رؤية مأساوية للواقع: قراءة التيمة التراثية في شعر أمل دنقل

دكتورة/ عبير أبوزيد
أستاذ مشارك بقسم اللغة العربية وآدابها
كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية- جامعة القصيم

(الإصحاح الأول)
عائدون، وأصغر إخوتهم (ذو العيون الحزينة)
يتقلب في الجب،
أجمل إخوتهم . . لا يعود!

"أمل دنقـــــــل"

بين يدي البحث

أحس أمل دنقل بمأساوية الواقع العربي وبحلم الإنسان العربي في الخلاص من الفقر والانهزام والخوف والموت، ويمكن أن نقول: إن رؤية أمل المأسوية للواقع تأتي امتدادا لرؤى مأساوية للواقع تجلت في شعر شعرائنا القدماء، وخير مثال على هكذا الرؤية المأساوية شعر أبي العلاء المعري[1]؛ فثور أمل قصيدته لتجسد الحلم العربي في الخلاص وهو يختنق بمأساوية الواقع وعجزه، "فجيل أمل دنقل هو الجيل الثاني في مسيرة الشعر الحر، خرج إلى الحياة وسط هجير الحرب العالمية الثانية، وما أشاعته من بؤس ويأس في الواقع العربي، وشب مع نكبة فلسطين التي تجسد محنة العرب، وتشكل

---

[1] يقول أبو العلاء المعري:
قد عممنا الغشُّ وأزرى بنا ... في زمنٍ أعورَ فيه الخُصوص
إن نُصبحَ السُلطانُ في أمرِه ... رأى ذَوي النُصح بِعينِ الشُصوص
وكُلُّ مَن فَوقَ الثَرى خائِنٌ ... حتَّى عُدولُ المصرِ مِثلُ اللُصوص (اللزوميات ٨٨/٢)

ويقول أيضا:
أُنافِقُ في الحَياة كفِعلِ غَيري ... وكُلُّ الناسِ شأنُهُمُ النِفاقُ
أُعَلِّلُ مُهجَتي ويَصيحُ دهري ... ألا تَغدو فَقَد ذَهَبَ الرِفاقُ
بَلى والسَيرُ من أفعالِ غيري ... وإن طالَ اِتِّكاءُ وارتِفاقُ (اللزوميات ١٨٤/٢)

ويقول أيضا:
سَجايا كُلُّها غَدرٌ وخُبثٌ ... تَوارثَها أُناسٌ عَن أُناسِ
يُهاجِرُ غابَهُ الضُرغامُ كَيما ... يُنازِعُ ظَبيَّ رَملٍ في كِناسِ
كَقُبحِ غُيوبِهِم بَعدَ الإناسِ ... يُرادُ بِكَ الجَميلُ عَلى اقتِسارِ (اللزوميات ٥٦/٢)

التحدي الحقيقي، وقد بلغ هذا الجيل درجة الوعي مع ثورة يوليو(١٩٥٢م)، وتطلع من خلال الخطب والمواثيق إلى فجر الحرية والوحدة، لكنه استيقظ من الأحلام على حقيقة مرة هي نكبة (١٩٦٧م)، مع الجروح العميقة فإنه لم يفقد إيمانه بمستقبل أفضل"[١].

لذا قلب أمل دنقل فكرة الاعتماد على التراث اليوناني، وأنه الأعلى، إلى الاعتماد على التراث العربي وجعله هو الأعلى، إذ "انتهى أمل إلى أن استخدام الأقنعة الأجنبية، كاستخدام الإشارة أو التضمين يقلل من إمكانات القصيدة بالقدر الذي يتباعد به القناع والإشارة والتضمين عن الوجدان الجمعي للجماهير العربية التي يتوجه إليها الشاعر بشعره، وأن غربة القناع الأجنبي عن الوجدان القومي هي الوجه الآخر من غموض الإشارة التاريخية أو الأسطورية التي تحول بين القصيدة وتوسيع داوئر التلقي"[٢]. شعر أمل "شعر جوارح أكثر من شعر عواطف وتأملات. شعر فعل وحركة ومشاهد ونماذج حية، شعر تفاصيل لا يترك حتى فتات الحياة اليومية، بل هو يريد أن يختار هذا الفتات بالذات، لأنه يجد فيه نفسه أكثر مما يجدها سواه".[٣]

وإذا كانت "التيمة التراثية حمولة جمعية الإرث الديني والجبر الإيماني لا يسمحان بالخروج عن مدلولاتها-كما أشارت الباحثة سابقا[٤]-: ، لكن من المعلوم عن الشاعر استثمار إمكاناته الفنية وتراثه. إنه يقوم بشحن اللغة (وعاء الثقافة والإرث) بدلالات جديدة.ويوسف واحد من المكونات الجمعية التي تتمتع بسياج ديني، وسياج من الموروث لا يمكن كسره والخروج عليه، والشاعر مولد رؤى جديدة"؛ فحين يتعامل أمل دنقل مع تلك التسمية الجمعية يحملها بمعانة لحظته فهل إن تعامل شاعر أو أكثر مع تلك التسمية الجمعية يقود إلى رؤية واحدة، أم أن كل شاعر يحملها وقضيته الخاصة[٥] . تلك هي قضية البحث. فيوسف بمعاناته ورفعته مكون ديني متفق عليه لا يمكن

---

[١] عاصم بني عامر: التذوق الأدبي، النظرية والتطبيق- قسم اللغة العربية ، كلية الآداب، جامعة الملك فيصل، السعودية-ص١٩٧ .

[٢] جابر عصفور: قصيدة الرفض (قراءة في شعر أمل دنقل)- ط١-القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب-٢٠١٧م-ص١٦٢-١٦٣.

[٣] جابر عصفور:أمل دنقل ذكريات ومقالات وصور- سبق ذكره-ص١٣٤.

[٤] -عبير أبوزيد: رؤية صوفية للإنسان: شعرية قمصان يوسف عند شوقي بزيع- **بحث منشور.**

[٥] في بحث سابق منشور بعنوان: رؤية صوفية للإنسان: شعرية قمصان يوسف عند شوقي بزيع طرحت فكرة التيمة التراثية محمولة برؤية شوقي بزيع الصوفية للطين أو الإنسان، وبعد أن انهيت بحثي أصابني هاجس النقص، فحواه: إذا كانت الرؤية اكتملت عند شوقي بزيع لكن الفكرة تحتاج اتساع ليكمل نقصها، لأن الفكرة التي انطلق منها بحثي في شعر شوقي بزيع، هي: أن التيمة التراثية الواحدة تختلف دلالاتها من شاعر إلى آخر، وفقا لاختلاف معاناة الشعراء وتباين أساليبهم اللغوية؛ فوقع اختياري على الشاعر أمل دنقل لإبراز الرؤية المأسوية للواقع في شعره.-والله من وراء القصد.

الخروج عليه، لكنه سيأتي عند أمل دنقل وقد حمل معاناته لا معاناة المكون (يوسف عليه السلام)، وهذه هي فكرة البحث.

فيوسف عند أمل دنقل يكاد أن يكون ليس يوسف عند غيره من الشعراء. يوسف يأخذ رؤية العالم عند كل شاعر؛ على أنه لمزيد من الاحتراز (ونحن بصدد مكون ديني) نقول: إن أمل دنقل لم يخرج عما ألف عن يوسف، ، لكن يوسف المحمل بشتى الدلالات يختار الشاعر دلالة واحدة أو دلالتين وينميهما، فيصير يوسف الفرد هو يوسف الموزع في قصائد الشعراء ورؤاهم."إذ يوسف تراثيا هو: البراءة- الطفولة المحبوبة- الجمال- إثارة الغيرة- الحب الموزع بين البراءة والرغبة- الغياب- السيد أو الوزير-النبي الذي رأى برهان ربه ..... إلى آخره، وورد عن النبي محمد صلى الله عليه وسلم أنه قال" :**أوتي يوسف شطر الحسن**.""[1].

وحين نمس شخصية يوسف عند أمل دنقل، فإن أمل الذي يستهل رؤيته بيوسف المعشوق من قبل زليخا، هو أيضا أجمل إخوته المتقلب في الجب، الغائب دون أن يرحم الأخوة دموع الأب المتحسر بفعل الغياب والفقد، وإن كان أمل دنقل يربط بين البئر والفقر الذي أصاب إخوة يوسف وأبيهم، فكان يوسف إنقاذا لفاقتهم، وإن كان أيضا أمل دنقل يربط بين يوسف ومأساوية الواقع متمثلة في الغدر والرياء والعجز وصولا إلى مأساوية الموت، لكن البحث يتجاوز ذلك إلى قراءة الرمز في شخصية يوسف، فيوسف الذي على صفحات أمل دنقل (ورغم كونه ينتمي إلى بني إسرائيل، إلا أنه يوسف العربي الذي تسحب الأرض من تحت أقدامه بفعل بني إسرائيل أنفسهم).

وثمة أطروحة لـ "لوسيان جولدمان" تتعلق بمقولة رؤية العالم[2]، تكشف عن التصورات المختلفة للطبقات الاجتماعية التي ينتمي إليها الشعراء، وهي تدور حول العلائق بين الإنسان وذاته، والإنسان والآخر، والإنسان والمكان.وبعد هذه المقدمة اليسيرة، فإن البحث أمام: عالم أمل دنقل وهندسة استدعائه لـ"يوسف" وفقا لرؤيته ومعاناته.

---

[1] -عبير أبوزيد: رؤية صوفية للإنسان: شعرية قصصان يوسف عند شوقي بزيع- **بحث منشور**.

[2] صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته- ط١- ميريت للنشر والتوزيع،القاهرة- ٢٠٠٢- ص٥٩.

A tragic view of reality

Reading the traditional theme in Amal Dunqul's poetry

Dr.Abeer Abuzied

Associate Professor Qassim University

Amal Dunqul felt the tragic reality of the Arab world and the dream of the Arab man in escaping poverty, defeat, fear and death. His poem revolted to embody the Arab dream while suffocating in the tragic and powerlessness of reality. Youssef is one of the collective components that enjoys a religious fence, a fence of heritage that cannot be broken or deviated from. The poet is the generator of new visions. When Amal Dunqul deals with that collective label, he carries it with the suffering of his moment. So does one or more poets' dealings with that collective label lead to one vision, or does each poet carry it and his own cause? That is the issue of research. So Joseph with his suffering and his raising is an agreed religious component that cannot be disobeyed, but he will come at Amal Dunqul and he has carried his suffering and not the suffering of the component (Yusuf, peace be upon him), and this is the idea of the research.

الكلمات المفتاحية: مأساوية الواقع– التيمة التراثية– المكون الثقافي– رؤية العالم.

عندما جئت إلى قصر العزيز

لم أكن أملك إلا ..قمرا

قمرا كان لقلبي مدفأة)

"**أمل دنقل**"

-١-

أمل دنقل وهندسة الاستدعاء/ أسطرة الذاتي والواقعي والتاريخي والديني

أمل دنقل ابن صعيد مصر ، ولد عام ألف وتسعمائة وأربعين بقرية القلعة على مسافة قريبة من مدينة قنا، "في الطابق الأخير في بيت من بيوت مدينة قنا، يسد مدخلا صغيرا يقال له "الخان" تقيم أسرة صغيرة، سيدة حول الثلاثين، وثلاثة أبناء: ابن في الثانية عشرة، وابنة في الثامنة، وأصغر الثلاثة طفل حول الخامسة او السادسة. أما الابن الأكبر فاسمه: محمد أمل فهيم أبو القاسم محارب دنقل، و"دنقل" هو جد العائلة الكبير. أما "محارب" فهو الجد المباشر لأمل. و"فهيم أبو القاسم" هو اسم الأب. وتقطن العائلة بقرية "القلعة" وهي على بعد عشرين كيلو مترا تقريبا إلى الجنوب من مدينة قنا"[١]، وكان والده "فقيها، وعالما، وأديبا، ومثقفا، ذلك كله كان شاعرا مرموقا. ولقد وجد أمل في بيته مكتبة وكتبا ضخمة"[٢]، وشأن أمل كشأن غيره من أبناء جيله تدرج في التعليم حتى التحق بكلية الآداب، وحالت ظروف فقده لأبيه من استكمال دراسته نظرا لانصرافه إلى العمل من ناحية وإلى الشعر من الناحية الأخرى، وعنده رآه سليمان فياض لأول مرة وصفه قائلا: "حين رأيته رأيت صعيديا جاف العود، له عينان واسعتان تبدوان في وجهه الضامر، المسفوط الخدين، كجوهرتين على شكل عينين تحب أن تراهما، وتغض الطرف عنهما سريعا، فهما ترقبانك، وتقول لك: (كن على حذر معي. لا تتبسط. وفيما عدا ذلك خذ راحتك"[٣].

وفي حوار مع أمل أجرته اعتماد عبد العزيز أعلن مذهبه الشعري ومفاده: أن نظرته "تتسم إلى جوهر الأشياء بالشمول، وهو في مذهبه الشعري

[١] جابر عصفور: أمل دنقل ذكريات ومقالات وصور-ط١-مؤسسة بتانة،القاهرة-٢٠١٧، ص٣٣

[٢] نفسه:ص٣٥-٣٦

[٣] سمر إبراهيم: ألاعيب الذاكرة بورتريهات سليمان فياض، تقديم ممدوح النابي-الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة-٢٠١٨م،ص٣١.

مثل الرومانسيين يقوم بترجمة مشاعره وخواطره ويعكسها على الأشياء الخارجية. في هذا يقول: (أنا) ...لست شاعرا انطباعيا؛ تنعكس عليه الطبيعة والأشياء. بل العكس فأنا أعكس ذات الشاعر على الأشياء، وأحاول أن أغير الأشياء. وليست الأشياء هي التي تغيرني"[1].

وطبقا لما سبق فإن البحث حين يتعامل مع نص أمل دنقل ، يعي أنه نص الخصب المفعم برموز تراثية وشعبية عربية تأكد هويته القومية، وأثمرت شعريته الفريدة ست مجموعات شعرية: البكاء بين يدي زرقاء اليمامة (١٩٦٩م)، وتعليق على ما حدث (١٩٧١م)، ومقتل القمر (١٩٧٤م)، والعهد الآتي (١٩٧٥م)، وأقوال جديدة على حرب البسوس (١٩٨٣م)، وأوراق الغرفة ٨ (١٩٨٣م)، حتى توفي أثر مرضه بداء السرطان عام (١٩٨٣م) في القاهرة .

وحين نقارب نص أمل؛ يدهشنا. فنصه قادر على الإدهاش، وتتعدد عوامل صناعته للدهشة، ويقتصر البحث على عامل واحد من عوامل صناعته لهكذا الدهشة، وهو تناول الشخصية التراثية في شعره، وطبيعة العلاقة بينه وبين "يوسف" المكون الديني، وأنه "لم يعد همه الأول أن ينقل إلينا نقلا فوتوغرافيا ملامح الشخصية التراثية كما في مصادرها التراثية، وإنما أصبح معنيا بتعصير هذه الشخصية–إذا صح التعبير– بمعنى أنه يجعلها شخصية تراثية معاصرة في نفس الوقت، وذلك بأن يختار من بين ملامح الشخصية التي يتناولها ما يتناسب وتجربته المعاصرة، ثم يسقط أبعاد تجربته على هذه الملامح التي اختارها"[2] .

وبهذا الصنيع تتم هذه العلاقة بين أمل و "يوسف" المكون الديني رمز البراءة– الطفولة المحبوبة– الجمال– إثارة الغيرة– الحب الموزع بين البراءة والرغبة– الغياب– السيد أو الوزير–النبي الذي رأى برهان ربه ..... إلى آخره في نصه ، وآلية استدخال أمل لـ"يوسف" ، وسر صناعته للدهشة يعود إلى عمق هندسة هكذا الاستدخال في النص، وهي التي يمكن أن

[1] مجلة إبداع، القاهرة– العدد العاشر– السنة الأولى–١٩٨٣م– ص١٢٠

[2] علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر–دار الفكر العربي،القاهرة–ص٦٠

يفسرها البحث إنها هندسة جمالية تتأسس على عدة محددات للشعرية، هي: الاستدعاء –التناص –التداعي –التحوير–التوحد–المفارقة.

ويمضي البحث في سياق توضيح يسير لمفاهيم هذه المحددات الجمالية على النحو التالي:

١–الاستدعاء:

الاستدعاء لغة من دعا، **استدعى يستَدْعي، اسْتَدْعِ، اسْتِدْعاءً، فهو مُسْتَدْعٍ**، والمفعول مُستَدْعًى، **استدعى** الشَّخصَ: طلبَ حُضُورَه مناداةً أو مُراسلةً، طلب منه المجيء **استدعى** القاضِي الشاهدَ– استدعاء للتَّجنيد، استدعى الأمرُ ذلك: استلزمه، اقتضاه، تطلَّبه أمرٌ يستدعي الانتباه.[١]

ويكشف كل ذلك على ما يتضمنه الاستدعاء من مناداة لآخر، يتوقع منه الاستجابة، والحضور، وأداء دور ما. بنية الاستدعاء تنهض على اجتماع شخصين أو أكثر في سياق واحد أو موقف واحد، على أن يقوم المستدعى بدور في هكذا السياق أو الموقف.

يعتبر علي عشري زايد استدعاء الشاعر لشخصية تراثية في شعره عودة إلى الجذور، وذلك لأنه "حين تتعرض أمة من الأمم لخطر داهم يهدد كيانها القومي فإنها لا تلبث أن ترتد تلقائيا بحركة رد الفعل إلى جذورها القومية، تتشبث بها في استماتة لتؤكد كيانها في وجه هذا الخطر الداهم، والتراث واحد من تلك الجذور القومية التي ترتكز عليها كل أمة في مواجهة أية رياح تحاول أن تعصف بوجودها القومي، فتمنحها إحساسا قويا بشخصيتها القومية، ويقينا راسخا بأصالتها وعراقتها"[٢]؛ "انطلاقا من هذا التصور لتأثير هذا العامل يمكن أن ندرك لماذا شاعت ظاهرة استخدام الشخصيات التراثية بعذ هزيمة ١٩٦٧م المنكرة بشكل لم يعرف من قبل في تاريخ شعرنا العربي؛ فقد أحس الشاعر المعاصر أن هذه الهزيمة قد عصفت بكيانه القومي أكثر من نكبة ١٩٤٨م ذاتها، ومن ثم ازداد تشبثه بجذوره القومية، يحاول أن يتكأ عليها

[١] ابن منظور: لسان العرب– تحقيق: علي الكبير، وآخرون–دار المعارف، القاهرة– ١٩٧٩م–(دعا)

[٢] علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر–دار الفكر العربي، القاهرة––١٩٩٧ص٣٩

تمنحه بعض التماسك أمام تلك الهزة العنيفة التي تعرض لها كيانه القومي، أو تمنحه في الأقل بعض العزاء والسلوى"[1].

"وكانت شخصيات التراث هي هذه الأصوات التي استطاع من خلالها أن يعبر عن كل أتراحه وأفراحه؛ أن يبكي هزيمته أحر البكاء وأصدقه وأفجعه، وأن يتجاوزها في نفس الوقت بينما كان كل كيان الأمة يئن منسحقا تحت وطأتها الثقيلة، وأن يستشرق النصر ويرهص به في أفق لم تكن تلوح فيه بارقة نصر، وأن يتغنى للحرية أعذب الغناء وأنبله، وأن يتمرد على القهر ويقول "لا" في وجه من قالوا "نعم" وفي وجه من فرضوا على الجميع أن يقولوا "نعم"، أن يقول "لا" في وقت كان فيه "من يقول لا، لا يرتوي إلا من الدموع" كما قال أحد شعرائنا على لسان شخصية تراثية، أو كما جعلها تقول على لسانه. ومن ثم فقد عقد شعراؤنا أواصر صلة بالغة العمق والثراء بشخصيات هذا التراث، وأصبحت هذه الشخصيات تطالعنا بوجوهها المنتصرة والمهزومة، المستبشرة والمهمومة، المتمردة والخانعة، من كل دووابن شعرنا المعاصر، وأصبح انتشارها ظاهرة تلفت الانتباه"[2]

حيث "انتهى أمل إلى أن استخدام الأقنعة الأجنبية، كاستخدام الإشارة أو التضمين يقلل من إمكانات القصيدة بالقدر الذي يتباعد به القناع والإشارة والتضمين عن الوجدان الجمعي للجماهير العربية التي يتوجه إليها الشاعر بشعره، وأن غربة القناع الأجنبي عن الوجدان القومي هي الوجه الآخر من غموض الإشارة التاريخية أو الأسطورية التي تحول بين القصيدة وتوسيع داوئر التلقي"[3]–كما أشار البحث– .

فـ" الصوت التراثي عند أمل دنقل يقوم على تأمل ذلك التفاعل الجدلي بين طرفى: النص الحاضر والنص الغائب في شبكة من العلاقات الممتدة في فضاء النص، دون وقوع في أسر المباشرة، ودون اقتصار على القشرة الخارجية، التي لم تكن ذات وزن عنده، بقدر ما كان انشغاله بالترميز واستغلال طاقاته، وتفجير علاماته، وإعادة قراءته"[4].

---

[1] نفسه:ص٤١

[2] نفسه:ص٧–٨

[3] جابر عصفور: قصيدة الرفض (قراءة في شعر أمل دنقل)– ط١–القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب–٢٠١٧م–ص١٦٢–١٦٣.

[4] أسامة الألفي: امل دنقل عابرالأجيال– الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة–٢٠١٤م–ص٦٧.

ويدخل قارئه في عوالم الجاذبية والدهشة، حين يستلهم شخصيات وأدوار ومواقفا من التاريخ، مازجا إياها بصور وأحوال وأحداث معاصرة، سحب ينثرها في فضائته النصية بصور مغايرة، يهبها الحياة والحيوية فتمطر رؤى شمولية للكون والتاريخ والواقع؛ فيغمر الخصب عالمه الشعري. "لم ينجح شاعر معاصر في أن يضمن شعره كل هذه التفاصيل المأخوذة من حياتنا الواقعية: تواريخ، وأسماء أشخاص وأسماء أماكن- وهو محتفظ مع ذلك بروح الشعر وأوزانه وقوافيه وتراكيبه التي تمتد في وعينا، والا وعينا اللغوي إلى طبقات سحيقة"[١]، "فعل ذلك عن اقتناع صادق بأن التحديث يعني قتل الماضي درسا وفهما واستيعابا، وليس التخلي عنه وتجاهله، فجاءت قصائده لتفتح أمام قارئه نوافذ مشرعة على عوالم من الدهشة، بتعبيرها عما يجول بخواطر شعبه ووجدان أمته، في تجربة فريدة فيها من الثراء ما يكشف تفرد مبدع عشق الحرية بفكر شاعر، وأحب الحياة وعاشها بقلب طفل غاضب مشاكس"[٢].

٢-التناص:

التناص معناه التعالق بين النصوص، " أن كل نص جامع تقوم في أنحائه نصوص أخرى، كل نص نسيج طارف من شواهد تالدة، إن التناص هو قوام كل نص مهما يكن نوعه ليس حتما راجعا كل المصادر والمؤثرات"[٣]؛ "في أبسط صورة هو التفاعل داخل النص بين الطرائق المختلفة؛ للتعبير (أو"اللغات") المستقاة من نصوص أدبية أخرى"[٤]،وأول من تحدث عن معنى التناص أو هكذا التعالق بين النصوص في النقد الغربي: هو"شلوفسكي" قبل أن يشير إليه "ميخائيل باختين" الذي أطلق عليه مصطلح "الحوارية"[٥]، "وهو يعني أن يحمل النص الماثل آثار نصوص سابقة، إنه يحمل رمادا، وبذلك لا يوجد نص نقي"[٦] ثم ارتبط مصطلح التناص بـــ "جوليا كرستيفا" التي اعتبرت

[١] ١٣٦.

[٢] أسامة الألفي: أمل دنقل عابر الأجيال-سبق ذكره-ص٥.

[٣] انظر معجم السرديات، إشراف: محمد القاضي، دار الفاربي، لبنان،ط١، ٢٠١٠م، ص١١٠

[٤] محمد عناني: معجم المصطلحات الأدبية الحديثة-ط٣-الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان،مصر-٢٠٠٣م-ص١١٠

[٥] دومينيك مونقانو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب- ترجمة: محمد يحياتن-ط١- وزارة الثقافة-٢٠٠٥م-ص٣٣

[٦] سعد أبو الرضا: النقد الأدبي الحديث-ص١٤٣.

أن "كل نص عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب لنصوص أخرى".[1]

فالتناص "بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان، فلا حياة له من دونهما، ولا عيشة خارجهما.."[2] وقد حظي النص الديني القرآني والتوراتي والإنجيلي بقيمه الروحية والفنية باهتمام أمل دنقل؛ فاستقى مادته من خلال هذه النصوص، وحقق اتساق وانسجام بين منتخباته النصية الدينية وبين نصه الشعري، واستطاع أن يقيم تعالقا وتفاعلا نصيا خاصا بين هكذا النص الديني ونصه الشعري.

ويتجسد التناص في نص أمل من خلال نماذج متنوعة منها:

مظهر تناص أول: حين يقول أمل متوحدا مع المكون التراثي "يوسف"[3]:

عندما جئت إلى قصر العزيز/ لم أكن أملك إلا ..قمرا/(قمرا كان لقلبي مدفأة)/ ولكم جاهدت كي أخفيه من عين الحراس،/ عن كل العيون الصدئة/ .. كان الليل يضئ!/ حملوني معه للسجن حتى أطفئه/ تركوني جائعا بضع ليال../ تركوني جائعا../ فتراءى القمر الشاحب-في كفي- كعكة!/ وإلى الآن.. بحلقي ما تزال../ قطعة من حزنه الأشيب تدميني كشوكة!

إن خيال أمل يمارس خصوبته عبر التناص؛ ليؤكد حضور يوسف بالتعالق مع النص القرآني؛ فتتاثر مفردات ووقائع من قصة يوسف في الأسطر الشعرية التالية: تشير مرة إلى واقعة السجن: "**حملوني معه للسجن** "، وتشير مرة ثانية إلى حزن يعقوب متناصة مع النص القرآني: "**قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُن بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا**" **سورة مريم آية ٤**، وذلك حين يرد قول أمل: "**وإلى الآن.. بحلقي ما تزال../ قطعة من حزنه الأشيب تدميني كشوكة!**".

مظهر تناص ثان: من قصيدة "سرحان لم يتسلم مفاتيح القدس"، فيها لم يصرح أمل بشخصية يوسف ولكن قدم مفاتيح لغوية (دوال) في كتابته

[1] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفيرمن البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر-الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة-ط٤-١٩٩٨م-ص١٥.

[2] محمد مفتاح:تحليل الخطاب الشعري،استراتيجية التناص-المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء-١٩٨٦م-ص١٢١.

[3] أمل دنقل: الأعمال الكاملة- سبق ذكره- ص١٧٢-١٧٣.

الشعرية:" **أصغر- أجمل- إخوتهم- الجب**" تأخذنا إلى قصة يوسف: رمز الجمال والعفة ، فالشاعر مكتفيا بآلية استدعاء حال يوسف و عذاباته وهو:" **يتقلب في الجب**" متكئا على الاقتباس القرآني: "**فَلَمَّا ذَهَبُوا بِهِ وَأَجْمَعُوا أَنْ يَجْعَلُوهُ فِي غَيَابَتِ الْجُبِّ ۚ وَأَوْحَيْنَا إِلَيْهِ لَتُنَبِّئَنَّهُمْ بِأَمْرِهِمْ هَٰذَا وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ سورة يوسف آية﴿١٥﴾**

مظهر تناص ثالث: يتمثل التناص أيضا في قصيدة "العشاء الأخير" حين اتخذ أمل النص القرآني المعجز: " **قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُن بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا**" **سورة مريم آية٤** ، مصدرا يتوسل به لإثراء دلالاته، حين يقول:

وإلى الآن.. بحلقي ما تزال..

قطعة من حزنه الأشيب تدميني كشوكة!

للتعبير عن حس الحزن المعاصر الملازم للواقع العربي المأزوم.

٣-التداعي:

"التداعي لغة من **دعا**، تداعى القومُ:دعَا بعضُهم بعضًا حتى يجتمعوا (**تداعوا** للاجتماع- كمَثَلِ الْجَسَدِ إِذَا اشْتَكَى مِنْهُ عُضْوٌ تَدَاعَى لَهُ سَائِرُ الْجَسَدِ بِالسَّهَرِ وَالْحُمَّى) (حديث.)احتشدوا وتجمَّعوا بالعدو، تداعى البناءُ: تَصدَّعَ وآذن بالانهيار والسّقوط، تقوَّض، تساقط (تداعى الحائط)، **تداعتِ** الأفكارُ: تواردت، تواترت واستدعى بعضُها بعضًا (تداعتِ الذكرياتُ/المعانِي)."[١]

فالتداعي زنة تفاعل، والتفاعل لا يكون إلا بين اثنين أو شيئين أو أكثر بينهم انسجام، وتجاذب، وترابط مشترك. بنية التداعي تنهض على تجاذب وترابط بين جزء الشيء وجزئه الآخر، أو بين جزء الشيء وكله.

وطبقا لما سبق؛ فالتداعي، وهو: الترابط المشترك بين الموضوع والأفكار، وبدأ مفهوم التداعي في الظهور في القرن الرابع قبل الميلاد مع أرسطو، "كان أرسطو أول من أشار إلى إمكانية أن يربط العقل بين مدركين -أو أكثر- مما تنقله إليه الحواس من مدركات وأحاسيس أو بين فكرتين أو أكثر إذا (استدعت) أحداهما الأخرى أو الأخريات بناء على خبرة أو تجربة

[١] ابن منظور: لسان العرب- تحقيق: علي الكبير، وآخرون-دار المعارف، القاهرة- ١٩٧٩م-(دعا)

سابقة (تكون كامنة في شكل ذكرى أو مفهوم خبرة مختزنة)"[1] ، وتحدث عنه كوليردج في سيرته الأدبية ذاكرا أن الأفكار تكتسب (في الشعر) ملكة استدعاء بعضها البعض، أي أن كل تصور جزئي يستدعي الكلي الذي تفرع منه.

"ونظرا لاعتماد الشعر على صور جزئية فإنه حسب كوليردج : الشعر جميعه موسوم بسمة التداعي، ولشرح ذلك نقول إن المجاز الشعري – على سبيل المثال– يقوم على استعارة وذكر شيء منتم لعالم ما، وجعله لعالم آخر. الاستعارة أو غيرها تعد تصورا جزئية، لكن المخيلة الشاعرة لا تقف عند حد التصور الجزئي أو الجزئية، بل تظل قابضة على مفردات أخرى تتعلق بالتصور الجزئي الذي ذكر من ناحية. وتتعلق بالتصور الكلي الذي استعير منه التصور الجزئي من ناحية أخرى"[2].

وبالنسبة لأمل دنقل الذي يعيش جراحات الذات وجراحات الواقع وجراحات التاريخ في آن واحد، فإنه في قبضة الكتابة الشعرية وفي ملكوت الخيال، لا يستطيع التفلت من صناعة مزيج من الخيال والإحساس بالذات والواقع والتاريخ والمكون الديني معا ، ولكي يستمكن من صناعة هكذا الحركة المزجية بين استحضار ما هو ذاتي وما هو واقعي واستدعاء ما هو تاريخي وما هو ديني وما هو أسطوري في سياق النص في آن واحد ،فإنه يتكأ على التداعي لخلق شبكة من الرموز المتجاوبة مع بعضها البعض– المتماثلة في إيحائتها الرمزية – والمتعددة الأحداث والمحاور والمتشابكة الأبعاد، تشكل في مجموعها صوتا واحدا وروحا واحدة لإنشاء دلالة واحدة، و لتجسيد خبرة الشاعر العقلية والجمالية.

يعد التداعي إذن قاعدة تنطلق منها فاعلية استدعاء أمل للمكونات التراثية على وجه العموم، والمكون الديني "يوسف" على وجه الخصوص، و"تأتي أهمية التفاعل مع التراث، في ترميزه وتوظيفه؛ استحضارا وربطا للماضي بالحاضر والغائب بالموجود، وإعادة قراءتهما، أو بمعنى آخر: المواجهة بين: الممكن الذهني (حلما وشعرا)، والممكن الفعلي (حياة ومعايشة)،

[1] سامي خشبة: مصطلحات فكرية–الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة –١٩٩٧م–ص٦٣–٦٤

[2] كامل الصاوي، وعبير أبوزيد: شعرية الخطاب النثري، دراسة تحليلية بنيوية لحلقات العزلة لمحمد علي شمس الدين – بحث منشور في مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، كلية الآداب ،جامعة المنيا،العدد٨٤ يناير٢٠١٧م

سواء كان ذلك عن طريق التداعي الحر -كما يقول النفسيون- بأن يستحضر الشيء نقيضه أو شبيهه، أم كان استنادا إلى موقف فكري؛ وذلك تجسيدا لدلالات الاحتجاج، أو الرفض؛ رفض الصلح، أو لدلالات النقد، أو الاغتراب، أو الصراخ والعذاب من خلال الصراع الدائر بين مخزون الماضي وواقعية الحاضر، أو المقابلة بين التذكر والنسيان"[1].

وخير أمثلة على ذلك:

مظهر تداع أول: إذ يبدأ أمل من لحظة تذكر موت ذاتي ، هو موت "أبيه" قائلا[2]:

-أنا:/ منذ أن مات أبي../ كل من تعشقه أمي الثرية/ كل من تعشقه أمي: أب لي في العماد!/ -ربما "أحمس" ربته امرأة.

فلأن أمل بتوظيفه للمكون التراثي "يوسف" يعبر عن البراءة والجمال في مقابل الخديعة والموت؛ فإنه يقدم حركة صيرورة موت جدلية، تَـذَكُر لتاريخ موت يتكرر على مر الزمن، فالموت يتداعى ، يبدأ من الذاتي، ثم يدعو الذاتي الأسطوري، ثم يدعو الأسطوري الموروثي المسيحي، ثم يغوص في التاريخ ليحصد تاريخ موتى؛ ليقدم ذاته ميراثا من الموت، إذ إن موته يستدعي موت أبيه، ثم يستدعي موت أبيه موتا تاريخيا فرعونيا آخر متجاوبا مع حالة أمل الشعورية عند فقد أبيه، ومتطابقا مع التيمة المحورية في النص من ناحية ثانية، وهو موت سقنن رع أبو أحمس٣ .

ثم يزيد أمل من حدة الصورة ومأساويتها، حين يعرج إلى تشكلات جديدة للموت البريء بأيدي الطغاة، إنه الموت الجمعي المعلن الذي لا يخشى الشمس ، والذي تتحول به الأجساد إلى نفايات ورماد٤ يقف الشاعر على تله باكيا، ليملأ بكاؤه فضاء النص ، ثم تتناسل صورة الموت حيث تنتقل الكتابة الشعرية من تصوير الموت الفردي (أبو أمل – أبو أحمس)، إلى صورة الموت الجمعي إن موت أحمس يستدعي الموت المنقوش في ذاكرة

---

[1] أسامة الألفي: أمل دنقل عابر الأجيال-سبق ذكره: ص٨١.

[2] أمل دنقل: الأعمال الكاملة- مكتبة مدبولي، القاهرة- ٢٠٠٥- ص١٦٩-١٧٠

[3] لأن هناك عدة نظريات لكيفية وفاة سقنن رع أكثرها شيوعا انه قتل في معركته مع الهكسوس وبعض النظريات ترى انه قتل بينما كان نائما، حيث انه كان راقدا على جنبه الأيمن حين تعرض للهجوم اما لأنه كان نائما أو لأنه كان قد اصيب بالفعل وسقط على جنبه الأيمن قبل أن تأتيه الضربة المميتة؟ انظر كتاب: هؤلاء حكموا مصر – حمدي عثمان – الطبعة الثانية – الهيئة المصرية العامة للكتاب

[4] الرماد هنا يذكرنا بنيرون طاغية الحريق بعد حرقه لروما عام ٦٤ م ووقوفه منتشيا على تل الرماد.

التاريخ، على حائط معبد هاتور١ ، ثم تستدعي ذاكرة هاتور ذاكرة حرب طروادة٢ والموت الجمعي بخدعة الحصان الخشبي٣:

ذهب الشمس العجوز انصهر/ وهوى فوق نفايات الثرى/ وأنا أبكي عل تل الرماد!/ يفتح المخلب أجفان العيون/ لترى..لكن ماذا ترى؟/ ساعة الحائط في معبد "هاتور"..انتهت دقاتها/ وانتهت"طروادة " البكر.. على وهم الحصان!

ثم يستدعي هكذا الموت التاريخي الفرعوني الموت الأسطوري في الأسطورة الفرعونية، فيجئ أمل في النص مرتديا أوزوريس قناعا، أوزوريس رمز الخصوبة والعدل٤:

–..أنا "أوزريس" صافحت القمر/ كنت ضيفا ومضيفا في الوليمة/ حين أجلست لرأس المائدة/ وأحاط الحرس الأسود بي/ فتطلعت إلى وجه أخي../ فتغاضت عينه..مرتعدة!/ أنا أوزريس.. واسيت القمر/ وتصفحت الوجوه/ وتنبأت بما كان..وما سيكون؟/ فكسرت الخبز، حين امتلأت كأسي من الخمر القديمة/ قلت: يا إخوة، هذا جسدي.. فالتهموه/ ودمي حلال..فاجرعوه"!/ خبأ المصباح عينيه.. بأهداب جناحيه../ لكي تخفى الجريمة/ وتثني الضوء من حد الخناجر!/ –ربما أحياك يوما دمع "إيزيس" المقدس/ غير أنا لم نعد ننجب إيزيس جديدة/ لم نعد نصغي إلى صوت النشيج/ ثقلت آذاننا منذ غرقنا في الضجيج!/ لم نعد نسمع إلا.. الطلقات/ (يفرض الرعب الطمأنينة في ظل المسدس..)/ الطمأنينة في ظل الحداد؟!

---

١ اشتهر معبد هاتور الذي بني في هذا المكان أثناء الأسرة السادسة القديمة ، وطور بناؤه فيما بعد في عهد الأغريق والرومان . أنشيء على شاطيء النيل متخذا اتجاه من الشمال إلى الجنوب كانت توجد في الأصل ثلاثة حوائط حول منطقة المعبودة هاتور ، لا يوجد منها إلى الحائط الأول المحيط بالمعبد في حالة جيدة . ويكيبديا الموسوعة الحرة –دندرة

٢ تلك الحروب الطويلة القديمة، التي نشبت بين جيوش دول المدن اليونانية، وبين جيوش طروادة. طروادة مدينة قديمة على بوغاز الدردنيل من الشاطئ الآسيوي. انظر هوميروس: الأياذة– ترجمة: دريني خشبة– ط١– دار التنوير، القاهرة– ٢٠١٣م– ص٧.

٣ حصان طروادة جزء من أساطير حرب طروادة، إلا أنها لا تظهر في الجزء الذي يرويه هوميروس في الإلياذة عن الحرب.

و تروي الأسطورة أن حصار الإغريق لطروادة دام عشرة سنوات. فابتدع الإغريق حيلة جديدة، حصانا خشبيا ضخما وأجوفا. بناه إيبوس وملئ بالمحاربين الإغريق بقيادة أوديسيوس .أما بقية الجيش فظهر كأنه رحل بينما في الواقع كان يختبئ وراء تينيدوس، وقبل الطرواديون الحصان على أنه عرض سلام.

جاسوس إغريقي، اسمه سينون، أقنع الطرواديين بأن الحصان كان هدية، بالرغم من تحذيرات لاكون وكساندرا .حتى أن هيلين وديفوبوس فحصا الحصان. احتفل الطرواديون برفع الحصار وابتهجوا. وعندما خرج الإغريق من الحصان داخل المدينة، كان السكان في حالة سكر. ففتح المحاربون الإغريق بوابات المدينة للسماح لبقية الجيش بدخولها، فنهبت المدينة بلا رحمة، فقتل كل الرجال، وأخذ كل النساء والأطفال كعبيد .

كانت مدينة طروادة تحت إمرة الأمير هيكتور والأمير باريس، ويحكى أن الأمير باريس كان سببا في دمار طروادة وخيانتها بسبب امرأة أحبها من العدو. (قتل هيكتور على يد أخيل قبل حادثة الحصان– محمد غنيمي هلال– النقد الأدبي الحديث– نهضة مصر،القاهرة–ص٩٣،٩٤.

٤ أمل دنقل: الأعمال الكاملة– سبق ذكره––ص١٧١.

إن أمل يكتفي من أسطورة "أوزوريس" باستدعاء اسم أوزوريس وحادثة الوليمة الأخيرة، التي أعدها "ست" لأخيه "أوزوريس" وباقي الآلهة، قبل أن يقتل ست أوزوريس غدرا وخداعا وطمعا في الملك[1]، ثم تستدعي وليمة ست حادثة العشاء الأخير للمسيح مع تلاميذه دون ذكر اسم المسيح رمز التسامح ومنهم يهوذا الذي غرر بالمسيح وسلمه إلى الموت طمعا في المال[2]، ويمزجهما أمل معا مزجا تركيبيا، فيه يتمازج الأسطوري مع المسيحي بألق المراوغة الإبداعية والتداعي ،التي اعتمدها البحث سمة أسلوبية في نص أمل، لتكريس دلالات موت بالمكيدة والخديعة.

وبما أن التداعي هو القاعدة التي تنطلق منها فاعلية استدخال أمل للمكونات التراثية على وجه العموم، والمكون الديني "يوسف" على وجه الخصوص- كما أشار البحث-، وإذا كان موت أبو أمل استدعى موت أبو أحمس، وأحمس استدعى معبد هاتور، ومعبد هاتور استدعى حرب طروادة الإغريقية وخدعة الحصان، وخدعة الحصان استدعت خديعة ست لأخيه أوزوريس حتى دخول التابوت من أجل الغيرة في الوليمة الأخيرة، وخديعة ست لأوزوريس استدعت خديعة يهوذا للمسيح حتى الموت في العشاء الأخير، وفي هكذا النسق؛ فإن خديعة يهوذا ستستدعي خديعة أخوة يوسف وكذبة زليخة، فخديعة رمته في الجب، وكذبة رمته في السجن ،وعنها يقول أمل بلسان حال يوسف[3]:

وأنا "يوسف" محبوب"زليخا"/ عندما جئت إلى قصر العزيز/ لم أكن أملك إلا ..قمرا/ (قمرا كان لقلبي مدفأة)/ ولكم جاهدت كي أخفيه من عين الحراس،/ عن كل العيون الصدئة/ .. كان الليل يضئ!/ حملوني معه للسجن حتى أطفئه/ تركوني جائعا بضع ليال../ تركوني جائعا../ فتراءى القمر الشاحب-في كفي- كعكة!/ وإلى الآن..بحلقي ما تزال../ قطعة من حزنه الأشيب تدميني كشوكة!

[1] آرثر كورتر: قاموس أساطير العالم- ترجمة سهى الطريحي- دار نينوى، دمشق- ١٤٣٠هـ- ص٢١-٢٢.
[2] انظر إنجيل متى ٢٦: ١٧-٣٠، وإنجيل لوقا ٢٢: ٧-٢٠.
[3] أمل دنقل: الأعمل الكاملة-ص١٧٢-١٧٣.

مظهر تداع ثان: فيه يقول أمل[1]:

شهدوه مصلوبا تتدلى رأسه فوق السحر!/ نهب اللصوص قلادة الماس الثمينة من صدره !/ تركوه في الأعواد،/ كالأسطورة السوداء في عين ضرير

يتصاعد أمل بالشعور النفسي الحزين في نزعة درامية تعمد إلى الحكي والسرد، وتتكأ على الموروث ، فيبدأ بمعاناة مقدسة تتعلق بموروث ديني مسيحي، ومغزاها يعيد إلى أذهاننا معاني الغدر، الخيانة، القتل، الألم، وذلك حين يستدعي آلام المسيح وحادثة الصلب المختزنة في اللاشعور الجمعي، بعد أن يضفي عليها طابعا معاصرا وفق رؤيته الخاصة، ويسقط عليها معاناته؛ مكسبا القصيدة أصالة، وتكثيفا للحالة الوجدانية، لكنه في السطر الرابع يستدعي معاناة مقدسة أخرى فجرتها عبارة: "في عين ضرير " حيث ينتقل أمل من عيسى عليه السلام إلي يعقوب عليه السلام، من خلال آليتي التناص والتداعي.

فعلى مستوى التناص تبرز آلية التناص بالحدث، حيث يومئ أمل إلى فقد "يعقوب" نور عينيه حزنا على يوسف، وهو الذي تشير إلية الآية القرآنية:" **وَتَوَلَّىٰ عَنْهُمْ وَقَالَ يَا أَسَفَىٰ عَلَىٰ يُوسُفَ وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ** "**سورة يوسف آية (٨٤)**، وعلى مستوى التداعي: لعل من نافلة القول: إن ثمة علاقة بين حدث صلب المسيح عليه السلام، وحدث ضرر عيني يعقوب عليه السلام، فالحدثان لهما قدسيتهما التي تنبع من قدسية من حدث لهما هذان الحدثان، فعيسى عليه السلام نبي، ويعقوب عليه السلام نبي، كما أن الحدثان سببهما الغدر، والخيانة، ومحاولة القتل.

مظهر تداع ثالث: في قصيدة "سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس" فلأن مخيلة الشاعر لا تقف عند هذا التصور الجزئي ، فإنها تظل قابضة على مفردات أخرى تتعلق بالموروث، إنه التداعي الذي تحدث عنه كوليردج في سيرته الأدبية، تجلى على امتداد السياق الكلي للنص في تنويعات تصويرية متعددة : فإن " يوسف والجب والقدس " في البكائية الأولى والإصحاح الأول

[1] أمل دنقل: الأعمال الكاملة– مكتبة مدبولي، القاهرة– ٢٠٠٥– ص٣٦

من هكذا القصيدة، يستدعي أغنية فيروز في البكائية الثالثة والإصحاح الثالث، "المسيح والمغارة ومريم".

ويعدان معا تنويعتين تعبيريتين تعبران عن "سرحان والسجن والقدس" فكل من الجب والمغارة بداية رحلة، ومن المدهش توحد يوسف وعيسى في الاتجاه، فيوسف خرج من البئر إلى مصر، وعيسى أخذته مريم إلى مصر، أما سجن سرحان بشارة فهو نهاية رحلة، ولكأن فيروز وهي تغني للمسيح الطفل الحزين في المغارة "الطفل في المغارة و أمه مريم وجهان يبكيان" تغنى ليوسف الطفل الجميل في الجب، وتغني لسرحان بشارة الفدائي الفلسطيني المسيحي في السجن، هو الفتى البعيد الذي أطلق الرصاص، الذي لن تخلع القدس ثوب الحداد إلا بعد أن يجيئاها نبأ عنه، وهو يوسف الطفل الجميل الذي لن يعود، وهو سرحان الذي لم يتسلم مفاتيح القدس، وما يزال التداعي التراثي يلح على لاوعي أمل، وفي لحظة من لحظات الألق الإبداعي والاشتعال الذهني، لحظة يتواشج فيها حدث قديم وواقع معاش، ينتقل الشاعر من البعض إلى الكل، تستدعي أحزان القدس أحزان أرض كنعان، ومن بعضا إلى بعض، فستدعي أحزان القدس أحزان لبنان ، ثم تستدعي أحزان عمان .

٣-التحوير:

التحوير لغة من "لحَوْرُ: الرجوع عن الشيء وإلى الشيء، حارَ إلى الشيء وعنه حَوْراً ومَحاراً ومَحارَةً وحُؤُوراً: رجع عنه وإليه؛ وقول العجاج: في بِئْرٍ لا حُورٍ سَرَى وما شَعَرْ"[١]، "**تحوير** : مصدر **حَوَّرَ** ،**حَوَّرَ** :فعل **حوَّرَ يحوِّر** ، تحويرًا ، فهو **مُحوِّر** ، والمفعول **مُحوَّر**، **حَوَّرَ** الثَّوْبَ : بَيَّضَهُ، غَسَلَهُ،**حَوَّرَ** القِرْصَ : دَوَّرَهُ **بالمِحْوَر**، **حَوَّرَ هُ** اللَّهُ : خَيَّبَهُ وأَعَادَهُ إِلَى النَّقْصِ، **حَوَّرَ** الأديمَ : صَبَغَهُ بِحُمْرَةٍ، **حَوَّرَ** الكَلامَ : غَيَّرَهُ، عَدَّلَهُ"[٢].

معناه على المستوى الاصطلاحي-إن صح التعبير-: الامتصاص والمراوغة الإبداعية. "إن عملية الإبداع الشعري ترتكز على مجموعة من البنى اللغوية مما استقر في ذاكرة الشاعر المبدع من مخزونات ثقافية معرفية

[١] ابن منظور: لسان العرب- تحقيق: علي الكبير، وآخرون-دار المعارف، القاهرة- ١٩٧٩م-(حور)
[٢] معجم المعاني الجامع، معنى تحوير.

مختلفة المصادر[1]، منها معطيات التراث التي يختار الشاعر منها ما يناسب تجربته "ويتراسل مع همومه وقضاياه، وأن يوظفها للتعبير عن هذه القضايا، فيحقق بذلك هدفا مزدوجا؛ بحيث يمنح تجربته نوعا من الأصالة والشمول عن طريق ربطها بالتجربة الإنسانية في معناها الشامل، ومن ناحية أخرى يثري هذه المعطيات بما يضفيه عليها من دلالات جديدة، ويكسبها حياة جديدة"[2].

وطبقا لما سبق تصبح الشخصية معادلا تراثيا لبعد من أبعاد تجربة الشاعر،" في هذا النمط من أنماط استخدام الشخصية التراثية، يزداد دور الشخصية أهمية حيث ينيط الشاعر بها نقل بعد متكامل من أبعاد تجربته وحيث تتآزر الشخصية مع بقية الأدوات الأخرى التي يوظفها الشاعر لنقل بقية أبعاد التجربة تآزرا عضويا، وقد تكون هذه الأدوات الأخرى شخصيات تراثية أخرى،" وقد تكون الأمرين معا."[3]

ويتمثل هكذا التحوير للموروث في نص أمل إن بناه اللغوية التي تمتاح من المعطى التراثي ترتكز على مزج ما استقر في ذاكرة الشاعر من مخزونات ثقافية من مصادر تراثية متنوعة، بمعنى أنها لا ترتكز على استدعاء مكون رمزي واحد، بل تنبني على فكرة توحد الرموز في زمن واحد يعد زمنا محوريا في النص تتداخل فيه كلية الرموز دينية وأسطورية وتاريخية، ولكأن الشاعر يقرأ الموروث قراءة كلية لا يفصل فيها بين الديني والتاريخي والأسطوري ، إنها مراوغة إبداعية للموروث تهب الشاعر فرصة أسطرة الذاتي والواقعي والتاريخي والديني ودمجهم معا؛ ليكونوا خليطا فنيا جديدا يكرس التيمة المحورية التي يدور حولها النص– كما سيقدم البحث–بمعنى آخر أن النواة الدلالية في نص أمل تتشكل من مجموعة رموز تراثية يوسف– المسيح–أوزوريس –أحمس متداخلة مع بعضها من ناحية ومع الذات الشاعرة ومع الواقع من ناحية أخرى.

[1] أحمد طعمة حلبي: التناص بين النظرية والتطبيق، شعر البياتي نموذجا– الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق–٢٠٠٧–ص٥.

[2] علي عشري زايد استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر– دار الفكر العربي،القاهرة– ص٥٩

[3] علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر–الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا–ص٢٨٥.

٥-التوحد:

معناه التداخل والامتزاج الذاتوي، يتوحد أمل مع الشخصية التي يستدعيها، ويجسد من خلالها أفكاره وآراءه، فهو يتحدث من خلال الشخصية (صيغة ضمير المتكلم)، "يتخذ الشاعر من الشخصية هذا الموقف حين يحس ان صلته بها قد بلغت حد الاتحاد والامتزاج، وأن الشخصية قادرة-بملامحها التراثية-على أن تحمل أبعاد تجربته الخاصة، ومن ثم فإنه يتحد بها ويتحدث بلسانها، أو يدعها هي تتحدث بلسانه، مضفيا عليها من ملامحه ومستعيرا لنفسه من ملامحها، بحيث يصبح الشاعر والشخصية كيانا جديدا ليس هو الشاعر، وليس هي الشخصية، وهو-في نفس الوقت- الشاعر والشخصية معا."[١]

ويتجسد هكذا التوحد في نص أمل ، فتتجلى ذاته ذاتا شعرية مركبة تتحدث بصوت مفرد بصيغة الجمع، أو جمع بصيغة المفرد، تتجلى في صورة يوسف مرة، وفي صورة أوزوريس مرة ثانية، وفي صورة المسيح مرة ثالثة.....وهكذا، أو تتجلى في لحظة توحد قصوى، فيها يتوحد يوسف وأوزوريس والمسيح في آن واحد مع الذات الشاعرة، فتتحدث الشخصية الشعرية بجمعية أصواتهم في آن واحد، وتتشابك أدوارهم وتتداخل مواقفهم في هكذا اللحظة، "يختزل الماضي والموروث والمحفوظ كله اختزالا ويختصره اختصارا في استدعاء عاجل، وفق زمن فني خاص، لا يدانيه – تركيزا وتكثيفا- زمن آخر، اللهم إلا زمن الحلم، الذي يرحل بك ويرحل ويمضي بك ويمضي في زمن مكثف في مجرد غفوة أو سنة من الكرى، أما زمن رحلة هذا التوظيف التراثي فهي في صحوة الشعر، وخمره معا، شيء بين اليقظة والغفوة، أو هما معا إما: بصوت المتكلم؛ الشاعر الثائر أو بصوت الشعور الإنساني العام، أو الضمير العالمي إزاء معضلة الحرية، بما يشكل نوعا من الثورة الإنسانية تجاه ألوان القمع الفردي والجماعي؛ تعبيرا عن الموقف الرافض الناقد الثائر المحترق الصائح دوما: لا تصالح! ..ولو منحوك الذهب.."٢.

[١] علي عشري زايد:استدعاء الشخصيات التراثية- دار الفكر العربي،القاهرة ص٢٠٩

[٢] علي عشري زايد:استدعاء الشخصيات التراثية-سبق ذكره-: ص٨٣.

٦-المفارقة:

المفارقة لغة من الفرق، **والفرق** خلاف الجمع، وفرقه يفرقه فرقا وفرقة، **والافتراق** في الكلام، يقال فرقت بين الكلامين **فافترقا**، وفرقت بين الرجلين فتفرقا. **وفارق** الشيء **مفارقة وفراقا:** باينه، والاسم: **الفرقة**، وفارق الرجل امرأته مفارقة وفراقا وتفارق القوم: فارط بعضهم بعضا، ويقال: وقفت فلانا على مفارق الحديث أي على وجوهه، وفرق لي رأي أب بدا وظهر"[١]

"لن نطيل الوقوف أمام المفارقة، لكن حسبنا- كما هو غرض البحث- أن نقف أمام دورها في إحداث لغة شعرية. فالمفارقة تقوم على اجتماع عناصر ثنائية متضادة، لا يتوقع لها أن تجتمع في سياق واحد"[٢]."يعتبر "كلينث بروكس" المفارقة مسالة فكرية أكثر منها مسألة شعورية، والشعراء كما يرى "بروكس" لا يحاولون أن يقولوا ما يعنون فحسب، بل يحاولون أن يثبتوا ما يعنونه، وغذا كان القديس يحاول أن يثبت معجزاته عن طريق اقتحام النيران مبتسما، فإن الشاعر-وهو أقل من القديس- يحاول أن يثبت راؤه بإخضاعها لنيران المفارقة راجيا أن ترهف النار منها فتنفي الخبث عنها."[٣] "فالمفارقة ضرب من التأنق -كما يخبرنا "ماكس بيريوم"-إحداث أبلغ تأثير بأقل الوسائل تبذيرا، وصاحب المفارقة المتمرس يستعمل من الإشارات أقلها، ومن هذه العوامل أيضا؛ مبدأ التضاد، أي الإشارة إلى أمر غير محتمل الحدوث فتكون المفارقة بين ما ينتظر حدوثه، وبين ما يحدث فعلا، وكلما ازداد الفرق بين المظهر والحقيقة، أو بين التوقع والحدث كلما ازدادت كثافة المفارقة وحدتها."[٤]

وتتمثل هكذا المفارقة في نص أمل دنقل في العديد من الصور الشعرية، ومنها: **صورةمفارقة١:** تجسد طلب الابتسام في حضرة الخنجر: **"أعطني القدرة حتى ابتسم/ عندما ينغرس الخنجر في صدر المرح".**

---

[١] ابن منظور: لسان العرب- تحقيق: علي الكبير، وآخرون-دار المعارف، القاهرة- ١٩٧٩م-(فرق)

[٢] كامل الصاوي، وعبير أبوزيدشعرية الخطاب النثري، دراسة تحليلية بنيوية لحلقات العزلة لمحمد علي شمس الدين - بحث منشور في مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، كلية الآداب ،جامعة المنيا،العدد٨٤ يناير٢٠١٧م-ص٦

[٣] كلينث بروكس: المفارقة لغة الشعر- ترجمة أحمد السعدني-المنيادارحراء-ص٦٢

[٤] ميويك د.س.المفارقة وصفاتها- ترجمة : عبد الواحد لؤلؤة- دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد-ص ٦٣، ٦٤.

صورة مفارقة ٢: قدم أمل دنقل العصفور الصغير في سياق المفارقة عصفورا متوحشا ينقر العينين والقلب، ويعوي كالذئب في ثنايا كل فم: "**كعصفور صغير/ ينقر العينين والقلب، ويعوي../ في ثنايا كل فم!**".

صورة مفارقة ٣:حين استدخل أمل الرياح في سياق النص سلبية الهوية الحركية السريعة ساكنة لا تتحرك ، مؤنسنة في صورة امرأة تختبئ في القبو حتى تستريح :"الرياح اختبأت في القبو، حتى تستريح.."

صورة مفارقة٤: فيها يتنامى الموت بلهيب المفارقة عبر ثنائية النُحن / الهي[١]:

ومضوا، والسنبك المجنون يهوي، فيصب الشررا/ وتواروا في الحواري الضيقة/ .. نحن عدنا نحمل البشرى لها/ وهتفنا باسمها/ وهززنا كتفيها، عبثا../ وتدلت رأسها في راحتينا..ميتة!/ نحن كنا نحرس الباب، ونحمي..اللافتة./ وهي –تعويذتنا –لم نحمها!

نتلقي كما من جرعة الحزن من صورة الموت هذه، فالهي هنا الأم ، والنحن الأبناء العائدون الحاملون البشرى لها ،ومفاد بشراهم: أن خيل المماليك (الاحتلال) مضت وتوارت في الأروقة ، وبأنها لن تقتل أمهم ولن تميتها، لكن المفاجأة والدهشة التي خلقتها المفارقة ، هي: أنهم عادوا إليها، وهتفوا باسمها فلم ترد، فهزوا كتفيها فلم تلتفت، ثم تدلت رأسها في راحتيهم ..ميتة، ليعترفوا في لحظة الموت القاسية بتخاذلهم وعجزهم عن فعل أي شيء سوى حراسة باب، وحماية لافتة.

صورة مفارقة ٥ –يقول أمل دنقل:

-٢-

الخيول المسرجة/ صهلت، لكن هل الفرسان فرسان كما كانوا.. غدا/ والمهاميز التي/ تحملها الأقدام.. غاصت في القلوب!/ وسيوف ثلمت../ فقد استأجرها/ النخاس.. تحمي هودجه!/ وسيوف قنعت أن تتدلى عند الاستعراض.. زينة!/ وحمائل../ حملتها في دياجي الليل أضلاع المقاصل/ ودفنا نبلها المقهور في عام البكاء

[١] أمل دنقل: الأعمال الكاملة– ص١٦٨.

تمثل الصورة السابقة اعتراف للشاعر بالهزيمة والانكسار ويوسع صورتها، ويحددها بعام البكاء ، فليس غريبا أن يكون البكاء صفة ملازمة لنكسة يونيو ١٩٦٧م، يجسد الشاعر العجز عبر مكونين اثنين، هما: الخيول/ الفرسان يتحركان في بنية المفارقة، فالجملة الأولى: الخيول مسرجة، توحي بحال خيول تستعد للحركة، ولما كانت الخيول في الذهنية العربية رمز للحرب والفروسية، فإن حركتها إذن حركة استعداد لانطلاق إلى المعركة، يعززها ويثبتها ويؤكدها الفعل "صهلت " في صياغة الماضي، فمعلوم عن الخيول الصهيل في المعارك، ثم يأتي تعبير أمل الاستفهامي: "**لكن هل الفرسان فرسان كما كانوا.. غدا؟** ليحمل مفارقة تعبر عن فكرة العجز العربي عن الفعل في الآن.

إذن يمكن أن نقول: إن توظيف يوسف في نص أمل، يدخل في منطقة ألق المراوغة الإبداعية هذه، ومعلوم أن من آليات توظيف الموروث في النص تحوير وقلب الواقع التراثي، فليس غريبا تحوير أمل دنقل لصورة يوسف الحقيقية في الموروث وإدخالها في سياق جديد، فإذا كانت واقعة يوسف الذي ألقاه أخوته في البئر في الموروث تستدخل في النص الشعري، لتهسهس بالجمال والبراءة في مقابل الخديعة والقتل، فإن البطولة التحتية ليوسف في نص أمل تضيف إلى هذه الدلالات دلالات أعمق حيث تلبس صورة يوسف أدوار شخصيات أخرى تجلت على محور التاريخ، تعطي يوسف دور المسيح أو دور أوزوريس، وكأن ذاكرة أمل في النص تعمد إلى التذكر التاريخي الاستدعائي لأشهر مقتولين بريئين في تاريخ الإنسانية ، أو بمعنى آخر إن أمل يؤسطر–إن صح القول–.

وبعد هذا التوضيح اليسير لجمالية استدعاء يوسف في نص "أمل دنقل"، نغوص في شرايين النص:

يتعين على البحث تجاوز القراءة الاجتزائية بما هي قراءة الرمز أو الفقرة الشعرية خارج السياق الكلي لنص أمل، حتى وإن كان همنا "يوسف " الرمز النبي، فالبحث **لا يرتضي أن يتحول إلى مبضع يقطع جسد نص أمل ،** لذا يتعين عليه قراءة صورة يوسف في نص أمل في سياقه الكلي قراءة تيمية؛ لكشف التيمة الموضوعاتية التي يتمحور حولها العمل الفني بصفة

خاصة، غني عن القول إن نص أمل نص حزين، وجريح؛ يحزن؛ ويجرح، نص ثوري، يسعى إلى تثوير الواقع يتعامل مع أوطان عربية تسلب وأرض عربية تسحب ، وإنسان عربي يغيب وآخر يعجز، ويستدعي تاريخا عربيا ماجدا مضى.

يقدم أمل دنقل "يوسف" في نصه في ثلاثة قصائد، وبترتيبها حسب التدرج الزمني:

القصيدة الأولى: مقتل القمر.

القصيدة الثانية: العشاء الأخير.

القصيدة الثالثة: سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس.

١-١

جدلية الثنائيات المتضادة في " قصيدة مقتل القمر"

لإنتاج الدلالة في نص أمل لابد من فتح فجوة في جدار النص تدخلنا النص لكي تتكشف هكذا الدلالة، فالقصيدة الأولى "مقتل القمر"، من بواكير ما كتب أمل في ستينيات القرن العشرين وليس في السبعينيات، إذ كشف أمل عن تاريخ كتابته لديوان "مقتل القمر" الذي يضم هذه القصيدة في تعليق له يقول فيه: "لقد ذكرت مرارا أن قصائد (مقتل القمر) هي قصائد سابقة على (زرقاء اليمامة) إنها تاريخيا مكتوبة في سن التاسعة عشرة والعشرين، ولكن ظروف إصدار هذا الديوان هي التي جاءت به تاليا لديوان (زرقاء اليمامة) وتعليقا على ما حدث"[١] ويبدأ أمل التعبير عن جريمة تثير في نفوسنا أقصى درجات الشفقة، بدءا من العنوان "مقتل القمر"عتبة القصيدة –مما يعيد إلى أذهاننا نظرية التطهير عند أرسطو– فالعنوان بنية مفارقة، يجتمع فيها الأقبح: فعل القتل، مع الأجمل المقتول: القمر.

ولما كان أمل في "مقتل القمر"يبدأ من الطبيعة وبالأحرى من معطى "القمر"، فيمكن أن نقول: إن آثار الرومانسية والاحتفالية بالطبيعة ومفرداتها ما تزال تتجلى في هذه القصيدة، بوصفها –كما أشار البحث– من شعر أمل في ستينيات القرن العشرين ، لكن أمل يتجاوز واقع القمر وسمته الطبيعي، ويبدعه رمزا، ويشكله تشكيلا جديدا، "لأن اللغة بدلالاتها الوضعية المحددة

[١] أحمد الدوسري: أمل دنقل شاعر على خطوط النار– المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت– ٢٠٠٤م– ص٥٠.

قاصرة على نقل حقائق الأشياء كما تتمثلها النفس الشاعرة او "تجسيم ما يتحرك خلف الحواس "كما يقول (بيتس)"[1]، ومن الملاحظ أن الترميز لا يقتصر على العنوان أو على مطلع القصيدة-كما سيقدم البحث-بل يستغرق القصيدة بكاملها، مما يسوقنا إلى القول: إن الجملة الشعرية التي تنهض عليها القصيدة ذات بنية رمزية.

ولأننا أمام أمل دنقل وهو شاعر حزين، وواقعه عربي عاجز، يبدع هكذا الحزن والعجز على امتداد شعره، فإنه يشكله في هذه القصيدة عبر الموت، فهي تعد تجسيما رمزيا لحالة وجدانية يعاني منها الشاعر، وحين نشرع في قراءة القصيدة نشعر بأنفاس الحزن الرومانسي تملأ فضاءها، وذلك لأن القصيدة من بواكير شعره -كما أشار البحث- فتظهر فيها آثار الرومانسية.

ومع ذلك فإن الشاعر يتفلت من السمت الرومانسي، وينخرط في النسق التشكيلي الجمالي لشعر التفعيلة، فيُعنى بالرمز، ويقيم القصيدة على موقف ينجح في تحويله من الذاتية إلى استدعاء الآخر مستخدما آليات درامية متعددة، أولها: إعطاء الشاعر لذاته دور راو للنبأ الحزين، مما يوسع دائرة الحزن، ويخرجه من طوايا قلب الشاعر، ليملأ هكذا الحزن فضاء القصيدة، ثم يتجاوز فضاء القصيدة؛ فيملأ فضاء العالم، ولعل تعبير:" **وتناقلوا النبأ الأليم عبر بريد الشمس**" يوحي بهذا التوسع في حس الحزن وفاجعة الموت، إذا يقول الشاعر الراوي[2]:

وتناقلوا النبأ الأليم عبر بريد الشمس/ في كل المدينة،/ قتل القمر.

ثم يتصاعد أمل بالشعور النفسي الحزين في نزعة درامية تعمد إلى الحكي والسرد، وتتكأ على الموروث ، فيبدأ بمعاناة مقدسة تتعلق بموروث ديني مسيحي، ومغزاها يعيد إلى أذهاننا معاني الغدر، والخيانة، والقتل، والألم، وذلك حين يستدعي آلام المسيح وحادثة الصلب المختزنة في اللاشعور

[1] محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر-ط٢-دار المعارف،القاهرة- ١٩٨٤م-ص١١٩.
[2] أمل دنقل: الأعمال الكاملة- مكتبة مدبولي، القاهرة- ٢٠٠٥- ص٣٦

الجمعي، بعد أن يضفي عليها طابعا معاصرا وفق رؤيته الخاصة، ويسقط عليها معاناته[1]:

شهدوه مصلوبا تتدلى رأسه فوق السحر!/ نهب اللصوص قلادة الماس الثمينة من صدره !/ تركوه في الأعواد،/ كالأسطورة السوداء في عين ضرير.

لكنه في السطر الرابع يستدعي معاناة مقدسة أخرى فجرتها عبارة: "**في عين ضرير**" حيث ينتقل أمل من عيسى عليه السلام إلي يعقوب عليه السلام، من خلال آليتي التناص والتداعي، فعلى مستوى التناص تبرز آلية التناص بالحدث، حيث يومئ أمل إلى فقد "يعقوب" نور عينيه حزنا على يوسف، وهو الذي تشير إلية الآية القرآنية:" **وَتَوَلَّىٰ عَنْهُمْ وَقَالَ يَا أَسَفَىٰ عَلَىٰ يُوسُفَ وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ** "**سورة يوسف آية (٨٤)**، وعلى مستوى التداعي: لعل من نافلة القول: إن ثمة علاقة بين حدث صلب المسيح عليه السلام، وحدث ضرر عيني يعقوب عليه السلام، فالحدثان لهما قدسيتهما التي تنبع من قدسية من حدث لهما هذان الحدثان، فعيسى عليه السلام نبي، ويعقوب عليه السلام نبي، كما أن الحدثان سببهما الغدر، والخيانة، ومحاولة القتل.

ثم يتنامى توظيف أمل للموروث، وينتقل من التمهيد بعبارة "**في عين ضرير**" في المقطع السابق، إلى تأكيد استدعاء قصة يوسف عليه السلام، من خلال آلية الاستدعاء بالحدث عبر تمثيل كنائي.

ولعل من نافلة القول: إن القصيدة حول تصورات ثنائية تتمثل في ثنائية المدينة/الريف، الشمس/ القمر ،الأب/ الأبناء ، الموت/ الحياة، الأبوية/ الأمومية، المادية/ العاطفية، وفيها يأتي يوسف مضافا إلى أخوة "**أخوة يوسف**" في صورة رمزية تمثل الضغينة و الحزن الزائف لمقتل القمر رمز الأبوية، إذ يقول الشاعر[2]:

[1] أمل دنقل: الأعمال الكاملة- مكتبة مدبولي، القاهرة- ٢٠٠٥- ص٣٦

[2] أمل دنقل: الأعمال الكاملة- مكتبة مدبولي، القاهرة- ٢٠٠٥- ص٣٧

وخرجت من باب المدينة/ للريف:/ يا أبناء قريتنا أبوكم مات/ قد قتلته أبناء المدينة/ ذرفوا عليه دموع إخوة يوسف/ وتفرقوا/ تركوه فوق شوارع الأسفلت والدم والضغينة.

فهي: " قصيدة رمزية بمعنى من المعاني التي تؤكد طابعها الرومانسي في الثنائية المتعارضة ما بين القرية والمدينة، والقمر فيها تمثيل كنائي لكل ما ترتبط به القرية في الثنائية المتعارضة بين بساطة القرية وتعقد المدينة"[١]، فالكناية "هي أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكر باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجئ إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ إليه، ويجعله دليلا عليه"[٢] ، "هي صورة قائمة على نوع آخر من الحيوية التصويرية فهناك أولا المعنى أو الدلالة المباشرة الحقيقية ثم يصل القارئ أو السامع إلى معنى المعنى أي الدلالة المتصلة وهي الأعمق والأبعد غورا فيما يتصل بسياق التجربة الشعورية والموقف"[٣]. " أما موته فينتج عن نمط الحياة المعقدة التي يحياها البشر المسرعون الخطو نحو الخبز والمؤنة، الغارقون في علاقات المنفعة الشرسة، وهي نمط يغترب بالإنسان عن إنسانيته وبالمدينة عن مدينتها، الأمر الذي يؤدي إلى اختناق الرمز وموت القمر"[٤].

والثنائية بين أهل القرية وأهل المدينة من هذا المنظور التأويلي هي ثنائية التعارضات المتقابلة التي تضع العناصر الموجبة كلها في جهة القرية، والعناصر السالبة كلها في جهة المدينة، وذلك على نحو تتحول به الثنائية نفسها إلى نوع من إطلاق الصفة الذي يختزل الحضور المطلق للخير والجمال والحقيقة في عالم القرية، ويحرم عالم المدينة على نحو مطلق من الحضور نفسه. وذلك ما يبقى على القصيدة في الدائرة الرومانسية التي تتميز بمطلقاتها الحدية ما بين الثنائيات المتعارضة، تلك التي يتشكل كل طرف منها بصفة وحيدة البعد لا تعرف النسبية"[٥].

---

[١] جابر عصفور: قصيدة الرفض (قراءة في شعر أمل دنقل)-سبق ذكره- ص١١٢.

[٢] الجرجاني:دلائل الإعجاز/٥٢.

[٣] فايز الداية: جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي-ط٣-دار الفكر،دمشق- ١٩٩٦م-ص١٤١.

[٤] نفسه: ص١١٣.

[٥] جابر عصفور: قصيدة الرفض (قراءة في شعر أمل دنقل)-سبق ذكره- ص١١٤.

إن أمل شاعر متمرد، ثائر، حزين على حلم قومي عربي لم يتحقق ، ووحدة عربية لم تكتمل، وما شعره إلا إبداع عدم التحقق ، وعجز الاكتمال، "كان وعي أمل الذي زج بطاقته في أتون المعترك السياسي ومن ثم الاجتماعي، يتنامى بسرعة كبيرة، لقد وجد نفسه متورطا بالمعنى الإيجابي في قضية الشعب"[١].

ولعل هذا ما يسوقنا إلى فك شفرة "القمر" بغية الوصول إلى مغزى القصيدة ، فإن القمر الذي قتله أبناء المدينة، وذرفوا عليه دموع أخوة يوسف، والذي نهب اللصوص قلادة الماس الثمينة من صدره، فيمكن أن يقول عنه البحث: إنه رمز لحلم قومي عربي لم يتحقق، ووحدة عربية لم تكتمل، وما أخوة يوسف إلا شفرة بلدان عربية لم تتحد ، بل تكتف بالحزن والبكاء، أما القلادة فهي شفرة السلب والضياع لفلسطين التي سلبت بأيدي اللصوص الإسرائيلين من قلب وطن عربي يعجز عن حمايتها، أما الحياة التي وهبها أمل لرمز "القمر"، فمغزاها عودة تفاؤلية للحلم القومي العربي .

٢-١

انكسار وحدة رمز يوسف في قصيدة "العشاء الأخير"

نعود مرة ثانية إلى المحددات الجمالية التي طرحها البحث، لتفسير آلية استدخال أمل لـ"يوسف"، وهي: الاستدعاء -التداعي -االتناص -التوحد - المفارقة، ويمضي البحث في سياق التحليل والإضاءة متكأ على هذه المحددات.ليس غريبا أن تدور قصيدة "العشاء الأخير" حول محور مأساوي، تجسده وتنميه الصور الشعرية في بنيتها العلائقية بعضها ببعض .إذ تبدأ القصيدة بتشكلات ثنائية حضور وجودي لـ الأنا في مقابل الأنت والهُم والهي ، لتجسيد ثنائية الحزن /الموت الخديعة، ذلك لأن أمل يبدع كونا خاصا مواز لكونه الواقعي المأزوم ، فالأنا على مستوى الكتابة الإبداعية هي الذات الشاعرة، وهي ثلاثة أموات على محور التاريخ والزمن، دفعوا حيواتهم ثمنا لبرائتهم ، إنها ترصد تاريخ الموتى البريئين ، فالأنا نفسها المسيح الذي غرر به يهوذا حتى الحزن والصعود، وأوزوريس الذي غرر به أخوه ست حتى الموت والحزن، ويوسف الذي غرر به أخوته حتى الرمي في البئر والحزن.

[١] أحمد الدوسري: أمل دنقل، شاعر خطوط النار- ط٤- المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- ٢٠٠٤م- ص٤٥.

والأنا على مستوى البنية الدلالية العميقة التي تجسد فكرة الموت / الخديعة في مقابل البراءة، اختزال لكل جندي غرر به قائده حتى الاستشهاد والموت، أما الُهم فهي الآخر المعاد: على مستوى الكتابة الإبداعية ،هم: يهوذا أو ست أو إخوة يوسف ، وعلى مستوى البنية الدلالية العميقة، هم: جمعية القتلى الخونة في ذاكرة التاريخ ، أما الهي على مستوى الكتابة الإبداعية، فإنها: المحبوبة القتيلة التي عجز الحبيب عن حمايتها، وعلى مستوى البنية الدلالية العميقة هي الأرض ، هي الوطن الذي عجز أبناؤه عن حمايته.

يأتي أمل بدالة " بكائية" تعتلي صفحة الكتابة الإبداعية منفردة في السطر الأول ، لتعلن عن هكذا النص الحزين، وكأنها مرثية تمهد لدلالة موت آت، إن أمل الذي لا يستطيع الفرار من واقعه ولا التفلت من تاريخه، يستسلم في قبضة الكتابة الإبداعية إلى لحظة فيها تتمازج المخيلة مع الواقع والتاريخ ، لذا ليس غريبا على ذاكرة أمل التذكر التاريخي الاستدعائي لأشهر مقتول برئ في تاريخ الإنسانية ، وهو المسيح، –حتى وإن كان همنا "يوسف " الرمز النبي، فالبحث **لا يرتضي أن يتحول إلى مبضع يقطع جسد نص أمل** ، لذا يتعين عليه قراءة صورة يوسف في نص أمل في سياقه الكلي قراءة تيمية كما أشار البحث–.

وفي قبضة الخيال ليس غريبا أن مقولات أمل في هذا النص تتناص مع مقولات المسيح في ليلة العشاء الأخير، لأن البحث يعي منذ قراءة العنوان أن بعضا من القصيدة، يتأسس على توظيف أقوال وأحداث مقتبسة من ليلة العشاء الأخير الذي قضاها المسيح مع تلاميذه؛ لتجسيد دلالات الموت الخديعة، ولتكن البطولة في هذه الفقرة للمسيح، أول قتيل برئ على مستوى الكتابة الشعرية، وما المسيح إلا يوسف عليهما السلام [1]:

مظهر موت١: بكائية:/ أعطني القدرة حتى ابتسم/ عندما ينغرس الخنجر في صدر المرح/ ويدب الموت، كالقنفد، في ظل الجدار/ حاملا مبخرة الرعب لأحداق الصغار/ أعطني القدرة... حتى لا أموت/ منهك قلبي من الطرق على كل البيوت/ علني في أعين الموتى أرى ظل ندم!/ فأرى الصمت .. كعصفور صغير/ ينقر العينين والقلب، ويعوي../ في ثنايا كل فم!

[1] أمل دنقل: الأعمال الكاملة– ص١٦٧.

إن الصورة تعبر عن فكرة أحزان أمل، التي تجسدها أحزان المسيح المفضية إلى الموت في ليلة العشاء الأخير؛ ومن ثم تأتي الكتابة الشعرية تتناص مع قول المسيح لتلاميذه: "**نفسي حزينة جدا حتى الموت**" **إنجيل متى، ٣٦-٣٨** ، أما علاقة الأنا والأنت في الصورة: " **أعطني القدرة حتى ابتسم**" فهي علاقة يلوذ بـ: الأنا تلوذ بالأنت، فالأنت هنا اختزال للرب، الذات الإلهية، كلية القدرة "**فكلمة الرب صنعت السماوات، ونسمة فمه كل جنودها**" **مزمور (٣٣ : ٦)**، والأنت هنا اختزال للمسيح الذي لاذ بربه ليلة العشاء الأخير ليحميه من حزنه وموته، الذي تجسد في قوله: "**يا أبتاه أن أمكن فلتعبر عني هذه الكأس**" **إنجيل متى،٣٦-٣٩ .**

في فضاء النص يقدم الشاعر ذاته تلوذ بكلية القدرة "**أعطني القدرة ...حتى لا أموت**"."حيث يتحول التشبيه إلى استعارة، أو تتولد الاستعارة من التشبيه بما يؤكد المعنوي أو يشخص المادي"[1]. إنه "حاول إقامة مثل تلك العلاقات بين عالمي المجردات والماديات، وذلك عن طريق بعث الحياة في المعاني وتشخيصها بإلباسها صورا ليس لها من عالم الحس إلا شكله، وإن كان محتواها نفسيا محضا، وفي تلك الحالة قد تتعقد الصورة وتتسع حتى لتغدو رمزا أو أشبه بالرمز"[2] ، ثم يستمر الشاعر في رسم مشهد الموت، فيقول:

ويدب الموت، كالقنفد، في ظل الجدار/ حاملا مبخرة الرعب لأحداق الصغار/ أعطني القدرة... حتى لا أموت.

كل موجودات الوجود في قلب فكرة الموت التي تسكن الشاعر ، حين تدخل السياق الشعري ينزع الشاعر وظيفتها الوجودية، ويدخلها في علاقة تشابك مع دوال أخرى؛ لتحمل لنا معنى الموت، وهي صورة تجمع –إلى مفارقتها–صفات عبثية مرعبة"[3]

ثم نكمل رصد تشكلات الموت خديعة أو القتل، الذي يهيمن على ذهن الشاعر، وعلى فضاء النص[4]:

---

[1] جابر عصفور: قصيدة الرفض (قراءة في شعر أمل دنقل)-سبق ذكره-: ص٤٠٨.

[2] محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر- ط٣-دار المعارف، القاهرة- ١٩٨٤م-ص٢٤٢

[3] جابر عصفور: قصيدة الرفض (قراءة في شعر أمل دنقل)-سبق ذكره-ص٤٠٩.

[4] أمل دنقل: الأعمال الكاملة- ص١٦٧-١٦٨.

مظهر موت : ١-٢-١-"الرياح" اختبأت في القبو، حتى تستريح../ .. فيه من أرجحة الأجساد فوق المشنقة./ ووقفنا نحرس الباب، ونحمي الأروقة/ بينما خيل المماليك تدق الأرض بالخطو الجموح/ يقتفون الأثرا/ يسألون الدرب عن خطوة ريح فيه، عن أية ريح!/ فنغص البصرا:/ ومضوا، والسنبك المجنون يهوي، فيصب الشررا/ وتواروا في الحواري الضيقة/ .. نحن عدنا نحمل البشرى له/ وهتفنا باسمها/ وهززنا كتفيها، عبثا../ وتدلت رأسها في راحتينا..ميتة!/ نحن كنا نحرس الباب، ونحمي..اللافتة/ وهي – تعويذتنا –لم نحمها!

ولأن الموت الخديعة هو التيمة المحورية التي تدور حولها التنويعات الصورية في القصيدة، فإن الصور الشعرية هنا تجسد في بنيتها الدلالية العميقة دلالات موت جنود غرر بهم في نكسة يونيو ١٩٦٧م ، فمن الملاحظ أن هناك تصورات تتشكل في حركة الصور وتناميها تتأسس على مجموعة من المثاني الضدية، تتلاقى لتشكل لحظة الحس المأساوي بالموت، إذ يتأطر المقتطف بتشكل ثنائية أساسية هي الهُم/النحن ، يشكل كل منهما حركيته في فضاء النص من ناحية، ومن تفاعل الحركتين وتعالقهما تتشكل تيمة الموت.

ولأن أمل دنقل مسكون بعشق المفارقة[١] –كما سبق للبحث أن أشار في العديد من الصور السابقة– والصور التالية خير شاهد على هذا الكلام: الصورة الأولى : حين طلب الابتسام في حضرة الخنجر: "**أعطني القدرة حتى ابتسم/ عندما ينغرس الخنجر في صدر المرح**" ، والصورة الثانية: حين قدم العصفور الصغير في سياق المفارقة عصفورا متوحشا ينقر العينين والقلب، ويعوي كالذئاب في ثنايا كل فم: "**كعصفور صغير/ ينقر العينين والقلب، ويعوي../ في ثنايا كل فم!**"، والصورة الثالثة: حين استدخل الرياح في في سياق النص؛ سليبة الهوية الحركية السريعة ساكنة لا تتحرك، مؤنسنة في صورة امرأة تختبئ في القبو حتى تستريح :"**الرياح اختبأت في القبو، حتى تستريح..**"

[١] فالشعراء كما يرى بروكس لا يحاولون أن يقولوا ما يعنون فحسب، بل يحاولون أن يثبتوا ما يعنونه، ويحاول الشعراء إثبات رؤاهم (بإخضاعها لنيران المفارقة) كما يعبر بروكس– راجين أن ترهف النار منها، فتنفي الخبث عنها. كلينثبروكس: المفارقة لغة الشعر– ترجمة أحمد السعدني–المنيادارحراء–ص٦٢

فإن صورة الموت تتنامى في المقتطف التالي من القصيدة أيضا بلهيب المفارقة، عبر ثنائية أخرى هي ثنائية النُحن / الهي[1]:

ومضوا، والسنبك المجنون يهوي، فيصب الشررا/ وتواروا في الحواري الضيقة

/.. نحن عدنا نحمل البشرى لها/ وهتفنا باسمها/ وهززنا كتفيها، عبثا../ وتدلت رأسها في راحتينا..ميتة!/ نحن كنا نحرس الباب، ونحمي..اللافتة/ وهي –تعويذتنا –لم نحمها!

نتلقى كما من جرعة الحزن في صورة الموت هذه، فالهي هنا الأم ، والنحن الأبناء العائدون الحاملون البشرى لها، ومفاد بشراهم: أن خيل المماليك مضت وتوارت في الأروقة ، وبأنها لن تقتل أمهم ولن تميتها، لكن المفاجأة والدهشة التي خلقتها المفارقة ، هي: أنهم عادوا إليها، وهتفوا باسمها فلم ترد، فهزوا كتفيها فلم تلتفت، ثم تدلت رأسها في راحتيهم .. ميتة، ليعترفوا في لحظة الموت القاسية بتخاذلهم وعجزهم عن فعل أي شيء سوى حراسة باب، وحماية لافتة : "**نحن كنا نحرس الباب، ونحمي اللافتة**"، ثم يعترفوا بأمومتها الحامية المختزلة في قولهم :" **وهي–تعويذتنا– لم نحمها**" ، حينئذ يمكن أن نقول: إنها لحظة أحساس بالوطن، فالهي المقتولة هنا اختزال لوطن مقتول بجرح هزيمة وانكسار.

مظهر موت٣ يعترف الشاعر بالهزيمة والانكسار ويوسع صورتها، ويحددها بعام البكاء، فليس غريبا أن يكون البكاء صفة ملازمة لنكسة يونيو ١٩٦٧م، في إطار تكوين عالم يعتريه العجز، إذ يقدم مفرداته "**الخيول– الفرسان– السيوف– الحمائل**" لحظة العجز عن الفعل، قائلا[2]:

–٢–

الخيول المسرجة!/ صهلت، لكن هل الفرسان فرسان كما كانوا.. غدا؟/ والمهاميز التي تحملها الأقدام.. غاصت في القلوب!/ وسيوف ثلمت../ فقد استأجرها النخاس.. تحمي هودجه!/ وسيوف قنعت أن تتدلى عند الاستعراض.. زينة!/ وحمائل../ حملتها في دياجي الليل أضلاع المقاصل/

[1] أمل دنقل: الأعمال الكاملة– ص١٦٨.

[2] أمل دنقل: الأعمال الكاملة– ص١٦٨–١٦٩.

ودفنا نبلها المقهور في عام البكاء/ ..شبح الفرسان مازال على وجه المدينة/ صامتا يأتي إذا جاء المساء/ صامتا ينفض أطراف الرداء/ ويمدا الجسدا../ فيمد الخوف في الليل يدا!/ ثم يمضي، يحمل الأكفان، يسري في الدروب/ يحمل الأكفان أثواب ركوب!/ والمهاميز التي تحملها الأقدام.. غاصت في القلوب!

يجسد الشاعر العجز عبر مكونين اثنين، هما: **الخيول/ الفرسان** يتحركان في بنية المفارقة، فالجملة الأولى: الخيول مسرجة، توحي بحال خيول تستعد للحركة، ولما كانت الخيول في الذهنية العربية رمزا للحرب والفروسية، فإن حركتها إذن حركة استعداد لانطلاق إلى معركة، يعززها ويثبتها ويؤكدها الفعل "**صهلت** " في صياغة الماضي، فمعلوم عن الخيول الصهيل في المعارك.

ثم يأتي تعبير أمل الاستفهامي ومفاده النفي: "**لكن هل الفرسان فرسان كما كانوا.. غدا؟**، ليحمل مفارقة تعبر عن فكرة العجز العربي عن الفعل في الآن، ويعيد القارئ إلى الماضي إلى المجد العربي، وينفي تحققه في الآني أو في الآتي، عبر ثنائية جديدة هي: **الفرسان/االسيوف** ، فمقابل خيول تصهل استعدادا لحرب هناك صورتان توحيان بالعجز، الأولى: تشكلها فرسان تعجز عن حماية الوطن يصورها الشاعر لا تحمل سيوفا، لكنها ما زالت ترتدي مهاميز، لكن الكتابة الشعرية التي تعبر عن العجز والهزيمة والانكسار تسلب المهاميز الوظيفة القتالية، حيث تدخلها إلى جمعية القلوب لتغوص فيها، حتى تصبح المهاميز شاهدة موت وخيانة في فضاء النص، وثانيها: تشكلها سيوف تضحى في الكتابة الشعرية ليست ملازمة لفرسان، ليست موضوعة في حمائل، ليست رمزا لحرب أو فروسية، صفتها أنها مثلومة لا تصلح لحرب بل تصلح فقط لنخاس يستأجرها لحماية هودجه، أو كزينة عند الاستعراض .

ولما كانت الفرسان هنا عاجزة عن الفعل ترتدي مهاميز تغوص في القلوب، وسيوف مثلومة، فإن الكتابة الشعرية تفسح المجال لدلالات موت آت، يمكن أن نقول: إن كل المفردات القابلة:" **حمائل– شبح فرسان– الأكفان**" تتعالق وتتشابك لتجسده، فحمائل أمل في هذه الصورة لا تحمل سيوف بل

تُحمل، فهي بلا وظيفة وجودية، فعلى أي شيء تُحمل إذن؟ وتجيب الكتابة الشعرية :" **حملتها أضلاع المقاصل**"، إن المقاصل تتضمن الموت شنقا، ومن ثم يمكن أن نقول: إن الحمائل هنا مجاز أو اختزال لشهداء يُقْتلون، وهكذا يأتي التعبير التالي: "**ودفنا نبلها المقهور في عام البكاء** " ليحيلنا إلى هزيمة يونية ١٩٦٧م.

إن أمل يقدم موتا جماعيا، فالمقتول هنا الكل ليس البعض، ولكي نعي مأساوية القتل ونشعر بأحزانه، فإن أمل يوسع صورة الموت، ويمنحه سمت الانتشار، فالفرسان صاروا إلى العدم ولم يبق منهم إلا شبحا: " **شبح الفرسان مازال على وجه المدينة**" ولتعميق بعد المأساة يجعل أمل الموت يحمل موتا، أو بتعبير أدق يحل الموت في الموت ، وذلك بأن يعطي أمل حركية للموت وتشخيصا، ومن ثم لا يصبح للموت وجود جزئي محدد في الكتابة الشعرية، بل جوهر الكتابة هنا هي الموت.

ففي بداية الصورة يضحى الموت تكثيفا وتجميعا لأفعال في صياغة المضارعة، دوره معها وعلاقته بها، هو: علاقة الفاعل العمدة بأفعاله، وهي: "**يأتي-ينفض- يمد- يمضي -يحمل-يسري**"، مما يعطيه الهيمنة والطغيان والتجدد على مستوى الصورة، ويعطيه تأكيدا للوجود والهيمنة والتجدد على مستوى النص، إنه الموت المفضي إلى الموت:

..شبح الفرسان مازال على وجه المدينة/ صامتا يأتي إذا جاء المساء/ صامتا ينفض أطراف الرداء/ ويمدا الجسدا../ فيمد الخوف في الليل يدا!/ ثم يمضي، يحمل الأكفان، يسري في الدروب/ يحمل الأكفان أثواب ركوب!

ويهيمن الموت على المكان بصورة صامتة "**صامتا**" تلائم مجال سكونية الموت، لكنها متجددة "**صامتا يأتي**"، ثم تتعمق مأساويتها بتأكيد وجودية الظلمة "**يأتي إذا جاء المساء**" وهي التي تثير حس خوف ورعب يتأكد بانتشار الموت وهيمنته في الوجود المكاني عبر تعبير تشخيصي للخوف، ولكأن عدوى التشخيص الاستعاري تنتقل من مفردة إلى المفردة المجاورة لها: "**يمد الجسدا/ فيمد الخوف في الليل يدا**"، ثم يجوهر الشاعر الموت في صورة أعمق مأساوية يتجلى فيها الألق الإبداعي ، إذ إن في الموت يحل موتا جديدا ،

فالموت الذي يبدعه أمل هنا: هو الموت المفضي إلى موت جديد يغيب عنه الميلاد، ذلك أن موت أمل هنا "**يحمل الأكفان ، يسري في الدروب**" ، لا بديل للموت. أثواب الركبان تحولها الكتابة الشعرية التي تنشر دلالات الموت إلى أكفان ترتديها الركبان، لينتهي المقطع بتأكيد وجود مهاميز شاهدة قتل وخيانة :"**والمهاميز التي تحملها الأقدام.. غاصت في القلوب**".

مظهر موت٤: وبنمو الموت وانتشاره في فضاء النص ، يعترف أمل أن لا حيلة له عن دفع الموت، وشاهده انسحابه إلى الداخل حيث القلب سكنى الأحزان والأوجاع ليلقي على قلبه تحية موت، توحي بحلول الموت وكأن الوعد والبشرى في المساء غدت بالموت بدلا عن الخير : "**مساء الموت يا قلبي**" ، ولا ينتظر منه ردا للتحية، لأنه يقدم موتا لازما حاصلا متحققا بفاعلية الفعل الماضي "**مات**" في هكذا التساؤل: "**من ترى مات؟**"، وفي مقابل موت حاصل ليس أمام الذات إلا قبوله، يقول الشاعر[1]:

-٣-التحيات "مساء الموت" يا قلبي/ -من ترى مات؟/ فلا تلق التحية/ -أنا../ -أنت!/ -أجل./ -أنت لا تملك يوما أن تموت./ -الحمامات لوت أعناقها/ والتوى حتى لساني بالرطان/ أنت لا تعرف من أنت/ -أنا:/ منذ أن مات أبي../ كل من تعشقه أمي الثرية/ كل من تعشقه أمي: أب لي في العماد!/ -ربما "أحمس" ربته امرأة/ -ذهب الشمس العجوز انصهر/ وهوى فوق نفايات الثرى/ وأنا أبكي عل تل الرماد!/ يفتح المخلب أجفان العيون/ لترى..لكن ماذا ترى؟/ ساعة الحائط في معبد "هاتور"..انتهت دقاتها/ وانتهت"طروادة " البكر.. على وهم الحصان!

إن أمل الذي يعيش جراحات الذات وجراحات الواقع وجراحات التاريخ في آن واحد، فإنه في قبضة الكتابة الشعرية في ملكوت الخيال، لا يستطيع التفلت من صناعة مزيج من الخيال والإحساس بالذات والواقع والتاريخ معا ، في حركة مراوغة إبداعية وتداع، تعطيانه الفرصة حينا على التنقل بحرية بين تذكر ما هو ذاتي، وما هو واقعي، وما هو تاريخي، وما هو ديني، وما هو أسطوري في سياق النص، وحينا آخر تعطيانه الفرصة على أسطرة الذاتي، والواقعي، والتاريخي، والديني، ودمجهم معا ليكونوا خليطا فنيا

[1] أمل دنقل: الأعمال الكاملة– ص١٦٩-١٧٠.

جديدا يكرس تيمة الموت المحورية التي يدور حولها النص- كما سيقدم البحث-.

ولأن أمل من بداية النص يعبر عن البراءة والجمال في مقابل الخديعة والموت، فإنه يقدم حركة صيرورة موت جدلية، تَذكر لتاريخ موت يتكرر على مر الزمن، فالموت يتداعى ، يبدأ من الذاتي، ثم يدعو الذاتي الأسطوري، ثم يدعو الأسطوري الموروثي المسيحي ، يبدأ من لحظة تذكر موت ذاتي موت "أب" اختزن الشاعر كل مأساويته في "أم" تعشق فقدت الحبيب، إذ يقول الشاعر معترفا بثنائية العشق/ الموت، ومعمودية الشوق[1]:

أنا:/ منذ أن مات أبي../ كل من تعشقه أمي الثرية/ كل من تعشقه أمي: أب لي في العماد!

ولأن الشعراء يقعون تحت سطوة المخيلة، فإن أمل يغوص في التاريخ ليحصد تاريخ موتى، ليقدم ذاته ميراثا من الموت، إذ إن موته يستدعي موت أبيه، ثم يستدعي موت أبيه موتا تاريخيا فرعونيا آخر متجاوبا مع حالة أمل الشعورية عند فقد أبيه، ومتطابقا مع التيمة المحورية في النص من ناحية ثانية، وهو موت سقنن رع أبو أحمس[2]؛ لتتولى تربيته بعد موت أبيه امرأة : "**ربما "أحمس" ربته امرأة**"، ثم يزيد أمل من حدة الصورة ومأساويتها، حين يعرج إلى تشكلات جديدة للموت البرئ بأيدي الطغاة، إنه الموت الجمعي المعلن الذي لا يخشى الشمس ، والذي تتحول به الأجساد إلى نفايات ورماد[3] يقف الشاعر على تله باكيا، ليملأ بكاؤه فضاء النص ، ثم تتناسل صورة الموت حيث تنتقل الكتابة الشعرية من تصوير الموت الفردي **(أبو أمل – أبو أحمس)**، إلى صورة الموت الجمعي إن موت أحمس يستدعي الموت المنقوش في ذاكرة التاريخ، على حائط معبد هاتور[4] ، ثم تستدعي

---

[1] إنه عماد الروح في المسيحية الذي يهبّ حيث يشاء ويوحي للإنسان أن يبدأ بعيش إرادة طيبة.

[2] لأن هناك عدة نظريات لكيفية وفاة سقنن رع أكثرها شيوعا انه قتل في معركته مع الهكسوس وبعض النظريات ترى انه قتل بينما كان نائما، حيث انه كان راقدا على جنبه الأيمن حين تعرض للهجوم اما لأنه كان نائما أو لأنه كان قد اصيب بالفعل وسقط على جنبه الأيمن قبل أن تأتيه الضربة المميتة؟ انظر كتاب: هؤلاء حكموا مصر – حمدي عثمان – الطبعة الثانية – الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة

[3] الرماد هنا يذكرنا بنيرون طاغية الحريق بعد حرقه لروما عام ٦٤ م ووقوفه منتشيا على تل الرماد.

[4] اشتهر معبد هاتور الذي بني في هذا المكان أثناء الأسرة السادسة القديمة ، وطور بناؤه فيما بعد في عهد الأغريق والرومان . أنشيء على شاطيء النيل متخذا اتجاه من الشمال إلى الجنوب كانت توجد في الأصل ثلاثة حوائط حول منطقة المعبودة هاتور ، لا يوجد منها إلى الحائط الأول المحيط بالمعبد في حالة جيدة . ويكيبديا الموسوعة الحرة –دندرة

ذاكرة هاتور ذاكرة حرب طروادة[1] والموت الجمعي بخدعة الحصان الخشبي[2]:

ذهب الشمس العجوز انصهر/ وهوى فوق نفايات الثرى/ وأنا أبكي عل تل الرماد!/ يفتح المخلب أجفان العيون/ لترى..لكن ماذا ترى؟/ ساعة الحائط في معبد "هاتور"..انتهت دقاتها/ وانتهت"طروادة " البكر.. على وهم الحصان!

ثم يستدعي هكذا الموت التاريخي الفرعوني الموت الأسطوري في الأسطورة الفرعونية، فيجئ أمل في النص مرتديا أوزوريس قناعا، أوزوريس رمز الخصوبة والعدل، ومعلوم عن رمز أوزوريس في الأدب ، أنه يوحي بالموت المفضي إلى العودة والميلاد الجديد، وهنا يتساءل البحث هل أوزريس أمل هنا سيوحي توظيفه في النص بخصب أو موت يُولّد ميلاد وحياة، أم إن أمل سيحور إيحاءاته ليوحي بالنقيض: بالموت الذي يُولّد موتا؟ وستجيب الكتابة الشعرية عن هذا التساؤل[3]:

-..أنا "أوزريس" صافحت القم/ كنت ضيفا ومضيفا في الوليمة/ حين أجلست لرأس المائدة/ وأحاط الحرس الأسود بي/ فتطلعت إلى وجه أخي../ فتغاضت عينه..مرتعدة!/ أنا أوزريس.. واسيت القمر/ وتصفحت الوجوه/ وتنبأت بما كان..وما سيكون؟/ فكسرت الخبز، حين امتلأت كأسي من الخمر القديمة/ قلت: يا إخوة، هذا جسدي.. فالتهموه/ ودمي حلال..فاجرعوه"!/ خبأ المصباح عينيه.. بأهداب جناحيه../ لكي تخفى الجريمة/ وتثني الضوء من حد الخناجر!/ -ربما أحياك يوما دمع "إيزيس" المقدس/ غير أنا لم نعد ننجب إيزيس جديدة/ لم نعد نصغي إلى صوت

---

[1] تلك الحروب الطويلة القديمة، التي نشبت بين جيوش دول المدن اليونانية، وبين جيوش طروادة. طروادة مدينة قديمة على بوغاز الدردنيل من الشاطئ الآسيوي. انظر هوميروس: الألياذة- ترجمة: دريني خشبة- ط١- دار التنوير، القاهرة- ٢٠١٣م- ص٧.

[2] حصان طروادة جزء من أساطير حرب طروادة، إلا أنها لا تظهر في الجزء الذي يرويه هوميروس في الإلياذة عن الحرب.

و تروي الأسطورة أن حصار الإغريق لطروادة دام عشرة سنوات. فابتدع الإغريق حيلة جديدة، حصانا خشبيا ضخما وأجوفا. بناه إيبوس وملئ بالمحاربين الإغريق بقيادة أوديسيوس .أما بقية الجيش فظهر كأنه رحل بينما في الواقع كان يختبئ وراء تينيدوس، وقبل الطرواديون الحصان على أنه عرض سلام.

جاسوس إغريقي، اسمه سينون، أقنع الطرواديين بأن الحصان كان هدية، بالرغم من تحذيرات لاكون وكساندرا .حتى أن هيلين وديفوبوس فحصا الحصان. احتفل الطرواديون برفع الحصار وابتهجوا. وعندما خرج الإغريق من الحصان داخل المدينة، كان السكان في حالة سكر. ففتح المحاربون الإغريق بوابات المدينة للسماح لبقية الجيش بدخولها، فنهبت المدينة بلا رحمة، فقتل كل الرجال، وأخذ كل النساء والأطفال كعبيد .

كانت مدينة طروادة تحت إمرة الأمير هيكتور والأمير باريس، ويحكى أن الأمير باريس كان سببا في دمار طروادة وخيانتها بسبب امرأة أحبها من العدو. (قتل هيكتور على يد آخيل قبل حادثة الحصان- محمد غنيمي هلال- النقد الأدبي الحديث- نهضة مصر،القاهرة-ص٩٣،٩٤.

[3] أمل دنقل: الأعمال الكاملة-ص١٧١.

النشيج/ ثقلت آذاننا منذ غرقنا في الضجيج!/ لم نعد نسمع إلا.. الطلقات/ (يفرض الرعب الطمأنينة في ظل المسدس..)/ الطمأنينة في ظل الحداد؟!

إن أمل يكتفي من أسطورة أوزوريس باستدعاء اسم أوزوريس وحادثة الوليمة الأخيرة، التي أعدها "ست" لأخيه "أوزوريس" وباقي الآلهة، قبل أن يقتل ست أوزوريس غدرا وخداعا وطمعا في الملك[1]، ثم تستدعي وليمة ست حادثة العشاء الأخير للمسيح مع تلاميذه دون ذكر اسم المسيح رمز التسامح ومنهم يهوذا الذي غرر بالمسيح وسلمه إلى الموت طمعا في المال[2]، ويمزجهما أمل معا مزجا تركيبيا، فيه يتمازج الأسطوري مع المسيحي بألق المراوغة الإبداعية والتداعي ،التي اعتمدها البحث سمة أسلوبية في نص أمل، لتكريس دلالات موت بالمكيدة والخديعة، في مقابل البراءة والخصب والتسامح، فهو ذا أمل وكأنه يرتدي في الصورة قناعا مشطورا نصفين: أوزوريس نصفه والمسيح نصفه الآخر، ويتكلم بلسان حال أوزوريس مرة، فيروي أوزريس / أمل حدث الوليمة الأخيرة وهو يصافح القمر، قبل أن يجلس على رأس المائدة ويحيط به الحرس الأسود، ويتطلع إلى وجه أخيه ، فتغاضت عينه مرتعدة.

ومن الملاحظ أن أمل يستدعي الماضي باستخدام الفعل المضارع "**تطلعت–تغاضت– تصفحت**" المسبوق بالفعل الناسخ الناقص"**كنت**"، مما يدل على أن هذا الماضي المحمل بدم الأبرياء حي باق ومتكرر في الحاضر، ثم يدهش أمل القارئ بتمويه إبداعي يدخل فيه حادثة العشاء الأخير للمسيح وخاصة تلك اللحظة التي يتنبئ فيها المسيح بموته، دون تمهيد يقوله أمل أو ذكر لاسم المسيح، وكأن أمل في هكذا اللحظة يتكلم بلسان حال الاثنين :"المسيح" و"أوزوريس" رمزا البراءة والتسامح والعدل قبل أن يُقدما للموت غيرة وخديعة وغدرا، ويروي حادثة العشاء الأخير بلسان حال المسيح: إنه تنبأ بما كان وما سوف يكون، وكسر الخبز /رمز جسد المسيح حين امتلأت الكأس خمرا/رمز دم المسيح، وقال:"**يا أخوة، هذا جسدي..فالتهموه/ ودمي**

[1] آرثر كورتر: قاموس أساطير العالم– ترجمة سهى الطريحي– دار نينوى، دمشق– ١٤٣٠هـ– ص٢١–٢٢.
[2] انظر إنجيل متى ٢٦: ١٧–٣٠، وإنجيل لوقا ٢٢: ٧–٢٠.

حلال ..فاجرعوه"!، ثم يصيغ أمل مشهد الموت عبر تصور ثنائي يجمع بين ثنائية الظلمة/ الضوء الضدية[1]:

خبأ المصباح عينيه.. بأهداب جناحيه../ لكي تخفي الجريمة/ وتثني الضوء من حد الخناجر!

ويذكرنا ضوء الخناجر هنا، بوصف السيف بالبرق في التراث الشعري " أسلة سيف أم عقيقة بارق/ أضاءت لنا وهنا سماوة بارق"[2] ، ثم ينهي أمل المقطع بتناسل صورة الموت من خلال تحوير الموروث الأسطوري ومزجه بالواقع المأساوي، متجسدا في انكسار نموذج "إيزيس" الموحي بالوفاء ولملمة أشلاء أوزوريس، وغياب فعلها النبيل في لملمة أشلاء جسد أوزوريس ليعود إليه الحياة من جديد في الأسطورة، "إيزيس" أمل في النص لن تولد، ليضحي غيابها إيحاء بموت أوزوريس الأبدي، غير أن الكتابة الشعرية لا تخفي مأساوية الواقع المرعب وعدائيته، وأنه لا بديل للرصاص[3]:

ربما أحياك يوما دمع "إيزيس" المقدس/ غير أنا لم نعد ننجب إيزيس جديدة/ لم نعد نصغي إلى صوت النشيج/ ثقلت آذاننا منذ غرقنا في الضجيج/ لم نعد نسمع إلا.. الطلقات!/ (يفرض الرعب الطمأنينة في ظل المسدس..)/ –الطمأنينة في ظل الحداد؟!/ –سيدي..نحن انزلقنا من ظهور الأمهات/ بيد تضغط ثقب الجرح،/ والأخرى على حرف الزناد!

وبما أن التداعي هو القاعدة التي تنطلق منها فاعلية استدخال أمل للمكونات التراثية على وجه العموم، والمكون الديني "يوسف" على وجه الخصوص– كما أشار البحث–، وإذا كان موت أبو أمل استدعى موت أبو أحمس، وأحمس استدعى معبد هاتور، ومعبد هاتور استدعى حرب طروادة الإغريقية وخدعة الحصان، وخدعة الحصان استدعت خديعة ست لأخيه أوزوريس حتى دخول التابوت من أجل الغيرة في الوليمة الأخيرة، وخديعة ست لأوزوريس استدعت خديعة يهوذا للمسيح حتى الموت في العشاء الأخير، وفي هكذا النسق؛ فإن خديعة يهوذا ستستدعي خديعة أخوة يوسف

[1] أمل دنقل: الأعمال الكاملة–ص١٧٢.
[2] محمود سامي البارودي قصيدة"في سرنديب".
[3] أمل دنقل: الأعمل الكاملة–ص١٧٢.

وكذبة زليخة، خديعة رمته في الجب، وكذبة رمته في السجن ،وعنها يقول أمل بلسان حال يوسف[1]:

وأنا "يوسف" محبوب"زليخا"/ عندما جئت إلى قصر العزيز/ لم أكن أملك إلا ..قمرا/ (قمرا كان لقلبي مدفأة)/ ولكم جاهدت كي أخفيه من عين الحراس،/ عن كل العيون الصدئة/ .. كان الليل يضئ!/ حملوني معه للسجن حتى أطفئه/ تركوني جائعا بضع ليال../ تركوني جائعا../ فتراءى القمر الشاحب-في كفي- كعكة!/ وإلى الآن..بحلقي ما تزال../ قطعة من حزنه الأشيب تدميني كشوكة!

إن حضور شخصية أمل الشعرية في النص تتحقق هنا بثلاثة أقنعة لشخصيات يرتديها أمل-كما أشار البحث- أوزوريس، والمسيح، ويوسف، تتماهى وتتداخل تداخلا نصيا واضحا، لتشكل في مجموعها صوتا واحدا يعبر عن دلالة واحدة تقدم في تصور ثنائي، هو: الحزن/ الموت خديعة وغدرا ، وإذا كان صوت أوزوريس وصوت المسيح يحل في صوت أمل، فإن صوت يوسف يحل معهما، ومما يدهش هنا أن أمل يستدخل يوسف من باب العاطفة، من نقطة زليخة، ويتحدث أمل بلسان حال يوسف معرفا نفسه لحظة اصطدامه بأنوثة زليخة: **أنا "يوسف" محبوب "زليخة"** تمهيدا للإيحاء بأن براءة يوسف سر إلهي يختزلها الشاعر في قمر يضئ القلب، حين يكمل الحديث على لسان يوسف:

عندما جئت إلى قصر العزيز/ لم أكن أملك إلا.. قمرا/ (قمرا كان لقلبي مدفأة)/ ولكم جاهدت كي أخفيه عن عين الحراس،/ عن كل العيون الصدأ.

ثم تستمر الكتابة الشعرية في تجسيد صورة يوسف البرئ الجميل روحيا، ويمارس خيال أمل خصوبته في جماليات الصور التشبيهية الدالة على خصوبة هكذا الخيال: فالقمر مدفأة للقلب في لحظة الخوف، ثم يصير القمر كعكة في لحظة الجوع، وما يزال الخيال يمارس خصوبته عبر

[1] أمل دنقل: الأعمل الكاملة-ص١٧٢-١٧٣.

التناص[1]؛ ليؤكد حضور يوسف بالتعالق مع النص القرآني؛ فتتاثر مفردات ووقائع من قصة يوسف في الأسطر: تشير مرة إلى واقعة السجن :"**حملوني معه للسجن** "، وتشير مرة ثانية إلى حزن يعقوب متناصة مع النص القرآني: "**قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُن بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا**" سورة مريم آية٤، وذلك حين يرد قول أمل: "**وإلى الآن.. بحلقي ما تزال../ قطعة من حزنه الأشيب تدميني كشوكة!**".

ولا يخفى على القارئ الحضور الثابت للموت، الذي يؤكده صوت أمل/ يوسف، والتداخل بين المكون الديني يوسف ومأساوية الواقع متمثلة في الفقر والجوع والرياء[2]:

عفن الموتى، وأطياب الحنوط/ قدمي تلتمس السلمة الأولي لكي أصعد فوقا/ ويدي تلتمس الحاجز إذ أخشى السقوط/ كيف أبقى!/ عفن الموتى، وأطياب الحنوط/ نكهة تكسو فناء البيت، تسري في دمي عرقا فعرقا/ .. منهك قلبي من الظلمة، إني لا أرى/ آه لو لم ألتهمه– القمر الشاحب– لو../ ربما نور في الظلمة برهة/ غير أني جائعا/ وأنا الآن فقدت القمرا./ ... ... جائع يا قلبي المعروض في سوق الرياء/ جائع .. حتى العياء/ ما الذي آكله الآن إذن../ كي لا أموت؟

٣-١

القصيدة العمدة "سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس"

غياب البطل وانطفاء البطولة

نعود مرة ثالثة إلى المحددات الجمالية التي طرحها البحث، لتفسير آلية استدخال أمل لـ"يوسف" في نصه، وهي: الاستدعاء –التداعي –التناص –التوحد – المفارقة، ويمضي البحث في سياق التحليل والإضاءة معتمدا على هذه المحددات، ومعترفا بصعوبة تحليل هذه القصيدة لتشابك الرموز الذي وظفها الشاعر فيها:

[1] التناص مفهومه: أن كل نص جامع تقوم في أنحائه نصوص أخرى، كل نص نسيج طارف من شواهد تالدة، إن التناص هو قوام كل نص مهما يكن نوعه ليس حتما راجعا كل المصادر والمؤثرات. انظر معجم السرديات، إشراف: محمد القاضي، دار الفارابي، لبنان،ط١، ٢٠١٠م، ص١١٠.

[2] أمل دنقل: الأعمل الكاملة–ص١٧٤–١٧٥.

وانطلاقا من صورة يوسف في نص أمل ، يطالعنا "يوسف" في قصيدة "سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس (بكائيات) ، ويعتبر وقوف البحث على عتبة هكذا البؤرة العنوانية في أعلى الكتابة الإبداعية، أول عمل إجرائي يقوم به لجمع شتات المعنى المتفرع والمتوالد ضمن الأشكال والتعابير المتعددة في الإصحاحات السبع في هكذا القصيدة، ومن نافلة القول: إن مصطلح الإصحاح مصطلح مستدعاه من الموروث الديني المسيحي بمعنى الفصل أو القسم، مما يعطي ملامح شخصية يوسف الذي يمثله (سرحان) في رؤية الشاعر المعاصرة بعدا دينيا مسيحيا، أما الرقم سبعة فله سره في الإسلام، وفي الكتاب المقدس، وفي القرآن الكريم، ولدى المصريين القدماء، وفي الكون والحياة .[1]

من سرحان وماذا فعل ليستحق أن يذكره شعر أمل معتليا أعلى صفحة الكتابة الإبداعية ؟ ومن تسلم مفاتيح القدس؟

سرحان بشارة سرحان: قام سرحان بشارة سرحان باغتيال السيناتور روبرت فرانسيس كينيدي. أما من تسلم مفاتيح القدس فهو الخليفة الراشد عمر بن الخطاب في عام ٦٣٧[2]. وهكذا نفك شفرة العنوان ونكشف جذره الدلالي: إن العنوان إذن يجسد جدلية الماضي والآني، التي كثيرا ما تلح في ذهن أمل

---

[1] للرقم سبعة سره في الإسلام، وفي الكتاب المقدس، وفي القرآن الكريم، ولدى المصريين القدماء، وفي الكون .

ففي الإسلام: خلق الله تعالى الكون في ستة أيام وفي اليوم السابع على العرش استوى، وخلق الإنسان في سبعة أطوار، وعدد طبقات السماء، وعدد طبقات الأرض، وأبواب النار، وأبرهة الحبشي الذي حاول هدم الكعبة بجيش تقدمته سبعة أفيال ، والطواف حول الكعبة، والسعي بين الصفا والمروة، وسورة الفاتحة مكونة من سبع آيات ، وعدد الجمرات التي يرمي بها في الحج.

وفي الكتاب المقدس :الرقم ٧ هو رقم مثالي؛ يشير إلى الكمال بعد انتهاء الأيام الستة من الخلق. كما أنّ كلمة "شبع" بالعبرية هي"*sheva*" ، وهذه الكلمة تعني أيضًا رقم ٧، وأيام من الخلق: ما من يوم ثامن لأنّ اليوم السابع يمثّل الأبدية، وَمِنْ طُيُورِ السَّمَاءِ أَيْضًا سَبْعَةً سَبْعَةً: ذَكَرًا وَأُنْثَى. لاسْتِبْقَاءِ نَسْل عَلَى وَجْهِ كُلِّ الأَرْضِ" (تك٧: ٣)فرعون في الحلم: سبع بقرات سمينة اللحم وسبع بقرات رقيقة اللحم (تك٤١: ١-٦)، وغطس الأبرص في الأردن ٧ مرات، فرجع لحمه كلحم صبي صغير وطَهُرَ (٢ مل ٥: ١٤)، و أقوال المسيح على الصليب.

وفي القرآن الكريم : مجموع عدد مرات الذكر ه ٢٤ مرة، ولعله بذلك أكثر الأرقام ذكراً في القرآن بعد الرقم واحد، **ولدى المصريين القدماء:**هرم سقارة المُدرج سبعُ درجات، وأيامُ الخلق سبعة، وسلّم الصعود إلى عرش الإله سبعة، ورقم سبعة رمز الأبدية لدى المصريين القدماء.

فضلا عن أن ألوان الطيف الرئيسية هي ٧، وخاتم سليمان مكون من ٧ معادن: الرصاص، القصدير، الحديد، الذهب، النحاس، الزئبق، الفضة، الرصاص، عدد تلال روما ٧ وكذلك الأمر بالنسبة إلى عدد تلال أورشليم

انظر ويكيبديا الرقم ٧، https://ar.aleteia.org , .

[2] سرحان بشارة سرحان. أمريكي من أصل فلسطيني من عائلة مسيحية ويحمل الجنسية الأردنية. ولد في بلدة الطيبة الواقعة على بعد ١٨ كيلو متر شرق مدينة رام الله في مارس ١٩٤٤، يونيو ١٩٦٨ :قام سرحان بشارة سرحان باغتيال السيناتور روبرت فرانسيس كينيدي، بعد لحظات من فوزه في المرحلة الأولى من الانتخابات الرئاسية في كاليفورنيا بسبب تصريحاته المعادية للفلسطينيين. ويقضي سرحان إلى الآن عقوبة بالسجن مدى الحياة في سجن ولاية الوادي الجميل.لي دفيز: عشرون اغتيالا غيرت وجه العالم: دار الرشيد،١٩٩٦ ، أما من تسلم مفاتيح القدس فهو الخليفة الراشد عمر بن الخطاب في عام ٦٣٧ هـ، ١٦ ميلادي من الدولة البيزنطية دون سفك دماء بعد حصار أبي عبيدة الجراح للقدس(ويكيبديا)

وتتجلى في نسيج نصه بأشكال وتعابير متعددة، إن العنوان إذن يعبر عن العجز العربي وحال قدسنا اليوم وحال قدسنا أمس.

وينتقل البحث من العنوان إلى السياق النصي، وقبل أن يمضي البحث في سياق مقاربة النص مقاربة تفصيلية يحدد التيمة المحورية بعد قراءة السياق النصي قراءة كبرى تهدف إلى تغريضه، يمكن أن نقول في اطمئنان شديد: إن التيمة الموضوعاتية التي تفرض نفسها بإلحاح وتكرار في في قصيدة "سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس(بكائيات) " المكونة من سبع إصحاحات عبر التنويعات التعبيرية المتعددة، والتي توحد جمل النص تركيبيا ودلاليا، هي: غياب البطل الفدائي وانطفاء البطولة بالسجن في المكان الضيق ، إنه غياب البطل العربي والعجز العربي والتفاوض بتقديم حلول سلمية في كلية الآني، وفي جمعية المدائن العربية، وأولها: القدس ، فلبنان، فعمان....وغيرهم، رغم أنه لا بديل لاستخدام الرصاص، أما المكان الضيق فيتجذر في تنويعات تصويرية متعددة على مستوى الكتابة الشعرية: فهو الجب مرة، والقبر ضمنيا مرة ثانية، والمغارة مرة ثالثة، والطبق مرة رابعة، وما الجب والقبر والمغارة إلا رموزا تعبر عن سجن سرحان الذي حكم عليه بالبقاء فيه مدى الحياة، ولعل فكرة هكذا الأبدية تعززها رمزية الرقم سبعة ، إذ إنه رقم مثالي؛ يشير إلى الكمال بعد انتهاء الأيام الستة من الخلق. ما مِن يوم ثامن لأنّ اليوم السابع يمثل الأبدية[1].

ولأن مخيلة الشاعر لا تقف عند هذا التصور الجزئي، فإنها تظل قابضة على مفردات أخرى تتعلق بالموروث، إنه التداعي الذي تحدث عنه كوليردج في سيرته الأدبية، تجلى على امتداد السياق الكلي للنص في تنويعات تصويرية متعددة : فإن " يوسف والجب والقدس " في البكائية الأولى والإصحاح الأول–كما أطلق عليهم الشاعر هذه التسمية–، يستدعي أغنية فيروز في البكائية الثالثة والإصحاح الثالث: "المسيح والمغارة ومريم"، ويعدان معا تنويعتين تعبيريتين تعبران عن "سرحان والسجن والقدس" فكل من الجب والمغارة بداية رحلة.

[1] https://ar.aleteia.org

ومن المدهش توحد يوسف وعيسى عليهما السلام في الاتجاه، إذ إن يوسف عليه السلام خرج من البئر إلى مصر، وكذلك عيسى عليه السلام أخذته مريم إلى مصر، أما سجن سرحان بشارة فهو نهاية رحلة، ولكأن فيروز وهي تغني للمسيح الطفل الحزين في المغارة، حين تقول: "الطفل في المغارة و أمه مريم وجهان يبكيان"؛ تغني ليوسف الطفل الجميل في الجب؛ وتغني لسرحان بشارة الفدائي الفلسطيني المسيحي في السجن، هو الفتى البعيد الذي أطلق الرصاص، الذي لن تخلع القدس ثوب الحداد إلا بعد أن يجيئاها نبأ عنه، وهو يوسف الطفل الجميل الذي لن يعود، وهو سرحان الذي لم يتسلم مفاتيح القدس.

وما يزال التداعي التراثي يلح على لاوعي أمل، وفي لحظة من لحظات الألق الإبداعي والاشتعال الذهني، لحظة يتواشج فيها حدث قديم وواقع معاش، ينتقل الشاعر من البعض إلى الكل، تستدعي أحزان القدس أحزان أرض كنعان، ومن بعضا إلى بعض، فستدعي أحزان القدس أحزان لبنان ، ثم تستدعي أحزان عمان.

ونمضي في سياق تفصيل الصورة :يبدأ أمل كتابته الشعرية في البكائية الأولى / الإصحاح الأول-كما يطلق عليها- من "يوسف"، و المكان الضيق المعادي "الجب"، ومن نقطة الغياب، موظفا الإمكانات الدرامية ومنها الحكي، فيحكي عن حال "يوسف" الغائب الذي لا يعود، ولكأن يوسف الطفل الجميل الذي لم يصرح باسمه في سياق نص أمل، هو سرحان بشارة ،سرحان البطل الفلسطيني في بؤرة العنوان الذي يستخدم الشاعر كل الرموز التراثية في النص؛ لتمجيده والتعبير عن فاعلية دوره وأهميته، لأنه دعوة إلى الحرب والقتال المسلح الذي تعجز كلية العرب عن فعله، أما الجب الذي يتقلب فيه يوسف فهو تعبير عن السجن الأبدي الذي يتقلب فيه سرحان بشارة[1] :

(الإصحاح الأول)/ عائدون، وأصغر إخوتهم (ذو العيون الحزينة)/ يتقلب في الجب،/ أجمل إخوتهم . . لا يعود!/ وعجوز هي القدس (يشتعل الرأس شيبا)/ تشم القميص فتبيض أعينها بالبكاء/ وتخلع الثوب حتى يجيئ لها نبأ عن فتاها البعيد.

[1] أمل دنقل: الأعمل الكاملة-ص٢٩٧.

إن الشاعر لم يصرح بشخصية يوسف ولكن قدم مفاتيح (دوال) في كتابته الشعرية: "**أصغر- أجمل- إخوتهم- الجب**" تأخذنا إلى قصة يوسف: رمز الجمال والعفة ، فالشاعر مكتفيا بآلية استدعاء حال يوسف و عذاباته وهو:" **يتقلب في الجب**" متكئا على الاقتباس القرآني:"**فَلَمَّا ذَهَبُوا بِهِ وَأَجْمَعُوا أَنْ يَجْعَلُوهُ فِي غَيَابَتِ الْجُبِّ ۚ وَأَوْحَيْنَا إِلَيْهِ لَتُنَبِّئَنَّهُمْ بِأَمْرِهِمْ هَٰذَا وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ سورة يوسف آية﴿١٥﴾** ومعترفا بديمومة أحزانه فهو :"**ذو العيون الحزينة**" حيث "إن منطق الشعر هو منطق التداعي"[١] ، ومعمقا حس المأساوية إذ يبدأ من نقطة العودة معتمدا على التضاد اللغوي بين ثنائية **عائدون/ لا يعود** ،وبين ثنائية القوة/الضعف على مستوى بنية النص العميقة: لأن جمعية الأخوة العائدون/الغدر والقوة ، كما يخبر الموروث الديني الذي تستدعيه القصيدة، في مقابل فردية الأخ/الضعف والصغر، صاحب الوجود الاستثنائي لأنه الأجمل الذي لا يعود.

ورغم هذا الاستدعاء المباشر لحال يوسف غير أن الشاعر يكسر التوقع ويدهشنا بانحراف وتحوير في الاستدعاء الموروثي للشخصيات، فيتجاوز استدعاء يعقوب عليه السلام بالاسم إلى آلية استدعاء حاله ، ويحيك تحويرا في القص الموروثي ، فتحل في سياق الكتابة الشعرية "القدس" بدلا عن يعقوب /إسرائيل، فإسرائيل هو يعقوب عليه السلام وهو ابن اسحاق بن إبراهيم عليهما السلام، وقد ذكره القرآن باسمه يعقوب في كثير من الآيات وذكره باسمه إسرائيل في موضع واحد في سورة آل عمران، حين قال جل وعلا: "**كُلُّ الطَّعَامِ كَانَ حِلًّا لِبَنِي إِسْرَائِيلَ إِلَّا مَا حَرَّمَ إِسْرَائِيلُ عَلَىٰ نَفْسِهِ مِنْ قَبْلِ أَنْ تُنَزَّلَ التَّوْرَاةُ ۗ قُلْ فَأْتُوا بِالتَّوْرَاةِ فَاتْلُوهَا إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ ﴿٩٣﴾**وهو الذي تنسب إليه بنو إسرائيل أيضا.

ويبدع الشاعر "القدس" في صورة أنثى معطلة الأنوثة، عجوز تأخذ دور يعقوب/إسرائيل، تعبر عن عجز العرب عن حمل السلاح ،فـ"**تشم القميص**" ، ويمضي أمل في سياق التحوير الموروثي؛ فإذا كان قميص يوسف النبي الغائب أعاد ليعقوب بصره " **وَتَوَلَّىٰ عَنْهُمْ وَقَالَ يَا أَسَفَىٰ عَلَىٰ يُوسُفَ وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ**" **سورة يوسف آية ﴿٨٤﴾ " اذْهَبُوا**

[١] pid. Gaclordg.London.pg ٦١

بِقَمِيصِي هَذَا فَأَلْقُوهُ عَلَىٰ وَجْهِ أَبِي يَأْتِ بَصِيرًا وَأْتُونِي بِأَهْلِكُمْ أَجْمَعِينَ "سورة يوسف آية﴿٩٣﴾، فإن القدس التي يرسم صورتها أمل هنا، هي التي لم يتسلم سرحان مفاتيحها، هي قدس اليوم ،ليست قدس الأمس التي تَسلم الخليفة الراشد عمر بن الخطاب مفاتيحها، لذا يشكلها في صورة عجوز تشم قميص يوسف النبي الغائب فتُعمى: "**تبيض أعينها بالبكاء**" وتلبس ثوب الحداد، فهي لن "**تخلع الثوب حتى يجيء نبأ عن فتاها البعيد**"، إن أمل يختزل جراح القدس كلها في صورة حضورها هنا حضورا أموميا جريحا و حزينا وعاجزا: في صورة أم عجوز تنتظر عودة الآتي الذي لن يعود، تنتظره في ثوب الحداد.

ولأن مخيلة الشاعرة لا تقف عند هذا التصور الجزئي ، فإنها تظل قابضة على مفردات أخرى تتعلق بالموروث، إنه التداعي الذي تحدث عنه كوليردج في سيرته الأدبية، فلما كان يعقوب عجوزا على مستوى الموروث الديني؛ فإن يعقوب في مخيلة الشاعر استدعى القدس عجوزا، واستدعى زكريا من خلال االتناص مع النص القرآني: ﴿**وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْباً** ﴾ **(مريم آية٤)** عجوزا أيضا.

ولأن التداعي التراثي لا يبرح لاوعي أمل، وفي لحظة من لحظات الألق الإبداعي والاشتعال الذهني، لحظة يتواشج فيها حدث قديم وواقع معاش، ينتقل الشاعر من البعض إلى الكل، من القدس إلى أرض كنعان، الأرض التي استولى عليها العبرانيون بعد خروج يعقوب وأولاده منها، وأطلقوا عليها مسميات، تشير إلى امتلاكهم لها : أرض الموعد –أرض العبرانيين–أرض إسرائيل–الأرض المقدسة[1]

---

[1] هي الأرض التي سكنتها ذرية كنعان وقد استولى عليها العبرانيون فيما بعد (خر ٦: ٤ ولا ٢٥: ٣٨). وكانت حدودها الأصلية مدخل حماة إلى الشمال وبادية سورية والعرب إلى الشرق وبادية العرب إلى الجنوب وساحل البحر المتوسط إلى الغرب. وبعد أن افتتح العبرانيون أرض كنعان أطلق عليها اسم أرض إسرائيل١ صم ١٣: ١٩) والأرض المقدسة (زك ٢: ١٢) وأرض الموعد (عب ١١: ٩) وأرض العبرانيين (تك ٤٠: ١٥) نسبة إلى عابر أحد أجداد ابراهيم .أما فلسطين فقد كان يطلق في الأصل على الساحل الذي كان يقطنه الفلسطينيون إلا أنه يقصد به الآن ما كان يقصد بأرض كنعان وكان الفينيقيون والعبرانيون (اش ٢٣: ١١) يعتبرون فينيقية جزءا من كنعان.
قصد تارح أبو ابرام (إبراهيم(أرض كنعان إلا أنه لم يبلغها (تك ١١: ٣١). وسكنها إبرام فوعد بها ملكًا له (تك ١٢: ٥ و٨ إلخ.). ثم سكنها اسحاق ويعقوب وأولاده (تك ص ٢٦– ٤٥) ولكن يعقوب وأولاده تركوها بسبب المجاعة (تك ٤٦) وسكنوا في أرض مصر .وعند صعود العبرانيين من مصر أرسلوا من تجسس لهم أرض كنعان (عد ١٣: ٢). ونظر إليها موسى من عبر الأردن دون يسمح له بدخولها (تث ٣٤: ١– ٥). ثم افتتحها يشوع(يش ١١: ٢٣) وقسمها بالقرعة (بين الأسباط الاثنى عشر) يش ١٣:٧). وكان لجزء من أرض كنعان، بعد افتتاح يشوع لها، ملك سمي يابين (قض٤) وقد ذكرت كنعان في الوثائق البابلية والمصرية منذ الألف السنة الثالثة قبل الميلاد. يطلق اسم "كنعان " علي فلسطين (أرض الموعد) الواقعة غربي نهر الأردن، والتي استوطنها بنو إسرائيل بعد عبورهم نهر الأردن بقيادة يشوع، وكثيراً ما كانت تشمل أجزاء من جنوبي سورية، فلم تكن تخومها الشمالية محددة تماماً. وكان يطلق علي سكانها بعامة (باستثناء بعض المناطق مثل أوغاريت علي ساحل البحر المتوسط) اسم الكنعانيين قاموس الكتاب المقدس دائرة المعارف الكتابية المسيحية– شرح كلمة أرض كنعان.

فإن أمل الذي ألبس القدس ثوبا إنسانيا قديما موروثا يوحي بالهم والحزن والعجز "**وعجوز هي القدس/تشم القميص فتبيض أعينها بالبكاء**"، يجسد استيلاء العبرانيين على أرض كنعان بعد خروج يعقوب وأولاده منها في صورة شعرية، تتحول فيها أرض كنعان بعد غياب يوسف " **إن لم تكن أنت فيها**" إلى أرض من الشوك، ولعل صورة غياب يوسف تعبر عن غياب سرحان، بل تتجاوز سرحان إلى التعبير عن غياب البطل العربي وانطفاء البطولة، وفي زمن الغياب يخلق أمل متوالية من البنى الجملية توحي بمأساة أرض كنعان وجراح الغياب والاستلاب[1]:

أرض كنعان –إن لم تكن أنت فيها– مراع من الشوك/ يورثها الله من شاء من أمم،/ فالذي يحرس الأرض ليس الصيارف/ إن الذي يحرس الأرض رب الجنود/ آه من غد سوف يرفع هامته/ غير من طأطأوا حين أز الرصاص؟/ ومن سوف يخطب –في ساحة الشهداء–/ سوى الجبناء؟/ ومن سوف يغوي الأرامل إلا الذي سيؤول إليه خراج المدينة.

ويمضي الشاعر في سياق تفصيل صورة تحول كنعان إلى مراع من الشوك لأن ليس فيها "يوسف" : من سيكون فيها إذن؟ وتجيب الكتابة الشعرية عن هذا التساؤل ، فمن سيكون في أرض كنعان: سيكون جمعية "**أمم– صيارف – جنود –جبناء –شهداء– أرامل** "؛ ومن ثم ستكون الحركة عليها حسب نسق العلاقات التي ينسجها الشاعر بين من فيها: حركة توحي بالاستلاب من ناحية في مقابل حركة عجز من ناحية ثانية: أأمم ترثها، وصيارف تسلبها في مقابل جنود عاجزة عن حمايتها ، فرب الجنود هو من يحرسها.

لكن الشاعر باستدعائه الجنود ، تستدعي الجنود في ذهنه وفي نصه "**الرصاص**" لكن الرصاص هنا لا يوحي ببطولة ونصر بل يوحي باستسلام وعجز، فالبطولة في النص مرهونة بزمن آت يرسم الشاعر صورتها في "**غدا سوف يرفع هامته**" من ناحية، ويربط بين الرصاص وبين الغير/الهم في زمن مضى عجزوا فيه عن فعل أي شيء سوى أنهم "**طأطأوا حين أز الرصاص**"، فالثنائيات الضدية بين الماضي والآتي كثيرا ما تلح في كتابة أمل

[1] أمل دنقل: الأعمل الكاملة–ص٢٩٧–٢٩٨.

الشعرية والتي تحدث الدهشة المستفزة لحس القاريء، وتتجلى هنا بين البنى الجملية: بين "**غدا سوف يرفع هامته**، و بين ماض مفعم بالانكسار والتخاذل: "**غير من طأطاوا حين أز الرصاص** ".

وحين يصل أمل إلى التعبير عن جراح الانكسار يرسم مشهدا قاسيا للموت في الآتي شخوصه: جمعية "**شهداء- وجبناء- وأرامل**" يعيد إلى أذهاننا الصورة السابقة لأرض كنعان مراع من الشوك ، فمن عليها في الآتي: شهداء غيبتهم القبور، مما يعيد إلى أذهاننا فكرة المكان الضيق المعادي"**جب يوسف- سجن سرحان**"، وجبناء حاضرون "**يخطبون في ساحة الشهداء**"، وأرامل بلا شرف وبلا كرامة، يسبون غيا وطوعا ليس اغتصابا وكرها :"**ومن سوف يغوي الأرامل إلا الذي سيؤول إليه خراج المدينة!!؟**".

وتنتهي البكائية الأولى في أرض كنعان على ثنائية الشهداء/ الجبناء بعد تحولها بغياب البطل وانطفاء البطولة إلى مراع من الشوك، وتبدأ البكائية الثانية ،وفيها يتعامل أمل مع دوال جديدة ، لكن الاستدعاء الموروثي ما يزال يهيمن على ذهنية الشاعر، فتقذف مخيلته في البكائية الثانية دوال:"**حائط – مطواة- صحف- مرآة-نفط- قط**" و يعطي الفاعلية لفعلي "**الموت- أتجزأ**"، إذ يقول في التفاتة لغوية من الراوي إلى المتكلم ، ليؤكد انتمائه إلى هذا الواقع المؤلم الذي سيقدمه هنا[1]:

(الإصحاح الثاني)/ أرشق في الحائط حد المطواه/ والموت يهب من الصحف الملقاة/ أتجزأ في المرآة/ يصفعني وجهي المتخفي تحت قناع النفط/ "من يجرؤ أن يضع الجرس الأول في عنق القط؟"

إن أمل ينسحب إلى جوانيته ليعبر عن تمزقه وجراحاته واستسلامه لما تختزنه الذاكرة الجمعية من موت وانهزام ، إنه يختزل في جراحاته كل جراحات العرب وهزائمهم وتخاذلهم، ويأتي تعبيره في شبكة من المثاني المتعالقة التي تكشف ما يعانيه من تمزق وعجز، هي بحسب تسلسل الأبيات: **الحائط/ المطواة، الأنا/ المرآة، الوجه/النفط، الجرس/القط.**

فالحركة الأولى تربط بين ثنائية الحائط/ المطواة :هي حركة الأنا وهي تعبر عن تمزقها وعجزها عن فعل شيء سوى رشق حد المطواة في

[1] أمل دنقل: الأعمل الكاملة-ص٢٩٨.

الحائط ، والحركة الثانية هي حركة هبوب الموت من الصحف الملقاة ، فقد استعار الشاعر من الريح سمتها وهو الهبوب ليمنحه للموت ليوحي بسرعة وصول خبر الموت وانتشاره، لتأتي حركة الأنا التالية نتيجة لانتشار الموت حركة انكسار ويأس أمام الواقع المر وعجز عن فعل شيء سوى الاستسلام للتمزق والتجزؤ في المرآة، توحي أن الموت هنا ليس انطفاء للجسد الإنساني بل هو انطفاء الأمل وانكسار الروح.

وبعد تجسيد التمزق والانهزام في الصور السابقة يدخل الشاعر في استدعاءات تراثية من مصدرين: أحدهما تاريخي، والآخر أدبي ، يجسدان ثنائية القوي/الضعيف ، ويعززان حالة الروح الكسيرة العاجزة عن فعل أي شيء، فمن الموروث التاريخي يستدعي سلاح النفط[1]"، وعلى هذا يقول أمل دنقل في الصورة القابلة:" **وجهي المتخفي تحت قناع النفط**" نتساءل هنا هل تخفي وجه الشاعر خلف قناع النفط حقق له حالة قوة أو تعالي على الألم والانكسار؟

الإجابة ضمن كلمة "تسبق" وصورة "تلي": فالكلمة التي تسبق هي: "**تصفعني**" في بدء الصورة حين قال:"**يصفعني وجهي المتخفي تحت قناع النفط**" إن لحظة الصفع توحي بالإفاقة من الوهم ، وكأن الشاعر يريد أن يقول إن: التخفي والتقوي والانتصار بسلاح النفط وهم لا يتحقق، ومن ثم تتعزز انكسارات الروح، ولتأتي الصورة التالية المستدعاة من الأدب الإنجليزي :"**من يجرؤ أن يضع الجرس الأول في عنق القط؟**" تنويعة جديدة تعبر عن غياب البطل وانطفاء البطولة والعجز على إطلاق الرصاص، وتجسد ثنائية القوي / الضعيف، و فكرة إيجاد حلول بالقول حلول سلمية والعجز عن الفعل والحرب. [2]

---

[1] في تقرير نشرته «هافنيغتون بوست عربي» نقلاً عن صحيفة «نيويورك تايمز» الأمريكية بأن «النفط السعودي كان سلاحاً فعالاً في عدد من الأحداث الفارقة، فقد لعب دوراً في حسم الخلاف مع إسرائيل عام ١٩٧٣، وكان سبباً في إضعاف شاه إيران الأمر الذي استغله غريمه الخميني بعد ذلك، كما أن النفط السعودي كان تدشيناً لسقوط الاتحاد السوفييتي ابتداء من عام ١٩٨٥ كما أنه بصورة عامة كان سبباً في بروز تيار الإسلام السياسي». واعتبرت الصحيفة أن «سلاح النفط يظل مؤثراً منذ بدأ استخدامه المرة الأخيرة منذ أواخر عام ٢٠١٤ حيث حقق أهدافه في توجيه ضربات موجعة لكل من إيران وروسيا .حسين التتان: النفط وما أدراك ما سلاح النفط–جريدة الوطن–٨ أكتوبر ٢٠١٦ / https://ar.wikipedia.org/ Second Arab Oil Embargo, ١٩٧٣–١٩٧٤http://web.archive.org/web/٢٠٠٧١٢١٣١٥٠٦٢٩/ http://www.state.gov/r/pa/ho/time/dr/٩٦٠٥٧.htm

أمريكا "فكرت في الاستيلاء على حقول النفط" عام ١٩٧٣BBCarabic - نسخة محفوظة ٢٧ أكتوبر ٢٠١١ على موقع واي باك مشين

[2] قصة قصيرة : من سيعلق الجرس في رقبة القطة ؟ ترجمة : حمد صبح تداعت الفئران يوما لعقد اجتماع تضع فيه خطة للتخلص من عدوها القطة . وعلى الأقل رغبت في إيجاد طريقة تعرف بها وقت مجيء القطة ليكون لديها وقت كاف للفرار . والحقيقة أنه تحتم عمل شيء في الأمر ؛ لأنها عاشت في هلع شديد مقيم من مخالب القطة حتى شق عليها مغادرة جحورها في ليل أو نهار . جرت مناقشة خطط كثيرة إلا أن أيا منها لم يبدُ صالحا للأخذ به . وأخيرا قام فأر فتي وقال : عندي خطة غاية في البساطة إلا أنني أدرك أنها ستكون ناجحة . كل ما نحتاجه تعليق جرس في رقبة القطة ، وحين نسمع رنينه نعلم أن عدونا قادم .فدهشت كل الفئران من أنها لم تفكر في تلك الخطة من قبل غير أن فأرا هرما نهض وسط غبطتها سيعلق الجرس في رقبة القطة ؟دنيا الوطن–٢٠١٣/٢/٧م

من البكائيتن الأولى والثانية نستنتج سمة أسلوبية لأمل تتكرر في هذه القصدة، وهي: تضافر ثالوث :الاستدعاء الموروثي بأبعاده (التاريخية-الشعبية-الدينية)، مع أحداث تاريخية معاصرة، مع تكوينات مكانية عربية جريحة، لتجسيد جديلة دلالية واحدة عنوانها: "غصة شاعر" يعبر بقسوة عن عجز الإنسان العربي وإخفاقه وغياب نموذج البطل المحارب.

لذا نقول في اطمئنان شديد: إن الاستدعاء الموروثي له أهمية جوهرية في الكتابة الشعرية عند أمل، وشاهده هنا البدء بيوسف في البكائية الأولى والإصحاح الأول- المقطع الأول من القصيدة-، لكن الأحداث التاريخية المعاصرة هي الأكثر أهمية وإلحاحا في ذهنه والأعمق وجعا في قلبه وهي التي تستفز التمرد في نفسه فيتبدى في البنى الدلالية العميقة في نصوصه، ويوظف الشاعر من أجل التعبير عن هذه الأحداث استدعاءاته التراثية من شخصيات وأحوال وأفعال، ولأن وجع أمل أوطان عربية تستباح لليهود، فإن التكوينات المكانية لها أهمية وتجليا وظهورا في سياق الكتابة الشعرية عنده .

فإذا كان الشاعر يستهل بكائيته الأولى بالقدس وجراح بيت المقدس وتسليمها للعبرانيين الإسرائيليين، وباستدعاء المكونات والشخصيات الدينية: يوسف ابن يعقوب عليهما السلام وزكريا-كما سبق أن أشار البحث-وهذه الاستدعاءات جاء بها أمل في منظر كلي يتكون من خمسة عشر سطرا شعريا من قصيدته، بوصفها ملمحا أسلوبيا يوظفه؛ فإنه يعرج إلى لبنان في البكائية الثالثة والإصحاح الثالث-المقطع الثالث من القصيدة-، فتطل علينا صورتها "**لبنان فوق الخريطة:/في منظر جانبي لفيروز؟** "وقد أقام الشاعر الصياغة على ملمح درامي مستمد من لسانيات السينما، وكأنه يستخدم تقنية الكاميرا أو عدسة التصوير في رسم المشهد الشعري[1]:

منظر جانبي لفيروز/ (وهي تطل على البحر من شرفة الفجر)/ لبنان فوق الخريطة:/ منظر جانبي لفيروز؟/ والبندقية تدخل كل بيوت الجنوب/ مطر النار يهطل، يثقب قلبا..فقلبا/ ويترك فوق الخريطة ثقبا..فثقبا/ وفيروز

[1] أمل دنقل: الأعمال الكاملة-ص٢٩٨-٢٩٩.

في أغنيات الرعاة البسيطة/ تستعيد المرائي لمن سقطوا في الحروب/ تستعيد الجنوب.

ولنحل الجديلة التي أعدها أمل من تضافر العناصر الشعبية والتاريخية والمكانية للتعبير عن جراح لبنان، والتي تعد فيروز والبندقية بابي دخول الصورة، فكلاهما حضور صوتي يمثل ثنائية صوتية ضدية: فيروز الحضور الصوتي الجميل ، أما البندقية فهي حضور الصوت المفزع والفعل القاتل معا، مما يدفعنا إلى القول إن بنية الصورة هنا تتأسس على تكوينين صوتيين متضادين صوت فيروز في أغنيات الرعاة البسيطة –الحلم الذي لا يتحقق–/ صوت البندقية وفعلها :مطر النار يهطل يثقب قلبا فقلبا.

إن الشاعر يجسد في هذا المقطع واقع العمليات العسكرية التي شنتها إسرائيل على جنوب لبنان، التي أسفرت عن احتلال راضي الجنوب اللبناني حتى نهر الليطاني ومقتل آلاف المقاتلين الفلسطينيين والمقاتلين اللبنانيين والمواطنيين اللبنانيين [1]

يجسد هذا الواقع المأساوي في صورة تجمع بين "البندقية" و"فيروز"، ولكي نفك شفرة هذا الترابط نعرج إلى قانون تراسل الفنون الذي أقره مارسيل مارتن[2] بأن "كل أنواع اللقطات قد استخدمت قبل السينما في الفنون التشكيلية والزخرفية والحفر على المعادن"، والذي أوحى به الشاعر إلى البحث نتيجة استهلاله الصورة بعبارة :"**منظر جانبي**"، التي تسوقنا إلى استعارة مصطلح "المونتاج" من التصوير السينمائي، فنقسم الصورة السابقة إلى لقطتين: الأولى

---

[1] شكل لبنان ساحة للعمليات والعمليات المضادة بين إسرائيل والفلسطينيين، وفي عام ١٩٧٨ قامت إسرائيل بحملة عسكريّة على جنوب لبنان عرفت بإسم عملية الليطاني احتلّ خلالها الأراضي اللبنانيّة حتّى نهر الليطاني، أسفرت الحملة عن مقتل ما بين ١١٠٠ إلى ٢٠٠٠ من المقاتلين الفلسطينيين، والمواطنين اللبنانيين، وإلى تهجير ١٠٠،٠٠٠ إلى ٢٥٠،٠٠٠ مواطن لبناني من بيوتهم وقُراهم. نجحت إسرائيل في تحقيق أهدافها من هذه الحملة العسكريّة، فانسحبت قوّات منظمة التحرير الفلسطينية إلى شمال نهر الليطاني، وقد أدت اعتراضات الحكومة اللبنانية على الاجتياح الإسرائيليّ إلى تكوين قوة حفظ سلام في جنوب لبنان تتكوّن من قوّات اليونيفيل، وانسحبت إسرائيل بشكل جزئي من الأراضي اللبنانية. وفي عام ١٩٨٢ غزت إسرائيل لبنان وحاصرت بيروت وأنهت عمليا الوجود المسلح لمنظمة التحرير الفلسطينية في لبنان .بعد انسحاب المسلحين من لبنان، قام الجيش الإسرائيلي بتسهيل تنفيذ مذبحة صبرا وشاتيلا ضد فلسطينيي المخيمات على يد المجموعات الانعزالية اللبنانية المتمثلة بحزب الكتائب اللبناني وجيش لبنان الجنوبي والجيش الإسرائيلي.

احتفظت إسرائيل بالسيطرة على جنوب لبنان وعلى مليشيا حليفة لها عرفت باسم جيش لبنان الجنوبي وذلك حتى انسحابها من طرف واحد عام انظر: الحياة الجديدة ."الذكرى التاسعة والعشرون لمذبحة صبرا وشاتيلا" .اطلع عليه بتاريخ ١٤ يناير ٢٠١٤.

العربية نت (٢١ مايو ٢٠١٠ .("قدامى "جيش لبنان الجنوبي" يشعرون بـ"الخديعة" في إسرائيل" .اطلع عليه بتاريخ ١٤ يناير

القدس دوت كوم (١٦ سبتمبر ٢٠١٣ .("اليوم الذكرى الـ٣١ لمجزرة صبرا وشاتيلا" .تمت أرشفته من الأصل في ١٦ يناير ٢٠١٤ .اطلع عليه بتاريخ ١٤ يناير ٢٠١٤.

World Population Prospects - Population Division - United Nations نسخة محفوظة ٢٩ يونيو ٢٠١٥ على موقع واي باك مشين.

"الدستور اللبناني" .الجمهورية اللبنانية – مجلس النواب .اطلع عليه بتاريخ ٥ ديسمبر ٢٠١٤.

[2] مارسيل مارتن:اللغة السينمائية، ترجمة سعد مكاوي، ط١، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر،١٩٦٤،ص١٣

لقطة "البندقية"، والثانية لقطة "فيروز"؛ ثم نربطهما من خلال عملية "المونتاج":

لقطة "البندقية" من داخل بيوت الجنوب: لقطة١ "**والبندقية تدخل كل بيوت الجنوب**" إن هذا التصوير الاستعاري يسلط الكاميرا على البندقية وهي لا تدخل ساحة حرب بل تدخل البيوت، بكل ما تحمله لفظة البيوت من دلالات وجود إنساني يسكن ويحتمي، لأن جمعية "البيوت" توحي بدلالات الحماية والألفة كما يرى جاستون باشلار في جماليات المكان[١]، فهذا الوجود الإنساني داخل البيوت معزول عن الحرب والسلاح رجالا، ونساء، وعجائزا وأطفالا عزل غير مسلحين، مما يوحي بعمق المأساة وبشاعة الجرم.

ومن الملاحظ أن التصوير يخفي حامل البندقية، الذي لم يخفه التاريخ وهو إسرائيل، وفكرة الغياب هذا لإسرائيل تشغل البحث، لأنها تعيدنا إلى قرار أمل باستعمال التحوير الموروثي عمدا في الكتابة الشعرية في البكائية الأولى ونتيجته : تغييب "يعقوب/إسرائيل" وحلول "القدس" مع "زكريا" بديلا عنه" **وعجوز هي القدس (يشتعل الرأس شيبا)/ تشم القميص فتبيض أعينها بالبكاء/ وتخلع الثوب حتى يجيئ لها نبأ عن فتاها البعيد** "، وهنا يتساءل البحث: هل دلالة الغياب التي تجمع إسرائيل النبي وإسرائيل الدولة في الكتابة الشعرية باب لتكوين دلالي أعمق، وهو أن أمل لا يبرأ إسرائيل النبي الذي تنسب إليه إسرائيل من دخول إسرائيل الدولة القدس.....!!؟؟

لقطة٢:"**مطر النار يهطل، يثقب قلبا ..فقلبا/ ويترك فوق الخريطة ثقبا .. فثقبا**" إنه مشهد قتل مدمم، تبدو فيه براعة أمل وتألق شاعريته، إذ إنه حشد عناصر فنية عديدة للتعبير عن هذا المشهد الدموي: تبدأ من التشكيل بأثنية **المطر/النار** المتضادين في بنية استعارية في ثوب المضاف والمضاف إليه، وهي تدل على تحول المطر إلى نار، فعلى البحث أن يتخيل الكون بسمائه وأرضه مشتعل بالنار/ الرصاص، لأن مادة المطر هنا هي النار/الرصاص بدلا عن الماء، ولأن الهطول في اللغة، هو: نزول المطر متتابعًا متفرقًا عظيم القطر، ولأن ما يهطل هنا هو النار/الرصاص؛ ومن ثم

[١] جاستون باشلار :جماليات المكان-ط٢-المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر بيروت-١٩٨٤.

فإنه يوحي بشمولية القتل ويخلق صورة موازية لواقع جنوب لبنان الذي قَتل فيه الفلسطينين واللبنايين المقاتلين مواطنين عزل لا يحملوا سلاحا.

وتعزيزا لدلالة تتابع القتل وشموليته، يضفر أمل جديلة تكرارية لها قيمتها الدلالية والفنية، يجدلها بثالوث من التكرار، هو: تكرار صوت مع تكرار كلمة مع تكرار بنى جملية، وإذا كان "إعادة تكرار الكلمة أو اللفظة أكثر من مرة في سياق واحد لنكتة، ونكتة كثيرة، فهي إما للتوكيد، أو لزيادة التنبيه، أو التهويل، أو للتعظيم، أو للتلذذ بذكر المكرر، أو للتنبيه بشأن المذكور"[1]؛ فإنه يعد أيضا "إلحاحا على جهة هامة فهي العبارة، يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهذا هو القانون الأول البسيط الذي نلمسه كامنا في كل تكرار يخطر على البال، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو –بهذا المعنى– ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه"[2]:

–فعلى مستوى الصوت : تربط الفاء على مستوى الدلالة بين القلوب "**قلبا.. فقلبا**" وبين الثقوب "**ثقبا.. فثقبا**".

–وعلى مستوى الكلمة : تتكرر كلمة قلب "**قلبا.. فقلبا**" وكلمة ثقب "**ثقبا.. فثقبا**".

–وعلى مستوى التوازي التركيبي والدلالي : تتكرر جملتا : "**قلبا.. فقلبا**" و "**ثقبا.. فثقبا**" على هيئة صرفية واحدة محققة توازن إيقاعي.

ثم تتجاوز عدسة الكاميرا البندقية ، وتركز على " فيروز":

لقطة أولى لفيروز المغنية اللبنانية[3]: "**منظر جانبي لفيروز/ وهي تطل على البحر من شرفة الفجر** " فيروز: حضور صوتي، والبحر: يحمل دلالات الانتقال والترحال، والشرفة: توحي بالانفصال عن الداخل والتطلع إلى الخارج، والفجر: يوحي بالميلاد الجديد، ولذلك نقول في اطمئنان شديد: إن الشاعر بهذا الصوغ الشعري ينتصر للحياة والميلاد الجديد على الموت

[1] علي صدر الدين ابن معصوم المدني: أنواع الربيع في أنواع البديع– تحقيق شاكر هادي شكر– ج٥– ط١– مطبعة النعمان، النجف– ١٩٦٩م–ص٣٤–٣٥.
[2] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر–ط٣– منشورات مكتبة النهضة، القاهرة– ١٩٦٧م– ص٢٢٤.
[3] ويكيبديا فيروز المغنية

والقتل، لكنه انتصار بالصوت فقط ، لأنه يعطي لفيروز حضورا صوتيا إيجابيا يملأ المكان المشتعل بالقتل والموت، بأصوات الميلاد الجديد .

لكن إلحاح الشاعر على تكرار" فيروز" ثلاث مرات في ثلاث لقطات مغايرة الدلالات على مستوى ثمانية سطور شعرية ، يسوق البحث إلى التركيز على اكتشاف رمزية "فيروز" في هذه الصوغ الشعري ، فنجد أن مفتاح فك شفرة رمزية فيروز يكمن في لقطة عدسة الكاميرا الأخيرة لفيروز وهي تغني :**"وفيروز في أغنيات الرعاة البسيطة/ تستعيد المرائي لمن سقطوا في الحروب/ تستعيد الجنوب"** .

فيروز مغنية لبنانية مسيحية تغنت في حب لبنان وحب بيروت والقدس أغان عديدة ، ولكن أجد أن قصيدة "زهرة المدائن" للإخوان رحباني كتابة وتلحينا هي الأجدر بالذكر هنا، وخصوصا صورة: "الطفل في المغارة و أمه مريم وجهان يبكيان"، حقا إن الاستدعاء الموروثي في زهرة المدائن "للمسيح"، لكن التداعي غدى ميلا فنيا وعادة بل شغفا لافتا عند أمل، فإن " يوسف، والجب، والقدس" في البكائية الأولى والإصحاح الأول -كما قسم الشاعر وعنون أقسام قصيدته- يستدعي أغنية فيروز هنا، والتي تتغنى فيها للـ "المسيح، والمغارة، ومريم"، ويعدان معا تنويعتين تعبيريتين تعبران عن "سرحان، والسجن، والقدس" فكل من الجب والمغارة بداية رحلة.

ومن المدهش توحد يوسف وعيسى عليهما السلام في الرحلة والاتجاه، فيوسف خرج من البئر إلى مصر، وعيسى أخذته مريم إلى مصر، أما سجن سرحان فهو نهاية رحلة، ولكأن فيروز وهي تغني للمسيح الطفل الحزين في المغارة "الطفل في المغارة و أمه مريم وجهان يبكيان" تغنى ليوسف الطفل الجميل في الجب، وتغني لسرحان الفدائي الفلسطيني المسيحي في السجن.

وإذا كانت فيروز تغني "الطفل في المغارة وأمه مريم وجهان يبكيان، لأجل من تشردوا، لأجل أطفال بلا منازل، لأجل من دافعوا واستشهدوا في المداخل" قصيدة زهرة المدائن للأخوان رحباني؛ فإنها تستعيد صوتيا المرائي لمن سقطوا في الحروب، ويستمر الحضور الصوتي لفيروز في فضاء النص حتى يملأ فضاء الكون في أغنيات الرعاة البسيطة حتى "**تستعيد الجنوب**".

ثم يتجاوز أمل في الإصحاح الرابع–المقطع الرابع في قصيدته– لبنان وصورتي "البندقية" و "أغنيات فيروز" المتواشجتين، وينسحب إلى الذات في التفاتة لغوية من الراوي إلى المتكلم الذي يتجلى على مستوى ياء المتكلم المفرد في: "**عني– عرقي– بيني**" معززا انتمائه لبشاعة الواقع وغصة الإنسان العربي وخوفه، فإذا كان أمل في الإصحاح الثاني–المقطع الثاني من القصيدة– يرسم تمزقه الذاتي في صورة رجل يتجزأ في مرآة، ليعبر عن معاناته الوجدانية في قلب واقعه البشع الذي يهب فيه الموت من الصحف الملقاة، فإنه هنا يعبر عن حالة من حالات الحزن التام في الآن والهُنا، في هكذا الزمان وهكذا المكان.

ثم يأتي الإصحاح السادس–المقطع السادس من القصيدة– وفيه يرفع أمل التحية لتمجيد الفتى الغائب للبطل "السرحان" الذي اعتلى صفحة القصيدة عنوانا في الاستهلال وأخذ مقاما ملكيا في السياق وحضورا طاغيا في إصحاحات–مقاطع– القصيدة السبع بالتلميح لا بالتصريح، متجليا على مستوى الرمز، فهو" يوسف" وعلى مستوى ضمير الخطاب "أنت" وضمير الغياب "الهاء" في "أرض كنعان–إن لم تكن أنت فيها– مراع من الشوك" وعلى مستوى أداة الاستفهام "من" "من يجرؤ أن يضع الجرس الأول في عنق القط؟" و "من يمسح عني عرقي في هذا اليوم الصائف" ، وليبدأ أمل هكذا الإصحاح بتفصيلات حياتية، بزمن المساء، لكنه مساء استثنائي لا تفترق فيه "**القهوة والشطيرة**" عن "**شمعتين**" وعن "**غدارة وذخيرة**" و"**زجاجة ماء**" يتشاركون في المفعولية لفعل واحد هو "**يشتري**"، وهنا يتساءل البحث هل يعطي أمل الفاعلية للقهوة والشطيرة وزجاجة الماء وهن اللاتي يحققن وجودا عاديا للمساء ، أم يعطي الفاعلية للغدارة والذخيرة وهن اللتان يحققان للمساء وجودا استثنائيا مشتعلا، أم للشمعتين وهن اللتان توحيان بمساء استثنائي شاعري؟ فلنرى الكتابة الإبداعية ماذا تقول[1]:

(الإصحاح السادس)/ اشتري في المساء/ قهوة وشطيرة/ واشتري شمعتين . وغدارة، وذخيرة/ وزجاجة ماء/ ... ... عندما أطلق النار كانت يد القدس فوق الزناد/ (ويد الله تخلع عن جسد القدس ثوب الحداد)./

[1] أمل دنقل:الأعمال الكاملة–ص٣٠١.

ليس من أجل أن يتفجر نفط الجزيرة/ ليس من أجل أن يتفاوض من يتفاوض/ من حول مائدة مستديرة/ ليس من أجل أن يأكل السادة الكستناء.

فالفاعل الغائب المستتر "هو" من يعطيه أمل الفاعلية والحركة هنا " **عندما أطلق النار كانت يد القدس فوق الزناد**" فهو من رأى أنه لابديل للرصاص فهومن أطلق النار هنا ، فهو سرحان ولعل استتار الضمير هنا يدل على سجنه وضيقه، ويقدم درويش الهو/ سرحان وفعله البطولي في مقابل سادة يكتفون من الفعل بالتفاوض حول مائدة مستديرة من أجل النفط ويأكلون الكستناء، ثم يعاود أمل تمويهه الإبداعي ليعبر عن تمجيد سرحان وقدسية فعله في صورة يجمع فيها ثلاثية "الهو- القدس- الذات الإلهية" في مقام الفاعلية ، فكما أطلق الهو/سرحان النار، شاركته القدس لأن الكتابة تنامي تشكيل صورة القدس امرأة كانت في الإصحاح الأول- المقطع الأول- عجوزا يشتعل الرأس شيبا، تلبس ثوب الحداد، ولن تخلعه حتى يجيء نبأ عن فتاها البعيد، وها هي هنا في زمن الفداء وإطلاق الرصاص ليست عجوزا بل امرأة فاعلة أعطتها الكتابة الشعرية قدرة الحرب وإطلاق الرصاص ، أما الذات الإلهية فهي الذات كلية القدرة إطلاقية الفعل، يختزل أمل هنا كلية قدرتها وإطلاقية فعلها، في صورة يد حانية ومحبة للقدس ومباركة لفعل الرصاص "**تخلع عن جسد القدس ثوب الحداد**".

فالنص إذن ينتصر للرصاص، و يؤكد أمل فكرة إنه لابديل للرصاص عبر الإصحاح السابع- المقطع السابع-والأخير المكون من سطرين، تتردد فيهما دالة الرصاص، فيختتم القصيدة بهذا الاعتراف قولا واحدا إصحاحا يكثف الدلالة في سطرين :

الإصحاح السابع/ ليغفر الرصاص من ذنبك ما تأخر/ ليغفر الرصاص ..يا كسينجر!!

فكسينجرهو: هاينز ألفريد كسنجر ولد ١٩٢٣ في فورت، بافاريا، جمهورية فايمار .هو باحث سياسي أمريكي وسياسي ألماني النشأة أصله يهودي شديد التعصب للولايات الأمريكية المتحدة[١].

[١] هنري كيسنجر نسخة محفوظة ٠٢ سبتمبر ٢٠١٧ على موقع واي باك مشين.

قائمة المصادر والمراجع

أولا–المصادر:

١–القرآن الكريم

٢–الكتاب المقدس: إنجيل متى، وإنجيل لوقا .

٣–دنقل (أمل)، الأعمال الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٥.

ثانيا– المراجع:

١–أبو ديب(كمال)،في الشعرية ،مؤسسة الأبحاث العربية ،بيروت ،ط١، ١٩٨٧

٢–أبوديب(كمال)، جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط٣، ١٩٧٩م.

٣–أبوزيد (عبير)، تناص الألم، حضور الأندلس في نص محمود درويش، مجلة جامعة القصيم(فرع العلوم العربية والإنسانية).

٤– رؤية صوفية للإنسان: شعرية قمصان يوسف عند شوقي بزيع– بحث منشور.

٥–أبوزيد (عبير) والصاوي (كامل)، شعرية الخطاب النثري، دراسة تحليلية بنيوية لحلقات العزلة لمحمد علي شمس الدين، بحث منشور في مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، كلية الآداب، جامعة المنيا، ٢٠١٧م.

٦–أبو الرضا (سعد)، النقد الأدبي الحديث، أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة، رؤية إسلامية، رابطة الأدب الإسلامي العالمية، السعودية، ٢٠٠٨مِ.

٧–الداية (فايز)، جمالية الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر، دمشق، ط٣، ١٩٩٦م.

٨–الدوسري (أحمد)، أمل دنقل شاعر خطوط النار،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط٤، ٢٠٠٤م.

٩–السواح (فراس)، مغامرة العقل الأولى، دراسة الأسطورة في سوريا وبلاد الرافدين، دار الكلمة، بيروت، ط٧،١٩٨٨م.

١٠–الألفي (أسامة)، أمل دنقل عابر الأجيال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،٢٠١٤م.

١١–بروكس(كلينث)، المفارقة في لغة الشعر، ترجمة أحمد السعدني، دارحراء، المنيا.

١٢-بني عامر(عاصم) وآخرون، التذوق الأدبي بين النظرية والتطبيق، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الملك فيصل، السعودية، ٢٠١٢م.
١٣-طعمة حلمي(أحمد)، التناص بين النظرية والتطبيق، شعر البياتي نموذجا، الهيئة المصرية العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠٠٧م.
١٤-عثمان(حمدي)، هؤلاء حكموا مصر،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،ط٢، ١٩٩٨م.
١٥-عشري زايد (علي)، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر،دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٧م.
١٦-عصفور (جابر)،قضايا الشعر المعاصر، مجلة فصول،العدد الرابع، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة.
١٧-عناني(محمد)، معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان،مصر،ط٣، ٢٠٠٣م.
١٨-غنيمي هلال (محمد)، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر،القاهرة، ١٩٩٧م.
١٩-فتوح أحمد (محمد)،الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر،دار المعارف، القاهرة،ط٢، ١٩٨٤م.
٢٠-فكري الجزار (محمد)، العنوان وسيوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،١٩٩٨م.
٢١-قصاب (وليد): مناهج النقد الحديث، رؤية إسلامية، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٧م.
٢٢-منظور(ابن)، لسان العرب،تحقيق علي الكبير وآخرون، دار المعارف،القاهرة،١٩٧٩م.
٢٣-مونقانو(دومينيك)،المصطلحات المفاتيح في تحليل الخطاب، ترجمة محمد يحيات، وزارة الثقافة، ط١، ٢٠٠٥م.
٢٤-هوميروس، الألياذة، ترجمة،دريني خشبة، دار التنوي، القاهرة، ط٢٠١٣،١م.

ثالثا-المراجع الأجنبية:

٦١ pid. Gaclordg.London.pg