تجليات الرفض وجوهر الإبداع:
قراءة في شعر الرَّفْضِ عند أمل دنقل.

الدّكتور بسّام قطّوس.
جامعة اليرموك.

ملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى قراءة ظاهرة الرفض عند أمل دنقل، وكشف دورها الفاعل في العمليّة الإبداعيّة. ورغم صعوبة، إنْ لم يكن استحالة، فصل ما هو فكر عما هو فن في العمليّة النقديّة؛ إذ العلاقة بينهما جدليّة، إلاّ أن هذه الدراسة ستغلّبُ الجانب الفني على الجانب الفكري، فتدرس جوهر الإبداع في هذا الرفض. وآية ذلك أن رفض أمل لم يطغ فيه الفكري أو السياسي على شعريّته، وإنما ظل، عبر رؤيته الفنية المتقدمة، تجليا من تجليات إبداعه.

Abstract

This study aims to spell out the underlying principles of Amal Dongul's rejectionism and explicate its active role in the process of creativity. Despite the diffeculty, if not the impossibility, of separating ideology from art, which are dialectcally related in criticism, this study will give priority to the artistic aspect of rejectionism over the ideological aspect by inquiring into the essence of creativity in rejectionism, because the poeticalness of Amal's rejectionism was not overridden by ideology or politics; rather'it remained throughout his advanced artistic vision a manifestation of creativity.

تمهيد:

-١-

في لسان العرب، الرفض: تركك الشيء. تقول: رفضني فرفضته، رفضت الشيء أَرْفُضُه وأَرفِضُهُ رَفْضاً وْرَفَضاً: تركته وفرّقته. الجوهري: الرفض الترك.

أما في علم النفس فيستعمل مصطلح الرفض (Rejectionism) بمعنى نوعي: فهو أسلوب دفاعي يتخذ شكل رفض اعتراف الشخص بواقعيّة إدراك ذي تأثير صدمي. ويرى فرويد (S.Freud) في الرفض، وإلى الحد الذي ينصب فيه على الواقع الخارجي، المرحلة الأولى من الذهان، وذلك على عكس الكبت.. فبينما يبدأ العصابي بكبت متطلبات الهو، يبدأ الذهاني بالتنكر للواقع[١].

ويستنتج من رأي فرويد أن الرفض عملية دفاعية أصيلة تجاه الواقع الخارجي من خلال انشطار الأنا في عمليّة دفاعيّة تختلف عن الانقسام الذي يرسي الكبْتَ العصابي من طريقين:

الأول: اننا هنا بصدد نمطين مختلفين من دفاع الأنا، وليس بصدد صراع ما بين الأنا والهو.

الثاني: أن أحد هذين الدفاعين الخاصين ينصب على الواقع الخارجي[٢].

ومن هنا فالرفض ليس عملاً منكراً ولا مستهجناً، لأن أعظم الأعمال وأعاظم السير تكّونت من نطفة الرفض ومن طاقاته. فالأنبياء رفضوا أوضاعا فاسدة أو ضارة، وأرسلوا مكانها قيما خالدة صالحة للبشر، والمخترعون والعلماء رفضوا نظريات جامدة أو ناقصة فأكملوها أو طوّروها، ومشاهير الكتاب والأدباء المبدعين رفضوا بعض الأساليب المكررة الخاملة،والمصلحون في كل زمان ومكان رفضوا النظم السياسية والاجتماعيّة التي كانت تُذل الإنسان وتستعبده، وأحلّوا محلها نظما ديمقراطية واجتماعية وثقافية تخدم الإنسان[٣].

كل هذا وغيره رفض مشروع ومنتج أسهم في البناء الحضاري للمجتمعات

الإنسانية.

ويشير الرفض إلى عدم استسلام الرافض لقيم المجتمع السائدة أو لبعضها على الأقل، وهو بالتالي يرفض أن يتنازل عن نفسه. يرى عالم النفس المعاصر إريك فروم أن الإنسان يتنازل عن نفسه إزاء استسلامه لقيم المجتمع السائدة خاصة في المجتمع الصناعي الحديث، فيقول:

«إن الفرد يكف عن أن يصبح نفسه، إنه يعتنق، تماما، نوع الشخصية المقدّمة له من جانب النماذج الحضارية، ولهذا فإنه يصبح تماما شأن الآخرين وكما يتوقعون منه أن يكون..وعلى أية حال فإن الثمن الذي يدفعه غالٍ، إنه فقدان نفسه»[٤].

والرفض غير الاغتراب وغير التشيؤ[٥]، وإن يكن الرفض والاغتراب والتشيؤ من ملامح الوجود الإنساني، وآية ذلك أن المغترب يشعر بالانفصال عن مجتمعه، والمتشيء ينزع عن شخصيته ويعامل كشيء، فيفقد حريته[٦]. أما الرافض فليس بهارب من الواقع، وإنما هو يواجهه، ولو ترتب على هذه المواجهة التضحية بالذات. إن الرفض ظاهرة جدليّة جوهره الانفصال وباطنه سؤال مهم! في أي اتجاه يجب أن نسير؟

وحين يجيب الرفض هذا السؤال يكون أكثر اقترابا من الحريّة. يقول أودنيس:

«الرفض، بحد ذاته، عنصر هدم. لكن ما من ثورة جذرية، أو حضارة تأتي، دون أن يتقدمها الرفض ويمهد لها، كالرعد الذي يسبق المطر...فإذ نرفض أن نأخذ حياتنا بحضورنا المظلم والزائف، لا يعني أننا نتخلّى عنها، بل يعني أننا نتخطّى هذا الحضور إلى حضور لائق غني[٧].

هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإن الرافض غير «اللامنتمي»، الذي تحدث عنه كولون ولسون، إذ الأول إيجابي والثاني سلبي. فاللامنتمي، وفق ولسون، هو الإنسان الذي يدرك ماتنهض عليه الحياة الإنسانية من أساس واهٍ، ويرى أن الاضطراب والفوضوية هما أعمق تحذرا من النظام، فيلجأ إلى غرفته في الفندق، ويغلق بابها، ويعيش ليرقب الآخرين من ثقب في الحائط[٨]. وإذا كان«اللامنتمي»يرفض الحياة

ويعاديها، فإن الرافض مقبل عليها، ولكن ليس بأي ثمن. إنه يريدها حياة أجمل وأكمل وأعدل.

ومن هنا فإن مهمةالرفض تكمن في إرادة التغيير وليس استجداء الراحة والسلام. وبهذا الفهم لايكون الرفض هرباً أو نفياً، بل هو مواجهة للواقع ودفاع عن الحريّة، يتيح لنا أن نأمل بالطوفان الذي يغسل ويجرف، وبالشمس التي تشرق وراء خطواته[٩].

وفي هذا السياق الذي شرحته يمكن النظر إلى قصيدة الرفض العربية الجديدة بشكل عام، وإلى قصيدة الرفض عند أمل دنقل بشكل خاص. إنها قصيدة تفضح الواقع المتخّلف، وتعّرية تماماً، لترسم واقعا أكثر إشراقاً، وعدلا، وإنسانية.

- ٢ -

ويتجلى الرفض لدى أمل دنقل في منحيين:

الأول:- الرفض المباشر: ويمكن أن نسميه «الرفض المواجهى» أو «الصريح» الذي اتضحت معالمه عبر مجموعة من «اللاءات النافرة»، في ديوانه «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة». الصادر سنة (١٩٦٩م)، وبالذات في قصيدته «كلمات سبارتكوس الأخيرة»، التي نظمها عام (١٩٦٢م). ويمثل هذا المنحى، أيضا، ديوان«العهد الآتي» (١٩٧٥م)، وبخاصة قصيدته«من أوراق أبي نواس». وقد ترسّخ هذا المنحى وأخذت معالمه تتضح في ديوانه«أقوال جديدة عن حرب البسوس»، (١٩٧٦م)، التي يستوحي فيها مقتل كليب على يد جساس، ويجعل منه رمزاً للحق المغتصب، وبخاصة في قصيدته. «لا تصالح».

الثاني:- الرفض الابتهالي: وهو رفض عدل فيه عن النموذج الأول، ولجأ إلى صيغة هي أقرب إلى الابتهال والشفافية والعمق والتأمل منها إلى الرفض المباشر[١٠].

وقد برز هذا الرفض بعد أن أُصيب أمل بمرض السرطان وكان في مواجهة الموت، فكان هذا المرض من أسباب دخول أمل إلى منطقة وجدانية، أخرى، وتجربة جماليّة جديدة غير التي تبلورت في الرفض المباشر. وتتمثل هذه المرحلة في ديوانه «أوراق الغرفة ٨» أو ما أُطلق عليها «قصائد الموت»[١١] وهي:

«الجنوبي»، و «ضد من»، و «زهور»، و «السرير»، و «لعبة النهاية»، و «الطيور»، و «الخيول»، وغيرها. وسنقف على كل ذلك بالدرس والتحليل.

أولا- الرفض المباشر.

وقد تجلّى هذا الرفض عبر «أقنعة متعددة»، بل لعل أهم ما يميّز هذا الرفض أن أمل دنقل ولج بابه بمجموعة من الأقنعة التراثية، فأخذ يستلهم رموز التراث كأبي نواس، وزرقاء اليمامة، والأشعري، وصلاح الدين، وخالد بن الوليد، والزير سالم، وقطر الندى، والمتنبي، وغيرهم. وكل هؤلاء يوظفهم أمل من أجل خدمة قضيته الفنية

والفكرية بدلاً من أورفيوس، وأدونيس، وطائر الفينيق، وذلك أن العرب، وفق أمل، هم أصحاب كل تراث المنطقة السامي الذي انتهبه اليهود وأودعوه كتابهم، وادّعوا أنه تاريخهم[١٢]. ونفهم القناع، هنا، ليس على أنه صنو التنكّر والتغطية والتمويه، وإن تكن هذه بعض سمات القناع وإنما نفهمه على وجهه البلاغي الأوسع حين يقوم بمهمتين، هما: الاحتواء والتحويل. فهو يحتوي الوجه المقنّع، لكنه يحوّله أيضا، يتقمصه ويهرب منه، يحتضنه دون أن يكون هو هو[١٣].

ويأخذ الرفض «المقنّع» شكلاً واضحاً منذ قصيدته الأولى «كلمات سبارتكوس الأخيرة». وسبارتكوس هو محرر العبيد الذي تمرد على أوامر قيصر الإمبراطورية الرومانية، فشاد جيشا من العبيد، لكن الظروف تضافرت عليه، لِيُهْزَمَ ويصلبَ على أبواب روما. وقد جعله أمل رمزاً للخلاص الإنساني بقوله: «لا»، بإزاء من قالوا: «نعم»:

المجد للشيطان معبود الرياح
من قال: «لا» في وجه من قالوا: «نَعَمْ»
من عَلَّمَ الإنسان تمزيق العَدَمْ
من قال «لا» ..فلم يَمُتْ،
وظلَّ روحاً أبديّةَ الألمْ[١٤]!

وقد أثارت هذه القصيدة كما قصيدته «مقابلة خاصة مع ابن نوح» ضجة نقدية تراوحت بين نقد أمل، لمخالفته المفهوم القرآني للشيطان، والدِّفاعِ عنه وتسويغ عمله فنيّاً. فقد رأى جابر قمحية أن أمل، على توفيقاته الكثيرة، لم يكن موفقا في استخدام هذا الرمز، لأن الشيطان كان رمز الرفض في مواجهة الله الحق العدل، أي في مواجهة القيم العُليا[١٥]. كما أنكر باحث آخر على أمل هذه الصورة، لأن الشاعر يضع فيها الذات الإلهية في صف واحد مع الطُغاةِ والجبابرة والمتسلطين، فهي صورة تتناقض مع

الحس الديني والحس الفني معا[١٦].

ودافع عن هذه القصيدة عبد العزيز المقالح، فرأى أنها تدعو إلى التمرد والطغيان، لأن المجد، هنا، ليس للشيطان الحقيقي إبليس، ولكنه للشيطان «سبارتكوس» ذلك العبد الذي اشتاقت نفسه للحرية، فقال: «لا» في وجه «القيصر». وكانت النتيجة أن اسمه ظل على كل لسان، وظلت روحه الأبديّة الألم تزرع الشجاعة في نفوس العبيد، وتدفع بهم في الصفوف الأولى في المواجهة[١٧].

وإلى مثل هذا الرأي، تقريبا، ذهب باحث آخر، إذ رأى أن روح التمرد والثورة في القصيدة ليست ضد الله،وإنما هي ضد هؤلاء الذين انتهكوا حرمة الإنسان في مصر... إنّها ثورة ضد أنصاف الآلهة، وما الشيطان إلا معادل موضوعي للتعبير عن هذا التمرد المشتعل في أعماق الشاعر[١٨].

وعلى أنني التمس تخريجاً لِتَقَدَةِ أمل في مناقضته الحس الديني، وأحبذ أن يبتعد الشاعر عن الرموز التي لها مسيس مباشر بالله جل جلاله، إلا أن لدي تفسيراً ينبع من فهمي للقناع ليس إلا. وملخص هذا الفهم أن للقناع وجهين، إذ هو لا يُعطي ويموّهُ فقط. «بل يكون قناعا حين يتصف بصفتين: الاحتواء والتحويل. فهو يحتوي الوجه المقنّع لكنه يحوّله، يتقمصه ويهرب منه، يحتضنه دون أن يكون هو هو»[١٩].

فالقناع، وفق هذا الفهم، متضمن في الشاعر لكونه معبّراً عن فكره، وهو مستقل عنه، في شخصيته الحقيقية سواء أكانت شخصية دينيةأو تاريخية، أو ما شابه ذلك. أو بمعنى آخر كأن الشاعر يتبنى قيمة تهمه في القناع وهو هنا الشيطان بما يرمز إليه من رفض، وهو في الوقت نفسه يتغاضى أو يتخلّى عن القيم السلبية للشيطان في مواجهة الله الحق العدل، إنه يقوم بعملية تحويل، وهذا سر من أسرار الإيحاء في القناع. وصحيح أن تمجيد الشيطان يتناقض في الظاهر أو في بنيته السطحية، مع ما توارثناه من أن الشيطان ملعون، إلا أنه في بنيته الشعريّة العميقة (والشعر لا يخضع لمنطق خارج الشعر) يمجّدُ الحريّة. ومن هنا، قلنا: إن الشاعر يقترب من القناع في شيء، وينسلخ عنه في أشياء. ويرى أحد الباحثين في محاولة فنيّة لتسويغ هذه القصيدة، أن إحدى سمات أمل – أنه يحدد للقارىء كيفية تلقي القصيدة، وطريق الدخول إليها، إنه يسوق قولا له دلالة أولى واضحة وجلية، ولكن هذه الدلالة رغم تحطيمها للبِنْية

الميتافيزيقية السائدة - لا يقصدها أمل، وإنما يقصد معاني أخرى يهتدى إليها عن طريق المفارقة[٢٠].

وفي ضوء هذا الفهم نستطيع أن نمضي في قراءة القصيدة التي تحرّض على الرفض، وعلى الثورة، ولو كانت العاقبة أن يُعلَّق جميعُ الرافضين على مدخل المدينة:

مُعَلَّقٌ أنا على مشانق الصّباحْ
وجبهتي بالموتِ محنيَّةْ
لأنني لم أُحْنِها حيّة[٢١].

إن التباين (Contrast) أو التناقض بين حالة الشاعر الذي رفض أن يحنى هامته حيّاً، وبين إجباره على أن يحنيها ميتا، أمر يثير المفارقة، و «السخرية»، ويخلق نوعا من التحريض ضد الظلم. ويتضح هذا «البناء المفارقي» أو «بناء التضاد» أو «بناء التناقض» كما (سماه إحسان عباس)[٢٢] أكثر فأكثر في قوله:

فالانحناء مر...
والعنكبوت فوق أعناق الرجال ينسجُ الرَّدى
فقَبِّلوا زوجاتِكم «إني تركت زوجتي بلا وداع
وإنْ رأيتم طفليَ الذي تركْتُهُ على ذراعها بلا ذراع
فعلِّموه الانحناء! عَلِّموه الانحناء[٢٣]!

فالخطاب الشعري في بنيته السطحية يدعو للاستسلام: «علمِّوه الانحناء»، ولكنه في بنيته العميقة يدعو إلى الرفض، والتمرد، والثورة[٢٤].

وفي قصيدته «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» يتخذ أمل من قصة زرقاء اليمامة مع قومها، وما تحمله من حس تنبؤي ونفاذ بصيرة، مستفيداً من الواقع المعيش قبل هزيمة (١٩٦٧م) - قناعاً يدخل منه إلى غرضه الذي يتمثل في رفض «السكوت» و «الخنوع..»، والتحريض على المطالبة بالحرية!

أيتها النبيّةُ المقّدسة..
لا تسكتي .. فقد سكت سنة فسنة
لكي أنال فضلة الأمان
قيل لي «اخرس»
فخرست..وعميت..وائتممت بالخصيان!
ظللت في عبيد (عبس) أحرس القطعان
أجترُّ صوفها.. أردُّ نوقها أنام في حظائر النسيان
طعامي: الكسرة..والماء..وبعض التمرات اليابسة.
وها أنا في ساعة الطعان
ساعة أن تخاذل
الكماة..والرماة..والفرسان
دعيت للميدان[٢٥]!

فالشاعر لا يكتفي بزرقاء اليمامة، وإنما يستحضر شخصية تراثية أخرى هي شخصية «عنترة العبسي»، ويجعله معادلاً موضوعياً لأفراد الشعب العربي الذين غُيِّبوا تماماً عن المشاركة في الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وعندما وقعت المعركة دُعوا للمشاركة فيها بعد أن تخاذل المستفيدون منها. وإذا كان عنترة العبسي قد استطاع أن يرد أسلاب قومه فإن الشعب العربي، هنا، لم يكن له حول ولا طول، فكانت النتيجة كما يقول أمل:

فها أنا على التراب سائلٌ دمي
وهو ظميء ..يطلب المزيد
أسائل الصمت الذي يخنقني
«ما للجمال مشيها وئيدا..؟؟»
«أجندلا يحملن أم حديدا..؟؟[٢٦]»

ويستمر أمل على هذا النهج من «الرفض المواجهي»، بل يزيده تأصيلا في ديوانه «العهد الآتي»[٢٧]. ففي قصيدة له بعنوان «صلاة»، وهي أوّل قصيدة تصدرت الديوان، يقول أمل:

أبانا الذي في المباحث. نحن رعاياك.
باقٍ لك الحبروتُ. وباقٍ لنا الملكوتُ.
وباقٍ لمن تحرس الرهبوت.
تفردت وحدك باليسر. إنَّ اليمين لفي الخسر
أما اليسار ففي العسر. إلاّ. الذين يماشون
إلاّ الذين يعيشون يحشون بالصحف المشتراة
العيون .. فيعشون. إلا الذين يشون. وإلا
الذين يوشّون ياقات قمصانهم برباط السكوت!
أبانا الذي في المباحث. كيف تموت
وأغنية الثورة الأبديّة ليست تموت[٢٨] !؟

إن أمل، هنا، يسخر، ويلذع، ويتهكم، ويعرّي، إنه يخلق مفارقة كلية وشاملة تقوم على الثورية، ولكنها تتعداها بكثير في محاولة منه لخلخلة القيم السائدة التي عشنا عليها زمنا طويلا، وقَلْبِها رأسا على عقب، فهو يستخدم على السطح قول النظام السائد نفسه، ولكنّها تحمل في داخلها قولاً مغايراً أشبه بسلاح هجومي فَعّال هو سلاح الضحك الذي يولد التوتر، والضغط، ومن ثم التحريض على الرفض والتمرد[٢٩].

وفي قصيدته «من أوراق أبي نواس» يتضح ذلك النفس الرافض عبر الصراع بين المثقف والسلطة. فأمل يطرح إشكالية هذا الصراع بين المثقف والسلطة. ويتضح من

خلال القصيدة أن المثقف مثقفان: مُدجّن يظل في صف السلطة، ورافض ينحاز إلى الكتابة. أما القناع التراثي الذي يترّس الشاعر خلفه فهو « أبو نواس » الشاعر العباسي الذي عرف بثورته على تقاليد المجتمع الذي يحد من حرية الفرد، وعلى تقاليد القصيدة العربيّة القديمة، والذي كان قريباً من السلطة، إذ عرف بقربه من الرشيد.

يستهل أمل قصيدته بحوار بسيط بين صديقين خارجين من الدرس يجريان قرعة بسيطة بوساطة وجهي العملة الواحدة التي تحمل على وجه منها صورة الملك، وعلى الوجه الآخر صورة الكتابة، وهكذا تبدأ القصيدة:

«مـــلـــكٌ أم كـــتـــابـــة؟»
صاح بي صاحبي، وهو يلقي بدرهمه في الهواء.
ثـــم يـــلـــقـــفـــه
(خارجيْنِ من الدرس كنا.. وحبر
الـطـفـولـة فـوق الـرداء
والعصافير تمرق عبر البيوت،
وتهبط فوق النخيل البعيد!)
... ...
«مـــلـــك أم كـــتـــابـــة؟»
صاح بي..فانتبهت، ورفَّت ذبابة
حـــول عـــينين لامـــعـــتـــين
فـــقـــلـــت: «الـــكـــتـــابـــة»
فتح اليد مبتسما، كان وجه المليك السعيد
بـــاســـمـــا فـــي مـــهـــابـــة؟

... ...

«مـــلـــكٌ أم كـــتـــابـــة؟»

صـــحـــت فـــيـــه بـــدوري..

فرفرف في مقلتيه الصبا والنجابه

وأجاب: «الملك». دون أن يتلعثم...أو يرتبك

وفتحت يدي.. كان نقش الكتابة

بـــارزاً فـــي صـــلابـــة[٣٠]!

وإذن فقد اختار كل واحد ما جاد به «لاوعيه»، فأمل انحاز إلى الثقافة والفكر فاختار الكتابة، وصاحبه انحاز إلى السلطة فاختار «الملك» دون أن يتلعثم أو يرتبك.

وعلى الرغم من أن أبا نواس (قناع أمل) يُساق إلى منادمة الرشيد إلا أن هذا اللقاء لايتم إلاّ على المستوى الخارجي، وتبقى ملامح الرفض واضحة في إحساس أبي نواس بالأسى والحزن في أرض الغرابة (الخلافة العباسية)، وفي رفضه أن يخضع حتى درهم اللعب في إطاره الفني إلى قانون المصادفة. وهكذا يتحول الدّرهم إلى أداة ضغط وقوة على المثقف:

من يملك العملة يمسك بالوجهين.

والـــفـــقـــراء بـــين بـــين.

إن هذا المقطع الشعري يحمل في بنيته العميقة إيحاء بالتحريض من خلال فعل الفقراء الجماعي أو المطحونين بين رحى السلطة وأشياعها. وينتقل أمل، بعد أن طرح قضية الفقراء أو عامة الشعب، نقلة فنية ذكيّة ليطرح قضية «الخارجين على السلطة» عبر حوار فني ساخن بين (الحرس) أشياع السلطة ووالد أبي نواس المتهم بالخروج على السلطة.

نائماً كنت جانبه، وسمعت الحرس

يوقظون أبي؟

- خارجي

- أنا..؟

- مارق

- من؟ أنا؟

... ...

وتواريت في ثوب أمي، والطفل في صدرها ما نبس

ومضوا بأبي تاركين لنا اليتم متشحا بالخرس[٣١].

وهكذا تضيق الدائرة وتضيق حتى تنحكم وتغلق على الشعراء الرافضين، فتقف السلطة للشعراء بالمرصاد لتلغي فاعليتهم في المجتمع بما هم مصدر وعي دائم ينشدون الحريّة، إذ في قلب الرفض تعيش الحرية:

أيُّها الشعر..يا أيُّها الفرح المختلس

كل ما أكتبه في هذه الصفحة الورقيّة

صـــادرتـــه الـــعـــســـس[٣٢].

ويزداد الرفض تأصيلا وتأثيلا متخذاً صوراً كثيرة، ومرتديا أقنعة متعددة في ديوانه «أقوال جديدة عن حرب البسوس»(١٩٧٦م). ويتخذ أمل من مقتل كليب والوصايا العشر التي كتبها لأخيه الزير سالم - قناعاً آخر للوصول إلى غرضه بعدم التفريط في

الحق العربي وعدم القبول بأخذه مجزءا، حتى ولو سُدّت في وجه طالبِ الحق كُلُّ الرؤى:

لا تـــــصـــــالـــــح!
ولـو مـنـحـوك الـذهـب
أتـرى حـين أفـقـأ عـينيـك،
ثـم أثـبـت جـوهـرتـين مـكـانـهـمـا
هـــــل تـــــرى؟
هـي أشـيـاء لا تُـشْـتـرى[٣٣].

وتتشكل حركةُ القصيدة من الجملة الشعرية (لاتصالح)، التي تتكرر على مدى جسد القصيدة تسع عشرة مرة، ممهدة لنشوء بنية دلالية مكتملة، تقوم على تلك الجدلية بين الماضي والحاضر:

هل يصير دمي -بين عينيك- ماء؟
أتـنـسـى ردائـي الملـطـخ
تلبس -فوق دمائي- ثياباً مطرَّزةً بالقصب؟
إنّـــــهـــــا الحربُ
قـد تـثـقـل الـقـلـبَ
لكـنَّ خـلـفـك عـارَ العـربْ[٣٤].

إن التصالح، هنا، معناه قتل الخَير وإبقاء جذوة الشر مشتعلة. وصحيح أن في التصالح بعض مكاسب تظهر في مثل قوله: «ولو توجوك بتاج الإمارة»، ولكنها

مكاسب آنية ومرحلية، لأن الهدف من وراء هذا التصالح مبني على المصلحة وليس على نية حقيقية للصلح. وعندما يتم التصالح بين الشر والخير، فإن الطرف الثاني سينسى الماضي بإيجابياته وسلبياته، وسيتلكأ عن الأخذ بالثأر (الدم/الحق)، بينما يقوم الطرف الأول (الشر، مُسيلُ الدم) بتجاهل الماضي أي ما أحدثه من قتل وظلم، دون أن ينزع فكرة الشر من رأسه، وبسوء نية مبيتة[٣٥].

ولا يقف الأمر عند حد نسيان الماضي، وإنما يتعداه إلى إحداث ظلم آخر يتمثل في قوله:

إن سهما أتاني من الخلف...
سوف يجيئك من ألف خلف[٣٦]،

وإذن فالمصالحة في مثل هذا الموقف ترسخ الظلم، وتغتال الماضي، في حين أن عدم المصالحة يؤكد على مسيرة العدل، وهو عين ما يؤكد عليه رفض أمل الذي رمز له بالسيف في قوله:

لا تصالح،
ولو توجوك بتاج الإمارة
إن عرشك: سيف
وسيفك: زيف
إذا لم تزن - بذؤابته - لحظات الشرف
واستطبت - الترف[٣٧].

إنه لرفض قاطع كحد السيف، وهو رفض له ما يبرره نفسياً وثقافياً وحضاريا، إذ هو تعبير عن هم الجماعة وليس عن الذات. فالماضي والحاضر يتواصلان عند أمل

في جدليّة عجيبة، آية ذلك أن التراث الذي يستحضره أمل متمثلا قصة كليب في حرب البسوس، يوظف عبر رؤية معاصرة، إذ لا يمكن أن نعيش حاضراً مشرّفاً في ظل تجاهلنا لماضينا، بل لابد من التعبير عن الماضي بالحاضر[٣٨]، وكليب، هنا، هو الماضي، وهو المجد العربي القتيل، وهو الأرض العربية السليبة، وهو رمز كل المظلومين والمقهورين، إلى أن يعاد الحق المغتصب لأهله وأصحابه:

لا تـــــصـــــالـــــح
فما الصلحُ إلاّ معاهدة بين ندين
(فـــي شـــرف الـــقـــلـــب)
لا تنتقص والذي اغتالني محض لص
ســرق الأرض مــن بــين عــينيَّ
والصمت يطلق ضحكته الساخرة[٣٩]!

فأي صمت هذا الذي يطلق ضحكته الساخرة؟؟ إن الشاعر، هنا، يعرف موقعه جيداً، وإن موقفه واضح ثابت لا يقبل المساومة حتى من أقرب المقربين:

سيقولون:
هـا أنـت تـطـلـبُ ثـأراً يـطـول
فـخـذ - الآن - مـا تـسـتـطـيـع:
قـلـيـلا مـن الحق ..
فـي هـذه الـسـنـوات الـقـلـيـلـة
إنـه لـيـس ثـأرك وحـدك
لـكـنـه ثـأر جـيـل فـجـيـل

وغـداً..

سوف يولد من يلبس الدَّرَع كاملةً،

يـوقـد الـنـار شـامـلـةً،

يـطـلـب الـثـأرَ،

يـسـتـولـدُ الحق،

مـن أضـلـعِ المسـتـحـيـل[٤٠].

وأمل صادق برؤيته ونبوءته، لأنه واعٍ تماماً لواقع الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية، وواعٍ على التاريخ ماضياً وحاضراً: إذ «لا يضيع حق وراءه مطالب».

لا تـصـالـح،

ولو وقفت ضد سيفك كل الشيوخ،

والرجال التي ملأتها الشروخ،

هؤلاءِ الذين يحبّون طعم الثريد،

وامـتـطـاء الـعـبـيـد

هؤلاءِ الذين تدلّت عمائمهم فوق أعينهم،

وسيوفهم العربيّة قد نسيت سنوات الشموخ[٤١].

فالشاعر ثابت على موقفه، واع بكل ما يدور حوله في هذا الواقع، بل هو يستبق الزمن في وعيه، ويجسد في شعره الفاعليه الثوريّة، بما هي فاعلية كليّة، بما هي رفض لصورة العالم وطموح إلى تغييره[٤٢].

يقول توني بني (T. Bennett):

«إن الشعر يقول: «لا» بصورة شمولية وجذريّة في آن واحد: بما هو إنشاء وبما هو رؤيا، لا بما هو موقف ذهني مجرد وحسب[٤٣]».

الرفض الابتهالي:

وهو رفض لا يقل ضراوة عن الأول وإنْ أخذ شكلاً ابتهاليّا ونحا نحو الشفافية، وامتد فيه نفس صوفي يشع حكمةً وشفافية. وربما كان السبب في ذلك واضحا، إذ بدأ هذا المنحى من الرفض الابتهالي وأمل يستعد للموت على أثر مرض السرطان الذي أَلَمَّ به، وجعله نزيل السرير في غرفة «٨». إن لحظات انتظار الموت التي عاشها أمل في المعهد القومي للأورام جعلته أكثر تأملا في الحياة والوجود، ومنحته بعض الشفافية، وسلبته تلك الحدة المعهودة في شعره، مما جعله ينأى عن (ذات الجماعة) التي استغرقته جل سنوات عمره،ليكتب عن (جماعة الذات)[٤٤]. أو كما قال أحد الباحثين مصورا لغة «العهد الآتي»، ..فقد خفت نبرة الحدة الوجدانية والنزعة الخطابية .. بل نشعر «بهيمنة الوقار العقلي» على أغلب هذه القصائد .. أمل هنا ... هو أمل هناك ... هو أمل الرفض والتمرد ... ولكن رفضه هناك كان رفض التأثر الممتشق السلاح ... أما هنا ... فرفض الحكيم الموجّه[٤٥]».

في هذا المنحى نلاحظ اختفاء أدوات الرفض المباشر التي عهدناها في «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» و «أقوال جديدة عن حرب البسوس»، واقتراب الشاعر إلى التأمل في الكون تأملا داخليا، ليعقد بينه وبين كل الموجودات علاقة حميمة، فنجده يخاطب الزهور، والأسرّة، والطيور، والخيول، باعتبارها ذوات عاقلة لايفصلها عن الإنسان إلاّ الهيئة الخارجية[٤٦]، ولعل هذا التأمل العميق في الموت هو الذي كان وراء الغياب الظاهري للعنصر البشرى ليحل محله - ولو ظاهريا - عالم الطيور والخيول والزهور، التي لم تكن إلا بدائل موضوعية للشاعر نفسه. لقد كان أمل جواداً جموحاً وطائراً محلّقا في السماء قبل أن يصيبه المرض السرطاني الخبيث، ولكنه الآن جواد مكبّلٌ وطائرٌ في القفص.

إن المفارقة بكل معانيها تشكل مفتاحا للدخول إلى عالم «الرفض الابتهالي» عند أمل، إذ لم تعد الأقنعة ذات جدوى وهو يواجه الحقيقة المرّة، فكان لابد له إلا أن يتعامل مع الموت في محاولة منه للإقرار بوجوده، أو لتجاوزه في تجربة وجدانية تختلف عما سبق:

الطيور التي تحتوي الأرض جثمانها:
في السقوط الأخير
والطيور التي لا تطير
طوت الريش واستسلمت
هل تُرى
علمت أن عمر الجناح قصير ... قصير[٤٧]؟

ونلحظ في هذا الرفض قدرة أمل على خلق التضاد بين طرفين متناقضين أحدهما يمثل الحياة المتدفقة المنطلقة حيوية وحرية، في حين يمثل ثانيهما الذبول والموت والهمود[٤٨]. فالخيول والطيور والزهور التي يصورها أمل لا تأتي على حالة واحدة،وإنما يقارن بينها في حالتين كما يلي:

طيور محلقة في السماء لا تأبه بشيء
طيور التقطتها أيدي الناس وهي تنتظر سِكّنية الذبح

خيول جامحة كتبت بدمائها الفتوحات العظيمة وأقامت ميزان العدل
خيول تحوّلت إلى تماثيل في الميادين أوقطع من الحلوى تقوم في المواسم

زهور جالسة على عرشها في البساتين قبل أن تواجه لحظة القصف والقطف
زهور تنزّلت عن عرشها وأصبحت سلعة رخيصة تباع في كل مكان وتحمل اسم قاتلها في بطاقة

وفي هذا المنحى يبدو الرفض نابعا من مستويين: نفسي ودلالي. فاذا كانت المرحلة الاولى من (الرفض المواجهي) تمثل حياة امل ونفسيته الرافضة والقوية، فان

المرحلة الثانية تمثل نفسية امل الرافضة والمتأملة. ولكل مرحلة أدواتها الفنية ووسائلها التعبيرية الخاصة بها، فهو في المرحلة الأولى طائر محلّقٌ، وجواد جموح، وزهرة يانعة في مملكتها، ولكنّه في المرحلة الثانية طائر في القفص، وجواد مكبل، وزهرة تنزلت عن عرشها لتجود بآخر أنفاسها العطرة. إنه يجسد مأساته بشكل خاص، ومأساة البشر جميعا، وإن بدا أنه يتحدث عن مآسي الخيول والطيور والزهور،لأن الصفات الإنسانية تطغى على كل هذه الأشياء لتحقيق الاندماج الكامل بين هذه الأشياء والمتحدث، لان مصيرهما واحد[٤٩]. وهو في المرحلة الأولى، فنياً، مخلص للتقاليد الفنية العربيّة بطابعها الإنشادي، وإيقاعيتها العالية، وصلتها بالتراث الشعري العربي، محتفظ بكل العناصر اللغوية والموسيقية المشحونة بالدلالات، مراوح في التقفية التي لم يفقدها لحظة واحدة. ولعل كل ذلك جاءه من معرفته الأصلية بالتراث العربي والإسلامي الذي لم يغب لحظة واحدة عن إبداع أمل. أما في المرحلة الثانية أو ما أطلقنا عليها «الرفض الابتهالي»، فقد احتفظ أمل ببعض سمات المرحلة الأولى، ولكن لغته رقت وسلست ونحت نحو الشفافية، وآية ذلك أن الخطاب أصبح للذات المتأملة، في حين كان الخطاب في المرحلة الأولى للاخر أو للجماعة، وطبيعي أن الذي يتحدث للاخرين يحتاج إلى لغة أكثر قدرة على الإقناع من الحديث للنفس. ولعل ديوانه «أوراق الغرفة» «٨»، هو خيرما يمثل هذه المرحلة. فهو يتحدث للزهرات، وسلال الورد التي يحضرها عائدوه، فيذكّره مصيرها بمصيره، وينظر إليها بعطف وهي تتنفس بالكاد ثانية ثانية:

تتحدث لي الزهرات الجميلة
أن أعينها اتسعت - دهشة -
لحظة القطف
لحظة القصف
لحظة إعدامها في الخميلة!

... ...

تتحدث لي

كـــيـــف جـــاءت إلـــيّ
(وأحزانها الملكيّةُ ترفع أعناقها الخُضْرَ)
كـي تـتـمـنـى لـي الـعُـمْـرَ!
وَهْيَ تجودُ بأنفاسها الآخرة!!
كـــل بـــاقـــة
بـــين إغـــمـــاءةٍ وإفـــاقـــه
تتنفس مثلي - بالكاد - ثانية .. ثانية
وعلى صدرها حملت راضية ..
اسم قاتلها في بطاقة ..[٥٠]

ولا جَرَمَ أن تغيب في هذه المرحلة الأقنعة التي كان يرتديها أمل، لأن كل شيء انكشف أمام عينيه،فهو ينتظر الموت الذي تعد مواجهته من أسباب التفلسف الأولى عند الإنسان، مما جعله يتوحد مع سريره، فيخاطبه وكأنما يخاطب إنسانا يلتقي معه في المصير نفسه،ويسبغ عليه سمات إنسانية،وتنمو بينه وبين السرير علاقة إنسانية تؤهله لأن يعاتبه في مثل قوله:

قلت يا سيدي .. لم جافيتني؟
قـال: هـا أنـت كَـلَّـمْـتَني
وأنا لا أجيبُ الذين يمرون فوقي
ســـوى بـــالأنـــين
فالأسرَّةُ لا تستريحُ إلى جسد دون آخر
الأســـرّة دائـــمـــة
والذين ينامون سرعان ما ينزلون
نحو نهر الحياة لكي يسبحوا

أو يغوصوا بنهر السكون[٥١]!

ويعج رفض أمل هذا بالأسئلة والحوارات الذهينة التي تغوص في أعماق الأشياء، وفي كنهها،من خلال هذا التأمل العميق الذي يخلق في ذهن المتلقي مفارقة تحفزه إلى التأمل في أبسط الاشكال المعتادة:

في غُرَفِ العملياتِ،
كان نقابُ الأطباءِ أبيض،
تاج الحكيماتِ أبيض، أردية الراهباتِ،
الملاءاتُ،
لونُ الاسرّةِ، أربطةُ الشاشِ والقطنِ،
قرص المنوّمِ، أنبوبة المصلِ،
كوبُ اللبنْ
كلُّ هذا يشيع بقلبي الوَهَنْ
كلُّ هذا البياضِ يذّكرُني بالكَفَنْ
فلماذا إذا مت يأتي المعزّونَ متشحين
بشارات لون الحداد؟
هل لأن السواد
هو لونُ النجاة من الموت،
لونُ التميمة ضد الزمن
ضد من[٥٢]؟

إنه رفض لأبسط أشكال المعتقدات، وهو رفض يأخذ عمقه من هذا التأمل العميق الذي يفلسف الأشياء،ويفتّقُ حولها الحوارات، موظفا «المفارقة»، ومشّكلاً من خلالها استراتيجية من استراتيجيات الرفض غير المباشر. إن المفارقة هنا، تحدث ما

يُسميه كمال أبو ديب: الفجوة: مسافة التوتر، ليس على سبيل المكوّنات اللغوية فقط، بل على صعيد المواقف الفكرية والرؤى العقلية[٥٣].

فهو يجمع الشيء وضده في القصيدة وفي المقطع الشعري أحيانا، من خلال رصد جزئيات معيّنة في الواقع الاجتماعي، فيلتقط هذه اللحظات ويضعها في دائرة الحدث لتخلق مع ضدها حسا مأساويا بالفاجعة. فالخيول، مثلا، هي الخيول سواءً في الماضي أم الحاضر، ولكنها لدى أمل رمز للناس. فحين ينظر إلى الخيول عبر التاريخ فإنه يستحضر فعل الخيول في الزمن الماضي يوم كانت تدك سنابكها الأرض وتمهد للفتوحات، ثم ينظر إلى ما آلت إليه اليوم، فيجدها تماثيل من حجر في الميادين، وأراجيح خشب للأطفال، وتماثيل حلوى في الأعياد، وأكثر من ذلك أصبحت، بعد أن كان لايعلوها إلاّ الفاتحون، مركباً للسائحين الاجانب:

كانت الخيل - في البدء - كالناس
بريّة، تتراكض عبر السهول

ولكن صورتها اليوم اختلفت ويظهر ذلك في تساؤلات أمل:

«ماذا تبقي لك الآن .. ماذا؟
سوى عرق يتصبب من تعب
يستحيل دنانير من ذهب:
في جيوب سلالاتك العربيّة
في حلبات المراهنة الدائرية
في نزهة المركبات السياحية المشتهاه
وفي المرأة الأجنبية تعلوك تحت ظلال أبي الهول
هذا الذي كسرت أنفَهُ لعنةُ الانتظار الطويل»[٥٤].

فالتضاد الذي يحدثه أمل ليس بين كلمة وكلمة، وإنما هو يخلق التضاد بين النقيضين على مستوى دلالى منبث في الصورة الشعرية، ليقوى حِسّ المتلقي بالمفاجأة.

وفرق بين أن يكون التضاد حلية لفظية يزين بها الشاعر بيتاً أو قصيدة، وبين الاختيار الواعي لجزئيات الواقع النفسي أو الأجتماعي أو السياسي أو حتى الوجودي (الحياة/ الموت)،وتوظيفها عبر رؤية فكرية وفنية، ليقارن بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون، أو بين ما هو موجود وما ينبغي أن يوجد. إن أمل يوظف التضاد عبر رؤية فكريّة وفنيّة، ليكشف الواقع المتناقض بشتى أنواعه، أو يُجري مصالحة بين المتناقضات، ليخلق حساً عظيما بالمفارقة[٥٥].

وفي لحظات استعداده الأخير للموت يصير الرفض ضمنيّاً، وهذا يدل على رغبته في أن يحث خطاه إلى نهايته، فلا يريد أن يحسب الأيام الباقية له من حياته، ولا يريد «قنينة الخمر»:

هل تريد قليلا من الخمر؟
إنَّ الجنوبيَّ يا سيدي يتهيّبُ شيئين
قنينةَ الخمرِ والآلةَ الحاسبة

ولكن حين يوجه السؤال للحياة والاستمرار في العيش، فأن أمل يرفض ذلك بملء فيه،لأنه اشتاق للقاء الحقيقة ولقاء أصدقائه الذين سبقوه:

هل تريد قليلا من الصبر؟
لا، فالجنوبيُّ يا سيدي
يشتهي أن يكون الذي لم يكنه
يشتهي أن يلاقي اثنتين:
الحقيقة والأوجه الغائبة[٥٦].

ولعل هذا الموقف النهائي وهو رغبة أمل في مواجهة الحقيقة، التي شغلت الفلاسفة والمفكرين عبر العصور، هو الذي جعله يطمئن إلى الموت ويستأنس به، بل ويؤنسنه، فيتحدث عنه بسماحة في مثل قوله:

«أمسِ فاجأته واقفا بجوار سريري

ممسكا - بيد - كوب ماء

ويد، بحبوب الدواء

فتناولتها...

كان مبتسما

وأنا كنت مستسلما لمصيري»[٥٣].

فالشاعر، وإن بدا راضيا ومستسلما لنهايته، يصور المفارقة الأزليّة الكبرى التي تنطوي عليها معاناة البشر في كل مكان وزمان، وكأنه يقيم نوعا من الرؤية الكونيّة الشاملة التي لاترى في الكون إلا مأساة واحدة قطباها الظلام والنور، والحياة والموت، والحرية والأسر[٥٨].

ويصل أمل إلى قناعة تامة بالموت، فيرفض حتى الركوب في «سفينة نوح» ليظل يعانق الوطن. ففي قصيدته «مقابلة خاصة مع ابن نوح» يقلب الأمور رأسا على عقب،حين يتخذ من «ابن نوح» رمزاً للرفض، ولكنه يحوّل الرمز بعد أن يحتويه.فسفينة سيدنا نوح عليه السلام كانت وسيلة لنجاة المؤمنين الصالحين للانتقال إلى حياة جديدة تخلصهم من شرور الناس الذين اختاروا الرذيلة والشر والظلم، ورفضوا الحق والعدل والخير والصلاح... ولما كان ابن نوح قد رفض دعوة أبيه (دعوة الحق والخير)، وظن أنه قادر على النجاة من الطوفان، حين يلوذ بجبل عال لا تبلغه المياه، فقد كان غرقه تجسيداً رمزيّاً لفشل الاعتصام بغير الله. غير أن أمل يعكس الرمز تماما في قصيدته، ويقوم باحتواء الرمز وتحويله إلى رمز للمتمرد العصري، فيخرجه من موقف العاق السفلي إلى الثائر المتمرد[٥٩]. ومن هنا جعل أمل السفينة تقل كل المرابين والفجّار، وجباة الضرائب، ومستوردي شحنات السلاح المهرّب، وعشيق الأميرة، وناهبي الوطن في الرخاء خاذليه في المحن،.. الخ، ورفض هو الصعود إلى السفينة ليلجأ إلى جبل آخر يعصمه من الزلل هو «الشعب».

فهو يرتدي قناع «ابن نوح» ولكنه يحوّله عن مساره إلى مسار آخر يخدم قضيته»[٦٠].

صـاحَ بـي سـيّـدُ الـفـلـك -
قـبـل حـلـول الـسـكـينه:
«انجُ من بلد .. لم تعد فيه روح!»
قلت: طوبى لمن طعموا خبزه...
فـي الـزّمـان الحسـن
وأداروا لـه الـظـهـر يـوم المحـن!
ولنا المجد - نحن الذين وقفنا
(وقـد طـمـس الـلـه أسـمـاءنـا!)
نـــأبـــى الـــفـــرار ...
ونـــأبـــى الـــنـــزوح،[٦١]

ويعمم أمل هذه الرغبة في رفض الحياة على كل شيء يصفه أو يتحدث عنه، حتى ليجعل الخيل تتساوى عندها محصلة الرفض والقبول، والركض والوقوف:

اركـــضـــي لـــلـــقـــرار
واركضي أو قفي في طريق الفرار
تتساوى محصلة الركض والرفض في الأرض[٦٢].

إن المفارقة هنا تكمن في سقوط الخيار فمحصلة «الركض»، كنقيضه «الوقوف»، ومحصلة «الرفض» كنقيضة «القبول»، ومحصلة الحركة كنقيضها «السكون»، لأن ميزان العدل مختل، مما يؤدي إلى ضياع قيمة الحريّة ليحل محلها «عبثية الوجود» و «عبثية المجهود»[٦٣].

ويصل أمل إلى قناعة راسخة بأن رفض النجاة هو آخر الطرق إلى الراحة الأبدية التي ظل ينشدها، فيعقد صلحاً مع الموت ضد الحياة، مؤكدا على رغبته في لقاء اثنتين: الحقيقة والأوجه الغائبة:

هل تريد قليلا من الصبر؟

لا فالجنوبيُّ يا سيدي يشتهي أن يكون

الـــــذي لم يـــــكُـــــنْـــــه

يشتهي أن يلاقي اثنتين: الحقيقة

والأوجـــه الـــغـــائـــبـــة[٦٤].

وهكذا لم ينه رفض أمل للحياة إلا التصالح مع الموت، ذلك الرفض الذي تجلّى إبداعا في القصيدة، وأصالة في الأداء الفنّي، حتى حق له أن يعد من شعراء الحداثة الأكثر تميّزاً وحضوراً...

وبعد،

- فما الذي يراه الشعر الآن غير حسن؟

- كل شيء، كل شيء، لأن دور الشعر
أســاســا رفــض الــواقــع

مهما كان هذا الواقع جميلا[٦٥].

الهوامش والتعليقات:

(١) جان لابلانش و.ج.ب. بونتاليس، معجم مصطلحات التحليل النفسي، ترجمة مصطفى حجازي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٥م، ص ص ٢٦٢ - ٢٦٣ .

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٦٣ .

(٣) انظر: فخري الدباغ، في ضمير الزَّمن أحاديث في الإنسان والمجتمع، العراق، دار الرشيد، ١٩٨٠م، ص ص ٩ - ١٠ .

ويمكن الإشارة في هذا السياق إلى من أُطلق عليهم «أدباء الجيل الغاضب» الذين ثاروا على التقاليد الاجتماعية والفنيّة السائدة، وأبدعوا أساليب فنية جديدة في القصة والمسرح والشعر.

(انظر: محمود السمرة، أدباء الجيل الغاضب، منشورات مكتبة عمان، ١٩٧٠م، ص ص ٥ - ١١)

(٤) الخوف من الحرية،ترجمةمجاهد عبد المنعم مجاهد، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٢، ص ١٥٠.

(٥) التشيؤ: ظاهرة فلسفية تعني أن الفرد يصنع من نتاج عمله شيئا، صنما، ينصبه ويعبده ويركع له، فيبدأ الشيء الذي صنعه يكتسب حياة وحيوية، ويبدأ هو يفقد الحياة والحيوية، إنه يتشيأ.

(انظر: مجاهد عبد المنعم، الإنسان والاغتراب، دمشق، القاهرة، بيروت، سعد الدين للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٥ ، ص ص ٤٥ - ٤٧)

(٦) مجاهد عبد المنعم، الإنسان والاغتراب، ص ٤٧ .

(٧) زمن الشعر، بيروت،دار العودة،ط ٢ ، ١٩٧٨م، ص ١٦١ .

(٨) انظر: كولن ولسون، اللامنتمي: دراسة تحليلية لأمراض البشر النفسية في القرن العشرين، نقله إلى العربية أنيس زكي حسن، بيروت، دار الآداب، ط ٢ ، ١٩٨٢م ، ص ٥ .

(٩) انظر: أدونيس، زمن الشعر،ص ١٦١ .

(١٠) انظر: وليد منير: «الشاعر المستباح، أمل دنقل نموذجا»، مجلة الوحدة، السنة السابعة، العددان، ٨٢ ، ٨٣ ، أغسطس، ١٩٩١ ، ص ٢٥٦ .

(١١) انظر: أحمد طه، «قراءة النهاية: مدخل إلى قصائد الموت في أوراق الغرفة رقم «٨»، إبداع، العدد العاشر،السنة الأولى، أكتوبر، ١٩٨٣م، ص ٣٦ .

(١٢) «آخر حديث مع الشاعر أمل دنقل»، أجرته اعتماد عبد العزيز، إبداع، العدد العاشر، السنة الأولى، ١٩٨٣ ، ص ١١٩ .

(١٣) انظر: سعيد الغانمي، اقنعة النص، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، السنة الاولى، ١٩٨٣م، ص ١١٩ .

(١٤) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، بيروت، دار العودة، القاهرة، مكتبة مدبولي، ط ٢ ، ١٩٨٥م، ص ١١٠ .

(١٥) التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، ١٩٨٧م، ص ص ٢٢٧ - ٢٢٨ .

(١٦) محمود عبد الوهاب، «حول استلهام التراث وقصائد لأمل»، مجلة أدب ونقد، العدد الثالث

عشر، يونيو، يوليو، ١٩٨٥م،ص ٨٢ .

(١٧) «أمل ونقل وأنشودة البساطة»، إبداع، ع ١٠ ، سنة أولى، أكتوبر، ١٩٨٣م، ص ٢٨ ، وكذلك مقدمته للأعمال الكاملة،ص ٣٦ .

(١٨) حامد يوسف، «شعراء السبعينات في مصر مالهم وما عليهم»، مجلة أدب ونقد، العدد الثالث عشر، ١٩٨٥م، ص ٢١ .

(١٩) أقنعة النص، ص ٦ .

(٢٠) أحمد طه،السابق،ص ٣٩ .

(٢١) الأعمال الكاملة، ص ١١٠ .

(٢٢) فن الشعر، عمان، دار الشروق، ط ٤ ، ١٩٨٧م، ص ص ١٧٧ - ١٧٨ ، وقد رأى أن أحسن القصائد ما بني بناء «تناقض» كامل، وليس بناء «تكامل».

(٢٣) الأعمال الكاملة، ص ص ١١ - ١١٢ . ع٧٣

(٢٤) ولعل قصيدة محمد مهدي الجواهري الميمية تنحو هذا المنحي من الرفض، وأولها:
نامي جياع الشعب نامي+حرستك آلهة الطعام نامي فان لم تشبعي+من يقظه فمن المنام
(انظر: ديوان الجواهري).

(٢٥) الأعمال الكاملة، ص ١٢٣ .

(٢٦) الأعمال الكاملة،ص ١٢٤ .

(٢٧) ترى عبله الرويني أن ديوان «العهد الآتي»، هو أنضج أعمال أمل الشعرية فكراً ولغة ووجدانا وبناء، لأنه يحدد موقف أمل ورؤيته لهذا العالم، ويحدد أكثر مفهوم ومنطلقات الثورة لديه. (انظر: الجنوبي أمل دنقل، القاهرة، منشورات مكتبة مدبولي، د.ت، ص ٢٨).

(٢٨) الأعمال الكاملة، ص ص ٢٦٥ - ٢٦٦ .

(٢٩) انظر: سيزا قاسم،«المفارقة في النص العربي المعاصر، مجلة فصول، العدد الثاني، المجلد الثاني، ١٩٨٢م، ص ١٤٣ .

(٣٠) الأعمال الكاملة، ص ص ٣٠٨ - ٣٠٩ .

(٣١) المصدر نفسه، ص ٣١٠ .

(٣٢) المصدر نفسه، ص ٣١١ .

(٣٣) المصدر نفسه، ص ٣٢٤ .

(٣٤) المصدر نفسه، ص ٣٢٥ .

(٣٥) انظر: صدوق نور الدين، حدود النص الأدبي: دراسة في التنظير والإبداع،المغرب،الدار البيضاء، ١٩٨٤م، ص ١٧١ .

(٣٦) الأعمال الكاملة،ص ٣٢٩ .

(٣٧) المصدر نفسه، ص ٣٢٩ .

(٣٨) حدود النص الأدبي، ص ص ١٧١ - ١٧٢ .

(٣٩) الأعمال الكاملة، ص ٣٣٥ .

(٤٠) المصدر نفسه، ص ٣٣٢ .

(٤١) المصدر نفسه، ص ص ٣٣٥ - ٣٣٦ .

(٤٢) انظر: كمال أبو ديب، في الشعرية، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٧م، ص ٧٧ .

(٤٣) كمال أبو ديب، المرجع نفسه، ص ٧٧ ، نقلا عن: Bennett, T.Formalism and Marxism, Methuen (London, 1979), P.55.

(٤٤) انظر: وليد منير، «الشاعر المستباح»، ص ٢٥٦ .

(٤٥) جابر قميحة،السابق، ص ١٧٥ .

(٤٦) انظر: أحمد طه، السابق، ص ٤٠ .

(٤٧) الأعمال الكاملة، ص ٣٨٥ .

(٤٨) انظر: نصار عبد الله، «كائنات الطبيعة والدلالة البشرية في أوراق الغرفة ٨»، إبداع، السنة الأولى، ١٩٨٣م، ص ٥٤ .

(٤٩) انظر: فدوى مالطي، «قراءة في قصيدة زهور»، إبداع، السابق، ص ٨٢ .

(٥٠) الأعمال الكاملة،ص ص ٣٧٠ - ٣٧١ .

(٥١) المصدر نفسه، ص ص ٣٧٣ - ٣٧٤ .

(٥٢) المصدر نفسه، ص ص ٣٦٨ - ٣٦٩ .

(٥٣) في الشعرية، ص ص ٤٢ - ٤٣ ، وانظر: أحمد طه، السابق، ص ٣٨ .

(٥٤) الأعمال الكاملة، ص ص ٣٨٩ - ٣٩٢ .

(٥٥) انظر: مدحت سعد محمد الجبار،الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي،الدار العربية للكتاب، ١٩٨٤م، ص ص ٧٢ - ٧٣ .

(٥٦) الأعمال الكاملة، ص ص ٣٦٦ - ٣٦٧ .

(٥٧) المصدر نفسه، ص ٣٧٧ .

(٥٨) نصار عبد الله، السابق، ص ٥٧ .

(٥٩) انظر: عبلة الرويني، السابق، ص ٨١ .

(٦٠) يأخذ جابر قميحة على أمل دنقل مناقضته المفهوم القرآني في اختياره رمزا (ابن نوح)،ويرى أن هذه المناقضة ليس لها ما يبررها، بل هو يضعف من كيان هذه الرموز في وضعها الجديد.
(انظر: جار قميحه، السابق، ص ص ٢٣١ - ٢٣٢).

(٦١) الأعمال الكاملة، ص ص ٣٩٥ - ٣٩٦ .

(٦٢) المصدر نفسه، ص ٣٩١ .

(٦٣) جابر قميحة، السابق،ص ١٩٧ .

(٦٤) الأعمال الكاملة، ص ٣٦٧ .

(٦٥) هذا جواب أمل ونقل للكاتبة اعتماد عبد العزيز في آخر حديث معه، إبداع، السابق، ص١٢٢.