دراسة تأثير البياتي على شعراء جيل الستينيات (أمل دنقل أنموذجا)

الدكتور أبوالحسن امين مقدسي (الكاتب المسؤول)
استاذ، قسم اللغة العربية وآدابها - جامعة طهران – طهران - إيران
abamin@ut.ac.ir
طالب الدكتوراه محمد سالمي
قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران، طهران، ايران
mmmsalm770@yahoo.com

A study on the impact of Al-Bayati on poets of the sixties generation (Amal Dunqul as a model)

Abolhasan Amin Moghadasi
Professor , Department of Arabic Language and Literature , University of Tehran , Iran
Mohammad Salemi
Ph.D. student , Department of Arabic Language and Literature , University of Tehran , Iran

الخلاصة :

بعد أن قامت نازك الملائكة والسياب بالثورة على موازين الشعر العربي وأحدثوا تغييرا في شكله جاء البياتي ليكمل المشوار وقام بتحديث المضمون والصورة الشعرية وبذلك قدم نماذج شعرية جديدة وغير رسالة الشعر الحديث بحيث أصبح الشعر يقتصر على قضايا المجتمع (الثقافية والسياسية) أي قبحيات هذا المجتمع ومحسناته وذلك بعد أن كان الشعر العربي لعصور متمادية يرسف في مضامين خاصة كالمدح والهجاء والفخر... أو أمور تخص ذات الشاعر كالأشعار الرومانسية فجاء البياتي وتناول الانساق الثقافية المترسخة في المجتمع أو قدم أنساق جديدة بغية الإصلاح والتأثير على الأجيال الآتية من الشعراء فمن هذا المنطلق قررنا دراسة الأنساق الثقافية المترسخة في شعر أحد شعراء جيل الستينيات أي الجيل الذي أتى بعد البياتي وجيل الرواد وهو أمل دنقل لنرى مدى تأثير البياتي في تغيير رسالة الشعر وتأثيره على الشعر الحديث وذلك من خلال دراسة الأنساق الثقافية التي يتناولها أمل دنقل في شعره وموازنتها مع أهم الأنساق الموجودة في شعر البياتي وذلك بالمنهج التحليلي – الوصفي. من النتائج التي توصلنا إليها في هذا البحث هي: أن أمل دنقل بمثابته أحد أبرز شعراء جيل الستينيات تخلص من الذاتية المفرطة وتناول القضايا الاجتماعية (الثقافية والسياسية)

الكلمات المفتاحية : عبدالوهاب البياتي – جيل الستينيات – التجديد – الأنساق الثقافية – أمل دنقل .

Abstract:

Nazik Al-Malaika and Al-Sayyab made a massive challenging on the Arabic poetry structures whereas they created basic differences in its shape. After this remonstrates, A-Bayati appeared in the Arabic poetry arena to continue these challenges and make new differences on content and poetic image. Thereby Al-Bayati succeeded to provide new poetic models and changed dispatches of new modern poetry so that poetry has become confined to the issues of society (cultural and political) including nastiness and goodness surrounding it. That was after that the Arab poetry since long ages concerned with special contents such as praise, satire and pride or things related to the poet himself like romantic poems. But Al-Bayati came and dealt with cultural patterns rooted in society, in other words, he introduced new ones in order to reform and influence the future generations of poets. In this spirit we decided to study the cultural patterns rooted in the poetry of one of the poets who has seen the sixties generation. The pioneer's generation that came after Al-Bayati whereas the paper examines Amal Donqol to see the extent of Al-Bayati's influence in changing the message of poetry and his effect on modern poetry, through studying the cultural patterns dealt with by Amal Donqul in his poetry and its balance with the most important formats in Al-Bayati's poetry with the analytical-descriptive approach. Among the results that we reached in this research are: Amal Donqol, as one of the most prominent poets of the 1960s generation,

Keywords : Abdul-Wahab Al - Bayati , Generation of the sixties , Renewal , Cultural patterns , Amal Donqul .

المقدمة

كان الشعر العربي لفترات مديدة يدور حول الذاتية والأنا الشاعرة كما آل به الأمر في العقود الأولى من القرن العشرين إلى الرومانسية فقويت الذاتية فيه وأصبحت العاطفة والمواقف العاطفية تطغى على غالبية مواضيعه وأغراضه وإن تناول الشعراء في العقد الرابع القضايا الاجتماعية منها قضية المرأة ولكن هذه المحاولات لم تحول الرؤية الشعرية ولم تقدم مضامين وصوراً جديدة. وفي الخمسينيات من القرن الماضي جاء المثلث العراقي (نازك الملائكة والسياب والبياتي) ليحدث ثورة في واقع الشعر الحديث وذلك بموازاة التغييرات التي طرأت على واقع الحياة العربية فقام هؤلاء الثلاث بتحديث الشعر العربي بحيث قامت نازك الملائكة بتغيير الشكل الشعري وتبعها في ذلك السياب والبياتي ولكنها بقيت من حيث المضمون والصور في الرومانسية ولكن السياب تجاوز الرومانسية إلى الاهتمام بالقضايا السياسية ولكن القضايا الاجتماعية ظلت محدودة في قصائد قلة كأنشودة المطر وماشاكلها وذلك لعمره القصير ومن بين هؤلاء الثلاثة قام عبدالوهاب البياتي بإحداث تغييرات جذرية في الرسالة الشعريةٍ وقدم نماذج وصوراً حديثة ارتقت بالشعر العربي إلى مرحلة الإصلاح الثقافيٍ والاجتماعي ورسخ أنساقاً ثقافية أثرت على الرسالة الشعرية لدى شعراء جيل الستينيات وذلك من خلال توظيف كل أعماله الشعرية بداية من ديوان أباريق مهشمة في خدمة المجتمع القومي والانساني وقضاياه الثقافية بحيث أصبح شاعرا إنسانيا ولا قوميا بحت وثانيا من خلال إبداعه صور شعرية وتكنيكات فنية كالقناع والاكثار في استخدام التراث القومي والانساني لتحديث الصور وإغنائها. فمن هذا المنطلق نسعى في هذا البحث من خلال دراسة الأنساق الثقافية في شعر أمل دنقل بمثابته أحد ألمع شعراء جيل الستينيات أن نستبين مدى تاثير البياتي في تغيير رؤية الشعر العربي الحديث وحثه نحو تبني القضايا الاجتماعية والثقافية والسعي في إصلاحها. وبما أن التجديد في الشعر الحديث ارتكز على القضايا الاجتماعية وأن قضية

الثقافة كانت القضية الرئيسة التي عانى منها المجتمع قمنا في هذا البحث من خلال المنهج التحليلي - الوصفي بدراسة الانساق الثقافية المخيمة على شعر أمل دنقل وتطبيقها مع أهم أنساق ومحاور رسخها الشاعر عبدالوهاب البياتي في شعره _ للتاثير على المجتمع وحثه نحو التغيير _ لاستبيان مدى تأثير البياتي بمثابته رائد الشعر الحديث الذي أحدث تجديدا في مضمون وصور الشعر العربي. وبما أن استخدام التراث والشخصيات التراثية أصبح منهجية متبعة لتبيين الصور الشعرية والأنساق والصور الثقافية وتقريبها إلى ذهن المتلقي من هذا المنطلق اقتصر بحثنا على دراسة القصائد التي استخدم الشاعر فيها الشخصيات التراثية لأن هذه الظاهرة (استدعاء التراث) في الشعر الحديث أصبحت منهجية متبعة لخلق الصور الموحية ومن جهة أخرى تعد نموذجا وافيا لشعر هذين الشاعرين حيث تأخذ حيزا كبيراعن أعمالهما الشعرية وتضرب بجذورها في الثقافة وتعتبر من هذه الناحية ظاهرة ثقافية تسعفنا في الإجابة على الأسئلة الآتية: مع ان نازك الملائكة والسياب يعتبران من جملة الرواد الذين أحدثوا إلى جانب البياتي ثورة في الشعر العربي الحديث كيف يمكن القول أن البياتي هو الذي أحدث التغيير في المضمون والصورة الشعرية وأثر بذلك على الجو العام في الشعر الحديث؟ ما هي أهم الأنساق الثقافية المخيمة على شعر أمل دنقل؟ ما مدى تأثير البياتي في شعراء جيل الستينيات ومنهم أمل دنقل؟

وفي الأخير يجب أن نذكر أن هذا المقال مستخرج من رسالتي لنيل درجة الدكتوراه بعنوان(ملابسات تحويل الريادة الشعرية من مصر إلى العراق على ضوء دراسة الأنساق الثقافية) وفي هذه الرسالة درسنا الأنساق الثقافية في شعر البياتي وأمل دنقل بالتفصيل وبما أن هذا البحث لا يسعه أن يتناول كل هذه التفاصيل لهذا اكتفينا بذكر أهم المحاور والانساق الثقافية في شعر البياتي بشكل موجز وتركنا تفاصيل شعر البياتي والأنساق المترسخة فيه لمقال آخر بنفس عنوان الرسالة أي (ملابسات تحويل الريادة الشعرية من مصر إلى

العراق على ضورء دراسة الأنساق الثقافية) وتناولنا فيه هذه الانساق وهنا اكتفينا بدراسة أنساق أمل دنقل الشعرية بمثابته أحد ألمع شعراء جيل الستينيات لنستبين كما ذكرنا آنفا مدى تأثير البياتي على الرسالة الشعرية وشعراء جيل الستينيات.

وأما عن خلفية هذا البحث فيمكننا القول أنه سبقت هذه الدراسة بعض الدراسات التي تناولها قضايا الشعر المعاصر بشكل عام كـ - اتجاهات الشعر العربي المعاصر لإحسان عباس – أو كتاب الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث لسلمى خضرا الجيوسي _ والكتب الأخرى التي تناولت موضوع القضايا المعاصرة في الشعر العربي فإننا لا نرى كتاباً أو مقالاً يختص بالتجديد وتأثيره على الأجيال القادمة بشكل مستقل إلا مقال واحد وهو مقال "بواعث ظهور الشّعر الحرّ" في العراق لتورج زيني وند وهو أيضا اهتم فقط بأسباب ظهور الشعر الحر بنظرة تاريخية كما نجد هناك بعض الدراسات التي تناولت شعر أمل دنقل وبحثت التراث فيه ولم تهتم به من الناحية الثقافية والتجديدية على هذا النمط كـ كتاب _ أمير شعراء الرفض، أمل دنقل _ لنسيم مجلي الذي تناول فيه ظاهرة الرفض في شعر أمل دنقل أو رسالة الرمز في شعر امل دنقل للطالبة بسمة محمد عوض الخفيفي والتي تناولت فيها الرموز التراثية الدينية، والأدبية والتاريخية والأسطورية والشعبية بشكل وصفي وبعض الشيء من التحليل ورسالة القصيدة عند امل دنقل – دراسة فنية في المحتوى والصورة _ لعصام محمد شوقي الشافعي التي تناول فيها السمات التعبيرية في قصيدة أمل دنقل كما تناول طريقة الشاعر في صياغة صوره، ثم درس الرمز وأهميته في نص الشاعر. والدراسات الأخرى التي تمثلت في الدراسات العامة التي تناولته ضمن الشعراء الآخرين كرسالة

التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في شعر العربي المعاصر_ تطبيقا على الشعرا: (أدونيس، درويش، سعدي يوسف، عبدالوهاب البياتي، أمل دنقل، عبدالعزيز المقالح).

البياتي والتجديد في الشعر العربي الحديث

«إن الحركات السياسية والانقلابات العسكريّة والأحزاب الوطنيّة وآثار الحرب العالمية الأولى وسيطرة بريطانيا على العراق وأخيرا ما خلفته الحرب العالمية الثانية من آثار مروعة وضياع فلسطين، كلها أسهمت إلى حد كبير في تهيئة الظروف لتطور الأدب، حتى ظهر المثلّث العراقي (نازك الملائكة، بدر شاكر السياب، وعبدالوهاب البياتي) ثم ارتفعت القصيدة العربية إلى مستوى جديد مغاير تماما لما كان سائدا في الشعر لقرون طويلة. وهكذا برزت الدعوة إلى تجديد الشعر في العراق». (أنظرالخياط، ١٩٧٠ م، ١٠٧ – ١٠٨)

«نحن نعتقد أن القيم التي طرحها شعر جيل الرواد من مثل البياتي و نازك الملائكة والسياب قد أسهمت في صياغة الذات العربية الحديثة من حيث نظرتها إلى الحياة والحب والتاريخ والانبعاث، بحيث أن المثقف العربي الحالي من الجيل الجديد قد اكتسب مفهوما للحياة وصورة عن معناها، يدينان بالكثير لتلك القيم». (صبحي، ١٩٩٨م،١٩ – ٢٠)

ولكن مع أن نازك كانت تعتقد أن نزوع الفرد المعاصر إلى الهروب من الأجواء الرومانطيقية إلى تبيين واقع الفرد والاجتماع والثقافة أحد أسباب اللجوء إلى الشعر الحر رغم ذلك لم تهتم نازك بالاجتماع والواقعية كثيرا وبقيت ترسف في رومانسيتها من حيث المضمون وبهذا بقي التجديد في شعر نازك يقتصر على الناحية الشكلية لأننا لا نلمس مضمونا جديدا عندها في هذه الدواوين يختلف عما كان قبله من شعر الرومانتيكيين في مصر والأصقاع الأخرى من العالم العربي إذ «أن الملاحظ في شعر نازك يجد أن هذه الشاعرة

تعيش دائما بين الألم والخيبة واليأس والغربة والتشاؤم أو تتحدث عن الصرامة والمشاكل والتزمت والقيوم والتمرد...». (ميشال، ١٩٩٩م، ٣٥٩؛ عباس، ١٩٥٥م ٨؛ ابو سعد، لاتا، ١٩٩٨م، ١٩٠) ولكن عبدالوهاب البياتي كان يختلف عن نازك في التجديد لأنه قام بتحديث المضمون والصورة والرؤيا الشعرية إضافة إلى تغيير الشكل وإن كان السياب أيضا غير في مضمون شعره إضافة إلى تغيير الشكل الشعري ولكن هذا التغيير كان محدودا على القضايا السياسية كما أنه لم يخرج كاملا من الذاتية لأننا نرى الشعر الرومانسي كثيرا في أعماله كما أن شعره غير الرومانسي ما كان يستجيب لمتطلبات الحياة لأنه كان يدور في الكثير منه حول السياسة والحزبية كما يقول البياتي: «فقد شهد الكثير من النقاد أذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر، الدكتور إحسان عباس، والأستاذ نهاد التكرلي والأستاذ محمد البطراوي، أن (أباريق مهشمة) كانت بداية الحداثة والتجديد في الشعر العربي المعاصر، ذلك لأن السياب في ذلك الوقت كان مشهورا بأشعاره السياسية ، أكثر مما هو معروف كشاعر حداثي أو مجدد، وكذلك الأمر بالنسبة لنازك الملائكة التي كانت مغرقة في ذاتيتها، أي (الأنا) التي ليس لها علاقة بالآخر، أو بالذات العليا.». (البياتي، ١٩٩٩: ٤٧) ولأن البياتي نفسه بعد ديوانه ملائكة وشياطين الذي كان رومانسياً وتقليدياً عارياً من الجدة أوقف كل أعماله بداية من ديوان أباريق مهشمة على القضايا الاجتماعية من هذا الجانب كان البياتي قبل السياب وقبل نازك الملائكة قام بإحداث التجديد في الشعر ومن هذه الجهة أصبحت الحداثة الشعرية تدور حول مكتب الواقعية وتناول القضايا الاجتماعية التي هي كانت في الأحرى تتمحور حول الثقافة لأن مشكلة المجتمع آنذاك وفي الزمن الحاضر كذلك هي الجمود الحضاري والثقافي الذي مني به العالم العربي. فالرومانسية كانت إحدى مدارس المعاصر ولكنها لم تقدم أي جدة وحداثة تختلف عما كان عليه الشعر. فالبياتي قام بخطوتين للتجديد: الأولى

تحديث المضمون حيث غير مضمون الشعر العربي من الشعر الرومانسي والسياسي البحت الذي نراه عند الشعراء المعاصرين قبل الخمسينيات وحتى عند نازك والسياب إلى شعر اجتماعي وثقافي وسياسي والخطوة الثانية التي قام بها البياتي تقديمه نماذج فنية جديدة لتحديث الصورة كإبداع القناع وإكثاره في استخدام التراث والشخصيات التراثية حيث استطاع أن يربط المتلقي العربي بتراثه وثقافته لتحديث الصورة وتقريب القارئ العربي من تراثه المشرق والتاثير عليه. يقول البياتي عن الإبداع الشعري: «مستقبل الشعر العربي يرتبط بالإبداع أولا، بالإبداع الحقيقي وليس بالأشكال الشعرية، فهو ليس مرتبطا بالقصيدة العمودية أو بقصيدة النثر، فالإبداع أولا وثانيا وثالثا من دون ان نكترث من الحديث حول الأشكال الادبية.. فالقصيدة العظيمة – كما اعتقد – هي عظيمة لا لأنها مكتوبة بشكل معين، بل لأن الشاعر الكبير يمتلك موهة عظيمة، والمبدع الحقيقي يتخطي كلّ حدود الجغرافيا والتاريخ، ويحطم كلّ الأسوار والأقفاص والقيود ويكون مثلا. وهذه قضية مهمة، ويجب أن تنحصر في حدود الإبداع، فمثلا، عندما يتحدث بعض المحافظين لكي يفضلوا الشعر القديم على الحديث، فإنهم يتحدثون عن عمود الشعر فقط دون النظر إلى الإبداع، لانه في مثل هذه الحالة، فإن أردأ شاعر يكتب على الطريقة العمودية هو أفضل من أفضل شاعر، و هذا غير صحيح. والصحيح أننا ابتلينا في العالم العربي بحوار أهل بيزنطة، فدائما نتكلم عن الأشكال الخارجيّة دون الكلام عن جوهر الإبداع نفسه، والإبداع موجود ولا نتحدث عنه». (المرجع السابق، ١٧١ – ١٧٢)

يقول الدكتور احسان عباس الخطوة التي قام بها البياتي في تغيير مضمون الشعر العربي الحديث بعد أن تغير شكل الشعر على أيدي نازك والسياب وقدرة البياتي الفائقة في إفراغ النماذج والمضمونات والتقنيات الجديدة في هذا القالب الجديد: «ومهما يكن من شئ فإنا نرى البياتي – بعد سنوات قليلة من

الانطلاقة التي سار فيها كل من نازك والسياب – قد سخر الشكل الشعري الجديد لمؤثرات خارجية مختلفة، تجاوزت التحوير للمواجد الرومانطيقية الذاتية، وأتاح للحركة الجديدة أن تبارح نقطة التحول من داخل الماضي، وأن تعانق وجهة – بل وجهات – جديدة، فإذا كانت نازك والسياب قد اشتركا في ارتياد شكل جديد، فإن البياتي كان أسبق المجددين إلى تغيير طبيعة المحتوى في ذلك الشكل. لقد ألقى الاولان حجرا في ماء الشعر وسرهما – إلى حين – اتساع اقطار الدوائر في ذلك الماء، وذهب الثالث يعمل على تحويل مجرى ذلك الماء ليسقي غراسا مختلفة.». (عباس، ١٩٧٨م، ٥٦)

يظهر البياتي في قصائده وفي كل مراحله الشعرية كمصلح اجتماعي يظهر القضايا الاجتماعية والثقافية كأنساق ثقافية مترسخة في نفسه وتظلل مضمون وصور قصائده وتصبح محورا رئيسيا يدور معظم شعره حولها فيبحث ويقدم الحلول لإصلاح هذه القضايا.

وقد عبر الشاعر عن ديوان سفر الفقر والثورة الذي يحمل التجارب الصوفية حيث قال: «ديوان سفر الفقر والثورة بداية لمرحلة جديدة من حياتي. هذه المجموعة الشعرية تفتح آفاقا جديدة ليس فقط في حياتي بل في الشعر العربي أيضا. إنني حاولت إقامة الجسر بين تجربتي الثورية وتجربتي الميتافيزيقية. والثورة لا توفر المعاش للشعب فحسب بل تحقق أيضا عدالة اليسوع...». (رزق ، ١٩٧٩م،١٤٢)

ووفقا لما بيناه عن شعر البياتي قام البياتي بإحداث رؤيا شعرية جديدة تختلف عما قبلها حيث كان الشعر قبله يرتكز على الذات والرؤيا العاطفية والفردية فقام البياتي بتغيير موقف الشعر إلى تناول القضايا الاجتماعية والثقافية ورسخ أنساقاً ثقافية جعلها تؤثر على جيل الستينيات من الشعراء حيث يمكننا تلخيص هذه الأنساق في أربعة محاور رئيسة :

١ - الثورة والحرية والتغيير التي ينشدها البياتي / رفض الرضوخ في مستنقع الحاضر والواقع المتحجر المترسخ في المجتمع: هذا النسق الذي يتمثل في المرحلة الأولى من حياة الشاعر الشعرية والمتمثل في قصائد من دواوين أباريق مهشمة، يوميات سياسي محترف، كلمات لا تموت، النار والكلمات كان صراعا بين هاتان الإيديولوجيتان وقصائد هذه المرحلة تمثل حوار وصراع بينهما كما يصبح الشاعر ثوريا ينشد الحرية من المعتقدات البالية المترسخة في المجتمع والخضوع والثبوط أمام الظلم في المجتمع.

٢ – نسق التضحية والعودة إلى الحياة والانبعاث بعد الموت: هذا النسق يعتمد على فكرة التضحية والاستشهاد في سبيل الغالي والنفيس فالبياتي في هذا النسق الذي يتمثل في قصائد كقصيدة عذاب الحلاج، الصورة والظل ، والموت في غرناطة ...يقدم نماذج تراثية واساطير تحمل في داخلها فكرة الانبعاث والعودة بعد الموت وفي هذا النسق يمكن أن يكون متاثرا إلى حد بعيد بالثقافة الدينية قبل أن يتأثر بالثقافات الأخرى والتي يستمد منها شخصياته التراثية. يقول صبحي عن قصائد الشاعر في هذه المرحلة التي تحمل فكرة الحياة المجددة والعودة إلى الحياة بعد كل هزيمة وحتى استخدامه الرموز الدالة على هذه الفكرة :«ويصبح تجدد حياة الشاعر منسجما مع منطق الصيرورة لان عودته إلى الحياة اثر كل هزيمة يلقى فيها مصرعه، تشبه عمليات الكر والفر التي كان يخوضها الفارس العربي أو القبيلة.. وبالتالي العودة تعبير عن التجربة العرقية المختزنة في ذاكرتنا عن الاسلاف والابطال الاسطوريين من عنترة وسيف بن ذي يزن ورحلات القبائل التي كانت ترى في جلائها عن موطنها موتها لكن صميم حياتها مرتبط بالبحث عن مرعى أو ملجأ جديد.». (صبحي: ١٢٢) إضافة إلى تأثره بالحضارة العربية ويمكن أن يكون الشاعر متأثرا بالحضارة المسيحية وعودة المسيح (عليه السلام) إلى الحياة. أو يمكن أن يكون متأثرا بمكتب الإمام الحسين عليه

السلام كما يتضح لنا في قصيدة الموت في غرناطة حيث يستدعي شخصية الإمام الحسين (عليه السلام) للتأكيد على روح التضحية والنضال في سبيل إحياء المجتمع.

٣ - رفض العبثية واليأس والحيرة واللاأدرية المسيطرة على المجتمع: في المرحلة الثالثة والتي تتضمن غالبية ديواني الذي يأتي ولا يأتي و الموت في الحياة غلبت على الشاعر نسقية العبثية والسوداوية المترسخة في المجتمع حتى أصبح هذا النسق ثقافة مترسخة في الشعب في مواجهة الأقدار، فالشاعر يعرض هذا النسق تعريضا بالمجتمع وانتقادا له آملا في الإصلاح فيمكن أن يكون هذا النسق نتيجة الانتظار العبثي واليأس المخيم على المجتمع حتى وكأنه أصبح نسقا غالبا على المجتمع فتأثر الشاعر به وغلبه على قصائده سعيا في الإصلاح وحث المجتمع نحو التغيير وإضافة إلى هذا يمكن أن يكون نتيجة تاثرالشاعر بثقافته الأدبية وهو تأثره بأبي العلاء والخيام.

٤ - رفض البحث والانتظار العبثي: و في المرحلة الرابعة مع أن السوداوية واليأس في المجتمع بقي في نفس البياتي ترسخ نسق جديد في نفسه وهو البحث والتحري عن الجذور والحضارة الضائعة فالشاعر يظلل هذا النسق على بعض قصائد ديوان الذي يأتي ولا يأتي كقصيدة الحجر وقصائد من ديوان الموت في الحياة كقصيدة مرثية إلى عائشة تأكيدا وتوجيه منه إلى المثقفين والمناضلين المنفيين على أن البحث لا يجدي نفعا مادام المجتمع لم يتهيأ إلى الثورة والطريق الصحيح وهو الثورة في داخل المجتمع.

مفهوم النقد الثقافي ووظيفته:

«يوسع النقد الثقافي للنشاط الإنساني بحيث يصبح المجال منفتحا أمام أشكال متعددة من النشاط للدخول في نطاق البحث عبر مفهوم النقد الثقافي،

وهو ما يعد إضافة للفن، ومحاولة للتخلص من الأفكار التي ترسخت مع مرور الوقت».(الغذامي، ٢٠٠٥ م، ١١)

وجاء في كتاب الأنساق الثقافية لعبدالله الغذامي «بأن النقد الثقافي فرع من فروع النقد النصوصي العام، من ثم فهو احد علوم اللغة و حقول (الألسنة) يُعنى بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته و أنماطه و صيغه ما هو غير رسمي و غير مؤسساتي و ما هو كذلك سواء بسواء من حيث دور كل منها في حساب المستهلك الثقافي الجمعي». (المرجع السابق،١٣٧)

وفقا لهذه التعاريف يقوم النقد الثقافي بدراسة الانساق الثقافية المسيطرة على الخطاب الشعري لإبراز الجماليات والقبحيات المسيطرة على المجتمع الذي يعيش به الشاعر حيث ينشأ هذا النسق في المجتمع ومن هناك يمتد إلى الشعر، فالشاعر الحديث وعلى الاخص عبدالوهاب البياتي انتبه إلى هذه الانساق وصيرها في شعره بوعي نحو الإصلاح ومن هنا صار التجديد في الشعر المعاصر يرتكز على الإصلاح وتناول القضايا الاجتماعية والثقافية. وهنا يبدو من الضروري تعريف النسق لتتضح الفكرة أكثر؛ أن «النسق دلالة مضمرة وهذه الدلالة ليست مصنوعة من مؤلف ولكنها منكبة ومنغرسة في الخطاب». (الغذامي، ٧٧) «ويتحدد النسق الثقافي في ضوء الايدولوجيا *Ideology*، حيث *تشير هذه* الأخيرة إلى مجموعة متماسكة من الأفكار و المبادئ التي تقدم لنا دليلًا للعمل وفق هذه الأفكار التي يعتنقها مجموعة من الأفراد، أي أنها ناتج عملية تكوين نسق فكري عام يفسرالطبيعة والمجتمع والفرد، ويطبق عليها صفة دائمة، وتشكل إيديولوجية كل جماعة ببيئتها الجغرافية والاجتماعية ، ومعتقداتها السياسية ونواحي نشاطها، ولذا فإنها نسق الأفكار والمعتقدات في مجتمع ما».(عبد الفتاح عبد الكافي،2003 م ، ٧٩ – ٨٠)

«وهذا النقد الثقافي يحاول أن يفكّك النصوص مُبرزا أنساقها ودلالاتها المضمرة والمختبئة داخل النص، محاولًا في تعامله مع النصوص الأدبية إبراز الصراع الطبقي الذي تحاول به كل طبقة ترسيخ قيمتها الثقافية التي تخدم مصالحه».(بعلي، ٢٠١١م، ١٥٢)

«لذا فقد أصبح فهم النص وتفسيره، بل حتَّى تقييم الحس الذوقي والعاطفي له، سبيلا ترسمه سياقات المؤسسة الثقافية، والتاريخ والعلاقات الاجتماعية، لأنَّ الثقافة الشاملة تحيط بعوالم الفن والخيال والأفكار». (بعلي، ٢٠٠٧ م، 21)

أمل دنقل حياته وثقافته

يعد أمل من جيل الستينيات أي الجيل الذي أتى بعد مرحلة الرواد فهذا الجيل تأثر بشعر الرواد كثيرا ودراسة أشعاره في هذا السياق من خلال تحليل الأنساق الثقافية المترسخة في شعره وتطبيقها على الانساق والمحاور التي رسخها البياتي في الشعر العربي الحديث يمكّننا من استبيان مدى تأثيرشعر الرواد على الحياة الشعرية ومدى توفيقهم ونجاحهم في تغيير رسالة الشعر.

«ولد محمد أمل فهيم أبو القاسم محارب دنقل سنة ١٩٤٠ م بقرية القلعة وهي على بعد عشرين كيلومترًا تقريباً إلى الجنوب من مدينة قنا، عرف شاعرنا الحياة باسم محمد أمل، وفهيم أبو القاسم اسم أبيه الذي كان شيخاً معمماً مهيباً من خريجي الأزهر الشريف بالقاهرة». (آدم، 1983 م، ٨). «نشأ الشاعر في أحضان مكتبة والده وكان لوالده تأثير فيه في تعزيز موهبة الشعر وتنميتها، حيث ترك له مكتبة ضخمة تضم كتباً كثيرة تتعلق بالشعر والقصة والأدب». (دنقل ، ١٩٩٢م، ٧) ، «مما جعله يبحث عن مصادر ثقافته الخاصة ويكون 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"». (آدم،أكتوبر 1983 م، ٩ – ١٠)

«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 والسياب ونازك الملائكة وبلند الحيدري ، فضلاً عن أدونيس ونزار قباني وخليل حاوي ، والفيتوري وتاج السر حسن». (عصفور ،٢٠٠٢م، 344) «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 استطاعت القاهرة أن تضيف إلى ذهنه موضوعات جديدة». (المرجع السابق، ٤٤- ٤٧)

وبالطبع فقد كان شاعرنا أحد شعراء جيل الستينيات الذي قدم نماذج شعرية متميزة ، فكان هذا الجيل هو الصوت المسموع في كل البلاد العربية ، وهو يقف ضد إلزام الشاعر 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 حرية مطلقة كاملة ، والتزام الشاعر إنما ينبع من ضميره وفكره». (دنقل،١٩٩٢م، 131) ومن هنا يمكننا أن نستنتج أن عدم التزام الشعراء أو بالاحرى إلزامهم من قبل السلطة وانتماءاتهم إلى الاحزاب و الجماعات السياسية ربما تكون قد أثرت على نزوعهم نحو المضامين الحديثة التي أصبحت أكثر شعبية وموضوعية بالنسبة للمضامين القديمة أو الكلاسيكية الحديثة. ويمكننا القول أن هذه المضامين و الصور الحديثة هي كانت العنصر الرئيس في حركة الشعر المعاصر العربي نحو الشعر الحر لأن القوالب القديمة كثيرا ما كانت تحول دون حرية الشاعر في التطرق إلى المواضيع المختلفة والمضامين والصور التي يبتدعها الشاعر.

وقد ربط أمل دنقل بين الشعر والقضية الوطنية ، وكأنه لا شعر إذا لم يقترن بهم وطني أو قومي ، فقال" : الشاعر في العالم العربي، وفي ظل الظروف الاجتماعية والسياسية السائدة ، مطالَب بدورين : دور فني أن يكون شاعراً ، ودور وطني أن يكون موظَّفا 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". (مرجع سابق، 32) ولهذا الغرض قام أمل على نفس منهجية شعراء الرواد وعلى الأخص البياتي باستخدام التراث والشخصيات التراثية الضاربة في أعماق الوعي الجمعي لتبيين أغراضه الشعرية والتأثير على الوعي القومي والعربي وتغيير الأنساق والقبحيات الثقافية المسيطرة على المجتمع وترسيخ أنساق جديدة تحث المجتمع على التغيير.

وبما أن أمل دنقل أحد شعراء جيل الستينيات والذي تأثر بواقع مجتمعه والثقافة السائدة آنذاك قمنا في هذا البحث بدراسة الأنساق المسيطرة على شعره لنكتشف مدى تأثير الرواد وعلى الأخص البياتي على الشعراء والرسالة الشعرية والمحتوى الذي جاء في مرحلة بعد الرواد .

١- نسقية الأخذ بالثأر الذي كان مترسخا في الثقافة العربية منذ القدم يقدمه أمل كطريق للخلاص:

المتمثل في صراع ذلك الإنسان العربي الذي يسعى لأخذ الثأر لأخيه الفلسطيني من العدو الصهيوني وأخذ ثأر الانكسار والهزيمة التي ألحقت الدول العربية نتيجة تقاعسهم واسترداد الأرض العربية. يستخدمه الشاعر لاستنهاض الأمة مقابل العدو كان للنكسة أثر عميق ومؤلم في نفس الشاعر فقام باستخدام الاساطير العربية الدالة على أخذ ثأر والاستنهاض

قصيدة أقوال اليمامة (دنقل، ١٩٨٧م، ٣٣٧ – ٣٤٠):

في هذه القصيدة يستدعي الشاعر شخصية اليمامة بنت الكليب الذي قتل على يد أخي زوجته جساس ونشبت على إثر ذلك حرب البسوس وهي الحرب التي قامت بين قبيلة تغلب بن وائل وأحلافها ضد بني شيبان وأحلافها من قبيلة بكر بن وائل بعد قتل الجساس بن مرة الشيباني البكري لكليب بن ربيعة التغلبي ثأرا لخالته البسوس بنت منقذ وهي من قبيلة بني تميم بعد أن قتل كليب ناقة كانت لجارها سعد بن شمس الجرمي فيتقنع أمل بقناع اليمامة عندما جاءها الوفود ساعية إلى الصلح، وقال الأمير سالم أصالح إذا صالحت اليمامة. فقصدت إلى اليمامة أمها الجليلة ومن معها من نساء سادات القبيلة، فدخلن اليها، وقبلت الجليلة بنتها وقالت: أما كفى؟ فقد هلكت رجالنا وساءت أحوالنا وماتت فرساننا وأبطالنا. فأجابتها اليمامة: أنا لا أصالح، ولو لم يبق أحد يقدر أن يكافح. يتقنع الشاعر بهذه الشخصية ويتخذ كليب رمزا

على الأرض العربية السليبة ومجدها المقتول وينشد الثأر من أبناءها ويحثهم على الاستمرار بالقتال والأخذ بالثأر واسترجاع مجدهم وأرضهم.

فالشاعر يقول لا أريد إلا أبي (أرضنا ومجدنا) منتصبا وواقفا من جديد وهذا ليس مستحيل فيعمد إلى أسلوب الاستفهام لاستنهاض الشعب فيقول أن قيثارة الصمت لا تترنم إلا إذا تحرك هذا الشعب وخرج صوته وفي المقطع الرابع ينتقل إلى المباشرة ويتكلم مع الشعب : أيها الناس كونوا أناسا ويحثهم على القتال المتمثل في النار فهذه النار وهذه الحرب تصلح أمورهم كما يشفى الجرح بالنار وكما يصقل السيف بالنار و كما ينضج الخبز بالنار فيطلب منهم أن يدخلوا في وهج نار الحرب ويكونوا حطب لها حتى تعود السماء الزرقاء و الصحراء بتولا أي تعود الدنيا لهم كما كانت فلا نهاية للدم إلا باسترجاع الأرض السليبة لأنه لا يعود السلام إلا إذا قام الجنود بالنضال ضد العدو واسترجعوا مجدهم وأرضهم بالدم بدلا من الخنوع(هل في المدينة يضرب بالبوق، ثم يظل الجنود/ على سرر النوم) فلا يمكن أن نقدم أرضنا في سبيل السلام كما فعل أنور السادات (إن الحمام المطوق ليس يقدم بيضته للثعابين../ حتى يسود السلام/ فكيف أقدم رأس أبي ثمنا؟/ من يطالبني أن أقدم رأس أبي ثمنا.. لتمر القوافل آمنة/ وتبيع بسوق دمشق حريرا من الهند..) و هكذا يتقنع الشاعر بقناع اليمامة وينشد الأخذ بالثأر واسترجاع الأرض والمجد العربي السليب بدلا من تقديم الأرض إلى العدو والتصالح معه بغية الوصول إلى السلام وحفظ العرش.

قصيدة لا تصالح (دنقل، ١٩٨٧م، ٣٢٤ – ٣٣٦):

في هذه القصيدة يستدعي شخصية كليب ليتخذه رمزا على نسق الثأر الذي كان موجودا في المجتمع العربي و إحياءه في محاولة منه لتقديم الإصلاح إلى المجتمع.

في المقطع الاول يبدأ الشاعر بأسلوب النهي ليرفض المصالحة مع العدو رغم كل إغراءاته المتمثلة بالذهب (لا تصالح ولو منحوك الذهب/ أترى حين أفقأ عينيك/ ثم أثبت جوهرتين مكانهما/ هل ترى؟ هي أشياء لا تشترى) يبين الشاعر أن المجد والدم والثأر لا يشترى ولا يباع ولا يمكن الاستهانة به (هل يصير دمي – بين عينيك –ماء/ أتنسى ردا ئي الملطخ../ تلبس – فوق دمائي – ثيابا مطرزة بالقصب) فيحث على الحرب مع كل مرارتها ومصاعبها درءا من العار(إنها الحرب!/ قد تثقل القلب../ لكن خلفك عار العرب/ لا تصالح/ ولا تتوخ الهرب!)

في المقطع الثاني يستمر بهذا النهي أي النهي عن المصالحة حتى بالقصاص لأنه لا يرى المقتول والقاتل سواسية وهذا نوع من الترفع والفخر لأنه لا يرى المجد العربي سواسية مع الصهاينة والعدوان

(لا تصالح على الدم . . . . حتى بدم!/ لا تصالح ولو قيل رأس برأس/ أكلّ الرأس سواء؟!/ أقلب الغريب كقلب أخيك؟)!

وفي المقطع الثالث يحذره من أن يلين قلبه على النساء والأطفال الميتمين والذين يفقدون آباؤهم في الحرب لأن اليمامة رمز المجد والإنسان العربي الفلسطيني مازال يتسربل بثياب الحداد. (لا تصالح/ فما ذنب تلك اليمامة/ لترى العش محترقا.. فجأة / وهي تجلس فوق الرماد)

وفي المقطع الرابع يحذر أنور السادات من السلام الزائف وعدم الركون إلى العدو الذي مازالت دمائنا تلطخ يديه (كيف تصير المليك/ على أوجه البهجة المستعارة؟/كيف تنظر في يد من صافحوك../ فلا تبصر الدم../ في كل كف؟ إن سهما أتاني من الخلف../ سوف يجيئك من ألف خلف)

وهكذا يستمر الشاعر بالنهي عن التصالح و تقديم النصائح وعدم التنازل عن الدم والحض على أخذ الثأر (أرو قلبك بالدم../ وأرو التراب المقدس../ وارو اسلافك الراقدين.. إلى أن ترد عليك العظام)

وفي المقطع السابع يحذر السادات من عدم التنازل بأخذ قليلا من حقه أي استرجاع سيناء التي احتلها الصهيوني وترك فلسطين لهم درءا من إراقة المزيد من الدماء (لا تصالح ولو ناشدتك القبيلة باسم حزن الجليلة أن تسوق الدهاء وتبدي – لمن قصدوك – القبول/ سيقولون: / ها أنت تطلب ثأرا يطول/ فخذ – الآن – ما تستطيع/ قليلا من الحق..)

الشاعر يرى التصالح وعدم الأخذ بالثأر واسترجاع الأرض و المجد العربي عار يلاحقهم جيلا بعد جيل (لا تصالح، ولو قيل إن التصالح حيلة/ إنه الثأر/ تبهت شعلته في الضلوع../ إذا ما توالت عليها الفصول/ ثم تبقى يد العار مرسومة (بأصابعها الخمس)/ فوق الجباه الذليلة!.)

وفي المقطع التاسع يعرض الشاعر بالملوك العرب الخانعين والمترفين الذين يريدون العيش في ترف وذلة فيقول:

لا تصالح،/ ولو وقفت ضد سيفك كل الشيوخ،/ والرجال التي ملاتها الشروخ/ هؤلاء الذين يحبون طعم الثريد،/ وامتطاء العبيد،/ هؤلاء الذين تدلت عمائمهم فوق أعينهم،/ وسيوفهم العربية قد نسيت سنوات الشموخ

«وإذا كانت قصيدة "الوصايا العشر" قد عمقت بنية الدم المؤسسة علی التحريض و الدعوة إلی الثأر لِلأخ المغتال (كليب) الذی يرمز إلی "المجد العربی القتيل" فإنه فی قصائد أخری قد جسد حسه الوطنی و التزامه القومی والوطنی من خلال تعميق الجرح الذی تعانی منه الأرض العربية السليبة». (عبدالسلام ، ١٩٩٤م ، ٢٦٣) «وقد صرخ الشاعر مع كل من صرخوا ضد معاهدة السلام ، ووقتها أطلق رائعته (لا تصالح) التي كتبها في عام 1975 م بعد توقيع اتفاقية فصل القوات بين إسرائيل والسادات سنة 1975م». (مجلي، مرجع سابق،18)

٢ - ثنائية الضد: الثورة والتمرد طريقا للخلاص / الاستسلام والخضوع نسق المترسخ في المجتمع

والمتمثلة في صراع الانسان العربي المثقف والثائر ضد السلطة الغاشمة واستنهاض الشعوب والتمرد على الهوان الحاضر وقمعه / الاستسلام المقترن بالخنوع والرضوخ أمام السلطة الغاشمة كما تتمثل في استسلام السلطة الغاشمة أمام العدو والتصالح معه وتسليمه الأراضي العربية

وهذا ما رسخه البياتي في الشعر العربي الحديث وهنا نلمس بوضوح تاثير البياتي في جيل الستينيات والاجيال التي أتت بعده.

قصيدة من مذكرات المتنبي (دنقل، ١٩٨٧م، ١٨٦ – ١٩٠):

في هذه القصيدة يستدعي الشاعر شخصية المتنبي ويتقنع بهذه الشخصية ليبين مأساته التي يعيشها في ظل هؤلاء الحكام الخانعين والمنهزمين ويجعل هذه الشخصية محورا لكل القصيدة كما يستدعي شخصية كافور الإخشيدي ليتخذه رمزا على انور السادات ليبين صراعه وتمرده ضد خنوع السلطات المصرية والعربية التي تهاونت وتقاعست حتى وصل الأمر بالعالم العربي إلى هذا الحد من الهوان والسأم والتخاذل. كما يستدعي الشاعر شخصية سيف الدولة ليتغنى بالماضي المشرق ويعمق المفارقة من خلال مقارنة حياة المتنبي في مصر وفي حلب في ظل سيف الدولة:

حيث يبين في المقطع الاول السأم الذي أصابه في حضرة كافور الإخشيدي فيهجو هذا الاخير الذي ضيع العروبة بخنوعه بحيث يأبى عن الحرب ويميل إلى الصلح مع الأعداء (أبكي على العروبة!/ يوميء؛ يستنشدني: أنشده عن سيفه الشجاع/ وسيفه في غمده.. يأكله الصدأ!) وهذه دلالة واضحة عن تعريض المتنبي / الشاعر بكافور/ انور السادات ومن ثم يبين السأم والركود الذي أصاب أهل مصر في ظل حاكمها على لسان جاريته (قالت سئمت من

مصر، ومن رخاوة الركود/ فقلت: قد سئمت – مثلك – القيام والقعود بين يدي أميرها الأبله/ لعنت كافورا/ ونمت مقهورا..) وبعدها يرمز بجاريته خولة عن فلسطين التي ظلت وحيدة تقاتل الأعداء فقتل هؤلاء الأعداء أبناءها وحماتها المناضلين وأختطفوها بينما الجيران أي الدول العربية من بينها مصر يرنون ولا يجرؤون على إغاثتها فيقوم الشاعر بلهجة ساخرة بالتعريض بكافور/ أنور السادات/ الحكام (ساءلني كافور عن حزني/ فقلت إنها تعيش الآن في بيزنطة/ شريدة كالقطة/ تصيح كافوراه.. كافوراه../ فصاح في غلامه أن يشتري جارية رومية/ تجلد كي تصيح واروماه.. واروماه../ لكي يكون العين بالعين/ والسن بالسن) فالشاعر في هذه الأبيات يستدعي شخصية المرأة الهاشمية التي استنجدت بالمعتصم الخليفة العباسي حتى يحررها من أسر الروم ويحدث مفارقة ساخرة بين المعتصم الذي لبى صرخة المرأة الهاشمية وسار نحو الأعداء وهزمهم هزيمة نكراء وحرر المرأة الهاشمية وكافور الإخشيدي الذي تقاعس وخنع عن الحرب وأمر أن يشتروا جارية رومية بدل تحرير الجارية التي تستصرخه وتستنجد به وهذا كله لتعزيز الرؤية لدى المتلقي إعطاء صورة له من الوضع الذي يعيشه الشاعر ولتعميق المأساة يقوم الشاعر بمقارنة سيف الدولة بكافور/ الحكام العرب حيث ينام الشاعر في حضرة كافور ويحلم بسيف الدولة رمز الحكام الأبطال حيث ينسب له صفات الشجعان في ساحة الحرب (أنت شمس تختفي في هالة الغبار عند الجولة/ ممتطيا جوادك الأشهب، شاهرا حسامك الطويل المهلكا/تصرخ في وجه جنود الروم/ بصسحة الحرب، فتسقط العيون في الحلقوم!/ تخوض، ولا تبقي لهم إلى النجاة مسلكا/ تهوي، فلا غير الدماء والبكا/ ثم تعود باسما.. ومنهكا/ والصبية الصغار يهتفون في حلب:/ يا منقذ العرب/ يا منقذ العرب) ولكنه حينما يصحو من نومته هذه يرى أنه في واقع معاكس لما كان عليه العالم العربي من ماضي مشرق في ظل هؤلاء الحكام حيث يرى أمامه سيدا رخوا

يتصدر البهو ليقص في ندمانه عن سيفه الصارم وسيفه يأكله الصدأ! إضافة إلى المفارقة الساخرة التي يصورها لنا الشاعر بصوره التي أبدعها هنا يستخدم هذه المفارقة لاستنهاض الهمم نحو ما كان عليه العرب من ماض مشرق. وفي الأخير يؤكد الشاعر على خنوع وتقاعس كافور/ الحكام حيث تسأله جاريته أن يكتري حراسا للبيت بسبب اللصوص فهو يقدم سيفه لها أن تضعه متراسا خلف الباب وذلك بسبب مجاورته كافور الذي لا يرغب في الحرب ولا يقترب منها ويفضل حياة الجبناءعلى حياة الشجعان فما حاجته للسيف وهذه الحالة قد أصابت من جاوره أيضا. (ماحاجتي للسيف مشهورا/ مادمت قد جاورت كافورا؟) كما يستدعي أبيات من المتنبي ويحورها بتغيير كلمات منها ليبدي حسرته لضياع أرض فلسطين واحتلالها على أيدي الصهاينة : (عيد بأية حال عدت يا عيد؟/ بما مضى؟ أم لأرضي فيك تهويد؟/ نامت نواطير مصر عن عساكرها/ وحاربت بدلا منها الاناشيد!) وفي الأخير يستنهض الأمة ويحثها على النضال والصحوة ضد المحتل: (ناديت: يا نيل هل تجري المياه دما/ لكي تفيض، ويصحو الأهل إن نودوا؟/ عيد بأية حال عدت يا عيد؟) لقد رأينا في هذه القصيدة ثنائية استنهاض الشعب وتحريك الهمم و التعريض بالخنوع والاستسلام والمصالحة مع العدو بصورة واضحة باستدعاء شخصيات قد وظفها الشاعر لتعزيز رؤيته ورفد صوره التي أبدعها لتبين موقفه وشعوره من الواقع وقضاياه الاجتماعية والانساق التي أصبحت ثقافة متبعة ومترسخة في المجتمع نتيجة سيطرة الحكام الخانعين عليه.

سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس (الرجع السابق،٢٨١ – ٢٨٥):

في هذه القصيدة يستدعي الشاعر شخصية يوسف النبي (عليه السلام) في جزء من قصيدته ليجعله محورا على جزء من تجربته المعاصرة ويتخذه رمزا لسرحان[1] الفلسطيني الذي قتل السيناتور " روبرت اف. كينيدي" شقيق جان

اف كينيدي رئيس الولايات المتحدة تعبيرا عن غضبه بسبب تأييد هذا الأخير لإسرائيل فالشاعر كتب هذه القصيدة في السبعينيات القرن الماضي عندما كان انور السادات يتفاوض مع الصهاينة على الصلح بوساطة كيسنجر وزير خارجية الولايات المتحدة آنذاك فالشاعر يتحسر ويتأسف على التهاون العربي أمام العدو وترك القدس وحيدة تناضل بأبناءها كما يؤكد على النضال بأنه الطريق الوحيد لاسترداد الوطن ولا الصيارف والمال والنفط:

في المقطع الاول يستدعي الشاعر شخصية يوسف النبي (عليه السلام) عندما تركه أخواته في غيابت الجب ﴿ قَالَ قَآئِلٌ مِّنْهُمْ لَا تَقْتُلُوا۟ يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِى غَيَـٰبَتِ ٱلْجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ ٱلسَّيَّارَةِ إِن كُنتُمْ فَـٰعِلِينَ ﴾ (يوسف: ١٠) وعادوا لأبوهم يخبرونه بأن يوسف قد أكله الذئب فابيضت عينا أبيهم من الحزن والبكاء في فراق إبنه يستخدم الشاعر هذه القصة ويتخذها معادلا موضوعيا ليبين أن القدس أصبحت كيعقوب النبي (عليه السلام) تفقد أبناءها المناضلين ولا أحد يعينهم من إخوانهم في البلدان العربية الأخرى كما يستدعي لها شخصية النبي زكريا من خلال التناص مع آية ﴿ قَالَ رَبِّ إِنِّى وَهَنَ ٱلْعَظْمُ مِنِّى وَٱشْتَعَلَ ٱلرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُنۢ بِدُعَآئِكَ رَبِّ شَقِيًّا ﴾ (مريم: ٤) وهذا كله تأكيد على التحسر والعجز الذي أصاب فلسطين نتيجة تقاعس البلدان العربية من نصرة القدس فيتخذ سرحان مثالا للمناضلين الفلسطينيين الذي تركه إخوته بعيدا عن أرض وطنه وتفاوضوا مع العدو على القدس ومن ثم ينتقل إلى المباشرة ويخرج عن الرمزية بحيث يبين أن الأرض لا يحرسها المال والمتولين الجبناء بل تحرسها القوة والشجاعة (إن الذي يحرس الأرض رب الجنود) فيتأسف على التهاون والجبن والاستسلام العربي أمام العدو حين أزّ الرصاص فهؤلاء بدلا من الحرب والذود عن أرض الوطن اكتفوا بالحديث والتهريج. وفي الإصحاح

الثاني يعبر عن غضبه برميه سلاحه المتمثل في المطواة نحو الحائط ويتأسف على العار الذي لحقه بمثابته أنسان عربي بسبب الذين يتخفون تحت قناع النفط ولا يجرؤون على محاربة العدو ونستشف هذا المعنى من عبارة (من يجرؤ أن يضع الجرس الأول في عنق القط؟) وهذه العبارة تشير إلى قصة شعبية وهي «أن جمعا من الفئران اجتمعوا يوما ليعالجوا مشكلتهم مع القط، فجرت المناقشة إلى ان وصلت إلى فأر فتي اقترح على أن يضعوا جرس في عنق القط وكلما جاء القط يسمعون رنين الجرس و هكذا يعلمون أن عدوهم قادم إليهم فكل الفئران اندهشوا لهذه الخطة غير أن فأرا هرما نهض وسط فرحتهم وقال: أرى أن خطة الفأر الفتي قد أعجبتكم جدا، لكن دعوني أسألكم : من سيعلق الجرس في رقبة القط؟ فسكت كل الفئران! وهكذا أصبحت هذه العبارة كناية عن البعد بين ما يفكر به الإنسان وما يقدر عليه». (دهخدا،١٣٧٧م، ذيل مفردة زنغولة) فاستخدم الشاعر هذه العبارة ليدلل عجز الحكام العرب من هزيمة العدو.

وفي المقطع الرابع أو الإصحاح الرابع يكشف الشاعر عن القمع والاختناق السياسي المخيم في ظل هؤلاء الحكام الميتي الضمير بحيث تصبح البسمة في هذه الأجواء حلم لا أكثر والشمس رمز النور والحرية استحالت إلى دينار زائف أي لا حرية في هذه البلاد والخوف يعمها فهذه البلاد مظلمة بلونها الداكن ووحكامها وشعبها الموتى فالشاعر يبحث بين هؤولاء الموتى ليبعث الحياة مرة أخرى في هذه البلاد ولكنه يبين يأسه من هذا الأمر بلفظة (لكن) في آخر المقطع.

وفي المقطوعة السادسة يتناول الشاعر قضية سرحان الفلسطيني ويجعله رمزا لكل المناضلين الفلسطينيين حيث يقول (عندما أطلق النار كانت يد القدس فوق الزناد) ويؤكد الشاعر أن استمرار النضال قد يعيد الامل إلى الشعب الفلسطيني وبهذا يستنهض الشعب ويحثه على القتال (ويد الله تخلع

عن جسد القدس ثوب الحداد) كما أن الشاعر يعرض بحكام العرب الذين يفضلون التفاوض مع العدو من أجل العيش في ذلة ومهانة وبيع النفط وجني المال على النضال وتحرير الأرض.

وفي المقطع السابع يؤكد الشاعر على المقاومة والنضال كطريق للخلاص من مخالب الاحتلال لانه يوجه خطابه لكيسنجر وزير خارجية الولايات المتحدة الذي لعب دورا بارزا في اتفاق كامب ديفيد ويهدده بالرصاص الذي اخترق صدر السيناتور كينيدي.

قصيدة اسبارتكوس (دنقل، ١٩٨٧م، ١١٠ – ١١٦):

في هذه القصيدة يستدعي الشاعر شخصية سبارتكوس محرر العبيد والذي كان يمجد الشيطان بضمير المتكلم ليتقنع بهذه الشخصية ليستخدمه رمزا للتمرد ضد الخانعين والمستسلمين كما يقول نسيم مجلي: «ويرى أن تمرده كان سبباً في تمزيق العدم والظلام، وبداية التحضر والعمران، ولا يعني توظيف الشاعر للشيطان أنه يمجده، وإنما يستخدمه معادلاً موضوعياً يجسد دعوته للتمرد والعصيان». (مجلي، ١٩٩٤م، 67 – ٧٠)

يقول الشاعر في المزج الأول:

المجد للشيطان .. معبود الرياح/ من قال" لا "في وجه من قالوا" نعم"/ من علَّم الإنسانَ تمزيق العدم/ من قال" لا .. "فلم يمت،/ وظل روحاً أبدية الألمْ!

في هذا المقطع يمجد الشاعر الشيطان الرجيم ليستدعي من أول القصيدة شخصية اسبارتكوس الذي كان يمجد الشيطان ويجعله رمزا للتمرد فالشاعر أيضا لا يريد أن يمجد الشيطان بل يريد يتخذ منه رمزا للتمرد لتمزيق العدم والظلام واستنهاض الهمم.

وفي المزج الثاني يقول:

معلق أنا على مشانق الصباح/ وجبهتي بالموت محنية!/ لأنني لم أحنها .. حيَّة

الشاعر في المقطع الثاني يبين أنه لم ينحني أمام القيصر رمز السلطات الظالمة في حياته وها هو مرفوع على مشانق الصباح في مماته أي هو ضحى بنفسه من أجل استنهاض الشعب الخانع والمنحني أمام السلطان ولذلك يدعوهم لرفع العين إليه ليروه وهو على مشانق القيصر ليعتبروا من مشهده لأنهم إذا بقوا على حالتهم هذه فسوف يعلقون بجانبه على مشانق القيصر وهذا نوعا ما استنهاضا لهم وتحريضهم على الرفض و الثورة

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/ لربما .. إذا التقت عيونكم بالموت في عيني:/ يبتسم الفناء داخلي .. لأنكم رفعتم رأسكم .. مرة)!

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.

«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». (مجلي، ٧٢)

يقول الشاعر في ذلك:

"سيزيف "لم تعد على أكتافه الصخرة/ يحملها الذين يولدون في مخادع الرقيق/ والبحر .. كالصحراء .. لا يروي العطش/ لأن من يقول" لا "لا يرتوي إلاَّ من الدموع!/ فلترفعوا عيونكم للثائر المشنوق/ فسوف تنتهون مثله ..غداً/ وقبلوا زوجاتكم .. هنا .. على قارعة الطريق/ فسوف تنتهون ها هنا ..غداً/ فالانحناء مر.. / والعنكبوت فوق أعناق الرجال ينسج الردى (أبريل ١٩٦٢ م)

وهنا يقدم الشاعر مفارقة ساخرة لأنه بعد أن ادان الانحناء والخنوع يرجع مرة أخرى ويعطي معنى مخالفا تماما لما قدمه حيث يدعو الشعب إلى الانحناء لأنهم يريدون هذه الحياة التافهة والعيش فيها بسلام ولكنه يحذرهم من أنهم لا يرثون الأرض في نهاية المطاف (فالودعاء الطيبون../ هم الذين يرثون الأرض في نهاية المدى/ لأنهم.. لا يشنقون!)

وهذه المفارقة والتناقض في الموقف الذي يقدمه الشاعر مدعاة إلى نوع من الإستفزاز لإثارة المشاعر في سبيل حثهم على رفض العبودية في الحقيقة هذا هو أسلوب أمل دنقل في استخدام المعاني في معناها العكسي لتعميق الرؤية والتأثير على المتلقي كما يقول المساوي: «ويعد 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 يعرف في علم المعاني بخروج الكلام عن مقتضى ظاهر الحال». (المساوي ، 1994 م، 269) ولكن الشاعر لا يكتفي بهذا الحد بل يعمد إلى هجاء السلطات المستبدة ويسخر منها ويقول لها إذا أردت أن تقتلي وتشنقي الشعب كله فارحمي الأشجار التي تقطعين أغصانها لتصنعي منها مشانق فربما تريدين أن تستنشقي

نكهة الأثمار في الربيع أوتستخدمي ظلالها في الصيف وهذه نوع من الصور الساخرة المرّة التي يوجهها الشاعر لهجاء هذه السلطة التي قضت على الحياة وعلى النور حيث يقول : «فلا ترى سوى الهجير والرمال والهجير والرمال/ والظمأ الناريّ في الضلوع!/ يا سيد الشواهد البيضاء في الدجى../ يا قيصر الصقيع!»

وفي المزج الرابع أيضا تستمر نفس الصور الساخرة والمتناقضة في معناها مع مقصود الشاعر الرئيسية التي يقدمها بداية من المزج الثاني بحيث يخاطب الشعب الذي يرسف في عبوديته ويكشف لهم أنهم لا ينالوا السعادة ماداموا يخضعون لهذه العبودية لأنه بعد كل ظالم يأتي ظالم آخر ولا يتخلصوا من الظلم إلا بالثورة والعصيان وهذا المعنى الأخير نستشفه من المعنى العام المتواجد في أسطورة سبارتكوس كما يستدعي الشاعر اسطورة هانيبال قاهر الأبطال وقاهر روما الذي بلغ أقصى الحدود المستحيلة لكي يهزم روما ويصبح مادة للأساطير حيث إحتل معظم إيطاليا وحاصر روما ١٥ عاما. فالشاعر يستدعي هذه الشخصية ليتخذه رمزا على الأبطال والثوريين الذين ينتظرهم الشاعر ليثوروا على قوى الظالمة والمستبدة ولكنه يستبطي إتيان هؤلاء لهذا يقدم صورا من الوضع الموجود في العالم العربي لتحريك الهمم بحيث يقول : «وفي المدى قرطاجة في النار تحترق/ قرطاجة كانت ضمير الشمس: قد تعلمت معنى الركوع/ والعنكبوت فوق أعناق الرجال/ والكلمات تختنق) وهذه الصور تبرز بوضوح روح الاستسلام والعبودية المخيمة على قرطاجة (العالم العربي».

٣ - نسقية الطبقية والترف واللهو/ الهزيمة والانكسار المترسخة في المجتمع والتي يرفضها الشاعر ويندد بها

قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"(دنقل، ١٩٨٧م،١٢١ -١٢٦):

لقد كشف الشاعر في هذه القصيدة عن أسباب واقعية أدت إلى وقوع الهزيمة، وتمثلت في الطبقية والترف الذي طغى على الحكام وخاصتهم،

فكانت سمة اجتماعية وثقافية في المجتمع أدت إلى انقسامه إلى سادة وعبيد. فيهجو الشاعر وينتقص الحكام والأشراف الذين يستقلون الشعب في الرخاء ويفرون عند الشدة ويتركون الشعب يواجه الشدائد والمصاعب وحده.

«وصدم شاعرنا ككل المصريين بانكسار مصر في عام 1967 م، وكانت هذه النكسة ذريعة كي يسلّ لسانه ويعبر عن موقفه إزاء الحكم الناصري، وعبر عن صدمته هذه في رائعته(البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) ومجموعته (تعليق على ما حدث)، ففي ذروة الآلام والأحزان من هذه النكسة كتب الشاعر قصيدته (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) التي كانت عنواناً لديوانه الأول». (المقالح، أكتوبر 1983 م،22). واضح في هذه القصيدة أن الشاعر قد استخدم شخصية الزرقاء بوصفها معادلاً موضوعياً لمصر، 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 العرافة المقدسة.. / جئت إليك .. مثخناً بالطعنات والدماء/ أزحف في معاطف القتلى ، وفوق الجثث المكدسة/ منكسر السيف ، مغبر 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/ 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 حملت العار.. / ثم مشيت ؟ دون أن أقتل نفسي ؟ !دون أن أنهار؟!/ ودون أن يسقط لحمي .. من غبار

التربة المدنسة ؟!/ تكلمي أيتها النبية المقدسة /تكلمي .. بالله .. باللعنة .. بالشيطان

لا تغمضي عينيك فالجرذان.. / تلعق من دمي حساءها .. ولا أردها!/ تكلمي .. لشد ما أنا مهان/ لا الليل يخفي عورتي .. ولا الجدران!/ ولا اختبائي في الصحيفة التي أشدها/ ولا احتمائي في سحائب الدخان.

في هذه القصيدة يستدعي الشاعر شخصية زرقاء اليمامة ويخاطبها ويتخذ منها موقف المخاطب ويجعلها محورا على كل القصيدة ويرمز بها عن نفسه لأنه قد حذر قبل وقوع النكسة هو من سار في ركبه من المثقفين من وقوع هذه الانتكاسة في أشعاره ولكن لا أحد من الحكام اهتم لهذا التحذير، كما يستدعي شخصية عنترة ويتقنع بها ويجعلها محورا على جزء من تجربته المعاصرة ويرمز بها عن الشعب عامة والجنود الذين يقبعون في فقر وعبودية لهؤلاء الحكام المترفين والخانعين الذين يجب أن يواجه الشدائد والمصائب في حال وقوعها ويحمون أرض الوطن:

يتكلم الشاعر في المقطع الأول على لسان جنديا جريحا عاد من أرض المعركة فيعطي تقريرا دقيقا عن الهزيمة التي ألحقتها قوى اللعدوان بهم ليكشف عن عمق المأساة والعار الذي لحق الأمة العربية نتيجة تقاعس الحكام وغفلتهم وانشغالهم باللهو والترف فعبارات (تكلمي .. بالله .. باللعنة .. بالشيطان/ لا تغمضي عينيك فالجرذان.. / تلعق من دمي حساءها .. ولا أردها!/ تكلمي .. لشد ما أنا مهان/ لا الليل يخفي عورتي .. ولا الجدران!/ ولا اختبائي في الصحيفة التي أشدها/ ولا احتمائي في سحائب الدخان) هذه العبارات تشير بوضوح إلى عمق المأساة والعار الذي لحق الأمة العربية جراء انتكاستها وتخاذلها أمام قوى العدوان.

ومن ثم يعمق شعوره بالحسرة والعار عن طريق خلق صورة لطفلة صديقه الجندي الذي قتل في المعركة باستخدام الفلاش باك ، فيقول:

..تقفز حولي طفلة واسعة العينين .. عذبة المشاكسة/ (كان يقص عنك يا صغيرتي .. ونحن في الخنادق/ فنفتح الأزرار في ستراتنا .. ونسند البنادق/ وحين مات عطشاً في الصحراء المشمسة.. / رطّب باسمك الشفاه اليابسة.. / وارتخت العينان!)/ فأين أخفي وجهي المتّهم المدان ؟/ والضحكة الطروب : ضحكته.. / والوجه . والغمازتان؟!

وفي المقطوعة الثانية يستدعي الشاعر شخصية عنترة بن شداد العبسي ويتقنع بهذه الشخصية ويتخذ منها معادلا موضوعيا لجزء من تجربته المعاصرة وهو استعباد الشعب على أيدي الحكام في أوان رخاوة العيش والسلم والانشغال باللذات وترك الشعب يقبع في فقره فعندما جاء وقت الطعان ومواجهة العدو في ساحة الحرب حين تخاذل الحكام واعوانهم وكماتهم وفرسانهم المترفين دعي هذا الشعب إلى الميدان وهو لم يعش عيشة راضية في ظل هؤلاء الحكام : (أنا الذي ما ذقتلحم الضان../ أنا الذي لا حول لي أو شأن../ أنا الذي أقصيت عن مجالس الفتيان،/ أدعى إلى الموت.. ولم أدع إلى المجالسة) فيؤكد الشاعر على زرقاء التي تكون رمزا على الشاعر و رفاقه المثقفين الذين ما سمع ولا انتبه الحكام لتحذيراتهم من موت الفكر والثقافة وخطورة الوضع الذي أحاط بالعالم العربي آنذاك كما يستدعي شخصية زباء ببيت الشعر المعروف لها (ما للجمال مشيها وئيدا/ أجندلا يحملن أم حديدا) وهذا البيت يدل على قرب وقوع المصيبة ويكرره للتحسر على غفلة الملوك والحام للتحذيرات التي أطلقها المثقفين من الشعب.

وفي المقطوعة الأخيرة من هذه القصيدة يكشف عما حلّ بالحكام بعد فوات الأوان نتيجة غفلتهم وانشغالهم باللهو والترف كما نرى نوع من الحسرة المصاحبة بالمرارة يقول:

أيتها العرافة المقدسة.. / ماذا تفيد الكلمات البائسة ؟/ قلت لهم ما قلت عن قوافل الغبار.. / فاتهموا عينيك ، يا زرقاء ، بالبوار!/ قلت لهم ما قلت

عن مسيرة الأشجار.. / فاستضحكوا من وهمك الثرثار!/ وحين فوجئوا بحد السيف : قايضوا بنا../ والتمسوا النجاة والفرار!/ ونحن جرحى القلبِ،/ جرحى الروح والفم./ لم يبق إلاَّ الموت/ والحكام../ والدمار/ وصبية مشردون يعبرون آخر الأنهار/ ونسوة يسقن في سلاسل الأسرِ،/ وفي ثياب العار/ مطأطئات الرأس: / لا يملكن إلاَّ الصرخات التاعسة!

فبعد أن تجاهل الحكام نداء الزرقاء/صوت المثقفين فوجئوا بالمعركة ولم يكن أمامهم إلاَّ الفرار، وتعمقت روح الأسى في الشعب كما يؤكد الشاعر على أن الترف واللهو واستعباد الشعب هو السبب الرئيسي في هذا الانكسار وضياع الأرض:

ها أنت يا زرقاءْ/ وحيدةٌ .. عمياءْ/ وماتزال أغنيات الحب .. والأضواءْ/ والعربات الفارهات .. والأزياءْ!/ فأين أخفي وجهي المشوها/ كي لا أعكِّر الصفاء .. الأبله .. المموها./ في أعين الرجال والنساء! ؟/ وأنت يا زرقاء/ وحيدةٌ .. عمياء!/ وحيدةٌ .. عمياء!

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

الحداد يليق بقطر الندى (المرجع السابق، ٢٠١ – ٢٠٤):

في هذه القصيدة يستدعي الشاعر شخصية قطر الندى بضمير الغائب و يتخذ منها موقف الراوي ويجعلها محورا تدور عليها كل القصيدة فيتخذها رمزا للأرض المصرية والعربية التي فرّط بها حكام العرب المترفين والمنعمين في لهوهم والذين يمثلهم خمارويه الذي فرّط بقطر الندى حين زوجها للخليفة العباسي المعتضد بالله عندما جاء أرض مصر غازيا فخمارويه لتحكيم أواصر

حكمه ولهوه سلّم بنته للغزاة كما فرّط بخزائن مصر التي جعلها جهاز بنته وهكذا أفقر مصر وهزّ عمود الحكم الطولوني. يتخذ الشاعر هذه الشخصيتين ليكشف واقع الت جربة المعاصرة التي يمر بها:

ففي المقطع ال أول يتحسر الشاعر على قطر الندى (الأرض العربية) التي أصبحت بلا حامي ولا ذائد: قطر الندى يا خال / مهر بلا خيال/ ... .../ قطر الندى يا عين أميرة الوجهين

وفي المقطع الثاني ينتقص من الأمراء والحكام العرب الغارقون في لهوهم وترفهم وفسادهم وشعبهم يرف في فقره وظلمته:

كان خمارويه راقدا على بحيرة الزئبق/ وكانت المغنيات والبنات الحور/ يطأن فوق المسك والكافور/ والفقراء والدراويش أمام قصره المغلق/ ينتظرون الذهب المبدور/ ينتظرون حفنة صغيرة من نور

فيبين ان قطر النداء (أرض سيناء وفلسطين) يقف أمامها الغزاة والفرسان الذين جاؤوا ليسلبونها فما لها من معين أو مخلص لأن حماتها كلهم خصيان لا يعتد بهم في الحرب:

هودجها يخترق الصحراء/تسبقه الأنباء/ أمامها الفرسان ألف ألف / وخلفها الخصيان ألف ألف/تعبر في سيناء/ ولهذا تصبح هذه الأرض محطة للطامعين والغزاة فتسقط في الأسر/ قطر الندى يا ليل/ تسقط تحت الخيل / قطر الندى يا مصر قطر الندى في الأسر

وفي الأخير يؤكد الشاعر على الإسراف والتفريط بأرض الوطن العربي نتيجة تقاعس و لهو الحكام وانشغالهم بالحكم ولهوهم الغارق الذي يعيشونه هاملين الشعب و حماية أراضيه ومجده.

كان خمارويه راقدا على بحيرة الزئبق/ في نومه القيلولة/ فمن ترى ينقذ هذه الأميرة المغلولة؟/ من يا ترى ينقذها؟/ من يا ترى ينقذها؟/ بالسيف../ أو.. بالحيلة؟!

نتائج البحث:

بعد أن قام البياتي بتغيير رسالة الشعر العربي الحديث من خلال توظيف كل أعماله الشعرية في خدمة المجتمع القومي والانساني وقضاياه الثقافية ومن خلال إبداعه صور شعرية وتكنيكات فنية كالقناع والاكثار في استخدام التراث القومي والانساني لتحديث الصور وإغناءها استطاع أن يؤثر على مجرى الشعر كما قال احسان عباس آنفا وهكذا صار الشعر عند شعراء جيل الستينيات يرتكز على قضايا المجتمع الثقافية والسياسية والأحدث التي تدور فيه بعد أن كان في العقود الأولى من القرن العشرين يرتكز على الذاتية والفردية والرومانسية غالبا وان كانت هذه الرومانسية رومانسية موضوعية أي تهتم بالمجتمع ولكنها لا تسعى لتقديم طرق نجاة من الواقع المتردي وكان الشاعر يكتفي بالتشكي والتألم والحزن ولكن البياتي غير مجرى الشعر بحيث سار به من مستوى الشعور والعاطفة إلى مستوى الواقع الثقافي والاجتماعي وهذا ما لمسناه بوضوح في شعر أمل دنقل حيث كانت أنساقه الشعرية متطابقة من حيث المضمون مع أنساق شعر البياتي بحيث نرى رسالة أمل دنقل الشعرية تتمحور حول القضايا الاجتماعية والثقافية فأمل دنقل يتألم عندما يرى المجتمع يرسف في الذل والموت والتعاسة والهزائم فيقدم طريقا وأنساقا للخروج من هذه الوضعية وذلك من خلال صور الرفض التي يقدمها في أشعاره والتي تتلخص في رفض الحكام الخانعين والتنديد بالأنساق والقبحيات المسيطرة على المجتمع كما يتجلى هذا الطريق في الأنساق التي تحض المجتمع على الثورة والنهوض والأخذ بالثأر .

الأمر الثاني الذي نلمسه في تأثير البياتي على شعر أمل هو استخدام أمل دنقل منهجية التراث والتكنيكات المختصة بهذا الأمر كالقناع الذي أبدعه البياتي في الشعر المعاصر العربي والذي أكثر منه البياتي في شعره لتحديث

الصورة وإغناءها وتقريبها إلى ذهن المتلقي من خلال استخدام صور الشخصيات التراثية والمترسخة في الوعي واللاوعي الجمعي فتكون هذه المنهجية مبنية على انتقال الشعور من خلال خلق صورة لهذا الشعور وتشبيهها بصور وأحداث قد جربها المتلقي أو شخصيات قد ألفها من قبل كما نلمس تقنية القناع التي أبدعها البياتي في الشعر العربي الحديث بوضوح في شعر امل. ومن هنا يمكننا القول أن أسلوب توظيف التراث والتكنيكات المختصة به يعتبر رافدا أساسيا في تصوير التجارب الشعرية في الشعر الحديث بحيث يسعى الشاعر من خلال الرموز التي يثيرها الموروث في ذهن المتلقي برسم لوحة فنية أمامه يتفاعل معها ويدركها بكل مشاعره فيرفد بها الشاعر صوره ويعززها بالصور الموروثة. ولكن أمل دنقل وقع نوعا ما في المباشرة والسطحية في الأسلوب؛ لأنه في استخدامه أسلوب المناقضة أي تحميل التراث دلالات مختلفة عما عرفها المتلقي في التراث يهدف إلى حث المتلقي على البحث والكد لتطبيق الدلالات الجديدة على الشخصيات التراثية ذات الدلالات المختلفة وهذا كله ترسيخا للمعاني والمضامين المعاصرة في ذهن المتلقي. بعبارة أخرى شاعر مثل أمل دنقل يجرد الشخصيات من دلالاتها التراثية ويعطيها دلالات جديدة تختلف وتتناقض مع دلالاتها القديمة وهذا كله مقصود من أمل ليتجنب الوقوع في ورطة الرتابة في الصورة و المضمون. ولكنه لما هرب من رتابة المضمون وقع في رتابة الأسلوب لأنه استخدام هذا الأسلوب في الكثير من قصائده وجعل القارئ لشعره يكشف من بداية القصيدة أسلوبه ودلالات رموزه و شخصياته وهذا ما يجعل المتلقي يشعر بالملل.

هوامش البحث

١. أن سرحان ولد في القدس في ١٩ مارس ١٩٤٤ وهاجر إلى الولايات المتحدة بعد النكبة، وبعد اغتياله السيناتور "روبرت اف. كينيدي" حكم عليه بالإعدام ثم تم تخفيف الحكم

إلى المؤبد عام ١٩٧٢، وهو العقوبة التي يقضيها حاليا في أحد سجون لوس أنجلس، كما انتشرت في الأواسط السياسية والإعلاميةوالشعبية الأمريكية موجة من العداء للفلسطينيين خصوصا والعرب عموما، استغلها اللوبي الصهيوني المؤيد لإسرائيل لابتزاز الولايات المتحدة واستعدائها على الفلسطينيين وقضيتهم. وقال سرحان إنه أطلق النار على كينيدي تعبيرا عن غضب عارم كان يستبد به بسبب تأييد المرشح الرئاسي لإسرائيل. (حامد، ٢٠٠٨ م، ١٨٨)

قائمة المصادر والمراجع

- صبحي، محي الدين.(١٩٨٨م). الرؤيا في شعر البياتي، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة
- رزق، خليل، (١٩٧٩م)، شعر عبدالوهاب البياتي في دراسة أسلوبية، بيروت: دار الأشرف.
- الغذامي، عبدالله.(٢٠٠٥ م)، النقد الثقافي،(قراءة في الأنساق الثقافية العربية). المملكة العربية المغربية: (دار البيضاء) المركز الثقافي العربي
- إسماعيل، عبد الفتاح عبد الكافي. (2003 م). معجم مصطلحات عصر العولمة مصطلحات سياسية، اقتصادية، نفسية و إعلامية. مصر: دار الفكر للنشر و التوزيع
- ينظر : بعلي،حفناوي.(٢٠١١ م). مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة في ترويض النص وتقويض الخطاب. ط ١. عمان، الاردن: دروب للنشر والتوزيع
- بعلي، حفناوي. (٢٠٠٧ م). مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن.ء ١. الجزائر: منشو ارت الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ناشرون
- آدم، سلامة ، (١٩٨٣ م). أوراق من الطفولة والصبا. مجلة إبداع. القاهرة.، ع 10 ، السنة الأولى، ص٨
- دنقل، أنس، أحاديث أمل دنقل ، د.ط ، القاهرة : مطابع نيولوك

- آدم، سلامة ، (١٩٨٣ م). أوراق من الطفولة والصبا (أغاني الكوخ). مجلة إبداع. القاهرة.، ع 10 ، السنة الأولى، ٩ – ١٠)
- عصفور، جابر، ذاكرة الشعر . د.ط ، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ت.
- عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٥، ٢٠٠٨م.
- مجلي، نسيم،(١٩٩٤ م). أمير شعراء الرفض، أمل دنقل. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب
- حامد، أبو أحمد، (٢٠٠٨ م). تحديث الشعر العربي (تأصيل وتطبيق). الطبعة الأولى، القاهرة: مكتبة الآداب
- لغت نامه دهخدا،(١٣٧٧ ش) ذيل مفردة. زنغولة. الطبعة ٢، طهران: جامعة طهران
- أمل دنقل ص، ٩١- ٩٢)
- المساوي، عبدالسلام، (١٩٩٤ م). البنيات الدالة في شعر أمل دنقل. ط 1 . دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب
- المقالح، عبدالعزيز،(١٩٨٣ م). أمل دنقل وأنشودة البساطة. مجلة إبداع ، القاهرة ، عدد 10 ، السنة الأولى
- أبوسعد، أحمد. (لا تا)، (١٩٠٠م ١٩٩٨م). الشعر والشعراء في العراق؛. دراسة ومختارات. بيروت: دار المعارف.
- مشال، خليل جحا. (١٩٩٩ م). الشعر العربي الحديث، من أحمد شوقي إلى محمود درويش. ط ١. بيروت: دار العودة.
- الخياط، جلال. (١٩٧٠م). الشعر العراقي الحديث. بيروت: دار صادر.
- عباس، إحسان. (١٩٥٥ م). عبدالوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث. بيروت: لانا.
- عباس، احسان، (١٩٧٨م)، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
- دنقل، أمل، ١٩٨٧م، الأعمال الشعرية الكاملة، الطبعة الثالثة، القاهرة: مكتبة مدبولي

البياتي، عبدالوهاب، ينابيع الشمس السيرة الشعرية، ط ١، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩٩م