شعرية النزعة الشبقية والتمرد في شعر أمل دنقل (دراسة تحليلية – فنية)

أ.م. د. لؤي شهاب محمود
جامعة بغداد / كلية الاعلام

الملخص:

لا يستطيع الباحث الإحاطة بشعرية أمل دنقل ، إلاّ إذا ألمَ بحياة الشاعر التي اتسمت بـ(الحرمان ، الفقر ، القهر) ، والتي شكلت بمجموعها (الرفض) الذي أفضى إلى التمرد ؛ وذلك لان شاعرنا مسكون بهاجس التميز الذي يتوق للبحث عن شكل يضمن للقصيدة وظيفتي : (الإمتاع والإقناع)، الإمتاع : المستند إلى النحت في جسد اللغة ، وما تزخر به من عناصر جمالية وثقافية متنوعة ، والإقناع : المدعوم بإيمان عميق بجدوى الشعر وقدرته على تحقيق التواصل ، والدفع بالوجدان الجماعي الذي يسمو إلى تحقيق سمتي : (الاختراق والاحتراق) ، الاختراق : لحجب الزمن ، ومن ثم الاحتراق إبداعا ليشكل الشاعر –أمل دنقل– نصه ، وليؤسس عن طريقه ما يدفئ مفاصل المجتمع الذي أصابه الوهن ، فضلا على نار الحركية للارتقاء إلى عالم الطهارة ليستحيل الاحتراق اختراقا.

Lattice tendency class and rebellion in the poetry of hope Donqol (analytical study -ffineh)

Assit. Professor: Dr.luay .sh. Mahmood
University of Baghdad- college of media

Abstract:

shrug researcher note Bcharih hope Donqol, unless the pain the life of the poet, which was characterized by (b deprivation, poverty, oppression), and they form (rejection), which led to the insurgency; and because poet haunted by Jesse excellence who longed to find the form of guarantees for Vshehadh job: (Interestingness and persuasion), Interestingness: document to sculpture in the body language, and the wealth of aesthetic and cultural variety of the elements, and persuasion: backed deep devoutly usefulness of poetry and its ability to achieve communication, and payment collective conscience that transcends to achieve attributes: (penetration and combustion), breakthrough: to block out time, and then the combustion creative to constitute a poet -aml Dnql- read, but based on the way that warms the joints of the society in which injury weakness, as well as on the fire of the motor to rise to the world of purity is impossible combustion breakthrough.

المقدمة:

لا يستطيع الباحث الإحاطة بـ (شعرية) أمل دنقل*، إلاّ إذا أَلَمّ بحياة الشاعر التي اتسمت بـ: (الحرمان، والفقر، والقهر)، والتي شكلت بمجموعها (الرفض) الذي أفضى إلى التمرد؛ وذلك لأن شاعرنا مسكون بهاجس التميز الذي يتوق للبحث عن شكل يضمن للقصيدة** وظيفتي : (الإمتاع والإقناع)، الإمتاع / المستند إلى النحت في جسد اللغة ، وما تزخر به من عناصر جمالية وثقافية متنوعة، والإقناع / المدعوم بإيمان عميق بجدوى الشعر وقدرته على تحقيق التواصل، والدفع بالوجدان الجماعيّ الذي يسمو إلى تحقيق سمتي :(الاختراق والاحتراق) : اختراقا / لحجب الزمن ، ومن ثم الاحتراق إبداعا ؛ ليشكل الشاعر – أمل دنقل – نصه***؛ وليؤسس عن طريقه ما يدفئ مفاصل المجتمع الذي أصابه الوهن ، فضلا على نار الحركية للارتقاء إلى عالم الطهارة؛ ليستحيل الاحتراق اختراقا. فقد آمن شاعرنا– أمل دنقل – بالوظيفة الجمالية**** للشعر التي تُعدّ إحدى ضرورات الفن، فضلا على وعيه السياسي الحاد، وذلك متأت من الثقافة المعرفيـــــــــة – النقدية ، والذي كان لهما الأثر العميق في تطور تجربته الشعرية على وفق رؤى فنية معاصرة ، زد على ذلك ما امتازت به لغته الشعرية ، لذلك يحتاج الباحث إلى قراءات عدة للمتن الشعري الدنقلي عن طريق(القراءة الاسترجاعية / lectuse netsoactive) التي تقوم على أساس (التأويل) بالطريقة التي نادى بها (ميكايل ريفارتير / m.riffaterre) ؛ لكي يظفر برؤاه الشعرية؛ لأنه – أي أمل دنقل– تمرس واستوعب الحياة شعريا، فسما فوقها اختراقا ليخرج منها احتراقا عن طريق (المرأة) و(الرفض) ، وهما بؤرتان تربط بينهما علاقة التجانس ،وهو: تجانس في النوع والطبيعة ، وعن طريقهما يمكن تحديد أيديولوجية النوع في كينونة المرأة ، والرفض بِعدّه ثورة تقود إلى التمرد، لذلك اقتضت طبيعة البحث تقسيمه إلى محورين :

إذ أسسنا المحور الاول ، الذي استوعب عنوان :"رؤاه الشعرية : فضاء الجسد"على أساس: وجود عوالم ثلاثة ، كشفت ملامح ذلك المحور على وفق الآتي:

_ العالم الايروسي _:الذي عمدنا فيه إلى بيان لغة الجسد واللذة ، فيما تحدثنا في _ العالم الروحي: عن فشل الجسد بتحقيق الارتواء التام ، فيكون النزوع إلى ما يشبه اللغة الصوفية طلبا للتوحد والذوبان في روح المرأة ؛_ ولنستوثق العالم الاجتماعي _وهو العالم الثالث_بالحديث عن تلك (المرأة)، التي أمست حالة من المعاناة ، تطحنها التناقضات والصراعات ، فتتقاذفها الحياة، ويفتك بها المجتمع لتفقد بذلك كينونتها في مواجهة الواقع المجهول.

أما المحور الثاني ، والذي أستُهلّ بعنوان:(الشطح الشعري : التمرد رفضاً) ، فقد تداخلت أنواع الرفض فية_الميتافيزيقي* ، والاجتماعي ، والسياسي _تداخلا قائما على التزامن والتعايش ، إذ رافق (الرفض) تمرداً معظم المحطات الشعرية التي مر بها الشاعر بدءً بـ : (الرفض

الميتافيزيقي)، والذي لا يُعدّ عديما بالمعنى الذي نتلمسه عند فلاسفة اللامقبول ، بل يتجدد كنوع من الشعور بالظلم التاريخي ، لذلك نرى الشاعر أمل دنقل يعلن رفضه لكل ما يلغي المفهوم الحقيقي للوجود والحياة. إما الرفضين: الاجتماعي والسياسي ؛ فيتأسسا على حضور هاجس الحلم بتغير الواقع الاجتماعي، إذ يسلك الشاعر في تلك الأنواع من الرفض إستراتيجية التعرية والفضح ؛ بوصفها خطوه أولى تتلوها خطوة التمرد ؛ وذلك بالتحريض والدعوة إلى مواجهة الواقع المُزري والمرير، واستشراف الأفق المأمول ؛ لذلك لم نعمد إلى فصل كل نوع تحت عنوان ، فضلا على موضوعات استوعبها المحوران نترك للقارئ استشفافها ، ثم جاءت الخاتمة لنُسجل فيها أهم ما توصل اليه الباحث في بحثه، فالهوامش، ثم المصادر والمراجع .

المحور الأول/ رؤاه الشعرية: فضاء الجسد:

إن "لذة الخطاب لا تقوم من دون لذة الجسد "،[١] ولأن "من أذهله الجمال ؛ أبحر في مجازات اللغة ، وعمل على فض أسرار الكلمات يستنطقها ، ويستحضر امكاناتها ، ويفتتن بها . ولعل الافتتان بالكلام هو الوجه الآخر للافتتان بالجمال "،[٢] لذلك فإن جسد المرأة كمتخيل شعري هو: نوع من ممارسة اللذة الصوفية[٣] عن طريق اللغة ، أي محاولة الوصول إلى المطلق مادام الارتواء لا يتحقق جسديا ، فتصبح اللغة الشعرية معبرا إلى عالم المرأة ، ومن ثم تحقق النص الشعري يصبح ارتقاءً إلى ذلك العالم . وهو ما نلحظه عند أمل دنقل، إذ تحضر المرأة في المتن الدنقلي على وفق انساقا تتخذ وصفا حسيا بمفهوم (ايروسي)* تتجلى فيه المرأة بِعُريها لتسمو بجسدها كينونة شبقية مكونة من :"الشعر الثري "و"الشفتين المصبوغتين" و"العيون الخضر"، فإذا هي – هالة وحالة– عالة على صفاتها ؛ مما يعني ذلك : طمس الموصوف وانغماسه، وإحلال الصفات محله .[٤] ولنبدأ بلحظة التوهج الدنقلية نتأملها، ومن ثم نستشعر اشتعال الجسد ولوعته ؛ لنتذوق الشفتين ، وهي تسمو لتتحول إلى شراب من نبيذ مسكر ، ولننتشي بالنهدين ، وهي تتدلى كالثمار المفعمة بالأنوثة والحيـــاة، ولنتذوق كل ذلك قراءةً بالآتي [٥]:

وشفاهك ذائبة

وثمارُك نشوى تندلقُ

بنظرة (تأملية – تحليلية) نلحظ :الدلالة الجامعة مابين لفظتي : (ذائبة) و(يندلق) ، إذ تكمن فيـــهما: (الرغبه) ، وهي تلوذ إلى الجسد عامدة إلى صهره ، ومن ثم تذويبه وإحلاله في الجسد(المشتاق/المُتشظي) من أجل تحقيق التوحد المادي ليستحيل إلى اتحاد روحي يتجسد بالمفهوم الصوفي ، والجسد ما يزال يتطلع إلى السمو للخلاص من المعاناة ، ومن ثم الهروب من

تداعيات الكون ساعة وصول اللذة إلى ذروتها واكتمالها ، بل الدخول في زمن مطلق يتحقق فيه الارتواء الدائم ،فهلم نقرأ ذلك بالآتي(٦):

وأضمُّك

شفةً في شفةِ

فيغيبُ الكون وينطبقُ

فللشفتين حضور قوي ومكثف ،لأنهما تمثلان مفتتح الشهوة في الجسد ، وترهصان توقا بمنتهاها في مكان أخر؟ لذلك يسبغ الشاعر عليهما خاصية ذلك المكان وخصوصيته ، وهو : الانفراج الذي لا يكون إلا للفخذين، فيغدو لكل عضو أنثوي مفهوم معين يبلوره ، ويجسده (الصوت) الذي يكون بمنزلة استفزاز للشاعر، ومن ثم تساؤله حينما لا يستطيع الشاعر التميز مابين: (الصوت – الصوت) و (الصوت – الشهوة) إلى تحقيق اللذة، من خلال همس الشاعر، وهو يقول(٧):

صوتُك كانَ ؟

أم نعاسُ الشهوة الماكر بين إنفراج الشفتين؟

مرة أخرى نلحظ الشاعر وهو يلح بشهوانية حادة على معاودة إغراء المرأة ، إذ لا يرى– لا يشعر ولا يحس– فيها غير الجمال الفيزيائيّ الذي تجسد في قصيدة (شيء يحترق)– إذ إنّ عنوان القصيدة يشي على وفق رؤيتنا باحتراق الرغبة – التي يبقى الشاعر فيها وفياً لقانون (الاستهلال) الذي أكده الشاعر القديم، والذي يتمثل بـ : (تصريع) البيت الأول من القصيدة ، إذ ينشد(٨) :

شيء في قلبي يحترقُ إذ يمضي الوقت ...فنفترقُ

وتمدَ الأيدي

يجمعها حب

وتفرقها ...طرقُ

...ولأنتِ جواري ضاجعه

وأنا بجوارك.. مرتفقُ

وحديثك يغزله مرحٌ

والوجه...حديث متسقُ

تُرخين جفونا

أغرقها سحر

فطفا فيها الغرقُ

... ...

وتغوص بقلبي نشوتهُ

تدفعني فيك...فنلتصقُ

وأمد يدين معربدتين

فثويك في كفي..

مِزَقُ

وذراعك يلتفّ

ونهْر في أقصى الغابةِ يندفقُ

وأنت تقرأ الأشطر تستفزك رغبة الشاعر العارمة في الجسد الأنثوي ،لا بل تشعر وأنت تستنطق كلمات القصيدة مدى إصرار الشاعر على استفراغ شبقيته المتدفقة حتى الذوبان فيه، مستحضرا – بدون وعي منه – توق الصوفي إلى الحلول في الجسد المعشوق ماديا، ومن ثم الوصول إلى تحقيق الاتحاد الروحي ، فـ(الارتواء) من جمال المرأة شَكلَ هاجس الشاعر ومبتغاه بإلحاح عنيف وقوي . ولعل ذلك يتجسد في موت جسد الحبيبة لحظة النشوة والتوهج، ويؤشر ذلك : موت جسدين أو أكثر ، ومن ثم نرى أنفسنا إزاء اتحاد علتين متضادتين:(علة الميلاد)، وهي : النشوة المؤدية إلى الإخصاب ، ومن ثم حدوث الإنجاب ، (وعلة الموت)، وهي : تحول جسد الحبيبة المنتشي إلى " جثة رطبة" ، وتنقض (علة الموت)،(علة الميلاد)عن طريق اتحادهما وذوبانهما في بعضهما ببعض، فلنقرأ بتأن [٩]:

حبيبتي في لحظة الظلام ،لحظة التوهج العذبة

تصبح بين ساعديّ جثة رطبة!

ينكسر الشوق بداخلي ،وتخفت الرغبه

أموء فوق خدها

أضرع فوق نهدها

أود لو أنفذ في مسامَّ جلدها

عودة إلى بدء، إذ يلحظ القارئ وهو يتأمل الأشطر في أعلاه : أنّ الجانب الصوتيّ يمدُنا بلحظتين أو أكثر من التنوع ، فما تكاد تستقر على صوت متجانس : (العذبة ، الرطبة ، الرغبة) حتى تفاجئ بصوت جديد ينزلق ليحدث تبدلا في أواخر الأشطر الشعرية : (خدها ، نهدها، جلدها)، وهو انزلاق صَادم للآذان ؛ لان النقلة الصوتية اتسمت بقدر كبير من الانحراف.

ولننعم النظر مرة أخرى في الكلمات المُشكلة لقوافي المقطع المذكور آنفاً لنستشف : أنّها تتمثل بانتمائها إلى حقل دلاليّ واحد ، هو(جسد المرأة) : (خدها، نهدها، جلدها)، وهو ما يجعلها على مستوى القصيدة ملتحمة ببناء البيت ، وملتحمة – أيضا – بالبناء العضويّ للقصيدة ، ومن

ثم تتجاوز الإيقاع لتربط الصلة بالبلاغة ، إذ تسمو مشكلة لمتواليتين من الجناس :(رطبة، رغبة) و(خدها ،نهدها، جلدها)،وهي تتشارك في زخرفة الأشطر الشعرية الدنقلية، وذلك دلالة على ولع دنقل بـ (القافية) عن طريق توظيفه للقافية (المسطحة) ، وبنحو متناوب فيما تقدم .

وثمة ظاهرة أخرى يظفرُ بها الباحث في شعر (أمل دنقل) ، تلك هي:(حلول المرأة في الطبيعة) بِعدّها– أي المرأة– رمزا مشتركا للأمومة ما بين (المرأة) و(الأرض).ولعلنا نقف هنا لنستذكر تلك الأسطورة اليونانية التي تتحدث عن زواج مقدس قام مابين (جابا/الأرض)، و(أورانوس/السماء)، وتلك إشارة إلى تلبس الأمومة بـ (الخصب)، فحين يقدم الشاعر دنقل على إحلال المرأة في الطبيعة، فإنما يُعبر عن ضيقه بالجسد الآدمي للمرأة/المحبوبة، فيجتهد في تحويله إلى جسد أسطوري [١٠]منسوج من خضرة الشجر ، ومعجون في الماء الغدير.

ففي قصيدة (شيء يحترق)،وبقراءة ثانية ، نستشف: أن محبوبة (الشاعر / دنقل) تحل في : (الحان الجبلي ، وفي الأرز، والغدير، والنبيذ) ، كما في[١١]:

وشبابُك حانٌ جبليّ
أرز وعَنبر ينبثقُ
ونبيذ ذهبيّ وحدي
مصطبخٌ فيه ومغتبق

إذ يعمد دنقل في النص أعلاه إلى جمع العناصر المؤنثة من الطبيعة ، والمتمثلة بـ : (صفة الجبلي للحان، والأرز، وغدير ينبثق)، وتلك صور تؤدي إلى المزاوجة بين ما هو بصري وما هو تذوقي (نبيذ ذهبي) في شبكة نسيجية لغوية مختزلة ، بيد أن ذلك الاختزال لا يعمد إلى عرقلة انفتاح الصورة وتوسعها، وذلك لوجود عنصر(الإيحاء) الذي يؤكده التنافر مابين المشبه والعناصر المذكورة آنفاً ، والممثلة للمشبه به، حيث أن الصورة بمجموعها فيما تقدم تؤكد الجانب المادي للمرأة المُعبر عنها بـ : (المجاز المرسل) – شبابك – وان ما تبقى من عناصر المشبه بها تصر على مفهوم (الارتواء)– حان جبلي، غدير ينبثق، نبيذ ذهبي– في حين لا يحظى الجانب المعنوي منها إلا بعنصر واحد هو : (الأرز) الذي يجذب حاسة البصر بعيداً عن الرغبات الجنسية الكامنة ، وعلى الرغم مما يظهر من اختلاف على مستوى المعنى العميق للصورة (المفهوم المادي/المفهوم المعنوي)، فإن بلاغة اللون تبدو مهيمنة على عناصر المشبه بها سواء أتم التصريح باللون كما في (نبيذ ذهبي) ، إذ ينتقل الموصوف تشكيليا ودلاليا إلى أسمى مراحل أدائه، إذ إن الدلالة اللونية تتجاوز الوصف لتنفتح على أفق صوري دلالي يكتسب معانيه من تضافر المفردتين: (نبيذ) و(ذهبي) ، أم دل عليه – أي اللون– بواسطة التخييل : (الأرز– الخضرة) ، و(الغدير– الزرقة)، إذ نلحظ : أن بلاغة اللون تنقل معاني الصورة من مستوى التفكير إلى مستوى

المشاهدة ، وكذلك يعمد دنقل إلى ذكر التفاصيل ، إذ تتحول العينان إلى شجرتي برقوق لهما ظل وارف ، ونلحظ: الهاجس المُسيطر على الذات ، وهو هاجس التحويل والتحول ، وذلك التحول يُعدّ تحولا تبادليا مابين (المرأة) ككائن بشري ، وبين (الطبيعة) بكل تجلياتها المادية ، وتلك علاقة (حلول)، يقول فيها [١٢]:

عيناك يا حبيبتي،شُجيرتا برقوق
تجلس في ظلّهما الشمس ،وترفو ثوبها المفتوق
عن فخذها الناصع

وعينا حبيبته أيضا [١٣]: **عيونها حدائق حافلة بالصورِ**

وشبيهة حبيبته [١٤] : **"يا ظل صيفٌ أخضــر**

وما زلنا بصدد الحديث عن اللون ، فإنّ للون عند دنقل دلالة رمزية تستحث دنقل على اللهاث وراءه؛ لان " اللون عند الفرد يصبح – بشكل واع أو غير واع – موصلا لرسالة أو حالة أو موقف "[١٥] ، ودلالة ذلك :أن دنقل جعل عناوين بعض قصائده مرتبطة بـ (العينين الخضراوين)*.

إذ نلحظ : أن الشاعر يجعلنا ندرك : لجوءه المستمر لزيارة "الكاتدرائيات" للصلاة كما يتوهم (المتلقي / القارىء)، إلاّ إن القراءة التأويلية للنص تجعلنا نُدرك : أن تلك الزيارة كان الشاعر عن طريقها يُشبع رغبته ، وهو يُملي عينيه بصورة العذراء ؛ لأنها تمتلك عينين خضراوين كحبيبة الشاعر ، وهو يقول[١٦]:

في صمت "الكاتدرائيات" الوسنان
صور" للعذراء " المُسبلة الأجفان
يا مَن أرضعت الحب صلاة الغفران
وتمطي في عينيك المسبلتين
شبابُ الحرمان
رُديّ جفنيك
لأبصر في عينيك الألوان

إنّ الباحث المدقق يقرأ النص على انه بحث عن الحب في عيني العذراء حينما يشع الأخضر بداخلها، فيتوحد بمحبوبتهِ عن طريق (الاسترجاع والتذكر) في نفسه ، ومما لاشك فيه : إننا نلحظ النفحة البودليرية تظهر من حين لآخر عند دنقل لتؤكد موقفه من المرأة الذي يتأرجح مابين"إبداء الرغبة في الجسد" ، وبين النظرة الرومانسية الثرية بالإحساس والوجدان اللذان يستثيرا الشهوة الجنسية. وقد تحل(المرأة) في شخصية (الرجل) ، وتذوب روحها في روحه ، فيقوي الشعور لا بالاتحاد المطلق بينهما ، بل بفناء احدهما في الآخر ، وتلك حالة صوفية تجعل الفناء آخر

مقامات المحبة والغاية القصوى من أحوال العاشقين ، والحق : أن الحب لا يتم تصوره من دون فناء ، ذلك انه قوام اللذة ، وهو فناء المحب في موضوع حبه [١٧] ، إذ يقول[١٨] :

حين تكونين معي أنتِ

أصبح وحدي ..

في بيتي ! ..

... ...

لنعد إلى النص مرة أخرى نتأمله ، إذ نلحظ : أن للون (الأبيض) في الصفحة الشعرية الدنقلية حضورا مستمرا، إذ إن ذلك البياض يُعدّ كلاما بليغا غير مرئي يمكن للمتلقي أن يكتنه دلالاته انطلاقا من سياق الكلام المرئي الذي يسبقه أو يتلوه في الترتيب ، فبقدر ما يحضر البياض تحضر كثافة الإيحاء ، ويقوم عمق الدلالة . فقد عمد دنقل في نصه إلى تأكيده – البياض – عن طريق وضع " أشطر " فارغة من الكلام . ولكنها "منقطة" بشكل رباعي(... ... ...) في نهاية النص، وهو ما أشار إليه (ملارمي/ mallarmi) ، حينما يقول : "والحقيقة : أن للبياض في القصيدة أهمية ملفته للنظر، فالنظم يقتضيه بِعدّه صمتا يحيُط بالقصيدة إلى حد أن مقطوعة غنائية أو ذات تفعيلات قليلة تحتل وسط الورقة"[١٩] ، وهو ما كان يسعى إليه دنقل ليس في قصيدته أعلاه، بل في كل قصائده ، ناهيك عن مجيء النقطتان المتجاورتان (..) لتمنح النص مع الإيحاء إيقاعا صامتا ، فضلا على منحه مكانا حميما. ويستمر الإمعان بإلغاء حضور المرأة ككائن بشري، والمتمثل بـ : (الوجه)، وهو : نوع من الانفلات من سلطة الأعضاء الأنثوية الأكثر حسية ، وإدراك للذة الجمال المبني على الكمال والتناسب ، وان التركيز في جمال الوجه معناه : الميل إلى امرأة مخصوصة تتماز عن النساء الباقيات بملامحها ، وربما كان ذلك نوعا وتوقا إلى البحث عما يعوض قصور لذة الجسد ؛ لان – بحسب المتصوفة– " لا ارتواء في الحس ، إذ تقتصر اللذة الحسية على ملاقاة السطوح، وتحول دون الامتزاج الذي تطلبه نفوس العاشقين"[٢٠]. أن ما يطلب من ذلك الوجه الحلو هو: الأمطار لمواجهه الجدب . وقد تكون الدموع (...) ، ولنقرأ ذلك في[٢١] :

في الليل أفتقدك يا وجهها الحلو

فتضيء لي قسماتك النشوى مازلت أفتقدك

تأتي خجول البوح مزهوّا ما زلت أفتقدك

وعلى ذراع الشوق استندك

وأحس في وجهي لظى الأنفاس

حين يلفني رغدك !

وأنام !

تحملني رؤاك لنجمة قصوى

نترفق الخطوا

نحكي فأرشف همسك الرخوا

ويهزني صحوى....فأفتقدك

لكن بلا جدوى

بلا جدوى !

يا وجهها الحلو

أمطر، فاني مجدب السلوى

ففي لفظتي: (يرتشف) و(أمطر) يفرغ الشاعر كل أمانيه (...) ، يقول[٢٢] :

كن لي كمن أهوى

أمطر علىّ الدفء والحلوى

فـ (الدفء) و (الحلوى) لفظتان تشيان بـ (المتعة) و (اللذة) ، ذلك : أن (الدفء) المُشار إليه ينتج عن التقاء جسدين ،و (الحلوى) حتمية لذلك الالتقاء ،وإذا كان الشاعر فيما تقدم قد ربط بين(المطر) و(لذة الجسد) عن طريق فعل الأمر : (أمطر)، فإنه في موضع آخر يعمل على تكريس المعنى نفسه باستبدال فعل (أمطر)بـ (صبي)، فكلاهما يؤدي إلى مفهوم (الارتواء).ولعل قوة الفعل (صبي) تجعله ينفرد بتكثيف المجال الحسي ، فلنتأمله وهو يقول(٢٣) :

صُبيَّ أشجانك نخباً... نخباً

صُبيَّ حبا

إن إلحاح دنقل على تشيَّىء (المرأة) يدفعه إلى مناداتها ، بل إسباغ إحدى الخاصيات الجسدية المميزة لها عن غيرها، وكأن كمالها الجسديّ يكمن في تلك الخاصية لا في مجموع الجسد، إذ إن ظمأ دنقل وعجزه عن الارتواء الجسديّ (...) – وهو ارتواء سطحي – يلحان على دنقل في إصابة الارتواء الروحيّ – وهو ارتواء أزلي – .

ويحتفي دنقل بـ (المكان) احتفاءً خاصا يُذكر باحتفاء الشعراء الغزليين بـ (الطلل) ، وهو احتفاء يقترن بمفهوم (عذري)*يقوم على أساس الاسترجاع والتذكر، حيث يرتفع بالمرأة إلى المطلق. فقد يتسامى (المكان) ليشغل حيزا يتداخل فيه الماء بـ(الفضاء) ، ومن ثم ليسمو موتا من نوع خاص، هو: (موت الجسد) كمتعة مشتهاة ليشكلا "قوسا أزرقا"، إذ نقرأ ذلك بقوله[٢٤] :

واشتهيتُ أن أموتَ عند قوس البحرِ والسماءِ !

إن اشتهاء الموت – هنا– يسوّغه اختيار المكان الذي لم يلوثه درن الأرض وفسادها كما تسوغه الأبعاد الرمزية لكل من : (الماء) و(السماء)، الماء/ باستحضار طهارته وخصوبته (...) القادرة على الإحياء، والسماء / باستحضار سموها الفيزياوي وخلفياتها الدينية والميتافيزيقية ، فهو –أي اللون الأزرق– مصدره الطبيعي وكيفية تلقيه والتفاعل معه (لون السماء والماء) منعش وشفاف يوحي بالخفة، فضلا على أنّه قادر على خلق أجواء خيالية.[٢٥]

وقد يستحيل المكان (ملهى) – والملهى / هو: مكان لالتقاء العاشق بمعشوقته ، وهو من ثم (طلل) تتعاقب عليه أجيال العشاق ،إذ يقول [٢٦]:

قبلنا يا أختُ في هذا المكان

كم تَناجي ،وتَناغى عاشقان

وثمة موضوعة أُخرى تدخل في سياق المفهوم العذري للمرأة التي تتجسد بـ (الفراق) الذي يُذكي نار الألم ، ويرفع المرأة إلى أقصى درجات العذرية لتصبح جمالا خالصا تأتي في فضاء رومانسي ممزوج بالبكاء وعناق الوداع ، كما في قوله[٢٧] :

وبكى العناق

ولم أجد إلاّ الصدى

إلاّ الصدى

وقد يصل اليأس إلى منتهاه ، فيرفض الانتظار والشوق بِعدّهما لا ينفعان في إعادة الحبيبة الغائبة، فيستعيض عنها بمعاشرة الخمرة طلبا للنسيان ، إذ يقول[٢٨] :

كأسكِ

..لن تُعيدها الأشواق

وقد يؤسس المفهوم العذري لغنائية جميلة وحزينة، ولبداية حب عفيف عندما يبحث الشاعر عن الوصال، والذي لا يعني ذلك بالضرورة : نسفا لعذرية المرأة، فيقول[٢٩]:

جلستُنا الأولى ،وعيناك المليئتان بالفضول ..

تُفتّشان عن بدايةِ الحديثِ ..

وابتسامةٌ خجول ..

في شفتيكِ العذبتين ،وارتباكُنا يطول..

في لحظاتِ الصمتِ والظمأ

ويستمر دنقل بالبحث عن الجسد العاري بمفهومه الحسي العميق ، فيظفر به عندما يصرح قائلا[٣٠]:

عاريةً – إلاّ من الحبِ – تروحُ وتجئ

يأتي غناؤها بصوتِها الدافئ

وهي ترش الماءَ في الحمّامِ

فـ (العري)– في أعلاه– شَمل الجسد كله دون العواطف التي مافتئت تحتفظ بـ (عذريتها)، إلاّ أن تلك (العذرية) سرعان ما تتلاشى ، وهو ما يتجسد في الفعلين : (تروح) و(تجئ) دلالة على فعل الممارسة ، ومن ثم نلحظ : دفء صوتها وخفوته دلالة على انتهاء الفعل ، وهو ما تشي به جملة :(ترش الماء في الحمام).

ومرة أخرى نعود لنقرأ الأشطر قراءة (استرجاعية) ، إذ نلحظ : لجوء دنقل إلى توظيف مفهوم (التنغيم)* ، وذلك عن طريق (الترقيم) المتمثل بـ : (–/الشرطة) لتفيد: معنى المماثلة في الإيحاء؛ وذلك لارتباط ما قبلها بما بعدها ، والذي لا تكاد قصيدة من قصائد دنقل تخلو منه – التنغيم – فهو في حرصه ذلك يؤسس لطريقة الإنشاد التي يجب أنّ يُراعيها المتلقي حتى يتسنى له الخروج من الإيقاع الزمني الرتيب إلى الإيقاع الذي يموج الزمن ،وكأن دنقل يقول لنا – على لسان (جاستون باشلار/bachelard):" هاكم الزمان وقد بدا يتذبذب ، وكل الثواني تتناقض،وتتكون تكوينات خفيفة باهتة أو فاقعة"[٣١]. ومن ثم يلجأ دنقل إلى تجسيد أقصى درجات المفهوم الحسي. لكن هذه المرة في الإطار الاجتماعي، وهو ما يمكن أن نلحظه بقراءة الآتي[٣٢]:

وتخلعين الثوبَ في تصاعدات النغم الصارخ .. والمطارق

وتخلعين خُفّك المشتبكا

ثم ..

تواصلين رقصك المجنون.. فوق الشّظَايَات المتناثرة !!

إذ يعمد دنقل في أعلاه – إلى وصف حالة هستيرية تتلبس راقصة وقد دُفعت إلى ممارسة الرقص الماجن دفعاً – في حانة على وفق تصورنا– دلالة على الظلم الاجتماعي الذي كان يُمارس

تجاه المرأة بصورة عامة ، وعلى جسدها بخصوص ، إذ يمارس فعل (التعري)، وهو متحداً بالنغم – على غرار ما يقوم به المتصوفة – الصارخ الدال على الفوضى دلالة على كثرة (المشاركين/ المشاهدين) لفعل التعري ، ثم سرعان ما تنتاب الراقصة حالة من الوعي لتدرك قسوة الموقف ، فتلجأ لممارسة حالة تعري أخرى. ولكن هذه المرة في ظل فوضى تقود إلى الاتحاد بمواصلة فعل (الرقص/العري) بجنون لانتهاك جسدها بعنف، ومن متلقين ومشاهدين كُثر.

ويمكن أن نقف إزاء النص المذكور أنفاً مرة أخرى ، وبخاصة عند النقطتين المتجاورتين (..) الموضوعتين قبالة جملة (النغم الصارخ) وقفه صاعدة ، تليها وقفة منخفضة إزاء حرف العطف

(ثم) ، فضلا على ما رافق فعل الجنون من انفعال لتحضر العلاقة مابين (الإيقاعي) و(المعنوي) في الشعر، تلك التي يلح عليها المهتمون ، فيسمونها بـ : (شعرية الإيقاع)* .

وفي نص مماثل نقرأ[٣٣] :

(وتخلعُ الراقصةُ الشقراءُ عريَها ..وتحسب الهَبات !)

إذ نقرأ التجلي في جملة (وتخلع الراقصة).ولكن بشكل مغاير ؛ لان (المفعول به)، وهو: (العري) لا يرتبط بعلاقة تضاد مع فعله (تخلع)، بل على العكس من ذلك نلحظ : تجانسا تاما بينهما ، مما يحول دون قيام الحدث، وهكذا تتلقى الصورة تلقيا مؤسسا على التخييل والتوهم، وينتج عن ذلك من الجانب الدلالي : تهكم مرير من موقف تلك الراقصة أو من المجتمع الذي دفعها إلى ذلك السلوك ،فالاستعارة المستعملة جاءت على حد تعبير كل من : (جان مولينو، وجويل طامين) :" ثمرة حركة في النفس حيث يستطيع بناء مشابهة ذاتية، وليس إنتاج مشابهة موضوعية، فتكشف عن ممتلكات خبيثة أو تخلق من كل الأجزاء علاقات جديدة)[٣٤].

ويصبح المفهوم الحسي أكثر تجسداً في الإطار الاجتماعي عندما يعمد دنقل إلى تأسيس نصه على أساس عَدّ فعل أو صفة (العري) تلميحاً إلى ضياع المرأة في مجتمع قائم على المعاناة والانتقام، والذي يمنح السيادة المطلقة للرجل ، فيفرض ذلك على المرأة احتراف المهن الوضيعة : كالبغاء والرقص للحصول على الحياة ، إذ يقول [٣٥] :

كانَ يكتبُ، والمرأةُ العارية

تتجولُ بين الموائِد، تُعرض فتنتها بالثمنِ

وقد يعمد دنقل إلى تصويره لخطيئة تبرزها الخلفيات الاجتماعية والرمزية ، وذلك عندما يقول[٣٦]:

عُرفت أنّها..

تنسى حزامَ خصرها

في العرباتِ الفارهه !

إذ نركز في مقطع (تنسى حزام خصرها) الذي يشي بحسية مباشرة تدل على أن هنالك فعلا قد تم يتمحور في اضطرار المرأة إلى بيع جسدها بعدما تم اتخاذها كمطية لإطفاء عطش جنسي ليس إلاّ نزعة حيوانية عنيفة. لتتحول إلى بهيمة مسلوبة الإرادة ، ومن ثم الكرامة ، مجردة من الإنسانية ، كما في قوله [٣٧]:

على أريكة القطار ..

ضاجعها اثنان ..

المحور الثاني/ الشطح الشعري: التمرد رفضاً

إن بداية التمرد تبدأ بـ:(الاحتجاج على الطبيعة) "الكثيفة "غير المبالية ، تلك التي يعيش فيها الإنسان محكوماً عليه بالموت. وهكذا يتجه تمرد ذلك الإنسان أول ما يتجه إلى السماء الصامتة إلى الأبد[٣٨]، ولذلك يكون (التمرد) هو: مقابلة الوعي بظلام العالم [٣٩]. لكن أنضج مراحل التمرد ، هي تلك التي يسعى فيها إلى العمل في المجتمع ليحقق نفسه تحقيقا أفضل في إطار الجماعة.

وقد " كان شعراء التمرد يرون سعادتهم الوحيدة في التضامن ، فجمع بينهم احترام الحياة الإنسانية بما هي كذلك مع احتقار حياتهم الذاتية إلى الحد الذي جعلهم لا يترددون لحظة في تقديم أغلى التضحيات " [٤٠]. فحين نقرأ قصيدة من القصائد ، فأننا لا نكتفي بمتعة الفن فيها ، وإنما نتطلع دائما إلى أن تمدنا بخبرة جديدة من شأنها – تلك الخبرة–أن تغير موقفنا إزاء شيء بعينه، أو تعدل من ذلك الموقف أو تؤكد وتعمق موقفا كنا قد اتخذناه [٤١].

مما تقدم ، ونظرا للأوضاع الاجتماعية والسياسية التي عاش فيها (أمل دنقل) ، والمتمثلة بـ: ثورة(٢٣) يوليو، وما تلاها من ثورات الشعب العربي ، فضلا على انتشار القمع والتضييق على المواطنين الذين يستشرفون واقعا جديدا يتنفس هواء الحرية والانفراج ، زد على ذلك سياسة الانفتاح التي نهجها السادات ، وخاصة سياسة الانفتاح الاقتصادي بما قصدته من تبعية للغرب ، ناهيك عن الجرح الفلسطيني النازف ، وما يلاقيه شعبه من ويلات التسلط الإسرائيلي كافية لتخصيب جانب (الرفض) في تجربة شاعرنا الشعرية لتسمو قصائده منشورات سياسية يتبناها المثقفون ، ويجدفون إليهاعلى الرغم من وعيهم:بأن تلك القصائد تُعريهم وتُعري مواقفهم وتمسح ما يكتبون[٤٢]، وعلى أساس ما تقدم سنعمد في هذا المحور إلى قصائد الشاعر(أمل دنقل) التي توفرت على ذلك الشطح عن طريق (الرفض) ، فعلى الرغم من تخفيه وراء القناع التراثي ، إلاّ أن غضبه كان يحول دون ذلك ، فتسقط الأقنعة ، ويتصاعد الصوت واضحا متمردا صريحا ، فيدوي قائلا[٤٣]:

لا تُصالح !
.. ولو منحوك الذهب
أتُرى حين أفقَأ عينيكَ ،
ثم أثبت جوهرتين مكانهمَا ..
هل تَرىَ .. ؟

هل ترى ... أسلوب النهي ، والمتمثل بعبارة : (لا تصالح) ، إذ تُعدّ تلك العبارة لازمة تتميز بتنغيم خاص يحدد السياق المعنوي لكل مقطع من القصيدة ، مما يجعلها تُثري الجانب

الإيقاعي للنص ، وتقيم علاقة تلاحميه بين أجزائه ، وهو ينتفض تمردا على رفض المصالحة، وذلك رفض قائم على أساس (التوبيخ) – مصالحة العام ١٩٧٧، المعروفة بمعاهدة (كامب ديفيد) بين مصر وإسرائيل – ثم سرعان ما يتحول النهي من التوبيخ إلى النصيحة ، نهياً عن المصالحة مع العدو ، ورفضا لها – المعاهدة – مهما تنوعت الإغراءات ، لاسيما إذا كانت تلك الإغراءات عديمة الفائدة ! فلنقرأ[٤٤]:

لا تصالح على الدم .. حتى بدم !
لا تصالح ! ولو قيل رأسُ برأسِ ،
أكُلُ الرؤوس سواء؟!
أقلب الغريب كقلبِ أخيكَ ؟!
أعيناه عينا أخيك؟!
هل تتساوى يدُ ... سيفُها كان ذلك
بِيَدِ سيفها أتْكَلك؟

تبقى دلالة الرفض سارية المفعول في هاجس القصيدة؛ لان هاجس القصيدة هو الشاعر نفسه، وهو يعلن موقفه الرافض، ومن ثم نعود للنص لنلحظ أن الشاعر كان يقف إزاء نصه مشفوعا باستفهام إنكاري تدل عليه علامتي: الاستفهام المتلبس بالاندهاش والإحساس بالمفارقة(؟!) ، والتي تبرزها اجتماع علامتي : الاستفهام والتعجب معا في آن واحد(؟!)، فضلا على اتباعه التقسيم المقطعي للأسطر الشعرية بدل التقسيم إلى تفصيلات ؛ لان النبر يقع على المقاطع وليس على الصيغ التفعيلية في مجموع كميتها المنطوقة ، ومما لاشك فيه : أن تفعيلة (المتدارك) في تلك الفقرة الشعرية ستخضع لمقتضيات النبر، إذ تزداد مدتها الزمنية أو تنخفض.

لقد تأثر دنقل بـ (الوثنية الإغريقية) ، لذلك نراه ينتصر للشيطان ويمجد رفضه ، إذ كان دنقل يكتب على أساس نظرية "الفن للفن" ، والذي يرجع ذلك إلى ما دعا إليه (أرسطو) من حتمية استبعاد الأخلاق من الشعر، وكذلك الإرشاد والتوجيه ، لذلك نرى : أن أتباع أرسطو منهم من مجد الشيطان ، وجَمَلَ صورته، وجعله شهيداً مظلوماً،بل صرح بعضهم:بأنه الخالق والمعبود!؟ وهو ما يمكن أن نصطلح عليه بـ(الشطـح)*.

إن الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يرفض أن يكون على ما هو عليه"[٤٥].عبارة أطلقها (البيركامو/albert gamus)، وهو يحاول رصد ملامح الإنسان المتمرد ضمن مشروعه في الفلسفة الوجودية، و(الرفض) كمفهوم يرتبط بمفهومين اخرين ينتميان إلى حقله الدلالي ، وهما : (التمرد)و(الثورة)، فالتمرد/حركة تصدر عن تجربة الفرد ، وتؤدي إلى الفكرة. أما الثورة / فتبدأ من تلك الفكرة ، وتحاول أن تدخلها في التجربة التاريخية ، وان تشكل الفعل بما يتفق مع تلك الفكرة ،

حتى تخلق عالما جديدا تضعه في إطارها التاريخي[٤٦]. إن التمرد على الله قد يتم باتخاذ موقف الانفعال دون الفعل ، أي المضي في" طريق ثالث لا يقول فيه: "نعم" أو "لا"، وإنما يكتفي بصيحة الأسف الحزين التي يطلقها في وجه الأحداث "[٤٧] ، وذلك ما يتجسد في قصيدة (مراثي اليمامة) ، إذ نقرأ للشاعر أمل دنقل[٤٨] :

خصومة قلبي مع الله ...ليس سواه
أبي أخذَ المُلك سيفا لسيف ... فهل يؤخذ المُلك
منه اغتيالا ..
وقد كلّلته يدا الله بالتاج؟!
هل تنزع التاج إلا اليدان المباركتان ..
وهل هان ناموسه في البرية
حتى يتوج لص...بما سرقته يداه؟!!
خصومه قلبي مع الله...
... ...
خصومه قلبي مع الله ...ليس سواه!
كليب يموت...
إذن فلماذا كسا وجهَهُ الصورة الآدمية؟
هل كرم الله إنسانه؟
مات من مات كلبا...فأين إذن ذهب الادمي الذي
قد براه؟
خصومه قلبي مع الله.

فنحن في النص المذكور آنفاً نلحظ أنفسنا بإزاء إنفعال شعري متمرد.نُعلل سببه : بالغدر الذي ارتكب تجاه (الأب/الملك) ، فضلا على الخروج على ثوب الشرف العربي التي تواضع عليها العرب، إذ كان يوحي على وفق ما يوحى به الشاعر–أن يقوم الله لا غيره بإيقاع العقاب بالجاني أن كان هنالك ثمة جناية . أما وقد سمح للبشر بذلك ، فقد استحق خصومة الشاعر! ولنعد للنص مرة أخرى لنلحظ : أن الخصام مع الله يتم على أساس : انه في الحقيقة صرخة يائسة قبالة عظمة الحدث وجلالة : اغتيال (الأب/الملك) كما تشي بذلك الدلالة الإيحائية .ولعلنا نستشف سبب الخصومة مع الله يكمن في : انه أباح للبشر أن يتصرفوا في أمور عظيمه تختص بها (الذات الالهية) : كـ(القتل) مثلا ، وذلك الطرح يُحيلنا إلى مقولة (البير كامو):" المتمرد يضع نفسه في موقف الاختبار بين اله قادر على كل شيء ولكنه شرير، أو بين اله طيب ولكنه عقيم"[٤٩].

ولنعد إلى النص مرة أخرى لنقرأ موقف الشاعر وهو يهيب بموقف مماثل لـ (رابعة العدوية). فقد احتجت على عقوبة النار[٥٠]. وقد سوغ بعضهم ذلك الاحتجاج برغبتها في الارتفاع بالعذاب الرباني إلى معنى روحي خالص فيه تبرئة للمحبوب مما قد يوصف به من الظلم والبطش ، ولذلك عُدّ الاحتجاج (تجديفا)[٥١] ، والسبب في احتجاجه هو: الحق ، فإذا كان (الحق) مثلا هو المحرك الأساس لكل القيم ، بل هو صورتها المثلى ، فإنه ينسحق قبالة جبروت الموت وينهزم، وبموته يتحرر الإنسان من ضوابطه ، ويمارس ساديته على أخيه الإنسان ، ويقوده عنف الرغبة الشاذة إلى ممارسة نزعته المازوشية على نفسه ، وذلك يُعدّ نوعا من التمرد – التجديف– صادر عن عشق حميم إساسه : إيمان راسخ بالله يتعرض من حين لآخر إلى رياح طارئة تهزه ولا تقتلعه ، وتؤذيه فيتوجع . وقد ينساق الشاعر مع نزعتة الرافضه التي جُبِلَ عليها فيستدعي – من عقله الباطن –موقف الحلاج من (إبليس) ، فإبليس هُدد بالنار، وما رجع عن دعواه ...فلو شاء الله أن يُطيع إبليس لأطاع ، لان الله تعالى لا يشاء شيئا إلا وقع [٥٢] .

وقد يتم ذلك التمرد عن طريق (العتاب) و(الشكوى)عندما يوظف الشاعر النص الديني الذي يقـول : "هكذا انتهى الرب من خلق السماوات والأرض وجميع أجزاء السكون ، وانتهى من مهمته في اليوم السابع واستراح ..."*[٥٣]، فالتمرد على الله هنا يكمن في : إثبات الراحة له، ونفيها عن الإنسان ؛ ذلك أن ما خلقه الرب في ستة أيام جعل البشر يعانون طوال القرون ، والمعاناة هنـــا تتجلى في حيرة الإنسان وعجزه عن إيجاد الجواب الشافي عن سؤال الكون العميق ، فلنقرأ ذلك فيما يأتي[٥٤]:

مَن يفترسُ الحَمَل الجائع
غيُر الذئب الشعبـــان؟
ارتاح الربّ الخالقُ في اليومِ السابع
لكن ..لم يسترحِ الإنسان..

لنتأمل النص بإمعان لنلحظ : أننا إزاء عالمين متوازيين : أحدهما / يُدرك من المعنى الحرفي المباشر ، وهو عالم الحيوانات ، والمتمثل بشخصين : (الحمل) و(الذئب)، وهما يعيشان حدث واحد هو :(الافتراس). وثانيهما / يُؤوّل عن طريق الأبعاد الرمزية للدوال ، وهو : عالم الناس ، وذلك بما يشتمل عليه من علاقات نفسية واجتماعية .

ولنعمق النظر مرة أخرى بالصورة – في أعلاه – لنُدرك : ارتباط صفتين بشخصي العالم الأول، وهما : (الشبع___ للذئب) و (الجوع ___ للحمل)، وتحليل ذلك : أن الذئب الشبعان يُعدّ رمزا إلى الإنسان الطامع المتهافت ، والحمل الجائع يمثل رمزا للإنسان الضعيف المستغل .

إذ يحيلنا المقطع الأول (من يفترس الحمل الجائع غير الذئب الشبعان؟) إلى الممارسات القمعية التي يعيشها يوميا ضعاف الناس المرموز إليهم بـ (الحمل الجائع) ، إذ أن الصفتين: (الجائع –الشبعان) هما اللتان نقلتا المدلولين (الحمل – الذئب) التصريحيين إلى المفهومين المؤولين:(الضعفاء– الظالمون) ،وإذ أن (الظلم) يستدعي (القوة) لكي يتجسد كفعل . فقد استبدلها بـ(الشبع) ، في حين استبدل (الضعف) بـ (الجوع) لكي يتساوق طرفا الثنائية ، وهي على كل حال صفات متلازمة ، كما مبين أدناه :

القوة _____ الشبع

الضعف _____ الجوع

حيث أن القمع كواقع اجتماعي مستمر مهما تغير الحكام ، لأنه قانون ثابت ، ووسيلة للإبقاء على حالة الخنوع والاستسلام ، لذلك يحاول الشاعر الكشف عنه من أجل رفضه عبر نسق إخباري يدعي الحياد في الظاهر ، ويخفي الموقف الرافض في الدلالة العامة.

وبالعودة إلى النص فنيا نلحظ : أن الشاعر استخدم القوافي (المتعانقة) على الطريقة الغربية ، إذ نراه قد اتبع انموذج (ياكبسون) في معالجته للقافية[٥٥] ، فمجموع تلك القوافي على الرغم من تعانقها، فإنها تقوم على أساس : (التوازي) من ناحية ، وعلى أساس (التقابل الدلالي) من ناحية أخرى ، فـ (التوازي) يتحدد هنا بـ (التكرار) الصوتي لمتواليتين : (الجائع – السابع) و(الشبعان – الإنسان) ، ويتحقق التكرار على مستوى الصوت ، وعلى مستوى الصرفية ، وكما موضح في أدناه:

(فاعل)	(فاعلان)
(الجائع – السابع)	(الشبعان – الإنسان)

أما (التقابل الدلالي) ، فيتمثل بقيام علاقة تضاد بين (الجائع) و (الشبعان) ، ومن هنا يكشف ذلك التقابل عن توازن دلالي للجملتين المكونتين للمقطع الشعري ككل .

وقد تتجسد نواميس الوجود بكل أشيائها وعناصرها لدى الشاعر، فيغدو متشككا إزاء تلك الخصومة –خصومة قلب الشاعر مع الله– وذلك عن طريق(التحجيم) و(التشخيص)،إذ يقول[٥٦]:

خصومه قلبي مع الله...

قلبي صغير كفستقه الحزن...لكنه في الموازين

أثقل من كفه الموت

هل عرف الموت فقد أبيه؟

هل اغترف الماءَ من جَدول الدمع؟..

هل لبس الموتُ ثوب الحداد الذي حاكه ...ورماه؟

فالقارئ يلحظ :أن الموقف في النص يتجدد في تحجيم الموت، ثم تشخيصه من أجل مواجهته؛ لأنه تستحيل مواجهة الشيء المعنوي، ف (التحجيم) يتمثل بـ: تحويل الموت إلى مادة قابلة للوزن (كفة الموت)، و(التشخيص) ينتج عن أعادته : مجموعة من الأفعال والكويكبات البشرية ، مثل : (عرف واغترف، ولبس، وقال).أما المواجهة فتتمثل بـ:القيام بالحد الأدنى الذي يستطيعه الإنسان العاجز قبالة جبروت الموت ، وهو(الاستنكار) الذي يستفاد ويستدل عليه من أداة الاستفهام "هل"؟!.

لقد استخدم الشاعر – في النص المذكور أنفاً – تشبيه غني بالإيحاء ، لأنه واقع بين طرفين موغلين في التجريد (قلب ، فستقه الحزن) ، وتركيب تقابلي " . لكنه في الموازين أثقل من كفة الموت" ، ومجموعة من الاستعارات النامية نموا عاديا عن طريق التراكم .

إن ذهنية الصورة في النص فيما تقدم تتجاوز معاداة الموت إلى مخاصمة المتسبب فيها ، وهو(الله)؛ وذلك في لغة اقرب إلى العتاب الكسير منه إلى التنديد القوي، مما يجعل لغة ذلك العتاب تشي بمسحة صوفية تسهم في تخصيب البُعد التخييلي للصورة. وقد يعمد الشاعر –أيضا– إلى (الاشتهاء)– أي رفض النقيض–وهو يشكل بلاغة صوفية مجردة ترتبط بالعالم الروحي لدى الإنسان، فهي (الحقيقة)عندما يقف الإنسان جائرا قبالة الظواهر الصافية ، والحقيقة قد تكون هي: (الحرية الإنسانية) ، أو هي ذلك (الرفض) المستمر كما يفعل الرجل الحاكم الذي يأمل دائما في مستقبل وغد يحقق به أحلام يقظة [٥٧].أنها بحث ورغبة في ملاقاة (الأوجه الغائبة) التي تحققها الغربة المكانية والموت ، فتكون تلك (الأوجه) جزءً من الحقيقة الغائبة ، كما في قوله [٥٨]:

هل تريد قليلا من الصبرِ؟

–لا..

فالجنوبي يا سيدي يشتهي الذي لم يكنه

يشتهي أن يلاقي اثنتين:

الحقيقة– والأوجهَ الغائبة

وقد تتخذ الصورة الذهنية المنحى السريالي في الأداء ، وذلك يتجسد بالنص الآتي [٥٩]:

في كلِ ليلِ ..

تخلعُ الذكرى ملابسها المغبرة القديمة

تستحم برشاشات الضوء.. تغسل فيه وعثاءَ الطريقِ

ففحوى الصورة في النص المذكور أنفاً تظهر في تشخيص المجرد من جانب ، والإمعان في تجريد المجرد من جانب آخر ، فالذكرى بمحتواها المعنوي القائم على الأفكار والأحاسيس تتحول إلى جسد حي لدى الشعراء ، ألاّ أن صورة (تستحم برشاشات الضوء) تعمد إلى : خلق مفاجئ

لدلالة موغلة في التجريد ، وذلك ما يقربها من الملمح السريالي . وقد وضح (اندريه بريتون/ A. Breton) تلك القصديه التي تكتنف الصورة بالقول : " أن الشاعر لا يقول شيئا آخر غير ما يريد.

ولكن الكلمات تقول في الاستعارات شيئا آخر لا تدل عليه عادة"[٦٠] ، أي أن المجازات المعقدة في المعنى المعياري بالصورة أو التعبير هي التي تقوم بخرق نظام اللغة محدثة بذلك تشويشا .

وقد يتجلى مبدأ (التجسد والحلول) عند أمل دنقل في استدعائه لبعض الشخصيات التراثية والدينية، والتي تبرز فيها الثيمات الصوفية عن طريق حلول (أوديب) – مثلا في شخصية الإنسان المعاصر – وأوديب :شخصية نمطية يفرزها المجتمع ضمن شروط أخلاقية معينه – بمفارقة طريفة– وهو ما عُرفَ به الشاعر أمل دنقل بميله الكبير إلى ذلك الأسلوب – في تصوير مختلف الحالات الخاصة والعامة ، وربما لان علاقته بنواميس الوجود ومعطياته تتجسد في ذلك الموقف المتشكك في التوازن والعدالة [٦١] – هي : أن أوديب المعاصر لم يقتل أباه ، ويتزوج أمه، لذلك عاد باحثا عن حنان أبويه الظالمين ، بل هو من حنَ عليه أبواه فأضاعاه ، وهاهما يعملان على استرداده (الوطن) ، أو أي شيء يعادله موضوعيا ، كما في قوله [٦٢] :

ها طفلُنا أمامنا غريب
ترشقهُ العيون والظنون بازدِرائها
ونحن لا نُجيب
(وربما لو لم يكن من دمنِا
كُنا مددنا نحوه اليدا
كُنا تبنيناهُ راحمين نُبله المُهين)
لكنه .... مازال يقطعُ الدروب
يقطعُ الدروب
وفي عيوننا الأسى المُريب

إن قراءة تأملية للنص فيما تقدم يجعلنا نُدرك : أن دنقل استخدم القوافي المتراسلة (المتتابعة) – أأأأ– وذلك لشحن التأثير في نفس المتلقي إزاء الطفل الغريب ، ولنتأمل لفظة (غريب) ، ونقارنها بالفعل (لا نجيب) الذي يُشكل هو الآخر موقفا غريباً من أبوين عاجزين عن فعل شيء من أجل طفلهما العائد ، وإذا كانت (الدروب) تشير إلى الأفق المسدود والمحدود ، فإنها تقترن بـ (الأسى المريب) من جهة تحديد صفة الأسى بـ (الريبة) ، وبذلك فقد أقام الشاعر علاقة نفسية مابين الكلمات القافوية التي هي مفتاح تجربة شاعرنا دنقل الانفعالية.

وقد يتخذ التمرد منحى (تحويل) النص الديني على نحو يخدم الدلالة التي يرمي إليها النص الشعري ،أو بمحاولة صرف الاهتمام بالمفاهيم اللاهوتية إلى الاهتمام بأمور الواقع السياسي، أو بتقليد الأسلوب القرآني في تراكيبه وإيقاعاته ، فإذا ما تناولنا (التحوير) بالتحليل نراه يعمد إلى : استلهام نسق "الإصحاحات" في الكتاب المقدس ، ويستقرها انتقاد (العدل) عند الحكام الذين أسسوا عروشهم فوق جماجم الضحايا من أبناء الشعب ، إذ يقول[٦٣]:

قلتُ :فليكن العدلُ في الأرضِ ،لكنه لم يكن

أصبح العدلُ مُلكا لمن جَلسُوا فوق عرش الجماجمِ

.. بالطيلَسانِ – الكَفَن

... ...

ورأى الربُّ ذلك غير حَسَن

إذ ينزع الشاعر في النص أعلاه إلى محاكاة طريقة "العهد القديم" في سرد قصة الشاعر بداية الكون والخليقة ، إلاّ انه يخالف– رفضا ، ومن ثم تمردا – الرب في نهاية المقطع "الإصحاح" الذي ينقل انطباع الرب بخصوص عملية الخلق ، وذلك يتمثل بـ : "ورأى الرب ذلك حسن" ، فيعلق الشاعر على ذلك بقوله :"ورأى الرب ذلك غير حسن"، وفي الإطار نفسه وقع الاتجاه إلى تحوير حديث نبوي ، وذلك بإفراغ حمولته الدينية، وشحنه بحمولة سياسية قائمة على الرفض ، فيقول[٦٤]:

(الناسُ سواسيةٌ –في الذلَّ– كأسنانِ المشط

ينكسرون – كأسنانِ المشط

في لحيةِ شيخِ النفطِ !)

وفي موضع آخر ، يستغل الشاعر قصة (نوح) ليعلن عن موقفه الرافض للسياسة المتبعة ، فيتقمص شخصية ابنه الذي رفض ركوب السفينة ،إذ يقول[٦٥]:

الجروح

كانَ قلبي الذي لعنته الشروح

كانَ قلبي الذي نسجته

يرقدُ – الآن– فوق بقايا المدينة

وردةٌ عن عطرِ

هادئا

بعد أن قال .. "لا" للسفينةِ

بقراءة تأملية للنص نُدرك :غلبة التكرارات المركبة فيه الذي يُعيدنا إلى إيقاع الأصوات (كان قلبي/ كان قلبي) ، فيكون التوازي النحوي حاصل في جملة (صلة الموصول) التي تتكرر

مرتين بالنظر إلى محورها الاستبدالي ، ويغدو المكان حيزا ملفوفا بالعبثية واللاجدوى ، فعلى حدّ تعبير "ألبير كامو" :"الوطن المنشود تعارضه الأرض الفاسدة"[٦٦]. أما دنقل ؛ فيلخص رأيه في عبارة فحواها : "تتساوى محصلة الركض والرفض في الأرض"عندما يوجه خطابه إلى (الخيول) التي تمثل بحد ذاتها عالما متعدد الرموز ليخبرها – بشكل عبثي– بين الركض والرفض في الأرض، إذ يقول[٦٧]:

أركُضي للقرارِ
وأركُضي أوقفي في طريقِ الفرارِ
تتساوى محصلة الركضِ والرفضِ في الأرضِ

ومثلما قهرت الأرض العبثية حركة (الخيول) ، فإنها ألفت استقرار (الطيور) فوقها، فتظل مشردة في السماوات "ليس لها غير أن تتقاذفها الرياح "؛ لان علاقتها بالأرض تتخذ صيغة المنع والطرد . وقد تتعدد وسائل ذلك المنع ليكون أخرها الذبح ، لذلك يغدو الانسحاب من تلك الأرض تطهير للنفس من الضعف، فيقول[٦٨]:

الطيورُ مُشردةٌ في السمواتِ
ليس لها أن تَحُطّ على الأرضِ
ليس لها غير أن تتقاذفها فلواتُ الرياحِ

ويحاول دنقل تقليد الأسلوب القرآني في تراكيبه وإيقاعاته ،وهو بذلك يعمد إلى توظيف الجملة القُرآنية وقداستها، فضلا على إعجازها ، محاولا إن يستطرد ذلك في انتقاد الاتجاهـــات الإيديولوجية،وسلوك الناس إزاءها ،إذ يقول[٦٩]:

تفردتَ وحدكَ باليُسِرِ . أن اليمينَ لفي الخُسرِ
أما اليسار ففي العُسرِ .ألا الذين يُمَاشونَ ..
إلا الذين يعيشون يحشُونَ بالصحفِ المشتراةِ
العيونَ ..فيعشُون . إلا الذين يَشُون . وإلا
الذين يُوشُون ياقات قمصانهم برباط السكوت!

إذ نلحظ في النص أعلاه : أرقى تداخل في النص الشعري الذي يكتفي الشاعر فيه بتوظيف بعض المعطيات البلاغية والموسيقية المرتبطة بالنثر القديم توظيفا جديدا يُسهم في إثراء الجانب الموسيقي في القصيدة، إذ يستغل منها عنصرا بديعيا ، هو: " (الجناس)، وان بنية أسلوبها ونسق تركيبها تحيل على آيات قرآنية اجتهد الشاعر في تمثيلها ، وهي :" والعصر. أن الإنسان لفي خسر إلا الذين امنوا وعملوا الصالحات وتواصوا بالحق وتواصوا بالصبر"[٧٠] ، ومثل ذلك الاستخدام الفني للنص القرآني يتبناه الشاعر في قوله : [٧١]

ليغفر الرصاصُ من ذنبكَ ما تأخَّر

ليغفر الرصاصُ .. يا كسنجَر !!

وهو في ذلك يوظف قوله تعالى:" انا فتحنا لك فتحا مبينا. ليغفر الله لك ما تقدم من ذنبك وما تأخر ويتم نعمته عليك ويهديك صراطا مستقيما"(٧٢).

ولنعد إلى النص مرة أخرى نستنطقه ،نلحظ: أن الشاعر يستوحي النمطين : الأسلوبي والصوتي ؛ لذلك النص إلى بنية (النص الشعري) التي ظل (أمل دنقل) محافظا عليها في معظم نصوصه ، إذ نلحظ : انتقالا من نظام البيت إلى نظام "الآية " ؛ ولذلك تتأسس الوقفات داخل السطر، لأنه يفتقد إلى نهايته المعهودة ، ويستتبع ذلك وجود قواف داخلية يمكن توضيحها على وفق الآتي :

(اليسر– الخسر – العسر) متوالية (١)

(يناشون – يعيشون يحشون يعيشون– يشون– يوشون) متوالية (٢)

إذ يمكن أن نلحظ فيما تقدم من القوافي وجود علاقات صوتية ،وأخرى بلاغية ،فالكلمات المؤلفة لكل وحدة فيها تجاوبا صوتيا فيما بينها على مستوى الحروف والكلمات ،وهو ما يخلق جناسات ناقصة على وفق "تتنيانوف / tynianov) القائل : أن" الجناس تشبيه سمعي" ، فهو إذن يُغير مكانه البلاغي من البديع إلى البيان،وكذلك تتميز المتوالية (اليسر– الخسر –العسر) ، فضلا على الجناس بحضور علاقة تقابلية بين قوافيها على وفق الآتي:

اليُـــسر# العُـــسر

اليُـــسر # الخُســـــر

أما المتوالية الثانية ، فتدل على حقل دلالي مشترك ،إذ تنطبق عليه قاعدة "تينيانوف" التي تقول:" إذا قمنا برص كلمات متباينة .ولكنها متشابهة الأصوات ،فأنها تصبح متماثلة"(٧٣) ، ويتحقق ذلك الحقل الدلالي المشترك بين قوافي المقطع في الإحالة إلى بُعد اجتماعي يتمثل بالسخرية من سلوكيات الذين اثروا " السكوت ، وعدم الخوض في السياسة " التي يرمز إليها الشاعر بـ "اليمين" و"اليسار ".

وفي مقطع آخر مشابه للسابق نلحظ الشاعر وهو يجنح عن طريق التضمين القرآني الذي يؤكد الشعور القومي في بُعديه : العروبي والإسلامي في سياق الدلالة إلى لحظة انتقاد ماضيه ، فينجم عن ذلك اتحاد الديني بالقومي، فيحدث إحساسا بالمفارقة لدى المتلقي ، لذلك نراه يجنح إلى استخدام قوافِ بادية الصنعة ، ومتلبسة بـ (الجناس) على نحو يذكرنا بالأسلوب التقليدي الذي ساد في عصر (المقامات) ، إذ يقول (٧٤):

والتينِ والزيتون
وطورِ سِنين.. وهذا البلد المحزون
لقد رأيتُ يومهَا : سفائن الإفرنج
تغوص تحت الموج
وملكَ الإفرنج
يغوصُ تحت السرج
وراية الإفرنج
تغوصُ ، والأقدام تعرى وجهها المُعوَجّ

إذ تمضي القصيدة على ذلك النهج المتكلف المؤدي للسمع المرهف ، فعلى الرغم من ما قد نلتمسه للشاعر من تأويل دلالي ، فإن تلك المبالغة في استخدام القافية تجعلنا نشعر بإنشداد الشاعر إلى صورة القافية التقليدية التي يذهب هاجس الصنعة فيها بجمال الإيقاع ؛ لان ذلك يحوله إلى صخب وضجيج مختلط يضيع معه التآلف الموسيقي المنشود ، وذلك مدعاة لإدراك مدى إعطاء الشاعر الأولوية للجانبين : الصوتي والزخرفي في قصائده.

ولنقرأ قصيدة (كلمات سبارتكوس* الأخيرة) لـ (أمل دنقل) التي يلبس فيها قناع (سبارتاكوس)؛ لأنه اعتمد على ضمير المتكلم كي يسمو في أسلوب القناع ، ويتكلم من وراءه ، فنرى : إن شخصية (سبارتاكوس) مشحونة بالدلالات الإسطورية ، إذ يستغل أمل دنقل تلك الدلالات استغلالاً ناجحاً على مستوى نصه الشعري ، حيث لا يستحضر الواقعة كما في أصلها ، بل يُعطيها تصوراً جديداً ،ومعاني جديدة ورؤية معاصرة عن طريق عملية (التوليد)، وتوزيع المشاهد

على مقاطع شعره، والتي يسميها الشاعر "مزجا" ، حيث تبدأ القصيدة بـ (المزج) الذي خصص لتمجيد (الشيطان) ، إذ يقول[٧٥]:

المجدُ للشيطانِ ... معبود الرياح
مَن قال: (لاَ) في وجهِ من قالوا: (نعم)
مَن علّمَ الإنسان تمزيقُ العدمِ
من قالَ :(لا) – فلم يَمُت ..
وظلَ روُحاَ أبديّة الألمّ

فالشيطان رمز للجموع الذليلة الجائعة المقهورة التي افتقدت حريتها وكرامتها ، وهي إذ تقول : (لا) الآن تتحول إلى شيطان جديد ، ولتعلن عن رفضها المطلق لكل وسائل الإحباط وأشكال القهر والقمع التي فُرضت عليها[٧٦] ، والرفض سمة الإنسان ، فالشاعر يجرد صورة

الشيطان من مدلولها الديني ، ويلصقها مدلولا آخر ، فهو معلم رافض للأوامر البشرية غير العادلة، ويرفض الطاعة العمياء والضعف ، وصورته الجديدة (إنزياحية – رمزية) توافق كل من يتحدى ويرفض السلطات الغاشمة والمستبدة ، ويدافع عن الحق بالتحريض على نقيض مدلولها الديني القديم ، فيستحق التمجيد[٧٧] ، ونستطيع هنا أن نقول: أن المجد هنا ليس للشيطان (إبليس). ولكنه للشيطان(سبارتاكوس) الذي تفصح شخصيته عن قلب مارسه الشاعر على الإسطورة الدينية، وهو قلب فني يساعد على ضخ دماء جديدة قوية ونوعية في الدلالة المقصودة .

كما أن تلك الشخصيات تدخل ضمن الشخصيات التي ارتكبت خطيئة فحلت عليها اللعنة، فلاقت تعاطفاً من الأدباء في العصر الحديث، ولاسيما الأدباء الرومانتيكيين ، حيث احتضنوا تمرد تلك الشخصيات كتعبير عن النزعة إلى الحرية .[٧٨] فقال : (لا) في وجه (القيصر) ، ولذلك ظل اسمه على كل لسان ، وظلت روحه أبدية الألم تزرع الشجاعة في نفوس العبيد ، وترفع بهم إلى الصفوف الأولى في مواجهة الظلم والقهر[٧٩] .

فالقارئ المدقق والمتأمل يلحظ أسلوب (المفارقة) . فيفاجئ بتمجيد الشيطان (المجد للشيطان) خلافا لقولنا: (اللعنة على الشيطان) ، ولما يقرأ القارئ في الكتاب المقدس (المجد لله في الأعالي، على الأرض السلام وبالناس المسرة)[٨٠] ،فهو يجعل (سبارتاكوس) انموذجا للتمرد والعصيان قُبالة الخائفين والخاضعين ، ويدعو إلى قول : (لا) كما قالها الشيطان ومزق العدم ، بل إن قصيدة (سبارتاكوس) كلها تقوم على (المفارقة)[٨١] ، وهي : تكتيك استخدمه دنقل بِعدّه فكرة تقوم على "افتراض ضرورة الاتفاق فيما واقعه الاختلاف" [٨٢] ، وتلك مفارقة تتحقق عن طريق مقابله بين الطرف التراثي ، وهو:(سبارتاكوس) القائد والثائر الروحاني الرافض ، وبين (سبارتاكوس) المعاصر الخاضع.

ولعل ما تقدم يُعدّ أطرف انموذج يعبر عن بلاغة التمرد على المقدس الذي يضمن تمجيد (الشيطان)على الرغم من الصورة السيئة التي تناقلتها عنه كل الأديان السماوية ، والمتمثلة بـ: (عصيانه لربهِ) عندما أمر الملائكة بالسجود لأدم ، فسجدوا إلاّ الشيطان (إبليس) "الذي أبي واستكبر" ،وهكذا يمنح الشاعر ذاته المتوهجة أقصى ما يستطيع من الحرية في اتخاذ التمرد والرفض والتجديف سبيلا (للشطح) في رسم رؤياه الشعرية القائمة أساسا على : النفاد من الخاص إلى العام ، ومن الثابت إلى المتحرك ، ومن النسبي إلى المطلق.

الخاتمـــــة :

إن القارئ لبحثنا هذا قراءة تأملية تحليلية ، سابراً أغواره يستشف بحنكة الناقد : أن التأويل وحده استطاع أن يفرز رؤى الشاعر ، وتلك الرؤى تقدم أساسا على وفق الآتي :

–ولع الشاعر بالأنثى الرمز بعامة ، وبجمالها الحسي بخاصة ، فهو (بودلير) العرب قامت حياته على التمرد والرفض والتسكع .

–فضلا على (الشطح الشعريّ) الذي يقابله (التجديف) ضد ما هو مقدس ، لاسيما في أثناء رفض الشاعر وتمرده – مرضه – الذي انتهى به إلى (الموت) . لقد كان (المتخيل الشعري) عند أمل دنقل مكونا أساسيا في تجربته المتميزة ، فهو الذي أعطى للشعر المعاصر مذاقا خاصا ، وجعل القصيدة متمكنة من تحقيق أهدافها في : (الإمتاع والإقناع) :الإمتاع : الذي هو تذوق لجماليات التحول الذي شهدته الكائنات والأشياء والمفاهيم في شعره ، والإقناع : الذي تغنى به في قدرته على النفاد إلى إدراك المتلقي ووجدانه ، ومن ثم ترك بصماته فيهما . لقد كان المتخيل الدنقلي في المرتبة الوسطى ما بين الإظهار والغموض على عكس الإبهام عند دعاة الحداثة ، كما كان ذلك المتخيل آخذاً من البلاغة العربية لمسة الوجه كمدلول أول ، وممعنا في العمقين : الرمزي والايحائيّ كمدلول ثان، ومن ثم لم يخط شعر أمل دنقل قلوب قُرائه المريدين وعشاق وجده ، وسموه على شطحات شعره الشعرية.

الخاتمة:

لقد حاول الباحث في بحثه هذا أن يرسم فضاءً حراً للإبداع الشعري الدنقلي ، وذلك عن طريق التأكيد على البناء المقطعي ، حيث يستقل المقطع فيها بوزن خاص ، وذلك في سياق المؤالفة بين الوزن والمعنى من جهة، والحد من رتابة الوزن الواحد من جهة أخرى ، فضلا على إعطاء القافية ما تستحقه من عناية ، وجعلها قطب الإيقاع ما بين المكونات الأخرى بِعدّها قيمة موسيقية تعوض التساوي الذي كان يقوم عليه شطرا البيت الشعري ، والحرص كل الحرص على تنغيم القصيدة ، وذلك بواسطة تعيين الوقفات بعلامات الترقيم ، وذلك ما يسهم في إثراء البنية التشكيلية للقصيدة كحيز ماديّ – مرئيّ.

فعلى مستوى الصورة الشعرية كان : الانزياح كحافز للذة المتلقي ، والخيال كنشاط ذهني قادر على إنتاج الصور والبلاغة كأساس منوع لطرق التعبير بالصورة .

فضلا على الصور التي استنبطناها ، والتي يمكن إجمالها بالآتي:

–الصورة الحسية : القائمة على أساس انتقال المدركات المجردة إلى المتخيل الحسي ، والمدركات الحسية إلى المتخيل نفسه

–الصورة الذهنية التي بُنيت على أساس التشخيص والتحجيم في سياق إعادة تشكيل أشياء العالم الحسي أو المجردة.

–فيما تحضر الصورة الرمزية ، والتي تتأسس على قانونين : يتمثل الأول / بمبدأ (التوازي) مابين الموضوع المستهدف والمشهد المتخيل ، فيما يتمثل الآخر/ بمبدأ (التقاطع) مابين محمول الصورة

الرمزي والموضوع المرموز إليه ، ناهيك عن تركيز الشاعر في التراث ، انطلاقا من قناعة خاصة ترى في ذلك : إيقاظا للحس القومي في ظل الهزيمة والإحباط .

الهوامش:

(*) ولد (محمد أمل فهيم أبو القاسم محارب دنقل) في العام ١٩٤٠م ، بقرية (القلعة) مركز(قفط) على بُعد (٢٠كم) تقريبا إلى الجنوب من مدينة (قنا)، وكان والده عالما من علماء الأزهر الشريف، حصل على الإجازة العالمية في العام ١٩٤٠م، فأطلق أسم (أمل) على مولوده الأول تيمنا بالنجاح الذي أدركه في ذلك العام – وأسم (أمل) كان شائعا بالنسبة للبنات في مصر – كان والده يكتب الشعر العامودي،ويملك مكتبة ضخمة تضم: كتب الفقه والشريعة والتفسير وذخائر التراث العربي ، والتي كانت تشكل المصدر الاول لثقافة الشاعر.فَقَدَ (امل) والده وهو في العاشرة من عمره فأصبح– وهو في ذلك السن– مسئولا عن أمه وشقيقيه، انهى دراسته الثانوية بمدينة (قنا)، وإلتحق بكلية الآداب في القاهرة . لكنه انقطع عن متابعة الدراسة منذ العام الأول ليعمل موظفا بمحكمة (قنا) وجمارك السويس والاسكندرية ،ثم موظفا بمنظمة التضامن الافرو– اسيوي.لكنه كان دائم الفرار من الوظيفة لينصرف إلى الشعر.عُرِفَ بإلتزامه القومي وقصيدته السياسية الرافضة حتى أطلق عليه لقب (أمير شعراء الرفض)، حيث كان ينتمي إلى الشوارع والأزقة والطرقات ، حتى انه ذكر يوما : أن تاريخ الأرصفة هو تاريخه الشخصي .فقد كان يحمل بؤس الفقراء، ويمتلك معهم الكثير من المعاناة،إلا أن أهمية شعر دنقل تكمن في خروجها على الميثالوجيا اليونانية والغربية التي كانت سائدة في ،شعر الخمسينيات،وفي إستيحاء رموز التراث العربي تأكيدا لهويته القومية، وسعيا إلى تثوير القصيدة وتحديثها ،عَرَفَ القارئ شعره عن طريق ديوانه الأول: (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) في العام ١٩٦٩م، والذي حشد فيه أحساس الإنسان العربي بنكسة ١٩٦٧م، وأكد على ارتباطه العميق بوعي القارئ ووجدانه.له مجموعات شعرية،هي :(البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ،بيروت،١٩٦٩م، تعليق على ما حدث ،بيروت ،١٩٧١م، مقتل القمر،بيروت،١٩٧٤م ،العهد الآتي،بيروت،١٩٧٥م، أقوال جديدة على حرب البسوس،القاهرة ،١٩٨١م، أوراق الغرفة ٨،القاهرة،١٩٨٣م)، لازمه مرض(السرطان) لأكثر من ثلاثة أعوام صارع خلالها (الموت) دون أن يكف عن حديث الشعر ليجعل الصراع بين متكافئين:(الموت والشعر)، توفي بالقاهرة في آيار/مايو من العام ١٩٨٣م.ينظر :الجنوبي،أمل دنقل،عبلة الرويني،ص٦٩؛وكذلك: سيرة الأديب أمل دنقل، مقالات ودراسات، جريدة الحياة،لندن،٢٠٠٢/٥/١٥م؛وكذلك دراسات ومقالات عن أمل دنقل: وميض تغتاله العتمة،خيري حسين ،باحث مصري،عن موقع إسلام أون لاين ،٢٠٠١.

(**)إذ تبنى دنقل تعريفا للقصيدة فحواه :"القصيدة علاج رائع ،وجع لذيذ،خدر معطر،أنها شيء من الجلجلة"، وذلك على وفق اعتقادنا يُعدّ تعريفا : (شعريا ، شبقيا ، صوفيا) لما يتضمنه من مفردات تدل على ذلك ، مثل : (الروعة، الوجع ، اللذة الخدر، العطر) . ينظر : حسن الغرفي ، عن التجربة والموقف،مطابع افريقيا،الطبعة الأولى ، الدار البيضاء،١٩٨٥،ص١٨.

(***)إذ يقول ابن خلدون عنه–أي النص–:"غريب النزعة عزيز المنحى"،وهو ما يسميه رولان بارت بـ: (لذة النص).ينظر: ابن خلدون،المقدمة،ص٥٦٩؛ وكذلك : Rolland banthes le plaisirdu texte–ed.du seuilcoll.points–1973.

(****)المقصود بـ (الوظيفة الجمالية): الشبقية (eroticism) ، وهي في الفلسفة العلمانية تُعدّ جمالية على أساس أنها: تأمل فلسفي مرتكز على الجانب الاستطيقي الجمالي للغريزة الجنسية ، إذ أن النظرية الجمالية في الاطار العلماني منفصلة عن القيم الأخلاقية الدينية والإنسانية، فاللوحة الفنية التي رسم فيها رجل وإمرأة عاريين فوق السرير تكون تعبيرا جماليا، وفي الوقت نفسه تعبيرا عن رؤية صاحبها بغض النظر عن اية قيمة اخلاقية، أي أن المرسوم هو الهدف النهائي، إذ لا مطلق ولا دلالة سوى الرغبة ، فكل مرغوب مشروع بعيدا عن أي حكم ، فضلا على أن (علمنة الأدب) تعني : فصله عن أية

مرجعيـــة متجـاوزة ، أي أن يكـون الأدب لـلأدب ، وان المنـع لا يصـــنع أدبا.ينظـــر: نـوال الســعداوي، الرجـل والجنس،kotobarabia ،٢٠٠٦؛ وكذلـك : ويكيبيديا الموسوعة الحرة: http://ar.wikipedia.org ؛ وكذلك:
younger john g. (2005 sex in theancient world ist published .london [ua]:from a to z :P;38 routiedge

(*)القول بالمفهوم الميتافيزيقي للرفض ، يعني : الرفض العدمي "الذي يُباعد بين الإنسان وأي فكرة مجتمعية ، لأنه يتوجه بصفة أساسية إلى الكليات المنفصلة عن كل واقع تاريخي ، انه تمرد عن الموت ، ذلك المصير الإنساني القاتم ، وعلى الكون الذي تتساقط أي فكرة عن عدالته أمام متناقضاته ".ينظر : عز الدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهرة الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي ،ط٣، القاهرة ،١٩٦٦، ص٤١٠.

١–علي حرب ، الحب والغناء : تأملات في المرأة والعشق والوجود ، ص٦٣ .

٢–المصدر نفسه ،ص١٦.

٣–ينظر : البنيات الدالة في شعر أمل دنقل ، عبد السلام المساوي ، ص٣٢٦.

(*)كلمة (إيروسية) : تعود إلى تسمية لأحد آلهة الحب عند الإغريق . وقد ذهب بعضهم إلى وضع تعريف لـ (الايروتيكية) ، فقال :هي (أدب المواخير)، فالشاعر الايروسي مثلا يتخلى عن التابو الجسدي (المحرم)، ويفتتح فضاء قصيدته على تشكيل صوري مفاده : (الجسد) بفضائه الصريح ،فيفرط لاستخدام الكلمات التى تُشير إلى : تفاصيل الجسد ، أو يعمد إلى الاستعمال غير اللائق لها صائغا منها دلالات شبقية كما يرى (رولان بارت) في "لذة النص"، وان الكلمة تكون شبقية بشرطين متعارضين ، هما :التكرار المفرط والحضور غير اللائق. والايروسية في الشعر هي : اندماج دوال تفاصيل الجسد المخفي باللغة، والتصريح عنها بقصدية حتى يبدو الإحياء المولد من الكلمة الشبقية هو: المفتتح الرئيس للصورة الشعرية فيها ،أي بمعنى:أن صورة الجسد المحظور واقعا تتشكل عنده كتابيا سعيا لبلوغ النشوة المنشودة من وراء اتصـــال واهم، حيث كان الشاعر في قصيدته يتوحد بالاخر من خلال الشعر فقط وصولا إلى وهم الإشباع .ينظر:آمال عود رضوان،ملـــف عن الأدب الايروسي/الايروتبكي al mothapaf(عدد خاص ظاهرة الكتابة الايروسية عند المرأة) ، الثلاثاء، ٢٠١٠/٢/٢٠.

٤–عبدالله الغذامي ، نماذج المرأة في العقل الشعري ، مجلة فصول ، المجلد السابع ،العددان (١–٢)، اكتوبر/ مارس ، ١٩٨٧، ص٢٢٩.

٥–ديوان أمل دنقل ، مقتل القمر ،ص٧٣.

٦–المصدر نفســه .

٧–ديون أمل دنقل ،البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ،ص١٦١.

٨– ديوان أمل دنقل ، مقتل القمر ، مصدر سبق ذكره ،الصفحات : ١٠١و١٠٢و١٠٣.

٩–ديوان أمل دنقل ، البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ، مصدر سبق ذكره، ص١٢٥.

١٠– البنيات الدالة في شعر أمل دنقل ، عبد السلام المساوي ، ص٣٥٤.

١١– ديوان أمل دنقل ، مقتل القمر ، مصدر سبق ذكره،ص٧٢

١٢– ديوان أمل دنقل ، البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ، مصدر سبق ذكره،ص١٨٥

١٣– ديوان أمل دنقل ، مقتل القمر ، قصيدة(شبيهتها)،ص١٢٧.

١٤–المصدر نفسه ،ص١٢٨.

١٥– سيزار قاسم ، ونصر حامد أبو زيد ، مدخل إلى السيموطيقا ،الجزء الأول، دار قرطبة، الطبعة الثانية ، ١٩٨٦،ص٩.

(*)كما في قصيدتي:"قلبي والعيون الخضر"في ديوان "تعليق على ما حدث" ، ص٢١٨، و"العينان الخضراوان "في ديوان "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"،ص١٥٠–١٥١ .للمزيد من التفاصيل في ذلك .ينظر: سيمائية اللون الآخر : القنوع والانفتاح ،فاتن عبد الجبار،كلية التربية ،جامعة تكريت،٢٠١٠.

١٦– ديوان أمل دنقل ،تعليق على ما حدث ، مصدر سبق ذكره،ص٢٤٨.

١٧- علي حرب ، الحب والغناء ، مصدر سبق ذكره ، ص١٢٥.

١٨--ديوان أمل دنقل ، البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ، مصدر سبق ذكره، ص ١٣٩-١٤٠.

١٩- جان كوهين ، بنية اللغة الشعرية ، ص٩٨.

٢٠- علي حرب ، الحب والغناء ، مصدر سبق ذكره ،ص١٤٨.

٢١-ديوان أمل دنقل ، مقتل القمر ، مصدر سبق ذكره ،ص١٣٨-١٣٩.

٢٢-المصدر نفسه ،ص٥٧.

٢٣-المصدر نفسه ،ص٧٧.

(*)أن المفهوم العذري للمرأة ،إنما يرتقي بها من مستوى الوجود الواقعي لكينونتها الجسدية إلى عوالم مليئة بالأحلام والخيال . انه ارتقاء نحو عالم الشعر المطلق ، والعاشقان فيه :"يعيشان في حالة تمزج الخيال بالواقع، والوهم بالحقيقة ، والأحلام بالأشياء . أنها حالة اقرب ما تكون إلى عالم التشرد والفناء واللهو والأمل والتحرر والانفتاح . ينظر: صادق جلال العظم، في الحب والحب العذري، منشورات عيون المقالات ،الطبعة الثالثة، الدار البيضاء، ١٩٨٧،ص٧٥.

٢٤- ديوان أمل دنقل ، مقتل القمر ، قصيدة (الملهى الصغير) ، ص١٣٨-١٣٩.

٢٥-نظرية اللون ، ص١٣٦.

٢٦- ديوان امل دنقل ، مقتل القمر ، مصدر سبق ذكره،ص٧٦.

٢٧- ديوان أمل دنقل ،تعليق على ما حدث ، مصدر سبق ذكره،ص٣٢٨.

٢٨- المصدر نفسه ،ص٢٢٨.

٢٩-نفسه، ص٢٢١.

٣٠-ديوان أمل دنقل ، البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ، مصدر سبق ذكره، ص١٢٥.

(*)الذي يطلق عليه جان كوهين: (قطب الإنشاد التعبيري) . ينظر: بنية اللغة الشعرية، ص٩٠.

٣١- جاستون باشلار ، جدلية الزمن ، ترجمة : خليل احمد خليل ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ، بيروت ، ١٩٨٢، ص١٦٩.

٣٢- ديوان أمل دنقل ، مقتل القمر ، مصدر سبق ذكره ،ص٧٦.

(*) يقول رينيه ويليك واوستن وارين : " لا وجود لشعر (موسيقى) دون شيء من الإدراك العام لمعناه، أو على الأقل لنغمته الانفعالية ". ينظر: نظرية الأدب ، ترجمة : محي الدين صبحي ، ص١٦٥.

٣٣- ديوان أمل دنقل ، البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ، مصدر سبق ذكره،ص١٤١.

34-G Mollno et j.tawine-Introduction A lanal yae de la poesie(1) op.oit.p;164

٣٥- ديوان أمل دنقل، العهد الآتي،ص٢٤٩.

٣٦-ديوان أمل دنقل ،تعليق على ما حدث ، مصدر سبق ذكره،ص٢١٨.

٣٧-المصدر نفسه ، ص٢٢٥.

٣٨-راجع:عبد الغفار مكاوي –البير كامو :محاولة لدراسة فكرة الفلسفي ،دار المعارف ، مصر، ١٩٦٤،ص١٢٢-١٢٣.

٣٩- روبيردلوبية ، كامووالتمرد ، ترجمة : سهيل ادريس ، الطبعة الاولى ، بيروت ،١٩٥٥،ص٤٠.

40-Albert camus.LHowme revoite-op.cit.p;212.

٤١- عزالدين إسماعيل ، الشعر في إطار العصر الثوري ،ص٣١.

٤٢--فاروق شوشه ، شاعر اليقين القومي ، مجلة إبداع ، العدد العاشر ، السنة الأولى ، اكتوبر، القاهرة ، ١٩٨٢، ص١٥.(عدد خاص عن أمل دنقل).

٤٣-أمل دنقل ،أقوال جديدة عن حرب البسوس ، ص٣٢٤.

٤٤-المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

(*)كلمات غير مفهومة لها ظواهر رائقة ، وفيها عبارات هائلة ، وليس وراءها طائل .أما أن تكون غير مفهومة عند قائلها ، بل يصدرها عن تخبط في عقله ، وتشويش في خياله لقلة أحاطته بمعنى كلام قرع سمعه ، وذلك هو الأكثر . وأما أن تكون مفهومة له. ولكنه لا يقدر على تفهيمها وإيرادها بعبارة تدل على ضميره لقلة ممارسته للعلم، وعدم تعلمه طريق التعبير عن المعاني بالألفاظ الرشيقة ، ولا فائدة لذلك الجنس من الكلام، إلا انه يشوش القلوب ، ويدهش العقول ، ويحير الأذهان ، أو يحمل على أن يفهم منها معاني ما أريدت بها ، ويكون فهم كل واحد على مقتضى هواه وطبعه . وقد قال (صل الله عليه وسلم) : "ما حدث أحدكم قوما بحديث لا يفقهونه إلا كان فتنة عليهم". ينظر : أبو زيد البسطامي ، تأويل الشطح ،قاسم محمد عباس ، دار المدى للثقافة والنشر ، دمشق،٢٠٠٤،ص٣٧.

٤٥- عبد الغفار مكاوي ، البير كامو :محاولة لدراسة فكرة الفلسفي،مصدر سبق ذكره،ص١٢٠.

٤٦- جلال العشري ، ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة ، الهيأة المصرية للكتاب ، الطبعة الثانية، القاهرة ،١٩٨١، ص٢٠٢.

٤٧-المصدر نفسه .

٤٨- ديوان أمل دنقل ، قصيدة (مراثي اليمامة) ، ص١٢٧.

٤٩- عبد الغفار مكاوي ، البير كامو :محاولة لدراسة فكرة الفلسفي،مصدر سبق ذكره،ص١١٥.

٥٠- ينظر :شطحات الصوفية،عبد الرحمن بدوي ،ص٢٦-٢٧.

٥١-المصدر نفسه .

٥٢- الطواسين،ص٥١-٥٢.

53-Sainte Bibie-nouvelle edition do geneve,1979.

(*)جاء في سفر التكوين : " وهكذا انتهى الرب من خلق السموات والأرض وكل ما يتعلق بهما واستراح في اليوم السابع" .ينظر:

La sainte bible-societe biblique de geneve.

٥٤- ديوان أمل دنقل ، البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ، مصدر سبق ذكره،ص١٨٥.

٥٥-قضايا الشعرية ، ص٣٦.

٥٦- ديوان أمل دنقل، أقوال جديدة عن حرب البسوس ،ص٣٤٥.

٥٧- حبيب الشاورتي،فلسفة جان بول سارتر ،مجلة عالم الفكر المجلد (١٢)،العدد(٢) ، يونيو /اغسطس/ سبتمبر،١٩٨١،ص٧٥.

٥٨- ديوان أمل دنقل،أوراق الغرقه ٨،ص٣٦٨.

٥٩-ديوان أمل دنقل ، البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ، مصدر سبق ذكره،ص١٦٤.

60-tzvetan todorov-synecdopues in sewaniques de la poesie-op.cit.p;11

٦١- روبيردولوبيه،كامو والتمرد ، مصدر سبق ذكره،ص٦.

٦٢- ديوان أمل دنقل ، مقتل القمر ، مصدر سبق ذكره،ص١١٦-١١٧.

٦٣-- ديوان أمل دنقل ، البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ، مصدر سبق ذكره،ص ١١٣-١١٤.

٦٤-المصدر نفسه .

٦٥- ديوان أمل دنقل،العهد الآتي،مصدر سبق ذكره،ص٣١٣.

٦٦- روبيردولوبيه،كامو والتمرد ، مصدر سبق ذكره،ص٦.

٦٧- ديوان أمل دنقل،أوراق الغرقه ٨،ص٣٩٠.

٦٨-المصدر نفسه ،ص٣٨٣.

٦٩- ديوان أمل دنقل،أقوال جديدة عن حرب البسوس ، مصدر سبق ذكره،ص٣٢٤.

٧٠–القرآن الكريم ، سورة العصر ، الآيات (١–٣).

٧١– ديوان أمل دنقل،العهد الآتي،مصدر سبق ذكره،ص١٨٥.

٧٢– القرآن الكريم ،سورة الفتح ، الآيتان (١–٢).

٧٣––نقلناها عن :

Molino et tawine. Introduction al a;anulysee de la poesie op . cit.p;77.

٧٤– ديوان أمل دنقل ، البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ، مصدر سبق ذكره،ص١٤٧.

(*)قائد العبيد المتمردين على سلطة روما المركزية . قتل سنة ٧١ قبل الميلاد على يد ليسينيون كراسوس، وقد قاد اكبر تمرد عرفته حقبة ما قبل الميلاد ، واستطاع أن يصمد قبالة الجيش النظامي لمدة سنتين (٧١ ق .م/ ٧٣ ق.م)

٧٥– المصدر نفسه .

٧٦–– البنيات الدالة في شعر أمل دنقل ، عبد السلام المساوي ، ص٢٦٠.

٧٧– بنية القصيدة العربية المعاصرة ،خليل موسى ،ص١١٣.

٧٨– علي عشري زايد ،استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص١٢٤.

٧٩– مقدمة ديوان أمل دنقل ، بقلم الدكتور : عبد العزيز المقالح ،ص٣٦.

٨٠– إنجيل لوقا،١٤٢١.

٨١– عن بناء القصيدة الحديثة ، علي عشري زايد ،ص١٣٣.

٨٢–للمزيد من التفاصيل بخصوص أنماط المفارقة .ينظر: عن بناء القصيدة الحديثة ،ص١٣٣، وما بعدها ؛ وكذلك الحركة النقدية بخصوص أمل دنقل الشعرية ،ص١٦١ وما بعدها .