

في النزعة الدرامية عند أمل دنقل

Dramatic Tendency of Amal Dungle

سلطان الشعار

Sultan Al Shaar

مديرية تربية الزرقاء الثانية، وزارة التربية والتعليم الأردنية، الأردن

بريد الكتروني: sultan_2100@yahoo.com

تاريخ التسليم: (2105/1/12)، تاريخ القبول: (2016/3/13)

ملخص

سعت هذه الدراسة، بقدر ما تستطيع، أن تجلي النزعة الدرامية عند "أمل دنقل" من خلال التركيز على المفضلين التاليين: - المكونات الشخصية للشاعر، من خلال تخلفه وتشكله: الاجتماعي والثقافي والسياسي ... ودور هذه المكونات في بناء النص الدرامي. - تحقق عناصر البناء الدرامي، بدراسة بعض العناصر وتتبع تخللها في ثنايا النص (الدنقلي) مثل: الشخص، الحوار، الصراع، والارتكاز على السخرية والتهكم في بناء النص الدرامي المفارق. وتجد الدراسة من مسؤوليتها إعادة الاعتبار للنص (الدنقلي) بوصفه نصا دراميا محترما ومهذبا.

الكلمات المفتاحية: أمل دنقل.

Abstract

This study has worked as much as possible to clarify the dramatic propensity mainly for poet "Amal dunghel" through focusing on the following two chapters: - The poets personal components which appear through his political, cultural and social formative being. Also, the role of these components in the instruction of the dramatic text. - Achieving the elements of the dramatic structure by studying some of them and tracing their intersperse in the folds of Al-dunghl's dialogue and conflict. Also, focusing on the dramatic text differences. Now. this study is taking upon it self the responsibility of re-consideration of Al-Donghol's text to be as respectful and polite dramatic text.

Keywords: Amal Dungle.

المقدمة

فقد تَبَوَّأ "دنقل" مكانة مرموقة بين أقرانه المجيدين، طلائع الحركة التجديدية في الشعر العربي الحديث ليلاحقه هاجس الدرامية؛ فيهادنه، ويصدده، وينتصر عليه، ويستأنس به، ويسافر معه، ويتمرغ بعذاباته، كل ذلك في دائرة ما يمكن أن يصطلح عليه، بـ "درامية القصيدة الشعرية" ليتبلور العنوان على النحو التالي: "في النزعة الدرامية عند أمل دنقل". والناظر إلى المحتوى الشعري الحديث بشقيه: الشكلي، والمضموني، يستكشف دون عناء أن العنكبوت قد حاك شبابه، ونسيجه عليه، وقد أورده أغمض مورد، ونأى به إلى جانب المفكرين، والعقلاء، ونبذ عنه كل من ضاق أفضه، وقل وعيه، وعمقه، فغدت القوالب الشعرية قوالب ثرية يودعها الوداع من خلجات نفسه، المنطوية على قدر كبير من العمق، والتعقيد، في تشابكية تتطلق من الكوني الخاص، في بحث دؤوب عن الحرية، كقضية وجودية إنسانية عبر امتدادات الزمن في الماضي، والحاضر، والمستقبل، وصولاً إلى الكوني العام، انطلاقاً من مقولة: إن الوجود الإنساني وجود إمكاني لا محدود. وانطلاقاً من مقولة "رولان بارط" حول الكتابة بقوله: "الكتابة هدم لكل صوت، ولكل أصل، هي هذا الحياد، وهذا الانحراف الذي تهرب فيه ذاتنا، هي السواد والبياض، الذي تتيه فيه كل هوية بدءاً بهوية الجسد، الذي يكتب"، يتسنى لنا الولوج إلى الكيفية التي نحرر فيها المستقبل، من الماضي، والماضي من المستقبل، وفق المنظومة الزمنية. فقد كان "دنقل" حاذقاً في توظيفه للآليات الحديثة مستثمراً ذلك في إثراء القيمة الفنية والمضمونية للسطر الشعري؛ لذا كان الانتظار أمام عتبة الزمن، في محاولة للخروج من بؤس الزمن الحاضر، فكان أن أمسك على جمر الزمن الماضي؛ ليصهر جليد الأزمنة الحاضرة، في علاقة حوارية تتلاقح بحرارتها التعابير الوافدة منها، والأصلية؛ لتضع القارئ أمام رؤية دنقلية، ضمن دائرة التواصل اللفظي، والحضاري، والإنساني، بل ضمن دائرة التواصل الوجودي. إن من يدرس شعر "دنقل" عليه الإحاطة، بالاتساع الثقافي، الذي يتمتع به انطلاقاً من شخصيته المندمجة بسيرة جمعية، ذات أبعاد نفسية عميقة يكونها: الغياب، والافتقاد، وتشظي الذات، والتردد بين يقين رسولي ثوري، وبين يأس وجودي، والخطاب الدنقلي - برأبي - خطاب مفعم، ومزدهم، بالإشارية، ومكتنز بشحمه، ولحمه، بضرور الزمن طولا وعرضا. أما اختيار "دنقل" دون غيره، فمرد ذلك يعود لتميز الشاعر ثقافة وشعرا، فمن تناولوا نتاجه على كثرتهم (برأبي)، لم يفرّدوا دراسة شافية، وكافية تغطي حاجة المكتبة النقدية، وشغفها المحموم، لدراسة درامية جادة، تندغم في دواخل النصية الزمنية، رغم أن اللغة في أساسها - والشعر خاصة - أداة تعبير زمنية في المقام الأول، فقد لقيت الرواية - على سبيل المثال - عناية فائقة، من حيث الدراسات التي أحاطت بالجانب الزمني موضحة خط سير الزمن، في الخطاب الروائي، ومدى تقاطعه، أو تناغمه، مع مرجعيته، أو حكايته، فقد حاول "جيرار جينيت"، في كتابه (خطاب الحكاية) أن يفرق بين الخطاب، والحكاية، ويقودنا إلى تعرف الحكاية، وتقنياتها الأساسية، وتسميتها، وتوضيحها، ويسعى من جانب آخر إلى تحديد أشكال خطاب الحكاية، ومحسناته، ويتناول كل العلاقات المعقدة، بين الحكاية، والقصة، التي ترويها هذه الحكاية، متخذاً من رواية (بحثاً عن الزمن الضائع)، لـ "بروست" أنموذجاً؛ فيدرس العلاقة الممكنة، بين زمن القصة، أو الحكاية، وزمن

الحكاية. وعلى الباحث في هذا المضمير "النزعة الدرامية في شعر أمل دنقل"، أن ينطلق من مقولات فلسفية وأخرى نفسية، وأن يحيط بالامتدادات التاريخية، ويسبر غور المحيطات الأسطورية، منقبا عن مناجم الحكايات القديمة، وباحثا في إرث من ذهب؛ ليكتشف اللحظة الشعرية، التي تحتاج لوقفات مطولة، وتركيز عال؛ الأمر الذي دعاني أن أفيد من غير منهج نقدي بهدف تمام الفائدة، وخدمة منهج البحث - ككل - الذي تقوم عليه الدراسة، فعندما يتعلق الأمر بالدراسات المنطوية، على الأبعاد الدينية، أو التاريخية، أو الأسطورية يستلزم الأمر إعمال المنهج التاريخي، أو الأسطوري، وقد تتطلب الحاجة - وكثيرا ما يحدث ذلك - الاستعانة بالمنهج النفسي؛ لتلمس أدواته، وحل لغز الدوال، ولا غنى - لنا - مع ذلك من إعمال المنهج الشكلي، وهكذا دواليك. أما الغالب على الدراسة فهو المنهج التحليلي - كمنهج بحث - والذي يستعين بإنجازات البنائية، والأسلوبية، في دراسة النصوص وتحليلها، والذي يمكن الباحث من تناول الدراسة من جوانبها المتعددة، دون التقييد بجانب دون الآخر، مما يتيح أمامه فرصة الانطلاق والنظر للظاهرة، من زواياها المتعددة، وربطها بشكل القصيدة، ومضمونها، إذ لا مجال للفصل بين هذين الجانبين. وقد أفدت من كم لا بأس به من المراجع والمصادر وجميعها مثبتة في ثبوت المصادر والمراجع، وقد جاءت الدراسة موزعة على مدخل، ومفاصل مهمة بهدف تبيان التحقق المعماري والجمالي للنزعة الدرامية مثل: الشخص، والازمنة، والامكانية، والحوار، بالإضافة إلى السخرية والتهمك وإيضاح مساهمتها في البناء الدرامي.

وبعد، فإن كنت أطرق هذا الباب، فإن طريقي إياه يشوبه الخوف والحذر، ذلك أن "دنقلا" يمتلك رصيذا مهولا من الأخيلاء، والمعاني، تزخر بمخزون ثر من المعارف، وألوان الثقافة، التي تشربها، وأودعها بالتالي متون نصوصه، ويتطلب الوصول - حينها - زادا كافيا. هذه الإشكالية بالذات، دفعت منظومة النقد الفكرية، إلى تجنب الخوض في بعض مجالات التجديد الإبداعي، خصوصا أن هناك ركاما هائلا من "النصوص"، التي تُصنّف في مجال "الإبداع"، وبالتالي تحاشى النقد الخوض في مغامراته المعروفة؛ لما لذلك الكم من دوافع إشكالية، ومظاهر معقدة، وابتعدت في بعض جوانبها عن الخصائص التطورية التلقائية لنمو النص الإبداعي، مما أوحى بحالات تجديد اكتحلت بأصباغ حدثية، لكنها في جوهر وجودها كانت أنماطاً تغريبية، فشلت في الاصطفاف في أنساق التجريب المشروع، في الحاضنة الإبداعية.

مدخل

سننصاع حتما - بالنظر إلى العنوان - لمفصلين أساسيين مكونين لهذه الدراسة، وهما:

- "أمل دنقل" منظورا إليه من ناحية تخلفه: النفسي، والفكري، والعقائدي، والمذهبي / السياسي، والبناء الاجتماعي، ومما يمكن أن ينزلق إلى دائرة البناء الأعم، وهو التكوين الدرامي للشاعر. ولا أدعي هنا أن الوقوف سيكون تفصيلا شارحا، على أن صهر المكونات وإعادة توليفها سيسهم في تبيان الأثر: حلقات متواصلة متصلة تتناسق، وتتحد وتتكامل حتى إذا ما استحكمت الحلقات، وضح هذا الخط الغاية / القارة، في فسيفساء الشاعر و خارطته الشعرية

الشعورية. إن الشعر ولا سيما الشعر العربي الحديث، قد امتاز ببنائه السردي والدرامي أيضاً، بل إن السرد والدراما قد أصبحا ميزة هذا الشعر، ولكن هذا البناء أت.

أتى كمقتضيات أوجتها النظرة الحداثية، فاكنتسب هذا الشعر بعداً جمالياً، وعند المقارنة ما بين السرد في القصة أو الرواية، وما بين السرد في الشعر العربي الحديث، نجد بأنه لا قصة أو رواية تخلو تماماً من تقنيات أو آليات سردية، بينما يأتي البعدان السرد والدرامي في الشعر العربي الحديث بوصفهما آليات إبداعية، تنضاف إلى الإمكانيات التي ينظر إلى استغلالها الاستغلال الامثل مثل الإيقاع والصورة والترميز والتكثيف والإيحاء والغموض والفضاء البصري، مما يثري النص الشعري ويمنحه إشعاعاً جديداً وثوباً جديداً.

- والمفصل الثاني الذي يسعى جاهداً لإضاءة الملامح الدرامية في بنائها المعماري، المتوشح بعناصر الضبط الدرامي، وحينها ستجرح الدراسة لتكون عرضة لأسئلة تدخل إلى عقر دارها، وتطرح نفسها إقحاماً يسعى لخلق حالة من التوازن؛ في محاولة لكبح جماح المفارقات وابتعاد دلالاتها، وملاحقة معانيها بين الأزقة، وفي الحوار "الدنقلية".

أطل شاعرنا من شرفة بيته القديم مستبصراً: كونا يتغير، وعالما يكبر، وقضايا كبرى وشائكة، تلوح في أفق كل يوم، وتكرر كترداد وتيرة الإيقاع الموسيقي المصاحب لصخب شاعر متوتر، باحث، عن فرصة للتتويج والانبعاث، وسط ركام الأيام وغبار الأزمنة. من جديد كان عليه أن يتحمل عبء التسمية ابتداءً، فالأب أراد تيمناً أن يكون "محمد أمل"؛ لأنه الابن البكر، والأمل المنتظر، ولكن روحاً من التمرد، والتمللم، والتوتر، والقلق، بدأت تنهياً لاجتياح كينونة الابن المفارق لوالده من البداية، تشكلا يبنى بخط - حتماً - سيشط عن المأمول⁽¹⁾. أن تخرج بانطباعات عدة، ولا تكتفي بإحالة يتيمة فمعنى ذلك أن الشخصية محطة للتساؤلات، وهي حينئذ تحط رحالها في مركب الدرامية؛ لأن الدراما ببساطة تعنى أول ما تعنى بالتوترات والصراعات، وسنجد ضاللتنا إذا ما وقفنا متأملين الجوانب الاجتماعية والثقافية والسياسية للرجل⁽²⁾.

ستبدي لنا بعض الوقفات عند حياة الرجل ذلك البعد الدراماتيكي، الذي يتفقت من صندوق ذكرياته، وسنجد دليلاً على قولنا إذا ما قرأنا متفحصين ما كتبه الشاعر "بدر توفيق":

"نراه يرحل الى القاهرة مع أبيه - مدرس اللغة العربية - ليبدأ تعليمه في كتاب الشيخ "محمد عبده" بحقائق القبة، مؤدياً التحية لمدرسة الفصل عند دخولها - للمرة الأولى - برفع يده

(1) الدوسري، أحمد، 2004 م: أمل دنقل شاعر على خطوط النار، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ص 14، وانظر فاضل (جهاد)، أدباء عرب معاصرون، 2000م، دار الشروق، القاهرة، ط1، ص 166.

(2) إسماعيل، عز الدين، 1994 م: الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ص5، ص239.

اليسرى إلى رأسه بدلا من يده اليمنى، ثم يعود إلى "قنا"؛ فيعلمه أبوه نفسه مناهج الروضة والقراءة الرشيدة"⁽¹⁾.

انقطع "دنقل"؛ ليعمل في نظم الشعر في فترة كانت مشحونة متوترة، أفصد الستينيات والسبعينيات، وأقل ما يمكن أن توصف به: إنها مفصلية في التاريخ العربي؛ ليولد "دنقل" الشاعر في رحم الأزمان العربية، لتتغلغل وتنمو تلك الشخصية الباحثة الثائرة المتمردة، في مشهد متحرك شديد الانفتاح والانغلاق، ومن داخل هذا الركاب، تستيقظ شخصية "دنقل" وهي تحمل معها الأمل والأمل معا.

لا مندوحة من القول إذن إن التشكل الفني، والتخلق الإبداعي - عند الشاعر - هما وليدان شرعيان؛ نتيجة تراكمات نفسية، ألحقتها تداعيات المرحلة (الستينيات والسبعينيات) على محيا الشعر العربي. لعلنا نجد بعد ذلك ما يبرر مقولة "عبلة الرويني في كتابها (الجنوبي): "يجمع بين المتناقضات، فهو هادىء، وثائر، بسيط، ومركب، انفعالي، وكتوم، لا يظهر مشاعره، وقح، وخجول، لكنه حزين دائما، هو عنيد لا يتزحزح عما في رأسه، عاشق للحياة، مقاوم يحلم بالمستقبل، والغد الأجل مع قدر كبير في الهزيمة يزدري فيها كل شيء، ويدمر كل شيء، ويؤمن بحتمية موته"⁽²⁾.

أمام واقع ضاغظ انفجر "دنقل" في الشعر العربي الحديث مثلما انفجر الشعر فيه، علاقة أظنها تزاوجية توالدية افتراضية، وحكم يخدم خط سير القصيدة الدرامية، تنمو معه الحالة الدرامية، وتزداد نضجا، كلما تعمقت التجربة وتلبدت الفكرة، واستتب الأمر، ودارت الدائرة، انفجار يتسم بسخرية مرة لاذعة؛ ليعتلي "دنقل" ومعه شعره قمم التعبير الشارح ويغدو معه (أي التعبير) مأسسة لحالة إنسانية تطحن تحت رحى الوجود الإنساني الأشمل، ولعل ذلك أروع ما تصبو إليه رسالة الشعر بوصفه (أي الشعر) رسالة قبل أن يكون خصوصية لرسول ما⁽³⁾.

نتار أسئلة متعددة لا سؤال بعينه، وتنشظى الحقيقة والواقعة؛ لتغدو قصة متناثرة الأحداث يلم شملها سؤال الزمن الحاضر في الوجود الإنساني في تعرية لواقع متأزم متهاو.

ونلمس في تصريح "دنقل" لجريدة "الفجر الجديد" ذلك الصراع الذي يعتمل في دواخله؛ رفضا لما يبوح به المشهد الثقافي والسياسي، مما يعبر عن تمسكه بمبادئه ومسؤولياته، يقول (دنقل): "أنا لا أفصل بين الفن الجيد والمضمون الجيد؛ لأن الترابط بينهما ترابط عضوي، لا ينفصل إلا نظريا فقط، ومن هنا فإن حفاظ الشاعر على مسؤوليته الفكرية والاجتماعية، هو حفاظ على الجوهر نفسه، صحيح أن التزام الشاعر أمام جمهوره لا بد أن يسبق التزام الشاعر

(1) الدوسري، أحمد، 2004م: أمل دنقل شاعر على خطوط النار، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، ط2، القاهرة، ص18.

(2) الرويني، عبلة، 1985م: الجنوبي، القاهرة، مكتبة مدبولي، السابق، ص 19.

(3) خيرى، حسين، أكتوبر 1983: أمل دنقل وميض تغتاله العتمة، مجلة الإبداع، القاهرة، العدد العاشر، السنة الأولى، ص 48.

أمام نفسه، لكن المحصلة النهائية لهذين الالتزامين هي التي تشكل صورة الشاعر، وصورة الشاعر الحقيقية هي: الشعر والشعر وحده⁽¹⁾.

فيتضح لنا الربط بين الأنا الساردة، وال (نحن) المتوجعة، التي ترقد في صوت الشاعر، فيخرج الشاعر من نطاق الذاتية الضيق أساسا، المغلق حكما، لتصبح الصورة / الرؤيا هي صورة للإنسانية، وتجاوزا عن حالة معيشة، ليبرز حينها المشهد الدرامي المقنع بحلم الوجود بحثا عن الموجود، رغم سكونها اللحظي (أي الصورة)، بحكم الألم المستوطن، والوجع المطبق، وحتما سنلتقي بظلال وارفة للبعد القومي وليس القبلي حسب⁽²⁾، لتكون (بتشديد الواو) عناصر: الوطن- الأمة علاقة مشيمية مع الحال الواقع من الذلة والمهانة، وسادت علاقة عدم الثقة بين المواطن - السلطة⁽³⁾.

لقد تأمل (دنقل) موته الشخصي، بتغلبه عليه، والإيمان به، والاستسلام لمصيره المتحول الى تراب الوطن⁽⁴⁾، الذي تلتقي عنده كل مفارقات الزمن، وقد دفعه هذا التأمل إلى بناء علاقة صوفية تجمع بينه، ومفردات الكون: (الزهور، الطيور، الخيول)، ذوات "عاقلة" لا يفصلها عن الإنسان إلا الهيئة الخارجية⁽⁵⁾، ويظني أن انخراط الشاعر في همومه، التي جاوزت حدود (الأنا) قد أسهمت أيما إسهام في بلورة المنحى الدرامي الذي يتمثل في كثير من قصائده.

وسنلج إلى الشعر من بوابته الدرامية وحتما سنصطدم بمفاهيم السرد بوصفه نظاما تستند إليه الفنون الأدبية كالرواية والقصة القصيرة، علاوة على الشعر الحديث يمتاز بنزوعه السردى أيضا، فمفهوم السرد لغة: "هو مقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعاً، سرد الحديث ونحوه يسرده سرداً إذا تابعه. وفلان يسرد الحديث سرداً إذا كان جيد السياق له"⁽⁶⁾. أما مصطلح السرد فهو: "مصطلح أدبي يقصد به، الطريقة التي يصف أو يصور بها الكاتب جزءا من الحدث أو جانبا من جوانب الزمان أو المكان اللذين يدور فيهما، أو ملمحا من الملامح الخارجية للشخصية، أو قد يتوغل إلى الأعماق فيصف عالمها الداخلي وما يدور فيه من خواطر نفسية، أو حديث خاص مع الذات"⁽⁷⁾، وقد ذهب (رولان بارت) إلى أن السرد هو "بمثابة ترتيب للعناصر أو الأركان والمقتضيات. ولا يتوقف فهم السرد فقط على تتبع مجرى

- (1) الرويني، عيلة، 1999م: شعر أمل دنقل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 1، ص 641.
- (2) قميحة، جابر، 1987م: التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، هجر للطباعة والنشر، القاهرة، ص 65.
- (3) عيال سليمان، محمد سليمان، 2007م: الحركة النقدية حول تجربة أمل دنقل الشعرية، اليازوري للنشر والتوزيع، ط 1، ص 26.
- (4) أبو محفوظ، ابتسام 1994م: بنية القصيدة عند أمل دنقل، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، ص 57.
- (5) السابق الصفحة ذاتها.
- (6) ابن منظور، محمد بن مكرم 1992، لسان العرب، مجلد 6، ط 2، نسقه وعلق عليه-علي شيري، دار إحياء التراث العربي، بيروت-لبنان، مادة سرد، ص 233.
- (7) وادي، طه، 1987: المدخل لدراسة الفنون الأدبية واللغوية، ط 1، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، قطر - الدوحة، ص 7.

الحكاية أو القصة واسترسالها، بل يتوقف أيضا على التعرف فيها على (طوابق) وعلى إسقاط التسلسلات الأفقية للخيوط السردية على محور عمودي (ضمنا) " (1).

نقاط الالتقاء بين دنقل (الشخصية، الشعر) والمفهوم الدرامي

إن سلسلة التفسيرات (2)، والشعور بالاستخفاف، والتناقض، والتضاد، والسخرية، مفادات ارتبطت بالمفارقة، وهي بالتالي ذات التصاق جوهرية وعميق بالنفس التي تصوغه (3)، بوصف بوصف الأدب صورة: معيرة، وناقلة، وشارحة، ومفسرة، وبوصف الشخصية أيا كانت أيضا تحمل ذاتا مبدعة تنتظر الحضور والظهور، وهي في الوقت ذاته تبني علاقة وطيدة، مع الفكر الإنساني وما يحيط به من وجود (4). إنه تعبير بعمق عن الأبعاد الإنسانية المختلفة، من خلال استخدام تقنيات متعددة، كالتشاح النص بأبعاد تاريخية وأسطورية.. أو من خلال تقنية الأصوات (5) فالقصيدة الحديثة لم تعد مقتصرة على صوت واحد وهو صوت الشاعر، وإنما أصبحت تحمل أصواتا مختلفة، كما أصبحت تحمل نظاما قصصيا يصوغه الشاعر السارد إلى أحداث تحمل أبعادا دلالية مختلفة، تثير الانفعالات والمشاعر الإنسانية.

وعند الالتقاء بشخصية دنقل الداخلية - الذاتية نجد أن الذات الساردة تغدو شخصية أخرى بمعزل عن تلك التي تربطنا بها الأواصر والروابط، وتغدو شخصية خارجية بلامح وأصوات وأبعاد، لها طقوسها ونفسها الخاص.

فالسارد / الشاعر "يتماهى بالشخص، ويبرز أصواتها بإعادة إنتاج أقوالها، بحسب أنماط سردية مختلفة، وتبقى النظريات المجردة مفيدة في تأسيس مفاتيح، وإيجاد اللغة المشتركة، ويبقى التطبيق هو الأصعب، إنه الفعل الأكثر تعقيدا، وهو النشاط الذي يغري بالقفز فوق التفاصيل، أو الإشكالات الصغيرة، مع الاتكاء على رؤى كلية تعزز الخطوات الثابتة والمنهجية" (6).

وفي إحالة إلى ملحمة الحياة، إعادة البوح اليومي الساذج في توليفة تصوغ واقعا إنسانيا مرا، لتكون الدراما فعلا فاضحا، هادفا، ثائرا، موجها (بكسر الجيم) وموجها (بفتح الجيم)، يحيل السخرية إلى إبداع غاية في الشفافية. ورغم تموضع شعر (دنقل) على أرضية الوطن (مصر)، والأمة (العروبة)، إلا أن شعر "دنقل" يعد هدمًا لتلك المسحة الميثولوجية اليونانية الحزينة، التي سادت الشعر في الخمسينيات، ويعد انتقاله نوعية من ناحية الاستحضار المركز لرموز التراث العربي، تأكيدا للهوية القومية في مسعى لتطوير القصيدة وتحديثها (7). إن النزوع إلى الدراما هو

(1) بارت، رولان 1992، طرائق تحليل السرد الأدبي، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ص 13.

(2) سعيد، شوقي، 2001م: بناء المفارقة في الدراما الشعرية، إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، ص 26.

(3) سعيد، شوقي، الصفحة ذاتها.

(4) الرواشدة، سامح، 1999م: فضاءات الشعرية، المركز القومي للبحوث والدراسات، إربد، ص 19.

(5) بن تميم، علي، 2003، السرد والظاهرة الدرامية، ط1، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء، ص 139.

(6) محادين، عبد الحميد، 2001، جدلية المكان والزمان والانسان في الرواية الخليجية. ط1، الثقافة والتراث الوطني، وزارة الإعلام، دولة البحرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ص 23.

(7) مجلي، نسيم، 1994م: أمير شعراء الرفض (أمل دنقل) القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 47.

هو نزوع فطري إذ إن الشعر ينشأ غنائياً، ثم غنائياً مقيداً بحدث ثم يميل إلى الحكاية والسرد القصصي والملحمي، ثم يقترب من الدراما عقدياً، فتتولد فيه جذور تعد النواة الدرامية الأولى⁽¹⁾.

وإذا كانت الدراما بمرجعيتها الإغريقية تعني العمل أو الأداء، وهي تطلق على التأليف بالنظم كان أم بالشعر؛ ليؤدي على المسرح، ويكون قوامه الحوار، والفعل، بمساعدة الإشارة والملابس⁽²⁾، ولتكون عناصر الحوار والصراع واللغة والمشهد، هي عصبه الذي يلم شمله، إذا كان ذلك كله هو المادة الخام لبناء الشعر الدرامي، هل بمقدورنا أن نبرئ أي عمل إبداعي من جريرة الإرث الدرامي؟ وبالتالي لا بد أن يصطبغ العمل الإبداعي بصبغة درامية، حتى في ظل الحراك الإبداعي للحدث المتنامي، الذي تذوب فيه الذات في إطارها الموضوعي، كون الأنا ذات: متداخلة، مضطربة، قلقية، تتداخل فيها ذوات ... طامحة، ساكنة، ثابتة، متحركة. وهناك فرق بين الدراما والتراجيديا أو المسرحية المأساوية، فالتراجيديا: "مجموعة من الأحداث الجادة المترابطة على أساس سببي معقول ومحتمل الوقوع وتدور هذه الأحداث حول شخص مأزوم (البطل) يصارع مصارعة إيجابية ضد قوى الهبة أو اجتماعية أو نفسية ومن خلال تتابع الأحداث يكون الجو السائد حزينا شجيا ولكن قد تلمع فيه ومضات سريعة جدا من الترويح الملهوي، وفي كثير من الأحيان تختتم المسرحية بنهاية كارثية تتمثل في موت البطل أو هزيمته الساحقة"⁽³⁾، ويقال في نشأة "الدراما" أن جذورها ذات أصل ديني كالدراما الإغريقية إذ نشأت في الاحتفالات الدينية التي يقيمها أهالي العصور الوسطى لخدمة العبادة في الكنيسة⁽⁴⁾. وللحكاية وللحكاية في الحدث الدرامي دور مهم للغاية؛ لأنها "أساس الفعل وبوجود الحكاية لاتتحرك التجربة الذاتية للشاعر كحظرات سيكولوجية بل تتحرك كعالم بصري وحسي متكامل"⁽⁵⁾. فالتجربة الذاتية تتحول إلى تجربة موضوعية مع وجودها كما أنها تقوم بنقل الأحداث من غير زيادة ولانقصان مع الضبط بشكل متناسق يجعلها كاملة وغير مفككة كالبنيان المرصوص⁽⁶⁾.

يقول دنقل: "إنني دائم البحث عن حلول جديدة لمشاكل القصيدة الحديثة، سواء من جهة اللغة، أو الموسيقى، أو البناء"⁽⁷⁾، لذلك نجد الشاعر يتكئ على المفارقة كتقنية إبداعية وهي وهي تدل على وعي مقيم، يدرك من خلاله الأشياء المحيطة بمنظار أبعد مدى من محيطه الضيق اللصيق، تتمدد الحالة حينها؛ لتعدو أكثر انفتاحاً، وتعدد مآربها، وشخوصها، وتتفتق كينونتها، حالة من الاندماج مع ما شيع من مقولات حول المعادل الموضوعي "objective correlative" فالقيمة هي التي نضعها من مشاعرنا، لا مشاعرنا بحد ذاتها⁽⁸⁾.

(1) الخياط، جلال، 1982: الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الرشيد، بغداد، ص 57.

(2) دوسين، ديليو، 1981م: الدراما والدرامي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد، ص 164.

(3) إبراهيم، حمادة، 1985م: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعارف، ص 197.

(4) أمين، أحمد: النقد الأدبي، دار الكتاب العربي بيروت - لبنان دت، ص 179.

(5) ثامر، فاضل، 1975م: معالم جديدة في أدبنا المعاصر، دار الحرية لطباعة، بغداد، ص 351.

(6) ينظر المرجع السابق، نفسه، ص 247.

(7) الرويني، عبلة، الجنوبي، السابق، ص 26.

(8) حماده، إبراهيم، 1982م: مقالات في النقد، دار المعارف، القاهرة، ص 76.

والشعر مشاركة وجدانية، وجمالية، ضمن إطار المشاركة الفاعلة، التي ترفد من خلال الإطلاع على الثقافات الإنسانية "فالعصر الحديث لم يعد يقتنع بالشعر العفوي؛ لأن مثل هذا الشاعر لن يتجاوز "السطوح الظاهرة" مهما كانت موهبته الشعرية"⁽¹⁾. وحسب مقولة "جان إف طاديي" فإن "كل قصيدة هي، في مستوى من المستويات محكي في الأصل ولكنها متدرجة في نسبة الحكي فيها"⁽²⁾.

إن كل الأنواع الأدبية تصبو إلى الوصول لمستوى التعبير الدرامي⁽³⁾، لذا انخرط (دنقل) في تكريس التجربة الدرامية، ليأخذ القصيدة في رحلة البحث عن الذات، مروراً بمرحلة الفتحاح، والمونولوج متعدد الأصوات، والمونوتاج (الكولاج)، يقول فضل: "لعل أمل دنقل يكون نموذجاً مبكراً لهؤلاء المبدعين المحدثين الذين استوعبت أحاسيسهم الجماعية تلك المتغيرات النوعية في المتخيل الفني، واستطاعوا أن يترجموا وعيهم إلى تقنيات"⁽⁴⁾.

وعده سيد بحراوي في "البحث عن لؤلؤة المستحيل" في الحداثة العربية الأنموذج الإيجابي للحداثة العربية إذا ما أخذنا بالاعتبار أن المفارقة عند "دنقل" تتجاوز مرحلة الاستخدام التقني للمفارقة بوصفها أداة، بل وعياً بالعالم، يضم وجود الشاعر وإدراكه للواقع العربي، الذي عاش فيه، والذي مثل التناقض العميق خاصيته الأساسية⁽⁵⁾. يلعب "دنقل" على المستوى السردى، فالزمن يجمع بين زمن الحكاية الذي حدثت فيه.

القصة، وزمن السرد الذي كتبت فيه هذه الحكاية، حيث يعمد إلى التلاعب في النظام الزمني للحكاية، فالزمن الأدبي لا يفترض احترام تسلسله لزماني، فالإمكانات التي يتيحها التلاعب بالنظام الزمني لا حدود لها، ذلك أن الراوي قد يبتدئ السرد في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن القصة، ولكنه يقطع بعد ذلك السرد، ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة، فالسارد يقطع وتيرة النظام الزمني المتسلسل؛ ليسترجع الأحداث الماضية أو قد يستبق الأحداث في السرد، بحيث يتعرف إلى وقائع الأحداث قبل وقوعها⁽⁶⁾.

- (1) قمبحة، جابر، 1987م: التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، دار هجر للنشر، القاهرة، ص 22.
- (2) نقلا عن: مرسى، أحمد علي، يناير- مارس 1987م: الزمان والإنسان في الأدب الشعبي المصري، مجلة الفنون الشعبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع 28، ص 68-69.
- (3) إسماعيل، عز الدين، 1994م: الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، السابق، ص 239.
- (4) فضل، صلاح، 1996م: الأسلوب السينمائي في شعر أمل دنقل، مجموعة دراسات نقدية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص 99.
- (5) الحداثة العربية في شعر أمل دنقل، 1981م: مجموعة دراسات نقدية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص 124.
- (6) الحمداني، حميد، 1993، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ط2، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع. ص 74.

تحقق البناء الدرامي عند "دنقل"

يعد التعبير الدرامي من ركائز الفنون الأدبية المعاصرة، لما يتسم به من موضوعية مبنية في أساسها على الحركة - الصراع - اللامباشرة، ولما للشخصية من إسهام بارز في بلورة الشكل الدرامي فيه.

والنزعة الدرامية اصطلاح نقدي، لعله لم يكن متداولاً قبل منتصف (الأربعينيات) من القرن الماضي، ويعد تسرب هذه النزعة دخولا اقتضته طبيعة العلاقة التزاوجية التأثرية بين الأجناس الأدبية، فهي تتأثر وتؤثر، تأخذ وتعطي، في علاقة أظنها توالدية تناقحية، أنتجت فيما بعد أجناساً هجينة تجمع بين هذا وذاك: القصة الشعرية، الشعر القصصي، النثر الشعري، الشعر المنثور، وغيرها من التسميات، لتظهر فيما بعد القصيدة الطويلة وهي بالتأكيد نتاج هذا الواقع.

كلمة الدراما، مشتقة من كلمة يونانية تعني (يفعل)، وقد عرفها (أرسطو) بوصفها محاكاة لفاعل إنساني، رغم ابتعاد الدلالة الحديثة من ناحية التطبيق عن أمومتها فهي لا تحتفظ إلا بشبه خافت منها.

لقد أصبح للشخصيات أبعاد فكرية وشعورية متصارعة، بالتزامن مع ما تؤديه الأحداث من تطورات درامية تعتملان معا في الجسم الشعري، وممارسة لعبة تأجيل الحسم؛ ليبقى القاريء متصلاً ومتفاعلاً ومشاركاً، في صياغة الأحداث ورسم حيثياتها وتوصيل خطوطها والإمسك بخيوطها؛ لتغدو الشخوص رموزاً لأفكار الشاعر، وليست مجرد حشواً وملأً لفراغات يتركها البناء البصري للكاتب.

ويقترّب الشاعر من المعنى الإنجليزي - characterization - والمعنى - impersonate - وهو أبعد بكثير من المصطلح - personification - الذي يعني نسبة صفات البشر إلى الأفكار المجردة⁽¹⁾.

الحوار

تتطلب القصيدة ذات النزعة الدرامية حواراً، إذا ما أرادت أن تمنح موافقة مبدئية للدخول إلى عوالم القصيدة الدرامية، فالحوار يغدو ضرورة ملحة حينما نستدعي كلاماً، أو نستقدم شخصية: تراثية كانت أم حية معاصرة، فلا بد أن هناك حواراً داخلياً يبدأ من ذات الشاعر قد يصلنا قبل أن تضع الكلمات حملها، وفيما بعد سنسمع صدى تلك التداخلات، والاضطرابات، والتغيرات، التي تحدث على المسرح، وهو هنا الحامل الكاليفرافي البارد الذي يضح بالحركة فور سماع الصوت الأول: حرفاً كان، أم اسماً، أم جملة إنشائية، أم خبرية، أو غير ذلك.

لقد ابتدأت الحلقة وربما سنستمع بحلقات كثيرة تأتي بعدياً، وسنلفي إيقاعاً منضبطاً، يتحكم بترانيمه شاعر رسام، والشاعر الرسام لا بد أن يهتم بدقة: بالأبعاد المحددة للشخصية من صفات

(1) زايد، علي عشري، 1981م: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العروبة، الكويت، ص 206.

وملامح، أو من ناحية طبيعة الحوار ودلالاته، والاختيار المناسب لمفرداته: طولاً وقصراً، ومدى تأثيرها، وواقعية طرحها وملامستها للمعيش واليومي.

إن بنية الجدل أو الصراع تقوم عادة على حركة درامية في داخل القصيدة، حيث تقدم أصواتاً متعددة متصارعة، وقد بدأ هذا المنحى عند "دنقل" منذ البواكير، كما في قصيدة "قالت" المنشورة سنة 1960م، من ديوان "مقتل القمر":

قالت: تعال إلي

واصعد ذلك الدرج الصغير

قالت: سأنزل

قلت: يا معبودتي لا تنزلي لي

نزلت تدق على السكون

رنين ناقوس ثقيل (1)

يبدو الحوار للوهلة الأولى حواراً خارجياً، ساذجاً، اعتيادياً، يومياً، مستهلكاً، فهو كلام يجري من النفس مجرى الهواء، لا مجال لرفضه باعتماده على بساطة معهوده لدى "دنقل" وحديث مقرب، يتسم بالهدوء ابتداءً؛ ليلقى القبول، فلا يعتمد على التصادم حتى بين المفردات فهناك خطان متوازيان يسيران بتجاور لا يفصل بينهما فاصل - ظاهرياً - ولكننا فيما بعد سنلمس تلك الخطوط الخفية التي تشكل تلك المساحة البينية بين الخطين وفيها تكمن التفاصيل، وهذه المساحة التي تحتاج إلى قارئ ناقد، ومشارك، وضمني، هي التي يعمل عليها "دنقل" كثيراً، فمن يقرأ التفاصيل جيداً هو من يعترف بتلك اللمسات الدرامية، التي لا يضعها إلا فنان مرهف يمتلك إحساساً، وأفقا، وبعداً فكرياً، وتصوراً ذهنياً. والإضافة الدرامية تتطلب إحساساً متشرباً للجمالية، كما أنها تحمل أسلوباً ممتعاً، يعبر به الفنان عما يختلج في صدره، "وأظن أن الحوار بذورته ذلك أن النزعة الدرامية في أساسها هي: "الصراع في أي شكل من أشكاله، والتفكير الدرامي هو ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد، وإنما يأخذ دائماً في الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة، وأن كل ظاهر يستخفي وراءه باطن" (2).

(1) دنقل، أمل، 1980م: الأعمال الكاملة، المطبعة الفنية، القاهرة، ص35-36.

(2) اسماعيل، عز الدين، 1978، الشعر العربي المعاصر (قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية) السابق، ص27

حتى في ذلك الحوار الذي يفترض أن يكون: جافاً، عنيداً، يفجأنا "دنقل" بتلك اللغة الهادئة، فالحوار يومئ بصراع سيستر بين عاشق ومعشوقة، رجل وامرأة، ولكن "القلب" لمجرى الحدث الذي يعتمد "دنقل" بصدمنا بتفاصيله الجزئية، وهنا نلاحظ أن الصدام ليس لغوياً، بقدر ما هو صدام قيمي، أخلاقي، فقد ابتدأت هي بالقول، وابتدأت هي بالتنازل، وابتدأت هي بالدعوة، رغم أننا كقراء سنعيش تلك الحالة الافتراضية الجدلية، علمنا أن هناك صوتاً داخلياً ذاتياً مختزناً متستر عليه، لا يبوح به "دنقل"، ربما يكون هو الباديء بالدعوة، وهو المتلهف، وهو من يقدم التنازلات، هل هو "دنقل" ذاته، ربما يكون ذلك، وربما صوت مفترض لا نعلم زمانه ومكانه الحقيقيين، فتتعدد الأصوات ولكنها برمتها لا بأس إذا قلنا إنها "دنقلية" بامتياز، ينقلنا إلى تلك المساحة البينية التي تحدثنا عنها سابقاً؛ ليضعنا في مهب التساؤلات، والتنبؤات، والافتراضات، والتكهنات.

إن ثيمة الصعود والنزول عند "دنقل" عموماً، وفي هذه القصيدة / القصة خصوصاً نجدتها تحضر من بعيد، أقصد ذلك الارتداد النفسي العميق إلى بواطن الشاعر وما يعاينه - بتقديري الشخصي - من إقصاء شأنه في ذلك شأن الشعراء عموماً، ولكن التعبير عن ذلك "النكوص" النفسي، يرتد في مرآة الشعراء كل حسب طريقته، واختار "دنقل" المرأة هنا ليسقط حالته النفسية في الحوار معها، ليس كونها فقط تتمتع برمزية خالدة، بل بطوطمية وقدسسية، أظنها عند "دنقل" ترقى إلى أن تكون أيقونة، يرتكز حولها الحوار، فهي إله الخصب الذي يدعوه للنزول ولكنه يأبى متضرعاً، بمسبيات ومبررات، برأيي، أنها أذكت نار الشك لدي كقاريء أن "دنقل" يخفي وراء الحوار بوحاً: مستبطناً مغلفاً بقلق ربما هو من يعلى من وتيرة النغمة الدرامية في هذا النص.

يستقطب "دنقل" القاريء إلى مكانه وسره الشخصي؛ ليبقى متابعاً، ومشدوداً للحدث الدرامي:

- دعوة المحبوبة للشاعر كي يصعد ذلك الدرج الصغير أولاً.
- لا يمانع الشاعر ولا يعترض بشكل مباشر، ولكنه يرد بدبلوماسية مقنعة، فهناك عوائق تمنعه من الصعود، ولا يكتفي بالإشارة إليها بل يصنفها ويعددها: القيود، بالإضافة إلى خطوه المضنى، وهما قيدان يخصانه - كما نلاحظ - لتبقى مساحة أخرى سيضمنها القيود الأخرى التي تقف عائقاً أمام صعوده، فلا يتحمل وحده وزر عدم الصعود، فالمسؤولية "جمعية" تطالنا جميعاً حتى نحن القراء، لتتابع بعد ذلك تسلسل الأسباب الموجبة لعدم الصعود.
- أما هي فدرجها صغير، ومستواها شديد العلو، فهي إلى مستقبلها العامر، وهو إلى غده القصير، وهنا تنفتح لنا آفاق جديدة، تضيء لنا جوانب ربما تخفي وراءها نوافذ تنفتح إلى عوالم أخرى، في سلسلة، تتصل ذهنياً لا كتابياً، وهو ما يحسب للشاعر هنا أنه يبقي قارئه متصلاً.

– تنزل من برجها، وتكون هي السبابة إلى النزول، رغم تعنته وتذرعه بالمعوقات، والحاجة ملحة للوصول إلى إجابات مقنعة، ربما برأيي أن الحقيقة القابضة أماننا ما هي إلا وهم، يحاول الشاعر أن يربكنا به؛ لنقع في حباله، لعلني أقول إنه وقف طويلاً أمام نافذتها: مستجدياً، ومستعظفاً، وطالبا ودهاء، وهي من ترفض، وتشيح بوجهها عنه، فبحث أقصد هنا (الشاعر) عن حقيقة: مأمولة، متوخاة، لعله يؤنس تلك النفس القلقة، نفس تشعر: بالإقصاء، والرفض، ما يدفعنا للقول إن صورة المرأة عند "دنقل" هي وجه من وجوه الرفض لديه.

هكذا تغزونا الأسئلة، على وقع ورتابة متصاعدة، تبحث عن غاياتها وإجاباتها المقنعة، التي يؤجلها الشاعر بالاختباء وراء أو هام يزرعها في بنائه الدرامي السلس ظاهرياً، ولكنه يخفي أهات وتأوهات عميقة، وجرأاً بليغة أصابته في المقتل، وكان الشاعر بهذه الكلمات يلفظ أنفاسه الأخيرة، فليست روايته المكتوبة، إلا قناعاً يتستر هو وكلماته وتاريخه وحاضره خلفها.

يوهنا أنها قد تنازلت وطالبته بالنزول، وحينما لم يستمع لندائنا باغته وفاجأته هي بالنزول. ألا ترى عزيزي القارئ أن الشاعر يعيش حالة نفسية صعبة وعصيبة، تنبئ بهشاشة تجتاح نفسيته، وتعبث به ومعه، في حالة من التداعي والانحناء، قد رفضها الشاعر وينصاع لها الآن طوعاً لا غصبا ولا قهراً.

يدرك "دنقل" خطورة الموضوع واستحالته، ولكنها نزلت، فاللقاء هو خيار المحبوبة / الحبيب، ورغم العناق الباكي لا نجد إلا الصدى إلا الصدى، ما يبرئنا من التجني على الشاعر وتقويله مالا يقول.

إن ذلك الزمن الذي أوقف عجلة الزمن في المشهد، وأبعده عن الزمنية المنتظرة يكرس ذلك الواقع النفسي المأزوم الذي تحدثنا عنه سابقاً، ولكنه أضاف إليه (أي المشهد) زخماً حدثياً ذهنياً؛ ليكرس مرة أخرى حقيقة اعتماد الشاعر الحوار كسبيل يقود إلى: اللاعودة / اللانهاية، رغم إصرار فتاته، ومرة أخرى يجرنا الشاعر إلى مخبئه القديم، من خلال تناقل الأدوار، دون أن يبتعد عن دائرة القول (قال، قالت).

عودة "دنقل" إلى مخبئه القديم عودة هادئة، دون أن تحدث ضجيجاً، أو تثير لغظاً، أو تترك مأخذاً فنياً على انتقالاتها وتحركاتها، فلم نلمس تصاعداً حدثياً ملموساً، من خلال الانتقال بواسطة الأفعال، التي تسرع بالضرورة من وتيرة الحدث الدرامي، ليكون السكون هو سيد الموقف ولغة هذه القصيدة، ورغم ذلك فإنها تنقلنا إلى عوالم مختلفة: الطفولة، الشباب، الرجولة، كل ذلك من خلال النص الذي نقرأه خلف السطور في إحالة إلى مخبئه القديمة، دون أن يصرح بها، تاركاً للقارئ حرية الحركة، وفرصة التصور، والتجوال، وحتى التأمل ولا أقول التصوف، رغم أنني شخصياً أشعر بتلك النفحات، وتفوح علي منها روائح أشتها في كل تنهيدة وإحساس داخلي، يتعاطم في شيئاً فشيئاً.

وخطوها ما ضل يوماً عن السبيل

وإذا كانت تلك المعشوفة / العاشقة، قررت النزول فستنزل لا محالة، ويقودنا الحوار إلى الواقع الاجتماعي، والصراع الطبقي، فهي من تقرر، وهي إذن صاحبة الحق في تقرير المصير، وهذه المعادلة كما نقرأ، لا تعترف بمبدأ التشاركية، يعيد لنا "دنقل" هذه الحقيقة مقلوبة، ليستفز فينا كقراء دافعية البحث عن الحقيقة الضائعة، التأهية، وهذا ديدنه في ولوجه إلى همومه الشخصية، ومعاناته الذاتية. تتميز القصائد الحكائية الدنقلية باعتمادها على الحكاية، على مبدأ تفرغ الذروة، إذ يرتفع الصراع فيها إلى ذروته، وتستأثر باهتمام القارئ عقدة مركبة تنتظر حلاً، ثم يأتي النزول الحدتي المفاجئ الذي يشعر القارئ بالامتلاء والرضا حيث لا ينتظر مزيداً، فالحكاية الشعرية تبتعد بالشاعر عن الذاتية المنغلقة، والغنائية المطلقة، وتكسيها بعداً موضوعياً، يتيح للشاعر التعبير عن قيمه الفكرية والعاطفية/الحياتية/ بشكلي موحٍ، بعيداً عن التقريرية، كما تجنّبها الانزلاق في العمومية والغموض - والتجريد الميتافيزيقي؛ تجربة تمنح الشاعر مزيداً من الفسحة مستخدماً التقنيات السردية وفقاً للمتطلبات الفنية للشعر، فالعناصر القصصي- الحكائي- لا يمتلك وجوداً مستقلاً بل ينمو كفعل شعري داخلي. يتدفق ضمن التكوين الفني للقصيدة، لتصبح الحكاية عنصراً هاماً من عناصرها المكوّنة، بحيث لا يمكن فصله عن مجموع الكيان الشعري.

إن هذا التستر خلف الرواية المزعومة التي يسوقها ويسوقها "دنقل" تنذر بأدلهام الخطوب وحلقة الظلمات حينها كان لزاماً عليه البحث عن فسحة الأمل ومسحة البياض؛ ليعادل بين البياض والسواد في لوحة الحياة.

ولعل مرد البحث عن الملاذ الدرامي يحتمه خط سير الشاعر (أقصد هنا دنقل) في بداياته الرومانسية الضائعة، حين تفاقمت عليه الهزائم على المستويين الشخصي والاجتماعي؛ ليرتد "دنقل" - مرة أخرى - إلى قيمه الرومانسية الخاصة.

وقد يكون لتمرد "دنقل" الأثر الأكبر في تغلغل مساحات الحوار في قصائده، مثل حوار المتبرّد الثائر في قصيدة (لا تصالح).

لا تصالح

ولو قيل إن التصالح حيلة (1).

إن انتقالنا من قصيدة "قالت" إلى قصيدة "لا تصالح"، انتقال بين منطقتين دراميتين كليتيهما تقع في منطقة المواجهة، أو لنقل على حدود المواجهة، ولكن هناك اختلاف بيّن ظاهر من حيث طبيعة المواجهة، ولغة التعبير وزمن القصيدة، وترائيات النص ومرآته، سنأتي على النوعين الدارجين في تقسيمات النقاد للحوار، حيث يتحدثون عن الحوار الخارجي (الديالوج) ويصطلحون على الآخر بالحوار الداخلي (المونولوج)، ولنا هنا أن نتحدث عن نوع ثالث، يدمج بين الاثنين عند "دنقل" لنسمه (ديومونولوج).

(1) لا تصالح، الأعمال الكاملة، دنقل، السابق، ص283.

فقد أسقط "دنقل" النوعين، حين يخاطب دنقل / الشاعر دنقل / الإنسان، تجسيدا للصراع مع الذات / الآخر، وللتوضيح فإن ذات الشاعر تغدو ذاتا منشطرة على نفسها، ولا ندري إن كان مرد ذلك بواعث صوفية، إذ يؤمنون بالرؤية الانشطارية للنفس، وعند "دنقل" نجد أن هناك حوارات داخلية، تنشط داخل هذه النفس المنشطرة (داخلية - خارجية)، نكتشف ذلك من خلال معاودة المدارس، والقراءة، ومجبرون حينها لنعيد القول: هناك جدل عنيف يعتمل في دواخل الشاعر، مثلما يتراءى لنا، في قصيدته الشهيرة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة":

أنا الذي مانقت لحم الضان

أنا الذي لا حول لي أو شأن

أنا الذي أقصيت عن مجالس الفتيان،

أدعى إلى الموت ولم أدع إلى المجالسة⁽¹⁾

الحوار يأخذ مساراً تهكمياً - لعلنا لم نعهده في قصيدة "قالت" - موظفاً إياه في إثبات تمرده على الواقع ورفضه لمسودة قراراته، هو رفض إذن، ولكن بطريق أخرى، هو إعادة لعرض المعاناة، ولكن هذه المرة بلغة ساخرة، تهكمية، ناقدة، لاذعة، لغة سنجدتها تكرر نفسها في كثير من قصائده، واللغة سيّدة الحضور هنا، فقد أكثر من استخدام أدوات النفي (ما، لا، لم) للتأكيد على موقفه، وحتى الأفعال توحى بذلك النفي (أقصيت)، والأنا المتكلمة تغدو صورة جمعية لأنها تحمل ذلك البعد القومي المؤطر ب (الأنا)، فالإقصاء لا أظنه شخصياً بقدر ما هو إقصاء جمعي، باختصار لأن هزيمة الذات هنا، هي هزيمة للذات الجمعية العربية، رغم علو نبرة الخطابية، التي هي حتماً مضمخة بانتكاسات ال "نحن" الجمعية، يضاف إلى ذلك ما يعانیه الشاعر من ألم داخلي، يوحد ناره ما يصب في سمعه وتكتحل به عيناه، وينفذ إلى بصيرته من صور الركون، والاستسلام والانحناء، صور أظنها كافية، لتعيد إلى الأذهان "عنتره" وملحمة ملحمة الحب والإنسانية الخالدة، فالهزيمة أبداً لم تكن لشخص "عنتره" بل للإنسانية التي هي من خسر لا "عنتره".

وفي قصيدة "من مذكرات المتنبي" يتحول الحاكم إلى صورة منسوخة من "كافور الأحمدي"، حيث يخاطب "المتنبي" جاريته:

تسألني جاريته أن أكرتي للبيت حراسا

فقد طغى اللصوص في مصر..... بلا رادع

فقلت هذا سيفي القاطع

ضعيه خلف الباب مئراسا

(1) البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، الأعمال الكاملة، السابق، ص86.

(ما حاجتي للسيف مشهورا

ما دمت قد جاوزت كافورا؟) (1)

فالصدا هو من يأكل سيف كافور، ليغدو بديلا عن المقاتلة والمبارزة والمنازلة، في عملية يتبادل فيها الأدوار بشكل يوحي بالاستخفاف والتهمك، والحوار يكشف زيف الواقع، وأثر الهزيمة، بتقديم صورة كاريكاتيرية لكافور رمز السلطة المهزومة المتخاذلة في مواجهة الأعداء، وعلاوة على ذلك يتسم بالجهل وقصور الفكر والبصر. (2)

استخدام القناع

يرى "خلدون الشمعة" أن القناع: "أداة التلبس، ولايس القناع ممثل يتلبس الشخصية التي يلعب دورها على المسرح" (3)، أما "إحسان عباس" فيرى أن القناع: "يمثل شخصية تاريخية في الغالب، يختفي الشاعر وراءها؛ ليعبر عن موقف يريده" (4)، وقد أدلى "البياتي" بدلوه قائلا: "كان اختيار بعض شخصيات التاريخ والأسطورة والمدن والأنهار، وبعض كتب التراث للتعبير من خلال (قناع)، عن المحنة الاجتماعية والكونية" (5)، ويقول "محسن أطميش": "إن قصيدة القناع تنتمي إلى الأداء الدرامي؛ لأن الشاعر يتقمص شخصية ويتحدى بها" (6)، وذلك يؤكد أن الفن - عموما - كائن معقد وذو سمة مترابطة لتعدد المعاني والعلاقات (7).

إن الشاعر حين يستدعي شخصية تاريخية بحجم الحدث، فإن ذلك الاستدعاء يعني: أن تلك الشخصية أصبحت نقطة الجذب بالنسبة للأفعال والحركات، وفئة مستهدفة حين يرسم الشاعر لوحته الدرامية، وتغدو الإطار الذي يستقطب جميع مكونات الشاعر، تتبدى على جوانبه محنة وهزائمه وحتى سقوطه الشخصي؛ ليحقق الابتعاد التخيلي (RECUDEFICTION)، مسافة كافية تضمن للشاعر عدم المواجهة المباشرة مع الحدث اليومي أو الواقع المعيش، حيث يشكل القناع عنصرا محوريا في تجربته الشعرية. والمعول هو على قدرة القناع على استدرار عواطفنا، بما يثيره من تحريش للصوت الداخلي في نفوسنا.

ونلاحظ ذلك الربط العبقري - عند دنقل - حين يوسمه بتطورات الواقع: السياسية، والاجتماعية، والثقافية، وتعددت تلك المشارب التي استسقى منها "دنقل" شخصياته: الدينية

- (1) من مذكرات المتنبي، الأعمال الكاملة، السابق، ص 150-151.
- (2) عصفور، جابر، 1983م - حق الشعر، مجلة إبداع، القاهرة، العدد العاشر، السنة الأولى، أكتوبر، ص 59-61.
- (3) الشمعة، خلدون، 1974م: الشمس والعقواء (دراسة نقدية في المنهج والنظرية والتطبيق)، مطابع ألف باء، دمشق، ص 201.
- (4) عباس، إحسان، شباط 1978م: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 12، ص 154.
- (5) البياتي، عبد الوهاب، 1978م: تجربتي الشعرية، دار العودة، بيروت، ص 37.
- (6) أطميش، محسن، 1982م: دير الملاك، دار الرشيد، بغداد، ص 103.
- (7) دارين أوسنن، ويليك رينيه: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، مطبعة الطرابيشي، بيروت، ص 29.

والتاريخية والفولكلورية والأدبية، كشخصية المسيح – عليه السلام – للقناع الديني، وسبارتكوس للقناع التاريخي، وعنزة للقناع الفلكلوري / الأسطوري، والمتنبي للقناع الأدبي. سنناقش ذلك البوح "الدنقلي"، وهو يتخفى وراء قناع الذل، مصورا ذلك الهم الجاثم، وحالة نفسية متفاقمة تغفو وتصحو على وتيرة ووقع آلامه وهمومه، سنلحظ بعضا من ذلك أو هو كله في قصيدة "العراف الأعمى":

أرشف في الحائط حد المطواة

والموت يهب من الصحف الملقاة

أجزأ في المرأة

يصفني وجهي المتخفي بقناع الذل

أصفعه أصفع هذا الظل

كل الناس يفارقهم ظلهم عند الليل ----

إلا ظلي (1)

يمتطي صهوة جواد اللغة؛ ليرتجل معها بحثا عن ذاته، كأنه يقود النبض إلى القلب:

ما زلت أرود بلاد اللون الداكن

أبحث عنه بين الأحياء الموتى والموتى الأحياء

حتى يرتد النبض الى القلب الساكن

لكن ... (2)

لقد مضى "دنقل" إلى النهاية في الإلحاح على ضرورة استبدال الأفتعة القومية بالأفتعة الأجنبية، ووضع التاريخ القومي موضع الصدارة في علاقات الإشارة والتضمين، مهما اختلفت جوانبه: الدينية والسياسية والاجتماعية والأدبية (3).

وها هو (دنقل) يستدعي نفسه في شخصية "سبارتكوس" من قصيدة "كلمات سبارتكوس الأخيرة":

يا أخوتي الذين يعبرون في الميدان في انحناء

منحدرين في نهاية المساء

(1) العراف الأعمى، الأعمال الكاملة، السابق، ص 369.

(2) السابق، نفسه، ص 371.

(3) عصفور، جابر، 1999م: من أفتعة أمل دنقل، سفر أمل دنقل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 337.

لا تحملوا بعالم سعيد ---

فخلف كل قيصر يموت " قيصر جديد "

وإن رأيتم في الطريق "هانبيال"

فأخبروه أنني انتظرته مدى على أبواب "روما" المجعدة

وانتظرت شيوخ روما - تحت قوس النصر - قاهر الأبطال

ونسوة الرومان بين الزينة المعرّبة

ظللن ينتظرن مقدم الجنود⁽¹⁾

لن يفوتنا أبداً أن النص الشعري من أهم المظاهر الإبداعية لخطاب المعرفة؛ لأنه: "إبداع لغوي ينهض على إعادة النظر في النظام اللغوي"⁽²⁾، عبر تفجير قدرات اللغة التوليدية، والدلالية، والتصويرية، وغيرها. وباختراقه لتلك السويات، يفسر، ويحاول تغيير العالم⁽³⁾. يفعل "دنقل" ذلك حين يستلهم وجه سبارتكوس، وكما هو معلوم، فإنه قائد إحدى ثورات العبيد، في الزمن الروماني القديم، ويأتي به "دنقل" ويستدعيه، ليقدّم لنا صورة تتوارى خلفه، تمثل التجربة الإنسانية العربية الراضة للسلطوية الغاشمة الجاثمة على الصدور، و"سبارتكوس دنقل" من سلالة الشيطان، سنرى أن "سبارتكوس" يقدم قيماً جديدة، بديلة، تحول دون وقوع الهزيمة، فكان لزاماً على "دنقل" أن يستلهم بالشيطان وتبييض صورته وتلميعها، وإعطائها صفات وملامح جديدة لن تستطيع محو ما سبق أن عرف به الشيطان في الذاكرة الجمعية / الدينية، ولكن "دنقل" يتلاعب بهذه الشخصية، لتغدو بحد ذاتها حدثاً درامياً متحركاً يفرز مجموعة من الأسئلة، والاستفسارات، لنقرأ في قصيدة "كلمات سبارتكوس الأخيرة":

المجد للشيطان معبود الرياح

من قال "لا" في وجه من قالوا "نعم"

..... من علم الإنسان تمزيق العدم

من قال "لا" ... فلم يمت،

و ظل روحاً أبدية الألم ---⁽⁴⁾

(1) كلمات سبارتكوس الأخيرة، الأعمال الكاملة، السابق، نفسه، ص 152.

(2) اليوسفي، محمد لطفي، 1985م: في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس ط1، ص25.

(3) عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر. الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ص 176، وما بعدها.

(4) كلمات سبارتكوس، الأعمال الكاملة، السابق، ص73.

يعلو صوت الشاعر الداخلي في "مونولوج درامي" باستخدام الضمير (أنا)، الذي يتيح له مساحة واسعة للحركة، لنلاحظ ذلك الرفض الاجتماعي المقنع بسخرية مأساوية، وحالة من التماهي مع التاريخ والتناقض معه معا.

إن "دنقل" بمفاتيحه تلك، إنما يؤرقنا لنصل إلى مفادات لم نكن نؤمن بها، فهو يقدم لنا شخصية ركزت بوعينا بتقديم كل ما من شأنه أن يقود إلى الخراب والدمار، صورة جديدة أخرى يفجأنا بها "دنقل"، ربما نستطيع القول إنها مستحدثة تماشياً مع واقع طارئ، يستلزم ذلك القلب المقصود لمجرى الأحداث ومعه القلب المقصود لنعوت تلك الشخصيات؛ ليذوب النص الجديد بقرينه الغائب، ويعلو الصوت الدرامي على الجذر الغنائي⁽¹⁾.

ويمكن القول إن قصيدة القناع هي تطور طبيعي للقصيدة الغنائية للابتعاد عن المباشرة، ولأن بساط الموضوعية أخذ موقعه، واستباح له مكانا في الشعر العربي المعاصر، من خلال ربط الغنائي بالدرامي والحاضر بالمادي، وربما كانت قصيدة القناع هي المدخل إلى العالم الدرامي، كما يذهب "صلاح عبد الصبور"⁽²⁾، فهي أي (القصيدة القناعية) هي وسط بين الذاتية والموضوعية، ومعبر عن الوعي القانع بقناعه: يختاره، ويصوره، ويبحث عن الأدوار التي تناسب واقعه وترصد حركته.

والقناع أساسا يقوم على التضاد بين صوتين يبني على صورتين وزمنين، صوت الشاعر وهو صوت داخلي (خفي) ربما يتسلل فيما بعد ليفرض واقعه ولغته وبصمته في خرق وتجاوز وتمزيق لقناع الشخصية المختار، ونلاحظ ذلك الاختراق حينما تكون الإحالة في ظاهرها إلى "سبارتكوس"، ولكن الصوت الداخلي للشاعر هو من يظهر في الواجهة، والصورة المستحدثة للشيطان لم نعهدها بهذه الإيجابية، ولكن التحوير الذي حدث لها، جعلنا نقنع بأن المتحدث هنا هو الشاعر وليس شخصا آخر، ولكن نظرة السلطة إليه لمواقفه المعارضة، هي من وضعت في زمرة الشياطين والخارجين على القانون.

أما الصوت الخارجي صوت الشخصية فهو الصوت الذي يتلاعب به الشاعر، فيأخذه إلى جهات ومنايع مختلفة لنشهد بعد ذلك تطورا، وتعددا، وتسلسلا، ربما يجانب المنطقية والتعداد المعهود وترتيبه، كل ذلك في مشهد يسهم الشاعر في إخراجه بشكل مقصود، ويهندس وفق الحاجة الموضوعية للطرف الزمني المعيش، في لعبة هي في أساسها لعبة زمنية تتراوح بين الغياب، والحضور، والبعث من جديد، وإن أمكن نطلق على تلك الأزمنة المتقاطعة والمستحضرة والمبتعثة من جديد ركائز العمل الدرامي الجديد.

وتظهر نتيجة الامتزاج شخصية جديدة تحمل رؤى الشاعر وأحلامه، فهي ليست هذه الشخصية أو تلك، بل وليد جديد / ذات جديدة، تتحدث بضمير المتكلم، كما سنقرأ في قصيدة "من

(1) بسيسو، عبد الرحمن، صيف 1997م: قراءة النص في ضوء علاقاته بالنصوص المصادر- قصيدة القناع أنموذجا، فصول، م 16/ ع 1، ص 98-120.

(2) عبد الصبور، صلاح، 1972م: الديوان، دار العودة، بيروت، ص 188.

مذكرات المتنبي"، فقد جرد "دنقل" كلا من "المتنبي" و"كافور" من خصائصهما وصفاتهما، لتتناسب مع الوليد الجديد وتقوم بأدوار جديدة، حالة من الاندغام مع الواقع، في هروب تراجمي مدو، يقول "دنقل":

أكره لون الخمر في القنينة
 لكنني أدمنتها استشفاء
 لأنني منذ أتيت هذه المدينة وصرت في القصور ببيغاء
 عرفت فيها الداء
 أمثل ساعة الضحى بين يدي كافور
 ليطمئن قلبه، فما زال طيره المأسور
 لا يترك السجن ولا يطير
 أبصر تلك الشقة المثقوبة
 ووجهه المسود والرجولة المسلوبة
 أبكي على العروبة (1)

صوت وليد هو ذلك الصوت المزيج من أصوات تتصارع على خشبة المسرح، وهو القصيدة هنا، تتراقص الكلمات لتعلو معها أصوات الشخصيات المستحضرة، والصاعدة، وصوت القناع هو الصوت الصاعد، يعبر عن حالة وجدانية وثقل مقيم، يستوطن في دواخل الشاعر، الذي يسكنه ذلك العشق الدفين لانتصارات السلف من جهة، وتخرقه أصوات الهزيمة من جهة أخرى، فشخصية المتنبي بما تحمل من دلالات وإيحاءات، تبوح عن مكونات الشاعر، وكافور هو رمز لمن سيس الثقافة، وهندس الشعر، ليتغنى بأمجاد زائفة، ووسط هذا الغمام والاحتدام والارتطام، تبرز خولة الفتاة البدوية التي أحبها الشاعر، إقحام ربما يخفف من وطأة الحاضر، وينقلنا في فاصل وجداني ضارب في أعماقنا رغم أنه ما زال (أي الشاعر) يضرب على وتر أوجاعنا الغابرة:

خولة تلك البدوية الشموس
 لقيتها بالقرب من "أريحا"
 سويعة، ثم افترقنا دون أن نبوحا
 لكنها كل مساء في خاطري تجوس

(1) من مذكرات المتنبي الأعمال، الكاملة، السابق، ص 147-148.

يفتر بالشوق وبالعتاب ثغرها العيوس

ارتحال بين عواصم الترحال الأبدى، وإشراقات من الماضي لعلها تضيء عتمة الحاضر، وتنقذ بقية الشاعر المتشردم بين: الأمس واليوم، والسؤال الهارب ما زال يبحث عن إجابته المغيبة / الغائبة، أما الحاضر فهو مدان، ينتظر فرجا يأتيه ليس من أبنائه (رمز الحاضر) بل من الماضي، فالشمس ستشرق من الماضي، ولا أمل في سطوعها الآن، صورة منتزعة من الماضي البعيد، في مقطع سينمائي مشوق، يمثل حالة من اغتراب الشخصية، وهي تمضي بعيدا عن مضجعتها، كلمات تحارب خارج سياقها، وشاعر مرتد عن واقعه، بحثا عنه في جديلة "خولة" التي تحضر ويحضر معها "يوسف" وأخوته، ليحضر "عجز" الأب" رغم ولايته:

فأخبروني أنها ظلت بسيفها تقاتل

في الليل تجار الرقيق عن خبائها

حين أغاروا، ثم غادروا شقيقها ذبيحا

والأب عاجزا كسيحا

واختطفوها، بينما الجيران يرنون من المنازل

يرتعدون جسدا وروحا

لا يجرؤون أن يغيثوا سيفها الطريحا

ويعلي الشاعر من وتيرة النزعة الدرامية، حين يشد انتباه القارئ، ويزيد من توتره، ويرفع من درجة حزنه، حين يباغته بصوت "كافور" وهو ما تعتمد عليه "الدراما" في الفجائية التي تحدث بسبب تبديل الأحداث وانقلابها وتغيرها، حيث يظهر فجأة وبشكل غير متوقع (كافور) ويسأل عن سبب حزن المتنبئ، الذي يخبره بالحدث، لتتفاعل الأحداث وتتمازج الصور ويطل المشهد مخضيا بلون "كافور" يغدو حينها مركزا للحدث في تسليط مقصود من قبل الشاعر الذي يكتب مفارقتة بريشة رسام الكاريكاتير؛ ليجعلنا نحن القراء أقرب ما نكون إلى الحدث ونتصور جزئياته وحيثياته ونستشعر عظم المسؤولية الملقاة علينا من قصور يمتد إلى الحالة بأكملها فالواقع برمته يئن تحت وقع الهزيمة فلا يكتفي "دنقل" بلون واحد وصوت واحد؛ ليتحقق الأثر الأكبر في نفس القارئ:

"ساءلني كافور عن حزني

فقلت إنها تعيش الآن في بيزنطة

شريدة كالقطة

تصيح كافوراه ----- كافوراه

فصاح في غلامه أن يشتري جارية رومية

تجلد كي تصيح (واروماه ---- وا روماه)

لكي يكون العين بالعين

والسن بالسن (1)

ويتكى "دنقل" هنا على المفارقة في رسم مشهده الدرامي تلك المفارقة التي أحد أوجهها السخرية والتهكم:

- صورة (كافور) مقابل ل (المعتصم).
- المرأة الرومية المجلودة مقابل ل (المرأة العربية المغتصبة)
- شهامة المعتصم مقابل ل (خسة كافور، وانحطاط أخلاقه)

السخرية والتهكم ودورها في تحقق المفارقة الدرامية

تتعدد وجهات الشاعر المفارق لواقعه، والباحث عن ظل يداري خيبته وانتكاساته العاطفية والسياسية والثقافية، فمن التناص إلى التلبس (القناع) إلى بناء المفارقة، إلى الحلول والتوحد ثم التلاشي والانبعاث، ومن (أنا) المضمرة إلى (نحن) الجمعية بأبعادها الوجودية، ليغدو الشعر بحثاً للوجود عن الموجود، وقد شاعت هذه الاتجاهات عند الشعراء في هروبهم، للظفر بمأوى يقبهم من واقعهم ويحميهم من آثار انتكاسات حاضرهم.

ولا ندعي أن الظاهرة قريبة العهد، فمنذ أن كان الشعر كان الهروب، منذ أن رحل امرؤ القيس بنفسه وشعره بحثاً عن الملك الضائع صار الملك التائه الباحث عن ملك ضائع، فكان يومه خمراً حتى يصير أمراً.

وقد غدت المفارقة الدرامية (التهكمية، الساخرة) ضرباً من التنفيس الأدبي، وأداة لفضح الواقع وتعريته بالسخرية منه والتهكم عليه، رفضاً له وإمعاناً في جلده ومحاسبة رموزه، ليجد له بعد ذلك مكاناً خصباً في كتب النقد الحديث بوصفه نوعاً من التأليف الأدبي أو الخطاب الثقافي، الذي يقوم على أساس الانتقاد للحماقات والردائل والنقائص الإنسانية، الفردية منها والجمعية، كما لو كانت عملية الرصد أو المراقبة لها، تجري هنا من خلال وسائل وأساليب خاصة في التهكم عليها، أو التقليل من قدرها، أو جعلها مثيرة للضحك، أو غير ذلك من الأسباب التي يكون الهدف من ورائها التخلص من بعض الخصال والخصائص السلبية⁽²⁾.

على أن التهكم بوصفه أسلوباً أدبياً هو شكل من أشكال الكلام أو الخطاب يكون المعنى المقصود منه عكس المعنى المعبر عنه بالكلمات المستخدمة، وغالباً يأخذ هذا المعنى أشكال

(1) من مذكرات المتنبي، الأعمال الكاملة، السابق، ص 147-149.

(2) عبد الحميد، شاكراً، يناير 2003م، الفكاهة والضحك، رؤية جديدة، الكويت، دار الفنون والآداب، رقم 289، عالم المعرفة، ط1، يناير، ص 111.

الهجاء أو الاستهزاء الذي تستخدم فيه تعبيرات هادئة ملتبسة، كي تتضمن إدانة أو تحقيراً أو تقليلاً ضمنياً مستتراً من شأن شخص أو موضوع أو كليهما معا⁽¹⁾.

و"دنقل" كغيره من الأصوات الشعرية المساعدة، التي ما فتأت تنادي بما هو أجمل وممكن، حمل روحه / شعره على راحتته، وأخذ يخطو به صوب ذلك الجميل / الممكن، ولكن الطريق أرغمه على تعلم فنون السير الهادئ تارة والسريع تارة، وبأوضاع مختلفة وأحياناً جديدة، فكانت الالتفاتة إلى ذلك القادم الجديد: القصيدة / القصة، أو القصة / القصيدة، في بلوغ درامي لا يفظمه عنه إلا الموت، فأصبحت الدرامية سمة الرجل وسمت شعره من بعده وعنواناً آخر من عناوين الارتجال والاعتراب، وملجأً ظنه آمناً، وهو ليس كذلك في حقيقته والدليل: ذلك السجال والجدل الذي أمطرت به قصائد الشاعر، كيف لا والساخرون دائماً هم رواد الحركات الإصلاحية في التاريخ⁽²⁾.

لعل العمل الدرامي مما يعتمد عليه جل الاعتماد هو المبالغة في تصدير المشاهد التي تتخلل الأحداث الجارية، فدون مقدمات يطل علينا حدث برأسه أو فكرة بمخالفتها للواقع وانحيازها عنه وخروجها عن مألوفها وما تتداوله وتضرب بعرض الحائط بأبجدياته، أو واقعة يومية بسيطة إلى مجرى حدثي متسلسل أحياناً ومنتشظ منتشرذم في أحوال أخرى، لتصبح هي المحور الذي يركز عليه البناء الدرامي.

لقد استطاع "دنقل" أن يباغت القارئ بصورة يومية تصعد إلى مستوى الصورة الشعرية الراقية، يحدث هذا من غير أن تفقد الصورة الشعبية اليومية بساطتها، ودون أن يقع في المبالغة الكلاسيكية المعتمدة، والتي يحيط الضجيج البلاغي بها، فاللمحة الساخرة عنده تقجر في ذهن القارئ ما لا يقاس من المعاني والآفاق الشعرية، نقرأ في قصيدة "كلمات سبارتكوس الأخيرة":

يا قيصر العظيم: قد أخطأت..... إنني أعترف

دعني - على مشنقتي - ألتئم يدك

ها أنذا أقبل الحبل الذي في عنقي يلتف

فهو يداك، وهو مجدك الذي يجبرنا أن نعبدك

دعني أكفر عن خطيئتي

أمنحك بعد - ميئتي - جمجمتي

تصوغ منها كأساً لشرابك القوي

...فإن فعلت ما أريد

(1) عبد الحميد، شاعر، الفكاهة والضحك، السابق، ص 44.

(2) أمين، طه، ولقمان، محمد، 1968م: السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، الأزهر، دار التوفيقية، ط 1، ص 85.

إن يسألوك مرة عن دمي الشهيد
 وهل ترى منحتني "الوجود" كي تسلبني "الوجود"
 فقل لهم: قد مات.. غير حاقد علي
 وهذه الكأس - التي كانت عظامها مجتمهه - وثيقة الغرغان لي
 يا قاتلي: إني صفحت عنك (1)

نستطيع القول إن السخرية أداة لإعلان موقف رافض وانتقادي بالنسبة للوضع الراهن، أو الأوضاع الراهنة في أي مجال، أو أحياناً مهاجمة هذه الأوضاع والكشف عن أسباب ترديها، كالأخطاء أو التصرفات الخاطئة، والتحذير منها ومن الأخطار التي تسببت عنها، وذلك عن طريق التركيز على هذه الأخطاء أو التصرفات ... في إطار الضحك عند المتلقي بداية الأمر، لكنه يستنهض الوعي عنده ويستفز مشاعره أو عقله بالنسبة لها (2).

بسخرية لاذعة يقلب الحقائق و يلتف عليها، في تحويل صريح لمجرى الحدث التاريخي، حالة نفسية تتشظى على واقع مستعبد سليب، وأرى أن الكلمات تعبر عن حالة الانصياع والانصهار إلى حد الاستجداء، وهي أي (الكلمات) صورة مقلوبة، تهز دواخل المخاطبين وتستنهض همهم وتستمطر وعيهم المغيب، وهي صورة أقرب إلى تخيل حالة الانبعاث بعد الموت، فهو يمدهم بوعيه وينتظر صحتهم ويقظتهم، ولكن بسخرية مرة (كوميدياً سوداء)، فكل ما يطلقه (سبارتاكوس) من اعتراف وإذعان، يتحول إلى ضده ودرجة مضاعفة (3).

ولكن "دنقل" المتقلب في نقل صورته، يعيد ترتيب أبجدياتها، فيغير من زاوية العرض لتبدو أكثر مباشرة ومباغته ليزيد من سطوعها وجلانها، وإن كانت تلك الصور لا تبرح صفة الاستجداء، فربما علا الصوت الشعري قليلاً، ولكنه ما زال دون المأمول لدى القارئ، لعل "دنقل" يعي تماماً ضرورة التدرج في نبرات الخطاب، والملاءمة المطلوبة في التواصل مع الجمهور، وكأنه يمارس دور المعلم الذي يحنو على تلامذته فلا يصب المعرفة في أذهانهم صباحاً، ولكنه يؤمن في فكرة التدرج، وهو أسلوب اقتضى من القارئ الانتظار والترقب، ليشهد مع "دنقل" نهاية المشهد وعلى من ستدور الدائرة، وكيف أنها كانت متسعة لتضيق وتستحكم نهايتها.

سنقرأ في المشهد الشعري التالي ما يبرز ذلك الانقلاب المعتدل، حين يراوح بين الإذعان المطلق والأمر المخفف الذي يمارسه الضحية، إنه نوع من الانتقاد اللاذع لقيصر واستنكار شديد اللهجة لقهره وظلمه وتدنيد بأعماله، لكن في إطار لا ييوح بذلك كله دفعة واحدة، بل يدرك المعنى المقصود بعد إمعان النظر والتدقيق في لهجة الخطاب.

(1) كلمات سبارتاكوس الأخيرة، الأعمال الكاملة، السابق، ص 75-76.
 (2) مجلي، نسيم، 1994م: أمير شعراء الرافض (أمل دنقل)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 61.
 (3) المساوي، عبد السلام، 1994م: البيئات الدالة في شعر أمل دنقل (دراسة) دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، ص 171.

وهو يستخدم هذا الأسلوب لكي يستوقف قارئه، وهي حيلة من حيل الإغراب ترمي إلى تغريب الحدث وتعنيمة والذهاب به بعيداً، وحين يبدو هذا الموقف غريباً، فإنه يدعو للتغيير الشامل، نجد ذلك حين يمعن في دهائه الفني ويعتذر لقيصر عن خطيئته، ويهدي إليه جمجمته؛ ليصنع منها كأساً لشرابه... ولكنه يحذره من الاستمرار في قطع الأشجار، فقد يحتاج في يوم ما إلى الظل⁽¹⁾. يقول الشاعر:

"الكنني ... أوصيك إن تشأ شنق الجميع

أن ترحم الشجر!

لا تقطع الجذوع كي تنصبها مشانقا

لا تقطع الجذوع

فربما يأتي الربيع

"والعام عام جوع"

فلن تشم في الفروع ... نكهة الثمر!

وربما يمر في بلادنا الصيف الخطر

فتقطع الصحراء ... باحثاً عن الظلال

فلا ترى سوى الهجير والرمال و الهجير والرمال

والضماً الناري في الضلوع"⁽²⁾

والشاعر بهذه الكلمات، إنما يرسم صورة ظاهرة إنسانية وهي الظلم، يعالج هذا الاختلال الحاصل باستدعاء شخصية ثائرة شهيرة؛ ليقيم صراعا حاسما بين الخير والشر والحق والباطل والظالم والمظلوم، بهدف استنهاض الوعي في القارئ أو الرأي العام.

الخاتمة

سلطت الدراسة الضوء على شعر "أمل دنقل" بوارد إبراز النزعة الدرامية عنده، وقد خلصت الدراسة إلى:

1. تحفل حياة الشاعر الشخصية بالكثير من المتناقضات والمفارقات. وهو أمر يعود إلى بنائه النفسي (السيكولوجي)، وقد ترك هذا البناء بصمته على شعر "دنقل"، فأصبح يعتمد الموقف المفارق، والصيغة المفارقة، وبالتالي البناء المفارق؛ مما أثرى البناء الدرامي وقوى من دعائمه.

(1) المساوي، عبد السلام، البيئات الدالة، السابق، ص 171.

(2) كلمات سبارتكوس، السابق، الأعمال الكاملة، السابق، ص 76.

2. يرتبط الشاعر بمحيطه الاجتماعي والسياسي بعلاقة وطيدة، لتخلف تلك الوشوم التي تركتها حقبة الستينيات والسبعينيات أثرا واضحا على محيا شعر "دنقل"، كما هو الحال في شعر الشعراء العرب المعاصرين عموما، والشعراء طلائع الحركة التجديدية خصوصا، مما أخرج القصيدة من غنائيتها، لتصبح قصيدة ترتبط بحدث إلى أن وصلت مرحلة القصيدة الطويلة / القصة الدرامية، كحالة تقتضيها طبيعة المرحلة، وتتطلبها تحولات الشعر واتجاهاته ونزوعاته وميوله.
3. هناك تحقق واضح لعناصر البناء الدرامي عند "دنقل" بل إن هناك تميزا واضحا له في رصده وبنائه ورسم مشهده.

Sources & References

a.Poetic Collections

- Bayati, A. (1978). *Al-Bayati Collection*, my experience of poetry, Dar Al-Odah, Beirut.
- Donqol, A. (1980). *The Complete Works*, art printing press, Cairo, Arab Republic of Egypt.
- Abdul Saboor, S. (1972). *Al-diwan*, Dar return, Beirut.

b.References

- Abbas, Ihsan, *Contemporary Arabic Poetry Trends*. Kuwait, the world of knowledge series.
- Abdul Hamid, S. (January 2003). *Humor and Laughter*, a new vision, Kuwait, House of Arts and Letters, No. 289, the world of knowledge, 1st edition, January.
- Abu Mahfooz, I. (1994). *The Structure of Amal's Poem*. A thesis, University of Jordan.
- Al-Doasry, A. (2004). *Amal Dongol in frontfire*. In Contemporary Authors. (2nd Edition). Cairo: Dar Al-Shorooq, Arabic Establishment for Publication.
- Al-Hamdani, H. (1993). *The Narrative Structure of the Text from the Perspective of Literary Criticism*, 2nd Floor, Centre Arab Cultural printing, publishing and distribution.
- Al-Misawi, A. (1994). *Evidence Function in Amal's Dongol Poems* (study) Damascus, publications Ketab Al-Arab Union, 1st edition.

- Al-Rawashdeh, S. (1999). *poetic Spaces. National Center for Research and Studies*. Ibid.
- Al-Rwaini, A. (1999). *Amal's Dongol Poetry*. (1st edition). Cairo: Egyptian Public Committee for Books.
- Al-Shama'a, K. (1974). *The Sun and the Phoenix* (critical study in the curriculum and the theory and practice), presses A. B, Damascus.
- Al-Yousufi, M. (1985). *In the Structuring of Contemporary Arabic Poetry*, Sras for publication, Tunisia, 1st edition.
- Amin, Taha, and Luqman, Muhammad. (1968). *Sarcasm in Arabic literature until the end Fourth Century*, Al-Azhar, Dar Al-Tawfiqiyah, 1st edition.
- Arab Modernity in the poetry of Amal Donqol, (1981). *A Critical Studies*, the Arab Institution for Studies and Publishing, Beirut.
- Asfour, J. (1983). *The Right of Poetry*, the magazine creativity, Cairo, No. X, the first year, October.
- Asfour, J. (1999). *Masks of Amal Donqol, Amal Donqol Travel*, the Egyptian General Book committee.
- Bart, R. (1992). *Methods of literary narrative analysis*. Moroccan Union Publications.
- Bin Tamim, A. (2003). *Narrative and dramatic phenomenon*, (1st ed.) .Casablanca: Cultural Arabic Center.
- Bseiso, A. (summer of 1997). *Reading the text in the light of its relations texts - The Mask as a Model Poem*, chapters, 16.
- Darren Austin, and lacquered Ren: *The Theory of Literature*, Translation: Muhyiddin Subhi, Tarabichi Press, Beirut.
- Dossen, W, (1981). *The drama and the Actor*, translated by Abdul Wahid, Dar Al-Rasheed for publication, Baghdad.
- Fadel, S. (1996). *Film Method in the Poetry of Amal Donqol*, a group critical studies, the Arab Association for Studies and Publishing, Beirut.

- Fadl, J. (2000). *Contemporary Arab Writers*, Cairo, Al-Shorooq House, 1st edition.
- Hamada, I. (1982). *Essays in Criticism*, Knowledge House, Cairo.
- Ibn Manthoor, M. (1992). *Arab Tongue*. Volume 6, Ali Sheeri. Lebanon-Beirut: Dar Ihya' Al-Turath.
- Ismail, I. (1994). *Contemporary Arabic poetry its issues technical and moral phenomena*.
- Khairi, H. (1983). *A Twinkle Assassinated by Darkness*. (10th edition). Cairo. Al-Ibda' magazine.
- Mahadeen, A. (2001). *The Controversial of Space and Time and the Man in the novel Gulf*. (1st edition). Culture and National Heritage, The Ministry of Information, the State of Bahrain, the Arab Association for Studies and Publishing.
- Mojjali, N. (1994). *Prince of the Poets of Rejection (Amal Donqol)* Cairo, the Egyptian General Book Committee.
- Morsi, A, January-March (1987). *Time and Man in Egyptian Folk Literature*, folk arts magazine, Cairo, the Egyptian General Book Committee.
- Otmaish, M. (1982). *Deir Al-Malak*, Dar Al-Rasheed, Baghdad.
- Oyal Sulaiman, M. (2007). *Critics Movement about Amal Dongol's Poetry*. (1st edition). Al-Yazoori for Publication.
- Qumaiha, J. (1987). *Human Heritage in the poetry of Amal Donqol*, Dar Al-Hajr for publication, Cairo.
- Saied, S. (2001). *Building Differences in poetic drama*. Cairo: Iaitrk for Publication.
- Wadi, T. (1987). *The Entry for Studying literal & Linguistic Arts*. (1st edition). Qatar-Al-Doha: Dar Al-Thaqafa for Publication.
- Zayed, D. (1981). *The Construction of the Modern Arab Poem*, Dar Al-Orooba Library, Kuwait.