مجلة بحوث
كليـــــــــــة الآداب

سلسلة إصدارات خاصة

ثنائية النور والظلام

فى ديوان (مقتل القمر) لأمل دنقل

إعـــــداد
د/ عبد المنعم على عثمان
كلية الآداب – جامعة أسوان

يوليو ٢٠١١

http : // Art.menofia . edu. eg *** E- mail: rjfa2012@ Gmail.com

بسم الله الرحمن الرحيم

توطئة

لقد ولد محمد أمل فهيم محارب دنقل " في ٢٣ يونيو ١٩٤٠ بقرية القلعة محافظة قنا، في بيئة وصفها دائما بأنها بيئة قاسية، ساهمت ظروف أسرته الخاصة في زيادة قسوتها فيما بعد؛ فبالإضافة إلى قسوة الطبيعة الجبلية وضيق المساحة الخضراء على ضفاف النيل، توجد التقاليد القاسية التي تفرض على الأطفال رجولة مبكرة، خاصة إذا توفى الأب (١٩٥٠م) تاركا عبء مسؤولية الأسرة على كاهل مل دنقل دون دخل معقول، بعد أن استحوذ الأعمام على مجمل التركة التي يبدو أنها كانت كبيرة بفعل انتماء الأسرة إلى الأشراف كما كان أمل يقول دائمًا، مبررًا كبرياءه الدائم، واعتزازه بذاته بين أقرانه(١).

وحينما يولد أمل ويترعرع ويتكون وعيه في ظل هذه البيئة، وفي ظل صراعات الحرب العالمية الثانية، ثم صراع الحركة الوطنية المصرية ضد الاحتلال الإنجليزي، وبعد ذلك فساد الوجود الصهيوني، وصراعات السياسة المصرية بعد (١٩٥٢م)، والتناقض بين الشعارات الوطنية المرفوعة، والممارسات القمعية ضد أي معارض، أو حتى مؤيد بخطاب متمايز ـــ يصبح الإحساس -هنا- بتناقضية الحياة ومفارقتها هو الشعور الأساسي الذي يستولى على الشخصية ويقودها إلى تنمية وعيه بها على المستوى الذهني والفكري، ومن هنا تأتي قراءات أمل سواء في التراث العربي المتمرد أو الفلسفة الأوروبية الحديثة الماركسية والوجودية واللاأدرية(٢)، وهذا الملمح سواء على المستوى الوجودي أو على المستوى المعرفي يفسر الأساس الفني الذي يقوم عليه بناء شعره، إنه ملمح المفارقة، أو المفارقة التهكمية؛ فالمفارقة التي نقصدها هنا، هي بقدر من التبسيط الجمع بين نقيضين في وقت واحد، بحيث تثير السخرية المرة أو الفكاهة المأساوية، وهي بهذا المعنى تنتشر كصورة جزئية في كثير من قصائد أمل دنقل منذ بداياته الشعرية وحتى موته.

وقد كان أمل دنقل واحدًا من الشعراء الذين يراعون حق الشعر من جهة عذوبة التعبير عن المشاعر الفردية ورهافتها، وفي الوقت نفسه يراعون الجمهور

الذي يتوجهون إليه بالخطاب؛ فهو يحقق- إلى جانب التعبير عن الذات- الوظيفة الاجتماعية للشاعر التي يكون بها ضميرًا للجماعة، وشاهدًا على عالمها، ومواجهًا كل ما يحول بينها وبين آفاق الحرية التي ترتجيها، وهذه الصلة بالجماهير لم تجعل قصيدة أمل دنقل تنسى ما عليها من حق للشعر في تقنيات شعريته؛ فالصنعة تتجاور مع العفوية، والأصالة تقترن بالمعاصرة، والحرص على النغمة الإيقاعية يتناغم مع الحرص على التجديد، وتتضافر حواسه معًا؛ فمن عين لا تمل النظر إلى عالمي القرية والمدينة وتناقض الصور فيهما، إلى أذنٍ لا تمل الاستماع إلى النغمات والأصوات، وصنع الأوزان والإيقاعات المتجاوبة مع العالم الذي تناوشه هذه القصيدة؛ فتستطيع أن تلمح في شعر أمل دنقل تجاورًا لافتًا بين الحداثة والتقاليد، من جهة خصوصية الرؤية الشعرية الفردية وجماعية الوجدان الجماهيري، ومن جهة الاستغراق في التقنية والعفوية، وهذا لا يمنع من وجود حديث للشاعر عن جوانب حياته الخاصة الفردية سواء في قصائده العامة التي يتسلل إليها الخاص وسط العام، أو قصائده التي هي أقرب إلى السيرة الذاتية كما سنرى في ديوان (مقتل القمر) .

فشعرُ أمل دنقل له وظيفته الاجتماعية عالية القيمة إلى جانب وظيفته الجمالية عالية القيمة؛ حيث يقول في هذا الصدد: "لا أستطيع أن أصنف نفسي ضمن مدرسة معينة؛ فهذا دور النقاد، وإن كنتُ أعتقد أنني أنتمي إلى المدرسة التي ينتمي إليها أحمد عبد المعطي حجازي، وسعدي يوسف، وحسب الشيخ جعفر، وممدوح عدوان، وأحمد دحبور، وكل الذين يعتبرون الشعر سلاحًا، وليس تهدجًا صوتيًا في الإذاعات الرسمية، أو الصالونات الخاصة"(٣)، وقوله هذا وإن كان يجعل الغاية من الشعر- قبل كل شيء- للأهداف القومية، والرسالة الاجتماعية إلا أنه لا يعني قصره وظيفة الشعر على الموقف الاجتماعي وحده؛ فهو يؤمن- كذلك- بالوظيفة الجمالية، وقد دفعه هذا الإيمان إلى وضع تعريف للقصيدة تتلبس الصياغة فيه بالوصف الروحاني في أعلى درجات الصوفية؛ فيقول: "القصيدة علاج رائع، وجع لذيذ، خدر معطر، إنها شيء من الجلجلة"(٤).

وقد ساعد أمل دنقل على تعميق تجربته الشعرية وإثرائها إحساسه بالتراث وطرق التعامل معه وفق صيغ فنية معاصرة من جهة، ووعيه السياسي الحاد

بقضايا أمته من جهة أخرى؛ فكاد أن يُوقف تجربته الشعرية على قضايا الأمة السياسية والقومية، وانطلاقًا من موقفه هذا تجاه هموم مجتمعه القومية والسياسية والفكرية والاجتماعية أُطلقت عليه من قِبَلِ النقادِ ألقاب كثيرة تكشف عن مضمون شعره وتجربته؛ فسماه بعضهم: "**شاعرًا على خطوط النار**"(٥)، وسماه آخرون: "**عازفًا على أوتار الغضب**"(٦)، وسموه: "**أميرًا لشعراء الرفض**"(٧)، كما سموه: "**شاعر الرؤية الموجعة**"(٨)، إلى كثير من التسميات الأخرى؛ بل نجد أحدهم يصنفه ضمن (**فناني الكوارث الاجتماعية**)؛ إذ يقول: "ارتفع صوت أمل دنقل مع صرخات المخاض الحزينة المنذرة بالنكسة، متسمًا بما يتسم به فنانو الكوارث الاجتماعية الهائلة، والأزمات الثورية من هموم وتشوفات، ومنذ الوهلة الأولى بدا هذا الصوت ذا وقع متميز وفريد عن واقع الحركة الأدبية، أفرزته هذه الحركة في إرهاصها بميلاد تيار ثقافي جديد، أخذ في التكون كنتيجة ضرورية لما طرأ على البنية الاجتماعية من تغيرات"(٩).

وأهم ما يلفت النظر في شعر أمل دنقل براعته في توصيل هذه الرؤية القومية الاجتماعية بأسلوب تعبيري واضح يبعد فيه عن اللبس والإلغاز، وبمنهج تركيبي يجانب فيه الغموض والتعمية؛ فهو يرى أن أهمية التوصيل يجب أن تتوازى مع أهمية الجمال الفني؛ حيث يدافع عن ذلك بقوله: "أنا أرفض الغموض الذي يُراد به مدارة الموقف الاجتماعي للشاعر، والتحايل عليه؛ فكثير من الشعراء ليس لهم قضية، لكنهم حتى يتلافوا النقد الذي يُوجه إليهم فإنهم يلجئون إلى التعمية حتى ينشغل الذهن بمحاولة تتبع دهاليز صورهم عن إدراك الكنه النبيل في القصيدة، ويمكنني تسمية هذا النوع بالانتهازية الشعرية"(١٠).

وبالنظر إلى جاذبية الأسلوب التصويري في شعره نجده يسبغ على الأشياء العادية في واقع الحياة روحًا أخرى، ويكسبها مدلولات مبتكرة، وينسجها نسجًا آخر؛ فيحولها- بعد تشكلها في خياله- إلى صورة غير التي كانت عليها أولاً، ويضفي عليها رونقًا جديدًا، ويضيف إليها مذاقًا مختلفًا، وهذا ديدن الشاعر المتميز في صوره الشعرية؛ إذ يرى **كولردج** أن الصور الأكثر جدة وتنوعًا هي التي تعطي الشعر قيمة واسمًا، ولهذا فالميزة الكبرى للعبقرية الشعرية تكمن في قدرتها على عرض الموضوعات المألوفة بطريقة تثير فينا إحساسًا جديدًا مشابهًا

ذكر الشاعر لنور (المصباحين المرتعشين)، وكأن وصف الارتعاش في نور المصباحين يوحي بضعف موقف البراءة إزاء طوفان السقوط بين النهدين، واحتراق الرؤى بنيران الجسد، وعواء الحرمان، وفي آخر المطاف يطالع الشاعر من الله الغفور الرحيم أمر الغفران المرجو تكفيرًا عن تفكيره في هذه النزوات المتعارضة مع عالم البراءة في حياته الأولى في صبوحة الريف الغريرة، وتعبيره بـ (الغرق في النار) في ختام هذه الأسطر الشعرية يرمز إلى التناقض الذي يلف مشاعره؛ فيقول الشاعر:

وأنظر نحو عينيك
فترعشني طهارة حب
وتغرقني اختلاجة هدب
وألمح- من خلال الموج- وجه الرب
يؤنبني
على نيران أنفاسي يقلبني
وأطرق . . .
والصراع المر في جوفي يعذبني !!
. . . . . .
أحدق في خطوط الصيف في شفتيك:
يعوي داخلي الحرمان
(لهيب آدمي الشوق، مصباحان يرتعشان)
وأهرب نحو عينيك:
يطالعني الندى والله والغفران!
وأسقط بين نهديك
لتحترق الرؤى
وأغرق فيهما بالنار والشك(١٤)

وفي المعتقدات القديمة كانوا يتعاملون مع المرأة باعتبارها نموذجًا عامًّا يتجاوز الكينونة البشرية المبنية على التفريق والتمييز إلى إحلال النموذج المطلق القائم على مد العالم بسبب الحياة والاستمرار، وهي بوظيفتها تلك تدخل في علاقة

بقضايا أمته من جهة أخرى؛ فكاد أن يُوقف تجربته الشعرية على قضايا الأمة السياسية والقومية، وانطلاقًا من موقفه هذا تجاه هموم مجتمعه القومية والسياسية والفكرية والاجتماعية أُطلقت عليه من قِبَلِ النقادِ ألقاب كثيرة تكشف عن مضمون شعره وتجربته؛ فسماه بعضهم: "**شاعرًا على خطوط النار**"(٥)، وسماه آخرون: "**عازفًا على أوتار الغضب**"(٦)، وسموه: "**أميرًا لشعراء الرفض**"(٧)، كما سموه: "**شاعر الرؤية الموجعة**"(٨)، إلى كثير من التسميات الأخرى؛ بل نجد أحدهم يصنفه ضمن (**فناني الكوارث الاجتماعية**)؛ إذ يقول: "ارتفع صوت أمل دنقل مع صرخات المخاض الحزينة المنذرة بالنكسة، متسمًا بما يتسم به فنانو الكوارث الاجتماعية الهائلة، والأزمات الثورية من هموم وتشوفات، ومنذ الوهلة الأولى بدا هذا الصوت ذا وقع متميز وفريد عن واقع الحركة الأدبية، أفرزته هذه الحركة في إرهاصها بميلاد تيار ثقافي جديد، أخذ في التكون كنتيجة ضرورية لما طرأ على البنية الاجتماعية من تغيرات"(٩).

وأهم ما يلفت النظر في شعر أمل دنقل براعته في توصيل هذه الرؤية القومية الاجتماعية بأسلوب تعبيري واضح يبعد فيه عن اللبس والإلغاز، وبمنهج تركيبي يجانب فيه الغموض والتعمية؛ فهو يرى أن أهمية التوصيل يجب أن تتوازى مع أهمية الجمال الفني؛ حيث يدافع عن ذلك بقوله: "أنا أرفض الغموض الذي يُراد به مدارة الموقف الاجتماعي للشاعر، والتحايل عليه؛ فكثير من الشعراء ليس لهم قضية، لكنهم حتى يتلافوا النقد الذي يُوجه إليهم فإنهم يلجئون إلى التعمية حتى ينشغل الذهن بمحاولة تتبع دهاليز صورهم عن إدراك الكنه النبيل في القصيدة، ويمكنني تسمية هذا النوع بالانتهازية الشعرية"(١٠).

وبالنظر إلى جاذبية الأسلوب التصويري في شعره نجده يسبغ على الأشياء العادية في واقع الحياة روحًا أخرى، ويكسبها مدلولات مبتكرة، وينسجها نسجًا آخر؛ فيحولها- بعد تشكلها في خياله- إلى صورة غير التي كانت عليها أولاً، ويضفي عليها رونقًا جديدًا، ويضيف إليها مذاقًا مختلفًا، وهذا ديدن الشاعر المتميز في صوره الشعرية؛ إذ يرى **كولردج أن الصور الأكثر جدة وتنوعًا هي التي تعطي الشعر قيمة واسمًا**، ولهذا فالميزة الكبرى للعبقرية الشعرية تكمن في قدرتها على عرض الموضوعات المألوفة بطريقة تثير فينا إحساسًا جديدًا مشابهًا

للإحساس الذي أحس به الشاعر عند نظمها(١١)، وهذا أمر لا يقدم عليه إلا شاعر مثل أمل دنقل يتميز بالإلحاح المستمر على مدِّ جسور التواصل بينه وبين المتلقي، من منطلق إيمانه بالنبل الشعري الذي بَيَّنَهُ في قوله آنفًا، ومما لاشك فيه أن صدق العاطفة، ونبل القضية يسهمان في عملية التوصيل هذه؛ لأن وظيفة الشعر- كما يرى **كولردج** هي إعطاء الواقع معنًى ومدلولاً، والواقع ما هو إلا المادة الخام التي يخلع عليها الشاعر نظامًا وصورةً ذات معنى(١٢).

ويأتي بحثي هذا ليتناول ملمحًا مُهِمًّا من الملامح الشعرية عند أمل دنقل، يتمثل في توظيفه ثنائية النور والظلام؛ ليبرز من خلالها مظاهر الخير والشر، أو الإيجاب والسلب في المجتمع العربي إبان القرن العشرين، وهو بذلك يثري قصيدته الشعرية في ضوء التضاد القائم على التنويع الدلالي الرامز في هذه الثنائية بين النور والظلام، ومن شأن هذا كله أن يفعم الخطاب الشعري- عنده- بجوٍّ من الأداء غير المباشر الذي يزيد العناصر الدلالية داخل القصيدة فاعلية وقوة وحيوية، والكتابة عن شعر أمل دنقل تأخذ أهميتها من أهمية هذا العالم الشعري المتفرد في اتجاهه الفني على مستوى الأدوات الجمالية، وعلى مستوى الموقف الإنساني والاجتماعي؛ فشعر أمل دنقل هو شعر الوجدان الجمعي المعبر عن آمال الأمة جمعاء، كما جاء شعره مناسبًا لسياق المرحلة التي احتضنته، وجاء ترجمة فنية عميقة لمشاعر الجماهير العربية الثائرة على واقعها الراكد الآسن، وجاء ترجمة لتعطش هذه الجماهير إلى صوت معبر عن همومها وطموحاتها إلى التحرر والانعتاق من قيود هذا المجتمع المتخلف المتخاذل.

ويتميز أمل دنقل عن غيره من الشعراء بمنح اللغة الشعرية هوية السهل الممتنع الذي يحلق باللغة بعيدًا عن شعاب التعقيد والغموض، كما يحلق في آفاق أرحب تجعل اللغة في أكبر طاقة تعبيرية تشع من أجواء الرمز والأسطورة من خلال رسم الواقع الإنساني المعاش بدون إغلاق أو تعتيم. إنها لغة مشرقة شفيفة من جهة، وساحرة رامزة من جهة أخرى، هي في إيقاعاتها وتراكيبها أغنية شعبية بسيطة، وفي مضامينها وإيحاءاتها فلسفة وجودية عميقة؛ إنه يتنفس باللغة في سلاستها اللذيذة، وشاعريتها العميقة متعانقًا مع حروفها، محترقًا بنيران كلماتها، مهتديًا بضوء جملها، محافظًا على علاقته الأبدية بدلالتها القريبة الواضحة،

ودلالتها البعيدة المُقَنَّعة بالرمز في آنٍ واحد؛ مما ينقل المتلقي من لغة تبدو واضحة لأول وهلة، ثم تتوثب لتعانق وجهة شعرية عميقة تحلق به في شعاع راقٍ من الملاحم والأساطير الحافزة على الصمود في وجه الكبت والتهميش، والوقوف في وجه من يريدون من البشر أن ينشئوا على الرضوخ للأمر الواقع، واعتياد تبلد المشاعر؛ فلا يصح من هذه الأمة أن تقف مكتوفة اليد إزاء ما يقع من أخطاء وتقصير، ولايصح من هذه الأمة أن تتوانى في مواجهة التحديات الجاثمة على صدرها.

وأمل دنقل مسكون بتجليات النور والظلام منذ تفتحت عيناه على الفضاء الرحب في صعيد مصر حيث مسقط رأسه؛ مما مكنه من خلال التجليات هذه أن يعيد صياغة عالمه الشعري، ويرسم للوجود بشقيه الحسي والمعنوي آفاقًا جديدة، ويشكل من خلال رمزية النور وكلماته المضيئة المشرقة، ورمزية الظلام وأجوائه الشفيفة أحيانًا، والموحشة الحالكة أحيانًا أخرى- صورة جديدة للحياة بما فيها من الإيجابي والسلبي، أو المثالي والواقعي، وهو- في هذه الثنائية- يهوى الجمع بين النقيضين في منظومة شعرية فريدة تتوازى مع الواقع في أفراحه وأتراحه، وسعادته وتعاسته: كرًّا وفرًّا، هبوطًا وارتفاعًا، رقة وغلظة، وهو- على الرغم من هذا كله- يؤمن بالأمل في إشراقة غد جديد من رحم الظلام الحالك المتمثل في حكم الطغاة القائم على العمى عن اتخاذ القرار في الوقت المناسب، والقسوة والجبروت في التعامل مع من يخالفهم الرأي، ويتوجه لهم بالنصيحة.

وإذا تحدثنا عن منهجٍ يمكن أن ندرس- في ضوئه- ثنائية النور والظلام في شعر أمل دنقل فلن نستطيع أن نركن إلى منهج بعينه؛ بل يمكن الإفادة من أكثر من طرح منهجي في سبيل تحقيق نتائج أفضل نرجو قطف ثمارها من استكناه دور هذه الثنائية، وبخاصة حين "تواجه شاعرًا لا يعتبر الكتابة بذخًا جماليًّا أو لعبة مسلية ساعةَ يعتصرُ القلبَ مللُ الحياة اليومية؛ بل يعتبرها إحدى ضرورات الحياة؛ بل جوهرها الذي به تتأسس، وبه تستحق أن تُعاش"(١٣)؛ وتأسيسًا على هذا يُفَضَّلُ المجمعُ بين منهج الاستقراء والفحص، للكشف عن مواضع الثنائية الرامزة التي يحيط بلغة الشاعر ومواقفه من الأحداث، ورؤيته للعالم والوجود في ضوء

المرحلة المعاشة، والتجربة التي أحاطت بالشاعر، والمنهج الفني الكاشف عن دلالات النور والظلام.

وقد اخترتُ ديوانه الأول (مقتل القمر) على بقية دواوينه الشعرية؛ لأنه يمثل- من خلال عنوانه وما جاء فيه من قصائد- هذه الثنائية خير تمثيل، كما يمثل المرحلة الأولى في تجربته الشعرية التي تمثل الطابع الرومانسي الذي لم يهتم به أحد ممن درسوا شعره - فيما أعلم- بالقياس على الاهتمام الكبير الذي لاقته دواوينه الأخرى ذات الطابع السياسي الرافض؛ فقد يظنُّ الكثيرون أن شعر أمل دنقل كان سياسيًّا فقط، غير أن لأمل شعرًا رومانسيًّا اقترن دائمًا بتوهج حبه العميق الذي مر به في صباه ومطلع شبابه في قريته، أو إبان ترحاله بين المدن؛ فهو قد عرف قدر المرأة، وكشف لنا عن دورها في تشكل مشاعره ووجدانه، وبين لنا تأثيرها في حياته وفكره وأشعاره، وكان ديوانه الأول (مقتل القمر) الذي تأخر في نشره وقفًا على هذا المضمون؛ فقد أخلص أمل دنقل للمرأة وغفر لها زلاتها، وظل مقتنعًا بطيب عنصرها، وبخاصة تلك الحبيبة الأولى في ريف مصر البريء؛ حيث حبه الأول في قريته بصعيد مصر الجنوبي، هذه القرية التي تمثل لديه عالمًا مصوغًا من الطهر، ووطنًا محوطًا بالنقاء؛ فقد منح شاعرنا للمرأة في حال ثنائية: (القرية/ البراءة) الحضور الدائم في حياته وحياة كل إنسان، وجعلها مصدرًا للحيوية والبهجة يشيعان متى حلت، وحيثما كانت في أي زمان ومكان، ومثلتْ عنده طوال حياته واحة للذكريات الجميلة التي يفيء إلى ظلها كلما أحرقته لوافح عذابات الحياة، ومثلت عنده خلمًا شفيفًا نقيًّا في واقع قد افتقد فيه براءة الأشياء، ومثلت عنده فكرة واضحة في عالم غامض عانى فيه من الركض خلف السراب، كما مثلت عنده صدقًا وإخلاصًا في زمن الأكاذيب والنفاق.

ويمكن تقسيم الدراسة إلى مبحثين؛ يُعنَى الأول منها بـ **(مقتل القمر وأهم المعاني الشعرية في ضوء ثنائية النور والظلام)**، وتدور أهم هذه المعاني في فلك المرأة المحاطة بإطارٍ من الرمزية المقصودة، وقد كانت على النحو الآتي:

أولاً- المرأة (طهر البراءة الأولى/وغواية الأنوثة).

ثانيًا- المرأة (الحضور/ الغياب).

ثالثًا- المرأة (الوطن- براءة الريف/ المهجر- زيف المدينة).

رابعًا- المرأة (الحلم- عالم الغاب الجميل/ الواقع- الابتذال والأصباغ).

أما الآخر فيُعنَى بـ **(مقتل القمر والرؤية الفنية في ضوء ثنائية النور والظلام)**، وهو يتناول العناوين الفنية الآتية:

أولاً- التناص وثنائية النور والظلام.

ثانيًا- الحقول الدلالية وثنائية النور والظلام.

ثالثًا- تجليات الرمز وثنائية النور والظلام، ويأتي هذا العنوان في قسمين: القسم الأول منهما يتناول رمزية اللغة، أما القسم الثاني فإنه يتناول رمزية الصورة الشعرية.

المبحث الأول

(مقتل القمر) والمعاني الشعرية في ضوء ثنائية النور والظلام

تدور أهم المعاني الشعرية في مقتل القمر في فلك **(المرأة)** ذلك الكائن الأسطوري المجنح، الذي يمثل- عند الشاعر- مركزًا كونيًا تشتاق إليه الأجرام، وتتعلق به الأحداث، وهذا أمر بدهي بالنسبة للشاعر في ديوانه الأول؛ حيث يغلب عليه الطابع الرومانسي، ويتغذى وجدانه من ناحية المرأة على الزاد الأفلاطوني في الحب الأول الذي لا يرى من المرأة إلا عالمًا يصنعه هو لاوجود له في واقع الأحداث، وغالبًا ما يكون هذا الحبُّ حبًّا فاشلاً لايُتَوَّجُ بعلاقةٍ حقيقيةٍ؛ إما لأنه من طرف واحد هو الفاعل والمنفعل في آنٍ واحدٍ لأن الطرفَ الآخرَ لا يشترك في حكم هذه المملكة الخيالية التي يحكمها الشاعر وحده، وإما لأنه من طرفين يسبحان ضد التيار نتيجة لظروف البيئة القاسية التي لاتعترف بحاجات العواطف والأرواح؛ بل همها يتركز حول لغة المادة والأجساد.

ونظرًا لغياب العلاقة الحقيقة بين الرجل والمرأة التي تقوم على الوجدان الحقيقي والتواصل الخلاق نتيجة التقاليد الصارمة في مجتمع القرية الذي لا يؤمن إلا بكبرياء الرجل، وأولية سيطرته على مقاليد الأمور دون المرأة المقهورة المغلوبة على أمرها- نظرًا لهذا تحولت الحبيبة في معظم الأحيان إلى حلم من خلال الأسطرة التي تعكس محاولة الشاعر رسم تصور معين لتلك الأنثى القديسة النبيلة المفتقدة في الواقع، وكأنه يُنفس من خلال هذا التقديم الأسطوري للمرأة عن عدم قدرته على تصور حقيقة المرأة ككائن واقعي مكافئ له، يمكن أن يعبر بذاته عن كوامن روحه وطاقاته وأحلامه؛ ومن هنا يستخدم الشاعر صورة هذه المرأة الأسطورية التي لا يستطيع الوصول إلى حقيقة كنها بوصفها رمزًا لأمر ما يُكَوِّنُ ما يشبه حلمًا بعيدَ المنال، ويظل الشاعر يتخبط في تناقضه بين ما هو حلم وما هو واقع، وبين ما هو روح وما هو جسد، ويحمل حديثه عن المرأة عدة رموز يقصدُ إليها قصدًا، وتتجلَّى معاني هذه الرموز المتنوعة من خلال الأبعاد الدلالية لثنائية **(النور والظلام)** على النحو الآتي:

متماهية مع الأرض بوصفها فضاءً للخصوبة والإنبات؛ فالمرأة تدخل في علاقة تكاملية وتفاعلية مع الرجل في علاقة حب متبادل بينهم؛ إنه حبٌّ ينتقل من شكل الجسد ليوغل في أغوار الروح، ويتولد من ذلك شوقٌ حارٌّ لا يهدأ، وظمأٌ شديد لا ينطفئ، وربما وجد الشعراء العاشقون في القول الشعري ما يخفف من هذا الشوق، ويعوض عن لذة الجسد؛ ذلك أن "لذة الخطاب لا تقوم من دون لذة الجسد؛ فالغرض إذن هو بحث الصلة بين تجربة الحب وقولها"(١٥).

وجاءت قصيدته الثانية من الديوان تحت عنوان "**طفلتها**"؛ حيث مرت خمس سنوات على الوداع بينه وبين حبيبته، وفجأة رأى طفلتها تحاول أن تتوارى منه، فنظم هذه القصيدة يخاطب الطفلة، وقص- من خلال هذا الخطاب- كيفية ضياع حبيبته منه، ويأتي لفظ "**النار**" أحد الحقول الدلالية في الثنائية ليعبر عن خمود الأشواق بعد مرحلة الاشتعال، وإن كانت بقايا هذه النار مازالت باقية في جوف المدفأة، وخمدت نار الأشواق عند الشاعر بعد زواج الحبيبة، ولكنها عادت للاشتعال مرة أخرى؛ لأنه عندما رأى الطفلة ثارت ثورة الألم في صدره، وتمنى لو كانت هذه الطفلة طفلته، وليست طفلة هذا المسن الذي اشترى الحبيبة بماله؛ فيقول:

لا تَفِرِّي من يدي مختبئة
. . خبت النار بجوف المدفأة
أنا . .
(لو تدرين)
مَنْ كنت له طفلة
لولا زمان فجأه
كان في كفَّيَّ ما ضيعتُه
في وعود الكلمات المرجأة
كان في جنبيَّ
لم أدرِ به!
. . أ وَيدري البحرُ قدر اللؤلؤة؟(١٦)

ثم تأتي كلمة **(الدجى)** من حقل **(الظلام)** لتبين ركون الشاعر إلى اليأس يتعزَّى به بعد أن أضاع حلمه في عدم التمسك بحبيبته؛ فيقول:

ثم لم نحمل من الماضي

سوى ذكريات في الأسى مهترئة

نتعزَّى بالدجى

إن الدجى للذي ضل مناه . .

تكئة! (١٧)

وفي القصيدة نفسها يلجأ إلى استخدام التضاد بين "الضحى" و"منطفئة"، وهما عنصران من الحقول الدلالية للثنائية؛ ليؤكد الظلمة النفسية التي تغشاه منذ مضت الحبيبة إلى أحضان غيره، ينتابه هذا الشعور بالمرارة مقابل إشراقة الضحى في ابتسامات الطفلة البريئة؛ فيقول:

وفي حلقي مرارة شوق

وأمانٍ صَدِئة

فابسُمي يا طفلتي

(منذ مضت . . . وابتسامات الضحى منطفئة) (١٨)

ويمضي في شعر قصصي يحكي لطفلة حبيبته: كيف كان اللقاء؛ وكيف كان الفراق في حلكة الليالي المبطئة؛ فيقول:

لم يبقَ في جعبتي

غير الحكايا السيئة

فاسمعيها يا ابنتي مسرعة

عبرت فيها الليالي . . مبطئة (١٩)

ويعتمد من حقل الظلام على لفظة "**الليالي**" لتصوير حالته النفسية المعتمة بعد الفراق؛ فالتشخيص لسير الليالي البطيء يكشف عن الثقل الشديد في مرور الزمن في حياة الشاعر، وتأتي المفارقة القائمة على التضاد بين "**مسرعة**" و"**مبطئة**" لتبين عن ظلمة الإدبار في حياة الشاعر مقابل إشراقة الإقبال عند طفلة الحبيبة، ويبدأ في الحكايا بقوله:

"**كان يا ما كان**"

أنه كان فتى
لم يكن يملك إلا . . مبدأه
وفتاةً ذاتُ ثغرٍ يشتهي قُبلةَ الشمس
ليروي ظمأه
خفقَ الحُبُّ بها؛ فاستسلمتْ
وسرى الحبُّ به؛ فاستمرأه
بهما قد صعدتْ مركبُهُ
للضحى
في قصة مبتدئة
وهو في شرفته مرتقب
وهي في شباكها . . متكئة
نغم منقسم
لا ينتهي حُلْم
إلا وحُلْمٌ بدأه
صَعَدَا
سُلَّمة . .
سُلَّمة . .
في قصور الأمنيات المنشأة
لم تكن تملك إلا طُهْرَهَا
لم يكن يملك إلا مبدأه
ذاتَ يومٍ
كان أنْ شاهدَهَا
مَنْ له أن يشتري نصفَ امرأة
حينما أومأ لها مبتسمًا
فأشاحتْ عنه
كالمستهزئة
اشتراها في الدُّجَى

صاغرةً
زُفَّتْ السبعةَ عَشْرَ للمائة
لم يكن شاعرُهَا فارِسَهَا
لم يكن يملك إلا . .
التهنئة
* * *
أترى تدرينَ مَنْ كانَ الفتَى؟
فهو يدري الآنَ
يدري خَطَأَه!
والتي بِيعَتْ وفي معصمها الوشم
فاعتاد الفؤادُ الطأطأة!
ومَنِ النخاسُ؟
هل تدرينه؟
وهو ملاحٌ تناسَى مرفأَه
إنني أكرهُهُ
يكرهُهُ ضوءُ مصباحٍ نبيلٍ أطفَأَه (٢٠)

إذن يتواصل- في هذه القصيدة- حديث الشاعر عن الحبيبة الأولى التي تمثل رمز البراءة في حبه الأول في الجنوب؛ ونلمح حديثه عن النور والإشراق والمصباح النبيل حينما يأتي ذكره أو ذكر الحبيبة، في مقابل حديثه عن الدجى والانطفاء حينما يأتي ذكره لمن حرمه من الحبيبة؛ أى النخاس الذي حرمه من حبيبته تحت غواية المال الذي يملكه هو، ولا تملكه حبيبته؛ فهي لا تملك إلا طهرها ونقاءَها، وهو لا يملك إلا مبدأه.

ثانيًا- المرأة (**الحضور/ الغياب**):

حينما نتحدث عن المرأة في ديوان (مقتل القمر) بوصفها رمزًا للحضور أو للغياب يمكن القول: إن حضور المرأة في حياة الشاعر يتمثل في حضور النور أو قل: يتمثل في حضور القمر بصفة خاصة، كما أن غيابها يتمثل في حضور

انتظام المعاني والأحداث المعربد، أو قل: يتمثل في مقتل القمر أوغياب بهاء فيقول في قصيدة "قلبي . . والعيون الخضر":

صوبًا كان

شددتَ على يديه القوس

اعطتك الرمية

(كي يفوقَ بقيةَ الأقران)

فلمَّا اشتدَّ ساعدُهُ . ."

. . . . . .

ثلاث سنين

أبارزُ قلبيَ المفتون

يجمعُ بيننا ليل، ويفصلنَا نَهَارُ قتال

تطلُّ عليَّ- خلفَ لثامِه- عينانِ خضروان

ثلاث سنين

ينازلني أُنازِلُهُ

لُهَاثٌ ساخنٌ، وغبار

يَرِفُّ على الفَمِ المزموم،

ثم يرينُ فوقَ العشبِ والأسوار

وكان الفَخُّ قُرْبَ الباب

سقطْتُ مُلَوَّثَ الرئتينِ والأثواب

أشاحتْ عنِّيَ العينان

وكنتُ تراب

وكان يُديرُ لي كتفَيْه في استهزاء

. . وتعرفُ أنت

ماذا يفعلُ المغلوبُ مثلي

حينَ يُوَلِّيه العدوُّ الظهر؛

وفي كفي بقايا سهم (٢١)

فهو مع صراعه في قبول هذا الحب أو رفضه يغالب قلبه، وكان سلاح القلب هو عينا الحبيبة الخضروان اللتان قتلتاه بلا رحمة، ويكمل حديثه عن الفخ القريب الذي لم يستطع منه فكاكًا؛ حيث قلده الهوى سيفًا من الكلمات التي لا تُجْدِي نفعًا مع سلاح المال الذي لا يملكه؛ فالمعركة غير متكافئة؛ لأن الميدان يحتاج إلى الكبار، ويحتاج إلى سلاح حقيقي يحقق الأحلام، وهو كما يقول:

وطفلاً كنتُ، كالأطفال
ومركبةٌ من الكلمات تحملُني لعرشِ الشمس.
وقَلَّدَني الهوَى سَيْفَهُ:
"إلى ذاتِ العيونِ الْخُضْرْ"
وكوكبةٌ من الرَّبَّات مصطفة
"إلى ذاتِ العيونِ الْخُضْرْ"
وقريتُنَا- وراءَ العينِ- توراةٌ من الصمت
وثرثرةٌ من الغُدْرَان.
وصوتُ الطبل
يَدُقُّ لِينزعَ القمرُ القديمُ نقابَهُ المعتَلّ
وطفلٌ شاحبٌ ينهض
تزغردُ نسوةٌ لختانِهِ المدسوسِ في جلبابِهِ الأبيض
وفوقَ الجسر
غلامٌ لاهثٌ يعدو
ليُمْسِكَ مُهْرَةً فَرَّتْ وفي سيقانِهَا يتعلَّقُ القيدُ

. . . . . .

ومركبتي تَشُدُّ الأُفْقَ مخروطيةَ الدرب
"إلى ذاتِ العيونِ الْخُضْرْ"
تلالُ السُّحْبِ تهربُ من ورائي كومةً . . كومة
وأنسامٌ تَضمُّ عباءتي بأناملِ الرحمة
ومن ضَمَّة
إلى ضَمَّة

[illegible] الحب والحمة
ولكنّا على الأبواب
[illegible]
(كأنف قد توَرّمَ فوقَ وجْهِ العارفِ السكّير)
[illegible]
تهاوت فيه مركبتي
فَقُلْ يا هائبَ الكلمات
كأسياخ الحديد توهّجَتْ في النار
تمرُّ على عيونك أحرفُ الظلمات
"هوانا مات"
تهاوينا
بلغنا قمةَ القمة
لنهبطَ في انحدارِ الجانبِ الآخَرِ
ومن عثرة إلى عثرة
تَلَقّانا ترابُ الأرضِ في راحاتِهِ البرَّة
ودارتْ قهوةُ المَوْتى (٢٢)

وتكتمل ثنائية الحضور والغياب وارتباطها بالمرأة حضورًا أو غيابًا في حياة الشاعر في القصيدة الرئيسة التي سُمِّيَ بها الديوان، وهنا يظهر تساؤل حائر: هل من مات هو القمر الذي يرمز إلى البطل العربي الذي قعد عن الجهاد؛ فهو كالميت، أو هو القمر المتمثل في معني غياب وجه الحبيب، أو الشاعر في غربته المكانية والنفسية، أو الحب الأول الذي يُولَدُ- في الغالب الأعمِّ- ميتًا في ظاهر الأمر، وإن كانت آثاره تظل في النفس الشاعرة حتي آخر العمر، هذا ما يكشف عنه الشاعر؛ حيث يقول في قصيدة (مقتل القمر) الأثيرة لديه:

. . وتناقلوا النبأ الأليمَ على بريدِ الشمس
في كلِّ المدينة:
"قُتِلَ القمر"!
شهدوه مصلوبًا تدلّى رأسُهُ فوقَ الشجر!

نهبَ اللصوصُ قلادةَ الماس الثمينة
من صدره!
تركوه في الأعواد،
كالأسطورةِ السوداءِ في عينَيّ ضرير
ويقول جاري:
- "كان قديسًا لماذا يقتلونه؟"
وتقول جارتُنَا الصبية:
- "كان يعجبه غنائي في المساء
وكان يهديني قوارير العطور
فبأيِّ ذنبٍ يقتلونه؟
هل شاهدوه عند نافذتي- قبيل الفجر- يصغي للغناء؟!"
. . . . . .
يا أبناءَ قريتنا أبوكُمُ مات
قد قتلتْهُ أبناءُ المدينة
ذرفوا عليه دموعَ إخوةِ يوسفٍ
وتفرقُوا
تركوه فوق شوارع الأسفلت والدم والضغينة
يا إخوتي: هذا أبوكُمُ مات!
- ماذا؟ لا . . أبونا لا يموت
بالأمسِ طوال الليل كان هنا
يقصُّ لنا حكايتَهُ الحزينة!
- يا أخوتي بيديَّ هاتينِ احتضنتُهُ
أسبلتُ جفنيه على عينيه حتى تدفنوه!
قالوا: كفاكَ، اصمت
فإنكَ لستَ تدري ما تقول
قلْتُ: الحقيقةُ ما أقول
قالوا: انتظِرْ

لم تَبْقَ إلا بضعُ ساعات . .

ويأتي!

* * *

حطَّ المساء

وأطلَّ من فوقي القمر

متألِقَ البسمات، ماسيَّ النظر

- يا إخوتي هذا أبوكُمُ ما يزالُ هنا

فمن هو ذلك المُلْقَى على أرضِ المدينة؟

قالوا: غريب

ظنه الناسُ القمر

قتلوه، ثم بكَوْا عليه

ورددوا "قُتِلَ القمر"

لكن أبونا لا يموت

أبدًا أبونا لا يموت! (٢٣)

ثالثًا- المرأة (الوطن- براءة الريف/ المهجر- زيف المدينة):

النور والقمر يرمزان إلى الوطن المهجور، يرمزان إلى الوطن الحقيقي للشاعر؛ حيث قريته في الجنوب، وما تمثله- في نظره- من براءة الريف المفتقدة لديه الآن؛ فهو يشتاق إليه، ويتمنى العودة إليه سريعًا ليتطهر فيه من أردان مسته، ويعانق فيه عذوبة طفولته الأولى.

أما الظلام والليل فهما مرادف المهجر/ المدينة؛ حيث سحب الزيف تغطي آفاقها، وخداع الألوان يلف أجواءها، وحيث فُضَّتْ عذريةُ القمر في صخب المدينة، وذُبِحَتْ البراءةُ بسكين جبروتها؛ فالشاعر- بعد فقدان الحب الأول في زمن البراءة الريفي- لا يرى جديد العيد إلا في العودة من مهجره إلى قلبه المهجور في الجنوب المشمس الواضح القسمات، حيث لا رتوش ولا أصباغ؛ فلنتأمل هذا في حواره مع ساقية المشرب الإغريقية ماريا؛ إذ يقول:

ماريًا، يا ساقيةَ المشرب
الليلة عيد
لكنَّا نخفي جمرات التنهيد!
صُبِّي النشوةَ نَخْبًا . . نخبًا
صُبِّي حُبًّا
قد جِئْنَا الليلةَ من أجلِك
لنُرِيحَ العمرَ المتشرِّدَ خلفَ شعاعِ الغيبِ المُهْلِك
في ظلِّ الأهدابِ الإغريقية!
ما أحلَى استرخاءة حزن في ظلِّك
في ظلِّ الْهُدْبِ الأسود
. . . . . .
- ماذا يا ماريًا؟
- الناسُ هنا كالناس هنالك في اليونان
بسطاء العيشة، محبوبون
- لا يا ماريًا
الناسُ هنا- في المدن الكبرى- ساعات
لا تتخلف
لا تتوقف
لا تتصرف
آلات، آلات، آلات
كُفِّي يا ماريًا
نحن نريدُ حديثًا نرشفُ منه النسيان!
. . . . . .
قُولِي يا ماريًا
أوَ ما كنتِ زمانًا طفلة
يلقي الشَّعْرُ على جبهتِهَا ظلَّه
مَنْ أولُ رجُلٍ دخل الجنة واستلقى فوقَ الشُّطآن

فَضَّ الثغرَ بأولِ قُبْلَة
أوَ ما غنيتِ لأولِ حُبّ
غَنِّينَا يا ماريَّا
أغنيةً من سنواتِ الحُبِّ الْعَذْب
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
ما أحلَى النغمة
لتكادُ تترجمُ معناها كلمةً . . . كلمة
غَنِّهَا ثانيةً . . غَنِّي
(أوفْ .
لا تتجهم
ما دُمتُ جواري؛ فلتتبسم
بينَ يديك وجودي كنز الحب
عيناىَ الليل . . ووجهي النور
شفتاىَ نبيذٌ معصور
صدري جنتُكَ الموعودة
وذراعايَ وسادُ الربّ
فتبسَّمْ للحُبِّ، تَبَسَّمْ
لا تتجهم
لا تتجهم
. . . . . .
ما دُمْتُ جوارَكَ يا ماريَّا لن أتجهم
حتى لو كنتُ الآنَ شبابًا كان
فأنا مثْلُك كنتُ صغيرًا
أرفعُ عينيَّ نحوَ الشمسِ كثيرًا
لكني منذُ هجرتُ بلادي

والأشواق
تمضغُني، وعرفتُ الإطراق
مثلُك منذُ هجرتُ بلادَك
وأنا أشتاق
أن أرجعَ يومًا ما للشمس
أن يُورِقَ في جدبي فيضانُ الأمس
. . . . . .
قُولِي يا ما رِيَّا
العامَ القادمَ يُبْصِرُ كُلٌّ منَّا أهْلَه
كي أرجعَ طفلاً . . وتَعُودِي طفلة
لكنَّا الليلةَ محرمون
صُبِّي حُبًّا
فأنا ورفاقي
قد جئنا الليلةَ من أجْلِك! (٢٤)

ومما يمثل أجواء المفارقة الحادة بين القرية والمدينة في إطار الحديث الرامز عن المرأة وما تشير إليه من إسقاط على المكان عند أمل دنقل قصيدة "**رسالة من الشمال**" والتي بعث بها إلى ملاكه المتمثل في حبيبته الريفية البريئة وهي معادل موضوعي للقرية التي نشأ فيها، وتعد هذه القصيدة امتدادًا لقصيدة "ماريًا" السابقة؛ حيث يتحدث الشاعر عن القرية التي تمثل صدق المكان والزمان، وصراحة الفعل والمقال، وطهارة القلب والقالب، في مقابل المدينة التي تمثل نفاق البشر، وتلونهم في الكلام والأفعال، ودنس الباطن والظاهر؛ إذ يقول:

أعيش هنا
لا هنا، إنني
جهلتُ بكينونتي مسكني
غدي: عالمٌ ضلَّ عني فيه الطريق
مسالكُهُ للسُّدَى تنحني
علاماتُهُ . . كانثيالِ الوضوء

على [illegible] منن . . منن
ملاكي: أنا في شمالِ الشمالِ
[illegible]
تَرُدُّ الذبابَ انتظارًا، ولحسو
جمودَ موائدها الْخُوَّنْ
غريب الحظايا، بقايا الحكايا
من الليلِ لليلِ تستلُّني
أرشُ ابتسامتي على كلِّ وَجْهٍ
توسَّدَ في دُهْنِهِ الليِّنِ
ويجرحني الضوءُ في كلِّ ليلٍ
مريرِ الخُطَا، صامتٍ، مُحزِنِ
سريتُ به- كالشعاعِ الضئيلِ-
إلى حيثُ لا عابرٌ ينثني
هي إسكندرية بعد المساء
شتائيةُ القلبِ والمحضنِ
شوارعُها خاوياتُ المدَى
سوى: حارس بي لا يعتني
ودورةِ كلبينِ كي ينسلا
ورائحةِ الشبقِ المزمنِ
ملاكي . . ملاكي . . تساءلَ عنك
اغترابُ التفرُّدِ في مسكني
سفحْتُ لكِ اللحنَ عَبْرَ المَدَى
طريقًا إلى المُبْتَدَا رَدَّني
وعيناك: فيروزتانِ تضيئان
في خاتمِ الله . . كالأعيُنِ
تمدانِ لي في المغيبِ الجناح
مدًى، خلفَ خَلْفَ المدَى المُمْعِنِ

سألتُهُمَا في صلاةِ الغروبِ
عن الحُبِّ، والموتِ، والمُمْكِنِ
ولم تذكرا لي سوى خَلْجَةٍ
من الهُدْبِ قلتُ لها: هَيْمِنِي!
هواىَ له الشمسُ تنهيدةً
إلى اليومِ بالموتِ لم تُؤْمِنِ
وكانتْ لنا خلوةٌ إنْ غَدَا
لها الخوفُ أصبحَ في مأمنِ
مقاعدُهَا ما تزالُ النجومُ
تَحُجُّ إلى صمتِهَا المُؤمِنِ
حكينا لها، وقرأْنَا بها
بصوتٍ على الغيبِ مستأذنِ
دُنُوًّا، دُنُوًّا ففي جعبتي
حكاياتُ حُبٍّ سَنِيٍّ سنيّ
صقلتُ به الشمسَ حتَّى غَدَتْ
مرايَا مساءٍ لتزيُّنِي
وصفتُ لكِ النَّجْمَ عِقْدًا من
الماسِ شَعَّ على صدرِكِ المُفْتَنِ
أردتُكِ قبلَ وجودِ الوجودِ
وجودًا لتخليدِهِ لم أَنِ
تغرَبْتُ عنكِ، لحيثُ الحياةُ
مناجِمُ حُلْمٍ بلا مَعْدَنِ
ودورةُ كلبينِ كي ينسلا
ورائحةُ الشبقِ المزمنِ
ملاكي، تَرَىْ ما يزالُ الجنوبُ
مشارقَ للصيفِ لم تُعْلَنِ
ضَمَمْتُ لصدري تصاويرَنَا

تصاوير تبكي على المُقْتَني
سآتي إليك أجُرُّ المسير
خطًا في تسلُّبِهَا المذعنِ
سآتي إليك كسيف تحطَّم
في كفِّ فارسه المُثْخَنِ
سآتي إليك نحيلاً . . نحيلاً
كخيطٍ من الحزنِ لم يَحْزَنِ

* * *

أنا قادمٌ من شمالِ الشمالِ
لعينين- في موطني- موطني! (٢٥)

وفي قصيدة "**الملهى الصغير**" يمتد حديث الشاعر منكرًا لعالم المدينة الغارق في أصباغه، هذا العالم الغارق في سحب دخانه، هذا العالم الذي جَرَّ الشاعر إلى غير ما يحب، وهنا يتمنى الشاعر أن يستفيق من هذا الكابوس، وأن يُسْدَلَ الستار على هذا العمر الخادع الذي عاشه في مسارح المدن المشوشة لأرواح البشر؛ حتى تأتي الأنوار التي تكشف عن المعدن البريء، والجوهر النقي في شخصية الشاعر؛ فهو لا يرى حقيقته، ولا يسترد روحه إلا بالعودة إلى عالم القرية؛ حيث يكون الطهر والنقاء، حيث تكون الراحة والصراحة، حيث لا يجد المرء نفسه في مكان يستغربه، وعلى طول المدة التي قَضَّاهَا فيه كأنه لا يعرفه؛ فيقول:

لم يَعُدْ يذكرُنَا حتى المكان!
كيفَ هُنَّا عندَهُ؟
والأمسُ هان؟
قد دخلْنَا . .
لم تُشرْ مائدةٌ نحونَا!
لم يستضفنا المقعدان !!
الجليسانِ غريبان
فما بيننا إلا ظلالُ الشمعدان!

انظري

. . . . . .

. . . . . .

وجْهَكِ الغارقَ في أصباغِه

وجهيَ الغارقَ في سحب الدخان

رُسِمَا

(ما ابتسمَا !)

في لوحةٍ خانتِ الرسامَ فيها . .

نمستَان !!

تُسْدَلُ الأستارُ في المسرحِ

فلْنُضِئِ الأنوار

إنَّ الوقتَ حان (٢٦)

رابعًا- المرأة (الحلم- عالم الغاب الجميل/ الواقع- الابتذال والأصباغ):

المرأة عند أمل دنقل بما تشف عنه ثنائية النور والظلام مع حقولها الدلالية- نور ونار: نور يشرق بالبراءة والطفولة والجمال الأبدي، ونار تتأجج بالشهوة والشبق مع ما تعطيه من الدفء والاحتواء المؤقتين، ولكن سرعان ما يتحول ذلك كله إلى ظلام نفسي دامس، وهذا ما يؤرق ضمير هذا الشاعر الريفي الذي يعشق البساطة، ويكره تعقيد المدن وأضواءها الخادعة؛ فهو يرى جانبين متناقضين في هذا الكائن العميق المسمى بالمرأة؛ إذ يراها **المرأة/ الحلم** في عالم الريف؛ حيث عالم الغاب الجميل المُحَلِّق في أجواء الرومانسية من جهة، و**المرأة/ الواقع** الذي يعيشه في المدينة؛ حيث الابتذال وخداع الألوان والأصباغ من جهة أخرى على النقيض، وهذا ما يجعله يستفيق من وقت لآخر من الانغماس في ملذات المدينة القاتلة على نداء صارخ من ضمير الريف الذي لم يمت بعدُ في داخله.

وفي قصيدة "**يا وجهها**" نراه ينظر إلى هذا الوجه الذي طالعه في غمرة من غمرات سحب المدينة، وقد بعث- بما يجمعه من شبه بوجه الحبيبة- ضمير الريفي البريء المشرق بالطهارة والنقاء، ويتذكر حبيبته الريفية رمز الصحو، ومأوى الحلم المهجور، ويحلم بالعودة إلى هناك فرارًا من عالم الأصباغ والألوان

إلى عالم الرومانسية والأحلام ؛ حيث الجنوب المشرق، ولكنه لا يلبث في هذه الصحوة من سكرة المدينة قليلاً حتى يرجع إلى الارتكاس في حمأة المدينة الآسنة، في الأجواء الضبابية المعتمة، ويصير الحلم بلا جدوى؛ فيقول مصورًا هذه الحالات النفسية المتناقضة ما بين الصحو والغيبوبة:

يا حينما أعدُك
الصيفُ فيكِ يُعانِقُ الصَّحْوَا
عيناكِ ترتخيانِ في أرجوحة
والثغرُ مرتعشٌ بلا مأوى
وعذابُهُ: سلوى
إنْ جئتُ أنفضُ عندَهُ الشكوَى

* * *

في الليلِ أفتقدُك
فتضيءُ لي قسماتُكِ النشوَى
تأتي خجول البوح مزهوًّا
وعلى ذراعِ الشوقِ أستندُك
وأحسّ في وجهي لظى الأنفاس
حين يلفُّني رَغَدُك!
وأنام!
تحملُني رؤاكِ لنجمةٍ قصوَى
نترفَّقُ الخطوَا
نحكي؛ فأرشفُ همسَكِ الرخْوَا
ويهزُّني صحوي . . فأفتقدُك
لكن بلا جدوَى
بلا جدوَى! (٢٧)

ومن هذا القبيل ما جاء في قصيدة **"شبيهتها"**، وما دار فيها من حديث مشرق عن المرأة حالَ كونها معادلاً موضوعيًّا للوطن الحلم المرجو أملاً رائعًا، والوطن الحر المأمول شروقًا جديدًا؛ حيث تخضوضر الحياة في عيون الحبيبة التي

تتلألأ فيها ظلال الصيف الأخضر، وحيث تأتي إشراقة النور من أنغام الحياة الريفية الشابة الفتية، التي تتراقص على إيقاعها الصبايا في ليالي السمر القروية؛ فيقول الشاعر:

انتظري!
ما اسمُك؟
يا ذاتَ العيونِ الخُضْرِ والشعرِ الثري
أشبَهْتِ في تصوري
(بوجهكِ المدور)
حبيبةً أذكرُهَا . . أكثرَ من تذكُّرِي
يا صورةً لها على المرآة، لم تنكسِرِ

. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .

* * *

يا ظلَّ صيفٍ أخضرِ
تصوري
كم أشهرٍ وأشهرِ
مَرَّتْ ولسنا نلتقي
مَرَّتْ . . ولم نخضوضرِ

. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .

لكنني حين رأيتُ الآنَ صورةً لها
في مهجري
أيقنتُ أنَّ ماسَنَا ما زال
حَيَّ الجوهرِ
وأننا سنلتقي . .
رغم رياحِ القدَرِ
وأنني في فمكِ المستضحكِ المستبشرِ

أغنيةٌ للقمرِ
أغنيةٌ ترقصُ فيها القرويات
في ليالي العصرِ
* * *
يا ظلَّ صيفٍ أخضرِ
تصوري
كم أشهرٍ وأشهرِ
مغتربًا عن العيونِ الخضرِ والشعرِ الثري (٢٨)

وفي الإطار ذاته تأتي قصيدة "**العينان الخضروان**" لتكشف عن امتزاج المرأة بروح القرية؛ حيث عالم الغاب الجميل، وبر الأمان الذي يرتاح إليه المجداف، والعينان الخضروان- هنا- ترمزان إلى الحلم الذي يتحقق فيه إيمان الشاعر بنهوض هذا الوطن من كبوته، وتتحقق فيه الحرية في إبداء الرأي، وتوجيه النصح الصادق دونما قيد أو تنكيل؛ فيقول الشاعر:

العينانِ الخضروان
مروحتان
في أروقةِ الصيفِ الحرَّان
أغنيتانِ مسافرتان
أبحرتا من نايات الرعيان
بعبيرِ حنان
بعزاءٍ من آلهةِ النورِ إلى مدن الأحزان
سنتان
وأنا أبني زورق حُبٍّ
يمتد عليه من الشوقِ شراعان
كي أبحرَ في العينينِ الصافيتين
إلى جزُرِ المرجان
ما أحلى أن يضطربَ الموجُ فينسدلَ الجفنان
وأنا أبحثُ عن مجدافٍ
عن إيمان! (٢٩)

المبحث الثاني

مقتل القمر وقراءة فنية في ضوء ثنائية النور والظلام.

أولاً- التناص وثنائية النور والظلام.

التناص يرجع- في نشأته- إلى نوعين من السياق؛ أولها: السياق الأيديولوجي الذي يتشكل -عند تودوروف- من مجموعة خطابات تنتمي إلى عصر بعينه، سواء في ذلك أ كان الخطاب فلسفياً أم سياسياً أم علمياً أم دينياً أم جمالياً؟ وهذا السياق، على الرغم من تزامنه، فإنه يتميز بعدم التجانس، والبعد عن الأدبية. وأما السياق الآخر فهو السياق الأدبي الذي يتوازى مع ذاكرة الأدباء و القراء، حيث يتبلور في الأعراف النوعية، والأنماط السردية بما فيها من خواص أسلوبية وصور بلاغية (٣٠)؛ فمن السياق الأيديولوجى الذى يجب مراعاته عند النظر فى شعر محمد التهامى ما يقع بين نصوصِه الشعريةِ وبين النصِّ القرآنىِّ من تفاعلٍ واضحٍ لا يمكنُ أنْ تُخْطِئَهُ العينُ، والشاعر يمارسه واعياً أو غَيْرَ واعٍ، وهذا البعد الدينى الذى يدفع الشاعر إلى ذلك دَفْعًا هو ما يحدث مع المتلقى من جهة أن القراءة تثير لديه خبراته وذكرياته ومعلوماته السابقة.

ولا يفوتنا أن الوظيفة الأساسية للغة البشرية هى السماح لكل إنسان أن يوصل لنظائره تجربته الشخصية، علاوة على أنه توجد خصوصية للغة الشعر؛ حيث يمتاز الشاعر عن الناثر بالحدس اللغوى غير المباشر، وذلك من جهة انتخاب الألفاظ الممزوجة بروحه ووجدانه، ومن جهة القدرة على التركيب اللغوى المتفوق، ومن جهة مراعاة إيضاح الدلالة، وهذا كله من العوامل التى تعين على توصيل التجربة الشعرية إلى المتلقى؛ إذ إن كل عمل إبداعى يتم توجيهه إلى متلقٍ، وإن أىَّ أديبٍ عندما يكتب يستحضر فى وجدانه جمهورًا ما، يستحضر جمهورا له التوجه عينه والثقافة ذاتها، ولاشك أنه كلما زادت درجة الإبداع حقق الشاعر تواجدًا شعريًا عميقًا، وتواصلاً وثيقًا مع المتلقى؛ فإن أداة الشاعر هى الكلمة، والكلمة عصارة معاناة الشاعر، وخلاصة تجربته الشعرية، والكلمة نابعة من مجتمع الشاعر الذى يستخدمها، ومن المساحة الأيديولوجية والثقافية التى يلتقى فيها الشاعر مع المتلقى .

وهكذا يبدو التناصّ حواراً بين النصّ ومنشئه، وما يحمله المنشئ من

خبرات سابقة، كما أنه حوار بين النصّ ومتلقيه، ومايملكه المتلقي من معلومات سابقة، وهذا الحوار هو ما ترى- من خلاله- جوليا كريستيفا أن كل نصّ يتشكّلُ من قطعة موزاييك من الشواهد، وأن كل نص هو امتداد لنص آخر أو تحويل عنه، وبدلاً من استخدام مفهوم الحوار بين شخصين أو أكثر يترسخ مفهوم التناصّية، وتقرأ اللغة الأدبية بصورة مزدوجة (٣١)، ولا يمكن تحديد مفهوم (التناصّ) عند كريستيفا إلا بإدماجه مع كلمة أخرى هي (الإيديولوجيم) IDEOLOGEME وهي تمثل عملية تركيب تحيط بنظام النص، لتحديد ما يتضمنه من نصوص أخرى، أو ما يحيل عليه منها. وبذا يكون التّناصُّ هو التقاطع داخل النص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى؛ أي أنه عملية نقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة، فهو - على نحو من الأنحاء- اقتطاع وتحويل، والإنتاجية الشعرية- على هذا النحو- تمثل استعادة لمجموعة من النصوص القديمة: في مضامينها، وصورها، وتراكيبها، في شكل خفي حينًا، وجلي أحيانًا أخرى(٣٢).

فالنص: "هو عدد من نصوص ممتدة في مخزون ذاكرة مبدعه، ومن ثم فهو ليس انعكاسًا لخارجه أو مرآة لقائله، وإنما فاعلية المخزون التذكري لنصوص مختلفة هي التي تشكل حقل التناص" (٣٣)، وصعوبة اقتناص المتناصات في شعر ما يعود إلى أن آثار النصوص السابقة داخل النص المدروس- عند اكتشافها- تخضع لعلاقات متشابكة تتسع وتضيق حتى يصعب علينا في بعض الحالات تمييز حدودها، وتعيين نوعيتها الثابتة بصيغة دائمة"(٣٤)، وللتناص صوره المتعددة؛ فمنها ما يكون فى صورة اقتباس جزء من نص ما يضمنه الشاعر قصيدته، ومنها ما هو معنى أو دلالة يستدعيها ويستلهمها من نص سابق؛ فيقيم- بذلك- جسرًا فنيًّا وفكريًّا بين النص السابق والنص الحالى، وهكذا يؤدى التناص دورًا بارزًا فى إثراء التجربة الشعرية؛ حيث يكتسب النص تعددية من سياقات أخرى، مع بقائه متمركزًا فى سياقه الخاص.

ومن هنا بدأ التفاعل بين النص الشعرى لدى أمل دنقل وبين النصوص السابقة التى تمس دلالاتها شغاف قلبه قبل أن تجرى كلماتها على شفتيه، أو يلامس إيقاعها أذنيه، والبحث همه هو الكشف عن هذا التناص، " وإبراز التفاعل بين بنية النص الخلّاقة والعوالم المحتملة التى تتعلق بها، والإبقاء على التفاعل بين عناصر

تواصلية جوهرية ثلاثة تتمثل فى المنشئ والنص والمتلقى، بخلاف العناصر الأخرى التى تبرز أثناء عملية التواصل ذاتها"(٣٥)، والمقصود بالعناصر الأخرى الزمان وما يتصل به من تاريخ الأمة وحاضرها، والمكان وما يتصل به من الجغرافيا والبيئة، والثقافة وما يتصل بها من الأبعاد الفكرية والأخلاقية والدينية، إلى جانب كافة الظروف المحيطة بالفكرة والموضوع محل الإبداع، وكل هذه الأشياء هى من المؤثرات التى تعمل فى الأديب عمل السحر، وتأخذ بخطاه لاشعوريًّا عند ممارسة عملية الإبداع .

والتناص في شعر أمل دنقل يعمق الدلالة فى قصائده، ويمنحها تَمَيُّزًا وقُدْرَةً على توصيل المعانى من أقرب طريق فى بساطة تعبيرية تمثل السهل الممتنع، ولاشك فى " أن لهذه التعبيرات البسيطة وَقْعًا عميقًا يجتذب النفوس إلى جانب الشاعر؛ فتعيش قضيته وتشاركه معاناته، وهذا أَجَلُّ ما يمكن أن يطمح إليه شاعر، وأغلى ما يمكن أن يتحَصَّلَ عليه من المتلقى، وفى أحيان كثيرة نجد أن الجمهور المتلقى لا يؤرقه كثيرًا البحثُ المُمِضُّ والمُمْتِعُ عن دلالة القصيدة؛ بل ينتظر منها أنْ تُقَدِّمَ إليه كنوزَهَا بِيُسْرٍ"(٣٦).

وينسج أمل دنقل من الأساطير والوقائع التاريخية والدينية شعرًا يكتسب دلالات شتى، من خلال التحامه بأحداث قد مضت ولكنها لازالت حية في قلوب وخواطر الأمم، إنها أحداث تمد أفكاره بروافد من المعارف والقيم والمبادئ التي لا تبلى ولا تشيخ على مر الزمان؛ مما يكسب شعره حيوية إلى حيويته، وعمقًا إلى عمقه، وجمالاً إلى جماله، ويمكن توضيح أمر التفاعل الدلالى بين شعر أمل دنقل وبعض نصوص القرآن الكريم، أو التناص الواقع بين النص الشعرى بوصفه كلامًا بشريًا يبحث إلى سد ثغرات نواقصه والنص القرآنى الكامل فى نظمه ودلالته من خلال تحليل أشكال من النصوص الشعرية وأنماطها المتنوعة عند شاعرنا حتى نكون قادرين على اكتشاف ذلك التعادل الذى يصنعه منتج النص الشعري بين عالم هذا النص والنص القرآني المقدس الخارج عن البنية الإبداعية الفعلية لدى الشاعر؛ فمن ذلك ما جاء **من التناص بين شعره وآيات القرآن الكريم** في تأثره بقوله تعالى: **(وَ لَقَدْ آتَيْنَاكَ سَبْعًا مِنَ الْمَثَانِي وَالْقُرْآنِ الْعَظِيمِ)** (٨٧: الحجر)، وقوله تعالى: **(اللهُ نزَّلَ أَحْسَنَ الْحَدِيثِ كِتَابًا مُتَشَابِهًا مَثَانِيَ تَقْشَعِرُّ مِنْهُ جُلُودُ الَّذِينَ**

يَخْشَوْنَ رَبَّهُمْ ثُمَّ تَلِينُ جُلُودُهُمْ وَقُلُوبُهُمْ إِلَى ذِكْرِ اللهِ . . .) (٢٣: الزمر)؛ حيث يقول شاعرنا من قصيدة "أوتوجراف":

لن أكتبَ حرفًا فيه

فالكلمة- إنْ تُكْتَبْ- لا تُكتب

من أجل الترفيه

(والأوتوجراف الصامت تنهدل الكلمات عليه)

تحييه

وتُطرّزُ كلَّ مثانيه (٣٧)

وهذا- بلا شك- فيه ما فيه من تقديس لقيمة الكلمة التي يكتبها الإنسان بقلمه؛ فالكلمة مسؤولية أقسم بها الله تعالى في قوله أول سورة القلم: **(ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ)**(١: القلم). وهذا ما قصده الشاعر من الامتناع عن كتابة شيئًا يتجافى فيه عن الصدق والمصداقية في هذا الأتوجراف المذكور، وعضد من هذه الدلالة بهذا التناص مع لغة القرآن من خلال لفظة **(مثانيه)**.

ومن التناص بين شعره والقصص الديني في القرآن الكريم تأثره بقصة سيدنا يوسف- عليه السلام- مع إخوته، وبخاصة في قوله تعالى: **(وَجَاءُوا أَبَاهُمْ عِشَاءً يَبْكُونَ * قَالُوا يَا أَبَانَا إِنَّا ذَهَبْنَا نَسْتَبِقُ وَتَرَكْنَا يُوسُفَ عِنْدَ مَتَاعِنَا فَأَكَلَهُ الذِّئْبُ وَمَا أَنْتَ بِمُؤْمِنٍ لَنَا وَلَوْ كُنَّا صَادِقِينَ * وَجَاءُوا عَلَى قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنْفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ وَاللهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَى مَا تَصِفُونَ)**(١٦-١٨: يوسف)؛ وذلك حيث يقول أمل دنقل من قصيدة "مقتل القمر":

يا أبناء قريتنا أبوكم مات

قد قتلته أبناء المدينة

نرفوا عليه دموع إخوة يوسف

وتفرقوا

تركوه فوق شوارع الأسفلت والدم والضغينة (٣٨)

ومن التناص بين شعره وما جاء في السنة النبوية المطهرة تأثره بحديث الرسول- صلى الله عليه وسلم: **"إِنَّمَا مَثَلِي وَمَثَلُ النَّاسِ كَمَثَلِ رَجُلٍ اسْتَوْقَدَ نَارًا فَلَمَّا أَضَاءَتْ مَا حَوْلَهُ جَعَلَ الْفَرَاشُ، وَهَذِهِ الدَّوَابُّ الَّتِي تَقَعُ فِي النَّارِ يَقَعْنَ فِيهَا،**

فَجَعَلَ الرجلُ يَزَعُهُنَّ وَيَغْلِبْنَهُ ؛ فَيَقْتَحِمْنَ فِيهَا ، فَأَنَا آخُذُ بِحُجَزِكُمْ عَنِ النَّار، وأنتمْ تَقْتَحِمُونَ فِيهَا"(٣٩).

ففي قوله- صلى الله عليه وسلم: "**وأنا آخذ بحجزكم عن النار**" تصويرٌ لحالة حرص شديد ومعاناة أشد في منعهم عن النار، ولكنهم يريدون أن يتساقطوا فيها مثل الفراش؛ فالحديث يحتوي على الصورة التمثيلية التي جاءت لرفع هذه الجهالة ، وإزالة هذا الغموض ، والتعبير عن الإنذار الذى يبرز حرص النذير على تقريب صورة ما يُقدِمُ عليه المُنذَرُونَ من الهلاك المحقق ، وهم لا يدرون عواقب ما يقدمون عليه ؛ فيصور حالهم وحاله معهم فى دفع الأذى عنهم ، وما يلقاه من العنت والمشقة فى سبيل ذلك ، ويستخدم فى إبراز ذلك الأمر الشديد الصورة التمثيلية التى تُخرِجُ هؤلاء السادرين فى غيِّهم من جهالتهم بحـــالهم إلى مرحلة من التقريب و الوضوح ، لايكون لهم معها عذر إن ظلُّوا على ماهم بصدده.

أما شاعرنا فيستدعي هذا المضمون الدلالي العظيم، ويقول مخاطبًا حبيبته الخائنة التي هجرته، وسارت إلى الهلاك والجحيم:

فاستريحي الآن

لم يبقَ سوي حيرةِ السيرِ على المفترقِ

كيف أقصيكِ عن النار

وفي صدركِ الرغبةُ أن تحترقِي؟ (٤٠)

ومن التناص بين شعره والتراث الديني عند غير المسلمين تأثره بعقيدة الصلب عند المسيحيين؛ إذ يقول في قصيدة "**مقتل القمر**":

. . وتناقلوا النبأ الأليم على بريد الشمس

في كل المدينة:

"قتل القمر"!

شهدوه مصلوبًا تدلَّى رأسه فوق الشجر! (٤١)

فقد جاء في حديث ابن أبي حاتم، الذي قال ابن كثير عن إسناده: هذا إسناد صحيح إلى ابن عباس- رضي الله عنهما: "لما أراد الله- عز وجل- أن يرفع عيسى- عليه السلام- إلى السماء خرج على أصحابه وفي البيت اثنا عشر رجلاً من الحواريين، يعني فخرج عليهم من عين في البيت ورأسه يقطر ماءً؛ فقال: إن

منكم من يكفر بي اثنتي عشرة مرة بعد أن آمن بي، قال: ثم قال: أيكم يُلقى عليه شبهي؛ فيُقتل مكاني، ويكون معي في درجتي؛ فقام شاب من أحدثهم سنًّا، فقال له: اجلس، ثم أعاد عليهم فقام ذلك الشاب، فقال: اجلس، ثم أعاد عليهم فقام الشاب، فقال: أنا، فقال: هو أنت ذاك؛ فأُلقي عليه شبه عيسى- عليه السلام- ورُفع عيسى- عليه السلام- من روزنة في البيت إلى السماء، قال: وجاء الطلب من اليهود، فأخذوا الشبه فقتلوه، ثم صلبوه؛ فكفر به بعضهم اثنتي عشرة مرة بعد أن آمن به، وافترقوا ثلاث فرق؛ فقالت فرقة: كان الله فينا ما شاء، ثم صعد إلى السماء، وهؤلاء اليعقوبية. وقالت فرقة: كان فينا ابن الله ما شاء ثم رفعه الله إليه، وهؤلاء النسطورية، وقالت فرقة: كان فينا عبد الله ورسوله ما شاء الله، ثم رفعه الله إليه، وهؤلاء المسلمون؛ فتظاهرت الكافرتان على المسلمة؛ فقتلوها، فلم يزل الإسلام طامسًا حتى بعث الله محمدًا- صلى الله عليه وسلم"(٤٢) ، وفي هذا يقول الحق- عز وجل- في كتابه العزيز: **(وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوه وَلَكِنْ شُبِّهَ لَهُمْ وَإِنَّ الَّذِينَ اخْتَلَفُوا فِيهِ لَفِي شَكٍّ مِنْهُ مَا لَهُمْ بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِلاَّ اتِّبَاعَ الظَّنِّ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًا)** (١٥٧: النساء).

ومن هذا المقبيل جاء حديث الشاعر إلى إحدى نساء المدينة التي تأن تحت وطأة المساحيق، وقد نالت منها ادعاءات الحب الزائف، ويطلب منها ألا تمثل عليه مسرحية الحبيبة المخلصة، وألا تدعي براءة حبها له وطهارته، وهي- في باطنها- قد غاصت في أوحال الفتنة والاشتهاء، وكأنه يريد من فتاة المدينة هذه وهي التي ما ذاقت إلا طعم الفتنة والخطيئة أن تطهر قلبها من نفاق المدينة أولاً، قبل أن تلبس مسوح القديسة الطاهرة مريم البتول التي وصفها ربُّها- عز وجل- بالطهارة في قوله الكريم: **(وإِذْ قَالَتِ الْمَلاَئِكَةُ يَا مَرْيَمُ إِنَّ اللهَ اصْطَفَاكِ وَطَهَّرَكِ وَاصْطَفَاكِ عَلَى نِسَاءِ الْعَالَمِينَ)** (٤٢: آل عمران) ، وهو -في هذا- يرنو إلى عالم القرية حيث بكارة الأرض التي لم تفض، وعذريتها التي لم تدنس؛ فيقول متأثرًا بقصة السيدة مريم- عليها السلام:

استريحي

ليس للدور بقية

انتهت كل فصول المسرحية

فامسحي زيف المساحيق
ولا ترتدي تلك المسوح المريمية
واكشفي البسمة عما تحتها
من حنين . . واشتهاء . . وخطية
كنتِ يومًا فتنةً قدستُهَا
كنتِ يومًا
ظمأ القلب . . وريَّه (٤٣)

ومن هذا القبيل أيضًا ما جاء في قصيدة "**العينان الخضراوان**" من تأثر الشاعر بصور مريم العذراء- عليها السلام- على جدران الكاتدرائيات؛ حيث يربط بين زرقة عينيها وبراءتهما وجمال عيون حبيبته في قوله:

في صمت "الكاتدرائيات" الوسنان
صور "للعذراء" المسبلة الأجفان
يا من أرضعت الحب صلاة الغفران
وتمطى في عينيكِ المسبلتين
شبابُ الحرمان
رُدِّي جفنَيْكِ
لأبصرَ في عينيكِ الألوان
أهما خضراوان
كعيون حبيبي؟
كعيونٍ يُبْحِرُ فيها البحرُ بلاشطآن
يسألُ عن حبٍّ
عن ذكرى
عن نسيان!
قلبي حران، حران
والعينان الخضراوان
مروحتان!(٤٤)

ومن التناص بين شعره والتراث الديني حديثه عن جمال قريته الوديعة، وقد اتشحت بوشاح من القدسية والنورانية، وبدت كأنها توراة مباركة يلفها صمت الزاهدين؛ خشوعًا وتواضعًا لرب العالمين، وذلك في قصيدته (**قلبي . . والعيون الخضر**)؛ حيث يقول:

وقريتنا- وراء العين- توراة من الصمت(٤٥)

ومن التناص بين شعره والتراث الشعري العربي القديم، ما ضمنه في قصائده من بعض المعاني الشعرية القديمة مما يخدم سياق الدلالة عنده، وهذا ما يتضح من خلال ما جاء في قصيدة (**قلبي . . والعيون الخضر**) من حديثه الشعري عن صراعه مع قلبه إزاء حبيبته ذات العيون الخضر التي علمها كيف يكون الحب؛ فبارزته بسيف الصد، وقتلته بسهام الهجر، وقد وقع هذا التناص ليكشف لنا عن الخيط الرابط بين عناصر شعره في البنية والمضمون والعناصر التراثية في العربي القديم، ومن ذلك قوله:

صَبِيًّا كان
شدَدْتُ على يديهِ القوس
أعلمُهُ الرماية
(كي يفوقَ بقيةَ الأقران)
"فلمَّا اشتدَّ ساعِدُهُ . ."
. . . . . .
ثلاثَ سنين
أُبارزُ قلبيَ المفتون
يجمعُ بيننا ليل، ويفصلنا نهار قتال
تطلُّ عليَّ- خلف لثامه- عينانِ خضراوان
(كأوردة تُلَوِّنُ بطنَ ركبة عانسٍ عجفاء)
وقبلاً . . كانتا في وجه قديسة!(٤٦)

فهو- في شعره هذا- يتناص تراثيًا مع قول معن بن أوس بن نصر بن زياد الأزدي:

أعلمُـــهُ الرمـــايةَ كـــلَّ يـــــومٍ • فلما اشتدَّ ساعدُهُ رماني

وكم علمتُهُ نظمَ القوافي * فلما قـــال قافـــيةً هجاني (٤٧)

وفي تأثره بالتراث الشعري الديني يقول من قصيدة **(قلبي . . والعيون الخضر)**:

ومن عثرة إلى عثرة
تلقَّانَا ترابُ الأرضِ في راحاتِهِ البَرَّة
ودارتْ قهوةُ الموتَى(٤٨)

وهذا يتناص مع بيت اشتهر من الشعر الديني يردده الواعظون كل حين، وهو قول الشاعر:

الموتُ كأسٌ وكلُّ الناسِ شاربُهُ * والقبرُ دارٌ وكلُّ الناسِ داخِلُهُ

فالكلُّ يشرب كأس الموت، ويضمه حضن القبر، وتلقاه الأرضُ في راحاتها البرة، ويستريحُ من نكد الدنيا وشقوتها، وكذلك الحال في قول معمر الذهلي:

فكلُّ امرئٍ حاسٍ من الموتِ جرعةً * وإنْ حاد عنها جهـــدَهُ وتَهَيَّـــبَـــا(٤٩)

فحتمًا ستدور قهوة الموتى على الجميع، ويحسو كلُّ امرئٍ منها جرعة مكتوبةً عليه لامحالة في ذلك.

وفي **التناص بين شعر أمل دنقل والتراث الشعبي** يقوم الشاعر بتوظيف اللغة المحكية، والتقاليد الشعبية في ابتداء الحكي، وهي توظيفات نادرة إذا ما قيست بالمصادر التراثية العربية والإسلامية؛ فيستخدم في قصيدة **(طفلتها)** عبارة **(كان يا ما كان)** (٥٠) حينما يبدأ سرد حكاية حبه الذي كان، وقد حكاها لطفلة الحبيبة التي تفاجأ بها أمام ناظريه، وقيمة الدلالة واضحة في التعبير عن أمر هذا الحب الذي صار مجرد قصة من حكايات الماضي بعد أن كان واقعًا قريبًا.

ويأتي **التناص بين شعر أمل دنقل و بعض طقوس الديانة الفرعونية** ، من جهة الإشارة إلى طقوس هذه الديانة المتمثلة فيما يُعرف بـــ **(مراكب الشمس)**، والرحلة إلى اليوم الآخر، والطواف بالموتى على متن هذه المراكب إلى المعابد الجنائزية، ولكن مركبة الشاعر هي صورة رمزية لكلمات شعره المقدسة، يمتطي صهوتها في السفر بصحبة كوكبة من الربات إلى الحبيبة الملائكية ربة الجمال ذات العيون الخضر؛ فيقول من قصيدة **(قلبي . . والعيون الخضر)**:

وطفلاً كنتُ، كالأطفال

ومركبة من الكلمات تحملني لعرش الشمس

وقلدني الهوى سيفه:

"إلى ذات العيون الخضر"

وكوكبة من الربات متسطفة

"إلى ذات العيون الخضر" (٥١)

ومراكب الشمس- عند الفراعين- هي عبارة عن مراكب خشبية مصنوعة من خشب الأرز، وقد تم العثور عليها مفككة الأجزاء مدفونة في حفرة جنوب الهرم، وقد وُضِعَ عليها اسمُ الملك (خوفو) باني الهرم الأكبر، والأرجح- عند علماء التاريخ والآثار- أنها مراكب جنائزية صُنِعَتْ من خمسة آلاف عام في حوالي سنة ألفين وثمانمائة قبل الميلاد، وحينما تُوفي الملك خوفو، وتم تحنيط جثته وعمل المراسم الجنائزية له ـــ حُمِلَتْ جثته على تلك المراكب، وطاف به الكهنة لزيارة هوليوبوليس، وسايس وغيرهما قبل دفنه، ثم تتحرك هذه المراكب إلى الجبانة الملكية بالجيزة؛ حيث دُفِنَ هذا الملك في الهرم الأكبر(٥٢).

وهو حينما يستلهم واقعة من وقائع التراث في إحدى قصائده، أو يتفاعل مع أسطورة من أساطير القدماء في بعض أشعاره إنما يفعل ذلك عن وعي وحكمة، ويصوغه بلطف وحنكة؛ "فالتاريخ عند أمل دنقل- بأساطيره ووقائعه وشخصياته وأيامه- قطع من الشطرنج يجيد تحريكها على رقعة الواقع؛ ليصنع بذكاء ووعي شديدين من عالمه الشعري كَوْنًا مليئًا بالحياة والحركة؛ يختار له الحروف والكلمات، كما يختار له المواقف والشخوص، والبدايات والنهايات، بكثير من التدقيق والبراعة والمقدرة" (٥٣).

ففي التناص بين شعر أمل دنقل وتراث الأمة الإغريقية ما يؤكد هذا المعنى ويقويه، وهذا ما يطالعنا به الشاعر في قصيدته "العار الذي نتقيه"؛ حيث يتناص الشاعر مع مسرحية "أوديب ملكًا" التي اقتبس سوفوكليس أحداثها من التراث الأسطوري الإغريقي السابق عليه، "وهو تراثٌ يزخرُ بقصص ذات مغزًى عن آثام بني البشر، وعن اللعنة المتوارثة التي اعتقد الإغريق أنها تحل بأفراد

ينتمون إلى أسر شهيرة في الماضي الغابر؛ بسبب الأوزار التي اقترفها أحد أسلافهم" (٥٤)؛ فهو يشير إلى هذا في قوله:

نحن اللذان ألقياه للردى
وهذه النمرة لأن نضيعه
ولن نتركه يتوه
ناديه
قولي إنكِ أمه التي ضنت عليه بالدفء
وبالبسمة والحليب
قولي له أني أبوه
(هل يقتلني؟) أنا أبوه
ما عاد عارًا نتقيه
العار: أن نموت دون ضمة
من طفلنا الحبيب
من طفلنا "أوديب" (٥٥)

فقد حاول شاعرنا من خلال هذا التناص أن يكشف لنا عن محدودية قدرات البشر وبطولاتهم العنترية في مواجهتهم للتحديات، وفي محاولاتهم الوصول إلى الكمال في الرأي والحسم والإنجاز، وفي سعيهم الدؤوب إزاء اتقاء الآثام والنواقص والزلات، أو ما يسميه شاعرنا بالعار الذي نتقيه، وهذا ما حاوله البطل (أوديب) في الأساطير القديمة وفشل فيه، وبالتالي يلزمنا شاعرنا بمعالجة الأمور بعيدًا عن التهور، وفي إطار من الحكمة والقبول بمجريات الأقدار؛ فبسبب ذلك رفع الإغريق شعارين أساسيين للسلوك الإنساني: أولهما (اعرف نفسك)، والآخر (إياك والشطط)، "ومعنى الشعار الأول هو أن يدرك الإنسان أنه بشر محدود المقدرة، محدود المعرفة، محدود العمر، وأنه لا سبيل أمامه بسبب تلك المحدودية الثلاثية للوصول إلى الكمال، أو الاندماج مع المطلق إلا إذا قهر تلك المحدودية، وهو أمر مستحيل. أما الشعار الثاني فهو بمثابة تحذير لمن تسول له نفسه الانسلاخ عن هذه المحدودية الثلاثية، والخروج عن الحدود التي رسمتها نواميس الكون

الأزلية والأبدية، التي حتمًا يصاحبه إلى الدمار" (٥٦)؛ فالتحدي الحقيقي للإنسان هو معرفة نفسه، ومعرفة قدراته فيما يمكن أن يقوم به.

وفي هذا السياق تأثره بالأساطير الإغريقية، وبخاصة أسطورة البطل (أوديسيوس) في الملحمة الخالدة **(الأوديسة)** لشاعر اليونان خالد الذكر (هوميروس) (٥٧) التي حكى فيها ما تعرض له البطل من أحداث جسيمة، ظن الجميع معها أنه قد قُتِلَ، ولن يعود لزوجته الحبيبة (بنلوبي) مرة أخرى، ولكنه عاد بعد انتهاء الحرب الطروادية لوطنه وأرضه وشعبه وحبيبته، وكذلك البطل المتمثل في القمر عند أمل دنقل؛ فقد ظن الجميع أنه- حتمًا- قد قُتِلَ، لكنه في المساء عاد في الأفق متألق البسمات، ماسيَّ النظر، وشاعرنا يشير إلى هذا العالم الأسطوري في شعر (هوميروس) الشاعر الملحمي الضرير في قوله من قصيدة "**مقتل القمر**":

تركوه في الأعواد،

كالأسطورة السوداء في عيني ضرير (٥٨)

فقد اطلع أمل دنقل على هذه الدرما التي نشأت في جوٍّ من الأساطير الإغريقية، واستوحى منها الحبكة الدرامية في قصيدته (مقتل القمر)، وكان لا بد من الإشارة لمصدر الإلهام؛ حيث نشأت الفنون الدرامية جميعًا في أعياد (ديونيسوس) الإله الشعبي عند الإغريق، الذي لاقت عبادته رواجًا كبيرًا بين طبقات أهل أثينا بوصفه ربًّا للكروم، ورمزًا لدورة الحياة في الكون، تمامًا كما كان الإله (أوزيريس) لدى قدماء المصريين؛ فمن الجانب الحزين الذي يتمثل في موت إلههم هذا، أو اختفائه في الخريف والشتاء تأتي الأناشيد الحزينة، التي تطورت فيما بعد إلى التراجيديا لتمثل الجانب الحزين والمؤلم في حياة البشر، وهذا هو ما حل بأهل القرية حينما جاءهم نبأ مقتل القمر. أما الجانب المشرق فيأتي من بعث الإله وظهوره من جديد عند حلول الربيع والصيف؛ حيث الخصوبة والنماء، وهنا تنشأ الكوميديا لتمثل السعادة والمرح في حياة البشر، وهذا ما حل بالقرية حينما ظهر القمر(٥٩) .

وهكذا نرى كيف يمتلك أمل دنقل- من خلال معارفه حول الأساطير والتاريخ والديانات- مفاتيح عالمه الشعري الذي يمتزج بحسه الوجداني العميق؛ فيعيد من خلال الماضي تشكيل الحاضر، ويستطيع أن يجذب إليه هذا المتلقي الذي

يتلهف للتعرف على ما يملكه التراث الحضاري للأمم من حركية حية نابضة تؤثر في حاضره المعاش، وتنبئ عن مستقبله المأمول الذي يحلم به، ويرنو إليه، ويستشرفه على القرب والبعد في غير كلل ولا ملالة.

ثانيًا- الحقول الدلالية وثنائية النور والظلام:

إن المتأمل للحقول الدلالية في ثنائية النور والظلام في ديوان (مقتل القمر) لا يراها في داخل القصائد فقط؛ بل في عناوين القصائد والدواوين؛ فنلاحظ ذلك في عنوان الديوان محل الدراسة الذي جاء مباشرًا في الحقل الدلالي للنور من خلال كلمة (القمر)، وجاء- بطريق غير مباشر- في الحقل الدلالي للظلام من خلال كلمة (مقتل) المضافة للقمر والسالبة دلاليًا لنوره، وكذلك الأمر في عنوان القصيدة الرئيسة التي سمي الديوان باسمها.

وبالنظر إلى هذه الحقول الدلالية نجد أن الشاعر قادر على أن ينحت لغته الشعرية لوحات فنية تمثل ألوانًا ودلالات نفسية يقصدها أحيانًا قصدًا، وينفثها من داخل اللاشعور واللاوعي أحيانًا نفثًا؛ فيفيد من عناصر الطبيعة في شمسها وقمرها، وليلها ونهارها، ونارها ودخانها، وصحوها وغيمها، يفيد من ذلك كله في عقد مقارنات بين الوطن المهجور وطن الشمس والقمر، والوطن المهاجر إليه وطن الضباب والأضواء الزائفة، وتتميز الألفاظ النورانية والظلامية عند أمل دنقل تميزًا ملحوظًا سواءً المستخدم منها في حالة إفراد أو في حالة تركيب؛ فالنور حقل دلالي يشمل كثيرًا من المفردات مثل: النهار، الشمس، القمر، الشروق، الصبح، النار، الشعاع، المصباح . . . إلى غير ذلك، وكذلك الظلام حقل دلالي يشمل كثيرًا من المفردات مثل: الليل، الدجى، الحالك، الغبار، الدخان، التراب، الطين، السحاب، الستائر . . . إلى غير ذلك.

وهناك أمر يجب الانتباه إليه يتمثل في أن النور والظلام لا يأتيان عند الشاعر في صورة التضاد دائمًا؛ بل تتداخل دلالتهما أحيانًا على حسب السياق الواردة فيه هذه الثنائية وما يتفرع منها من مفردات في حقولها الدلالية المتنوعة؛ فإن المزج بين المتناقضات في الثنائية من جهة، أو في الحقل الدلالي الواحد من جهة أخرى يدل على أن هناك تناقضًا يعيشه الشاعر ومجتمعه، لا في الضمير والمشاعر والأحاسيس فقط؛ بل في العقل الواعي الذي يتدخل في اختيار المفردات

والصور، ومن حقول النور حينما تأتلف- على الرغم من المفارقة التصويرية- مع حقول الظلام جاء قول الشاعر:

{ثم لم نحمل من الماضي . . سوى ذكريات في الأسى مهترئة . . نتعزَّى بالدجى . . إن الدجى للذي ضل مناه . . تكئة! . . وفي حلقي مرارة شوق . . وأمانٍ صَدِئة . . فابسُمِي يا طفلتي . . (منذ مضت . . . وابتسامات الضحى منطفئة)}(٦٠) .

فـ (الدجى)- وهو حقل من حقول الظلام- يصير إلى عزاء وتكئة يرجع الشاعر إليه ليريح نفسه من عناء عالم عقيم ضلت فيه قدما الشاعر عن مبتغاه، ولم يجد فيه القلب مناه، إنه يستريح للدجى المطبق الإظلام حتى يذوب فيه فرارًا من تعب حياة المدن الكابية الألوان، وما يعتريها من سقم العقول والأبدان، وما يلفها من لوثة الشرود الأبله؛ حيث يموت الوجدان، إنه يرجو من طفلة الحبيبة (ابتسامة) هي من حقل النور لتبعث أمانيه الصدئة في الانجلاء بشعاع الحياة، يرجو هذا في زمنٍ (ابتساماتُ الضحى) فيه منطفئةٌ بغير شعاع؛ إذ إنها ابتسامات ميتة صفراء؛ حيث تفوح من ثنايا صاحبها رائحة المكر والدهاء، إنها ابتسامات لا براءة فيها ولا صفاء، وهنا يأتي التداخل بين حقول النور والظلام بشكل يكشف عن حالات التعقيد التي تكتنف حياة هذا الشاعر.

إن شاعرنا قد كانت حياته يومًا حلمًا من النور لا ينقطع له شعاع، يحلم في قصة حبه المبتدئة بفتاته الملائكية، هذه الفتاة التي تملك ثغرًا تتمنى الشموس أن تحظى منه بقبلة؛ فقد حلقت به وبها مراكب الهوى تجاوز الفضاء البعيد النائ بعيدًا بعيدًا عن عالم البشر، وعبر عن هذا بلفظين من الحقول الرئيسة في النور، هما الشمس والضحى؛ وذلك حيث يقول:

{"كان يا ما كان" . . أنه كان فتى . . لم يكن يملك إلا . . مبدأه . . وفتاةٌ ذاتُ ثغرٍ يشتهي قُبلةَ الشمس . . ليروي ظمأه . . خفقَ الحُبُّ بها؛ فاستسلمتْ . . وسرى الحبُّ به؛ فاستمرأه . . بهما قد صعدتْ مركبُهُ . . للضحى . . في قصة مبتدئة} (٦١).

ولكن هيهات أن يكون النور بغير ظلام، وهيهات أن تتركه العاديات ليهنأ بحبه بغير مكدرات؛ فضوء المصباح النبيل عتت به يد الغدر الغشوم، وأطفأته

لتحيل حياة شاعرنا إلى ظلام مقيم، وفي سندح الليل جَرَّ هذا الطاغية المتجبر بماله هذه البريئة إلى دجنة القهر؛ لتزف السبعة عشر عامًا للمائة عام، وما ملك فارسها النبيل سوى التهنئة بعد الإذعان، وهنا تتداخل حقول النور في الظلام لتعبر عن تقلب الأحداث والأيام؛ إذ يُطفأ ضوء المصباح ويحل الظلام، ويأتي الدجي بعد أن اغتال الشيب العاتي الثقيل شباب الحبيبة المشرق البهيج، ويلوذ الفارس بالصمت الخنيق، ولا يملك إلا التهنئة تحت وطأة الإذعان؛ فيقول:

{اشتراها في الدُّجَى . . صاغرةً . . زُفَّتْ السبعةَ عَشْرَ . . للمائة . . لم يكن شاعرُهَا فارسَهَا . . لم يكن يملك إلا . . التهنئة . . إنني أكرهُهُ . . يكرهُهُ ضوءُ مصباحٍ نبيلٍ أطفأَه} (٦٢).

وما بقي لشاعرنا من شيء تقتاته مشاعره النبيلة سوى ومضات من نور، جادت بها عليه يد الله الرحيمة يوم أن كان طفلاً كالأطفال؛ حيث تحمله كلماته إلى عرش الشمس في عليائها، ويتقلد سيف الهوى؛ حتى يصل إلى مرفأ الأمان، وترسو مراكبه في واحة الانتشاء والحنان الزاهر لدى ذات العيون الخضر؛ حيث تصطف ربات الجمال في كوكبة الإشراق تلقاه بالتحيات والتبريكات؛ فلا تطالعنا هنا إلا كلمات من حقول النور؛ من مثل قوله متحدثًا عن عرش (الشمس) و(كوكبة) الربات المصطفة:

{وطفلاً كنتُ، كالأطفال . . ومركبةٌ من الكلماتِ تحملُني لعرشِ الشمس . . وقَلَّدَنِي الهوَى سَيْفَهُ: . . "إلى ذاتِ العيونِ الْخُضْرْ" . . وكوكبةٌ من الرَّبَّاتِ مصطفة . . "إلى ذاتِ العيونِ الْخُضْرْ"} (٦٣).

وعودًا إلى تداخل حقول النور والظلام عند شاعرنا في حديثه عن قريته ومراسم الختان فيها؛ حيث تُقام الاحتفالاتِ بمناسبة تحوّل أطفال القرية إلى رجالٍ يجابهون المتاعب والصعاب في ميادين الحياة ومغالبة العباد، وفي ميادين الجهاد والدفاع عن كرامة البلاد؛ فهؤلاء الأقمار ينزعون عنهم نقاب الاعتلال والضعف في مراحل المحاق، ويصيرون إلى مراحل البدور المكتملة العطاء في مراحل الفتوة والشباب، وتزغرد النسوة فرحًا بأولادهن الذين لبسوا الثياب البيضاء، تلك الثياب التي أخفت ذلك الختان المدسوس حيث عالم القرية المتلفع بالتكتم والحياء، تلك الثياب التي ترمز ببياض لونها إلى المسرة والاحتفاء برجولة يرجون من

ورائها السر والضياء؛ فقد تداخلت حقول النور المتمثلة في لفظي (القمر) و(الأبيض) مع حقول الظلام المتمثلة في (النقاب المعتل) و(الطفل الشاحب)، وإذا عدنا إلى قصيدة [illegible] وجدنا شاعرنا:

{وصوتُ الطبل . . يَدُقُّ ليبرعَ القمرُ القديمُ نقابَهُ المعتلّ . . وطفلٌ شاحبٌ يتوجس . . تتردد لمسةُ المخمليةُ الناعمةُ في جلبابِهِ الأبيض} (٦٤) .

وتتداخل حقول النور والظلام في حديث شاعرنا عن شمس الأمل التي يتطلع إلى إشراقها قريبًا قريبًا حينما يعود إلى قريته حيث تكون الحياة، وفي حديثه عن عمره المتشرد في ضباب المدن الحالكة السواد، وفي حديثه عن ليالي المدن المعربدة في عالم النشوة والكأس؛ حيث الداء والدواء، إنه يتقلب بين واقعه الأليم وحلمه الأثير: واقعه الذي يمثل الهروب إلى الهاوية بعيدًا عن الشمس التي يخشى أن تفضح بنورها ضعفه وتهالكه؛ فيحاول الاختفاء بحزنه تحت ظلال الهدب الإغريقي الأسود، وحلمه بالعودة إلى بلاد الشمس حتي ينبعث من جدبه وموات روحه، وحتي تخضوضر الحياة فيه من جديد، ويورق عوده الجديب بفيضان الأمس الذي فاته، ولكنه يأمل أن يعود إليه في وقت قريب، وإذا نظرنا إلى ما تداخل من ألفاظ حقول النور والظلام نجد (الليلة) و(شعاع) و(الغيب) و(ظل) و(الهدب الأسود) و(الشمس) قد تداخلت لتكشف حالات نفسية معقدة تنتاب شاعرنا، وتكشف عن تناقض شديد في أحلامه؛ فهل يستكين إلى واقع أليم بكل ما فيه من زيف وخداع، أو يعود إلى براءته الأولى التي تنطق بها شمس قريته الواضحة الجلية، إنه يبغي الارتداد إلى طفولته البريئة، ويتمنى هذا لصديقته الإغريقية؛ فهو يقول كاشفًا عن تناقضات حياته:

{قد جئنا الليلةَ من أجلك . . لنُريحَ العمرَ المتشرِّدَ خلفَ شعاعِ الغيبِ المُهْلك . . في ظلِّ الأهدابِ الإغريقية! . . ما أحلى استرخاءة حزنٍ في ظلِّك . . في ظلِّ الهُدبِ الأسود . . . . . أرفعُ عينيَّ نحوَ الشمسِ كثيرًا . . لكني منذُ هجرتُ بلادي . . والأشواق . . تمضغُني، وعرفتُ الإطراق . . مثلُك منذُ هجرتِ بلادَك . . وأنا أشتاق . . أن أرجعَ يومًا ما للشمس . . أن يُورِقَ في جدبي فيضانُ الأمس . . . . . قُولي يا ما رِيَّا . . العامَ القادمَ يُبصِرُ كُلٌّ منَّا أهلَه . . كي أرجعَ طفلاً . . وتَعُودي طفلة

. . لكنَّا الليلةَ محرمون . . صُبِّي أشجانَك نخبًا . . نخبًا . . صُبِّي حُبًّا. . فانا ورفاقي . . قد جئنا الليلةَ من أجْلِك!} (٦٥) .

ويتواصل حديث الشاعر عن مدن الأحزان حيث يعم الضباب والظلام، فتتداخل عنده حقول النور والظلام، وإن كان الظلام غالبًا في سطوته؛ لأن مساء الإسكندرية آنذاك مظلم حالك لا ينثني فيه عابر، وقلبها جامد بارد لا نبض فيه ، وحضنها شتائيٌّ باهتٌ لا دفء يحتويه، يظل يبحث فيه شاعرنا عن وجوه نابضة بالحياة فلا يجد إلا وجوهًا محنطةً قد ماتت في جلدها، أو وجوهًا كئيبةً قد توسدت في دهنها اللين، وجوهًا قد ضاعت منها الملامح، ويحاول أن يرش على هذه الوجوه وتلك ابتسامات للمجاملة، عله يجد منها بعض المشاعر المتبادلة، ولكن هيهات ذلك أن يكون، ويبدو الحزن المسيطر على الشاعر واضحًا إزاء شعاع من ضوء ضئيل، لا يسمن ولا يغني قليلاً أو كثيرًا من معاناة الشاعر مع ليله الصامت الطويل، مع ليله ثقيل الخطا المحزن للقلوب؛ فيقول واصفًا تلك المعاناة:

{غريب الحظايا، بقايا الحكايا . . من الليلِ لليلِ تستّلُني . . أرشُّ ابتسامتي على كلِّ وَجْهٍ . . توسَّدَ في دُهْنِه اللينِ . . ويجرحني الضوءُ في كلِّ ليلٍ . . مريرِ الخُطَا، صامتٍ، مُحْزِنِ . . سريتُ به- كالشعاعِ الضئيلِ- . . إلى حيثُ لا عابرٌ ينثني . . هي إسكندرية بعد المساء . . شتائيةُ القلبِ والمحضنِ} (٦٦).

وينهض من ظلمات ليله الصامت الحزين؛ ليستكين إلى حلمه الطفولي في إشراقات الحب الأول، وتغشاه أنوار قدسية قد أضاءت في خاتم الله، إنها أنوار عيني الحبيبة، إنها أنوار الفروزتين اللتين مدتا للشاعر جناح الرحمة في المغيب الرهيب؛ فهو كثيرا ما تبتل في محراب هاتين العينين في صلاة الغروب المهيب، وهو كثيرًا ما سألهما عن أسرار الوجود والحب والموت والممكن، وهنا تتداخل لديه حقول النور الشفيف مع ستائر الغروب التي يختنق فيها شعاع النهار، ويتضاءل شيئًا فشيئًا لتبتلعه ظلمات ليله من جديد؛ فيقول مصورًا هذا التداخل العجيب:

{وعيناكِ: فيروزتانِ تضيئان . . في خاتمِ الله . . كالأعيُنِ . . تمدانِ لي في المغيبِ الجناحِ . . مدًى، خلفَ خَلْفَ المدَى المُمْعِنِ . . سألتُهُمَا في صلاةِ الغروبِ . . عن الحُبِّ، والموتِ، والمُمْكِنِ} (٦٧).

إن حب الشاعر يسبح في ضوء الشمس، ويتنهد في أشعته السرمدية؛ فيكسب حياة أبدية لا تعرف الفناء، وتغشاه سحائب الأمن فلا يتسلل إليه الخوف؛ بل الخوف ذاته [illegible] في خلوته مع حبيبته أصبح آمنًا، وكيف لا يكون الأمر كذلك، ويأمن الخوف من الخوف، وقد كانت تلك الخلوة في ملتقى النجوم، يحج هو وحبيبته إليها؛ حيث الخشوع في محراب الصمت المؤمن، هناك في عالم فوق البشر، هناك بعيدًا عن لائم يلوم، هناك بعيدًا عن عاذل ظلاوم؛ فقد بدت حقول النور بارزة بقوة في لفظتي الشمس والنجوم؛ إذ يقول في حكايا حبه:

{هوايَ له الشمسُ تنبهةٌ . . إلى اليومِ بالموتِ لم تُؤْمِنِ . . وكانتْ لنا خلوةٌ إنْ غدَا . . لها الخوفُ أصبحَ في مأمن . . مقاعدُهَا ما تزالُ النجومُ . . تَحُجُّ إلى صمتِهَا المُؤمنِ} (٦٨).

ويبالغ الشاعر في رصف حكايات حبه المقدس السني؛ فيرى أنه قد غمر الشمس بأضوائه، وصقلها وجلاها ببهائه؛ حتي غدت هذه الشمس مرايا المساء التي يتزين في ضوئها؛ فيقول عن حكايات هذا الحب:

{حكاياتُ حُبٍّ سَنِيٍّ سنيّ . . صقلتُ به الشمسَ حتَّى غَدَتْ . . مرايَا مساءٍ لتزيُّنِي} (٦٩).

كما يرى أن حبيبته تستحق أن يتخذ لها من النجم عقدًا، يشع بالماس على صدرها الفاتن المفتن؛ فحبها قد كُتِبَ له قبل أن يُولَد؛ بل قبل وجود الوجود، وهنا يبدو الأمر نورانيًا كله من خلال ذكره ألفاظًا من حقول النور حين جاء بـ (النجم) في تألقه، واستخدم الفعل الماضي (شع)، مع (الماس) في بريقه الأخاذ، وذلك حين يقول:

{وصفتُ لكِ النَّجْمَ عِقْدًا من . . الماسِ شَعَّ على صدرِكِ المُفْتِنِ . . أردتُكِ قبلَ وجودِ الوجودِ . . وجودًا لتخليدِهِ لم أنِ} (٧٠).

وتتداخل حقول النور مع حقول الظلام لتنسج حلمًا بديعًا، حلمًا للحب يتمنى الشاعر له أن يعود، حلمًا يجمعه بالحبيبة الأولى في قريته الآلفة المألوفة بعيدًا عن عالم المدن الكئيب، حلمًا يستشرف تحققه في قابل الأيام، حلمًا لا تعصف به رياح الأقدار، حلمًا تصير فيه ضحكات الحبيبة البريئة أغنية في فم القمر، هذا

القمر الساطع في ليالى القرويات الراقصات على أنغام أغنيات السمر البريئة، إنه حلم بديع يقول فيه:

{وأننا سنلتقي . . رغم رياحِ القدَرِ . . وأنني في فمكِ المستضحكِ المستبشرِ . . أغنيةٌ للقمرِ . . أغنيةٌ ترقصُ فيها القرويات . . في ليالي السمرِ} (٧١).

وتأتي النار وهي إحدى حقول النور، وما يتبعها من حقول فرعية أخرى بوصفها تطهيرًا وتمحيصًا من الذنوب والآثام كما في حديث الشاعر عن حرارة صيف الجنوب بوصفها رمزًا للنار التي تطهر الشاعر مما تغشى به من عماية آفاق الاغتراب، ومما تلوث به في حمأة برد الشمال الآسن، ومما تاه فيه من خبال مدن الأحزان؛ إذ يقول:

{ملاكي، ترَىْ ما يزالُ الجنوبُ . . مشارقَ للصيفِ لم تُعْلَنِ . . * * * أنا قادمٌ من شمالِ الشمالِ . . لعينينِ- في موطني- موطني!} (٧٢).

ويستثمر الشاعر مدركات العالم وأشياءه الحسية من جهة الحقول الدلالية النابعة من النور والنار؛ فيستعير (الصيف) و(الصحو) مع صيغة الفعل (يعانق) الدالة على التشارك من جهة، والتجدد والاستمرار من جهة أخرى، ويتحدث عن سخونة الصيف حينما يتواعد الحبيبان بوصف هذه السخونة رمزًا لنار دفء اللقاء بينهما، وحرارة الشوق التي تعتمل في فؤاديهما، يذكر ذلك في صورة شاخصة تتعانق مع الصحو الذي يمثل أشعة الحب التي سطعت في أجواء السعادة الغامرة، والبشر المتخلق في السماء، والتي صدعت بما تحويه الجوانح والضلوع، وتحتويه المشاعر والقلوب؛ فيقول:

{يا حينما أعدُك . . الصيفُ فيكِ يُعانِقُ الصَّحْوَا . . عيناكِ ترتخيانِ في أرجوحة . . والثغرُ مرتعشٌ بلا مأوى . . وعذابُهُ: سلوى . . إنْ جئتُ أنفضُ عندَهُ الشكوَى} (٧٣).

وفي هذه الصورة الشاخصة يتخلى (الصيف) عن مفهومه الزمني والطبيعي؛ ليتحول إلى كائنٍ حيٍّ يمارس السلوك البشري المتمثل في العناق، وإذا نظرنا إلى الشيء المُعانَق (المفعول به) فإن درجة التوتر تتصاعد بسبب بعد ما بين الطرفين من تجريد؛ إذ الصحو مفهوم مجرد لا جسد له، وبالتالي لا يحتمل العناق، ومع ذلك فقد أتاحت العناصر الاستعارية في سياق تركيبها ما أتاحته من جذب

العين إلى سعيد عبده ما كان لها أن تراه إلا في ضوء سحر الخيال الشعري الخلاق.

ويأتي [illegible] ليرسم ظمأ الشوق في قلب الشاعر حينما تطول بينه وبين الحبيب ايام البعاد، وتتطاول لياليه في خضم السهاد، ويتمنى المحب أن يعلن [illegible] تحت ذرى الثلج الوارفة الظلال، ويأمل العاشق أن تخضوضر في روحه الذابلة براعم الأمل بعدما كادت تجف في نياط قلبه دماء الحياة. إنها السعادة والأمان في واحة الشِّعْرِ الثري، إنها الحياة التي يستمدها من الغرق في بحر العيون الخضر حيث تبتل الجوانح بشيء من برد ظلالها بعد الاكتواء من لهيب صيف الأشواق؛ فيقول:

{يا ظلَّ صيفٍ أخضرٍ . . تصوري . . كم أشهرٍ وأشهرِ . . مَرَّتْ ولسنا نلتقي . . مَرَّتْ . . ولم نخضوضرِ . . يا ظلَّ صيفٍ أخضرٍ . . تصوري . . كم أشهرٍ وأشهرِ . . مغتربًا عن العيونِ الخضرِ والشعرِ الثري} (٧٤).

وكيف لا يكون الأمر كذلك والعينان الخضروان هما شغله الشاغل في كثير من مناجاته الشعرية في هذا الديوان، وكيف لا يكون الأمر كذلك وهاتان العينان رامة كبد الحرَّى، وأنشودة البساطة المسافرة معه تؤنسه في وحشة اغترابه، وفيض الحنان الذي يطفئ جذوة الفراق المتقدة في فؤاده؛ بل هي أكثر من ذلك؛ إنها عزاؤه وسلواه في مدن الأحزان؛ فهما كما يصف:

{العينانِ الخضروان . . مروحتان . . في أروقةِ الصيفِ الحرَّان . . أغنيتانِ مسافرتان . . أبحرتا من نايات الرعيان . . بعبيرِ حنان . . بعزاءٍ من آلهةِ النورِ إلى مدن الأحزان} (٧٥).

غير أنها في مواضع أخرى تأتي على النقيض بوصفها مظهرًا واضحًا للهُاث الشوق القائم على الاشتهاء، وفورة البدن كما في قوله من قصيدة (براءة):

{على نيران أنفاسي يقلبني . . وأطرق . . والصراع المر في جوفي يعذبني ! ! . . أحدق في خطوط الصيف في شفتيك: . . يعوي داخلي الحرمان . . (لهيب آدمي الشوق، مصباحان يرتعشان) . . وأهرب نحو عينيك: . . يطالعني الندى والله والغفران! . . وأسقط بين نهديك . . لتحترق الرؤى . . وأغرق فيهما بالنار والشك} (٧٦).

وتأتي في قوله من قصيدة (طفلتها): **{لا تفرّي من يدي مشتبثة . . حبيبة النار بجوف المدفأة}** (٧٧)؛ لتدل على نار الأشواق الخابية بينه وبين حبيبته أم هذه الطفلة، كما يتحدث عن كلمات الشوق الملتهب فيراها أسياخ حديد مشتعلة، ولكنها سرعان ما تنطفئ جذوتها؛ فيقول:

{فَعُدْ يا صاحبَ الكلمات . . . كأسياخِ الحديدِ توهَّجَتْ في النار . . . تمرُّ على عيونك أحرفُ الكلمات . . ."هوانا مات"} (٧٨).

فهو حينما يتحدث عن النار يوظفها توظيفًا واعيًا بشقيها الحقيقي والرمزي، ويبدو وكأنه رسام من طراز فريد، يرسم لوحاته بضوء النار رمزًا للمعرفة والتطهير، وبلهيب النار رمزًا لحرارة الشوق، واحتراق النفس بجذوة الفرقة والاغتراب، وإذا كانت ذرة واحدة من النار في بعض الأحلام الكونية تكفي- كما يرى باشلار- لتحرق العالم وتدمره(٧٩) ؛ فكيف بنا ونحن أمام نيران العلاقة المشتعلة دائمًا في أحلام أمل دنقل ويقظته، وكيف بنا أمام اللهب المشتعل في لغته وصوره، ومن ذلك الحقل أوصاف مُشتقة من النار؛ من مثل وصف (الساخن) الذي يستخدمه الشاعر في حديثه عن الصراع مع القلب المفتون بهذا الحبيب، ومنازلة الأشواق في ساح الهوى والعشق؛ فيقول:

{ ثلاث سنين . . ينازلني، أُنازِلُهُ . . لُهَاثٌ ساخنٌ، وغبار . . يَرِفُّ على الفَمِ المزموم، . . ثم يرينُ فوقَ العشبِ والأسوار} (٨٠).

وفي قصيدة (ماريا) يتداخل ما هو أرضي مع ما هو سماوي، ويمتزج غير المقدس بالمقدس؛ فيدير الشاعر على لسان ماريا حديثًا عن الذات، تصف فيه جمالها الإغريقي الفاتن؛ فتقول:

{ما دُمتَ جواري؛ فلتتبسم. . بينَ يديك وجودي كنز الحب . . عيناي الليل . . ووجهي النور . . شفتايَ نبيذٌ معصور. . صدري جنتُكَ الموعودة . . وذراعايَ وسادُ الربّ . . فتبسَّمْ للحُبِّ، تَبَسَّمْ} (٨١).

ثالثًا- تجليات الرمز وثنائية النور والظلام.

على الرغم من أن أمل دنقل يعمد دائمًا إلى تعبيرات نظنها لأول وهلة لغة يومية مباشرة؛ بمعنى أنها لغة معتادة من حياة الناس مألوفة لديهم إلا أنه يخلصها من ابتذالها، ويعيدها في صوغ رمزي جديد ، تكتسب معه دلالات خاصة تجعل

للحياة المعاصرة، لاغيًا ما آخر تتحول معه إلى غير ما كانت عليه؛ فهو يحرر اللغة الشعرية من النظام النمطي القديم، ويبعثها من أوراقها المهجورة في طيات المعاجم والأسفار القديمة، ويمنحها للجماهير حيًا نابضًا تغني أنشودة الحياة، ويعيدها في رمزية تتشال بألوان من العطاء المتدفق بالرمز والإيحاء؛فعندما نقترب من شعر أمل دنقل نجد أنفسنا أمام مقولة بودلير: "الحياة غابة من الرموز"(٨٢) .

إنها تلك الرموز التي تشد انتباه المتلقي ليقف أمامها مفكرًا متأملاً: لم جاء هذا الرمز؟ وكيف يلتقي مع غيره من الرموز اللاحقة له في القصيدة ذاتها؟ وكيف تتفاعل تلك الرموز؟ وهل من السهل أن نلمح العلاقة بين تلك الرموز المتجاورة التي ربما تتناقض أحيانًا في شكلها الخارجي؛ فتحتاج إلى مزيد تأمل للوصول إلى العلاقة الرابطة أو الخيط الموصل، إنها حيرة ودهشة تنتابان المتلقي، ولابد أن يكون مستعدًا استعدادًا خاصًا ومتأهبًا لفك شفرات النص، ولا يتأتى له ذلك إلا بمزيد من الوعي الشعري، والثقافة المعمقة في كل مناحي الحياة بمنطقها وفلسفتها، وتاريخها وبلاغتها، وأساطيرها وأحلامها، وواقعها وغموضها؛ فعلى المتلقي أن يكون سريع الالتفات من الماضي إلى الحاضر والمستقبل، وعليه أن يكون مستوعبًا لأعماق النفس البشرية؛ حتى يستمتع بعطاءات الشعر الذي لا ينضب له معين.

وتنقسم رمزية ثنائية النور والظلام في (مقتل القمر) إلى قسمين:

القسم الأول: رمزية اللغة في ثنائية النور والظلام:

لم تكن اللغة الشعرية في (مقتل القمر)- على يسرها وعفويتها- لغة مباشرة كما يحدث في النثر- مثلاً- لأن أمل دنقل- عند استخدامه اللغة- يخلق مجموعة جديدة من العلاقات بين مفرداتها بحيث تعطي مذاقًا دلاليًا جديدًا؛ فهو لا يخترع اللغة، ولكنه "لا يأخذها إطارًا مُعَدًّا للاستعمال؛ فاللغات إذا شاخت وعجزت عن التعبير تدفع الشعراء بالضرورة إلى خلق لغة في اللغة لينفسح أمامهم البوح باختلاجات الذات، وارتعاشات اللاشعور، وهو ما حاوله الرمزيون تحت ضغط الإحساس بضيق اللغة وابتذالها"(٨٣)؛ فالشاعر الحقيقي هو الذي يسلب السياق اللغوي المستخدم من علاقاته اللغوية التركيبية "بحيث يبدو أقرب إلى الطابع الفردي منه إلى القوانين العامة"(٨٤)؛ ومن هنا يُسقِطُ الشاعر كثيرًا من الروابط،

ويصنع تراكيب خاصة به، ويبدل في استخدام الأدوات الشعرية، ويهز رتابة الجملة؛ فيقدم ويؤخر، ويختصر ويطيل على نحو "تبدو فيه الكلمات وكأنها نثرت نثرًا عفويًا، بينما تخضع لنظام واعٍ دقيق، على القارئ لكي يكشفه أن يبذل نظير جهد الشاعر"(٨٥) .

فعلى الناقد لشعر أمل أن يرحل خلف الفكرة فيما وراء أحلام الشاعر، وكم هو جميل أن يمسك المتلقي بأطراف المعاني، ويبحث في فضاءات النص عن أية تفاصيل في ثناياه من خلال رموز النور والظلام من شعاع وشروق، وليل وغيوم، وقمر ونجوم؛ فيناجيها جميعًا، ويستكشف ما تبوح به من أسرار بين اليأس والأمل، والكبت والتحرر؛ ومن هنا تصعب مهمة الناقد في مجاراة ما يرنو إليه المبدع، وعليه نستوعب ما أوجبه باشلار على الناقد في قوله: "على الناقد أن يحلم في مواكبة المبدع، عليه أن يلتقط الصورة الشعرية ذات التوجه الخاص، وأن يلتقط تضمينها السري، عليه أن يواكب النص، وأن يحلم فوق النص أيضًا"(٨٦) .

ولئن كان توظيف النور والظلام يظهر جليًا في حالة ازدواجية الرمز في شعر أمل دنقل فإنه موظف بشكل يدعو إلى ضرورة هذا السؤال المطروح: ما الذي يهدف إليه هذا المزج؟ أهو التضاد الذي يبرز الحسن والجمال؛ حيث يظهر الضد حسن المضاد وجماله، أم هو الائتلاف الذي يجمع بين المتناقضين في صورة تصالح دلالي يهدف إلى تكثيف المعنى وتجسيده من خلال الامتزاج بين النور والظلام لجميع الكلمات الواقعة في الحقل الدلالي لكل منهما؟ وفيما يلي نرى صورًا من هذا الامتزاج، وتلك الرمزية المعبرة؛ ففي قصيدة **(يا وجهها)** يمزج أمل دنقل بين النور والظلام في ثنائية رامزة تعبر عن حالة نفسية منتشية بترانيم العشق الممتزج بتقديس وجه الحبيبة الذي يبعث في عروق الشاعر دماء الحياة؛ فالصيف والصحو يتعانقان ليرمزا إلى تعانق الآمال والأمنيات السعيدة، وليل الشاعر الكئيب يستضيء بقسمات النور في وجه الحبيبة، ولكن هذا لا يكون إلا في عالم من الرؤى والأحلام البعيدة، ويعاني الشاعر من افتقاد الحبيبة التي ترمز بدورها إلى البراءة التي ضاعت في عالم الكذب والنفاق، فالمرأة في هذه القصيدة رمز للحلم الذي لا يريد الشاعر أن يستفيق منه؛ لأن الحلم لديه هو ضالته المنشودة

للهروب من مرارة الواقع التي تحيط بالشاعر في غربته المكانية والنفسية، وذلك حيث يقول:

يا حينما أعِدُك
الصيفُ فيكِ يُعانِقُ الصَّحْوَا
عيناكِ ترتخيانِ في أرجوحة
والثغرُ مرتعشٌ بلا مأوى
وعذابُهُ: سلوى
إنْ جئتُ أنفضُ عندَهُ الشكوَى

* * *

في الليلِ أفتقدُك
فتضيءُ لي قسماتُكِ النشوَى
تأتي خجول البوح مزهوًّا
وعلى ذراعِ الشوقِ أستندُك
وأحسّ في وجهي لظى الأنفاس
حين يلفُّني رَغَدُك!
وأنام!
تحملُني رؤاكِ لنجمةٍ قصوَى
نترفَّقُ الخطوَا
نحكي؛ فارشفُ همسَكِ الرخْوَا
ويهزُّني صحوي . . فأفتقدُك
لكن بلا جدوَى
بلا جدوى! (٨٧)

فـ (الصحو) رمز للواقع، ووجه الحبيبة رمز لوجود الشاعر الحقيقي بالروح قبل الجسد، وبالقلب قبل القالب، ورمز للبراءة والطهارة في زمن الدنس؛ فالحبيبة سلواه التي يتمكن من خلالها أن يحلم، وأن يعيش الحلم ليتغلب على واقعه الأليم، إنه يجد مأواه في عينيها، ويحس برغد عيشه في لظى أنفاسها حينما يستندها على ذراع الشوق، ويشعر بقدره ومقداره حينما تحلق به رؤاها إلى النجمة

القصوى فيما وراء أجواز الفضاء البعيد، ويظل يرشف الحنان من ثغرها همسًا رخوًا، وبوحًا نبيلاً، يظل على هذه الحالة إلى أن يهزه الصحو ليستيقظ من حلمه الجميل، ويُجابه بمرارة واقعه الأليم؛ فحلمه- في نهاية المطاف- هو حلم بلا جدوى.

وفي قصيدته **(العينان الخضراوان)** يرمز الشاعر بحديثه عن هاتين العينين الخضراوين إلى ثنائية: (المرأة /الوطن) المتمثلة في طهارة القرية وبراءتها، (المرأة الوطن) التي طالما حلم بها هروبًا من واقعه الأليم الذي يعيشه تحت وطأة زيف حياة المدن، وبريق ضوئها الخادع، يرمز إليها بالعينين الخضراوين عنوانًا لنماء الروح وحيوية البدن بعيدًا عن موات المدن وخراب النفس فيها، ويرمز إليها بالأغنيتين المسافرتين عبر أنغام نايات الرعيان عنوانًا لعالم الغاب المثالي؛ حيث حياة الرعاة القائمة على العفوية، والبعيدة عن التعقيد، حيث تكمن فيها سعادة النفس، وتسكن فيها بهجة الروح بعيدًا عن مدن الأحزان، حيث يطير شاعرنا بحلمه الرمزي، عبر أجنحة آلهة النور إلى الجنات الموعودة في جزر آمنة تسكنها حوريات صيغت من الياقوت والمرجان، حيث يبحر به زورق الحب عبر أشرعة الشوق إلى العينين الصافتين بحثًا عن السكينة والأمان، تحت ظلال الجفنين حين ينسدلان؛ فهناك في عالم الصفاء بعيدًا عن عالم الأكدار يجد الشاعر إيمانه الذي ظل يبحث عنه، يجد الشاعر إيمانه بقيمة الوجود والحياة، يجد الشاعر إيمانه الذي فقده في زيف المدن الخادعة؛ فيقول:

العينانِ الخضراوان
مروحتان
في أروقةِ الصيفِ الحرَّان
أغنيتانِ مسافرتان
أبحرتا من نايات الرعيان
بعبيرِ حنان
بعزاءٍ من آلهةِ النورِ إلى مدن الأحزان
سنتان
وأنا أبني زورق حُبٍّ

[illegible] من الشوق شراعا

كي أبحر في عينيك الصافيتين

[illegible]

ما أحلى أن يضطرب الموج فيسدل الجفنان

وترا أيمنع من عجلاني

عن إيمان! (٨٨)

فالنور- هنا- هو رمز للحياة الحرة الطليقة في عالم القرية المثالي بعيدًا عن مدن الأحزان؛ فإنه يمثل الإشراق الداخلي في روح الشاعر الحالم بالأمل في غد جديد، والنور- هنا- يتحول إلى نار تفجر الثورة التي تشتعل بين ضلوع الشاعر رفضًا لحياة الجمود والتخاذل، إنها ثورة شاعر تشع نورًا، وتشب نارًا، تلك النار التي يراها باشلار حلمًا مثيرًا تخصبه روح الشاعر المتقدة بالثورة، وينضجه لهيب الأمل الذي يعتمل بداخله (٨٩).

وإذا جئنا إلى رمز (النار)- وهي أحد حقول النور- فإننا نجدها بصفتها الرمزية تمثل الأفكار الدافئة التي تحمي صاحبها من برد ليل المدينة الموحش، وتسد عنه هجمة خفافيشه السادرة في شبق الغي الآسن، والنار تمثل رمزًا للمعرفة في الأساطير المقدسة على مر التاريخ انضارب في أعماق القدم، والنار تمثل رمزًا لتطهُّر الأرواح من دنس البدن وما يعلق به من المعاصي والآثام (٩٠)، وكثير من تلك الرموز التي دارت حول حقل (النار) جاء ذكرها عند أمل دنقل في قصيدته الأولى (براءة)؛ وذلك حينما ذكر لهيب شوقه الذي احترق به إبان طهارة حبه الأول، وحينما ذكر اشتعال نيران أنفاسه عند اختلاجة اللقاء، وحينما ذكر حر الصيف في توهج الشفتين، وحينما ذكر شعاع المصباحين المرتعشين، وحينما ذكر ما احترق من رؤاه في نار الشك تجاه إخلاص حبيبته له؛ وذلك حيث يقول:

وأنظر نحو عينيك

فترعشني طهارة حب

وتغرقني اختلاجة هدب

وألمح- من خلال الموج- وجه الرب

يؤنبني

على نيران أنفاسي يقلبني

وأطرق . . .

والصراع المر في جوفي يعذبني ! !

أحدق في خطوط الصيف في شفتيك:

يعوي داخلي الحرمان

(لهيب آدمي الشوق، مصباحان يرتعشان)

وأهرب نحو عينيك

يطالعني الندى والله والغفران!

وأسقط بين نهديك

لتحترق الرؤى

وأغرق فيهما بالنار والشك (٩١)

فهي نار حميمة لاريب: هي نار النقاء والصفاء، وهي تمثل عند أمل دنقل مرحلة وجودية، وتلك النيران تمثل في بعض النصوص الشعرية أسطورة رمزية أو حقيقة تاريخية، وإن كانت الحقائق غير مقصودة لذاتها، وتمثل في البعض الآخر قداسة أو تطهيرًا، وأحيانًا تمثل خصوبةً أو موتًا، "وقد يكون استعمال الرمز الأسطوري، والأسطورة الرامزة بمثابة منجاة للأداء اللغوي يستبصر فيه صاحبه- بواسطة التشكيلات الرمزية- إمكانات خلق لغة تتعدى وتتجاوز اللغة نفسها" (٩٢)، وهذا ما يبحث عنه أمل دنقل في محاولاته الشعرية الأولى في هذا الديوان الأول (مقتل القمر)؛ فهو يحاول خلق لغة جديدة فوق اللغة المعتادة عند غيره من الشعراء، إنه يحاول أن يخلق لغة رامزة تشي بما يعتمل في صدره من اصطراع المشاعر والأحاسيس تجاه ما مر به من مواقف وأحداث متناقضة بين مجتمعي القرية والمدينة؛ فهو قد سبر أغوار المجتمعين بحساسية ملحة جعلت المكان بأسراره يعيش في قلب الشاعر ووجدانه، ويختلط بدمائه وعظامه.

القسم الثاني: رمزية الصورة الشعرية في ثنائية النور والظلام:

إن الظلام الموحش سواءً ساهمت فيه عتمة أو غيم أو ضباب هو رمز الفراق الذي يهز وجدان الشاعر؛ حيث يرحل هو عن أحبته، أو يرحلون هم عنه، وأمل دنقل حينما يغادر إلى الشمال حيث الضباب في الأفق، وعتمة الاغتراب في

النفس تجتاحه وحشة خارجية إلى جانب وحشته الداخلية، ويظل يعاني بعيدًا عن شمس الجنوب ودفئها، وحينما يختلط الظلام بالنور تختلط عنده الوحشة بالألفة، والألم بالأمل، واليأس بالرجاء؛ فضوء البرق قد يكون في وميضه أملاً خادعًا، وقد يكون في وميضه بداية الغيث والرخاء والرجاء، وهنا نجد رمزية النور في الصورة الشعرية عند أمل دنقل قد اكتسبت عمقًا نفسيًّا؛ إذ "تحول الضوء ولمعانه ولمحته إلى لغة يتعاطاها القوم، ويقف أمامها الشعراء يتأملونها ويفسرونها" (٩٣)؛ فالضباب رمز الظلام، والبرق رمز النور يمتزجان في علاقة ضدية تقرب المسافة بينهما، وكأن حس الشاعر يكشف عن الارتباط الوثيق بين الضدين، **(وَآيَةٌ لَهُمُ اللَّيْلُ نَسْلَخُ مِنْهُ النَّهَارَ فَإِذَا هُمْ مُظْلِمُونَ)** (٣٧: يس) على حد التعبير القرآني البديع، وكأن التداخل في الثنائية هو من تداخل النور والظلام في عموم الحياة منذ القدم، ومن هنا تبدو سرعة نطاق الرمز عند توظيف الشعراء للثنائيات المتضادة؛ فالشاعر الثورة، والشاعر المتأجج رفضًا للكمون والجمود هو حالم باللهب الذي يشعل جمود السكون، كما يذيب جليد تبلد الخانعين.

وما بين تلال السحب التي ترمز إلى ما يمثل حجر العثرة الذي يقف أمام اكتمال علاقة الشاعر بمن يحب امرأة كانت أم وطنًا، وبين أنسام الأمل التي جعلت الشاعر يركض خلف مهرته يكمن جمال التصوير الذي يقوم على التجسيم والتشخيص معًا، كما يتغذى من عصارة الرمزية العميقة الموحية؛ فالرمز في الصورة يبعد بنا عن التعبير السطحي القريب إلى ما هو أعمق من ذلك من جهة المرموز إليه؛ فالمهرة التي فرت، ويعدو الغلام في إثرها قد تكون الحبيبة بكل أبعادها سواء أكانت امرأة يحبها، ارتبطت بقيد وثيق في قلبه أم كانت وطنًا أفضل من الوطن الذي يعاني فيه من كبت الأفكار والحريات؛ فهو يعدو خلف أمل يرجو تحققه، ورؤية رمزية مضيئة تحجب عنه مرآها تلال السحب المتراكمة في الأفق، وتزداد الصورة إغراقًا في الرمزية عندما نصل إلى المركبة المخروطية التي تشق الأفق بين تلال السحب بحثًا عن النور والأمل المضيء، بحثًا عن فردوسه المفقود ومدينته الفاضلة، بحثًا عن ذات العيون الخضر والوطن الحلم؛ حيث الأنسام الرقيقة، ولمسات الحنان من أنامل الرحمة، وحيث قلاع الحب والحكمة، وذلك ما جاء في قوله:

وفوق الجسر
غلامٌ لاهثٌ يعدو
ليُمْسِكَ مُهْرَةً فَرَّتْ وفي سيقانِهَا يتعلَّقُ القيدُ
. . . . . .
ومركبتي تَشُدُّ الأُفْقَ مخروطيةَ الدرب
"إلى ذاتِ العيونِ الْخُضْرِ"
تلالُ السُّحْبِ تهربُ من ورائي كومةً . . كومة
وأنسامٌ تَضمُّ عباءتي بأناملِ الرحمة
ومن ضَمَّة
إلى ضَمَّة
تَنَسَّمْنَا قِلاعَ الحُبِّ والحكمة (٩٤)

إنها نظرة الشاعر الذي يجتهد في الكشف عن الطاقات المجازية لهذه الصورة الشعرية، بقدر اجتهاده في الكشف عن طاقاتها الانفعالية والشعورية؛ حيث تبدو براعته في استحضار العناصر المتباينة، وإعادة تشكيلها فنيًّا وفق الشحنة النفسية التي تعتمل في وجدانه، وحيث يحاول القبض على المتخيل بعيدًا عن معيارية اللغة التي تحد من طموحه نحو تحقيق الحداثية في شعره، وقد تحقق له ذلك من خلال فكرة أن "الخيال- في الاستعارة- حين يستعين ببعض العناصر الحسية إنما يريد من وراء ذلك غاية أخرى، هي التسامي عليها، وخلق مقولة أو عالم خيالي ثانٍ بديل منها" (٩٥).

وكما أن (الظلام) يمثل حالة التوتر والغموض والإبهام؛ فإنه يمثل- أيضًا- عالمَ الشاعر النفسي وقد تعكر صفوه، كما يكشف عن الغم الذي قد سيطر عليه في الإسكندرية شتائية القلب والمحضن؛ فهي ضبابية مكانية ترمز إلى ضبابية نفسية، وتكشف عن كهف معتم في أعماق الشاعر، وتشير إلى ظلامية مطبقة تسيطر على مشاعره وأحاسيسه؛ فها هو يخاطب ملاكه ومحبوبته في جنوب مصر، ويصف لها معاناته من الاغتراب الروحي قبل الاغتراب المكاني في مدن الشمال، ويحاول أن يتشبث بالأمل في العودة إلى موطنه حيث شمس الجنوب وحنو دفئها عليه، وحيث ذكريات حبه الأول، وحيث وطن البراءة المتمثل في عيني

[illegible] يبدأ [illegible] الطفولي العفوي، ويزداد ليل الشاعر سوداداً ويصير الألم النفسي الاغترابي في حياة الشاعر في مهجره، فليل الإسكندرية [illegible] وحشة فوق وحشة الاغتراب. أما بالنسبة الطفولي المشرق في صعيد مصر فهو يمثل (الزمان/ الوطن) ويمثل النهار المشرق بمرحه وبهجته هيث (الحبيبة/ الوطن) التي تمثل إشراقة الروح وعاطفة الحب، ويواصل التأمل الذاتي الذي يسمو بالشاعر فوق مرارة الواقع الأليم المعيش:

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

في إسكندرية بعد المساء
[illegible] الحضن
شوارعها خاويات المدى
سو[illegible]
[illegible]
[illegible] مسكني
سفحت لك اللحن عبْرَ المدى
طريقاً الى المبتدا رَدَّني
ملاكي، ترى ما يزال الجنوب
مشارق للعسل لم تَشِن
سآتي إليك أجرَّ المسير
خُطًا في تصابيها المذعن
سآتي إليك كسيف تَحَطَّم
في كفِّ فارسه المُثْخَن
سآتي إليك نحيلاً . . نحيلاً
كخيطٍ من الحزن لم يَحْزَنِ

* * *

أنا قادمٌ من شمالِ الشمالِ

لعينينِ- في موطني- موطني! (٩٦)

ويتضح من رمزية الصورة الشعرية هذه أن الغموض والمرأة يتماهيان في علاقة رمزية متداخلة، تجعل الشاعر ينغلق صوب الداخل متعقبًا الحالات المبهمة الغامضة؛ ليبحث عن امرأة مثيرة للحلم، توقظ الأمل بعيدًا عن سحب اليأس والضياع، وهذا واضح في قصائد ديوانه (مقتل القمر) التي ينزع فيها إلى الرومانسية الأولى في عالمه الشعري البكر في بدء نظمه الشعر.

وإذا تحدث الشاعر عن المكان بدت المقارنة واضحة بين مكان مضى بكل خصوبته ودفئه، وهو يتمثل في قرية الشاعر التي اتسمت بالإشراق والضياء، والخضرة والعطاء، ومكان حاضر بكل ما فيه من اغتراب ومعاناة، وهو يتمثل في المدن مع أضوائها الزائفة التي تتناقض مع الصراحة والبراءة المتمثلتين في إشراق الريف بشمسه المشرقة، وقمره الساطع؛ فالناس في القرية من لحم ودم ومشاعر حية تنبض بالإحساس، أما الناس- في المدن التي لا قلب لها- أصنام من خشب أو حجر، وإن كان لها قلب فهو آلة صلبة قُدَّتْ من حديد، الناس في المدن ساعات تدق بالصمم الأعمى الذي لا يعرف عن المشاعر شيئًا، وهذا ما يكشف عنه الشاعر حينما يرمز للناس في المدن بقوله:

الناسُ هنا- في المدن الكبرى- ساعات

لا تتخلف

لا تتوقف

لا تتصرف

آلات، آلات، آلات (٩٧)

ثم يعود شاعرنا يحلم بالارتداد إلى زمن الطفولة والبراءة في قريته المشرقة بالجمال الطبيعي، حيث مكونات الوجود الغض الذي لم تعبث به يد البشر، ولم تلوثه أحقاد القلوب، ولم تعصف به رياح العدم في زمن انعدام الضمير الإنساني، يتمنى العودة إلى هناك كي تورق الحياة في قلبه المجدب من جديد؛

فيقول في وصف هذا العالم الأثير لديه؛ حيث العيش بلا جدب، والحياة بلا إطراق، يقول مخاطبًا صديقته ماريا الإغريقية:

فأنا مثلُكِ مُتُّ صغيرًا
أرفعُ عينيَّ نحوَ الشمسِ كثيرًا
لكنني منذُ هجرتُ بلادي
والأشواق
تمضغُني، وعرفتُ الإطراق
مثلُكِ منذُ هجرتُ بلادَكِ
وأنا أشتاق
أن أرجعَ يومًا ما للشمس
أن يُورِقَ في جدبي فيضانُ الأمس
. . . . . .
قُولِي يا ما ريَّا
العامَ القادمَ يُبْصِرُ كُلٌّ منَّا أهلَه
كي أرجعَ طفلاً . . وتَعُودِي طفلة (٩٨)

والمتأمل لشعر أمل دنقل في (مقتل القمر) يجده قد تعامل مع النور والظلام على أنهما كائنات حية تسري بها حياة الوطن؛ فهو يوظف الثنائية بوصفها رمزًا لبنات أفكاره نظرًا لاشتراك طرفيها أحيانًا، واختلافهما أحيانًا أخرى؛ مما وسع دائرة التعامل معهما؛ فظهر كل منهما في صور متنوعة، ربما بدت متناقضة أحيانًا؛ حيث تدل على الشيء ونقيضه في صورة حادة أو متدرجة على حسب الحالة الشعورية التي تنتاب الشاعر في كل قصيدة، ولهذا جاءت صورهما ثرية ومعبرة؛ فالنور والظلام يأتيان أحيانًا مرتبطين معًا في سياقات متنوعة، وموظفين توظيفًا فنيًّا بارعًا؛ فالنور وصوره وتنويعاته يمكن رصده في النار والاحتراق والشمس الصيفية، والضوء والشعاع، والقمر، والنجوم، وهكذا نجد لغة النور تتمحور حولها الصور الشعرية، ويتعامل الشاعر من خلالها واصفًا ومعبرًا؛ فإن هذا النور وذاك الضوء يرمزان لـ (المرأة/ الوطن)، أو (الوطن/ المرأة)، وينحولان إلى حلم يوقظ في الشاعر الحنين إلى براءة الريف، أو عالم الغاب

– يا إخوتي هذا أبوكُمُ ما يزالُ هنا

فمن هو ذلك المُلْقَى على أرضِ المدينة؟

قالوا: غريب

ظنه الناسُ القمر

قتلوه، ثم بكَوْا عليه

ورددوا "قُتِلَ القمر"

لكن أبونا لا يموت

أبدًا أبونا لا يموت! (١٠٠)

فهذا الشاعر يتحدث حديث حياة القمر؛ أي حياة البطولة وتحرير الوطن من قيود الاستعمار، ومن قيود الفكر البالي العقيم، ومن قيود الأحكام المكبلة للفكر والرأي والإبداع، هذا الشاعر الجنوبي يبحث عن ثغرة في جدار الظلمة، وثغرة في جدار الصمت كي يمر النور للأجيال، هو شاعر يريد أن يحرك لهيب الرفض في عروق الثائرين؛ فإنه "حين يتحدث حالم اللهب إلى اللهب فإنه يتحدث إلى نفسه، وهذا هو الشاعر والحالم يوسع اللغة، وهو يوسع العالم ومصير العالم، ويتأمل مصير اللهب طالما يعبر عن جمال العالم، وتتوسع النفس وتسمو بفضل هذا التغيير الجمالي" (١٠١).

وفي نهاية المطاف، ومن خلال هذا الطرح الموجز نستطيع أن نؤكد أن توظيف أمل دنقل لرمزي النور والظلام كان توظيفًا متميزًا، ولا أبالغ في القول بأن هذا التوظيف يستحق دراسة مطولة تشمل جميع دواوينه، وتتناول الموضوع من جوانب أكثر اتساعًا يتكئ بعضها على التحليل النفسي للنصوص، ودراسة الظواهر الفلسفية والاجتماعية علاوة على التحليل النقدي القائم على معطيات اللغة.

هوامش البحث

(١) انظر (أمل دنقل- كلمة تقهر الموت): سيد البحراوي وعبلة الرويني، الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة (د.ت)، ط. أولى، كتاب الثقافة الجديدة العدد ١٩٩٠١، ص ٥.

(٢) انظر (أمل دنقل- عن التجربة والموقف): حسن الغرفي، مطابع أفريقيا الشرق- المغرب ١٩٨٥م، ط. أولى، ص١٧، وكذا (المفارقة): د. س ميوميك، ترجمة/ عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام- العراق ١٩٨٢.

(٣) أدونيسيون ودنقليون: حلمي سالم، الكراسة الثقافية- العدد الثاني، دار آتون- القاهرة١٩٨٠م، ص٣.

(٤) أمل دنقل عن التجربة والموقف: حسن الغرفي، ص١٨.

(٥) شاعر على خطوط النار: محمود أمين العالم، مجلة اليسار العربي- باريس١٩٨٣م، ص٢٨.

(٦) أمل دنقل- فن العزف على أوتار الغضب: رضا الطويل، مجلة دراسات عربية- بيروت١٩٨٠م، عدد ٩يوليو ص٧٤.

(٧) أمل دنقل أمير شعراء الرفض: نسيم مجلي، مجلة آفاق عربية- بغداد١٩٨٦م، عدد ٨ ص٩٢.

(٨) أمل دنقل شاعر الرؤية الموجعة: صافيناز كاظم، مجلة المصور- القاهرة١٩٨٣م، عدد ٣٠٥٩ بتاريخ ٢٧ مايو، ص٢١.

(٩) فن العزف على أوتار الغضب: ص٧٥.

(١٠) أدونيسيون ودنقليون: ص٤.

(١١) انظر: (كولردج) محمد مصطفى بدوي، دار المعارف- القاهرة١٩٥٨م، ط. أولى، ص٦٣.

(١٢) انظر: (المرجع السابق) ص٦٤.

(١٣) البنيات الدالة في شعر أمل دنقل: عبد السلام المساوي، مطبعة اتحاد الكتاب العرب- دمشق١٩٩٤م، ط. أولى، ص٥.

(١٤) الأعمال الشعرية الكاملة- ديوان مقتل القمر: أمل دنقل، مكتبة مدبولي- القاهرة١٩٨٧م، ط. ثالثة، ص٤٧.

(١٥) الحب والغناء- تأملات في المرأة والعشق والوجود: علي حرب، دار المناهل- بيروت ١٩٩م، ط. أولى، ص٦٣.

(١٦) الأعمال الشعرية الكاملة- ديوان مقتل القمر: ص٥٠.

(١٧) المصدر السابق: ص٥١.

(١٨) السابق: ص٥٢.

(١٩) نفسه: ص٥٢.

(٢٠) لأعمال الشعرية الكاملة- ديوان مقتل القمر: ص٥٢- ٥٥.

(٢١) المصدر السابق: ص٦٠ و٦١.

(٢٢) السابق: ص٦١- ٦٣.

(٢٣) نفسه: ص٦٨- ٧١.

(٢٤) الأعمال الشعرية الكاملة- ديوان مقتل القمر: ص٧٧- ٨١.

(٢٥) المصدر السابق: ص٨٧- ٩٠.

(٢٦) السابق: ص٩٩و ١٠٠.

(٢٧) نفسه: ص٦٥ و٦٦.

(٢٨) الأعمال الشعرية الكاملة- ديوان مقتل القمر: ص٩١- ٩٦.

(٢٩) المصدر السابق: ص٩٧.

(٣٠) انظر (نقد النقد) تودوروف، سوى- باريس ١٩٨٤م، ط. أولى، ص١٠٤.

(٣١) انظر (مدخل إلى السيميولوجيا) جوليا كريستيفا، سوى- باريس١٩٧٨م، ط. أولى، ص٨٥.

(٣٢) انظر (النص الغائب- تجليات التناص فى الشعر العربى) محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق ٢٠٠١م، ط. أولى، ص٣٩.

(٣٣) القول الشعري- منظورات معاصرة: رجاء عيد، منشأة المعارف- الإسكندرية ١٩٩٥م، ط. أولى، ص٢٢٥.

(٣٤) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: محمد بنيس، دار العودة- بيروت١٩٨٩م، ط. أولى، ص٢٧٦.

(٣٥) علم لغة النص- المفاهيم والاتجاهات: سعيد حسن بحيرى، الشركة المصرية العالمية للنشر "لونجمان"_ القاهرة ١٩٩٧م، ط. أولى، ص٢٥٧و ٢٥٨.

(٣٦) الشعر وضغوط التلقى: على جعفر العلاق، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة ١٩٩٦م، عدد يوليو/ سبتمبر، ص ١٦٣.

(٣٧) الأعمال الشعرية الكاملة- ديوان مقتل القمر: ص٩٢.

(٣٨) المصدر السابق: ص٦٩.

(٣٩) فتح الباري بشرح صحيح البخاري: ابن حجر العسقلاني، تح/ طه عبد الرؤوف سعد، دار الغد العربي- القاهرة١٩٩٢م، ط. أولى، ج١٧ ص٢٨٧- ٢٨٩.

(٤٠) الأعمال الشعرية الكاملة- ديوان مقتل القمر: ص٨٤.

(٤١) المصدر السابق: ص٦٨.

(٤٢) تفسير ابن كثير: دار المنار- القاهرة (د.ت)، ط. أولى، ج١ص ٥٧٥و ٥٧٦.

(٤٣) الأعمال الشعرية الكاملة- ديوان مقتل القمر: ص٨٢.

(٤٤) المصدر السابق: ص٩٨.

(٤٥) السابق: ص٦٢.

(٤٦) نفسه: ص٦٠.

(٤٧) ديوان معن بن أوس، طبعة مكتبة جامعة ستانفورد- كاليفورنيا١٩٠٣م، ط. أولى، ص٢٤.

(٤٨) الأعمال الشعرية الكاملة- ديوان مقتل القمر: ص٦٣.

(٤٩) البداية والنهاية: ابن كثير، دار الغد العربي- القاهرة١٩٩١م، ط. أولى، ج٨ ص٩٠٧.

(٥٠) الأعمال الشعرية الكاملة- ديوان مقتل القمر: ص٥٢.

(٥١) المصدر السابق: ص٦١.

(٥٢) انظر (المراكب في مصر القديمة) صدقي ربيع، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة ١٩٩٢م، ط. أولى، ص٨٣ و٨٤.

(٥٣) الوطن والحب والحرية في شعر أمل دنقل: مسعد إسماعيل، جريدة الفجر- أبوظبي، عدد يونيو١٩٨٣م، ص٣٢.

(٥٤) نظرية الدراما الإغريقية: محمد حمدي إبراهيم، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)- القاهرة١٩٩٤م، ط. أولى، ص١٨٥.

(٥٥) الأعمال الشعرية الكاملة- ديوان مقتل القمر: ص٨٦.

(٥٦) نظرية الدراما الإغريقية: محمد حمدي إبراهيم، ص١٩٤.

(٥٧) انظر (المرجع السابق) ص٤٧.

(٥٨) الأعمال الشعرية الكاملة- ديوان مقتل القمر: ص٦٨.

(٥٩) انظر (نظرية الدراما الإغريقية) محمد حمدي إبراهيم، ص٢٠.

(٦٠) الأعمال الشعرية الكاملة- ديوان مقتل القمر: ص٥٠و ٥١.

(٦١) المصدر السابق: ص٥٢.

(٦٢) السابق: ص٥٤و ٥٥.

(٦٣) نفسه: ص٦٠.

(٦٤) الأعمال الشعرية الكاملة- ديوان مقتل القمر: ص٦١.

(٦٥) المصدر السابق: ص٧٧- ٨١.

(٦٦) السابق: ص٨٧.

(٦٧) نفسه: ص٨٨.

(٦٨) الأعمال الشعرية الكاملة- ديوان مقتل القمر: ص٨٨.

(٦٩) المصدر السابق: ص٨٩.

(٧٠) السابق: ص٨٩.

(٧١) نفسه: ص٩٤و ٩٥.

(٧٢) الأعمال الشعرية الكاملة- ديوان مقتل القمر: ص٨٩و ٩٠.

(٧٣) المصدر السابق: ص٦٥.

(٧٤) السابق: ص٩٣- ٩٦.

(٧٥) نفسه: ص ٩٦.

(٧٦) الأعمال الشعرية الكاملة- ديوان مقتل القمر: ص٤٧.

(٧٧) المصدر السابق: ص٤٩.

(٧٨) السابق: ص٦٢.

(٧٩) انظر (النار- التحليل النفسي لأحلام اليقظة) جاستون باشلار، ترجمة/ درويش الحلوجي، دار كنعان للدراسات والنشر- دمشق٢٠٠٥م، ط. أولى، ص١٠٧.

(٨٠) الأعمال الشعرية الكاملة- ديوان مقتل القمر: ص٥٩و ٦٠.

(٨١) المصدر السابق: ص٧٨و ٧٩.

(٨٢) انظر (الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر) محمد فتوح أحمد، دار المعارف- القاهرة١٩٨٤م، ط. ثالثة، ص١١٩.

(٨٣) المرجع السابق: ص١٢٠.

(٨٤) السابق: ص١٢٢.

(٨٥) الرمزية والأدب العربي الحديث: أنطون كرم، دار الكشاف- بيروت١٩٤٩م، ط. أولى، ص٨٧و٨٨.

(٨٦) لهب شمعة: جاستون باشلار، ترجمة/ مي عبد الكريم محمود، أزمنة للنشر والتوزيع- عمان الأردن ٢٠٠٥م، ط. أولى، ص١٥.

(٨٧) (الأعمال الشعرية الكاملة- ديوان مقتل القمر: ص٦٤- ٦٦.

(٨٨) المصدر السابق: ص٩٧.

(٨٩) انظر (لهب شمعة) جاستون باشلار، ص٢٠، وكذا (النار- التحليل النفسي لأحلام اليقظة) جاستون باشلار ص١٠٨.

(٩٠) انظر: الرموز في الفن، الأديان، الحياة: فيليب سيرنج، ترجمة/ عبد الهادي عباس، دار دمشق- سوريا١٩٩٢م، ط. أولى، ص٣٣٨.

(٩١) الأعمال الشعرية الكاملة- ديوان مقتل القمر: ص٤٧.

(٩٢) دراسة في لغة الشعر- رؤية نقدية: رجاء عيد، منشأة المعارف- الإسكندرية (د. ت)، ط. أولى، ص٢٠٣.

(٩٣) النار في الشعر وطقوس الثقافة: جريدي المنصوري، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء المغرب٢٠٠٢م، ط. أولى، ص١٠٤.

(٩٤) الأعمال الشعرية الكاملة- ديوان مقتل القمر: ص٦١.

(٩٥) الصورة الأدبية: مصطفى ناصف، دار الأندلس- بيروت١٩٨١م، ط. ثانية، ص١٣٨.

(٩٦) الأعمال الشعرية الكاملة- ديوان مقتل القمر: ص٨٧- ٩٠.

(٩٧) المصدر السابق: ص٧٧.

(٩٨) السابق: ص٧٩و ٨٠.

(٩٩) نفسه: ص٦٠و ٦١.

(١٠٠) الأعمال الشعرية الكاملة- ديوان مقتل القمر: ص٦٦- ٧١.

(١٠١) نهب شمعة: جاستون باشلار، ص٢٠و٢١.

ملخص البحث باللغة العربية

ثنائية النور والظلام في ديوان (مقتل القمر) لأمل دنقل

أمل دنقل مسكون بتجليات النور والظلام منذ تفتحت عيناه على الفضاء الرحب في صعيد مصر حيث مسقط رأسه؛ مما مكنه من خلال التجليات هذه أن يعيد صياغة عالمه الشعري، ويرسم للوجود بشقيه الحسي والمعنوي آفاقًا جديدة، ويشكل من خلال رمزية النور وكلماته المضيئة المشرقة، ورمزية الظلام وأجوائه الشفيفة أحيانًا، والموحشة الحالكة أحيانًا أخرى- صورة جديدة للحياة بما فيها من الإيجابي والسلبي، أو المثالي والواقعي، وهو- في هذه الثنائية- يهوى الجمع بين النقيضين في منظومة شعرية فريدة تتوازى مع الواقع في أفراحه وأتراحه، وسعادته وتعاسته: كرًّا وفرًّا، هبوطًا وارتفاعًا، رقة وغلظة، وهو- على الرغم من هذا كله- يؤمن بالأمل في إشراقة غد جديد من رحم الظلام الحالك المتمثل في حكم الطغاة القائم على العمى عن اتخاذ القرار في الوقت المناسب، والقسوة والجبروت في التعامل مع من يخالفهم الرأي، ويتوجه لهم بالنصيحة.

وديوان (مقتل القمر) الذي اخترتُهُ ليكون ميدانًا لهذه الدراسة القصيرة حول ثنائية النور والظلام يمثل- من خلال عنوانه وما جاء فيه من قصائد- هذه الثنائية خير تمثيل، كما يمثل المرحلة الأولى في تجربة أمل دنقل الشعرية التي تمثل الطابع الرومانسي الذي لم يهتم به أحد ممن درسوا شعره - فيما أعلم- إلى جانب ما يهتم به من أمر الأمة وهمومها؛ فقد يظنُّ الكثيرون أن شعر أمل دنقل كان سياسيًّا فقط، غير أن لأمل شعرًا رومانسيًّا اقترن دائمًا بتوهج حبه العميق الذي مر به في صباه ومطلع شبابه في قريته، أو إبان ترحاله بين المدن؛ فهو يعرف قدر المرأة، ويكشف عن دورها في تشكل مشاعره ووجدانه، ويبين تأثيرها في حياته وفكره وأشعاره.

ويمكن تقسيم الدراسة إلى مبحثين؛ يُعْنَى الأول منها بـــ (مقتل القمر وأهم المعاني الشعرية في ضوء ثنائية النور والظلام)، وقد دارت أهم هذه المعاني في فلك المرأة في إطارها الرمزي، وهذه المعاني جاءت على النحو الآتي:

أولاً- المرأة (طهر البراءة الأولى/وغواية الأنوثة).

ثانيًا- المرأة (الحضور/ الغياب).

ثالثًا- المرأة (الوطن- براءة الريف/ المهجر- زيف المدينة).

رابعًا- المرأة (الحلم- عالم الغاب الجميل/ الواقع- الابتذال والأصباغ).

أما الآخر فيُعْنَى بـ (مقتل القمر **والرؤية الفنية في ضوء ثنائية النور والظلام)**، وهو يتناول العنوانين الفنية الآتية:

أولاً- التناص وثنائية النور والظلام.

ثانيًا- الحقول الدلالية وثنائية النور والظلام.

ثالثًا- تجليات الرمز وثنائية النور والظلام، ويأتي هذا العنوان في قسمين: القسم الأول منهما يتناول رمزية اللغة، أما القسم الثاني فإنه يتناول رمزية الصورة الشعرية.

summary

The bilateral light and darkness in the diwan (the killing moon) To amal Dunqul

Amal Dunqul haunted the effects of light and darkness form a young age, making him unable to formulate his world in a new poetic, based On a symbolic light in foil for the community, as well as On a symbolic darkness to show the disadvantages.

I chose diwan (**the killing moon**) to be the subject of this short study, because the title reflects the two–light and darkness, as it reflects the first stage of poetry–style romantic, may be considered by many to be poetry was political only, but his collection of poems the first house most of it on women.

Can be divided into sections to this study: the first of which concerned the title (the most important meanings of poetry), which addresses the following:

- **Firstly**– women (the first patent cleanse \ lure of femininity).
- **Secondly**– women (attendance \ absence).
- **Thirdly**– women (home– rural innocence \ diaspora– tinsel town).
- **Fourthly**– women (dream– beautiful jungle world \ reality– a world dyes and vulgarity).

The other is concerned with the title (artistic vision and analytical), and addresses the following:

- **Firstly**– Intertextuality and bilateral light and darkness.
- **Secondly**– semantic fields of the bilateral light and darkness.
- **Thirdly**– the presence of the symbol in the bilateral light and darkness, and comes in two parts: a symbolic language, and symbolic poetic image.

(١) أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة- ديوان مقتل القمر، مكتبة مدبولي- القاهرة١٩٨٧م، ط. ثالثة.

(٢) أنطون كرم: الرمزية والأدب العربي الحديث، دار الكشاف- بيروت١٩٥٠م، ط. أولى.

(٣) تودوروف: نقد النقد، سوي- باريس ١٩٨٤م، ط. أولى.

(٤) جاستون باشلار: الماء- التخيل الشعري لأحلام اليقظة، ترجمة/ د. بشير الحلوجي، دار كنعان للدراسات والنشر- دمشق٢٠٠٠م، ط. أولى.

- لهب شمعة، ترجمة/ سمير عبد الكريم، مراجعة/ د. أسعد الأيوبي- مجلة الأقلام وزارة الثقافة- بغداد ٢٠٠٥م، ط. أولى.

(٥) جريدي المنصوري: النار في الشعر، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم- الدار البيضاء المغرب٢٠٠٢م، ط. أولى.

(٦) جوليا كريستيفا: مدخل إلى السيميولوجيا، سوي- باريس١٩٧٨م، ط. أولى.

(٧) بن حجر العسقلاني: فتح الباري شرح صحيح البخاري، تح/ طه عبد الرؤوف سعد، دار الفكر العربي- القاهرة١٩٨٢م، ط. أولى.

(٨) حسن الغرفي: أمل دنقل- عن التجربة والموقف، مطابع أفريقيا الشرق- المغرب ١٩٨٥م، ط. أولى.

(٩) حلمي سالم: أدونيسيون ودنقليون، الكراسة الثقافية- العدد الثاني، دار الثورة- القاهرة١٩٨٠م.

(١٠) دنس ميومينك: المغارقة، ترجمة/عبد الواحد لؤلؤة، منشورات وزارة الثقافة والإعلام- العراق ١٩٨٣.

(١١) رجاء عيد: القول الشعري- منظورات معاصرة، منشأة المعارف- الإسكندرية ١٩٩٥م، ط. أولى.

- دراسة في لغة الشعر- رؤية نقدية: رجاء عيد، منشأة المعارف- الإسكندرية (د. ت)، ط. أولى.

(١٢) رضا الطويل: أمل دنقل- فن العزف على أوتار الغضب، مجلة دراسات عربية- بيروت١٩٨٠م، عدد ٩يوليو.

(١٣) سيد البحراوي وعبلة الرويني: أمل دنقل- كلمة تقهر الموت، الهيئة العامة لقصور الثقافة- القاهرة (د.ت)، ط. أولى.
(١٤) سعيد حسن بحيري: علم لغة النص- المفاهيم والاتجاهات، الشركة المصرية العالمية للنشر "لونجمان"_ القاهرة ١٩٩٧م، ط. أولى.
(١٥) صافيناز كاظم: أمل دنقل شاعر الرؤية الموجعة، مجلة المصور- القاهرة١٩٨٣م، عدد ٣٠٥٩ بتاريخ ٢٧ مايو.
(١٦) صدقي ربيع: المراكب في مصر القديمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة ١٩٩٢م، ط. أولى،
(١٧) عبد السلام المساوي: البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، مطبعة اتحاد الكتاب العرب- دمشق١٩٩٤م، ط. أولى.
(١٨) علي جعفر العلاق: الشعر وضغوط التلقي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة ١٩٩٦م، عدد يوليو/ سبتمبر.
(١٩) علي حرب: الحب والغناء- تأملات في المرأة والعشق والوجود، دار المناهل- بيروت ١٩٩٠م، ط. أولى.
(٢٠) فيليب سيرنج: الرموز في الفن، الأديان، الحياة، ترجمة/ عبد الهادي عباس، دار دمشق- سوريا١٩٩٢م، ط. أولى.
(٢١) ابن كثير: تفسير ابن كثير: دار المنار- القاهرة (د.ت)، ط. أولى.
- البداية والنهاية، دار الغد العربي- القاهرة١٩٩١م، ط. أولى.
(٢٢) محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة- بيروت١٩٨٩م، ط. أولى.
(٢٣) محمد حمدي إبراهيم: نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)- القاهرة١٩٩٤م، ط. أولى.
(٢٤) محمد عزام: النص الغائب- تجليات التناص فى الشعر العربى، منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق ٢٠٠١م، ط. أولى.
(٢٥) محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف- القاهرة١٩٨٤م، ط. ثالثة.
(٢٦) محمد مصطفى بدوي: (كولردج)، دار المعارف- القاهرة١٩٥٨م، ط. أولى.

(٢٧) محمود أمين العالم: شاعر على خطوط النار، مجلة اليسار العربي- باريس١٩٨٣م.
(٢٨) مسعد إسماعيل: الوطن والحب والحرية في شعر أمل دنقل، جريدة الفجر- أبوظبي، عدد يونيو١٩٨٣م.
(٢٩) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس- بيروت١٩٨١م، ط. ثانية.
(٣٠) معن بن أوس: ديوان معن بن أوس، طبعة مكتبة جامعة ستانفورد- كاليفورنيا١٩٠٣م، ط. أولى.
(٣١) نسيم مجلي: أمل دنقل أمير شعراء الرفض، مجلة آفاق عربية- بغداد١٩٨٦م، عدد ٨.

مطابع جامعة المنوفية