جامعة بنغازي كلية الآداب

الدراسات العليا

قسم اللغة العربية وآدابها شعبة الأدبيات

الرمز في شعر أمل دنقل

(1940 - 1983م)

قُدِّمت هذه الدراسة استكمالاً لمتطلبات درجة الإجازة العالية

(الماجستير) بكلية الآداب ـ قسم اللغة العربية ـ بتاريخ .....

إعداد الطالبة :

بسمة محمد عوض الخفيفي

إشراف الدكتور:

عوض محمد الصالح

أستاذ الأدب العربي

كلية الآداب ـ جامعة بنغازي

تاريخ المناقشة :

.....

﴿ رَبِّ اغْفِرْ لِي وَلِوَالِدَيَّ وَلِمَنْ
دَخَلَ بَيْتِيَ مُؤْمِناً وَلِلْمُؤْمِنِينَ وَالْمُؤْمِنَاتِ وَلا تَزِدِ
الظَّالِمِينَ إِلاَّ تَبَـاراً ﴾

سورة نوح

الآيـة (28)

الإهـداء

- إلى إمام الذاكرين وقدوة السالكين ومعلم العالمين سيدنا محمد عليه أفضل الصلاة والتسليم.
- إلى الينبوع الذي لا يمل العطاء .. إلى مَن كان رضاؤها زاداً لي في الحياة .. ودعواتها نوراً في طريقي .. إلى مَن حاكت سعادتي بخيوط مسحوبة من نسيج قلبها .. إلى من انتظرت هذه اللحظة بفارغ الصبر "أمي الحبيبية أطال الله في عمرها".
- إلى مَن سعى وشقي لأنعم بالهناء .. إلى مَن لم يبخل بشيء من أجل دفعي في طريق السعادة .. إلى مَن علّمني أن أرتقي سلم الحياة بحكمة وصبر .. إلى مَن تاقت نفسه لرؤية هذا العمل .. إلى روح والدي العزيز في عالمها البرزخي علّها تستريح .. أسأل الله أن يتغمده بواسع رحمته ومغفرته.
- إلى مَن حبهم يجري في عروقي ويلهم بذكرهم قلبي .. إلى الذين عاشوا معي الحياة حلوها ومرها .. إلى ذخري في الحياة .. وشطر الروح لا توأمها "إخوتي وأخواتي".
- إلى أهل الوفاء .. ومنبع الإخاء .. ورصيدي في الحياة "الأصدقاء والأحباب".
- إلى كلِّ إنسان غيور على دينه وعلى مستقبل وطنه وعلى غد الأمة الإسلامية ..

إليهم جميعاً أهدي خلاصة جهدي

الباحثــة

الشكر والتقدير

الشكر لله أولاً الذي أعانني على إنجاز هذا العمل ، وإنني في هذا المقام لا يسعني إلاَّ أن أتقدم بجزيل الشكر لأستاذي الفاضل الدكتور/ عوض محمد الصالح الذي تكرّم بالإشراف على هذه الرسالة ، وأمدّني بالعديد من المراجع من مكتبته الخاصة ، وعلى إبدائه النصح والإرشاد لي طيلة فترة الدراسة.

وأتقدم بعظيم الامتنان والعرفان للأستاذ الفاضل / امراجع عبدالقادر الطلحي على ما كان له من فضل في حثّي على طلب العلم وبلوغ أسمى درجاته.

كما أتقدم بالشكر والتقدير أيضاً للأساتذة الكرام أعضاء لجنة المناقشة لتفضلهم مشكورين بمناقشة هذه الرسالة ، ولا يفوتني أن أتقدم بأسمى كلمات التقدير والعرفان لأساتذتي بقسم اللغة العربية وآدابها بجامعة بنغازي ، والشكر موصول لزوجة الشاعر الكاتبة والصحافية/ عبلة الرويني التي أمدّتني ببعض المعلومات والمراجع اللازمة للبحث، كما لا يفوتني أن أتقدم بالشكر الجزيل للدكتور محمد زكريا والدكتور السعيد الورقي أستاذي الأدب الحديث بجامعة الإسكندرية على ما قدّماه لي من عون ومساعدة في الحصول على العديد من المراجع المتعلقة بهذه الدراسة، والشكر أيضاً للأستاذ القدير/ عبدالباسط الشحومي الذي تعهد بطباعة هذه الرسالة ، والشكر الجزيل لكل الصديقات اللاتي شهدن معي مرارة الغربة وقساوتها ، فكنّ لي خير سند وخير معين، وأخصّ بالذكر حميدة وعزيزة وابتسام وأسمهان.

والشكر أيضاً لكل مَن مدَّ لي يدَ العون والمساعدة وأسهم في إنجاز هذا العمل من قريب أو من بعيد ، وجزى الله الجميع عني خير الجزاء.

وأسأل الله أن يجعل هذا العمل في ميزان حسناتي ، فإن أصبتُ فمن الله ، وإن أخطأتُ فمن نفسي ، وحسبي البحث والمحاولة .

قائمة بالاختصارات الواردة في البحث

التاريخ الميلادي	م
المجلد	مج
الجزء	ج
العدد	ع
الطبعة	ط

دون طبعة	د.ط
دون تاريخ	د.ت
دون بلد نشر	د.ب
دون نشر	د.ن
الصفحة	ص
تحقيق	تح
ترجمة	تر

المقدّمـة

المقدمة

الحمد للّه المنعوت بجميل الصفات ، والصلاة والسلام على أشرف الخلق والكائنات ، سيدنا محمد بن عبدالله وعلى آله وصحبه ومَن والاه .

وبعد ..

فقد شاع في شعرنا العربي المعاصر استخدام الرمز فلا يكاد يخلو ديوان من الإشارات والرموز بأنواعها ، وعلى الرغم من قدم الرمز في تاريخ البشرية فإن تحديده المذهبي يعد من ظواهر العصر الحديث ، إذ أصبحت الرمزية مذهباً فنياً في الأدب توضحت معالمه في النصف الثاني من القرن العشرين في الوقت الذي عجّت به أرض الوطن العربي والعالم أجمع بالحروب والنضالات الثورية التي أسهمت في تشكيل نفسية الشعراء ، فدفعت بهم للتعبير عن آرائهم عن طريق الرمز لِمَا للتعبير المباشر من خطر على حياة المبدع ، ومن ثم فقد كثر استخدام الشعراء المحدثين للرمز ، فكان من روّاد هذا المذهب في الشعر الغربي شارل بودلير وبول فرلين وآرثر رامبو وستيفان مالرميه ، وفي الشعر العربي نجد أديب مظهر وسعيد عقل والسياب والبياتي وصلاح عبدالصبور وعلي الرقيعي وخالد زغبية.

وقد زخر الأدب العربي الحديث بشعراء كثيرين ظهر الرمز واضحاً في شعرهم، فكان منهم الشاعر (أمل دنقل) الذي برز استخدامه للرمز في شعره ، سواء على مستوى تركيب الجملة ، أم على مستوى تركيب النص بشكل عام ، مما أضفى على شعره خصوصية معينة ووهبه مذاقاً مميزاً ، لذا آثرت أن تكون دراستي حول (الرمز في شعر أمل دنقل) عنواناً لهذا البحث لِما للرمز من قيمة فنية من جهة ، ولأن استخدام الرمز في شعر (دنقل) من أهم خصائص شعره التي تستحق البحث والدراسة من جهة أخرى ، فضلاً عن قلة الدراسات التي عنيت بدراسة الرمز عنده ، فقد كان الحديث عنه حديثاً مختصراً في بعض الدراسات التي تصدّت لدراسة جوانب أخرى من شعره.

وتكمن أهمية هذا الموضوع أن الشاعر هو أحد طلائع شعراء العصر الحديث الذين عاشوا مدة قصيرة من العمر ، ولكنه قدّم لنا شيئاً كثيراً أثرى به التجربة الشعرية باحتضانه لتيار التجديد والحداثة.

والسبب الذي دعاني إلى اختيار هذا الموضوع هو :

- رغبتي في تجلية مظاهر الرمز في شعر أمل دنقل ، وهو جانب ندر المساس المباشر بجوهره ، فلم يفرد له بحث فيما أعلم ، مع أن حضور الرمز واضح وصريح في شعره، حيث اتّكأ عليه في النهوض بتجربته الشعرية. أما عن الدراستين اللتين تناولتا رمز الدم في شعره وهما دراسة منير فوزي (صورة الدم في شعر أمل دنقل . مصادرها، قضاياها، ملامحها الفنية) ط1، مصر ، دار المعارف ، 1995م، ودراسة مراد عبدالرحمن مبروك (الدم وثنائية الدلالة)، د.ط، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1997م، فقد اقتصر الحديث فيهما عن رمز الدم ولم يكن شاملاً للرموز التي استخدمها الشاعر بشتى أنواعها.
- وتهدف الدراسة إلى إبراز جانب مهم في شعر (أمل دنقل) ألا وهو الرمز ومعرفة مدى حصيلة الشاعر في هذا الجانب ، ومن ثم إقامة دراسة علمية شاملة للرموز المستخدمة في أعماله.
- بيان العلاقة الطردية بين الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر ولجوئه إلى استخدام الرمز.
- معرفة المعنى المقصود من وراء الرمز ومصدره فيما إذا كان عاماً أو خاصاً بعرض بعض أشعاره التي استخدم فيها الرمز.
- معرفة مدى نجاح الشاعر في انتقاء رموزه واستخدامها للتعبير بها عن الواقع.
- معرفة الأسباب التي دفعت الشاعر إلى استخدام الرمز في شعره.
- أما المنهج الذي سارت عليه الدراسة فهو المنهج التكاملي ، الذي .كما تفهمه الباحثة . يفيد من معظم المناهج النقدية ، ويهب الباحثة أفقاً شمولياً ونظرة تكاملية لفهم النص.

وقد اقتضت طبيعة المنهج أن تكون الدراسة في مقدمة وتمهيد وخمسة فصول وخاتمة. أما التمهيد فتناولت فيه الحديث عن حياة الشاعر ونشأته وظروف عيشه وبداياته الشعرية ، فيما تناولت في الفصل الأول (الرمز في الشعر الحديث)، وقد قسّمته إلى ثلاثة مباحث : الأول بعنوان (مفهوم الرمز في العصر الحديث) والثاني بعنوان (ظروف نشأة الرمز ومصادره في الشعر العربي الحديث)، أما الثالث فبعنوان (صلة الرمز بالصورة في الشعر الحديث) ويُعد هذا الفصل محاولة للإلمام بهذا المفهوم بإعطاء صورة واضحة عن الرمز وعرض نماذج من الشعر الحديث ، ومن ثم وضع إنجاز الشاعر في مكانه من هذا الفن

في الفصول التالية له.

أما الفصل الثاني (المؤثرات العامة والخاصة في شعر أمل) فينقسم إلى مبحثين : الأول بعنوان (المؤثرات العامة في شعره) متمثلة في البيئتين السياسية والثقافية اللتين أسهمتا في تشكيل نفسيته ووجهته الشعرية ، أما الثاني فبعنوان (المؤثرات الخاصة في شعره) المتمثلة في نشأته الثقافية وتأثره بالمؤلفات الشعرية باطلاعه على دواوين الأدب القديم والأدب الحديث. ويُعد هذا الفصل محاولة لمعرفة ملامح وجهته الشعرية التي تمثلت في الرفض والثورة والمطالبة بالتحرر.

والفصل الثالث الذي عنون بـ(الرمز التراثي الديني والأدبي) حصر في مبحثين: الأول (الرمز التراثي الديني) وقد درست من خلاله طريقة تعامل أمل دنقل مع النصوص الدينية والتراث الديني بصفة عامة في التعبير به عن الواقع المعاصر ، ومن ثم ذكرت فيه .كما تبدّى لي . الأسباب التي دعته لاستخدام هذا اللون بهذه الطريقة. والمبحث الثاني (الرمز التراثي الأدبي) حاولت فيه إيجاد نوع من الامتداد الزمني بين نص أمل والنصوص الشعرية والنثرية السابقة عليه ، ومن ثم بيان براعة الشاعر في توظيفها بخلق نوع من الاندماج بينهما لكونهما من جنس واحد.

والفصل الرابع بعنوان (الرمز التراثي التاريخي والأسطوري والشعبي) وقد اشتمل على مبحثين : الأول (الرمز التراثي التاريخي) الذي اهتمَّ بعرض بعض النصوص التي اشتملت على الرمز التاريخي في ثناياها وتحليلها مع عرض القوالب الفنية التي وظف فيها الشاعر رموزه ، والمتمثلة في الشخصيات والأحداث التاريخية والخيل . والمبحث الثاني (الرمز التراثي الأسطوري والشعبي) وفيه تحدثت عن استخدام الشاعر للأسطورة والتراث الشعبي في التعبير عن الأحداث المعاصرة ، وقد ذكرت المرجعيات التي نهل منها نصوصه في هذين اللونين من التراث بغية معرفة مدى استغلال الشاعر لها لإضفاء العمق والثراء على تجربته الشعرية.

أما الفصل الخامس الذي كان بعنوان (الرمز الخاص في شعر أمل دنقل) فقد حاولت فيه رصد الرموز التي تنبع من ذات الشاعر في منأى عن استخدامه للتراث، وذلك من خلال طريقة الشاعر في تشكيل قصيدته اتّكاءً على توظيف مفردات الحياة اليومية

وتفاصيلها والارتقاء بها إلى مستوى فني عالٍ ، وقد جعلته في ثلاثة مباحث : المبحث الأول (كائنات الطبيعة) والمبحث الثاني (المرأة) والمبحث الثالث (رمز الدم).
وقد أثبتُّ في الخاتمة النتائج التي خلصت إليها الدراسة .

- ومصادر هذا البحث : الأعمال الشعرية الكاملة لأمل دنقل ، ثم المراجع العامة المساعدة ، وأخيراً الدراسات التي أقيمت حول شعر الشاعر ومن أبرزها :(التراث الإنساني في شعر أمل دنقل)، ط1، القاهرة ، هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، 1987م للدكتور جابر قميحة التي يرصد فيها مواطن استعانة الشاعر بالتراث العربي وغيره رصداً أميناً، كذلك دراسة عبدالسلام المساوي (البنيات الدالة في شعر أمل دنقل) ط1، دمشق ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 1994م، التي يعرض فيها لأهم البنيات الدالة في شعر أمل دنقل من بنيات فنية تتمثل في (البنية الإيقاعية . الصورة الشعرية . توظيف التراث العربي والأسطوري . البنية التشكيلية)، وبنيات موضوعية تتمثل في (الرفض . القومية . المرأة . الموت).

وقد حظي شعر أمل دنقل بدراسات متعددة تناولت بالنقد والتحليل حياته وشعره، ويمكن تقسيمها إلى ثلاث مجموعات :

1. المجموعة الأولى تتمثل في الدراسات المستقلة التي أفردها أصحابها لتناول الشاعر وحده بالنقد والتحليل ، فكان من أبرزها الدراسة التي أصدرتها عبلة الرويني بعنوان (الجنوبي) ط1، د.ب، دار سعاد الصباح ، 1992م، وتكمن أهميتها في أنها تقدم الشاعر بأسلوب المعايشة العائلية فتستقصي كل الجزئيات في حياته ، وقد قدّمتها في مجموعة مقالات مختلفة تلقي أضواء من زوايا متعددة على حياة زوجها الشاعر ، وهي في الوقت نفسه لم تتعمق تحليل شعره. ورسالة ماجستير بعنوان (أمل دنقل بين التراث والتجديد) للباحث عباس عبدوش، كلية الآداب / جامعة الإسكندرية ، سنة 1988م، وتنقسم دراسته إلى بابين : الباب الأول يحدد الإطار النظري في ثلاثة فصول هي :(إشكاليات التراث) و(إشكاليات التجديد) و(جدلية التراث والشاعر)، ويلاحظ على هذا الباب عدم تناوله لشعر أمل دنقل ، أما الباب الثاني فهو الجانب التطبيقي في البحث ، ويعرض الباحث في فصوله الثلاثة : (التجربة الذاتية) و(التجربة الموضوعية) و(التجربة الكونية)

للشاعر، ويتجه الباحث إلى مضمون القصيدة مباشرة لتحديد نوع التجربة ، وإن أثبت بعض اللفتات الفنية التي تمس الرمز والأسطورة في نصوص الشاعر. وهناك دراسة للباحث منير فوزي بعنوان (صورة الدم في شعر أمل دنقل. مصادرها. قضاياها. ملامحها الفنية)، ط1، مصر ، دار المعارف ، 1995م، التي نال بها درجة الماجستير ، فقد أتت في ثلاثة أبواب، الباب الأول :(مصادر صورة الدم في شعر أمل دنقل)، وهو مكوّن من أربعة فصول: الفصل الأول (الأسطورة) والثاني (الدين) والثالث (التاريخ) والرابع (الأدب الشعبي)، أما الباب الثاني (قضايا صورة الدم)، والباب الثالث (الملامح الفنية لصورة الدم في شعر أمل دنقل) أتى في فصلين : الأول (التعبير بالدم عن قضيتي السلطة والمثقفين ، والصراع العربي الإسرائيلي)، والثاني (رمز الدم وبناء القصيدة)، وقد تناول الباحث تحليل شعر أمل دنقل مستعيراً منهج (باشلار) النفسي (الظاهراتي) كما يسميه ، ويربط بين رمز الدم وفكرة العناصر الأربعة (الماء والهواء والتراب والنار). كذلك دراسة الباحث عاصم عبدالله متولي (شعر أمل دنقل دراسة فنية)، وهي رسالة ماجستير، جامعة القاهرة ،كلية الآداب ، قسم اللغة العربية، 1994م، عرض فيها الباحث لحياة أمل دنقل ومسيرته الشعرية بشيء من الإيجاز، وعرض للدراسات السابقة التي تناولت شعره وحياته متناولاً إياها بالنقد والتحليل، وقد قسّم الباحث دراسته إلى قسمين : الأول اختصّ بالقضايا الفكرية التي شغلت أمل دنقل وموقفه منها ، والثاني اختصّ بالعناصر الجمالية في شعر أمل دنقل مثل (المفارقة التعبيرية / التضمين / المعجم الشعري / التكرار / الموسيقى / وكيفية توظيفه للتراث)، وفي الفصل الثالث عرض الباحث لموقف أمل دنقل من قضية المصير الإنساني، وجاءت صياغته لهذه القضية في محورين : المحور الأول بعنوان (معاناة المرض وتمزق الذات) والمحور الثاني بعنوان (الموقف من الموت) عقد الباحث موازنة بين تجربة السياب وتجربة أمل دنقل ، وانتهى إلى :

أ ـ أن هناك تشابهاً واضحاً في الملامح الفكرية بين تجربة أمل دنقل وتجربة السياب، وهو ناتج عن إحساسهما بمعاناة المرض ، مما دفعهما إلى التفكير الدائم في الموت.

ب ـ أن رؤية أمل دنقل للموت رؤية عبثية ، فالموت عنده لا يفرق بين فرد وآخر، يخطف

المقربين وغير المقربين ، وكأنه شيء عبثي لا يحكمه قانون أو منطق .

ورسالة الماجستير (القصيدة عند أمل دنقل . دراسة فنية في المحتوى والصورة)، جامعة الإسكندرية ، كلية الآداب ، قسم اللغة العربية ، 1996م، للباحث عصام محمد شوقي الشافعي التي قسّمها إلى ثلاثة أبواب، الباب الأول بعنوان:(مصطلح القصيدة) وينقسم إلى فصلين : الفصل الأول (مفهوم القصيدة)، والثاني (مفهوم القصيدة عند أمل دنقل)، أما الباب الثاني فبعنوان :(التعبير والتصوير) وينقسم إلى فصلين : الأول بعنوان (سمات تعبيرية في قصيدة أمل دنقل)، أما الثاني فبعنوان (الصورة والرمز) وهو يدرس طريقة الشاعر في صياغة صوره وأهم علاقات تشكيل الصورة عنده ، ثم دراسة الرمز وأهميته في نص الشاعر. والباب الثالث بعنوان :(الإيقاع والبناء) وينقسم إلى فصلين : الأول يدرس (الإيقاع في قصيدة أمل دنقل)، والثاني (معمار القصيدة) الذي يحاول فيه أن يتعرف المعمار المميز لقصيدة أمل ومدى ميله إلى تقنيات الدراما في أدائه.

كذلك دراسة الباحث الإيراني صفر عزتي المتعلقة بـ(ظاهرة الرفض في شعر أمل دنقل)، وهي رسالة ماجستير صدرت في طهران ، جامعة العلامة الطباطبائي ، كلية الآداب الفارسية واللغات الأجنبية ، قسم اللغة العربية وآدابها ، د.ت ، وقد كانت دراسة طويلة أسهب الحديث فيها عن الجانب التاريخي وعن جانب حياة الشاعر ، في حين كان بإمكانه الإشارة إليها إشارة موجزة بالرجوع إليها في مصادرها.

وهناك دراسة جامعية بعنوان (بنية القصيدة عند أمل دنقل) للباحثة ابتسام محفوظ محمود ، عمان ، الجامعة الأردنية ، أيلول ، 1993م.

ودراسة أخرى ظهرت بعنوان (شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية) للدكتور فتحي يوسف أبو مراد ، إربد ، الأردن، عالم الكتب الجديدة ، 2003م.

ودراسة بعنوان (أمل دنقل شاعر على خطوط النار) لأحمد الدوسري ، القاهرة، دار الغد للنشر والدعاية والإعلان ، 1991م.

ودراسة حسن الغرفي بعنوان (أمل دنقل عن التجربة والموقف)، المغرب ، مكتبة أفريقيا الشرق ، 1985م.

2. أما المجموعة الثانية فتتمثل في تلك الدراسات العامة التي تناولته ضمن شعراء آخرين، أو

من خلال الاستشهاد بشعره في معرض التمثيل لظاهرة موضوعية معينة ، أو استخلاص بعض الظواهر الفنية البارزة في الشعر المعاصر مثل دراسة أحمد ياسين عبدالله محمد السليماني ، وهي رسالة دكتوراه بعنوان (التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر . تطبيقاً على الشعراء : أدونيس . محمود درويش . سعدي يوسف . عبدالوهاب البياتي . أمل دنقل . عبدالعزيز المقالح) جامعة القاهرة 2006م.

3. وتتمثل المجموعة الثالثة في بعض المقالات التي كتبت عنه أو الحوارات التي أجريت معه، وقد اهتمّ بعضها بالجانب الذاتي وخصوصاً عند تأبين الشاعر ، واهتمّ الشطر الآخر بمناقشة النواحي الفنية في شعره ، مثل مقال الدكتور صلاح فضل في مجلة فصول (إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل) وهو محاولة لتفسير شعر الشاعر بعناصره الداخلية والكشف عمّا بين هذه العناصر من تبادل وتقاطع وتزاوج تنتج عنه الدلالة ، وفيما يخص الحوارات نجد منها ما جمعه أنس دنقل في كتاب (أحاديث أمل دنقل) د.ط، القاهرة ، مطابع نيولوك ، د.ت. وكان للشاعر نصيب من كتاب جهاد فاضل (قضايا الشعر الحديث) ط1 ، د.ب ، دار الشروق ، 1984م، في حوار له مع الشاعر.

أما عن علاقة بحثي بهذه الدراسات ، فهي تتمثل في أنني أفدت منها في الإشارة إلى بعض العناصر والتراكيب التي أسهمت في بناء الرمز ، فضلاً عن الاستعانة ببعضها في معرفة مصادر الرمز وأسباب اللجوء إليه.

ومن الواضح أن كل باحث من هؤلاء اهتمّ بزاوية خاصة في قصيدة أمل ، ولذلك فإن مجال البحث مايزال منفسحاً للنظر في جوانب أخرى ، وقد ارتأيت أن تكون دراستي متخصصة في جانب الرمز عنده.

وأخيراً ، فإن كنت قد أصبت . وهو الذي آمله . فللّه الفضل وحده ، وإن كانت الأخرى فالكمال لله وحده ، وكما يقول العماد الأصفهاني :"إني رأيت أنه لا يكتب إنسان كتاباً في يومه إلاَّ قال في غده : لو غير هذا لكان أحسن ، ولو زيد كذا لكان يستحسن ، ولو قدّم هذا لكان أفضل ، ولو ترك هذا لكان أجمل ، وهذا من أعظم العبر، وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر".

وما توفيقي إلاَّ بالله.

تمهيـد

تمهيـد

إن هذه الدراسة تتعلق بالحديث عن توظيف الرمز في شعر أمل دنقل ، ونظراً لعدم معرفة البعض بهذا الشاعر ، ولِمَا لحياته الخاصة من تأثير في تجربته الشعرية ، فإنني وجدت أنه لابدّ من التعريف بهذا الشاعر وذكر جوانب من حياته الخاصة ، والتعرف على إصداراته الشعرية في مستهل هذه الدراسة لتكون السبيل الممهد لدراسة الرمز في شعره.

حياته ونشأته :

ولد (محمد أمل فهيم أبو القاسم محارب دنقل)[1]سنة (1940م)[2]، "بقرية القلعة وهي على بُعد عشرين كيلومتراً تقريباً إلى الجنوب من مدينة قنا"[3]، بأقصى صعيد مصر بالقرب من الأقصر[4].

عرف شاعرنا الحياة باسم محمد أمل ، وفهيم أبو القاسم اسم أبيه الذي كان شيخاً معمّماً مهيباً من خريجي الأزهر الشريف بالقاهرة[5]، وعالماً من علمائه ، وهو الذي اختار لأمل هذا الاسم ابتهاجاً بحصوله على إجازة العالمية من الأزهر في العام نفسه الذي ولد فيه أمل ، وكان الوحيد في القرية الذي حقّق هذا الإنجاز التعليمي ، ومحارب هو الجد المباشر لأمل ، ودنقل هو جد العائلة الكبير.

كما عرف أمل اليتم مبكراً، فقد توفي أبوه وهو في العاشرة من عمره ، مما أثّر في نفسيته وأكسبه مسحة حزن غلبت على أشعاره ، وفرض عليه رجولة مبكرة . وقد علّمه

---

(1) . سلامة آدم، "أوراق من الطفولة والصبا"، مجلة إبداع، ع10، السنة الأولى، أكتوبر 1983م ، القاهرة ، ص8.

(2) . جابر عصفور ، ذاكرة للشعر ، د.ط ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د.ت ، ص344.
وقد تضاربت الأقوال في تاريخ ولادته فذكر البعض أنه ولد سنة 1941م ، منهم نسيم مجلي في كتابه "أمل دنقل أمير شعراء الرفض"، د.ط ، د.ب ، مكتبة الأسرة ، سنة 2000م ، ص13 ، فهو يذكر أنه ولد في 23 يونيه سنة 1941م . وقاسم حداد في مقاله "أمل دنقل سيف في الصدر جدار في الظهر"، أحد المقالات التي نشرتها عبلة الرويني في كتابها : سفر أمل دنقل ، د.ط ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1999م، ص158، وهو مقال منشور في مجلة الدوحة ، قطر ، أغسطس 1983م . لكن أحداث حياة الشاعر وما ذكر عنها في بعض المصادر تدل على أنه ولد سنة 1940م .

(3) . سلامة آدم ، المقال السابق ، ص8.

(4) . يُنظر أنس دنقل ، أحاديث أمل دنقل ، د.ط ، القاهرة ، مطابع نيولوك ، د.ت ، ص7 ، حوار أجراه معه وليد شميط في مجلة الأسبوع العربي اللبنانية ، العدد 772 ، في 1974/3/25م.

(5) . يُنظر سلامة آدم ، المقال السابق ، ص8.

الألم والمرارة فنشأ طفلاً انطوائياً خجولاً ، واشتهر بين رفاق الصبا بأنه الشخص الذي لا يعرف الابتسامة .

وبعد موت أبيه صار (أمل) مسؤولاً عن أسرته ، فصار رجل البيت في هذه السن الصغيرة[1]. وكان شديد التديّن في صباه الباكر لا يترك فرضاً ، يلقي خطب الجمعة في المساجد[2].

التحق (أمل) في طفولته بمدرسة ابتدائية حكومية ، فحصل على الشهادة الابتدائية سنة 1952م[3]، وحصل على الشهادة الإعدادية أيضاً ، حيث كان تلميذاً هادئاً ونابهاً ومجدّاً في دراسته ، ومنظماً ومستقراً في حياته ، وهكذا ظل متقدماً في دراسته حتى دخول المدرسة الثانوية ، وكما يذكر صديقه الدكتور سلامة آدم في ذكرياته عن تلك الفترة بأنه " كان واضحاً ومستقراً في ذهن (أمل) استعداده لمواصلة الدراسة الأكاديمية في تخصص دقيق، وكان يدعم ذلك بحرصه على التفوق الدراسي ، كما كانت المذاكرة اليومية بنداً أساسياً وهاماً[*] في حياته في هذه الفترة"[4] لكنه لم يحصل على الدرجات العالية التي تتيح له الدخول في إحدى الكليات ذات التخصص الدقيق[5]. وهنا تأتي مرحلة أخرى من حياته.

نشأ (أمل) في بيت يهتم بالثقافة والأدب ، حيث لم يكن والده مدرساً عاديّاً للغة العربية ، لكنه كان أيضاً فقيهاً وعالماً وأديباً ومثقّفاً ، وفوق ذلك كله كان شاعراً مرموقاً، وقد ترك (لأمل) إرثاً ضخماً من الكتب ، فأخذ (أمل) يخوض فيها ويقرؤها ، فاستطاع أن يثير ملكة الشعر الخفية في نفسه بفضل مطالعاته لهذه الكتب ، حيث كانت أساساً قوياً بنى عليه ثقافته المدعمة بالخبرة وبموهبته في نظم الشعر والقصائد .

فاجأ (أمل) الجميع بأنه ابن الرابعة عشرة تقريباً يكتب القصائد الطوال ويلقيها في احتفالات المدرسة الإعدادية بمناسبة المولد النبوي الشريف وعيد الهجرة ، وغيرها من

---

(1) . يُنظر عبلة الرويني ، الجنوبي ، ط1 ، د.ب ، دار سعاد الصباح ، 1992م ، ص55 ، 56.

(2) . يُنظر المرجع نفسه ، ص15.

(3) . يُنظر نفسه ، الموضع نفسه.

(*) . هاماً : خطأ شائع والصحيح : مهماً.

(4) . أحمد الدوسري ، أمل دنقل شاعر على خطوط النار ، د.ط، القاهرة ، دار الغد للنشر والدعاية والإعلان، 1991م، ص30.

(5) . يُنظر سلامة آدم ، "أوراق من الطفولة والصبا"، ص10.

المناسبات الدينية والاجتماعية والوطنية[1].

أثارت تلك القصائد ذات المعاني الدقيقة والتراكيب المعقدة أحاديث مختلفة، وآراء متضاربة ، وأصبح الشك يناوش صحة نظمه الشعر ، فذهب أكثرها إلى أن هذا الشعر هو شعر والده وجده في أوراقه فانتحله ونسبه إلى نفسه .

وحينما بلغت أخبار هذه الشكوك والأحقاد (أمل) ثارت ثائرته ، وحاول أن يدافع عن نفسه ويثبت أنه بريء من هذه التهم ، فكان رده عنيفاً ، وأخذ ينظم قصائده من نوع مختلف ، استخدم فيها اللغة العامية أحياناً ، والفصحى أحياناً أخرى ، وكلها هجاء مقذع في هؤلاء الذين رددوا هذه التهمة ، وحفلت هذه القصائد بتشنيعات وأوصاف جارحة ، وألفاظ خارجة ، فأيقن الجميع أنهم أمام شاعر حقيقي ، لا شاعر كذاب ، بصرف النظر عن تشنيعاته واتهاماته المسرفة في الخيال[2].

أحدث هذا التحدي والاستفزاز انقلاباً كبيراً في حياة أمل ، حيث دفعه إلى الاطلاع على قدراته العظيمة وموهبته في نظم الشعر ، والمواجهة الشعرية حين حاول إثباته للآخرين .

كان لتلك المرحلة من حياته تأثير كبير في سلوكه ، ومستقبله العلمي والثقافي ، إذ نراه يصرف معظم وقته وجهده للشعر ، ويطالع الكتب والدواوين ، ويحفظ الأشعار وينظمها ، ويهتم بالأدب والشعر أكثر من اهتمامه بدراسته العلمية ، حيث كان كل همه أن يشيع شاعريته بين فحول الشعراء الكبار في محيط بيئته ، فأخذ يبحث شيئاً فشيئاً عن كل من له صلة بالشعر والأدب في محافظته فيذهب إليه ويسمعه محفوظه من الشعر ؛ وما نظمه هو من شعر في أغراض مختلفة ، ولم يكتفِ بذلك بل تاقت نفسه إلى أن يلتقي بالشعراء الكبار الذين وجد أسماءهم على الكتب والدواوين .

ولهذا الشاعر مكانة مرموقة وخطوات موطدة في آفاق الشعر والأدب ، وله أيضاً آراء ومواقف مهمة واضحة في القضايا الوطنية ، ومستقبل الأمة العربية ، حفظتها مجلة مدرسة قنا الثانوية ، فقد نشرت في العام الدراسي 1957/1956م أبياتاً مما كان يلقيه (أمل) من قصائد أثناء العدوان الثلاثي على مدينة بورسعيد .

---

(1) . سلامة آدم ، "أوراق من الطفولة والصبا"، ص9.

(2) . ينظر نفسه ، الموضع نفسه.

كتبت المجلة تقول تحت باب (روضة الشعر): وهذه أنشودة من الطالب محمد أمل فهيم 3ع3 يقول فيها :

يا مَعقلا ذابتْ على أسواره كلُّ الجنود
حَشَدَ العدوُّ جيوشَه بالنار والدم والحديد
يبغِيك نصراً سائغاً لبُغاتِه يا بورسعيد
مادتْ[1] قُواهم والقُوى في عَزم جندك لا تَميد
ظَمِئَ الحديدُ وراح يَنْهَلُ من دم الباغي العنيد
قِصَصُ البطولةِ والكفاحِ عَرفتها يا بورسعيد

وأفردت المجلة صفحة كاملة لقصيدة بعنوان "عيد الأمومة" ألقاها أمل في مناسبة الاحتفال بعيد الأم ، وكتبت تحت العنوان أنها "للشاعر أمل دنقل"، فكما نرى فقد قدّمته شاعراً لا طالباً كسابقتها ، وهذا مطلع القصيدة :

أريجٌ من الخلد .. عَذْبٌ عَطِرْ وصوتٌ من القلبِ فيه الظَّفَرْ[2]

وفي عامه الخامس عشر حصل على كتابي :"الفتوحات المكية لابن عربي".. و"ألف ليلة وليلة" اللذين كانا نقطة البداية نحو تثقيف نفسه بالاطلاع على التراث والأدب الشعبي والتاريخ ، كما أنه قرأ في الثقافة الأجنبية (الماركسية والوجودية)، لكن تظل الكتب المقدسة الثلاثة هي معينه الأول في أشعاره[3].

وقد أنهى دراسته الثانوية ، ويبدو أنه اضطرّ إلى العمل في شركة أتوبيس الصعيد فترة من الزمن ، ومنها أخذ يراسل بعض المجلات الأدبية لنشر قصائده ، وقد نشرت أولى قصائده في مجلة صوت الشرق عام 1958م[4].

شعر (أمل) أنه مع زملائه : عبدالرحمن الأبنودي ، ويحيى الطاهر عبدالله، وعبدالرحيم منصور يمتلكون الموهبة التي يجب أن يطلقوها في القاهرة فانتقلوا إليها، وكان هذا الرحيل

---

(1) . ماد الشيء : زاغ وزكا ، جمال الدين بن منظور ، لسان العرب ، مادة (ميد).

(2) . يُنظر سلامة آدم ، "أوراق من الطفولة والصبا"، ص9 : 11.

(3) . يُنظر أحمد سويلم ، شعراء العمر القصير (الشعراء المعاصرون)، ج2 ، ط1 ، د.ب ، مكتبة الدار العربية للكتاب ، 1999م ، ص173.

(4) . نفسه ، الموضع نفسه.

فرصة كي ينشر قصائده ، لكنه لم يتحمل قسوة المدينة وصعوبتها[1].

وعن حكاية رحيله إلى القاهرة نظم قصيدة "حكاية المدينة الفضية" يصف فيها خيبة أمله في إنجاز ما يحلم به. حيث يقول شاكياً :

"كنت لا أحمل إلاَّ 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 ردَّ الحرس
. "افتحوا الباب .. أنا أطلب ظلا .."
قيل : "كلا "[2]. (د.ت)

قضى أمل . على حدِّ قول أحمد الدوسري . سنتين في كلية الآداب بجامعة القاهرة، وفي السنة الثالثة تقدّم إلى كلية دار العلوم ، ولكنه أخفق في دراسته الأكاديمية نتيجة انشغاله وافتتانه بقرض الشعر[3].

ويذكر قاسم حداد أنه قضى سنة واحدة في كلية الآداب بجامعة القاهرة وانقطع عن الدراسة بعدها[4].

عاد أمل إلى محافظته قنا ، وعمل موظفاً في المحكمة ، لكنه ترك الوظيفة وانشغل بالشعر والحياة ، "كأنه ليس مهيّئاً لشيء سوى الشعر"، حيث إن الوظيفة تتطلب منه الجلوس في المقعد فحسب[5]، وهذا لا يليق بنزعاته الأدبية وروحه الثائرة وخيالاته الواسعة التي لا تعرف حدّاً ؛ إذ نراه لم يعُد يرى للشعر والشاعر إلاَّ وظيفة اجتماعية معارضة حيث يقول

---

(1) . يُنظر أحمد سويلم ، مرجع سابق ، ص174.

(2) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ط2 ، القاهرة ، مكتبة مدبولي ، 2005م ، ص243.

(3) . يُنظر أحمد الدوسري ، مرجع سابق ، ص31.

(4) . يُنظر عبلة الرويني، سفر أمل دنقل، ص159، مقال لقاسم حداد،"أمل دنقل سيف في الصدر جدار في الظهر"

(5) . نفسه ، الموضع نفسه.

:" للشعر والشاعر وظيفة حقيقية اجتماعية ، يجب أن يؤدياها ؛ وهي وظيفة معارضة"[1]. وقوله هذا يفصح عن إقامته لعلاقة وثيقة بين الشعر والحياة الاجتماعية، فاستمرّ في شعره ثائراً على الواقع ، ثم انتقل الشاعر إلى الإسكندرية وعمل موظفاً في مصلحة الجمارك محاولاً أن يخفف عن أسرته الألم الذي اعتراها بفشله في الدراسة الأكاديمية[2].

وعلى الرغم من وجوده في الإسكندرية فإن قلبه كان معلّقاً بالقاهرة ، فلم يستطع أن يكون بعيداً عنها ، حيث ظل يتردد عليها بين حين وآخر[3]، وفيها تعرّف على كبار الشعراء أمثال أحمد عبدالمعطي حجازي ، وصلاح عبدالصبور ، ولويس عوض، وعبدالرحمن الشرقاوي[4].

ثم انتقل الشاعر إلى السويس للعمل في فرع مصلحة الجمارك هناك ، ولكن نفسه كانت تضيق بالوظيفة والعمل الحكومي ، فترك الوظيفة واستقال عام 1966م كما يقول: "واستقلت في سنة 1966م وكنت أعمل في جمرك السويس ، استقلت لأنني كنت (عاوز) أعيش في القاهرة ورفضوا أن ينقلوني للقاهرة ، فاستقلت ، وحضرت للقاهرة"[5].

عينه يوسف السباعي في مؤسسة دار الهلال كاتباً وصحافياً عام 1974م ، ولم تكن نفسه تعرف الوظيفة أبداً ، حيث كان موظفاً بلا وظيفة ، يحضر مرة واحدة في الشهر لتقاضي راتبه ، كما كان يرفض العروض التي تقدّمها العديد من المجلات والصحف العربية كي يعمل بها ، يقول ساخراً : "إنني لا أفهم كيف أكون شاعراً وشيئاً آخر"[6]. هكذا كان يرى نفسه.

وفي أثناء وجوده في الإسكندرية كان يتردد على مكاتب الصحف والمجلات فنشر بعض قصائده في جريدة الأهرام ، وأصبح في بداية الستينيات شاعراً معروفاً من شعراء

---

(1) . أنس دنقل ، مرجع سابق ، ص128 ، حوار أجرته معه اعتماد عبدالعزيز في مجلة إبداع ، القاهرة ، عدد أكتوبر 1983م.

(2) . يُنظر أحمد الدوسري ، مرجع سابق ، ص32.

(3) . نفسه ، الموضع نفسه ، ص32.

(4) . ينظر جابر عصفور ، ذاكرة للشعر ، ص344.

(5) . أحمد الدوسري ، مرجع سابق ، ص33.

(6) . يُنظر عبلة الرويني ، سفر أمل دنقل ، ص234، مقال أحمد إسماعيل ، "كيف كتب أمل دنقل قصائده".

الإسكندرية التي كتب فيها العديد من القصائد جمعت في ديوان (مقتل القمر)[*] الذي أهداه إليها.

وفي حديثه عن الفترة الواقعة ما بين سنة 1959م وسنة 1965م يقول : "في ذلك الوقت كانت هناك مجموعة كبيرة جداً من المثقفين والشعراء والكتاب المعتقلين في السجن وكان في تقديري أن هذا المناخ الذي يعتقل كاتباً ومفكراً ، لا يصلح أن أنتمي إليه ، أو أن أدافع عنه ، كان ذلك من سنة 1959م حتى سنة 1965م"[(1)].

ورغم ذلك فإنه لم ينقطع عن القراءة ، فقد كرّس وقته في تلك الفترة للقراءة فقط بعد أن وجد نفسه محاصراً بالأسئلة واكتشف أنه لا يكفي الإنسان أن يكون شاعراً وقادراً على كتابة الشعر ، بل عليه أن يكون مُلمّاً بالتيارات الفكرية والثقافية التي كانت تكثر في ذلك الوقت[(2)].

اشتدّ رفض الشاعر للواقع المصري والعربي اللذين عانى منهما المصريون والشعوب العربية ، وظهر هذا الرفض في أشعاره شيئاً فشيئاً ، فقد ارتفع صوته مع الأصوات التي تنذر بالنكسة وتندفع بالتجربة الشعرية لتتناول أهم قضايا الإنسان المصري والعربي، ويتشكل بناؤها الفني حول محور الرفض لكل ما يمس قيم الإنسان المعاصر، فبدا لنا موقفه الرافض للواقع العربي في قصيدته "كلمات سبارتاكوس الأخيرة"[(3)] التي نظمها سنة 1962م.

وهذه القصيدة "تعد مبادرة بالهجوم على ممارسات سلطوية لا يرضاها الشاعر"[(4)]؛ إذ إذ نراه فيها قد حمل سيفه ، ودخل معركة الحياة في شجاعة على أن يزيل الغشاوة عن العيون ، ويرى الجميع ما يراه من بشاعة واقعهم كي يحاولوا إصلاحه وتحسينه .

وقيلت هذه القصيدة في العام الذي حصل فيه (أمل) على جائزة "المجلس الأعلى

(*) . نُشر هذا الديوان سنة 1974م، وهو ثالث مجموعاته الشعرية بعد (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) 1969م، و(تعليق على ما حدث) 1971م.

(1) . جهاد فاضل ، قضايا الشعر الحديث ، ط1 ، د.ب ، دار الشروق ، 1984م ، ص253.

(2) . يُنظر أحمد الدوسري ، مرجع سابق ، ص34.

(3) . يُنظر أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص91.

(4) . نسيم مجلي ، أمل دنقل أمير شعراء الرفض ، ص53.

للفنون والآداب" للشعراء الشبان لأقل من ثلاثين عاماً ، وكان في الثانية والعشرين من عمره . يقول بصدد ذلك :" وأذكر أن فوزي بالجائزة الأولى كان عن قصيدة عمودية، وكنت أريد أن أحصل على اعتراف رسمي بأن الذين يكتبون الشعر الحديث ، يستطيعون أيضاً كتابة القصيدة العمودية ، ردّاً على الاتهام الشائع حول هذا الموضوع"[1]، ومن ثم تأكيد أن الميل إلى الشكل الجديد في كتابة الشعر ليس ضعفاً في الأداء ولا فراراً من قيد عمود الشعر ، وإنما ارتياد أفق جديد من آفاق القصيدة العربية الحديثة[2].

أما عن قصيدة (أمل) العمودية التي فازت بالجائزة فكانت بعنوان "طفلتها"، وقد بعث على كتابتها رؤية طفلة الحبيبة السابقة بعد خمس سنوات من الوداع ، وكلماتها :

لا تفرّي من بين يديَّ مختبئه

خَبَتِ النَّارُ بجوف المدفئه

أنا لو تَدْرينَ مَنْ كنت له

طفلة لوْلا .. زمان فجأه

إنما عُمْرُكِ عُمْرٌ ضائع

مِن شبابي في الدُّرُوبِ المخطئه

كُلَّما فُزْت بعام خسرت

مُهْجَتِي عاماً وألقت صدأه[3]. (د.ت)

ويبدو أن اختياره للشكل العمودي للنظم يعود لاعتماده في تكوينه الثقافي المبكر على مكتبة والده[4].

كان (أمل) شاعراً واعياً بما يدور في المجتمع المصري وما يقع على الأمة العربية، يتابع الأحداث ويرى آفاقاً بعيدة يعجز عن رؤيتها الآخرون ، فكان يحلل الأحداث تحليلاً أقرب

---

(1) . اعتماد عبدالعزيز ، آخر حديث مع الشاعر أمل نقل"، مجلة إبداع ، القاهرة ، العدد 10 ، السنة 1 ، أكتوبر 1983م، ص115.

(2) . يُنظر جابر عصفور،"أمل دنقل الشاعر العمودي"، مجلة العربي، الكويت، العدد 479، سبتمبر 1998، ص86.

(3) . ينظر نفسه ، ص86 ، 87 ، 88 .

وبالنظر إلى هذه القصيدة في الأعمال الكاملة لهذا الشاعر نجد أنه قد نظمها في شكلها الشعري الجديد، يُنظر أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص13.

(4) . يُنظر جابر عصفور ، ذاكرة للشعر ، ص343.

إلى الواقع ، ويصورها في قصائده تصويراً واضحاً .

استمر الرفض الدنقلي وتمرده على الواقع العربي الأليم ، وقد بلغ هذا الرفض ذروته في قصيدة "لا تصالح"[1] التي كُتبت عام 1976م بعد توقيع الاتفاقية الثانية لفصل القوات مع إسرائيل[2]، حيث نراه فيها يرفض كل أصناف المفاوضات والاستسلام أمام العدو .

وهكذا ظلت قصائد (أمل) سجلاً حافلاً بأحداث الواقع في تلك الفترة ، فقد احتوت دواوينه العديد من القصائد التي تحمل موقف الرفض والمعارضة مما جعله في موقف الصدام دائماً مع السلطات .

اختار أمل شكل الكتابة الشعرية الجديدة لنظم قصائده ، حيث اطّلع على نتاج الشعراء الروّاد وتأثر بكثير منهم على حدّ قوله :" ولكن أكثرهم تأثيراً في نفسي كان محمود حسن إسماعيل من جماعة أبولو وبدر شاكر السياب وأحمد عبدالمعطي حجازي في بداية تأثري بحركة الشعر الحديث ، أما الشاعر الذي أحببته كثيراً فهو ت. س. إليوت وكذلك لويس أراغون ، فلم تعد القصيدة بشكلها التقليدي تستوعب جنونات الفتى واندفاعاته وتمرده"[3].

واكتشف (أمل) نفسه بالخروج على عمود الشعر وعلى الشكل التقليدي والثورة على العالم والواقع والمسلمات .

أما عن حياته العائلية الخاصة فنراه قد أضرب عن الزواج مدة طويلة ، واختار حياة الصعلكة والتشرّد من البداية استجابة لنوازعه الداخلية المتمردة على القيود .

وظل هذا شأنه حتى الخامسة والثلاثين من عمره[4]، لكن الحب غلبه شيئاً فشيئاً بعد أن تعرّف على ناقدة صحفية في جريدة "الأخبار" حُبها الشعر ومصير الشعراء ، هي "عبلة الرويني" التي كانت له خير رفيقة في سنوات عمره القصير ووفية له حتى بعد موته .

كان الحوار الذي أجرته الصحفية "عبلة الرويني" مع الشاعر في مقرّه الدائم بمقهى

---

(1) . يُنظر أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص359.

(2) . يُنظر نسيم مجلى ، مرجع سابق ، ص170.

(3) . أحمد الدوسري ، مرجع سابق ، ص34.

(4) . يُنظر نفسه ، ص44 ، 45.

ريش هو مولد الحب وبداية الطريق[1]، حيث تم الزواج في نهاية عام 1978م[2].

عاش الزوجان تسعة أشهر بعد زواجهما حياة هادئة ، وبعدها بدأ المرض ينشب أظفاره في (أمل) ، واكتشف إصابته بمرض السرطان أوائل سبتمبر سنة 1979م ، وأخذ المرض يشتد شيئاً فشيئاً حتى دخل معهد السرطان سنة 1982م ، وكان نزيلاً في غرفة رقم 8 من هذا المعهد ، وبدأت عبلة تقوم بدورها في التكفل بعلاجه وتمريضه.

وعاش (أمل) أربع سنوات كاملة يصارع فيها الموت ، وعلى الرغم من ذلك فقد واصل نتاجه الشعري حتى آخر أيامه[3].

وطويت الصفحة الأخيرة من حياة هذا الشاعر الكبير في الساعة الثامنة من صباح السبت الحادي والعشرين من شهر مايو سنة 1983م[4].

إصداراته الشعرية :

أما عن أعماله الشعرية فقد صدرت له ست مجموعات شعرية نشر أغلبها في حياته ثم أعيد نشرها ـ بعد وفاته ـ مع آخر ما كتب وما لم يسبق نشره ، وهي على التوالي:

1 . البكاء بين يدي زرقاء اليمامة 1969م.

2 . تعليق على ما حدث 1971م.

3 . مقتل القمر 1974م.

4 . العهد الآتي 1975م.

5 . أقوال جديدة عن حرب البسوس 1976م.

6 . أوراق الغرفة رقم "8" 1983م.

وضُمَّت هذه الأعمال في طبعتها الأولى[5] في مجلد واحد تحت عنوان "أمل دنقل

---

(1) . يُنظر عبلة الرويني ، الجنوبي ، ص17.

(2) . أحمد الدوسري ، مرجع سابق ، ص45.

(3) . يُنظر عبلة الرويني ، الجنوبي ، ص112 : 128.

(4) . يُنظر محمد عبدالواحد ، "أمل دنقل الموت على مشانق الصباح"(ملف خاص) ، جريدة القاهرة ، العدد 162 ، 2003م ، ص7.

(5) . أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، د.ط ، القاهرة ، مكتبة مدبولي ، د.ت .

الأعمال الشعرية".

واستُهلَّت هذه الأعمال بقصائد غير منشورة ، وفي طبعتها الثانية[1] ضمت تحت عنوان "أمل دنقل الأعمال الكاملة" وذُيِّلت بقصائد متفرقة لم تختص بها أي من المجموعات الشعرية السابقة .

وقليل من القصائد أرخ بالشهر والعام ، وبعضها بالعام فقط ، لكن الأغلبية بدون تاريخ. وقد أثبتُّ ذلك بعد كل قصيدة أو مقطع استشهدت به منها.

كما أن الشكل الجديد . شعر التفعيلة . هو السائد في مجموعاته كلها ، إلاَّ أن قليلاً من القصائد جاء على الشكل الموروث موزوناً مقفّى.

وللشاعر ديوان آخر نُشِر في ليبيا ، وطُبع سنة 1978م ، وهو عبارة عن مختارات من شعره بعنوان "أحاديث في غرفة مغلقة"[2]، ولا يتميز هذا الديوان عن الأعمال الكاملة سوى في احتوائه على قصيدة "الكمان".

---

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ط2 ، القاهرة ، مكتبة مدبولي ، 2005م.

(2) . أمل دنقل ، أحاديث في غرفة مغلقة (مختارات)، ط1 ، طرابلس ، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، 1978م.

الفصل الأول

الرمز في الشعر الحديث

المبحث الأول : مفهوم الرمز في العصر الحديث.

المبحث الثاني : ظروف نشأة الرمز ومصادره في الشعر العربي الحديث .

المبحث الثالث : صلة الرمز بالصورة في الشعر الحديث.

المبحث الأول

مفهوم الرمز في العصر الحديث

1 . مفهوم الرمز في العصر الحديث.

2 . أنماط الرمز.

أ . مفهوم الرمز في العصر الحديث :

من المصطلحات التي استخدمت بمفاهيم مختلفة ومضطربة مصطلح (الرمز)، فهو مصطلح مطاط من حيث المفهوم ، وعلى الرغم من قدم الرمز في تاريخ الإنسانية ، فإن تحديده المذهبي يُعد من ظواهر العصر الحديث ، ومن هنا يمكن القول بأن أدبنا القديم لم يعرف الرمز بمفهومه الحديث ، وإن كانت له شذرات يمكن تلمس جذورها في تراثنا الديني والأدبي وفي معاجمه اللغوية .

ولو حاولنا أن نقف على معنى الرمز بشقيه اللغوي والاصطلاحي لوجدنا أن هذه الكلمة لها جذورها التي تتفرع منها إلى أن نضجت وأصبحت مذهباً فنيّاً في الأدب .

أولاً . الرمز لغة :

قبل أن نخوض في التعريف بهذه الكلمة Symbol ينبغي أن نعرض للمدلول الاشتقاقي لها ؛ إذ إن أصل كلمة Symblisme في اللغة اليونانية هو الحزر أو التقدير، Sumbllein المؤلفة من (Sum بمعنى "مع") و(bolein بمعنى "حزر")، بينما أصل مادة الكلمة في اللغة العربية هو التحرك[1]. أما عن تحديد المعنى اللغوي لهذه الكلمة في معجمات اللغة العربية فإننا نجدها قد حملت معاني كثيرة جمعها ابن منظور في هذا التعريف :

"الرمز : تصويت خفي باللسان كالهمس ، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت إنما هو إشارة بالشفتين ، وقيل : الرمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم"[2].

وفي تفسير قوله تعالى :﴿ قَالَ آيَتُكَ أَلاَّ تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلاَثَةَ أَيَّامٍ إِلاَّ رَمْزاً ﴾[3]، قال الزمخشري : " ﴿ إِلاَّ رَمْزاً ﴾ إلاَّ إشارة بيد أو رأس أو غيرهما ، وأصله التحرك"[4].

---

(1) . يُنظر : عدنان الذهبي ، "في سيكولوجية الرمزية"، مجلة علم النفس ، القاهرة ، مج4 ، ع3، فبراير 1949م، هامش ص356.

(2) . جمال الدين بن منظور ، لسان العرب ، مادة (رمز).

(3) . سورة آل عمران ، الآية 41.

(4) . يُنظر : محمود بن عمر الزمخشري ، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، رتّبه وضبطه وصححه مصطفى حسين أحمد ، ج1 ، د.ط ، د.ب ، دار الكتاب العربي ، د.ت ، ص361.

وفي كلام الجاحظ ما يدل على أن الإشارة أو الرمز طريق من طرق الدلالة على المعنى ، فعندما تصحب الكلام تكون عوناً له في الإفصاح والبيان ، ذلك أن الإشارة باليد والرأس من تمام حسن البيان باللسان[1].

وقد تنوب الإشارة عن اللفظ وتستقل بدلالتها على المعنى ، قال الشاعر :

وَقَالَ لِي بِرُمُوزٍ مِنْ لَوَاحِظِهِ إِنَّ الْعِنَاقَ حَرَامٌ قُلْتُ فِي عُنُقِي[2]

وقال البحتري :

وَالشِّعْرُ لَمْحٌ تَكْفِي إِشَارَتُهُ وَلَيْسَ بِالْهَذْرِ طُوِّلَتْ خُطَبُه[3]

ومن مميزات الإشارة ما يلي :

1. أنها سريعة وقصيرة .
2. أنها ليست مباشرة ، حيث إنها لا تفصح عن المعنى المراد إفصاحاً مباشراً .
3. أنها خفيّة . فهي نتيجة لسرعتها وقصرها لا يفهمها إلاَّ من يفطن إليها .

وبطبيعة الحال فإن الدلالة غير المباشرة أقل وضوحاً من الدلالة المباشرة[4].

ثانياً . الرمز اصطلاحاً :

لاشكّ أنه من العبث التقيّد بحرفية هذه الكلمة ، ولكن بمفهومها ، فذلك هو الطريق الصحيح ، فضلاً عن أن المصطلحات وأسماء الاتجاهات الأدبية والبلاغية يضعها الأدباء والبلاغيون كل حسب رؤيته ، فلا نكاد بذلك نثبت على رأي ؛ لذلك سيكون مفهوم الرمز هو الأساس الذي نعتمد عليه في تحديد معاني الرمز الاصطلاحية[5].

وفي محاولة لتحديد الزمن الذي اتخذت فيه هذه الكلمة معنى اصطلاحياً يرى الدكتور درويش الجندي أن الرمز لم يتخذ معنى اصطلاحياً إلاَّ منذ العصر العباسي ، إذ يقول :"

---

(1) . يُنظر : عمرو بن بحر الجاحظ ، البيان والتبين ، تحقيق عبدالسلام محمد هارون ، ج1 ، ط3 ، القاهرة، مكتبة الخانجي ، 1968م ، ص76 : 79.

(2) . بطرس البستاني ، مادة (رمز) ، محيط المحيط ، ج1 ، د.ط ، د.ب ، د.ت ، ص817.

(3) . البحتري ، ديوان البحتري ، ج1 ، ط1 ، مصر ، مطبعة هندية بالموسكي ، 1911م ، ص38.

(4) . درويش الجندي ، الرمزية في الأدب العربي ، د.ط ، د.ب ، مكتبة نهضة مصر بالفجالة ، 1958م، ص41.

(5) . ينظر درويش الجندي ، الرمزية في الأدب العربي ، ص41.

ونحن نلاحظ أن الرمز لم يتخذ معنى اصطلاحياً إلاَّ منذ العصر العباسي : عصر التحول الظاهر في الحياة العربية الاجتماعية والعقلية ، وعصر النهضة العلمية والأدبية ، وقد جنحت الحياة في هذا العصر إلى صور من التعقيد ، وتعرضت لألوان من الكبت والضغط ... وقد كان ذلك كله مدعاة إلى نشاط التعبير الرمزي"[1].

وعقد قدامة بن جعفر في كتابه (نقد النثر) . إن صحّت نسبته إليه . باباً للرمز فاتجه به اتجاهاً علمياً ودينياً فقال :" وإنما يستعمل المتكلم الرمز في كلامه فيما يريد طيّه عن كافة الناس والإفضاء به إلى بعضهم ، فيجعل للكلمة أو الحرف اسماً من أسماء الطير أو الوحش أو سائر الأجناس أو حرفاً من حروف المعجم ، ويطلع على ذلك الموضع من يريد إفهامه ، فيكون ذلك قولاً مفهوماً بينهما مرموزاً عن غيرهما " ومن الواضح أنه هنا يفهم الرمز على أنه اصطلاح بين المتكلم وبعض الناس ، ثم يقول :" وفي القرآن من الرموز أشياء عظيمة القدر جليلة الخطر"[2].

وابن رشيق من أوائل من أشاروا إلى الرمز في المصطلحات البلاغية والنقدية ، حيث جعله من أنواع الإشارة الأدبية وليس مرادفاً لها ، وألمح إلى تباعده في الخفاء ونأيه عن الإدراك[3]، فقال :" ومن أنواعها الرمز ، كقول أحد القدماء يصف امرأة قتل زوجها وسُبيت :

عَقَلْتُ لَهَا مِنْ زَوْجِهَا عَدَدَ الْحَصَى مَعَ الصُّبْحِ أَوْ مَعَ جُنْحِ كُلِّ أَصِيلِ

يريد أني لم أعطها عقلاً[4]ولا قوداً[5]بزوجها ، إلاَّ الهم الذي يدعوها إلى عدّ الحصى"، ويعرّف ويعرّف الرمز بقوله :" وأصل الرمز : الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم ، ثم استعمل حتى صار الإشارة"[6].

---

(1) . نفسه ، ص41 ، 42.

(2) . قدامة بن جعفر الكاتب البغدادي ، نقد النثر ، تح طه حسين وعبدالحميد العبادي ، د.ط ، القاهرة ، مطبعة دار الكتب المصرية ، 1933م ، ص52،53.

(3) . درويش الجندي ، الرمزية في الأدب العربي ، ص46.

(4) . أصل العقل : أخذ الدية . ابن منظور ، لسان العرب ، مادة (عقل).

(5) . والقَوَد . بالفتح . القصاص . المصدر نفسه ، مادة (قود).

(6) . ابن رشيق القيرواني الأزدي ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تح محمد محيي الدين عبدالحميد ، ج1، ط3 ، مصر ، مطبعة السعادة ، 1963م ، ص305 ، 306.

وحينما نبحث في كتب الأدب والنقد المعاصرة للأدباء والكُتّاب العرب نجدها تتعانق مع المفهوم الغربي للرمزية لأن أولئك قد تأثروا في تعريفهم لها بالمصادر والمراجع الغربية ، فقد عرّف الدكتور محمد غنيمي هلال الرمز بقوله :" والرمز هنا معناه الإيحاء، أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالتها الوضعية ، والرمز هو الصلة بين الذات والأشياء ، بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية ، لا عن طريق التسمية والتصريح"[1]. وبناءً على هذا فإن الفرق بينه وبين الإشارة يكمن في أن "الإشارة (تدل) على مشار إليه (محدد)، أما الرمز (فيومئ) إلى شيء ما ولكنه (غير محدد) ولا (معيّن)"[2].

ويعرّف الدكتور عبدالكريم اليافي الرمزية بقوله :" أسلوب من أساليب التعبير لا يقابل المعنى ولا الحقيقة وجهاً لوجه "[3]، وهو تعريف شامل يتسع للتصوّرات الغربية لمفهوم الرمز ، ويلتقي مع المفاهيم العربية له التي توحي بأن أساليب المبدعين من الشعراء تدخل في إطار الرمز إذا كانت "لا تواجه الفكرة مباشرة وإنما تخاطبها من وراء حجاب وتعبر إليها على طوف[4] أو رمث[5] من الألفاظ أو تفضي إليها بأساليب أنيقة مختارة وبسبل طريفة جانبية"[6].

أما علي عشري زايد فقد خصّص تحديده لمفهوم الرمز في المجال الأدبي أو الشعري، فالرمز الشعري أو الأدبي عنده هو "عبارة عن إشارة حسيّة مجازية لشيء لا يقع تحت الحواس"[7]؛ إذ إنه ينظر إلى مفهوم الرمز من زاوية اللفظ والمعنى عند العرب، ونراه يتفق مع

---

(1) . محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، ط5 ، بيروت ، دار الثقافة ، د.ت ، ص398.

(2) . محمد فتوح أحمد ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ط3 ، القاهرة ، دار المعارف ، 1984م ، ص40.

(3) . عبدالكريم اليافي ، دراسات فنية في الأدب العربي ، د.ط ، د.ب ، مطبعة جامعة دمشق ، 1963م، ص225، 226.

(4) . طوف : أبسط وسائل الانتقال على سطح الماء يُصنع من أخشاب مربوط بعضها ببعض بوساطة أحبال. ابن منظور ، لسان العرب ، مادة (طوف).

(5) . رمث : جمع رمثة وهي شجرة من الحمض تشبه الغضا . المصدر نفسه ، مادة (رمث).

(6) . عبدالكريم اليافي ، مرجع سابق ، ص225، 226.

(7) . Grand Larousse, Encyclopedique. Paris . 1964. Art Symbole نقلاً عن : علي عشري زايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ط5 ، القاهرة ، مكتبة الآداب ، 2008م ، ص105 .

محمد فتوح في رؤيته للرمز ، فهذا الأخير يرى أن الرمز "يستلزم مستويين: مستوى الأشياء الحسيّة أو الصور الحسيّة التي تؤخذ قالباً للرمز ، ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها ، وحين يندمج المستويان نحصل على الرمز"[1]. وباندماج المستويين لتحقيق الرمز عند العشري يعني أنه لا يغفل المفاهيم الغربية للرمز ؛ إذ نراه قد اتّكأ عليها، فهو يغوص معهم في أغوار النفس البشرية لعلّ اللغة الرامزة تنبئ عمّا يمور فيها.

ويلتقي معه في هذه النظرة لمفهوم الرمز الدكتور نسيب النشاوي حيث يقول : "والرمز هنا معناه الإيحاء ، أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة ، التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالاتها الوضعية"[2]. ويرى أن الرمز هو الرابط بين ذات المبدع والأشياء فهو "الصلة بين الذات والأشياء ، بحيث تولد الإحساسات عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح"[3].

وفي تعريفه للرمزية نراه قد اتّكأ على المفاهيم الغربية ، حيث استخلص تعريفاته لها من مجمل الدراسات الغربية فقال :" الرمزية هي أن توحي بأفكار أو عواطف باستعمال كلمات خاصة أو أنغام الكلمة في نظام دقيق لنقل المعنى بتأثير خفي أو غامض ، بحيث ينطلق المعنى في آفاق واسعة جداً"[4]. وفي تعريفه هذا نراه قد أضفى دلالة موسيقية على الرمز .

ويوضح مفهومه لها بوصفه للرمزية في الأدب " بأنها التعبير عن الأفكار والعواطف، ليس بطريقة وصفها المباشر الواضح ، ولا من خلال التشبيهات الظاهرة للخيالات الجامدة ، وإنما تكون بوساطة وضع توقعات لماهية الأفكار والعواطف .. وذلك بإنعاشها في عقل القارئ من خلال الاستعمال الرمزي غير الواضح"[5].

أما الذهبي فيقول عن الرمز :" شيء حسّي معتبر كإشارة إلى شيء معنوي لا يقع

---

(1) . محمد فتوح أحمد ، مرجع سابق ، ص40 . انظر أيضاً : على عشري زايد ، مرجع سابق ، ص105.

(2) . نسيب النشاوي ، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر ، د.ط ، دمشق ، د.ن ، 1980م ، ص461.

(3) . نفسه ، الموضع نفسه.

(4) . نفسه ، ص460.

(5) . نسيب النشاوي ، مرجع سابق ، ص461.

تحت الحواس ، وهذا الاعتبار قائم على وجود مشابهة بين الشيئين أحسّت بها مخيلة الرامز"[1]. وهو هنا يشير إلى المعنى المقصود من وراء الرمز عن طريق وجود علاقة مشابهة بين الرمز والمرموز إليه وضعتها مخيلة الرامز ، ويبدو أن هذا التحليق في سماء الخيال للبحث عن علاقة تشابه بين الرمز والمرموز إليه ما يبرهن على أهمية الناحية السيكولوجية في صناعة الرمز.

ومع تطور التجربة الشعرية المعاصرة أصبح الاتجاه الرمزي أكثر نضجاً ، فأدونيس ينظر إلى الرمز في قدرته الإيحائية بقوله :" الرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئاً آخر وراء النص ، فالرمز قبل كل شيء معنى خفي وإيحائي"[2]، فالرمز يكشف عن أغوار الحقيقة الباطنية للعالم والأشياء ، ومن ثم فهو قفزة خارج المألوف والمتعارف عليه.

والرمز هو :" كل ما يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه ، لا بطريق المطابقة التامة وإنما بالإيحاء أو بوجود علاقة عرضية أو متعارف عليها"[3]؛ وذلك على اعتبار أن الرمز هو شيء ملموس يرمز إلى فكرة أو معنى مجرد ، فرموز الرياضة مثلاً تشير إلى أعداد ذهنية[4]، والميزان يرمز إلى العدالة ، والحمامة ترمز إلى السلام ، والصليب يرمز إلى المسيحية[5].

ويقول الدكتور مصطفى ناصف :" إنما الرمز لمحة من لمحات الوجود الحقيقي يدل عند الناس ذوي الإحساس الواعي ، على شيء من المستحيل أن يترجم عنه بلغة عقلية، دلالة تقوم على يقين باطني مباشر"[6].

وكل هذه التعريفات تلتقي في إشارتها إلى أن الرمز يميل إلى الغموض وعدم الوضوح .

أما عند زكي طليمات فالرمزية هي :" إحدى الاتجاهات النفسية في الإفصاح والتبيين ، فهي وسيلة من وسائل التعبير عن خلجات النفس تتجاوز الرمز بشي إلى شيء آخر ، إلى

---

(1). Dictionnaire de la langue Francaise. H.T.D. (sym.) Paris – Delagrave. 1890.

نقلاً عن : عدنان الذهبي ، "سيكولوجيا الرمزية" ، مجلة علم النفس ، القاهرة ، مج5 ، ع2، يناير 1950م ، ص256.

(2). علي أحمد سعيد ، أدونيس ، زمن الشعر ، ط3 ، بيروت ، دار العودة ، 1983م ، ص160.

(3). أحمد أبو زيد ، "الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعي"، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، مج16 ، ع3 ، ديسمبر 1985م ، ص585.

(4). ينظر : نفسه ، الموضع نفسه.

(5). ينظر : نفسه ، ص584.

(6). مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، د.ط ، الفجالة ، دار مصر للطباعة ، د.ت ، ص153.

إظهار الغامض والمبهم والتائه في مغلفات الروح ، وتسجيل أصداء العقل الباطن"[1]. وفي هذا التعريف اتجاه نحو التوضيح خلافاً للتعريفات السابقة .

تلك كانت نظرة كاشفة لمفهوم الرمز عند بعض الكتاب والأدباء العرب ، وفيما يلي عرض لمفهوم الرمز عند بعض الأدباء والفلاسفة الغربيين :

حيث يُعدّ أرسطو من أقدم من تناولوا الرمز على المستوى اللغوي ، فعنده نجد أن الكلمات رموز لمعاني الأشياء ، أي رموز لمفهوم الأشياء الحسيّة أولاً ، ثم التجريدية المتعلقة بمرتبة أعلى من مرتبة الحس ، يقول في ذلك :" الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة"[2].

وتدور اتجاهات المفهوم الرمزي عند الغربيين حول فلسفتين كبيرتين هما : المثالية عند أفلاطون ، والمحاكاة عند أرسطو ، وقد تدفقت تعريفات كثيرة ومحاولات رائدة في طريق تحديد الرمز من هذين المنطقين[3]، منها ما قام به الفيلسوف كانط فهو يرى " أن الرمز بعد أن ينتزع من الواقع يصبح طبيعة منقطعة ، مستقلة بحدّ ذاتها وليس من علاقة بينه (وهو تشخيص للفكرة عن الشيء ، ولتجريد صورته) وبين الشيء المادي ، إلاَّ بالنتائج"[4]، أي أن العبرة تكون في علاقة التشابه التي تجمع بين الرمز والمرموز إليه كما يحسّها الشاعر والمتلقّي .

أما هيجل فيرى أن الرمز "شيء خارجي ، معطية مباشرة تخاطب حدسنا مباشرة، بيد أن هذا الشيء لا يؤخذ ويقبل كما هو موجود فعلاً ، لذاته ، وإنما بمعنى أوسع وأعم بكثير . ينبغي أن نميّز في الرمز إذن بين المعنى والتعبير ، فالمعنى يرتبط بتمثل أو بموضوع، كائناً ما كان مضمونه ؛ والتعبير وجود حسّي أو صورة ما"[5]، فاختطَّ بذلك قيمة استنتاجية للرمز للرمز بدل القيمة التشابهية التي وضعها الفيلسوف كانط ، فالقارئ هو الذي يقوم بعملية

---

(1) . زكي طليمات ، "في المذهب الرمزي"، مجلة الرسالة ، القاهرة ، ع250 ، أبريل 1938م ، السنة السادسة، ص647.

(2) . محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، د.ط ، الفجالة . القاهرة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر، د.ت، ص39.

(3) . ينظر نفسه ، ص30 ، 48.

(4) . أنطون غطاس كرم ، الرمزية والأدب العربي الحديث ، د.ط ، بيروت . لبنان ، دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع ، 1949م ، ص9.

(5) . هيغل ، الفن الرمزي ، تر: جورج طرابيشي ، ط1 ، بيروت ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، 1979م ، ص11.

الاستنتاج ، كما أن المفكر يستنتج المظاهر الكونية من الطبيعة التي تمثل النظام الكوني "فالاستنتاج في رأي هيجل يجمع بين مظاهر الكون ، وهو رمز الانسجام الكوني والوحدة الأساسية"[1]. وهذا هو ما يعرف بالرمزية المتجاوزة التي تستخدم الأشياء بوصفها رموزاً لعالم مثالي يعتبر العالم الواقعي بالنسبة له شبيهاً غير متكافئ ، وهذا المفهوم يوجد فيما وراء الحقيقة ، وأصل فكرته ترجع إلى أفلاطون[2].

ويُعدّ بوفيه أفضل من حاول تحديد الرمز ؛ إذ إنه حاول جمع خلاصة للرمز من جلّ الفلاسفة الذين سبقوه ، فنوَّهَ إلى أن الرمز هو الإشارة إلى جوهر الأشياء ، فهو الذي يقود إليها فيدرك ما وراء المحسوسات "أي أن الرمز هو بقية التصفية الفكرية ، والجوهر الأقصى في كل تشبيه ، وأن الرمز يفترض فكرة ، وكل رمزية تفترض شيئاً مما وراء الطبيعة"[3]، فكانت وظيفة الرمز عندهم هي الإيماء ، وهم يرون أن ميزة الرمز تكمن في عدم دقة ألفاظه في تحديد المعنى .

أما آرثر رامبو فيرى أن الشاعر "يجتاز منطق العقل في شبه غيبوبة صوتية تدق باب المجهول وتغامر في أنهار همجية"[4]، فكانت وسيلته إلى الرمزية هي التراسل السحري والرقي إلى خداع الحواس والارتفاع فوقها .

ومن الواضح أن هذه المفاهيم تدعو إلى معرفة جوهر الأشياء عن طريق النفاذ إلى قلب محسوساتها ، وهو ما هدف إليه ملارميه حين عرّف الشعر بقوله :" تعبير محكم للمجهود العقلي الذي يهدف إلى الجمال المحض"[5].

ويلخص تشارلز تشادويك تعريفات ت.س.إليوت ، واستيفان مالارميه ، وهنري دي ريجنيير ، فيقول :" بأنها فن التعبير عن الأفكار والعواطف ، ليس بوصفها مباشرة ولا بشرحها من خلال مقارنات صريحة وبصور ملموسة ، ولكن بالتلميح إلى ما يمكن أن تكون عليه صورة الواقع المناسب لهذه الأفكار والعواطف ، وذلك بإعادة خلقها في ذهن القارئ

---

(1) . أنطون غطاس كرم ، مرجع سابق ، ص9.

(2) . يُنظر : تشارلز تشادويك ، الرمزية ، تر: نسيم إبراهيم يوسف ، د.ط ، د.ب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992م ، ص41 ، 42.

(3) . Eigeldinger, Ibd. P. et 173. Bouvier, Initiation a la litt. d'aujoud'hui. P. 17 et 18.
نقلاً عن : أنطون غطاس كرم ، مرجع سابق ، ص11.

(4) . محمد فتوح أحمد ، مرجع سابق ، ص78.

(5) . لانسون ، تاريخ الأدب الفرنسي ، ج2 ، ص464 ، نقلاً عن : محمد فتوح أحمد ، مرجع سابق ،ص80.

من خلال استخدام رموز غير مشروحة"[1]، هذا فيما يتصل بالجانب الإنساني للرمزية ، كما أن هناك جانباً آخر يُسمى (الرمزية المتجاوزة) التي تستخدم الأشياء الحسية بوصفها رموزاً لعالم مثالي يعتبر العالم الواقعي بالنسبة له شبيهاً غير متكافئ ، وهذا المفهوم يوجد فيما وراء الحقيقة ، وأصل فكرته ترجع إلى أفلاطون[2].

هذا فيما يتصل بمفهوم الرمز ، أما عن الرمزية بوصفها مذهباً فنيّاً في الأدب فهي حركة أدبية لها جذورها الاجتماعية والثقافية في العصر الحديث ، وقد نشأت في فرنسا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، ولم تعرف الرمزية مدرسة أدبية إلاَّ في تمام عام 1886م على وجه التحديد[3]. وكانت هذه الحركة الأدبية غيبية صوفية ، قامت في وجه الفن الواقعي الذي لا مكان للغيبية فيه ، ومن أشهر شعرائها بودلير وفيرلين وملارميه[4].

وقد ظهرت بواكيرها في (أزهار الشر) لبودلير عام 1857م ، أما عند العرب فكانت بدايتها في شعر أديب مظهر وسعيد عقل ومن إليهما في لبنان ، كذلك في شعر بشر فارس وحسن كامل الصيرفي ومن إليهما في مصر[5].

والشعر الرمزي ذاتي ، ولكنه ليس ذاتياً بالمعنى الرومانتيكي ، بل بالمعنى الفلسفي، أي البحث عن الأطواء النفسية المستعصية على الدلالة اللغوية ، والرمزيون كالبرناسيين لا يحفلون بسواد الشعب ، بل يتوجهون إلى الصفوة ، ولا يستسلمون للإلهام كما هو شأن الرومانتيكيين ، بل يؤمنون بالصنعة والإحكام ، وإخضاع الخاطرات الأولى للفكر الفني قصداً إلى السيطرة عليها عن وعي[6].

فأقام هذا الاتجاه حدّاً فاصلاً بين الشعر والحياة الشعبية حينما وجد الشعب أن هذا الشعر فوق مداركه ، مما جعل شعرهم حديثاً خاصاً لأنفسهم تعوزه الحياة والحيوية الناجمتان

---

(1) . يُنظر : تشارلز تشادويك ، مرجع سابق ، ص41 ، 42.

(2) . المرجع السابق ، ص42.

(3) . يُنظر : نسيب النشاوي ، مرجع سابق ، ص466.

(4) . يُنظر : محمود السمرة ، "الرمزية"، مجلة الأديب ، بيروت ، لبنان ، مج29 ، ج5 ، مايو 1956م ، السنة الخامسة عشرة، ص11.

(5) . يُنظر : الغزالي حرب ، "الرمزية في الأدب العربي"، مجلة العربي ، الكويت ،ع149، أبريل 1971م ، ص96.

(6) . يُنظر : محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، ص399.

عن انفعال الشاعر مع الحياة العامة من حوله[1].

ويشير الدكتور يوسف الصميلي إلى أن "أول ما بشّر به الرمزيون إجراء الفوضى في مدركات الحواس المختلفة"[2]، وهو ما عبّر عنه بودلير في بيت شعري يقول فيه :

"الألوان والروائح والأصوات تتجاوب .... بمعنى أن كافة الحواس تستطيع أن تولد وقعاً نفسياً موحداً"[3]، وأن " الصوت قد يترك في النفس أثراً شبيهاً بالأثر الذي يتركه فيها اللون وكذلك العطور"[4].

وقد تأثر العرب بالثقافة الغربية ، عندما أتاحت الظروف والمستجدات العالمية فرصاً كبيرة مكّنتهم من الاتصال بها ، كما تأثروا بنتاجاتها الأدبية باطلاعهم عليها.

وبذلك نشأ هذا المذهب الأدبي في الشعر العربي الحديث متأثراً بالمذهب الرمزي عند الغربيين ، وتوضحت معالمه في النصف الثاني من القرن العشرين[5].

ويرى "بعض الدارسين أن الرمزية العربية بمفهومها المعاصر مدينة ببدايتها لجبران خليل جبران"[6]، وكان لها من الأثر ما كان للمذهب الرومانسي والواقعي قبلها ، إلاَّ أنها كانت قصيرة العمر ، وقد ظلَّ تاريخها مرتبطاً بتاريخ الشعر الحديث من عام 1880م إلى عام 1900م[7].

تلك كانت نظرة كاشفة لمفهوم الرمز عند العرب والغربيين ، وقد رأينا أن المفهوم العربي يعتمد على التفنن في أساليب التعبير التي تفضي إلى المعنى بطريقة غير مباشرة وهو ما يُعرف بعلاقة المجاوزة ، أما المفهوم الغربي فهو . إلى جانب المفهوم العربي . يعتمد على فكرة وجود أصل وصورة ، حيث تستخدم الصورة "الأشياء الحسية" بوصفها رموزاً لتقودنا إلى الأصل "جوهر الأشياء"، وذلك على اعتبار وجود علاقة مشابهة بين الشيئين .

---

(1) . يُنظر : محمود السمرة ، "الرمزية"، مجلة الأديب ، ص12.

(2) . يوسف الصميلي ، الشعر اللبناني اتجاهاته ومذاهبه ، ط1 ، بيروت ، دار الوحدة ، 1980م ، ص224.

(3) . محمد مندور ، الأدب ومذاهبه ، ط2 ، الفجالة . القاهرة ، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها ، 1957م ، ص110.

(4) . أنطون غطاس كرم ، مرجع سابق ، ص45.

(5) . يُنظر : نسيب النشاوي ، مرجع سابق ، ص469.

(6) . محمد فتوح أحمد ، مرجع سابق ، ص185.

(7) . يُنظر : نقولا فياض ، "الشعر الرمزي"، مجلة الأديب ، الكويت، ج8 ، آب 1942م ، السنة الأولى ، ص3.

ب ـ أنماط الرمز:

إن طبيعة الرمز غنية ومثيرة ، تتفرع دراستها في شتّى فروع المعرفة ، فهو موجود في علم الديانات والأنثروبولوجي وعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم اللغة وغيرها[1].

والعنصر المشترك بين كل هذه الاستعمالات الدارجة هو : شيء ما يمثل شيئاً آخر، ولكن الفعل الإغريقي من تلك الكلمة الذي يعني أن تقذف معاً ، أن تقارن، يوحي بأن فكرة التشابه بين الإشارة وما تشير إليه عنصر أصيل في بناء الرمز ويُستحسن في نظرية الأدب أن تستخدم هذه الكلمة بهذا المعنى وهو أنها تعني : شيئاً ما يشير إلى شيء آخر مع عدم إغفال دلالته الحقيقية[2].

ومع ذلك فلابد أن يكون للرمز الأدبي "الشعري" من السمات ما يميزه عن غيره من الرموز الأخرى ، وذلك يكون بعقد مقارنة بينه وبين الرموز الأخرى لبيان وظيفة كل منها في مجاله ، ومن ثم معرفة أوجه التشابه والاختلاف بينها ، فحينما نقارن بين الرمز الأدبي والرمز الديني الصوفي نجد أن الشاعر المعاصر في استخدامه للرمز لا يفكر بالعقلية الدينية مع أن الصوفي والشاعر كلاهما يتأمل ويستكشف ، لكن الفرق يكمن في أن الصوفي يستعصي عليه أحياناً أن يعبر عن رؤيته أو أنه لا يرغب في التعبير عنها ، أما الشاعر فالرؤية وسيلته إلى التعبير مهما أوغل فيها ، وثمة فرق آخر وهو أن موضوع الرؤية لدى الشاعر يظل دائماً واضحاً أمامه ، أما عند الصوفي فقد يختفي أحياناً[3]. ومن هذا المنطلق نستطيع القول إن الرمز الشعري نابع من موضوع بعينه ومرتبط به.

أما عن الرمز العلمي الرياضي ، فكما يقول الدكتور عزالدين إسماعيل هو "وسيلة استكشفها الإنسان في وقت متأخر نسبياً ، وذلك عندما أراد أن يشير إلى مادة المعرفة إشارة

---

(1) . يُنظر : عزالدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر (قضاياه ، وظواهره الفنية والمعنوية)، ط3 ، بيروت ، دار العودة ودار الثقافة ، 1975م ، ص196.

(2) . يُنظر : رينيه ويلك وأوستن وارين ، نظرية الأدب ، تر: محيي الدين صبحي ، د.ط ، د.ب ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأدب والعلوم الاجتماعية ، د.ت ، ص243.

(3) . يُنظر : عزالدين إسماعيل ، مرجع سابق ، ص197.

موجزة ، وطبيعة الرمز العلمي أنه يشير إلى موضوع دون أن يرتبط به ، فهو ينشأ نتيجة لعملية ذهنية تجريدية"[1]، ومن أمثلته الرموز الجبرية ، فعندما نقول إن :

أ = ½ ب ، وإن أ = ½ جـ تكون النتيجة هي إن ب = جـ ، فالمقدمتان السابقتان والنتيجة المستخلصة منهما تشير جميعاً إلى موضوعات معينة إشارة مباشرة دون أن ترتبط بها على خلاف الرمز الشعري ، فهو ليس تجريدياً وليس ذهنياً ، كما أنه يجمع بينه وبين الموضوع المعين علاقة حيوية علاقة تداخل وامتزاج[2].

وما الرمز العلمي إلاَّ أداة تيسّر الفكرة وتشير إلى الأشياء إشارة موجزة ، أما الرمز الصوفي فهو فكرة مبيتة ، أي أنه يحمل معنى ثابتاً لا يختلف باختلاف السياق الذي يرد فيه ، وهو مذهب يتخذه الصوفيون على العكس من الرمز الأدبي فهو ابن السياق وأبوه معاً لا يعرف تبييت الأفكار خارج القصيدة ، بل إنه يحمل معنًى جديداً في كل سياق جديد[3].

والرمز اللغوي ذو مدلول محدد خلافاً للرمز الأدبي ، ففيه يشير الدال إلى مدلوله إشارة مباشرة كما تشير كلمة (باب) إلى ما اصطلحنا على الإشارة إليه بهذه الكلمة[4].

وفي الرمز الأدبي يستخدم الشاعر كلمات مثل (البحر ، الريح ، القمر ، النجم ... إلخ) وهي كلمات ذات دلالة رمزية بالنسبة له ، وعلى الرغم من أنها ذات دلالات مشتركة بين عامة البشر فإنه يستخدمها استخداماً خاصاً يخرج بها عن دلالتها الوضعية إذا ما أحسن استغلال العلاقات أو الأبعاد القديمة لهذا الرمز ، وإذا ما أضفى عليه أبعاداً جديدة من منظوره الخاص ، فالرمز الشعري مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعورية وهي التي تمنحه أهمية خاصة ، كما أنه ليست هناك كلمات خاصة في اللغة تستخدم بوصفها رموزاً ، فالشاعر بإمكانه أن يستخدم أي موضوع أو موقف أو حادثة استخداماً رمزياً، إذ إن المعوّل في ذلك يعتمد على استكشاف الشاعر للعلاقات الحيّة التي تربط الشيء بغيره من الأشياء[5].

وإلى جانب أهمية التجربة الشعورية في استخدام الرمز كذلك ينبغي على الشاعر

---

(1) . ينظر : نفسه ، ص198.

(2) . نفسه ، الموضع نفسه.

(3) . ينظر : مصطفى ناصف ، مرجع سابق ، ص154.

(4) . ينظر : عزالدين إسماعيل ، مرجع سابق ، ص198.

(5) . ينظر : عزالدين إسماعيل ، مرجع سابق ، ص199.

المعاصر . إذا استخدم رمزاً جديداً . أن يخلق له السياق الخاص الذي يناسبه ، فاستخدام الرمز منفصلاً عن السياق يخرج به عن الرمز الأدبي فيكون رمزاً رياضياً أو لغوياً ، فقد يستخدم الشعراء رمزاً واحداً ولكن المغزى يختلف من سياق لآخر ، فالقوة في أي استخدام خاص للرمز تعتمد على السياق نفسه الذي استخدم فيه الرمز[1].

يقول الدكتور مصطفى ناصف بصدد ذلك :" وأما الرمز الفني فهو البنية الحية التي يصح التوقف عندها ، وتأملها لذاتها قبل أن تُتجاوز إلى غيرها ، وأقوى أماراته حساسيته المرهفة بالسياق ، وتأثره البالغ به ، وتأثيره البالغ في أعطافه"[2].

والرمز يجمع في السياق الشعري بين الخاص والعام ، وذلك في مثل قول أدونيس حين يُقسِم هذا القسم :

أقسمتُ أن أكتب فوق الماءْ
أقسمتُ أن أحمل مع سيزيفْ
صخرته الصماء .
أقسمتُ أن أظلّ مع سيزيفْ
أخضعُ لِلْحُمّى وللشرارْ
أبحث في المحاجر الضريره
عن ريشة أخيره
تكتب للعشب وللخريفْ
قصيدة الغبار
أقسمتُ أن أعيش مع سيزيفْ[3].

فسيزيف في هذا السياق الشعري له معنىً خاصّ بالنسبة لتجربة الشاعر ، إلى جانب كونه رمزاً يخاطب ضميراً إنسانياً جمعيّاً شأنه شأن كل رمز شعري[4].

---

(1) . ينظر : نفسه ، ص198 ، 199 ، 200 .

(2) . مصطفى ناصف ، مرجع سابق ، ص155.

(3) . علي أحمد سعيد ، أدونيس ، الآثار الكاملة ، مج2 ، ط1 ، بيروت ، دار العودة ، 1971م ، ص427.

(4) . ينظر : عزالدين إسماعيل ، مرجع سابق ، ص206.

وقد عرّف الدكتور فايز الداية الرمز الأدبي بقوله :" أداة لغوية تحمل وظائف جمالية عندما تسهم في تشكيل تجربة الشاعر على نحو مؤتلف مع مكونات النص الفني"[1].

كما يجعل لهذه الأداة أنواعاً من الأشكال اللغوية : فقد تكون ألفاظاً مفردة من مثل عنترة ، سندباد ، حطين ...إلخ ، وهذه الألفاظ ترد في سياق شعري شرطه أن يكون منفتحاً حتى تلتقي معه إيحاءات الرمز المختصر كل هذا الاختصار[2].

أما الشكل الآخر فتبدو فيه الأداة عبارة قصيرة "تركيب لغوي مكوّن من كلمات رمزية"[3]. وهو ما يُطلق عليه الرمز الصاعد الذي ينبثق من فكر الفنان الخالق بكل جدّته وطرافته دون أن يتبع أي نموذج سابق ، فالفنان له مطلق الحرية في خلق صوره وتشكيلها في صيغ نادرة لا تلبث أن تعني شيئاً إنسانياً عاماً ، وبذا يصل الرمز إلى مرحلة التمثيل الحقيقي[4].

أي أن ما يميّز الرمز الأدبي عن الرموز الأخرى هو أن "ما فيه من إشارة ليس أساسه المواضعة أو الاصطلاح كما هو الحال في الرموز العامة ، وإنما أساسه اكتشاف نوع من التشابه الجوهري بين شيئين اكتشافاً ذاتياً غير مقيّد بعرف أو عادة ، فقيمة الرمز الأدبي تنبثق من داخله ، ولا تضاف إليه من الخارج"[5].

وقد عدّد الدكتور العشري الاختلافات بين الرمز الأدبي والرموز الأخرى مرتّبة حسب أوليتها وهي :

1. أن الرمز الأدبي لا يشير إلى أشياء محدّدة محسوسة في الخارج ، وإنما يشير إلى حالة معنوية تجريدية غامضة لا يمكن تحديدها ، ومن ثم فإن الناس يختلفون في فهم الرموز الشعرية .
2. ونتيجة لذلك تكون دلالة الرموز الإشارية غير حتمية بل هي دلالة أساسها المواضعة

---

(1) . فايز الداية ، جماليات الأسلوب "الصورة الفنية في الأدب العربي"، ط1 ، دمشق ، سورية ، دار الفكر، 1990م ، ص175.

(2) . المرجع السابق ، الموضع نفسه .

(3) . المرجع السابق ، الموضع نفسه .

(4) . ينظر : د.صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، د.ط، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت، ص460.

(5) . محمد فتوح أحمد ، مرجع سابق ، ص37.

والاصطلاح ، بينما دلالة الرمز الشعري داخلية حتمية ، فقيمة الرمز الأدبي تنبثق من داخله ولا تضاف إليه من الخارج .

3. ويترتب على ذلك أن مدلول الرمز الشعري لا ينفك عن الرمز بل يتلاشى فيه ، ويذوب كلا الطرفين في الآخر بينما في الرموز الأخرى تكون الصلة بين الرمز والمرموز إليه قابلة للانفكاك كما يمكن أن يعبّر عن المدلول نفسه برموز أخرى[1].

ويمكننا أن نضيف إلى ذلك نقطة رابعة وهي :

4. أن الرمز الأدبي حيّ ومتجدّد وبعيد تمام البعد عن صفة الجمود ، فهو ينتقل من شاعر إلى آخر ويكتسب حياة جديدة في كل سياق جديد .

ونظراً لهذه الاختلافات بين الرمز الأدبي (الشعري) وغيره من الرموز الأخرى فإن المعوّل على فهمه يعتمد بالدرجة الأولى على ثقافة المتلقي ومدى حظّه من معرفة استخدام الشعراء له ، مما يؤدي إلى إقامة حوار بينه وبين الرمز على نحو يجعله طرفاً فاعلاً في إنتاج دلالة الرمز وليس مجرد مستهلك سلبي لمعناه ، كما يعد هذا الرمز دليلاً على ثقافة الشاعر وموهبته الشعرية لما يقدمه للمتلقي من أعمال أدبية ذات قيمة فنية عالية يتجاوز بها سطوح الأشياء للوصول إلى جوهرها .

المبحث الثاني

(1) . ينظر : على عشري زايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص106.

ظروف نشأة الرمز ومصادره في الشعر العربي الحديث

1 . ظروف النشأة .

2 . مصادر الرمز .

أولاً . ظروف النشأة :

لاشكّ في أن وجود الرمز في الشعر العربي الحديث له أسبابه ومبرراته، فقد تضافرت عدة أسباب أدت إلى ظهوره في الشعر العربي الحديث ، منها :

1. **التقليد** : إذ كان التقليد هو أساس هذه الأسباب ، فقد قلّد بعض أدباء العرب الأوربيين في مذاهبهم الأدبية ومنها الرمزية ، وقد ساعد على ظهور الرمز في أدبنا الحديث أن تضافرت سائر آثار الثقافة الأجنبية الأخرى على تهيئة الأدب العربي لاستقبال هذا المذهب وتلقيه بالعمل على تطويره في الأساليب والقوالب والأغراض

والمعاني[1].

2. **أسباب سياسية واجتماعية** : نتيجة للكبت السياسي والاجتماعي الذي عانته البلاد العربية في ظل الحكم التركي ، ثم في ظل الاستعمار الأوروبي الخبيث والأنظمة الوطنية الحاكمة[2]، فعندما يكون قدر المبدع أن يعيش في بيئة سياسية واجتماعية تصنِّف التعبير المباشر عن عيوبها جريمة لا تُغتفر ، فإنه يلجأ إلى التعبير المقنّع بالرمز. فيستطيع المبدع بذلك أن يعبّر عن آرائه وأفكاره بطريقة فنية غير مباشرة لا تعرّضه لطغيان السلطة الحاكمة التي كبلت حريته وفرضت على أصحاب الكلمة ستاراً رهيباً من الصمت بقوة الحديد والنار ، كانت أية محاولة لتجاوزه تعرّض صاحبها للأذى وربما قد تكلّفه حياته . فكان الرمز ستاراً يحتمي به أصحاب الكلمة من بطش السلطة بهم ، وقد وجدوا فيه ضالتهم للتعبير عن آرائهم ، دون أن يتحملوا هم وزر هذه الآراء ومن ثم فإنهم يواجهون بها السلطة بطريقة غير مباشرة[3].

كذلك لجأ الشعراء إلى الرمز هرباً من البطش الأدبي لبعض القوى الاجتماعية التي كانوا يخالفونها ، فلا يدخلون معها في صدام مباشر ، ومن أمثلة ذلك موقف الشاعر السوري (أدونيس) الذي تبنّى في إحدى قصائده صوت الشاعر العباسي الشعوبي مهيار الديلمي ؛ ليعبر من خلاله عن رفضه لواقع العرب الحضاري ، حيث كان منتمياً إلى دعوة تنادي بإحياء القومية الفينيقية في الشام في مقابل القومية العربية، وكان مهيار من كبار شعراء العصر العباسي لا يترك مناسبة إلاَّ ويندد فيها بالأعراب وينال منهم[4].

3. **أسباب إبداعية وفنية** : ويمكن بلورتها في عاملين هما :

أ . نزعة الشاعر الحديث إلى التجديد : حيث انطلق الشاعر الحديث ينشد تغيير كل ما من شأنه أن يحد من حريته في التعبير أو يعيق قدراته الإبداعية ، وهذا ما نلاحظه عند شعراء المهجر الذين تعاملوا مع اللغة بوعي جديد بإدخالهم الرمز في شعرهم فأصبحت

---

(1) . ينظر : درويش الجندي ، مرجع سابق ، ص399.

(2) . ينظر : نفسه ، الموضع نفسه.

(3) . ينظر : د.علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، د.ط ، طرابلس ، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، د.ت ، ص40.

(4) . ينظر : د.علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص41 ، 48 ، 49.

اللغة نشاطاً فعالاً يقع في قلب الحياة ، وليست مجرد مرآة تنقل الحياة أو تعكسها ، فعبروا عن الواقع بلغة الأدب لا بلغة الواقع المباشر[1]. وهذا ما أشار إليه العشري بقوله :" فقد ظل شعرنا العربي ردحاً طويلاً من الزمن يعاني من طغيان الجانب العاطفي الذاتي عليه ، حيث كانت القصيدة العربية دائماً تعبيراً غنائياً عن عاطفة ذاتية"[2]، ولكن تجارب الشاعر الحديث أصبحت مغايرة لما كان عليه الشاعر القديم فقد "أصبحت تجربة الشاعر في العصر الحديث أكثر تشابكاً من تلك التجربة الذاتية البسيطة التي تتسع لها القصيدة الغنائية وتستوعبها"[3].

ودعا شعراء بعض بلدان العالم العربي المهجريون إلى ترك الأساليب القديمة والتعامل مع الأساليب الجديدة التي تضفي على الأدب العربي رونقاً جديداً ، وطابعاً يكفل له التطور والبقاء، مما هيّأ النفوس للإقبال على مذهب الرمزية[4]. كما أنه ليس أمام الشاعر الحديث غير التجديد المستمر لأدواته وأساليبه ؛ لأنه ليس بإمكانه التعبير بأساليب وجدت في ظروف اجتماعية ونفسية وحضارية مغايرة لما يشهده اليوم .

ب . إحساس الشاعر العربي الحديث بمدى غنى التراث العربي بالإمكانات والأساليب الفنية التي يمكنها أن تعطي القصيدة الحديثة طاقات تعبيرية لا حدود لها .

والشاعر المعاصر يصل تجربته بهذا التراث لما له من حضور حي ودائم في وجدان الأمة ، وبذلك يكون قد توصل إلى وجدان أمته بتوظيفه لمقوّمات تراثها .

وهكذا فإنه يضفي على تجربته الشعرية نوعاً من الأصالة الفنية والشمول بإكسابها هذا البعد التاريخي الحضاري وبإخراجها من نطاق الذاتية (الجزئية)، ودمجها في الكلي والمطلق[5].

4. **عوامل ثقافية** ، وتتمثل في :

أ . تأثير حركة إحياء التراث : إذ ذهب فريق من الشعراء إلى إحيائه وإعادة بث الحياة

---

(1) . ينظر : درويش الجندي ، مرجع سابق ، ص303 ، 304.

(2) . ينظر : د.علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص24.

(3) . نفسه ، الموضع نفسه.

(4) . ينظر : درويش الجندي ، مرجع سابق ، ص404.

(5) . ينظر : د.علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص18 ، 19.

فيه ، ومن ثم كشف كنوزه وتجليتها ولفت الأنظار إلى قيمها الفكرية والروحية ، فاستلهموه واعتمدوا عليه في أغلب أشعارهم[1].

وقد مرّت علاقة شاعر الإحياء بالتراث بمرحلتين أساسيتين أولاهما :" مرحلة التعبير عن الموروث " أما الثانية فهي "مرحلة التعبير به أو توظيفه "، ومن الطبيعي أن تبدأ علاقته به بالصيغة الأولى ، أي تسجيله فقط ، وهي تعد وجهاً من وجوه حركة إحيائه[2].

أما عن المرحلة الثانية فالشاعر يوظف فيها التراث توظيفاً فنياً ليعبر بها عن تجربته الشعرية المعاصرة . وقد أدرك شعراء المرحلة الثانية أن عليهم أن يتجاوزوا المرحلة التي انتهى إليها أسلافهم وأن يسيروا في الطريق الذي مهّد له هؤلاء الرواد إلى غايته ، فلم تعد وظيفتهم تسجيل التراث بل أصبح عليهم أن يكتشفوا ما فيه من قيم خالدة، ويستدعوا من أصواته ما يتجاوب مع أحداث عصرهم[3].

ب . تأثر شعرائنا المعاصرين بالاتجاهات الداعية إلى الارتباط بالموروث في الآداب الأوروبية الحديثة : وهو عامل مكمل للعامل السابق ، فليس يعني الارتباط بالموروث التقوقع عليه وإغلاق الباب في وجه الثقافة الوافدة[4].

وكان من أهم الاتجاهات الغربية الحديثة التي تأثر بها شعراؤنا دعوة الشاعر والناقد الإنجليزي ت.س. إليوت إلى ضرورة ارتباط الشاعر بموروثه في مقالته الشهيرة "الاتباعية والموهبة الفردية"، ولم يقتصر مفهومه للتراث على التراث الإنجليزي فحسب، وإنما كان شاملاً للتراث الأوروبي والإنساني بعامة[5].

ومن شعرائنا المتأثرين بدعوة إليوت في هذا المجال "صلاح عبدالصبور"، فقد عبّر عن ارتباطه بموروثه من خلال أفكار إليوت ومن خلال عباراته أيضاً[6]؛ إذ يقول :" ليس التراث تركة جامدة ، ولكنه حياة متجددة ، والماضي لا يحيا إلاَّ في الحاضر ، وكل

---

(1) . نفسه ، ص30.

(2) . نفسه ، ص29.

(3) . نفسه ، ص30 ، 31.

(4) . ينظر : د.علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص32 ، 33.

(5) . نفسه ، ص33.

(6) . نفسه ، ص37.

قصيدة لا تستطيع أن تمد عمرها إلى المستقبل لا تستحق أن تكون تراثاً ، ولكل شاعر أن يتخير تراثه كما يشاء"[1]، ويقول في موضع آخر:" إن الميزة الحقيقية في الفن والأدب المتحضرين أنهما تراث ممتد ، يستفيد لاحقه من سابقه ، ويقنع كل فنان بإضافة جزء صغير إلى الخبرة الفنية التي سبقته ، وتظلله كله روح المسؤولية عن البشر والكون ، ومن هنا لا يجد إليوت غضاضة في التضمين من دانتي أو بودلير"[2]، ومما يدل على قوة تأثير هذا العامل أن أكثر شخصيات تراثنا شيوعاً لدى الشاعر العربي المعاصر هي نفسها التي تبناها الأدباء الأوروبيون من قبل والمتمثلة في (السندباد وشهرزاد من تراثنا الشعبي ، وكشخصية الحلاج من تراثنا الصوفي ، وكشخصيات قابيل وهابيل والمسيح من تراثنا الديني ، وغيرها من الشخصيات التي شغلت الأوروبيين)[3].

5. عوامل قومية :

عندما تتعرض أمة من الأمم لخطر يهدد كيانها فإنها تعود تلقائياً إلى تراثها تتشبث به لتؤكد كيانها ولتقف في وجه هذا الخطر ، فهو الذي يمنحها إحساساً قوياً بشخصيتها القومية ، فقد تزامنت مرحلة تسجيل التراث مع بداية الاحتلال الإنجليزي لمصر ، وتزايد المطامع الأوروبية في الوطن العربي ، ولتواجه الأمة هذا الخطر كان عليها أن تتشبث بجذورها فكان التراث القومي هو أقوى هذه الجذور ، حيث نهض الأدباء والعلماء بعبء إحياء هذا التراث ليمد الأمة بإحساس قوي بكيانها ، ويقين راسخ بأصالتها وجدارتها بالبقاء ، فكان هذا الإحياء نقطة البداية لليقظة القومية والفكرية[4]. "بعد أن كان الحكم العثماني وما أعقبه من تطورات قد انحدر بالمثقف العربي إلى حالة ركود امتدّت أجيالاً فباعدت بين الناس وثروتهم الفكرية والأدبية القديمة ، ومع الوعي الجديد بالذات وحركات التحرر كان لابد من أرض صلبة تمنح الذات صلابةً واطمئناناً ...

---

(1) . صلاح عبد الصبور ، حياتي في الشعر ، د.ط ، بيروت ، لبنان ، دار اقرأ ، 1992م ، ص157.

(2) . المرجع السابق ، ص110 ، 111.

(3) . ينظر : د.علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص40.

(4) . ينظر : د.علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص49 ، 50.

ومن ثم برزت ضرورة إحياء التراث العربي في ضمائر الناس ، واستهدفت هذه المحاولة ربط حلقات التاريخ التي كانت قد انفصمت أعني التاريخ الحي المتطور للثقافة العربية . بعضها ببعض"[1]، أما مرحلة "التعبير بالموروث" فقد ارتبطت بالكارثة القومية الكبرى التي طعنت قلب الأمة العربية ، وهي احتلال اليهود الصهاينة . بدعم من أمريكا وبريطانيا . لأرض فلسطين سنة 1948م، وبعودة شعرائنا إلى تراثهم في ذلك الحاضر الأليم فإنهم يحاولون أن يستنهضوا همم الشعوب بالمقارنة بين ماضيهم المشرق وحاضرهم المنطفئ ومن ثم فإنهم يؤكدون بذلك ذاتهم القومية وتماسكهم أمام هذه الطعنة[2].

وقد شاع استخدام الشخصيات التراثية بعد هزيمة 1967م فأحس الشاعر الحديث أنها قد عصفت بقوميته مما زاد تشبثه بجذوره القومية التي تمنحه الصمود في وجه تلك الهزة العنيفة ، ومن ثم فإنه ليس مصادفةً أن أول قصيدة نُشرت بعد مأساة 1967م هي قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" للشاعر أمل دنقل إحدى القصائد التي وظفت الشخصيات التراثية حيث استخدم الشاعر شخصية زرقاء اليمامة وشخصية عنترة بن شداد العبسي في تجربته هذه[3].

6. **عوامل نفسية** ، وتتمثل في :

أ . **إحساس الشاعر الحديث بالغربة** : فقد يحس الشاعر الحديث بالغربة نتيجة لما يسود عالمنا الحديث من جفاف الحياة ونمطيتها وتعقيدها حينئذ فهو يضطر إلى الهرب من هذا الواقع بحثاً عن عالم آخر أكثر نضارةً وسذاجة وعفوية فيعود إلى تراثه خصوصاً التراث الأسطوري الذي يأمل أن يجد فيه ما يمكنه من تصوير آلامه وهمومه من خلال الأساطير[4].

ب . **الشعور بالعجز عن التصريح بما يجول في نفسه** : فقد يصعب على الشاعر ما يريد قوله في ألفاظ كما يقول تشارلتن ؛ إذ إن هناك شعراء يُطلق عليهم في الآداب

---

(1) . عزالدين إسماعيل ، مرجع سابق ، ص21 ، 22.

(2) . ينظر : د.علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص52.

(3) . ينظر : د.علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص52 ، 53.

(4) . ينظر : نفسه ، ص53 . 54.

الأوروبية اسم الشعراء "الابتداعيين" يشطحون بخيالهم ليعبروا عن تجارب مرّت بهم، وخواطر طافت بأذهانهم ، وهم في ذلك يستخدمون أدوات تعبير غير مألوفة توحي بالمعاني ولا تحددها لأنهم لا يريدون من الحياة إلا الجانب الغامض الدقيق دون الجانب المحدد الواضح[1]، وكان الرمزيون الغربيون يلجأون في التعبير عن خواطرهم إلى رمزيتهم حيث إنهم لا يستطيعون التعبير عنها باللغة المألوفة التي جعلت للعالم المادي ، فقد تعلّقوا ومن جاراهم بعالم مثالي بعيد كل البعد عن العالم المادي . وقد يفاجئنا العالم أحياناً بمعانٍ لا نستطيع أن نترجم عنها في ألفاظ فنلجأ حينئذ إلى الإشارة والاستعارة أو إلى تمثيل الظل بالظل والحجاب بالحجاب[2].

جـ . الخوف من التصريح : فقد يخشى الشاعر . إن هو صرّح بما في نفسه . أن يتعرض للأذى ، كالاتهام بالزندقة مثلاً إن هو تعرض لبعض العقائد الدينية غير المألوفة ، وقد يتعرض لأذى حاكم مستبد إذا تعرض لنقده ، فكان ذلك سبباً من الأسباب النفسية التي دفعت الشعراء إلى التدثر بعباءة الرمز ، وهو يدعو إلى رمزية واقعية تتخذ حجاباً للتعبير عن الواقع وهو ما يدخل في المفهوم العربي للرمزية[3].

د . بعض الأمراض النفسية تدعو إلى اضطراب في مزاج الشاعر ، فيتعلق بالأوهام والخيالات ، كما كان وليم بليك إذ كان يرى رؤى ويدعي أن الملائكة كانت تنظر إليه من خلال النوافذ والأشجار ، وقد لازمه هذا الشعور إلى أن أصبح رجلاً ، وقد اعتقد بأن أرواح العظماء مثل موسى وفرجيل وهومر تجئ إليه وتكلمه ، ولم يفكر يوماً أن يشك في خيالاته ويعدها أوهاماً تمليها عليه نفسه[4].

هـ . رغبة الشاعر في التفوق بالظهور بمظهر الأغراب ، فهو يعتقد أنه كلما كان شعره

---

(1) . ينظر : هـ.ب.تشارلتن ، فنون الأدب ، تعريب وشرح الدكتور زكي نجيب محمود ، ط2 ، القاهرة ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، 1959م ، ص11 ، 12.

(2) . ينظر : عباس محمود العقاد ، "المدرسة الرمزية"، مجلة الكتاب ، دار المعارف للطباعة والنشر والتوزيع ، يناير 1947م ، ص364 ، 365.

(3) . ينظر : درويش الجندي ، مرجع سابق ، ص465.

(4) . نفسه ، الموضع نفسه.

غامضاً حَمِدَه القراء ونظروا إليه على أنه متفوق على أقرانه من الشعراء[1].

وهكذا كان لابدّ للشاعر الحديث أن يجد الشكل الجديد (الرمز) القادر على إيصال المعنى بطريقة غير مباشرة في ضوء وجود هذه المسببات فيستطيع الشاعر بذلك أن يطلق العنان لقدراته ومواهبه الإبداعية في حريّة تامة ، ومن ثم فإنه يتمكن من التعبير عما يجول بخاطره من مشاعر وأحاسيس ويعمل على تغيير ثوابت الواقع وكشف عيوبه وإثبات فساده .

ثانياً . مصادر الرمز :

أما عن مصادر الرمز فقد يكون مصدره خاصاً ، ويتمثل في الابتداع الذاتي ، وقد يكون عاماً ، ويتمثل في الحياة الواقعية والتراث القومي والإنساني ، وفيما يلي عرض لكل واحد منهما على حدة :

أ . الابتداع الذاتي :

هذا المصدر "يعتمد على الحياة الباطنية للشاعر ، ومكوناتها ومخزوناتها ، وقدرتها على صنع صور رمزية متفردة ، تتجاوز سطوح الأشياء إلى مكنون عميق"[2]، ومن الطبيعي أن "تعامل الشاعر مع واقعه يخلق لديه رؤية ذاتية خاصة ، وتتراكم الرؤى مشبعة بالأحداث المتنوعة ، فيستغلها رموزاً لأحاسيسه"[3]؛ ذلك أن الشاعر بخياله الواسع يستطيع أن يخلق رموزاً خاصة لكل ما تقع عليه جوارحه من عناصر الواقع ، على أن تتوحد ذات المبدع بالموضوع وتتفاعل معه بأن تسقط عليه من مشاعرها وأحاسيسها فيختلط بها حتى يصبح كلاهما ذاتياً ، حيث تذوب "الحواجز التي تفصل بين عالمي الذات والموضوع بغية خلق امتزاج كلي بين الشاعر والوجود"[4]. ومن هذا الامتزاج الكلي ينبثق الرمز الذي يعتمد على الرؤية الذاتية للشاعر فيوظفه توظيفاً خاصاً يختلف عن غيره من الشعراء .

---

(1) . نفسه ، الموضع نفسه.

(2) . عدنان حسين قاسم ، التصوير الشعري ، د.ط ، د.ب ، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان ، 1980م، ص152.

(3) . نفسه ، الموضع نفسه.

(4) . محمد فتوح أحمد ، مرجع سابق ، ص309 ، 310.

لذا فإن الرمز "ليس جمعاً لأطراف الأشياء بعضها إلى بعض ، وإنما هو رؤيا يتحقق فيها التفاعل بين الذات والموضوع ، فهو يجسد النفسي بشكل مادي ، وهو يبعث المادي ويضفي عليه حيوية وحركة ، وهو يوحد بين ما يبدو مبعثراً من عناصر الوجود ويكتشف علاقاته بغيره ، وبهذا جميعه يمكن تنسيق التجربة الإنسانية داخل نظام من نوع ما ، أي أن عملية الرمز من الوجهة النفسية ذات وجهين : فهي من ناحية تجريد للموضوعي ، وهي من ناحية أخرى تجسيد للذاتي"[1].

ولعلَّ هذا الأساس النفسي الذي اعتمد عليه الشاعر في بناء رمزه هو ما أشار إليه "يونج" حينما قرر أن الرمز يعتمد في بنائه على الحدس والإسقاط معاً ، فبالحدس يصل الفنان إلى الوتر المشترك في الإنسانية ، وبالإسقاط يحدد مشهده ويخرجه من ذاته ليموضع أحاسيسه في شيء خارجي هو الرمز ، وهو ما سمّاه بالإسقاط الإيجابي[2]، فهو "عملية لا غنى عنها في فهم عملية (الامتصاص)، حيث يسكب الشخص أحاسيسه في شيء ما، أي يموضعها ، وبذلك يتسنى له أن يفصل بينها وبين الذات ، وبقدر ما يكون هذا الشيء رمزاً يكون صاحبه عبقرياً"[3].

ومن الظواهر الطبيعية التي استغلها الشعراء في خلق رموز لما يعتمل في أعماق اللاشعور عندهم (المطر ، الرعد ، الفرس ، الريح ، وغيرها)[4].

فهذا (خليل شيبوب)[5] يتحدث عن زهرة سوداء لا تختلف عن غيرها من الأزهار بما فيها من لون وعطر ، ولكنها تنفرد بما فيها من حيرة وحزن غامرين ، فهو لا ينظر إليها

---

(1) . نفسه ، ص308 ، 309.

(2) . نفسه ، ص309.

(3) . مصطفى سويف ، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ط3 ، مصر ، دار المعارف ، د.ت ، ص207.

(4) . ينظر : عدنان حسين قاسم ، مرجع سابق ، ص152.

(5) . هو خليل بن إبراهيم بن عبدالخالق شيبوب . شاعر من أدباء الكتاب ، من طائفة الروم الأرثوذكس ، سوري الأصل ، وُلد باللاذقية سنة 1891م واشتُهر وتوفي بالإسكندرية سنة 1951م . له (الفجر الأول) مطبوع ، وهو الجزء الأول من ديوان شعره ، والثاني مهيّأ للطبع . خير الدين الزركلي ، الأعلام "قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين"، ج2 ، ط5 ، بيروت . لبنان ، دار العلم للملايين ، 1980م ، ص313.

باعتبارها واقعاً مادياً فحسب ، بل يبعث فيها الحياة ليجعلها رمزاً لما يعانيه من غربة في الأفكار والمشاعر ؛ حيث جرّدها من دلالتها المادية وأضفى عليها خصائص إنسانية ، فالعين المطموسة ، والكآبة التي تأبى الابتسام ، والانشغال بالذات وطرح كل ما عداها ، كلها سمات غير واقعية بالنسبة للزهرة ، وإنما هي تشير إلى ما يعانيه الشاعر من قلق ، وانطواء ، ويأس تتساوى فيه السعادة والشقاء ، وهما المعادل الإنساني لما دعاه بالروض والقفر[1].

يقول :

الزهرة السوداء واقفة في الروض بين فروعها الخضر
نظرت بعين لا بياض بها مطموسة في السمت[2] والشزر[3]
ترنو ولكن لا ترى احداً[4] فتحار بين بقية الزهر
فكأنها بعض النجوم خبا واشتط بين الأنجم الزهر
أو منية للنفس خائبة لبست حداد الذل والقهر
مبهوتة لم تبتسم ابداً[5] عن سافر[6] طلق وعن ثغر
مشغولة في نفسها فلها لا فرق بين الروض والقفر[7][8]

لاشكّ في أن الطبيعة كانت إحدى المنابع التي اعتمد عليها الشاعر المعاصر في تكوين رموزه ، غير أن مفهوم الواقع لديه أصبح أكثر رحابة وعمقاً ، فقد تجاوز الظواهر المادية في الطبيعة إلى نطاق الظواهر النفسية غير المنظورة ، ذلك أن واقعه هو واقع حياته الواعية واللاواعية ، وهو الواقع النفسي بكل ما فيه من رؤى وأوهام ورغبات حبيسة تنصهر في صهاريج التجربة الشعرية متخذة أشكالاً رمزية تخفي أصولها[9]؛ إذ تتوارى القوى المدركة

---

(1) . ينظر : محمد فتوح أحمد ، مرجع سابق ، ص309 . 310 .

(2) . السمت : القصد ، جمال الدين بن منظور ، مصدر سابق ، مادة (سمت).

(3) . الشزر : النظر بمؤخر العين ، المصدر نفسه ، مادة (شزر).

(4) . كذا في النص والصحيح : أحداً .

(5) . كذا في النص والصحيح : أبداً .

(6) . سافر : مشرق الوجه ، جمال الدين بن منظور ، مصدر سابق ، مادة (سفر).

(7) . القفر : المكان الخلاء من الناس والكلأ ، المصدر نفسه ، مادة (قفر).

(8) . خليل شيبوب ، "قصيدة الزهرة السوداء" ، مجلة المقتطف ، بيروت ، مج84 ، مارس 1934م ، ص295 .

(9) . ينظر : محمد فتوح أحمد ، مرجع سابق ، ص311 .

الواعية ، مما يصل بهذا العمل إلى حد الشبه بالأحلام ، ففيه ما في الحلم من نقل القيم أو تبادلها عن طريق الاستعاضة بعنصر ما عن غيره من العناصر الكامنة استعاضة رمزية ، أو عن طريق إزاحة مركز الثقل في الرمز .كما يزاح في الحلم . بتحول التوكيد من العنصر المهم في الرمز إلى آخر لا أهمية له فيبدو الرمز غامضاً إلى حد ما[1].

ويرجع ازدهار هذه الطريقة . وهي إحدى طرق بناء العمل الشعري . إلى ذيوع الدراسات السيكولوجية الحديثة ، وتعدد مناهج التحليل النفسي ، وقد أثرت على الشعر العربي المعاصر وبخاصة في نتاج الشاعر بدر شاكر السياب والشاعرة نازك الملائكة[2].

ففي قصيدة "حدائق وفيقة"[3] للشاعر بدر شاكر السياب رؤىً يعمد فيها إلى خلق مدركات وهمية ذات علاقات ذاتية محضة ؛ إذ نراه يقدم صورة خيالية لحياة مثالية تعيشها حبيبته وفيقة بعد الموت ، وفيها تتمطّى الحبيبة في ظلال العالم السفلي فوق سرير من أشعة القمر ، وفي هذه القصيدة كشف عن موقع التشابه بين الرمز والحلم عن طريق استعاضة الشاعر بالصورة الخيالية التي يحلم بها عن الصورة الحقيقية ليخلق منها رمزه الخاص ، فالصورة التي رسمها الشاعر لحبيبته بعد الموت ليست سوى حلم يهجس فيه بما يتمناه وليس بما يراه في الحقيقة[4].

إذن يمكننا القول بأن الطبيعة واللاوعي الفردي هما اللذان يمدان الشاعر بطاقات تعبيرية ليبني بها رموزه ، ويُعرف ذلك بالابتداع الذاتي .

2 . الحياة الواقعية والتراث القومي والإنساني:

وهو المنبع الآخر الذي تشترك في خلقه الأمة مكتملة في ماضيها وحاضرها، أما حاضرها فيتمثل في واقعها الاجتماعي والسياسي والفكري والاقتصادي ، أو ما يسمى

---

(1) . ينظر : سجمند فرويد ، محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي ، تر: د. أحمد عزت راجح ، ط2، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية ، د.ت ، ص183 : 187 .

(2) . ينظر : محمد فتوح أحمد ، مرجع سابق ، ص312 .

(3) . ينظر : بدر شاكر السياب ، ديوان "المعبد الغريق" ، ط2 ، بيروت ، دار العلم للملايين ، 1968م ، ص17 : 23 .

(4) . ينظر : محمد فتوح أحمد ، مرجع سابق ، ص312 .

بالبناء التحتي للمجتمع ، وأما ماضيها فيشكله تراثها بكل ما فيه من أنواع المعارف والأحداث والتاريخ والأساطير وغيرها .

أ . الحياة الواقعية :

فمن خلال تفاعل الشاعر مع واقعه الاجتماعي ، ومن خلال ما يعانيه من بلاء أو كفاح ، يستطيع أن يبتكر رموزاً جديدة[1].

"وهو في هذا يحتاج إلى قوة ابتكارية فذة ، يستطيع أن يرتفع بالواقعة الفردية المعاصرة إلى مستوى الواقعة الإنسانية العامة ذات الطابع الأسطوري ، كما أنه يستطيع أن يرتفع بالكلمة العادية المألوفة إلى مستوى الكلمة الرامزة"[2].

وهكذا ، فإنه من حق الشاعر أن يستغل بعض الشخصيات والأحداث المعاصرة ذات الأهمية في حاضر الأمة ونضالها ويؤلف منها رموزه التي تخدم تجربته الشعرية بتحقيق ما يهدف إليه .

من هذه الشخصيات التي يستغلها الشاعر بدر شاكر السيّاب شخصية : فاطمة برناوي ، وعبلة طه ، وجميلة بوحيرد ، وأبو علي إياد ، ودلال المغربي ، أما الأحداث فتتبلور في بعض الأحداث التاريخية الخطيرة كمذبحة دير ياسين ، وكفر قاسم ، وتل الزعتر، وبحر البقر ، وخان يونس[3].

فهذا السيّاب يمجّد المجاهدة الجزائرية (جميلة بوحيرد) ويكسبها صبغة أسطورية لها مدلولاتها ، فيقول في قصيدته "إلى جميلة بوحيرد" :

عشتار[4]، أم الخِصْب ، والحب ، والإحسان ، تلك الرّبّة الوالهة
لم تُعطِ ما أعطيتِ ، لم تروِ بالأمطارِ ما روَّيتِ ، قلبَ الفقير[5]

---

(1) . ينظر : عدنان حسين قاسم ، مرجع سابق ، ص154 .

(2) . عز الدين إسماعيل ، مرجع سابق ، ص217 .

(3) . ينظر : عدنان حسين قاسم ، مرجع سابق ، ص154 .

(4) . عشتار : آلهة الخصب والجمال والحب عند الساميين ، كانت أهم آلهة الفينيقيين ، وهي تماثل أفروديت الإغريقية ، واعتبرت آلهة القمر في بعض الأحيان ، وأشار الكتاب المقدس إليها . محمد شفيق غربال ، الموسوعة العربية الميسرة ، ط2 ، د.ب ، دار القلم ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، 1972م ، ص1213.

(5) . بدر شاكر السياب ، ديوان "أنشودة المطر" ، د.ط ، بيروت ، منشورات دار مكتبة الحياة ، 1969م، ص66.

"فرفعها درجة فوق عشتار آلهة الخصب والنماء ، وجعلها تعطي أكثر مما تعطيه عشتار للناس الفقراء"[1].

ب . التراث القومي والإنساني :

التراث هو "كل ما مضى من قيم ووصل إلينا حياً أو ميتاً فهو تراث ، ونميز فيه بين نمطين : ما وافق عصره ، وصلح له وانقضى بانقضائه ، وما وافق الإنسان واستمر به ولمصلحته ، وعاش حتى الوقت الراهن"[2].

وبالرغم من ثباته الخادع ، فإنه ليس قيمة ثابتة ثباتاً نهائياً ، بل إن عوامل الولادة والموت التي تطرأ عليه باستمرار تجعل منه عجينة قابلة للتشكيل ، ولكن ليس بشكل نهائي[3].

والتراث الإنساني يتسع "لكل ألوان التراث بصرف النظر عن جنسيته ووطنه لأنه يتعلق أساساً بالإنسان فرداً وجماعةً"[4]، وهو غني بالمصادر التي تمد الشاعر المعاصر بأدوات يثري بها تجربته الشعرية فيمنحها بذلك شمولاً وكلية وأصالة[5].

وينقسم هذا المنبع إلى :

1 . التراث التاريخي　　2 . التراث الأدبي

3 . التراث الشعبي　　4 . التراث الديني

5 . التراث الأسطوري　　6 . التراث الصوفي[6].

أما عن عودة الشاعر المعاصر إلى التراث ليستقي منه رموزه ، فهو راجع إلى وعيه

---

(1) . عدنان حسين قاسم ، مرجع سابق ، ص155 .

(2) . نعيم اليافي ، "الشعر العربي الحديث والتراث بين الهرب والاستدعاء"، مجلة الفصول الأربعة ، ليبيا، ع38، السنة العاشرة ، ديسمبر . 1987م ، ص42 .

(3) . ينظر : عبدالوهاب البياتي ، "الشاعر العربي المعاصر والتراث" ، مجلة فصول ، القاهرة ، مج1 ، ع4 ، يوليو . 1981م، ص19 .

(4) . د. جابر قميحة ، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل ، ط1 ، القاهرة ، هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان ، 1987م ، ص12 .

(5) . علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص93 .

(6) . نفسه ، ص93 ، 94 .

بجوهر التراث وطبيعة الأدب والفن المتجددة ؛ إذ يمكنه ذلك من مسايرة سُنّة الحياة في التطور والتجدد ، فهو ـ في ظل ذلك ـ يستطيع أن يوظف بعض جوانب التراث بما فيها من جوانب فكرية إنسانية باقية ، وقيم فنية طيعة في التعبير عن نبض الحياة المعاصرة وقضايا الإنسان المعاصر[1].

1 . التراث التاريخي :

قد يوظف الشاعر المعاصر الشخصيات والأحداث ذات الدلالات المعينة التي تلتقي ومضمون تجربته وتتصل بها اتصالاً ينميها ويوثقها ، وكثيراً ما يرتبط توظيف الحدث بتوظيف الشخصية ، ذلك أن الحدث لابدّ أن يقوم به شخص ما أو مجموعة أشخاص[2].

فهذه الأحداث والشخصيات ليست مجرد ظواهر كونية عابرة تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي ، بل لها دلالة الشمولية الباقية والمتجددة في صيغ أخرى ، فدلالة البطولة في قائد معين ، أو دلالة النصر في كسب معركة معينة تظل باقية بعد انتهاء وجودها الواقعي ، فتصلح لأن تتكرر من خلال مواقف وأحداث جديدة ، كما أنها قابلة لحمل تأويلات جديدة[3].

وكان للشاعر المعاصر أن يختار من شخصيات التاريخ وأحداثه ما يوافق طبيعة الأفكار والقضايا التي يريد التعبير عنها ، ومن ثَم فقد انعكست طبيعة المرحلة التاريخية والحضارية التي عاشتها الأمة العربية في الحقبة الأخيرة على نوعية الشخصيات التي استدعاها الشاعر المعاصر[4].

وقد استخدم الشعراء المعاصرون كثيراً من الشخصيات التاريخية رموزاً ليعبروا بها عن مواقف مشابهة لتلك المواقف التي خاضتها هذه الشخصيات ، ومن هذه الشخصيات: صلاح الدين الأيوبي ، وكافور الإخشيدي ، وعمر بن عبدالعزيز ، والحسين بن علي ، وأبو

---

(1) . ينظر : ربيعي محمد علي عبدالخالق ، أثر التراث العربي القديم في الشعر العربي المعاصر ، د.ط ، د.ب ، دار المعرفة الجامعية ، 1989م ، ص54 .

(2) . ينظر : نفسه ، ص203 .

(3) . علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص151.

(4) . ينظر : نفسه ، ص151 ، 152 .

ذر الغفاري ... وغيرهم[1].

وكمثال على استخدام هذه الشخصيات في الشعر العربي المعاصر ما جاء في قصيدة "مرآة الشاهد" للشاعر أدونيس ، التي يعبر فيها عن استشهاد الحسين . رمز كل شهيد في قضية نبيلة . الذي يعدّه الشعراء الممثل الفذ لصاحب القضية النبيلة ، فعلى الرغم من معرفته سلفاً أن معركته مع الأعداء خاسرة ، فإنه لم يتراجع عن بذل دمه الطهور في سبيلها ، بل ويعد ذلك انتصاراً له ولقضيته .

وقد استخدم الشعراء المعاصرون شخصية الحسين بهذا المدلول ليعبروا من خلالها عن أن استشهاد أبطال هذا العصر والهزائم التي تلقاها دعواتهم ما هي إلاّ امتداد لتلك الانتصارات .

ففي قصيدة "مرآة الشاهد" يعبر الشاعر عن استشهاد الحسين وما أحدثه من أثر في كل مظاهر الوجود[2]، فيقول :

وحينما استقرّتِ الرماحُ في حشاشةِ الحسين
وازّينت بجسد الحسينْ
وداست الخيول كل نقطةٍ
في جسد الحسينْ
واستلبت وقُسِّمت ملابسُ الحسينْ
رأيتُ كل حجرٍ يحنو على الحسينْ
رأيتُ كل زهرةٍ تنامُ عند كتف الحسينْ
رأيتُ كل نهر يسير في جنازة الحسينْ[3]

2 . التراث الأدبي :

قد يستخدم الشعراء المحدثون الشخصيات الأدبية رموزاً لمواقف اقترنت بهم ،

---

(1) . ينظر : عدنان حسين قاسم ، مرجع سابق ، ص158 .

(2) . ينظر : علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص153 ، 154 .

(3) . علي أحمد سعيد ، أدونيس ، الآثار الكاملة ، مج2 ، ص351 .

والتصقوا بها ونتيجة لارتباط هذه الشخصيات بقضايا معينة ، سواء أكانت تلك القضايا سياسية أم اجتماعية ، أم فكرية أم حضارية ، أم عاطفية ، أم فنية فإنها أصبحت في التراث رموزاً لتلك القضايا وعناوين عليها .

ومن الطبيعي أن تكون شخصيات الشعراء من أكثر الشخصيات الأدبية شيوعاً في شعرنا المعاصر ، وأكثرها طواعية للشاعر المعاصر وقدرته على التعبير عن تجربته المعاصرة ؛ ذلك لأنها هي التي عاشت التجربة الشعرية وعبرت عنها وكانت هي ضمير عصرها وصوته[1].

ومن هذه الشخصيات الأدبية التي وظّفها الشعراء المعاصرون في قصائدهم شخصية "المتنبي"، فهذا عبدالوهاب البياتي يستخدمها ليكشف من خلالها حقيقة بعض القوى الضعيفة التي تمارس سلطانها على صاحب الكلمة المعاصر ليصنع لها أمجاداً دعائية زائفة ، وهو بذلك يتألم لخضوعه لهذا الدور وما يتعرض له من عذاب باهظ إن هو رفضه ، وفي الوقت نفسه هو على يقين بأن صوته سينتصر في النهاية[2]، يقول :

سفينة الضباب يا طفولتي ، تطفو على بحر من الدموع
تشيخ في مرفأها[3]
تجوع
تزنى على رصيفهم ، تستعطف الخليفة
الأبله
تستجدي
تهز بطنها ، ترقص فوق لهب الشموع
سفينتي شامخة القلوع
لكنها والبحر في انتظارها تهم بالرجوع[4].

---

(1) . ينظر : علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص173.

(2) . ينظر : علي عشري زايد ، المرجع السابق ، ص174 ، 175.

(3) . كذا في النص ، والصحيح : مرفئها .

(4) . عبدالوهاب البياتي ، ديوان عبدالوهاب البياتي ، د.ط ، بيروت ، دار العودة ، 1971م ، ص711 ، 712.

3 . التراث الشعبي :

وهو ما يُعرف بالفولكلور ، وهي كلمة جرمانية احتفظت بها اللغة الإنجليزية ، وكانت تُطلق قبل ذلك بصورة مبهمة على ما نسميه اليوم بالأدب الشعبي[1]، وهي كلمة مكونة من جزأين "(فولك) بمعنى الناس أو عامة الشعب ، و(لور) بمعنى المعرفة أو الحكمة"[2].

ويشمل الفولكور "كل ما يمارسه الشعب بصورة ثابتة متكررة سواء ما اتصل منها بشئون[3] الحياة اليومية العادية أو ما تعلق بطقوس المناسبات وما يتناقله أفراد الشعب خاصاً بتاريخهم أو تاريخ البلاد الأخرى وأبطالهم وأبطال الآخرين سواء أكانوا من رجال الدين أم السياسة والحرب وتدخل في ميدانه المعتقدات الدينية سواء أكانت متفقة مع الديانة الرسمية أم لم تكن"[4].

ويتمثل هذا التراث في الشخصيات الشعبية من أمثال أبي زيد الهلالي ، وسيف بن ذي يزن ، والسندباد ، وعنترة بن شداد ، ويأجوج ومأجوج ، وغيرها من الشخصيات التي ارتبطت في أذهان الناس بمواقف خارقة من البطولة والتضحية أو قوة العزيمة مما يتوقون إلى تحقيقه ، ومن ذلك أيضاً الشخصيات المنتشلة من الكتب التي احتوت القصص الشعبية من أمثال "ألف ليلة وليلة" و"كليلة ودمنة" وغيرها[5].

هذه هي أهم المصادر التراثية الشعبية التي يستقي منها الشاعر المعاصر الشخصيات ذات الطاقات الإيحائية الرامزة .

ولم يقتصر تأثير هذه المصادر على الشعر العربي فقط ، بل إنها أثرت في الآداب الأوروبية أيضاً ، فثمة ثلاث من شخصيات "ألف ليلة وليلة" استحوذت على اهتمام الكتّاب الغربيين ، وهي الثنائي شهرزاد وشهريار ، ثم السندباد[6].

---

(1) . ينظر : حسين مؤنس ، "الفولكلور . تاريخه ومدارسه ومناهجه" ، مجلة المجلة ، لندن ، ع23 ، السنة الثانية ، نوفمبر . 1958م ، ص93 .

(2) . عبداللطيف البرغوثي ، "الفولكلور والتراث"، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج17، ع1، يونيو 1986م، ص93.

(3) . شئون : خطأ شائع ، والصحيح : شؤون .

(4) . حسين مؤنس ، "الفولكلور . تاريخه ومدارسه ومناهجه" ، مجلة المجلة ، لندن ، ع23 ، السنة الثانية ، نوفمبر . 1958م ، ص94 ، 95 .

(5) . ينظر : عدنان حسين قاسم ، التصوير الشعري ، ص160 : 162 .

(6) . ينظر : علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص193 ، 194 .

وقد طرق باب هذه الشخصيات العديد من الشعراء المعاصرين فاستخدموها في شعرهم ليثروا بها تجربتهم الشعرية ، كما فعل ذلك الشاعر عبدالوهاب البياتي الذي استخدم شخصية شهرزاد رمز المرأة العربية التي مازالت تعيش أسيرة عصر الحريم ، وقد حرص على تحريرها من هذا العصر ، فيقول عن شهرزاد المتحررة من أسوار هذا العصر التي ارتبطت به في رؤياه[1]، يقول :

ويعود فارسها يغنِّي : "لم تعودي ، شهرزادْ !
. زاد المعادْ .
جسداً بأسواق المدينة في المزادْ
جسداً يباع
يا أنتِ ، يا عصفورتي ، يا شهرزاد !"[2].

4 . التراث الديني :

ويعد مصدراً سخياً من مصادر الإلهام الشعري ؛ حيث يستمد منه الشعراء نماذج وموضوعات وصوراً أدبية[3]، فقد "كانت الأديان السماوية الثلاثة مصدراً من المصادر التي نهل منها الشعراء المحدثون ، واقتطفوا منها رموزهم التراثية ، وكان الإنجيل والقرآن والتوراة منبع ذلك الورد"[4]، فاستمد منها الشاعر المعاصر "نصوصاً قرآنية وأحداثاً ومواقف ، وشخصيات"[5].

وقد كان للشخصيات الدينية شأن كبير في الشعر العربي المعاصر ، فهذا الشاعر بدر شاكر السياب في قصيدته "في المغرب العربي" يستخدم أهم شخصية دينية وهي شخصية محمد . عليه الصلاة والسلام . بوصفها رمزاً شاملاً للإنسان العربي سواء في انتصاره أو في عذابه ، فيصور من خلاله انطفاء مجد الإنسان العربي ، ويقينه من ازدهار ذلك المجد من

---

(1) . ينظر : نفسه ، ص202 ، 303 .

(2) . عبدالوهاب البياتي ، ديوان عبدالوهاب البياتي ، "أباريق مهشمة" قصيدة الحريم ، ص268 .

(3) . ينظر : علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص95 .

(4) . عدنان حسين قاسم ، مرجع سابق ، ص160 ، 161 .

(5) . ربيعي محمد علي عبدالخالق ، أثر التراث العربي القديم في الشعر العربي المعاصر ، ص195 .

جديد ، فيصور ظل هذا الإنسان بصورة مئذنة[1]، فيقول :

كمئذنة تردد فوقها اسمُ الله
وخُطَّ اسمٌ له فيها ،
وكان محمد نقشاً على آجرّةٍ[2]خضراءْ
يزهو في أعاليها ...
فأمسى تأكل الغبراء
والنيران ، من معناه
... وتنزف منه دون دم ،
جراح دونما ألم .
فقد مات ...
ومتنا فيه ، من موتى ومن أحياء .
فنحن جميعاً أموات[3].

و"يعبر الشاعر في نهاية القصيدة عن يقينه من انتصار الإنسان العربي ممثلاً في محمد"[4] . عليه الصلاة والسلام . .

أنبرٌ من أذان الفجر ؟ أم تكبيرة الثوارْ
تعلو من صياصينا[5]؟
تمخضت القبور لتنشر الموتى ملايينا
وهبّ محمد وإلهه العربي والأنصارْ
إن إلهنا فينا[6].

غير أن ارتباط النص الشعري بالتراث الديني تحدده علاقة الشاعر به من حيث قدرته

---

(1) . ينظر : علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص99 .

(2) . آجرة : طبيخ الطين ، وهو الذي يبنى به ، جمال الدين بن منظور ، مصدر سابق ، مادة (أجر).

(3) . بدر شاكر السياب ، أنشودة المطر ، ص75 .

(4) . علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص100.

(5) . صياصينا : الصياصي : الحصون ، جمال الدين بن منظور ، مصدر سابق ، مادة (صيص).

(6) . بدر شاكر السياب ، أنشودة المطر ، ص81 .

على توظيف الشخصيات أو الأحداث الدينية لخلق رموز يعبر بها عن أبعاد مختلفة ، ومن ثَم علاقة هذه الشخصيات أو الأحداث بسياقها التاريخي الموضوعي ، أي ما يميزها عن غيرها من الشخصيات والأحداث بامتلاكها ما يمكّنها فنياً من التعبير عن القضايا المعاصرة[1].

5 . التراث الأسطوري :

و"يعد هذا المصدر أوثق مصادر التراث العربي خاصةً والتراث الإنساني عامةً . اتصالاً بالتجربة الشعرية ، فالأسطورة هي الصورة الأولى للشعر"[2]، حيث لجأ الشعراء المحدثون إليها وألبسوها ثوباً جديداً يتفق مع تجاربهم الشعورية وواقعهم المعاصر ، فكان لابدّ أن تملأ هذه الأسطورة بالمغازي الرمزية الجديدة لكي تستغل طاقاتها الإيحائية.

ونظراً لما للأسطورة من طاقات إيحائية خارقة وخيال جامح ، فقد لجأ إليها الشعراء ليجسدوا من خلالها الكثير من أفكارهم ومشاعرهم ، ولعل أبسط تعريف لها هو ما اختاره باور ، وهو أن "مفهوم الأسطورة يشمل كل ما ليس واقعياً ، أي كل 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].

ويعرّفها الدكتور أنس داود بأنها : "مجموعة الحكايات الطريفة المتوارثة منذ أقدم العهود الإنسانية ، الحافلة بضروب من الخوارق والمعجزات التي يختلط فيها الخيال بالواقع، ويمتزج عالم الظواهر بما فيه من إنسان وحيوان ونبات ومظاهر طبيعية بعالم ما فوق الطبيعة من قوى غيبية اعتقد الإنسان الأول بألوهيتها ، فتعددت مع نظره الآلهة تبعاً لتعدد مظاهرها المختلفة"[4].

---

(1) . ينظر : آمنة بلعلي ، الرمز الديني عند رواد الشعر العربي الحديث "السياب . عبدالصبور . خليل حاوي . أدونيس"، د.ط ، د.ب ، جامعة الجزائر معهد اللغة والأدب العربي ، 1989م ، ص19 ، رسالة ماجستير .

(2) . علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص219.

(3) . Barthel (Pierre) Interpretation du langage mythique Brill-Leiden, 1963, P.25.

نقلاً عن : علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص219 ، 220.

(4) . أنس داود ، الأسطورة في الشعر العربي الحديث ، د.ط ، د.ب ، منشورات المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان ، د.ت ، ص19 .

أما عن أهمية الرمز الأسطوري في الشعر ، فهي تتمثل في كونه جزءاً متمماً لعملية الخلق الشعري ، وشرطه أن يكون تلقائياً فيها ، بأن يتماسك مع الصور والمضمون دون استغناء ، فيتحقق بذلك التآخي والانسجام الكلي بينهما في البناء الفني[1].

ويشترط في استخدام الأسطورة أن يكون لها حاجة فنية ملحة ، بحيث لا تكتمل التجربة الشعرية إلاّ بها ، أما محاولة التلفيق بين التجربة والأسطورة دون أن تفي بحاجة هذه التجربة ، فإنه يعد جناية على كلتيهما[2].

وتتعدد مصادر هذا التراث لتشمل الأساطير العربية المتمثلة في : زرقاء اليمامة وسطيح الكاهن وشداد بن عاد ولقمان بن عاد وغيرهم[3].

إلى جانب الأساطير الأجنبية المتمثلة في : سيزيف وبرومثيوس وأوفيس وأوديب وهرقل من الأساطير الإغريقية ، وتموز وعشتار وأدونيس وأنكيدو من التراثين الفينيقي والبابلي[4].

وقد يستمد الشاعر بعض الملامح الأسطورية لبعض الشخصيات من المصادر التراثية الأخرى ، كالمصدر الديني والمصدر الفولكلوري الحافل بالعديد من أبطال الحكايات الخرافية الذين يحملون ملامح أسطورية كالسندباد مثلاً الذي يحمل ملامح أسطورية متمثلة في تلك المغامرات الخارقة التي يقوم بها . كما قد يضفي الشاعر ملامح أسطورية على بعض الشخصيات التراثية غير الأسطورية المستمدة من مصادر تراثية أخرى، ليجعلها شخصيات أسطورية[5].

وفي النقد الحديث تعتبر "الأسطورة" المصطلح المفضل ، لاحتوائها على الكثير من المعاني التي يشترك فيها الدين والفولكلور والعلوم الإنسانية والفنون الجميلة .

وقد اتخذت الأسطورة في القرنين السابع عشر والثامن عشر معنى سلبياً تخيلياً يناقض

---

(1) . ينظر : عزيز السيد جاسم ، "الشعر بين الحدس والأسطورة" ، مجلة الآداب ، بيروت ،ع7 ، السنة 18، يوليو 1970م، ص30.

(2) . ينظر: علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص222.

(3) . ينظر : نفسه ، ص225 ، 228 ، 230 .

(4) . ينظر : علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص230، 231.

(5) . ينظر : علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص231، 232، 233.

العلم والفلسفة ، ولكن سرعان ما تغير هذا المفهوم ، فأصبح مثل مفهوم الشعر، أي أنهما معادلان للحقائق العلمية أو التاريخية ، بل أصبحا رافداً لها ، ويمكن القول بأن الأسطورة هي مؤلفة تتحدث عن بداية الخلق ونهايته ، أي الشروح التي يقدمها المجتمع لأبنائه عن سبب وجود هذا الكون بما هو عليه[1].

وقد كثر استعمال الأسطورة في الشعر العربي الحديث ، فظهرت بواكيرها في شعر بعض رواد حركة التجديد في الشعر العربي الحديث أمثال المازني والعقاد وإلياس أبي شبكة وأحمد زكي أبي شادي وعلي محمود طه ، كما شكل حضورها الأول في شعرهم أثراً في تجربة السياب بعد حين ، فقد كثر استعماله لها حتى صار يمثل السابقة الشعرية في كيفية التناول والتوظيف واختيار الرموز التي تفي بحاجة التجربة الشعرية ، فضلاً عن أنه يعد رائد شعراء حركة الشعر الحر في توظيف الأسطورة[2].

وقد عمل السياب على قلب المضامين الأسطورية لتعطي مضامين جديدة تختلف عن مضامينها القديمة مع الحفاظ على الإطار العام لها ، اعتقاداً منه أنه بذلك سيمنح تجربته الشعرية أكثر طاقة بحيث تبدو الفجيعة أشد هولاً وأعمق تأثيراً[3].

ولعل هذا ما أشار إليه صلاح عبدالصبور في قوله : "لابدّ أن تنحلّ هذه المادة إلى عناصرها الأولى من وجهة نظر الشاعر التي تختلف عن وجهة نظر الدراسة الموضوعية أو وجهة نظر غيره من الشعراء"[4].

ففي بعض تعبير السياب بأسطورة تموز[5]التي تعني . في التراث . عودة الحياة ، نرى تغييراً في هذا المعنى التراثي مع وجود وشائج اتصال بين المعنى التراثي والمعنى الجديد للأسطورة ، ففي إحدى تجاربه الشعرية كان الشاعر يشك في قدرة تموز المعاصر على نفض أكفان

---

(1) . ينظر : رينيه ويلك وأوستن وارين ، نظرية الأدب ، ص245 ، 246 .

(2) . ينظر : عبدالرضا علي ، الأسطورة في شعر السياب ، ط2 ، بيروت . لبنان ، دار الرائد العربي ، 1984م ، ص25 .

(3) . ينظر : عبدالرضا علي ، الأسطورة في شعر السياب ، ص131 .

(4) . صلاح عبدالصبور ، حياتي في الشعر ، ص140 .

(5) . تموز : في الديانة البابلية القديمة ، إله شاب أحبته عشتروت ، وقتلته ، ثم أعادته إلى الحياة ، ويرمز الاحتفال به سنوياً إلى دورة الموت والحياة في الزراعة ، وهو الشهر السابع في التقويم السرياني ، ويوافق يوليو في التقويم الجريجوري . محمد شفيق غربال ، الموسوعة العربية الميسرة ، ص547 .

الموت ، ويدلل على هزيمته وعدم انتصاره على كل عوامل الإفناء ، يدفعه إلى هذا المعنى الجديد المعاصر تردده في الإيمان بالبعث العربي في بعض مراحله[1]، يقول معبراً عن هذا المضمون الجديد :

ناب الخنزير يشق يدي
ويغوص لظاه إلى كبدي
ودمي يتدفق ، ينساب :
لم يغذُ شقائق أو قمحاً
لكن ملحاً[2].

فقد تحول "دم تموز الجديد إلى ملح قاحل لا نبت فيه ، بينما تحول دم تموز الأسطورة إلى شقائق النعمان"[3].

وهكذا ، فقد لعبت الأسطورة دورها في الشعر العربي الحديث ، بكثرة استعمال الشعراء لها مما جعلها تشكل ملمحاً من أهم ملامح معجمهم الشعري ، غير أننا نكتفي بما سبق نماذج لذلك ، نظراً لضيق المجال عن استقصاء هذا الاستعمال عندهم .

6 . التراث الصوفي :

ويعد أيضاً من أهم المصادر التراثية التي يستمد منها الشاعر المعاصر شخصيات ورموزاً يعبر من خلالها عن أبعاد تجربته الشعرية بمختلف جوانبها الفكرية والروحية والسياسية والاجتماعية[4].

وتتصف النزعة الصوفية منذ وقت بعيد بالتمرد والثورة على الأشكال الموروثة ، وقد اتضحت هذه الخاصية في كثير من الأشعار العربية الحديثة ، كما في قصيدة "أباريق مهشمة" لعبد الوهاب البياتي[5].

---

(1) . ينظر : أنس داود ، الأسطورة في الشعر العربي الحديث ، ص276 .

(2) . بدر شاكر السياب ، أنشودة المطر ، "قصيدة تموز جيكور" ، ص88 .

(3) . أنس داود ، الأسطورة في الشعر العربي الحديث ، ص277 .

(4) . ينظر : علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص132 .

(5) . ينظر : محمد مصطفى هدارة ، النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث ، مجلة فصول ، القاهرة ، مج1، ع4 يوليو 1981م ، ص188 .

والصلة بين التجربة الشعرية . خصوصاً الحديثة ذات الطابع السرياني . والتجربة الصوفية جد وثيقة ، وتتضح هذه الصلة في أن كلاً من الشاعر الحديث والصوفي يميل إلى تجاوز الواقع والاتحاد بالوجود والامتزاج به ، ومما يؤكد هذه الصلة أن متصوفينا الكبار أمثال الحلاج وابن عربي وابن الفارض ورابعة وغيرهم كانوا في الوقت نفسه من كبار الشعراء الذين عبروا بالشعر عن الكثير من جوانب تجاربهم الصوفية[1].

ويعد الكشف عن عالم المتصوفة المجهول سبباً في لجوء المتصوفين إلى رمزية الشعر الصوفي ، فهو عالم يحتاج في تبيانه والكشف عنه إلى صور وشواهد منزوعة من عالم الحس تساعد على كشف المعاني والإيحاء بصور تحتمل تفسيراً أبعد من ظاهرها ، فالتجربة الصوفية أشبه شيء بالتجربة الفنية من حيث لجوئها إلى استخدام الرمز[2].

وقد لجأ رواد الرمزية في الشعر الحديث . أمثال بشر فارس . إلى الموروث الصوفي فاستغلوه في الإيحاء ببعض معانيهم المبهمة التي يعجز الحس عن تناولها ثم تبعه في ذلك ـ من شعرائنا المعاصرين . أدونيس وصلاح عبدالصبور وغيرهما ، غير أن بشر فارس لم يستخدم من التراث الصوفي غير المعجم والجو الصوفي العام[3].

أما استعارة الشخصيات الصوفية للتعبير بها عن التجارب الشعرية المعاصرة فهو أمر ظهر في بداية الستينيات من هذا القرن[4].

وبالنظر إلى هذا الاهتمام الكبير الذي أولاه شعراؤنا للموروث الصوفي نلاحظ أنه لا يتكافأ مع عدد الشخصيات الصوفية المستخدمة في الشعر المعاصر ، وقد نالت شخصية الحلاج[5]. من بين هذه الشخصيات . الاهتمام الأكبر في الأعمال الشعرية المعاصرة[6].

---

(1) . ينظر : علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص132 ، 133 .

(2) . ينظر : عاطف جودة نصر ، الرمز الشعري عن الصوفية ، ط3 ، بيروت . لبنان ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، 1983م ، ص500 .

(3) . ينظر : علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص135 .

(4) . ينظر : نفسه ، ص136 .

(5) . الحلاج : هو الحسين بن منصور (858 . 966) ، متصوف ومتكلم ، وُلِد بفارس ... اتُّهِم بالكفر والخروج عن الدين ، وبعد سجن دام ثماني سنوات ، ومحاكمة استمرت سبعة أشهر أُمِر بقتله فقُيِّد وضُرِب بالسياط ثم صُلِب وقُطِع رأسه وأُحرِق . محمد شفيق غربال ، الموسوعة العربية الميسرة ، ص732 .

(6) . ينظر : علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص137 .

وقد حرص المستشرقون على الاهتمام بشخصية الحلاج واعتنوا بها ، وكان لهذا الاهتمام البالغ منهم صداه في شعرنا المعاصر ، فقد تناولها العديد من الشعراء في قصائدهم، ولعل قصيدة "عذاب الحلاج" لعبد الوهاب البياتي أشهر تلك القصائد[1].

وعنوان القصيدة "يكاد يكون ترجمة حرفية للعنوان الذي اختاره ماسينيون لكتابه La Passion d'al-Hallaj ، الذي يهدف إلى التوحيد بين محنة الحلاج ومحنة السيد المسيح في الموروث المسيحي"[2].

فنراه في هذه القصيدة يعير الحلاج بعض ملامح السيد المسيح . رمز الطهر والفداء والتضحية في سبيل خلاص الآخرين .كتناوله العشاء الأخير مع تلاميذه قبل القبض عليه، فيضفي هذا الملمح على شخصية الحلاج . رمز الرفض وعدم الخضوع والاستسلام . عندما يصور مطاردة قوى البغي له ولأتباعه وأفكاره[3]، فيقول في المقطع الذي عنونه بالصلب :

من أين لي أن أعبر الضفاف
والنار أصبحت رماداً هامداً
من أين لي يا مغلق الأبواب
والعقم واليباب[4]
مائدتي ، عشائي الأخير في وليمة الحياة[5]

ثم يقول . على لسان الحلاج . في مقطع المحاكمة من هذه القصيدة ملخصاً سبب المحاكمة في هذه الكلمات :

بحت بكلمتين للسلطان
قلت له : جبان[6].

ففي هذا الموضع يعبر الشاعر عن البعد السياسي لمحنة الحلاج وهو الأساس الذي

---

(1) . ينظر : نفسه ، ص138 .

(2) . ينظر : نفسه ، ص141 .

(3) . ينظر : نفسه ، ص142 .

(4) . اليباب : الخالي لا شيء به ، جمال الدين بن منظور ، مصدر سابق ، مادة (يبب).

(5) . عبدالوهاب البياتي ، سفر الفقر والثورة ، ط2 ، بيروت ، دار الآداب ، 1969م ، ص27 .

(6) . نفسه ، ص22 .

بُنِيت عليه القصيدة كلها ، فهو يتحدث على لسان الفقراء الذين منحوه هذه الأقوال التي يتفوه بها[1].

هذا وقد كان استخدام شعرائنا المعاصرين للشخصيات الصوفية لا يتكافأ ومدى ثراء التراث الصوفي وقدرته على إمدادهم بالشخصيات المعبرة عن جوانب تجاربهم الشعورية .

كانت هذه هي أهم مصادر الرمز التي اتكأ عليها الشاعر العربي المعاصر عندما وجد نفسه مضطراً للبحث عما يخدم تجربته الشعرية بطريقة غير مباشرة ، فقد حفل الشعر الحديث بالعديد من الرموز المستقاة من هذه المنابع ، فتنوع استخدامها من شاعر لآخر ، ولم يقتصر استخدامها على اضطرار الشاعر لذلك ، بل إنها تسهم كذلك في بناء التجربة الفنية بناءً موضوعياً يعمل على تجسيد التجربة والنهوض بها .

المبحث الثالث

صلة الرمز بالصورة في الشعر الحديث

1 . مفهوم الصورة في النقد العربي القديم .

(1) . ينظر : علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص142 .

2 . مفهوم الصورة في النقد الحديث والقصيدة الحديثة .

3 . تشكيل الصورة الشعرية .

4 . الفرق بين الرمز والصورة .

5 . علاقة الرمز بالصورة .

6 . الصورة الرمزية .

المبحث الثالث

صلة الرمز بالصورة في الشعر الحديث

يرى النقد الحديث أن للصورة أثراً كبيراً في تشكيل العمل الأدبي ، فحين تكون غاية العمل الأدبي متجهة نحو المتلقي ، تنحصر وظيفة الصورة في كونها وسيلة للإقناع والإمتاع ، فهي التي تكشف الحجب بمسحة من ذكاء .

وقد عانت محاولة التحديد الدقيق لمفهومها من الاضطراب وانتابها قدر من الغموض ، مما جعل مفهومها غير مستقر في النقدين القديم والحديث[1].

1 . مفهوم الصورة في النقد العربي القديم :

لم يُستخدم هذا المصطلح بمفهومه الحديث في البلاغة والنقد العربي القديم ، فقد دارت معظم جهود النقّاد والبلاغيين العرب في دراسته حول فكرة المشابهة ؛ حيث انصبت هذه الجهود على دراسة التشبيه والاستعارة . التي تعني في البلاغة العربية والنقد العربي القديم

---

(1) . ينظر : محمد سليمان سلمان ، الحركة النقدية حول تجربة أمل دنقل الشعرية ، د.ط ، د.ب ، الجامعة الأردنية ، كلية الدراسات العليا ، نيسان . 2004م ، ص60 ، رسالة دكتوراه غير منشورة .

"تشبيه حُذِف أحد طرفيه"[1] . .

وفي تراثنا النقدي والبلاغي كان الجاحظ من أوائل من أشاروا إلى التصوير في قوله: "إنما الشعر صناعة ، وضرب من النسج ، وجنس من التصوير"[2]؛ إذ نراه قد ركز على الاتجاه الشكلي في فهم الصورة ، ولم تخرج الرؤى النقدية التي جاءت بعده عن هذه الرؤية ، ثم جاء عبدالقاهر الجرجاني فأضاء مصطلح الصورة برؤيته الثاقبة التي قاربته من الدلالة المعاصرة ، بعيداً عن إبهامه في النقد القديم[3]، فقد أدخل مفهومه لها في إطار النظم، فجعل الصورة والنظم بدل تخير اللفظ والمعنى ، فبراعة المبدع تكمن في كيفية صياغة ألفاظه ومعانيه وتداخلها وترابطها ، ليصبح "سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش ، فكما أنك ترى الرجل قد تهدى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج ، إلى ضرب من التخير والتدبر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها ، وترتيبه إياها ، إلى ما لم يتهدَّ إليه صاحبه ؛ فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب ، وصورته أغرب ، كذلك حال الشاعر والشاعر في توخيهما معاني النحو ووجوهه التي علمت أنها محصول (النظم)"[4].

ونراه يؤكد أهمية التصوير في صناعة الشعر ، حتى يبدو أنه يؤمن بأن "الصورة هي أساس الشعر ، بل هي الشعر نفسه"[5]، ويضيف إلى هذه المزية . التي جعلها للصورة في إثراء العمل الأدبي . ما لها من تأثير تحدثه في نفس المتلقي يشبه إلى حد كبير ما يحدثه التصوير بالنقش والتخطيط والنحت في نفوس المشاهدين[6]. فالشاعر يولد صوره من التشابه الحسي القائم بينها ، وهو بدوره يقرب بين أطرافها بحواسه ، ليقرب المعنى ويوضح الهيئة التي رآها

---

(1) . علي عشري زايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص66 .

(2) . عمرو بن بحر الجاحظ ، الحيوان ، تحقيق وشرح : عبدالسلام محمد هارون ، ج3 ، ط1 ، مصر ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده ، سنة 1938م ، ص132 .

(3) . ينظر : محمد سليمان سلمان ، مرجع سابق ، ص60 .

(4) . عبدالقاهر بن عبدالرحمن بن محمد الجرجاني النحوي ، دلائل الإعجاز ، قراءة وتعليق : محمود محمد شاكر ، ط3 ، القاهرة ، مطبعة المدني ، سنة 1992م ، ص87 ، 88 .

(5) . إحسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب "نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري" ، ط4 ، بيروت . لبنان ، دار الثقافة ، سنة 1992م ، ص434 .

(6) . ينظر : محمد علي كندي ، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث "السياب ونازك والبياتي" ، ط1 ، بيروت . لبنان ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، 2003م ، ص20 .

وأراد أن ينقلها بأمانة للمتلقي ، وليس معنى تسجيل التشابه الحسي أن الشاعر يعمد إلى تسجيل الواقع كما هو ، وإنما يقصد "تمثيل تصور ذهني معين له دلالته وقيمته الشعورية"[1].

2 . مفهوم الصورة في النقد الحديث والقصيدة الحديثة :

أما في النقد الحديث فلم تعد علاقة المشابهة بين أطراف الصورة وعناصرها هي الأساس في بناء الصورة ، فالصورة في القصيدة الحديثة لا تتولد من التشابه ، بل إن أطرافها على قدر واضح من التباعد ، ووظيفة الشاعر هي التقريب بينها بروحه وخياله وليس بحواسه ، فيخلق منها فكرة تكاد تكون غامضة بالنسبة للمتلقي[2].

وذلك كما في قصيدة "العودة" ـ للشاعر إبراهيم ناجي ـ التي يتحدث فيها عن بيت أحبائه المهجور فيقول :

موطن الحسن ثوى فيه السأم وسرت أنفاسه في جوه
وأناخ[3]الليل فيه وجثم[4] وجرت أشباحه في بهوه[5]
والبلى أبصرته رأي العيان ويداه تنسجان العنكبوت
صحت يا ويحك تبدو في مكان كل شيء فيه حي لا يموت
كل شيء من سرور وحزن والليالي من بهيج وشجى[6]
وأنا أسمع أقدام الزمن وخطا الوحدة فوق الدرج[7]

ففي هذه القصيدة مجموعة من الصور المتباعدة والمتناقضة ، استطاع الشاعر بخياله النافذ أن يقرّب بينها وأن يجعل بينها علاقات تتجاوز الحواس لتصبح متناسقة في نظام معين ، حيث جمع بين السأم وهو معنى مجرد وبين حركة الثواء والإقامة وهي معنى محسوس ، ثم بين

---

(1) . عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، ط4 ، بيروت ، دار العودة ، 1988م ، ص70 .
(2) . ينظر : علي عشري زايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص69 .
(3) . أناخ : برك ، وهو في الأصل للناقة ، جمال الدين بن منظور ، مصدر سابق ، مادة (أنخ).
(4) . جثم : لزم مكانه ، وهو بمنزلة البروك للإبل ، السابق ، مادة (جثم).
(5) . البهو : الواسع من الأرض ، السابق ، مادة (بهو).
(6) . الشجن : الهم والحزن ، السابق ، مادة (شجن).
(7) . إبراهيم ناجي ، ديوان "وراء الغمام" ، د.ط ، بيروت ، طبعة دار العودة ، سنة 1988م ، ص14 .

السأم والأنفاس وهي من خواص الكائن الحي ، فنراه بذلك قد شخّصه وجعله في صورة الكائن الحي حتى يكاد القارئ يلمسه بحواسه .

وهكذا نرى التشخيص يستمر بشكل واضح إلى آخر الأبيات ، فقد استخدم الشاعر ألفاظه بشكل مجازي وانصرف إلى الداخل واهتم بالمعنوي غير المحسوس بهدف عقد الصلة بين هذه المفردات ، ليحاول أن يؤثر في عاطفة المتلقي ويوحي بأثر نفسي خاص ، فالأساس الذي تقوم عليه الصور هنا ليس فكرة المشابهة ، وإنما تقوم على العلاقات العميقة التي تتمثل في تشابه الواقع النفسي والشعوري للطرفين المتشابهين ، فالمفهوم الحديث للصورة الشعرية يقتضي تجسيد الحقائق النفسية والشعورية التي يريد الشاعر التعبير عنها وعدم الاقتصار على تسجيل التشابه الحسي[1].

بناءً على ذلك ، أصبحت قيمة الصورة في القصيدة العربية الحديثة تقاس بمدى طاقتها الإيحائية ، ومدى قدرتها على توصيل أبعاد الرؤية الشعرية للشاعر ، والتعبير عن واقعه الخاص بكل ما فيه من مكونات شعورية ونفسية لا يستطيع الأسلوب التقريري المباشر التعبير عنها[2].

وفي تعريف بسيط لها ، يقول الدكتور محمد علي هدية : "هي نقل تجربة حسية، أو حالة عاطفية من الشاعر إلى المتلقي في شكل فني تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة"[3]، وهذا النسيج الفني من الألفاظ والعبارات هو ما عبر عنه الجرجاني بنظرية النظم النظم التي تعكس لنا أفكار الشاعر عن طريق الصور الحسية التي ينتقيها من الواقع أو عن طريق الصور الرمزية التي يحملها أفكاره وعواطفه مع إضفاء نوع من الإيحاء عليهما بغية التعبير عن رؤيته الخاصة للواقع .

وهي "واحدة من الأدوات الأساسية التي يستخدمها الشاعر الحديث في بناء قصيدته وتجسيد الأبعاد المختلفة لرؤيته الشعرية ، فبواسطة الصورة يشكل الشاعر أحاسيسه وأفكاره

---

(1) . ينظر : علي عشري زايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص70 ، 71.

(2) . ينظر : المرجع السابق ، ص74.

(3) . محمد علي هدية، الصورة في شعر الديوانيين بين النظرية والتطبيق، ط1، د.ب، المطبعة الفنية، 1984م، ص47.

وخواطره في شكل فني محسوس ، وبواسطتها يصور رؤيته الخاصة للوجود وللعلاقات الخفية بين عناصره"[1].

ومن هنا تبدو أهمية الصورة الشعرية في كونها هي المترجم عن أفكار الشاعر وخواطره كما أن لها دوراً واضحاً في تجميل البناء الفني من حيث التشكيل والتجسيد الفني المحسوس الذي يبث التناسق والنظام بين أجزائه ويمنحها ترابطاً وتناسقاً يعمل على شد أوصاله بعضها ببعض ، مما يؤدي إلى جذب المتلقي ويجعله يرى أشياء مادية باستمرار.

وبناءً على ما سبق ، يمكننا القول بأن الصورة في القصيدة التقليدية تأتي لوظيفتين: إما لزيادة التوضيح والشرح أو للزخرفة والزينة ، وفي القصيدة الحديثة تأتي لتقوم بمهمة التأثير والإيحاء .

3 . تشكيل الصورة الشعرية :

أما عن تشكيل الصورة الشعرية ، فإن الشاعر وإن كان يلتقط عناصر صوره الشعرية ومكوناتها من الواقع المادي المحسوس فإنه لا ينقلها لنا نقلاً حرفياً مباشراً ، وإنما يُعمِل خياله فيحول هذا الواقع إلى واقع شعري يقوم على تفتيت الأشياء المختلفة وتفكيكها ثم المزج بينها لإنتاج مركب جديد ، يختلف عن العناصر الأولية التي يتألف منها ويبتعد عن كل ما هو مألوف ، فيعطي هذه الأشياء شكلها الجديد المليء بالجدة والحداثة[2]، وهو ما يُعرف بنظرية الخيال عند كولردج ، التي تحدث فيها عن الخيال الأول وعلاقته بالخيال الثاني ، وهما يشتركان في صفة الخلق والابتكار ، أما الفرق بينهما فيتمثل في أن الخيال الأول يتعلق بالعالم الخارجي ، المتعلق بالمألوف ، بينما الخيال الثاني - وهو صدى الأول ونهج منه . خاص بالشعر والحياة المتأملة ، فهو ابنها وأبوها في الوقت ذاته ، وهو الذي يفتت الخيال الأول ويحلله ويستخرج منه عالماً آخر أفضل[3].

وبقدر ما يكون الخيال نشيطاً وإيجابياً في التأليف بين عناصر الصورة ، وبقدر ما

---

(1) . علي عشري زايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص65.

(2) . ينظر : المرجع السابق ، ص75 .

(3) . ينظر : مصطفى ناصف ، مرجع سابق ، ص19 ، 20 .

يكتشف من علاقات بعيدة وخفية بين هذه العناصر ترتفع القيمة الفنية للصورة الشعرية[1].

وهي ـ باعتبارها أثراً فنياً ـ تقوم على شيئين :

الأول : "الموقف الفكري الذي يقفه الشاعر من العالم وحركة الحياة فيه"[2].

الثاني : هذا الشكل الفني الذي تنتظم فيه الألفاظ والعبارات لتكون موحية ومعبرة عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة ، وبالتالي فهو يستطيع أن يستميل المتلقي ويؤثر فيه بما يملكه هذا الشكل من صور ورموز وألفاظ موحية ، مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني[3].

والأساس الذي تستمد منه الصورة وجودها هو الواقع ، وإن اعتمدت على الخيال، فالخيال في الحقيقة هو واقع نفسي ينقل المتلقي من الواقع المادي المحسوس إلى عالم الشعر[4].

4 ـ الفرق بين الرمز والصورة :

على الرغم من أن الرمز والصورة كلتيهما من الوسائل الإيحائية المستخدمة في القصيدة الحديثة فإن هناك فروقاً بينهما تتلخص فيما يلي :

1 ـ الصورة أقل تجريداً من الرمز ، فعلى الرغم من انطلاقها من العالم المادي لتوحي إلى الواقع النفسي ، فإنها تظل أكثر ارتباطاً بهذا الواقع من الرمز ، بينما يظل الرمز كياناً مستقلاً بذاته عن الواقع المادي الذي انطلق منه[5].

وهذا الاستقلال "لا يتحقق إلاّ بتنقية الرمز من تخوم المادة وتفصيلاتها ؛ لأنه يبدأ من الواقع ولكنه لا يرسم الواقع بل يرده إلى الذات"[6].

2 ـ الرمز أكثر تركيباً وتعقيداً من الصورة ، بحيث يمكن القول بأن الصورة جزء من كل، أي

---

(1) . ينظر : علي عشري زايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص76 .

(2) . محمد علي هدية ، مرجع سابق ، ص47 .

(3) . ينظر : عبدالقادر القط ، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، ط2 ، بيروت ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، 1981م ، ص391 .

(4) . ينظر : محمد علي هدية ، مرجع سابق ، ص47 .

(5) . ينظر : علي عشري زايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص20 .

(6) . محمد فتوح أحمد ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ص136 .

أنها عنصر من عناصر بناء الرمز .

3 . وظيفة الصورة جزئية محدودة ، فهي لا تتعدى حدود التعبير عن الشعور المفرد أو الفكرة الجزئية ، أما الرمز فهو من الكلية والشمول بحيث يوحي بما لا يقبل التحديد[1].

5 . علاقة الرمز بالصورة :

ليست علاقة الرمز بالصورة . بالضرورة . علاقة مفارقة ؛ إذ إن هناك من الصور الشعرية ما يبلغ درجة من التركيب والتجريد تكاد تزول معها الحدود بينه وبين الرمز ، مما أدى ببعض شعراء العصر الذين تأثروا بالمدرسة التصويرية والشعر الرمزي معاً إلى اعتبار أن الحديث عن الصورة ربما كان . في الوقت نفسه . هو الحديث عن الرمز[2].

هذا وإن كانت المصطلحات النقدية الحديثة متداخلة ، فإن كل مصطلح نقدي منها له حدوده الواضحة ومعالمه البارزة ، وإن تداخل مع غيره ، فالمعيار الذي يحدد ماهية التشكيل اللغوي فيما إذا كان رمزاً أو صورة هو مدى حظه "من التجريد أو المادية من ناحية ، ومن التركيب أو البساطة من ناحية أخرى ، ومن محدودية الإيحاء أو لا محدوديته من ناحية أخرى"[3].

وعن علاقة الرمز بالصورة يقول الدكتور عز الدين إسماعيل : "وليس الرمز إلاّ وجهاً مقنعاً من وجوه التعبير بالصورة"[4].

6 . الصورة الرمزية :

تعد الصورة الرمزية إحدى وسائل التعبير عن تجارب الشعراء وتوصيلها للمتلقين ، مثلها مثل الصورة التشبيهية أو الكنائية أو الاستعارية أو المجازية المرسلة ، مع اختلاف في طبيعة كل نوع من هذه الأنواع[5].

---

(1) . ينظر : نفسه ، ص139 ، 140 .

(2) . ينظر : محمد فتوح أحمد ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ص139 ، 141 .

(3) . علي عشري زايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص120 .

(4) . عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص195 .

(5) . ينظر : فايز الداية ، مرجع سابق ، ص173 .

ولم تقتصر الصورة الرمزية على المرئيات وعلى التجسيم والتجسيد فقط ، بل إنها تعدت ذلك لتجعل من الأشياء المادية نقطة بداية لها يتجاوزها الشاعر ليعبر عن أثرها العميق في النفس في البعيد من المناطق اللاشعورية ، وهي الأطواء النفسية البعيدة التي تستعصي على الدلالة اللغوية ، فيلجأ الشاعر إلى التعبير عنها عن طريق الإيحاء بالرمز المنوط بالحدس[1].

ويشير الدكتور محمد فتوح إلى أن الصورة الجزئية المتمثلة في العلاقات البسيطة بين مفردات التعبير وجمله هي التي يتكون منها الرمز باعتباره صورة مركبة / الأسلوب الرمزي.

والصورة الرمزية ذاتية بالمعنى الفلسفي ، أي من حيث هي نظرة مثالية ترد الوجود إلى الذات وتراه فيها ، وتبحث عن الأطواء النفسية التي تقصر اللغة عن جلائها[2].

وهي تجريدية لأنها تنتقل من العالم المحسوس إلى عالم العقل والوعي الباطني .

ويرى الرمزيون أنه على الشاعر أن يلجأ إلى وسائل تعنى بها اللغة الوجدانية ، ليشكل الصورة الشعرية على نحو يكسبها قيمة إيحائية وتعبيرية ، وهذه الوسائل هي :

1 . تراسل الحواس : أي وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى ، فنعطي الأشياء التي ندركها بحاسة السمع صفات الأشياء التي ندركها بحاسة البصر ، ونصف الأشياء التي ندركها بحاسة الذوق بصفات الأشياء التي ندركها بحاسة الشم ، وهكذا تصبح المسموعات ألواناً والطعوم عطوراً ، وتتعانق هذه الأشياء على هذا النحو الغريب لتوحي بهذه المشاعر والأحاسيس الغامضة التي تعجز اللغة العادية عن التعبير عنها ، وبتراسل هذه الحواس تتجرد هذه الأشياء من حسيتها لتصير فكرة أو شعوراً ، "ذلك أن اللغة . في أصلها . رموز اصطلح عليها لتثير في النفس معاني وعواطف خاصة ، والألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجداني واحد ، فنقل صفاتها بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو أو قريب مما هو ، وبذا تكمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة ، وفي هذا النقل يتجرد العالم الخارجي من بعض

---

(1) . ينظر : محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، ص395 .

(2) . ينظر : محمد فتوح أحمد ، الحداثة الشعرية "الأصول والتجليات" ، د.ط ، القاهرة ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، د.ت ، ص377 ، 378 .

خواصه المعهودة ، ليصير فكرة أو شعوراً ، وذلك أن العالم الحسي صورة ناقصة لعالم النفس الأغنى والأكمل"[1].

ورائد الرمزيين في هذه النظرية هو "بودلير" في قصيدته "تراسل" ، التي يقول فيها : "الطبيعة معبد ذو عمد حية ، وتنطق هذه العمد أحياناً ولكنها لا تفصح ، ويجوس المرء منها في غابات من رموز تلحظه بنظرات أليفة ، وتتجاوب الروائح والألوان والأصوات ، كلها أصداء طويلة مختلطة ، تتردد من بعيد ، لتؤلف وحدة عميقة المعنى مظلمة الأرجاء ، رحيبة كالليل ، وكالضوء"[2].

2 . **إضفاء شيء من الغموض والإبهام على الصورة الشعرية** : حيث تتحدد بعض معالمها وتترك الأخرى تسبح في جو من الغموض الذي يشف عن دلالته بالتأمل ، فلا يصل إلى حد الإلغاز[3].

وهذا الغموض "وسيلة يستخدمها الشاعر عن وعي لتقوية الجانب الإيحائي في الصورة ، وبخاصة إذا كانت هذه الصورة توحي بتلك الأبعاد الخفية المستترة من تجربة الشاعر ... ومثل هذه الصور لا تقدم شيئاً محدداً واضحاً ، وإنما هي تشف عن مجموعة من الدلالات والمعاني من خلال هذه الغلالة الشفيفة من الغموض وعدم التحدد ، وبواسطة هذه الظلال الموحية غير المحددة تستطيع الصورة أن تعبر عما لا تستطيع التعبير عنه الألوان المحددة الواضحة"[4].

أما عن سبب اللجوء إلى الغموض عند الرمزيين ، فهو يتعلق من بعض الجوانب بفكرة مشاركة القارئ للشاعر في عملية الاكتشاف ، فإذا كانت الصورة واضحة أمام القارئ فإنه لن يبقى له شيء يكتشفه ويشعر بمتعة اكتشافه ، كما أن في الوضوح خطر الملل ؛ لأن القارئ يؤثر أن يكتشف هو أسرار الصورة بنفسه على أن تنكشف له هذه الأسرار من تلقاء نفسها ، فتضيع بذلك لذة الاكتشاف[5].

---

(1) . محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، ص395 .

(2) . Ch. Baudelaire:Les Fleurs du Mal.IV. نقلاً عن : محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، ص400.

(3) . ينظر : محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، ص401 .

(4) . علي عشري زايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص82 ، 83 .

(5) . ينظر : أنطون غطاس كرم ، مرجع سابق ، ص104 .

3 . **ضرورة الإيقاع** : فالرمزيون "هم أول من دعا إلى تحرير الشعر من الأوزان التقليدية ، لتساير الموسيقى فيه دفقات الشعور ، فدعوا إلى الشعر المطلق من التزام القافية والشعر الحر من الوزن والقافية"[1].

وقد دعوا إلى وحدة الشعور والإحساس ، وعندهم تتنوع موسيقا الوزن على حسب تنوع الأحاسيس وخلجات النفس ، وهي جوهر الشعر وأقوى عناصر الإيحاء فيه، وتطابق الشعور مع الموسيقا المعبرة عنه هو ما يؤلف وحدة القصيدة كلها .

كما نادوا بإهمال القافية والتقليل من أهميتها واكتفوا بتقارب الأصوات الأخيرة في الأبيات التي تتوافق فيها ، على أنهم لم يقضوا على استعمال الأوزان القديمة نهائياً بل نظموا فيها ونوعوا ، مع ذلك جددوا فيها واخترعوا أوزاناً جديدة[2].

وتعتمد الصورة الرمزية على وحدة الشعور المثار لا على التدرج المنطقي في تشكيله ، وهي بذلك إنشائية تولد الشعور ولا تفسره وتثيره ولا تقرره[3].

أما عن الصورة الرمزية من حيث الإيحاء ، فهي "ذات إيحاء جم ومظهر إيجاز واضح"[4]، فالإيحاء مظهر جامع بينها وبين الرمز ، غير أن وجودهما في السياق هو ما يقاس به ما بينهما ، فإذا امتد الإيحاء بعيداً ولم يقف عند فكرة معينة أو أن يعبرها إلى ما يعارضها ، فذلك هو الإيحاء الرمزي الذي يضفي دلالته الخاصة على السياق الذي ترد فيه الصورة الرمزية فيستمد منه إشعاعه حينما تظلل الصورة التجربة الشعرية بإيحائها الجم[5].

وهكذا ، فإن الشعر الحديث قد حفل كثيراً بالرمز والإيحاء عن طريق صوره ورموزه ، فلغة الشعر تبتعد عن الاستخدام النمطي والمباشر للكلمات ، وتعمد إلى نقلها من معناها الحقيقي إلى المعنى المجازي ، وهذا من أهم ما يميز لغة الشعر .

وقد شاع استخدام الرمز في الشعر الحديث حتى أصبح من السمات المميزة له، وفيما سبق من هذا الفصل بعض الأمثلة على استخدامه ، أما فيما يليه ستكون هناك دراسة

---

(1) . محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، ص401 .

(2) . ينظر : محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، ص445 ، 446 .

(3) . ينظر : محمد فتوح أحمد ، الحداثة الشعرية ، ص399 .

(4) . مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، ص157 . 158 .

(5) . نفسه ، الموضع نفسه.

مخصصة لاستخدام الرمز عند أحد شعراء العصر الحديث وهو الشاعر أمل دنقل، وذلك بعد أن نتعرف على أهم المؤثرات التي أثرت في شعره ووسمته بسمات معينة .

الفصل الثاني

المؤثرات العامة والخاصة

في شعر أمل دنقل

المبحث الأول : المؤثرات العامة في شعره.

المبحث الثاني : المؤثرات الخاصة في شعره.

المبحث الأول

المؤثرات العامة في شعره

1 . البيئة السياسية.

2 . البيئة الثقافية.

لابدّ أن يكون لكل شاعر مؤثرات ـ عامة وخاصة ـ تشارك في تكوين المناخ الأدبي والشعري في الفترة التي يعيش فيها ، ومن ثم فإن هذه المؤثرات قد تؤثر في تكوينه ووجهته ، وبالتالي ينعكس أثر ذلك في أشعاره ، فالشاعر ابن بيئته ، وكان شاعرنا أمل دنقل أحد هؤلاء الشعراء الذين تأثروا بالبيئة من حولهم ، فكل ما كان يجري حوله من أحداث له تأثير مباشر أو غير مباشر في تكوين شخصيته ووجهته.

وقد كان لهذا الشاعر مؤثرات عامة وخاصة في شعره كغيره من الشعراء ، وهي كما يلي :

1 ـ المؤثرات العامة في شعره :

ويُقصد بها تلك المؤثرات التي شاركت في تكوين المناخ الأدبي والشعري في تلك الفترة ، ومن أبرز هذه المؤثرات :

أ ـ البيئة السياسية :

إذ كان لها الأثر الأكبر في تكوين شاعرية الشاعر ، وهي تشمل الأحوال السياسية في تاريخ مصر المعاصر بكل أبعاده لأن ما جرى في عصره كان له جذور عميقة فيما مضى ، فقد ولد الشاعر سنة 1940م أي في السنة الثانية من الحرب العالمية الثانية، وشهد في حياته العديد من الأحداث السياسية التي مرّت بها مصر والأمة العربية في عصره ، هذه الأحداث التي كانت امتداداً للأطماع الأجنبية منذ أقدم العصور.

فقد عاش الشاعر أحداث فلسطين والنزاع الفلسطيني الإسرائيلي التي تدخل في قضايا الأمة العربية والإسلامية ، ولم يبق أمل بعيداً عن هذه الأحداث والمستجدات ، بل إنه كان يسايرها ويشارك فيها بشعره الذي يُعد سجلاً حافلاً بها ، وقد ترسخت في ذهنه ـ وهو من أبناء الشعب المصري الكادح ـ فكرة النضال ضد الاستعمار والكفاح في سبيل تحرير الأرض من الاحتلال[1].

---

(1) . ينظر : صفر عزتي ، ظاهرة الرفض في شعر أمل نقل ، د.ط ، طهران ، جامعة العلامة الطباطبائي ، كلية الآداب الفارسية واللغات الأجنبية ، قسم اللغة العربية وآدابها ، (رسالة ماجستير)، مج1 ، ص54.

فمن الطبيعي أن تؤثر أحداث هذا التاريخ في نفوس أبناء الشعب المصري وخاصة الشعراء منهم ، فكم من أحداث تاريخية دونتها أقلام الشعراء حتى أصبح الشعر سجلاً حافلاً بأحداث التاريخ وشاهداً عليه ؛ فهذا أمل دنقل عاصر أحداث هذا التاريخ من سنة 1940م إلى 1983م، وقد ترعرع في هذه البيئة ، فكان شاهداً على هذه الأحداث يراقبها ويتأثر بها مواكباً إياها ، ومسايراً أبناء شعبه في أفراحهم ومحنهم ، فنراه يصف هذه الأحداث في أشعاره ينبه عليها تارة ويتنبأ بها ويحذر من مغبتها تارةً أخرى؛ ليستنهض همم الشعب المصري والأمة العربية .

واضح أن هذه البيئة السياسية قد أثّرت في شخصيته وأحواله وسلوكه وأشعاره، الأمر الذي وسم شعره بسمات الرفض الذي اتضحت معالمه أكثر في قصائده السياسية التي احتضنها كتاب (أمل دنقل أمير شعراء الرفض) لنسيم مجلي.

وكانت أولى قصائده السياسية الكبرى (كلمات سبارتاكوس الأخيرة) التي كتبها في أبريل سنة 1962م فكانت إيذاناً بميلاد شاعر أصيل ، فالشاعر فيها يتكلم بلسان سبارتاكوس محرر العبيد في روما في القرن الأول قبل الميلاد ، الذي كان يمجد الشيطان . رمز التمرد والعصيان في وجه الخائفين والخاضعين . وقد شُنق بالقرب من أبواب روما، معبراً عن موقفه ويرى أن تمرده كان سبباً في تمزيق العدم والظلام ، وبداية التحضر والعمران ، ولا يعني توظيف الشاعر للشيطان أنه يمجده ، وإنما يستخدم معادلاً موضوعياً يجسد دعوته للتمرد والعصيان[1].

يقول الشاعر في المزج الأول:

المجد للشيطان .. معبود الرياح
من قال "لا" في وجه من قالوا "نَعَمْ"
من علَّم الإنسانَ تمزيق العدمْ
من قال "لا" .. فلم يَمُتْ،
وظل رُوحاً أبدية الألمْ!

---

(1) . ينظر : نسيم مجلي ، مرجع سابق ، ص67 : 70.

وفي المزج الثاني يقول :

معلق أنا على مشانق الصباح
وجبهتي . بالموت . محنية!
لأنني لم أحنها .. حيَّة![1] (أبريل 1962م)

وبالنظر إلى صورة سبارتاكوس وهو معلق على الصليب حتى نجد أنه قد شاركنا في ذلك ، فهذه المأساة ليست مأساة فرد ، بل إنها مأساة الغالبية المضطهدة ، فهو يخاطب إخوته وهم يمشون مطرقين في شارع الإسكندر ، ويدعوهم لرفع العين إليه واتباعهم له في الرفض والتمرد ، في حين هم معلقون جانبه على مشانق القيصر ، وقد وضع الشاعر نفسه مكان سبارتاكوس كما وضع جماهير الإسكندرية في القرن العشرين مكان عبيد روما في القرن الأول قبل الميلاد[2].

يقول الشاعر :

يا إخوتي الذين يعبرون في الميدان مطرقين
منحدرين في نهاية المساءْ
في شارع الإسكندر الأكبر :
لا تخجلوا .. ولترفعوا عيونكم إليّ
لأنكم معلقون جانبي .. على مشانق القيصر
فلترفعوا عيونكم إليّ
لربّما .. إذا التقت عيونكم بالموت في عَيْنَيْ :
يبتسم الفناء داخلي .. لأنكم رفعتم رأسكم .. مرَّة![3] (أبريل 1962م)

هذه المفارقة بين مشي الناس في شارع الإسكندر وبين كونهم مشنوقين بأمر من القيصر . سواء ثاروا أم لم يثوروا . تحمل في طياتها التحريض على الرفض والثورة والتمرد.

---

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص91.

(2) . ينظر : نسيم مجلي ، مرجع سابق ، ص70، 71.

(3) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص91 ، 92.

وفي المزج نفسه يفاجئنا الشاعر بمفارقة أخرى تنبع من قلب صورة أسطورية أليمة، حيث يأتي بأسطورة "سيزيف". رمز العذاب الأبدي وكفاح الإنسان المظلوم والمضطهد الذي يكافح من أجل رغباته . ويأخذ منه صخرة المعاناة والألم ، فهو لم يعد يحملها ، بل أصبح يحملها فقط الذين يولدون في مخادع العبيد ؛ ولهذا فهو يدعوهم إلى رفع رؤوسهم فأحوالهم أشد مرارة وأصعب من أحوال سيزيف[1].

يقول الشاعر في ذلك :

"سيزيف" لم تعد على أكتافه الصخرة
يحملها الذين يولدون في مخادع الرقيق
والبحر .. كالصحراء .. لا يروي العطشْ
لأن من يقول "لا" لا يرتوي إلاَّ من الدموع!
.. فلترفعوا عيونكم للثائر المشنوق
فسوف تنتهون مثله .. غداً
وقبّلوا زوجاتكم .. هنا .. على قارعة الطريق
فسوف تنتهون ها هنا .. غداً
فالانحناء مُرّ ..
والعنكبوت فوق أعناق الرجال ينسج الرّدى[2] (أبريل 1962م)

ولا نكاد نطمئن إلى هذه الدعوة للرفض والتمرد حتى يفاجئنا الشاعر بما يخالف هذا المعنى تماماً عندما تحدّث بلسان سبارتاكوس ودعا إلى الانحناء ، وعلّم طفله الخضوع بعد أن قال إنه مُرّ ، فهو هنا يُقرّ بعبثية الثورة ويعترف بلزوم الصمت والخنوع من أجل العيش في سلام هادئ ، بل ويتعدّى ذلك ويتحوّل قائد الثورة إلى عبد ذليل يقرّ بأخطائه ويلثم يده ؛ ويعلن استسلامه بإعطائه جمجمته كي يصوغ منها كأساً لشرابه فيقول في المزج الثالث من

---

(1) . ينظر : نسيم مجلي ، مرجع سابق ، ص72.

(2) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص91 ، 92.

القصيدة :

يا قيصر العظيم : قد أخطأت .. إني أعترف
دعني . على مشنقتي . ألْثُمْ يدك
ها أنذا أقبّل الحبل الذي في عُنُقي يلتف
فهو يداك ، وهو مجدك الذي يجبرنا أن نعبدك
دعني أكفر عن خطيئتي
أمنحك . بعد ميتتي . جمجمتي
تصوغ منها لك كأساً لشرابك القوي![1] (أبريل 1962م)

ويُعد هذا النوع من باب الاستيقاف والاستفزاز والإرغام على التفكير ، وهذه هي طريقة شعراء الرفض في رسم صورة الواقع المرفوض والاحتجاج عليه ، فهم يحذرون الطغاة من الطغيان بتمجيد هذا الطغيان ، ويحثون العبيد على رفض العبودية بتمجيد هذه العبودية ، وفي الحقيقة هم يقصدون عكس المنطوق ، وهو ما يُعرف في علم المعاني بخروج الكلام عن مقتضى ظاهر الحال[2].

وهكذا فإننا نرى أن المفارقات في بداية القصيدة حتى منتصف المزج الثاني منها تجري التناقضات في كل مفارقة على حدة ، لكنها تشترك في إعطاء صورة واضحة عن مأساة الحياة الاجتماعية وتحمل معنًى واحداً وهو الدعوة إلى الرفض والتمرد والثورة ، أما عن المفارقات التي تأتي في النصف الثاني من المزج الثاني حتى نهاية القصيدة ، فهي تخالف المعنى الأول للمفارقات ؛ إذ إنها تدعو إلى الخنوع والخضوع ، فقد استخدم الشاعر بلاغة الأضداد أي "التعبير بالموقف الضد لتأكيد الموقف الإيحائي"[3].

---

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص93.

(2) . ينظر : عبدالسلام المساوي ، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل ، ط1 ، دمشق ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 1994م، ص269.

(3) . نفسه ، الموضع نفسه.

وهكذا يستمر هذا التناقض حتى آخر القصيدة ليصبح الشاعر داعية للخنوع والانحناء ، مُقرّاً بعبثية الرفض والثورة ، مما يدل على خيبة أمله وسخريته من واقع العرب المعيش ، وهو بذلك يدعو إلى التغيير الشامل[1].

لقد عاصر الشاعر أصعب الظروف التي سادت الوطن العربي عامة ومصر خاصة، مما أسهم في إذكاء أسلوب الرفض في تجربته الشعرية ، فعندما حدثت ثورة يوليو كان أمل طفلاً في الثانية عشرة من عمره ، وقد أثرت هي وما تلاها من الأحداث السياسية تأثيراً واضحاً في سلوكه الشعري ، وعلى الرغم من انجذاب الكثيرين لها فإنه كان يحمل جانباً من الرفض والانتقاد لبعض سياساتها خاصة فيما يتعلق بقمع الحريات ، وأعمال العنف ضد المعارضين ، ففي سنة 1965م كتب قصيدته (أغنية إلى الاتحاد الاشتراكي) الذي أعلنه جمال عبدالناصر ، ووصفه الشاعر بـ"مدرسة الكلمة" ليؤكد عجز هذا الاتحاد واتجاهه الاشتراكي عن جلب الخير والسعادة ، وتوفير الأمن والرفاهية للشعب المصري.

وفيها يشرح التجربة الحزبية لهذا الاتحاد الذي شبهه بالنسر ، ويحثه على سلوك طريق طويل للوصول إلى غايات الشعب الذي لا يزال في بداية الطريق ، ونراه يطالب بحسن معاملة السلطات للشعب ، ويحذرها من خطر سياسة الصمت ، ويحثها على المحاولة في سبيل مستقبل أزهى فيقول :

غدنا : نجمة ..
إن لم يلقطها منقارك .. يا نسر القمه
غابت في بحر الظلمات!

❋ ❋ ❋

ريشك ينمو .. يشتاق إلى الخفقان
لابد وأن تتعثر في الجولات الأولى ..
حتى يشتد جناحك في الطيران

❋ ❋ ❋

---

(1) . ينظر : نسيم مجلي ، مرجع سابق ، ص74، 75.

دع أردية الحجاب الرسمية
ومآدب الاستقبال
فلقد أفسحت لخطوك في بيتي ..
قاعات الصمت ، ومكتبة الأطفال ..
.. في غبشات الفجر
نترقب أن تأتي في المركبة الذهبية
لتشد الشمس . إلى الأفق الخاوي .
من شرنقة الخدر.

* * *

نحن صغار في مدرسة الكلمة
غايتنا أن نتعلم حرف هجاء
فأمر أن تقطع ألسنة الضوضاء
حتى نستمع إلى الحكمة

* * *

كُن سيف الحق ، ولكن فمه ..
واحذر أن يعلوه صدأ الصمت .. فيثلمه
فاغمسه .. يوماً في ماء النيل ،
ويوماً في عرق العمال (1965م)

* * *

ونراه في النهاية يطالب السلطات بحسن معاملة الشعب لكون الحكم أمانة في أعناقهم فيقول :

وكما كان البسطاء
أمناء :
فليكن الأمناء ..

بسطاء![1]

وفي سنة 1970م . التي توفي فيها جمال عبدالناصر . يستل (أمل) لسانه ، ويظهر عطيته في قصيدته (تعليق على ما حدث في مخيم الوحدات)، التي جسّدت موقفه من الحكم الناصري بعد نكسة 1967م وكانت فترة السبعينيات فترة احتجاج وغضب على ما تعرضت له الأمة العربية من انتكاسات مما أثر في نفسية الشعراء ، وهو ما جعل الشاعر هنا يمزج بين هزيمة العرب أمام إسرائيل عام 1948م وبين ثورة الفارين من جبهات القتال في 23 يوليو عام 1952م، ويصفها بأنها ثورة الخونة للوطن ومغتصبي الحكم ، فيشكك في شرعية هذه الثورة ؛ إذ يقول :

قلت لكم في السنة البعيدة
عن خطر الجندي
عن قلبه الأعمى ، وعن همته القعيدة
يحرس من يمنحه راتبه الشهري
وزيه الرسمي
ليُرهب الخصوم بالجعجعة الجوفاء
والقعقعة الشديدة
لكنه .. إن يحن الموت
فداء الوطن المقهور والعقيدة:
فرّ من الميدان
وحاصر السلطان
واغتصب الكرسيّ
وأعلن "الثورة" في المذياع والجريدة![2] (سبتمبر 1970م)

---

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، د.ط ، مكتبة مدبولي ، د.ت ، ص47 : 50.

(2) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص214.

كان هذا موقف الشاعر من هزيمة العرب أمام إسرائيل عام 1948م ومن ثورة الفارّين من جبهات القتال في 23 يوليو من خلال شعره ، وعلى الرغم من هذا الموقف الرافض للهزيمة والفرار فإنه لا يخفى علينا ما لهذه الثورة من جانب إيجابي تحققت فيه العديد من الإنجازات على الصعيدين الداخلي والخارجي .

ومن أسباب الرفض السياسي الدنقلي أيضاً الاختناق الداخلي ، وفقد الحريات، وتضييق الخناق على الشعب ، والأوضاع المتردية التي تجلت في قصائده ، منها قصيدة (العشاء الأخير)، حيث يصف الشاعر كبت الحريات في المجتمع المصري منذ عصر المماليك ، فيقول :

"الرياح" اختبأت في القبو ، حتى تستريحْ ..
.. فيه من أرجحة الأجساد فوق المشنقة
ووقفنا نحرس الباب ، ونحمي الأروقة
بينما خيل المماليك تدقّ الأرض بالخطو الجموح
يقتفون الأثر !
يسألون الدرب عن خطوة ريحٍ فيه ، عن أية ريح !
فنغض البصرا :
ومضوا ، السنبك المجنون يهوي ، فيصب الشررا
وتواروا في الحواري الضيقة
.. نحن عدنا نحمل البشرى لها
وهتفنا باسمها
وهززنا كتفيها ، عبثاً ..
وتدلت رأسها في راحتينا .. ميتةْ![1] (ديسمبر 1963م)

كما يعطينا الشاعر صورة واضحة عن عصره يملؤها اليأس والقنوط الناجمين عن هذا الاختناق ، وقيام السلطات بتضييق الخناق على الشعب الذي لا حول له ولا قوة حتى إنه

---

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص167.

لا يملك يوماً أن يموت فيقول :

. من ترى مات ؟

. أنا ..

. أنت ؟

. أجل.

. أنت لا تملك يوماً أن تموت[1] (ديسمبر 1963م)

وفي قصيدة (السويس) يتطرق شاعرنا إلى تداعيات الحرب على الحياة الاجتماعية وأهالي مدينة السويس ، ويحتج على ما يجري فيها من جراء الاحتلال الصهيوني ودماره لها ، في حين تعيش السلطات المصرية في القاهرة عيشة هادئة آمنة ، وهم منغمسون في بذخهم ومعاشرتهم النساء الراقصات وكأنهن يرقصن على عظام الشهداء. يقول :

هل تأكل الحرائق

بيوتها البيضاء والحدائق

بينما تظل هذه "القاهرة" الكبيرة

آمنة .. قريرة !؟

تضيء فيها الواجهات في الحوانيت ، وترقص النساء ..

على عظام الشهداء !؟[2] (د.ت)

ففي هذا المقطع من هذه القصيدة وبهذه المفارقة المأخوذة من الصورة البشعة، يحتج أمل على إهمال السلطات وتخاذلهم في مساندة الشعب الذي يعاني تداعيات الحرب ومصائبها الاجتماعية.

وفي قصيدة (الزيارة) التي نظمها الشاعر عام 1965م يصف حياة السلطات العابثة ، وانشغالها بأمور تافهة ، وهم يراعون ظاهر الأمر دون جوهره ، فلديهم ألعاب ومسلّيات

---

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص170.

(2) . نفسه ، ص118.

تافهة وملهية لا تجلب الخير ولا أي شيء آخر فيقول :

يقال لم يجئ ..
وقيل : لا .. بل جاء بالأمس
واستقبلته في المطار بعثة الشرف
وأطلقوا عشرين طلقة . لدى وصوله .
وطلقة .. في كبد الشمس
(لذا فإن الشمس لم تشرق علينا ذلك الصباح)
.. وقيل .. قيل إنه بعد مجيئه انصرف!
فلم يطب له المقام.
وقيل معشوقته هي التي لم ترضَ بالمقام
ثارت .. لأن كلبها الأثير لم يحتمل الحر ..
فعافت نفسه الطعام[1] (1965م)

ثم نراه يسخر من عبثية هؤلاء وأحكامهم وأوامرهم فيقول :
(أصدرت السلطات مرسوماً بأن يكف الطقس عن حرارته!!
لذا فإن الشمس لم تشرق علينا هذا الصباح)[2] (1965م)

ثم نراه في مقطع آخر من القصيدة يصف الفساد الخلقي للسلطات في تهكم وسخرية لاذعين ؛ إذ يقول :

وقيل إن أنفه ملتهب من الشراب
ويدمن النساء في نداوة الشباب
(فهو من الفرسان في هذا المجال :
قرر أن ينضم باسم شعبه للأمم المتحدة ..
حين رأى موظفاتها بديعات الجمال !)

---

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ص51 ، قصائد غير منشورة.

(2) . نفسه ، الموضع نفسه.

أتى مشى .. تحوطه حاشية من النساء[1] (1965م)

وقد وردت صورة الغدر والخداع في التعامل مع الشعب في قصيدة (سفر ألف دال)، حيث وصف الشاعر التصرفات الخادعة للسلطات ، وذلك بلسان سجين يتحدث لطفلة ، فيقول :

(لم أكُ أعمى ..
ولكنهم أرفقوا مقلتي ويدي بملف اعترافي
لتنظره السُّلطاتُ ..
فتعرف أنّي راجعته كلْمةً .. كلمةً ..
ثم وقعتُه بيدي ..
ربما دس هذا المحقق لي جملة تنتهي بي إلى الموت!
لكنهم وعدوا أن يعيدوا إليَّ يديّ وعينيّ بعد
انتهاء المحاكمة العادلة !)
زمن الموت لا ينتهي يا ابنتي الثاكلة
وأنا لست أول من نبأ الناس عن زمن الزلزلة
وأنا لست أول من قال في السوق
إن الحمامة ـ في العش ـ تحتضن القنبلة![2] (د.ت)

وفي رأي الشاعر أن خداع الشعب وتضليله وسيلة لخداع مصر ، والاستئثار بالحكم فيها. فمصر وحكمها في نظره هي الشعب ، وهذا ما نراه في قصيدة (العشاء الأخير) حيث يقول :

ربما "أحمس" ربته امرأة
ذهب الشمس العجوز انصهر

---

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ص52 ، قصائد غير منشورة.

(2) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص307 ، 308.

وهوى فوق نفايات الثرى
وأنا أبكي على تلِّ الرماد!
يفتح المخلبُ أجفانَ العيون
لتَرى .. لكن تُرى ماذا تَرَى؟
(ساعة الحائط في معبد "هاتور"[1].. انتهت دقاتُها
وانتهت "طروادة"[2] البكر .. على وهم الحصان !)[3] (ديسمبر 1963م)

فطروادة في هذا الموضع هي رمز مصر التي انخدعت بالحيل والأوهام ، كما انخدعت طروادة عندما تسلل إليها اليونان عن طريق الاختفاء في حصان خشبي بعد خداع أهلها فدخلوها ، وقد تبدد حلمها في بطل يخلصها من أعدائها مثل "أحمس"، فسقطت وتوقف نبض الحياة فيها ، كما انتهت دقات ساعة الحائط في معبد "هاتور"، وهو آلهة السماء عند قدماء المصريين[4].

وفي قصيدة (تعليق على ما حدث في مخيم الوحدات) يصف ثورة الفارين من جبهات القتال ، واغتصابهم الكرسي ، وهذا مقطع منها يجسد أحداث المواجهة والصراع بين السلطات والشعب بدل مواجهتها للعدو ، يقول :

إن المدافع التي تصطف على الحدود ، في الصحارى
لا تطلق النيران .. إلاَّ حين تستدير للوراء
إن الرصاصة التي ندفعها فيها .. ثمن الكسرة والدواء
لا تقتل الأعداء

---

(1) . هاتور : أحد شهور التقويم القبطي في النظام المصري القديم ، وهو آلهة السماء عند المصريين القدماء . محمد شفيق غربال ، الموسوعة العربية الميسرة ، ص539.

(2) . طروادة : مدينة قديمة في الأناضول على مسافة 6.5 كم شرقي مدخل الدردنيل من ناحية بحر إيجه يعرف موقعها اليوم باسم حصارليك.
. المرجع السابق ، ص1158.

(3) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص170 ، 171.

(4) . ينظر : صفر عزتي ، مرجع سابق ، ص214 ، 215.

لكنها تقتلنا .. إذا رفعنا صوتنا جهاراً

تقتلنا ، وتقتل الصغارا! [1] (سبتمبر 1970م)

وقد كان أمل شاعراً واعياً ومفكّراً ، يكسر ظاهر الأحداث برؤيته العميقة، وينفذ إلى أعماقها محلّلاً أسباب وقوعها ، ومحذراً من تداعياتها ، فكشف بذلك عن سياسة الخداع التي اتخذها السادات ، وذلك في قصيدة (الموت في الفراش) التي نظمها في بداية حكم السادات سنة 1970م، وبيّن فيها وعي الناس بتلك السياسة منذراً السادات بعواقبها ، كما يؤكد فيها أنه لا مفرّ للشعب إلا القيام بالثورة ضد الأجواء السياسية السائدة آنذاك[2]، يقول :

(بيان)

أيها السادة ، لم يبقَ اختيار

سقط الْمُهْرُ من الإعياء ،

وانحلت سيور العَرَبة

ضاقت الدائرة السوداء حول الرقبة

صدْرنا يلمسه السيفُ،

وفي الظهر : الجدار!

... ...

أيها السادة لم يبقَ انتظار

قد منعنا جزيةَ الصمتِ لمملوكٍ وعَبْد

وقطعْنا شعرة الوالي "ابنِ هند"

ليس ما نخسره الآن

سوى الرحلة من مقهى إلى مقهى ..

---

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص213.

(2) . ينظر : صفر عزتي ، مرجع سابق ، ص223.

ومن عار .. لعارْ!! [1] (1970م)

وفي قصيدة (سفر الخروج) (الكعكة الحجرية) يعلن أمل رفضه السياسي لكل أشكال تذليل أبناء الشعب المصري التي قامت بها مؤسسات القمع التابعة للحكم الساداتي ، فأعلن موقفه الشجاع عبر خطاب تحريضي يدعو فيه الشعب إلى إشهار الأسلحة في وجه هذا النظام[2]، يقول :

(الإصحاح الأول)
أيها الواقفون على حافّة المذبحة
أشهروا الأسلحة !
سقط الموتُ ، وانفرط القلب كالمسبحةْ
والدم انساب فوق الوشاح![3] (د.ت)

وفي الإصحاح السادس من القصيدة نفسها سرد مباشر للأحداث يبيّن فيه الشاعر أساليب القمع وأشكاله في صورة تقريرية عندما يذكر ساعة الحدث ، ومكانه ، وكيفية وقوعه ، يقول :

دقت الساعة الخامسة
ظهر الجند دائرة من دروع وخوذات حربْ
هاهم الآن يقتربون رويداً .. رويداً ..
يجيئون من كل صَوبْ
والْمُغنّون . في الكعكة الحجرية . ينقبضون
وينفرجون
كنبضة قلْب!

---

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص261.
(2) . ينظر : صفر عزتي ، مرجع سابق ، ص227.
(3) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص289.

يشعلون الخناجر ،
يستدفئون من البرد والظلمة القارسة
يرفعون الأناشيد في أوجه الحرس المقترب
يشبكون أياديهم الفضَّة البائسة
لتصير سياجاً يصُدُّ الرصاص!
الرصاص ..
الرصاص ..
وآه ..
يغنون ، "نحن فداؤك يا مصر"
"نحن فداؤ .."
وتسقط حنجرة مُخرسةْ
معها يسقط اسمك يا مصرُ . في الأرض[1] (د.ت)

وهكذا فقد ارتفع صوت الرفض الدنقلي عالياً بحيث يشعر القارئ بالرفض قبل كل شيء ؛ فصدق الشاعر في رفضه يستفز مشاعر القارئ ويحثه على الانفعال ، والتفكير في تداعيات الأحداث ومسبباتها قبل الأحداث نفسها.

وقد تمسّك الشاعر بأساليب مختلفة لبيان رفضه في إطار شعر سياسي غير مباشر، مما جعله "يستحضر في خطابه الشعري عناصر فنية مختلفة ، تمد موضوع الرفض السياسي بنفس تنويعي يشحنها بالكثافة الدلالية ، ويحافظ من خلالها على توهج شعرية الخطاب"[2].

فاستخدم التعبير بالصورة والرمز ، كما استخدم أسلوب المفارقة والتهكم والسخرية ، وخلق صوراً سينمائية وفوتوغرافية ، والأسلوب السينمائي ، والاسترجاع، والمونولوج ، والخطاب ، والحوار ، وأساليب الرفض في الشكل ، وغيرها من الأساليب التي تستخدم في

---

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص294 ، 295.

(2) . عبدالسلام المساوي ، مرجع سابق ، ص268.

قصائد سياسية ذات طابع المباشرة[1].

لقد أثر الانهيار السياسي وتردي الأوضاع الداخلية في نفس الشاعر ، وأدى إلى انعزاله فترة من الزمن ، فقال عن تلك الفترة :"لقد اكتشفت أنه لا يكفي للإنسان أن يكون شاعراً وقادراً على كتابة الشعر ، هناك كثير من التيارات الفكرية والثقافية التي كانت تموج في ذلك الوقت والتي لابدّ من الإلمام بها ... وكان يصاحب ذلك نوع من الأزمة الروحية التي يمكن أن نسميها أزمة الحرية ، في ذلك الوقت كانت هناك مجموعة كبيرة جداً من المثقفين والشعراء والكتاب المعتقلين في السجن ..." [2].

ومن اللافت للنظر أن شعره اتسم بالتنبؤ التي لم تلبث أن تحققت بوقوع هزيمة سنة 1967م، وليس معنى التنبؤ أن الشاعر أصبح نبيّاً ، وإنما يعني أنه "يعيش واقع الحياة بكل نبضاته ، ويحس تناقضاته المخيفة ، وينفذ بفطنته القوية إلى ما خلف الظواهر المرئية ، ويكشف المسار الصحيح للأحداث ، ثم يعبر عمّا يراه بصدق وصراحة ، دون خوف أو حساب لما يناله من خير أو شر"[3]، فعندما سألته إحدى الصحفيات :"بعض الشعراء لديهم القدرة على التنبؤ بدرجة تفوق العرّاف نفسه وأنت كثيراً ما امتدّت رؤيتك الشعرية إلى آفاق المستقبل ، ما هو القادم إلينا في الأفق البعيد ، تراه بشفافية ، وصوفية الشاعر ، ولا نراه نحن ؟"..

فكانت إجابته :"مسألة أن الشاعر متنبئ هذه مسألة ليست صحيحة تماماً .. وإنما هي فكرة نبعت قديماً حينما كان الشاعر كاهناً أيضاً .. من هنا يقال إن الشاعر يستطيع أن يتنبأ ، ولكنه ليس تنبؤاً وإنما هو درجة من الوعي بالواقع الذي يحدث حواليه ، بمعنى أن الشاعر يملك من الوعي بالواقع والالتصاق به ما يمكنه من أن يحس باتجاه الأشياء والأحداث ، وليس عن طريق العرافة أو الكهانة ، كما يريد بعض الشعراء أن يضفوه على أنفسهم"[4].

وقد جاء هذا التنبؤ في قصيدة (الأرض والجرح الذي لا ينفتح) التي كشفت أنه

---

(1) . ينظر : صفر عزتي ، مرجع سابق ، ص223.

(2) . جهاد فاضل ، مرجع سابق ، ص353.

(3) . نسيم مجلي ، مرجع سابق ، ص105.

(4) . أنس دنقل ، مرجع سابق ، حوار مع اعتماد عبدالعزيز ، مجلة إبداع ، القاهرة ، عدد أكتوبر ، 1983م، ص132.

الشاعر الوحيد الذي رأى الهزيمة قبل وقوعها بعام كامل ، وقد صوّر فيها أسباب الهزيمة ونتائجها وتداعياتها الطبيعية ، فكانت مرثية لحال الأمة العربية[1]، يقول فيها :

الأرض مازالت بأذنيها دمٌ من قرطها المنزوع ،
قهقهة اللصوص تسوق هَوْدجها .. وتتركها بلا زادٍ ،
تشدُّ أصابع العطش المميت على الرمال ،
تضيع صرختها بحمحمة الخيول .
. الأرض ملقاة على الصحراء .. ظامئة ،
وتلقي الدلو مراتٍ .. وتخرجه بلا ماء !
وتزحف في لهيب القيظ ..
تسأل عن عذوبة نهرنا
والنهر سممه المغولْ
. وعيونها تخبو من الإعياء ، تستقي جذورَ الشوكِ،
تنتظر المصيرَ المرَّ .. يطحنها الذبولْ
. وعيونها تخبو من الإعياء ، تستقي جذورَ الشوكِ،
تنتظر المصيرَ المرَّ .. يطحنها الذبولْ

❋ ❋ ❋

من أنت يا حارس ؟
إني أنا الحجاج ..
عصّبني بالتاج ..
تشرينها الفارسْ! [2] (مايو 1966م)

هذه القصيدة تتحدث عن الواقع العربي الأليم وما يحدث فيه من فساد في الحكم،

---

(1) . نسيم مجلي ، مرجع سابق ، ص15.

(2) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص99 ، 100.

فقد فقدت هذه الأرض صفة الأمومة ، ولم تعد تمتلك العاطفة والحنان إلى جانب الراحة والعيش المريح ، فالأرض العربية .كما يقول الشاعر . عروس سرق قطاع الطريق (حكام العرب) هودجها ، ونزعوا قرطها ، وتركوها بلا زاد ، وهي ملقاة على الصحراء ظامئة، فإذا كان الأمر هكذا في معاملتهم لها ، فما حال خيانتهم لها ؟ لقد ساعدوا المغول . رمز الغاصب الأجنبي في العصر الحديث . الذي استنزف خيراتها ، وسمّم أنهارها ، فأصابها الجدب والجفاف ، فأطلق عليهم الشاعر اسم الحجاج . رمز الاستبداد المحلي والعنف والخزي في تاريخنا العربي . الذي كان حارساً للعقم والخراب فعقدا له لواء السيادة ، وعصبا رأسه بالتاج.

وبهذا التحالف أصبحت هذه القوى سبباً ونتيجة في آن واحد[1]، ولازالت صور الاستباحة والاغتصاب تتوالى في هذه القصيدة ، ففي المقطع الثالث يقول الشاعر :

. الأرض تطوى في بساط "النفط"،
تحملها السفائن نحو "قيصر" كي تكون إذا تفتّحت
اللفائف:
رقصة .. وهدية للنار في أرض الخطاه
. دينارها القصدير مصهور على وجناتها .
. زتّارها المحلول يسأل عن زناة الترك ،
والسياف يجلوها ! وماذا ؟ بعد أن فقدت بكارتها ..
وصارت حاملاً في عامها الألفي من ألفين من عشاقها !
. لا النيل يغسل عارها القاسي .. ولا ماء الفرات![2] (مايو 1966م)

يشير الشاعر هنا إلى أن الأرض العربية قد أصبحت رهينة للنفط ، فقد طواها الحكام في بساطه وقدّموها هدية للأجنبي في سبيل المحافظة على كراسي الحكم ،كما فعلت كيلوباترا حين أرادت أن تنفرد بالحكم ، فتخفّت في لفافة من السجاد حملوها إلى قيصر ،

---

(1) . نسيم مجلي ، مرجع سابق ، ص90 : 97.

(2) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص100.

ولم تكد تفتح اللفائف حتى نهضت كيلوباترا ترقص وتعرض جمالها له حتى استمالته ، فتحالفت معه ضد أخيها الذي قتله فيما بعد[1].

وهكذا يجمع الشاعر المغول والحجاج وقيصر ، وكيلوباترا ، وما تحمله هذه الشخصيات من الرمز والدلالة في حلف واحد معادٍ للأرض والأمة العربية ، ويرى أن هذه الأرض والأمة أصبحتا مستباحتين بعد أن غلبهما زناة الترك رموز السفاحين من الحكام.

وأنا أرى أنه كان لابدّ على الشاعر أن يفتتح القصيدة بهذا المقطع كما يقتضيه الترتيب المنطقي ، فهو بعد أن حلل الواقع في المقطعين الأول والثاني من قصيدته أشار في الثالث إلى أن الحكام العرب يعرضون مصير الأمة العربية للخطر والنهب الأجنبي ، فكان عليه أن يقدم للقصيدة بهذا المقطع.

ويستعير الشاعر شخصية الحسين "شهيد كربلاء" رمزاً للشهداء من أبناء هذه الأمة، وفي مقابل هؤلاء يستعير شخصية ابن زياد قائد جيش يزيد بن معاوية ، الذي قطع طريق النبع حتى يحرم الحسين وصحبه من شربة ماء[2].

يقول الشاعر :

والأموي يُقعى في طريق النبع :

"دون الماء رأسك يا حسين .."

وبعدها يتملكون ، يضاجعون أرامل الشهداء ،

لا يتورعون ، يؤذنون الفجر .. لم يتطهروا من رجسهم

فالحق مات[3] (مايو 1966م)

هذه الأوضاع المشؤومة ، وهذا الانحطاط الاجتماعي ، والانهيار السياسي، والذل والهوان القومي ، هو الجرح الذي لا ينفتح حتى يتطهر ، بل بقي تحت الجلد يتسع لأن الطواويس ، أي الرجال الجوف والفارغون من كل عمق روحي أو فكري ، قد استولوا على

---

(1) . نسيم مجلي ، مرجع سابق ، ص93 ، 94.

(2) . نفسه ، ص95 ، 96.

(3) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص100 ، 101.

مصير الأمة وخدعوا أبناءها ، وهم الخصيان الأغواث رمز العقم العقلي والروحي الذين تسلّلوا بين الأمة بوجوههم القزحية ، لا همَّ لهم إلاَّ الأكل في موائد الأجنبي وانتظار ما يجود به السلطان على البعض من تكريم وعطايا[1]، يقول :

والطواويس التي نزعت تقاويم الحوائط ،
أوقفت ساعاتها ،
وتجشأت بموائد السفراء ..
تنتظر النياشين التي يسخو بها السلطان ..
فوق أكابر الأغواث منهم![2] (مايو 1966م)

هذا الجرح هو ما وصل إليه أمل دنقل من مراقبته للأحداث ومواكبته لها ، فلم يرَ في تحليله للواقع إلاَّ تسلل الموت الروحي إلى الحياة والأحياء ، واليأس والقنوط ، فكان على الشاعر بعد أن أوضح لنا ردّ فعله الرافض أن يعطي لنا نتائج هذا التدهور والانحطاط، وتداعيات هذا اليأس والقنوط ، ويتنبأ بمستقبل قاتم تملؤه الهزيمة والفشل وهو ما جعله يصرخ[3]:

يا سماء :
أكلَّ عام : نجمةٌ عربيةٌ تهوى ..
وتدخل نجمةٌ برج البرامك!؟
ماتزال مواعظ الخصيان باسم الجالسين على الحراب؟
وأراكِ .. و"ابن سلول" بين المؤمنين بوجهه القُزَحيِّ..
يسري بالوقيعة فيكِ،
والأنصار واجمةٌ

(1) . نسيم مجلي ، مرجع سابق ، ص96 : 99.
(2) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص101 ، 102.
(3) . نسيم مجلي ، مرجع سابق ، ص99.

فمن يهديه للرأي الصواب!؟

❋ ❋ ❋

يا أرض :
هل يلد الرجال ؟[1] (مايو 1966م)

فهذا السؤال الاستنكاري : يعبّر عن منتهى اليأس والقنوط ، فلم يعد هناك أمل يخلص هذه الأرض من العقم الروحي الذي أصاب الحياة والأحياء سوى حدوث معجزة، ولكنها لم تحدث بل وقعت هزيمة 1967م، وأخذت تداعياتها تظهر على أرجاء الأرض العربية مما يؤكد بأن أسباب الهزيمة متغلغلة إلى الأعماق منذ القدم[2].

إلى جانب قصيدة (الأرض والجرح الذي لا ينفتح) نجد شذرات متناثرة في قصائد أمل تحمل نوعاً من التنبؤ ، وتأتي في إطار بيانه للأحداث أو تحذيره من مستقبل ضائع ، لكن هذا النوع من التنبؤ لا يحمل تلك المباشرة التي حملتها قصيدة (الأرض والجرح الذي لا ينفتح)، التي كانت تشير إلى حدث واضح ، بل يأخذ في معظمه طابع رد الفعل.

ومن نماذج بيانه للأحداث ما جاء في المقطع الأخير من قصيدة (في انتظار السيف) التي ضمتها مجموعته (تعليق على ما حدث)، حيث يقول :

تُقفِرُ الأسواق يومين
وتعتاد على "النقد" الجديدْ
تشتكي الأضلاع يومين
وتعتاد على السوط الجديدْ
يسكت المذياع يومين
ويعتاد على الصوت الجديد
وأنا منتظرٌ .. جنب فراشك

---

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص102 ، 103.

(2) . نسيم مجلي ، مرجع سابق ، ص101.

جالسٌ أرقب في حمَّى ارتعاشك .
صرخة الطفل الذي يفتح عينيه..
على مرأى الجنود[1] (يوليو 1970م)

فالمقطع يقول إن الأوضاع لا تتغير حتى وإن تغيّرت السلطة أو أصحابها ، مما يؤدي إلى الجمود في كل المجالات ، بل ويشتد الأمر في بعضها ويصل إلى درجة القمع وكبت الحريات ، حيث يفتح الطفل عينيه على مرأى الجنود ، وقد كُتبت هذه القصيدة في يوليو 1970م أي قبل شهرين من تولي السادات الحكم وظهور سياسته التي اتّسمت بكبت الحريات وقمع الاحتجاجات الشعبية . وأما تحذيره من المستقبل الضائع وما سيتعرض له الشعب المصري من مصائب اجتماعية واقتصادية ، نجده في قصيدة (حديث خاص مع أبي موسى الأشعري) التي كتبها قبل النكسة بشهرين[2]، حيث يقول :

رؤيا ..
(ويكون عامٌ .. فيه تحترق السنابل والضروع
تنمو حوافرنا . مع اللعنات . من ظمأ وجوعْ
يتزاحف الأطفال في لعق الثرى!
ينمو صديدُ الصمغ في الأفواه ،
في هُدب العيون .. فلا ترى!
تتساقط الأقراط من آذان عذراوات مصر!
ويموت ثديُ الأمِّ .. تنهض في الكرى
تطهو . على نيرانها . الطفل الرضيع!!)[3] (مارس 1967م)

ويعقّب الأستاذ رجاء النقاش على تلك القصيدة بقوله :"ورغم عنف الصور التي تملأ

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص198.
(2) . نسيم مجلي ، مرجع سابق ، ص103.
(3) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص181 ، 182.

القصيدة ، بل وما فيها من وحشية بالغة القسوة ، فإن القصيدة تعتبر إحساساً عميقاً بالنكبة القادمة ، والتي جاءت فعلاً بعد شهرين"[1].

وفي المقطع الأخير منها يحذر الوطن العربي ومصر من القهر والقمع وجوع الشعب ، فيقول :

.. وستهبطين على الجموع
وترفرفين .. فلا تراك عيونُهم .. خلف الدموع
تتوقفين على السيوف الواقفة
تتسمّعين الهمهماتِ الواجفة
وسترحلين بلا رجوع!
... ...
ويكون جوعْ
ويكون جوعْ![2] (مارس 1967م)

وقد صرخ الشاعر مع كل من صرخوا ضد معاهدة السلام ، ووقتها أطلق رائعته (لا تصالح) التي كتبها في عام 1975م بعد توقيع اتفاقية فصل القوات بين إسرائيل والسادات سنة 1975م[3]، التي حذّر فيها السادات من قبول السلام الزائف ، وحذر الأمة العربية والشعب المصري من شراك الغدر التي نصبها لهم العدو في ثوب سلام زائف.

وصُدم شاعرنا ككل المصريين بانكسار مصر في عام 1967م، وكانت هذه النكسة ذريعة كي يسلّ لسانه ويعبّر عن موقفه إزاء الحكم الناصري ، وعبّر عن صدمته هذه في رائعته (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) ومجموعته (تعليق على ما حدث)، ففي ذروة الآلام

---

(1) . رجاء النقاش ، ثلاثون عاماً مع الشعر والشعراء ، ط1، الكويت ، الصفاة ، دار سعاد الصباح ، د.ت، ص230.

(2) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص183.

(3) . نسيم مجلي ، مرجع سابق ، ص18.

وسيتم الحديث عن هذه القصيدة في الفصل الرابع ضمن الحديث عن الرمز التاريخي بوصف هذا الحدث من الأحداث التاريخية التي استعان بها الشاعر في تصوير أحداث عصره.

والأحزان من هذه النكسة كتب الشاعر قصيدته (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) التي كانت عنواناً لديوانه الأول[1]، ولم تكن هذه القصيدة تعبيراً عن البكاء ، بل كانت محاولة جريئة لرصد الأحداث وكشف الأسباب التي أدت إلى وقوع هذه المأساة ، وقد استعان الشاعر بشخصيتين من التراث العربي هما زرقاء اليمامة وعنترة العبسي وذلك ليضفي على تجربته الشعرية الثراء والعمق[2].

وواضح في هذه القصيدة أن الشاعر قد استخدم شخصية الزرقاء بوصفها معادلاً موضوعياً لشخصية مصر ، كما استخدم شخصية عنترة بوصفه معادلاً موضوعياً للمواطن العربي الكادح الذي لا يلتفت إليه أحد من الحكام حتى تقع المأساة ، عندها يلجأون إليه ويستنجدون به . وإلى جانب هاتين الشخصيتين يأتي الشاعر بشخصية ثالثة هي شخصية الجندي الجريح العائد من أرض المعركة ، يستهل القصيدة بإدلاء شهادته عن المعركة، فيقول على لسان هذا الجندي :

أيتها العرّافة المقدّسة ..
جئت إليك .. مثخناً بالطعنات والدماء
أزحف في معاطف القتلى ، وفوق الجثث المكدّسة
منكسر السيف ، مغبّر الجبين والأعضاء.
أسأل يا زرقاء ..
عن فمك الياقوت ، عن نبوءة العذراء
عن ساعدي المقطوع .. وهو مايزال ممسكاً بالراية المنكسة
عن صور الأطفال في الخوذات .. ملقاة على الصحراء
عن جاري الذي يهم بارتشاف الماء

---

(1) . ينظر : عبدالعزيز المقالح ، "أمل دنقل وأنشودة البساطة"، مجلة إبداع ، القاهرة ، عدد 10 ، السنة الأولى ، أكتوبر 1983م، ص22.

(2) . نسيم مجلي ، مرجع سابق ، ص110 : 112.

وسيتم الحديث عن هاتين الشخصيتين بالتفصيل في الفصل الرابع ضمن الحديث عن الرمز التاريخي بوصفهما من الشخصيات التاريخية التي وظفها الشاعر في شعره ليعبر بها عن أحداث عصره.

فيثقب الراصاص رأسه .. في لحظة الملامسة!
عن الفم المحشو بالرمال والدماء!!
أسأل يا زرقاء ..
عن وقفتي العزلاء بين السيف .. والجدار!
عن صرخة المرأة بين السبي .. والفرار؟
كيف حملتُ العار ..
ثم مشيت ؟ دون أن أقتل نفسي ؟! دون أن أنهار؟!
ودون أن يسقط لحمي .. من غبار التربة المدنسة ؟!
تكلمي أيتها النبيّة المقدّسة
تكلمي .. بالله .. باللعنة .. بالشيطان
لا تغمضي عينيك فالجرذان ..
تلعق من دمي حساءها .. ولا أردّها!
تكلمي .. لشدَّ ما أنا مهان
لا الليل يُخفي عورتي .. ولا الجدران!
ولا اختبائي في الصحيفة التي أشدها
ولا احتمائي في سحائب الدخان[1] (13 . 6 . 1967م)

لقد أعطى هذا الجندي الجريح تقريراً دقيقاً عما حدث في أرض المعركة مُركّزاً على المشاهد المؤثرة فعلاً ، فكأنما ذلك الواقع يُمثَّل أمامنا لنراه بأعيننا ، ورغم ما عاناه من آلام فإنه مايزال يشعر بالعار ، حتى إننا نراه يتمنى لو أنه قتل نفسه في المعركة، ثم يعمق هذا الشعور بالعار عن طريق استحضار صورة طفلة صديقه الجندي الذي قتل في المعركة باستخدام الاسترجاع ، فيقول :

.. تقفز حولي طفلة واسعة العينين .. عذبة المشاكسة
(كان يقُصُّ عنك يا صغيرتي .. ونحن في الخنادق

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص105 ، 106.

فنفتح الأزرار في ستراتنا .. ونسند البنادق
وحين مات عطشاً في الصحراء المشمسة ..
رطّب باسمك الشفاه اليابسة ..
وارتخت العينان !)
فأين أخفي وجهي المتَّهم المدان ؟
والضحكة الطروب : ضحكته ..
والوجه . والغمازتان ؟![1] (13 . 6 . 1967م)

وفي سبيل تعميق أثر هذه القصيدة على المتلقي ، فقد عمد الشاعر إلى استخدام الأساليب السينمائية ، مثل الاسترجاع (الفلاش باك) كما استخدم أسلوب القصة في رواية أحداثها إلى جانب مزجه بين أحداثها وشخصياتها بشكل يوحي للمتلقي بتداعي المعاني تلقائياً ، ولاشكَّ في أن الدراما ذات تأثير قوي على المتلقي ، فمثلاً تقديم طفلة رفيقه . بطريق الاسترجاع . يعمق الإحساس بالألم والحزن لدى المتلقي.

وفي المقطع الأخير من هذه القصيدة بيان لما حلّ بالحكام بعد فوات الأوان ، فما حلّ بهم كان نتيجة قهرهم وترويعهم الذي أخرس كل الألسنة فلم تجرؤ على تقديم النصح والمشورة ، يقول :

أيتها العرّافة المقدّسة ..
ماذا تفيد الكلمات البائسة ؟
قلتُ لهم ما قلتِ عن قوافل الغبارْ ..
فاتهموا عينيك ، يا زرقاء ، بالبوار!
قلتُ لهم ما قلتِ عن مسيرة الأشجار ..
فاستضحكوا من وهمك الثرثار!
وحين فوجئوا بحدّ السيف : قايضوا بنا..
والتمسوا النجاة والفرار!

---

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص106 ، 107.

ونحن جرحى القلبِ،
جرحى الروح والفم.
لم يبق إلاَّ الموتُ
والحكامُ..
والدمارْ..
وصبية مشردون يعبرون آخر الأنهار
ونسوة يُسقن في سلاسل الأسرِ،
وفي ثياب العارْ
مطأطئات الرأس :
لا يملكن إلاَّ الصرخات التاعسة![1]

... ... (13 . 6 . 1967م)

فبعد أن تجاهل الحكام نداء الزرقاء/صوت الشاعر الذي صودر بقهرهم وترويعهم، فوجئوا بالمعركة ولم يكن أمامهم إلاَّ الفرار ، وتعمقت روح الأسى في الشعب المصري وأخذت جروحه تنزف من كل مكان ولم يبقَ في الساحة إلاَّ الموت والحكام والدمار والتشرّد والأسر والبكاء.

وبعد أن أوضح لنا الشاعر موقف الجندي ، ينتقل إلى موقف الحكام "صناع المأساة" الذين اعتادوا اللهو في بلاهة تاركين أرض مصر وشعبه للضياع ، فيصف لنا المجتمع المصري بعد النكسة مستوحياً شخصية الزرقاء وهي مصر وشعبه[2]، يقول :

ها أنت يا زرقاءْ
وحيدةٌ .. عمياءْ
وماتزال أغنياتُ الحبِّ .. والأضواءْ
والعرباتُ الفارهاتُ .. والأزياءْ!

---

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص109 ، 110.

(2) . نسيم مجلي ، مرجع سابق ، ص124.

فأين أخفي وجهي المشوَّها
كي لا أعكِّرَ الصفاء .. الأبلهَ .. المموّها.
في أعين الرجال والنساء !؟
وأنت يا زرقاء
وحيدةٌ .. عمياء!
وحيدةٌ .. عمياء![1] (13 . 6 . 1967م)

فهو هنا يضع نفسه موضع الزرقاء ليعبر من خلالها عن مصر وشعبه ويتساءل أين يخفي وجهه المشوّه كي لا يعكر عليهم صفاءهم ولهوهم ، هل يخفيه في أعين الرجال والنساء ؟ ويخاطب الزرقاء/مصر متعجّباً من وحدتها بعد ترك الحكام لها.

لقد كشف الشاعر في هذه القصيدة عن أسباب واقعية أدت إلى وقوع الهزيمة، وتمثلت في الطبقية التي طغت على المجتمع العربي منذ أقدم العصور ، فكانت سمة اجتماعية وحضارية أصيلة فيه أدت إلى انقسامه إلى سادة وعبيد.

كانت هذه هي أهم القصائد السياسية التي تعرضت لقضايا عامة في المجتمع ، ولم تهتم بالجوانب الخاصة في حياة الشاعر ، مما جعل شعره يتسم بالموضوعية ، فالشاعر "ليس غارقاً في همومه الخاصة ، وإنما هو مرتبط بالهموم المشتركة بينه وبين الآخرين ... فنحن نقرأ في شعره همومنا ومشاكلنا ، ولا نجد أنفسنا أمام شاعر يشكو لنا أحواله وما يعانيه هو شخصياً من مشاكل خاصة يتعرض لها ويضيق بها"[2].

وهكذا ، فقد كان للبيئة السياسية الأثر الأكبر في تكوين شاعرية الشاعر ، حيث زخر الجو السياسي في تلك الفترة بأحداث عصيبة متوالية ، وعاصر الشاعر عصر أحلام

---

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص110.

(2) . رجاء النقاش ، ثلاثون عاماً مع الشعر والشعراء ، ط1 ، الكويت ، الصفاة ، دار سعاد الصباح ، د.ت ، ص229.

العروبة والثورة المصرية مما أسهم في تشكيل نفسيته ووجهته الشعرية التي اتسمت بها ملامح الرفض والثورة.

المبحث الثاني

المؤثرات الخاصة في شعره

1 . النشأة.

2 . البيئة الثقافية.

3 . ثقافته الشعرية.

1 . النشأة :

نشأ الشاعر في أحضان مكتبة والده الذي توفي وهو في العاشرة من عمره، مما أثر فيه وأكسبه مسحة حزن غلبت على أشعاره ، وكان لوالده تأثير فيه في تعزيز موهبة الشعر وتنميتها ، حيث ترك له مكتبة ضخمة تضم كتباً كثيرة تتعلق بالشعر والقصة والأدب[1]، مما جعله يبحث عن مصادر ثقافته الخاصة ويكوّن لنفسه صوته الخاص المتميز دون مساعدة من أحد في البيئة المحدودة التي كان يعيش فيها ، فكانت مكتبة والده . عالم الأزهر الفقيه والأديب والشاعر . أول مصادر ثقافته ، وقد فرضت عليه توجهاً نحو الثقافة الدينية ، بما احتوت عليه من كتب في الشريعة والفقه والتفسير ، وما ضمته من كتب التراث والشعر القديم ، فعاش فترة طفولته وشبابه يلتهم ما فيها من كتب صفراء وبيضاء، ومن مقروءاته المبكرة : الشوقيات ، وديوان حافظ إبراهيم ، ونهج البلاغة للإمام علي بن أبي طالب، ورسائل بديع الزمان الهمذاني ، وآخر ما قرأ في المرحلة الثانوية ديوان (أزهار الشر) لبودلير من ترجمة الشاعر إبراهيم ناجي ، ثم ديوان محمود حسن إسماعيل (أغاني الكوخ)[2].

كما قرأ وهو في الخامسة عشرة من عمره كتابي : ألف ليلة وليلة ، والفتوحات المكّيّة لابن عربي ، كما قرأ العديد من كتب التراث والملاحم والسير الشعبية ، ثم أعاد قراءتها بعد ذلك مرات عديدة[3].

ولاشكّ في أن نشأته في صعيد مصر حيث لا توجد هناك متع ومباهج متوفرة يجد فيها المرء متنفساً ، دفعته إلى اتخاذ الكتاب صديقاً ، حيث كان الكتاب خير جليس فحسب ، فنهل من معين الكتب واتخذ من الكتابة وسيلة للتعبير عن مكنونات الصبا[4].

وكانت القراءة عنده بحثاً واكتشافاً ، فلم تكن مجرد تراكم للمعلومات، ولكن ما تثيره هذه المعلومات في الذهن ، حتى يمكن القول بأن قراءاته في هذه المرحلة المبكرة كانت عملاً

---

(1) . ينظر : أنس دنقل ، مرجع سابق ، ص7.

(2) . سلامة آدم ، "أوراق من الطفولة والصبا"، مجلة إبداع ، ص9 ، 10.

(3) . ينظر : عبلة الرويني ، الجنوبي، ص14.

(4) . ينظر : حسن الغرفي ، النشيد الأبدي (أمل دنقل .. سيرة شعرية ثقافية بمناسبة مؤتمر أمل دنقل الإنجاز والقيمة من 18 . 21 مايو 2003م) ، د.ط ، د.ب ، المجلس الأعلى للثقافة ، 2003م ، ص14.

إبداعياً ، فهو يقرأ عن الإله (هبل) ويبحث عن امتداداته في الحضارات الأخرى ، ويعقد مقارنة ودراسة مكتوبة بينه وبين الإله (بيل) عند الكنعانيين ، والإله (بعل) عند الآراميين ، كما قدّم دراسة تاريخية عن (قبيلة قريش عبر التاريخ) في أربع حلقات نشرها ، ثم أعدَّ دراسة طويلة عن أسباب نزول آيات القرآن الكريم من منظور تاريخي[1].

ويرجع اهتمامه بالتراث ، وبأيام العرب ، والتاريخ الإسلامي إلى محاولته الدائمة للبحث عن هوية ، انطلاقاً من حسّ عربي وإيمان بأن مصر عربية الروح والانتماء .

وكانت هناك عدة أسباب في اختياره للشكل العمودي للنظم منها : اعتماده في تكوينه الثقافي المبكر على الثروة العلمية المتمثلة في المكتبة التي ورثها عن والده ، إذ كانت تحوي العديد من كتب التراث ، أيضاً لم تكن الكتب المتاحة في قريته الصغيرة تعرف شكل الكتابة الجديدة / الشعر الحر ، وقد حاول كتابة الشعر على طريقة شعراء أبوللو وجاراهم في محاولاتهم التجديدية.

وفي أواخر الخمسينيات بدأ (أمل) الاهتمام بقراءة الكتب الماركسية والوجودية، فقرأ لماركس وإنجلز ، واهتمّ بقراءة كتب لينين ، ثم كثّف قراءته لفلاسفة الوجودية (كيركجارد ، هيدجر) خاصة كتب سارتر وكامي (الوجود والعدم) و(أسطورة سيزيف) و(الإنسان المتمرّد)، ثم تنوّعت قراءاته بعد ذلك فشملت كتب السياسة ، والتاريخ ، والاقتصاد ، واللغة ، والتراث ، والكتب الدينية ، والأساطير ، والإبداع الأدبي[2].

ولاشكّ في أن هذه القراءات توضح أن الشاعر مزج بين الثقافة العربية قديمها وحديثها ، والثقافة الغربية ، فحقق من خلال هذه المزاوجة جدةً وتميزاً لشعره ، كما "حاول (أمل) في كتاباته الأولى استخدام بعض الأساطير الفرعونية ، فكتب قصيدة استخدم في أحد مقاطعها قصة الأخوين (باتا)، ولما قرأ هذه القصيدة على الدكتور لويس عوض (وهو من أكثر المتحمسين لفرعونية مصر) سأله الدكتور لويس عمّا يريد قوله داخل المقطع بالقصة الفرعونية ، وعندما ذكر أمل الخلفية الفرعونية المستخدمة داخل القصيدة تنبّه الدكتور عندئذ

---

(1) . ينظر : جابر قميحة ، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ص65.

(2) . ينظر : عبلة الرويني ، الجنوبي، ص72 ، 73.

فقط"[1].

ولعلّ هذه الواقعة كانت سبباً في توقفه عن استخدام التراث الفرعوني في الشعر ، فإذا كان لويس عوض نفسه تساءل عمّا يريد (أمل) قوله في قصيدته ، فما بالنا بالمتلقي العادي ، ومن هنا أيقن أن التراث الفرعوني لا يحيا في وجدان الإنسان المصري ؛ لأن انتماءه عربي وإسلامي ، والبطل الذي يؤثره هو البطل الإسلامي[2].

وقد ظلّ (أمل) يؤكد هذه الحقيقة حتى آخر يوم في حياته فيقول إن "مصر بطبيعتها وثقافتها وإسلامها وأبطالها القوميين هي دولة عربية ، فالمصري يعتبر أن بطله الوجداني خالد بن الوليد وليس أحمس"[3].

2 . البيئة الثقافية :

وتتمثل في الملامح التي كان عليها التعليم والثقافة والصحافة في مصر في تلك الفترة، وما عاناه أغلب المثقفين في سبيل التعبير عن إبداعاتهم ، حيث قاد الخوف الكثير منهم إلى التسليم ، فكانوا يدلون في مجالسهم الخاصة بآراء ثم يكتبون نقيضها ، ويتبنّون مواقف غير التي يتداولونها[4].

وقد أوضح لنا (أمل) ظاهرة فصل الأدباء والمفكرين بين ما يقدّمونه من أدب وإبداع وموقفهم ورأيهم السياسي ، أو بالأحرى ما يجعلهم يميّعون آراءهم ويتراجعون عنها، فمنذ ثورة 23 يوليو سنة 1952م . على حدِّ قوله . نشأت فكرة عزل الشعب بكامله عن التفكير ، ومن بينهم المثقفون ، وأصبحت الاستعانة بأهل الثقة بدل أهل الخبرة هي الشعار الشهير في تلك الفترة ، مما أدّى إلى عزل المثقفين عن دورهم السياسي والاجتماعي ، فأصبحوا بذلك مجرّد أداة في يد أجهزة الحكم تديرها كيفما تشاء ، فعندما يقول الحاكم : إن مصر عربية

---

(1) . عبلة الرويني ، الجنوبي، ص72.

(2) . ينظر : عاصم عبدالله متولي ، شعر أمل دنقل دراسة فنية، د.ط ، د.ب ، جامعة القاهرة ، كلية الآداب . قسم اللغة العربية ، 1994م، (رسالة ماجستير غير منشورة)، ص28.

(3) . أنس دنقل ، مرجع سابق ، حوار مع اعتماد عبدالعزيز ، ص125.

(4) . نفسه ، حوار مع وليد شميط ، ص14.

يؤيدونه ، وعندما يكون شعار الدولة هو مصر المنعزلة يمجّدون عزلة مصر ، ولم يراعوا بذلك تأنيب الضمير[1].

واضح أن الشاعر كان معارضاً لثورة 23 يوليو 1952م، وهذا لا يمنعنا من القول أن هذه الثورة كانت تعبيراً عن آلام الكادحين ومعاناتهم ، وانتصاراً لهم على الظلم والطغيان.

وقد عبّر (أمل) عن قوله الآنف الذكر في آخر لقاء له مع جهاد فاضل في مجلة (الجيل)، عندما أكّد أن الحرية شرط أولي من شروط الإبداع ، ففي الكثير من أقطار الوطن العربي يوجد حصار حول الكلمة والإبداع ، فبعد أن كانت الأمة العربية في فترة الخمسينيات وأوائل الستينيات . فترة المدّ الوطني والقومي والتحرر الوطني . تعج بأعمال أدبية كثيرة أصبحت تتراجع في الإبداع بعد نكسة 1967م على الرغم من ظهور ما يُعرف بأدب الستينيات، فقد اضطر كثير من الأدباء والكتّاب والشعراء إلى الانزواء إما لهزيمتهم الداخلية، لشعورهم بأنهم هُزموا ففقدوا إيمانهم بدور الكلمة ، وإما لأن وسائل الإعلام خاصة التي تقع في ظل الصحافة الحكومية لا تقدّم من خلالها إلا الإبداع الذي يتماشى مع شعاراتها وسياساتها، وبالتالي أصبح الرأي المعارض محاصراً أو غائباً في ذلك الوقت[2].

وقد أسهم ذلك بطبيعة الحال في شاعرية أمل دنقل ، ففي الوقت الذي كان فيه أغلب المثقفين اليساريين المصريين في المعتقلات أطلق قصائده التي كانت صرخة جريئة في المنتديات والمحافل الأدبية ، فالتفّ حوله بعض المثقفين ، وشجعوه على نشر أولى قصائده في جريدة الأهرام عام 1961م، كما كانت له العديد من المشاركات في المسابقات الشعرية[3].

وفي تلك الفترة أصبحت الحياة الأدبية تموج بتناقضات شديدة وغريبة ، حيث كانت فترة خالية من الكتّاب ، رغم أن العشرات منهم أُتيحت لهم فرص الكتابة في الصحف والمجلات ، غير أنه لم يستطع كاتب واحد متميز وصاحب صوت متفرد أن يبرز خلال تلك الفترة ، كما أنه في تلك الفترة لم يعد التركيز على الثقافة الجادّة، فاختفت المجلات الثقافية

---

(1) . أنس دنقل ، مرجع سابق ، حوار مع اعتماد عبدالعزيز ، ص126.

(2) . ينظر : جهاد فاضل ، "اللقاء الأخير مع أمل دنقل"، مجلة الجيل، عدد أكتوبر ، 1982م، ص107 ، 108.

(3) . أنس دنقل ، مرجع سابق ، حوار مع وليد شميط ، ص9.

الرصينة والمهمة وأصبح التركيز على الثقافة اليومية السريعة[1]، وتعرّضت العديد من المجلاّت الثقافية في فترة الستينيات إلى الإلغاء والإعادة فلم تكن مستقرة ، غير أنها كانت تستوعب الموجود إلى أن وقعت نكسة 1967م، فكان هناك قدر متاح من الحرية أتاح الفرصة لعديد من الآراء والاتجاهات للظهور ، أما في السبعينيات فقد ألغيت هذه المجلات وظهرت مكانها مجلات سميت بذات الصوت الواحد أو ذات الاتجاه الوحيد، مثل : مجلتي الثقافة والجديد ، وهو الاتجاه الذي يرضي السلطات، فأصبحت هناك عدة كتيبات ، كل مجموعة من الكتّاب تجتمع لتصدر كرّاسة واحدة ، فكانت هذه الكراسات الثقافية تنفيساً عمّا هو موجود وتوصيلاً للتيارات الفكرية المنتشرة خارج الدوريات الرسمية ، ولكنها في الوقت نفسه تعكس عيب هذه التيارات ، وهو عدم قدرتها على العمل الموحّد لكي تصبح تياراً واحداً مختصّاً ومؤثراً[2].

لقد جاء جيل الستينيات في فترة حرجة كانت جميع المناصب والمكاسب المتمثلة في الصحافة والإذاعة والتليفزيون والنشر قد أخذها جيل الخمسينيات ، ومن ثم لم يكن لجيل الستينيات علاقة مباشرة مع السلطة ، كما أنه لم يكن يشعر أنه مدين لأحد ممن سبقوه مباشرة أو بشكل غير مباشر ، فمن سبقوه مباشرة كانت انتماءاتهم الوظيفية أقوى من انتماءاتهم الفنيّة ، والجيل السابق على ذلك هو جيل الروّاد الذي كان يصدر عن إيمانات تختلف عن إيمانات هذا الجيل ؛ إذ كان يعتبر أن مصر دولة من دول حوض البحر الأبيض المتوسط ، بينما يعتبرها جيل الستينيات دولة عربية وشعبها عربي ، وأن ارتباطها الأساسي بحضارة الصحراء أو النهر ، وليس بحضارة البحر المتوسط.

وقد تميّز جيل الستينيات بخاصيّة التنوّع ، فكل كاتب تختلف كتابته عن الآخر[3].

وبالطبع فقد كان شاعرنا أحد شعراء جيل الستينيات الذي قدّم نماذج شعرية متميزة ، فكان هذا الجيل هو الصوت المسموع في كل البلاد العربية ، وهو يقف ضد إلزام الشاعر

---

(1) . أنس دنقل ، مرجع سابق ، حوار مع اعتماد عبدالعزيز ، ص127.

(2) . ينظر : نفسه ، ص134 : 135.

(3) . أنس دنقل ، مرجع سابق ، حوار مع الدكتور سيّد البحراوي ، ص154 ، 155.

ويطالب بالتزامه فيقول :"أنا مع التزام الشاعر ، ولكنني ضد إلزامه . أنا ضد أن يكون الشاعر منتمياً إلى حزب أو جماعة سياسية ؛ لأن الشاعر ليس بوقاً لأحد ... فالشاعر يجب أن يملك حريّة مطلقة كاملة ، والتزام الشاعر إنما ينبع من ضميره وفكره هو"[1].

أما عن دور أجهزة الإعلام في نشر الثقافة في تلك الفترة ، فقد كان رديئاً ، فهي لا تفسح المجال كثيراً للثقافة الجادة ، فهذا شاعر رائد كصلاح عبدالصبور كان محدود الشهرة خارج دائرة المثقفين في فترات إبداعه الشعري ، وعندما أصبح رئيساً لهيئة الكتّاب بدأت شهرته الشعبية بعد أن صدّرت صوره وأخباره الصفحات الأدبية ، أصبح نجماً شعرياً في الوقت الذي انقطع فيه عن الإبداع الشعري ، فالنجومية تختلف عن الإبداع، إذ إن كثيراً من نجوم الثقافة ليسوا مبدعين ، أو توقفوا عن الإبداع من زمن.

ولم يكن شاعرنا منتمياً لجماعة أو لتيار بعينه ، بل كان شاعراً حرّاً منطلقاً من مبدأ حريّة الإبداع ، فكانت مواقفه بناءً على اقتناعات داخلية ، ولم يندم على أي موقف أو كلمة كتبها ، وهو بذلك لم يدع مجالاً للإحساس بخيانة نفسه أو تأنيب ضميره[2]، وعدم انتمائه لتيّار سياسي معين يعبّر عن حقيقتين : الأولى هي اعتزازه بحريته شاعراً مبدعاً يريد أن يتحرر من قيود الإلزام والالتزام التي تفرضها عليه التنظيمات الحزبية ، كما أنه لا يريد أن يكبّل قصائده بإيحاءات رسمية تحوله إلى بوق إعلامي لسياساتها، وهذه هي حريّة المبدع أن يلزم نفسه لا أن يكون مُلزَماً من أحد ، والحقيقة الثانية أن جميع المبدعين الذين ألقوا في السجون كانوا ينتمون إلى تنظيمات سياسية معارضة للسلطة ، و(أمل) لم يكن منهم ليس بدافع الخوف ولكن بدافع الحريّة والرغبة في صناعة قصيدة يرضى عنها ، ولكن توجهه العميق وصدقه مع نفسه قد وضعه في موضع المعارضة ، لكنها ليست معارضة بالمعنى الحزبي ولكن بالمعنى الفكري والشعري ، معارضة المبدع الذي يرى الأخطاء فيعارضها من موقع الحريّة[3].

ولاشكّ في أن مثل هذا الوضع الثقافي المترهل قد أثّر في نفسيته ، وجعله يثور على

---

(1) . نفسه ، حوار مع اعتماد عبدالعزيز ، ص131.

(2) . نفسه ، ص131 ، 134.

(3) . ينظر : نهلة عيسى ، "الذين يرون في انتماء القصيدة إلى زمن وفكرة ومشروع ضد القصيدة هم المبشرون بالخراب"، جريدة القاهرة ، مايو ، 2003م ، ص10.

واقعه ، ومما يؤكد ذلك موقفه من مظاهرات الطلاب سنة 1972م؛ إذ كتب آنذاك قصيدة (الكعكة الحجرية) التي كانت نتيجتها أن مُنِع عشر سنوات من التعامل مع الإذاعتين المرئية والمسموعة وجميع أجهزة الإعلام ، وأغلقت مجلة اسمها (سنابل) كانت تصدرها محافظة كفر الشيخ ويديرها الشاعر محمد عفيفي مطر ، كما عُزل 63 شخصاً آخرين من الاتحاد الاشتراكي ، رغم أنه لم يكن عضواً فيه[1].

ومن الواضح أن ذلك كله يؤكد أن شعره بلغ درجة من النضج والقوة والتأثير، بحيث إنه شكّل إزعاجاً للتنظيم السياسي[2]، كما أن حجم الأمية في مصر آنذاك انعكس على الحياة الثقافية بوجه عام ، فمثلاً مصر : رغم كبر حجمها فإن عدد الصحف والدوريات والمجلاّت التي تصدر فيها قليل ، بالنظر إلى غيرها من الأقطار العربية التي حجمها أقل من حجم مصر بالنسبة لعدد السكان، ولم تكن مصر كما كانت عليه من ريادة في المجالات الثقافية في عصري النهضة والاستقلال ؛ إذ ظهرت فيها مجلة (الرسالة) ومجلة (الثقافة) في الثلاثينيات والأربعينيات[3].

ولعل الإحساس بأن مصر لا تنتمي إلى العالم العربي وإنما تنتمي إلى حوض البحر المتوسط هو الذي دعا إلى عدم الحاجة إلى الارتباط بالثقافة العربية بوجه عام[4].

كما أن من أسباب تردّي الأوضاع الثقافية في مصر الازدواج الثقافي الذي عانته البلاد ، فهناك من ينادون بتبني الثقافة الغربية مثل الدكتور طه حسين ، وآخرون ينادون بالثقافة السلفية التي ينتمي إليها شاعرنا أمل دنقل[5]. كما كان للانقسامات والعداءات السياسية بين مصر وكثير من البلدان العربية أثر كبير في تكريس العزلة الثقافية في مصر، إذ كانت النهضة الثقافية لا تصل إلى القارئ المصري في ذلك الوقت رغم أن مصر في فترة متقدمة كانت مركز الإشعاع الثقافي للقارئ العربي ؛ حيث كان لها السبق في بداية النهضة ،

---

(1) . ينظر : أنس دنقل ، مرجع سابق ، حوار مع اعتماد عبدالعزيز ، ص134.

(2) . نفسه ، الموضع نفسه.

(3) . ينظر : نفسه ، حوار مع جهاد فاضل ، منشور في مجلة الحوادث اللبنانية ، عدد 1374 ، 4 مارس 1983م، ص30.

(4) . نفسه ، الموضع نفسه.

(5) . ينظر : أنس دنقل ، محاورات إبراهيم منصور عن الازدواج الثقافي وأزمة المعارضة المصرية ، ص73.

ثم انتقلت منها إلى الدول العربية.

ولعل هذا الانقطاع في الجسور الفكرية بين مصر والدول العربية جزء لا يتجزأ من عملية تجزئة الأمة العربية التي عرفت منذ زمن بعيد[1].

وقد ربط أمل دنقل بين الشعر والقضية الوطنية ، وكأنه لا شعر إذا لم يقترن بهمٍّ وطني أو قومي ، فقال : "الشاعر في العالم العربي ، وفي ظل الظروف الاجتماعية والسياسية السائدة ، مُطالَب بدورين : دور فني أن يكون شاعراً ، ودور وطني أن يكون موظفاً لخدمة القضية الوطنية وخدمة التقدم ، ليس عن طريق الشعارات السياسية وليس عن طريق الصياح والصراخ ، وإنما عن طريق كشف تراث هذه الأمة ، وإيقاظ إحساسها بالانتماء ، وتعميق أواصر الوحدة بين أقطارها"[2].

3 . ثقافته الشعرية :

بنى الشاعر نفسه من طريقين :

الأول : اطلاعه على الأدب العربي القديم ، وإفادته من دواوين كثير من الشعراء الذين ظهر أثرهم في شعره ، كالمتنبي والبحتري وأبي نواس وامرئ القيس ، مما جعل بداياته الأولى مع الشعر تقليدية صرفة ، فعندما التقى ـ في تلك المرحلة ـ بصديقه الشاعر عبدالرحمن الأبنودي والقاص يحيى الطاهر عبدالله بدأ شيطان الشعر بالوثوب من أنفاسه، وبدأ الشاعر الصبي كتابة القصائد العمودية ، وعن تلك البداية يقول :"بداياتي الشعرية كانت 1954م وسنّي اثنتا عشرة سنة[3]، عرضت أول قصيدة كتبتها وكانت مهلهلة ـ طبعاً ـ على مدرس اللغة العربية في المدرسة ، وكان شاعراً، فأخبرني أنني لا أصلح لهذه الصناعة ، فسألت أحد أصدقائي الأزهريين عن كيفية أن يصير الإنسان شاعراً، فأخبرني بأن عليّ أن أحفظ ألف بيت من الشعر ، وفي السنة التالية كنت حافظاً لدواوين أبي نواس وابن الرومي والمعري والمعلقات السبع ؛ فضلاً عن الشوقيات، ومسرحيات شوقي ، ومسرحيات

---

(1) . ينظر : نفسه ، حوار مع زياد علي ، العدد الأسبوعي من الفجر الجديد ، ليبيا ، 1974/5/3م ، ص44.

(2) . نفسه ، حوار مع جهاد فاضل ، ص32.

(3) . كان من المفترض أن يقول : وسنّي أربع عشرة سنة لأنه ولد سنة 1940م.

عزيز أباظة ... وفزتُ ذلك العام بجائزة المتفوقين"[1].

وهكذا فقد استطاع في سنّ مبكرة الحصول على جوائز شعرية فأصبح لافتاً للنظر في الإقليم الذي نشأ فيه.

والدليل على تأثره بقدامى الشعراء هو أن الشكل العمودي للنظم الذي استهلّ به بداياته الشعرية ظل راسخ الجذور في شعره ؛ إذ نراه أحياناً يحنّ إليه فينثال على لسانه لا شعورياً في بعض المواقف المحتدمة ، وقد ظل هذا الشكل محافظاً على وجوده ابتداءً من القافية التي رأى فيها أمل قيمة موسيقية لابدّ من الاستفادة منها حتى النهاية ، ووصلها بالوزن بما يدعم علاقات الإنشاء ولوازمه ، ولم يقتصر الأمر على ذلك ، فقد ظلّت القصيدة تنثال بين الحين والحين كلما وجدت الدافع إلى ذلك ، وهو ما نجده في المرثية التي كتبها بمناسبة وفاة طه حسين سنة 1973م بعنوان (لا أبكيه)[2] التي يقول في مطلعها :

مصرُ لا تبدأُ من مصر القريبةْ إنها تبدأ من أحجار "طيبةْ"[3]

(1973م)

وفي قصيدة (طفلتها)[4]التي فازت بالجائزة ، وأتاحت له الوقوف إلى جوار كبار الشعراء في مهرجان الإسكندرية ، تلك القصيدة التي أثنى عليها عبد الحي دياب ووصفها بأنها قصيدة "لاشكّ رائعة في بابها" وهي إحدى القصائد العمودية المتميزة للشاعر ، وقد نشرها في ديوانه (مقتل القمر) بما بعث على كتابتها من رؤية طفلة الحبيبة السابقة بعد خمس سنوات من الوداع.

إلى جانب هذه القصائد هناك قصائد عمودية مخطوطة رفض الشاعر نشرها، وظل مُبقيها طي الكتمان ، فيما عدا المجموعة التي نشرها في ديوانه (مقتل القمر) الذي يمثل شبابه الشعري ، كما كانت له قصائد عمودية نشرها في الصحف والمجلاّت ولم ينشرها في

---

(1) . أحمد الدوسري ، مرجع سابق ، ص21.

(2) . ينظر : جابر عصفور ، ذاكرة للشعر، ص365 ، 366.

(3) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة، ص461.

(4) . ينظر : نفسه ، ص13. إذ نراه قد نظمها . بعد ذلك . في شكلها الشعري الجديد.

ديوان من دواوينه طوال حياته[1].

وفي ديوانه (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) ما يدل على أنه قد توقف كثيراً عند الشاعر العباسي أبي الطيب المتنبي ، حيث نراه قد نسج نصه على منواله حتى تكاد نصوص المتنبي لا تفارق مخيلتنا ، فتارة يعيد بناء نص قديم للمتنبي (التناص) من أجل أن يمارس النص الجديد فعله في الحاضر ، وتارة يستحضر النص القديم نفسه لينتقد به الحاضر، وهو ما نراه في تلك القصيدة الداليّة التي جسّد فيها المتنبي مأساة مصر مع كافور الإخشيدي الذي تنوّعت مواقف المتنبي إزاءه سلباً وإيجاباً[2].

أما الطريق الثاني فهو اطلاعه على دواوين شعراء العصر الحديث ، كحافظ إبراهيم وخليل مطران وعلي محمود طه وإبراهيم ناجي ومحمود حسن إسماعيل الذي ظل على إعجاب به طوال حياته ، وأصبح منتسباً لمدرسة الشعر الحرّ عندما تعرّف على قصائد عبدالرحمن الشرقاوي وصلاح عبدالصبور التي قادته إلى قصائد أحمد عبدالمعطي حجازي، يقول في أحاديثه عندما التقى بأحمد عبدالمعطي حجازي :"كان شعري يومياً أي أنه كانت تغلب عليه الصبغة النثرية ، ولم تكن رؤيتي السياسية مكتملة"[3] فعلّمه حجازي كيف يبحث عن معدن الشعر الذي يعلو على الحياة اليومية ، وكيف يتعمق في السياسة بما يصوغ له رؤيته التي تنشد تحقيق الحريّة والعدل[4].

وقد كانت نشأته الأولى في الصعيد سبباً في تميّز شعره بالقسوة والصلابة ، وربما بعض الخشونة والجفاف ، فشعراء الصعيد يتميزون بالحدة وإدراك التناقض الشديد، ولغتهم صارمة أشبه بالصخر ، حتى عندما يفرّون إلى العاصمة يتملكهم الإحساس بالحذر[5].

---

(1) . ينظر : جابر عصفور ، "أمل دنقل الشاعر العمودي"، مجلة العربي، ص86 ، 87.

(2) . ينظر: أمين مازن ، "عن التجربة الشعرية لأمل دنقل"، مجلة الفصول الأربعة، ليبيا ، عدد 21 ، أبريل 1983م، ص8.

(3) . ينظر : أنس دنقل ، مرجع سابق ، حوار مع وليد شميط ، ص8 ، 9.

(4) . نفسه ، ص9.

(5) . ينظر : أنس دنقل ، مرجع سابق ، حوار مع أماني السيد ، مجلة اليقظة الكويتية، عدد 524 ، أكتوبر 1977م، ص17.

أما عن الخطوة الثانية في طريق البحث عن الشعر فقد اكتشفها عندما رحل . وهو من شعراء الصعيد . إلى القاهرة ليلتحق بالجامعة ، وقادته رحلته مع الشعر للمشاركة في بعض الندوات الأدبية كي يُسمع الآخرين شعره ، ولكنه لم يكن مسموع الصوت، فأحسّ بأن عليه أن يحيا حياة القاهرة الفعلية ، وأن ينصرف عن كتابة الشعر لمدة عامين إلى أن يتمكن من إدراك مشهده المعاصر ، وانطلق يقرأ لمحمود حسن إسماعيل الذي كان الشاعر الأول الذي بهره في مدرسة أبوللو ، وقد كان في الأصل شاعراً صعيدياً من إحدى قرى أسيوط[1].

وقد أبدى الشاعر نفسه اعترافاً بأنه تأثر ببدر شاكر السياب كما تأثر بمحمود حسن إسماعيل من جماعة أبوللو في بداية تأثره بحركة الشعر الحديث ، أما الشاعر الذي كان قريباً من قلبه فهو ت. س. إليوت ، وكذلك لوي أراغون[2].

وفي القاهرة عرف أمل دنقل الشعراء الجدد ، أمثال صلاح عبدالصبور وأحمد عبدالمعطي حجازي وعبدالرحمن الشرقاوي ولويس عوض ، وأخذ ينفتح على عوالم إبداعية مختلفة ، ويقبل على شكل الكتابة الشعرية الجديدة تاركاً الجوانب التقليدية المحافظة التي بدأ بها مؤلفاته الشعرية ، خصوصاً بعد أن اطلع على النماذج الشعرية التي فرضت حضورها في النصف الثاني من الخمسينيات عندما كانت النزعة الرومانسية غالبة على الوجدان الشعري العام ، تلك النماذج التي عرف بها كل من البياتي والسيّاب ونازك الملائكة وبلند الحيدري ، فضلاً عن أدونيس ونزار قباني وخليل حاوي ، والفيتوري وتاج السرّ حسن[3].

وقد كان (أمل) يتحول من القديم إلى الجديد شيئاً فشيئاً ، ولم يكن من الطبيعي أن ينتقل مرّة واحدة ، كما أنه لم يكن ليكتب إلاَّ فيما يُحس أنه قادر على امتلاكه والإضافة فيه ، إلى جانب اقتناعه بأن الشكل الجديد يحمل في طياته موضوعات جديدة تتعدى موضوعات التعبير عن النفس ، فأخذ يكتب في موضوعات من جنس ما كان يكتب فيه رواد الشعر الحر في الخمسينيات عندما كان المذهب الرومانسي سائداً في ذلك الوقت ، واكتشف أن الحداثة ليست شكلاً بل هي مضمون ، وحداثة في الرؤيا ، وبذلك فقد

---

(1) . ينظر : نفسه ، حوار مع وليد شميط ، ص8.

(2) . ينظر : حسن الغرفي ، مرجع سابق ، ص17.

(3) . ينظر : جابر عصفور ، ذاكرة للشعر، ص344.

استطاعت القاهرة أن تضيف إلى ذهنه موضوعات جديدة[1].

وقد كانت قصيدة (راحلة)[*] التي نشرتها مجلة (صوت الشرق) من قصائد الوجدان الفردي ، تعتمد على تفعيلة البحر المتقارب في تدفقها الإيقاعي الذي يلجأ إلى تنويع القافية حسب تنوع دفقات الشعور التي تندفع معها القصيدة منذ البداية على هذا النحو[2]:

أحقاً رحلت .
إلى أين .. يا فتنتي الخالدة ؟
إلى أين .. يا زهرتي الناهدة ؟
إلى عالم زاخر بالضباب ؟
يلفك في عمقه الحالم ؟
فلا تسمعين أنين العتاب
ولا زفرة القلق الواجم ؟
أحقاً رحلت ؟
أحقاً أفلت ؟
فإني هنا في اصطخاب الظنون
ولستُ أصدّق ما قيل عنك
فطيفك يرقص بين الجفون
ونورك خضّب سُهْد العيون
وسحرُك أرْعش دمع الحنين
فلم أر شيئاً .. ولم أسمعِ
ولم تر عيني سوى أدمعي
وقهقهة السخريات الأليمة
يطوفُ صداها بكل الوجوه

---

(1) . ينظر : نفسه ، ص344 : 347.

(*) . لم تُنشر هذه القصيدة في أي ديوان من دواوينه.

(2) . جابر عصفور ، ذاكرة للشعر، ص344 : 347.

وألمح فيها اصفرار النميمة
فأدفنُ سمعي وعيني وقلبي
بمقبرة الصمتِ والاكتئاب
وأصوات رفقتي الغاشمة
تُردِّدُ في نبرة قاتمة
بأنْ قد رَحَلْتِ.

وقد كان رحيل هذه الحبيبة صدمة موجعة له فقال :

رحلت بلا بسمة شافيه
رحلت بلا نظرة حانيه
رحلت بلا شهقة شاجيه
رحلت بلا وقفة في الطريق
لنلقي نشيد الوداع العميق[1].

وقد دفعه ذلك إلى إعلان سخطه وثورته على جمود الأقربين الفكري ، وعلى التقاليد التي يحافظون عليها ، وقد امتدّت هذه الثورة إلى الحبيبة التي انصاعت إليهم ورضخت لما أرادوا ، والملفت للانتباه في هذه الثورة هو محاولة الشاعر الغوص في نفسية هذه الطفلة ، واستبطان مشاعرها اللاهية من منظور الشاعر الغاضب ، ومن تصوير هواجسها ونجواها الذاتية ، على نحو يكشف عن قدرات شعرية استفادت من تجارب الشعراء الكبار.

وبالتمعن في أبيات القصيدة نجد أنها تحمل أنفاس رواد حركة الشعر الحر في استنباط مشاعر المرأة ، فضلاً عن أنها تنطوي على التقاليد الرومانتيكية التي تصوغ المشاعر صياغة مطلقة متمثلة في تقلبها بين الأضداد التي تتمزق ما بين نقائض الحب والكره[2].

ويقول رجاء النقاش عن الشاعر إنه في الفترة التي كرّس فيها وقته للقراءة في أثناء إقامته في الإسكندرية في أوائل الستينيات ، تعرّف على الشاعر اليوناني الكبير (قسطنطين كفافي)، الذي عاش معظم حياته في الإسكندرية ، حيث وُلِد بها سنة 1863م وتوفي بها

---

(1) . ينظر : جابر عصفور ، ذاكرة للشعر، ص350 : 351.

(2) . ينظر : جابر عصفور ، ذاكرة للشعر، ص350 ، 351.

سنة 1933م، وقد اطلع شاعرنا على بعض الترجمات التي قدّمها الشعراء لهذا الشاعر الكبير، فقرأ شعره وتأثر به ، ووجد نفسه فيه ، وتحمّس لطريقته الفنية ، واستخدمها استخداماً دقيقاً في قصائده ، فقد كان كفافي يقيم بناء معظم قصائده على القصص والأساطير اليونانية ، والرومانية ، مما جعل منه واحداً من أكبر شعراء العالم الحديث وقد وجد ذلك صداه في شعر (أمل)، حيث استخدم في أهم قصائده الشخصيات والقصص العربية ليرمز بها إلى تجاربه وأفكاره ومشاعره[1]. ويشير النقاش أيضاً إلى أن الشاعر تأثر بالشاعر السوري الكبير محمد الماغوط في بنائه الفنّي ، وقد بدا هذا التأثر واضحاً في بعض قصائده من حيث الموقف والبناء الشعري ، فكلا الشاعرين تأخذ قصيدته في التصاعد إلى الذروة نفسها تقريباً بالتتابع الشعري نفسه : يبدأ بالتمرد والثورة على تفاصيل الحياة اليومية وما فيها من جزئيات صغيرة ، فالخروج النهائي من زيف المدينة وترهاتها حتى محاولة الإيقاظ الحسّي العنيف للأرض الموات . أما من الناحية الشخصية ، فهناك تقارب شديد بينهما ، فهما يتفقان في إخلاصهما وتفرغهما للفن إلى الحدّ الذي دفع بهما في كثير من الأحوال إلى التشرد والصعلكة مما أدّى إلى تعرضهما إلى متاعب اقتصادية[2].

وقد وجد هذا التأثر صداه في قصيدة (الهجرة إلى الداخل) في ديوان (تعليق على ما حدث)؛ إذ يبدو فيها تأثره بقصيدة الماغوط (المسافر) في ديوان (حزن في ضوء القمر)[3]، يقول الماغوط في قصيدته (المسافر):

بلا أمل .. وبقلبي الذي يخفق كوردة حمراء صغيرة
سأودع أشيائي الحزينة في ليلة ما
بقع الحبر
وآثار الخمرة الباردة على المشمع اللزج
وصمت الشهور الطويلة
والناموس الذي يمص دمي

---

(1) . ينظر : رجاء النقاش ، مرجع سابق ، ص240 ، 241.

(2) . ينظر : نفسه ، ص250 ، 256.

(3) . ينظر : رجاء النقاش ، مرجع سابق ، ص250.

هي أشيائي الحزينة
سأرحل عنها بعيداً .. بعيداً
وراء المدينة الغارقة في مجاري السل والدخان[1].
ويقول أمل في قصيدته (الهجرة إلى الداخل):
أترك كلّ شيء في مكانه
الكتاب ، والقنبلة الموقوتة
وقدح القهوة ، ساخناً
وصيدلية المنزل
وأسطوانة الغناء
والباب .. وعين القطة الياقوتة
أترك كل شيء في مكانه ،
وأعبر الشوارع الضوضاء
مخلفاً خلفي : زحام السوق ..
والنافورة الحمراء
والهياكل الصخريَّة المنحوتة
أخرج للصحراء[2]. (د.ت)

ويبدو لنا هذا التأثر جليّاً في هذه القصيدة ، فأمل دنقل كالنسر يخطف الفكرة أو الصورة من هنا أو هناك ، ثم يعيد صياغتها بطريقته الفنيّة وثقافته الواسعة.

وفيما يخص علاقته بالحركة الأدبية في ليبيا ، فقد عرف أمل الكثير من الشعراء والكتّاب الليبيين ، سواء عن طريق السمع أو القراءة ، فكان من بين الشعراء الذين عرفهم: الشاعر محمد الشلطامي ، والشاعر جيلاني طريبشان ، ولم يتوقف عند ذكره لمعرفته بهم ، بل وأثنى عليهم فقال :" وإذا لم يكن في ليبيا إلاَّ محمد الشلطامي وجيلاني طريبشان لكفى"[3]، وقد أثمرت صداقته بالشعراء الليبيين وعلاقتهم به عن وجود نوع من التأثير في شعرهم ،

---

(1) . نفسه ، ص250 ، 251.

(2) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة، ص237.

(3) . أنس دنقل ، مرجع سابق ، حوار مع زياد علي ، ص45.

وليس معنى ذلك أن الشاعر المتأثر يستنسخ أو يقلد ، بل إن كلاً منهما جزء من حركة واحدة ، كما أنهما يقعان تحت تأثير مناخ ثقافي وفكري واجتماعي واحد ، فضلاً عن أنهما يملكان البواعث نفسها على التجديد ، ومن ثم فإن أهمية هذا التأثير تعتمد بالدرجة الأولى على الثقافة الشخصية والموهبة الفردية لكل منهما عندما يكون هذا التأثير في إطار الثقافة الواحدة[1]؛ نظراً لأن القضايا المعبر عنها واحدة إلى جانب التقارب في الموضوعات وطرق التعبير.

وللتدليل على هذه الظاهرة نعرض نصّاً للشاعر الليبي جيلاني طريبشان تأثر فيه بإحدى قصائد أمل دنقل :

يقول أمل دنقل في قصيدة (لا وقت للبكاء):

الشمس (هذه التي تأتي من الشرق بلا استحياء)
كيف تُرى تمرُّ فوق الضفة الأخرى ..
ولا تجيء مطفأة ؟
والنسمة التي تمر في هبوبها على مخيم الأعداء
كيف تُرى نشمها .. فلا تسد الأنف ؟
أو تحترق الرئة ؟
وهذه الخرائط التي صارت بها سيناء
عبرية الأسماء
كيف نراها .. دون أن يصيبنا العمى ؟[2]. (28 سبتمبر 1970م)

ويقول جيلاني طريبشان في قصيدة (إغفاءة على صدر ولادة):

ونحن لا ندرك أن القمر الوافد من سيناء
مزيفاً خزياً من القواعد التي ينصبها الأعداء
شعاعه خبا[1].

---

(1) . ينظر : عوض محمد الصالح ، الشعر الحديث في ليبيا "دراسة في اتجاهاته وخصائصه"، د.ط ، الإسكندرية، منشأة المعارف ، 2002م، ص74 ، 75.

(2) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة، ص271.

ولم يقتصر هذا التأثير على جيلاني طريبشان وحده ، بل نراه أيضاً في شعر عدد من الشعراء الذين برزوا في بداية السبعينيات أمثال : السنوسي حبيب وعبدالحميد بطاو وعلي الفزاني ؛ ذلك أنهم وجدوا في شعره ما يمكنهم من التعبير عن مشاعرهم الشخصية وتجاربهم الخاصة عن طريق الرمز والإيحاء[2].

أما عن الكتّاب فقد أبدى الشاعر إعجابه بكتابات القاص الليبي الصادق النيهوم، وكتابات يوسف القويري التي قال إنها تدل على مستوى عالٍ من الوعي والثقافة والفن[3].

وهكذا ، فقد كان للمحيطين المكاني والزماني تأثير كبير في تكوين شاعرية هذا الشاعر من حيث الرؤيا الشعرية والبناء الفنّي ؛ مما أكسب شعره حدةً في التعبير، وخصوبةً وعمقاً أبعدته عن الغنائية السهلة التي تقوم على التعبير المباشر عن الآراء والمشاعر والمواقف المختلفة ، فالشاعر ابن بيئته .

---

(1) . ينظر : جيلاني طريبشان ، رؤيا في ممر عام 1974م، ليبيا . تونس ، الدار العربية للكتاب ، 1978م، ص8. نقلاً عن : عوض محمد الصالح ، مرجع سابق ، ص114 .

(2) . ينظر : عوض محمد الصالح ، مرجع سابق ، ص119 .

(3) . ينظر : أنس دنقل ، مرجع سابق ، حوار مع زياد علي ، ص45.

الفصل الثالث

الرمز التراثي

الديني والأدبي

المبحث الأول : الرمز التراثي الديني.

المبحث الثاني : الرمز التراثي الأدبي.

المبحث الأول

الرمز التراثي الديني

1 . القرآن الكريم.

2 . التوراة والإنجيل.

من الرموز التي استهوت الشاعر أمل دنقل . بصفة عامة . الرمز التراثي ، وإن كان التراث العربي دون التراث الغربي أكثر حظّاً في هذا الاستهواء ، ومما يفسر هذا النزوع إلى التراث القومي بحثه المستمر عن أرضية مشتركة بينه وبين المتلقي ، فالميثولوجيا والأساطير الأجنبية غريبة عن القارئ العربي ولا تشكّل لديه خلفية ثقافية ، وقد راهن على تربية الحس القومي والتاريخي لدى المتلقي العربي ، فكان لابدّ من أن يرجع إلى ذلك الزخم الذي يحفل به تراث العرب الأدبي والديني والتاريخي والأسطوري ، وهذا لم يمنعه طبعاً من توظيف التراث الأجنبي كلما كان ذلك ضرورياً[1].

وقد اتخذ شاعرنا من الرمز لبنة أساسية نوعية في بناء القصيدة ، فهو صورة كلية تشيع في مفاصل القصيدة وأجزائها دون أن تبرز معالمها واضحة سافرة ، كما أضفى على الرمز استثنائية وهي أن الرمز لا ينهض بهذه المهمة الكبرى ما لم يكن قائماً في ضمير الأمة ، ولعله انطلق في هذه الرؤيا لدور الفعل الشعري ولأهمية الرمز فيه من ثقافته الواسعة والفنية التي قبسها من تعمقه في الحضارتين العربية والغربية ، ومن قراءاته الكثيرة المتنوعة وإحساسه المرهف ، وشفافيته وحدسه العميق.

وتنبّه الناقد عبدالكريم درويش إلى أهمية الرمز ودوره في بناء قصائد أمل فقال مبرزاً هذه الأهمية :"إن المرء لا يبالغ إذا ما قال إن الرمز يشكّل الماء والدقيق في عجينة دنقل الشعرية"[2].

والشاعر يعمد في كثير من الأحيان إلى الموروث الثقافي مستخدماً عناصره سواء أكانت شخصيات أم أحداثاً أم أقوالاً ليتخذها رموزاً يوظفها في بناء قصيدته ، وليس في الإمكان أن نتصور الأدب المعاصر نبتاً شيطانياً بلا جذور ضاربة في أعماق الزمن ، وكان هذا الإحساس مواكباً لوعي الشاعر المعاصر بأهمية جلب مواقف تراثية لصياغتها من جديد لتحمل المواقف الفكرية والشعورية للشاعر ، فالشعراء "استطاعوا . لأول مرة . أن ينظروا إلى

---

(1) . ينظر : عبدالسلام المساوي ، مرجع سابق ، ص142 ، 143.

(2) . عبدالكريم درويش ، "الرمز القومي والديني لدى الشاعر أمل دنقل"، مجلة البيان ، الكويت ، ع396 ، أغسطس 2003م، ص142.

التراث من بعد مناسب ، وأن يتمثلوه لا صوراً وأشكالاً وقوالب ، بل جوهراً وروحاً ومواقف فأدركوا فيه بذلك أبعاده المعنوية"[1]، وأصبح من حق الشاعر أن يتصرف بالحذف أو الإضافة بهدف حمل مواقفه وما يؤرقه من هموم وقضايا ، ولا تعني الإفادة من التراث النقل الحرفي أو الاقتباس والتضمين والوقوف عند حدود المنقول ، لكنها تعني النفاذ إلى جوهر النصوص التراثية ، والتمثل الواعي لروح هذا التراث ، والوعي الفني بالرموز والمواقف التراثية ، وحسن توظيفها واستثمارها في بناء القصيدة ، بحيث تشيع فيها روح جديدة ، فالتراث بهذا المعنى "ليس تركة جامدة ، ولكنه حياة متجددة"[2]، وتعامل الفنان معه كتعامل النحات بالخامة والرسام باللون ، وهنا نتساءل إلى أي حدّ امتلك أمل دنقل تراثه ، وليس العكس ؟ وإلى أي مدى استطاع أن يطوّع هذا التراث للتعبير عن مواقفه الفكرية ، وما يؤرقه من هموم وآلام ؟

وللإجابة على هذين السؤالين يجدر بنا أن نبدأ باستقراء شعره الذي يستقي بعض عناصره من الينابيع التراثية ، وقد توزعت هذه الينابيع عنده بين الروافد الدينية والتاريخية والأدبية ، والشخصيات الإنسانية والمرويات الأسطورية والحكايات الشعبية ، وسوف نتوقف عند كل منها :

الرمز التراثي الديني :

أقبل أمل دنقل على هذا اللون من التراث علاًّ بعد نهل ، فأثّر تأثيراً واسعاً في أشعاره ، فكان من مصادره في هذا اللون من التراث "القرآن الكريم" والتوراة "العهد القديم" والإنجيل "العهد الجديد".

أولاً . القرآن الكريم :

تطرّق الشاعر إلى النص القرآني وجعله بما يشمله من المفردات والآيات والسور وأساليب البيان والجو القصصي مصدر إبداعه الشعري .

---

(1) . عز الدين إسماعيل ، مرجع سابق ، ص28.

(2) . صلاح عبدالصبور ، حياتي في الشعر ، ص157.

واستلهامه للقرآن يتنوّع بين الشكل أو اللغة ، وبين المضمون أو الأفكار والمعاني والمواقف .

1 . الشكل :

وقد ظهرت فيه ثلاثة مستويات هي :

أ . اقتباس المفردات والعبارات :

ويُعد هذا النوع من أنواع التناص القرآني عند الشاعر ، ويكون من وراء هذه المفردات والعبارات دلالات واسعة ، وقد تستدعي آية كاملة أو آيات كثيرة ، ولابدَّ من تناول ذلك في إطار دراسة القصيدة باعتبارها مصدر البحث ، فنقسّم الكلام على أساس ما جاء فيها[1].

يقول الشاعر :

نقشّر التفاح بالسكين

ونسأل الله "القروض الحسنة"![2] (د.ت)

يشير السطر الأول إلى خطيئة آدم في الجنة وهي أكله وزوجه من شجرة التفاح بعد إغواء الشيطان لهما ، ويسقط الشاعر هذا العمل وكيفية القيام به بشكل مغاير على الضمير "نحن" في قوله "نقشر" فيوحي بذلك إلى تكثيف العمل وتشديده ، فإذا كان القضم ذنباً أكبر عقباه الطرد من الجنة فما هو الحال بالنسبة للقشر بالسكين ، فهو جريمة كبرى لا تُحمد عقباها ، ولاشكّ في أنه يرمز بذلك إلى التهاون في حماية الوطن واللامبالاة في الدفاع عنه ضد العدو الغاصب ، وهم مع ذلك يرجون العفو والمغفرة من الله .

ويمارس الشاعر هذا التغيير في أصل القصة في أماكن أخرى من قصائده ؛ إذ

---

(1) . ينظر : عبدالعاطي كيوان ، التناص القرآني في شعر أمل دنقل ، ط1 ، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ، 1998م، ص105.

(2) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، من قصيدة "خطاب تاريخي على قبر صلاح الدين"، ص429.

يستدعي الحبيبة مكان حواء ، ويغير التفاحة الواحدة إلى عنقود من التفاح في قصيدة (براءة)، وذلك لتهويل الإثم في النموذج السابق ، ويخدم السياق الجديد للقصة "الدلالة المستهدفة من النص الشعري"، يقول الشاعر في ذلك :

أحس خطيئة الماضي تعرّت بين كفيكِ
وعنقوداً من التفاح في عينين خضراوين
أأنسى رحلة الآثام في عينين فردوسين؟[1] (د.ت)

وفي قصيدة (سفر ألف دال) يستثمر الشاعر هذه التفاحة ، ويحفظ دلالة التحريم وعقوبة الطرد التي تحملها ، لكنه يغير مكان حدوث الفعل كما يغير القائمين به وكيفية قيامهم ، فالشخصيات التي تقوم بالفعل هنا هي الأجنّة التي ترفض التكوين داخل الرحم وترفض الخروج ، وهي في "جنة البؤس"؛ إذ يقول :

يا أبانا الذي صار في الصيدليات والعُلب العازلة
نجِّنا من يد (القابلة)
نجِّنا ، حين نقضم . في جنة البؤس . تفاحة العربات
وثيابَ الخروجْ !![2] (د.ت)

وأما في السطر الثاني من النموذج الأول فيستخدم عبارة "القروض الحسنة" التي قد تكررت في آيات مختلفة من القرآن ، وبما أن الشاعر أشار قبلها إلى ذنب آدم فهي تتناسب مع قوله تعالى :﴿ لَئِنْ أَقَمْتُمُ الصَّلاةَ وَآتَيْتُمُ الزَّكَاةَ وَآمَنْتُمْ بِرُسُلِي وَعَزَّرْتُمُوهُمْ وَأَقْرَضْتُمُ اللَّهَ قَرْضاً حَسَناً لأُكَفِّرَنَّ عَنْكُمْ سَيِّئَاتِكُمْ وَلأُدْخِلَنَّكُمْ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الأَنْهَارُ...﴾[3]. ففي هذه الآية يتحدث البارئ عن القرض الحسن ، ويواصل الآية بالحديث عن مضاعفة هذا القرض الحسن وغفران الخطايا والتكفير عن السيئات.

وقد وردت هذه العبارة "قرضاً حسناً" في المواضع التالية من القرآن الكريم :

---

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، من قصيدة "خطاب تاريخي على قبر صلاح الدين"، ص9.

(2) . نفسه ، ص306.

(3) . المائدة ، الآية 12.

(البقرة/245، الحديد/11، 18، التغابن/17، المزمل/20)، والمعنى فيها هو "إيتاء الزكاة وإخراج الصدقات والإنفاق في سبيل الله ، ويشبه الله ذلك كله بالقرض الذي يعود للمقرض أضعافاً مضاعفة"[1]، أما عند الشاعر فهي تلك القروض التي تقدمها الدول الأجنبية لمصر ، وهي بالطبع ليست حسنة لأنها قروض ربوية ، وهو معنى مخالف ومعارض للمعنى القرآني كما تقول الدكتورة إخلاص فخري عمارة ، إلاَّ أنها تلتمس له العذر في ذلك وهو أنه أراد إحداث نوع من المفارقة الصارخة ليبين ما وصل إليه حال الوطن من الضعف والتأخر ، ويحتمل أنه قصد المعنى القرآني فيؤول على أنه صرنا من العوز والحاجة نسأل الصدقات ونستحق الزكاة[2]. ولكن يبدو أن رأيها بعيد كل البعد عمّا يريد الشاعر قوله ؛ لأن الشاعر قصد الله عزّ وجلّ في سؤاله ، وهي ترى أن الدول الأجنبية هي التي تقدم القروض[3].

ولا نشكّ في أن الشاعر قصد بهذا الاقتباس من الآيات القرآنية تذكير العرب بأخطائهم ومدى توغلهم فيها والنقائص والعيوب ، وأنهم يعيشون نوعاً من التناقض ، يخطئون ويأملون في التقدم والرقي .

وفي قصيدة (الهجرة إلى الداخل) يقول :

أبحث عن مدينتي
يا إرم العمادْ[4] (د.ت)

وهو استلهام موفق ، فقد استخدم اسم المدينة القديمة (إرم ذات العماد) في مجال دلالي قريب ومماثل لما ورد في قوله تعالى :﴿ أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ . إِرَمَ ذَاتِ الْعِمَادِ﴾[5]، وقد اتخذ من إرم رمزاً لمدينة القاهرة أو مصر التي أضاعها القائمون على الجيش إبّان حرب يونيو 1967م بغفلتهم ، ويقيس ذلك على ما فعله قوم عاد من إضاعة مدينة إرم

---

(1) . ينظر : إخلاص فخري عمارة ، استلهام القرآن في شعر أمل ، ط1 ، د.ب ، دار الأمين ، 1997م، ص93.

(2) . نفسه ، الموضع نفسه.

(3) . ينظر : الصفحة السابقة ، حيث فسّرت ما يريد الشاعر قوله ، والله أعلم.

(4) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص239.

(5) . الفجر ، الآيتان 6 ، 7.

عندما عصوا أمر ربهم بظلمهم وطغيانهم[1].

وفي قصيدة (الخيول) يقول :

اركضي أو قفي الآن أيتها الخيل :

لست المغيرات صبحاً

ولا العاديات .كما قيل . ضبحاً[2] (1981 . 1982م)

هنا يقتبس الشاعر نصاً بعينه لولا إقحام عبارة "كما قيل" التي أوقعته في خطأ جسيم وكأنه يثير نوعاً من الشك في الحقيقة التي أكدها القرآن ، أو أنه يعارض بذلك ما عليه المؤمنون من إيمان بصلاح القرآن في كل زمان ومكان.

ولعلّ الظروف التي كتب فيها هذه القصيدة كانت سبباً في إضفاء هذه الصفات على الخيول ، فقد كتبها وهو يعاني من المرض الذي شاركه في كتابة معظم قصائده ، وكان ذلك عقب توقيع اتفاقية السلام مع إسرائيل ، فتغيّر في نظره كل شيء حتى الخيول، فقد فقدت الجرأة والقوة والعدو السريع والوثب المنطلق ،كما تغيرت مهامها من خوض المعارك وفتح البلدان ، فأصبحت جبانة مدجنة مسيّرة ، فاستعان على خلع صفاتها القديمة وإلباسها الصفات الجديدة بالقرآن الذي وصفها أصدق وصف[3] فقال : ﴿وَالْعَادِيَاتِ ضَبْحاً . فَالْمُورِيَاتِ قَدْحاً . فَالْمُغِيرَاتِ صُبْحاً . فَأَثَرْنَ بِهِ نَقْعاً . فَوَسَطْنَ بِهِ جَمْعاً﴾[4].

وقد فسّر ابن كثير ﴿ وَالْعَادِيَاتِ ضَبْحاً ﴾ بأن الله تعالى يقسم بالخيل إذا "أجريت في سبيله فعدت وضبحت ، وهو الصوت الذي يُسمع من الفرس حين تعدو، ﴿فَالْمُورِيَاتِ قَدْحاً﴾ يعني اصطكاك نعالها للصخر فتقدح منه النار ، ﴿فَالْمُغِيرَاتِ صُبْحاً﴾ يعني الإغارة وقت الصباح كما كان رسول الله ﷺ يغير صباحاً ، وقوله تعالى :﴿ فَأَثَرْنَ بِهِ نَقْعاً ﴾ يعني

---

(1) . ينظر : إخلاص فخري عمارة ، مرجع سابق ، ص71.

(2) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص417.

(3) . ينظر : إخلاص فخري عمارة ، مرجع سابق ، ص89.

(4) . العاديات ، الآيات 1 . 5.

غباراً في مكان معترك الخيول ، ﴿فَوَسَطْنَ بِهِ جَمْعاً﴾ أي توسط ذلك المكان كلهن جمع"[1].

وإضافة إلى الخطأ السابق الذي وقع فيه الشاعر من إقحام عبارة "كما قيل" الذي يتنافى مع ما يجب من أدب الحديث عن الله سبحانه وتعالى وعن القرآن ، يضيف إلى ذلك خطأ آخر بتقديمه الآية الثالثة على الأولى ، فالواقع والمنطق هو ما أورده الترتيب القرآني للآيات ، فالخيل تعدو أولاً ثم تحدث الصوت الذي يُعرف بالضبح ، ثم تقدح الحصى بسنابكها في عدوها السريع ، ثم تغير على العدو مع بواكير الصباح.

والخطأ الثالث يتمثل في فهمه للآيات الكريمة على أنها وصف للخيل عامةً ، ثم ينفي عنها هذه الصفات في الوقت الحاضر ، مع أن الآيات تصف خيل المؤمنين المجاهدين حين تغير على المشركين والكفار . وقد يكون الشاعر على صواب إذا كان "يقصد خيل المسلمين أو العرب في العصر الحديث ، ويكون الاقتباس من القرآن صحيحاً إذا وضعنا في الاعتبار ما حدث إبان حرب أكتوبر من (مسألة الثغرة) وتراجع الجيش المصري وتوقفه عند حد لا يتجاوزه ، وهو في قمة الانتصارات والتقدم"[2]؛ إذ نفهم من ذلك أنه يقارن ما بين ماضي الخيول الأصيلة رمز الفتوحات العربية وحاضرها الذي أصبح مهيناً.

فمن شروط استلهام القرآن الكريم والاقتباس منه أن يلتزم المقتبس "بمعنى اللفظ القرآني حسب السياق الذي ورد فيه فلا نعزله عن سياقه ونلتمس له دلالات ومعاني أخرى يتسع لها إذا كان مفرداً مستقلاً ، وإنما يتحتم إذا اقتبسنا أحد ألفاظ الكتاب العزيز أن نحافظ على دلالته المناسبة لموضعه من الآية والسورة ، وأن نورده في موقف مشابه وموافق لتلك الدلالة"[3].

ب . الجمل والعبارات الكاملة :

وتحتوي على ما اقتبسه أمل دنقل من الجمل والآيات القرآنية مباشرة أو بالتغيير فيها

---

(1) . عماد الدين ، أبو الفداء إسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي ، تفسير القرآن العظيم ، ج4 ، د.ط ، د.ب، طبع بدار إحياء الكتب العربية ، د.ت ، ص541.

(2) . ينظر : إخلاص فخري عمارة ، مرجع سابق ، ص90.

(3) . ينظر : نفسه ، ص35.

، ففي قصيدة (لا وقت للبكاء) التي رثى فيها زعيم العرب (جمال عبدالناصر) يقول:

(والتين والزيتون

وطور سنين ، وهذا البلد) المحزون[1] (28 سبتمبر 1970م)

وكان استخدامه للقَسَم الأول بعد سطور يتحدث فيها عن شجرة الدرّ حين كتمت موت (الملك الصالح نجم الدين) حتى لا تتضعضع صفوف الجند الذين يقاتلون الصليبيين ، وفعلاً انتصرت مصر وأسرت (لويس التاسع) في دار (ابن لقمان) بالمنصورة[2]، يقول :

لقد رأيت يومها : سفائن الإفرنج

تغوص تحت الموج

وملك الإفرنج

يغوص تحت السرج

وراية الإفرنج

تغوص ، والأقدام تفري وجهها المعوج[3]

استلهم الشاعر آيات سورة التين فأورد الآيتين الأولى والثانية بالنص ، ثم غير كلمة (الأمين) إلى المحزون ؛ ليرمز بها إلى حالة مصر في ذلك الوقت ، إذ كانت يومها محزونة باكية فجعت بموت زعيمها وباعث نهضتها ، بل زعيم الأمة العربية كلها (جمال عبدالناصر)، واستخدامه للقسم القرآني في الآية الثانية (طور سنين) الذي يحوي مكاناً عزيزاً في مصر يغتصبه العدو أكسب أسلوبه قوة في التعبير وأضفى عليه حرارة الصدق وعمق التأثير[4]، ثم يعيد القَسَم الوارد في السورة في نهاية القصيدة ، ويكمل بعده :

لقد رأيت ليلة الثامن والعشرين

من سبتمبر الحزين

---

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص273.

(2) . ينظر : إخلاص فخري عمارة ، مرجع سابق ، ص75.

(3) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص273.

(4) . ينظر : إخلاص فخري عمارة ، مرجع سابق ، ص75.

رأيت في هتاف شعبي الجريح
(رأيت خلف الصورة)
وجهك .. يا منصورة ،
وجه لويس التاسع المأسور في يدي صبيح[1] (28 سبتمبر 1970م)

وهو هنا يؤكد حلماً أو رؤيا ، والقسم يلعب دور المحفز للهمم ببعث الروح وتأجيج الحماس وإثارة النخوة في نفوس أبناء الشعب المصري[2]، نستشف ذلك من قوله:

رأيت في صبيحة الأول من تشرين
جندك .. يا حطين
يبكون ،
لا يدرون
أن كل واحد من الماشين
فيه .. صلاح الدين![3] (28 سبتمبر 1970م)

ومن المعروف لغوياً أن أسلوب القسم يؤتى به للتأكيد وقوة الحسم ، ومما زاد هذا القسم قوةً وتأثيراً أن الشاعر اقتبس الصياغة القرآنية كما هي ، فأقسم به الله سبحانه ليحقق من وراء ذلك مبتغاه[4].

وفي قصيدة (سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس) يقول :
وعجوز هي القدس (يشتعل الرأس شيباً)[5] (د.ت)

فقد أتى بنص العبارة من قوله تعالى :﴿ قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْباً وَلَمْ أَكُنْ بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيّاً﴾[6]، وهو اقتباس ناجح لم يغير فيه مضمون الآية، ولكنه

---

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص274.
(2) . ينظر : إخلاص فخري عمارة ، مرجع سابق ، ص76.
(3) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص274.
(4) . ينظر : إخلاص فخري عمارة ، مرجع سابق ، ص76.
(5) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص297.
(6) . مريم ، الآية 4.

غير فيه زمن الفعل من ماضٍ إلى مضارع ، فاشتعال الرأس بالشيب يرمز إلى تقدم العمر بمرور الزمن ، وقد أسقط الشاعر هذا المعنى على مدينة القدس التي تشتعل شيباً من شدة الأهوال التي تعرضت ومازالت تتعرض لها تحت وطأة المستوطنين اليهود ، فكأنما هي عجوز اشتعل رأسها بالشيب لما أصابها من نوائب الدهر[1].

جـ. تمثل النظم القرآني أو النسق الأسلوبي :

ففي قصيدة (صلاة) يقوم الشاعر بتوظيف بعض المعطيات الموسيقية والبلاغية والمفردات والجمل والمفاهيم السائدة في سورتي (العصر) و(المؤمنون)، أي أنه تمثل بالأسلوب القرآني في بناء جمله وصياغة عباراته ، وهو ما يعرف بـ"النظم"[2] يقول الشاعر:

تفرَّدتَ وحدك باليسر .. إن اليمين لفي الخُسر.
أما اليسارُ ففي العُسر .. إلاَّ الذين يُماشون.
إلاَّ الذين يعيشون يَخْشُونَ بالصحف المشتراةِ
العيون فيعشون . إلاَّ الذين يَشُون . وإلاَّ
الذين يُوَشُّون ياقات قمصانهم برباط السكوت![3] (د.ت)

فإلى جانب الحلية الموسيقية التي أثرى بها الشاعر هذا المقطع من خلال الجناس في (اليسر ، والخسر ، والعسر) من جهة ، و(يماشون ، ويعيشون ، ويخشون ، ويعشون ، ويَشُون ، ويُوَشُّون) من جهة أخرى ، إلى جانب ذلك نراه يقصد إلى تصوير بعد اجتماعي بأسلوب جارح وساخر يسخر فيه من سلوك الذين آثروا السكوت وعدم الخوض في المغامرات السياسية والمعارضة ؛ ويعبّر عن التعددية الحزبية في مصر آنذاك وعن فقدانها بتفرّد الأب . رمز السلطة الحاكمة . باليسر ، ويندد بما فعله من تضييق الخناق على الحركات السياسية أدت إلى جعل الآخرين في الخسر والعسر ، ويدين من يؤيدون ذلك بسكوتهم من

---

(1) . ينظر : إخلاص فخري عمارة ، مرجع سابق ، ص82.

(2) . ينظر : نفسه ، ص77.

(3) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص278.

أجل العيش ولا يفعلون إلا المماشاة[1].

2 . المضمون :

وفيه ثلاثة مستويات ، هي :

أ . استيحاء مضمون قصة قرآنية كاملة :

وقد تمثل ذلك في قصيدة (مقابلة خاصة مع ابن نوح)، حيث يستدعي الشاعر قصة نوح . عليه السلام . مستلهماً الجو القصصي لهذه القصة ليتمكن من إنتاج دلالته الشعرية ، وقد تمثل ذلك في الآيات (25 . 48) من سورة هود بالتحديد آيات (41 . 43) منها، فقد تأثر الشاعر في نظم هذه القصيدة بقصة الطوفان الذي يرمز لتطهير الأرض من الذنوب والآثام والأخطاء البشرية[2]، غير أن مضمون القصيدة مغاير لمضمون القصة القرآنية ، فالشاعر يجعل من قصيدته مرآة ينعكس فيها مدلول الطوفان وقصة نوح . عليه السلام . وابنه ، فتقلب المرآة كل المفاهيم والمدلولات التي جاءت في أصل القصة، ففي هذه القصيدة قام الشاعر بتحوير الحدث القرآني تحويراً موضوعياً ليكتسب الحدث معنىً جديداً ، فأخرج ابن نوح من مقام العصيان إلى مقام المناضل المدافع عن الوطن ووضع المؤمنين الناجين في السفينة في مقام الجبناء الهاربين ؛ وهذه مخالفة واضحة لما جاء في القرآن الكريم ولما استقر في وجدان المتلقي ، يقول الشاعر :

جاء طوفان نوح
❋ ❋ ❋
المدينة تغرق شيئاً فشيئاً
تفرُّ العصافير
والماء يعلو
على درجات البيوت . الحوانيت . مبنى البريد . البنوك ، التماثيل

---

(1) . ينظر : صفر عزتي ، مرجع سابق ، ص292.

(2) . ينظر : إخلاص فخري عمارة ، مرجع سابق ، ص95.

(أجدادنا الخالدين) . المعابد . أجولة القمح . مستشفيات الولادة . بوابة السجن . دار الولاية .

أروقة الثكنات الحصينة

العصافير تحلو ..

رويداً ..

رويداً ..

ويطفو الإوزُّ على الماء ،

يطفو الأثاث ..

ولعبة طفل

وشهقة أمّ حزينة

الصبايا يلوحن فوق السطوح![1] (1976م)

وهو هنا يتحدث عما خلفه الطوفان من دمار وغرق مستدعياً بذلك قوله تعالى :﴿ وَقَالَ ارْكَبُوا فِيهَا بِسْمِ اللَّهِ مَجْرَاهَا وَمُرْسَاهَا إِنَّ رَبِّي لَغَفُورٌ رَحِيمٌ . وَهِيَ تَجْرِي بِهِمْ فِي مَوْجٍ كَالْجِبَالِ وَنَادَى نُوحٌ ابْنَهُ وَكَانَ فِي مَعْزِلٍ يَا بُنَيَّ ارْكَبْ مَعَنَا وَلا تَكُنْ مَعَ الْكَافِرِينَ . قَالَ سَآوِي إِلَى جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاءِ قَالَ لا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلاَّ مَنْ رَحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ﴾[2]، مما ساعد في إنتاج دلالته الشعرية دون أن يخالف السياق القرآني ، فالدال واحد وهو الغرق الذي أصاب قوم نوح في الماضي، وها هو ذا يتكرر الآن بصورته مع هؤلاء[3].

ثم ينتقل الشاعر إلى الحديث عن السفينة وركابها قائلاً :

جاء طوفان نوح

هاهم "الحكماءُ" يفرون نحو السفينة

المغنّون . سائس خيل الأمير . المرابون .

---

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص423 ، 424.

(2) . هود ، الآيات 41 . 43.

(3) . ينظر : عبدالعاطي كيوان ، مرجع سابق ، ص106 ، 107.

قاضي القضاة

(.. ومملوكه !) .

حامل السيف . راقصةُ المعبدِ

(ابتهجت عندما انتشلت شعرها المستعار)

جُباةُ الضرائب . مستوردو شحنات السلاح .

عشيقُ الأميرة في سمته الأنثوي الصبوحْ !

جاء طوفان نوح

هاهم الجبناء يفرون نحو السفينة[1] (1976م)

ورفض ابن نوح . الشاعر الذي تقمص شخصية ابن نوح . ركوب السفينة ، وبقي مع شباب المدينة الوطنيين يتحدى الدمار :

يُلجمون جواد المياه الجَمُوحْ

ينقلون المياه على الكتفين .

ويستبقون الزمن

يبتنون سدود الحجارة

علهم ينقذون مهد الصبا والحضارة

علهم ينقذون .. الوطن ![2] (1976م)

وعندما نصحه أبوه نوح بركوب السفينة لينجو من الغرق رفض ذلك قائلاً إنهم سيظلون :

نتحدّى الدمارَ ..

ونأوي إلى جبل لا يموتُ

(يسمُّونه الشعب !)

نأبى الفرار

ونأبى النزوح ![1] (1976م)

---

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص424.

(2) . نفسه ، ص425.

لقد ظهر ابن نوح . الشخصية التي استنكرها التاريخ على مرّ العصور . في لباس المجد والعزة ، فهو محب لوطنه متشدد لا يترك أرضه ووطنه حتى بعد مجيء الطوفان الذي يدمّر كل شيء في المدينة ؛ لأنه يتحدى الدمار ويحب الشعب ويلجأ إليه لا إلى الجبل ؛ لأن الشعب هو الجبل الذي لا يموت ، فهو يأبى الفرار ويقول لا للسفينة وصاحبها الذي يدعو إلى الفرار مع الحكماء.

ثم يفاجئنا الشاعر بقوله عن هذا الوطني ورفاقه من شباب المدينة :

يرقد . الآن . فوق بقايا المدينة

وردة من عطنْ[2] (1976م)

وكما يُلاحظ فإن هناك تناقضاً حاداً بين ما جاء في القرآن الكريم . وهو الحق . وبين ما يقوله الشاعر ، فالطوفان الذي يتحدث عنه الشاعر في القصيدة يناقض الطوفان الذي تحدث عنه القرآن الكريم ؛ إذ هو في القرآن عقاب الله لقوم نوح بسبب كفرهم وتكذيبهم إياه بعد أن دعاهم ألف سنة إلاَّ خمسين فدعا الله : ﴿ قَالَ رَبِّ إِنَّ قَوْمِي كَذَّبُونِ . فَافْتَحْ بَيْنِي وَبَيْنَهُمْ فَتْحاً وَنَجِّنِي وَمَنْ مَعِيَ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ﴾[3]. وكان هدفه تطهير الأرض من الكافرين ، قال تعالى :﴿ وَقَالَ نُوحٌ رَبِّ لا تَذَرْ عَلَى الأَرْضِ مِنَ الْكَافِرِينَ دَيَّاراً . إِنَّكَ إِنْ تَذَرْهُمْ يُضِلُّوا عِبَادَكَ وَلا يَلِدُوا إِلاَّ فَاجِراً كَفَّاراً﴾[4].

أما عند الشاعر فهو كارثة تحيق بالوطن فتغرق مظاهر الحضارة وتفزع المخلوقات، والسفينة .كما جاء في القرآن . هي وسيلة المؤمنين للنجاة من الغرق ، لكنها عند الشاعر كانت وسيلة للفرار ، فرار الحكام ، والخونة ، والمسؤولين الفاسدين من الوطن بعد أن أغرقوه بالطوفان ، بينما كان ركاب سفينة نوح . عليه السلام . هم المؤمنون الذين صدقوا رسالته وهم الخيّرون الشرفاء الذين سوف يشكّلون حياة جديدة يحياها المؤمنون بالرسالة بعد أن يطهر الطوفان الأرض من عفن الكفار وفسادهم ، قال تعالى :﴿ فَأَنْجَيْنَاهُ وَمَنْ مَعَهُ فِي الْفُلْكِ

---

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص426.

(2) . السابق ، الموضع نفسه.

(3) . الشعراء ، الآيات 117 ، 118.

(4) . نوح ، الآيات 26 ، 27.

الْمَشْحُونِ﴾[1].

والعنصر الثالث في القصة القرآنية هو (ابن نوح) الذي عصى أمر أبيه فلم يركب معه وكفر برسالته ، أما في القصيدة فهو أحد شباب الوطن الذين يحاولون إنقاذه من الطوفان.

أما الجبل الذي آوى إليه (ابن نوح) ليعصمه من الماء فهو مجرد مكان لا حول له ولا قوة ، لم يُنجِّ الكافرين العاصين لأمر الله ونبيّه من الغرق ، قال تعالى :﴿ قَالَ سَآوِي إِلَى جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاءِ قَالَ لا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلاَّ مَنْ رَحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ﴾[2].

وقد اتخذ الشاعر من الجبل رمزاً للشعب لِمَا له من قوة هائلة مؤثرة تقف في مواجهة الحكام ، تقومهم وتصلح من شأنهم أو تطيح بهم وتتحرر من ظلمهم[3]، يقول:

ونأوي إلى جبل لا يموتُ

(يسمُّونه الشعب !)

نأبى الفرار[4] (1976م)

أما عن الغارقين في الطوفان فيما أنزله الحق تبارك وتعالى فهم المكذبون بدعوة نوح . عليه السلام . قال تعالى :﴿ وَقَوْمَ نُوحٍ لَمَّا كَذَّبُوا الرُّسُلَ أَغْرَقْنَاهُمْ وَجَعَلْنَاهُمْ لِلنَّاسِ آيَةً وَأَعْتَدْنَا لِلظَّالِمِينَ عَذَاباً أَلِيماً﴾[5].

وقد تحول هؤلاء عند الشاعر إلى شرفاء وطنيين فيقول فيهم :

ينقلون المياه على الكتفين.

ويستبقون الزمن

يبتنون سدود الحجارة

---

(1) . الشعراء ، الآية 119.

(2) . هود ، الآية 43.

(3) . ينظر : إخلاص فخري عمارة ، مرجع سابق ، ص100 : 105.

(4) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص426.

(5) . الفرقان ، الآية 37.

علهم ينقذون مهد الصبا والحضارةِ

علهم ينقذون .. الوطن![1] (1976م)

ونوح . عليه السلام . النبيّ الذي أمره الحق تبارك وتعالى أن يصنع السفينة لينقذ المؤمنين من خطر الطوفان الذي أغرق الكافرين المكذبين ، فاستجاب لأمره وتخلّى عن ابنه الكافر امتثالاً لأمر الله جلّ وعلا .

وقد اتخذه الشاعر هنا رمزاً للحاكم الفاسد . سيد الفلك . الذي حمل أولئك الجبناء والخونة على ظهر سفينته[2]، يقول :

صاح بي سيدُ الفلك . قبل حلول

السكينهْ

"انْجُ من بلدٍ .. لم تَعُدْ فيه روح"[3] (1976م)

وتذكر زوجة الشاعر أنه كتبها سنة 1976م[4]، وهي الفترة التي وقعت فيها اتفاقية (كامب ديفيد) وطبقت سياسة الانفتاح الاقتصادي التي اعتبرها الشاعر مع اتفاقية السلام طوفاناً أغرق الوطن وهدّد حضارته وتراثه.

وبذا يجعل الشاعر هذه القصة القرآنية في خدمة المفاهيم المعاصرة ، بل ويجعل مغزى القصة معاصراً ليخدم ما يهدف إليه هو من الوطنية ، والتنديد بمن ساقوا الوطن والشعب إلى الدمار والخراب .

وعلى الرغم من نجاح الشاعر في التعبير بالتراث الديني عن الحاضر فإنه أخطأ ولم يضع في حسبانه أن هناك فرقاً بين التراث الديني والنص القرآني المنزّه الذي لا يأتيه الباطل ، "ففي حالة النص القرآني يجب أن نلتزم بمفاهيمه وحقائقه وأن نتخير من آيات القرآن الحكيم ما يتفق مضمونه مع المضامين التي نود التعبير عنها ، ومن الخطل[5]وسوء التصرف أن نتخير

---

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص425.

(2) . ينظر : إخلاص فخري عمارة ، مرجع سابق ، ص107.

(3) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص425.

(4) . ينظر : عبلة الرويني ، الجنوبي ، ص61.

(5) . الخَطَل : الكلام الفاسد الكثير المضطرب . ينظر : جمال الدين بن منظور ، مصدر سابق ، مادة (خطل).

نصّاً قرآنياً ثم نخالفه مهما كانت مبررات المخالفة"[1].

ويعقب الدكتور جابر قميحة على هذه المخالفة أو المناقضة قائلاً :"واختيار هذه الرموز لا يحقق ما رمزت إليه والهدف الذي توخاه الشاعر ؛ لأن مناقضة المفهوم القرآني ليس لها ما يبررها ، بل إنه يضعف[2]من كيان هذه الرموز في وضعها الجديد"[3].

ولا شك أنه يقصد ضعف تلك الرموز التي استخدمها الشاعر في القصيدة وليس الرمز القرآني فهو "باقٍ بمفهومه الصادق الصحيح الذي ترسخ في وجدان المسلمين جميعاً"[4].

وقد علّقت الدكتورة إخلاص فخري عمارة على قوله :"لأن مناقضة النص القرآني ليس لها ما يبررها" بأنه تعبير خاطئ ، فليس هناك ما يبرر لأي إنسان أن يناقض النص القرآني مهما كان المبرر قوياً ، كما تشير إلى أن الشاعر قد أخطأ في اختيار الوعاء ـ الرمز ـ الذي يحمله مضامينه ، فجاء برمز لا يعبّر عما أراد ، وغير في ملامحه مما أدى إلى هدم ما استقرَّ في وجدان القارئ ، بل إنه أساء بذلك إلى الدين والعقيدة ، وخالف النص الإلهي المقدس ، فأساء بذلك إلى قصيدته وجعلها تؤدي من المعاني ما لم يقصد إليه ، فعلى الرغم من مناقضته لمضمون القصة القرآنية فإنه لم يحقق أية نتائج إيجابية ، ولم يقدم لنا شيئاً نقتنع به فنّيّاً ، بل إنه قتل قصيدته بالنهاية التي وضعها لها من موت الوطنيين الشرفاء وزعيمهم ـ ابن نوح الشاعر الغيور على وطنه ـ فطفت جثثهم على سطح مياه الطوفان وفاحت منها رائحة العفن ، ولم يتضح لنا ما أراد من مخالفته للنص القرآني[5].

ومما لاشكَّ فيه أن مضمون القصة القرآنية حقيقة ثابتة ولم يكن الشاعر يثبتها ، غير أنه حاول قلب مضامينها والتمثيل بها على أحوال واقعه المعيش وأوضاعه ؛ ليثبت لنا من خلالها حقيقة معاصرة وهي أن الموازين قد انقلبت رأساً على عقب ، وذلك بإبداله لدور

---

(1) . إخلاص فخري عمارة ، مرجع سابق ، ص109.

(2) . أخطأ في إقحام حرف الجر (مِن) بعد الفعل (يضعف) ولا حاجة لذلك ؛ لأن الفعل (أضعف) يتعدّى لمفعوله بنفسه.

(3) . جابر قميحة ، مرجع سابق ، ص231.

(4) . إخلاص فخري عمارة ، مرجع سابق ، ص112.

(5) . إخلاص فخري عمارة ، مرجع سابق ، ص111 : 114.

الشخصية الذي اختاره لها بدورها الحقيقي ، ولعلّه يقصد بذلك ما عليه الحال من فساد في الحكم ونضال الشعوب وتضحيتها في سبيل تحرير أرضها.

ب . استدعاء شخصيات قرآنية واتخاذها رمزاً لشخصيات معاصرة :

وهو ما نلاحظه في قصيدة (كلمات سبارتاكوس الأخيرة) التي اتخذ الشاعر من شخصية الشيطان فيها رمزاً للعبد الثائر (سبارتاكوس) فخرج بذلك من نطاق عالمه المحدود إلى عالم أرحب ، هو العالم الإنساني كله ، فيقول تحت عنوان (مزج أول):

المجد للشيطان .. معبود الرياحْ
من قال "لا" في وجه من قالوا "نعمْ"
من علَّم الإنسان تمزيق العدمْ
من قال "لا".. فلم يَمُتْ ،
وظل روحاً أبدية الألَمْ ! [1] (أبريل 1962م)

وقد أثارت هذه القصيدة نقاشاً واسعاً بين المؤيدين والمعارضين ، فقد حاول بعض مؤيدي الشاعر أن يدفعوا عنه تهمة مناقضة القرآن حين صوّر الشيطان بصورة تدل على الإعجاب والتقدير ، على العكس مما ورد في القرآن في مواضع كثيرة تشير جميعها إلى موقف التمرد والعصيان لأمر الله(*)، فقالوا : إنه قصد بالشيطان العبد (سبارتاكوس) وأن المجد هنا ليس للشيطان ، وإنما للثائر الحرّ المتمرد الذي يقول "لا" في وجه الطغيان والظلم .

ومن بين المعارضين الدكتور جابر قميحة ، فقد وضع رأيه تحت عنوان (مآخذ وملاحظات)، بعد أن بيّن صورة الشيطان في القرآن وأنه رجيم مطرود ملعون يقول : "يخالف (أمل) الصورة القرآنية التي طرحها القرآن وأبرزها لإبليس أو الشيطان وذلك في مطلع قصيدته (كلمات سبارتاكوس الأخيرة)"[2].

---

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص91.

(*) . سورة البقرة ، الآيات 30 ، 34/ الأعراف ، 11 ، 13/ الحجر ، 25 ، 35/ الإسراء ، 61/ الكهف ، 50/ طه ، 116/ ص، 71 ، 78.

(2) . جابر قميحة ، مرجع سابق ، ص225 ، 227.

ومن بين الذين دافعوا عن الشاعر الدكتور حامد يوسف أبو أحمد والدكتور عبدالعزيز المقالح ، فالأول يرى أن أمل "وجد في الشيطان جانباً إيجابياً هو أنه استطاع أن يقول لا في وجه كل 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 الهزائم وأسقطوه في هوة الضياع ، إنها ثورة ضد أنصاف الآلهة ، وما الشيطان إلا معادل موضوعي للتعبير عن هذا التمرد المشتعل في أعماق الشاعر"[1].

ويرد عليه الدكتور جابر قائلاً :"ولست أدري كيف استنتج حامد يوسف أن "لا" الشيطانية ليست ثورة ضد الله ، وإنما ضد هؤلاء الذين انتهكوا حرمة الإنسان ...إلخ، وكأني بأمل دنقل . أراد أو لم يرد . قد دفع هذا الوهم حين قال في القصيدة نفسها :

الله لم يغفر خطيئة الشيطان حين قال (لا)"[2].

وتضيف الدكتورة إخلاص ردها على الدكتور حامد فتقول :"حتى لو كان الشاعر حسن النية وقصد أن تكون (لا) من الشيطان موجهة للطغاة الظالمين ، فإن هذا تأويل ضعيف ولا يغير من خطأ الشاعر ، فقد ثبتت وتأصلت صورة الشيطان العاصي لربه ، كما تأكد معنى (لا) التي قالها رافضاً أمر السجود ، وليس من اليسير ، بل ليس ممكناً قط أن تمّحى تلك الصورة الثابتة المؤكدة ، ونضع مكانها صورة البطل المناضل المطالب بالحرية والعدل ، ولا هو ممكن أبداً أن نغيّر معنى (لا) الشيطانية ليصبح معنى (لا) (سبارتاكوس) الذي أراده الشاعر ؛ لأن المعنى الأول معنى اعتقادي مستمد من كتاب الله الحق ، بينما الثاني جاء تخيلياً افتراضياً وليس له ما يدعمه ويقويه ، كما أن الناقد الكبير نسي أن المعادل الموضوعي . الرمز . يجب أن يماثل المرموز إليه أو الموضوع ليقوي صورته في ذهن القارئ ، ولا يكون معاكساً فيضعفها ويخلخلها"[3].

ويرى الدكتور عبدالعزيز المقالح أن القصيدة تدعو إلى التمرد ضد الطغيان وتمجّد دور (سبارتاكوس)، وأن المجد الذي يتوج به الشاعر رأس الشيطان "ليس للشيطان (إبليس)،

---

(1) . حامد أبو أحمد "شعراء السبعينيات في مصر ما لهم وما عليهم "، مجلة أدب ونقد ، عدد13 ، يوليه 1985م، ص21. نقلاً عن : جابر قميحة ، مرجع سابق ، ص228.

(2) . جابر قميحة ، مرجع سابق ، ص229.

(3) . إخلاص فخري عمارة ، مرجع سابق ، ص131.

ولكنه للشيطان (سبارتاكوس) ذلك العبد الشجاع الذي اشتاقت نفسه للحرية فقال (لا) في وجه القيصر"[1]، ويعيب عليه الدكتور جابر هذا التفسير لأنه "لا يبرئ الصورة مما علق بها بل يزيدها سقوطاً"[2]، فالشاعر كما يقول أحد الباحثين :"يضع الذات الإلهية في صف واحد مع الطغاة والجبابرة والمتسلطين الذين تستقر عروشهم على قوائم الرضوخ لهم ، والخضوع لإرادتهم ، لذا يهزها ويقلقها إعلان التمرد والاعتراض ، وهي صورة تتناقض مع الحس الديني والحس الفنّي معاً"[3].

وللدكتورة إخلاص أيضاً ردّ على الدكتور عبدالعزيز حين دافع عن الشاعر، حيث تقول : إنه أخطأ عندما اتخذ "للشيطان رمزاً يماثل ويضاهي أو يعبر عن شخصية (سبارتاكوس)، وحين قال إن القصيدة تدعو إلى التمرد ضد الطغيان وتمجد دور العبد (سبارتاكوس) ...لأن تمجيد المرموز إليه هو تمجيد للرمز ، فكأنه يوافق الشاعر على تمجيد الشيطان ، والشيطان كما يؤمن المسلمون هو رمز للعصيان ، وقد غضب الله عليه ورجمه، فالشاعر ومن يدافع عنه حين يمجدون هذا الشيطان يقفون معاندين ومضادّين للموقف الديني أو لِمَا ورد في القرآن"[4].

ولكنني لا أوافق هذا الرأي فقد يكون القصد من التمجيد هو تمجيد صفات المرموز به في الموقف المشابه وليس بالضرورة أن يكون تمجيداً له.

ويقول الدكتور علي عشري زايد : إن أمل دنقل يعتبر الشيطان في (كلمات سبارتاكوس الأخيرة) "رمزاً للمتمرد الحر الذي دفع في سبيل حريته أفدح الثمن ، ومن ثم فهو يمجد رفضه ويتغنى به على لسان سبارتاكوس"[5].

ويبدو .كما يرى الكاتب عزالدين الحسناوي . أن معظم هؤلاء الباحثين قد تأثروا بالعرض الذي قدمه الدكتور محمد غنيمي هلال في كتابه (الأدب المقارن) للنماذج البشرية

---

(1) . عبدالعزيز المقالح ، "أمل دنقل وأنشودة البساطة"، مجلة إبداع ، ع سابق ، ص28.

(2) . جابر قميحة ، مرجع سابق ، ص229.

(3) . محمود عبدالوهاب ، "حول استلهام التراث وقصائد لأمل دنقل"، مجلة أدب ونقد ، القاهرة ، ع13 ، السنة الثانية، يوليه 1985م، ص82.

(4) . إخلاص فخري عمارة ، مرجع سابق ، ص133.

(5) . علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية ، ص127.

ذات المصدر الديني ومن بينها الشيطان حيث راح يستعرض كيف استخدم الرومانطيقيون شخصيته وكيف ابتعدت هذه الشخصية كثيراً عن مصدرها الديني وأصبحت تمثل لديهم النزعة إلى الحرية والاستقلال والكبرياء[1]. وهو بذلك يصف التفسيرات السابقة بالانطباعية والبعد عن التحليل العميق للنص ، ويستثني من ذلك رأي الدكتور المقالح ، فهو يوافقه الرأي ويذهب معه إلى أن "المجد هنا ليس للشيطان إبليس، ولكنه للشيطان سبارتاكوس فما علاقة إبليس بالرياح ؟.. وكيف يكون معبودها .. فالمعنى هنا في غاية اللطافة ، الحاكم في العالم الثالث يكاد يؤله نفسه (ألم يقل فرعون : أنا ربكم الأعلى) بل إن من دونه يؤلهه فيعبده ، وفي ظل تسلط واستبداد كهذا يصبح الحاكم إلهاً ، فما تراه يوصف من يخرج عليه ؟ ليس من لفظة أشد موافقةً لذلك من (الشيطان)، فإذا كان الشيطان هو المتمرد والثائر على تلك الأوضاع التي يفقد فيها الإنسان إنسانيته في ظروف إرهاب نفسي فهو . لا غيره . الجدير بالمجد والخلود ، فتسمية الثائر المتمرد بالشيطان هو تبنّ لتسمية أجهزة القمع والإرهاب للخارج على الحاكم المتأله"[2].

بناءً على هذا التفسير فقد أصبح الشيطان هو المعبود ومن الذي يعبده ؟ إنها الرياح رمز التغيير ، فهي هنا ترمز إلى الجماهير المتعطشة للتغيير[3].

وخلاصة القول فإن الرأي المعارض يرى في هذا النص خروجاً على الدين ، ولكنني أعتقد أن الشاعر لم يقصد بالشيطان هنا (إبليس) الذي عصى ربه ، لكنه الشيطان (سبارتاكوس)، ذلك العبد الشجاع الذي اشتاقت نفسه للحرية فقال (لا) في وجه القيصر، ولا أظن أن الشاعر يمجد إبليس لأنه عصى الله ولم يسجد للملائكة فيكون بذلك قد أدخل نفسه في دائرة الكفر ، وهذا ما لم يحاوله الشاعر طوال تاريخه الشعري ، ولذلك فلا يجوز أن نحكم على النص الديني من خلال اندماجه في النص الشعري ؛ لأنه يتحول هنا من طبيعته المقدسة إلى طبيعة شعرية إنسانية ذاتية للشاعر . ومن ثم يجب علينا أن نفرّق بين الرؤية الفنية للنص والرؤية الدينية أو العرفية له.

أما الرأي الآخر ، فلا يرى في هذا خروجاً عن القصص القرآني ، بقدر ما ينسجم

---

(1) . ينظر : محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، ص313 : 316.

(2) . عزالدين الحسناوي ، "كلمات سبارتاكوس الأخيرة لأمل دنقل : ملاحظات حول المقطع الأول"، مجلة الفصول الأربعة، عدد46، السنة الحادية عشرة، تصدرها رابطة الأدباء والكتاب بليبيا، فبراير 1991م،ص110، 111

(3) . نفسه ، ص111.

معه ، "فالشاعر يومئ إلى الدلالة القرآنية ويؤكدها ، غير أنه ينفيها مؤقتاً من واقعنا ؛ لأنها أصبحت لا ترقى إلى الماضي أو تمثله"[1].

جـ . توظيف القصص القرآني رمزاً للحاضر :

وقد تمثل ذلك في قصيدة (العشاء الأخير) التي يجري فيها التلاحم بين النص القرآني الذي جاء في سورة يوسف / الآيات 23 . 35 ، وبين نص القصيدة في قسمها الرابع ، فيستدعي الشاعر قصة يوسف . عليه السلام . ليعبر بها عن مواقف مماثلة في عصره ، فيأخذ مدلول القصة القرآنية صورة جديدة معاصرة لا يمكن نزعها من أجواء القصيدة ، يقول :

وأنا "يوسفُ" محبوب "زليخا"
عندما جئت إلى قصر العزيز
لم أكن أملك إلا .. قمراً
(قمراً كان لقلبي مدفأة)
ولكم جاهدتُ كي أخفيَه عن أعين الحراس،
عن كل العيون الصدئة
.. كان في الليل يضيء!
حملوني معه للسجن حتى أطفئه
تركوني جائعاً بضع ليالٍ..
تركوني جائعاً ..
فتراءى القمر الشاحب . في كفي . كعكة!
وإلى الآن .. بحلقي ماتزال..
قطعة من حزنه الأشيب تُدميني كشوكة! [2] (ديسمبر 1963م)

وأجواء القصيدة مأخوذة من أزمة الحرية والأزمة الروحية التي أثرت في الشاعر ، فهو

---

(1) . عبدالعاطي كيوان ، مرجع سابق ، ص67.

(2) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص173 ، 174.

يبدأ بالبكائية التي ترسم واقعاً مظلماً ومخيفاً لمصر آنذاك ؛ الواقع الذي لا تبرق فيه إلا الخناجر وسنابك خيل المماليك وهم يطاردون ضحاياهم ، وهذه الخناجر تنغرس في صدر المرح من بداية القصيدة ليجسد الواقع الأليم ، ولهذا يسميها "بكائية" يقول :

أعطني القدرة حتى أبتسم ..
عندما ينغرس الخنجرُ في صدر المرَحْ
ويدبُّ الموت ، كالقنفذ ، في ظل الجدار
حاملاً مبخرة الرعب لأحداق الصغار[1] (د.ت)

وبعد استدعاء العديد من الإشارات والرموز التاريخية والأسطورية يأتي الشاعر بالمقطع الذي استدعى فيه قصة يوسف . عليه السلام . ليعبّر من خلاله عن غربته واغتراب كل المثقفين في واقع القهر المفروض على الشعب والوطن ، فبعد أن أشار إلى جو اليأس العام نراه يصف الحال بضمير المتكلم وحده ، ويجعل القمر رمزاً لما صادرته وسائل الإعلام وهو موهبة الشاعر وشعره . ومن هنا كان مناسباً أن يستلهم موقف يوسف . عليه السلام . محبوب زليخا ، يقضي أيامه في السجن جائعاً ، وقد يكون القمر الذي حمله معه للسجن هو أمله في البراءة والحرية[2].

وقد حاولت الدكتورة إخلاص أن توجد الأسباب التي تقف خلف ظاهرة "مناقضة الشاعر للقرآن" فحدّدتها في :

أولاً : ضعف النزعة الإيمانية والحس الديني لدى الشاعر مما جعله يسقط القداسة والإجلال عن النص القرآني ويتعامل معه كما يتعامل مع النص البشري.

ثانياً : محدودية ثقافته الدينية ، بحيث لا يستطيع فهم معنى الآيات على حقيقتها أحياناً.

ثالثاً : أنه لا يستعد بكل المعلومات والأدوات مما يحمل على الظن أنه لم يطلع على تفاسير القرآن الكريم ، وربما أنه لم يفكر في الرجوع لمعاجم اللغة حتى يطمئن إلى معنى الكلمة التي يقتبسها كما فعل ذلك عندما صوّر الشيطان . ذا الصورة القبيحة الكريهة

---

(1) . نفسه ، ص167.

(2) . إخلاص فخري عمارة ، مرجع سابق ، ص144 ، 145.

في الكتاب المبين . بصورة حسنة تثير الإعجاب وتستدعي التحية والتبريك.

رابعاً : قد تكون الرغبة في المخالفة دافعاً لهذه المناقضة ، ومثال ذلك ما رأيناه في قصة الطوفان التي قلب مضامينها رأساً على عقب[1].

ولعلّ السبب الرابع هو الأقرب إلى الصواب ، أما الأسباب الأخرى فليست منطقية ؛ إذ إنه ليس من المعقول أن يقع الشاعر في مثل هذه الأخطاء الفادحة ، وقد نشأ منذ صغره في أحضان مكتبة والده . عالم الأزهر . التي أمدته بكتب التفسير والثقافة الدينية إلى جانب أنه كان حافظاً للقرآن وخطيباً في أحد المساجد، فلابدّ أن يكون . على الأقل . قد قرأ شيئاً من كتب التفسير وقصص القرآن ، ولم يقصد بهذه المناقضة تغيير مضمون الآيات ، وإنما تعمّد ذلك ليعبّر عن سخريته من الوضع السائد آنذاك ، ولم يجد تعبيراً أبلغ من القرآن الكريم لدعم فكرته الجديدة ، ومع ذلك كان عليه أن يكون حذراً في استخدامه للنص القرآني ، فليس له أبداً . وتحت أي ظرف . أن يعكس دلالة الصورة القرآنية أو يناقض الموقف المحكي في قصص القرآن.

ويؤيد ذلك ما قاله الدكتور خالد سليكي :" إن الانزياح في الشعر هو خطأ مقصود ومتعمد ، ويكون الهدف من وراء هذا الخطأ هو خلق صورة تحمل معنى (رؤية) يتم عن طريقها كشف الشيء (العالم) وإعادة اكتشافه من جديد وإعادة بنائه بعد عملية الخلخلة ، أي إعادة إنتاج الواقع وهو ما أسماه أوجدن Ogden وريتشاردز بـ(معنى المعنى)"[2].

ويشير الدكتور عبدالعاطي كيوان إلى أن لجوء الشاعر إلى التراث الديني يضفي "قوة ومصداقية على النص الأدبي الحديث ، ترفعه إلى مرتبة القداسة والتسامي ، مُحدثاً في الوقت ذاته نوعاً من الانزياح[*]، أما النص الحديث يدور خلاله في إطار من الحركة والانتقال ،

---

(1) . إخلاص فخري عمارة ، مرجع سابق ، ص158 ، 159.

(2) . خالد سليكي ، "من النقد المعياري إلى التحليل اللساني (الشعرية البنيوية نموذجاً)، مجلة عالم الفكر ، مج3، الكويت ، 1994م، ص398. نقلاً عن : عبدالعاطي كيوان ، مرجع سابق ، ص54.

(*) . علّق الدكتور على تعبيره بالانزياح . في هامش الصفحة . بقوله :"فالتغيرات التي تحدثها الانزياحات هنا، منشؤها يرجع إلى تغيير السياق ومواءمته لواقعه الجديد ، وليس الإساءة إلى النص المقدّس ؛ إذ إن النص الأدبي في كل أحواله قائم على الانحراف "، ولاشكّ أنه رأي صائب ، ومهما تعددت الآراء في استخدام التناص بين التراث الديني والنص الأدبي الحديث فإنها تصب جميعاً في هذا الرأي.

متخذاً من النص التراثي غطاءً أو واجهةً أو رداءً ، في حركة من الاستبدالات والسياقات تدور في فضاء النص الجديد"[1].

وينفي الدكتور سامي الدروبي تناقض الرؤية الناتج عن تلك الانزياحات فيقول : "فالأثر الفني يخرج مزيجاً من صورتين إحداهما تستمد أصلها من الخارج ، والثانية ينبوعها هو الداخل ، هنا يتحقق نوع من التوحد بين واقعين : الواقع الخارجي والواقع الداخلي ، هنا أصبح ما يستمد من العالم الخارجي في الأثر الفني وسيلة للتعبير عن العالم الداخلي ، وإذا كان الواقع النفسي لا يقل واقعية عن الواقع المادي ، فالرؤية لا تقل واقعية عن الرؤية بالعين والقلب ، ونحن مازلنا إذن بصدد إدراك ، ولكنه كان إدراكاً بالبصر فأصبح إدراكاً بالبصيرة"[2].

وهكذا فالتأثير القرآني واضح في شعر أمل دنقل وضوحاً كبيراً والأبيات التي اخترناها هي مجرد نماذج تثبت هذا التأثير ولا تحصيه.

ثانياً . الكتاب المقدّس (التوراة والإنجيل):

خصص أمل دنقل ديواناً بكامله لما تأثر به في قراءاته المتكررة للكتاب المقدّس ، خاصة العهد القديم منه ، وهو ديوان (العهد الآتي) بحيث إذا قرأنا هذا الديوان دون دواوينه الأخرى نظن أنه رجل غير مسلم ، وقصائد هذا الديوان هي : صلاة وسفر التكوين وسفر الخروج وسرحان لا يتسلم مفاتيح القدس ، وسفر ألف دال ومزامير، و(من أوراق أبو نواس) ورسوم في بهو عربي ، وخاتمة.

ولا ينحصر استلهامه للتراث الديني غير الإسلامي في هذا الديوان فقط ، بل يمكننا رصد بعض المواقف والشخصيات المتعلقة بالكتاب المقدّس في دواوين الشاعر الأخرى، كذكره لـ"العذراء" في (مقتل القمر) ولـ"يوحنا المعمدان" في (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة

---

(1) . عبدالعاطي كيوان ، مرجع سابق ، ص48.

(2) . سامي الدروبي ، علم النفس والأدب، ط2 ، القاهرة ، دار المعارف ، 1981م، ص26. نقلاً عن : عبدالعاطي كيوان ، مرجع سابق ، ص48.

)، وشخصية المسيح ـ عليه السلام ـ في قصيدتي (العشاء الأخير) و(عشاء)[1].

1 ـ العهد الجديد (الإنجيل):

لقد تبدّى لنا تأثير العهد الجديد في الشعر الدنقلي في دواوينه المختلفة ، ويظهر ذلك بوضوح في أول قصائده تمرداً (كلمات سبارتاكوس الأخيرة)، فمطلع القصيدة : "المجد للشيطان .. معبود الرياح" ـ في رأي الأستاذ نسيم مجلي ـ يحمل مفارقة تفاجئ القارئ للكتاب المقدس ، فهو يرى أن لآية الإنجيل التي تقول :(المجد لله في الأعالي) فضلاً كبيراً في الإيحاء بهذا الاستهلال ، فكأن الشاعر استبدل لفظ الجلالة (الله) ووضع (الشيطان) لتعطي الكلمة عكس معناها ، وهو ما يُسمى بالتورية[2].

وللدكتورة إخلاص مأخذ على هذا الرأي فهي تقول :" أنا لا أنازع الدارس في اعتزازه بفضل الإنجيل ، ولكنه حاول إثبات هذا الفضل بكلام ساذج عن كتابة القصيدة ، إن الأمر ليس استبدال كلمة بأخرى لأن العبارة هي تركيب أو نظام لغوي يعطي دلالة معينة ترتبط بمكوناته من مفردات وبطريقة الترتيب التي وردت بها هذه المفردات ، ولو غيرنا إحدى الكلمات في العبارة لتغير المدلول الذي تعطيه ، فقولنا (المجد لله في الأعالي) له مدلول التقديس والتنزيه لله تعالى ، وهو أمر طبيعي ومنطقي وصحيح دينياً أو عقائدياً ، أما إذا قلنا (المجد للشيطان) فلن نسلم بهذه العبارة إلاَّ إذا أوردنا بعدها أسباباً وعللاً لإسنادنا المجد للشيطان (أو لخلعنا المجد على الشيطان)، فالأمر في الحالتين شديد الاختلاف"[3]. ثم تنتقد قوله :" وإذا عرفنا أن القصيدة في أول أمرها ترد إلى ذهن الشاعر كخاطرة تتداعى بعدها الخواطر والصور حتى تكتمل في شكلها النهائي لأدركنا أن آية الإنجيل كان لها فضل كبير في الإيحاء بهذا الاستهلال الذي تولدت منه هذه القصيدة"[4] بقولها :" لو أخذنا بظاهر قوله لكان ذلك يعني أن (أمل) لم تكن لديه أية فكرة عن (سبارتاكوس) وقصته ، وأنه حين قرأ (المجد لله في الأعالي) وردت له خاطرة (المجد للشيطان) وعليه تتابعت

---

(1) . ينظر : عبدالسلام المساوي ، مرجع سابق ، ص150.

(2) . ينظر : نسيم مجلي ، مرجع سابق ، ص254 . والآية نقلها عن : إنجيل (لوقا) ، 2 ، ص14.

(3) . إخلاص فخري عمارة ، مرجع سابق ، ص135 ، 136.

(4) . نسيم مجلي ، مرجع سابق ، ص268 ، 269.

القصيدة "، ثم تتساءل :" أهذا منطق ؟ فأين معايشة الفكرة وأين معاناة التجربة ، وأين ذلك الانشغال العقلي والوجداني الذي يعيشه الشاعر أياماً وشهوراً قبل كتابة القصيدة؟"[1].

ولكن الشاعر . في حقيقة الأمر . لا ينوي تمجيد الشيطان بل يريد أن يثور ويثير المتلقي أمام الاضطهاد والدكتاتورية وينبه الآخرين على خطورة المرحلة الحاسمة التي يعيشها هو وأبناء شعبه ، محذراً إياهم من الخضوع والتخاذل ، فاتخذ من الشيطان رمزاً للتمرد والعصيان على تلك الأوضاع .

وأهم شخصية من العهد الجديد نجدها في شعر (أمل) هي شخصية المسيح . عليه السلام . الذي اشتبه أمره على اليهود فظنوا أنهم قتلوه وصلبوه في حين أن الله سبحانه وتعالى قد رفعه إلى السماء بعدما توفاه بالنوم[2].

وهو ما جاء به القرآن الكريم في قوله تعالى :﴿ وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِنْ شُبِّهَ لَهُمْ وَإِنَّ الَّذِينَ اخْتَلَفُوا فِيهِ لَفِي شَكٍّ مِنْهُ مَا لَهُمْ بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِلاَّ اتِّبَاعَ الظَّنِّ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِيناً . بَلْ رَفَعَهُ اللَّهُ إِلَيْهِ وَكَانَ اللَّهُ عَزِيزاً حَكِيماً﴾[3].

ويشير الشاعر إلى قصته في قصيدة (مقتل القمر) فيقول :

"قُتِلَ القمر"!
شهدوه مصلوباً تدلّى رأسه فوق الشجر!
نهب اللصوص قلادة الماس الثمينة
من صدره!
تركوه في الأعواد،
كالأسطورة السوداء في عيني ضرير[4] (د.ت)

فهو هنا ينقل نبأ مقتل القمر إلى أبناء القرية ، أصحاب القمر الحقيقيين فيقول :

يا أبناء قريتنا أبوكم مات

---

(1) . إخلاص فخري عمارة ، مرجع سابق ، ص136 ، 137.

(2) . ينظر : أبو الفداء إسماعيل بن كثير ، قصص الأنبياء ، تح : عصام الدين الصبابطي ، ط1 ، القاهرة ، دار الفجر للتراث ، د.ت ، ص461 : 466.

(3) . سورة النساء ، الآيتان 157 ، 158.

(4) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص35.

قد قتلته أبناء المدينة

ذرفوا عليه دموع إخوة يوسف

وتفرّقوا

تركوه فوق شوارع الإسفلت والدم والضغينة

يا أختي : هذا أبوكم مات! [1] (د.ت)

ثم نراه يتأثر بما ورد في القرآن الكريم من قصة المسيح . عليه السلام . ورفعه إلى السماء ، فيقول :

حطَّ المساء

وأطل من فوق القمر

متألق البسمات ، ماسيُّ النظر

. يا إخوتي هذا أبوكم مايزال هنا

فمن هو ذلك الملقى على أرض المدينة ؟

قالوا : غريب

ظنه الناس القمر

قتلوه ، ثم بكوا عليه

ورددوا "قُتِلَ القمر"

لكنْ أبونا لا يموت

أبداً أبونا لا يموت! [2] (د.ت)

وربما يكون قد تأثر بالاعتقاد المسيحي الذي يقول : بأن المسيح . عليه السلام . صار حيّاً بعد موته وصعد إلى السماء[3].

وقد رمز للسماء بلفظ "القرية" رمز الطهارة والنقاء ، وقد ذهب إليها القمر كما

---

(1) . نفسه ، ص37.

(2) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص38.

(3) . ينظر : صفر عزتي ، مرجع سابق ، ص299. نقله عن إنجيل متى 28 ، مرقس 16 ، لوقا 24 ، يوحنا 20.

صعد المسيح ـ عليه السلام ـ إلى السماء.

وهكذا ، فقد وظف الشاعر قصة السيد المسيح في التعبير عما يجري في عصره.

ثم يتجاوز الشاعر استخدامه لشخصية المسيح ـ عليه السلام ـ إلى بعض المفردات أو الشخصيات التي تختص بالدين المسيحي كـ"المعمدانية"[1]التي يوظفها في قصيدة (أقوال اليمامة) حيث يقول :

أقول لكم : أيها الناس كونوا أناساً!
هي النار ، وهي اللسان الذي يتكلم بالحق!
إن الجروح يطهرها الكيّ،
والسيف يصقله الكيرُ.
والخبز ينضجه الوهج،
لا تدخلوا مِعْمدانية الماء ..
بل معمدانية النار..
كونوا لها الحطب المشتهى والقلوب : الحجارة،
كونوا.. إلى أن تعود السماوات زرقاء
والصحراء بتولا ..
تسير عليها النجوم مُحمَّلة بسلال الورود[2] (د.ت)

وقد نظم الشاعر هذه القصيدة بعد توقيع فصل القوات الثانية مع إسرائيل ، مطالباً فيها السلطات المصرية برفض السلام الزائف مع إسرائيل ، فيأتي بهجاء مقذع للناس يحمل في أعطافه إيقاظ مشاعر العزة والكبرياء في الشعب ، وعدم قبوله حياة الذل والهوان التي يحكمها العار ، ويدعوهم عن طريق فكرة المعمودية ـ رمز الحياة الجديدة ـ إلى التجديد والبعث القومي ليرسم لهم مسلكاً سهلاً للوصول إلى ذلك ، فعلى الشعب أن يطهّر نفسه وجروحه ويصقل

---

(1) . المعمودية عند النصارى : أن يغمس القسُّ الطفلَ في ماء يتلو عليه بعض فِقَر من الإنجيل ، وهو آية التنصير عندهم . إبراهيم أنيس وآخرون ، المعجم الوسيط ، مادة (عمد)، ج1 ، ط2 ، بيروت ، لبنان ، أمواج للطباعة والنشر والتوزيع ، 1987م ، ص626.

(2) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص364 ، 365.

سيفه ويترك معمدانية الماء وهي الرفاهية الزائفة والوقوع في أسر الحياة وملذّاتها تحت ظل الخضوع ، ويدخل في معمدانية النار . أي الحرب . حتى يثبت إنسانيته وتتحقق له حياة الأمن والاستقرار.

2 . العهد القديم (التوراة):

يتضح تأثير التوراة في شعر أمل دنقل في ديوانه (العهد الآتي) أكثر من دواوينه الأخرى ، فهذا الديوان . بتسميته . صورة تتجلى فيها مفاهيم ومضامين جديدة ، تنسخ تخلّف الماضي والعهد القديم والحاضر والعهد الجديد ، فكأن العهد الآتي هو عهد يبشّر به الشاعر في المستقبل[1].

وقد قسّم استلهامه للتوراة في هذا الديوان إلى قسمين :

أ . الشكل. ب . المضمون.

أ . الشكل :

أما من ناحية الشكل فقد تمثل الشاعر في هذا الديوان طريقة الكتاب المقدّس بعهديه القديم والجديد في تسمية بعض قصائده وتقسيماتها المقطعية ، حيث عنون بعض قصائده . كما مرّ بنا . باسم (الأسفار)، وهي على التوالي :(سفر التكوين) و(سفر الخروج) و(سفر ألف دال)، وكلمة (سفر) واردة في الكتاب المقدس ، منها: الأسفار التاريخية ، ومنها مجموعة التوراة ، أي أسفار موسى الخمسة وهي : التكوين : وفيه أصل العالم والآباء القدماء ، وسفر الخروج : وفيه خروج بني إسرائيل من أرض مصر وسيناء، وسفر الأحْبار ، وسفر العدد ، وسفر التثنية . وأسفار الأناشيد : كسفر أيوب ومزامير داود . والأسفار النبوية[2].

كما قسّم تلك القصائد إلى (إصحاحات)، كل إصحاح يتضمن فقرة شعرية، والإصحاح هو اسم لكل مقطع من مقاطع الأسفار الواردة في التوراة ، بل لمقاطع السور في

---

(1) . ينظر : صفر عزتي ، مرجع سابق ، ص302 ، 303.

(2) . ينظر : ضو بوني ، "الأسفار المقدسة عند اليهود وموقف القرآن الكريم منها"، مجلة كلية الدعوة الإسلامية، طرابلس ، ليبيا ، ع18 ، 2001م ، ص233 ، 234.

الكتاب المقدّس كله ، والشاعر يعبّر عن مقاطع قصائده بالإصحاح ، فقصيدة (سفر التكوين) تتكون من خمسة إصحاحات ، و(سفر الخروج) من ستة إصحاحات، و(سرحان لا يتسلّم مفاتيح القدس) من سبعة إصحاحات ، ثم قصيدة (سفر ألف دال) من عشرة إصحاحات ، وتتكون قصيدة (مزامير) من ثمانية مقاطع أطلق الشاعر على كل مقطع اسم (مزمور) بدل الإصحاح[1].

ولعلّ الشاعر يهدف من وراء هذا التوظيف ـ الجانب الشكلي للكتاب المقدّس ـ إلى استمداد القوة من ذلك البناء الإلهي لينفث فيه معانيه وأبعاده المعاصرة ، مثلما فعل في قصيدة (مزامير)[2] على غرار مزامير داوود[3].

ب ـ المضمون :

تعدّى الشاعر توظيف الشكل إلى الأسلوب والصياغة التعبيرية ، ويتضح تأثره بأسلوب التوراة في قصيدة (صلاة) التي يتحدث فيها إلى رجل المباحث ـ رمز القوة الغاشمة والمكر والخداع والنفاق في عصره ـ فأسلوبها شبيه بأسلوب المزامير خاصة الثامن منها ، يقول الشاعر في مطلع قصيدته مؤلهاً رجل المباحث على سبيل السخرية المرّة[4]:

أبانا الذي في المباحث. نحن رعاياك.
باقٍ لك الجبروتُ
وباقٍ لنا السكوتُ. [5] (د.ت)

ويبدأ المزمور الثامن هكذا :

(أيها الربّ سيدنا أمجد اسمك في كل الأرض
حيث جعلت جلالك فوق السماوات .....)[6]

---

(1) . ينظر : صفر عزتي ، مرجع سابق ، ص303.

(2) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص317.

(3) . ينظر : عبدالسلام المساوي ، مرجع سابق ، ص149.

(4) . ينظر : جابر قميحة ، مرجع سابق ، ص92.

(5) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص278.

(6) . جابر قميحة ، مرجع سابق ، ص93.

ويسوق لنا الدكتور جابر نموذجاً آخر من تأثره بأسلوب المزامير فيقول : "وأكاد أن أقول إن أمل تأثر بالموسيقى الهامسة النابعة من توالي السينات في الآيتين الثامنة والتاسعة من المزمور وهما :(وطيور السماء ، وسمك البحر السالك في سبل المياه ، أيها الربّ سيدنا ما أمجد اسمك في كل الأرض)"[1]. وهذا التأثر يتمثل في قوله :

يتبدل رسمُك واسمُك. لكن جوهرك الفردَ
لا يتحوّل. الصمتُ وشمُك. والصمتُ وسمك
وصمت . حيث التفتَّ . يرين ويَسمكُ. [2] (د.ت)

ويقول الشاعر في قصيدة (سفر التكوين):

(الإصحاح الأول)
في البدء كنت رجلاً .. وأمرأة. وشجرة
كنت أباً ..وابناً.. وروحاً قُدساً.
كنت الصباحَ.. والمسا..
والحدقة الثابتة المدوّرة[3] (د.ت)

ويأتي فيها أيضاً :

ورأيت ابن آدم وهو يُجَنُّ، فيقتلع الشجر المتطاول،
يبصق في البئر، يلقي على صفحة النهر بالزيت
يسكُن في البيت، ثم يخبّئ في أسفل الباب قنبلة الموت
يؤوي العقارب في دفء أضلاعه،
ويؤرِّثُ أبناءه دينه.. واسمه.. وقميص الفتَنْ.[4] (د.ت)

فبالنظر إلى هذه القصيدة نجد أن فيها نوعاً من اللين والسهولة في اللغة مماثلاً لما جاء في سفر التكوين من الحديث عن الخلق والبعث ، فالأسطر الشعرية الطويلة تجعل القارئ

---

(1) . نفسه ، الموضع نفسه.

(2) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص279.

(3) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص281.

(4) . نفسه ، ص285.

يشعر بنوع من الهدوء واللين مع أنها تحمل مفاهيم في ذروة الخشونة والقسوة . يتحدث الشاعر في هذا المقطع من القصيدة عن البدء والبداية ، وما يشابه التكوين على غرار ما جاء في سفر التكوين من الكتاب المقدّس ، وهو سفر الإيضاح واليقين والوضوح بما يحتوي عليه من قصة الخلق والبعث .

وبالنظر إلى المقطع الثاني يتضح أن الشاعر يعدد فيه مساوئ نظام الحكم السائد في عصره آنذاك وعيوبه ، ويتخذها ذريعة للحث على الثورة في قصيدة (سفر الخروج)، فكأنه يريد القول إن كل ثورة تحتاج إلى اليقين والإيضاح والصحوة[1].

ومن أهم ما يميز تأثر الشاعر بالتراث الديني لليهود أنه يأخذ العنف التوراتي ويوظفه في مواقفه الرافضة ، فنحن نعلم أن التوراة تحكمها فلسفة العنف التي اشتمل عليها (سفر الخروج) ـ سفر الفداء أو الخلاص بالدم ـ من الكتاب المقدّس ، وهو السفر الذي يسجل تاريخ خروج بني إسرائيل من مصر إلى كنعان ، وفكرة الخلاص بالدم تأتي ضمن الضربات الإلهية العشر التي ألحقها إله اليهود بالمصريين وبفرعون ، وهي ما تتمثل في تحويل النهر إلى دم ، وتأتي أيضاً ضمن ذبيحة الفصح وطقوس الدم المتعلقة بها من شروط في الذبح وطريقة التقديم وكيفية استخدام دمها برشه على عتبات بيوت بني إسرائيل[2].

ومن نماذج هذا العنف ما نجده في قصيدة (سفر الخروج)، فهي محمّلة بجوّ الصراع والصدام ، وذلك عن طريق وصف المفردات ذات المعاني القاسية في أسطر القصيدة فيقول :

أيها الواقفون على حافة المذبحة
أشهروا الأسلحة !
سقط الموتُ، وانفرط القلبُ كالمسبحة
والدمُ انساب فوق الوشاح
المنازل أضرحةٌ
والزنازن أضرحةٌ

---

(1) . ينظر : صفر عزتي ، مرجع سابق ، ص305 ، 306.

(2) . ينظر : منير فوزي ، صورة الدم في شعر أمل دنقل (مصادرها ، قضاياها ، ملامحها الفنية)، ط1 ، دار المعارف ، 1995م ، ص31.

والمدَ ى.. أضرحةٌ[1] (د.ت)

وفي هذه القصيدة يتكلم الشاعر على الخروج أيضاً ، لكن خروجه ليس "إلى" كما ورد في التوراة بل إنه خروج "على"، فهو هنا يحرّض على الخروج ضد حكم السادات ، فالحركة والنشاط والعنف ترمز للحث على الثورة وإقامتها.

وبدء الشاعر بقصيدة (سفر التكوين) وما جاء فيها من ذكر العيوب والمساوئ ثم انتقاله لقصيدة (سفر الخروج) وما جاء فيها من تحريض على الثورة وإشهار الأسلحة ينم عن تخطيط مسبق من الشاعر يُتمُّ به الحجة على المتلقي ، ففقدان الحب والعدل والحريّة في مجتمع ما هو ما يدعو إلى الثورة[2].

ومن نماذج استخدامه للعنف التوراتي أيضاً استخدامه لـ"ذبيحة الفصح" التي ترمز عند اللاهوتيين إلى فداء السيّد المسيح ، غير أنه يعمد إلى تغيير دلالة الرمز فيها ، فتصبح الذبيحة هي المواطن المصري بديلاً عن شاة الفصح ، ويصير دم الذبيحة . الذي يرش على عتبات بيوت بني إسرائيل . دم الشهيد المصري[3]:

فها على أبوابك السبعة يا طيبةُ..
يا طيبَّة الأسماء
يُقعى أبو الهولِ
وتُقعى أمَّةُ الأعداء
مجنونة الأنياب والرغبة..
تشرب من دماء أبنائك قربة..قربة
تفرَشُ أطفالك في الأرض بساطاً..
للمدَرّعاتِ والأحذية الصلبة[4] (28 ديسمبر 1970م)

إلى جانب ذلك يقيم الشاعر تناصّاً من نوع آخر مع النص التوراتي ، فيقوم بإبدال

---

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص289.

(2) . ينظر : صفر عزتي ، مرجع سابق ، ص305 ، 306.

(3) . ينظر : منير فوزي ، مرجع سابق ، ص34.

(4) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، قصيدة (لا وقت للبكاء)، ص270.

الجمل الدينية للتوراة وإحلال صيغه وعباراته الشعرية محلّها ، مع تغيير المفردات والمفاهيم كي تكون قادرة على حمل معانٍ ومفاهيم معاصرة تعبر عن رؤيا الشاعر[1] فيقول :

قلت فليكن الحب في الأرض. لكنه لم يكن

أصبح الحب ملكاً لمن يملكون الثمن.

... ...

ورأى الرب ذلك غير حسن![2] (د.ت)

فجملة (ورأى الرب ذلك غير حسن) تكررت في نهاية ثلاثة مقاطع من هذه القصيدة (سفر التكوين)، وهي صورة متغيرة من الكلام المقدّس الذي "ينقل انطباع الربّ حول عملية الخلق"[3].

وهذا الكلام هو (ورأى الربُّ ذلك حسناً) الذي ورد في سفر التكوين من التوراة[4].

ولعلّه يرمز بذلك إلى زمن ساد فيه الحقد والبغض اللذان حملا الناس على التنافس في سبيل الوصول إلى السيادة والمصلحة ، فلم يكن هناك حبّ بينهم فانقسم المجتمع إلى طبقات وأصبح الحب ملكاً لمن يملكون الثمن (الأغنياء والسادة منهم)، ولاشكّ في أن ذلك مما لا يرضي الله عزّ وجلّ ، وهو ما دعا الشاعر إلى تغيير نص آية التوراة ليعبّر عن رؤاه الجديدة.

وهكذا فقد استطاع الشاعر أن يتخذ من نصوص الكتاب المقدّس بعهديه القديم والجديد ولاسيما التي تلائم فلسفته تجاه الحياة أن يتخذ منها وعاءً للتعبير عن أحداث عصره.

وكان التراث الديني ـ بصفة عامة ـ من أهم المصادر التي أسهمت في تشكيل الدلالة

---

(1) . ينظر : صفر عزتي ، مرجع سابق ، ص306.

(2) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص283.

(3) . ينظر : عبدالسلام المساوي ، مرجع سابق ، ص149.

(4) . ينظر : صفر عزتي ، مرجع سابق ، ص307. نقله عن : سفر التكوين ، ج1 ، ص3 ، 4 (وقال الله ليكُن نورٌ ورأى الله النور أنه حسنٌ)، وج1 ، ص9 ، 10 (ورأى الله ذلك حسناً). وقد ورد فحوى هذه الجملة بصور مختلفة في : ، ج1 ، ص18 ، 21 ، 22 ، 25.

الشعرية لدى الشاعر عن طريق الإيحاء والرمز ، فالقارئ لشعر (أمل) يستطيع أن يدرك بسهولة أثر القرآن الكريم والعهدين القديم والجديد في أسلوبه وتصوراته ، فهي من أهم الكتب التي شكّلت ثقافته وتركت بصماتها على إبداعه ولغته.

المبحث الثاني

الرمز التراثي الأدبي

الرمز التراثي الأدبي يتمثل في استدعاء الشاعر للمأثور الأدبي الشعري والنثري في مواقف مشابهة للتعبير به عن أحداث عصره ، وهو ما عبّر عنه المساوي "بالتناص الثقافي التعالق الذي يحدث بين النص الشعري وبين مجموعة من النصوص التراثية : الشعرية والنثرية"[1] التي قد ترتبط بوقائع أسطورية أو تاريخية.

وقد ورد هذا التناص في شعر أمل دنقل بشكل مباشر بتضمين الأبيات أو الجمل دون تغيير أو تحوير مما يصل به إلى حدّ الذوبان في بنيته.

وقد يرد في إطار التضمين والاقتباس مع تحوير تبرّره الضرورات الصرفية والنحوية والفنية للشعر ، فيقيم بهذا التضمين تناصّاً وتلاحماً بين نصه الشعري وبين النصوص الشعرية المستدعاة من التراث الأدبي القديم أو الحديث ، بحيث يصبح جزءاً لا ينفكّ في النص الشعري ويتعاون مع بقيّة أجزائه في إيصال ما يهدف إليه الشاعر[2].

---

(1) . عبدالسلام المساوي ، مرجع سابق ، ص189.

(2) . ينظر : نفسه ، الموضع نفسه.

و"ينبني هذا التناص على قانوني المشابهة والحكمية ، بمعنى مشابهة الأبيات المضمنة من حيث معانيها مع المعاني المراد توصيلها في النص الشعري ، أما الحكمية فالمقصود بها اتسام بعض الأبيات المضمنة بالطابع الحكمي الذي يجعلها منفتحة وممتدة زمنياً ، ومن ثم صلاحيتها لكل توظيف فني جديد ، حيث تعمل على شحن المتناص بطاقة هائلة من الدلالات والإيحاءات وعندئذ يصبح موضع التناص من القصيدة هو المركز المولد للمعاني التي تنداح منه باتجاه باقي الأجزاء"[1].

ومن نماذج الأبيات الشعرية المضمنة في المتن الشعري الدنقلي ما جاء في شكل التلاحم المعنوي فحسب الذي يحافظ على بنية البيت المضمن وألفاظه ، فيوردها كاملة دون إلحاق أي تغيير بها ، وهو ما نجده في قصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، حيث وظف البيت الذي يروى عن (زنوبيا) ملكة تدمر في أسطورة الجاسوس قصير الذي نقل كل أسرارها إلى عدوها عمرو ، فأعدّ لها عمرو جنوده مخبأة في صناديق تحملها قافلة جمال ، وعندما اقتربت الجمال من أسوار المدينة أخبرها قصير بأن الجمال تحمل لها هدايا ثمينة وكثيرة من غريمها الذي يطلب ودّها ، وما إن اقتربت من الأسوار حتى اعتراها الخوف وأنشدت قائلة :

ما للجمال مشيها وئيداً أجندلاً يحملن أم حديداً!

أم صرافاناً بارداً شديداً !

فقال قصير في نفسه :

بل الرجال قبضاً قعوداً

وقفز الرجال من الغرائر ووضعوا السلاح في أهل المدينة ، فلما رأت أنها مقتولة لا محالة مصت خاتمها . وكان به سمّ . وقالت :"بيدي لا بيدك يا عمرو"، فذهبت مثلاً، وتلقاها عمرو بن عدي فجللها بالسيف فقتلها وأصاب ما أصاب من أهل المدينة ، وانكفأ راجعاً إلى العراق[2].

---

(1) . نفسه ، الموضع نفسه.

(2) . ينظر : محمد بن جرير الطبري ، تاريخ الطبري المعروف بتاريخ الأمم والملوك ، تح : عبد أعلى مهنا ، مج1، ط1 ، بيروت ، لبنان ، منشورات الأعلمي للمطبوعات ، 1998م ، ص443 ، 444.

ويقول أمل :

فها أنا على التراب سائل دمي

وهو ظمى .. يطلب المزيدا

أسائل الصمت الذي يخنقني :

(ما للجمال مشيُها وئيداً..؟!)

(أجندلاً يحملن أم حديداً..؟!)

فمن ترى يصدُقني ؟

أسائل الرّكّع والسجودا

أسائل القيودا :

(ما للجمال مشيُها وئيداً..؟!)

(ما للجمال مشيُها وئيداً..؟!)[1] (1967/6/13م)

وهذا التضمين لبيت زنوبيا (الزبّاء) "يرمز إلى فداحة الهزيمة وشدة الشعور بثقلها وآثارها وآلامها ...[وفيه إيحاء إلى] تطلّع الملهوف إلى الإنقاذ السريع والتخلص من عوامل الهزيمة وأسباب الانكسار ، [وبطء الحركة في الأبيات يوحي بأن] الملهوف يستبطئ كل إنقاذ وإسعاف"[2]. وهذا النوع من التضمين هو ما نراه أيضاً في قصيدة (رسوم في بهو عربي)؛ إذ يأتي فيها بمقطوعة يختمها ببيت ينتقيه من شعر دعبل الخزاعي الشاعر العباسي فيقول:

كتابة في دفتر الاستقبال :

لا تسألي النيل أن يعطي وأن يلدا

لا تسألي ... أبدا

"إني لأفتح عيني (حين أفتحها)

على كثير .. ولكن لا أرى أحداً"!![3] (1972 . 1975م)

---

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، من قصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، ص108 ، 109.

(2) . جابر قميحة ، مرجع سابق ، ص142 ، 143.

(3) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص339. وبيت دعبل الخزاعي الذي اقتبسه الشاعر هو :

إني لأفتح عيني حين أفتحها على كثير ولكن لا أرى أحداً

هذا البيت أحد بيتين قالهما دعبل حينما قيل له : ما الوحشة عندك ؟ قال : النظر إلى الناس ، ثم أنشد :

ففي هذا المقطع يتحدث الشاعر إلى أرضه الحُبلى بالغضب أن لا تسأل النيل . رمز الأصالة والنماء والحياة . أن يعطي رجاله القادرين على تغيير الواقع المهين ، فقد تخطى الشاعر هذا المفهوم ليجعله رمز الحسرة والشح والعقم ، ومن هذا المنطلق فإن الشاعر لا يشعر ببذرة يمكن أن تنبت في الواقع المتروي[1].

هذا النيل يغدو هنا مصدراً للتغيير الذي ربما يهلك بفيضانه ويدمر ، ولكنه حتماً سيوقظ وينبه "فالكثرة الواهية لا قيمة لها ، والعبرة بالكيف لا بالكم ، والقلة مع العزيمة والصبر والتصميم قوة لا يشق لها غُبار"[2].

والنوع الثاني من تضمين الأبيات هو ما يتم تلحيمه لفظياً ، أي بإجراء تحوير جزئي في لفظ النص القديم حتى يتمكن . بحلّته الجديدة . من التعبير عن الواقع الجديد ، فالشاعر يستغل بذكائه شهرة تلك الأبيات وذيوعها بين الناس ليرسل من خلالها المعاني التي يريد توصيلها للمتلقي[3]، وهذا ما فعله بأبيات المتنبي الواردة في داليته الشهيرة التي يهجو فيها كافور الإخشيدي[4]، فيقول :

..."عيد بأية حال عدت يا عيد"؟
بما مضى ؟ أم لأرضي فيك تهويد ؟
"نامت نواطير مصر" عن عساكرها
وحاربت بدلاً منها الأناشيد!
ناديت : يا نيل هل تجري المياه دماً

ما أكثر الناس ، بل ما أقلهم والله يعلم أنّي لم أقل فنداَ
إني لأفتح عيني حين أفتحها على كثير ولكن لا أرى أحداً

ينظر : دعبل الخزاعي ، ديوان دعبل الخزاعي ، جمعه وحققه د.محمد يوسف نجم ، بيروت ، دار الثقافة ، 1989م، ص57.

(1) . ينظر : سمير الفيل ، "النيل في شعر أمل دنقل"، مجلة إبداع، القاهرة، السنة الأولى، ديسمبر 1983م، ص83.

(2) . جابر قميحة ، مرجع سابق ، ص143.

(3) . ينظر : عبدالسلام المساوي ، مرجع سابق ، ص191.

(4) . ينظر : أبو الطيب المتنبي ، ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري المسمى بالبيان في شرح الديوان ، صححه مصطفى السقا وآخرون ، ج1، مصر ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده ، 1936م، ص39 ، 43.

لكي تفيض ، ويصحو الأهل إن نودوا؟

"عيد بأية حال عدت يا عيد"؟[1] (حزيران 1968م)

واضحٌ هنا أن الشاعر يوظف بيتي المتنبي المعروفين :

عيد بأية حال عُدْت يا عيدُ بما مضى أم بأمر فيك تجديد

نامت نواظير[2]مصر عن ثعالبها فقد بشِمْنَ وما تفنى العناقيد[3]

فقد استبدل الشاعر عبارة "أم لأرضي فيك تهويد" بعبارة "أم بأمر فيك تجديد" ولفظة "عساكرها" بلفظة "ثعالبها" وعبارة "وحاربتْ بدلاً منها الأناشيد" بعجز البيت الثاني الذي يقول فيه المتنبي :"فقد بشمن وما تفنى العناقيد"[4].

وقد استطاع البيتان بحلتهما الجديدة ، واستناداً على قيمتها التراثية أن يبلغا التأثير المطلوب في المتلقي بنقل الوضعية المزرية التي كانت تعيشها مصر بسبب هجمة الصهاينة وتخاذل المؤسسة العسكرية آنذاك.

هنا يتوحّد الصوتان معاً صوت نص المتنبي وصوت نص أمل دنقل ؛ إذ يستحضر أمل نص المتنبي كما هو لينتقد به الحاضر حيث توجه المتنبي بالخطاب لهذا العيد الذي حلّ به عند مروقه الأخير من كافور رغم ملاحقة الأخير له وطلبه الشديد ، فخاطبه ضجراً به وسأماً مما يعهده من حال ، وما كان أحوج أمل دنقل عندما يحول عليه العام فيتوقف مرّة أخرى أمام تاريخ الهزيمة (حزيران 1967م) .كما أرخت القصيدة . إلى جانب المتنبي يشاركه ضجره ويشركه الأخير في سخطه ولا يضمن الشاعر بيت المتنبي كاملاً بل جزءاً منه وعندما تغيب وحدة من عبارة المتنبي عن بنية التركيب فإنها لا تفتقد كلية وإنما . فقط . تحتجب خلف البديل الجديد لتظل تلمع من بعيد[5].

وهكذا فقد تساءل المتنبي عن الجديد في حاله فأجابه أمل دنقل بتهويد الأرض، ونواظير المتنبي . وهي نواطير أمل دنقل . التي نامت عن ثعالبها نامت في نص أمل دنقل عن

---

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص190 ، 191.

(2) . النواظير : جمع ناظر ، وهو الذي يحفظ الكرم والنخل ، ابن منظور ، لسان العرب ، مادة (نظر).

(3) . أبو الطيب المتنبي ، ديوان أبي الطيب المتنبي ، ص39، 43.

(4) . ينظر : عبدالسلام المساوي ، مرجع سابق ، ص192.

(5) . ينظر : محمود أحمد العشيري ، "الشعر بين سلطة المبدع وسلطة النص قراءة في قصيدة من مذكرات المتنبي لأمل دنقل"، مقال غير مطبوع ، مجلة مجهولة ، ص12.

عساكرها وحاربت بدلاً منها الأناشيد ، وبذلك لا يترك الشاعر فرصة للتدخل إلاَّ ويعترض النصوص التراثية بتحريف وتعديل ليحمل السلطة مسؤولية ما حدث ، ويسند فعل التصدّي والدفاع للأناشيد بعد أن نام المحاربون[1].

وفي هذا التناص الاستبدالي يبدل النص آليته فيكاشف نص أمل دنقل نص المتنبي وجهاً لوجه وذراعاً بذراع ويتوالى عملية الاستبدال الصريحة تعرية كل شيء.

ومثل ذلك قوله :

(وطني لو شُغلت بالخلد عنه ..)

(نازعتني . لمجلس الأمن . نفسي!)[2] (1976م)

فكأنه ينقض قول شوقي :

وطني لو شُغلت بالخلد عنه نازعتني إليه في الخلد نفسي[3]

فالشاعر هنا يدمر التوقع الذي يثيره البيت المضمن في الجملة عن طريق بناء صيغة ساخرة مناقضة لمستوى مشابهة الحقيقة في البيت المضمن ، وذلك باستبدال عبارة "مجلس الأمن" بالجار والمجرور "إليه" أي إلى الوطن ، إذ يفهم من ذلك أن أمل يقلب هذه الكلمة التي تعني الحنين إلى الوطن رغم الانشغال بالخلد عنه ، فيجعل الحنين إلى مجلس الأمن ، وفي ذلك نوع من السخرية ممن يتملكهم حبّ الانبهار بعضوية مجلس الأمن واللجوء إليه في فض المنازعات ، وكان الأجدر بهم أن يلجأوا في ذلك للوطن ، وتشكل هذه الصيغة الساخرة انقطاعاً تاريخياً يماثل الانقطاع في الذاكرة الشعرية ، ومن ثم انقطاع الاستمرارية التاريخية والثقافية على السواء.

وقد يلجأ الشاعر إلى اقتناص عبارة واحدة من قصائد مشهورة لتكون هي البؤرة الأساسية في عمله الشعري ، وغالباً ما تكون هذه العبارة بمثابة اللازمة التي تتكرر في القصائد المتناصّة ، وهذا ما نجده في قصيدتي (الوصايا العشر) و(أغنية الكعكة الحجرية) فالأولى يبنيها على أساس العبارة التي كتبها (كليب) ـ قبل أن يلفظ أنفاسه . إلى أخيه

---

(1) . ينظر : نفسه ، الموضع نفسه.

(2) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، من قصيدة (خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين)، ص429.

(3) . أحمد شوقي ، الشوقيات ، د.ط ، بيروت ، لبنان ، دار الكتاب العربي ، د.ت ، ص46.

(المهلهل) ينهاه فيها عن قبول الصلح مع قتلته ، وهي عبارة (لا تصالح)[1].

وقد وردت في سياق الأبيات المرويّة عن كليب في قصة الزير سالم الكبرى :

واسمع ما أقول لك يا مهلهل وصايا عشراً مهم بالأكيد
فأول شرط أخوي لا تصالح ولو أعطوك زينات النهود
وثاني شرط أخوي لا تصالح ولو أعطوك مالاً مع عقود
وثالث شرط أخوي لا تصالح ولو أعطوك نوقاً مع عهود[2]

وهكذا يستمر الشاعر في إسقاط المفاهيم القديمة المتمثلة في أحداث حرب البسوس على المجريات السياسية الحاضرة المتمثلة في تصوّر الصلح مع إسرائيل[3].

والقصيدة التي تتبنى الموضوعات التي تضمنتها الأبيات السابقة هي قصيدة (الوصايا العشر)[4] التي راعى فيها الشاعر الشروط الاجتماعية والفكرية التي تطلبتها تلك المرحلة، وهذه القصيدة مكوّنة من عشر فقرات ، تبتدئ كل فقرة منها بعبارة (لا تصالح)[5]، ومما جاء فيها قوله :

لا تصالح !
.. ولو منحوك الذهب[6]

وقوله :

لا تصالح
ولو توجوك بتاج الإمارة
كيف تخطو على جثة ابن أبيك ..؟
وكيف تصير المليك ..

---

(1) . ينظر : عبدالسلام المساوي ، مرجع سابق ، ص192 ، 193.
(2) . قصة الزير سالم الكبرى ، ص85 : 89. نقلاً عن : جابر قميحة ، مرجع سابق ، ص134.
(3) . جابر قميحة ، مرجع سابق ، ص135.
(4) . "نظمت هذه القصيدة سنة 1976م ، وعلى الرغم من توهج العاطفة فيها وصخوب موسيقاها فإنها تكاد تكون ردّاً أو نقضاً سياسياً وعقلياً على منطق الصلح مع إسرائيل وأعداء الأمة العربية". جابر قميحة ، مرجع سابق ، ص135.
(5) . ينظر : عبدالسلام المساوي ، مرجع سابق ، ص193.
(6) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص347.

على أوجه البهجة المستعارة ؟[1] (نوفمبر/تشرين الثاني 1976م)

ومثل ذلك ما نجده في قصيدة (أغنية الكعكة الحجرية) التي استعار لازمتها من قصيدة الشاعر الإسباني الكبير (فرديريكو غارسيا ماركيز) المعنونة بـ(بكائية إغناثيو سانشيث ميخياس) التي رثى فيها صديق عمره ، وقد أشار فيها إلى الميقات الذي قتل فيه في حلبة مصارعة الثيران ، وذلك بتكرار عبارة "في الساعة الخامسة" التي استعار (أمل) دقاتها الرهيبة لتوثيق المظاهر البطولية التي قام بها طلاب الجامعة عام 1972م بالقاهرة، فكان أن واجهتها قوى القمع بالرصاص[2].

يقول (أمل) :

دقت الساعة الخامسة

ظهر الجند دائرة من دروع وخوذات حرب

هاهم الآن يقتربون رويداً .. رويداً .. [3] (د.ت)

ثم يقول :

دقت الساعة الخامسة

... ...

دقت الساعة الخامسة

وتفرق ماؤك . يا نهر . حين بلغت المصب![4]

إلى جانب التناص الشعري دخل نص أمل دنقل في تعالق مع مجموعة من النصوص النثرية ، وقد مرّ بنا بعضها فيما يتعلق بالنصوص الدينية ، ولعلّ أرقى درجات التناص النثري ما اكتفى فيه الشاعر بتوظيف بعض المعطيات البلاغية والموسيقية المرتبطة بالنثر القديم توظيفاً جديداً يسهم في إثراء الجانب الموسيقي في القصيدة.

ومن أمثلة النصوص النثرية التي تدخل في علاقة تناص مع المتن الدنقلي بعض الأقوال المأثورة عن شخصيات تاريخية معروفة ، منها قولة معاوية بن أبي سفيان الشهيرة التي يقول

---

(1) . نفسه ، ص352.

(2) . ينظر : عبدالسلام المساوي ، مرجع سابق ، ص194.

(3) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص294.

(4) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص295.

فيها "لو كان بيني وبين الناس شعرة ما انقطعت ، لأنهم إذا شدّوا أرخيت وإن أرخو شددت"، وهي تعكس لنا جانباً من دهاء معاوية السياسي القائم على التضليل والخداع والمماطلة ، وقد وفق (أمل) في توظيف هذه القولة ؛ لأنه اختزلها في عبارة واحدة هي "شعرة الوالي ابن هند" ودلالياً بالتنصيص على استيقاظ وعي الناس على سياسة الخداع تلك ، وقطع تلك الشعرة[1].

يقول (أمل) :

أيها السادة لم يبقَ انتظار

قد منعنا جزية الصمت لمملوك وعبد

وقطعنا شعرة الوالي "ابن هند"[2] (1970م)

يتضح من كل ما سبق وجود نوعين من استعانة الشاعر بالتراث الأدبي . بنوعيه العربي والغربي . وهما المأثورات الشعرية المتمثلة في النصوص الشعرية القديمة والمأثورات النثرية المتمثلة في النصوص الدينية .كما مرّ بنا في الحديث عن الرمز الديني . والأقوال المأثورة عن الشخصيات التاريخية ، كما أن السمة الواضحة في هذا الاستدعاء هي توظيف الأبيات الشعرية ذات الصبغة الانكسارية لِما لها من وقع قوي في التعبير عمّا شهده عصر الشاعر من هزائم وانكسارات.

---

(1) . ينظر : عبدالسلام المساوي ، مرجع سابق ، ص195 ، 198.

(2) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، من قصيدة (الموت في الفراش)، ص261.

الفصل الرابع
الرمز التراثي التاريخي والأسطوري والشعبي

المبحث الأول : الرمز التراثي التاريخي.

المبحث الثاني : الرمز التراثي الأسطوري والشعبي.

المبحث الأول

الرمز التراثي التاريخي

إن الموقف الذي يقفه الشاعر حيال اللغة يقفه أيضاً حيال التاريخ ، وكما يستفيد من ألفاظ اللغة دون تمييز بينها ، وكما ينحت ألفاظاً جديدة في جسد اللغة من أجل شحنها بطاقة شعورية ورمزية جديدة بإعادة خلقها خلقاً جديداً يتعامل بالطريقة ذاتها مع الشخصيات والأحداث التاريخية التي يريد توظيفها في قصائده وأشعاره ليرمز بها إلى أحداث عصره.

واستلهام أمل دنقل للتراث التاريخي يتشكل فيما يلي :

1 . الشخصيات .

2 . الأحداث التاريخية .

3 . الخيل أو الحصان العربي .

1 . الشخصيات :

وفيما يتعلق بالشخصيات لابدّ لنا من الاهتمام ببعض الأساطير والأحداث التاريخية إذ تتعلق بعض الشخصيات بهذه الأساطير والأحداث ، بل تكون هذه الشخصيات أبطالاً وممثلين لتلك الأحداث ، وقد استدعى شاعرنا هذه الشخصيات من أرجاء التاريخ العربي والإسلامي إلى جانب التاريخ الأجنبي ، وقد تأتى هذه الشخصيات في بعض الأحيان من قلب التراث الديني والتراث الأدبي .كما مرَّ بنا . ومنها ما يرتبط بالأساطير.

ويمكن تقسيم هذه الشخصيات إلى نوعين :

أ . شخصيات رئيسة (محورية).

ب . شخصيات عرضية (سياقية).

أ . شخصيات رئيسية (محورية):

"وهي الشخصيات التي كانت عنواناً لإحدى القصائد وجعل منها رموزاً لقيم أساسية حرص على إبرازها وتكثيفها ، فهي تقوم بالدور الأكبر على مدار القصيدة كلها"[1]، ومنها

---

(1) . جابر قميحة ، مرجع سابق ، ص106.

: زرقاء اليمامة في قصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) هذا العنوان الذي جعله الاسم الأثير لأحد دواوينه ، والمتنبي في قصيدة (من مذكرات المتنبي)، وقطر الندى في قصيدة (الحداد يليق بقطر الندى)، وابن نوح في قصيدة (مقابلة خاصة مع ابن نوح)، وصلاح الدين الأيوبي في قصيدة (خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين)، وسبارتاكوس في قصيدة (كلمات سبارتاكوس الأخيرة) ... وغيرها ، إلى جانب الشخصيات التي وردت في قصائد لم تُحل عناوينها عليها مثل : الحسين والحلاج وشهرزاد ... وغيرها كثير[1].

وفي قصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) . نظمت في 13 يونيو 1967م أي بعد النكسة بقرابة أسبوع . استعان الشاعر بشخصية زرقاء اليمامة ، وهي "شخصية تاريخية حقيقية وإن بالغ المؤرخون في قدراتها وأخبارها ، ونسبوا إليها من الخوارق ما يجعل منها شخصية تاريخسطورية ، أي مزيجاً من التاريخ والأسطورة"[2]، وهي رمز النظر البعيد والحكمة والقدرة على التنبؤ واكتشاف الخطر قبل وقوعه والتنبيه إليه وتحمل نتيجة إهمال الآخرين وعدم إصغائهم إلى التحذير[3].

وهي ذات الدلالة التي يوحي بها حضورها في هذه القصيدة لدرجة أن الشاعر يطلق عليها لقب "العرّافة المقدّسة"، يقول :

أيتها العرّافة المقدّسة ..
ماذا تفيد الكلمات البائسة ؟
قلتِ لهم ما قلتِ عن قوافل الغبارْ..
فاتهموا عينيك ، يا زرقاء ، بالبوار!
قلتِ لهم ما قلتِ عن مسيرة الأشجار..
فاستضحكوا من وهمك الثرثار!
وحين فوجئوا بحدِّ السيف : قايضوا بنا..
والتمسوا النجاة والفرار![4]

(1967/6/13م)

---

(1) . ينظر : عبدالسلام المساوي ، مرجع سابق ، ص166.

(2) . جابر قميحة ، مرجع سابق ، ص107.

(3) . ينظر : علي عشري زايد ، "توظيف الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر"، مجلة فصول ، القاهرة ، ع1، مج1، أكتوبر 1980م، ص226.

(4) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص109.

وفي هذه القصيدة يرى الشاعر أن زرقاء اليمامة هي النذير ، فهي رمز لمن تنبّه لخطر الهزيمة قبل وقوعها ، وكان نصيبهم في النهاية القتل أو السجن ، ويرى الدكتور لويس عوض أن "الشاعر يرمز بزرقاء اليمامة إلى مصر ، تلك العرّافة الخالدة الذي[1] ذهبتْ تحذّر قومها من ذلك اليوم المشئوم[2]، ولكن قومها استخفّوا بها ومضوا في لهوهم وقصفهم وخيلائهم المغرورة حتى وقعت الواقعة وضاع كل شيء"[3].

وربما كان الدكتور لويس عوض يقصد من ذلك الشعراء والكتاب والمثقفين . وكان (أمل) من بينهم . الذين حذروا من وقوع الكارثة قبل حدوثها.

لقد وظّف الشاعر شخصية الزرقاء في إطار استغراق كلّي لها ، أي أنه أوردها في نسق ملحمي تتآزر فيه العناصر والبنيات والشخوص التي تتعاون معها في صياغة صرخة الإدانة والتوبيخ في وجه باعة الوطن ، تلك الشخصيات تمثلت في شخصية الجندي الذي قاسى أهوال الحرب وعاد يشكو للزرقاء ثقل العار الذي صار يحمله ، وتوحده بشخصية عنترة واستدعاء جزء من حياة الحرمان التي ذاقها ، إلى جانب توحده بشخصية زنوبيا ملكة تدمر ، وخطابه للزرقاء وإخبارها بمصيرهما معاً ومصير الناس ، وحديثه عن مأساة الزرقاء (العمى والوحدة)، فكان صوت الجندي . رمز الفئة التي ضحت بدمائها لحماية البلاد "ساعة أن تخاذل الكماة والرماة .. والفرسان". هو الرابط بين أعضاء هذه التراثية[4].

أما الصمت الذي اعترى شخصية الزرقاء في هذه القصيدة فهو صمت من أدركته الفاجعة المتوقعة ، فاكتفى بمراقبة الأحداث المحيطة والاستماع إلى صوت المنكسرين[5]:

تكلمي أيتها النبيّة المقدّسة
تكلمي .. تكلمي ..
فها أنا على التراب سائل دمي

---

(1) . كذا في النص والصواب : التي .

(2) . كذا في النص والصواب : المشؤوم.

(3) . لويس عوض "شعراء الرفض"، جريدة الأهرام ، 1972/7/7م.

(4) . ينظر : عبدالسلام المساوي ، مرجع سابق ، ص171.

(5) . نفسه ، ص171.

وهو ظمئ .. يطلب المزيدا[1] (1967/6/13م)

وهكذا فقد استطاع الشاعر أن يجعلها عنواناً على مرحلة الهزيمة من خلال هذه القصيدة ، وقد ساعده في ذلك حركية البناء الملحمي التي تضافرت فيها عناصر فنية تراوحت بين السرد والمونولوج والتقطيع السينمائي والمشهد المسرحي[2].

كما أنه وفق في اختيار هذه الشخصية للبكاء بين يديها لتكون شاهدة على سنوات الانكسار ، ولم يكن بكاء الشاعر أو الجندي الذي تقمّص الشاعر شخصيته بكاءَ الانكسار والضعف ، ولكنه بكاء الإشفاق والرثاء لدماء الشهداء التي سُفكت ، وبكاءَ العزيز الحر الذي انتهكت كرامة وطنه أمام عينيه ، ومع ذلك فهو يمشي مرفوع الرأس وإن كان حزيناً[3]، يقول :

ثم مشيتُ؟ دون أن أقتل نفسي؟ دون أن أنهار؟!

ودون أن يسقط لحمي.. من غبار التربة المدنسة؟![4] (1967/6/13م)

ومن الشخصيات المحورية في قصائده شخصية (سبارتاكوس) الثائر الروماني التي استلهمها في قصيدته (كلمات سبارتاكوس الأخيرة) التي ينبني الخطاب فيها على أسلوب المفارقة أي أن الكلمات الصادرة عن (سبارتاكوس) يقصد منها عكس المنطوق[*]

ومن الشخصيات التي وظفها الشاعر توظيفاً رئيساً أيضاً شخصية قطر الندى في قصيدة (الحداد يليق بقطر الندى)[5] إلى جانب شخصية أبيها خمارويه ، وقطر الندى هي

---

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص108.

(2) . ينظر : عبدالسلام المساوي ، مرجع سابق ، ص173.

(3) . ينظر : جابر قميحة ، مرجع سابق ، ص112.

(4) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص106.

(*) . لمزيد من المعلومات ينظر : الفصل الثاني من هذا البحث ص71 ، والفصل الثالث ص 136 : 140.

(5) . قطر الندى : هي أسماء بنت خمارويه بن أحمد بن طولون (.... 287هـ)، تولى خمارويه الحكم بعد أبيه أحمد بن طولون ، أقره الخليفة المعتضد على عمله ، وتزوج ابنته قطر الندى ، وكان صداقها ألف ألف درهم ، وكانت موصوفة بفرط الجمال والعقل ، ويقال إن المعتضد أراد بنكاحها افتقار الطولونية وكذا كان ، فإن أباها جهزها بجهاز لم يعمل مثله ، حتى قيل كان لها ألف هاون ذهباً ، وشرط عليه المعتضد أن يحمل كل سنة بعد القيام بجميع وظائف مصر وأرزاق أجنادها مائتي ألف دينار ، فأقام على ذلك إلى أن قتله غلمانه بدمشق على فراشه سنة 282هـ. ينظر : أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان ، وفيات الأعيان، تحقيق د.إحسان عباس ، د.ط ، بيروت ، لبنان ، دار الثقافة ، د.ت ، ص249 : 251.

"رمز للأرض المصرية والعربية السليبة التي ضاعت ضحية التهاون والتفريط والتخاذل"[1]، يقول الشاعر :

قطر الندى يا ليل
تسقط تحت الخيل
قطر الندى يا مصر
قطر الندى في الأسر[2] (1969م)

أما خمارويه فهو رمز الرفاهية والإسراف والتفريط في الأرض والوطن ، فكل همه اللهو والرقود على بحيرة الزئبق بين المغنيات والبنات الحور ، وأمام هذا اللهو الغارق الذي يعيشه لا خلاص لقطر الندى ، ففي ختام القصيدة يلتقي التفريط والمأساة على لسان "الصوت والجوقة" معاً[3]:

..كان (خمارويه) راقداً على بحيرة الزئبق
في نومة القيلولة
فمن تُرى ينقذ هذه الأميرة المغلولة؟
من يا تُرى ينقذها ؟
من يا تُرى ينقذها ؟
بالسيف ..
أو بالحيلة ؟![4] (1969م)

وما يريد الشاعر قوله هنا هو أن حكام مصر المسرفين في الفساد والترف والمستبدين بالحكم والثروة قد أضاعوا مصر فصارت محطة للطامعين في حكمها وثرواتها، وأسروها واستأثروا بمقاليد الحكم فيها ، وهي تعاني وشعبها ويلات الاستعمار ، على غرار ما فعل خمارويه الحاكم المترف الذي قتله غلمانه في فراشه ، وأضاع قطر الندى بعد أن زوجها

---

(1) . جابر قميحة ، مرجع سابق ، ص117.

(2) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص204 ، 205.

(3) . ينظر : جابر قميحة ، مرجع سابق ، ص118.

(4) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص206.

بـ"المعتضد العباسي" وسلمها له.

كانت هذه من أهم الشخصيات المحورية التي تقوم بالدور الأكبر على مدار القصيدة كلها ، وقد كان توظيف الشاعر لها كثيراً غير أنني أوردت بعضاً منها نظراً لضيق المقام.

ب . شخصيات عرضية أو سياقية :

وتتمثل في الشخصيات السياقية ، أي التي تحتل جزءاً من سياق القصيدة ، فتأتي عرضاً فيها ، وهي كثيرة في شعره مثل : عنترة العبسي وأسماء بنت أبي بكر وزياد بن أبيه والحجاج وسيف الدولة وشجرة الدر ...إلخ[1].

وفي الاستدعاء العرضي يأتي الشاعر بالشخصيات في عناوين القصائد دون ذكرها في النص الشعري للقصيدة ، أو يشير إلى بعض ملامحها ، أو يجعل القصيدة أو جزءاً منها يحمل أبعاداً قليلة وخفية من الدلالات والرموز لهذه الشخصية ، أو يذكرها في فقرة قصيرة من القصيدة أو مقطع منها .

ومن أمثلة على عنونة بعض قصائده بأسماء هذه الشخصيات ما فعله في قصيدة (من أوراق أبو نواس) إذ لا نجد أثراً واضحاً وملموساً لهذه الشخصية التاريخية ذات المضمون الأدبي ، أو إشارة إلى ملامحه مباشرة ، إلاَّ ما استلهمه أمل من خروج الشاعر على العادات والتقاليد العربية في أشعاره.

وهو شاعر من أصل غير عربي يحتج في خمرياته على طريقة تعامل العرب معه وعلى الكثيرين من أمثاله .

فقد جعل الشاعر من أبي نواس . رمز الكتابة المتمردة على الزمن . شاهداً على عصرنا ، وقد بدأ قصيدته "بسؤال إداني أو اتهامي لواقع عصرنا وكل عصر"[2]، يقول:

"ملك أم كتابة؟"

صاح بي صاحبي؛ وهو يلقي بدرهمه في الهواء

---

(1) . ينظر : جابر قميحة ، مرجع سابق ، ص106 ، 107.

(2) . نفسه ، ص120.

ثم يلقفه[1] (د.ت)

هذا هو "الصراع بين السلطة [الحاكمة وأصحاب] الكلمة الحرّة ، والشاعر كما نرى في الورقة الأولى ينحاز دائماً إلى جانب الكتابة وتبقى السلطة الغاشمة هي المشكلة الكبرى أمام الكلمة ، فهي عدوها اللدود"[2]:

أيها الشعر .. يا أيها الفرح المختلس!!

... ...

كل ما كنت أكتبه في هذه الصفحة الورقية

صادرته العسس؟؟[3] (د.ت)

وفي الورقة الثالثة من أوراقه تواجهنا هذه الصورة العصرية لتعامل السلطة الغاشمة مع الرعية ، وهي أروع ما صور أبو نواس في أوراقه السبع[4]:

نائماً كنت جانبه ، وسمعت الحرس

يوقظون أبي!

. خارجي

. أنا ..!؟

. مارق

. من؟ أنا !

صرخ الطفل في صدر أمي

(وأمي محلولة الشعر واقفة في ملابسها المنزلية)

اخرسوا

واختبأنا وراء الجدار

. اخرسوا

---

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص329.

(2) . جابر قميحة ، مرجع سابق ، ص120.

(3) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص332. في الأصل وردت هذه الأبيات في الورقة الرابعة من أوراق القصيدة.

(4) . ينظر : جابر قميحة ، مرجع سابق ، ص120.

وتسلل في الحلق خيط من الدم
كان أبي يمسك الجرح،
يمسك قامته..ومهابته العائلية!
. يا أبي
. اخرسوا
وتواريت في ثوب أمي ، والطفل في صدرها ما نبس
ومضوا بأبي تاركين لنا اليتم متشحاً بالخرس[1] (د.ت)

ولم يكن الشاعر موفقاً . على حدّ قول الدكتور جابر . "في اختيار شخصية أبي نواس قناعاً يناصر الحق والعدل ويواجه الظلم وينتصر للكلمة ؛ لأن جذور هذه الشخصية التي عاشت للخمر والشذوذ والتهتك أقوى وأعتى من أن تنزع من ضمير الناس ... [وأقوى من أن يغلبها منطق الفن ولو كان أخاذاً باهراً]، بل إنه يضعف حاسة المتلقي لتقبل المضامين والأفكار التي حرص أمل على منحها الإيحاء بها"[2] إلى المتلقي ، غير أن ذلك . في اعتقادي . لا يعدو كونه رمزاً وإن كان قد وصفه بغير ما فيه من صفات العدل والحرية ، ومن ثم فهو ليس مطالباً بمطابقة صفات الشخصية لما ترمز إليه ، فمن روعة الفن أن يضفي الشاعر على فنّه . من مخيّلته . ما ليس فيه ، فضلاً عن أن الرمز يظل كياناً مستقلاً بذاته عن الواقع المادي الذي انطلق منه[3]؛ ذلك أن الشاعر عند ارتدائه لقناع شخصية تاريخية معينة إنما يخلق شخصية درامية متخيلة ينتزعها من جذورها الأرضية ويحولها إلى مجرد رموز مثيولوجية تخدم رؤيته الفلسفية ومشاعره إزاء الكون والحياة ، عبر تجربة الشخصية التاريخية التي يتقمصها والتي تتميز في الفكر والإحساس عن الشاعر ذاته ، ومن ثم فإنه ينبغي لها أن لا تختلط مع شخصية الشاعر الخاصة حيث تكون (أنا) المتكلم هي (أنا) الشخصية المتخيلة لا (أنا) الشاعر[4].

---

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص331 ، 332.
(2) . جابر قميحة ، مرجع سابق ، ص233.
(3) . ينظر : الفصل الأول من هذا البحث ، ص62.
(4) . ينظر : فاضل تامر ، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع ، ط1 ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 1987م، ص251 : 255.

وفي قصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) يأتي بشخصيات أخرى يسوقها من قلب التاريخ ، منها شخصية "عنترة بن شداد العبسي" رمز الإنسان الشجاع المخلص الذي يعطي باستمرار دون أن يعترف بعطائه أحد حتى إذا ما اشتدّت الحرب لجأ إليه الحكام يستنجدون به.

وتعد هذه القصيدة في رأي الدكتور عبدالعزيز المقالح "تعبيراً عميقاً وصادقاً عن موقف عنترة الشعب العربي ، الذي تركه الحكام في صحراء الإهمال يسوق النوق إلى المرعى ويحتلب الأغنام حتى إذا ما اشتدّت الحرب وأعلنوا المعركة ذهبوا إليه يستصرخون فيه روح الحمية ، ويدعونه إلى الدفاع عن قصورهم المضاءة بالمسرات وألوان الترف"[1].

وقد ذكر الشاعر الأحداث المرتبطة به دون أن يصرّح باسمه ، وذلك للربط بين ماضي هذه الأمة وحاضرها وما تجنيه من مشاكل نتيجة الطبقية البغيضة :

أيتها النبيّة المقدّسة
لا تسكتي .. فقد سكتُّ سنة فسنة
لكي أنال فضلة الأمان
قيل لي "اخرسْ.."
فخرستُ..وعميت..وائتممت بالخصيان!
ظللت في عبيد (عبس) أحرس القطعان
أجترُّ صوفها..
أردّ نوقها..
أنام في حظائر النسيان
طعامي : الكسرةُ : والماء.. وبعض التمرات اليابسة
وها أنا في ساعة الطعان
ساعة أن تخاذل الكماةُ..والرماةُ..والفرسان.
دعيتُ للميدان!

---

(1) . عبدالعزيز المقالح ، "أمل دنقل وأنشودة البساطة"، مجلة إبداع ، عدد سابق ، ص22.

أنا الذي ما ذقتُ لحم الضأن
أنا الذي لا حول لي أو شأن
أنا الذي أقصيت عن مجالس الفتيان
أدعى إلى الموت.. ولم أُدْعَ إلى المجالسة!![1] (1967/6/13م)

لقد تحمل عنترة ما حاق به من ظلم فسكت كي ينال فضلة الأمان ، ولكن دون جدوى ، فقد دفع إلى المعركة رغماً عنه وتعرّض للطعان والهوان[2].

وقد يعمد الشاعر إلى التوظيف الجزئي لمجموعة من الشخصيات التراثية التي تتقاسم فيما بينها الرابط الدلالي الذي يربط بينها وبين تجربة الشاعر المعاصرة ، الأمر الذي يجعل القارئ أمام ثيمة واحدة مع تنويع في العناصر التراثية المعبّرة عنها ، وهو ما نجده في قصيدة (لا وقت للبكاء) التي استلهم فيها ثلاث شخصيات من التاريخ العربي الإسلامي، وهي على التوالي : الخنساء وأسماء بنت أبي بكر وشجرة الدرّ ، وجعل منها رمزاً للأم الباكية من جرّاء الفقد ، فاستعار مواجع هؤلاء النساء وبكاءهن ظناً منه أنه بذلك سيزيد في مأساوية المشهد ويضخم حجم بكاء الأم .كما يقول عبدالسلام المساوي . إلاَّ أنه لم يبلغ هذا الهدف ، فالوجدان العربي لا يستسيغ أن تكون أسماء بنت أبي بكر وشجرة الدرّ نموذجين ممثلين للمرأة الحزينة ، وقد كان بإمكانه أن يوظف شخصية الخنساء وحدها في هذا الإطار ، لِمَا عُرف عنها من كثرة بكائها على أخيها صخر[3]، وفي رأيي أن الشاعر لم يقصد بهذا التمثيل المرأة الحزينة ، بل قصد المرأة الباكية من جرّاء الفقد وحسب ، يقول الشاعر :

وأمي التي تظل في فناء البيت منكبّة
مقروحة العينين ، مسترسلة الرثاء
تنكث بالعود على التربة
رأيتها : الخنساء

---

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص107 ، 108.
(2) . ينظر : نسيم مجلي ، مرجع سابق ، ص119 ، 120.
(3) . ينظر : عبدالسلام المساوي ، مرجع سابق ، ص164.

ترثي شبابها المستشهدين في الصحراء.

رأيتها : أسماء

تبكي ابنها المقتول في الكعبة،

رأيتها : شجرة الدرّ ..

تردُّ خلفها الباب على جثمان (نجم الدين)[1] (28 سبتمبر 1970م)

وهو هنا يضع أمه في ثوب هؤلاء النساء ليرثي مصر والمجد العربي الذي ضاع في نكسة 1967م، ويبكي على العرب وعلى مصيرهم كما بكت الخنساء على إخوتها ، وأسماء على ابنها ، وشجرة الدر على نجم الدين ، وزوال المجد العربي إثر انهيار الدولة الأيوبية.

وقد يبدو لنا أن الشاعر . في هذا المقطع . أقحم الشخصيات على السياق الشعري فلم يحدث ذلك التلاحم بين التجربة الشعرية والرمز الذي استدعاه للتعبير عنها ، إلاَّ أنه هناك "بعض هذه المعطيات كامنة في الرمز غير مكشوفة ، والشاعر هو الذي يستطيع . من خلال موقفه الشعوري الخاص . أن يكشفها ، ومن ثم حدث التلاحم بين تجربة الشاعر والرمز الذي استخدمه ، فإذا الرمز يعطي التجربة بقدر ما يأخذ منها"[2].

واستخدام (أمل) لهذه الشخصيات ودلالتها الرمزية يأتي لنقل المعاني التاريخية وإخراجها من دائرة الماضي إلى الحاضر ، شرط أن تكون هناك خيوط متشابكة تمتد من الماضي . زمن الشخصية التراثية . إلى الحاضر . زمن التجربة المعبّر عنها[3].

ومن الشخصيات العرضية التي وظفها الشاعر شخصية كليب والزير سالم وجسّاس بن مرة واليمامة ، وسيأتي الحديث عنها في معرض الحديث عن الأحداث التاريخية باعتبارها هي التي قامت بالحدث .

وهكذا ، فقد كان استخدام الشاعر للشخصيات العرضية كثيراً غير أن المقام لا يتسع لذكرها ، والأمثلة السابقة تمثلها ولا تحصيها.

2 . الأحداث التاريخية :

---

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص272.

(2) . عزالدين إسماعيل ، مرجع سابق ، ص208.

(3) . ينظر : عبدالسلام المساوي ، مرجع سابق ، ص160.

أما الأحداث التاريخية فهي تتعلق بالشخصيات التي تحدثنا عنها ؛ إذ لا وجود لحدث دون شخصيات ، فالشخصيات هي التي تقوم بالأحداث.

وبعض هذه الأحداث ذات مضمون ديني ، أو هي أحداث دينية تاريخية ترتبط بالتاريخ العربي والإسلامي ، وقد وردت في الكتب الدينية وسبق الحديث عنها في الفصل السابق ، وناقشنا بعضاً منها في معرض الحديث عن الشخصيات التي قامت بهذه الأحداث كما مرّ بنا في قصة (الطوفان)، وهي أحداث حقيقية وقعت في صلب التاريخ، وقد تحدثنا عما يرتبط منها بالتاريخ العربي والإسلامي على حسب مقتضى الحال ، أما عن مسرح هذه الأحداث فهو الأرض العربية.

وبما أن الأحداث لا وقوع لها إلاَّ بالشخصيات ، فإن الإشارة إلى استدعاء الشاعر شخصيات تراثية من قلب التاريخ العربي والإسلامي ليعبر بها عن الواقع العربي وأوضاعه المعاصرة هي في الحقيقة إشارة إلى هذه الأحداث ، ومن هذه الأحداث (قصة عنترة) وأيام العرب في الجاهلية منها "حرب البسوس ، ومعركة حطين ، وقصة صلاح الدين الأيوبي وانتصاراته في الحروب الصليبية بتحرير حطين والقدس ، وقصة قطر الندى بنت خمارويه ، وقصة شجرة الدرّ... إلخ".

وقد يشير إليها في إطار الاستغراق العرضي كما وردت الشخصيات القائمة بها في هذا الإطار ، أو بشكل الاستغراق الكلي بحيث يسيطر الحدث على كل أجزاء القصيدة كما رأينا في قصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) التي ذكرت فيها أسباب هزيمة 1967م، وهي تعد صورة واضحة لما يجري في المجتمع المصري آنذاك ، وهي من جهة أخرى تبيّن موقف الشاعر من الأحداث المعاصرة وما كان يجري في الساحتين الاجتماعية والسياسية. أيضاً قصيدة (لا تصالح) التي كتبها عام 1975م يحذر فيها السادات من قبول السلام الزائف ، وفيها يستدعي أجواء حرب البسوس التي قامت في الجاهلية بين قبيلتي بكر وتغلب ، يقول في المقطع الرابع من القصيدة :

لا تصالح
ولو توجوك بتاج الإمارة
كيف تخطو على جثة ابن أبيك..؟

وكيف تصير المليك..
على أوجه البهجة المستعارة؟
كيف تنظر في يد من صافحوك
فلا تبصر الدم..
في كل كف؟
إن سهماً أتاني من الخلف
سوف يجيئك من ألف خلف.
فالدم . الآن . صار وساماً وشارة.
لا تصالح ،
ولو توجوك بتاج الإمارة
إن عرشك : سيف
وسيفك : زيف
إن لم تزنْ . بذؤابته . لحظات الشرف
واستطبت الترف[1] (نوفمبر/تشرين الثاني 1976م)

ففي هذا المقطع يطالعنا الشاعر بتاريخ العرب الحديث وصراعه مع العدو الصهيوني وعدم التزامه بتعهداته واتفاقياته الدولية التي وقعها ، ومن هنا كان إصرار الشاعر على رفض التصالح ، فهذه القصيدة قصيدة مواجهة نضالية تدعو إلى الرفض ، وقد أخذ الشاعر منها موقف كليب القتيل وتحريضه أخيه الزير سالم برفض الصلح والاستمرار في الحرب ، وراح يدعو إلى الثأر من العدو ، وقد عبّر الشاعر عن سبب توظيفه لعناصر التراث في هذه القصيدة ، فقال :"أنا أستخدم الأساطير والتراث الفني ليس فقط كرموز لأبطال العمل الفني ، وإنما أيضاً لاستنهاض أو لإيقاظ هذه القيم التاريخية من نفوس الناس"[2].

ورفض الشاعر للتصالح في هذه القصيدة ليس نابتاً في صحراء الفراغ ، وإنما له

---

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص352 ، 353.

(2) . جريدة الأهالي المصرية في 25 مايو 1983م. نقلاً عن : نسيم مجلي ، مرجع سابق ، ص173.

مسوغاته حيث إن السائد مرغوب فيه ، فالتصالح يعني إقامة علاقة بين الخير والشر ، ومن ثم فهو يرفضه ، أيضاً فإن هذا التصالح سيتولد عنه التتويج بتاج الإمارة باعتبار أن النية الكامنة وراءه مبنية في الأساس على المصلحة وليس الصلح ، ومن مسوغات هذا الرفض أيضاً أن التصالح اغتيال للتراث ، بينما رفضه إبقاء لوجه التراث الناصع ، بمعنى آخر فإن الطرف المطالب بالتصالح يخفي نيّة مؤداها هدم تراث الآخر بما له من فاعلية، وإحلال تراثه مكانه ، ومن ثم فإنه ينبني على التواجد الحضاري والمعرفي على السواء ، فلو حدث هذا التصالح فإن طرف الخير سينطلق من تجاهل الماضي بكل إيجابياته وسلبياته ، وفي هذا التجاهل سيغض الطرف عن شيء مهم هو الدم ، خاصة وأن اليد التي تطلب المصالحة يد ملوثة بأثر الدماء ، لذا فإن قبول طرف الخير للمصالحة سيدفعه إلى تجاهل الإثم والظلم ، أي سيحل الإثم والظلم في ذاته بعد أن كان حاصلاً في طرف الشر، وذلك هو التتويج الحقيقي بالإمارة كما يراها طرف الشر ، وهو ما عبّر عنه الشاعر بالسهم الطاعن من الخلف الذي سيطعن ألف خلف في المستقبل وبشكل مغاير ، كما أن غياب المصالحة يدعو إلى تأكيد عدة أشياء منها أن العرش بمثابة السيف ، وينبغي أن يحافظ عليه كي يدوم ويستمر ، وإلا فسيتحول إلى زيف وخداع ، فالسيف والسلطة الحقيقية شرف للأمة ولماضيها ، وفي حالة تحولها سوف تنعدم فعالية السيف كما ستتحول الأمة إلى نقيضها ؛ لا تكترث بقتل الماضي والنفس في سبيل رغبتها في تحقيق الترف[1].

ومما يؤكد حدة هذا الخطاب أنه موجه إلى ضمير المخاطب (أنت) الذي يدل على التعبير عن الآخرين وليس عن الذات ، وقد استغل الشاعر بعض المعطيات التراثية في هذه القصيدة ، وهذا يوضح لنا استحضار التراث بغية التعبير بالماضي عن الحاضر ، إذ يتساوى موقف التراث من بعض القضايا مع موقف الحاضر ، فكليب هو المدافع عن الأرض والعشيرة ، والرافض للمصالحة أياً كان نوعها ، ويظل موقفه هذا مستمراً إلى أن يأخذ حامل الوصية بثأره فهو المطالب بتنفيذها[2].

لقد كان الشاعر موفقاً في انتقاء الموقف الذي يفرز دلالته على مدار القصيدة ،

---

(1) . ينظر : صدوق نور الدين ، حدود النص الأدبي (دراسة في التنظير والإبداع)، د.ط ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، د.ت ، ص169 ، 174.

(2) . نفسه ، ص175.

وهذا الموقف هو "وصية كليب لأخيه المهلهل ، وهي وصية أراد الشاعر أن تعكس رؤيته المعاصرة لطبيعة الصلح مع إسرائيل"[1]. فهو يرى أن الأرض العربية السليبة ليس هناك سبيل لعودتها إلى الحياة إلاَّ بالدم .. والدم وحده[2].

وتعد القضية الفلسطينية ومحاولات الاستعمار الغربي للسيطرة على الأراضي العربية إلى جانب ما يرتبط بأوضاع مصر الداخلية من أهم الأحداث التي شغلت اهتمام الشاعر . ففي قصيدة (سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس) يستدعي الشاعر شخصية (فيروز الحاج) المغنية اللبنانية المعروفة ليرمز بصوتها إلى التوغل الإسرائيلي في جنوب لبنان، فصوتها رمز لاستعادة الجنوب وإحيائه في القلوب ، وكان هذا من نتائج اتفاقية كامب ديفيد التي حذّر منها المثقفون العرب ، ومنهم أمل دنقل الذي يقول :

منظر جانبي لفيروز

(وهي تطلّ على البحر من شرفة الفجر)

لبنان فوق الخريطة :

منظر جانبيٌّ لفيروز؟

والبندقية تدخل كل بيوت الجنوب

مطر النار يهطل ، يثقب قلباً .. فقلباً

ويترك فوق الخريطة ثقباً .. فثقباً

وفيروز في أغنيات الرعاة البسيطة

تستعيد المراثي لمن سقطوا في الحروبْ

تستعيد الجنوب[3] (د.ت)

واستعانة الشاعر بصوت فيروز له بعد دلالي آخر ، فلعلّه يرمز بذلك إلى أرض الجنوب وموتها ، فلم تعد تحيا إلاَّ في أغنيات الرعاة البسيطة ، ومن ثم فهو انتقاد للسكوت

---

(1) . جابر قميحة ، مرجع سابق ، ص139.

(2) . ينظر : أمل دنقل من حديثه لمجلة آفاق عربية ، نقلاً عن التذييل لديوانه (أقوال جديدة عن حرب البسوس) الأعمال الكاملة ، ص379.

(3) . نفسه ، ص298 ، 299.

العربي أمام توغل إسرائيل في البلدان العربية التي ضاعت أراضيها في مواجهة العدو الصهيوني ، نفهم ذلك من الأبيات الخمسة الأخيرة.

3 . الحصان العربي :

إن الحصان من أقدم الحيوانات التي تعامل معها الإنسان في الحرب والسلام ، وهو جزء لا يتجزأ من التاريخ العربي والإسلامي ، وقد كانت العرب في الجاهلية ترتبط بالخيل وتكرمها وتؤثرها على الأهلين والأولاد ، وتفتخر بذلك في أشعارها ولم تزل على ذلك حتى بعث الله نبيه محمد ﷺ فأمر باتخاذها وارتباطها فقال :﴿ وَأَعِدُّوا لَهُمْ مَا اسْتَطَعْتُمْ مِنْ قُوَّةٍ وَمِنْ رِبَاطِ الْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِ عَدُوَّ اللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ﴾[1]. فاتخذ ﷺ الخيل وارتبطها، وأعلم المسلمين ما لهم في ذلك من الأجر والغنيمة[2].

وروي عنه ﷺ أنه قال :(الخيل معقود في نواصيها الخير إلى يوم القيامة)[3].

وكان لشاعرنا أمل دنقل احتفاء خاص بالحصان ، فورد في شعره مرات عديدة وبتسميات مختلفة ، كما أنه جعل (الخيل) عنواناً لإحدى قصائده وهي قصيدة (الخيول) ولاشكَّ أن احتفاءه بالخيل يمثل جزءاً أو تطبيقاً عملياً لرأي أخذ نفسه به وهو العودة إلى التراث العربي والإسلامي ، وتوظيف عناصره وجزئياته في رؤية عصرية تمتد جذورها في القديم الأصيل[4]، فنراه يتحدث عن الخيل رمز الفتوحات والانتصارات العربية ، فيقول :

الفتوحات في الأرض مكتوبة بدماء الخيول
وحدود الممالك
رسمتها السنابك

---

(1) . سورة الأنفال ، الآية 60.

(2) . ينظر : هشام بن محمد بن السائب الكلبي ، أنساب الخيل في الجاهلية والإسلام وأخبارها ، تح: أحمد زكي، د.ط ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1946م ،ص6 ، 7.

(3) . محمد بن إسماعيل البخاري ، صحيح البخاري ، ج2 ، باب (الخيل معقود في نواصيها الخير إلى يوم القيامة)، حديث رقم 2850 ، ط1، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، 2004م، ص654.

(4) . ينظر : جابر قميحة ، مرجع سابق ، ص149.

والركابان[1]: ميزانُ عدل يميل مع السيف..

حيث يميل[2] (1981 . 1982م)

فالشاعر هنا في غمرة بأسه من حاضر الخيول يتصور أن الناس قد نسوا الأمور البديهية في الحياة ، لذلك يقدم لهم هذه الحكم في سياق دلالي غير مرتبط بزمن وكأنه يخبرهم بحقائق لم يكونوا يعلمونها[3].

ثم يقول :

اركضي أو قفي الآن .. أيتها الخيلُ:

لست المغيرات صبحاً

ولا العاديات ـ كما قيل ـ ضبحاً

ولا خضرة في طريقك تمّحى

ولا طفل أضحى

إذا ما مررت به .. يتنحى[4] (1981 . 1982م)

وتكرار النفي هنا يثبت دلالته بالنسبة لحاضر لا تحارب فيه الخيول ، وإنما تركض، وهي صورة ساخرة يلح في تصويرها بشكل مؤكد عن طريق (التكرار) أحد السمات الواضحة في جماليات القصيدة المعاصرة.

وفي ربط ماضي الخيول بالقرآن الكريم ـ هنا ـ إيحاء بمدى قداسة الماضي وعظمته حتى يفكر أصحاب الحاضر في استعادة الماضي المجيد[5].

ويستمر الشاعر في تقديم الصورة الحالية للخيول عن طريق أسلوب الاستفهام الذي خرج عن معناه الأصلي إلى السخرية والتعجب ، فيقول :

---

(1) . الركابان : هما ركابا السرج ، حديدتان تدليان على الجانبين ، يدخل الفارس رجليه فيهما . شريف يحيى الأمين ، معجم الألفاظ المثناة ، ط1، بيروت ، دار العلم للملايين ، 1962م، ص202.

(2) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص417.

(3) . ينظر : طه وادي ، "الزمن الشعري في قصيدة الخيول"، مجلة إبداع ، القاهرة ، ع10، السنة الأولى ، أكتوبر 1983م، ص67.

(4) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص417.

(5) . ينظر : طه وادي ، مقال سابق ، مجلة إبداع ، ع10 ، ص65 ، 66.

ماذا تبقى لك الآن :

ماذا ؟

سوى عرق يتصببُ من تعبٍ

يستحيل دنانير من ذهبٍ

في جيوب هواة سُلالاتك العربية

في حلبات المراهنة الدائرية

في نزهة المركبات السياحية المشتهاة

وفي المتعة المشتراة

وفي المرأة الأجنبية تعلوك تحت

ظلال أبي الهول .. [1] (1981 . 1982م)

"فبعد أن كانت ظهور الخيول معدة للفوارس الفاتحين المدافعين صارت موطأة للمرأة الأجنبية ، هكذا يتبوأ مكان الفارس العربي امرأة سائحة ، تختال بالخيل تحت ظلال أبي الهول"[2].

يقصد الشاعر بحديثه في هذه القصيدة الخيول العربية في حاضرها الذليل المنكسر، وعلى الرغم من عدم استخدام الخيل في الحروب الحديثة فإن الشاعر آثر أن يستدعي أوصافها القديمة ويقارن ما بين ماضي الخيول الأصيلة . رمز الفتوحات العربية . باستخدام عنصر المفارقة وحاضرها الذي أصبح مهيناً ، ليرمز بها إلى التاريخ الإنساني وإلى الإنسان في مسيرة الحياة صعوداً وهبوطاً .. تقدّماً وتخلّفاً ، فتاريخ الحصان هو تاريخ الفارس أو الإنسان[3].

يقول (أمل):

والخيول التي انحدرت نحو هوة نسيانها

حملت معها جيل فرسانها

---

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص421 ، 422.

(2) . ينظر : طه وادي ، مقال سابق ، مجلة إبداع ، ع10 ، ص66.

(3) . ينظر : جابر قميحة ، مرجع سابق ، ص151 ، 152.

تركت خلفها : دمعة الندم الأبدي

وأشباح خيل

وأشباه فرسان

ومشاة يسيرون . حتى النهاية . تحت ظلال الهوان[1] (1981 . 1982م)

ومن الملاحظ في هذه القصيدة أن حديث الشاعر عن الماضي المنتصر للخيول كان حديثاً سريعاً موجزاً بينما كان حديثه عن حاضرها الذليل المنكسر حديثاً طويلاً ، وربما كان سر ذلك هو أن هموم الشاعر كلها مرتبطة بحاضر متخاذل يريد تغييره ، فاستعان بالماضي بوصفه مثيراً يبرز حدة التناقض بين ماضٍ عظيم وحاضر عقيم[2].

أما عن مستقبل هذه الخيول فلم يتحدث عنه الشاعر كليّة ، وعدم الحديث عنه مقصود له ما يبرره في الواقع ؛ إذ إن ضعف الخيول . رمز الأمة والتاريخ . جعل الشاعر لا يرى مستقبلاً مشرقاً ، وقد جعل الزمن المطلق ينوب عن زمن المستقبل من حيث إنه يشكّل المثال المنشود الذي يريد الشاعر أن يلفت انتباه أبناء أمته إليه[3].

كما استخدم الخيل رمزاً للذل والضعف والضياع والاستسلام للأغراب الذين :

ينقلون الأرض : أكياساً من الرمل

وأكداساً من الظل

على ظهر الجواد العربي المترنّح[4] (د.ت)

ونرى ذلك أيضاً في قصيدة (حديث خاص مع أبي موسى الأشعري) إذ يقول:

في ليلة الوفاء

رأيتها . فيما يرى النائم . مُهرة كسلى

يسرجها الحوذيُّ في مركبة الكراء

يهوي عليها بالسياط ، وهي لا تشكو.. ولا تسير![5] (مارس 1967م)

---

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص421.

(2) . ينظر : جابر قميحة ، مرجع سابق ، ص151.

(3) . ينظر : طه وادي ، مقال سابق ، مجلة إبداع ، ع10 ، ص66 ، 68.

(4) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص432 ، 433.

(5) . نفسه ، ص180.

في هذا الموضع يتحدث الشاعر عن الخيل رمزاً لضياع الوطن وخذلانه في سياق الحديث عن عروس النيل ، ذلك القربان الذي كان يضحي به المصريون القدماء في قعر النيل ليتوقف جموحه وطوفانه الذي يهدد زراعتهم وحياتهم ، وهذه العروس الضحية هي رمز الوطن المخذول ، وكما يراها الشاعر في منامه مهرة كسلى اتخذت وسيلة لقضاء حاجات الناس تتحمل ضرب السياط فلا تشكو ولا تسير ، وكأن به يقول لنا إنها تزدري مما يُفعل بها من خذلان ، ثم يأتي هو صاحب الكلمة ليثور في وجه ذلك الحوذي:

وعندما ثرت .. وأغلظتُ له القولا ..

دارت برأسها ..

دارت بعينيها الجميلتين ..

رأيت في العينين : زهرتين

تنتظران قبلة من نحلة هيض جناحها.. فلم تعد تطير![1] (مارس 1967م)

فثورة الشاعر ضد هذا الفعل لفت أنظارها فاستدارت برأسها وبعينيها لتستنجد بكلماته الثائرة ، غير أنه لا يملك سوى الكلمة ، وهو ما نفهمه من البيت الخامس.

وفي قصيدة (خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين) يجعلها رمزاً للظلم والجبروت والعدوان ، فيقول :

مرت خيول الترك

مرت خيول الشرك

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) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص180.

وترتدي العقال تارة ،

وترتدي ملابس الفدائيين

وتشرب الشاي مع الجنود

في المعسكرات الخشنة[1] (1976م)

هذه القصيدة نظمها أمل سنة 1976م وفيها هجوم شديد على عبدالناصر[2]، وهي ابتداء من عنوانها تتدفق بالسخرية المرة والتهكم الشديد بعبدالناصر ، فصلاح الدين هنا رمز واضح لعبدالناصر غير أنه يسوقه على سبيل التهجم والتهكم والسخرية ، ويدافع أمل عن نفسه في هذه القصيدة فيقول :"إني لا أكره عبدالناصر ولكن في تقديري دائماً أن المناخ الذي يعتقل كاتباً ومفكراً لا يصح أن أنتمي إليه أو أدافع عنه .. إن قضيتي ليست عبدالناصر حتى ولو أحببتُه ولكن قضيتي دائماً هي الحرية"[3].

وفي المقطع الثاني من قصيدة (الخيول) يتحدث الشاعر عن الزمن الذهبي النبيل للخيل زمن الحريّة والانطلاق يوم :

كانت الخيل . في البدء . كالناس

برية تتراكض عبر السهول

كانت الخيل كالناس في البدء

تمتلك الشمس والعشب

والملكوت الظليل

ظهرها لم يوطأ لكي يركب القادة الفاتحون

ولم يلن الجسد الحرّ تحت سياط المروّض

والفم لم يمتثل اللجام

ولم يكن الزاد .. بالكاد ،

لم تكن الساق مشكولة ،

والحوافر لم يك يثقلها السنبك المعدني الصقيل

---

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص427 ، 428.

(2) . ينظر : عبلة الرويني ، الجنوبي ، ص109.

(3) . نفسه ، الموضع نفسه.

كانت الخيل بريّة

تتنفس حرية

مثلما يتنفسها الناس

في ذلك الزمن الذهبي النبيل[1] (1981 . 1982م)

وفي ذلك رمز للحاضر المهزوم ولأسباب النكبة ، فالزمن الذهبي النبيل رهين بإشباع حاجتين حيويتين : الحاجة المادية التي أشار إليها الشاعر بالشمس والعشب والزاد، والحاجة المعنوية التي تتمثل في عزة النفس والحريّة ، وإذا فقد الإنسان القدرة على إشباع هاتين الحاجتين فقد قيمة وجوده الإنساني[2].

لقد كان عنصر المفارقة الذي يقوم على الثنائية الضدية أو المقارنة بين الماضي والحاضر هو العنصر المهيمن في شعر أمل دنقل ، فلا نكاد نجد قصيدة له لا تعتمد هذا العنصر أساساً لها في تكوينها البلاغي ، ولغة المفارقة وليدة موقف نفسي وعقلي وثقافي معين ، تقوم على القول النقدي الساخر وهي تعبير عن موقف عدواني تعبيراً غير مباشر يقوم على التورية ، وهي أحد الأشكال البلاغية التي تشبه الاستعارة في ثنائية الدلالة ، إذ إنها تستخدم على السطح قول النظام السائد نفسه ، غير أنها تحمل في طياتها قولاً مغايراً له ، مع وجود علامة توجه انتباه المخاطب نحو التفسير السليم للقول مما يجعلها تختلف عن الاستعارة ، وحل شفرة المفارقة يستلزم مهارة ثقافية وأيديولوجية لفهم العلامة يشارك فيها المتكلم والمخاطب ، كما أن الكشف عن المعنى الحقيقي الذي يسوقه الكاتب فيها لا ينتج عنه إلغاء قوة المعنى الظاهر ، إلى جانب أن هذه اللغة تتجه إلى إعادة تقييم التراث الفني الموروث ، من خلال إعادة صياغته ، وتشكيله ، وهي استراتيجية الإحباط وخيبة الأمل ، لكنها ـ مع ذلك ـ تنطوي على جانب إيجابي كونها تعد سلاحاً هجومياً فعالاً ، وهذا الجانب يتم الضحك الذي يتولد عن التوتر الحاد والضغط الذي لابدّ أن ينفجر[3].

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص418 ، 419.

(2) . ينظر : جابر قميحة ، مرجع سابق ، ص152 ، 153.

(3) . ينظر : أحمد طه ، قراءة النهاية "مدخل إلى قصائد الموت في أوراق الغرفة رقم 8"، مجلة إبداع ، القاهرة ، ع10، السنة الأولى ، أكتوبر 1983م، ص38 ، 39.

المبحث الثاني
الرمز التراثي الأسطوري
والشعبي

1 . الرمز التراثي الأسطوري.

2 . الرمز التراثي الشعبي.

1 . الرمز التراثي الأسطوري :

إن ما يعنينا من الأسطورة في هذا الفصل هو ما تقدمه لنا من دلالات رمزية حينما

يستدعي الشاعر بعض الشخصيات الأسطورية أو مواقفها ، وتأتي محمّلة بمعانيها الأصلية وبدلالتها الرمزية المعاصرة.

ومنها ما "بالغ المؤرخون في قدراتها وأخبارها ، ونسبوا إليها من الخوارق ما يجعل منها شخصية (تاريخسطورية) أي مزيجاً من التاريخ والأسطورة"[1]، كما قيل عن شخصية زرقاء اليمامة وعن قصة الزير سالم التي وظفها أمل دنقل في قصيدة (لا تصالح)[2]، وقد استغلّ أمل دنقل طاقات الأسطورة ليضفي على تجربته الشعرية العمق والثراء ، فبالنظر إلى شعره نجد أن التعالق النصّي بين المتن الشعري الدنقلي والأساطير يقع في كثير من المواضيع من قصائده.

وقد نوّع الشاعر في اختيار المادة الأسطورية الموظفة (يونانية . عربية . فرعونية)، كما أنه اتخذ أسلوب التناص الجزئي الذي يشمل فقرة أو فقرات قليلة من القصيدة وأسلوب التركيب المزجي لأسطورتين في سياق إضاءة دلالة واحدة[3]، فيتمكن بهذا التمازج من تأكيد الهدف وترسيخ وظيفته الفنية ، وبالنظر إلى المادة الأسطورية الموظفة أمكن الوقوف على عدة مرجعيات متنوعة تنهل منها نصوص الأسطورة في شعر أمل دنقل هي :

أ . الأساطير الفرعونية.

ب . الأساطير الأجنبية (اليونانية والإغريقية).

جـ . الأساطير العربية.

أ . الأساطير الفرعونية :

سبق وأن ذكرت أن الشاعر في أحد حواراته ذكر حادثة وقعت له مع الدكتور لويس عوض . فيما يخص التراث الفرعوني . جعلته يعيد النظر في المادة التراثية التي يستلهمها[4]، غير أن هذه الحادثة لم تمنعه من الاستفادة من هذا التراث ، صحيح أن التراث الفرعوني من وجهة نظر أمل دنقل "أصبح مجرد معابد وهياكل قائمة في الصحراء لا تملك انعكاساً

---

(1) . جابر قميحة ، مرجع سابق ، ص107.

(2) . نفسه ، ص130.

(3) . ينظر : عبدالسلام المساوي ، مرجع سابق ، ص179.

(4) . ينظر : الفصل الثاني من هذا البحث ، ص101 ، 102.

وجدانياً حقيقياً على مشاعر الناس باستثناء بعض الحالات القليلة كالموت والمعتقدات الخرافية"[1] التي تتعلق بفكرة الموت والفناء ، فقد كان المصريون القدماء من أكثر الشعوب التي تمتلكها فكرة الموت والفناء ، ومن الأساطير المصرية القديمة أسطورة (إيزيس وأوزيريس)، و(عين حورس)، و(قصة الأخوين)، و(قارب رع)، و(عروس النيل)، وتميز توظيفه لهذه الأساطير بأنه توظيف جزئي غلب عليه الرمز والإشارة والتركيز على بعض أحداثها بما يتلاءم والدلالة التي يريد توصيلها للمتلقي ، أو باستلهام الروح العام للأسطورة ، فقد مزج الشاعر بين أسطورتي أوزيريس وإيزيس[2]، يقول في قصيدة (العشاء الأخير):

. ..أنا "أوزيريس"[3]صافحتُ القمر
كنت ضيفاً ومضيفاً في الوليمة
حين أُجلستُ لرأس المائدة
وأحاط الحرسُ الأسودُ بي
فتطلعت إلى وجه أخي..
فتغاضت عينُه .. مرتعدة![4] (ديسمبر 1963م)

وفي استدعاء الشاعر لهذه الجزئية بالذات في هذه الأسطورة (مأدبة ست) محاولة

---

(1) . أنس دنقل ، مرجع سابق ، ص51. حوار مع جمال الغيطاني ، جريدة الثورة العراقية ، 1976/9/30م.

(2) . ينظر : جمال محمد عطا حسن ، تشكيل صورة الموت في شعر أمل دنقل ، د.ط ، جامعة القاهرة ، كلية الآداب ، . قسم اللغة العربية ، 2002م ، ص4 ، 5. (رسالة ماجستير غير منشورة).

(3) . هو الابن الأكبر لإله الأرض (جب) وإله السماء (نوت)، وهو رمز الخير الذي علم الشعب المصري القراءة والكتابة وفنون الزراعة ، وساعدهم ليحيوا حياة منظمة ومستقرة ومتحضرة ، وقد شاركته زوجته (إيزيس) في ذلك كله ، غير أن أخاه (ست) . ويرمز للشر . حقد عليه وحسده على حب الشعب له، فقرر قتله وأخذ سراً قياس جسم أوزيريس ، وصنع طبقاً له صندوقاً جميلاً فاخر الزينة والزخرف، وأحضره إلى مأدبة أقامها لتنفيذ خطته الشريرة ، وعندما أعجب الجميع بحسن صنعة الصندوق ، وعد (ست) . مازحاً . أن يهديه لمن يملأه بجسمه ، فأخذ الجميع يحاولون ، ولما جاء دور (أوزير) أسرع (ست) وعصابته بإغلاق الصندوق عليه بالمسامير والرصاص المصهور ، وألقوه في النيل ، فمات أوزير بينما نادى (ست) بنفسه حاكماً على مصر.
سيد محمود القمني ، أوزيريس وعقيدة الخلود في مصر القديمة ، د.ط ، القاهرة ، دار الفكر ، 1988م ، ص83. نقلاً عن : جمال محمد عطا حسن ، مرجع سابق ، ص6.

(4) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص171.

لرسم صورة من صور الموت العنيف الناتج عن التآمر السياسي ، ومن ثم فهو يحاول في استدعائه هذا إدانة الواقع الاجتماعي والسياسي[1]، ومن هنا يمكننا معرفة دلالة هذه الأسطورة ، فهي ذات دلالات اجتماعية وتاريخية تحمل رؤى الشاعر المعاصر نحو الواقع.

والمحور الأساسي لتوظيفه ومزجه بين أسطورتي أوزيريس وإيزيس هو محور البعث والحياة المتجددة ، "حيث يعود أوزيريس إلى الحياة متمثلاً في بقاء قوة الإخصاب عنده وفي استمرار ابنه حورس ملكاً على مملكة الحياة"[2]، ولعل هذا الملمح قد تجاوب مع وجدان الشاعر الذي يتمزق هو الآخر حين يطالع العالم الذي ينتمي إليه وقد تمزق إرباً.

ويأتي الشاعر بالشمس أحد الرموز الدالة على (أوزيريس)، حيث كانت تمثل بداية العالم في الميثولوجيا الفرعونية القديمة ، وقد تمثلوا أوزيريس كذلك ولقبوه بـ(الشمس) أو (إله الشمس)، ويستعملها أمل دنقل في قصيدة (أقوال اليمامة) بالمدلول نفسه بعد أن قرن بينها وبين (العين ـ عين أوزيريس) التي اغتصبها (ست) واستردها بعد ذلك (حورس) وأعادها لأبيه (أوزيريس)[3]، يقول (أمل) :

هي الشمس ، تلك التي تطلع الآن ؟
أم أنها العين ـ عين القتيل ـ التي تتأمل شاخصة
دمه يتسرب شيئاً فشيئاً ..
ويخضر شيئاً فشيئاً ..
فتطلع من كل بقعة دم : فم قرمزي
وزهرة شر[4] (د.ت)

فالشاعر هنا يشكك في هذا الانبعاث (نتائج السلام والصلح مع إسرائيل) وقد عبّر عن ذلك باستخدام صورتين تراثيتين هما (الشمس والعين) و(الدم).

---

(1) . ينظر : جمال محمد عطا حسن ، مرجع سابق ، ص6.

(2) . أنس داود ، مرجع سابق ، ص112.

(3) . قصة الصراع ، مجلة عالم الفكر، عدد ديسمبر ، 1985م ، ص44 : 52. نقلاً عن : جمال محمد عطا حسن ، مرجع سابق ، ص6 ، 7. في تضاعيف الأسطورة أن (ست) انتزع عيني (أوزيريس) فاستردهما (حورس)، ولعل ذلك كناية عن أنه أقر عيني والده بالثأر من القاتل. أنس داود ، مرجع سابق، هامش رقم (1)، ص112.

(4) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص364.

ففي الصورة الأولى يقرن بين (الشمس) بداية العالم و(العين) عين أوزيريس القتيل ، وهما علامتان تحيلان إلى أسطورة أوزيريس ، وصراع (حورس) مع (ست) وكأنه بهذا الاستدعاء يتشكك في نتائج المعاهدة : هل هي بداية (حياة) أم أنها نهاية (موت)[1].

وفي الثانية استخدم (أمل) (الدم) من خلال دلالته الميثولوجية ، فكان دالاً على مدلولين في آن واحد "فهو دال على القتل والموت والضياع ، وسفك دماء الأبرياء ، وفي الوقت نفسه دال على الميلاد القادم ، حيث يتولد منه دم أخضر ، ومنه يتفجر الدم القرمزي ، الذي تلطخ به الفم ، كما تتفجر منه أيضاً زهور الشر ، وكأن الدم في اقترانه باللون القرمزي يدل على مدلولين متباينين في آن واحد ، وهما : الموت والميلاد ، والميلاد دائماً يتفتق من لحظات الموت"[2].

وفي قصيدة (السرير) التي كتبها الشاعر في فترة مرضه سنة 1982م يقول :

أوهموني بأن السرير سريري !
أن قارب "رع"
سوف يحملني عبر نهر الأفاعي
لأولد في الصبح ثانية .. إن سطع.[3]

يعود بنا الشاعر إلى الأسطورة الفرعونية قارب رع/مراكب الشمس الذي يفر فيه المرء من الموت إلى النجاة والخلود من خلال إسناد فعل الوهم إليها لمحاولة نقضها ، وقد جعل من قارب رع رمزاً لسريره ، فيحل بذلك السرير محل قارب رع الذي يمضي في نهر الأفاعي ، أما المكان فهو نهر الأفاعي وحركة الشاعر فيه لتكون الملجأ والمنجى من إرهاق اللحظة الآنية لما بها من ألم ونصب حتى يولد الشاعر في زمن آخر (يولد في الصبح ثانية إن سطع)، غير أن الشاعر في استدعائه لقارب رع أو مراكب الشمس لم يكن يهدف إلى الإشارة إلى حياة الخلود بقدر ما كان يهدف إلى تصوير صراعه مع المرض والموت التي حلّت محل الأفاعي[4].

---

(1) . ينظر : جمال محمد عطا حسن ، مرجع سابق ، ص8.

(2) . مراد عبدالرحمن مبروك ، الدم وثنائية الدلالة ، د.ط ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1997م، ص365.

(3) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص399.

(4) . ينظر : محمود أحمد العشيري ، "جدلية الموت والحياة : قراءة في قصيدة السرير لأمل دنقل"، مجلة البيان الكويتية ، ع328، د.ت، ص96.

وقد كان هذا الرمز واضحاً بذكر الشاعر للمرموز إليه وهو السرير ، فلم يكن هناك احتمال آخر لتعدد المعاني.

وإنه من المعروف أنه على قدر ما يمكن أن يثيره الرمز من معانٍ وأحاسيس تتوقف جودته في الفن ، ومن النادر أن يتحرك الرمز في مستوى واحد من النفس ، وإذا كان ذلك فإنه بذلك يرتد إلى مرحلة الإشارة الفنية ليس غير ، فقد يسقط الرمز في شعرنا المعاصر إلى درجة من السطحية والركاكة تعزلها في دائرة الإشارة المحدودة القيمة ، كما رأينا في النص السابق ، فما الرمز . خاصة الرمز الأسطوري . "إلاَّ مرحلة تصاعدية بالصورة يهدف إلى أن يكون أكثر تنوّعاً في دلالته ، أشد إثارة في إيحائه ، إلاَّ أن انتماءه إلى عالم الأسطورة بكل ما تحمله من زخم في دلالاتها الشعورية واللاشعورية قد يثري من درجة هذا الإيحاء"[1]، وقد لوحظ هذا المأخذ على معظم أشعار (أمل دنقل)، وربما كان انشغاله بالقضايا الوطنية والصراع العربي الصهيوني ورفضه للواقع السياسي المعاصر ، أي قضايا معينة وواضحة هو ما جعل رموزه الفنية تتحرك في مستوى واحد من نفس المتلقي، فضلاً عن أن المعنى الذي يحمله الرمز قد يكون دافعاً لتفسيره تفسيراً واحداً لا يقبل التعددية ، ففي مجال استخدام الأساطير رموزاً استطاع (أمل) . كغيره من الشعراء . أن يكتشف فيها "النموذج الأسطوري يحمل عبء التعبير عن خصيصة من خصائص المجتمع العربي ككل يتحرك داخل تطور حضاري خاص له قضاياه وعوائقه وتطلعاته"[2].

ويستخدم (أمل) أسطورة (عروس النيل) الفرعونية ، ذلك القربان الذي كان يضحي به المصريون القدماء فيلقى في قعر النيل ، ليتوقف جموح النهر العظيم وطوفانه الذي يهدد زراعتهم وحياتهم فينجح الشاعر في إعطاء دلالته المعاصرة ، فهذه العروس الضحية رمز للوطن المخذول[3]:

رأيتهم ينحدرون في طريق النهر

لكي يشاهدوا عروس النيل . عند الموت . في جلوتها الأخيرة

---

(1) . ينظر : أنس داود ، مرجع سابق ، ص83.

(2) . نفسه ، ص249.

(3) . محمود أحمد العشيري ، "جدلية الموت والحياة : قراءة في قصيدة السرير لأمل دنقل"، مجلة البيان الكويتية ، ع328 ، د.ت ، ص96 ، 97.

وانخرطوا في الصلوات والبكاء.

وجئت .. بعد أن تلاشت الفقاقيع ، وعادت الزوارقُ الصغيرة

رأيتهم في حلقات البيع والشراء

يقايضون الحزن بالشواء! [1] (مارس 1967م)

فهو يستدعي هذه الشعيرة بهدف الإشارة إلى ضرورة افتداء الوطن وحتميته بالتضحية بالنفس من أجل الاستمرار والبقاء ، ففي قصيدة (لا أبكيه) التي يرثي فيها صديقه يوسف السباعي يربط بين بذل الدماء والاستشهاد فداءً للوطن وبين الفيضان والخير والعطاء[2]، فيقول :

أرضها لا تعرف الموت فما الموت إلاَّ عودة .. أخرى .. قريبة

تعبر القطرة في النيل فمن حولها الرقص وأعياد الخصوبة

...

وكأن الدم نيل آخر تستقي منه الرمال المستطيبة[3]

(1973م)

وثمة حقيقة لا جدال فيها وهي أن توظيف أمل دنقل للتراث الفرعوني جاء في أغلبه وعاءً يحمل في طياته نظرة فلسفية تجاه الحياة والموت خاصة (الاغتيال/الموت العنيف)[4]، فكانت رموزه المختارة دالّة على هذا المعنى .

ومن الملاحظ على استخدام الشاعر لهذا التراث أنه نقل أفكاره وصاغها بلغة عصرية أبعدتها عن التراثية تيقناً منه بأن التراث الفرعوني لا يعيش في وجدان الناس .

ب . الأساطير الأجنبية (اليونانية والإغريقية):

يشكل حضور التراث الأسطوري اليوناني والإغريقي في شعر أمل دنقل نسبة قليلة

---

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، من قصيدة (حديث خاص مع أبي موسى الأشعري)، ص178 ، 179.

(2) . ينظر : جمال محمد عطا حسن ، مرجع سابق ، ص17.

(3) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص461.

(4) . ينظر : جمال محمد عطا حسن ، مرجع سابق ، ص18.

جداً قياساً لحضور التراثات الأخرى ، ولعل ذلك يرجع لأسباب تتعلق برؤية الشاعر وفهمه للتراث ، فقد كان توظيفه للأساطير الأجنبية مظهراً من مظاهر تأثره بجيل الروّاد من أمثال السياب والبياتي وصلاح عبدالصبور ، ومن جملة ما استفاد منه أمل دنقل من التراث الأجنبي استدعاؤه للأعلام والرموز الأجنبية مثل (أبو الهول)، (أوديب)، (سيزيف)، (بنلوب)، (سبارتكوس)، وهي إشارات جزئية عابرة لم ينجح الشاعر في توظيفها . على حدّ قول عبدالسلام المساوي . باستثناء شخصية (سبارتكوس)[1].

جاء توظيف أسطورة (أوديب)[2] في قصيدة (العار الذي نتقيه)[3] بهدف الكشف عن الخلل الاجتماعي وفشو الفساد وانحلال الأخلاق في عصر الشاعر ؛ لذا لم يخل الاستدعاء من توبيخ النفس وتأنيب الضمير ، ولا يحيل الشاعر مباشرة على أصل الأسطورة عن طريق ذكر اسم بطلها ولكنه يستند إلى الحدث الأسطوري في سياق تعبير دال[4]، فيقول :

هذا الذي يجادلون فيه
قولي لهم من أمه ومن أبوه
أنا وأنت ..

---

(1) . ينظر : عبدالسلام المساوي ، مرجع سابق ، ص153.

(2) . أوديب : ابن لايوس ملك (طيبة)، أمه (يوكاستا)، تنبأ عراف قبل ميلاده بأنه سيقتل أباه الملك وسيتزوج أمه ، فأوعزا إلى راعٍ بقتله ورميه في الجبل ، لكن الراعي أشفق عليه ، وتركه في الجبل فلقيه ملك لمدينة مجاورة لطيبة ، وكانت زوجته عاقراً فرباه حتى بلغ مبلغ الرجال وحدث أن خرج يوماً فلقي في طريقه ملك طيبة ، فقتله خطأ لما اعترض الحراس طريقه ، ولقي (الوحش) الذي كان يهلك أبناء (طيبة) وكانوا يعدون قاتل (الوحش) بالزواج من الملكة (يوكاستا) وحكم مدينة طيبة ، فاستطاع أوديب أن يجيب على لغز الوحش وظفر بالوعد ، فعاشت يوكاستا وأوديب عيشة الأزواج ، هكذا شاءت الأقدار لم يكن كل منهما يعلم حقيقة أمره ، لكن الآلهة كانت تعلم بحقيقة كل منهما ، عاشر أوديب زوجته الملكة يوكاستا ، استعذبا الحياة معاً وأنجب أوديب من زوجته يوكاستا أربعة أطفال ، تمتعت الأسرة بالسعادة والهناء لكن الآلهة كانت لهم جميعاً بالمرصاد.
ينظر : ب. كوملان ، الأساطير الإغريقية والرومانية ، تر: أحمد رضا محمد رضا ، د.ط ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1992م، ص200 : 202.

(3) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص55 : 57.

(4) . ينظر : عبدالسلام المساوي ، مرجع سابق ، ص180.

حين أنجبناه ألقيناه فوق قمم الجبال كي يموت[1](د.ت)

لكن الفرق يكمن في أن (أوديب) الأصل يعود إلى أبويه حيّاً ليقترف الأعمال التي حذرهما منها عرّاف (طيبة)، أما أوديب الثاني فيفضل أن يعود في صورة أخرى لا تقل بشاعة عن الأولى ، فلم يعد أوديب ليقتل أباه ويتزوج أمه ، وإنما عاد باحثاً عن حنان أبويه الظالمين[2]، يقول الشاعر :

لكنه ما مات

عاد إلينا عنفوان ذكريات[3]

ثم يقول :

"أوديب" عاد باحثاً عن اللذين ألقياه للردى

نحن اللذان ألقياه للردى

وهذه المرّة لن نضيعه

ولن نتركه يتوه

ناديه

قولي إنك أمه التي ضنت عليه بالدفء

وبالبسمة والحليب

قولي له إني أبوه[4] (د.ت)

تبدأ رحلة العذاب مع تأنيب الضمير وتوبيخ النفس عند إدراك حجم الألم الذي يترتب عن ذكريات التفريط في الابن ولو كان غير شرعي ، هو ذا . إذاً . أوديب الجديد، مختلف عن مناصه الأسطوري ، بما هيأ له الشاعر من نفس درامي يقوم على تعاطف المتلقي معه وإلباسه ثوب المسكنة ليستدر شفقة المجتمع الشرس[5] على الرغم من أنه غير شرعي ، غير أن هذا لا يعني إباحية هذا الفعل ، بل إنه منكر وفعله من الكبائر.

---

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص55.

(2) . ينظر : عبدالسلام المساوي ، مرجع سابق ، ص180.

(3) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص55.

(4) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص56.

(5) . ينظر : عبدالسلام المساوي ، مرجع سابق ، ص181.

أما أسطورة (سيزيف)[1] فقد جاء توظيف الشاعر لها توظيفاً إلماعياً وجزئياً في قصيدة (كلمات سبارتاكوس الأخيرة)، وهو رمز الجهد غير المثمر والعذاب اللانهائي، والعبث واللاجدوى ، وكفاح الإنسان اليائس من أجل الوصول إلى قمة رغباته ، فهو يعرف أن الحياة عبث لكنه يعمل حتى النهاية[2].

وقد استطاع (أمل) أن يستخدم هذا الملمح السيزيفي بمدلول مفارق لمدلوله الأسطوري المعروف ، فسيزيف الذي كتب عنه الشاعر لم يعد يحمل صخرة ، وإنما تمرد هو الآخر وطرحها جانباً ليحملها غيره ، وتوحّد بذلك مع شخصية سبارتكوس.

يقول (أمل) :

"سيزيف لم تَعُد على أكتافه الصخرة

يحملها الذين يولدون في مخادع الرقيق[3] (أبريل 1962م)

نلاحظ هنا أن سيزيف المستدعى هو نفسه الذي تعود على حمل الصخرة ، لكنه تخلص من عذاب الآلهة الأبدي ، وولد من يحمل عنه هذا العبء وهم أبناء الرقيق المنذورون للأعمال الشاقة[4].

والهدف من هذه الأسطورة هو إخفاء معنى عميق مليء بالثقافة أخفاه الحكماء القدامى في هذه الصورة حتى يمنعوا تسرب حقائق عظيمة إلى أيدي أفراد جاهلين أو عاقين فيسيئون استخدامها[5]، فكان سيزيف رمزاً لهؤلاء الأفراد الجاهلين (الذين يولدون في مخادع الرقيق).

---

(1) . سيزيف أو سيسيف : هو ابن (أيول) الذي استولى على إقليم (اليس) كله ، ويقال إنه كبّل آلهة الموت بالأغلال حتى يتجنب الحرب ويعمل على دعم السلام بين جيرانه ، وقد كشف أسرار الآلهة وارتكب جرائم عدة ، فحكم عليه بحمل صخرة ضخمة صاعداً بها إلى قمة الجبل ، ومن هناك تهوى الصخرة إلى السفح ، فيلتزم من فوره رفعها بجهده وعمله الذي لا يترك له فرصة للراحة .

ينظر : ب. كوملان ، مرجع سابق ، ص170 ، 171.

(2) . ينظر : عبدالسلام المساوي ، مرجع سابق ، ص182.

(3) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص92.

(4) . ينظر : عبدالسلام المساوي ، مرجع سابق ، ص122.

(5) . ينظر : ب. كوملان ، مرجع سابق ، ص171.

ويستدعي الشاعر أسطورة (بنلوب)[1] من الأساطير الإغريقية . رمز الوفاء والإخلاص . بهدف إضفاء صفة الوفاء والإخلاص على محبوبته التي انتظرته أثناء غيابه ، ويتمكن من دمج القيمة التي تمثلها في الدلالة التي يريد التعبير عنها عن طريق الاستعارة التصريحية ، فلم يعد هناك حدود بين المرأتين ، ونحن هنا نحس حضور شخصية أخرى لم يصرح باسمها ، لكونها متحدة بصوت الشاعر ، والمتكلم لا يصرح باسمه وهو (أوليس) الذي ضمته أمواج الرحلة[2]. يقول الشاعر في قصيدة (بطاقة كانت هنا):

"بنلوب" أين أنتِ يا حبيبتي الحزينة ؟
صيفان ملحدان في مخاطر الأمواج
كقبضةٍ من العفونة
أعود ، كي يغتسل الحنين في بحيرة اللهيب.
لكنما "بنلوب".
بطاقةٌ كانت هنا !
ووحشيةٌ غريبةٌ ، وثقبُ باب لم يعد يضيء!
وعنكبوتٌ قد أتمَّ . فوق ركنه . نسيجه الصوفيّ!
لقد أتمَّ العنكبوت ما بدأت في انتظارك الوفيّ![3] (د.ت)

جـ . الأساطير العربية :

استفاد أمل دنقل من الأساطير العربية وخاصة تلك التي تتعلق بالثأر وذلك لخدمة قضية (الصراع العربي الإسرائيلي)، ومن الأساطير العربية التي وظفها في شعره أسطورة (الهامة والصدى)، وهي أسطورة جاهلية تقول :" إن القتيل إن لم يؤخذ بثأره خرجت من رأسه هامة يقال لها الصدى فتصيح : اسقوني ... ولا تكف عن الصياح حتى يتم الثأر"[4].

---

(1) . بنلوب أو بنيلوبا : زوجة (أوليسيز) في الأسطورة اليونانية ، ظلت تنتظر عودته من رحلته الطويلة خلال حرب طروادة ، فاستحقت مثال الوفاء والإخلاص .
ينظر : ب. كوملان ، مرجع سابق ، ص296.

(2) . ينظر : عبدالسلام المساوي ، مرجع سابق ، ص159.

(3) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص144 ، 145.

(4) . أحمد كمال زكي ، الأساطير ، د.ط، القاهرة ، المكتبة الثقافية ، دار الكاتب العربي ، 1967م، ص170. نقلاً عن : جمال محمد عطا حسن ، مرجع سابق ، ص22.

وقد جاء توظيف الشاعر لهذه الأسطورة إما بذكر "الهامة" دون التصريح بالقول : "اسقوني ... اسقوني ..." أو بالتصريح بالقول "اسقوني" دون ذكر الهامة أو حتى الإشارة إليها ومن الأولى قوله :

إن التويج الذي يتطاول

يخرق هامته السقف

يخرط قامته السيف،

إن التويج الذي يتطاول :

يسقط في دمه المنسكب![1] (د.ت)

فهو هنا يشير إلى الهامة (هامة الإنسان العربي) التي تخرج من (التويج) بوصفها رمزاً دالاً على (الانبعاث والولادة) التي يخرقها السقف ، وتخرط بسيف العدو[2].

ومن الثانية ما نجده في قصيدة (بكائية لصقر قريش) إذ يقول :

أنت ذا باقٍ على الرايات .. مصلوباً .. مباحاً

. "اسقني .."

لا يرفع الجند سوى كوب دم .. مازال يسفح!

. "اسقني.."

. هاك الشراب النبويّ..

اشربه عذباً وقراحا

مثلما يشربه الباكون ..

والماشون في أنشودة الفقر المسلح!

. "اسقني.."

لا يرفع الجند سوى كوب دم مازال يسفح![3] (د.ت)

هنا جاء التصريح بالقول "اسقوني" الذي تكرر ثلاث مرات لغرض تأكيد نمو الكثافة

---

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، من قصيدة (مراثي اليمامة)، ص367.

(2) . ينظر : جمال محمد عطا حسن ، مرجع سابق ، ص23.

(3) . أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ص473 ، 474. تختلف هذه الأبيات عن الأبيات الموجودة في الطبعة الثانية (الأعمال الكاملة)؛ إذ حذفت كلمة "اسقني" في الأخيرة ، ص431 : 433.

التي وجدت تدعيماً من خلال السياق الشعري الدال على المطالبة بالثأر للدم العربي المهدر الذي ألح عليه (أمل) في ديوانه (أقوال جديدة على حرب البسوس)، غير أن النداء ضاع ولم يبق غير القتل والسفك على النحو الذي صوره الشاعر.

ومما تجدر الإشارة إليه هنا أن المعنى الذي يحمله الرمز في هذا الموضع كان دافعاً لتفسيره تفسيراً واحداً لا يقبل التعددية ، ويأتي (الإله ود) إله الحب عند العرب . رمز التضحية والفداء. ليكون شارة للزمن القادم وعودة كليب ، وهو إله "اختصّته العرب بمذبح في (دومة الجندل)، ويعرف عندهم بـ(الرجل السعيد)، ورمزوا إليه بصورة إنسان يحمل سيفاً وقوساً ، وقد عرفته ثمود وهو عندهم مصدر الغيث والأولاد"[1].

كانت العرب تقدم له النسك والعتائر والعُرف عندهم في الذبح "أنهم كانوا يسوقون ما يريدون تعتاره أي ذبحه إلى النصب الخاص بالصنم أو إلى 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 ليحسّ الصنم بالدم فوقه ، فيتقبله ويرضى به عنهم ، ويتقبل عتيرتهم"[2].

على هذا النمط من التضحية يشترط أمل دنقل لعودة كليب (تقديم القرابين والتضحيات)، يقول :

قلوب ثلاثية شارة الزمن القادم المستجاب
قفوا يا شباب !
لمن جاء من رحم الغيب ،
خاض بساقيه في بركة الدم
لم يتناثر عليه الرشاش ،

---

(1) . برفدن ألبرفن ، تاريخ ثمود ، تح: عبدالسلام هارون ، د.ط ، د.ب ، دار الكتاب العربي ، د.ت ، ص99. نقلاً عن : جمال محمد عطا حسن ، مرجع سابق ، ص24 ، 25.

(2) . جواد علي ، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ، ج6 ، د.ط ، بيروت ، دار العلم للملايين ، بغداد ، مكتبة النهضة ، 1980م، ص201 ، 202.

ولم تبدُ شائبة في الثياب !
قفوا للهلال الذي يستدير ..
ليصبح هالات نور على كل وجه وباب
قفوا يا شباب !
كليب يعود ..[1] (د.ت)

2 . الرمز التراثي الشعبي :

ويدخل ضمنه توظيف الحكاية والسيرة ، والطقوس والعادات الشعبية ، وألعاب الأطفال ، والأغنية والموال الشعبي[2].

وكما مرّ بنا فإن الشاعر قد عرف في سن مبكرة كتب الأدب الشعبي التي احتوت القصص الشعبية من أمثال (ألف ليلة وليلة) فكانت من أهم الروافد التي ينهل منها رموزه[3].

وقد استخدم أمل دنقل في مشروعه الشعري ثلاثة أشكال من هذا التراث هي : (السيرة الشعبية)، و(الحكاية الشعبية)، و(الموال الشعبي)، إلى جانب الشخصيات المنتشلة من الكتب الشعبية ، وكان الغرض من هذا الاستخدام هو التعبير عن الهموم والشواغل الفكرية المعاصرة.

ففي مجال السيرة الشعبية نراه .كما مرّ بنا . يوظف سيرة عنترة ، عندما جعله رمزاً للمثقف وجعل سادات القبيلة رمزاً للسلطة التي فرضت على عنترة المثقف أن يقدم التضحيات من أجل بقاء القبيلة ، وحين فعل ذلك لم تقابله حتى بالشكر.

وفي مجال اللغة المحكية نجد الشاعر يستخدم عبارة "كان ياما كان" التي تبدأ بها معظم الحكايات الشعبية ، ليرمز من خلالها إلى تقلبات الزمن وتبدل الأحوال ، وذلك في قصيدة (طفلتها)[4]، يقول مخاطباً الطفلة :

---

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، من قصيدة (مراثي اليمامة)، ص374 ، 375.

(2) . ينظر : عبدالسلام المساوي ، مرجع سابق ، ص154.

(3) . ينظر : ص 5 من هذا البحث.

(4) . ينظر : عبدالسلام المساوي ، مرجع سابق ، ص154.

"كان ياما كان"

أنه كان فتى

لم يكن يملك إلاَّ .. مبدأه[1] (د.ت)

ففي هذا الموضع يخاطب طفلة محبوبته الأولى التي مرت خمس سنوات على وداعها، فقد باعد القدر بينهما فلم تكن له ، وهو هنا يحدث الطفلة عن ذلك الحب الضائع بسبب أنه لم يكن يملك إلاَّ مبدأه.

ومن الطقوس والعادات التي يستعيرها من التراث الشعبي عادة مصرية[*] كانت تتردد دائماً في الأوساط الشعبية ، خلاصتها أن الطفل الصغير إذا خلع له ضرس أو سنة يأخذها ويقذف بها في عين الشمس وهو ينشد :

يا شمس يا شموسة

خذي سنة الجاموسة

وهاتي سنة العروسة[2]

وهي كلمات ضارعة بأن تعوضه الشمس عن سنته المخروبة بسنة جديدة بيضاء مثل سنة العروسة ، وربما اختصّت الشمس بذلك لرابطة البياض بينها وبين السنة المنشودة، وقد يقصد بالشمس (الإله رع) في المواريث المصرية القديمة ؛ إذ كان يرمز إليه بالشمس، لكن أمل يأخذ هذه العادة الشعبية المصرية ويقترب إلى حدٍّ ما منها ولكن بكلمات فصيحة مع تحوير في المضمون ، بل إنه يعكسها تماماً لينقد بعض الأوضاع الاجتماعية السائدة[3]، فيقول :

---

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص15 ، 16.

(*) . شاعت هذه العادة أيضاً في التراث الشعبي الليبي ونصها يقول :

يا شمس يا شموسة يا عوينة القطوسة

خوذي سن غزال وعطيني سن حمار

أي على اعتبار القوة الموجودة في سن الحمار. د.سكينة بن عامر ، طيارة ورق ، كنوز من ألعاب الأطفال الشعبية في الوطن العربي ، ط1، القاهرة ، دار طيبة للنشر والتجهيزات العلمية ، 2006م، ص41.

(2) . ينظر: وليم نظير ، العادات المصرية بين الأمس واليوم ، د.ط ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت ، ص10.

(3) . ينظر : جابر قميحة ، مرجع سابق ، ص161 ، 162.

صديقي الذي غاص في البحر .. مات!
فحنطته ..
(.. واحتفظت بأسنانه ..
كل يوم إذا طلع الصبح : آخذُ واحدةً..
أقذف الشمس ذات المحيّا الجميل بها..
وأردد: "يا شمس، أعطيك سنته اللؤلؤية..
ليس بها من غبار.. سوى نكهة الجوع!!
رُدّيه ، رُدّيه.. يَرْو لنا الحكمة الصائبة"
ولكنها ابتسمت بسمةً شاحبةْ!)[1] (1966م)

فالتعبير بقوله "أعطيك سنته اللؤلؤية" و"ليس بها من غبار.. سوى نكهة الجوع!!" دليل واضح على سخريته وانتقاده لتلك الأوضاع ؛ إذ جعل من هذه العادة المصرية القديمة ـ بعد قلب مضامينها ـ رمزاً لتردّي الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية في ذلك الوقت.

أما بالنسبة للمواويل الشعبية ، فالشاعر يستخدم موّالاً[*] يردده الناس في مصر حول شخصية شعبية ترسخت في أذهانهم بفضل مواقفها النضالية من سلطة الإنجليز، تلك الشخصية هي شخصية (أدهم الشرقاوي)، غير أن هذا الاستخدام يتوقف عند حيز استدعاء الشخصية الشعبية مصحوبة بدلالتها المباشرة المتعلقة بالوقوف في وجه السلطة وتحديها ، دون أن يلجأ الشاعر إلى استخدام نص الموال نفسه وفي قصيدة (أشياء تحدث في الليل) التي أهداها الشاعر إلى (صلاح حسين) الذي اغتيل في إحدى القرى المصرية[2]، يقول :

وكانت الأصوات في القُرى .. جنائزية الإيقاع
ورحلةُ الموال في الضلوع تفرد القلوع :
"أدهم مقتول على كل المروج"

---

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، من قصيدة (إجازة فوق شاطئ البحر)، ص130 ، 131.
(*) . لم أقف على نص الموّال.
(2) . ينظر : عبدالسلام المساوي ، مرجع سابق ، ص156.

"أدهم مقتول على الأرض المشاع"[1] (د.ت)

فالشاعر هنا ينزل (صلاح حسين) . نموذج المثقف المناضل . منزلة (أدهم الشرقاوي) رمز البطولة والتضحية في أذهان الشعب المصري ، والشاعر لا يفوته أن (صلاح حسين) شخصية قروية مناضلة ضحت بنفسها في سبيل قضيتها ؛ لذا استقى من الذاكرة الشعبية ما يماثل هذه الشخصية ، فالقاسم المشترك بينهما هو "البطولة والإصلاح والنهاية الفاجعة". وباستخدامه لبحر الرجز يقدم لنا نموذجاً يقترب من إيقاعات "العديد"، كما أن استخدام قافية (العين) المفتوح ما قبلها . إلى جانب ذلك . يشعرنا باللوعة والتحسر من خلال نطق حرف (العين)، وهو ما يتناسب مع مضمون القصيدة التي ترثي مناضلاً وشهيداً[2].

كما يوظف الشاعر شخصيات (ألف ليلة وليلة) في قصيدة (حكاية المدينة الفضية)؛ إذ "يهيمن جو [هذه القصص] بما فيه من عمق وضبابية وغموض [على أجواء هذه القصيدة ، وفيها يأتي الشاعر] بشخصية سندباد أو الشاطر حسن في عصري ، فهو مغامر سلاحه الوحيد قلمه الذي ينفث السحر من دمه ، ويحاول أن يفتح به المدينة المستعصية "يطلب ظلاً" يتفيأ به السلام والطمأنينة ولكنه . بلا مؤونة . يظل خارج الأسوار في انتظار الفرج متحملاً عذاب العيش مع النفايات التي يلقيها سكان المدينة خارج الأسوار"[3].

يقول الشاعر طارقاً باب المدينة :

."افتحوا الباب"

فما ردّ الحرس

."افتحوا الباب.. أنا أطلب ظلاً.."

قيل :"كلا"[4] (د.ت)

ثم يقول :

يا طريق التل :

---

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص165.

(2) . ينظر : منير فوزي ، صورة الدم في شعر أمل دنقل ، ص258.

(3) . جابر قميحة ، مرجع سابق ، ص139.

(4) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص243.

مازالت على جنبيه آلاف النفايات..

لسكان القباب المصمتة

من قمامات البقايا الميتة

وزجاجات خمور فارغة

وكلاب والغة

ورماد ، وورق![1] (د.ت)

ويظل على هذه الحال إلى أن تأخذ الأميرة (بدر البدور) بيده وهي تمر بعربتها فتدخل معه المدينة ، وتبعث في نفسه الطمأنينة والهدوء والسلام ، ويقضي ليلة من ليالي شهريار ، ثم تسلمه بدر البدور أو شهرزاد إلى (مسرور) لقتله.

وفي هذه القصيدة يسجل الشاعر عكس المروى في قصص (ألف ليلة وليلة)، حيث تقصل زوجات شهريار : ... كل يوم زوجة ، أما هو فيبقى صاحب الأمر والنهي ؛ لذلك يعجب من (مسرور) عندما شده ليقتله فيصرخ مستنكراً[2].

. "أنا يا مسرور معشوق الأميرة

ليلة واحدة تُقضى .. بدَمْ؟!

يا تُرى من كان فينا شهريار؟![3] (د.ت)

ثم يرشو (شهريار) مسروراً فيمكنه من الهرب خارج أسوار المدينة حيث النفايات التي يلقيها سكان المدينة والكلاب الوالغة[4]، يقول :

خذ ثيابي .. خذ مراياي المنيرة ..

. "حسناً ، فاهرب من الباب الذي في آخر الممشى

ولا ترجع هنا"

يا طريق التل حيث القبة الملساء .. خلفي

حيث مازالت على جنبيك آلاف النفايات..

---

(1) . نفسه ، ص245.

(2) . ينظر : جابر قميحة ، مرجع سابق ، ص140.

(3) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص250.

(4) . ينظر : جابر قميحة ، مرجع سابق ، ص140.

لسكان المدينة

الكلاب الوالغة[1] (د.ت)

ومن خلال استخدام الشاعر لشخصيات (ألف ليلة وليلة)، وبإبداله للأدوار بينها، ليصبح شهريار هو الضحية وشهرزاد هي الجلاد بما يتناسب مع منطق الشاعر الذي يرى في شهريار رمزاً للمثقف حامل الكلمة ، وفي شهرزاد السلطة، فإن الشاعر . بذلك . يرمي إلى التعبير عن اختلال القيم الإنسانية المعاصرة المتمثلة في الصراع بين المثقف والسلطة[2].

وخلاصة القول ، فإن شعر أمل دنقل يعد ثروة أو كنزاً تراثياً يعكس شعاعه على الحاضر والمستقبل ليظهر مساوئه وعيوبه ؛ وذلك عن طريق الإيحاء والرمز لا المباشرة، فالمتأمل في شعر أمل دنقل يرى أنه لم يكن أسير رموزه التراثية ، بل إنه ظل يأخذ منها لحظة متوهجة ويخضعها لمخزون الذاكرة الانعكاسي ، كما يخضعها في الوقت ذاته لمعطيات واقعه المعاصر ، من هنا نراه كثير التصرف في المادة التراثية تغييراً وتعديلاً وحذفاً وزيادة بما يتناسب مع واقع تجربته المعاصرة ، ويوحي بها ، من هنا أرى أنه لا يجوز أن ينظر للمادة التراثية في شعر أمل دنقل بوصفها مطابقة للواقع التاريخي أو الواقع الديني.

ومن الملاحظ أيضاً أن الفكرة الأساسية التي أشار إليها وركّز عليها هي رمزية (الشر والصراع) المتجذرة في المجتمعات الإنسانية منذ القدم وحتى عصر الشاعر ، مما يجعلها ممكنة الحدوث في كل مكان وزمان ، ومن ثم فإنه لم يعنَ بالإفصاح عن مرجعها التراثي مادامت الرؤية واحدة.

---

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص250 ، 251.

(2) . ينظر : جابر قميحة ، مرجع سابق ، ص140.

الفصل الخامس

الرمز الخاص في شعر

أمل دنقل

المبحث الأول : كائنات الطبيعة.

المبحث الثاني : المرأة.

المبحث الثالث : رمز الدم.

المبحث الأول

كائنات الطبيعة

لا يقتصر جهد الشاعر الحديث . في التعبير عن تجربته الشعرية . على توظيف الرموز العامة (التراثية ، المعاصرة ، الطبيعية) بشتى أنواعها على اختلاف مصادرها ، بل يتعداها في بحث مستمر إلى رموز أخرى يبتكرها أو ينتزعها من واقعها التاريخي أو المعاصر بعد أن يزيل ما علق بها من تراكمات.

وفي ذلك خلق لتجربة شعرية جديدة خالية من أغلب الترسبات الفكرية والمواصفات التراثية ، فيتسع بذلك أفق التوقع في النص لدى القارئ ؛ ذلك لأن الرمز المستخدم ينبثق من أفكار المبدع ، فهو لا يحمل من الملامح إلاَّ ما أراده لها ، ومن ثم فهي أكثر خصوصية وأكثر مناسبة للتعبير عن بعض تجاربه الخاصة لما لها من قدرة على التوسع والاستيعاب ، فهي مرنة المعالم ، غائمة التفاصيل مما يجعلها رموزاً شمولية صالحة للتعبير عن تجارب إنسانية غير محدودة ، حيث يفسح مجالاً واسعاً أمام المبدع ليحمله بطاقات إضافية وهموم ذاتية لا تحتملها الرموز التراثية ذات الدلالات المحددة مسبقاً التي تفرض على المبدع أسلوباً معيّناً في التوظيف والتعامل معه وتوجه القارئ إلى كيفية خاصة في قراءة النص وتلقيه نتيجة حصيلته المعرفية بها[1].

من هنا ، فإن لجوء الشاعر الحديث إلى هذا النوع من الرموز يوفر عليه عناء مصارعة الرموز العامة ، وملاحقة ماضيها له ، غير أن الرموز العامة نفسها قد تتحول إلى رموز شخصية خاصة بكثرة اصطحاب الشاعر لها ، حيث تفقد مقوماتها التاريخية، وتتلاشى ملامحها القديمة لتصبح شيئاً جديداً ، ليس لها من الملامح إلاَّ ما أبقاه الشاعر لها، وأضفاه عليها ، فالرمز الشخصي "هو ذلك الرمز الذي يبتكره الشاعر ابتكاراً محضاً ، أو يقتلعه من حائطه الأول ، أو منبته الأساس ليفرغه جزئياً أو كلياً ، من شحنته الأولى أو ميراثه الأصلي من الدلالة ، ثم يشحنه بشحنة شخصية أو مدلول ذاتي"[2]، كما في شخصية (عائشة) في أعمال البياتي ، التي جعل منها رمزاً شاملاً غير محدد ، ومطلقاً لا يحده زمان ولا مكان ، صالحاً للتعبير عن تجربة الشاعر المعاصرة بكيفيات مختلفة[3].

---

(1) . ينظر : محمد علي كندي ، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث ، ص180 : 182.

(2) . علي جعفر العلاق ، الشاعر العربي الحديث : رموزه وأساطيره الشخصية ، الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين ، مهرجان المربد التاسع ، ص75. نقلاً عن : محمد علي كندي ، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث ، ص235.

(3) . نفسه ، ص239 ، 240.

ومجال الشاعر في الرمز الخاص أوسع من مجاله في الرمز التراثي ؛ لأنه هنا أكثر حريةً في اختياره لرموزه ، ولهذا يكون رمزاً خاصاً به على الأغلب ، ذلك أنه يختاره عادةً من بين الجزئيات الحياتية الصغيرة المحيطة به ، غير أنه على الرغم من ذلك فإن أمل دنقل لم يكثر من استخدامه ، وقد أكدت لي ذلك زوجة الشاعر ـ رحمه الله ـ في المقابلة الشخصية التي أجريتها معها في منزلها بمدينة القاهرة ، حيث أفادتني بأنه لم يُعنَ بهذا النوع من الرموز كثيراً فلم يستخدمه إلاَّ في قصائد معدودة من شعره[1].

ويمكن تعريف الرمز الخاص أيضاً بأنه "الرمز الذي ينبع من الابتداع الذاتي للشاعر، ويتميز بكون قيمته الجمالية متبدلة ومتطورة بشكل دائم ، كما يتميز بالدينامية والحيوية التي تعطي للمبدع حرية تصرفه الفني في هذا الرمز"[2].

ومن الرموز الخاصة ما يستقيه الشاعر من عناصر الطبيعة ، سواء أكانت حية أم جامدة .

وفيما يخص هذه الرموز باعتبارها من الرموز الخاصة فإن "الشاعر المعاصر في تعامله الشعري مع عناصر الطبيعية إنما يرتفع باللفظة الدالة على العنصر الطبيعي كلفظة المطر مثلاً من مدلولها المعروف إلى مستوى الرمز ؛ لأنه يحاول من خلال رؤيته الشعرية أن يشحن اللفظة بمدلولات شعورية خاصة وجديدة"[3]. غير أن هذا لا ينفي وجود الدلالة الرمزية لعناصر الطبيعة في الشعر الجاهلي ، ومن ثم فإن "لكل شاعر رموزه الخاصة وأنه يستطيع عن طريق تكوين علاقات خاصة داخل أعماله الشعرية تعميق دلالات مختلفة لبعض الوسائط الفنية تحقق لها وجوداً رمزياً في نفسية القارئ على نحو ما نجد المطر في شعر السياب والناي في شعر خليل حاوي وغيرهما"[4].

ويظهر اهتمام الشاعر بالرموز الطبيعية التي يستوحيها من عناصر الطبيعة ، ومنها :

---

(1) . أجريت المقابلة في منزل الشاعر ـ رحمه الله ـ بمدينة القاهرة ، شارع المنتصر فرع من شارع الهرم ، يوم الجمعة ، الموافق : 2007/7/27م ، الساعة 15 ظهراً.

(2) . لمزيد من المعلومات ينظر : الفصل الأول من هذا البحث ، ص37 : 41.

(3) . عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص219.

(4) . أنس داود ، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص13 ، 14.

1 . القمر :

إذ استخدمه تارة رمزاً للقرية ، فكان تمثيلاً كنائياً لكل ما ترتبط به القرية .. من براءة ووداعة ومحبة ودفء في العلاقات الإنسانية التي لا تعرف الأثرة أو المنفعة أو المنافسة القاتلة ، وسطوع القمر هو رمز لحياته المتجددة التي يحياها بانتشار القيم الجميلة والمعاني النبيلة ، أما موته فينتج عن أسلوب الحياة التي يحياها البشر الغارقون في الملذات وعلاقات المنفعة الشرسة ، الأمر الذي يغترب بالإنسان عن إنسانيته وبالمدينة عن مدنيتها ، مما يؤدي إلى موت القمر ، وقد ورد هذا الرمز في قصيدة (مقتل القمر)[1].

وتبدأ القصيدة على هذا النحو :

.. وتناقلوا النبأ الأليم على بريد الشمس

في كل المدينة !

"قتل القمر"!

شهدوه مصلوباً تدلى رأسه فوق الشجر!

نهب اللصوص قلادة الماس الثمينة

من صدره!

تركوه في الأعواد ،

كالأسطورة السوداء في عيني ضرير[2] (د.ت)

ويثير غياب القمر . الذي قتله أبناء المدينة . ودلالات حضوره الدمع في كل العيون البريئة ، ثم يهجر الشاعر المدينة التي تقتل القمر إلى القرية التي هي الأصل والمنبع ، ويخبر أبناءها بأن أهل المدينة قتلوا أباهم القمر ، وذرفوا عليه دموعاً زائفة وتركوه فوق شوارع الإسفلت والدم ، ثم يفاجئنا الشاعر . في النهاية . بأن القمر موجود في القرية لم يمت ، حتى لو اغتال حضوره أهل المدينة.

فالقيم والمعاني التي يحتويها القمر في إهابه الجميل لا يمكن أن تتبدد وإلاَّ تبددت المبادئ الإنسانية ، كما أن حضوره العاطفي حضور أزلي يماثل الحب الذي يتجدد كتجدد

---

(1) . ينظر : جابر عصفور ، ذاكرة للشعر ، ص369 ، 370.

(2) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص35.

الوجود ، والضوء الحاني للقمر الذي يحتضن الكائنات .كما تحتضن الأم طفلها الوليد . هو الوجه الآخر للحياة الحميمية التي تحياها القرية والمختلفة عن حياة المدينة، فهي تؤمن بقيم ومبادئ لا يعرفها أهل المدينة ، فيضعنا الشاعر . بذلك . أمام ثنائية ضديّة بين أهل المدينة وأهل القرية تحمل في أعطافها معنى المفارقة التي أصبحت وسيلة فنية بارزة في شعره ، فيجعل العناصر الموجبة كلها في وجهة القرية ، والسالبة كلها في جهة المدينة مما أدى إلى تحول هذه الثنائية إلى إطلاق صفات الخير والجمال والحقيقة على عالم القرية، وحرم عالم المدينة من تلك الصفة[1].

وهو ما نجده في قوله :

حط المساء

وأطلّ من فوق القمر

متألق البسمات ، ماسيّ النظر

. يا إخوتي هذا أبوكم مايزال هنا

فمن هو ذلك الملقى على أرض المدينة ؟

قالوا : غريب

ظنه الناس القمر

قتلوه ، ثم بكوا عليه

ورددوا :"قتل القمر"

لكن أبونا لا يموت

أبداً أبونا لا يموت! [2] (د.ت)

وتارة أخرى اتجهت دلالة القمر إلى فتى قروي تراوده امرأة . رمز المدينة . غاوية عن براءتها بما يلقي به في أنياب اللحظة الدنسة لفراش الوهم المخمور.

هكذا يظهر القمر في مجلى مغاير ضمن قصيدة (الوقوف على قدم واحدة) على

---

(1) . ينظر : جابر عصفور ، ذاكرة للشعر ، ص372 ، 373.

(2) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص38.

هذا النحو[1]:

أتأذنين لي بمعطفي
أخفي به ..
عورة هذا القمر الغارق في البحيرة
عورة هذا المتسول الأمير
وهو يحاور الظلال من شجيرة إلى شجيرة
يطالع الكف لعصفور مكسّر الساقين
يلقط حبّة العينين
لأنه صدّق . ذات ليلة مضت .
عطاء فمك الصغير ..
عطاء حلمك القصير.. [2] (د.ت)

ويبدو القمر في هذا المقطع في هيئة المتسول الأمير ، فغدا مغايراً لقمر القرية في معناه المديني الذي أصبح متصلاً بالمخادعة والتقلب والتبدل ، وظل محافظاً على ملامحه التي تصله بقمر القرية ، والتي تكشف عمّا يمكن أن ينتهي إليه في المدينة خصوصاً عندما تغويه وتوقعه في شرك الفتنة وتتركه عارياً مكشوف العورة ، تظهر عورته كالمتسول الأمير حين يغرق في بحيرة اللذة لأنه صدق شبيهة المرأة (المدينة) التي خدعته كلماتها وأوقعته في شباك الحلم القصير ، فلم يبقَ للفتى المتحد به سوى الاستئذان من هذه المرأة في أن يخفي عورة القمر التي هي عورته[3].

2 . الطيور :

وقد استخدمها الشاعر للمقارنة بين استجابتين مختلفتين إلى حدّ التناقض المطلق في الزمن الحاضر ، استجابة التمرد على هوان الحاضر وقمعه ، واستجابة الاستسلام المقترنة بالخنوع ، فالطيور الحرة التي لا تعرف السقوط رمز التمرد على الحاضر ، والطيور التي طوت

---

(1) . ينظر : جابر عصفور ، ذاكرة للشعر ، ص373.
(2) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص225.
(3) . ينظر : جابر عصفور ، ذاكرة للشعر ، ص375 ، 376.

ريشها واستسلمت للموت هي رمز الاستسلام[1].

وقد جعل الشاعر الطيور عنواناً لإحدى قصائده التي كتبها في مرضه الأخير، وهي قصيدة تتكون من ثلاثة مشاهد أو مقاطع ، يقول في المقطع الأول :

الطيور مشردة في السموات
ليس لها أن تحط على الأرض
ليس لها غير أن تتقاذفها فلوات الرياح!
ربما تتنزل ..
كي تستريح دقائق ..
فوق النخيل . النجيل . التماثيل .
أعمدة الكهرباء .
حواف الشبابيك والمشربيات
والأسطح الخرسانية
(اهدأ ، ليلتقط القلب تنهيدة ،
الفم العذب تغريدة ،
والقط الرزق ..)
سرعان ما تتفرع ..
من نقلة الرجل ،
من نبلة الطفل ،
من ميلة الظل عبر الحوائط
من حصوات الصياح !
الطيور معلقة في السموات
ما بين أنسجة العنكبوت الفضائي : للريح
مرشوقة في امتداد السهام المضيئة
للشمس ،

---

(1) . ينظر : نفسه ، ص429.

(رفرف ..
فليس أمامك .
والبشر المستبيحون والمستباحون : صاحون .
ليس أمامك غير الفرار ..
الفرار الذي يتجدد .. كل صباح !)
والطيور التي أقعدتها مخالطة الناس ،
مرت طمأنينة العيش فوق مناسرها ..
فانتختْ
وبأعينها .. فارتخت
وارتضت أن تقاقئ حول الطعام المتاح
ما الذي يتبقى لها ..غير سكّينة الذبح،
غير انتظار النهاية
إن اليد الآدمية .. واهبة القمح
تعرف كيف تسنّ السلاح!
الطيور .. الطيور
تحتوي الأرض جثمانها .. في السقوط الأخير!
والطيور التي لا تطير
طوت الريش ، واستسلمت
هل ترى علمتْ
إن عمر الجناح قصير .. قصير؟!
الجناح حياة
والجناح ردى
والجناح نجاة
والجناح ..سُدى![1]

(1981 . 1982م)

---

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص413 : 416.

في هذا المقطع صورة للطيور السماوية التي تحلق أبداً في الفضاء ، والتي ارتبطت حياتها بالسماء أكثر من ارتباطها بالأرض ، فلا تنزل على الأرض إلاَّ لبضع هنيهات تلتقط رزقها ثم تواصل بعدها حالة الفرار الذي يتجدد كل صباح ، غير أن هذه الطيور . برغم قدرتها وتحررها من القيود ، وبرغم شموخها واستعلائها . تخضع لضغوط ومؤثرات خارجية ، ومع ذلك تختار أن تحيا مشردة وأن تواجه العواصف التي تتقاذفها ، وهي بذلك ترمز إلى فريق من الناس . من بينهم الشاعر نفسه . اختاروا الحرية على كل شيء ، وارتضوا حياة التشرد والتمرد والصعلكة بديلاً عن حياة النمطية والخنوع ، وحرص هذه الطيور على الاستعلاء والفوقية بالقياس إلى علاقتها بالأرض يعكس علاقتها المشوبة بالحذر والتوتر وعدم الاطمئنان ، ولذلك فهي لا تلامس الأرض إلاَّ لضرورة ملحة[1].

وقد تكوّنت هذه القصيدة من تراكيب لغوية وصوتية وإيقاعية أسهمت في إنتاج البنية الدلالية الكلية للقصيدة ، ويدور هذا المقطع حول زمن هارب يعيشه الشاعر . الطائر بين محورين متوازيين هما السماء والأرض . وهما محوران ثابتان ينحصر بينهما عنصر الحركة ، وداخل هذا الإطار السكوني يتوحد الشاعر مع الطيور فينطق باسمها ، بعد أن ينتقيها بريّة عصيّة على الأسر والتدجين محلقة طليقة ، لكن حركتها مكبوحة سرعان ما تنتهي إلى الانكسار ، فيتولد صراع يتحكم فيه ويغلب عليه قطبا السكون[2].

وهو أساساً مكوّن من فضاءين متمايزين ، الأول يشمل الزمن في بعده المطلق وتتحدد فيه علاقة الطيور بالعناصر الكونية (السموات . الريح . الشمس) والثاني يبدأ وينتهي بالفقرة التنصيصية التي تخص طائراً بعينه ، وهو بدوره يكشف علاقة الطائر الحقيقي الذي توحّد بالطائر البشري ببقية البشر في زمن محدد (يتجدد كل صباح) كما يربط بين هذين الفضاءين حضور الشخصية الشعرية[3].

واللافت للنظر هنا هو أن هذا الحضور وهذا التماهي بين الطائر والذات يتحقق من

---

(1) . ينظر : فوزي عيسى ، النص الشعري وآليات القراءة ، د.ط ، مصر ، الناشر منشأة المعارف بالإسكندرية ، د.ت ، ص482 ، 483.

(2) . ينظر : اعتدال عثمان ، إضاءة النص (قراءات في الشعر العربي الحديث)، ط2 ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1988م ، ص80 : 82.

(3) . ينظر : نفسه ، ص82.

خلال (الانزياح)، فالمقطع عبارة عن استعارة يجمع بين طرفيها المشابهة في جنس الحركة المقيدة سواء أكانت بصيغة الجمع أم المفرد[1].

وتتكون البنية الشكلية لهذا المقطع من تراكيب لغوية وصوتية وإيقاعية أسهمت في إنتاج البنية الدلالية الكلية للقصيدة[2].

فمن ناحية التركيب اللغوي نلاحظ أن الشاعر يوظف الصيغة اللغوية المشكّلة من الجار والمجرور (في السموات . للريح . للشمس)، وبمجرد فحص الإطار الطبيعي الذي تتحرك في داخله الشخصية الشعرية نجد أن السموات قبة ثابتة تسمح للريح . وهي عنصر حركة مجتاحة وجارفة . أن تنسج خيوطها العنكبوتية ، فتصنع فخّاً أو شباكاً ثابتاً لاقتناص الطير ، أما الشمس . وهي مصدر ثابت للضوء وإن كانت في ذاتها كوكباً متحركاً . فتطلق سهامها المضيئة ، لا لتنير وتكشف الطريق ، بل لترشق الطيور ولتشل حركتها ، وبذلك تصبح الطيور في مواجهة قوى كونية أبدية ومعادية لا قبل لكائن بمغالبتها[3].

وإذا كان هذا حال الطيور فلا يمكن أن يكون البشر أفضل حالاً وهو ما نفهمه من قوله "والبشر المستبيحون والمستباحون" إذ يجعل من العناصر الطبيعية السابقة رمزاً للمستبيحين والطيور رمزاً للمستباحين ، فالبشر أيضاً . مثل الطيور . يحملون في داخلهم نسقاً ثابتاً من القيم المزدوجة ، أساسه الاستباحة المتمثلة في السقوط / إباحة الذات أو القهر / استباحة الآخرين ، وتأخذ الاستباحة سمة القانون الغالب على البشر[4].

ومن ناحية التركيب الصوتي يتراءى لنا أن الشاعر لجأ إلى سمة تكرار عناصر صوتية وإيقاعية معينة ، تسهم في تشكيل المعنى المراد ، وهو سيادة هذا القانون ، ومن أمثلة التناظر الإيقاعي في هذا المقطع الجناس غير التام بين لفظتي (مستبيحون . مستباحون) وامتداد الإيقاع إلى لفظة (صاحون)، أيضاً التناظر الصوتي بين حرف السين والصاد ، وتكرار حروف معينة مثل الحاء (ثلاث مرات) والباء (ثلاث مرات) والنون (ثلاث مرات) والواو (ثلاث مرات) حتى يبرز وحدة السطر الشعري وتدامجه في كتلة بشرية واحدة ، وفي

---

(1) . ينظر : نفسه ، الموضع نفسه.

(2) . ينظر : المرجع السابق ، ص82.

(3) . ينظر : نفسه ، الموضع نفسه.

(4) . ينظر : نفسه ، ص83.

ذلك أيضاً تعميق لصورة الاختلاف والتمايز بين الشخصية الشعرية وهذه الكتلة البشرية المتدامجة ، ومن الخصائص الصوتية أيضاً مخاطبة الطير في حالة التخصيص بصيغة فعل الأمر (رفرف) إذ تتمايز هذه الصيغة الصوتية عن الخصائص الصوتية الأخرى في السطر الشعري المشار إليه ، حيث إن هذه الصيغة تتكون من مقطع متوسط مقفل مكوّن من حرفي الراء والفاء المكرّرين في حين تسيطر المقاطع الطويلة المفتوحة وحركات المد على السطر الشعري ، ويسهم هذا الحضور اللافت لصيغة فعل الأمر للمرة الأولى والأخيرة في تنمية التضاد ما بين الطائر/الشاعر والبشر الهلاميين ، ففيه إملاء للفعل وتحريض عليه في الواقع الآتي المعيش ، وتوق إلى ديمومة الحركة (كل صباح)، لكن مضمون الحركة ذاتها (الفرار) مستحيل ؛ إذ إنه يتم في ذلك العمر المعلق في فخ تتقاذفه فلوات الرياح ، فلا يتيح سوى فعل مكبوح مهدّد ومحاصر ، إلى حين يتهاوى الشاعر الطير[1] "فتحتوي الأرض جثمانها في السقوط الأخير"[2]، وهذا الخطاب موجه إلى الذات المتماهية مع ذلك الطائر السماوي فيما يشبه الحوار الداخلي ، فهذا الطائر الإنسان مستهدف من القدر والبشر . مثله في ذلك مثل الطائر الحقيقي . وليس أمامه من سبيل غير الفرار المعادل للخلاص من متاعب الحياة وهمومها[3].

وتسهم أيضاً الإيقاعات الصوتية في إبراز الأجواء المصاحبة للتجربة ، ففي قوله :

سرعان ما تتفزع ..
من نقلة الرجل.
من نبلة الطفل،
من ميلة الظل عبر الحوائط
من حصوات الصياح[4] (1981 . 1982م)

يؤدي الإيقاع الصوتي دوره في الإيحاء بأجواء الخوف أو الفزع التي تحاصر الطيور، وذلك من خلال الفعل (تتفزّع) بما يتضمنه من تضعيف وما يستوجبه من إطالة الوقوف على حرف الزاي المشدّد بما يبعثه من ازدواج صوتي يضاعف الإحساس بالفزع.

---

(1) . ينظر : اعتدال عثمان ، إضاءة النص (قراءات في الشعر العربي الحديث)، ص84.
(2) . هذا البيت هو أحد أبيات قصيدة (الطيور) لأمل دنقل . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص415.
(3) . ينظر : فوزي عيسى ، مرجع سابق ، ص485.
(4) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص413 ، 414.

ويتعمق هذا الإحساس أيضاً من التجانس الإيقاعي المتولد من تكرار الأبنية المتوازية إيقاعياً (من نقلة الرجل ، من نبلة الطفل ، من ميلة الظل) بما تتضمنه من انكسارات تبعث جميعها من وقوع هذه الأبنية تحت تأثير الجر[1].

كما يُسهم الإيقاع الصوتي في تجسيد صورة الطيور المستسلمة كما يوحي بذلك صوت (القأقأة) حول بقايا الطعام ، وكما يتمثل في الفعلين (انتخت ، وارتخت) بما يبعثه تردد صوت الخاء من إحساس بالخمول والارتخاء ، وهي نظير أولئك الذين يبيعون حرّيتهم بثمن بخس ، ويتحولون إلى طيور هامدة خاملة تنتظر الذبح في أية لحظة[2].

ولا يمكن أن نغفل هذا الجانب الشكلي للنص ، فوضع الشاعر لحركة الطير بين قوسين يضفي عليها نوعاً من الحصار المادي إضافةً إلى الحصار المعنوي ، وفي داخل هذا الإطار أيضاً يستخدم خاصية التكرار المتناظر لصيغ لغوية وكلمات وحروف بعينها ، مثل تكرار صيغة (ليس أمامك) مرتين ، ولفظ (الفرار) مرتين ، وحرف السين أربع مرات في (ليس . المستبيحون . المستباحون . ليس)، والصاد مرتين في (صاحون . صباح)، والفاء في أربع كلمات هي (رفرف . فليس . الفرار . الفرار)[3].

وهذا التكرار المتناظر يساعد بدوره على بروز الإيقاع النغمي في هذا الجزء، وتوظيف الجرس للحروف المتكررة يساعد في الربط بين الفضاءين وذلك عن طريق التشابه والتضاد بين التراكيب اللغوية والصوتية ، حيث يقيم تكرار حرف السين ثلاث مرات في (السموات . أنسجة . السهام)، وحرف الفاء ثلاث مرات في (في . الفضائي . في) توازناً بين العناصر المتناظرة وشبه المتناظرة في الفضاءين ، وفي الوقت نفسه يقيم تضاداً بين التركيب اللغوي للجملة الاسمية في الفضاء الأول والجملة الفعلية في الفضاء الثاني ، وتضاداً مماثلاً بين أصوات الحروف المتكررة والحروف التي لا ترد في الجملة التنصيصية ، مثل حرف الضاد في (الفضائي . مضيئة)، ويؤكد التشابه والتضاد مفهومي الوحدة والتمايز أي وحدة الموقف العادي تجاه الطير . مفرداً وجمعاً . أو الشخصية الشعرية على المستوى الكوني الطبيعي من ناحية ، وعلى

---

(1) . ينظر : فوزي عيسى ، مرجع سابق ، ص490 ، 491.

(2) . ينظر : نفسه ، ص491.

(3) . ينظر : اعتدال عثمان ، إضاءة النص (قراءات في الشعر العربي الحديث)، ص84.

المستوى الأرضي الاجتماعي من الناحية الأخرى ، والتمايز الضروري الذي يُعد موقفاً معاكساً ورافضاً للقهر الكوني ولسلّم القيم المزدوجة الساقطة والانتهازية على السواء[1].

وخلاصة ذلك ، أن تضافر علاقات التشابه والتضاد مع تراكب التصورات والمفاهيم وتداخل الموجودات مع اللغة والإيقاع قد أدت مجتمعة إلى تكثيف الرؤية الجوهرية في الجملة الشعرية ، وتركيز دلالتها المفضية إلى سيطرة العوامل السكونية على إمكانات الحركة المحاصرة والمهزومة بقدر محتوم لا فكاك منه[2].

وهكذا ، فقد كان للبنية الفنية للقصيدة المتمثلة في القيمة الإيحائية لموسيقى الشعر واستخدام عنصر التكرار لصيغ وكلمات بعينها ، فضلاً عن علاقات التشابه والتضاد وتوظيف بعض الأشكال الرمزية ، كان لها دورها في تعميق الإحساس الشعري وبناء الرمز من خلال إيماءاتها المختلفة ، وبذلك فلا يمكن أن نغفل ما للقيمة الفنية للقصيدة من أهمية في بناء الرمز.

وفي بنية شديدة البساطة بالغة الكثافة والتركيز يتجسد (المغزى) في ختام القصيدة في تلك الأسطر الحكمية العميقة[3]، يقول الشاعر :

الجناح حياة
والجناح ردى
الجناح نجاة
الجناح ..سدى![4] (1981 . 1982م)

إنها الثنائية الكبرى التي تواجهها المخلوقات كلها ، ثنائية الميلاد والموت ، أو النجاة والردى ، أو الحياة والعدم ، يستوي في ذلك الطائر والإنسان ، ومادام الجميع يخضعون لهذه الثنائية فإن العبرة في اختيار نمط الحياة والانحياز إلى ما يحفظ لهذه المخلوقات حريتها وكرامتها[5].

---

(1) . ينظر : المرجع السابق ، ص84.
(2) . ينظر : نفسه ، الموضع نفسه.
(3) . ينظر : فوزي عيسى ، مرجع سابق ، ص486.
(4) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص415 ، 416.
(5) . ينظر : فوزي عيسى ، مرجع سابق ، ص487.

3 . الزَّهْر :

تجلّى توظيف الشاعر للزهر في قصيدة (زهور)[1]، هذا العنوان الذي ينقلنا إلى مجال دلالي محدّد هو عالم الزهر بكل ما يوحي به من دلالات وإيحاءات وأضداد ، فالزهر تومئ إلى عالم الجمال والنضارة كما تومئ في الوقت ذاته إلى مرحلة العمر القصير ، وهي رمز العطاء حتى النهاية دون منٍّ أو انتظار لمكافأة أو ثواب ، فضلاً عن ارتباطها بمناسبات اجتماعية متضادة كالأفراح والأحزان ، ولارتباطها بالمرض والموت ؛ إذ درج الناس على إهداء باقاتها تعبيراً عن مشاعرهم الفياضة في تلك المناسبات[2].

وفي ضوء تجربة الشاعر المعاصر تفترض أن تكون رؤية الشاعر للزهر في إطار رؤيته العميقة للموجودات كما تجلّت في قصيدة (الطيور)، فقد تمثل الشاعر نفسه بالزهر .كما تمثل بالطيور[3] . يقول الشاعر :

وسلالٍ من الورد ،
ألمحها بين إغفاءة وإفاقة
وعلى كل باقة
اسم حاملها في بطاقة[4] (مايو 1982م)

ويشير هذا المقطع إلى أن القصيدة وثيقة الصلة بتجربة المرض التي مرّ بها الشاعر في أخريات حياته ، فهي وليدة الغرفة رقم (8) التي قضى فيها أيامه الأخيرة وشهدت معاناته المريرة وصراعه مع المرض الذي عجّل بوفاته ، وقد شهدت هذه الفترة تحولات جذرية في رؤاه الشعرية فتوارت اهتماماته بالقضايا السياسية والاجتماعية وسيطر عليه هاجس الموت ، ودفعته التجربة إلى التأمل العميق في قضايا الكون والوجود ، فصار ينظر إلى الكائنات والموجودات باعتبارها كلاً واحداً يخضع لقانون أزلي واحد ، فلم يصفها وصفاً خارجياً بل اندمج معها في علاقات حميمة عميقة ، فلم يعد يرى ثمة فروقاً تفصل بينه وبينها ، فهذا المقطع يشف عن وجود علاقة انجذاب وتعاطف بين الشاعر وسلال الزهر التي تسكن غرفته

---

(1) . خطأ شائع، والصحيح أن جمع (زهرة) هو (زَهْر). جمال الدين بن منظور ، مصدر سابق ، مادة (زهر).
(2) . ينظر : فوزي عيسى ، مرجع سابق ، ص496 ، 497.
(3) . ينظر : نفسه ، 497.
(4) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص397.

، وهذه العلاقة تحدث في ظروف مأساوية حرجة يتقلب فيها الشاعر بين الإغماء والإفاقة أو بين الحياة والموت مما يجعل هذه العلاقة تقوم على الاختلاس أو اللمح وليس على إطالة النظر ، ومن ثم فهي لا تستغرق إلاَّ لحظات زمنية قصيرة ومتقطعة ، ومع ذلك فإن هذه النظرات . على قصرها . تنامت في وجدانه واستثارته إلى التأمل ليكشف العلاقات بينه وبينها ، فأحس أنهما شريكان في التجربة ذاتها ، ولذلك نراه يشخصها ويتخذها صديقاً يتحدث معها ويفضي إليها بهمومه[1].

وفي المقطع الثاني يقول :

تتحدث لي الزهرات الجميلة
أن أعينها اتسعت . دهشةً .
لحظة القطف،
لحظة القصف،
لحظة إعدامها في الخميلة!
تتحدث لي..
أنها سقطت من على عرشها في البساتين
ثم أفاقت على عرضها في زجاج الدكاكين، أو بين أيدي
المنادين
حتى اشترتها اليد المتفضلة العابرة
تتحدث لي
كيف جاءت إلي؟..
(وأحزانها الملكية ترفع أعناقها الخضر)
كي تتمنى لي العمر!
وهي تجود بأنفاسها الآخرة!![2] (مايو 1982م)

استأثر هذا المقطع بحديث الزهر الجميلة دون مشاركة الشاعر لها أو التدخل في

---

(1) . ينظر : فوزي عيسى ، مرجع سابق ، ص497 ، 498.

(2) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص397 ، 398.

الحديث ، وقد جاء هذا الحديث في سياق هاجس الموت المسيطر عليه ، وبدأت حديثها من نهاية رحلتها لا من بدايتها ، أي أن حديثها يبدأ من تلك اللحظات التي تعرضت فيها للقطف والإعدام في الخميلة وكيف أفاقت من إغماءتها لتجد نفسها قد سقطت من على عرشها في الحدائق والبساتين ، وصارت سلعة معروضة في محلات الزهر أو بين أيدي الباعة حتى اشترتها تلك اليد المتفضلة التي أهدتها بعد أن وضعت اسمها على البطاقة[1].

وفي ذلك اتصال وثيق جداً بتجربة الشاعر ، فهذه الرحلة القصيرة للزهر بكل دقائقها ورموزها هي ذاتها رحلة الشاعر القصيرة في الحياة ، وحديث الزهر عن رحلتها البائسة في الحياة ليس إلاَّ حديث الشاعر عن تجربته أو رحلته القصيرة في الحياة ، ولم يكن هذا القطف أو الإعدام في الخميلة سوى رمز للنهاية المأساوية التي أحس بها الشاعر بعد مرضه العضال[2].

ولم يكن سقوط الزهرات من على عرشها في البساتين سوى رمز لسقوط الشاعر من فوق دوحة الشعر وهو في قمة عطائه ونضجه ، وكما أفاقت الزهر من إغماءتها على عرضها في زجاج الدكاكين أو بين أيدي الباعة ، كذلك أفاق الشاعر من إغماءته ليجد نفسه يتقلب بين أيدي الأطباء والمعامل والفحوصات الطبية ، حتى استقرّ به الحال وحيداً في غرفته فأصبح كتلك السلال من الورد[3].

وهكذا فقد تعرض الشاعر والزهر كلاهما ـ فجأة ودون سابق إنذار ـ للحظة القطف والإعدام ، وهما أشد ما يكونان عطاءً وشباباً وعنفواناً ، ولم تكن تلك الأعين التي اتسعت ـ دهشةً ـ لحظة القطف إلاَّ تعبيراً عن الصدمة التي أذهلت الشاعر حين هاجمه المرض الفتّاك وهو في عنفوان شبابه وعطائه ، فكانت الدهشة مرادفاً للحيرة والعجز عن تفسير الحدث وتبريره[4].

ويظهر من ذلك أن المغزى الكامن وراء هذه القصيدة ليس قضية الموت في ذاتها،

---

(1) . ينظر : فوزي عيسى ، مرجع سابق ، ص498 ، 499.

(2) . ينظر : نفسه ، ص499.

(3) . ينظر : نفسه ، الموضع نفسه.

(4) . ينظر : نفسه ، الموضع نفسه.

فالموت حقيقة واضحة لا مفرّ منها لأنه يذكّر بنفسه في كل لحظة ، ولكن المغزى هو الاندهاش والحيرة الناتجين عن السقوط الفجائي (القطف) للكائنات الحية وهي في عنفوان شبابها ونجاحها ، دون تفسير أو تبرير لهذا السقوط أو دون فهم للحكمة المختفية وراءه[1].

ومما يؤكد هذا المغزى اعتماد الشاعر على توظيف أقل الأزمنة تناهياً وهو (اللحظة) لتكثيف المعنى ، وقد تجلّى ذلك في بعض الأفعال مثل "ألمحها" وبعض الألفاظ مثل "إغفاءة"، ونجد ذلك بوجه خاص في ترديده لظروف الزمان الدالة على هذا الحيز الزمني الضئيل[2]، مثل :

تتنفس مثلي . بالكاد . ثانية.. ثانية..[3] (مايو 1982م)

كذلك يتجسد زمن اللحظة/لحظة القطف من خلال تكرار هذه الصيغة الزمنية نفسها إذ يقول :

تتحدث لي الزهرات الجميلة
أن أعينها اتسعت . دهشةً .
لحظة القطف،
لحظة القصف،
لحظة إعدامها في الخميلة![4] (مايو 1982م)

ولعل ما يريد الشاعر قوله هو أن لحظة القطف أو الإعدام التي تعرضت لها هذه الزهرات الجميلة وهي تفوح بعطرها هي ذاتها اللحظة التي قطف فيها الشاعر وهو في عنفوان شبابه وقمة عطائه الشعري ؛ وهي اللحظة التي سقطت فيها الطيور من عليائها ، وباختصار فإنها لحظة السقوط المفاجئ التي يروح ضحيتها الإنسان والنبات والحيوان في توحد مأساوي فاجع ، فهو لا يفصل بين هذه الكائنات إلاَّ في الشكل الخارجي في الواقع والجوهر فلا تمايز بينها ، مما جعله ينصهر فيها ويندمج معها[5].

---

(1) . ينظر : المرجع السابق ، ص500.
(2) . ينظر : نفسه ، ص503.
(3) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص398.
(4) . نفسه ، ص397.
(5) . ينظر : فوزي عيسى ، مرجع سابق ، ص503 ، 504.

وكعادة الشاعر في إضفاء اللمسات الفنية على شعره نراه يتماهى مع الزهر بصورة واضحة على صعيد الأبنية اللغوية من خلال التوازي ، فكلاهما يقعان تحت تأثير حالات مشتركة كالإغماءة والإفاقة ، والسقوط والتنفس بالكاد ، غير أن هذا التماهي والاندماج لا يحول دون الانفصال الجزئي لتحقيق (المفارقة) ذلك العنصر الفني الذي حاك به الشاعر معظم قصائده ، فنراه في عدة مواضع منها[1]:

(وأحزانها الملكية ترفع أعناقها الخضر)

كي تتمنى لي العمر!

وهي تجود بأنفاسها الآخرة!![2] (مايو 1982م)

هذه المفارقة تضع الإنسان في مواجهة حادة حول تصرفاته ومواقفه الإنسانية ، فمجيء الزهر لتتمنى العمر لصديقها وهي تجود بأنفاسها الأخيرة ليس إلاَّ درساً تقدمه في التفاني والحب والإخلاص والوفاء ، والوجه الآخر لهذه المفارقة يؤكد الصلة الوثيقة التي عقدها الشاعر مع الأحياء[3].

وتمتد المفارقة لِتَمَسَّ العنوان ذاته فهو يوحي بأن الشاعر يتحدث عن الزهر في حين أن الزهر هي التي تتحدث ، وتتبدّى لنا المفارقة أيضاً في ثنائية (الإغماءة . الإفاقة) فقد قامت علاقة الشاعر بسلال الزهر وهو بين إغماءة وإفاقة ، تلك الحالة التي لم تلبث الزهر إلاَّ أن مرّت بها فتحقق بذلك التوحد في صورته النهائية[4]، يقول الشاعر :

كل باقة ..

بين إغماءة وإفاقة

تتنفس مثلي . بالكاد . ثانية ثانية

وعلى صدرها حملت . راضية .

اسم قاتلها في بطاقة![5] (مايو 1982م)

---

(1) . ينظر : فدوى مالطي . دوجلاس ، "قراءة في قصيدة زهور"، مجلة إبداع ، القاهرة ، ع10 ، السنة الأولى . أكتوبر 1983م، ص83.

(2) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص398.

(3) . ينظر : فوزي عيسى ، مرجع سابق ، ص501.

(4) . ينظر : نفسه ، الموضع نفسه.

(5) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص398.

لقد كانت هذه القصيدة عملاً فنياً رائعاً ذا موقف ميتافيزيقي ؛ إذ تحول فيها الشاعر من الوضع الطبيعي إلى رؤية متعمقة في الحياة والموت باستخدام وسائل معنوية ولغوية أسهمت في أداء المعنى كما يريده الشاعر[1].

ومن اللافت للنظر في هذه القصائد (الطيور ـ زهور ـ إلى جانب قصيدة الخيول في الفصل السابق) الغياب الظاهري للعنصر البشري وحضور عناصر الطبيعة الحية غير الإنسانية (الطير والنبات والحيوان)، وفي هذا العالم الشعري الجديد نلمس مقابلة واضحة بين طرفين متناقضين ، يمثل أولهما الحياة المتدفقة بما فيها من حيوية وحريّة ونضرة ، في حين يمثل الآخر الذبول والهمود والتحجر والموات.

وما من شك في أن انتقال الشاعر من تصوير المفارقة في عالم التجربة البشرية إلى تصوير المفارقة في عالم الطير والحيوان والنبات له مبرراته ، فمن الناحية النفسية الخالصة يمكن القول بأن طرفي المقابلة يمثلان مرحلتين متقابلتين في حياة أمل دنقل نفسه ، المرحلة الأولى هي مرحلة ما قبل إصابته بالمرض ، والثانية بعد هذه المرحلة[2]، فكان هاجس الموت الذي سيطر على رؤيته في أخريات حياته هو الذي دفعه إلى التأمل في الكون اللامحدود تأملاً داخلياً ، فأصبحت الموجودات والحوادث الخارجية لا تمثل دافعاً باعتبارها خارجية ومنفصلة عن ذاته بل إنه عقد بينه وبينها صلة صوفية تشبه في تجلياتها عقيدة "وحدة الوجود" مما جعله يرى الكائنات الطبيعية والجمادات والألوان رؤية صوفية باعتبارها ذوات عاقلة ذات حسّ وشعور لا يفصلها عن الإنسان إلاَّ الهيئة الخارجية[3].

وفي موضع آخر يتحول بنا الشاعر من كائنات الطبيعة الحية إلى الجمادات فيندمج معها أيضاً ليصنع منها رموزاً تبدأ بتضاد جوهري بين ما كان وبين ما سيكون ، فيقول :

القطارات ترحل فوق قضيبين : ما كان ـ ما سيكون!
والسماء رماد ، به صنع الموت قهوته ،

---

(1) . ينظر : فدوى مالطي ، مقال سابق ، مجلة إبداع ، ع10، ص84.

(2) . ينظر : نصار عبدالله ، "كائنات الطبيعة والدلالة البشرية في أوراق الغرفة رقم 8"، مجلة إبداع ، القاهرة ، ع10، السنة الأولى ، أكتوبر 1983م، ص54 ، 55.

(3) . ينظر : أحمد طه ، "قراءة النهاية ـ مدخل إلى قصائد الموت في أوراق الغرفة رقم 8"، مجلة إبداع ، القاهرة ، ع10، السنة الأولى ، أكتوبر 1983م، ص40.

ثم ذراه كي تتنشقه الكائنات

فينسل بين الشرايين والأفئدة[1] (د.ت)

يرمز الشاعر في هذا المقطع للحركة المقيدة في الحياة بحركة القطارات التي تسير بين قضيبين ، ومن ثم فإن هذه القيود المفروضة على الحياة لا تسمح لها بالتطور والتجديد، فكما كانت من قبل ستكون الآن على الحال نفسه ، وقد جعل من القضيبين رمزاً للحركة الرتيبة المحاصرة رأسياً بالسماء ، وكأن هذا الجمود وعدم التطور في الحياة هو موت للحياة التي في الأحياء ، ولعل الشاعر يقصد بقوله "ما كان . ما سيكون" أنظمة الحكم القديمة والجديدة.

وفي قصيدة "حكاية المدينة الفضية" يقول :

(آه .. ما أقسى الجدار

عندما ينهض في وجه الشروق!

ربما ننفق كل العمر كي نثقب ثغرة

ليمر النور للأجيال .. مرة!

... ...

ربما لو لم يكن هذا الجدار :

ما عرفنا قيمة الضوء الطليق !!)[2] (د.ت)

يمثل الجدار في هذا المقطع من القصيدة رمزاً "لكل المعوقات التي تمنع المستقبل الحرّ من المجيء سريعاً ، وأول هذه المعوقات بالطبع الظلام"[3].

وفي قصيدة (مزامير) تتبدّى الحياة التي يحياها إنسان العصر خواء من الفكر والحس ، حياة يسيطر عليها القهر والموت ، وكلها ظواهر تتخلق من فعل التحول في الزمن ، حيث :

أحبك صار الكمان كعوب بنادق!

وصار يمام الحدائق

---

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، من قصيدة (سفر ألف دال)، ص303.

(2) . نفسه ، ص249.

(3) . مدحت الجيار ، "أقانيم الشعر عن أمل دنقل"، مجلة إبداع ، القاهرة ، ع10، السنة الأولى ، أكتوبر 1983م، ص93.

قنابل تسقط في كل آن

... ...

وغاب الكمان! [1] (د.ت)

فالكمان هو رمز الفكر والحس الغائبين ، والقنابل هي رمز القهر والموت الحاضرين .

إن خاصية التفاعل بين الشاعر وكائنات الطبيعة أشبه ما تكون بخاصية الانصهار في علم الكيمياء ، والمحصلة الدلالية الناتجة عن هذا التفاعل أو الانصهار تمثل المعادل الفني لأحوال البشر ، وقد تكشف لنا ذلك على مستوى البنية العميقة الكامنة خلف المجسمات/الرموز المستخدمة ، وإن دلّ ذلك على شيء فإنما يدل على براعة الشاعر في فنّه ودقّة اختياره لرموزه المعبّرة.

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص327.

المبحث الثاني

المرأة

لقد تحولت صورة المرأة على مرّ الزمن من الصورة البسيطة إلى مفهوم المرأة الرمز الذي

جسّد هموم الشاعر وآهاته.

وفي محاولة لمعرفة معجم حضور المرأة في شعر أمل دنقل نجد أن لها حضوراً كمياً؛ إذ نلاحظ وجود عدد كبير من الصيغ المفردة والمركبة ، ونوعياً حيث تتنوع حقولها الدلالية التي تتحدد بحسب البعد المرجعي والثقافي الذي تنتمي إليه تلك الصيغ ، ومن اللافت للنظر في معجمه هو طغيان أسماء العلم لنساء يرجعن إلى أصول أسطورية أو دينية أو واقعية ، على باقي الصيغ اللغوية الأخرى الدالة على المرأة في أبعادها المختلفة ، ولعل ذلك راجع لاتساع ثقافة الشاعر التراثية وسعيه لاستثمارها في شعره بما يخدم رؤيته للعالم عموماً ولسيرورة المرأة فيه[1].

وكذا أبعاده الجمالية التي تناولناها في الفصول التراثية ، ولاشكَّ في أن كل اسم يحمل أبعاداً رمزية أو واقعية في الحياة البشرية وقد تحيلنا الصيغ اللغوية والثقافية الدالة على المرأة أو على صفاتها قد تحيلنا على حقول معرفية وحضارية متنوّعة ومتداخلة فيما بينها لتحقق الدلالة الشعرية[2].

وتعددت أنماط صورة المرأة في شعر أمل دنقل فكان منها النمط التراثي أي تجريد المرأة من لباسها الأنثوي لترتدي أثواباً جديدة تصبح فيها رمزاً يشع بدلالات متعددة ومختلفة وذلك بالترميز للأحداث المعاصرة عن طريق إيجاد معادل موضوعي في الموروث العربي والأجنبي المتعلق بالمرأة[3].

غير أن هناك نمطاً آخر لصورة المرأة في شعره يعد الأقرب إلى الابتداع الذاتي/الرمز الخاص بإضفاء صفات خاصة من ابتكار الشاعر على المرأة وهو ما يعرف بالمرأة الجسد، أي المفهوم الحسّي الذي يبرز المرأة بوصفها مرتكز الخطيئة والعاكسة لمآسي المجتمع بحضورها عارية من ثيابها غنية بجسدها[4]، تدور حول فضاء الحب والغزل فتبدو مرة عفيفة طاهرة ،

---

(1) . ينظر : عبدالسلام المساوي ، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل ، ص328 ، 329 . ولمزيد من المعلومات حول المعجم المتنوع لحضور المرأة في شعر أمل دنقل ينظر : ص329 من هذا المرجع.

(2) . ينظر : نفسه ، ص329 .

(3) . لقد سبق الحديث عن هذا المفهوم في الفصول السابقة فيما يتعلق باستخدام الشخصيات التراثية.

(4) . ينظر : عبد السلام المساوي ، مرجع سابق ، ص332.

وأخرى خائنة كاذبة[1]، وقد امتدّت هذه الصورة الحسية للمرأة في دواوينه كلها ، فكانت صورة المرأة الأنثوية ممثلة بجسدها محور المفهوم الحسّي ، وجعلها رمزاً "لوطنه الجنوب" واقترنت بمعاني الطهر والبراءة ، وإمكانات الخصب عندما وصفها بذات العيون الخضر[2].

ولعل إصرار الشاعر على تشييء المرأة هو ما دفعه إلى مناداتها بإحدى الخاصيات الجسدية المميزة لها عن غيرها ، وكأن كمالها الجسدي يوجد في تلك الخاصية لا في مجموع الجسد ، ثم إن تساؤله عن اسمها يعني أنه لا يعرفها ، ومن ثم فإن العلاقة التي تربطه بها هي الانجذاب بعيونها الخضر "رمز الخصب"[3]، يقول الشاعر في ذلك :

ما اسمك ؟

يا ذات العيون الخضر والشعر الثّري

أشبهت في تصوري

(بوجهك المدوّر)

حبيبة أذكرها .. أكثر من تذكري[4] (د.ت)

ولاشكَّ أن اختيار اللون الأخضر ونسبته إلى العينين له دلالته الرمزية التي يوصل بها الشاعر رسالته ، ومما يؤكد ذلك أن الشاعر جعل عناوين بعض القصائد مرتبطاً بالعينين الخضراوين كما في قصيدتيه (قلبي والعيون الخضر)[5] و(العينان الخضراوان)[6] فضلاً عن توظيفهما في القصائد الغزلية الأخرى.

ومن الخلفية الرمزية لهذا البعد الحسي أيضاً ما نلمسه في قصيدة (الموت في لوحات) التي يقول فيها :

وحين ضاجعت أباها ليلة الرعد

تفجرت بالخصب والوعد

---

(1) . ينظر : المرجع السابق ، ص327.

(2) . ينظر : جابر عصفور ، ذاكرة للشعر ، ص354.

(3) . ينظر : عبد السلام المساوي ، مرجع سابق ، ص335.

(4) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص67.

(5) . ينظر : نفسه ، ص25.

(6) . ينظر : نفسه ، ص71.

واختلجت في طينها بشارة التكوين
لكنها نادت أباها في الصباح ..
فظل صامتاً !
هزته .. كان ميتاً !![1] (د.ت)

ورد في التوراة أن ابنتي (لوط) اضطرتا لمضاجعة أبيهما خوفاً من توقف النسل على الأرض ، بعد أن هلك الرجال والنساء خلال الدمار الذي ألحقه الله بقوم (لوط)، وقد استخدم الشاعر رموزه الموحية بهذه القصة ففعل المضاجعة . حضور الإحساس الفاضح للشبق والشهوة للفتاة مع أبيها في هذا المقطع . رمز للعار[2].

وفي موضع آخر يجعلها بعريها رمزاً لانتشار البغي والإحساس بالضياع في المجتمع نتيجة لمعاناة فقد الرجل بوصفه سنداً لها في الحياة ، مما جعل المرأة تحترف مهناً وضيعة كالبغاء والرقص للحصول على لقمة العيش ، وفي ذلك فضح للوضعية المزرية للمرأة في ذلك الوقت ، فيصورها وهي تتجول بين الموائد باحثة عمّن يشتري فتنتها[3]، فيقول :

كان يكتب ، والمرأة العارية
تتجول بين الموائد ، تعرض فتنتها بالثمن[4] (د.ت)

ثم وهي تشكو غثيان الحمل ، وتسأل الرجل الذي عرضها لخطر انتقام المجتمع عن حلّ لقضيتها :

جاءت إلي وهي تشكو الغثيان والدوار
(.. أنفقت راتبي على أقراص منع الحمل!)
ترفع نحوي وجهها المبتل ..
تسألني عن حل![5] (1967م)

أما عن المرأة رمز الإحساس بالضياع . إلى جانب ما سبق . فيتضح من قوله :

---

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص139 ، 140.

(2) . ينظر : عبد السلام المساوي ، مرجع سابق ، ص341.

(3) . ينظر : نفسه ، ص341 ، 348.

(4) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، من قصيدة (سفر ألف دال)، ص308.

(5) . نفسه ، من قصيدة (يوميات كهل صغير السن)، ص125.

كان يجلس في هذه الزاوية
عندما مرت المرأة العارية
ودعاها ، فقالت له إنها لن تطيل القعود
فهي منذ الصباح تفتش مستشفيات الجنود
عن أخيها المحاصر في الضفة الثانية[1] (د.ت)

فالشاعر هنا يجعل من المرأة رمزاً للإحساس بالضياع ؛ إذ تطالعنا في هذا المقطع وهي فاقدة لقيمتها وطهرها عندما جعلها في حالة العُري بعد أن فقدت الحماية والأمن في غياب أخيها المحاصر في الضفة الأخرى ، وفي ذلك فضح للوضعية المزرية للمرأة بعد فقدانها للرجل كسند لها في الحياة من جرّاء هزيمة العرب العسكرية أمام إسرائيل.

لكنها طيلة غيابه تعرض جسدها بالثمن وتتحمل عبء غربته القاسية ،
أمّا حين يجيء فإنها تلبس ملابسها الضافية[2]، يقول الشاعر :
وحكت كيف تلبس . حين يجيء . ملابسها الضافية[3] (د.ت)

في هذا السطر الشعري يجعل منها رمزاً لسوء الأوضاع الاقتصادية مما دعاها لبيع جسدها في سبيل العيش ، فهي لا تجد مخرجاً من مأزقها الاقتصادي إلاَّ عن طريق بيع جسدها .

ومن اللافت للنظر أن صورة المرأة في بواكير شعره غلب عليها الطابع الرومانسي، وكان متأثراً في ذلك بشعراء المهجر وبإلياس أبي شبكة وبدر شاكر السياب الذي كان تأثيره واضحاً أكثر من غيره من الشعراء ، ويعزز ذلك عناوين سائر القصائد التي تدور في الصورة الرومانسية للمرأة وهي :

1 . براءة 2 . طفلتها 3 . المطر 4 . قلبي والعيون الخضر
5 . يا وجهها 6 . شيء يحترق 7 . قالت 8 . ماريا
9 . استريحي 10 . العار الذي نتقيه 11 . رسالة من الشمال 12 . أوتجراف

---

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، من قصيدة (سفر ألف دال)، ص309.

(2) . ينظر : عبد السلام المساوي ، مرجع سابق ، ص347 ، 348.

(3) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص310.

13 . شبيهتها 14 . العينان الخضراوان 15 . الملهى الصغير[1]

وهكذا فقد حقّق الشاعر ما يريد قوله من خلال المفهوم الحسّي بكل ما فيه من معانٍ رامزة ، فكانت المرأة . بجسدها . ممثلة لما يدور في عصره من فساد في الأوضاع الاجتماعية ، وربما كانت طبيعة حياته القروية التي تفرض قيوداً على لقاء المرأة بالرجل هو ما دفعه إلى الاهتمام بالمفهوم الحسّي للمرأة ؛ إذ إنها تحتل مكانة واسعة في اللاشعور عند الشاعر ، وقد وجد في شعره مخرجاً لذلك فضلاً عن أن استخدامه لهذا المفهوم يعد تعبيراً عن واقع عصره.

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص9 ، 13 ، 21 ، 25 ، 31 ، 39 ، 43 ، 45 ، 51 ، 55 ، 59 ، 65 ، 67 ، 71 ، 75.

المبحث الثالث

رمز الدم

شكّل الدم ملمحاً بارزاً في قصائد أمل دنقل فقد كان من أكثر شعراء الستينيات

تعبيراً عن نكسة 1967م وعن اهتراء الواقع السياسي في السبعينيات ، وتوقيع معاهدة الصلح مع العدو الصهيوني سنة 1979م[1].

وانبثقت الدلالة الرمزية للدم في شعره من خلال الصورة الكلية التي تشكّلت من تطور مفردة الدم وتتابع صورها في القصيدة الواحدة ، وتعبّر صورة الدم في هذه الحالة عن مدلولين متباينين في آن واحد من خلال السياق الكلي للنص وهو ما يعرف بالدلالة الثنائية للدم التي تشكّلت إرهاصاتها منذ أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات ، مع ميلاد قصيدة الشعر الحر ، وتطورت وبرزت في أواخر الستينيات وبخاصة بعد نكسة 1967م[2].

وتأتي الدلالة الثنائية للدم في شعر أمل دنقل معبرة عن المدلولين السلبي المتمثل في دم الانكسار والهزيمة وضياع الأرض ، والإيجابي المتمثل في التضحية وإراقة الدماء في سبيل الخلاص بالدم ، فقد عبّر الشاعر ـ في قصائده ـ عن التغيرات التي طرأت على المجتمع المصري في المرحلة ما بين 1967 ـ 1977م وما أعقبها من الشعور بالعجز والانكسار والضياع ، وقد اتضح هذا في ديوانيه (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) و(تعليق على ما حدث)، ففي قصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) تتضافر صور الدم طوال القصيدة حتى تشكل النص الكلي للقصيدة فتصبح بذلك دلالة الدم دلالة كلية على مستوى النص[3]، يقول الشاعر في بداية القصيدة :

أيتها العرافة المقدسة
جئت إليك .. مثخناً بالطعنات والدماء
أزحف في معاطف القتلى ، وفوق الجثث المكدسة
منكسر السيف ، مغبر الجبين والأعضاء[4] (1967/6/13م)

فدلالة الرمز هنا تنبثق من صورة الدم التي توحي لنا بالتضحية وإراقة الدماء في سبيل الخلاص ، وفي الوقت نفسه توحي بالانكسار والهزيمة وضياع الأرض، وتتتابع صور الدم

---

(1) . ينظر : مراد عبدالرحمن مبروك ، مرجع سابق ، ص279.
(2) . ينظر : نفسه ، ص19.
(3) . ينظر : نفسه ، ص283.
(4) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص105.

المعبّرة عن الانكسار والهوان والضياع حتى نهاية القصيدة[1].

وتمتد الدلالة السلبية لصورة الدم لتشمل معظم قصائده ، وبخاصة ذات المدلول السياسي منها ، وتوسيعاً لدائرة الدلالة السلبية للصورة الرمزية للدم تتحول الدماء العربية التي أهدرت في 1948م، 1956م، 1967م، إلى ماء يُهدر دون قيمة ، وكأن هذه الدماء لا قيمة لها ، نرى ذلك في قصيدة الوصايا العشر (لا تصالح) التي كتبت سنة 1976م والتي يتمرد فيها الشاعر على محاولات الصلح المنفرد التي قام بها السادات مع العدو الصهيوني بمساندة السياسة الأمريكية ؛ إذ يستنكر الشاعر أن تتحول دماء أبناء الأمة العربية . في وجدان الحكم الفرد . إلى ماء يهدر دون قيمة ، لذلك يفتتح قصيدته بوصايا كليب لأخيه الزير سالم بألا يصالح على الدم حتى بدم ، وألاَّ ينسى دمه الذي أُهدر حتى لا يتحول إلى ماء[2]، فيقول في الوصية الأولى :

لا تصالح !
.. ولو منحوك الذهب
أترى حين أفقأ عينيك ،
ثم أثبت جوهرتين مكانهما ..
هل ترى ..؟
هي أشياء لا تشترى ..
ذكريات الطفولة بين أخيك وبنيك
... ...
هل يصير دمي . بين عينيك . ماء ؟
أتنسى ردائي الملطخ ..
تلبس . فوق دمائي . ثياباً مطرزة بالقصب؟
إنها الحرب
قد تثقل القلب ..
لكن خلفك عار العرب .

---

(1) . ينظر : مراد عبدالرحمن مبروك ، مرجع سابق ، ص283.
(2) . ينظر : نفسه ، ص286.

لا تصالح ..

ولا تتوخَّ الهرب![1] (نوفمبر/تشرين الثاني 1976م)

فالشاعر يرفض سياسة الصلح مع العدو مهما كانت الإغراءات المادية التي تقدم في شكل معونات ، والدماء العربية التي أُهدرت لا يمكن إعادتها مرة أخرى ، والعينان إذا أصابهما العمى لا يصلح أن نضع مكانهما جوهرتين من ذهب ، كذلك الدماء إذا أُهدرت لا يمكن مقايضتها بالماء أو الذهب أو المعونات الأمريكية ، فأخوة الدم لا تشترى والدماء العربية التي تُهدر في بلد عربي آخر لا يمكن استبدالها أو إعادتها مرة أخرى[2].

لقد اقترنت الدلالة الرمزية للدم في هذه الوصية بالموت والضياع والانكسار ، وفي الوصية الثانية نجدها قد اقترنت بالخلاص والتطهير والثورة وعدم المصالحة ؛ لأنه ليست كل الدماء سواء وليست كل الرؤوس سواء ، فقلب العربي وعينه ويده ليست كقلب الصهيوني وعينه ويده ، ولا تتساوى اليد المعاونة مع اليد التي حملت السيف وأهدرت الدماء العربية ، ويطلب الشاعر أن تقترن الدماء بالسيف العربي ، ويغرس السيف في قلب الصحراء إلى أن يتم تطهير كل الأرض العربية[3]، فيقول :

لا تصالح على الدم .. حتى بدم!
لا تصالح ! ولو قيل رأس برأس
أكل الرؤوس سواء ؟
أقلب الغريب كقلب أخيك ؟!
أعيناه عينا أخيك ؟
وهل تتساوى يد ... سيفها كان لك
بيد سيفها أثكلك؟
سيقولون :
جئناك كي تحقن الدم ..
جئناك ، كن يا أمير . الحكم

---

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص348 ، 349.

(2) . ينظر : مراد عبدالرحمن مبروك ، مرجع سابق ، ص287.

(3) . ينظر : نفسه ، ص388.

سيقولون :

ها نحن أبناء عم

قل لهم : إنهم لم يراعوا العمومة فيمن هلك

وأغرس السيف في جبهة الصحراء ..

إلى أن يجيب العدم[1] (نوفمبر/تشرين الثاني 1976م)

وهكذا تستمر صورة الدم طوال القصيدة وتقترن بالمدلول الإيجابي تارة والسلبي تارة أخرى ، غير أن المدلول السلبي له فضل الشيوع في حين أن المدلول الإيجابي اقترن بتطلع الشاعر إلى واقع جديد وإلى الرغبة في الخلاص والتمرد والتطهير[2].

وقد ربط (باشلار) بين رمز الدم ونظرية العناصر الأربعة ، وهي المبادئ الأربعة لنظريات نشوء الكون الحدسية (الماء والهواء والتراب والنار)، هذه العناصر التي تمثل الهواجس الرئيسة التي تتنازع المخيلة المبدعة ، فكل عنصر من عناصر الكون يرتبط بصور العناصر الأربعة[3] وينتمي الدم من حيث الصفة الشكلية (اللون) إلى المنحى الناري، ومن حيث الصفة الحركية (السيولة) إلى المنحى المائي ، فامتزاج النار مع الماء يخلق عنصراً خصباً حيّاً ثالثاً هو الدم ، فالدم يحمل في مكوناته طبيعتين متداخلتين متناقضتين، وقد تسيّد عالم أمل دنقل الشعري بالرؤية الدموية التي سيطرت على معظم قصائده[4].

وفي ضوء هذه التناقضات التي تتم بين النزعة النارية والنزعة المائية تتضح الرؤية الدموية لعالم أمل دنقل الشعري من خلال قصيدة (أغنية الكعكة الحجرية) التي تجسد انتفاضة طلبة جامعتي :(القاهرة) و(عين شمس) والتي كانت بداية لسلسلة من الانتفاضات والمظاهرات التي عمّت الجامعات المصرية قبيل حرب أكتوبر 1973م هذه القصيدة التي تعد دعوة صريحة للثورة ضد القيادات السياسية التي لم تكن جادة في الإعداد لمعركة التحرير ، وقد جسدت لنا الصراع بين رجال الشرطة المسلحين والشباب الثائر الأعزل

---

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص248 ، 249.

(2) . ينظر : مراد عبدالرحمن مبروك ، مرجع سابق ، ص289.

(3) . ينظر : د.شاكر عبدالحميد ، "الحلم والكيمياء والكتابة"، مجلة فصول ، عدد (أكتوبر 1986م ، مارس 1987م)، ص177 . نقلاً عن : منير فوزي ، مرجع سابق ، ص271 ، 272.

(4) . ينظر : المرجع السابق ، ص176. نقلاً عن : منير فوزي ، مرجع سابق ، ص272.

، الذي انتهى بسقوط بعضهم مستشهدين ، وذلك عن طريق استخدام الشاعر لتكنيك (المونتاج) السينمائي[1]، يقول الشاعر :

"دقت الساعة الخامسة
ظهر الجند دائرة من دروع وخوذات حرب
ها هم الآن يقتربون رويداً .. رويداً
يجيئون من كل صوب
والمغنون . في الكعكة الحجرية . ينقبضون
وينفرجون
كنبضة قلب!
يشعلون الخناجر ،
يستدفئون من البرد والظلمة القارسة
يرفعون الأناشيد في أوجه الحرس المقترب
يشبكون أياديهم الغضة البائسة
لتصير سياجاً يصد الرصاص!
الرصاص ..
الرصاص ..
وآه ..
يغنون "نحن فداؤك يا مصر"
"نحن فداؤ..."
وتسقط حنجرة مخرسة
معها يسقط اسمك يا مصر . في الأرض
لا يتبقى سوى الجسد المتهشم والصرخات
على الساحة الدامسة!
دقت الساعة الخامسة
... ...
دقت الخامسة

---

(1) . ينظر : منير فوزي ، مرجع سابق ، ص272 : 273.

... ...

دقت الخامسة

وتفرق ماؤك . يا نهر . حين بلغت المصب![1] (د.ت)

وهكذا فقد تتابعت الصور الدموية لهذا الصراع على الرغم من أن الشاعر لم يصرح بلفظة الدم ، وإنما نفهمها من خلال الصورة التي رسمها لنا . وكما يلاحظ فقد استخدم الشاعر صيغاً لغوية تنتمي إلى المنحى الناري "يشعلون . يستدفئون"، وقد قسّم باشلار النار إلى نار لطيفة مفيدة كنار الموقد مثلاً ، وإلى نار مدمرة كالبراكين ، وبطبيعة الحال فإن ما يعكسه فعلا الإشعال والاستدفاء ينتمي إلى النار اللطيفة حتى يكسب بها الشاعر تعاطف القارئ مع هؤلاء المتظاهرين العزّل ، وعلى العكس من موقفه من الجنود الذين حين يحتد الصدام يطلقون النار المدمرة "طلقات الرصاص"، ويخيّم الإظلام الذي يمثل من حيث الصفة اللونية "لون التفحم"، وتختم الصورة بحركة الماء في وصوله إلى روافده ، رامزاً إلى تشرب الأرض للدم وانسرابه فيها ، فهذه الصورة الدموية تبدأ في التوهج "الناري" حتى تصل إلى ذروتها ، ثم تنحو إلى الاختفاء فالتلاشي عند اصطدامها برافد من روافد الماء[2].

وبالتمعن في هذه الصورة الكلية للدم نجد أنها تحمل في داخلها صوراً جزئية تقاسمت فيما بينها المدلولين السلبي والإيجابي للدم[*]، حيث نجد أن الأبيات التي ترسم لنا صورة المتظاهرين توحي لنا بالثورة والتمرد ضد النظام وملاقاة العنف بالعنف في سبيل تحرير الأرض ، وهو معنى إيجابي يتطلع فيه الشاعر إلى تحرير الأرض وبناء مستقبل أفضل لها ، في حين أن الوجه الآخر لهذه الصورة يحمل معنى سلبياً للدم يوحي بخذلان القيادات السياسية والعسكرية لأرضها من خلال صدامها مع المتظاهرين ، وعدم جديتها في الإعداد لمعركة التحرير. ويختتم المقطع بصورة يتحول فيها الدم . دم المتظاهرين المهدور . إلى ماء ، وفي ذلك معنى سلبي للدم يرمز فيه للهزيمة والضياع والانكسار المتمثل في سقوط مصر.

وقد يتحول الماء إلى دم رامزاً بذلك للصراع العربي الصهيوني ، وهو ما نجده في

---

(1) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص294 ، 295.

(2) . ينظر : منير فوزي ، مرجع سابق ، ص274.

(*) . وهو ما يعرف بالثنائية الدلالية للدم التي تحدث عنها الدكتور مراد عبدالرحمن مبروك في كتابه (الدم وثنائية الدلالة).

قصيدة (قالت امرأة في المدينة) فعندما تصبح الحروب غير مجدية فإنها تصير كالسباحة في الدم ، ويصير الدم شاهداً على هزيمة أمة وعلى عجزها في تحرير أراضيها ، فالدم يسيل كل يوم بلا انقطاع ، ولا سبيل لإيقاف نزيفه ، وفي ذلك تعبير عن هيمنة اليهود وتسيّدهم على الأرض العربية[1]، وهو ما عبّر عنه الشاعر بقوله :

"نحن جيل الحروب ..
نحن جيل السباحة في الدم ..
ألقت بنا السفن الورقية فوق ثلوج العدم[2] (د.ت)

ويعبر عن الهزيمة بتحول الماء وتعكره فيقول :

(صوت) (جوقة خلفية)
.. ذات صباح عاصف ... ...
كنا نشرب حين أتتنا الأنباء ماتوا على المداخل
.. فتعكّر لون الماء! لم يبق إلاَّ "الداخل"[3] (سبتمبر 1967م)

وإجمالاً فقد كان توظيف الشاعر للدم في قصائده معبراً عن الصراع العربي الصهيوني وعن الصراع بين السلطة والمثقف.

وعلى الرغم من قلة هذا اللون ـ الرمز الخاص ـ في شعره فإنه بهذه القلة نراه قد أبدع في التقاط صوره من الجزئيات الحياتية الصغيرة التي تحمل في طياتها معاني كبيرة، وبراعته تكمن في أنه يعرف كيف يطوع هذه الجزئيات فنياً ليؤدي الشحنة الرمزية المرغوب في توصيلها .

وإذ يغيب الجنوبي في باطن الأرض وينسرب في مياه النهر وجذور الأشجار يصبح حاضراً أبداً في الكلمات الوارفات وعلامة أكيدة على صفحات الشعر في زمن آت.

---

(1) . ينظر : منير فوزي ، مرجع سابق ، ص192 ، 193.

(2) . أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص436.

(3) . نفسه ، من قصيدة (أيلول) ، ص112 ، 113.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.

أولاً . المصادر :

1 . أمل دنقل ، أحاديث في غرفة مغلقة (مختارات) ، ط1 ، طرابلس ، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، 1978م .

2 . ـــــ ، الأعمال الشعرية ، د.ط ، القاهرة ، مكتبة مدبولي ، د.ت .

3 . ـــــ ، الأعمال الكاملة ، ط2 ، القاهرة ، مكتبة مدبولي ، 2005م .

ثانياً . المراجع :

1 . إبراهيم ناجي ، ديوان (وراء الغمام) ، د.ط ، بيروت ، طبعة دار العودة ، 1973م .

2 . ابن رشيق القيرواني الأزدي ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق : محمد محيي الدين عبدالحميد ، ج1 ، ط3 ، مصر ، مطبعة السعادة ، 1963م .

3 . أبو الطيب المتنبي ، ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري المسمى بالتبيان في شرح الديوان ، صححه : مصطفى السقا وآخرون ، ج1 ، مصر ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده ، 1936م .

4 . إحسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب "نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري" ، ط4 ، بيروت . لبنان ، دار الثقافة ، 1992م .

5 . أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان ، وفيات الأعيان ، تحقيق : د. إحسان عباس، د.ط ، بيروت . لبنان ، دار الثقافة ، د.ت .

6 . أحمد الدوسري ، أمل دنقل . شاعر على خطوط النار ، د.ط ، القاهرة ، دار الغد للنشر والدعاية والإعلان ، 1991م.

7 . أحمد سويلم ، شعراء العمر القصير (الشعراء المعاصرون) ، ج2 ، ط1 ، د.ب، مكتبة الدار العربية للكتاب ، 1999م .

8 . أحمد شوقي ، الشوقيات ، د.ط ، بيروت . لبنان ، دار الكتاب العربي ، د.ت .

9 . إخلاص فخري عمارة ، استلهام القرآن في شعر أمل دنقل ، ط1 ، د.ب ، دار الأمين،

1997م .
10 . اعتدال عثمان ، إضاءة النص (قراءات في الشعر العربي الحديث) ، ط2 ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998م .
11 . أنس داود ، الأسطورة في الشعر العربي الحديث ، د.ط ، د.ب ، منشورات المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان ، د.ت .
12 . أنس دنقل ، أحاديث أمل دنقل ، د.ط ، القاهرة ، مطابع نيولوك ، د.ت .
13 . أنطون غطاس كرم ، الرمزية والأدب العربي الحديث ، د.ط ، بيروت . لبنان ، دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع ، 1949م .
14 . البحتري ، ديوان البحتري ، ج1 ، ط1 ، مصر ، مطبعة هندية بالموسكي ، 1911م.
15 . بدر شاكر سياب ، ديوان أنشودة المطر ، د.ط ، بيروت ، منشورات دار مكتبة الحياة ، 1969م .
16 . ـــــ ، ديوان المعبد الغريق ، ط2 ، بيروت ، دار العلم للملايين، 1968م.
17 . جابر عصفور ، ذاكرة الشعر ، د.ط ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ت.
18 . جابر قميحة ، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل ، ط1 ، القاهرة ، هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان ، 1987م .
19 . جهاد فاضل ، قضايا الشعر الحديث ، ط1 ، د.ب ، دار الشروق ، 1984م .
20 . جواد علي ، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ، ج6 ، د.ط ، بيروت ، دار العلم للملايين ، بغداد ، مكتبة النهضة ، 1980م .
21 . حسن الغرفي ، النشيد الأبدي (أمل دنقل سيرة شعرية ثقافية بمناسبة مؤتمر أمل دنقل الإنجاز والقيمة من 12 . 18 مايو 2003م) ، د.ط ، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة، 2003م .
22 . درويش الجندي ، الرمزية في الأدب العربي ، د.ط ، مصر ، مكتبة النهضة المصرية بالفجالة ، 1958م .
23 . دعبل الخزاعي ، ديوان دعبل الخزاعي ، جمعه وحققه الدكتور محمد يوسف نجم ، بيروت ، دار الثقافة ، 1989م.

24 . ربيعي محمد علي عبدالخالق ، أثر التراث العربي القديم في الشعر العربي المعاصر، د.ط ، د.ب ، دار المعرفة الجامعية ، 1989م .
25 . رجاء النقاش ، ثلاثون عاماً مع الشعر والشعراء ، ط1 ، الكويت ، الصفاء ، دار سعاد الصباح ، د.ت .
26 . سكينة بن عامر ، طيارة ورق كنوز من ألعاب الأطفال الشعبية في الوطن العربي، ط1، القاهرة ، دار طيبة للنشر والتجهيزات العلمية ، 2006م.
27 . صدوق نور الدين ، حدود النص الأدبي (دراسة في التنظير والإبداع) ، د.ط، الدار البيضاء . المغرب ، دار الثقافة ، د.ت .
28 . صلاح عبدالصبور ، حياتي في الشعر ، د.ط ، بيروت . لبنان ، دار اقرأ ، 1992م.
29 . صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، د.ط ، القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت .
30 . عاطف جودة نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية ، ط3 ، بيروت . لبنان ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، 1983م .
31 . عبدالرضا علي ، الأسطورة في شعر السياب ، ط2 ، بيروت . لبنان ، دار الرائد العربي ، 1984م .
32 . عبدالسلام المساوي ، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل ، ط1 ، دمشق ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 1994م .
33 . عبدالعاطي كيوان ، التناص القرآني في شعر أمل دنقل ، ط1 ، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ، 1998م .
34 . عبدالقادر القط ، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، ط2 ، بيروت ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، 1981م .
35 . عبدالقاهر بن عبدالرحمن بن محمد الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر ، ط3 ، القاهرة ، مطبعة المدني ، 1992م .
36 . عبدالكريم اليافي ، دراسات فنية في الأدب العربي ، د.ط ، د.ب ، مطبعة جامعة دمشق ، 1963م .

37 . عبدالوهاب البياتي ، ديوان سفر الفقر والثورة ، ط2 ، بيروت ، دار الآداب، 1969م.
38 . ـــــ ، ديوان عبدالوهاب البياتي ، د.ط ، بيروت ، دار العودة، 1971م .
39 . عبلة الرويني ، الجنوبي ، ط1 ، د.ب ، دار سعاد الصباح ، 1992م .
40 . ـــ ، سفر أمل دنقل ، د.ط ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999م .
41 . عدنان حسين قاسم ، التصوير الشعري ، د.ط ، د.ب ، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان ، 1980م .
42 . عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، ط4 ، بيروت ، دار العودة ، 1988م.
43 . ـــــ ، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ط3، بيروت ، دار العودة ودار الثقافة ، 1975م .
44 . علي أحمد سعيد "أدونيس" ، الآثار الكاملة ، مج2 ، ط1 ، بيروت ، دار العودة، 1971م .
45 . ـــــ ، زمن الشعر ، ط3 ، بيروت ، دار العودة ، 1983م.
46 . علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، د.ط، طرابلس ، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، د.ت .
47 . ـــــ ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ط5 ، القاهرة ، مكتبة الآداب ، 2008م .
48 . عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن كثير القرشي ، تفسير القرآن الكريم ، ج4، د.ط، د.ب ، طبع بدار إحياء الكتب العربية ، د.ت .
49 . ـــــــــ ، قصص الأنبياء ، تحقيق: عصام الدين الصبابطي ، ط1 ، القاهرة ، دار الفجر للتراث ، د.ت .
50 . عمرو بن بحر الجاحظ ، البيان والتبين ، تحقيق : عبدالسلام محمد هارون ، ج1، ط3، القاهرة ، مكتبة الخانجي ، 1968م .
51 . ـــــ ، الحيوان ، تحقيق وشرح : عبدالسلام محمد هارون ، ج3، ط1 ، مصر ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده ، 1938م .
52 . عوض محمد الصالح ، الشعر الحديث في ليبيا (دراسة في اتجاهاته وخصائصه)، د.ط، الإسكندرية ، منشأة المعارف ، 2002م .

53 . فاضل تامر ، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع ، ط1 ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 1987م .
54 . فايز الداية ، جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي) ، ط1 ، دمشق . سورية ، دار الفكر ، 1990م .
55 . فوزي عيسى ، النص الشعري وآليات القراءة ، د.ط ، مصر ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، د.ت .
56 . قدامة بن جعفر الكاتب البغدادي ، نقد النثر ، تحقيق : طه حسين وعبدالحميد العبادي ، د.ط ، القاهرة ، مطبعة دار الكتب المصرية ، 1933م .
57 . محمد بن إسماعيل البخاري ، صحيح البخاري ، ج2 ، ط1 ، القاهرة ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، 2004م .
58 . محمد بن جرير الطبري ، تاريخ الطبري المعروف بتاريخ الأمم والملوك ، تحقيق : عبد أعلى مهنا ، مج1 ، ط1 ، بيروت . لبنان ، منشورات الأعلمي للمطبوعات، 1998م .
59 . محمد علي كندي ، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي) ، ط1 ، بيروت . لبنان ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، 2003م .
60 . محمد علي هدية ، الصورة في شعر الديوانيين بين النظرية والتطبيق ، ط1 ، د.ب، المطبعة الفنية ، 1984م .
61 . محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، ط5 ، بيروت ، دار الثقافة ، د.ت .
62 . ـــــ ، النقد الأدبي الحديث ، د.ط ، الفجالة . القاهرة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، د.ت .
63 . محمد فتوح أحمد ، الحداثة الشعرية . الأصول والتجليات ، د.ط ، القاهرة ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، د.ت .
64 . ـــــ ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ط3 ، القاهرة ، دار المعارف، 1984م .
65 . محمد مندور ، الأدب ومذاهبه ، ط2 ، الفجالة . القاهرة ، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها ، 1957م .
66 . محمود بن عمر الزمخشري ، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في

وجوه التأويل ، رتبه وضبطه وصححه : مصطفى حسين أحمد ، ج1 ، د.ط ، د.ب، دار الكتاب العربي ، د.ت .
67 . مراد عبدالرحمن مبروك ، الدم وثنائية الدلالة ، د.ط ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1997م .
68 . مصطفى سويف ، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ط3 ، مصر، دار المعارف ، د.ت .
69 . مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، د.ط ، الفجالة ، دار مصر للطباعة ، د.ت .
70 . منير فوزي ، صورة الدم في شعر أمل دنقل (مصادرها ، قضاياها ، ملامحها الفنية)، ط1 ، مصر ، دار المعارف ، 1995م .
71 . نسيب النشاوي ، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر ، د.ط، دمشق ، د.ن ، 1980م .
72 . نسيم مجلي ، أمل دنقل أمير شعراء الرفض ، د.ط ، د.ب ، مكتبة الأسرة ، 2000م.
73 . هشام بن محمد بن السائب بن الكلبي ، أنساب الخيل في الجاهلية والإسلام وأخبارها ، تحقيق : أحمد زكي ، د.ط ، القاهرة ، الدار القومية للطباعة والنشر، 1946م .
74 . وليم نظير ، العادات المصرية بين الأمس واليوم ، د.ط ، القاهرة ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، د.ت .
75 . يوسف الصميلي ، الشعر اللبناني اتجاهاته ومذاهبه ، ط1 ، بيروت ، دار الوحدة، 1980م .

ثالثاً . المعاجم :

1 . إبراهيم أنيس وآخرون ، المعجم الوسيط ، ج1 ، ط2 ، بيروت . لبنان ، أمواج للطباعة والنشر والتوزيع ، 1987م .
2 . بطرس البستاني ، محيط المحيط ، ج1 ، د.ط ، د.ب ، د.ن ، د.ت .
3 . جمال الدين بن منظور ، لسان العرب ، ط3 ، بيروت ، دار الفكر ودار صادر ، 1994م .

4 . شريف يحيى الأمين ، معجم الألفاظ المثناة ، ط1، بيروت، دار العلم للملايين، 1962.

رابعاً . الموسوعات :

1 . خير الدين الزركلي ، الأعلام (قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين) ، ج2 ، ط5 ، بيروت . لبنان ، دار العلم للملايين، 1980م .
2 . محمد شفيق غربال ، الموسوعة العربية الميسرة ، ط2 ، د.ب ، دار القلم ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، 1972م .

خامساً . الرسائل العلمية :

1 . آمنة بلعلي ، الرمز الديني عند رواد الشعر العربي الحديث (السياب . عبدالصبور . خليل حاوي . أدونيس) ، جامعة الجزائر ، معهد اللغة والأدب العربي ، 1989م، رسالة ماجستير غير منشورة .
2 . جمال محمد عطا حسن ، تشكيل صورة الموت في شعر أمل دنقل ، جامعة القاهرة، كلية الآداب . قسم اللغة العربية ، 2002م ، رسالة ماجستير غير منشورة .
3 . صفر عزتي ، ظاهرة الرفض في شعر أمل دنقل ، مج1 ، طهران ، جامعة العلاّمة الطباطبائي ، كلية الآداب الفارسية واللغات الأجنبية ، قسم اللغة العربية وآدابها، د.ت ، رسالة ماجستير غير منشورة .
4 . عاصم عبدالله متولي ، شعر أمل دنقل . دراسة فنية ، جامعة القاهرة ، كلية الآداب . قسم اللغة العربية ، 1994م ، رسالة ماجستير غير منشورة .
5 . محمد سليمان سلمان ، الحركة النقدية حول تجربة أمل دنقل الشعرية ، الجامعة الأردنية ، كلية الدراسات العليا ، نيسان 2004م ، رسالة دكتوراه غير منشورة .

سادساً . المجلات العلمية :

1 . أحمد أبو زيد ، الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعي ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، مجلد 16، عدد 3 ، ديسمبر 1985م .
2 . أحمد طه ، قراءة النهاية . مدخل إلى قصائد الموت في أوراق الغرفة رقم 8 ، مجلة إبداع،

القاهرة ، عدد 10 ، السنة الأولى ، أكتوبر 1983م .
3 . أمين مازن ، عن التجربة الشعرية لأمل دنقل ، مجلة الفصول الأربعة ، ليبيا ، عدد 21، إبريل 1983م .
4 . اعتماد عبدالعزيز ، آخر حديث مع الشاعر أمل دنقل ، مجلة إبداع ، القاهرة ، عدد 10 ، السنة الأولى ، أكتوبر 1983م .
5 . جابر عصفور ، أمل دنقل الشاعر العمودي ، مجلة العربي ، الكويت ، عدد 479، سبتمبر 1998م،
6 . جهاد فاضل ، اللقاء الأخير مع أمل دنقل ، مجلة الجيل ، عدد أكتوبر 1982م .
7 . حسين مؤنس ، الفولكلور . تاريخه ومدارسه ومناهجه ، مجلة المجلة ، لندن ، عدد 23، السنة الثانية ، نوفمبر 1958م .
8 . خليل شيبوب ، قصيدة الزهرة السوداء ، مجلة المقتطف ، بيروت ، مجلد 84 ، مارس 1934م.
9 . زكي طليمات ، في المذهب الرمزي ، مجلة الرسالة ، القاهرة ، عدد 250 ، السنة السادسة، إبريل 1938م .
10 . سلامة آدم ، أوراق من الطفولة والصبا ، مجلة إبداع ، القاهرة ، عدد 10 ، السنة الأولى، القاهرة ، أكتوبر 1983م .
11 . سمير الفيل ، النيل في شعر أمل دنقل ، مجلة إبداع ، القاهرة ، السنة الأولى ، ديسمبر 1983م.
12 . ضو بوني ، الأسفار المقدسة عند اليهود وموقف القرآن الكريم منها ، مجلة كلية الدعوة الإسلامية ، طرابلس . ليبيا ، عدد 18 ، سنة 2001م .
13 . طه وادي ، الزمن الشعري في قصيدة الخيول ، مجلة إبداع ، القاهرة ، عدد 10، السنة الأولى، أكتوبر 1983م .
14 . عباس محمود العقاد ، المدرسة الرمزية ، مجلة الكتاب ، جدة ، دار المعارف للطباعة والنشر والتوزيع ، يناير 1947م .
15 . عبدالعزيز المقالح ، أمل دنقل وأنشودة البساطة ، مجلة إبداع ، القاهرة ، عدد 10، السنة

الأولى ، أكتوبر 1983م .
16 . عبدالكريم درويش ، الرمز القومي والديني لدى الشاعر أمل دنقل ، مجلة البيان، الكويت ، عدد 396 ، أغسطس 2003م .
17 . عبداللطيف البرغوثي ، الفولكلور والتراث ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، مجلد 17، عدد 1، يونيو 1986م .
18 . عبدالوهاب البياتي ، الشاعر العربي المعاصر والتراث ، مجلة فصول ، القاهرة ، مجلد1، عدد 4 يوليو 1981م .
19 . عدنان الذهبي ، سيكولوجيا الرمزية ، مجلة علم النفس ، القاهرة ، مجلد 5 ، عدد 2، يناير 1950م .
20 . ـــــ ، في سيكولوجيا الرمزية ، مجلة علم النفس ، القاهرة ، مجلد 4، عدد 3، فبراير 1949م .
21 . عز الدين الحسناوي ، كلمات سبارتكوس الأخيرة لأمل دنقل . ملاحظات حول المقطع الأول ، مجلة الفصول الأربعة ، عدد 46 ، السنة الحادية عشرة ، تصدرها رابطة الأدباء والكتاب بليبيا ، فبراير 1991م .
22 . عزيز السيد جاسم ، الشعر بين الحدس والأسطورة ، مجلة الآداب ، بيروت، عدد 7، السنة 18 ، يوليو 1970م .
23 . علي عشري زايد ، توظيف الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، مجلة فصول ، القاهرة ، مجلد 1 ، عدد 1 ، أكتوبر 1980م .
24 . العزالي حرب ، الرمزية في الأدب العربي ، مجلة العربي ، الكويت ، عدد 149، إبريل 1971م .
25 . فدوى مالطي . دوجلاس ، قراءة في قصيدة زهور ، مجلة إبداع ، القاهرة ، عدد 10 . السنة الأولى ، أكتوبر 1983م .
26 . محمد مصطفى هدارة ، النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث ، مجلة فصول، القاهرة ، مجلد1 ، عدد 4 ، يوليو 1981م .
27 . محمود أحمد العشيري ، جدلية الموت والحياة قراءة في قصيدة السرير لأمل دنقل، مجلة

البيان الكويتية ، عدد 328 ، د.ت .
28 . ـــــــ ، الشعر بين سلطة المبدع وسلطة النص . قراءة في قصيدة من مذكرات المتنبي لأمل دنقل ، مقال غير مطبوع ، مجلة مجهولة .
29 . محمود السمرة ، الرمزية ، مجلة الأديب ، بيروت . لبنان ، مجلد 29 ، جزء 5 ، السنة الخامسة عشرة، مايو 1956م .
30 . محمود عبدالوهاب ، حول استلهام التراث وقصائد لأمل دنقل ، مجلة أدب ونقد، القاهرة ، عدد 13 ، السنة الثانية ، يوليو 1985م .
31 . مدحت الجيار ، أقانيم الشعر عند أمل دنقل ، مجلة إبداع ، القاهرة ، عدد 10، السنة الأولى، أكتوبر 1983م .
32 . نصار عبدالله ، كائنات الطبيعة والدلالة البشرية في أوراق الغرفة رقم 8 ، مجلة إبداع، القاهرة ، عدد 10 ، السنة الأولى ، أكتوبر 1983م .
33 . نعيم اليافي ، الشعر العربي الحديث والتراث بين الهرب والاستدعاء ، مجلة الفصول الأربعة ، ليبيا ، عدد 38 ، السنة العاشرة ، ديسمبر 1987م .
34 . نقولا فياض ، الشعر الرمزي ، مجلة الأديب ، بيروت . لبنان ، جزء 8 ، السنة الأولى، آب 1942م.

سادساً . الجرائد :

1 . لويس عوض ، شعراء الرفض ، جريدة الأهرام 1972/7/7م .
2 . محمد عبدالواحد ، أمل دنقل الموت على مشانق الصباح (ملف خاص) ، جريدة القاهرة ، عدد 162 ، 2003م .
3 . نهلة عيسى ، الذين يرون في انتماء القصيدة إلى زمن وفكرة ومشروع ضد القصيدة هم المبشرون بالخراب ، جريدة القاهرة ، مايو 2003م .

سابعاً . الكتب المترجمة :

1 . ب. كوملان ، الأساطير الإغريقية والرومانية ، ترجمة : أحمد رضا محمد رضا، د.ط، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1992م .

2 . تشارلز تشادويك ، الرمزية ، ترجمة : نسيم إبراهيم يوسف ، د.ط ، د.ب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1992م .

3 . رينيه ويلك وأوستن وارين ، نظرية الأدب ، ترجمة : محيي الدين صبحي ، د.ط، د.ب ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأدب والعلوم الاجتماعية ، د.ت .

4 . سجمند فرويد ، محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي ، ترجمة : د. أحمد عزت راجح، ط2 ، القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، د.ت .

5 . هـ. ب. تشارلتن ، فنون الأدب ، تعريب وشرح : الدكتور زكي نجيب محمود، ط2، القاهرة ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، 1959م .

6 . هيغل ، الفن الرمزي ، ترجمة : جورج طرابيشي ، ط1 ، بيروت ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، 1979م .

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
المقدمة	ح . ن
التمهيد	12 . 2
الفصل الأول : الرمز في الشعر الحديث	**66 . 15**
المبحث الأول : مفهوم الرمز في العصر الحديث	29 . 15

المبحث الثاني : ظروف نشأة الرمز ومصادره في الشعر العربي الحديث ... 31 . 55
المبحث الثالث : صلة الرمز بالصورة في الشعر الحديث ..... 57 . 66
الفصل الثاني : المؤثرات العامة والخاصة في شعر أمل دنقل **69 . 116**
.....
المبحث الأول : المؤثرات العامة في شعره ..... 69 . 98
المبحث الثاني : المؤثرات الخاصة في شعره ..... 100 . 116
الفصل الثالث : الرمز التراثي الديني والأدبي ..... 119 . 163
المبحث الأول : الرمز التراثي الديني ..... 119 . 154
المبحث الثاني : الرمز التراثي الأدبي ..... 156 . 163
الفصل الرابع : الرمز التراثي التاريخي والأسطوري والشعبي ..... 166 . 207
المبحث الأول : الرمز التراثي التاريخي ..... 166 . 187
المبحث الثاني : الرمز التراثي الأسطوري والشعبي ..... 189 . 207
الفصل الخامس : الرمز الخاص في شعر أمل دنقل **210 . 243**
.....
المبحث الأول : كائنات الطبيعة ..... 210 . 229
المبحث الثاني : المرأة ..... 231 . 235
المبحث الثالث : رمز الدم ..... 237 . 243
الخاتمة
245 . 246
.....
قائمة المصادر والمراجع
248 . 258
.....

الخاتمــة

الخاتمة

إن هذه الدراسة تعد إحدى الدراسات القائمة حول شعر أمل دنقل أحد شعراء العصر الحديث ، وقد خصصت في جانب الرمز وإن لامست بعضاً من جوانب حياة الشاعر ، فإن ذلك يُعد تعزيزاً بها ولم يخرج بها عن إطار موضوعها الذي يجسد وجود ظاهرة من ظواهر الشعر الحديث في شعر هذا الشاعر ، ويمكن إجمال ما توصلت إليه هذه الدراسة فيما يلي :

1 . كان الرمز من أبرز أدوات الشاعر ، حيث كانت حاجته الدائمة لصياغة معادلات فنية للواقع من أهم دوافعه لاستخدام الرمز الذي أكسب شعره قوةً في التعبير ووضوحاً في الفكرة وعمقاً في التأثير ، وكانت تقنية القناع من عوامل ثراء الرمز في شعره.

2 . مثلت الحرية ملمحاً بارزاً لشخصية أمل دنقل ، ومن ثم كانت هي الهدف المنشود الذي يتطلع إليه ، فهي جزء أساسي في تكوينه الفكري والسلوكي ، وهي مطلب وجودي وحياتي وقومي ملح ، تتطلب منه نوعاً من الصراع الدائم والمستمر لتكسير كل عوائقها وثوابتها ومسلماتها ، مما دفعه إلى اللجوء إلى الرمز نتيجة لغيابها.

3 . كان شعره مشروع محاورة وتفاعل وتجاوز للظرف الموضوعي ، أو الواقع الراهن، ومحاولة للوصول إلى الواقع الممكن.

4 . غلب على شعره الطابع السياسي ، حيث كان من أهم القضايا التي شغلت تفكيره هي قضية الصراع العربي الصهيوني ، وقضية الصراع بين السلطة والمثقف ، مما جعل رموزه الفنية تتحرك في مستوى واحد . في بعض الأحيان . من نفس القارئ فضلاً عن أن وضوح المعنى الذي يحمله الرمز بمعناه العام قد يكون دافعاً لذلك.

5 . كما كان للبيئة من حوله وللشعراء العرب تأثير في شعره كان له أيضاً تأثير فيمن حوله من الشعراء في البيئة المجاورة.

6 . يلاحظ غياب وسيلة تراسل الحواس في تشكيل الصورة الرمزية لدى الشاعر ، باعتبارها إحدى الوسائل التي تكسبها قيمة إيحائية وتعبيرية.

7 . لم يكثر الشاعر من استخدام الرمز الخاص بقدر ما شكّل الرمز التراثي جُلّ شعره، حيث

توسع الشاعر في توظيف التراث والإفادة منه في التعبير به عن قضايا معاصرة، ويلحظ سيطرة التراث العربي والإسلامي على شعره باختيار فترات التوتر والحرج والصراع ، وتوظيفها توظيفاً جمالياً موحياً بواقع التجربة المعيشة للأمة العربية ، سواء عبر توظيفها بشكل جزئي أم بشكل كلّي يستوعب أحد أبعاد تجربة القصيدة أو الرؤية الشمولية للقصيدة ككل.

8 . صاغ الشاعر رموزه عن طريق استخدام أسلوبي المفارقة والمعادل الموضوعي ، وهما من أهم الوسائل الأسلوبية التي استخدمها الشاعر لجذب انتباه المتلقي ، وشحن القصيدة بالطاقة الإيحائية والجمالية.

9 . أسهمت البنية الفنية للقصيدة . إلى جانب البنية الموضوعية . في إثراء المعنى وإنتاج دلالة الرمز.

10 . لم يحسن الشاعر استخدامه للنصوص الدينية المقدسة فيما يتعلق بانتقاء رموزه منها ، ويبدو أن ذلك راجع إلى أنه لم يفرق بين النصوص الدينية المقدسة التي لا ينبغي التصرّف فيها وبين التراث الديني بشكل عام.

11 . تبين أن الفكرة الأساسية التي أشار إليها الشاعر وركّز عليها هي رمزية (الشر والصراع) المتجذرة في المجتمعات الإنسانية منذ القدم وحتى عصر الشاعر . وهكذا فقد كان الرمز سمة بارزة في شعر أمل دنقل سواء على مستوى تركيب العبارة أم على مستوى تركيب النص.

12 . أنقذ توظيف الشاعر للرمز والقناع في شعره كثيراً من قصائده من الوقوع في الغنائية وأبرز انفعالاته الذاتية المعبّرة عن الواقع في صورة درامية موضوعية.

والله وليُّ التوفيق.