, l'univers imaginaire de Malarmé, Ibid, p 16.

[2] – عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص 88.

[3] – المرجع نفسه، ص 89.

الموضوع - كما يرى بعضهم - "متعدياً بغيره"، ما يسمح للناقد بتتبّعه في كل الموضوعات الأخرى حتى يصل إلى شبكة العلاقات الموضوعاتية.

4 - 6 - مفهوم العمق:

يمكن أن نميّز عند ريشار بين نوعين من المعنى؛ المعنى السطحي، والمعنى الخفي. فإذا كان الشعر عند مالارميه يكشف "المعنى الخفي للوجود"، فإن النقد عند ريشار يكشف "المعنى الخفي للشعر". فالمعنى موجود «ولكنه ضمني، وعلى الناقد أن يزحف به نحو الضوء. إنه حاضر، ولكنه غاف، وعلى الناقد أن يوقظه من سباته العميق»[1]. ولهذا يتعيّن على ناقد الشعر أن يتجاوز ما في السطور إلى ما وراء السطور.

وكلما ازدادت درجة غموض النص الشعري، ازدادت رغبة الناقد في الغوص بحثاً عن الدرر المكنونة، لأن «النصوص المغرقة في الرمز - والتي يسفر انغلاقها الظاهري عن تعبير عميق - لا يمكن أن تنفتح بحق إلا من خلال عمق آخر ينحل معه ظلها إلى ضياء»[2].

والعمق في النص الشعري يستوجب عمقاً في العمل النقدي. فريشار لا يستهدف المعنىلذاته و إنما لما يكمن وراءه. إنه بحث عن أصل المعنى وكنهه وغايته... وهو لذلك يعتقد أن فهم مالارميه« لا يكون في البحث - وراء القصيدة - عن تجلية ما تقنّع من قول، وإنما في كشف السبب وراء هذا التقنيع والغاية منه»[3]. ويعزز هذا الرأي في موقع آخر بقوله:« هكذا حاولت في دراستي لهؤلاء الشعراء أن أعثر على القصد الأساسي " l'intention fondamentale" للمشروع "leprojet" الذي يسيطر على مغامراتهم، وأن أصف هذا

[1] – م. ن، ص 103.

[2] - J.P. Richard, l'univers imaginaire de Malarmé, Ibid, p 18.

[3] – المرجع نفسه، ص 17.

المشروع»[1]. ومن ثَمّ يشدد ريشار - كما في أغلب أعماله - على مفهوم المشروع، مثلما يلحّ على مفهوم القصدية في العمل الإبداعي.

4 ـ 7 ـ المشروع والقصدية والوعي:

إن المشروع هو أحد الخيوط التي تؤلف «أطراف التجربة الإبداعية الممزقة. ومن هنا أهميته، فهو من الناحية الإبداعية أحد الركائز التي يستند إليها مفهوم "التجانس" في العمل الإبداعي. وهو من الناحية النقدية أحد المحركات التي تقود العملية النقدية»[2]. فإذا كان العمل الأدبي متشظياً، غارقاً في فوضى التعبير، يأتي المشروع النقدي ليلملم شظايا هذه الفوضى، في وحدة متآلفة، بمعنى «إن تحليل فوضى التعبير يعني أن يجد الناقد - وبحركة واحدة - نفس المشروع الذي يتكشف بالسبر العميق لجواهر العمل الأدبي»[3].

ومن ثَمّ، فإن المشروع النقدي عند ريشار، يتجدد في مستوى طبقة الوعي.. هذا الوعي الذي تكلم عنه قبل ذلك لفيف من أقطاب النقد الموضوعاتي.. فها هو جورج بوليه في تقديمه لكتاب "الأدب والحساسية" لـ ج. ب. ريشار، يؤكد أن لا وجود عند الناقد سوى للوعي، لأن «النقد الوحيد والموجود ربما، هو نقد الوعي»[4].

ويقول مارسال ريمون في نفس السياق:« لقد رأينا الوعي ينعزل، ويتغيّر كل شيء فيه حين يقبل باقتحام مباهج العمل له، وبعثوره على سعادته في الأضواء الخارجية، وجني الحساسية »[5]. وهنا تكمن أهمية ج. ب. ريشار« في ظهور وعي نقده غير فارغ، بل يعبّر عن علائق تطبق لتحويل عالم مجسد إلى مادة الحساسية »[6]، لأنه أكثر قرباً من الوقائع

---

[1] - J.P. Richard, poésie et profondeur, Ibid, p 10- 11.

[2] – عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص 107.

[3] - J.P. Richard, onze études sur la poésie moderne, Ibid, p 9.

[4] – سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 109.

[5] – المرجع السابق، ص 110.

[6] – المرجع نفسه، ص. ن.

الحساسة.. وقد كان سارتر - قبل ذلك - أشار إلى عامل الوعي باعتباره وعياً بشيء آخر غير الذات.

فكل هؤلاء الذين استقوا من نقد باشلار، وصولاً إلى ريشار.. يتمثل النقد عندهم في قراءة الأعمال الأدبية من خلال قصديتها الخاصة، وفي هذا الشأن يقول ريشار:« فنحن نعرف أن الوعي يشهد اليوم مستويات ودرجات (...) وأنه يظهر عبر الحس والعاطفة وأحلام اليقظة. فهناك "الوعي المتخيّل" عند "باشلار". "والوعي الإداركي" عند "ميرلوبونتي"، و"الوعي المعيش وغير المعروف" عند "سارتر"، و"الوعي التأملي للجسد" عند "مارسيل ريمون" (...). فهناك دروب كثيرة تنفتح على مجال يوجد فيه المعنى في حالة ضمنية، وهو يطالبنا وحسب بأن تساعده قراءتنا على الخروج إلى النور»[1]. ففي هذه الحالة يتحوّل النقد الموضوعاتي إلى "علم معنى قصدي" (sémantique intentionnelle).

فإذا كان المشروع مرتبطاً بالوعي، فلا بد - من أجل البحث عن المشروع في النص - من التعامل مع كل أعمال المبدع كقصيدة واحدة. فسارتر - مثلاً - يرى بأن الوعي ينهض بالدور الأساسي في تأليف الصور الذهنية، لأن« الطبيعة النموذجية للصور الذهنية تنتج دائماً من قصد خلق الصور الذهنية، لذا لا يمكن لها أبداً أن تتفوّق على الوعي: إن الموضوع أو الصورة لا يمكن أبداً أن تتفوّق على وعي المرء إياها»[2]. فتصبح جميع الصور الذهنية المعنية في القراءة متكاملة ومنسجمة في لحظة محددة، ومع ذلك فهي تظل طيعة وقابلة لإعادة النظر فيها من خلال القراءات الأخرى.

والبعد الإيجابي لوعي خلق "الصور الذهنية" ينسجم مع تأكيد "بلانشو" على أن القراءة ينبغي أن تكون« أكثر من النظر من الخارج. من وراء زجاج مقدمة المخزن لإدراك ما يجري في

---

[1] - J.P. Richard, l'univers imaginaire de Malarmé, Ibid, p 17.

[2] – وليم راي، الوعي الأدبي، من الظاهراتية إلى التفكيكية. ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد 1987، ص 29.

عالم غريب »[1]. ومن ثَمّ، فإن القراءة في بعض أوجهها، تشبه الخيال، كما أنها تبدو في أوجهها الأخرى أقرب إلى عملية تفكيك الشفرات منها إلى القراءة التأملية. فالكلمات - عند سارتر-« تؤدي إلى الصور الذهنية حين نحلم بها أحلام اليقظة، ولكن حين أقرأ لا أحلم أحلام اليقظة، بل أحلّ الرموز »[2].

4 - 8 - المحايثة: ومقابل الكلمة في اللغة الأجنبية هو "l'immanence"، وقد ترجمها عبد الكريم حسن بـ: المحالّة[3].

إن النص الأدبي هو العالم الذي يبحر فيه ج. ب. ريشار، وهو البؤرة التي تتكشف من خلالها آليات النقد الموضوعاتي؛ كما أن النص هو العالم الذي تعيش فيه حقيقة كاتبه «فحقيقة كل شاعر مسجلة في قصائده أكثر مما هي مسجلة في حديثه عن شعره »[4]. فأين يمكن للشاعر أن يتحقق إذا لم يتحقق في "جملة ما كتبه"؟! من هنا يظهر مفهوم المحايثة.. وهو مفهوم يشع على بقية المفاهيم الأخرى في النقد الموضوعاتي.. والمحايثة تعني النصية؛ بمعنى أن الناقد ينطلق من عالم النص لكي يعود إليه« إنه يحلّ فيه من أجل أن يبنيه ويعيد بناءه حتى يستقر على النحو الذي يرضيه »[5].

فالقراءة الموضوعاتية هي قراءة محايثة في المقام الأول (lecture immanante)، وهذا يستدعي عدم الإحالة على أيّ مصدر خارجي.. وهو ما يؤكده ريشار في قوله:« عندما أتحدث عن مشهد عند "بروست" مثلاً، فإنني لا أعير أي اهتمام لمشاهد "النورماندي" أو غيرها من المناطق الفرنسية التي ألهمت "بروست". فالمشهد الذي أتحدث عنه مشهد من

---

[1] – المرجع السابق، ص. ن.

[2] – المرجع نفسه، ص. ن.

[3] – عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص 112.

[4] - J.P. Richard, poésie et profondeur, Ibid, p 10.

[5] – عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص 112.

ورق، مما يعني أنه - وحتى في قيمته الأكثر حساسية - لا يكون إلا من خلال الكتابة التي تصفه. وأما خارج الجمل التي تجعل منه نصاً فهو غير موجود »[1].

هذه إذن، هي إحدى الحدود التي تضعها المحايثة إزاء العمل الإبداعي، أما الحد الثاني فيتعلق بالكاتب نفسه الذي يرى ريشار ضرورة إقصائه باعتبار النص أكثر منه اتساعاً «فالكاتب يوجد خارج العمل المنقود . وهذا ما دفعنا إلى الإشادة بالقدرة التدشينية للكتابة؛ قدرة العمل على أن يخلق خالقه أكثر مما يخلقه خالقه »[2].

إضافة إلى هذا، فإن مفهوم المحايثة عند ريشار، يفترض عدم الإحالة على الظروف التاريخية والاجتماعية والاقتصادية، فهو يضع كل هذه الظروف خارج حسابات الناقد، لكن دون إقصائها نهائياً باعتبارها سبباً من أسباب إنتاج النص. وهذا ما يمكّن المقاربة الموضوعاتية ألا تخرج عن سياق استقلاليتها وترابطها، وتصبح المحايثة ذات بُعدٍ ذاتي.. غير أن "الأنا" عند ريشار ليست "أنا" الكاتب، بل هي "أنا" النص. ولذلك فالذاتية، هنا، توجد في سياق آخر غير السياق المعهود (أنا الكاتب). إنها تتجلى« في تبني العمل الأدبي من داخله في نفس الوقت الذي تستبعد فيه العوامل الخارجية من سيرة ذاتية أو سياق تاريخي أو تنظيم هوامي »[3].

ومع ذلك، فلا مجال لإقصاء هذه العوامل الخارجية بشكل نهائي حسب ريشار، بل يمكن وضعها - إن صحّ القول - بين قوسين، لأنها ليست من صميم النص الأدبي، وإن كانت من عوامل إنتاجه. هذا عن ذاتية النص الأدبي، وأما ما يتعلق بذاتية المنجز النقدي، فإننا أمام مستويين يدافع ريشار عن أحدهما ويحذر من الآخر.

---

[1] – ج. ب. ريشار، المحاضرة النظرية.

[2] – المرجع نفسه.

[3] – عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص 114.

ففي المستوى الأول، يتكلم ريشار عن« الاندفاعة المستمرة لهذا النقد في العمل المنقود»[1]، لأن البنية التي يقوم عليها النقد الموضوعاتي بنية عنكبوتية إشعاعية، وليس على الناقد سوى أن يتابع تجلياتها في مختلف أرجاء العمل الأدبي دون توقف. وهذا ما يندرج في سياق مفهوم التجانس الذي مرّ بنا آنفاً, وفي هذا المستوى يعتقد ريشار أنّ النقد« على غرار الدرب التي تذرعها الخطى، لا على غرار المحطة أو النظر. فهو يتقدم بين المشاهد، وفي تقدمه يفتح الأبعاد ويفرشها ويطويها. وخشية السقوط في اللامعنى، أو خشية السقوط في حرفية النص، يتوجب عليه أن يتقدّم باستمرار؛ أن يعدّد زوايا الرؤية؛ أن يعدد اللقطات. وكالجبلين في بعض المعابر الوعرة، فإن النقد لا يتجنب السقوط إلا باستمرارية اندفاعته. ففي سكونه يسقط في التكرار أو المجّانية »[2]. فكل فهم للنص هو بالضرورة فهم ذاتي، وحتى أشد النقاد موضوعية لا ينفون هذه الحقيقة، إذ ليست هناك إمكانية لفكّ رموز النص، إلا بالانصهار في داخله، والحلول فيه، وإلا استحالت محاورته.

وأما المستوى الثاني الذي حذّر منه ريشار، فإنه ينطوي على بعض المشاكل تكمن «في أن نتحدث نحن من خلال الصورة. فكيف يمكن تفادي هذا الخطر؟ إنه لا يمكن تفاديه إلا إذا احتفظنا - في كل لحظة من لحظات تقدمنا - بوعي واضح لتدخلنا، وبتصحيح هذا التدخل من خلال المعرفة التي سيكون زوّدنا بها عنه »[3].

إن الوعي النقدي هو المقياس الوحيد للتحكم في الاندفاعة المطردة للعملية النقدية، وباستطاعة هذا الوعي أن يجعل الصور تتحدث عن نفسها بنفسها، بدلاً من أن تتحدث من خلالها. فكلما أوغل الناقد في دهاليز النص وثناياه، تنكشف له خباياه وأسراره الخفية.

ومن ثَمّ، فإن الدقة في التنفيذ مطلوبة في هذا المستوى، وذلك تلافياً للنزعة الإسقاطية في التعامل مع معاني النص؛ هذه النزعة تقوّل النص ما لم يقل« وتحمّله من الوظائف والمزايا

---

[1] – المرجع نفسه، ص. ن.

[2] - J.P. Richard, l'univers imaginaire de Malarmé, Ibid, p 36.

[3] - Ibid, p 36.

ما ليس فيه. ولكي نتجنب هذا الخطر، يتوجب علينا لدى تحليل كل كلمة أو مقولة، ألا ننظر في ما يقدمه المعجم من معانٍ لها، وألا نحتفظ إلا بما يزوّدنا به النص »[1]. وهذا ما يجعل السياق العام للنص الأدبي - كما يرى ريشار - هو المرتكز الأساس لتتبّع معاني النص. فحتى إذا كان القارئ يمارس نوعاً من "التعاطف" مع العمل الأدبي - من أجل تمثل معاني النص ومعايشتها - فلا بد على هذا "التعاطف" ألا يتجاوز حدود الانضباط، وهذا من شأنه أن يكبح طوفان الإسقاط الذاتي المفرط. ومن هنا، فان "التعاطف المنضبط" لا يمكنه أن يفسد مفهوم "المحايثة".

5-الجهود العربية في النقد الموضوعاتي:

*تمهيد:

ليس من شك في أنّ الإرهاصات الأولى للنقد الموضوعاتي عند العرب، انطلقت من داخل أسوار الجامعة، من خلال طائفة من الرسائل الأكاديمية، نوقشت اثنتان منها بجامعة السوربون الفرنسية. فقد ناقشت كيتي سالم رسالة عن موضوع "القلق عند غي دي موباسان" تحت إشراف ج. ب. ريشار سنة 1982م. وفي سنة 1983م، ناقش عبد الكريم حسن رسالة دكتوراه دولة بإشراف المستشرق الفرنسي أندري ميكال، وغريماس، بعنوان "الموضوعية البنيوية في شعر السياب". وقبل ذلك، وبالتحديد سنة 1971م، ناقش الباحث المغربي عبد الفتاح كليطو رسالة بجامعة الرباط بعنوان "موضوعاتية القدر في روايات فرانسوا مورياك".

ومن بين الجهود العربية الأولى في النقد الموضوعاتي، في رأي بعض النقاد، تجربة علي شلق؛ الناقد السوري. فحتى وإن لم تصل إلى حد الوعي المعرفي والإجرائي، كما أنها لم تتبنّ تياراً معيّناً، أو مدرسة معيّنة صراحة، إلا أنها كانت محاولة مميزة ورائدة، اكتسبت مقوماتها الخاصة وفرادتها. لقد شكلت هذه التجربة عملاً موسوعياً ذا طابع تأريخي، فتتبع صور (القبلة) و(العين) و(السمع) و(الشم) و(اللمس) في الأدب العربي عبر تاريخه.

[1] – عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص 116.

وسنخصص في هذا المبحث حيّزاً لأهم الجهود التي خاضت في المقاربة الموضوعاتية، تبعاً لدرجات الفاعلية والتأثير في الساحة النقدية العربية، بدءاً بعلي شلق، ثم تعريجاً على عبد الفتاح كليطو، وختاماً بعبد الكريم حسن الذي يُعدّ - بلا منازع - أهم حدث موضوعاتي في النقد العربي، حتى إن وزنه في هذا المضمار عند العرب يقابل وزن ج. ب. ريشار في النقد الموضوعاتي الفرنسي. واختيارنا لهذا الثلاثي يعود إلى أن كل واحد منهم يعبّر عن مرحلة ما، أو عن محطة من المحطات التي مرت بها الموضوعاتية عند العرب.

ونختم هذا المبحث بإلقاء نظرة على مدى حضور هذا المنهج - وإن كان بعضهم يرفض اعتباره منهجاً - في النقد الجزائري.

وعموماً لم يختلف النقاد، ومنهم الباحث الجزائري الواعد يوسف وغليسي على حقيقة أولوية عبد الكريم حسن بريادة مضمار النقد الموضوعاتي في الوطن العربي، بشكله المنهجي الناضج، فكان كتابه "الموضوعية البنيوية: دراسة في شعر السياب"« فاتحة عهدنا الرسمية بهذا الشأن»[1].

هذا هو الإعلان الرسمي عن ميلاد الموضوعاتية في العالم العربي، دون التقليل من التجارب والمحاولات الأولى. ومع هذا، فإن هناك بعض النقاد يحاولون أن يجدوا لهذا المنهج جذوراً وأصولاً في بعض الممارسات النقدية العربية التي قد تتفق جزئياً، أو بشكل عفوي، مع بعض جوانب الدراسة الموضوعاتية، على غرار ما قام به حميد لحميداني[2]الذي أشار إلى بعض الممارسات النقدية "الموضوعاتية" المبكرة عند العرب، مثل علي الراعي في كتابه (دراسات في الرواية المصرية)، وغالي شكري في (المنتمي)، وآخرين من أمثال يوسف الشاروني، فؤاد دوارة، محمد مصايف وغيرهم.

---

[1] – يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر، من "اللانسونية" إلى "الألسنية"، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، د، ط 2002، ص 170.

[2] – حميد لحميداني، سحر الموضوع، منشورات دراسات سال، المغرب، د ط، 1990، ص 45 وما بعدها.

فهذا التوجه يصفه وغليسي بأنه« من قبيل التعسف المنهجي »، ووجه التعسف في هذا التوجه يكمن في« أنّ بعض هذه "الممارسات المبكرة" ظهرت قبل ميلاد النقد الموضوعاتي أصلاً (...) ويذكر علي الراعي أنه قد كتب فصول كتابه بين سنتي 1956 و1962، وهي الفترة التي لم يكن يسمع خلالها بالموضوعاتية، إلا "خاصة الخاصة" من النخبة الأدبية الغربية »[1].

فمثل هذا الرأي تعوزه الوجاهة من الناحية التاريخية، كما أنه مفعم بالسطحية في الطرح، لا تليق بناقد في حجم حميد لحميداني الذي يتابع في نفس الصدد - وبطريقة تعميمية تتنافى مع ما يجب على الناقد أن يتحلى به من صبر وتدقيق ومجافاة للأحكام المسبقة - مشدداً على أن هذا المنهج ليس في مقدوره« أن يبني معرفة متكاملة ومنهجية بالنصوص الروائية العربية وسيكون في الحدود القصوى قادراً على أن يمتّع القراء العاديين الذين يبحثون عن المعلومات العامة »[2].

وفي نفس السلة من "التعسف المنهجي" يصنّف وغليسي الناقد السوري خلدون الشمعة، خاصة في قوله بأنه« قد سيطر منذ بداية القرن الاتجاه الثيمي "Thematics" على النقد العربي الحديث على نحو بلغ فيه التأكيد على موضوع أو مضمون العمل الأدبي حداً جعله يبدو وكأنه العمل الأدبي نفسه »[3].

وليس خفياً ما يميّز هذا الرأي ومن سار في فلكه، من مجانبة الرزانة النقدية، والطرح الموضوعي، ما أدى بالكثير من أهل النقد - كما يقول يوسف وغليسي الذي نطمئن إلى رجاحة رؤيته النقدية وسدادها - إلى أن يحسبوا« على النقد الموضوعاتي أيّ "ناقد" تتوقف موهبته النقدية عند حدود اختزال مضمون النص الأدبي إلى أفكار رئيسية وتفريعها إلى

---

[1] – يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر، ص 172.

[2] – حميد لحميداني، سحر الموضوع، ص 88.

[3] – خلدون الشمعة، النقد والحرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق. د. ط، 1977، ص 186.

أفكار ثانوية ثم تمطيطها بلغة سردية إلى أبعد ما يمكن ! وأحرى بهؤلاء - إذن - أن يبحثوا عن أصول "الموضوعاتية" فيما تقدمه المدارس والثانويات من دروس (دراسة نص) ! وما تقدمه الكتب المدرسية من تصنيف للشعر على أساس الأغراض: مدح، فخر، غزل، هجاء...!»[1].

إن ما يلحّ عليه وغليسي في هذا الكتاب - الذي يُعدّ من أعماله النقدية الباكرة - هو حداثة عهد العرب بالموضوعاتية، واعتبارها "بضاعة مستوردة"، مما يجعل كل محاولة للبحث عن أصول لها في النقد العربي ضرباً من المجازفة، أو المخاطرة المنهجية. فكثرة المصطلحات المنقولة إلى العربية، واختلافها تبعاً لاختلاف الترجمة تدعم هذا التوجه وتعززه.

غير أن المصطلح الذي يستأنس إليه في هذا الخضم الهائل من المقابلات العربية هو مصطلح (الموضوعاتية) رغم أن النسبة للجمع في اللغة العربية التقليدية لم تكن مألوفة، وقد أذنت فيها بعض المجامع اللغوية بعد ذلك من أجل تفادي الوقوع في اللبس لو نسبنا إلى المفرد. وهذا ما صرّحنا - من قبل - بتبنّبه في هذا العمل.

ولكنه يعود، بعد سنوات من البحث والتوسع، ليسمح باستخدام مصطلح آخر إضافة إلى "الموضوعاتية" وهو "الموضوعية" «بالنظر إلى شهرتيهما واتساع نطاقهما الاستعمالي، والقدرة اللغوية للموضوع، في المعجم العربي، على الإحاطة بالمفهوم الغربي إلى حد بعيد»[2].

5 - 1- علي شلق: موضوعاتية الحواس.

إذا عدنا للدراسات التي تتناول "الموضوع" عند العرب، لألفيناها كثيرة ومتعددة. وبغض النظر عن المحاولات الرائدة التي ميّزها الحس النقدي العميق، والانضباط المنهجي، والدقة العلمية، على غرار سعيد علوش، وحميد لحميداني، وخاصة عبد الكريم حسن.. فإن غالبية

[1] – يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر، ص 172– 173.

[2] – يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007، ص 159.

الدراسات الأخرى «لا تستند إلى نظام منهجي ولا تسمي مفاهيمها أو منطلقاتها (...)، وهي مكتوبة عشوائياً ومن دون التقيّد بأيّ منهج أو رؤية. وكثيراً ما قرأنا دراسات نقدية أو تحليلية حول الموت أو المرأة والجنس، أو المدينة والريف (...) لكنها تنحو منحى لامنهجياً قائماً على دراسة المضامين والمعاني»[1].

وهذا ما يميّز - في الحقيقة - تجربة علي شلق النقدية الموسوعية، فقد توخى طريقة التوثيق أو التجميع، معتمداً على جرد مختلف الصور الواردة في الشعر العربي - بعيداً عن ترابطها و تواشجها - عبر التاريخ «وهذا هو عمق الاختلاف بين مقاربة الموضوعاتيين ومقاربة علي شلق»[2]. لقد عمل علي شلق على تجميع الصور من الشعر العربي على النحو التالي:

1) القبلة في الشعر العربي.
2) العين في الشعر العربي.
3) السمع في الشعر العربي.
4) الشمّ في الشعر العربي.
5) اللمس في الشعر العربي.

ففي كتابه الأول حول القبلة في الشعر العربي، يقوم بملاحقة ورود القبلة - وما في حكمها - على المستوى اللغوي والنفسي والتاريخي في مختلف مراحل الشعر العربي، من الجاهلية إلى العصر الحديث، وفي أهم الكتب والموسوعات الأخرى كألف ليلة وليلة. وبعد هذا الجرد التاريخي، ينتقل إلى التحليل الفيلولوجي لتقصي المداليل اللغوية لمفهوم كل مفردة من المفردات التي تنتمي إلى عائلة القبلة.

[1] – حاتم الصكر، ترويض النص، دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر، إجراءات ومنهجيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د. ط. 2007، ص 199.

[2] – سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 56.

ومع ذلك، فإن هذا العمل الطريف في حد ذاته وفي محتوياته، يظل بعيداً عن «الإطار المنهجي لبحث الصور التي يجمعها ويرصفها في مدونات لها أبعاد تاريخية أكثر منها تحليلية»[1]. فركز على أنواع القبلة ورمزيتها من زاوية قد تكون أنثروبولوجية أكثر من أيّ شيء آخر، وهذا ما يظهر في قوله: «فقبلة الفم، أو الخد، قبلة العنق أو العين، قبلة الرأس أو ما وراء الأذن، قبلة اليد أو الأنامل، قبلة الصدر، أو القدم، أو الساق وما إلى ذلك، جميع ذلك يثير إحساساً متميّزاً خاصاً، ويرمز إلى حالة. وهناك قبلة الإشارة، قبلة الصمت، قبلة الوهم»[2].

فالإحصاء في مثل هذا المستوى هو العماد في تجميع صور القبلة عبر تاريخ الشعر العربي. لكن الإحصاء هنا يظل مقيّداً بأحكام مسبقة تمثل الركيزة التي تنبني عليها دراسة موضوع القبلة.

ومع هذا، فإن الباحث الموضوعاتي قد يعثر في عمل علي شلق على« ما يثير بعض إعجابه، إلا أن قصر العمل على صور جامدة للقبلة يحدّ من الأبعاد العميقة لها، ويجعلها مسحاً على مستوى السطح، وهو جرد يتعزز بملابسات خفيفة لمحيط القبلة، إلا أنها تظل غير كافية لإيجاد موضوعاتية ما»[3]. كما أن النزعة الأخلاقية الذاتية الواضحة في تحليله للقبلة، يقلل من أهمية البحث على المستوى المنهجي، مما يدفع إلى الاعتقاد في أحيان كثيرة بأن هذه المقاربة تنغمس، إلى حد ما، في تداعيات مثالية، ومشاعر شخصية، بعيدة عن الاستنتاجات المنهجية والرؤى النقدية. فها هو يقول في هذا السياق:« وما دمنا نتحدث عن القبلة في شتى أصولها ومنازعها (...) سنتعداه إلى الحديث، والابتسام، وبرد الثنايا، والغناء، وكل ما له علاقة بالفم، هذه الفتحة المبرعمة التي أفترت عن أنبل شعور وأطيبه، وأحلاه

---

[1] – المرجع السابق، ص 57.

[2] – المرجع نفسه، ص 58.

[3] – م. ن، ص .ن.

بالقبلة، جاعلين المحور الرئيسي، تلك الرسالة من قلب إلى قلب والفاتحة المقدسة لكتاب الحب الذي هو سر الوجود وغاية الغايات »[1].

وبهذا الشكل جاء عمله رصفاً وتكنيساً، بعيداً عن النفاذ إلى عمق صورة القبلة وفق الآليات المنهجية المساعدة على ذلك. ولذا، فإن الحديث هنا يكون عن توفيق علي شلق في مشروعه وفقاً للطريقة التي سطرها لنفسه، وليس وفق الطريقة الموضوعاتية.

5 ـ 2- عبد الفتاح كليطو: موضوعاتية القدر.

ناقش كليطو رسالة أكاديمية (لم نتمكن من الحصول عليها) حول "موضوعاتية القدر في روايات فرانسوا مورياك" في كلية الرباط سنة 1971 م. ورغم علانية الموضوعاتية في العنوان، إلا أننا لا نعثر على إشارة صريحة من الباحث إلى هذا المنهج بعد ذلك. لكن الخطوات الأساسية لهذا المنهج كانت حاضرة تقريباً طيلة ردهات البحث، فجهِد في إحصاء ورود (القدر) وتكراره في روايات مورياك، ثم تحليله في سياقاته الماورائية والفنية. فكانت غايته تتمثل في البحث عن موضوع أساسي ورئيسي، والاشتغال عليه في تبدّلاته وتفرّعاته.

وتوصل كليطو إلى أن مفردة "القدر" من المفردات التي تتردد بكثرة في روايات فرانسوا مورياك، كما في مقالاته. ففي مقالة "صحراء الحب" Le desert de l’amour" مثلاً، ترددت هذه المفردة خمس عشرة مرة، وهذا ما يعزز الاعتقاد بأن« القدر يعدّ مركز العمل المورياكي بالموازاة مع أمل الخلاص عبر العضو الإلهي »[2].

وعبر استقرائه لتواتر هذه الكلمة، يحاول كليطو تأويل المعاني والدلالات التي ترد ضمنها الكلمة، والسياقات الشكلية التي تقدم ضمنها في روايات مورياك. ثم يعود إلى المنابت الإغريقية لكلمة "القدر" والتي تعني القوى الميتافيزيقية المخيفة، التي يرزح تحت جبروتها البطل التراجيدي. غير أن هذه الدلالة لا تلبث أن تتحوّل بعد مجيء المسيحية لتأخذ بعداً

[1] – المرجع السابق، ص 58.

[2] – المرجع نفسه، ص 49.

مقدساً هو "المصير". فكليطو ينطلق من البعد المعرفي الكلاسيكي، و« يتجاوز حدود الروائية، ويربطها بالتراث والتقاليد الأدبية المسيحية، ليصبح الأدبي ملازماً للاجتماعي والديني، أي داخلاً في شبكة تداولية، تعكس شبكة علاقات معقدة »[1]. وبدل الانطلاق من فكرة مسبقة للقدر،كما يقول كليطو،« والبحث عنها في روايات مورياك، فضلنا مقاربة مخالفة، لقد بدأنا بتجميع الفقرات التي استعملت فيها كلمة "قدر"، وقمنا فيما بعد باستخلاص الأفكار الأساسية التي تحيل عليها مختلف استعمالات الكلمة »[2].

إن ما يغلب على "ظهورات" القدر في روايات مورياك، هو تقاطعه مع قوى غيبية عظمى، ومع أحداث فوق واقعية متماهية أحياناً بنوع من الوعي، وأحياناً أخرى بأبعاد شخصية. فهذه الطريقة التي يعتبرها علوش مبسطة في تعامل كليطو مع "القدر" في روايات فرانسوا مورياك، كانت فعالة في اقتناص طرائق توظيف هذا "القدر" في فقرات الروايات، وتحديد الموضوعات الرئيسية التي تنبثق من تداول المفردة في الفقرات. وتوصل كليطو من خلال هذه الآلية إلى أن فرانسوا مورياك يستخدم كلمة "القدر" حينما يتكلم عن« القانون المتحكم في شخصية فرد ما، وفي إلهامه ومكتوبه الداخلي..، وهذا المفهوم هو ما يلاحقه كليطو، ويحدد مستوياته الموضوعاتية، ويجد أنّ غناها كبير المعنى»[3].

إن الامتلاء الدلالي الكبير الذي تكتسبه كلمة "القدر" باعتبارها الخلية المعنوية الأساسية في روايات مورياك، يمنح دراسة هذا الموضوع أهمية قصوى، فهي تسمح لنا بالاطلاع على عوالم ميتافيزيقية من جهة، وعلى عوالم روائية فنية من جهة ثانية.. لأن عند مورياك - كما يرى كليطو - يتماهى الميتافيزيقي والفني، وهذا التماهي بين« الغيبي والروائي، أو الميثي

---

[1] – المرجع السابق، ص 49.

[2] – المرجع نفسه، ص.ن.

[3] – م. ن، ص 50.

والتخيّلي هو ما يمنح لموضوعاتية القدر بعداً دلالياً، ويصبغ عليه طابع الرؤية الإنساينة »[1].

وبهذا يضع الباحث إصبعه على إشكالية الموضوع الرئيسي في روايات مورياك، ويحدد أبعاده المأساوية الناجمة عن "شقاء" الوعي بين الواقعي والغيبي، الطبيعي وما وراء الطبيعي.. يقول:« إنّ ما تقدمه لنا روايات مورياك، لَهُوَ رؤية تراجيدية للإنسان، في حدود إبرازها مسحوقة من خلال القوى التي تتجاذبها وترعبها »[2]. وهذه النظرة تتخطى الروائي لتخوض في المعرفي، من أجل البحث عن الكليات الإنسانية في أعمال مورياك، بدل الاكتفاء بإشارات مختزلة وعابرة.

إن هذه الاطروحة الجامعية جاءت في زمن مبكر، لم يكن المنهج الموضوعاتي، تقريباً، معروفاً في الوطن العربي، وهذا ما جعل الباحث - ربما- يغفل بعض الإشارات الصريحة والأساسية في تقديم عمله وفق آليات منهجية دقيقة. ولكن، وبعد مرور قرابة عقد من الزمن؛ وسّع خلاله كليطو من معارفه النظرية حول الأدوات الإجرائية لهذا المنهج، وجذوره التاريخية والإبستيمولوجية، انبرى موضّحاً بعض الأمور التي مسّها شيء من اللبس في رسالته عن مورياك، وخاصة تغافله عن الإشارة الصريحة إلى المنهج الموضوعاتي، رغم خوضه فيه بشكل يدعو إلى الاستحسان والتنويه.. فجاء في بعض مداخلاته ما يلي:« إذا تطرقنا لما سُمّي بالنقد الموضوعاتي، لا أعني النقد الذي يتطرق إلى موضوعات عامة مثل: صورة المرأة عند هذا الكاتب أو ذاك، صورة المدينة أو صورة البادية عند هذا الروائي أو ذاك. أعني بالنقد الموضوعاتي؛ النقد الذي ينبني على دراسة الصور التي توجد في نص ما أو مجموعة من النصوص، المقصود ليس دراسة صورة بعينها وإنما دراسة شبكة من الصور.

[1] – المرجع السابق، ص. ن.

[2] – المرجع نفسه، ص 51.

لم نفعل شيئاً إذا اكتفينا بصورة واحدة ترد في بيت من الشعر مثلاً، ولن نفعل شيئاً إذا أهملنا الصور المبتذلة واهتممنا فقط بالصور الأصلية التي لم يُسبق إليها الشاعر»[1].

إن الإشارة، هنا، تأتي صريحة إلى النقد الموضوعاتي، بعد سنوات من البحث و- ربما - المراجعة.. مراجعة أفكاره ومعارفه، وتوجيهها. فقد دعّم مفاهيمه ورؤيته النقدية، ووضح منهجه وأدواته الإجرائية، وصرّح بها علناً، بعد أن كانت في السابق لا تتجاوز حدود "هواجس وحدوسات البحث" التي سار على هديها في إنجاز مشروع يمكن أن نضمّه إلى المشاريع التي تدخل في صميم العمل الموضوعاتي كما مارسه رواد النقد الجديد في فرنسا بدون مبالغة.

فبعد المزيد من التمرس والاطّلاع، واستقراء الجهود النقدية عبر محطاتها المختلفة، وعبر تفاوتها الطبيعي بين ناقد وآخر، وكذا عند النقاد الجامعيين في فرنسا خاصة.. جاءت اعترافات كليطو:« ولم يتبيّن لي خطئي إلا عندما قرأت بعد ثلاث سنوات، كتاباً لجان بيير ريشار، عنوانه (عالم مالارميه التخيلي)، انبهرت عندما اطّلعت على هذا الكتاب الضخم (...) صدر كتاب ريشار (...) في وقت كانت اللسانيات لا تترك أيّ متنفّس لمن يدين بالولاء لعلم آخر. ريشار ليس لسانياً.. وهذا هو السبب المهم. لم يكوّن ريشار مدرسة، بل يستحيل أن يكوّن مدرسة، ذلك أنّه يقترح منهجاً يكفي التشبع به واستيعابه لتطبيقه. من يقرأ ريشار لتطبيقه فإنه سيضيّع وقته. إن ما يمكن أن نستفيد منه - على الأقل في كتابه الذي قرأت - هو المبدأ العام الذي ينطلق منه، وأعني حرصه على إبراز العلاقة الخفية والمستترة التي تجمع قصائد مالارميه. علاقات لا تظهر لأول وهلة، وإنما يقوم الباحث - كما قلت - بتركيبها »[2].

---

[1] – م. ن، ص 52.

[2] – المرجع السابق، ص 53 – 54.

وما يسترعي انتباهنا هنا، هو ذلك الحس الذي تولّد لديه بأهمية المنهج الموضوعاتي، بعدما مارس في أطروحته الآليات الموضوعاتية دونما وعي أو معرفة بالمنهج وأصوله. فهذه هي الفائدة التي استقاها من قراءته لكتاب ريشار.

ثم يستغرق كليطو في استعراض ما اشتمل عليه كتاب ريشار (عالم مالارميه التخيلي) في شبه تلخيص لما ورد بين دفتيه، منقّباً عن الأصول الأولى للمنهج من خلال العودة إلى مقولات باشلار، والنظر من خلالها إلى صورة كل من الماء والثلج والسراب في الشعر العربي القديم. يقول:« من الممكن القيام بهذا النوع من الدراسة، استناداً إلى مجموعة من الشعراء كما يفعل الفيلسوف المعروف باشلار، مثلاً، ما هي الوظيفة التي تقوم بها صُوَر الماء في الشعر العربي؟ أقول صُوَر الماء، ولا أقول صورة الماء. هناك الماء المرتبط بالسراب، والماء الذي يتجلى في الدموع. لسبب أو لآخر تبدأ معلقة امرئ القيس بوصف الدموع وتنتهي بوصف المطر. ثم هناك الماء الآسن والماء المتجمد. كل نقطة في هذا الجرد السريع تقتضي تحليلاً مسهباً »[1].

إن كل صورة من هذه الصور، كما يرى كليطو، لا تكتسب أبعادها الدلالية الموضوعاتية إلا بربطها بصور أخرى تنتمي إلى نفس العائلة، سواء كان هذا الربط عن طريق التماثل أو التقاطع أو القرابة الخفية..

وعليه، فموضوعاتية الماء، مثلاً، تثير مجموعة من التداعيات في ذهن الدارس، تنثال من تلقائها معاني المطر والثلج والسراب والدموع والسيلان والاندفاع والهروب والانفلات والغدر وعدم الاستقرار... ليصل في نهاية المطاف إلى« (ماء/ آسن/ متجمد) إلى حياة وموت معاً إنها، إذن، سيمايئية موضوعاتية تتبنى توليدات وتوزيعات مختلفة التناقضات»[2].

---

[1] – المرجع السابق، ص 55.

[2] – المرجع نفسه، ص. ن.

وفي هذا المستوى، يجد عبد الفتاح كليطو نفسه في حاجة ماسة إلى الاستنجاد بالماضي النقدي العربي، فها هو يستدعي أحد عتاة النقد العربي، ألا وهو الجرجاني من أجل توظيف سلطته النقدية التي تمزج بين موضوعاتية الإبداع وموضوعاتية النقد داخل بوتقة موضوعاتية واحدة.. يقول« في نظر الجرجاني، الشاعر المبدع هو الذي يلمح بين الأشياء علاقات خفية (...) أظن أنّ ما يصدق على الشاعر يصدق على الناقد. نفس الهاجس ونفس الطموح يراود الشاعر والناقد، كلاهما يرمي إلى إبراز ما هو مدفون ومكتوم، ولا أدل على ذلك من العنوان الذي اختاره الجرجاني لكتابه (أسرار البلاغة). (...) الناقد سواء الموضوعاتي أو غيره، يقترح أو يجب أن يقترح قراءة شخصية. أقول قراءة شخصية... تحيل دائماً على النص، وتحتكم في النهاية إلى النص »[1].

إن كليطو يريد - من خلال هذا الرأي - العمل على تحرير الناقد من قيد المنهج، ودفعه إلى اقتحام عوالم الغواية النصية، والتذوق الشخصي. فالنقد مهما كانت مرجعياته وأدواته، هو في نهاية المطاف رحلة شخصية وذوقية، لا يدري أحد - حتى صاحبها - أين ترسي ومتى تنتهي.

5 - 3- عبد الكريم حسن: نحو مشروع موضوعاتي عربي.

يعتقد بعض الدارسين بأنّ ما يزيد الدراسة الموضوعاتية ميوعة وهلامية،« أنها تفتقر إلى الاستقلالية بأدواتها وإجراءاتها المنهجية، مما يحتّم البحث عن هذه الأدوات (التي تشكّل جزءاً لا يتجزأ منها) في أقاليم منهجية أخرى»[2].

فالناقد الموضوعاتي، بحكم استخدامه لكثير من أدوات المناهج الأخرى« يحاول دائماً أن ينفلت من التحديد، ويمكن القول بأنّ مبدأ الحرية الذي يتمتع به ممارس النقد الموضوعاتي

---

[1] – م. ن، ص 56.

[2] – يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر، ص 170.

هو الشيء الوحيد الثابت في هذا المنهج»[1]. كما أن لغة هذا النقد صادرة أساساً عن انطباع ذوقي« أو تعاطف مع النص. ولا ينكر ريشار جزئية النقد الموضوعاتي»[2]. ولكنه يلحّ على أن الناقد الموضوعاتي يبتغي دائماً تماهي هذه الأجزاء ضمن أنساق نقدية متكاملة، وليس أن تحلّ محلّ المناهج النقدية الأخرى.

وهذا ما عمل عبد الكريم حسن على مراعاته في مشروعه النقدي الاستثنائي والجبار؛« فهو مجهود ضخم في حجمه، رائد في منهجيته، دقيق في آلياته، متميز في مسلكه العام، حتى إن جوليان غريماس - في مناقشته له - راح يقرّ له بشيء من التميز، حتى سمّى اتجاهه هذا (موضوعاتية معجمية) تمييزاً له عن الموضوعاتية الأدبية عند ريشار »[3].

وأردف هذا الكتاب الأول الذي عنوانه (الموضوعية البنيوية - دراسة في شعر السياب) بكتاب ثان عنوانه (المنهج الموضوعي)، حاول من خلاله التوسع والامتداد بشكل أكبر، حتى كاد يخطّ لنفسه اتجاهاً متفرداً في النقد العربي.. وفيه عمل على الاستفادة أكثر من التجارب الغربية الكثيرة والمتنوعة... وهو ما اعتبر في نظر النقاد جرأة نقدية محمودة، وطموحاً شجاعاً ومشروعاً جديراً بالتقدير.

والواقع أن أهم ما ينبغي تتبعه في أعماله هو منهجه النقدي، وأهم خطواته، مع الإشارة - وقد نوّهنا إلى ذلك في الصفحات الأولى من هذا العمل - إلى أن الباحث تبنى خيار مصطلح (الموضوعية) بدل (الموضوعاتية)« حيث كان ينبغي له أن يسمّي منهجه (موضوعاتياً) لا (موضوعياً)، لأنه اعتمد فيه منهج (جان بيار ريشار) الجذري (أو الثيمي)»[4].

---

[1]– حميد لحميداني، سحر الموضوع، ص 22.

[2] – حاتم الصكر، ترويض النص، ص 199.

[3] – يوسف وغليسي، مناهج النقد الادبي، ص 160.

[4] – حاتم الصكر، ترويض النص، ص 200.

5 - 3 - 1 - خطوات المنهج عند عبد الكريم حسن.

يؤسس عبد الكريم حسن تحديده للموضوع على مفهوم «العائلة اللغوية»، وهي تستند إلى ثلاثة مبادئ أساسية: "الاشتقاق" و"الترادف" و"القرابة المعنوية" (Parenté sémique). «فالعائلة اللغوية تجمع في داخلها المفردات ذات الجذر اللغوي الواحد، والمفردات التي ترتبط مع بعضها بصلة معنوية أضعف من صلة الترادف. إن العائلة اللغوية التي يتفاوت عدد عناصرها من مرحلة إلى مرحلة هي الوجه الدال "la face signifiante" للموضوع كما حددنا. وأما عناصر العائلة اللغوية فهي تلك "الأستار المتعددة" التي تحدّث عنها "J.P. Richard" والتي« يختبئ تحتها ذلك التطابق الخفي » وهو الموضوع »[1].

وتتمثل أهم خطوات منهجه فيما يلي:

أ -**التكنيس:** ويقصد "تكنيس" الأعمال الشعرية الكاملة عن طريق الإحصاء.« والإحصاء يجب أن يشمل الأغلبية الساحقة للمفردات إن لم يكن كلها. وفي الحقيقة، فلقد أحصينا حوالي ثلاثة آلاف مفردة "tèrme". وهذا ما يشمل معظم مفردات الشعر السيابي. وعلى الرغم من قسوة العمل الإحصائي، إلا أننا أنجزناه وحققناه أكثر من مرة »[2].

وقد قام الباحث بهذا العمل دون الاستعانة بالعقل الإلكتروني. فعند إحصاء ظهورات مفردة (الحب) مثلاً، فإنه أحصى صيغها الاسمية والفعلية كلها: الهوى، الغرام، الصبابة... ثم أحصى المفردات ذات القرابة المعنوية معها، مثل: اللثم، القبلة... إلخ. وأطلق مصطلح "الظهورات" على الصيغ التي تنتمي إلى مفردة معيّنة.

ب - بعد الإحصاء يحدد "الموضوع الرئيسي" "le thème"« والموضوع الرئيسي هو الموضوع الذي تتردد مفردات عائلته اللغوية بشكل يفوق مفردات العائلات اللغوية

---

[1] – عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية، ص 32 – 33.

[2] – المرجع نفسه، ص 33.

الأخرى»[1]. فالتردد أو التكرار من أهم الظواهر التي يركز عليها الناقد الموضوعاتي، ويستهدفها من خلال الإحصاء.

وللتنبيه إلى أهميتها، يعرض عبد الكريم حسن لآراء طائفة من النقاد الذين استخدموا المنهج الموضوعاتي، ومدى احتفائهم بهذه الخاصية، والتركيز عليها في تحديد الموضوع؛ «يقول الناقد الفرنسي المعروف "Roland Barthes":" وقبل كل شيء، فإن الموضوع يتصف "بالعودوية". وهذا يعني أنه يتكرر على امتداد العمل الأدبي". ويقول "J.P.Richard":" إن الاطرادية هي المقياس في تحديد الموضوعات". ثم يضيف: وعلى امتداد العمل الأدبي المكتوب، فإنه يجب أن تتحدد العناصر التي تتكرر بشكل ذي دلالة. ثم توضع هذه العناصر في مجموعات أو حقول شاقولية. وعبر حركة تنظيمية شمولية توضع هذه المجموعات في علاقات بعضها مع بعض»[2].

فمن "التكرار" إلى "الاطرادية"، إلى "العودوية".. يسترفد الباحث مقولات أهم النقاد لإضفاء الشرعية العلمية على منهاجه النقدي. ويمكن أن نعدّ ذلك طبيعياً، بالنظر إلى أن الأصول المرجعية لهذا المنهج هي أصول أوربية، أو لِنَقُلْ، فرنسية على وجه التحديد.

إن الباحث يمتح من هذه المرجعيات في تأصيله النظري، وفي ممارساته التطبيقية، مع لمسة فردية واضحة أملتها عليه - من حين لآخر - ضرورة التحرر والانفلات من القوالب المنهجية الصارمة، وعدم الاكتفاء بالجهاز الإجرائي الجاهز.

ويؤكد عبد الكريم حسن في هذا الصدد، أن عملية استقراء النصوص، وتكنيس مفرداتها عبر التاريخ، أثبتت «أنّ مفردة أو مفردتين هما اللتان تسيطران على بقية المفردات ضمن الموضوع الرئيسي(...) فمن الناحية الكمية، نلاحظ أنّ هذه المفردة أو هاتين المفردتين

---

[1] – المرجع السابق، ص 34.

[2] – المرجع نفسه، ص. ن.

تترددان أضعاف ما تتردد المفردات الأخرى وفي نفس العائلة مجتمعة، وعلى المستوى النوعي، فإنهما تحملان معظم نويّات المعنى "sème" للموضوع بكامله»[1].

ج - يُعنى المنهج، بعد اكتشاف الموضوع الرئيسي، بتحليل المفردات التابعة له بكل ظهوراتها. « ويتم ذلك على أساس تحليل كل مفردة على حدة، ثم استخراج النتائج التي قد تكون مهمة جداً في التفريق بين هذه المفردات ووظائفها. وبعد إكمال التحليل الجزئي تتم دراسة الموضوع من خلال استخراج المخطط الكلي الذي ينظمه. ونقطة الارتكاز في التحليل هي النص. فتحليلنا نصي "Analyse contextuelle" لا علاقة له بلغة القاموس»[2].

وفي سياق الكلام عن الموضوع الرئيسي، يستخدم عبد الكريم حسن - كما يفعل دائما - بعض الآراء لأستاذه ج. ب. ريشار، موضحاً حيناً ومدعماً حيناً آخر. فأثناء كلامه عن مسألة الإحصاء وأهميتها في النقد الموضوعاتي، لا يتوانى مع ذلك عن اعتبارها لا تقود إلى نتائج نهائية، لأن الموضوع - عند ريشار-«يتعدى الكلمة بشموله وامتداده»[3].

بالإضافة إلى هذا، فإن الاعتماد المفرط على الإحصاء، يمكن أن يقود إلى عائق منهجي يصعب تذليله، لأن« بناء "معجم" لفظي للتواتر في العمل الأدبي يفترض أن معنى الكلمات يبقى ثابتاً من موقع إلى آخر. ولا يبقى في النهاية إلا الدقة والصبر في قراءة النص. فالدقة والصبر هما اللذان يقودان إلى القوانين الداخلية للرؤية والخيال»[4].

فالنص هو الفيصل، وهو الحكَم في نهاية المطاف، وليس "المعجم اللفظي" الذي يوفره الإحصاء وتكنيس المفردات سوى عامل مساعد، أو خطوة أولية سرعان ما تفقد أهميتها بعد الانتقال إلى الخطوة الموالية. وعلى الدارس أن يميز بين مستويين: مستوى مادة التحليل؛

---

[1] – المرجع السابق، ص 35.

[2] – المرجع نفسه، ص 35.

[3] – م. ن، ص. ن.

[4] – م. ن، ص. ن.

ومستوى التحليل، لأن المفردة لها نوعان من المعنى كما يعتقد غريماس، وهو من كبار علماء المعاني:« فأما النوع الأول، فهو ما يسميه "النويّات الذرية للمعنى" semes nucléaires". وهذا النوع يبقى ثابتاً. وأما النوع الثاني، فهو ما يسميه الناقد نفسه بـ "النويات النصية للمعنى" "semes contextuelles". وهذا النوع هو الذي يتغيّر تبعاً لموقعه في النص »[1].

إن قراءة نص ما - كما يرى ريشار - تستهدف البحث عن المعنى، وهذا البحث يتخذ شكلاً وصفياً (descriptive) حيناً، وشكلاً نفسياً (interprétative) حيناً آخر، على اعتبار أن التحليل النفسي في جوهره بحث عن المعنى الخفي من خلال المعنى الجلي.

وإذا كانت بعض الكلمات مشحونة أكثر من غيرها نظراً لخصوصية تُميّزها كالرمز مثلاً، فإن التحليل في هذه الحالة يصبح ضرباً من البحث« عن "فيض المعنى" la connotation" فالموضوعية [الموضوعاتية] ملاحقة مستمرة للتعددية التي يتميز بها المعنى. إنها بحث عن المعنى في كل الاتجاهات على حد تعبير الناقد J.P.Richard»[2].

د - وقد أفضت دراسة الموضوع الرئيسي إلى دراسة الموضوعات الفرعية التي تنبثق عنه. فكيف يتم ذلك؟

عند دراسة الموضوع الرئيسي« يلاحظ الناقد أن مفرداته تعبّر عن أفكار وقضايا متعددة. وإلحاح الموضوع الرئيسي على قضايا بعينها، هو الذي يحدد الموضوعات الفرعية، وتظهر أهمية هذا الإلحاح كمياً ونوعياً (...). ولا بأس من الاستشهاد بما قال j.p.Richard في هذا

[1] – المرجع السابق، ص 36.

[2] – المرجع نفسه، ص 37.

الصدد:« إن قيمة أيّ موضوع إذاً، تتحدد من خلال إلحاحيته، وقدرته على التمفصل. ولا تأخذ الموضوعات معنى إلا من خلال علاقة الواحد منها بالآخر»[1].

ويدرس الموضوع الفرعي وفقاً لشرطين هما:

– إضاءة هذا الموضوع الفرعي للجانب الذي قاد إلى دراسته من الموضوع الرئيسي.

– إضاءة خصوصية الموضوع الفرعي.

ومثال ذلك الموضوع الرئيسي في شعر السياب في مرحلته الأولى في ديوانه (البواكير) هو: الحب، وخصوصية هذا الحب فيه هي الإخفاق. والحب المخفق يقود إلى الألم، خصوصاً وأنّ معظم مفردات الحب في هذا الديوان تشير إلى علاقة الحب بالألم. ولهذا تنبغي دراسة موضوع الألم.

هـ - وأما المرحلة الأخيرة، فنكون معها قد وصلنا إلى شبكة العلاقات الموضوعاتية «وهذه الشبكة تعبّر عن بنية الموضوعات في مرحلة شعرية معيّنة. وهي شبكة أشبه ما تكون بالشجرة التي يمثل الموضوع الرئيسي جذعها، وتمثل الموضوعات الفرعية غصونها. وقد يتولّد عن هذه الغصون فروع أصغر، كما قد تبقى بلا فروع. وقد نتعمّد أحياناً قطع الفروع التي تتهدّل حتى تصبح لاطئة بالتراب، وذلك مخافة أن تأخذ الدراسة شكلاً دائرياً يوقع في التكرار (...). وهنا نلاحظ أن نقطة الوصول إلى منهجنا (...) نقطة مشتركة، وهي اكتشاف البنى أو شبكات العلاقات بين الموضوعات أو تنظيم العالم الذي تصوّره الفنان»[2].

غير أن هذا لا يعني بالضرورة أن المعاني عندما تشعّ أساساً من الموضوع الرئيسي، فإن العلاقة التي تربط بينها هي علاقة التوالد. ومن هنا فإن« الشجرة ليست الشكل الوحيد لشبكة

---

[1] – م. ن، ص 38.

[2] – المرجع السابق، ص 39.

العلاقات بين الموضوعات و(...) أن شبكة العلاقات في مرحلة ما قد تأخذ شكل حزمة الأشعة، وقد تأخذ في مرحلة أخرى شكلاً يعبّر عن علاقة انعكاس بين الموضوعات »[1].

وعموماً، يمكن أن نجمل الخطوات الأساسية للمقاربة الموضوعاتية عند عبد الكريم حسن في: الكنس أو الجرد أو الإحصاء/ تحديد الموضوع الرئيسي/ تحليل المفردات/ الموضوعات الفرعية.

5 - 3 - 2 - الانتقادات التي وجهت إلى منهج عبد الكريم حسن:

يعتقد سعيد علوش أن خطوات المنهج - التي مرت بنا آنفاً - عند عبد الكريم حسن، تعمل على تفكيك النص أكثر مما تعمل على تركيبه«انطلاقاً من أنّ افتقاد العمل للخلفية الفكرية للموضوعاتية يقطعها أولاً عن إرهاصاتها في العالم العربي، كما يجعلها حركة تفتقد قواعدها المعرفية بعزلها في دائرة مغلقة، لا هي ترتبط بنتائج حقلها المعرفي الفرنسي، ولا هي تدعم وشائجها بالرصيد الثقافي العربي»[2]. وهذا ما يدفع بالباحث - من حين لآخر - إلى الاستعانة بإحالات على ج. ب. ريشار، بقصد إلقاء العبء المعرفي على أستاذه، معتقداً أن الاستنجاد بريشار قد يعفيه من تحمّل وزر المسؤولية العلمية.

يضاف إلى هذا أن الباحث خاض في بعض المسائل متكئاً على نظريات أستاذه ريشار، ومع ذلك فإن الحظ كثيراً ما جانبه في تأويلها وتفسيرها؛ فالعائلة اللغوية التي يتكلم عنها «والممثلة للأستار المتعددة عند ج. ب. ريشار، ليست فيلولوجية عند هذا الأخير، كما يقدّمها عبد الكريم حسن، من خلال الاشتقاق والترادف والقرابة المعنوية، وهنا يظهر الخلل في المقاربة التوفيقية التي لا تمس الطرح النظري بل تتعداه إلى التطبيقات »[3].

---

[1] – المرجع نفسه، ص.ن.

[2] – سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 47.

[3] – المرجع نفسه، ص 48.

ويرى يوسف وغليسي أنّ مفهوم "العائلة اللغوية" عند عبد الكريم حسن، هو الوجه الآخر لمفهوم "الدائرة الدلالية" عند فايز الداية، رغم أنّ الأخير بعيد كل البعد عن الدراسات الموضوعاتية. وهذا المفهوم يفترض« أنّ كل نص إنما يدور في مجموعة من (الدوائر الدلالية) فقد تهيمن دائرة دلالية ما على العمل الأدبي، فيسمي فايز الداية ذلك "بؤرة دلالية"، وقد تغطي جانباً منه في شكل "مقطع دلالي"، وقد ترد في لمحة خاطفة لها تأثيرها الخاص؛ فهي "ومضة دلالية"، على حد اصطلاحاته »[1].

والدائرة الدلالية عند فايز الداية تقوم على الإحصاء - ولو بنسبة أقل من العائلة اللغوية عند حسن -« فقد استطلع الناقد عبر 377قصيدة ومقطوعة من ديوان أبي فراس، دائرة دلالية واحدة، هي (دائرة الحماسة)، تتفرع إلى جانبين آخرين هما: الدائرة المتولدة من لقاء (الحماسة بالغزل)، و(دائرة البحر) المتفاعلة في شطر منها مع مشاهد الجيوش وأصداء الفروسية »[2].

ومن هنا، فإن مفهوم "الدائرة الدلالية" ليس سوى تأصيل علمي دلالي لمفهوم "االعائلة اللغوية"، برغم انعدام الإحالة المرجعية عليها،« وأنّ "الدوائر" أو "البؤر الدلالية" التي يصطنعها فايز الداية، هي صياغة (أكثر دقة وأناقة تعبيرية) للموضوعات الرئيسية لدى عبد الكريم حسن»[3].

ويضع وغليسي كلاً من فايز الداية وعبد الكريم حسن - على حد سواء - في نفس دائرة اللوم والعتاب« من قصر للممارسة الموضوعاتية على السطح المعجمي للنص مع تغييب واضح للبنى الفنية التي ينسجها النص في تركيبه البديع بين القطع المعجمية المنفردة»[4].

---

[1] – يوسف وغليسي،مناهج النقد الادبي، ص 166.

[2] – المرجع نفسه، ص. ن.

[3] – م. ن، ص 167.

[4] – م. ن، ص. ن.

هذا فيما يتعلق بمفهوم العائلة اللغوية عند عبد الكريم حسن، من منظور سعيد علوش، ويوسف وغليسي. فإذا كان الأخير غير مشتطّ ولا متحامل في قوله بأن الإحصاء المفرط في عمل الباحث، أدى به إلى تغليب المستوى المعجمي على حساب البنى الفنية– وهذا ما نعثر عليه في ممارساته التطبيقية– فإن الأول يكون قد لامس المبالغة بوصفه لمجهود الباحث ومشروعه بأنه يعمل على التفكيك أكثر مما يعمل على التركيب أو التأليف..

فبعودتنا إلى رسالة عبد الكريم حسن، عثرنا على جهد نظري لا يخفى على أحد، كما لمحنا عملاً جاداً على مستوى الممارسة النصية ميّزها التمكّن الواضح من الأدوات الإجرائية والمفاهيم النقدية المستخدمة في تتبّع المواضيع الرئيسية لكل ديوان من دواوين السياب، مستعملاً الكنس والإحصاء والتأويل والتحليل النفسي.. بحيث بدا لنا جلياً أن الباحث أسعفه الحظ - في غير موطن - في إعادة الانسجام والألفة للمقاطع الشعرية أو القصائد التي كتبها السياب، وأفلح في إعادة ترتيب المعاني وتنضيدها عن طريق تمحيص المفردات، ثم إدراجها ضمن سياقاتها الدلالية، من أجل استخلاص المواضيع الرئيسية للقصائد، ثم الدواوين، حتى خيّل إلينا - لفرط إلمامه بالأدوات المنهجية - أن المنهج لم يأت كمجرد حاجة إجرائية أو نقدية، ولم يكن مسقطاً بشكل تعسفي، وإنما كان مستنبطاً ومرتبطاً بعملية القراءة والتحليل. فهو عبارة عن نتائج حصل عليها الباحث لجهده ومثابرته، وليس وصفة جاهزة تقفّى آثارها.

إن عمليتي الجمع والإحصاء اللتين قام بهما الباحث، بتتبّعه لظهور المفردات في كل ديوان، كان يتلوهما بترتيب هذه المفردات ضمن العائلة اللغوية، ثم تركيبها في سياق دلالي ينسجم ويتآلف مع الموضوع الرئيسي للديوان بشكل يجعلها بمنأى عن التفكك وتبعاته.

ومن ضمن الانتقادات التي وجّهت إلى منهج عبد الكريم حسن - باعتباره يستهدف تسليط الضوء على الفعل المحرك للتجربة الشعرية عند السياب، انطلاقاً من فرضية نظرية مستوحاة من المنهج الموضوعاتي عند ريشار - أنه وقع مبكراً في«نوع من التبشيرية بمناهج وكان الأولى الكلام عن المقاربات، لأن ج. ب. ريشار لم يرفع في يوم عَلَم منهج محدد، على

غرار البنوية والشكلانية، من جهة، ولأن الموضوعاتية تتواجد في كثير من المناهج والحقول»[1]. فعبد الكريم حسن كثيراً ما كان يراوح بين سلطة النص من جهة، وسلطة الجهاز الإجرائي من جهة ثانية[2].

لقد ركز الباحثون كثيراً على تتبع الهفوات والنقائص التي شابت البرنامج النقدي لعبد الكريم حسن، فنال ما نال من سهام النقاد. وقد يُعدّ هذا أمراً طبيعياً بالنظر إلى ضخامة مشروعه وأهميته.. وهو نفسه يعترف بأن بحثه كان نوعاً من المغامرة« ومن طبيعة المغامرة أنها يمكن ألاّ تفضي إلى شيء»[3]. والمغامرة عنده تتمثل خاصة في محاولة الجمع بين منهجين.. هذه المحاولة التي لم تفض في نهاية المطاف إلى تشكيل منهج جديد، ولكنها شكلت - ربما - نوعاً من "الانحراف" عن المنهج. كما قد تكون هذه المحاولة "اجتهاداً" شخصياً. ولكننا نستبعد فرضية الاجتهاد ما دام هذا المنهج "مستورداً" من (الآخر)، وليس من صنعه. وبهذا فالاجتهاد، وإن وجد، يظل محدوداً.

وبعد اعتراف الباحث نفسه بتجشمه لمغامرة غير مأمونة العواقب، يأتي تصريح أستاذه المشرف "أندريه ميكال" بأن البحث لم يكن مغامرة فحسب، بل« مغامرة مآلها الإخفاق»[4]، لأن المصالحة بين منهجين (الموضوعاتية والبنيوية)« هي خروج عليهما، وعدم تأسيس لمنهج جديد، وأنّ جهد سبع سنوات كان دون طائل »[5].

وأما البروفيسور غريماس؛ عضو لجنة المناقشة، فقد لاحظ أن الباحث استخدم إمكانيات ضخمة« أشبه بالمدفعية الثقيلة، دون طائل (...) ومن هنا فإن قراءتها مخيبة

---

[1] – سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 44.

[2] – ينظر عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية، ص 27.

[3] – المرجع السابق، ص 31.

[4] – المرجع نفسه، ص 10.

[5] – م. ن، ص 12.

للآمال»[1]. لأنها تشبه رسائل الدكتوراه التي كانت تقدّم في الخمسينيات، منطلقة من فكرة، ثم يقوم الباحث بالإحصاء، والسبر والعدّ، لكي يصل في النهاية إلى نفس الفكرة.

كما لاحظ البروفيسور دافيد كوهين؛ عضو لجنة المناقشة أن الباحث يريد أن يصالح بين (التزمّن -synchronie) و(التزامن -diachronie)، لكن المصالحة بينهما غير ممكنة.

ولا يتسع المجال لإيراد الردود على رسالة عبد الكريم حسن، من قبل أعضاء لجنة المناقشة، ولكن ما يمكن قوله هو أنه على الرغم من هذه الملاحظات التي كانت قاسية وجارحة في أحيان كثيرة، لأنها كانت تتوخى الدقة العلمية« فإن الباحث قد امتاز بالشجاعة الأدبية حين أثبتها في مقدمة رسالته. وهي أول رسالة بالعربية يتجرأ صاحبها على عرض سلبيات رسالته»[2].

وعلى العموم، ورغم كل ما ميّز تجربة عبد الكريم حسن الموضوعاتية، فإنها تُعدّ من المحاولات النقدية الجادة في توظيف هذا المنهج، بحيث إنه لم يكتف بالترجمة أو النقل بدون وعي، وإنما حاول المزاوجة بين بُعدين: البعد الشعري، والبعد الموضوعاتي، مع أن الجانب الموضوعاتي كان في ذلك الوقت (العشريتين الأخيرتين من القرن العشرين) يتحسس طريقه، ويكابد صعاباً جمة في العالم العربي، على خلاف المناهج النقدية الأخرى التي نالت حظها، واحتلّت حيّزاً معتبراً من المشهد النقدي العربي مثل الشكلانية والبنوية والوجودية.

5 ـ 4-ملاحظات عامة حول الموضوعاتية وإشكالاتها في النقد العربي:

من خلال ما مرّ بنا حول الموضوعاتية، يتضح لنا أنّ الخطاب النقدي العربي أصابه نوع من الارتباك حيال المصطلح المفتاحي، أو المصطلح الذي ينبغي الاتفاق عليه، وهذا ما أدى إلى تنافر حاد في نقل المصطلح إلى اللغة العربية.

---

[1] – م. ن، ص 14.

[2] – محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي، ص 111.

وقدّم يوسف وغليسي جدولاً تفصيلياً[1] حول المقابلات العربية لمصطلحات المنهج الموضوعاتي الفرنسية، اجتهد كثيراً في إحصائها والتعقيب عليها. وقد كانت النتائج على النحو التالي:

1) أسرف المعجم النقدي العربي في تلقي المفهوميْن:(thème) و(thèmatique)، حتى تجاوزت المقابلات العربية عشرة لكل مفهوم منها؛ فكلمة (thème) ترجمت بما لا يقلّ عن 15مقابلاً (ثيم - ثيمة - تيمة- موضوع - موضوعة - غرض - مضمون - معنى رئيسي - جذر - محور - ساق - ترجمة - قضية - فكرة - خيط...). وأما كلمة (thèmatique) فقد ترجمت بما لا يقل عن 13مقابلاً: (التيماتية - الثيمية - التيماتيكية - الغرضية - الأغراضية - الجذرية - المضمونية - المنهج المداري - الموضوعية - المنهج الموضوعي - الموضوعاتية - المواضيعية - نظرية الموضوعات...). وهذا دليل على مقدار الابتلاء الذي ابتلي به الجهاز الاصطلاحي العربي، في غياب التنسيق بين المختصين والقائمين على هذا العمل.

2) تتردى وضعية الجهاز الاصطلاحي العربي كلما ازداد عدد المصطلحات الأجنبية التي تتجاور دلالياً مع كلمة (thème)، على غرار (sujet، objet، motif، racine، radical، contenu...).

فرضوان ظاظا[2] مثلاً ينقل كلمة (thème) إلى "موضوع"، وينقل (objet) إلى "غرض". في حين إن عبد السلام المسدي[3]، قبل ذلك، اقترح كلمة "مضمون" مقابلاً لـ(thème)، و"المحتوى" مقابلاً لـ(contenu)، كما اقترح لكلمة "موضوع" مقابليْن هما (objet و sujet).

---

[1] – ينظر، يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، من ص 154 إلى ص 159.

[2] – رضوان ظاظا، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة. عالم المعرفة، الكويت، مايو/ أيار 1977، ص 117 – 118.

[3] – عبد السلام المسدي، قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب، تونس، ليبيا، د. ط 1984، ص 169 – 233.

وما يؤكد صعوبة التفريق بين هذه المصطلحات لشدة التداخل الحاصل بينها، تعليق جورج طرابيشي بأنّ« لفظة (sujet) في اللغة الفرنسية تعني في آن واحد: الذات والفاعل والموضوع»[1].

3) صاحب الاهتمام العربي المطرد بالمصطلحات الأجنبية المركزية، وما يقع في محيطها الدلالي من مصطلحات أخرى إغفال مصطلح (thématologie)، وهو علم "موضوعه الموضوع !" ما عدا إشارة متأخرة، أوردها سمير حجازي في معجمه، قدّم فيها (علم الموضوعات) على أنه « مضمار دراسي ينطلق من رفض أيّ تصور تفسيري أو شكلي للأدب، باعتبار أنه موضوع تجربة ذات جوهر روحي »[2].

4) حاول بعضهم استعمال مصطلحات التيمة والفكرة والجذر والموضوع، مع إدراك ما بينها من فروق جوهرية... وكان الناقد العراقي نهاد التكرلي من الأوائل الذين باكروا إلى ذلك، يقول: «أطلقنا كلمة (جذر) على المصطلح الفرنسي(thème) الذي يترجم عادة بالموضوع. والسبب في ذلك أولاً أن كلمة (جذر) لها معنى خاص في المدرسة الجذرية الحديثة، يجب تفرقته عن كلمة موضوع. وثانياً لأن تعبير (جذري) أو (المدرسة الجذرية) يجنّبنا استعمال كلمة (موضوعي) أو (المدرسة الموضوعية)، بمعنى (عكس ما هو ذاتي). وقد استخدم النقاد التقليديون كلمة (جذر) منذ زمن طويل عندما يبحثون في نصوص كاتب معيّن عن (موضوع) عالجه أو عن فكرة تشغله وتظهر من خلال كتاباته. بينما النقاد المعاصرون عندما يبحثون عن الجذر يحاولون توضيح (شبكة منظمة من الأفكار الملحة) لدى هذا الكاتب»[3].

---

[1] – جورج طرابيشي، البنيوية، ترجمة، دار الطليعة، بيروت،د ط ، 1985، ص 10.

[2]– سمير حجازي، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، دار الراتب الجامعية، بيروت، د. ط، د. ت، ص 147.

[3] – نهاد التكرلي، اتجاهات النقد الأدبي الفرنسي المعاصر، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، د. ط 1979، ص 127.

ونجد محمد عناني ينقل كلمة (thème) إلى "الفكرة"، وكلمة (motif)إلى "موضوع"، كما يقابل "الموضوع الرئيسي" بـ:(Leitmotif)- اعتماداً على نظرية جيرالد برنس - معتبراً أنّ الفكرة مجردة، وأما الموضوع فهو مجسد.

5)هناك اختلاف في التعريب باختلاف اللسان المنقول عنه، فالذين يعرّبون عن الفرنسية يستعملون (تيمة)، والذين يعرّبون عن الإنجليزية يستعملون (ثيمة).

6)هناك ترجمات لا يمكن إلا أن نستهجنها، ونرفضها - كما يقول وغليسي - لأنها ترجمات لا تفي بالغرض إلا في سياقات محدودة، بعيدة عن الحقل المنهجي النقدي المقصود، من نوع: (ساق - ترجمة - خيط...).

7)ينفرد عبد الكريم حسن بالنسبة إلى المفرد (موضوعي)، من أجل تفادي النسبة إلى الجمع (الموضوعاتي - المواضيعي)، انسجاماً مع قاعدة لغوية قديمة، لم يعد ضرورياً احترامها في الاستعمالات اللغوية المعاصرة، بل إن أشد المجامع اللغوية تشدداً أصبحت تبيح الخروج عنها تفادياً للالتباس الدلالي، خصوصاً وأن كلمة (موضوعي) التي يتبنّاها، كثيراً ما تلتبس بما هو غير ذاتي.

8)(الغرض) أو(الأغراضية) شائعة عند عدد لابأس به من الدارسين، ولكن وغليسي يستبعد هذه الترجمة، لأنها ترتبط بمحمول مدرسي يصعب إفراغ دلالته المحنّطة، كما أنّ (الغرض) يظل ثابتاً ومتفقاً عليه، لأن التقسيم الغرضي (مدح، هجاء، وصف، غزل...) ثابت رغم اختلاف النصوص، أما (الموضوع) فيتغيّر بتغيّر النصوص.

9)ينفرد سامي سويدان باستعمال (المدار) أو (المنهج المداري)، وقد يُعدّ ذلك جيداً في حد ذاته، لأن المدار - لغة - هو موضع الدوران، أو ما يجري عليه الأمر، فيغدو وكأنه المحور الدلالي الذي يدور فيه النص. غير أن العيب الوحيد في هذا الاستخدام يكمن أساساً في «محدوديته التداولية ».

10) صعوبة تعميم مصطلح (الجذر)، بالنظر إلى سياقاته الاستعمالية المحدودة، واقتصاره - عموماً - على الأبعاد السيكولوجية للمنهج الموضوعاتي.

5 - 5 - حدود الموضوعاتية في النقد الجزائري:

إذا جئنا إلى النقد الجزائري، فإن حظه من الموضوعاتية لا يضاهي ما ناله هذا النقد من حظوة في بعض الأقاليم العربية الأخرى. وهذا لاعتبارات مختلفة، أهمها عزوف النقاد والأكاديميين عن الإقبال على هذا النوع من المقاربة بنفس الحماس الذي يقاربون به النصوص وفق مناهج أخرى لقيت رواجاً وانتشاراً. فلا نكاد نعثر سوى على النزر اليسير الذي لا يفي بالغرض، في مقابل "إفراط" في الإقبال على الدراسات السيميائية مثلاً.

ويُعدّ كتاب محمد مرتاض (الموضوعاتية في شعر الطفولة الجزائري)، من الأعمال الرائدة في هذا المجال، والتي أعلنت صراحة عن انتمائها المنهجي. صدر هذا الكتاب سنة 1993، وجاء فيه:« آن الأوان للإشارة إلى أن (الموضوعاتية) - كما تعرف بها البحث - هي مجموعة من الموضوعات يلتئم شملها وتصرف معانيها وتحصى أفكارها ضمن موضوع واحد، أو بحث واحد، ومن المفروض أو المرغوب أن تقتصر على غرض معيّن كالوصف أو الغزل وغيرهما...»[1].

ويبدو من أول وهلة خلطه الواضح بين (الموضوعاتية) و(الموضوع) بشكل ما زال بعيداً عن أن يعي طبيعة الدراسة الموضوعاتية وأبعادها. فجاء تعريفه خاصاً بالموضوع وليس بالموضوعاتية.

ومن بين الشذرات الواردة في الرسائل الجامعية، والتي يمكن أن تشكل ملمحاً من ملامح المقاربة الموضوعاتية، يذكر يوسف وغليسي رسالة الأستاذ عبد المجيد حنون«الذي تتبّع موضوع (صورة الفرنسي) في عدة روايات مغاربية، بتفريعه إلى صور "موضوعاتية" أو

[1] – محمد مرتاض، االموضوعاتية في شعر الطفولة الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1993، ص. ج. (المقدمة).

تجليات جزئية للصورة/ الموضوع (الحاكم، الجندي، رجل الأمن، رجل الدين، المعمّر، التاجر، القاضي، الطالب...) وما إليها من الصور المتوازية التي يمكن أن تشكل فروعاً موضوعاتية لصورة الموضوع الرئيسي »[1].

غير أننا، وباطّلاعنا على الرسالة المذكورة•، لم نعثر بها سوى على نتف وتجميعات متفرقة عن صورة الفرنسي في الرواية المغاربية (الجزائر والمغرب وتونس)، وليس المغربية كما سماها خطأ، وهي دراسة تحليلية مقارنة.

ولا نبالغ إذا قلنا إن أدوات المقاربة الموضوعاتية في هذا العمل غائبة تماماً. ولا نكاد نعثر إلا على عملية إحصاء، ولكنها عشوائية بالمنظور الموضوعاتي. فالإحصاء في المنهج الموضوعاتي يعتمد على تتبع مختلف الظهورات التي تميز المفردة في إطار انتمائها إلى عائلة لغوية محددة، ورصد ترددها واطّرادها بما يدل على هوس الكاتب بموضوع ما، من أجل الوصول إلى الخلية الرئيسية للعمل، أو محرك الإبداع لدى الكاتب. فالاشتغال على ظواهر "الاشتقاق" و"الترادف" و"القرابة المعنوية"، وغيرها من لوازم المنهج، لا وجود له في رسالة حنّون، مما يجعلها خارج دائرة النقد الموضوعاتي.

وفي إطار التقاطعات العابرة للنقد الجزائري المعاصر مع المنهج الموضوعاتي، يذكر كتاب (القصة الجزائرية المعاصرة) لعبد الملك مرتاض (صدر عن المؤسسة الوطنية للكتاب سنة 1990). فهذا الكتاب يمس، بشكل خفي، النقد الموضوعاتي، خاصة في سياق كلامه عن المضمون الاجتماعي للقصة الجزائرية، حيث قام بتقسيم هذا المضمون إلى ثلاثة فروع: (الهجرة - الأرض - السكن). فكاد« (المضمون الاجتماعي) يتحوّل إلى موضوع رئيسي "thème principal"، و(المحاور الثلاثة) إلى موضوعات فرعية "sous thèmes"، باستخدام

[1] – يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر، ص 147.

• عبد المجيد حنون، صورة الفرنسي في الرواية المغربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1986.

مصطلحات عبد الكريم حسن. ولكن سقوط الناقد في شرك التلخيص السردي لموضوعات القصص يقعد بالموضوعاتية - بملامحها المنهجية - عن النهوض »[1].

كما يمكن أن نشير، في هذا الصدد، إلى كتاب (النقد الموضوعاتي) للباحثة مسعودة لعريط (سبق ذكره). وقد بذلت الباحثة في هذا الكتاب جهوداً محمودة على المستوى النظري، وقلّبت المسألة المنهجية على أوجه متعددة، ذارعة المجالات التاريخية والإبستيمولوجية عند الغربيين، ثم العرب. غير أن الحظ لم يحالفها كثيرا في المستوى التطبيقي؛ ففي المقاربة النصية الأولى، والتي عنونتها (دراسة موضوعاتية في قصة: "نورا... السمكة الصغيرة" لواسيني الأعرج)، لاحظنا اعتمادها الكبير على المنهج البنيوي، إذ قامت - أولاً - بدراسة بنية العنوان، وسمّته (موضوعاتية العنوان). وفي المستوى الثاني، قامت بدراسة البنى السردية وتمفصلاتها، وسمّت هذا الفصل:(البنية الموضوعاتية السردية). ثم قامت في المستوى الثالث بدراسة بنية الشخصيات، وعنونته (موضوعية الشخوص).

فبالإضافة إلى الاضطراب الواضح على مستوى المصطلح (موضوعاتية وموضوعية)، والذي يدل على عدم القدرة على تحمّل المسؤولية العلمية، وتبني خيار منهجي تؤسسه قناعات معرفية ولغوية، فإن آليات الجهاز الإجرائي الموضوعاتي لم ترد إلا بشكل عارض، وتساهلت في توظيفها إلى حد كبير، حتى إن العمل غرق في الملخصات والتسطيح المنهجي والوصف السردي.

غير أن الباحثة حاولت أن تستدرك سهوها وتسرعها في الفقرة الأخيرة من هذه الدراسة التطبيقية الأولى، لتضفي على نتائجها ملامح موضوعاتية، جاهدة في ملء الفراغات الإجرائية التي وقع فيها البحث، فتقول:« ومن خلال دراستنا الموضوعاتية للعنوان وللبنية السردية للنص مقتصرين في ذلك على عنصر: التمفصلات بمعنى كيفية انتقال السرد من

[1] – يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر، ص 175.

عنصر إلى آخر. وعنصر الشخوص، تبيّن لنا أن الموضوع الذي يفرزه النص هو موضوع الحرية، وتتفرع عنه موضوعات جزئية تتمثل في:(الحب - الأمن - السلام)»[1].

[1] – مسعودة لعريط، النقد الموضوعاتي، ص 57.

الفصل الثاني
موضوعاتية الثورة والرفض في شعر أمل دنقل: المصادر التراثية

المبحث الأول: الإحصاء ضرورة في المنهج الموضوعاتي:

1 ـ دواعي الإحصاء

2 ـ نتائج الإحصاء في الأعمال الكاملة لأمل دنقل

3 ـ ملاحظات وإشارات توضيحية حول إحصائيات الديوان

المبحث الثاني: علاقة أمل دنقل بالثورة والرفض.

1 ـ مفهوم الثورة والرفض

2 ـ الثورة والرفض في النقد العربي

3 ـ الثورة والرفض في شعر أمل دنقل

3 ـ 1 ـ مستويات الثورة والرفض في شعر أمل دنقل

3 ـ 1 ـ 1 ـ الرفض الميتافيزيقي

3 ـ 1 ـ 2 ـ الرفض الاجتماعي

3 ـ 1 ـ 3 ـ الرفض السياسي

المبحث الثالث: الثورة والرفض باستخدام الرمز الأسطوري

* تمهيد

1 ـ الأسطورة

2 ـ الأسطورة في الشعر العربي

3 ـ توظيف الأسطورة في شعر أمل دنقل

المبحث الرابع: الثورة والرفض باستخدام الرمز الديني

* تمهيد

1 ـ التوراة والإنجيل (الكتاب المقدس).

2 ـ الديانة الإسلامية (القرآن الكريم).

المبحث الخامس: الثورة والرفض باستخدام الرمز التاريخي

* تمهيد

1 ـ التاريخ/ الحدث

2 ـ التاريخ/ الشخوص

3 ـ التوظيف الشعري للرمز التاريخي عند أمل دنقل

3 ـ 1 ـ التوظيف الشعري للشخوص

3 ـ 2 ـ التوظيف الشعري للأحداث

المبحث السادس: الثورة والرفض باستخدام الرمز الشعبي

* تمهيد

1 ـ السيرة الشعبية

1 ـ 1 ـ ألف ليلة وليلة

1 ـ 2 ـ سيرة عنترة

1 ـ 3 ـ سيرة الزير سالم

2 ـ الموّال

المبحث السابع: آليات اشتغال التراث في شعر أمل دنقل

* تمهيد

1 ـ التوظيف العرضي

2 ـ التوظيف الاستغراقي

المبحث الأول:
الإحصاء ضرورة في المنهج الموضوعاتي:

1 ـ دواعي الإحصاء

2 ـ نتائج الإحصاء في الأعمال الكاملة لأمل دنقل

3 ـ ملاحظات وإشارات توضيحية حول إحصائيات الديوان

1 - دواعي الإحصاء:

تقتضي المقاربة الموضوعاتية الاستعانة بآلية ضرورية، ألا وهي "الإحصاء"، أو "الكنس" كما سمّاها عبد الكريم حسن. والإحصاء يجب أن يشمل غالبية المفردات الواردة في العمل الأدبي، إن لم يكن كلها. وإذا كانت هذه الآلية ليست كل شيء في العمل الموضوعاتي، إلا أنها تكتسي أهمية بالغة من حيث مساعدتها على تلمس الخلية الرئيسية، أو الموضوع الرئيسي الذي يُعدّ المحور الدلالي للقصيدة أو للديوان بشكل عام، من منطلق أنّ المنهج الموضوعاتي ينزع نحو التعامل مع مجموع قصائد الديوان كقصيدة واحدة؛ أي، وبمعنى آخر، يعتبر أنّ الديوان كله قصيدة طويلة، ينتظمها خيط دلالي خفي، حتى وإن بدت القصائد - ظاهرياً- متنافرة وغير منسجمة. فهذا الانسجام موجود، غير أننا لا يمكن أن نعثر عليه في السطح، لأنه ظاهرة خفية لا تسكن إلا في الأعماق البعيدة. ومن هنا، يصبح التعامل مع الديوان على اعتباره قصيدة واحدة متآلفة ومتناغمة، وهذا بعد أن نكتشف داخلها تلك العلاقات المعنوية الخفية.

وللإحصاء أصول ينبغي مراعاتها: فعند إحصاء مفردة ما، يجب إحصاء صيغها الاسمية والفعلية كلّها، ثم إحصاء مترادفات هذه المفردة، وبكافة الصيغ، وبعد ذلك نحصي المفردات ذات القرابة المعنوية مع هذه المفردة، مستندين في كل ذلك على مفهوم "العائلة اللغوية" (الذي مرّ بنا في الفصل السابق). ويستند هذا المفهوم على ثلاثة مبادئ أساسية هي:

- الاشتقاق
- الترادف
- القرابة المعنوية "Parenté sémique"

فالمفردة قد تتجلى في صيغ مختلفة ومتعددة، غير أنها - في نهاية المطاف - ليست سوى "ظهورات" "Occurrences" لهذه المفردة نفسها. وهذا كله يصب في سياق رصد الفعل المحرّك لدى الشاعر.

وهكذا، فعند إحصاء مفردة "الموت"، مثلاً، فإننا نقوم بإحصاء صيغها الاسمية والفعلية كلّها، مثل: « مات، موت، ميّت، يموت...إلخ». ثم ننتقل إلى إحصاء مترادفات هذه الكلمة، وبكل صيغها أيضاً، وذلك كـ:« شنق، كفن، فناء، الردى، دم، الشهيد، الإعدام، حشرناه... إلخ». وفي مرحلة ثالثة نعمل على إحصاء المفردات ذات القرابة المعنوية مع الموت، وذلك كـ: «تغيب، المساء، تنتهون، الدجى، ارتخت، نحيب، الباردة، الغروب، الصمت...إلخ »، وبمختلف الصيغ والظهورات التي تجلّت عليها.

والموضوع الرئيسي في دواوين أمل دنقل السبعة هو **الثورة والرفض**، على اعتبار تردد مفردات عائلته اللغوية بنسبة تفوق مفردات بقية العائلات اللغوية، إلى حد يجعلنا لا نجازف إذا قلنا إنّ بقية العائلات اللغوية تكاد تتلاشى وتغيب إزاء الحضور الغزير لمفردات الثورة والرفض.

وإذا سلّمنا بأن التكرار أو "الاطّرادية" - كما ترجمها بعض اللسانيين- هو الأساس في تحديد الموضوعات، فإنّ ذلك يجعل الموضوع يتّصف بـ:"العوْدوية"؛ بمعنى أنّه يتمظهر على امتداد مساحة العمل الأدبي.

وإذا عدنا إلى معجم "الثورة والرفض" في شعر أمل دنقل، فإنّ إحصائياتنا ناهزت (2881) مفردة، وانتهينا إلى النتائج والملاحظات التالية:

*أنّ الثورة في شعر أمل دنقل هي ثورة مآلها الهزيمة والإخفاق في الغالبية العظمى من قصائده، مما جعلنا نقسّم هذه المفردات المحصاة، سياقياً، إلى معجمين هما:

أ -**الثورة المظفرة:** وعدد مفرداتها (516) من مجموع (2881) مفردة محصاة، وبنسبة مئوية تقدر بـ: 17,91%.

ب -**الثورة المخفقة:** بلغ عدد مفرداتها (2365) مفردة من إجمالي (2881) مفردة محصاة، مما يعطي نسبة مئوية تقدّر بـ: 82,08%.

وننوّه في هذا المستوى، أننا لو استثنينا ديوان "أقول جديدة عن حرب البسوس"، وأسقطناه من الإحصاء، لكانت نسبة مفردات الثورة المظفرة - على قلّتها في الجملة - أقلّ من ذلك بكثير، على اعتبار أنّ هذا الديوان هو الوحيد من بين الدواوين السبعة للشاعر، كانت الغلبة فيه لمفردات الثورة المظفرة، على عكس بقية الدواوين الستة التي كانت مفردات الثورة المخفقة طاغية على معاجمها.

*بعد ذلك، قمنا بتقسيم كل من هذين المعجمين اللذين يمثلان رافدي الموضوع الرئيسي في شعر أمل دنقل، إلى معاجم فرعية حسب السياق الدلالي للمفردات، على النحو التالي:

أ - رصدنا في معجم الثورة المظفرة المعاجم الفرعية التالية:

* معجم الحرب
* معجم النصر
* معجم الحق
* معجم التحدي
* معجم الرفض
* معجم الشرف

ب - كما رصدنا في معجم الثورة المخفقة المعاجم الفرعية التالية:

* معجم الإخفاق

* معجم الموت

* معجم الألم

* معجم الحزن

* معجم الغربة

* معجم القمع

* معجم الحرمان

وفيما يلي جدول المفردات المحصاة حسب الدواوين، ونسبتها المئوية في كل معجم من المعجميْن الرئيسييْن:

الديوان	مجموع المفردات المحصاة	مفردات الثورة المظفرة ونسبتها المئوية	مفردات الثورة المخفقة ونسبتها المئوية
مقتل القمر	282 مفردة	39 مفردة . 13.82%	243 مفردة . 86.17%
البكاء بين يدي زرقاء اليمامة	719 مفردة	62 مفردة . 08.62%	657 مفردة . 91.37%
تعليق على ما حدث	417 مفردة	04 مفردة . 00.95%	413 مفردة . 99.04%
العهد الآتي	434 مفردة	66 مفردة . 15.20%	368 مفردة . 84.79%
أقوال جديدة عن حرب البسوس	279 مفردة	228 مفردة . 81.72%	51 مفردة . 18.27%
أوراق الغرفة (8)	403 مفردة	50 مفردة . 12.40%	353 مفردة . 87.59%
قصائد غير منشورة	347 مفردة	67 مفردة . 19.30%	280 مفردة . 80.69%

ولم يكن ممكنا تقديم الجداول الإحصائية المفصّلة، والخاصة بكل قصيدة، وبكل ديوان، والتي تأخذ في الحسبان الصيغ المختلفة لكل مفردة، لأن مثل هذا العمل كان يستدعي عشرات الصفحات الإضافية، ومع هذا فإننا نسوق الملاحظات والنتائج النهائية الخاصة بكل ديوان:

2- نتائج الإحصاء في الأعمال الكاملة لأمل دنقل

1) ديوان مقتل القمر: عدد قصائده (16 قصيدة).

-(07) قصائد من إجمالي (16) قصيدة تنتمي مفرداتها كلها إلى معجم الثورة المخفقة؛ أي بنسبة مئوية تقدر بـ(100%). وإذا استثنينا قصيدتين اثنتين لم نعثر فيهما على أية مفردة، لا في معجم الثورة المظفرة، ولا في معجم الثورة المخفقة، يصبح عدد القصائد التي تنتمي مفرداتها إلى معجم الثورة المخفقة (07 من 14)، وهو ما يعطينا نسبة (50%) من قصائد الديوان. أيْ أن نصف قصائد الديوان لم نحص فيها مفردة واحدة تصبّ في معجم الثورة المظفّرة.

وهذا ما يؤكد نزوع مفردات الموضوع الرئيسي في هذا الديوان، وهو الثورة والرفض، نحو الهزيمة والإخفاق بشكل واضح. فإجمالي النسبة المئوية لمفردات الثورة المظفرة لا يمثّل سوى (13,82%)، بينما تصل النسبة المئوية لمفردات الثورة المخفقة إلى حدود (86,17%) من مجموع المفردات المحصاة.

وفيما يلي ثبت بنتائج الإحصائيات النهائية للديوان:

أ - معجم الثورة المخفقة وما في حكمه (المعاجم الفرعية):

-(243) هو عدد مفردات العائلة اللغوية للثورة المخفقة في هذا الديوان الصادر سنة (1974). قُسّم هذا المعجم - سياقياً- إلى معاجم فرعية، وذلك على أساس الاشتقاق أو الترادف، أو القرابة المعنوية مع مفردة الإخفاق. فكانت النتائج كالتالي:

1) معجم الإخفاق (72 مفردة)، بنسبة: 26,37%
2) معجم الموت (68مفردة)،بنسبة: 11,90%
3) معجم الألم (32 مفردة)،بنسبة: 11,72%
4) معجم الحزن (28مفردة)،بنسبة: 10,25%
5) معجم الغربة (19مفردة)،بنسبة: 06,95%
6) معجم القمع (17مفردة)،بنسبة: 06,22%
7) معجم الحرمان (07مفردة)،بنسبة: 02,56%

من مجموع مفردات معجم الثورة المخفقة

ب - معجم الثورة المظفّرة وما في حكمه: (المعاجم الفرعية):

- (39) هو عدد مفردات العائلة اللغوية للثورة المظفرة، صُنّفت بدورها إلى معاجم فرعية، فكان الإحصاء على النحو التالي:

1) معجم الحرب: (14 مفردة)، بنسبة: 35,89%
2) معجم النصر: (10مفردات)، بنسبة: 25,64%
3) معجم الحق: (06مفردات)، بنسبة: 15,38%
4) معجم التحدّي: (04مفردات)، بنسبة: 10,25%
5) معجم الرفض: (03مفردات)، بنسبة: 07,69%
6) معجم الشرف: (02مفردتان)، بنسبة: 05,12%

من مجموع مفردات معجم الثورة المظفرة

ومن هنا، يمكن أن نقول إن الثورة في هذا الديوان محكومة بالخيبة والهزيمة والإخفاق.

2) ديوان: "**البكاء بين يدي زرقاء اليمامة**": عدد قصائده (19).

-(10) قصائد من مجموع (19) قصيدة في الديوان (الذي صدر سنة 1969)، كل مفرداتها تتدرج في سياق معجم الثورة المخفقة؛ أي بنسبة (100%). وهذا ما يعطي نسبة مئوية قدرها (52,63%) من إجمالي قصائد الديوان.

ونورد فيما يأتي ثبتاً بنتائج الإحصائيات النهائية لهذا الديوان:

أ - معجم الثورة المخففة وما في حكمه: (المعاجم الفرعية):

-(657) هو عدد مفردات الثورة المخففة في الديوان، من إجمالي (719) مفردة محصاة، وهو ما يعطينا نسبة مئوية مقدارها (91,37%). وقسّمنا هذه المفردات إلى معاجم فرعية، فكانت نتائج الإحصاء كالتالي:

1) معجم الإخفاق (186) مفردة، بنسبة 28.31%
2) معجم الموت (199) مفردة، بنسبة 30.28 %
3) معجم الألم (69) مفردة، بنسبة 10.50%
4) معجم الحزن (58) مفردة، بنسبة 08.82%
5) معجم القمع (90) مفردة، بنسبة 13.59%
6) معجم الحرمان (17) مفردة، بنسبة 02.58%
7) معجم الغربة (38) مفردة، بنسبة 05.78%

من مجموع مفردات معجم الثورة المخففة

ب . معجم الثورة المظفرة وما في حكمه: (المعاجم الفرعية)

. (62) هو عدد مفردات الديوان التي تنتمي إلى الثورة المظفرة، أي بنسبة مئوية مقدرة بـ: (08.82%) من إجمالي المفردات المحصاة في الديوان، قسمناها إلى معاجم فرعية على النحو التالي:

1) معجم الحرب (23 مفردة)، بنسبة 37,09%
2) معجم النصر (12 مفردة)، بنسبة 19,35%
3) معجم الحق (04 مفردات)، بنسبة 06.48%
4) معجم التحدّي (08 مفردات)، بنسبة 12.90%
5)معجم الرفض (07 مفردات)، بنسبة 11.29%
6) معجم الشرف (08) مفردات، بنسبة 12.90%

من مجموع مفردات معجم الثورة المظفرة

وبهذا يمكن أن نعُدّ هذا الديوان، كذلك، ديواناً للخيبة والهزيمة بامتياز.

3) ديوان:"**تعليق على ما حدث**": عدد قصائده (13 قصيدة).

- في هذا الديوان الذي صدر سنة 1971، كل القصائد تنتمي مفرداتها إلى العائلة اللغوية للثورة المخفقة؛ أي بنسبة (100%). بمعنى أننا لم نعثر على مفردة واحدة تنتمي إلى العائلة اللغوية للثورة المظفّرة، باستثناء قصيدة واحدة هي "لا وقت للبكاء". ومع هذا فإن مفردات الثورة المخفقة في هذه القصيدة بلغت نسبة (95,91%).

-نستثني من الديوان قصيدتين لم تردا في سياق الثورة المخفقة، ولا في سياق الثورة المظفرة، وبالتالي أسقطناهما من عملية الإحصاء، وهما قصيدة "الوقوف على قدم احدة"، وقصيدة "رباب".

ونثبت فيما يلي نتائج الإحصائيات النهائية للديوان:

أ - معجم الثورة المخفقة وما في حكمه: (المعاجم الفرعية):

-(413) هو عدد المفردات التي تندرج في إطار العائلة اللغوية للثورة المخفقة، من مجموع (417) مفردة أحصيت في الديوان، ما يعطينا نسبة مئوية مقدارها (99,04%).

من مجموع مفردات معجم الثورة المخفقة

1) معجم الإخفاق (140مفردة)، بنسبة 33,89%
2) معجم الموت (105مفردة)، بنسبة 25,42%
3) معجم الألم (11مفردة)، بنسبة 02,66%
4) معجم الحزن (38مفردة)، بنسبة 09,20%
5)معجم الغربة (10مفردات)، بنسبة 02,42%
6) معجم القمع (110مفردة)، بنسبة 26,63%
7)معجم الحرمان (03مفردات)، بنسبة 00,72%

ب -معجم الثورة المظفرة وما في حكمه: (المعاجم الفرعية):

-(04) هو عدد المفردات التي أحصيناها في معجم الثورة المظفرة في هذا الديوان، من إجمالي (417) مفردة، فكانت نسبتها المئوية (00,95%)،وجاءت المعاجم الفرعية على النحو التالي:

1) معجم الحرب (03مفردات)، بنسبة 75,00%
2) معجم النصر (01مفردة)، بنسبة 25,00%
3)معجم الحق (00مفردات)، بنسبة 00,00%
4) معجم التحدّي (00مفردات)، بنسبة 00,00%
5)معجم الرفض (00مفردات)، بنسبة 00,00%
6)معجم الشرف (00مفردات)، بنسبة 00,00%

من مجموع مفردات الثورة المظفرة

ولا يخفى بأنّ هذه النتائج تجعل من ديوان "تعليق على ما حدث" يغرق في الإخفاق والهزيمة، بنسبة تكاد تكون كلّية. ولا غرو في ذلك، إذا علمنا أن العنوان الكامل للديوان - وهو العنوان نفسه لإحدى القصائد الواردة فيه - هو: "تعليق على ما حدث في مخيم الوحدات".

ومخيّم الوحدات هو مخيّم فلسطيني بالأردن، حدثتْ فيه مذبحة أيلول الأسود سنة 1971، ذهب ضحيتها عدد هائل من الفلسطينيين على أيدي الجيش الأردني. وهذا ما يجعل قصائد الديوان تترجم حقيقة هذا الزمن العربي بخيباته وإخفاقاته ومؤامراته، حتى نلمح الشاعر في منتهى اليأس من بزوغ فجر عربي جديد، وثورة عربية حقيقية تضع حدّاً لزمن الضعف والانكسارات.

4) ديوان "**العهد الآتي**": عدد قصائده (09 قصائد).

-(04) قصائد من مجموع قصائد الديوان الذي صدر سنة 1975، تنتمي مفرداتها كلها إلى معجم الثورة المخففة بشكل كامل؛ أي بنسبة (100%)، وهذا ما يعادل نسبة(44,44%) من إجمالي قصائد الديوان.

- في قصيدتيْ "سفر التكوين"، و"سفر الخروج"، نجد عدد مفردات المعجمين متقارباً إلى حد ما، ما يعني تشتت الدلالة وترددها بين النصر والخيبة. ونشير هنا إلى غلبة نسبية لصالح مفردات الثورة المخففة التي قدّرت نسبتها المئوية بأكثر من (67%)، مقابل أكثر من (32%) لصالح مفردات الثورة المظفّرة.

- كما أنّ هناك تفاوتاً بين إصحاحات كل سفر، في درجة حضور المفردات وغزارتها، وهذا ما يعكس حتماً تفاوت إحساس الشاعر وتقلّبه بين النصر والهزيمة: (سفر التكوين يتكوّن من (5) إصحاحات)، (سفر الخروج يتكوّن من (6) إصحاحات).

* ففي الإصحاح الأول من قصيدة "سفر التكوين"، جاءت مفردات الثورة المظفرة بشكل كاسح بلغت نسبته (100%) من مجمل مفردات القصيدة، وهو الإصحاح الوحيد الذي كانت له هذه النسبة.

* في الإصحاح الرابع من القصيدة نفسها، بلغت مفردات الثورة المظفرة نسبة عالية أيضاً، وهي (72,72%).

* وأما في الإصحاحين (03 و05)، فقد كانت مفردات الثورة المخففة هي الغالبة بشكل واضح، وصلت نسبته إلى (100%)، ما يعني عدم العثور على أية مفردة من قاموس الثورة المظفرة.

* لم نعثر في الإصحاح الثاني على أية كلمة تخدم أحد المعجمين.

* وأما قصيدة "سفر الخروج"، فقد كانت إصحاحاتها الستة كلها لفائدة معجم الثورة المخفقة، مع بعض التفاوت في النسب المئوية.

وفيما يلي ثبت بحصيلة النتائج النهائية للديوان:

أ - معجم الثورة المخفقة وما في حكمه: (المعاجم الفرعية):

-(368) هو عدد مفردات العائلة اللغوية لمعجم الثورة المخفقة في هذا الديوان؛ أي بنسبة مئوية مقدارها (84,79%) من إجمالي الكلمات المحصاة، صنّفناها إلى معاجم فرعية على الشكل التالي:

من مجموع مفردات معجم الثورة المخفقة

1) معجم الإخفاق (85مفردة)، بنسبة 23,09%
2) معجم الموت (133مفردة)، بنسبة 36,14%
3) معجم الألم (27مفردات)، بنسبة 07,33%
4) معجم الحزن (21مفردات)، بنسبة 05,70%
5)معجم الغربة (16مفردات)، بنسبة 04,34%
6) معجم القمع (78مفردة)، بنسبة 21,19%
7)معجم الحرمان (08مفردات)، بنسبة 02,17%

ب - معجم الثورة المظفرة وما في حكمه: (المعاجم الفرعية):

- (66) هو عدد مفردات الثورة المظفرة في الديوان، بنسبة مئوية مقدارها (15,21%) من إجمالي المفردات المحصاة في الديوان، قسّمت بدورها إلى معاجم فرعية على النحو التالي:

من مجموع مفردات معجم الثورة المظفرة

1) معجم الحرب (23مفردة)، بنسبة 34,84%
2) معجم النصر (09مفردات)، بنسبة 13,63%
3)معجم الحق (08مفردات)، بنسبة 12,12%
4) معجم التحدّي (05مفردات)، بنسبة 07,57%
5)معجم الرفض (11مفردة)، بنسبة 16,66%
6)معجم الشرف (10مفردات)، بنسبة 15,15%

5) ديوان "**أقوال جديدة عن حرب البسوس**": عدد قصائده (03) قصائد.

- يتكوّن هذا الديوان من (03) قصائد طويلة، وهي: "لا تصالح أو (الوصايا العشر)"، وقصيدة "أقوال اليمامة"، وقصيدة "مراثي اليمامة". وصدر سنة 1981.

– هو الديوان الوحيد الذي طغت فيه مفردات الثورة المظفرة (بنسبة 81,72%)، على مفردات الثورة المخفقة (بنسبة 18,27%)، على اعتبار أنها بكائية ومرثية لرمز تاريخي استدعاه الشاعر من التاريخ العربي، وهو رمز "كليب". وكان الشاعر يتكلم على لسان رمز تاريخي آخر هو اليمامة بنت كليب المفجوعة بمقتل أبيها، والمُطالِبة بالثأر والقصاص من رموز الخيانة والغدر. وهذا ما جعل النسبة المئوية لمفردات الثورة المظفرة من جهة، ومفردات الثورة المخفقة من جهة ثانية، تكون متكافئة في قصيدة "مراثي اليمامة":

– 51,13% لمعجم الثورة المخفقة.

– 48,86% لمعجم الثورة المظفرة.

غير أنّ الغلبة كانت واضحة لصالح معجم الثورة المظفرة في مطوّلة "لا تصالح"، وبنسبة مئوية قدرها (96,12%).

– وأما قصيدة "أقوال اليمامة" فكانت كل مفرداتها تصبّ في معجم وحيد هو الثورة المظفرة؛ أي بنسبة (100%). وفيما يلي نورد النتائج النهائية للديوان:

أ - معجم الثورة المخفقة وما في حكمه: (المعاجم الفرعية):

– (51) هو عدد مفردات العائلة اللغوية للثورة المخفقة في هذا الديوان وبنسبة مئوية مقدارها (18,27%). وقسّمت مفرداتها - سياقياً- إلى المعاجم الفرعية التالية:

1) معجم الإخفاق (10مفردات)، بنسبة 19,60%
2) معجم الموت (13مفردة)، بنسبة 25,49%
3) معجم الألم (02مفردتان)، بنسبة 03,92%
4) معجم الحزن (04مفردات)، بنسبة 07,84%
5)معجم الغربة (02مفردتان)، بنسبة 03,92%
6) معجم القمع (20مفردة)، بنسبة 39,21%
7)معجم الحرمان (00مفردة)، بنسبة 00,00%

} من مجموع مفردات معجم الثورة المخفقة

ب - معجم الثورة المظفرة وما في حكمه: (المعاجم الفرعية):

-(288) هو عدد المفردات التي تنتمي إلى العائلة اللغوية للثورة المظفرة؛ أي بنسبة (81,72%)، صُنِّفت بدورها إلى معاجم فرعية على النحو التالي:

1) معجم الحرب (70مفردة)، بنسبة 30,70%
2) معجم النصر (20مفردة)، بنسبة 08,77%
3)معجم الحق (38مفردة)، بنسبة 16,66%
4) معجم التحدّي (20مفردة)، بنسبة 08,77%
5)معجم الرفض (50مفردة)، بنسبة 21,92%
6)معجم الشرف (30مفردة)، بنسبة 13,15%

} من مجموع مفردات معجم الثورة المظفرة

– هذه النتائج تجعلنا نعتبر هذا الديوان - وهو الوحيد - ديواناً للرفض والتحدي والعزم على المُضيّ قُدُماً باتّجاه النصر المنشود، على عكس بقية الدواوين التي أفضت نتائجها الإحصائية إلى الانفتاح على نهايات مخفقة ومخيّبة، لا تعكس حقيقة إدراج الشاعر ضمن دائرة شعراء الرفض والتمرد.

6) ديوان "**أوراق الغرفة (08)**": عدد قصائده (13) قصيدة.

– (11) قصيدة من (13) تنتمي مفرداتها كلها إلى العائلة اللغوية للثورة المخفقة؛ أي بنسبة (100%)، وهو ما يعطينا نسبة مئوية مقدارها (84,61%) من إجمالي قصائد الديوان.

– قصيدة "الجنوبي" وصلت مفردات الثورة المخفقة فيها إلى نسبة مئوية تفوق (80%).

– قصيدة واحدة في الديوان هي: "مقابلة خاصة مع ابن نوح"، كانت فيها الغلبة واضحة لصالح مفردات الثورة المظفرة، وبنسبة مئوية تفوق (82%)، وهذا ما يعادل نسبة (07,69%) من قصائد الديوان الـ(13).

– إجمالي المفردات المحصاة (403).

– مفردات معجم الثورة المخفقة (353)، بنسبة 87,59%.

– مفردات معجم الثورة المظفرة (50)، بنسبة 12,40%.

وفيما يلي ثبت بالنتائج النهائية للديوان:

أ - معجم الثورة المخفقة وما في حكمه: (المعاجم الفرعية):

-(353) هو عدد مفردات العائلة اللغوية لمعجم الثورة المخفقة في هذا الديوان الذي صدر سنة (1983) ما يمثّل نسبة مئوية تقدّر بـ: (87,59%) من إجمالي المفردات المحصاة في الديوان. وصنِّفت مفردات هذا المعجم - سياقياً- إلى المعاجم الفرعية التالية:

من مجموع مفردات معجم الثورة المخفقة

1) معجم الإخفاق (110مفردة)، بنسبة 31,16%
2) معجم الموت (98مفردة)، بنسبة 27,76%
3) معجم الألم (23مفردة)، بنسبة 06,51%
4) معجم الحزن (15مفردة)، بنسبة 04,24%
5)معجم الغربة (15مفردة)، بنسبة 04,24%
6) معجم القمع (89مفردة)، بنسبة 25,21%
7)معجم الحرمان (03مفردات)، بنسبة 00,84%

ب - معجم الثورة المظفرة، وما في حكمه: (المعاجم الفرعية):

-(50) هو عدد مفردات العائلة اللغوية للثورة المظفرة في الديوان؛ أي بنسبة مئوية مقدّرة بـ: (12,40%)، صُنِّفت إلى معاجم فرعية على النحو التالي:

من مجموع مفردات معجم الثورة المظفرة:

1) معجم الحرب (02مفردتان)، بنسبة 04,00%
2) معجم النصر (07مفردات)، بنسبة 14,00%
3)معجم الحق (04مفردات)، بنسبة 08,00%
4) معجم التحدّي (15مفردة)، بنسبة 30,77%
5)معجم الرفض (17مفردة)، بنسبة 34,00%
6)معجم الشرف (05مفردات)، بنسبة 10,00%

وبالتالي، يمكن القول بأنّ ديوان "أوراق الغرفة (08)" هو ديوان الهزيمة والخيبة بامتياز كذلك.

7) "**قصائد غير منشورة**": هي قصائد غير منشورة في دواوينه الستة السابقة، وكانت مبثوثة في مضان صحفية وأدبية، تم جمعها بعد وفاة الشاعر، وبلغ عدد قصائدها (16) قصيدة.

ويأتي تعاملنا معها على أنها ديوان مستقل بنفسه، تسهيلاً لعملية الكنس والإحصاء، من أجل استخراج النتائج والملاحظات الضرورية، مع العلم أنّ هذه القصائد لا ينتظمها نسق دلالي واضح، كما أنها لا تخضع لفترة زمانية محددة. بمعنى أنّ تواريخ كتابتها قد تكون متباعدة زمانياً.

-(09) قصائد من إجمالي قصائد الديوان الـ(16)، كل مفرداتها تصبّ في دائرة العائلة اللغوية للثورة المخفقة؛ أي بنسبة مئوية قدّرت بـ(100%). وهذا ما يعطينا نسبة مئوية مقدارها (56,25%) من مجمل قصائد الديوان.

– قصيدتان اثنتان هما: "أغنية إلى الاتحاد الاشتراكي"، و"لا أبكيه"، كانت نسبة حضور المفردات فيهما متكافئة تقريباً بين المعجمين.

– قصيدتان فقط هما: "الزيارة"، و"البطاقة السوداء"، رجحت الكفة فيها لمعجم الثورة المظفرة، بنسبة مئوية بلغت أكثر من (82%) للأولى، وأكثر من (72%) للثانية.

وهذا ما يعني أنّ بقية القصائد الأخرى كانت مفرداتها تنحو - سياقياً - نحو الهزيمة والإخفاق.

– إجمالي المفردات المحصاة في الديوان (347).

– مفردات معجم الثورة المخفقة (280)، بنسبة 80,69%

– مفردات معجم الثورة المظفرة (67)، بنسبة 19,30%

وفيما يلي ثبت بالنتائج النهائية للديوان.

أ - معجم الثورة المخفقة وما في حكمها: (المعاجم الفرعية):

-(280) هو عدد مفردات العائلة اللغوية للثورة المخفقة؛ أي بنسبة مئوية تقدّر بـ(80,69%) من إجمالي المفردات المحصاة في الديوان، وقسّمت هذه المفردات إلى معاجم فرعية، فكانت النتائج كالتالي:

من مجموع مفردات معجم الثورة المخفقة

1) معجم الإخفاق (62مفردة)، بنسبة 22,14%
2) معجم الموت (74مفردة)، بنسبة 26,42%
3) معجم الألم (34مفردة)، بنسبة 12,14%
4) معجم الحزن (37مفردة)، بنسبة 13,21%
5)معجم الغربة (20مفردة)، بنسبة 07,14%
6) معجم القمع (42مفردة)، بنسبة 15,00%

7)معجم الحرمان (11مفردة)، بنسبة 03,92%

ب - معجم الثورة المظفرة وما في حكمها: (المعاجم الفرعية):

-(67) هو عدد مفردات العائلة اللغوية للثورة المظفرة؛ أي بنسبة مقدارها (19,30%) من إجمالي المفردات المحصاة في الديوان، وقسّمت هذه المفردات إلى معاجم فرعية فكانت النتائج على النحو التالي:

1) معجم الحرب (12مفردة)، بنسبة 17,91%
2) معجم النصر (18مفردة)، بنسبة 26,86%
3)معجم الحق (04مفردات)، بنسبة 05,97%
4) معجم التحدّي (16مفردة)، بنسبة 23,88%
5)معجم الرفض (14مفردة)، بنسبة 20,89%
6)معجم الشرف (03مفردات)، بنسبة 04,47%

} من مجموع مفردات معجم الثورة المظفرة

3) ملاحظات وإشارات توضيحية حول إحصائيات الديوان:

*عدد معتبر من القصائد هيمنت عليها مفردات معجم الثورة المخفقة إلى حدود نسبة (100%). وهذا ما لم يحصل مع مفردات معجم الثورة المظفرة إلا نادراً.

* بعض القصائد لم نعثر بها على أية مفردات تندرج في أحد المعجمين المعنيين، فأسقطناها من الإحصاء.

* بعض القصائد تبشّر عناوينها بفيض من الثورة والرفض، غير أنّ دلالاتها السياقية غرقت في الإخفاق والهزيمة، على غرار قصديتيْ "الطيور"[1]، و"الخيول"[2]، على سبيل

[1] – الديوان، ص 455.

[2] – الديوان، ص 459.

التمثيل لا الحصر. وهي - كما نرى - عناوين مفارقة، تمارس على القارئ قدراً من الانزياح الدلالي، من أجل خلق مناخ من التوتر تفرضه طبيعة الموضوع المطروق.

* في المعاجم الفرعية، قد ترد مفردة ما في معجم فرعي معيّن، ثم يمكن أن نعثر على المفردة نفسها في معجم فرعي آخر تبعاً للسياق. فمفردة (ضاع، الضياع) مثلاً، أحصيناها في معجم الإخفاق، كما أحصيناها في معجم الغربة. ومن الأمثلة المشابهة نورد ما يلي:

– مفردة (السدى): أحصيناها في معجم الإخفاق، وفي معجم الغربة.

– مفردة (تحرق): أحصيناها في معجم الحزن، وفي معجم الألم.

– مفردة (وحشة): أحصيناها في معجم الحزن، وفي معجم الغربة.

– مفردة (الليل): جاءت في معجم الموت (فالليل ظلام = سواد وفناء)، كما جاءت في معجم الحزن.

– مفردات (الغروب، المغرب، الليل، المساء، السواد...) خدمت عموماً معجم الموت، فقد جاءت - في المجمل - خادمة لسياق فناء النهار وتلاشيه، كما وردت في بعض الحالات خادمة لمعجمي الحزن والغربة.

– مفردة (الحِداد) تعني الحزن، غير أنها في سياقات معيّنة خدمت المعجم الفرعي لمفردات الموت.

– مفردة (مرّ، المرارة) وردت في معاجم الحزن والغربة والألم، وذلك تبعاً لسياقها الدلالي في القصيدة.

– مفردة (الصمت): إذا وردت بمعنى السكون والجمود، أدرجناها في معجم الموت.

– قد ترد المفردة نفسها في سياق أحد المعاجم الفرعية للثورة المظفرة، كما قد تخدم أحد المعاجم الفرعية للثورة المخفقة، فنثبتها في دائرة السياق الذي تعنيه مثل مفردات: (السيف، الفرسان، الجنود، الدم، التاج...)[1].

فالسياق دائماً هو الذي يحدد طبيعة المعجم الذي ينبغي أن تتنزل فيه المفردة.

- وردت مفردة (الثورة) في بعض القصائد في سياق الكلام عن الهزيمة والخيبة، أو الثورة المجهضة، فأدرجناها في معجم الإخفاق.

* بعض المفردات، وفي بعض المقاطع الشعرية، تنتمي - قاموسياً - إلى أحد المعجمين المعنيين (الثورة المظفرة أو الثورة المخفقة)، غير أنها - سياقياً - لا تخدم المعنى المراد لأيّ من هذين المعجمين، أثبتناها في عملية الإحصاء، ولم نعتدّ بها كثيراً خلال عملية التأويل النصّي، مثل: مفردة (الموت) التي جاءت في أحد المقاطع لا تمتّ بأية صلة إلى معجم الموت الثوري من المنظور السياقي. فالتحليل النصّي للمفردة اثبت عدم جدواها، وبالتالي لم ندخلها في قائمة المفردات، أو فيما يسميه "ج. ب. ريشار" بـ "المعجم اللفظي" المكوّن لعائلة الثورة: يقول الشاعر مثلا في هذا المقطع:

عرفت هذه المدينة؟

سكرت في حاناتها

جرحت في مشاحناتها

.....

واشتهيت أن أموت عند قوس البحر والسماء![2]

---

[1] – الديوان. ص 221 – 235 – 238 – 461.

[2] – الديوان، ص 171.

والأمر نفسه ينطبق على مفردة (المساء) باعتبارها ترمز للفناء والنهاية، فهي في بعض السياقات لا تخدم هذا المعنى. نمثّل لذلك بهذا المقطع:

وفي المساء في ضجيج الرفض والتعانق

تنزلقين من ذراع لذراع[1].

والأمر نفسه تكرر في قصيدة: "إجازة فوق شاطئ البحر"[2]، وفي قصائد أخرى كثيرة لا يتّسع المجال لذكرها جميعاً.

* في المقابل، فإنّ بعض المفردات الأخرى ليست لها أية علاقة - قاموسياً- بأيّ معجم من المعاجم المصنّفة، غير أنها - سياقياً - تخدم أحد هذه المعاجم، أو بعضها؛ فمفردة (الجنوب) مثلاً ليست لها علاقة قاموسية بالثورة أو بالهزيمة، غير أننا حين نعلم أن المقصود منها هو جنوب لبنان الجريح، الذي كان يرزح آنذاك تحت نير الجبروت الإسرائيلي، وأنّه جاء للدلالة على الهزيمة والخيبة، أدرجناها في معجم الإخفاق. (قصيدة: "سرحان لا يتسلّم مفاتيح القدس")[3].

* بعض الأسماء مثل (الحسين، المسجد الأقصى، كربلاء، سيناء، البراق، كافور، خمارويه، قطر الندى...) أدرجت في المعجم الفرعي للإخفاق، نظراً لورودها في سياقات الخيبة والهزيمة.

* اسما (الجليلة، اليمامة)، وردا في سياق المطالبة بالحق والثأر والانتقام، فأدرجا في معجم الحق.

---

[1] – الديوان، ص 175.

[2] – الديوان، ص 184.

[3] – الديوان، ص 344.

* اسما (الأموي، ابن هند)، وهما كنايتان عن معاوية بن أبي سفيان، أدرجا في معجم القمع.

وبهذا الشكل نؤكد دائماً على أنّ **إحصاءنا سياقي وليس قاموسياً**.

* ننوّه إلى أنّ الإحصائيات الخاصة بمجموعة القصائد غير المنشورة، غير محكومة بإطار زماني واضح. فتواريخ هذه القصائد مختلفة، ومع هذا، ارتأينا جمعها والتعامل معها، وكأنها ديوان شعري، وذلك تبعاً لمنطق التصنيف والإحصاء. وعموماً سنعمل على مراعاة هذه الخصوصية أثناء التعامل المباشر مع قصائد الديوان.

* نشير كذلك - في ضوء نتائج الإحصاء - إلى أنّ الموضوع الرئيسي يستدعي بالضرورة التعامل مع الموضوعات الفرعية التي تُعدّ روافد له. فعندما نتعامل مع الموضوع الرئيسي، نلاحظ أن ألفاظه تفصح عن قضايا ومعانٍ متعددة. ويتميز الموضوع الرئيسي بصفة "الإلحاحية"، وهي التركيز على مواضيع بعينها. وهذا التركيز هو الذي يفرز الموضوعات الفرعية. وتتجلى أهمية هذا الإلحاح على المستويين الكمّي والنوعي.

ونسوق مثالاً من شعر أمل دنقل، فالموضوع الرئيسي في أعماله الكاملة هو الثورة والرفض، وميزة هذه الثورة، وهذا الرفض هي الإخفاق. والثورة المخفقة تقود إلى الألم، وبالتالي فإنّ معظم مفردات الثورة والرفض في أشعاره تنطوي على علاقة ما بالألم والهزيمة.

فمن الناحية الكمية يتميز التعبير بالثورة عن الإخفاق بالغزارة، ومن الناحية النوعية ترتبط الثورة والإخفاق بعلاقات وثيقة في شعره. وهذا يؤكد ما قاله "ريشار" في هذا الصدد:« إنّ قيمة أيّ موضوع إذاً، تتحدد من خلال إلحاحيته، وقدرته على التمفصل. ولا تأخذ الموضوعات معنى إلا من خلال علاقة الواحد منها بالآخر »[1].

ويتم التعاطي مع الموضوع الفرعي وفقاً لشرطين:

[1] - J.P.Richard, ofratème, p.9

– الأول وهو ضرورة أن يكشف هذا الموضوع الفرعي« الجانب الذي قاد إلى دراسته من الموضوع الرئيسي »[1].

– والثاني هو كشف خصوصية هذا الموضوع الفرعي نفسه.

وتعدّ المفردات المندرجة في الموضوع الفرعي، والتي لا يتحقق فيها هذان الشرطان، مفردات هامشية، وبالتالي يتم الاستغناء عنها، بينما في الموضوع الرئيسي، فإنه غالباً ما احتفظنا بكل المفردات، وبكافة صيغها وظهوراتها من أجل تيسير السبيل للوصول إلى معرفة الموضوعات الفرعية بشكل وافٍ، ما عدا بعض المفردات (مثلما أشرنا إلى ذلك آنفاً) التي لم تفد الدراسة في شيء.

وإذا كانت القراءة الموضوعاتية - كما يقول ريشار-« قراءة حرة المدخل »[2]، فإننا وجدنا أنفسنا في هذه الدراسة بعيدين عن حرية الاختيار -وهو ما يتعارض مع قول "ريشار"- لأن إضاءة الأنساق الموضوعاتية في قصائد الشاعر لا تتحدد إلا من خلال الموضوع الرئيسي. وهذا الموضوع الرئيسي محدد سلفاً، وهو الذي تتحدد عبره بقية الموضوعات الفرعية.

ومن هنا، نقول بأنّ حرية القراءة - في حالتنا- لم تكن مطلقة، وإذا كان هناك هامش من الحرية، فهو في نهاية المطاف مقيّد بالموضوع الرئيسي. فبقدر ما يدعو المنهج الموضوعاتي إلى حرية التعاطي مع النصوص أثناء التأويل والقراءة، بقدر ما نستأنس إلى أنّ للحرية حدوداً يجب مراعاتها، مثلما يجب ألاّ نستعملها بشكل مفرط، يبلغ حد التعسف، خاصة عندما تكون هناك معالم واضحة تدعونا للتوقف عندها. والمعالم التي ينبغي التوقف عندها هي الموضوع الرئيسي وموضوعاته الفرعية.

---

[1] - J.P.Richard, séminaire, Ibid.

[2] – عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، 38.

وننوّه بأنّ هذا الخيار هو اجتهاد شخصي، أملته علينا معاودتنا لنصوص أمل دنقل، واستقراء أبعادها الدلالية. فإذا كان الانضباط المنهجي مطلوباً، فإنّ مجابهة النصوص قد تفرض نوعاً من الواقع الجديد والمختلف، يقود إلى عدم الاكتفاء بالمقولات النظرية. كما أنّ هذا "الخروج" عن المنهج، إن صحّ التعبير، من شأنه أن يفيد هذا المنهج نفسه، وأن يخلّصه من عبء القيود النظرية، بما يجعله طيّعاً وذا قبلية ومرونة للتكيّف مع طبيعة النصوص المدروسة، ومنفتحاً على المبادرات والاجتهادات النقدية، وهذا هو جوهر العمل الموضوعاتي.

* في ضوء النتائج المحصّل عليها – إحصائياً – وفي ضوء نزعة الإخفاق والخيبة المهيمنة على شعر أمل دنقل، كان بالإمكان أن نجعل الموضوع الرئيسي المهيمن هو الهزيمة أو الإخفاق، بدلاً من الثورة والرفض، غير أننا ارتأينا أن يظلّ موضوع الثورة والرفض هو الرئيسي، ثم نتقصّى تفاصيله الدلالية، ونتتبّعها حتى نصل إلى النهاية التي كانت غالباً نهاية مهزومة ومخفقة، وهذا بطريقة التسلسل المنطقي، والتطور الطبيعي للمعاني الواردة في أشعاره، وهو ما يحقق هدفاً منهجياً، ألا وهو تجنّب الأحكام المسبقة من جهة، ومن جهة ثانية إطلاق العنان لقصائد الشاعر لتبوح بأسرارها بنفسها، دون تقييدها بمقولات نظرية جاهزة.

* غلب على قصائد الشاعر طابع "البكائيات"، وهذا ما زادها انهزامية وإخفاقاً. وبغض النظر عن محتوى هذه القصائد الذي كان في الغالب محبطاً، وخائباً، فإن الكثير من العناوين جاءت على وقع البكاء في صيغها ومفرداتها، على غرار:

- "لا أبكيه" ص 69
- "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" ص 142
- "بكائية ليلية" ص 144

- "بكائية الليل والظهيرة" ص 210
- "لا وقت للبكاء" ص 315
- "سرحان لا يتسلّم مفاتيح القدس" (بكائيات) ص 344
- "بكائية لصقر قريش" ص 473

المبحث الثاني:
علاقة أمل دنقل بالثورة والرفض.

1 ـ مفهوم الثورة والرفض

2 ـ الثورة والرفض في النقد العربي

3 ـ الثورة والرفض في شعر أمل دنقل

3 ـ 1 ـ مستويات الثورة والرفض في شعر أمل دنقل

3 ـ 1 ـ 1 ـ الرفض الميتافيزيقي

3 ـ 1 ـ 2 ـ الرفض الاجتماعي

3 ـ 1 ـ 3 ـ الرفض السياسي

1 ـ مفهوم الثورة والرفض.

"الرفض"، "الثورة"، "التمرد"، "العصيان"... إلخ، كل هذه المصطلحات تؤدي في نهاية المطاف إلى معنى أساسي هو التعبير عن الاحتجاج، أو هي تجليات الاحتجاج في ذروة اشتداده ونضجه. يقول ألبير كامي محاولاً رصد نزوع الإنسان إلى الرفض والثورة: «الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يرفض أن يكون ما هو عليه»[1].

فالرفض هو ردة فعل تصدر عن تجارب الفرد، وتنتهي غالباً إلى الاعتقاد بفكرة ما. أما الثورة فتبدأ من هذه الفكرة التي خلص إليها الرفض (أو التمرد)، ثم تحاول إدخالها في التجربة التاريخية، وأن توجّه الفعل وتشكّله بما ينسجم مع هذه الفكرة، حتى تخلق عالماً جديداً تضعه في سياقها التاريخي.

وأولى مظاهر الاحتجاج تكون على الوجود "الكثيف" غير المبالي؛ ذلك الوجود الذي يلفّ الإنسان وهو محكوم بالفناء. ومن ثَمّ يتّجه هذا الوجود إلى السماء الصامتة.. إلى الأبد[2]. وبهذا يصيرالرفض: «مقابلة الوعي بظلام العالم»[3].

ومن أشد مظاهر الرفض تقدماً ونضجاً، تلك التي يسعى الفرد من خلالها إلى المثابرة والتفاني داخل منظومته الاجتماعية، ليحقق نفسه بشكل أفضل داخل المجموعة التي يعايشها. ولقد كان «شعراء التمرد يرون سعادتهم الوحيدة في التضامن، فجمع بينهم احترام الحياة الإنسانية بما هي كذلك مع احتقار حياتهم الذاتية إلى الحد الذي جعلهم لا يترددون لحظة في بذل أغلى التضحيات»[4].

---

[1] - Albert Camus, l'homme revolté, Gallimard, Paris 1952, p 22.

[2] – ينظر. عبد الغفار مكاوي، ألبير كامي، محاولة لدراسة فكره الفلسفي، دار المعارف، مصر، د. ط. 1964، ص 120 وما بعدها.

[3] – روبير دو لوبيه، كامو والتمرد، ترجمة سهيل إدريس، سلسلة عالم الفكر، ط1، بيروت 1955، ص 40.

[4] - Albert Camus, l'homme revolté, p 212.

غير أنّ هناك مشكلة أخرى، تتمثل في أنّ التزام «الأديب بقضايا مجتمعه ومشكلاته لم تلق التسليم مِنْ كل مَنْ يعملون في هذا الحقل. فهناك من يعادون هذه الفكرة، ظنّاً منهم أن التزام الأديب بقضايا مجتمعه يعني بالضرورة اشتغاله بالمشكلات اليومية المعايشة. وأنّ هذا من شأنه أن يحطّ من جلال الأدب، وأن يهبط بالفن من عليائه»[1]. فهذه المعادلة قد تثير الكثير من النقاش النظري حول علاقة الفن بالإيديولوجيا، وغلبة طرف منهما على الآخر.

والحقيقة أنّ كليهما يتطلّب الآخر، ويعيش به؛ فالأعمال الإبداعية التي تنحو نحو تغليب أحد الطرفين على الآخر سطحية وعابرة، ولا تعيش أكثر من يومها. لذا« يفرّق بعض الكُتّاب بين الالتزام والإلزام. ففي الالتزام يتخذ الفنان موقفه من خلال ممارسته لحرية الاختيار، في حين إنّ الإلزام يفرض عليه الموقف من الخارج فرضاً. وحين يكون فرض لا يكون فن»[2].

ومن هنا، تبدأ النظرية المغالية القائلة بالفن للفن في الانحسار، شأنها شأن النظرية المنادية بالفن للمجتمع. فنحن« حين نقرأ قصيدة من القصائد، فإننا لا نكتفي بمتعة الفن فيها، وإنما نتوقع منها دائماً أن تمدنا بخبرة جديدة، ومن شأن، هذه الخبرة أن تغيّر من موقفنا إزاء شيء بعينه، أو تعدّل من هذا الموقف أو تؤكد وتعمّق موقفاً كُنّا اتّخذناه»[3]. وبهذا تغدو الصورة الأبهى « للنص الإبداعي الرافض، هي تلك التي تنتصر للفن بقدر ما تنتصر للموقف »[4].

---

[1] – عز الدين إسماعيل، الشعر في إطار العصر الثوري، دار القلم، بيروت، ط1، 1974، ص 31.

[2] – المرجع نفسه، ص.ن.

[3] – م. ن، ص 40.

[4] – عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص 240.

2 ـ الثورة والرفض في النقد العربي.

لم ينشغل التراث النقدي العربي بالبحث في دور الشعر وأهدافه، بقدر ما انشغل بجوانبه الفنية والجمالية. فكان النقاد ينبّهون الشعراء إلى مواطن الجودة، ومواطن العيب في قصائدهم، مما جعل البلاغة والعروض والنحو هي المرجعيات التي يقيم النقاد من خلالها جودة الشعر. وحتى وإن تكلموا عن المعنى، فإنهم يحاكمون الشاعر انطلاقاً من مقولة شرف المعنى أو ابتذاله، دون أن يحاولوا ربط التجربة الشعرية للشاعر بأبعادها الاجتماعية والواقعية المعيشة.

وقد وصل الأمر عند ناقد كبير كابن رشيق القيرواني إلى اتخاذ موقف معادٍ للشعراء الذين يتدخلون في شؤون الحكم بالرفض والتمرد. ومثّل لذلك بالشاعر العباسي "سديف" الذي أمر الخليفة "المنصور" بدفنه حيّاً بعد طعنه في شرعية حكم بني العباس. فقد علّق ابن رشيق على تلك الحادثة بقوله:« وأحمق الشعراء عندي من أدخل نفسه في هذا الباب أو تعرّض له وما للشاعر والتعرض للحتوف ؟ إنما هو طالب فضل، فلِمَ يضيّع رأس ماله ؟ ولاسيما إنما هو رأسه، وكل شيء يحتمل إلا الطعن في الدول، فإن دعت إلى ذلك ضرورة مجحفة فتعصّب المرء لمن هو في ملكه وتحت سلطانه أصوب وأعذر له من كل جهة وعلى كل حال، لا كما فعل سديف»[1].

وهذه الأبيات التي يتمرد فيها "سديف" على دولة بني العباس، ويدعو إلى أحقية ابناء علي بالخلافة هي:

إنّا لنأمل أن ترتدّ الفتنا بعد التباعد والشحناء والإحن
وتنقضي دولة أحكام قادتها فينا كأحكام قوم عابدي وثن
فانهضْ ببيعتكم ننهض بطاعتنا إنّ الخلافة فيكم يا بني الحسن

[1] – أبو علي حسن بن رشيق القيرواني، العمدة، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981، ج1، وتفاصيل القصة في ص: 74 – 75.

ونظرا لانشغاله الأكبر بطلب الجاه والمال، والتقرب لذوي السلطان، فإنّ الشاعر القديم لم يُولِ اهتماماً كبيراً لشؤون مجتمعه. في حين إنّ شعراء هذا الزمان يميلون أكثر إلى الارتباط بمشكلات أوطانهم ومجتمعاتهم، والاحتكاك بمآسيهم وآلامهم. مما أدى - في نهاية المطاف - إلى ميلاد فكرة الالتزام التي أفضت بدروها إلى الرفض والثورة. فأصبح هاجس الشعراء المعاصرين نقد الأوضاع القائمة، والتطلّع إلى غد أفضل.

وقد قاد هذا المبدأ إلى وضع أصبح فيه« الشاعر في العالم العربي، وفي ظل الظروف الاجتماعية والسياسية السائدة مطالباً بدوريْن: دور فني؛ أن يكون شاعراً، ودور وطني؛ أن يكون موظّفاً لخدمة القضية الوطنية وخدمة التقدم »[1].

3 ـ الثورة والرفض في شعر أمل دنقل.

إن الظروف الاجتماعية والسياسية التي عايشها الشاعر كانت كافية لإيقاد شعلة الرفض والثورة في شعره. فمع «قيام ثورة يوليو 1952 وما تلاها من ثورات في الوطن العربي وجد الشاعر العربي مضمونه الثوري واضحاً ومحدداً، ولم تعُد ثورته مقصورة على الإطار الخارجي لشكل القصيدة كما كان شأنه في البداية، وإنما امتدّت هذه الثورة إلى المضمون كذلك»[2].

وبغض النظر عن ثورة ناصر وسواها من الثورات العربية اللاحقة، فإنّ الظروف الاجتماعية والسياسية كانت على أسوأ حال، من انتشار للقمع وتضييق على الحريات، ومصادرة الأصوات والآراء الداعية إلى المطالبة بالعدالة والمساواة.« وقد لاقى المثقفون - خاصة - ويلات السجن والمنافي، لأنهم حذّروا من مغبّة الاستمرار على نهج يقود إلى

[1] – جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق بيروت، ط1، 1984، ص 358.

[2] – عز الدين إسماعيل، الشعر في إطار العصر الثوري، ص 49.

سلسلة من الأزمات والهزائم. ولم يمض وقت قصير حتى استيقظ العرب على أفدح هزيمة مُنيوا بها في يونيو 1967»[1].

ولم يكن الواقع الاجتماعي المتردّي سوى انعكاس لوضع سياسي تميّز بالتسلط والتضييق على الحريات، فكان الحكام يقذفون بالشعوب في سلسلة من المعارك الخاسرة، والحروب التي لم تكن الجماهير مهيّأة لخوض غمارها.

ثم جاء عصر السادات، فخرج على الناس بسياسة جديدة عُرفت بسياسة الانفتاح، أصبحت مصر بموجبها في تبعيّة تامة للرأسمالية الغربية، بغطرستها وسعيها المحموم للسيطرة على مقدّرات البلد. ثم ما تبع ذلك من تصفيات جسدية، أو إبعاد لخيرة الكفاءات الوطنية، واستبدالها برجال جدد شعارهم الانتهازية والولاء الأعمى.

وإذا أضفنا إلى كل هذا، الجرح الفلسطيني النازف، وما عاناه هذا الشعب العربي من ويلات القهر الإسرائيلي، استطعنا أن نقدّر درجة الرعب الذي ميّز تلك المرحلة، والتي توّجت بتوقيع معاهدة "كامب ديفيد" للسلام بين السادات وحكام إسرائيل، فكانت عند العرب أقرب إلى إعلان الاستسلام بشروطها المجحفة. فقد تمكّن العدو بفضلها من ترسيخ أقدامه في الأرض المحتلة، وفي أجزاء هامة أخرى من البلاد العربية كالجولان وسيناء...

وفي أتون هذه الظروف المتلاطمة، ولد أمل دنقل؛ الشاعر الثائر.« لذا، لم يكن غريباً أن يصبح الكثير من قصائده منشورات سياسية، تتناقلها قطاعات الطلبة والمثقفين وعناصر التحرك والتململ، وينجذب إليها القابعون في جحورهم - من الشعراء والمتأدبين - بالرغم من وعيهم بأنّ هذه القصائد تعرّيهم وتعرّي مواقفهم، وتمسخ ما يكتبون »[2].

---

[1] – عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص 242.

[2] – فاروق شوشة، شاعر اليقين القومي، مجلة (إبداع)، القاهرة، العدد 10، السنة الأولى، أكتوبر 1983، ص 15. (عدد خاص عن أمل دنقل)

3 - 1 - مستويات الثورة والرفض في شعر أمل دنقل.

يرى عبد السلام المساوي في كتابه (البنيات الدالة في شعر أمل دنقل) أنّ مستويات الثورة والرفض في شعر أمل دنقل تشتغل على ثلاثة محاور رئيسية هي[1]:

- الرفض الميتافيزيقي.
- الرفض الاجتماعي.
- الرفض السياسي.

غير أنّ هذا التقسيم لا يعني بالضرورة تصنيف الثورة والرفض عنده إلى مراحل شعرية منفصلة عن بعضها البعض، أو محكومة بتراتبية زمنية حسب النضج الفني للشاعر، أو وضع كل واحدة منها في حجرة منفصلة عن نظيراتها، بل هو مسألة إجرائية يعزّزها الحضور الكثيف لنوع من أنواع الرفض، فيكون له حظ السبق في الترتيب.

3 - 1 - 1 - الرفض الميتافيزيقي:

يصعب الإقرار بوجود "رفض ميتافيزيقي" بالمعنى الفلسفي للكلمة في شعر أمل دنقل، في ظل التركيز الكبير في شعره على صياغة مواقف اجتماعية وسياسية. إنّ الرفض الميتافيزيقي يعني - فيما يعنيه - الرفض العدمي الذي «يباعد بين الإنسان وأيّ فكرة مجتمعية لأنه يتوجه بصفة أساسية إلى الكليات المنفصلة عن كل واقع تاريخي، إنه تمرّد على الموت ذلك المصير الإنساني القاتم، وعلى الكون الذي تتساقط أيّ فكرة عن عدالته أمام متناقضاته»[2].

[1] – عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ينظر ص 242 وما بعدها.

[2] – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر ، ص 410.

وهذا ما يدفعنا للعودة في كل مرة إلى المتن الشعري في بُعدَيْه المعنوي والجمالي، والاحتكام إليه في نفي هذا المفهوم أو إثباته. غير أنّ العدمية في الرفض الميتافيزيقي لا يقصد منها دائماً الفصل بينها وبين السيرورة التاريخية للوقائع والأحداث، وهذا ما ثبت من خلال بعض المتون الشعرية.

فالقصائد التي «كشفت عن تمرّد أصحابها الميتافيزيقي - أعني ثورتهم على الموت والكون - كانت إلى حد ما أثراً لشعورهم بالظلم التاريخي نفسه. إنهم يبحثون خارج التاريخ عن مبرر للوجود التاريخي»[1].

وبهذا التصور، فإن الرفض الميتافيزيقي في شعر أمل دنقل، ليس رفضاً عبثياً للحياة والوجود في حد ذاته، بل رفض لكل ما يلغي المعاني الحقيقية لهما. وبمعنى أخر، فالرفض الميتافيزيقي عنده، كثيراً ما يرتبط بالأبعاد الإيديولوجية، وقلّما يهتم بالمستوى الوجودي المحض. وقد يتمظهر الرفض الميتافيزيقي في شعره على شكل اشتهاء، والاشتهاء «يشكل بلاغة الغد، بمعنى اشتهاء لنقيض الشيء المرفوض. والأشياء المشتهاة، هنا، مجردة ترتبط بالعالم الروحي لدى الإنسان»[2]. أو هي بحث ورغبة في ملاقاة "الأوجه الغائبة" التي محتها الغربة، وسحقها الموت. وتغدو هذه "الأوجه" جزءاً من الحقيقة الغائبة. هكذا تكلّم دنقل في مقطع من قصيدة: "الورقة الأخيرة":

- هل تريد قليلاً من الصبر ؟
- لا..
فالجنوبي يا سيدي يشتهي أن يكون الذي لم يكُنْهُ
يشتهي أن يلاقي اثنتين:
الحقيقة - والأوجه الغائبة[3].

---

[1] – المرجع نفسه، ص. ن.

[2] – عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص 245.

[3] – الديوان، ص 439.

وقد تكون هذه الأوجه: "البعث" الذي يمثّله توظيف الرمز العربي "كليب" أخي الشاعر "مهلهل"؛ فها هي "اليمامة" المفجوعة بمقتل أبيها غيلة وغدراً، تطلب من خصومها أن "يبعثوا" والدها من جديد، إذا كانوا حقاً يريدون الصلح. وصوت اليمامة بهذا الشكل ليس سوى تمرّد ميتافيزيقي؛ تمرّد على الموت، ورفض للفناء. «ومن ثَمّ تتأسس فكرة "اشتهاء البعث" التي نجد لها حضوراً كثيفاً في التراث الإنساني، كفكرة تناسخ الأرواح، أو انبعاث طائر "الفينيق" بعد احتراقه»[1].

بيد أنّ فكرة الانبعاث هذه قد تنفلت من إطارها الميتافيزيقي لتدل على« التاريخ القابل للبعث والتخصيب والانطلاق من جديد، بناء على فعل الإرادة، واستجابة لقدرة الفعل والوعي»[2]. وهذا ربما ما قدّرته "اليمامة" بفرط وعيها، وقدرتها على الفعل وعلى الفهم العميق لتفاصيل المرحلة ودقائقها، فلم تطلب المستحيل! بل طلبت فقط والدها (الذي قُتل) واقفاً عند بوابة القصر ! هذا هو العدل، تقول في "الوصايا العشر":

أبي.. لا مزيدْ !

أريد أبي، عند بوابة القصر،

فوق حصان الحقيقة

منتصباً.. من جديدْ

.....

ولا أطلب المستحيل، ولكنه العدل[3].

---

[1] – عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ينظر ص 246

[2] – محي الدين عثمان، أمل دنقل، قيثارة الغد الأبهى، ملحق جريدة (اليوم) السعودية، العدد 3795، 30 مايو 1983.

[3] – الديوان، ص 410.

كما توحي فكرة الانبعاث إلى "الحب" بمعناه الديني الوارد في الكتاب المقدس؛ فالله حين خلق السماوات والأرض، وضع القيم التي ينبغي أن تسود في الأرض، ومن بينها "الحب". غير أنّ الشاعر يذهب إلى أنّ وجوده لم يتحقق فوق هذه الأرض، لأنه إنْ وُجِد، ففي "قبضة من يملكون الثمن". فيصبح هذا النفي صرخة رفض وثورة ضد السماء، واشتهاء لهذا "الحب" المفقود.

قلت: فليكن الحب في الأرض، لكنه لم يكن

أصبح الحب مِلكاً لمن يملكون الثمن[1]

وقد يتمثّل الرفض الميتافيزيقي عنده في الاغتراب في الأرض؛ فعالم الكون عالم رديء، مليء بالعبثية والتناقض، أو كما يقول ألبير كامو: «الوطن المنشود تعارضه الأرض الفاسدة»[2]. أما دنقل فيختزل كل ذلك في عبارة: «تتساوى محصّلة الركض والرفض في الأرض»، التي وردت في قصيدة "الخيول" من ديوان (أوراق الغرفة 8). فها هو يخيّر الخيول - التي تمثّل في حد ذاتها عالماً متعدد الرموز - وبشكل عبثي، بين الرفض والركض في الأرض:

اركضي للقرار

واركضي أو قفي في طريق الفرار

تتساوى محصّلة الركض والرفض في الأرض[3].

ومن الحقائق التي تعزز الشعور بالاغتراب، أنّ الموت واحد وداهم، وتتعمق هذه الحقيقة حتى لكأنّ الأرض مقبرة كبيرة في نظر الشعراء. فكلمات الموت «تطالعك في كل

---

[1] – الديوان، ص 330 –331.

[2] – روبير دو لوبيه، كامو والتمرد، ص 106.

[3] – الديوان، ص 463.

قصيدة من قصائد "أمل"، ولعل قصائد الموت، تشكل النسبة الأكبر من قصائد دواوينه، في حين تشكل النسبة الباقية مجموعة كبيرة من البكائيات»[1]. ويعلن الشاعر دون مواربة، عن غربة الإنسان في هذا الوجود، بسبب هذا الوحش الغيبي القادم؛ الموت:

نتغرّب في الأرض. نصبح أغربة في التآبين ننعي

زهور البساتين[2].

فهذا الوجود المتهاوي، مثلما قهر حركة الخيول، ها هو يشتت استقرار الطيور فوق أرضه. فيغدو طيرانها بلا نهاية حتى لكأنها تأنف من أن تحطّ على هذه الأرض. فهي« ليس لها غير أن تتقاذفها الرياح »، لأنّ علاقتها بالأرض طُبعت بالمنع أو الحجْر، فباتت غريبة لا مستقر لها:

الطيور مشردة في السماوات

ليس لها أن تحطّ على الأرض

ليس لها غير أن تتقاذفها الرياح

.....

الطيور معلّقة في السماوات

ما بين أنسجة العنكبوت الفضائي: للريح

مرشوقة في امتداد السهام المضيئة

للشمس[1].

---

[1] – شاكر النابلسي، رغيف النار والحنطة، إبداع نقدي لعشرة شعراء محدثين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1986، ص 38.

[2] – الديوان، ص 463.

وقد يتخذ الرفض الميتافيزيقي عند الشاعر شكلاً من أشكال الثورة والتمرد على الله، ويتمثل ذلك في اتخاذ موقف الانفعال دون الفعل؛ أي اختيار «طريق ثالث لا يقول فيه "نعم" أو "لا". وإنما يكتفي بصيحة الأسف الحزين التي يطلقها في وجه الأحداث»[2]. يقول في قصيدة (حديث خاص مع أبي موسى الأشعري):

حاذيت خطو الله؛ لا أمامه.. ولا خلفه

عرفتُ أن كلمتي أتفه..

من أن تنال سيفه أو ذهبهْ[3].

وقد يعلن الشاعر عن رفضه من خلال "خصام" مع الله. وهو ما يُعدّ في الحقيقة صرخة يائسة إزاء جلال الحدث وقوة الخطب. وسبب "الخصومة مع الله" أنه - ربما- مكّن البشر من التصرف في أمور عظيمة لا يختص بها سواه: كالقتل مثلاً. يقول في قصيدة (مراثي اليمامة):

خصومة قلبي مع الله.. ليس سواه

أبي أخذ الملك سيفا لسيف، فهل يؤخذ الملك

منه اغتيالاً

وقد كلّلته يد الله بالتاج ؟!

هل تنزع التاج إلا اليدان المباركتان،

وهل هان ناموسه في البرية[1].

---

[1] – الديوان، ص 455 – 456.

[2] – جلال العشري، ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط2، 1981، ص 202.

[3] – الديوان، ص 234.

3 - 1 - 2 - الرفض الاجتماعي:

أشرنا - سابقاً - إلى مدى انعكاس الوضع السياسي المضطرب على المجتمعات العربية، حتى صار الحلم بتغيير هذا الواقع الاجتماعي هاجساً لدى الشعراء، وهذا من منطلق أنّ الشعر كما يعتقد أمل دنقل «يريد أن يجعل من الواقع حلماً ومن الحلم واقعاً»[2]. ولتحقيق هذا الحلم، أو لجعل هذا الواقع حلماً وتحقيق الحلم بواقع أفضل، لا بد من إعلان الثورة والرفض؛ رفض كل مقومات الوجود المترهّل، بفضحه وتعريته، وكشف تناقضاته وضحالته.

ومن هنا، وجدنا أن الرفض في شعر أمل دنقل «تتقاسمه موضوعتان أساسيتان، هما: الحرمان والقمع. وكل واحدة منهما تتفرع إلى وحدات صغرى، تتخذ شكل صرخات متولدة عن احتكاك الوعي بحركة الواقع الاجتماعي، فتظهر، أحياناً، كتشخيص للحالة، وتقرير لها. وأحياناً أخرى، كتنبؤ وإنذار مبكّر»[3].

* الحرمان: إنّ قوة الرؤيا لدى الشاعر تمكّنه من التنبؤ بما ينتظر الناس من حرمان وفقر وبؤس، فيبدو ذلك في الظاهر «مستقبلاً مقروءاً من قِبَل شاعر عرّاف، وفي الباطن تقريراً عاماً عن الحالة الراهنة. والنبوءة هنا ليست من باب السحر أو التنجيم، وإنما هي تخمين مبني على وعي الشاعر بخصوصيات مجتمعه، وما يعيشه أو يتهدده من ويلات»[4]. يقول في قصيدة (حديث خاص مع أبي موسى الأشعري) في ما يشبه الرؤيا:

(ويكون عام.. فيه تحترق السنابل والضروع

تنمو حوافرنا - مع اللعنات - من ظمإ وجوع

---

[1] – الديوان، ص 417.

[2] – مجلة "أوراق" (لندن)، العدد 4، أكتوبر 1983."آخر حوار مع أمل دنقل" أجراه عبد الوهاب قتاية.

[3] – عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص 253

[4] – المرجع السابق، ص 254.

يتزاحف الأطفال في لعق الثرى!

ينمو صديد الصمغ في الأفواه،

.....

ويموت ثدي الأم.. تنهض في الكرى

تطهو - على نيرانها - الطفل الرضيع!!)[1]

فالفقر والحرمان موضوعة بارزة تتواتر في شعر أمل دنقل حتى تطبع التجربة في شقّها الاجتماعي، وتشكل بذلك إحدى الخلايا الرئيسية الرافدة لموضوعاتية الرفض والثورة عنده. فهذه الطريقة في التعبير بالرفض عن الرفض.. رفض كل مظاهر الحرمان والبؤس - وإن صوّرها كوحش أسطوري مخيف - تُعدّ تقنية طريفة لكشف ما يعانيه المحرومون. ومع ذلك فإنه يحاول الانتصار على هذا الحرمان بما عُرف عنه من شموخ وإباء.. هذا ما ترويه عنه رفيقة دربه، وزوجته عبلة الرويني: «كان الفقر في منزلنا يحوّلنا إلى أثرياء، وكان الفقر يضاعف احترامي لهذا الشاعر الذي يمكنه النوم جائعاً، بينما يستحيل عليه النوم يوماً متنازلاً أو مساوماً أو مصالحاً، وما أكثر المتنازلين العارضين أنفسهم في أسواق البيع والشراء، ينامون وبطونهم تمتلئ بالتخمة، وعقولهم بالمهانة»[2].

ويبقى مع ذلك، كفقير معدم، يعاني من وطأة الإحساس بالاضطهاد والقهر من هذا الزمن الظلوم. وقد يصل به الأمر إلى حد الإفصاح المباشر عن معاناته الذاتية، التي تتسع في بعض الأحيان لتعانق معاناة كل الفقراء والمعدمين. وهذا هو الانتقال الواعي من الخاص إلى العام.

---

[1] – الديوان، ص 233 – 234.

[2] – عبلة الرويني، الجنوبي، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، ط 3، 2006، ص 79.

وعندما يفلح الشاعر في تحديد معالم هذا الواقع، وبهذا الشكل الشعري الإنساني، فإنه يحدد بدقة موطن الوجع، ويحرر - في الوقت نفسه - القصيدة من ربقة الغنائية الفجة. يقول:

هذا قدر المهزوم:

لا أرض.. ولا مال..

و لا بيت يردّ الباب فيه

دون أن يطرقه جابٍ[1]

وقد يتنامى الإحساس بحدّة الحرمان والمعاناة، ويصل إلى حدود المبالغة التي تذكّرنا ببعض الألفاظ التي تعوّدنا سماعها من أفواه المتضوّرين جوعاً، والمطالبين بإنقاذهم من مخالب الموت المحقق إن لم يجدوا ما يسدّون به الرمق. وهذا الجهر الحاد بمثل هذه الحالة - على ما فيه من تقريرية واضحة أحياناً - يذكّرنا دائماً بحقيقة المعاناة التي يكابدها المضطهدون. يقول في قصيدة (حديث خاص مع أبي موسى الأشعري):

جائع يا قلبي المعروض في سوق الرياء

جائع.. حتى العياء

ما الذي آكله الآن إذن

كي لا أموت؟[2]

كما أنّ نطاق الإحساس بالحرمان يتسع شيئاً فشيئاً ليفلت من سياقه الفردي، ويشمل "جياع الأرض".. هؤلاء المسحوقين الذين أنهكهم الجوع، وجعل لقمة العيش الكريم لديهم أمنية بعيدة المنال. «إنه إحساس بفداحة المكابدة التي يعانيها البشر في كل مكان من هذا

---

[1] – الديوان، ص 247

[2] – الديوان، ص 228.

العالم. ومن هذا المنطلق يسمو قوله الشعري - على مستوى الرؤية - إلى دائرة الهم الإنساني»[1]. يقول:

آه.. ها نحن جياع الأرض نصطفّ..

لكي يلقى لنا عهد الأمان[2]

* القمع: يُعدّ القمع إحدى الخلايا الرئيسية التي تندرج في إطار نزوع شعر أمل دنقل نحو الثورة والرفض. وموضوعة القمع في حد ذاتها - بالإضافة إلى الحرمان - تشكل عاملاً مهماً في تنامي معاني التمرد في شعره. فكلما اشتد القمع اشتد التمرد، حتى أصبح القمع أشبه بالحافز أو المحرك على البحث الدؤوب عن البدائل الملائمة.

والقمع في المتن الشعري لدنقل، يشتغل على التأريخ والتوثيق لفترة زمنية شرب فيها المثقفون وأصحاب الرأي من ماء الذل ألواناً، فتعرّضوا إلى شتى أنواع التعذيب والاضطهاد والسجن والنفي.. وفي هذا المقطع، يختزل الشاعر في شيء من الحكمة والنظرة الثاقبة، هذا الوضع الاجتماعي الأليم.

(آه.. ما أقسى الجدار

عندما ينهض في وجه الشروق !

ربما ننفق كل العمر كي ننقب ثغرهْ

ليمرّ النور للأجيال مرّهْ[3]

---

[1] – عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص 256

[2] – الديوان، ص 246.

[3] – الديوان، ص 299.

فالثنائية الضدية التي يرتكز عليها - دلالياً - السياق العام لهذا المقطع، هي ثنائية: الجدار/ الشروق. والطرف الأول من الثنائية يمثل الواقع كما هو ببؤسه وترهّله، والطرف الثاني هو الواقع المنشود أو الحلم. وبين الجدار والشروق تتمدد المساحة وتتسع. فإذا هي مساحة عمر من النضال والرفض والتوق نحو الأفضل. فالجدار قمع، وجهل، وكبت، وتضييق... بينما الشروق نور، وعلم، وحرية، وكرامة... وهذه المعاني الجزئية كلها لخّصت في مفردتين تشعّان بالدلالة والإيحاء. وبهذا الشكل فقط «يوفق الشاعر في تبليغ خطابه الرافض من خلال نسق شعري موجز ومكثف»[1].

ومثل هذا التنويع في إمكانات التعبير الشعري، من شأنه تحقيق قدر من التوازن والانسجام بين الموقف والعقيدة من جهة، والتشكيل الفني من جهة ثانية، ويخلق بينهما نوعاً من "القرابة السرية" كما يقول ج. ب. ريشار، حتى لا يمكننا أن نفرّق بين الجانب الاجتماعي والجانب الفني داخل القصيدة التي يتماهى فيها الإبداع والالتزام. «فالانسجام الفكري والشعوري بين أفراد المجتمع هو الجدوى الحقيقية للشعر والشاعر هو أقدر الناس على استيعاب كل ألوان التناقض الماثلة في الحياة والمؤزمة للأفراد»[2].

ومن أجل هذا، يستخدم الشاعر كل ما يتاح له من مَعين التراث، ليعبّر من خلاله عن صور القمع المستشرية. يقول دنقل على لسان أبي نواس:

وتواريتُ في ثوب أمّي،

والطفل في صدرها ما نبسْ

ومضوا بأبي

---

[1] – عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص 257

[2] – عز الدين إسماعيل، الشعر في إطار العصر الثوري، ص 40.

تاركين لنا اليتم.. متّشحاً بالخرسْ!![1]

إنّ القمع في البلاد العربية، وفي مصر تحديداً، واقع اجتماعي مزمن، مهما تعاقب الحكام، بل قد يكون طريقة متعمدة لجعل الشعوب تعيش على هاجس الخوف والاستسلام، لكي لا تخامرها فكرة الرفض والثورة.

وقد يتجاوز القمع كل الحدود، ليصل إلى التصفية الجسدية، مثلما حصل "لأدهم الشرقاوي" الذي انشق عن عائلته الإقطاعية، ورفض أن يعيش عيشة الميسورين وباقي أفراد بلدته يتضورون جوعاً. فقد رثاه الشاعر، ورثى من خلاله صورة الشهيد البطل الذي لا يزال دمه متدفقاً على المروج[2]:

وكانت الأصوات في القرى جنائزية الإيقاع

ورحلة الموّال في الضلوع تفرد القلوع:

« أدهم مقتول على كل المروج

أدهم مقتول على الأرض المشاع »

.....

وكان وجهه النبيل مصحفاً..

عليه يُقسم الجياع[3].

---

[1] – الديوان، ص 382/381.

[2] – أدهم الشرقاوي بطل شعبي من إحدى قرى مصر. اشتهر برفضه القمع، ومساعدته الضعفاء. كان يحارب عمه الإقطاعي الظالم رغم أنه واحد من هذه العائلة الثرية. فاتخذ من الجبال ملاذاً حتى اغتيل غدراً. فخلدته الذاكرة المصرية، وجعلته رمزاً للبطولة ونصرة الضعفاء.

[3] – الديوان، ص 218.

وهكذا يتأسس الرفض الاجتماعي عند أمل دنقل على كشف وسائل القهر والإذلال المسلطة على الشعوب، بهدف إطفاء جذوة المقاومة المتقدة في وجدانها، فكانت روح التمرد التي استمرت شعلتها مضيئة على امتداد «خارطة أمل الشعرية، هي المفتاح الحقيقي لكل هذا الشعر، إذ أنه بكل هذا التوهج الدائم قد أقلق الوعي السائد بحق، وأزعج اللغة السائدة المألوفة وبلور صدمته من خلال بنائه الفني المرهف وقدرته النادرة على تفجير الحياة اليومية وبطاقات من الشعر وبمستويات متعددة من المعنى»[1].

فبقدر ما كانت السلطة تمعن في الاضطهاد، بقدر ما كانت لفظة (لا) تعلو ضدها. هذه اللفظة التي نطق بها الشيطان (أول رافض في الوجود) رافضاً السجود لآدم بأمر من الله. وهكذا تكلّم "سبارتاكوس" وهو معلّق على مشانق القيصر، في قصيدة (كلمات سبارتاكوس الأخيرة):

المجد للشيطان.. معبود الرياح

من قال "لا" في وجه من قالوا "نعم"

من علّم الإنسان تمزيق العدم

من قال "لا" فلم يمتْ؛

وظلّ روحاً أبدية الألم![2]

بهذا الشكل، إذن، يمجّد الرافضون والثائرون؛ فالجماهير التي أعياها الذل والإحباط، يمكنها أن تتحوّل - إذا شاءت - إلى "شيطان" جديد، لتصدح بمناوءتها لكل أشكال القمع السائدة.

---

[1] – جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ص 195.

[2] – الديوان، ص 147.

3 - 1 - 3 - الرفض السياسي:

يشغل الرفض السياسي حيّزاً معتبراً في شعر أمل دنقل، فالنكسات السياسية، والهزائم العسكرية التي عاشتها مصر والبلاد العربية، زادت في منسوب الرفض السياسي عنده، وأغنته بتجارب وخبرات متنوعة، فلم يعد فقط واحداً من "شعراء الرفض"، بل صار« أميراً لهذا النوع من الشعر »[1].

وينقسم الرفض السياسي في شعره إلى قسمين:

"الرفض السياسي المباشر" الذي ينبني على لغة مباشرة قريبة من التقرير، و"الرفض السياسي غير المباشر"، وينبني على لغة ميزتها الإيحاء والرمز.

* الرفض السياسي المباشر: إنّ الوفرة الواضحة في هذا النوع من الرفض في شعره، مردّه إلى وفرة الأحداث السياسية المتوّجة بالخيبة والإخفاق. وقد عاش الشاعر هذه الأحداث وتأثر بها. « ورغم أنّه حاول في كثير من الأحيان التخفي وراء القناع التراثي، إلا أن غضبه كان يحول دون ذلك، فتسقط الأقنعة، ويتصاعد الصوت واضحاً صريحاً »[2]. يقول في قصيدة (لا تصالح):

لا تصالح !

.. ولو منحوك الذهب

أترى حين أفقأ عينيك،

---

[1] – نسيم مجلي، أمل دنقل، أمير شعراء الرفض، مجلة (آفاق عربية)، عدد 8، 1986.

[2] – عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص 261

ثم أثبت جوهرتين مكانهما..

هل ترى..؟

هي أشياء لا تشترى..[1]

هذه القصيدة - الوصية تأتي في صدر مطوّلة (الوصايا العشر) التي كتبت سنة 1976، بعد توقيع اتفاقية "فض الاشتباك"، والتي كانت تمهيداً لمعاهدة "كامب ديفيد" بين مصر وإسرائيل. وما يلاحظ على هذه المطوّلة بمقاطعها، أو قصائدها العشر، أنّ أسلوب النهي فيها تكرر عشرين مرة، «والتكرار حيثما وجد دليل على الهوس» كما يقول ج. ب. ريشار.

وقد استخدم الشاعر التكرار بمعانٍ متنوعة يفرضها سياق المبرر الذي يدعوه في كل مرة لرفض الصلح. ففي المقطع الموالي مثلاً يوظّف النهي الذي يفيد الزجر والتأنيب.

لا تصالح على الدم.. حتى بدم!

لا تصالح ! ولو قيل رأس برأس!

أكلّ الرؤوس سواء؟!

أقلب الغريب كقلب أخيك؟!

أعيناه عينا أخيك؟!

وهل تتساوى يد.. سيفها كان لكْ

بيد سيفها أثكلك؟[2]

---

[1] – الديوان، ص 394.

[2] – الديوان، ص 396.

وتتوالى دعوات الشاعر إلى الرفض في (الوصايا العشر)، مستخدماً "لا" النهي، وبمعانٍ مختلفة؛ كالتقريع، والنصح، والخوف من الغدر... إلى أن تنخفض حدتها في المقطع التاسع، ويلبس فيها النهي معنى مختلفاً، بعد أن أحسّ الشاعر «أنه استنفد كل وسائله من النصح والإرشاد والأمر والاستعطاف والرجاء والتوسل...، لذا فإنه يلجأ أخيراً إلى أسلوب المدح، فربما يستطيع الوصول إلى منطقة نفسية لم يطرقها من قبل عن طريق المدح والثناء عل غرار ما كان يفعل شعراؤنا الأقدمون»[1]. يقول:

لا تصالح،

فليس سوى أن تريد

أنت فارس هذا الزمان الوحيد

وسواك.. المسوخ![2]

إنّ القوة الكامنة في دلالة الرفض في مطوّلة (الوصايا العشر) لا ينتهي مفعولها، ولا تموت حتى وإن سقطت اتفاقية السلام بين مصر وإسرائيل. ورغم أنّ الشاعر اعتمد المباشرة في إعلان رفضه، إلا أنه وفّق في استحضار المجد العربي من التراث، ممثلاً في "كليب"، مستثمراً ما يكتنزه هذا الرمز من قوة تحريضية على الثأر للأخ القتيل. وقد فعل ذلك بشكل علني، ودون مواربة. وهذا ما جعل أمل دنقل« يتميّز بنغمة رفض حادة في شعره، وقد وجدت هذه النغمة الحادة إعجاباً كبيراً وتجاوباً واسعاً عند الجماهير القارئة للشعر »[3]. فرفع لافتة الثورة والتمرد، وواكب أغلب الحركات الاحتجاجية في مصر ساعياً إلى مدّها بما تحتاج إليه من عزم وتحريض.

---

[1] – عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص 263

[2] – الديوان، ص 407.

[3] – رجاء النقاش، ثلاثون عاماً مع الشعراء، دار سعاد الصباح، الكويت، ط 1، 1992، ص 288.

وفي قصيدة (سفر الخروج)، استعمل خطاباً تحريضياً بلغ حدّ الدعوة إلى الخروج ورفع الأسلحة في وجه النظام المتسلط، وذلك على هامش مظاهرة الطلبة المصريين سنة 1972. يقول في (الإصحاح الأول) من هذا السفر:

أيها الواقفون على حافة المذبحة

أشهروا الأسلحة!

سقط الموت، وانفرط القلب كالمسبحة.

.....

فارفعوا الأسلحة

واتبعوني!

أنا ندم الغد والبارحة

رايتي: عظمتان.. وجمجمة،

وشعاري: الصباح![1]

هذه ملامح من صور الرفض السياسي المباشر عنده، غير أنّ الشعر السياسي الرافض ليس دائماً مباشراً، بل قد يعمد إلى التفنن في العبارة وشحنها بطاقات إيحائية تشتغل على حجب المعنى عن المتلقي لتفتح أبواب التأويل. وبهذا الشكل يكون الشاعر في مأمن من السقوط في النثرية المبتذلة.

[1] – الديوان، ص 336 – 337.

* الرفض السياسي غير المباشر: ونقصد بذلك الموقف السياسي الرافض، الذي لا تتضح معالمه من مجرد قراءة عادية أو عابرة للمتن الشعري. وفيه يعمد الشاعر إلى تلافي الجمل الشعرية المباشرة والتقريرية التي قد تحدّ من المكوّنات الجمالية للنص.

يستخدم الشاعر في هذا المضمار، أدوات فنية مختلفة، تشحن تيمة الثورة والرفض السياسي بالكثافة الدلالية المطلوبة، محافظاً، بذلك، على شعرية الخطاب وتوهّجه. وتتمظهر هذه المكوّنات في القصائد عبر أشكال مختلفة، أطلقنا عليها مصطلح "شعريات"، منها: "شعرية المفارقة"، و"شعرية الثورة على المقدس"، و"شعرية الترميز".

- شعرية المفارقة: وفيها يتم التعبير عن الموقف السياسي الثائر بشكل يدعو في بداية الأمر إلى الدهشة« لأن المنطوق اللفظي يعبّر عن موقف رجعي، يمجّد قوى القمع والاستبداد، ولكنه في الحقيقة رفض غير مباشر، يرقى إلى مستوى السخرية المريرة، والتهكم الأسود »[1]. وهذا ما جاء على لسان سبارتاكوس عندما كان يقاد إلى المشنقة:

يا قيصر العظيم: قد أخطأت.. إنني أعترف

دعني - على مشنقتي - ألثم يدك

ها أنذا أقبّل الحبل الذي في عنقي يلتف

فهو يداك، وهو مجدك الذي يجبرنا أن نعبدك

دعني أكفّر عن خطيئتي

أمنحك - بعد ميتتي - جمجمتي

[1] – عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص 268

تصوغ منها لك كأساً لشرابك القوي.[1]

فالمتحدث هنا، هو سبارتاكوس - الثائر الأسطوري - وقد تحوّل إلى عبد ذليل مستسلم للقيصر رمز الظلام والقمع. والمفارقة الدلالية في هذا المستوى تتمثل في التعبير عن الأشياء بأضدادها، لتأكيد البعد الإيحائي الخفي. وفي هذا يقول لويس عوض: «وهذه طريقة شعراء الرفض إذن في التعبير عن احتجاجهم على الواقع المرفوض. فهم يؤلّبون الطغاة على الطغيان بتمجيد الطغيان، وهم يؤلّبون العبيد على العبودية بتمجيد العبودية»[2].

- شعرية الثورة على المقدس: سعى الشاعر إلى التصرف في النص الديني، بطريقة تخدم السياق الذي تقتضيه التجربة الشعرية، فحاول التقليل من شأن الاهتمام بالأمور الغيبية، مقابل الدعوة إلى الاهتمام بما هو أهم؛ وهو الواقع السياسي. كما حاول محاكاة الأسلوب القرآني، ولكن بطريقته الخاصة.

فبالنسبة للتصرف في النص الديني، عمد إلى استلهام طريقة "الإصحاحات" من الكتاب المقدس، واشتغل على أسلوبها في انتقاد "العدل" لدى الحكام الذين رسّخوا أقدامهم في السلطة على كواهل الشعوب المستضعفة. يقول في قصيدة "سفر التكوين" (الإصحاح الثالث):

قلتُ: فليكن العدل في الأرض.. لكنه لم يكن
أصبح العدل مِلكاً لمن جلسوا فوق عرش الجماجم بالطيلسان –
الكفنْ
.....
ورأى الربّ ذلك غير حسن![3]

---

[1] – الديوان، ص 150.

[2] – لويس عوض، ثقافتنا في مفترق الطرق، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1974، ص 109.

[3] – الديوان، ص 331.

وفي قصيدة "مقابلة خاصة مع ابن نوح"، يستغل قصة نوح عليه السلام، ليجهر برأيه المناوئ للساسة الراكبين على ظهور الشعوب، فيتقمص شخصية ابن نوح، المتمرد الذي رفض الصعود على ظهر السفينة:

كان قلبي الذي نسجته الجروح

كان قلبي الذي لعنته الشروح

يرقد - الآن - فوق بقايا المدينة

وردة من عطنْ

هادئاً..

بعد أن قال "لا" للسفينة

وأحَبَّ الوطن[1]

وأما فيما يخص الدعوة إلى التقليل من الاهتمام بالشؤون الغيبية، مقابل التركيز على الاهتمام بالواقع السياسي، يستحضر الشاعر أبا نواس ليقول على لسانه - في إحدى أوراقه - ما يلي:

لا تسألني إن كان القرآن

مخلوقاً.. أو أزلي

بل سلني إن كان السلطان

لِصّاً.. أو نصف نبي.[1]

[1] – الديوان، ص 468 – 469.

وهناك نموذج آخر للثورة على المقدس، يتمثل في محاولة تقليد الأسلوب القرآني في تراكيبه وإيقاعاته، وقد يستهدف من خلاله «سلب الجملة القرآنية قداستها، ونفي مسألة الإعجاز عنها، محاولاً أن يستثمر ذلك في انتقاد الاتجاهات الإيديولوجية وسلوك الناس إزاءها»[2]. يقول في قصيدة "صلاة":

تفرّدت وحدك باليسر. إنّ اليمين لفي الخسر

أما اليسار ففي العسر. إلا الذين يماشون.[3]

ويبقى النموذج الأمثل للثورة على المقدس هو تمجيد الشيطان - مثلما مرّ بنا سابقاً - بالرغم من ذمّه في كل الشرائع السماوية، لعصيان ربّه، وعدم الامتثال لأمره بالسجود لآدم.

- شعرية الترميز: الترميز تقنية استخدمها الشاعر لتمرير آرائه الرافضة، ويتمثل في ترك التصريح بالشيء المرغوب التعبير عنه، والإشارة إليه بشكل ضمني ومُرَمَّزٌ، مستهدفاً تعميق الدلالة، وشحن المضمون، وإمداده بالكثافة التعبيرية المنشودة.

ففي قصيدة "سفر الخروج" (الإصحاح الثالث)، يوجّه الشاعر كلامه إلى الحمامة، وهو يقصد بها الوطن؛ فكل المفردات الجزئية المتعلقة بالحمامة (العش، القش، الحوصلة...) تكتسب معناها الحقيقي حينما ننظر إليها من منظور الواقع السياسي الذي تسعى القصيدة إلى كشفه. وقد كُتِبت القصيدة غداة خروج الطلبة في مظاهرات عارمة سنة 1972، فتلقفتهم قوات الأمن بالبنادق والرصاص:

عندما تهبطين على ساحة القوم؛ لا تبدئي بالسلام

فهم الآن يقتسمون صغارك فوق صحاف الطعام

---

[1] – الديوان، ص 383 – 384.

[2] – عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص 273

[3] – الديوان، ص 326.

بعد أن أشعلوا النار في العش..

والقش...

والسنبلة!

وغداً يذبحونك..

بحثاً عن الكنز في الحوصلة![1]

وقد يكون في هذا التمرد والرفض - خاصة على المقدس - نوعاً من سعي الشاعر إلى الخروج عن صف الجماعة، أملاه وعيه العميق بالواقع وتفاصيله. وإذا أضفنا إلى ذلك محنة المرض التي عانى منها سنوات طويلة، والتي حطّمت جسده، ولم تحطّم عزمه وتمرده، نفهم كيف أنه «لم يفقد كبرياءه أبداً. ولم ينزل بنفسه أو بشعره إلى مرحلة الانهيار واليأس (...) بل لقد ظل أمل دنقل يحمل سيفه، وهو فنّه الشعري، حتى اللحظة الأخيرة»[2].

فكانت الحياة بالنسبة له غاية للسعي الإنساني، والتجربة الشعرية تتبع من هذه الحياة وتصبّ فيها. لذلك فإن القصيدة هي أحد المعابر بين الواقع المرفوض والواقع المنشود.

---

[1] – الديوان، ص 338.

[2] – رجاء النقاش، ثلاثون عاماً مع الشعراء، ص 226.

المبحث الثالث:
الثورة والرفض باستخدام الرمز الأسطوري

* تمهيد

1 ـ الأسطورة

2 ـ الأسطورة في الشعر العربي

3 ـ توظيف الأسطورة في شعر أمل دنقل

*تمهيد:

تتقسم المصادر التراثية للثورة والرفض في شعر أمل دنقل إلى أربعة مصادر أساسية، هي: الأسطورة، والدين، والتاريخ، والأدب الشعبي. وخصصنا لكل مصدر من هذه المصادر مبحثاً مستقلاً يُعنى بتتبع هذه المناهل من خلال توظيفها في قصائد الشاعر، وترتيبها بما ينسجم مع منهج البحث، علاوة على سبر أبعادها الدلالية، وطرائق الاستفادة من مضامينها.

وقبل البدء، ننوّه إلى أنّ هذه المصادر في جوهرها، ليست منقطعة الأواصر عن بعضها البعض؛ فالأسطورة عند الفلكلوريين مثلاً، جزء من الأدب الشعبي. كما أنّ العلاقة بين الأسطورة والتاريخ بيّنة وممتدة حتى أنّ المشتغلين بعلم الأساطير يذكرون نوعاً من الأساطير يسمى:"legend myth"، وهو مزيج من التاريخ والأسطورة معاً.*

كما أنّ هناك روابط بين الدين والأدب الشعبي، فالشكل الذي يضفيه التراث الشعبي على رجال الدين، يختلف في أحيان كثيرة عن الحقيقة التاريخية، في ضوء ما يضيفه المخيال الشعبي من ملامح ومميزات.

غير أنّ مقتضيات البحث تملي علينا هذا الفصل بين المصادر التراثية الأربعة، درءًا لاختلاط المفاهيم، ومن أجل إضفاء أكبر قدر من الانضباط المنهجي.

1 ـ الأسطورة:

هناك جدل محتدم بين الدارسين المهتمين بعلم الأساطير، ومرد هذا الجدل في بعض مناحيه، أنّ الأسطورة قاسم مشترك بين مختلف روافد المعرفة الإنسانية، كما قد يكون نابعاً من« تباين الزوايا التي ينظر من خلالها الدارسون، واختلاف منطلقاتهم (...)، وعدم أخذ

* أحمد كمال زكي، الأساطير (دراسة حضارية مقارنة)، مكتبة الشباب، القاهرة، ط1، 1975، ص 51.

الفترات الزمنية التي نشأت فيها مختلف الأساطير وتطورت، بعين الاعتبار. فالأسطورة لم تنشأ لغرض واحد، والأساطير لم تتكوّن في فترة زمنية واحدة »[1].

وجاء في معجم الفلكلور أنّ الأسطورة« تروي تاريخاً مقدساً وتسرد حدثاً وقع في عصور ممعنة في القدم، عصور خرافية تستوعب بداية الخليقة، أو بعبارة أخرى، الأسطورة تحكي بوساطة أعمال كائنات خارقة كيف برزت إلى الوجود حقيقة واقعية... قد تكون كل الحقيقة أو كل الواقع مثل الكون أو العالم... وقد تكون جانباً من الحقيقة مثل جزيرة من الجزر أو فصيلة من النبات أو ضرب من السلوك الإنساني أو منظمة اجتماعية... والأسطورة بهذا المعنى قصة "وجود ما" فهي تروي كيف نشأ هذا الشيء، أو ذاك وهي ترتبط بالواقع في أوّلياته - وأبطالها كائنات خارقة ويعرفون بما حققوا في عصور التكوين »[2].

غير أنّ هذا التعريف - على أهميته - غير كافٍ، لأن الآراء حول الأسطورة مختلفة إلى حد بعيد، حتى أن صاحب القول نفسه يعترف قائلاً: «من العسير أن نضع تعريفاً للأسطورة يجمع عليه العلماء المتخصصون، ذلك لأن الأسطورة واقع ثقافي ممعن في التعقيد تختلف حوله وجهات النظر»[3].

ومن ثَمّ، فإنّ الأسطورة، عموماً، منتوج بشري تشترك فيه الأسرة الإنسانية بأكملها. وهذا ما لا يتعارض مع نسبة الأسطورة - في نشأتها - إلى حقبة زمنية محددة، وإلى مجموعة بشرية بعينها. فالمعروف عن مصطلح "الميثولوجيا" أنه يدل على معنيين أساسيين «أولهما: العلم الذي يبحث في الأسطورة أو الأساطير، وثانيهما: للدلالة على مجموعات الأساطير الكبرى والمتميزة في التاريخ الإنساني أو بين الشعوب المختلفة، كأن يقال

---

[1] – علي البطل، الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، صفاة/ الكويت، د. ط، 1982، ص 25.

[2] – عبد الحميد يونس، معجم الفلكلور، مكتبة لبنان، ط1، 1983، مادة "أسطورة"، ص 34.

[3] – المرجع نفسه، ص. ن.

الميثولوجيا البابلية والآشورية والميثولوجيا المصرية القديمة، والميثولوجيا اليونانية والرومانية...»[1].

وعلى المستوى الشعري، ظلت الأسطورة رافداً أساسياً للشعراء في كل العصور، وفي كل مكان، يستلهمون من معينها الكثير من أفكارهم ورؤاهم« مستغلين ما في لغة الأسطورة من طاقات إيحائية خارقة، ومن خيال طليق لا تحده حدود »[2].

وإذا كان تعريف الأسطورة ليس هدفاً في حد ذاته، في هذا البحث، فإننا نختم بإيراد أحد أكثر التعريفات شيوعاً وعمومية وبساطة، وهو ما ذهب إليه بارو بقوله: «مفهوم الأسطورة يشمل كل ما ليس واقعياً، أي ما لا يصدقه العقل... فكل قصة تعتمد على أسس غير عقلية، أو تبرر بمبررات غير عقلية لا يكون ثمة شك في أنها نتاج لخيال أسطوري»[3].

ويُعدّ هذا التعريف - رغم ما يكتنفه من عمومية - أهمّ ما يخص النقد الأدبي من جوانب الأسطورة وهو جانب الخيال الأسطوري والأبعاد الخارقة التي يقوم عليها. كما أن هذا التعريف يعدّ آخر ما تمّ التوصّل إليه من آراء حول الأسطورة، والتي خلصت «في وقت متأخر إلى أن تعني كل ما لا يمكن أن يوجد في الواقع»[4].

2-الأسطورة في الشعر العربي:

إنّ إلقاء أي نظرة على متون الشعر العربي، وفي مختلف العصور، يقودنا إلى العثور على كمّ هائل من الأساطير. فالشاعر يتوسل إمكانات تعبيرية متنوعة للتعبير عن مشاعره وأفكاره، ومن أجل ذلك، فإنه« قد يستخدم الأساطير أو بعض الأحداث التاريخية التي تحمل

[1] – عبد الحميد يونس، الأسطورة والفن الشعبي المركز الثقافي الجامعي، القاهرة، د. ط، 1985، ص 13.

[2] – علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 174.

[3] - Pierre Barthel, interpretation du langage mythique, Brill-Leiden, 1963, p 25.

[4] – أحمد كمال زكي، الأساطير، ص 35.

دلالات عميقة، وقل مثل ذلك عن الشخصيات الشهيرة التي تحيط بها هالة من العظمة وتحمل مخزوناً عميقاً أو تتسم بصبغة معيّنة أصبحت ملازمة لها »[1].

غير أنّ بعض الدارسين نوّهوا إلى مسألة، وهي أنّ التراث الأسطوري العربي شديد الفقر إذا ما قورن بالتراثات الأسطورية للأمم الأخرى. وقد حاول بعض هؤلاء أن يبحثوا في أسباب فقر التراث الميثولوجي في الجاهلية الأولى، وهي الحقبة التي تقابل عصور الأساطير في الحضارات الأخرى. وخلص بعضهم إلى أنّ ذلك راجع إلى طابع البداوة عند العرب، وفقر المعتقدات البدوية. وأرجعه البعض الآخر إلى إهمال المراجع الإسلامية لمثل هذا التراث نتيجة لموقف الإسلام عموماً من الجاهلية والوثنية.

وعلى الرغم من هذه المعطيات التاريخية، إلا أنّ الشاعر العربي - المعاصر خاصة - حاول الإفادة مما توافر لديه من أساطير عربية - على فقرها الواضح - فاستخدم الشخصيات الأسطورية القليلة التي وجدها أمامه كشخصيات زرقاء اليمامة، وسطيح الكاهن، ولقمان الحكيم، وزنوبيا، وغيرها. وكان إحساس الشاعر المعاصر بعدم قدرة هذه الأساطير العربية القليلة على أن ترتقي إلى مستوى تطلعاته الفكرية والشعورية، هو الذي ألجأه إلى الأساطير الأجنبية، «فشاعت في شعرنا الأساطير الإغريقية والبابلية والفينيقية، وامتلأت قصائد شعرائنا بأسماء سيزيف وبروميثيوس، وأوليس وأوديب وهرقل من التراث الأسطوري الإغريقي، وتموز وعشتار وأدونيس وأنكيدو... من التراث الفينيقي والبابلي»[2].

3 ـ توظيف الأسطورة في شعر أمل دنقل:

إذا نظرنا إلى تجربة أمل دنقل الشعرية من زاوية تراتبيتها الزمنية، ندرك أنّ التراث الأسطوري، وخاصة الأجنبي منه (الفرعوني واليوناني والروماني)، قد تمّ استخدامه في

[1] – يوسف جلاوي، الأسطورة في الشعر العربي، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1992، ص 73.

[2] – علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 183.

مرحلة شعرية سابقة على مرحلة استرفاد التراث العربي الإسلامي. وهذا يعني أنّ الشاعر «كان ما يزال تحت التأثير الذي فرضه جيل الرواد من أمثال السياب وعبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور الذين أكثروامن استرفاد الأساطير اليونانية والبابلية»[1].

ومن أهمّ الرموز التي استخدمها الشاعر أمل دنقل في هذه المرحلة، نجد: "سبارتاكوس"، و"أبو الهول"، و"أوديب"، و"سيزيف"، و"بنلوب"...إلخ. فالرمز الأول روماني، وأما البقية فهي من الرموز اليونانية القديمة. أما الرموز الفرعونية، فقد تعامل دنقل مع أربعة منها فقط هي: أساطير "إيزيس وأوزيريس"، و"عين حورس"، و"قصة الأخوين"، و"عروس النيل". ففي أسطورة "إيزيس" و"أوزيريس"، عبّر الشاعر عن موقف المثقف المضطهد إزاء السلطة القمعية، فرمز للأول برمز "أوزيريس"، ورمز للثانية برمز "ست" وأعوانه. ومن خلال الصراع بين "أوزيريس" و"ست" يصور حدة الصراع المحتدم بين المثقف الأعزل والسلطة المضطهِدة. وبمعنى آخر، هذا التمرد وهذه الثورة العارمة التي كان مآلها الخيبة والإخفاق، مثلما دلّت على ذلك الإحصائيات في معظم قصائد الديوان. يقول في قصيدة "العشاء الأخير":

–... أنا "أوزوريس" صافحت القمر

كنت ضيفاً ومضيفاً في الوليمة

حين أُجلست لرأس المائدة

وأحاط الحرس الأسود بي

فتطلعت إلى وجه أخي..

فتغاضت عينه مرتعده!

[1] – عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص 153

أنا "أوزوريس"، واسيت القمر

وتصفحت الوجوه..

وتنبّأت بما كان. وما سوف يكون؟

فكسرت الخبز حين امتلأت كأسي من الخمر القديمة.

قلت: يا إخوة. هذا جسدي.. فالتهموه

«ودمي هذا حلال.. فاجرعوه»!

خبّأ المصباح عينيه.. بأهداب جناحيه..

لكي تخفى الجريمة

وتثنّى الضوء من حدّ الخناجر !

– ربما أحياك يوما دمع "إيزيس" المقدس

غير أنّا لم نعد ننجب إيزيس جديده[1]

أما الأسطورة الفرعونية الثانية التي استخدمها الشاعر، فهي أسطورة "عين حورس"، وجاءت كذلك في إطار صراع السلطة والمثقف. ولم نعثر سوى على نص واحد يشير إلى هذه الأسطورة بشكل واضح ومتكامل، هي قصيدة: "أقوال اليمامة". يقول:

هي الشمس، تلك التي تطلع الآن؟

أم أنها العين - عين القتيل - التي تتأمل شاخصة..

دمه يتسرّب شيئاً فشيئاً

[1] – الديوان، ص 223 – 224.

ويخضرّ شيئاً فشيئاً..

فتطلع من كل بقعة دم: فم قرمزي..

وزهرة شر..

وكفّان قابضان على منجل من حديد؟

هي الشمس ؟ أم أنها التاج؟

هذا الذي يتنقّل فوق الرؤوس إلى أن يعود

إلى مفرق الفارس العربي الشهيد؟[1]

ويلاحظ أنّ توظيف هذه الأسطورة يأتي امتداداً لأسطورة "إيزيس وأوزيريس". فأوزيريس هو "حورس الأب"، و"حورس" هو "حورس الابن". وتبدو« خصائص العين في أنّ نزعها من الإله الأعلى إنما يعني الاضطراب على حين يعني ردها السلام وإقرار النظام. ويبدو أنّ تصور العين إنما كان وثيق الصلة بفكرة الملكية لا بالأفكار الكونية، وذلك على الرغم مما كان فيما بعد من تسمية القمر عين حورس، والشمس والقمر كليهما بعيني رع أو حورس»[2]. وكان أمل دنقل بهذا الاستدعاء واعياً بحدود الرمز الأسطوري وآفاقه التعبيرية.

أما الأسطورة الثالثة، فهي أسطورة "الأخوين"، واستخدمها الشاعر في قصيدتين هما: "الوقوف على قدم واحدة"، و"الهجرة إلى الداخل". وكان استخدامها في سياق التعبير عن الصراع العربي الإسرائيلي؛ فـ"باتا" هو رمز الشهيد. ونفخ الروح فيه لا يتمّ - معنوياً - إلا بإثلاج قلبه والانتقام من قاتله.

---

[1] – الديوان، ص 411.

[2] – صمويل نوح كريمر، وآخرون، أساطير العالم القديم، ترجمة: أحمد عبد الحميد يوسف، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، د. ط، 1975، ص 46.

ففي قصيدة "الوقوف على قدم واحدة"، وعلى سبيل الإشارة إلى بعض تفاصيل الأسطورة، يستلهم الشاعر دلالة فوران الجعة، مع ذكره الصريح للأخوين:

(تبقين أنتِ: شبحاً يفصل بين الأخوين

وعندما يفور كأس الجعة المملوء..

في يد الكبير

يقتلك المقتول مرتين[1]

ويمكن أن تكون هذه الإشارة مرتبطة بتفاصيل أخرى من الأسطورة حين تتسبب زوجة "باتا" (الأخ الأصغر) «في قتله حين تجعل الفرعون يقتلع الشجرة بإيعاز منها، وقد تعلق بها قلب زوجها، فيسقط القلب ويموت "باتا" غير أنه في واقع الأسطورة لا يتسبب "باتا" في قتلها مرتين، بل إنه يظهر لها بعد ذلك - بمعاونة أخيه الأكبر - مرتين في صور متعددة، ولعل المعنى يتمثل في أنه يقتلها رعباً أو ما شابه ذلك »[2].

ففي تصوّر الشاعر، انطلاقاً من الدلالات الأسطورية، أن من طبع النيل مضاجعة العذارى وفض بكارتهن، مثلما نجد في قصيدة "ميتة مصرية":

– النيل!

أين يا ترى سمعت عنه قبل اليوم؟!

أليس ذلك الذي..

كان يضاجع العذارى!؟

---

[1] – الديوان، ص 275 – 276.

[2] – منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل، مصادرها، قضاياها، ملامحها الفنية، دار المعارف، القاهرة، ط 1، 1995، ص 23.

ويحب الدم

– مولاي: قد تساقطت أسنانه في الفم

ولم يعد يقوى على الحب.. أو الفروسية[1]

وفي قصيدة "حديث خاص مع أبي موسى الأشعري"، يصوّر الشاعر طقس الفداء كاملاً عند الفراعنة، ويتكلم عن شعائر الاحتفال به، وطريقة أدائه:

رأيتهم ينحدرون في طريق النهر

لكي يشاهدوا عروس النيل - عند الموت - في جلوتها الأخيرة

وانخرطوا في الصلوات والبكاء

وجئت.. بعد أن تلاشت الفقاقيع، وعادت الزوارق الصغيرة

رأيتهم في حلقات البيع والشراء

يقايضون الحزن بالشواء

.. تقول لي الأسماك

تقول لي عيونها الميتة القريرة..

إنّ طعامها الأخير.. كان لحماً بشرياً

قبل أن تجرفها الشباك[2].

[1] – الديوان، ص 271 – 272.

[2] – الديوان، ص 230 – 231.

ويمكن أن نخلص - بشكل عام - إلى أنّ الاستخدام الأسطوري في شعر أمل دنقل، يأتي «لا من حيث كونه كتلة فنية مضافة إلى العمل الشعري إضافة رقم إلى آخر، بحيث يبقى هذا الرقم منفصلاً عن الأرقام الأخرى التي معه»[1]. فصحيح أنه يمكن أن يقرأ مع الأرقام الأخرى، ولكن الصحيح أيضاً أنه يمكن أن يقرأ لوحده.

فالاستخدام الأسطوري في بعض الشعر العربي المعاصر يأتي كقطعة القماش المضافة إلى نسيج القصيدة، ولم يأت خيوطاً متداخلة في النسيج نفسه. أما في شعر أمل دنقل - عموماً - يتم استدعاء الأسطورة، ليس على شكل حكاية تحكى للعبرة والموعظة، وإنما يأتي «على شكل رائحة نافذة تفوح من القصيدة (...). فعندما نقرأ القصيدة، نشعر أنّ كل بيت فيها، أو كل مقطع فيها، مسكون بروائح أسطورية فواحة. وأنّ القصيدة كلها قد عجنت عجناً بالأسطورة، لكي تخرج لنا بعد ذلك على شكل عمل فني متكامل»[2].

ويؤكد شاكر النابلسي على أن جمالية استخدام الأسطورة في شعر دنقل، لا تكمن فيما يسمى "بالكتل الأسطورية"، أو الملامح الأسطورية المحددة والمعروفة «بقدر ما هناك تغلغل أسطوري في دماء القصيدة كافة. وهذا التغلغل يتمثل في اللغة، مفرداتها، تراكيبها، نفسها. كما يتمثل في الصور المأخوذة من التراث، والمركبة تركيباً واقعياً جديداً»[3].

وكمثال على هذا التدفق الأسطوري في دماء المقاطع الشعرية للشاعر، نسوق هذا المقطع من قصيدة "سفر التكوين" (الإصحاح الثاني):

قلت لنفسي لو نزلت الماء.. واغتسلت.. لانقسمت!

(لو انقسمت.. لازدوجت.. وابتسمت)

وبعدما استحممت..

تناسج الزهر وشاحاً من حرارة الشفاه

---

[1] – شاكر النابلسي، رغيف النار والحنطة، ص 106.

[2] – المرجع نفسه، ص 107.

[3] – م. ن، ص 108.

لففت فيه جسدي المصطك

(وكان عرشي طافياً كالفلك)

ورفّ عصفور على رأسي؟

وحط ينفض البلل

حدّقت في قرارة المياه..

حدّقت، كان ما أراه..

وجهي.. مكلّلاً بتاج الشوك[1].

[1] – الديوان، ص 329 – 330.

المبحث الرابع:
الثورة والرفض باستخدام الرمز الديني

* تمهيد

1 ـ التوراة والإنجيل (الكتاب المقدس).

2 ـ الديانة الإسلامية (القرآن الكريم).

*تمهيد:

استخدم الشاعر في ديوانه نتفاً من الأديان التوحيدية الثلاثة: اليهودية، والمسيحية، والإسلام، بعدما أدرك أهمية التراث الديني في تشكيل الوعي البشري. فحرص على استدعاء النصوص الدينية في شعره، كما حرص على توظيف الشخصيات والأحداث المرتبطة بالدين توظيفاً ينسجم مع التوجّه الجمالي للتجربة الشعرية.

ويأتي توظيف الموروث الديني في الشعر المعاصر، بشكل عام، عبر مستويين اثنين:

***توظيف مباشر:** «ويتمثل في تضمين النصوص الدينية، أو توظيف الشخصيات الدينية، من خلال نص أدبي ما، لخدمة قيمة أخلاقية أو سلوكية، يحرص الدين على تأكيدها والدفع للاقتداء بها»[1].

***توظيف غير مباشر:** وفيه «يتمّ استعارة أو توظيف أو تضمين أو استدعاء الشخصيات والرموز الدينية، من أجل توظيفها لخدمة قيمة فكرية أو إنسانية بشكل عام، دون قصرها على الجانب الأخلاقي فحسب»[2].

وبما أنّ التعامل مع المعطى الديني وفق المستوى الأول، من شأنه أن ينزل بالتجربة الشعرية إلى مستوى الخطابية والوعظ الاجتماعي والنصح الأخلاقي، ويقلّل من أهمية الجوانب الفنيّة والجمالية للقصيدة، فإنّ أمل دنقل تعامل مع الرموز الدينية - غالباً - وفق الطريقة غير المباشرة، مستثمراً الإمكانات الكبيرة لهذا المصدر التراثي، ليعبّر من خلالها عن قضاياه. وقد استحضر الشاعر مصادر الأديان الثلاثة، ليوظّفها في صميم الموضوع الرئيسي: الثورة والرفض، وفي صميم رافدي هذا الموضوع، وهما:

- صراع المثقف مع السلطة.

---

[1] – منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل، ص 29.

[2] – المرجع نفسه، ص. ن.

- الصراع العربي الإسرائيلي.

ونظراً لأنّ بعض الشخصيات أو الأحداث الدينية قد تتكرر في أكثر من دين بشكل مشترك، فإنّنا نؤثر عدم تكرار الحادثة أو الشخصية الدينية في هذا المبحث الاستقصائي، على أن يتمّ التوسع في ذلك في الفصلين القادمين (الثالث والرابع) اللذين سيخصص لكل منهما مبحث يستجلي طرائق استخدام الشخصيات والأحداث الدينية، سواء في سياق صراع المثقف والسلطة (في الفصل الثالث)، أو في سياق الصراع العربي الإسرائيلي (في الفصل الرابع).

1) التوراة والإنجيل (الكتاب المقدّس):

كان الشاعر يعدّ الكتاب المقدس بعهدَيْه القديم والجديد، تراثاً ينتمي إلى المنطقة العربية؛ ويوضح ذلك في قوله: «لقد اعتقدت دائماً بوحدة التراث العربي، وآمنت أنّ "التوراة" عندما دوّنت فقد استعار واضعوها الأساطير التي كانت منتشرة بين الشعوب الكنعانية والآرامية التي كانت تسكن المنطقة، وبالتالي فإنّ لغة "التوراة" بل ترجمتها العربية لا تنفصلان عن روح "الكهانة" التي سادت جزيرة العرب: إنّ الاستفادة من إمكانات التراث الديني والأسطوري هو جزء لا يتجزّأ من مهمة الشاعر»[1].

فهذه النظرة التي تعتبر الكتاب المقدس جزءاً من التراث الأسطوري للمنطقة، هي التي حددت بعد ذلك الأسس التي قام عليها ديوان "العهد الآتي". فأمل دنقل لم يكن ينظر إلى الجانب الديني بوصفه تشريعات فحسب، بل نظر إليه بعين إبداعية عزّزتها الوقائع

[1] – أحمد الدوسري، أمل دنقل، شاعر على خطوط النار، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 2، 2004، ص 79.

والأحداث التي اعتبرها الشاعر من الأساطير التي كانت منتشرة بين الشعوب التي سكنت المنطقة العربية.

والتوراة التي تكلّم عنها الشاعر، هي التي تجمع الأسفار الخمسة الأولى من الكتاب المقدس، والتي كان اليهود يطلقون عليها تسمية "الشريعة" أو "التوراة". وسمّي كل كتاب منها حسب محتواه: فسمّي الأول "سفر التكوين"، لأنه يتحدث عن بدء العالم وخلق المخلوقات والبشر، وبشكل خاص: الشعب المختار. وسمّي الثاني "سفر الخروج"، لأنه يصوّر خروج بني إسرائيل من أرض مصر وسيناء. والثالث "سفر الأحبار (أو اللاويين)"، لأنه يصف الشعائر التي يقوم بها الكهنة (أبناء لاوي)، والرابع "سفر العدد"، لأنه يحتوي على إحصاءات الشعب المختار. والسفر الخامس والأخير هو سفر "تثنية الاشتراع"، وهو يشكل خاتمة وتتمة لشريعة موسى.

وقد أفاد أمل دنقل من الكتاب المقدس إلى حد بعيد، مثلما أفاد من القرآن الكريم، فعنْوَنَ بعض قصائده باسم "الأسفار"، وهي تباعاً: "سفر التكوين"، و"سفر الخروج"، و"سفر ألف دال". وهذه القصائد تنتمي إلى ديوان "العهد الآتي". وحتى عنوان الديوان في حد ذاته مستنبط من التوراة والإنجيل كما وردا في الكتاب المقدس، وكأننا بالشاعر يبشر بالمستقبل الموعود الذي يحلم به لكي يحل محله الواقع الموجود.

ومثلما استلهم سجع القرآن وإيقاعاته في بعض قصائده، استلهم أيضاً روح الإنشاد والترتيل من الكتاب المقدس بعهديْه، فجاء ديوان "العهد الآتي" خاصة على شكل «أناشيد مرتّلة يبثّها بين صفوف الطلبة في أحداث 1972وتتلقفها الأيدي الغاضبة من نظام السادات (...). وقد هدف من ذلك تعميق روح الثورة لدى المتلقي والتبشير بالعهد الجديد»[1]. وأكّد الشاعر نفسه ذلك بقوله: «المعنى الذي قصدته حقيقة هو أنه إذا كان "الرب" يقيم عهداً مع

[1] – أحمد الدوسري، أمل دنقل، شاعر على خطوط النار، ص 80.

قبيلة يورثها الأرض كما جاء في "العهد القديم"، ويقيم عهدا جديداً لغفران الخطيئة البشرية، فإنّ "العهد الآتي" لا بد أن يكون عهد الفقراء مع الثورة»[1].

هذا هو العهد الذي يبشر به الشاعر، عهد قادم للفقراء والمضطهدين. وقسّمت أسفار الديوان إلى "إصحاحات"؛ كل إصحاح يتضمن مقطعاً شعرياً. كما جاءت بعض القصائد على شكل "صلوات" أو "مزامير".

ويبدو أن الشاعر، من خلال استخدامه شكل الكتاب المقدس، «يهدف إلى استمداد القوة من ذلك البناء الإلهي لينفث فيه معانيه وأبعاده المعاصرة»[2]. ولا يقتصر تأثره بالكتاب المقدس على الجانب الشكلي فقط، وإنما تجاوز ذلك إلى الصورة التعبيرية والرؤية.

ومن مظاهر استلهامه لمعاني الكتاب المقدس، ما جاء في قصيدة "صلاة" التي يقول فيها:

أبانا الذي في المباحث. نحن رعاياك باق لك الجبروت

وباق لنا الملكوت

وباق لمن تحرس الرهبوت[3].

وهي مستوحاة من هذا المزمار: «أيها الرب سيّدنا ما أعظم اسمك في كل الأرض وقد جعلت جلالك فوق كل السماوات»[4]. ثم لا يلبث الشاعر - في نفس القصيدة - أن يمزج بين أسلوب الكتاب المقدس والأسلوبي القرآني:

تفرّدت وحدك باليسر. إن اليمين لفي الخسر

---

[1] – هاشم شفيق، لقاء مع أمل دنقل، نقلا عن: أحمد الدوسري، أمل دنقل شاعر على خطوط النار، ص 80.

[2] – عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص 149.

[3] – الديوان، ص 326.

[4] – الكتاب المقدس، المزمور الثامن، ص 58.

أما اليسار ففي العسر. إلاّ الذين يماشون[1].

وكأنه بهذا، لا يستطيع الابتعاد عن الأسلوب القرآني، على الرغم من أنّ الأجواء العامة لقصيدة "صلاة" من وحي مزامير العهد القديم. وفيما يتعلق باختياره لنظام (الإصحاحات)، يقول الشاعر: «أردت أن أؤكد صدق الثورة وحقّها الذي لا ينازع باستخدام كلمة "الإصحاح" التي تعني كلاماً لا يأتيه الباطل من بين يديه أو من خلفه»[2].

ويحمل السفران الأول والثاني من ديوان "العهد الآتي"، على التوالي اسمَيْ: "سفر التكوين" و"سفر الخروج". وهذا هو ترتيبهما نفسه في الكتاب المقدس. ويبدأ "سفر التكوين" في "العهد القديم" بهذا الشكل: «في البدء خلق الله السماوات والأرض. وكانت الأرض خربة وخالية وعلى وجه الغمر ظلام وراح الله يرفّ على وجه المياه»[3].

وعند أمل دنقل، تبدأ قصيدة "سفر التكوين" كالتالي:

(الإصحاح الأول):

في البدء كنت رجلاً.. وامرأة.. وشجرة

كنت أباً وابناً.. وروحاً قدساً

كنت الصباح.. والمسا..

والحدقة الثابتة المدوّرة[4].

---

[1] – الديوان، ص 326.

[2] – حسن الغرفي، أمل دنقل، عن التجربة والموقف، ص 30.

[3] – العهد القديم، سفر التكوين.

[4] – الديوان، ص 328.

وفي "سفر التكوين" (الكتاب المقدس)، تتكرر عبارة: «ورأى الله ذلك أنه حسن»[1]، بينما عند أمل دنقل، فتتردد عبارة: «فرأى الرب ذلك غير حسن»، في نهاية أغلب الإصحاحات من قصيدته "سفر التكوين".

فرغم أنّ الشاعر كان ينحو نحو محاكاة طريقة العهد القديم في تصوير قصة البدء والخليقة، غير أنه في نهاية كل إصحاح من القصيدة، يميل إلى مخالفة كلام التوراة الذي ينقل رأي الخالق في عملية الخلق، وجدنا ذلك في ثلاثة مقاطع، يقول في أحدها:

قلت: فليكن الحب في الأرض، لكنه لم يكن

.....

ورأى الرب ذلك غير حسن[2].

وأما "سفر الخروج" في العهد القديم، فيصف خروج بني إسرائيل من مصر، وكيف تاهوا في سيناء، حتى رحلوا نهائياً عن أرض مصر. وأمل دنقل لا يستنسخ هذه الأحداث بحذافيرها من التاريخ، بل يسعى للأخذ من هذه المناهل التراثية ما يعينه على تشكيل رؤيته الخاصة للعالم والأشياء.

وينقسم السفر في العهد القديم إلى قسمين؛ يهتم الأول منهما بفكرة الخلاص بكل جزئياتها، حتى المتعلقة منها بضرورة سفك الدم من أجل الخلاص، وإعداد الناس لتلقي الشريعة والوصايا العشر. أما القسم الثاني، فيتعلق ببعض أحكام الشريعة والعبادات، وبعض القوانين، وصعود موسى إلى الجبل. كما يتناول شعائر صنع التابوت، وطريقة صنع الخيمة، وغير ذلك مثل ضربات الإله العشر لفرعون...

---

[1] – يراجع السفر في: الكتاب المقدس، وفيه أن الله خلق السماوات والأرض في سبعة أيام، وبعد كل يوم بنتهي من الخلق، نجد عبارة «ورأى الرب ذلك أنه حسن».

[2] – الديوان، ص 330 – 331.

وقد استلهم الشاعر من نصوص سفر الخروج، في سياق التعبير عن الصراع العربي الإسرائيلي. ففي قصيدة "فقرات من كتاب الموت" مثلاً، يستحضر مدلول "الضربات الإلهية العشر" التي ألحقها الإله بفرعون وبالمصريين، وهو ما يترجمه تحوّل النهر إلى دم في متن القصيدة. وهذا بدوره يمثّل هيمنة الشعائر اليهودية واستمرارها، بما يؤدي - في النهاية - إلى هيمنة اليهود على الأرض العربية المحتلة. يقول:

كل صباح

أفتح الصنبور في إرهاق

مغتسلاً في مائه الرقراق

فيسقط الماء على يدي.. دما[1]

وفي قصيدة "الموت في الفراش"، لا يكتفي الماء بتحوّله إلى دم فحسب، بل يتحوّل إلى لعنة تدمي كل شيء في الوجود، ليقف شاهداً، من ثَمّ، على الخيبة والهزيمة بعد رحلة التمرد والرفض. وهذه الصفحة متكررة على مدى مساحة ديوان الشاعر: رفض، وعصيان، وثورة، واحتجاج... فهزيمة وإخفاق وانكسار. فالدم المتدفق الطاغي، هو أيضاً عنوان للهزيمة:

الدم قبل النوم

نلبسه.. رداء

والدم صار ماء

يراق كل يوم .....

الدم في الوسائد

[1] – الديوان، ص 250.

بلونه الداكن

واللبن الساخن

تبيعه الجرائد[1].

ويستخدم الشاعر "ذبيحة الفصح" التي وردت في "سفر الخروج"(الكتاب المقدس)، في قصيدته "لا وقت للبكاء"، فيستحضرها ولكن بشيء من التعديل في رموزها، بحيث يصبح المواطن المصري هو الذبيحة بدلاً من شاة الفصح. ويصبح دم الذبيحة الذي يطلي به بنو إسرائيل جدران بيوتهم، دم الشهيد المصري. يقول:

فها على أبوابك السبعة، يا طيبة..

يا طيبة الأسماء

يقعي أبو الهول،

وتقعي أمة الأعداء

مجنونة الأنياب والرغبة..

تشرب من دماء أبنائك قربة.. قربة

تفرش أطفالك في الأرض بساطاً..

للمدرعات والأحذية الصلبة[2].

وفي سياق ثورة الشاعر المكللة بالفشل في أغلب قصائده، نعود إلى "سفر الخروج" من "الكتاب المقدس"، والذي استلهم منه أمل دنقل قصة النبي يوسف.

---

[1] – الديوان، 313.

[2] – الديوان، ص 316.

وحريّ بنا - بدءاً - أن نشير إلى بعض تفاصيل قصة هذا النبي مثلما جاءت في العهد القديم، وبعد ذلك نقابلها بالمقاطع التي استخدم فيها الشاعر أحداث هذه القصة.

جاء في الكتاب المقدس[1] أنّ يوسف كان أثيراً عند أبيه، ما أدى إلى حقد إخوته عليه. وعندما بلغ سنه سبع عشرة سنة، رأى منامَيْن: الأول أنه حزم حزمة في الحقل، وحزم إخوته حزمهم، ثم سجدت حزم إخوته جميعاً لحزمته. أما الرؤيا الثانية، أنه رأى أحد عشر كوكباً والشمس والقمر ساجدين له. ولمّا أطْلع إخوته على تفسير والدهم لهذه الرؤيا، أضمروا له الشر (...) فألقوا به في الجب بعد أن خلعوا قميصه...

ثم مرّت قافلة من التجار، فقرروا أن يبيعوهم يوسف... وحينما عادوا إلى أبيهم، أعطوه قميص يوسف، وكانوا قد أراقوا عليه دم تيس مذبوح، وسألوه أن يتحقق منه. غير أن يعقوب أبى أن يتعزّى في يوسف وتمكّن منه الحزن الشديد.

وقد استخدم أمل دنقل قصة هذا النبي في مواضع مختلفة من ديوانه، غير أنّ الاستخدام الأنضج فنّياً كان في قصيدة "سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس" من ديوان "العهد الآتي". ورغم أن عنوان القصيدة لم يكن على شكل الأسفار، إلاّ أنّه قسّم مقاطعها إلى إصحاحات. وسرحان، هنا، هو الفدائي الفلسطيني الذي أطلق النار على "كندي" مرشح الرئاسيات في الولايات المتحدة الأمريكية.

ففي هذه القصيدة تتخذ قصة يوسف منحى مغايراً للمعاني التي تطرق إليها الشاعر في القصائد الأخرى التي استحضر فيها شخصية يوسف، واكتسبت دلالات أعمق بعد نضج تجربته الشعرية، فحاول إعادة صياغة هذه الحادثة مستبدلاً بعض الرموز في القصة

[1] – ينظر: الكتاب المقدس، سفر الخروج، الإصحاح 37.

الأصلية برموز من الواقع المعيش، للتعبير عن موقفه من الصراع العربي الإسرائيلي. يقول في (الإصحاح الأول) من القصيدة:

عائدون؟

وأصغر إخوتهم (ذو العيون الحزينة)

يتقلبّ في الجبّ!

أجمل إخوتهم.. لا يعود

وعجوز هي القدس (يشتعل الرأس شيباً)

تشمّ القميص. فتبيضّ أعينها بالبكاء،

ولا تخلع الثوب حتى يجيء لها نبأ عن فتاها البعيد[1].

ويطالعنا عنوان آخر في ديوان "العهد الآتي" مستوحى من الكتاب المقدس، هو "سفر ألف دال". وقد تكون الألف والدال هي الأحرف الأولى من اسم الشاعر نفسه. وهذه القصيدة من أطول القصائد - الأسفار في الديوان، وتتكوّن من عشرة إصحاحات، وفي كل إصحاح يصوّر لنا فاجعة من واقع الحياة والمجتمع المهترئ.

وتتوالى الصور بتوالي الإصحاحات، وتتضح الصور المقابلة للمجتمع الذي يروم الشاعر هدمه، مبشّراً بمجتمع العهد الآتي: عهد الثورة. ومن ثَمّ، فإنّ الشاعر«لا يرجع إلى الماضي إلا لكي يهدم الحاضر المتمزق البشع والمفكك ثم يعيد بناءه مرة أخرى. أمل يقدّم

[1]– الديوان، ص 344.

لنا صوراً لا ينفع معها الإصلاح.. أمل يؤمن بالثورة، بالانقلاب الكلي على الأوضاع، ومن هنا تتحدد رؤيته»[1].

والسفر الخامس والأخير من "العهد الآتي"، عنونه الشاعر بـ"مزامير"، قياساً إلى العهد القديم. ويقدّم أمل هذا السفر - القصيدة برؤية جديدة، بحيث لا يستعير منه سوى إيقاعاته وتقسيماته (نتعرض إلى ذلك بالتفصيل في الفصلين القادمين، حين الكلام عن صراع المثقف والسلطة، وكذا الصراع العربي والإسرائيلي، لنقف على كيفية الإفادة من التراث وآليات توظيفه في إطار موضوعاتية الثورة والرفض في شعر دنقل).

وإذا كان للعهد القديم كل هذا الحظ في شعر أمل دنقل، فإنّ العهد الجديد (الإنجيل) لم يلق كل هذه الحظوة، رغم بعض الصور الجزئية المبثوثة هنا وهناك. فالشاعر اعتمد بشكل أكبر في الكتاب المقدس على تراث العهد القديم، حتى يمكن القول إنّ التشكيل الفني لأغلب قصائد ديوان "العهد الآتي" مبنية على استحضار مقولاته.

فقد يكون اهتمام الشعراء - بوجه عام - برموز ديانة ما، منطلقه من موقف شخصي يحدّد مدى إقبالهم عليها أو نفورهم منها، إذ أنها قد تجسد لهم منهلاً تراثياً يقبلون على أحداثه وشخوصه سواء بتمجيدها أو بذمّها.

وفي ضوء هذه الأسباب، نفسر ندرة حضور الرموز المسيحية في شعر أمل دنقل مقارنة باليهودية؛ فالديانة المسيحية ليست ديانة عدوّ. وقد نلاحظ في هذا المستوى، أنّ استخدام الموروث المسيحي يأتي غالباً في معرض حديثه عن صراع السلطة والمثقفين، بعكس النصوص التوراتية التي وظّف أغلبها في إطار الصراع العربي الإسرائيلي.

ومن بين الصور المستوحاة من الإنجيل، ما نعثر عليه في قصيدة "العشاء الأخير". وهذا العنوان نفسه مستوحى من قصة المسيح عليه السلام مع تلاميذه في العشاء الأخير:

---

[1] – أحمد الدوسري، أمل دنقل شاعر على خطوط النار، ص 84.

وتنبّأتُ بما كان. وما سوف يكون؟

فكسرت الخبز، حين امتلأت كأسي من الخمر القديمة

قلتُ: يا إخوة، هذا جسدي... فالتهموه

ودمي هذا حلال... فاجرعوه![1]

ونسوق نموذجاً آخر لتوظيف رموز "العهد الجديد" في شعره، هو مقطع من قصيدة "موت مغنّية مغمورة":

«سالومي» تغنّي..

من ترى يحمل رأس "المعمدان"؟![2]

وفي القصيدة نفسها نلمح صورة أخرى:

ارتاح الرب في اليوم السابع

لكن.. لم يسترح الإنسان[3]

وقد أكدت زوجة الشاعر ورفيقة دربه، في كتاب "الجنوبي"، أنّ «القرآن الكريم والكتاب المقدس (العهد القديم، والعهد الجديد) هي أهم ثلاثة كُتُب في ثقافته، تلقي الكثير من الضوء على إبداعه ولغته»[4].

---

[1] – الديوان، ص 224.

[2] – الديوان، ص 188.

[3] – الديوان، ص 191.

[4] – عبلة الرويني، الجنوبي، ص 93.

وعلى العموم، يمكن القول إنّ توجّه الشاعر إلى استخدام الموروث اليهودي من الكتاب المقدس، على حساب الموروث المسيحي، يفسره كرهه لهم، ورفضه وجودهم على الأرض العربية؛ فكونه شاعراً عربياً حاملاً للقضية الأم للعرب: القضية الفلسطينية، جعله يشعر بالكراهية تجاه اليهود، لأن هؤلاء هم الذين اغتصبوا الأرض، وشتتوا أهلها، وتسبّبوا في حروب ووقائع استنزفت الموارد وأعاقت التنمية، علاوة على أنّ الديانة اليهودية - عنده - لا ترتبط إلا باللعنات والخراب؛ «فهي مرتبطة بطقوس الدم وبالضربات العشر التي كانت لعنة على المصريين وعلى فرعون، وهي مرتبطة بذبيحة الفصح التي سنّها إله اليهود لهم لكي ينالوا بها رضاه، غير أنّ الشاعر يستبدل بذبيحة الفصح الأطفال المصريين بديلاً عن الشاة الوارد ذكرها بسفر الخروج، ليصبح دم المصريين طقساً إلهياً توجب ممارسته كل حين من أجل رضاء الرب»[1].

غير أنّ ارتباط اليهودية باللعنة والخراب لا يعني أنّ الشاعر يعاديها بالضرورة، بل وعلى العكس من ذلك، هو لا يعاديها كديانة سماوية، بقدر ما يعادي الحركة الصهيونية الاستيطانية والعنصرية، التي احتلت الأرض ونهبت الخيرات وأشعلت فتيل الحرب في المنطقة العربية منذ قيامها كَوَرَمٍ خبيث في جسد هذه الأمة.

2 ـ الديانة الإسلامية (القرآن الكريم):

يُعدّ القرآن أحد المصادر التراثية الأساسية في شعر أمل دنقل، ذلك أنّ مجال اشتغاله في متنه الشعري يتميز بالتنوع والغزارة. فنعثر عليه على مستوى الألفاظ والجمل والآيات، وفي بعض الأحيان« يتجاوز ذلك إلى إعادة إنتاج جوّ القصص القرآني ضمن السياق الذي يخدم البناء الشكلي والدلالة التي يرمي إليها في كل توظيف »[2]. وقد أورد عبد السلام

[1] – منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل، ص 35.

[2] – عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص 144.

المساوي جدولاً أثبت فيه النصوص الشعرية التي استخدم الشاعر فيها القرآن الكريم، مع توضيح النص الأصلي للآية وموقعها في السورة[1].

وفيما يلي عناوين أهم القصائد التي ورد فيها توظيف قرآني، والديوان الذي تنتمي إليه:

1- قصيدة "براءة" ⟵ ديوان "مقتل القمر"

2 -قصيدة "الهجرة إلى الداخل" ⟵ ديوان "تعليق على ما حدث"

3 -قصيدة "لا وقت للبكاء" ⟵ ديوان "تعليق على ما حدث"

4 -قصيدة "سرحان لا يتسلّم مفاتيح القدس" ⟵ديوان "العهد الآتي"

5 -قصيدة "الخيول" ⟵ ديوان "أوراق الغرفة 8"

6 -قصيدة "أيلول" ⟵ ديوان "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"

7 -قصيدة "مقابلة خاصة مع ابن نوح" ⟵ ديوان "أوراق الغرفة 8"

ومن السهولة بمكان ملاحظة حضور الموروث القرآني في قصائد الشاعر؛ فعلى مستوى الأسلوب نرى أنّ كلمات القرآن تجري في شعره بشكل مميّز، على غرار ما جاء في قصيدة "الهجرة إلى الداخل":

أبحث عن مدينتي

يا إرم العماد

[1] – ينظر المرجع نفسه، ص 144 – 145.

يا إرم العماد[1]

وقد نشتم نسائم القرآن حتى في الإيقاع والتقفية، كما في قصيدة "لا وقت للبكاء".

(.. والتين والزيتون

وطور سينين، وهذا البلد المحزون

لقد رأيت يومها: سفائن الإفرنج

تغوص تحت الموج[2].

فالشاعر يستلهم القرآن الكريم اسلوباً وإيقاعاً ومشاهد وقصصاً كاملة... ومن توظيفاته لمشاهد كاملة من القرآن، استخدامه قصة يوسف في الإصحاح الأول من قصيدة "سرحان لا يتسلّم مفاتيح القدس":

عائدون؛

وأصغرإخوتهم (ذو العيون الحزينة)

يتقلّب في الجبّ !

أجمل إخوتهم.. لا يعود !

وعجوز هي القدس (يشتعل الرأس شيباً)

تشمّ القميص: فتبيضّ أعينها بالبكاء[3].

---

[1] – الديوان، ص 289 – 290.

[2] – الديوان، ص 319.

[3] – الديوان، ص 344.

هذا فضلاً عن استيحائه من السورة القرآنية (يشتعل الرأس شيباً). من قوله تعالى على لسان زكريا:﴿قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا﴾[1].

ومن مظاهر إفادته من القرآن الكريم أيضاً، توظيفه لقصة النبي سليمان في قصيدة "أيلول":

ليلة أن وقف على درجات القصر الحجرية

ليقول لنا: إنّ سليمان الجالس منكفئاً

فوق عصاه

قد مات ! ولكنّا نحسبه يغفو حين نراه!!

أوّاه.

قال: فكمّمناه. فقأنا عينيه الذاهلتين[2].

فهو هنا، يستوحي قصة النبي سليمان، وكيف أنّ الجن والإنس لم تكتشف موته، وظلّ متوكّئاً على عصاه حتى أكلت دابة الأرض منسأته فسقط على الأرض.

وفي إطار استحضار أجواء القصص القرآني، يستلهم في قصيدة "مقابلة خاصة مع ابن نوح" من تيمة التمرد التي ميّزت ابن نوح، برفضه الصعود على ظهر السفينة. ولكن ضمن مناخ معاصر مستمد من واقع الشاعر، وبرؤية جديدة تخرج الرمز من دائرة الجمود والجاهزية، وتضفي عليه قدرا من المرونة والطواعية والقابلية لاستيعاب أحداث الواقع المعيش:

... صاح بين سيّد الفلك - قبل حلول

---

[1] – سورة مريم، الآية: 4.

[2] – الديوان، ص 166.

السكينة

«أُنجُ من بلد.. لم تعد فيه روح !»

قلت:

طوبى لمن طعموا خبزة..

في الزمان الحسن

وأداروا له الظهر

يوم المحن![1]

فالشعب هو الملاذ والملجأ الآمن الذي يراهن عليه الشاعر (في قناع ابن نوح). فلم ينفد بجلده إلى قمة الجبل، وفضّل البقاء في "الوطن".

وأما في قصيدة "الخيول"، فقد أورد عبارة تتناصّ مع الخطاب القرآني. يقول:

أُركضي أو قِفي الآن.. أيتها الخيل

لست المغيرات صبحاً

ولا العاديات - كما قيل - ضبحاً[2]

وهي تتقاطع مع الآيات الثلاث الأولى من سورة العاديات، في قوله تعالى:﴿**وَالْعَادِيَاتِ ضَبْحًا فَالْمُورِيَاتِ قَدْحًا فَالْمُغِيرَاتِ صُبْحًا**﴾[3].

---

[1] – الديوان، ص 467.

[2] – الديوان، ص 459.

[3] – سورة العاديات، الآيات: 1، 2، 3.

كما عمد الشاعر إلى جعل العبارات القرآنية عنواناً لقصيدة مثل قصيدة "قالت امرأة في المدينة". وهذا العنوان مستوحى من سورة يوسف في قوله تعالى ﴿**وَقَالَ نِسْوَةٌ فِي الْمَدِينَةِ امْرَأَةُ الْعَزِيزِ تُرَاوِدُ فَتَاهَا عَنْ نَفْسِهِ قَدْ شَغَفَهَا حُبًّا إِنَّا لَنَرَاهَا فِي ضَلَالٍ مُبِينٍ**﴾[1].

إن المقاطع الشعرية التي استلهم فيها أمل دنقل القرآن الكريم كثيرة، بل إنه اطّلع على قضايا كثيرة تتعلق بالقرآن الكريم من مصادر أخرى، ومن ذلك ذكره لقضية خلق القرآن، وهل أنّه "محدث أم أزلي". يقول في قصيدة "من أوراق أبي نواس" (الورقة السادسة):

لا تسألني إن كان القرآنْ

مخلوقاً. أو أزلي

بل سلني إن كان السلطانْ

لِصّاً.. أو نصف نبي!![2]

وهكذا نلمح أنّ توظيف القرآن في ديوان أمل دنقل جاء من منطلق التنويع في المنابت التراثية. وقد مزج ذلك كله برؤيته الخاصة للعالم.

---

[1] – سورة يوسف، الآية: 30.

[2] – الديوان، ص 383– 384.

المبحث الخامس:
الثورة والرفض باستخدام الرمز التاريخي

* تمهيد

1 ـ التاريخ/ الحدث

2 ـ التاريخ/ الشخوص

3 ـ التوظيف الشعري للرمز التاريخي عند أمل دنقل

3 ـ 1 ـ التوظيف الشعري للشخوص

3 ـ 2 ـ التوظيف الشعري للأحداث

*تمهيد:

في أواسط ستينيات القرن الماضي، وبعد ما تحددت ملامح الانحياز الواضح إلى التراث العربي والإسلامي، بدأت الرؤية الشعرية عند أمل دنقل تكتسي أبعاداً جديدة، فأخذت انعطافاً حاداً في هذا الاتجاه، خاصة بداية من قصيدة "الأرض والجرح الذي لا ينفتح"، ثم قصيدة "حديث خاص مع أبي موسى الأشعري"، اللتين كتبتا على التوالي سنة 1966م، و1967م، مثلما هو مشار إليه في الديوان.

وكان ثمة واقعة وقعت للشاعر مع الدكتور لويس عوض، جعلت انحيازه يتنامى باتجاه النهل من الموروث العربي والإسلامي، بعدما كان في بداياته يستخدم الأساطير، وخاصة الفرعونية منها؛ فقد قرأ على مسامعه قصيدة استخدم فيها أسطورة الأخوين (باتا)، وهي قصيدة "العشاء الأخير"، غير أنّ الدكتور لويس عوض (وهو من أشد المتحيّزين لفرعونية مصر)، سأله عمّا يريد قوله في المقطع الخاص بهذه الأسطورة. وعندما شرح الشاعر الخلفية الفرعونية المستخدمة، عندها فقط، تنبّه لويس عوض. ومن يومها تأكد أمل دنقل أنّ« التراث المصري القديم أصبح مجرد معابد وهياكل قائمة في الصحراء لا تملك انعكاساً وجدانياً حقيقياً على مشاعر الناس باستثناء بعض الحالات القليلة كالموت، والمعتقدات الخرافية »[1].

ثمّ لا تلبث هذه العودة إلى الموروث العربي أن تتخذ شكلاً أكثر حدة، أصبح معها هذا الموروث لا يقتصر على كونه مجرد كُتُب أو شخصيات جامدة، بل اصبح يأخذ طابع الثورة أو العقيدة. ومن هنا، صار الإنسان العربي الجديد في نظر دنقل «لا يمكن له أن يعتبر نفسه إنساناً باحثاً عن الحرية، أو ساعياً إلى تغيير المجتمع ما لم تكن له هذه الرؤية العميقة لتاريخيه وانتمائه، وإلا فإنّ كل ثقافة مكتسبة تصبح بلا جذور»[2].

---

[1] – حسن الغرفي، أمل دنقل، عن التجربة والموقف، ص 58.

[2] – المرجع السابق، ص 28.

ومهما يكن، فإن الشاعر عاد إلى الموروث العربي، وانتقى منه لحظات منها المشرقة ومنها القاتمة، ومنحها من رؤيته الفنية وتجربته الوجدانية الشيء الكثير، فكان لجوؤه إلى «استعمال الرموز الحضارية الإسلامية والعربية، لكي يأتي المزج الفني الرمزي والأسطوري الشعري مزجاً طبيعياً متوافقاً في (فصائل الدم) توافقاً تماماً »[1].

أما المبادئ التي تحكم توظيف الرموز التاريخية في الشعر العربي المعاصر بوجه عام، فتتمثل في الإفادة من معطيات عديدة تجمع بين المفهوم الاجتماعي والمفهوم الفردي من جهة، كما تلحّ على المفهوم الزمني للتاريخ، بحيث يُمزج الماضي بالحاضر، من جهة أخرى.

ومن ثَمّ، سنتعامل مع توظيف الموروث التاريخي في شعر أمل دنقل من خلال مستويين اثنين:

- التاريخ - الحدث: كالمعارك والحروب والوقائع... إلخ.

- التاريخ - الشخصية: يتمثل في الأبطال والأشخاص كالمفكرين والقادة والشعراء والحكام... إلخ.

وفي ضوء هذين المستويين، تتعزز تيمة الثورة والرفض في شعر أمل دنقل. فهو صاحب رؤية شعرية رافضة وثائرة، وإن كانت هذه الرؤية - كما نذكّر دائماً - غالباً ما يكون مآلها الإخفاق والانكسار على صخرة الواقع.

كما أن هذه الرؤية نفسها هي التي تحدد معالم عالمه الإبداعي، فهو ينتقي لشخوصه وأحداثه ما ينسجم مع هذه الرؤية، وإذا لم تستجب المادة التاريخية، ولم تتسع لاحتضان هذه الرؤية، فإنه يضفي على اختياراته ما من شأنه أن يملأ هذه الرؤية الثائرة ويغذّيها. فهناك شخوص وأحداث تاريخية تتيح لهذا النزوع أن يتحقق بلا تدخل أو تعديل من الشاعر؛

[1] – شاكر النابلسي، رغيف النار والحنطة، ص 73.

كالحسين والمتنبي وأبي نواس والحسن الأعصم (كبير القرامطة) على مستوى الشخوص، وحرب البسوس وحطين ومذبحة أيلول الأسود على مستوى الأحداث.

كما أن هناك شخصيات وأحداثاً لا تتيح لمنزع الثورة والتمرد أن يتحقق، إلا بالتدخل أو الإضافة أو التعديل من قِبَل الشاعر على غرار: عبد الرحمان الداخل، زرقاء اليمامة، أبو موسى الأشعري... إلخ. فهذه الشخوص ليس لها علاقة مباشرة – تاريخياً – بالثورة والرفض، إلا أنّ الشاعر استطاع أن يمنحها من رؤيته الخاصة بما يجعلها تنسجم مع هذا المضمار، وتصبح أحد رموزه الشعرية.

وسيحاول البحث أن يقدّم الشخصيات أو الأحداث على مستوى الحقيقة التاريخية، ثم يقابلها باستخدامها شعرياً في ديوان الشاعر انطلاقاً من تصوره الإبداعي لها.

1 ـ التاريخ/ الحدث:

استخدم الشاعر ثلاثة أحداث من التاريخ قديمه وحديثه، هي "حرب البسوس" وموقعة "حطين" و"مذبحة أيلول الأسود".

1 ـ 1 ـ حرب البسوس: وقعت هذه الحرب بين قبيلتي بكر وتغلب، ودامت ما يناهز الأربعين عاماً. وسبب الحرب أنّ كليباً قتل ناقة «كسرت بيض حمامة كان قد أجارها، مما أغضب "جساس بن مرة" لأن الناقة كانت ملكاً للبسوس خالته، فرمى كليباً بسهم وقتله غدراً، فهاجت الحرب بين بكر وتغلب»[1].

1 ـ 2 ـ موقعة حطّين: هي موقعة شهيرة كانت نقطة فاصلة في تاريخ الصراع العربي الصليبي، بعد أن تمكّن القائد "صلاح الدين الأيوبي" من أن يوقف جيوش الغزاة «وأن

[1] – محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، أيام العرب في الجاهلية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط4، 1974، ص 142.

يتصدى لجحافلهم وأن يشتت شملهم ويعمل فيهم قتلاً وجرحاً حتى بدّد جيشهم وأسر مليكهم في الخامس من يوليو سنة 1187م (583 هـ)»[1].

1 - 3 - مذبحة أيلول الأسود: وقعت هذه المذبحة بين الفصائل الفلسطينية المقاومة والنظام الأردني في 17سبتمبر 1971. فقد ضاق ملك الأردن من وجود هذه الفصائل على أرض مملكته، وهي لا تخضع لسيطرته، فقام بتصفية رجالاتها في مذبحة مروّعة؛ حيث «بدأ الجيش الأردني في الهجوم على الفصائل الفلسطينية، وكثفت المدفعية نيرانها على عمّان وضواحيها لا تفرّق بين قاعدة وبيت، أو بين فدائي ومواطن، واخترقت الدبابات الشوارع والأحياء، وهي مستمرة في الضرب والقصف بمدفعيتها الثقيلة، وتحرّكت أفواج المشاة ورجال البادية والحرس الملكي، تعتقل وتذبح كل فلسطيني تجده أمامها. وقد استمرت هذه المجزرة أكثر من عشرة أيام دامية راح ضحيتها الآلاف من الرجال»[2].

2 - التاريخ/ الشخوص:

استخدم الشاعر شخصيات تاريخية قديمة وحديثة، منوّعاً في استخدامها للتعبير عن موضوع الثورة والرفض، وما في حكمه، وأهمها:

2 - 1 - الحجاج بن يوسف الثقفي: ولد على الأرجح سنة 41 هـ، وتوفي بمدينة واسط سنة 95 هـ. اقترن اسمه بالتفاني في الذود عن ملك بني أمية، ولم يكن يتردد في تصفية خصومهم بأي سلاح يجده نافعاً «وكان يخبر عن نفسه بأنّ أكبر لذّاته سفك الدماء وارتكاب

[1] – إبراهيم زكي خورشيد وآخرون، دائرة المعارف الإسلامية، النسخة العربية، مطابع دار الشعب، القاهرة، د. ط، د. ت، ج15، ص 312.

[2] – منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل، ص 47.

أمور لا يقدر عليها غيره. ولحبه الشديد للدم، صنعت حول مولده الأساطير، إذ يقال إنه ولد مشوّهاً لا دبر له، فنقب عن دبره، وأبى الحجاج (الطفل) أن يقبل ثدي أمه أو غيرها...»[1].

ويقال إن الشيطان بعد ذلك تصوّر لهم في صورة زوج أمه الأول، وقال لهم: «اذبحوا جدياً وأولغوه دمه، فإذا كان في اليوم الثاني فافعلوا به كذلك. فإذا كان اليوم الثالث فاذبحوا له تيساً وأولغوه دمه، ثم اذبحوا له أسود سالخاً فأولغوه دمه، واطلوا به وجهه، فإنه يقبل الثدي في اليوم الرابع، ففعلوا به ذلك فكان لا يصبر على سفك الدماء لما كان له في أول أمره»[2].

ورغم أن ابن خلّكان يصرّح بأنّ هذه القصة أقرب إلى الخرافة أو الأسطورة، فقد رواها المسعودي أيضاً في "مروج الذهب" بالرغم من أن هذا الكتاب لا يعتدّ به كثيراً. كما روّج لهذه القصة غيره.

ومع ذلك ظلّت شخصية الحجاج في الذاكرة الشعبية العربية، ثم في مخيال الشعراء، تلك الشخصية المتعطشة للدماء، المتلهفة للاضطهاد والقتل.

2 - 2 - الحسن الأعصم: هو الحسن بن أحمد بن أبي سعيد الجنابي القرمطي، ولد بالأحساء وتوفي بالرملة سنة 366هـ. «غلب على الشام وكان كبير القرامطة، واستناب على دمشق "وشّاح بن عبد الله"، وقدم إلى دمشق وكسر جيش المصريين، وقتل "جعفر بن فلاح"، ثم توجّه إلى مصر وحاصرها شهوراً...»[3]. وأشار المؤرخون إلى أنه كان قائداً عظيماً.

2 - 3 - الحسين بن علي: قُتِل بكربلاء سنة 61هـ، وهو يوم عاشوراء. ويعود سبب مقتله إلى «خروجه على بني أميّة ورفضه الاعتراف بخلافتهم. وعلى الرغم من قتل أتباعه فإنه

---

[1] – أحمد بن محمد بن إبراهيم بن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أهل الزمان، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، د. ط، د. ت، ج 2، ص 29.

[2] – المرجع نفسه، ص. ن.

[3] – محمد بن شاكر الكيتي، فوات الوفيات والذيل عليها، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، د.ط، 1973، ج1، ص 318 – 319.

صمم على محاربة جيوش يزيد بن معاوية، حتى قُتل مع تسع عشرة من أهل بيته »[1]. ويمثل موقف الحسين نموذجاً يحتذى به للتصميم والإيمان بالقضية، وعدم التراجع عنها، رغم اختلال موازين القوى لغير صالحه.

2 - 4 - عبد الرحمان الداخل: يعود في نسبه إلى عبد الملك بن مروان، وهو الملقب بصقر قريش، ويعرف كذلك بالداخل. أسس دولة بني أميّة في الأندلس، توفي بقرطبة سنة 172هـ.

2 - 5 - عثمان بن عفان: ثالث الخلفاء الراشدين، وواحد من العشرة المبشرين بالجنة، قُتل بالمدينة سنة 35 هـ على الأرجح. كان مقتله سبباً في إيقاد الفتنة بين المسلمين، وإشعال نار العصبية القبلية التي كان الإسلام قد نجح في إخمادها[2].

2 - 6 - أبو موسى الأشعري: هو عبد الله بن قيس بن سليم، أحد الصحابة. توفي بمكة سنة 52 هـ. «اتخذ موقف الحياد من الصراعات الدائرة بين علي وطلحة بن الزبير، وبين علي ومعاوية، وأمر أهل الكوفة - والتي استعمل عليها - بالقعود في الفتنة حقناً للدماء»[3]. غير أنّ سياسته السلمية لم تؤدّ إلاّ إلى المزيد من التناحر وإراقة الدماء.

2 - 7 - زرقاء اليمامة: هي أخت رجل من "طسم" يقال له "رباح بن مُرّة". «وكان قد نجح في الإفلات من شرك "جديس" الذي أعدّه رجل يقال له "الأسود بن غفار" لملك "طسم" وقومه، فهرب حتى أتى "حسان بن تُبّع" فاستغاث به، فخرج حسان في حمير، فلما كان من موضع اليمامة على ثلاث قال له "رباح": أبيت اللعن ! إنّ لي أختاً متزوجة في جديس، يقال لها "اليمامة"، ليس على وجه الأرض أبصر منها (...)، فمُرْ أصحابك فليقطع كل

---

[1] – ضياء الدين بن الأثير، أسد الغابة في معرفة الصحابة، دار الشعب، القاهرة، د.ط، 1970، ج2، ص 18 إلى 23.

[2] – للاستزادة: ينظر ابن الأثير، أسد الغابة، ج 3، ص 583 – 596.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ج3، ص 367 – 369.

منهم شجرة، فليجعلها أمامه (...) فنظرت اليمامة فأبصرتهم، فقالت لجديس: لقد سارت حمير (...) فكذبوها، وكان ذلك كما قالت، وصبّحهم حسان فأبادهم وأخرب بلادهم»[1].

2 - 8 - أبو نواس: هو أبو علي الحسن بن هانئ الشاعر المعروف، ولد بالأهواز (وقيل بالبصرة) بين عامي 136هـ و145هـ، وتوفي بين سنتي 195هـ و198 هـ.

2 - 9 - صلاح الدين الأيوبي[2]: هو يوسف بن أيوب بن شادي، أبو المظفر، صلاح الدين الأيوبي، الملقب بالملك الناصر. من أشهر ملوك الإسلام. ولد بتكريت سنة 532 هـ، وتوفي في دمشق سنة 589 هـ. خاض حروباً طويلة ضد الصليبيين في فلسطين والساحل الشمالي، واستردّ ثغوراً عديدة، ووصل إلى ما بعد بيروت، ثم فتح القدس سنة 583 هـ، ثم أبرم الصلح مع ريتشارد قلب الأسد ملك إنجلترا. ويعتبر صلاح الدين نموذجاً حقيقياً لرجل الحرب والسلام معاً، فقد حارب من أجل الإسلام وبذل الدماء من أجل تحقيق العدل والسلام.

2 - 10 - مازن جودت أبو غزالة: مناضل فلسطيني «كان طالباً حين التقى به "أمل دنقل" في القاهرة عمل مفوّضاً سياسياً في قوات "العاصفة" - الجناح العسكري لحركة التحرير الوطني الفلسطيني "فتح" والتي تأسست سنة 1965. استشهد في "طوباس" بالأرض المحتلة في الثاني من نوفمبر عام 1967»[3].

2 - 11 - سرحان بشارة سرحان: فدائي فلسطيني، أطلق النار على "روبرت كندي" مرشح الحزب الديمقراطي للرئاسيات الأمريكية في 5 جوان 1968اثناء قيامه بجولته الانتخابية. وتم القبض عليه في نفس يوم اغتياله لكندي، وحوكم، وزج به في سجون أمريكا.

---

[1] – أبو جعفر محمد بن جرير الطبري، تاريخ الأمم والملوك، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1974، ج 1، ص 629 – 630.

[2] – ينظر خير الدين الزركلي، الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 3، د. ت، ج9، ص 291 – 292.

[3] – منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل، ص 50.

2 - 12 - جمال عبد الناصر: هو الزعيم المصري الذي قاد النضال العربي ضد الغطرسة الامبريالية في مرحلة من أشد مراحل التاريخ العربي الحديث حساسية. وقام بإصلاحات ثورية كثيرة؛ منها: طرد الملك، الإصلاح الزراعي، تأميم قناة السويس، مواجهة العدوان الثلاثي، الوحدة المصرية السورية...إلخ. وقد كانت ثورة يوليو مصدر إلهام الثورات العربية والإفريقية، وكذلك في آسيا وأمريكا اللاتينية، من أجل التحرر ودحر الاستعمار.

2 - 13 - صلاح حسين: هو أحد رموز حركة الفلاحين المصريين. اغتيل في شهر ماي سنة 1966على يد أحد الإقطاعيين، فصار موته نقطة تحوّل، إذ اعتبر اعتداء على الثورة وأقطابها.

هذه، إذن، مجمل الشخصيات التي استدعاها أمل دنقل، واشتغل على مكنوناتها التعبيرية في قضيتيْ صراع المثقف والسلطة، والصراع العربي الإسرائيلي. وإذا كان بعض من هذه الشخصيات ليس على علاقة مباشرة بالموضوع الرئيسي في شعر دنقل، وهو: الثورة والرفض، إلا أنّ الشاعر ألبسها بعض الدلالات، وأخضعها لمنطق التجربة الشعرية الخاصة به، ما جعلها تنسجم مع الاتجاه العام للثورة والرفض، أوتتفق مع أحد روافده الفرعية.

3 ـ التوظيف الشعري للرمز التاريخي عند أمل دنقل:

استخدم الشاعر الرموز التاريخية، من أحداث وشخصيات للتعبير عن تيمة الثورة والرفض، وبالتحديد عن الموضوعين الفرعيين لهذه التيمة الأساسية، وهما: صراع المثقف والسلطة، والصراع العربي الإسرائيلي، اعتقاداً منه بأنّ «شخصيات هذا التراث ومروياته تعيش في وجدان القارئ العربي (...) علاوة على الهاجس القومي الذي شغل أمل دنقل من جراء الويلات والهزائم التي توالت على الأمة العربية»[1]. فلا عجب، والحال هذه، أن يجعل

[1] – عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص 150.

من هذا الموروث مرجعية أساسية، يستدعي من معينها الأبطال والشخوص والأحداث ذات الدلالة الرمزية.

وقد نوّه إلى ذلك في قوله: «إن استلهام التراث في رأيي ليس فقط ضرورة فنية، ولكنه تربية للوجدان القومي، فإنني عندما استخدم أو ألقي الضوء على التراث العربي والإسلامي الذي يشمل منطقة الشرق الأوسط بكاملها، فإنني أنمّي في المتلقي روح الانتماء القومي وروح الإحساس بأنه ينتمي إلى حضارة عريقة لا تقلّ إن لم تزد عن الحضارات اليونانية والرومانية»[1].

3 ـ 1 ـ التوظيف الشعري للشخوص:

جاء هذا التوظيف على درجات متفاوتة ومختلفة في سياق المتن الشعري. ففي إطار صراع المثقف والسلطة، استخدم الشاعر شخصية "الحجاج" للتعبير عن الحاكم المتسلط الذي يستقيل من دوره في حراسة الأمة من خطر الأعداء، ويتواطأ على التفريط في حقوقها، مسقطاً كل ذلك على الواقع المصري الراهن، ومعرّضاً بقادتها المتخاذلين. يقول في قصيدة "الأرض والجرح الذي لا ينفتح":

من أنتَ يا حارس؟

إنّي الحجاج..

عصّبني بالتاج..

تشرينها القارس!

.....

[1] – حسن غرفي، أمل دنقل عن التجربة والموقف، مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر، الدار البيضاء. د. ط، 1985، ص 33.

هل ثبّت الثقفي

قناعه المهزوز؟

فقد مضى تموز..

بوجهه العربي![1]

واستخدم شخصية "الحسن الأعصم" في سياق الكلام عن السلطة الضعيفة التي تبني أمجادها على قتل النساء والأطفال، بدلاً من السعي وراء استرداد الأرض السليبة. يقول في قصيدة "في انتظار السيف":

عاد (الحسن الأعصم) والموت المغيرْ

بالرداء الأرجواني، وبالوجه اللصوصي،

وبالسيف الأجيرْ

فانظري تمثاله الواقف في الميدان..

(يهتز مع الريح.!)

انظري من فرجة الشباك،

أيدي صبية مقطوعة..

مرفوعة فوق السنان[2].

---

[1] – الديوان، ص 154 – 155.

[2] – الديوان، ص 245 – 246.

وفي مقطع من قصيدة "قالت امرأة في المدينة"، يستخدم شخصيتيْ "عثمان بن عفان" و"معاوية بن أبي سفيان". فقد كانت مطالبة معاوية بالخلافة وتباكيه على دم عثمان، بداية للفتنة الكبرى التي أراقت دماء المسلمين، وشتتت شملهم إلى أحزاب وفرق متناحرة. يقول:

قالت امرأة في المدينة

من ذلك الأموي الذي يتباكى على دم عثمان !

من قال إنّ الخيانة لا تنجب إلا الخيانة ؟

كونوا له يا رجال..

أم تحبّون أن يتقيّأ أطفالكم تحت

سيف ابن هند[1]

وأما شخصية الشاعر "أبي نواس"، فقد قدّم لنا أمل دنقل من خلالها نموذجاً آخر عن المثقف المتخاذل، الذي تخلى عن دوره الأساسي، وانخرط في التملق والتزلف لذوي الجاه والسلطان، بدلاً من مواجهتهم والتمرد على كل مظاهر القمع والفساد المستشرية في دواليب الحكم.

ولتأكيد هذا الموقف المتخاذل، يشير الشاعر في قصيدة "من أوراق أبي نواس" إلى بعض الأحداث التي أثرت في شخصية أبي نواس وتكوينه النفسي؛ كموت والديه. غير أن أهم ما ركّز عليه، هنا، هو حادثة مقتل الحسين بن علي التي قدّمها لنا من خلال موقف أبي نواس الضعيف، والذي مفاده أن الكلمة لا تكفي وحدها للتصدي للطغاة والظالمين، ومجابهة غطرسة الحكام وتسلطهم.. ثم إن الكلمة حين تعجز عن تحقيق المراد عند النواسي، يطلّ بديل آخر للعجز، هو الخمر. يقول في الورقة السابعة من القصيدة:

[1] – الديوان، ص 477

إنْ تكن كلمات الحسين..

وسيوف الحسين..

وجلال الحسين..

سقطت دون أن تنقذ الحق من ذهب الأمراء

أفتقدر أن تنقذ الحق ثرثرة الشعراء

.....

مات من أجل جرعة ماء

فاسقني يا غلام.. صباح مساء

اسقني يا غلام..

علّني بالمدام..

أتناسى الدماء!![1]

واستعمل الشاعر قناع "زرقاء اليمامة"، وهي شخصية حقيقية نُسجت حولها هالة أسطورية في قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" التي كتبها في 13 جوان 1967، أي بعد النكسة بأيام. وقد استدعى هذه الشخصية الخارقة التي حذّرت قومها من الخطر المحدق، فلم يهتموا لتحذيرها، للتعبير عن أصوات الصادقين من أبناء مصر، الذين وضعوا أصابعهم على موطن الجرح فلم يصدقهم أحد. وبمعنى آخر أراد الشاعر بهذا التوظيف، أن يعبّر عن «موقف السلطة من المثقف الذي رأى ما لم تره، وكان في رؤيته إرهاص بالأحداث، بيد أنّ

[1] – الديوان، ص 384 –385.

السلطة تغافلت عن رؤيته»[1]. وهو ما يندرج في إطار صراعها مع المثقفين، والتقليل من أهمية آرائهم ومواقفهم. فكانت النكسة والهزيمة المرّة. يقول مخاطباً الزرقاء:

أيتها العرّافة المقدسة..

ماذا تفيد الكلمات البائسة ؟

قلتِ لهم ما قلتِ عن قوافل الغبارْ..

فاتّهموا عينيكِ، يا زرقاء، بالبوارْ!

قلتِ لهم ما قلتِ عن مسيرة الأشجارْ..

فاستضحكوا من وهمك الثرثارْ!

وحين فوجئوا بحد السيف: قايضوا بنا

والتمسوا النجاة والفرارْ[2].

ومن التاريخ الحديث، استدعى الشاعر شخصية "صلاح حسين"، ليعبّر من خلالها عن تضحية المناضل وتقديمه حياته قرباناً من أجل الكلمة والمبدأ، مستعيناً بشخصية أخرى من تاريخ مصر المعاصر، لها أثرها في نفوس المصريين ببطولاتها ورفضها الظلم والقهر، هي شخصية "أدهم الشرقاوي". ففي قصيدة "أشياء تحدث في الليل" التي صدّرها بإهداء إلى "صلاح حسين" يقول:

وفي الصباح والنشيد الوطني يملأ الأسماع

كان فراش الحقل يبدأ النشيج

---

[1] – منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل، ص 55.

[2] – الديوان، ص 163.

وكانت الأصوات في القرى جنائزية الإيقاع

ورحلة الموّال في الضلوع تفرد القلوع:

«أدهم مقتول على كل المروج»

«أدهم مقتول على الأرض المشاع»

.....

وكان وجهه النبيل مصحفاً

عليه يُقسم الجياع![1]

ومن الشخصيات الهامة التي استدعاها الشاعر، شخصية "أبي موسى الأشعري"، صاحب حادثة "التحكيم" الشهيرة، في سياق للكلام عن المثقف المتخاذل الذي يلتزم الحياد متعلّلاً بالدعوة إلى السلم وحقن الدماء. فكان موقفه هذا سبباً في إشعال فتيل الثورة. ومن خلال هذا النموذج، يكشف أمل دنقل عن موقفه من الحياد السلبي الذي يرفع شعاره بعض المثقفين، في وقت كانت الأمة تنتظر منهم موقفاً أكبر من ذلك، يكون في مستوى جلال الأحداث المتعاقبة.

فالشاعر، هنا، يتكلم على لسان الأشعري، لكن برؤية معاصرة للأحداث، مبطّنة بأزمة التحكيم التاريخية، والصراع على السلطة الذي لم يكن حكراً على زمن الأشعري، وإنما هو يخص زمن الشاعر كذلك. يقول في قصيدة "حديث خاص مع أبي موسى الأشعري ":

(حاربتُ في حربهما

وعندما رأيت كلاّ منهما.. متّهماً

[1] – الديوان، ص 218.

خلعتُ كُلاّ منهما

لكي يستردّ المؤمنون الرأي والبيعة

.. لكنهم لم يدركوا الخدعة!)[1]

أما ما يتعلق بالشق الثاني من موضوع الثورة والرفض: قضية الصراع العربي الإسرائيلي، فقد استخدم الشاعر بعض الرموز التي تمثل علامات مضيئة في التاريخ العربي الإسلامي قديمه وحديثه، رغم أنّ بعضها وظّف - أحياناً - في سياق التماهي مع التجربة التي يعيشها الشاعر، ومع حقيقة الوضع المرير الذي يميّز الأمة العربية.

فقد استخدم رمز "صلاح الدين" الذي ارتبط في المخيّلة العربية بتحرير القدس من أيدي الصليبيين، فاستحضره وخاطبه من منظور الزمن الراهن الذي استشرى فيه الانكسار والهوان، وقويت فيه شوكة المحتل الغاصب. وفي معرض حديثه عن هذا البطل التاريخي، يجد الشاعر نفسه مضطراً للملمة أشلاء واقعة المهزوم. يقول في قصيدة "خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين":

نّمْ يا صلاح الدين

نم.. تتدلى فوق قبرك الورود..

كالمظليين!

ونحن ساهرون في نافذة الحنين

نقشّر التفاح بالسكين

ونسأل الله «القروض الحسنة!»[1]

[1] – الديوان، ص 229 – 230.

وفي كلامه عن الواقع العربي المهزوم دائماً، يقدّم لنا الشاعر نموذجاً آخر، هو نموذج البطل الفلسطيني الفدائي، ممثلاً في "سرحان بشارة سرحان". فهذا الفدائي لم يجد طريقة للخلاص والثأر من المحتلّ الغاصب، بعد أن أعيته الحيلة، سوى الحل الفردي، علّه يريح ضميره ويشفي غليله. فأطلق الرصاص على السيناتور الأمريكي روبرت كندي الذي يُعدّ من أشد مؤيدي الكيان الإسرائيلي. «فعندما تعجز الأنظمة عن استرداد الأرض، يصبح التفكير الفردي بديلاً»[2]. يقول في قصيدة "سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس" (الإصحاح السادس):

اشترى في المساء

قهوة، وشطيرة

واشترى شمعتين. وغدارة؛ وذخيره

وزجاجة ماء !

.....

عندما أطلق النار كانت يد القدس فوق الزناد

(ويد الله تخلع عن جسد القدس ثوب الحداد)[3].

وقد عزم "سرحان" في موقفه هذا على أن يَقتل بدل أن يُقتل، غير أن اختياره هذا لم يحلّ القضية (وهذه هي الهزيمة الأولى)، كما أنه ظلّ قابعاً في سجنه يقتله الموت وتواطؤ الأنظمة العربية (وهذه هي الهزيمة الثانية). فكأن الهزيمة قدر الفلسطيني، وقدر كل عربي، ومن لا يموت برصاص العدوّ، يموت قهراً من تخاذل الأنظمة وتآمرها. وهذا ما يجعلنا نعود

---

[1] – الديوان، ص 472.

[2] – منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل، ص 57.

[3] – الديوان، ص 348.

دائماً للاستشهاد بنتائج الإحصاء المستخلصة من الديوان، والتي أفادت أن نزعة الثورة والتمرد في شعر أمل دنقل تكلّل غالباً بنهاية مخفقة وخائبة. فكلما اشتدت جذوة التمرد والثورة في شعره، كانت الهزيمة والانكسار أشد. وهذا ما يجعل العنوان الأكبر للثورة والرفض في شعره هو: الهزيمة والإخفاق. فالواقع العربي مرير وقاتم، سواء على مستوى علاقة المثقف بالسلطة، أو على مستوى الصراع العربي الإسرائيلي. هذا ما نعثر عليه في مقطع من قصيدة "الموت في الفراش":

سرحان يا سرحان

والصمت قد هدّكْ

حتى متى وحدكْ

يخفرك السجانْ ؟

.....

في البيت في الميدان

تُقتل يا سرحان[1]

وغير بعيد عن استدعاء الرموز التاريخية وتوظيفها في إطار الصراع العربي الإسرائيلي، تأتي قصيدة "لا وقت للبكاء" التي كتبها الشاعر في رثاء الزعيم المصري جمال عبد الناصر، هذا القائد العربي الذي تحدى الصهيونية والامبريالية وغطرسة الدول الاستعمارية. ودعا الشاعر في هذه القصيدة إلى عدم التحسر على ما فات، فرحلة النضال والثورة مستمرة، ولا وقت فيها للبكاء. يقول:

رأيت في صبيحة الأول من تشرين

[1] – الديوان، ص 311.

جندك يا حطين

يبكون،

لا يدرون..

أن كل واحد من الماشين

فيه.. صلاح الدين[1].

والثاني من تشرين هو يوم تشييع جنازة عبد الناصر، وفي المقطع الذي يقول (إن كل واحد من الماشين، فيه صلاح الدين) إشارة إلى مقولة عبد الناصر بعد محاولة قتله سنة 1954بالإسكندرية: (إذا مات جمال عبد الناصر فكلّكم جمال عبد الناصر).

ويطالعنا نموذج آخر من الشخصيات التاريخية، التي جاء توظيفها بشكل محوري استغرق كل ردهات القصيدة، وهي شخصية "المتنبي". والشاعر في هذا التوظيف لا يتعامل مع شخصياته كمقولات تاريخية جاهزة، بل يطوّعها ويمنحها القابلية لتكون شاهدة ومتفاعلة مع وضع ما. وفي نموذج المتنبي، يستحضر الماضي ليعبّر من خلاله عن الحاضر، فالزمنان سيّان.. والتاريخ يتكرر ولو بشكل مختلف في بعض التفاصيل. يقول في قصيدة "من مذكرات المتنبي في مصر":

أمثل ساعة الضحى بين يدي كافور

ليطمئن قلبه؛ فما يزال طيره المأسور

لا يترك السجن ولا يطير !

أبصر تلك الشفة المثقوبة

[1] – الديوان، ص 321.

ووجهه المسودّ، والرجولة المسلوبة.

.. أبكي على العروبة[1].

فعلى لسان المتنبي - الذي يتخذه الشاعر قناعاً - يدين أمل دنقل مرحلة عربية كاملة، ميّزتها الخطب الرنانة الجوفاء، والاستعراضات العسكرية التي لا تقدّم للشعوب سوى الوهم، مستخدماً أسلوب السخرية المريرة التي أملاها الواقع العربي الرديء. يتابع في نفس القصيدة:

..«عيد بأية حال عدت يا عيد؟

بما مضى؟ أم لأرضي فيك تهويد؟

«نامت نواطير مصر» عن عساكرها

وحاربت بدلاً منها الأناشيد![2]

فبهذا الأسلوب التهكمي المرير، وبهذا الاستخدام البارع لتقنية المفارقة الدلالية، من خلال استحضار شخصيات تاريخية وإسقاطها على الحاضر، استطاع أمل دنقل إيصال الرسالة إلى المتلقي بطريقة فنية، فيها الكثير من التعريض بكافور العصر، وهو الحاكم العربي السفيه الذي يقعد عن الاضطلاع بدوره الحقيقي، ويمعن – في المقابل – في اضطهاد المثقفين وطلاب الحق والعدالة.

وقريب من هذا الاستخدام، ما نلاحظه في قصيدة "الحداد يليق بقطر الندى"، حيث كانت شخصية "قطر الندى" ووالدها "خمارويه" هما محور الأحداث: الأولى ترمز لمصر:

فمن ترى ينقذ هذه الأميرة المغلولة؟

---

[1] – الديوان، ص 237.

[2] – الديوان، ص 242.

من يا ترى ينقذها؟

بالسيف...

أو.. بالحيلة[1]

والثانية ترمز للحاكم العربي الضعيف الذي لا يحرك ساكناً أمام اغتصاب الأرض والعرض، بل يتمادى في لهوه ومجونه:

كان "خمارويه" راقداً على بحيرة الزئبق

وكانت المغنّيات والبنات الحور

يطأن فوق المسك والكافور

والفقراء والدراويش أمام قصره المغلقْ

ينتظرون الذهب المبدور

ينتظرون حفنة صغيرة.. من نورْ[2]

وعلى العموم، فإنّ قصائد الشاعر حافلة بمثل هذه الرموز العربية والإسلامية، والتي ترد وروداً جزئياً أو عابراً في سياق بعض القصائد، مثل "عنترة"، و"ابن سلول"، و"خولة" أخت سيف الدولة، و"نجم الدين"، و"هارون الرشيد"، وغيرهم.

3 ـ 2 ـ التوظيف الشعري للأحداث:

بالنسبة للأحداث والوقائع التاريخية، فقد اشتمل ديوان "أقوال جديدة عن حرب البسوس" الذي كتبه سنة 1981، على قصيدتين طويلتين، عبّر الشاعر من خلالهما عن

---

[1] – الديوان، ص 257.

[2] – الديوان، ص 254 – 255.

موقفه من الصراع العربي الإسرائيلي، ومن مسألة الصلح بشكل أخص. فمثلت حرب البسوس السند التراثي الذي استلهم منه رؤيته لواقع عصره ومجتمعه. «فقد استطاع "أمل دنقل" أن يضفي على صراع حرب البسوس قيمة لم تكن متحققة فيه، فالحرب التي تسببت في أنهار من دماء القبيلتين، لغير معنى، غير تراكمات الكبرياء والاستبداد والثأر والشرف تحوّلت عند الشاعر إلى رمز النضال العربي ضد المستعمر المغتصب»[1].

وقد أفلح الشاعر في تحويل تيمة الرفض من مفهومها العصبي الضيق إلى دلائل رحبة ترى في الثورة مستقبلاً، وفي التمرد والحرب أداة نبيلة من أجل إحقاق الحق وإقرار العدل. فمقتل كليب هو عار العرب الذي يجب أن يمحى. وهو لا يمحى بالصلح المشبوه، بل بالحرب، وبمزيد من إراقة دماء الأعداء. يقول في قصيدة "الوصايا العشر":

إنها الحرب!

قد تثقل القلب..

لكن خلفك عار العرب

لا تصالح

ولا تتوخّ الهرب[2]

وفي موضع آخر، يرى الشاعر أنّ موقعة "حطين" ببطولاتها التي كانت في الذاكرة العربية رمزاً للثورة والنضال والانتصار، تحوّلت في الزمن الحاضر إلى حلم عاجز يتوكّأ عليه العرب العاجزون والمتخاذلون، للقعود عن دورهم في خوض غمار الحرب واسترداد الحق. فلكثرة ما لاكتها الألسن في الخطب والأناشيد الرنانة، تحوّلت إلى حرب مستحيلة التكرار. يقول في قصيدة "خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين":

---

[1] – منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل، ص 58.

[2] – الديوان، ص 395.

وسنة.. بعد سنة..

صارت لهم "حطين"..

تميمة الطفل، وإكسير الغد العنّين[1]

أما مذبحة "أيلول الأسود"، فنعثر على إشارات منها في قصيدة "سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس"، حيث يطالعنا الفلسطيني وهو محاصر بعدوّين: أحدهما العدو الإسرائيلي، أما الآخر فيتمثل في الأنظمة العربية المتآمرة على القضية، والتي تعتقد أنّ خوض مواجهة مباشرة مع العدوّ يهدد وجودها و"مكاسبها". وهو ما جعلها تلجأ في أحيان كثيرة إلى تصفية الفدائيين الثائرين. يقول في الإصحاح الخامس من القصيدة:

منظر جانبي لعمّان عام البكاء

والحوائط مرشوشة ببقايا دم لعقته الكلاب

ونهود الصبايا مصابيح مطفأة..

فوق أعمدة الكهرباء..

منظر جانبي لعمّان؛

والحرس الملكي يفتّش ثوب الخليفة

وهو يسير إلى "إيلياء"

وتغيب البيوت وراء الدخان

وتغيب عيون الضحايا وراء النجوم الصغيرة

[1] – الديوان، ص 470.

في العَلم الأجنبي

ويعلو وراء نوافذ «بسمان» عزف البيان![1]

كما يشير الشاعر إلى الحادثة نفسها في قصيدة "تعليق على ما حدث في مخيم الوحدات"، وهو المخيم الفلسطيني في الأردن الذي نال القسط الأوفر من التقتيل والتنكيل على أيدي الجيش الملكي. وعنوان القصيدة - كما نرى - يحمل نفس عنوان الديوان.

وفي النقد الموضوعاتي، فإنّ الكلمة «متى ظهرت على ملفوظ عنوان النص، كان لها وزن دلالي ثقيل، يتناسب طردياً كلّما انتقلت من عنوان النص إلى عنوان الكتاب الذي ينتظم النص، بمعنى أنّها تكون اثقل دلالياً في عنوان الديوان منها في عنوان القصيدة الواحدة. ويتضاعف ثقلها الدلالي إذا كانت عنواناً مكرراً [كما في حالة العنوان الداخلي لنص ما حين يصبح عنواناً خارجياً للكتاب كلّه]»[2]. والكلام نفسه يقال عن قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" التي تندرج ضمن ديوان يحمل نفس العنوان.

بالإضافة إلى هذه الرموز التاريخية، شخصيات وأحداثاً، ضمّن الشاعر في قصائده بعض الإشارات الأخرى من التاريخ العربي الإسلامي، كالإشارة إلى أجواء "ألف ليلة وليلة" في قصيدة "حكاية المدينة الفضية"[3]. كما ضمّن أبياتاً شعرية مأثورة تخدم السياق العام للقصيدة، مثل البيت الذي يروى عن زنوبيا ملكة تدمر:

« ما للجمال مشيهاً وئيدا..؟!»

أجندلا يحملن أم حديد..؟!»[4].

---

[1] – الديوان، ص 347– 348.

[2] – يوسف وغليسي، الرؤيا الشعرية والتأويل الموضوعاتي، ص 180.

[3] – الديوان، ص 292.

[4] – الديوان، ص 162 – 163.

كما ضمّنها بعض الأقوال المشهورة، مثل القول المأثور عن خالد بن الوليد: «أموت في الفراش.. مثلما تموت العير»[1].

[1] – الديوان، ص 314.

المبحث السادس:
الثورة والرفض باستخدام الرمز الشعبي

* تمهيد

1 ـ السيرة الشعبية

1 ـ 1 ـ ألف ليلة وليلة

1 ـ 2 ـ سيرة عنترة

1 ـ 3 ـ سيرة الزير سالم

2 ـ الموّال

*تمهيد:

الأدب الشعبي أو الفولكلور، يقرنه بعض الدارسين بالمعرفة العامية، وهو محصّلة تراكمية للمعارف والخبرات والأنشطة عند المجتمعات. أو هو الثقافة الشعبية في أبسط مظاهرها المضمونية والشكلية. ولذا، فهي تختلف عن الثقافة العلمية. ومن هنا، فعلم الفولكلور «هو ذلك الفرع من فروع المعرفة الإنسانية، الذي يهتم بجمع وتصنيف ودراسة المواد الفولكلورية بمنهج علمي لتفسير حياة الشعوب وثقافتها عبر العصور»[1].

وقد شكلت مطالعات أمل دنقل من الحكايات والسير والملاحم، أحد مرجعياته الفنية. تقول عبلة الرويني: «في الخامسة عشرة من عمره اشترى من إحدى مكتبات مدينة قنا كتابين (الفتوحات المكية) و(ألف ليلة وليلة). اندهش أحد الأصدقاء: (ابن عربي.. وألف ليلة وليلة !!) كتاب ديني وكتاب جنسي؟!»[2].

وعندما احتوته قصص ألف ليلة وليلة بأجوائها السحرية، أعاد قراءتها مرات عديدة من أجل استلهام أجوائها. وقد لاحظ من خلال قراءاته العميقة المتكررة للحكايات، أنّ«شخصيات مثل هارون الرشيد وأبي نواس التي ترد في الحكايات الشعبية مثل ألف ليلة، لا علاقة لها بشخصياتهم الحقيقية، وإنما هي مجرد رؤية شعبية لهم»[3]. وكان تعامل الشاعر مع الموروث الشعبي محاولة لاستخدامه وتسخيره لمعالجة موضوع الثورة والرفض بمختلف فروعه الدلالية.

وفي هذا المستوى، يلاحظ أنّ استرفاده من الأدب الشعبي ضئيل إذا ما قورن بالمصادر التراثية الأخرى. «وربما تعود هذه الندرة في الاستخدام إلى اهتمام الشاعر بقضايا محددة، ولم تكن إمكانات الأدب الشعبي تتوافق مع هذه القضايا، هذا إلى جانب اهتمام

---

[1] – عبد الحميد يونس، معجم الفولكلور، ص 173.

[2] – عبلة الرويني، الجنوبي، ص 90.

[3] – إبراهيم منصور، الازدواج الثقافي وأزمة المعارضة في مصر، مقال في جريدة "السفير"، بيروت 14 /1981/6، نقلاً عن سفر أمل دنقل، ص 670.

الشاعر باللغة الفصيحة»[1]. وهذا الاهتمام جعله أحياناً حين يتعامل مع بعض القصص الشعبية التي صيغت بالعامية، يقدّمها باللغة الفصحى، مثلما فعل في موّال "أدهم الشرقاوي".

1 ـ السيرة الشعبية:

يعرّف معجم الفولكلور السيرة الشعبية بأنها الترجمة المأثورة للرسول (ص) ثم أصبحت تدل على ترجمة الحياة بشكل عام. وكان من المألوف أن يهتم المخيال الشعبي بسيرة الرسول (ص) ويحتفل بها في المناسبات، وخاصة في المولد الشريف، أو الهجرة، أو الإسراء والمعراج. ثم «اجتذب الوجدان الشعبي بعض الشخصيات التي عدّها مثلا يعمل على تحقيق القيم الدينية والقومية والاجتماعية. ومن هنا انتشرت طائفة من السير الشعبية يقوم محورها على بطل أو مجموعة من الأبطال (...) وليست السيرة مقصورة على الواقع، ولكنها تجنح في أكثر حلقاتها إلى الخيال»[2]. وقد استخدم أمل دنقل في ديوانه حكاية شعبية هي (ألف ليلة وليلة)، وسيرتين (عنترة) و(الزير سالم).

1 ـ 1 ـ ألف ليلة وليلة[3]: هي الحكايات الشعبية المعروفة، والمجهولة التاريخ والمصدر. وقد اهتم بهذا الموروث الشعبي باحثون من الشرق والغرب، واستلهموا حكاياته. يستخدم أمل دنقل هذه الحكاية، ليعبّر من خلالها عن الصدام الحادّ بين السلطة والمثقفين، فقام بتوظيف شخصيتين هما: شهرزاد وشهريار، ولكن برؤية شعرية مختلفة عن حقيقة دور كل منهما في الحكاية، صار معها شهريار ضحية، وشهرزاد جلاداً.

فشهريار من خلال هذا التوظيف في قصيدة "حكاية المدينة الفضيّة" هو شهريار المعاصر الذي يتقمّص دور المثقف المناضل بالكلمة. أما شهرزاد فتمثّل السلطة المستبدة. وما بين الكلمة والاستبداد بون شاسع، وحاجز منيع لا يتلاشى، بل يظل مهيمناً، وهو الذي

---

[1] – عبلة الرويني، الجنوبي، ص 61.

[2] – عبد الحميد يونس، معجم الفولكلور، ص 147 – 148.

[3] – ينظر المرجع نفسه، ص 44 – 46.

يفرض منطقه في نهاية الأمر. وعندما يأتي الصباح، يتبدد الحلم الجميل وتذهب النشوة، وتتكشف الحقائق، فإذا هذا الغول المخيف: السلطة، يتسيّد المشهد، ويتحكّم في أدواته، ويغدو المثقف رهينة لأحكامه.. هكذا هي نهاية صراع المثقف مع السلطة في أغلب قصائد أمل دنقل: عصيان ورفض يكلّلان بالهزيمة والانكسار:

يقول مقطع من القصيدة:

شفة ثلجية في جبهتي تسري.. مُلحّة

«قد أتى الصبح.. فقم»

شدّني السياف من أشهى حلم

حاملاً أمر الأميره

-«أنا يا مسرور معشوق الأميره

ليلة واحدة تُقضى بدم ؟!

يا ترى من كان فينا شهريار؟!

أنا يا مسرور..»[1]

فشهريار هنا، هو المثقف الذي لا يملك من الأسلحة إلاّ قلمه. لكن المدينة ترفضه، لأنها لا تستقبل مثل هؤلاء المتسكعين والمتمردين بأفكارهم ومواقفهم، فأوصدت دونه الأبواب:

كنت لا أحمل إلاّ قلما بين ضلوعي

كنت لا أحمل إلاّ.. قلمي

[1] – الديوان، ص 299 – 300.

في يدي: خمس مرايا

تعكس الضوء (الذي يسري إليها من دمي)

.. طارقاً باب المدينة:

-«افتحوا الباب.. أنا أطلب ظِلاّ..»

فما ردّ الحرس

. «افتحوا الباب.. أنا أطلب ظلاّ..»

قيل: «كلاّ»[1].

1 - 2 - سيرة عنترة: هي من أشهر السير والملاحم العربية، وتتمحور حول شخصية البطل الشاعر الجاهلي "عنترة بن شداد العبسي"، الذي جمع بين الفروسية والشعر. غير أن عنترة كان ابن أَمَة حبشية، فأنكره أبوه وأهله لسواد لونه. وكانت مشكلته الكبرى هي التحرر من العبودية. «ومن هنا نازعته نفسه إلى تحرير ذاته بالتفوّق في الفروسية والامتياز على أقرانه، والتغلّب على أعدائه وأعداء قبيلته من أجل أن يتم الاعتراف به»[2]. وكان حبّه لابنة عمّه عبلة دافعاً قويّاً لتحقيق هذا المأرب.

وجاء استخدام أمل دنقل لسيرة عنترة في سياق الكلام عن المثقف والسلطة؛ فأعيان القبيلة وقوانينها الجائرة هي السلطة، وعنترة يجتهد للدفاع عن وجود هذه السلطة بكافة الوسائل المتاحة له، ويبذل من أجل ذلك سيفه وقلمه. وحين يحقق هذه الغاية - الانتصار للقبيلة (السلطة) - يقابل بالجحود والنكران. يقول في قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة":

قيل لي: "اِخرس"..

---

[1] – الديوان، ص 292.

[2] – عبد الحميد يونس، معجم الفولكلور، ص 149.

فخرستُ.. وعميتُ.. وائتممتُ بالخصيان!

ظللت في عبيد (عبس) أحرس القطعان

أجتزّ صوفها..

أردّ نوقها

أنام في حظائر النسيان

وها أنا في ساعة الطعان

ساعة أن تخاذل الكماة.. والرماة.. والفرسان

دعيتُ للميدان

أنا الذي ما ذقتُ لحم الضان..

أنا الذي لا حول لي أو شانْ..

أنا الذي أقصيتُ عن مجالس الفتيان،

أدعى إلى الموت.. ولم أدع إلى المجالسة!![1]

1 - 3 - سيرة الزير سالم[2]: تروي هذه السيرة أنّ قوم الزير سالم كانوا يعيشون في طمأنينة حتى هجم عليهم التّبّع حسان من اليمن، فاغتصب أرضهم، وصلب أميرهم "ربيعة" والد الزير سالم. وقد انتقم "كليب" - الأخ الأكبر للزير - من التّبّع حسان حين تزوّج من خطيبته "جليلة بنت مرّة"، وهي بنت عمّه، ثم قتله وتولّى الملك على بكر وتغلب..

[1] – الديوان، ص 161– 162.

[2] – ينظر، عبد الحميد يونس، معجم الفولكلور، ص 138.

وكان "جساس بن مرّة" - أخو الجليلة - طامعاً في الملك. واتفق أن رمى كليب ناقة البسوس بسهم فقتلها، فاستنجدت صاحبتها بجساس الذي وجد في ذلك فرصة لتحقيق حلمه، فقتل ابن عمّه كليباً. وطالب الزير سالم بالقصاص من جساس تحقيقاً للعدل، فرفضت بكر، فدارت حرب بين القبيلتين، إلى أن وضعت أوزارها بمقتل جساس بن مرّة على يد "الهجرس" ابن كليب والجليلة.

وأما على مستوى التوظيف الشعري، فقد استرفد الشاعر من هذه السيرة ليعبّر من خلالها عن موضوع الصراع العربي الإسرائيلي. فكليب، كما صرّح الشاعر، رمز للمجد العربي القتيل، أو للأرض العربية السليبة، وجساس قناع للعدو الصهيوني الذي اغتصب الأرض، بدون وجه حق. و"الزير" هو رمز النضال العربي ضد الغزاة، وضد تمييع القضية العربية.

وفي هذا يقول الشاعر في تذييل ديوان "أقوال جديدة عن حرب البسوس": «حاولت أن أقدّم في هذه المجموعة حرب البسوس التي استمرّت أربعين عاماً عن طريق رؤيا معاصرة. وقد حاولت أن أجعل من كليب رمزاً للمجد العربي القتيل، أو للأرض العربية السليبة التي تريد أن تعود إلى الحياة مرّة أخرى، ولا نرى سبيلاً لعودتها إلا بالدم.. وبالدم وحده»[1].

فالزير سالم، من خلال الرؤية الشعرية لدنقل، لا يسعى لمجد شخصي، بقدر ما يسعى لتحقيق العدل، فالأرض المغتصبة لا بد من استرجاعها. بيد أنّ ما أخذ بالقوة لا يستردّ إلا بالقوة، وستظل الحرب قائمة ما لم يتحقق هذا الأمر. ولا مجال للحديث عن الصلح أو السلم مع هؤلاء المغتصبين.

[1] – أمل دنقل، الديوان، ص 427، تذييل مجموعة "أقوال جديدة عن حرب البسوس".

وكان الشاعر قد صمّم على أن يجعل كل شخصية تدلي بشهادتها، غير أنّ موته حال دون ذلك، وبقي هذا الديوان يتوفر على شهادتين هما شهادة "كليب" في "الوصايا العشر"، وشهادة "اليمامة" ابنته الكبرى في قصيدتي: "أقوال اليمامة" "مراثي اليمامة".

ووصايا "كليب" مثلما جاءت في "سيرة الزير سالم"، وسجّلها الشاعر في صدر الديوان هي التالي: «.. فنظر "كليب" حواليه وتحسّر، وذرف دمعة وتعبّر، ورأى عبداً واقفاً فقال له: أريد منك يا عبد الخير، قبل أن تسلبني، أن تسحبني إلى هذه البلاطة القريبة من هذا الغدير، لأكتب وصيّتي إلى أخي الأمير سالم الزير، فأوصيه بأولادي وفلذة كبدي.. فسحبه العبد إلى قرب البلاطة، والرمح غارس في ظهره، والدم يقطر من جنبه.. فغمس كليب إصبعه في الدم، وأنشأ يقول»[1]. وهنا تبدأ الوصايا العشر لكليب على لسان الشاعر، وأوّلها:

لا تصالح!

.. ولو منحوك الذهب

أتُرى حين أفقأ عينيك

ثم أثبت جوهرتين مكانهما..

هل ترى..؟

هي أشياء لا تشترى..[2]

ثم يقول في مقطع آخر، وهو ما يتقاطع مع الصراع العربي الإسرائيلي:

ها أنت تطلب ثأراً يطولْ

---

[1] – الديوان، ص 393.

[2] – الديوان، ص 394.

فخذْ - الآن - ما تستطيع:

قليلاً من الحق..

في هذه السنوات القليلة

إنه ليس ثأرك وحدك

لكنه ثأر جيل فجيل

وغداً..

سوف يولد من يلبس الدرع كاملة،

يوقد النار شاملة،

يطلب الثأر،

يستولد الحق،

من أضلع المستحيل[1].

وفي قصيدة "أقوال اليمامة"، نلمح إصرار "اليمامة" على استعادة والدها بكل الطرق، حتى وإن كان ذلك ضرباً من المستحيل، فالوالد في عداد الأموات. جاء في السيرة: «فلما جاءت الوفود ساعية إلى الصلح، قال لهم الأمير سالم: أصالح إذا صالحت اليمامة.. فقصدت إلى اليمامة أمها الجليلة ومن معها من نساء سادات القبيلة، فدخلن عليها، وسلّمن جميعاً عليها وقبّلت الجليلة ابنتها وقالت: أما كفى ؟ فقد هلكت رجالنا وساءت أحوالنا،

[1] – الديوان، ص 402– 403.

وماتت فرساننا وأبطالنا. فأجابتها اليمامة: أنا لا أصالح ولو لم يبق أحد يقدر أن يكافح»[1]. ويروى عن "اليمامة" أنها كرهت أمها لأنها أخت قاتل أبيها.

وفي القصيدة، يقول الشاعر على لسان "اليمامة":

أبي.. لا مزيد

أريد أبي عند بوابة القصر،

فوق حصان الحقيقة،

منتصباً.. من جديد[2]

2 ـ الموّال[3]: ضرب من الأغاني الشعبية، وسمّي كذلك نسبة إلى "المواليا"، وهو في شكله البسيط يتكوّن من موشحات كلّ منها يتكوّن من أربعة اشطر لها قافية واحدة، بيد أنّ هذا الشكل تغيّر فيما بعد... والموّال الأحمر يتناول موضوع الحرب، أمّا الموّال الأخضر فيتناول موضوع الحب.. وعموماً يجب أن يكون الموّال باللهجة العامية.

وقد استخدم أمل دنقل في قصيدة "أشياء تحدث في الليل" موّال أدهم الشرقاوي الذي يجسد تمرّد الفرد على السلطة الجائرة، وسعيه الدؤوب لنصرة المستضعفين. في هذه القصيدة، يربط الشاعر بين "صلاح حسين" و"أدهم الشرقاوي"؛ فصلاح حسين قتله الإقطاعيون وكبار الملاّك، وأدهم الشرقاوي قتلته السلطة الظالمة بمساعدة صديقه الخائن "بدران". فكلتا الشخصيتين تسعيان لتحقيق الحق والعدالة، إلا أنّ قوى الشر والظلم تتصدى لهما، فتكلّل مساعيهما بالفشل والهزيمة. ويتحوّل "صلاح حسين" في القصيدة إلى نموذج

---

[1] – الديوان، تصدير قصيدة "اقوال اليمامة"، ص 409.

[2] – الديوان، ص 410.

[3] – ينظر، عبد الحميد يونس، معجم الفولكلور، ص 196.

جديد "لأدهم الشرقاوي". وبما أنّ القيمة الدلالية لمثل هذه الشخوص لا تموت، فها هو الموّال يخلّدهما في ضمير الأمة:

وفي الصباح، والنشيد الوطني يملأ الأسماع

كان فراش الحقل يبدأ النشيج

وكانت الأصوات في القرى.. جنائزية الإيقاع

ورحلة الموّال في الضلوع تفرد القلوع:

« أدهم مقتول على كل المروج »

« أدهم مقتول على الأرض المشاع »[1]

كما يمكن الإشارة إلى عبارات شعبية أخرى متداولة استلهمها الشاعر، وهي عبارات يقول عنها جابر قميحة إنها «طفولية مرتبطة بعادة مصرية قديمة خلاصتها: أن الطفل الصغير إذا خلع له ضرس أو سنّة كان يمسك بها، ويقذف بها في وجه الشمس وهو ينشد:

يا شمس يا شموسة

خذي سنة الجاموسة

وهاتي سنة العروسة»[2].

وهي كلمات داعية إلى الشمس لتعويض سنّه المخلوعة بسنّ بيضاء جميلة.

---

[1] – الديوان، ص 218.

[2] – جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ص 161.

يستلهم الشاعر من السياق العام لهذه الترنيمة الطفولية، ولكن برؤية جديدة تتسع حتى تمسّ نقد الأوضاع الاجتماعية القائمة، والمشوبة بالحرمان والقهر. يقول في قصيدة "إجازة فوق شاطئ البحر":

صديقي الذي غاص في البحر.. مات

فحنّطته..

(.. واحتفظت بأسنانه..

كلّ يوم إذا طلع الصبح: آخذ واحدة..

أقذف الشمس ذات المحيّا الجميل بها..

وأردّد: «يا شمس؛ أعطيك سنّته اللؤلؤية..

ليس بها من غبار.. سوى نكهة الجوع!!

ردّيه، ردّيه.. يرْوِ لنا الحكمة الصائبة»

ولكنها ابتسمت بسمة شاحبة !)[1].

ويعتقد جابر قميحة أن اهتمام الشاعر وتركيزه الذي كان أكبر على الموروث العربي الإسلامي، هو الذي أدّى في نهاية المطاف إلى أن يكون استرفاده من المصادر التراثية الأخرى، بما فيها الأدب الشعبي، ضئيلاً، فقد يكون ذلك مردّه« إلى اعتزاز أمل بالعربية الفصحى وإخلاصه لها. والمعروف أنّ التراث الشعبي يعتمد بصفة أساسية على اللغة العامية»[2].

[1] – الديوان، ص 186.

[2] – جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ص 162.

غير أنّ هذا الرأي - في تقديرنا - لا يبدو على درجة كبيرة من الوجاهة، بالنظر إلى العلاقة الوطيدة للموروث الشعبي بالأدب العربي في كل الأوقات، حتى إنه لم يكن حائلاً يوماً دون استمرار الأدب العربي وازدهاره، بل كان رافداً من روافده الإبداعية.

وعموماً، فإنّ القيم المستخلصة من استدعاء الشاعر الرموز الشعبية وتوظيفها في نصوصه الإبداعية، تشترك في الدعوة إلى الثورة والتمرد والتحريض على مناهضة السلطة وتحقيق الخلاص للشعوب المضطهدة:

فشهريار في "ألف ليلة وليلة" الذي جسّد دور الحاكم المتعطش للدماء، يمنحه الشاعر قيمة دلالية مختلفة، يغدو معها رمزاً للمثقف المضطهد، والمناضل بواسطة الكلمة، في حين ألفينا شهرزاد رمزاً للسلطة الغاشمة.

وعنترة بن شداد، قدّمه الشاعر متطلعاً إلى تغيير مرتبته الاجتماعية، والالتحاق بمصاف أسياد القبيلة وأشرافها، والزواج من ابنة عمّه، عن طريق التمرد والثورة على سواده وعلى عبوديته بواسطة السيف والقلم.

والزير سالم ينشد القصاص من جساس بن مرة الذي رمز الشاعر من خلاله إلى الكيان الإسرائيلي المحتلّ.

وأدهم الشرقاوي، هذا الثائر الأسطوري رغم أنه من التاريخ الحديث، تمرد على الوضع الإقطاعي لمجتمعه - رغم انتمائه إلى هذه الطبقة - ودعا إلى توزيع عادل للأرزاق، فنال حظه من رفض أهله له، وعاش مطارداً في الجبال والمفاوز إلى أن قضي عليه غدراً.

وما يمكن التنويه به، هو أنّ هذه المصادر الأربعة قد ساعدت الشاعر كثيراً - خاصة على مستوى توفير المادة التراثية الملائمة لتوظيفه الفني، غير أن هناك مصدراً آخر لا يقلّ عنها أهمية استخدمه الشعراء في إطار تعرضهم للقضايا الوطنية« ويتعلق الأمر هنا بأسطورة الشخصيات التاريخية المعاصرة.. أي إضفاء الطابع الأسطوري على بعض

الشخوص المعاصرين الذين لم يدخلوا من قبل عالم الأسطورة »[1]. والشخصيات في هذا المضمار متنوعة، منها الشعراء والساسة والمناضلون، كسرحان بشارة سرحان، وعبد الناصر، وفيروز، ومحمد حسن إسماعيل، وأنور المعداوي، ومازن جودت أبو غزالة...

وإجمالاً، كانت هذه أهم المصادر التي نهل منها أمل دنقل من أجل منح رؤيته الشعرية مزيداً من رحابة الأفق، على الرغم من التفاوت في مقدار الأخذ والاستلهام.

[1] – عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص 157.

المبحث السابع:
آليات اشتغال التراث في شعر أمل دنقل

* تمهيد

1 ـ التوظيف العرضي

2 ـ التوظيف الاستغراقي

*تمهيد:

تسجل الشخصية التراثية في شعر أمل دنقل حضوراً مكثّفاً، وهو يستخلصها من أحد المصادر التراثية في ضوء القيم الحضارية التي تحملها، وفي سياق المسار الدلالي الذي يريده. «وإذا كانت شخصيات التراث العربي والإسلامي تنفرد بالنصيب الأوفر من بين الشخصيات الأخرى، فلأن الشاعر كان مسكوناً بالهاجس القومي، فكان لا بد من أن يغوص في تراث الأمة لاستخراج رؤية تعشش في وجدان الناس»[1].

وأول ما يمكن ملاحظته في تعامل الشاعر مع الشخصيات التراثية المستخدمة، هو تعدد طرائق الاستدعاء، وهذه الملاحظة يمكن أن تمسّ أغلب الشعراء المعاصرين. وقد نوّه علي عشري زايد، في سياق كلامه عن أنماط توظيف الشخصية في الشعر المعاصر، إلى الأنماط التالية[2]:

- توظيف الشخصية عنصراً في صورة جزئية.

- توظيف الشخصية معادلاً تراثياً لبُعد من ابعاد التجربة

- توظيف الشخصية محوراً لقصيدة

- توظيف الشخصية عنواناً على مرحلة

وأما حين التعامل مع شعر أمدل دنقل، فيمكن اختزال هذه الأنماط الأربعة إلى نمطين كبيرين جامعيْن هما:

- التوظيف العَرَضي.
- التوظيف الاستغراقي.

---

[1] – عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص 157.

[2] – علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 219.

1 ـ التوظيف العَرَضي:

ونقصد بذلك الاستدعاء العرضي للشخصية، بحيث تسجل حضورها بشكل عارض، أو عابر، كأنْ يخصص لها الشاعر مقطعاً أو فقرة في قصيدة ما. وفي هذا المستوى، يكون توفيق الشاعر في استخدام الشخصية «مرهونا بقوة الإيحاء وقدرته على شحن جزء من القصيدة بالدلالة التي يشعّ بها اسم تلك الشخصية المستخدمة كي تنتقل تلك الشحنة عبر أطراف القصيدة كلها وتغذّيها كما يغذّي الكهرباء أجزاء الأسلاك التي يسير فيها»[1]. وهنا، تتحمّل التقنيات الأسلوبية والبلاغية وحسن استغلالها، عبء نجاح أو فشل هذا النمط من التوظيف.

ويمكن أن نلمح هذا التوظيف في ديوان أمل دنقل، على سبيل المثال، في قصيدة "بطاقة كانت هنا". ففيها يستحضر الشاعر شخصية من الأسطورة الإغريقية هي شخصية "بنلوب" زوجة "أوليس"، التي استحقت أن تصبح نموذج الوفاء والإخلاص، بعد أن ظلّت تنتظر عودة زوجها من رحلته الطويلة، والميؤوس منها. فقد وفّق الشاعر في مزج دلالتها التاريخية مع رؤيته المعاصرة، فلم يعمد إلى تشبيه حبيبته الغائبة ببنلوب بشكل مكشوف ومباشر، بل اعتمد طريقة الاستعارة التصريحية، فتلاشت الحدود بين المرأتين، وتماهتا في كينونة واحدة، أخذت من الحبيبة وجودها الحقيقي، ومن بنلوب أبعادها المثالية التي تعبّر عنها (الوفاء والإخلاص وانتظار عودة الزوج الغائب). وفي هذا المستوى، نسجّل حضور شخصية أخرى رغم عدم التصريح بها، بل اقتضاها السياق كما اقتضاها وجود بنلوب؛ إنها شخصية أوليس الذي غيّبته عواصف البحر العاتية.. أو هي، بالأحرى، شخصية الشاعر نفسه:

حبيبتي ملامح ابتسامة على بريقها الوهّاج

[1] – عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص 158.

« بنلوب» أين أنت يا حبيبتي الحزينة؟

صيفان ملحدان في مخاطر الأمواج

كقبضة من العفونة..

أعود، كي يغتسل الحنين في بحيرة اللهيب

لكنّما «بنلوب»..

بطاقة كانت هنا

ووحشة غريبة، وثقب باب لم يعُد يضيء!

وعنكبوت قد أتمّ - فوق ركنه - نسيجه الصوفي!

لقد أتمّ العنكبوت ما بدأت في انتظارك الوفي![1]

وقد يتمّ الاستدعاء العابر للشخصية التراثية، لدواعٍ فنية، تتمثل خاصة« في أنّ الشاعر يعمل على طمس آثار التمييز بين التجربة التراثية التي تعبّر عنها الشخصية الأسطورية وبين التجربة المعاصرة التي يريد إبلاغها. ولا نكون عندئذ أمام ما يمكن تسميته بالتسجيل التراثي؛ أي إعادة إنتاج التراث لغاية التذكير به، بل إنّ الاحتفاظ بمكوّنات الشخصية التراثية والفضاء الذي تتحرك فيه يعمّق الإحساس بالتجربة الواقعية المعاصرة »[2]. شريطة أن توجد أواصر قوية تمتد من زمن الشخصية المستدعاة لتمسّ تُخوم الحاضر الذي يستهدفه الشاعر.

---

[1] – الديوان، ص 198 – 199.

[2] – عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص 160.

ففي قصيدة "لا وقت للبكاء"، نلمح تشخيصاً للواقع المصري، ومن أجل ذلك يستحضر الشاعر شخصية "أبو الهول"[1] في سياق التعبير عن الصراع العربي الإسرائيلي. وعلى الرغم من أنّ الأسطورة يونانية الأصل، فإن الفضاء المكاني الذي «يقعي فيه أبو الهول» يشعّ تجانساً بين الملمح التراثي وتجربة الشاعر من جهة، ومن جهة أخرى، فإن التشابه موجود بين الاضطهاد القديم الذي مارسه "أبو الهول" على أهل "طيبة"، وبين الاضطهاد المعاصر المسلّط من قِبل "أمّة الأعداء"، والقاسم المشترك بينهما هو مصر وشعبها الذي قاسى الويلات قديماً وحديثاً. يقول الشاعر:.

فها على أبوابك السبعة، يا طيبة

يا طيبة الأسماءْ:

يقعي أبو الهول،

وتقعي أمّة الأعداء

مجنونة الأنياب والرغبة..

تشرب من دماء أبنائك قربة.. قربة[2]

وقد يعمد الشاعر - في إطار هذا التوظيف العرضي - إلى استدعاء مجموعة من الشخصيات بشكل جزئي، فيوزّعها بين مقاطع القصيدة الواحدة وفقراتها. وبهذا الشكل يمكن

---

[1] – ابو الهول:«أنثى مروّعة يعرفها الإغريق باسم سفنكس (...). وقد جاءت من أعماق إثيوبيا، واستقرت فوق قمة جبل "فيكيوم" الذي يشرف على مدينة طيبة. وقد أرسلتها "هيرا" زوجة كبير الآلهة انتقاما من مدينة طيبة بأكملها. رأسها رأس أنثى، ذات وجه حلو الملامح، لها صدر أنثى. وجسدها جسد لبؤة مكسوّ بشعر غزير. ذيلها ذيل أفعى رقطاء(...) وكانت تستوقف الرائح والغادي تلقي عليه أحجية ثم تطلب أن يجد لها حلاّ. فإذا ما فشل خنقته والتهمته في التوّ واللحظة». عن عبد المعطي الشعراوي، أساطير إغريقية. اساطير البشر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1983، ص 247.

[2] – الديوان، ص 316.

الجمع بين شخصيات من مصادر تراثية مختلفة، مثلما فعل في قصيدة "العشاء الأخير"، حيث جمع بين شخصيات أسطورية وأخرى دينية (أحمس، أوزيريس، إيزيس، المسيح، يوسف، زليخا، العزيز..).

وإذا كان بعض النقاد يعدّون هذا العمل نوعاً من "التركيم التراثي" غير المبرّر، وعيباً فنياً يشوب القصيدة خاصة عندما يفتقد إلى الرابط الدلالي بين الشخصيات الموظفة، أو عندما تكون الشخصيات مجهولة، فتحتاج إلى هوامش طويلة من الشروح، إلا أن هذا الأمر لا ينطبق على قصيدة "العشاء الأخير" لمبررات فنية ومعنوية منها:

- التناص الموجود بين الأساطير المصرية (أحمس، أوزيريس، إيزيس) وبين حادثة العشاء الأخير للسيد المسيح. فهناك تشابه بينهما إلى حد كبير.

- تحقيق النسق الدلالي بين هذين المصدرين (الأسطوري والديني) من جهة، وبين حادثة أسر يوسف من جهة أخرى، «ذلك أنّ القارئ يجد نفسه أمام "تيمة" واحدة مع تنويع في العناصر التراثية المعبّرة عنها»[1]. بخلاف ما كان يحدث عند بعض الشعراء الآخرين من تكديس للشخصيات التراثية حتى أصبحت «لافتات على وجه القصائد».

- ميل الشاعر إلى استعمال عدة أقنعة تراثية متجانسة على مستوى القيمة المعنوية التي تتوفر عليها من أجل تعزيز الطاقة الدلالية لتجربته الشعرية.

فعلى مستوى هذه القصيدة، لم يميّز الشاعر بين "أوزيريس والمسيح"، فذابا في نسق دلالي واحد. يقول:

أنا أوزوريس، واسيتُ القمر

وتصفّحتُ الوجوه..

[1] – علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 364.

وتنبّأتُ بما كان. وما سوف يكون ؟

فكسرت الخبز، حين امتلأت كأسي من الخمر القديمة

قلتُ: يا إخوة، هذا جسدي.. فالتهموه

«ودمي هذا حلال.. فاجرعوه»![1]

ورغم أنّ الشاعر أشار إلى مأدبة "أوزيريس"، فإنّ رؤيته الشعرية تبدو ملتبسة بحادثة العشاء الأخير بين المسيح وأتباعه من الحواريين. فجاءت هذه المصادر التراثية المتنوعة، مترابطة ومتواشجة في نسق دلالي محدد يأتي في مستهل المقاطع الشعرية فيما يشبه اللازمة، وسيلته في ذلك التشبيه البليغ عن طريق التنويع في الأقنعة المستحضرة: «أنا أوزيريس واسيتُ القمر»-«أنا يوسف محبوب زليخا». ثم يتجاوز كل ذلك إلى التركيز على مدلول القمر عند كل من "أوزيريس"، ويوسف؛ فإذا كان "أوزيريس" يواسي القمر، فإنّ يوسف كان يحمله معه حينما زجّ به في سجن العزيز، وعندما تركوه جائعاً أكل منه. يقول في القصيدة نفسها:

وأنا "يوسف" محبوب "زليخا"

عندما جئت إلى قصر العزيز

لم أكن أملك إلا.. قمرًا

(قمر كان لقلبي مدفأة)

ولَكَمْ جاهدتُ كي أخفيه عن أعين الحرّاس

عن كل العيون الصدئة

[1] – الديوان، ص 224.

.. كان في الليل يضيئ!

حملوني معه للسجن حتى أطفئه

تركوني جائعاً بضع ليالٍ..

تركوني جائعاً..

فتراءى القمر الشاحب - في كفّي - كعكة!

وإلى الآن.. بحلقي ما تزال..

قطعة من حزنه الأشيب.. تُدميني كشوكة![1]

ومن خلال هذه المبررات المعنوية والفنية، نلحظ أنّ الشاعر قد حالفه الحظ في إحكام الربط بين الشذرات المعنوية التي جمعها في هذه القصيدة، ووفق في الإفلات مما يعرف بالتركيم التراثي الذي وقع فيه عدد معتبر من الشعراء المرموقين. وربما يعود ذلك إلى أنّ المساحة الزمنية التي تفصله عن جيل الرواد - وإنْ لم تكن طويلة - أكسبته نوعاً من المناعة الفنية، ما جعله يتفادى ما وقعوا فيه.

وعموماً، فإنّ توظيف التراث عنصراً في صورة جزئية، أو التوظيف العرضي، هو أبسط أشكال التوظيف من الناحية الفنية. ويكون ارتباط الشاعر بهذا النمط من الشخصية التراثية ارتباطاً عابراً من منطلق عدم قدرة هذه الشخصية على الإلمام بالتجربة الشعرية من كلّ جوانبها.

[1] – الديوان،ص 226 – 227.

2 ـ التوظيف الاستغراقي:

يُعدّ هذا التوظيف أهمّ توظيف للشخصية التراثية. ومعه تصبح الشخصية «الإطار الكلّي، والمعادل الموضوعي لتجربة الشاعر؛ حيث يسقط على ملامحها التراثية أبعاد تجربته المعاصرة»[1]. ونعني بذلك أنّ الشاعر قد يستدعي شخصية تراثية، ويخصّها بقصيدة كاملة، أو بديوان، وتصبح حينئذ «معادلاً تصويرياً لبعد متكامل من أبعاد رؤيته الشعرية في القصيدة ... وقد يوظفها عنواناً رمزياً عامّاً على مرحلة كاملة من مراحل تطوره الشعري»[2].

وقد أشرنا فيما سبق، إلى أنّ اللفظة أو المفردة - في النقد الموضوعاتي - متى ظهرت على عنوان النص كان وزنها الدلالي أكثر ثقلاً، وتتضاعف دلالتها حين تُصبح عنواناً للديوان بأكمله. ولعلّ نظرة إحصائية على ديوان أمل دنقل - والإحصاء ضرورة موضوعاتية ملحّة - تنبئنا بأنّ الشخصيات التراثية التي تندرج ضمن هذا النمط، موجودة في عدد معتبر من القصائد.

فقد خصّص قصائد كاملة لطائفة من الرموز التي ما تزال ملامحها منقوشة في الوجدان العربي والإنساني، وتقفّى آثارها التاريخية وقيمها الدلالية وأبعادها الحضارية والنفسية، متمسّكاً بالأواصر الممتدة من المنابت القديمة إلى تخوم العصر.

وأفرد أهمّ حيّز في القصيدة لهذه الشخصيات: وهو حيّز العنوان.. هكذا فعل مع "سبارتاكوس" و"زرقاء اليمامة" (التي جعلها عنواناً للقصيدة وللديوان الذي ضمّ القصيدة)، و"أبي موسى الأشعري"، و"المتنبي" و"قطر الندى"، و"أبي نواس"، و"اليمامة بنت كليب"، و"ابن نوح"، و"صلاح الدين الأيوبي"، و"صقر قريش".. هذا فضلاً عن الشخصيات التي لم تذكر اسماؤها في عناوين القصائد، وما أكثرها !

---

[1] – علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 233.

[2] – علي عشري زايد، توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر، مجلّة "فصول"، المجلد1، العدد1، القاهرة 1980، ص 280.

يستحضر الشاعر شخصية الثائر الأسطوري "سبارتاكوس" في قصيدة "كلمات سبارتاكوس الأخيرة"، ليستخدمها انطلاقاً من تقنية التعبير بالمفارقة، مسقطاً دلالتها على راهنه؛ بمعنى أنّ الكلمات الصادرة عن سبارتاكوس في القصيدة، لا ينبغي أن تؤول على ظاهرها، بل على أساس معناها الخفي. وتساند شخصية "سبارتاكوس" في القصيدة، طائفة من الشخصيات التاريخية والأسطورية المساعدة، منها: الشيطان، وسيزيف، وهانيبال... وتتظافر جميع هذه الشخصيات لتغذّي السياق الدلالي العام الذي ينشده الشاعر؛ أي أنّ هذه الشخصيات استجلبت معها ثقلها الدلالي لتصبّ جميعها في الدلالة المركزية التي محورها "سبارتاكوس".

ولم يقف توظيف الشاعر لهذه الشخصية عند الأبعاد التاريخية الحقيقية لها، بل منحها رؤية جديدة وتصوّراً جديداً من خلال توالد المعاني، وتقسيم المشاهد على عدد من اللوحات أو المقاطع الشعرية التي سمّاها «مزجاً». كما أنّ العدول عن توظيف "سبارتاكوس" - المقولة (أي مثلما جاء في الأسطورة) يتمثّل في بعث هذه الشخصية الحيّة واستحضار كلمات قالتها بعد موتها ! وهو ما ينجم عنه أنّنا أمام رؤية جديدة للحادثة التاريخية، مبنية على الخيال الخلاّق.

خصّص الشاعر (المزج الأول) من القصيدة لتمجيد الشيطان. ونعتقد أنّ هذا المزج هو البؤرة الدلالية الأساسية في القصيدة، ذلك أنّ الشيطان (كما جاء في كل الشرائع السماوية) رمز للعصيان والتمرد على الإرادة الإلهية. ولعلّ الشاعر لم يجد أفضل منه لمضاهاة "سبارتاكوس" في تمرده ورفضه، محاولاً خلق نوع من التماهي المعنوي بينهما، يصبح بمقتضاه سبارتاكوس والشيطان متوحّدين في الدلالة على الثورة والرفض في أقصى حدودهما. يقول:

المجد للشيطان... معبود الرياح

من قال «لا» في وجه من قالوا «نعم»

من علّم الإنسان تمزيق العدم

من قال «لا».. فلم يمت؛

وظلّ روحاً أبدية الألم![1]

فشخصية الشيطان الممزوجة بشخصية "سبارتاكوس"، حاول الشاعر من خلالها أن يلعب لعبة الانزياح عن دلالة القصة الدينية، وهو انزياح فنّي بإمكانه ضخّ روح جديدة وقوية تغذّي المعنى المراد. بالإضافة إلى أنّ هذه الشخصية تدخل في دائرة «الشخصيات التي ارتكبت خطيئة فحلّت عليها اللعنة، فوجدت لوناً من تعاطف الأدباء في العصر الحديث، وخصوصاً الأدباء الرومانتيكيين حيث احتضنوا تمردها كتعبير عن النزعة إلى الحرية»[2].

وفي سائر مقاطع القصيدة، نلمح نوعاً من التداخل بين صوت "سبارتاكوس" وصوت الشاعر. ولكي يستوفي أسلوب القناع شرطه الفني، استخدم ضمير المتكلم لأنّ «القناع هو الشاعر، والقناع مستقل عن الشاعر: فالقناع هو الشاعر يعبّر عن آرائه وأفكاره ولكن على لسان شخصية تاريخية. والقناع مستقل عن الشاعر لأنه لا يصرّح، ولو للحظة بأنه هو المتكلم. كما لا يشير بطريقة غير مباشرة إلى ما يكشف شخصيته الحقيقية، وإلاّ فقَدَ القناع قيمته وقدرته على العطاء الرمزي»[3].

فعلى المستوى المرجعي، نجد أنفسنا أمام شخصية حبلى بالدلالات الأسطورية، وهي مهيّأة تماماً لإمداد الرؤية المعاصرة بما تحتاجه من أبعاد وإيماءات. وعلى المستوى الشعري

---

[1] – الديوان، ص 147.

[2] – علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 124.

[3] – جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ص 218.

«نرى الشاعر يستغل تلك المعطيات المرجعية استغلالاً ناجحاً في توزيع المشاهد المتخيّلة ورسم عوالم ثائر انتهى به موقفه إلى حبل المشنقة »[1]. يقول الشاعر في (المزج الثاني):

معلّق أنا على مشانق الصباح

وجبهتي - بالموت - محنية

لأنّني لم أحنها.. حيّة![2]

فسبارتاكوس المتخيّل هنا، يختلف عن سبارتاكوس – المقولة الذي تكلمت عنه كتب التاريخ وأشادت بموقفه المتمرد على حكم قيصر روما. ويتأسس هذا الاختلاف في ضوء ما أورده الشاعر على لسان هذه الشخصية من عبارات الخضوع والمهانة والذل، والتصريح باستسلامه لسلطة القيصر الغاشمة، والتأسف على ما بدر منه من عصيان وتمرد. يقول في (المزج الثالث):

يا قيصر العظيم: قد أخطأتُ.. إنّني أعترف

دعني - على مشنقتي - ألثم يدك

ها أنذا أقبل الحبل الذي في عنقي يلتفّ

فهو يداك، وهو مجدك الذي يجبرنا أن نعبدك

دعني أكفّر عن خطيئتي

أمنحك - بعد ميتتي - جمجمتي

تصوغ منها لك كأساً لشرابك القوي[1].

---

[1] – عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص 168.

[2] – الديوان، ص 147.

ينبني هذا المقطع على المفارقة، وهي نوع من التوظيف الفني الذي يتأسس على السخرية المرة، والتهكم الأليم؛ فكل ما يصرّح به سبارتاكوس من خضوع واعتراف بالذنب، ينبغي أن يؤوّل إلى ضده وبدرجات مضاعفة. فهذا ما يميّز بين سبارتاكوس الحقيقي في الأسطورة، وبين سبارتاكوس وقد انصهر في رؤى الشاعر وعوالمه الإبداعية، فمارست عليه ألاعيبها الفنّية، وأمدّته بملامح جديدة قادرة على الحفر في وجدان القارئ وإثارته.

وغير بعيد عن هذا المستوى من التوظيف الاستغراقي للشخصية التراثية، تطالعنا شخصية المتنبي في قصيدة "من مذكرات المتنبي في مصر"، والتي اعتمد الشاعر في بنائها على أسلوب "التقابل" «بين شخصية يتعارض معها المتنبي، وهي شخصية "كافور الإخشيدي" وشخصية يتوافق معها المتنبي، وهي شخصية "سيف الدولة"»[2]. كما أنّ التقابل نعثر عليه في هذه القصيدة بين الحلم والواقع، وكذلك بين الماضي والحاضر.

وسنحاول هنا، إماطة اللثام عن التحوّلات التي خضعت لها هذه الشخصية التاريخية، حين أراد الشاعر توظيفها لأداء معان معيّنة يريدها، وذلك من خلال مقارنة بنية الشخصية التاريخية الخام، وبنية الشخصية الإبداعية وقد تلبست برؤى الشاعر وخيالاته. فالكل يعلم- بدءاً - أنّ شخصية المتنبي التاريخية تميزت بالانتهازية والوصولية ومواقفه غير الواضحة من السلطة. فكان يتصيّد الفرص لمدح الأمراء الذين باستطاعتهم تحقيق حلمه في ولاية يتولاها، أو منصب يتقلّده ليفجر من خلاله مكبوتاته وغروره.

وإقامته في كنف "كافور الإخشيدي" تعكس إلحاحه ولهثه وراء بلوغ غايته. لذلك جاء هجاؤه لكافور بعد ذلك في داليته الشهيرة، ليس للتعبير عن عدائه للسلطة بشكل عام، وإنما نوعاً من الشتيمة الشخصية، وانتقاماً من أمير لم يفِ بوعده.

---

[1] – الديوان، ص 150.

[2] – أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د. ت، 1998، ص 274.

وأما على المستوى الشعري، فقد استطاع أمل دنقل أن يخلق من المتنبي شخصية مناوئة للسلطة ورافضة لمواقفها وممارساتها، «لنجد أنفسنا أمام شخصية متخيلة قد انزاحت عن ملامحها التراثية القديمة وتلبست ببُعْد أسطوري يمكّنها من تملّك صوت جديد وموقف مغاير لسابق مواقفها»[1]. يقول:

أمْثُلُ ساعة الضحى بين يدي كافور

ليطمئنّ قلبه؛ فما يزال طيره المأسور

لا يترك السجن ولا يطير!

أبصر تلك الشفة المثقوبة

ووجهه المسودّ، والرجولة المسلوبة

.. أبكي على العروبة[2].

فهذه التفاصيل التراثية التي يستحضرها الشاعر تعكس التفاصيل المعاصرة وتدلّ عليها، دون الوقوع في التسجيل أو التقرير، لمبرّر فنّي، وآخر ذاتي يتعلق بحساسية المرحلة والخوف من سلطة الرقيب. فالشاعر يؤسس لرؤيته الفنية انطلاقاً من أسلوب التقابل، وهو ما يتمثل في تعارضه مع شخصية كافور التي لا يتوسّم فيها ملامح القائد القادر على تحقيق أحلام العرب.

وقد اعتمد في رسمه لهذه الصورة الشعرية على التناص مع أشهر قصائد المتنبي في هجاء كافور.. فملامح الشفة المثقوبة والوجه المسودّ والرجولة المسلوبة التي ذكرها الشاعر، مستوحاة من أبيات المتنبي التالية:

---

[1] – عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص 175.

[2] الديوان، ص 237.

وأنّ ذا الأســـود المثقـــوب مشـــفره *** تطـــيعه ذي العضـــاريط الرعاديـــد

مــن كــلّ رخــو وكــاء الــبطن منفتــق *** لا فــي الرجــال ولا النســوان معــدود

مَنْ علّمَ الأسود المخصي مكرمة *** آبــاؤه البِــيض أم أجــداده الصــيد[1]

ثم ينتقل النص من جديد إلى التعريض بعلاقة المثقف بالسلطة، حيث يأمر كافور - بإيماءة منه - الشاعر، ويستنشده مكرِهاً، فينشد في حضرته قصيدة "زائفة" تتعارض مع صورته الحقيقية:

يومئ؛ يستنشدني: أنشده عن سيفه الشجاع

وسيفه في غمده.. يأكله الصدأ!

وعندما يسقط جفناه الثقيلان؛ وينكفئ.

اسير مثقل الخطى في ردهات القصر

أبصر أهل مصر

ينتظرونه.. ليرفعوا إليه المظلمات والرقاع![2]

ويبدو أنّ القصيدة في هذا المستوى، تشير إلى مدى الأثر الذي تخلفه هذه المدائح الزائفة على وعي الشعب، حيث تتسبب في تضليله وإيهامه بأنّ هذا الحاكم هو النموذج الأكمل للقائد الشجاع والعادل، فتعلّقت به آمال الشعب الطامع في أن يرفع عنه المظالم.

[1] – أبو الطيب المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، د ط، 1983، ج2، من ص 139 إلى 145.

[2] – الديوان، ص 238.

ثم يقابل الشاعر بين هذه الصورة الكاذبة، وما تسببت في خلقه من وعي زائف، وبين صورة مغايرة تنمّ عن الوعي الحقيقي بقدرات كافور الضعيف، عبر هذا الحوار بين المتنبي وجاريته:

.. جاريتي من حلب، تسألني«متى تعود؟»

قلت: الجنود يملأون نقط الحدود

ما بيننا وبين سيف الدولة.

قالت: سئمت من مصر، ومن رخاوة الركود

فقلت: قد سئمت - مثلك - القيام القعود

بين يدي أميرها الأبله

لعنت كافورا

ونمت مقهورا..[1]

وبالمقارنة بين بداية الحركة«أنشده عن سيفه الشجاع» وبين نهايتها«لعنت كافورا - ونمت مقهورا»، نكتشف عمق المفارقة الدلالية، أو التقابل الدلالي بين المعاني التي "يصرّح" بها الشاعر لإرضاء السلطة، وبين المعاني التي "يكتمها" اتقاء لشرّها.

ثم ينتقل الشاعر بعد ذلك، وفي القصيدة نفسها، للكلام عن "خولة" أخت سيف الدولة في سياق المقابلة بين الماضي المجيد والحاضر المهترئ. وخولة تمثّل أحد رموز هذا الماضي المجيد:

"خولة" تلك البدوية الشموس

[1] – الديوان، ص 238.

لقيتها بالقرب من "أريحا"

سويعة، ثم افترقنا دون أن نبوحا

لكنها كل مساء في خواطري تجوس

يفتر بالشوق وبالعتاب ثغرها العبوس

أشمّ وجهها الصبوحا

أضمّ صدرها الجموحا[1]

وبعد أن يمدّنا بصورة عابرة عن "خولة"، ينتقل إلى المقابلة بين هذه الصورة البهية لـ(خولة/ الحلم)، التي تزوره في خواطره كل مساء، وترمز إلى الماضي العربي الزاهر، وبين الصورة الأليمة لـ (خولة/ الواقع) التي ترمز إلى الحاضر العربي الرديء:

سألت عنها القادمين في القوافل

فأخبروني أنّها ظلت بسيفها تقاتل

في الليل تجّار الرقيق عن خبائها

حين أغاروا، ثم غادروا شقيقها ذبيحاً

والأب عاجزاً كسيحاً

واختطفوها، بينما الجيران يرنون من المنازل

يرتعدون جسداً وروحاً

[1] – الديوان، ص 238 – 239.

لا يجرؤون أن يغيثوا سيفها الطريحا![1]

إنّ هذه الصورة التي يقدّمها الشاعر تقود القارئ مباشرة إلى قصيدة المتنبي في رثاء "خولة"، والتي أشار في مطلعها إلى عزّة أخيها الذي ألفيناه ذبيحاً في الرؤية المعاصرة لشاعرنا، ومجد أبيها الذي صار عاجزاً كسيحاً. يقول المتنبي:

يا أخت خير أخٍ يا بنت خير أبٍ كناية بهما عن أشرف النسب[2]

فكأنّ أمل دنقل من خلال هذا البناء اللغوي الخاص، يريد أن يستنفر المتلقي من خلال تصريحه بمصرع سيف الدولة، رمز المجد العربي التليد، خاصة حين يتّضح له التقابل الفادح بين الصورة التي رسمها له دنقل في المقطع السابق (ذبيحاً - طريحاً)، وبين الصورة التي رسمها المتنبي له في قصيدته عن خولة، واصفاً إياه بواهب الموت للأعداء. يقول المتنبي:

غدرت يا موت كم أفنيت من عدد بمن أخذت وكم أفنيت من نجب
وكم صحبت أخاها في منازلة وكم سألتَ، فلم يبخل، ولم تخِب[3]

لقد جاءت هذه المفارقة منسجمة مع منطق القصيدة، لأنه « إذا كان المتنبي في قصيدته التي تعبّر عن الماضي يرثي خولة، فإنّ أمل دنقل في قصيدته التي تعبّر عن الحاضر يرثي المجد العربي القديم. لهذا كان لا بد من اتحاد كل من خولة وسيف الدولة في المصير المظلم الذي يتنوّع بين السبي والذبح، بوصفهما رمزين للمجد العربي الزائل »[4].

---

[1] – الديوان، ص 239.

[2] – ديوان المتنبي، ج1، ص 215.

[3] – المرجع السابق، ص 216.

[4] – أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، ص 279.

ثم ينتقل الشاعر مؤثراً تقنية اللعب على وتر المفارقة بين الزمنين: زمن المتنبي، وزمنه هو، مستحضراً تباين ردة فعل كل من كافور وسيف الدولة تجاه الموقف نفسه، وهو التباين الذي يفصل بين زمن الأمجاد وزمن الهزائم:

(ساءلني كافور عن حزني

فقلت إنها تعيش الآن في بيزنطة

شريدة.. كالقطة

تصيح: «كافوراه.. كافوراه»

فصاح في غلامه أن يشتري جارية رومية

تجلد كي تصيح «واروماه.. واروماه..»

.. لكي يكون العين بالعين

والسن بالسن!)[1].

ولا شك في أنّ ردّ الفعل السلبي الذي ميّز موقف كافور من الفتاة العربية التي استنجدت به لينقذها من سبي الروم، يختلف عن ردّ فعل سيف الدولة. فكافور - رمز الحاكم العربي السفيه - لم يكن في مستوى الحدث، ولا في مستوى تطلعات العرب، بل إنه اختزل المقولة العربية (العين بالعين والسن بالسن)، وميّعها، وحدّ من رمزيتها وطاقاتها الثورية، وكأنّ القضية كلّها تزول بمجرد شراء جارية رومية، وجلدها حتى تصيح «كافوراه.. كافوراه»، معتقداً أنه بمثل هذا الفعل يعيد للعرب هيبتهم، ويأخذ بثأرهم.

[1] – الديوان، ص 240.

وفي خضمّ هذا الحلم العربي المنشود الذي تتطلع إليه الشعوب، ينتقل الشاعر في المقطع الموالي للقصيدة إلى تصوير ردّ فعل سيف الدولة الإيجابي والمختلف عن ردّ فعل كافور؛ فسيف الدولة هو رمز الخلاص العربي المنتظر.. هذا ما رآه الشاعر في حلمه:

في الليل، في حضرة كافور، أصابني السأم

في جلستي نمتُ.. ولم أنمْ

حلمت لحظة بكا

وجندك الشجعان يهتفون.. سيف الدولة

وأنت شمس تختفي في هالة الغبار عند الجولة

ممتطياً جوادك الأشهب، شاهراً حسامك الطويل المهلكا

تصرخ في وجه جند الروم

بصيحة الحرب، فتسقط العيون في الحلقوم

.....

ثم تعود باسما، ومنهكاً

والصبية الصغار يهتفون في حلب:

«يا منقذ العرب»

«يا منقذ العرب»[1]

[1] – الديوان، ص 240 – 241.

وقد حرص الشاعر على إبراز المفارقة بين صورة كافور (الحاضر/ الواقع)، وصورة سيف الدولة (الماضي/ الحلم)، فيما يلي من هذا المقطع:

حلمت لحظة بكا

حين غفوتُ

لكنني حين صحوتُ:

وجدت هذا السيد الرخوا

تصدّر البهوا

يقصّ في ندمائه عن سيفه الصارم

وسيفه في غمده يأكله الصدأ!

وعندما يسقط جفناه الثقيلان، وينكفئ

يبتسم الخادم..![1]

وفي ضوء هذه المفارقة الحادة بين الواقع والحلم، يتحوّل الأمر إلى مشهد مضحك بين الصورة الحقيقية للأمة، وصورتها المزيفة التي يختلقها شاعر البلاط في قصائده، نلمح ذلك في الحوار التالي:

.. تسألني جاريتي أنْ أكتري للبيت حرّاساً

فقد طغى اللصوص في مصر.. بلا رادع

فقلتُ: هذا سيفي القاطع

[1] – الديوان، ص 241 – 242.

ضعيه خلف الباب متراساً!

(ما حاجتي للسيف مشهورا

ما دمت قد جاورت كافورا؟)[1].

وبنهاية هذا الحوار ينتهي الذوبان الدرامي العميق بين شخصية أمل دنقل، وشخصية المتنبي التي اتخذ منها قناعاً. وتقنية القناع تُعدّ« من الظواهر اللافتة في استخدامات اللغة الشعرية المعاصرة، إذ يحتوي أداؤها على معطيات التاريخ ودلالات التراث التي تتيح تمازجاً وتخلق تداخلاً بين الحركة الزمانية حيث ينسكب الماضي بكل إشاراته وأحداثه على الحاضر بكل ما له من طزاجة اللحظة الحاضرة »[2].

فالخلية الرئيسية للإشعاع الدلالي في هذا المقطع تأتي من عبارة« طغى اللصوص في مصر.. بلا رادع »، وهي تجتاز الأزمنة والحقب لتصل إلى الزمن الحاضر - زمن الشاعر - الذي يتخذ فيه اللصوص والانتهازيون أشكالاً مختلفة، مستخدمين أساليب جديدة ومتطوّرة تمكّنهم من الاستيلاء على خيرات الشعب ومصادرة حرّيته.

وقد جاء استخدام شخصية المتنبي هنا، استخداماً طرديا - مثلما يقول علي عشري زايد – بمعنى «التعبير عن تجربة معاصرة تتوافق دلالتها طرداً مع الدلالة التراثية للشخصية»[3]، مع فارق الضرورات الفنية الذي يميّز بين متنبي التاريخ ومتنبي العصر الذي حاول الشاعر أسطرته انطلاقاً من رؤيته الشعرية.

وإذا كان الشاعر قد اختار المتنبي برمزيته «للدلالة على القهر الذي يتعرض له أصحاب الكلمة في مواجهة السلطة التي تجبرهم على التغني بأمجادها الزائفة، فإنه قد التفت

---

[1] – الديوان، ص 242.

[2] – رجاء عيد، دراسة في لغة الشعر، رؤية نقدية، منشأة المعارف، الإسكندرية، د. ط، د. ت، ص 137.

[3] – علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 255.

إلى عنصر حيوي من عناصر هذه الشخصية، وهو تراثه الشعري»[1]. ذلك أنه لم يكتف بمذكراته وملامحه، بل ركّز على أهمّ مكوّن في شخصية المتنبي، والمتمثل في شاعريته، وكأنه أراد أن يحيط بكل التفاصيل التي تميّزه.

فقد عمد إلى إيراد بيتين من أبيات المتنبي مع تعديل طفيف لا يُفقد النص المضمّن هويته، بل يجعله منسجماً مع الدلالة المعاصرة. كما أنّ اختيار البيتين في حدّ ذاته كان منسجماً مع مقاصد القصيدة بشكل عام. وهذان البيتان من دالية المتنبي في هجاء كافور غداة رحيله عن مصر، وقد أوردهما أمل دنقل في إطار إدانة سياسة تهويد الأرض العربية، وتقاعس قادة العسكر عن حماية البلاد. يقول:

.. «عيد بأية حال عُدتَ يا عيد؟

بما مضى؟ أم لأرضي فيك تهويد؟

نامت "نواطير مصر" عن عساكرها

وحاربت بدلاً منها الأناشيد!

ناديتُ: يا نيل هل تجري المياه دماً

لكي تفيض، ويصحو الأهل إن نودوا؟

«عيد بأية حال عدت يا عيد؟»[2].

وبالعودة إلى زمن كتابة هذه القصيدة (جوان 1967)، وإذا سلّمنا مع "ميكائيل ريفاتير" بأنّ «القصيدة تتولّد من تحوّل جملة حرفية صغرى إلى إسهاب مطوّل ومعقّد وغير

[1] – عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص 177.

[2] – الديوان، ص 242.

حرفي»[1]، فإنه يمكننا القول إنّ قصيدة "من مذكرات المتنبي في مصر" قد انبثقت من خلال عملية "تمطيط" قام بها أمل دنقل للبيت الذي يتناص مع مطلع دالية المتنبي في هجاء كافور، وهو:

عيد بأية حال عدت يا عيد بما مضى أم لأمر فيك تجديد[2]

فمناسبة كتابة هذه القصيدة هي مرور عام على ذكرى نكسة حزيران (جوان) 1967، واستيلاء اليهود على أجزاء من الأرض المصرية والعربية.

كما تقاطعت قصيدة أمل دنقل في هذا الجزء أيضاً مع بيت للمتنبي يقول فيه:

نامت نواطير مصر عن ثعالبها فقد بشمن وما تفنى العناقيد[3]

حيث قال:

نامت نواطير مصر عن عساكرها

وحاربت بدلاً منها الأناشيد

ففي هذا البيت يشير إلى وضعية السلطة الضعيفة والمتهاونة التي كانت أشبه بالحارس النائم، ولم تمارس دورها في تدعيم القدرات القتالية للجيش، بل اكتفت بمواجهة العدوّ المغتصب بواسطة الخُطَب والأناشيد الجوفاء.

---

[1] – ميكائيل ريفاتير، مدخل إلى السيميوطيقا، مجموعة مقالات مترجمة ودراسات، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ط1 ، 1978، ص 232.

[2] – ديوان المتنبي، ج2، ص 139.

[3] – المرجع نفسه، ص 144.

الفصل الثالث

الأنساق الموضوعاتية للرفض والثورة في شعر أمل دنقل: المثقف والسلطة

المبحث الأول: المثقف والسلطة

* تمهيد

1 ـ ماهية السلطة في شعر أمل دنقل.

1 ـ 1 ـ الاضطهاد وأثره على نفسية المثقف.

1 ـ 2 ـ إدانة المثقف للسلطة وأجهزتها.

المبحث الثاني: موضوعاتية الصراع بين المثقف والسلطة من خلال استخدام الرمز الأسطوري.

* تمهيد

1 ـ خطر السلطة وحتمية المواجهة

2 ـ "السبارتاكوسية" وإعلان الثورة.

المبحث الثالث: موضوعاتية الصراع بين المثقف والسلطة من خلال استخدام الرمز الديني

* تمهيد

1 ـ الكتاب المقدس

* سفر التكوين، أو رفض البطريكية.

2 ـ القرآن الكريم

المبحث الرابع: موضوعاتية الصراع بين المثقف والسلطة من خلال استخدام الرمز التاريخي.

*تمهيد

1 ـ الحجاج بن يوسف

2 ـ الحسن الأعصم

3 ـ الحسين بن علي

4 ـ صقر قريش

5 ـ عثمان بن عفان

6 ـ أبو موسى الأشعري

7 ـ زرقاء اليمامة

8 ـ أبو نواس

9 ـ صلاح حسين

المبحث الخامس: موضوعاتية الصراع بين المثقف والسلطة من خلال استخدام الرمز الشعبي.

* تمهيد

1 ـ سيرة عنترة بن شداد

2 ـ ألف ليلة وليلة

3 ـ موّال أدهم الشرقاوي

المبحث الأول: المثقف والسلطة

* تمهيد

1 ـ ماهية السلطة في شعر أمل دنقل.

1 ـ 1 ـ الاضطهاد وأثره على نفسية المثقف.

1 ـ 2 ـ إدانة المثقف للسلطة وأجهزتها.

* تمهيد: إذا كان الموضوع الرئيسي في شعر أمل دنقل - بناء على الإحصاء المشار إليه في الفصل الثاني من هذا البحث - هو **الثورة والرفض**، فإن لهذا الموضوع الرئيسي موضوعين فرعيين مرتبطين أشد الارتباط بقضية الرفض والثورة في شعره، بل هما الرافدان الأساسيان لهذا الموضوع الرئيسي الذي شكّل هاجس الشاعر على مساحة أعماله الشعرية، وهما: "المثقف والسلطة"، و"الصراع العربي الإسرائيلي". وسنخص صراع "المثقف والسلطة" بالبحث في الفصل الثالث، و"الصراع العربي الإسرائيلي" في الفصل الرابع.

إنّ الرفض والثورة اللذيْن طبعاَ أغلب قصائد الشاعر، ومثلما أشرنا إلى ذلك سابقاً في ضوء الإحصاء، غالباً ما كانت نهايتهما الإخفاق والهزيمة؛ فثورة الشاعر الملتهبة ضد السلطة الغاشمة، أو رفضه للأمر الواقع الذي فرضه العدو الإسرائيلي على الأرض العربية المحتلة، منيا بالإحباط والخيبة بنسبة تفوق 80% من مفردات قصائد الديوان.

وقد تميّز الشاعر في تعامله مع قضيتيْ المثقف والسلطة، والصراع العربي الإسرائيلي، بالحدة المفرطة. وإذا شئنا استخدام المصطلح الغربي، نقول إنّ تعامله تميّز بالنزعة الراديكالية؛ فالنزاع القائم بين المثقف والسلطة، أو بين العرب والإسرائيليين هو نزاع من أجل البقاء وإثبات الوجود.. وجود طرف وإلغاء الطرف الآخر، على اعتبار أنّه لا مجال لوجود الطرفين معاً، وبالدرجة نفسها.

غير أنّ هذه الحدة والراديكالية، كلّما ازدادت شعلتها اتّقاداً، كان الخذلان لها بالمرصاد، وكلّما كانت جذوة الرفض والثورة متقدة بشكل أكبر، كان الخذلان أشد والهزيمة أمرّ. وبالتالي فإن الطوفان العارم من الرفض والثورة والعصيان والاحتجاج.. انفرط عقده أمام اضطهاد السلطة أو أمام الأمر الواقع الذي فرضه المحتلّ الإسرائيلي.

تكاد تكون ظاهرة الفروسية والشجاعة في الشعر العربي المعاصر نادرة جداً، في زمن أصبح فيه الشعراء العرب ينظمون أشعارهم تحت الرعاية السامية لفخامته أو لجلالته، أو من خلف الأبواب الموصدة، أو داخل الصالونات المكيّفة.

ففي سبعينيات القرن الماضي، وعندما بدأت خيوط (كامب ديفيد) تلتفّ على الرقاب، قام المثقفون العرب، وبشكل تلقائي بتشكيل حركة مقاومة ورفض ضد اتفاقية العار. وفي المقابل اشتدت حركة المقاومة المضادة من قبل أجهزة السلطة وزبانيتها، وأمعنت في ملاحقة الشعراء والمثقفين حتى اضطرّ الكثير منهم للهروب بحثاً عن ملاذ آمن، وتركوا تداعيات (كامب ديفيد) تطفئ ما تبقى من شعلة المقاومة العربية، مسلحة كانت أو مثقفة.

غير أنّ طائفة من المثقفين، وعلى رأسهم أمل دنقل، رفضت الهروب، حتى وإن كان هذا الهروب من أجل العلاج الملحّ، وليس اتقاء لظلم السلطة، وآثر هؤلاء المثقفون عدم الاقتداء بأولئك الذين انتشروا في العواصم الغربية ومنتجعاتها« بحجة إقامة متاريس أقوى ضد عواصف (كامب ديفيد)، وبحجة عدم ملاءمة الطقس السياسي العربي لمزاجهم المرهف.. ومقاومتهم الشرسة »[1].

ويذكر الأديب السعودي "حسين علي حسين" بأنه زار يوماً أمل دنقل وهو على فراش المرض العضال، فوجد مجموعة من الشباب السعوديين الموسرين، والمعجبين بأعمال الشاعر، وعرضوا عليه أن ينقلوه للعلاج في أكبر المصحات الأمريكية على نفقتهم الخاصة، لاسيما وأنّ المرض الذي كان يعاني منه لا يمكن علاجه في بلده. فكان جوابه حاسماً: الرفض والإصرار على عدم الهروب، وعلى البقاء في وطنه، يبني المتاريس بساعديه النحيلين ضد وصمة (كامب ديفيد)، وضد السلطة الغاشمة والمتآمرة، أو يموت في وطنه... وكان له ذلك !

[1] – شاكر النابلسي، رغيف النار والحنطة، ص 22.

لقد تجلّت بعض هذه الصفات في إصدار «ديوان (أقوال جديدة عن حرب البسوس) في نهاية السبعينيات، وفي ذروة الاضطهاد السياسي للمثقفين العرب في مصر، من قِبل السلطة آنذاك.. وفي الوقت الذي هرب فيه خارج مصر أكثر من خمسين بالمائة من المثقفين المبدعين»[1]، أولئك الذين أومأ إليهم في مقطع من قصيدة "أقوال اليمامة"، حيث قال:

أقول لكم: أيها الناس كونوا أناساً!

هي النار، وهي اللسان الذي يتكلم بالحق!

إنّ الجروح يطهّرها الكيّ

والسيف يصقله الكير،

والخبز ينضجه الوهج،

لا تدخلوا معمدانية الماء..

كونوا لها الحطب المشتهى والقلوب: الحجارة،

كونوا، إلى أن تعود السماوات زرقاء،

والصحراء بتولا[2]

ففي هذا المقطع تعريض واضح، ونقد مباشر لتلك الهجرة السلبية لمثقفي مصر إلى أوروبا، تاركين خلفهم (معمدانية النار)، مفضّلين الارتخاء في (معمدانية الماء).

[1] – المرجع السابق، ص 22.

[2] – الديوان، ص 411 – 412.

لقد ارتبط الشعر منذ القديم بالشهامة والفروسية والتمرد على القيم الفاسدة، غير أنّ العقود الأخيرة من القرن العشرين شهدت نكسة ملحوظة، وردّة على مستوى حضور هذه القيم، والدليل على ذلك، هذه النسبة الكبيرة من المهاجرين، أو الفارّين من مواجهة السلطة.

والشاعر أمل دنقل من الشعراء القلائل الذين صنعوا الاستثناء، وأشعاره قلبت اللعبة (لعبة الصراع الأزلي) بين المثقف والسلطة في أواخر القرن الماضي؛ فلم تعد السلطة هي التي تملي على المثقف مقتضياتها ودواعيها، وتفرض عليه أنْ يكون تلميذاً في حضرتها، يتعلّم وهي التي تلقّن. لقد أصبحت السلطة هي المتلقية والمثقف هو الملقّن، برغم الاختلال الواضح في موازين القوى لصالح السلطة بكلّ وسائلها وأجهزتها.

ففي زمن كان فيه الشعر يقتات من موائد السلطان، ويتغنى بما يطربه ويلهج بانتصاراته وأمجاده الوهمية، جاء أمل دنقل ليقلب المعادلة، ويغيّر قواعدها، فأصبح الشعر هو الربّان والحادي، وهو الذي يشير على السلطة فيما ينبغي أن تفعله ولا تفعله، هكذا تكلّم "كُليب"(رمز الشاعر - المثقف) في قصيدة "لا تصالح":

لا تصالح،

ولو قيل ما قيل من كلمات السلام

كيف تستنشق الرئتان النسيم المدنّس؟

كيف تنظر في عينيْ امرأة..

أنت تعرف أنّكَ لا تستطيع حمايتها؟

كيف تصبح فارسها في الغرام؟

كيف ترجو غداً.. لوليد ينام

– كيف تحلم أو تتغنّى بمستقبل لغلام

وهو يكبر - بين يديك - بقلب منكّس؟

لا تصالح

ولا تقتسم مع من قتلوك الطعام[1].

إنّ هذا الدور يجعل الشاعر شاهداً على عصره ومنتمياً له في كل تفاصيله وجزئياته، لا واقفاً على تخومه متفرّجاً من برجه العاجي. فهو مشارك في الأحداث ومساهم في صنعها وتغييرها. ومن هذا المنطلق فالشعر والأدب عموماً ليس ترفاً فكرياً، بل سكّين قاطع، وفاتح للجروح الغائرة.

فمنذ زمن لم تتردد كلمة "لا" على ألسنة الشعراء، ولم تنطلق كالرصاصة في وجه السلطة الظالمة.. هذه "اللا" التي نسي الكثير من الشعراء شكلها وطريقة رسمها. فشعر أمل دنقل هو مجموعة من (اللاءات)ذات الموقف الوطني القومي وليس مجموعة من (اللاءات) المعبّرة عن مصالح السلطة كما عند بعض الشعراء.

ففي قصيدة واحدة هي (لا تصالح)، ترددت كلمة "لا" مرات عديدة، وأطلقها الشاعر في وجه السلطة مدوّية بتواترها واطّراديتها - والتكرار مثلما يقول ج. ب. ريشار« حيثما وجد دليل على الهوس »- ما ينبئ بأنّ الشاعر مهووس "بالعبث" بقدسية السلطة وصنميتها، ومولع بتجريدها من شرعيتها المأخوذة اغتصاباً. فلننظر كم ترددت هذه العبارة في القصيدة:

(لا تصالح ولو منحوك الذهب/ لا تصالح ولا تتوخّ الهرب/ لا تصالح على الدم.. حتى بدم/ لا تصالح ولو حرمتك الرقاد/ لا تصالح ولو توّجوك بتاج الإمارة/ لا تصالح ولو قال من قال عن الصّدام - ما بنا طاقة لامتشاق الحسام/ لا تصالح ولو قيل ما قيل عن كلمات

[1] – الديوان، ص 400 – 401.

السلام/ لا تصالح ولو ناشدتك القبيلة/ لا تصالح ولو قيل إنّ التصالح حيلة/ لا تصالح ولو حذّرتك النجوم/ لا تصالح إلى أن يعود الوجود لدورته الدائرة/ لا تصالح فما الصلح إلاّ معاهدة بين ندّيْن/ لا تصالح فما الصلح سوى أن تريد).

1 ـ ماهية السلطة في شعر أمل دنقل:

يصرّح الشاعر في أحاديثه وحواراته بقناعته بضرورة معارضة المثقف لكل ما هو موجود طمعاً في الأفضل. ومن بين ما جاء في تصريحاته في هذا الصدد، قوله: «فللشعر والشاعر وظيفة حقيقية اجتماعية، يجب أن يؤدّياها، وهي وظيفة معارضة. فالشاعر يجب أن يكون رافضاً للواقع دائماً حتى ولو كان هذا الواقع جيّداً، لأنه يحلم بواقع أفضل منه»[1]. فهو يحمل موقفاً مناوئاً لكل ما يمتّ بصلة إلى السلطة، ويتخندق دائماً إلى جانب المعارضين الرافضين لسياستها وأجهزتها القمعية. ونعثر في شعره على آثار هذا الانحياز للثائرين في صورة توظيفه لرموز الرفض ك: سبارتاكوس، والشيطان، والحسين بن علي، وابن نوح وغيرهم.

وينبع حرصه الشديد على التنديد بكل سلطة، ومهما كانت طبيعتها، من موقفه من العلاقة التي تربط المثقف بالسلطة، مثلما نلمح في قصيدة:" من أوراق أبو نواس". فالمثقف والسلطة في شعره هما وجهَا العملة اللذان لا يلتقيان أبداً، وتأتي هذه الاستحالة كما يشير في قصيدة "صلاة" من واقع العلاقة الجدلية بينهما. «فالسلطة مرتهنة بوجود المثقف الذي يسعى إلى محاربة بطشها، والمثقف مرتهن بوجود السلطة الباطشة، فهي التي تخلق دوره في مواجهتها، عن طريق سعيه للمطالبة بالحقوق الديموقراطية»[2].

والموقف الذي نجد أنفسنا إزاءه في نهاية قصيدة "صلاة" يميط اللثام عن هذه العلاقة المتوترة أبداً. يقول:

---

[1] – منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل، ص 81.

[2] – المرجع نفسه، ص. ن.

أبانا الذي في المباحث. كيف تموت

وأغنية الثورة الأبدية..

ليست تموت !؟[1]

ولو أردنا تعقب صور السلطة الواردة في شعره، لألفيناها سلطة مطلقة وشمولية لا تسمح بالخروج عن قيمها ومبادئها القهرية، ولا أن نقول لها: "لا":

لأنّ من يقول "لا" لا يرتوي إلاّ من الدموع[2]

وهذه السلطة ديدنها الاستبداد، تخرس الناس، وتكمّم الأفواه، وتكبّل الأيدي، بل وتقطعها حين تسعى للمطالبة بالحقوق:

«قيل لي: اِخرس..»

فخرست.. وعميت.. وائتممت بالخصيان![3]

ورغم أنّ المواطن يتمتّع بكلّ حواسه ومداركه، وليس فاقداً للأهلية، فإنّ هذه السلطة تمارس عليه الوصاية، وكأنه قاصر أو عديم الوعي، ولا تستشيره حتى في الأمور التي تخصه شخصياً، بل تبيح لنفسها فعل أيّ شيء تعتقد هي أنّه الصواب. فأجبرته على الاعتراف "بشرعيتها"، وعطّلت حواسه ومداركه.

يقول في قصيدة "سفر ألف دال"، (الإصحاح الخامس):

(لم أك أعمى؛..

ولكنهم أرفقوا مقلتي ويدي بملف اعترافي

---

[1] – الديوان، ص 327 .

[2] – الديوان، ص 148.

[3] – الديوان، ص 161.

لتنظره السلطات..

فتعرف أنّي راجعته كلمة.. كلمة..

ثم وقعته بيديّ..

– ربما دسّ لي هذا المحقق جملة تنتهي بي إلى الموت !–

لكنهم وعدوا أن يعيدوا إليّ يديّ وعينيّ بعد

انتهاء المحاكمة العادلة !)[1].

ويذهب هذا المبحث إلى مقاربة صورة السلطة في شعر دنقل عبر مستويين هما:

-الاضطهاد وأثره على نفسية المثقف.

-إدانة المثقف للسلطة وأجهزتها.

1 ـ 1 ـ الاضطهاد وأثره على نفسية المثقف:

تركت السلطة القمعية مخلفاتها السلبية في قلب الشاعر وكيانه، ممثلة في الخوف المزمن والشعور بالاضطهاد. ويمكن رصد هذا الخوف عبر ثلاثة مستويات[2]:

أ -**الخوف المباشر**: وهو خوف يقترب من الشكل التقريري المباشر على صعيد التعبير الشعري. وقد يعزى هذا الأسلوب التقريري المباشر إلى منسوب الضغط النفسي الذي يعاني منه الشاعر جرّاء الملاحقة، وعدم الشعور بالأمان في ظل جهاز بوليسي فاشي. ففي قصيدة "موت مغنّية مغمورة"، يجهر بأنّه:

---

[1] – الديوان، ص 354– 355.

[2]– يراجع، منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل، ص 82 وما بعدها.

ما من أحد في هذه الدنيا جدير بالأمان[1]

ويتساءل في قصيدة بعنوان "رباب": كيف يتسنى له أن ينعم بالحب والسعادة، وشبح الخوف يطارده ويطبق عليه:

كيف ضعفت في نهاية المطاف؟

وارتحت في عينيك من عبئي؟

وكل شيء حولنا يملي علينا أن نخاف[2].

فكأننا نرى الشاعر يستكثر على نفسه لحظات الحب والسعادة العابرة، بل لكأنه ينكر على نفسه ذلك؛ فالراحة تستدعي الشعور بالأمان، والأمان في هذه الحياة مفقود.

ثم لا تلبث دلالة الخوف أنْ تأخذ أبعاداً أكثر عمقاً في رؤية الشاعر، عندما يتماهى الخاص بالمعطى السياسي العام، مثلما نلمح في قصيدة "الهجرة إلى الداخل". «فلشدة قهر السلطة ولعجز الشاعر عن البوح بما يكتمه في نفسه، خشية أن يصل إلى السلطة فتبطش به يدها الثقيلة، يهاجر إلى الصحراء، ويبوح للأرض وللرمل (بعيداً عن أعين الناس)»[3]، حتى يفرغ كل ما يجيش به. لكنه - حتى في هذه الفيافي الموحشة - يساوره الخوف من أن تلتقط هذه السلطة الباطشة صوته عبر الأثير، أو أن تفشي الرمال سرّه.. يقول:

أسقط واقفاً..

وخائفاً..

أن يحمل الصدى ندائي إلى الهوائيات..

---

[1] – الديوان، ص 190.

[2] – الديوان، ص 281.

[3] – منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل، ص 83.

فوق أسطح البيوت

أن تفشي الرمال صوتي المضيء،

صوتي المكبوت![1]

ويشرح الشاعر مبررات هذا الإحساس بالاضطهاد في قصيدة "العشاء الأخير"؛ فهو، وأبناء جيله، خلقوا من رحم الشقاء والإحباط والقلق الأزلي، ووجدوا أسلحة السلطة مشهرة في وجوههم، حتى أصبح «الرعب يفرض الطمأنينة في ظل المسدس». يقول في هذا المقطع – الحوار:

ثقلت آذاننا منذ غرقنا في الضجيج

لم نعد نسمع إلا الطلقات!

(يفرض الرعب الطمأنينة في ظل المسدس..)

– الطمأنينة في ظل الحداد؟!

– سيدي.. نحن انزلقنا من ظهور الأمهات،

بيد تضغط ثقب الجرح،

والأخرى على حرف الزناد![2]

إنّ المفارقةالتي تخلقها عبارة (يفرض الرعب الطمأنينة)، تستدعي التوقف والتأمل؛ فالسلطة الغاشمة، متى تغلغلت في أوصال المجتمع، ممارسة نزعاتها الفاشية، فإنّ هذا المجتمع لا يمكن أن يعيش في طمأنينة. ومن ثَمّ تسعى السلطة إلى فرض هذه الطمأنينة

[1] – الديوان، ص 289.

[2] – الديوان، ص 225.

بكل الوسائل.. وما أكثر ما فُرِض الأمن بالقوة في البلاد العربية خلال سبيعنيات القرن الماضي! هل يمكن حقاً أن يتحقق الأمان والطمأنينة بالترهيب والقهر؟!

إنّ الاضطهاد يجعل المعادلة المرتكزة على طرفي السلطة والمثقف تختل بإلغاء دور الثاني، وترسيخ دور الأول، وبالتالي يفقد دور المثقف قيمته، ويتهافت أمام جبروت الطرف المقابل.. وتفقد الأشياء معناها، ويتساوى عند الشاعر كل شيء: الرعب والطمأنينة، والموت والحياة، ويتشيّأ الوجود ويتلاشى، ويصبح بلا معنى.. هذا ما يشير إليه الشاعر في قصيدة "الحزن لا يعرف القراءة":

لقد فقدت مقعدي.. قبيل أن يرتفع الستار

وانكسرت في داخلي الرغبة في استرداده، الرغبة في الشجار

فكل شيء يرتخي في لحظة التأهب المرتقبة[1].

وغياب القدرة على الرفض، والإصداع بالرأي، لهُوَ في حد ذاته مبرر لا جدوى الحياة واضمحلالها. وهذا ما حدا بالشاعر إلى أن يتساءل عمّا إذا كُنّا في عداد الموتى أو الأحياء، في قصيدة "إجازة فوق شاطئ البحر". فلشدة ما يطبق عليه الخوف من إلقاء مثل هذا النوع من الأسئلة المحرّمة في منطق السلطة، فإنه لم يجرؤ على طرح سؤاله جهاراً أو علانية، بل ليلاً، مخافة أن تلتقطه آذان العسس والمخبرين، يقول:

وفي الليل، نخفض راياتنا..

ننقض الهدنة الأبدية

نجرؤ أن نتساءل:" هل نحن موتى؟!"

وجولاتنا في الملاهي،

[1] – الديوان، ص 208.

اهتزازاتنا في الترام،

تلاصقنا في ظلام المداخل

ذبذبة النظرات أمام المعارض والعابرات الرشيقات،

.....

بقايا من الزبد المرّ.. والرغوة الذاهبة؟!!

«ترى نحن موتى..»[1].

ب -الخوف نتيجة الإخفاق: وهذا الخوف مقترن بالإحباط، ويتمثل في عدم انسجام العلاقات اليومية العادية، والإخفاق الدائم في تحقيقها. وهو ما يظهر في العلاقات الحميمية؛ كالإخفاق في تجربة حب عاصف، أو فشل جنسي، يكون منبعه الضغط النفسي الرهيب الذي يعيشه المثقف من جراء الاضطهاد الممارس عليه، وهو ما يترتب عليه إحساس حادّ بالعجز والإحباط. هذا ما يطالعنا في قصيدة "يوميات كهل صغير السن" (لاحظ العنوان):

مذ علّقنا - فوق الحائط - أوسمة اللهفة

وهي تطيل الوقفة في الشرفة!

واليوم..

قالت إنّ حبالي الصوتية تقلقها عند النوم!

.. وانفردت بالغرفة!![2]

---

[1] – الديوان، ص 185.

[2] – الديوان، ص 182.

فعلاقة الزوجة بزوجها - هذا الكهل الصغير السن - أشبه ما تكون بعلاقة السلطة بالمواطن في كل ما تنطوي عليه من قهرية واضطهاد؛ فبمجرد أن امتلكت هذه المرأة صفة الزوجة الشرعية (عقد الزواج)، حادت عن الدور المنوط بها كزوجة، وكشفت عن ملامح أخرى تمثلت في حب السيطرة والتغطرس والانفراد بالرأي، وصلت حد طرده من مكانه الطبيعي كزوج (غرفة النوم)، بل حادت حتى عن أنوثتها وجمالها وفتنتها بمثل هذه الممارسات الخشنة الرعناء. فالشاعر هنا، «حريص على تأكيد أن هذا الجيل - جيله - قد شاب قبل الأوان، وأن تجاربه في الحياة والسياسة قد انتهت مبكراً، وأنه قد تمّ عزله عن أداء دوره، وتفريغ مكانه منه»[1].

هذا ما يقودنا في كل مرة إلى العودة إلى إحصائيات الديوان التي أسفرت عن إحباط شديد وإخفاق كبير، توّجا النزعة الثورية الرافضة في قصائد الشاعر. إنّ الإخفاق والخيبة صنوان للثورة والرفض في شعر أمل دنقل، بل هما الوجه الحقيقي للثورة والرفض في شعره، والنهاية المحتومة لشعلة التمرد الملتهبة.

ولا يقتصر ذلك على القصائد السياسية، بل يشمل أيضاً قضايا متنوعة؛ كالحب والعلاقات الشخصية، حتى أصبحت الهزيمة قدر الشاعر في رحلته هذه، ونهاية متكررة لكل الرهانات التي يخوضها، وصار الفشل لعنة تلاحقه وتصيبه بالإحباط والخوف.. الخوف حتى من خوض غمار علاقة طبيعية مع امرأة يصادفها، في ظل الضغوط النفسية التي يقاسيها جراء الأجواء المشحونة بالرهبة واللاطمأنينة، مثلما نجد في قصيدة "لا تصالح":

كيف تنظر في عينيْ امرأة..

أنت تعرف أنك لا تستطيع حمايتها؟

[1] – منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل، ص 86.

كيف تصبح فارسها في الغرام؟[1]

وعندما تصبح الهزيمة هاجساً مزمناً للشاعر، والخوف من الفشل مرضاً نفسياً مؤرقاً، تصبح علاقته بحبيبته امتداداً لهذا الإحساس، وامتداداً للقهر الخارجي الممارس عليه - رغم كل التوهج والشوق - ويستقيل الشاعر من أداء دوره، ويستسلم في النهاية لدائرة الغربة والاستلاب. يقول في قصيدة "الموت في لوحات":

حبيبتي في لحظة الظلام؛ لحظة التوهج العذبة

تصبح بين ساعديّ جثة رطبة!

ينكسر الشوق بداخلي، وتخفت الرغبة

أموء فوق خدها

أضرع فوق نهدها

أودّ لو أنفذ في مسام جلدها

لكن.. يظل بيننا الزجاج.. والغياب.. والغربة![2]

وبهذا المعنى الذي ورد في المقطع الأخير من القصيدة، يعبّر الشاعر عن وصوله إلى ذروة اليأس والإحباط، وعن وقوفه على تخوم الموت والتلاشي، وهو نتيجة طبيعية للاضطهاد الممارس من السلطة.

ج - الخوف السالب للوعي: إذا كان المنحيان السابقان مرتبطين بتداعيات القهر الممارس من قبل السلطة ومخلفاته، فإنّ هذا المنحى يتقصى مدى تأثير الخوف على نفسية الشاعر. فأمل دنقل يعتقد في بعض الأحيان أنّه لا بد من غياب الوعي، أو تغييبه عمداً،

[1] – الديوان، ص 401.

[2] – الديوان، ص 195– 196.

لكي يمكن التعامل مع هذه الحياة بضغوطها ومشاكلها. لذا جاءت قصائد كثيرة في شعره تتحدث عن الحانات والمقاهي والبارات. ولا نعتقد أنّ إشاراته إلى مثل هذه الأماكن يمكن اختزالها في مجرد اللهو، بقدر ما هي تعبير عن سعي الشاعر إلى تناسي الخوف المحدق به من كل جانب.

ففي قصيدة "فقرات من كتاب الموت"، يقارن الشاعر بين ما يحمله في مكان رأسه صباحاً، وما يحمله في مكانها ليلاً. يقول:

أحفظ رأسي في الخزائن الحديدية

وعندما أبدأ رحلتي النهارية

أحمل في مكانها.. مذياعاً

(أنشر حولي البيانات الحماسية.. والصداعا)

وبعد أن أعود في ختام جولتي المسائية

أحمل في مكان رأسي الحقيقية:

..قنّينة الخمر الزجاجية![1]

فإذا كانت رأسه تُحشى في الصباح بأخبار السلطة وأراجيفها المنطلقة من صوت المذياع والتي تجلب الصداع، فإنه يسعى إلى تناسي كل ذلك في الليل بمعاقرة الخمر لتغييب وعيه، وهرباً من الوقوع في شراك السلطة وحبائلها. بل هرباً من خوفه المزمن.

غير أنه يدرك مسبقاً أن الخمر والمخدرات وكل الوسائل السالبة للوعي والإدراك، ليس بوسعها أن تردّ إليه كبرياءه الجريحة وشجاعته المهدورة، مثلما نلمح في هذا المونولوج

[1] – الديوان، ص 251.

من قصيدة "حكاية المدينة الفضية"، ومع ذلك عاقرها وأدمنها هرباً من الفشل والخوف اللذيْن يلازمانه. يقول:

أيها العشب الذي ينضح حمّى

إنني أنشد في جنبيك.. حلما

(... واستكانت شفة الوهج على وجهي طويلا..)[1]

بيد أنّ المواجهة الحقيقية لا يمكن أن تتحقق بهذا الشكل، أو عن طريق معاقرة الخمر والمخدرات (العشب)، لأنّ مفعول المخدّر سرعان ما ينتهي، فيعود الشاعر إلى وعيه وإدراكه للأشياء على حقيقتها، لا كما تتراءى له في حالة النشوة، ويعود إلى البداية. ومن ثَمّ تصبح خاتمة القصيدة هي نفسها البداية« كأنما هي دورة في فراغ، لتؤكد على حقيقة واحدة، وهي أنّ هذا السبيل ليس هو البديل الموضوعي لرفض السلطة »[2].

هذه الحقيقة لم يغفل عنها الشاعر، بل من خلال بعض القصائد نلاحظ أنه يلحّ على ضرورة أن يكون الفرد المثقف واعياً ومدركاً إدراكاً تاماً لرهانات عصره وتحدياته، وأن غياب الوعي- أو تغييبه - لا يحلّ المشكلة، فحاول إيجاد بدائل أخرى إيجابية لمواجهة ظلم السلطة. وهذا ما سوف يتضح في العنصر الموالي من خلال سعيه إلى إدانة السلطة وتجريمها.

1 ـ 2 ـ إدانة المثقف للسلطة وأجهزتها:

امتدت إدانة الشاعر للسلطة القمعية في مصر، لتطال كلّ أجهزتها، ومن يدور في فلكها؛ فتعرض لقيادات الجيش، ولانقسام هذا الجيش إلى فئتين: العاملين والمجندين. وتكلم عن الشرطة، وعن الفساد المستشري بين قياداتها ومنتسبيها، وعن صورة الشرطي المرتبطة

[1] – الديوان، ص 293.

[2] – منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل، ص 88.

في ضمير المواطن باستجلاب الفزع. كما لم ينس وسائل الإعلام التي تشيد بهذه السلطة، ودور المذياع خاصة في تغييب الوعي، بالإضافة إلى دور الصحف والجرائد في طمس الحقائق أو تزويرها، أو البحث عن الإثارة. وأدان السينما وحتى المؤسسات التعليمية الخاضعة للسلطة.

وسنحاول تعقب أهم المواقف، وأكثرها جرأة في مهاجمة السلطة السياسية في مصر، نظراً لوفرة المادة الشعرية لهذا المضمار وتعذّر إيراد كل النتف والمقاطع المتعلقة به، مما قد يضطرنا إلى الاستعانة أحياناً ببعض الإحالات.

***إدانة الجيش:** يرى الشاعر أن الجيش المصري ليس سوى جهاز مسخّر لحماية السلطة الحاكمة التي تتكرم عليه بالرواتب والعلاوات لحمايتها من المواطن، وليس من العدو الخارجي المتربص بالوطن، وهذا حينما تتعارض مصالح هذه السلطة مع مصالح المواطنين. يقول في قصيدة "العشاء الأخير":

وسيوف ثُلِمَتْ

فقد استأجرها النخاس.. تحمي هودجه!

وسيوف قنعت أن تتدلى عند الاستعراض.. زينة!

وحمائل..

حملتها في دياجي الليل أضلاع المقاصل

ودفنّا نبلها المقهور في عام البكاء

.. شبح الفرسان ما زال على وجه المدينة

صامتًا يأتي إذا جاء المساء

صامتاً ينفض أطراف الرداء

ويمدّ الجسدا..

فيمد الخوف في الليل يدا!

ثم يمضي، يحمل الأكفان، يسري في الدروب

يحمل الأكفان أثواب ركوب

والمهاميز التي تحملها الأقوام.. غاصت في القلوب![1]

إن الشاعر يدين من الجيش أشباه الجنود، وأشباه القادة الذين يتبخترون زهواً وخيلاء لبثّ الرعب في نفوس المواطنين بأزيائهم العسكرية ونياشينهم، ويوجّهون «الرصاصة التي ندفع فيها ثمن الكسرة والدواء» إلى صدر المواطن، بينما العدوّ متربص بنا على الثغور والحدود. وخير دليل على ذلك ما حدث في مخيّم الوحدات الفلسطيني بالأردن، الأمر الذي جعل الشاعر يصرخ بأعلى صوت:

قلت لكم مراراً

إنّ الطوابير التي تمرّ..

في استعراض عيد الفطر والجلاء

(فتهتف النساء في النوافذ انبهارا)

لا تصنع انتصارا

إن المدافع التي تصطف على الحدود، في الصحارى

[1] – الديوان، ص 221 – 222.

لا تطلق النيران.. إلا حين تستدير للوراء

إنّ الرصاصة التي ندفع فيها.. ثمن الكسرة والدواء:

لا تقتل الأعداء

لكنها تقتلنا.. إذا رفعنا صوتنا جهارا

تقتلنا، وتقتل الصغارا![1]

فالنصر المجيد لا يحققه الجيش «إلا في الداخل، عندما يوجّه مدافعه ونيرانه نحو المواطنين العزّل، بدلاً من أن يوجهها نحو الأعداء الذين احتلوا الأرض بتخاذل قواده وضعفهم»[2].

وفي نفس القصيدة: "تعليق على ما حدث في مخيّم الوحدات"، يتمادى الشاعر في فضح الدور المشبوه للجيش - ممثلاً في الجندي - الذي يبذل قصارى جهده لحماية السلطة التي تمنّ عليه بالرواتب والنياشين، وعندما تحين اللحظة الحاسمة؛ لحظة الدفاع عن تراب الوطن وسيادته وردّ المعتدين، يولي الأدبار من ساحات القتال، لكي لا يستنزف قدراته التي يستبقيها لتوطيد مكانته في السلطة.. هكذا جاءت نبوءة الشاعر في الزمن البعيد:

قلت لكم في السنة البعيدة

عن خطر الجندي

عن قلبه الأعمى، وعن همّته القعيدة

يحرس من يمنحه راتبه الشهري

---

[1] – الديوان، ص 264.

[2] – منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل، ص 90.

وزيّه الرسمي

ليرهب الخصوم بالجعجعة الجوفاء

والقعقعة الشديدة

لكنه.. إنْ يحن الموت..

فداء الوطن المقهور والعقيدة

فرّ من الميدان

وحاصر السلطان

واغتصب الكرسي

وأعلن "الثورة" في المذياع والجريدة![1]

أمّا المسؤولية الحقيقية التي يتحمل وزرها الجيش في رأي الشاعر، فهي مسؤولية هزيمة 1967المدوّية، والتي كان تخاذل الجيش أحد أهمّ أسبابها، وذلك حينما حلّت الشعارات السياسية محلّ الفعل العسكري، وازداد القمع تحت مسمّى «أمن الوطن، وكان مستحيلاً أن تكون هناك حرية للوطن بمعزل عن حرية المواطن، إذ كيف يتأتى لمن استلب الحرية أن يحرر وطنه»[2].

ونعثر على هذا المعنى في قصيدة "من مذكرات المتنبي"، حيث تتوحد كلمات المتنبي بكلمات الشاعر نفسه:

عيد بأية حال عُدتَ يا عيد بما مضى أم لأرضي فيك تهويد؟

(نامت نواطير مصر) عن عساكرها وحاربت بدلا منها الأناشيد![3]

---

[1] – الديوان، ص 265.

[2] – منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل، ص 92.

[3] – الديوان، ص242

ويشتد تنديد الشاعر بالعسكر، ويزداد ضراوة كلما كانت القدس - هذا الجرح العميق في ضمير كل عربي - حاضرة في سياق القصيدة. فهي صنو الهزيمة المرة في الذاكرة العربية. ففي قصيدة "في انتظار السيف" تتواتر تفاصيل الخيبة، ممثلة في عودة الخيل من الميادين والجنود يجرون وراءهم أذيال الذل والهزيمة، يقودهم "الحسن الأعصم"، هذا القرمطي الذي يرمز للموت وسفك الدماء، ممثلة في تقطيع أيادي الأطفال وتعليقها على الرماح، وفي ردم آبار الماء ليموت الزرع والضرع. وتذوي السنابل وينتشر الجوع، ويأتي الجوعى لتقديم طقوس الطاعة والولاء للسلطان، علّه يمنحهم الأمان، ويدعون له في الجوامع، وجنوده يحيطون بالمنبر حاملين السيوف التي تغتال الأجنة في بطون أمهاتهم.. هكذا يسأل الشاعر زوجته التي تصرخ، عن سبب صراخها.. هل بسبب المخاض أم بسبب ضياع القدس؟

أُنظري خيط الدم القاني على الأرض:
«هنا مرّ.. هنا»
فانفقأت تحت خطى الجند..
عيون الماء،
واستلقت على التراب.. قامات السنابل
آه.. ها نحن جياع الأرض نصطف
لكي يلقى لنا عهد الأمان.
ينقش السكة باسم الملك الغالب،
يلقي خطبة الجمعة باسم الملك الغالب
يرتقي منبر المسجد..
بالسيف الذي يبقر أحشاء الحوامل[1]

[1] – الديوان، ص 246.

ثم يتساءل في المقطع الثاني عن المستقبل الذي ينتظر هؤلاء الذين سيولدون في ظل سلطة الجيش، والذين سيعيشون حتماً واحداً من ثلاثة احتمالات: فالمولود من هؤلاء إمّا أنه لن يجد من يأخذ بيده حتى يشتد عوده، وإمّا أن يجد من يأخذ بيده حتى يكبر ثم يصبح ذليلاً لا يقوى على رفع رأسه بفرط الذل، وإمّا أنه سيسقط فريسة في أيدي المتاجرين بالرقيق فيتلاعبون بحياته ومصيره، وذلك هو شأن الضعيف المهزوم، فلا وطن يُؤويه، ولا رزق يعيش منه، ولا بيت يوصد أبوابه مخافة التعرض لنزوات الجنود الكريهة.

وفي ضوء هذا الوضع المأساوي المشحون بالإحباط، لا يجد الشاعر سوى أن يطالب زوجته بإجهاض جنينها، لأن لا شيء ينتظره سوى العار، يقول:

تلدين من يحبو..
فلا تسنده الأيدي،
ومن يمشي فلا يرفع عينيه إلى الناس،
ومن يخطفه النخاس:
قد يصبح مملوكاً يلوطون به في القصر
يلقون به في ساحة الحرب..
لقاء النصر،
هذا قدر المهزوم
لا أرض.. ولا مال..
و لا بيت يرد الباب فيه..
دون أن يطرقه جابٍ
وجندي رأى زوجته الحسناء، في البيت المقابل[1]

[1] – الديوان، ص 246 – 247.

ويتمادى الشاعر في إدانة جهاز الجيش في قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، في سياق إدانته للسلطة وتوابعها.. هذه السلطة التي كلما استشعرت الخطر، زجت بالمجندين في الصفوف الأولى للجبهة، ونأت بالقادة وأصحاب الرتب العسكرية العليا إلى الصفوف الخلفية ليتسنى لمخلصيها البقاء على قيد الحياة. يقول:

وحين فوجئوا بحد السيوف: قايضوا بنا..

والتمسوا النجاة والفرار![1]

إنّ النماذج الشعرية التي تتكلم عن الجيش بوصفه جهازاً قمعياً، كثيرة في شعر أمل دنقل، تصوّر تهاونه وتواطؤه وانتهازيته، كما تصوّر تبعات الحروب وآثارها على المواطنين كعائلات الشهداء...إلخ. وللاستزادة، يمكن العودة إلى بعض القصائد على غرار: "الموت في لوحات"، أو "سفر ألف دال" التي تقدّم لنا صورة المرأة التي سلبها الجيش عائلها الوحيد، فتحوّلت - لكي تعيل أطفالها - إلى ممارسة الرذيلة.

* إدانة الشرطة: إنّ الطبيعة الثائرة للشاعر أمل دنقل تسندها عقيدة شخصية مفادها «أنّ القوانين تسن دائما.. لكي تخرق»[2]، وهذا ينسجم مع رفعه شعار الرفض والتمرد الذي يشتد أحياناً ليصل إلى حدود «الرفض من أجل الرفض». وليس بدعاً، والحال هذه، أن ينعدم الوفاق بينه وبين الشرطة التي يعتبرها يد السلطة الطويلة التي تمتد لمن تشاء ومتى تشاء.

وصورة الشرطي، كلما عثرنا عليها في شعر أمل دنقل، كانت مرادفاً للسلب والنهب والانتهازية والتعسف في استعمال السلطة، مثلما نلمح في قصيدة "فقرات من كتاب الموت" حيث يقول:

---

[1] – الديوان، ص 163.

[2] – الديوان، ص 180.

أعود مخموراً إلى بيتي..

في الليل الأخير

يوقفني الشرطي في الشارع.. للشبهة

يوقفني.. برهة!

وبعد أن أرشوَه.. أواصل المسير![1]

فأصبح الشرطي نموذجاً للص الذي يترصد الناس ليلاً ليسلبهم أموالهم تحت ذريعة "الشبهة"، وإلا فإنه يسلط عليهم سوط القانون. وهو لا يكتفي بالسطو المادي على أموال الناس، بل يتجاوزه إلى السطو المعنوي مستغلاً منصبه وسلطته التي تجعل الناس يخشونه، مثلما ورد في الورقة الرابعة من قصيدة "من أوراق أبو نواس":

أيها الشعر.. أيها الفرح المختلس

.....

(كل ما كنت أكتبه في هذه الصفحة الورقية

صادرته العسس!!)[2]

وبالإضافة إلى السطو المادي والمعنوي، فإنه يسلب الأحبة من أحبابهم، والآباء من أبنائهم، يقول في القصيدة نفسها:

ومضوا بأبي

تاركين لنا اليتم.. متشحاً بالخرس!![1]

---

[1] – الديوان، ص 251.

[2] – الديوان، ص 382.

ويسلب الشرطي الصديق من صديقه، ويفرق بين الرفاق والخلاّن عن طريق الزج بهم في غياهب السجون والمعتقلات، حتى لا يبقى بينهم سوى الذكريات والحنين. يقول في قصيدة "ديسمبر":

أخذوا أصدقائي للسجن،

لكنهم في ليالي الحنين

يقبلون، لنشرب كأسين..

في البار ذي الردهة الخالية[2]

كما ترتبط صورة الشرطي عنده - بالإضافة إلى ذلك - ببث الفزع في نفوس الناس، وحتى الحيوانات والطيور. ففي قصيدة "صفحات من كتاب الصيف والشتاء" تسعى الحمامة للبحث عن السكينة والطمأنينة في مكان هادئ، وحين تقف فوق رأس الجسر يرعبها شرطي المرور بحركات يديه، فتفرّ هاربة:

أيتها الحمامة التي استقرّت

فوق رأس الجسر

(عندما أدار شرطي المرور يده..

ظنّته ناطورا.. يصد الطير

فامتلأت رعبا!)[3]

---

[1] – الديوان، ص .ن.

[2] – الديوان، ص 451.

[3] – الديوان، ص 259.

ولا يتوقف أذى الشرطي عند حدّ، فهو يرعب الناس حتى وَهُمْ في بيوتهم، وبين أهليهم. لا يراعي حرمة البيوت، ولا كرامة الناس، و«يأتي مع الفجر محمّلاً بالقلق ومدججاً بالسلاح والحرس، لا يأبه لصراخ طفل أو زوج، ولا يلقي بالاً لنيام، وإنما يوقظ من يريدونه، وينتزعونه من بين أهله، ويمضون به إلى حيث السجن والتعذيب»[1].

وهذه شهادة أبي نواس الطفل الذي اتخذه الشاعر قناعاً يفضح من خلاله ممارسات أجهزة السلطة، يقول في الورقة الثالثة من قصيدة "من أوراق أبو نواس":

نائماً كنت جانبه؛ وسمعت الحرس

يوقظون أبي!..

– خارجي ؟

– أنا..؟!

– مارق؟

– من؟ أنا!!

صرخ الطفل في صدر أمّي..

(وأمّي محلولة الشعر واقفة.. في ملابسها المنزلية)

– اخرسوا

واختبأنا وراء الجدار

– اخرسوا

وتسلل في الحلق خيط من الدم

كان ابي يمسك الجرح،

يمسك قامته.. ومهابته العائلية!

.....

[1] – منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل، ص 99.

ومضوا بأبي

تاركين لنا اليتم.. متشحاً بالخرس!![1]

وفي قصيدة "سفر الخروج (أغنية الكعكة الحجرية)"، يمضي الشاعر قُدُماً في فضح ممارسات الشرطة الفظة، ودروها في ترسيخ السلطة القمعية. وهي القصيدة التي كتبها يوم أطلقت الشرطة الرصاص الحي على الطلبة المتظاهرين، والمطالبين بحقوقهم في العيش الكريم، فقتلت منهم من قتلت، وزجّت بعدد كبير منهم في غياهب السجون والمعتقلات. يقول في (الإصحاح الثاني):

دقت الساعة المتعبة

رفعت أمه الطيبة

عينها..!

(دفعته كعوب البنادق في المركبة!)

.....

دقت الساعة المتعبة

نهضت؛ نسقت مكتبه..

(صفعته يد

– أدخلته يد الله في التجربة!)

.....

دقت الساعة المتعبة

جلست أمّه؛ رتقت جوربه

(وخزته عيون المحقق

حتى تفجّر من جلده الدم والأجوبة!)[1]

[1] – الديوان، ص 381 – 382.

والشرطي عند أمل دنقل، أو "الحرس" أو "الجند"، أو"المخبر"... هو جلاّد مستبد لا يتكلم بلغة الكلمات، بل بلغة اللكمات. وهو متعطش للدماء، ويستهويه تعذيب المواطنين الضعفاء والعزّل، وبث أكبر قدر من الرعب والهلع في نفوسهم حتى لا يتجرّؤوا، أو لا يفكروا حتى في فعل شيء يعكّر صفو السلطة.

فيستبق الأحداث، ولا ينتظر وقوعها، ويسوق المواطنين بعصا السلطة، ويسلط عليهم سيفها البتار، حتى يكونوا مواطنين وُدَعَاء وصالحين. وحتى الأبرياء الذين لم يرتكبوا أيّ جرم ينالون حظهم من الترهيب والتعذيب، حتى لا تسوّل لهم أنفسهم مناقشة شرعية السلطة، أو محاسبتها، والخوض فيما لا يجب الخوض فيه.« فبالتعذيب القاسي ينهار الإنسان ويقرّ بكل ما تريده السلطة أن يعترف به، بل ويوقع عليه أيضاً. ومن الطبيعي أنه في هذا المجتمع الذي تحكمه سلطة مستبدة، لا بد وأن يعمّ الاعتراض وكلما كثر المعارضون كلما قلّت هيبة السلطة»[2].

ويستعمل الشاعر أسلوب المفارقة والتهكم حين الكلام عن رجل المباحث، فيصوره في صورة الأب، أو راعي شؤون القوم. وهذا الأب الراعي يفترض فيه - شأن كل أب - أن يشعر أبناءه بالطمأنينة والأمن، لا الرعب والفزع. يقول في قصيدة "صلاة":

أبانا الذي في المباحث، نحن رعاياك باق لك الجبروت

وباق لنا الملكوت

وباق لمن تحرس الرهبوت[3]

---

[1] – الديوان، ص 337 – 338.

[2] – منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل، ص 101.

[3] – الديوان، ص 326.

وفي سياق تعريضه بالشرطة وأدواتها، يدين الشاعر السجن باعتباره إحدى وسائل القهر. والسجن في شعره مرادف للعذاب والغربة والقلق، كما أنه مرتبط بإحساس حادّ بالحصار والقيد والوصاية على الحرية.

وللسجن معانٍ حقيقية ومعانٍ مجازية، وقد استخدم الشاعر هذه المعاني المجازية، وحاول اللعب على أبعادها الدلالية، واستثمار الحمولة الإيحائية التي تتداعى من تلقاء الإحساس بالكبت والحصار.. فذكريات الحبيبة تتحوّل إلى سجن يحاصر وجدان الشاعر، وصدى صوتها يتحوّل إلى صوت جلاّد يقهره مثلما يقهره السجن. يقول في قصيدة "سفر ألف دال"، (الإصحاح التاسع):

ذكرياتك سجني، وصوتك يجلدني

ودمي قطرة - بين عينيك - ليست تجف

فامنحيني السلام!

امنحيني السلام![1]

والمثقفون الذين باعوا ضمائرهم للسلطة، ووقعوا في أشراكها، هم أيضاً سجناء رغم أنهم أحرار طلقاء؛ فوقوعهم في حبائلها، وعدم القدرة على التخلص منها، هو في حد ذاته سجن. فهم أشبه بالطيور المسجونة داخل أقفاص، مثلما هو حال المتنبي - قناع الشاعر - في قصر كافور:

أمثل ساعة الضحى بين يدي كافور

ليطمئن قلبه، فما يزال طيره المأسور

لا يترك السجن ولا يطير![1]

[1] – الديوان، ص 362.

فهؤلاء المتواطئون مع السلطة - على شاكلة المتنبي - هم أصحاب الضمائر الميتة، وحتى السلطة نفسها - حليفتهم - تخشاهم أكثر مما تخشى أصحاب الضمائر الحية الذين يجاهرون برفضهم ومعارضتهم، لأنها تدرك حقيقة أطماعهم وسهولة تغييرهم لمواقفهم، ما قد يجعلهم ينقلبون عليها في كل لحظة، فتفرض عليهم مراقبة مستمرة تجعلهم في ما يشبه السجن.

وفي قصيدة "الموت في.. الفراش"، يدين الشاعر السجن الذي يحرم الناس من أبسط حقوقهم في الحرية والكرامة، متخذاً من شخصية "سرحان بشارة سرحان" –هذا الفدائي الفلسطيني الذي رفض الموت في سجن الصمت والانتظار، وآثر الحل الفردي في زمن عجز فيه العرب مجتمعين عن إيجاد الحلول البديلة للوضع المخزي – أنموذجاً للبطل العربي الشجاع. فقد أطلق سرحان الرصاص على السيناتور "كينيدي" مرشح الرئاسيات الأمريكية آنذاك، وأرداه قتيلاً. غير أنّه زُجّ به في السجن الذي يرمز إلى سجن كل إرادة عربية ترنو إلى الخلاص والتحرر. يقول:

سرحان يا سرحان

والصمت قد هدّك

حتى متى وحدك

يخفرك السجان؟[2]

* إدانة التضليل الممنهج للإعلام المصري: صدق من أطلق على وسائل الإعلام تسمية "السلطة الرابعة"؛ فخطورة الدور الذي تنهض به في تشكيل وعي المواطن، وتوجيه قناعاته لا تخفى على أحد. فهي تلعب دور البوق الصادح بمواقف السلطة، وإنجازاتها،

---

[1] – الديوان، ص 237.

[2] – الديوان، ص 311.

وفلسفتها، فتضخم إنجازاتها ومآثرها، وإن كانت تافهة، وتقلل من شأن كل ما لا ينسجم مع أهدافها ولو كانت مبادئ سامية. والسلطة تعي تماماً أهمية هذه الآلة الجبارة، ولذلك كانت دائماً تسعى إلى استمالة رجال الإعلام، وكسب ودهم، وشراء ذممهم، وأخضعت الإعلام بشكل عام لطوق رقابي شديد.

وفي سبعينيات القرن الماضي، كان المذياع هو الوسيلة الإعلامية الأولى (قبل انتشار التلفزيون)، وكانت مادته الإعلامية تصل إلى شرائح واسعة من المواطنين، وبسرعة شديدة. ومن هنا، كان طبيعياً أن يرتبط المذياع بالسلطة، وأن يُسخّر مادته لتحقيق أهدافها. وقد أشار الشاعر إلى ذلك في قصيدة "في انتظار السيف"، معتبراً المذياع ثالثة الأثافي التي يقوم عليها مثلث السلطة الرهيب: البنوك والسجون والمذياع. يقول:

تقفز الأسواق يومين..

وتعتاد على "النقد" الجديد

تشتكي الأضلاع يومين..

وتعتاد على السوط الجديد

يسكت المذياع يومين

ويعتاد على الصوت الجديد[1]

إنّ وجود السلطة في رأي الشاعر مرتهن بمدى سيطرتها على المذياع، وتوجيه الرأي العام من خلاله، بل إنّ من يذكر اسمه في المذياع، لا بد أن يكون ممثلاً للسلطة، مثلما جاء في قصيدة "ميتة عصرية"، حيث يقول:

كنا صبية ننندس في ثيابه الصيفية

[1]– الديوان، ص 248.

فكيف لا تذكره؟

وهو الذي يذكر في المذياع والقصائد الشعرية

– هل كان قائداً؟[1]

كما أنّ أكثر الأنباء التي تبث عبر المذياع هي أنباء كاذبة ومجافية للحقيقة، فيصبح المذياع بهذا الشكل أفعى تبث فحيحها وسمومها التي غذتها بها السلطة لتسمم بها أفكار الناس وضمائرهم. يقول في القصيدة نفسها:

سار الترام

وهو في مقعده

.....

كفّ فحيح الصمت في المذياع

وأنساب "السلام"[2]

بيد أنّ هذا الشخص الذي تمضي حياته رتيبة، ولا يفعل سوى أن يفتح المذياع منتظراً أنباء جديدة، يطول انتظاره، ويصيبه الملل حتى يصبح صوت المذياع والموت وجهين لعملة واحدة، فيستلّ خنجره ليضع حدّاً لحياته بـ: "ميتة عصرية" تنسجم مع درجة الملل الذي أصابه:

مدّ ساقيه،

وكان الرعب في عينيه..

---

[1]– الديوان، ص 270.

[2]– الديوان، ص 269.

صار الصوت والموت

عدواً واحداً

منقسما[1]

ويتضاعف التهكم من المذياع، وتزداد حدته في قصيدة "الضحك في دقيقة الحداد"، فيتحوّل المذياع إلى ببغاء، والمستمعون فئراناً وقردة تدخّن النراجيل؛ فالمذياع يهذي كالببغاء، والمستمعون لا يلقون إليه بالاً، بل يرنون إلى الفتيات العابرات:

كنت في المقهى، وكان الببغاء

يقرأ الأنباء في فئران حقل القمح،

فوق القردة

وهي تجتر النراجيل، وترنو للنساء[2]

وفي قصيدة "سفر الخروج"، يفضح الشاعر تواطؤ المذياع مع السلطة، حيث يحلّ محل السلطة الأمنية ليصف المتظاهرين بـ"دعاة الشغب"، فيصير الحق في التظاهر والتعبير عن الرأي بشكل سلمي، والدعوة إلى تحرير الأرض، جرماً يعاقب عليه قانون النظام الظالم. يقول في (الإصحاح الرابع):

دقت الساعة القاسية

كان مذياع مقهى يذيع أحاديثه البالية

عن دعاة الشغب -

---

[1] – الديوان، ص 269.

[2] – الديوان، ص 302.

وهم يستديرون،

يشتعلون - على الكعكة الحجرية - حول النُّصب

شمعدان غضب[1].

كما أنّ محاولات المذياع المتكررة لتمييع وجدان السامع العربي، غايتها إلهاؤه عن القضايا المصيرية للأمة، عن طريق بث الأغاني العاطفية في الوقت الذي كان فيه هذا المواطن يتجرع الهزيمة تلو الهزيمة، ويشرب من كأس القهر حتى الثمالة. وبدلاً من شحذ الهمم، ها هو المذياع يعمل على تغييب الوعي والتخدير. هذا ما نجده في قصيدة "صفحات من كتاب الصيف والشتاء":

وكان في المذياع

أغنية حزينة الإيقاع

عن (ظالم لاقيت منه ما كفى..)

قد (علموه كيف يجفو.. فجفا)[2]

والسطران الأخيران عبارة عن بيت شعري من قصيدة لأحمد شوقي، مع تقديم العجز على الصدر، وقد غنّاها المطرب محمد عبد الوهاب، وكانت تذاع في المذياع.

إنّ الأغاني العاطفية عند الشاعر مرتبطة بالبذخ والترف، وهو ما لا ينبغي في زمن الهزيمة والعار، وفي وقت كانت الأمة تضمد جراحات النكسة. والإدانة هنا، ليست موجهة للفن كفن، أو لمطرب بعينه، بقدر ما هي إدانة لطبيعة الدور الذي يضطلع به الفنانون والمطربون خدمة للسلطة، عن طريق تمييع الأحاسيس وتشويهها، وتوجيهها الوجهة الخاطئة.

---

[1] – الديوان، ص 340.

[2] – الديوان، ص 262.

وفي شعر أمل دنقل نماذج كثيرة يذكر فيها المذياع ودوره في حياة الناس، إيجاباً وسلباً، لا يتسع المجال لذكرها كلها، مثلما نلمح في قصائد: "يوميات كهل صغير السن"، و"رباب"، و"بكائية ليلية"، و"السويس"، و"ميتة عصرية"...

كما جاء ذكر المذياع مرتبطاً بالتحريض على الرفض والثورة في قصيدة "تعليق على ما حدث"، وهو تحريض لا ينسجم مع مفهوم الشاعر للثورة لأنه يصدر عن هؤلاء الجنود والضباط المنبطحين على الجبهات، والفارين من ميادين القتال. فالثورة التي يتغنون بها عندما يعودون متباهين بانتصاراتهم الزائفة، مرادف لاغتصاب السلطة:

فرّ من الميدان

وحاصر السلطان

واغتصب الكرسي

وأعلن "الثورة" في المذياع والجريدة[1].

إنّ إدانة الشاعر للمذياع مرتبطة بإدانته للسلطة الفاشية التي تستغل هذا الجهاز- الذي يفترض فيه أن يعبّر عن صوت الشعب، ونبض الجماهير- لخدمة مصالحها وأهدافها. «ولأنّ للشاعر موقفاً مناوئاً للسلطة، فإنّ هذا الموقف بالضرورة سيمتدّ إلى كافة أجهزتها وأدواتها، ساعياً إلى فضح الدور الذي تعلبه هذه المؤسسات لمصلحة السلطة القائمة، وكشف زيفه»[2].

وما يقال عن المذياع، يقال كذلك عن الجريدة. فالجريدة ترتبط عند أمل دنقل بتزوير الحقائق، وإخفائها؛ فهي في قصيدة "الجنوبي" تخفي الأوساخ المنتشرة فوق المائدة:

---

[1] – الديوان، ص 265.

[2] – منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل، ص 109.

كنت أقرأ نصف الصحيفة

والنصف أخفي به وسخ المائدة[1].

وفي قصيدة "حديث خاص مع أبي موسى الأشعري"، تخفي الجريدة جثة القتيل عن أعين الناس:

كنت أنا المشاهد الوحيد

لكنني.. فرشت فوق الجسد الملقى جريدتي اليومية[2].

غير أنّ هذه المحاولات التي تمارسها السلطة لإخفاء الحقائق، أو تزييفها، تبوء بالفشل على أرض الواقع؛ فأراجيف السلطة، وأكاذيبها لا تلبث أن تتكشف، ويفشل صُنّاعها في إخفاء الحقائق، لأنّ العار والهوان اللذيْن يعيشهما المواطن العربي يومياً، لا يمكن أن يخفيهما تلميع السلطة للأوضاع، وإلباسها لباساً براقاً... هكذا يخاطب عنترة العبسي - الذي استخدمه الشاعر قناعاً يعبّر عن المواطن المقهور - زرقاء اليمامة:

تكلّمي.. لَشدّ ما أنا مهان

لا الليل يخفي عورتي.. ولا الجدران!

ولا اختبائي في الصحيفة التي أشدها..

ولا احتمائي في سحائب الدخان![3]

---

[1] – الديوان، ص 436.

[2] – الديوان، ص 229.

[3] – الديوان، ص 160.

لقد أسقط وقع الهزيم كل الأقنعة، ولم يعد بوسع أيّ حاجز أو غطاء أن يسترها، أو يخفيها، فلا الليل ولا الجدران ولا ألاعيب الصحف، ولا حتى إدمان المخدرات نجحت في التضليل، وفي جعل المواطن ينسى الإحباط والخيبة.

إنّ دور الجريدة الذي أملته عليها السلطة زاد في تأزّم الوضع، فلا فائدة من الإشادة بأمجاد زائفة يعلم الناس أنها مجافية للواقع. ومن ثَمّ كانت صورة الجريدة مرتبطة دائماً بالتعمية وإخفاء الحقيقة، فأصبحت أداة لتعصيب العين من أجل حجب الرؤية. يقول الشاعر في قصيدة "يوميات كهل صغير السن":

في جلسة الإفطار، في الهنيهة الطفلية المبكرة

أعصّب عيني بالصحيفة التي يدسّها البائع تحت الباب[1].

كما أنّ الصحيفة تسعى إلى التهوين من شأن الهزيمة، عن طريق قلب الحقائق، كقولها: إنّ جيوشنا الباسلة حققت تقدّماً، أو أنها انسحبت انسحاباً تكتيكياً لترتيب الصفوف، وتضليل العدو، وغير ذلك من الشعارات الجاهزة الجوفاء. فهي "جرائد التهوين" التي تنظر إلى الهزيمة بنظرة "العثرة العابرة" التي سيتم تذليلها لاحقاً.

أما المناضلون الشرفاء المطالبون باسترداد الحق المسلوب، والمقتنعون دائماً بأنّ ما أخذ بالقوة لا يستردّ إلا بالقوة، تحاول الصحف تلويث صورتهم، فتقدّمهم في ثوب المارقين والمشاغبين، كما جاء في (الإصحاح الخامس) من قصيدة "سفر الخروج":

أُذكريني!

فقد لوّثتني العناوين في الصحف الخائنة!

لوّثتني.. لأنّي - منذ الهزيمة - لا لون لي..

[1] – الديوان، ص 182.

(غير لون الضياع!)

قبلها؛ كنت أقرأ في صفحة الرمل..

(والرمل أصبح كالعملة الصعبة،

الرمل أصبح: أبسطة.. تحت أقدام جيش الدفاع)[1].

أما صحف الاثارة (الصحافة الحمراء)، فهي صحف خالية من كل محتوى في نظر الشاعر، لأنها فقيرة المادة الصحفية، فارغة وبيضاء (بمعنى الإمحاء)، تصدرها مطابع سوداء سواد السلطة وقتامتها. يقول في قصيدة "أشياء تحدث في الليل":

(وكانت المطابع السوداء تلقي الصحف.. البيضاء

وصاحبان في ترام العودة الكسول

يختصمان في نتائج الكرة[2].

وعندما يكون مضمون الصحيفة فارغاً، يعمّ الزيف والوهم، ويتلبّسان كل شيء موجود، وتصبح الحقيقة أمراً يُطلب فلا يُدرك؛ فالجدران والنقوش على المعابد وهم، والرجال الذين تتصدر صورهم صفحات الإعلانات وهم، وأوسمة الشهداء، والمستقبل القادم من أرحام النساء.. كل هذا وهم. يقول في قصيدة "بكائية الليل والظهيرة":

الجدران وهم..

والرجال الملصقون على مساحة صفحة الإعلان،

والصور الثمينة في المعارض، والنقوش على المعبد،

---

[1] – الديوان، ص 340 –341.

[2] – الديوان، ص 218.

والوسام العسكري لأنبل الشهداء،

والزهو الذي يندس في رحم النساء..[1]

وهكذا يصبح أقصى ما يتطلع إليه المواطن في الجريدة هو الموت، ممثلاً في إعلانات الوفيات.

وكان للمرض العضال الذي أنهك الشاعر دور في اهتمامه بالموت ودواعيه، حتى أنه أصبح يتصفح الجريدة بسرعة، ولا يتوقف عند العناوين الرنانة إلا لحظة، حتى ينتقل إلى صفحة الموت.. فربما حملت نبأ فقد صديق أو عزيز. وتتفاقم نبرة التشاؤم في هذه المرحلة لتصل حدّ الإحباط، لأنه يعلم أنّ دوره قادم في صفحة الوفيات، وأنّ اسمه مدوّن على لائحة الانتظار. يقول في قصيدة "إلى محمود حسن إسماعيل":

نتغرّب في الأرض، نصبح أغربة في التأبين

ننعى زهور البساتين

لا نتوقف في صحف اليوم إلا أمام العناوين

نقرؤها دون أن يطرف الجفن.

سرعان ما نفتح الصفحات قبيل الأخيرة،

ندخل فيها نجالس أحرفها،

فتعود لنا ألفة الأصدقاء، ذكرى الوجوه

تعود لنا الحيوية، والدهشة العرضية

واللون، والأمن، والحزن.

---

[1] – الديوان، ص 214.

هذا هو العالم المتبقي لنا: إنه الصمت

والذكريات، السواد هو الأهل والبيت.

إنّ البياض الوحيد الذي نرتجيه

البياض الوحيد الذي نتوحّد فيه:

بياض الكفن![1]

إنّ كل مؤسسات الدولة خاضعة - في ظل السياسة القهرية - للسلطة، لاسيما المؤسسات الثقافية والتعليمية؛ كالسينما والمسرح ودور التربية والتعليم، وحتى المؤسسة الدينية خاضعة للسلطة، وتدور في فلكها. فالمُعلّم والإمام يتلقيان مرتّبيْهما من هذه السلطة، لذا، فما عليهما سوى تلقين التلاميذ والمصلّين طقوس الولاء، وإلاّ عُدّا خارجيْن على القانون.

وخلاصة القول في علاقة المثقف بالسلطة، أنهما وجهاَ عملة لا يلتقيان أبداً؛ فإمّا "ملك" - رمز السلطة - وإمّا "كتابة" - رمز الثقافة - مثلما مرّ بنا في قصيدة "من أوراق أبو نواس". ففي وجود السلطة المضطهِدة« لا توجد مساحة للمثقفين يعبّرون فيها عن آرائهم بحرية، والثقافة ليس بوسعها أن تتجاور والسلطة غير الديموقراطية »[2]. وهذا الموقف نابع من انحياز الشاعر التلقائي إلى صف الفقراء والمستضعفين، ومعاداته للسلطة المرتبطة عادة بمصالح الأقلية المحظوظة.

ومن هنا جاءت إدانته للسلطة وأجهزتها مثل الجيش والشرطة والمؤسسات، لإعلاء شأن الكلمة التي تتطلع إلى تنمية الوعي لدى شرائح المجتمع المهمشة، حتى يتفطن هؤلاء لمحاولات التعتيم والتضليل، ولا تنطلي عليهم حيل السلطة.

---

[1] – الديوان، ص 484.

[2] – منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل، ص 115.

هكذا تجلت لنا صورة السلطة في شعر أمل دنقل، فإذا هي كيان مستبد يسعى لفرض سطوته عن طريق الترويع والقهر، وانتهاك الحرمات. وأما المثقف، فهو نبي وراء، أو عالم فقيه، أو مناضل مخلص لقضيته. كما قد يكون متواطئاً مع السلطة، مسايراً لها بفعل الضغوط المسلطة عليه، كما في نموذج أبي نواس، أو صاحب أطماع سياسية كما في نموذج المتنبي، أو شخصاً سلبياً يرفع شعار الحياد كما في نموذج أبي موسى الأشعري.. أو أن يكون معارضاً للسلطة ومتعاطفاً مع الأغلبية المقهورة.

وينقسم المثقف عند أمل دنقل إلى مثقف يقتصر دوره على حمل أمانة الكلمة وشرف توصيلها، واستشراف أبعاد المستقبل، كزرقاء اليمامة، وعنترة، وأعلى هذه النماذج يتمثل في شخص السيد المسيح، ومثقف لا يقف عند مجرد تبليغ الكلمة، بل يحاول تجسيدها عن طريق الممارسة النضالية على أرض الواقع، بالثورة على السلطة، والسعي لإسقاطها، مثل نماذج الحسين بن علي، ومازن جودت أبي غزالة، وسرحان بشارة سرحان.

المبحث الثاني: موضوعاتية الصراع بين المثقف والسلطة من خلال استخدام الرمز الأسطوري.

* تمهيد

1 ـ خطر السلطة وحتمية المواجهة

2 ـ "السبارتاكوسية" وإعلان الثورة.

* تمهيد: سعى الشاعر المعاصر إلى ابتكار قيم جمالية مستحدثة، تواكب ثقافة العصر، ومتغيراته، فأصبحت تقنيات: القناع، والأسطورة، والرمز، والمرايا، والتراث الإنساني بشكل عام، هي أدوات التشكيل الشعري. وصار بناء القصيدة «يعتمد على عناصر تصويرية مرتكزة على توزيعات فنية ينصهر فيها التاريخ والرمز والأسطورة، مع قدرة على استبطان التداعيات الذاتية وخلق الصور المخصبة في أطر الإحساس بالاستلاب والاغتراب والإدانة الذاتية والجماعية، حيث تتمكن القصيدة من تمثل مختلف الدلالات والإيحاءات والإشارات، وصبّ ذلك كله داخل الحادثة المعاصرة عن طريق التشابك والتداخل الذي يخلقه التشكيل اللغوي والتركيب البنائي. وبهذا التشكيل يتخلّق البناء العضوي للقصيدة الجديدة»[1].

ومن بين الأنساق الموضوعاتية للرفض والثورة في شعر أمل دنقل، موضوعة صراع المثقف والسلطة، والتي سنتعاطى معها في هذا المبحث، انطلاقاً من التوظيف الأسطوري بما يعكسه من قيم تراثية وفنية تتمثل خاصة في اختراق الزمن واختزاله من أجل التعبير عن قضايا العصر.

ومن ثَمّ تأتي الأسطورة عبارة عن «عنصر من العناصر الثقافية التي أتيح للشعراء الإفادة من معطياتها في هذا العصر، فتضمين العمل الفني حدثاً أسطورياً أو شخصية أسطورية إنما يراد به استحضار مضمونها أو دلالتها الأسطورية ليكون عنصراً يدخل في مكوّنات التجربة الشعورية والشعرية الحديثة (...) لذلك فإنّ استخدام الأسطورة في الشعر الحديث هو استخدام لرمز يخضع لمقاييس محددة، شأنه في هذا شأن سائر الوسائل الفنية الأخرى»[2].

---

[1] – رجاء عيد، الأداء الفني والقصيدة الجديدة، مجلة فصول، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، عدد أكتوبر 1986– مارس 1987، ص 63.

[2] – علي البطل، الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، ص 117.

1 ـ خطر السلطة وحتمية المواجهة:

لقد سعى أمل دنقل من خلال استخدام الأسطورة في شعره، إلى التعبير عن مواجهة الفرد الأعزل للسلطة القوية، عن طريق استدعاء أسطورة "إيزيس وأوزيريس"؛ فأوزيريس مثلما جاء في الأسطورة «ما إن استوى على العرش حتى انتشل المصريين من حياة الحرمان والتوحش، فعلّمهم كيف يزرعون الحَب، وسنّ لهم القوانين، وعلّمهم تبجيل الآلهة، وبعد ذلك (وهو الأهم) طوّف بالأرض كلّها ليُمدّن أهلها دونما استعمال السلاح، وإنما كان يستميل معظم الشعوب إليه بالإقناع والتهذيب، ويسحرهم بجميع ألوان الغناء والموسيقى»[1].

فأوزيريس - كما تقدمه الأسطورة - يمكن أن يكون مثالاً جيداً للمثقف الذي يطمح إلى تغيير الواقع وإصلاحه. أما "ست" فهو رمز السلطة الظالمة، دبّر مكيدة لأوزيريس بمجرد عودته إلى وطنه، واشترك مع مجموعة أشرار ليساعدوه على الجريمة، تساعدهم ملكة حضرت من الحبشة خصيصاً لهذا الغرض، وكان المصريون يسمونها "أسو". وقاس "ست" جسد "أوزيريس" خفية عنه «ووضع له صندوقاً فخماً جميل الزينة، وأمر بإحضاره إلى الوليمة، ولما سرّ الضيفان جميعهم لمنظر هذا الصندوق، وأعجبوا به، وعد "ست" مازحاً بأنه سيجعله هدية لمن يجد الصندوق مناسباً لجسمه، يملؤه تماماً وهو ممتد فيه. فجرّبه الضيفان الواحد تلو الآخر، ولمّا لم يطابق أحدا منهم نزل "أوزيريس" به وامتدّ فيه، فأهرع إليه المتآمرون، ووضعوا الغطاء عليه، وأغلقوه من الخارج بمسامير، وصبّوا عليه قصديرا مصهورا، وبعد ذلك حملوا الصندوق إلى النهر»[2].

وحاول أمل دنقل إعادة تشكيل أحداث هذه الأسطورة وفقاً لمقتضيات التجربة المعاصرة، في قصيدة "أشياء تحدث في الليل"، وهي قصيدة مهداة إلى روح "صلاح حسين"،

---

[1] – لوقيوس ميستريوس بلوتارخوس، إيزيس وأوزيريس، ترجمة حسن صبحي بكري، دار القلم، القاهرة، د. ط. د. ت، ص 31.

[2] – المرجع نفسه، ص 32.

المناضل والشهيد المصري الذي صارع القوى المستبدة من أجل نصرة الفلاحين والفقراء، وانتهى هذا الصراع بمقتله. فجعل الشاعر «"صلاح حسين" رمزاً ممتداً لأوزيريس، ويستبدل بـ"ست" كبار المُلاّك والأعيان، ويصبح دم "صلاح حسين" بديلاً عن جسد "أوزيريس"»[1].

فإذا كانت أداة القتل في الأسطورة هي الصندوق الموصد على جسد أوزيريس، فإنّ الشاعر جعل مكانها الرصاصة لتواكب زمن التجربة، وتنسجم مع سياقاتها الدلالية، ومع ذلك فإنّ الصندوق الذي ضمّ جسد أوزيريس في الأسطورة، ما يزال ماثلاً في الطبقات الخفية من معنى القصيدة، وإنْ تحوّل إلى صندوق متخيّل؛ فأحداث القصيدة وإيحاءاتها تجعل جسد "صلاح حسين" المغدور به محاصراً بين صوت النشيد الوطني في المذياع من جهة، وبين أغنيات "الهلتون" الدالة على شماتة القتلة من الإقطاعيين من جهة ثانية:

وكانت الليلة.. لا تزال مقمرة!

(كان النشيد الوطني يملأ المذياع منهيًا برامج المساء

وكانت الأضواء تنطفئ..

والطرقات تلبس الجوارب السوداء

وتغمر الظلال روح القاهرة)

والدم كان ساخناً يلوث القضبان

هذا دم الشمس التي ستشرق. الشمس التي ستغرب،

الشمس التي تأكلها الديدان!

دم القتيل أحمر اللون

[1] – منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل، ص 158.

دم القتيل أخضر الشعاع

خيط عليه تنشر الدموع - كي تجف في أشعة الصبح

(وكان مبنى الاتحاد صامتاً.. منطفئ الأضواء

تسري إليه من عبير "هيلتون" القريب..

أغنية طروب!)[1]

ويتماهى أوزيريس الأسطورة بأوزيريس الشاعر: صلاح حسين؛ فأوزيريس الأسطورة هو أول من علم المصريين زراعة القمح، وملامح صلاح حسين تتسع لترتبط بالمعاني التي تتصل بإله الزراعة:

وكانت الذراع..

فارعة، كأن محراثاً يشق الأرض!

كانت الذراع..

ضامرة.. كبذرة القمح[2]

فاستخدام الشاعر لبذرة القمح في هذه الفقرة، يستحضر من خلاله الطقوس الجنائزية عند الفراعنة، والتي تفيد معنى الخصب والأرض الولود من خلال إشارتها إلى "البذرة أوزيريس". وكان نمو بذرة القمح دليلاً على انبعاث أوزيريس.

«وقد عهد هذا المنسك في جنازات الملوك العامة جميعاً، وكان يقع في آخر أشهر موسم الفيضان حين تبدأ المياه في الانحسار(...) وتتركز هذه الشعائر حول العثور على

---

[1] – الديوان، ص 216 – 217.

[2] – الديوان، ص 217.

"أوزيريس" كما فعلت الاحتفالات الأبيدية. غير أنّ "أوزيريس" قد أصبح الآن يمثل البذرة "أوزيريس" حيث تتردد صيحة الفرح: "لقد وجدناه وإنّا لمسرورون" عالية في أنحاء البلاد حيث تختلط مياه النيل بالأرض والبذرة في شكل الصلصال، فإنْ وجد "أوزيريس" حُملت "البذرة أوزيريس" في موكب إلى المعبد»[1]. وحين يموت إله الخصب والخضرة، تنعاه الفراشات والحقول والمزارع لأنها هي الرموز المرتبطة به. يقول الشاعر في القصيدة نفسها:

كان فراش الحقل يبدأ النشيج

وكانت الأصوات في القرى.. جنائزية الإيقاع[2].

فالقمح - رمز الخصب والحياة - هو الملمح المميّز لأوزيريس، والقمح هو رغيف الخبز الذي يعتاش منه الناس، ومن هنا يأتي حرص الشاعر على أن يجعل من الجياع يقسمون على وجه صلاح حسين، أو أوزيريس الجديد، لأنه رمزهم المقدس:

وكان وجهه النبيل مصحفاً عليه يقسم الجياع[3].

وأما في قصيدة "العشاء الأخير"، وفي سياق الصراع بين المثقف والسلطة، يوحّد الشاعر بين "أوزيريس" والمسيح عليه السلام، فـ«حين يتلاشى الأمل وتنكشف الخيبة لا يجد الشاعر مفرّاً من السير في طريق الآلام والاستشهاد الذي سار فيه المسيح، وسار فيه أيضاً "أوزيريس" حين حاصرت كلاّ منهما قوى الشر، وهو هنا يوحّد بينهما بمهارة فائقة في نقطة التقاء واتفاق»[4]. فكلاهما جدير بأن يكون أنموذجاً عالياً لبذل النفس من أجل القيم والمبادئ:

.. أنا "أوزيريس" صافحت القمر

---

[1] – صامويل نوح كرومر وآخرون، أساطير العالم القديم، ص 58 – 59.

[2] – الديوان، ص 218.

[3] – الديوان، ص 217.

[4] – نسيم مجلي، أمل دنقل أمير شعراء الرفض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د. ط، 1988، ص 81.

كنت ضيفاً ومضيفاً في الوليمة

حين أجلست لرأس المائدة

وأحاط الحرس الأسود بي

فتطلعت إلى وجه أخي..

فتغاضت عينه.. مرتعدة!

أنا أوزيريس، واسيتُ القمر

وتصفحت الوجوه..

وتنبأت بما كان.. وما سوف يكون؟[1]

والقاسم المشترك بين "أوزيريس" وبين المثقف المعاصر في مواجهة السلطة القمعية هو التضحية والفداء من أجل الآخرين. فإذا كان انبعاث "أوزيريس" مرتبطاً بتضحيات "إيزيس" في الأسطورة، فإنّ المثقف المعاصر لا يمكن أن يعود للحياة إلاّ من خلال التضحية من أجل إسماع صوته، وإعلاء كلمة الحق. وهذا هو محور المعركة وأساسها في مواجهة السلطة. لقد كان عليه الذهاب إلى أقصى الحدود لكشف الحقائق وتعرية الأوهام الزائفة. وبدون تضحية، فإنّ المثقف - أوزيريس العصر - سوف يندثر في ضمير الشعب ووجدانه، وتتلاشى نبوءاته:

ربما أحياك يوماً دمع "إيزيس" المقدس

غير أنّا لم نعد ننجب إيزيس جديدة

لم نعد نُصغي إلى صوت النشيج[1].

[1] – الديوان، ص 223 – 224.

واستخدم الشاعر أسطورة "عين حورس" في قصيدة "أقوال اليمامة"، ساعياً من خلالها إلى تصوير ضراوة الصراع بين المثقف والسلطة، فتتوحّد صورة "أوزيريس" بصورة ابنه "حورس" الذي يُعدّ امتداداً طبيعياً له، فهو الذي قام للأخذ بثأر أبيه من عمّه "ست"، وصرخ صرخته المدوّية: «استيقظ أيها الملك وانهض واستعد رأسك ولمّ عظامك معا، وانفض عنك الرهج، واجلس على عرشك الحديدي»[2].

يجسد الشاعر مقتل "أوزيريس" - أو حورس الأكبر- وقد تحوّلت العين شمساً لتشاهد دمه وهو ينساب بين طبقات الأرض فيملؤها طهراً وخصباً، ثم يصعد فوق سطح الأرض فاغراً فمه على شكل زهرة الدم الشريرة التي تقتل الناس:

هي الشمس، تلك التي تطلع الآن؟

أم أنها العين - عين القتيل - التي تتأمل شاخصة:

دمه يترسب شيئاً فشيئاً.

ويخضرّ شيئاً فشيئاً..

فتطلع من كل بقعة دم: فم قرمزي..

وزهرة شر..

وكفّان قابضتان على منجل من حديد

هي الشمس ؟ أم أنها التاج؟

هذا الذي يتنقل فوق الرؤوس إلى أن يعود

---

[1] – الديوان، ص 224 – 225.

[2] – صامويل نوح كرومر وآخرون، أساطير العالم القديم، ص 86.

إلى مفرق الفارس العربي الشهيد؟[1]

فأوزيريس إله الخصب عند المصريين القدامى، مرتبط بأحد أهم رموز الحياة عندهم: نهر النيل، بل إنّ بلوتارخوس يؤكد أنّ من «بين المصريين قوم يقولون إنّ أوزيريس هو النيل الذي يقترن بالأرض إيزيس»[2]. كما أنّ كهنة مصر القديمة لا يطلقون كلمة أوزيريس على النيل وحده «بل يطلقون هذه التسمية على كل أنواع الرطوبة أيضاً، لذلك كان إناء الماء يحمل في طليعة المواكب الدينية التي كانت تقام تكريماً للإله»[3].

وفي شعر أمل دنقل يأتي النهر مرتبطاً بدلالاته الأسطورية، فالحياة والموت مرتبطان بالنهر. لذلك يتحدث الشاعر في قصيدة "السرير" عن علاقة الحياة والموت بالنهر:

فالأسرّة دائمة

والذين ينامون سرعان ما ينزلون

نحو نهر الحياة لكي يسبحوا

أو يغوصوا بنهر السكون![4]

ومن دلالات النهر أنّ ماءه يمنح الحياة، ومن يشرب منه لا يموت[5] فهو مرتبط بالخصب والاستقرار، مثلما نلمح في قصيدة "أيدوم النهر"؛ فالطمأنينة والأمن والحياة المستقرة.. كلها مرتبطة بالنهر:

---

[1] – الديوان، ص 411.

[2] – بلوتارخوس، إيزيس وأوزيريس، ص 54.

[3] – المرجع نفسه، ص 59.

[4] – الديوان، ص 446.

[5] – يلاحظ في هذا المستوى أنّ أغلب الشخصيات المتمردة والثائرة التي وظفها الشاعر تكون نهايتها الهزيمة أو الموت، كما أن بعضا منهم مات عطشاً. ينظر قصائد: بكائية ليلية، البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، الأرض والجرح الذي لا ينفتح، الوصايا العشر، الضحك في دقيقة الحداد.

أيدوم لنا بستان الزهر

والبيت الهادئ عند النهر[1].

كما أنّ للنهر علاقة بدلالات الثورة وأحلام التغيير، فلقاء الثائر والوطن والحبيبة لا تكتمل جوانبه الرمزية إلا إذا كان على ضفاف النهر، بما يوحي إليه من فيض الحب والحنان من جهة، ومن سيلان وجريان وقدرة على جرف كل الترسبات والمضيّ قُدُما نحو التغيير من جهة أخرى. فالعلاقة بين المناضل ووطنه تترسخ وتتحوّل إلى ثورة عارمة تتفجر وتشعّ لتحوّل كل ما حولها إلى ساحات نضال. يقول الشاعر في المزمور الثامن من قصيدة "مزامير":

وأرحل في مدن لم أزرها

شوارعها فضة

وبناياتها من خيوط الأشعة

ألقى التي واعدتني على ضفة النهر واقفة!

وعلى كتفيها يحط اليمام الغريب

ومن راحتيها يغط الحنان!

.....

أحبك،

صار الكمان.. كعوب بنادقْ!

---

[1]– الديوان، ص 71.

وصار حمام الحدائقْ

قنابل تسقط في كل آنْ[1].

وإذا كانت الدلالات الأسطورية للنهر - كما تمثلها الشاعر - تقوم على الخصب والطمأنينة والدعة والكفاح وأحلام التغيير، وكل قيم البعث وإعلاء كلمة الحق.. فما موقف السلطة منه؟

تقدّم لنا قصيدة "ميتة عصرية" إلماحات من نظرة السلطة إلى هذا النهر، فتصورها في صورة الجاهلة أو غير المبالية بأهميته، أو هي، بالأحرى، لا تريد الاعتراف بدوره الكبير، ولا تريد أن تعقد معه علاقة، أو أن تنتمي إليه. وكل ما يعنيها أن يقدّم لها النهر فروض الطاعة والولاء... فهذا النهر في نظرها يخترق القرى، ويصادق الرعاع، ويرافق العشاق في المراكب.. لذا فهو متمرد وخارج على القانون. هكذا يأتي صوت السلطة بلهجة الأمر الحادة والقاطعة:

– مولاي؟ هذا النيل..!!

– لا شأن لي بنيلك المشرد المجهول

أريد أن يبرز لي أوراقه الرسمية:

شهادة الميلاد.. والتطعيم.. والتأجيل

والموطن الأصلي.. والجنسية

.. حتى يمارس الحرية![2]

---

[1] – الديوان، ص 376 – 377.

[2] – الديوان، ص 272.

2) "السبارتاكوسية" وإعلان الثورة:

كتب الشاعر قصيدة "كلمات سبارتاكوس الأخيرة" في شهر أفريل من عام 1962، في أعقاب استفتاء شعبي شهير في مصر، ممّا «يؤكد معنى الرفض الحاسم الذي يعلّق من يقول "لا" على مشانق القيصر، في مقابل الذين ينالون الأمان ممن يقولون "نعم" لكنهم - في النهاية- معلّقون على مشانق الخنوع»[1].

وإذ تنطلق بداية القصيدة بتمجيد الشيطان، وتتخذ منه مقدمة تؤسس لرفض الاستبداد والظلم، فإنها تؤكد قيمة الصوت المتحرر الذي ينشد تحرير الأفراد من سلطة "القيصر" الذي يحكم بالحديد والنار، محوّلاً شعبه إلى عبيد أرقاء يحتاجون إلى ثورة حقيقية، وإلى قائد حقيقي لهذه الثورة. وحين يؤكد سبارتاكوس دلالة الثورة على كل "قيصر جديد"، فإنه يؤكد على الدور الذي ينهض به المثقف في رفض كل ما يغتال أحلام المسحوقين.

إن هذا «الروح الرافض يلتهب في شعر أمل دنقل دائماً، ولا يكفّ تلهبه عن التوقد، فهو شعر التمرد الذي يأبى الخنوع، بقدر ما استمدّ هذا الروح من نسغ التمرد في الحاضر وظل متوهجاً بالرفض إلى آخر لحظة من حياة الشاعر»[2].

لقد صارت "السبارتاكوسية" خاصية في الشعر العربي المعاصر، وجاء أمل دنقل ليرسخ هذه الظاهرة، ويعمّق دلالاتها بما أتيح له من حسّ سياسي قلّ أن نعثر عليه لدى شاعر عربي معاصر. فالشاعر الذي تنبّأ بنكسة عام 1967، وتنبّأ بأحداث أيلول الأسود عام 1970، وتنبّأ بكل المصائب السياسية الأخرى التي حلّت بالوطن العربي، يندر أن يتكرر كثيراً.

---

[1] – جابر عصفور، أمل دنقل.. الشاعر القومي، مجلة إضاءات، الهيئة المصرية لقصور الثقافة، القاهرة 1996، نقلاً عن عبلة الرويني، سفر امل دنقل، ص 280.

[2] – المرجع نفسه، ص 281.

وعندما نتكلم عن "السبارتاكوسية"، لا بد من ربطها "بالقيصرية"؛ الشعب المتطلع إلى الحرية من جهة في مواجهة السلطة الظالمة من جهة أخرى. ومثلما يرى بعض النقاد، فقد طالب الشاعر من خلال هذه القصيدة الرئيس المصري السابق جمال عبد الناصر بالحرية والديموقراطية، وبتحطيم المشانق التي نصبت للمثقفين والسياسيين، وبفتح السجون والمعتقلات في وجه كل من قالوا "لا".

وقد أطلق الشاعر على مقاطع القصيدة تسمية "مزج"، «وكأنه يعني بهذه الكلمة، مزج الدم بالتراب، أو مزج الآلام الإنسانية الخاصة بالآلام الكونية العامة، أو مزج البصر بالبصيرة، أو مزج هندسة المعاني بمعادلات إنسانية»[1].

أخذت قصيدة "كلمات سبارتاكوس الأخيرة"، التي اخترناها أنموذجاً لصراع المثقف والسلطة باستخدام الرمز الأسطوري، شكل القناع. وقصيدة القناع تعدّ مطية للشاعر للتحرر من الانفعالات الذاتية« وخلق معادل موضوعي ينأى به عن الدفق المباشر للمشاعر الفردية، وذلك على نحو يؤدي بالشاعر، أولاً، إلى إحكام السيطرة على موضوعه، وعونه على تأمل هذا الموضوع بما يكشف عن الغامض من أبعاد العلاقة به، ومن ثَمّ عن الملتبس من موقفه إزاءه. ويؤدي بالقارئ، ثانياً، إلى أن يبطئ إيقاع التقائه بالموضوع، ومن ثم تمثله تمثلاً جمالياً واستيعابه استيعاباً نقدياً »[2].

وهذا ما أتاحه توظيف شخصية سبارتاكوس قناعاً في القصيدة، فقد خلق مسافة بين الشاعر عند أمل دنقل والاندفاع العاطفي، وزوّده بمعادل موضوعي يفرغ فيه تجاربه، وبآلية رمزية مخاتلة هي من صميم بلاغة المقهورين تقول المسكوت عنه من الخطاب الشعري.

---

[1] – شاكر النابلسي، رغيف النار والحنطة، ص 50.

[2] – جابر عصفور، من أقنعة أمل دنقل، جريدة "الحياة"لندن، 12 يوليو – 10 أغسطس 1998، نقلاً عن عبلة الرويني، سفر أمل دنقل، ص 342.

فهي تناوش السلطة المستبدة بما يمكّن الشاعر أن يظلّ متخفياً وراء القناع، بعيداً عن أن يقع في أشراكها.

وربما أتاح له توظيف رمز سبارتاكوس حسم موقفه الذي ظلّ ملبساً إزاء عبد الناصر. فقد شكل عبد الناصر في وعي الشاعر والمثقفين من أبناء جيله، حضوراً يختزل معاني السلطة المطلقة حينا، ويثير الإعجاب حيناً آخر. فتراوحت مواقفهم بين القبول والرفض. غير أنّ موقف الشاعر من هذا الرئيس، كان غالباً عليه المحور السلبي أثناء استخدامه لرمز سبارتاكوس، لاسيما بعدما قام به في حق المثقفين وأصحاب الرأي بداية من العام 1959، حيث زجّ بهم في المعتقلات والسجون، مع تنامي وطأة الأجهزة القمعية للسلطة. «وهكذا تحوّل عبد الناصر من النقيض إلى النقيض، ولم يعد شبيهاً بصلاح الدين الذي اختزل في رمزيته أحلام التحرر والوحدة القومية، وإنما صار أقرب في وعي أمل، إلى القياصرة الذين يقمعون العبيد»[1].

وكفّ الشاعر عن أن يكون واحداً من المؤيدين للزعيم الملهم، بل صار من القلة القليلة التي تقول: "لا" في وجه من يقولون "نعم"، وهي القلة التي تعيش بين أقانيم الرفض والثورة. وهذا الموقف يمتد إلى التعارض بين الحاكم الذي يرمز إليه بالقيصر، في علاقته بالشعب، والشاعر الذي يرتدي قناع سبارتاكوس، في علاقته بالمحرومين من الحرية السياسية والعدالة الاجتماعية.

ومن ثَمّ جاءت القصيدة مبنية على ثلاثة محاور: أولها سبارتاكوس المصلوب الذي يلقي كلماته الأخيرة، وثانيها الجماهير من "الودعاء الطيبين"، المنحدرين في "شارع الإسكندر الأكبر" حيث "العنكبوت فوق أعناق الرجال"، وأخيرا "القيصر العظيم" الذي يتوجه إليه سبارتاكوس بالكلام.

---

[1] – المرجع السابق، ص. ن.

يتشكل عنوان القصيدة - نحوياً - من ثلاثة أسماء: مضاف ومضاف إليه وصفة, ولا يمكن أن يكون هذا البناء جملة مفيدة إلاّ بالرجوع إلى متن النص، على اعتبار أنّ هذا العنوان يمكن أن يكون مبتدأ لخبر سيأتي، هو: القصيدة.

وإذا كانت عبارة "كلمات سبارتاكوس" تنسب الخطاب إلى شخصية سبارتاكوس قائد ثورة العبيد في إحدى الأزمنة الرومانية القديمة، فإنّ الصفة: "الأخيرة" قد تمنح هذه الكلمات دلالة القطع والحسم؛ فهي كلمات نهائية، أخيرة، ليس بالإمكان، لسبب أو لآخر، تغييرها أو التراجع عنها. «وهي كلمات حاسمة قاطعة، بتقديم برهان أو دليل عليها؛ لأنها نتاج تجربتها الخاصة، وخلاصة رؤيتها لذاتها وللعالم (...)، وإما لأنها حقيقة مطلقة تكرر تأكيدها على امتداد أزمنة التاريخ»[1].

وبهذا البناء الذي جاء عليه العنوان، ينغلق إمكان إسناد الخطاب الوارد في متن القصيدة إلى الشاعر نفسه.. بيد أنّ المرافقة النصية، أو مبدأ "القرابة السرية" الذي يحكم الأنسقة الموضوعاتية لكل نص كما يرى جان بيير ريشار، يتيح هذه الإمكانية.

فأمل دنقل هو مؤلف كلمات سبارتاكوس، دون أن يحدد طبيعة الصوت الذي ستأتي محمولة عليه. وما بين إغلاق هذه الإمكانية وفتحها، وفي اجتياز المسافة الزمنية التي تصل الشاعر بسبارتاكوس، ومن خلال إلغاء الأول وإظهار الثاني، وفي اختزال الرسالة (القصيدة) في المرسل المحتمل (سبارتاكوس)، مؤشرات تنبئ بأن القصيدة «تتوافر على البنى الثلاث: الموضوعية، والدرامية، والرمزية. فتبتعد عن أن تكون محمولة على صوت الشاعر، أو دائرة على محوره، وتنطوي على إمكان أن تكون قصيدة شخصية شعرية، أو قصيدة قناع، يكون

[1] – عبد الرحمان بسيسو، قناع المتمرد في قصيدة كلمات سبارتاكوس الأخيرة، مجلة "فصول" المجلد 16، عدد 1، 1997، نقلاً عن عبلة الرويني، سفر أمل دنقل، ص 581 – 582.

سبارتاكوس، في كل حال، هو محورها الرئيسي، رمزها المحوري، خائض تجربتها، وصاحب الكلمات المنطوقة فيها»[1].

وفي هذا المستوى نصبح أمام جدلية حضور وغياب في علاقة سبارتاكوس/ الشاعر بالقصيدة: يحضر الأول ويغيب الثاني مع إدراكنا لحضوره الخفي في أعماق الأول، ويكتسب النص أبعاده الموضوعية بتحقيق استقلاله عن الشاعر.

والمفارقة هنا، تكمن في أنّ المصادر التاريخية، لم تذكر أنّ سبارتاكوس قال كلاماً وهو على المشنقة، بحيث يمكن للشاعر أن يستلهمه. وهذا الأمر يجعل فرضية الاعتماد على هذه المصادر التاريخية في القصيدة تتهافت.

وباستبعاد هذه الفرضية، ودون إغفال احتمال أن تنطوي المصادر التاريخية على بذرة صغيرة قابلة للرعاية والتعهد في تربة الخيال الشعري الخلاق، يظهر احتمال أن يكون استلهام الشاعر لأحداث القصة مستمدا من النصوص الإبداعية الحديثة والمعاصرة التي منحت سبارتاكوس رمزية ثورية منقطعة النظير. فمنذ مطالع القرن العشرين، تعالت أصوات الرفض والثورة - من مثقفين وشعراء وفنانين - حاملة لواء التمرد والتحرر التي تبنت رمز سبارتاكوس وعملت على أسطرته.

من هنا نستأنس إلى فرضية أنّ هذه القصيدة لم تعتمد على هذه البذرة التاريخية، مضافة إلى رؤية الشاعر فحسب، بل هي نتاج جهود مختلفة لمبدعين استحضروا هذه الأسطورة، وأضفوا عليها من خيالاتهم ورؤاهم، خاصة الروائي (هوارد فاست)[2]، كاتب رواية (سبارتاكوس) الشهيرة التي نشرت مترجمة في مصر قبل كتابة القصيدة، ثم حوّلت الرواية بعد ذلك إلى فلم سينمائي نال شهرة واسعة.

---

[1] – المرجع السابق، ص 582.

[2] هوارد فاست، سبارتاكوس (ثورة العبيد)، ج1، ترجمة أنور المشري، مراجعة، محمد بدران، الألف كتاب (314)، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، القاهرة، ط1، 1961.

والقصيدة تجسد المنطق الواعد للحس الثوري في شعر أمل دنقل، فهي «نص مدهش لشاب لم يتجاوز العشرين من عمره - كتبت عام 1962- يتبنى فيه مشهداً سينمائياً لفلم عالمي شهير، ويصبّ فيه كلماته المشحونة بإيديولوجيا الحرية المخنوقة بالواقع المكمِّم لها في الحياة المصرية إبّان ذروة المدّ الناصري العام»[1]، وذلك بعد أوّل هزيمة تُمْنَى بها الحساسية العربية في عهده بسقوط الوحدة المصرية السورية، وما خلفه ذلك من تمزق في صفوف الشباب العربي، مع التضييق على الحريات وكبت التعبير.

بناء على ذلك، نتوقع منذ البدء ابتعاد التشكيل الرؤيوي في القصيدة عن المرجعيات التاريخية والمقولات الثابتة، وعدم اكتفائها بها منفردة ليبحر بعيداً في عوالم نصوص إبداعية أخرى، فيمتص منها عناصر ومكوّنات وكلمات يذيبها في تجربة سبارتاكوس القديم - الجديد الملتهبة بخيال الشاعر ورؤاه. فتأتي هذه الكلمات الأخيرة ابتكاراً لتجربة جديدة في كثافتها وتركيزها. يقول في المزج الأول:

المجد للشيطان.. معبود الرياح

من قال "لا" في وجه من قالوا "نعم"

من علم الإنسان تمزيق العدم

من قال "لا".. فلم يمت

وظلّ روحاً أبدية الألم![2]

بهذا الابتهال يبدأ الشاعر قصيدة: تمجيد وتطويب للشيطان، وبكثافة وامتلاء جعلا منه التيمة المركزية، وبؤرة الثقل الدلالي في القصيدة. فكأننا بالشاعر يسعى لإفراغ كلّ

[1] – صلاح فضل وآخرون، دراسات نقدية في أعمال السياب، حاوي، دنقل، جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د. ط، 1996، ص 100.

[2] – الديوان، ص 147

حمولته دفعة واحدة، في هذا المزج حتى وصل به إلى ذروة ذراه الدرامية، «تتساكن في كلماته الأفكار والرؤى ملتحمة بالمشاعر والأحاسيس، فتومض بالتوتر الداخلي العنيف لذات إنسانية حكمتها تجربة بالغة الضراوة، وانتهت إلى مصير أليم»[1].

فمن تُرى صاحب هذه الصوت الصادم الذي يمجّد الشيطان زعيم الرفض ومعبود الرياح؟ ومَن هذا الذي يظهر وكأنه يبرم معاهدة مع الشيطان حتى لكأنه يهمّ بأن يتماهى مع سلالته؟ وما مفاد هذه المعاهدة التي تفتح مصاريع الوجود، وتغلق متاهات العدم؟

ليس في هذا المقطع الأول ما يشير إلى صاحب الصوت بشكل صريح أو موارب، كما أنه لا يتضمن ضميراً ظاهراً أو مستتراً يمكن تأويله لاكتشاف هذه الذات المتكلمة. الحاضر الوحيد في هذا المقطع هو الغائب الذي يُختص بالتمجيد: الشيطان.

وفي ضوء غياب الشاعر عن نصه، ونكوص صوته إلى الأقاصي البعيدة للصوت المتفجر من النص، واستناداً إلى أنّ العنوان لم يحدّد بشكل حاسم مسألة نطق سبارتاكوس، يمكننا أن نقرأ هذا الصوت على أنه صوت مجرد لهاتف يأتي من الأزل، أو جوقة افتراضية تنطلق بصوت واحد، معبّرة عن ذات الإنسانية في آلامها وعذاباتها، مطلقة حكمتها الأخيرة المستخلصة من تجربة غائرة في القدم، ومفتوحة على الأزمنة القادمة.

وبما أنّ الإشعاع الدلالي للعنوان على المزج الأول خلق نوعاً من الإحالة المراوغة على سبارتاكوس باعتباره الصوت المحتمل الذي نطق بهذه الكلمات، فإنّ هذه الإحالة تنفي الاحتمالات السابقة، ولا تستبعد ذوبان صوت الشاعر في أعماق الصوت المسموع. ومن هنا، تصبح الإحالة مشتتة، ويتولد منها إيحاء خفي بأنّ هذا الصوت ملتبس بكثرة لا حصر لها من الأصوات الرافضة والمتمردة، في الماضي، والحاضر، والمستقبل. وهذا ما يضاعف من درامية الصوت ويرتفع به إلى أقصى الذرى؛ فالتحام الأصوات وكثافتها وانصهارها في

[1] – عبد الرحمان بسيسو، قناع المتمرد، ص 586.

صوت موحّد قادم من قرارة الكون يفضي إلى الإطلاقية والشمولية التي تلف النسق الدلالي المنبثق من مفردات المقطع.

فهذا الصوت الممتد على امتداد الحقب، والمشبع بأصوات كثيرة لا متناهية من ذوات إنسانية تجتمع تجاربها ومصائرها في مقولة واحدة، وخلاصة أخيرة، يعادل التوتر الدلالي والوجداني الذي ينبع من هذه الخلاصة التي مفادها تخبّط الروح في "أبدية الألم".

وفي سياق إشعاع العنوان على الأنسقة الدلالية للقصيدة دائماً، يمكن افتراض أنّ سبارتاكوس هو من يتكلم في المزج الأول، رافعاً تمجيده إلى الشيطان، فكما لو أنه استهلال يفتتح به الكلام، أو حكمة مكثفة سيأتي التفصيل فيها. بيد أن هذا الاحتمال الذي تدعمه قرائن نصية نعثر عليها في الأمزاج الثلاثة الموالية التي تؤكد – كما سنرى – أنّ سبارتاكوس هو المتكلم في القصيدة، لا يؤدي بالضرورة إلى إلغاء الاحتمالات الأخرى، بقدر ما يعمل على دمجها وصهرها، فيمتص صوت سبارتاكوس بقية الأصوات ويوحّدها في صوته، فيكون صوتا جامعاً للكثرة اللامتناهية من أصوات أولئك الذين رفضوا واقعهم وتمردوا عليه في الماضي، وثاروا من أجل الحرية والعدالة والبحث عن الوجود الإنساني الحقيقي، ورفضوا الحاضر وتمردوا عليه، وغداً سيكون الأمر نفسه مع المستقبل الذي سيصبح حاضراً ينبغي رفضه بحثاً عن المدارات الرحبة للحرية الإنسانية، والارتقاء بالإنسان إلى ما هو جدير به. فالحرية كما يعتقد أمل دنقل هي المستقبل، «والحق مرتبط بتحقيقها، والجمال نتيجة لتحقيقها»[1]. لأنّ« الإنسان الحر هو الإنسان الحقيقي»[2].

فإذا فرضنا أن سبارتاكوس هو صاحب الصوت الذي اختزل جميع الأصوات، فإنه يمكننا التعرّف من خلال السياق الدلالي للمزج الأول على هويته، ومميزاته، والقيم التي يؤمن

[1] – عبلة الرويني، الجنوبي، ص 22.

[2] – المرجع نفسه، ص. ن.

بها، والمشاعر التي تعتريه، من خلال التمجيد الذي يرفعه للشيطان، والذي يعكس عصارة تجاربه الإنسانية اللامتناهية.

إنّ امتصاص صوت سبارتاكوس، أو "شفطه" لأصوات الرافضين والثائرين منذ الزمن البعيد، هو في الحقيقة امتصاص لتجاربهم الحية المعبّرة، وهي التجارب التي تتوحد في النموذج الأعلى للرفض والثورة: الشيطان، ذلك الذي إليه تنتمي سلالة الرافضين والثائرين، والذي كاد بثورته أن يمزّق العدم.

فمطلع القصيدة يحيلنا على نموذج أعلى يحتضن في أعماقه جوهر نظرائه من الثائرين الذين لم يتوقفوا عن الرفض منذ بدء الخليقة، وحتى نطقه كلماته الأخيرة.

وباندفاع المؤشر الدلالي نحو النصوص المرجعية التي تحكي أوّل تجربة للرفض في تاريخ البشرية، فإنه يخترق كمّاً هائلاً من النصوص الدينية والفلسفية والأسطورية. ومن الأعمال الأدبية التي لا يمكن حصرها، فنعثر على ما نعرفه وما لا نعرفه من هذه النصوص في الأقاصي البعيدة للمطلع. فجاءت الحكمة عصارة مكثفة لخلاصة تجارب الإنسان الرافض على امتداد الأزمنة، حتى يمكننا اعتبار هذا المطلع خلية رئيسية أو مفتاحاً للدخول إلى عالم إبداعي رحب، هو عالم الرفض والثورة.

كما أنّ التواصل الذي يقيمه المزج الأول بين سبارتاكوس من جهة، والشيطان - مجرداً من أيّ دلالة دينية - وسلالته المستمرة (سلالة الرافضين) من جهة ثانية، مستوحى إلى حدّ ما من رواية (هوارد فاست) ومن الفلم المقتبس من هذه الرواية؛ ففي الرواية - كما في الفلم - نلمح إصراراً شديداً على تجسيد هذا التواصل لتأكيد شخصية سبارتاكوس، وتعميق ملامح الهوية التي يجسدها في جميع الثقافات والأزمنة؛ فها هو الراوي - وهو المؤلف الضمني في الرواية - يرى أن العبيد والمجالدين أحسوا حين أعلن سبارتاكوس ثورته أنّ

«شيطاناً ما في قلبه قليل من الشفقة قد مسّه واحتواه»[1]. وجعلهم هذا الإحساس يدركون أنه قائدهم الحقيقي القادر على إعادة الحياة إليهم، وأنّ من واجبه «أن يتكهن بالمستقبل ويقرأه كما يقرأ الرجل الكتاب المفتوح، وأن يقودهم إليه، وأن يشق لهم الطريق إن لم تكن هناك طرق يسيرون عليها»[2].

ويوضح الراوي أنّ المجالدين والعبيد الذين انتفضوا مع سبارتاكوس في وجه السلطة الظالمة، وضد العبودية والاضطهاد، لم ينظروا إليه فقط بوصفه إنساناً تلبّسه الشيطان، فأصبح قائداً وعرّافاً، ومغامراً يخترق أسوار المجهول، وإنما كان بالنسبة إليهم أيضاً إنساناً مسّه إله فأصبح أهلاً لأن يكون خالق حياة؛ فقد كانوا يؤمنون «بالأساطير التي تدور حول الرجال الذين مستهم الآلهة، وكان هذا الإيمان ينطق في وجوههم عندما يتطلعون إلى سبارتاكوس»[3].

وبالإضافة إلى إيمان العبيد والمجالدين - في نص الرواية - بهذه الخصال الأسطورية لسبارتكوس، فإنّ القائد الروماني كراسوس أيضاً يرى في سبارتاكوس تجلياً من تجليات بروميثيوس؛ فقد «قرأ الدورة العظيمة التي كتبها أخيلوس (..) عن بروميثيوس؛ ورأى جانباً من معناها يتحقق في سبارتاكوس في خروجه من حيث كان ليصبح شخصاً تعجز كل قوة روما عن الوقوف في وجه عبيده»[4].

إنّ غايتنا من الإسهاب في هذه الإشارات هو التنويه إلى انتهاج القصيدة نهج تحويل سبارتاكوس إلى نموذج أصلي ورمز عالٍ، ومحاولة البحث عن مواطن استلهام الشاعر من الرواية، أو من الفلم السينمائي، مع توضيح قدرته على إثارة مناخات الرواية وعوالمها الرحبة عبر نص شعري شديد الكثافة.

---

[1] – هوارد فاست، سبارتاكوس، ج1، ص 264.

[2] – المرجع نفسه، ص ن.

[3] – المرجع نفسه، ص ن.

[4] – المرجع السابق، ص 280.

وقد كانت نغمة السخرية المأساوية، التي تنبثق من فكرة ارتباط الوجود الإنساني بالألم، طاغية في المقطع الأول، وهي النغمة التي تؤكدها علامة التعجب في نهاية المقطع مولّدة دلالات الاستنكار والرفض، لتتضافر مع الدلالات الناجمة عن التضاد الدلالي، لتعميق الإحساس بالتوتر الداخلي العنيف، وبالألم الإنساني الحادّ، وبالتحدّي والإصرار العنيد على الثورة والرفض، المستعرة جميعاً في أعماق سبارتاكوس، فجاء يقينه الراسخ بأنّ الرفض الجذري هو مفتاح الوجود الحقيقي للإنسان، لأنه مفتاح الحرية التي خلق الإنسان من أجلها.

باتضاح الملامح الأساسية لهوية سبارتاكوس المتكلم عبر هذا الصوت الكوني المطلق، يكون هذا الرمز قد أسس وجوداً نصيّاً يمهد للشاعر أن يتفاعل معه لإنتاج الهوية المتغيرة للقناع الذي يحمل اسمه، وذلك عن طريق التحول من سرد الحكمة المستفادة من التجربة إلى تفاصيل التجربة ذاتها، ومن الصوت المطلق القادم من أعماق الكون، والإحالات المراوغة، إلى صوت الفرد المتعيّن والإحالة المحددة، ومن الكثافة الدلالية الممتلئة إلى السرد القصصي المشبع بالصور والمشاهد الشعرية، ساعياً إلى تفتيت الكثافة الدلالية وتوزيعها على مواضع مختلفة من النسيج الشعري للأمزاج الثلاثة المتبقية، مع الإلحاح دائماً على التيمة الأكثر كثافة وتأثيراً: تيمة الموت؛ هذا الذي ألهب في داخله حُمّى الثورة والتمرد. يقول في المزج الثاني:

معلّق أنا على مشانق الصباح

وجبهتي - بالموت - محنية

لأنني لم أحنها.. حيّة

.....[1]

هذه هي الفقرة الأولى من المزج الثاني، والتي يمكن أن نحملها على صوت فرد يقول كلماته الأخيرة فيما هو يساق إلى الموت.

إنّ مشهد الشنق يحمل كثافة درامية عالية تنبع من التفكير في تحوّل الإنسان، في لحظة، من حقيقة إلى سراب، أو من التفكير في الموت وهو يتحقق رويداً رويداً، ويسود.

بدأت هذه الفقرة بسرد تجربة خاصة لمتكلم مفرد يتوخى طريقة التفاصيل الجزئية المشحونة بالتوترات الدلالية الناتجة عن انتقال الصورة المادية لمشهد الشنق إلى رمز يشع بدلالات الألم الأبدي الذي يعانيه صاحب الصوت في ذاته، ووطنه، وتطلعاته التي يراها تحثّ الخطى نحو حبل المشنقة.

وإذا كان المزج الأول تميّز بخصائص جعلت منه ذروة الانفعال الدرامي لكثافته العالية، فجاء نسيجاً شعرياً حادّ التوتر يحمل طاقة دلالية شديدة الإيحاء والتأثير، فإنّ الانتقال المفاجئ من الكثافة والحدة الانفعالية، ومن شمولية الصوت وعمومية الدلالة وقطعيتها، إلى الرخاوة والانفعالية والسردية، وفردانية الصوت، ونسبية التجربة التي يكابدها صاحبها، لا يفضي فقط إلى تعميق الإحساس بالتدحرج من منتهى القمة التي حملنا إليها المزج الأول إلى تفاصيل تجربة فردية تقوم على انطلاق حركة السرد من نهاية التجربة - المصير، بل يعمل على مضاعفة الشعور بحدة التناقض بين الذات الكُلّية المطلقة التي رفع إليها التمجيد والتطويب، وبين واقع الذات الفردية التي تبدأ في الفقرة الأولى من المزج الثاني، في قول تجربتها مبتدئة من النهاية.

[1] – الديوان، ص 147.

إنّ ضمير المتكلم في هذه الفقرة ليس سوى ضمير سبارتاكوس - قناع الشاعر - بدلالة العنوان. ويتأكد هذا الزعم حين يبدأ المتكلم في سرد تجربة الثورة والعصيان والشنق، التي نعلم مسبقاً أنّ سبارتاكوس التاريخي هو الذي خاضها.

ومن خلال تعقب التيمات الدالة للنص بمجمله، وقبلها الانعكاس الدلالي للعنوان وإشعاعه على موضوع القصيدة، يتضح أنّ الشاعر قد انفتح على سبارتاكوس الأسطورة بوصفه ذاتاً مغايرة، وتماهى معها في تجربة انفعالية داخلية، وفي عملية تفاعل خلاّق نتج عنها سبارتاكوس جديد نعرف هويته من خلال القصيدة، ومن خلال كلماته الأخيرة: إنه قناع الشاعر الذي يعكس رؤيته للواقع الراهن.

فهذا القناع يتكوّن ويولد من رحم النص، وينطلق في عرض تجربته من خلال كلماته الأخيرة النابعة من اللحظة الدرامية التي تصور مصيره الحتمي: لحظة مواجهة الموت. وإذا كان سبارتاكوس التاريخي قد واجه الموت الطبيعي عن طريق الشنق الحقيقي، فإنّ هذا الشنق يتحوّل في النص إلى شنق رمزي: شنق للآمال والتطلعات والأحلام الوردية بغد مشرق، التي يعيش عليها الشاعر ونظراؤه من المتطلعين للحرية والعدالة.

وكونه معلّقاً على "مشانق" وليس على مشنقة واحدة، دليل آخر على أنّ الشاعر - رغم محاولته تطويع النص لمعطيات العصر - ربط القصيدة بمشاهد الفلم الذي يبدأ أولها بصورة آلاف الصلبان. ومن أجل توسيع الآفاق التعبيرية لعملية الشنق، ولكي يتحوّل من شنق مادي إلى رمز يحتضن الدلالة التي حاولت الرواية تفجيرها قبل ذلك، فقد غيّب سبارتاكوس من عملية الشنق في أحداث الرواية، وكأننا بكل واحد من هؤلاء المصلوبين يحمل بين جنبيه سبارتاكوس الخالد، الواعد، أبداً، بالمجيئ.

وأما قوله "مشانق الصباح"، فهو مأخوذ من المشهد السينمائي نفسه، غير أنه بوسعنا أن نقرأ من خلال هذا المشهد الشعري المبني على "بلاغة الأضداد" أبعاداً دلالية أعمق من

تلك الواردة في المشهد السينمائي الذي يمر سريعاً دون أن يترك للمشاهد فسحة للتأمل الوئيد في إيحاءاته. ولعل ما يمكن تأويله هنا، من جملة التأويلات، هو أنّ المشانق، وفيما هي تشنق سبارتاكوس، تشنق الصباح، وذلك انطلاقا من أن الصباح وسبارتاكوس كلاهما رمز لوعد الحياة الجديدة والتطلع نحو الحرية.

فشنق سبارتاكوس، أو شنق الصباح يرمز إلى اغتيال الحلم بهذا الميلاد الجديد، كما أنّ اقتران لحظة الشنق بالصباح هو قتل للأمل الذي ينطوي عليه ميلاد يوم جديد، واندحار الأمل الإنساني إلى مهاوي الإحباط والهزيمة.

ويأتي السطر الثاني: «وجبهتي - بالموت - محنية» استكمالاً للمشهد السينمائي الذي يكتسب فيه سبارتاكوس ملامح المسيح المصلوب[1]. وأما السطر الثالث: «لأنني لم أحنها.. حية»، فهو عبارة عن تعليل يفسر نهاية سبارتاكوس، ويوضح السبب الذي أدّى إليها. ففي التاريخ، كما في الرواية والفلم، كان قتل سبارتاكوس نتيجة حتمية لإبائه ورفضه المطلق للعبودية، وثورته على أسياده، فهو كما تقول الرواية: «لم يطأطئ الرأس

قط»[1]. وكان «مرفوع الرأس على الدوام»[2]. لأنه «كان يرفض أن يكون حيواناً»[3]. وهذا ما تكرسه التيمات الدلالية الفرعية للقصيدة، بحيث جاءت نهايته تلك نتيجة لإرادة الحياة والتطلع نحو المستقبل للخروج من العدم، والخلاص من القهر والاستبداد.

ومن ثم، فإن نهايته لم تكن اعتباطية أو قدرية، بل ثمناً لموقف رفض نمطاً من العلاقات الاجتماعية بين سلطة مستبدة مهينة ومواطن ينشد حقوقه وكرامته. وتنتهي الفقرة

---

[1] – ليس في الرواية مشهد يتكلم عن صلب سبارتاكوس، كما لا نعثر على أي إشارة تحدد مصيره بوضوح، وكل ما يوجد من إشارات يجعل مصيره مجهولاً، ويذهب باتجاه الإيحاء بوجوده المستمر وإمكان انبعاثه المتجدد.(الرواية، ص 79)

[1] – هوراد فاست، سبارتاكوس، ص 190.

[2] – المرجع نفسه، ص ن.

[3] – م. ن، ص ن.

الأولى من المزج الثاني بسطر منقوط (.....)، قد يعتبر سطراً شعرياً رابعاً لا يقول سوى الصمت. لكنه الصمت المكثف، أو النص الغائب الذي يوحي إلى كلام محذوف يمكن أن يكون متعلقاً بتفاصيل الأسباب التي جعلت مصير سبارتاكوس الرافض يكون على هذا النحو.

فهذا الفراغ أو الخواء من شأنه أن يحفز ذاكرة المتلقي لتطلق ما تخبّئه من تجارب القمع على مرّ الأزمنة، ومنها تجربة سبارتاكوس القديم، كما تدفع به لإدراك علاقات "القرابة السرية" بين هذه التجارب وانغماسها في أعماق تجربة سبارتاكوس الجديد. فيُصبح سبارتاكوس- القصيدة استمرارا في الزمان، ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، لتجربة سبارتاكوس المطلق اللامتناهي.

وانطلاقاً من تقنية المفارقة، أو بلاغة الأضداد، وبناء على مميزات سبارتاكوس المطلق أو الكُلّي، ندرك أن مواقف هذه الشخصية وأقوالها التي تنطوي على ما يخالف مبادئها (جبهتي محنية)، ليست في الحقيقة سوى ردود فعل تنطوي على سخرية مريرة، وعلى إدانة حادة لقيم الاستسلام والخضوع للقهر والاضطهاد، بحيث «نستطيع أن نعتبر الدلالات الظاهرة لكثير من الأسطر والمتتاليات الشعرية، دوال تنطوي على دلالات ضمنية مناقضة تماماً لما تقوله الكلمات في حال عزلها عن ثوابت هوية سبارتاكوس، من جهة، وعن علاقات النسيج النصي، من جهة ثانية»[1].

إن هذه الاستنتاجات مستنبطة من التحليل النصي لجمل ومقاطع شعرية لاحقة، غير أنّ كمون نواة هذه الرؤى في التعارض الموجود بين دلالات المزج الأوّل ودلالات الفقرة الأولى من المزج الثاني، هو الذي أملى علينا التقدّم نحو الأمام، بغية التمكن من استخلاص الأنسقة الدلالية للنص بأكمله، وذلك باعتماد قراءة تذرع النص من أعلاه إلى أسلفه، وتتحرك

[1] – عبد الرحمان بسيسو، قناع المتمرد، ص 602.

عبره جيئة وذهاباً، وفي كل اتجاهاته الدلالية، لتفكّكه ثم تبحث من خلال هذا التفكيك عن الانسجام الدلالي الغائب.

وهذه إحدى أهم آليات المقاربة الموضوعاتية؛ إذ ليس على القارئ أن يتعقّب نويات المعنى بشكل أفقي رتيب، منتظراً منها في كل لحظة أن تجود عليه ببعض دررها المكنونة. إنّ القراءة الحقيقية لنص ما تجعل القارئ يتعرض لمفاجآت غير متوقعة في كل حين.

فالعمل الموضوعاتي يقتضي "السيطرة" على أهم فروع الموضوع الرئيسي منذ الوهلة الأولى، والإحاطة بجميع التيمات الفرعية التي تشكل مجتمعة مركز الموضوع الرئيسي ومحوره، والبحث عن مجموع العلاقات والقرابات السرية التي تُفْتَقد في الظاهر، حتى يعثر على الانسجام الغائب عن السطح والذي لا يسكن إلا في الأعماق البعيدة. فيكون المنطلق - والحال هذه - من موضوع معلوم يشكل الخلية الرئيسية للدلالة، أو المحرك المركزي الذي تنطلق كل الموضوعات الفرعية منه لتعود إليه.

فإذا كانت "العائلة اللغوية" لقصيدة "كلمات سبارتاكوس الأخيرة" بظهوراتها، وجذورها، وترددها، تصبّ في تيمة الموت والإحباط والهزيمة نتيجة التطلع إلى الحرية والعدالة، فإنّ المزج الثاني في هذه القصيدة جاء على شكل صراع يسير الهوينى في اتجاه المصير الأخير؛ فمن على "مشانق الصباح"، وبإيقاع رخو مستسلم يتسق مع حالة إنسان يساق إلى حتفه، ويتكلم بصوت الفناء والعدم، يبدأ سبارتاكوس في قول تجربته الكسيرة، عبر تضمينها في أعماق كلماته الأخيرة التي يتوجّه بها إلى إخوته، واصفاً حالة الذل التي سيطرت عليهم.

ففي الفقرة الثانية من المزج الثاني، يوجّه خطابه إلى إخوته «الذين يعبرون في الميدان مطرقين»[1]. ويلقي عليهم نبوءته. وقد يكون الإخوة المعنيون هم كل المضطهدين في الأرض. يخاطب هذا الثائر المعلّق على المشنقة إخوته «المنحدرين في نهاية المساء في

[1] – الديوان، ص 147.

شارع الإسكندر الأكبر»[1]، فيرى في هذا الانحدار صوب النهاية المحتومة، الموت يسري في حياتهم، ويرى في خضوعهم لغطرسة السلطة المستبدة (الإسكندر الأكبر) انكساراً داخلياً، وخجلاً من عجزهم المقيم، ودهشة تؤكد أنّ كل واحد منهم يحمل طاقات إنسانية جبّارة حوّلها الاستبداد إلى فشل وانكسار. ففي ظل القهر والاستبداد والعجز عن رفضه والثورة عليه، لا يعرف هؤلاء كيف يمكن أن يكونوا أشخاصاً فاعلين وصانعي حياة.

إن مصير سبارتاكوس، ومصير إخوته المستسلمين، وكل المعذبين في الأرض.. مصير واحد رغم اختلاف المسببات؛ فإذا كان ما قاد سبارتاكوس إلى حتفه هو ثورته الفردية القائمة على إدراك عميق لملابسات الواقع، وعلاقاته الاجتماعية، فإنّ الاستسلام والخضوع والقابلية التامة للانقياد للسلطة، هي التي كانت السبب المباشر في موت إخوته وهم على قيد الحياة، بمعنى أن تتساوى عندهم الحياة والموت، وهذا ما جعل سبارتاكوس ينظر حوله فيراهم معلقين على المشانق:

لا تخجلوا.. ولترفعوا عيونكم إليّ

لأنكم معلقون جانبي.. على مشانق القيصر[2]

وإذا كان هذا الرمز الموظف يتماهى بنظرائه من الثائرين عبر الأزمنة، بما يؤدي إلى وحدة التجربة الإنسانية في لهيب اشتدادها وخيبة إحباطها، فإنّ الشاعر يستعين في هذا المستوى الدلالي برمز "سيزيف" كناية عن الخيبة والإخفاق. ومنه نقرأ أنّ الفعل الفردي وقيم التمرد والثورة التي يرفعها الفرد وحيداً - على نبلها - ليست سوى فعل عبثي، ذلك لأنّ« المتمرد الفرد يكاد لا يرفع الصخرة عن صدره حتى تهوي عليه وتحطمه، ليأتي متمرد آخر يفعل الفعل نفسه ويلقى المصير عينه، بينما استجابة الحشد لنداء المتمرد، تجعل هذا الأخير ثائراً، وتجعل الفعل جذرياً وشاملاً، والتعبير جماعياً، وتحول دون انقلاب الهدف إلى نقيضه،

[1] – الديوان، ص 147 – 148.

[2] – الديوان، ص 148.

وتخلّص المتمرد الفرد من مصير يعجز عن ردّه»[1]، كما أنها تخلّص الجماعة من أنْ يكونوا أمواتاً في الحياة، ومن عدمية التجربة العبثية لسيزيف. وبهذا يصبح موت المتمرد الفرد شرارة بعث وميلاد، يقول في الفقرة الثالثة من المزج الثاني:

فلترفعوا عيونكم إليّ

لربما.. إذا التقت عيونكم بالموت في عينيّ:

يبتسم الفناء داخلي.. لأنكم رفعتم رأسكم.. مرَه!

"سيزيف" لم تعد على أكتافه الصخره

يحملها الذين يولدون في مخادع الرقيق[2].

إنه يلقي على إخوانه نبوءة الخلاص المشروطة بقدرتهم على أن يكونوا بشراً قادرين على استعادة الحياة الحرة التي لم يخلقوا إلا ليعيشوها. وهي نبوءة مغلفة باحتمال (ربما)، تؤكدها علامة التعجب التي تنطوي على التشكيك واليأس. فما يتطلع إليه سبارتاكوس من مثالية شيء، وما يدل عليه الواقع المناقض لها شيء آخر. ثم إنّ سبارتاكوس لا يزيّن لإخوانه هذه النبوءة، ولا يجعل تحققها في الواقع أمراً هيّناً، وبدون ثمن، وإنما يشكف عن جسامة المهمّة وثقل المسؤولية، وسوداوية المصير الذي ينتظر الإنسان الذي يقرر - منفرداً - أن يكون حرّاً. ذلك هو ثمن التمرد الفردي على سلطة قهرية، وذلك هو أيضاً ثمن الخضوع للسلطة، فلا يكون أمام الإنسان سوى أن يختار بين أمرين أحلامها مرّ: «موت في الحياة وحياة في الموت»[3]، بمعنى أنه إنْ تكلم مات، وإنْ صمت مات:

والبحر.. كالصحراء.. لا يروي العطش

---

[1] – عبد الرحمان بسيسو، قناع المتمرد، ص 605.

[2] – الديوان، ص 148.

[3] – عبد الرحمان بسيسو، قناع المتمرد، ص 606.

لأنّ من يقول "لا" لا يرتوي إلا من الدموع!

.. فلترفعوا عيونكم للثائر المشنوق

فسوف تنتهون مثله.. غدا

وقبّلوا زوجاتكم.. هنا.. على قارعة الطريق

فسوف تنتهون هاهنا.. غدا

فالانحناء مرّ..

والعنكبوت فوق أعناق الرجال ينسج الردى

فقبّلوا زوجاتكم.. إني تركت زوجتي بلا وداع

وإن رأيتم طفلي الذي تركته على ذراعها بلا ذراع

فعلّموه الانحناء!

علّموه الانحناء![1]

فخلاصة التجربة الأليمة تقول: إنّ المصير الذي يلقاه الثائر المتمرد على حبل المشنقة، هو نفسه المصير الذي يلقاه المستسلم الراضي على قارعة الطريق. فالمأساة واحدة بوجهين، وتصبح المعادلة على هذا النحو:

التمرد الفردي = الخضوع الجماعي = الموت.

[1] – الديوان، ص 148 – 149.

وتعتبر هذه واحدة من أهم التيمات التي يمكن التقاطها من إقامة المماثلة بين المصيريْن ومن الدعوة إلى عدم تكرار تجربة الثورة الفردية. ولعل وصف سبارتاكوس نفسه بـ «الثائر المشنوق» ما يوحي برغبة في التحوّل من التمرد الفردي إلى الثورة الجماعية العارمة.

إنّ التناقض الظاهر الذي تنطوي عليه الجمل الأخيرة من الفقرة السابقة، ما بين رفض الانحناء لكونه مرّاً قاتلاً، والدعوة إليه بوصفه يقي من الموت:« فعلّموه الانحناء ! علّموه الانحناء !»، وبالاتفاق على أنّ العمل الموضوعاتي يسعى إلى إلى إماطة اللثام عن التناقض الظاهر والبحث عن الانسجام الخفي والغائب، أو عن "القرابة السرية" بين الأنساق الدلالية، يمكن تفكيكه انطلاقاً من أنّ الإيحاءات الواردة في المزج الأول من القصيدة، والتي ألقت بظلالها الدلالية على النص بأسره، تدعونا إلى حمل المقاصد على الدلالة المقلوبة عبر تحويلها إلى تيمات تنطوي على مفارقة ساخرة. وبهذا تتحوّل المدلولات الظاهرة إلى مدلولات ضمنية مضادة لها، ومنسجمة تماماً مع مبدإ الرفض القطعي للتسلط والاستبداد.

وتتوالى الجمل الشعرية في بقية أطوار القصيدة، وتخلق المزيد من المفارقات الساخرة الأليمة، وهو الأمر الذي ما كان له أن يتحقق بمعزل عن كشف ثوابت الشخصية المستدعاة وهويتها، وعن استمرار دلالات المزج الأول في الإشعاع على أقانيم مختلفة من القصيدة، مرسخة هذه الثوابت من أجل رفع الالتباس والغموض والتناقض الظاهر، فتتحوّل الدعوة الصريحة إلى الخنوع، إلى مقابلها المتضمن فيها.

كما أنّ علامات التعجب الواردة في نهاية الجمل الشعرية تعمل بدورها على التشكيك في صدق ما يبث من دعوة إلى الاستسلام واليأس، وبالتالي تتحول هذه الدلالات تلقائياً إلى نقيض يتمّ مضاعفته عبر تداعي الدلالات المأساوية، فتذيب دلالات الخضوع الظاهرة، وتقلبها رأساً على عقب، يقول الشاعر:

الله لم يغفر خطيئة الشيطان حين قال لا!

والودعاء الطيبون..

هم الذين يرثون الأرض في نهاية المدى

لأنهم لا يشنقون!

فعلّموه الانحناء..

وليس ثَمّ من مفرّ..

لا تحلموا بعالم سعيد

فخلف كل قيصر يموت: قيصر جديد!

وخلف كل ثائر يموت: أحزان بلا جدوى...

ودمعة سدى![1]

إنّ هذه الأسطر لا ينبغي أن تقرأ على ظاهرها، بل ينبغي سبر أغوارها البعيدة، فبهذا فقط يمكن العثور على درر المعاني ولآلئها. فإنْ فعلنا ذلك، وجدنا في أعماقها دعوة موارية من سبارتاكوس - ولكنها ملحاحة - إلى ترك "الوداعة" و"الطيبة"، وإلى التطلع إلى مستقبل مغاير، بالثورة على قياصرة الزمان وجبابرته. وبالتالي يمكن أن ننظر إلى المفردات التي تنتمي إلى معجم الاعتراف بالخطيئة، والرغبة في التكفير عنها، من زاوية تناقض هذا المعجم الدلالي. يبدأ المزج الثالث كالتالي:

يا قيصر العظيم: قد أخطأت .. إني أعترف

دعني - على مشنقتي - ألثم يدك

ها أنذا أقبل الحبل الذي في عنقي يلتف

[1] – الديوان، ص 149.

فهو يداك، وهو مجدك الذي يجبرنا أن نعبدك[1].

إنّ الدلالة الظاهرة لهذه الجمل، تضع سبارتاكوس في موضع المنكسر الذليل، معترفاً بأنّ ثورته خطيئة توجب العقاب، غير أنّ المستوى المفارق الذي ينبغي أن تقرأ في ضوئه العبارات يقلب الدلالة إلى نقيضها. فاستخدام أداة النداء "يا" التي تستخدم لنداء القريب والبعيد، يفيد إلغاء المسافة بين العدوّين: سبارتاكوس والقيصر، وإلى وضعهما في حالة مواجهة تقتضي الندية. واقتران هذه الأداة مع الصفة: "العظيم" في جملة النداء: "يا قيصر العظيم"، يجب فهمها في سياق تهكمي مفاده أنّ سبارتاكوس يتعمّد السخرية من عدوّه، ومن العالم، ومن المصير الذي ينتهي إليه الأحرار، ويهيّئنا للتعامل مع الكلمات الموجهة إلى القيصر على غير ظاهرها. كما أنّ استخدام الجملة الاعتراضية: «-على مشنقتي-» توحي بأنّ هذه الشخصية لا تنطق عن إرادة حرة، وإنما عن إرغام وقهر، وبالتالي تلجأ إلى "تشفير" الكلام.

وتتكرر هذه الظاهرة في الفقرة الثانية من المزج الثالث حيث يستخدم الشاعر، بالإضافة إلى الجملة الاعتراضية، علامتيْ التنصيص وعلامة الحذف. وإذا كانت علامتا التنصيص تعملان على جعل كلمة "الوجود" معلّقة وعلى استيلاد السخرية من هذا "الوجود" الذي يمنحه الطاغية للأفراد، ويصبح بالتالي واهب وجود، فإنّ علامة الحذف (...) تجعل الكلام ينفتح ويستمر:

دعني أكفّر عن خطيئتي

أمنحك - بعد ميتتي - جمجمتي

تصوغ لك منها كأساً لشرابك القوي

... فإن فعلت ما أريد

[1] – الديوان، ص 150.

إن يسألوك مرّة عن دمي الشهيد

وهل تُرى منحْتَني "الوجود" كي تسلبني "الوجود"

فقل لهم: قد مات غير حاقد عليّ

وهذه الكأس - التي كانت عظامها جمجمته -

وثيقة الغفران لي[1].

من خلال هذه الفقرة، وفي سياق استخدام تقنية المفارقة، أو بلاغة الأضداد، نتابع تعقب المدلولات على غير معناها الظاهر؛ فسبارتاكوس لا يسترحم القيصر من أجل التكفير عن خطيئته، بقدر ما يسخر من الذين يطالبونه بفعل ذلك. وهو يقصد بمنح جمجمته لقيصر، فضح الذين يبنون أمجادهم على جماجم البشر: فجمجمته في الحقيقة ليست وثيقة غفران، بل وثيقة إدانة.

ويبلغ منسوب التوتر الدلالي ذروته القصوى في الفقرة الموالية من المزج الثالث، ويشكل بؤرة تتجمع حولها، وتفضي إليها الروافد الدلالية السابقة واللاحقة، لتعيد تشكيلها بعد ملئها بمكنونات الخلية الدلالية الرئيسية في القصيدة، وبعد عرض موقف الشخصية الرئيسية الموظفة من ذاتها ومن العالم، يقول:

يا قاتلي: إني صفحتُ عنك..

في اللحظة التي استرحت بعدها مني:

استرحتُ منك![2]

---

[1] – الديوان، ص 150.

[2] – الديوان، ص 150 – 151.

فالمعنى الغائب هنا، أنّ سبارتاكوس لم يصفح، ولم يسترح، ولم يترك عدوّه يستريح، لأنّ هذا الأمر تقرره الأجيال القادمة من الرافضين والثوار على امتداد الأزمنة المقبلة، والذين سيقفون في وجه استبداده وظلمه.

إنّ سبارتاكوس عاشق لهذه الحياة التي يريد أن يسلبها منه من لم يمنحه إياها. وإيقاف استمراريتها على مشانق العدم، لا يمكن أن تكون راحة بل عذاباً وألماً. وعاشق الحياة لا يرى في الموت خلاصاً له، وإنما خلاصه الحقيقي يتمثل في إقامة فردوس الحياة الدنيوية، ليكون عالماً جديداً لإنسان حرّ وسعيد. هكذا جاءت وصية سبارتاكوس للقيصر في الفقرة الأخيرة من المزج الثالث:

لكنني.. أوصيك إن تشأ شنق الجميع

أن ترحم الشجر!

لا تقطع الجذوع كي تنصبها مشانقا

لا تقطع الجذوع

فربما يأتي الربيع

"والعام عام جوع"

فلن تشم في الفروع نكهة الثمر!

وربما يمرّ في بلادنا الصيف الخطر

فتقطع الصحراء.. باحثاً عن الظلال

فلا ترى سوى الهجير والرمال والهجير والرمال

والظمأ الناري في الضلوع!

يا سيّد الشواهد البيضاء في الدجى..

يا قيصر الصقيع![1]

فهذه الفقرة - بالإضافة إلى كونها وصية – هي نبوءة مشروط تحققها بعدم تنفيذ الوصية.

ولأن سبارتاكوس يدرك أنّ القيصر - رمز السلطة المستبدة - ليس مستعداً للتوقف عن القتل، وإراقة الدماء، فإنه لا يتوسم فيه ذلك، ولا يحمّله وصيّة يأتمنه عليها، لأنّ الحقيقة أنّ هذه السلطة الجائرة ماضية في تحويل الأشجار إلى مشانق وصلبان، والبشر إلى عبيد أذلاء.

وإذا كان لنا أنْ نقرأ النص في سياق الواقع الذي اقتضاه، فإننا نستشف من المقاصد التعبيرية للوصية - النبوءة سبراً لأعماق هذا الواقع وظروفه القاهرة التي حكمت الإنسان العربي، والتي زجت به وبمصير البلاد في صحراء "صيف خطر"، ذلك الجاثم على كاهل الأمة منذ هزيمة حزيران عام 1967.

وبعد أن ألقى سبارتاكوس نبوءته التي كشف من خلالها عن مبادئه السامية، وثباته عليها في الأمزاج السابقة، يتوجّه في المزج الرابع والأخير - بعد خلع ثوب الشهيد والرائي، وألبس صوته نغمات المتهكم الآسي، والحالم اليائس، والنسر المنكسر - بالخطاب إلى إخوانه، ويطلعهم على حلمه المنهار، والذي هو في حدّ ذاته دعوة لهم - من وراء القيصرية والتسلط - لأنْ يستعيدوه ويعملوا على تحقيقه:

وإن رأيتم في الطريق "هانيبال"

فأخبروه أنني انتظرته مدى على أبواب "روما" المُجهَده

[1] – الديوان، ص 151.

وانتظرت شيوخ روما - تحت قوس النصر - قاهر الأبطال

ونسوة الرومان بين الزينة المعربدة

ظللن ينتظرن مقدم الجنود..

ذوي الرؤوس الأطلسية المجعّدة.

لكنّ "هانيبال" ما جاءت جنوده المجنّدة

فأخبروه أنني انتظرته.. انتظرته..

لكنه لم يأت!

وأنني انتظرته.. حتى انتهيت في حبال الموت

وفي المدى "قرطاجة" بالنار تحترقْ[1]

يستلهم الشاعر من تاريخ الصراع بين "روما" و"قرطاجة" في هذه الفقرة، جاعلاً من الأولى رمزاً للجحيم والعبودية، ومن الثانية رمزاً للعالم المثالي السعيد. وهذا ما يضاعف من حدة الصراع بين النقيضين، ويدل على أنّ الحلم الذي راود سبارتاكوس يتمثل في إحلال قرطاجة محلّ روما، وهانيبال محلّ القيصر، مفصحاً عن أنه لم يكن وحده الذي انتظر هانيبال ليستبدل روما بقرطاجة، بل شاركه في هذا الحلم، العاجز (الشيوخ) والعابث (نسوة الرومان في زينتهن المعربدة). فاجتماع العجز والعبث هو الذي أدى إلى انهيار الحلم.

وهانيبال الذي انتظره ولم يأت، لن يأتي، مثلما أنّ قرطاجة لا يمكن أن تُحمَل لكي تلقى في روما، وتحلّ محلّها. ولا يمكن أن تتحوّل روما إلى قرطاجة، إلا حين يصير كل

[1] – الديوان، ص 152 – 153.

واحد من أهلها سبارتاكوس حالما، ثائراً، وقادراً على تحويل القيصر المستبد في أعماقه إلى هانيبال الحر الكامن فيه.

وقد جاء إلحاحه على نقل مشهد احتراق الحلم (قرطاجة) إلى إخوانه، منطوياً على دعوة تحريض تستنهض فيهم الإنسانية من أجل إنقاذ الحلم:

وفي المدى: « قرطاجة » بالنار تحترق

« قرطاجة » كانت ضمير الشمس: قد تعلمت معنى الركوع

والعنكبوت فوق أعناق الرجال

والكلمات تختنق

يا إخوتي: قرطاجة العذراء تحترق[1].

إنّ هذه المشاهد لا تصور فحسب، احتراق الحلم، بل هي توصيف للواقع: «فحين تحترق "قرطاجة" تنفرد "روما" بالوجود وتصير، وحدها، سيّدة العالم الأرضي الجحيمي الذي تقيمه على خنق الحرية، وإماتة الحياة، وامتهان إنسانية الإنسان، وتحريم الكلمات»[2]. وبدخول "قرطاجة" الشبكة الرمزية للقصيدة، تتضاعف حدة التضاد بين المثالية المنشودة والمأساوية الموجودة.

وفي الفقرة الأخيرة من المزج الرابع، يستعيد سبارتاكوس نغمة السخرية، ونبرة اليائس المهزوم، ويكرر دعوته لإخوته أن يعلّموا ابنه الانحناء، ملحّاً على ذلك بتكرار هذه الجملة: «فعلّموه الانحناء» ثلاث مرات.

---

[1] – الديوان، ص 153.

[2] – عبد الرحمان بسيسو، قناع المتمرد، ص 618.

وإذا كان التكرار «حيثما وجد دليل على الهوس» كما يرى جان بيير ريشار، فإنّ هذا الهوس يمكن أن يُقرأ من منطلق السخرية والمفارقة، ويعزز ذلك تعارض هذه الجملة الواضح مع الفقرة التي سبقتها، والتي تتكلم عن احتراق الروح باحتراق قرطاجة - الحلم.

وهذا ما يفضي - انطلاقاً من البحث عن الانسجام الغائب بين التيمات الدالة - إلى استيلاد الدلالات الخفية، أو القرابات السرية التي تتجاوب مع الموضوع الرئيسي للقصيدة، وتتسق معه فيصبح سبارتاكوس بمقتضى هذه القراءة، يطالب بما يناقض ظاهر الدعوة، ويستنكر بالتالي موقف إخوانه الخاضعين للاضطهاد.

ويدعم هذا الزعم علامة الحذف المثبتة في نهاية كل لازمة، وهو ما يفتح إمكان استنباط المعنى الخفي عبر استدعاء الكلام المغيّب، أو عبر تأسيس سياق استبدالي يحوي المفردات التي تناقض ما اختاره سبارتاكوس لإقامة منطق تهكّمي مفارق؛ بحيث يمكننا استبدال مفردات الانحناء بمفردات الإباء والرفض لفك شفرات الرسالة الضمنية.

وإذا كان تكرار علامة الحذف يفيد ما تقدّم إيضاحه، فإنّ تكرار اللازمة يؤدي إلى تدوير القصيدة حتى تلتحم نهايتها المحتملة ببدايتها، فيكون المزج الأول هو خلاصة التجربة، وهو الحكمة المستفادة، والتمجيد الأول هو آخر كلمات نطق بها سبارتاكوس في لحظة حلمه الأزلي التي سبقت قتله. فهذا التدوير يجعل من المطلع خاتمة، ومن لحظة النهاية لحظة بدءٍ جديد، وهو ما يفتح تجربة سبارتاكوس القادم - الوعد، على تجربة سبارتاكوس القتيل، ليستخلص من حكمتها، ويتابع الحلم الذي شيّدته.

المبحث الثالث: موضوعاتية الصراع بين المثقف والسلطة من خلال استخدام الرمز الديني

* تمهيد

1 ـ الكتاب المقدس

* سفر التكوين، أو رفض البطريكية.

2 ـ القرآن الكريم

* تمهيد: لا يسلّم أمل دنقل - كشاعر رافض - بسخف الحياة. فالحياة في رأيه معطى جميل، وما يمسّها من سوء أو قبح، إنما يعود إلى ظروف طارئة من صنع البشر أنفسهم؛ ظروف تتعلق بالمتناقضات الضارية التي بنوا عليها حياتهم، وإلى العلاقات غير المتكافئة التي تسود بينهم.

فهو ينطلق من مبدإ مفاده أنّ جمال الحياة مشروط بالكفاح، متعلق بالإرادة الإنسانية، غير منفصل عنها، وهو إلى ذلك، حدث من أحداث المستقبل الواعد وإحدى بشائره.«لقد تجرّد أمل من كل عاطفة متخاذلة، وتجاوزت تجربته الشعرية عوالم الحزن والألم، معتزة بصلابة وكبرياء، وبإمكانية التغيير، وتقبّلت ذاتها بلا حدود، رافضة الحياة كما هي كائنة»[1]. ومن ثَمّ جاءت تجربته الشعرية رافضة لكل ما يشوّه الحياة.

وقد عمل الشاعر في دواوينه، وخاصة منها ديوان العهد الآتي، على استيحاء لغة الموروث الديني، وأسلوبه ومضامينه، بدرجة عالية من الألق والجاذبية، وبقدرة فائقة على استئناس مشاعر القارئ. فابتعاث لغة الموروث الديني في شعره هي الترجمة الحقيقية«لمعضلة شاعر واقعي من طراز أمل تدفعه رغبة التعبير لتثوير الشعر، ولأنْ يتعدى أعتاب الدائرة التي تخنق بمحدوديتها أصوات الشعراء إلى آفاق جماهيرية أرحب»[2].

إنّ محاولة إيجاد المعادل الموضوعي للمضامين والأفكار التي تخامر الشاعر، تخوّل له اختراق الحدود، والبحث عن كل الإمكانات التي تعبّر عن تمرّده على الواقع اليائس. فلم يتردد في النهل من الموروث الديني، متجاوزاً أحياناً حدود المألوف. فرحلة الرفض رحلة قاسية ومؤلمة، وإن كانت في شعره تنحو إلى الكوميديا الساخرة المريرة. ويعمل السياق

---

[1] – رضا الطويل، فن العزف على أوتار الغضب، تنويعات حول التجربة الشعرية لأمل دنقل، مجلة "دراسات عربية"، دار الطليعة، بيروت، يوليو 1980، نقلاً عن عبلة الرويني، سفر أمل دنقل، ص 91.

[2] – المرجع نفسه، ص 99.

التحريضي على توظيف التجربة الشعرية بكافة عناصرها، لتنتهي إلى الهدف المنشود، وهو تفجير مشاعر الغضب.

1 ـ الكتاب المقدس:

وجد أمل دنقل في الموروث المسيحي ما يساعده على التعبير عن الصراع بين المثقف والسلطة، فكتب قصائد استوحى دلالاتها من "العهد الجديد" ليعبّر من خلالها عن نزعة المثقف نحو التحرر والانطلاق، في مقابل نزوع السلطة المستبدة إلى تكميم الأفواه، والتضييق على الحريّات، مستعملة كل الوسائل القمعية.

ويأتي السيد المسيح على رأس الشخصيات المستدعاة من "العهد الجديد"، ليعبّر عن تضحية المثقف من أجل إعلاء كلمة الحق. وهذا النموذج شائع في الشعر العربي، ومستويات استخدامه متعددة.

ففي قصيد "العشاء الأخير"، يأتي توظيف رمز المسيح متماهياً مع "أوزيريس" الإله الفرعوني. فإذا كان "أوزيريس" النموذج المعبّر عن سعي المثقف إلى إصلاح الواقع والتبشير بمستقبل أفضل عن طريق الكلمة، فإنّ المسيح يجمع في دعوته بين الكلمة والفعل. يقول:

أنا "أوزيريس" واسيتُ القمر

وتصفّحتُ الوجوه..

وتنبّأتُ بما كان وما سوف يكون ؟

فكسرت الخبز، حين امتلأت كأسي من الخمر القديمة

قلت: يا إخوة، هذا جسدي.. فالتهموه

« ودمي هذا حلال فاجرعوه »!

خبّأ المصباح عينيه.. بأهداب جناحيه..

لكي تخفى الجريمة

وتتثّى الضوء من حد الخناجر!

- ربما أحياك يوماً دمع "إيزيس" المقدس

غير أنّا لم نعد ننجب إيزيس جديدة[1].

وعلى اعتبار أنّ المسيح كان يخاطب تلاميذه ومريديه - حسب العهد الجديد - فإنه كان قد استخدم مفردتيْ (كلوا، واشربوا)، بيد أنّ الشاعر حوّلهما إلى مفردتيْ (التهموا، واجرعوا)، لأنه كان يخاطب جلاّديه من القتلة ومصاصي الدماء، فحوّر المفردات ليكون وقعها أشدّ، يؤازرها السياق الذي يندرج في إطار التدليل على الوحشية والقسوة اللذين تمارسهما السلطة المستبدة.

وقريب من هذا، ما نعثر عليه في قصيدة "عشاء"، خاصة على مستوى الرؤية الشعرية، حيث نجد الشاعر (المثقف المعاصر) يزور أصدقاءه، ويطرق الباب في موعد العشاء ثمّ يدخل عليهم ملقياً التحيّة، غير أنهم لا يردّون التحيّة، ولا يهتمون بقدومه، ثم حين ينظر إلى ما يأكلونه يكتشف أنه لحمه، وما يشربونه دمه. يقول:

قصدتهم في موعد العشاء

تطالعوا لي برهة،

ولم يردّ واحد منهم تحيّة المساء

.. وعادت الأيدي تراوح الملاعق الصغيرة

[1] – الديوان، ص 224.

في طبق الحساء

.....

نظرتُ في الوعاء

هتفتُ: «ويحكم.. دمي

هذا دمي.. فانتبهوا»

.. لم يأبهوا !

وظلت الأيدي تراوح الملاعق الصغيرة

وظلت الشفاه تلعق الدماء[1]

فإذا كان المسيح قد وهب دمه لتلاميذه عن طيب خاطر، فإنّ "مسيح العصر"/ المثقف قد أهرق دمه، واستنزف عنوة وقهراً على أيدي أصدقاء يفترض فيهم ألا يغدروا به. وحين يشعر الشاعر (المثقف) بالعجز عن التصدي للسلطة الظالمة، وعن إحلال البدائل التي يتصورها ويهفو إليها، فإنه يفسح مساحة للغيبيّات ولعنات القدر في شعره، فيستحضر رؤيا "يوحنا اللاهوتي" التي تخلع على العالم أجواء ماساوية أليمة، خاصة منها تحويل نهر الفرات وكل مياه الأنهار والبحار إلى دم نتيجة غضب الرب.

فقد جاء في الإصحاح السادس من الكتاب المقدس التالي: «ثم سكب الملاك الثاني جامه على البحر فصار دماً كدم ميّت. وكل نفس حية ماتت في البحر. ثم سكب الملاك الثالث جامه على الأنهار وعلى ينابيع الماء فصارت دماً. وسمعت ملاك المياه يقول: عادل

[1] – الديوان، ص 59.

أنت أيها الكائن والذي كان والذي يكون لأنك حكمت هكذا. لأنهم سفكوا دم قديسين وأنبياء فأعطيتهم دما ليشربوا. لأنهم مستحقون»[1].

واستوحى أمل دنقل هذه الدلالة في قصيدة "الأرض والجرح الذي لا ينفتح"، وقصيدة "من أوراق أبو نواس"، فربط بين مقتل الحسين؛ رمز المثقف الثائر، وتحوّل الفرات إلى دم كنوع من العقاب الإلهي للسلطة الضالعة في مقتل الحسين. يقول في القصيدة الأولى:

لا النيل يغسل عارها القاسي.. ولا ماء الفرات!

حتى لزوجة نهرها الدموي،

والأموي يقعي في طريق النبع

«.. دون الماء رأسك يا حسين..»

وبعدها يتمكلمون، يضاجعون أرامل الشهداء،

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

فالحق مات![2]

فالأموي هنا، هو "ابن زياد" الذي قطع الطريق إلى نبع الماء عن الحسين ورفاقه ليموتوا عشطاً، وهو رمز السلطة القمعية من خلال استحضار مشهد كربلاء، والتقتيل الوحشي الذي لحق بالحسين وأصحابه.

وفي قصيدة "من أوراق أبو نواس"، يمضي الشاعر في تصوير المشهد نفسه، حيث يسعى إلى كشف النقاب عن حقيقة الصراع بين المثقف والسلطة، في صورة خروج الحسين

[1] – الكتاب المقدس، رؤيا يوحنا اللاهوتي، الإصحاح 16، ص 6.

[2] – الديوان، ص 155 – 156.

على سلطة الأمويين، وما انتهى إليه من تقتيل وتنكيل بأبناء علي وآل البيت. يقول دنقل على لسان أبي نواس في الورقة السابعة:

كنتُ في كربلاء

قال لي الشيخ إنّ الحسين

مات من أجل جرعة ماء

.....

وتساءلتُ

كيف السيوف استباحت بني الأكرمين

فأجاب الذي بصرته السماء:

إنه الذهب المتلألئ في كل عين[1].

ومن خلال هذا الحوار يستخلص الشاعر المنطق الذي يحكم علاقة المثقف بالسلطة المستبدة؛ فالغلبة دائماً للسلطة، ومردّ ذلك توافرها على الوسائل والإمكانيات والأسلحة التي تستعملها لمواجهة مناوئيها، في حين إنّ المثقف ليس له من سلاح سوى مواقفه وكلماته التي تقض مضجع الحاكم. وهذه النتيجة (انتصار السلطة وانهزام المثقف) اصبحت أمراً مقدراً على المثقف في أشعار أمل دنقل؛ ففي أغلب المعارك التي يخوضها المثقف ضد السلطة يعود منهزماً، كسيراً ومحبطاً، وهذا ما خلصت إليه إحصائيات الدواوين السبعة للشاعر. فقد اتضح أنّ الرفض والثورة في شعره منيا بالإخفاق في أكثر من 80% من قصائده. وهذا ما دعانا إلى وصف ثورة الشاعر بالثورة المخفقة. فهل تستطيع بضع كلمات أن تعلي من صوت الحق في مواجهة سلطة قوية بعدّتها وعتادها ؟! الواقع يقول عكس ذلك:

[1] – الديوان، ص 384.

إن تكن كلمات الحسين..

وسيوف الحسين..

وجلال الحسين..

سقطت دون أن تنقذ الحق من ذهب الأمراء

أفتقدر أن تنقذ الحق ثرثرة الشعراء[1].

ويعتقد أمل دنقل أن موقف أبي نواس - كمثقف - يكمن في وعيه التام بعجزه عن مواجهة السلطة، فيدفعه هذا العجز للهروب إلى معاقرة الخمر عندما يصبح الفعل النضالي عديم الجدوى. يقول:

مات من أجل جرعة ماء!

فاسقني يا غلام.. صباح مساء

اسقني يا غلام..

علّني بالمدام[2].

وكان الشاعر أثناء استلهامه من تراث الكتاب المقدس، وفيّاً لعادته في انتهاج أسلوب المفارقة، فهو يقدّم في عهده الآتي رؤية للواقع المنشود، مرتكزاً على «النقد المرّ للقيم المهترئة البالية والتمرد الثائر على أخلاقيات الهزيمة والهوان والطمع والقهر والتخلف والتردد»[3].

---

[1] – الديوان، ص 384 –385.

[2] – الديوان، ص 385.

[3] – جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ص 94.

وبعكس الكتاب المقدس بعهديْه، الذي يصوّر أحداثاً وقعت في الماضي، يتطلع ديوان "العهد الآتي" لما يجب أن يكون، محاولاً التبشير بإنسان المستقبل، وواقع المستقبل «في صورة تناقض واقع الهزيمة المنكر الذي عاشته الأمة العربية آنذاك (...). وهذه الرؤية المتمردة لا تتطلّع "للفاضل الحسن" وإنما تتطلع للأفضل والأحسن والأرقى بإطلاق»[1].

فالصورة التي ختم بها هذا الديوان كانت أليمة وصادمة لهذا الواقع المترهل الرديء، وللوجدان المصري والعربي، ساعياً من خلال كل ذلك إلى الترويج لعهده الجديد. يقول في خاتمة الديوان التي جاءت بعنوان "خاتمة":

آه.. من يوقف في رأسي الطواحين؟
ومن ينزع من قلبي السكاكين؟
ومن يقتل أطفالي المساكين؟
لئلاّ يكبروا في الشقق المفروشة الحمراء..
خدّامين..
مأبونين..
قوّادين..
من يقتل أطفالي المساكين؟
لكيلا يصبحوا - في الغد - شحاذين..
يستجدون أصحاب الدكاكين..
وأبواب المرابين..[2]

وهذه النظرة بقدر ما هي محبطة ويائسة، بقدر ما هي صادقة وصاعقة في الوقت نفسه، تهدف إلى تهيئة هذا الواقع المؤلم لصنع مستقبل مشرق.« فبعث الأصوات والأشكال

---

[1] – المرجع نفسه، ص. ن.

[2] – الديوان، ص 389 – 390.

والتضمينات والإيقاعات من (العهد القديم) و(العهد الجديد) يستثمر بذكاء لإضاءة وفضح العهد القديم والعهد الجديد في مصر العربية تبشيراً بمقدم العهد الآتي »[1].

* سفر التكوين أو رفض البطركية:

جاء في "دليل الناقد الأدبي" أن مفردة "البطركية" أو "البطريكية" بمعنى الأبوية، تعود إلى مفردتين يونانيتين تعنيان "حكم الأب". وبمجيء سبعينات القرن الماضي «أخذ مصطلح الأبوية في الشيوع في الدراسات النسوية ومن خلالها. ولعب المصطلح دوراً مركزياً في سعي أهل ذلك الحقل في تتبع السيطرة الذكورية في المجتمعات الإنسانية بوصف تلك السيطرة مصدراً للكبت»[2].

ورأى أوائل المشتغلين في ذلك الحقل أنّ الأبوية شائعة في كل المجتمعات، وأطلق على جهودهم آنذاك: «الدراسات ما بعد الاستعمارية». وفي ثمانينات القرن الماضي، خرج ميشال فوكو بنظرية تتكلم عن علاقة المعرفة بالسلطة «فقال المتأثرون بهذه النظرية بأنّ الأبوية جزء من شبكة القوى الاجتماعية الخاصة بتشكيل اجتماعي معيّن، والتي لا تحتكر فيها القوة جهة واحدة. كما تأثرت الأبوية بنظريات أخرى تنتمي إلى فترة ما بعد الحداثة، منها التقويض التي نحا أصحابها منحى نصوصياً ليقرأوا الأبوية من منظور تبدو فيه الأبوية بوصفها جزءاً من شبكة النصوص والاستراتيجيات الخطابية التي تنتج الهويات والذوات الإنسانية»[3]. ثم أصبحت البطركية تهتم بدراسة الخطاب السلطوي بشكال عام، مركّزة على ثنائية السلطة والمعرفة.

ومن أهمّ الدارسين العرب الذين اهتمّوا بهذا الحقل، فاطمة المرنيسي، وخاصة في كتابها: "الحريم السياسي وما وراء الحجاب"، وهشام شرابي الذي يُعدّ أهمّ من نقل مصطلح

[1] – عبد الجبار عباس، مرايا جديدة، دار الرشيد للنشر، بغداد، د. ط، 1981، ص 68.

[2] – ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2002، ص 68.

[3] – المرجع السابق، ص 64.

"البطركية" إلى اللغة العربية، في كتابه (البنية البطركية. 1987). وقد عمل شرابي في كتابه المعنون "النقد الحضاري للمجتمع العربي" الذي صدر عام 1992 على «نقد النظام الأبوي وتعريته إيديولوجياً وتعريته سياسياً وتفتيته من الداخل»[1].

في ديوان "العهد الآتي" يبرز هذا التحرك الكبير من العالم (الأبوي/ البطركي المقدس) إلى عالم (الابن)، أو (الإنسان التاريخي)، كنموذج للتحوّل المعرفي الذي يستهدف "العبث" بسلطة (المجرد/ الغيبي/ المطلق) لصالح (المجسد/المادي/ الإنساني)، من أجل الإنسان وحريته.

ولعلّ «هذا التحوّل المعرفي المتمثل في السؤال الأساسي، من السؤال عن (ماهية) الموجود إلى السؤال عن (شروط) هذا الموجود، يؤكد الصياغة الفكرية للشاعر وطبقته، تلك التي تمثلت في الانهيار الاجتماعي الذي تبلور في هزيمة 1967... وبالتالي سقوط اليقين والثابت وإخضاعه للنقد والتحليل على الطريقة القديمة»[2].

ويبدأ الشاعر بالتمرد على هرم السلطة الحاكمة ممثلة في عبد الناصر لإسقاط قدسيته، وهو الذي أعلن أنه «لا يستطيع أنْ يدين بالولاء لنظام يبدأ بفتح المعتقلات أمام مفكريه ومثقفيه»[3].

وتأتي قصيدة "سفر التكوين" لتزعزع الصورة الثابتة للعالم، يتمرد فيها الشاعر على التصور الموروث عن مكانة الإنسان في الكون، ويعلن الثورة على المرجعيات الدينية بوصفها سلطة قسرية، باستخدام لغة الرمز التراثي القائمة على استبدال العناصر التراثية،

---

[1] – المرجع نفسه، ص 66.

[2] – عبلة الرويني، أمل دنقل من الإلهي إلى البشري، مجلة "أدب ونقد"، القاهرة 1988، نقلا عن: عبلة الرويني، سفر أمل دنقل، ص 570.

[3] – جهاد فاضل، جناية أدونيس على الشعراء، مجلة "الحوادث" بيروت، العدد 1374، مارس 1983، نقلاً عن عبلة الرويني، سفر أمل دنقل، ص 673.

حتى ينتهي إلى يقينه الجديد والمتمثل في أنّ الإنسان هو الذي يملك موروثه، وليس الموروث هو الذي يملكه.

وعنوان الديوان المثير، يضعنا بدءاً، أمام علاقة مباشرة بالتراث الديني (الكتاب المقدس بعهديه)، والذي نجح الشاعر «من خلال علاقات التناقض بين لغة التراث وصورة الحلم الذي ينسجه في عهده الآتي، في خلق هوية متحركة داخل الديوان»[1].

فالسؤال الذي يثيره عنوان الديوان هو: هل العهد الآتي الذي يستشرفه الشاعر هو نموذج الحلم المنشود ؟ وهل يسعى الشاعر إلى الوعد بعالم فاضل موازٍ للواقع المعيش الذي سحق المثقفين والشرائح المقهورة، وبالتالي يستبدل (الذات العليا) بذاته الجماعية؟

من الواضح أنّ هذا التحول بدأ يحدث من الذات الإلهية العليا نحو الذات الجماعية في الديوان ككل، وفي القصيدة بشكل خاص. غير أنّ هذا التحول - الحلم ليس بالضرورة نموذجاً مثالياً أو طوباوياً، بل هو استشراف وسفر في المستقبل، وتوجّه حتمي ينبثق من رحم الواقع، ويراهن على التجربة الإنسانية وفاعليتها.

فالفعل وحده هو السبيل إلى تحقيق النموذج الإنساني الجماعي، والتجربة وحدها هي طريق تحقيق الحرية. والشاعر يلحّ على عنصر (التجربة) لدحض الغيبيات القدرية، لأنها تحقق للإنسان انخراطه الفعلي في حركة التاريخ.

- من الغيبي إلى المادي:

تسعى القصيدة إلى التأكيد على القيمة الوجودية لعملية (الدخول في التجربة) من أجل التدرج من (المطلق السلطوي) إلى (النسبي المشروط)، كما تسعى إلى الانتقال من بلاغة (المشابهة والسكون) إلى بلاغة (الاختلاف والحركة) من أجل إعادة الاعتبار إلى جدوى الفعل الإنساني.

---

[1] – عبلة الرويني، أمل دنقل من الإلهي إلى البشري، سفر أمل دنقل، ص 570.

ورغم الارتقاء بالتجربة كفعل إنساني، إلا أنّ خفوت ملامحها وعدم تبلورها بالشكل المأمول، يصادفنا داخل القصيدة، خاصة في الإصحاح الأخير، حيث نعثر على هوية ممزقة ومتصدعة، تؤكد حداثة الرؤية الشعرية، وتؤكد ما يسميه أدونيس بـ« تشقق في الكينونة ». يقول الشاعر:

حدّقتُ في جبيني المقلوب

رأيتني: الصليب والمصلوب

صرخت - كنت خارجاً من رحم الهناءة

صرخت؛ أطلب البراءة

كينونتي: مشنقتي

وحبلي السري:

حبلها

المقطوع![1]

أما الإصحاح الأول من القصيدة فيبدأ بقوله:

في البدء كنتُ رجلاً.. وامرأة.. وشجرة[2]

وهذا ما يشي منذ البداية بالتوجّه الدلالي للقصيدة نحو تأكيد الفعل الإنساني، على الرغم من تمركزها الظاهر في دائرة المرجعية الدينية، وخضوعها للهوية الثابتة المتمثلة في هذا المثلث:

---

[1] – الديوان، ص 335.

[2] – الديوان، ص 328.

كنتُ أبا.. وابنا.. وروحا قدسا[1]

فعلى المستوى الدلالي، تبدو العلاقة بين (الإله) و(الكون) في ثالوث مقدس يفضي إلى خلق علاقات ثلاثية النسق:

(رجل/ امرأة/ شجرة)

(أب/ ابن/ روح قدس)

(صباح/ مساء/ حدقة ثابتة)

وهذا ما يؤدي إلى خلق مساحة مسطحة خالية من الحركة، تقع في فخّ الزمن الثابت الذي يدور في دائرة مغلقة، وتخضع فيه العلاقات لمنطق الثالوث المقدس، نظراً لثبات السلطة الراسخة المهيمنة:

وكان عرشي حجراً على ضفاف النهر[2]

فشكل المثلث، وشكل الدائرة كلاهما مغلق يحيل على الثبات والمطلق، وتغيب فيه الحركة. وفي هذا المستوى يستخدم الشاعر مشاهد شعرية تشير إلى هذه الهوية الثابتة، الثلاثية الأبعاد، والمنغلقة على نفسها:

- الإوز يطفو على بحيرة السكون
- الحدقة الثابتة المدوّرة
- كان عرشي حجرا
- .....شجرة

---

[1] – الديوان، ص .ن.

[2] – الديوان، ص. ن.

وهذا السكون أدّى إلى الخواء التام.. إلى التلاشي.. وهو ما جعل الإله نفسه يشعر بالملل بعد أن افتقد عالمه للفعل، وبالتالي افتقد حتى المعنى:

حين رأيت أنّ كل ما أراه

لا ينقذ القلب من الملل[1]

لقد تزعزع محور القداسة هنا، حين اندفع متقدما نحو الشرط الإنساني (التجربة)، منقسماً على ذاته (لو انقسمت لازدوجت)، ومتحوّلاً إلى مصدر فاعلية تنحلّ فيها الأنسقة الثلاثية المغلقة، والخالية من الصراع والحركة، إلى علاقة جدلية تكرّس التجربة من خلال الرؤية الإنسانية التعددية كشرط وجودي. هذا ما نلمحه في مستهل الإصحاح الثاني:

قلتُ لنفسي: لو نزلت الماء.. واغتسلت.. لانقسمتُ

(ولو انقسمت.. لازدوجت.. وابتسمت)[2]

إنّ النزول إلى الماء في الحقيقة نزول إلى معمعة التجربة والحركة «فنحن لا ننزل النهر مرتين»، كما جاء في بعض المأثورات الإغريقية، لأنّ مياهه متحركة أبداً. فانغلاق هذا النسق الدوغمائي الثلاثيّ يشكل حركة بارزة في تنامي النسق الدلالي للقصيدة، وفي تدرجه متحوّلاً إلى الشرط الإنساني، على مستوى الرؤية، وعلى مستوى التشكيل اللغوي. فعلى مستوى الرؤية، يتقلص المحور الثلاثي المقدس إلى ثنائية بشرية محتفياً بقيمة (التجربة) كشكل من أشكال إعادة المعنى إلى العالم والأشياء. إنه التحوّل من فاعلية الخلق الساكن، والمنطق الغيبي المثالي، إلى فاعلية الاحتكاك والصراع والبحث عن الإمكانات اللامتناهية.

---

[1] – الديوان، ص 328 – 329.

[2] – الديوان، ص 329.

وعلى مستوى التشكيل اللغوي، تنتقل القصيدة من الطبيعة الجامدة الساكنة الخارجية في الإصحاح الأول: (العرش-الشجرة-الصباح-المساء-الشياه - الإوز)، إلى الطبيعة الداخلية ذات الملامسة والاحتكاك المباشريْن بين الأشياء في الإصحاح الثاني:

تناسج الزهر وشاحا من حرارة الشفاه

لففت فيه جسدي المصطك

.....

ورفّ عصفور على رأسي؛

وحطّ ينفض البلل[1].

فهذا الموقع الذي يحتله الإصحاح الثاني يلعب دور الوسيط في نقل القصيدة من السكون إلى الحركة والتحوّل، واضعاً الإنسان في مواجهة الإله، فيصبح محور القداسة يتحرك باتجاه الشرط الإنساني. يقول:

حدّقتُ؛ كل ما أراه

وجهي.. مكلّلاً بتاج الشوك![2]

إنّ استخدام النزعة البطركية المقدسة يكشف «عن دلالة اجتماعية وسياسية، تحيل إلى كل ما هو سلطوي فوقي في الكيان الاجتماعي.. فما زلنا محكومين داخل إطار المجتمع الأبوي.. بل إنّ صورة عبد الناصر (والذي تنتمي القصيدة إلى زمنه التاريخي)

[1] – الديوان، ص 329.

[2] – الديوان، ص 330.

كانت دائماً في أذهان المصريين هي صورة الأب.. بل والأب المقدس»[1]. وبهذا الشكل يكتسي التراث الديني عند أمل دنقل أبعاداً سياسية واجتماعية معاصرة.

وتتشابك الأنسجة الدلالية في الإصحاح الثالث؛ تذوب وتنحلّ، وتتواشج في بنى معقّدة، فيما يدخل (الإله) التجربة مجسّداً السلطة القهرية (دينية واجتماعية)، وبثالوثه المقدس، وأقانيمه المطلقة كما عبّر عن ذلك مدحت الجيّار[2]، وهي (الحب/ العدل/ الحق)، وما يولّده ذلك من تناقض بين الذات العليا وما تمثله من سكون وثبات، وبين الحركة داخل القصيدة.. يصبح الصراع ثنائياً بعد (التجربة)، بين هذه الذات العليا، وبين تحوّلها الإنساني (الذات الجماعية). يقول:

قلتُ: فليكن الحب في الأرض، لكنه لم يكن!

قلت: فليذب النهر في البحر، والبحر في السحب،

والسحب في الجدب، والجدب في الخصب، ينبت

خبزاً ليسند قلب الجياع، وعشباً لماشية

الأرض، ظلا لمن يتغرب في صحراء الشجن[3]

ويسقط الأقنوم الأول من تجربة الواقع المهترئ، في الزيف والاحتيال:

ورأيت ابن آدم - ينصب أسواره حول مزرعة

الله، يبتاع من حوله حرساً، ويبيع لإخوته

الخبز والماء، يحتلب البقرات العجاف لتعطي اللبن[1]

---

[1] – عبلة الرويني، أمل دنقل من الإلهي إلى البشري، سفر أمل دنقل، ص 574.

[2]– ينظر عبلة الرويني، سفر أمل دنقل، ص 574.

[3] – الديوان، ص 330.

وبعد ذلك يستعمل الشاعر جملة: «لا تضع السيف في عنق اثنين: طفل.. وشيخ مسنّ»[2]. كنوع من التوحيد بين الفكر السلطوي الفوقي القاهر ووضعه في نسق مرجعي واحد.

ثم يتهافت الأقنوم الثاني كما تهافت الأول، وينهزم مرة أخرى حين يقتل الواقع ويُجنّ العقل. يقول:

ورأيت ابن آدم وهو يجنّ، فيقتلع الشجر المتطاول،

يبصق في البئر يلقي على صفحة النهر بالزيت،

يسكن في البيت، ثم يخبّئ في أسفل الباب،

قنبلة الموت، يؤوي العقارب في دفء أضلاعه،

ويورّث أبناءه دينه.. واسمه.. وقميص الفتن[3].

ورغم ذلك الانفصال وتلك العزلة التي تكشف عن منطق متصادم بين عالم (الأب المقدس) وعالم الابن (الإنساني الممزق)، إلاّ أنّ الخلية الرئيسية المحرّكة للأنسقة الدلالية في هذه القصيدة، تكشف أيضاً عن هيمنة السلطة وتسيّدها من خلال تلك الفوقية الإلهية.

فما هو متحقق على أرض الواقع هو ذلك القهر الجماعي، وهو لا يتيح القدرة على الكشف والتغيير لأنه يفترض نوعاً من الثبات والسكون، يجسده ذلك الخضوع السلبي القائم.

---

[1] – الديوان، ص. ن.

[2] – الديوان، ص 331.

[3] – الديوان، ص 322.

«إننا أمام تجسيد سلطوي قاهر، وواقع متفسخ مقهور لا يحقق انزياح صورة العالم القديم، وبذلك يفقد الصراع محتواه ويفرغ من مضمونه ويسفر الفعل عن اللافعل»[1].

كما أن تراكم القهر في الواقع المستلب كما تشير إليه القصيدة، يفسح المجال لسقوط الثوابت والأقانيم والمقدسات حين تفشل في تسييد منطقها وتصوّراتها الغيبية:

ورأى الرب ذلك غير حسن![2]

فالاضطهاد المتراكم في الحياة الاجتماعية يترجم تغييب الحرية، ويفاقم من الخلل والتناقض المستشريين أصلاً، فالسلطة في أعلى مظاهرها وتجلياتها الدينية والسياسية هي سلطة قهرية وثابتة، لا تنطلق من الواقع الاجتماعي، بل تحطّ عليه من عل فتدمّره ويدمّرها.

- الحرية: تطلب ولا تدرك:

إنّ الحرية هي مطلب الشاعر من خلال نزعته الرافضة على مدار قصائد الديوان. فهي تحظى بالأولوية القصوى في شعره؛ فالحق لا يتحقق إلا بتحققها، والجمال لا يتحقق إلاّ بتحققها. بل إنّ الحرية شرط أساسي للوجود.

وعلى مستوى الرؤية الشعرية، يسعى أمل دنقل إلى تفتيت الواقع داخل صورة شعرية مكتملة، ما ينبئ بحدس الشاعر الثاقب بعالم موازٍ يؤسس له داخل القصيدة. فأمام السقوط الحاد، والانفصام الشديد بين السلطة المستبدة والإنسان المضطهد، لا تقف رؤية الشاعر عند حدود الاستقرار؛ فلا تكاد العقدة بين الأنسقة المتصارعة في الإصحاح الثالث تنفرج، حتى تنبعث حركة أشد عنفاً في الإصحاح الرابع، هي حركة عاصفة(تكنس هذا العفن) تتميز بالراديكالية:

قلتُ: فلتكن الريح في الأرض، تكنس هذا العفن

---

[1] – عبلة الرويني، أمل دنقل من الإلهي إلى البشري، سفر أمل دنقل، ص 576.

[2] – الديوان، ص 333.

قلت: فلتكن الريح والدم... تقتلع الريح هسهسة

الورق الذابل، المتشبث، يندلع الدم حتى

الجذور، فيزهرها ويطهرها، ثم يصعد في

السوق.. والورق المتشابك والثمر المتدلي؛

فيعصره العاصرون نبيذاً يزغرد في كل دن[1].

إن هذا النسق الراديكالي «يكشف عن رؤية ثورية يحدد فيها أمل دنقل صراحة صعود الطبقة التي يعلن انتماءه إليها.. فالممارسة = العنف. وللفقراء أن ينتسبوا للعنف فيحطّموا كلّياً الطبقة المعادية. إنّ الصراع الطبقي - هنا - هو حرب ضدّ الأحكام الجاهزة وضدّ المحرمات والمقدسات»[2]. وهذا ما يترتب عنه يقين جديد يناقض القيم السائدة:

إنني أوّل الفقراء الذين يعيشون مغتربين؛

يموتون محتسبين لدي العزاء.

قلت: فلتكن الأرض لي.. ولهم!

(وأنا بينهم)

حين أخلع عني ثياب السماء

فأنا أتقدّس - في صرخة الجوع - فوق الفراش الخشن![3]

---

[1] – الديوان، ص 333.

[2] – عبلة الرويني، أمل دنقل من الإلهي إلى البشري، سفر أمل دنقل، ص 578.

[3] – الديوان، ص 334.

وهذه إشارة صريحة لطبيعة الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها الشاعر والتي تحدد موازين تجربته الشعرية، وهي الطبقة المدحورة في غياهب القهر والاضطهاد. ومن هذه الطبقة يستمد الشاعر قوته ليخلع "ثياب السماء"، ويخلع صورة العالم الفوقي المتسيّد، محوّلاً قداسته نحو عالمه الإنساني الجديد المتجذّر في أوجاع الفقراء والمقهورين، وآمالهم الصاعدة نحو الحرية والانعتاق. يقول:

هذه الأرض حسناء، زينتها الفقراء.. لهم تتطيّب

يعطونها الحب، تعطيهم النسل والكبرياء[1].

إنّ الصوت الذي يستخدمه الشاعر على مدار القصيدة هو صوت ضمير المتكلم: (قلت).. وقد يكون صوت الحلم الذي يختزل آمال الفقراء والمضطهدين بغدٍ أفضل. ومن خلال هذا الضمير المتكرر يلعب الشاعر على تقنية الأزمنة (الماضي- الحاضر - المستقبل)؛ ففي الإصحاح الأول، وعند ما كان يتكلم عن خلق الكون، استخدم فعلاً ماضياً؛ (كان):

- كنتُ رجلاً

- كنت أباً

- كنت الصباح.. وكان عرشي.. حين رأيت.

وقد يوحي تكرار الفعل بتهافت ذلك العهد القديم. وحينما ينتقل من العهد القديم الراكد إلى الزمن الحاضر في الإصحاح الثالث، يستخدم الفعل المضارع في ركام من المشاهد الشعرية المقيتة التي تؤكد تلاشي الواقع وانسحاقه:

- ينصب أسواره حول مزرعة الله

[1] – الديوان، ص. ن.

– يبتاع من حوله حرسا

– يحتلب البقرات، ويشعل في المدن النار

– يغرس خنجره في بطون الحوامل

– يلقي أصابع أطفاله علفاً للخيول

– يبصق في البئر

– يلقي على صفحات النهر بالزيت.

وحينما يبدأ التحوّل الراديكالي في نسق القصيدة (الإصحاح الرابع)، ويمضي قُدماً باتجاه الحلم مستشرفا الخلاص والحرية، يستخدم فعلاً مستقبلياً متصلاً بالحتمية؛ إنها نظرة مستقبلية تنطلق من معطيات الواقع:

– فلتكن الريح في الأرض

– فلتكن الريح والدم

– فلتكن الأرض لي.. ولهم!

فمن خلال صوت الرؤيا أو الحلم، يجتاز الشاعر جميع الأزمنة ويخترقها، ليصبح نموذجه الإنساني ساكناً في القصيدة.

لقد سعى الشاعر جاهداً إلى العبث بالهرم الاجتماعي الموروث في هذه القصيدة، وتحريك محور القداسة ليوجّهه من القوى الغيبية العليا، إلى القوى البشرية الفاعلة. لكن أزمة

التغيير ظلّت داخل الإصحاح الخامس والأخير «أزمة ممزقة وهوية متصدعة تمنح الذات الجماعية الصاعدة ملامح التشقق»[1]. يقول:

حدّقت في جبيني المقلوب

رأيتُني: الصليب والمصلوب[2].

وهذه النهاية تنجسم مع النتيجة المستفادة من عملية الإحصاء: فالثورة مهما بلغ توهّجها تتحطم على صخرة الواقع القمعي، وكلّما تعالت أصوات التمرد والعصيان من حناجر الكادحين والمثقفين، كان مذاق الهزيمة أشدّ مرارة.

فالتسيّد والهيمنة هو قدر كل سلطة، سماوية كانت أو أرضية، والعذاب والقهر هو قدر الأحرار والمتطلعين إلى الحرية والعدالة. ورؤية الشاعر في هذا الصدد رؤية عصرية مستمدة من عمق الواقع وتمثل موقفاً ناضجاً وواعياً بملابسات المرحلة ورهاناتها.

2) القرآن الكريم:

من أهمّ الرموز التي تطالعنا في الاستخدام الديني عند أمل دنقل، صورة الشيطان. والقرآن الكريم «يبرز الشيطان أو إبليس خارجاً عن أمر ربّه خالعاً ثوب الطاعة رجيماً مطروداً ملعوناً»[3]. وقد خالف الشاعر هذه الصورة في قصيدة "كلمات سبارتاكوس الأخيرة"، فهو بحسه المرهف، ورفضه الأوضاع السائدة التي حوّلت الناس - وخاصة المثقفين - إلى عبيد وخدّام، وجد في الشيطان ملمحاً إيجابياً هو أنه استطاع أن يقول "لا" في وجه من قالوا "نعم". إنها «روح التمرد وروح الثورة على الأوضاع البالية، وامتهان كرامة الإنسان، وهي ليست ثورة ضد الله وإنما ضد هؤلاء الذين انتهكوا حرمة الإنسان في مصر، وأوقعوا به

---

[1] – عبلة الرويني، أمل دنقل من الإلهي إلى البشري، سفر أمل دنقل، ص 580.

[2] – الديوان، ص 535.

[3] – جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ص 227.

الهزائم، وأسقطوه في هوة الضياع. إنها ثورة ضد أنصاف الآلهة، وما الشيطان إلا معادل موضوعي للتعبير عن هذا التمرد المشتعل في أعماق الشاعر»[1].

والقصيدة بشكل عام تدعو إلى التمرد والثورة على أجهزة السلطة وطغيانها، وتمجد دور الثائر سبارتاكوس الذي امتشق السيف في وجه العبودية، وفي وجه السلطة العابثة بكرامة الإنسان وحريته. ومطلع القصيدة هو الخلية الدلالية الأشد إثارة:

المجد للشيطان.. معبود الرياح[2]

والمجد هنا ليس للشيطان إبليس، كما يرى المقالح «ولكنه للشيطان "سبارتاكوس" ذلك العبد الشجاع الذي اشتاقت نفسه للحرية فقال "لا" في وجه القيصر وكانت النتيجة أن اسمه ظلّ على كل لسان، وظلت روحه الأبدية الألم تزرع الشجاعة في نفوس العبيد، وتدفع بهم في الصفوف الأولى من المواجهة»[3].

فمطلع القصيدة هو تطبيق لميزة تميّز شعر أمل دنقل وهي أسلوب المفارقة، والتي من خصائصها ومقتضياتها «أنّ الكشف عن المعنى الحقيقي الذي يسوقه الشاعر لا ينتج عنه إلغاء قوة المعنى الظاهر. وتتضح هذه الخاصية الأخيرة من خلال جملة - المجد للشيطان - فرغم أنّ معناها الباطن يحمل تمجيد الثائر وحضاً على الثورة، إلاّ أنّ معناها الظاهر لا يقلّ قوة عن المعنى الباطن، وهو تحطيم النموذج التراثي المقدس للنص الآخر للجملة وهو اللعنة على الشيطان»[4].

---

[1] – حامد يوسف، شعراء السبعينات في مصر، ما لهم وما عليهم، مجلة "أدب ونقد"، العدد 3، يوليو 1985، ص 21.

[2] – الديوان، ص 147.

[3] – عبد العزيز المقالح، أمل دنقل وأنشودة البساطة، مجلة "إبداع"، العدد 10، السنة الأولى، أكتوبر 1983، ص 28.

[4] – محمود عبد الوهاب، حول استلهام التراث وقصائد أمل دنقل، مجلة "أدب ونقد" العدد 13، يونيو – يوليو 1985، ص 82.

غير أنّ جابر قميحة يرى أن هذا الاستخدام، وبهذه الطريقة «زيادة على ما فيه من انتفاش وتهويل، لا يحلّ المشكلة. فليس ثمة مقتضى جمالي أو إنساني يتطلب تحطيم النموذج التراثي المعهود للشيطان في القرآن وفي الفكر الإنساني»[1].

ومع ذلك يعتقد أنّ الشاعر حالفه التوفيق في تحوير واقعة مقتل سبارتاكوس، فالتاريخ يؤكد أنه مات قتيلاً في إحدى المعارك، ولكن الشاعر جعله يموت على مشنقة القيصر، فنهايته هي الموت على يد السلطة الظالمة. والمخالفة هنا «كان لها "المقتضى الفني": فالموت البطيء على الصليب يزيد من تعميق مأساة هذا العبد المتمرد على الطغيان، ويعطيه الفرصة ليقول كلماته الأخيرة.. ويعرض قضيته.. وهي قضية خالدة تمثل الصراع الأبدي الخالد بين الحق والباطل، بين الحرص والنزوع الطبيعي للحرية، وحرص السادة والمتسلطين على السيادة والتسلط»[2].

وقد استوحى الشاعر من القرآن الكريم كذلك على مستوى اللغة، إذ أنّ للمفردة القرآنية منزلتها في شعره، حتى في بداياته الرومنسية، وقبل اشتداد تجربته ونضجها، حين كان يعالج قضايا عامة. ومن أمثلة ذلك قوله في قصيدة "براءة":

فقد تترمّد الأفكار في جمرك

وأحرق جنة المأوى[3].

وهذا ما جاء في قوله تعالى: ﴿عنده جنّة المأوى﴾[1]، أو قوله تعالى:﴿فإنّ الجنة هي المأوى﴾[2]. وفي قصيدة "أيلول" يضمّن المشهد الأخير من قصة النبي سليمان متمثلاً في موته وهو متكئ على عصاه. يقول:

---

[1] – جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ص 230.

[2] – المرجع نفسه، ص 234.

[3] – الديوان، ص 77.

أيلول الباكي هذا العام

يخلع عنه في السجن قلنسوة الإعدام

.....

ليلة أن وقف على درجات القصر الحجرية

ليقول لنا: إنّ سليمان الجالس منكفئاً

فوق عصاه

قد مات ! ولكنا نحسبه يغفو حين نراه!![3]

ويبدو التأثر بالقصص القرآني واضحاً في قصيدة "مقابلة خاصة مع ابن نوح"، حيث نعثر على استخدام استثنائي للرمز الديني من خلال تحريره من دلالته التراثية. غير أن تحوّل الدلالة لم ينتج ذلك التفاعل الخلاق بين الماضي والحاضر، بل ينتهي إلى القطيعة بينهما، وهذا ما ينسجم مع السياق العام للديوان:

جاء طوفان نوح!

.....

المدينة تغرق شيئاً.. فشيئاً

تفرّ العصافير،

والماء يعلو،

.....

ها هم "الحكماء" يفرون نحو السفينة[1].

---

[1] – سورة النجم، الآية (15).

[2] – سورة النازعات، الآية (41).

[3] – الديوان، ص 166.

فعلى العكس من دلالة الطوفان في القصة الدينية، وهي تطهير الأرض من الآثام والمعاصي، نجد أنّ "الحكماء" في القصيدة هم الناجون باللجوء إلى السفينة، وهو يقصد بالحكماء: المغنّين، والمرابين، وجباة الضرائب، وتجار السلاح، وفئات أخرى مهمسة مثل العاهرات والسماسرة...إلخ.

فإذا كان هؤلاء هم الحكماء انطلاقاً من تقنية المفارقة والسخرية التي يستخدمها الشاعر، نفهم عمق القطيعة التاريخية بين الماضي والحاضر؛ فالقيم تشوهت والمبادئ انقلبت، وأصبح الفارّون من مواجهة الخطر المحدق بالوطن هم "الحكماء"، وهو ما جعل الشاعر يضع كلمة "الحكماء" بين علامتي تنصيص. ويقابل هذه الفئات الموصوفة "بالحكمة"، ابن نوح، أو صوت الشخصية الشعرية متوحّداً مع شباب المدينة الذين كانوا:

يلجمون جواد المياه الجموح

ينقلون المياه على الكتفين

ويستبقون الزمن

يبتنون سدود الحجارة

علّهم ينقذون مهاد الصبا والحضارة

علّهم ينقذون.. الوطن[2]

فهؤلاء الشباب المؤمنون بالوطن، هم الذين رفضوا الفرار، ووقفوا في وجه الطوفان، حتى أصبح مصيرهم أقرب إلى الموت منه إلى الحياة:

كان قلبي الذي نسجته الجروح

---

[1] – الديوان، ص 465 – 466.

[2] – الديوان، ص 467.

كان قلبي الذي لعنته الشروح

يرقد - الآن - فوق يقايا المدينة

وردة من عطن

هادئاً..

بعد أن قال "لا" للسفينة

.. وأحبّ الوطن![1]

فكان مصير من أحب الوطن وذاد عنه هو هذه النهاية الماساوية بعد غرق المدينة تحت الطوفان، ولم ينج في النهاية سوى الانتهازيين الفارّين الذين:

طعموا خبزه..

في الزمان الحسن

وأداروا له الظهر

يوم المحن![2]

[1] – الديوان، ص 468 – 469.

[2] – الديوان، ص 467 – 468.

المبحث الرابع: موضوعاتية الصراع بين المثقف والسلطة من خلال استخدام الرمز التاريخي.

*تمهيد

1 ـ الحجاج بن يوسف

2 ـ الحسن الأعصم

3 ـ الحسين بن علي

4 ـ صقر قريش

5 ـ عثمان بن عفان

6 ـ أبو موسى الأشعري

7 ـ زرقاء اليمامة

8 ـ أبو نواس

9 ـ صلاح حسين

*تمهيد:

إنّ الشخصيات والوقائع التي أفاد منها أمل دنقل من التاريخ العربي الإسلامي، يشترك أغلبها في خدمة الدلالة التي أرادها الشاعر للتعبير عن موضوعة الصراع بين المثقف والسلطة، وانقسمت إلى:

- شخصيات تمثل الحاكم أو السلطة القمعية.
- شخصيات تمثل المثقف المضطهد.

ويسعى البحث من خلال تتبع حضور هذه الشخصيات في شعر أمل دنقل، إلى رصد موقفه من الصراع بين المثقف والسلطة عبر مراحل زمنية مختلفة، فهناك شخصيات من التاريخ القديم، وهناك شخصيات أخرى من التاريخ الحديث والمعاصر.

1 ـ الحجاج بن يوسف:

يستدعي الشاعر هذه الشخصية في إطار تعرية حقيقة السلطة القمعية بكل ما تمثله من كبت للحريات وتكميم للأفواه. يقول في قصيدة "الأرض.. والجرح الذي لا ينفتح":

من أنت يا حارس؟

إني أنا الحجاج..

عصّبني بالتاج..

تشرينها القارس![1]

لقد كان الشاعر يتأمل في تاريخ السفاحين «أو هي قراءة ممتدة في سفر القهر، فيستحضر من التراث العربي، ذلك التاريخ الممتد لقهر السلطة العربية للمحكومين، ويأتي على رأسهم "الحجاج بن يوسف". إنّ الحجاج هو حارس الأرض إذن، وهو المؤتمن

[1] – الديوان، ص 154 – 155.

عليها»[1]. غير أنه يقعد عن حمايتها حين يداهمها الأعداء، وبدلاً من الذود عنها والسعي إلى دحر العدو، يمعن في قمعه واضطهاده من أجل الحفاظ على سلطته:

هل ثبت الثقفي

قناعه المهزوز؟

فقد مضى تموز..

بوجهه العربي[2]

فالزمن يتغيّر، ويمضي "تشرين" بما يرمز إليه من وعد المطر والخصب، ويمضي تموز برمزيته الثورية من جهة، وارتباطه بإله الخصب عند البابليين من جهة ثانية، بينما السلطة الغاشمة ما تزال جاثمة على رقاب الشعوب، تزهو بالتاج والصولجان، وتلوّح بسيفها الطويل دونما تفكير في كيفية استرداد الأرض المغتصبة.

2 ـ الحسن الأعصم:

يستخدم الشاعر هذه الشخصية بواسطة الأسلوب الأثير لديه: المفارقة، فيصوّر "الحسن الأعصم" بطريقة كاريكاتورية مثيرة للسخرية، وبعيدة عن صورته الحقيقية في التاريخ العربي. فقال عنه أحد المستشرقين: «كانت سيرة الأعصم باهرة إلا أنها كانت قصيرة المدة (...). قاتل الحسن الفاطميين بالشجاعة نفسها التي خاض فيها القرامطة سابقاً غمار الحرب ضد جيوش العباسيين (...) تمتع الحسن بمواهب عسكرية وشعرية تذكّر بعمّه»[3].

---

[1] – كامل عبد الموجود الصاوي، الأرض في الشعر الحر، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة المنيا، مصر 1987، ص 122.

[2] – الديوان، ص 156.

[3] – ميكال يان دي خوييه، القرامطة، نشأتهم، دولتهم، وعلاقتهم بالفاطميين، ترجمة وتحقيق حسين زينة، دار ابن خلدون، بيروت، لبنان، د. ط، 1987، ص 145 – 146.

لكنّ الطريقة التي قدّمه بها الشاعر بعيدة تماماً عن صورته الحقيقية ومجافية لها. فهي تنسجم مع مقتضيات تقنية المفارقة، وقلب الحقائق لاكتشاف المعنى والدلالة المناسبة عن طريق خرق المألوف. فها هو الحسن - في القصيدة - يعود من المشرق خائباً بعد ما تكبّدت جيوشه هزيمة نكراء ضاعت معها القدس، مرتدياً لباساً بهلوانياً بلون أرجواني، مزهواً بأمجاده العسكرية المتمثلة في التنكيل بالأطفال، وفي الدماء المراقة من جرّاء المذابح التي قام بها جنوده ضدّ المواطنين العزّل في الداخل. وتصل السخرية إلى مداها حين نرى تمثاله المهيب لا يقوى حتى على مقاومة الريح. يقول في قصيدة "في انتظار السيف":

عادت الخيل من المشرق،

عاد (الحسن الأعصم) والموت المغير

بالرداء الأرجواني، وبالوجه اللصوصي،

وبالسيف الأجير

فانظري تمثاله الواقف في الميدان..

(يهتز مع الريح!)

انظري من فرجة الشباك:

أيدي صبية مقطوعة..

مرفوعة فوق السنان

(.. مردفا زوجته الحلبي على ظهر الحصان)

انظري خيط الدم القاني على الأرض:

«هنا مرّ.. هنا».

فانفقأت تحت خطى الجند..

عيون الماء،

واستلقت على التربة.. قامات السنابل

آه.. ها نحن جياع الأرض نصطف..

لكي يلقى لنا عهد الأمان

ينقش السكة باسم الملك الغالب،

يلقي خطبة الجمعة باسم الملك الغالب،

يرقى منبر المسجد..

بالسيف الذي يبقر أحشاء الحوامل[1].

لقد جاءت صورة "الحسن الأعصم" في القصيدة امتدادا لمفهوم السلطة الغاشمة التي فشلت عساكرها في حماية الوطن من العدو الخارجي، بينما هي في الوقت نفسه لا تكفّ أذاها عن المثقفين وأصحاب الرأي المخالف والمناوئين لها في الداخل.

3 ـ الحسين بن علي:

يبدو أنّ أمل دنقل - ومثلما أشرنا إلى ذلك سابقاً - يتعاطف وجدانياً مع أبناء "علي". فالحسين يرمز عنده إلى المثقف الذي يواجه السلطة من أجل إحلال العدل والسلام. وهو الذي مات شهيداً في سبيل الحق والحرية. والنموذج الذي يقدمه في شعره عن الحسين يتسم بسعيه الحثيث وتعطشه لتحقيق العدل، في صورة عطشه للماء بعد أن قطعت عنه السلطة - في صورة ابن زياد - طريق النبع:

[1] – الديوان، ص 245 – 246.

والأموي يقعي في طريق النبع

دون الماء رأسك يا حسين[1].

ومن ثمّ تصبح هذه السلطة ضالعة في مقتل الحسين، فيخلو لها المجال لتعمل سيفها في انتهاك الحرمات والتعدّي على الأعراض، بعدما عجز الناس عن المقاومة:

وبعدها يتملكون، يضاجعون أرامل الشهداء،

ولا يتورعون، يؤذّنون الفجر.. لم يتطهّروا من رجسهم،

فالحق مات[2].

وتتكرر صورة مصرع الحسين في كربلاء، في قصيدة "من أوراق أبو نواس"، فيحرص الشاعر على إظهار السلطة وهي تستعرض قوتها ضد المواطنين العزّل، وخاصة المثقفين، إما بإغداق الأموال لشراء الذمم، وإما بالقتل والملاحقة للترهيب. يقول الشاعر في الورقة السابعة من القصيدة:

كنت في كربلاء

قال لي الشيخ إنّ الحسين

مات من أجل جرعة ماء !

.....

وتساءلت

كيف السيوف استباحت بني الأكرمين

---

[1] – الديوان، ص 155، 156.

[2] – الديوان، ص 156.

فأجاب الذي بصرته السماء:

إنه الذهب المتلألئ في كل عين[1].

4 ـ صقر قريش:

يكنّ أمل دنقل إعجاباً خاصاً في شعره لشخصية "عبد الرحمان الداخل"، فهو القائد الأموي الوحيد الذي أفلت من اضطهاد بني العباس، وأنشأ دولة أموية في الأندلس بعد بطولات مضنية، وهو – إلى ذلك – نموذج الحاكم العربي المثقف الذي لم تنسه هموم السياسة ومشاغل السلطة الاهتمام بالمثقفين. وبهذا المعنى تصبح هذه الشخصية نموذجاً استثنائياً استطاع تخطي أنهار الدم التي أقامها بنو العباس ليلجأ إلى الأندلس، ويقيم فيها دولة العدل والحق. يقول الشاعر في قصيدة "أيلول":

الأمراء الصمّ

ماتوا على المداخل

لم يبق إلا "الداخل"

يعبر نهر الدم![2]

غير أنّ هذا النموذج الفذّ يتحوّل في قصيدة "بكائية لقصقر قريش"، ويأخذ منحى مختلفاً، فيطالعنا عاجزاً ذليلاً: «باق على الرايات مصلوباً مباحاً»، بعدما نجحت السلطة في تقييد حريته. وينضمّ إلى موكب الماشين «في أنشودة الفقر المسلّح». وهذه النهاية في الحقيقة أصبحت مألوفة في معظم قصائد الشاعر، مثلما مرّ بنا سلفاً؛ فالثورة التي يرفع لواءها المثقف في وجه السلطة بكل قوتها وغطرستها، تنتهي غالباً بالهزيمة والانكسار.

---

[1] – الديوان، ص 384.

[2] – الديوان، ص 167.

إنّ هذا الرمز التاريخي المرتبط في الذاكرة العربية بالبطولات والأمجاد يصبح «(ما بين خيوط الوشي) زراً ذهبياً يتأرجح». وتؤدي هذه القطيعة التاريخية والتحوّل في دلالة الرمز الموظَّف إلى انشطار اجتماعي تجسد شعرياً، باتخاذ المسارات الدلالية في القصيدة اتجاهات متوازية لا تلتقي. وهذا ما نقرأه في الفقرة الشعرية التالية:

أنت ذا باق على الرايات مصلوبا.. مباحا

-«اسقني...»

لا يرفع الجندي سوى كوب دم.. ما زال يسفح

.....

-«اسقني...»

لا يرفع الجندي سوى كوب دم.. ما زال يسفح!

بينما "السادة" في بوابة الصمت المملح

يتلقون الرياحا

ليلفوها بأطراف العباءات..

يدقوا في ذراعيها المسامير

وتبقى أنت

(ما بين خيوط الوشي)

زرّاً ذهبيا

يتأرجح!

وقف "الأغراب" في بوابة الصمت المملّح

يشهرون الصلف الأسود في الوجه سلاحا

ينقلون الأرض: أكياسا من الرمل

وأكداسا من الظل

على ظهر الجواد العربي المترنّح!

ينقلون الأرض..

نحو الناقلات الراسيات - الآن - في البحر

التي تنوي الرواحا[1]

إنّ صيغة الأمر: «اسقني» تصدر عن الشخصية التاريخية التي تتوحّد بالشخصية الشعرية، وتوجّه خطابها إلى صقر قريش الذي استحال دوره من البطولة إلى التهميش. لهذا السبب يصبح طلب الارتواء والسقيا، وما يحمله من دلالات الحياة والبعث والخصب، أمراً صعب المنال.« ويقيم الشاعر ارتباطاً بين الأنا العاجزة عن ابتعاث الماضي، والجماعة في الوقت نفسه، فتلبي طلبه بدلاً من الصقر، ولكن بصيغة النفي "لا يرفع الجند" - يؤكد تلاشي إمكانات التفاعل بين الماضي والحاضر لكون المستثنى منه "الجند" لا يرفعون سوى كوب دم ما زال يسفح»[2].

ويعمل تكرار مفردة "اسقني" على دفع المحور الأول: الشاعر - الجند، إلى الصراع والمواجهة مع المحور الثاني الموازي: السادة - الأغراب، الذين يقفون في وجه حركة الرياح

---

[1] – الديوان، ص 473 – 476.

[2] – اعتدال عثمان، الموت في زمن الاستلاب، قراءة في أوراق الغرفة 8، مجلة فصول، مجلد4، عدد1، ديسمبر 1983، ص 451.

(التغيير) لإجهاضها. كما تشير عبارة «يدقوا في ذراعيها المسامير» إلى قتل النبوءة أو البشارة، وقتل حتى الانتظار الواعد بتحقق البشارة في المستقبل.

وتتحقق أفعال الكبح (يتلقون) والتكبيل (يلفّونها) والصلب (يدقّوا)، في حيز مكاني معيّن هو «بوابة الصمت المملّح». فيضاف الصمت إلى طبيعة السكون الذي تنتهي إليه الحركة المقيّدة. ويضاف إلى كل ذلك الصمت المملّح الدائم والمحفوظ من التلف. وكأنه الإكسير الذي يعيش عليه أصحابه.

إنّ التصدع الاجتماعي بين الفئة الحاكمة والفئة المحكومة يؤدي إلى القطيعة التاريخية التي تعزز بقاء الصقر مهمشاً، محاصراً (بين خيوط الوشي)، واستمراره مناقضاً تماماً لتداعيات الرمز.

وإذا كانت الحياة مستمرة في الحاضر على أبواب الصمت، في حين ما تزال بشارة المستقبل بعيدة المنال، فإنّ ما ينتج عن هذا الوضع يتجسد في تقدّم المحور الثاني: السادة - الأغراب، وتراجع المحور الأول: الشاعر - الجند.

إنّ التناقض والتمايز الشديد بين حركتي المحورين يؤكد غلبة المحور الممسك بزمام الأمور في الواقع، وتظهر سيطرته، وتتنامى تدريجياً، فتبدأ بـ«وقف»، ثم تزداد عنفاً في «يشهرون»، وتصل إلى ذروتها وعنفها الضاري في «وينقلون الأرض».

وتتكرر العبارة نفسها في القصيدة للدلالة على استمرار الاضطهاد والاستلاب في الواقع المعيش. فهذه الأفعال المستخدمة: «يقف - يشهرون - ينقلون»، تشكل معادلاً لأفعال الكبح والتقييد والقتل: «يتلقون - يلفّوا - يدقّوا»، بل نتيجة لهذه الأفعال ذاتها.

ويتحوّل رمز «صقر قريش» إلى قيمة سلبية عاجزة عن أن تصل الماضي المشرق بالحاضر المهزوم، انسجاماً مع قانون العلاقة التي تربط المثقف بالسلطة عند الشاعر: فالهيمنة عادة ما تكون لصالح هذه السلطة القوية.

فصورة هذا القائد العربي الشجاع التي تستحضر الماضي الزاهر بأمجاده البراقة، تلاشت وتحطمت على صخرة الحاضر العربي المرير، وفقدت بريقها وإشعاعها في ظلمة هذا الواقع.

5 ـ عثمان بن عفان:

إنّ حضور شخصية "عثمان" في شعر أمل دنقل، وحتى في الشعر العربي المعاصر بشكل عام، مرهون بحضور شخصية أخرى تتوازى معها دلالياً وهي شخصية "معاوية بن ابي سفيان" الذي اعتصم بدمشق وطالب بالقصاص من قتلة عثمان، ما أدّى في النهاية إلى نشوب الفتنة الكبرى. جاء في تاريخ الطبري ما يلي: «والتقى الحكمان فقال عمرو بن العاص: يا أبا موسى ألست تعلم أنّ عثمان رضي الله عنه قُتِل مظلوماً ؟ قال: أشهد. قال: ألست تعلم أنّ معاوية أولياؤه؟ قال: بلى. قال: فإنّ الله عزّ وجلّ قال: ﴿**وَمَنْ قُتِلَ مَظْلُومًا فَقَدْ جَعَلْنَا لِوَلِيِّهِ سُلْطَانًا فَلَا يُسْرِفْ فِي الْقَتْلِ إِنَّهُ كَانَ مَنْصُورًا**﴾. فما يمنعك من معاوية وليّ عثمان يا أبا موسى؟ وبيته في قريش كما قد علمت، فإن تخوّفت أن يقول الناس ولي معاوية وليست له سابقة فإنّ لك بذلك حجة تقول إني وليّ عثمان الخليفة المظلوم والطالب بدمه الحسن السياسة الحسن التدبير»[1].

غير أنّ أمل دنقل يرفض هذه المزاعم التي جاء بها ابن العاص، واقتنع بها فريق كبير من المسلمين آنذاك؛ فلم تكن غاية معاوية القصاص لدم عثمان باعتباره وليه، بل كان يتذرّع بمقتله طمعاً في السلطة. وبالتالي فإنّ مطالبة معاوية بدم عثمان غير مؤسسة، لأنّ نواياه مكشوفة في السعي المحموم للظفر بالخلافة.

[1] – أبو جعفر الطبري، تاريخ الأمم والملوك، ص 49 – 50.

ويصوّر الشاعر هذا النموذج من الحاكم العربي الطامح إلى السلطة بأيّ ثمن، في صورة الانتهازي الذي ينبغي الوقوف في وجه أطماعه وقطع السبيل أمام دوافعه المشبوهة. نلحظ ذلك في هذا المقطع من قصيدة "قالت امرأة في المدينة":

قالت امرأة في المدينة

من ذلك الأموي الذي يتباكى على دم عثمان!

من قال إنّ الخيانة تنجب غير الخيانة؟

كونوا له يا رجال

أم تحبّون أن يتفيّأ أطفالكم تحت

سيف ابن هند؟[1]

6 ـ أبو موسى الأشعري:

إنّ رمز أبي موسى الأشعري هو رمز منفتح، أو هو حمّال أوجه؛ فهو رمز القاضي الذي يترك البتّ في أمر الناس إلى الناس أنفسهم، وهو رمز الحرية السياسية، والحرية الفكرية، وهو رمز حكم الشعب للشعب، وهو رمز كبير من رموز الديموقراطية الإسلامية.

وكلما ذكر الأشعري ذكرت حادثة التحكيم الشهيرة التي وقعت بين علي ومعاوية. ويذكر أنّ عليّاً عزله عن ولاية الكوفة بعد أن ولاّه عثمان عليها، وذلك بعد ما حذّر الأشعري أهل الكوفة من التورط في الحرب إلى جانب أحد المتنازعيْن. وقد اضطر عليّ إلى الموافقة على أن يكون الأشعري حَكماً عنه في حادثة التحكيم مكرهاً، بعد أن أصرّ اليمانية على اختياره في مواجهة عمرو بن العاص.

[1] – الديوان، ص 477.

وقد استحضر الشاعر في قصيدة "حديث خاص مع أبي موسى الأشعري" حادثة التحكيم، ولكن برؤية معاصرة مشحونة بالدلالات والإيماءات التي تكشف سلبية الحياد الذي اتخذه الأشعري موقفاً، بل جعل حياده نوعاً من التورّط تحت ذريعة عدم الانحياز إلى أيّ طرف. فكان هذا الموقف السلبي يصبّ في مصلحة معاوية وعمرو بن العاص.

فهذه القصيدة كغيرها من قصائد الشاعر تهتم «بإشكالية الحرية والديموقراطية في العالم العربي، وهي بذلك تمثل وجهاً آخر من وجوه القضية العربية الأساسية»[1]. وأوّل ما يتضح من إشكاليات الحرية السياسية في هذه القصيدة إشكالية حرية الصحافة ودورها في إخفاء الحقائق وتضليل الرأي العام، فتصبح الصحافة بهذا الدور مساهمة في تعميق أزمة الحرية في العالم العربي. هذا ما يلوح في المقطع الأول:

.. إطار سيارته ملوّث بالدم!

سار.. ولم يهتم!!

كنت أنا المشاهد الوحيد

لكنني.. فرشت فوق الجسد الملقى جريدتي اليومية

وحين أقبل الرجال من بعيد..

مزقت هذا الرقم المكتوب في وريقة مطوية

وسرت عنهم.. ما فتحت الفم!![2]

وإذا كان رمز الأشعري - مثلما نوّهنا سابقاً - حمّال أوجه، فإنّ هذا المشهد الشعري يمكن أن ينظر إليه باعتباره امتدادا معاصرا لحادثة التحكيم إذا تمكّنا من النفاذ إلى دلالاتها

---

[1] – شاكر النابلسي، رغيف النار والحنطة، ص 74.

[2] – الديوان، ص 229.

البعيدة. «فصاحب السيارة هو "معاوية" والسيارة هي الحيلة الخاطفة التي قضى بها "معاوية" على شرعية "عليّ" في الخلافة عن طريق "عمرو بن العاص". والدم هو دم "علي"، والمشاهد الوحيد هو "أبو موسى" نفسه، ولكنّه حين يقبل الناس يمزق رقم السيارة - أو مفتاح الحيلة - حتى لا يراه الآخرون. وبذلك يسهم عن قصد في تضليلهم وتعميتهم، وفي مُضيّ معاوية إلى الحكم دون أن يعترضه أحد»[1].

ويمكن أن يكون دم عليّ هنا رمز النضال العربي - الإسلامي من أجل إحقاق الحق، وبمقتله يتوارى وجه النضال العربي المشرق من أجل تحرير الإنسان، في مقابل تصاعد الوجه السياسي (وليس الديني) ممثلاً في شخص معاوية.

وفي المقطع الموالي يستحضر الشاعر موقف الأشعري «الحضاري الذي أراده لنفسه وللمسلمين، وهو أن يختاروا من يشاؤوا لأمر دينهم، وأمر دنياهم.. ولكن "عمرو بن العاص" وهو رمز للدهاء السياسي، لم يرتق بفكره وحسه الحضاري إلى ما ارتقى إليه "أبو موسى"..»[2]. يقول:

(حاربت في حربهما

وعندما رأيت كلاّ منهما.. متهماً

خلعت كلاّ منهما!

كي يستردّ المؤمنون الرأي والبيعة

.. لكنهم لم يدركوا الخدعة!)[3].

---

[1] – منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل، ص 210.

[2] – شاكر النابلسي، رغيف النار والحنطة، ص 75.

[3] – الديوان، ص 229 – 230.

لقد افتقد هذا النموذج الذي يرمز إلى الخير والحرية في الزمن العربي الحديث، وكان لافتقاده أثر سلبي على الحياة السياسية في البلدان العربية، فانتهى الأمر إلى ما انتهى إليه من فوضى وانحطاط. وهذا ما يصوّره الشاعر في المقطع الموالي:

حين دلفت داخل المقهى

جرّدني النادل من ثيابي

جرّدته بنظرة ارتياب

بادلته الكرها!

لكنني منحته القرشا: فزيّن الوجها..

ببسمة.. كلبية.. بلها

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

إنّ النهاية التي آلت إليها العلاقات الإنسانية في المجتمع العربي الحديث، هي نتيجة حتمية لرفض النموذج الأشعري؛ فانقلبت المفاهيم وتشوّهت القيم. فنموذج الأشعري المرفوض، ونموذج ابن العاص المقبول في الحياة العربية المعاصرة هو الذي أدّى إلى الانهيار والتلاشي.

ومن هنا، ينبري الأشعري في منتصف القصيدة لإنقاذ الموقف العربي، فيعلن صراحة:

(خلعت خاتمي.. وسيدي

فهل ترى أحصي تلك الشامات في يدي

[1] – الديوان، ص 230.

لتعرفيني حين تقبلين في غد

وتغسلين جسدي من رغوات الزبد؟!)[1].

فغياب أو تغييب النموذج الأشعري قسراً، ذلك النموذج الذي لا ينشد سوى الارتواء من ظمأ الهواجر، أدّى في النهاية إلى تزاحف الأطفال «في لعق الثرى»، وإلى نموّ «الصمغ في الأفواه وفي هدب العيون»، فلا نرى شيئاً!.. هذا ما تقوله الرؤيا:

ويكون عام

فيه تحترق السنابل والضروع

تنمو حوافرنا مع اللعنات

من ظمإ وجوع

يتزاحف الأطفال في لعق الثرى

ينمو صديد الصمغ في الأفواه

في هدب العيون فلا ترى

تتساقط الأقراط من آذان

عذراوات مصر

ويموت ثدي الأم، تنهض في الكرى

تطهو - على نيرانها - الطفل الرضيع!![2].

---

[1] – الديوان، ص 231 – 232.

[2] – الديوان، ص 233 – 234.

ورغم عنف الصورة التي تملأ المشهد، وما فيها من وحشية وقسوة، فإنها تعتبر مع ذلك إحساساً عميقاً بالنكبة القادمة. ألم يكتب الشاعر هذه القصيدة قبل هزيمة العام 1967 بثلاثة أشهر؟!.

ومن هنا تبدو «روح "التنبؤ" عند أمل دنقل ظاهرة فنية وفكرية تملأ شعره، فقد كان كثيراً ما يسبق الأحداث ويتنبّأ بها، من شدة انفعاله بالواقع ووعيه به، وقدرته على أن ينفذ إلى أسرار هذا الواقع وخفاياه. وصفة "التنبّؤ" هذه هي صفة الشعراء العظام»[1].

إنّ قصيدة "حديث خاص مع أبي موسى الشعري"، جاءت لتعرية الواقع العربي المعيش، خلال تلك المرحلة التاريخية العصيبة؛ تلك المرحة التي كانت تهدر فيها كرامة الإنسان، وتكرّس فيها العبودية والانقياد والطاعة العمياء.

7 ـ زرقاء اليمامة:

إنّ حزن الشاعر وبكاءه لم يكن مصدره التأثر بالموجة التي كانت سائدة في خمسينات وستينات القرن العشرين في الوطن العربي، حينما كان الأدباء يترجمون لبعض الكُتّاب الغاضبين أمثال: "كولن ويلسن"، و"وليم ستيرون" وغيرهما، مما جعل معظم الحزن في الشعر العربي لتلك المرحلة مصطنع الأحاسيس، حيث كان الشاعر يحزن لحزن الآخر الذي حزن لانهيار قيمه الحضارية والإنسانية.

إنّ حزن أمل دنقل كان عربياً، ولم يحاكِ الأحزان العربية، كما لم يكن طقساً من طقوس الشعر العربي المعاصر، وإنما هبط عليه مع هبوط الإلهام والنبوءة. «فالشاعر الذي يبدي حزناً كونياً، ثم يبكي، هو الشاعر الذي لا يحكي لنا ما مضى، وهو الشاعر الذي لا يقول لنا ما نرى، ولكنه الشاعر الذي يقول لنا ما لم يمضِ، وما لم نر!

لذا فقد رأى "أمل"، وفزع مما رأى، وبكى..!

[1] – رجاء النقاش، ثلاثون عاماً مع الشعراء، ص 230.

ولقد عرف "أمل"، فانخطفت نفسه، وبكى!»[1].

لقد حاول بعض النقاد أن يربطوا بين شعر أمل دنقل الأسود، وبين شعر شعراء آخرين، كالشابي مثلاً، أو الشاعر الإنجليزي "جون كيتس" الذي كان يردد لشدة سوداويته: (الموت مكافأة الحياة الكبرى).

كما وجدوا بعض الشبه أيضاً بينه وبين الشاعر الإنجليزي الآخر "روبرت بروك" الذي كان يجد لذة في وصف الموت، إلى درجة أنه كان يعدّ الموت حادثاً عادياً ويومياً يصادفنا مثلما تصادفنا الأحداث اليومية العادية.

غير أنّ هؤلاء الذين يقرنون بين حزن أمل دنقل وحزن هؤلاء الشعراء، يخلطون بين الحزن نتيجة لفعل المعرفة، مثلما هو عليه شعر أمل دنقل، وبين الشعر الذي يصوّر الحزن نتيجة وقع الموت نفسه، أو بعض المآسي الأخرى كالألم والفراق... كما هو عليه شعر هؤلاء الشعراء الذين ذكرنا بعضهم قبل قليل.

إنّ ميزة البكاء في شعر أمل دنقل، وخاصة في قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" مبعثها أنّ الشاعر «قد حذّر من وقوع الكوارث، ولكن لا أحد استمع إليه، أو التفت إليه، ومن هنا جاء بكاؤه حاراً وحارقاً في الوقت نفسه»[2]. فعنترة الذي جاء مثخناً «بالطعنات والدماء هو كناية عن الشعب العربي المقهور والمهزوم، الزاحف على بطنه في معاطف القتلى، وفوق الجثث المكدسة، منكسر السيف مغبرّ الجبين»[3].

فكيف نريد لهذا الشعب العربي أن يكون منتصراً في معاركه ومنازلاته، وقد قيل له: اِخرس. فخرس وعمِيَ، وظلّ راعياً في "عبيد عبس" ؟!كيف نريد منه بعد ذلك أن يقاتل قتال الأبطال المدافعين عن قضاياهم ؟!

---

[1] – شاكر النابلسي، رغيف النار والحنطة، ص 63.

[2] – المرجع السابق، ص 67.

[3] – المرجع السابق، ص. ن.

قيل لي: "اِخرس"..

فخرست.. وعميت.. وائتممتُ بالخصيان!

ظللت في عبيد (عبس) أحرس القطعان

أجتزّ صوفها..

أردّ نوقها..

أنام في حظائر النسيان

طعامي: الكسرة.. والماء.. وبعض التمرات اليابسة.

وها أنا في ساعة الطعان

ساعة أن تخاذل الكماة.. والرماة.. والفرسان

دُعِيتُ للميدان !

أنا الذي ما ذقت لحم الضان..

أنا الذي لا حول لي أو شان..

أنا الذي أُقصيِتُ عن مجالس الفتيان،

أدعى إلى الموت.. ولم أدع إلى المجالسة!![1]

والمجالسة كما هو واضح هنا تعني: الحرية والديموقراطية، وسماع الرأي الآخر، واحترامه، ومشاركة الشعب في قرارات الحرب والسلام. فكيف يحارب شعب لم يكن له رأي في هذه الحرب؟ ثم كيف يحارب شعب للدفاع عن السلطة وليس للدفاع عن الوطن؟ وكيف

[1] – الديوان، ص 161 – 162.

يحارب شعب نتيجة لقرارات فوقية اتخذتها السلطة دون مراعاة مصلحة الوطن، شأنها في ذلك شأن الكثير من القرارات السياسية الأخرى؟!

إنّ قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء الحمامة" تكاد تعدّ أشهر قصيدة عربية كُتبت عن هزيمة العام 1967، فقد نظمت في 13جوان 1967، أي بعد الهزيمة بحوالي أسبوع واحد. وزرقاء اليمامة - كما يرى لويس عوض - ترمز إلى مصر: «تلك العرّافة الخالصة التي ذهبت تحذّر قومها من ذلك اليوم المشؤوم، ولكنّ قومها استخفّوا بها، ومضوا في لهوهم وقصفهم وخيلائهم المغرورة حتى تمّت الواقعة وضاع كل شيء»[1].

غير أنّ الأنسقة الدلالية للقصيدة، قد لا تستأنس بهذا التأويل، لأنّ مصر هنا هي الضحية بأبنائها وخيراتها ومصيرها، وهي التي وقع عليها فعل الظلم والقهر. ورزقاء اليمامة تمثّل: «النذير العبقري المخلّص البعيد النظر الذي لا يدّخر وسعاً في إنذار أمته بالنكبة النكباء قبل وقوعها بعد أن دلّت عليها مقدماتها. ولكنها مقدمات لا يدرك أبعادها وأخطارها إلاّ من أوتي رجاحة العقل وبُعْد النظر والإخلاص الوافي للأمة»[2].

ومن هنا، فإنّ زرقاء اليمامة تمثل رمز الكشف والنبوءة والتحذير من الآتي الذي لا يقدر الآخرون على توقعه واستشرافه. لكنها قوبلت بصدّ قومها الغافلين ونكراهم واستهتارهم بما تقوله، فلم يدركوا بعد رؤيتها الثاقبة، وسديد رأيها إلا بعد فوات الأوان. وبمعنى آخر، هي تمثل «المثقف الذي كان يرى ما لا يراه الآخرون بحكم ثقافته ووعيه الحاد والمرهف بحركة الواقع ومتغيراته، والذي كان يسعى - عن طريق تحذير السلطة - إلى تجنّب عواقب المستقبل، فالمستقبل لدى المثقف ليس حلماً أو محض تصوّر ذاتي، وإنما هو رؤية موضوعية تستند إلى معطيات الواقع وإرهاصات الماضي، وتتشكل مصداقاً للمعايير التي

[1] – لويس عوض، شعراء الرفض، جريدة "الأهرام" المصرية، 7 يولبو 1972، نقلاً عن سفر أمل دنقل، ص 41.

[2] – جابر قميحة، التراث الإنساني في شعل أمل دنقل، ص 109.

تحدد توجهات الحاضر»[1]. فيصبح المستقبل - بهذا الشكل - نتيجة موضوعية لا رؤية ذاتية.

لقد كانت بداية القصيدة حاسمة باستعمال صيغة النداء:

أيتها العرّافة المقدسة

جئت إليك.. مثخناً بالطعنات والدماء،

أزحف في معاطف القتلى، وفوق الجثث المكدسة.

منكسر السيف، مغبرّ الجبين والأعضاء،

أسأل يا زرقاء[2].

يبدأ الشاعر بالبكاء بين يدي الزرقاء، كأنها الأصل الذي ينطلق منه، أو المنهل الذي يمتح منه، أو الطاقة السرمدية التي يتماهى معها ويعود إليها إذا ما التبست عليه السبل. وأما المحاور الدلالية للقصيدة فتتمثل في تلك التشاكلات الدلالية بين "أنا الشاعر"، و"زرقاء اليمامة".

ويتمثل التشاكل الأول في فعل النبوءة، حيث كان الشاعر قد تنبّأ بنكسة العام 1967، قبل وقوعها بثلاثة أشهر في قصيدة (حديث خاص مع أبي موسى الأشعري) التي كتبها في مارس 1967، مثلما تنبّأت الزرقاء بهجوم جيش الأعداء. ويتمثل التشاكل الثاني في أنّ الناس ينكرون نبوءة هذين العرّافيْن، ولا يصدّقونها. والتشاكل الثالث يتمثل في مطالبة العرّافين بتحمّل تبعات تكذيب الناس لهم؛ الهزيمة.

---

[1] – منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل، ص 211.

[2] – الديوان، ص 159.

وإذا كانت زرقاء اليمامة تمثل الاستسلام، حيث رضيت أن تعيش بقية عمرها عمياء، بعد أن فقأوا عينيها، فإنّ شخصية الشاعر - المثقف تمثل الحيرة والتردد، ومحاولة البحث عن موقف، فلم يستطع أن يهتدي إلى القرار المناسب، وهو لا يقبل بالوضع المهين الذي وصلت إليه الزرقاء:

ها أنتِ يا زرقاء

وحيدة.. عمياء![1]

فهذا المثقف واقع في الحيرة والاضطراب، ولا يدري أيّ موقف يتّخذ. والسؤال الذي طرحه على الزرقاء في المقطع الأوّل:

فأين أخفي وجهي المتهم المدان؟[2]

يتكرر في المقطع الأخير:

فأين أخفي وجهي المشوّها[3]

وأمّا شخصية "الزبّاء" فهي تمثل محور المقاومة في القصيدة، ويتمثل ردّ فعلها الإيجابي في رفضها المهانة والذلّ بقتل نفسها. وهو في حقيقة الأمر موقف سلبي. وهذا ما أدركه الشاعر في نهاية القصيدة، حين أقرّ بأنه لم يعد أمام المثقفين المقاومين سوى خيار واحد؛ الموت:

وحين فوجئوا بحدّ السيف: قايضوا بنا..

والتمسوا النجاة والفرار!

---

[1] – الديوان، ص 164.

[2] – الديوان، ص 161.

[3] – الديوان، ص 164.

ونحن جرحى القلب،

جرحى الروح والفم

لم يبق إلاّ الموت..

والحطام..

والدمار..[1]

فالموت هنا هو الخيار الوحيد المتاح أمام المثقف الحائر. وزرقاء اليمامة المستسلمة، وكذلك زنوبيا أو الزبّاء المقاومة. فتكون المعادلة على النحو التالي:

الاستسلام = الموت

المقاومة = الموت

وبالتالي، فإنّ:

المقاومة = الاستسلام.

وهذا ما ينسجم مع الإطار العام للثورة والرفض في شعر أمل دنقل، والذي ينتهي غالباً - مثلما دلّت على ذلك الإحصائيات - إلى الإخفاق والاستسلام. فسياق القصيدة الذي حرص على تأكيد التضاد بين موضوعتي (المقاومة ≠ الاستسلام)، يحرص في الوقت ذاته على هدم هذا التضاد وتحويله إلى معادلة سالبة (المقاومة = الاستسلام)، بهدف التشكيك في جدوى الأشياء، وهذا ما يتفق مع تردد الشاعر ورؤيته الضبابية.

كما نلحظ نموذجاً رمزياً آخر في القصيدة يعبّر عن نفس القضية، ويتمثل في الثنائية الضدية الأخرى: (الكلام ≠ الصمت). وفي هذا النموذج تلعب الزرقاء دوراً إيجابياً:

[1] – الديوان، ص 163 – 164.

(الكلام)، ويلعب الشاعر دوراً سلبياً ممثلاً في شخصية عنترة المتوحدة بصوت الشاعر. فدعوة الزرقاء للكلام تمثل خلية دلالية تتكرر داخل النص، سواء قبل اتحاد صوت "أنا الشاعر" بصوت عنترة:

تكلمي أيتها النبيّة المقدسة

تكلمي.. بالله.. باللعنة.. بالشيطان[1]

أو بعد اتحاد الصوتين:

أيتها النبيّة المقدسة

لا تسكتي..[2]

أو بعد انفصالهما:

تكلمي أيتها النبيّة المقدسة

تكلمي.. تكلمي..[3]

فالقصيدة بشكل عام عبارة عن أسئلة يلقيها الشاعر بين يدي الزرقاء، منتظراً الإجابة عنها، علّها تجد له وسيلة تخرجه من مهانة الهزيمة، ونقمة العرّافة. والدور الذي يطالب الشاعر الزرقاء أن تقوم به ليس غريباً عنها، فالشاعر يعلم قدراتها، ويعلم أنّه سبق لها أن قامت بمثل هذا الدور:

قلتِ لهم ما قلت عن قوافل الغبار..

.....

[1] – الديوان، ص 160.

[2] – الديوان، ص 161.

[3] – الديوان، ص 162.

قلتِ لهم ما قلتِ عن مسيرة الأشجار[1]

وفي مقابل هذا الدور "الإيجابي"، يطرح النص دور عنترة "السلبي" الذي تسبب له في نصيب كبير من الهوان:

قيل لي: "اخرس"

فخرست.. وعميت.. وائتممت بالخصيان!

ظللت في عبيد (عبس) أحرس القطعان[2].

فالتنافر والتضاد واضحان بين موقف كل من زرقاء اليمامة وعنترة، فالشخصية الأولى تمثل الموقف الإيجابي (الكلام) والشخصية الثانية تمثل الموقف السلبي (الصمت). غير أنّ السياق الدلالي للقصيدة يظل حريصاً على تحطيم هذا التضاد القائم بين الكلام والصمت، معتمداً إنكار فائدة الكلام وإثبات عدم جدواه عند كل الشخصيات المستخدمة؛ فكلام الشاعر - المثقف لا يصدقه المستمع، وبالتالي يتساوى مع السكوت. فإذا كان الصمت لا يقدّم أيّ فائدة، فالكلام أيضاً، في هذه الحالة، لا يقدّم أيّ فائدة.

كما يتضح من سياق القصيدة أنّ الكلام يعادل "النبوءة"، وبالتالي فإنّ إنكار الكلام هو في الحقيقة إنكار النبوءة. والربط بين "الفم" بوصفه رمزاً للكلام/ النبوءة، وبين "جراح الهزيمة" الدالة على لا جدوى هذا الكلام في القصيدة، يدعم هذا الزعم. فقد ورد ذكر "الفم" ثلاث مرات في القصيدة، ففي المرة الأولى:

أسأل يا زرقاء..

عن فمك الياقوت، عن نبوءة العذراء

---

[1] – الديوان، ص 162.

[2] – الديوان، ص 161.

عن ساعدي المقطوع.. وهو ما يزال ممسكاً بالراية المنكّسة[1].

فالراية المنكسة يحتمل أن تكون راية الجيش المهزوم، كما يحتمل أن تكون راية العِرافة التي حمل الشاعر لواءها من زرقاء اليمامة، فلقي نفس ما لقيته من مهانة وانكسار. أما في المرة الثانية فقد قال الشاعر:

أسأل يا زرقاء

عن الفم المحشو بالرمال والدماء!![2]

فعلامتا التعجب المثبتتان في نهاية السطر الشعري الثاني يفيد استخدامهما إنكار الشاعر لنهاية هذا الفم الجليل مصدر النبوءة. فقد انتهى محشواً بالرمال والدماء.

وفي المرة الثالثة قال الشاعر:

ونحن جرحى القلب

جرحى الروح والفم[3].

فهذه المقاطع توضح درجات التضاد الدلالي حتى بلوغ ذروة الجرح والألم، حيث تبدأ بجرح الجسد (القلب) لتنتهي بجرح (الروح والفم). فنبوءة العرّاف التي ينطق بها فمه هي الجوهر الحقيقي لروحه.

---

[1] – الديوان، ص 159.

[2] – الديوان، ص 159.

[3] – الديوان، ص 164.

وواضح هنا حرص الشاعر عند استخدامه للفم "النبوءة"، على الربط بين النبوءة والجرح، انسجاماً مع استراتيجية التشكيك في فائدة الأشياء وجدواها، مما يعمّق من حيرته ويزيد من ضبابية الرؤية لديه.

وفي سياق تقنية المفارقة دائماً، والتي أجاد الشاعر اللعب على أوتارها، تلوح ثنائية ضدية أخرى تقوم فيها شخصية عنترة بدور إيجابي هذه المرة هو دور الحرب، في مقابل الدور السلبي الذي ميّز دور سادة عبس (السلطة).

وقد سعى الشاعر إلى تمطيط هذه الثانية الضدية: اللهو≠ الحرب، للتعبير عن التناقض القائم بين موقف العرافين المهزومين وموقف السادة اللاهين.

وأما المقطع الأخير في القصيدة فجاء على النحو التالي:

وما تزال أغنيات الحب.. والأضواء

والعربات.. الفارهات.. والأزياء!

فأين أخفي وجهي المشوها

كي لا أعكر الصفاء.. الأبله.. المموّها.

في أعين الرجال والنساء؟

وأنتِ يا زرقاء..

وحيدة.. عمياء!

وحيدة.. عمياء![1]

[1] – الديوان، ص 164 – 165.

فثمة تشاكل وتماثل واضح بين عنترة الفارس الذي أنكرته قبيلته وأقصته عن مجالس السادة، ثم ألقت على كاهله تبعات الحرب وأثقالها، وبين العرّافين (المثقفين) الذين أنكر السادة (السلطة) نبوءاتهم وفرضوا عليهم تحمل تبعات الإخفاق الذي نجم عن عدم تصديقهم إياهم.

كما أنّ سياق القصيدة يومئ إلى أنه ليست السلطة الغافلة وحدها التي أنكرت نبوءة العرّافين، وتجاهلتهم، بل إنّ الشعب البسيط أيضاً شارك في هذا الفعل بسلبيته وعدم تحمل مسؤولياته. وهذا ما يتضح في قوله:

أسائل الركع السجودا

فمن ترى يصدقني؟[1]

والشاعر في هذا المقام لا يبدي تعاطفاً مع أيّ من الطرفين المتقابلين (الشعب ≠ السلطة)، بل يختلف مع كليهما، وإن اختلف مبدأ خلافه مع كل منهما. فالشعب مستسلم ومغيّب، والسلطة ماضية في لهوها وقصفها لا تلتفت إلى مصالح الشعب، وجزاء النبوءة هو الجحود من الطرفين.

فمن خلال توظيف رمز زرقاء اليمامة، سعى أمل دنقل إلى إبراز أهمية دور المثقف في تنبيه السلطة وتوجيهها، غير أنّ السلطة لا تعترف بهذا الدور وأقصته من المشاركة في صنع القرار، وحوّلته إلى عنترة، ولكن في ثوب آخر، لا يتم الاستنجاد به إلا في أوقات الشدة والحاجة الملحّة. أما في أوقات النعيم واقتسام الغنائم يستبعد ويقصى من "مجالس الفتيان". ونتيجة لذلك حلّت الهزيمة، وتحققت النبوءة التي تنبّأت بها زرقاء اليمامة، أو المثقف المعاصر.

[1] – الديوان، ص 163.

تلك هي معضلة الأنظمة العربية في ستينات القرن الماضي، والتي لم يملك شاعر آخر الجرأة على تصويرها مثلما صوّرها أمل دنقل، في ظل القمع الذي كان يرزح تحت نيره المثقفون.

ولقد ساعد الشاعر على كتابة هذا النص «ذلك الجو الذي غلف القصيدة بغلاف رمزي، ربما لم تقدر (مختبرات السلطة) على كشف عناصره الكيمائية الأوّلية بسهولة ووضوح.. فقد أنقذ "عنترة" "أمل" وقصيدته من عذاب عظيم..»[1].

8 ـ أبو نواس:

تعدّ قضية الصراع بين المثقف والسلطة من أهمّ القضايا التي تعالجها قصيدة "من أوراق أبو نواس"، وهي قضية "ملك أم كتابة" مثلما جاء في القصيدة. فمن خلال تحليل شخصية أبي نواس حاول الشاعر كشف حقيقة هذا الصراع، وقدّم المبررات المتعلقة بسلوكه الشخصي وموقفه المتمرد. فأبو نواس كما يقدّمه الشاعر نموذج للمثقف السلبي الذي تحرّكه ذكريات القمع الذي مارسته عليه السلطة وعلى عائلته منذ الصغر، حيث قتل أزلامها أباه، وأهانوا أمّه. وعندما كبر مزقوا أوراقه وأشعاره.

ولا يجعل الشاعر من أبي نواس شاهداً على عصره فحسب، بل شاهداً على عصرنا أيضاً. فالتناقضات والقيم المهترئة التي عاشها النواسي لا تختلف عن التناقضات الموجودة في عصرنا.

والقصيدة قصيدة قناع «يتحد فيها صوت أمل دنقل بصوت أبي نواس، في اعتماد كل منهما على تعدد الشخصيات والحوار الخارجي إلى جوار المونولوج من الناحية الفنية،

[1] – شاكر النابلسي، رغيف النار والحنطة، ص 69.

واعتماد كل منهما على مناقشة قضيتي علاقة الشاعر بالسلطة وجدوى الشعر من الناحية الموضوعاتية»[1].

وهي تقوم - فنّياً - على ظاهرة "التوازي التشكيلي" المتمثل في «المزاوجة بين نوعين مختلفين من الحركات المتوالية في نظام صارم، بحيث تختلف نوعية كل حركة في النص عن نوعية الحركة التي تليها، وتتفق في الوقت نفسه مع نوعية الحركة التي تناظرها في الموضع البنائي»[2]. فالنوع الأول من الحركات يتميز بالطول، وهو يتأسس على الصراع الدرامي الخارجي من خلال الحوار بين الشخصيات المتعددة أو "الديالوج". والنوع الثاني يتسم بالقصر، ويتأسس على الصراع الدرامي الداخلي متمثلاً في صوت (الشاعر / القناع) من خلال المناجاة الذاتية أو "المونولوج".

غير أنّ هذا التوازي الظاهر لا يلبث أن يتلاشى حين ندرك أنّ الانسجام متحقق على مستوى الموضوع، بحيث يُعدّ كل "مونولوج" موقفاً ذاتياً للشاعر إزاء "الديالوج".

تبدأ الحركة الأولى في القصيدة، وهي عبارة عن "ديالوج" مطوّل، بشكل مفاجئ يحمل في طياته الكثير من الإدانة والاتهام لواقع عصرنا وكلّ عصر:

«ملك أم كتابة؟»

صاح بي صاحبي، وهو يلقي بدرهمه في الهواء

ثم يلقفه..

(خارجين من الدرس كنا.. وحبر الطفولة فوق الرداء

والعصافير تمرق عبر البيوت،

---

[1] – أحمد مجاهد، توظيف الشخصية التراثية في الشعر المصري الجديد، رسالة دكتوراه، إشراف إبراهيم عبد الرحمان، وصلاح فضل، جامعة عين شمس، كلية الآداب، القاهرة 1991، ص 332.

[2] – المرجع نفسه، ص. ن.

وتهبط فوق النخيل البعيد!)

.....[1]

يصوّر الشاعر في هذه الورقة مرحلة الطفولة، ولهوه البريء مع صاحبه من خلال سياق لغوي شديد الإيحاء، يوضح موقف كل منهما قبل بداية اللعبة، حيث يصوّر صاحبه في صورة صاحب الملك (درهمه) الذي ينحاز بطبيعة الحال إلى التسلط. ويصوّر نفسه في صورة المثقف الحالم الذي يميل بطبيعة الحال إلى الكتابة مجسدة في رموزها: (الدرس - الحبر).

وبعد ذلك تبدأ الطقوس الحقيقية لهذه اللعبة بعد انكشاف طرفيْ الصراع:

«ملك أم كتابة؟»

صاح بي.. فانتبهت، ورفّت ذبابة

حول عينين لامعتين..!

فقلت: «الكتابة»

.....

... فتح اليد مبتسماً، كان وجه المليك السعيد

باسماً في مهابة![2]

---

[1] – الديوان، ص 378.

[2] – الديوان، ص 378 – 379.

وهنا، يبدو الأمر منطقياً، بحيث يمارس الانسجام الدلالي سلطانه على الخطاب؛ فليس غريباً أن يختار الطفل ذو الميول الثقافية وجه الكتابة، ولا أن تتحوّل العملية في يد الطفل ذي النزعة السلطوية إلى وجه الملك.

كما أنه ليس غريباً أن نلمح شبهاً بين صورة صاحب الشاعر الذي «فتح اليد مبتسماً»، وصورة الملك السعيد الذي «يبتسم في مهابة».

بيد أنّ الصراع لم يحسم بعد، فمنطق "التوازي" الذي يحكم معاني القصيدة بمنح الطفل الآخر فرصة جديدة لتحقيق النصر:

«ملك أم كتابة؟»

صِحْتُ فيه بدوري..

فرفرف في مقلتيه الصبا والنجابة

وأجاب: «الملك»

(دون أن يتلعثم.. أو يرتبك!)

وفتحت يدي..

كان نقش الكتابة

بارزاً في صلابة![1]

إنّ أسلوب الشاعر في تصوير شخصياته ينسجم تماماً مع منطقها الخاص في الاختيار؛ فإذا كان الولد الذي اختار وجه الكتابة قد بدا حالماً شاردا: «صاح بي.. فانتبهت، ورفت ذبابة»، فإنّ الطفل الذي اختار وجه الملك قد أجاب بدوره «دون أن يتلعثم أو يرتبك».

[1] – الديوان، ص 379.

ويلاحظ أنه على الرغم من أنّ الشاعر عمد إلى تغيير موقع الطفلين في اللعبة، فإنّ كليهما ظل متمسكاً بخياره القديم في الموقع الجديد. وقد سعى الشاعر إلى إظهار تساوي كلا الحلمين في الشرف، ويظهر ذلك حتى على المستوى الصوتي؛ فإذا كان وجه (الملك/ السلطة) باسماً في مهابة، فإنّ نقش (الكتابة/ الثقافة) بارز في صلابة أيضاً، وليس هناك وجه أفضل من الآخر.

لكن، هل أحلام الطفولة هذه تصل إلى غاياتها في النهاية ؟ يقول الشاعر في نهاية الورقة الأولى:

دارت الأرض دورتها..

حملتنا الشواديف من هدأة النهر

ألقت بنا في جداول أرض الغرابة

نتفرق بين حقول الأسى.. وحقول الصبابة

قطرتين؛ التقينا على سلّم القصر..

ذات مساء وحيد

كنت فيه: نديم الرشيد!

بينما صاحبي.. يتولى الحجابة!![1]

قد يُظن لأول وهلة أنّ مصير الطفل الذي صار نديم الرشيد، أفضل من مصير صاحبه، غير أنّ السياق العام لهذا المقطع يفنّد هذا الظن. فالشاعر يحرص على إبراز

[1] – الديوان، ص 379 – 380.

التساوي بينهما في رحلتهما من الطفولة إلى الرجولة من خلال الكلام عنهما معاً بصيغة الجمع (حملتنا/ ألقت بنا/ نتفرق). ووحّد بينهما في نهاية المطاف سوء المآل.

إنّ الوصف الذي استخدمه الشاعر بقوله (قطرتين) يدل على صغر الحجم وضآلة الشأن وقلة الحظ. كما أنّ المكان الذي أشار إليه (سلّم القصر) تأكيد لهذه الصفة، حيث لا يلتقي على سلالم القصر سوى الخدم. وعبارة (المساء الوحيد) تنسجم مع كون كلّ منهما وحيداً بلا حاشية، بل هما شخصان من حاشية السلطان كما يؤكد ذلك وقوفهما على (سلالم القصر).

ووضع علامتيْ تعجب متتاليتين في نهاية هذا المقطع، مفاده أنّ العلامة الأولى تتعجب من حاله هو، والعلامة الثانية تتعجب من حال صاحبه.. لقد تحطمت أحلام الصغر على عتبات الكبر. وتنتهي الورقة الأولى من القصيدة بوصول المشهد إلى ذروته، ليبدأ الموقف يتضح في (الورقة الثانية):

من يملك العملة

يمسك بالوجهين

والفقراء: بين.. بين[1].

ويمكن أن ننوّه هنا، إلى أنّ صيغة المثنى في كلمة (وجهين) تتراسل دلالياً مع كلمة (قطرتين) في المقطع السابق، لتعزز فكرة تساوي كلا الصديقين في ضآلة القيمة، فهما وجهان لنفس العملة.

ويمكن أن نلاحظ أنّ هناك نوعاً من التجانس الصوتي بين الفعلين (يملك) و(يمسك)، وهو جناس لأنه يطابق بين الفعلين على المستوى الصوتي ليقنع القارئ بحتمية

[1] – الديوان، ص 380.

النتيجة وتطابقها؛ فالذي (يملك) العملة لا بد أن (يمسك) بالوجهين، وهو (جناس ناقص) لأنّ أحد الفعلين سبب والآخرر نتيجة. فكيف يمكن أن يكون الجناس بينهما تاماً في هذا السياق ؟!

وتصطدم هذه المعادلة الشرطية الموجبة مع صورة الفقراء في السطر الشعري الموالي لها، فتتداعى في ذهن القارئ معادلة سالبة موازية لها، مفادها:(من لا يملك لا يمسك). وتعمل هذه المعادلة السالبة عمل المبرر لإخفاق الصديقين في تحقيق حلمهما. فالاستعداد الفطري الذي يتمتعان به، لا يكفي وحده لتحقيق الحلم ما لم تتوفر الإمكانيات المادية: «فالرشيد صاحب السلطة المادية يتمكن من استغلال الموهبة الشعرية للطفل الأول ويجعله نديماً له، كما يتمكن أيضاً من استغلال الموهبة القيادية للطفل الثاني ويجعله حاجباً على بابه»[1].

وواضح أنّ هذا المونولوج القصير ساهم في تعزيز الموقف الدرامي وتطويره داخل النص ليصل إلى مستوى جديد يلقى معه الطفلان مصيراً واحداً، ويتحوّل التقابل الشخصي القائم بينهما في المقطع الأول: (ملك/ كتابة) إلى تقابل شامل: (ملك / رعية).

وقد حرص الشاعر في باقي مقاطع النص أو أوراقه على تمطيط هذين التقابلين معا في إطار من الألفة والانسجام بين المعنى الظاهر والمعنى الخفي، فقد جات المناجاة الذاتية بأصوات متعددة، مركزة على الاهتمام بالمعنى العام: (ملك / رعية)، بينما ركّزت المناجاة الذاتية التي تعبّر عن صوت الشاعر المتماهي (أما دنقل/ أبو نواس) على الاهتمام بالتقابل الخاص: (ملك/ كتابة).

بعد ذلك ينتقل الشاعر إلى الورقة الثالثة. يقول:

نائماً كنت جانبه، وسمعت الحرس

[1] – أحمد مجاهد، توظيف الشخصية التراثية في الشعر المصري الجديد، ص 327.

يوقظون أبي!..

– خارجي؟

– أنا..؟!

– مارق؟

– من؟ أنا!!

صرخ الطفل في صدر أمي..

(وأمي محلولة الشعر واقفة.. في ملابسها المنزلية)

– اخرسوا

واختبأنا وراء الجدار،

– اخرسوا

وتسلل في الحلق خيط من الدم

.....

– اخرسوا

وتواريت في ثوب أمي

والطفل في صدرها ما نبس

ومضوا بأبي

تاركين لنا اليتم.. متشحاً بالخرس[1]

في هذا المقطع يستوقفنا موقف آخر يقوم على الصراع بين الملك والرعية، حيث تقتحم الشرطة وهي أداة (الملك/ السلطة) بيت عائلة أبي نواس (المثقف) وتلقي القبض على والده. ويتبيّن من كون والد أبي نواس نائماً، ومن دهشته الكبيرة عند سماعه لائحة التهم المنسوبة إليه: (أنا) - (من؟ أنا!!)، أنه رجل بسيط مسالم لا يمكنه أن يشكل خطراً على السلطة. فما السبب الحقيقي في إلقاء القبض عليه إذن ؟

إنّ القصيدة لا تكاد تفشي هذا السر بشكل مباشر، وإن كانت تقدّم إلماحات إليه من خلال استقراء مجموعة من الإشارات الخفية التي تعبّر عن معنى واحد: (اخرسوا/ اخرسوا/ ما نبس/ بالخرس). فهذا الحضور الغزير يقود إلى تصوّر واضح للمعنى الغائب عن النص في ذهن القارئ، وتكون بالتالي جريمة والد أبي نواس هي بالضرورة ما يقابل الخرس، أو هي الثرثرة ببعض الكلمات التي تعبّر عن رأيه في السلطة (الملك).

وهذا ما تؤكده الورقة الرابعة التي جاءت على شكل مونولوج:

أيها الشعر.. يا أيها الفرح المختلس

.....

كلّ ما كنت أكتب في هذه الصفحة الورقية

صادرته العسس

.....[2]

[1] – الديوان، ص 380 – 382.

[2] – الديوان، ص 382.

وتبدأ اللعبة الرمزية التي لعبها الأطفال الأبرياء في بداية القصيدة في التحوّل إلى صدام حقيقي، وها هو (الملك / العسس) يتسلط على (الكتابة/ الشعر) وبصادرها. حتى أنّ هندسة الكتابة نفسها تعزز فكرة المصادرة هذه، فتشعر من خلال انتشار النقاط السوداء في الفراغات البيضاء بأنّ هذه النقاط الغامضة المعنى يمكن أن تكون لعبة بصرية تحلّ محلّ الكلام الغائب.

ويتضافر المونولوج والديالوج في الدلالة على الخرس الذي يوحي بلا جدوى الشعر، حيث لا تستطيع (الكتابة) الصمود أمام جبروت (الملك).

ويلاحظ أن حضور أبي نواس في كل من المونولوج والديالوج، تختلف طبيعته، حيث يحضر في الديالوج بوصفه واحداً من الرعية، بينما يحضر في المونولوج بوصفه مثقفاً وشاعراً.

وربما يساعد هذا التقسيم على فهم الاستعارة التي تعزز تقنية المفارقة في معنى القصيدة الحزين، عندما يوصف الشعر بالفرح «حيث تُعدّ اللحظة الإبداعية لدى الفنان هي اللحظة الوحيدة التي يشعر فيها بتحقيق ذاته، ولا شك في أنّ لحظة تحقيق الذات تكون أجدر بالفرح عندما تفلت من سياق الإحباط العام، وتكون (فرح مختلس)»[1].

وفي الورقة الخامسة، ينتقل الشاعر إلى وصف صراع جديد على شكل ديالوج:

... وأمي خادمة فارسية
يتناقل سادتها قهوة الجنس وهي تدير الحطب
يتبادل سادتها النظرات لأردافها..
عندما تنحني لتضيء اللهب
يتندّر سادتها الطيّبون بلهجتها الأعجمية

[1] – أحمد مجاهد، توظيف الشخصية التراثية في الشعر المصري الجديد، ص 341.

* * *

نائماً كنت جانبها، ورأيت ملاك القدس

ينحني، ويربت وجنتها

وتراخى الذراعان عني قليلاً

قليلا..

وسارت بقلبي قشعريرة الصمت:

- أمّي؛

وعاد لي الصوت!

- أمّي؛

وجاوبني الموت!

- أمّي؛

وعانقتها.. وبكيت

وغام بي الدمع حتى احتبس!![1]

إنّ مفردتي: (ملك / رعية) مثلما وردتا في الجزء الأول، استبدلتا في هذا المقطع بمفردتين جديدتين: (سادة / خدم). ويلاحظ أنّ مفردة (خادمة) لم تذكر سوى مرة واحدة، في حين تكررت مفردة (سادتها) ثلاث مرات.

وإذا كان التكرار كما يقول جان بيير ريشار «حيثما وجد دليل على الهوس»، فإنّ الشاعر يريد من خلال هذا التفاوت الدلالي أن يؤكد هيمنة أحد الطرفين على الآخر، ويحقق للمفردة سيادة لفظية تعادل سيادتها الدلالية.

[1] – الديوان، ص 382 –383.

ولا نغادر هذا المقطع دون أن نشير إلى لعبة الصيغ الصرفية التي استخدمها الشاعر. فالصيغ الصرفية المتعلقة بأفعال السادة لعبت دوراً هاماً في تعميق دلالة السياق، فهي تعبّر عن روح الاستسلام المقابلة لهذه الهيمنة.

فقد استخدم صيغة (تفاعل = يتناقل، يتبادل) التي تدل على المشاركة في الفعل، ليعبّر من خلالها عن اشتراك أولئك السادة جميعاً في القيام بتلك الأفعال المشينة. ثم يستخدم بعد ذلك صيغة (تفعّل = يتندّر) التي تدل على مطاوعة وزن (فعّل) الذي يدل بدوره على التكثير من الفعل، ليعبّر من خلالها عن أنه على الرغم من كثرة تكرار السادة لتلك الأفعال، فإنّ الخادمة كانت تطاوعهم وتستسلم لهم لعدم قدرتها على المقاومة.

إنّ هذا الصراع غير المتكافئ بين الملك والرعية، لا يتوقف إلاّ بتدخّل (مالك الملك) في صورة (ملاك القدس) الذي ينهي المسألة، بأن يقبض روح الخادمة الضعيفة ويريحها من العذاب.

أما الورقة السادسة في القصيدة، فجاءت على شكل مقطع قصير:

لا تسألني إن كان القرآن
مخلوقاً.. أو أزلي
بل سلني إن كان السلطان
لصاً.. أو نصف نبي!![1]

يكشف هذا المقطع تحوّلاً في الصياغة يعكس تحوّلاً في الدلالة. فالشاعر – المثقف يرفض الموقف المستسلم الذي ينتظر هبوط المخلّص من السماء (ملك الموت)، ويدعو إلى حلّ عملي وواقعي، يتمثل في الثورة على السلطان والتمرّد عليه.

[1] – الديوان، ص 383 – 384.

وتتنزّل هذه القضية في إطار التقابل (ملك/ كتابة)، حيث قابل بين إحدى القضايا الكلامية المتعلقة بالقرآن الكريم، وهي القضية التي عرفت تاريخياً بـ: «محنة خلق القرآن»، وبين إحدى القضايا السياسية المتعلقة بأمانة (السلطان). فالشاعر يؤثر مناقشة القضية التي يراها أهمّ، وهي قضية شرعية السلطة ونزاهتها، لأنّ النقاش فيها يفضي إلى نتيجة. أما مناقشة مسألة خلق القرآن، فلا طائل من ورائها.

ولا يفهم من سياق القصيدة أنّ هناك تجرّؤاً على قداسة القرآن ومنزلته، فالشاعر يؤكد من خلال عبارة (لصاً.. أو نصف نبي) الحكم على السلطان باستعمال القرآن، بدلاً من اللهث وراء القضايا الغيبية: (الحكم على الملك بالكتابة).

ثمّ تأتي الورقة السابعة والأخيرة من القصيدة، والتي نعثر فيها على ديالوج ثم مونولوج:

كنتُ في كربلاء

قال لي الشيخ إنّ الحسين

مات من أجل جرعة ماء!

.....

وتساءلت

كيف السيوف استباحت بني الأكرمين

فأجاب الذي بصرته السماء:

إنه الذهب المتلألئ في كل عين

.....[1]

[1] – الديوان، ص 384.

في هذا المقطع الأول من الورقة الأخيرة، وعلى خلاف بقية المقاطع التي جاءت على شكل ديالوج، لا يقدّم الشاعر نفسه كطرف في الصراع، وذلك أنّ السياق الدلالي هنا لا يعتمد على التقابل التقليدي في القصيدة (ملك/ رعية)، بل يصعد به إلى ذرى درامية أخرى تتمثل في الصراع بين ملكين على السلطة والسيادة. فيصبح التقابل الجديد هو (ملك/ ملك)، والتشكيل اللغوي والدلالي هو الذي يقود القارئ إلى أيّ الملكين أحق بالسلطة أو الخلافة من خلال جدلية الحضور والغياب.

فالملك الأول هو الحسين، غير أنّه - واقعياً - غير متوّج، وإن كان النص ينصفه ويضع التاج على رأسه من خلال الحضور الكثيف، ومن خلال وصفه (بابن الأكرمين). وفي ذلك إشارة إلى أنه صاحب الحق الشرعي في الخلافة.

وأما الملك الآخر فهو معاوية بن أبي سفيان، وهو المتوّج فعلاً، وإن كان سياق النص يخلع عنه تاج الخلافة من خلال تغييبه، وعدم ذكر اسمه، لأنه ملك غير شرعي، انتزع السلطة بحد (السيف) و(الذهب المتلألئ).

وإذا كان صراع الملوك هو ذروة كل صراع داخل النص، فقد جاءت نهايته أيضاً للتعبير عن ذروة المأساة بمقتل الحسين في كربلاء:

إن تكن كلمات الحسين..

وسيوف الحسين..

وجلال الحسين..

سقطت دون أن تنقذ الحق من ذهب الأمراء

أفتقدر أن تنقذ الحق ثرثرة الشعراء؟

والفرات لسان من الدم لا يجد الشفتين؟![1]

والسياق الدلالي لهذا المقطع يعمّق الشعور بالمأساة من خلال تقاطعه مع النسق التقليدي لبناء قصيدة الرثاء في التراث العربي، حيث يكرر الشاعر اسم الشخصية (الحسين- الحسين - الحسين) من أجل إعلاء شأن المتوفى وتبجيله، ويعمّق من إحساس المتلقي بفقده من خلال الصفات التي ينسبها إليه (كلمات - سيوف - جلال).

وينخرط هذا المقطع في إطار متآلف تماماً مع الخلية الدلالية الرئيسية للقصيدة، وهي الصراع القائم (ملك/ كتابة)، ويقوم دليلاً على عدم قدرة المثقف (ثرثرة الشعراء) على مجابهة السلطة، معتمداً طريقة الاستفهام الإنكاري. «فإذا كان الحسين بما (يملكه) من شرعية وجيش ونسب شريف، لم يستطع أن ينقذ نفسه من بطش أصحاب السلطة المادية الذين سفكوا دمه، فهل يقدر الشعر (الكتابة) على إعادة الحق إلى المظلومين من الرعية؟»[2].

إنّ السؤال هنا لا ينتظر الإجابة، فالشاعر ينتظر العزاء في موت الشعر:

مات من أجل جرعة ماء!

فاسقني يا غلام.. صباح مساء

اسقني يا غلام..

علّني بالمدام..

أتناسى الدماء!![3]

---

[1] – الديوان، ص 385.

[2] – أحمد مجاهد، توظيف الشخصية التراثية في الشعر المصري الجديد، ص 347.

[3] – الديوان، ص 185

إنّ الشاعر يجعل من دماء الحسين نموذجاً أعلى لدماء المظلومين جميعاً، متخذاً من الشبه القائم بين لون الدم ولون الخمرة نقطة تقاطع دلالي، بحيث يمكن استبدال إحداهما بالأخرى، وهو يمارس نوعاً من التناص مع بيت أبي نواس:

دع عنك لومي فإنّ اللوم إغراء وداوني بالتي كانت هي الداء

ومن خلال هذا التناص يمكن أن نتنبّه إلى بطلان هذه النتيجة التي كان يبدو أنها قاطعة ونهائية؛ فإذا كان الشاعر قد أعلن عن موت الشعر، فإنّ هذا الإعلان جاء عن طريق قصيدة شعرية، وكأنه بهذا يتبع منهج أبي نواس في قوله: «وداوني بالتي كانت هي الداء».

فعلى المستوى الرمزي، فإنّ الشارب يستعين على الخمر بمزيد من الخمر، والشاعر أيضاً يستعين على الشعر بمزيد من الشعر في المستوى الواقعي، حيث لا وسيلة أخرى أمامه يحقق من خلالها ذاته.

ونستحضر هنا قول جابر قميحة عن هذه القصيدة: «وقد يحتاج القارئ إلى كثير من قدرة التحمل أو فقد الذاكرة الإرادي ليقنع نفسه بأن يكون أبو نواس واحداً ممن حملوا أمانة الكلمة وقاسوا من أجلها وواحداً من قادة الحكمة لأنّ الانطباعات النفسية التاريخية عن حقيقة شخصيته وأخلاقه أقوى من أن يغلبها منطق الفن ولو كان أخاذاً باهراً»[1].

ويبدو أنّ مشكلة هذا الناقد تتلخص في ثلاث نقاط: الأولى أنه لا يؤمن بحق المبدع في استدعاء الرموز التي تخدم تجربته الشعرية. والثانية أنه يحاكم القصيدة بما هو خارج عنها وعن رؤيتها الجمالية. والثالثة أنّ إدراكه لمعاني القصيدة يتوقف عند إدراكه الظاهري (أبو نواس)، دون أن يضع في حسبانه أنّ القناع ذو طبيعة مزدوجة، وأنّ رؤية الشاعر

[1] – جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ص 122.

المعاصرة هي المحرك الحقيقي لمعاني القصيدة. فأهمّ ما يشغل بال المبدع أثناء استخدامه القناع هو أن يمارس على القارئ نوعاً من الإيهام.

فعندما يوظف الشاعر إحدى الشخصيات التراثية في القصيدة، فإنه يحاول التوفيق بينهما وبين واقعه المعاصر الذي يريد التعبير عنه. وهو في حقيقة الأمر يحاول التوفيق بين نوعين من الخطاب: "الخطاب التاريخي" و"الخطاب الشعري".

والاختلاف في خصائص كل خطاب منهما بيّن، فالخطاب التاريخي كما يرى محمد مفتاح محايد وظاهري، في مقابل «الخطاب الشعري الذاتي الذي يتدخل فيه الشاعر من خلال تعيين موقفه الشخصي تجاه هذا التاريخ»[1].

كما يُلاحظ فرق آخر بين الخطابين، ويتمثل في درجة اهتمام كل منهما بالتشكيل الجمالي، حيث إنّ «خصائص الشعر الفنية هي التي (...) يتولد عنها الدلالة الضمنية. بينما الدلالة الصريحة يجب أن تتراجع إلى الخلفية لأنها ليست هدفاً للشعر»[2].

ومن هنا تصير القصيدة إعادة صنع للتاريخ، وإعادة إنتاج للمعنى وفقاً لمقتضيات التجربة.

9 ـ صلاح حسين:

يتنزّل حضور "صلاح حسين" في شعر أمل دنقل في إطار سعي الفقراء والفلاحين والمستضعفين إلى مواجهة سلطة الإقطاعيين وكبار المُلاّك الذين استنزفوا قوى صغار الفلاحين واستعبدوهم. وتنتهي حياته نهاية مأساوية تعكس عجز المثقف أمام السلطة وفشله في مجابهتها. ويصبح بعد استشهاده نموذجاً أصيلاً للمناضل الفذ.

---

[1] – محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 4، 2005، ص 263.

[2] – محمد عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، النادي الثقافي الأدبي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1985، ص 139.

ففي قصيدة "أشياء تحدث في الليل"، قام الشاعر بتحويل شخصية "صلاح حسين" شهيد الحرية، إلى شخصية أسطورية عصرية عن طريق توحيد شخصيته بشخصية البطل الشعبي "أدهم الشرقاوي". يقول في بداية القصيدة:

رخاوة النعاس تغمر المسافرين في قطار الليل

.. وفي حقول قرية بعيدة

شق السكون - فجأة - عواء ذئب

وانعقد الحليب في الضروع

وانطلقت رصاصة

فكفّت الأشياء - بعدها - عن الوجيب..

هنيهة، ثم استعادت نبضها الرتيب

وكانت الليلة.. لا تزال مقمرة[1].

حيث يصور الشاعر لحظة مقتل صلاح حسين في قريته، قبل أن ينتقل إلى تصوير ما كان يحدث في الوقت نفسه في المدينة الكبيرة:

(كان النشيد الوطني يملأ المذياع منهياً برامج المساء

وكانت الأضواء تنطفئ..

والطرقات تلبس الجوارب السوداء

وتغمر الظلال روح القاهرة)[1].

[1] – الديوان، ص 216.

وما يمكن التقاطه من هذا المقطع، جملة (النشيد الوطني يملأ المذياع) التي تنطوي على تهكم على الثورة التي تتباهى بالقضاء على الإقطاع، بينما هي غافلة عن القضاء على أذنابه التي اغتالت "صلاح حسين" منشئ تنظيم "الفلاحين الأحرار" بقرية "كمشيش".

وللإشارة، فإنّ عبد الناصر اعترف بهذا الخطإ في خطاب ألقاه سنة 1967، بعد مرور عام على مقتل "صلاح حسين"، جاء فيه بالعامية المصرية: «السنة اللي فاتت مات الشهيد صلاح حسين في كمشيش، ونبّهنا مات إزاي.. قتل.. قتل بعد 14 سنة من الثورة بأيدي الإقطاع (...) وإزاي الكلام ده يحصل؟ معناه إيه؟ معناه إنّ إحنا كنا فعلاً نايمين عن الثورة المضادة اللي موجودة في البلد»[2].

يعود الشاعر مرة أخرى، بعد تصوير هدوء القاهرة باعتبارها رمز السلطة المركزية، إلى متابعة حديثة عن حادثة اغتيال صلاح حسين:

والدم كان ساخناً يلوّث القضبان

هذا دم الشمس التي ستشرق، الشمس التي ستغرب،

الشمس التي تأكلها الديدان!

دم القتيل أحمر اللون،

دم القتيل أخضر الشعاع

خيط عليه تنشر الدموع.. كي تجف في أشعة الصبح[3].

---

[1] – الديوان، ص. ن.

[2] – فيليب جلاب، من قتل من في كمشيش، مجلة "روز اليوسف"، العدد 2427، ديسمبر 1974.

[3] – الديوان، ص 217.

يجاهر الشاعر بتهكمه على شمس الثورة التي لا يدري هل أنها ستشرق أم ستغرب، وهي لا تستطيع (الثورة) حماية أصحابها من غدر الإقطاع، وذلك قبل الانتقال مرة أخرى من القرية إلى القاهرة:

(كان مبنى الاتحاد صامتاً.. منطفئ الأضواء

تسري إليه من عبير "هيلتون" القريب..

أغنية طروب!)[1]

فهو يصف مبنى الاتحاد الاشتراكي بأنه (صامت/ منطفئ الأضواء). وهذا دليل على تقاعس السلطة المركزية التي أصبحت في حكم من لا يرى ولا يسمع، بينما سريان الأغاني من الفندق الفخم يوحي بغرق أصحاب السلطة في اللهو والقصف، في الوقت الذي يتعرض فيه رفاقهم في القرى النائية للتصفية والقتل. ثم لا يلبث الشاعر أن يعود مرة أخرى للحديث عن صلاح حسين، حيث يقول:

وكان وجهه النبيل مصحفاً عليه يُقسم الجياع

وكانت الذراع..

فارعة.. كأن محراثاً يشق الأرض!

كانت الذارع..

ضامرة كبذرة القمح

ضامرة كالسنّة الأولى التي تنبت في فم الرضيع[2].

---

[1] – الديوان، ص. 217.

[2] – الديوان، ص 217.

لقد تحوّل "صلاح حسين" هنا، ومن منطلق الملامح التي أضفاها عليه الشاعر، إلى نبي يحمل رسالة لنصرة الجياع والمقهورين، بل تحوّل إلى إله فرعوني معاصر للخصب، إحدى ذراعيه محراث والأخرى بذرة قمح.

ولكن، على الرغم من هذا المصاب الجلل، فإنّ الحياة كانت تسير بوتيرة طبيعية في المدينة الكبيرة التي يعود إليها الشاعر من جديد:

وكانت المطابع السوداء تلقي الصحف.. البيضاء

وصاحبان في ترام العودة الكسول

يختصمان في نتائج الكرة

وفي طريق الهرم الطويل

تبادلت سيارتان - كادتا في الليل أن تصطدما - السباب![1]

إنّ الشاعر حريص على إظهار التصدع الذي أصاب الجبهة الداخلية من خلال إلحاحه على إبراز التضاد الحاد بين ما يحدث في القرية وما يحدث في المدينة. فبينما نرى أهل القاهرة منقطعين إلى كرة القدم، وشارع الهرم (شارع الملاهي الليلية)، نرى أهل القرية غارقين في حزنهم على مقتل صلاح حسين. يقول في المقطع الأخير:

وفي الصباح، والنشيد الوطني يملأ الأسماع

كان فَراش الحقل يبدأ النشيج

وكانت الأصوات في القرى.. جنائزية الإيقاع

ورحلة الموّال في الضلوع تفرد القلوع:

[1] – الديوان، ص. 218.

«أدهم مقتول على كل المروج»

«أدهم مقتول على الأرض المشاع

.....

وكان وجهه النبيل مصحفاً..

عليه يَقسم الجياع![1]

فإذا كانت الذاكرة الشعبية «تعيد للشخص التاريخي، في الأزمنة الحديثة، قيمته من حيث هو مقلد للنموذج الأصلي للأفعال النموذجية»[2]، فإنّ الشاعر يوحّد بين شخصية "أدهم الشرقاوي" الذي كان ثائراً على التوزيع غير العادل للأملاك، وثائراً على الاستعمار، وبين شخصية "صلاح حسين" الذي كان يؤازر الفقراء، ويحارب الإقطاع، حتى يثبت أهمية الدور الذي اضطلع به "صلاح حسين"، ويقنع المتلقي بتقبّل تحويله إلى بطل شعبي.

[1] – الديوان، ص 218.

[2] – ميرسيا إلياد، أسطورة العود الأبدي، ترجمة: نهاد خباطة، دار طلاس، دمشق، ط1، 1987، ص 87.

المبحث الخامس: موضوعاتية الصراع بين المثقف والسلطة من خلال استخدام الرمز الشعبي.

* تمهيد

1 ـ سيرة عنترة بن شداد

2 ـ ألف ليلة وليلة

3 ـ موّال أدهم الشرقاوي

*تمهيد:

يبدو أن الموروث الشعبي قليل الحضور في أشعار أمل دنقل، بحيث إنّ المساحة التي يحتلها لا تعادل المساحة التي تحتلها أشكال التراث الأخرى. ومردّ ذلك إلى أنّ موقف الشاعر من التراث مرتهن بمدى قدرة هذا التراث على التعبير عن القضايا التي تتصل بالثورة والرفض. وهذه القضايا يندر أن نجد في الموروث الشعبي ما يعادلها بشكل مباشر. لهذا، فقد كانت طبيعة الموضوعات المطروقة في حدّ ذاتها أحد الأسباب التي أدّت إلى انحسار دائرة الأشكال الفولكلورية في شعره كالأغنية الشعبية والحكاية والمَثل والموّال.

وقد تكون "السيرة" و"الحكاية الشعبية" من الأشكال الفلوكلورية الأكثر استجابة للقضايا المطروقة في شعره. ففي موضوع الصراع بين المثقف والسلطة، أفاد الشاعر من بعض الرموز والوقائع الشعبية، وجاءت إفادته على النحو التالي:

1 ـ سيرة عنترة بن شداد:

نعثر على نتف من سيرة البطل الشعبي عنترة بن شداد في قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، حيث يسعى أمل دنقل للتوحيد بين الجماهير العربية وعنترة «الذي تركه الحكام في صحراء الإهمال يسوق النوق إلى المرعى حتى إذا ما اشتدت الحرب وأعلنوا المعركة ذهبوا إليه يستصرخون فيه الحمية ويدعونه للدفاع عن قصورهم المضاءة بالمسرات وأنواع الترف»[1]. يقول في القصيدة:

أيتها النبيّة المقدسة..

لا تسكتي.. فقد سكتّ سنة.. فسنة..

لكي أنال فضلة الأمان

[1] – عبد العزيز المقالح، أنشودة البساطة، مجلة "إبداع"، العدد 10، القاهرة 1983، ص 22.

قيل لي:"اخرس.."

فخرست.. وعميت.. وائتممت بالخصيان!

ظللت في عبيد (عبس) أحرس القطعان

أجتزّ صوفها..

أردّ نوقها..

أنام في حظائر النسيان

طعامي: الكسرة.. والماء.. وبعض التمرات اليابسة.

وها أنا في ساعة الطعان

ساعة أن تخاذل الكماة.. والرماة.. والفرسان

دُعِيتُ للميدان!

أنا الذي ما ذقت لحم الضان..

أنا الذي لا حول لي أو شان..

أنا الذي أقصيت عن مجالس الفتيان،

أُدعى إلى الموت.. ولم أُدْعَ إلى المجالسة!![1]

ففي وضع تقعد فيه السلطة عن الإعداد لمعركة التحرير، واسترداد الأرض السليبة، تتلاشى معاني البطولة وتضمحلّ. ويتماهى الحضور التاريخي القديم، ممثلاً في صوت "الزبّاء" المتسائل والحائر، والذي كان ينبئ بدخول الرومان (المحتل) إلى مملكة "تدمر"

[1] – الديوان، ص 161 – 162.

لتدميرها. فكأنما الهزائم قدر محتوم على العرب، وكأنّ التاريخ يكرر نفسه، ولو بشكل مختلف، ميزته الغدر والخديعة:

تكلمي أيتها النبية المقدسة
تكلمي.. تكلمي..
فها أنا على التراب سائل دمي
وهو ظمئ.. يطلب المزيد!
أسائل الصمت الذي يخنقني:
«ما للجمال مشيها وئيدا..؟!»
«أجندلا يحملن أم حديدا..؟!»
فمن ترى يصدقني ؟
أسائل الركع السجودا
أسائل القيودا:
«ما للجمال مشيها وئيدا..؟!»
«ما للجمال مشيها وئيدا..؟!»[1]

2 ـ ألف ليلة وليلة:

يمتح الشاعر من عوالم "ألف ليلة وليلة" أجواء الفنطازيا في قصيدة "حكاية المدينة الفضية"، حتى أنّ عنوان القصيدة نفسه يتقاطع مع بعض عناوين "ألف ليلة وليلة"، على غرار "حكاية المدينة المسخوطة"، و"حكاية المدينة المسحورة"، و"حكاية مدينة الأبنوس".

فالمدينة في هذه القصيدة ترمز إلى عالم المُثل والقيم، والشاعر يسعى إلى دخولها، غير أنه حين يعجز عن ذلك "فعلياً" يحاول الدخول عن طريق استعمال "الوهم"، وهذا ما

[1] – الديوان، ص 162 –163.

يوفّره له تعاطي «العشب الذي ينضح حمّى»[1]، فيتمكن من الدخول، ثم يلتقي بالأميرة "بدر البدور" التي ترافقه إلى قصر أبيها المنيف، ويمضيان ليلة من ألف ليلة وليلة، متنعِّميْن بالأنس واللهو. لكن هذا الحلم الجميل سرعان ما يتبدّد؛ فحتى في هذه العوالم المتخيّلة تطارده السلطة بقهرها وبطشها، فيستفيق على سيف "مسرور" موضوعاً على رقبته، وهو يهمّ يقطع رأسه، لأنّ من يمضي ليلة في هذا القصر تكون نهايته الموت. إلاّ أنّ الشاعر، وبعد ما ألحّ في استعطاف السياف "مسرور" يتمكن من إرشائه، ثم الهروب من الباب الخلفي للمدينة الفضية، بعد أن كان قد دخلها من الباب الرئيسي.

فهذه المدينة الفضية ميزتها الجحود والنكران، فهي تنكر الضوء و"التنوير" الذي يحمله صوت الشاعر - المثقف، وصوت الشاعر هو خيط النور الرفيع في ظلام هذه المدينة. لذا أوصدت دونه أبوابها، وجعلته غريباً في أزقتها، مطارداً لا يلوي على شيء سوى النجاة. فتحُول - وهي المدينة - بينها وبين المدنية والتنوير:

كنت لا أحمل إلاّ قلماً بين ضلوعي
كنت لا أحمل إلاّ.. قلمي
في يدي: خمس مرايا
تعكس (الضوء الذي يسري إليها من دمي)
..طارقاً باب المدينة:
-«افتحوا الباب»
فما ردّ الحرس
- «افتحوا الباب.. أنا أطلب ظلاً..»
قيل: «كلاّ»[2].

---

[1] - الديوان، ص 293.

[2] - الديوان، ص 292.

وحينما يمعن الشاعر في النهل من «العشب الذي ينضح حمّى»، تلبّي المدينة طلبه وتستجيب لطرقه المتواصل، ويفتح الحراس أبوابها، وتخرج إليه "بدر البدور" في موكبها الملكي الأسطوري، وترافقه إلى القصر فيروي لها حكاياته العجيبة، وحين تسري الخمرة في عروقه، ينطلق لسانه ويهديها أغلى ما يملكه: قلمه الذي يعبّر عن أفكاره كمثقف:

سكرت كاساتنا من خمر بابل

ألف خيط في دمانا يستبد

-« آه يا سيدتي: أنتِ ملَك..

أنا لا أحمل إلاّ قلماً بين ضلوعي..

فخذيه إنه أثمن ما عندي.. خذيه »

ومشت راحتها فوق جبيني،

هتف بي: « شهريار»

-«شهرزادي: أُسكبي شهد الرحيق المتواصل

ثم قُصّي من حكاياك الجديدة

من زمان لم أعد أسمع أشياء جديدة

أُسردي..»

- لبّيك يا مولاي.. قالوا.....[1]

[1] - الديوان، ص 297 - 298.

وجرياً على عادته في استعمال تقنية المفارقة، أو «بلاغة الأضداد» كما يسميها لويس عوض، عمل الشاعر على تبديل الأدوار بين "شهرزاد" و"شهريار"، أو بين "بدر البدور" و"الشاعر"، فيُحلّ "شهرزاد" محلّ "شهريار"(الذي يمثل السلطة المستبدة)، كما يُحلّ "الشاعر" (حامل الكلمة) محلّ "بدر البدور". وككل نهايات الصراع بين المثقف والسلطة في شعر أمل دنقل، يفضي هذا الصدام إلى نهاية دامية:

-«أنا يا مسرور معشوق الأميرة

ليلة واحدة تقضي.. بدم؟!

يا ترى من كان فينا شهريار؟!

أنا يا مسرور..»[1]

3 ـ موّال أدهم الشرقاوي:

على مستوى استخدام الموّال الشعبي، وظّف أمل دنقل موّال "أدهم الشرقاوي" في قصيدة "أشياء تحدث في الليل" التي صدّرها بإهداء إلى روح "صلاح حسين" الذي اغتيل على أيدي الإقطاعيين في قرية "كشميش" المصرية.

ففي هذه القصيدة يستلهم الشاعر «شخصية أدهم الشرقاوي الذي يشغل حيّزاً كثيراً من الأغاني والمواويل الشعبية»[2]، والمعروف في الذاكرة الشعبية بوقوفه في وجه السلطة. إلاّ أنّ هذا التوظيف لم يتعدّ حدود استحضار الشخصية الشعبية بدلالاتها الصريحة، والمتمثلة في تحدّي السلطة، والتمرد عليها، دون توظيف نص "الموّال" نفسه. وفي هذا التوظيف كان الشاعر وفيّاً لعادته التي دأب عليها في نهاية كل صراع بين المثقف والسلطة؛ حيث نجد

---

[1] – الديوان، ص 299 – 300.

[2] – أحمد الدوسري، أمل دنقل، شاعر على خطوط النار، ص 108.

المثقف يرتدّ مهزوماً مقهوراً، بينما السلطة ترفع راية النصر.. هكذا انطلقت الأصوات في القرى بإيقاع جنائزي يعادل النصر الذي حققته قوى الشر والطغيان:

وفي الصباح، والنشيد الوطني يملأ الأسماع
كان فراش الحقل يبدأ النشيج
وكانت الأصوات في القرى.. جنائزية الإيقاع
ورحلة الموّال في الضلوع تفرد القلوع:
«أدهم مقتول على كل المروج»
«أدهم مقتول على الأرض المشاع»
.....
وكان وجهه النبيل مصحفاً..
عليه يُقسم الجياع ![1]

ولأنّ الحياة بتناقضاتها ومآسيها هي مادة شعر أمل دنقل، نراه يلتقط عناصر صوره الشعرية منها. وبعيداً عن الموّال والسيرة والشخصية الشعبية، يمكن أن نشير إلى أحد المقاطع من قصيدة "الموت.. في الفراش"، ضمّنه الشاعر اسم فيلم مصري قديم هو "أبي فوق الشجرة" مع بعض التعديل الطفيف:

الصحف الدامية العنوان.. بيض الصفحات

حوائط وملصقات..

تدعو لرؤية (الأب الجالس فوق الشجرة)

والثورة المنتصرة![2]

---

[1] – الديوان، ص 218.

[2] – الديوان، ص 310.

الفصل الرابع

الأنساق الموضوعاتية للرفض والثورة في شعر أمل دنقل:

الصراع العربي الإسرائيلي

المبحث الأول: الصراع العربي الإسرائيلي

* تمهيد:

1 ـ السعي إلى تحرير الأرض السليبة

2 ـ إدانة الأنظمة العربية

3 ـ آفاق الصراع والخيارات المتاحة

المبحث الثاني: موضوعاتية الصراع العربي الإسرائيلي من خلال استخدام الرمز الأسطوري

* تمهيد:

1 ـ أسطورة "عروس النيل"

2 ـ اساطير الثأر والدية

3 ـ الملامح العامة للتوظيف الأسطوري

3 ـ 1 ـ اللغة

3 ـ 2 ـ الإيقاع

3 ـ 3 ـ الحركة

المبحث الثالث: موضوعاتية الصراع العربي الإسرائيلي من خلال استخدام الرمز الديني

1 ـ آليات اشتغال الموروث الديني

2 ـ الملامح العامة للتوظيف الديني

2 ـ 1 ـ الشخصية

2 ـ 2 ـ اللغة

المبحث الرابع: موضوعاتية الصراع العربي الإسرائيلي من خلال استخدام الرمز التاريخي

* تمهيد:

1 ـ الشخصيات التاريخية

1 – 1 ـ صلاح الدين الأيوبي

1 – 2 ـ قطر الندى وخمارويه

1 – 3 ـ مازن جودت أبو غزالة

1 – 4 ـ سرحان بشارة سرحان

1 – 5 ـ جمال عبد الناصر

2 ـ الأحداث التاريخية:

2-1ـ معركة حطين

2 – 2ـ مذبحة أيلول الأسود

2 – 3ـ حرب لبنان الأهلية

3 ـ الملامح العامة للتوظيف التاريخي

* تمهيد

3 – 1ـ الاستخدام الطردي والاستخدام العكسي

3 – 2ـ أنماط استخدام الشخصية التاريخية

3 ـ 2 ـ 1 ـ الشخصية عنصرا في صورة جزئية

3 ـ 2 ـ 2 ـ الشخصية معادلاً تراثياً لبُعد من أبعاد التجربة

3 ـ 2 ـ 3 ـ الشخصية محورا لقصيدة

3 ـ 2 ـ 4 ـ الشخصية عنواناً على مرحلة

3 –3 ـ تأثير استخدام الرمز التاريخي على بناء القصيدة

3 - 3 -1 - اللغة

3 - 3 - 2 - البناء

3 - 3 - 3 - النزعة الدرامية

3 - 3 - 4 - الحركة

المبحث الخامس: موضوعاتية الصراع العربي الإسرائيلي من خلال استخدام الرمز الشعبي

* تمهيد

1 - سيرة الزير سالم

2 - الملامح العامة للتوظيف الشعبي

2 - 1 - المضمون

2 - 2 - الشكل

المبحث الأول: الصراع العربي الإسرائيلي

* تمهيد:

1 ـ السعي إلى تحرير الأرض السليبة

2 ـ إدانة الأنظمة العربية

3 ـ آفاق الصراع والخيارات المتاحة

* تمهيد:

لقد أدت تداعيات نكسة العام 1967 إلى إعادة تشكيل وجدان الشاعر ونحته من جديد، فأدرك بحسه الرؤياوي العميق استحالة تحرر الداخل من هيمنة القوى الرجعية المعادية للتحرر، بمعزل عن تحرر الأرض الفلسطينية المغتصبة، بل إنّ قضية فلسطين صارت جزءاً لا يتجزأ من الشأن الداخلي المصري والعربي بشكل عام، باعتبارها القضية الجوهرية في ضمير كل عربي حرّ. وما لم تتحرر فلسطين يبقى الاستقلال والسيادة مجرد حلم.

كما أكدت هزيمة 1967 وجاهة الرأي القائل باستحالة وجود مصالحة بين العرب وإسرائيل، واستحالة استبعاد فرضية المواجهة المسلحة. فالأطماع التوسعية لهذا الورم الذي نبت في قلب الأمة العربية سوف تفضي عاجلاً أم آجلاً إلى هذه المواجهة.

ويرى البحث أنّ تعاطف أمل دنقل مع القضية الفلسطينية يندرج في دائرة التعاطف القومي بمفهومه الضيق، بالإضافة إلى أن هذه القضية العادلة شكلت بؤرة النضال لدى كل أحرار العالم ومثقفيه المناوئين للغطرسة الاستعمارية البغيضة.

ويلاحظ البحث أنّ اهتمام الشاعر بالقضية الفلسطينية - مثلما تؤكد ذلك تواريخ قصائده - استوت ملامحه خاصة بعد هزيمة حزيران المذلّة، وهذا ما يؤكده تصدير ديوان "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" الذي نشر سنة 1969، بقصيدة مهداة إلى روح "مازن جودت أبو غزالة" الذي استشهد سنة 1967 في الأرض المحتلة. وجاء هذا التصدير كما يلي:

«إلى "مازن جودت أبو غزالة"

.. عرفته في سنوات التساؤل

.. رحل مع "العاصفة"»[1].

ويمكن الذهاب في التعامل مع موضوع الصراع العربي الإسرائيلي في شعر أمل دنقل، إلى اختزاله في ثلاثة محاور:

. السعي إلى تحرير الأرض السليبة.

. إدانة الأنظمة العربية.

. آفاق الصراع والخيارات المتاحة.

1 ـ السعي إلى تحرير الأرض السليبة:

إنّ سعي أصحاب الضمائر الحية من المناضلين والمثقفين العرب إلى تحرير الأرض المحتلة هو جوهر الصراع العربي الإسرائيلي. وينظر الشاعر إلى هذه الأرض السليبة، فيراها في صورة امرأة سبية أو مغتصبة. ففي قصيدة "الأرض والجرح الذي لا ينفتح" نشاهد:

الأرض ما زالت، بأذنيها دم من قرطها المنزوع،

قهقهة اللصوص تسوق هودجها.. وتتركها بلا زاد،

تشتد أصابع العطش المميت على الرمال،

تضيع صرختها بحمحمة الخيول[2].

فهو يفتتح القصيدة بمشهد فجائي، يضعه بين يدي القارئ، حيث يقدّم الأرض «أنثى يسيل دم أذنيها نتيجة نزع قرطها عنوة (...) وإنّ استعمال أمل دنقل للفعل (ما زال) يعني استمرارية فعل الاغتصاب، وأمام هذه الصورة المأساوية ينقلنا إلى الموقف المقابل "الذين سرقوها" – حيث يستحضر الصوت مقابلاً للصورة فيكون صوت القهقهة بكل ما يعنيه من

[1]- الديوان، ص 144.
[2]- الديوان، ص 154.

فرح وشماتة هو الذي يقود هودج الأرض، مما يشكل جرحاً بجوار الدم السائل من أذنيها. أولئك الذين يسوقون هودجها تاركيها بلا زاد تعاني ظمأ الصحراء»[1].

وفي السياق نفسه؛ سياق المشهد الذي يصوّر الأرض في صورة المرأة الضعيفة المهيضة الجناح، يأتي اغتصاب "خولة" أخت سيف الدولة معادلاً لاغتصاب الروم للأرض العربية في قصيدة "من مذكرات المتنبي":

سألت عنها القادمين في القوافل

فأخبروني أنها ظلت بسيفها تقاتل..

في الليل تجار الرقيق عن خبائها

حين أغاروا، ثم غادروا شقيقها ذبيحاً

والأب عاجزاً كسيحاً

واختطفوها، بينما الجيران يرنون من المنازل

يرتعدون جسداً وروحاً

لا يجرؤون أن يغيثوا سيفها الطريحا[2]

ففي هذا المقطع، أضاف الشاعر إلى تجربة المتنبي «عناصر لم تتأكد تاريخياً بالتوثيق (حبّه لخولة)، وعناصر لم تحدث تاريخياً (أسر خولة)، لكنها إضافات تساهم في تحقيق الشكل الأكمل لتجربته الفنية، دون تجاوز لطبيعة المكوّنات الخاصة لعناصر المادة التاريخية»[3].

---

[1]- كامل عبد الجواد الصاوي، الأرض في الشعر الحر، ص 181.

[2]- الديوان، ص 239.

[3]- محمود عبد الوهاب، حول استلهام التراث وقصائد لأمل دنقل، ص 154 - 155.

إنّ ضياع الأرض – في تقدير الشاعر – مردّه تخاذل الحكام العرب، وهروبهم من المواجهة، وادّخار السلاح الذي يشترى من قوت الشعب، لاستخدامه في مواجهة المواطنين العزل، لتكميم الأفواه وخنق الحريات، بدلاً من توجيهه للعدو الحقيقي المتربص على الحدود. فأصبح المواطن المقهور يحمل عبء «تحرير الأرض المحتلة، وعبء تحرير نفسه من بطش السلطة الحاكمة، وأن يطالب بالحرية والديموقراطية والعدالة الاجتماعية بنفس القدر الذي يطالب به بتحرير الأرض المحتلة»[1].

وأما في قصيدة "بكائية ليلية" التي صدّرها بإهداء إلى روح الفدائي "مازن جودت أبو غزالة"، يواجه الشاعر نفسه بسؤال مرير حول المكان الذي ينبغي أن تنطلق منه الرصاصة الأولى: أهو الخارج (الأرض المحتلة)؟ أم هو الداخل (مصر)؟

نتوه في القاهرة العجوز، ننسى الزمنا

نفلت من ضجيج سياراتها، وأغنيات المتسوّلين

تظلنا محطة المترو مع المساء.. متعبين.

وكان يبكي وطنا.. وكنتُ أبكي وطنا

نبكي إلى أن تنضب الأشعار

نسألها: أين خطوط النار؟

وهل ترى الرصاصة الأولى هناك.. أم هنا؟[2]

ورغم أن "أبو غزالة" أجاب عن السؤال، وكان حاسماً في الإجابة، إلاّ أنّ التذكير بالمسألة مهمّ في حد ذاته، وطرح السؤال مرات ومرات يؤكد حيرة هذا المثقف العربي تجاه

[1]- منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل، ص 123.
[2]- الديوان، ص 144 - 145.

هذه الأنظمة المستبدة التي لا هي تحترم الحريات في الداخل، ولا هي تقوم بدورها في استرداد الأرض في الخارج.

كما أنّ طرح هذا السؤال يدل - بمعنى ما - على بحث الشاعر المضني عن إجابة شافية، دون أن يظفر بذلك، فيسقط في الإخفاق والعجز. وقد تكون الإجابة عن السؤال ليست غاية في حد ذاتها عند الشاعر، لأنه يدركها جيداً؛ فليس هناك مكان ينطلق منه الرصاص والثاني يبقى متفرجاً. فالرصاصة ينبغي أن تنطلق من المكانين في الآن نفسه: الداخل والخارج، لأنّ كليهما يحتاج إلى التحرير.. تحرير المواطن من القهر والاستلاب الذي وقع فيه الداخل، وتحرير الأرض من العدوّ المغتصِب في الخارج.

إلاّ أنّ هناك أسباباً حالت دون حسم هذا السؤال بإجابة تشفي الغليل. وقد نعثر على بعضها في قصيدة "الموت.. في الفراش"، وهي:

نَقتل، أو نُقتل

هذا الخيار الصعب

وشلنا بالرعب..

تردد العزّل[1].

وبعجز الشاعر عن حمل السلاح، يصبح الفعل النضالي منقوصاً، وتصبح الرصاصة لا تنطلق إلاّ من مكان واحد فقط؛ هو الداخل، ولكن ليس بالمعنى الذي يتمناه الشاعر بل بالمعنى المعكوس؛ وهو إطلاق رصاص الأنظمة على المواطنين، بينما تظل الأرض المغتصبة ملقاة على رمال الصحراء، نازفة بالدماء. ويمثل الشاعر لذلك بصحراء

[1]- الديوان، ص 311.

"النقب" الفلسطينية المحتلة في قصيدة "بكائية ليلية"، مستحضراً مشهد استشهاد "مازن جودت أبو غزالة".

رأيته في صحراء "النقب" مقتولاً..

منكفئاً.. يغرز فيها شفتيه؛

وهي لا ترد قبلة لفيه[1].

فالأرض عاجزة عن أن تمنح قبلة الحياة للشهيد الذي بقي صريعاً فوق رمال الصحراء. ويستلهم الشاعر مفهوم القبلة التي تبعث الحياة من الاساطير القديمة، وخاصة الأسطورة البابلية، والمرتبط بمنح "عشتار" قبلة الحياة "لتموز" بعدما صرعه الخنزير البري. كما نعثر على القصة نفسها في الأسطورة الفينيقية، غير أن البطلين هما "عشتار" و"أدونيس"، بدلاً من "عشتار" و"تموز". كما نعثر عليها في الأسطورة الفرعونية، وبنفس التفاصيل تقريباً، مع تغيير في الأسماء إلى "إيزيس" و"أوزيريس". وهذا ما جسّده الشاعر في قصيدة "سفر ألف دال" مستخدماً هذين الرمزين الفرعونيين في سياق رصد العلاقة بين المناضل والأرض، فيخلع على المناضل الثائر ملامح "أوزيريس" الذي ينتظر أن تمنحه الأرض/ الحبيبة قبلة الحياة الأسطورية، وهي مرادف الخصب والنماء:

قبّليني، لأنقل سري إلى شفتيك،

لأنقل شوقي الوحيد

لك، للسنبلة،

للزهور التي تتبرعم في السنة المقبلة

قبّليني.. ولا تدمعي!

سحب الدمع تحجبني عن عيونك..

[1]- الديوان، ص 144.

في هذه اللحظة المثقلة

كثرت بيننا الستر الفاصلة

لا تضيفي إليها ستاراً جديد!"[1]

بيد أنّ الأرض في المقاطع السابقة لا تمنح المناضل إكسير الحياة، ممثلاً في تلك القبلة السحرية، لأنّ الفعل النضالي (أو الإخصابي) غير متحقق، وتحققه لا يتم إلاّ عن طريق تحرير الأرض. وتحرير الأرض عند الشاعر يقرن بين مصير مصر ومصير فلسطين، مثلما نلحظ في قصيدة "لا وقت للبكاء" التي كتبها في رثاء جمال عبد الناصر.

إنّ هزيمة 1967 لم تَطَلْ مصر وحدها، بل طالت كل الوطن العربي، وهي لا يمكن أن تتحوّل إلى نصر إلاّ بتحرير فلسطين:

.. وها أنا - الآن - أرى في غدك المكنون

صيفاً كثير الوهج

ومدناً ترتج

وسفناً لم تنج

ونجمة تسقط فوق حائط المبكى – إلى التراب

وراية (العُقاب)

ساطعة في الأوج"[2]

ثم يعلو النفَس المتفائل في المقطع الأخير من القصيدة، فيرى دنقل - بإحساس الشاعر ونبوءته - أن هذه الأمة قادرة على إنجاب "صلاح الدين" جديد، ليسترد الأرض المغتصبة، ويحررها من قبضة اليهود:

رأيت في صبيحة الأول من تشرين

---

[1]- الديوان، ص 355 - 356.

[2]- الديوان، ص 319 - 320.

جندك.. يا حطين

يبكون،

لا يدورن..

أن كل واحد من الماشين

فيه.. صلاح الدين![1]

إنّ الشاعر يملك قناعة راسخة بأنّ استعادة الأرض المغتصبة لا يكون إلاّ عن طريق الكفاح المسلح، ودون ذلك لا يمكننا أن نظفر بشبر من أرض فلسطين، وهو في هذا المستوى يعبّر عن رأي كل المثقفين الذين لم يقعوا في حبال السلطة، والذين رفعوا لواء الثورة بالكلمة، واتخذوا موقفاً واضحاً منذ بداية الصراع. يقول في قصيدة "قالت امرأة في المدينة":

نحن جيل الألم

لم نر القدس إلا تصاوير

لم نتكلم سوى لغة العرب الفاتحين

لم نتسلم سوى راية العرب النازحين

ولم نتعلم سوى أن هذا الرصاص

مفاتيح باب فلسطين

فاشهدْ لنا يا قلم

أننا لم ننم

أننا لم نقف بين "لا" و"نعم"[2].

[1]- الديوان، ص 321.

[2]- الديوان، ص 478.

2 ـ إدانة الأنظمة العربية:

تأتي إدانة أمل دنقل للأنظمة العربية عبر محاور متعددة، منها إدانة الظلم الذي تمارسه هذه الأنظمة، وعدم تسامحها حين يتعلق الأمر بمعاقبة المواطنين الضعفاء، وعندما يتعلق الأمر بالقضية الملحّة، وهي تحرير الأرض، تغضّ الطرف.

يقدّم الشاعر السلطة في ثوب العاجز عن حماية المقدسات، مثلما نلحظ في قصيدة "رسوم في بهو عربي"، حيث تتكون القصيدة من أربع لوحات، خصصت الأولى لتمجيد الإنجازات العربية القديمة والتراث الشامخ في الأندلس، بينما جاءت الثانية معاكسة تماما للأولى، فصوّر فيها المسجد الأقصى وهو يحترق على أيدي اليهود المستوطنين، وهي واقعة حقيقية حدثت يوم 21 أوت 1969، يقول في هذه اللوحة:

اللوحة الأخرى.. بلا إطار:

للمسجد الأقصى.. (وكان قبل أن يحترق الرواق)

وقبة الصخرة والبراق

وآية تآكلت حروفها الصغار![1]

فقد أضرم اليهود النار في المسجد الأقصى، واكتفت الأنظمة العربية بموقف المتفرج دون أن تحرّك ساكناً. فإذا كان إتلاف المقدسات الدينية والعبث بها لا يستثير همة هذه الأنظمة ولا يستفزها، فإنّ هذا دليل آخر على أنّ هذه الأنظمة التي اغتصبت السلطة عن طريق الانقلابات، قد تجرعت خيبتها واستسلمت لهزيمتها.

ويمعن الشاعر في اللعب على وتر النخوة الدينية بتصوير المصاحف وهي تحترق، وهذا منتهى الخزي الذي يمكن أن يصل إليه المسلمون، ويقابله بلا مبالاة الأنظمة العربية وانشغالها عنها.

[1]- الديوان، ص 386 - 387.

وأما اللوحة الثالثة، فتصور الفدائي البطل "سرحان بشارة سرحان" - رمز المناضل الإيجابي- وهو يحاول رد الاعتبار العربي عن طريق الكفاح المسلح، مستعملاً الحل الفردي، بعدما يئس من مماطلة الأنظمة، وتهرّبها من المواجهة:

اللوحة الدامية الخيوط، والواهية الخيوط:

لعاشق محترق الأجفان

كان اسمه "سرحان"

يمسك بندقية.. على شفا السقوط![1]

إلاّ أن محاولات سرحان البطولية، لم تكن كافية في ظل تخاذل الأنظمة الحاكمة. وفي هذا المستوى يرحل الشاعر في التاريخ العربي ليستحضر منه أحد رموز التسلط في صورة معاوية بن أبي سفيان، والحادثة الشهيرة المعروفة تاريخياً بـ"شعرة معاوية"، والتي تؤسس للهيمنة وأخذ السلطة بالقوة والحيلة. فمعاوية هو النموذج الأعلى للحاكم الذي يمسك بزمام الحكم بقبضة حديدية (رغم ما توحي به الشعرة من ليونة وضعف). ويصبح القابض على "الثورة" - في ظل هذه الأنظمة - كالقابض على الجمرة؛ فمصلحة هذه الأنظمة ترى بضرورة تجنب الصدام المباشر مع العدو. «ويوازي أمل دنقل - عن طريق استخدامه للمفارقة اللغوية - بين "العقيدة" و"الثورة"، فإذا كان الدين هو خلاص المؤمن في الزمن الصعب، فإنّ الثورة هي الخلاص للمناضلين والثائرين من أجل استرداد الأرض المحتلة»[2]. يقول:

(بيني وبين الناس تلك "الشعرة"

لكن من يقبض فوق "الثورة"

يقبض فوق الجمرة!)[3].

---

[1]- الديوان، ص 387.

[2]- منير فورزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل، ص 129.

[3]- الديوان، ص 387.

وترصد اللوحة الرابعة في القصيدة ألم المصريين، ومرارتهم بعد احتلال "سيناء" من قبل اليهود وسعيهم إلى تهويدها، مثلما فعلوا مع مناطق أخرى من الأرض المحتلة. وهنا يرتفع صوت الإدانة والتخوين ليمسّ كل الحكام العرب بما فيهم شيوخ النفط الذين لا همّ لهم إلا تركيع الناس وإذلالهم. يقول:

(الناس سواسية - في الذل - كأسنان المشط

ينكسرون . كأسنان المشط

في لحية شيخ النفط!)[1]

ثم لا يلبث كل هذا أن يتمخض - في المقطع الأخير - عن تعميق قناعة الشاعر بعجز الأنظمة عن تحرير الأرض، فتخامره فكرة المراهنة على الدور الخطير الذي تلعبه مصر في المنطقة بحكم ثقلها وتاريخها القيادي.. لكن هذه الفكرة سرعان ما تتلاشى وتخفت، فقد أصبحت مصر دولة منقوصة السيادة، خاصة بعد اقتطاع جزئها الشرقي الكبير (سيناء)، ومن ثَمّ، لا يجد بدّا من الالتفات إلى الأمة قاطبة، طالباً منها ألاّ تنتظر الكثير من مصر، فهذه الملايين من الشعب المصري هي في نهاية المطاف "لا أحد"، لأنّ النظام الذي يحكمها منشغل عن إعدادها للحرب بترسيخ أقدامه في السلطة؟ وبالتالي يصبح الثورة عصية على التحقق، وتبقى الأرض المحتلة محتلة:

لا تسألي النيل أن يعطي وأن يلدا

لا تسألي.. أبدا

إني لأفتح عيني (حين أفتحها!)

على كثير.. ولكن لا أرى أحدا!![1]

[1]- الديوان، ص 388.

وفي قصيدة "خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين" يستنكر الشاعر جنوح الأنظمة العربية إلى الخيارات السلمية، كالقبول بقرارات مجلس الأمن، والجلوس مع العدو حول مائدة واحدة للتفاوض، دون التفكير في نهج الخيار المسلح لاسترداد الأرض، مثلما فعل صلاح الدين، فظل رمزاً للقائد العربي الشجاع، وحلما للشباب العربي التواق للحرية.

غير أنّ النصر الذي حققه صلاح الدين، وبقدر ما كان بطولياً، فإنّ الأنظمة العربية استعملته مبرراً للتثبيط وكسر الهمم، بداعي أنّ ما حققه صلاح الدين لا يقدر شخص آخر على تحقيقه مهما كان شأنه. وبدل أن يكون هذا البطل الرمز حافزاً لهم للتغلب على العدوّ، صار مشجباً يعلقون عليه هزائمهم وانكساراتهم بمبررات واهية:

يا قارب الفلين

للعرب الغرقى الذين شتتتهم سفن القراصنة

وأدركتهم لعنة الفراعنة

وسنة.. بعد سنة

صارت لهم "حطين"

تميمة الطفل، وإكسير الغد العنّين[2].

لقد كان الشاعر حريصاً في قصائده على تأكيد أنّ الأمة العربية ما تزال قادرة على إنجاب صلاح الدين، وجمال عبد الناصر، وصقر قريش، وكليب.. بيد أن عدم إيلاء هذه الحقيقة حق قدرها من قبل الجاثمين على رقاب الشعوب من الحكام الفاسدين، أدى إلى التهاون في مواجهة العدوّ من جهة، وإلى تهويد المزيد من الأرض العربية من جهة ثانية، بينما يعيش العرب على وعد هذا البطل المخلّص، يقول في القصيدة نفسها:

---

[1]- الديوان، ص:388.

[2]- الديوان، ص 470.

مرّت خيول الترك

مرت خيول الشرك

مرت خيول الملك - النسر،

ونحن - جيلاً بعد جيل - في ميادين المراهنة

نموت تحت الأحصنة![1]

وبهذا يحاول الشاعر كشف النقاب عن جوهر الأنظمة الحاكمة التي ترفع شعار عجز الأمة عن إنجاب صلاح الدين جديد، لتسوّغ به لجوءها إلى المفاوضات المباشرة مع الإسرائيليين وتبنّي قرارات الهيئات الدولية التي تصب كلها في مصلحة العدو بدلاً من خوض غمار الحرب، مستعملاً نوعاً من التناص المفارق مع بيت شعري لأحمد شوقي:

(وطني لو شغلت بالخلد عنه..

نازعتني - لمجلس الأمن - نفسي!)[2]

والمفارقة في هذين السطرين تنبع من المفارقة نفسها التي نلمحها في موقف الأنظمة العربية، والتي تدعو حقاً للدهشة؛ فهي من جهة تسخّر أجهزتها الإعلامية والدعائية الضخمة للحض على النضال وتحرير الأرض والإشادة ببطولات صلاح الدين، ومن جهة ثانية تجنح للسلام وتتبنى قرارات مجلس الأمن التي لا تعمل سوى على ترسيخ أقدام اليهود في الأرض المحتلة. فإسرائيل، وبحكم طبيعتها الاستعمارية، لا تلتزم بمثل هذه القرارات ما لم تكن تخدم مصالحها.

[1]- الديوان، ص 471.
[2]- الديوان، ص 472.

ويختم الشاعر قصيدته التي كتبها سنة 1976؛ أي قبل إبرام معاهدة (كامب ديفيد) المذلة بمدة قصيرة، برصد الواقع العربي في تحوّله إلى الانشغال بملذات الحياة وترفها، والدعاء إلى الله بأن يقرضنا القروض الحسنة، وهو يقصد من خلال المفارقة اللغوية قروض صندوق النقد الدولي الذي تهمين عليه الدول الكبرى المتحالفة مع إسرائيل. فأصبح المعنى بذلك: شراء ذمم الأنظمة العربية العاجزة، وإرشاؤها بقروض مشطة تكبّل إرادتها السياسية، وتنزع عنها ما تبقى من سيادتها:

نم يا صلاح الدين

نم.. تتدلى فوق قبرك الورود..

كالمظليين!

ونحن ساهرون في نافذة الحنين

نقشر التفاح بالسكين

ونسأل الله «القروضالحسنة»!

فاتحة:

آمين[1].

وفي قصيدة أخرى بعنوان "بكائية لصقر قريش"، يدين الشاعر تخاذل الأنظمة ولجوءها إلى الحلول السلمية. وقد كتبت هذه القصيدة غداة تحوّل شعار الجمهورية المصرية من "النسر" إلى "صقر قريش" المرتبط في الضمير العربي بأحد رموز المجد التليد؛ وهو عبد الرحمان الداخل.

[1] - الديوان، ص. 472

والمفارقة هنا، تكمن في استخدام رمز البطولة والشجاعة من قبل نظام لا يعرف للبطولة والشجاعة معنى، وهذا ما دفع الشاعر إلى رثاء "صقر قريش" بطريقة ساخرة ومرّة في الآن نفسه. تبدأ القصيدة بحلم "الصقر" في التحرر من قيد التراث الذي أثقل كاهله، ليستعيد حريته الأولى:

عم صباحاً أيها الصقر المجنح

عم صباحا..

هل ترقبت كثيراً أن ترى الشمس

التي تغسل في ماء البحيرات الجراحا

ثم تلهو بكرات الثلج،

تستلقي على التربة،

تستلقي.. وتلفح!

هل ترقبت كثيراً أن ترى الشمس.. لتفرح[1].

إلاّ أنّ تطلّع الصقر للحرية والنور لا يلبث أن يصطدم بعدم توفر الظروف لتحقيق ذلك، فهو فاقد حتى الحرية، ولا يقوى على تجاوز كونه مجرد شعار أو رمز أُفرغ من مضمونه، ثم صُكّ على راية الوطن، تعول الريح وهو عاجز عن فرد جناحيه تجاوبا معها، وتطلع عليه الشمس، دون أن يتمتع بدفئها:

أنت ذا باق على الرايات.. مصلوبا.. مباحا

تصرّ الريح؛ وأضلاعك كالروض المصوّح

[1]- الديوان، ص 473.

تتشهى لذعة الشمس التي تنسج للدفء وشاحا!

أنت ذا باق على الرايات.. مصلوبا.. مباحا[1].

وعلى الطرف المقابل، يطالعنا دم الشهيد ما يزال طرياً لم يجفّ، والجنود المهزومون يتجرعون كؤوس الدم والخيبة، التي تتسع لتصبح كؤوساً ليس للجنود فقط، وإنما لكل فئات الشعب المعدمة، والماشية في موكب "الفقر المسلح":

– "اسقني"..

لا يرفع الجندي سوى كوب دم.. ما زال يسفح!

– "اسقني"..

اشربه عذباً وقراحا

مثلما يشربه الباكون..

والماشون في أنشودة الفقر المسلح![2]

وبدلاً من أن يصبح الكفاح المسلح طريقهم لتحقيق العدالة والحرية، يصبح "الفقر المسلح" هو مصيرهم وقدرهم، في حين أن الحكام المتخاذلين الذي سماهم الشاعر "سادة" يحاولون إخماد فتيل الثورة المشتعل، باستعمال "عباءاتهم" وهي رمز سلطتهم القمعية:

بينما "السادة" في بوابة الصمت المملّح

يتلقون الرياحا

ليلفّوها بأطراف العباءات..

---

[1]- الديوان، ص 473.

[2] - الديوان، ص 474.

يدقوا في ذراعيها المسامير..[1]

وفي الجانب المقابل، يرصد الشاعر صورة العدوّ المغتصب بصلفه وغطرسته، وهو يمعن في احتلال مزيد من الأرض العربية، بمباركة الدول الكبرى، وعلى رأسها الولايات المتحدة الأمريكية التي تحتل بدورها الأرض العربية، وتمارس عليها هيمنتها بطريقة غير مباشرة، من خلال وضع يدها على خيراتها ومقدّراتها. فناقلاتها النفطية الضخمة لا يكاد يخلو منها ميناء عربي، ترسو في هذه الموانئ، وتستنزف عبرها النفط العربي. في حين تحافظ على ثروتها النفطية، وتستبقيها لأجيالها القادمة.

ففي هذه البكائية، يحاول الشاعر تعرية حقيقة العلاقة التي تربط بين وجود اليهود في الأرض العربية، وبين مصالح الدول الغربية الكبرى المتمثلة في ضمان تدفق النفط العربي، وعدم استعماله سلاحاً ضد مصالحها.

إنّ "الجواد العربي المترنح" هو الصورة الحقيقية لهذه الأنظمة العربية المتهاوية، والتي تستعدي الدول الغربية على بعضها بعضاً، من أجل الحفاظ على مصالحها، فوجدت فيها الإمبريالية الغربية خير حليف يمكنه أن يحافظ على مصالحها في المنطقة، فلم تعمل على إسقاطها، بل دافعت عن وجودها، وأضفت عليها الشرعية:

وقف "الأغراب" في بوابة الصمت المملّح

يشهرون الصلف الأسود في الوجه سلاحا

ينقلون الأرض: أكياسا من الرمل

وأكداساً من الظل

على ظهر الجواد العربي المترنّح.

---

[1] - الديوان، ص 474.

ينقلون الأرض..

نحو الناقلات الراسيات - الآن - في البحر

التي تنوي الرواحا

دون أن تطلق في رأس الحصان

طلقة الرحمة،

أو تمنحه بعض امتنان![1]

ويدين الشاعر الأنظمة العربية المتواطئة في قصيدة "الأرض والجرح الذي لا ينفتح"، فيصورها في صورة "حراس الأرض" الذين تهاونوا في حراستها، وفرّطوا في الأمانة التي ائتمنوا عليها، وانشغلوا فقط بالحفاظ على سلطانهم، وتسخير أجهزتهم لقمع المواطنين العزّل المطالبين بحقوقهم وحرياتهم في الداخل. نلمح ذلك في هذا الحوار الذي يتم بين صوتين: صوت المواطن وصوت "الحجاج":

– من أنت يا حارس؟

– إني الحجاج..

عصّبني بالتاج..

تشرينها القارس![2]

فصورة الحارس في القصيدة تتميز بالغياب القصدي؛ فعندما تعرّضت الأرض للاغتصاب والنهب، فرّ الحراس وتركوها لقُطّاع الطرق واللصوص يسرقون هودجها ويرمون بها في الصحراء.

[1] - الديوان، ص 475.
[2] - الديوان، ص 154- 155.

إنّ الأرض(الأنثى/ الخصوبة) تلتقي بالأرض (العقيم/ الصحراء)، ومن ثم فإن فقد الأرض شرعيتها يأتي من مستويين: «الأول: سارقو الأرض أو العدو الخارجي، والثاني الذي يرد عبر الحوار: العدو الداخلي والممتد فينا قهراً ودموية من مئات السنين.. ومن هذا التداعي الداخلي لديه ينفتح خارجاً على صورة الأرض مجدِّدًا لها اغتصاباً وخزياً جديداً»[1].

فالمغول في القصيدة هم كناية عن هذا الأجنبي المغتصِب «الذي يستنزف الخيرات والموارد ويسمم أنهار الحياة، فيصيبها الجدب والجفاف والعنف، أما "الحجاج بن يوسف الثقفي" فهو رمز أو أحد رموز الإرهاب والخزي في تاريخنا العربي، فإذا كان عدوان القوى الأجنبية هو سبب استنزافنا وتخلفنا، فإنّ "الحجاج" هو حارس هذا العقم وحارس التخلف»[2]:

الأرض ملقاة على الصحراء.. ظامئة

وتلقي الدلو مرات.. وتخرجه بلا ماء!

وتزحف في لهيب القيظ..

تسأل عن عذوبة نهرها..

والنهر سممه المغول[3].

وبعد ذلك، ينقلنا الشاعر من حجاج الزمن القديم إلى حجاج العصر، فإذا كان "الحجاج الثقفي" قطع الرؤوس والأرحام، وأحلّ ما لا يحل، فأصبح ذكره يثير الرعب في نفوس الناس، فإنّ "حجاج العصر" لا يعدو كونه مجرد قناع تختفي وراءه الملامح البغيضة للسلطة القمعية:

هل ثبت الثقفي

---

[1]- كامل الصاوي، الأرض في الشعر الحر، ص 123.
[2] - منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل، ص 135.
[3] - الديوان، ص 154.

قناعه المهزوز

فقد مضى تموز

بوجهه العربي[1].

ثم ينتقل الشاعر مرة أخرى من الخاص إلى العام، أي من الوضع في مصر إلى الوضع في إمارات النفط العربية التي استسلمت للترف الفاحش، وسخرت أموالها للهو والعبث، بدلاً من تسخيرها لحراسة الأرض، وإعداد العدة لدحر المغتصبين. فيتساءل عن الدواء الذي يمكنه معالجة هذه الأنظمة الفاسدة، خاصة أن انتصارات العدو المتتالية عرّت عيوبها وتشوهاتها:

مثلما يخطو

قد شوهته النارْ!

هل يصلح العطّارْ

ما أفسد النفط؟

لم يبق من شيء يقال

يا أرض:

هل يلد الرجال؟[2]

وفي قصيدة "الحداد يليق بقطر الندى"، يتناول الشاعر قضية الأرض المغتصبة، فيصوّر الأميرة "قطر الندى" في موكبها الذي يعبر صحراء سيناء، لتحقيق حلم التواصل

[1] - الديوان، ص 156.
[2] - الديوان، ص 157- 158.

العربي عبر الوصول إلى فلسطين، ومن ثم إلى الأردن ليتمّ تحرير الوطن بأكمله، يسبقها الفرسان ويتبعها العبيد:

هودجها يخترق الصحراء

تسبقه الأنباء

أمامها الفرسان ألف ألف

وخلفها الخصيان ألف ألف

تعبر في سيناء..[1]

فالحراس الذين يتقدمون هودجها يلبسون زي الفرسان، غير أن الذين يسيرون خلف الهودج ليسوا سوى عبيد لا يقدرون على حمايتها إن تعرضت إلى أيّ مكروه. فهؤلاء الخصيان ليسوا جنوداً مدربين، بل غلماناً مرافقين. لذا وجدت نفسها وحيدة عزلاء حين أغار عليها المعتدون:

قطر الندى.. يا ليل

تسقط تحت الخيل[2].

إلاّ أنّ الحلم العربي الذي يراود "قطر الندى" في الوصول إلى الأردن، تمهيداً لدخول فلسطين وتحريرها، يتبخّر حين تقع في الأسر، ولا يقوى حراسها على الذود عنها:

قطر الندى.. يا مصر

قطر الندى في الأسر[3].

---

[1] - الديوان، ص 255.
[2] - الديوان، ص 255-256.
[3] - الديوان، ص 256.

وفي سياق تصوير موقف الأنظمة العربية المتآمرة على القضية الفلسطينية، يستعين أمل دنقل برمز النبي يوسف وإخوته الذين تآمروا عليه وألقو به في الجب، وتركوه نهباً للجوع والعطش والهلع، وهذا في قصيدة "سرحان لا يستلم مفاتيح القدس". ففي المشهد الأول من القصيدة يصور عودة الإخوة إلى أبيهم يعقوب، بعد أن تركوا يوسف في البئر، وأحكموا خيوط المؤامرة بتمزيق قميصه، وادّعائهم بأن الذئب قد أكله. يقول في (الإصحاح الأول):

عائدون؟

وأصغر إخوتهم (ذو العيون الحزينة)

يتقلب في الجب!

أجمل إخوتهم... لا يعود!

وعجوز هي القدس (يشتعل الرأس شيبا)

تشم القميص. فتبيض أعينها بالبكاء،

ولا تخلع الثوب حتى يجيئ لها نبأ عن فتاها البعيد[1].

ففي هذا الموقف، نجد "سرحان بشارة سرحان" الفدائي الفلسطيني، يحلّ محلّ يوسف، كما تحلّ القدس محلّ يعقوب، والأنظمة العربية محلّ إخوة يوسف. «فالتي تنتظر عودة ابنها إليها هي القدس، وقد أدركها المشيب، وابيضّت عيناها من كثرة البكاء على ابنها الذي أضاعته الأنظمة العربية، فترتدي ملابس الحداد، حتى يرد إليها ابنها الفلسطيني، أو يأتيها منه ما يدل على وجوده حياً»[2].

[1] - الديوان، ص 344.

[2]- منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل، ص 138.

وفي (الإصحاح الثاني) من القصيدة يحاول الشاعر كشف حقيقة هذه الأنظمة الفاسدة التي تتفنن في اختلاق المبررات التي تجنبها المواجهة المباشرة مع العدوّ، بقدر ما تتفنن في التنكيل بالمواطنين العزّل، والثائرين على الأوضاع المزرية، والداعين إلى تحرير الأرض:

أرشق في الحائط حدّ المطواة

والموت يهبّ من الصحف الملقاة

أتجزّأ في المرآة..

يصفعني وجهي المتخفي خلف قناع النفط

«من يجرؤ أن يضع الجرس الأول.. في عنق القط؟»[1].

ومن ثم يصبح الهاجس الأول لفئات الشعب المقهورة في الداخل هو قليل من الحب والحرية والعدالة، مع قناعة كاملة بأنّ تحقيق هذه المطالب لا يتم إلاّ عن طريق إزاحة هذه الأنظمة الفاسدة. يقول في (الإصحاح الرابع):

وتضاءلتُ كحرف مات بأرض الخوف

(حاء.. باء)

(حاء.. راء.. ياء.. هاء)

الحرف: السيف

ما زلت أرود بلاد اللون الداكن

أبحث عنه بين الأحياء الموتى والموتى الأحياء

[1] - الديوان، ص 345.

حتى يرتد النبض إلى القلب الساكن

لكن..![1]

ويتعمق الخذلان العربي وتتضاعف وطأته إذا ما قورن بخذلان أبناء يعقوب لأخيهم يوسف، فهؤلاء خذلوا أخاهم مرة واحدة، بينما خذل العرب الفلسطينيين مرات، وما يزال خذلانهم مستمراً. أما "سرحان" - الثائر الفلسطيني - فقد آمن بالحل الفردي علّه يعيد إلى القدس شيئاً من شرفها وهيبتها، هذا ما نلمحه في (الإصحاح السادس):

اشترى في المساء

قهوة وشطيرة.

واشترى شمعتين. وغدّارة، وذخيرة.

وزجاجة ماء[2]!

فقد صوّره الشاعر امتدادا ليوسف، وعندما أطلق النار، كانت فلسطين في الحقيقة هي من أطلق النار، والقدس هي التي كانت تضع إصبعها فوق الزناد. فكأنه حمل ليعقوب علامة تدل عليه (الرصاص) كمعادل للقميص الذي أرسله يوسف لأبيه مع إخوته. وتتأكد القدس أنّ ابنها ما زال على قيد الحياة عن طريق هذه العلامة، أو الرصاصة التي أطلقها على العدو، فتخلع ثياب الحداد، أو يخلعها الله عنها:

عندما أطلق النار كانت يد القدس فوق الزناد

(ويد الله تخلع عن القدس ثوب الحداد)

ليس من أجل أن يتفجر نفط الجزيرة

[1] - الديوان، ص 347.
[2] - الديوان، ص 348.

ليس من أجل أن يتفاوض من يتفاوض..

من حول مائدة مستديرة.

ليس من أجل أن يأكل السادة الكستناء[1].

ومن هنا، يبدو موقف الشاعر واضحاً من الأنظمة العربية العاجزة، فكلما ذكرها إلا وصوّرها في صورة "شيوخ النفط" المتمرغين في القصف والمجون، دون أن يهتموا بالأرض والشرف. وهذا ما تكرر في قصائد عدة، منها: "رسوم في بهو عربي"، و"سرحان لا يستلم مفاتيح القدس"، و"الأرض والجرح الذي لا ينفتح"... غير أنّ أقوى المشاهد تعرية لتصرفات هؤلاء الشيوخ، ما نعثر عليه في قصيدة "لا تصالح" (المقطع التاسع)، حيث يقول:

لا تصالح،

ولو وقفت ضد سيفك كل الشيوخ

والرجال التي ملأتها الشروخ،

هؤلاء الذين يحبون طعم الثريد،

وامتطاء العبيد،

هؤلاء الذين تدلت عمائمهم فوق أعينهم،

وسيوفهم العربية قد نسيت سنوات الشموخ[2].

وتشكل "خولة" أخت سيف الدولة في قصيدة "من مذكرات المتنبي في مصر"، رمزاً آخر للأرض العربية السليبة، أو للشرف العربي المهدور، حيث إنّ العجز العربي عن الدفاع عن (خولة/ الأرض) هو السمة البارزة في القصيدة.

[1] - الديوان، ص 349.
[2] - الديوان، ص 406- 407.

لقد هاجم اللصوص، وقُطّاع الطرق مخدعها ليلاً، وقتلوا شقيقها، وأصابوا والدها بالكساح، بينما الجيران (العرب الذين يفترض فيهم الذود عن فلسطين وحراستها) يتفرجون على عملية اغتصابها من منازلهم، والرعب يملأ قلوبهم، دون أن يحاولوا نجدتها. فالجيران هنا، هم الأنظمة العربية المتخاذلة التي لم تقدّم يد العون للفلسطينيين، يقول الشاعر:

"خولة" تلك البدوية الشموس

سألت عنها القادمين في القوافل

فأخبروني أنها ظلت بسيفها تقاتل..

في الليل تجار الرقيق عن خبائها.

حين أغاروا، ثم غادروا شقيقها ذبيحا

والأب عاجزا كسيحا

واختطفوها، بينما الجيران يرنون من المنازل

يرتعدون جسدا وروحا

لا يجرؤون أن يغيثوا سيفها الطريحا![1]

وإذا تأملنا الصورة التي يقدّمها الشاعر لخولة، فسنرى أنها «عربية موغلة في عربيتها إذ هي بدوية شموس، وإذ يقدم مكان اللقاء يختار "أريحا" فيلتقي ضياع خولة البدوية مع الأرض السليبة، فإذا ما ربط البحث بما قدمه "أمل دنقل" بصدد الأرض الأنثى عنده، وكيف

[1] - الديوان، ص 238- 239.

أنه يقدمها تعاني الذل والهوان الواصل إلى حد الاغتصاب، كان للبحث أن يعرف أن خولة تلك هي الأرض التي أضاعها كافور العصر وأمثاله»[1].

أمّا حارس الأرض في هذا المقام (كافور العصر)، فإنّ الشاعر يقدّمه في صورة منكرة بغيضة، يتوسل المتنبي لكي يمدحه بقصائد تخلد مآثره وشجاعته الوهمية، بينما خولة/ الأرض واقعة في أسر الروم، وهو لا يفعل سوى أن يجلد جارية رومية متصوّراً - لغبائه - أن ذلك كفيل بإعادة الاعتبار لخولة وللعروبة:

يومئ؛ يستنشدني: أنشده عن سيفه الشجاع

وسيفه في غمده.. يأكله الصدأ!

وعندما يسقط جفناه الثقيلان؛ وينكفئ

أسير مثقل الخطى في ردهات القصر

أبصر أهل مصر

ينتظرونه.. ليرفعوا إليه المظلمات والرقاع![2]

3 ـ آفاق الصراع والخيارات المتاحة:

يقف العرب أمام خيارين اثنين لحسم الصراع مع الإسرائيليين، أحدهما سياسي والثاني عسكري. وينقسم الخيار السياسي بدوره إلى اتجاهين: يتمثل الأول في الجلوس إلى مائدة المفاوضات مع العدو بشكل مباشر، ويتمثل الثاني في انعقاد مؤتمر دولي للسلام، بإشراف هيئات الأمم المتحدة، وبإشراك الدول العربية المعنية بالصراع، أو ما يعرف بدول الطوق، وهي الدول التي لها حدود مع الكيان الإسرائيلي (مصر والأردن، ولبنان، وسوريا).

[1]- كامل الصاوي، الأرض في الشعر الحر، ص 260.
[2] - الديوان، ص 238.

أما موقف الشاعر من خيار الحل السلمي، فهو متردد إلى حدّ ما، بمعنى أنّ له موقفين وليس موقفاً واحداً. ففي قصيدة "الحداد يليق بقطر الندى"، نجده موافقاً من حيث المبدأ على التفاوض السلمي لوضع حد للصراع. فتحرير الأرض يبرر كل الوسائل، سواء كانت بالسيف أو بالحيلة:

كان "خمارويه" راقداً على بحيرة الزئبق

في نومة القيلولة.

فمن ترى ينقذ هذه الأميرة المغلولة؟

من يا ترى ينقذها؟

من يا ترى ينقذها؟

بالسيف..

أو.. بالحيلة؟![1]

وهذا ما يعني تساوي طرفي الخيار؛ فالحيلة تتساوى مع السيف إذا كانت الغاية واحدة، وهي تحرير الأرض. حتى أنّ أكثر العرب تشدداً آنذاك، لم يرفضوا فكرة الحل السياسي السلمي.

أمّا الموقف الثاني فيتمثل في رفض الصلح، وهذا يظهر في مطوّلة "لا تصالح" بشكل خاص، والتي رفض فيها الشاعر فكرة التفاوض بشكل قاطع؛ فالأسباب التي دفعت الفدائي الفلسطيني لإطلاق الرصاص، مثلما نجد في قصيدة "سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس" هي:

[1] - الديوان، ص 257.

ليس من أجل أن يتفجر نفط الجزيرة

ليس من أجل أن يتفاوض من يتفاوض

من حول مائدة مستديرة[1].

لقد مثلت المرحلة الزمانية التي تلت سنة 1976- وهي المرحلة التي كتب فيها الشاعر عدداً من أهم قصائده - بداية إدراك الشاعر لجنوح النظام المصري للحل السلمي، عن طريق المفاوضات المباشرة مع إسرائيل، وهو ما تجسد بعد ذلك بالزيارة التاريخية الصادمة إلى القدس، والتي قام بها أنور السادات، وتوّجت بعد ذلك باتفاقية (كامب ديفيد).

لقد مثلت هذه الحقبة «منعطفاً مهماً في تاريخ الصراع العربي الإسرائيلي، حيث شهدت لأول مرة في تاريخ الصراع أسلوباً جديداً في معالجة قضايا الخلاف، يعتمد على التفاوض المباشر والمحاولة الجادة للتوصل إلى حل سياسي سلمي للمشكلة. كما تميزت بدور أمريكي نشط في هذه العملية، انتقلت به الولايات المتحدة من دور الوسيط إلى دور الشريك الكامل»[2].

وهذا الدور الأمريكي المتعاظم هو ما كان يخشاه أمل دنقل، فقد ألقت الولايات المتحدة بكل ثقلها من أجل إنجاح هذا المسعى السلمي، بالضغط على النظام المصري بكل الوسائل: السياسية والأمنية والمصرفية، وهو ما أدى بالشاعر إلى صبّ جام غضبه على "كيسنجر" الوزير الأمريكي للخارجية آنذاك، والذي قاد عملية المفاوضات:

ليغفر الرصاص من ذنبك ما تأخر

ليغفر الرصاص.. يا كيسنجر!![3]

---

[1] - الديوان، ص 349.

[2] - مؤتمر كامب ديفيد (دراسة توثيقية)، مركز الدراسات السياسية والإستراتيجية بالأهرام، القاهرة 1979، ص 09.

[3] - الديوان، ص 349.

ويظهر أن موقف رفض المفاوضات السلمية هو الغالب على شعر أمل دنقل، فقصائده حافلة بمثل هذا الرفض والتمرد على هذا الخيار المخزي، لأنّ التفاوض والتصالح - حسبه - لا يمكن أن يكونا على جثث الشهداء الذين اشتروا الوطن بدمائهم، ولم يبيعوه أو يقايضوا به، فماتوا ميتة الأبطال. يقول في قصيدة "قالت امرأة في المدينة":

قالت امرأة في المدينة:

من يجرؤ الآن أن يخفض العلم القرمزي

الذي رفعته الجماجم،

أو يبيع رغيف الدم الساخن المتخثر فوق الرمال.

أو يمد يدا للعظام التي ما استكانت

(وكانت رجالْ..)

كي تكون قوائم مائدة للتواقيع

أو قلماً

أو عصا في المراسم؟[1]

إنّ فكرة الكفاح المسلح هي التي تسيطر على خوالج الشاعر، على مدار أغلب قصائده، فلا سبيل لاسترداد ما اغتصب إلا عن طريق القوة، وبذل النفس والتضحية. وهو لا يسعى إلى الحرب من أجل الحرب، بل من أجل السلام. ولكي يتحقق السلام العادل، لا بد من خوض الحرب، لأن عقيدة العدو لا تؤمن إلا بالقوة.

[1] - الديوان، ص 479- 480.

ويتأكد هذا اليقين الذي يعتنقه الشاعر في قصيدة "بكائية ليلية"، التي استهلها بإهداء إلى الفدائي الشهيد "مازن جودت أبو غزالة"، حيث يصرّح بأن الحض على الثورة والكفاح المسلح هو السبيل الوحيد لاسترجاع الأرض. غير أنّ الاختلاف يقوم حول المكان الحقيقي الذي ينبغي أن تنطلق منه الرصاصة الأولى: أهو الداخل، بالثورة على الأنظمة الفاسدة والمتآمرة؟ أم هو الخارج، بمقارعة العدوّ الإسرائيلي؟

نبكي إلى أن تنضب الأشعار

نسألها: أين خطوط النار؟

وهل ترى الرصاصة الأولى هنا.. أم هناك؟[1]

ويستمر الرهان على خيار الكفاح المسلح كحلّ وحيد لاسترجاع الأرض السليبة، ويعلو صوت الحرب فوق كل الأصوات الأخرى المنادية بالتفاوض السلمي، مثلما نلمح في قصيدة "من مذكرات المتنبي"، حيث يصبح حلم الشاعر يتمثل في مجيئ "سيف الدولة" ليطلق صيحته المدوية في وجه جنود الروم:

في الليل؛ في حضرة كافور؛ أصابني السأم

في جلستي نمت.. ولم أنمْ

حلمت لحظة بكا

.....

تصرخ في وجه الروم

بصيحة الحرب، فتسقط العيون في الحلقوم!

[1] - الديوان، ص 144-145

تخوض، لا تبقي لهم إلاّ النجاة مسلكا

تهوي، فلا غير الدموع والبكا

ثم تعود باسما.. ومنهكا

والصبية الصغار يهتفون في حلب

«يا منقذ العرب»[1].

إنّ الكفاح المسلح هو الطريقة الوحيدة الفعالة إذا كان العرب جادين في استرجاع أرضهم الفلسطينية، بل هو مفتاح باب فلسطين. ولا يمكن للتفاوض السلمي أو لتدخل الهيئات الدولية أن تعيد هذه الأرض (والوضع اليوم في فلسطين يؤكد هذا)، فهي متواطئة مع العدو، بل شريك له في اغتصاب الأرض.. هذا ما تعلّمه الشاعر وجيله (جيل الألم) وما خبروه عن هذا العدوّ، وطبيعته الاستيطانية:

نحن جيل الألم

لم نر القدس إلا تصاوير

لم نتلكم سوى لغة العرب الفاتحين

لم نتسلم سوى راية العرب النازحين،

ولم نتعلم سوى أن هذا الرصاص

مفاتيح باب فلسطين

فاشهد لنا يا قلم

[1] - الديوان، ص 240- 241.

أننا لم ننم

أننا لم نقف بين "لا" و"نعم"[1]

وللإشارة، فإنّ قصيدتي ديوان "أقوال جديدة عن حرب البسوس"، وهما "لا تصالح"، و"أقوال اليمامة ومراثيها"، تتبنيان بشكل صريح هذا الخيار، بل إنّ الشاعر يجهر بالدعوة إلى الحرب بشكل مباشر في بعض مقاطعها، كما يسعى إلى التقليل من أسطورة الجيش الإسرائيلي الذي لا يقهر. يقول:

والذي اغتالني: ليس ربّا..

ليقتلني بمشيئته

ليس أنبل مني.. لقتلني بسكينته

ليس أمهر مني.. ليقتلني باستدارته الماكرة

لا تصالح،

فما الصلح إلاّ معاهدة بين ندّيْن[2].

في هذا الوضع المبني على الصراع من أجل تحقيق البقاء والعيش بسلام، اختار الشاعر - من منطلق الوطنية - البقاء في بلده على الهجرة إلى المنفى الذي استقطب عدداً كبيراً من الشعراء والمثقفين ووزعهم بين حاناته ومقاهيه. رفض أمل دنقل الهجرة حتى في أشد الظروف قسوة، مستمداً من عشقه للتحدي والرفض مبدأ وعقيدة. فالوطن عنده شيء مقدس، وهو يتماهى في شعره مع قضايا أخرى كالحرية والعدالة والكرامة الإنسانية، بل إنّ الوطن عنده هو الحاضن لكل هذه القيم الراقية، وهو الحيّز الجغرافي الذي نسعى إلى تجسيد

[1] - الديوان، ص 478.
[2] - الديوان، ص 406.

الأحلام الإنسانية فوق أرضه. يقول في هذا الصدد: «فضلت البقاء في مصر، وهذا منحني بعداً لم يتح لغيري وهو بعد الالتصاق بالواقع كما هو، وليس كما تصوره الصحف والمجلات في الخارج، إذن إذا كانت هناك نبرة وطنية أو قصائد مضادة للسياسة التي سلكتها مصر في السنوات الأخيرة، فالفضل في ذلك ليس لي شخصياً، وإنما هو لوجودي في مصر والتصاقي بالواقع المصري(...) فلا أريد أن أدعي أنني من أنبياء الوطنية، ولكني فقط معبّر عمّا أراه وأحسه في المجتمع المصري»[1].

فعبارة «التصاقي» تلخص حقيقة العلاقة بين أمل والوطن. ورغم تجنبه المزايدة بالوطنية وادّعائها لنفسه دون البقية، حتى من الشعراء المهاجرين في سنوات الأزمة، إلاّ أن ما جعله يبقى في وطنه، هو ذلك الالتصاق الحميمي به. فالشعور الوطني عنده من المحركات الأساسية لشعره، بل هو الحافز المركزي لهذا الشعر. وهنا تظهر أهمية المكان كما يقول باشلار «ليس كمتحقق فيزيقي أو جغرافي وحسب، لكن كارتباط مشيمي في الزمان أيضاً، فالعمل الأدبي حين يفقد المكانية فهو يفتقد خصوصيته وبالتالي أصالته»[2].

إنّ المكان في الأدب لا يأتي مفرغاً من أبعاده الزمانية مطلقاً، ففي شعر أمل دنقل مثلاً تتمطط الجغرافيا لتحتوي الخارطة العربية بأسرها؛ بمعنى أن الوطن عنده هو الوطن الكبير في المكان والزمان الماضييْن. فالرموز العربية التي وظفها (مثل زرقاء اليمامة، وعنترة، والزباء، وأبي نواس، والمتنبي، والحسين، والأشعري، وسيف الدولة، وصلاح الدين، وصقر قريش...)، ليست مجرد أسماء حتى ولو زال وجودها الفيزيقي اليوم، ولكنها تمثل «"قيمة" زمانية ومكانية، وارتباطاً والتحاماً بهما، فشاعر عربي مثل المتنبي كانت حركته على الأرض العربية بلا تعيين . مصر والشام والعراق والجزيرة، أيْ ارتباط المتنبي بفكرة

---

[1]- حسن الغرفي، أمل دنقل، التجربة والموقف، ص 19.

[2] - غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1987، ص 32.

اطراح الحدود الزائفة والمصطنعة في "المكان العربي". والعودة إلى هؤلاء بما يمثلونه من قيم هي عودة إلى هذا المكان بوصفه كلاّ موحّداً، أي وطناً واحداً»[1].

ويتجسد هذا الحلم الطموح في أغلب قصائد الشاعر ويلحّ على الظهور في كل مرة ويتكرر. و«التكرار حيثما وجد دليل على الهوس» كما يقول جان بيار ريشار. ومن ثم فإن هذه العودوية ليست ظاهرة عابرة في شعر دنقل من أجل بعض الدواعي الفنية، بل إن التاريخ والجغرافيا معا يشكلان قناعة تسكن في أعماق الشاعر وأحاسيسه، وتمثل العودة إليهما منتهى الوفاء والارتباط بهذا الوطن والحنين إليه.

إنّ أشد ما يخشاه الشاعر في راهنه، تلك النتوء والشروخ المنتشرة في جسد الخريطة العربية. هذه الخريطة التي ما فتئت تتهشم وتتشظى بدلاً من التوحد. وأشد هذه الشروخ إيلاماً هو اغتصاب فلسطين، وسرقتها من المكان العربي، فلم يعد جيله - جيل الألم - يرى القدس إلاّ تصاوير ورسوماً. ويبقى مخيم الوحدات (الذي آوى الفلسطينيين الفارين من المجازر) شاهداً على الذي أصاب الخريطة العربية، وأصاب حلم الشاعر في رؤية وطن واحد غير ممزق:

قلت لكم..

لكنكم..

لم تسمعوا هذا العبث

ففاضت النار على المخيمات

وفاضت.. الجثث![2]

[1]- أحمد الدوسري، أمل دنقل، شاعر على خطوط النار، 218.

[2] - الديوان، ص 266- 267.

ثم تشتعل الحرب الطاحنة في لبنان، وتتسع الثقوب في جسد الوطن العربي، ويزداد التهشيم بشكل مركز ومؤلم، وتأتي النار على كل لبنان، وتتعمق الفرقة بين أبناء الوطن الواحد، ولا يبقى سوى صوت فيروز يجمع شظايا الوطن وأشلاءه:

منظر جانبي لفيروز

(وهي تطل على البحر من شرفة الفجر)

لبنان فوق الخريطة:

منظر جانبي لفيروز،..

والبندقية تدخل كل بيوت (الجنوب)

مطر النار يهطل، يثقب قلباً.. فقلبا

ويترك فوق الخريطة ثقباً.. فثقبا..

وفيروز في أغنيات الرعاة البسيطة

تستعيد المراثي لمن سقطوا في الحروب

تستعيد.. الجنوب![1]

وعندما يصير الوطن موضوعة للحلم، تزداد الأشياء بشاعة؛ فالشاعر لم يتصوره يوماً مكاناً رومانسياً، أو وردة في حديقة جميلة، بل كان مفرطاً في فضح عيوبه وكشف تناقضاته. ولم يتوقف في نقده عند المؤسسات الرسمية، والأجهزة المشبوهة، بل امتد حتى إلى المؤسسات الشعبية والعمال الكادحين، ودُور البغاء، وأوكار اللصوصية، وعمال البناء، وبائعي اللبن...

وفي قصيدة "سفر الخروج" يجعل الشاعر الوطن في وضع المخاطَب. يقول في (الإصحاح الثالث):

[1] - الديوان، ص 346.

عندما تهبطين على ساحة القوم، لا تبدئي بالسلام

فهم الآن يقتسمون صغارك فوق صحاف الطعام

بعد أن أشعلوا النار في العش..

والقش..

والسنبلة![1]

فالوطن يتحوّل هنا - عبر التشخيص - إلى حمامة نهبت السلطة صغارها وأكلتها بعد أن أحرقت عشّها. ولما نعلم مناسبة القصيدة، نعلم أن الصغار هنا هم الطلبة الذين خرجوا للتظاهر ضد سياسة السلطة المهادنة للعدوّ، فتلقفتهم عناصر الأمن بالهراوات والرصاص.

أما دلالة العشّ كمأوى وبيت قوامه القش والسنابل، فيرى باشلار أنه إذا تعمقنا في أحلام يقظة الأعشاش «فإننا سريعاً ما نواجه نوعاً من التناقض الظاهري في الإدراك، فالعش كما ندرك سريعاً، هش، ولكنه يدفعنا إلى أحلام يقظة الأمان»[2].

إن العش عند باشلار هو مركز العالم، والعالم هو مركز الإنسانية: «فالعش مثل بيت الحلم، وبيت الحلم كالعش أيضا- وإذا كنا نحن أنفسنا في منبت أحلامنا - لا نعرف شيئاً عن عدائية العالم، الحياة الإنسانية تبدأ بنوم منعش وكل البيض الموجود في العش محفوظ في دفء لطيف، إن تجربة عدائية العالم - وبالتالي أحلامنا الدفاعية والعدوانية تأتي في وقت متأخر»[3].

فالإنسان يحرق وطنه/ عشه بيده. وقوة تدمير هذا العش الآمن هي قوة لها علاقة بالإنسان أيضاً، باعتباره قوة سالبة، وحرق العش وأكل الصغار المطمئنين في دفء وطنهم

[1] - الديوان، ص 338.
[2]- غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 109.
[3]- المرجع نفسه، ص ن.

هو قتل لأحلام الإنسان، وللوطن باعتباره مكانا لهذه الأحلام، وباعتباره ملاذاً آمناً وبيتاً..

يتابع الشاعر في القصيدة نفسها:

وغداً يذبحونك..

بحثاً عن الكنز في الحوصلة![1]

وفي هذا المستوى يقف الشاعر موقف المحذّر من الويل والثبور، فكما دمّروا العش والقش والسنابل، وأكلوا الصغار، فإنهم غداً سيذبحون الحمامة (الوطن) كوجود وحضور متحقق «بحثا عن الكنز في الحوصلة»، أي لنهب ما تبقى من خيرات. فالعش هنا هو الوطن بكل ما تحمله المفردة من دلالات الأمن والسلام والثقة والطمأنينة، وهذا ما يؤكده باشلار: «وهكذا فإننا حين نعاين عشّا نضع أنفسنا في المنبع الذي تنبثق منه الثقة بالعالم، بداية الثقة ومنبعها نحو الثقة الكونية، هل كان للعصفور أن يبني عشه لو لم يكن يملك غريزة الثقة بالعالم»[2]. أما الشاعر، فإحساسه بالوطن هو أحساس ملؤه المرارة والإحباط وعدم الثقة، بل إنه فقد الثقة في الوطن وفي العالم والوجود، فهل يمكن الشعور بالأمان في وطن يأكل أبناءه؟!

[1] - الديوان، ص 338.

[2] - غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 110.

المبحث الثاني: موضوعاتية الصراع العربي الإسرائيلي من خلال استخدام الرمز الأسطوري

* تمهيد:

1 ـ أسطورة "عروس النيل"

2 ـ اساطير الثأر والدية

3 ـ الملامح العامة للتوظيف الأسطوري

3 ـ 1 ـ اللغة

3 ـ 2 ـ الإيقاع

3 ـ 3 ـ الحركة

* تمهيد:

إذا كان من الصعب اختزال الأسطورة في تفسير وحيد ونهائي، أو محاولة تأويلها من زاوية أحادية الرؤية، فإن علماء الأنثروبولوجيا يذهبون في أغلبهم إلى أنه «أيّا ما يكون الأمر من اختلاف التفسيرات، فإن النقطة الأساسية التي يرتكزون عليها في كل توجهاتهم هي: ضرورة تفسير الأساطير ضمن إطار البناء الاجتماعي والثقافي السائد في المجتمع الذي تنتمي هذه الأساطير إليه»[1].

فالأسطورة تحمل مخزوناً ثقافياً وإنسانياً معقداً، وهي «تمعن في التعقيد كواقع متغير عندما تصبح حلقة أخيرة لتاريخ مقدس وتسرد حدثا يضرب في الزمن ويمس الشخصيات العظيمة، حتى ليمكن أن يجعلها الأدباء عن طريق شخصية ما قصة وجود فذ. ولم يعد من الصعب ملاحظة أن الأسطورة التي يستغلها أديب العصر تعاد صياغتها تماما كما يعيد صياغتها القصاص الشعبي»[2].

1 ـ أسطورة عروس النيل:

حاول أمل دنقل استثمار الأبعاد الاجتماعية للأسطورة من خلال استدعاء بعض الأساطير والإفادة من محمولها الدلالي والجمالي، ساعياً إلى ربط كل ذلك بمعطيات الواقع وتفاصيله التي يعايشها، فاستخدم أسطورة "عروس النيل" في سياق التعبير عن افتداء الوطن والتضحية من أجله.

ورغم أن المهتمين بالأسطورة أثبتوا أن هذه العادة لم تكن متبعة تاريخياً «لا في العصر المسيحي ولا في العصر الفرعوني، فلم يعرف عن المصريين أنهم كانوا يضحون بالقرابين البشرية، كما أن المؤرخين اليونان والرومان أمثال "هيرودوت" و"ديو دورا"

[1] – أحمد أبو زيد، الرموز والأسطورة والبناء الاجتماعي، مجلة عالم الفكر، مجلد 16، العدد 3، أكتوبر/ ديسمبر 1985، ص 21.

[2] – أحمد كمال زكي، الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، ص 237.

و"استرابون" الذين زاروا مصر، وأقاموا بها مدة من الزمن وتعرضوا لعادات المصريين ونظمهم واحتفالاتهم الدينية ووصفوا الفضيان، لم يشيروا إلى مثل هذه العادة التي لو كانت متبعة لأثارت انتباه هؤلاء المؤرخين»[1].

غير أن الشاعر يوظف الأسطورة التي تقوم على تضحية المصريين القدامى ببكر حسناء، وإلقائها في النيل قرباناً، بعد تجميلها وتزيينها بأفخر زينة وأجمل ملابس، لنيل رضا النيل، وانتظاراً للفيضان.

ففي مقطع من قصيدة "ميتة عصرية"، يصور الشاعر حواراً بين رمز من رموز السلطة وأحد المواطنين حول النيل، فيتساءل رمز السلطة بمجرد ورود كلمة "النيل":

– النيل!

أين يا ترى سمعت عنه قبل اليوم؟!

أليس ذلك الذي..

كان يضاجع العذارى!؟

ويحب الدم!؟

– مولاي: قد تساقطت أسنانه في الفم

ولم يعد يقوى على الحب.. أو الفروسية[2]

فالنيل في هذا المقطع مقترن بمضاجعة العذارى اللائي يوهبن له في شكل قرابين. ولكي يفيض كل عام بخيره، لا بد أن يتزوج بكراً لكي يعمّ الخصب والسعادة. غير أنّ

[1] – محمد حمدي المناوي، نهر النيل في المكتبة العربية، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د. ط، 1966، ص 156.

[2] – الديوان، ص 271 – 272.

المفارقة التي يستخدمها الشاعر في مقابلته بين الماضي والحاضر «تنزع من النيل قدراته الخصوبية الخاصة، فالنهر الذي كان - في الماضي - فارساً صنديداً، قد أصبح - اليوم - عاجزاً قعيداً»[1].

وأما في قصيدة "حديث خاص مع أبي موسى الأشعري"، فإن الشاعر لا يقوم بمجرد السعي إلى استحضار شعائر "عروس النيل" وتوظيفها، بل يستحضر معها مقتضيات دلالة التضحية والفداء من أجل بقاء الوطن وازدهاره، وبذل النفس من أجل هذه الغاية. فإذا كانت صورة الماضي راسخة في وجدان الشاعر، وتتمثل في:

رأيتهم ينحدرون في طريق النهر..

لكي يشاهدوا عروس النيل - عند الموت - في جلوتها الأخيرة

وانخرطوا في الصلوات والبكاء

وجئتُ.. بعد أن تلاشت الفقاقيع، وعادت الزوارق الصغيرة[2].

فإن صورة الحاضر راسخة أيضاً في وجدان الشاعر، يرى من خلالها المصريين وقد تهاونوا في ممارسة شعائرهم الموروثة:

رأيتهم في حلقات البيع والشراء

يقايضون الحزن بالشواء![3]

ففي هذه القصيدة يتوحّد الواقع بالحلم، ويستعيد الشاعر طقوس الأسطورة، فيرى في حلمه "عروس النيل" وقد تحوّلت مُهرة، والنيل يمتطيها في هيئة حوذي، ويخصبها فتصبح

---

[1] – منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل، ص 165.

[2] – الديوان، ص 230 – 231.

[3] – الديوان، ص 231 .

طفلة حبلى، ويفيض الخير، غير أن الواقع يؤكد أن الفتيات لا يمتطين الزوارق إلا من أجل الفسحة والنزهة، وليس لافتداء النيل:

الحلم:

في ليلة الوفاء..

رأيت - فيما يرى النائم - مهرة كسلى

يسرجها الحوذي في مركبة الكراء

يهوي عليها بالسياط، وهي لا تشكو.. ولا تسير!

وعندما ثرت.. وأغلظتُ له القولا..

درات برأسها..

دارت بعينيها الجميلتين..

رأيت في العينين: زهرتين

تنتظران قبلة. من نحلة هيض جناحها.. فلم تعد تطير!

.. رأيتها - فيما يرى النائم - طفلة.. حبلى!

رايتها.. ظلاّ![1]

الواقع:

وفي الصباح: حينما شاهدتها مشدودة إلى الشراع

ابتسمتْ، ولوّحتْ لي بالذراع

[1] – الديوان، ص 232 .

لكنني: عثرت في سيري!

رأيتني.. غيري![1]

ويصل الشاعر في نهاية القصيدة إلى حتمية التضحية من أجل الوطن، مستحضراً الأبعاد الدلالية المستفادة من ممارسة شعائر أسطورة "عروس النيل"، ويصور في المشهد الختامي كيفية إعداد العروس لتزف إلى النيل، والناس قد امتلأت عيونهم بالدموع، وهم يتهيأون للنضال المقدس. فالسيوف مشهرة، والأصوات واجفة لرحيل العروس:

.. وستهبطين على الجموع

وترفرفين.. فلا تراك عيونهم.. خلف الدموع

تتوقفين على السيوف الواقفة

تتسمعين الهمهمات الواجفة

وسترحلين بلا رجوع![2]

وأما ما عدا هذا، وبدون تحقق هذه العادة الموروثة التي تعلي من شأن الفداء من أجل الوطن، فلن يكون فيضان ولا خصب، وإنما القحط والجدب والجوع:

ويكون جوع!

ويكون جوع![3]

---

[1] – الديوان، ص 232– 233.

[2] – الديوان، ص 235 .

[3] – الديوان، ص 236.

وتتكرر دعوة الشاعر لافتداء الوطن والتضحية من أجله، في ختام قصيدة "من مذكرات المتنبي في مصر"، فيصوّر أن فيضان النيل - رمز الخصوبة والخير - مرتهن بتحرير الأرض التي اغتصبها الغزاة اليهود غداة هزيمة العام 1967:

..«عيد بأية حال عدت يا عيد
بما مضى؟ أم لأرضي فيك تهويد؟
«نامت نواطير مصر» عن عساكرها
وحاربت بدلا منها الأناشيد!
ناديت: يا نيل هل تجري المياه دما
لكي تفيض، ويصحو الأهل إن نودوا؟
«عيد بأية حال عدت يا عيد؟[1]

فالفيض بالخصب والخير وصحوة شعب وادي النيل، يقتضيان التضحية، وبذل النفس من أجل تخليص الوطن من الغاصبين. وهذا ما حرص الشاعر على تأكيده أيضاً في قصيدة "لا أبكيه".

فهذه القصيدة جاءت لتؤكد عمق العلاقة بين فيضان النيل الذي يغمر الأرض بخيراته، والتضحية بالنفس من أجل الحفاظ على سلامة الوطن واستقلاله:

تعبر القطرة في النيل فمن ..... حولها الرقص وأعياد الخصوبة
....
وكأنّ الدم نيل آخر تستسقي منه الرمال المستطيبة
كلّ أبنائك يا مصر مضوا شهداء الغد في نبل وطيبة[2]

[1] – الديوان، ص 242.
[2] - الديوان، ص: 69، 70.

ثم إنّ فيضان النيل عند الشاعر أمر يقرره أبناؤه بمدى تفانيهم وتضحيتهم من أجل بقائه وبقاء الوطن؛ فبمقدار تضحيتهم وفدائهم، يكون فيضه وعطاؤه. وهذا يقال أيضاً عن الوطن.

2 ـ أساطير الثأر والدية:

حاول الشاعر الإفادة من بعض المقولات الأسطورية القديمة، والمتعلقة بمسألة الثأر والدية، في سياق كلامه عن موضوع الصراع العربي الإسرائيلي. فقد جاء في الأساطير القديمة أنّ أقرباء القاتل «يضعون علامة بالطباشير على جباه أقرباء القتيل، وذلك إذا قبل أقرباء القتيل دية الدم بدلا من الأخذ بالثأر. والغرض من هذه العلامة هو: تجنب مضايقات شبح القتيل الذي قد يخطف خنازيرهم أو يخلع أسنانهم لأنهم فشلوا في الأخذ بثأرهم»[1]. فأقرباء القتيل هم الذين يضعون تلك العلامات وفقاً لتلك العادة، وليس القاتل نفسه. وربما «رسمت العلامة نفسها بوضوح على جبهة القاتل لتثبت أنه دفع المبلغ المطلوب من النقود فوراً، أو دفع ما يساوي هذا المبلغ فورياً وفقاً لما يصطلح عليه محلياً، جزاء فعلته. ومن ثَمّ فإنّ الشبح لا يطالب بشيء بعد ذلك»[2].

وتأتي إفادة الشاعر من هذه الأسطورة من خلال حضّه على رفض قبول الدية، وهذا في مقطع من قصيدة "لا تصالح". فالمصالحة أمر مرفوض من حيث المبدأ ومهما كانت ادعاءات المهادنة، لأنّ التهاون في طلب الثأر قد يؤدي في النهاية إلى فقدان الحميّة والإصرار، بالإضافة إلى أن الجنوح إلى الصلح مع هذا العدو الظالم يعتبر عاراً، مثل العار الذي تخلّفه العلامة التي يضعها القاتل فوق جباه أهل القتيل في الأسطورة، والتي تفضح عجزهم وتخاذلهم عن طلب الثأر والقصاص. يقول الشاعر في هذا المقطع:

---

[1] – جيمس فريزر، الفولكلور في العهد القديم، ترجمة نبيلة إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د. ط 1972، ص 82 – 83.

[2] – المرجع نفسه، ص 83.

لا تصالح،

ولو قيل إن التصالح حيلة

إنه الثأر.

تبهت شعلته في الضلوع..

إذا ما توالت عليها الفصول..

ثم تبقى يد العار مرسومة (بأصابعها الخمس)

فوق الجباه الذليلة[1].

كما يستخدم الشاعر الأسطورة للتعبير عن موقفه من الصراع العربي الإسرائيلي، مراوحاً فيها بين الفرعونية والبابلية والعربية. فاستدعى أسطورة الأخوين "باتا" و"أنوبو" ليعبّر من خلالها عن هذا الصراع؛ فمثلما رحل "باتا" إلى وادي الأرز، رحل الشهيد - في القصيدة إلى "وادي الموت"، وإذا كانت عودة "باتا" مرتبطة «بعلامات الإخلاص والمثابرة، ودلالاتها فوران كأس الجعة وتعكره، وارتداء الثياب بالمقلوب، والبحث عن قلبه واستجلابه من "وادي الأرز" ووضعه في كوب الماء البارد لكي يعود إلى الحياة مرة أخرى. فإنّ الشاعر يرى أنه لزام علينا لكي نثلج قلوب شهدائنا، أن ننتقم لهم ممن تسبب في موتهم، وأن نثأر لأرواحهم ولدمهم المهدور»[2]. هذا هو الطريق الصحيح للعودة كما يرى الشاعر في قصيدة "الهجرة إلى الداخل":

فقلبه الذي انشطر

يرقد فوق زهرة اللوتس في المنفى،

يطالع المكتوبْ

منتظراً حتى يفور الكوب

في يده،

---

[1] – الديوان، ص 403.

[2] – منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل، ص 173.

يدير فوق جسمه رداءه المقلوب

لكي يعود في مواسم الحصاد

أغنية.. أو وردة

للباحثين عن طريق العودة[1].

ويحرص الشاعر أيضاً على التأكيد على أهمية الأخذ بالثأر والانتقام من المعتدين. ففي قصيدة "مراثي اليمامة" يجعل من صوت اليمامة بنت كليب، المفجوعة بمقتل أبيها غدراً، وسيلة للحض على القتال، فالقتيل لا يستريح في قبره حتى يتم القصاص له من قاتله. ويستدعي أمل دنقل في هذا المستوى أسطورة "تموز" البابلية (أو "أدونيس" الفينيقية، وأحداث الأسطورتين متشابهة)، وتموز هو إله الخصب الذي صرعه الخنزير البري أثناء خروجه للصيد، ونبت في مجرى دمائه زهرة شقائق النعمان القانية، ليعقد مقارنة بينه وبين كليب القتيل الذي يستحيل في القصيدة إلى إله خصب بدلاً من تموز:

أبي ظامئ يا رجال

أريقوا له الدم كي يرتوي،

وصبوا له جرعة جرعة في الفؤاد الذي يكتوي

عسى دمه المتسرب بين عروق النباتات،

بين الرمال..

يعود له قطرة قطرة..

فيعود له الزمن المنطوي..[2]

ولا يتوقف الشاعر عند حدود إحلال كليب محل الإله تموز، بل يستعير منه طقوس الخصب البابلية ليمنحها كلياً، وخاصة ما يعرف في الأسطورة بـ"جنائن تموز" التي هي عبارة عن سِلال «تملأ بالتراب وتزرع فيها بذور القمح والشعير والخس وألوان من الزهر،

[1] – الديوان، ص 290 – 291.

[2] – الديوان، ص 416 – 417.

وتُعنى النساء دون غيرهنّ بها لثمانية أيام وهي في الشمس، فتنمو بسرعة: ولكنها لعدم وجود جذور لها تذبل بنفس السرعة. وفي ختام الأيام الثمانية تُحمل مع تماثيل أدونيس الميت، ويقذف بها مع التماثيل في البحر أو الينابيع»[1]. وفي القصيدة يسوق الشاعر مشهداً مستوحى من هذه القصة، مع تغيير تماثيل أدونيس (أو تموز) بتماثيل كليب:

أيادي الصبايا الحنائن تضم على صدره نصف ثوب

وتبقى عيون كليب مسمّرة في شواشي الجنائن[2].

وفي قصائد "مقتل القمر"، و"العشاء الأخير"، و"مراثي اليمامة"، يستخدم الشاعر أساطير الإله القمر في سياق التعبير عن أنّ الحق المغتصب لا يرجع إلاّ بثأر الأجيال القادمة التي تنشأ على قيمة حب الوطن والتضحية من أجله.

ففي قصيدة "مراثي اليمامة" يستخدم أسطورة الإله "ود" تحديداً، وهو إله القمر عند العرب، وكيفية بعثه للحياة مرة أخرى. والإله "ود" الذي عادة ما يصوّر على هيئة ثور بصفات معيّنة، عرفه الثموديون، وكانوا يقدّمون له العتائر والقرابين. «والعرف في الذبح عندهم، أنهم كانوا يسوقون ما يريدون تعتاره، أي: ذبحه، إلى النصب الخاص بالصنم أو الصنم نفسه، ثم يذبحونه بعد التسمية باسم ذلك الصنم، وبيان السبب في ذبح هذه العتيرة، ثم يلطخ رأس الصنم بشيء من دم تلك العتيرة (...) وكانوا يؤكدون على تلطيخ الصنم الذي يُعتر له، أو (النصب) بشيء من دم العتيرة. يفعلون ذلك على ما يظهر، ليحس الصنم بالدم فوقه، فيتقبله ويرضى به عنهم ويتقبل عتيرتهم»[3].

---

[1] – جيمس فريزر،أدونيس أو تموز، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، د. ط 1982، ص 164.

[2] – الديوان، ص 415 .

[3] – جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، دار العلم للملايين، بيروت، مكتبة النهضة، بغداد، ج6، د. ط، 1980، ص 201 – 202.

وفي ختام "مراثي اليمامة"، يصوّر الشاعر عودة الحياة لكليب بعد مقتله في صورة الإله "ود" وقد سكب على رأسه وساقيه دم الذبائح دون أن يتلطخ جسمه، ثم استوت هيئته على شكل هلال يضيء الدنيا بنوره الوهاج، يقول على لسان اليمامة:

قفوا يا شباب!

لمن جاء من رحم الغيب،
خاض بساقيه في بركة الدم
لم يتناثر عليه الرشاش،
ولم تبد شائبة في الثياب!

قفوا للهلال الذي يستدير..
ليصبح هالات نور على كل وجه وباب!
قفوا يا شباب!
كليب يعود..[1]

فكليب - من خلال رؤية الشاعر - هو رمز المجد العربي السليب، ولا يمكنه أن يعود للحياة مرة أخرى، إلاّ إذا قدّمت له الذبائح والقرابين من دم الأعداء، وسُكبت فوق تمثاله - تمثال الشهيد - حتى تتطهر الأرض من رجس العدو وقحطه، وتعود إليها خصوبتها، ويعود الشرف العربي المهدور إلى الحياة ثانية بقوة السلاح، حيث لا سبيل لاسترداد المجد والأرض والحفاظ عليهما إلاّ بالكفاح المسلح.

3 ـ الملامح العامة للتوظيف الأسطوري:

إنّ توظيف الأسطورة في الشعر يضمن الحفاظ على الشعور بالاستمرار، كما تساعد الأسطورة على «الربط بين أحلام العقل الباطن ونشاط العقل الظاهر، والربط بين الماضي

[1] – الديوان، ص 422 .

والحاضر، والتوحيد بين التجربة الذاتية والتجربة الجماعية، وتنفذ القصيدة من الغنائية المحض وتفتح آفاقها لقبول ألوان عميقة من القوى المتصارعة، والتنويع في أشكال التركيب والبناء»[1]. من أجل هذا، لجأ الشاعر المعاصر إلى استخدام الأسطورة، وإلى النهل مما يصاحبها من طقوس وشعائر وبعثها من مكامنها القابعة في حضن التاريخ البشري. «وانعكس هذا الاستخدام في أشكال عدة، فمنها ما يرتبط بميلاد وموت البطل الأسطوري، ومنها ما يتمثل في إعادة صياغة الطقوس الأسطورية المتعلقة بشتى مناحي الحياة، بعد إكسابها دلالات معاصرة، مما يضفي على القصيدة روحاً درامية تساهم في تطور الأحداث، وفي تشكيل وجدان المتلقي وشحنه بروح الصراع والتحدي»[2].

ولقد أتيح لأمل دنقل أن يستخدم بعض الأساطير: كالفرعونية، واليونانية، والرومانية، وحتى العربية، على قلتها إجمالاً في شعره. ويلاحظ أن استخدامه الأساطير يأتي متماهياً مع النسيج الكلي للقصيدة، وهو ما يعني أنّ غايته الأساسية لم تكن مجرد ابتعاث الأسطورة، واكتشاف خصائصها الجمالية فحسب، بل إنّ الأسطورة تحضر في قصائده لتعزز رؤيته للقضايا الإنسانية التي يعتنقها، من خلال التحامها بالمضامين التي يسعى إلى تعميقها.

إنّ خصوصية الدور الذي تنهض به الأسطورة في شعره أفضت إلى تركيزها في سياق التدعيم الفني للفكرة، حتى أننا، وعلى مدار قصائد الديوان، لا نكاد نعثر على قصيدة واحدة همّها الوحيد الاحتفاء بإعادة صياغة أسطورة ما، بل إنّ الأسطورة تأتي غالباً متماهية مع نسيج الصورة الجزئية للقصيدة، منسجمة مع الموضوع الرئيسي ومعمقة لدلالاته.

ولقد أمكن لهذا المسعى أن يتحقق من خلال بعض الرموز الأسطورية التي استخدمها الشاعر، كرمز "أوزيريس" - مثلاً - الذي جاء منسجماً مع سياق التعبير عن الصراع الأزلي

---

[1] – إحسان عباس، اتّجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 165.

[2] – منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل، ص 176.

بين الخير والشر، أو بين المثقف والسلطة، مثلما نلحظ في قصيدة "أشياء تحدث في الليل" التي صدّرها بإهداء إلى روح الشهيد "صلاح حسين".

إنّ محور الصراع في هذه القصيدة ينحصر بين "صلاح حسين" من جهة، والإقطاعيين وكبار المُلاّك من جهة ثانية، وهو صراع – في جوهره – مادي محدود. غير أنّ الشاعر يضفي عليه أبعاداً جديدة من أجل تعميقه. فاستبدل الرموز المادية المباشرة برموز ذات دلالة أعمق في الضمير الإنساني، محوّلاً "صلاح حسين" إلى "أوزيريس"، والإقطاعيين إلى "ست"، جاعلاً الصراع قائماً بين الخير والشر، أو بين الخصب والحياة من جهة، والموت والجدب من جهة ثانية. وبهذا يحوّل الصراع من "المحدود" إلى "المطلق"، مما يساهم في تلاحم الطبيعة بالقصيدة في نفَس درامي عميق، يقول:

والدم كان ساخناً يلوث القضبان

هذا دم الشمس التي ستشرق، الشمس التي ستغرب

الشمس التي تأكلها الديدان!

دم القتيل أحمر اللون،

دم القتيل أخضر الشعاع[1].

هذه هي جدلية الحياة والموت: «الشمس التي ستشرق/ الشمس التي تأكلها الديدان»، وجدلية الشر والخير: «أحمر اللون/ أخضر الشعاع». وينصهر المستوى المادي المحدود (آلام الفقراء ودموعهم) بالمستوى المطلق الأزلي (أشعة الشمس ودورة الحياة). كما ينعكس توظيف الأسطورة على مفردات القصيدة، فباعتبار "أوزيريس" إله الخضرة، فالدم أخضر الشعاع، وباعتباره إله الخصب، تتسع دلالاته حتى تشمل «القمح والفراش والحقول والقرى...

[1] – الديوان، ص 217 .

إلخ». أما الألوان في القصيدة، فتختزل فيما بين الأحمر والأسود؛ الظلام الموت من جهة، والأخضر والأصفر والأبيض (الخصوبة والحياة والنور) من جهة أخرى.

وفي قصيدة "حديث خاص مع أبي موسى الأشعري" تتمحور الفكرة الرئيسية حول افتداء الوطن وبذل النفس من أجل خلاصه. وقد حرص الشاعر على تأكيد هذه الدلالة عبر توظيف أسطورة "عروس النيل". فالسلام والطمأنينة لا يمكن أن يتحققا إلاّ بعودة النيل إلى الفيضان بعد طول انقطاع لترتوي الأرض وتنبعث الحياة في الزرع. ومن ثَمّ تتسع دلالات الأسطورة، وتصبح "عروس النيل" رمزاً للفدائي الذي يضحي بحياته من أجل الوطن وكرامته. وحين يتقاعس الناس عن أداء هذا الواجب المقدس، فإنّ النيل لن يجود بخيره، ولن يعمّ سوى الجدب والموت.. هكذا تقول الرؤيا في القصيدة:

رؤيا:

(ويكون عام.. فيه تحترق السنابل والضروع

تنمو حوافرنا - مع اللعنات - من ظمإ وجوع

يتزاحف الأطفال في لعق الثرى!

ينمو صديد الصمغ في الأفواه،

في هدب العيون.. فلا ترى!

تتساقط الأقراط من آذان عذراوات مصر!

ويموت ثدي الأم.. تنهض في الكرى

تطهو - على نيرانها - الطفل الرضيع!!)[1]

[1] – الديوان، ص 233،234.

تحضر الأسطورة في هذه القصيدة معادلاً للحلم المنشود، وهو التضحية من أجل الوطن، ومن ثّمّ فلا عجب أن تأتي مفردة (رؤيا) في بداية المقطع. هذه الرؤيا التي لا تلبث أن تتحوّل - مع استشعار الشاعر المبكر بالهزيمة - إلى كابوس مرعب.

إنّ الاستخدام الأسطوري في شعر أمل دنقل، يسهم بشكل عام في البناء الفني للقصيدة، بل ينبع منه. فقد أتاح للقصيدة أن تكتسب النزعة الدرامية، بما يوفره من صراع الأضداد: الخير والشر، الحياة والموت، الخصب والجدب، المثقف والسلطة، العربي والإسرائيلي.

كما أتاح هذا البناء الدرامي للأحداث والشخصيات في القصيدة أن تنمو وتتطور، فخرجت شخصية "صلاح حسين" من نطاقها الضيق باعتباره مناضلاً مصرياً، إلى نطاق أرحب يلامس الرموز الإنسانية، متجاوزاً المكان والزمان الضيقين، فاحتضن الآلام الإنسانية الخالصة في رحلة صراعه المرير من أجل العدالة والحرية. وتتنامى شخصية "الأشعري" وتتطور عبر تداعيات الأحداث، وتتحوّل من شخصية سلبية غير مبالية (كما تقدمها لوحة المقطع الأول)، إلى شخصية قلقة تسعى وراء الحقيقة، وتربأ بنفسها عن الانحياز للسلطة أو للمثقفين:

حاذيت خطو الله، لا أمامه.. ولا خلفه

عرفت أن كلمتي أتفه..

من أن تنال سيفه أو ذهبه

(حين رأت عيناي ما تحت الثياب: لم يعد يثيرني!)

قلّبت - حينا - وجهي العمله

حتى إذا ما انفضت المهله

ألقيتها في البئر.. دون جلبه!

وهكذا.. فقدت حتى حلمه وغضبه[1].

ووجها العملة في القصيدة هما بدون شك السلطة والمثقفون. كما أسهم استخدام الأسطورة في شعر أمل دنقل في كسر رتابة القصيدة بما أضفاه عليها «من الرمز والإيحاء المصحوبين بالحركة المتغيرة، فالتعبير بالرمز أو الحدث الأسطوري يحدث في القصيدة نقلة تغيّر من حالة إيقاع القصيدة، بما يتناسب مع طبيعة الرمز المستخدم، وما يعبّر عنه»[2]. نلحظ هذا في المقطع الثالث من قصيدة "العشاء الأخير"، حيث يعتمد على طريقة استدعاء الشخصيات التراثية، ومع كلّ شخصية مستدعاة تتغير الحركة والألوان. ويعتمد الشاعر في هذه القصيدة على التماهي بين الشخصيات وتلاحمها في مسيرة التاريخ. ونسوق مثالاً بهذا المقطع الذي يوظف فيه إشارات من أسطورة "أوزيريس"، مستخدماً الحركة واللون بمهارة عالية:

-.. أنا "أوزوريس" صافحت القمر

كنت ضيفاً ومضيفاً في الوليمة

حين أجلست لرأس المائدة

وأحاط الحرس الأسود بي

فتطلعت إلى وجه أخي..

فتغاضت عينه.. مرتعدة!

أنا أوزوريس، واسيتُ القمر

---

[1] – الديوان، ص 234 – 235.

[2] – منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل، ص 179.

وتصفحت الوجوه..

وتنبأت بما كان، وما سوف يكون؟

فكسرت الخبز، حين امتلأت كأسي من الخمر القديمة

قلتُ: يا إخوة، هذا جسدي.. فالتهموه

«ودمي هذا حلال.. فاجرعوه»!

خبأ المصباح عينيه.. بأهداب جناحيه..

لكي تخفى الجريمة

وتثنّى الضوء من حدّ الخناجر![1]

فاللون هنا ينحصر ما بين: الأبيض- الأسود: الأبيض: لون القمر، وضوء المصباح، ولون الخناجر. والأسود: لون الحرس، والظلام، والموت.

وأما الحركة فتنحصر بين مصافحة القمر ومواساته، ملتبسة بالصراع الداخلي للقاتل "ست":« فتغاضت عينه مرتعدة ». ثم يأتي المشهد الختامي، حيث تنطفئ الأنوار وتنصهر عناصر الظلام في الموت حتى تكتمل الجريمة، ويتحوّل الضيف إلى مضيف، ويدعو الأشرار لاجتراع دمه والتهام جسده.

وبشكل عام، يمكن أن نخلص إلى أنّ توظيف الأسطورة في شعر أمل دنقل يرتكز على ثلاثة محاور أساسية: اللغة - الإيقاع - الحركة.

3 - 1 - اللغة: اكتسبت اللغة أبعاداً درامية واضحة تجلّت من خلال الاعتماد على الحوار الخارجي (الديالوج)، والحوار الداخلي (المونولوج) منفصليْن أو متحديْن، مثلما يظهر

[1] – الديوان، ص 223 – 224.

في قصائد "العشاء الأخير"، و"كلمات سبارتاكوس الأخيرة"، و"الوصايا العشر"، و"حديث خاص مع أبي موسى الأشعري". ففي قصيدة "الوصايا العشر" (أو "لا تصالح")، نجد حواراً حول الصلح وحقن الدماء بين جساس بن مرة والزير سالم:

سيقولون:

جئناك. كي تحقن الدم..

جئناك. كن - يا أمير - الحكم

سيقولون:

ها نحن أبناء عم.

قل لهم: إنهم لم يراعوا العمومة فيمن هلك

واغرس السيف في جبهة الصحراء..

إلى أن يجيب العدم[1].

والشاعر يفند من خلال هذا الحوار مزاعم الصلح، على لسان كليب، ومن ثَمّ ينفي وجود أيّ مبرر للمصالحة.

أما في قصيدة "العشاء الأخير"، وبتوظيفه لأسطورة "إيزيس وأوزيريس"، استخدم الشاعر المونولوج، غير أن الصراع يتضاعف أكثر عندما يلتحم هذا المونولوج بالديالوج في نهاية المقطع الأول. يقول:

– ربّما أحياك يوما دمع "إيزيس" المقدس

غير أنا لم نعد ننجب إيزيس جديدة

[1] – الديوان، ص 396 .

لم نعد نصغي إلى صوت النشيج

ثقلت آذاننا منذ غرقنا في الضجيج

لم نعد نسمع إلاّ.. الطلقات![1]

إنّ التلاحم بين المونولوج والديالوج يولّد البعد الثالث، وهو بُعد اللحظة الراهنة؛ فالأسطورة تتخطى دائرتها الزمنية لتلامس الواقع الآني الذي تهيمن فيه السلطة القمعية التي لا يستطيع أحد الوقوف في وجه هيمنتها، بل إنّ صوت المثقف يتهاوى أمام أسلحتها الفتاكة.

وهذا المزج بين المونولوج والديالوج، أو بين ما كان وما هو كائن، مع إبراز التضاد الضاري بينهما، هو الغاية الأساسية للشاعر. فالأسطورة ليست سوى أداة يحمّلها الشاعر أفكاره ومواقفه تجاه السلطة الظالمة من جهة، والصراع العربي الإسرائيلي من جهة ثانية.

كما أنّ لغة الشاعر تكتسب أحياناً الصبغة القصصية أثناء توظيف الأسطورة، فتغلب عليها الأساليب الخبرية، مثلما نلحظ في قصيدة "العشاء الأخير"، وقصيدتي "الوقوف على قدم واحدة"، و"الهجرة إلى الداخل". ففي الأولى تكلم من خلال حادثة اغتيال "أوزيريس"، وفي التاليتين تكلم من خلال قصة الأخوين. وهذا ما نقف عليه في مقطع من قصيدة "الهجرة إلى الداخل":

فيرجع الصدى..

كأنه اِسطوانة قديمة:

يا إرم العماد

يا إرم العماد

[1] – الديوان، ص 224 – 225.

ردي إليه: صهوة الجواد

وكتب السحر..

وبعض الخبز في زوادة السفر

فقلبه الذي انشطر

يرقد فوق زهرة اللوتس في المنفى،

يطالع المكتوب

منتظراً حتى يفور الكوب

في يده،

يدير فوق جسمه رداءه المقلوب

لكي يعود في مواسم الحصاد

أغنية.. أو وردة

للباحثين عن طريق العودة![1]

ففي هذا المستوى، بلاحظ أنّ الصبغة القصصية قد هيمنت في ختام القصيدة، كما هيمنت عليه الجمل الخبرية، وهذا ما يمثل أحد ملامح استخدام الأسطورة في شعر أمل دنقل، رغم قلّة هذا الاستخدام مقارنة بالرموز التراثية الأخرى، خاصة التاريخية منها.

3 - 2 - الإيقاع: بحكم الطقوس والشعائر التي ترافق الأسطورة، فإنها ترتبط ببعض الإيقاعات الغنائية والراقصة. وقد أفاد أمل دنقل من هذه الإيقاعات، وخاصة منها الجنائزية

[1] – الديوان، ص 290 – 291.

في بعض قصائده، وبالتحديد في ديوان "أقوال جديدة عن حرب البسوس". فبإحالته على أسطورة "تموز" في إشارة إلى كليب القتيل الذي يهمّ بالانبعاث، يستخدم الطقس الجنائزي المتعلق به، والذي اصطلح على تسميته بـ" جنائن تموز". ويقرن الشاعر - بمهارة فائقة - بين الطقس الجنائزي وصياغته الإيقاعية، فيحلّ الإيقاع بديلاً عن الأغنية الجنائزية في الأسطورة. يقول في قصيدة "مراثي اليمامة":

أيادي الصبايا الحنائن

تضم على صدره نصف ثوب

وتبقى عيون كليب

مسمّرة في شواشي الجنائن[1].

فهذه الإيقاعات الحزينة التي تقترب من إيقاعات "العديد" عند الثكالى، يوظفها الشاعر بديلاً عن ممارسة الشعيرة الأسطورية نفسها. وهذا ما يتكرر عند رصد صورة "تموز"، أو "كليب" في القصيدة نفسها:

أبي ظامئ يا رجال

أريقوا له الدم كي يرتوي

وصبّوا له جرعة جرعة في الفؤاد الذي يكتوي

عسى دمه المتسرب بين عروق النباتات،

بين الرمال،

يعود له قطرة.. قطرة..

[1] – الديوان، ص 415 .

فيعود له الزمن المنطوي..[1]

ويصبح الإيقاع معادلاً موضوعياً للشعائر الأسطورية، أو بديلاً عنها. وفي هذا المستوى، يلاحظ أنّ الشاعر لا يستخدم تفعيلة عروضية مختلفة عن التفعيلة الرئيسية للقصيدة، وهي من المتقارب (فعولن)، وإنما يستخدم نفس التفعيلة مع التحكم في الدفقة الإيقاعية بإيراد التفعيلة كاملة في النموذج الأول، ثم بحذف السبب الأخير من آخر تفعيلة (علة حذف) في الصورة الإيقاعية الثانية. وهذا يُحسَب للشاعر في التحكم في إمكانات الإيقاع العروضي ومقتضياته.

3 ـ 3 ـ الحركة: بحكم الشعائر الأسطورية، يصبح من الطبيعي أن تكون الحركة في القصيدة عنصراً أساسياً. وحريّ بنا أن نميّز بين نمطين من أنماط الحركة في القصيدة: «نمط داخلي، يعكس التنامي الداخلي في بناء وتطور القصيدة معتمداً على التشكيل الجمالي لها، ونمط خارجي يعكس التبدل والتغيّر والانتقال»[2]. ونتبيّن ذلك في شعر أمل دنقل من خلال صيغ الأفعال، والتحوّل الذي يطرأ على مشاهد القصيدة من موقع لآخر، مما يعكس تغيّر الوقائع والأحداث.

ففي قصيدة "حديث خاص مع أبي موسى الأشعري" تتضاعف مساحة الحركة الخارجية بممارسة طقوس أسطورة "عروس النيل":

رأيتهم يندحرون في طريق النهر..

لكي يشاهدوا عروس النيل - عند الموت - في جلوتها الأخيرة

وانخرطوا في الصلوات والبكاء

---

[1] – الديوان، ص 416 – 417.

[2] – منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل، ص 184.

وجئت.. بعد أن تلاشت الفقاقيع، وعادت الزوارق الصغيرة[1].

ويزداد نطاق الحركة اتساعاً عندما يرتبط بالكوني والمطلق؛ فبميلاد "أوزوريس" وموته، تشرق الشمس وتغرب، ويمثل شروقها امتداد "أوزيريس" مجسداً في الصقر الذي يحمل على رأسه قرص الشمس، فيكبر ويكبر إلى أن يأتي المغيب فيموت، ثم يتحوّل من "حورس" إلى "أوزيريس" ربّ التاسوع المقدس في العالم الآخر، ثم يولد من جديد.. وهكذا. وهذا ما نلمح بعضا منه في قصيدة "أشياء تحدث في الليل":

هذا دم الشمس التي ستشرق، الشمس التي ستغرب،

الشمس التي تأكلها الديدان![2]

إنّ حركة الأسطورة تتماهي مع حركة الحياة الأبدية، وتذوب فيها بشكل يسهم في إثراء البناء الفني والدرامي للقصيدة، عن طريق تعميق العلاقة الجدلية بين الإنسان والكون الذي ينتمي إليه.

وأما الحركة الداخلية التي يولدها توظيف الأسطورة في القصيدة، فإنها حاضرة بقوة في شعر أمل دنقل، وخاصة في القصائد التي كانت الرموز الأسطورية إحدى مقوماتها الجمالية والدلالية. فمعظم القصائد التي استلهم فيها الشاعر بعض الرموز الأسطورية أو جانباً من جوانبها، تمور بهذا الحراك الداخلي والتفاعل الجمالي والدلالي الذي يبثه النفَس الأسطوري وينفثه عبر مسام القصيدة ونسيجها، مانحًا الخطاب الشعري من مكنوناته الأبدية ليحرره من المستوى الغنائي الذاتي، ويكسبه صفاته الشعرية.

كما تجدر الإشارة إلى أنّ استخدام الشاعر للأسطورة كمصدر تراثي للتعبير عن الموضوع الرئيسي، وهو الرفض والثورة، تميز بغلبة واضحة للرموز الأسطورية الفرعونية،

---

[1] – الديوان، ص 230 – 231.

[2] – الديوان، ص 217.

وهي أساطير ذات ابعاد إنسانية ودلالات مطلقة: كالخصب والجدب، والحياة والموت، إلى جانب ارتباطها بفكرة الثأر المترسخة في أعماق الشاعر، والمنبثقة من مواقفه السياسية الثابتة التي كانت دافعاً له في كل مرة للتحريض على الانتقام من العدو، مثلما انتقم "حورس" من قاتل أبيه، وانتقام "أتوبيس" من زوجته الخائنة، و"باتا" من زوجته الخائنة أيضاً.

ففكرة الثأر والانتقام تتفرع بشكل أساسي من موضوع الرفض والثورة، تنطلق منه وتعود إليه. وهذا ما ألجأ الشاعر إلى التركيز على الأساطير التي تتميز بهذه القيمة التعبيرية.

وجاء استخدام الشاعر للأساطير - عموماً - بشكل جزئي بحيث لا يعزّ فهم القصيدة بمعزل عن الأسطورة، غير أنّ فهم الأسطورة في سياقها الشعري من شأنه أن يمنح إمكانات جديدة، تضاعف العمق الدلالي للقصيدة.

المبحث الثالث: موضوعاتية الصراع العربي الإسرائيلي من خلال استخدام الرمز الديني

1 ـ آليات اشتغال الموروث الديني

2 ـ الملامح العامة للتوظيف الديني

2 ـ 1 ـ الشخصية

2 ـ 2 ـ اللغة

1 ـ آليات اشتغال الموروث الديني:

أفاد أمل دنقل من معطيات الكتاب المقدس، لكي يعمّق من إدراك القارئ لأبعاد قضية الصراع العربي الإسرائيلي، فأعاد صياغة نصوص العهد القديم بما ينسجم مع موقفه من الصراع.

فقد اعتمد على الموروث الديني لليهود، مركزاً - في بعض قصائده - على علاقتهم بالمصريين منذ عهد "فرعون" و"هامان"، وقبيل خروجهم إلى صحراء سيناء منطلقين من مصر. فوظف الشعائر القديمة لليهود مثلما وردت في "سفر الخروج"، حيث يأمر الرب موسى وهارون أن يذهبا إلى فرعون ويطلبا منه أن يدع اليهود يعبدون الرب في البرية: «ثم قال الرب لموسى: قلب فرعون غليظ. قد أبى أن يطلق الشعب. اِذهب إلى فرعون في الصباح(...) والعصى التي تحوّلت حية تأخذها في يدك وتقول له: الرب إله العبرانيين أرسلني إليك قائلاً: أطلق شعبي ليعبدوني في البرية(...) ها أنا أضرب بالعصا التي في يدي على الماء الذي في النهر فيتحوّل دماً»[1].

والحقيقة أنّ نصوصاً كثيرة من أشعار أمل دنقل تتدرج في إطار الدلالة المتعلقة بتحوّل النهر إلى دم نتيجة العصيان والعقوق. فالدم دلالة على اللعنة التي تحلّ على قوم ضالين أو ظالمين.

وينسجم هذا مع الموقف الذي تبناه الشاعر غداة هزيمة العام 1967، وما تبع ذلك من احتلال لأجزاء من الوطن العربي، مثل سيناء وغزة والقدس والجولان. فالمعادل الموضوعي للنصر الذي حققه اليهود هنا، هو هيمنة الشعائر اليهودية وتسيّدها، في مقابل انحسار الهوية العربية وضمورها ومحاولة مسخها على الأرض التي اغتصبت.

[1]- الكتاب المقدس، سفر الخروج، الإصحاح 7، ص 14 - 15.

ففي قصيدة "فقرات من كتاب الموت" يعبّر الشاعر عن هذه اللعنة التي حلت بعد الهزيمة العسكرية من جهة، ومن جراء تقاعس الحكام والقادة العرب من جهة ثانية، فحلت اللعنة وتحوّلت المياه دماً:

كل صباح..

أفتح الصنبور في إرهاق

مغتسلاً في مائه الرقراق

فيسقط الماء على يدي.. دما![1]

وفي المقطع الأخير من القصيدة يستعين الشاعر بأسلوب المفارقة متمثلاً في حلول الخريف في الربيع، والشيخوخة المبكرة، كناية عن ترهل الواقع العربي، وعن تناقضاته الحادة بعد النكسة، وفي زمن عربي لا تبشر مؤشراته بنصر قريب.. فلا شيء في الأفق سوى الخيبة والإحباط.

ويظل الشاعر منتظراً نوحاً ليرسل الغراب ثم اليمامة، بحثاً عن الخلاص والاستقرار. غير أن حمامة نوح لا تعود، لتتواصل رحلة الهزيمة والإخفاق:

فاجأني الخريف في نيسان

وطائر السمان..

حط على شواطئ البحر الشمالية

طلبتُ من تحبّه نفسي قبل النوم

فلم أجد.. إلاّ عذاب الصوم

[1] - الديوان، ص 250.

طلبت من تحبّه نفسي

(في الظل والشمس)

فلم أجد.. نفسي!!

.....

وها أنا خلف النوافذ الزجاجية

أرقب عند المغرب الشاحب:

طائري الغائب![1]

إنّ دويّ الهزيمة ما زالت أصداؤه تتردد في وجدان الشاعر وفكره. فالواقع يؤكدان أن التسيّد أصبح لليهود، وهم يزدادون قوة يوماً بعد يوم، بينما اعتنق العرب هزيمتهم، واستمرأوا كأس الخذلان، حتى لكأنّ ما ينزل في حلوقهم دماً وليس ماءً. هذا ما يعبّر عنه الشاعر في قصيدة "بكائية لصقر قريش":

–«اسقني..»

لا يرفع الجند سوى كوب دم.. ما زال يسفح!

–«اسقني..»

هاك الشراب النبوي..

اِشربه عذباً وقراحا

مثلما يشربه الباكون..

[1] - الديوان، ص 253.

والماشون في أنشودة الفقر المسلح!

–«اِسقني..»

لا يرفع الجند سوى كوب دم ما زال يسفح!

بينما "السادة" في بوابة الصمت المملّح

يتلقون الرياحا

ليلفحوها بأطراف العباءات..

يدقوا في ذراعيها المسامير..[1]

ويصبح تحوّل النهر إلى دم معادلا للصراع العربي الإسرائيلي؛ فبعدما "اقتنع" العرب بالواقع الجديد المفروض عليهم من قِبل العدوّ، و"آمنوا" بعجزهم عن مواجهته والتصدي لنوازعه التوسعية، ورأوا أنّ الحرب لا طائل من ورائها باعتبارها لا تغيّر من الوضع شيئاً، واستطابوا الذل والخذلان.. أصبح الكفاح المسلح - مثلما يقول الشاعر في قصيدة «قالت امرأة في المدينة»- كالسباحة في الدم: بلا بداية، ولا نهاية، وبلا فائدة:

نحن جيل الحروب..

نحن جيل السباحة في الدم

ألقت بنا السفن الورقية فوق ثلوج العدم[2].

ويمضي الشاعر في استحضار دلالة الدم من الكتاب المقدس، للتعبير عن اللعنة التي تحل بالأمة التي تستسلم للهزيمة وكأنها قدر من السماء لا ينبغي الاعتراض عليه، فيصير الدم شاهداً على الهزيمة، وعلى العجز عن تحرير الأرض المحتلّة؛ فالدم يسم كل

[1] - الديوان، ص 474.
[2] - الديوان، ص 478.

شيء في حياتنا ويومياتنا، وفي صحونا ونومنا، حتى أصبحنا نلبسه كرداء علينا. فاكتسب الدلالة على استمرار الهيمنة اليهودية على الأرض العربية، في الوقت الذي ما زال فيه الحاكم العربي يمارس سياسة الهروب إلى الأمام عن طريق خلق المبررات التي لا تفسر سوى عجزه وفشله، بل وتواطؤه، ساعياً لاستغفال الناس وتخديرهم بحججه الواهية. غير أنّ مساعيه هذه لا يحالفها النجاح، ولا تنطلي على المواطن العربي. أما الدم فيستمر متدفقاً. يقول في قصيدة "الموت في الفراش":

الدم قبل النوم
نلبسه.. رداء
والدم صار ماء
يراق كل يوم
.....
الدم في الوسائد
بلونه الداكن
واللبن الساخن
تبيعه الجرائد
.....
اللبن الفاسد
اللبن الفاسد
اللبن الفاسد
يخفي الدم - الشاهد[1].

[1] - الديوان، ص 313 - 314.

ويختلط دم الشهيد في القصيدة نفسها بكل ما يتم شربه، فهذا الشهيد ينزل من صورته المعلقة في إطار، ليجالس أفراد أسرته، بيد أنه حين يرى أنّ الأحاديث قد تغيّر مجراها، وأصبحت تتمحور حول الحوادث العادية العابرة التي تذوب في ثناياها حمية النضال والثورة فتشقه إلى شطرين، يسكب من دمه في فناجينهم، حتى لكأنّ دم الشهيد هنا يغدو عامل تنبيه وإيقاظ من السبات الذي يغطّ فيه هؤلاء وأمثالهم من الذين نسوا واجب الكفاح من أجل استعادة الأرض المغتصبة:

(يهبط من صورته المقابلة

يلتف حول رأسه الدامي شريط الحزن

يجلس قرب الركن

يصغي إلى ثرثرة الأفواه والملاعق المبتذلة

ينشق في وقفته.. نصفين

يصب في منتصف الفنجان.. قطرتين

من دمه،

ينكسر الفنجان.. شظيتين)[1].

إلاّ أنّ ما يسعى إليه الشهيد من بث الوعي في نفوس الناس و«كسر الفنجان»، يُمنى بالفشل إزاء قوم تجرّعوا الهزيمة والهوان، واستسلموا للواقع الجديد، فما كان منه سوى العودة باكياً إلى إطار صورته من جديد، علّه بذلك يحافظ على ما تبقى من هيبة وشرف الذين ضحّوا من أجل الوطن، فقوبلوا بالجحود والتفريط في القضية:

ينكسر النسيان

وهو يعود باكياً إلى إطار الصورة المجلّلة[2].

---

[1] - الديوان، ص 312.

[2] - الديوان، ص 312.

* الكتاب المقدس، سفر الخروج، الإصحاح 12، ص 1 - 14.

ومن "سفر الخروج" نفسه، يفيد الشاعر من معطيات الإصحاح الثاني عشر* الذي يصوّر طقوس «ذبيحة الفصح»، التي تقدّم قرباناً لإله العبرانيين. فإذا كانت حياة اليهود قديماً مرتبطة بممارسة شعيرة "الفصح" حتى ينالوا رضى الرب، ويتجنّبوا عقابه، فإنّ الشاعر «جعل اليهود- في الوقت الحاضر - يبدلون بتيس الفصح: المواطن المصري، ليصبح وجودهم مرتهناً بذبح المواطن المصري، وسكب دمائه على مذبح الرب، حتى يستطيعوا أن يبقوا وأن ينالوا رضاء الرب»[1].

كما غيّر أداة الذبح القديمة: السكين، لتصبح في الوقت الحاضر: مدرّعات ومجنزرات. يقول في قصيدة «لا وقت للبكاء»:

فها على أبوابك السبعة، يا طيبة..

يا طيبة الأسماء:

يقعي أبو الهول،

وتقعي أمة الأعداء

مجنونة الأنياب والرغبة

تشرب من دماء أبنائك قربة.. قربة

تفرش أطفالك في الأرض بساطا..

للمدرعات والأحذية الصلبة[2]

إنّ أمة الأعداء - اليهود - لا تسعى سوى إلى مزيد من الدم، ولا تعيش إلاّ بسفك الدماء العربية. وفي سبيل تحقيق ذلك تستعمل شتى الوسائل، ولا يهمها من الأمر شيئاً، ما

[1]- منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل، ص 195.
[2] - الديوان، ص 316.

دامت غايتها تتمثل في ضمان بقائها فوق أرض ليست أرضها. فلم تتورع عن دفن الأطفال تحت آلياتها العسكرية الضخمة، واقتراف أبشع الجرائم في حق النساء والأطفال والمواطنين العزّل.

كما أفاد أمل دنقل - في سياق التعبير عن موضوعة الصراع العربي الإسرائيلي - من قصة النبي يوسف الواردة في "سفر التكوين"، ومما جاء فيها: «فأخذوا قميص يوسف وذبحوا تيساً من المعزى وغمسوا القميص في الدم. وأرسلوا القميص الملون وأحضروه إلى أبيهم وقالوا: وجدنا هذا. حقّق أقميص ابنك أم لا؟ فتحققه وقال: قميص ابني. وحش رديء أكله. افترس يوسف افتراساً. فمزق يعقوب ثيابه ووضع مسحاً على حقويه وناح على ابنه أياماً كثيرة. فقام جميع بنيه وجميع بناته ليعزّوه فأبى أن يتعزّى وقال: إني أنزل إلى ابني نائحاً إلى الهاوية. وبكى عليه أبوه»[1].

لقد وظف الشاعر قصة يوسف في قصيدة "مقتل القمر" مستلهماً منها دلالة الخيانة والغدر؛ خيانة الإخوة وذرف الدموع الكاذبة، مثلما فرّط العرب في فلسطين، ثم تباكوا عليها:

يا أبناء قريتنا أبوكم مات

قد قتلته أبناء المدينة

ذرفوا عليه دموع إخوة يوسف

وتفرقوا[2].

كما استلهم من هذه القصة في قصيدة "سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس"، حيث أحلّ الفدائي الفلسطيني "سرحان بشارة سرحان" محلّ النبي يوسف، وأحلّ يعقوب محل القدس. أما إخوة يوسف، فهم الأنظمة العربية التي فرطت في فلسطين، وتركت أهلها يعانون القهر

[1]- الكتاب المقدس، سفر التكوين، الإصحاح 37، ص 31 - 32.
[2] - الديوان، ص 99.

والاستبداد بمفردهم. بل أكثر من ذلك، تآمرت هذه الأنظمة للتخلص مما تبقى من الفلسطينيين في المخيمات المنتشرة في دول المنطقة، في مذابح عربية خالصة، مثل مذبحة أيلول الأسود (1970)، ومذبحة تل الزعتر (1976). يقول الشاعر في (الإصحاح الأول) من القصيدة:

عائدون؛

وأصغر إخوتهم (ذو العيون الحزينة)

يتقلب في الجب،!

أجمل إخوتهم.. لا يعود!

وعجوز هي القدس (يشتعل الرأس شيبا)

تشم القميص، فتبيضّ أعينها بالبكاء،

ولا تخلع الثوب حتى يجيء لها نبأ عن فتاها البعيد[1].

إلاّ أنّ هذه القدس يرتد لها بصرها من جديد، حين يطلق المناضل "سرحان" رصاصته في وجه العدوّ وحلفائه من المتآمرين، فكأنّ رصاصة الكفاح المسلح حلّت محلّ قميص يوسف بالنسبة ليعقوب:

عندما أطلق النار كانت يد القدس فوق الزناد

(ويد الله تخلع عن القدس ثوب الحداد)[2].

ويصبح قميص يوسف الملطخ بالدماء علامة إدانة للعرب المتقاعسين عن السعي إلى استعادة القدس من مغتصبيها.

[1] - الديوان، ص 344.
[2] - الديوان، ص 349.

لقد كان حرص الشاعر على توظيف الموروث الديني من منطلق وعيه بأهمية النصوص التي تلتقي مع الشعر نفسه. فالخطاب الديني، كما يعتقد صلاح فضل، هو من الخطابات التي ينزع الذهن البشري لحفظه ومداومة تذكره. «فلا تكاد ذاكرة الإنسان في كل العصور تحرص على الإمساك بنص إلا إذا كان دينياً أو شعرياً. وهي لا تمسك به حرصاً على ما يقوله فحسب، وإنما على طريقة القول وشكل الكلام أيضاً»[1]. ومن هنا يصبح توظيف الموروث الديني تعزيزاً لشاعرية القصيدة، ودعماً لاستمرارها في ذاكرة الإنسان.

إنّ المحور الأساسي لقصائد أمل دنقل التي وظف فيها التراث الديني، هو تغيير العناصر الدينية المقدسة بعناصر أخرى؛ فحين وضع مفردة "صلاة" عنواناً لهذه القصيدة، فإنه بذلك يستحضر أشد لحظات التجربة الدينية التقليدية كثافة واكتنازاً. وإذا شرعنا في قراءة "صلاته" وجدناها - من البداية - تعبيراً لاذعاً في الزمن الحديث عما يحدث من انتهاك للقدسية. يقول في هذه القصيدة:

أبانا الذي في المباحث. نحن رعاياك باق لك الجبروت

وباق لنا الملكوت

وباق لمن تحرس الرهبوت[2].

فالمقطع وتوزيع الجمل، وإيقاع الكلمات التائية، تنتمي إلى عالم الصلوات المسيحية، غير أنّ الذي يصلَّى له لا يقيم في السماء، كما تعوّدنا، وإنما.. في المباحث. وهذا أسلوب المفارقة الأثير لدى أمل دنقل. وينبغي ألاّ نغفل عنصراً مهمّا في هذا المستوى والمتمثل في دهشة المتلقي نتيجة لضعف احتمالات التوقع. «فعندما يقرأ مطلع الجملة يكون مطمئنّاً إلى أنّ تكملتها ستأتي من بقية المصاحبات "في السماء" لكنه إذ يجد "في المباحث" وهي لم

[1]- صلاح فضل، إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل، مجلة فصول، القاهرة، العدد1، 11 - 5 - 1980، نقلاً عن عبلة الرويني، سفر أمل دنقل، ص 71.

[2] - الديوان، ص 326.

تخطر له على ذهن، فإنّ كمية المعلومات أو الإفادة الناجمة في ذلك تربو بكثير على كمية الإفادة في الحالة العادية»[1].

وهذا ما يتجاوز مجرد لفت النظر، ويصل إلى توليد المفارقة، وتعميق الدلالة، للتوصّل إلى التأثير الجمالي المنشود. فالمفارقة، هنا، تقوم بين "السماء" و"المباحث" بوصفهما طرفي نقيض في كل ما تمثلانه من قيم.

إنّ لغة المفارقة كما تقول سيزا قاسم[2]«وليدة موقف نفسي وعقلي وثقافي معيّن، وهي تعبير عن موقف عدواني، ولكنه تعبير غير مباشر يقوم على الثورية، وهي طريقة لخداع الرقابة، حيث إنها شكل من الأشكال البلاغية التي تشبه الاستعارة في ثنائية الدلالة، فهي تستخدم على السطح قولا للنظام السائد نفسه، بيد أنها تحمل في طياتها قولاً مغايراً له».

كما أنّ لغة المفارقة عندها وسيلة لتجاوز العاطفية المحض، وهي تمثّل موقفاً من التراث الحضاري، «حين تتجه إلى إعادة تقييم التراث الفني الموروث، من خلال إعادة صياغته وتشكيله وتفسيره وتحويله. وهي استراتيجية اللامبالاة وخيبة الأمل، ولكنها - في الوقت نفسه - تنطوي على جانب إيجابي باعتبارها سلاحاً هجومياً فعالاً - وهو الضحك - ولكنه ليس الضحك الذي يتولّد عن الكوميديا، بل الضحك الذي يتولّد عن التوتر الحاد، والضغط الذي لا بد أن ينفجر».

ولغة المفارقة عند "سيزا قاسم" تشتمل على علامة «توجّه انتباه المخاطب نحو التفسير السليم للقول، وهي بذلك تختلف عن الاستعارة، أنها تشتمل على رسالة تشتمل على إشارة توضح طبيعة هذه الرسالة، وحلّ شفرة هذه المفارقة يستلزم مهارة خاصة لفهم العلامة، وهي مهارة ثقافية وإيديولوجية يشترك فيها المتكلم والمخاطب».

---

[1] - صلاح فضل، إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل، ص 71 - 72.

[2] سيزا قاسم، المفارقة في النص العربي المعاصر، مجلة فصول، القاهرة، المجلد 2، العدد 2، نقلاً عن عبلة الرويني سفر أمل دنقل، ص 226 - 227.

وبالتالي، فإنّ الكشف عن المعنى الحقيقي الذي يسوقه الكاتب، انطلاقاً من استخدام المفارقة، لا ينتج عنه «إلغاء قوة المعنى الظاهر».

2 ـ الملامح العامة للتوظيف الديني:

يمكن القول إنّ توظيف الموروث الديني في شعر أمل دنقل، تمّ - بشكل عام - عبر مستويين: توظيف مباشر، وتوظيف غير مباشر. كما يمكن القول إنّ تعامل الشاعر مع هذا الموروث كان غالباً في نطاق المستوى الثاني من التوظيف؛ أي المستوى غير المباشر. وقد كان استلهام الموروث الديني متمثلاً في محورين هما: الشخصية واللغة.

2 - 1 - الشخصية: على مستوى توظيف الشخصية الدينية، نسوق نموذجين هما: "المسيح"، و"ابن نوح"، حيث وظفت الأولى توظيفاً جزئياً في قصائد متفرقة، بينما أفردت لابن نوح قصيدة كاملة.

لقد استخدم الشاعر رمز المسيح في سياق التعبير عن التضحية والفداء من أجل القضية والمبدإ، كما استخدمه للتعبير عن وضع المثقف الذي يكافح من أجل الحق والعدل، والذي ينتهي نضاله - غالباً - بالإخفاق والهزيمة أمام جبروت السلطة، مثلما دلت على ذلك إحصاءات الديوان.

فإذا كان دور المسيح يتمثل في السعي إلى خلاص البشرية من آلامها وعذاباتها، فإنّ المثقف يسعى إلى تحرير أمته من ظلم السلطة، ويضحي بنفسه من أجل هذه الغاية. وهذه نقطة التقاطع بين المسيح والمثقف في قصائد الشاعر.

وإذا كان المسيح قد ضحّى بنفسه من أجل الخلاص، فإنّ المثقف يدعو جلاديه إلى "التهام" جسده و"اجتراع" دمه بنبرة ساخرة أليمة.

وحين يؤْثِر بعض المثقفين مداراة السلطة من أجل النعيم الذي وعدتهم به، فإنّ الشاعر يدين هذا النموذج الذي لا يلبث أن يتحوّل إلى أداة في يد السلطة، وخادما لمآربها. فتتضاعف حالة الغبن الذي يمارس ضد الشعب.

ومن هنا يتحوّل المثقف الذي يؤمن بالكلمة، إلى مسيح العصر، ويحاول زملاؤه المتآمرون مع السلطة تصفيته. يقول الشاعر في قصيدة "عشاء":

نظرت في الوعاء:

هتفتُ: «ويْحَكُمْ.. دمي

هذا دمي.. فانتبهوا»

.. لم يأبهوا!

وظلت الأيدي تراوح الملاعق الصغيرة

وظلت الشفاه تلعق الدماء![1]

ولا يخفى مدى توفيق الشاعر في اختيار رمز المسيح بديلاً عن المثقف، لاقتران المسيح بالنضال وتحمّل الألم من أجل إعلاء كلمة الحق التي هي ضمير المثقف وغاية وجوده في رأي الشاعر. يقول في قصيدة "حكاية المدينة الفضية":

كنتُ لا أحمل إلاّ قلماً بين ضلوعي

كنت لا أحمل إلاّ.. قلمي[2].

[1] - الديوان، ص 59.
[2] - الديوان، ص 292.

وإذا كانت الكلمة خالدة لا تموت، فإنّ المثقف أيضاً خالد لا يموت، حتى وإنْ فني جسده واستشهد من أجل الكلمة. وتبقى الكلمة على مرّ الأزمنة، ويسهم في بقائها الأجيال القادمة التي توقد شعلتها عبر العصور.

وأما ابن نوح، فقد خصّه الشاعر بقصيدة عنوانها "مقابلة خاصة مع ابن نوح"، كان فيها هذا الرمز الديني محور الدلالة وخليتها الرئيسية. ولفهم هذه القصيدة، علينا أن نضع في حسباننا عاملين يمثلان مفتاحاً أساسياً للتعامل معها؛ أولهما موضوعي، يتمثل في تناول القصيدة لظاهرة هجرة المثقفين - اختياراً أو قسراً - إلى المنفى بسبب ظلم السلطة، وثانيهما فني، يتمثل في اشتغال القصيدة على تقنية المفارقة التي ينبغي أن تفهم على أساسها مقاصد الشاعر ونزوعه للتعبير - ولو بشكل خفي - عن موقف منذد بالمثقفين الذين آثروا الهجرة واتقاء المواجهة، فغادروا الوطن لعجزهم عن الوقوف في وجه الطوفان (السلطة).

وانطلاقاً من هذين العاملين، يمكن التعاطي مع الموضوعات الفرعية وفروعها التي تصب كلها في الموضوع الرئيسي، باعتبارها مفاتيح أساسية لفهم النص. والموضوعات الفرعية لهذه القصيدة هي:

– أنّ السلطة الجديدة في مصر خلال مرحلة ما بعد عبد الناصر هي سلطة واعدة بالانتقام، ومراجعة السياسات السابقة.

– أنّ ابن نوح رمز المعارضة المثقفة الإيجابية والواعدة، والواقفة في وجه محاولات الإغراق التي تنتهجها السلطة.

– أنّ الانتقام والعصف بكل ما هو موجود لا يأتي إلاّ عن طريق ثورة عارمة، لا تبقي ولا تذر= الطوفان.

وتكمن المفارقة في هذه القصيدة في تغيير المفهوم الديني الشائع لنوح وابنه، بحيث يتبادلان الأدوار؛ فيتحوّل نوح من نبي أوحيَ إليه إلى سلطة أبوية بطركية قاهرة، ويتحوّل

ابنه من عاقٍ متمرد على الإرادة الإلهية إلى رمز الثائر البطل الذي يتمسك بالوطن، ويؤمن بقدرته على الوجود والبقاء.

وتنفسح المفارقة في القصيدة من خلال رفض أمل دنقل أن يتحوّل الرمز إلى رمز مغلق أو محدود؛ فما يتعرّض للغرق هو معطيات عصرية واضحة في القصيدة، وشديدة الدلالة على عصريتها وتعبيرها عن الواقع المعيش. والصراع الذي ينبثق من هذه المعطيات العصرية يتحقق من خلال ثلاثة عناصر:

- العنصر الأول: غائب حاضر، وهو السلطة الناجية الآمنة والغائبة عن ظاهر الصراع، وإن كانت حاضرة باعتبارها المتسبب الرئيسي في الطوفان.

- العنصر الثاني: "الحكماء" الفارون من "وطن بلا روح".

- العنصر الثالث: المتمسكون بالوطن والرافضون الفرار، والمستعدون للموت في كل لحظة من أجل إنقاذ الأرض.

يستهل الشاعر قصيدته بتقرير حقيقة واقعة، وهي أنّ الطوفان قد حدث، وذلك في السطر الأول من القصيدة، ثم يردف هذا الحدوث بسطر منقط. يقول:

جاء طوفان نوح

.....[1]

وقد يعني هذا التنقيط عدم جدوى الدخول في تفاصيل الطوفان بشكل متعجل، ليذهب مباشرة إلى الآثار المادية التي تسبب فيها والمتمثلة في إغراق كل شيء، ثم وصف ردتيْ الفعل المتناقضتين تجاه هذا الطوفان، والمتمثلتين في الفرار من ناحية، والمقاومة من ناحية أخرى.

[1] - الديوان، ص 465.

ثم تتضح الرسالة التي يتوجه بها الشاعر إلى أبناء وطنه ممن آثروا الفرار على المواجهة والتصدي، في قوله على لسان ابن نوح:

قلت:

طوبى لمن طعموا خبزه

في الزمان الحسن

وأداروا له الظهر

يوم المحن[1].

وإذا كان ابن نوح راهن - في الموروث الديني - على جبل حقيقي مرتفع ليلوذ به من الطوفان، فخذله الجبل، وأغرقهما الطوفان، فإنّ الجبل الذي راهن عليه ابن نوح المعاصر لا تغرقه المياه، ولا يمسه الموت ولا يهدده الفناء:

ولنا المجد - نحن الذين وقفنا

(وقد طمس الله أسماءنا!)

نتحدى الدمار..

ونأوي إلى جبل لا يموت

(يسمونه الشعب!)

نأبى الفرار..

ونأبى النزوح![2]

---

[1] - الديوان، ص 467 - 468.

[2] - الديوان، ص 468.

ولأنّ الواقع الملموس لم يقل إنّ المراهنين على "جبل الشعب" قد انتصروا وتحقق مرادهم، فإنّ الواقع الفني في القصيدة لا يناقض الواقع المادي الملموس، حيث تنتهي القصيدة - كما انتهت معظم قصائد الثورة والرفض في شعر دنقل - بموت الثائر المقاوم مثخناً بجراحه، ومثقلاً بشروح المنظّرين الذين فرّوا وتخلّوا عن خطبهم وتنظيرهم.

لكن رغم هزيمة المراهنين على هذا الموقف الشجاع، وإخفاقهم في إنقاذ الوطن، إلاّ أنّ رهانهم في حد ذاته يعدّ انتصاراً على الموت، وإيماناً بما يمكن للشعب أن ينجزه في حال تظافر قوى أفراده واتحادها. فالعبرة بفعل المقاومة والصمود وليس بالنتيجة. فأنْ تموت وأنت تدافع عن مبدإ، وتجابه قوى الظلم والطغيان، خير من أن تعيش على تقديم فروض الولاء لسلطة ظالمة، فتصير ميّتاً في الحياة.

إنّ النضال والثورة والإيمان بقوة الشعب وقدرته على التغيير، وإنْ كلّلت الآن بالفشل، فحتماً سيأتي يوم تتمكن فيه الأجيال القادمة من أن تغيّر إذا حافظت على شعلة الثورة متقدة ومتوهجة:

كان قلبي الذي نسجته الجروح
كان قلبي الذي لعنته الشروح
يرقد - الآن - فوق بقايا المدينة
وردة من عطن
هادئاً..
بعد أن قال "لا" للسفينة
وأحب الوطن[1].

[1] - الديوان، ص 468- 469.

ولأنّ تقنية المفارقة تعمّق من درامية القصيدة، فإنها تستولد دهشة مطردة تمنح دلالات القصيدة حيوية مضاعفة، فتتهافت الرموز القديمة بدلالاتها الراسخة، ويتوقف التعامل معها من منظور ديني ليفسح المجال للمنظور الشعري.

2 - 2 - اللغة: سبق للبحث الإشارة إلى أنّ أمل دنقل في قصائده يربط اليهودي بالغدر أو الموت، وتجسد ذلك في إلحاحه على طقوس الدم المحتفى بها في الديانة اليهودية، في صورة القرابين التي يتقربون بها من الإله. فكلما كانت اليهودية حاضرة في شعره، كان الدم صنواً لها.

ففي ديوان "العهد الآتي"، اشتغل على جعل تيمة القتل خلفية لقصائده، من خلال محاكاة الصياغة التوراتية ومفرداتها. فتصبح المفردات والنموذج التوراتي أشبه بالمعادل الموضوعي لتيمة القتل وسفك الدماء.

والقصائد التي جاءت غنية بالمعاني المعاصرة، حاول الشاعر تشكيلها وفق النسق التوراتي، ما يؤشر إلى هيمنة العدوّ خلال الفترة التي كتبت فيها هذه القصائد.

ولا يمكن أن نعتبر ديوان "العهد الآتي" كتاباً موازياً للكتاب المقدس بعهديه: القديم والجديد، كما أنّ قصائده ليست ردّاً عليه، وإنما «هو محاولة للإفادة من الشكل التوراتي أو الإنجيلي في خدمة قضايا ومضامين الشاعر من منطلق توظيفه لهذا الشكل عن طريق مشابهة الصياغة. ويُقصد (...) بمشابهة الصياغة أنّ الشاعر لا يلجأ في الاستخدام إلى استعادة لفظة أو كلمة أو آية دينية، وإنما يستعيد - أساساً - البناء اللغوي المتمثل في تركيبة الجملة، وفي الصياغة التي تعتمد على تقارب وتتابع حروف معيّنة ذات "فونيمات" صوتية محددة، تميّز لغة التوراة أو لغة القرآن»[1]. وخير دليل على هذا النمط من التوظيف قصيدة "صلاة" التي نوردها بتمامها:

[1]- منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل، ص 201.

أبانا الذي في المباحث. نحن رعاياك باق لك الجبروت

وباق لنا الملكوت

وباق لمن تحرس الرهبوت

***

تفردت وحدك باليسر. إنّ اليمين لفي الخسر.

أما اليسار ففي العسر. إلاّ الذي يماشون.

إلاّ الذين يعيشون يحشون بالصحف المشتراة

العيون.. فيعشون إلاّ الذين يشون. وإلاّ

الذين يُوشُّون ياقات قمصانهم برباط السكوت!

تعاليت. ماذا يهمّك ممن يذمّك؟ اليوم يومك

يرقى السجين إلى سدة العرش...

والعرش يصبح سجنا جديدا.. وأنت مكانك: قد

يتبدل رسمك واسمك. لكن جوهرك الفرد

لا يتحوّل. الصمت وشمك. والصمت وسمك

والصمت - حيث التفت - يرين ويسمُكُ

والصمت بين خيوط يديك المصمّغتين المشبّكتين يلفّ

الفراشة.. والعنكبوت.

***

أبانا الذي في المباحث. كيف تموت.

وأغنية الثورة الأبدية..

ليست تموت[1].

[1] - الديوان، ص 326- 327.

وقد ذهب بعضهم إلى أن هذه القصيدة هي أشد القصائد تمثلاً للعهد القديم. فهي قريبة الشبه في أسلوبها ومضمونها - وخصوصاً المطلع - بالمزامير.«وهي أشد شبهاً بالمزمور الثامن والذي يبدأ هكذا:«أيها الرب سيدنا، أمجّد اسمك في كل الأرض، حيث جعلت جلالك فوق السموات».. وفي القصيدة:«تعاليت ماذا يهمك ممن يذمك؟ اليوم يومك». وفي المزمور: «فمن هو الإنسان حتى تتذكره، وابن آدم، حتى تفتقده، وتنقصه قليلاً الملائكة وبمجد وبهاء تكلله»..[1].

وذهب آخرون إلى أنّ الشاعر تأثر« بالموسيقى الهامسة النابعة من توالي السينات في الآيتين الثامنة والتاسعة في المزمور [الثامن] وهما: «وطيور السماء، وسمك البحر السالك في سبيل المياه، أيها الرب سيدنا ما أمجد اسمك في كل الأرض». ويقول "أمل": «قد يتبدل رسمك واسمك../ الصمت وشمك/ والصمت وسمك/ والصمت حيث التفت/ يرين ويسمك..»[2].

ويمكن أن نضيف إلى قصيدة "صلاة" قصيدة "سفر الخروج"، التي تعد أيضاً شديدة التأثر بالعهد القديم على مستوى الصياغة، على الرغم من اختلاف رؤية الشاعر بشكل كبير عن رؤية نص التوراة المعنون بهذا الاسم.

إنّ الشاعر يحرص في ديوان "العهد الآتي" على التعبير عن مأساوية الأحداث من خلال استيحاء مضامين التوراة وصيغها، للتنديد بهيمنة اليهود وتسيّدهم على الأرض العربية المغتصبة، بما يمارسونه من طقوس من جهة، وبتقاعس الأنظمة العاجزة عن مواجهتهم من جهة ثانية.

[1]- منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل، ص 202.
[2]- جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ص 92 - 93.

ويمكن رصد هذه الهيمنة من خلال تتبع مضامين القصائد الواردة في الديوان، وتيماتها الجزئية (نستثني من الديوان قصيدتي "من أوراق أبي نواس" و"رسوم في بهو عربي"، باعتبارهما خارج إطار النموذج التوراتي).

ففي قصيدة "سفر التكوين" يعمل الشاعر على تمجيد "الثوري" و"الإنساني" في مواجهة فشل مثلث (الحب - العدل - الحق). بيد أنّ هذه الثورة تصطدم في المستوى الأول بحاجز السلطة القمعية ("سفر الخروج"، أو "أغنية الكعكة الحجرية")، ثم تنتكس.

ثم يحاول الشاعر طرح "الثوري" مرة أخرى في المستوى الثاني، باحثاً عن حلّ مشرّف للصراع العربي الإسرائيلي (سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس)، غير أنّ "الثوري" ينتكس مجدداً أمام تهافت الأنظمة العربية، وسقوط الفدائي الفلسطيني (الرهان الأخير) في دوامة العجز بعدما خير الحل الفردي، فيرتد الشاعر إلى أشجانه الذاتية (سفر ألف دال = أو أمل دنقل)، ثم يغرق في مزيد من الأشجان الذاتية (مزامير)، لتخفت شعلة المشروع الثوري وتأفل تدريجياً أمام تنامي المتغيرات الجديدة (خاتمة).

وفي كل مستوى من هذه المستويات، يظل الإخفاق ملازماً القصيدة - مثلما هي عليه أغلب قصائد الشاعر الثورية- عبر الإصحاحات والأسفار والمزامير والمفردات التوراتية، مما ينبئ بتسيّد اليهود وهيمنتهم على المشهد، حيث جاءت التداعيات في قصائد هذا الديوان لتصبّ في مصلحة اليهود وحدهم، في مقابل انحسار الوجود العربي، وهذه حقيقة تؤكدها الوقائع والأحداث منذ انتصاب هذا الكيان سنة 1947 في الأرض العربية، وحتى اللحظة الراهنة.

المبحث الرابع: موضوعاتية الصراع العربي الإسرائيلي من خلال استخدام الرمز التاريخي

* تمهيد:

1 ـ الشخصيات التاريخية

1 – 1 ـ صلاح الدين الأيوبي
1 – 2 ـ قطر الندى وخمارويه
1 – 3 ـ مازن جودت أبو غزالة
1 – 4 ـ سرحان بشارة سرحان
1 – 5 ـ جمال عبد الناصر

2 ـ الأحداث التاريخية:

2-1ـ معركة حطين
2 – 2ـ مذبحة أيلول الأسود
2 – 3ـ حرب لبنان الأهلية

3 ـ الملامح العامة للتوظيف التاريخي

* تمهيد

3 – 1ـ الاستخدام الطردي والاستخدام العكسي
3 – 2ـ أنماط استخدام الشخصية التاريخية

3 ـ 2 ـ 1 ـ الشخصية عنصرا في صورة جزئية

3 ـ 2 ـ 2 ـ الشخصية معادلاً تراثياً لبُعد من أبعاد التجربة

3 ـ 2 ـ 3 ـ الشخصية محورا لقصيدة

3 ـ 2 ـ 4 ـ الشخصية عنواناً على مرحلة

3 –3 ـ تأثير استخدام الرمز التاريخي على بناء القصيدة

3 ـ 3 -1 ـ اللغة

3 ـ 3 ـ 2 ـ البناء

3 ـ 3 ـ 3 ـ النزعة الدرامية

3 ـ 3 ـ 4 ـ الحركة

* تمهيد:

من الثابت أنّ القديم ينسكب في الجديد، ويمتد فيه امتداداً مطّرداً. وكما يقول رولان بارط: «ولا تكون الطليعة أبداً سوى شكل الثقافة القديمة وقد تقدم وانعتق. اليوم يخرج من الأمس»[1].

فالنص الأدبي ليس تكراراً أو تركيما لنواة معنوية موجودة قبله. وعندما يعبّر شخص عن أفكاره «بكلمات لا يسيطر عليها، أو يقولبها في صيغ كلامية تخفى عليه أبعادها التاريخية، يظن أنّ أقواله تطيعه، فيما هو الذي يخضع لمقتضياتها»[2]. فكل ما يكتب من نصوص له أصول وشفرات قديمة، بعضها يدرك وبعضها "منطمس" لا ندركه لكننا لا نستطيع أن ننفي وجوده.

كما أنّ أنا القارئ «ليست ذات بريئة وأجنبية على النص تتعامل معه وكأنه مادة للتحليل أو منتجع للسكنى. إنّ هذه (الأنا) التي تتقدم نحو النص هي نفسها (جماعية) تكوّنت من نصوص أخرى ومن شفرات غير متناهية»[3]. والمبدع يلجأ - أحياناً - إلى هذا الخزان ليستخدمه في إمداد النص وشحنه بطاقات تعبيرية عميقة.

وعلى الرغم من تفاوت المفردات المستخدمة من حيث مخزونها في الذاكرة الجماعية، فإنّ طاقتها يمكن أن تصل إلى ذروتها عند توظيف المبدع لإحدى هذه المكوّنات التراثية داخل النص، نظراً لما تتمتع به هذه المكوّنات في الوعي الجمعي.

---

[1] – رولان بارط، لذة النص، ترجمة فؤاد صفا – الحسين سحبان، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص 27.

[2] – ميشال فوكو، الكلمات والأشياء، ترجمة مطاع صفدي وآخرين، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1989 – 1990، ص 248.

[3] – محمد عبد الله الغذامي، الخطيئة والتطفير، ص 140.

فتودوروف يؤكد على أنه ثمّة «عناصر غائبة من النص وهي على قدر كبير من الحضور في الذاكرة الجماعية لقراء عصر معيّن إلى درجة أننا نجد أنفسنا عملياً بإزاء علاقات حضورية»[1].

واعتباراً من كون القراءة الموضوعاتية قراءة مفتوحة تستثمر كل ما يتيسر للقارئ من آليات ومعارف، فإنّ عليه في المقام الأول إدراك جدلية الغياب والحضور داخل النص، وفي ذاكرة المتلقي، إذا أراد أن يتتبع ملامح استخدام الرموز التراثية في النص الأدبي.

فعلاقات الغياب هي «علاقات معنى وترميز، فهذا الدال "يدل" على ذلك المدلول، وهذا الحدث يستدعي حدثاً آخر»[2]. أما علاقات الحضور فهي علاقات «تشكيل وبناء»[3].

ومن هنا فالخطاب التاريخي حين يدخل عالم النص الأدبي يعتريه التحوير. «وهذا لا يعني تزويراً أو تحريفاً له، بقدر ما يعني الإخلاص لخصوصية الخطاب الأدبي. حتى ليمكننا القول إنّ حقيقة ما، في الفن، ما كان نقيضها حقيقيا أيضاً»[4].

وفي شعر أمل دنقل، ترتبط موضوعة الصراع العربي الإسرائيلي بشخصيات وأحداث من التاريخ العربي والإسلامي قديماً وحديثاً؛ فقد استحضر شخصية "صلاح الدين الأيوبي"، وقدّمها للمحاكمة وفق رؤيته العصرية الخاصة. واستحضر شخصيتَيْ "قطر الندى" ووالدها "خمارويه" ليرمز بالأولى إلى الأرض العربية المغتصبة، وبالثانية للحاكم العربي الضعيف. واستخدم رمزين من رموز النضال العربي المعاصر، ممثلين في الفدائي "مازن جودت أبي غزالة"، والفدائي "سرحان بشارة سرحان".

---

[1] – تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 1987، ص 30.

[2] – المرجع نفسه، ص 31.

[3] – م. ن، ص .ن.

[4] – سوزان سونتاج، الكتابة بالذات، بصدد بارت، ترجمة اِمحمد أسويرتي، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص 26.

كما أنّ هذا الصراع مرتبط إلى حد كبير بشخصية الزعيم "جمال عبد الناصر" الذي أفاد الشاعر من رمزية شخصيته في شعره ووظفه للتعبير عن الكرامة والإباء، ورفض الأمر الواقع الاستعماري.

وعلى مستوى الوقائع والأحداث التاريخية التي تخدم قضية الصراع العربي الإسرائيلي، استلهم الشاعر موقعة "حطين" من التاريخ القديم، مستمداً منها دلالة إمكانية تحرير بيت المقدس مثلما حدث مع القائد صلاح الدين، وتفنيد مقولة الجيش الإسرائيلي الذي لا يهزم.

كما وظف مذبحة "أيلول الأسود" التي تعرّض لها الفسطينيون على أيدي القوات الأردنية سنة 1970. ووظف الحرب الأهلية في لبنان التي انطلقت شرارتها الأولى في العام 1975.

1 ـ الشخصيات التاريخية:

1 - 1 - صلاح الدين الأيوبي: يحرص الشاعر على أن يجعل من صلاح الدين بطلاً مثل بقية الأبطال التاريخيين، لا يفوقهم في شيء، محاولاً دحض المقولة التي تجعل منه بطلاً خارقاً لا يجود الزمان بمثله. فالمرأة العربية ليست عاقراً، والتاريخ العربي مليء بالأبطال الذين يضاهون صلاح الدين شجاعة وإقداماً.

ففي الأدبيات العربية الشائعة، لا تمر مناسبة للكلام عن تحرير القدس، إلا وكانت مرتبطة بشخص صلاح الدين كبطل أسطوري. فالقائد صلاح الدين كما يراه الشاعر، رجل قدّر الأمور حقّ قدرها، وأحب وطنه بتفانٍ وإخلاص، وما قام به ليس من قبيل المحال، لأنّ النصر الذي حققه لا يعود إليه وحده، وإنما لرباطة جأش جنده، وثباتهم في الميدان، ولتوفر العدة والعتاد العسكري، وحسن التخطيط للحرب. وهذا ما يسع أي قائد آخر أنجازه لو توفرت له نفس الظروف.

إلاّ أنه في غمرة الأحداث التي يعيشها المواطن العربي في حياته المليئة بالانكسارات والهزائم، تصبح مقولة "صلاح الدين الأسطورة" هي المهيمنة، ويصبح تحرير فلسطين - من هذا المنظور - أمراً صعب المنال، لأنه يحتاج إلى قائد عظيم كصلاح الدين الذي لا يمكن لهذا الزمان أن يجود بمثله.

ففي قصيدة "خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين"، يظهر التضاد جلياً بين الزمن الماضي والزمن الحاضر، فالعنوان وحده ينطوي على جانب كبير من الامتلاء الدلالي، لاسيما مفردة "غير" التي «تنفي التاريخية في الحاضر، وتؤكدها وتثبتها في الزمن المنقضي. ويشكل العنوان بؤرة تجمع المحاور الرئيسية الثلاثة في القصيدة، فنجد الزمن ببعديه (الماضي . الحاضر)، والمكان (القبر)، والشخصيات التاريخية، وصوت الشاعر الذي يصدر عنه الخطاب الشعري، ويمثل الحركة بين الزمان والمكان والشخصية التاريخية»[1].

والقصيدة في مجملها تمثل بعثاً رمزياً لصلاح الدين، ليشهد على الواقع المناقض للتاريخ، قبل أن يسقط قتيلاً على أيدي الكهنة[2]. ويتقدم الشاعر ليرفع اللحاف عن جثمان صلاح الدين الذي أصبح بمثابة قارب النجاة "للعرب الغرقى"، يتمسكون به كلما أصابهم العجز والفشل، بل صار «تميمة الطفل، وإكسير الغد العنين»، يبرر بواسطته هؤلاء المتقاعسون خيبتهم وهزائمهم المتكررة. يقول في القصيدة:

مرت خيول الترك

مرت خيول الشرك

---

[1] – اعتدال عثمان، الشعر والموت في زمن الاستلاب، قراءة في "أوراق الغرفة 8"، مجلة فصول، مجلد 4، عدد 1، ديسمبر 1983، نقلاً عن، عبلة الرويني، سفر أمل دنقل، ص 448.

[2] - تلح فكرة اغتيال الرمز التاريخي الذي يعادل الماضي في شعر أمل دنقل، ومن الأمثلة على ذلك؛ اغتيال أوزيريس على يد أخيه ست في قصيدة "العشاء الأخير"، ومقتل الحسين في قصيدة "من أوراق أبو نواس". ومقتل عثمان بتواطؤ الأمويين في قصيدة "قالت امرأة من المدينة".

مرت خيول الملك - النسر،

مرت خيول التتر الباقين

ونحن - جيلاً بعد جيل - في ميادين المراهنة

نموت تحت الأحصنة!

وأنت في المذياع، في جرائد التهوين

تستوقف الفارين

تخطب فيهم صائحاً: «حطين»..[1]

ومن ثَمّ يوجه أمل دنقل إدانته اللاذعة للأنظمة العربية الضعيفة التي لم يعُد بوسعها سوى الهروب إلى زمن صلاح الدين، والتحسر على أمجاده وانتصاراته، وتتخذ من ذلك مشجباً تعلّق عليه فشلها في استرداد الأرض، بدل السعي إلى تجهيز الجيوش وإعداد العُدّة لدحر العدوّ.

وتتخلّل السياق الشعري جملتان تنصيصيتان تكثفان الرؤية العامة للقصيدة. وترد الجملة الأولى لإبراز التضاد الحاد بين الزمنين (الماضي والحاضر)، وظهور القطيعة التاريخية التي تجعل من الانتصار الباهر الذي تحقق في زمن حطين: «تميمة الطفل، وإكسير الغد العنين»[2].

وأما الجملة الثانية فترد بعد اغتيال الماضي ممثلاً في صلاح الدين. ويأتي بعدها الجملة الشعرية الختامية التي يظهر فيها التضاد بين صيغة الأمر الموجه إلى البطل

---

[1] – الديوان، ص 470– 471.

[2] – الديوان، ص 470 – 471.

التاريخي: «نم يا صلاح الدين»[1]، (تأكيداً لانتفاء مغزى البعث الرمزي وإمكان قيامة التاريخ)، وصيغة الجملة الاسمية المعبّرة عن الواقع في سخرية مرة:

1) (جبل التوباد حياك الحيا)

(وسقى الله ثرانا الأجنبي!)[2]

2) (وطني لو شغلت بالخلد عنه..)

نازعتني - لمجلس الأمن - نفسي!)[3]

ففي هاتين الجملتين يستخدم الشاعر - مثلما عوّدنا دائماً - أسلوب المفارقة الساخرة والأليمة في الآن نفسه، وهي تقوم على التناقض بين مستويات الخطاب في الجملة. ويتمثل المستوى الأول للخطاب الشعري في تضمين بيت شعري من مسرحية "مجنون ليلى" لأحمد شوقي في الجملة الأولى، ثم تضمينه بيتاً شعرياً آخر من قصيدة عارض فيها أحمد شوقي سينية البحتري في الجملة الثانية.

ورغم معرفة القارئ بالتاريخ البطولي لصلاح الدين، إلاّ أنّ الشاعر يدمّر التوقع الذي يثيره البيت المضمن في الجملتين عن طريق توظيف صيغة تهكمية مناقضة للمعنى الوارد في بيتَيْ أحمد شوقي؛ فالصيغة التهكمية في الجملة الأولى والمتمثلة في قوله «ثرانا الأجنبي»، تشكل انحرافاً تاماً في المضمون والقافية. في حين تأتي صيغة «مجلس الأمن» في الجملة الثانية لكسر السياق الدلالي مع الاحتفاظ بالقافية. وفي كلتا الحالين، فإنّ هذه الصيغة التهكمية توازي الواقع المعيش، في الوقت الذي تشكل انقطاعاً تاريخياً يضاهي الانقطاع في الذاكرة الشعبية، وبالتالي انقطاع الاستمرارية التاريخية والثقافية على السواء.

---

[1] – الديوان، ص 472.

[2] – الديوان، ص 470.

[3] – الديوان، ص 472.

1 -2 -قطر الندى وخمارويه: في قصيدة «الحداد يليق بقطر الندى»، تطالعنا صورتان تتقاسمان المشهد، وهما: صورة قطر الندى، وصورة أبيها خمارويه. فقطر الندى رمز للأرض السليبة التي ضاعت نتيجة التهاون والتخاذل، وأما خمارويه، فهو رمز اللهو والإسراف والتفريط في الأرض وخيراتها، ويتمثل همه الأكبر في القصف والمجون.

ويعتقد علي عشري زايد أنّ الشاعر يوظف في هذه القصيدة «شخصيتي قطر الندى بنت خمارويه وأبيها خمارويه بن أحمد بن طولون، بعد أن يجردهما من دلالتهما التراثية، ويضفي عليهما دلالة معاصرة، فيرمز بخمارويه إلى المسؤولين العرب الغارقين في بحار الترف والخمول، وبقطر الندى إلى الأرض العربية المسلوبة»[1].

ويجدر بنا بدءًا، أن نفرق بين الخلية الرئيسية للدلالة والتي يتخذها الشاعر هدفاً، وبين الخلايا الفرعية المساعدة المتأتية من منابع متعددة. فالخلية الرئيسية في هذه القصيدة هي قضية زواج الأميرة قطر الندى من المعتضد العباسي، وكيف أفرط والدها في الإنفاق على مراسم الزفاف إلى حد الإسراف. حتى أصبح نموذجاً أعلى لحفلات الزواج الباذخ في الذاكرة العربية. فخمارويه يمثل نموذج اللهو والترف. يقول الشاعر:

كان « خمارويه» راقداً على بحيرة الزئبق
وكانت المغنيات والبنات الحور
يطأن فوق المسك والكافور
والفقراء والدراويش أمام قصره المغلق
ينتظرون الذهب المبدور
ينتظرون حفنة صغيرة.. من نور[2].

---

[1] – علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 272.

[2] – الديوان، ص 254 – 255.

ولأنّ الشاعر ليس مجبراً على تكرار التفصيلات التاريخية، فقد عمد إلى مخالفة الموروث التاريخي المتمثل في كون خمارويه قائداً شجاعاً اتسع ملكه ليشمل ما بين الفرات والنوبة، حيث قدّمه زعيماً متخاذلاً، انشغل بمجونه عن إنقاذ ابنته الأميرة من أسر الأعداء. يقول:

... كان "خمارويه" راقداً على بحيرة الزئبق

في نومة القيلولة.

فمن ترى ينقذ هذه الأميرة المغلولة؟

من يا ترى ينقذها؟

من يا ترى ينقذها؟

بالسيف..

أو.. بالحيلة؟![1]

إنّ الموضوع الرئيسي للقصيدة يقوم على تحويل قصة قطر الندى من نموذج أعلى للفرح إلى نموذج أعلى للألم، فيلقي بها الشاعر في الأسر قبل أن تزف إلى زوجها:

قطر الندى.. يا ليل

تسقط تحت الخيل

.....

قطر الندى.. يا مصر

قطر الندى في الأسر[1].

---

[1] – الديوان، ص 257.

فهذا الحاكم المتخاذل ضحّى بابنته، وظل «راقداً على بحيرة الزئبق» على الرغم من وقوعها في الأسر، حتى لا يتعرض لفقد ملكه وضياع مجده الشخصي.

ويلاحظ أن حرص الشاعر على تعيين "سيناء" باعتبارها الإطار المكاني الذي تعرّضت فيه الأميرة للأسر، يرتقي بالصراع درجات داخل النص، ويوجهه من إنقاذ الابنة الأسيرة إلى استرداد الأرض المغتصبة. وكأنّ الشاعر ينكر تعلّق الأميرة/ الأرض، بالأب/ القائد، لأنه ضعيف لا يقوى على تحرير الأرض المسلوبة من الاحتلال.

وإذا كان هشام شرابي يرى في دراسته عن المجتمع العربي المعاصر أنّ السبب الأساسي في خسارة العرب لمعاركهم مع (العدو والتخلف والرجعية) يكمن في «التركيب الاجتماعي البطركي والعلاقات المهيمنة فيه»[2]، فإنّ هذا الرأي يتفق تماماً مع الرؤية الشعرية للشاعر المعبّر عنها في القصيدة.

ويتابع شرابي: «حين قامت الناصرية، برزت معها آمال جديدة: بدت الوحدة في متناول اليد، والتصدي العسكري للصهيونية أمراً واقعاً، وإقامة المجتمع الاشتراكي قريبة التحقق. وفي حزيران 1967، كان العلم اليهودي يرفرف فوق المدينة المقدسة، وفوق "الضفة" و"قطاع غزة" و"المرتفعات السورية" و"سيناء"»[3].

فإذا كان شرابي قد انتهى إلى هذا الموقف بعد وقوع النكسة بسنوات، فإنّ الحدس الشعري لدى دنقل جعله يدرك منذ الوهلة الأولى أن السلطة الأبوية، والهيمنة البطركية الوهمية، هي مبرر الانكسارات العربية المعاصرة. ويمكن أن نسوق في هذا المضمار مقطعاً من قصيدة "أيلول" يؤكد ذلك:

أيلول الباكي هذا العام

يخلع عنه في السجن قلنسوة الإعدام

---

[1] – الديوان، ص 255 – 256.

[2] – هشام شرابي، البنية البطركية، بحث في المجتمع العربي المعاصر، دار الطليعة بيروت، ط1، 1987، ص 8.

[3] – المرجع السابق، ص 7 – 8.

تسقط من سترته الزرقاء.. الأرقام!
يمشي في الأسواق.. يبشر بنبوءته الدموية
ليلة أن وقف على درجات القصر الحجرية
ليقول لنا: إنّ سليمان الجالس منكفئاً
فوق عصاه
قد مات ! ولكنا نحسبه يغفو حين نراه!!
أوّاه.
قال: فكمّمناه، فقأنا عينيه الذاهلتين
وسرقنا من قدميه الخفّين الذهبيتين
وحشرناه في أروقة الأشباح المزدحمة[1].

فالشاعر هنا، يستنكر التعلق البطركي بالزعيم المخلِّص، وهو عند العرب وهْم كبير. غير أنّ ما يعنينا أكثر في هذا المقام هو إلماحه إلى "النبوءة" أو الحدس بالأمور قبل وقوعها. وهذا ما يقودنا إلى جملة من القصائد التي كتبها قبل العام 1967، لنكتشف من خلالها أنّ حدقة الوعي الشعري لديه كانت أكثر اتساعاً، بحيث استطاعت أن ترصد عيوب الهيمنة البطركية، وتتنبّأ بنتائجها منذ سنة 1962، وبداية من قصيدة "كلمات سبارتاكوس الأخيرة" حيث رفع خروجه المتفرد عن الطاعة الأبوية في هذا الوقت المبكر إلى درجة العصيان والتمرد على الإرادة الإلهية.

ومروراً بقصيدة "الأرض والجرح الذي لا ينفتح" الصادرة في ماي 1966، التي يوظف فيها رمز "القيصر" ورمز "الحجاج"، ويشير من خلالها بشكل واضح إلى أن هذا الزعيم البطرياك لا يملك من أسباب القوة سوى الزيف والوهم، والسعي إلى تضليل الشعب.

[1] – الديوان، ص 166 – 167.

كما يتضح وعي الشاعر بخطورة النظام البطركي، وآثاره السلبية على الشعوب العربية في قصيدة النكسة: «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»، وفي قصائد ما بعد النكسة، على غرار «من مذكرات المتنبي»(1968)، بل امتد حتى إلى القصائد التي كتبها بعد وفاة عبد الناصر، حيث تتمثل الذروة الفنية لتعبيره عن الهيمنة البطركية في إنجيله الجديد: "العهد الآتي"، وخاصة في قصيدة "صلاة" التي مرت بنا سابقاً، والتي استهلّ بها هذا الديوان.

فإذا كان هشام شرابي متأكداً من أنه «حتى لو تغيّر نظام الحكم بطريقة ما؛ فإن النظام البطركي يبقى، وتبقى بنيته كما هي»[1]، فإن أمل دنقل قد وعى بذلك مبكرا، حيث قال في "كلمات سبارتاكوس الأخيرة":

لا تحلموا بعالم سعيد..

فخلف كل قيصر يموت: قيصر جديد[2].

وبالعودة إلى قصيدة «الحداد يليق بقطر الندى»، وبغض النظر عن كون هذه الأميرة الأسيرة هي الوجه الآخر للأرض العربية المحتلّة، فإنّ اختيار الشاعر لرمز "المرأة الأسيرة" التي يناضل من أجل تحريرها، يتفق مع القاعدة الأساسية التي يشترطها هشام شرابي لتحرير المجتمع العربي، حيث يقول: «إنّ تحرير المرأة شرط لتحرير المجتمع، بوصفه كُلاّ، ودون هذا التحرير، لن تجدي الانقلابات ولن تؤدي "الثورات" إلاّ إلى أشكال أخرى من السلطة البطركية»[3].

فإذا كان النص الشعري لا يبوح بكل أسراره من الوهلة الأولى، وإنما على القارئ أن يلجأ في بعض الأحيان إلى القيام ببعض العمليات الاستدلالية، بسيطة كانت أو معقدة، فإننا نحاول استقراء معاني القصيدة في ضوء تناصها مع قصة موسى عليه السلام؛ ففي مقابل حرمان اليهود من تحقيق حلمهم بالدخول إلى الأرض المقدسة، حيث سلط الله عليهم لعنة

---

[1] – هشام شرابي، البنية البطركية، ص 9.

[2] – الديوان، ص 152.

[3] – هشام شرابي، البنية البطركية، ص 9.

التيه في صحراء سيناء أربعين عاماً، يجد القارئ أنّ قطر الندى قد حرمت من تحقيق حلمها بالوصول إلى ضفاف نهر الأردن، حيث كتب عليها أن تبقى أسيرة سيناء أيضاً:

تعبر في سيناء
تعبر في مضارب البدو، وفي نضوب الماء
عند انتصاف الصيف.
تحلم بالوصول للأردن..
ترخي أعنة الخيول حول مائه..
تغسل وجه الحزن[1].

وإذا كان العقاب السماوي قد حُقّ على اليهود، لأنهم - كما تقول الآية - قوم فاسقون: **﴿قَالَ فَإِنَّهَا مُحَرَّمَةٌ عَلَيْهِمْ أَرْبَعِينَ سَنَةً يَتِيهُونَ فِي الْأَرْضِ فَلَا تَأْسَ عَلَى الْقَوْمِ الْفَاسِقِينَ﴾**[2]، فإنّ العقاب السماوي قد حل على الأميرة قطر الندى، لأنها تعيش تحت سلطة سلطان فاسق غارق في اللهو والترف.

ويتفق موقف اليهود - كما جاء في القرآن الكريم - الذين تخاذلوا عن تحرير الأرض المقدسة: **﴿قَالُوا يَا مُوسَى إِنَّا لَنْ نَدْخُلَهَا أَبَدًا مَا دَامُوا فِيهَا فَاذْهَبْ أَنْتَ وَرَبُّكَ فَقَاتِلَا إِنَّا هَاهُنَا قَاعِدُونَ﴾**[3]، مع موقف خمارويه السلطان العربي الذي ظل راقداً على بحيرة الزئبق متغافلاً عن تحرير ابنته الأسيرة.

فهذا التيه اليهودي الوارد في القرآن الكريم، يتحول في ضوء الرؤية الشعرية المعاصرة إلى تيه عربي، وذلك بعد أن رسخت إسرائيل أقدامها في الأرض العربية المحتلة، وصار الشعب الفلسطيني - في مفارقة عجيبة - هو التائه الذي لا مأوى له.

---

[1] – الديوان، ص 256.
[2] - سورة المائدة، الآية: 26.
[3] - سورة المائدة، الآية: 24.

لقد تحولت شخصية قطر الندى التي تعدّ رمزاً للفرح في أبهى صورة تاريخياً، إلى رمز دال على الألم والهزيمة والحق المغتصب، بل إنّ رصيدها التراثي السعيد يعزز تعميق الشعور بالمأساة عند المتلقي. وكان استعمال أسلوب المفارقة في هذا السياق أداة الشاعر للعب على "بلاغة الأضداد".

فعلى الرغم من أن البنية تتشكل من مجموعة عناصر كما يقول جان بياجيه، «فإنّ هذه العناصر تخضع لقوانين تميز المجموعة كمجموعة، وهذه القوانين المسماة تركيبية لا تقتصر على كونها روابط تراكمية ولكنها تضفي على الكل ككل خصائص المجموعة المغايرة لخصائص العناصر»[1].

وفي هذا المستوى يمكن أن نضع جدولاً للموقفين المتباينين اللذين عايشتهما قطر الندى في القصيدة:

الصورة الأولى	الصورة الثانية
قطر الندى.. يا خال	قطر الندى.. يا ليل
مهر بلا خيال	تسقط تحت الخيل
.....	.....
قطر الندى.. يا عين	قطر الندى.. يا مصر
أميرة الوجهين	قطر الندى في الأسر

فالصورة الأولى المشرقة التي تشير إلى المجد العربي التليد في الماضي، تخالف الصورة الثانية الحزينة التي تشير إلى وضعية البلاد العربية في الزمن الحاضر. وثمة تباين آخر يطرحه النص بين موقف قطر الندى "المتحوّل" وموقف خمارويه "الثابت".

[1] – جان بياجيه، البنيوية، ترجمة عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1971، ص 9.

فإذا كانت قطر الندى تحوّلت من "أميرة الوجهين" إلى أسيرة في أيدي الأعداء، فإن خمارويه الذي كان "راقدا على بحيرة الزئبق" في بداية القصيدة، ظل "راقداً على بحيرة الزئبق" في نهايتها أيضاً، على الرغم من وقوع ابنته في الأسر.

وتقترب صورة قطر الندى الأسيرة في هذه القصيدة من صورة خولة أخت سيف الدولة في قصيدة "من مذكرات المتنبي في مصر". وقوة الإشعاع الرمزي في هذا التوظيف تأتي من كونهما امرأتين مهيضتي الجناح، وبحاجة إلى حماية من يفترض فيه القيام بهذا الدور. ومن خلالهما استطاع الشاعر أن يقدّم لنا صورة الأرض المحتلة وتهاون السلطة في الذود عنها. فهذا هو حال خولة لما هاجمها "تجار الرقيق":

حين أغاروا، ثم غادروا شقيقها ذبيحاً

والأب عجز كسيحا

واختطفوها، بينما الجيران يرنون من المنازل

يرتعدون جسداً وروحا[1].

فهاتان الصورتان (قطر الندى وخولة) هما كما يقول جابر قميحة، من «مواليد النكسة»، خولة بنت عام، وقطر الندى بنت عامين. إنّ عمق المأساة في هذه القصائد «ليس في ضياع الأرض فحسب، ولكن في غياب المنقذ المخلّص.. فليس في الساحة العربية إلاّ "أدعياء بطولة" مثل هؤلاء الذين تمثلهم الشاعر في أمثال: خمارويه، وكافور الإخشيدي "السيد الرخو"»[2].

1 -3 -مازن جودت أبو غزالة: إنّ إطلاق الرصاصة الأولى هو إيذان ببدء معركة التحرير. لكن السؤال الذي يُطرح هو: من أين تطلق هذه الرصاصة الأولى؟

[1] – الديوان، ص 239.

[2] – جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ص 119.

قبل نكسة العام 1967، كان ينبغي أن تطلق من الضفة الغربية، لكن بعد الهزيمة صار ضرورياً أن تطلق من الضفة ومن الداخل أيضاً؛ ضد العدوّ المحتل من ناحية، وضد الحكام المتواطئين الذين فرطوا في الأرض والعرض، وتهاونوا مع هذا العدوّ من ناحية أخرى.

ويأتي البطل الشهيد "مازن جودت أبو غزالة" ليحسم الأمر، ويستشهد دفاعاً عن وطنه، بعدما قرّر أنّ طريق الخلاص هو طريق الكفاح المسلّح، وليس طريق المهادنة والسلام، وبعدما تجاوز مرحلة التردد:

«هل ترى الرصاصة الأولى هناك.. أم هنا؟»[1].

فمات الشهيد دفاعاً عن وطنه، وسقى دمه الأرض العربية العطشى:

تتسع الدائرة الحمراء في قميصك الأبيض، تبكي شجنا

من بعد أن تكسرت في "النقب" رأيتك!

«أين رصاصتك؟»

ثم تغيب: طائراً.. جريحا

تضرب أفقك الفسيحا

تسقط في ظلال الضفة الأخرى، وترجو كفنا![2]

1 -4 -سرحان بشارة سرحان: هو أحد رموز الكفاح الفلسطيني البطل. أطلق النار على "روبرت كيندي" مرشح الرئاسيات الأمريكية يوم 5 جوان 1968. كان يؤمن بأن الخلاص العربي آت لا محالة، وأنّ الأمة العربية متى تكاتفت واتحدت يمكنها تحرير

[1] – الديوان، ص 145.

[2] – الديوان، ص .ن.

الأرض ودحر العدوّ. ومن هنا كان إيمانه الراسخ بالقومية العربية، فأخذ زمام المبادرة بشكل فردي وأطلق رصاصته في وجه الغرب الداعم للعدوّ، لإسماع صوته ومن خلفه صوت ملايين العرب الأحرار والغيورين على وطنهم. فإذا كان مؤمناً بأنه:

في البيت، في الميدان

تقتل يا سرحان[1].

فالأفضل ألاّ: «أموت في الفراش.. مثلما تموت العير»[2].

وهذا المناضل الفلسطيني يؤمن بهذه الحقيقة، فليس من شيء أجمل من أن تموت في سبيل الوطن. فعلى مدار ثلاث قصائد، يصوّر الشاعر هذا النموذج للفدائي الفلسطيني الذي وصل إلى هدفه بإطلاق الرصاص. ففي المشهد الثالث من قصيدة "رسوم في بهو عربي"، لم يكتف هذا الثائر بمجرد الثورة الكلاسيكية الجوفاء:

اللوحة الدامية الخطوط، والواهية الخيوط

لعاشق محترق الأجفان

كان اسمه "سرحان"

يمسك بندقية.. على شفا السقوط

نقش

(بيني وبين الناس تلك "الشعرة"

لكن من يقبض فوق "الثورة"

يقبض فوق الجمرة!)[1]

---

[1] – الديوان، ص 312.

[2] – الديوان، ص 314.

إنّ اللوحة التي يقدمها الشاعر هنا، دامية وواهية فعلاً، فالمناضل الفلسطيني «يتسلّح ويترنّح، ويستعين بالسياسة التي لا تجدي فتيلا دون القوة، والنقش الذي كان ينبثق من ضميره أخذ يتمثل في نموذج المراوغة الشهير في شعرة معاوية، لكنه نقش باهت وضعيف حتى في تركيبه اللغوي، فلا معنى لهذه الـ "فوق" التي تعتلي الثورة والجمرة، والثورة التي لم تشتعل كما ينبغي لها إنما هي بديل للثمرة في العبارة الشعبية»[2].

إنّ المناضل الفلسطيني هنا، يجر وراءه أتعابه ومعاناته، فلا أحد يلبي دعوته ويشاركه في هذا الشرف.

وفي بكائية "سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس"، يستدعي الشاعر شخصية سيدنا يوسف موحّداً بينها وبين شخصية البطل الثائر سرحان. يقول:

عائدون

وأصغر إخوتهم (ذو العيون الحزينة)

يتقلّب في الجب!

أجمل إخوتهم.. لا يعود!

وعجوز هي القدس (يشتعل الرأس شيبا)

تشم القميص. فتبيض أعينها بالبكاء،

ولا تخلع الثوب حتى يجيء لها نبأ عن فتاها البعيد[3].

---

[1] – الديوان، ص 387.

[2] – سعيد الغانمي وآخرون، دراسات نقدية في أعمال السياب، حاوي، دنقل، جبرا، مقال لصلاح فضل بعنوان: الأسلوب السينمائي في شعر أمل دنقل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د.ط، 1996، ص 106.

[3] – الديوان، ص 344.

ويلاحظ على الأسطر الثلاثة الأولى من القصيدة، أنها تمثل دفقة شعورية واحدة تكتمل بالوقوف على الدال الساكنة في مفردة "يعود"، وهي تستدعي شخصية يوسف من خلال ذكر التفاصيل الحقيقية لقصته دون تحريف فيها، أو تحوير لها، مع تعزيزها بالتناص القرآني مع سورة يوسف:

-« يتقلب في الجب » ⟵ ﴿وَأَجْمَعُوا أَنْ يَجْعَلُوهُ فِي غَيَابَةِ الْجُبِّ﴾[1].

-« أجمل إخوتهم » ⟵ ﴿فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَذَا بَشَرًا إِنْ هَذَا إِلاَّ مَلَكٌ كَرِيمٌ﴾[2].

وقد أدى هذا التوظيف إلى تكثيف الإشارة نحو الشخصية المستدعاة، بحيث تتضح ملامحها تماماً في ذهن المتلقي دون لبس، على الرغم من عدم ذكرها مباشرة في القصيدة. غير أن السطر الرابع الذي تكتمل دفقته الانفعالية في السطر السادس عند الوقوف على الدال الساكنة في مفردة "بعيد"، يمثل تحوّلاً جذرياً في المسار الدلالي للقصيدة:

وعجوز هي القدس (يشتعل الرأس شيبا)

تشم القميص. فتبيض أعينها بالبكاء

ولا تخلع الثوب حتى يجيء لها نبأ عن فتاها البعيد.

فبدلاً من أن يصور لنا الشاعر حزن "يعقوب" على فقد ولده، في سياق الانسجام التاريخي مع تفاصيل القصة الحقيقية، نفاجأ به يُحلّ القدس محلّ يعقوب، ويحوّل الخطاب إلى صيغة المؤنث: (تشم/ تبيض/ أعينها/ تخلع/ لها/ فتاها)، رغم كونه مستمراً في التناص القرآني المتمثل في:

---

[1] – سورة يوسف، الآية: 18.

[2] – سورة يوسف، الآية: 31.

-«يشتعل الرأس شيبا» ⟵ ﴿وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا﴾[1].

-« تشم القميص » ⟵ ﴿اذْهَبُوا بِقَمِيصِي هَذَا فَأَلْقُوهُ عَلَى وَجْهِ أَبِي﴾[2].

-« تبيض أعينها بالبكاء » ⟵ ﴿وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ﴾[3].

-« ولا تخلع الثوب حتى يجيء ⟵ ﴿قَالُوا تَاللَّهِ تَفْتَأُ تَذْكُرُ يُوسُفَ حَتَّى تَكُونَ حَرَضًا أَوْ تَكُونَ‌َلها نبأ عن فتاها البعيد »مِنَالْهَالِكِينَ﴾[4].

إنّ الشاعر هنا، يتعمد التشويش والعبث بالإشارات السابقة، من خلال إحلال القدس محلّ يعقوب (الإنسان)، فيدرك المتلقي بأنه ليس أمام نص شعري مسطح يسرد قصة شخصية مشهورة، بل إنه بناء فني مركب يقتضي منه إعادة النظر مرة أخرى في انطباعه المبدئي الذي ترسخ في ذهنه من دلالة الأسطر الأولى من النص.

فمفتاح شفرات الدلالة يكمن في مفردة "القدس"؛ فبالإضافة إلى كونها محور الاستبدال الرمزي في السياق، تمثل أيضاً خزاناً دلالياً، وتيمة تحفّز القارئ على أن يتذكر أنه صادفها سابقاً في عنوان القصيدة: «سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس». فثمة «رابط قوي بين "القدس" و"سرحان" الذي لا يستطيع أن يتسلم مفاتيحها. وإذا كانت العلاقة بين "يعقوب" و"يوسف" هي علاقة أبوّة، مشوبة بالحزن لغياب الابن المفضل، فالعلاقة بين "القدس" و"سرحان" لا تخرج عن هذا الإطار، حيث أنها تمثل علاقة أمومة - على سبيل المجاز - مشوبة بالحزن؛ لغياب الابن المفضل أيضاً»[5].

---

[1] – سورة مريم، الآية: 4.

[2] – سورة يوسف، الآية: 93.

[3] – سورة يوسف، الآية: 84.

[4] – سورة يوسف، الآية: 85.

[5] – أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، ص 93.

وقد استبدل الشاعر القدس بيعقوب بشكل مباشر في القصيدة، حتى ينبّه المتلقي من خلال هذا المؤشر إلى إمكان استبدال "سرحان" بيوسف في ذهنه لحظة التلقي. وحينئذ يصبح أجمل الأبناء الذي لا يعود هو "سرحان بشارة سرحان" الفدائي الفلسطيني الذي يتقلب في غياهب السجون الأمريكية بعد أن أردى "روبرت كيندي" قتيلاً. هذا هو «أجمل الأبناء» الذي يبذل حياته من أجل وطنه، ولا يقبل السلام مع اليهود. يقول في نهاية القصيدة:

عندما أطلق النار كانت يد القدس فوق الزناد

(ويد الله تخلع عن القدس ثوب الحداد)

ليس من أجل أن يتفجر نفط الجزيرة

ليس من أجل أن يتفاوض من يتفاوض..

من حول مائدة مستديرة.

ليس من أجل أن يأكل السادة الكستناء[1].

هذه هي القدس التي أحلها الشاعر محل يعقوب، بكت ابنها فابيضّت أعينها بالبكاء، واشتعل رأسها شيباً. ولم تستعد القدرة على البصر إلا بعد ما أتاها نبأ عن فتاها البعيد. والفتى البعيد هو يوسف الذي يعادله - في القصيدة - إطلاق الرصاص؛ فإذا كان يعقوب ارتدّ إليه البصر بورود الأنباء عن ابنه يوسف، فإن القدس لن تبعث فيها الحياة إلا بإطلاق رصاصة الإعلان عن بدء الكفاح المسلح من أجل تحريرها.

إنّ طريقة التوظيف هنا تنسجم مع الغرض الدلالي الذي استهدفه الشاعر، حيث قام باستدعاء شخصية "يوسف" من خلال "الدور" فقط، بوصفه رمزاً تراثياً ثرياً، في حين إنه

[1] – الديوان، ص 349.

صرح باسم "سرحان" بشكل مباشر في أول كلمة في القصيدة (العنوان)، حتى يكون في مركز اهتمام المتلقي، بوصفه عنصراً يهيمن على النسيج الدلالي للنص.

وفي قصيدة «الموت.. في الفراش»، يستدعي الشاعر شخصية "سرحان" موحّداً بينها وبين شخصية "خالد بن الوليد". وقد عنون هذا المقطع بـ:(إيقاعات)، وبموسيقى عالية وقواف متواترة، ما يجعلها أقرب إلى أناشيد الجوقة في الدراما الكلاسيكية. فالصوت في هذه الأسطر يصدر عن مجموعة أفراد، ويتوجه إلى مخاطب وحيد مفترض هو المناضل الفلسطيني سرحان بشارة سرحان بوصفه نموذجاً للفعل الإيجابي في موضوعة الصراع العربي الإسرائيلي. يقول:

سرحان يا سرحان
والصمت قد هدّك
حتى متى وحدك
يخفرك السجان
.....
نَقتل أو نُقتل
هذا الخيار الصعب
وشلنا بالرعب
تردد العُزل
.....
في البيت، في الميدان
نقتل يا سرحان![1]

[1] – الديوان، ص 311.

فقد قَتل سرحان السيناتور الأمريكي "روبرت كيندي" بسبب تصريحاته المؤيدة للإسرائيليين، حيث يعدّ هذا الموقف رمزاً للتحوّل في مسار القضية الفلسطينية من الضعف والاستسلام إلى إعلان المقاومة المسلحة ضد الولايات المتحدة، باعتبارها الداعم الأكبر للكيان المحتلّ.

وقد يكون هذا الموقف أقرب إلى صورة «قطع شعرة معاوية» الواردة في مفتتح القصيدة. وفي ضوء الخلية الرئيسية المحركة للأنسجة الدلالية للقصيدة، يجوز للمتلقي حمل البيان الذي استهلت به القصيدة، على صوت سرحان عبر ارتداء الشاعر لقناعه، من منطلق أن كلام الجوقة هنا، أقرب ما يكون إلى تصوير موقف الشاعر نفسه، أو هو - بمعنى آخر - موقف المثقف المصري المدرك لحقيقة ما يحدث، لكنه لا يملك شيئاً أكثر من التساؤل الاستنكاري:

سرحان يا سرحان

والصمت قد هدّك

حتى متى وحدك

يخفرك السجان؟

فهذا المثقف يدرك أن التردد الذي ميز موقف القيادة السياسية «ينعكس على الجندي الواقف على جبهة القتال، ويصيبه (بالشلل والرعب)، فتكون المحصلة الوحيدة هي الهزيمة، سواء لمن يجلس في (البيت) أو لمن يقف في (الميدان). لكن هذا المثقف القادر على التحليل/ القول، عاجز عن التغيير/ الفعل، حيث يكتفي بالاستنكار فقط»[1].

[1] – أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، ص 167 – 168.

وهو بهذا يتساوى في سلبيته مع أهل القرى والمدن، وإن كان الوزر الذي يتحمله أكبر لأنه كاشف للوهم، وغير خاضع للتضليل. فما له يتخاذل عن فعل ما يراه مناسباً؟

إنّ الشاعر يوحّد بين ثلاثة أصوات متراكبة، حيث يتحد صوت (الشاعر) بصوت (سرحان) من خلال القناع، ويتحد صوت (سرحان) يصوت (خالد بن الوليد) من خلال التناص. ففي الفقرة الأخيرة من القصيدة، يجري الشاعر كلماته على لسان خالدبن الوليد:

«أموت في الفراش.. مثلما تموت العير»

أموت، والنفير..

يدق في دمشق..

أموت في الشارع: في العطور والأزياء

أموت، والأعداء

تدوس وجه الحق

«وما بجسمي موضع إلا وفيه طعن رمح»

.. إلا وفيه جرح،

إذن.

«فلا نامت عيون الجبناء»[1].

إنّ العثور على الانسجام الدلالي الذي هو هدف الناقد الموضوعاتي، يدفع إلى البحث عن العلاقات السرية المبثوثة في أوصال النص، وعدم الاكتفاء بما يجود به المعنى الظاهر. ومن هذا المنطلق يمكن أن نقرأ الكلام الوارد على لسان خالد بن الوليد، على أنه أيضاً كلام سرحان بشارة سرحان. فالقصيدة تبدأ في مستهلها بصيغة تحريضية مدويّة، تساير موقف سرحان الإيجابي، والمتمثل في قتل أحد أعداء الأمة. حيث يدعو سرحان العرب إلى التخلص من السلبية والاستسلام، والخروج إلى المواجهة الإيجابية من أجل تحرير

[1] – الديوان، ص 314.

الأرض المغتصبة، بيد أنها تشهد انعطافاً دلالياً حاسماً في المقطع الأخير، حين يطلع علينا المثقف العربي - وهو الصوت الوحيد الذي استنكر - وهو يعلن استسلامه وإقراره بأنه لا أمل في التحوّل من السلبية إلى الإيجابية وسط هذا الواقع المزيف والمضلل الذي يحول الهزائم إلى انتصارات. فتعلو صيحة سرحان؛ صيحة الموت:

«أموت في الفراش.. مثلما تموت العير».

فالتحول الذي شهدته الصيحة يتمثل في انقلابها من صيحة تحريض في البداية، إلى صيحة موت في النهاية. ومع ذلك، فإنّ هذا التحول لا يعني بالضرورة أنّ القصيدة تدعو للاستسلام، خاصة إذا أدركنا أن الشاعر سعى إلى تمرير بعض الإشارات التي تحيل على المعنى المضاد، لاسيما عند توظيف رمز خالد بن الوليد ومقولته «أموت في الفراش.. مثلما تموت العير».

والحقيقة أنّ الشاعر أجرى العبارة على لسان سرحان حتى يخلق نوعاً من الندّيّة بين الشخصيتين، ويبث في خَلَد المتلقي أنّ بطولة سرحان لا تقلّ عن بطولة خالد. لكن الساعد الواحد لا يصنع الأمجاد مهما بلغت قوته.

كما نلحظ أنّ دعوة خالد التحريضية في نهاية القصيدة: «فلا نامت عيون الجبناء»، تتقاطع مع دعوة سرحان التحريضية في بداية القصيدة: «أيها السادة لم يبق اختيار»، حيث تسهم البنية الدائرية للنص في إرسال صيحة ثورة شاملة إلى جميع فئات الشعب.

وهكذا عمل الشاعر على التوحيد بين شخصية سرحان بشارة سرحان، وشخصية النبي يوسف في قصيدة «سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس»، وبين شخصية سرحان وشخصية خالد ابن الوليد في قصيدة «الموت.. في الفراش»، حتى يقنع القارئ بتقبل تحويل سرحان

إلى شخصية أسطورية تنهض بالوظيفة الرئيسية للأسطورة، والمتمثلة في «تثبيت النماذج المثالية لجميع الطقوس والفعاليات البشرية الهامة»[1].

1 -5 -جمال عبد الناصر: يدرك الشاعر تماماً حقيقة موقف "عبد الناصر" من القضية الفلسطينية، فهو على الرغم من دعمه اللامشروط للشعب الفلسطيني من أجل تحرير أرضه، يتفادى المواجهة المباشرة. فقد خاض حربين من أجل موقفه الشخصي: وهما حربا 1956 و1967. ولم يتمكن من حسم القضية في عهده، بل إنّ المزيد من الأرض ضاع من جراء القرارات المترددة لقيادته، وعدم إعداد الجيش للمعركة.

من هنا جاءت إدانة أمل دنقل لعبد الناصر، واعتباره مسؤولاً عن هزيمة العام 1967، والتي نتج عنها إراقة دماء عدد كبير من المصريين والعرب. ويطلق الشاعر صرخته المدوية في وجه الذين أقاموا سرادق عزاء لعبد الناصر: «فلا وقت لدينا للتباكي، بينما الوطن ينزف من جراح غزيرة، في الداخل وفي الضفة الغربية، حيث يسعى المناضلون إلى رفع علم مصر ذي الألوان الثلاثة: الأحمر والأبيض والأسود، غير أن هذه الألوان تتحول إلى لونين فقط: الأبيض والأحمر؛ الأبيض لون خيام اللاجئين ومناديل الأمهات، والأحمر رمز نضال الوطن وصموده»[2]. يقول في قصيدة «لا وقت للبكاء»:

لا وقت للبكاء
فالعلم الذي تنكسينه.. على سرادق العزاء
منكس في الشاطئ الآخر،
والأبناء..
يُستشهدون كي يقيموه.. على "تبّة"،

[1] – ميرسيا إلياد، رمزية الطقس والأسطورة، ترجمة، نهاد خياطة، العربي للطباعة والنشر، سوريا، ط1، 1987، ص 93.

[2] – منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل، ص 217.

العلم المنسوج من حلاوة النصر ومن مرارة النكبة

خيطاً من الحب.. وخيطين من الدماء

العلم المنسوج من خيام اللاجئين للعراء

ومن مناديل وداع الأمهات للجنود:

في الشاطئ الآخر..

ملقى في الثرى..

ينهش فيه الدود،

ينهش فيه الدود.. واليهود[1].

ثم يبزغ بصيص حلم من رحم الواقع المفجوع، ليرى من خلاله الشاعر بريق أمل نحو المستقبل المشرق الواعد بالنضال المقدس.. وتهوي دولة اليهود ومجدهم الزائف، وترفرف راية الوطن خفاقة فوق الأرض التي كانت نهباً للأعداء، وهو ما يتحقق بالمواجهة المسلحة لا بالتباكي. هذا ما تقوله الرؤيا في القصيدة:

.. وها أنا - الآن - أرى في غدك المكنون:

صيفاً كثير الوهج

ومدنا ترتج

وسفنا لم تنج

ونجمة تسقط - فوق حائط المبكى - إلى التراب

وراية (العقاب)

ساطعة في الأوج..)[2].

---

[1] – الديوان، ص 315.

[2] – الديوان، ص 319– 320.

2 -الأحداث التاريخية:

2 -1 – معركة حطين: يستحيل رمز "حطين" عند الشاعر إلى دلالة جديدة مصداقاً للرؤية الشعرية المعاصرة. فهذه المعركة المظفرة التي قادها البطل التاريخي صلاح الدين الأيوبي، تنقلب لتصبح أداة تثبيط وتعجيز، حينما ينظر إليها على أنها رمز بطولي نادر التكرار. فما يحرص الشاعر على تأكيده هو أنّ حطين ليست أكثر من موقعة تاريخية، تظافرت عوامل موضوعية لتحقيقها، وهي يمكن أن تتكرر وتتحقق في عصرنا إذا ما اجتمعت نفس الظروف والمعطيات، بل العرب قادرون على تحقيق أكثر مما تحقق في حطين لو تحلّوا بروح الإخلاص والتفاني، ووجّهوا طاقاتهم وقدراتهم الوجهة الصحيحة.

غير أنّ المؤسف أنّ حطين في اللحظة الراهنة، تحوّلت - مثل رمز صلاح الدين - إلى تعلة يتحجج بها القادة العرب لتبرير عجزهم وتقاعسهم، بدعوى أنها موقعة لا تتكرر، فأصبحت "كلعنة الفراعنة". ومن ثَمّ اعتنق العرب الخيبة والإخفاق، وأقنعهم قادتهم بلا جدوى المقاومة:

وأدركتهم لعنة الفراعة

وسنة.. بعد سنة..

صارت لهم "حطين"..

تميمة الطفل، وإكسير الغد العنين[1].

2 - 2 - مذبحة أيلول الأسود: لا يمكن أن يكون كفاح حقيقي بدون مواجهة مباشرة مع العدوّ الحقيقي للأمة. وهذه المواجهة لا تكون إلا انطلاقاً من إحدى دول الطوق العربي، أي الدول المتاخمة حدودها لحدود دولة الاحتلال الإسرائيلي. إلاّ أنّ الأنظمة العربية الضعيفة أعجز من أن تتحمل مسؤولياتها التاريخية، بل إنها عملت حتى على التضييق على حركات

[1] – الديوان، ص 470.

النضال الفلسطينية التي كانت لاجئة فوق ترابها، ومارست عليها شتى أنواع العنف، وأعلنت عليها الحرب، وارتكبت ضدها جرائم مروعة، على غرار مذبحة أيلول الأسود التي ارتكبتها قوات النظام الأردني في حق الفلسطينيين سنة 1970. وكانت غاية هذه المذبحة إجهاض إرادة الفلسطينيين في المواجهة والكفاح المسلح.

ففي الإصحاح الخامس من قصيدة "سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس"، يصور الشاعر هذه المذبحة في مشهد متكامل؛ فجثث الأطفال والصبايا على الواجهة، ودماؤهم مراقة على الأرض حتى أكسبتها حمرة قانية. وأما في الخلفية، فنلمح جنود الملك وهم يواصلون البحث عمن تبقّى من الفلسطينيين، ويقتحمون البيوت، ويعتدون على الحرمات. ويكتمل المشهد بصوت معزوفة تنبعث من آلة "البيانو":

منظر جانبي لعمّان عام البكاء
والحوائط مرشوشة ببقايا دم لعقته الكلاب
ونهود الصبايا مصابيح مطفأة..
فوق أعمدة الكهرباء
منظر جانبي لعمّان؛
والحرس الملكي يفتش ثوب الخليفة
وهو يسير إلى "إيلياء"
وتغيب البيوت وراء الدخان
وتغيب عيون الضحايا وراء النجوم الصغيرة
في العلم الأجنبي،
ويعلو وراء نوافذ "بسمان" عزف "البيان"[1].

[1] – الديوان، ص 347– 348.

كما صوّر الشاعر هذه الحادثة في قصيدة "تعليق على ما حدث في مخيم الوحدات"، وهذا العنوان هو نفسه عنوان الديوان. ومن منطلق التأويل الموضوعاتي، يرى يوسف وغليسي أنّ الكلمة «متى ظهرت على ملفوظ عنوان النص، كان لها وزن دلالي ثقيل، يتناسب طردياً كلما انتقلت من عنوان النص إلى عنوان الكتاب الذي ينتظم النص، بمعنى أنها تكون أثقل دلالياً في عنوان الديوان منه في عنوان القصيدة الواحدة، ويتضاعف ثقلها الدلالي إذا كانت عنواناً مكرراً [كما في حالة العنوان الداخلي لنص ما حين يصبح عنواناً خارجياً للكتاب كله]»[1].

كتبت هذه القصيدة في فترة لا تقل خطورة عن الفترة التي كتبت فيها قصيدة «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»، التي تعدّ بدورها عنواناً للقصيدة وللديوان. فقد تميزت هذه الفترة ببداية انكشاف الحقائق، فظهر «السوس الذي كان ينخر في أصل الشجرة التي كانت تبدو عظيمة مثمرة وارفة، فإذا الثمر علقم مرّ، وإذا الظلال هجير وصحراء قائظة»[2].

كما شهدت تمزق الشعب بين معركة خاسرة ذهبت بما بقي من الكرامة والعزة، ومعركة أخرى قد تأتي أو لا تأتي. ذلك التمزق الذي كانت أشد صوره ضراوة وقوف الجنود على جبهات ليس فيها قتال:

قلت لكم في السنة البعيدة

عن خطر الجندي

عن قلبه الأعمى، وعن همته القعيدة

يحرس من يمنحه راتبه الشهري

---

[1] – يوسف وغليسي، الرؤيا الشعرية والتأويل الموضوعاتي، ص 180.

[2] – حلمي سالم، الحداد يليق بالشعراء، مجلة الثقافة الجديدة، القاهرة، يونيو 1983، نقلاً عن عبلة الرويني، سفر أمل دنقل، ص 128.

وزيه الرسمي

ليرهب الخصوم بالجعجعة الجوفاء

والقعقعة الشديدة

لكنه.. إن يحن الموت..

فداء الوطن المقهور والعقيدة

فر من الميدان

وحاصر السلطان

واغتصب الكرسي

وأعلن "الثورة" في المذياع والجريدة![1]

ومن علامات هذه المرحلة الراسخة، موت عبد الناصر، والاقتتال بين القوات الأردنية والفصائل الفلسطينية في مذابح سبتمبر 1970. فإذا كانت قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" قد أخذت صيتها التاريخي بما حملته من نبوءة بنكسة 1967، فإنّ «تعليق على ما حدث» ، لم يكن مجرد تعليق على أمر وقع، إذ لم يخل من نبوءات عديدة بما حدث بعده، وبما سوف يحدث.

ومصداقاً لكون كل شعر كبير هو بالضرورة نبوءة كبيرة، فإنّ هذه القصيدة، وبعض قصائد الديوان الذي يحمل العنوان نفسه، أرهصت بأحداث كثيرة حدثت وتحدث في الواقع العربي والمصري، وبالتالي ليس من الصواب أن نعتبر هذه القصيدة مجرد تعليق على الاقتتال بين الجيش الأردني والفصائل الفلسطينية، دون أن نعتبرها نبوءة بمظاهر عديدة من

[1] – الديوان، ص 265.

الاقتتال العربي - العربي التي حدثت أثناء أو بعد تلك المرحلة، كالاقتتال الذي حصل في لبنان إبان الحرب الأهلية، والاشتباكات المتقطعة بين النظام الليبي والنظام المصري، أو الصدام بين النظام السوري وبعض القوى المعارضة، حيث استخدمت الدبابات والطائرات الحربية من قبل الجيش السوري. ومن ثَمّ، يمكن أن تعدّ القصيدة بشكل عام نبوءة بصمت وعجز الجيوش العربية بأسرها خلال الاجتياح الإسرائيلي للبنان، وحصار بيروت. يقول:

قلت لكم مرارا

إن الطوابير التي تمر..

في استعراض عيد الفطر والجلاء

(فتهتف النساء في النوافذ انبهارا)

لا تصنع انتصارا.

إن المدافع التي تصطف على الحدود في الصحارى

لا تطلق النيران.. إلاّ حين تستدير للوراء.

إنّ الرصاصة التي ندفع فيها.. ثمن الكسرة والدواء

لا تقتل الأعداء

لكنها تقتلنا.. إذا رفعنا صوتنا جهارا

تقتلنا، وتقتل الصغارا![1]

ويروى عن المقاتلين اللبنانيين والفلسطينيين والوطنيين العرب الصامدين أثناء حصار بيروت، أنهم كانوا يرددون هذه القصيدة الكبيرة بمرارة وحزن، وهم ينظرون إلى عجز الأنظمة

[1] – الديوان، ص 264.

والجيوش العربية عن مدّ يد العون للمحاصَرين في تلك الأوقات العصيبة، وتلك شهادة للقيمة التاريخية لهذه القصيدة، ولقوة تعبيرها عن الوضع العربي الأليم.

2 -3 -حرب لبنان الأهلية: تظافرت عوامل كثير لإيقاد نار الفتنة في لبنان، وكانت أصابع الاتهام موجهة إلى الفصائل الفلسطينية المسلحة، لذا وقعت مذابح عديدة ضد الفلسطينيين في لبنان، ثم أخذت تداعيات هذه المذابح تأخذ منحى طائفياً بغيضاً، يرفع الدين شعاراً ويسعى لتشتيت وحدة الأمة، وشق صفوفها.

وقد وضع أمل دنقل إصبعه على موطن الجرح الغائر في جسد الوطن العربي، حين صوّر المطربة اللبنانية "فيرزو" وهي تشدو بأغنيات الوطن، بينما يعلو صوت الرصاص فوق صوت غنائها. يقول في الإصحاح الثالث من قصيدة "سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس":

منظر جانبي لفيرزو،..

والبندقية تدخل كل بيوت (الجنوب)

مطر النار يهطل، يثقب قلبا.. فقلبا

ويترك فوق الخريطة ثقبا.. فثقبا

وفيروز في أغنيات الرعاة البسيطة

تستعيد المراثي لمن سقطوا في الحروب

تستعيد.. الجنوب![1]

[1] – الديوان، ص 346.

3 - الملامح العامة للتوظيف التاريخي:

* تمهيد:

تمر عملية استخدام الشخصية التاريخية بشكل عام، عبر ثلاث مراحل: «أوّلاً: اختيار ما يناسب تجربة الشاعر من ملامح هذه الشخصية، ثانيا: تأويل هذه الملامح تأويلاً خاصاً يلائم طبيعة التجربة. ثالثا: إضفاء الأبعاد المعاصرة لتجربة الشاعر على هذه الملامح بعد تأويلها»[1].

فإذا كانت الملامح التي يستعيرها الشاعر من الشخصية الموظفة تتمثل في استعارة صفة من صفاتها، أو بعض أحداث حياتها، أو عبر اقتباس بعض أقوالها، فإنّ أمل دنقل جمع في عدد من قصائده بين هذه الأنواع جميعاً. نذكر من هذه القصائد: "من مذكرات المتنبي في مصر"، و"حيث خاص مع أبي موسى الأشعري"، و"الموت.. في الفراش".

ففي قصيدة "من مذكرات المتنبي في مصر" يجمع الشاعر بين هذه الأنواع، مستعيراً بعض صفات المتنبي كشاعريته، واحتقاره لكافور مع اضطراره لمدحه، كما يستعير بعض أحداث حياته؛ كسفره إلى بلاط كافور، ثم يستعير نتفاً من أبيات المتنبي - مع بعض التحوير - ليعبّر من خلال كل ذلك عن القهر الذي يتعرض له المثقفون، وأصحاب الرأي، حيث يضطرون للإشادة بأمجاد السلطة الزائفة، رغم إحساسهم بازدراء هذه السلطة لدورهم وتهميشهم إلى درجة الإقصاء من المشاركة الحقيقية في صنع القرار، رغم أنها سلطة ضعيفة ومهزومة، تداري ضعفها بالاستئساد على الرعية وقتل أحلامها.

فالمتنبي يحلم - في غفوته - بسيف الدولة رمز القائد العربي المخلص، ورمز البطولة والشهامة، غير أنه حين يصحو من غفوته، يصطدم بالواقع البائس المثير للسخرية المأساوية. ويختم دنقل القصيدة باستعارة بعض أبيات المتنبي الشهيرة من القصيدة التي

[1] – علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 240.

مطلعها: «عيد بأية حال عدت يا عيد؟»، بعد تحويرها لتنسجم مع السياق العام الذي أراده. يقول:

.. «عيد بأية حال عدت يا عيد؟

بما مضى ؟ أم لأرضي فيك تهويد؟»

"نامت نواطير مصر" عن عساكرها

وحاربت بدلاً منها الأناشيد![1]

وبهذا الشكل، وفّق الشاعر في الجمع بين أنواع ملامح الشخصية الثلاثة: الصفة، والحدث، والاقتباس، واستثمرها فيما يخدم غرضه. كما نعثر على هذا الجمع في قصيدة "حديث خاص مع أبي موسى الأشعري" حين يستعير الشاعر بعض صفات هذه الشخصية؛ كالحِلم والزهد في الحياة، ويستعير بعض أحداث حياتها، وخاصة وقوفها حَكَماً من طرف علي في حادثة التحكيم، وأخيراً يستعير بعض أقوالها والتي صدّر بها قصيدته، مثل: «حاذيت خطو الله، لا أمامه، ولا خلفه».

ولا يلبث هذا الاستخدام أن يأخذ دلالات أكثر عمقاً بإضفاء الأبعاد المعاصرة لتجربة الشاعر على هذه الملامح، أو التعبير عن هذه الأبعاد المعاصرة من خلال هذه الملامح بعد تأويلها. فمضمون القصيدة يتكلم عن تعرض الوطن إلى خطر ما، وعن ضرورة التضحية لإنقاذه. والخطر الداهم هنا، يمكن أن يكون ممثلاً في الصراعات السياسية (كما بين علي ومعاوية قديماً)، أو في الانقسامات العرقية، أو في التناحر على السلطة، أو التعرض إلى غزو أجنبي. ويأتي انقطاع فيضان وادي النيل ليعبّر عن هذا الخطر، حيث أنه لا يفيض إلاّ إذا تمّت التضحية بالنفس فداء للوطن.

[1] – الديوان، ص 242.

وحين تُفتقد المحبة والإخلاص، تصبح الحياة عقيما، وتسود الرتابة، وتنعدم الرغبة في الحياة. يقول:

خرجت في الصباح.. لم أحمل سوى سجائري

دسستها في جيب سترتي الرمادية

فهي الوحيدة التي تمنحني الحب بلا مقابل![1]

ويعمل الشاعر على تمجيد قيمة الإخلاص للوطن والتضحية من أجله. فالمواطن لا يستطيع أن يدافع عن وطن لا يشعر فيه بالأمان، لأنه ليس آمناً حتى في بيته، ولا يشعر بالحرية. ومن ثَمّ يدين دنقل السلطة الغاشمة التي تقيّد حرية الناس، وتدفعهم إلى مشاعر الكراهية تجاه الوطن، بدلاً من مشاعر الحب.

3 - 1: الاستخدام الطردي والاستخدام العكسي: يحدد علي عشري زايد الأسلوب المتبع في استخدام الشخصية التاريخية، فيرى بأنه إمّا «أسلوب طردي» ويعني به «التعبير عن تجربة معاصرة تتوافق دلالتها طرداً مع الدلالة التراثية للشخصية، كاستخدام زرقاء اليمامة للتعبير عن التنبؤ والكشف، واستخدام ابن نوح للتعبير عن الرفض والتمرد، والسندباد في التعبير عن المغامرة والارتياد في تجربة الإنسان المعاصر، لأن هذه المعاني تتوافق مع دلالة هذه الشخصيات في التراث»[2]. ونعثر على مثل هذا الاستخدام عند أمل دنقل في قصائد "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" و"من أوراق أبو نواس"، و"من مذكرات المتنبي في مصر"، و"مقابلة خاصة مع ابن نوح"...

وقد يكون «أسلوباً عكسياً»، ويعني به «استخدام الملامح التراثية للشخصية في التعبير عن معانٍ تناقض المدلول التراثي للشخصية، ويهدف الشاعر من استخدام هذا

---

[1] – الديوان، ص 233.

[2] – علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 255.

الأسلوب في الغالب إلى توليد نوع من الإحساس العميق بالمفارقة بين المدلول التراثي للشخصية، والبعد المعاصر الذي يستخدم الشخصية في التعبير عنه»[1].

وفي شعر أمل دنقل، نجد الأسلوب العكسي في قصائد: "في انتظار السيف"، و"كلمات سبارتاكوس الأخيرة"، و"خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين"... فقد جاءت صورة "الحسن الأعصم" في قصيدة "في انتظار السيف" مجافية للحقيقة التاريخية، وتعمّد الشاعر استخدام النزعة المفارِقة الساخرة من أجل إدانة قادة الجيوش العربية المتبجحين بانتصاراتهم الزائفة، والتي تستوجب الشفقة عليهم بدل التباهي. يقول:

عادت الخيل من المشرق

عاد (الحسن الأعصم) والموت المغير

بالرداء الأرجواني، وبالوجه اللصوصي،

وبالسيف الأجير

فانظري تمثاله الواقف في الميدان..

(يهتز مع الريح!)

أُنظري من فرجة الشباك:

أيدي صبية مقطوعة..

مرفوعة فوق السنان[2].

---

[1] – المرجع نفسه، ص. ن.

[2] – الديوان، ص 245– 246.

وفي قصيدة "كلمات سبارتاكوس الأخيرة" نعثر على صورة جديدة للشيطان؛ صورة إيجابية ومخالفة للمعاني الدينية التي تصوّر الشيطان عاصياً اقترف ذنباً لا يستحق المغفرة، غير أنّ الشاعر نظر إلى هذا العصيان من زاوية الفعل البطولي الذي يستحق التمجيد والتبجيل.

وفي قصيدة "خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين"، حذر الشاعر من مغبة الوقوع في تقديس بطولات صلاح الدين، مع حرصه على التذكير بأنّ تحرير بيت المقدس في حدّ ذاته ليس بالعمل الخارق الذي يصعب إنجازه مرة أخرى في الزمن الحاضر، إذا ما أتيحت الظروف والوسائل الضرورية، والإيمان بالقضية، والقيادة الرشيدة مثلما كانت عليه الحال في زمن صلاح الدين. كما نعى على العرب اتخاذهم من هذه الانتصارات «تميمة» بكل ما تحمله الكلمة من معاني التخاذل والتواكل، وكأنها فعل أسطوري لا يمكن لأحد أن يحقق مثله، فاستسلموا للهزيمة.

3 -2 -أنماط استخدام الشخصية التاريخية: استخدم أمل دنقل الشخصية التاريخية في شعره وفق أربعة أنماط هي:

3 - 2 - 1 - الشخصية عنصراً في صورة جزئية: وتوظيف هذا النمط يُعدّ أيسر الأنماط الأربعة، بل «أهونها شأنا من الناحية الفنية، حيث يظل ارتباط الشاعر - في إطار هذا النمط - بالشخصية المستخدمة ارتباطاً هامشياً، ويظل إحساسه بها من الضعف بحيث لا تستطيع الشخصية أن تستقطب أبعاد تجربته، أو حتى بعداً واحداً منها»[1].

ونمثل لهذا الاستخدام بمقطع من قصيدة "قالت امرأة في المدينة"، حيث يستحضر الشاعر حادثة مقتل عثمان في سياق عابر من القصيدة:

قالت امرأة في المدينة

[1] – علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 277.

من ذلك الأموي الذي يتباكى على دم عثمان!

من قال إنّ الخيانة تنجب غير الخيانة؟

كونوا له يا رجال..

أم تحبون أن يتفيّأ أطفالكم تحت

سيف ابن هند؟[1]

فالشاعر يستلهم حادثة مقتل عثمان، ومطالبة معاوية بالثأر لدمه، إلاّ أن استخدامه لكل من معاوية (ابن هند) وعثمان، ورد على هامش السياق الدلالي الرئيسي للقصيدة، أي بشكل عابر. ومع ذلك جاء منسجماً مع النسيج العام، بمعنى أنّ فهم الموضوع الرئيسي للقصيدة، لا يتم إلا عبر هذه الصور الجزئية المصاحبة. وهذا ما يطلق عليه موضوعاتياً: الموضوعات الفرعية، أو فروع الموضوعات الفرعية.

فالموضوع الرئيسي للقصيدة، أو للديوان بشكل عام، لا يكتمل بناؤه، إلاّ بالتحام وائتلاف الموضوعات الفرعية وفروعها، وتظافرها خدمة للخلية الرئيسية للدلالة. وفي سياق استخدام الصورة الجزئية، يوظف الشاعر معاوية في قصيدة "رسوم في بهو عربي"، التي سمّى كل مقطع منها «نقشاً»، حيث يقول في أحدها:

(بيني وبين الناس تلك «الشعرة»

لكن من يقبض فوق «الثورة»

يقبض فوق الجمرة!)[2]

---

[1] – الديوان، ص 477.

[2] – الديوان، ص 387.

واستخدم هذا النمط أيضاً في قصيدة "الموت.. في الفراش"، حيث قال في أحد المقاطع مستخدماً رمز معاوية:

أيّها السادة: لم يبق انتظار

قد منعنا جزية الصمت لمملوك وعبد

وقطعنا شعرة الوالي" ابن هند"

ليس ما نخسره الآن..

سوى الرحلة من مقهى إلى مقهى

ومن عار.. لعار[1].

ففي هذه الأسطر، يصوّر الشاعر موقفه من هزيمة العام 1967، وكيف أنّ الناس لم يعُدْ لديهم شيء يخسرونه، بعد ضياع الوطن «ومن ثَمّ فإنهم يرفضون أن يقادوا من أنوفهم وأن يضللوا ويغرر بهم بالأساليب والطرق الملتوية، ويستغل الشاعر شخصية معاوية ابن أبي سفيان ليصور من خلاله تلك الأساليب الملتوية الماكرة التي تلجأ إليها السلطة في ترويض الناس وتضليلهم لأغراضها، هذه الأساليب التي يعلن الشاعر التمرد عليها»[2].

ولقد كان الحظ حليفه في توظيف شخصية معاوية في هذا المقام، فعلى الرغم من أنّ التوظيف كان جزئياً، إلاّ أنه حمل إيحاءات بالغة العمق، نجح الشاعر في جعلها ملتحمة بالسياق الدلالي العام للقصيدة، المتشكل بدوره من تيمات فرعية أخرى، ذابت جميعها وانصهرت في بوتقة الموضوع الرئيسي.

---

[1] – الديوان، ص ن.

[2] – علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 282.

3 - 2 - 2 - الشخصية معادلاً تراثياً لبعد من أبعاد التجربة: يزداد دور الرمز التاريخي أهمية في هذا النمط من التوظيف، حيث يحمله الشاعر نقل بُعد متكامل من أبعاد تجربته. فيتوحّد الرمز المستدعى مع بقية أدوات الشاعر توحّداً عضوياً لنقل بقية أبعاد التجربة. وقد تكون هذه الأدوات الأخرى شخصيات تراثية أخرى، كما قد تكون آليات فنية، وقد تكون كليهما. ومن أحسن القصائد تمثيلاً لهذا النمط، قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، التي يستدعي من خلالها الشاعر رمزين تاريخييْن للتعبير عن مشاعر الهزيمة التي حلّت بالجيوش العربية سنة 1967، وعن موقف السلطة من المواطن، وخاصة المثقف.

استحضر الشاعر هاتين الشخصيتين لتصوير بُعدين من أبعاد المأساة عند الذين عايشوها وعانوا مرارتها: البعد الأول يتمثل في «أولئك الذين أحسّوا بالخطر قبل وقوعه وحاولوا أن يلفتوا الأنظار إلى هذا الخطر المتفشي في أعماق الأمة فلم يعبأ أحد بهم، بل كان جزاؤهم النكال والإيذاء»[1]. وقد وظف الشاعر شخصية زرقاء اليمامة لتصوير هذا البعد من أبعاد المأساة.

والبعد الثاني، يتمثل «في الإنسان العربي الكادح الذي عاش ذليلاً ممتهناً، يعيش على الفتات بينما المتحكمون في مصير الأمة يتقلبون في أعطاف النعيم، وينهبون خيرات البلاد، حتى إذا أحدق الخطر بالبلد تخلّى السادة عنه وفرّوا، ووجد الإنسان الكادح - الممثل بجماهير الشعب - نفسه وحيداً في الميدان، يحمل وحده كل العبء الباهظ الذي ينوء به كاهله المهيض الذي هدّه الجوع والمهانة»[2]. وقد وظف الشاعر شخصية عنترة للتعبير عن هذا البعد من أبعاد المأساة.

3 - 2 - 3 - الشخصية محورا لقصيدة: يُعدّ هذا الاستخدام النمط الأساسي لتوظيف الشخصية التاريخية، تصبح معه الشخصية محور القصيدة، ويصبّ فيها الشاعر كل ملامح

---

[1] – المرجع السابق، ص 283.

[2] – المرجع نفسه، ص.ن.

تجربته المعاصرة. وفي شعر أمل دنقل نلحظ مثل هذا الاستخدام، خاصة في قصائد: "من أوراق أبو نواس"، و"الحداد يليق بقطر الندى"، و"خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين"...

وسنتخذ من قصيدة "من أوراق أبو نواس" نموذجاً نرصد من خلاله آليات هذا التوظيف.

يسعى الشاعر في هذه القصيدة إلى إماطة اللثام عن بعض سمات شخصية أبي نواس؛ كالتناقضات المتعلقة بسلوكه وحياته الخاصة، وردها إلى أسباب نفسية، وهو ما أدى به في النهاية إلى إدمان الخمر، هرباً من ضغوط الحياة.

وتتحوّل نهاية القصيدة إلى ما يشبه الحكمة التي تلخص جدوى الخمر عند أبي نواس، والتي توصد الأبواب في وجه طموحاته الثقافية والأدبية، في ظل هيمنة سلطة العباسيين. فتصبح هذه الخاتمة مفتاحاً ندخل بواسطته عالمه المزاجي المتقلب:

مات من أجل جرعة ماء

فاسقني يا غلام.. صباح مساء

اِسقني يا غلام..

علّني بالمدام..

أتناسى الدماء!![1]

وأبو نواس - كما يقدّمه الشاعر في القصيدة - لم ينحز إلى الثقافة من أجل الثقافة، أو المبدإ وحده بما يمثله من قيم نضالية، بل كان انحيازه لها «من أجل إرضاء السلطةز فقد

[1] – الديوان، ص 385.

تحوّل "أبو نواس" من شاعر إلى نديم، يقتصر دوره على المسامرة والتخلص من المآزق الطريفة التي يعدّها له الخليفة»[1].

ويعزى هذا التغيير في شخصيته - كما تصوّر القصيدة - إلى ثلاثة أحداث كان لها وقع عميق في نفسه، أولها: حادثة القبض على والده بتهمة خيانة السلطة والخروج عليها، وانتزاعه من أحضان زوجته وأبنائه والذهاب به إلى غير عودة، ما خلّف في نفسه مشاعر الخوف من السلطة:

ومضوا بأبي

تاركين لنا اليتم.. متشحاً بالخرس!![2]

وأما الحادثة الثانية، فتتمثل في موت أمه:

نائماً كنت جانبها، ورأيت ملاك القدس

ينحني ويربت وجنتها

.....

– أمّي؛

وعاد لي الصوت!

– أمّي؛

وجاوبني الموت!

– أمّي؛

وعانقتها.. وبكيت!

وغام بي الدمع حتى احتبس!![3]

---

[1] – منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل، ص 227 – 228.

[2] – الديوان، ص 382.

[3] – الديوان، ص 383.

والحادثة الثالثة التي كانت أحد أسباب انحياز أبي نواس إلى اللامبالاة تجاه الصراعات القائمة، تتمثل في مقتل "الحسين". والحسين يمثل في شعر أمل دنقل «النموذج الأمثل للمثقف الذي سعى إلى محاربة السلطة والخروج عليها، وتأتي ذكرى مقتل الحسين دافعاً إلى الإيمان ببقاء السلطة وهيمنتها وإلى الانحياز إلى ركابها»[1]. يقول:

إن تكن كلمات الحسين..

وسيوف الحسين..

وجلال الحسين..

سقطت دون أن تنقذ الحق من ذهب الأمراء

أفتقدر أن تنقذ الحق ثرثرة الشعراء؟[2]

إنّ هذه الحوادث الثلاث هي التي رسمت ملامح أبي نواس النفسية، وجعلته يتخذ موقف التجاهل واللامبالاة تجاه الأحداث الجسيمة التي ميزت عصره، ما أدى به في النهاية إلى إدمان الخمر. وقد جاءت أوراق القصيدة السبع متمحورة حول هذه الشخصية وأبعادها.

3 ـ 2 ـ 4 ـ الشخصية عنواناً لمرحلة: في إطار هذا النمط، ترافق الشخصية الشاعر طيلة مرحلة كاملة من مراحل تطوره الشعري، «وتبسط ظلالها على رؤياه الشعرية طوال هذه المرحلة، وتمنحه من ملامحها الغنية بالقدرات الإيحائية ما يستوعب تطورات تجربة الشاعر ويعكسها»[3].

---

[1] – منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل، ص 229.

[2] – الديوان، ص 384 – 385.

[3] – علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 241.

ويتمثل هذا عند أمل دنقل في ديوانه "أقوال جديدة عن حرب البسوس"، حيث رافقت الشاعر شخصيا "كليب" (القتيل)، و"الزير سالم" (المنوط به الأخذ بالثأر)، مجسدتين مرحلة كاملة من تجربة الشاعر، ومحددتين موقفه من قضية الصراع العربي الإسرائيلي.

ولقد تعرّض البحث في صفحات سابقة لمقاطع من قصائد هذا الديوان بالتحليل والتأويل، خاصة ما تعلّق بموضوع الصلح مع العدوّ (قصيدة "الوصايا العشر")، وموضوع الثأر (قصيدتا "أقوال اليمامة"، و"مراثي اليمامة").

3 - 3 - تأثير استخدام الرمز التاريخي على بناء القصيدة:

إنّ تأثير استخدام الرمز التاريخي على بنية القصيدة في شعر أمل دنقل، يمكن حصره في أربع نقاط أساسية هي:

3 - 3 - 1 - اللغة: لعلّ أكثر ما يرتبط بالشخصية التاريخية، أو بالحادثة التاريخية اثناء توظيفها شعرياً هو «مجموعة المصاحبات اللغوية المرتبطة بهذه الشخصية وبزمن وجودها، ويتمثل هذا في مجموعة من المفردات التراثية التي تستند إلى عصر محدد، ويسوقها الشاعر كخلفية تراثية مصاحبة لحركة وفاعلية الشخصية التاريخية التي يوظفها الشاعر في قصيدته»[1].

ففي قصيدة "الحداد يليق بقطر الندى"، يرصد الشاعر رحلة زفاف الأميرة العربية "قطر الندى" للأمير العباسي "المعتضد". غير أنّ الرحلة في القصيدة لا تكتمل - وإن اكتملت في التاريخ - إذ يسطو اللصوص على هودجها ويأسرونها. فكأننا بالشاعر في سرده لرحلة هذه الأميرة العربية من مصر إلى بغداد أو الشام، يرمز إلى رحلة التحرر القومي، وميلاد الوحدة العربية من جديد، والتي انطلقت من مصر ولم يقدّر لها الاكتمال؛ فالوحدة المصرية - السورية فشلت، ومشروع الوحدة المصرية - الليبية أجهض في المهد، «وتصبح

[1] – منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل، ص 230.

اللغة في القصيدة معادلا لزمن الأحداث التاريخية، باستخدام الأشكال الفنية المرتبطة بذلك العصر كالأغنية الشعبية أو الموّال وصوت الراوي، ومن خلال التلاحم والامتزاج بين صوت الراوي والمجموعة يقدّم لنا الوجه الآخر لرحلة "قطر الندى"، والتي لم تتحقق تاريخياً بهذا الشكل»[1].

ويتم استدعاء المعطيات التراثية القديمة من خلال استدعاء البنى اللغوية المرتبطة بذلك العصر، كالأشخاص: (قطر الندى، خمارويه)، والأحداث: (رحلة قطر الندى إلى الشام)، والمفردات اليومية التي تحكي التفاصيل الدقيقة: (بحيرة الزئبق، المغنيات، البنات الحور، المسك، الكافور، الفقراء، الدراويش، القصر، الذهب المبدور، الهودج، الفرسان، الخصيان، الخيل، مضارب البدو...إلخ). فهذه المفردات لا تدل وحدها على الاستدعاء التاريخي، لأن معظمها يمكن أن ينطبق على عصور أخرى سابقة أو لاحقة، ولكن ارتباطها بالشخصيات والأحداث هو الذي يجعلها ترتبط بالحقبة الزمنية المستهدفة في القصيدة. وهذا ما يمنح اللغة صبغة تاريخية وعبقاً تراثياً. ولننظر إلى هذه المقتطفات من القصيدة:

قطر الندى.. يا خال

مهر بلا خيال

.....

قطر الندى.. يا عين

أميرة الوجهين

.....

كان خمارويه راقداً على بحيرة الزئبق

[1] – المرجع السابق، ص 230 – 231.

وكانت المغنيات والبنات الحور

يطأن فوق المسك والكافور

والفقراء والدراويش أمام قصره المغلق

ينتظرون الذهب المبذور

ينتظرون حفنة صغيرة.. من نور

.....

هودجها يخترق الصحراء

تسبقه الأنباء

أمامها الفرسان ألف ألف

وخلفها الخصيان ألف ألف

تعبر في سيناء..

.....

قطر الندى.. يا ليل

تسقط تحت الخيل

.....

قطر الندى.. يا مصر

قطر الندى في الأسر[1]

وفي قصيدة "الموت في.. الفراش" يستخدم الشاعر قوافي صعبة تعادل روح العصر الأموي المتميز بالتناحر والصراع العرقي والسياسي. ففي المقطع الثاني يرسم لوحة معاصرة للهزيمة، مرتكزاً على قافية (الواو المشددة) - وهي من القوافي الصعبة - للتعبير عن استمرارية الحالة التي قدمها في المقطع الأول المعنون بـ: "بيان"، والمتعلق بعصر معاوية وشعرته الشهيرة. فيكون استخدام هذه القافية الصعبة معادلاً لاستمرارية البطش المسلط من قبل السلطة الأموية. وتلتحم اللوحة العصرية بالقافية ذات الاستدعاء التراثي، يعززها التحكم في اللغة، لتستولد مشهداً شعرياً مشحوناً بالدلالات المعاصرة. يقول في المقطع الثاني:

على محطات القرى..

ترسو قطارات السهاد

فتنطوي أجنحة الغبار في استرخاءة الدنوّ

والنسوة المتشحات بالسواد

تحت المصابيح، على أرصفة الرسوّ

ذابت عيونهنّ في التحديق والرنوّ

علّ وجوه الغائبين منذ أعوام الحداد

تشرق من دائرة الأحزان والسلوّ

.....

ينظرن.. حتى تتآكل العيون

---

[1] – الديوان، ص 154 – 256.

تتآكل الليالي،

تتآكل القطارات من الرواح والغدوّ

والغائبون في تراب الوطن - العدوّ

لا يرجعون للبلاد..

لا يخلعون معطف الوحشة عن مناكب الأعياد![1]

فهذه القوافي المطردة (الدنو، الرسو، الرّنوّ، السلو، الغدو، العدو) تنسجم نفسياً وإيقاعياً مع حركة القطار حين يقترب من المحطة، وحين يستخدم الكبح على مراحل متتابعة.

3 - 3 - 2 - البناء: يماهي الشاعر بين الأحداث التاريخية والأحداث المعاصرة في أبنية فنية متعددة، منها التداخل، كما في قصائد "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، و"الأرض والجرح الذي لا ينفتح" و"العشاء الأخير"، و"حديث خاص مع أبي موسى الأشعري"، و"الموت في.. الفراش"، و"خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين"...إلخ، حيث تتداخل الأحداث وتتشابك داخل النسيج الفني لهذه القصائد، فقصيدة "البكاء بين يدي رزقاء اليمامة" تقوم على تعدد الأصوات. «فالصوت المعاصر الذي تبدأ به لجندي شهد الهزيمة، ثم صوت "عنترة"، ثم صوت "الزباء"، ثم عودة إلى "زرقاء اليمامة" ثم الختام بالصوت الأول مرة أخرى، وهذا التداخل يتم بمهارة فنية عالية لا تنفر القارئ ولا تشتت ذهنه، فكل من هذه الأصوات مكمل للآخر، ويمثل مرحلة من مراحل نمو وتصاعد القصيدة»[2].

واعتمد الشاعر على أسلوب الاسترجاع، أو "الفلاش باك" في عدد من قصائده، ومنها "حديث خاص مع أبي موسى الأشعري"، و"من أوراق أبو نواس".

---

[1] – الديوان، ص 309 – 310.

[2] – منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل، ص 232.

ففي القصيدة الثانية، يسترجع الشاعر ذكريات الصبا عند النواسي في الورقة الأولى، ويتمادى في الاسترجاع حتى يخيم على القصيدة كلها، مثلما نجد في الأوراق: الثالثة، والخامسة، والسابعة.

ونلحظ هنا، أنّ أمل دنقل حين يتعامل مع الشخصيات التراثية، ينزع نحو إلباسها حلة معاصرة تتساوق مع معطيات العصر، فيلجأ في أحيان كثيرة إلى وصف الحادثة التاريخية بشكل معاصر، مثلما نرى في المقطع الأول من قصيدة "حديث خاص مع أبي موسى الأشعري":

... إطار سيارته ملوث بالدم !

سار.. ولم يهتم!!

كنت أنا المشاهد الوحيد

لكنني.. فرشت فوق الجسد الملقى جريدتي اليومية

وحين أقبل الرجال من بعيد..

مزقت هذا الرقم المكتوب في وريقة مطوية.

وسرت عنهم.. ما فتحت الفم!![1]

وحين نفك رموز المشهد المعاصر، ندرك من خلاله أنّ الشاعر مارس من خلاله إسقاطاً واعياً على حادثة "التحكيم" الشهيرة، وما انجرّ عنها من تبعات، كقتل علي واستيلاء معاوية على السلطة. ومن هنا، يمكن أن ترمز السيارة إلى الحيلة الخاطفة التي استعملها "عمرو بن العاص" للاحتيال على "الأشعري"، والدم دم علي الضحية، و"أبو موسى" هو الشاهد الوحيد المدرك لتفاصيل الخدعة - الجريمة وأبعادها. ولكنه يتجاهل الأمر بدعوى

[1] – الديوان، ص 229.

محاذاة خطو الله، وأما ضمير الهاء في "سيارته"، فيعود على "معاوية" الذي أردى "علياً" قتيلاً وفرّ إلى السلطة.

إنّ البناء الذي يشيده أمل دنقل في قصائده، يستوحي القديم فيما هو يقول المعاصر، ساعياً من خلال تتبع حركية التاريخ إلى الحفر في خبايا الواقع، وتشوّف المستقبل.

3 - 3 - 3 - النزعة الدرامية: إنّ جدلية القديم والجديد هي من يخلق النزعة الدرامية في القصيدة. واستخدام الشاعر لهذين المعطيين بطريقة متوازية حينا ومتداخلة حينا آخر، مع الحوار الذي يولده تلاحمهما في نسيج القصيدة، يؤدي إلى وجود بعد درامي تصطبغ به الأحداث، وتتحرر القصيدة من الغنائية والذاتية.

ففي قصيدة "سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس"، يستلهم الشاعر أحداثاً تاريخية من الزمن القريب، كاحتلال القدس القديمة، والحرب الأهلية في لبنان وما أعقبها من تصفية طالت فصائل المقاومة الفلسطينية المتحصنة هناك، والقوى الثورية التي كانت تدعمها. ثم يعرّج على الأردن ليصوّر وحشية المذابح التي أقيمت للفلسطينيين على يد الجيش الأردني في "أيلول الأسود".

كل هذه الأحداث جعلت البناء الدرامي للقصيدة، يتنامى ويتراكم. وفي المقابل، يطالعنا بناء درامي آخر من خلال تحركات البطل الفدائي "سرحان بشارة سرحان"، ودوافعه النفسية والقومية.

وسرعان ما يلتحم الخطّان الدراميان معاً في الإصحاح السادس من القصيدة، حيث يتعقب الشاعر تحركات سرحان من الخارج من خلال الخلفية التاريخية للأحداث المتعلقة باحتلال فلسطين، ومساعي السلام المذلّ التي حركت نوازعه نحو القيام بعمله البطولي الفردي، لمّا عجزت الأنظمة العربية عن ذلك.

تبدأ الأحداث في القصيدة باحتلال فلسطين، وعودة الجيوش العربية مهزومة في حرب 1948:

عائدون؛

وأصغر إخوتهم (ذو العيون الحزينة)

يتقلب في الجب

أجمل إخوتهم.. لا يعود !

وعجوز هي القدس (يشتعل الرأس شيباً)

تشم القميص فتبيضّ أعينها بالبكاء،

ولا تخلع الثوب حتى يجيء لها نبأ عن فتاها البعيد[1]

ثم تتطور الأحداث ويتضاعف البعد الدرامي بتواتر الأخبار الواردة عن الحرب الأهلية في لبنان. يقول في الإصحاح الثالث:

منظر جانبي لفيروز،..

(وهي تطل على البحر من شرفة الفجر)

لبنان فوق الخريطة:

منظر جانبي لفيروز،..

والبندقية تدخل كل بيوت (الجنوب)

مطر النار يهطل، يثقب قلبا.. فقلبا

ويترك فوق الخريطة ثقبا.. فثقبا

وفيروز في أغنيات الرعاة البسيطة

تستعيد المراثي لمن سقطوا في الحروب

تستعيد.. الجنوب![1]

[1] – الديوان، ص 344.

وإذا كانت حرب لبنان الأهلية هي آخر ما توصل إليه التدهور العربي لحظة كتابة القصيدة، فإنّ الشاعر يعتمد على الإسقاط لفضح الأنظمة العربية وخوفها من المواجهة المباشرة مع العدوّ، وانكفائها على نفسها مسخّرة وسائلها لقمع الشعب في الداخل، أو لسحق الفدائيين الفلسطينيين اللاجئين على أرضها. وأبرز مثال على فزع هذه الأنظمة، مذبحة أيلول الأسود:

منظر جانبي لعمّان عام البكاء
والحوائط مرشوشة ببقايا دم لعقته الكلاب
ونهود الصبايا مصابيح مطفأة..
فوق أعمدة الكهرباء
منظر جانبي لعمّان؛
والحرس الملكي يفتش ثوب الخليفة
وهو يسير إلى "إيلياء"
وتغيب البيوت وراء الدخان
وتغيب عيون الضحايا وراء النجوم الصغيرة
في العلم الأجنبي،
ويعلو وراء نوافذ "بسمان" عزف "البيان".![2]

ثم لا تلبث النزعة الدرامية أن تصل إلى ذروتها في الإصحاح السادس، باجتماع المستويين الدراميين واتحادهما، فيحضر الرصد التاريخي لتطور الأحداث بموازاة تحركات البطل "سرحان" من أجل الثأر من الأعداء وحلفائهم عن طريق استخدام السلاح:

---

[1] – الديوان، ص 346

[2] – الديوان، ص 347 – 348.

اِشترى في المساء

قهوة، وشطيرة

واشترى شمعتين، وغدارة، وذخيرة

وزجاجة ماء

.....

عندما أطلق النار كانت يد القدس فوق الزناد

(ويد الله تخلع عن القدس ثوب الحداد)

ليس من أجل أن يتفجر نفط الجزيرة

ليس من أجل أن يتفاوض من يتفاوض..

من حول مائدة مستديرة.

ليس من أجل أن يأكل السادة الكستناء[1].

كما تظهر النزعة الدرامية في شعر دنقل أيضاً، في استخدامه للمقابلات التاريخية، سواء بشكل متوازٍ أو بشكل متداخل في نسيج المقطع الشعري الواحد، وهذا ما نعثر عليه في قصيدة "رسوم في بهو عربي". فالتضاد الناجم عن مقابلة اللوحة الأولى باللوحة الثانية يخلق صراعاً درامياً ضارياً بين الماضي والحاضر. ومن خلال مواجهة هذا بذاك، يتضح التضاد الحاد، ويكشف الشاعر تهرّؤ الواقع العربي الراهن وتلاشيه. فقد رصد في اللوحة الأولى وجهاً مشرقاً للأمجاد العربية في الأزمنة الزاهرة:

[1] – الديوان، ص 348 – 349.

اللوحة الأولى على الجدار:

ليلى "الدمشقية"

من شرفة "الحمراء" ترنو لمغيب الشمس،

ترنو للخيوط البرتقالية

وكرمة أندلسية، وفسقية

.....

وطبقات الصمت والغبار!

نقش

(مولاي، لا غالب إلا الله!)[1]

هكذا كان واقع الأجداد، أما واقع الأحفاد، فيقدمه الشاعر في اللوحة الثانية، والتي تشير إلى حرق المسجد الأقصى على أيدي العصابات الإسرائيلية، وعجز العرب عن حماية مقدساتهم:

اللوحة الأخرى.. بلا إطار

للمسجد الأقصى.. (وكان قبل أن يحترق الرواق)

وقبة الصخرة، والبراق

وآية تآكلت حروفها الصغار!

نقش

(مولاي لا غالب إلا النار!)[2]

---

[1] – اليدوان، ص 386.

[2] – الديوان، ص 386 – 387.

فالشاعر يدفع المتلقي، من خلال هذا التضاد إلى أنْ يتخذ موقفاً تجاه مجريات راهنة. ثم تزداد حدة النزعة الدرامية، وتحتدم أكثر عندما تتحقق المعطيات المتضادة والوقائع المتنافرة داخل المقطع الشعري الواحد، حيث يبرز اسم "سرحان" نموذج الثائر المتمرد الذي يسعى لاسترداد المجد العربي المغتصب في المقطع الثالث، إلا أنّ خلفية اللوحة يخصصها الشاعر لمعاوية بن أبي سفيان، ولشعرته التي تحدد علاقة السلطة بالشعب.

ومن خلال التناقض بين "الثوري" و"السلطوي" يصبح الممسك بالثورة كالممسك بالنار الحارقة.. نار العدوّ المغتصِب في الخارج، ونار السلطة الغاشمة التي لا تسعى للتحرير بقدر سعيها لترسيخ هيمنتها على الشعب في الداخل:

اللوحة الدامية الخطوط، والواهية الخيوط

لعاشق محترق الأجفان

كان اسمه "سرحان"

يمسك بندقية.. على شفا السقوط!

نقش

(بيني وبين الناس تلك "الشعرة"

لكن من يقبض فوق "الثورة"

يقبض فوق "الجمرة"!)[1].

3 - 3 - 4 - الحركة: إنّ الانتقالات التاريخية يواكبها تغيّر وتبدّل على مستوى الحركة، فكلما تصاعد الصراع الدرامي تضاعفت حدة الحركة، ممثلة في تبدل الأفعال. «أما اللغة

[1] – الديوان، ص 387.

فتلين حدتها عندما تلتحم بنسيج عصري وتميل إلى البساطة ورصد المفردات الحياتية البسيطة، أما ما ترتبط بواقعة تاريخية فإنها تتحوّل إلى تراكيب تقليدية، ويصبح جرسها ذا رنين حاد، كما تميل إلى الجزالة والإطناب والمباشرة»[1].

وأما الأفعال، وعندما تنتقل الحركة من الماضي إلى الحاضر، تتحوّل بدورها من الماضي إلى الحاضر، وهذا ما يعكس الاستمرار. ولعل مطلع قصيدة "الموت في.. الفراش" الذي يمتح من روح العصر الأموي، يؤكد وجاهة هذا الرأي حين نقارنه ببقية مقاطع القصيدة نفسها، بما يشتمل عليه من تبدل الأفعال والميل إلى استخدام الصور الموحية بدلاً من المباشرة والسردية. يقول الشاعر في هذا المقطع:

أيها السادة: لم يبق اختيار
سقط المهر من الإعياء،
وانحلّت سيور العربة
ضاقت الدائرة السوداء حول الرقبة
صدرنا يلمسه السيف،
وفي الظهر: الجدار!
.....
أيها السادة: لم يبق انتظار
قد منعنا جزية الصمت لمملوك وعبد
وقطعنا شعرة الوالي "ابن هند"
ليس ما نخسره الآن..
سوى الرحلة من مقهى إلى مقهى..
ومن عار.. لعار!![1]

[1] – منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل، ص 238.

فقد استخدم في هذا المقطع الأفعال الماضية (سقط، انحلّ، ضاق، منع، قطع) في مقابل ثلاثة أفعال مضارعة (يبقى، يلمس، نخسر). واستخدم الوصف والسرد والتشبيه لتوضيح الصورة، وكان الصوت عالياً ومباشراً. أما المقطع الذي يليه، والذي يعبّر عن واقع الهزيمة بعد حزيران 1967، فتختلف فيه الأفعال، وتنحاز الصورة - إلى حد ما - نحو التعقيد، واستخدام الاستعارة. كما تخفت حدة الصوت ليقترب من الهمس، وتسود الحركة التي تتهادى نحو السكون انتظاراً لتوقف القطار في المحطة.

[1] – الديوان، ص 308 – 309.

المبحث الخامس:

موضوعاتية الصراع العربي الإسرائيلي من خلال استخدام الرمز الشعبي

* تمهيد

1 ـ سيرة الزير سالم

2 ـ الملامح العامة للتوظيف الشعبي

2 - 1 - المضمون

2 - 2 - الشكل

* تمهيد:

يتحدد مكان "السيرة الشعبية" في التعريف العلمي «بين التاريخ والأدب، فهي تاريخ من حيث تناولها لحياة فرد له أهميته كموجّه للأحداث في عصر، أو جماعة لعبت في تاريخ الشعب والإنسانية دوراً ذا أثر. وهي أدب من حيث كونها انطباعات مؤلفها، وتتلوّن بثقافته ووضعه الاجتماعي وموقفه من الحياة، أي أنها ليست عملاً علمياً تاريخياً يعتمد على الوثائق الثابتة القيمة، المحققة الوجود، ثم ينهج إلى مناقشتها ومقابلتها ببعضها البعض لاستخلاص الحقائق المجردة (...) بل هي قد لا تُعنى على الإطلاق بهذا التمحيص والمناقشة وقد تختار أضعف الأقوال بما يتفق دون غيره مع موقف المؤلف ووجهة نظره. وهذا يؤكد ذاتية السيرة كعمل. وليست الذاتية من العلم في شيء، وإنما هي إلى الأدب أقرب وبه ألصق»[1].

أمّا كاتب السيرة الشعبية، فهو يستمد أبطاله «من الأساطير العربية، واستعان استعانة كاملة فيما تتيحه الأسطورة من حركة لا تعرف التحديد المكاني ولا الزماني للبطل، كما لا تعرف التحديد الذي يرتبط بالقدرات البشرية في إمكانيات البطل. ذلك أن بطله في الأصل بطل أسطوري، إذ السيرة شعبية من حيث المتلقي، وشعبية من حيث التعبير عن مجاميع الشعب. فالبطل فيها يعكس آمال المجموعة وأحلامها، بل إنه يمثل في الحقيقة حلمها، والحلم لا يتقيد بما يقيّد البطل البشري من مواضعات وقدرات محددة فبطل السيرة الشعبية يمثل قدرة المجموعة على مواجهة القوى وهزيمتها وتحقيق كيانها والشعور بذاتها»[2].

وقد تمكن الشاعر المعاصر من الإفادة من هذه المعطيات والإمكانات التي يزخر بها الموروث الشعبي من منطلق أنّ «للتراث الشعبي ميزة مهمة، لأنه تراث قريب حيّ، وحين

---

[1] – فاروق خورشيد ومحمود ذهني، فن كتابة السيرة الشعبية، منشورات اِقرأ، بيروت، لبنان، ط2، 1980، ص 33 – 34.

[2] – المرجع نفسه، ص 30.

يلجأ الشاعر لا يحس أنه مثقل بما في الماضي الطويل من خلافات ومشكلات»[1]، ناهيك عن أنّ التراث الشعبي يتوفر على جاذبية تتمثل في «أنه يمثل جسراً ممتداً بين الشاعر والناس من حوله، فهو بذلك يؤدي دور المسرحية - إلى حد ما - في إيقاظ الشعور القومي وإبقائه حيّاً»[2].

غير أنه يلاحظ أن حظ «سيرنا الشعبية من اهتمام شعرائنا المعاصرين بالغ الضآلة إذا ما قيس بثراء هذه السير، وامتلائها بالأبطال والشخصيات الغنية بالأبعاد النفسية والاجتماعية والتي تصلح لحمل خلجات الشاعر المعاصر»[3].

1 ـ سيرة الزير سالم:

لا نبالغ إذا قلنا بأنّ توظيف "سيرة الزير سالم" في الشعر العربي المعاصر لم تشهد انتشاراً يعكس عمق المعاني والدلالات التي تمتلئ بها، والأبعاد النفسية والاجتماعية، ومختلف القيم التي تنبثق منها، باستثناء ديوان «أقوال جديدة عن حرب البسوس»" للشاعر أمل دنقل". وهذا على الرغم من أنّ هذه السيرة تعدّ من أهم السير والملاحم العربية عبر التاريخ.

فقد أفاد أمل دنقل من مضامين هذه السيرة، ووظفها في سياق التعبير عن قضية الصراع العربي الإسرائيلي، فجعل كليباً «رمزاً للمجد العربي القتيل أو للأرض العربية السليبة التي تريد أن تعود إلى الحياة ولا سبيل لعودتها أو بالأحرى لإعادتها إلاّ بالدم.. وبالدم وحده»[4].

---

[1] – إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، د. ط، 1978، ص 150.

[2] – المرجع السابق، ص. ن.

[3] – علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 210.

[4] – أمل دنقل، تذييل ديوان، أقوال جديدة عن حرب البسوس، ص 427.

ويشتمل هذا الديوان على قصيدتين؛ الأولى عنوانها "لا تصالح"، أو "الوصايا العشر"، وصدرت غداة التوقيع على اتفاقية فكّ الاشتباك الثاني سنة 1975، والثانية عنوانها "أقوال اليمامة ومراثيها"، ونشرت سنة 1980.

ويعتبر الديوان عملاً فنّياً متكاملاً قبل أن يكون وثيقة سياسية، فقد جاء ليؤرخ ويشهد على أشد حقبة من التاريخ الحديث حساسية ودقة، وهي الحقبة التي سبقت معاهدة (كامب ديفيد)، والتي استشرفها الشاعر وتنبّأ بها قبل وقوع الكارثة بأكثر من عامين.

كما يعتبر الديوان شهادة لا تقبل النقاش على أنّ «الشاعر العظيم... هو مستشرف صادق، وهو رائي صادق، وهو فنان يكتب المستقبل بأصابع الماضي.. إذ كيف نفسر تنبّؤ "أمل" بأن "السادات" سوف يوقّع اتفاقية صلح منفرد، قبل سنتين من توقيع هذا الصلح..؟!»[1].

جاءت قصيدة "لا تصالح" في مجملها على شكل أقنعة مستعارة من سيرة "المهلهل" أخي "كليب"، غير أنّ الشاعر دهمه الموت، ولم يتح له أن يكمل بقية الشهادات التي أراد أن يسوقها على ألسنة أقنعة أخرى من هذه القصة الشعبية.

ونالت هذه القصيدة حظوة وشهرة فاقتا ما نالته حتى قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، وذلك «لارتباطها بتجسيد موقف عربي قومي من الصلح مع العدوّ الإسرائيلي (...) وتقوم هذه القصيدة على عشر وصايا كأنها معارضة موازية للوصايا العشر التي خلفتها الديانة الموسوية»[2].

ونقرأ في هذه القصيدة وصايا "كليب" لأخيه الأمير "الزير سالم" التي كتبها بدمه بعد أن طعنه "جساس بن مرة" من الخلف وغدر به. فخطّ وصاياه والرمح مغروس في ظهره

---

[1] – شاكر النابلسي، رغيف النار والحنطة، ص 117.

[2] – جابر عصفور، أمل دنقل، الشاعر القومي، مجلة إضاءات، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 1996، نقلاً عن، عبلة الرويني، سفر أمل دنقل، ص 279.

ودماؤه تسح على الأرض. وفي هذا المستوى ترصد القصيدة «لحظة درامية ثرة، هذه اللحظة هي بداية مرحلة ونهاية أخرى، إنها العامل المؤثر في تغيّر علائق وأنماط حياة الكثيرين، وأولهم الأمير "الزير سالم" نفسه، الذي سيكفّ عن حياة المجون ويرتد إلى حياة الشدة، ويتخذ المواقف الحاسمة التي تجعل منه رجل حرب وقائد قبيلة، يسعى للانتقام لأخيه من قاتليه»[1].

حاول أمل دنقل في مواضع كثيرة من قصيدتي الديوان أن ينقل نصوصاً معيّنة، أو أحداثاً معيّنة، متوسلاً التصوير المباشر والدلالة الصريحة، مما أوقعه أحياناً في التقريرية، أو إعادة صياغة التعابير الشعرية بشكل منثور. غير أنّ ما وفق فيه الشاعر - في تصوّر البحث - هو خلق انسجام ورؤية جديدة لبناء القصيدة، أكثر لحمة وتماسكاً من الأحداث التي تقدمها السيرة نفسها؛ «فالترتيب الذي صاغه "أمل" لمقاطع قصيدته أو وصاياه العشر، ينم عن فهم عميق لخبايا النفس البشرية، وعن إدراك واعٍ لطبيعة التوجه، فهناك استخدام للحجج والمنطق العقلي، وهناك اللعب على أوتار المشاعر الإنسانية، كما أنّ هناك حافزاً للدفع عن طريق استشراف الرؤيا المستقبلية»[2].

يضاف هذا إلى الطاقات الفنية للقصيدة الجديدة وقدرتها على إفساح المجال للشاعر لتحرير المقاطع من رتابة الإيقاع وقيد القافية. والمقارنة بين نصّيْ السيرة الشعبية والقصيدة من شأنها أن توضح ما نقول. فعلى مستوى السيرة الشعبية، كتب كليب وصاياه في قصيدتين: الأولى إثر طعنه من قبل جساس بن مرة، حيث أخذ عوداً وغمسه في الدم وأنشد:

يقول كليب اسمع يا مهلهل ... مذل الخيل قهار الأسود
على ما حلّ من جساس فيّا ... طعنّي طعنة منها بعود
أيا سالم توصّى باليتامى ... صغار بعدهم وسط المهود

[1] – منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل، ص 248 – 249.
[2] – المرجع نفسه، ص 246.

واسمع ما أقلك يا مهلهل وصايا عشر افهمْ المقصود
فأول شرط أخوي: لا تصالح ولو أعطوك زينات النهود
وثاني شرط أخوي لا تصالح ولو أعطوك مالا مع عقود
وثالث شرط أخوي لا تصالح ولو أعطوك نوقا مع كاعود
ورابع شرط أخوي لا تصالح واحفظ زمامي مع عهود
وخامس شرط أخوي لا تصالح وقد زادت نيراني وقود
وسادس شرط أخوي لا تصالح فإن صالحت لست أخي أكيد
وسابع شرط أخوي لا تصالح واسفك دمّهم في وسط بيد
وثامن شرط أخوي لا تصالح واحصد جمعهم مثل الحصيد
وتاسع شرط أخوي لا تصالح فإنّي اليوم في ألم شديد
وعاشر شرط أخوي لا تصالح وإلاّ قد شكوتك للمجيد[1]

والقصيدة الثانية لما قال للعبد: «بالله عليك أن تمهل عليّ قليلاً حتى أتودع من دار الدنيا وأكتب لأخي وصية أخرى، فقال العبد: اكتب يا مولاي رحمك الله. فأخذ كليب العود وكتب يقول:

يقول كليب من سادة ربيعة ودمعي فوق خدّي كالقناه
جفاني الدهر خلاّني سقيما فهذا الدهر كم مثلي فناه
خرجت أنا على مهري أسير فليس بيدي أنا سوى العصاه
فإذا ابن مرّة جاء خلفي يريد قتلي وإبليس طغاه
ضربته بعصاتي فوق ظهره تقنطر راح من فوق الوطاه
أتى من خلفه عبد غريب سريعاً أركبه ووقف حداه
فاستعد وجاني في حال وسرعة ونار بالحشا زادت لظاه
قالّي دير وجهك يا ابن عمّي يريد الغدر مني بالقفاه
فأحكم طعنة فينا سريعا وراح جساس هارب بالفلاه
هديت لك هدية يا مهلهل عشر أبيات تفهمها الزكاه

[1] – الزير سالم، أبو ليلى المهلهل، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 198، ص 61 – 62.

أول بيت أقوله أستغفر الله إلـه العرش لا يعبد سواه
وثاني بيت أقـوله الملك لله بسط الأرض ورفع السماه
وثالث بيت تـوصي باليتـامى واحفظ العهد وإياك تنساه
ورابع بيت أقوله الله أكبر علـى الدهر لا تنسى أذاه
وخامس بيت جساس غدر بـي أُنظر الجرح يعطيك النباه
وسادس بيت قلت الزير أخي شديد البأس قهار العداه
وسابع بيت سالم كون راجـل لأخذ الثار لا تعـطي وناه
وثامـن بيت بالك لا تخلّي لا شيخ كبير.. ولا فتاه
وتاسع بيت توصي باليتامى واحفظ العهد وإياك تنساه
وعـاشر بيت إن خالفت أمري أنا وإياك إلى قاضي القضاه[1]

وقد حرص أمل دنقل على الالتزام بنصوص الوصايا كما جاءت على لسان كليب، وتحقق له ذلك في مواطن كثيرة من القصيدة، كالتزامه بالاستهلال بفعل الأمر "لا تصالح" في مطلع كل وصيّة، ولو أن استخدام هذا الفعل وصل إلى سبع عشرة مرة، أي بزيادة سبع مرات عن نص السيرة الشعبية، وذلك استجابة لمتطلبات المواقف في القصيدة.

كما كان تركيزه أكبر على بعض الوصايا دون غيرها، فنوّع في تصوير المواقف المتعلقة بها، مثل الوصية المتعلقة باليتم واليتامى. وقد جاء في الوصية الأولى من القصيدة:

تلك الطمأنينة الأبدية بينمكا:

أنّ سيفان سيفك..

صوتان صوتك

إنّك إنْ متّ:

للبيت ربّ

وللطفل أب[2]

---

[1] – الزير سالم، أبو ليلى المهلهل، ص 62 – 63.

[2] – الديوان، ص 395.

كما تصور الوصية الثالثة الأطفال اليتامى، ومقدار الحرمان الذي يعانون منه، ويضرب مثالاً على ذلك بـ: "اليمامة" بيت كليب التي فقدت والدها وحرمت منه غدراً، مصوّراً حالتها النفسية:

وتذكّر
(إذا لان قلبك للنسوة اللابسات السواد ولأطفالهن الذين
تخاصمهم الابتسامة)
أنّ بنت أخيك "اليمامة"
زهرة تتسربل - في سنوات الصبا -
بثياب الحداد
كنتُ إن عدتُ:
تعدو على درج القصر،
تمسك ساقي عند نزولي..
فأرفعها - وهي ضاحكة -
فوق ظهر الجواد.
ها هي الآن.. صامتة.
حرمتها يد الغدر:
من كلمات أبيها،
ارتداء الثياب الجديدة،
من أن يكون لها - ذات يوم - أخ!
من أب يبتسم في عرسها..
وتعود إليه إذا الزوج أغضبها..
وإذا زارها.. يتسابق أحفاده نحو أحضانه

لينالوا الهدايا..

ويلهوا بلحيته (وهو مستسلم)

ويشدّوا العمامة

لا تصالح

فما ذنب تلك اليمامة

لترى العش محترقاً.. فجأة،

وهي تجلس فوق الرماد[1].

وأما الوصية الخامسة، فتحرص كذلك على التأكيد بأنّ مستقبل هؤلاء الأيتام غير مأمون في غياب الوالد المسؤول،. ويتسع مفهوم الأب، هنا، ليتجاوز الدلالة المباشرة الصريحة، ويشمل راعي القبيلة، أو الجماعة وقائدها:

كيف ترجو غدا.. لوليد ينام

- كيف تحلم أو تتغنى بمستقبل لغلام

وهو يكبر - بين يديك - بقلب منكّس؟[2]

وتتكرر هذه الصورة – صورة اليتم – في قصيدة "أقوال اليمامة ومراثيها"، فنرى من خلالها بنات "كليب" الصغيرات حائرات يسائلن أختهن الكبرى "اليمامة" عن الأب الغائب:

أسائل:

من للصغار الذين يطيرون - كالنحل - فوق التلال؟

.....

بنات أبي - الزهرات الصغيرات - يسألنني

---

[1] – الديوان، ص 397 – 399.

[2] – الديوان، ص 401.

لمَ أبكي أبي

ويبكين مثلي،

ويخلدن للنوم حين أغالب دمعي

وأروي لهن الحكايا

عن الملك النسر

والملك الثعلب

فإنْ نمن.. جاء أبي.. ليهزّ الأراجيح..

يلمس وجناتهن

ويعطي لهن اللعب

ويمضي.. وعيناه مسبلتان..

وساقاه تشتكيان التعب..[1]

وسرعان ما يستحيل هذا الأرق الشخصي الذي تكابده "اليمامة" إلى سؤال وجودي خالص، يخوض في مفهوم الموت وماهيته ودواعيه:

هل عرف الموت فقْد أبيه

هل اغترف الماء من جدول الدمع،

هل لبس الموت ثوب الحداد الذي حاكه.. ورماه؟

خصومة قلبي مع الله[2].

ودائماً في سياق الإسقاطات التاريخية على موضوعة الصراع العربي الإسرائيلي، وحرص الشاعر على تأكيد أنّ الصلح لا يعيد الحق لأصحابه، تطالعنا في الوصيتين الثانية

---

[1] – الديوان، ص 415 – 416.

[2] – الديوان، ص 419.

والخامسة، وعلى لسان كليب، دعوته الصريحة لإعلان حرب بلا هوادة على الأعداء الذين كانوا سباقين إلى الخيانة والغدر، حتى ترتوي الأرض من دمائهم. وفي هي المستوى، تكاد الصياغة تتطابق مع صياغة السيرة الشعبية:

سيقولون:

ها نحن أبناء عم.

قل لهم: إنهم لهم يراعوا العمومة فيمن هلك.

واغرس السيف في جبهة الصحراء.

إلى أن يجيب العدم

.....

وارِ قلبك بالدم..

وارِ التراب المقدس..

وارِ أسلافك الراقدين..

إلى أن تردّ عليك العظام![1]

وتتجاوب القصيدة مع ما ورد في الوصية الثانية لكليب في السيرة الشعبية، لا سيما البيت السابع، حيث يقول:

وسابع بيت سالم كون راجل لأخذ الثار لا تعطي وناه

ويتفاعل أمل دنقل مع هذا البيت، ويعيد تشكيل هذا المطلب في المقطع السادس من القصيدة:

سيقولون:

[1] – الديوان، ص 396 – 401.

ها أنت تطلب ثأراً يطول

فخذ - الآن - ما تستطيع:

قليلاً من الحق..

في هذه السنوات القليلة.

إنه ليس ثأرك وحدك،

لكنه ثأر جيل فجيل

وغدا..

سوف يولد من يلبس الدرع كاملة،

يوقد النار شاملة،

يطلب الثار

يستولد الحق

من أضلع المستحيل.

لا تصالح،

ولو قيل إن التصالح حيلة

إنه الثأر

تبهت شعلته في الضلوع..

إذا ما توالت عليها الفصول..

ثم تبقى يد العار مرسومة (بأصابعها الخمس)

فوق الجباه الذليلة[1].

وببراعة فائقة، يصور الشاعر آخر اللحظات في حياة كليب - رمز المجد العربي القتيل - ويضفي عليها حِسّاً درامياً واضحاً. ففي الوقت الذي لا تتجاوز الأحداث في السيرة

[1] – الديوان، ص 402 – 403.

مستوى الرصد والتأريخ، يحاول أمل دنقل عدم الاكتفاء بهذا المستوى، مستخدماً الحركة والإيقاع البطيء الذي يتنامى بالتدريج. فتتتابع الأحداث وتتطور من خلال الرؤية الفنية، حتى كأنّ الشاعر يستخدم "كاميرا" تلاحق عدساتها حركة الأحداث بتأنٍّ واتّزان. وهذه مقابلة أخرى بين النصين:

تقول السيرة: «.. فتحمس جساس ونهض ومسك له العبد فركب ثم تقدم نحو كليب والرمح في يده وطعنه في ظهره فخرج يلمع من صدره فوقع على الأرض يتخبط في دمه فبكى كليب ملء عينيه ودمعه يسيل على خديه فلما رآه جساس على تلك الحالة ندم وتأسف على ما فعل فتقدم إليه وقبّله من لحيته وعارضيه وضمه إلى صدره ووضع رأسه على ركبتيه وقال سلامتك يا ابن عمي يا أبا اليمامة فقد حلّت بي الندامة (...) فقال كليب من حلاوة الروح: هذا حكم الإله المتعال وما كان منك أن تبادلني بهذه الفعال (...) وما بكائي على مال ولا نوال وإنما بكائي على اليتامى ولكن لهم رب لا يغفل ولا ينام وأبكي أيضاً على غدرك فإنك قتلتني بالغدر والعدوان ولست من أقراني في الميدان ولا في ملتقى الفرسان (...) ولا تظن بأنه يصفى لك بعد الآن زمان...»[1].

ويصوّر الشاعر لحظة الاحتضار هذه في المقطع السابع من "الوصايا العشر"، فيقول:

لم يصح قاتلي بي: «انتبه»!.
كان يمشي معي..
ثم صافحني..
ثم سار قليلاً
ولكنه في الغصون اختبأ!
فجأة:

[1] – سيرة الزير سالم، ص 60 – 61.

ثقبتني قشعريرة بين ضلعين...

واهتز قلبي - كفقاعة - وانفثأ.

وتحاملت، حتى احتملت على ساعديّ

فرأيت: ابن عمي الزنيم

واقفاً يتشفى بوجه لئيم

لم يكن في يدي حربة،

أو سلاح قديم،

لم يكن غير غيظي الذي يتشكى الظمأ[1].

فاستخدام عنصري الحركة وانتقال الرؤية في هذا المقطع أضفى عليه نفساً درامياً، فرافق الشاعر جساساً، ثم رافق كليباً، ثم عاد لتصوير ملامح جساس، وعاد مرة أخرى إلى كليب، متقصداً في كل ذلك إثارة المتلقي، وإعداده لشيء ما سوف يحدث، ومن ثَمّ تحفيزه على المتابعة من خلال عنصر المفاجأة رغم الصبغة المتتالية للأحداث، ورغم أنها معلومة مسبقًا للمطلعين على أحداث السيرة، غير أنّ صياغتها برؤية فنية معاصرة أكسبها أبعاداً دلالية جديدة. فالقارئ العربي ينظر إلى هذه الأحداث من خلال الراهن السياسي المعيش، وفي ضوء الواقع المليء بالخيانة العربية - العربية التي هوّنت من شأن العرب وجعلتهم غير قادرين على مواجهة العدوّ المشترك. فتآمرهم على بعضهم البعض، واستقواؤهم بالعدو هو الذي زاد هذا العدو غطرسة وتعجرفاً.

لقد كانت أمنية الشاعر أن يجعل لبقية الشخصيات الأساسية لهذ السيرة شهادة تدلي بها، وهي "الجليلة" زوجة كليب، و"جساس"، و"المهلهل" وغيرها من الشخصيات «ليصوغ من هذه الحرب [حرب البسوس] موازيات رمزية للواقع العربي المعاصر، ويصوغ من شخصياتها

[1] – الديوان، ص 404 – 405.

موازيات مماثلة لاتجاهات الحاضر»[1]. لكن هذا الحلم لم يتحقق منه سوى قصيدة "لا تصالح" التي تستدعي كلياً في لحظاته الأخيرة، وقصيدة "أقوال اليمامة" التي ترفض الصلح مع قاتل أبيها رمز المجد العربي القتيل، أو الأرض العربية السليبة. ولكن إذا كان هذا الحلم لم يكتمل، فإنّ ما أنجز منه يكفي لإبراز حلم الشاعر القومي بوطن عربي يعيش فيه الإنسان تحت ظلال الحرية والعدالة، ويستعيد فيه المستقبل أمجاد الماضي:

كعنقاء قد أحرقت ريشها

لتظل الحقيقة أبهى..

وترجع حلتها في سنا الشمس.. أزهى..

وتفرد أجنحة الغد..

فوق مدائن تنهض من ذكريات الخراب!![2]

هذه هي المدائن العربية التي تنهض من ذكريات الخراب، والتي ما فتئ أمل دنقل يحلم بها. وفي سبيل هذا الحلم انطبع شعره بخاصية ظلت ملازمة له، وهي «خاصية الرفض بمعانيه المتعددة، الرفض السياسي لتراجع أنظمة الحكم والهزائم المصاحبة لدكتاتورية حاكميها. والرفض الاجتماعي لصورة النفاق التي تمزق الحياة وتعوق التقدم، والرفض الفكري لكل ما يشد العقل إلى قيود التخلف، أو التقاليد الجامدة، والرفض الوجودي لكل ما يحرم الإنسان من أن يمارس حضوره الفاعل في الوجود»[3].

إنّ القيمة الفنية والسياسية لقصيدتيْ "الوصايا العشر" و"أقوال اليمامة ومراثيها"، لا تنبع فقط من كون الشاعر استطاع التنبؤ بوقوع الكارثة، بل في كونه حذّر منها:

---

[1] – جابر عصفور، أمل دنقل.. الشاعر القومي، ص 279.

[2] – الديوان، ص 423.

[3] – جابر عصفور، أمل دنقل.. الشاعر القومي، ص 280.

لا تصالح على الدم.. حتى بدم!

لا تصالح! ولو قيل رأس برأس!

أكلّ الرؤوس سواء؟!

أقلب الغريب كقلب أخيك؟!

وهل تتساوى يد.. سيفها كان لكْ

بيدٍ سيفها أشكلك؟[1]

لقد تمكن الشاعر في هاتين القصيدتين من توظيف الموروث الشعبي العربي توظيفاً فنياً جيداً، بحيث استطاع هذا النفَس التراثي أن يكسب القصائد أبعاداً إنسانية جديدة وقيماً فنية دعمت الرؤية الشعرية المعاصرة.

فهذا التناسق والانسجام بين السيرة الشعبية القديمة والحدث «من حيث وحدة الموضوع ووحدة الأحداث، ووحدة الشخصيات أيضاً»[2] هو الذي جعل هذا الديوان شاهداً شعرياً على إحدى أدق المراحل في التاريخ العربي الحديث.

فالشعر الذي قيل في ديوان "أقوال جديدة عن حرب البسوس" ليس شعر مناسبات، بل هو شعر مصير، وشعر قضية لا تزول بزوال السنين. وهي ليست قضية الشعب العربي وحده، ولكنها قضية كل الشعوب التي سلبت حقوقها، والشعوب المغلوبة على أمرها في كل زمان ومكان.

ومن ثم جاء الديوان صرخة مدوّية منطلقة من أعماق كل حرّ أبيّ لتقول "لا" للسلام مع من اغتصب الأرض، ونهب خيراتها، حتى يرحل عنها نهائياً. فقد رفض كل فرضيات الصلح مهما كانت مغرية، وحجته في ذلك هي[1]:

---

[1] – الديوان، ص 396.

[2] – شاكر النابلسي، رغيف النار والحنطة، ص 118.

1 -الصلح يتضمن التنازل عن قيم نفسية واجتماعية لا يُتنازل عنها.

2 -الصلح تفريط في حق الضحايا الذين سقطوا في الحرب.

3 -الصلح لا قيمة له ولا مكان ولا احترام عند قوم لا يحفظون العهود.

4 -الصلح تفريط في حق الأحياء من الأرامل والثكالى واليتامى.

5 -لا يستقر حكم ولا ملك ولا شرف بالصلح مع أعداء اتسموا بالخيانة والغدر.

6 -شعارات الصلح والسلام التي يطبقها الأعداء وحلفاؤهم لا تمثل حقيقة نواياهم.

7 -مقولة خذ اليوم ما تقدر عليه من أرض وغدا يأتي بعدك من ينهض لتحرير بقيتها، تمثل منطقاً واهياً لأنّ الثأر تخفت الحماسة له مع الأيام و «تبهت شعلته في الضلوع، إذا ما توالت عليه الفصول»[2].

8 -نحن أمة الضحايا.. الأرض والمال والرجال.. واستيفاء الحقوق ممن غدروا بنا أمر منطقي يتفق مع مبادئ الحق والعدالة.

9 -أعداؤنا ليسوا أقوى منا حتى نقبل الصلح معهم، وخاصة إذا لم يكن الصلح «معاهدة بين ندّين في شرف القلب لا تُنتقص»[3].

10 -دعاة الصلح لا يمثلون المصلحة الحقيقية للوطن، إنما هم دعاة استسلام ليتفيّئوا - في هدوء - ظلال الرفاهية.

ومن الواضح أن الموقف الذي استغرق اهتمام الشاعر في هذا الديوان «وحرص على تفصيله وشحنه بالعناصر الفكرية والشعورية، هو وصية كليب لأخيه المهلهل، وهي وصية

---

[1] . ينظر جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ص 135، 136.

[2] – الديوان، ص 403.

[3] – الديوان، ص 406.

اراد الشاعر أن تعكس رؤيته المعاصرة لطبيعة الصلح مع إسرائيل»[1]. فهذا الصلح لا يمكن أن يتحقق، لأن الأرض التي اغتصبت بالقوة لا يمكن أن تسترد إلاّ بالقوة.

2 ـ الملامح العامة للتوظيف الشعبي:

يذهب أحمد كمال زكي في تعليقه على مسألة توظيف الشعراء للتراث الشعبي إلى أنّ «الذين جعلوا الأساطير – وسائر الحكايات الشعبية – محاور أعمالهم الأدبية تورطوا في مجموعة من الأخطاء أهمها الاكتفاء بسرد الأحداث الخرافية، أو الإشارة إلى الأعلام الأسطورية لمْحاً، أو استغلال الأسطورة نفسها على أساس كونها ميراثاً ثقافياً يمكن أن يبدو مجرد زينة. وبعض الأدباء يسيء الفهم الحقيقي لجوهر الأسطورة فيدعي أنّ لها معنى شخصياً يختاره هو، برغم الحقيقة التي تقرر أنّ الأساطير مستودع لمعتقدات الجماعة، ولها رواسب محددة في وجدان الشعب»[2].

إن هذا الموقف يدعو إلى الحذر في تعميمه على كل الشعراء والأدباء الذين استلهموا الأساطير والحكايات الشعبية، وكان في إمكان هذا الحكم أن يشمل البعض، أو حتى الغالبية كحدّ أقصى. أما أن يطلق بشكل تعميمي، فهذا من شأنه أن يطال شاعرية الأدباء وقدراتهم الفنية ومعارفهم وثقافاتهم، الأمر الذي قد يضعه في دائرة المغالطة، وعدم تحري الدقة العلمية.

ثم إن المبدع ليس عليه أن يتقيّد بالمستوى الدلالي المباشر للأسطورة أو الرمز الشعبي، بل عليه أن يمنح هذا المستوى من موقفه ورؤيته الخاصة، ويضفي عليه من وجدانه وتجربته الشعورية، «شريطة ألا ينتزع الشاعر الشخصية التراثية من سياقها الخاص ليضعها في سياق يتناقض مع تكوينها النفسي أو الفكري، أو ليجعلها تلعب دوراً يتناقض مع الدور الذي استقرّ لها في وجدان القارئ. إنه قد يضيف أو يحذف من سماتها بعض

[1] – جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ص 139.

[2] – أحمد كمال زكي، الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، ص 219.

الملامح التاريخية، ولكن بالقدر الذي يعمق من حضورها الدرامي والذي تحتمله طبيعة مكوناتها الأولى»[1].

ولعل أمل دنقل وفق في الإفادة من معطيات الموروث الشعبي بما ينسجم مع توظيفه للتعبير عن موضوعتيْه الفرعيتين: صراع المثقف والسلطة، والصراع العربي الإسرائيلي، والمنبثقين من الموضوع الرئيسي المهيمن في شعره والذي دلّ عليه الإحصاء، وهو موضوع: الرفض والثورة، بعيدا عن الوقوع في المحاذير الفنية التي ألمح إليها أحمد كمال زكي. ويمكن رصد معالم هذا التوظيف انطلاقاً من محورين: المضمون والشكل.

2 - 1 - المضمون: وظف الشاعر نتفاً من حكايات "ألف ليلة وليلة" ومن سيرة "عنترة بن شداد"، ومن موّال "أدهم الشرقاوي" في التعبير عن الصراع بين السلطة والمثقفين. فمن حكايات ألف ليلة وليلة استلهم شخصيتيْ "شهريار" و"شهرزاد"، وجعلهما يتبادلان الأدوار ليصبح "شهريار" ضحية و"شهرزاد" جلاداً، بما يتناسب مع منطق التجربة الشعورية التي تقدم "شهريار" رمزاً للمثقف حامل الكلمة الذي يقع عليه الاضطهاد، و"شهرزاد" رمزاً للسلطة الغاشمة. «وحِرص الشاعر على استخدام هذه المفارقة نابع من تأكيده على أن الخلاص الفردي ليس هو الحل الأمثل، فحلم "ألف ليلة" في الهروب إلى مدينة الفردوس لا يتحقق إلا بتعاطي "المغيّبات"، وحتى في تحقق هذا الحلم الوهمي لا يستطيع هذا الشاعر/ المثقف أن يفر من قبضة السلطة التي تتعقبه حتى في أحلامه»[2]. وتنتهي القصيدة بالعودة إلى نقطة البداية من جديد.

[1] – محمود عبد الوهاب، حول استلهام التراث وقصائد أمل دنقل، مجلة أدب ونقد، عدد يونية/ يوليو 1985، ص 80.

[2] – منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل، ص 254.

وفي توظيفه لسيرة عنترة، عمل الشاعر على جعل هذه الشخصية رمزاً للمثقف، ومن سادة القبيلة رمزاً للسلطة التي فرضت على عنترة/ المثقف أن يضحي من أجل القبيلة، ولكنه بعدما فعل ما طلب منه قوبل بالجحود والنكران.

وفي استدعائه لموّال "أدهم الشرقاوي"، سعى إلى التوحيد بين "صلاح حسين"- نموذج المثقف المناضل - وبين "أدهم الشرقاوي". فكلاهما كان همه إحقاق الحق والعدل، غير أن قوى الظلم ممثلة في السلطة وأذرعها تنتصر عليهما وتحسم الصراع عن طريق التصفية الجسدية.

وأما سيرة "الزير سالم" فقد وظفها الشاعر للتعبير عن قضية الصراع العربي الإسرائيلي؛ فكليب هو رمز المجد العربي الضائع، أو الأرض المغتصبة، و"جساس بن مرة" قناع العدو الذي احتل الأرض بغير وجه حق، والزير سالم رمز النضال العربي من أجل دحر العدو وترسيخ الهوية العربية في الأرض العربية. ويرى الشاعر أن تحرير الأرض المحتلة دونه آخر قطرة دم تراق من أجسادنا ومن أجساد الأعداء.

2 - 2 - الشكل: ويتم رصد استخدام الرمز الشعبي من خلال الشكل انطلاقاً من المحاور التالية:

* اللغة: في السير الشعبية ترتبط اللغة بالنزعة القصصية، حيث تعتمد على تتبع الأحداث ورصد تفاصيلها وتطوراتها في حياة شخصية محددة أو مجموعة من الشخصيات. ويستخدم الشاعر هذه النزعة بلجوئه إلى طريقة القص، كما في قصيدة "حكاية المدينة الفضية"، حيث تنمو أحداثها وتتطور اعتماداً على فن الحكي.

كما يعتمد الشاعر على عنصري التشويق والإثارة اللذين يميزان السير الشعبية لتحفيز القارئ ولفت نظره، فلا يدفع بالأحداث إلى الواجهة دفعة واحدة، بل يتعمد طريقة "الجرعات" من أجل شدّ المتلقي إليه وجعله يتلهف لمعرفة بقية أطوار الحكاية.

وتساهم المصاحبات اللغوية في جعل القارئ يعيش الأجواء السحرية لعالم ألف ليلة وليلة، باستدعاء شخصيات هذه الحكايات مثل شهريار وشهرزاد ومسرور، أو حتى بتوظيف عنوان القصيدة نفسه (حكاية المدينة الفضية)، أو بعض تفاصيل هذه الحكايات (الترف - الخدم والحشم- القصور...إلخ)، ليقدم من خلال كل ذلك رؤية عصرية للموضوع الذي يعبّر عنه، يقول في هذا المقطع:

-«أغريب؟»

قلت: ما عدت غريبا

بيتنا كان على ربوة نجمة

كم قرأنا فيه عن سحر لياليك كثيرا

.....

قالت: «اِهدأ..

سوف تحكي لي هناك..»

وأشارت نحو قصر القبة الملساء،

ثم استطردت:

«إنه ملك أبي»![1]

وبعد ذلك ينتقل الشاعر إلى القصر، ويرسم صورة عن مهابته ونقوشه وزخارفه الثمينة، مضفيا عليها هالة أسطورية، وينتهي المشهد وقد تأبط الشاعر ذراع الأميرة بينما

[1] – الديوان، ص 295 – 296.

تعزف لهما الموسيقى. وفي الليل يلتقي بالأميرة في جلسة أنس وسمر، فتقصّ عليه حكاياها الجديدة:

ومشت راحتها فوق جبيني،

هتفت بي:"شهريار"

-« شهرزادي: أُسكبي شهد الرحيق المتواصل

ثم قُصّي من حكاياك الجديدة

من زمان لم أعد أسمع أشياء جديدة

أُسردي..»

-« لبيك يا مولاي.. قالوا...»[1]

فعن طريق استخدام هذا النسق الحكائي الذي يعتمد على النقلات المفاجئة والمتتالية، يحاول الشاعر توضيح موقفه من مسالة الصراع بين السلطة والمثقف.

* البناء: تركز السيرة الشعبية في بنائها الفني - عادة - على نسقين دراميين:

الأول يتكفل برصد تطور الأحداث ونموها في حياة بطل أو أبطال السيرة، كما يعنى برصد تطور شخصيات هؤلاء الأبطال، وهذا المستوى هو الأهم.

والثاني يتناول مجموعة من الحكايات الهامشية التي قد تثير الدهشة لدى المتلقي، وتجعله ينخرط في أحداثها، وذلك من خلال نسج بطولات خارقة أو معجزات لا تتحقق على أرض الواقع. وقد تكون هذه القصص - في أغلبها - من أجل تعضيد فكرة من أفكار السيرة نفسها، أو لتأكيد قيمة من القيم التي تدعو إليها.

[1] – الديوان، ص 298.

وتتوخى السيرة المراوحة بين السرد والغنائية، فتارة تعتمد على النسق القصصي المنبثق من تطورات الأحداث وتفاعلها، وتارة أخرى تعتمد على الشعر الغنائي المرتبط بالأحداث. وتساعد هذه المراوحة على كسر رتابة السياق، وعلى جعل السيرة أكثر تماسكاً، وعلى شدّ المتلقي إلى أحداثها دون أن يصيبه الملل. كما تلجأ السيرة - بالإضافة إلى ذلك - إلى جعل المتلقي يلتحم بالنص، وإلى دفعه ليكون مشاركاً في أحداثه، والاستعانة برأيه كعنصر متمّم للأحداث، بطرح الأسئلة (المعروف إجابتها ضمنا) عليه لجعل الإجابة تخرج على لسان المتلقي نفسه، فيصبح شريكاً فاعلاً ويندمج في الأحداث ويتلهف لمتابعة تطوراتها.

وقد أفاد الشاعر من فكرة توظيف هذين المستويين الدراميين للسيرة. ففي سيرة الزير سالم يركز على المستوى الأول، وهو الموضوع الرئيسي المتعلق بالانتقام، والأخذ بالثأر، متبوعاً بالمستوى الثاني وهو الموضوعات الفرعية التي تتولد من الموضوع الرئيسي، وترفده، كسرد مجموعة من الحكايات والقصص التي تعضد أحداثها فكرة الموضوع الرئيسي مثل تصويره مقتل كليب، وحالة اليمامة، ومعاهدات الصلح التي يراد لها أن تعقد...إلخ.

كما استخدم المنطق العقلي أو الحجاجي في توظيفه للسيرة، جاعلاً المتلقي يشارك في الأحداث عن طريق إلقاء الأسئلة وجعله يقر بالإجابات، مثل قوله:

لا تصالح !

.. ولو منحوك الذهب

أتُرى حين أفقأ عينيك،

ثم أثبت جوهرتين مكانهما..

هل ترى..؟

هي أشياء لا تشترى...

.....

هل يصير دمي - بين عينيك - ماء؟[1]

ففي هذه القصيدة يكثر الشاعر من طرح الأسئلة، وهو في الواقع ينتزع الإجابات التي يريدها هو من خلال طرح تلك الأسئلة، لأنها أسئلة معلومة الإجابة مسبقاً.

* الإيقاع: يلعب الإيقاع في السيرة الشعبية دوراً مهماً في قتل الإحساس بالرتابة التي قد تهيمن على الأحداث. ففي قصيدة "أشياء تحدث في الليل"، يستخدم الإيقاع للتعبير عن قضيته من خلال الموّال، مستعيناً ببحر الرجز لكي يقدّم من خلاله إيقاعات تقترب من "العديد". يقول:

دم القتيل أحمر اللون

دم القتيل أخضر الشعاع

.....

«أدهم مقتول على كل المروج»

«أدهم مقتول على الأرض المشاع»[2]

وإذا أضفنا قافية "العين" المفتوح ما قبلها إلى إيقاع القصيدة، فسوف نشعر بالحسرة والأسى من خلال نطق حرف "العين" المسبوق بالمد وكأنه نواح وتعديد. وهذا ما يتناسب مع الموضوع الرئيسي للقصيدة، وهو رثاء ثائر شهيد.

---

[1] . الديوان، ص 394، 395.

[2] – الديوان، ص 217 – 218.

ويتمثل الملمح الثاني من استخدام الإيقاع، في قصيدة "لا تصالح" حيث استخدم الشاعر تفعيلة المتدارك "فاعلن"، وتصبح بالتالي مفردة "لا تصالح" في حاجة إلى استكمال "السبب" الخفيف حتى تكتمل التفعيلة بوتد مجموع. وهو ما يعني شدّ المتلقي وجعله ينتظر مع كل كلمة "لا تصالح" ما يكملها. وبالتالي يوفق الشاعر في الاحتفاظ بالمتلقي متابعاً للقصيدة وتطوراتها. وهذا ما جعل أمل دنقل يكرر استخدام هذه الصيغة عشرين مرة في القصيدة.

خاتمة

خاتمة:

ها نحن نصل إلى نهاية هذا البحث الموضوعاتي في الرموز التراثية المستخدمة في المتن الشعري لشاعر الرفض أمل دنقل. ويحسن بنا التوقف والتأمل في نتائج البحث، بتقديم حصيلة عمل ما زال بحاجة إلى مزيد من الدراسات الجامعية التي من شأنها أن تسد الفراغات، وتتمم النقائص، وتضع لبنة أخرى في هذا المضمار.

وفيما يلي نسوق أهمّ النتائج التي أسفر عنها هذا البحث:

– إنّ القصيدة العربية المعاصرة، تمكنت من الإفلات من ربقة الأساليب الفنية القديمة، ودخلت عوالم الرمز الفني الذي يشحن التجربة الشعرية بإمكانات إيحائية تتمدد عبر أنسجة النص وعوالمه الخفية، حتى أصبح الشعر عبارة عن «مشروع رمزي».

ومن ثَمّ، أصبحت الكلمات التي يستخدمها الشاعر في قصائده ذات دلالات رمزية، وقد تكون تلك الدلالات - أو بعضها - متفقاً عليه عند معظم الشعراء، غير أن استخدامهم لها لا يكتسب قوة التأثير الشعري إذا لم يحسن الشاعر استغلال الأبعاد القديمة لهذا الرمز، وما لم يضف إليها أبعاداً جديدة تنبثق من رحم التجربة الشخصية.

وبالتالي، فالرمز لا يقتحم عوالم القصيدة بشكل اعتباطي، بل ينبغي على الشاعر أن يخلع على قصيدته مناخات خاصة تسوّغ لاستدعاء الرمز التراثي والاستعانة به؛ فالمعنى الرمزي للرمز التراثي لا يمكن تحييده خارج الأنسقة الدلالية للقصيدة و الادعاء بانه يحقق «الاكتفاء» الدلالي خارج هذه الأنسقة، وإنما يتكئ على السياق الخاص بالقصيدة من أجل إنتاج الدلالة. ولذلك فالرمز - كما يعتقد بعضهم – هو «ابن السياق» وإلا لما أمكنه أن يكون رمزاً فنيّاً.

ومن ثَمّ، يصبح الدور الأساسي للرمز هو استكشاف الدلالة الشعرية وخلقها عن طريق ما يسميه "هيقل": عامل «الإدهاش» الذي لا يستقيم إلا بمدى قدرة الشاعر على تمثّل الرمز الفني لكي يكون «للإدهاش» صفة جمالية في القصيدة.

والرمز التراثي ليس صورة مباشرة تكشف عن المعاني، وتنتهي بمجرد قراءة عابرة، فيفقد النص أبعاده العميقة، وندخل بذلك فيما يسمى بـ«القراءة الاستهلاكية»، بل على القارئ أن يعيد إنتاج النص وشحنه بروح جديدة مع كل عملية قراءة جديدة. فالمعاني متجددة ومتألقة ولا نهائية. وهذه الإمكانات الهائلة يتيحها الاستخدام الفني للرمز. فالطاقة الإيحائية الجبارة التي ينطوي عليها الرمز لا تقف عند حدود الرمز في حد ذاته، بل تأتي من توظيفه المناسب في سياق يمنحه طبيعة شعرية، أي أنه يكون مطية لترجمة الانفعالات المصاحبة للتجربة. وهذ ا ما يقتضي منا التعامل مع الرمز باعتباره قطعة أساسية في نسيج النص لا قيمة فنية لها خارج السياق الشعوري الذي يلف أجواء القصيدة.

– وفيما يتعلق بالرمز والصورة الشعرية، رأينا أن تظافر الأدوات المكونة للصورة الشعرية يمنح القصيدة ملامحها الخاصة. فعبر هذه الصورة الشعرية يمكن اقتفاء كل ما يتصل بالتصور الإيحائي في الخطاب الشعري.

فالرمز باعتباره أداة ذاتية – خاصة، يستخدمه الشاعر لتشكيل تصوره الجمالي، ويمكن رصده من قبل النقاد عن طريق مساءلة الصورة الشعرية، وفك رموزها، لأن الوجه الدلالي للصورة الشعرية كثيراً ما تمتزج فيه خبرات ومعارف من مصادر متنوعة، يقوم الرمز باحتوائها وإعادة تشكيلها في قالب إيحائي يمنح التجربة الشعرية أبعاداً انفعالية عميقة.

وإذا كانت الصورة سياقاً عاماً للخطاب الشعري، فإنّ الرمز جزء من هذا السياق العام، ويتم استخدامه في هذا السياق بأشكال متنوعة. لذا، يمكن أن نرصد للرمز مجموعة من

الملامح من خلال استخدامه الشعري، تتغير وتختلف باختلاف الأجواء الانفعالية التي يعيشها الشاعر لحظة الكتابة.

– وأما علاقة الشعر العربي بالتراث، فقد شهدت عدة تقلبات أفرزت ردود فعل مختلفة من قبل النقاد والشعراء، تراوحت بين التأييد والرفض. وكان لكل حججه ومسوغاته التي كانت غالباً أقرب إلى الغلوّ والشطط.

فأما الموقف المؤيد للتراث الذي كان أنصاره يرومون بعث إرث الآباء والأجداد، ورد الاعتبار إليه، فقد ولّده ما يشبه العجز عن مواجهة الحاضر، تبعه هروب إلى حصن الماضي المنيع والاعتصام به.

وأما الموقف المناوئ للتراث، فميزته الدعوة الصريحة إلى التحرر من الماضي وأعبائه، وترجم فنّياً بالنزوع نحو مجافاة الموروث العربي، في مقابل إقبال غير محدود على المناهل الثقافية الغربية. وقد تعزز هذا الموقف خاصة مع جماعة مجلة "شعر" حتى أصبح أحد أهم شعاراتها، ومثّل هذا الموقف على وجه الخصوص يوسف الخال وأدونيس.

وفيما بين هذين الموقفين المتوازيين، كان هناك خط معتدل وسطي، مثّله أصحاب التجربة الشعرية الجديدة من الشعراء الذين جاؤوا بعد الرواد، بحيث استطاعت هذه الفئة أن تنظر إلى التراث، لا على أساس أنه مسلّمات، أو مجرد مُثُل عليا، ونماذج نهائية تُحتذى، مثلما ذهب إلى ذلك أصحاب الموقف الأول، ولا على أساس أنه رسوم دارسة، واطلال بالية وجب رفضها، شأن الموقف الثاني، بل حاولوا النظر إلى هذا التراث من مسافة مناسبة، وأن يتمثلوه لا بوصفه قوالب جامدة، وأشكالاً جاهزة، بل روحاً وجوهراً ومواقف.

– وقد أجملنا عوامل توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر في العناصر التالية:

*** عوامل فنّية:** وتتمثل في وعي الشاعر بخصوبة التراث وثرائه بالإمكانات الفنية المتجددة، التي يستطيع الشعر المعاصر أن يمتح من آفاقها التعبيرية بلا حدود. فالقصيدة

التي تستخدم الرمز التراثي لا تقف عند مستوى هذا الرمز، بل تتجاوزه إلى إعادة إنتاج التراث وفق رؤية معاصرة.

*** عوامل ثقافية:** وتتمثل في ما يلي:

- التأثر بالحداثة الشعرية.
- التأثر بثقافة إليوت.
- إعادة إنتاج التراث.

*** عوامل سياسية واجتماعية:** فقد كانت الظروف السياسية والاجتماعية القاهرة التي مرّت بها البلدان العربية في العصر الحديث، والتي وُئدت فيها الحريات، وصار المثقفون والشعراء يعانون من قمع السلطة، أحد أهم الأسباب في عودة الشاعر إلى التراث ليتخفى وراءه ويتقنع بأقنعته حتى يعبّر عن واقعه البائس.

وبما أن الشاعر كان أكثر الناس اصطداماً بالسلطة، فقد لجأ إلى هذه "الحيلة" المتمثلة في استعارة الأصوات الأخرى ليسوّق رأيه دون أن يتعرض إلى بطشها .

*** عوامل قومية:** تفطن الشاعر - باعتباره لسان حال أمته - إلى أهمية استلهام التراث ليؤكد أصالته ورسوخه في هذه الأرض، إزاء المد التغريبي الجارف. فقد تضاعفت حاجته للاستنجاد بالتراث والتمسك بجذوره، خاصة بعد الحرب الكونية الثانية، وتعرُّض البلاد العربية إلى هزات عاصفة نتجت عنها حالة من الشعور العام بالارتباك والخذلان والإحباط. فلم يجد بُداً من التمسك بالتراث القومي، علّه يكون واحة الخلاص من وضع الذل والمهانة، ومن أجل تعزيز شعوره القومي.

*** عوامل نفسية:** وتتمثل فيما خلفته المدنية الحديثة من أثر على الإنسان المعاصر بزيفها وكآبتها، فراح يبحث عن مرفإ لأوجاعه وعذاباته. وكان التراث هو الملجأ الأمين الذي

احتمى في حضنه، وهذا الاحتماء بهذا الحصن الحصين هو في حد ذاته رد فعل طبيعي لحماية الحالة النفسية للأمة من الانكسار.

– وأما آليات توظيف الرمز التراثي في القصيدة المعاصرة، فهي ثلاث:

أولها يتمثل في استدعاء ملامح من الرمز التراثي، إما بتوظيف إحدى صفاته، أو بتوظيف بعض أقواله، أو عن طريق استلهام المدلول العام للرمز.

ويتمثل الثاني في التوظيف الطردي والتوظيف الانزياحي للرمز. والثالث يتمثل في موقف الشاعر المعاصر من الرموز المستدعاة، وفيه ثلاثة أفرع:

* التحدث من خلال الرمز.

* التحدث إلى الرمز.

* التحدث عن الرمز.

– وقد أفردنا المبحث الأخير من الفصل الأول للكلام عن المرجعيات التاريخية والإبستيمولوجية للمنهج الموضوعاتي، وأشرنا إلى الصعوبات التي شهدها المصطلح العربي المقابل لمصطلح (thématique) الفرنسي. فقد عرفت اللغة العربية مقابلات عديدة أهمها (الموضوعية - الموضوعاتية - المواضيعية).

فاقترح جوزيف شريم مثلاً، مصطلح (المواضيعية)، وذلك لتفادي الالتباس الذي قد تثيره كلمة (موضوعية) التي تعبّر عادة عن المقابل الفرنسي (objectivité). وأما سعيد علوش وهاشم صالح، فيقترحان مصطلح (موضوعاتية). بينما ترجمها عبد الكريم حسن بـ(الموضوعية)، وهو من أشهر الذين تبنّوا هذا المصطلح، يضاف إليه كل من عز الدين إسماعيل، وفؤاد زكريا، ويوسف خليف.

ويبرر عبد الكريم حسن هذه الترجمة بأن كلمتي (théme) و(objet) في اللغة الفرنسية تدلان في الأصل على نفس المعنى، ولذلك «فكل ما هو(théme) بوصفه موضوع تفكير أو تأمل أو نظر، هو (objet)، وكل ما هو (objet) هو (théme) لأنه قابل لأن يكون موضوع تفكير أو نظر أو تأمل. ولكن (objet) تتقابل مع (sujet) ولا تستطيع كلمة (théme) أن تحقق هذا التقابل»[1]. ومن أجل رفع الالتباس الذي قد يشوب مصطلح موضوعية الذي يقترحه مقابلاً لـ (thématique)، والذي قد يفيد المعنيين معاً، فإنه يدعو إلى العودة إلى السياق في كل مرة من أجل تمييز المراد من الكلمة.

وقد أحسسنا بأن عبد الكريم حسن، لا يكاد يحقق غرضه من رفع الالتباس، حيث إنه يعترف ضمنياً بعجز ترجمته الذي قد يحصل من جراء استخدام كلمة (موضوعية) بمعنييها المختلفين، ولذلك نراه يجيز استخدام أيّ من المصطلحات الثلاثة المتواترة (موضوعية، مواضيعية، موضوعاتية) رغم ما في الكلمتين الأخيرتين من ثقل واضح على حد تعبيره.

– هذا ما جعل الموضوعاتية في الخطاب النقدي العربي موضوعاتيات، بسبب عدم اتضاح الرؤية في هذا النوع من الممارسة أثناء مقاربة النصوص العربية، ومحدودية القدرة على تطبيقها، مما أدى «إلى عدم استقرار المصطلح ومفهومه ومبادئه في المشهد النقدي العربي».

– ثم إنّ المنهج الموضوعاتي - وباعتباره محاولة للإحاطة بالنص الأدبي من مختلف الجوانب - يسعى إلى أن يكون منفتحاً على المناهج النقدية الأخرى لسبر المناطق المعتمة والأغوار البعيدة في الخطاب الأدبي، وهذا ما ينجر عنه أن التحديد النظري لهذا المنهج يصبح غاية تطلب ولا تدرك.

[1]- عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص 46.

– وفي ضوء الشائع في المشهد النقدي العربي، وسعياً منّا للانسجام مع ما هو متواتر ومألوف، فإنّ البحث يستأنس بمصطلح (الموضوعاتية)، وبالتالي، فكلما استخدمنا قولاً لعبد الكريم حسن - الذي اعتمدنا عليه أكثر من غيره، خاصة في الفصول التطبيقية - ورد فيه كلمة (موضوعية) كمقابل للكلمة الفرنسية (thématique)، وضعنا أمامها كلمة [موضوعاتية] بين قوسين معقوفين لرفع الالتباس، وأما إذا استخدمها كمقابل للكلمة الفرنسية (objectivité) تركناها على حالها.

– اعتمد عبد الكريم حسن على المقولات النظرية لجان بيير ريشار، بل وتبناها في آرائه النظرية ومقارباته التطبيقية، خاصة في شعر السياب، وأهمها:

***الموضوع:** هو عند ريشار مبدأ (principe)، ما يعني أنه بؤرة المعنى وخليّته الرئيسية، ولذلك فهو المنطلق الذي تنطلق منه الدراسة الموضوعاتية وتعود إليه.

* كما أن الموضوع عنده «ديناميكية داخلية»، مما يجعل العمل الأدبي يقوم على شبكة من العلاقات الجدلية الخفية، وهذه العلاقات هي التي تمسك بزمام الجزيئات المكوّنة للموضوع.

* يقوم الموضوع على مبدإ (القرابة السرية) = (parenté secrète)، بمعنى أنّ هناك علاقات خفية تنسجها عناصر الموضوع عبر العديد من الأوجه في النص الأدبي.

* أهم ما يقوم به الناقد الموضوعاتي، وفي المقام الأول، هو إحصاء أو "كنس" نسبة تردد الموضوع (théme)، وملاحقته عبر نظام التواتر أو التكرار، كطريقة تسمح بالإلمام المعجمي أو السيميائي بالموضوع الرئيسي في النص.

وبالتالي، فالتكرار من أهم تمظهرات الموضوع، وهو دليل - عند الموضوعاتيين – على «الهوس (obsession)». وهذا ما يدعم قول رولان بارت بأن «الموضوع مكرر، بمعنى أنه يتكرر في كل العمل».

– أهم مفاهيم النقد الموضوعاتي عند ريشار هي: الموضوع - المعنى - الحساسية - العلاقة - التجانس - العمق - المشروع والقصيدة والوعي - المحايثة.

– ألمحنا إلى بعض الجهود العربية - وهي محتشمة - في النقد الموضوعاتي، بدءاً بعلي شلق وموضوعاتية الحواس، ثم عبد الفتاح كليطو وموضوعاتية القدر، وصولاً إلى عبد الكريم حسن الذي كان مشروعه يهدف إلى التأسيس لمنهج موضوعاتي عربي أكثر نضجاً وتطوراً.

ولم تكن المهمة سهلة على عبد الكريم حسن على اعتبار أن الدراسة الموضوعاتية زئبقية وهلامية، أي أنها تفتقر إلى الاستقلالية عن المناهج الأخرى، مما يحتم عليها البحث عن أدواتها في أقانيم منهجية أخرى.

بالإضافة إلى أن الناقد الموضوعاتي - كما يرى حميد لحميداني - بحكم استخدامه لكثير من أدوات المناهج الأخرى، يحاول دائماً أن ينفلت من التحديد، حتى يمكن القول إنّ الحرية هي الشيء الوحيد الثابت في العمل الموضوعاتي.

وتقوم خطوات المنهج عند عبد الكريم حسن على ما يلي:

* الإحصاء أو التكنيس.

* تحديد الموضوع الرئيسي.

* تحليل المفردات التابعة للموضوع الرئيسي.

* تحديد الموضوعات الفرعية للموضوع الرئيسي.

* تحديد شبكة العلاقات الموضوعاتية: وهي شبكة أشبه بالشجرة التي يمثل الموضوع الرئيسي جذعها، وتمثل الموضوعات الفرعية غصونها. وقد يتولد عن هذه الغصون فروع أصغر.

– أسرف المعجم النقدي العربي في تلقي المفهومين (théme) و (thématique) حتى تجاوزت المقابِلات العربية عشرة لكل منها.

وتتردى وضعية الجهاز الاصطلاحي العربي كلما ازداد عدد المصطلحات الأجنبية التي تتجاور دلالياً مع مفردة (théme) على غرار (contenu- radical - racine - motif - sujet-objet ...)وما يؤكد صعوبة التفريق بين هذه المصطلحات لشدة التداخل الحاصل بينها، تعليق جورج طرابيشي بأنّ «لفظة (sujet) في اللغة الفرنسية تعني في آن واحد: الفاعل والذات والموضوع».

– وفي الجزائر، لم يكن حظ النقد الموضوعاتي يضاهي ما ناله هذا المنهج من حظوة في بعض الأقاليم العربية الأخرى، لاعتبارات مختلفة، منها عزوف النقاد الجزائريين عن الإقبال على هذا النوع من المقاربة بنفس الحماس الذي يقاربون به النصوص وفق مناهج أخرى لقيت رواجاً وانتشاراً. فلا نكاد نعثر - كما يرى يوسف وغليسي - سوى على نزر يسير لا يفي بالغرض، يقابله "إفراط" في الإقبال على الدراسات السيميائية مثلاً.

– في الفصل الثاني، الذي عنوناه بـ: "**موضوعاتية الثورة والرفض في شعر أمل دنقل:المصادر التراثية**".. بدأت معالم الموضوع الرئيسي تتضح.

واستجابة لمتطلبات المنهج التي تقتضي "حصر" الموضوع قبل مباشرة التأويل النصي، بالاعتماد على الإحصاء الذي شمل الدواوين السبعة للشاعر في عملية شاقة، وبعد "كنس" المفردات وتصنيفها - سياقياً - والبحث عن "العائلات اللغوية" التي تنتمي إليها، تبيّن أنّ "العائلة اللغوية" **للثورة والرفض** هي الخلية الرئيسية التي يتمحور حولها شعر أمل دنقل، أو معظمه، حتى أنّ العائلات اللغوية الأخرى كان حضورها عابراً تقريباً، مقارنة بالحضور الطاغي للعائلة اللغوية للثورة والرفض **بمفرداتها و"ظهوراتها"** ومعاجمها الفرعية وفروعها.

والإحصاء في العمل الموضوعاتي يجب أن يشمل أغلب مفردات العمل، أو كلها. وإن كانت هذه العملية ليست كل شيء، إلا أنها تكتسي أهمية قصوى من حيث مساعدتها على تلمس معالم الموضوع الرئيسي الذي يُعدّ بؤرة الدلالة في القصيدة، أو في الديوان بشكل عام، من منطلق أنّ المنهج الموضوعاتي ينزع نحو التعامل مع مجموع قصائد الديوان كقصيدة واحدة، أي أنه **يعتبر الديوان كله قصيدة طويلة.**

ويستند مفهوم "العائلة اللغوية" إلى ثلاثة مبادئ أساسية هي:

* الاشتقاق

* الترادف

* القرابة المعنوية (parenté sémique).

فالمفردة قد تتجلى في صيغ مختلفة، غير أنها في نهاية المطاف ليست سوى «ظهورات (occurrences)» لهذه المفردة نفسها. وهذا كله يصبّ في سياق «**الفعل المحرّك**» لدى الشاعر.

فعند إحصاء مفردة (الموت) مثلاً، فإننا نقوم بإحصاء صيغها الاسمية والفعلية كلها: (مات - يموت - ميّت - موت...)، ثم ننتقل إلى إحصاء مترادفات هذه المفردة وبكل صيغها أيضاً: (شنق - كفن - فناء - الردى - دم - الشهيد - الإعدام - حشرناه...إلخ). وفي مرحلة ثالثة نحصي المفردات ذات القرابة المعنوية مع الموت، مثل: (تغيب -تنتهون - المساء - الدجى - ارتخت - نحيب - الباردة - الغروب - الصمت...إلخ)، وبمختلف الصيغ والظهورات.

– وقد أسفرت عملية الإحصاء عن **(2881)** مفردة، كما أسفرت عن النتائج والملاحظات التالية:

* أنّ الثورة في شعر أمل دنقل هي ثورة مآلها **الفشل والإخفاق** في الغالبية العظمى من قصائده، وهذا ما جعلنا نصنّف مفردات الثورة والرفض المحصاة - سياقيا - إلى معجمين هما:

أ -**الثورة المظفرة:** وعدد مفرداتها (516) من مجموع (2881) مفردة محصاة، وبنسبة مئوية تقدر بـ 17,91% من مجموع مفردات الديوان.

ب -**الثورة المخفقة:** وعدد مفرداتها (2365) من مجموع (2881) مفردة محصاة، وبنسبة مئوية تقدر بـ 82,08% من مجموع مفردات الديوان.

وهذا ما أدى بنا بعد ذلك إلى التعامل مع قصائد الثورة والرفض في الديوان بحذر، على اعتبار أن هذه القصائد - في الحقيقة - هي قصائد للفشل والخذلان، ولأنّ الهزيمة في شعر دنقل هي الوجه الآخر والحقيقي للثورة والرفض.

وفي خطوة موالية، انتقلنا إلى الحديث عن علاقة الشاعر بالثورة والرفض، وإلى تتبع مستويات الثورة والرفض في شعره، ونهاياتها المخفقة، فكانت ثلاثة مستويات هي:

* الرفض الميتافيزيقي

* الرفض الاجتماعي

* الرفض السياسي

– وجاءت المصادر التراثية لموضوع الثورة والرفض في شعره على النحو التالي:

* الرمز الأسطوري

* الرمز الديني

* الرمز التاريخي

* الرمز الشعبي

وختمنا الفصل الثاني بمبحث عنوانه: «**آليات اشتغال التراث في شعر أمل دنقل**»، قسمناه إلى قسمين:

* التوظيف العرضي للرمز التراثي

* التوظيف الاستغراقي للرمز التراثي

– وبناء على المراجعة المستفيضة لقصائد الشاعر، والتدقيق في أنسقتها الدلالية، تبيّن لنا أن موضوع **الثورة والرفض** في شعره يتفرع إلى موضوعين فرعيين أساسيين يشكلان هاجس الشاعر و"**هَوَسه**"، بل هما عماد «**الفعل المحرك**» لنزعة الثورة والرفض في شعره، وذلك من خلال ظاهرة التكرار أو"**العودوية**" التي ميزتهما ومن منطلق ان التكرار - كما يقول جان بيير ريشار -«**حيثما وجد دليل على الهوس**». وهذان الموضوعان الفرعيان هما:

* الصراع بين المثقف والسلطة

* الصراع العربي الإسرائيلي

فكل موضوع من هذين الموضوعين يترجم موقفاً يعبّر عن ثورته ورفضه.

ولقد سعينا إلى بحث "**الأنساق الموضوعاتية للثورة والرفض من خلال صراع المثقفوالسلطة**" في الفصل الثالث، كما سعينا إلى بحث "**الأنساق الموضوعاتية للثورة والرفض منخلال الصراع العربي الإسرائيلي**" في الفصل الرابع.

– اشتمل الفصل الثالث على تمهيد، سلّطنا الضوء من خلاله على العلاقة المتوترة، أبداً، بين المثقف والسلطة، في عصر صار فيه المثقف شاهداً على واقعه، وفاعلاً حقيقياً في الأحداث، ولم يعد يكتفي بدور المتفرج المحايد.

* كما تعرضنا إلى ماهية السلطة في شعر أمل دنقل، وكيف أنه يلح في حواراته وأحاديثه على ضرورة معارضة المثقف لكل ما هو موجود طمعاً في الأفضل.

إنّ المثقف والسلطة عند الشاعر، هما وجهاَ العملة اللذان لا يلتقيان أبداً، وتأتي هذه الاستحالة من واقع العلاقة الجدلية بينهما؛ فوجود السلطة مرتهن بوجود المثقف الذي يحارب استبدادها، كما أنّ وجود المثقف مرتهن بوجود السلطة المستبدة، فهي تخلق دوره في محاربتها عن طريق سعيه للمطالبة بالحقوق والحريات.

وتتضح صورة السلطة في شعره عبر مستويين هما:

1) الاضطهاد وأثره على نفسية المثقف: حيث ألقى قمع السلطة بتداعياته على نفسية الشاعر، مما جعله يعيش في أجواء من الخوف والاضطهاد. وتمظهر هذا الشعور بالخوف والاضطهاد في ثلاثة محاور هي:

* الخوف المباشر: وميزه الأسلوب التقريري المباشر على مستوى التعبير الشعري. وقد يعزى هذا الأسلوب التقريري إلى درجة الضغط النفسي الذي يعانيه المثقف من جراء عدم الشعور بالأمان في ظل جهاز قمعي متسلط.

* الخوف نتيجة الإخفاق: وهو خوف مقترن بالإحباط، ومردّ ذلك إلى الإخفاق الدائم الذي يلازم الشاعر والمثقف عموماً، حتى في علاقاته اليومية العادية، كالإخفاق في تجربة حب أو فشل جنسي يكون منبعه الضغط النفسي الرهيب الذي يعيشه بسبب الاضطهاد الممارس عليه، وهو ما يترتب عنه إحساس حاد بالعجز والإحباط.

* الخوف السالب للوعي: يعتقد الشاعر أنه لا بد من غياب الوعي أو تغييبه عمداً لكي يمكن التعامل مع هذه الحياة بضغوطها ومشاكلها. ومن ثَمّ، جاءت قصائد كثيرة من ديوانه تتحدث عن الحانات والمقاهي. ولا نعتقد أن إشاراته إلى مثل هذه الأماكن يمكن اختزالها في مجرد اللهو، بقدر ما هي تعبير عن محاولة تناسي الخوف المحدق به.

2 -إدانة المثقف للسلطة وأجهزتها: اتسعت إدانة الشاعر للسلطة القمعية في مصر لتطال كافة أجهزتها؛ فتعرّض لقيادات الجيش، وللشرطة ومدى الفساد المستشري بين قياداتها ومنتسبيها، ولصورة الشرطي المرتبطة في ضمير المواطن باستجلاب الفزع.

ولم يستثن وسائل الإعلام التي تمجد السلطة وتشيد «بإنجازاتها»، ممثلة في المذياع والصحف، ودورها في طمس الحقائق أو تزويرها. وأدان السينما، وحتى المؤسسات التعليمية الخاضعة للسلطة.

. وشرعنا، بعد ذلك، في بحث موضوعاتية هذا الصراع بين المثقف والسلطة من خلال الرموز التراثية المستخدمة، بدءاً **بالرمز الأسطوري:**

استدعى الشاعر أسطورة "إيزيس وأوزيريس" للتعبير عن مواجهة المثقف الأعزل للسلطة القوية والثورة عليها. "فأوزيريس" كما قدّمه الشاعر، هو أنموذج المثقف الذي يطمح إلى تغيير الواقع وإصلاحه. أما «ست» فهو رمز السلطة الطاغية. وحاول الشاعر في هذا السياق إعادة تشكيل أحداث الأسطورة وفق مقتضيات التجربة المعاصرة؛ فالقاسم المشترك بين "أوزيريس" وبين المثقف المعاصر الذي يواجه سلطة ظالمة، هو التضحية والفداء من أجل الآخرين. وإذا كان انبعاث "أوزيريس" مرتبطاً بتضحيات "إيزيس" في الأسطورة فإنّ المثقف المعاصر لا يمكن أن يعود إلى الحياة إلا من خلال التضحية من أجل إسماع صوته وإعلاء كلمة الحق. وهذا هو جوهر المعركة ضد السلطة.

وهذه التضحيات نفسها هي ما سعى "سبارتاكوس" إلى تقديمه من أجل نصرة الضعفاء. فقد جاء توظيف هذا الرمز لتأكيد قيمة الصوت المتحرر الذي ينشد تحرير الأفراد من سلطة "القيصر" الظالم الذي حوّل شعبه إلى عبيد أرقاء يحتاجون إلى ثورة فعلية، وإلى قائد فعلي لهذه الثورة. وحين يؤكد "سبارتاكوس" دلالة الثورة على كل "قيصر جديد"، فإنه يؤكد على الدور الذي ينهض به المثقف في رفض كل ما يغتال أحلام المستضعفين.

- أما توظيف **الرمز الديني** في إطار الصراع بين المثقف والسلطة، فقد تجلى خاصة في ديوان "العهد الآتي"، الذي حاول الشاعر من خلاله استيحاء أساليب الخطاب الديني ومضامينه بدرجة عالية من الألق والجاذبية. ومن "الكتاب" المقدس كانت نصوص "العهد الجديد" أقرب للتعبير عن تضحية المثقف، وبذل نفسه قرباناً من أجل الحق والعدالة. غير أن تضحيته تبوء دائماً بالخيبة، وتعود الغلبة للسلطة لتوافرها على الوسائل والإمكانات والأسلحة التي تسخرها لمواجهة مناوئيها.

وهكذا كانت نهاية الصراع بين المثقف والسلطة في أكثر قصائد الشاعر؛ ففي أغلب المواجهات التي يخوضها المثقف ضد السلطة يعود منهزماً، كسيراً، ومحبطاً، وهو ما أكده إحصاء مفردات الديوان، الذي أبان عن أن الثورة والرفض مُنِيا بالهزيمة في أكثر من **80%**من قصائده، مما دعانا إلى وصف ثورة الشاعر بـ: «**الثورة المخفقة**، رغم محاولاته "العبث" بالسلطة البطركية الأبوية المقدسة، والتمرد على المرجعيات الدينية باعتبارها سلطة قسرية.

وفيما يتعلق بتوظيف الموروث الإسلامي (القرآن الكريم)، استخدم الشاعر رمز الشيطان الذي يقدّمه القرآن خارجاً عن أمر ربه، خالعاً ثوب الطاعة، ملعوناً، رجيماً. أما الشاعر فخالف هذه الصورة في قصيدة "كلمات سبارتاكوس الأخيرة"؛ فهو بحسه المرهف، ورفضه الأوضاع السائدة التي حوّلت الناس – خاصة المثقفين – إلى عبيد وخدام، وجد في الشيطان ملمحاً إيجابياً، وهو أنه استطاع أن يقول "**لا**" في وجه من قالوا "**نعم**". والقصيدة تحض على الثورة والتمرد على السلطة، وتمجد دور الثائر "سبارتاكوس" الذي امتشق السيف في وجه العبودية وفي وجه السلطة العابثة بكرامة الإنسان وحريته.

كما يبدو التأثر بالقصص القرآني واضحاً في توظيف رمز "ابن نوح"، حيث نعثر فيه على استخدام استثنائي من خلال تحريره من دلالته التراثية، يصبح بمقتضاه "ابن نوح" رمز المثقف الإيجابي المؤمن بقوة الشعب وقدرته على إحداث التغيير، وهو الذي أبى أن يصعد

على ظهر السفينة، وأن ينجو بنفسه، وآثر البقاء وبناء المتاريس لمجابهة الطوفان والحفاظ على أمن الوطن وسلامته.

– أما على مستوى توظيف **الرمز التاريخي**، فإن الشخصيات والوقائع التي أفاد منها الشاعر للتعبير عن الصراع بين المثقف والسلطة، يشترك أغلبها في خدمة الدلالة التي أرادها الشاعر للتعبير عن هذا الموضوع، وانقسمت إلى:

* شخصيات تمثل الحاكم أو السلطة المستبدة

* شخصيات تمثل المثقف المضطهد

قد سعى البحث من خلال تتبع حضور هذه الشخصيات في شعر دنقل إلى رصد موقفه من هذا الصراع عبر مراحل زمانية مختلفة، فحضرت شخصية "الحجاج بن يوسف" كاشفة حقيقة السلطة الظالمة، وشكلت «قراءة ممتدة في سفر القهر».

وحضرت شخصية "الحسن الأعصم" - زعيم القرامطة - التي قدمها الشاعر بعيدة تماماً عن صورتها الحقيقة، ومنسجمة مع دواعي تقنية المفارقة؛ فها هو "الأعصم" يعود من المشرق خائباً بعد ما تكبدت جيوشه هزيمة نكراء ضاعت معها القدس، مزهواً بأمجاده العسكرية التي تتمثل في قتل الأطفال وفي المذابح التي ارتكبها جنوده ضد المواطنين العزل في الداخل.

واستعان الشاعر بشخصية "الحسين بن علي" الذي يمثل أحد أعلى نماذج المثقف الذي يواجه السلطة من أجل إحلال العدل والسلام، وهو الذي مات شهيداً في سبيل الحق والحرية. وجاءت شخصية "صقر قريش" لتعبّر عن نموذج الحاكم المثقف الذي لم تنسه هموم السياسة ومشاغل السلطة الاهتمام بالمثقفين. غير أنّ هذا النموذج تنعطف دلالته بعد حين، وتأخذ منحى مختلفاً، فيطالعنا عاجزاً ذليلاً «باق على الرايات مصلوباً مباحا»، بعدما نجحت السلطة في تقييد حريته، فينضم إلى موكب «الماشين في أنشودة الفقر المسلح».

ووظف شخصية "عثمان بن عفان" التي كان حضورها في الشعر العربي المعاصر، غالباً، مرهوناً بحضور شخصية أخرى تتوازى معها دلالياً، وهي شخصية "معاوية بن أبي سفيان"، وهو ما جسده الشاعر بتصويره لمعاوية - الطامح للسلطة بأي ثمن - في صورة الانتهازي الذي ينبغي الوقوف في وجه أطماعه وقطع السبيل أمام دوافعه المشبوهة.

وحضرت شخصية "أبي موسى الأشعري" التي تعتبر رمزاً منفتحاً، وحمّال أوجه؛ فهو رمز الحرية السياسية والفكرية، وهو رمز حكم الشعب للشعب، وهو رمز كبير من رموز الديموقراطية في التاريخ العربي.

ففي قصيدة "حديث خاص مع أبي موسى الأشعري"، يستدعي الشاعر حادثة التحكيم، ولكن برؤية معاصرة مشحونة بالدلالات والإيماءات التي تكشف سلبية الحياد الذي اتخذه الأشعري موقفاً، بل جعل حياده نوعاً من التواطؤ تحت ذريعة عدم الانحياز إلى أي طرف. فكان هذا الموقف السلبي يصبّ في مصلحة معاوية وعمرو بن العاص.

كما حضرت شخصية "زرقاء اليمامة" لتدل على معاني الكشف والنبوءة والتحذير من الآتي الذي لا يقدر الآخرون على توقعه واستشرافه. لكنها قوبلت بصدّ قومها الغافلين وجحودهم، فلم يدركوا بُعد رؤيتها الثاقبة، إلا بعد فوات الأوان.

وبالتالي جسّدت "الزرقاء" رمز المثقف الذي يرى ما لا يقدر الآخرون على رؤيته، بحكم ثقافته ورجاحة عقله، والذي كان يسعى - عن طريق تحذير السلطة - إلى تجنب عواقب المستقبل، غير أن هذه السلطة لاهية عنه، ماضية في قصفها، غير مبالية بدوره الفعّال.

وأما شخصية "أبي نواس" فجاءت أيضاً في سياق موضوع الصراع بين المثقف والسلطة، ولكن بشكل مختلف:«**ملك أم كتابة**»، كما ورد في قصيدة "من أوراق أبو نواس". فمن خلال تحليل شخصية هذا الشاعر، يتكشف لنا المزيد من تفاصيل هذا الصراع، من

خلال تقديم المبررات المتعلقة بسلوكه الشخصي وموقفه المتردد. فأبو نواس، في القصيدة، هو نموذج المثقف السلبي الذي تحركه ذكريات القمع الذي مارسته عليه السلطة وعلى عائلته منذ الصغر، حيث قتلت أباه وأهانت أمه، وعندما كبر مزقت أوراقه وأشعاره.

ولا يجعل الشاعر أبا نواس شاهداً على عصره فحسب، بل على عصرنا أيضاً، فالتناقضات والقيم المهترئة التي عاشها النواسي لا تختلف كثيراً عن تلك التي في عصرنا.

ومن الزمن الحديث، استدعى الشاعر شخصية "صلاح حسين" وكان استدعاؤه في إطار التعبير عن سعي الفقراء والمستضعفين لمواجهة السلطة الإقطاعية، وكبار المُلاّك الذين استعبدوا صغار الفلاحين. وقد انتهت حياته نهاية مأساوية تعكس عجز المثقف أمام السلطة وفشله في مواجهتها. وبعد استشهاده صار نموذجاً أصيلاً للمناضل الفذ.

وعبر هذا الرمز المعاصر، يجاهر الشاعر بتهكمه على ثورة عبد الناصر التي لم تستطع حماية أبنائها من سطوة الإقطاع، وينتهي إلى التوحيد بين شخصية "أدهم الشرقاوي" الذي كان ثائراً على التوزيع غير العادل للأملاك، وعلى الاستعمار، وبين شخصية "صلاح حسين" الذي كان يؤازر الفقراء ويحارب الإقطاع، حتى يثبت أهمية الدور الذي نهض به "صلاح حسين"، ويقنع المتلقي بتقبل تحويله إلى نموذج شعري للفداء.

– ووظف **الرمز الشعبي** في سياق التعبير عن الصراع بين المثقف والسلطة. وقد نوّهنا إلى قلة حضور هذا الموروث التراثي في شعر أمل دنقل، بحيث إنّ المساحة التي يحتلها لا تضاهي المساحة التي تحتلها أشكال التراث الأخرى.

وقد يعزى ذلك إلى أنّ موقف الشاعر من التراث مرتهن بمدى قدرة هذا التراث على التعبير عن المواضيع التي يستهدفها، والمتمثلة أساساً في القضايا التي تتصل **بالثورة والرفض**. وهذه القضايا يندر أن نجد في الأدب الشعبي ما يعادلها بشكل مباشر. لهذا كانت

طبيعة الموضوعات المطروقة في حدّ ذاتها أحد الأسباب التي أدت إلى انحسار دائرة الأشكال الفولكلورية في شعره كالأغنية الشعبية والموّال والحكاية والمَثَل.

وقد اقتصرت إفادة الشاعر من هذا الموروث في سياق التعبير عن الصراع بين المثقف والسلطة على نتف من "سيرة عنترة"، وحكايات "ألف ليلة وليلة"، وموّال "أدهم الشرقاوي". فحضرت شخصية "عنترة" في قصيدة «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»كرمز للبطل الذي لا يعترف قومه ببطولته، وأهملوه إلى درجة اقتصار دوره على رعي الإبل. ولكن حين اشتدت الحرب، وحين «تخاذل الكماة والرماة والفرسان»، ذهبوا إليه مستصرخين فيه حميّته للدفاع عن بذخهم وقصورهم.

وأما حكايات "ألف ليلة وليلة"، فقد استلهم منها أجواء الفنطازيا في قصيدة "حكاية المدينة الفضية". فهذه المدينة ترمز إلى عالم القيم والمُثل، والشاعر- المثقف يسعى إلى دخولها، وحين يعجز عن ذلك "فعلياً"، يحاول الدخول عن طريق استخدام الوهم. وهذا ما يوفره «العشب الذي ينضح حمى». فيدخل ويلتقي بالأميرة "بدر البدور"، ويمضيان ليلة من ألف ليلة وليلة، لكن هذا الحلم الجميل سرعان ما يتبدد؛ فحتى في هذه العوالم المتخيّلة تطارده السلطة، فيستفيق على سيف "مسرور" موضوعاً على رقبته.

ولم يتعدّ توظيف موّال "أدهم الشرقاوي" حدود استحضار الشخصية الشعبية بدلالاتها الصريحة، والمتمثلة في تحدي السلطة والتمرد عليها، دون توظيف نص الموال نفسه. وفي هذا التوظيف كان الشاعر وفيّاً لعادته التي دأب عليها في نهاية كل جولة من جولات الصراع بين المثقف والسلطة، حيث نجد المثقف يرتد مهزوماً، مقهوراً، بينما تنعم السلطة بنشوة النصر.

- جاء الفصل الرابع بعنوان: «**الأنساق الموضوعاتية للرفض والثورة في شعر أمل دنقل: الصراع العربي الإسرائيلي**»، واشتمل على خمسة مباحث، بدأناها بتسليط الضوء على

طبيعة **الصراع العربي الإسرائيلي**، وانعكاس هذا الصراع على منسوب الرفض والثورة في قصائد الشاعر. فقد أدرك أمل دنقل مبكراً استحالة تحرر الداخل من هيمنة القوى الرجعية المعادية للتحرر، بمعزل عن تحرر الأرض الفلسطينية المحتلة، بل إنّ القضية الفلسطينية صارت جزءاً لا يتجزأ من الشأن الداخلي المصري والعربي، باعتبارها القضية المحورية في ضمير كل عربي حرّ، وما لم تتحرر فلسطين يبقى الاستقلال والسيادة منقوصين.

وقد أمكننا التأمل في تعامل الشاعر مع موضوع الصراع العربي الإسرائيلي، من اختزاله إلى ثلاثة محاور أساسية هي:

1) السعي لتحرير الأرض السليبة.
2) إدانة الأنظمة العربية.
3) آفاق الصراع والخيارات المتاحة.

بعد ذلك شرعنا في تتبع موضوعاتية هذا الصراع من خلال توظيف الرموز التراثية، بدءاً **بالرمز الأسطوري**. فقد استدعى الشاعر أسطورة "عروس النيل" محاولاً الإفادة من محمولها الجمالي والدلالي، فاستعان بها في سياق التعبير عن افتداء الوطن والتضحية من أجله؛ ففيضان النيل - رمز الوطن - بالخير والخصب، وصحوة شعب وادي النيل، مرتهنان بالتضحية وبذل النفس من أجل تخليص الوطن من الغزاة.

وهذا الفضيان - كما يقدمه الشاعر برؤية معاصرة - أمر يقرره أبناء النيل بمدى تفانيهم وإخلاصهم وتضحيتهم من أجل الوطن وعزته. فبمقدار تضحيتهم وفدائهم يكون فيضه وعطاؤه.

وسعى الشاعر أيضاً للإفادة من بعض المقولات الأسطورية القديمة الأخرى، خاصة منها المتعلقة بمسألة "الثأر والدية"، فحض على رفض قبول الدية في مطولة "لا تصالح"، معتبراً المصالحة أمراً مرفوضاً من حيث المبدأ، ومهما اشتدت دعوات المهادنة، لأن التهاون

في طلب الثأر قد يؤدي في نهاية المطاف إلى فقدان الحميّة والإصرار، بالإضافة إلى أن الجنوح إلى الصلح مع العدو يعتبر عاراً مثل العار الذي تخلّفه العلامة التي يضعها القاتل فوق جباه أهل القتيل في الأسطورة، والتي تفضح عجزهم وتخاذلهم في طلب الثأر والقصاص.

فموقف الشاعر ثابت من حيث التأكيد على أهمية الأخذ بالثأر والانتقام من المعتدين. ففي قصيدة "مراثي اليمامة" يستحضر "اليمامة" كبرى بنات كليب، المفجوعة بمقتل أبيها غيلة، ليجعل من صوتها وسيلة للحض على القتال، لأن القتيل لا يستريح في قبره حتى يتم القصاص له من قاتله، ثم يستلهم من أحداث أسطورة "تموز" البابلية (أو "أدونيس" الفينيقية، وأحداث الأسطورتين متشابهة)، ليُحلّ كليباً محلّه، ويستعير منه طقوس الخصب ليمنحها كليباً.

كما استخدم أسطورة الإله "ود" إله القمر عند العرب، للتعبير عن أنّ الحق المغتصب لا يرجع إلا بثأر الأجيال القادمة التي يجب تنشئتها على قيمة حب الوطن والتضحية من أجله. وختمنا المبحث بالنظر في **الملامح العامة للتوظيف الأسطوري** في قصائد الشاعر، ولاحظنا أن هذا التوظيف أسهم في كسر رتابة القصيدة بما أضفاه عليها من رمز وإيحاء باشتغاله على ثلاثة محاور أساسية: اللغة - الإيقاع - الحركة.

أما فيما يتعلق بموضوعاتية الصراع العربي الإسرائيلي من خلال استخدام **الرمز الديني**، فقد تتبعنا عبرها آليات اشتغال المرورث الديني للتعبير عن موضوع هذا الصراع، ونوّهنا إلى أنّ الشاعر استوحى بشكل أكبر من الموروث الديني لليهود (العهد القديم) على عكس موضوع الصراع بين المثقف والسلطة الذي اعتمد فيه بشكل أكبر على موروث (العهد الجديد). ويأتي هذا التوظيف انطلاقاً من قناعة الشاعر بأن اليهود هم الأعداء الحقيقيون للأمة، وهم الذين اغتصبوا الأرض وهتكوا العرض. وهو لا يعادي اليهودية كديانة، وإنما يعادي هؤلاء الذين استوطنوا فلسطين غصباً وشردوا أهلها، وحوّلوا لعنة التيه

التي حقّت عليهم في الماضي من قبل إله العبرانيين، إلى لعنة جديدة تصيب الفلسطينيين في الحاضر، وتجعلهم يتيهون في أصقاع العالم كمن لا وطن له.

وقد أفاد في هذا السياق من قصة النبي يوسف الواردة في "سفر التكوين". وظهر ذلك خاصة في قصيدة "سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس"، حيث أحلّ الفدائي الفلسطيني "سرحان بشارة سرحان" محلّ يوسف، وأحل القدس محل يعقوب، أما إخوة يوسف فهم الأنظمة العربية التي فرّطت في فلسطين، ثم تآمرت للتخلص ممن تبقى من الفلسطينيين اللاجئين في المخيمات المنتشرة في دول المنطقة، في مذابح عربية خالصة، مثل مذبحة أيلول الأسود (1970)، ومذبحة تل الزعتر (1976).

وقد جاءت **الملامح العامة للتوظيف الديني** عبر مستويين اثنين هما: توظيف مباشر وتوظيف غير مباشر، كما تمثل استلهام هذا الموروث في محورين هما: الشخصية واللغة.

وخصصنا المبحث الرابع لبحث موضوعاتية الصراع العربي الإسرائيلي من خلال استخدام **الرمز التاريخي**، من منطلق أن هذ الصراع مرتبط بشخصيات وأحداث من التاريخ العربي والإسلامي، قديماً وحديثاً.

فاستحضر الشاعر شخصية "صلاح الدين" وقدّمها للمحاكمة وفق رؤية عصرية خاصة، واستحضر شخصيتيْ "قطر الندى" ووالدها "خمارويه" ليرمز بالأولى للأرض العربية المغتصبة، وبالثانية للحاكم العربي السفيه.

ومن نماذج النضال العربي المعاصر ضد الاحتلال الإسرائيلي، استخدم رمزين ممثلين في الفدائيين "سرحان بشارة سرحان"، و"مازن جودت أبي غزالة".

كما جاء موضوع هذا الصراع مرتبطاً بشخصية "جمال عبد الناصر"، الذي سعى الشاعر للإفادة من رمزيته، فوظفه للدلالة على الكرامة والإباء، ورفض الأمر الواقع الذي فرضه اليهود على الأرض المحتلة. وعلى مستوى الوقائع والأحداث التاريخية، استلهم موقعة

"حطين" من التاريخ القديم مستمداً منها دلالة إمكانية تحرير بيت المقدس، مثلما حدث مع صلاح الدين، وتفنيد مقولة الجيش الإسرائيلي الذي لا يقهر.

ومن الوقائع التاريخية المعاصرة، وظف مذبحة "أيلول الأسود" التي تعرض لها الفلسطينيون على أيدي الجيش الأردني سنة 1970، ووظف أحداث الحرب الأهلية اللبنانية التي انطلقت شرارتها الأولى في العام 1975. وقد حاولنا اختزال **الملامح العامة لتوظيف الرمز التاريخي**، فكانت في ثلاثة عناصر:

- الاستخدام الطردي والاستخدام العكسي (أو الانزياحي).
- أنماط استخدام الشخصية التاريخية.
- تأثير استخدام الرمز التاريخي على بناء القصيدة.

وكان المبحث الخامس والأخير مخصصاً لبحث **موضوعاتية الصراع العربي الإسرائيليمنخلال توظيف الرمز الشعبي**، وتجسد ذلك في ديوان «أقوال جديدة عن حرب البسوس»، حيث استلهم من سيرة "الزير سالم" ليسقطها على راهن الصراع.

فقد جاء هذا الديوان ليشهد على حقبة تاريخية شديدة الحساسية، وهي الحقبة التي سبقت معاهدة (كامب ديفيد) التي استشرفها الشاعر وتنبّأ بها قبل وقوع الكارثة بأكثر من عامين.

كما جاء ليؤكد موقف الشاعر بأن الصلح لا يعيد الحق لأصحابه، فدعا صراحة في قصيدتي الديوان: "لا تصالح"، و"أقوال اليمامة ومراثيها" إلى الحرب على الأعداء الذين كانوا هم السباقين إلى الخيانة والغدر، موحّداً بين مقولات السيرة الشعبية التاريخية وصيغها، وبين مقتضيات الرؤية الشعرية المعاصرة، التي تحاكي الواقع العربي المأساوي وتحفر في تضاعيفه الأليمة.

وختمنا المبحث **بالملامح العامة للتوظيف الشعبي** في شعر أمل دنقل على مستوى المضمون والشكل.

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

1/ **الكتب**:

أ – باللغة العربية:

1) القرآن الكريم
2) الكتاب المقدس.
3) ابن الأثير، ضياء الدين: أسد الغابة في معرفة الصحابة، دار الشعب، القاهرة، د ط، 1970.
4) ابن كثير، عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن عمر: تفسير القرآن العظيم، دار الفكر للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، 1991.
5) ابن رشيق، أبو علي حسن: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح، محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981.
6) ابن الورد، عروة: ديوان عروة بن الورد، دار صادر، بيروت، د ط، د ت.
7) إبراهيم، محمد أبو الفضل، وآخرون: أيام العرب في الجاهلية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط4، 1974.
8) أحمد، محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، د ط 1978.
9) .....: واقع القصيدة العربية، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، د ط، 1984.
10) أدونيس، علي أحمد سعيد: فاتحة لنهاية القرن، دار العودة، بيروت، د ط، د ت.
11) .....: الثابت والمتحوّل – صدمة الحداثة، دار العودة ، بيروت، ط4، 1983.
12) .....: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978.
13) إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط4، مزيدة ومنقحة، 1994.
14) .....: الشعر في إطار العصر الثوري، دار القلم، بيروت، ط1، 1974.

15) البطل، علي: الرمز والأسطورة في شعر بدر شاكر السياب، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، صفاة، الكويت، د ط، 1982.
16) تامر، فاضل: مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، دار الشؤون الثقافية، بغداد ط1، 1987.
17) التكرلي، نهاد: اتجاهات النقد الأدبي الفرنسي المعاصر، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، د ط، 1979.
18) جلاوي، يوسف: الأسطورة في الشعر العربي، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1992.
19) الجندي، درويش: الرمزية في الأدب العربي، دار نهضة مصر، للطبع والنشر، القاهرة، د ط، د ت.
20) جودت نصر، عاطف: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس والكندي، بيروت، ط1، 1972.
21) الجيار، مدحت: الشاعر والتراث، دراسة في علاقة الشاعر العربي بالتراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 2006.
22) حداد، علي: أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د ط، 1986.
23) حسن، عبد الكريم: المنهج الموضوعي، نظرية وتطبيق، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 2006.
24) .....: الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1983.
25) حسن عبد الله، محمد: مداخل النقد الأدبي الحديث، دراسة في شعر السياب، الدار المصرية السعودية، القاهرة، د ط، 2005.
26) حنون، عبد المجيد: صورة الفرنسي في الرواية المغربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1986.
27) خفاجي، محمد عبد المنعم: مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1985.

28) خليل جبران، جبران: المواكب، مكتبة صادر، بيروت، د ط، 1950.
29) خورشيد، فاروق، وآخرون: فن كتابة السيرة الشعبية، منشورات اقرأ، بيروت، ط2، 1980.
30) الخوري، إلياس: دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، عمان، د ط، 1979.
31) خوري، منح: الشعر بين نقاد ثلاثة، دار الثقافة، بيروت، د طد، 1966.
32) درويش، محمود: الأعمال الشعرية الكاملة، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ط2، 2000.
33) دنقل، أمل: شاعر على خطوط النار، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، مكتبة مدبولي، القاهرة، د ط، 1995.
34) الدوسري، أحمد: أمل دنقل شاعر على خطوط النار، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2004.
35) رسلان، إسماعيل: الرمزية في الأدب والفن، مكتبة القاهرة الحديثة، القاهرة، د ط، د ت.
36) الرويلي، ميجان، وآخرون: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2002.
37) الروبني، عبلة: الجنوبي، دار ممدوح عدوان النشر والتوزيع، دمشق، ط3، 2006.
38) .....: سفر أمل دنقل، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، د ط، 1999.
39) زايد، علي عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 2006.
40) زكي، أحمد كمال: الأساطير(دراسة حضارية مقارنة)، مكتبة الشباب، القاهرة، د ط، 1975.
41) الزوزني، أبو عبد الله الحسين بن أحمد: شرح المعلقات السبع، دار بيروت الطباعة والنشر بيروت، د ط، 1980.
42) زيدان، محمد: البنية السردية في النص الشعري، الهئية العامة لقصور الثقافة، القاهرة، د ط، 2004.
43) الزير سالم، أبو ليلى المهلهل(سيرة شعبية)، دار الكتب العلمية، بيروت، د ط، 1986.

44) سليمان، محمد حسن: التراث العربي الإسلامي – دراسة تاريخية مقارنة، دار الشعب، القاهرة، د ط، 1987.
45) السليماني، أحمد: القناع التراثي في الشعر اليمني المعاصر،(رسالة دكتوراهجامعة القاهرة، القاهرة، 1998.
46) السياب، بدر شاكر: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، د ط، 2005.
47) شرابي، هشام: البنية البطركية، بحث في المجتمع العربي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1987.
48) الشعراوي، عبد المعطي: أساطير إغريقية . أساطير البشر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 1، 1983.
49) الشمعة، خلدون: النقد والحرية، منششورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1977.
50) الصاوي، كامل عبد الموجود: الأرض في الشعر الحر، (رسالة دكتوراه) جامعة المنيا، مصر، 1987.
51) الصباغ، رمضان: في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء، الإسكندرية ط1، 1987.
52) الصكر، حاتم: ترويض النص، دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر، إجراءات ومنهجيات، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 2007.
53) لطبري، أبو جعفر محمد بن جرير: تاريخ الأمم والملوك، تح، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1974.
54) طرابيشي جورج، البنيوية: دار الطليعة، بيروت، ط3، 1985.
55) ظاظا، رضوان: مناهج النقد الأدبي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1997.
56) عباس، إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1978.
57) عباس، عبد الجبار: مرايا جديدة، دار الرشيد للنشر، بغداد، د ط، 1981.
58) عبد الحميد، عبد الناصر: توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر في مصر،رسالة دكتوراه) جامعة عين شمس، القاهرة، 1996.

59) عبد الرحمان، مبروك مراد: العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1991.
60) عبد الصبور، صلاح: ديوان الناس في بلادي، دار الشروق، القاهرة، ط6، 1981.
61) العشري، جلال: ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط2، 1982.
62) عزام، محمد: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية (دراسة في نقد النقد)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 1، 2003.
63) علوش، سعيد: النقد الموضوعاتي، مكتبة عالم الفكر، الرباط، د ط، د ت.
64) علي، جواد: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، دار العلم للملايين، بيروت، مكتبة النهضة، بغداد، د ط، 1980.
65) عوض، لويس: ثقافتنا في مفترق الطرق، دار الآداب، بيروت، ط1، 1974.
66) عيد، رجاء: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، د ط، 1979.
67) .....: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، د ط، 2003.
68) .....: دراسة في لغة الشعر، رؤية نقدية، منشأة المعارف، الإسكندرية، د ط، د ت.
69) الغانمي سعيد، وآخرون: دراسات نقدية في أعمال السياب، حاوي، دنقل، وجبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د ط، 1996.
70) الغذامي، محمد عبد الله: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، النادي الثقافي الأدبي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1985.
71) الغرفي، حسن: أمل دنقل ،عن التجربة والموقفمؤسسة بنشرة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، د ط، 1985.
72) غريب، روز: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار العلم للملايين، بيروت، د ط، 1952.

73) غطاس كرم، أنطون: الرمزية والأدب العربي الحديث، دار الكشاف، بيروت، د ط، 1949.
74) فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط1، 1984.
75) فوزي، منير: صورة الدم في شعر أمل دنقل،مصادرها. قضاياها. ملامحها الفنية. دار المعارف، القاهرة،ط1 .*1995*.
76) قباني، نزار: الأعمال الكاملة، ج 2، الدولية للنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 2006.
77) قميحة، جابر: التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، دار هجر للنشر والتوزيع والإعلان، الجيزة، مصر، ط 1، 1987.
78) الكتاني، محمد: الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي الحديث، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1982.
79) الكيتي، محمد بن شاكر: فوات الوفيات والذيل عليها، تح، إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، د ط، 1973.
80) لحميداني، حميد: سحر الموضوع، منشورات دراسات سال، المغرب، د ط، 1990.
81) لعريط، مسعودة: النقد الموضوعاتي، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2006.
82) المتنبي، أبو الطيب أحمد بن حسين الجعفي الكندي: ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، د ط، 1983.
83) مجاهد، أحمد: توظيف الشخصية التراثية في الشعر المصري الجديد، رسالة دكتوراه، جامعة عين شمس، كلية الآداب، القاهرة، 1991.
84) .....: أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1998.
85) مجلي، نسيم: أمل دنقل أمير شعراء الرفض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1988.
86) محمود، زكي نجيب: موقفنا من التراث، الهيئة المصرية العامة للثقافة، القاهرة، د ط، 1980.
87) مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 4، 2005.

88) مرتاض، محمد: الموضوعاتية في شعر الطفولة الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1993.
89) المساوي، محمدعبد السلام: البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1994.
90) المسدي، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ليبيا، د ط، 1977.
91) مكاوي، عبد الغفار: ألبير كامي، محاولة لدراسة فكره الفلسفي، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1964.
92) المناوي، محمد حمدي: نهر النيل في المكتبة العربية، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، 1966.
93) مؤتمر كامب ديفد: (دراسة توثيقية)، مركز الدراسات السياسية والإستراتيجية بالأهرام، القاهرة، 1979.
94) النابلسي، شاكر: رغيف النار والحنطة، إبداع نقدي لعشرة شعراء محدثين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1986.
95) الناعوري، عيسى: أدب المهجر، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1959.
96) نعيمة، مخائيل: الغربال، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1946.
97) النقاش، رجاء: ثلاثون عاماً مع الشعراء، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1992.
98) هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، دار مطابع الشعب، القاهرة، د ط، د ت.
99) وادي، طه: جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1989.
100) وغليسي، يوسف: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007.
101) .....: النقد الجزائري المعاصر من "اللانسوية إلى الألسنية"، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، د ط، 2002.
102) اليافي، نعيم: أوهاج الحداثة، دراسة في القصيدة العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1993.
103) .....: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1983.

104) يونس، عبد الحميد: الأسطورة والفن الشعبي، المركز الثقافي الجامعي، القاهرة، د ط، 1985.

ب – **الكتب المترجمة:**

1) إيلياد، ميرسيا: أسطورة العود الأبدي، تر. نهاد خياطة، دار طلاس، دمشق، ط1، 1987.
2) .....: الطقس والأسطورة، تر. نهاد خياطة، العربي للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 1987.
3) باشلار، غاستون: جماليات المكان، تر. غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1987.
4) بارط، رولان: لذة النص، تر. فؤاد صفا– الحسين سحبان، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.
5) بلوتارخوس، لوقيوس ميستريوس: إيزيس وأوزيريس، تر. حسن حسني بكري، دار القلم، القاهرة، د ط، د ت.
6) بياجيه، جان: البنيوية، تر. عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1987.
7) تودوروف، تزفيتان: الشعرية، تر شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 1، 1987.
8) دي خوبيه، ميكال يان: القرامطة، نشأتهم. دولتهم، وعلاقتهم بالفاطميين، تر. حسين زينة، دار ابن خلدون، بيروت، لبنان، د ط، 1987.
9) دو لوبيه، روبير: كامو والتمرد، تر. سهيل إدريس، سلسلة عالم الفكر، بيروت، ط1، 1955.
10) راي، وليم: الوعي الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، تر. يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، د ط، 1987.
11) ريفاتير، ميكائيل: مدخل إلى السيموطيقا، مجموعة مقالات مترجمة ودراسات، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ط1، 1978.

12) سونتاج، سوزان: الكتابة بالذات، بصدد بارط، تر. اِمحمّد أسويرتي، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1987.
13) فاست، هوارد: سبارتاكوس (ثورة العبيد)، تر. أنور المشري، مراجعة. محمد بدران، سلسلة الألف كتاب (314) المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، القاهرة، ط1، 1961.
14) فريزر، جيمس: الفولكلور في العهد القديم، تر. نبيلة إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1972.
15) فريزر، جيمس: أدونيس أو تموز، تر جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، د ط، 1982.
16) فوكو، ميشيل: الكلمات والأشياء، تر. مطاع صفدي وآخرين، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1989.
17) كريمر، صمويل نوح، وآخرون: أساطير العالم القديم، تر. أحمد عبد الحميد يوسف ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1975.

ج – باللغة الفرنسية:

1) Barthel , Pierre : interprétation du langage mythique, Brill- Leiden, 1963.
2) Camus, Albert : L'homme révolté, Gallimard, Paris, 1952.
3) Richard, Jean-Pierre : Littérature et sensation, ed, Seuil, Paris 1954.
4) Richard, Jean-Pierre : Poésie et profondeur, ed, Seuil, Paris, 1955.
5) Richard, Jean-Pierre : L'univers imaginaire de Malarmé, ed, Seuil, Paris, 1961.
6) Richard, Jean-Pierre :Onze études sur la poésie moderne, ed, Seuil, Paris, 1964.
7) Richard, Jean-Pierre : Séminaire consacré à l'approche thématique et donné, le 25/02/1976, à l'université de Vincenne = (محاضرة نظرية)
8) Richard, Jean-Pierre :Microculture, ed, Seuil, coll, poétique, Paris, 1979.
9) Grateloup, léon luis, les philosophes de Platon à Sartre, ed, Hachette, Paris, 1985.

2/ المقالات:

1) أبو زيد، أحمد: "الرموز والأسطورة والبناء الاجتماعي"، مجلة عالم الفكر، م16، ع3، القاهرة، أكتوبر/ ديسمبر 1985.

2) بسيسو، عبد الرحمان: "قناع المتمردفي (كلمات سبارتاكوس الأخيرة)"، مجلة فصول، م16، ع1، القاهرة، 1997.
3) جلاب، فيليب: "من قتل من في كمشيش"، مجلة روز اليوسف، ع2427. القاهرة، ديسمبر 1974.
4) الرويني، عبلة: "أمل دنقل من الإلهي إلى البشري في قصيدة (سفر التكوين)"، مجلة أدب ونقد، القاهرة، 1988.
5) زايد، علي عشري: "توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر"، مجلة فصول، م1، ع1، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1980.
6) سالم، حلمي: "الحداد يليق بالشعراء"، مجلة الثقافة الجديدة، القاهرة، يونيو 1983.
7) شوشة، فاروق: "أمل دنقل شاعر اليقين القومي"، مجلة إبداع، ع10، السنة الأولى، القاهرة، أكتوبر 1983(عدد خاص عن أمل دنقل).
8) صالح، هاشم: مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، ع40، بيروت، 1985.
9) الطويل، رضا: "فن العزف على أوتار الغضب، تنويعات حول التجربة الشعرية لأمل دنقل"، مجلة دراسات عربية، دار الطليعة، بيروت، يوليو 1980.
10) عبد الوهاب، محمود: "حول استلهام التراث وقصائد لأمل دنقل"، مجلة أدب ونقد، القاهرة، يونية–يوليو1985.
11) عثمان، اعتدال: "الشعر والموت في زمن الاستلاب، قراءة في (أوراق الغرفة 8)" مجلة فصول، م4، ع4، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ديسمبر 1983.
12) عثمان، محي الدين: "أمل دنقل. قيثارة الغد الأبهى"، ملحق جريدة (اليوم) السعودية، ع3795، 30 مايو 1983.
13) عصفور، جابر: "أمل دنقل.. الشاعر القومي"، مجلة إضاءات، الهيئة العامة لقصور الثاقفة، القاهرة، 1996.
14) .....: "من أقنعة أمل دنقل"، جريدة الحياة، لندن، 12 يوليو–10 اغسطس 1998.

15) .....: "مشكلات التراث"، مجلة فصول، م1، ع1، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة 1980.
16) عوض، لويس: "شعراء الرفض"، جريدة الأهرام، القاهرة، 7 يوليو 1972.
17) عيد، رجاء: "الأداء الفني والقصيدة الجديدة"، مجلة فصول، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ع أكتوبر 1986 – مارس 1987.
18) فاضل، جهاد: "جناية أدونيس على الشعراء"، مجلة الحوادث، ع1374، بيروت، مارس 1980.
19) فضل، صلاح: "انتاج الدلالة في شعر امل دنقل"، مجلة فصول ع1، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة 11– 05 – 1980.
20) قاسم، سيزا: "المفارقة في النص العربي المعاصر"، مجلة فصول، م2، ع2، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة 1985.
21) قتاية، عبد الوهاب: "آخر حوار مع أمل دنقل"، مجلة أوراق، ع4، لندن، أكتوبر 1983.
22) كولو، ميشيل: "النقد الموضوعاتي"، تر. غسان السيد مجلة الآداب الأجنبية، ع93، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997.
23) مجلي، نسيم: "أمل دنقل أمير شعراء الرفض"، مجلة آفاق عربية، ع8، 1986.
24) المقالح، عبد العزيز: "أمل دنقل وأنشودة البساطة"، مجلة إبداع، السنة الأولى، ع1، القاهرة، أكتوبر 1983.
25) منصور، إبراهيم: "الازدواج الثقافي وأزمة المعارضة في مصر"، جريدة السفير، بيروت، 06/14/ 1981.
26) يوسف، حامد: "شعراء السبعينيات في مصر. ما لهم وما عليهم"، مجلة أدب ونقد، ع13، القاهرة، يونيو، يوليو 1985.

3/**المعاجم:**

أ – باللغة العربية:

1) ابن خلكان، أحمد بن محمد بن إبراهيم، وفيات الأعيان وأنباء أهل الزمان، تح. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، د ط، د ت.
2) ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن زكريا القزويني، معجم مقاييس اللغة، تح. عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991.
3) ابن منظور، أبو الفضل محمد بن مكرم بن علي ، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط2، 1999.
4) الجوهري، أبو نصر إسماعيل بن حماد، معجم الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، تح. أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1990.
5) حجازي، سمير، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، دار الراتب الجامعية، بيروت، د ط، د ت .
6) خورشيد، إبراهيم زكي، وآخرون: دائرة المعارف الإسلامية، النسخة العربية، مطابع دار الشعب، القاهرة، د ط، د ت.
7) الزِركلي، خير الدين، الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، د ت.
8) الزمخشري، جار الله محمود بن عمر، أساس البلاغة، دار صادر، بيروت، ط1، 1992.
9) صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1982.
10) عبد النور، جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984.
11) عزت عياد، علية، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، د ط، 1994.
12) المسدي، عبد السلام، قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب، تونس– ليبيا، د ط، 1984.
13) وهبة، مجدي، وآخرون: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.
14) يونس، عبد الحميد، معجم الفولكلور، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1983.

ب – **المترجمة:**

1) لتكريس، أيكه: قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور، تر. محمد الجوهري وحسن الشامي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1973.

ج -**باللغة الفرنسية**:

1) Dictionnaire encyclopédique, Larousse, 1er volume en couleur, Jean Didier, Lizu- sur- our, c.a. France, 1979.
2) Dictionnaire «Lalande André»,«vocabulaire technique et critique de la philosophie», éd, P.U.F. Paris 1950.
3) «Dictionnaire de linguistique», éd, Larousse, Paris, 1973 ».
4) «Dictionnaire Quillet de la langue Française», librairie artistique, Quillet, Paris, 1983 ».

الفهرس

الفهرس

مقدمة 1
الفصل الأول (مقاربات نظرية في الآليات والمنهج) 13
المبحث الأول: الرمز والشعر المعاصر 17
1. مفهوم الرمز 18
2. التشكيل بالرمز في الشعر 21
3. وظيفة الرمز في استكشاف الدلالة الشعرية 24
4. مفهوم الشعر عند الرمزية الغربية 29
5. الرمزية في الشعر العربي الحديث والمعاصر 33
6. الرمز والصورة الشعرية 37
المبحث الثاني: التراث والشعر المعاصر 42
1 . مفهوم التراث 44
1 . 1 . التراث في العرف اللغوي 44
1 . 2 . التراث في العرف الاصطلاحي 47
2 . استدعاء التراث بين التأييد والرفض 50
* تمهيد 50
2 . 1 . الموقف المؤيد للتراث 53
2 . 2 . الموقف المناوئ للتراث 55
2 . 3 . الموقف الوسطي المعتدل 59
3 . الشاعر والتراث 62
* تمهيد 62
3 . 1 . عوامل توظيف التراث في الشعر المعاصر 66
3 . 1 . 1 . العوامل الفنية 67
3 . 1 . 2 . العوامل الثقافية 69
3 . 1 . 3 . العوامل السياسية والاجتماعية 72
3 . 1 . 4 . العوامل القومية 76
3 . 1 . 5 . العوامل النفسية 77
4 . آليات توظيف الرمز التراثي في القصيدة المعاصرة 79
* تمهيد 79
4 . 1 . استدعاء ملامح من الرمز التراثي 82
4 . 1 . 1 . توظيف إحدى صفاته 82

4 . 1 . 2 . توظيف بعض أحداث حياته 82
4 . 1 . 3 . توظيف بعض أقواله 84
4 . 1 . 4 . استلهام المدلول العام للرمز 86
4 . 2 . التوظيف الطردي والتوظيف الانزياحي للرمز 89
4 . 3 . موقف الشاعر من الرموز التراثية المستخدمة 92
4 . 3 . 1 . التحدث من خلال الرمز 92
4 . 3 . 2 . التحدث إلى الرمز 94
4 . 3 . 3 . التحدث عن الرمز 96
المبحث الثالث: النقد الموضوعاتي: المرجعيات التاريخية والإبستيمولوجية 101
1- إشكالية المصطلح وحدود الترجمة 103
2- الموضوعاتية في العرف الاصطلاحي 109
3- رواد النقد الموضوعاتي: الأصول والمرجعيات 115
3 . 1- الموضوعاتية والفلسفة الظاهراتية 115
3 . 2 – الأصول 119
3 . 2 – 1 – غاستون باشلار 119
3 . 2 – 2 – إدمون هوسرل 120
3 . 3 – المرجعيات 122
3 . 3 – 1 – من باشلار إلى ريشار 122
3 . 3 – 2- جوج بوليه 124
3 . 3 – 3 – جان ستاروبنسكي 126
3 . 3 – 4 – جان روسيه 127
3 . 3 – 5 – ميشال مانسي 127
3 . 3 – 6 – جان بول ويبر 128
3 . 3 – 7 – ميشال غيومار 129
3 . 3 – 8 – جان بيرغوس 129
3 . 3 – 9 – جان بيار ريشار 130
4- أهم مفاهيم النقد الموضوعاتي عند ريشار 138
4 . 1 – الموضوع 138
4 . 2 – المعنى 141
4 . 3 – الحساسية 145

4 . 4 – العلاقة 148
4 . 5 – التجانس 149
4 . 6 – العمق 153
4 . 7 – المشروع والقصدية والوعي 154
4 . 8 – المحايثة 156
5– الجهود العربية في النقد الموضوعاتي 159
*تمهيد 159
5 . 1– علي شلق: موضوعاتية الحواس 162
5 . 2 – عبد الفتاح كيليطو: موضوعاتية القدر 165
5 . 3– عبد الكريم حسن: نحو مشروع موضوعاتي عربي 170
5 . 3 . 1 خطوات المنهج عند عبد الكريم حسن 172
5 . 3 . 2 . الانتقادات التي وجهت إلى منهج عبد الكريم حسن 177
5 . 4– ملاحظات عامة حول الموضوعاتية وإشكالاتها في النقد العربي 181
5 . 5– حدود الموضوعاتية في النقد الجزائري 185
الفصل الثاني موضوعاتية الثورة والرفض في شعر أمل دنقل: المصادر التراثية 189
المبحث الأول: الإحصاء ضرورة في المنهج الموضوعاتي 191
1 . دواعي الإحصاء 192
2 . نتائج الإحصاء في الأعمال الكاملة لأمل دنقل 196
3 . ملاحظات وإشارات توضيحية حول إحصائيات الديوان 208
المبحث الثاني: علاقة أمل دنقل بالثورة والرفض. 216
1 . مفهوم الثورة والرفض 217
2 . الثورة والرفض في النقد العربي 219
3 . الثورة والرفض في شعر أمل دنقل 220
3 . 1 . مستويات الثورة والرفض في شعر أمل دنقل 222
3 . 1 . 1 . الرفض الميتافيزيقي 222
3 . 1 . 2 . الرفض الاجتماعي 228
3 . 1 . 3 . الرفض السياسي 235
المبحث الثالث: الثورة والرفض باستخدام الرمز الأسطوري 244
* تمهيد 245
1 . الأسطورة 245

2 . الأسطورة في الشعر العربي 247
3 . توظيف الأسطورة في شعر أمل دنقل 248
المبحث الرابع: الثورة والرفض باستخدام الرمز الديني 256
* تمهيد 257
1 . التوراة والإنجيل (الكتاب المقدس) 258
2 . الديانة الإسلامية (القرآن الكريم) 269
المبحث الخامس: الثورة والرفض باستخدام الرمز التاريخي 275
* تمهيد 276
1 . التاريخ/ الحدث 278
2 . التاريخ/ الشخوص 279
3 . التوظيف الشعري للرمز التاريخي عند أمل دنقل 283
3 . 1 . التوظيف الشعري للشخوص 284
3 . 2 . التوظيف الشعري للأحداث 295
المبحث السادس: الثورة والرفض باستخدام الرمز الشعبي 300
* تمهيد 301
1 . السيرة الشعبية 302
1 . 1 . ألف ليلة وليلة 302
1 . 2 . سيرة عنترة 304
1 . 3 . سيرة الزير سالم 305
2 . الموّال 309
المبحث السابع: آليات اشتغال التراث في شعر أمل دنقل 314
* تمهيد 315
1 . التوظيف العرضي 316
2 . التوظيف الاستغراقي 322
الفصل الثالث الأنساق الموضوعاتية للرفض والثورة في شعر أمل دنقل: المثقف والسلطة 338
المبحث الأول: المثقف والسلطة 340
* تمهيد 341
1 . ماهية السلطة في شعر أمل دنقل 346
1 . 1 . الاضطهاد وأثره على نفسية المثقف 348
1 . 2 . إدانة المثقف للسلطة وأجهزتها 356

المبحث الثاني: موضوعاتية الصراع بين المثقف والسلطة من خلال استخدام الرمز الأسطوري..... 382
* تمهيد 383
1 . خطر السلطة وحتمية المواجهة 384
2 . "السبارتاكوسية" وإعلان الثورة. 393
المبحث الثالث: موضوعاتية الصراع بين المثقف والسلطة من خلال استخدام الرمز الديني 421
* تمهيد 422
1 . الكتاب المقدس 423
* سفر التكوين، أو رفض البطريكية. 430
2 . القرآن الكريم 443
المبحث الرابع: موضوعاتية الصراع بين المثقف والسلطة من خلال استخدام الرمز التاريخي. ...449
*تمهيد 450
1 . الحجاج بن يوسف 450
2 . الحسن الأعصم 451
3 . الحسين بن علي 453
4 . صقر قريش 455
5 . عثمان بن عفان 459
6 . أبو موسى الأشعري 460
7 . زرقاء اليمامة 465
8 . أبو نواس 477
9 . صلاح حسين 493
المبحث الخامس: موضوعاتية الصراع بين المثقف والسلطة من خلال استخدام الرمز الشعبي. 499
* تمهيد 500
1 . سيرة عنترة بن شداد 500
2 . ألف ليلة وليلة 502
3 . موّال أدهم الشرقاوي 505
الفصل الرابع الأنساق الموضوعاتية للرفض والثورة في شعر
أمل دنقل: الصراع العربي الإسرائيلي 507
المبحث الأول: الصراع العربي الإسرائيلي 510
* تمهيد: 511
1 . السعي إلى تحرير الأرض السليبة 512
2 . إدانة الأنظمة العربية 519

3 . آفاق الصراع والخيارات المتاحة 537
المبحث الثاني: موضوعاتية الصراع العربي الإسرائيلي من خلال استخدام الرمز الأسطوري ...549
* تمهيد: 550
1 . أسطورة "عروس النيل" 550
2 . أساطير الثأر والدية 556
3 . الملامح العامة للتوظيف الأسطوري 560
3 . 1 . اللغة 566
3 . 2 . الإيقاع 569
3 . 3 . الحركة 571
المبحث الثالث: موضوعاتية الصراع العربي الإسرائيلي من خلال استخدام الرمز الديني 574
1 . آليات اشتغال الموروث الديني 575
2 . الملامح العامة للتوظيف الديني 586
2 . 1 . الشخصية 586
2 . 2 . اللغة 592
المبحث الرابع: موضوعاتية الصراع العربي الإسرائيلي من خلال استخدام الرمز التاريخي 596
* تمهيد: 597
1 . الشخصيات التاريخية 599
1 – 1 . صلاح الدين الأيوبي 599
1 – 2 . قطر الندى وخمارويه 603
1 – 3 . مازن جودت أبو غزالة 610
1 – 4 . سرحان بشارة سرحان 611
1 – 5 . جمال عبد الناصر 621
2 . الأحداث التاريخية: 623
2–1. معركة حطين 623
2 – 2. مذبحة أيلول الأسود 623
2 – 3. حرب لبنان الأهلية 628
3 . الملامح العامة للتوظيف التاريخي 629
* تمهيد 629
3 – 1. الاستخدام الطردي والاستخدام العكسي 631
3 – 2. أنماط استخدام الشخصية التاريخية 633

3 . 2 . 1 . الشخصية عنصرا في صورة جزئية 633
3 . 2 . 2 . الشخصية معادلاً تراثياً لبُعد من أبعاد التجربة 636
3 . 2 . 3 . الشخصية محورا لقصيدة 636
3 . 2 . 4 . الشخصية عنواناً على مرحلة 639
3 –3 . تأثير استخدام الرمز التاريخي على بناء القصيدة 640
3 . 3 .1 . اللغة 640
3 . 3 . 2 . البناء 644
3 . 3 . 3 . النزعة الدرامية 646
3 . 3 . 4 . الحركة 651
المبحث الخامس: موضوعاتية الصراع العربي الإسرائيلي من خلال استخدام الرمز الشعبي 654
* تمهيد 655
1 . سيرة الزير سالم 656
2 . الملامح العامة للتوظيف الشعبي 671
2 . 1 . المضمون 672
2 . 2 . الشكل 673
خاتمة 679
قائمة المصادر والمراجع 703
الفهرس 717

Résumé

Cette thèse s'appuie sur l'utilisation des symboles dans la poésie du poète égyptien (Amal donkol) selon l'approche thématique. L'apport de ces symboles d'un point de vue esthétique exprime vivement son ras-le bol- vis à vis du régime en place.

En premier lieu, nous avons jugé nécessaire d'un point de vue méthodologique, de cerner le thème principal pour accentuer notre travail et le mettre en exergue avec les fondements de l'approche thématique.

A ce niveau, la méthode suivie par la thématique possède une rigueur qui n'a rien à envier à d'autres approches. A partir de là, nous nous sommes appuyés sur les statistiques qui peuvent apporter des résultats pertinents dans l'œuvre (donkolienne).

Ce poète est connu pour son engagement nationaliste et son refus des accords de paix entre l'Égypte et Israël. Une telle position constituera le leitmotiv d'une œuvre dense qui le place au premier plan de la poésie contestataire égyptienne et arabe.

L'horizon interne de notre thème comprend diverses modulations et déclinaisons, exprimant ainsi les différentes variations quantitatives ou qualitatives auxquelles se prête le signifié de notre thème (révolte et refus). Pour cerner la place du thème de la révolte dans les systèmes sémantiques de (Amal donkol), nous avons tenté de dévoiler l'envol tant donne au langage poétique dans des horizons mythiques, religieux, historiques… Dans ce cadre, l'histoire est un espace de vastes contrées poétiques, ouvertes à l'aventure illimitée des peuples, des civilisations et des cultures en quête d'éléments constitutifs de l'identité à l'intersection des rivalités, notamment le conflit Arabo-Israélien.

Mots clés : symbole, patrimoine, poésie arabe contemporaine, thématique, thème.