أمل دنقل والتغيير الدلالي في ظل الرفض - قراءة بنوية وصفية

المدرس المساعد
مهين عنافجه

الأستاذ المساعد الدكتور
صادق إبراهيمي كاوري
ebrahimi.kavari2006@gmail.com

جمهورية إيران الإسلامية
جامعة آزاد الإسلامية ـ فرع آبادان ـ كلية العلوم الإنسانية

المقدمة:

يشاهد في شعر أمل دنقل نقلة من البساطة إلى التركيب ومن الغنائية إلى الدرامية، كما أنه حاول أن يجرب أساليب جديدة في صياغاته الشعرية، فاستخدم فنونا أخرى من الرواية والمسرحية والسينما وغيرها، ما جعلت قصائده تضجّ بالحوارات والشخوص والأصوات المتعددة ووجهات النظر المتفارقة والمتلاقية على حدٍّ سواء. فمن خلال هذه الحوارات والشخوص والأصوات، نحن بصدد تحديد ملامح الدلالة في الألفاظ التي طرأ عليها تغيير في المفاهيم الأساسية وأحيانا في التعبير، التغيير الدلالي الذي ينمّ عن رؤيا خاصة للشاعر باعتباره صاحب رسالة. والرؤيا تعدّ عنصرا رئيسا في مفهوم شعر الحداثة العربية ووظيفته وتعريفه، فتصبح هدفا شعريا في حدّ ذاته، لأن النص الشعري الحداثي يخرج من حسية الرؤية إلى وجودية الرؤية التي تميّز الشاعر الحداثي مما سبقه من الشعراء.

وإذا أردنا أن نحدد رؤية الشاعر أمل دنقل، فهي في الواقع مزيجة من القضية الجمالية والقضية الاجتماعية. ورؤية الشاعر الجمالية لا تنفصل بأي حال من الأحوال عن رؤيته الاجتماعية وعن ظروفها. كما أن تميّز أمل دنقل ينبع من خلال توظيفه للتراث العربي إيحاء بقضايا أمته وواقعه المعيش، حيث استطاع أن يصوغ "رؤية شعرية متسقة حارة ساخرة حادّة، مليئة بالمرارة، معبّرة عن نقد بل رفض ما في الواقع من مفارقات فاجعة".(قميحة، جابر، ١٩٨٧م:١٦٧) ولكنها في نفس الوقت دعوة جديدة إلى التغيير وضرورة الثورة. وهذا البحث يسلّط الضوء على مبدأ الرفض الذي وظفه أمل دنقل في شعره السياسي في صياغة فنية رفيعة، حيث انطبع النقد والرفض الحادان اللذان وجههما أمل إلى الواقع ليس بالواقع المباشر فحسب وإنما بالرؤية المستقبلية وبالواقع البعيد الذي كان يحذّر منه. ونتناول بعضا

منها في هذا البحث ضمن قصائده: "أقوال اليمامة ومراثيها"، "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" و"كلمات سبارتاكوس الأخيرة".

منهج البحث:

في هذه المقالة، يسعى البحث إلى قراءة هذه النصوص الإبداعية في ضوء المنهج السيميائي المعتمد على الوقوف عند مستويات البنية السطحية للنص، المعبّر عنها أيضا بالأسلوبية إذ تهتم بالمستوى الصرفي من منظار أصواتها وتشديدها والمستوى الصوتي، فندرس من خلاله الموسيقى والإيقاع في النص لأنه يعيننا في معرفة القيم التعبيرية والجمالية، كما يدرس من خلال البنية السطحية المستوى التركيبي والجملة في النص من حيث التكرار، التقديم والتأخير، الحذف وأسلوب الخبر والإنشاء فتحصل المعرفة الوافية بهذا الجانب إذ تكشف لنا المفاهيم الكامنة والمعاني الهامشية أو الثانية. كما يدرس من خلال الأسلوبية أو البنية السطحية، المستوى الدلالي الذي يدرك ويفهم بواسطة اللغة والفكرة.

ويهدف تحليل هذه المستويات وتفكيك مكوّناتها إلى رصد الظواهر الطاغية، وكذا إبراز العلائق الترابطية التي تشمل جوانب شتى، لعلّ أهمّها فاعلية الحدث بين "الأنا والآخر والهو" والحقول الدلالية الذائع انتشارها وأقطاب الصراع الدرامي التواصلي، والإيقاع الداخلي والخارجي الصوتي منه والموسيقي ووظائف الخطاب من نحو الثبات والتحول والتناص والتشاكل والثنائيات الضدية وسوى ذلك. (بو معزة، د.ت: ٣٨٢).

أسئلة البحث:

- ما هي المواطن الجمالية في شعر أمل دنقل التي لا تفارق القضية الاجتماعية؟
- كيف نشأت المواطن الجمالية المتصلة بأسلوب الشاعر عن البنية السطحية والبنية العميقة؟
- هل هي ناتجة عن التغيير الدلالي في الألفاظ عند الشاعر أمل دنقل؟
- وهل كان لمبدأ الرفض تأثير في تغيير الدلالات والمفاهيم؟

ضرورة البحث:

تتجلّى ضرورة البحث في ربط أسلوبه الفني بحركة التطور النقدي العربي الحديث،

لهذا عمدت الدراسة إلى الإفادة من الدراسات اللغوية والأسلوبية التي تركّزت على العناصر والتقنيات اللغوية والفنية للنص الشعري بحليته الحديثة. واختيار أشعاره الرفضية بالتحديد، يعود لرؤية "دنقل" الشعرية التي باتت راهنة بواقعها المعاش ليس في مصر وإنما في العالم العربي بأكمله إن جاز التعبير.

وقد سبقت هذه المحاولة في دراسة شعر أمل دنقل دراسات كثيرة منها:

-الحداثة العربية في شعر أمل دنقل لسيد البحراوي موقع جهة الشعر على الإنترنت، في هذه الدراسة يتحدث البحراوي عن الحداثة عند العرب، ثم يقرّ ويدرج أمل دنقل ضمن شعراء الحداثة لكونه مثّل حركة فنيّة متمردة على نحوٍ خاص واعٍ بجوهر تناقضات المجتمع العربي الحديث، ثم يتناول أهمّ المميزات التي حققها شعر أمل دنقل شكلا ومضمونا بدءا بالإيقاع، مرورا بالتراث tradition والأسطورة myth ثم المفارقة The paradox فتناولها موضوعات لإثبات حداثتها. ونحن في هذا المقال تناولنا هذه القضايا باعتبارها عناصر فنية ضمن التغيير الدلالي عند الشاعر أمل دنقل في قراءة بنوية حديثة.

- ثنائية المدينة والثأر في شعر أمل دنقل لأحمد فضل شبلول، موقع جهة الشعر على الإنترنت.
- المتخيل الشعري عند أمل دنقل، عبد السلام المساوي، موقع جهة الشعر على الإنترنت.
- البعد الثوري في شعر أمل دنقل لعلي مصطفى عشا، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة الأردن، المجلد ٣٦، العدد٣، ٢٠٠٩، ص ص ٦٠٧-٥٩٦.
- التناص الأسطوري في شعر أمل دنقل، حسين ميرزايي وإبراهيم آرمن، فصلية دراسات الأدب المعاصر، السنة الثالثة، العدد التاسع، ١٣٩٠ش، ص ص ١٧١-١٥٣.
- أثر التراث في شعر أمل دنقل، حلماء قدسي، موقع ديوان العرب، ٢٠١٠م.
- السخرية والتهكم في شعر أمل دنقل لرقية منصوري، جامعة تربيت معلم، طهران، ٢٠١٢م.

- أمل دنقل.. أمير شعراء الرفض ضمير الشعر في عالم المادة، محيط اليوم، ٢٠٠٧-٢٠١٢.

وهذه الدراسات كما هو واضح من عناوينها، تتطرق كل منها إلى جانب معين من مرتكزات أمل دنقل الشعرية. فما يميّز هذا البحث أنه يركّز على جميع هذه القضايا من زاوية أخرى ألا وهو التغيير في دلالة الألفاظ والمفاهيم التي تجسدت فيها تلك الركائز بصورة عامة مع الأخذ بعين الاعتبار رؤية الشاعر الحداثية بقيمها الأساسية التي تجسدها وتضمّ خاصة رفض الجمود والتحجر والقهر المؤسس والوعي بتناقضية العالم وغيرها.

١-١- البنية السطحية والبنية العميقة

تعكس البنية السطحية surface structure الشكل الفيزيائي للجملة أي أصواتها الملفوظة وهي ممثلة في المستوى الصوتي والمعجمي والتركيبي. (بو معزة: ٣٨١) أما البنية العميقة deep structure، فإنها تعكس مستوى العمق الذي تتكوّن فيه الدلالة وما يتصل بها من مفاهيم وأفكار. أي أنها "الأساس الذهني المجرد لمعنى معين". (عنبر، ٢٠٠٩: ٤١٣)

٢- "أقوال اليمامة ومراثيها":

طرح "أمل دنقل" رؤيته للواقع المعاصر، مستغلا كل إمكانات حرب البسوس. فاستخدم كل إمكانيات اللغة ليحرك شخوص الحرب، فتارة ينجذب إلى ضمير المتكلم فيتوحد بشخصية كليب القتيل، ويركن إلى الرفض والدعوة لأخذ الثأر، وتارة يتخذ ضمير الغائب فيتكلم عن حزن الجليلة، وأخيرا يتوحد توحدا تاما مع شخصية اليمامة في أقوالها ومراثيها، ويتلبس أحزانها وحيرتها وإصرارها ووعيها بالقضية.(هلال،٢٠٠٩م:١٧٤) من جهة أخرى، شرح دنقل في هذه القصيدة بصياغة أخرى للسيرة، تقوم عليها وتوظف شخصياتها للمحنة العربية الحديثة إذ تحل قيمة استحباء الأرض مكان قيمة الثأر للفرد.

يرى أمل دنقل في نهاية رؤيته للثأر أن عودة كليب ترتبط باليقظة حتى تحل الحياة الجديدة محل الحياة القديمة، لأن الماضي أصبح خربة يعشعش في أرجائه الوهن والعنف، والحاضر يفتح كوة للشمس، يفتح النوافذ مستقبِلا الفجر الجديد. يقول دنقل:

هيَ النارُ، وهيَ اللسانُ الذي يتكلّمُ بالحقّ!

لا تدخلوا معمدانيّةَ الماءِ..

بل معمدانيّة النـارِ..

كونوا لها الحطَبَ المشتهَىَ والقلوبَ: الحجارةَ،

كونوا.. إلى أنْ تعودَ السماواتُ زرقاءَ،

والصحراءُ بتـــولاً..

تسيرُ عليْها النجومُ محمّلةً بسلالِ الورود.

(دنقل، ١٩٨٧م: ٣٤٠،٣٣٩)

تشير اليمامة هنا إلى النار بكل دلالتها لتكون هي الحل الأمثل والأنجع لواقعهم المتعفن، فالنار أو الحرب تخلق واقعا جديدا هم وقودها المشتهى، لتتقد فتعود السماء زرقاء والصحراء بتولا، تسير عليها النجوم محمّلة بسلال الورود.. وهي دلالات توحي بأن ما وقع من جرم قد أحدث خللا في نظام الكون وشوّه وجه الطبيعة وأفسد حياة البشر. فلابد من الدخول في معمدانية النار وغسل الدم بالدم ليعود التوازن والتناغم إلى الكون والحياة. يستعمل الشاعر المعمدانية كرمز لحياة جديدة، "وهو يرى أنه لن تتجدد حياة العرب إلا بدخولهم إلى معمدانية النار وهي الحرب لتطهرهم من كل السلبيات وتهيئهم لحياة حرة كريمة. وهنا تشتد دعوة الحرب وتستعر وتأخذ من البواعث والأسباب ما يبررها ويجعلها مطلب عدل يحيلها إلى مطلب حياة ومصير".(مجلي، ١٩٨١م: ١٩٣)

فالتغيير الدلالي المتمثل بلفظ "معمدانية النار" جاء به "أمل دنقل" ليدعو إلى التجديد والبعث القومي باعتماده على فكرة المعمودية. والمعمودية تعني في العقيدة المسيحية تغطيس الطفل بالماء بعد أربعين يوما من مولده كرمز للتطهير والدخول في حياة جديدة في الإيمان بالمسيح. (ن.م: ٩٣)

ثم تؤكد اليمامة على "المغايرة والتحول من سياق الثبات والرضا والاطمئنان بما هو قائم إلى حياة جديدة تعتمد على التطهير والإيمان والاغتسال من درن الواقع المتردي الذي يغلفه العار والهزيمة والانكسار".(هلال: ١٥٥) ويستخدم الشاعر خطاب الكتاب المقدّس بوصفه بنية دالة على حتمية الدخول في مناخ العقيدة المسيحية.

وهذه المغايرة أو علاقات الثابت والمتحول، لا تنحصر على المفاهيم فحسب وإنما تظهر جليا في البنية الشكلية للقصيدة حيث تكشف عنها البنية الدالة بفاعلية كبيرة، فيستخدم أمل دنقل التقديم والتأخير، فيقدّم المفعول (الأرض) على الفاعل (بنوها) ليوحي بقيمتها وأهميتها بوصفها الثابت في محل الصراع (هل يَرِثُ الأرضَ إلا بنوها؟) وهذا يبدي أن الكلمات بنى معرفية تحمل مواقع تؤلف النموذج اللغوي الموافق للمعنى، وأن تغيّر الرتبة يرمي إلى تكوين علاقات جديدة تجعل الدلالة تقام على نسبة العلاقة بين عناصر التركيب. (عنبر: ٤١٤) أو بعبارة أخرى إن مظاهر العدول عن بنية الأصل تكشف عنها تحولات البنى العميقة توخيا للتأثير الجمالي المعتمد على قواعد الإعلامية العليا، فكسر عناصر التوقع يؤدي إلى إنتاج الحيوية في أشكال التعبير(ن.م) وهذا ما عبّر عنه عبد القاهر الجرجاني بقوله: ".. ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قُدِّم فيه شيءٌ وحُوِّل اللفظ من مكان إلى مكان"(الجرجاني، ١٩٨١م: ٨٣)كما نرى في قول دنقل:

هل يَرِثُ الأرضَ إلا بنوها؟

وهل تتناسَى البساتينُ مَن سَكنوها؟

وهل تتنكَّرُ أغصانُها للجذورِ..

(لأن الجذورَ تهاجرُ في الاتجاهِ المعاكسِ؟!)

هل تترنّمُ قيثارةُ الصمتِ..

إلا إذا عادتِ القوسُ تَذرعُ أوتارَها العَصبيّة؟

والصّدرُ! حتى متَى يتحمّلُ أن يحبسَ القلبَ..

قلبيَ الذي يشبهُ الطائرَ الدمويَ الشريدْ؟

(دنقل، أمل: ٣٣٨)

والفعل (تتناسى) يقدم من خلال بنيته على القدرة على النسيان، بل يشير إلى الافتعال، فالبساتين لا تستطيع حتى النسيان أو بالأحرى افتعال النسيان لمن سكنوها. كما

أن اليمامة تؤكد في هذا المقطع متسائلة مستنكرة، العديد من الحقائق الثابتة التي يؤمن بها الجميع، وهي مقترنة بمنطق الإقناع. وتكرار الاستفهام خمس مرات جاء ليشير دلاليا إلى نفس ما هو قائم على غير عادته، ومحاولة إثبات النقيض، فالاستفهام هنا قائم على الشك، يمارس انتشاره في بنية الخطاب.(هلال، ٢٠٠٢: ٧٤) وعلامة التعجب أيضا تكشف بدورها احتمال الوقت مع التوجع والمرارة والشعور بالألم، بعد كلمة (والصدر!) في الوقت الذي تقوم فيه لفظة "قلب" بدور التماهي بين العالم والذات حيث يتحول المطلق إلى نسبي والعام إلى الخاص عن طريق بنية النص المتمثلة في لفظ "القلب" الذي يتحول إلى "قلبي"، وتحدد ملامحه علاقات التشبيه (يشبه الطائر الدموي الشريد) التي تذهب في اتجاه الموت من أجل الحياة: الدم/ الثأر. (هلال، ٢٠٠٢: ٧٤) فبعد هذه الأسئلة المستنفرة للفكر والخيال تظهر أمامنا صورة مفزعة ومرعبة من الخوف والموت:

هيَ الشمسُ، تلكَ الّتي تطلعُ الآنَ؟

أم أنّها العينُ - عينُ القتيلِ - التي تتأمّلُ شاخصةً:

دَمَهُ يترسَّبُ شيئاً فشيئاً..

ويخضرُّ شيئاً فشيئاً..

فتطلعُ مِنْ كلّ بقعةِ دمٍ: فمٌ قرمزيٌ..

وزهــرةُ شــرٍّ..

وكفّانِ قابضتانِ على منجلٍ من حديدْ؟

(دنقل: ٣٣٩)

يجسد الشاعر هنا موقف الفزع والشر من خلال عين القتيل وهي تتأمل في رؤية واضحة دمه الذي يترسب ويخضر إلى أن تخرج من كل بقعة دم ينزفها القتيل، فم قرمزي وزهرة شر فينتشر الموت في كل مكان. وهذه الصورة التي "تعمد إلى بعث بعض أعضاء القتيل على هذا النحو، إنما ترمي إلى خلق أسطورة لتجسيد مطلب الحرب ودواعيه الملحة، فبغير الحرب لن يتخلّص الأحياء من هذا الكابوس المخيف".(مجلي: ١٩١،١٩٢)

ويلاحظ بوضوح أسلوب المفارقة في هذا المقطع ولكن "لا ينبع التأثير هنا من مجرد المفارقة بل المبالغة في تجسيم عناصر الصورة بهذه الطريقة الميلودرامية حتى تثير الخوف والفزع وبهذا يتحقق جزء من عملية التطهير التي تهدف إليها القصيدة". (ن.م: ١٥١)

٢-١- "مراثي اليمامة"

قصيدة "المراثي" تمثل الجزء الثاني من قصيدة "مقتل كليب"، وتشكل تجربة مستقلة، تحتوي على ثلاثة مقاطع. وعرف عن رثائها في هذه القصيدة بأنه لا يشبه رثاء جرير لزوجته ولا هو يشبه رثاء جليلة بنت مرة لزوجها وأخيها. بل يذكّرنا رثاء اليمامة بنغمة الرثاء العصري وبالذات نغمة النادبات في مآتم الصعيد بمصر، حيث تعلو نغمة الحزن واللوعة، ويتفجر الإحساس بالفقد والضياع بدرجة حادة ويائسة أحياناً. (مجلي: ١٩٧) فأخذ الرثاء عند دنقل شكلا جديدا ومغايرا لما كان عند الشعراء، فليس هناك ما يمكنه من أن يبستعين به في السيرة لتقديم المراثي. فاليمامة لم ترْثِ أباها بصورة صريحة في السيرة. ولكن الإشارة هي المرجع إلى ذلك وصورتها البلاغية تجلّت بوصف الأحداث والظواهر في نصٍ إبداعي يشير إلى شيء يقع وراءه. "وهذا المنحى ينطلق من دراسة الرموز المنظمة في عملية التواصل المقصود، كما ينطلق من مؤشرات عديدة لا واعية وغير مقصودة يمكن أن تشي بدلالات عميقة يتجلى فيها المعنى العميق للنص لأن العمل الأدبي ينحرف باللغة الاصطلاحية التواصلية إلى تلاوين من التعبير ومضامين لا تدرك إلا بمشاركة عميقة من قبل المتلقي ينبغي لتجربته الذاتية أن تتقاطع مع تجربة المبدع نفسه". (عزام، ١٩٩٦م: ٤٢) كما نرى هنا في مراثي اليمامة كأن دنقل تعمّد في اختيار صيغة المتكلّمين ليشارك المتلقي في تجربته من منطلق أنه أراد طرح مضامين لا تدرك إلا بمشاركة الآخرين:

صارَ ميراثُنا في يدِ الغرباءِ
وصارتْ سيوفُ العدوّ سقوفَ منازلِنا
نحن عبّادُ شمسٍ يشيرُ بأوراقِه نحوَ أرْوِقةِ الظلّ.
إنَّ التويجَ الذي يتطاولُ:
يَخرقُ هامتَهُ السقْفُ

يَخرطُ قامتَهُ السيْفُ،

إنَّ التويجَ الذي يتطاولُ:

يسقطُ في دمِهِ المُنْسَكِبْ!

(دنقل: ٣٤١)

في هذا المقطع، حين يصور دنقل الحالة المأساوية، يرى أهون تفريط في الحرية باباً عريضاً للعبودية في الشمس على سبيل الاستعارة التصريحية. ويصور على لسان اليمامة حالة الضياع التي تعيشه هي وقومها. وهي بذلك تقدّم في هذه المراثي حقيقة واقعية: الواقع الذي يتحكم في أمره الغرباء المتمثل في العدو الذي صارت سيوفه سقوف منازلنا، بل إن مالنا ليس لنا، بل هو في يد الغرباء، نجتر ضياعه، ونتألم لحرماننا منه، فالحياة التي منحت لنا هي حياة الضياع والبؤس والتشرد والقهر والانكسار.

يلاحظ في هذه السطور ظاهرة التكرار في قوله (إن التويج الذي يتطاول)، والتكرار بحد ذاته "خلق فني يقوم على رفد المعنى بأفكار وأحاسيس وللتكرار أغراض شتى منها: توليد العواطف الإنسانية.. وفيه الترغيب والترهيب، وتوشية العبارة بزخرف بديع إذا أحسن الشاعر التكرار". (الطائي،٢٠١١: ٦٦) وتحمل بنية التكرار هنا قيمة دلالية حيث تقوم بفضح الانكسار النفسي فتكشف جدلية الحياة والموت/ الاخضرار -الذي يحمل وجودا وامتلاء- في مقابل التدمير الذي يهيمن على الواقع، ففي المرة الأولى تحاصر التويج عوامل تدميرية كالسجن والاختناق والحصار/حاجز الانطلاق، ثم يقع عليه الموت من خلال الأدوات التي منحت للمغتصب/العدو، وهي: السيف/القوة المتوحشة. فيستخدم "أمل دنقل" فعلا يوحي بالقسوة والعنف والقدرة على التدمير وهو (يخرط) الذي يسلب الحياة الخضراء اليانعة. وفي المرة الثاني نرى التويج يعاني من الموت الفعلي ولهذا يأتي فعل التدمير كذلك دالا (يسقط) بالإضافة إلى باقي الجملة (في دمه المنسكب) لتتكامل عناصر الموت والفساد. (هلال، ٢٠٠٩: ١٦٠،١٦١) وهنا تظهر قيمة التكرار حين يتبيّن أن الصورة المكررة لا تحمل الدلالة السابقة، بل تحمل دلالات جديدة بمجرد خضوعها لظاهرة التكرار التي تؤدي رسالة دلالية خفية عبر التراكم الفني للحرف وللكلمة والجملة، ومن خلال هذا التراكم الكمي يلفت نظر المتلقي إلى غاية دلالية أرادها الشاعر.(عربي، ٢٠١٥: المقدمة)

وهذه الأبيات ترسم الصورة المعبّرة عن ضياع شامل للاستقلال والعزة القومية. كما أن البنية النصية تكشف عن الانكسار النفسي والتأزم الإنساني الذي تعاني منه اليمامة/ "أمل دنقل"، فيقدم الجار والمجرور على الجملة التفعلية في قوله (بالعيون الخفيضة نستقبل الضيف) ليؤكد حالة الانكسار والانهزام الذي أصبح حقيقة واقعة لا تغيير فيها، وترسم ملامح الهوية الجديدة للعالم العربي أو المصري بالتحديد والتي تتنافى مع الشموخ العربي والعزة والكرامة العربية. (هلال، ٢٠٠٩م: ١٦١) ذلك لأن الألفاظ تنظم على الوجه الذي يقرره المعنى الكلي الذي تتلاقى عليه عناصر النسق. ومقتضى هذا التناسق ما يرتضيه العقل في بناء المعنى. (عنبر: ٤١٥) يقول عبد القاهر الجرجاني: ".. ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالاتها وتلاقت معانيها على الوجع الذي اقتضاه العقل. (الجرجاني: ٤٠-٤١)

٣- "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"

تعتمد هذه القصيدة على أسطورة "زرقاء اليمامة". وهي امرأة من أهل اليمامة في "نجد". يقال إنها كانت ترى القادم على بعد مسيرة ثلاثة أيام، وفي أحد الحروب اقتلع الأعداء الأشجار وتخفّوا وراءها وهم قادمون لغزو قبيلتها حتى أتى الأعداء وغزوا القبيلة واقتلعوا عينيّ زرقاء اليمامة وهي التي كانت قد أنذرت قومها ولكنهم تجاهلوها.(عصفور، ٢٠٠٨: ١) فورد صوت "زرقاء اليمامة" إلى جانب صوت "عنترة بن شداد" الذي اعتزله قومه ولم يفكّروا فيه إلاّ ساعة اشتداد الحرب و"الملكة الزباء" التي وقعت أسيرة في يد الروم نتيجة خيانة لابن عدي لكنهم لم يظفروا بقتلها بعدما مصّت السمّ الذي في خاتمها وقالت: "بيدي لا بيد إبن عدي"(أنظر: الموسوعة العربية، ج١٠: ٢٣٩)، لتشكل هذه الأصوات مثالاً حياً لرفض الواقع العربي. "إن استدعاء الشخصيات التراثية عند أمل دنقل لم يكن من قبيل مواجهتها، بل تأتي تلك الشخصيات محملة بتاريخها وكثير من تفاصيله، ليتحول إلى شخص يعيش في زماننا نحسه ونلمسه من قريب. وهي من حكايات التاريخ الأسطوري الذي تمتزج فيها الحقائق في تاريخ الإنسانية بالخوراق ثم تخرج من هذا المزيج قصة شعبية تتناقلها الأجيال".(المعاضيدي، ٢٠١٠م: ٢٠٩)

أما السؤال المتكرر لزرقاء اليمامة والذي لا يحمل أيه إجابة، فيترك بذلك المجال مفتوحاً

للمتلقي ليشارك في العملية الإبداعية وينال حرية التحليل والتأويل، في الواقع هو سؤال يهدف إلى تحويل الدلالة إلى وجود حي يتوافق وحجم المأساة التي تحملها أسئلة مستحيلة الإجابة للعرافة التي حملت بدورها رمز النبوءة المبكرة.

أسألُ يا زرقاءْ..

عن فمِك الياقوت، عن نبوءةِ العذراء

وارتخت العينانْ!

فأينَ أخفي وجهيَ المتهمَ المدان!

فاتّهموا عينيْك يا زرقاءُ بالبوارْ!

قلتِ لهم ما قلتِ عن مسيرةِ الأشجارْ..

هنا تظهر شخصية الشاعر نفسه والتي هي غير ملموسة بصورة مباشرة. ومن ملامحها الخارجية، فمها الذي وصفه كالياقوت. تنظر خافضة العينين وذو حاسة بصر قوي. وبهذا يكون الشاعر أمل دنقل قد اختار رمز "زرقاء اليمامة" بكل أبعاده التراثية والأسطورية، وما يحمله من أبعاد فكرية ونفسية، وجعله عنواناً يفضي إلى جو النص منذ البداية إلى الختام. فكانت النهاية تراجيدية في إشارة إلى مواقف الدول العربية المعاصرة المخزية تجاه أعدائها:

أنتِ يا زرقاءْ..

وحيدةٌ عمياءْ

وحيدةٌ عمياءْ

(دنقل: ١٢٦)

وقد اختار الشاعر صوت "عنترة بن شداد" ليقارن بين الصوتين، صوت المواطن العربي البسيط الذي يقف أعزل بين السيف والجدار! فليس عبثاً أن يقف الشاعر أمل دنقل موقف المواطن العربي مستهلاً أبياته باسم زرقاء اليمامة وهو حريص على إبعاد أية مظنة من مظان الاتهام، معتدلاً راجياً الصفح والعفو، خائفاً من الفتك به والحياة الواعدة، فهو

يصمت كي ينال فضلة الأمان وليس الأمان نفسه، كأنه عبد من عبيد عبس يظل يجري القطعان، وحين تقع الواقعة لا يملك هذا العبد سوى التوجه إلى زرقاء اليمامة التي هي مثله بمعنى من المعاني، كي ينفجر أمامها بكاء متفوهاً بهذه الكلمات:

جئتُ إليكِ.. مثخناً بالطعنات

أزحفُ في معاطفِ القتلَى وفوقَ الجثثِ المكدّسة

أسأل يا زرقاء!

(ن، م: ١٢١)

إن اختيار شخصية "عنترة بن شداد" في هذه القصيدة بالذات كان لما تمثله الحالة السائدة من غياب الحرية والديمقراطية عن قبائل عبس العربية من العصر الجاهلي وحتى العام ٦٧. فيعبّر الشاعر عن الشعوب العربية المستعبدة تحت وطأة حكام يحرمونها حرية التعبير، فالشعب مغلوب على أمره، صامت مغيّب في اتخاذ القرارات المصيرية التي ترسم له معالم حياته السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، بينما يستدعي أيام المحن والأزمات. عنترة في القصيدة لا يحسن القتال، بل هو عبد مملوك غيّبت إرادته، ليعبرّ عن نموذج الفرد العربي الخاضع، لم ينل سوى (العمى والخرس وحراسة القطعان والنوم في حظائر النسيان وهو مقصي عن مجالس الفتيان):

قيل لي "إخرسْ"

فخرستُ وعميتُ.. وائتممتُ بالخصيانْ

ظللت في عبيد (عبس) أحرس القطعان

أُجتزُّ صوفَها

أردُّ نوقَها

أنامُ في حظائرِ النسيانْ

(ن، م: ١٢٣)

وهنا أيضاً يلاحظ التصوير الجزئي في التعبير عن المعاناة التي يعيشها الإنسان العربي بصورة عامة، يصمت كي ينال فضلة الأمان. ومأساة عنترة، قد كشف عن سمة اجتماعية وحضارية أصيلة من سمات المجتمع العربي وهي الطبقية، وانقسام المجتمع بصورة قبلية إلى سادة أوعبيد. وهنا يجسد الشاعر من خلال هذه القصيدة وبواسطتها تجاربه ونظرته إلى العالم. على نحو يتباعد عن الذاتية المباشرة التي كانت سمة للشاعر الرومانسي، ويؤكد موضوعية الإبداع والتلقي على السواء.(عصفور، ٢٠١٤م)

وجاءت شخصية الملكة الزباء لتعبّر هي الأخرى عن الرفض لواقع مشوب بالغدر والخيانة. فتجلت هذه الدلالة واضحة من خلال التناص الذي وظفه الشاعر عبر قولها: "ما للجمال مشيها وئيدا".

وبالنسبة للبنية السطحية والشكل الظاهري لقصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" وتحديدا بنية التكرار، لقد عمد أمل دنقل في هذه القصيدة إلى تكرار ضمير معين ومن أوجه ذلك تكرار:

- ضمير (أنا) المسلوب الصامت أمام صوت الحكومات العربية التي تمارس القمع والاضطهاد. فالحكومات تمثل السلطة المستبدة بينما يمثل الشعب الرقة والعبودية:

دعيتُ للميدانْ

أنا الذي ما ذقتُ لحمَ الظأنْ

أنا الذي لا حولَ لي أو شأنْ

أنا الذي أقصيتُ عن مجالسِ الفتيانْ

فها أنا على التراب سائلٌ دمي

- ضمير "أنتِ" في قوله:

ها أنتِ يا زرقاءْ..

وأنتِ يا زرقاءْ

وحيدةٌ.. عمياءْ

وحيدةٌ.. عَمياءْ

وحيدةٌ.. عَمياءْ

(دنقل: ١٢٦)

• ضمير "نحن" في قوله:

كان يقصُّ عنك يا صغيرتي.. ونحن في الخنادقْ

ونَحنُ جرحَى القلب

جرحَى الروحِ والفم

(ن. م: ١٢٥)

• "كاف الخطاب" في قول الشاعر:

جئت إليك.. مثخناً بالطعنات والدماء

كان يقصّ عنك يا صغيرتي

فاتَّهمُوا عينيْك يا زرقاء بالبَوارْ

فاستضحَكوا مِنْ وهمِك الثَرثارْ

(ن، م: ١٢٥)

فيتوحد صوت الأنا الفردي بصوت الجماعة فتمتزج الآلام. وجميع هذه الضمائر وغيرها في القصيدة، تؤكد على ضرورة حضور الشارع العربي في الساحة وإن كانت القصيدة دالة في إدانتها للأنظمة التي أوقعت الهزيمة بشعوبها وتدل على أن الشعوب المحكومة لا تملك سوى البكاء عندما تشعر بهوان وضعها المتردي ولكن من الزاوية التي تجعل من بكائها تمرداً على كل من تسببوا في هزيمتها.

كثيراً ما عمد الشعراء المعاصرون وفي الشعر الحر تحديداً إلى تكرار الكلمة في القصيدة وقد توارد هذا النمط في قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" بصورة كبيرة. فقد وردت

لفظة الدماء أربع مرات، عين ثلاث مرات، وجه ثلاث مرات، زرقاء خمس مرات، النبية ثلاث مرات، المقدّسة خمس مرات، السيف ثلاث مرات، العرّافة مرتين، الماء مرتين، الجرحى مرتين، الصحراء مرتين.

ويلاحظ أن تكرار الكلمات موزعة في جميع مقاطع القصيدة، ما يمكن القول إن هذه القصيدة مليئة بالتكرار ولكنه تكرار مستحسن، قد توفرت فيه شروط نجاح ظاهرة التكرار كإدخال تغيير أو توليد العواطف الإنسانية. فبالنسبة للكلمتين النّبية والمقدّسة فإنهما موزعتان في جميع المقاطع، فتكرارهما وذلك بأسلوب النداء، يفيد لفت الانتباه والدعوة إلى المعرفة وكأن هناك شيئاً مهمّاً يجب على الناس معرفته. وهذا يتضح من الكلمتين النّبية والمقدّسة وهما صفتان نعت بهما المنادى وتكرارهما تأكيد على هذا الانتباه.

وفيما يخص تكرار العبارة، قد وظّف أمل دنقل هذا اللون من التكرار إلى جانب تكرار الضمائر والكلمات في قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" ويتمثل في قوله " "تكلّمي"، " أخفي"، "قلتِ"، "أسائل"، "وما للجمال مشيها وئيدا"، "أنت يا زرقاء وحيدة عمياء". فيلاحظ في تكرار هذه العبارات، إدخال التغيير الطفيف على المقطع المكرر كما في قوله:

تكلّمي أيّتها النبّيةُ المقدّسة

تكلّمي.. باللهِ.. باللعنةِ.. بالشيطانْ

تكلّمي.. لشدّ ما أنا مُهانْ

لا الليل يُخفي عَورتي.. ولا الجدرانْ!

ولا اختبائي في الصحيفةِ التي أشدُّها..

ولا احتمائي في سحائبِ الدخان

(دنقل: ١٢٢)

فهنا يلاحظ التغيير في نمط العبارة. فالعبارة الأولى اقترنت بأسلوب النداء، والعبارة الثانية اقترنت بكلمات مقطعة، ثم العبارة الثالثة بالتعبير عما في نفس الشاعر من معاناة

يجسد فيها شدة الهوان الذي يعيشه الواقع العربي منذ زمن بعيد حتى في زمن الشاعر.

وتتجلى ظاهرة التكرار أيضا في بنية الاستفهام. فتكرار الاستفهام الكثيف في القصيدة، يعتبر نوعاً من التأثير والتكريس سواءاً كان على البنية اللسانية أو التمثيل الدلالي الذي يتمخض عنها بمعنى أنه يمثل إلحاحاً على تصوير معين. كما جاء في قول الشاعر هنا:

أسائل الصمتَ..

"ماللجمالِ مشيُها وئيدا"؟

أسائلُ القيودا

"ماللجِمالِ مشيُها وئيدا"؟

"ماللجمالِ مشيُها وئيدا"؟

(دنقل: ١٢٤)

فأراد الشاعر هنا تصوير الخيانة بالتناص الأدبي من خلال تضمين قول الملكة "الزباء":

"ماللجمال مشيها وئيدا"؟

"أجندلاً يحملن أم حديداً؟

فالجمال حملت رجالا في السوح سودا فوقعت أسيرة وضحيّة للخيانة. فهو تصوير معين، يجسّد الشاعر حالة السلبية والصمت التي تعيشها الأمة، متخذا الاستفهام ركيزة أساسية لتجسيد هذه المعاني والإيحاء بها. وهكذا فإن "التكرار متواشجا مع الاستفهام يسهم في تجسيد تجربة الشاعر وشدّ انتباه المتلقي إليها". (بسيسو، ١٩٩٧م: ٩٠) فهو عمد إلى هذا التناص المتشكل من الجملة التكرارية والاستفهام ليسهم في تحقيق غايته في إقناع المتلقي.

وبالنسبة للمقطع الصوتي، فإن الوظيفة الدلالية التي يؤديها المقطع الصوتي في هذه القصيدة يتناسب مع الحالات الشعورية والنفسية خاصة في المقاطع الطويلة (ص ح ح ص) أو (CVVC) من خلال اقتران المقاطع بالسياق الكلي للنص.(مبروك، ١٩٣٣٩: ٣٤) والملاحظ في القصيدة بل جميع قصائد أمل دنقل، أن الكلام يأتي متقطعاً ليتوافق مع حالات التهدج النفسي، أو في حالات العجز والانكسار التي تمر بها الشخصية أيضا.

وبالنسبة للمقاطع الطويلة، فإنها تكون عادة أقل تردداً لطبيعة التقطيع الذي يتراوح ما بين القصير والمتوسط، ولكن في هذه القصيدة نلاحظ كثرة المقاطع الطويلة بحدّ ذاتها. ففي كل سطر هناك مقطع طويل تكوّن إثر وقفات عمد الشاعر إليها وقام بتحديدها بنقطتين (..). فهاتان النقطاتان اللتان نلاحظهما في جميع قصائد أمل دنقل وفي الشعر الحديث بصورة عامة تساهمان في خلق إيقاع شعري يتناسب مع الحالات الشعورية والنفسية. وبالذات هذه المقاطع الطويلة تلعب دوراً هاماً في إيجاد هذه الحالات.(ن. م: ٣٤)

إذا التكرار واحد من وسائل التعبير الذي يسهم في إغناء المستوى الصوتي داخل النص الشعري لما فيه من لمسات سحرية ودلالات نفسية تبعث الحياة في كل كلمة. ففيه تكمن الوظيفة السحرية الجذابة التي تقرع الأسماع، وتوقظ الأذهان، وتعمق أثر الكلمة في النفوس، فهو ضرب من ضروب الصوغ الشعري الموافق بين القوة النفسية للمعنى وروعة النغم بدلالاته. (الطائي: ٦٦)

٤ـ كلمات سبارتاكوس الأخيرة:

تمثل هذه القصيدة حدا فاصلا بين مرحلتين شعريتين: مرحلة الذات الضيقة المتمثلة في بواكيره الشعرية ومرحلة الخروج من الذات إلى رحابة المجتمع الإنساني الكبير، هذا بالإضافة إلى الإبداع الذي سلكه أمل دنقل في توزيع القصيدة إلى مقاطع أطلق عليها مصطلحاً جديداً وهو كلمة "مزج" التي تشير إلى الصوت الناطق في القصيدة، وفي المقطع الأول يمكن أن نعتبر الصوت الناطق فيه تعليقاً محايداً لصوت القصيدة، إذ إن في بقية المقاطع تعود حركة الأصوات إلى صوت واحد وهو صوت "سبارتاكوس" ذاته، وترسخ دلالة الأصوات المركزية في الرفض ليتم عرض بقية وحداتها الدلالية على هذه الخلفية وتفسيرها طبقاً لها. (خضر، ٢٠١٤) يقول أمل دنقل في المزج الأول:

المجدُ للشيطانِ معبود الرياحْ
من قال "لا" في وجه من قالوا "نعمْ"
من علّم الإنسانَ تمزيقَ العدمْ
وقال "لا" فلم يمتْ

وظل روحاً أبديّةَ الألمْ!

(دنقل: ١١٠)

يفاجئ الشاعر القارئ في المزج الأول بكسر ما هو مألوف "المجد لله في الأعالي..". (الإصحاح الثاني: ١٤) فيقول "المجد للشيطان" حيث يقدم صورة مغايرة لما هو مألوف تشكل بنيتها اللغوية مفارقة "تورية" تقوم على مستوى ظاهري مفاده تمجيد الشيطان بصورة حقيقية وهو وجه غير مقصود بالتأكيد، ومستوى باطني يقصده الشاعر وهو تمجيد الشيطان "سبارتاكوس". ولعل الشاعر لم يجد شخصية تراثية رافضة للخضوع تشابه سبارتاكوس في رفضه، فحاول أن يحدث شيئا من الالتحام المعنوي بينهما. فنجد سبارتاكوس هو الشيطان نفسه لما تحمله هذه الشخصية من رموز الرفض والتمرد والثورة في حدوديهما. (المساوي، ١٩٩٤م: ١٦٧)

هنا يجرد الشاعر صورة الشيطان من مدلولها الديني ويلصقها مدلولاً آخر. فهو معلم رافض للأوامر البشرية غير العادلة ويرفض الطاعة العمياء والضعف. فصورته الجديدة انزياحية رمزية توافق كل من يتحدى ويرفض السطات الغاشمة والمستبدة ويدافع عن الحق بالتحريض على نقيض مدلولها الديني القديم فيستحق التمجيد.(موسى، ٢٠٠٣م: ١١٣) الشاعر هنا وظف مفارقة تصويرية بتقنية فنية خاصة. تكوّنت فيه المفارقة من طرف تراثي (سبارتاكوس) وطرف آخر تاريخي (الشيطان) لا يختص بزمن خاص، فبوصفه المجد للشيطان، وصل إلى ذروة المفارقة في تصور التناقضات الشديدة الحدة والغرابة في الواقع.

ثم يلجأ الشاعر إلى تبيين السبب الذي جاء تمجيد الشيطان من أجله، ألا وهو رفضه لواقعه وتمسكه بلفظة "لا" أمام من خنع واستكان وقال "نعم". هنا نلاحظ لفظتي "لا" و"نعم" وهما في تضاد لفظي، يختزل دلالة الرفض والقبول التي تتردد في أجزاء القصيدة. (الدوسري، ١٩٩١م: ٢٠١) ثم يبيّن أمل دنقل قيمة الرفض والتمرد ويصور صورة الثائر سبارتاكوس/ الشاعر في مشهد سينمائي يقول:

معلّق أنا على مشانق الصباحْ

وجبهتي- بالموتِ- محنّيهْ

لأنني لم أحنْها.. حَيّهْ!

(دنقل: ١١٠)

يحمل هذا المشهد مفارقة تكمن في أن كل من يحيا دون أن يحني جبهته لابد أن يموت ويحني جبهته وهناك هبوط في مستوى الصوت بعد تلك الحدة التي شاهدناها في بداية المزج. ولكن الشاعر لم يلبث حتى يستبدل هذه الحالة المأساوية بقوله "مشانق" أي إسناد المشانق إلى الحياة/ الصباح رمز الحرية والنشاط وهي اللفظة التي تدل على الإشراق والولادة، وهكذا يصبح موت سبارتاكوس موت الحياة أو الشهادة من أجل أمته في سبيل الحرية. ثم يخاطب "أمل دنقل" إخوته الذين يعبرون في الميدان. والإخوة هم رمز لثورة جماعية سعيا لتغيير الواقع:

يا إخوتي الذين يعبرون في الميدان مطرقينْ..

لاتخجلوا.. ولترفعوا عيونكم إليّ

لربّما.. إذ التقت عيونكم بالموت في عينَيْ:

يبتسم الفناءُ داخلي.. لأنكم رفعتم رأسَكم.. مرهْ!

(دنقل: ١١٠،١١١)

فيطلب من الجماهير المتعطشة للحرية السرعة في الثورة والتمرد على الطغيان، ذلك لأن العنكبوت بدأ ينسج الموت في أعناق الثوار (حبل المشنقة) لهذا يطلب الشاعر منهم أن يودعوا زوجاتهم على قارعة الطريق مما يوحي بحالة من الضياع وعدم الاستقرار. "والشاعر يجمع بين التركيبين المتضادين قبّلوا زوجاتكم/ قارعة الطريق ليصور لنا مدى المعاناة التي يعيشها الجماهير والسرعة المطلوب توفرها من أجل رفع الظلم عن أبناء شعبه". (عثمان ٢٠٠٩م: ١٤٥)

وفي تطور آخر من أسلوب المفارقة يقول ساخرا: "علّموه الانحناء" فيمزج بين النقيضين، لأن دلالة القول تحمل معنى معاكسا للمعنى الظاهري وبذلك تشير إلى رفض الدلالة الظاهرة في "الانحناء" والخضوع، بل تحث على الرفض وإعلان التمرد في معنى مبطّن. ويستمر في أسلوبه الساخر حتى نهاية القصيدة فيقول:

اللهُ... لم يغفرْ خطيئةَ الشيطانِ حين قال "لا"

والودعاءُ الطيبونْ

هم الذين يَرِثونَ الأرضَ في نهايةِ المدى

لأنهم... لا يُشنَقونْ

(دنقل: ١١٢)

يتحدث دنقل في مفارقة ساخرة عن صورة إبليس وعذابه إلى الأبد بعد رفضه السجود وعن صورة اولئك الذين رضوا بحياة الذل ظنا منهم أنهم سيحصلون على مكاسب مادية، واصفا إياهم بـ"الطيّبون" الذين يرثون الأرض لأن المشنقة لم تشملهم. وهذه المفارقة ساخرة يريد بها أن الذين قالوا "نعم" سيعيشون حياة الذل والهوان إلى الأبد. يقول الشاعر:

فخلْفَ كلِّ قيصرٍ يموتُ: قيصرٌ جديدْ

وخلْفَ كلِّ ثائرٍ يموتُ: أحزانٌ بلا جدوى

ودمعةٌ سُدى

(ن. م)

يعبّر دنقل هنا عن ديمومة الصراع بين قوى السلطة والرفض وعبر عنه بالفعل المضارع "يموت" فيطرح القضية بسخرية. ويستمر "دنقل" في أسلوبه الساخر في المزج الثالث، موجها خطابه إلى القيصر وهو في حبل المشنقة:

يا قيصرُ العظيم: قد أخطأتُ... إني أعترِفْ

دعني - على مِشنقتي - ألْثُمُ يَدَكْ

ها أنا ذا أقبِّل الحبلَ الذي في عُنقي يلتفُّ

فهو يداكَ، وهو مجدُك الذي يجبِرُنا أن نعبُدَكْ

(دنقل: ١١٢)

يوجه الضحية سبارتاكوس/ الشاعر، كلماته إلى قاتله وفيها شيء من الرحمة والمغفرة من باب السخرية من القيصر. وما يدعم ذلك أداة النداء "ياء" التي تستخدم للقريب والبعيد والتي يفضي استخدامها إلى وضع "سبارتاكوس" و"القيصر" في حالة مواجهة تقوم على العداء والندية. و"الاعتراف" الذي يتفوه به سبارتاكوس في قوله "يا قيصر العظيم"، وهو في حالة انكسار وموت ليؤكد بأنه أخطأ في حقه، ويطلب منه تقبّل يده ولا ينتظر، مستعجلا لبث الاعتذار فيقبّل حبل المشنقة الملتف حول عنقه. يحمل هذا الاعتراف دلالات عكس ما هو ظاهر. والجملة الاعتراضية-على مشنقتي- تؤدي وظيفة تحديد المقام الذي يحيط بالمقال، فتولد دلالة وهي أنه لا ينطق عن إرادة حرة وإنما عن إرغام وقهر وأنه يعترف بخطئه ويلجأ إلى السخرية للتحريض والرفض، مصورا يد القيصر بالحبل لأنه مجده الذي يجبرنا على عبادته فيقول:

دعني أُكَفِّرْ عنْ خطيئتي

أمنحكَ - بعد ميتتي - جُمْجُمَتي

تصوغُ منها لكَ كأسًا لشرابِك القويِّ..

وهذه الكأسُ - التي كانتْ عظامُها جمجمتَه -

وثيقةُ الغُفرانِ لي

(ن.م: ١١٢,١١٣)

إن سبارتاكوس/ الشاعر لا يطلب التكفير، وإنما هو يسخر من الذين يطالبون به، وهو لا يقصد منح جمجمته للقيصر أولئك الذين يجعلون من جماجم البشر أهرمات لمجدهم وكؤوسا يحتسون بها ماء الحياة-دماء الناس، وهو لا يترك جمجمته وثيقة غفران لقاتله وإنما يتركها وثيقة إدانة وعلامة موت ملازم وصراع مفتوح، وبالتالي حث الجماهير على الثورة والتمرد ضد الطغيان. (عثمان: ١٤٨) وهذه السخرية في القصيدة تتصاعد وتيرتها حتى يصفح سبارتاكوس عن القيصر موجها إليه نصيحته في أن يرحم الشجر فيقول:

لكنني.. أوصيك إن تشأ شنقَ الجميعْ

أن ترحمَ الشجرْ!

لا تقطع الجذوع كي تنصبها مشانقا

لا تقطع الجذوع

فربّما يأتي الربيع

"والعالم عامُ جوع"

فلن تشمّ في الفروع.. نكهةَ الثمر!

(دنقل: ١١٣،١١٤)

فالشاعر يدعو على لسان سبارتاكوس، جلاده إلى الاستجابة لمطلبه الإنساني المتحضر المتمثل في منعه من إعدام عناصر الحياة، كالشجر والجذوع والظلال. كما أنه يحذر القاتل الجاني بأنه سوف يحتاج يوماً إلى كل من تلك العناصر عندما تنقلب الأحوال. فيصبح ممن يبحث عن حماية أو مأوى، فلا يجدهما في قفار الصحراء، مادامت الأشجار والظلال قد أعدمت بأمر منه لتنصب مشانق. وهي صورة حاول دنقل تجسيم التناقض في الحياة من خلالها والتقاط المتنافرات في تصرفات قيصر بصورة تنشر روح التمرد والرفض لتدمير قوى الظلم والطغيان. وقد أقام دنقل مفارقة أخرى في هذا المقطع يقول: "فربما يأتي الربيع.."، يأتي الربيع عادة بما يحمله من خير يدل على العطاء ولكن هنا أتى الربيع خاليا من الخير "فالعام عام جوع" وذلك نابع من أن الخيرات تذهب في غير طريقها ويظهر قلق الشاعر واضطرابه من المجهول وخوفه من المستقبل جراء القتل والتدمير المتصاعد. ويصرح الشاعر في آخر المزج بغضبه واصفا القيصر بـ"قيصر الصقيع" والصقيع يحمل من الدلالة ما يشير إلى "البرودة والجمود وإلقتل لأسباب الحركة والحياة". (عثمان: ١٥١)

يقول الشاعر في المزج الأخير من قصيدته موجها خطابه للجماهير:

وإنْ رأيتُم في الطريقِ "هانيبال"

فأخبره أنني انتظرته مدىً على أبواب "روما" المجتهدة

وانتظرتْ شيوخُ روما - تحت قوسِ النَّصر - قاهرَ الأبطالْ..

لكن هانيبال ما جاءتْ جنودُه المجنَّدهْ

فأخبروه أنني انتظرتُهُ... انتظرتُهُ..

حتى انتهيت في حبال الموت

(دنقل: ١١٤,١١٥)

من خلال هذه الأبيات يمكننا التوصل إلى الصورة التي يجسدها "أمل دنقل" في شعره وهي عبارة عن صورة مركبة.. تحمل في طياتها كثيرا من الخطوط والألوان.. ولا تعطي معناها دفعة واحدة بل تحتاج إلى كثير من التأمل والتدقيق الناتج عن ثقافته الواسعة والعميقة.. فهو يصور صورة مركبة لروما، فهي ليست رمزا شاملا للشر أو الطغيان. فكما أن القيصر يمثل الديكتاتور الذي يعمل على القضاء على الجمهورية الديمقراطية فإن شيوخ روما يمثلون من جهتهم الجانب الآخر من روما وهو الديمقراطية. (مجلي: ٧٢) ومن ثم جاء انتظاره لشيوخ روما كما انتظر هانيبال لكنهم لم يسارعوا لإنقاذه ما يعني أن الخلاص لم يتحقق لا من داخل روما عن طريق الشيوخ ولا من خارجها عن طريق هانيبال.. فشنق سبارتاكوس.. وسقطت قرطاجة في جوف الحريق. وبهذا يمهد للفقرة الأخيرة حين يوحد بين عبيد روما المضطهدين في شخص سبارتاكوس.. وكل المناضلين ضد الديكتاتورية والقهر والطغيان فيقول:

وفي المدى: قرطاجةُ بالنار تَحترقْ

قرطاجةُ كانتْ ضميرَ الشمسِ: قد تعلَّمتْ معنى الرُّكوع

والعنكبوتُ فوق أعناقِ الرجال

والكلماتُ تَختنقْ

يا إخوتي: قرطاجةُ العذراءُ تحترقْ

يصف الشاعر ماضي "قرطاجة" بـ"كانت ضمير الشمس" وهي ترمز إلى الحرية والإشراق والشموخ ورفض الظلم مقابل حاضرها "تعلمت معنى الركوع" وهو رمز الذل والهوان. وتشكل هاتان العبارتان تضادا تركيبيا حيث أصبح الماضي في شعر دنقل قيمة خلافية مثالية مقابل الحاضر المرفوض، استغلها في إبراز تناقضات الواقع ومرارته الفاجعة

من خلال جمعه لضدين في نسق واحد، فأمعن كل منها في كشف حقيقة الآخر لاستنهاض الأمة من أجل التغيير ويث روح الثورة في النفوس. (عثمان: ١٥٣)

وعلى مستوى البنية السطحية نرى بنية التكرار تعم القصيدة وتتوزع بين ما هي كلمات أو عبارات أو تعابير. يستخدم الشاعر الانحناء في كل أجزاء القصيدة كرمز للانكسار والمهانة بفعل الهزيمة يقول دنقل في المزج الثاني: "يا إخوتي الذين يَعبرون في الميدانِ مطرقينْ، منحدرينَ في نهايةِ المساءْ (دنقل: ١١٠) ثم يقول في المزج الرابع: "يا إخوتي الذين يعبرونَ في الميدانِ في انحناءْ، منحدرين في نهاية المساءْ (ن.م: ١١٤) إن عبور الميدان هنا من قبل الجماهير يتم في "انحناء" بعد أن كان في المزج الثاني في "إطراق" وهذا دليل على زيادة الذل والمعاناة والمهانة، فكلما تقدّم الزمن ازداد الحال سوءا. وذلك من منطلق أن "الإطراق" أقل قدرا من الذل ولكن "الانحناء" يظهر فيها معنى الذل متلبسا بالقهر فازداد الحال سوءا فلابد من الثورة. وفي أماكن أخرى من القصيدة جاء لفظ "الانحناء" مرة مصاحبا بالمفارقة التورية كقوله: "الانحناء مر"، "فعلّموه الانحناء!". أو"علّموه الانحناء!" ست مرات، جاء بالتأكيد مصاحبا بالمفارقة والسخرية تخف حينا وتشتد أخرى ويظهر التشديد بتكراره عدة مرات ليزيد من حدة المفارقة حتى يتحول إلى سخرية.

ففي قوله تكرارا في القصيدة: "فقبّلوا زوجاتكم.. علّموه الانحناء"، رغم أن الدلالات السطحية توحي بالخنوع، إلا أنها تحمل في طياتها فعلا إيجابيا بعدم انتظار المخلص لأن الخلاص في دمهم وينبع من داخلهم فيطلب منهم أن يودّعوا زوجاتهم ويتمرّدوا لأن الموت ينتظر الثائر المنحني، وفي النهاية يقول: "علّموه الانحناء" وهو يعني عكس الدلالات كما مر ذكره. وقد ساهمت علامات التعجب في نهاية السطرين بما تحمله من تشكيك فيقلب المعنى الظاهري إلى معنى مضاد.

في مكان آخر يكرر الشاعر لفظ"يموت" فيقول: "فخلف كل قيصر يموت، قيصر جديد.. وخلف كل ثائر يموت أحزان بلا جدوى ودمعة سدى". (دنقل: ١١٢) فأتى هذا التكرار للتعبير عن الاستمرارية في الصراع بين قوى الرفض والسلطة، فهو يطرح القضية بسخرية وتعجب. وفي سياق آخر وقراءة أخرى على مستوى البنية السطحية، يحاول الشاعر إضفاء العديد من صور التقديس على القيصر ورفعه إلى مصاف الآلهة، حيث يهب ويسلب

الحياة. قد استغل الشاعر هذه الثنائية المنح:/السلب في مقابلة استفهامية طرحها على القيصر في محاولة لهزّه وتعريته عن طريق منحه صفات ليست له ليكشفه أمام الجماهير، وذلك باستخدام الفعلين "منح" بصيغته الماضية التي توحي بعقم العطاء وعجزه عن الاستمرارية مقابل الفعل المضارع "تسلب" بصيغته الحاضرة الدالة على الاستمرارية، لأن الفعل هنا يدل على الفقد والتحطيم والدمار الآتي من القيصر، فعطاؤه بسيط ومحصور ودماؤه منتشر ومستمر. (عثمان: ١٤٨)

وتكرار "الوجود" في قوله: هل ترى منحتني "الوجود" كي تسلبني"الوجود". (دنقل: ١١٣) فهذا التكرار مصاحب لعلامة التنصيص التي تعمل على تعليق دلالة "الوجود" المحاطة بهما، وعلى توليد السخرية من "الوجود" الذي يمكن لقوى الاستبداد أن يمنحه للبشر، ومن رؤية الحاكم المستبد الذي يعتبر نفسه مانحا للوجود. كما يلاحظ علامة الحذف في بداية المقطع ".. فإن فعلت ما أريد.. قد مات غير حاقد". (ن. م) وهذه العلامة تفتح الكلام على الاستمرارية والإضافة. (عثمان: ١٤٨) بمعنى أن العلامة تنم عن "إشارة لغوية يكتمل بها الإنجاز اللغوي وتقتضي كشف العلاقات القائمة بين عناصر التركيب، وبذلك يحتمل الشكل اللغوي الإمكانات الإيحائية في ضوء نسيجها النصي". (عنبر: ٤١٩) وهكذا تكون البنية العميقة للعلامة غير اللغوية متعددة ولكنها في نفس الوقت متناهية بفضل الظروف والملابسات المحيطة بها.

جاء كل من الألفاظ التي تكرر بعضها أكثر من مرة في هذه القصيدة، ليحدد موقفاً معيناً ألا وهو موقف الانكسار والخضوع من جهة وموقف التمرد والتحدي من جهة أخرى. إضافة إلى ذلك، يأتي تكرار الألفاظ مثل (إخوتي، الهجير، الرمال، القيصر و...) وأحيانا يأتي تكرار عبارة بأكملها مثل: (يا إخوتي الذين يعبرون في الميدان مطرقين، قبّلوا زوجاتكم، العنكبوت فوق أعناق الرجال، إن رأيتم طفلي الذي تركته على ذراعيها بلا ذراع، فعلّموه الانحناء، لا تحلموا بعالم سعيد)، ليضفي على القصيدة جرسا موسيقيا خاصاً.

٥ـ الرمز والأسطورة في شعر أمل دنقل

إن استخدام الأسطورة يعني استحضار دلالاتها و طاقاتها الإنسانية و الجمالية، فالجمال و الفن و الدلالة الإنسانية بدلا من الإيديولوجيا هي أمور باتت مهمة لتأكيد جماليات الخطاب الشعري العربي المعاصر، ومن هنا فإن مهمة القصيدة تتجلى في قدرتها على تخلصها من أنيتها وفرديتها و همها الداخلي، لتصبح في المحصلة الدفقة الشعورية والإنسانية التي يحسها كل منا إزاء القصيدة. (يونس، ٢٠١٠: ١٠)

ويعلل الشاعر أمل دنقل استخدامه للرمز التراثي، في مرحلته الشعرية الثالثة باكتشافه لظاهرة الاعتقال السياسي. يقول: "المرحلة الثالثة كانت بحضوري للقاهرة من سنة ١٩٦١ - ١٩٦٠ حين اكتشفت أن هناك شيئا اسمه الاعتقال السياسي، و أن الكتاب و الشعراء ممكن أن يدخلوا السجون. ولم يكن ممكنا التعبير عن هذه الصدمة بالمباشرة التي كنت أكتب بها عن الظواهر الاجتماعية الأخرى. من هنا اهتديت إلى ضرورة الرمز". (فرج، ١٩٨٨م: ٣٤) وفي مرحلة تالية يهتدي الشاعر أمل دنقل إلى الرموز العربية، باعتبارها طريقا حقيقيا لاكتشاف الذات: "إنني اهتديت إلى استخدام الرموز العربية، و لم أكن سباقا في هذا المجال، لكنني ارتأيت أن هذا هو الطريق الحقيقي لاكتشاف الذات، و التواصل مع الاخرين".

وهناك معيار آخر لتقييم التراث في شعر أمل دنقل بغض النظر عن كونه محليا أو عالميا، وهو مدى نضج التعامل مع التراث. والمقصود هنا من النضج، هو النضج الفني والفكري معا. (سالم، ٢٠٠٣م:٣٠) والنضج الفني هو ذلك الذي ينجز النسج المتفاعل -فنيا- بين اللحظة التراثية وخصائصها وبين الغرض الراهن بخصائص ومناخ وشروطه.

واعتبر أمل دنقل استخدام التراث والأساطير جزءا أساسيا من عملية الإبداع الشعري. ومن جهة أخرى يرى في استخدام التراث مهمّة أساسية، وهي إيقاظ وعي الشعب وذلك عن طريق التذكير الدائم بهذا التراث ومحاولة إعادة تفسيره. فيقول:"ولأن الشعر هو أحد فنون العرب القديمة، ولأن القصيدة الشعرية تستخدم اللغة استخداما يكاد يكون كهنوتيا، فلابد من أن يكون الشعر هو أول الأجناس الفنية التي تستفيد من التراث وإحياء الأساطير العربية.. بحيث تتحول من الواقع إلى درجة الأسطورة، ومن هنا يصبح

الشعر أكثر الفنون استفادة من التراث". (الغرفي، ٢٠٠٣م: ٤٤)

في قصيدة "أقوال اليمامة ومراثيها"، يستدعي أمل دنقل الحدث التاريخي ليكون رمزا للحدث المعاصر. وكان الحدث التاريخي الذي استدعاه أمل دنقل ليكون رمزا للحدث المعاصر، هو مقتل "كليب" في حرب "البسوس" ووصيته التي كتبها وصيته التي كتبها بدمه لأخيه "الزير سالم" بأن لا يصالح من قتلوه غدرا، وأصبحت رمزا شعريا يشير إلى رفض الصلح.

في قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" يستخدم الشاعر تقنية القناع الشعري، في هذه التقنية فإن الشاعر يتقمّص الشخصية التاريخية، لا يتكلم بلسانها ولكنه يعطيها وعيه ورؤيته المعاصرة للواقع، حيث تمتزج ذات الشاعر بهذه الشخصية التاريخية في موقف أو حالة أو ملمح ما، ونتيجة لهذا الامتزاج تظهر ذات شعرية جديدة تتحدث في القصيدة بضمير المتكلم (عزب، ٢٠١٤م: ٥)

وقد اتخذ الشاعر أمل دنقل فى خطابه مع "زرقاء اليمامة" من شخصية "عنترة بن شدّاد" قناعا شعريا يعبر به في أحد مقاطع القصيدة عن رؤياه المعاصرة للنكسة وأسبابها، فعنترة الذي أمره حكام القبيلة بأن لا يتكلّم، ظلّ بين العبيد في قبيلته دعوه كبار القبيلة لمواجهة الأعداء في وقت الحرب عند تراجع الرماة والفرسان. (ن.م)

وقد استخدم دنقل في قصيدة "كلمات سبارتكوس الأخيرة" تقنية القناع التراثي، يستحضر الشاعر شخصية تاريخية ويجعلها رمزا تراثيا في سياق شعري معاصر، فإن هذه الشخصية تكون مستقلة عن ذات الشاعر. فهو يعطي تلك الشخصيات التاريخية أبعادا معاصرة تجعلها تعيش في الماضي والحاضر معا. وجاءت القصيدة رفضا لنتيجة الاستفتاء أجراه عبد الناصر في سنة ١٩٦٢م وحصل فيه على نسبة ٩٩%، حيث اتخذ من شخصية "سبارتكوس" محرّر العبيد قناعا شعريا استعارها من التراث الروماني على غير عاداته الذي عُرف وتَميّز بها وهي توظيفه للتراث العربي الإسلامي في شعره، ووفقا للسياق الشعري الذي ورد فيه توظيف هذه الشخصية، فإن أمل كان موفقا في استحضارها وصبغها بصبغة مصرية عربية وعمل على على التقريب بين شخصية "سبارتكوس" وبين التراث الوطني والقومي.(ن، م: ٢)

والحاصل من كل ذلك أن الأسطورة في شعر أمل دنقل أخذت تكتنز في بنيتها العميقة دلالات إنسانية وحضارية، استطاع الخطاب الشعري العربي المعاصر أن يكشف هذه الدلالات بأعمق حالاتها الإنسانية والوجدانية، ويشير بها إلى حالات إنسانية معاصرة، والأسطورة بحد ذاتها تعتبر تراثا بشريا يحمل هذا تفسيرا خاصا لمعنى أو شعور بالذات عند شعب من الشعوب. والأساطير تحمل دلالات إنسانية لم تفقد قيمتها خلال التطور الحضاري. ولقد حاول الأدباء والفنانون (من بينهم أمل دنقل) علاج الكثير من هذه الأساطير، توضيحا لدلالتها أو تحميلها دلالات وتفسيرات جديدة تتفق مع روح العصر. (حمدي، ١٩٦٨م: ١٢) وهكذا صار التراث الأسطوري في القصيدة العربية المعاصرة جزءا من رؤية جمالية، بعد أن تعامل معه الشعراء المعاصرون وفقا لمنظور إنساني وحضاري.

٦ـ المفارقة والبنية العميقة في شعر أمل دنقل.

وظّف أمل دنقل المفارقة بشكل واسع في شعره وهي إحدى سمات القصيدة الحديثة بشكل عام، ولكن دنقل يتمتع بقدرة فائقة على اكتشاف المفارقة الحادة الموحية، من منطلق أن حياته كانت ميدانا خصبا ومجالا رحبا للتناقض، فقد نشأ في الصعيد حيث البيئة القاسية، يقول دنقل: "أستطيع أن أقول إن نشأتي الأولى في صعيد مصر قد أثرت تأثيراً مباشراً وكبيراً في مزاجي الفني حيث تلتقي الخضرة والصحراء والجبال بالسهول، حيث كل شيء حاد ينكسر على حافة الأفق، وحيث تأخذ الأشياء تناقضاتها أمام العين المجردة". (هلال، ٢٠٠٩: ١٥) ومن هنا أخذ دنقل يجمع بين المتناقضات ليخرج برؤية عميقة لما هو حاصل في واقعه سواء كان ذلك على مستوى الذات أو المجتمع أو العالم. فيمكن القول إن المفارقة "إحدى الوسائل الفنية والتصويرية التي يستعين بها الشاعر لتصوير أبعاد رؤيته المركبة لواقعه المعيش وإخراجها من حيّز الذات إلى حيّز الحسي الموضوعي. (عبد الدايم، ٢٠٠١م:١٩٤) فأراد أمل دنقل أن يعبّر عن أبعاد تجربته الشعرية المعاصرة بأسلوب فني مميّز. وهي في الواقع "وليدة موقف نفسي وعقلي وثقافي معين، وهي استراتيجية قول نقدي ساخر عن موقف عدواني بطريقة غير مباشرة تقوم علي التورية وذلك لخداع الرقابة حيث تتضمن مستويين: أحدهما سطحي والآخر عميق". (عثمان: ١٣١) والمفارقة التي استخدمها دنقل هي شكل من أشكال القول يساق فيها معنى ما، في حين يقصد منه معنى آخر، غالبا يكون

مخالفا للمعنى السطحي الظاهر. (السعدني، 1987م: ٣١٣) ما يؤدي به الأمر إلى خلق الصراع بين التناقضات ويصاب بمأساوية في الرؤية الجمالية للذات والمجتمع ينتج عنها السخرية المرة.

استخدم دنقل المفارقة التصويرية في شعره من خلال استدعائه للشخصيات التراثية كما رأينا في قصائده الأربع. وتعمل المفارقة على إبراز التناقضات المختلفة التي تتكتم في طوايا الذات أو تتراءى في أطراف الواقع المعيش للشاعر. والتناقض في المفارقة التصويرية "فكرة تقوم على استنكار الاختلاف والتفاوت بين أوضتع كان من شأنها أن تتفق وتتماثل، أو بتعبير مقابل تقوم على ضرورة الاتفاق فيما واقعه الاختلاف". (عشري زايد، ٢٠٠٢: ١٣٠) وقد وظف الشاعر المفارقة مرة بشكل جزئي في الكلمة أو التعبير في إطار صورة جزئية كما رأينا في قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، أو يجعل من المفارقة أساً بنائيا في القصيدة ككل، وتصبح المفارقة في هذه الحالة بين صورتين أو لوحتين متناقضتين تمتدان مع امتداد القصيدة، كما رأينا في قصيدة "كلمات سبارتاكوس الأخيرة"، حيث "تدور المفارقة في جميع جزئيات القصيدة في تسلسل وانسياب يبرز التناقض بين المتحقق والمأمول، الواقع والمثال". (عثمان: ١٣٨) يتحدث أمل دنقل في هذه القصيدة عن الرفض بأسلوب المفارقة، يبدأها بأبسط مستوياتها أي التضاد الذي تجسد في الألفاظ مرة وفي التعبير مرة أخرى وحتى أرقى صورها المتجسدة بالمفارقة التصويرية وذلك باستدعاء الشخصيات التراثية (سبارتاكوس، هانيبال، سيزف) وحتى المفارقة العجيبة بين ظاهر الكلمات والمعنى المراد بقصد بث روح اليقظة والتمرد في وجدان الجماهير كما مرّ ذكره. بعبارة أخرى، المفارقة في هذه القصيدة مركبة من عدّة مفارقات، مفارقة في بناء القصيدة الداخلي بين عبارة "المجد للشيطان" في مطلعها و"علموه الانحناء" في منتصفها أو في نهايتها، إلى جانب المفارقة القائمة في ذهن القارئ بين ما تقوله هذه المقاطع كل على حدة والواقع الخارجي في الحياة والمجتمع. (مجلي: ٧٥) حتى يصل بها إلى السخرية والتهكم وفي تفسير آخر لهذه الرؤية، ينقل نسيم مجلي عن لويس عوض قوله: "هناك نوع من التهكم الخفي الذي يقصد إليه الشاعر سواء في تمجيده لشموخ أعظم العصاة أو في تبشيره بضرورة الانحناء والانهزامية بغير قيد أو شرط، وهذا التهكم الخفي مجسد في المقابلة يقيمها بين الرفض الأعظم والقبول الأعظم،.. وهذه طريقة شعراء الرفض إذن في التعبير عن احتجاجهم على الواقع المرفوض.. ومن يؤلبون الطغاة

على الطغيان بتمجيد الطغيان ومن يؤلبون العبيد على العبودية بتمجيد العبودية. وهذه بلاغة الأضداد".(٧٥,٧٦)

ويتضح من كل ما سبق أن المفارقة لم تكن عند أمل دنقل سمة أسلوبية أو مهارة لغوية حسب، بل كانت وعيا عميقا بالواقع والذات والآخر، تنكشف من خلالها تناقضات حادة.

النتيجة:

من أهم ما توصل إليه هذا البحث، هو التغيير في البنية الدالة سواء في الألفاظ والمظاهر الشكلية (البنية السطحية) والمضامين والمفاهيم الأساسية (البنية العميقة)، والتوفيق والتناغم بينهما كما رأينا في بنية الثابت والمتحول مثلا. وكيفية ربط هذه المضامين بالواقع المعاش فجاء مرة بأسلوب الرمز والأسطورة ومرة أخرى بأسلوب المفارقة، فيمكن القول إن الرمز والمفارقة وليدة رؤية الشاعر المستحدثة. بعبارة أخرى إن الشاعر أمل دنقل توصل بالتراث من خلال الأسطورة والتناص أحيانا إلى القناع والقناع الرمزي والتراثي، وبالتضاد والمفارقة إلى المفارقة التصويرية والسخرية أحيانا كي يقرب المعاني التي أحدث فيها تغييرا في ألفاظها ومفاهيمها إذ اقتضت الضرورة ذلك، فتجاوزت أحيانا حدود المفاهيم والمعتقدات الراسخة لدى القارئ أو المتلقي كما رأينا في قصيدة "كلمات سبارتاكوس الأخيرة"، في سبيل ترسيخ رؤيته المستقبلية والتي باتت راهنة في الواقع المعاش حتى وصل إلى مرحلة التجاوز في الشكل والمضمون والذي كان أحد خصائص شعراء التفعيلة، إلا أن هذا التجاوز ظهر عند "دنقل" بكل ما تحمله الكلمة من معاني فتجلّت قوية الدلالة بحدّ ذاتها، واستطاع أن يوظف تجريبا إنسانيا ليس على مستوى بنية الشكل الشعري ومضمونه، بل تحققت العملية الإبداعية لديه بما تحمله من فكر ونزعة إنسانية وأخلاقية وهي تحمل مزيدا من الرفض تمهيدا للهدم والمغايرة لتأسيس أدب إنساني رفيع يحمل هموم الإنسان في وطنه وما يحيط به، وبهذا يكون "أمل دنقل" قد حقق الحداثة لكونه مثّل حركة فنيّة متمردة على نحوٍ خاص واعٍ بجوهر تناقضات المجتمع العربي الحديث.

الملخص:

منحى في شعر أمل دنقل يحمل قيما دلالية بفعل التغيير الدلالي في الألفاظ ومن ثم في المفاهيم الأساسية، ربما أراد الشاعر أن يرسّخ رؤيته الثابتة من خلالها. وهذه الرؤية الثابتة

تؤدي وظيفة توصيلية وجمالية يعبّر الشاعر في ظلها عن حركة المجتمع العربي وتقلّباته السياسية والاجتماعية والثقافية. وفي قصائد "دنقل" الرفضية، يمكن ملاحظة هذه الظاهرة، ما يجعل منغلقات الدوال اللفظية تتجلى في شعره بين الحين والآخر. فمن خلال تناول تلك الآليات دراسة بنوية بشقيها السطحي والعمقي، يقوم هذا البحث بدراسة مستويات البنية السطحية أولا وهي ممثلة بالمستويات الصوتية والتركيبية والدلالية أو المعجمية، ودراسة الأنظمة الدالة ثانياً (البنية العميقة) وذلك من خلال الوقوف على المرجعيات المقصاة من قبل البنوية الوصفية ممثلة في الظواهر الاجتماعية والثقافية الملابسة للنص الإبداعي. ومن هنا يمكن التوصل إلى أهم الأساليب التي انتهجها "أمل دنقل" في شعره وما كان للألفاظ من دور في إبرازها وتتجلى في أسلوب "التضاد والمفارقة" و"الأسطورة والرمز" بأرقى صورها الفنية وبأدق تفاصيلها الأدبية.

كلمات الدليلة: أمل دنقل، البنية العميقة، التغيير الدلالي، المفارقة، الأسطورة.

Abstract

A trend in the poetry of Amal Dunqul carries the values of a symbolic effect of the semantic change in words and then in the basic concepts, perhaps the poet wanted to solidify his vision through which fixed. This fixed vision performs a communicative and aesthetic function in which the poet expresses the movement of Arab society and its political, social and cultural Volatility. In the poems of "Dunqul" rejection, can be observed this phenomenon, which makes the closure of verbal functions reflected in his poetry from time to time.

Through the study of these mechanisms, the study is looking at structural surface and deep, the levels of surface structure is represented by the four levels of sound, morphological, syntactic, Semantic lexicon, and then Study of the systems of functions, through the references by the descriptive structure represented in the social and cultural phenomena of the creative text. Thus, the most important methods adopted by "Amal Dunqul" in his poetry can be found in the words of "contrast and paradox" and "myth and symbol" with its finest artistic images and its finest literary details.

Key words: Amal Dunqul , contrast ، paradox , myth , symbol.

قائمة المصادر والمراجع

الكتاب المقدس، العهد الجديد، الإصحاح الثاني.

الكتب:

١- الجرجاني، عبد القاهر، ت: رشيد، محمد، (١٩٨١م) دلائل الإعجاز، بيروت، دار المعرفة.
٢- حمدي، محمد عصمت، (١٩٦٨م) الكاتب العربي والأسطورة، القاهرة، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية.
٣- دنقل، أمل، (١٩٨٧م) الأعمال الشعرية الكاملة، ط٣، القاهرة، مكتبة مدبولي.
٤- الدوسري، أحمد، (1991م) أمل دنقل، شاعر على خطوط النار، القاهرة دار الغد للطباعة والنشر والإعلان.
٥- سالم، حلمي، (٢٠٠٣م) عم صباحات أيها الصقر المجنّح، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة.
٦- السعدني، مصطفى، (1987م) البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث، ط1 ، الأسكندرية، منشأة المعارف.
٧- عبد الدايم، صابر، (٢٠٠١م) شعراء وتجارب نحو منهج تكاملي في النقد التطبيقي، ط1 ، الأسكندرية، دار الوفاء للطباعة والنشر.
٨- عزام، محمد، (١٩٩٦م) النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب، دمشق، وزارة الثقافة.
٩- عشري زايد، علي، (٢٠٠٢م) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، القاهرة، ط ٤، مكتبة ابن سينا.
١٠- الغرفي، حسن، (٢٠٠٣م) النشيد الأبدي.. أمل دنقل سيرة شعرية ثقافية، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة.
١١- فرج، نبيل، (١٩٨٨م) مملكة الشعراء، القاهرة، ط١، الهيئة العامة للكتاب.
١٢- قميحة، جابر، (١٩٨٧م) التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، القاهرة، دار هجر للطباعة والنشر.
١٣- مبروك، مراد عبد الرحمن، (١٩٩٣م) من الصوت إلى النص، القاهرة، عالم الكتب.
١٤- مجلي، نسيم، (١٩٨١م) أمل دنقل أمير شعراء الرفض، القاهرة، الهيئة العامة لكتاب المواهب.
١٥- المساوي، عبد السلام، (١٩٩٤م) البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، دمشق، اتحاد الكتاب العرب.
١٦- موسى، خليل، (٢٠٠٣م) بنية القصيدة العربية المعاصرة، دمشق، اتحاد الكتاب العرب.
١٧- هلال، عبد الناصر، (٢٠٠٩م) رؤية العالم في شعر أمل دنقل، كفرشيخ، العلم والإيمان للنشر والتوزيع.
١٨- _____، (٢٠٠٢م) الانفصال والاتصال.. ثنائية المدينة والثأر في شعر أمل دنقل، كفرشيخ، العلم والإيمان للنشر والتوزيع.

المجلات:

١٩- بسيسو، عبد الرحمن، "قراءة النص في ضوء علاقاته بالنصوص المصادر، قصيدة القناع نموذجاً"، فصول (مجلة النقد الأدبي)، الهيئة العامة، للكتاب، القاهرة، المجلد16 ، العدد الأول، ١٩٩٧م، الصفحات ٨٦-١٢٣.

٢٠- بو معزة، رابح، (د.ت) "كيفية تحليل البنية العميقة للنص الأدبي" الملتقى الثالث" السيمياء والنص الأدبي"، جامعة محمد خيضر - بسكرة - صص ٣٨١-٣٩٢ نقلا عن جيرو، جان كلود، تر: بالمالك، رشيد، "السيميائية نظرية لتحليل الخطاب"، مجلة الحداثة، جامعة وهران، عدد ٦٤، ١٩٩٦م.

٢١- الطائي، سالم، "الأثر النفسي في أسلوب التكرار في شعر نازك الملائكة"، دراسات الشرق الأوسط (中東研究)، جامعة هانكوك للدراسات الأجنبية، المجلد٣٠، العدد الثاني، ٢٠١١م، صص٦١-١١٠.

٢٢- عنبر، عبد الله، "نظرية التوليد والتحويل بين القدرة الكامنة والأداء اللغوي"، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، عمادة البحث العلمي/الجامعة الأردنية، المجلد٣٦، العدد٢، ٢٠٠٩، صص ٤١٠-٤٢٤.

٢٣- المعاضيدي، ورقاء يحيى قاسم، "الرمز التراثي قراءة في قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، مجلة التربية والعلم، جامعة الموصل، المجلد ١٧، العدد الأول، ٢٠١٠م، صص ٢٠٩-٢٢٣.

الرسائل:

٢٤- عثمان عباس، شريفة، "أدوات البناء الفني في شعر أمل دنقل"، جامعة الخرطوم، قسم اللغة العربية/ كلية الآداب، السودان، ٢٠٠٩م.

٢٥- عربي، أميرة، "جماليات التكرار في ديوان رجل بربطتي عنق لنصر الدين حديد"، جامعة محمد خيضر-بسكرة قسم الآداب واللغة العربية، الجزائر، ٢٠١٥م.

المواقع:

٢٦- خضر، أحمد نبيل، أمل دنقل "أمير شعراء الرفض السياسي" موقع البديل على الانترنت:

أمل-دنقل-أمير-شعراء-الرفض-السياسي ٢٠١٤/٠٥/٢١/ /http://elbadil.com

٢٧- عزب، محمد علي، "الشاعر أمل دنقل أيقونة الرفض والمفارقة"، موقع أنفاس، ٢٠١٤/٨/٢م:

http://www.anfasse.org/2010-12-30-

٢٨- عصفور، جابر، "أمل دنقل الشاعر القومي"، موقع ألف لحرية الكشف في الإنسان والكتابة، ٢٠١٤/٣/٤:

http://www.aleftoday.info/search.php? q مقالات أمل+دنقل+الشاعر+القومي=

٢٩-_____،"دنقل.. أبرز الشعراء العرب ما بعد كارثة العام السابع والستين"، منتديات المروج المشرقة على الإنترنت 2008-16-05:

:http://www.moroujs.com/vb/archive/index.php/t-٣٣٠٤.html

٣٠- الموسوعة العربية، ج١٠، أعلام ومشاهير:
www.arab-ency.com/_/details.php?full=1&nid=6821

٣١- يونس، محمد عبد الرحمن، "مقاربات نقدية في أهمية الأسطورة شعرا وفكرا"، ٨/يونيو/٢٠١٠، الموقع الإلكتروني:

http://egyptartsacademy.kenanaonline.com/files/0006/6755/