جامعة الأزهر
كلية اللغة العربية بأسيوط
المجلة العلمية

الدلالات النفسية لأشكال التعبير الأسلوبي في شعر أمل دنقل

The psychological connotations of the forms of stylistic expression in the poetry of Amal Dunqul

إعداد

د. حمد الله عبد الحكيم محمد حمد الله

أستاذ البلاغة والنقد الأدبي المساعد كلية الآداب – جامعة جنوب الوادي بقنا

(العدد الثالث والأربعون)

(الإصدار الثالث-أغسطس)

(الجزء الأول (١٤٤٦هـ /٢٠٢٤م)

الترقيم الدولي للمجلة (ISSN) *2536- 9083*
رقم الإيداع بدار الكتب المصرية: ٢٠٢٤/٦٢٧١م

الدلالات النفسية لأشكال التعبير الأسلوبي في شعر أمل دنقل

حمد الله عبد الحكيم محمد حمد الله

قسم البلاغة والنقد، كلية الآداب، جامعة جنوب الوادي، قنا، مصر.

البريد الإلكتروني: *Hamdallah.abdelhakeem@art.svu.edu.eg*

الملخص

تُحرِّك المبدع نحو الإبداع محركات شعور واعية حينا ولا واعية حينا آخر، هذه المحركات هي تلك المواقف التي يسقطها بين الفينة والأخرى من خلال التعبير الصريح أو عن طريق التلميح، وهي التي تبين الطبيعة السيكولوجية للشاعر وتأثره بأحداث تكوينية داخلية لديه، أو أحداث خارجية تمس مجتمعه ووطنه. وتفيد الدراسة من منجزات العلاقة بين علم النفس والبلاغة في دراسة الدلالات النفسية لأساليب التعبير الأسلوبي عند الشاعر أمل دنقل، وتتحدث عن النشأة وأثرها في تشكُّل العملية الإبداعية لدى الشاعر؛ للوقوف على آلية اختيار رموزه وأساطيره وطريقة توظيفها، وكذلك في أسلوب قلب صور بعض هذه الرموز والأساطير، كما تركز الدراسة على الدلالات النفسية لمكون الصورة بأشكالها المتعددة حسب الغرض والنص والقضية من خلال تداخل الشعر مع الأجناس الأدبية الأخرى في ديوان (العهد الآتي) الذي جسد فترة دارت فيها رحا حرب أكتوبر ١٩٧٣م، كما كشفت الدراسة عن أسلوب الشاعر في اختيار مبتدأ القصيدة –لحظة الانفعال الأولى– وعلاقتها بالعنوان من خلال آلية التغريض وهي آلية من آليات التناسق النصي التي تنقل انفعالاته الأولى وتدفقات أسلوبه ودلالاتها النفسية من خلال مفتتح قصائد ديوان مقتل القمر.وقد انتهج البحث المنهج الوصفي القائم على تحليل أجزاء الظاهرة في أسلوب الشاعر مع الاستعانة بالمنهج النفسي، والمنهج الأسلوبي. وقد ظهر الأثر النفسي لمراحل النشأة والطفولة والثقافة والأسفار وتقلب الشاعر في الحياة وعلاقاته الإنسانية والاجتماعية كل ذلك يكشفه شعره، فبرزت قسوة حياته في قسوة كلماته وعباراته وتراكيبه وصوره وفي افتتاح قصائده وهو إحساس ينتقل إلى القارئ إذا ما عايش شعره.

الكلمات المفتاحية: الدلالات، النفسية، التعبير، الأسلوب، أمل دنقل.

The psychological connotations of the forms of stylistic expression in the poetry of Amal Dunqul

Hamdallah Abdul Hakim Mohamed Hamdallah

Department of Rhetoric and Criticism , Faculty of Arts , South Valley University in Qena, Egypt.

Email: *Hamdallah.abdelhakeem@art.svu.edu.eg*

Abstract:

The creator is driven towards creativity by emotional motives that are conscious at times and unconscious at other times. These motives are the spots that he presents from time to time through explicit expression or by insinuation, and they are what reveal the psychological nature of the poet and his influence by his internal formative events, or external events that affect his society and his homeland.The study benefits from the outcomes of the relationship between psychology and rhetoric in studying the psychological connotations of the poet Amal Dunqul's methods of stylistic expression, and discusses the origin and its impact on shaping the poet's creative process; to find out the mechanism of choosing his symbols and myths and the style of employing them, as well as the method of inverting the images of some of these symbols and myths. The study focuses on the effectiveness of the connotations of the image creator and the multiplicity of its forms through the intersection of poetry with other literary genres in the collection of Al-Ahd Al-Ati "The Coming Era", which embodied a period in which the War of October 1973 took place. The study also revealed the poet's style in choosing the opening of the poem - the first moment of emotion - and its relationship to the title through the mechanism of purposing, which is one of the mechanisms of textual consistency that conveys his first emotions, the flows of his style, and their psychological connotations through the opening of the poems of the collection Maqatal Al-Qamar "The Killing of the Moon.

The psychological impact of the stages of upbringing, childhood, culture, travels, and the poet's fluctuations in life and his human and social relationships appeared, all of which are revealed by his poetry. So that the harshness of his life is obvious in the toughness of his words, phrases, structures, and images, and in the openings of his poems, afeeling that is transmitted to the reader once experiencing his poetry.

The research adopted the descriptive approach that is based on analyzing the fragments of the phenomenon in the poet's style with the help of the psychological approach and the stylistic approach.

Keywords: *connotations, psychological, expression, style, Amal Dunqul.*

مقدمة

في مقاربة بين علم النفس والبلاغة تكشف الدراسة عن الدلالات النفسية لأساليب التعبير الأسلوبي من خلال قراءة في شعر أمل دنقل (١٩٤٠م-١٩٨٣م)، وتعرض الدراسة لتمهيد وثلاثة مباحث؛ يوضح التمهيد منجزات تضافر علمي النفس والبلاغة في إنتاج الدلالة، ويعرج على النشأة وأثرها في تشكُّل العملية الإبداعية لدى الشاعر، وفي المباحث الثلاثة دراسة لأساليب تعبيرية مختارة لبيان دلالاتها النفسية؛ في المبحث الأول: الأبعاد النفسية والثقافية للرموز والأساطير؛ ويكشف هذا المبحث عن تداول الرمز والأسطورة وذيوعها في شعر أمل حتى صارت ظاهرة تميزه، من خلال دراسة وجهين لحضورهما النفسي والثقافي؛ أولا: في طرق اختيار الرمز أو الأسطورة وكيفية توظيفهما، وثانيًا: في قلب الصورة الثابتة في الأذهان لهما، وفي المبحث الثاني اهتمت الدراسة بالسياق النفسي والتعبيري للصورة في ديوان العهد الآتي من خلال عدة صور تعبيرية هي: صورة الدائرة في الكعكة الحجرية، وصورة المفارقة/ القناع في قصيدة سرحان لا يتسلم مفاتيح المدينة، والصورة البصرية في رسوم في بهو عربي، وصورة التضاد: السلطة والرفض في قصيدة أوراق أبي نواس، وأخيرا صورة الخنوع في قصيدة صلاة، وفي المبحث الثالث الذي يهتم ببيان الدلالات النفسية لتقنية التغريض بين العنوان والنص في ديوان مقتل القمر وهو ديوان الحب والاغتراب عند الشاعر، ندرس فيه دلالات تكرار العنوان مع الجملة الأولى من القصيدة، ودلالات تكرار مفردة العنوان في حشو المقطع الأول، ودلالات تكرار العنوان في الفاتحة على طريقة التصرف في الصيغة، وأخيرا دلالات تضمين العنوان في الفاتحة من جهة المعنى من خلال تصنيف لقصائد الديوان كل حسب دلالته ومناسبته.

وقد اعتمدت الدراسة المنهج الوصفي لتحليل هذه الظواهر الأسلوبية والبلاغية مع الإفادة من المنهج النفسي والمنهج الأسلوبي والدراسات النصية للكشف عن

العلاقة بين الدلالات النفسية وأثرها في اختيار الأسلوب المناسب للمقام، إذ جرى اختيار تطبيق هذه الدلالات على قصائد متفرقة من دواوينه لانتشار ظاهرة الرموز والأساطير فيها، وفي دراسة الدلالات النفسية لمكون الصورة تخيرت ديوان العهد الآتي لتوسطه بين دواوينه وتوسطه بين حدثين مهمين هما هزيمة ١٩٦٧م وانتصار أكتوبر ١٩٧٣م هذه الفترة التي تموج بالأحداث والصراعات المختلفة والمظاهرات الطلابية، وفي دراسة آلية التغريض تخيرت ديوان مقتل القمر لما تفرد به من عرض لأبعاد نفسية خاصة هي الحب والغربة وبخاصة ما تحمله من دلالات في مطلع القصائد وعلاقته بالعنوان.

وقد سبقت هذه الدراسة دراسات ومقالات أولت شعر أمل دنقل عناية واهتمامًا؛ فدرست مستويات البناء الشعري، والرمز الأسطوري، والتناص الأسطوري، وكذا الصورة الشعرية، والمفارقة، والانحراف الأسلوبي وغيرها إلا أنها أهملت حضور الجانب النفسي، كما أعادت أسباب الإبداع إلى التركيب دون استحضار هذا الجانب، فأرادت الدراسة الاستعانة بالمناهج النفسية والأسلوبية والنسقية لقراءة شعر أمل دنقل.

وقد اعتمدت الدراسة في نقل القصائد على ديوان الأعمال الكاملة لأمل دنقل طبعة دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى عام ٢٠١٠م، والثانية ٢٠١٢م، ولم تقف عند غيرها لسهولة عودة القارئ إلى قصائد الديوان في مظانها التي اعتمدتها الدراسة.

وذيلت الدراسة بخاتمة بها أهم نتائج البحث، ثم ذكرت المصادر والمراجع التي أعانت في إنجازه.

تمهيد

تُحرِّك المبدع نحو الإبداع محركات شعور واعية حينا ولا واعية حينا آخر، هذه المحركات هي تلك المواقف التي يسقطها بين الفينة والأخرى من خلال التعبير الصريح أو عن طريق التلميح، وهي التي تبين الطبيعة السيكولوجية للشاعر وتأثره بأحداث داخلية كطفولته، وأسرته، وأصدقائه، وعمله، وأحداث خارجية تمس مجتمعه، ووطنه.

والضامن لتلك العملية الإبداعية هي الحرية، و"هي الملمح الهام والمميز لشخصية أمل، وهي جزء أساس في تكوينه الفكري والسلوكي، إنها مطلب وجودي وحياتي وقومي ملح، تتطلب منه نوعا من الصراع الدائم والمستمر لتكسير كل عوائقها وثوابتها ومسلماتها"(١)، وهو الذي صنعها بما أتيح له من قوة الاستغناء.

وثمت شيء آخر اختلف فيه السيكولوجيون هو أثر الماضي أو المستقبل على شخصية الفرد؛ كاختلاف فرويد ويونغ حول هذا الأثر، و"على الرغم من أن نظرية يونغ للشخصية تعتبر عادة نظرية في التحليل النفسي إلا أن ثمة اختلافًا جوهريًا بينها وبين نظرية فرويد؛ فحين يؤكد فرويد على الرابطة الوثيقة بالماضي يرى يونغ الحاضر عاملا أساسيا في تفسير سلوك الفرد واعتقد أيضا بضرورة النظر إلى المستقبل"(٢)، وللشاعر من أثر الزمنين نصيب وافر كشفت عنه تجربته الذاتية رؤية وواقعًا.

---

(١) الجنوبي دار سعاد الصباح، الكويت، ط١، ١٩٩٢م، ص٦٥.

(٢) سيكولوجية الشخصية، سيد محمد غنيم، دار النهضة العربية، القاهرة، ط١، ١٩٧٢م، ص٥٧١.

فسقوط الشاعر بين ألمين في الماضي مع النشأة والنكسة، وفي الحاضر مع المعاهدة والمرض، كانا من عوامل تفجير شاعريته، وهذا الولوج إلى أعماق المبدع ومعرفة ماضية وحاضره أمر مهم في فهم اختياراته وتعبيراته، وهو مهم أيضا لكبح جماح التأويلات وتحديد محيطها للإفادة من الفكرة ومقاصد العملية الإبداعية.

ولكل شاعر مصدر إلهام يثير في نفسه تجددًا وتطورًا لشعريته ليظل أداؤه في ارتفاع وتصاعد واع، و"يمكن رد عملية الإلهام ومصادرها إلى ذهنية المبدع التي تتملكها قوى معقولة، لا تستطيع إحالتها إلى القوى الخفية المحفزة على الإبداع وهذا ما تؤكده الدراسات النفسية الحديثة إذ تركز على أهمية العقل والشعور والإرادة"(١).

ويمتاز شعر أمل دنقل بالتركيز على التجربة الفنية لا الواقعية؛ فيعبر فيه عن حركة الاغتراب الداخلي وآلام الفقد والحرمان النفسي والعاطفى والاجتماعي ما بين طفولته وشبابه، ويرتكز شعره على التجربة الداخلية النابعة من خيال خصب، وهو ما يجعله حاضرا مع كل قراءة.

ويحاول البحث توظيف الدراسات النفسية في مجال النقد الأدبي من خلال استكناه دواخل نفس الشاعر بدراسة ما تم التعبير عنه؛ يأتي في إطار مقاربة نفسية بلاغية نقدية، وكما يقول صلاح فضل فإن "العملية النقدية ليست تطبيقًا آليًا لمنهج مرسوم، ولا تنظيمًا عقليًا لمقدمات تحددت نتائجها سلفًا، ولا تبريرًا مزينًا لأحكام تعسفية، وإنما هي مغامرة محسوبة، ومحاولة منظمة لاكتشاف عالم النص الأدبي والقوانين التي تحكم حركته"(٢)، فبحسب ما يريد أن يقول النص ويكشف عن نفسية

---

(١) الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، د، عبد القادر فيدوح، دار صفاء للطباعة والنشر، عمان، الأردن، ص٤٩.

(٢) إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل، د. صلاح فضل، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلد ١، عدد ١، أكتوبر ١٩٨٠م، ص٢٢٢.

قائله تتجه الدراسة الجمالية.

وشعر أمل دنقل كما يصفه كمال أبوديب: "لا يكاد يكون فيه نبض واحد من الفرح، أو رعشة من الغبطة، أو وعد واحد بمزدهر من الآتي، بل لأحترس قليلا- ما أقوله حق في كل ما نسميه الفضاء العام- الفضاء الجماعي- فضاء الوطن والأمة والجموع"(١)، فعنايته الخاصة بهموم وطنه التي هي أكبر من هموم نفسه جعل شعره جمعيا لا نجد فيه سمة الفردية؛ بل إنه جعل من عقد الطفولة وصراعاته الداخلية مطية للرفض العام.

تضافر علمي النفس والبلاغة في إنتاج الدلالة

سرت هذه العلاقة بين العلمين سريان الروح في الجسد فمنذ أقدم العصور وقبل أن يهتم العلماء بالتنظير لهما، بدا أن كليهما لا غنى له عن صاحبه؛ فإن "للنظرات السيكولوجية في الأدب واللفتات المعبرة عن الخبرة بالنفس الإنسانية جذور بعيدة ترجع إلى حقب زمنية أبعد بكثير من تاريخ ظهور مناهج علم النفس ودراساته الحديثة"(٢)، ويعنى الدارسون بالنص الشعري عناية خاصة، فقد "وضعت اللغة والكلام في مركز عناية المحلل النفسي؛ ذلك لأنَّ الكلام مادة العمل في التحليل النفسي، ولأنَّ الكلام هو ما يتيح صياغة مفاهيم العمليات التي اكتشفها فرويد في الحلم وزلات الكلام"(٣)، فالكلام هو المعبر عن مكنونات النفس وخلجات الفؤاد.

---

(١) هشاشة الجسد وصلابة الروح في جنازة ثانية لأمل دنقل، كمال أبو ديب، مجلة ثقافات، كلية الآداب جامعة البحرين، عام ٢٠٠٥م، عدد ١٤، ص٨.

(٢) النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه، صالح هويدي، منشورات السابع من إبريل، ليبيا، ط١، ٢٠٠٥، ص ٨٠.

(٣) التحليل النفسي والاتجاهات الفرويدية – المقاربة العيادية – د. فيصل عباس، ص ١٣٩.

فهم يقفون على البعد النفسي الذي يحرك الشاعر تجاه الأشياء من حوله من خلال "ما يتضمنه-النص- من عواطف وأخيلة... وهذه العناصر هي من صميم التكوين الأدبي، ولا يمكن أن يخلو منها نص في أي عصر وعلى أي مذهب، وهي تمنح النص قوة وتعطيه خصوصية"(١)؛ فالانفعالات والأخيلة محركان للإبداع: الأولى هي المحرك الرئيس لذات الشاعر للتنفيس عن الهموم والتعبير عن مشاعره، أما الأخيلة فهي التي تستحيل الحلم واقعا، وهما معا من أسباب التفوق والعبقرية عن الشاعر.

هذه المقاربة البلاغية النفسية هي التي تكشف عن خفايا النفس الشاعرة عن طريق بيان دواخلها في حال الوعي أو اللاوعي وما ينعكس من جراء ذلك على الاختيارات البليغة المكونة للخطاب الشعري عند المبدع، وإذا عددنا هذا الأسلوب الكاشف لخفايا النفس مرآة صادقة لما يجول في خاطره، وما تبلور لديه من خبرات سواء كشف ذلك عن عقد أو معاناة أو أحلام أو أسلوب ساخر أو حتى مثالية مفرطة، فسيظل هذا الأسلوب كاشفا عما استطاع كتمانه وما لم يستطع كتمانه؛ ليظهر تكوين المبدع من خلال إسقاطات أو معادلات موضوعية يلتقطها القارئ الخبير بعد الغوص بين السطور وربط الأنساق الثقافية بالأنساق الاجتماعية والنفسية مع الإحاطة بالأسلوب والمقدرة اللغوية للشاعر.

وتتجلى براعة الشاعر ليس فقط في شعوره الزائد عن غيره بما يحيط به من أحداث ووقائع بل بقدرته على توصيل هذا الشعور للمتلقي والتأثير فيه، والمبدعون صنفان؛ صنف أول: يتخذ من القصيدة أداة للبث والبوح والانفعال للتعبير عن خلجات النفس وهمومها؛ فتكون قصيدته تفريغًا لهمومه وتنفيسًا لمشاعره، وهو يصادف قارئًا

---

(١) سيكولوجية الشعر (العصاب والصحة النفسية)، د.محمد طه عصر، عالم الكتب، القاهرة، ط١، عام ٢٠٠٠م، ص٨٠.

يحمل نفس همومه فيقع عليه التأثير وتلقى القصيدة القبول لاتفاق هذا الشعور، وصنف ثان: يتجاوز ذلك كله بل يتخذه انطلاقًا لهدف أكبر هو تشكيل وعي قارئه وتثقيفه تثقيفا يجعل منه فاعلا في فهم مشكلات مجتمعه وواقعه وليس بعيدا عنها ولهذا يكون للثاني دوره الاجتماعي والتأثيري من خلال تغيير السلوك، وإذا كان الأول يُسرِّي عن قارئه ويقوم بدور المسكن للآلام، فإن الثاني يقوم بدور الجندي الذي يواجه المصاعب والمهمات لقهرها والانتصار عليها ويقدمها بعد إعدادها إلى المتلقي.

ولعملية التواصل مع المجتمع دور الدفاع عن المبدع ضد العقد والصراعات الداخلية، كما تسهم في تكوين نفسية المبدع حيث يظل كائنا اجتماعيا، يقبل التشارك وينبذ السلبية والانطواء الاجتماعي "فشعور الفرد بأنَّه متروك لا يهتم به من يكُنُّ له مشاعر إيجابية حميمية يجعل منه مصاباً بهذه العقدة، فيثار في داخله نظرة سوداوية تجعل منه يزدري ويثار على كلِّ ما يمتُّ بصلة لهذه العلاقة"(١)، وحيث يؤدي التعاطي مع المبدع والإيجابية دورهما؛ فيكون تعبيره صادقًا عن مشاعره وهو ما يعبر عنه علماء النفس بـ" صدق الأنا في إخراج المكبوت النفسي"(٢)

والكبت من مولدات الإبداع فهو ظاهرة خلاقة لدى المبدع وهي وقوده من المشاعر والغرائز والتعبيرات؛ ولذلك كما يقول علماء النفس إن "نظرية الكبت هي حجر الزاوية الذي تقوم عليه كل عمارة التحليل النفسي"(٣)، والكبت والحرية وجهان

---

(١) الإنسان بين الواقع والنهاية: عارف الطراوي: مطبعة دار الحامد الأردن، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٩ م.

(٢) الإنسان والهاوية النفسية، عيدان بو حامد: مطبعة البراق، الجزائر، الطبعة الأولى، ٢٠١٠ م.

(٣) معجم مصطلحات التحليل النفسي، جان لابلاش و ج ب بونتاليس، ترجمة: مصطفى حجازي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط١، ١٩٨٥م، ص٤١٨.

لعملة الإبداع؛ فأحدهما حرمان، والآخر مطلب أساسي.

ومعرفة مقدار تعرض المبدع للكبت أم لا له دور في فهم حركة إنتاج الإبداع؛ لأن "الحديث عن علاقة الإبداع بالكبت، يقودنا إلى عمق الدوافع الكامنة وراء ولادة النص الإبداعي في علاقته بالمبدع، والمحيط الذي وُلد فيه، على أساس أن النص الإبداعي نتيجة تفاعل بين واقع اجتماعي أو سياسي أو حضاري بشكل عام، ونفسيةٌ المبدع"(١)، ولذلك يكون لمن وقع تحت طائلة الكبت أسلوبه في التعبير كما للحرية أسلوبها أيضا.

النشأة وأثرها في تشكُّل العملية الإبداعية

الطفولة جزء من عالم الشاعر سواء وعى ذلك وكشف عنه أو أخفاه وظنه خفيًا على قارئ النص، وقد اتسمت طفولة أمل بأسلوب تكوين قدر له أن يكون صلبا يستقي صلابته من نشأةٍ فقد فيها والده عندما بلغ عامه العاشر وهي لحظة فارقة بين الطفولة والاستعداد للشباب، كما كان أبوه عالمًا بعلوم العربية وأشعار العرب وقصصهم وأيامهم، يجمع مكتبة في داره نهل منها أمل تكوينه الثقافي والفكري، بالإضافة إلى إصرار الأب على أن يحفظ ابنه القرآن الكريم إذ تخرج الأب في الأزهر الشريف؛ يقول عن أبيه في لقاء تليفزيوني: "والدي كان شاعرًا يكتب باللغة الفصحى وكان المنزل يسير به جو محافظ، فلم يكن يسمح لي باللعب في الشارع أو الاختلاط بأحد؛ نظرًا لكوني الابن الأكبر وهذا الجو المنعزل جعلني أتجه للقراءة أكثر مما أتجه لأي نشاط آخر"(٢)، هذا المهاد الجاد للطفولة من الأب حمله على الاطلاع والقراءة

---

(١) البلاغة العربية والتحليل النفسي، د. أنور عبد الحميد، دار النهضة العربية، لبنان، ط٢٠١٦،١م، ص٣٩.

(٢) مقتطفات من فيلم ذكريات الغرفة ٨ عن الشاعر أمل دنقل، شبكة يقين الاخبارية *https://www.youtube.com/watch?v=vY5MDKcxJyc*

وتحمل مسئولية أخويه رغم صغر سنه، وهو ما ظهر في قصائد أمل من تساؤلات حائرة لها علاقة بالنشأة والتكوين؛ لأن "كل صورة في الخلق الفني لها جذورها العميقة في عالم اللاشعور؛ لأن وراء هذا الظاهر المضيء الذي نلحظه في ذات أنفسنا مجالا مظلما مجهولا عامرا بالظواهر النفسية التي لا تعرف إلا انعكاساتها المعقدة المحورة"(١)، فقد عانى الشاعر فقد الأبَّ عام١٩٥٠م وهو في سن العاشرة، كما أن "علمه بضياع إرث أبيه وهو طفل على أيدي أعمامه فقرر أن يهب أحلامه للفقراء وأن يخاصم الظلم ويخاصم العدل الذي لم يتحقق"(٢)، والأب في ثقافة الشاعر هو القدوة والأصل الطيب الذي يفخر به الإنسان وقد كان والد أمل له حظ من الثقافة والعلم؛ لذا كان دائما مثار إعجاب من الشاعر بل كان لا يضعه إلا رمزا في وجه الطغيان إذ يمثل الجانب المضيء للحياة عنده؛ ففي قصيدة (لا أبكيه) التي كتبها أثناء العبور عام ١٩٧٣م يقدم صورة الشرف في الأب القدوة الشهيد؛ يقول:

أترى تبكين يا مصر؟ أنا لست أبكيه وإن كنت ربيبه
شرف الأبناء أن يمضي أب بعد أن قدم للمجد نصيبه
شرف للأب أن يمضي فلا تعتري أبناءه الروح الرغيبة
إنما يبكي ضعاف الناس إن عجزوا أن يدركوا حجم المصيبة

وصورة الأب في مخيلة الشاعر تكشف عن دوره في الإعداد والرعاية والحفظ لأسرته.

حتى إذا نهضت الأم لتقوم بدورها إلى جانب دور الأب الراحل لتشد على يد ابنها؛ كانت رمزا للتضحية والفداء؛ يقول في قصيدة (العشاء الأخير): منذ أن مات

(١) النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة، ط٦، ٢٠٠٥م، ص٣٥١.
(٢) الجنوبي، ص٥٦.

أبي../ كل من تعشقه أمي الثرية/ كل من تعشقه أمي: أبٌ لي في العماد!/ ربما "أحمس" ربته امرأة/ ذهبُ الشمس العجوز انصهر/ وهوى فوق نفايات الثرى/ وأنا أبكي على تلِّ الرماد!

وفي قصيدة العشاء الأخير جمع عددًا من القضايا؛ منها ذكره لأمه صراحة مبينًا كفاحها في تربيته متخذًا من أم الملك أحمس معادلًا موضوعيًا لأمه وهو لأحمس؛ ويقول في قصيدة (لا وقت للبكاء):

وأمى التى تظل في فناء البيت منكبة/ مقروحة العينين، مسترسلة الرثاء/ تنكث بالعود على التربة:/ رأيتها : الخنساء/ ترثى شبابها المستشهدين فى الصحراء/ رأيتها: أسماء/ تبكى ابنها المقتول فى الكعبة،/ رأيتها : شجرة الدر:/ ترد خلفها الباب على جثمان (نجم الدين)/ تعلق صدرها على الطعنة والسكين/ فالجند في الدلتا/ ليس لهم أن ينظروا إلى الوراء أو يدفنوا الموتى..

رأى الشاعر أمه في كفاحها تحمل همومًا متنوعة الأشكال؛ فهي تبكي فقد أولادها وهو حزن يفوق كل حزن عند النساء، فقد استشهدوا في صحراء شبه جزيرة سيناء دون حرب؛ ولأنها تحمل في صدرها حزن أولئك النسوة المتشحات بالسواد؛ كالخنساء إذ فقدت أبناءها جميعا فقالت الحمد لله الذي شرفني باستشهادهم مع تلميحاته الخفية بين اختلاف الهدف والقائد، وتحمل حزن أسماء بنت أبي بكر إذ فقدت ابنها عبد الله بن الزبير مصلوبًا ممثلاً بجثته؛ فقالت: (وهل يضر الشاة سلخها بعد ذبحها) في استدعاء لصورة بطش (الحاكم) الحجاج، وفي كتم حزن شجرة الدر آية أخرى وهي تقوم بدور البطولة إذ تخفي موت زوجها نجم الدين حتى لا يفت ذلك في عضد الجنود الذين يقاتلون الصليبيين في معركة المنصورة متحملة هذه الأحزان وحدها، وقد جمع الشاعر بين هؤلاء النسوة في وحدة الغرض في الدفاع عن الحق المسلوب.

وتعددت صور النساء اللاتي ذكرهن الشاعر كرموز يستقي منهن البطولة تارة وتارة يشبه حالهن بحال الحاضر المكلوم وثالثة يستدعيهن ليعكس ما كن عليه مقدما رؤية جديدة، ومن هذه الشخصيات: شخصية شهر زاد في ألف ليلة وليلة، وخولة، وزليخا، وبنلوب، وسالومي، والجليلة، إيزيس، وأم أبي نواس، وبدر البدور.

ولم ينس أمل من بين أحزانه فقد أخته (رجاء) التي ماتت عام ١٩٤٧م في سن الثالثة مخلدا ذكراها في قصيدة (الموت في لوحات):

شقيقتي "رجاء" ماتت وهي دون الثالثة./ ماتت وما يزال في دولاب أمّي السّري/ صندلها الفضّيّ!/ صديرها المشغول، قرطها، غطاء رأسها الصّوفيّ/ أرنبها القطنيّ!/ وعندما أدخل بهو بيتنا الصامت/ فلا أراها تمسك الحائط.. علّها تقف!/ أنسى بأنّها ماتت../ أقول. ربّما نامت..

أبحث عنها في الغرف./ وعندما تسألني أمّي بصوتها الخافت/ أرى الأسى في وجهها الممتقع الباهت/ وأستبين الكارثة!

ويجمع الشاعر أمل في قصيدة (الجنوبي) بين موت أبيه وموت أخته قديما وهو على فراش الموت يصارع مرض السرطان فيستدعي أحبابه مفتشا في ذاكرته عمن كان لهم أثر في صباه؛ حيث إن سلسلة الفقد التى طالت ذاكرة الشاعر جاءت تصاعدية "ففي السابعة عرف فقد الأخت (١٩٤٧م).. وفي سن العاشرة عرف فقد الأب (١٩٥٠م) ثم فقد الأهل (الغرباء).. وفقد المدينة وفقد الوطن، هذا الفقد المتواصل وضعه دائما في مواجهة مع الموت"[(١)]؛ يقول:

هل أنا كنت طفلًا../ أم أن الذي كان طفلا سواي؟/ هذه الصورة العائلية../ كان أبي جالسا، وأنا واقف.. تتدلى/ يداي!/ رفسة من فرس/ تركت في جبيني شجا،

(١) الجنوبي، ص١٦.

وعلمت القلب/ أن يحترس./ أتذكر../ سال دمي/ أتذكر../ مات أبي نازفا/ أتذكر/ هذا الطريق إلى قبره/ أتذكر/ أختي الصغيرة ذات الربيعين/ لا أتذكر حتى الطريق إلى قبرها المنطمس

وهنا نلمح اتصال الشاعر بماضيه واسترجاعه ذكريات الطفولة؛ هذه المرحلة التي جاءت لتصل حالًا ماضيًا حزينًا بآخر مستقبلًا يجتر فيه الشاعر هذه الذكريات الأليمة مع الواقع الأليم من مرض عضال ألم به؛ ليكشف عن حالة شعورية تداخلت مع حالة لا شعورية معبرا بالكلمات عن جرح نفسي غائر؛ وفي تكرار كلمة (أتذكر) التي ورددت أربع مرات إشارة إلى هذه الأحداث الماضية، ويختم المقطع بمفاجأة القارئ إذ ينفي التذكر فهو لا يتذكر الطريق إلى قبر أخته، فهو يتقلب بين الألم والضجر لما لحق به من صراع نفسي بين الماضي والحاضر وكأنه يعبر عن عدم فاعلية التذكر الآن.

كل هذه الأحزان التي ألمت به تركت أثرا وجرحا عميقا في نفسه تجاه الموت فلم يخل ديوان من دواوينه من ذكر الموت، والموت عنده موتان؛ موت يتوارى فيه الجسد، وموت آخر أسقطه على المرأة التي تمثل بحق واقع المجتمع المصري في تلك الحقبة التي كانت تعج بالفساد والظلم الاجتماعي والطبقي لأبناء هذه الحقبة الذين كانوا يأملون في مستقبل مشرق بعد الثورة، وقد صقلت هذه الأحزان تجربته الشعرية، وكان لها أثر في تخير مفرداته وعباراته وشعره المسبوك؛ ليخرج علينا بنصوصه المعبرة عن روح القرية والنشأة والتكوين الثقافي والأخلاقي مع روح المعاصرة، وبخاصة أن أمل جعل من قصيدة التفعيلة (الشعر الحر) فنًا مقبولًا عند المتلقي، وقد أرجع الباحثون أسلوب الشاعر ونفسه الأبية الرافضة للواقع العربي مع نقده لأسباب هزيمة ١٩٦٧م وما بعدها إلى التكوين الفطري للشاعر.

ولم تكن هذه المآسي وحدها هي التي أغرقت الشاعر هما ومرضا، بل هناك معاناة أخرى مع ذوي القربى بعد وفاة أبيه، تقول عبلة الرويني:"صار أمل –بحق–

رجل البيت في هذه السن الصغيرة، بعدما صار الأهل غرباء يسرقون الأرض بين عينيه، والصمت يطلق ضحكته الساخرة"[١]، وربما كان لسرقة الأرض في طفولته اتصال بسرقتها في شبابه، فصار ساخطا على كل مفرط وعلى كل متوان عن حفظ حقوقه.

وقصيدة الجنوبي هي آخر قصائده من ديوان أوراق الغرفة (٨) وإذا كانت صور الموتى قد تعددت فيها؛ ففي الديوان مثل ذلك ففيه تموت الخيول والطيور وكذلك الزهور، وفي هذا الديوان وصل الشاعر إلى أعلى درجات النضج الشعري مع أعلى درجات الانفعال النفسي، و"من الثابت لدى أحدث النظريات النفسية أن الإبداع يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالانفعالية والتوتر النفسي"[٢]؛ فلم تكن معاناة الشاعر لتنتهي وهو ينتقل من ديوان إلى ديوان تتصاعد معه فيه نغمة الإحباط والألم النفسي حتى اكتشف أصابته بالسرطان عام ١٩٧٩م وبعد تسعة أشهر من زواجه تقريبًا، وأجرى عمليتين جراحيتين لم تفلحا في تخفيف الألم أو الشفاء؛ فظل يصارع هذا المرض حتى مات ٢١ مايو ١٩٨٣م.

والمتأمل للمراحل التي سبقت ١٩٦٧م وقبل شهرة أمل مع ديوانه الأول البكاء بين يدي زرقاء اليمامة حتى صدور ديوانه الأخير يلمس حالة من الانفعالات التي كانت سببا في إصابته كما كانت سببا في القضاء عليه؛ لأن هذا المرض كما يذكر علماء النفس تزداد شراسته مع التوتر والانفعال الشديد حيث أثبتت "النتائج السريرية في أهمية تحسين طرق المناعة بالطرق السلوكية ودور الاضطراب المزمن النفسي

---

(١) الجنوبي، ص٥٥.

(٢) الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، د. مجيد عبد الحميد ناجي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨٤م، ص١٧.

في إضعاف مناعة البدن هي ثابتة سريريا بدراسات خضعت للضبط التجريبي"[١]؛ فكان للانفعال المفرط دوره في ضعف مناعة البدن وهو ما أودى بحياة الشاعر، على الرغم من أنه "قد ينشط الأدب باعتباره وسيلة لتبديد الانفعالات التي من الممكن أن تؤدي إلى أفعال ضارة لو لم يتم تنفيسها"[٢]؛ إلا أن الأحداث المحيطة مع انفعال الشاعر المفرط تجاهها كان سببا من أسباب مرضه.

(١) لغز الميدان الجديد في الطب النفسي السلوكي، السيطرة على الأورام السرطانية وانتقالاتها، د. محمد حمدي الحجار، مجلة الثقافة النفسية المتخصصة، العدد ١٦، مجلة ٩، أكتوبر ١٩٩٨م، ص٤٢.

(٢) الدراسة النفسية للأدب، النقائص والاحتمالات والإنجازات، مارتن ليندلاور، ترجمة د. شاكر عبد الحميد، ص٩٩

المبحث الأول

الأبعاد النفسية والثقافية الرموز والأساطير.

تتداول الرمز والأسطورة وتنتشر في شعر أمل حتى صارت ظاهرة تميزه، وسوف يتناول هذا المبحث وجهين لحضورهما النفسي والثقافي؛ أولا: طرق اختيار الرمز أو الأسطورة وكيفية توظيفهما، وثانيا قلب الصورة الثابتة في الأذهان لهما.

أولا: طرق اختيار الرمز والأسطورة وكيفية توظيفهما

عادة ما يكون جنوح الشاعر إلى الرمز والأسطورة ليس ترفا بل هو اختيار بين بديلين إما المواجهة المباشرة التي تعيق نشاطه الشعري وتسوقه إلى صراع خاسر؛ لأنه الطرف الأضعف في الصراع وبين أن يتخذ من أسلوب المراوغة والحيل الشعرية سبيلًا للبقاء والكفاح من أجل حرية كلمته، وهو أسلوب يجمع بين البلاغة في اختيار ما تخفى به كلماته وبين نفسيته الطامحة إلى البقاء فترة أطول دون اصطدام؛ ولم تكن هذه سمة أمل دنقل وحده بل شاركه فيها بدر شاكر السياب في العراق الذي جعل من الرمز والأسطورة قناعا لأفكاره؛ يقول: "كان الواقع السياسي هو أول ما دفعني لذلك، فحين أردت مقاومة الحكم السعيدي بالشعر، اتخذت من الأساطير –التي ما كان لزبانية نور السعيد أن يفهموها– ستارًا لأغراضي تلك"[(١)]، فهذه التكنيك يصعب فهمه من القارئ غير المتمرس على قراءة الشعر.

ومن بين الأساطير والرموز التي استوحها أمل تلك الشخصيات الأسطورية العربية لإبراز المفارقة بين موقفين الأصل فيهما التناغم والاتساق؛ فنجد توظيفا تاريخيا لموقف (زرقاء اليمامة) من قومها، فى قصيدته (البكاء بين يدى زرقاء

(١) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، د. على عشري زايد، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٦، ص٣٤.

اليمامة) التي كتبها عام ١٩٦٧م، كما وظف شخصية الشاعر أبي الطيب المتنبى في قصيدته (من مذكرات المتنبى فى مصر) ونشرها عام١٩٦٨.

واستدعى شخصية قطر الندى، في دور الأرض المسلوبة التي انصرف عن نصرتها أبوها خمارويه بن أحمد بن طولون كانصراف الحكومات العربية عن نصرة الأرض العربية المسلوبة وجنوحهم إلى حياة الترف، و"الرمز الشعري مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر، والتي تمنح الأشياء مغزى خاصا"[(١)]، ففى قصيدة (الحداد يليق بقطر الندى) عام ١٩٦٩م، يقول:

كان (خمارويه) راقدا على بحيرة الزئبق/ وكانت المغنيات والبنات والحور/ يطأن فوق المسك والكافور/ والفقراءُ والدراويشُ أمام قصره المغلق/ ينتظرون الذهب المبدور/ ينتظرون حفنة صغيرة .. من نور.

بعد عرضه لصورة الثراء والترف لخمارويه (الرمز العربي) في أول القصيدة؛ يعبر في آخر القصيدة بردِّ العجز على الصدر عن إصراره على خذلان الأميرة الأسيرة (الرمز)، فلم ينصرها أهلها بالسيف والقتال وهو واجبهم تجاهها بل تخاذلوا عن نصرتها حتى بالكلمة والسبل الدبلوماسية؛ يقول:

كان (خمارويه) راقدا على بحيرة الزئبق../ قي نومةِ القيلولة/ فمن ترى ينقذ هذه الأميرة المغلولة؟/ من يا ترى ينقذها؟/ من يا ترى ينقذها؟/ بالسيف.../ أو بالحيلة ؟!

وهو يتخذ من شخصية قطر الندى رمزا للوطن المسلوب؛ يقول:

قطر الندى.. يا مصر/ قطر الندى في الأسر

---

(١) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين إسماعيل، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧م، ص١٩٧.

وقد مثلت هذه الرموز سمة في شعر أمل تردنا إلى تربيته العلمية الدينية المطلعة على الثقافة العربية من خلال مكتبة أبيه وثقافته التي أشربها، ومثل هذه المختارات من الرموز التراثية توحي باستقرارها في نفس الشاعر وتأثره بأفعالها التي كانت في وقتها ضربا من البطولة، وهي مفقودة الآن فيمن يملك القرار، و"علم النفس يعد هذه الظاهرة صحية، معافاة من الضرر؛ نظرًا لأن الشاعر يقرأ تراث أمته باستمرار، ويحفظ من هذا التراث ما يؤثر فيه... وباستمرار هذه المداومة "القرائية"، يحفظ المزيد من الشعر، إلى حد أن عملية الكف، وهي إحدى العمليات "الفسلجية" [١] للحاء الدماغي، تحدث حالة طمس للمخزون في الدماغ، فلا يعود الشاعر يفرق بين ما له وما عليه من المخزون، ولا سيما بعد أن تتكون لديه محصلة كبيرة من" التراثية الذاتية"، وكأن تلك المعلومات جزء يمتد من (أناة) المتكون عبر أيامه وشبابه، حاسبا إياها حقا من حقوقه"[٢]، وقد كان حضور شخصية الشاعر في اختيار ما يناسب ثقافته واطلاعه ظاهرا وما يمكن أن يتخذه معادلا لأفكاره ليبث من خلاله رؤيته وما يجول بخاطره وما تعانيه نفسيته المثقلة بالهموم مع إضفاء روح المعاصرة والحداثة المناسبة للتجربة الجديدة.

وزرقاء اليمامة في مخيلته تمثل المرأة الصعيدية الواعية التى تخشى على قومها وترعى أبناءها وهي معادل لأمّه التي تولت رعايته بعد أبيه؛ فبث في هذا الرمز سمات أمّه وآمالها وآلامها، كما اتخذ من المتنبي معادلًا لنفسه الكبيرة التي تأبى الخنوع والذل وتبحث عن المعالي، وهو أمر فطري كلما قعد عن اكتساب المعالي أو تكاسل للسلامة لم تتركه نفسه؛ قول المتنبي :

---

(١) تعني فرع من فروع علوم الحياة.

(٢) نقد الشعر في المنظور النفسي، ريكان إبراهيم، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق،١٩٨٩م.

وَإذا كانَتِ النُفوسُ كِباراً تَعِبَت في مُرادِها الأَجسامُ

غير أن تحولات الشاعر لم تكن مفاجئة بل كان يحمل هما يمتد لسنوات منذ الطفولة؛ ففي عام ١٩٤٨م يشهد هزيمة الجيوش العربية، وفي شبابه يرى تحولا آخر يخص الوطن حيث اقترب الخطر مع صاعقة هزيمة ١٩٦٧م التي كانت مفجرة لآلام نفسه والتي رأت في استرداد الكرامة العربية الضائعة ضرب من الأماني فسرى فيها دبيب اليأس والإحباط، وما كاد يشعر بنصر أكتوبر ١٩٧٣م حتى شهد اتجاه السلطة إلى المهادنة وإلقاء السلاح فكتب قصيدته (لا تصالح).

وكان قد أصدر أمل قصيدته خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين بعد نكسة ١٩٦٧م ؛ يقول في مقدمتها:

ها أنت تسترخى أخيرًا/ فوداعًا.. يا صلاح الدين/ يا أيها الطبل البدائى الذى تراقص الموتى/ على إيقاعه المجنون/ يا قارب الفلّين/ للعرب الغرقى الذين شنئتهم سفن القراصنة/ وأدركتهم لعنة الفراعنة/ وسنة بعد سنة/ صارت لهم حطين/ تميمة الطفل وأكسير الغد العنين.

في هذه القصيدة تعريض يحمل عتابًا لعبد الناصر مرتين؛ الأولى بسبب الهزيمة، والثانية بسبب التنحي، والعنوان يوحي بالهزيمة فجل الخطابات السياسية دائمًا تاريخية ولكنها اليوم غير تاريخية، واستعمال التراث في شخصية صلاح الدين استدعاء لما مضى من عصور القوة في وجه من هو أشد قوة وأكثر جمعًا، فالحملات الصليبية كانت أشد خطرا من هذا الجمع الضعيف، ولكنهم جاءوا في عصر أعدت لهم القوة والرغبة في الانتصار بالاستناد على أسبابه، وهو في تعريضه يلوم صلاح الدين وما هو بالمقصر ولكن أسلوب التعريض أشد تأثيرا في النفوس من المباشرة.

فجاء بمفردات بالغة التأثير معبرة عن نفس مكلومة في مختاراته: (تسترخى/ الطبل/ تراقص/ الموتى / حطين/ العنين)، وكذلك أورد تراكيب معبرة شائعة على ألسنة

المصريين؛ نحو: (قارب الفلّين/ العرب الغرقى/ سفن القراصنة/ لعنة الفراعنة/ تميمة الطفل)، فجاءت مقدمة قصيدته لاذعة مفجرة لآلام الحسرة بسبب الهزيمة التي لم تكن نتيجة غلبة البادئ بالهجوم أو لتفوقه في سلاح الطيران الذي دمر مناطق حيوية في سويعات بل كان نتيجة استرخاء وفتور وغرق وأساطير حلت محل إعداد العدة والترقب وإعداد الخطط للدفاع عن الأرض.

والملاحظ في شعر أمل استحضار التراث العربي والإسلامي دون غيره من صور التراث الأخرى؛ كالفراعنة والرومان وغيرهم، رغم تأثيرهم في بناء التاريخ المصري؛ ويرجع ذلك لأسباب منها: نشأته الدينية وتأثره بأبيه وبمكتبته، أيضًا لأن الصراع الدائر طرفاه الإسلام واليهودية، ومن أجل ذلك كان التذكير الدائم بقصص بني إسرائيل في القرآن كمًّا بالتكرير وكيفا بنوعية القضايا المذكورة؛ لذا كان الأنسب مراعاة المقام الخارجي للاستدعاء وحسن توظيفه.

ثانياً ـ تقنية قلب الصورة الثابتة في الأذهان للرموز والأساطير.

كثيرا ما يخالف أمل دنقل التاريخ أو الأسطورة المتداولة التى حفظها الناس للإثارة وجذب الانتباه فى معالجته لقضايا وطنه، فلو سار على نسقها التاريخي لأصاب شعره الموت والترك، ولكن هذا الأسلوب يعيد لها ولشعره الحياة عند كل قراءة ويبث فيها روح العودة وكأنها تبعث من جديد؛ نتخير منها ثلاثا: عقدة أوديب، والطوفان، والشيطان.

-عقدة أوديب

في قصيدة (العار الذي نتقيه) يخالف الشاعر ثقافة المتلقي وتاريخ الأسطورة ليبث ثقافته، فيما يعانيه من اضطراب داخلى وما يحمله من أمل منشود، فيجعل من أوديب أملًا منتظرًا لا يخشى منه ولا شيء يدعو إلى نبذه؛ بل يجب على أهله أن يحيطوه بعنايتهم، وتبرز القصيدة ندم الأب الذي يمثل القديم مع الابن الذي يمثل

المستقبل.

ويدعو الشاعر إلى الوعي بخطورة هذا الصراع الداخلي، والدعوة إلى الصلح بين فئات الوطن ونبذ المخاوف من جهة القائمين على الأمور في البلاد، وفيه تعريض بأن خوف الأب من قتله المحتمل –في النبوءة– دعاه إلى طرد الابن وتشريده، والشاعر إذ يعرض فكرة القصيدة لا يقص أسطورته بل يجنح إلى تقديم الدرس المستفاد ويركز على لحظة الندم التي لن تغني شيئا بعد التفكك والضياع؛ يقول:

هذا الذي يجادلون فيه/ قولي لهم من أمّه، ومن أبوه/ أنا وأنت../ حين أنجبناه ألقيناه فوق قمم الجبال كي يموت!/ لكنّه ما مات/ عاد إلينا عنفوان ذكريات/ لم نجترىء أن نرفع العيون نحوه/ لم نجترىء أن نرفع العيون/ نحو عارنا المميت.

ثم يتوسط القصيدة بتعليق يوحي بخذلانهم لابنهم، ثم يعود ليختم الأسطورة؛ قائلا:

"أوديب" عاد باحثًا عن اللذين ألقياه للردى/ نحن اللّذان ألقياه للردى/ وهذه المرّه لن نضيعه/ ولن نتركه يتوه/ ناديه/ قولي إنّك أمّه التي ضنت عليه بالدفء/ وبالبسمة والحليب/ قولي له إنّي أبوه/ (هل يقتلني ؟) أنا أبوه/ ما عاد عارا نتّقيه/ العار: أن نموت دون ضمّة/ من طفلنا الحبيب/ من طفلنا "أوديب"

فخالف الأسطورة التى جعلت من أوديب قاتلا لأبيه زوجًا لأمه؛ ليصلح الأسطورة وكأنه أمام أمل ينشده في إصلاح ما أفسدته السلطة وفي القصيدة دعوة للإصلاح قبل فوات الأوان.

-الطوفان

وفي قصيدة (مقابلة خاصة مع ابن نوح) يقلب الشاعر التاريخ رأسا على عقب وهو لا يريد إنكار الواقع بل يرمي إلى جذب القارئ إلى النص الجديد، فالتناص التاريخي المشهور يتجدد بإنتاج دلالات جديدة من خلال تناقض النص الشعري مع

النص التاريخي وهذه من مزايا الشاعر في التوسع فنيًا على حساب الواقع، فالغرض هنا ليس سردا تاريخيا أو مخالفة لأجل المخالفة أو حتى لجذب الانتباه دون تعميق للفكرة، فعندما نتكئ على النص الأصلى نفهم المراد ونعي تلك الدلالات الجديدة التي يجب أن يقرأها المتلقي في سياقها الجديد؛ يقول:

جاءَ طوفان نوحْ/ ها همُ الجُبناءُ يفرّون نحو السَّفينهْ/ بينما كُنتُ../ كانَ شبابُ المدينةْ/ يلجمونَ جوادَ المياه الجَمُوحْ/ ينقلونَ المِياهَ على الكَتفين/ ويستبقونَ الزمنْ/ يبتنونَ سُدود الحجارةِ/ عَلَّهم يُنقذونَ مِهادَ الصِّبا والحضاره/ علَّهم يُنقذونَ.. الوطنْ!/ صاحَ بي سيدُ الفُلكِ– قبل حُلولِ السَّكينهْ:/ "انجِ من بلدٍ.. لمْ تعدْ فيهِ روحْ!"/ قلتُ:/ طوبى لمن طعِموا خُبزه../ في الزمانِ الحسنْ/ وأداروا له الظَّهرَ/ يوم المِحَن!/ ولنا المجدُ نحنُ الذينَ وقَفْنا/ (وقد طَمسَ اللهُ أسماءنا!)/ نتحدى الدَّمارَ../ ونأوي الى جبلٍ لا يموت/ (يسمونَه الشَّعب!)/ نأبي الفرارَ../ ونأبي النُزوحْ!

هنا يعرض الشاعر للنجاة والفوز بالحياة الجديدة لهؤلاء الذين لم يفيدوا الوطن ولم يقدموا عملًا واحدًا لخددمته يكون سبب نجاة لهم، فإذا جاءت آلة النجاة جمعت هؤلاء الذين خانوا أوطانهم؛ فالجبناء ينجون بأرواحهم وأموالهم إلى وِجهات حفظوا أموالهم فيها ليكملوا حياتهم الجديدة ويبقى البؤساء ممن حملوا راية الوطن ليقفوا سدًا منيعا ضد طوفان الحرب والجوع؛ فيمتنعون عن ركوب السفينة أو يُمنعون وهم الفئة البانية التي تحمل هم الوطن وتضحي بالنفس وقلوبهم تأبى مفارقته رغم الجروح والشروخ ولكنهم لم يجنوا من هذا إلا الموت؛ يقول:

بعد أن قالَ "لا" للسفينهْ/ .. وأحب الوطن!

وفي القصيدة تكرار لبنية (جاء طوفانُ نوحْ!) ثلاث مرات يعقبها تعليق مختلف في كل مرة: (جاء طوفانُ نوحْ!) المدينةُ تغْرقُ شيئاً.. فشيئاً،/ (جاء طوفانُ نوحْ!)/هاهمُ "الحكماءُ" يفرّونَ نحوَ السَّفينهْ/ (جاء طوفانُ نوحْ!)/ ها همُ الجُبناءُ يفرّون نحو السَّفينهْ.

وللوهلة الأولى يظن المتلقي أن ثمت طباقا بين الحكماء والجبناء، ولكن الشاعر حمل لفظة الحكماء غير دلالتها؛ فهم حكماء السوء وأرباب الشهوات، وفي المقطع الثالث ينعتهم بالوصف الحقيقي (الجبناء) كأنه تفسير للفظة الحكماء ومن ثم يأتي بهما على وزن واحد ليظل الإيقاع الداخلي مقرونا بعضه ببعض عن طريق استدعاء الأوزان القريبة التي مرت على أذن السامع.

وعلى حد تعبير جون ديوي عن القيمة التعبيرية للعمل الأدبي بأنه "التنافذ الكلي للمواد في المرحلة الساكنة (النص) إلى المرحلة النشطة (القراءة)، وهذه الأخيرة تتضمن إعادة تنظيم كلي للمواد مدعومة بتجاربنا السابقة، وأن القيمة التعبيرية للنص هي رمز نشاط الانصهار الكلي لما نجد، وما يقدمه لنا إدراكنا اليقظ، وما ينضاف إلينا من معنى"(١)، حيث إن فكرة تعدد القراءة بتكاثر التأويل هي التي تعطي العمل ديناميكيته المطلوبه لبقائه.

والشاعر إذ يبغي النجاة لأمثاله يراهن على الشعب الذي يدعوه إلى الهبوب وإظهار الرفض، ولكن هيهات ذلك؛ يقول:

ونأوي الى جبلٍ لا يموت/(يسمونَه الشَّعب!)

ولكن الجبل بما اختزن في الموروث الثقافي لا يعد مرفأ للسكينة والطمأنينة لقاصده.

-الشيطان

تتداعي الأحزان على نفس الشاعر وتسري نحوه محاولة إنكار موروثات دينية ثابتة يلقيها أمام المتلقي تبدو في ظاهرها منكرة التوظيف، بل هي كذلك عند كثير من القراء؛ لأن هذا الانزياح لا يمر كما مر قلب الدلالة في سفينة نوح (مقابلة خاصة

---

(١) فلسفة المكان في الشعر العربي قراءة موضوعاتية جمالية، د.حبيب مونسي، منشورات اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق، سوريا، ٢٠٠١م، ص٥٣.

مع ابن نوح) بل هي قضية مستقرة في الأذهان ولن تكون سهلة القبول عند المتلقي، ولكن المتابع للإطار الثقافي والاجتماعي والديني والبيئي للشاعر– إذا اتخذ من كل ذلك ظهيرا عند القراءة– سيسهم في تأويل مراد الشاعر على أنه ضرب من التمرد، فهو يدعو إلى التمرد ورفض الطغيان، والحالتان لا تشتبهان إلا في أمر واحد هو الرفض وتحمل تبعات الرفض ودفع ثمن قول (لا)، ويرى أن اختلافك هو ما يميزك ويبرز وجهتك، أما (نعم) فلن تجني بها ثمار حريتك، يقول في قصيدة كلمات سبارتاكوس الأخيرة:

المجد للشيطان معبود الرياح/مَن قال "لا" في وَجْه مَن قال "نعمْ"/ مَن علَّم الإنسانَ تمزيقَ العدمْ/ وقال "لا" فلم يمتْ وظلَّ روحًا أبديةَ الألمْ

ولم تكتسب هذه القصيدة رونقها وبهاءها من مجرد الرفض وسياق قلب الصورة في الأذهان؛ بل إن الشاعر بذكائه افتتح قصيدته بقلب آخر واعتمد على نظم مخزون في الأذهان معجز في الصياغة؛ ليكون محاكيا له وليكون تأليف الشاعر محركا لنفس المتلقي؛ ذلك أنه اعتمد على المعارضة؛ ففي البدء يقول: (المجد للشيطان معبود الرياح) وهي تسير على وفق نظم الآية الأولى من الفاتحة: (الحمد لله رب العالمين)، فقد تخفى الشاعر وراء هذا النظم وصنع من مفتتح قصيدتة أثرًا يحتذي فيه النظم القرآني في مبناه.

وحتى مع تغاير السياقات التي وظفها الشاعر لقلب هذه الصورة إلا أنها تتصادم مع مشاعر المتلقي فيفقد التعاطف معها فنيا ؛ والاستياء من توظيفها.

المبحث الثاني

السياق النفسي والتعبيري للصورة في ديوان العهد الآتي

تدور فلسفة قراءة الصورة الفنية عند المبدع حول تساؤلين: هل الشاعر هو من يطوع الظواهر وفق رؤيته للأشياء، أم أنه يطوع فكره ورؤيته وفق مراد الأشياء من حوله.

فالإنسان عامة وبخاصة المبدع هو من يحاول جاهدا تطويع العالم من حوله وفق رؤيته ونفسيته، وقول إيليا أبو ماضي: "كن جميلا ترى الوجود جميلا" أكثر دلالة وأبرع تعبيرًا عن رؤية الشاعر الذي ينصح غيره برؤيته الخاصة التي آمن بها واتخذها معتقدا، والشاعر يفوق غيره في إدراك الجمال؛ فإحساسه المرهف وذوقه يشكلان عينا ثالثة كما يرى الشاعر جبران خليل جبران: "أما الشاعر فهو مخلوق غريب ذو عين ثالثة معنوية، ترى في الطبيعة ما لا تراه العيون، وأذن باطنية تسمع همس الأيام والليالي ما لا تعيه الآذان"[(١)]، فالشعر تدفق لمشاعر منشئه هو وحده من يستطيع التعبير عنها بعد عرضها على العقل والعاطفة؛ وهما ركنان أساسيان يقيمان صرح الشعر بالإضافة إلى الأسلوب والبيان الخاص بكل شاعر على حدة.

والصورة إذ ينتجها صاحبها يراها بعين الخبرة والتجارب الذاتية؛ وكلما كانت نشأته وثقافته ورؤيته خلاقة ناقدة كانت إعادة إنتاجه لمدلولات الصورة أكثر عمقا ووعيا وربما تأثيرا في سلوك متلقيه؛ لأن "هذه الصورة الفنية ما هي إلا رموز لأفكار معينة تحمل في رحمها دلالات نفسية معينة، فالصورة الشعرية تنتمي إلى ذات

(١) من مقدمة جبران خليل جبران لديوان إيليا أبو ماضي، دار العودة، بيروت، لبنان، ص٧٣.

الشاعر أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"[١]، وذلك لأن مصدرها الواقع ولكن إعادة إنتاجها لا يكون مطابقًا للواقع إذ يدخل عليها منشئها من الحبكة الذاتية كما يتأثر بظروف الإنتاج.

ودلالات الفنون الخالقة للصورة متنوعة ومؤثرة على حسب طبيعة الفن البياني وطريقة توظيفه؛ فالاستعارة والتشبيه والكناية بنيات مهمة في تشييد النص الأدبي، وهي مهمة في الوصول إلى المتعة النفسية المنشودة للمتلقي، فالشعر لغة غير عادية تتفوق على اللغة العادية بأسلوبها في توظيف الصورة وما تسوقه من تجديد وانحراف عن نظام اللغة العادية المباشرة، وكما يقول عبد القاهر عن جمال الاستعارة والتخييل: "وهذا موضع في غاية اللّطف، لا يبين إلا إذا كان المتصفّح للكلام حسّاسًا، يعرف وحي طبع الشعر، وخفيّ حركته التي هي كالخلس، وكمسرى النّفس في النّفس"[٢]، فالخفاء والدقة وجه آخر لحسن التخير؛ ذلك أن اختيارات الشاعر ومقاصده يجب أن توافق نفسا تعرف طبع الشعر وتجدد حركته، حتى تنجح عملية التواصل ونقل المشاعر التي هي أولى من نقل الأفكار.

وتتباين طريقة التلقي التي تمثِّل "ليس إلا إعادة لتشكيل الصورة وفق طبيعتنا النمطية، وليس غريبا بعد ذلك أن تختلف تأثراتنا أو مشاعرنا المثارة إزاء صورة بذاتها"[٣]؛ هذا الاختلاف نتج من اختلاف نشأتنا وثقافتنا وتكويننا النفسي والاجتماعي إضافة للمناخ السياسي المحيط.

---

(١) سيكولوجية الصورة الشعرية، د. مصطفى البشير قط، دفاتر مخبر الشعرية الجزائرية، مجلد ٣، عدد ٩، مارس ٢٠١٩م، ص٧٧.

(٢) أسرار البلاغة، أبو بكر عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: د.عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠١ م، ص٢١٩.

(٣) التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، ص٧٣.

وتمثل الصورة الشعرية في العهد الآتي نقطة تحول ونضج للتجربة الذاتية للشاعر، وهي تقع بين مفترق طرق لوطن أصابته الهزيمة من قبل فيما يعد العدة للثأر، لكن ما أثار انفعالات الشاعر نحو إنتاج الديوان هو إحاطة عدد من المواقف غير المفهومة من السلطة أنذاك.

يتبين هذا الانفعال من خلال اختيار عدد من قصائد ديوان العهد الآتي لتقييم استشراف المستقبل لدى الشاعر مع التركيز على إنتاج الصورة عنده من خلال قراءة نفسية للأحداث وفق سياق نشأة الشاعر وتكوينه النفسي والثقافي التي هي المعين على فهم تشكلات الصورة عنده، فهو لا يقدم القضية تقديم القاص المتابع للأحداث بل يميل إلى إيثار تشتيت مقاطع القصيدة والالتفات بين المقاطع والانزياح عن المألوف في ترتيب مقاطعها وكذلك في اختياراته للصور الجزئية التي تصنع بدورها صورة كلية يكون لها قدرة على التأثير في المتلقي، لتنتقل الصورة من بلاغة المنطق إلى بلاغة التصوير؛ وهو إذ يهدف إلى ذلك لابد أن تكون صوره نابعة من مشاعر مختلطة بإيمان راسخ بما يقول.

يتألف ديوان الشاعر من ثماني قصائد، وهو ديوان يدور زمنيا قبيل انتصار أكتوبر ١٩٧٣م وما بعده، وبحسب زوج الشاعر عبله الرويني: "كان ديوان العهد الآتي وما زال برأيي هو أنضج أعمال أمل الشعرية فكرا ولغة ووجدانا وبناء، إنه موقف أمل ورؤيته لهذا العالم ويحدد أكثر مفهوم ومنطلقات الثورة لديه"[(١)]، فالديوان هو الرابع بين دواوينه وهو ديوان نابض بالحياة نظرًا لتفجر الأحداث والحراك الطلابي في تلك الفترة أكثر من أي وقت مضى في تاريخ مصر.

(١) الجنوبي، ص٢٥.

وفي الديوان ربط بين التعبير بالكلمات وبين الأجناس الفنية والأدبية الأخرى، ولعل "رهان أمل دنقل على عنصري الفكرة والصورة هو رهان بليغ على حداثة تتأسس في أتون الوعي بالعلاقة بين الفنون على تنوعها واختلاف أشكالها وأدواتها ووسائل تعبيرها"(١)، وموقع الشاعر من إدراك الواقع على حقيقته من خلال تسمية ما يقدمه في ديوان العهد الآتي من رؤية نفسية؛ يقول: "الشاعر يستطيع أن يتنبأ، ولكنه ليس تنبؤاً؛ وإنما هو درجة من الوعي بالواقع الذي يحدث حواليه؛ بمعنى أن الشاعر يملك من الوعي بالواقع والالتصاق به، ما يمكنه من أن يحس باتجاه الأشياء والأحداث، وليس عن طريق العرافة والكهانة، كما يريد بعض الشعراء أن يضفوه على أنفسهم"(٢)؛ ويقول صلاح فضل: إن أمل دنقل من "الذين استوعبت حساسيتهم الجمالية تلك المتغيرات النوعية في المتخيل الفني، واستطاعوا أن يترجموا وعيهم بها إلى تقنيات، خاصة أن خبرته العميقة ومعايشته الحميمة للغة التراث العربي وإيقاعاتها الكلاسيكية قد جعلته قادرا على صناعة هذا "المزج" بين صورة الكلام المعهودة وكلام الصورة الجديد"(٣)، وتعرض الدراسة لبعض قصائد الديوان؛ لإبراز تشكل الصورة في بنائها الجمالي تشبيها واستعارة وكناية وتعريضا، وفي تداخلها مع الأجناس الأدبية الفاعلة في تكنيك الصورة بظلالها الإيحائية، من خلال عدة صور بارزة في نماذج من القصائد.

١ –صورة الدائرة في الكعكة الحجرية

---

(١) العهد الآتي: تجليات رفض الهزيمة لدى الناس والشوارع، راسم المدهون، مجلة السفينة، ٩ إبريل ٢٠٢٤م.

https://alsafina.net/archives/15130

(٢) حوار مع الشاعر أمل دنقل، نشر في مجلة إبداع، القاهرة، أكتوبر، عام ١٩٨٤م.

(٣) قراءة نقدية في أشعار أمل دنقل، القصيدة تمتلك أدوات السينما، د.صلاح فضل، مجلة العربي، الكويت، العدد٤٤٨، */https://alarabi.nccal.gov.kw*

حدث تحول في رؤية أمل الشعرية في تلك القصيدة فانتقل من التواري خلف التلميح والأقنعة التي ظهرت في قصائده قبل ١٩٦٧م إلى التصريح هنا في قصيدة الكعكة الحجرية، واختار الشاعر عنوانا لقصيدته هو سفر الخروج أو (أغنية الكعكة الحجرية) وهي عادة الشاعر في بعض قصائده حيث تبدو عليه ملامح الحيرة في ترجيح أحد العنوانين فلا يفرِّط في أحدهما، وبناء النص يقوي ذلك فأنت أمام مصباحين تحملهما داخل نصه وكلاهما يصلح عنوانا.

جاءت القصيدة في ستة إصحاحات (مقاطع) تتناص مع الإشارة إلى خروج بني إسرائيل مع موسى عليه السلام في العهد القديم، وخروج المظاهرات الطلابية مع الشعراء والمثقفين عام ١٩٧٢م، هذه المظاهرات التي كانت تدعو النظام إلى الخروج للقتال واسترداد سيناء، فاختار عنوانا مجازيا هو (الكعكة الحجرية) وهي تمثل صورة الحلقة المفرغة المتشابكة من الشعب الثائر؛ وكان هذا تلميحًا إلى أن الكعكة ليست سهلة مستساغة بل هي عصية على المضغ، أو هي إشارة إلى مكان اندلاع المظاهرات في ميدان التحرير بجوار نصب تذكاري لم تكتمل إلا قاعدته التي هي على شكل دائرة تشبه الكعكة تجمع حولها المتظاهرون كما تصورها الشاعر، والعنوان يعبر عن روح الالتفاف حول قضية المصريين الأولى، ولولا روح الرغبة في الاسترداد التي طرقت سمع النظام الحاكم في تلك الفترة ما كان للسلطة أن تتحرك؛ فالشعب هو الوقود لمثل هذه القرارات العصيبة.

وقد استعار الشاعر هذا التركيب اللغوي واتخذ من الصفة والموصوف وهما متباعدان تباعدا يدخل التركيب في تراسل الحواس حيث الكعكة صالحة للأكل والتذوق ووصفها بالحجرية مضيفا إليها ما يناسب اللمس؛ ليعبر عن أن هذه الكعكة/ الشعب ليست سهلة تستطيع السلطة كسرها أو تحطيمها.

وبين افتتاح القصيدة وختامها تكرار لمقطع شعري يؤكد فيه الشاعر ثبات موقفه من المظاهرات، ويدعو فيه جموع الشعب إلى الهبوب في وجه الطغيان الذي جاوز

الحد؛ ولو قابلنا بين صورتي الكتابة في الموضعين نجد اختلافا واضحا يعبر عن توتر وانفعال نفسي واضح وتوحد مع الحركة الطلابية ومعايشة للكلمات التي تكشف عن عمق المأساة؛ يقول:

مقطع البداية	مقطع النهاية
المنَازلُ أضرحَةٌ	المنَازلُ أضرحَةٌ.. والزنازن
والزنازن أضرحَةٌ	أضرحَةٌ.. والمدَى أضرِحهْ
والمدَى.. أضرِحهْ	فارفَعوا الأسلِحهْ!
فارفَعوا الأسلِحه	ارفَعوا
واتبعوني!	الأسلِحهْ

فقد بدأ القصيدة بتوزيع الجمل الخبرية بصورة واضحة تحمل دلالات التلقين وتأخذ شكل الهتاف الجماهيري، لكنه في نهاية القصيدة بدا على صوته الضعف والإنهاك لما حل بالمتظاهرين من بطش، فظهرت صورة المقطع متوترة قلقة غير منتظمة كمن يلفظ أنفاسه الأخيرة، وزاد في الأولى جملة أمريّة (اتبعوني) تشير إلى الفتوة والإقدام، وختم بتكرار (ارفعوا الأسلحة) التي جاءت متباعدة في تكوينها الطباعي فزادت من صورة الإنهاك.

تتحرك بنية النص الشعري في اتجاه تركيبي، هي (البنية الكبرى) التي تسير معها جنبا إلى جنب (صورة كبرى) عنوانها (الحركة الطلابية وبطش السلطة)؛ فإحداهما رسم بالكلمات والثانية صورة حافلة بالحركة والألوان والقصّ، وإذا جاز لنا أن نقول الفكرة الأم للقصيدة فهناك صورة أم للأحداث، تتألف من أفكار جزئية تقابلها صور جزئية؛ لنخلص إلى التماسك بين أرجاء النص والتماسك بين مكونات الصورة التي فاضت بالصور البيانية.

ففي الإصحاح الأول: صورة مجملة لخطيب يقدمها الشاعر على هيئة استباق

سردي للأحداث أو إجمال للواقع وتقديم ما آلت إليه الأمور داخل المجتمع المصري؛ يقول:

سقط الموت وانفرط القلب كالمسبحة/ والدم انساب فوق الوشاح

جاء الشاعر بتركيب (سقط الموت) كناية عن ظهور الظلم، وأتبعه بصورة انفراط القلب كالمسبحة، فقد خرج القلب عن صمته المطبق ليعلن ما يشبه الإنفجار، وتخير الشاعر المسبحة لانفراط حبات القلب كانفراط المسبحة وهو تصوير يعبر عن التشرذم والتباعد بين مكوناته ألما وحسرة، وعبر عن سقوط القتلى جراء المظاهرات بانسياب الدم وهو كناية عن كذب السلطة، فكيف تقتل المتظاهرين الداعين إلى الحرب وهي في كل يوم تخرج لتؤكد عزمها على استرداد الأرض الضائعة، ويكثر الشاعر من الجمل الخبرية التي يوظف فيها التشبيهات المتعدة؛ فالبيوت والزنازن والمدى أضرحة؛ والجامع بينهم هو الصمت المطبق على الخزي والعار الذي لحق بالمجتمع.

وفي الإصحاح الثاني: مزاوجة بين صورتين؛ صورة الأم الطيبة وصورة فتاها المتظاهر ضد الظلم الحالم بوطن حر؛ وبين صورة أفعال الأم وأفعال جنود السلطة الغاشمة.

دقت الساعة المتعبة/ رفعت أمه الطيبة/ عينها..!/ (دفعته كعوب البنادق في المركبة)/ ... ...

يبدأ النص بمجاز مرسل يكشف عما سيحل بالفتى الثائر من متاعب؛ فالساعة متعبة، والأم طيبة، والجنود يدفعون الفتى بكعوب البنادق داخل المركبة؛ لون من المفارقة التصويرية يلقي بظلاله؛ ليبين حالين متناقضين هما الوداعة والبطش.

وفي المقطع الثاني؛ يقول:

دقت الساعة المتعبه/ نهضت.. نسقت مكتبه../ (صفعته يد../ -أدخلته يد الله في في التجربه-)/ ... ...

صورة مركبة يقدمها الشاعر امتدادا للصورة السابقة فالساعة متعبة، والأم الطيبة (نهضت) ويوحي نهوضها بصورة التباطؤ والسكينة، تنسق مكتبه استعدادا لممارسة حياته بينما فتاها يهان من قبل حراس النظام، وبين صورة التعظيم والتحقير يتجلى التناقض، وبيَّن تعبير (يد الله) مجاز مرسل علاقته السببية؛ فالمراد باليد القدرة، فلم يدخلها باختياره بل دفعته يد العناية إليه، واختار لها الشاعر أسلوب الاعتراض لبيان زاوية اختيار هذا المناضل للمهام الجسام، ويقول:

دقت الساعة المتعبه/ جلست أمه.. رتقت جوربه../ -(وخزته عيون المحقق../ حتى تفجر من جلده الدم والأجوبة!)/ ... .../ دقت الساعة المتعبه!/ دقت الساعة المتعبه!

صورتان مفارقتان بطلهما شخصان الأم والمحقق، مع تقابل في أصوات كلمات (جلست، رتقت) في مقابل (وخزته، تفجّر)، فالشاعر يجيد إلى جانب بلاغة التعبير عن الصورة بلاغة أخرى هي بلاغة الجرس باستخدام الأصوات في تجلية أثر الألفاظ أو الكلمات المستخدمة في التعبير عن الصورة الشعرية.

وهو لا زال في هذا المقطع يكرر صورًا متشابكة في تراكيب متتابعة (فالساعة متعبة، ورتقت جوربه، وخزته عيون المحقق، تفجر من جلده الدم والأجوبة) حيث الاستعارة المكنية، تليها كنايتان، ثم يختمها باستعارة تبعية مكنية؛ هذا الزحام من الصور الانزياحية المتلاحقة يسهم في الكشف عن نية الشاعر إظهار تبدل الأحوال عن مساراتها المحددة لها، فالساعة ليست متعبة وإنما المتعب من حل بها وعاش في هذه الأيام، والجورب مجاز عن الملابس البالية لهذا الثائر، وفيها تلميح بفقره هو وغيره من أبناء المجتمع، واختار الجورب لكونه أقل الملابس ثمنًا فإذا رتق الجورب فما حال بقية معاشه، ثم ذكر وخز عيون المحقق للفتى؛ فذكر العين وأراد كل جوارحه؛ فالنبذ والطرح في النفس البشرية لا يكون بالعين فقط وإنما بكل الجوارح، وهنا صورة متداخلة أخرى فالمحقق دوره ليس الازدراء بل النزاهة والعدل، ولكن

الشاعر أراد أن يلمح إلى أمرين: الأول: غياب العدالة عمن يفترض فيه تطبيقها، إذ المحقق يمثل السلطة ولا يمثل القضاء والفصل بين خصمين، والثاني: إشارة بطرف خفي إلى مواجهة الفتى الثائر للصعاب فكل شيء ضده.

وقد كان الشاعر بليغًا في التعبير بأسلوب المشاكلة مع الاستعارة المكنية الكاشفة عن مدى القسوة، فذكر التفجر للدم أولا، ثم نسبه إلى الأجوبة مشاكلة وكلاهما صورة استعارية؛ فالدم لا يتفجر وإنما يتفجر ينبوع الماء، ولهاء السكت رنين خاص يلقي بظلاله على الصورة، فالهاء تلقي تعب الشاعر/ الثائر وتطرحه عنه ليستريح من عناء هذه التجربة.

في الإصحاح الثالث؛ يقول:

عِندما تهبطينَ على سَاحةِ القَومِ، لا تَبْدئي بالسَّلامْ./ فهمُ الآن يقتَسِمون صغارَك فوقَ صِحَافِ الطعام/ بعد أن أشعَلوا النارَ في العشِّ../والقشِّ../ والسُّنبلهْ.!/ وغداً يذبحونكِ./ بحثاً عن الكَنزِ في الحوصله/ وغداً تَغْتَدي مُدُنُ الألفِ عامْ.!/ مدناً.. للخِيام!/ مدناً ترتقي دَرَجَ المقصلهْ!

صورة جديدة هنا فقد أوهمنا الشاعر باستكمال الصورة السابقة واستمرار السرد لكن الحقيقة التي كشفت عنها الصورة الجديدة أن الأم هنا رمز للوطن، ثم انتقل محذِّرا؛ ليبث عددا من الرسائل الموجهة للسلطة على طريقة التعريض؛ وقوله:

فهمُ الآن يقتَسِمون صغارَك فوقَ صِحَافِ الطعام/ بعد أن أشعَلوا النارَ في العشِّ../ والقشِّ../ والسُّنبلهْ.!

خطاب موجه إلى الأم/ الوطن مبينا ما تفعله اليد الآثمة في أبناء الوطن، يقتلون ويذبحون دون حساب، واتخذ الشاعر منحى تصويريا لحال الأم مع صغارها بالطير الضعيف وزاد في الصورة تفاصيل تؤكد استمراره في وصف الطير فذكر العش، والقش، والسنبلة؛ لأن الهلاك سيلحق بالبيت والمتاع والزاد في هذه الصورة

التي تتسم بالبعد المأساوي، وليؤكد زيادة على خطابه أنه لا زال موجها إلى الطير كناصح لها للحفاظ على أبنائها؛ إمعانا في الإسقاط؛ يقول:

وغداً يذبحونكِ./ بحثاً عن الكَنزِ في الحوصله

والشاعر إذ يذكر الحوصلة مع أن القصة مشهورة بارتباط الكنز بالسمكة في العقل العربي، ولكن الشاعر يكشف عن ثقافته حتى بالأمثال التي كان بطلها إسرائيلي، وقد قصد الشاعر هنا إلى استدعاء مثل (إسرائيلي وقبرة)[١]، فمن جهة يعبر عن ثقافته العميقة ومن جهة أخرى يوظف التراث الذي يخص أعداء الوطن فهو به عليم.

ثم يلتفت مرة أخرى ليعود بالقارئ إلى المقصد الأسنى؛ فيقول:

وغداً تَغْتَدي مُدُنُ الألفِ عامْ.!/ مدناً.. للخِيام!/ مدناً ترتقي دَرَجَ المقصلهْ!

عدة تحولات تصويرية في القصيدة قصدها الشاعر لمداعبة ذهن المتلقي؛ فاتخذ عددا من الصور الجزئية ليصنع صورة مركبة؛ فالكناية عن القاهرة بأنها مدن الألف عام وهي مشهورة بالألف مئذنة، والكناية الأخرى عن آثار الدمار؛ فبين لفظتي (مدن) و(خيام) تضاد مقصوده الهلاك التام، والمدن لا ترتقي درج المقصلة بل يرتقي أهلها، على طريقة المحلية من المجاز المرسل، والترقي مستحسن لكن الشاعر أعطاه دلالة غير دلالته سخرية من الوضع البائس.

وينقلنا في الإصحاح الرابع إلى طريقة أخرى من طرق الالتفات في الصيغة، فإذا كانت الساعة متعبة في الإصحاح السابق فهي قاسية في هذا الإصحاح؛ وقد

---

(١) (اسرائيلي وقبرة) وخلاصة المثل حوار بين إسرائيلي وطائر اصطاده ورد في كتاب العقد الفريد، لابن عبد ربه الأندلسي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٠٤هـ، ٨/٣.

استمدت قسوتها من قسوة السلطة على المتظاهرين السلميين الذين خرجوا لدفع حركة الركود لاتخاذ قرار الحرب، وهو قرار تؤيده السلطة وتزعم الإعداد له؛ فلماذا القسوة في فض المظاهرات.

وهنا يقسم الشاعر إصحاحه إلى ثلاثة أقسام يبدأ كل قسم منها بجملة تناسب سياق الإصحاح؛ يقول:

دقت الساعة القاسية

وهو إذ يبدأ بهذا السطر ويكرره يعرض ثلاث صور لقمع السلطة للمتظاهرين في مشهد تصويري يدعو المتلقي إلى التعاطف الشديد مع الأحداث؛ يقول في المقطع الأول:

دقت الساعة القاسيه

وقفوا في ميادينهم الجهمة الخاويه

واستداروا على درجات النصب

شجرًا من لهب

تعصف الريح بين وريقاته الغضة الدانية

فيئن: (بلادي.. بلادي)

(بلادي البعيدة!)

مشهد تصويري مركب حيث يصورهم شجرا تعصف به الريح وهو لا يزال غضا طريا، مستخدما طريقة المزاوجة بين سرد الواقع مع حضور الصورة ولهذا الأسلوب تأثير أبلغ من إفراد أحدهما، فقوله: (وقفوا في ميادينهم الجهمة واستداروا) فوصف الميادين بالجهمة فيه تشخيص مقصود لإظهار حالة البؤس والحزن التي ألمت بها وبأهلها، وبخاصة أن هذا الميدان سمي ميدان التحرير بعد ثورة ١٩١٩م نسبة إلى

التحرر من المستعمر، ثم تأكد الاسم بعد ثورة ١٩٥٢م، وهو طرف من الصورة التشبيهية مع الانتقال إلى الطرف الآخر في قوله: (شجر من لهب تعصف الريح بين وريقاته الغضة الدانية) فالشباب في طراوته ونضارته يقف شامخا كالشجر أمام الريح العاتية رياح السلطة بكل أدواتها، وهي صورة نابضة بالحياة والثبات رغم القمع والتشويه، ثم يجمع الركنين فيقول (فيئن: بلادي.. بلادي)، وهنا يستبعد المتلقي أن يكون الأنين من الشجر، ليعود الأنين إلى الركن الأول؛ فيكون المتلقي قد تشبع من الصورة المفسرة لحال هؤلاء الفتية، ويعلق معترضا (بلادي البعيدة) وهذا اعتراض توضيحي من الشاعر/ الثائر وسمة لازمة في شعره.

صورة أخرى يقدمها الشاعر من خلال التضاد فالشجر من لهب (النار)، أما وريقاته الغضة؛ أي: ما تحمله الأوراق من ليونة (الماء)، ومقصده نفوس ثائرة كالحمم في حب الوطن تحملها أجساد غضة طرية، كل ذلك إمعانا في إبراز جزئيات الموصوف؛ وفيها امتصاص للآية القرآنية؛ في قوله تعالى: (الَّذِي جَعَلَ لَكُمْ مِنَ الشَّجَرِ الْأَخْضَرِ نَارًا فَإِذَا أَنْتُمْ مِنْهُ تُوقِدُونَ) (يس:٨٠)، والشاعر من المجيدين القلائل الذين يملكون ناصية دقة التعبير ويحسنون توظيف ثقافتهم، وتجد عندهم هذه اللمحة الدالة.

وصورة أخرى بصرية طباعية حيث ينقلنا الشاعر عن القسوة قليلا بانزياح في أسطر المقطع إلى الجانب الأيسر، ثم يعود مع لحظة الأنين إلى القسوة التي ظن المتلقي أنه نجا منها، ويستطرد قائلا:

دقت الساعة القاسية/ "انظروا" هتفت غانيه/ تتمطى بسيارة الرقم الجمركي../ وتمتمت الثانية:/ سوف ينصرفون إذا البرد حل.. وران التعب

في الصورة الثانية من المقطع الثاني ومضة ثقافية واقعية في جمل حقيقية يقدمها في صورة سينمائية؛ فأبناء الطبقة المترفة يزدرون المتظاهرين والمظاهرات

ويرونها ضربًا من العبث؛ إذ المحرك الرئيس لدواعي الخروج هو الحرمان، وفي الصورة تعليق لفتاتين ينتقدان المظاهرات حيث تظهر سيارة تحمل رقمًا جمركيًا يلمح الشاعر إلى أنه من الطبقة المترفة من السلطة، وبالسيارة امرأة غانية وقد استبدل الشاعر لفظ الغانية التى كانت في القديم تستغني بجمالها؛ فانحرف باللفظ إلى معنى جديد في الاستغناء إذ استغنت بمالها وسلطة أبيها، وعبرت المرأة الأخرى بما يتداوله الشعب وربما بين الصورتين تضاد في أحوال المعيشة لكنهما متفقتان على عدم جدوى المظاهرات، قالت الثانية: (سوف ينصرفون إذا البرد حل.. وران التعب)

وإضفاء صورة التشكيل الصوتي باختيار ألفاظ قرآنية لدعم الصورة؛ ففي كلمة (تتمطى) التي وردت في قوله تعالى: (ثُمَّ ذَهَبَ إِلَى أَهْلِهِ يَتَمَطَّى) (القيامة:٣٣)، تحمل دلالتها التبختر خيلاء مع الازدراء، وكلمة (ران) الواردة في قوله تعالى: (كَلَّا بَلْ رَانَ عَلَى قُلُوبِهِمْ مَا كَانُوا يَكْسِبُونَ) (المطففين:١٤) وأصل الران: الغطاء والستر، ومقصدها اليأس في المطلب بحلول عوامل التيئيس سواء حل البرد- وكانت المظاهرات في يوم ٢٤ يناير ١٩٧٢م وهو شهر من أشهر البرد القارس في القاهرة- أو غشيهم التعب.

في الإصحاح الخامس في مقطعه الأخير يكرر تعبير (دقت الساعة القاسية) ثم يقول:

كان مذياع مقهي يذيع أحاديثه البالية/ عن دعاة الشغب/ وهم يستديرون/ يشتغلون- على الكعكة الحجرية- حول النُّصب/ شمعدان غضب/ يتوهج في الليل/ والصوت يكتسح العتمة الباقيه/ يتغنى لليلة ميلاد مصر الجديدة !

الساعة القاسية في تلك الصورة تخرج من رحم المذياع الذي يبث أكاذيبه وينشرها عبر موجاته واصفًا أحاديثه بالبالية على طريقة تراسل الحواس؛ فالأحاديث لا تبلى وإنما تبلى المحسوسات المادية، ولكنه ذكرها كذلك فجعل ما تسوقه من إفك باديا للناظر، ثم ينقلنا إلى صورة وصف الفتية في استدارتهم حول النصب كشمعدان

من غضب على طريقة الاستعارة ووجه الشبه الاستدارة مع الظهور ونشر الضياء والنار، بل إنه يتوهج ليلا ليضيء ظلام كذب السلطة عبر إذاعتها الموجهة التي تدعي إعداد العدة للحرب، ويجمع إلى الصورة البصرية في شمعدان الغضب يتوهج ليلا صورة أخرى حيث الصوت يشق العتمة الباقية، تمثيلا لعلو صوتهم فقد وصّل المتظاهرون رأيهم وإصرارهم على الحرب وعدم الخنوع، ومع سلسلة الصور مجتمعة أوصلنا إلى التغيير؛ فالقاهرة تتغنى بميلادها الجديد بفضل روح الشباب التي دبت في أرجائها.

وقد صور الشاعر مشهد التفافهم بحميمية وثبات حول الكعكة الحجرية كشعلة اللهب حول القدر؛ يقول:

وهم يستديرون/ يشتغلون- على الكعكة الحجرية- حول النُّصب

صورة عميقة استخرجها من مخزون ثقافي للسلطة التي شرعت في بناء نصب تذكاري لما يكتمل بناؤه، فجاءت المظاهرات لتلتف حول هذا البناء كاللهب لهذا الرمز الوهمي المخادع للوطنية؛ فتشعل أنحاءه فيما يشبه الاعتراض على إقامة النصب وترك القضية بالفعل والتواني عن تحرير الأرض.

ويبدأ الإصحاح الخامس بقوله:

اذكريني!/ فقد لوثتني العناوين في الصحف الخائنة!/ لونتني.. لأنني منذ الهزيمة لا لون لي/ (غير لون الضياع)

تتكاثر الصور البيانية في هذا الجزء الذي يحمل انزياحات كثيرة للهروب من المباشرة، وفيه يحاول الشاعر توصيف الأحوال توصيفا دقيقا، وهنا يدعو أمه/ الوطن للذكرى فقد ضحى بنفسه لأجلها، ولكنه يرى السقوط والخيانة في كل مناحي الحياة، يقول:

لوثتني العناوين في الصحف الخائنة

والعناوين لا تلوث وإنما أضفى على المعنويات بعدا ماديا لإبراز ثقل الظلم الواقع عليه، ووصف الصحف بالخائنة وإنما هي من قبيل المجاز العقلي بعلاقة الإسناد، هذه الصحف التي ملأت رأسه بالأوهام والزيف وخداع الجمهور ومنهم هذا الثائر الذي كان ضحية لهذا التضليل، فأضفى على الصحف تشخيصا ووصفها بالخيانة على طريقة الاستعارة المكنية وهذا أشد إيلاما في وصفها، فهو إذ يخاطبها وينعتها بهذا يعرف عن كثب أسلوب الإعلام في تشويه الحقائق .

فبين (لوثتني) و(لونتني) جناس صوتي واستبدال اسمي نصي يكشف غموض التلويث بغموض آخر أكثر قربا من المتلقي ومعناه ما لحق به من غياب لشخصية المواطن جراء الخداع الإعلامي المتعمد من أبواق السلطة، واختار الهزيمة على النكسة؛ لأن السلطة تخفف من حدة الانكسار بهذا الادعاء، والضياع لا لون له ولكن الشاعر وسم هذا الظلم بلون الضياع ويكشف تراسل الحواس عن انحراف في التركيب إذ الضياع لا لون له حقيقة؛ فآثر الصورة البصرية لشيء لا يبصر؛ تأكيدًا منه على غياب الرؤية.

صورة أخرى يستدعيها الشاعر تحمل مفارقة بين ماض حر مجيد وحاضر مستباح؛ يقول:

قبلها كنت أقرأ في صفحة الرمل/ والرمل أصبح كالعملة الصعبة / الرمل أصبح أبسطة.. تحت أقدام جيش الدفاع)

ينقلنا الشاعر عبر طفولة هذا الثائر وماضيه إذ كان الرمل صفحة يكتب عليها أحلامه عبر خطوط الطفولة ويبني منه قصورًا وقلاع، لكنه الآن صار مستباحًا من الأعداء، واختار (جيش الدفاع) تعريضًا بالمغالطات المنطقية التي يشيعها العدو وينشرها في العقل العالمي، فيصير المحتل مدافعًا عن الأرض ضد أصحابها.

ثم يقول: (فاذكريني) والذكرى استرجاع صورة المتذكر، ويقدم صورة تشبيهية ساخرة لمحاكاة التذكر فهو يبين لها كيفية التذكر وصورته ويقدم لها أنموذجًا؛ يقول:

فاذكريني، كما تذكرين المهرب.. والمطرب العاطفي../ وكاب العقيد.. وزينة رأس السنة

يتخذ الشاعر من السخرية والتهكم شعارا لأسلوبه في عرض من يتذكرهم الوطن؛ فهم المهرب في ثياب السياسي، والمطرب العاطفي ذو الكلمات اللاعبة على أوتار العاطفة، وكاب العقيد جاء بها على سبيل المجاز المرسل بعلاقته الجزئية وتحمل دلالتان: الأولى: التباكي بالعسكريين فقط دون غيرهم من أبناء الوطن، والدلالة الثانية: توظيف كاب العقيد توظيفًا يخدم السلطة في التغني بدمه الذي ضحى به لأجل الوطن، ولا يكترث للأيتام والأرامل من خلفه؛ وتبدو المفارقة جلية في احتفال السلطة برأس السنة وزينتها وتنسى الأرض السليبة.

هذه الصورة التي وضع فيها نفسه في طرف من طرفي التشبيه مع تعدد المشبه به ليكشف عن فساد عميق في ازدواجية المعايير الحاكمة التي لا تبشر بالخير للوطن.

اذكريني إذا نسيتني شهود العيان/ ومضبطة البرلمان/ وقائمة التهم المعلنة

يعيد طلب التذكر لعلمه بالإهمال من خلال المعرفة بطبيعة الوطن، ويستمر في توظيف الواقع المستقبلي الثابت المشهور عن وطنه الذي يلقي التهم نحوه في ظل غياب لمن يخول لهم الدفاع عنه وتذكُّره كمناضل إذ توجه إليه التهم فيوسم بالمخرب ومثير الشغب.

ونسيان (شهود العيان) من خلال الصحف الخائنة التي ستلوث عقولهم وتقدم لهم دلائل واهمة على خيانته، و(مضبطة البرلمان) حيث يسجلونه خارجا وهم ممثلو الشعب، وكذلك (قائمة التهم المعلنة) التي تهمل خروجه للدفاع عن وطنه لتستبدلها

بتهم العمالة والخيانة.

وختم الإصحاح مكررًا لفظة الوداع ليناسب ذكر التذكر المكرر قبل ذلك؛ قائلًا: والوداع!/ الوداع!

وفي الإصحاح السادس؛ يقول:

دقت الساعة الخامسةْ/ ظهَرَ الجندُ دائرةً من دروعٍ وخُوذاتِ حربْ/ ها هُمُ الآن يَقتربونَ رويداً.. رويداً../ يجيئونَ من كلِّ صَوْبْ/ والمغنون- في الكَعكةِ الحجريةِ- ينقبضُونَ

وينفرجونَ
كنبضةِ قَلْبْ!

يُشعلونَ الحناجرَ../ يستدفئونَ من البردِ والظلمةِ القارِسه/ يرفعونَ الأناشيدَ في أوجُهِ الحرسِ المقتربْ/ يشبكون أياديهم الغضةَ البائِسه/ لتصير سياجاً يصدُّ الرصاص!

تزدحم الصور في الإصحاح الأخير مع ظهور بارز لصورة المفارقة بين موقفين حاول الشاعر أن يقرب الصورة واصفا هذا الموقف بالحرب بين طرفين متصارعين وعدوين لدودين.

بدأ بتحديد الساعة على خلاف المقاطع السابقة التي كان يصف فيها حال من في تلك الساعات؛ ليحدد الساعة الخامسة، وقد وفق في اختيار هذا الوقت؛ لأنه الوقت المحبب إلى قوات الأمن التي تقتحم فيه أي مظاهرة أو مطاردة لمجرمين، فهو الوقت الذي تخور فيه القوى ويأمن المطارد وهو في الوقت نفسه يقترب من انبلاج النور بعد الظلمة القاسية، فقد قلب الشاعر الصورة؛ بين النور والظلمة لانقلاب الأحوال المصاحبة للحدث.

وارتكزت صورة الجند على ثلاثة مرتكزات: اللباس والحركة والكثرة، وكلها توحي باستعداد وتنظيم للمعركة المزعومة، وقد تخير لهم لفظ الجند للتلميح لهذا الغرض

تعريضا بانقلاب الأحوال، وفي المقابل يصف الثائرين بالمغنين الحالمين الوادعين معبرا عن أفعالهم بالفعل المضارع؛ يقول: (ينقبضون، ينفرجون، يشعلون، يستدفئون، يرفعون، يشبكون)، لتتوالى الصور فيشبههم بالقلب النابض، وهذه صورة حركية لأفعالهم وتماسكهم فهم بحماسهم قلب نابض للوطن المكلوم، ويتبعها باستعارة (يشعلون الحناجر) جعل حناجرهم وقودا وأصواتهم حادة على أعدائهم كاللهب لا يتحملون هذا الهتاف، ثم صورة استعارية في (يرفعون الأناشيد) وهي لا ترفع وإنما تغنى، وهذه الصورة البصرية المنزاح بها عن الصورة السمعية أراد بها الشاعر تبرأتهم من رفع السلاح في وجوه الجنود، كما برأهم من تهمة الشغب والتخريب التي تنزلها السلطة بهم، ويجعلون من أيديهم سورا يحميهم من الرصاص كل هذه الصور تأتي في إطار المفارقة وفضح ادعاءات السلطة التي تمطرهم بالرصاص وهم عنها وادعون يهتفون باسم بلادهم؛ ثم يقول:

يشبكون أياديهم الغضةَ البائِسه/ لتصير سياجاً يصدُّ الرصاص!/ الرصاصَ../ الرصاصَ../ وآه../ يُغنُّونَ: "نحن فداؤكِ يا مِصرُ"/ "نحن فداؤُ..."

تبدأ الصورة بمنظر تشابك الأيدي وهو كناية عن تلاحم الثوار وإصرارهم على دفع الظلم، ولفظة (الغضة) استعارة مكنية؛ فهم في صورتهم كالنبات الأخضر اليانع، مع انزياح مجازي آخر يصف بؤس الأيدي، والبؤس يعتري وجوه أصحابها وفيه تراسل حواس حيث يصف حاسة بما يناسب أخرى، هذه الصورة المتشابكة لصنع سياج ضد الرصاص وأنى لهم ذلك، ويكرر الرصاص ثلاث مرات دليلا على كثرته وانهماله، وهم يغنون في مفارقة (نحن فداؤك يا مصر)، وفي مشهد تصويري طباعي يحذف جزءا من التركيب إشارة إلى سقوط هؤلاء المتظاهرين الهاتفين شهداء؛ ثم يكمل:

وتسقطُ حنجرة مُخرسه/ معَها يسقطُ اسمُكِ يا مصرُ في الأرض!/ دقَّتِ الساعةِ الخامسهْ/ ... .../ دقَّتِ الخامسهْ/ ... .../ دقَّتِ الخامسهْ/ وتفرَّق ماؤكَ يا

نـهرُ حين بَلَغْتَ المصَبُّ!

ثم يختم مستأنفا صورة الأحداث حيث يسقط الشباب الثائر ويسقط معهم اسم مصر، وسقوط الحنجرة مجاز أريد التركيز عليه لحجب صوت الحق المنادي بعودة الوطن السليب، وسقوط مصر استعارة أريد بها الأم، وتسيطر الكناية على تركيب "لا يتبقَّى سوى الجسدِ المتهشمِ والصَّرخات على السّاحة الدامِسه!"، كناية عن إحاطة الموت وانحسار الصوت وسقوط المظاهرات، وليحل الصراخ بدلا من الهتاف.

ومع تكرار تركيب (دقت الساعة الخامسة) وتناقصه مع فجوات طباعية مكررة كاشفة عن صمت يتخلل دقات الساعة، ليختم بسطر صوّر فيه سقوط الدماء وتفرقها كالنهر الجاري نحو مصبه كناية عن كثرة الشهداء ودمائهم الصافية النقية كالماء.

وترى صورة الدائرة حتى في البناء الشكلي للقصيدة حيث يتكرر في نهايتها ما دار في بدايتها؛ إشارة إلى الدائرة التي هي واقع مجتمعاتنا من تواصل لهذه الصورة القاتمة التي لا تتجدد ولا تتغير حتى مع الأجيال الجديدة ويبقى الأمر برفع الأسلحة باق مع كل جيل.

٢-صورة المفارقة/ القناع في قصيدة سرحان لا يتسلم مفاتيح المدينة

صورة شخصية سرحان في مخيلة المتلقي في العصر الحديث هي صورة لبطل شعبي غافل تائه، وفي المتخيل الشعري مقابلة لشخصية عمر بن الخطاب ـ رضي الله عنه ـ الذي تسلم مفاتيح المدينة من قبل، وتركيب العنوان يحمل صورة مفارقة لاستلام مفاتيح القدس في عهد عمر، وبين هذه الشخصية المتخيلة التي لن تستلم شيئا، فاستدعاء الاسم في مخيلة القارئ يؤكد هذا القصد من الشاعر الساخر سخرية المتألم.

وقد بدل الشاعر الاسم ونفى الحدث، فعند قراءة العنوان يتوقف خيال القارئ لانعدام الحدث، فالنفي أصاب الحدث بالجمود، وينقلنا الشاعر إلى النص ليبرر ويوضح نفي

الحدث من خلال بكائيات في إصحاحات سبعة، قصد الشاعر تخير العدد لجلال الرقم في مخيلة المثقف العربي، في الإصحاح الأول: صورة القدس العجوز التي بدت عليها علامات الشيب المشتعل لتكاثر الهموم والمصائب عليها، فقد فقددت فتاها المدافع عنها، وهي تتلقى المصائب والنكبات من ذوي الأرحام الذين أضاعوا فتاها، وصورة آلام يوسف ويعقوب وزكريا ـ عليهم السلام ـ بادية في هذا الإصحاح وقد وظفها الشاعر توظيفا يبرز هذه المعاناة المتنوعة؛ يقول:

عائدون.. وأصغر إخوتهم (ذو العيون الحزينة)/ يتقلب في الجبِّ!/ أجمل إخوتهم.. لا يعود!/ وعجوز هي القدس (يشتعل الرأس شيبًا)/ تشم القميص فتبيض أعينها بالبكاء../ ولا تخلع الثوب حتى يجيء لها نبأ عن فتاها البعيد

وصورة تشبيه القدس بالعجوز هي بؤرة الحدث التي تجمع كل خيوط الصورة لتكشف عن طلبها العون لعجزها عن أداء ما كانت تؤديه في شبابها من صد العدوان الغاشم عليها.

وفي الإصحاح الثاني صورة أخرى للعربي الذي دفعه النفظ والثراء إلى الركون إلى الدعة والخنوع؛ فكان المال الذي هو سبب من أسباب القوة يستحيل سببا من أسباب الهوان، وما يستطيع العربي تقديمه للقدس هو التخطيط والمؤتمرات، ويوظف الشاعر صورة المثل العربي العجائبي (بقي أشده) توظيفًا مناسبًا للصورة، وهو "يضرب عند الأمر يبقى أصعبه وأهوله"[(١)]، يقول: "من يجرؤ أن يضع الجرس الأول.. في عنق

(١) حيث يروى" بقى شدُه "قيل: كان من شأن هذا المَثَل أنه كان في الزمان الأول هِرّ أَفْنَى الجِرْذَانَ وشَرَّدها، فاجتمع ما بقي منها فقالت :هل من حيلة نحتال بها لهذا الهر لعلنا ننجو منه؟ فاجتمع رأيُهَا على أن تعلق في رقبته جُلْجُلا إذا تحرَّك لها سمعن صوت الجُلْجُل فأَخَذْنَ حَذَرهن، فجئن بالجُلْجُل، فقال بعضهن :أينا يُعَلِّق الآن، فقال الآخر :بقي أشَدُه أو قال شَدُه.

←←←

القط؟"، وصورة الأحداث تجاورها صورة الكتابة المحددة لرسالته من خلال وضع علامتي تنصيص حول المضمون المقصود مع الاستفهام؛ ليخيم السكون إفساحًا للتأمل وانتظار الجواب الغائب.

وفي الإصحاح الثالث صورة أخرى لتشرزم لبنان تبكيه فيروز بصوتها الندي وهي تنعي بلدها الجريح الذي يتعرض لاحتلال جنوبه تحت وابل من النار والبندقية؛ يقول:

مطر النار يهطل.. يثقب قلبًا.. فقلبًا/ ويترك فوق الخريطة ثقبًا.. فثقبًا

والنار إذ تثقب القلب تثقب معه خريطة الوطن فتقطع أجزاءه، وتحاول فيروز من خلال أغنيات الرعاة استعادة من سقطوا في الحروب من سقطوا في الجنوب، لم يبق أمام الوطن إلا الأغنيات لاستعادة الأرض السليبة.

ثم يضيف الشاعر في هذا الإصحاح الرابع صورة أخرى لسرحان القناع هي صورة الزيف القابع حيث تكثر فيه الصور الاستعارية؛ فالبسمة حلم، والشمس دينار زائف، والحرف الميت بأرض الخوف، بلاد اللون الداكن، الأحياء الموتى والموتى الأحياء؛ يقول:

وتضاءلتُ كحرفٍ مات بأرض الخوف:/ حاء.. باء/ حاءٌ.. راءٌ.. ياءٌ.. هاءٌ/ الحرف: السيف/ ما زلت أرودُ بلادَ اللون الداكن/ أبحثُ عنه بين الأحياء الموتى والموتى الأحياء/ حتى يرتد النبضُ إلى القلبِ الساكن/ لكن!!

يقدم الشاعر صورة موت الأحياء بسكوتهم وحياة الموتى الذين ضحوا من أجل هذه البلاد لتعيش متكئا على آلية العكس والتبديل في تقوية الصورة، وقد ماتت فيها كلمات (الحب والحرية) (ح ب/ ح ر ي ة) من خلال اعتماده تقنية تفتيت الدوال

←←←

مجمع الأمثال، لأبي الفضل الميداني، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ١/١٠٠.

لجذب انتباه القارئ من جهة الصورة الطباعية، فقد تكسرت وتناثرت أشلاء الكلمات كما مات السيف، وتمتد الصورة الطباعية من خلال فك حروف الكلمات تعبيرا عن تدمير المعنى في هذه البلاد ذات اللون الداكن الذي يعبر عن دلالات الألم وعدم الوضوح، هذه الصورة البصرية التي تعد مظهرا من مظاهر "التشذير أو بعثرة الكلمات على الصفحة من أبرز مظاهر التشكيل الذي يميز القصيدة الجديدة وشكلا من أشكال التجديد الصياغي والتحرير البصري والتشكيل الحرفي، وجزءًا من الثورة اللغوية"(١)، تبرز قيمته التصويرية حين يلقي معنى ودلالة تفوق الكتابة العادية، وهو سمة لا تكرر كثيرا ولا يصح أن يكثر الشاعر من استدعائها؛ لأن تأثيرها أشد مع ندرتها حسن توظيفها.

ثم يأتي بصورةٌ مسرحيةٌ في الإصحاح الخامس يفتتحها بقوله:

منظر جانبي لعمَّان عام البكاء

يعبر الشاعر في إصحاحه هذا بصورة مسرحية عن حال العربي مع أخيه من خلال عرض للأحداث التي وقعت في مدينة عمان عاصمة الأردن، مصورا وحشية السلطة في عمّان تجاه المظاهرات الفلسطينية عام ١٩٧٠م، يتخفى الشاعر خلف الصورة التراثية بذكر الخليفة وهو يُفتَّش من قِبل الحرس الملكي لحظة عبوره إلى (إيلياء) القدس متخذا من الخليفة رمزا للفدائيين الفلسطينيين، ويكمل الصورة بالمفارقة حيث يعزف قصر الملك في بيسان عزف البيان، يقول:

منظر جانبي لعمان،/ والحرس الملكي يُفَتِّشُ ثوبَ الخليفة/ وهو يسير إلى "إيلياء"/ وتغيبُ البيوتُ وراءَ الدخان/ وتغيب عيون الضحايا وراء النجوم الصغيرة/ في العلم

(١) التجريب في القصيدة المعاصرة، وليد منير، مجلة فصول، مجلد ١٦، عدد١، ١٩٩٧م، ص ١٧٩.

الأجنبي،/ ويعلو وراء نوافذ "بيسان عزف البيان"

في الإصحاح السادس صورة للمقاومة والفدائية في مقابل الاتفاقيات والمعاهدات؛ حيث الفدائية الفلسطينية ملتحمة بالقدس التي أسقط الشاعر عليها ثياب التشخيص؛ يقول:

عندما أطلق النار كانت يد القدس فوق الزناد

ويتكئ الشاعر على صورة المقابلة؛ ففي الوقت نفسه تبدو صورة أخرى للمماطلة بالمعاهدات والاتفاقيات التي تستهلك الوقت والجهد؛ يقول:

ليس من أجل أن يتفاوض من يتفاوض/ من حول مائدة مستديرة/ ليس من أجل أن يأكل السادة الكستناء

ويختم الإصحاح السابع بتأكيد الصور السابقة التي بدا فيها غفلة العرب (سرحان) في تقديرهم لجدوى المفاوضات؛ يقول:

ليغفر الرصاص من ذنبك ما تأخر/ ليغفر الرصاص.. يا كيسنجر!!

ليخرج بخلاصة هي أنه لا جدوى للمفاوضات بل الحرب هي التي تحرر الأوطان، واستدعاء (كيسنجر) وزير خارجية الولايات المتحدة الأمريكية فيه تلميح إلى الدعم الأمريكي غير المنقطع للمحتل.

فقد سيطرت صورة المفارقة على القصيدة في كل إصحاحاتها منذ اختيار عنوانها من خلال قناع شخصية سرحان الذي استدعاه الشاعر لتجسيد حال العربي الذي فقد كثيرا من شيمه العربية، فصار تائها بين أصوله العريقة وشيمه العالية وبين تبعيته لثقافة أخرى جردته من هذه الصفات وتلك الخصال.

٣-الصورة البصرية في رسوم في بهو عربي

يمتلك الشاعر أمل القدرة على تقديم أجناس أدبية مساعدة من خلال اللعب بالكلمات، فينقل الصورة من الإدراكات البيانية التعبيرية إلى آفاق أرحب يشبع بها القارئ النَّهِم، وتكتب للصورة بقاء وخلودا وانفتاحا وتعددا لقراءتها؛ فيجمع بين الصورة البيانية بالكلمات وفن الرسم من خلال عناوين فرعية تحمل كلمة (لوحة)، كما يجمع إلى جانب ذلك صورة سينيمائية نابضة بالحياة عمادها الحركة والأحداث وجرس الكلمات.

وهو هنا- في هذه القصيدة- يصنع أربع لوحات ثم يعلق عليها بعد ذلك، وقبل التعليق يستطيع القارئ أن يجمع دلالات الصور المستقاة من الواقع العربي القديم التي يسقطها على واقع معاصر تسطره لوحة تستحيل فيها الحضارة إلى أثر من بعد عين فتخيم عليها ظلال الغبار والصمت في مفارقة لاذعة من خلال صورة معبرة يقدمها الشاعر لتغير أحوال حقها الثبات والتطور؛ يقول في اللوحة الأولى:

اللوحةُ الأولى على الجدار:/ ليلى "الدمشقيَّة":/ من شرفة "الحمراء" ترنو لمغيب الشمس../ ترنو للخيوط البرتقالية/ وكرمةٌ أندلسيةٌ وفسقية/ ... .../ وطبقاتُ الصمتِ والغبار!/ نقش/ (مولاي.. لا غالبَ إلا الله!)

تتحرك نفس القارئ عند سماع أخبار قصر الحمراء في الأندلس، والشاعر يربط بين الأندلس أرض العرب في تلك الحقبة باسم ليلى (الدمشقية) هذا الاسم التراثي الذي يمثل ابنة ملوك الأندلس من العرب الفاتحين، وتبدو صورة الشمس المائلة إلى المغيب مع بقايا الحضارة الآفلة من الكرمة والفسقية.

وتعبر الصورة الطباعية من الحذف في السطر التالي للوصف عن حزن عميق وكلمات يعجز عنها بيانه لما وصلت إليه هذه الحضارة في شبابها، وينقلنا الحذف إلى طبقات الصمت والغبار التي ألقت بظلالها على تلك الصورة التي كانت يوما ملء

السمع والبصر، ثم يذيل الصورة بالنقش المكتوب الدال على الحال الجديدة التي بلغها العرب في العصر الحديث.

والنقش في أسلوبه يحمل دلالات عدة منها: ما وصل حال العرب من ضعف مع تطور قدرات أعدائهم، فهم يجعلون أمرهم إلى الله لا إلى إعداد ما استطاعوا من قوة؛ فقد ركنوا إلى الضعف ورد العدوان بالقول دون الفعل.

ثم تشتبك اللوحة الثانية بالأولى مع ظهور مقاصد الشاعر من إبراز الانتهاكات التي لحقت بالمسجد الأقصى وما حوله في ظل الصمت العربي وهي تترتب على ما سبقها من ضعف وتوان؛ يقول:

اللوحةُ الأخرى.. بلا إطار:/ للمسجد الأقصى.. (وكان قبلَ أن يحترقَ الرواق)/ وقبة الصخرةِ.. والبراق/ وآيةٍ تآكلَتْ حروفُها الصِّغار/ نقش/ (مولاي.. لا غالبَ إلا.. النار!)

استخدم الشاعر لفظ اللوحة الأخرى بديلًا للفظة الثانية ليؤكد على استبدال الصورة الأولى بالصورة الثانية، كاشفًا عما بينهما من تكامل في المشهدين حيث الدمار والخراب، فإحراق جانب من المسجد والقبة والرواق مع تآكل جزء من الآية وهي قوله تعالى: (سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلاً مِّنَ المَسْجِدِ الحَرَامِ إِلَى المَسْجِدِ الأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ) (الإسراء:١) وبين اللوحتين والنقشين ترابط مقصود حيث إن "اقتران المشهدين فصيح، وإذا كان النقش يلعب مكانيًا دور حرف التشبيه في الربط بين اللوحتين فإن تعاقبهما لا يترك مجالًا

للشك في بلاغة التشبيه وسوء منقلبه"[١]، وفي النقش الثاني يقدم من خلال التركيب سخرية بذكره فيها صراحة إلى أن الغلبة للنار.

وفي تصويره لهذه الواقعة تشتم رائحة الإهمال فاللوحة بلا إطار، والآية تآكلت حروفها جراء الحريق ولم يجد المسجد من يدافع عنه، والسكوت عن أفعال العدو أخفاه المتكلم ونسب الفعل إلى النار، مع الإبقاء على لفظ تراثي سخرية من الواقع وهو (مولاي)، رمز السلطة الزائفة والقوة البائدة.

وفي اللوحة الثالثة التي لا تحمل رقما بل وصفا يعيد القارئ لتخيله؛ يقول:
اللوحةُ الدَّاميةُ الخطوطِ.. والواهيةُ الخيوط/ لعاشقٍ محترقِ الأجفان/ كان اسمهُ "سرحان"/ يُمسكُ بُندقيةً.. على شفا السُّقوط/ نقش/ (بيني وبين الناس تلكَ "الشَّعرة"/ لكن من يقبضُ فوق الثورة/ يقبض فوق الجمرة)

يستخدم الشاعر تكنيك الإحالة الخارجية إلى قصيدة (سرحان لا يتسلم مفاتيح المدينة) ولو كانت تقنية القصيدة الرقمية معروفة أنذاك لأعطى لكلمة سرحان ارتباطًا تشعبيًا يحملنا إلى قراءة نص القصيدة الشارحة لحال سرحان.

والشاعر هنا يريد أن ينقل لنا من خلال اللوحة صورة المتكاسل الواهن عن حمل البندقية والسلاح لاسترداد الأرض المسلوبة، ذلك هو سرحان الذي جلس ينتظر عائد المفاوضات التي لا تجدي نفعا، والتي تحققت بعد زمن القصيدة في انتفاضة الحجارة الأولى عام ١٩٨٧م.

ثم يختم بنقش سياسي تراثي لمعاوية بن أبي سفيان لما سأله سائل كيف حكمت الشام هذه الفترة؛ فقال معاوية: "لا أضع سيفي حيث يكفيني سوطي ولا أضع سوطي حيث يكفيني لساني، ولو أن بيني وبين الناس شعرة ما انقطعت، قيل :وكيف

---

(١) قراءة نقدية في أشعار أمل دنقل، القصيدة تمتلك أدوات السينما، د.صلاح فضل، مجلة العربي، الكويت، العدد٤٤٨، https://alarabi.nccal.gov.kw/

ذاك؟ قال :كنت إذا مدّوها خلّيتها وإذا خلّوها مددتها"[1]، إذ وظف تناص معاوية توظيفا عكسيا، فمعاوية كان قادرا على دحر خصومه ولكن لقدرته على الصبر والسياسة مع القوة لم يتعجل الظفر بأعدائه، أما الصورة الحالية فمخادعة وغير حقيقية؛ فالصبر ضعفًا لا سياسة.

وجاءت هذه الصورة (صورة سرحان) بين صورتين: احتراق أجزاء من المسجد الأقصى، والثانية بعده وهي صورة سيناء المبتورة الأجزاء التي لم تعد كاملة حتى لحظة إنتاج القصيدة، وقد آثر استخدام عنوان اللوحة الأخيرة؛ يقول :

اللوحةُ الأخيرة/ خريطةٌ مبتورةُ الأجزاء/ كان اسمُها "سيناء"/ ولطخةٌ سوداء/ تملأ كل الصور

عنون اللوحة بالأخيرة قصدًا لاكتفائه بثلاث صور للهزيمة؛ ولوحة سيناء التي جاءت في ترتيب تاريخي متأخر مبتورة الأجزاء هي من تراكم الواقع منذ اللوحة الأولى فهي في سلسلة طبيعية لمسلسل الضعف، وقوله: (كان اسمها سيناء) سخرية منه فلا يدري ماذا سيكون الاسم الذي سيطلقه عليها من ملكوا أمرها، (ولطخة سوداء) إشارة إلى حضور سلاح البترول، وإلى ضعف التسليح العربي رغم وجوده وهو سلاح قوة.

ولم يقف الشاعر عند هذه الصور المتماسكة للوحات التي تصف حال الضعف العربي بل ذيلها بصورة أشد إيلاما وسخرية لمستقبل ضائع لأطفال هذا الوطن؛ فمقدماته ستؤدي إلى نتائج تشبهها؛ يقول:

---

(١) عيون الأخبار، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، دار الكتب العلمية، بيروت، سنة ١٤١٨ هـ، ٦٢/١.

من يقتل أطفال المساكين؟/ لكيلا يصبحوا– في الغد– شحاذين../ يستجدون أصحاب الدكاكين./ وأبواب المرابين/ يبيعون لسيارات أصحاب الملايين... الرياحين/ وفي "المترو" يبيعون الدبابيس و "يس"/ وينسلون في الليل يبيعون "الجعارين"/ لأفواج الغزاة السائحين!/ ... ...

استعمل الشاعر كلمات منتهية بالنون المسبوقة بالمد لتعطي جرسا ينتبه السامع إلى تراكمه مع ظهور قصده من تكرار هذه الصورة للكلمات التي حملت تناسقًا موسيقيًا على مستوى اللفظ الذي جاء بصيغة (فاعلين) وهي صيغة أكسبت الختام وقعا يناسب مرارة المعنى المقصود. ويختم المقطع السابق بصورة طباعية تحمل دلالات حذف المعاناة والآلام التي لا يستطيع أن يبوح بها جميعًا فيكتفي ببعضها مستعينا بما تضفيه دلالة الحذف من تقنيات تشفي صدره، وقد أحسن استعمال هذه الفجوة الطباعية في آخر سطر من القصيدة لكنه لأول مرة يحمل دلالة الأمل في مستقبل أفضل؛ يقول:

هذه الأرض التي ما وعد الله بها../ من خرجوا من صلبها../ وانغرسوا في تربها../ وانطرحوا في حبِّها../ مستشهدين!/ ... .../ ... .../ فادخلوها "بسلام" آمنين!

وبهذا يكثف حضور الفضاء المكاني من دلالات الصورة التي صورها الشاعر لحال الرسوم العربية المفهومة من عنوان القصيدة، فقد ذكر ثلاثة أماكن يربطها خيط دلالي تاريخي رقيق، وهذه الاختيارات تعبر عن سلسلة أشكال من الضياع بدأها بضياع الحكم والخلافة، ثم ضياع المقدّس، وأخيرا ضياع الأرض.

وختام القصيدة بتساؤل (من يقتل أطفال المساكين؟) يعد تصوير واقعي استشرافي صور فيه أشكال الضياع التي تتعدد سبلها وطرقها لأطفال المستقبل، ومع هذا التساؤل يختم أيضا بقوله: (هذه الأرض) بأسلوب خبري يحمل غرض التحسر على

هذه الأرض التي تستحق التضحية.

هذه الصورة التي بدأ التنبؤ بتمثلاتها في النص لحظة إدراك بنية العنوان الذي يدعو القارئ إلى التجول والسياحة لكنه لم يقدم له ما يتوقع من عظمة لفظة (بهو) إذ فاجأ قارءه بما لا يتوقع من الرثاء.

٤-صورة التضاد: السلطة والرفض في قصيدة أوراق أبي نواس :

يشيع في بناء نص القصيدة ما شاع في نص سرحان يتسلم مفاتيح المدينة من بنية شكلية وهو سيطرة الرقم سبعة على مقاطع القصيدتين، فالإصحاحات في قصيدة سرحان سبعة والأوراق هنا سبعة.

وتكشف القصيدة عن صورة الحرمان والانهزامية التي تقع تحت صورة التضاد، فالسلطة بما تحمله من دلالات الظلم والاستبداد والانحراف بالأدوات التي من شأنها العدل تشكل أمام القارئ صورة كريهة قدمها الشاعر من خلال مشهد سردي لأوراق توارى فيها خلف الشاعر أبي نواس.

ويمكننا أن نعرض لسبع صور التقطها الشاعر من خلال الأوراق السبعة التي جاءت كالآتي:

يقدم الشاعر في الورقة الأولى مجموعة من الصور المركبة؛ يبدأ بالصورة السردية لموقف طفولي مختزن في ذاكرته للعبة أطفال في صعيد مصر؛ هي لعبة الملك والكتابة، ثم تقتحم هذه الصورة صورة أخرى ترتبط بها وهي حرية الاختيار في الاعتراض الذي وضعه بين قوسين، وهي صورة طباعية ذات مغزى، يتلوها صورة فضاء طباعي من تسع نقاط متفرقة توحي بالحذف لمشهد متروك تأويله للقارئ؛ يقول:

"ملِكٌ أم كتابهْ؟"/صاحَ بي صاحبي؛ وهو يُلْقى بدرهمهِ في الهَواءْ/ ثم يَلْقُفُهُ../ (خَارَجيْن من الدرسِ كُنّا.. وحبْرُ الطفْولةِ فوقَ الرداءْ/ والعصافيرُ تمرقُ عبرَ

البيوت../ وتهبطُ فوق النخيلِ البعيدْ!)/ ... .../ "ملِك أم كتابه؟"/ صاح بي.. فانتبهتُ.. ورفَّتْ ذُبابه/ حولَ عينيْنِ لامِعتيْنِ..!/ فقلتْ: "الكِتابهْ"/ ... فَتَحَ اليدَ مبتَسِماً.. كانَ وجهُ المليكِ السَّعيدْ/ باسماً في مهابه!

هذه الصورة التي يعرضها في الورقة الأولى تختلط فيها صورة الماضي بالحاضر من خلال تعبيرات محددة؛ فلفظتا (الملك والدرهم) للعصور الماضية، وتركيب (خارجين من الدرس) تركيب حديث؛ ليتماهى التعبير بين عصرين.

والشاعر إذ يتلاعب بالألفاظ ودلالاتها؛ فتارة يقيد الدلالة وتارة يجعلها مفتوحة؛ فالملك (السلطة) والكتابة (الشعر) وهما وجهان لعملة واحدة متناقضان لا يجتمعان هذا عند تقييد الدلالة بين السلطة والشعر الرافض لممارسات تلك السلطة.

ونريد هنا أن نركز على صورة الاعتراض التي أقحمها الشاعر إقحام المبيِّن والموضِّح للصورة؛ فبين الكلام قبل الاعتراض وما بعده اتصال تركيبي، هذه الصورة اليومية لطلاب الدرس مع الصورة اليومية لانتفاض العصافير تحمل صورة الحرية والاختيار للعصافير الموازية لصورة الطفولة؛ يقول:

(خَارَجيْن من الدرسِ كُنّا.. وحبْرُ الطفْولةِ فوقَ الرداءْ/ والعصافيرُ تمرقُ عبرَ البيوت../ وتهبطُ فوق النخيلِ البعيدْ!)

هذه الصورة التي يعود بها الشاعر لاسترجاع الحرية المفقودة لعصافير البشر (أطفال الدرس)، والطير التي تطير بلا قيد أو شرط وتهبط حيث تشاء، يتخذ الشاعر من هذه الصورة طريقا للتنفيس عن مشاعره البائسة المنهزمة بمحاكاة هذه الحرية نفسيا حتى لو كان مغلول اليد مقيدًا بقيود كثيرة؛ ويختم الشاعر ورقته ليؤكد على تلك الدلالة الأخرى للملك والكتابة؛ يقول:

حَمَلَتْنا الشَّواديفُ من هدأةِ النهرِ/ ألقتْ بنا في جداولِ أرضِ الغرابة/ نتفرَّقُ بينَ حقولِ الأسى.. وحقولِ الصبابه./ قطرتيْنِ؛ التقينا على سُلَّم القَصرِ../ ذاتَ مَساءٍ

وحيدْ/ كنتُ فيهِ: نديمَ الرشِيد!/ بينما صاحبي.. يتولى الحِجابه!!

تنقلنا الصورة من الطفولة البريئة التي كنى عنها بهدأة النهر إلى معترك الحياة المليئة بالأنانية والذاتية المفرطة موظفا الاستعارة العنادية فالحقول الجميلة بدت يائسة، والمقابل الثنائية المتضادة بين صورة حقول الأسى التي يخيم عليه الظلام وحقول الصبابة ذات الضياء والنور، ويسلمنا من خلال الصورة إلى تحقق نبوءة بداية النص، فقد صار هو نديم الرشيد (الكتابة/الشعر)، وتولى صاحبه منصب (الحجابة/ السياسة).

والشاعر بهذه الورقة ذات التكثيف المقصود من الشفرات النصية يعود ليذكرنا بأن الأوراق لم تكن له وإنما هي لأبي نواس الشاعر كما بدا في العنوان؛ فاستدعاء الرشيد يجعل بين شخصية الشاعر والشخصية التراثية تداخلا بناء، وقد أضفى على المشهد عدة تداخلات ثقافية؛ فكثيرة هي القصص المختزنة في ذاكرة المجتمع عن اختيار الأطفال أمنيات لطريقهم المستقبلي وكثيرا ما يتحقق، وكذلك تلقي قصة يوسف عليه السلام مع السجينين بظلالها على المشهد الشعري وتشير في لمحة خفية إلى النهاية.

وفي الورقة الثانية صورة كنائية موحية مكثفة يلقيها الشاعر يرجح فيها سلطة الملك على غيرها، وهي تعليق على الورقة الأولى؛ يقول:

من يملكُ العملةَ/ يُمسكُ بالوجهيْن!/ والفقراءُ: بَيْنَ.. بيْنْ!

فالصورة الكنائية تبرز سقوط الفقراء بين الملك (السلطة) والشعراء (المصلحون الرافضون) لظلم السلطة؛ فحالهم حال التائه في انتظار الخلاص من أي جهة، وقد أدى أسلوب الشرط تأكيد سيطرة المال على السلطة والشعر في مقابل الفقراء الذين يبحثون عن آمالهم لدى هذين الوجهين.

وفي الورقة الثالثة التي تبدأ من السكون إلى الحركة؛ يقول:

نائماً كنتُ جانبَه؛ وسمعتُ/ الحرسْ/ يوقظون أبي!..

يلقى الضوء على صورة البغي والجور والتسلط من خلال صورة عائلية هادئة يخترقها العسس الذين يأتون ليلا فيروعون الآمنين بالتُّهم الجاهزة، فرب الأسرة متهم بأنه (خارجي/ مارق) فييلقون القبض عليه وسط ذهول الراوي، ومع صورة الأم التي تقف في ثياب النوم، وطفلها الخائف/ المستقبل، ليختم بصورة معبرة عما خلفه تطاول السلطة وبغيها؛ يقول: ومَضوا بأبي/ تاركين لنا اليُتم.. متَّشِحاً بالخرَس!!

في هذا المشهد/ الورقة كرر الحرس لفظة (اخرسوا) التي طغت على المشهد المرتبك، وختم الشاعر بالصورة الاستعارية العميقة إذ جعل اليتم شيئا يترك، ومما زاد الصورة حزنا هو اجتماع اليتم مع لباس الخرس المستعار وكلاهما فقد.

وفي الورقة الرابعة صورة أخرى من الفجوات الدلالية ذات فضاء مكتنز بالمعاني الموحية المعبرة عن روح هزيمة الكتابة في مقابل الملك؛ يقول:

أيها الشِعرُ.. يا أيُها الفَرحُ المُخْتَلَسْ!!/ ... .../ كلُّ ما كنتُ أكتبُ في هذهِ الصفحةِ الوَرَقيّة/ صادرته العَسسْ؟؟/ ... ...

على عادة الشاعر في هذه الأوراق أن يذكر ورقة/ منظرا ثم يعلق عليه بما يلائمه من كلمات تجري مجرى الحكمة، وتعليقه هذه المرة على دور حرس السلطة في وأد كل فرح مختلس وهو الشعر الحر المعبر عن ضمير الجماهير، وصورة الفضاء الطباعي من خلال السطرين المحذوفين؛ تكشف في الأولى عن دور الشعر في التنفيس عن نفس الشاعر المكلومة؛ فلولا الشعر لهلك كمدًا ومات غمًّا، والحذف الثاني يلمح إلى فراغ يديه مما كتب دفاعًا عن الحرية؛ فقد صادرته السلطة، وهي التي لا تسمح بأي صورة من صور الحرية والتعبير بالكلمة نقدا للإصلاح.

وفي الورقة الخامسة صورة للقدس المستباحة جعل لها الشاعر معادلا موضوعيا من الأم، ووسط هذه الاستباحة لها يقبع الصمت في أرجائها والنداء

لنجدتها لا يصل، وقد جعل الشاعر للصمت قشعريرة وهي مرحلة الانهزامية التي يحاول فيها الصامت أن يخرج من صمته لينتقل إلى الكلام؛ فهي مرحلة فاصلة دقيقة بين أعلى درجات الصمت وأدنى درجات الكلام ؛ فإذا فشل في التعبير أصابته تلك القشعريرة المستعارة؛ يقول:

وسارتْ بقلبي قُشَعْرِيرةُ الصمتِ/ -أمِّي وعادَ لي الصوتُ/ -أمِّي وجاوبني الموتُ/ - أمِّي.. وعانقتُها وبكيتْ/ وغامَ بي الدَّمعُ حتى احتَبَسْ؟

ولم يعقب بتعليق كعادته في غيره من المواضع.

وفي الورقة السابعة يعود بنا إلى الماضي البعيد ليؤكد على تجذر الظلم في النفوس، فليس له زمن أو وقت أو إجلال لمقدس، فالمال والذهب في مقابل الحق، ولم ينفع مع الناس كل ما يملك الحسين من خطابة وعشيرة وأصل نبوي؛ فهل ينفع كلام الشعراء في نصرة الحق، ختام يلقي بظلال الحرمان النفسي من شاعر (راو) يتخفى خلف آخر (صاحب الأوراق)؛ ليؤكد على وحدة النفس البشرية التي تتغير مظاهر الحضارة من حولها لكنها لا تتغير؛ يقول:

وتساءلتُ/ كيف السيوفُ استباحتْ بني الأكرمينْ/ فأجابَ الذي بصَّرتْه السَّماءْ:/ إنه الذَّهبُ المتلألىءُ: في كلِّ عينْ./ إن تكُن كلماتُ الحسينْ../ وسُيوفُ الحُسينْ../ وجَلالُ الحُسينْ../ سَقَطَتْ دون أن تُنقذ الحقَّ من ذهبِ الأمراءْ؟/ أفتقدرُ أن تنقذ الحقَّ ثرثرةُ الشُّعراء؟

وفي ختام الورقة يسيطر الأسلوب الحجاجي لقصور الحق الواضح عن مجابهة الباطل فكيف بالشعر؛ فقد عجزت كلماتُ الحسين، وسُيوفُ الحُسين، وجَلالُ الحُسين عن إدراك الحق، وفي التعبير صورة ذهنية عن مقتل الحسين- رضي الله عنه- وهي صورة مختزنة في ذاكرة العربي حول صراع الأمويين معه للوصول إلى الحكم، وهو

صراع تراثي بين الحق والباطل؛ لكن الشاعر استطاع بهذه الصورة أن يعبر عن اليأس والانهزام اللتين سيطرتا على نفسه بالدليل والبرهان.

٥-صورة الخنوع والاستكانة في قصيدة صلاة

يعبر الشاعر من خلال العنوان عن عدة إخباريات في النص، أولها ارتباط النص بالديوان الذي يحمل العهد الآتي، والديوان كله يحمل حقلا دلاليا واحدة وهو التأثر بالعهد القديم والجديد في البناء؛ لذا تخبرنا كلمة صلاة عن تلك الطقوس المقدسة التي تحمل خضوعا وتذللا للإله؛ لكن مع افتتاحية النص يخالف العنوان توقع القارئ، فيجد الصلاة هنا سكوتا وخنوعا وضعفا من الشعب لسلطة رجل المباحث، فالصلاة لم تكن صلاة خضوع الخشية بل خضوع الخوف، وتقدم هذه الصورة سخرية لاذعة ومؤلمة من الشاعر الذي يوظف هذه الصورة للكشف عن سوء الأحوال السياسية والاجتماعية في هذا العهد، وصورة سوء الأحوال السياسية جردها في ثياب رجل المباحث الذي يملك صفات الرب (الجبروت، والملكوت، والرهبوت)، وسوء الأحوال الاجتماعية من خلال تبدل أحوال المعارضة التي تسير كالقطيع يحدوها الراعي، وأوضح ذلك من خلال موسيقى حرف الشين (يماشون، يعيشون، يحشون، يعشون، يوشون) فالناس يماشون الأوضاع السياسية فيتعايشون معها، ويقبلون ما تقوله الصحافة لهم فيغضون الطرف عما يعرفون خطأه خوفًا من الاعتقال فيؤثرون السكوت حتى يتدرج نسق الاستكانة.

هذه الدفقات التعبيرية الدقيقة لصورة الوضع الاجتماعي السائد تخفي ألما وشجنا لدى الشاعر الذي يبصر الناس بعيوبهم ويذكرهم بها، ويعتصر قلبه ألمًا لمهادنة الناس لتلك الحياة البائسة.

صورة أخرى في النص وهي الصورة الكتابية المكتنزة بالتعبيرات والأوصاف لفرد المباحث الذي يصول ويجول ولا ينتهي بنهاية حياته، والصورة البصرية للكتابة تعبر

عن تواصل الجمل دون انقطاع، مع طول مقصود يحمل تكثيفا يساعد القارئ على الإحساس بهذا التزاحم محاولا إضفاء الهيبة المصنوعة من خلال البناء الشكلي للنص مع توظيف الاستعارات وجاء تجسيد الصمت لإضفاء صورة حسية مبصرة؛ يقول:

تعاليت. ماذا يهمك ممن يذمك؟ اليوم يومك/ يرقى السجين إلا سدة العرش../ والعرش يصبح سجنًا جديدًا.. وأنت مكانك. قد/ يتبدل رسمك واسمك. لكن جوهرك الفرد/ لا يتحول. الصمت وشمك. والصمت وسْمُكَ

والصمت– حيث التَفَتَّ– يرين ويسمك/ والصمت بين خيوط يديك المشبَّكتين المصمغتين يلفُّ/ الفراشةَ... والعنكبوت

فهذا الرجل رمز لبطش السلطة، وهو عنده دائم التجدد، يتبدل رأس الحكم وهو لايتبدل ولا يتغير، يرقى السجين تلميحا بالسادات وهو باق، ويعمد الشاعر إلى تقديم أوصاف القوة عنده ومنها الصمت لإرهاب الخصوم، وفي النهاية يفاجئ القارئ بهوان كل هذا فهو كبيت العنكبوت، ويختار الكلمات المنتهية بالكاف صوت القوة في (رسمك، واسمك، وشمك، وسمك، يسمك) لتخلص هذه الصورة إلى صورة قوة أخرى كاذبة في كلمة (العنكبوت) الدالة على الضعف والهوان، فإغلاق المقطع بحرف التاء يؤكد هذا الضعف الخفي.

وهذه الصورة للصلاة التي انحرف بها الشاعر لمفاجأة المتلقي بصورة الواقع المرير؛ يرى البحث أن فيها إفراطا منه وانحرافا بها عن مسارها المعروف لدى المتلقي.

المبحث الثالث

تقنية التغريض بين العنوان والنص في ديوان مقتل القمر

يحرص المبدع على أمرين عند الشروع في كتابة نصه الإبداعي؛ الأول: اختيار عنوان يعبر عن النص ويكتفي القارئ به فيسامره في رحلته عند القراءة، والثاني: اهتمام بالغ بالجملة الأولى أو المقطع الأول من القصيدة في الشعر الحر، وبالبيت في الشعر العمودي، ثم العودة بعد ذلك لإحكام نسجهما معا-أي العنوان والمفتتح- وتأكيد ترابطهما معا إما ظاهرا أو باطنا.

ولما كان غرض الشاعر التنفيس عن قضايا معينة والتعبير عنها كان هذا الترابط بين العنوان ومفتتح القصيدة ذو دلالة نفسية يجمع لها المبدع ما يمكن أن يثير في قارئه تساؤلات ويقع في نفس قارئه ما وقع في نفسه من قبل؛ وبحسب تعريف ليوهويك للعنوان بأنه: "مجموعة من الدلائل اللسانية يمكنها أن تثبت في بداية النص من أجل تعيينه والإشارة إلى مضمونه الجمالي"[١]

هذا الافتتاح الذي يعد نقطة التقاء بين العنوان وبقية أجزاء النص؛ حيث يقع في منطقة وسطى بينهما، وهو "المحتوى المضمن في بداية الخطاب، ويكون عنوان النص أو الجملة الأولى فيه، وهو يبحث في العلاقة بين ما يدور في الخطاب وأجزائه وبين عنوانه، أو نقطة بدايته"[٢]، تلك العلاقة التي تجعل منه أسلوبا خاصا بكل شاعر يتفرد به ويعبر عن تكوينه النفسي والثقافي.

---

(١) معجم السيميائيات، فيصل الأحمر، الدار العربية ناشرون، لبنان، ط٢٠١٠م، ص ٢٢٦.

(٢) الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب، خليل ياسر البطاش، دار جرير، عمان، ط١، ٢٠٠٩م، ص١٦٢.

إذا استعرضنا ظاهرة التغريض في الديوان الأول لأمل دنقل (مقتل القمر) الذي نشره ١٩٧٤م والمكون من ست عشرة قصيدة، وهو سابق في الكتابة متأخر في النشر، إذ يعد البداية الفعلية لإنتاج الشاعر وهو يناسب الفئة العمرية التي كتب فيها؛ حيث تمثل قصائد هذا الديوان تجربة أمل الرومانسية الحالمة التي لم تتكرر بعد ذلك فيكاد يكون هذا الديوان حالة متفردة من حالتين للشاعر الحب وهموم الوطن وإن كان كلاهما هم ألمّ بالشاعر، ولا يخلو ديوان شاعر من هم الغزل والوجد؛ "فالشعراء لديهم الفرصة في أن يوظفوا الحالة النفسية في النسيب من أجل دعم مشاعرهم الشخصية واللحظية، والشعراء ذوو الحساسية العالية يفعلون هذا تحديدا"(١)

وتقنية التغريض تمس الجانب النفسي من جهة افتتاح النص بدفقاته الشعورية التي يختزنها المبدع في كلماته الأولى في النص أو جملته الشعرية الأولى أو سطره أو حتى مقطعه، وخصوصيتها أنها تحمل ومضات تربط العنوان بها ليطمئن القارئ إلى هذا الترابط، وواجبها جذب القارئ؛ فإذا نجحت أمسكت القصيدة بتلابيب القارئ لا تفارقه حتى ينتهي النص، و""فاتحة النص تحتل أهمية خاصة؛ فموقعها في النص يجعل منها مفتاح التعالقات التركيبية والدلالية فيه، كما أنها الموضع الذي يحمل نواة الغرض الذي تتعالق عبر شبكته مكونات النص كلها"(٢)

---

(١) صبا نجد: شعرية النسيب في النسيب العربي الكلاسيكي، ياروسلاف استيتكيفيتش، ترجمة: حسن البنا عز الدين، مركز الملك فيصل للدراسات والبحوث الإسلامية، السعودية، ٢٠٠٤م، ص٩٢.

(٢) فاتحة سورة الإنسان ودورها في التشكيل النصي، د. خلود إبراهيم العموش، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، الأردن، مجلد ٩، عدد٢٠١٣،١م، ص١٨٠.

وعادة أمل الحزينة الباكية تبحث عن قضايا تشبه حالة الشجن الذي لم يفارق الشاعر منذ ولاته وحتى وفاته متأثرا بمرض السرطان، وقد نظر البحث إلى البعد النفسي للتغريض من جهة الشاعر (الباث) والمتلقي (المستقبل) والنص (الشفرة) للوقوف على القيم والرسائل وصور الترابط الظاهرة والخفية بين العنوان والفاتحة.

وفي ديوان (مقتل القمر) صور شتى من الترابط؛ فتارة يكون الترابط ظاهرا في السطر الأول أو الجملة الأولى؛ ليحمل دلالة التأكيد على العنوان والجمع بين ثنائية الذكر عنوانا والذكر في مفتتح النص؛ ليؤكد على هذه العلاقة التي يستريح لها المتلقي كثيرا وتلقي عليه شعورا بالاستئناس، كما يحس الشاعر بالارتياح في ذكر ما قد ذكره من قبل ربما للتنفيس عما يجيش في صدره تجاه الفكرة التي سيطرت عليه؛ وهناك صور لهذا الاتصال بين العنوان والمفتتح منها:

١- دلالات تكرار العنوان مع الجملة الأولى من القصيدة.

يسارع الشاعر إلى تكرار العنوان في السطر الأول من القصيدة ليبقى أثره في النفس ومثل هذه الظاهرة تكون ذات دفقات شعورية خاصة يحسن السكوت عليها بعد العنوان؛ فهي محطة انطلاق للفكرة وعليها مدار بقية النص، كما تجعل العنوان في بؤرة الحدث لدى المتلقي الباحث عن الجمال والفكرة، والمبدع الباحث عن الاختيار والتعليق "فالاختيار يتسلط على المفردات التي يسعى المبدع لتوظيفها في النص، والتعليق يتسلط على المركبات، مع ملاحظة تداخل العمليتين فمحلهما واحد هو النسق الصياغي"[١]

يقول في قصيدة (شيء يحترق):

---

(١) قراءة الشعر شاعر وقصيدة شاعر وديوان، د. محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٢١م، ص١٧٢.

(شيء في قلبي يحترق/ إذ يمضي الوقت... فنفترق/ ونمد الأيدي/ يجمعها حب/ وتفرقها طرق)

وهنا لم يشأ الشاعر أن يصبر على اشتعال نار حبه؛ فكان السطر الأول مؤكدًا هذا الاحتراق مع إظهار ما أخفاه في العنوان عن موضع الاحتراق وموطنه القلب؛ ولأنه احتراق واضح غير خفي لم يستطع كتمانه بل يدعوه التخفف من الألم إلى البوح به، وما يثير الشاعر هو القلب ذلك العضو المسيطر على كل أجزاء البدن، فهو الذي يرسل مع الدم الذي يضخه للحياة حرقته وغرامه بمحبوبته، وقد يجتمع الظاهر كالأيدي لكن وراء الظاهر باطن يفرق ما تجمعه الأيدي البريئة التي هي رمز الطهارة والعفة.

وقد بدأ عنوانه والسطر الأول بكلمة (شيء) المبهمة التي تكررت في القصيدة ثلاث مرات؛ ليعود في نهاية القصيدة ويكشف عن هذا الشيء المفقود وهي الفرحة؛ يقول: (وأحس بشيء في صدري/ شيء كالفرحة/ يحترق)، وهذا ليس تشبيهًا بل تقريبًا لمشاعرة ومحاولة منه القبض على الشيء المفقود.

كما بدأ قصيدة (قالت) بالعنوان فكرره؛ يقول:

(قالت: تعال إليّ/ واصعد ذلك الدرج الصغير/ قلت: القيود تشدني/ والخطو مضنى لا يسير)

يوحي العنوان بشروع في حوار، وهو ما أكده السطر الأول وما بعده، فتكرار الفعلين (قالت وقلت) في المقطع الأول مرة واحدة، لينتقل إلى المقطع الثاني وفيه اشتد الحوار فذكر القول منه مرتين مع إجابة منها مرتين ويشيع في القصيدة الاستطراد النفسي الذي يفسح فيه الشاعر المجال لنفسه للقص والتعبير عن مشاعره وأمنياته في الوصل؛ والقصيدة كلها حوار بين الشاعر(الراوي) ومحبوبته المتخيلة، وثيمة العنوان تكشف عن ابتدارها الكلام، وحثها له بالكفاح لأجلها، وفيه بيان

مشاعر المحبوبة نحوه وعجزه عن تلبية النداء؛ لذا بادرته سأنزل نهاها عن ذلك لاستحالة اللقاء، وقال: (ما نحن ملتقيان/ رغم توحد الأمل النبيل)؛ ويختم القصيدة بالكشف عن آماله في هذا الحوار فلم يكن إلا محض صدى؛ يقول: (وبكى العناق/ ولم أجد إلا الصدى/ إلا الصدى)، وكرر الصدى تأكيدا على أنه لم يرجع بشيء من هذه الأمنيات.

كما يبدأ قصيدة (ماريّا) بتكرار العنوان وجعله مفتتحا؛ يقول:

(ماريا.. يا ساقية المشرب/ الليلة عيد/ لكنا نخفي جمرات التنهيد!)

يعمد الشاعر في بعض قصائده إلى تكرار العنوان في الجملة الأولى من القصيدة وهو أسلوب يعبر عن قصدية منه للفت النظر إليه وتمكينه في قلب المتلقي كما تمكن في قلبه من قبل، ويقدم الشاعر هنا اسم ماريا دون أداة نداء؛ إفساحا لمجال الرؤية وهي فتاة يونانية تعمل ساقية للخمر، وهي تمثل الغربة والاغتراب للشاعر الذي يشعر هو الآخر بالغربة في وطنه، وارتباط العنوان بعتبة الافتتاح يثير الحزن والشكوى في نفسه، ويستحيل العيد عنده جمرات من الذكريات الأليمة، وقد تكرر لفظ (ماريا) عشر مرات في القصيدة ملتحما بتركيب النداء؛ (ماريا مرة- ماذا يا ماريا مرة- كفّي يا ماريا مرتين-ضاعت يا ماريا مرة- قولي يا ماريا مرتين- لا يامااريا مرة- غنينا يا ماريا مرة- يا ماريا مرة)، وقد أوحى هذا التكرار بمرارة الاستدعاء الذي يشعر أمل تجاهه بالبعد والغياب وبدا ذلك في (يا) النداء التي تستعمل للبعيد؛ فالوطن بعيد وغريب قاطنه.

ونفس الشيء في قصيدة (استريحي)؛ يقول:

(استريحي/ ليس للدور بقية/ انتهت كل فصول المسرحية/ فامسحي زيف المساحيق/ ولا ترتدي تلك المسوح المريمية)

أعاد هنا لفظة (استريحي) وهي جملة طلبية أمرية تحمل في دلالتها دلالة أخرى

غير تلك الظاهرة من مجرد الأمر، ففيها تأكيد على سخريته من أفعالها الكاذبة؛ فقد كشف القناع عن محبوبة خادعة كاذبة زائفة، ظاهرها لا يطابق باطنها، ويدعوها إلى كشف الحجب عن وجهها الحقيقي لا ما تتلبسه من تلون ومسكنة وادعاء الإخلاص في حبه، وفي الافتتاح دفقة شعورية بركانية بدأها الشاعر دون تمهيد لهذا الحدث، وقد ظلت هذه الدفقة فعاد لتكرارها في المقطع الثالث مع توضيح سبب هذا العتاب الحاد فهي لم تكن يوما له بل هي لآخر؛ يقول: (كنت تخشين من اللمسة/ أن تمحي لمسته في راحتي)، وفي المقطع الرابه يبدأه وكأنه يودع هذا الحب يقول: (فاستريحي الآن)، ويختم بما بدأ به المقطع الأول في سطره الاول والثاني.

وفي قصيدة (العينان الخصراوان) يبدأ بإعادة العنوان؛ يقول:

(العينان الخضراوان/ مروحتان/ في أروقة الصيف الحران)

كرر الشاعر العنوان تأكيدًا لاختياره له ولفتًا لانتباه السامع وتلذذًا بذكرهما، والعين الخضراء لها مقبولية في اللاوعي عند الشاعر وفي العقل الجمعي المصري؛ فهي سمة من سمات الجمال تشبه إلى حد كبير تلك العلامات التى وضعها الشاعر العربي قديما كطول الرقبة واستدارة الوجه وسعة العيون؛ وهي مكررة في كثير من عناوين قصائده وفي حشوها، وإذا كان في العنوان حذف فقد ذكره الشاعر في فاتحة القصيدة كاشفا عن الاستئناس بهما وقدرتهما على التخفيف عنه خارجيا في حر الصيف وداخليا في إخماد نار قلبه.

والاعتناء بالمبادي أمر جوهري لدى الشاعر الحاذق المتمكن من أدوات فنه، والمتأمل حال متلقيه لا يريد أن يحدث معه بينونة في ابتداء كلامه بل يرغب في وصله واصطحابه؛ لذلك عليه "أن يجعل مبدأ كلامه دالا على مقصده، ويفتتح القول بما هو عمدة في غرضه، وينظر في العبارة عن ذلك المعنى أصلح لفظة منها

بالقافية، فإن كان مقطعها مماثلا لما تكاثر في معاني القصيدة من المقاطع المتماثلة حصلت له البغية في المبدأ والقوافي وتمكن مما أراد"(١)، وقد حدث التلاقي بين عنوان القصيدة المنتهي بالنون يسبقها المد بالألف والقافية المنتهية به، وهذا الترنُّم أعطى صوت البوح بالحرمان من محبوبة ذات جمال ودلال تشبه في صورتها تلك الصورة المتخيلة على جدران الكاتدرائيات للعذراء وهي مسبلة الأجفان وتجمع بين الوقار والجمال.

وذاع لفظ (العين) في القصيدة فجاء يحمل وصفا فالعينان خضراوان صافيتان ومسبلتان وتبصر فيهما الألوان ويبحر فيها البحر بلا شطآن، وتكرر لفظ الوصف (خضروان) ثلاث مرات لتأكيد جمال اللون الذي يؤكد الشاعر على عشقه، ولم تخل القصيدة مما يحفظ هذا الجمال فذاع انتشار (الجفن) ثلاث مرات ليناسب عدد وصف الخضرة المفضلة لديه، وفي الختام يعيد مبتدأ حديثه ليكون ذلك آخر عهده بذكر ما يتلذذ به موظفا المقابلة الكاشفة عن التناقض والجامعة لمراده فلا حياة له ولقلبه بعيدا عن هذا الحب؛ يقول: قلبي حران... حران/ والعينان الخضروان مروحتان.

وفي هذه القصائد من الديوان حرص الشاعر على هذا التقارب بين العنوان وابتداء المتن لخصوصية الفكرة واتصالها العميق بتجربته الذاتية والشعورية.

٢- دلالات تكرار مفردة العنوان في حشو المقطع الأول

وهنا لا يبدأ الشاعر بلفظ العنوان بل يأتي به في حشو التركيب ولكن تظل له الصدارة مع المقطع الأول.

ففي قصيدة (المطر)؛ يقول:

(وينزل المطر/ ويغسل الشجر/ ويثقل الغصون الخضراء بالثمر)

---

(١) منهاج البلغاء، ص١٨٤.

والمطر علامة الحياة في الكون وفي حياة الشاعر، وهو علامة الموت والأحزان حيث السحب والغيوم تملأ الفضاء، والقصيدة تبدأ بلفظ المطر صراحة دون تضمين أو تلميح؛ ليعقد مقارنة يكون المطر فيها ذا أثر واضح في الحياة والموت، وهو كما يحيي الأرض الميتة يحيي القلوب بالبهجة والسرور، ولفظ المطر في دقته المعجمية لا يكون إلا أداة هدم وتخريب، والذي يبعث الحياة هو الغيث، وقد جاء الشاعر باللفظ يحمل دلالتين؛ أحدهما الحياة كما هو واضح من افتتاح النص، وثانيهما علامة الهدم لعلاقة الحب التي ضاعت وأصبحت طي النسيان في ثنايا النص.

ويكرر الشاعر تركيب (نزول المطر) لما يبعثه من بهجة في نفس المحب فتأتي معه الذكريات والأحلام، ثم يذكر الصورة الأخرى المقابلة (ويرحل المطر) تلك الصور القاتمة التي تلحق قتامتها بالطيور الزرق الجميلة فيستحيل كل جميل إلى غير جمال، ويختم الشاعر هذه الثنائية بين نزول المطر ورحيله ليصور تكرار الأحوال وتقلبها بين الرهبة والرغبة؛ يقول: وينزل المطر/ ويرحل المطر/ وينزل المطر/ ويرحل المطر/ والقلب يا حبيبي/ ما زال ينتظر.

وفي قصيدة (يا وجهها) يمارس مثل ذلك لكن لا يبدأ السطر الأول بتكرار العنوان بل يؤخره للتشويق؛ يقول:

(شاء الهوى أن نلتقي... سهوا/ كم كنت أفتقدك/ يا وجهها الحلوا)

يقدم الشاعر في الجملة الأولى ما يسري عن نفسه من مشيئة الهوى لقاءهما، ويستطرد حتى يختم بالنداء، ويوثر النداء بـ (يا) مع حقه أن يقدم أداة التفجع والأسف (وا) لفقدها، وإن كانت (يا) تؤدي دلالة البعد، وقد اختار لفظ (نلتقي) واللقيا تكون بالوجه، وجمع مع اللقاء الفقد لإبراز علاقة التضاد غير المطمئن للوصال، ثم كشف عما أخر ذكره من قبل فاستحال واضحا؛ فقال: (يا وجهها)، وهو يكرر هذا التركيب في القصيدة كما يكرر الفقد، ليؤكد على غرامه وضياعها.

يكرر الشاعر هذا النداء ثلاث مرات، وإذا كان قد حذف من العنوان وصف الوجه تخفيفا على المتلقي أو دعوة منه إلى معرفة التفاصيل من النص، وما يريده من وصف جمالها خاصة دون غيره من صفات أخرى مقابلة كالقبح ربما يستدعيها الذهن لغموض العنوان، فقد تكررت مع النداء وصف الوجه بالحلاوة (يا وجهها الحلوا)، وهو ما تعمد الشاعر ختام قصيدته به ليظل النداء ويبقى على الوصف بالحلاوة وليبوح بالفقد في آخر النص وأنه لا يزال في طور الفقد والحرمان؛ يقول: يا وجهها الحلوا/ ما زلت أفتقدك/ ما زلت أفتقدك.

وفي قصيدة (أوتوجراف) يظهر لفظ العنوان بعد كتابة التعليل وشرح دلالات كتابة هذا اللون ومغزاه؛ يقول:

(لن أكتب حرفا فيه/ فالكلمة إن تكتب- لا تكتب/ من أجل الترفيه/ والأوتوجراف الصامت تنهدل الكلمات عليه../ تحييه/ وتطرز كل مثانيه!)

أحال الضمير في السطر الأول إلى العنوان نافيا كتابة ما يكتب ترفيها بل إن الكلمة مسؤلية، والأوتوجراف في كل دواعيه يكتب للذكرى، وذكريات الشاعر لا تحمل خيرا بل يصفها بذباب الذكرى فهي مجرد ضجيج يلاحقه في غده، وفي البدء بهذا الأسلوب تعبير جاد عما يجول في خاطره وما يحمله تجاه الذكريات الأليمة التي مرت به.

كرر الشاعر لفظ الأتوجراف مرتين، وأعاد عليه الضمير كثيرًا فقد حلت الإحالة محل الذكر إذ لا حاجة إلى ذكره لطول اللفظ وثقله لكن ظل الضمير معبرا عنه مذكرًا القارئ بمركزيته في القصيدة؛ فمناط الغرض على تكرار، وتكرار الضمير العائد عليه هو ما جعل النص مترابطًا ترابطًا شكليًا واضحًا وموحيًا بأهمية لفظة العنوان.

٣- دلالات تكرار العنوان في الفاتحة على طريقة التصرف في الصيغة.

يتصرف الشاعر في صيغة الافتتاح لتخالف تلك التي جاء بها في العنوان، فإذا كان العنوان اسمًا جاءت صيغة الافتتاح فعلا ولها دلالتها الاي يكشف عنها سياق النص.

ففي قصيدة (مقتل القمر) وهي التي اختارها الشاعر عنوانا للديوان، ولعله قصد بالقمر نفسه إذ بعد كل هذه المعاناة في الحب والذكريات الأليمة يقع فريسة للمرض، وهي نبوءته لنفسه، أما القصيدة نفسها فتتحدث عن رمزية القمر بين القرية والمدينة، والقمر هو هذا الرمز الذي يجمع عليه العشاق فيخفي لواعج شوقهم تحت أنواره الهادئة الصافية، وإسناد القتل إلى القمر يوحي بفشل تجارب الشاعر العاطفية التي خاضها في شبابه، سواء أحب أمل دنقل وعشق أو أنه لم ينل حظه من العشق لظروف نشأته الاجتماعية؛ ولعل "الشاعر الذي لا تواتيه مثلا فرصة لكي يعشق ويحس العشق والغرام قد يستطيع بخياله أن يعيش هذه التجربة في أدبه"[١]، لذا كانت بداية نص القصيدة معبرا عن الألم؛ يقول:

(..وتناقلوا النبأ الأليم على بريد الشمس/ في كل المدينة:/ "قتل القمر"!/ شهدوه مصلوبا تدلى رأسه فوق الشجر!)

فبدأ السطر الأول بنقطتين تشيران إلى حذف كلام سابق عن حياة القمر السابقة، وهو يسلط الضوء على لحظة وفاته بعد عمر طال في خدمة أبناء المدينة الذين ألقوه طريحًا بعد أن أفادوا من نوره سنين طويلة، وفي المقطع الأول يخبرنا الشاعر عن مقتله فيأتي بصيغة الماضي "قتل القمر!" مردوفًا بأداة التعجب التي توحي بالعجب الطبيعي حيال ظاهرة كونية، واختيار النبأ على الخبر لتأكيد الحادثة، وقد أراد الشاعر

---

(١) الأدب ومذاهبه، د. محمد مندور، نهضة مصر، ص١٦.

أن يعبر عن حرقته فبدء السرد بالحادثة ليطمئن القارئ إلى سير الأحداث بتكامل المقطع الأول مع العنوان؛ وليشعر القارئ بواقعية الأحداث، وبين جملة العنوان الاسمية المفيدة للثبوت، والتعليق عليها بالماضي المفيد لحدوث الأمر سلفًا في المتن تقرير للظاهرة الرامزة.

تكرر لفظ القمر في القصيدة خمس مرات ليربط أولها بآخرها فيما بقيت الإحالة إليه موجودة في كل سطر من سطور القصيدة التي نسجها الشاعر كقصة قصيرة تحمل المفاجأة للمتلقي وتكشف عن ومضة فكرية أراد بها الشاعر بيان جمال القمر وجلاله في القرية التي هي رمز للحب والصفاء كما كان القمر دائمًا، ولكنه في المدينة ليس كذلك حيث غلب عليها استبداله بالأضواء الصناعية والعلاقات الباردة بين أهلها، "وقد كان للقمر حضوره الفعلي في وعيه وشعره على الدوام، محافظا على صلته الحميمة بالقرية بما فيها من خضرة، وعلاقات إنسانية دافئة"(١)، ولم تكن صورة القمر في تأويلها خاصة بحضوره في القرية بل تعددت تأويلاته فتارة يؤول بالأب وهو الضياء والنور حسيا ومعنويا في مقابل ظلام المدينة، هذه الثنائية التي لازمت الشاعر في قصائده وكانت دوما تفضح شوقه إلى القرية التي يراها نعيما تسكنه الملائكة كما في قصيدة رسالة إلى الشمال التي يصف فيها محبوبته القاطنة في قريته الجنوبية بالملاك.

وفي قصيدة (شبيهتها) يقول في مطلعها:

(انتظري!/ ما اسمك؟/ يا ذات العيون الخضر والشعر الثري/ أشبهت في تصوري/ (بوجهك المدوّر) حبيبة أذكرها.. أكثر من تذكري)

---

(١) سيميائية القمر عند أمل دنقل، د. هدى عثمان حسن، مجلة كلية دار العلوم جامعة القاهرة، عدد٧٧، فبراير ٢٠١٥م، ص ٢٨١.

بدأ القصيدة باستيقاف أخرى يسألها عن اسمها ربما يشبه محبوبته أو تكون هي وقد باعدت بينهما الأماكن والأزمان، يناديها بأوصافها التي هي أوصاف من فقدها في الماضي يبحث عنها فيها؛ ذاكرا تشابه القسمات في العيون الخضر والشعر والوجه المدور، ولما تكاثر الشبه كان العنوان الموافق لبناء القصيدة وفاتحتها، والمعبر عن لوعة الفقد مع بقاء الأسى، والبحث عن المفقود من الذكريات في وجوه الآخرين.

هذه الشبيهة هي القرية التي اغترب عنها إلى المدينة قضى فيها طفولة ماتعة؛ يقول: حبيبتي –مثلك–/ لم تشبه جميع البشر/ عيونها حدائق حافلة بالصور.

ويظل الشاعر في تقريب مقصده من مشابهة محبوبته بالقرية التي شكلت وجدانه بكل ما فيها من مظاهر الاخضرار والبهجة؛ فهي أغنية يتراقص على أنغامها القمر والقرويات ليخاطبها خطاب الملتفت إليها في نهاية القصيدة؛ يقول: يا ظل صيف أخضر/ تصوري/ كم أشهر وأشهر/ مغتربا عن العيون الخضر والشعر الثري.

٤- دلالات تضمين العنوان في الفاتحة من جهة المعنى

اختص الشاعر بعض قصائده بإخفاء عنوان القصيدة في ثنايا كلامه دون تصريح لكن الجملة الأولى عنده لا تزال فاعلة ومؤثرة في علاقتها بالعنوان بل هي تأكيد على لوعة العشق التي يتفرد بها هذا الديوان عن بقية دواوين أمل الثائرة.

ففي ديوان (براءة)؛ يقول:

(أحس حيال عينيك/ بشيء داخلي يبكي)

حيث يفهم من هذه الجملة براءتان: براءة المحب وبراءة المحبوب، فإحساسه المرهف دليل براءته، وعيناها اللتان تبيحان عما في نفسها دليل براءتها، والجملة الأولى مكثفة تكثيفًا دلاليًا معبرًا عن حالة الهيام وعن صدق العملية التواصلية بينهما، والشاعر لم يخل معجمه الشعري من تكرار البراءة والطفولة والحب الصادق.

وهذه القصيدة تعبير عن الحب الصادق العذري الذي يخفف وطأته البكاء الذي يفضح عجز الشاعر عن إدراك من يحب، وتظل المرأة الرمز والسر في عذابه وخلاصه، وكما يبدأ الشاعر بما يحب من أوصاف النساء حيث العيون الخضر الآثرة يختم بها قصيدته وكأنه يجمع البراءة فيما اختاره من علامات الجمال عند المرأة تلك المجموعة في جمال العيون؛ يقول: فيا ذات العيون الخضر/ دعي عينيك مغمضتين فوق السر/ ..لأصبح حر!!

وكما يطل علينا في قصيدة (قلبي والعيون الخضر) بتضمين العنوان في المقطع الأول؛ يقول:

(صبيًا كان/ شددت على يديه القوس/ أعلمه الرماية/ (كي يفوق بقية الأقران)/ "فلما اشتد ساعده..")

وقد اختار الشاعر في العنوان عطف العيون الخضر على القلب ونسب القلب إلى نفسه وترك الآخر للمحبوبة، وميز قلبه دون بقية الجوارح؛ لأنه موضع الإصابة بسحر هذه العيون؛ لكنه في المقطع الأولى من فاتحة النص قصر التأويل على سهم أصابه ولم يرفق به، وقد يحتمل العنوان أيضا نوعا من السكينة والاتفاق بينهما في المشاعر.

لم يذكر الشاعر كلمة القلب إلا مرة واحدة على حين أعاد تكرار تركيب (إلى ذات العيون الخضر) ثلاث مرات وذكر العين مثناة في قوله: (عينان خضراوان) و (أشاحت عني العينان)، وختم القصيدة بما لقيه من العنت والقسوة منها.

وفي قصيدة (رسالة من الشمال)؛ يقول:

(بعمر- من الشوق- مخشوشن/ بعرق من الصيف لم يسكن/ بتجويف حب.. صامت الأرغن/ أعيش هنا/ لا هنا.. إنني/ جهلت بكينونتي مسكني)

ذكر الشاعر موقعه لحظة كتابة القصيدة، وذكر المكان متناسق مع عنوان

النص، فالشاعر يبعث برسالته من الإسكندرية- التي تقلب فيها في صباه عاملا في موانيها وهي التي ظلت حاضرة في قصائده وكانت فردوسه المفقود- إلى محبوبته القاطنة في الجنوب في قنا، وفي الإسكندرية يجمع بين الشوق إلى محبوبته مع الاغتراب ومعاناته، وإذا كان العنوان رسالة من الشمال فإن استحضار الجنوب يكون هنا على طريقة الحذف اكتفاء حيث يفهم منه استدعاء المقابل، إلى أن يقول: (ملاكي: أنا في شمال الشمال/ أعيش.. ككأس بلا مدمن)، ويقول: (ملاكي.. ملاكي.. تساءلت عنك/ اغتراب التفرد في مسكني/ سفحت لك اللحن عبر المدى/ طريقا إلى المبتدا ردني)، فيكشف عن الشمال في العنوان ويخفى لواعج شوقه للجنوب في ثنايا القصيدة، ويكرر (سآتي إليك) ثلاث مرات في ختام القصيدة ليؤكد الرجوع من اغترابه ويستبدل الجنوب المقابل للشمال بلفظة (موطني) الدالة على الأنس والطمأنينة والجذور؛ فيقول: أنا قادم من شمال الشمال/ لعينيك- في موطني- موطني!

والديوان عدا قصيدة مقتل القمر، كتب في فترة عمله في الإسكندرية وهو ديوان للحب والغربة.

وفي قصيدة (الملهى الصغير) وهي أكثر قصائده تعبيرا عن حالته النفسية المضطربة التي كشف عنها افتتاح القصيدة؛ يقول:

(لم يعد يذكرنا حتى المكان!/ كيف هُنَّا عنده؟/ والأمس هان؟/ قد دخلنا../ لم تُثر مائدةٌ نحونا!/ لم يستضفنا المقعدان!!)

بين العنوان والافتتاح إشارة إليه بذكر لفظ المكان، ويتبع الشاعر جمل الافتتاح بسيل من التساؤلات والانفعالات المتراكمة في مخيلته، ويقدم في هذه القصيدة لوحة فنية من المفارقات بين حاليهما بدأها بما انتهيا إليه من فتور وقطيعة، هذه المفارقة التي تكشف عن نفس ممزقة، وهي نفس لم تتغير في علاقتها بمحبوبتها أو بوطنها.

لم يبح الشاعر بلفظ العنوان في القصيدة بل وصف كل أرجاء المكان وما تدور فيه من أحداث الصبا والحب، حيث يذهب المحبون ويأتي غيرهم والمكان باق على عهده في جمع الأحبة، وعدم ذكر العنوان كان أولى لأن الوصف أسدل عليه صفة البراءة وصدق المشاعر.

وفي قصيدة (العار الذي نتقيه)؛ يقول:

(هذا الذي يجادلون فيه/ قولي لهم من أمه، ومن أبوه/ أنا وأنت../ حين أنجبناه ألقيناه فوق قمم الجبال كي يموت/ لكنه ما مات/ عاد إلينا عنفوان ذكريات)

كشفت الافتتاحية عن معنى العار الغامض الذي يتحدث عنه الشاعر، وفي الجملة الأولى من النص تناص مع مفتتح سورة النبأ، (الذي هم فيه مختلفون) ومفتتح المجادلة (قد سمع الله قول التي تجادلك في زوجها)، ويوظفه هنا لأن الأسطورة التي اختارها الشاعر للتعبير عن حالته النفسية تجاه وطنه وواقع أمته وتلك السلطة التي تدع المشكلات تتفاقم دون عناء البحث عن حلول، وفي الافتتاح تلميح إلى أسطورة أوديب التي ذكرها بعد التلميح عنها، هذه الأسطورة التي تبين كيف تشارك الأب والأم في التخلص من ابنهما نتيجة نبوءة، ثم عودة الابن ليقتل الأب ويتزوج الأم دون أن يدري وتتحق النبوءة التي خشيا منها.

وقد ذكر الشاعر في العنوان لفظة المبتدأ متبوعة بالوصف دون ذكر الخبر، حيث كشف النص عن هذا الخبر، وذكر (أوديب) مرتين والأسطورة التي صارت لها عقدة مرتبطة بها، ويبوح الختام بمضمون العنوان وبما حذف منه وكان العنوان أوديب العار الذي نتقيه؛ يقول:

قولي له إني أبوه/ (هل يقتلني؟) أنا أبوه/ ما عاد عارا نتقية/ العار: أن نموت دون ضمة/ من طفلنا الحبيب/ من طفلنا أوديب

فقد أنتجت العلاقة بين العنوان والجملة الأولى من المقطع الأول كشفا عن لون

خاص من الدفقات الشعورية لانفعالات النفس وبخاصة أن للإبتداء دلالة خاصة؛ فهو أول ما يقرع قلب السامع بعد العنوان.

الخاتمة

وبعد؛ فقد خلصت الدراسة إلى:

- **تأثر الشاعر بطفولته سواء على مستوى الإعداد الثقافي أو الإعداد النفسي، فما عاناه في طفولته من فقد الأب والأخت وضياع إرثه كان له أثر نفسي على شعره، وما لقيه من تربية وتثقيف على مائدة التراث العربي كان له أيضًا تأثير على إعداده الثقافي إذ ظهرت أيضا أصداؤه في شعره.**
- **الرموز والأساطير من مظاهر توظيف ثقافة الشاعر في التعبير عن أحداث جارية، وقد بينت دراستها عمق اختيار الرمز أو الأسطورة بدقة ومناسبتها لسياق القضية وظروف إنتاج النص، كما كان لقلب الرموز والأساطير أثر في المتلقي وتأثير فاعل في إقناعه بتخطي السلطة حدود المفارقة بين الواقع والمأمول.**
- **ديوان العهد الآتي حمل الكثير من الصور عن فترة مهمة في تاريخ مصر سياسيًا واجتماعيًا وهي فترة سبقت حرب أكتوبر ١٩٧٣م، وهو من دواوين نضج الإنتاج الشعري لأمل دنقل، تمتع فيه الشاعر بالدقة في استعمال الصور الجزئية والكلية، وبيان دور الدلالات النفسية للصورة القاتمة في تلك الحقبة التي أرَّخ لها الشاعر أدبيًا.**
- **كشف ديوان العهد الآتي عن قدرة الشاعر على توظيف الأجناس الأدبية الأخرى؛ كالقصة والمسرحية وفن الرسم لخدمة الصورة وتشكلاتها.**
- **تنوعت الصور المعبرة عن الحالة الاجتماعية والسياسية في ديوان العهد الآتي؛ فلم تخل قصيدة من معالجة جانب من جوانب فساد المجتمع في تلك الحقبة؛ فعرضت الدراسة لعدد من الصور الخاصة بكل قصيدة من قصائد الديوان؛ فصورة الدائرة في**

الكعكة الحجرية أو سفر الخروج، وصورة المفارقة/ القناع في قصيدة سرحان لا يتسلم مفاتيح المدينة، وسيطرة الصورة البصرية على قصيدة رسوم في بهو عربي، وجاءت صورة التضاد: السلطة والرفض في قصيدة أوراق أبي نواس، وصورة الخنوع التي عرضت لجذور الفساد في قصيدة صلاة.

- تقنية التغريض التي كشفت عن زاوية التناسق بين العنوان والجملة الأولى أو المقطع الأول في ديوان مقتل القمر، وقد تنوعت صور التغريض بين الذكر الصريح للعنوان في مفتتح النص أو تضمينه؛ فجاءت قصائده متنوعة حسب أغراض الحب والغربة والمعاناة التي تفرد بها هذا الديوان عن غيره.
- ومن أبرز وسائل التأثير النفسي التي استخدمها الشاعر أمل دنقل في شواهد شعره التي حواها البحث، واستطاع من خلالها أن ينفذ إلى وجدان المتلقي، من مثل: استخدامه للحوار، والمشاهد القصصية وأساليب التوكيد كالقسم وغيره، والصدق الفني، وسلامه الأفكار، واستخدام القوافي المتناغمة مع أغراض القصائد وسياقاتها العامة.
- لم يوفق الشاعر في بعض اختياراته التي تجعل القارئ ينفر من توظيفها لانحرافها عن المورث، والتي تحتاج إلى تبرير يجعلها تفقد شعريتها؛ نحو قلب صورة رفض الشيطان، وكذلك ما جاء في قصيدة صلاة من إسقاط.
- ويوصي البحث بدراسة شعر أمل دنقل وفق المناهج النقدية الحديثة ومنها الدراسة النفسية لما تنتجه هذه الدراسات من استكشاف لقدرات الشاعر والنفاذ إلى أسباب موهبته ومحددات إبداعه.

المصادر والمراجع

- الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، د، عبد القادر فيدوح، دار صفاء للطباعة والنشر، عمان، الأردن.
- الأدب ومذاهبه، د. محمد مندور، نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٤م.
- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، د. على عشري زايد، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٦.
- أسرار البلاغة، أبو بكر عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: د.عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠١ م.
- الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، د. مجيد عبد الحميد ناجي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨٤م.
- إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل، د. صلاح فضل، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلد١ ، عدد١، أكتوبر ١٩٨٠م.
- الإنسان بين الواقع والنهاية: عارف الطراوي: مطبعة دار الحامد الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩م.
- الإنسان والهاوية النفسية، د. عيدان بو حامد، مطبعة البراق، الجزائر، الطبعة الأولى، ٢٠١٠ م.
- البلاغة العربية والتحليل النفسي، د. أنور عبد الحميد، دار النهضة العربية، لبنان، ط٢٠١٦،١م.
- التحليل النفسي والاتجاهات الفرويدية – المقاربة العيادية – د. فيصل عباس، دار الفكر العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٦م.

- الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب، خليل ياسر البطاش، دار جرير، عمان، ط١، ٢٠٠٩م.
- التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، مكتبة غريب، مصر، ط٤، ١٩٦٣م.
- الجنوبي، عبلة الرويني، دار سعاد الصباح، الكويت، ط١، ١٩٩٢م.
- الدراسة النفسية للأدب، النقائص والاحتمالات والإنجازات، مارتن ليندلور، ترجمة د. شاكر عبد الحميد، مؤسسة عكاظ للصحفة والنشر، السعودية، ١٩٩١م.
- سيكولوجية الشخصية، سيد محمد غنيم، دار النهضة العربية، القاهرة، ط١، ١٩٧٢م.
- سيكولوجية الشعر (العصاب والصحة النفسية)، د.محمد طه عصر، عالم الكتب، القاهرة، ط١، عام ٢٠٠٠م.
- سيكولوجية الصورة الشعرية، د. مصطفى البشير قط، دفاتر مخبر الشعرية الجزائرية، مجلد ٣، عدد ٩، مارس ٢٠١٩م.
- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين إسماعيل، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧م.
- صبا نجد: شعرية النسيب في النسيب العربي الكلاسيكي، ياروسلاف استيتكيفيتش، ترجمة: حسن البنا عز الدين، مركز الملك فيصل للدراسات والبحوث الإسلامية، السعودية، ٢٠٠٤م.
- العقد الفريد، لابن عبد ربه الأندلسي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٠٤ هـ.

- عيون الأخبار، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، دار الكتب العلمية، بيروت، سنة ١٤١٨هـ..
- فلسفة المكان في الشعر العربي قراءة موضوعاتية جمالية، د.حبيب مونسي، منشورات اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق، سوريا، ٢٠٠١م.
- قراءة الشعر شاعر وقصيدة شاعر وديوان، د. محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٢١م.
- مجمع الأمثال، لأبي الفضل الميداني، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت، لبنان.
- معجم السيميائيات، فيصل الأحمر، الدار العربية ناشرون، لبنان، ط٢٠١٠م.
- معجم مصطلحات التحليل النفسي، جان لابلاش و ج ب بونتاليس، ترجمة: مصطفى حجازي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط١، ١٩٨٥م.
- من مقدمة جبران خليل جبران لديوان إيليا أبو ماضي، دار العودة، بيروت، لبنان.
- منهاج البلغاء، أبو الحسن حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ٢٠٠٨.
- النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة، ط٦، ٢٠٠٥م.
- النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه، صالح هويدي، منشورات السابع من إبريل، ليبيا، ط١، ٢٠٠٥م.
- نقد الشعر في المنظور النفسي، ريكان إبراهيم، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون

الثقافية العامة، العراق، ١٩٨٩م.

مجلات ومواقع وحوارات

- التجريب في القصيدة المعاصرة، وليد منير، مجلة فصول، مجلد ١٦، عدد١، ١٩٩٧م.
- حوار مع الشاعر أمل دنقل، نشر في مجلة إبداع، القاهرة، أكتوبر، عام ١٩٨٤م.
- العهد الآتي: تجليات رفض الهزيمة لدى الناس والشوارع، راسم المدهون، مجلة السفينة، ٩ إبريل ٢٠٢٤م.
- فاتحة سورة الإنسان ودورها في التشكيل النصي، د. خلود إبراهيم العموش، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، الأردن، مجلد ٩، عدد١، ٢٠١٣م.
- قراءة نقدية في أشعار أمل دنقل، القصيدة تمتلك أدوات السينما، د.صلاح فضل، مجلة العربي، الكويت، العدد٤٤٨، *https://alarabi.nccal.gov.kw/*
- لغز الميدان الجديد في الطب النفسي السلوكي، السيطرة على الأورام السرطانية وانتقالاتها، د. محمد حمدي الحجار، مجلة الثقافة النفسية المتخصصة، العدد ١٦، مجلة ٩، أكتوبر ١٩٩٨م.
- مقتطفات من فيلم ذكريات الغرفة ٨ عن الشاعر أمل دنقل، شبكة يقين الاخبـــارية *https://www.youtube.com/watch?v=vY5MDKcxJyc*
- هشاشة الجسد وصلابة الروح في جنازة ثانية لأمل دنقل، كمال أبو ديب، مجلة ثقافات، كلية الآداب جامعة البحرين، عدد ١٤، عام ٢٠٠٥م.