# قصيدة القناع عند الشاعر المصري أمل دنقل

الدكتور علي نجفي إيوكي*

**الملخّص**

اهتم الشاعر المصري أمل دنقل (١٩٤١- ١٩٨٣) اهتماماً بالغاً بالقناع في استدعائه للشخصيات التراثية، حيث يشكل القناع عنصراً محورياً في تجربته الشعريه، وقد أسهم هذا العنصر إسهاماً واضحاً في تشكيل البنى الفنية المكوّنة لنصّه الشعريّ. وقد جاء اختيار أمل دنقل لأقنعته مرتبطاً بتطوّرات الواقع التاريخي والسياسي من جهة، وبتطور وعيه الناجم عن تلك التطوّرات من جهة ثانية. فالقناع أتاح له فرصة للمزج بين الحاضر والماضي وبين الجديد والقديم وبين الذات والموضوع وساعده على أن يتحدّى القضايا السياسية والاجتماعية لمصر والبلاد العربية؛ إذ لم يكن في مستطاع الشاعر أن يكون بعيداً عمّا كان يشهده المجتمع العربي من أزمات سياسية واجتماعية. غير أنّ النصّ الدنقليّ تقنّع بالشخصيات التراثية المتعدّدة، مثل الشخصيّات الدينية والتاريخية والفولكلورية والأدبية كشخصية المسيح (ع) للقناع الدينيّ وسبارتاكوس للقناع التاريخي وعنترة للقناع الفولكلوريّ والمتنبّي للقناع الأدبي.

أهمّ نتائج هذه المقالة هي أن قصيدة القناع عند الشاعر قصيدة رفض ومقاومة ونضال ومواجهة تنبعث من فكرته التحريضية، ودفعته هذه الفكرة إلى أن يتقمّص شخصية الثائرين والمتمرّدين لاستعادة كرامة العرب المهدورة وإعادة المجد الضائع، حيث تصبح هذه الشخصيات صنوه ومثيله في وقوفه بوجه الظلم والخنوع.

**كلمات مفتاحيّة:** القناع، المسيح (ع)، سبارتاكوس، عنترة، المتنبي.

**المقدّمة**

إنّ كلمة القناع[١] تعني أسود، وتعني الساحرة. وهذان المعنيان ينبعثان من الشعائر الدينيّة؛ لأن المتعبّدين في الطقوس الديونيسية (نسبة إلى ديونيسوس) كانوا يلطّخون وجوههم بسلافة الخمر وبأوراق الكرمة، وانطلاقاً من هذه الاحتفالية الذبائحية تمّ الانتقال إلى استخدام أقنعة تصنع لهذه الغاية. لهذا اتصل المفهوم الأوّل للقناع بالطقوس والشعائر الدينية وكان جزءاً من هذه الطقوس الدينية

*- أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة كاشان. najafi.ivaki@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٣٩١/٠٢/٢٤هـ.ش= ٢٠١٢/٠٥/١٣م تاريخ القبول: ١٣٩٢/٠٦/٠٨ هـ.ش = ٢٠١٣/٠٨/٣٠م

١. mask أوmasque (وmaschera في الإيطالية) و(mascha في اللاتينية)

البدائية التي تهدف، عن طريق السحر، إلى مواجهة الطبيعة. وتجدر الاشارة أنّ القناع في الطقوس الدينية هذه يجسّد الإله المعبود تجسيداً يصبح معه القناع الإله/ القناع.[١] ثم لا نمضي حتّى نرى أنّ القناع يُستخدم في المسرحيّات اليونانية والرومانية والهندية، حيث يضعه الممثّل على وجهه أثناء تمثيله للمسرحية لغرض الإدهاش أو الإخافة، أو تغيير الجلود أو سيماء الوجه، أو اللعب لتغيير الشخصية من أجل إخفاء التعابير والمشاعر، أو وسيلة للإيهام.[٢]

وجدير بالذّكر أنّ القناع المستعمل في المسرحيات والتراجيديات كان يطلق عليه باللاتينية persona وهي كلمة مأخوذة من اليونانيّة prosopon وتعني ما يواجه الوجه والصورة التي يعطيها الإنسان عن نفسه للآخرين. فتدلّ كلمةpersona على القناع، وعلى الدور الّذي يلعبه الممثّل حين يضع القناع الخاص به. وكان الممثّل يؤدّي عدّة أدوار بتبديل الأقنعة، ومن أهم هذه الأقنعة: قناع الشخص الجلف، والفاسق، والشيخ، والشاب، والابن الأكبر، والجدّ، والمترف الفاسد، والعاقل، والمنافق.[٣] وهكذا انعطف استخدام القناع في القرن السادس عشر من التمثيل المباشر والصريح إلى الترميز العميق الكاشف لماوراء المعنى، وانتقل إلى مفهوم الشخص أو الشخصية persona ثم امتدّ معناه في اللاتينية، ليشمل شخصيّة ما من شخصيّات المسرحيّة. غير أنّ القناع في كلا الحالين أي في الطقوس الدينية والمسرحية كان قائماً على تنكر من يلبسه لشخصه ولذاته، بغية التماهي مع من يمثله القناع واكتساب خصائصه الفاعلة. وكان القناع بذلك تجسيداً لمرجعية يتوخّى إظهارها، علماً بأن المرجعية كانت بداية، ألوهية، أسطورية، أي مما ينتمي إلى الغيب، أو الوهم والخيال.[٤]

ثم جاوز القناع مفهومه المسرحي إلى التماهي مع الشخصية أو التوحّد بها أو التشبّث بصوت الشخصية صاحبة القناع. وقد انتقل هذا المصطلح من الدراما (المسرح) إلى الشعر الدرامي واعتماداً على لفظ persona في الغالب، أي الشخص الّذي تمايز مع الوقت عن مصطلح القناع. هكذا اختار عزرا باوند (١٨٨٥ - ١٩٧٢) أوائل القرن العشرين هذا المصطلح بغرض الدلالة على الشخصية التي يجري على لسانها الشعر في القصيدة والتي تمنح صوت الشاعر بعداً تاريخياً. أي أنّ الكلام صار على

---

[١]. مجدي وهبة ، **معجم مصطلحات الأدب**، ص ٣٠٤.

[٢]. عبدالله أبوهيف، **قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث**،ص ١٦.

[٣]. يمني العيد، **في القول الشعري**، ص ٣٩٦.

[٤]. **المصدر نفسه**، ص ٣٩٥.

الشخصية التي اعتبرها إليوت (١٨٨٨ – ١٩٦٥) مستقلة في الدراما عن الشاعر، واعتبرها في القصيدة معادلاً موضوعياً لـــ (أنا الشاعر).[١]

هكذا استقر مفهوم القناع بين الغربيين خلال سفره الطويل من الطقوس الدينية والمسرحية والشعر الدرامي إلى قصيدة القناع، حيث يستعمل في النقد الأدبي الحديث «للدلالة على شخصية المتكلم أو الراوي في العمل الأدبي، ويكون في أغلب الأحيان المؤلّف نفسه. والأساس النفسيّ لهذا المفهوم أنّ المؤلف عندما يتكلّم من خلال أثره الأدبي يفعل ذلك عن شخصية مختلفة ليست سوى مظهر من مظاهر الشخصية الكاملة. ويظهر ذلك جلياً في ضمير المتكلّم في الرواية أو في القصيدة، حيث لايشترط أبدا أن يعادل «أنا» الراوي «أنا» المؤلف الحقيقي».[٢]

**سابقة البحث:**

بداية مقطع بغضّ النظر عن الدِّراسات المستقلّة وغير المستقلّة التي كتبت عن أمل دنقل في العالم العربى، نحن أمام دراسات مهمّة عالجت شعر هذا الشاعر من محاور متعددة منها: «شگردهای فراخوانی شخصیّت‌های سنتی و بیان دلالت‌های آن در شعر أمل دنقل» و«التناص في شعر الشاعر المصري أمل دنقل» لعلي نجفي إيوكي، «ناسازواری هنری در شعر أمل دنقل» لسيد رضا موسوي و رضا تواضعي، «جلوه‌های نمادین شکوه و اقتدار گذشته جهان عرب در شعر أمل دنقل» لصادق فتحي دهكردي و ژيلا قوامي، «شورش در شعر أمل دنقل و نصرت رحمانی» لفرهاد رجبي، «گذشته‌ای روشن و آینده‌ای تاریك، پژوهش تطبیقی دو شعر از أمل دنقل و منوچهر آتشی» لعلي اكبر أحمدي، «نمادهای پایداری در شعر معاصر عرب، مطالعه مورد پژوهانه: أمل دنقل» لعلي سليمي وأكرم چقازردي، و«التناص القرآني في شعر محمود درويش و أمل دنقل» لعلي سليمي ورضا كياني.

غير أنّ النظرة اليسيرة إلى هذه الدراسات خليقة بأن تقنعنا بأنّ الّذين درسوا شعر هذا الشاعر الكبير، على كثرتهم، لم يفردوا دراسة شافيّة وكافيّة لجانب تقنيّة القناع في بنيّة شعره، رغم أنّ هذا الموضوع على جانب عظيم من الخطورة و يلعب دوراً بنّاءاً في قصائده؛ لذلك تسعى هذه الدراسة لتسليط الضوء على الجانب الّذى تناساه الدارسون لذا فقد اخترنا أربعة نماذج من الشخصيات التي كان حضورها محوريّاً في نصوصه الشعريّة -تاركين الشخصيّات الأخرى- كشخصية المسيح (ع)

---

[١]. يمني العيد، **في القول الشعري**،ص ٤٠٠ وأنس داود، **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**، صص ١٨٧-١٩١.

[٢]. مجدي وهبة، **معجم مصطلحات الأدب**، ص ٣٠٤.

للقناع الدينيّ وسبارتاكوس للقناع التاريخيّ وعنترة للقناع الفولكلوريّ والمتنبي للقناع الأدبيّ، محاولين أن نبيّن ماهية قصيدة القناع أسلوبا ومضموناً ومدَى نجاح الشاعر في توظيف هذه الشخصيات في تجربته الشعريّة.

**ظهور قصيده القناع في الشعر العربي المعاصر:**

إنّ الشاعر العربي، على النقيض من الشاعر الغربي، انتقل من الشعر الغنائي إلى قصيدة القناع والتعبير الدرامي. لكنّنا لا نبعد حين نقول إنّ الاتجاه بالقصيدة الغنائية نحو التعبير الدرامي لم يكن قفزة في الفراغ، وإنّما كان من خلال التواصل والاطلاع على الشعر الأوروبي، حيث نرى بعض الأدباء يميلون، بين فترة وأخرى، إلى السرد القصصي الشعري و استخدام الأسطورة و الشخصيات التراثية في النصف الثاني من القرن الماضي. واتسع هذا الاتجاه منذ بدايات القرن في بعض قصائد خليل مطران وجبران خليل جبران وإيليا أبي ماضي وإلياس أبي شبكة وعمر أبي ريشه ومحمود طه وغيرهم من الشعراء.[١]

ومن المؤكد أنّ هناك عوامل مختلفة دعت الشاعر العربي المعاصر إلى استخدام تقنية القناع، أهمّها العامل السياسي والاجتماعي؛ فمن المعروف أنّ الوطن العربي يعاني اليوم التخلّف والاستبداد، وحينما ينهج الشاعر في شعره نهجاً ناقداً رافضاً لمواضعات سياسية أو اجتماعية في ظل نظام استبدادي فإنّ التصريح والمباشرة في هذه الحال قد يجرّ على الشاعر ألواناً من الأذى والاضطهاد ويدفعه إلى اللجوء إلى التراث مختفياً وراء الأقنعة التراثية[٢]، دون أن يكون عرضة للهلاك والموت، وتقنية القناع «تمنح الشاعر مجالاً للتعبير، ليفصح عن أفكاره على نحو في يبعد القصيدة عن المباشرة والسطحية من جهة، وينأى بالشاعر عن أن يكون عرضة للأذى والملاحقة»[٣].

وثانيها العامل الفني، وهو الأهم، ففيه إضفاء مسحة من الموضوعية على القصيدة الغنائية، لذا استعار الشاعر المعاصر بعض تقانات الفنون الموضوعية الأخرى، كفن المسرحية وفن القصّة وفن السينما، فشاعت هذه التقانات في بنيّة القصيدة الحديثه،كالحوار وأسلوب القصّ وتعدّد الأصوات والمونولوج الداخلي والمونتاج، ثم لجأ بعد ذلك إلى استخدام الشخصيات التراثية بصفتها معادلاً

---

١. خليل موسى، **بنيّة القصيدة العربيّة المعاصرة**، ص ٢١٦.

٢. درويش الجندي، **الرمزية في الادب العربي**، ص ٤٦٠.

٣. علي حداد، **أثر التراث في الشعر العراقي الحديث**، ص ٧٦.

موضوعياً لتجربته الذاتية، فاتّخذها قناعاً يبثّ من خلاله خواطره وافكاره.[١] وثالثها العامل الغربي، وتفصيل ذلك أنّ الشاعر العربي المعاصر التفت إلى تقنية القناع إثر ظهور الحركة التمّوزيّة في الشعر العربي الحديث، وإنّ ترجمة جبرا إبراهيم جبرا فصلاً من كتاب «الغصن الذهبي»[٢] لـــ «جيمس فريزر» ثم دعوة «إليوت» للعودة إلى التراث، مع مناداته بضرورة ايجاد «المعادل الموضوعي»[٣] تعدّ من الدوافع الأساسيّة نحو اعتماد الشاعر المعاصر العربي على تقنية القناع.[٤] مهما يكن من أمر، كان للمؤثرات الغربية الدور الأكبر لظهور القناع في ساحة الشعر، ومن غير شكّ أن العرب نقلوه من الغرب، وهذا يعني أن القناع وليد التأثر بالشعر الغربي، خاصة الشعر الإنكليزي.

غير أنّ ردّ فعل الأدباء العرب تجاه تقنية القناع لم يكن مقتصراً على التطبيق الشعري بل أثارت هذه الظاهرة اهتمام النّقاد و المنظّرين في الأدب وكانت لها أصداء عظيمة في دراسات أدبية، ولعلّ أول من أشار إشارة غير مباشرة إلى هذا الأسلوب كان علي أحمد سعيد (أدونيس) في مقدمة ديوانه «أغاني مهيار الدمشقي» سنة ١٩٦١. لكنّ هذه الإشارة لم تكن اصطلاحاً لأسلوب القناع بقدر ما كانت معنى له ويبدو أن النّقاد لم يسيروا إلى ذلك

وأكبر الظنّ أنّ أوّل من أشار إلى القناع إشارة صريحة مصطلحاً أسلوبياً في الشعر العربي المعاصر كان «عبدالوهاب البياتي» في كتابه «تجربتي الشعرية» الصادر سنة ١٩٦٨.[٥] ثم تبعه «صلاح عبدالصبور» في كتابه «حياتي في الشعر» مشيراً إلى «أنه استخدمه مبكراً وربّما كانت قصيدة القناع مدخله إلى عالم الدراما الشعرية»[٦]. ولعلّ أوّل من أنشد قصيدة القناع كان «بدرشاكر السياب» في قصيدته «المسيح بعد الصلب»؛ وأمّا اوّل من استخدمه من النقّاد كان «فاضل ثامر» حيث تحدّث في مقالته[٧] «وجه البياتي عبر الخيّام» عن قناع الخيام في شعر البياتي سنة ١٩٦٩[٨]. ثم تبعه «إحسان

---

١. علي عشري زايد، **استدعاء الشخصيّات التراثيّة في الشعر العربي المعاصر**، صص ٢٠-٢١.

٢. the Golden Beough

٣. objective correlative

٤. أنس داود، **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**، صص١٨٧-١٩١ومحمد علي كندي، **الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث**، صص١٤٨-١٥٣.

٥. عبد الوهاب البياتي، **تجربتي الشعريّة**، ص ٣٩-٤١.

٦. عبد الرضا علي، **دراسات في الشعر العربي الحديث**، ص ١٣.

٧. ظهرت هذه المقالة فيما بعد في كتابه «معالم جديدة فى أدبنا المعاصر».

٨. فاضل ثامر، **معالم جديدة في أدبنا المعاصر**، صص ٢٦٥-٢٧٢.

في كتابه «اتجاهات الشعر العربي المعاصر» ودرس فيه فصلاً كاملاً، التراث والأقنعة الشعرية، خاصة عند عبدالوهّاب البياتي[١] ثم جاء بعدهما آخرون فلم يخرجوا عمّا تناولاه، ولايسمح المقال أن نذكر أسماءهم ونأتي بآراءهم.

وما نستنتجه من آرائهم الواردة في هذا المجال هو أنّ الشاعر المعاصر يتخذ القناع ليضفي على صوته نبرة موضوعيّة شبه محايدة، تنأى به عن التدفّق المباشر للذات، دون أن يخفى الرمز المنظور الّذي يحدّد موقف الشاعر من عصره، وغالباً ما يتمثل رمز القناع في شخصيّة من شخصيّات تنطق القصيدة بصوتها، وتقدّمها تقديما متميّزا في مواقفها أو هواجسها أو علاقتها بغيرها، فتسيطر هذه الشخصية على قصيدة القناع وتتحدث بضمير المتكلم، إلى درجة يخيّل إلينا أننا نستمع إلى صوت الشخصيّة لكننا ندرك شيئاً فشيئاً أنّ الشخصية-في القصيدة- ليست سوى (قناع) ينطق الشاعر من خلاله فيتجاوب صوت الشخصيّة المباشر مع صوت الشاعر الضمني تجاوباً يصل بنا إلى معنى القناع في القصيدة. وبتعبير أدق، القناع شخصية استعارها الشاعر من التاريخ والأسطورة، ليتلفّظ بها ما يريد. ذلك لأنّ ضمير المتكلم الّذي ينطق في القناع هو –فيما يفترض على الأقل– صوت الشخصية التاريخية أو الأسطورة أو المخترعة وليس صوت الشاعر ومع ذلك فالصوت الّذي نسمعه ليس هذا وذاك، وإنّما هو صوت مركب من تفاعل صوتي الشاعر والشخصية معاً.[٢]

في حين نرى الآخر عندما يحاول التوفيق بين ما يموت وما لا يموت، بين المتناهي واللامتناهي، بين الحاضر وتجاوز الحاضر يختار بعض شخصيات تاريخية وأسطورية تصلح دون سواها للتعبير من خلالها، عن المحنة الاجتماعية والكونيّة وقد يسمِّي هذه الشخصيات أقنعة، ويعرّف القناع بأنّه «هو الاسم الّذي يتحدّث من خلاله الشاعر نفسه، متجرّداً من ذاتيته، أي أنّ الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته، وبذلك يبتعد عن حدود الغنائية و الرومانسية التي تردى أكثر الشعر العربي فيها».[٣]

على أيّة حال فالقناع وسيلة فنية لجأ إليها الشعراء للتعبير عن تجاربهم بصورة غير مباشرة، أو تقنية مستحدثه في الشعر العربي المعاصر شاع استخدامها منذ ستّينات القرن العشرين بتأثير الشعر الغربي وتقنياته المستحدثة للتخفيف من حدّة الغنائية والمباشرة، وذلك للحديث من خلال شخصية تراثية، عن تجربة معاصرة بضمير المتكلّم. ولعلّنا لا نجانب الصواب حين نذهب إلى القول بأنّ هذه التقنية

---

[١]. إحسان عباس، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، صص١٢١-١٢٥.

[٢]. جابر عصفور، **أقنعة الشعر المعاصر- مهيار الدمشقي**، ص ١٢٣.

[٣]. عبدالوهاب البياتي، **تجربتي الشعريّة**، صص ٤٠ – ٣٩.

أصبحت اليوم مظهراً من مظاهر الحداثة أو المعاصرة[١] في الشعر العربي المعاصر وقلّما نرى شاعراً عربياً خلال العقدين الأخيرين لم يقبل على استخدامها في نصوصه الشعرية.[٢]

ومن جملة الشعراء العرب المعاصرين الذين قاموا بتوظيف القناع عند استدعائهم للشخصيّات التراثيّة أمل دنقل المصري الّذي يمثّل صراع الإنسان العربي مع الواقع والحياة والمجتمع والموت.. بكلّ أشكاله وألوانه؛ فعلى الرغم من الحياة القصيرة التي عاشها الشاعر (١٩٤١-١٩٨٣)، إلا أنّ تجربته كانت غنيّة نتيجة ما مرّ به من معاناة وما قاساه من عذاب، ابتداء من مرحلة الطفولة وحتى مماته.[٢] فقد نظم شعره في فترة زمنيّة قصيرة هي فترة الهزائم والاهتراء والتفسخ... التي لا تزيد على عقدين: عقد الستينات و السبعينات، وعكس في شعره كل ذلك فجاء خير معبّر عن تطلعات الشعب العربي وهمومه وآماله وطموحاته؛ كيف لا وهو يرى أن الشعر يأخذ ماهيّته الأساسيّة من صلته بالناس؛ لأنّ له دوراً اجتماعيّاً وسياسيّاً يجب أن يلعبه وأن يكون متصلاً بجماهير الناس قريباً من إدراكهم، لذلك التزم الشعر كوسيلة للتعبير عن الثورة والتغيير وعن هموم الوطن والدفاع عن عروبة مصر.[٣] وانطلاقاً من موقف أمل دنقل الاجتماعي والسياسي أخذ النقاد يطلقون عليه القاب متعدّدة كـــ «شاعر على خطوط النار»، «عازف على أوتار الغضب»، «أمير لشعراء الرفض»، و«شاعر الرؤية الموجعة». وعلى مستوى اللغة الشعريّة كان الشاعر –في اعتقاد قرّائه- شاعراً مباشراً يهتمّ بقضية التوصيل ويبتعد عن الغموض و التعميّة.[٤]

وفي ما يتعلق بمراحل أمل دنقل الشعريّة يمكن القول بأنّ شعره ينقسم إلى أربعة اتجاهات متداخلة: الاتجاه الأوّل هو الاتجاه الرومانسي الّذي يغلب عليه الطابع الشخصيّ ويتناول عهد الصبا وطهارة الحب البريئ الخائب فيتمثل في ديوانه الأوّل «مقتل القمر». والاتجاه الثاني يشمل مرحلة الصراع بين

---

[1]. Modernism

[٢]. عبدالله أبوهيف، **قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث**،ص٨.

[٢]. عطا محمد أبو جبين، **شعراء جيل الغاصب**، ص ٢٩٥.

[٣]. ميشال خليل جحا، **أعلام الشعر العربى الحديث من أحمد شوقي إلى محمود درويش**، صص٢٤٢-٢٤١.

٤. عبدالسلام المساوي، **البنيّات الدالة في شعر أمل دنقل**، صص١٤و١٦.

٥. ميشال خليل جحا، **أعلام الشعر العربى الحديث من أحمد شوقي إلى محمود درويش**، صص٢٤٧-٢٤٩.

الذاتي والعام ويتمثل في ديوانه الثاني «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»، حيث يغلب عليه طابع الواقعيّة ويعالج فيه هموم الحياة اليوميّة. والاتجاه الثالث يتمثل في ديوانه «تعليق على ما حدث» و«أقوال جديدة عن حرب البسوس» الذي يضمّ القصيدة الشهيرة «لا تصالح» وفيها دعوة لرفض الصلح مع إسرائيل. والاتجاه الرابع يتناول ذوبان الذات في الموضوع أو اندماج الخاص والعام، بحيث أنّ شعره يتخطّى الدائرة الذاتيّة وهموم الذات ليخرج إلى دائرة الإنسانيّة الشاملة وتتمثّل هذه المرحلة في ديوانه «العهد الآتي».[٥]

**١ - قناع الشخصية الدينيّة، المسيح نموذجاً**

إن أمل دنقل تقنّع بشخصية المسيح (ع) خلال آلية «القول» في أقصر قصائده وهي قصيدة «عشاء»، فنراه يرتدي قناع المسيح ويخفي وجهه ويتّحد معه وأخذ يتحدّث بلسانه، حيث يخيل إلى القاريء أن المتكلم هو المسيح نفسه والحال أنّ المتكلم هو الشاعر:

قصدتُهُم في موعد العشاءْ/ تطالعوا لي برهة،/ و لم يردّ واحدٌ منهم تحية المساء!/ ...وعادت الأيدي تراوح الملاعق الصغيرة/ في طبق الحساءْ/ ... نظرت في الوعاء:/ هتفتُ: «ويحكم .. دمي/ هذا دمي .. فانتبهوا»/ .. لم يأبهوا!/ وظلّت الأيدي تراوح الملاعق الصغيرة/ وظلت الشفاه تلعق الدماء![١]

كما يلاحظ أنّ الشاعر اختار فعل «قصد» في بداية قصيدته ليجعل القاريء متقبّلاً بأن هذه الزيارة كانت حميميّة العلاقة التي تربط بين الشاعر وهؤلاء الأصدقاء، وهي نفس العلاقة التي ربطت بين المسيح وتلاميذه الّذين تناول معهم عشاءه الأخير. وكما أنكر تلاميذُ المسيح معلّمهم ليلة العشاء الأخيرة بداية من يهوذا وانتهاءً ببطرس، حيث قال لهم المسيح «كلّكم تشكون فيّ في هذه الليلة لأنه مكتوب أني أضرب الراعي فتتبدّد خراف الرعيّة»[٢]، كذلك فعل أصدقاء الشاعر الّذين تنكروا له وتجاهلوه؛ إضافة إلى ذلك أن الشاعر في نصه الشعري يتناصّ مع قول المسيح ليلة العشاء الأخير، حيث «أخذ (المسيح) خبزاً وشكر وكسره وأعطاهم قائلاً: هذا هو جسدي الّذي يبذل عنكم اصنعوا هذا لذكري وكذلك الكأس أيضاً بعد العشاء قائلاً: هذه الكأس هي العهد الجديد بدمي الّذي يسفك

---

١. أمل دنقل، **الأعمال الشعريّة الكاملة**، ص ٥٩.

٢. **الكتاب المقدس، إنجيل متي**، ٢٦ –٣١.

عنكم..»[١] كل هذا يدفعنا الى الاعتقاد إلى أنّ الشاعر استلهم شخصية المسيح استلهاماً متوازياً ليعمّق احساس القاريء بغدر أصحابه وخيانتهم له.

غير أنّ هذه المسألة لا تنتهي هنا، بل سرعان ما نفاجأ بأنه قد بدأ في التخالف معه لحظة التحام الشخصيّتين؛ لأنه قام بالانزياح في المرحلة الاخيرة من شعره؛ فاذا كان المسيح قد سامح من أسلمه ومن أنكروه ووهبهم دمه راضياً، حيث «أخذ الكأس وشكر وأعطاهم قائلاً: اشربوا منها كلّكم؛ لأنّ هذا هو دمي الّذي ، يسفك من أجل كثيرين لمغفرة الخطايا»[٢] فإنّ الشاعر لم يقبل هذه التضحية؛ حيث استنكر خيانة أصحابه له وكلمات (ويحكم، فانتبهوا، لم يأبهوا!) تشهد على ذلك، ثم إنّه لم يسامحهم على شرب دمه؛ لأنه لا يملك صفاء قلب المسيح. بناءاً على ذلك فالعلاقة بين الشاعر والشخصية المتقنّع بها علاقة جدلية تعتمد على النفي والاثبات في آن.[٣] و في تفسير آخر أنّ الشاعر أراد أن يصوّر الشتات والفرقة بين العرب، ثم يجسّد بشاعة اليهود، الّذين يشربون دماء غير اليهود في أعيادهم الدينيّة[٤]. فإن استعمال الإمكانات الطباعية بدءاً بوضع النقط المتتالية واستخدام علامات الترقيم يقترب بنا إلى هذه القراءة.

والملاحظة الأخرى هي أنّ الشاعر بقدر ما كان حريصاً على التقنّع بشخصية المسيح، كان معنياً أيضاً بالتّناص مع كلامه، حيث أصبح التناص فاعليّة خلّاقة في نصه الشعري وهذا يعود بنا إلى أنّ «تقنية القناع إحدى تجلّيات فاعلية التناص، مع شيء من التوسّع؛ لأن المبدع عندما يستدعي شخصية ما، فهو يجري عملية تناصية معها في أقوالها أو أفعالها أو مواقفها وأفكارها.»[٥] والحق أن المسيح فرض على أمل دنقل معجمه ولغته الخاصة، مهما حاول الشاعر أن يُضفي عليه ملامح المعاصرة وسمات الحداثة.

ومهما يكن من أمر إنّ فقد استلهم الشاعر شخصيّة المسيح استلهاماً متوازياً ثم استلهاماً متعارضاً في نصّ واحد وحاول أن يعبّر من خلال هذا القناع عن كراهيّته أصحابه وخيانتهم له وقت الضّيق بأسلوب غير مباشر. في حين خلق نصاً درامياً بما فيه من مناجاة وحوار ومفارقات، اعتماداً على

---

[١]. **المصدر نفسه** ٢٢: ١٩-٢٠.

[٢]. **المصدر نفسه** ٢٦: ٢٧-٢٨.

[٣]. أحمد مجاهد، **أشكال التناص الشعريّ**، صص ١٧٨-١٧٩.

[٤]. عاصم محمد أمين بني عامر، **لغة التضاد في شعر أمل دنقل**، ص ١١٠.

[٥]. محمد علي كندي، **الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث**، ص ٣٦٦.

التجربة التراثية وشخصية المسيح. فالمسيح حاضر في النص الشعري المتأرجح بين التراث والمعاصرة وبين الخفاء والتجلّي.

**٢ – قناع الشخصيّة التاريخيّة، سبارتاكوس نموذجاً**

إنّ أمل دنقل تعامل مع شخصيّة تاريخيّة سبارتاكوس[١] كقناع وتحرك من خلال هذا الثائر الروماني في كل مساحات قصيدة «كلمات سبارتاكوس الأخيرة» وقام بناؤها عليه. فهي شخصيّة رئيسة تتمحور قصيدة الشاعر حولها فاتّحد معها و لم يتكلّم «عنها» بل تكلّم «بها» في نصه الشعري. فسبارتاكوس عند الشاعر رمز تجتمع فيه الدلالات والإيحاءات المتعدّدة أكثر من مستوى الدلالة و الإيحاء سواء على مستوى التجربة السياسيّة و الاجتماعيّة المعاصرة أم على مستوى التجربة الإنسانيّة بوجه عام. ومن الطريف أنّ سبارتاكوس «هو الرمز الأجنبي الوحيد الّذي نجح أمل دنقل في أن يتّحد معه، ويتحدّث بصوته نتيجة لتوافر الأبعاد الإنسانية الكبيرة في شخص الثائر سبارتاكوس، التي لاقت هوى في نفس الشاعر ولمست أعماقه».[٢] ومن جرّاء ذلك فإن الشاعر يتقمّص صوته وتجربته ترميزاً شاملاً فيبدأ بتحقيق وحدة القصيدة العضوية بأفضل ما يكون متماهياً مع فكرة الناقم على طغيان السادة والثائر من أجل تصحيح الأوضاع الخاطئة. لهذا يبدأ قصيدته بضمير «المتكلّم» على سبيل النجوى والمونولوج الدرامي ويقول:

---

[١]. إنّ «سبارتاكوس» عبد ثائر ثار فى وجه القيصر الظالم، ورفض الخضوع له، مع معرفته المسبقة بعدمية ثورته، وإنها محكوم عليها بالفشل، فهو أحد العبيد المصارعين، وكان الرومان قد أنشأوا مدرسة فى «كيوا» للمصارعين، رجالها من الأرقّاء، تدربوا فيها على صراع الحيوانات، أو صراع بعضهم بعضاً فى حلبات خاصة وقد نجح فى الهرب ثمانية وسبعون عبداً، وتسلحوا، واحتلوا أحد سفوح بركان «فيزوف»، واختاروا لهم قائداً هو«سبارتاكوس» يقال فيه:«لم يكن رجلاً شهماً شجاعاً وحسب، بل كان إلى ذلك يفوق الوضع الذى كان فيه، ذكاء في العقل ودماثة الأخلاق. وأصدر هذا القائد نداءً إلى الأرقّاء في إيطاليا، يدعوهم إلى القوّة، وسرعان ما التفّ حوله سبعون ألفاً، ليس فيهم إلا من هو متعطش للحريّة والانتقام، فزحف على روما، ولميكن يخفى عليه أنّه يقاتل إمبراطورية بأكملها، وأيقن سبارتاكوس أن لا أمل له في الانتصار على هذه الجيوش الجرارة، التى أعدّتها روما، فانقضّ على جيش «كراسس»، وهو القائد الروماني القدير، الذى بعث لملاقاة سبارتاكوس، وألقى بنفسه في وسط الجيش، مرحباً بالموت في المعمة. (مصطفى عبادي، **محاضرات في التاريخ الروماني**، صص ٨٩ – ٩٠)

[٢]. أحمد الدوسري، **أمل دنقل شاعر على خطوط النار**،ص ١٣٢.

المجد للشيطان.. معبود الرياح/ من قال «لا» في وجه من قالوا «نعم»/ من علّم الإنسان تمزيق العدم/ من قال «لا» .. فلم يمت؛/ وظلّ روحاً أبدية الألم![١]

والشاعر يفاجيء المتلقّي بعبارة لمْيألفها وهي «المجد للشيطان»! لأنّ فيها تحطيم للنموذج التراثي القائم على مقولة «اللعنة على الشيطان» و معارضة للموروث الديني القائل: «المجد للّـــــه في الأعالى وعلى الأرض السلام، و بالناس المسرّة»[٢] فعبارة «المجد للشيطان» تقف على طرف نقيض لأصل «المجد للّه»، وهذا ما يعود بنا إلى القول بأن الشاعر يكره تشبّث العوام بالمسلّمات وخضوعهم للمقدّس، دون السماح لأنفسهم بالتفكير في كلّ ذلك. «فالشاعر لم ير مجتمعه إلا خانعاً ذليلاً مسلوب الحرية، تملى عليه إرادته من قوى عليا، فحاول أن يستفزّهم بقلب المقدّس، وتحويله إلى ضدّه، ورفع الشيطان إلى مصادف المقدّسات، وكل ذلك لتحفيز العقل العربي على التفكير، وتدبّر ما حوله، وبالتالي الوصول إلى الحقيقة عن طرق رفض الواقع والثورة عليه».[٣]

وهكذا يصبح من المقبول، بل ربّما من المسلّم به أن سبارتاكوس (أمل دنقل) أراد أن يقول: المجد لكلّ إنسان رافض و متمرّد طامح إلى مصير أفضل وحياة أكرم ولو يعلم أن الهلاك محتوم عليه. والواقع «أن أمل دنقل لا يعني طبعاً مجرّد تمجيد الشيطان وإنّما يستخدم معادلاً موضوعياً يجسّد دعوته للتمرد والعصيان».[٤] لهذا صورة الشيطان هنا انزياحيّة رمزيّة، تنطبق على كلّ من يرفض إرادة المستبدّين والسلطة الغاشمة، ويدافع بالتحريض على الحق، على نقيض ما كانت عليه صورته في الدلالة الدينية، وهو يستحقّ التمجيد؛ لأنه المعلّم الاوّل للرفض.

ثم يواصل الشاعر كلماته الأخيرة مرتدياً شخصيّته التراثية ومخفياً وجهه ومتّحداً به ومتحدّثا بلسان هذه الشخصية التاريخية ويقول:

معلّق أنا على مشانق الصباح/ وجبهتي -بالموت- محنيّة/ لأني لم أحنها .. حيّة!/ يا إخوتي الّذين يعبرون في الميدان مطرقين/ منحدرين في نهاية المساء/ في شارع الإسكندر الأكبر/ لاتخجلوا.. ولترفعوا عيونكم إليّ/ لأنكم معلّقون جانبي .. على مشانق القيصر.[٥]

---

[١]. أمل دنقل، **الأعمال الشعريّة الكاملة**، ص ١٤٧.

[٢]. **الكتاب المقدس**، إنجيل لوقا، الإصحاح الثاني، ١٤.

[٣]. عاصم محمد أمين بني عامر، **لغة التضاد في شعر أمل دنقل**،ص ١٣٧.

[٤]. نسيم مجلي، **أمير شعراء الرفض**، صص ٦٥،٦٦.

[٥]. أمل دنقل، **الأعمال الشعريّة الكاملة**، صص ١٤٨ – ١٤٧.

والنظرة الفاحصة للفقرة الشعرية السابقة تؤكد أن سبارتاكوس (أمل دنقل) يخاطب الجماهير محاولاً بثّ روح التمرد والثورة فيهم اعتقادا بأنّ المجد والعظمة يرتبطان بمنطق الرفض والتمرد، فلتكن الثورة وليكن التحدّي شرفاً للانسان وطريقاً إلى الألم الابدي! كما يكشف النص الشعري عن الكره الشديد للشاعر لذلك الصمت القاتل والإحساس المميت المسيطر على تلك الجموع الغفيرة من أبناء جلدته، فهو يحشد الصورة تلو الأخرى لتأكيد فكرته التحريضيّة الرافضة على لسان العبد سبارتاكوس من دون أن يعمد إلى سرد تقريري أو حكاية محبوكة. ثم نرى سبارتاكوس (أمل دنقل) يخاطب القيصر أي الديكتاتور الّذي كان يعمل على القضاء على الجمهورية الديمقراطيّة[١] ويقول له:

أيها القصير العظيم: قد أخطأت .. إنّي أعترف/ دعني –على مشنقتي– ألثم يدك/ ها أنذا أقبّل الحبل الّذي في عنقي يلتفّ/ فهو يداك، وهو مجدك الّذي يجبرنا أن نعبدك/ دعني أكفّر عن خطيئتي/ أمنحك –بعد ميتتي– جمجمتي/ تصوغ منها لك كأساً لشرابك القويّ...[٢]

واللافت للنّظر أن خطاب سبارتاكوس (أمل دنقل) موجّه إلى القيصر (الحاكم العربي) على أساس التعبير بالمفارقة، أي أنّ الكلمات الصادرة عنه يقصد منها عكس المنطوقبه. فإنّ سبارتاكوس (أمل دنقل) يسخر من جبروت هذا القيصر الحاكم العظيم المستبد، الّذي بنى مجده على الظلم والجبروت، وهو الّذي يدمّر كل العالم في سبيل الحفاظ على ذلك المجد المزيف وبالأحرى أنّ في قصيدة القناع هذه، نوعاً من التهكم والسخرية والمفارقة حيث قيل عنها «إنّها أشحن قصائد القناع بعناصر المفارقة»[٣] فجاء الخطاب للقيصر بصورة يحاول فيها المتحدّث التماس الرحمة والمغفرة، بينما لمتكن هذه التذّللات إلّا سخرية من القيصر وبالتالي فهي تأليب للجماهير على الظالم المستبد؛ و لهذا أراد المتحدث عكس المنطوقبه، وهذه طريقة شعراء الرافضين في التعبير عن احتجاجهم على الواقع المرفوض.. وهم يؤلّبون الطغاة على الطغيان بتمجيد الطغيان، ويؤلّبون العبيد على العبوديّة بتمجيد العبوديّة .. وهذه بلاغة الأضداد على حد تعبير لويس عوض.[٤]

هذا من جانب، ومن جانب آخر أنّ الشاعر في قصيدة القناع هذه، قام بالتحوير في واقعة تاريخيّة تتعلّق بسبارتاكوس؛ فالتاريخ يدلّنا بأنه مات قتيلاً في آخر معاركه، و لمِيتعرّف أحد على جثته، لكنّ

---

[١]. نسيم مجلي، **أمير شعراء الرفض**، ص ٧٣.

[٢]. أمل دنقل، **الأعمال الشعريّة الكاملة**، ص ١٥٠.

[٣]. جابر قميحه، **التراث الإنساني في شعر أمل دنقل**، ص ٢٢٠.

[٤]. نسيم مجلي، **أمير شعراء الرفض**، ص ٧٦.

الشاعر جعل حياته تنتهي على حبل المشنقة، و من غير شك أن لهذه المخالفة و الانزياح مقتضى فنيّاً؛ فالموت البطيء على الصليب يزيد من تعميق مأساة هذا العبد المتمرد على الطغيان، ويعطيه الفرصة ليقول كلماته الأخيرة.[١] إضافه إلى ذلك أنّ سبارتاكوس المتقنَّع به يختلف عن سبارتاكوس التاريخي في موضوع آخر؛ لأنه في التاريخ امتاز بموقفه الرافض لحكم القيصر، لكنّ الشاعر صوّره طالباً الاعتذار من القيصر ويخضع له ويذرف دموع الندم أمامه، ويوجّه الناس إلى الخضوع والاستسلام والخنوع والرضى بعيش، الذلّ حيث ينتهي التمرد والصمود والثورة إلى لاشيء! والسبب واضح للعيان؛ لأنّ أسلوب الشاعر -كما أسلفنا– يقوم على المفارقة والسخرية المرّة والتهكّم، فكلّ ما يطلقه سبارتاكوس من اعتراف وإذعان يتحوّل إلى ضدّه.[٢] وهذا أسلوب فيه من الجدة والطرافة أكثر من التبعية والتقليد.

وبناء على ما أسلفناه يمكن القول بأنّ الشاعر استلهم وجه سبارتاكوس وتبرقع به وحاول من خلاله أن يبثّ فكرته التحريضيّة وسعى أن يعبّر عن تجربة الإنسان العربي الرافض لكل ما تقوم به سلطاته الغاشمة والتلاعب بمصيره. لهذا اختار أسلوب المونولوج الدرامي، فالصوت الّذي يهيمن على قصيدته هو صوت القناع (سبارتاكوس)، ولذلك يتوسّل الشاعر بضمير المتكلّم وحده «أنا» الّذي يتيح له أن يتعرف التجربة من الداخل، فيرفض الواقع الاجتماعي بسخرية مأساوية. ومن هذا المنطلق ابتعد عن الصوت الأحادي والمباشرة وأضفى على عمله الشعري شيئاً من الموضوعيّة وتعدّد الأصوات والغموض الفنّي وأبرز أسلوباً درامياً ممتازاً.

### ٣- قناع الشخصيّة الفولكلوريّة، عنترة نموذجاً

تقمّص الشاعر أمل دنقل شخصيّة فولكلوريّة لـــ«عنترة» عبر تقنية القناع المركب في قصيدته «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»، فالقصيدة تكاد تعدّ أشهر قصيدة عربية كتب عن هزيمة ١٩٦٧، إذ تمتاز بتعدّد المستويات والأصوات والأبعاد والعلاقات الدِّرامية. والشاعر بناها على حواره مع «زرقاء اليمامة[٣]»، و يستعين فيها بالتعالق النصّي مع شخصيّات أخرى من مثل الملكة زنوبيا، نموذج الجندي

---

[١]. جابر قميحه، **التراث الإنساني في شعر أمل دنقل**، ص ٢٣٤.

[٢]. عبدالسلام المسّاوي، **البنيّات الدالة في شعر أمل دنقل**،ص١٦٩، وجابر قميحه، **التراث الإنساني في شعر أمل دنقل**، صص ١٥٨-١٥٩.

١. إنّ زرقاء اليمامة شخصية يضرب بها المثل في قوة البصر، قيل «أبصر من زرقاء اليمامة» وهي امرأة من جديس من أهل اليمامة(جو)، (وجو اسم لليمامة). يقال إن حسان تبع سار من اليمن بجيشه لقتال قبيلتها، فلما صاروا من جو على مسيرة ثلاث ليال، صعدت الزرقاء فنظرت إلى الجيش، وقد أمروا أن يحمل كل رجل منهم شجرة يستترون بها

المدافع عن وطنه وخاصة عنترة بن شدّاد ولعلّ صوت الشخصيّة الأخيرة هو المهيمن على مقاطع القصيدة.

وممّا لايدع مجالا للشك أنّ عنترة شخصية فولكلورية شعبيّة ثريّة وحافلة، بل جامعة للمتناقضات؛ فهو الفارس المغوار والعبد الذليل، والعاشق المعبد والحبيب الفائز[١]، لكنّ الخطاب الشعري والبنية الكليّة للنصّ هما السبيل الوحيد لكشف الجوانب التي يريد الشاعر التركيز عليها عبر سياقه الشعري؛ لأنّ السياق هو الفصل الوحيد في تحديد الدور المقصود.

على أيّة حال يلوح لنا أن صوت الشاعر في بداية القصيدة تداخل بصوت جندي قاسى مصائب الحرب وعاد يشكو للزرقاء -رمز القوى القادرة على الكشف والتنبّؤ واستشراف المستقبل- ثقلَ العار الّذي صار يحمله وهو مثخن بالجراح التي أصابته وأصابت شعبه فيقول:

أيّتها العرّافة المقدّسة ../ جئت إليك.. مثخناً بالطعنات والدماء/ أزحف في معاطف القتلى، وفوق الجثث المكدّسة/ منكسر السيف، مغبّر الجبين و الأعضاء/ أسأل يا زرقاء../ عن فمك الياقوت عن نبوءة العذراء/ عن ساعدي المقطوع.. وهو مايزال ممسكاً بالراية المنكسة/ عن صور الأطفال في الخوذات.. ملقاة على الصحراء/ عن الفم المحشوّ بالرمال والدماء؟!!/ أسأل يا زرقاء../ عن وقفتي العزلاء بين السّيف.. و الجدار!/ عن صرخة المرأة بين السّبي و الفرار!/ تكلّمي أيتها النبية المقدّسة/ تكلّمي.. باللّه.. باللعنة .. بالشيطان/..تكلّمي .. لشدّ ما أنا مهان.[٢]

ثمّ إن الجندي المتكلم الزاحف إلى زرقاء فوق الجثث المتراكمة قد تحوّل إلى عنترة، أو إنّه قد توحّد معه ليربط بين الماضي والحاضر في نسيج القصيدة وبنيتها ليؤكد على استمرار الطبقيّة البغيضة وجنايتها على حياة هذه الأمّة من منظور اجتماعي، وليبوح بأسرار نكسة حزيران والذلّ الّذي لحق الإنسان

---

ليلبسوا عليها فقالت: يا قوم لقد أتتكم الشجر، أو أتتكم حمير، فلم يصدقوها فقالت على مثال الرجز:

أقسم بالله لقد دبّ الشجر أو حمير قد أخذت شيئاً يجر

فلم يصدقوها. فقالت أحلف بالله لقد أرى رجلاً ينهش كتفاً، أو يخصف النعل، فلم يصدقوها، و لم يستعدوا حتى صبّحهم حسان فاجتاحهم، فأخذ الزرقاء فشقّ عينها فإذا فيها عروق سود من الإثمد، و كانت أول من اكتحل بالإثمد من العرب.(أبوالضل أحمد بن محمد الميداني، **مجمع الأمثال**، ص ٥١٨).

[١]. شوقي ضيف، **تاريخ الأدب العربي**، صص ٣٧٤ و أنس داود، **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**، صص ٤٢٢-٤٢٤.

[٢]. أمل دنقل، **الأعمال الشعريّة الكاملة**، صص ١٥٩-١٦٠.

العربي بسببها من منظور قومي، لهذا توحّد مع هذه الشخصيّة الفولكلوريّة وحاول أن يستدعي جزءاً من حياة الحرمان التي ضاقها الشخصيّة المتقنّع بها بأيام العبوديّة في قبيلة عبس فيقول على لسانه:

قيل لي «اخرس..»/ فخرستُ.. وعميتُ.. وائتممتُ بالخصيان/ ظللتُ في عبيد (عبس) أحرس القطعان/ أجتزّ صوفها../أردّ نوقها/ أنام في حظائر النسيان/ طعاميَ: الكسرة.. والماء.. وبعض التمرات اليابسة./ و ها أنا في ساعة الطعان/ ساعة أن تخاذل الكماة .. والرُّماة.. والفرسان/ دعيتُ للميدان!/ أنا الّذي ماذقتُ لحم الضان../ أنا الّذي لاحول لي أو شان../ أنا الّذي أُقصيتُ عن مجالس الفتيان،/ أُدعَى إلى الموت.. ولم أدع إلى المجالسة!!/ تكلّمي أيتها النبية المقدسة/ تكلّمي.. تكلّمي../ فها أنا على التراب سائل دمي.[١]

كما يلاحظ أن الشاعر لا يشير إلى «عنترة» تصريحاً، ولا يذكره باسمه، بل يلمح إليه ضمناً حين يذكر«عبيد عبس»، ويقنع بالإيماء إليه مع استعانة بمقابلات تصويرية غزيرة الدّلالة: من يرعى الإبل ويجتزّ وبرها، ثم يكون طعامه الكسرة والتمرة! ومن ينام في حظائر النسيان ثم يُدعى الى الميدان! ومن ينكر ساعة المجالسة ثم يذكر ساعة الموت![٢] لهذا استوحى الشاعر صورة عنترة بإشعاعاتها الأصلية والمضافة، دون أن يعمد إلى السرد التقريري أو الحكاية المحبوكة.

مضافاً إلى ذلك أن الشاعر قام باستدعاء شخصية «عنترة» مستخدماً آلية «الدور» المتبلورة في تقنية القناع، مكتفياً بدورها واسم قبيلتها دون التصريح باسمها المباشر، ويلاحظ «أنّ آلية الاستدعاء قد تناسب تناسباً واضحاً مع السياق، نظراً لأن الاسم المباشر لعنترة بن شدّاد، يحظى بقدر كبير من صفات العزّة و الشرف في الوعي الجمعي، لا تتناسب مع عالم العبودية والذل الّذي يلحّ الشاعر على تصويره في هـــذا الجزء مـــن النص.» فضلاً عـــن أنّ ذكر الشاعر لاسم القبيلة «عبس» مصاحباً لدور «العبودية» في قوله: «ظللتُ في عبيد عبس» يدلّ على أن دور العبوديّة هو الدور المخصّص لعامة الشعب ومعظم أفراد القبيلة، وأنه ليس مقصوراً على عنترة وحده، والحال أنّ التداعيات الدلالية لمادة «عبس» والتي تثير في الذهن معاني التجهّم والشدة، وتقطيب ما بين العينين، تتفق تماماً مع دلالة السياق العابسة والبائسة المعبّرة عن الشعب الكادح المطحون.[٣]

---

[١]. **المصدر نفسه**، صص ١٦١-١٦٢.

[٢]. محمد فتوح أحمد، **واقع القصيدة العربيّة**، صص ١٥٥-١٥٦.

[٣]. أحمد مجاهد، **أشكال التناص الشعريّ**، ص ٨٩.

ثم معرفتنا بأنّ تاريخ القصيدة هو ١٩٦٧/٦/١٣ ينبيء عن معادل عنترة، و هو المقاتل العربي (والإنسان العربي) الّذي ظلّ خارج دائرة التأثير في القرار، وعندما نشبت الحرب طلب إليه أن يقاتل وأن يردّ الأعداء! لقد أهملوه وعند الحرب تذكّروه، فأي نصر يتوقّع منه؟! بناءً على ذلك يمكن لنا القول بأن شخصية عنترة كمعادل موضوعي للمواطن العربي الكادح الّذي لا يهتمّ بوجوده أحد من الحكام حتّى تقع الكارثة، فيهرعون إليه مستنجدين، ويبدأ التغنّي بالعامل والفلاح والشعب الأصيل و..! بعبارة أدق جعل أمل دنقل «عنترة» رمزاً للشعب العربي؛ فقد ترك هذا الشعب (عنترة) مهملاً في المراعي، ليس له إلاّ أحقر الأعمال التي لا تسمن و لا تغني من جوع، وعندما جدّ الجدّ دُعي للنزال، فأنّى يكون ذلك؟! وأشدّ إيلاماً وتناقضاً من ذلك الإلحاح عليه بأن يلقي بنفسه إلى الموت و قبل ذلك كان منبوذاً![١]

وفي الجملة، أخذ أمل دنقل في هذه القصيدة من القناع وسيلة للتعبير عن تجربة «حرب حزيران» بصورة رمزية وغير مباشرة، وذلك الحديث من خلال شخصيّة شعبيّة وفولكلوريّة لعنترة، وبهذه العمليّة خفّف من حدّة الغنائيّة والمباشرة وأضفى على صوته نبرة موضوعيّة ومسحة من الغموض والإبهام. في الوقت نفسه حاول أن يتحدّى عبر هذه الشخصيّة المتقنع بها القضايا السياسية والاجتماعيّة ويعبّر عن أسباب النكسة في العلاقة بين المواطن والسلطة؛ وهذا ما يدعونا إلى الاعتقاد إلى أنّ تقنية القناع جعلت النص الدنقليّ قابلاً لتعدّديّة القراءات النقديّة.

### ٤ - قناع الشخصيّة الأدبية، المتنبي نموذجاً

استدعى أمل دنقل شخصيّة المتنبّي في قصيدته «من مذكرات المتنبّي في مصر» وحاول أن يعبّر من خلاله عن تجربة سياسية معاصرة، وهذا يعني أن البعد السياسي من بين أبعاد شخصية المتنبي كان أكثر أهمية له. استخدم الشاعر شخصيته التراثية كقناع أراد من خلاله إيصال مجموعة من المواقف والآراء المنشودة في إطار الاستغراق الكلّي. لذلك جعل هذه الشخصيّة عنواناً على مرحلة تمرّ بها مصر والبلاد العربيّة في الستينات وتحديداً بعد نكسة ١٩٦٧.[٢]

---

[١]. خالد الكركي، **الرموز التراثيّة في الشعر العربي الحديث**، ص ٥٦ و عاصم محمد أمين بني عامر، **لغة التضاد في شعر أمل دنقل**، ص ٦٦.

[٢]. ثائر زين الدين، **ابوالطيب المتنبي في الشعر العربي المعاصر**، ص ٤٦.

غير أنّ المتنبّي عند شاعرنا لا يجرّب حياة ذهبيّة مملوءة بالخير والعطاء جنب سيف الدولة (رمز المجد العربي الأصيل والفروسية العربية المنتصرة)، بل يعيش عند كافور الإخشيدي الحبشي (رمز الخزي والعار والكسل الّذي كان يكيل له الوعود ويماطله دون أن يعطيه شيئاً). وهذا ما جعل أمل دنقل يستفيد من رحلة المتنبي إلى مصر والتحاقه ببلاط كافور واحتقاره له مع اضطراره لمدحه، مع استعارة حبس كافور للمتنبي في سياق شعري جميل وبإسلوب قصصي ناجح مع الاستعانة بتقنية القناع من بداية قصيدته حتى نهايتها، حيث يقول على لسان المتنبي:

أكره لون الخمر في القنّينة/ لكنني أدمنتها.. استشفاء!/ لأنني منذ أتيت هذه المدينة/ وصرت في القصور ببغاء!:/ عرفت فيها الداء!!/ أمثل ساعة الضحى بين يدي كافور/ ليطمئنّ قلبه؛ فمايزال طيره المأسور/ لايترك السجن ولايطير!/ أبصر تلك الشفة المثقوبة ووجهه المسودّ. والرجولة المسلوبة/ .. أبكي على العروبة![١]

ومن خلال الفقرات الماضية يبدو أنّ أمل دنقل أخذ يتحدّث من خلال قناع المتنبي عن دوره الذليل في بلاط كافور وكراهيته لهذا الدور وقهره عليه، فيرى أن دوره ينحصر منذ أصبح شاعراً للقصر في كونه «ببّغاء» يردّد ما تطلبه السلطة، فهو –كشاعر- مقهور ومجبر على التغنّي ببطولات كافور الموهومة، والحال أنّه يعلم أنّ هذا الحاكم لايستحقّ مدحاً؛ إذ لايرى فيه ملامح البطل القادر على تحقيق آمال العرب، فيبكي على العروبة.

وبما أنّ شاعرنا أمل دنقل مثقل بمشاعر الهزيمة والانكسار إثر نكسة ١٩٦٧، فيسقط هذه المشاعر الأليمة على شخصيّة المتنبي الفنّان الأسير الّذي تجبره السلطة الغاشمة التي تتمثّل في كافور الإخشيدي على أن ينشد فيه المدائح.

يوميء، يستنشدني، أنشده عن سيفه الشجاع/ وسيفه في غمده .. يأكله الصدأ!/ وعندما يسقط جفناه الثقيلان وينكفيء؟ أسير مثقل الخطى في ردهات القصر/ أبصر أهل مصر../ ينتظرونه.. ليرفعوا إليه المظلمات والرقاع![٢]

النصّ الّذي بين أيدينايبّين لنا أن الشاعر استخدم في هذا الجزء نوعاً من المفارقة، إذ إنّ كافور يمثّل النموذج الأعلى للحاكم القوي الشجاع، فتعلّقت آمال الشعب به، وتقدم إليه بالمظلمات والرقاع!

---

[١]. أمل دنقل، **الأعمال الشعريّة الكاملة**، ص ٢٣٧.

[٢]. **المصدر نفسه**، ص ٢٣٨.

والحال أنّه يمثّل السلطة الضعيفة العاجزة المهزومة، التي تحاول تغطية ضعفها وعجزها بلون من الدِّعاية الزائفة.

ومن الملاحظ أنّ أمل دنقل يسعى للالتحام العميق بشخصيّة مستدعاة عن طريق القناع، حيث يتحوّل هذا الالتحام في الجزء الباقي من النصّ إلى رابط شكليّ يعتمد على «التناص» الّذي يسيطر عليه صوت الشاعر المعاصر فيقول على لسان المتنبي:

عيد بأية حال عدت يا عيد؟/ بما مضى؟ أم لأرضي فيك تهويد؟/ «نامت نواطير مصر» عن عساكرها/ وحاربت بدلاً منها الأناشيد!/ ناديت: يا نيل هل تجري المياه دماً/ لكي تفيض، ويصحو الأهل إن نودوا؟/ عيد بأية حال عدت يا عيد؟[١]

كما هو واضح أنّ الشاعر يتناص مع دالية المتنبي الشهيرة التي نظمها في هجاء كافور قبل أن يرحل عن مصر، حيث قال:

عيد بأيه حال عُدتَ يا عيد بما مضى أم لأمر فيك تجديد

نامت نواطير مصر عن ثعالبها فقد بشمن وما تفنى العناقيد[٢]

وهذه العملية في نهاية القصيدة تدفعنا إلى الإعتقاد بأنّ أمل دنقل حريص على الالتحام بالشخصية المتقنّع بها. غير أنه قام بتحوير في نصّ مستدعَى لتلاؤم الغرض الّذي يرمي إليه؛ لأنه «أراد أن يدين سياسة اليهود وتخاذل المؤسسة العسكرية عن حماية البلاد»[٣]، بتعبير آخر إنّ الهمّ الفكري القابع في ذاكرة الشاعر هو أن السُّلطة المصريّة في ذلك الوقت كانت أشبه بالحارس النائم الّذي يبدو مخيفاً وإن كان لايملك الدِّفاع عن نفسه في حقيقه الأمر؛ لأنها قد غفلت عن تدعيم الجيش وتنمية كفاءته القتالية، واكتفت بمواجهة العدو بالأناشيد التي تهدّده بالويل والثبور وعظائم الأمور. ولاشكّ في أنّ الشعر في مثل هذا السياق يصبح عديم الجدوى، حيث لا تصلح الأناشيد لمواجهة المدافع، لهذا كانت نكسة ١٩٦٧ نتيجة طبيعية لتلك السياسة الفاشلة».[٤]

وأكبر الظنّ أن المتنبي المعاصر (أمل دنقل) يطلب من كافور (الحاكم العربي الزائف) أن يفي بمواعيده وأن يستردّ ما احتلّ من أراضيه وألا يتقاعس عن المسؤولية التي فُوّضت إليه، لكنّ كافور

---

[١]. **المصدر نفسه**، ص ٢٤٢.

[٢]. أبو طيب المتنبي، **الديوان**، ج ١، ص ٣٩٣، ٣٩٦.

[٣]. عبدالسلام المسّاوي، **البنيّات الدالة في شعر أمل دنقل**، ص ١٧٧.

[٤]. أحمد مجاهد، **أشكال التناص الشعري**، صص ٢٨٢-٢٨٣.

مواعيده للمتنبى (أمل دنقل أو الإنسان العربي المعاصر) مواعيد عرقوب، لذلك جاءت هذه القصيدة كتعبير عن انتقاد واضح للسلطة السياسيّة وعدم تحمّلها مسؤولية الخيبة، وأراد فيها الشاعر أن «يعرّي من خلال توظيفه لهذا الموقف حقيقة بعض القوى الضعيفة المهزومة التي تحاول أن تغطّي ضعفها أمام العدو بممارسة السطان على رعاياها في الداخل، وإخفاقها في صنع أمجاد حقيقية بكفاحها وصمودها باختلاق أمجاد دعائية زائفة على ألسنة الشعراء».[١]

خلاصة القول أنّ دنقل يكره كلّ الكره تنمّر السلطة المهزومة على الرعية ويتحدّى في نصّه الشعري القضايا السياسية ويدين تقاعس الحكام العرب مع الاستعانة بشخصية المتنبّي والتكلّم من خلالها، غير أن السرد يغلب في هذا النص على الإنشاء، وتكثر الأفعال الماضية، وهذا يعود إلى أنّ الشاعر يحرص على أحاسيس المتنبّي أكثر من حرصه على أحاسيسه هو نفسه، ولذلك كان مؤرّخاً أكثر منه شاعراً، والمتنبي في نصه الشعري يعيش في العهد العباسي ولیس في العصر الحديث! وهذا ما يؤخذ على شاعرنا أمل دنقل.

**النتيجة**

إنّ ما يمكن أن نستنبطه من النصوص المدروسة هو أنّ الشاعر استفاد من آليات متعدّدة للتقنّع بالشخصيّات التراثية في قصائده، من مثل آلية «القول» عند التقنع بالمسيح، وآلية «الدور» عند التقنع بعنترة، مع اعتماده على أسلوب النجوى (المونولوج الدرامي) والحوار(الديالوج) كما كانت الحال عند التقنّع بسبارتاكوس والمتنبي. والشاعر دنقل يمتلك القدرة على تطويع التجربة السابقة والتصّرف بها، وإضافة دلالات جديدة لتتناسب الشخصيّة المتقنّع بها وتجربتَه المعاصرة؛ هذا ما رأينا عند معالجتنا لشخصية سبارتاكوس الّذي جعل الشاعر حياته تنتهي على حبل المشنقة، على النقيض من واقعه التاريخيّ، أو جعل من المتنبّي صوتاً لإدانة الأوضاع السياسيّة والاجتماعيّة في مصر، فالقناع جعل نصّه الشعرى رمزياً قابلاً لتعدّدية القراءات النقدية؛ إذاً رسالة الشاعر لاتصل إلى القاريء بصورة مباشرة بل من خلال وسيط هو شخصية القناع التي تمثّل الموضوع في التجربة القناعيّة.

ولعلّنا لانجانب الصواب حين نستنتج أنّ شخصيات أمل دنقل المتقنع بها لاتخرج في الغالب عن نطاقها المحدّد، وهي شخصيّات انقلابيّة متمردة على زمانها وواقعها لا تستسلم، وإنّما تتمرّد حتى لوكان تمرّدها محكوماً عليه بالهزيمة منذ البداية. انطلاقا من هذا الفهم فإنّ اللحظة التي يختارها الشاعر

[١]. علي عشري زايد، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي الحديث**، ص ١٣٩.

من حياة الشخصيّات التراثية هي لحظة الهزيمة والانكسار مع تكثيف البعد التراجيدي، وهذا ما وصلنا إليه عند معالجة جميع الشخصيات التي قام الشاعر بالتقنّع معهم. ثم لا يمكن عدم الاعتراف بأنّ التراث جزء مهم من كيان أمل دنقل الشعريّ، فإنه يعتمد في قصيدة القناع على روح من التجربة التراثية وشخصياتها ويخلق نصّا رمزياً بما فيه من مفارقة وانزياح وسخرية لقراءة الحاضر و تأويل الواقع الراهن بعيون هذه الشخصيّات مع إلغاء دلالتها المعهودة.

**قائمة المصادر والمراجع**

- الكتاب المقدس.

١.أبوهيف، عبدالله، **قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث**، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ٢٠٠٤م.

٢.بني عامر، عاصم محمد أمين، **لغة التضاد في شعر أمل دنقل**، الطبعة الأولى، عمان: دارالصفاء للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥م.

٣.البياتي، عبدالوهّاب، **تجربتي الشعريّة**، الطبعة الثالثة، بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر،١٩٩٣م.

٤.ثامر، فاضل، **معالم جديدة في ادبنا المعاصر**، الطبعة الأولى، بغداد: دارالحرية للطباعة،١٩٧٥م.

٥.الجندي، درويش، **الرمزيّة في الأدب العربي**، الطبعة الأولى، القاهره: مطبعة نهضة مصر، القاهرة،١٩٧٢م.

٦.حداد، علي، **أثر التراث في الشعر العراقي الحديث**، الطبعة الأولى، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة،١٩٨٦م.

٧.خليل جحا، ميشال، **أعلام الشعر العربي الحديث من أحمد شوقي إلى محمود درويش**، الطبعة الأولى، بيروت: دارالعودة، ١٩٩٩م.

٨.داود، أنس، **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**، الطبعة الأولى، مصر: المنشأة الشعبيّة للنشر و التوزيع والاعلان، د.ت.

٩.دنقل، أمل، **الأعمال الشعريّة الكاملة**، (د.ط)، بيروت: دارالعودة، د.ت.

١٠.الدوسري، أحمد، **أمل دنقل شاعر علي خطوط النار**،الطبعة الثانية، بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر،٢٠٠٤م.

١١.زين الدين، ثائر، **ابوالطيّب المتنبي في الشعر العربي المعاصر**، الطبعة الأولى، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩م.

١٢.ضيف، شوقي، **تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي**، الطبعة الرابعة و العشرون، مصر: دار المعارف، ٢٠٠٣م.

١٣.العبادي، مصطفى، **محاضرات في التاريخ الروماني**، الطبعة الأولى، بيروت: مكتبة كريدية إخوان، د.ت.

١٤.عباس، احسان، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، الطبعة الثالثة، عمان: دارالشروق للنشرو التوزيع،٢٠٠١م.

١٥.عشري زايد،علي، **استدعاء الشخصيّات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، الطبعة الأولى ، القاهره: دارغريب، ١٩٨١م.

١٦.عصفور، جابر،«**أقنعة الشعر المعاصر- مهيار الدمشقي**»، مجلة «فصول»، مج ١، العدد٤، ١٩٨١م.

١٧.علي، عبدالرضا، **دراسات في الشعر العربي المعاصر**، الطبعة الأولى، بيروت:المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر،١٩٩٥ م.

١٨.العيد، يمني، **في القول الشعري**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الفارابي، ٢٠٠٨م.

١٩.فتوح أحمد، محمد، **واقع القصيدة العربيّة**، الطبعة الأولى، مصر: دارالمعارف، ١٩٨٤م.

٢٠.قميحه، جابر، **التراث الانساني في شعر أمل دنقل**، الطبعة الأولى، القاهره: جامعة عين شمس،١٩٨٧ م.

٢١.الكركي، خالد، **الرموز التراثيّة في الشعر العربي الحديث**، الطبعة الأولى، بيروت: دارالجيل،١٩٨٩م.

٢٢.كندي، محمد علي، **الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث**، الطبعة الأولى، لبنان: دارالكتاب الجديد المتحدة،٢٠٠٣م.

٢٣.المتنبّي، ابوالطيّب، **الديوان**، شرح عبدالرحمن البرقوقي،(د.ط)، بيروت: شركة دار الأرقم ابن أبي الأرقم، د.ت.

٢٤.مجاهد، أحمد، **أشكال التناص الشعري**، الطبعة الأولى، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.

٢٥.مجلي، نسيم، **أمير شعراء الرفض**، الطبعة الأولى، مصر: الهيئة المصريّة العامة للكتاب، ١٩٩٤م.
٢٦.محمد أبوجبين، عطا، **شعراء الجيل الغاصب**، الطبعة الأولى، عمان: دار المسيرة،٢٠٠٤م.
٢٧.المسّاوي، عبدالسلام، **البنيّات الدالّة في شعر أمل دنقل**، الطبعة الأولى، دمشق: اتحاد الكتّاب العرب،١٩٩٤م.
٢٨.موسى، خليل، **بنيّة القصيدة العربيّة المعاصرة**، الطبعة الأولى، دمشق: اتّحاد الكتّاب العرب، ٢٠٠٣م.
٢٩.الميداني، أبوالفضل أحمد بن محمد، **مجمع الأمثال**، القاهرة:؟ ١٣٥٢هـ.
٣٠.وهبة، مجدي، **معجم مصطلحات الأدب**، الطبعة الثانية ، بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٧٤م.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

# سرودۀ نقابینِ أمل دنقل شاعر معاصر مصر

دکتر علی نجفی ایوکی*

**چکیده:**

أمل دنقل شاعر معاصر مصر (1941 – 1983) در فراخوانی شخصیّت‌های کهن توجه ویژه‌ای به نقاب کرده، به‌گونه‌ای که این شگرد، عنصری اساسی در تجربۀ شعری وی به حساب می‌آید و سهم چشمگیری در شکل‌دهیِ ساختار هنری متن شعری‌اش داشته است. گزینش نقاب‌های شاعر از یک سو بسته به تحولات تاریخی وسیاسی دارد واز سوی دیگر تابع شناخت وآگاهی وی نسبت به آن تحولات بوده است. این تکنیک به شاعر فرصت داده تا میان زمان گذشته واکنون، قدیم وجدید، وبین ذات وموضوع پیوند وآمیزش ایجاد نماید ودر به چالش کشیدن اوضاع سیاسی واجتماعی مصر ودیگر کشورهای عربی یاریگر او باشد؛ از آن‌روی که شاعر نمی‌توانسته نسبت به بحران‌های سیاسی واجتماعیِ کشورهای عربی بی‌تفاوت بماند.

سروده‌های دنقل بر این امر گواهی می‌دهند که وی بر چهرۀ شخصیت‌های متعدد دینی، تاریخی، فولکلوریک وادبی نقاب زده که البته ما در این پژوهش شخصیت‌هایی را از نظرگاه نقاب مورد بررسی ونقد قرار می‌دهیم که دارای حضوری محوری در متن سروده داشته‌اند وبر مبنای آن، شخصیت دینیِ مسیح، شخصیت تاریخیِ اسپارتاکوس، شخصیت فولکلوریک عنتره و شخصیت ادبیِ متنبی در دایرۀ پژوهش حاضر قرار می‌گیرند.

از مهم‌ترین یافته‌های این بررسی آن‌است که سروده‌های نقابینِ دنقل عهده‌دار ناپذیرایی ورویارویی است؛ رویارویی که از اندیشۀ انقلابی او برمی‌خیرد ووی را برآن داشته تا نقاب شخصیت‌های انقلابی وسرکش را بر چهره بزند وبا آنان یکی گردد تا از رهگذر آن، کرامت از دست رفتۀ عرب‌ها وعظمت گمشده‌شان را به آنان باز گرداند، این است که شخصیت‌های یادشده به خاطر ایستادگی در برابر ظلم وستم همتا وهمراه شاعر می‌شوند؛ گرچه در فرجام کار، شکست وزیانباری را تجربه می‌نمایند. به هر روی، جستار حاضر می‌کوشد به واکاویِ اسلوب ومضمون سروده‌های نقابین أمل دنقل بپردازد با این ایده که چنین موضوعی آن‌چنان که بایسته وشایسته است مورد بررسی ونقد قرار نگرفته است.

**کلید واژه ها:** أمل دنقل، شخصیت کهن، نقاب، حلول در شخصیت دیگری، بیان نمایشی.

---

* - استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان، ایران. najafi.ivaki@yahoo.com

تاریخ دریافت:1391/02/24هش= 2012/05/13م تاریخ پذیرش: 1392/06/08 هش = 2013/08/30م

# Mask in Amal Donghol's poem, Egyptian contemporary poet

Dr. Ali Najafi Eywaki*

**Abstract**

Mask is one the main artistic and stylistic features of Amal Donghol(1941 – 1983). The concept of mask plays a major role in the artistic essence of his poetry. The present study is an effort to shed some light on the style and themes of mask poetry of this poet. Since this issue has not yet been elaborated on sufficiently, the researcher has tried to tackle this issue comprehensively. It has been stated that confrontation, resistance and autonomy have been involved in the mask poetry. This is the reason why this poet has worn the mask of rebellious and revolutionary characters and identifies himself with them. In addition, his mask poems are indicative of the fact that he concentrates on the failures and misery of his heroes. And the main reason can be the possibility that he himself has been a failure in his personal live.

**Keywords:** Amal Donghol, traditional characters, Mask, identification with others, dramatic interpretation.

* - Assistant Professor of Kashan University, Iran.