مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب المجلد 13 العدد 1، 2016، ص ص 1- 25

بلاغة الموت

أمل دنقل في مرايا حجازي ودرويش

خليل الشيخ *

ملخص

تحتاج شخصية الشاعر المصري أمل دنقل (1940-1983) كما تتمثّل في قصيدة "قطار الجنوب"[1]: لأحمد عبدالمعطي حجازي (1935-) و"بيت من الشعر/ بيت الجنوبي"[2]، لمحمود درويش (1941-2008) إلى تأمل نقدي وقراءة فاحصة، لأن القصيدتين تمثّلان لوناً من التلقي الشعري لدنقل وتجربته، قد يستكمل التلّقي النقدي لتلك التجربة وصاحبها، ولأنهما تكشفان، في الوقت ذاته، عن التحول الذي طرأ على بنية قصيدة الرثاء الحديثة، وعلى منظورها، وبخاصة تلك القصائد التي يرثي فيها الشعراء بعضهم.

(1)

ولعلّ سمات قصيدة الرثاء الحديثة تتضح، على نحو جلّي، عند المقارنة بينها وبين قصيدة الرثاء في شعر المراحل التي سبقتها منذ شعر الإحياء وما تبعه من تحوّلات. ويمكن أن يشار في هذا السياق إلى عدد من النصوص كرثاء أحمد شوقي[3] (1868-1932/10/23) لحافظ إبراهيم (1872-1932/7/21)، ورثاء عباس العقاد (1889-1964) لرفيقي دربه إبراهيم المازني[4] (1890-1940)، وعبدالرحمن شكري[5] (1886-1959)، وإلى رثاء كل من: بشارة الخوري[6] (1885-1968)، وأمين نخلة[7] (1901-1976)، وشفيق جبري[8] (1890-1980)، وعمر أبو ريشة[9] (1910-1990) لأحمد شوقي. ففي تلك القصائد، على الرغم من الاختلافات بينها في المنظور والاتجاه، بلاغة شعرية تتحكم في البنية وفي طريقة التشكيل وإنتاج الدلالات. فالقصائد المشار إليها هي قصائد باذخة التشكيل، تهويلية الطابع، نسقية القيم والصور الشعرية، تُعنى بجودة السبك وقوّة الإيقاع والنبرة الساطعة. وهي كذلك احتفالية الأجواء، خطابية الأبعاد، ديدنها المبالغة إنّ في قيمة المرثي أو في هول المصاب أو في الحزن الذي يصيب الجميع، عادة، بالشلل والذهول.

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2016.

* قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

ويبدو لي أنّ المتأمل في تلك القصائد يلحظ أن قصيدة شوقي في رثاء حافظ إبراهيم، ومطلعها:

قد كنت أوثر أن تقول رثائي: يا منصف الموتى من الأحياء

شكلّت إطاراً مرجعياً لتلك القصائد، بما فيها قصائد العقاد نفسه. وهذا لا يعني أنّ قصائد أولئك الشعراء كانت تسعى إلى محاكاة شوقي أو استعادة نصّه، بقدر ما يشير أنّ رؤية شوقي وبنية نصّه وهو يرثي حافظ إبراهيم، شكلتا نسقاً شعرياً جاذباً، جعل عناصر قصيدته وجزئياتها تتسرب إلى قصائد رثاء الشعراء التي صارت آفاق توقعاتها معروفة ويمكن التنبؤ بها[10].

(2)

يحسن قبل الحديث عن أمل دنقل في مرايا قصيدتي حجازي ودرويش أن نشير إلى مجموعة من المسائل الضرورية:

1- ثمة فاصل زمني طويل بين قصيدة حجازي التي كتبت في 1984/4/23 وقصيدة درويش التي ألقيت في الذكرى العشرين لرحيل دنقل التي أحياها المجلس الأعلى للثقافة في جمهورية مصر العربية من 18-21 أيار عام 2003. وهو فاصل زمني أدّى إلى إنضاج رؤى مختلفة وقراءات متعدّدة لشعر دنقل، بعيداً عن الحضور الطاغي لشخصية أمل دنقل وسحر إلقائه ونهايته المأساوية.

2- ينضاف إلى الفاصل الزمني اختلاف مستوى العلاقة بين حجازي ودرويش من جهة ودنقل من جهة أخرى. ففي حين يعدّ حجازي واحداً من أبرز أساتذة دنقل على المستوى الشعري وكان له، مثلما وضح صبحي حديدي[11]، فضل خاص في تطوير دنقل لسلسلة من التقنيات البارعة في وصف مشهدية المدينة والتقاط التفصيلات وتمثل أنساق الحياة اليومية وإدخال الخيط السردي إلى القصيدة، فإن درويش ودنقل ينتميان إلى جيل شعري واحد. وقد ولدت القصيدة لدى كل منهما، في وقت من الأوقات، في آفاق ومناخات متشابهة. فقد بدأت رومانسية عند كليهما. وإذا كان درويش قد حذف ديوانه الأول "عصافير بلا أجنحة" لأنه يمثل مراهقته لا طفولته الشعرية، فإنّ دنقل قد أرجأ نشر "مقتل القمر" الذي يجسد بواكير تجربته الشعرية ذات الرداء الرومانسي إلى عام 1974. ولم يعرفه القارئ العربي إلا من خلال "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" الذي صدر عام 1969. وهذا يعني أنّ درويش ودنقل تحولا من تجربة رومانسية إلى تجربة شعرية ذات آفاق تحريضية، رافضة، مشتبكة بالسياسي عند دنقل ومتصلة بشعر المقاومة والدفاع عن الأرض والهوية عند درويش. لكن تجربة درويش الشعرية سارت منذ ثمانينات القرن الماضي في أفق شديد التطوّر، وصارت

قصائده في كل ديوان تتجاوز سابقاتها، في حين لم يقدّر لتجربة دنقل أن تشهد مزيداً من التطور، لأن الموت اخترم صاحبها مبكراً.

3- جاءت قصيدة حجازي في "أشجار الاسمنت" الصادر عام 1989، أما قصيدة درويش فقد نشرها في "لا تعتذر عما فعلت". الصادر عام 2004.

إنّ من يتأمل تجربتي حجازي ودرويش بخصوص التواصل مع الشعراء والمفكرين والفنانين، يلحظ أنها جاءت متأخرة، فحجازي كان منشغلاً في "مدينة بلا قلب" و"أوراس" [1959] و"لم يبق إلاّ الاعتراف" [1965] ومرثية للعمر الجميل [1972] (وإن كان هذا الديوان يقع على الأعراف) بمشروعه القومي ورموزه ومنحنياته. وكان انشغال حجازي في دواوينه بشخصيات سياسية ظل عبدالناصر يقف على رأسها، فضلاً عن شخصيات أخرى تعد امتداداً لذلك الزعيم ومشروعه القومي. وقد كانت قصيدة "مرثية للعمر الجميل" تشكّل لحظة الفرار من آفاق ذلك المشروع والخلاص من نبرته القومية وشخصياته ومعجمه ورؤاه. ففي تلك القصيدة التي كانت رثاء لعبدالناصر وابتعاداً عن منهجه، مع أنّه ظلّ لحجازي، كما وضح جابر عصفور[12]، القائد والأب والزعيم والمخلّص والهادي، يقول حجازي:

فوداعاً هنا يا أميري

آن لي أن أعود لقيثارتي

وأواصل ملحمتي وعبوري[13]

وقد أدى ذلك إلى تحوّل نوعي في مستوى حضور الشخصيات ونوعيتها. فلم تعد قصيدة حجازي تتحدث عن الشخصية، بل صارت تتحدّث معها، وتشاركها في صنع الرؤى وقراءة العالم. ويمكن المقارنة بين القصائد التي أهداها حجازي إلى: عبدالرحمن منيف وصلاح عبدالصبور وجاك بيرك وجورج البهجوري وجمال الدين بن الشيخ وبين قصيدة حجازي المبكرّة "إلى الأستاذ العقاد"[15] لنرى أنّ هذه القصيدة لا تنطوي على أية دلالة من دلالات التواصل، بل إنها تقوم على التبشير بالقطيعة المعرفية والإبداعية مع رؤية العقاد، الطارئة على العصر، وتبالغ في السخرية منها ومن صاحبها:

تعيش في عصرنا ضيفاً وتشتمـــنا:

أنا بإيقاعه نشدو ونطربـــــــه

وأننا نمنح الأيـــــام ما طلبـــتْ

وفيك ضاع من التاريخ مطلـــبه[16]

ويبدو أنّ تزامن عودة حجازي إلى قيثارته وغنائه وارتباط ذلك بمرحلة المنفى، كما جاء في "بطالة"[17] المنشورة عام 1974، هو ما جعل قصائد حجازي مسكونة بمجازات النفي والعزلة

والحنين من جهة وبمجازات التواصل مع الآخر في الوقت ذاته. وأدى إلى تشكيل آفاق جديدة للشخصية، ونوع جديد من البطولة. فهذه الشخصيات التي يتحدث حجازي معها تصارع عالماً تغيب الحرية والعدالة عنه وتسعى إلى العثور على "لؤلؤة المستحيل"[18] رمز العالم القائم على المساواة وتكافؤ الفرص والعدالة. لهذا جاءت نصوص حجازي عابقة بالأسى والانكسار، يمتزج فيها الغناء بالسرد وتتحول الشخصية فيها إلى أمثولة ترسم القصيدة معالمها وتمنح إمكانية تأويلها.

أما عند درويش فتختلف المسألة قليلاً. فقد احتفى درويش منذ مرحلة مبكرة بالشهداء والضحايا والمناضلين. لكن احتفاءه كان يجيء في إطار يحرص على إبراز رسالة هؤلاء أكثر مما يحرص على بناء شخصيات أصحابها. وفي تلك المرحلة عرف درويش ما يمكن تسميته بقصائد المواجهة مع الآخر، التي تشتبك مع شخصيات تقع على الطرف النقيض.

كان درويش في هذا اللون من القصائد يمزج الغناء بالوصف، ويضع الوقائع والتفصيلات في زخم المجاز، ويسعى للغوص في هواجس الآخر ورؤاه بعيداً عن أسر الصور النمطية وأحادية الرؤية[19]. ثم انتقل درويش إلى شخصيات تجمع بين الرمز والأسطورة، وتخلو من المرجعيات الخارجية المحددة مثل "أحمد الزعتر"[27] و"سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا"[20]. وفي تلك القصائد كان درويش يحرص على بناء نص يكون صورة للعالم، يحتوي على اليومي والأسطوري والداخلي والخارجي والواقعي والحلمي.

ويبدو أنّ "كان ما سوف يكون"[21] التي رثى فيها درويش صديقه الشاعر الفلسطيني راشد حسين (1936-1977) الذي مات في نيويورك في ظروف مأساوية غامضة هي التي شكّلت نقطة البداية في رسم درويش لشخصية الشاعر المرثي وإعادة بنائها. مثلما كانت قصيدة حجازي عن صلاح عبدالصبور "الرجل والقصيدة"[22]، في عام 1981 تشكل هي الأخرى القصيدة الأولى التي يرثى فيها حجازي شاعراً، ارتبط معه برحلة شعرية طويلة. غير أنّ "لا تعتذر عما فعلت" يشكّل نقطة لافتة في تواصل درويش مع الشعراء والأدباء، ففي هذا الديوان يتحدث درويش عن الشاعر اليوناني يانيس ريتسوس (1909-1990) وعن سليم بركات، وبدر شاكر السياب. وإن كان اقترابه من السياب لا يسعى لإعادة تشكيل شخصيته، بقدر ما يسعى لاستعارة صوته في لحظة تاريخية حرجة من لحظات العراق المعاصر.

ولعلّ اللافت أنّ حجازي لم يرث سوى عبدالصبور ودنقل، كما أن درويش لم يرث سوى راشد حسين ودنقل. وقد تحدث درويش في "حيرة العائد"[23] الذي صدر عام 2007 عن عدد من الشعراء العرب بعد وفاتهم مثل: توفيق زياد، فدوى طوقان، ممدوح عدوان، محمد الماغوط. على شكل خواطر نثرية شديدة العمق، مركبّة الأبعاد، لكنّ أيّا منهم لم يدخلوا إلى عالم قصيدته.

وإذا كانت "كان ماسوف يكون" تجمع بين اللغة الوصفية التي تتجرّد في بعض مقاطعها من العاطفية، لتمتلئ بومضات غنائية جارحة تمزج الذات بالموضوع، وتتكئ على حركة طليقة وعلى حوار حي، مفعم بالدلالات يرسم حياة راشد حسين وهي تتحول من المجابهة إلى العزلة ومن العمل الجمعي إلى الفردية ومن الأمل إلى اليأس ومن الوطن إلى المنفى، لتغوص في أعماق الشخصية مبرزة مستوياتها وقدرتها على الجمع بين البساطة والعمق والبراءة والتجربة والماء والنار، دون أن تغفل عن تتبّع خيط الاغتراب الذي ظلّ يتنامى داخل راشد حسين ليوصله إلى عدمية قادته إلى مصيره المحتوم؛ فإن حجازي يعيد في "الرجل والقصيدة" تشكيل شخصية صديقه ورفيق دربه عبدالصبور من منظور علاقة هذا الأخير بالقصيدة، فتبدو قصيدته عشقه وغايته وموته. أما علاقته بها فتشبه العلاقة مع المرأة المعشوقة، وإن اكتسبت علاقة العشق نفحة صوفية، بمعنى أنّ المحبوبة لا تكشف ذاتها إلاّ لمن أدركت إخلاصه في عشقها. وفي لحظة الكشف تلك يكون العاشق على صلة حميمة بالموت، لأنه يعي أنه هو حقيقة الحياة الوحيدة.

(3)

يجيء الجنوب قاسماً مشتركاً بين عنواني القصيدتين وهو أمر غير مستغرب فدنقل صعيدي من جنوب مصر، وقد كان شديد الاعتزاز بهذا الانتماء. ومن المعروف أنّ "الجنوبي" قصيدة أمل دنقل الأخيرة، ترسم مجابهة دنقل للموت منذ طفولته وصولاً إلى "الغرفة 8". كما أنّ عبلة الرويني قد اختارت "الجنوبي" عنواناً للسيرة التي ترسم مسيرة زوجها الراحل.

سمى حجازي قصيدته "قطار الجنوب" مشيراً إلى ما يعرف في مصر بقطار الثانية عشرة الذي يغنيً له العمال والفقراء من صعيد مصر غناء يمثّل أحزانهم وأشواقهم إلى القرى والبلدان التي غادروها بحثاً عن لقمة العيش:

يا وابور الساعة تناشر

يا مقبل ع الصعيد

وحجازي يستخدم مجاز القطار هنا ليشير إلى ثنائية مكانية طرفاها الشمال والجنوب، وأخرى زمانية طرفاها الموت والميلاد المتجدد. وهي ثنائية متأصلة في شعر دنقل، لعل من أول تجلياتها "رسالة من الشمال" وهي قصيدة تحكي طرفاً من تجربته في الإسكندرية نشرها في "مقتل القمر".

تصف "رسالة من الشمال" وهي رسالة يكتبها شاعر إلى محبوبته في الجنوب ويصف فيها حياته الخاوية من المعنى، التي يغمرها الأسى، المنبعث من المكان، ويسطرها شاعر لا يتوقف عن الكلام ويتوق للعودة إلى الجنوب:

سآتي إليك كسيف تحطّـم: في كفّ فارســـه المثخـــن
سآتي إليك نحيــلاً نحيــلاً كخيط من الحزن لم يحــزن[24]

لكنّ دنقل تجاوز أبعاد علاقة الحب بعد ذلك ليقف عند مجاز القطار ويمنحه دلالات مجازية. وجاءت قصيدته "سفر ألف دال" لتبرز العلاقة الحلمية التي تتولد بين المسافر والأمكنة، فالمسافر لا يكاد يرى الأمكنة التي يمر بها، لأنها سرعان ما تتلاشى ولا يتبّقى في ذاكرته سوى مكاني القدوم والوصول:

القطارات ترحل فوق قضيبين – ما كان – ما سيكون
والسماء رماد به صنع الموت قهوته
ثم ذرّاه كي تتنشقه الكائنات
فينسّل بين الشرايين والأفئدة
كل شيء –خلال الزجاج- يفرّ
رذاذ الغبار على بقعة الضوء
أغنية الريح،
قنطرة النهر،
سرب العصافير والأعمدة (...)
والقطارات ترحل. والراحلون
يقيلون ولا يصلون[25]

وإذا كان جمال الغيطاني وهو الآخر من صعيد مصر قد أدخل مجاز القطار إلى عالم الكتابة الروائية في الجز الثاني من "دفاتر التدوين" وهي بعنوان "دنى فتدلى"[26] ليمثل حركة الحياة التي عاشتها الأنا الساردة أو تلك الأخرى التي تتخيّلها أو تحلم بها أو كانت على مقربة منها، فإن المجاز نفسه يجيء في "مرّ القطار"[27] لمحمود درويش في إطار رغبة درويش في استعراض المنازل التي يرغب في كتابة سيرتها، فتّمر الأمكنة سريعاً من أمام عينيه ثم تفرّ، فينصرف درويش بعدها للبحث عن تلك المنازل في أعماقه التي ضاعت بين الحضور والغياب وصارت شبيهاً بنهر مات وضفتاه تغمران المكان، لينهي الرحلة برغبة في التشيؤ تردد قول تميم بن مقبل الإيادي:

ما أطيب العيش لو أن الفتى حجـر تنبو الحوادث عنه وهو ملمــوم

في شعر دنقل يظل مجاز القطار محكوماً بثنائية الماضي والمستقبل، وتظّل حركته محكومة بالأقدار ومحفوفة بالموت المنتشر في ذرات الهواء، دون أن يتمكنّ أحد من التوقّف عن

استنشاقه. فجملة "القطارات ترحل" تقع بين الوصف الدقيق واللغة المجازية التي تومئ إلى الموت. لذا فإن حركة القطارات وارتحالها لا تعني وصول المرتحل بالضرورة وبخاصة وهو يرى كيف تفرّ الأشياء من أمامه وتتلاشى مثلما تتلاشى لحظات العمر، وكما تختفي الأحلام. والمزج بين الواقعي والحلمي يسعى لتوصيف رحلة الإنسان من الميلاد إلى الموت التي اتخذت من حركة القطار فوق قضيبين معادلاً موضوعياً لها. وهي شبيهة بحركة الحياة في شعر دنقل التي تتحرك بين عوالم حدّية وثنائيات ضدية تفضي إلى موت فاجع، ظلت قصيدة دنقل تتمرد عليه وتخضع له في الوقت ذاته.

يتكررّ المقطع الخاص بقطار الجنوب في قصيدة حجازي في منتصف القصيدة وقبيل خاتمتها:

يا قطار الجنوب الذي يتشرّد في روحنا كابن آوى
قطار الجنوب الذي باعنا في الشمال !
إنّ في رَحْلنا من تراب الطفولة قبراً لنا
فأضعنا ولا تقتلعنا
لنرجع يوماً إلى الأمهات
ونولد بعد صبى واكتهال[28]

هذا هو المقطع الشعري الوحيد في القصيدة الذي يجري الحديث فيه بضمير الجماعة – المتكلم، ويخاطب القطار بهذه النبرة الحزينة، القريبة على مستوى التشكيل من تعليقات الجوقة في المسرحيات التراجيدية؛ إنه شبيه بالنشيد الذي يستثمر العناصر المأساوية في الحكاية، ليصنع منها جواً مشحوناً بالفجيعة ونذرها ويومئ إلى الموت والولادة والعودة والضياع ورحم الأم والقبر على نحو أسطوري الأبعاد.

أما قصيدة درويش فعنوانها يقوم على تكرار مراوغ لكلمة بيت يحمل دلالتين متعارضتين، تشير الأولى إلى الشعر والأخرى إلى المنزل. وعنوان قصيدة درويش يجعل من بيت الشعر مستقراً لدنقل، وينفي بالتالي وجود بيت له في عالم الواقع. وهو نفي وإثبات يجيء محملاً بدلالات العبور والخلود وبرائحة المأساة التي عاشها دنقل، الذي بقي، كما تقول زوجته يفتقد البيت، لأنه لم يعرف منزلاً واحداً يمتلكه أو بيتاً خاصاً يسكن فيه[29]. لهذا تجيء الإشارة إلى البيت في شعر دنقل مرتبطة بالطفولة التي تلاشت سريعاً بعد موت أبيه وأمل في سن العاشرة تقريباً أو بالغرفة رقم 8، على الرغم مما تنطوي عليه تلك الغرفة من معاناة المرض ونذر الموت أو مرتبطة بأحلام بيت الزوجية الذي تكالبت عليه ظروف شتى فلم يستطع أن يبقى متمتعاً بحيويته، بل صار أوهن من بيت العنكبوت، وهو ما تساءل عنه دنقل بحدس مأساوي:

أيدوم لنا البيت المرح ؟[30]

لكن العلاقة بين البيتين، بيت الشعر والمنزل تتبّدى في رثاء دنقل لواحد من أساتذته على المستوى الشعري وهو: محمود حسن إسماعيل (1910-1973). حيث يخاطبه دنقل قائلاً:

ألفُ بيت وبيت

واحتوتك الكويت

فعرفت بموتك أين غدي[31]

وسواء أكان دنقل يومئ في هذا المقطع إلى ضخامة نتاج إسماعيل الشعري وهو يشير إلى ألف بيت وبيت على غرار، "ألف ليلة وليلة" أم إلى وجود الكثير من البيوت التي فشل الأستاذ (وتلميذه لاحقاً) في الحصول على واحد منها، فإن هذا لم يكن كافياً ليبعد عن إسماعيل شبح الموت مغترباً. لذا نجد أنفسنا في القصيدة أمام ضرب من القهر العميم الذي يشمل الشعراء الحقيقيين على الرغم من مجادلتهم له (حيث يقف دنقل في مطلع قصيدته في رثاء محمود حسن إسماعيل وقفة جعفر بن أبي طالب في مؤتة حفاظاً على قدسية الشعر. لذا كان من الطبيعي أن تظلّ الإقامة في بيت الشعر (ذلك الفرح المختلس)[32] هي الإقامة السعيدة الأبدية، لكنها لا تتولّد في شعر دنقل إلا من خلال جدل المتناقضات.

(4)

تزاوج "قطار الجنوب" بين مجموعة من الضمائر، دون أن تدع واحداً منها يهيمن على حركة القصيدة ومسارها، وهي مجتمعة تسعى إلى بث الروح الدرامية وتعميق المنظور الشعري في تشكيل الشخصية. ففي "قطار الجنوب" ثمة ضمير الغائب المذكّر المفرد الذي يستخدمه السارد العليم لإنجاز الحكاية المأساوية المحتقنة، ويكون أمل دنقل هو محور الحكاية وبطلها. وفيها ضمير الغائب المؤنث المفرد الذي يستخدم لرسم فضاء الحكاية في لحظات تألقها، وهذا الضمير يتحول إلى ضمير المخاطب المفرد المؤنث عندما ينكسر ذلك الفضاء الزاهي أو يكون على شفا الانكسار. وفيها كذلك ضمير الأنا الذي يسمح لبطل الحكاية بالتحدث مباشرة على نحو تتكسر فيه الحكاية ومستويات سردها التي تسعى مجتمعة إلى اقتناص الرؤية الفاجعة وبلورتها حيث تتلاشى نضرة الحياة لتذهب إلى رماد المدافن. أما السارد فيقع على تخوم الحكاية، فيرافق بطلها ويعي نبوءته، وحركته وفلسفته، لكنه لا يتوحّد معه، بل سرعان ما ينفصل عنه ليتحّد مع الجماعة التي يحكي لها الحكاية.

يستهل السارد قصيدته بالمقطع الشعري:

حين شقّت على قلبه المتّصدع رؤياه فينا[33]

وهو استهلال غامض لا يكاد يبنى تصوراً عن طبيعة السارد المتخفّي في ثنايا جماعة تترقّب رؤيا مجهولة، لكن هذا الاستهلال يضع حجر الأساس كي يتجلّى الشاعر الرائي بقلبه المتصّدع على بني قومه من عقابيل رؤياه. وابتداء الاستهلال بالمبهم من ظرف الزمان أسهم في إطلاق الحكاية وجعلها لا ترتبط بلحظة زمنية محددة، وفتح الآفاق لحضور شخصية الشاعر الرائي القادر على سبر أغوار المجهول والمالك لحس استشرافي باهر. بعد ذلك يستعيد السارد الواقعة الأولى لتجلي الشاعر الرائي:

حين شقّت على قلبه المتصّدع رؤياه فينا
أتى لابساً كفنا
ومشى في المدينة يمسح أركانها
وهي غافلة
متلألئة لا تزال
يوم شدّ إليها الرحال
سقطتْ في ذراعية ميتّة
يوم شدّ إليها الرحال[34]

يسهم تجلّي الشاعر الرائي في تصعيد آفاق التوقعّات عند القارئ، الذي يلحظ أنّ ارتداء الكفن جاء بمثابة جواب الشرط لجملة الاستهلال. وارتداء الكفن هو تحذير من موت قادم واستعداد لملاقاته، لدفع الخطر عن تلك المدينة الجميلة الغافلة. إنّها رؤيا تشير إلى أول ملمح من ملامح دنقل، فهو يمتلك ذاتاً يقظة ترى الموت القادم فتشد الرحال لمجابهته والتحذير منه. وقد أضفت "يوم شدّ إليها الرحال" التي تتكررّ مرّتين في المقطع الشعري على رحلة دنقل ورؤياه شيئاً من القداسة، أكدّته جملة –تمسح أركانها، لأنّ الجملة الأولى مرتبطة بالحديث النبوي الشريف الذي يشير إلى المساجد الثلاثة التي يشد إليها الرحال، والثانية مرتبطة بشعيرة الطواف حول الكعبة، التي اتخذت في المقطع السابق على النقيض من "ومسحَ بالأركان من هو ماسح" طابعاً، وداعياً، مؤثراً، مسكوناً بالحب والخوف والانفعال العميق.

إنّ مجيء الشاعر الرائي مرتدياً كفناً، يشير إلى بداية متعالقة على المستوى النصي مع شعر دنقل. فالكفن صار في شعر دنقل من المجازات اللونية الجوهرية وبخاصة بعد إصابته بالسرطان. وقد ورد الكفن في إطار مجاز لوني يقوم على تضاد مع اللون الأسود[35]، لكن نصّ حجازي لم يكن يضع الكلمة في إطار التقابل بين الموت والحياة، بل في إطار الإشارة إلى واقع سائر نحو الدمار والانهيار.

بعد ظهور الرائي ومجيئه إلى المدينة، يعود السارد لا ليحكي بل ليصف الإطار الزمني الذي تجلت فيه الرؤيا. في هذا الوصف تبدو المدينة أقرب ما تكون إلى عالم يوتوبي، يتصالح فيها المرء مع ذاته ومع الطبيعة؛ فالشمس مشرقة والنهر متدفق، غزير المياه والريح محملّة بالخصب. والصيف ذهبي الملامح والأمهات سعيدات مطمئنات على مستقبل أطفالهن، آمنات على شرفات منازلهن، والسماء مملوءة بالنجوم، والغلال وفيرة. إن هذا التوصيف لا يبعث على الخوف أو القلق، بل إنه يبعث في النفس الطمأنينة والأمل. لكنّ الشاعر الرائي كان يدرك أن هذه اللحظات مخاتلة، تضمر الفناء في أعماقها.

يكشف نصّ حجازي من خلال هذه الرؤيا عن لحظة من اللحظات الأساسية في شعر دنقل الذي ينحاز إلى الفقراء والمقموعين والمهمّشين، ويضع على عاتقه مسؤولية تبصيرهم بخفايا الأمور. لكنّ النصّ، في مضمراته، يشير إلى وضوح الأمر المهول للرائي، وعجز الناس عن إدراكه في الوقت ذاته، ليتحول الرائي، من خلال هذه اللهجة الرسولية، إلى ذات مفارقة للجماعة ومتعالية على وعيها، كما يتضحّ عندما يخاطب المدينة التي تبدو مدينة سعيدة وهي تخبئ الهلاك في أعماقها.

ها أنت لألاءة كالسراب

وشاهقة كالجبال

وأنا أتفرّس فيك،

وأشهد ما تستر الضحكات من الخوف والجوع

أعلم أن المدائن تأخذ للموت زخرفها

فتعاليّ ! تعال!

هكذا اندلعت فيه رؤياه،

صار لها جسداً يتلاشى

إلى أن تجلّت

وقد مات في ذروة واكتمال[36]

يعي الشاعر الرائي كنه هذا العالم الجميل المسكون في باطنه بالدمار استناداً إلى أمرين: أما الأول فهو يقينه أنّ ما يدور في الأعماق، يغاير ما يبدو على السطح نظراً لقدرته على سبر غور الأشياء، وأما الأمر الثاني فهو يشير إلى صراع النقائض الدائم في شعر دنقل، الذي يتوسّل نصّ حجازي للتعبير عنه بالإيحاء إلى الآية القرآنية الكريمة:

(حَتَّىَ إِذَا أَخَذَتِ الأَرْضُ زُخْرُفَهَا وَازَّيَّنَتْ وَظَنَّ أَهْلُهَا أَنَّهُمْ قَادِرُونَ عَلَيْهَا أَتَاهَا أَمْرُنَا لَيْلاً أَوْ نَهَارًا فَجَعَلْنَاهَا حَصِيدًا كَأَن لَّمْ تَغْنَ بِالأَمْسِ كَذَلِكَ نُفَصِّلُ الآيَاتِ لِقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ) [37].

بعدها يوضح السارد أن رؤيا دنقل سارت إلى آخر المطاف، فتماهى الرائي مع رؤيته وجاء موته الذاتي، المكتمل والمتفرد، تجسيداً لذلك التماهي الذي يعكس تلك الرؤيا الحدية بطرفيها: الموت والدمار. ينتقل نصّ حجازي، بعد تلك الإشارة للرؤيا، للحديث عن الرائي، ومن خلال هذا الحديث يتضح أمران: سعي النص الشعري الحديث لكسر البناء فيما يخص سلّم القيم الخاصة بشخصية المرثي الذي اعتاد نص الرثاء أن يضفي عليها سمات مثالية ويرشحها للخلود وربط الشاعر المرثي بإبداعاته وبالسياقات التاريخية والاجتماعية التي ولد فيها وتقديمه بعيداً عن التهويل والمبالغة. فالشاعر المرثي يحسّ قبح الواقع وجهامته ويرى خطراً داهماً في طريقه إلى مدينته، لكنه يفشل في دفعه وفي جعل الناس يستشعرون خطره.

أما المشهد الذي يرسم فيه "قطار الجنوب" شخصية دنقل فيبدو لحظة جنائزية تمور بالمعاناة وترشح بالموت وتتكئ على صفات دنقل: ناحلاً، جارحاً، جريحاً، محتشماً. التي تؤلف من خلال تآزر كلماتها على المستوى الصوتي وما فيها من جناس اشتقاقي وطباق ومن خلال تناصها المقلوب مع أطراف من قصة النبي موسى أبعاداً صراعية مع واقعها، مثلما ترسم لحظات جريحة مملوءة بالمعاناة والألم والعزلة.

ناحلاً يتفّيأ وحشته

جارحاً وجريحاً

ومحتشماً وهو يهذي بما لا يقال

وهو ممتشق ظله في الزحام

يهش به في الشوارع

من صحوة الشمس

حتى تنوس عليه المصابيح في أخريات الليال[38]

لكن السارد يتبع هذا التوصيف بعدد من التساؤلات التي تتغّيا الفرار من المباشرة وتجنح إلى المفارقة الساخرة التي تسعى لاقتناص التناقضات في خطاب الرائي وتكاد تقترب بالمشهد من الكوميديا السوداء:

أترى كان يمعن في الهزء

وهو يزخرف أنباءه بالخرافة

وهو يطامن من خوفنا بالمجانة

وهو يحلّق في اللحظات
وما كان يشهد غير المآل
أم تراه، وقد هاله أن تكون نبوؤته الحق أنكرها
واستراح إلى سِنَةٍ من ضلال
كان ينشج في الطرقات
ويضحك منخطف الروح
وهو يرى النّذر السود طالعة
ويرى وشمها في وجوه الرجال[39]

يرسم المشهدان السابقان من خلال أسئلة تفكّك التماسك في نظام الإبلاغ صورة من لحظات المعاناة التي كان دنقل يحياها. وتجيء لحظات المشهد، بما تحتويه من مستويات متعددة ومتناقضة، مقصودة في رسم الشخصية، وابتعاداً عن أحادية المنظور الذي اعتادت قصيدة الرثاء التقليدية أن ترى الشخصية من خلاله، كما أن المشهدين يلمحان إلى كون الرؤيا في شعر دنقل مرتبطة باليومي على خلاف ما عرفته تجارب الشعراء التموزيين؛ فقد اعتاد دنقل أن يبحث عن الشعري في التفصيلات الاعتيادية التي يشحنها شعره بطاقة شعرية خلاقّة، فضلاً عن أنّ رؤيته ظلّت تغوص في الخيبة وتكابد الإخفاق.

ولعّل حديث حجازي عن زخرفة دنقل لأنبائه بالخرافة، يشير إلى توظيف دنقل لما يعرف بالمرايا السحرية [40] التي يستخدم الشاعر فيها العجائب والغرائب لقراءة واقع اجتماعي وسياسي معّقد، كما الحال في رؤية زرقاء اليمامة التي عدّها دنقل "عرافة مقدسّة" وهي ليست كذلك وجعلها تنتهي وحيدة وعمياء وتماهى مع شخصيتها في قصيدته الشهيرة التي كتبها بعد هزيمة حزيران عام 1967.

في نهاية "قطار الجنوب" تكتمل شخصية الرائي عندما يفصح عن رؤياه التي تقوم على دمار قادم أو هزيمة عسكرية قادمة إذا أريد للرؤيا أن تقرأ منظور السياق السياسي آنذاك:

أنا راء قضيباً من النار فوق المدينة
يأخذها بالنواصي
قرى تعبر النهر
حيث تصير قبوراً مفتّحة في الرمال
أنا راءٍ سنابل خضراء تأكلهن سنابل يابسة
مطراً من جراد يجيء على شجر من صلال[41]

يتعالق هذا الجزء من الرؤيا مع مقطع شعري لأمل دنقل في "حديث خاص مع أبي موسى الأشعري، وعنوانه "رؤيا". وكان دنقل قد كتبه قبيل هزيمة حزيران بحوالي شهر:

رؤيا:

(ويكون عام... فيه تحترق السنابل والضروع

تنمو حوافرنا –مع اللعنات- من ظمأ وجوع

يتزاحف الأطفال في لعق الثرى!

ينمو صديد الصمغ في الأفواه

في هدب العيون... فلا ترى

تتساقط الأقراط من آذان عذراوات مصر !

ويموت ثدي الأم... تنهض في الكرى

تطهو على نيرانها –الطفل الرضيع !!)[42]

يشكّل مقطع حجازي صياغة بارعة لرؤيا دنقل كما جسّدها المقطع السابق، وإن استعان حجازي برؤيا الملك كما جاءت في سورة يوسف على نحو يقوم على الدمج بين عنصري تلك الرؤيا، فتتلاشى البقرات العجاف اللاتي يأكلهن السبع السمان، وتصير السنابل اليابسة هي التي تأكل السنابل الخضر. ولعّل أكثر ما يجمع بين المقطعين هو حضور النار التي تلتهم الأخضر واليابس.

أما المقطع الثاني من رؤيا دنقل عند حجازي فيجيء على النحو الآتي:

أنا راء إلى جسدي راجعاً بعد موت طويلٍ

وقد نسيته شوارع لا يتذكرها

وأنا كنت أولم منه لها في السنين الخوال

كنت أرسمها صوراً فيه

أفرطه كلمات لها وقوافي

أمنحه للجسور التي تتبادله ضفتاها

وأطلقه حيث مازال في الوقت شيء يطال[43]

إذا كان الجزء الأول من رؤيا دنقل عاماً، يتعلّق بمصر ومستقبلها، يمور بالفاجعة والنكبة والهزيمة، فإن الجزء الثاني من الرؤيا يتضمن رؤيا أخرى تتمثّل في عودة الشاعر إلى هذا الفضاء الذي عاش من أجله ليجد أن هذا الفضاء قد نسيه تماماً وفي هذا الجزء من الرؤيا إحساس

غامر باليأس والإحباط والشعور بلا جدوى الكتابة يسيطر على الشاعرين معاً (الراثي والمرثي) وهو ما سبق لدنقل إن جسّده في الإصحاح العاشر من "سفر ألف دال".

وأنا كنت بين الشوارع وحدي
وبين المصابيح وحدي
أتصبّب بالحزن بين قميصي وجلدي
قطرةً. قطرة كان حبّي يموت
وأنا خارج من فراديسه
دون ورقة توت[44]

إنّ "قطار الجنوب" لا تكتفي بإعادة إنتاج رؤيا دنقل. بل تسعى إلى إعادة إنتاج شخصيته وإمكانية تأويلها. فإنّ حذف جملة "إلى أمل دنقل" من مطلع القصيدة يجعلها تتحدّث عن الشاعر وهو يعيش مأزقاً تاريخياً صعباً، لكنه يتمكن على الرغم من الصعوبات، من اختراق ذلك الواقع وإدراك خطورة القادم. وهو يفعل ذلك على الرغم مما يعانيه من توحّد وتمزق وخوف على جماعة يلتصق بها وهي تنسلخ عنه.

(5)

تقوم "بيت من الشعر / بيت الجنوبي" على عمودين: واحد حواري والآخر حكائي. وتتشكل تضاريس دنقل من خلال التفاعل بين هذين البعدين. لقد اعتاد درويش أن ينحو هذا المنحى في بناء شخصياته. لذا صار من المعتاد، في هذا اللون من القصائد، أن تتكرّر جمل مثل: قلت له / قال لي. وقد بدأت تلك الظاهرة مبكرة عند درويش، وإن كان قد استخدم في "جندي يحلم بالزنابق البيضاء" و"كتابة على ضوء بندقية" صيغة: قال لي / سألته. وهو أمر طبيعي لأن الحوار فيهما كان يدور في إطار من التوجسّ والشك والرغبة في اقتحام الآخر.

ويبدو لي أنّ "كان ما سوف يكون" هي القصيدة الأولى التي شهدت ميلاد هذا اللون من الحوار، حيث حفلت بجملتي: قال لي / قلت، كما حفلت بها هذه القصيدة.

يفتتح درويش قصيدته على النحو التالي:
واقفاً معه تحت نافذة
أتأمل وشم الظلال على
ضفّة الأبدية، قلت لـه:
قد تغيّرتَ، يا صاحبي، وانفطرتَ
فها هي دراجة الموت تدنو
ولكنّها لا تحرك صرختك الخاطفة[45]

يؤكد هذا المشهد الافتتاحي ما سبق أن ألمحت إليه الدراسة، عندما تمت الإشارة إلى مستوى العلاقة بين دنقل ودرويش وطبيعتها. وهي تتجسّد هنا من خلال: "واقفا معه" و" يا صاحبي" وهما جملتان تؤكدان هذا التكافؤ وتؤسسان له على مستوى المنظور، وهو يغاير ما تضمره "قطار الجنوب" في بنيتها العميقة من نبرة نقدية وإحساس بالأبوّة الشعرية، لكنّ القصيدتين مع ذلك تحيلان في لحظة الافتتاح، على مجهول وتتعمدان إخفاء اسم الشاعر المرثي ومحاولة تشكيل معالم شخصيته، لأن القصيدة الحديثة لم تعد خطاباً منطقياً، له مرجعيات خارجية، بل غدت بنية رمزية لا تفصح عن مخزونها إلاّ في عمق سياقها النصيّ. كان من الطبيعي إذن أن تنبثق القصيدتان من لحظة المجهول، اعتماداً على الصورة المفاجئة التي يحضر الموت فيها ويمتزج فيها الحلمي والواقعي والمتخيّل والمحسوس.

تعيد الجملة الأولى التي يقولها درويش لصاحبه وهو يحاوره:

قد تغيّرتَ يا صاحبي... وانفطرت

تعيد هذه الجملة إلى الذاكرة ذلك الحوار المتدفق بين درويش وراشد حسين الذي سأل درويش (وكانا يقفان على ضفة النيل) بنبرة مملوءة بالشك:

- هل تغيّرتَ ؟
- تغيرتُ ولم تذهب حياتي عبثاً[46]

كان التغيّر عند راشد حسين عملية تنطوي على أبعاد سلبية، ولعله يومئ إلى تخلي درويش عن دوغمائية ما، وهو ما لم ينفه درويش الذي ظلّ شديد التغيّر بحثاً عن إيقاعات جديدة. لكن درويش يضيف هذه المرة الفعل انفطرتْ إلى الفعل تغيّرتْ, وهو فعل يحمل معنى التصّدع والانشطار كما تشير إليه الآية الكريمة: "إذا السماء انفطرت"[47] وهو يحمل في كلام درويش معنى التشّظي الذي يحدث تصدّعاً في بنية الذات التي تغدو رائية ومرئية ووعياً وموضوعاً:

قال لي: عشتُ قرب حياتي
كما هي
لا شيء يثبت أنّي حيّ
ولا شيء يثبت أني ميت
ولم أتدّخل بما تفعل الطير بي
وبما يحمل الليل من
مرض العاطفة[48]

يلتقط هذا المشهد العناصر المأساوية التي تشكل ملامح دنقل ويسعى إلى ملامستها من خلال جملة: "عشت قرب حياتي".

وهي جملة سبق لدرويش أن استخدم شبيهاً لها على لسان أحمد الزعتر:

وجدت نفسي قرب نفسي[49]

وهذا المعنى يشير إلى أن انفصال المرء عن وطنه وفقدانه له، يؤدّي إلى انفصال المرء عن ذاته. أما في "بيت من الشعر / بيت الجنوبي" فإن درويش يشير إلى واقع يتفتت ضمن ملابسات غامضة، تجعل المرء لا يحيا حياته بل يعيش على مقربة منها. ومثلما نسج درويش أسطورة "أحمد زعتر" من اليومي والمشترك الإنساني والحكايات الساذجة، فإنه يبني أسطورة دنقل معتمداً على عناصر شتى، لعل من أبرزها هذا التجاذب بين دلالات كلمة بيت، ليجعل من توزعها بين الشعري والحياتي مرتكزاً دلالياً وإيقاعياً. لكنّ الفعل انفطر لا يشير إلى التصدع وحده، بل يؤسس لنقلة من التحولات تأخذ دنقل إلى آفاق جديدة. فهذا الشاعر الذي كان يحب الحياة ويدافع عنها، رغم أنه لا يعيشها بل يحيا على مقربة منها، ما عاد يهتم بالموت، ولم يعد يحفل بطيوره التي أحبها أو بالليل الذي كان يشكّل نهاره وما يجنّه هذا الليل من عواطف. وهذه تحولات تنتقل بالشخصية من حال إلى أخرى، لتتخلى الشخصية بذلك عن كثير من المفردات التي ظلّت تشكل إطاراً مرجعياً لها.

يتكئ نصُ درويش على مفردتي: الطير والليل وهما مفردتان دالتان في شعر دنقل. أما المفردة الأولى فتحيل إلى قصيدة "الطيور"[50] التي تنقسم عند دنقل إلى فئتين: واحدة متمّردة ترفض الخضوع لعالم الضرورة وتمارس التحليق في فضاء الله الواسع، حتى تقع ميتّة وأخرى خانعة، مستسلمة تعجز عن الطيران وتستسلم لموتها قبل أن تموت. وأما المفردة الثانية "الليل" فتكاد تكون قاسماً مشتركاً للكثير من قصائد دنقل، حاملة في ثناياها شتى أنواع العذاب والقهر، ابتداءً بالمعاناة الوجدانية وانتهاء بالقهر العام، وهو ما يتجلّى في "بكائية الليل والظهيرة"[51] و"سفر ألف دال"[52].

بعد هذين المقطعين تأخذ "بيت من الشعر / بيت الجنوبي "بالحركة ضمن إيقاع تبادلي يقوم على "حضور الغياب" في البعد الأول وعلى شخصية الجنوبي في البعد الثاني.

لقد سبقت الإشارة إلى أن قصيدة درويش كتبت في الذكرى العشرين لرحيل دنقل فكان من الطبيعي أن تتحدث عن الغياب الذي يناقض الوجود ويقصيه. تجيء الصورة الشعرية التي تستخدمها القصيدة في مقطعي الغياب على النحو الآتي:

الغياب يرفّ كزوجيْ حمام على النيل (...)
وسائحة تملأ الكاميرا بالغياب

تجيء الصورة الشعرية لتلغي أبعاد الزمن المنطقي، وتجعله يتجلّى على هيئة لا تخضع لمنطق الزمن الطبيعي بل للحظة يتلاشى فيها التعاقب المنظم للزمن القابل للإدراك وهو ما يتمثل في الصور اللاحقة التي توغل في التوالد وتحطيم الروابط التقليدية:

حدّق = تر الورد أسود في الضوء
احلم = تر الضوء في العتمة الوارفة.

أما الغياب في المشهد الثاني فيجيء في إطار صورة مركبّة تتألف من مجموعة من الصور البسيطة التي تصنع من خلال تناميها وعلاقاتها مشهداً مركبّاً:

الغياب على حاله. قمر عابر فوق
خوفو يذهّب سقف النخيل وسائحة
تملأ الكاميرا بالغياب وتسأل: ما
الساعة الآن ؟ قال لها: الساعة
الآن عشر دقائق ما بعد سبعة
آلاف عام من الأبجدّية. ثم تنّهد:
مصر الشهية، مصر البهّية مشغولة
بالخلود، وأما أنا فمريض بها، لا
أفكرّ إلا بصحتها وبكسرة خبز
غدي الناشفة [53]

تحوي اللوحة التي يطغى فيها التشكيل، ويكاد ينحسر فيها الغناء عناصر من الطبيعة: قمر، نخيل وآثاراً فرعونية: هرم خوفو، وعنصراً إنسانياً: سائحة وتكنولوجيا حديثة: كاميرا وساعة. غير أنّ المشهد ينطوي على مفارقة واضحة، فرغبة الفراعنة العظيمة في الخلود التي قادتهم إلى بناء الأهرامات والمقابر الضخمة، صار الغياب يختزلها في مجموعة من الصور تلتقطها سائحة عجولة. لكنّ أمل دنقل ينبثق من ثنايا هذا الغياب، موضحاً عشقه لتاريخ مصر الحضاري وامتداده إلى سبعة آلاف عام وحزيناً في الوقت ذاته لأن مصر تبدو محبوبة تتعالى على عشاقها، فهي منشغلة بخلودها، تاركة أولئك العشاق يواجهون مصائرهم وهم يفتشون عن قوت يومهم. لهذا

تتلاشى في ظلال هذا الغياب شهوة تغيير العالم أو إصلاحه، ويخفت ذلك التضاد بين الأنا وواقعها وهو ما أنتج بعض الجوانب المشتركة بين تجربتي دنقل ودرويش:

الغياب يرف كزوجي حمام على النيل
ينبئنا باختلاف الخطى حول فعل المضارع
كنا معاً، وعلى حدة، نستحث غدا غامضاً [54]

بعد حضور الغياب هذا تسعى حركة الإيقاع الثانية في القصيدة إلى رسم شخصية الجنوبي. ويتم ذلك في القصيدة من خلال حركات ثلاث:

في الحركة الأولى تماهي القصيدة بين دنقل والشعراء الصعاليك:

الجنوبي يحفظ درب الصعاليك عن
ظهر قلب. ويشبههم في سليقتهم
وارتجال المدى. "لا هناك" له
لا "هنا"، لا عناوين للفوضوّي
ولا مشجب للكلام[55]

والتماهي بين دنقل وتجربة الشعراء الصعاليك لم يخترعه درويش، فقد أشار إليه دنقل وهو يرثي محمود حسن إسماعيل:

قل لي فإني أناديك
من زمن الشعراء – الأناشيد
للشعراء – السجاجيد
من زمن الشعراء – الصعاليك
للشعراء – المماليك
أرسم دائرة بالطباشير
لا أتجاوزها !
كيف لي؟ وأنا أتمزّق ما بين رخّين ؟
والقدمان معلقتان بفخين !
أعياني الكرّ والفرّ
واجتازني الخير والشرّ (...)
أين المفرّ، وأين المفرّ؟[56]

لقد كانت "بيت من الشعر / بيت من الجنوبي" وهي تتحدث عن درب الصعاليك الذي حفظه دنقل، تستعيد الثنائية الفلسطينية المعروفة في شعر درويش في التوزع بين الوطن والمنفى والتي ترددت كثيراً في شعره وإن برزت على نحو جلي في رثائه لإدوارد سعيد:

يقول: أنا من هناك. أنا من هنا
ولست هناك، ولست هنا[57]

كما كانت تتأمل تجربة دنقل بأبعادها المتنوعة: حياة دنقل القصيرة الحافلة بالتمرد والمملوءة بالمغامرة الجسورة، دفاعه عن الفقراء والمستضعفين، وفقره الأبدي وعلاقته المتوترة بالعالم وحدّته الجارحة وصراحته المطلقة وإحساسه العالي بالكرامة وموهبته الشعرية وتقديسه للشعر ومن ثمّ نهايته المأساوية في "الغرفة 8", لكنّ دنقل سرعان ما يؤكد تلك الدلالات والصلات، عندما ينبثق ليؤكد (وهو يقول دون أن يوجه القول لأحد بعينه) أنّ وعيه الذاتي ظلّ مرتبطاً بوعي هؤلاء الآخرين ومتماهياً معهم:

وأنا صوت نفسي المشاع
أنا هو أنت ونحن أنا[58]

ومع ذلك التماهي فلا يجد الجنوبي منزلاً ليسكنه، فيسكن قصيدته. التي تجيء مغايرة لحياته تماماً، ومختلفة عنها على نحو جذري. فإذا كانت حياته فوضى، فإنّ قصيدته تقوم على هندسة دقيقة تنساب فيها التجربة وينضبط فيها الشكل:

لكنّه صارم في نظام قصيدته، صانع
بارع ينقذ الوزن من صخب العاصفة[59]

وإذا كانت الحركة الأولى تقابل بين الشاعر ونصه أو بين الفوضى والنظام فإنّ الحركة الثانية توضح النسق الشعري الذي ينتمي إليه دنقل، فهو "شاعر من سلالة أهل الخسارة". وهي سمة من سمات الشعراء الصعاليك بلا ريب، وإن كانت قصيدة درويش تتنبّه بوعي إلى طبيعة الصعلكة المعاصرة فلا تجعل دنقل، على الرغم من شعوره بالاستلاب كما في ثنائية هنا/هناك، ينأى بنفسه وحياته وشعره عن أهله وقومه ومجتمعه، فيظل ابناً وفياً لريف المساكين، شديد التشبث بالوطن والانحياز لفقرائه ومهمشيه، ومدافعاً عن الشخصيات المتمردة التي ينتهي تمردها بالموت أو الإحباط. ولعل من الطبيعي في هذا السياق أن لا تجيء المسألة الفكرية في شعر دنقل منفصلة عن أبعادها الجمالية فلا يتحرك شعر دنقل إلا في إطار الموروث العربي، لأنه كان يؤمن أنه هو الموروث الوحيد الحيّ في وجدانات الناس، وأن التراث السامي كلّه هو موروث عربي في نهاية المطاف.

الشيخ

يشير نصّ درويش إلى اشتباك قصيدة دنقل مع الموروث برموزه وشخصياته وأساطيره، مثلما يشير إلى إلغاء الزمن وإجباره على الخضوع للتخييل الشعري، ففي القصيدة تتكسر الأزمنة وتتقارب الأمكنة وتلتقي المتباعدات وتنصهر المتناقضات، ويذوب التاريخ في الشعر:

شاعر، شاعر من سلالة أهل
الخسارة، وابن وفيّ لريف المساكين
قرّانه عربي، ومزموره عربي، وقربانه
عربي. وفي قلبه زمنان غريبان
يبتعدان ويقتربان: غد لا يكف
عن الاعتذار: "نسيتك لا تنتظرني"
وأمس يجرّ مراكب فرعون نحو الشمال:
"انتظرتك. لكن تأخرت" قلت له:
أين كنت إذاً؟ قال لي:
كنت أبحث عن حاضري في جناحيْ سنونوة
خائفة[60]

وبهذا التوزّع بين غد نسيه وماض عجز الشاعر عن اللحاق به، وذات تبحث عن ذاتها في جناحي سنونوة خائفة في اللحظة الراهنة، تكتمل الدوائر الزمنية الثلاث وباكتمالها تتضح غربة أمل دنقل. فالتقابل والتعارض بين اللحظة الراهنة والسنونوة الخائفة يستدعي المقارنة بين دنقل الذي لا بيت له وينام على درج الفجر، وبين السنونو الذي يبني عشه في أعالي البيوت. لذا انتهت الحركة الثالثة في القصيدة بالحديث عن التاريخ الشخصي للجنوبي، هذا التاريخ البسيط، الحيّ، الخصب الذي يحمله صاحبه كحفنة قمح، قابلة للانبعاث لأنها تحتوي على مقومات التجدد والخصوبة.

يختتم درويش قصيدته بمشهدين حواريّيْن يقوم درويش فيهما باستحضار الشاعر أمل دنقل إلى آفاق اللحظة المعاصرة، ويدخله في مرايا الزمن العربي الحاضر، بكل ما فيه من انكسارات وهزائم، أما في المشهد الثاني فيدخله درويش إلى مراياه الذاتية.

يشير درويش وهو يستحضر شخصية دنقل إلى ارتياح دنقل العميق للرفض وبلوغه أقصى درجات الرضا الباطني عن النفس عندما يقول: كلا تجلى لي الله حرية... وبلغت الرضا الباطني عن النفس.

وهذا الاستحضار يتماشى مع السير على خطى الصعاليك من جهة، ومع طبيعة شعر دنقل المملوءة بالرموز الرافضة. وعندما يسأله درويش عن جدوى الرفض في لحظات الانهيار الكبرى، يستخدم دنقل عبارة تبدو نقيضاً لعبارة النفرّي الشهيرة: (إذا اتسّعت الرؤيا ضاقت العبارة): "على قدر حلمك تتسّع الأرض".

في المشهد الثاني تبلغ القصيدة ذروتها، ينطق دنقل بما يدل أنه أدرك شخصية محاوره:

قال في آخر الليل: خذني إلى البيت

بيت المجاز الأخير

فإني غريب هنا يا غريب[61]

وبهذا المشهد يقع الغريب على ذاته[62]، ويلتقي شاعران توزعت حياتهما بين المنفى والاغتراب، وهذان الشاعران يجدان في الشعر (بيت المجاز الأخير) ملاذاً تحتمي فيه الذات، وتعبيراً عن الإدراك الإنساني للوجود، ووسيلة للبوح الشجي.

لقد أعادت القصيدتان إنتاج دنقل وبناء أسطورته الشعرية من منظورين يلتقيان تارة وينفصلان تارة أخرى. فإذا كان نصّ حجازي يجعل وجود دنقل منكشفاً ومحتجباً في إطار قصيدة تبرزه في إطار علاقته مع الأنا الجماعية، فإنّ نص درويش يرسم دنقل على مشارف ما صار إليه بعد إعادة تركيب ما كان عليه في الواقع. والنصان يلتقيان في استثمار خطاب دنقل الشعري في تركيب شعري مركبً يوضح ما طرأ على بنية النص الشعري العربي الحديث، في سيره، كما يقول إبراهيم رماني[63]، من جمال الثابت إلى جمال المتحول، ومن جزئية البيت إلى كليّة القصيدة ومن الوحدة المنطقية المتسلسلة إلى الوحدة الباطنية المتزامنة ومن غلبة الوجدان البسيط إلى التراكم المعرفي ومن المناسبة إلى الوعي الشامل بالهم الحضاري. ومن إيضاح الدلالة إلى طرح الإشكالية.

Rhetoric of Death Amal dunql's in Hi jazi and Darwish perspective

Khalil M. Al-Sheikh, *Department of Arabic Language and Literature, Yarmouk University, Irbid, Jordan.*

Abstract

By reading "Ahmad abd al-Mu'ti Hijazi" poem "qitar al-janub" (the south train) and Mahmud Darwish's poem "bayt min al-shi'r", "bayt al-janubi" (a verse of poetry, the home of the southerner), the present paper studies the structer of modern Arabic poetry, namely that of elegiac poetry .

It also discusses both poems as a kind of response and interaction of the tow poets to dunql's poetic experience.

قدم البحث للنشر في 2016/1/17 وقبل في 2016/2/24

الهوامـــــــــش

1- أحمد عبدالمعطي حجازي: الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح، 1993، ص ص 623-628.
2- محمود درويش: لا تعتذر عما فعلت، دار رياض الريّس، بيروت، 2004، ص 141-147.
3- الشوقيات، 2/22-25.
4- ديوان العقاد، 2/838-840.
5- المصدر نفسه، 2/916-918.
6- شعر الأخطل الصغير، ط2، (1972)، ص 105.
7- ديوان أمين نخلة، مؤسسة البابطين، 2001، ص 155.
8- شفيق جبري: أنا والشعر، ط2، 1986، ص 59.
9- الأعمال الشعرية الكاملة لعمر أبي ريشة، 2 (2005)، ص 37.
10- من اللافت للنظر أن أبيات شوقي في رثاء حافظ إبراهيم قد دخلت إلى اللحظة السياسية. فبعد هزيمة حزيران، ذهب جمال عبدالناصر إلى السودان للمشاركة في مؤتمر القمة في الخرطوم، وقد فوجئ باستقبال جماهيري حاشد له هناك. وروى له

محمد حسنين هيكل بيتين من قصيدة شوقي في رثاء حافظ مع تغيير طفيف وتقديم وتأخير (دون أن يشير إلى مصدرهما بطبيعة الحال وكونهما جزءاً من قصيدة الرثاء).
ما حطموك وإنّما بك حطمّوا: من ذا يحطمّ رفرف الجوزاء
انظر فأنت كأمس شأنك باذخ: في الشرق واسمك أرفع الأسماء
انظر: محمد حسنين هيكل يتذكر [إعداد يوسف القعيد]، القاهرة، دار الشروق، 2003، ص ص 253-254، ويضيف هيكل: بأن عبدالناصر كتب البيتين بخط يده وببطء شديد، كأنه كان يبحث عن عزاء له شخصياً.

11- صبحي حديدي: قراءة جمالية – تاريخية بمفعول رجعي، الكرمل 76/77/(2003)، ص ص 185-195، وانظر ص 186.
12- جابر عصفور: ذاكرة الشعر، 2002، ص 299.
13- أحمد عبدالمعطي حجازي: الأعمال الكاملة، ص 420.
14- المصدر نفسه، انظر الصفحات: 603، 611، 629، 633، 647.
15- المصدر نفسه، ص ص 177-180.
16- المصدر نفسه، ص 178.
17- المصدر نفسه، ص ص 469-470.
18- استخدم حجازي هذا المجاز في "مرثية للعمر الجميل" وهو يرثي جمال عبدالناصر ويعلن في الوقت ذاته انتهاء مرحلته. وقد استخدم سيد البحراوي هذا المجاز عنواناً لكتابه الذي درس فيه قصيدة مقابلة خاصة مع ابن نوح. انظر: في البحث عن لؤلؤة المستحيل. القاهرة، سلسلة كتاب شرقيات للجميع، (20)، 1996.
19- انظر مثلاً: جندي يحلم بالزنابق البيضاء و"كتابة على ضوء بندقية، ديوان محمود درويش، بيروت، دار العودة، ط12، 1987، ص ص 195-200 وص ص 332-341.
20- المصدر نفسه ص ص 595-608، ص ص 445-457.
21- المصدر نفسه، ص ص 585-594.
22- أحمد عبدالمعطي حجازي: الأعمال الكاملة، ص ص 611-618.
23- محمود درويش: حيرة العائد: مقالات مختارة، بيروت، دار رياض الريس، 2007، انظر الصفحات: 57-63، 77-80، 81-87، 105-109.
24- أمل دنقل: الأعمال الكاملة، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2003، ص 95.
25- المصدر نفسه، 335-336.
26- جمال الغيطاني: دفاتر التدوين، الدفتر الثاني، القاهرة، دار الشروق، 2003، ص 21، وقد تم اقتباس الشعر المصري العامي من هذا العمل.
27- محمود درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً، بيروت، دار رياض الريس، 1995، ص

ص 62-65.

28- أحمد عبدالمعطي حجازي، الأعمال الكاملة، 625، 628.

29- عبلة الرويني: الجنوبي، القاهرة، مكتبة مدبولي، بلا. ت، ص 101.

30- أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 501.

31- المصدر نفسه، ص 473.

32- المصدر نفسه، ص 364.

33- أحمد عبدالمعطي حجازي، ص 623.

34- المصدر نفسه، ص 623.

35- انظر: خليل الشيخ: تجربة المرض بين سيلفيا بلاث وأمل دنقل: مثل من دراسات التوازي. في دوائر المقارنة، دراسات نقدية في العلاقة بين الذات والآخر، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،2000، ص ص 177-216.

36- أحمد عبدالمعطي حجازي، ص 624.

37- سورة يونس، الآية 42.

38- أحمد عبدالمعطي حجازي: الأعمال الكاملة، ص ص 625-626.

39- المصدر نفسه، ص ص 626-627.

40- محمود رجب: فلسفة المرآة، القاهرة، دار المعارف، ط1، 1994، ص 46.

41- أحمد عبدالمعطي حجازي: الأعمال الكاملة، ص 627.

42- أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص ص 213-214.

43- أحمد عبدالمعطي حجازي: الأعمال الكاملة، ص ص 627-628.

44- أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 347.

45- درويش: لا تعتذر عما فعلت، ص 141.

46- ديوان محمود درويش، 1/ص 591.

47- سورة الانفطار، الآية 1.

48- درويش: لا تعتذر عما فعلت، ص ص 141-142.

49- ديوان محمود درويش، 597/1.

50- أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص ص 445-448؛ وانظر: جابر عصفور: ذاكرة الشعر، ص 435.

51- المصدر نفسه، ص 9.

52- المصدر نفسه، ص 346.

53- درويش: لا تعتذر عما فعلت، ص ص 143-144.

54- المصدر نفسه، ص 142.
55- المصدر نفسه، ص 142-143.
56- أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص ص 471-472.
57- درويش: كزهر اللوز أو أبعد، بيروت، دار رياض الريس، 2005، ص 182.
58- درويش: لا تعتذر عما فعلت، ص 143.
59- المصدر نفسه، ص 143.
60- المصدر نفسه، ص ص 144-145.
61- المصدر نفسه، ص 146.
62- انظر: كتاب عبده وازن: محمود درويش، الغريب يقع على نفسه، بيروت، دار رياض الريس، 2007.
63- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 1991، ص 161.