الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عمار ثليجي – الأغواط

كلية:الآداب واللغات

قسم:اللغة والأدب العربي

مذكـرة الماجستير

إعداد وتقديم الطالبة: حميدو صليحة(عبدي)

تخصص الدراسات نقدية الحديثة و المعاصرة

عنـوان المذكـرة

الصورة الفنية في شعر أمل دنقل

أعضاء لجنة المناقشة :

– بن السايح لخضر	أستاذ تعليم عالي	رئيسا
– فنطازي محمد	أستاذ تعليم عالي	مشرفا مقررا
– عبد الحفيظي عبد السلام	أستاذ محاضر – ب –	مناقشا
– مختاري فاطمة	أستاذ محاضر – أ –	مناقشا

السنة الجامعية:2017/2016

شـــكـــر

أولا أشكر المولى عز وجلّ الذي رزقني العقل، وحسن التوكل عليه، سبحانه تعالى

فالحمد لله والشكر لله

لا يسعني في هذا المقام إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل والتقدير لكل من أسهم في إخراج هذه الرسالة، أخص بالذكر الأستاذ الدكتور محمد فنطازي على تفضله قبول الإشراف على هذه الرسالة، وعلى ما قدم من نصح وتوجيه وعلى صبره، رغم انشغالاته الكثيرة، فجزاه الله كل خير. كما لا أنسى أساتذة القسم الذين لم يبخلوا عليّ بنصائحهم القيّمة كلّما لجأت إليهم، منهم الأستاذ وذناني، الأستاذ قريبيز، الأستاذ شعيب، الأستاذ جعيرن، الأستاذ حفاصي، الأستاذ بن السايح، الأستاذ بن علي الأستاذة غريبي...

إلى كل من ساهم من قريب أو بعيد، ولو بالكلمة الطيّبة، في إنجاح هذا العمل دون أن أنسى السادة أعضاء اللجنة المناقشة على قبولهم مناقشة هذا العمل.

حميدو صليحة

الإهداء

إلى والديّ العزيزين

إلى زوجي وأبنائي " سعدي و حمزة " وكل عائلة " عبدي "

إلى إخوتي وأخواتي داخل الوطن وخارجه

إلى كل أساتذتي الذين أحاطوني بعنايتهم - بعد عناية الله تعالى- منذ أن كان البحث فكرة، أخصّ بالذكر الأستاذ " **فنطازي محمد** " الذي أعانني بالإشراف والتوجيه .

إلى كلّ زميلاتي و زملائي و لا أنسى عمال مكتبة الحقوق والآداب وكذا مكتبة الإبراهيمي ومكتبة ابن كريو، و كل من ساندني .

إلى هؤلاء جميعا أهدي هذا البحث .

والحمد لله ربّ العالمين

مقدمـة

تعدّ الصورة الفنية من أهم العناصر المشكّلة للشعر لذا كانت من القضايا التي شغلت النقاّد والدارسين للنص، فتشعبت و تباينت حولها الآراء والدراسات، كما أنّها من أبرز الوسائل التي يلجأ إليها الشاعر، فهي مرآة عاكسة لروح الإبداع، أمّا النّاقد فاتّخذها معيارا لتقييم النصوص الأدبية الشعرية ولعل أمل دنقل واحد من الشعراء الذين أدركوا كنهها وقيمتها، فتوسل بها للتعبير عن قضايا وطنه وأمته التي تأرجحت بين الألم والأمل .

وعليه اختصّ بحثي بدراسة الصورة الفنية كأهم وسيلة لبناء النصّ الشعريّ لدى هذا الشاعر لأنني وجدت في الصورة الفنية المعاصرة مجالا رحبا استمدّ أسسه من الصورة البلاغية التقليدية وصولا إلى الصورة الفنية الحديثة والمعاصرة التي طوّرت من وسائلها، كما انفتحت على الأجناس الأدبية الأخرى وامتاحت من وسائلها، هذا من جهة ومن جهة أخرى إعجابي الشديد بشعر أمل دنقل الذي جمع بين جدّية القضايا التي طرحها، وجمال بنائه الشعري، بالإضافة إلى ثباته ومواقفه التي لا تعرف التحوّل، دون أن أنسى تميّزه ثقافة وشعرا، وحتى أستكشف تجليات الحداثة من خلال تفحص النصوص الشعرية لأمل دنقل، والبحث في أعماقها بغية استنتاج جماليات صوره الفنية.

إنّ شعر أمل فيه من الأسرار الفنية التي تدفع كل غيور على لغته وأدبه إلى كشفها ودراستها وتبيين جمالياتها، في مرحلة كان الشعر يشهد انتقالة نوعية من القصيدة الخليلية نحو أشكال جديدة، فكانت موجة تسبح ضد التيار، وشاعرنا ممّن تبنوا هذا الشكل الجديد(الشعر الحرّ وغيره) بل أبدعوا فيه .

يطرح البحث اشكالية تتمثّل في:

- هل استطاع أمل أن يرسم واجهة لمعالم قضايا أمته ووطنه متخذا من الصورة الفنية بأنواعها ومكوناتها ركيزة لذلك؟

وقد انبثقت عنها جملة من الأسئلة فرضتها طبيعة الموضوع، من أهمها:

- ما الفرق بين النظرة القديمة للصورة الفنية والنظرة الحديثة عند نقادنا العرب ؟

- كيف استطاع أمل دنقل أن يجمع في شعره بين بساطة اللغة وإيحائها من جهة وبين تعقيد وخطورة القضايا المطروحة في شعره من جهة أخرى ؟

- إلى أي مدى استطاع أمل دنقل إيجاد بدائل تحفظ لشعره توازنه الموسيقيّ ؟

- انفتحت القصيدة الحديثة على الأجناس الأدبية الأخرى، وحتى بعض الفنون الجميلة، هل أثرت وخدمت الصورة الفنية في شعر أمل دنقل ؟

- أبحر أمل دنقل في التراث العربي- خاصة - والإنسانيّ، محطّما حدود الزمان والمكان هل نجح في ذلك ؟ وكيف كانت انعكاساته على الصورة الفنية ؟

- يعد شعر أمل وثيقة تاريخية، تتبّعت أهم الأحداث التي عاشتها مصر- في مرحلة ما - والأمة العربية ككل، ترى أنجحت الصورة الفنية في رسم ملامح هذا الواقع وتبليغ الرسالة التي أراد الشاعر أن يوصلها لمتلقّيه ؟

ظهرت دراسات رائدة حول الموضوع، سواء في مجال الصورة الفنية، أو حول شعر أمل دنقل أمّا بالنسبة للصورة البلاغية فقد تعددت الدراسات حولها قديما أي المصادر نذكر على سبيل المثال كتاب" **دلائل الإعجاز** و **أسرار البلاغة** " لعبد القاهر الجرجاني وكذا كتاب " **منهاج البلغاء و سراج الأدباء** " لحازم القرطاجني وغيرها، دون أن أنسى أهم مصدر " **الأعمال الكاملة** " لأمل دنقل . ومن الدراسات النقدية الحديثة حول الصورة الفنية : كتاب علي البطل **الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها** بالإضافة إلى كتاب كامل حسن البصير" **بناء الصورة الفنية في البيان العربي**" وكتاب **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب** لجابر عصفور بالإضافة إلى دراسات أخرى، هذا وتتابعت الدراسات حول الصورة الفنية، مركزة على شاعر بعينه، مثلما وجدنا عند إبراهيم أمين الزرزموني في:

الصورة الفنية في شعر علي الجارم وكذا **الصورة في شعر بشار** لصالح عبد الفتاح، وغيرها من الدراسات .

أمّا بالنسبة لأمل دنقل فقد تناوله العديد من الدارسين، منهم: عبد السلام المساوي بكتاب: **البنيات الدالة في شعر أمل** ومحمد عاصم بني عامر في **لغة التضاد في شعر أمل دنقل** وعبد الباسط محمود في: **أمل دنقل بين البكاء والكعكة والبسوس** وغيرها من الدراسات التي تناولت شعر أمل من زاوية محددة، كالقناع أو التراث أو الرفض أو المفارقة... وقد اطلعت على تلك الدراسات(المتوفرة منها) وحاولت بإخلاص الإفادة منها، وهي مثبتة في نهاية البحث.

وقصد الوصول إلى الهدف المنشود من هذه الدراسة اعتمدت على المنهج التحليليّ الوصفي حتى يمكّنني من تناول الدراسة من جوانبها المختلفة، لكن هذا لا يمنع من ربط النصوص الشعرية بالظروف التي أنتجتها سياسية كانت أم اجتماعية .

إنّ طبيعة الموضوع أملت عليّ خطة بحث، تتبّعت من خلالها مختلف القضايا فكانت البداية بمدخل نظريّ، تلته ثلاثة فصول تطبيقية انتهت بخاتمة، ثم قائمة للمصادر والمراجع المعتمدة في البحث مذيلة بملخّص باللغة العربية و الإنجليزية والفرنسية.

بداية كان المدخل، مقاربة الصورة بين الفكر القديم والحديث، تتبعت من خلاله مفهوم الصورة لغة ثم مفهوم الفنية ، وانتقلت بعدها للحديث عن معنى الصورة الفنية اصطلاحا عند نقادنا العرب القدامى وبعدها عند النقاد الغربيين، أمثال ريشاردز، وكذا عند أهم المذاهب الأدبية واستدعتني الضرورة للوقوف أكثر مع المذهب الرومانسي بنظرية الخيال لكولريدج، لأنها صنعت المفارقة ونقطة تحوّل في مفهوم الخيال باعتباره من أهم أسس الصورة، وعدت إلى نقادنا العرب المحدثين لتحديد رؤيتهم للصورة .

الفصل الأول: خُصّص هذا الفصل للبحث في الصورة الفنية ووسائل تشكيلها في شعر أمل دنقل إذ صنعت تميّزها، وقبل الولوج فيه مهدت بعرض آراء أهم النقاد والأدباء حول الصورة الفنية المعاصرة، لتكون الأساس الذي أنطلق منه في عرض تلك الوسائل فتتضح الرؤية أكثر .

كانت البداية مع اللغة باعتبارها ثوب الفكر، ثم الخيال صانع تميّز لغة الشعر أما العنصر الثالث فكان موسيقى الصورة الفنية الذي تفرّع إلى موسيقى خارجية (الوزن، الإيقاع، القافية) ثم إلى موسيقى داخلية، التي استدعت عدّة عناصر كالاهتمام بالتشخيص والتجسيم وقدرته على بثّ الحركة في الصور الجامدة بلغة موحية، بالإضافة إلى عنصر ملاءمة اللفظ للمعنى، وضرورة تتبع الألفاظ من حيث سهولتها وعذوبتها ومخارج أصواتها وتناسق حروفها، وأخيرا بينت دور المحسنات البديعية في البناء الموسيقيّ لشعر أمل دنقل، وغيرها من الأسس التي بنى الشاعر عليها موسيقاه الداخلية، كما تتبعت أهم التقنيات الحديثة التي وظّفها أمل في شعره وأعطت وجها مشرقا لشعره و صوره كالارتداد، والحوار والمونتاج السينمائي، وغيرها التي كسرت الحواجز بين الأجناس الأدبية والفنون الجميلة ككل.

الفصل الثاني: أنواع الصورة الفنية في شعر أمل دنقل

بدأت الدراسة بالصور البلاغية القديمة (تشبيه، استعارة، كناية – بلمسة أمل الجديدة –) ثم انتقلت إلى الصور الذهنية بأنواعها(بصرية، ذوقية، حركية..) وأخيرا عرجت على الصور الرمزية فقد استعان أمل بالرموز الواقعية والتراثية بمصادرها المتنوعة – من أساطير وتاريخ وتراث عربي وغيره– لإغناء تجربته الشعرية.

الفصل الثالث: مواضيع الصورة الفنية عند أمل دنقل

تتبعت من خلاله القضايا التي عاصرها أمل وشكلت ظاهرة، منها: قضية وطنه الأم (مصر)،الذي ارتبط به ارتباطا قويا ونذر حياته لخدمته، ليعبّر بعدها عن الوجع العربي(الشعر القومي) كما لمسنا في شعره قضية الاغتراب بأنواعه، كنتيجة طبيعية للانتكاسات التي عرفتها

الأمة العربية، كما تعرّض أمل لقضية القرية والمدينة والجدلية القائمة بينهما، وصولا إلى القضية التي صبغت ديوان الغرفة 8 قضية الموت التي فرضتها عليه الظروف المرضية .ثم أنهيت الدراسة بخاتمة عرضت من خلالها أهم النتائج التي توصّل إليها البحث.

وكأي عمل واجهتني بعض الصعوبات، أولها وأهمها عدم وجود الأعمال الكاملة لأمل دنقل في المكتبات الجزائرية، وبعض المكتبات التونسية، ثانيها طبيعة الموضوع المفتوحة على أكثر من باب، سواء اتصل الأمربالصورة الفنية أو بشعر أمل المفتوح على عدة قضايا وقراءات، دون أن ننسى كمّ المراجع والمصادر الهائل حول الصورة الفنية، الذي يخلق إشكالية اختلاف الآراء و خشية خروج الدراسة عن دائرة السيطرة .

وأخيرا، أجدّد شكري و تقديري للمشرف فنطازي محمد الذي لم يبخل عليّ بنصائحه وتوجيهاته، كلما اقتضى الأمر ذلك، حتى أشرف العمل على نهايته، وقد حاولت من خلال هذا البحث أن أحقّق بعض الأهداف، فأرجو من الله تعالى أن تكون زلاتي معدودة و بسيطة فأنا قد اجتهدت، فإن وفقت فذلك ما أرجو، وإن أخفقت فحسبي رضى الله و أجره .

مدخـل

مقاربة الصورة بين الفكر القديم والحديث

تعريف الصورة الفنية:

- **الصورة لغة**
- **الفنية لغة**

تعريف الصورة الفنية اصطلاحا

- **الصورة عند النقاد العرب القدامى**
- **الصورة الفنية عند النقاد الغربيين**
- **الصورة الفنية عند نقادنا المحدثين**

1/ تعريف الصورة الفنية

- مفهوم الصورة

أ/ لغة

" الصورة بألف كلمة " مثل صيني

يبدو أنّ مصطلح الصورة من المصطلحات التي تعددت فيها اجتهادات النقاد والدارسين وذلك حسب زاوية النظر لكل واحد منهم، ومعطيات العصر. لكن قبل البحث عن تطور دلالة هذا المصطلح – من القديم إلى الحديث – ارتأيت أوّلا أن أستهل البحث بالكشف عن دلالة الكلمة في بعض المعاجم العربية القديمة .

يتحدّث ابن منظور عن الصورة في مادتي (مثل) و(صنم) حيث قال: «التمثال: الصّورة والجمع التماثيل. ومثّل له الشيء: صوّره حتى كأنّه ينظر إليه، وامتثله هو: تصوّره .. ومثّل الشيء بالشيء: سوّاه وشبّهه به وجعله مثله..[1] أمّا في باب الرّاء يقول:" المصوّر" في أسماء الله هو الذي صوّر جميع الموجودات ورتّبها، فأعطى كلّ شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة يتميّز بها على اختلافها ، وكثرتها ...» [2]

وجاء في معجم "الصحاح في اللغة ": «في(الصور) لغتان: بكسر الصاد وضمّها.. تصوّرْتُ الشيء: توهمت صورته، فتصوّر لي والتصاوير: التماثيل . ويُفهم من نصّ قرآنيّ حول الصّورة أنّها تعني : شكل الإنسان مجرّدا من الرّوح والحركة والحياة بعد الانتقال إلى عالم الأموات، فهو يتحدّث بتخصيص وفرادة في إعادة الحياة إلى هذه الصور:

[1] ينظر محمد بن مكرم بن منظور ، لسان العرب ، مادة (ص ور) مج 4، ص473،ومادة (م ث ل) مج11، ص613-614 دار صادر، ط1، بيروت ، 1968.

[2] ينظر المصدر نفسه، ن ص

« يَـوْمَ يُـنفَخُ فِـي الـصُّورِ فَتَـأْتُونَ أَفْوَاجًـا » سـورة النبـأ الآيـة 18 فـالنفخ هنـا هـو الإرادة الإلهية في إعادة الرّوح والحياة إلى الصورة »[1].

أما في معجم" مقاييس اللغة " فجاءت: « الصورة : صورة كلّ مخلوق، والجمع صور وهي هيئة خلقية»[2] في حين جاء في القاموس" المحيط ": « الصورة بالضمّ : الشكل ج: صُوَرٌ وصِوَرٌ كعنب ونستعمل الصورة بمعنى النوع والصفة، وبالفتح، شبه الحِكة في الرأس... وصار: صوّتَ وعصفور صوّار، والشيء صوْرا: أماله أو هدّه... و صوِرَ، كفرح : مال وهو أصور، وصار وجهه يصوره ويصيره : أقبل به، والشيء : قطعه وفصّله، والصَّوْرُ النخل الصغار أو المجتمِع ج: صيران »[3].

وإذا انتقلنا إلى معجم "النفائس" للبحث عن مدلول الصورة وجدنا « صور: صار الرجل يصور صوْرا: صوّت، والشيء إلى نفسه: أماله أو هدّه، يقال: "صار عنقه إليّ: وصرت الغصن لأجتني التمر، وصار وجهه إليه" أي: أقبل به عليه، ويقال أيضا: " صاره يصيره صيرا " والشيء: قطعه وفصله. صوّره تصويرا: جعل له صورة وشكلا ونقشه ورسمه. والأمر: وصفه وصفا يكشف عن جزئياته. صوّر لي مجهولا: خيّل لي صورته .التصاوير التماثيل: جمع تصويرة »[4]

يوظّف القرآن الكريم هذا اللفظ بصيغ مختلفة، فأحيانا بصورة الجمع كما في قوله تعالى: «اللَّهُ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ قَرَارًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ وَرَزَقَكُمْ مِنَ الطَّيِّبَاتِ...»

سورة غافر الآية 64 .

[1] إسماعيل بن حماد الجوهري ، الصحاح في اللغة ، مراجعة: محمد تامر وأنس الشافعي وزكريا أحمد ، دار الحديث القاهرة ، ط1، 2009، ص 663.

[2] ابن فارس ، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون ، دار الجيل ، ط1، بيروت ، 1991، مج 3، ص320.

[3] محي الدين محمد بن يعقوب الفيروزآباديّ، القاموس المحيط ،تحق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف محمد نعيم العرقسوسي، ط8، 2005، بيروت ، لبنان، ص 427 .

[4] أحمد أبو حاقة ، معجم النفائس الكبير ، دار النفائس ، بيروت ، ط1، 2007 م، ص1084.

كما نجد التعبير بصيغة المفرد، كقوله تعالى:« فِي أَيِّ صُورَةٍ مَّا شَاءَ رَكَّبَكَ» سورة الانفطار الآية 8 وقد جاءت بصيغة اسم الفاعل كما في قوله تعالى: «هُوَ اللَّهُ الْخَالِقُ الْبَارِئُ الْمُصَوِّرُ لَهُ الْأَسْمَاءُ الْحُسْنَىٰ يُسَبِّحُ لَهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ...» سورة الحشر الآية 24.

وعموما لم تخرج الصورة عن الدلالة العامة لأصل اللفظ، والتي تصبّ في معظمها في معنى جامع هو الخلق والتشكيل وما دار في فلكهم .[1]هذا عن مدلول الكلمة في المعاجم القديمة إذا انتقلنا إلى بعض المعاجم الحديثة وجدنا :

«صَوِرَ يَصْوَرُ صَوَرا : مال واعوج .

الصّوْرُ : مص: صفحة العنق، ضفة النهر .

الصُّورُ : شيء كالقرن ينفخ به ، آلة موسيقية نحاسية جمع أصوار .

الصورة: الشكل والتمثال المجسم، كل ما يُصّور، صورة الشجرة : الوجه .. النوع، هذه المسألة على صورتين: صفة الشيء: ماهيته المجردة، صورة الوجود – الشيء: خياله في الذهن والعقل، صورة الحقيقة – الشيء: نسخة منه، صورة الهوية الشخصية ». [2]

ومن التعريفات ما جاء في قاموس (**روبير**):[3]

الصورة « هي كل ما نشاهده على شاشة التلفزيون والسينما، وجهاز الحاسوب، وما يقدّمه من أشياء».

- « تمثيل شيء بواسطة الرسم، أو التصوير الضوئي »
- « كل ما يظهر على مرآة، أو سطح عاكس »

« رؤية كبيرة أو صغيرة لحقيقة لدينا عن شخص ، أو شيء ما (ذكرى) »[4]

---

[1] ينظر أحمد بالقاسم جعفري، الصورة الفنية في كتاب نهج البلاغة (ملتقى) الجامعة الإفريقية ، أدرار، يوم 26-02-2016 على الخامسة مساء.arabic.balaghah.net

[2]عصام حداد وحسان جعفر ، المنبع الموسع ، قاموس عربي عربي ، دار صبح ، بيروت لبنان ، ط1، 2011 ص 910 .

[3] إبراهيم محمد سليمان، مدخل إلى مفهوم سيميائية الصورة، مجلة جامعية، قسم الإعلام، كلية الآداب، الزاوية، ليبيا العدد16المجلد 2، أبريل 2014، ص165، نقلا عن J.Ray- Debove Le Robert et clé international ,p512

[4] إبراهيم محمد سليمان، مدخل إلى مفهوم سيميائية الصورة، ص165.

خلاصة ما ورد في معاجم العربية من معنى للصورة، هو أنّها هيأة وشكل، مخلوقة أو مصنوعة فالمخلوق هو من اختصاص الله تعالى، والمصنوع من اختصاص الإنسان، وقد مثّلت الصورة مرحلة من المراحل الوثنية في حياة العرب في الجاهلية .[1]

- مفهوم الفنيّة

هذا عن لفظة الصورة، أمّا الشق الثاني من مصطلح الصورة الفنية فهو: الفنيّة اسم منسوب إلى كلمة(الفنّ) اسم عربي فصيح، جذره (ف، ن، ن) وهو مصدر الفعل الماضي (فنّ) الذي مضارعه(يفِن)أو (يفُنّ)أو(يفَن) كما يجوز عند الجمع(فنون) و(أفنان) و(أفانين)[2] وقولنا: فنون النبات يعني: أنواعه، و فنون الشعر: أنواعه.. ولهذا نجد كلمة (فنّ) تأخذ الكثير من المعاني المقارِبة لهذه الدلالة حسب السياق.[3] لكن رغم هذا التنوّع الدلالي للكلمة فإنّ مقابلها في الفرنسية و الإنجليزية مشترك .. وعليه تصبح (الصورة الفنية) ترجمة للعبارة الفرنسة Image Artistique والتركيب بالإنجليزية Artistic Image.

وبعد هذا يمكن أن نستخرج المعنى اللغوي للصورة الفنية بالجمع بين المصطلحين فتصبح

الصورة + الفن = الصورة الفنية

الشكل + النوع = الشكل النوعي، أي الشكل المخصوص أو المتميّز[4].

هذا عن الصورة الفنية لغة، فكيف نظر النقاد القدامى إلى الصورة ؟ وماهي الصورة التي فرضت نفسها آنذاك في أعمالهم الأدبية ؟ هذا ما أود الإجابة عليه من خلال العنصر الآتي من البحث.

---

[1] ينظر ناظم عودة ، جماليات الصورة من الميثولوجيا إلى الحداثة ، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع ، ط1، 2013 ص23.

[2] المنجد في اللغة والأعلام، القسم 1، ص 596.

[3] ينظر ابن منظور، لسان العرب، ج13، 328.

[4] ينظر لزهر فارس، الصورة الفنية في شعر عثمان لوصيف، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة، الجزائر، 2004، ص 14 نقلا عن عبد الفتاح أحمد أبو زايدة، الأدب و الموقف النقدي، (محاور بحثية في نظرية الأدب) منشورات إلقا(Elga) مالطا، 2002، ص 48.

ب/ **اصطلاحا :**

1/ عند النقاد العرب القدامى

الشّعر «رسم قوامه الكلمات »[1] والصّورة هي العمود الذي يرتكز عليه الشّعر، فلا يمكن أن نتخيّل شعرا بدونها، بينما النثر يمكنه الاستغناء عنها، وقد أكّد" جابر عصفور" أنّ الصّورة هي إحدى خصائص الشعر النوعيّة التي تميّزه عن غيره. وبهذا يكون نقادنا القدامى قد تحدّثوا عن الصّورة في مصنّفاتهم البلاغية والنّقدية – وخصّصوا لها علما من علوم البلاغة الثلاثة (البيان)– وكان مصدرهم في ذلك كتابيّ "أرسطو": فن الشعر و الريطوريقا الذي ترجم "الخطابة"، بالإضافة إلى مؤلّفات أخرى لأرسطو[2]. إلّا أننا نجد بعض المشكّكين في هذا فهُم يعتبرون الصورة مصطلحا وافدا من الحضارة الغربيّة[3] فلا أثر له لدى العرب.

لكنّ "جابر عصفور" يؤكّد الموقف الأوّل بقوله: على أنّ ما بذلته من جهد في هذا السّبيل – يقصد دراسة الصورة في النقد القديم– جعلني أقتنع اقتناعا عميقا بأنّ قضيّة الصّورة في الموروث النقدي العربيّ مشكلة جوهريّة، تحتاج لا إلى دراسة واحدة فحسب، بل العديد من الدراسات الدّقيقة المتخصّصة[4]، ولتوضيح الرؤية أكثر تتبّعنا ما جاء في أشهر كتب النقد القديمة، قصد الوقوف عند مختلف المفاهيم، التي تكشف عن تصوّر القدماء لطبيعة الصورة الفنية، أو ما يحيل على مصطلح الصورة . من أهمّ هذه الآراء وأوّلها في هذا المضمار :

---

[1] سيسيل دي لويس ،الصورة الشعرية، تر: أحمد ناصف الجنابي ، مالك مبري، سلمان حسن إبراهيم ، دار الرشيد للنشر العراق دط ،1982، ص21 .

[2] ينظر ناظم عودة ، جماليات الصورة من الميثولوجيا إلى الحداثة، ص 28–29 .

[3] ينظر محمد علي الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي)، دار الكتاب الجديد المتحدة بيروت لبنان، ط1، 2003 ، ص 17–18 .

[4] ينظر جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط3 1992، ص9 .

-الجاحظ (159هـ - 255هـ)

أوّل من لفت النّظر إلى مسألة التّصوير في الشّعر هو الجاحظ، فاتّخذه معيارا أساسيا من معايير الشعريّة العربيّة في ذاك الوقت[1] وذلك في قوله: «...المعاني مطروحة في الطّريق يعرفها العجميّ والعربيّ والبدويّ والقرويّ والمدنيّ، وإنّما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللّفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء وفي صحّة الطّبع وجودة السّبك، فإنّما الشّعر صناعة وضرب من النّسج وجنس من التّصوير»[2] .

لقد تبيّن الجاحظ أهميّة التجسيم في إغناء الفكر بصور حسّية تزيد من جماليّة الشعر، كما أنّ ما جاء على لسان الجاحظ يعطينا عدّة أسس ينبني عليها العمل الفنيّ والشعر بالتّحديد فقد ربطه بالصّناعات التي تظهر لنا المهارة، وبنظرة دقيقة لقول الجاحظ نتبيّن أنّه جعل من الشّعر قرينا للرّسم، أي أنّ :«..هذه الفكرة تقيم علاقة بين الرّسام والشاعر فكلاهما يقدّم المعنى بطريقة حسيّة، لكن المشاهد يتلقّى صور الأوّل تلقّيا بصريّا، أمّا الثّاني فيثير ذهن المتلقّي صورا يراها بعين العقل ..الفرق الجوهريّ بينهما يتمثّل في أنّ مادة الشعر اللّغة بينما الألوان هي مادة الرّسم فإذا كانت اللوحة تتشكّل من خلال مزج الألوان، فإنّ الصورة الشعريّة تتشكّل من خلال تآلف مفردات اللّغة على نحو معيّن»[3].

بهذا لا يتّفق الجاحظ في تعريفه للشّعر مع النّاقد الرومانيّ "هوراس" الشعر والرّسم وهكذا يؤكّد فكرة التقديم الحسّي للصورة إذ جعل من الشّعر جنسا من التّصوير وليس تصويرا وعليه فإنّه إذا كان قد شبّه الشعر بالتّصوير، لما يبدو لنا من خصائصه التّعبيريّة والموسيقيّة واللّونيّة ولم يشأ – في الوقت نفسه – أن يجعله تصويرا محضا ذلك لأنّ التصوير بحكم

[1] ينظر ناظم عودة ، جماليات الصورة ،ص 29- 30.

[2] الجاحظ ، الحيوان ، ت: عبد السلام محمد هارون ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، ط3 ، 1969،ج 3 ص131-132.

[3] جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، ص 312 .

أدواته ومواده ينزوي في مرمى حاسّة البصر...أمّا الشّعر فيتسلّل بخفّة عن طريق اللّغة الّتي تتألّف من كلمات في ضوء قواعد من نظمها المميز[1] .

على الرّغم من أنّ الجاحظ قد استخدم مصطلح" التّصوير" بمفاهيم مختلفة في كتبه ورسائله فإنّه يمثّل سبقا إذ « يطرح لأوّل مرّة في النقد العربي فكرة الجانب الحسّي للشعر وقدرته على إثارة صورة بصريّة في ذهن المتلقي»[2]، فالكلام البليغ بالنسبة له: هو الأداة التي تنتقل بها المعاني من مكامنها المستورة في الذهن، إلى الواقع المادي الملموس فيدركها المتلقي ويتعرّف عليها بعد أن كانت محجوبة في ذهن صاحبها وموجودة في حكم المعدوميّة[3] بهذا تكون الفكرة التي جاء بها الجاحظ اللبنة الأولى في عالم الصورة والتصوير ثم استفاد منها النقّاد العرب الذين جاءوا بعده.

- ابن طباطبا العلوي (250هـ 322هـ)

من تتبّعنا لأقوال ابن طباطبا نجد أنّه يؤكّد على «العمل الفنيّ للعمليّة الشعريّة، ويركّز على تحضير المعنى الذي يكون مجرّدا في الذهن، وبعد التحضير له والانفعال، يخرج معناه ويلبسه من الألفاظ ما يوافقه ويناسبه، والعقل هو الصّانع لها . فاهتمامه ينصبّ على الصياغة والتأليف وسلامة النّظم فالشاعر عنده كالنّساج الحاذق، والنّقاش الماهر، وناظم الجواهر المدقّق، بهذا يربط بين التصوير الأدبي وبين فنون التصوير الأخرى، كالنسج والنقش ...»[4] وقد ورد هذا المعنى بدقة في وصف ابن طباطبا لعمل الشاعر إذ يقول: «...كالنّساج الحاذق الذي يفوّف وشيه بأحسن التفويت ويسديه وينيّره [5] ولا يهلهل شيئا منه فيشينه وكالنقاش الرقيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه ويشبع كلّ صبغ منها

[1] ينظر كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، دط، 1987، ص 28.

[2] عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري28 المعاصر، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة ط 1، 2003، ص 68 .

[3] ينظر بشرى موسى صالح ، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي ،ط1، بيروت 1994 ص21.

[4] ينظر عبد القادر فيطس، التشكيل الفني للشعر الملحون الجزائري، دار هومة، الجزائر، دط،2014، ص 111-112.

[5] يفوّف: يزيّن - يسدّيه : يمدّ ما بين خيوطه - ينيّره : يقيّده .

حتى يتضاعف حُسنه في العيان، وكناظم الجوهر الذي يؤلّف بين النّفيس منها والثّمين الرّائق، ولا يشين عقوده بأن يفاوت بين جواهرها في نظمها وتنسيقها»[1]. فهو بهذا يتتبّع بدقة سير عمليّة البناء الفنيّ والتّصوير جاعلا من الشاعر حرفيا بارعا، و بقليل من التأمّل نلاحظ أنّ ابن طباطبا أتى بالجديد حين تحدّث عن المعنى المجرّد في الذهن، وهي قضية، هو أوّل من أثارها في عصره –كما أعتقد– فما جاء به يتتبّع مراحل العملية الإبداعية والتي تبدأ بمرحلة تكوّن الفكرة، تليها مباشرة مرحلة اختيار الصورة الشعرية – وهي بيت القصيد هنا – ثمّ تخرج الدّفقة الشّعوريّة بلباس بديع .

لقد أعطى ابن طباطبا الصورة البلاغية أهميّة كبيرة في بناء القصيدة، وهي مرحلة يولد فيها النص نتيجة لمخاض يسبقها، نتيجة التجربة التي تستثيرها فتدفعها نحو البروز .

وقد لخّص ميخائيل نعيمة هذه المراحل، في تعريفه للشعر والشّاعر معتبرا الشاعر كاهنا لأنّه يخدم إلاها هو الحقيقة والجمال يقول:« إنّ روح الشاعر تسمع دقات أنباض الحياة وقلبه يردّد صداها ولسانه يتكلّم بفضلة قلبه تتأثّر نفسه من مشهد يراه أو نغمة يسمعها فتتولّد في رأسه أفكار ترافقه في الحلم واليقظة، فتمتلك كلّ جارحة من جوارحه حتى تصبح حملا يطلب التخلّص منه. وهنا يرى نفسه مدفوعا إلى القلم ليفسح مجالا لكلّ ما يجيش في صدره من الانفعالات وفي رأسه من تصوّرات، ولا يستريح حتى يأتيَ على آخر قافية فيقف هناك وينظر إلى ما سال من شفرتيّ قلمه كما تنظر الأمّ إلى الطّفل الذي سقط من بين أحشائها»[2].

وهي مراحل الإبداع بعينها التي سبق أن تحدّث عنها ابن طباطبا . لهذا لمّا قيل لصلاح عبد الصبور:« أنت تكتب الشعر؟ ثار وقال : أنا لا أكتب الشعر، الشعر يكتبني، القصيدة تلحّ عليّ حتى أكتبها »[3] ذلك الذي أكّد عليه ابن طباطبا أي عدم تدخّل الشاعر في هذه

[1] ينظر ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر تح وتع: محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، مصر، ط 3، دت ص43–44.

[2] ميخائيل نعيمة، الغربال ، نوفل، بيروت، لبنان، ط15، 1991م، ص86.

[3] نبيل أبو علي ، محاضرة بعنوان، عيار الشعر لابن طباطبا الجامعة الإسلامية،www. youtube.com.

المرحلة بالتنقيح حتى تكتمل العملية الإبداعية بتلقائية. وتنتهي هذه العملية الإبداعية بمرحلة التثقيف (التنقيح) – كما عُرفت عند شعراء المعلّقات وغيرهم– كما أعتقد، لتصل في الأخير إلى نصّ مكتمل فنيّا . بهذا يكون ابن طباطبا قد سبق الغرب– كما أعتقد– في تحديد مراحل وأسس الإبداع النفسية بحوالي ألف عام .

من القضايا التي تناولها ابن طباطبا كذلك في كتابه عيار الشعر، ماهية الشعر، بحيث اعتبره عمليّة صناعية ككلّ الصّناعات، فلابدّ من عمل العقل فيها، لأنّه هو الذي يجوّد الصّناعة فالعقل الثاقب محور العمليّة الإبداعية .

إذ يقول :« وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب فما قبله واصطفاه فهو واف، وما مجّه ونفاه فهو ناقص»[1] والعقل معتدل والاعتدال في الصّنعة سرّ جودتها، يظهر ذلك في قوله: «العلّة في قبول النّاقد للشعر الحسن الذي يرد عليه ونفيه للقبيح منه، واهتزازه لما يقبله وتكرّهه لما ينفيه ...فالفهم يأنس من الكلام بالعدل ... ويستوحش من الكلام الجائر، والخطأ الباطل...» [2] معنى هذا لا يُقبل كلّ ما يُقال من الشعر بل الشاعر مقيّد بضوابطَ إذ يقول : « وينبغي للشاعر أن يتجنّب الإشارات البعيدة ...والإيماء المشكل، ويتعمّد ما خالف ذلك ويستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة.. ومن الاستعارات ما يليق بالمعاني التي يأتي بها»[3] فكلّما ابتعدت الصورة عن الحقيقة رُفضت، لهذا كان التشبيه أكثر الصور توظيفا، كما أشار إلى إدراك الصورة بحيث نسبها إلى العقل، فعندما حدّثنا القرآن عن صور عديدة تخيّلناها بالعقل، من ذلك مثلا حديثه عن النّعيم في الآخرة والعذاب الأليم فالشاعر الذي يعرف ما يقول هو الذي يعطي ما يُعقل، والذي لا يعرف ما يقول يعطي ما لا يعقل، فلا يهتم إلّا برصف الصّور[4] فسرّ تميّز العمل الأدبي يكمن في اجتماع العقل و الخيال فيه .

---

[1] ابن طباطبا ، عيار الشعر،ص37.

[2] المصدر نفسه، ص38.

[3] المصدر نفسه، ص 158.

[4] ينظر نبيل أبو علي ، محاضرة بعنوان: عيار الشعر، الجامعة الإسلامية، غزة ، فلسطين.29/ 09/ 2012. يوم الدخول 2016/06/10على العاشرة .www. youtube.com

أشار كذلك ابن طباطبا إلى الصّدق النفسي « قالت الحكماء : إنّ للكلام جسدا وروحا فجسده النّطق وروحه معناه» [1]، بهذا يرسم طريقا سويا لصانع الشعر قائلا : « فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة لطيفة، مقبولة ...مجتلبة لمحبّة السامع له، والناظر بعقله إليه ...فيحسنه جسما، ويحقّقه روحا، ويجتنب إخراجه على ضدّ هذه الصّفة، فيكسوه قبحا بل يسوّي أعضاءه وزنا، ويعدّل أجزاءه تأليفا، ويحسّن صورته إصابة ...ويكرّم عنصره صدقا ويهذّب القول رقّة ويحصّنه جزالة، ويدنيه سلامة، وينأى به إعجازا »[2] بهذا يكون قد جمع شروط صناعة الشعر.

تحدّث ابن طباطبا عن الصورة في معرض حديثه عن ضروب التشبيهات – وهي من الصور البلاغية – يقول: « والتشبيهات على ضروب مختلفة، فمنها تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة ومنها تشبيهه به معنى، ومنها تشبيهه به حركة، وبطؤا وسرعة، ومنها تشبيهه به لونا، ومنها تشبيهه به صوتا» [3] .

ممّا سبق يظهر حديث الكاتب عن الصورة الذهنية من جهة والصورة الحسّية من جهة أخرى، وقد اهتمّ بالتشبيه لأنّه ينقل صورا حيّة للحياة العربية القديمة، وبهذا يظهر التشبيه كأداة هامة من أدوات الشاعر التعبيرية[4] فهو بالنسبة للقدامى نقل للمعنى عن طريق الحسّ أو الصّورة الحيّة، حيث يقول « تضمّنت أشعار العرب من التشبيهات ما أدركه من ذلك عيانها وحسّها، إلى ما في طبائعها وأنفسها من محمود الأخلاق و مذمومها، في رخائها وشدّتها وصحّتها وسقمها، والحالات المتصرّفة في خلقها، من حال الطّفولة إلى الهرم، وفي حال الحياة إلى حال الموت »[5]. لهذا قيل "الشعر ديوان العرب "، ذلك أنّ الموهبة تبعد الشاعر عن التكلّف، الذي يُحوّل الشاعر إلى عبد خاضع لأنّ العبرة في قدرة الشاعر على

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص161.

[2] المصدر نفسه، ن ص.

[3] المصدر نفسه، ص56.

[4] ينظر ابن طباطبا، عيار الشعر، ص38.

[5] المصدر نفسه ، ص 20.

صوغ المعاني في ألفاظه، وقدرته على تصويرها « فكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذي أبرز فيه، وكم من معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه »[1]. فالشعر الحقيقي مرهون بالموهبة والطبع .

من العرض السابق تظهر سيطرة الصورة الحسية على شعر القدامى.

- قدامة بن جعفر (ت 337هـ)

يحدّثنا قدامة بالمبدأ الصّناعي في الصّياغة الشعريّة، وذلك من خلال تقسيم الشعر[2] جيّد أو رديء وذلك في قوله « ولمّا كانت للشّعر صناعة، وكان غرض كلّ صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بها على غاية التجويد والكمال، إذ كان جميع ما يؤلّف ويُصنع ..فله طرفان : أحدهما غاية الجودة والآخر غاية الرداءة، وحدود ما بينهما تسمّى الوسائط » [3]

فمن جهة يكون قدامة قد جعل للشّعر مادة، وهي المعاني والصور، وهي الصّياغة اللّفظيّة، وشبّه صناعة الشّعر بالصّناعات الأخرى ومن جهة أخرى نجده قد قوّم الشّعر من مجالين اثنين(الجودة والرّداءة) وما بينهما عبارة عن وسائط تبيّن الصلات بين عناصر الصّورة[4]. وبهذا أصبحت المعاني عنده كالمادة الخام فهي بالنسبة له : « كلّها معرّضة للشّاعر، وله أن يتكلّم منها في ما أحبّ وآثر...إذ كانت المعاني للشّعر بمنزلة المادّة الموضوعة، والشّعر فيها كالصّورة، كما يوجد في كلّ صناعة، من أنّه لابدّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصّور منها، مثل الخشب للنّجارة والفضّة للصّياغة وعلى الشّاعر إذا شرع في أي معنى كان، من الرّفعة والضّعة والرّفث والنّزاهة، والبذخ والقناعة، والمرح

[1] ابن طباطبا، المصدر نفسه ، ص 58 .

[2] بشرى موسى صالح، في النقد العربي الحديث، ص 21 .

[3] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح وتع عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، دط ، دت ص64 .

[4] ينظر عبد القادر فيطس ، التشكيل الفني للشعر الملحون الجزائري ، ص112- 113 .

والهضيعة [1] وغير ذلك من المعاني الحميدة والذميمة: أن يتوخّى البلوغ من التّجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة »[2]. فالصورة عنده وسيلة يستعان بها في تشكيل المادة .

من خلال ما سبق يظهر لنا تأثّر قدامة بالفلسفة اليونانيّة وخاصّة كتاب " فن الشعر" لأرسطو الذي فرّق بين الصّورة والمّادة، وما ينشأ من تآلفهما واختلافه عنهما، [3] تعدّ نظرة قدامة لمفهوم الصّورة امتدادا لمفهوم الجاحظ لها، لأنّ بينهما تقاطعات كثيرة وخاصّة قضايا اللّفظ والمعنى والشّكل والمضمون.

- القاضي عبد العزيز الجرجاني (322هـ 393هـ)

فهم القاضي الجرجاني الصورة على أنّها روابط شعورية تصلها بالنّفس، وتمزجها بالقلب فهي « أمر تستخبر به النّفوس المهذّبة، وتستشهد عليه الأذهان المثقّفة، وإنّما الكلام أصوات محلّها من السّماع محلّ النواظر من الأبصار. وأنت ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن وتستوفي أوصاف الكمال، وتذهب في الأنفس كلّ مذهب وتقف من التّمام بكلّ طريق، ثمّ تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن، والتئام الخلقة وتناصف الأجزاء، وتقابل الأقسام وهي أحظى بالحلاوة، وأدنى إلى القبول، وأعلق بالنّفس وأسرع ممازجة للقلب، ثمّ لا تعلم – وإن قايست واعتبرت، ونظرت وفكّرت – لهذه المزية سببا، ولما خُصّت به مُقتضِيا »[4]

ربط الجرجاني الصّورة بالقلب، وقد تكلّف كثيرا في هذا الربط، وكأنّه أراد أن يقول شيئا لم يختمر بعد في ذهنه، فبقي مجرّد إحساس محض إلى أن جاء عبد القاهر الجرجانيّ الذي ربط الصورة بالعقل [5] فاقترب به من المفهوم المعاصر.

---

[1] الرفث: قول الفحش – الهضيعة: الكلام القبيح والبهتان.

[2] قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص 19 .

[3] ينظر علي البطل ، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس ط2، 1981 ، ص15– 16.

[4] قاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تح وش : محمد أبو الفضل إبراهيم علي محمد البجاوي ، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، ط1، 2006 ، ص 342 .

[5] ينظر محمد فنطازي ، الصورة الفنية في الشعر الحر، مطبعة بن سالم، الأغواط، الجزائر، ط1، 2013، ص19 .

لقد كان اهتمام العرب منصبّا على الواقع الحسّي بعيدا كلّ البعد عن الخيال والوهم، لهذا «كانت العرب إنّما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحّته، وجزالة اللّفظ واستقامته، وتسلّم السّبق لمن وصف فأصاب وشبّه فقارب، وبَدَه فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تعبأ بالتّجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض» [1] وهكذا كان اهتمام النقاد القدامى موجّها إلى صحّة المعنى وقوّة اللّفظ ووضوح التشبيه وتحدّده وإلى الشعر الذي يحوي حكما أمّا الاستعارة والخيال، فندر أن وجّهوا عنايتهم لها ...وحتّى في الحالات التي يستخدم الشاعر فيها الاستعارة، اشترطوا القرب والمداناة والشبه بين المستعار والمستعار له [2]. هكذا وجّه النقاد اهتمامهم إلى الوضوح، وجعلوه مهمّة الاستعارة، ولم يدُرْ بخلدهم أنّ جمال الاستعارة في خفّتها ودقّتها، ومدى ما تقدّمه من خدمة ضمن السياق الذي ترد فيه، ومقدار ما تبعثه في النّفس من لذّة وقوّة تخيّل وتصوّر[3]– وهذا ما توصّل إليه عبد القاهر الجرجاني –

ولا يخفى على أحد أنّ العمل الفنيّ « لا يحبّب إلى النّفوس بالنّظر والمحاجة، ولا يحلى في الصّدور بالجدال والمقايسة، وإنّما يعطفها عليه القبول والطلاوة، ويقرّبه منها الرونق والحلاوة، وقد يكون الشيء متقنا محكما، ولا يكون حلوا مقبولا، ويكون جيّدا وثيقا وإن لم يكن لطيفا رشيقا، وقد يجد الصورة الحسنة والخلقة التّامة مقلية ممقوتة وأخرى دونها مستحلاة مرموقة »[4] . فهو ميل تلقائي للعمل الفنيّ الجميل لأنّ النفس تميل بطبعها للجمال.

– أبوهلال العسكري ت (395هـ)

أشار العسكري إلى الصورة في موضوع الإبانة عن حدّ البلاغة بقوله :« البلاغة كلّ ما تبلغ به المعنى قلب السّامع، فتُمكّنهُ في نفسه لتمكنّه في نفسك، مع صورة مقبولة ومعرض حسن

[1] القاضي الجرجاني ، الوساطة ، ص38 .

[2] ينظر عبد الفتاح صالح نافع ،الصورة في شعر بشار، دار الفكر والنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، دط، 1983 ، ص 60.

[3] عبد الفتاح صالح نافع، المرجع نفسه ، ص61.

[4] القاضي الجرجاني ، الوساطة ، ص100 .

وإنّما جعلنا المعرض وقبول الصّورة شرطا في البلاغة، لأنّ الكلام إذا كانت عبارته رثّة ومعرضة خلفا لم يسم بليغا، وإن كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى»[1].

فكلّ التركيز على الاقتناع بالمعنى مع عدم إهمال الطريقة التي يعرض بها، أي اختيار الألفاظ البليغة التي تفي بالغرض.

كما أنّ الصّورة عند أبي هلال العسكريّ حسيّة وذهنية، ويتّضح ذلك من خلال حديثه عن أنماط التشبيه[2] وذلك في قوله:« التشبيه...يجري على وجوه، منها تشبيه الشيء بالشيء صورة ..ومنها تشبيه الشيء بالشيء لونا وحسنا ..ومنها تشبيهه به لونا وسبوغا...ومنها تشبيهه به لونا وصورة...ومنها تشبيهه به حركة ...ومنها تشبيهه به معنى...»[3]. وقد سبق ذكره عند ابن طباطبا.

كما يرى العسكري أنّ أجود التشبيه وأبلغه يكون في «إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه الحاسة ...أو اخراج ما لم تجر به العادة إلى ما جرت به العادة، والمعنى الجامع بين المشبه والمشبه به الانتفاع بالصّورة »[4] فالتصوير عنده يكون بطلاوة اللّفظ والسّبك والتّركيب والنّظم والتّأليف واهتمامه باللّفظ لا ينسيه المعنى، بحيث يرى بأنّ الألفاظ كالأبدان والصورة كالثوب الّذي يلفّ الأبدان[5] يقول العتابي:« الألفاظ أجساد والمعاني أرواح وإنّما نراها بعيون القلوب، فإذا قدّمت منها مؤخّرا أو أخّرت مقدّما أفسدت الصّورة وغيّرت المعنى»[6] فهو بهذا يجعل مدار الجودة في الكتابة على حسن التّأليف، الذي يزيد المعنى

---

[1] ينظر أبو هلال العسكري ، الصناعتين الكتابة والشعر ، تح : مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ،لبنان ، ط2 1989.

[2] ينظر أحمد علي فلاحي ، الصورة في الشعر العربي، دراسة تنظيرية وتطبيقية في شعر صريع الغواني (مسلم بن الوليد) دار غيداء للنشر والتوزيع ، الأردن ، ص15 .

[3] أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، ص267- 270.

[4] أبو هلال العسكري، المصدر نفسه، ص 262- 263.

[5] ينظر المصدر نفسه ، ص 179.

[6] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 179.

* الجاسي: فيه صلابة و خشونة .

وضوحا وشرحا، ويركّز على الصورة في النص الأدبي وأثرها في المتلقي . كما يؤكّد حرص القدامى على الحسيّ الجليّ الصّريح، فالنّفوس تنفر من الغامض، إذ يقول :« فالنّفس تقبل اللّطيف وتنبو عن الغليظ، وتقلق من الجاسي* البشع وجميع جوارح البدن وحواسه تسكن إلى ما يوافق وتنفر عمّا يضاده ويخالفه، والعين تألف الحسن وتقذى من القبيح، والأنف يرتاح للطّيب وينفر للمنتن، والفمّ يلتذّ بالحلو ويمجّ المرّ، والسّمع يتشوّف للصّواب الرّائع وينزوي عن الجهير الهايل، واليد تنعم باللّين وتتأذّى بالخشن » [1] من خلال هذا القول يتّضح انجذاب العرب إلى كلّ ما يُريح النّفس، والخيال والواضح منها–إذا صحّ تسميته هكذا – المعتمد عليه قريب لا يتعدّى حدود الحواس، فهذا القول ينمّ على نظرة العرب إلى الصّورة، تلك النّظرة الّتي تقوم على النّزعة الحسّية في تذوّق الجمال[2]. فهاهو العسكري وابن الرّشيق يُعجبان بحشد المشابهات السطحيّة في البيت الواحد في قول الوأواء :

وأسبلت لؤلؤا، من نرجس، فسقت وردا وعضّت على العنّاب بالبَرَد

يشبّه الشاعر خمسة أشياء بخمسة أشياء في بيت واحد، وإن تنافرت الصّورة الحسيّة مع الصّورة النفسيّة الباكية[3] فلم يلتفت الشاعر للحالة النفسية للمرأة بقدر اهتمامه بالتصوير السطحي للصورة فغاب التأثر بالموقف، لكن مع هذا تفاعل مع تلك المشاهد.

لعلّ أهمّ ما أضعف الخيال عند العرب هو مسألة صدق الشّعر وكذبه، حيث ارتبط الخيال عندهم بالكذب والمبالغة والبعد عن الواقع والحقيقة –وهي نتيجة لموقفهم السابق– فذهب البعض إلى أنّ خير الشعر أصدقه، لكن فئة أخرى عارضت هذا الموقف، فمهمّة الشّاعر أن يقدّم فنّا جميلا مؤثّرا «قيل لبعض الفلاسفة فلان يكذب في شعره، فقال : يراد من الشاعر حسن الكلام، والصّدق يراد من الأنبياء »[4]. وبهذا يكون الواقع هو المنطلق وهو نقطة النهاية

[1] أبو هلال العسكري، المصدر السابق، ص 71– 72.

[2] ينظر عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار، ص64.

[3] ينظر علي البطل، الصورة الفنية في الشعر العربي، ص21.

[4] أبوهلال العسكري، الصناعتين، ص155.

والوصول، وكل من ابتعد عنه كذب وأبدع [1]. بعرضنا لكل ما سبق نلاحظ أنّ العسكريّ لم يأت بجديد .

- ابن الرشيق المسيلي (390هـ 456هـ)

يرى ابن الرشيق أنّ الصّورة في الشعر تقوم على مدى العلاقة بين اللّفظ والمعنى وكلاهما ينهض بالآخر، ويرى بأنّ اللّفظ جسم، وروحه المعنى مثل ارتباط الجسم بالرّوح [2]. فأبلغ الوصف في رأيه «ما قلب السّمع بصرا » [3] وأحسن الوصف «ما نعت به الشيء حتّى يكاد يمثّله عيانا للسّامع »[4] لهذا كان يعجب بالتشبيهات السّطحيّة [5].

كما يؤكّد البلاغيون القدامى على ضرورة التناسب المنطقي بين طرفي التشبيه[6]، معنى هذا «أنّ التشبيه واقع أبدا على الأغراض لا على الجوهر»[7] ممّا يؤدّي إلى عدم اتّحاد طرفيه أو تفاعلهما لأنّ التشبيه – بالفهم القديم – لا يلغي الحدود بين الأشياء أو الكائنات، بل يظل محافظا على تمايزها .

ويقسّم ابن الرّشيق التشبيه إلى ضربين: تشبيه حسن، وتشبيه قبيح« فالتشبيه الحسن هو الّذي يُخرج الأغمض إلى الأوضح، فيفيد بيانا، والتشبيه القبيح ما كان خلاف ذلك»[8] المهم وصول المعنى من أيسر الطرق .

وجاء أيضا على لسان ابن الرشيق : « البيت من الشعر كالبيت من الأبنية، قراره الطّبع وسمكه الرّواية، ودعائمه العلم، وبابه الدّربة، وساكنه المعنى، ولا خير في بيت غير مسكون

---

[1] ينظر أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص294.

[2] ينظر ابن الرّشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد عبد القادر أحمد عطا،ج1،دار الكتب العلمية، بيروت لبنان،2001، ص124.

[3] المصدر نفسه ، 1/ص 295.

[4] ينظر المصدر نفسه ، 2/ ص294.

[5] المصدر نفسه ، 1/ ص 294.

[6] ينظر عبد الحميد هيمة ، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر ، ص66 .

[7] ابن الرشيق، العمدة ، ص289.

[8] المصدر نفسه ن ص.

* الأواخي: عروة تربط في الأرض أو حائط تربط فيها الدابة.

وصارت الأعاريض والقوافي كالموازين والأمثلة للأبنية أو كالأواخي* والأوتاد للأخبية* فأمّا ما سوى ذلك من محاسن الشّعر فإنّما هو زينة مستأنفة، ولو لم تكن لاستغنى عنها » [1]. بهذا التمثيل يلخّص رؤيته للشعر. لهذا قال غير واحد من العلماء : « الشعر ما اشتمل على المثل السّائر، والاستعارة الرّائعة والتّشبيه الواقع، وما سوى ذلك فإنّما لقائله فضل الوزن »[2].

– عبد القاهر الجرجانيّ (400هـ 471هـ)

لقد استفاد عبد القاهر من جهود من سبقوه، لكنّ منهجه كان متميّزا، حيث تناول الصورة في كتابيه " أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز "

قرن عبد القاهر الجرجانيّ الشعر بالفنون التصويريّة، وذلك من خلال قوله :« إنّما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنّقوش، فكما أنّك ترى الرّجل قد تهدّى في الأصباغ التي عمل منها الصّورة، والنّقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخيّر والتدبّر في أنفس الأصباغ، وفي مواقعها ومقاديرها وكيفيّة مزجه وترتيبه إيّاها إلى ما لم يتهدّ إليه صاحبه فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب، كذلك حال الشاعر»[3] فقد شبّه صياغة المعاني ووضع الألفاظ بالأصباغ التي تعمل منها الصّور فتميّزها عن بعضها وأعطى الصورة مدلولا خاصا، وعبّر عن دورها في التّعبير عن المعنى، فالصّورة لديه تشير إلى طريقة الصّياغة أو النّظم التي تتمايز بها وتتّحدّد تبعا لها قيم النّص الأدبيّ[4]. إنّ عبد القاهر لم ينكر اللّفظ أو المعنى، وإنّما أرجع الميزة إلى الصّياغة الأدبيّة وعلّل رأيه في تفضيل الكلام من حيث صورة المعنى، لا من حيث المعنى قائلا: « إنّ سبيل الكلام سبيل

[1] ابن رشيق، العمدة، ص 289.

*الأخبية: الخباء، ما يعمل من وَبَر أو شَعر أو صوف للسكن.

[2] المصدر نفسه ، ص 69.

[3] عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، تع :محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ط3 1992، ص98.

[4] عبد القاهر الجرجاني، المصدر نفسه، ص323.

التّصوير والصّياغة، وإنّ سبيل المعنى الذي يعبّر عنه سبيل الشيء الذي يقع التّصوير والصوغ فيه، كالفضّة والذّهب يصاغ منهما خاتم أو سوار »[1].

فاهتمام عبد القاهر منصبّ على الصياغة التي تتميّز بمعناها« فمعيار الجودة ليس في مادة الصورة، وإنّما في طريقة التّشكيل الفنيّ، فالتّفاضل بين شعر وشعر كامن في تفاوت صياغة كلّ منها، ومعرض المزيّة يكون في دلالة المعنى على تكوين الصّورة فالمّادة في ذاتها قد تكون جيّدة فإذا وُضعت في صورة قبيحة ذهبت جودتها، وقد تكون المّادة اعتياديّة ولكنّها إذا عرضت في صورة جميلة بدت رائعة»[2]. ويسعى عبد القاهر إلى ترسيخ ما ذهب إليه، فيشير إلى ما كان لجهل اللّفظيّين بالصورة من أثر في نسبتهم المزيّة إلى اللّفظ قائلا: « إنّهم لمّا جهلوا شأن الصورة وضعوا لأنفسهم أساسا، وبنوا قاعدة، وقالوا: إنّه ليس إلّا المعنى واللّفظ ولا ثالث»[3]. لكنّ نظرته كانت متكاملة لا تقوم على اللفظ وحده أو المعنى وحده وإنّما العنصران مكمّلان لبعضهما .

ومنه تحدّث عما يطلق عليه في النقد الحديث أنماط الصورة الحسيّة والصورة العقليّة التي لا تدرك بالحواس، فميّزَ بين الصور التشبيهيّة من حيث وضوحها وغموضها وحاجتها إلى التأويل [4].

كما تحدّث عمّا نسميه اليوم الصّور التّجسيميّة والصّور التّشخيصيّة، وتطرّق لموضوع تشكيل الصّورة [5]. وبذلك يكون قد أعطى الصّورة بعدا جديدا من خلال حديثه عن هذه التّقسيمات والتّفريعات لأنماط الصّورة التي سبق المحدثين في الإشارة إليها [6].

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ، ص172.

[2] ينظر أحمد علي الفلاحي، الصورة في الشعر العربي، ص 16- 17، نقلا عن عناد غزوان ، مستقبل الشعر وقضايا نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 1970 ص 116.

[3] عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز، ص304.

[4] ينظر عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ، اعتنى به محمد فاضلي ، دار الأبحاث ، الجزائر ، ط1، 2007 ص82- 80.

[5] ينظر المصدر نفسه، ص 83 و136. وينظر أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم ، 2/ ص 94.

[6] ينظر المصدر نفسه ، ص21.

لعلّ عبد القاهر برهافة حسّه وذوقه هو النّاقد الوحيد الّذي استطاع أن يفهم الاستعارة وما تقدّم للصّورة من جمال وحسن النّظم، إذا أحسن اختيارها ...والعيب في التّشبيه الواضح[1] يقول :«اعلم أنّ من شأن الاستعارة أنّك كلّما زدت التشبيه إخفاء ازدادت الاستعارة حسنا حتّى إنّك تراها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد ألّف تأليفا، إن أردت أن تُفصح فيه بالتّشبيه خرجت إلى شيء تعافه النّفس ويلفظه السّمع »[2] لهذا يقول كامل حسن البصير بلسان عبد القاهر: «اعلم أنّ قولنا الصّورة إنّما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا الّذي نراه بأبصارنا »[3]. للتمثيل على ذلك نلاحظ إعجاب عبد القاهر بتصوير المصلوب بصورة العاشق الّذي يلوّح مودِّعا أو القائم من النّوم يتمطّى[4].

كأنّه عاشق قد مدّ صفـحته يوم الوداع إلى توديع مرتحل

أو قائم من نعاس فيه لوثتـه مواصل لتمطيـــه من كسل

على الرّغم من تنافر الصّورتين فيما بينهما، وتنافرهما جميعا مع صورة المرفوع على الصّليب، كلّ هذا لم يمنع عبد القاهر من الإعجاب الشّديد بهما، لأنّ النّظرات الجزئيّة لا النّظرة الشّاملة هي الّتي كانت مسيطرة على تفكير البلاغيين[5] آنذاك .

بهذا يكون مفهوم الصّورة قد نضج عنده أكثر من غيره، فقد استفاد من آراء من سبقوه حول اللّفظ والمعنى، وخرج برأي ثاقب ينمّ عن استيعاب وافي، حيث يرى أنّ الصّورة شكل ومضمون وصياغة وأنّها داخليّة، ويتدخّل فيها العقل والمشاعر والعواطف، وتحتمل الإيماء ويلعب الخيال فيها دوره الحيويّ بمعيّة الموسيقى.

إذا كانت نظريّة اللّفظ والمعنى تشكّل بؤرة خلاف في النّقد العربي القديم بين أنصار المعنى وأنصار اللّفظ، فإنّ عبد القاهر الجرجانيّ يزاوج بينهما فينظر على أنّه معنى ومبنى

[1] ينظر عبد الفتاح صالح نافع ، الصورة في شعر بشار ، ص 61.

[2] عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص292.

[3] المصدر نفسه، ص 292 .

[4] ينظر عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، 2/ ص 35.

[5] ينظر علي البطل، الصورة في الشعر العربي،ص21.

في آن واحد ينتظمان في الصّورة[1] كما يؤكّد رأي الجاحظ، ويورد رأيه في ذلك، ويجعل من خصوصيّة الصّورة المقياس الفنيّ في عمليّة التّقويم، وأكّد الحرص على تقصّي الصلات الرّابطة بين أجزاء الصّورة الّتي تتميّز بالاستمرار والتنوّع[2].

بهذا يكون عبد القاهر قد تتبّع دلالات الصّورة، وبلغ عنده هذا المصطلح أبعادا لم يصلها عند غيره حتى يبدو أحيانا كأنّه يعدّ الصّورة تحديدا للشّعر وتعريفا له ، ولقد أسهم الجرجانيّ في درس كثير من القضايا النّقدية[3] ويصرّح بذلك قائلا : « وليست العبارة عن ذلك بالصّورة شيئا نحن ابتدأناه فينكره منكِر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ: « وإنّما الشّعر صياغة وضرب من التّصوير»[4].

ويدخل عبد القاهر هذا المفهوم في إطار النّظم، ويجعله حلّا لإشكالية اللّفظ والمعنى ...حيث يضع الصّورة والنّظم بدل تخيّر اللّفظ، فلا يعود نظم الشّعر اختيارا للألفاظ، بل تخيّرا ونظما تظهر براعة المبدع في اختيار ألفاظه أو معانيه وإنّما في كيفيّة صياغتها وتصويرها وتداخلها وترابطها، كما يلحّ الجرجانيّ عبد القاهر على مصطلح " التصوير" مؤكّدا أهميّته في صناعة الشّعر ...ويتتبّع كذلك الأثر النّفسي الذي تحدثه الصّورة في المتلقّي [5]، حيث أنّ الفنون والتصاوير« تعجب وتخلب وتروق وتؤنّق، وتدخل النّفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه »[6] هذا الانبهار الذي يولّد الإعجاب . وللتوضيح أكثر يقارن عبد القاهر بين تأثير الأصنام فيمن يعبدها، وكذا الصّورة الشعريّة وما تحدثه في سامعيها، إذ يُتوهم بها الجماد الصامت في

---

[1] ينظر عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ، ص 444 .

[2] ينظر المصدر نفسه، ص 447.

[3] ينظر ريتا عوض، بنية القصيدة العربية، دار الآداب، ط1، 1992، ص 21.

[4] عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص508.

[5] ينظر محمد علي كندي ، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث،(السياب ونازك والبياتي) دار الكتاب الجديد بيروت لبنان، ط1، 2003،ص20- 21.

[6] عبد القاهر الجرجانيّ ، أسرار البلاغة ، ص317 .

صورة الحيّ الناطق، والموات الأخرس في قضية الفصيح المُعرِب[1] . إنّ هذا التّحليل يركّز على المتلقّي ويهمل المبدع كأنّ الصّورة تتشكّل مستقلة عن تجربة المبدع بهذا كان الاهتمام بالعلاقة بين عناصر الصورة ومدى تأثيرها في المتلقّي[2].

إنّ الدراسات التي جاء بها عبد القاهر الجرجانيّ للتصوير يصل بالنّظريّة النقديّة بعامّة وبمفهوم الصّورة بخاصّة، إلى فهم دقيق، يقترب –إلى حدّ ما – من مفهومها الحديث.

- حازم القرطاجني (ت684 هـ)

نظر حازم إلى الصّورة من خلال فهمه المحاكاة والتخيّل، واستخدم المصطلح بمفهوم مخالف لما ألفناه عند النقّاد الذين سبقوه، إذ لم يحدّد الصّورة بالتّمثيل الحسّي للمعنى فحسب إنّما أشار إلى دور المخيّلة وعلاقتها بالعالم الخارجيّ[3] فأضحت الصّورة لديه « محدّدة في دلالة سيكولوجيّة خاصّة، تترادف مع الاستعادة الذهنيّة لمدرك حسّي غاب عن مجال الإدراك المباشر، وتتصّل اتّصالا وثيقا بكلّ ما له صلة بالتّعبير الحسّي في الشّعر»[4] فالشعر بالنسبة له « كلام موزون مخيّل » [5]

من أهمّ ما طرح القرطاجنّي إشارته إلى الصّورة الكليّة للقصيدة، وذلك ضمن حديثه عن القوى النفسيّة التي ينبغي توفرّها في الشّاعر، ومن هذه القوى :« القوّة على تصوّر صورة للقصيدة تكون بها أحسن ما يمكن، وكيف يكون إنشاؤها أفضل من جهة وضع بعض المعاني والأبيات والفصول من بعض، بالنّظر إلى صدر القصيدة و منعطفها من نسيب إلى مدح، وبالنّظر إلى ما يجعل خاتمتها إن كانت محتاجة إلى شيء معيّن في ذلك »[6]. بهذا يكون قد نظر للعمل الأدبي نظرة كلية لا جزئية .

---

[1] ينظر محمد علي الكندي، المرجع السابق ، ص 21 .

[2] محمد علي الكندي، المرجع نفسه ، ص23.

[3] ينظر حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تق وتح: محمد الحبيب بن خوجة الغرب الإسلامي ، بيروت لبنان ، ط3، 1986 ، ص(18- 19- 120).

[4] جابر عصفور، الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي ، ص 299.

[5] حازم القرطاجني، المصدر السابق ، ص 89.

[6] المصدر نفسه، ص200.

لحازم القرطاجنّي فهم جديد يقترب من النّظرة الحديثة للبلاغة والتّصوير الفنّي، فهو يرى أنّ البلاغة: « أمور ذهنيّة محصولها صور تقع في الكلام بتنوّع طرق التّأليف في المعاني والألفاظ الدّالة عليها ... فإذا عبّر الشّاعر عن تلك الصّور الذهنيّة الحاصلة من الإدراك أقام اللّفظ المعبّر به هيئة لتلك الصّور الذهنيّة في أفهام السّامعين وأذهانهم فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ »[1]، بهذا يكون اللّفظ صورة عاكسة لماهو موجود في الفكر .

- ابن خلدون (ت808هـ)

لقد رفض ابن خلدون تعريف العروضيّين للشّعر الكلام الموزون المقفّى إذ يقول: « وصناعتهم إنّما تنظر في الشعر باعتبار ما فيه من الاعراب والبلاغة والوزن والقوالب الخاصة، فلا جرم أنّ حدهم ذلك لا يصلح عندنا» فالشعر بالنسبة له هو :« الكلام البليغ المبنيّ على الاستعارة والأوصاف، المفصّل بأجزاء متّفقة في الوزن والرويّ، مستقلّ كلّ جزء منها في غرضه ومقصده عمّا قبله وبعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به »[2] فكلّ ما خرج عن هذا التعريف لا يعتبره ابن خلدون شعرا .

فهو بهذا وضع مقاييس وحدودا للشّعر، أوّلها البلاغة ثمّ الاستعانة بالاستعارة والأوصاف أي التّصوير والتّشخيص، فما خلا منها فهو دون مكانة الشعر، كما اشترط الجانب الموسيقيّ ليفصله عن الكلام المنثور، فيكون قد ضمّن تعريف العروضيين ولم يلغه، ثمّ أشار بعدها إلى وحدة البيت (استقلال معناه عما بعده) التي عُرف بها الشّعر القديم . ليصل إلى قضيّة أخرى مهمّة أتمّ بها ابن خلدون رسم معالم الشّعر، وهي خضوع الشّعر للأساليب المعروفة لدى العرب من جهة، والأساليب الخاصة المميّزة للشّعر عن النثر من جهة أخرى، فما يُستخدم للشّعر لا يستخدم للنثر وما يستخدم للنثر لا يليق بالشّعر[3]. وبنظرة دقيقة نجد هذا التعريف يركّز في أكثر جوانبه على الجانب الفنيّ للشّعر، ليتميّز عن سائر

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي، ص 15- 16.

[2] عبد الرحمن ابن خلدون ، المقدمة، تحقيق: علي عبد الواحد وافي، دار نهضة مصر للنشر، ج3، ط7، 2014 ص1157 .

[3] ينظر المصدر نفسه ، ص 1162.

الكلام، لهذا جعل ابن خلدون للشعر شروطا ليكون محكما–على حدّ قوله–: « أوّلها: الحفظ من جنسه أي من جنس شعر العرب» [1] ومن خلا شعره من هذا المحفوظ جاء نظمه رديئا في رأيه، لهذا جاءت الصّور الموظّفة حسيّة مرسومة المعالم والحدود، تقيّد حريّة المبدع، لأنّ في رأيه هذا الشّعر –الخالي من المحفوظ – لا يعطيه الرونق والحلاوة إلّا كثرة المحفوظ وإلّا فهو " نظم ساقط ". وبهذا هي مرحلة لابدّ منها عند الشّاعر لتستحكم ملكته، ثانيها: يُقبل على النّظم، ولا ترسخ ملكته إلّا بالإكثار منه، تليها مرحلة ثالثة هي الخلوة واستجادة المكان المنظور فيه تنشيطا للقريحة، والرّاحة شرط ضروريّ في كلّ هذا[2].

كانت هذه الأسس الأولى التي وضعها النقاد القدامى حول الصورة البلاغية، فكان لكل واحد منهم زاوية نظر تتفق وفكره وكذا تخصصه . واتّخذ كل واحد منهم عمل من سبقه سلما للارتقاء بالصورة، رغم تشابه وتقاطع بعض الآراء .

كل هذا لا يمنع من اعتبارها اللبنة الأولى التي ارتكز عليها العمل الأدبي، والدراسات النقدية بعدها، ثم جاء من تبناها وطورها.

وهنا يحق لنا أن نسأل : هل بقي الشعر محافظا على الحدود والضوابط التي سُطّرت له؟ أم كسر تلك القيود القديمة وغيّرها، تحرّر وانطلق في فضاء الإبداع الفسيح، بعدما احتك بالآداب الغربية وبمختلف الثقافات. هذا ما أسعى للوصول إليه من خلال البحث عن حقيقة الصورة عند النقاد الغربيين، كعتبة ضرورية لاستنتاج تصور العرب للصورة الفنية بعدها.

2/ **<u>عند النقاد الغربيين:</u>**

إنّ اختلاف مشارب النقاد انعكس على آرائهم وتعريفهم للصورة، فهاهو ريتشاردز Richard

[1] ينظر ابن خلدون، المقدمة، ص 1162.

[2] ينظر، ابن خلدون، المصدر نفسه ، ص 1163– 1164.

في كتابه "مبادئ النقد الأدبي" يرى « أنّ ما يعطي للصورة فاعليتها ليس حيويتها كصورة بقدر ميزتها كحادثة ذهنية ترتبط نوعيا بالإحساس»[1]

فهو بهذا يتخلى عن الجانب الحسي للصورة، وربطها بالإحساس، أما الشاعر الفرنسيّ (بول ريفردي Paul Reverdy) يعتبر الصورة " إبداعا ذهنيا صرفا" فهي تقرّب الحقائق المتباعدة، أما الشاعر أزرابوند Ezrapound فيرى بأنّها:« تلك التي تقدّم تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن »[2] بهذا يكون عزرابوند قد ربط الصورة بالجانب السيكولوجي للمبدع مثل ريتشاردز، لكن الأول اختلف عن الثاني في تحديد دور هام للصورة وهو عملية الجمع والتنسيق والتوحيد بين الأفكار.

في حين فصّل الناقد فان Van في عناصر الصورة، مشيرا إلى أنماطها ودلالاتها المختلفة حيث قال: «الصورة كلام مشحون شحنا قويا، يتألف عادة من عناصر محسوسة خطوط ألوان حركة ظلال، تحمل في تضاعيفها فكرة وعاطفة، أي أنّها توحي بأكثر من المعنى الظاهر وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي، وتؤلف في مجموعها كلا منسجما»[3]

نلاحظ من خلال هذه التعاريف اختلاف الرؤية حول الصورة عمّا كانت عليه من قبل، حيث أصبحت أكثر عمقا وإيغالا في عالم الخيال، وبعدا عن السطحية التي طغت عليها من قبل أي صارت أكثر نضجا من ذي قبل.

<u>الصورة الفنية في ظلّ المذاهب الأدبية الكبرى</u>

تباينت مواقف المذاهب الأدبية حول الصورة ووظيفتها وحتى مصدر تشكيلها، لكن أغلبها تتفق بوجود الخيال الفني[4]؛ أولها وأقدمها:

---

[1] رينيه وليك، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، مر: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط3، 1987 ص194.

[2] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1972، ص 133 – 134 .

[3] أحمد علي الفلاحي، الصورة في الشعر العربي، ص،22، نقلا عن روز غريب، تمهيد في النقد الحديث، ص192.

[4] ينظر إحسان عباس ، فن الشعر، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت، ط2، 1959،ص119.

1- الكلاسيكية:

ترتبط المعرفة عند الكلاسيكيين بالأفكار التجريدية، والعقل هو المتحكم في هذه المعرفة، أمّا الخيال فيمثل الدرجة الدنيا من المعرفة[1] . إنّ هذا الموقف أعاق فهم الصورة لأنّ أصحاب هذا المذهب ساووا بين الخيال والوهم، ومنه كل ما كتب وتضمن خيالا فهو– في رأيهم – باطل ولا يصح إلا إذا اعتمدنا فيه على العقل[2] بهذا تكون الأفكار التجريدية هي العليا فيصبح الخيال تابعا للعقل، ومع هذا لا يمكن أن نغفل دوره الفعّال.

2- الرومانسية:

يعد المذهب الرومانسي أول المذاهب التي كسرت حاجز العقل « حيث خضعت الصورة في الشعر الكلاسيكي للعقل بينما أصبحت تعكس الصورة الداخلية للذات عند الرومانسيين»[3] وتتغلغل فيها للكشف عن أسرارها وخباياها، فهي انفتاح لا انغلاق، إضاءة لا تعتيم، تساؤل لا إجابة، بحث واستكشاف لا قناعة وقبول. فغدت الصورة : « تمثل الاتحاد بين الإنسان والطبيعة بشكل مثير...إنها وسيلة احتواء العالم الخارجي في عالم الذات، احتواء الموضوعي في الذاتي »[4] .

حتى غدت الصورة عندهم « شعورية تصويرية، لا عقلية فكرية... إذ أنّ روحه تسكن في صوره »[5] كما أنّ الخيال بالنسبة لهم التفكير بالصور[6]

وهكذا بدأ يظهر تحول كبير في مفهوم الصورة فانعكس إيجابا على الأدب وأصبح الشاعر بهذا صانع صور، تقول "مدام دي ستال Madame de stael" [7]إن « داخل كل امرئ مشاعر ذاتية فطرية لا اكتفاء لها بالأشياء الخارجية، وخيال الرسامين والشعراء هو الذي

---

[1] ينظر بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 44.

[2] ينظر غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 1997، ص 385.

[3] عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص 74، 75.

[4] المرجع نفسه ، ص75 ،نقلا عن ساسين عساف،الصورة الشعرية في إبداع أبي نواس، ص46.

[5] بشرى موسى صالح، الصورة الفنية في النقد العربي الحديث، ص44– 45.

[6] ينظر غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 385.

[7] مدام دي ستال : ناقدة فرنسية أثر عملها الأدبي في ازدهار المذهب الرومانسي، وهي من أوائل الذين اهتموا بالأدب المقارن.

يكسب هذه المشاعر صورة وحياة »[1] بهذا تظهر أهمية الخيال ودوره في إحداث التوازن بين العالم الخارجي للإنسان والعالم الداخلي، كما يعتقد الرومانسيون أن الخيال هو الذي يجعل منهم شعراء حقيقيين لأنه المصدر الرئيسي للصور. لهذا لا يمكن أن أتوغل أكثر في البحث عن كنه الصورة دون الوقوف عند نظرية الخيال.

نظرية الخيال عند كولريدج

لا يمكن الحديث عن الصورة الفنية بعيدا عن الخيال، فهو الذي يلعب الدور الرئيسي في خلق الصور[2] فهي« شعور وجداني غامض بغير شكل، بغير ملامح، تناوله الخيال المؤلف أو الخيال المركب فحدده وأعطاه شكله أي حوّله إلى صورة تجسّده»[3]فالخيال هو باعث الصورة إلى الوجود بحيث تراها العين وتنبض بالحس .

يعد كوليردج Coleridge و" وردزورث" Words worth أبرز من بحثا في الخيال وأثره في اختراع الصور[4] « وقد كان اهتمام " وردزورث " بتأثير الخيال في الصورة الفنية الشعرية لهذا اعتبر الخيال: « تلك القدرة الكيماوية التي بها يمتزج– معا– العناصر المتباعدة في أصلها والمختلفة كل الاختلاف كي تصير مجموعا متآلفا منسجما»[5]

«أما كولريدج فهو أول من فلسف الخيال وحلل قدراته بشكل لم يستطع أحد بعده أن يزيد على ما قاله شيئا سوى الشرح »[6] والخيال عنده نوعان إذ يقول: « إني أعتبر الخيال إذن إما أوليا أو ثانويا؛ فالخيال الأولي هو في رأيي القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكنا...أما الخيال الثانوي فهو في عرفي صدى للخيال الأولي غير أنه يوجد مع

---

[1] عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص 75 نقلا عن محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص 75.

[2] عبد الحميد هيمة، المرجع نفسه ، ص 59.

[3] المرجع نفسه، ص 59 نقلا عن ساسين عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، ص26.

[4] غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 386.

[5] المرجع نفسه، ص 386، نقلا عن

WordsWarth' s Prose Works. Ed.Grosart ;3 ,465 ; quoted in¨ :w.k.wimsat,op,cit,p387

[6] عبدا لقادر رباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري،دار جرير للنشر والتوزيع، عمان،ط1، 2009م، ص 76.

الإرادة الواعية وهو يشبه الخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها، ولكنه يختلف عنه في الدرجة وفي طريقة نشاطه، إنه يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد »[1]. لهذا اهتم النقاد كثيرا بالخيال فهو صاحب القدرة العجيبة على التأليف بين المتناقضات، لكن الخيال في القديم لم يبتعد عن المستوى الحسي، أما في العصر الحديث فأصبح« يحطم الحواجز بين الماديات والمعنويات، ويقرب بين الإنسان والطبيعة فيمتزج بها ويقيم علاقات بينه وبينها تسمح له بتشخيصها والحوار معها وسماع نبضها»[2] ، فمن خلال الخيال يتم التواصل بين شتى الظواهر، المادية منها والمعنوية، بحيث يكتشف عناصر الصورة بقوته النفاذة فيبرز بهذا التماثل في الأشياء المختلفة، والاختلاف في الأشياء المتماثلة [3]

وكان لكولريدج الفضل– كذلك– في التفريق بين الخيال والوهم، « فالوهم عنده ضرب من الذاكرة تحرر من عقال الزمان والمكان . أما الخيال فهو نشاط عقلي روحي يعمل على جمع أشتات من الصور المستدعاة لغاية المشابهة أو المنافرة، لكنها تنتظم بتأثير قوته وقوة الانفعال داخل نسق متحد منسجم» [4]

فالخيال بهذا « هو تلك القوة السحرية التي تبني لنا عالما يجتمع فيه الحاضر مع الغائب يرسم لنا الوجود بصورة مشرقة كما تهواها النفس، فوظيفته خالقة »[5] ولا يتحقق ذلك إلا بالعقل الذي« يحنّط الوجود، يعطيه مفاهيم نهائية، في حين أن الخيال يبعث الوجود حيا ويخلق عوالم غير محدودة...بواسطة الخيال نصل إلى كنه الوجود عن طريق الاهتزاز

[1] محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص 67.

[2] عبد الحميد هيمة ، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري ، ص58،نقلا عن عبد الفتاح محمد عثمان،الصورة الفنية في شعر شوقي، مجلة فصول،146/1.

[3] ينظر الطاهر ضوبشير، الصورة الفنية في شعر ابن زيدون، دار غيداء، الأردن،ط2016،1م،ص 26، نقلا عن جودة نصر، الخيال ومفهوماته و وظائفه،ص280.

[4] عبد القادر رباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص78 .

[5] علي البطل، الصورة في الشعر العربي، ص23 .

والارتجاف المتصل الذي يستحضر الغائب والغريب ويفجر المكبوت في التجربة الفنية فيخرجها في نسق إيحائي حافل بالتنوّع والتعدد الدلالي»[1].

نستنتج من كل ما سبق أن الصورة الرومانسية شعورية لا عقلية فكرية، فالرومانتيكيون يخلطون مشاعرهم بالصور الشعرية[2]، فالشاعر الحقيقي بالنسبة لهم هو الذي يبدع ويمزج بين الطبيعة وحالته النفسية لهذا يعطينا صورا تشعّ حيويةً.

3-الرمزية :

رأت الرمزية « أن الصور يجب أن تبدأ من الأشياء المادية على أن يتجاوزها الشاعر ليعبر عن أثرها العميق في النفس»[3] فهي ذاتية تجريدية، كما يخلق الرمز يون لأنفسهم نظاما تعبيريا خاصا، لهذا برز عندهم الغموض لابتعادهم عن التسطح والسذاجة وإبحارهم في عوالم ممتدة في الفضاء الشعري [4] فهي تريد سبر أغوار النفس البشرية، و كشف خباياها وبحسب هذه الطريقة تكون المعاني الهامة هي المعاني المختبئة عنها تظهر القيمة الحقيقية للشعر[5] كان فضل الرمزية على الشعر كبيرا، فقد ساهمت في تطوير الأسلوب الشعري وأدخلته في عوالم مجهولة لم يعرفها من قبل، كما ألبست اللغة دلالات جديدة [6].

من الوسائل التي تجعل من الصورة أكثر إيحاء" تراسل الحواس" بهذا « تعطي المسموعات ألوانا وتصير المشمومات أنغاما، وتصبح المرئيات عاطرة..»[7] لأن نقل صفات الحواس من بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي أكثر، بهذا يكون الرمز يون قد استبدلوا

---

[1] عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص60.

[2] ينظر غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص389.

[3] المرجع نفسه ، ص392.

[4] ينظر عبد الحميد هيمة ، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص 77، 78.

[5] ينظر إحسان عباس، فن الشعر، ص 54 وما بعدها.

[6] عبد الحميد هيمة، المرجع السابق ص78، نقلا عن عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل،ص416.

[7] غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 392.

الواقع المادي بعوالم مثالية متحررة [1] فقد كان إدجار ألان بو Edgar Allain Poe يدعو إلى خرق كل الحدود وذلك بالخلط بين وظائف الحواس للوصول إلى اللامحدود [2]

و منه « الصورة عند الرمزيين عملية إعدام للمادة وتحويلها إلى حلم أثيري عجيب دون أحجام أو أبعاد، لأن الشعر في نظرة أكثر شعراء الرمزية ليس من الضروري أن يفهم، المهم أن يفعل فعله الإيحائيّ في النفس، وأن يفسح المجال أمام المتذوق ليكوّن لنفسه من خلال الرمز الفكرة الخاصة به المتلائمة وحالته النفسية» [3] وهو سبب مهاجمة "مالارميه" Malarmey للبرناسيين« لأنهم ينقصهم الغموض والغرابة، فهم يسمّون الأشياء، وتسمية الأشياء في نظره تذهب بثلاثة أرباع المتعة التي تتولد من الإيحاء والحدس، ولذلك كان من أهداف الرمزية أن تلوح بالشيء لا أن تسميه، كما ازدادت تعقيدا بعدها مع بول فاليري Paul valery »[4] إن إضفاء الغموض والإبهام على الصورة الشعرية هي وسيلة رمزية أخرى لجأ إليها الرمزيون، فالظلال أهم من الألوان عندهم.[5]

4-السريالية :

يثق السرياليون كثيرا في اللاشعور فالصورة عندهم هي:« حركة ثورية إنسانية تصدر من عالم اللاشعور الواعي بالاسترسال العفوي الذي يسمح بالتعبير عن الأفكار بطرق الهذيان الواعي الخالي من سيطرة العقل»[6] بل يجعلونه مصدر الإلهام عندهم في تشكيل الصور الفنية التي «جعلوها فيضا يتلقاه الشاعر نابعا من وجدانه، فعليه أن يستسلم لتلقيها أكثر مما

[1] ينظر عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص80.

[2] ينظر إحسان عباس، فن الشعر، ص 58.

[3] إحسان عباس، المرجع نفسه، ص80، نقلا عن ساسين عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، ص56.

[4] المرجع السابق، ص 61-62.

[5] ينظر غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 393.

[6] عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص81، نقلا عن عبد الله حمادي ، مدخل إلى الشعر الإسباني المعاصر، ص 106 .

يحاول التدخل في خلقها بفكره الواعي ولذلك تبدو صورهم وكأنها نابعة من خيال ثمل، أومن حلم لا تحكمه ضوابط منطقية في تراكم أحداثه »[1].

بهذا« جاءت صورهم – التي اعتبروها جوهر الشعر– خيالية وحالمة « فظهرت صور فنية جديدة معبرة عن حالات نفسية واجتماعية معقدة »[2] بعيدة كل البعد عن التصوير المباشر لهذا« جاءت صور السرياليين غامضة لأن الحالات النفسية لا تعرف الاستقرار وعميقة يغلب عليها الفوضى والتفكيك »[3] .

« وعليه فقد كانت السريالية أعنف موجة رفعت الشعر منذ عصر النهضة» [4] وقد استحقت السريالية هذا الوصف بما منحته من أهمية للتصوير الذهني اللاواعي، فكانت النتيجة أن ظهرت أنماط جديدة لم تكن معروفة من قبل كاستخدام تداعي الحواس ...ابتكار الصور الفجائية غير المنتظرة، والصور ذات اللون الواحد، والبناء الدرامي...وتوظيف الرمز والتعبير بالتراث ونحو ذلك من وسائل بناء الصورة في العصر الحديث [5] هذا البناء الذي أصبح صرحا عظيما أساسه الصورة التي« وجدت علاقة بين الأشياء التي لا علاقة بينها»[6].

5-البرناسية :

تعد البرناسية ثورة جزئية على المذهب الرومانسي بفرنسا[7] وكان كل اهتمامها الوصف الخارجي الموضوعي، بعيدا عن النفس وانفعالاتها فقد قصّوا أجنحة الشعر الغنائي وأصبحت الصورة عندهم غاية في ذاتها، لهذا جاءت موضوعاتهم خارج مجال الذات، واتّسم طرحهم

---

[1] علي البطل، الصورة في الشعر العربي، ص 27.

[2] المرجع نفسه، ص 81، نقلا عن عبد الله حمادي، ديوان تحزب العشق يا ليلى، ص39.

[3] ينظر عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص83.

[4] المرجع نفسه، ص 84، نقلا عن ألبيرس، الاتجاهات الأدبية، ص167 .

[5] ينظر المرجع نفسه، ص 84 .

[6] رابح ملوك، ريشة الشاعر، دار ميم للنشر، الجزائرط1، 2008م، ص 21.

[7] ينظر إحسان عباس، فن الشعر، ص52.

بالموضوعية [1] لم تختلف البرناسية كثيرا عن الرومانسية في موقفها من الصورة الفنية باعتبارها طريقة من طرق التعبير ونقل الأحاسيس .

6- الواقعية:

تعتمد الواقعية على لغة الواقع، وهذا يتعارض مع طبيعة الصورة، فلم تكن لها قيمة عند الواقعيين ذلك أنّ الواقع هو مصدرهم الأول والأخير لهذا يجب على الأديب الاغتراف منه والابتعاد عن ذاتيته أي يجب أن يكون موضوعيا .[2]

وهكذا تتبعت طبيعة الصورة عند أهم المذاهب الأدبية، مبرزة أهم خصائصها في كل مرحلة أنتقل الآن إلى تبيّن ماهية الصورة في النقد العربي الحديث، لأستنتج أهم التطورات التي عرفتها.

2/ الصورة عند نقادنا المحدثين:

لقد قطع نقادنا المحدثون شوطا كبيرا في تحديد مدلول الصورة، والتصور الجديد لاستخدامها إذ استمدوا هذا التصوّر من آراء النقّاد الغربيين، فعملوا على معالجة مختلف قضاياها، لأنّها من الأدوات التعبيرية التي لا يمكن تجاهلها، وكانت نظرية الخيال لكولريدج العامل القوي المساعد على دفع تلك الدراسات النقدية العربية قدما .

تأثر شعراؤنا بالاتجاه الرومانسي في أوروبا خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر حيث أعطى دفعة قوية لحركة الشعر العربي الحديث، وبرز هذا التأثير في النقد العربي عند جماعة الديوان وأدباء الرابطة القلمية[3] فالصورة بالنسبة لهم ماهي إلا تجسيد وتشخيص للأفكار التجريدية والحالات النفسية ..لأنّ« الصورة تكسر حاجز الألفة والرتابة وتتحرّك بحريّة في الآفاق والمجالات الحسية والمجرّدة وتربط فيما بينها ربطا قوامه الانفعال

[1] إحسان عباس ، المرجع نفسه ، ص14 ، نقلا عن إيليا الحاوي، الكلاسيكية في الشعر الغربي والعربي، ص15.

[2] بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 50.

[3] ينظر جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ص332 وما بعدها.

والإحساس الجمالي »[1]. فتصبح بهذا الصورة ذلك العنصر القوي الذي يساهم في تغيير المعادلة من خلال إعطاء الصورة حرية مطلقة لأنّنا نعلم أنّ الحرية أساس الإبداع والإحساس هو المحرّك القويّ لها.

ضبطت جماعة الديوان الصورة، وحدّدت عناصرها، فلا إبداع – بالنسبة لهم – بدون صورة بل هي عنوان التجديد، ولا يتأتّى هذا إلّا بالخيال والعاطفة والموسيقى التي تعكس الحالة النفسية لقائلها ،[2] فالخيال بالنسبة لهم هو مصدر الصورة الفنية بل أكثر من هذا« تعدّ نظرية الخيال أساس المفاهيم المتصّلة بالصورة الفنية لأنّها بِنْت الخيال...إذ أنّ الإحساس والعواطف لا تفصح عن نفسها إلّا في صور»[3]، فهاهو العقاد يحدّد الأساسيات التي يقوم عليها التصوير الشعري من إحساس مدعّم بشعور دقيق، وخيال نشيط حتى يحقق الشعر رسالته، فقد سعى العقاد لربط الفن بالشعور، ومن جهة أخرى تعامل الديوانيون مع الحواس تعاملا مزجيا (تراسل الحواس)[4].

أمّا ميخائيل نعيمة فيدعو إلى التلقائية في التعبير والبعد عن التكلّف، كما يعتبر الألفاظ والقوافي كالتماثيل التي ينحتها الشاعر ويسقطها على الأحاسيس والأفكار، ومن جهة أخرى أشاد بالتشخيص .[5]

كما امتدّت هذه الدراسة لتشمل العلاقة التي تربط الصور يبعضها البعض في النص، فلم يقف التجديد عند هذا الحد، وإنّما سعى إلى البحث عن بنائية القصيدة، فيما يعرف بالوحدة العضوية، حيث أشار المجددون إلى وحدة القصيدة، ووحدة الصورة، وأن القصيدة تقوم على مجموعة من الصور، التي في مقدورها أن تصبّ في بؤرة واحدة ...[6]

---

[1] عبد القادر فيطس، التشكيل الفني للشعر الملحون الجزائري، ص116، نقلا عن فايز الداية ، جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي ، دار الفكر المعاصر ، بيروت ، لبنان دار الفكر دمشق ، سوريا ، ط2 ، 1996م، ص37.

[2] ينظر عباس محمود العقاد و إبراهيم عبدا لقادر المازني ، الديوان ، القاهرة ، مصر، ط3 ، 1963م ، ص2 وما بعدها

[3] غنيمي هلال ، الرومانتيكية ، ص57.

[4] ينظر محمد فنطازي ، الصورة الفنية في الشعر الحر، ص33،34 .

[5] ينظر ميخائيل نعيمة ، الغربال، ص 400-403 .

[6] ينظر محمد فنطازي، المرجع السابق، ص34، نقلا عن مسعود عبد الهادي ، الصورة الشعرية عند نزار قباني ، ص6.

على الرغم من التجديد في الصورة الفنية، إلا أنها « نبتت من التراث، وتعاملت معه بفنية محكمة، فصبته في معطيات الحاضر، مجسدة فيه ومن خلاله وجهات نظر جديدة »[1]بهذا تكون الصورة قد اتّخذت من التراث لبنة لها لتنطلق من خلاله نحو آفاق الإبداع، وأنتجت صورا مبتكرة جديدة من جهة وموصولة بالقديم من جهة ثانية .

من خلال هذه الآراء نتبيّن الاهتمام الكبير الذي خصّه الشعراء والنقاد للصورة، فقد فتحوا لها كل الأبواب، وكسروا كل القيود التي قد تعيق انسيابها، فجاءت صورهم مكثفة ومعبّرة كما غذّاها الشاعر المعاصر بتقنيات الفنون الأخرى وبالرموز المختلفة والأساطير فاختلفت عناصر تشكيلها عن الصورة التقليدية .

وأخيرا مهما اختلف مفهوم ودلالة الصورة، فهي تحيل على المبدع وعلى صفة، ثم تشكيل وتأليف، ومنه التأثير في المتلقي . فالصورة بهذا عماد العمل الفني وأساس وجوده تمثل جسرا و همزة وصل بين المبدع و المتلقي[2] ويحقق من خلالها كلّ من المبدع و المتلقي ذاته وموقفه بفنية .

[1] عبد القادر القط ، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، مكتبة الشباب ، القاهرة ،1992، ص391.

[2] ينظر فاطمة موعاد، مقال بعنوان: مفهوم الصورة في الشعر القديم و الحديث: منتدى اللسانيات، يوم 16-4-2016 على الخامسة.

الفصل الأول

الصورة الفنية ووسائل تشكيلها في شعر أمل دنقل

تمهيد

أولا: **اللغة**

تركيب اللغة

التقديم و التأخير

الاعتراض

التكرار

ثانيا: الخيال

ثالثا: موسيقى الصورة الفنية

الموسيقى الخارجية

الوزن

الإيقاع

القافية

الموسيقى الداخلية

الأسس التي تنبني عليها الموسيقى الداخلية

تقنيات القصيدة الحديثة في شعر أمل دنقل

السرد

الارتداد

الحوار

المونتاج السينمائي

قبل الحديث عن العناصر التي تكوّن الصورة، نوضّح رؤية بعض النقاد والدارسين للصورة في الشعر المعاصر، حتى تتحدّد ملامحها. أول ما يلاحظ أنّها قائمة على قوة التكثيف والإيحاء، بحيث تصبح الصورة بمثابة الرموز، التي تتجسد فيها أفكار الشاعر وقيمه ومشاعره ومواقفه، فهي تتولّد خلال الانفعال الصادق لتكشف رأي وانطباع الشاعر، وما القصيدة إلا صورة كلية تكوّنها مجموعة من الصور الجزئية وينتج عن ذلك تبادل عضوي في بناء القصيدة، وبين شكلها الذي تكوّن الصورة جزءا كبيرا منه وبين مضمونها، وعلى ذلك فإن المضمون يخلق الشكل، كما أن الشكل يخلق المضمون وكلاهما يصبّ في تيار السياق العام للعمل الفني[1].

انطلاقا مما سبق تباينت أشكال القصائد لاختلاف الأفكار والآراء، فكان لكلّ شاعر وجهة نظر خاصة تنطلق من زاوية تختلف عن غيره . كل هذه المواقف انعكست إيجابا على الصورة الفنية فقد زادتها ثراء وتطورا، سأعرض البعض منها لتتضح الرؤية وبالتالي يسهل تتبّع العناصر المكوّنة للصورة المعاصرة عند شاعرنا أمل دنقل.

نستهلها بأدونيس: يرى « أنّ الصورة الشعرية ليست تشبيها ولا استعارة، فالتشبيه يجمع بين طرفين: المشبه والمشبه به،... فهي جسر بين نقطتين. أمّا الصورة الشعرية فإنها توحّد بين الأجزاء المتناقضة، وبين الجزء والكل... وهي تنفذ إلى أعماق الأشياء فتظهرها على حقيقتها» [2] وهو موقف يختلف عن النقد القديم الذي كان يرفض التناقض بين أجزاء الصورة بهذا يكون قد كسر حدود الصورة البلاغية وتجاوزها لكن لم يلغها .

أمّا بلند الحيدري « يبين علاقة الفنان بالواقع فيقول: الفنان الواقعي هو الفنان الذي أدرك موضوعه من خلال صور متداخلة منها: تلك التي يتحسسها بعينه وهي صورة مسطحة ومنها تلك المتمكنة بالرمز الذهني الذي تقوم عليه، والأخير من الصور الثلاث هي الصورة المكثفة بما تداخلت علاقتنا بها في صنعها. أي الواقع كما هووكما أراه وكما أريد أن أراه ...

[1] ينظر رجاء عيد، دراسة في لغة الشعر ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، مصر ، د ت، ص 42.

[2] فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحرّ، دار التنوير، الجزائر، ط1، ص320.

فالصورة الفنية أغنى من الواقع لأنّها ليست انعكاسا مرآويا له ولا صورة لوعينا له بل صورة لانفعالنا به بعد رؤيته ووعيه »[1] ففي رأي بلند الحيدري تنطلق الصورة من السطح لتتوغل في العمق، بحثا عن العالم الخفي في حياتنا لتكشفه، فهي صورة فنية مبتكرة تمثّل عالما مستقلا بذاته، تعبر عن المرئيّ والمحسوس، إنّها خلق وليست محاكاة كما كانت عند القدامى.

في حين يرى البياتي أنّ الصورة الشعرية تتغذى من اللاوعي الجمعي يقول:« فحياتي التي كانت والتي تكون والتي ستكون تعيش على هذا الكنز الذهبي الذي ثوى ومازال يثوي في كهوفنا السحيقة »[2] إنّ الوعي الجمعي من المصادر التي تتغذى منها الصورة ولكنه ليس المصدر الوحيد لها.

في حين يرى محمد غنيمي هلال أن ندرس الصورة الأدبية « في معانيها الجمالية، وفي صلتها بالخلق الفني والأصالة، ولا يتيسّر ذلك إلا إذا نظرنا لاعتبارات التصوير في العمل الأدبي بوصفه وحدة وإلى موقف الشاعر في تجربته، وفي هذه الحالات تكون طرق التصوير الشعرية وسائل جمال فني، مصدره أصالة الكاتب في تجربته وتعمقه في تصويرها ومظهره في الصور النابعة من داخل العمل الأدبي، والمتآزر معا على إبراز الفكرة في ثوبها الشعري»[3] فالصورة بالنسبة له نقل للتجربة الشعورية من العالم المجرد إلى العالم الفني والملاحظ هنا أنّ الكاتب ركز على المبدع .

في حين « يربط عز الدين إسماعيل الصورة بجانب نفسي، وأنّها تقوم بنقل الفكرة التي انفعل بها الشاعر وسيلتها في ذلك الخيال بهدف التأثير في المتلقي، كما أنّ الصورة تخلق التوافق النفسي بين الشاعر وما في العالم الخارجي»[4] أثار عز الدين إسماعيل هنا مسألة

[1] فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، ص 322 – 323.

[2] المرجع نفسه، ، ص324 – 325 نقلا عن نبيل فرج ، من مملكة الشعراء، ص 82.

[3] محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، ص 387 .

[4] ينظر عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، 1963م، ص88 .

أخرى – بالإضافة إلى ما سبق– قضية وظيفة ودور الصورة بالنسبة للمبدع، وهي خلق التوازن بين المبدع والعالم الخارجي فما لم يتحقق في الواقع يتحقق في عالم الخيال، وبهذا تكون الصورة معادلا موضوعيا لأحاسيس الشاعر. لهذا عرّف الصورة بأنّها « الشعور المستقرّ في الذاكرة ... وعندما تخرج هذه المشاعر إلى الضوء تبحث عن جسم فإنّها تأخذ مظهر الصورة في الشعر أو الرسم أو النحت »[1]

في حين عدّ عبد الله عساف الصورة الفنية« صياغة مكثفة لعناصر تأتي من الحاضر أو الماضي أو المستقبل، فهي تجمع بين الأشياء المتشابهة والمتناقضة والمتقاربة والمتباعدة، القديمة والجديدة، الحاضرة والغائبة، الماضية والمستقبلة في إطار شعور واحد ورؤية واحدة »[2] فأصبحت الصورة بهذا تعبّر عن الكلّي لهذا عدّ البياتي الأقنعة وسيلة للتعبير عن ذلك (الكليّ) فالقناع في رأيه يحقّق الموضوعية، وهي بدورها تحوّل الزمني إلى أبديّ والواقعيّ إلى أسطوريّ[3] أي أنها تجمع الماضي والحاضر كما ترسم معالم المستقبل(الاستشراف). ومنه« الصورة تشكيل لغوي، يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها. فأغلب الصور مستمدة من الحواس، إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية وإن كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية، أو يقدمها الشاعر أحيانا كثيرة في صور حسية .. ويدخل في تكوين الصورة بهذا الفهم ما يعرف بالصور البلاغية من تشبيه والمجاز، إلى جانب التقابل والظلال والألوان، وهذا التشكيل يستغرق اللحظة الشعرية والمشهد الخارجي»[4]ومصدر جمال الصورة بهذا الفهم لا يكون بما فيها من مجاز وإنما ينبع جمالها من كونها صورة فحسب.

---

[1] عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص71.

[2] ينظر فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحرّ، ص 326، نقلا عن عبد الله عساف ، طبيعة الصورة الفنية مجلة بحوث، جامعة حلب، ع 6، 1986، ص75 .

[3] المرجع نفسه ، ص 330، نقلا عن ديوان البياتي ج2 ، ص34 .

[4] علي البطل، الصورة في الشعر العربي، ص30.

إنّ الصورة بهذا المفهوم المعاصر يشترك في تكوينها عدّة عناصر لتعطينا وجها جديدا يعكس التطورات الحاصلة في الواقع، أحاول من خلال هذا الفصل تسليط الضوء على بعض هذه العناصر ثم نتتبعها في الصور الشعرية لأمل دنقل أستهلها ب:

أولا: اللّغة

اللغة هي العباءة التي تخرج منها كلّ العناصر الفنية، فهي ثوب الفكر و« المكوّن الأساسي للصورة الفنية، فهي أداة تواصل وإبلاغ، وتتعدى هذا الاستخدام لدى الشاعر لتصبح وسيلة لبناء الصورة الشعرية[1]، ولا يتأتى للشاعر ذلك إلا حين« تتحول الكلمة إلى عبوة ناسفة تتفجر معنى وظلا وصورة »[2] فلا تبقى محصورة بين دفتي القواميس بل« تتحرر من قيود المعنى المعجمي لتصبح فقط رهينة الأصوات الموسيقية التي تتآلف في تركيبها»[3]وما يضفيه عليها الشاعر من أحاسيس« فتغدو معطى أوليا بيد الشاعر يشحنها بما شاء من الدلالات والمعاني أما الدلالة المعجمية فليست هي الدلالة الأدبية بحال، وإن أمكن أن يستأنس بها في موقف ما»[4] كل هذا لتكثيف الأثر الجماليّ.

أمّا في الشعر المعاصر أصبح استخدام اللغة أكثر اتساعا وتشعبا وعمقا، فهي تارة تقترب من الاستخدام المألوف فتتسم بالبساطة، وتارة أخرى تغوص في عمق المعنى فتتشظى اللفظة الواحدة إلى دلالات شتى و« تكتسب المفردة دلالتها في النص الشعري من خلال العلاقات التي تربطها بغيرها من مفردات النص، وتقوم هذه العلاقات على منطق مغاير للاستعمال العادي للغة، يعكس طبيعة العلاقات التي يقيمها الشاعر بين أشياء الوجود»[5]

---

[1] ينظر الطاهر ضو بشير، الصورة الفنية في شعر ابن زيدون، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2016ص27.

[2] المرجع نفسه، ن ص ، نقلا عن ساسين عساف، الصورة الشعرية و نماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، 1982، ص 30.

[3] المرجع نفسه، ص 27-28 نقلا عن صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، ط 1، 1986، ص30.

[4] المرجع نفسه، ص 28.

[5]الطاهر ضو بشير، الصورة الفنية في شعر ابن زيدون،ص28، نقلا عن تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط 1، 1983 ص102.

وهذا فعلا ما لمسناه في شعر أمل دنقل وذلك بشهادة " سامي خشبة[1]" يقول عن القاموس اللغويّ لأمل:« امتزجت في شعره مفردات قاموس اللغة التقليدي وتركيباتها الموروثة بمدلولات عصره الحديث الموار بالتغيرات الهائجة والمفاجئ وبإيقاعات هذا العصر ذات الشجى الكبير»[2] كما اهتم شاعرنا بنقاء اللغة العربية، وتقييم اللغة يكون في رأيه بقدرتها على التعبير عمّا في صدور الشعراء، ليست اللغة القاموسية المحدودة ولا اللغة العامية [3]

فشاعرنا يغترف من القاموس القديم لكي يعطي هذه اللغة دلالات جديدة مواكبة لظروف العصر، ومعاني كامنة لأن عطاء اللغة كبير خاصة استعمالها الأدبي فهي «تسحب خلفها رصيدا ضخما من المعاني الظلال والإيحاءات والدلالات والإيماءات والرموز والمشاعر والإشارة والصور حتى لتبدو حبلى بعطاء كبير..»[4] هذا العطاء الذي يسمح بتعدد القراءات للنص الواحد، ويرجع هذا إلى قدرة الأديب الكبيرة على تكثيف المعاني.

بهذا يعيد الشاعر خلق اللغة في ثوب جديد ومتجدّد، فلا يتحكّم فيها الشاعر بل تتفجر وتتفلت لحظة الإبداع كالحمم التي يقذف بها البركان، في هذه اللحظة بالذات يكون ميلاد هذه اللغة التي ترفض القيد القاموسي، وتنطلق في فضاء الخيال محمّلة بالمعاني المبتكرة وبصنوف البيان والعواطف والانفعالات، لتعبّر عن الواقع الموجود وعن الممكن، وعن الذي يجب أن يكون(العالم المثالي الذي يحلم به كل إنسان)، فتكسر بهذا حدود الزمان، لتنطلق في فضاء أزليّ مما يكسبها التكثيف وصيرورة المعنى. فما كتب أمل دنقل[5] من قصائد

---

[1] كاتب وناقد مسرحي مصري .

[2] عاصم محمد أمين بني عامر، لغة التضاد في شعر أمل دنقل، دار صفاء للنشر و التوزيع، عمان، ط1، 2005 ص19، نقلا عن سامي خشبة، أمل دنقل، مجلة إبداع ، ع 10،1985، ص5.

[3] أنس دنقل، حوارات أمل دنقل، إعداد أنس دنقل، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 2013، ص 32

[4] المرجع نفسه، ص 111، نقلا عن يوسف حسن نوفل، في الأدب السعودي، رؤية داخلية، دار الأصالة للثقافة و النشر والإعلام، الرياض، ط1، 1984، ص 53 .

1 أمل دنقل: أمل فهيم أبو القسام محارب دنقل، شاعر مصري ولد عام 1941، في قرية القلعة في صعيد مصر كتب الشعر في سن مبكر، التحق بكلية الآداب لمدة عام واحد فقط، تفرغ للشعر، غادر إلى القاهرة، أصيب بمرض السرطان عام 1979 توفي عام 1983 الموسوعة العالمية للشعر العربي..www .adab.com

سياسية لو تجاهلنا الظروف السياسية التي أفرزتها(النكسة، مظاهرات الطلاب المصريين التطبيع مع إسرائيل) لأحسسنا أنه مازال يعيش بيننا ويكتب عن الأحداث التي نعيشها اليوم بدقة متناهية أي أنّ الشاعر انطلق من ظروف خاصة، وهي ظروف مصر ليعبّر عن حال الأمة العربية ككل التي كانت تعاني من الاستعمار الأجنبي وبلايا الحرب العالمية الثانية وعن الوجع الإنسانيّ عموما . فقد آمن دنقل أنّ الشعر« نوع من المعاناة المرهقة والجهد المضني في التعامل مع الإشارات اللغوية »[1].

بهذا يُعيد الشاعر خلق اللغة، « مبدعا بها عالمه الشعري الكامن وراء هذا العالم فتخرج بذلك من مدار التقريرية والمباشرة، وتدخل مدار الإيحاء والرمز فكل كلمة في القصيدة تكتسب دلالة رمزية جديدة لأنها دخلت في سياق فني له منطقه الخاص ودلالته الخاصة»[2]. وهذا ما لمسناه لدى شاعرنا أمل دنقل، فرغم توظيفه للّغة البسيطة الموجّهة للجماهير تميز شعره بتكثيف الدلالة، وتشعب الرموز وانفجار المشاعر، والصور الناطقة الموحية، وبقليل من التأمل نجد أنّ أمل دنقل كان تارة يهبط إلى الجماهير حتى يقترب من اللغة المحكية التي يفهمها الجميع، يقول: « والقصيدة صورة تنمو و تتصالب... وحركة داخلية تفسر حركة الخارج حتى أني أرى الكلمات أوعية .. لذلك تجد العامل البسيط يفهم شعري والأطفال يقرؤون شعري ويفهمونه»[3] من أمثلتها قوله:

عرفت هذه المدينة الدخانية

مقهى فمقهى .. شارعا فشارعا

رأيت فيها (اليشمك) الأسود والبرقعا [4]

نمت على حقائبي في الليلة الأولى[5]

---

[1] أنس دنقل، حوارات أمل دنقل، ص 120، حوار طلعت شناعة، جريدة الرأي الأردنية، 30-7-1982.

[2] المرجع نفسه، ن ص .

[3] المرجع نفسه، حوار عبد الإله الصائغ، ص 68 .

[4] اليشمك و البرقع: غطاء للوجه، نقاب .

[5] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة السويس، ص 10 .

وتارة يرقى بها إلى أعلى المستويات الفنية. فهاهو مثلا ينفجر في وجه الظالم مستهزئا:

يا قيصر العظيم : قد أخطأت .. إنّي أعترف
دعني – على مشنقتي – ألثم يدكْ
ها أنذا أقبّل الحبل الذي في عنقي يلتفّ
فهو يداك.. وهو مجدك الذي يجبرنا أن نعبدك
يا قاتلي: إنّي صفحت عنكْ..
في اللحظة التي استرحْتَ مني
استرحتُ منك !
لكنّي .. أوصيك إنْ تشأ شنق الجميعْ
أن ترحم الشجرْ!
لا تقطع الجذوع كي تنصبها مشانقا[1]

وظّف الشاعر في هذه الأسطر لغة تظهر أنها بسيطة، لكنها عميقة، عبّر من خلالها عن آلام الشعب وآماله، فهي تضمر الكثير من الإيحاءات و الشعارات الرافضة للخنوع والاستسلام – خاصة في شعره القومي– فقد وصل أمل بالشعر القومي إلى درجة عالية من القيمة الفكرية[2] كقوله في قصيدة " سفر الخروج " (أغنية الكعكة الحجرية):

أيها الواقفون على حافة المذبحة
أشهروا الأسلحة !
سقط الموت .. وانفرط القلب كالمسبحة
والدم انساب فوق الوشاح

[1] أمل دنقل، المصدر نفسه، قصيدة كلمات سبارتاكوس الأخيرة، ص 85– 86 .

4 ينظر شريفة عثمان عباس، أدوات البناء الفني في شعر أمل دنقل، رسالة ماجستير، جامعة الخرطوم، فبراير 2009 ص49 .

المنازل أضرحة

فارفعوا الأسلحة

واتبعوني !"[1]

إذن هي دعوة إلى الثورة ودحض الظلم، لهذا لقّب بشاعر الرفض والتمرد وشاعر المشروع القومي.

إنّ عملية الخلق بيد الشاعر، المبدع المحرّك القويّ للّغة لأنّ « اللغة كالماء إذا ركد تعفّن، وهي لا تحيا إلّا بالاستعمال ولا تغتني إلا برافد الفكر المبدع »[2] فالشاعر ينطلق من واقع معيش مستأنسا بالدلالة المعجمية للكلمة، لكن سرعان ما يغذيها بكل ما أوتي من وسائل فنية فتصبح الكلمة خلقا جديدا يأبى كلّ تحديد. وقد تجسد هذا في شعر أمل، فقد عُرف بثقافته الواسعة، بدأ مطالعاته للكتب في سنّ مبكر، بتشجيع من والده، مما سمح بتفتّق موهبته الشعرية في هذا السّن، فكان بحق ممّن ساهموا في دفع حركة الشعر المعاصر، لكن الموت كان أسرع إليه، فلم يكتمل مشروعه القوميّ الذي بدأه بقصيدة " لا تصالح " وتابعه بـ " أقوال اليمامة" ثمّ " مراثي اليمامة " بعدهما، ولم يقتنع ذهنه المبدع بصيغة إبداعية أخيرة، وقبل أن ينتقم الزير لمقتل أخيه كليب وقبل أن تضع الحرب أوزارها لتظل الرؤيا تبحث عن حلّ[3] .

نجح الشعراء المعاصرون في الوصول إلى الشعرية ذلك أنّ « الابتعاد بالكلمات عن قاموسيتها المألوفة يحقّق الفجوة "مسافة التوتر".. وبمثل هذه الطرق يحطّم الشعراء توقعاتنا فالشعر إذن عبر إحداث الفجوة: مسافة التوتر يصل إلى ما يسميه " كمال أبوديب" "خلخلة بنية التوقعات»[4]وما يدعوه رومان جاكوبسون jakobson « التوقع الخائب" و"الانتظار

---

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة سفر الخروج، ص271 .

[2]عثمان حشلاف، التراث والتجديد في شعر السياب ،ديوان المطبوعات الجامعية، دط،1986، ص183.

[3] عثمان حشلاف، المرجع نفسه ، ص359 .

1 فتيحة كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص62 نقلا عن كمال أبو ديب، في الشعرية، ص100.

المحبط »[1]. وهو الأمر نفسه الذي يدعوه جوسJouss HansRobert « تحطـــيم أفـــق الانتظار»[2].

ويتجسد تحطيم أفق الانتظار لدى أمل دنقل في عدة قصائد من دواوينه منها قصيدة "كلمات سبيرتاكوس الأخيرة " في قوله:

المجد للشيطان ..معبود الرياح[3]

لقد حطّم أمل أفق توقعّنا إثر نسبه المجد للشيطان، مما شكّل مسافة جمالية التي تعمل على تحريك فكر المتلقي وفضوله فيبحث عن الدلالة الحقيقية العميقة التي يريد الوصول إليها الشاعر.

" سبيرتاكوس " العبد الذي كسر الأغلال، ثار مع مَن اتّبعه من العبيد المضطهدين على إمبراطورية روما، فكان كالشيطان الذي عصى أمر ربّه(عبد عصى سيّده)، وفي هذا تحطيم لأفق انتظار القارئ، هذا العبد الذي حقّق خلوده بثورته على السادة، حقيقة مات بجسده لكنه خلّد ذكره و استرجع كرامته برفض الهوان، بهذا كان يفضّل الموت بكرامة على حياة الخنوع (إقباله نحو الموت يشبه إقبال الحلاج ففي موتهم حياة أبدية أفضل من حياة الذل والهوان). يتأكد هذا المعنى في قوله :

معلّقٌ أنا على مشانق الصباحْ

و جبهتي – بالموت – محنيّه !

لأنّني لم أحنها .. حيّه!

... ...

يا إخوتي الذين يعبرون في الميدان مطرقينْ

[1] فتيحة كحلوش، بلاغة المكان،المرجع نفسه، ص62 ، نقلا عن حسن ناظم ، مفاهيم شعرية، ص125.

[2] المرجع نفسه، ص62 ، نقلا عن هانز روبيرجوس (ياوس): جمالية التلقي والتواصل الأدبي، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 38، آذار/ مارس، 1986، ص106-107.

[3] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة كلمات سبارتاكوس الأخيرة، ص83.

منحدرين في نهاية المساءْ

لا تخجلوا .. ولترفعوا عيونكم إليّ

لأنّكم معلقون جانبي .. على مشانق القيصرْ

فلترفعوا عيونكم إليّ

لربما .. إذا التقت عيونكم بالموت في عينيّ:

يبتسم الفناء داخلي .. لأنكم رفعتم رأسكم ... مرّه[1]!

ومن أمثلة كسر أفق الانتظار كذلك " قوله في نفس القصيدة على لسان المشنوق مخاطبا قاتله:

يا قيصر العظيم: قد أخطأت .. إني أعترف

دعني –على مشنقتي– ألثم يدكْ

ها أنذا أقبّل الحبل الذي في عنقي يلتفّ

فهو يداك .. وهو مجدك الذي يجبرنا أن نعبدكْ

دعني أكفّر عن خطيئتي

أمنحك بعد – ميتتي – جمجمتي

تصوغ منها لك كأسا لشرابك القويّ

إن يسألوك مرة عن دمي الشهيدْ

فقل لهم: قد مات .. غير حاقد عليّ

وهذه الكأس – التي كانت عظامها جمجمتهْ–

وثيقة الغفران لي[2]

إلى أن يصل إلى ما هو أكثر عمقا ناصحا قاتله:

لكني .. أوصيك إن تشأ شنق الجميعْ

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة كلمات سبارتاكوس الأخيرة ، ص 83– 84 .

[2] أمل دنقل، المصدر نفسه، نفس القصيدة، ص85– 86 .

أنْ ترحم الشجرْ !

لا تقطع الجذوع كي تنصبها مشانقا.[1]

من خلال هذه الصرخة التي وجّهها " المشنوق " والتي تحمل الكثير من المفارقات كَسر أفق توقع القارئ، فهو يقبّل يد قاتله، و يعترف بخطئه، وأكثر من هذا يقدّم له النصيحة هذا ظاهر القول الذي خلخل الشاعر به توقعنا، لكن في العمق دلالات أكثر إيحاء من المعنى السطحي وأخطر، هو المقصود .

وبهذا تساهم كل الأطراف بقوّة في هذا البناء؛ المبدع بانتقائه للّغة المناسبة للموقف، واللغّة بقدراتها و انزياحاتها والمتلقي بقراءاته وتأويلاته للعمل الأدبي .

تركيب اللغة:

تناولنا في الأمثلة السابقة الجانب الدلالي للّغة، وكيف ساهم بقوة في تدعيم وتقوية الصورة لكن لا يتحقق هذا الهدف إلا إذا تمكن الشاعر من تقنيات التركيب اللغوي وأسراره وما تضفيه من قوة على الصور ككل ليكتمل البناء. فما علاقة التركيب اللغوي بالصورة الفنية يا ترى ؟

أول من ربط التركيب النحوي بالتركيب البلاغي عبد القاهر الجرجاني، وذلك من خلال نظرية النظم فالنظم عنده « أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها»[2] بهذا يتضح الدور الحقيقي والفعال لموقع اللفظة في الكلام – شعرا كان أم نثرا – فلها دور أساسيّ في بناء المعنى والصورة بدقة. وأوضح الجرجاني أكثر قائلا: «.. فلا ترى كلاما قد وصف بصحة نظم أو فساده أو وصف بمزية وفضل فيه إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد.. إلى معاني النحو وإحكامه ووجدته يدخل في أصل من أصوله ويتصل بباب من أبوابه »[3] فجعل

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص 86- 87

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص80 وما بعدها .

[3] المصدر نفسه، ن ص .

صواب النظم وخطأه مرتبطا بقضايا التقديم والتأخير والإظهار والإضمار والاستفهام والنفي والفصل والوصل أو ما يسمى فيما بعد بعلم المعاني[1] .

و من الظواهر اللغوية التي تساهم في إغناء الصورة الفنية :

1/ التقديم والتأخير والحذف:

يلجأ الشاعر للتقديم والتأخير لأغراض متعددة، وقد اهتم الدارسون بهذا المجال منذ القدم فعبد القاهر الجرجاني قال عنه:« هو باب كثير الفوائد جمّ المحاسن واسع التصرف بعيد الغاية لايزال يفتر لك عن بديعه ويفضي بك إلى لطيفه ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه ويلطف لديك موقعه ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدّم فيه شيء وحّل اللفظ عن مكان إلى مكان »[2] . ومن أمثلته قول أمل دنقل في قصيدة " لا تصالح "

لا تصالح

ولو حرمتك الرقادْ

صرخاتُ الندامه[3]

فقد قدّم الشاعر المفعول به على الفاعل مراعاة لنظم الكلام وتأكيدا للحالة النفسية للمخاطَب.

وقوله كذلك في نفس القصيدة :

أرضَ بستانكم لم أطأ[4]

استهل الشاعر جملته بالمفعول به (أرض) وأخّر الفعل وفاعله، فجاء المعنى أقوى وأبلغ فلو رتب الشاعر الجملة لفقدت الكثير من جمالياتها، فهي بهذا الترتيب أكثر دقة وجمالا، كما تبعد الشك والخطأ عن كليب.

---

[1] ينظر عهود عبد الواحد العكيلي ،الصورة الشعرية عند ذي الرمة، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان ،ط1، 2010م، ص 188- 189.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص106.

[3] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة لا تصالح، ص 330 .

[4] المصدر نفسه، نفس القصيدة، ص337

ولا يكتفي الشاعر بالتقديم والتأخير بل يستعين بأسلوب الحذف والإضمار ليشارك المتلقي في خوضها والتفاعل معها وذلك من خلال الإسقاط المتعمد لبعض العناصر اللغوية في القصيدة مع وجود احتمالات متعددة للمعنى، يشارك المتلقي في افتراضها وتوقعها فيستمتع في اكتشافها. يهدف الشاعر من هذا الحذف إمّا تنزيه عن الكلمة البذيئة، أو الاستغراق في الفعل أو إبراز القمع و كبت الحريات أو من أجل تصوير صورة حية أو كثرة الاحتمالات [1] يظهر ذلك مثلا في قوله في قصيدة " أقوال اليمامة " :

أبي.. لا مزيد [2]!

حذف الشاعر الفعل والفاعل وأبقى على ما هو أهم، المفعول به، وهو –فِعلًا– مفعول به فقد وقع عليه فعل الفاعل ، جريمة القتل، والغدر. وهو مطلب اليمامة المستحيل، فهي تشترط حضور والدها حيّا أمامها لتوافق على الصلح. وكان هدف الشاعر من هذا مراعاة نظم الكلام، كما أنّ الكلام واضح دون ذكر الفعل، علما أنّ الكلام المحذوف هو بيت القصيد ويتناسب وحالة اليمامة النفسية (التوتر و ضغط قومها عليها) فهي لا تكثر الكلام لهذا جاء الكلام أدقّ أحلى وأبلغ، فقد ذهبت لهدفها من أقصر السبل . وهذا ما عُرف به أمل دنقل فهو يختصر كلامه ويكثّف دلالته.

2/ **الاعتراض:** من الوسائل التي يستعين بها الشاعر، الاعتراض. فما الهدف من توظيفه يا ترى؟

استخدم الشعراء القدامى الجملة الاعتراضية لأغراض بلاغية « إذ يقول ابن هشام إن الجملة الاعتراضية تفيد الكلام تقوية وتسديدا..»[3] بهذا تساهم هذه الجمل في شحن الدلالة أما في الشعر الحرّ فالجملة الاعتراضية تشكل تركيبا يستعين به الشاعر لعدة أهداف منها :

---

[1] أحمد غنيم، محاضرة بعنوان الشعر المعاصر عند العرب، الجامعة الإسلامية، يوم الدخول: 4–5– 2016 على 10 سا www. Youtube.com

[2] أمل دنقل، الأعمال الكاملة ، قصيدة أقوال اليمامة ص 342

[3] عهود عبد الواحد العكيلي، الصورة الشعرية عند ذي الرمة، ص219، نقلا عن جمال الدين بن هشام الأنصاري، مغنى اللبيب عن كتب الأعاريب ، تح وتع، مازن المبارك ، دار الفكر، ط5، بيروت،1979م ، ص 506 .

***البناء الدرامي في القصيدة محاكاة للنثر:** استعان أمل بالجمل الاعتراضية خدمة للهدف العام لبعض قصائده، مثلا في ديوان أقوال جديدة عن حرب البسوس، نجد ظاهرة الاعتراض بكثرة، ولا نظن أنها سيقت اعتباطا وإنما حمولتها المعرفية كبيرة، ويتضح الأمر أكثر باستخراج الأمثلة منها:

حسكما – فجأة – بالرجولة

الصمت – مبتسمين – لتأنيب أمكما .

هل يصير دمي – بين عينيك – ماءً ؟

تلبس – فوق دمائي – ثيابا مطرّزة بالقصب ؟

جئناك كن– يا أمير – الحكم .

و تذكّر..

(إذا لان قلبك للنسوة اللاّبسات السواد و لأطفالهن الذين تخاصمهم الابتسامة)[1]

يتضّح من خلال هذه الأمثلة دور هذه الجمل الاعتراضية فهي بنية فاعلة تؤثّر في الركنين المترابطين فهي كالجسر تنزلق عبره المفاهيم ممّا قبله إلى ما بعده، دون أن ننسى وظائفها البلاغية [2] فالمشهد هنا لايزال يتحرك أمام ناظرنا، من أمثلها كذلك قول أمل :

اهتزّ قلبي – كفقاعة – و انفثأ*[3]

إنّ الجار(الكاف) والمجرور(فقاعة) ساهما في تعميق المعنى ورسمت في خيالنا صورة لكليب المطعون وأكثر من الصورة الصوت الذي أحدثه هذا الاهتزاز. أمّا في قول أمل:

مَن للصّغار الذين يطيرون – كالنحل – فوق التلال [4]

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة لا تصالح من ص 327 إلى330 .

[2] ينظر عبد الرحمن بن زورة، أسلوبية الخطاب الشعري المعاصر، دار الأمل للطباعة و النشر والتوزيع، تيزي وزو الجزائر، د ط، 2014 ص 218– 223.

[3] أمل دنقل، المصدر السابق، قصيدة لا تصالح، ص 337 . انفثأ: فثأ الرجل: سكن غضبه .

[4] المصدر نفسه، ص 347.

قرّبت هذه الجملة الاعتراضية للقارئ معنى الحاجة لدى هؤلاء اليتامى في صورة حسية، تحرّك المشاعر، بالإضافة إلى التوافق النحوي؛ فكل جملة منهما(المثال السابق والذي بعده) فالتقديم هنا للحال .

ومن فوائد الاعتراض كذلك تسهيل البناء الدرامي في النص، فهاهو أمل يصور لنا مثلا الصراع الأزلي بين الخير والشرّ، في قصيدة " لا تصالح " يقول:

لا تصالح

ولو ناشدتك القبيله

باسم حزن "الجليله "

أن تسوق الدهاء ..

وتُبدي – لمن قصدوك – القبول

ثمّ تابع بانفعال:

ها أنت تطلب ثأرا يطولْ

فخذ – الآن – ما تستطيعُ:

قليلا من الحقِّ ..

إنّه الثأر !

تبهت شعلته في الضلوع ..

إذا ما توالت عليها الفصول ..

ثمّ تبقى يد العار مرسومة

(بأصابعها الخمس)

فوق الجباه الذليلة ![1]

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص 335– 336.

الصراع قائم في هذا المقطع بين قرار الثأر وتبعات التخلي عنه، فاستعان الشاعر بالجملة الاعتراضية(بأصابعها الخمس) جاء التركيز على الأصابع ليرسم صورة العار على جبين المتخاذل حتى لا يفكّر فيه، كما شخّص العار بصورة اليد مكتملة الأصابع ظاهرة للعيان، ترهب كل من فكّر أو يفكّر في التراجع عن الثأر[1] و يقول كذلك أمل:

عم صبحا أيها الصقر لمجنّح

سنة تمضي، وأخرى سوف تأتي..

فمتى يُقبل موتي..

قبل أن أصبح – مثل لصقر–

صقرا مستباحاً[2]

يعبّر الشاعر عن اعتراضه على العيش في مهانة و ذل بتوظيف الجملة الاعتراضية فيفضل الموت بكرامة.

3-التكرار:

من الوسائل اللغوية التي استعان بها الشعراء– كذلك– التكرار، للإمكانات التعبيرية التي يغذى بها العمل الأدبي، كما يساهم في« استكشاف المشاعر الدفينة وإلى الإبانة عن دلالات داخلية فيما يشبه البثّ الإيحائيّ»[3] فعن طريق التكرار يلّح الشاعر على المعنى ويزيده إيحاءً ، إذا أحسن الشاعر توظيفه، وتختلف أشكال التكرار باختلاف أهدافه والدلالات التي يريد الشاعر الوصول إليها، وأمثلته عديدة في شعر أمل دنقل، منها:

[1] ينظر عبد الرحمن بن زورة، أسلوبية الخطاب الشعري المعاصر، ص 225– 226.

[2] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة بكائية لصقر قريش، ص 405...408

[3] عهود عبد الواحد العكيلي، الصورة الشعرية عند ذي الرمة ص30، نقلا عن رجاء عيد ، لغة الشعر العربي المعاصر ص 138.

اللفظة المكررة	عدد التكرارات	عنوان القصيدة	دلالة التكرار
لا تصالح	21	" لا تصالح "	التمسك بالثأر
رأس– برأس	03	" لا تصالح "	تأكيد قيمة الإنسان
أخيك–أخ– أخا– ابن أبيك	07	" لا تصالح"	تحريك مشاعر الأخوة ورفض الصلح
الدمّ	04 08	"أقوال اليمامة" " لا تصالح "	التأكيد على الثأر طلبا للعدل
السيف	11	" لا تصالح "	استنهاض الهمم
أبي	09	" مراثي اليمامة "	التأكيد على استرجاع الكرامة

هي صور للتكرار البسيط، الذي أدى دورا بارزا في البناء الموسيقي، كما استخدم أمل نوعا آخر من التكرار أكثر عمقا و تعقيدا، فقد تدخل وغيّر في صياغة العنصر المكرّر مثلا في قصيدة " سفر ألف دال" وهو رمز للحرف الأول من اسمه ولقبه – الإصحاح العاشر– [1] يقول:

الشوارع في آخر الليل، آه، أرامل متشحات ينهنهن في عتبات
القبور البيوت
قطرة .. قطرة تتساقط أدمعهن مصابيح ذابلة، تتشبّث في وجنة
الليل، ثم تموت
الشوارع في آخر الليل، آه، خيوط من العنكبوت
والمصابيح تلك الفراشات عالقة في مخالبها، تتلوى.. فتعصرها،
ثمّ تنحل شيئا فشيئا، فتمتص من دمها قطرة.. قطرة، فالمصابيح قوت

[1] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2008، ص 60

الشوارع في آخر الليل، آه، أفاع تنام على راحة القمر الأبدي الصموت
لمعان الجلود المفضضة المستطيلة يغدو مصابيح مسمومة الضوء، يغفو
بداخلها الموت، حتى إذا غرب القمر انطفأت، وغلى في شراييناها السمّ
تنزفه قطرة ..قطرة، في السكون المميت
وأنا كنت بين الشوارع وحدي، و بين المصابيح وحدي
أتصبب بالحزن بين قميصي و جلدي
قطرة.. قطرة كان حبي يموت
و أنا خارج من فراديسه*
دون ورقة توت [1]

تكررت في هذه المقاطع " شوارع " و" مصابيح " و" آخر الليل " بالإضافة إلى"الآهة" و" كل ما يدل على الأفول و الزوال" لكن الشاعر كان يشكّلها في كلّ مقطع بصورة مختلفة إلا أنها تصبّ في حقل واحد هو الشعور بالموت.

في المقطع الأول جسّد الشاعر الشوارع في صورة أرامل يبكين بحرقة والمصابيح هي الدموع المتساقطة والتي تحاول أن تتمسك بوجنة الليل قبل أن تموت. تتحول الشوارع في المقطع الثاني إلى خيوط عنكبوت و تصبح المصابيح هي الفراشات التي تتلوى في قبضة الخيوط لتمتصّ دمها فيكون مصيرها الموت. تتحول الشوارع في المقطع الثالث إلى أفاع والمصابيح هي لمعان جلود الأفاعي، فضياؤها مسموم. إن المصابيح و الشوارع بكل إيحاءاتها السابقة الحزينة صورة للشاعر في المقطع الأخير، فهو يشهد مصرع حبّه فقد توحّد الشاعر مع هذه الظواهر مصوّرا لحظة الانتهاء. بهذا يكون الشاعر قد صوّر أشياء متباينة ليشكّل شيئا واحدا، فأعطى قيمة إيحائية كبيرة للتكرار [2].

[1] أمل دنقل الأعمال الكاملة، قصيدة سفر ألف دال، ص 297– 298. * فراديسه: ج. مفرده فردوس .
[2] ينظر علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية المعاصرة، ص 61– 62.

من خلال هذه الأمثلة تبيّنا أنّ التكرار استطاع أن يربط الصور والأفكار ببعضها البعض بالإضافة إلى دوره الفعّال في المعنى .

إنّ العناصر اللغوية التي سبق ذكرها تساهم في بناء الصورة الفنية بالإضافة إلى عناصر أخرى لا يتسّع المقام لذكرها كلّها ، ومنه يمكن الحكم على أنّ أمل بحقّ " كان شاعر البساطة في زمن التعقيد والغموض .. والبساطة لا تعني الرقّة والتبسيط وإنّما تعني تلقائية التناول وعفوية التعبير والابتعاد عن خشونة اللفظ إلى خشونة المعنى " [1]. لكن رغم هذا تبقى اللغة عاجزة إذا لم تتكئ على عناصر أخرى تشدّ أزرها وتكمّل نقصها . فهل الخيال يا تُرى يفي بالغرض ؟ هذا ما سنكشفه من خلال العنصر الموالي .

ثانيا : الخيال

يعدّ الخيال اللبنة الثانية التي ترتكز عليها الصورة الفنية لأنه «من العناصر المهمة في التجربة الشعرية.. إذ يخرجنا من عالمنا الحقيقي إلى عالمه النفسي، وهو عالم من الصعب التعبير عنه عالم لابد لمن يدخل فيه من أن يحلم حتى يحس أنه قد فارق عالمه المليء بالأشياء الوقتية العارضة»[2] فيتوسل بالخيال للخروج من عالمه الضيق نحو آفاق لا تعرف الحدود، إلى درجة أنّ القصيدة أصبحت في رأي أمل دنقل البديل عن الانتحار، هي العهد الآتي على أنقاض الحاضر ..هي الرفض الواعي والتجاوز النبيل، هاهو شاعرنا يحاول أن يهرب من واقع الأمة العربية المؤسف ويلج عالم اللاوعي بإدمان الخمر، في قصيدته "مذكرات المتنبي في مصر" ليعيش في حلم ورديّ حقّق من خلاله ما افتقده في الواقع يقول:

أكره لون الخمر في القنينه

[1] شريفة عثمان عباس، أدوات البناء الفني في شعر أمل دنقل، ص 51، نقلا عن عبد العزيز المقالح، أمل دنقل أنشودة البساطة، مجلة إبداع، عدد خاص أمل، ص27.

[2] شوقي ضيف، النقد الأدبي، ص 149.

لكنني أدمنتها .. استشفاءَ

في الليل .. في حضرة كافور.. أصابني السأم

في جلستي نمت .. و لم أنم

حلمت لحظةً بكا

و جندك الشجعان يهتفون : سيف الدوله

ممتطيا جوادك الأشهب ..،شاهرا حسامك الطويل المهلكا

تصرخ في وجه جنود الروم

بصيحة الحرب .. فتسقط العيون في الحلقوم !

تخوض .. لا تبقي لهم إلى النجاة مسلكا

والصبية الصغار يهتفون في حلب

" يا منقذ العرب "

حين غفوتُ [1]

فكل ما وقع كان حلما تغذى من الخيال ليرضي نفس الشاعر المتشوقة للحظة مجد – ولو في الحلم – لكن سرعان ما استيقظ الشاعر وعاود الاصطدام بواقعه المزيّف يستدرك:

لكنني حين صحوتُ

وجدت هذا السيد الرخوا

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، من مذكرات المتنبي، بتصرف، ص 172– 175– 176.

يقص في ندمانه عن سيفه الصارم

و سيفه في غمده يأكله الصدأ ![1]

إنّ ما افتقده الشاعر في واقعه (الحاكم الصارم) جعله يستنجد في حلمه بمن يردّ للعرب كرامتهم المسلوبة فاستنجد بالأبطال المسلمين أمثال(المعتصم بالله) علّه يشفي ما بنفسه من علل .

هذا ما تأكّد عند الرباعي – وغيره من الدارسين– في قوله:« الصورة مولود نضر لقوة خلاقة هي الخيال، والخيال نشاط فعال يعمل على (استنفار كينونة الأشياء) ليبني منها عملا فنيا متحد الأجزاء منسجما فيه هزة للقلب ومتعة للنفس»[2] فالخيال عامل قويّ يزيد من تأثير الصورة الفنية وعمقها.

إنّ هذه القيمة التي يشهدها الخيال – من ظهور المذهب الرومانسيّ – لم يعرفها من قبل، فقد كانت قيمته عند الكلاسيكيين محدودة، و كان اهتمامهم مقصورا على المجاز والصورة البصرية فالشاعر في نظرهم مترجما لا خالقا.. لا يبحث عن المجهول .
في حين مجّد الرومنطيقيون الخيال و عدّوه مصدر قوّة الشعر»[3] مع أنّ " كانت" Kant اكتشف قبلهم قيمة الخيال و عدّه من " أجلّ قوى الإنسان" [4] فهو ينطلق من الموجودات و يتّخذها وسائل ثم يخترق النفس البشرية محمّلا بشتى العواطف ليبني لنا واقعا أجمل نرتاح له ويصعد بنا في مراقي الشعور، كما قال شوقي ضيف، لهذا اعتبره قوّة خلاقة تلك القوة

[1] أمل دنقل، المصدر السابق، ص 176.
[2] عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري ص 67.
[3] إحسان عباس، فن الشعر، ص 125
[4] غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 385

التي عدّها الكلاسيكيون متاهة لهذا قيّد الشاعر بضوابط نظرية المحاكاة[1] التي تضيّق على المبدع لأنها ترسم له، مسبقا المسار الواجب عليه اتّباعه، ناسية أنّ الحرية أساس الإبداع .

وبتصفّحنا لشعر أمل تتّضح لنا الرؤية أكثر، كيف عبّر بحريّة لا يخشى في الحقّ لومة لائم لقد عبّر بصدق عن الألم الذي كان يعتصر قلبه العليل على حال أمته، يقول:

" أموت في الفراش .. مثلما تموت العيرْ* "
أموت . والنفيرْ
يدقُّ في دمشقْ..
أموت و الأعداءْ ..
تدوس وجه الحقْ
" وما بجسمي موضع إلا و فيه طعنة برمحْ "
.. إلا وفيه جرحْ ..
إذن
" فلا نامت عيون الجبناء" [2]

يظهر من خلال هذا المقطع الشعري الجرح العميق الذي سببته ظروف الأمة العربية وتخاذلها في نفسية الشاعر، ولتقريب هذا الموقف توسل الشاعر بالخيال مصوّرا من خلال التجسيد والتشخيص، كل هذه المعاني للتأثير في المتلقي. لكن رغم كل هذه المآسي يحاول دنقل أن يزرع الأمل في نفوس العرب، يقول في قصيدة " لا وقت للبكاء "

رأيت في صبيحة الأول من تشرينْ
جندك .. يا حطينْ
يبكون،

[1] غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 388.

[2] أمل دنقل، الأعمال الكاملة قصيدة الموت...في الفراش، ص 24.* العير: ما جُلب عليه الطعام من قوافل الإبل وغيرها.

لا يدرون

أن كل واحد من الماشينَ

فيه.. صلاح الدين[1]!

ففي رأي أمل دنقل جادت الأمة العربية قديما بالأبطال الذين دافعوا عنها، ورغم كل المصائب التي تعيشها الأمة العربية الإسلامية الآن مازالت تجود بالأبطال، وقد قالها نزار قباني صراحة مخاطبا العدو الصهيوني في قصيدة منشورات فدائية :

لا تسكروا بالنصرْ..

إذا قتلتم خالدا.. فسوف يأتي عمرو

وإن سحقتم وردة ..

فسوف يبقى العطرْ[2]

كل هذا لأنّ الإنسان العربيّ الأصيل لا يعرف معنى الاستسلام والخنوع .

يعطي الخيال للحياة طعما، وللشعر رونقا، فهو يثير عواطفنا لأنه تفكير بالصور فحياة أمل لم تكتسب معنى وطعما إلا بكتابة الشعر« فمفهوم الشعر ووظيفته عند أمل هو أنّه حلم بتغيير الواقع ومجال تغيير هذا الواقع بالنسبة للشاعر هو الشعر نفسه »[3] كان رفيقه الدائم في دروب الحياة حتى آخر لحظة من حياته– بل عدّه الأبّ الحقيقي بعد موت والده جاء هذا بتأكيد من زوجته الصحفية عبلة الرويني، وقد جسّده بصدق في ديوانه الأخير "أوراق الغرفة 8" – وغيره من الدواوين – بحيث كان يستمد قوته من الشعر فهاهو مثلا يعبّر عن موقفه الثابت من الكتابة : في قصيدة (من أوراق "أبو نواس") الورقة الأولى:

ملك أو كتابة؟

صاح بي صاحبي .. وهو يلقي بدرهمه في الهواءْ

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص 255– 256.

[2] نزار قباني، الأعمال الكاملة، قصيدة منشورات فدائية، كنوز للنشر و التوزيع ، د ط، 2007، ص 229.

[3] شريفة عثمان عباس، أدوات البناء الفني في شعر أما دنقل، ص50 .

ثمّ يلقفه..

فقلت "الكتابه"

.. فتح اليد مبتسما ..كان وجه المليك السعيدْ

باسما في مهابه !

" ملك أم كتابه؟"

صحت فيه بدوري ..

وأجاب: الملكْ"

(دون أن يتلعثم .. أو يرتبكْ)

وفتحت يدي..

كان نقش الكتابه

بارزا في صلابه [1]!

بهذا يكون شاعرنا قد انتصر للكتابة، فبدايته مع الشعر كانت مبكرة، يقول: « بداياتي الشعرية كانت سنة 1950.. عرضت أول قصيدة .. على مدرّس اللغة العربية .. وكان شاعرا فأخبرني أنني لا أصلح لهذه الصناعة، فسألت أحد أصدقائي الأزهريين عن كيفية أن يصير الإنسان شاعرا فأخبرني بأنّ عليّ أن أحفظ ألف بيت من الشعر، وفي السنة التالية كنت حافظا لدواوين "أبي نواس"و" ابن الرومي" و" المعري "و" المعلقات السبع" فضلا عن" الشوقيات " ومسرحيات" شوقي".. ثم كتبت قصيدة جديدة وعرضتها على مدرس اللغة العربية الذي باركني هذه المرة وفزت في ذلك العام بجائزة المتفوقين...» [2] وهذا دليل على أن الشعر أصبح بمثابة الهواء الذي يتنفسه، بل المصل الذي يحول بينه وبين الموت القريب جدا منه لهذا رافقته الكتابة في كلّ حياته، حيث استبدل السلاح بالقصيدة لهذا خلّدته بعد مماته

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة من أوراق أبي نواس، ص310 – 311 .

[2] عبد الرحمن بن زورة، أسلوبية الخطاب الشعري المعاصر، ص 53، نقلا عن أحمد الدوسري، أمل دنقل شاعر على خطوط النار، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 2004، ص 23.

فشعره يحمل نظرة استشرافية فما تتبّأ به أمل تجسّد فعلا على أرض الواقع و(نقصد أوضاع الأمة العربية وما آلت إليه) فمعاني شعره مازالت صالحة إلى يومنا هذا- رغم موت الشاعر سنة 1983- فكان الخيال بهذا السبيل المؤدي إلى الحقيقة كما يرى "علي صبحي" يقول: « إن الخيال لغة العاطفة الحارة والشعر الحيّ الفيّاض..، والخيال الحيوي المنتج هو المرحلة القوية النابضة للوصول إلى الحقائق والوسيلة الجيّدة في الكشف عن أسرارها ..فهو يعمل ليحقق ما يصبو إليه المتخيّل من آمال حرم منها في واقعه الذي يعيشه، والذي لا يستطيع الواقع أن يحققه له، ويقرّبه منه، ويعمل - أيضا - ليقرب من جوهر الوجود الكائنات »[1].

هذا ما تجسد بدقة في شعر أمل دنقل شاعر الوجدان والتمرّد، صوّر الواقع السياسي(لهذا مُنعت قصائده من النشر) وكشف خباياه، فأصبح شعره شعارات يرددها الشعب، وهذا ما عبّرت عنه قصيدة "سفر الخروج أو أغنية الكعكة الحجرية "- وغيرها- التي رددها الطلاب المتظاهرون لأنها عبّرت عن آلامهم الراعفة وآمالهم، خاصة حين يقول:

أيها الواقفون على حافة المذبحهْ

أشهروا الأسلحة !

سقط الموت.. وانفرط القلب كالمسبحة

كان مذياع مقهى يذيع أحاديثه الباليهْ

عن دُعاة الشغب

وهم يستديرون

يشتغلون -على الكعكة الحجرية- حول النصبْ

شمعدان غضبْ

[1] إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص 142، نقلا عن علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، ص 136- 137.

والصوت يكتسح العتمة الباقيه

يتغنى لليلة ميلاد مصر الجديدة[1]!

لم تكن نظرة الشاعر دودية....بل عصفورية بحيث كشفت خبايا الأمور ببصيرتها النفاذة في عمق الأوضاع« ظل يراقب الوسط السياسي ويتفهم جيّدا أحداث مسرحياته السياسية المتتابعة، ويقرأ بعين صقر، وإحساس شاعر ..» [2] فجاءت أحكامه صائبة، لكن هذا لم يأت من فراغ ووهم بل من الخيال الذي أنتج لنا صورا، فكان يستقي مادته من الخبرات الماضية والحقائق فيعيد بعثها من جديد ثم تركيبها بحيث له قدرة فائقة على جمع المتفرّقات[3] فتحدث المفاجأة ، ولا نقصد بالخيال الوهم، لأن هذا الأخير متقلب وسريع الزوال[4] فحين يخاطبنا الشاعر والمرارة تعتصر قلبه:

ورأيت ابن آدم يردي ابن آدم .. يشعلُ في

المدن النار .. يغرس خنجره في بطون الحوامل

يلقي أصابع أطفاله علفا للخيول .. يقصُّ الشفاهَ

ورودا تزيّن مائدة النصر .. وهي تئنْ

أصبح العدل موتا .. وميزانه البندقية .. أبناؤه

صُلبوا في الميادين أو شنقوا في زوايا المدن[5]

نتأكد أنه ابن الواقع يعكسه لنا مستعينا بخياله المبدع ليصل إلى المتلقّي بصدق فني لهذا يؤثّر فينا . فهو يتخذ من الواقع أرضية ينطلق منها، يدعمها بمعاني مختلفة عنها ثم يعيد تركيبها من جديد، فالمتتبع للمقطع السابق للوهلة الأولى يجد معظم الإسنادات وقع فيها

[1] أمل دنقل: الأعمال الكاملة، قصيدة سفر الخزوج، ص 271-275.

2 عبد الرحمن بن زورة، أسلوبية الخطاب الشعري المعاصر، ص 65.

[3] ينظر إبراهيم أمين الزرزموني: الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص 143.

[4] ينظر حسن عبد الله، الصورة و البناء الشعري، دار المعارف، مصر، دط، دت، ص 59.

[5] أمل دنقل ، الأعمال الكاملة، ديوان العهد الآتي، قصيدة: سفر التكوين، ص266.

انزياح (فالخنجر غرس في البطون، وأصابع الأطفال علف والشفاه ورود والميزان بندقية..) فهي متفرقات لا يقوى على جمعها إلا الخيال الخلاق المبدع جمع بينها الشاعر لتصوير وتجسيد فضاعة جرائم الظالم ، وكشف حقيقته، وكذا تصوير معاناة الشعوب .

يكون الشاعر وهو يخلق فنه في حالة من الوعي و لكنه وعي يختلف فيه عن وعي العالِم في مصنعه أو مخبره، إنه وعي لكنه غير تام و لا يمكن له أن يكون تاما لأن صاحبه يتعامل مع حقائق كامنة وراء الظواهر و المحسوسات، لو كان الشاعر يعي تماما كل ما في شعره لجاء بحقائق واضحة يدركها هو، ولا يحتاج منا إلى تفسير أو تأويل، لكن الثابت أن الشعراء لا يدركون تماما كنه أعمالهم ولا يستطيعون بالتالي الإبانة عمّا فيها . قال شللي Shelley:«عندما تتزاحم الأفكار بحرارة في رأسي، تغلي فجأة وتقذف بالصور والكلمات بأسرع مما أستطيع معه الإبانة عنها»[1] لهذا يفقد الشاعر السيطرة عليها، فيجود بما يعي وما لم يع، فيكون الخيال هو المحرّك القوي لتلك المحسوسات، فنجد أنفسنا بين أحضان عالم جديد من صنع الشاعر المبدع.

إنّ هذا العالم الذي يحملنا إليه الشاعر يجعلنا نستمتع، وذلك عن طريق الصور الفنية المختلفة التي تعكس أحاسيس الشاعر الكامنة بأعماقه، مستعينا في ذلك بالطبيعة وتشخيصها.[2] يظهر هذا في قصيدة " ميتة عصرية " يقول عن النيل:

– من ذلك الهائم في البريهْ ؟

– مولاي: هذا النيل ..

نيلنا القديم !

– أين يا ترى يعمل .. أو يقيم ؟

[1] عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 80.

[2] المرجع نفسه ، ص150 .

– مولاي:

كنّا صبية نندسّ في ثيابه الصيفيّة

– هل كان قائدا ؟

– مولاي ليس قائدا

لكنما السياح في الشتاء ذي الأقمصة

القصير الأكمامْ

يأتون كي يروه ..

– آه .. و يصورونه .. بوجهه الباكي

لكي يشهّروا بنا

تعال كي نودعه في ملجأ الأيتامْ

.....

– لابد أن يبرز لي أوراقه الشخصيه

– مولاي ؟ هذا النيل .. !

– لا شأن لي بنيلك المشرد المجهولْ

أريد أن يبرز لي أوراقه الرسميه :

شهادة الميلاد .. و التطعيم .. و التأجيلْ

و الموطن الأصليّ .. و الجنسيّه

.. حتى يمارس الحريّه [1]!

شخّص أمل من خلال هذه القصيدة النيل كمظهر من مظاهر الطبيعة، وقد حمل في طيّاته دلالات كثيرة وعميقة في نفس الوقت، عكس من خلالها أوضاع مصر/ الإنسان بين الماضي والحاضر، وليس النيل إلا شاهدا على ذلك الماضي المجيد، فقد شكّل الشاعر بصوره الجزئية المتحدة في وحدة عضوية صورة كلية ولوحة كشف من خلالها للمتلقي الأوضاع في ثوب جديد .

وفي الأخير نشير أنه من الواجب أن يبتعد الخيال عن الغموض الذي يحول دون فهم المتلقي للعمل الأدبي والتأثر به[2] وتكون النتيجة نفور القراء منه، وهذا ما وقع لبعض الشعراء فعلا .

لقد سبحت اللغة في سماء الخيال الواسع، فكانت تارة تغوص في الأعماق وتارة تخرج للسطح محمّلة بالعواطف الهادئة في مواقف والهادرة القوية في مواقف أخرى، ولتنظيم هذه الحركة يستعين الشاعر بالموسيقى بنوعيها – الخارجية و الداخلية – لكي تبث السحر في الكلام، هذا ما سنتحقق منه من خلال العنصر الآتي.

ثالثا– **موسيقى الصورة الفنية:**

تتبعنا في العنصر السابق كيف ساهم و يساهم الخيال في تلوين الصورة الشعرية وتوسيع أفقها، متوسلا اللّغة، لكن هذه الشعرية والجمال لا تكتمل دون أن تصاغ في قالب موسيقيّ لأنه ينفخ فيها روح السحر والبيان و يُطرب الآذان، ويُمتّع النفوس .

فالموسيقى تبث الحياة والحركة في القصائد، ومنه لا يمكن أن نتصور شعرا بدون موسيقى فهي« التعبير الذي عثرت عليه الإنسانية من أول الزمان للإفصاح عن عالمي

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة ميتة عصرية، ص 205...208.

[2] ينظر شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص 174–175 .

النفس والكون وما يطوى فيهما من حقائق وأسرار، فهي والشعر صنوان لا يفترقان مهما تقدم الزمان وارتقى الإنسان»[1] لهذا كان الإنسان يحاكي الأصوات الموجودة في الطبيعة ومنه تشكّل الموسيقى ركيزة أساسية للشعر، وتأثيرها في المتلقي مباشر، فإبراهيم أنيس عدّ الشعر كلاما موسيقيا يحرّك المشاعر[2] ولعل هذا ما حدا بأحد النقاد القول:« الموسيقى حدّ الشعر وسمته الفارقة يستخدمها الشاعر ليناسب بينها وبين المواقف المصورة، و يلائم بين الإيقاع وحالاته الفنية الخاصة»[3] ومنه تختلف موسيقى قصيدة عن أخرى باختلاف المواقف و الدفقة الشعورية . والمتتبع لهذه الموسيقى يتبيّن أنها تنقسم إلى قسمين؛ موسيقى خارجية وموسيقى داخلية.

أولا- **الموسيقى الخارجية:** تعدّ القسم الأول من موسيقى الكلام، وتتشكل من:

أ- الوزن: الوزن بالنسبة لنازك الملائكة هو« الروح التي تكهرب المادة الأدبية وتصيّرها شعرا»[4] معنى هذا أنّ الموسيقى تحوّل الكلام من حالة الكلمة الملفوظة إلى حالة اللفظ الممسوق المعبّر والمؤثر والممتع في نفس الوقت .

أمّا خفاجي فيرى أنّ :«الشعر الكلام الموزون المقفى على مقاييس العرب، المقصود به الوزن المرتبط لمعنى وقافية..»[5]. وهذه الأوزان بدورها تتكوّن من وحدات زمانية تدعى التفاعيل [6] مشكلا نغمة، تجعل كلّ قصيدة تتميّز عن غيرها، لهذا نُعجب بقطعة موسيقية لأغنية ما دون أن نفهم لغتها، فالوزن هو الوعاء الذي يستوعب مختلف التجارب الشعرية

---

[1] شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص 151.

[2] ينظر إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، ط 3، 1965،ص 14.

[3] إبراهيم أمين الزرزمزني الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص266، نقلا عن علي صبح، الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي، دار المعارف بمصر، ط2، 1982، ص 381.

[4] ينظر نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار الآداب، بيروت،1962، ص124- 125.

[5] المرجع نفسه، ص266، نقلا عن محمد عبد المنعم خفاجي، القصيدة العربية الحديثة عروضها في القديم و الحديث، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ط1 ، 1994، ص 13.

[6] ينظر المرجع نفسه، ص 267 ، نقلا عن محمد عبد المنعم خفاجي، القصيدة العربية الحديثة، ص27 .

والتي تختار بدورها ما يتناسب وطبيعتها [1]، فتتابع التفعيلات في القصيدة خاضع للحالة النفسية للشاعر، فلا يرتبط الشاعر بشكل ثابت وإنما« يتحرك نفسيا وموسيقيا وفق مدى الحركة التي تموج بها نفسه، قد تكون سريعة .. وقد تكون ذبذبة بسيطة متماوجة وممتدة وعندئذ يمتدّ الكلام أو السطر إلى غايتها» [2]خاصة مع الشعر الحرّ لأنه يعطي حرية أكثر للشاعر فهو لا يتقيّد بعدد ثابت من التفعيلات كالشعر العمودي. فإذا تتبعنا شعر أمل دنقل وجدنا أنّ«.. موسيقاه تعلو فيرتفع صوتها وقد نحسها أحيانا ذات رنين عال وإيقاع قويّ يميل إلى العنف والتفجّر، لا سيما في قصائده المرتبطة بمواقف جماهير .. على نحو ما يلاحظ في قصائد:" لا تصالح، كلمات سبيرتاكوس الأخيرة، البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، الكعكة الحجرية "[3].

يقول مثلا في قصيدة " أغنية الكعكة الحجرية"(بحر المتدارك):

أيها الواقفون على حافة المذبحه

أشهروا الأسلحه !

سقط الموت .. وانفرط القلب كالمسبحه

والدم انساب فوق الوشاح !

المنازل أضرحة

فارفعوا الأسلحه

[1] ينظر شريفة عثمان عباس، أدوات التشكيل الفني في شعر أمل دنقل، ص 17.

[2] المرجع نفسه ، ن ص.

[3] شريفة عثمان عباس، أدوات التشكيل الفني في شعر أمل دنقل ، ص 53.

واتبعوني !"[1]

يرتفع صوت أمل عاليا معبّرا عن الوضع المأساويّ الذي تعيشه الأمّة (والحديث في هذه القصيدة عن مظاهرات الطلاب المصريين سنة 1973، الذين اتّخذوا من شعر أمل شعارات ردّدوها في الميدان) فرائحة الموت قد انتشرت في كل مكان، فانفجر داعيا الجماهير إلى الذود عن كرامتها– و بقائها– وذلك بحمل السلاح، و في نفس القصيدة– بنبرة أقل حدّة– يصوّر حالة الانكسار والضعف التي كان عليها المعتقلين من جهة ، ووالدته من جهة ثانية، يقول على وزن بحر المتدارك:

دقت الساعة المتعبه

رفعت أمّه الطيّبه

عينها ..

(دفعته كعوب البنادق في المركبه !)

(وخزته عيون المحقّق ..

حتى تفجّر من جلده الدم و الأجوبه !"[2]

صرّح الشاعر من خلال هذا المقطع بحقائق استدعت نغما كسيرا يحمل الكثير من الحزن والحسرة، إلاّ أنّ هذا الإيقاع يظهر أكثر في شعر أمل بعدما تمكّن منه المرض خاصة في ديوان " أوراق الغرفة 8 " فقصائد هذا الديوان في معظمها تنتمي إلى بحر شعري واحد اشتهر أمل بالاغتراف من كلماته وأنغامه، فهناك إحدى عشرة قصيدة من هذا البحر(المتدارك) إلى جانب قصيدتين جاءتا من بحرين مختلفين هما خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين من بحر الرجز وبكائية لصقر قريش من بحر الرمل[3]

[1] أمل دنقل ، الأعمال الكاملة، قصيدة سفر الخروج، ص 271.

[2] أمل دنقل، المصدر نفسه، قصيدة سفر الخروج ، ص – 272 – 273.

[3] ينظر أحمد فضل شبلول، جسر درويش ووصايا أمل ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، مصر، ط 1 2004، م ص 92.

يُظهر أمل في هذا الديوان أنّات الوجع الإنساني ، كما نلمسه في قصيدة " الورقة الأخيرة– الجنوبيّ(وجه) " (بحر المتدارك) يقول:

كان يسكن قلبي

وأسكن غرفتهُ

نتقاسم نصف السريرِ

و نصف الرغيفِ

و نصف اللفافةِ ..

و الكتبَ المستعارة[1]

بقراءتنا لهذا المقطع نتأكد أنّ « الموسيقى لا تقدّم أفكارا بل تقدّم إحساسا وتثير صورا ورؤى »[2] بحيث يظهر لنا حالة الفقر التي كان يعيشها شاعرنا، لكنه يبذل كل ما يملك لمن حوله، لم ينس يوما أصوله الصعيدية التي تأبى الذلّ والتخاذل، فاصطبغ شعره بكلّ هذه المميزات .

ولنتعرّف أكثر على البناء الموسيقي الذي استخدمه أمل دنقل، نقرأ معا هذا النموذج من ديوان الغرفة 8 مقتطف من قصيدة: " الطيور " (بحر المتدارك):

والطيور التي أقعدتها مخالطة الناسِ ..

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فعلن فاع

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة الورقة الأخيرة الجنوبي، ص 367.

[2] شريفة عثمان عباس، أدوات البناء الفني في شعر أمل دنقل، ص 53، نقلا عن إيليا الحاوي، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي و العربي، ط2، دار الثقافة، بيروت، 1983، ص119.

مرّ ت طمأنينة العيش فوق مناسرها ..

لن فاعلن فاعلن فاعلن فعلن فعلن

فانتخت

فاعلن

و بأعينها .. فارتخت

فعلن فعلن فاعلن [1]

التزم الشاعر بتكرار وحدة إيقاع واحدة تتمثل في" فاعلن " وهي وحدة إيقاع بحر "المتدارك" التفعيلة التي أكثر الشاعر من استخدامها في مراحله الشعرية الأخيرة لكنه لم يلتزم بعدد ثابت من التفاعيل من سطر إلى آخر، فالسطر الأول مثلا يتألف من خمس وحدات وجزء من التفعيلة السادسة، في حين يتألف السطر الثاني من بقية التفعيلة السابقة وخمس وحدات أما السطر الثالث فيتألف من وحدة واحدة : بينما يتألف السطر الرابع من ثلاث وحدات .

وهكذا لا يتشابه سطر من الأسطر الأربعة في الطول مع سواه، يهدف الشاعر من خلاله إلى إبراز الموقف الشعوري المتباين من سطر إلى آخر، لأنه ينساب بانسياب الدفقة الشعورية من جهة ورغبة في تحقيق نغمة موسيقية باطنية من جهة ثانية، وهذا ما جعل رائدة الشعر الحر" نازك الملائكة" تقول:« الوزن – في يد الشاعر– قمقم سحري يرش منه الألوان والصور على الأبيات المنغومة »[2]

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة الطيور، ص390 .

[2] محمد حسن عبد الله، الصورة و البناء الشعري، ص 11 .

أمّا الضرب فإن الشاعر لم يلتزم فيه بصيغة واحدة، فهو " فاعلن" تامة أو سليمة (01101) أي (س و) في قصيدة " لعبة النهاية " في قوله :

فيصيب بها من يُصيب من السابلهْ ![1]

فعلن فعلن فاعلن فعلن فاعلن

وهو " فاعلان" بحيث أُضيف ساكن في آخر التفعيلة على ما آخره وتد مجموع ، نوعها علة الزيادة تسمى تذييلا فأصبحت (001101) نجدها مثلا في قصيدة " الخيول" حين يقول:

الفتوحات – في الأرض – مكتوبة بدماء الخيولْ[2]

فاعِلن فاعلن فاعلن فاعلن فعلن فاعلان

وهو "فاعلاتن" ورمزها(0101101) بحيث أضيف إلى(فاعلن) سبب خفيف، وهي كذلك علة الزيادة تسمى ترفيلا، من أمثلته قول أمل دنقل في قصيدة " زهور"(بحر المتدارك):

وعلى كل باقه

فعلن فاعلاتن

اسم حاملها في بطاقه [3]

فاعلن فعلن فاعلاتن

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة لعبة النهاية، ص 30.

[2] أمل دنقل، الأعمال المصدر نفسه ، قصيدة الخيول، ص 392.

[3] المصدر نفسه، قصيدة زهور، ص 375.

وأحيانا يستخدم الشاعر مخبون " فاعلن " فتصبح " فعِلن " أي حذف ثاني التفعيلة الساكن(0111) وهو زحاف مفرد يسمى(الخبن) وقد ظهر جلياّ في الأمثلة السابقة «فالشاعر يستغل ما تبيحه الزحافات والعلل؛ وذلك لإغناء الصورة الموسيقية وتوقيعها» [1]

كما ظهر جواز آخر وهو(فِعْلن) حذف منها أول أو ثاني الوتد فأصبحت (فالن أو فاعِن فتقلب فِعْلن) يسمى التشعيث، وهو نفس ابحر المتدارك الذي استخدمه أمل دنقل في قصيدة " لا تصالح "مجريا – أيضا– عليه بعض الزحافات والعلل المتاحة التي سبق ذكرها في الأمثلة السابقة، لقد وصف العروضيون بحر المتدارك – حالة خبنه– بركض الخيل وبضرب الناقوس.. وهو في قصيدة (لا تصالح) ناقوس الخطر، نذير حرب لا مجال للمصالحة والسلم فيها إذا علمنا أن مدعاة الحرب هي مقتل كليب وأنّها مرثيته .. مشدّدا على أخذ الثأر والحذر من المصالحة[2] بهذا تكون تفعيلات هذا البحر حملت كل هذه المعاني بحركاتها وسكناتها المدروسة.

كان أمل يستخدم في شعره مختلف العناصر الإيقاعية، حيث بنى أغلب قصائده على البحور الصافية البسيطة إلا في حدود ضيقة . وأكثر البحور توظيفا المتدارك والرجز والرمل، فقد « رأى بعض الباحثين أنّ ثلث شعر دنقل قد نظم على وزن المتدارك » [3] وأبرز مثال على ذلك من ديوان " أقوال جديدة عن حرب البسوس" قصيدة " لا تصالح" التي تقع في مئة وسبعة وتسعين سطرا، يقول(بحر المتدارك):

لا تصالحْ !

فاعلن– فا

[1] إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم ، ص 288.

[2] ينظر عبد الرحمن زورة، أسلوبية الخطاب الشعري المعاصر، مدخل نظري و دراسة تطبيقية، ص 82.

[3] شريفة عثمان، أدوات البناء الفني في شعر أمل دنقل، ص 55، نقلا عن أحمد طه، قراءة النهاية، مدخل إلى قصائد الموت في أوراق الغرفة8 ، مجلة إبداع، ع خاص أمل دنقل، ع1، 1983، ص –41.

.. ولو منحوك الذهبْ

علن – فَعِلن – فاعلن

أترى حين أفقأ عينيكَ،

فَعِلن فاعلن فَعِلن فاع

ثمّ أثبّت جوهرتين مكانهما..[1]

لن فعلن فعلن فعلن فعلن

اعتمد أمل في هذه القصيدة على بحر المتدارك صافيا بحيث لم يمزجه بغيره من البحور على طول القصيدة [2] إلا أنّه قد مزج أكثر من بحر في قصائد أخرى، وليس من الصدفة أن يجمع الشاعر هذه البحور وإنّما « هناك علاقة موسيقية داخلية تجمع بين هذه البحور .. بحيث يسهل تحوّل أحدها إلى الآخر» [3] فتفعيلة المتدارك (فاعلن س و) تصبح بعد القلب (و س أي فعولن) وهي تفعيلة المتقارب .

وهذا ما يسمح للشاعر تحويل الإيقاع الموسيقيّ في قصائده بيسر، والتعبير عن المواقف المختلفة، كما أنّ هذه البحور التي اختارها الشاعر تخدم الإيقاع من جهة وملائمة للحزن والثورة والتمرّد من جهة أخرى.

استفاد كذلك أمل من التدوير في بعض قصائده حيث تتصل القصيدة ببعضها حتى تصبح القصيدة بيتا واحدا، أو مجموعة محدودة من الأبيات مفرطة الطول، ويختلف التدوير في القصيدة العمودية عن التدوير في الشعر الحرّ حيث في الأولى تكسر فيه الكلمة بين سطرين بينما يستخدم الشاعر التدوير في الشعر الحرّ أينما أراد بشرط أن يحافظ على النفس

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة لا تصالح، ص 327 .

[2] ينظر عبد الرحمن بن زورة، أسلوبية الخطاب الشعري المعاصر، ص 73.

[3] شريفة عثمان عباس، أدوات البناء الفني في شعر أمل دنقل، ص 55.

الموسيقي (عدد التفاعيلات)، إن البحث في ظاهر التدوير في الشعر الحرّ يوحي بأنّه مسألة عروضية لكن بقليل من التمعن ندرك أنه مسألة إيقاعية، تساهم بشكل كبير في بناء وزن القصيدة ككل.

من خلال هذه الدراسة العروضية لبعض الأسطر الشعرية نستنتج أنّ أمل دنقل وغيره من الشعراء المجددين لم يخرجوا من دائرة التفاعيل التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي كما استخدم أمل كل ما تسمح به هذه التفاعيل من تغييرات، ما يسمى في اصطلاح العروضيين الزحافات والعلل، لأنّ هذه التغييرات تسمح بتوالد التفاعيل فلا يبقى لدينا عشر تفاعيل فقط[1] والجانب الذي لا يمكننا تجاهله أنّ هذه التغييرات تكون أحلى في الذوق وأجمل في السماع من الأصل فتؤثر إيجابا على موسيقى القصيدة وتزيد في جمالها وشعريتها – إذا لم يبالغ الشاعر في توظيفها– لأن عبر هذه التفاعيل والأوزان تتسلل الكلمات حتى تصل إلى قلوب سامعيها – وهكذا تكون قد ساهمت في تلوين الصورة الفنية بلمسة جمالية مموسقة .

بناءً على كل ما سبق تمكّن شعر التفعيلة من أن يفرض نفسه وينافس شعرا امتدّ ت أصوله لعدّة قرون، ومازال إلى يومنا هذا يتغذى من الشعر الجديد، لهذا يمكننا القول أنّ هذا الشكل الجديد أو غيره لم يلغ القصيدة العمودية، فالقرائح جادت بعيون الشعر الخليليّ ومازالت إلى يومنا هذا تجود بمختلف أشكال الشعر؛ عموديّ، أو مرسل أو حرّ(شعر التفعيلة)، أو قصيدة النثر..

ب– **الإيقاع :**

هو العنصر الثاني المكوّن لموسيقى الشعر، يعرّفه غنيمي هلال بقوله:«.. وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام، أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على

[1] ينظر موسى بن محمد بن الملياني الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط3، 1983، ص 24– 33.

نحو منتظم في فقرتين، أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة »[1] معنى هذا أنّ الإيقاع يشترك فيه الشعر والنثر، وهذا ما يؤكده ناقدنا، إذ يقول مفرّقا بين الوزن والإيقاع: « قد يتوافر الإيقاع في النثر أما الإيقاع في الشعر فتمثله التفعيلة في البحر العربي، فحركة كل تفعيلة تمثل وحدة الإيقاع في البيت. أما الوزن فهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية »[2] إنّ تتابع الحركات والسكنات في القصيدة الواحدة خاضع لانفعالات الشاعر، وهذا ما أكده رجاء عيد بقوله:« هناك تمازج بين الشعر وموسيقاه يحدد بين الإيقاع والموسيقى، وحركة نمو القصيدة وتدفقها في إطارها الفني لأن الإيقاع – باعتبار حركة أحوال النفس في تدفقها الوجودي – إنما هو نمط من الحركة..»[3] هذا إذا نظرنا إلى المبدع، أما إذا التفتنا إلى المتلقي « فالإيقاع كما يقول أحد النقاد : « يضبط خطوات الاكتشاف وينظم طريقة التقدم في قراءة القصيدة كما أن الموسيقى تستطيع أن تصل إلى مناطق في الشعور الإنسانيّ تعجز الكلمات غير المموسقة عن الوصول إليها »[4]

لهذا يعدّ الإيقاع عند اللسانيين «الإعادة المنظمة داخل السلسلة المنطوقة لإحساسات سمعية متماثلة تكوّنها مختلف العناصر النغمية»[5] وبناء عليه فإنّ « دراسة إيقاع التقطيع الداخلي للأبيات تؤثر في تعزيز الدلالة وفي خيال المتلقي بإشارته لأمور تنسجم مع المعنى في النصوص المبدعة» [6]

---

[1] غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 435.

[2] غنيمي هلال، المرجع نفسه، ص 436.

[3] رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، ص 12– 13.

[4] محمد حسن عبد الله، الصورة و البناء الشعري، ص186.

[5] عهود عبد الواحد العكيلي، الصورة الشعرية عند ذي الرمة ، ص 251، نقلا عن توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب ، طرابلس، ليبيا، 1984، ص63 .

[6] المرجع نفسه، ص 251، نقلا عن البناء الفني لشعر الحب العذري، ص 157.

كما أنّ إيقاع القصائد يتباين بتباين القضايا التي تناولتها ومنه « قد يبدو هادئا حينا وحينا يكون قويا، وذلك حسب الحالة الشعورية التي تقود المبدع»[1] فإذا رجعنا إلى أمل دنقل تباينت إيقاعاته بتباين المواقف فتلونت بلونها، تارة تبدو قوية قوّة تمرده ورفضه للأوضاع التي عاصرها، لأنّه عُرف برفضه لمنطقة الوسط ، التي لا تبين بوضوح موقف صاحبها ودليله الصادق قصائده المعبرة عن تلك العواطف والمواقف، على رأسها قصيدة " لا تصالح"، يقول معاتبا مستنهضا الهمم:

لا تصالح على دم .. حتى بدمْ !

لا تصالحْ !ولو قيل رأس برأس،

أكلُّ الرؤوس سواء ؟

أقلب الغريب كقلب أخيكَ ؟ !

أعيناه عينا أخيك؟ !

هل تتساوى يد ... سيفها كان لكْ

بيدٍ سيفها أشكلكْ؟ [2]

لقد سيطر الانفعال والقوة على المقطع السابق، بالخطاب المباشر المجسّد بالأساليب الإنشائية الطلبية المكررة من استفهام و نهي وغيرهما في مقاطع أخرى، بالإضافة إلى مخاطبة العقل (الإقناع) كل هذا يبيّن عمق المأساة التي يحسّ بها الشاعر. كما نجد هذه الصرخة المدوّية بلسان اليمامة حين عرض الأمير سالم عليها الصلح، فكان جوابها على طلب الجليلة والدتها: « أنا لا أصالح ولو لم يبق منا أحد يقدر أن يكافح..»[3] يقول أمل بلسان اليمامة:

أريد أبي .. عند بوابة القصر ..

[1] عهود عبد الواحد العكيلي، الصورة الشعرية عند ذي الرمة، ص 251.

[2] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة لا تصالح، ص 328-329.

[3] المصدر نفسه، قصيدة أقوال اليمامة ، ص342.

فوق حصان الحقيقة

ولا أطلب المستحيل و لكنه العدل

أقول لكم: أيها الناس كونوا أناسا !

هي النار .. و هي اللسان الذي يتكلم بالحقّ !

و السيف يصقله الكيرُ

أقول لكم لا نهاية للدم ..

إنّ الحمام المطوّق ليس يقدّم بيضته للثعابين ..

حتى يسود السلام

فكيف أقدّم رأس أبي ثمنا ؟[1]

إصرار وتمسك بالموقف والثأر(فأمل من الصعيد) بنبرة تحمل الكثير من الصمود والاقتناع مصحوب بالانفعال يُبعد شبح الاستسلام أو الصلح كلّ البعد .

هذا من جهة ومن جهة ثانية نجد بعض القصائد تميزت بإيقاعاتها الهادئة الحبلى بالألم والحزن الذي كان يعتصر قلب الشاعر(على أوضاع الأمة العربية) بلسان اليمامة(بعد مقتل والدها) حين يقول في قصيدة: " مراثي اليمامة " :

صار ميراثنا في يد الغرباء

بالعيون الخفيضة نستقبل الضيف

و دراهمنا فوقها صورة الملك المغتصب

من للصغار الذين يطيرون – كالنحل – فوق التلال ؟

من سيضمّد – في آخر الصيد – جرح الغزال ؟

ومن للرجال ..

إذا قيل" ما نسب القوم " ؟ ...

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة أقوال اليمامة، ص342 ..345.

فانسكبت في خدود الرمال دموع السؤال ؟[1]

وبنفس الإيقاع يترجم أمل عن أحاسيسه في قصيدة " موت القمر " التي يقول فيها:

.. وتناقلوا النبأ الأليم على بريد الشمس

في كل المدينهْ :

" قُتل القمر " !

شهدوه مصلوبا تدلى رأسه فوق الشجرْ !

نهب اللصوص قلادة الماس الثمينهْ

من صدره !

وتدلت الدمعات من كل العيون

وترحموا ..

وتفرقوا ..

وجلست ..

أسأله عن الأيدي التي غدرت به [2]

حالة من الحزن والاصطدام بالواقع، يشخّص من خلالها الشاعر موقفه من المدينة التي لفظته قادما من الريف بكل حمولته الصعيدية، ممّا ولّد الشعور بالحزن وفقدان الأمل موقف ذكّره مرة أخرى بتجربته الخاصة ، فقْد والده في سنّ مبكرة بكل معانيها وتبعاتها .

أمّا قصيدة " السرير" فيغشاها هدوء الاستسلام للموت«.. ويتوقف المشهد عند وصية أمل لزوجته: حين تريننني عاجزا فتمني لي الموت .. فهو رحمتي الوحيدة ثم يهمس في أذنه أحد أصدقائه: قاوم يا أمل .. فيفتح عينيه بصعوبة ليقول: لا أملك سوى المقاومة..

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة مراثي اليمامة، ص 346- 347.-

[2] أمل دنقل، المصدر نفسه، قصيدة مقتل القمر، ص 34- 35.

وكانت آخر كلمة التي أغلق فيها عينيه إلى الأبد وهو فوق جواده الشامخ» [1] فقد وصل إلى نهاية المطاف وخارت قواه، يقول مخاطبا سرير المستشفى:

قلت: يا سيدي .. لمَ جافيتني ؟

قال : ها أنت كلمتني ..

وأنا لا أجيب الذين يمرون فوقي

سوى بالأنينْ

فالأسرّة لا تستريح إلى جسد دون آخرَ

الأسرة دائمةُ

والذين ينامون سرعان ما ينزلونْ

نحو نهر الحياة لكي يسبحوا

أو يغوصوا بنهر السكونْ ![2]

لقد وصل شاعرنا إلى درجة كبيرة من الرضا بمرضه و قدره حتى قال في قصيدة "ضد من"

ومتى القلب – في الخفقان– اطمأن؟ !

بين لونين : أستقبل الأصدقاء ..

الذين يرون سريريَ قبرا

وحياتي .. دهرا

وأرى في العيون العميقةِ

لون الحقيقة

[1] أحمد سويلم، شعراء العمر القصير، شعراء معاصرون، ج 2، أوراق شرقية للطباعة و النشر و التوزيع، لبنان، ط 1 1999 ص 184.

[2] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة السرير، ص 378– 379.

لون تراب الوطنْ ![1]

كان الشعر هو الخيط الرفيع الذي ظلّ يشدّ الشاعر بهذه الدنيا، وإنْ مات فهو فدى الوطن الذي دافع عنه بكل ما أوتي من قوة في حياته، هذا الوطن الذي سيضم جسده ويحتضنه بعد موته .

ج- **القافية:**

اختلفت الآراء في تعريف القافية، يقول الأخفش بأنها: آخر كلمة في البيت:« أما ابن سراج الشنتريني فيعرفها بأنها كل ما يلزم الشاعر إعادته في سائر الأبيات من حرف وحركة»[2] هذا في الشعر العمودي، وهي ضرورية ودورها أساسي لأنها تغذي الشعر بنغمة موسيقية رائعة، أما شعر التفعيلة فقد خفّف من حدّة الإيقاع الواحد، لإبعاد الملل عن القارئ أو السامع فجاءت القوافي متنوعة، بل هناك من استغنى عنها لأنهم« نادوا بهدم الأوزان الشعرية.. ونادوا – أيضا- بالاستغناء عن القوافي بحجة أنها تقيّد المعنى، وتحد من قدرة الشاعر على الانطلاق، وأن التزام القوافي يصبح كالثلج، أو كالماء البارد يسكب على رأس الشاعر وهو في فورة إبداعه، فيجبره على أن يبدأ من جديد مع بداية البيت الذي يليه»[3] لكنني لا أتفق مع هذا الرأي لأنّ الشعراء قبل العصر الحديث – خاصة العصر الجاهلي والعباسي الأول – وصلوا إلى القمة بشعرهم فلم تقيّدهم تلك الضوابط أبدا، بل كتبوا شعرا موزونا مقفىّ بالسليقة .

من خلال الاطلاع على قصائد أمل دنقل تبيّن أنّه اعتمد على القافية أكثر من معاصريه فلا تخلو قصيدة من عناقيد القوافي المتداخلة، والتي يغلب عليها عنقود كبير أساسي[4] لقد نوّع في قوافيه، ممّا أثّر على المستوى الإيقاعيّ والجرس الذي تخلّفه، كما تغيّر مع القافية

---

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة ضد من، ص، 374.

[2] عطية مختار، موسيقى الشعر العربي أوزانه و قوافيه، دار الجامعة الجديدة، د ط، 2008، ص 251.

[3] إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم ، ص 292.

[4] سيد البحراوي، الحداثة العربية في شعر أمل دنقل نقلا عن نفس الكاتب العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1993، د ط، ص 112 وما بعدها . www.nizwa.com

كذلك حرف الرويّ [1]وهذا ما أكده أحد النقاد بقوله: القافية هي ضبط خطواتنا في القراءة، وأنها تقوم – في موسيقى الكلام– بوظيفة تشبه وظيفة قرع الطبول (في الأركسترا) إنها أساس في ضبط الإيقاع [2] لهذا رفض الذوق العام الشعر المرسل لاستغنائه عن القافية.

قصيدة " لا تصالح "مكوّنة من عشر مقاطع، اعتمد فيها أمل دنقل على قوافي أساسية وأخرى ثانوية دعّم بها الأسطر، فكانت موزعة كالآتي :

بالنسبة للمقطع الأول، قافيته المؤسسة هي: الذهب، للبيت ربّ، للطفل ربْ، القصبْ الحربُ، القلبَ، العرب، الهرب .أمّا رويّها فحرف الباء .

والقافية الداعمة لنفس المقطع هي: ترى، تشترى ثمّ أمكما، كأنكما، بينكما ثمّ عينيك بينك سيفك صوتك. ورويّها الراء ثمّ الميم وبعدها الكاف .

من تتبعنا لهذه القوافي لاحظنا أن الشاعر كان يبني قوافيه متنوّعة، معتمدة في معظمها على التجانس الصوتي والتكرار، كما أنّ أمل كان يراعي العلاقة القائمة بين الدوال اللغوية ومدلولاتها فكان يحرص أن: « يؤسّس لنظام قافويّ .. يضمن إنشاء إيقاع طروب لافت لانتباه الأذن ومؤسّس لتناغم مؤقّت .. »[3] فالمتتبّع للأسطر السابقة يجد أنّ: «..التزام الشاعر بالقافية يُكوّن: جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان ... مما يُكسب القافية نغما وموسيقى»[4] وبهذا تكون هذه القافية قد حققت وظيفة هامة هي: « الأداء الشعوري، فهي لا تبلغ تأثيرها القوي إلا إذا ربطت بين الصوت والمشاعر»[5] فهي بمثابة الروح للجسد، وفي

[1] ينظر عبد الرحمن بن زورة، أسلوبية الخطاب الشعري المعاصر، ص 105.

[2] ينظر شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة ، القاهرة، د ط، د ت، ص 117.

[3] شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص117...119

[4] إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم ، ص 192، نقلا عن إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية ص246.

[5] المرجع نفسه، ص 292، نقلا عن عبد الفتاح صالح نافع ، عضوية الموسيقى في النص الشعري، ص 89.

ذلك إثراء لأساليب الإقناع التي يحتاجها شاعرنا في مثل هذا الموقف – إقناع المخاطب بعدم المصالحة– [1] وفي غيرها من المواقف المتباينة في جلّ قصائد أمل .

وقد نوّه رنيه ويلك René Wellek إلى وظيفة أخرى للقافية إذ قال: « والقافية ظاهرة بالغة التعقيد. فلها وظيفتها الخاصة في التطريب كإعادة(أو ما يشبه الإعادة) للأصوات.. وللقافية معنى وأنها بذلك عظيمة التشابك مع السمة العامة للعمل الشعري» [2].

وحتى يضبط أمل إيقاع وصاياه عمد إلى تكرار" لا تصالح "، بحيث كانت « تتدخل في كلّ مرة في الوقت المناسب لتعالج من حيثيات التناغم حتى يستوي مستواياه الداخلي والخارجي »[3] حيث تكررت " لا تصالح " عشرين مرّة ،كما أنهى الشاعر وصاياه بنفس العبارة مكررة مرتين فاتّخذها معبرا ليخرج من القصيدة من نفس الباب الذي دخل منه ... بهذا يكون الشاعر قد قرّب بداية النص من نهايته ونهايته من بدايته خدمة للدلالة، وتنسيقا للإيقاع وانسجاما للنّغم[4] ومنه حدّد أمل لنصّه بناءً قافويا دائريا .

ثانيا– **الموسيقى الداخلية:**

تتضافر عدّة عناصر لتشكيل موسيقى القصيدة، وقد سبق الإشارة إلى النوع الأوّل من هذه الموسيقى، ونقصد به الوزن و القافية(الموسيقى الخارجية) أماّ النوع الثاني الذي يكمل هذه العملية هو الموسيقى الداخلية ، يقول شوقي ضيف:« وراء هذه الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته، وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات وكأن للشاعر أذنا داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كل شكلة، وكل حرف، وكل حركة بوضوح تام، وبهذه الموسيقى الخفية يتفاضل الشعراء» [5] لقد أشار شوقي ضيف إلى العناصر

[1] ينظر عبد الرحمن بن وزرة، أسلوبية الخطاب الشعري المعاصر، ص 123.

[2] رينيه ويليك و أوستن وارين، نظرية الأدب، ص 167.

[3] عبد الرحمن بن وزرة، أسلوبية الخطاب الشعري المعاصر، ص 127.

[4] ينظر المرجع نفسه، ص 141.

[5] شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص 97.

المكوّنة للموسيقى الداخلية، وتأثيرها القويّ على السامع، كما تعكس قدرة الشاعر على الإبداع والإقناع والإمتاع .

وهذا ما أكده رجاء عيد بدوره، قائلا: « وعلى هذا فنحن مؤمنون بأن الشعر لا يستغني – ضرورة – عن النغم، خاصة وأنه يمثل الموسيقى الخارجية فقط، وهي أحد مقوّمين للشعر من الناحية النغمية أما قسيمها الآخر فهو الموسيقى الداخلية، ونعني بها قدرة الفنان الشاعر على إقامة بناء موسيقي يتكون من إيحاءات نفسية تعلو، أو تهبط، أو ترق تنفصل، أو تتحد، لتكوّن – في مجموعها – لحنا متسقا أقرب إلى الإطار السمفوني»[1] إذن هي عملية معقدة يمرّ بها المبدع، لهذا سجّل الشعر أسماء بعض الشعراء بحروف من ذهب فهو ينفذ كالسحر في قلوب سامعيه، ولنا في الشعر الجاهلي أمثلة عديدة لا يمكن حصرها (كالمعلقات)– وحتى في العصور التي تلته وإلى يومنا هذا– أما إذا أخفق الشاعر في هذا الجانب الموسيقي فتمجّ الأذواق شعره، ويُلفظ بمجرّد التلفظّ به ثمّ يُنسى .

«ظهرت دراسات عديدة لهذا المجال ولكل الأسس التي ينبني عليها، نذكر منها دراسة علي صبح الذي اتجه إلى دراسة الموسيقى الداخلية من خلال عناصر تبرز هذه الصورة وتوضح جنباتها وتجلي خفاياها»[2] من هذه الأسس :

– **التجسيم و التشخيص** : يعتمد الشاعر على التشخيص والتجسيم، ونعني «بالتجسيم تصوير المعنوي في صورة المحسوس، والتشخيص منح الصفة الإنسانية لما ليس كذلك فالشاعر يمنح المعنى، أو الخاطرة، أو الحالة النفسية أو المشهد بناء متكاملا، وهيكلا تاما فإن سرت الروح والعاطفة فيه، كان تشخيصا كالإنسان، وإن بقي على بنائه وهيكله من غير

[1] رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر، ص 10.

[2] إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي لجارم، ص 298 ، نقلا عن علي صبح ، البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، ص 15 وما بعدها.

روح ولا عاطفة، كان تجسيما، كشجرة أو منزل، أو غير ذلك»[1] نحو قول الشاعر في رثاء محمد عبدو المصلح:

شيّعوا الشمس ومالوا بضحاها وانثنى الليل عليها فبكاها

فالاستعارات ظاهرة في البيت جسّم من خلالها الشمس وشخّص الليل، أما عبد القادر الرباعي فيعرّف التشخيص بقوله: هو« إحياء المواد الحسية الجامدة وإكسابها إنسانية الإنسان وأفعاله»[2] فالشاعر الذي يستطيع تعمّق الأشياء وسبر أغوارها يصبح بجنونه الشعري قريبا جدا من الاحساس بحقيقة هذه الأشياء فيستبطن بحدسه الشعري تلك العلاقات الكامنة والروابط الدقيقة من خلال إحساسه العميق و المتوقّد.

وعليه يعدّ مصطفى ناصف التشخيص «صنعة تتسرب في كياننا عميقة موغلة لأسباب قد يكون من بينها بقايا الاعتقادات القديمة في أنفسنا في شكل غامض وحاجة الإنسان إلى وثاق يربطه بالطبيعة»[3] لهذا راح يطبع على أمكنتها وأشيائها الصفات الإنسانية معتمدا التشخيص باعتباره يمتلك« قدرة على التكثيف والاقتصاد أو الإيجاز»[4] فلا يمكن إنكار دور كل من التجسيم والتشخيص في بعث ذبذبات خفية بين ثنايا القصائد فتحرّك بهذا العواطف ذلك أنّ الشاعر يحاول أن يخلق لغة من لغة تبدو للّذين يتشبّثون بظاهر العلاقات المباشرة وشكلها خلطا وهذيانا لكنه في حقيقة الأمر ليس إلا معبرا لعلاقات خفية بين الأشياء وحقيقة ما بينها من الروابط .

[1] إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي لجارم ، ص 298، نقلا عن علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي ، ص 216.

[2] بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية ، ص 125.

[3] فتيحة كحلوش، بلاغة المكان، ن ص، نقلا عن مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 136.

[4] المرجع نفسه ، ن ص.

إذا عدنا لشعر أمل ألفينا التشخيص في مواقع عديدة من قصائده من أمثلته :" يقبل موتي– انسحبت من على وجهه سنوات العذابات – حفظ الحبُّ والأصدقاءُ تصاويرَه .. – إنّ التويج الذي يتطاول – فانسكبت في خدود الرمال دموع السؤال؟ – وهل تتناسى البساتين من سَكَنوها ؟ وغيرها " .

ومن أمثلة التجسيم: عندما يملأ الحقّ قلبك – فخذ –الآن – ما تستطيع: قليلا من الحقِّ .. – يستولد الحقَّ ..،.. – تبقى يد العار مرسومة – بأصابعها الخمس– كفّ فحيح الصمت في المذياع أقضم الموت– سقط الموت– كان مذياع مقهى يذيع أحاديثه الباليه ... وغيرها من الأمثلة المنتشرة في دواوينه .

– **ملاءمة اللفظ للمعنى** : اهتم العرب منذ القديم باللفظ والمعنى، وتباينت الآراء حولهما إلى أن جاء من زاوج بينهما وعدّ الواحد منهما مكمّلا للآخر، فالارتباط بينهما وثيق إذ « من منابع الموسيقى الداخلية أن يتلاءم اللفظ ومعناه، وينسجم الغرض مع شكله ويتآلف الهدف مع صورته فيبدو الإيقاع واضحا، لأن تلاؤم الألفاظ والمعاني هو روح القصيدة »[1] فالعرب تقارب الألفاظ متى تقاربت معانيها، كما يرى ابن جني في "الخصائص" و السيوطي في " المزهر" يقول ابن جني: إنّ المصادر الرباعية المضعفة تأتي للتكرار والزعزعة كالقلقلة ويحدد " ابن سنان الخفاجي" من مقاييس فصاحة الكلمة، موسيقية اللفظ، وحسن إيقاعه.[2]

فكلما ناسبت اللفظة الدلالة كلما نجح الشاعر في الوصول إلى هدفه، لأننا نعلم أنّ لكلّ حرف مخرجا صوتيا يميّزه عن غيره ويرتبط مباشرة بدلالة الكلمة وبمشاعر المبدع، فلا غرابة من ارتباط هذه الأطراف لذا يجب على الشاعر« أن يكون على وعي تام بدلالة الألفاظ فالدلالة تقود إلى الموسيقى وإيقاعاتها و الشاعر الجيد – أيضا – يتمتع بحس رهيف لموسيقى الكلمات، ولأصوات اللغة ليتمكن من الملاءمة بين الصوت اللغوي والمعنى

[1] فتيحة كحلوش، بلاغة المكان، ص 299.

[2] ينظر صابر عبد الدايم، شعراء و تجارب، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط 1، 2001، ص 16 .

المراد»[1]. بالرجوع إلى شعر أمل وجدنا اهتمامه بهذا المجال باديا، من خلال التوظيف الدقيق لبعض الألفاظ من أمثلتها : أتمزّق ، معلقتان، أعيان، التأبين الجروح... ألفاظ تصبّ في حقل المعاناة، أمّا في حقل الأسف فوجدنا مثلا: يبكي، ضاع حطّمتها الندوب، الباكون، الصمت المملح، المسكين، الجبناء، جفّ الصهيل، هوة دمعة الهوان الخفيضة، الزمن المنطوي.. وغيرها من الحقول الدلالية التي وُفق الشاعر في انتقائها.

– **السيولة والتدفق في تناسب الإيقاع** : هي من العناصر الأساسية التي تساهم في بناء موسيقى الصورة الفنية أو الشعرية ذلك أنّ الشاعر ذو مقدرة على اختيار اللفظة الموسوقة ولذا تجد عنده تدفقا، واسترسالا، والتقاط النغمات، وتتابعها مع مناسبتها للمعنى والجو النفسي، يقول أمل في قصيدة " إلى محمود حسن إسماعيل في ذكراه " :

واحد من جنودك – أيها الشعر –

قل لي فإنّي أناديكَ

من زمن الشعراء – الأناشيد

للشعراء – السجاجيد

كيف لي؟ و أنا أتمزّق ما بين رخين؟ !

و القدمان معلقتان بفخّين !

أعياني الكرُّ و الفرُّ

و اجتازني الخير والشرّ

أيسرْ .. تيسّرتُ.. حتى تعسّرت.. حتى تعثّرتُ

[1] صابر عبد الدايم، شعراء و تجارب ، ص 300.

أيمنْ . تيمنتُ .. حتى تيممتُ .. حتى تيتمتُ .[1]

نلاحظ من خلال هذا المقطع قدرة الشاعر على اختيار الألفاظ الموسقة والموحية في نفس الوقت فالتقارب بين الألفاظ ودلالاتها أفرز لنا استرسالا لموسيقى الأسطر. وبنفس الانسياب ينهي أمل قصيدته بقوله:

واحد من جنودك يا سيّدي

هاهو الآن .. لا نهر يغسل فيه الجروحْ

و ينهل من مائه شربة تمسك الروح

لا منزل لا مقامْ

فعلى الراحلين السلامْ

والسلام على من أقامْ [2]

اختار الشاعر الإيقاع المناسب للجوّ النفسي ويخدم موضوعه، فالسيولة هنا بادية من انتقاء الحروف المعبرة عن الحزن والأسف البادية في بعض الألفاظ مثل: هاهو، نهر، فيه ينهل، مائه التي تعبر عن تأوّه الشاعر بالإضافة إلى القافية الساكنة في كل المقطع التي تكبت المشاعر الجروحْ، الروحْ ثمّ مقامْ، سلامْ، أقامْ .

لقد تفنّن الشعراء في توظيف الصوت لرسم صورهم الشعرية كلّ حسب أحاسيسه واهتمت الدراسات بهذا المجال، قديما وحديثا. فتفرعت دراسة علم الأصوات إلى مجالين.[3]

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة إلى محمود حسن إسماعيل، ص 413..417.

[2] أمل دنقل، المصدر نفسه، ن القصيدة ، ص 417.

[3] ينظر عهود عبد الواحد العكيلي، الصورة الشعرية عند ذي الرمة، ص225.

1/ النظر في الحروف المفردة ليدرك مخارج الأصوات وصفاتها وما بينها من اختلاف في الهمس والجهر والشدة والرخاوة والميوعة والاسترسال والتكرار والنفث والفحيح والصفير والأزيز.. إلخ، وهذا كله له وقع مختلف على الأذن »[1] لهذا نجد الشاعر ينتقي لقصيدته من الحروف ما يتناسب وحالته النفسية، لأنّ اختلاف مخارج الحروف وصفاتها يرتبط مباشرة بدلالة الكلمة فالصوت الموسيقيّ الذي ينتج عن الصوت المجهور يختلف عن الحرف المهموس وهكذا فالقيمة الصوتية للحرف لا يمكن تجاهلها، على سبيل المثال تكرّر حرف السين 8 مرات والصاد 3 مرّات على مسافات زمنية متقاربة وهي حروف صفيرية، وذلك في قول أمل في قصيدة " لا تصالح ":

هل يصير دمي – بين عينك – ماء
أتنسى ردائي الملطّخ..
لا تصالح على دم.. حتى بدمّ !
لا تصالح ! ولو قيل رأس برأس
أكلّ الرؤوس سواء؟
أقلب الغريب كقلب أخيك؟
أعيناه كعينا أخيك؟ !
هل تتساوى يد.. سيفها كان لكْ
بيد سيفها أتكلكْ؟[2]

2/ النظر في تتابع الحروف وما له من تناسق النغم أو تنافره: اشترط البلاغيون لفصاحة الكلمة خير التراكيب وأكثرها شيوعا إذ قالوا: «خير التراكيب وأكثرها شيوعا ما بدئ بحرف من حروف الفم ثم حرف من حروف الشفتين ثم ثالث من الحلق مثل : دمع »[3] وبهذا يكون

[1] عهود عبد الواحد العكيلي، الصورة الشعرية عند ذي الرمة، ص 225.
[2] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص 328- 329 .
[3] إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر، ص 42 و ما بعدها .

التدرّج في النطق والسهولة «.. كما قسّم المعنى إلى عنيف ورقيق يمكن أن تقسم الحروف إلى قسمين: أحدهما ينسجم مع المعنى العنيف والآخر يناسب المعنى الرقيق الهادي، ومرجع هذا التقسيم في الحروف صفاتها ووقعها في الآذان» [1] فالشاعر ينتقي الألفاظ المناسبة لموضوعه المعبّرة عن أحاسيسه في نفس الوقت .

من أمثلة الألفاظ ذات الوقع العنيف: مصلوب، اللصوص، الضغينه، مخشوشن منتن منكفئا يغرز، تمزيق، مشانق، مشنوق، الردى، يلتفّ، الهجير، الظمأ، الصقيع، قاهر قهقهة صرختها لهيب القيظ، سمّمه، تجشأت... ومن الألفاظ الرقيقة: الدمعات، روحا دموع، سعيد الغفران استرحت، عذوبة، تهوي، احتمائي، لا حول، الباهته- الحنين- تغيم- العابرة - ألمح- يحيا - ينحني..

... فالشاعر يختار الحروف المناسبة لموقف الشدة والغضب المعبّرة عمّا يختلج في صدره.

وقد أشار القدماء إلى الموسيقى الداخلية- وإن لم يكن المصطلح تحدد لديهم - يقول ابن الأثير« ومن له أدنى بصيرة يعلم أن للألفاظ في الأذن نغمة كنغمة الأوتار.. وأن لها حلاوة كحلاوة العسل ومرارة كمرارة الحنظل، وهي على ذلك تجري مجرى النغمات والطعوم»[2]

- **سهولة اللفظ وعذوبته** : هي ميزة النص الشعري بغرض الوصول إلى كل فئات المجتمع باعتبار أدب هذه المرحلة أدبا ملتزما يؤدي رسالة، موجّها لكل فئات المجتمع من أمثلته: الترك، الشرك، الملك، ترتدي، ملابس، المعسكرات، الخشنه، الراية، الزعيم، جوادك اغتالتك، نم، ساهرون، القروض ..[3] كما أنّ الشاعر أحسن توظيف الألفاظ فجاءت عذبة تبتعد عن الغرابة والحوشيّ الذي تمجّه الأذواق وتنفر منه الأسماع .

[1] إبراهيم أنيس، المرجع نفسه ، ص 41.

[2] ابن الأثير، المثل السائر، تح: الحوفي، 1/ 15.

[3] المرجع نفسه، و الأمثلة مأخوذة من أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين ص 403- 404.

– **المحسنات البديعية :** تشارك المحسنات بنوعيها اللفظية والمعنوية في صنع الإيقاع في النصوص الشعرية، ذلك أنّ « البديع في الشعر ضرورة، لاستكمال الإطار الفني للصورة لذلك لا يُنكر دوره في تلوين الصورة حتى تبدو كاملة، ولا يُستهان بما في البديع من إمكانات تصويرية شريطة ألا يتحول البديع إلى غاية وهدف »[1]. اتّخذ أمل دنقل من هذه المحسنات وسيلة لبلوغ هدفه، فكانت منتقاة ببراعة وفنية .

من النماذج المتجانسة لفظة " أب " و " رب " بحيث تختلف اللفظة الأولى عن الثانية في الحرف الأول (الألف في الأولى بينما الراء في الثانية) وكذا في مخرجيهما(الأول حرف جوفي والثاني من طرف اللسان) ورغم هذا الاختلاف نلاحظ أنّ الكلمتين متجانستان دلاليا لأنّ " الأب" يمكن اعتباره ربّا فهو ربّ البيت، ومنه أحسن الشاعر اختيار الجناس المتناسق صوتيا ودلاليا . وفي مثال آخر نجد "هلك" و" ملك" اختلفت الكلمتان في الحرف الأول (الهاء في الكلمة الأولى والميم في الثانية) وفي مخرجيهما، الأول من أقصى الحلق بينما الثاني شفويّ، بالإضافة إلى الاختلاف الدلالي فإذا هلك الإنسان لم يعد ملكا بهذا الكلمة الأولى تُقصي الثانية فهما متناقضتان، ينبّه من خلالها الشاعر ويحذّر من التخاذل ويدعو إلى التمسك بالثأر للحفاظ على الملك، فهو يؤكد على عدم التصالح مع العدوّ[2] لأن مساهمة الجناس كبيرة « في شحن الأسلوب بطاقة شعرية وإذا ما تواتر في الخطاب فإنه يشكّل بروزا أسلوبيّا يستدعي تحديد وظيفته من خلال السياق الوارد فيه»[3] فبالرجوع إلى النصوص نتأكد من ذلك، فاللفظة الواحدة نستحسنها في سياق ونمجّها في سياق آخر، وبهذا يتفاضل الشعراء، وقد عبّر عن هذا المعنى عبد القاهر الجرجاني بقوله:« خير الجناس ما يستدعيه المعنى .. فيه تتردد الأصوات في الكلام يتبعها إيقاع موسيقيّ، تطرب له الآذان

[1] إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص 302، نقلا عن، علي صبح، الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي، ص344 .

[2] ينظر عبد الرحمن بن زورة، أسلوبية الخطاب الشعري المعاصر ص155...157.

[3] المرجع نفسه، ص157.

فهو يتطلب من الأديب مهارة وبراعة لا يقدر عليها إلا من وُهب حاسة مرهفة في التذوّق الموسيقيّ للّفظة »[1] هذا ما أكّده كذلك عبد الفتاح صالح نافع بقوله:

« البديع وثيق الصلة بموسيقى الألفاظ، فهو تفنن في طرق ترديد الأصوات في الكلام حتى يكون له نغم وموسيقى، وحتى يسترعي الآذان بألفاظه كما يسترعي القلوب والعقول بمعانيه» [2]

من المحسنات المعنوية التي استعان بها الشاعر الطباق والمقابلة، وهما من الوسائل التي ساهمت في إمداد النص بمختلف العناصر الموسيقية، كما صوّرا مختلف الانطباعات وجسّدا الصور بما يتوافق والجو النفسي للشاعر ذلك أنّ التضاد ينقل المعنى بإيقاعه من النقيض إلى النقيض، ولتوضيح هذا المعنى أكثر نتأمل طباق الإيجاب الذي ورد في قصيدة " لا تصالح "الصواب، الخطأ – تنظر، لا تبصر– الغريب، أخيك ..

وفي قصيدة " أقوال اليمامة نجد: تترنم، الصمت– تبيع، تبتاع – ينتقل، يعود..

أما في قصيدة " مراثي اليمامة " فنجد: يتطاول، يسقط، جاء، يمضي، ظامئ، يرتوي البعد، القبل.

ومن أمثلة المقابلة في قصيدة " لا تصالح ":

يد سيفها كان لك ، يد سيفها أتكلك

إنّ سهما أتاني من الخلف ، سوف يجيئك من ألف خلف

ثأرك وحدك ، ثأر جيل فجيل

أنت فارس هذا الزمان، سواك المسوخ

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 10.

[2] إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية نفي شعر علي الجارم، ص302 – 303 ، نقلا عن عبد الفتاح صالح نافع عضوية الموسيقى في النص الشعري، ص 29 .

إنّ القصائد التي سبق الاستشهاد بها مبنية أساسا على الصراع والتضاد بين طرفين ظالم ومظلوم من جهة، وبين الموصي و مستقبِل الوصية من جهة ثانية بحيث وجّه الشاعر خطابه في قصيدة " لا تصالح " إلى هذا الأخ الذي تجمعه به علاقة الأخوة بكل ما تحمله من ذكريات، فجعلت قلبيهما لحمة واحدة، لكن ما حدث جعل كل هذا في خطر، فهو امتحان لهذا الأخ وموقف صعب ساهم الطباق والمقابلة في تجلية طرفيه المتناقضين؛ الأخ كطرف أول والغريب كطرف ثان، وهذا عبّرت عنه فدوى طوقان في قصيدة " لن أبكي "

وكان هناك جمع البوم و الأشباح

غريب الوجه و اليد و اللسان..[1]

فالمنطق يقتضي الاختلاف القائم بين رأس أخيك ورأس الغريب " أكلّ الرؤوس سواء؟ " وقلب أخيك وقلب الغريب ثم " أعيناه عينا أخيك ؟ "استفهام ينكر الشاعر من خلاله هذه المساواة المستحيلة غير العادلة .

« أما في قصيدة " مراثي اليمامة " ظهر صراع بين" ما هو " لنا " و ماهو "لغيرنا " وما هو معنا وماهو ضدنا، و ماهو كائن وما ينبغي أن يكون، وماهو مقبول في منطق اليمامة وما أصبح مرفوضا...»[2] فقد باحت اليمامة بالواقع المليء بالمتناقضات، لهذا لم تتقبله فهو رثاء يحمل الكثير من الحزن والحسرة على الماضي المجيد الذي ضاع " الزمن المنطوي " مثلما عبّر عنه شاعرنا، لهذا تراوح الطباق بين القوة والضعف، وبين الحزن والفرح ، وبين الأمس واليوم لهذا يقول الشاعر بلسان اليمامة مستنهضا الهمم:

أبي ظامئ يا رجال

أريقوا له الدم كي يرتوي

و صبّوا له جرعة في الفؤاد الذي يكتوي

[1] فدوى طوقان، قصيدة لن أبكي، الكتاب المدرسي، السنة 3 آداب، ص 112.

[2] عبد الرحمن بن زورة، أسلوبية الخطاب الشعري المعاصر، ص 173.

عسى دمه المتسرّب بين عروق النباتات..

بين الرمال ..

يعود له قطرة قطرة ..

فيعود له الزمن المنطوي [1]

ورد الطباق بين ظامئ ويرتوي لكنه يثير الاستغراب، لأنه ليس كأيّ ظمأ وإنّما إلى الدم المراق" إنه الطباق يحيلنا إلى « أغنية الثأر" تتردّد على أفواه الثكالى النائحات ، ونشيد انتقام يستمر باستمرار الحرب »[2] لقد ساهم هذا الطباق في تقوية المعنى لأنه مجازيّ وساهم في تقريب الصورة أكثر لأنّ " بالتضاد تتضح المعاني".

وقصد الإقناع يورد الشاعر مقابلة بين طرفين لأنها تحوّل السياق إلى نقيضه ليصل من خلالها إلى اليقين في قوله: «هل تتساوى يد ... سيفها كان لكْ، بيدٍ سيفها أثكلك؟ » يقابل الشاعر بين اليد التي تمنحك الأمان باليد التي تخون وتقتل فالسهم أتاك من خلف و « لم يصح قاتلي بي . " انتبه " ! كان يمشي معي.. ثم صافحني .. ثم سار قليلا ولكنه في الغصون اختبأ ! فجأة: ثقبتني قشعريرة بين ضلعين .. واهتزّ قلبي– كفقّاعة –وانفثأ »[3] لقد صوّرت هذه الأسطر حيثيات الجريمة التي تجسّد غدر هذا الغريب، لهذا الثأر واجب والصلح مستبعد .

نتأكد مما سبق أنّ « بناء أحسن القصائد هو بناء" تناقض" لأن مواد القصيدة يقوم بينها التجاذب والمقاومة والصراع، وأحسن البناء ما بلغ هذه المواد المتنافرة المتصارعة درجة التوازن »[4]

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة ، قصيدة مراثي اليمامة، ص 348– 349.

[2] عبد الرحمن بن زورة، أسلوبية الخطاب الشعري المعاصر، ص 174.

[3] أمل دنقل، المصدر السابق ، قصيدة لا تصالح، ص 337.

[4] إحسان عباس، فن الشعر، ص 177.

إن تصوير الشاعر لهذه المشاهد المتقابلة رسم لنا لوحات كلية، كما« بعثت حركية مكانية وزمانية بما تحققه من تبدّل تماشيا والصّراع الحادث »[1] ففي قوله:

إنّ سهما أتاني من الخلف –

سوف يجيئك من ألف خلف [2]

بيّن الشاعر في البداية وسيلة الحرب المستخدمة ثم الجريمة التي ارتُكبت في حقّه وستتناقض هذه المعاني في الشق الثاني حيث أصبح الزمن دالا على المستقبل بعدما كان في الماضي كما أنّ صيغة الكلام تغيّرت من المتكلّم إلى المخاطب، لكنّ الردّ سوف يكون أقوى .

– **الإيحاء** : يعدّ الإيحاء مظهرا من مظاهر التجديد في القصيدة المعاصرة، ذلك أنّ شعراء هذه المرحلة أحسوا أنّ اللغة أصبحت عاجزة عن مواكبة المستجدات وقضايا العصر، ففكروا في اكتشاف لغة جديدة أو تزويد اللغة العادية بطاقات إيحاء جديدة .

كما أنّ الشعر الحرّ تخلّص من قيود الوزن والقافية الموحدة وأصبح من الضروريّ إيجاد بدائل تضمن للقصيدة موسيقاها التي ضاعت مع وحدة الوزن والقافية، فكان الإيحاء من تلك البدائل، بهذا فتحوا آفاقا جديدة أثّرت إيجابا على الجانب الدلالي والجانب الموسيقيّ، يقول علي صبح: « ومن الموسيقى الداخلية والخفية، في الصورة الأدبية – أيضا – الإيحاء والأضواء التي تشع منه، والموسيقى في الإيحاء تتبع من الإيهام فيه الذي ينساب معه الخيال، فيعمقه، وينميه بأعذب الأنغام . وموسيقى الإيحاء تصدر عن الغرض الذي يسبح

[1] عبد الرحمن بن زورة، أسلوبية الخطاب الشعري المعاصر، ص 176.

[2] أمل دنقل، الأعمال الكاملة قصيدة لا تصالح، ص 333.

فيه الخيال..»[1]بهذا أصبحت لدينا لغة جديدة تستوعب كل القضايا وتعبّر عن كلّ الأحاسيس والتجارب .

وبهذا يكون « الإيحاء وسيلة لإدراك ماهو خفي؛ لأن الصورة الجيدة الموحية، والتي تنطوي على إشارات شتى تخلق أمامنا الخفي، وتقرّب البعيد، فهناك مسافات بين الكلمة وإيحائها وهذا سر الجمال؛ لأن الإيحاء همس، وإعمال فكر، وتركيز وتعمق داخل الصورة»[2] لهذا استعان الشعراء المعاصرون بعناصر فنية مختلفة أضفت على النصّ معنى إيحائيا مكثّفا، من هذه العناصر الرمز والأسطورة و استدعاء التراث بأنواعه – الإنسانيّ والعربيّ –[3] بالإضافة إلى الألفاظ والتراكيب التي يشحنها الشاعر بدلالات عميقة.

إنّ المتصفّح لديوان أمل يجد العديد من هذه الألفاظ والعبارات الموحية نذكر منها: الأرض تُطوى في بساط النفط– قيصر– عنكبوت الوهم– نجمة عربية تهوي– قريش– هل يُصلح العطار ما أفسد النفط؟ العرّافة– مثخنا بالطعنات– زرقاء اليمامة – الراية المنكسه السبي– نسنُد البنادق– حضائر النسيان– الميدان– لا حول لي– ما للجمال مشيها وئيدا ..؟ أجندلا يحملن أم حديدا ...؟ ! – ينغرس الخنجر في صدر المرح– يدب الموت.. كالقنفذ.. حاملا مبخرة الرعب لأحداق الصغار. وغيرها من الأمثلة التي تُظهر« أنّ عبقرية الشاعر تتجلى– عادة – في القدرة على تسيير هذه العناصر في خطوط متفاعلة متكافئة متعاونة على توحيد البناء وتنظيمه، وهو حين ينظم البناء فإنما ينظم الحياة ذاتها داخل التجربة الإنسانية الخصبة »[4]

[1] إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر الجارم،ص305، نقلا عن علي صبح البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، ص 424.

[2] المرجع نفسه، ص 306.

[3] سنفصل هذه العناصر في الفصل القادم .

[4]عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 101.

4- التكرار: Répétition

يحقق التكرار للنصّ جانبين؛ يتمثل الأول في الكشف عن الحالة الشعورية النفسية – سبق التمثيل عليه –... والثاني (الفائدة الموسيقية). « من أبرز أنواع التكرار: تكرار الحروف والضمائر، تكرار الاسم، والفعل، والجملة والمقطع»[1] .

استعان شاعرنا بالتكرار في مختلف مستوياته« على نحو يضفي روافد صوتية مسموعة تعين على تقوية الإيقاع .. والدارس للمستوى التركيبي في شعر أمل.. ينتبه إلى أنّ المستوى الصوتي يندسّ .. ضمن المستوى التركيبي، ثم لا يخلو الأمر كذلك من تسجيل الحضور الدلالي»[2] من أمثلة تكرار الحرف قول أمل:

هي أشياء لا تشترى

لكن خلفك عار العرب

أكلُّ الرؤوس سواء؟ ![3]

تظهر في السطر الأول فاعلية (الشين) الذي تكرر مرتين ساكنا، كما ساهمت في تحضير القافية وزادت من قوّة رويها(الراء) حاملا معه الكثير من التوجع. أما في السطر الثاني فنجد (اللام) التي تكررت ثلاث مرات، ثمّ الكاف تكرر مرتين رغم أنه مهموس لكن فرض نفسه، و في نفس السطر نجد حرف(العين) وهو صوت مجهور الذي يعلو في كلمة (عار) ثم يتكرر حرف(الراء) مرتين، مما يزيد من هذا الانسجام الإيقاعيّ اجتماع (العين والراء) في نفس الكلمتين .

تكررت في السطر الثالث الواوات الممدودة في(الرؤوس و سواء) مما جعل التساوي بين الرؤوس مستحيلا، بالإضافة إلى الصفير الذي أحدثه حرف السين .

---

[1] عصام شرتح، فنية التكرار عند شعراء الحداثة المعاصرين www.poetryletters.com.

[2] عبد الرحمن بن زورة، أسلوبية الخطاب الشعري المعاصر، ص 190- 191.

[3] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة لا تصالح، ص 327- 328- 329.

ومن أمثلة الكلمات المكررة التي ساهمت في تكثيف الإيقاع الموسيقيّ، في قصيدة "لا تصالح"، كرّر الشاعر مفهوم الأخوة، (أخيك، أخيك، أخا، أخيك، أخا، أخيك، أخ، أخيك بنت أخيك) بالإضافة إلى تكرار السيف (سيفان، سيفك(تكرر عدة مرات)، سيف، الحسام بسيوفهم) لقد أدى هذا التكرار دورا بارزا في تكثيف البناء الموسيقي، وزادت من حدّة التوتر سلسلة الأوامر والنواهي، والتحذير والرجاء والتمني والتوسل، الموجهة لهذا الأخ، والجرح ينزف، فهذا الموقف يحتاج إلى السيف يردّ به المطعون كرامته، بالإضافة إلى كلمات أخرى تكررت تصبّ في نفس المعنى.

كما استعان أما دنقل – كذلك – بتكرار الجمل، من أمثلتها ما جاء في قصيدة "الوصايا العشر " عبارة " لا تصالح " التي تكررت كاللازمة عشرين مرّة ، بدأت من العنوان ثم توزعت على الوصايا، فكانت فائدة هذا التكرار دلالية، تركيبية، ولا شك صوتية .

وهكذا أضفى التكرار روافد صوتية مسموعة عملت على تقوية الإيقاع كما زاد من ترسيخ الدلالة وإيحائها. [1]

تقنيات القصيدة الحديثة الجديدة في شعر أمل :

استعان أمل بعناصر فنية أخرى كسرت الحدود بين الشعر والأجناس الأدبية الأخرى مما أضفى على القصيدة المعاصرة مسحة جديدة أخرجتها من الرتابة وأكسبتها حيوية وبعدا إيحائيا، ورؤية حديثة، كما أنّ « النزوع إلى الدراما هو نزوع فطري إذ أنّ الشعر ينشأ غنائيا ثم غنائيا مقيّدا بحدث ثم يميل إلى الحكاية والسرد القصصي والملحمي، ثم يقترب من الدراما عقديا، فتتولد فيه جذور تعد النواة الدرامية الأولى »[2] من هذه الفنيات أو التكنيكات:

1-السرد: هو من التقنيات التي وظفها شاعرنا بذكاء مرّر من خلالها عدّة رسائل للمتلقي« فالسرد هو الطريقة التي يصف أو يصوّر بها الكاتب جزءا من الحدث وجانبا من

[1] ينظر عبد الرحمن بن زورة، أسلوبية الخطاب الشعري المعاصر، 191 و ما بعدها .

[2] سلطان الشعار، في النزعة الدرامية عند أمل دنقل، 1314، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، المجلد 30(7) 2016 الأردن، نقلا عن الخياط جلال، الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الرشيد، بغداد، 1982، ص 57.

جوانب الزمان أو المكان اللذين يدور فيهما، أو ملمحا من الملامح الخارجية للشخصية، أو قد يتوغل إلى الأعماق فيصف عالمها الداخلي وما يدور فيه من خواطر نفسية، أو حديث خاص مع الذات»[1] ويظهر هذا جليا في قصيدة " زهور" في قول أمل دنقل:

وسلال من الورد

ألمحها بين إغماءة وإفاقه

وعلى كل باقه

اسم حاملها في بطاقه [2]

بدا في هذا المقطع تحديد المكان والزمان مع الحدث، ثم يظهر السرد أكثر حين يتابع أمل:

تتحدث لي الزهرات الجميلة

أن أعينها اتّسعت – دهشة–

لحظة القطف..

لحظة القصف..

لحظة إعدامها في الخميله [3]

ينقل بعدها الشاعر الحوار الذي دار بينه و بين الزهرات، مصرّحة شاكية:

تتحدّث لي ..

أنّها سقطت من على عرشها في البساتين

ثم أفاقت على عرضها في زجاج الدكاكين.. أو بين يدي

المنادين.. [4]

.....

[1] سلطان الشعار، المرجع نفسه، 1312، نقلا عن وادي طه، المدخل لدراسة الفنون الأدبية واللغوية ط1، 1987، دار الثقافة للطباعة و النشر و التوزيع، قطر، الدوحة، ص 7 .

[2] أمل دنقل، الأعمال الكاملة ، قصيدة زهور، ص 375 .

[3] المصدر نفسه ، قصيدة زهور، ص 375 .

[4] المصدر نفسه، قصيدة زهور، ص 376.

يتابع أمل الأحداث لكنها هنا أكثرّ تأزّما، تتابع الزهرات حديثها مع أمل قائلة:

تتحدث لي ..

كيف جاءت إليّ..

كي تتمنى لي العمر !

وهي تجود بأنفاسها الآخره !!

كل باقه..

تتنفس مثلي – بالكاد–ثانية.. ثانيه

وعلى صدرها حملت – راضيه..

اسم قاتلها في بطاقة ! [1]

بأسلوب قصصي مشوّق نقل لنا أمل مأساة هذه الزهرات، وليست سوى لوحة للحظات الأخيرة من حياة الشاعر العليل، وكل إنسان يعاني، جسّدها لنا في جوّ تراجيديّ يحمل الكثير من الحزن والتضحية بصدق فني.[2] لقد أسقط أمل حالته النفسية والجسدية على الزهرات التي كانت تتمنى له السلامة وتهدي له أنفاسها الأخيرة مثلما ظل أمل ينظم الشعر وينفث فيه آخر أنفاسه ليعبر عن آلام الأمة ويشخّص داءها لعلها تجد من يصف لها الدواء الشافي لآلامها، وكل ذلك جاء بأسلوب قصصيّ مشوّق .

2 – **الارتداد:** استعار الشعر تقنية الارتداد وطوّعه لخدمة بنائه الشعري، ينقلنا من خلاله الشاعر من لحظة نفسية إلى أخرى سابقة عليها في الزمن، أو من حدث إلى آخر [3] وقد وظّف أمل هذه التقنية في الكثير من قصائده منها قصيدة " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ":

تكلّمي.. لشد ما أنا مهان

لا الليل يخفي عورتي، ولا الجدران

[1] أمل دنقل ،الأعمال الكاملة، قصيدة زهور، ص 376

[2] ينظر عبد الباسط محمود، أمل دنقل بين البكاء والكعكة و البسوس، ص 42 و ما بعدها .

[3] ينظر علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 109–110.

ولا اختبائي في الصحيفة التي أشدها

ولا احتمائي في سحائب الدخان[1]

يتحدث هنا الجندي العائد من المعركة مهزوما، يائسا ثم يلتقي بابنة أحد رفقائه من الذين استشهدوا، من هنا يبدأ الارتداد إلى الماضي، إذ يتذكر والدها الشهيد وحديثه عن طفلته حتى آخر لحظة من حياته يقول:

تقفز حولي طفلة واسعة العينين.. عذبة المشاكسة

(كان يقص عنك يا صغيرتي.. ونحن في الخنادق

فنفتح الأزرار في ستراتنا، ونسند البنادق

وحين مات عطشا في الصحراء المشمسة

رطّب باسمك الشفاه اليابسة

وارتخت العينان)[2]

ثم يعود مرة أخرى إلى الحاضر المثقل بالجراح يقول:

فأين أخفي وجهي المتهم المدان؟

والضحكة الطروب ضحكته

والوجه، و الغمازتان[3]

فعن طريق الارتداد رسم لنا أمل مشهدين، الأول حالته المزرية، أمّا الثاني مشهد الشهيد وطفلته الضحية البريئة، لقد نقلنا الشاعر من خلال الارتداد إلى مسرح الأحداث بكل حمولته فعاش القارئ اللحظات الأخيرة مع الجنديّ.

3- الحوار: استعان الشعراء بالحوار بمختلف أنواعه إذ« لم تعد القصيدة الحديثة مقتصرة على صوت واحد وهو صوت الشاعر، وإنما أصبحت تحمل أصواتا مختلفة»[1] فيستعين

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، ص 96.

[2] أمل دنقل، المصدر نفسه، ن القصيدة ، ص 97.

[3] المصدر نفسه، قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، ص 97.

الشاعر بهذا الحوار عندما يستدعي شخصية. وينقسم الحوار إلى داخلي(مونولوج) وخارجي(ديالوج) لكن أمل دنقل مزج – في بعض قصائده – بين الاثنين وذلك حين يتوجه الكلام من دنقل/ الشاعر إلى دنقل/ الإنسان، مجسّدا بذلك الصراع القائم بين الذات/ الآخر[2]، ويظهر هذا التوظيف جليا في قصيدة " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة " حين يقول :

أنا الذي ما ذقت لحم الضأن

أنا الذي لا حول لي أو شأن

أنا الذي أُقصيت عن مجالس الفتيان

أدعى إلى الموت.. ولم أدع إلى المجالسة [3]!!

بالعودة إلى شخصية أمل دنقل الداخلية/ الذاتية، نجد أنها تختلف عن الشخصية الساردة فهو يتقمّص و يتماهى مع الشخصية التي يختارها[4]

ويظهر الحوار الخارجي في تصوير أمل لتاريخ مصر والإنسان ككل من خلال إدارة الحوار بين طرفين؛ يذكّر الطرف الأول مخاطبه بأمجاد وحقيقة النيل، بينما الطرف الثاني يتعامل مع ما هو موجود(الحقائق) يقول أمل:

من ذلك الهائم في البريه؟

مولاي: هذا النيل..

نيلنا القديم !

أين تُرى يعمل .. أو يُقيم؟

مولاي:

---

[1] سلطان الشعار، في النزعة الدرامية عند أمل دنقل ص23 .

[2] سلطان الشعار، المرجع نفسه، ن ص .

[3] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، ص 98.

[4] سلطان الشعار، في النزعة الدرامية عند أمل دنقل نقلا عن محادين عبد الحميد، جدلية المكان و الزمان والإنسان في الرواية الخليجية، ط1، الثقافة والتراث الوطني، وزارة الإعلام، دولة البحرين، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ص23.

كنّا صبية ننْدَسُّ في ثيابه الصيفيه

فكيف لا تذكره؟ [1]

وهكذا يستمر الحوار ببعده الدلالي. كما يستعمل الشاعر تقنيات المسرحية ووسائلها الفنية للتعبير عن رؤيته منها مثلا: تعدّد الأشخاص والأصوات في النص الواحد، هذا التنوّع يسمح ببناء القصيدة بناءً دراميا يصعّد من الصراع ويُظهر في نفس الوقت أحاسيس الشاعر ومواقفه ، يظهر هذا جليا في قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة " وغيرها.

كما استعان الشاعر كذلك "بالكورس أو الجوقة" وهم جماعة من المنشدين والمغنين في المسرحية الإغريقية القديمة،.. كانت مهمة الكورس شرح الأحداث والتعليق عليها.. كان هدفه من ذلك تزويد القصيدة بصوت آخر يراقب المسار العام للقصيدة [2]، من أمثلتها قصيدة " الحداد يليق بقطر الندى" يقول:

صوت:

كان (خمارويه) [3]راقدا على بحيرة الزئبق

وكانت المغنيات والبنات الحور

يطأن فوق المسك والكافور

.....

وتتدخل الجوقة

قطر الندى .. يا عينْ

أميرة الوجهين

ويرجع مرة أخرى الصوت:

---

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة ميتة عصرية، ص 205– 206.

[2] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية، ص 200–201.

[2]خمارويه: أحمد بن طولون حاكم مصر في الفترة الممتدة من 250 إلى 282هـ ، والد قطر الندى ، أهداها قربانا إلى الخليفة العباسي .

هودجها يخترق الصحراء

تسبقه الأنباء

أمامها الفرسان ألف ألف

وخلفها الخصيان ألف ألف

تعبر في سيناء [1]

تقوم الجوقة بدور جوهريّ، فهي تكشف مصير(قطر الندى) التي يرمز بها إلى الأرض العربية المسلوبة، وحالة الترف التي يعيشها أبوها .[2]

امتدّ اهتمام الشعراء إلى السنيما، فاستفادوا من بعض تقنياتها منها:

3- المونتـاج: هو ترتيب مجموعة من اللقطات بطريقة تهدف إلى إثارة المشاهِد، وقد استعان شاعرنا أمل دنقل بهذه التقنية لاستثارة المتلقي[3]، كان يركّز من خلاله الشاعر عدسته على مواقف تصويرية بعينها، أثناء القص والحوار مكوّنا لوحة تصويرية كلية.. المعبّرة عن الزخم التصويري المنتج دلاليا داخل إطار القصيدة[4] يظهر هذا مثلا في قصيدة " أغنية الكعكة الحجرية " التي نقل فيها معاناة الطلاب المتظاهرين، يقول:

دقت الساعة المتعبه

رفعت أمه الطيبه

عينها..

(دفعته كعوب البنادق في المركبة !

.....

دقت الساعة المتعبه

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص 189-190.

[2] ينظر علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية، ص202.

[3] ينظر المرجع نفسه، ص220 .

[4] ينظر عبد الباسط محمود، أمل دنقل بين البكاء و الكعكة و البسوس، ص 41.

نهضت.. نسقت مكتبه..

(صفعته يدٌ..

أدخلته يد الله في التجربه–)

.....

دقت الساعة المتعبة

جلست أمّه .. رتّقت جوربه..

(وخزته عيون المحقّق..

حتى تفجّر من جلده الدم والأجوبه !)[1]

أحسن الشاعر ترتيب الأحداث والمشاهد، بطريقة جسّدت المعاناة التي عاشتها هذه الشريحة مصوّرا من خلالها البطش الذي كان يمارس على الفئات الضعيفة. يري صلاح فضل أنّ أمل دنقل« استخدم فعالية المزج الصوتي والدرامي في قصيدته.. واعتبر فضل أن المونتاج يبدو التقنية المثلى عند أمل»[2] ومن المواقف التصويرية ما جاء في قصيدة " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة " التي نقلت لوحة تصويرية معبّرة عن النكسة التي يحسّ بها الجنديّ أكثر من غيره فهو (مثخن بالطعنات منكسر السيف، مغبّر الجبين والأعضاء، مقطوع الساعد..) وكل ما يرسم صورة الذل والعار لهذا يتساءل:

كيف حملت العار...

ثم مشيت؟ دون أن أقتل نفسي؟ ! دون أن أنهار؟ !

تكلّمي أيتها النبية المقدسه

لا تغمضي عينيك فالجرذان..

تلعق من دمي حساءها.. ولا أردّها !

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص272–273.

[2] طقوس رومانية في شارع الأعمدة، مهرجان جرش. doharchives.alhayat.com

تكلّمي.. لشدّ ما أنا مهان [1]

فاللقطات التصويرية في هذا المقطع متتالية .

هذه بعض التقنيات التي استُحدثت في القصيدة الحديثة، بالإضافة إلى تقنيات أخرى سمحت بانفتاح الشعر على الأجناس الأدبية، فأعطتنا أجناسا جديدة، كالقصة الشعرية والشعر القصصي والنثر الشعري والشعر المنثور وغيرها[2]

لقد اجتمعت كل هذه العناصر الفنية لتبني صورة شعرية طافحة بالمفاجآت والأسرار فغدت القصيدة المعاصرة كالبحر في أحشائه الدرّ، يبحث عن الغواص الماهر الذي يكشف عن تلك الدّرر، وما الصورة الفنية إلا واحدة منها . فإذا تفحصنا دواوين أمل تأكّدنا أنه وظّف أهمّ الوسائل الفنية الحديثة والمعاصرة، منها ما اكتُشف ومنها الكثير مازال في بطون القصائد وبين السطور .

من خلال ما سبق يظهر الاختلاف الكبير بين الوسائل والعناصر الفنية التي شكلت الصورة القديمة والصورة المعاصرة، إذ أصبحت أكثر عمقا وتكثيفا، فلم تهمل أي مصدر يزيد من شعريتها، سواء على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون. هذا ما سيظهر جليا في الفصل الموالي، وذلك من خلال دراسة وتتبّع أنواع الصورة التي اتّخذها أمل دنقل أساسا لبنائه الشعري .

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، ص 96 .

[2] ينظر سلطان الشعار، في النزعة الدرامية عند أمل دنقل.

الفصل الثاني

أنواع الصورة الفنية في شعر أمل دنقل

الصورة البلاغية

التشبيه

الاستعارة

الكناية

الصورة الذهنية

البصرية

السمعية

الذوقية

اللمسية

الشمية

الحركية

الصورة الرمزية

الرمز الواقعي

الرمز التراثي

الصورة الأسطورية

سبق الحديث في الفصل الأول عن أهم الوسائل الفنية التي تتضافر لتعطينا عملا فنيا متكاملا (القصيدة أو النص) يبحث عن خلوده، فتصبح القصيدة مشروعا يسعى للتجسيد على أرض الواقع، لهذا يتخذ الشاعر من اللغة باستخداماتها الحقيقية والمجازية لبنة لعمله الفني لأنّ المجاز في الاستعمال أبلغ بكثير من الحقيقة، وهذا ما أكّده العلوي في تبيين أسرار الحقيقة والمجاز، فلا يظهر – بالنسبة له– سرّ علم البيان إلّا :« باستعمال المجازات الرشيقة والإغراق في لطائفه وأسراره الدقيقة الفائقة ...وكلّما كان المجاز أوقع فالفصاحة والبلاغة أعلى»[1]هذا ما جعل الأدباء يستعينون به لزخرفة نصوصهم إذ« يُكسب الكلام رونقا وطلاوة، ويعطيه رشاقة ويُذيقه حلاوة» [2]ويؤكّد هذا الرأي ما جاء بلسان مدلتون مري Middleton Mery « جرّب أن تكون دقيقا فتكون بالضرورة مجازيا» [3]

بهذا يكون المجاز فعلا مَعْبرا نمُرّ من خلاله لنصل إلى المعاني الدفينة، ومن المعاني المادية إلى المعاني المعنوية أو العكس، بطريقة تحمل الكثير من الدلالات الجديدة مع الإثارة والتشويق فيحاول الفنان / الشاعر كسر الرتابة والقوالب اللغوية الجاهزة قصد تجديد نظرتنا باستعانة المجاز[4] كل هذا لبناء صورة بلاغية ترقى بالعمل الأدبي.

يستعين الشاعر، للوصول إلى مبتغاه، بالصور الجميلة التي تهز القلب، وتقنع العقل ذلك أنّ الشاعر« ميال إلى التعبير عن العوالم الشعورية المجردة بطريقة تجعله يستثمر مدركات العالم وأشياءه الحسية للقيام بمهمة الأداء، وذلك بإعادة تشكيلها وفق ما يتصوره من

[1] الإمام يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي اليمني، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة و علوم حقائق الإعجاز تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ج1، ط1م،2002 ، ص 27 .

[2] المصدر نفسه، ص 42 .

[3] سيسل دي لويس، الصورة الشعرية، ص27.

[4] ينظر عهود عبد الواحد العكيلي، الصورة الشعرية عند ذي الرمة، ص96.

معان ودلالات تعجز اللغة المباشرة عن الإفصاح عنه»[1] بهذا تكون المادة الأولية موجودة في محيط الشاعر، فيخضعها لتجربته الخاصة مستعينا في ذلك بكل الوسائل الفنية، وتخرج في ثوب جديد تبهر المتلقي وتكسر أفق توقعه.

من هذه الوسائل: الصورة البلاغية، الصورة الذهنية، الصورة الرمزية ..

1- الصورة البلاغية : تعد الصورة البلاغية أقدم أنماط الصورة، وقد استخدم الأدباء قديما الاستعارة بمعناها البسيط، ثم اكتسبت في العصر الحديث معاني جديدة أكثر عمقا، وقد ميّز التفاعل هذا المعنى وبهذا أصبحت الصورة الشعرية [2]« مجموعة علاقات لغوية يخلقها الشاعر لكي تعبّر عن رؤياه الخاصة، وذلك لعجز اللغة العادية المبنية على التجريد والتعميم» [3] مع هذا تبقى الصورة المجازية أهم أوجه التعبير بالصورة « ولكننا قد نصل إلى الصورة عن غير طريق المجاز» [4] كما يمكن أن تقترب الصورة من الفلسفة، فتصبح أكثر تجريدا مبتعدة بذلك عن الجانب الحسيّ .[5]

اهتم الشعراء والنقّاد في القديم بالتشبيه خاصة، فقد كانت الصورة البلاغية نتاج.. التخييل.. ونتيجة لما اشترطه البلاغيون من الوضوح والتناسب المنطقي بين عناصر الصورة، كانت الوثبات الخيالية التي تلغي الفواصل والحدود بين الأشياء أمرا غير مرغوب فيه، مما ترتب عليه تفضيل التشبيه على المجاز[6]، والاهتمام بالاستعارة أكثر من غيرها من

---

[1] إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص 147- 148 نقلا عن عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص 92.

[2] ينظر محمد علي الكندي، الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث، ص27.

[3] المرجع نفسه، ن ص، نقلا عن أرحومة محمد، مسرح صلاح عبد الصبور، ص 117.

[4] محمد حسن عبد الله، الصورة و البناء الشعري، ص 8 .

[5] المرجع نفسه، ص 28.

[6] ينظر جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ، ص10 .

أنواع المجاز لأنهم عَدُّوها تشبيها بشكل ما كما أنّها قائمة على علاقة المشابهة والفرق بينها وبين التشبيه في التصريح بالطرفين أو حذف أحدهما [1].

* **التشبيه** : يعرفه عبد القاهر الجرجاني بقوله: « علاقة تجمع بين طرفين متمايزين لاشتراك بينهما في الصفة نفسها، أوفي حكم لها ومقتضى »[2] وهو أهم لون بلاغي عند القدامى إذ عدوه وسيلة للتعبير عن مكنون مشاعرهم وأفكارهم بالإضافة إلى فوائد أخرى [3].

فالشاعر يجمع من خلاله الصفات المشتركة، لكنهم لم يدركوا أنه يصور الأشياء بنظرته الخاصة فيجمع المتناقضات بعلاقة خفية، وقد انتبه لهذه القضية عبد القاهر الجرجاني حين قال: « إن الحذق في إيجاد الائتلاف بين المختلفات في الأجناس أنك تقدر أن تحدث هناك مشابهة ليس لها أصل في العقل وإنما المعنى أن هناك متشابهات خفية يدق المسلك إليها فإذا تغلغل فكرك فأدركتها فقد استحققت الفضل، ولذلك يشبّه المدقق في المعاني كالغائص على الدرّ»[4] بهذا التشبيه السطحي لا يتغلغل إلى أعماق النفس البشرية لأن.. الشاعر القديم كان يهدف إلى « إمتاع العقل أكثر ممّا يقصد إلى إمتاع الخيال»[5] كما أنّ «الشاعر القديم يفضّل الصورة التي تقنع الذوق العام، وتتقبلها عقليته»[6].

فالتشبيه إذن عمود الصورة في النظرية الشعرية القديمة، لأنه ينسجم وفلسفتهم الجمالية عموما: إنها فلسفة تقوم على حب الجمال السهل الواضح، و التشبيه قادر على تحقيق هذا الجمال بإبرازه حدين متناظرين يعمل كل منهما باتجاه يلتقي فيه الآخر لكنهما لا يتحدان اتحادا تماما و إنما ينسجمان في هدوء وبلا صدام، وهو قادر أيضا على تحقيق طرف آخر

[1] ينظر عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، 1/ ص112.

[2] المصدر نفسه، ص 90– 91.

[3] ينظر إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص150.

[4] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 130– 131.

[5] فتيحة كحلوش، بلاغة المكان، ص 246، نقلا عن مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، 186.

[6] المرجع نفسه، ن ص.

من نظريتهم الشعرية، وهو اهتمامهم بتفرد الأجزاء، وعدم انصهارها فيما عرف عند الأوروبيين بالوحدة في التنوع [1].

أمّا عن شاعرنا أمل دنقل فقد استعان بالتشبيه لأغراض متباينة؛ فجاء للتوضيح في مواقع وجاء للتشخيص أو التجسيم في مواقع أخرى، من أمثلته ما جاء على لسان كليب مخاطبا الأمير سالم الزير:

وتذكّر

أنّ بنت أخيك "اليمامة "

زهرة تتسربل – في سنوات الصّبا–

بثياب الحداد.. [2]

يظهر لنا في السطر الثالث التشبيه البليغ، الذي غُيّب فيه وجه الشبه والأداة مع الإبقاء على طرفيّ المعادلة (اليمامة و الزهرة) المعبّرة عن الحزن والرثاء دون إثقال كاهل التركيب في الجملة التي تتناسب طولا مع سابقتها ولا تحتمل أكثر، لكنّه تشبيه يوغل في الإيحاء ليحيلنا على جوانب الرّقة و البراءة و يعبّر عن مشاعر الأب " كليب " نحو ابنته التي عدّها زهرة التي تعبق رائحة و تسرّ لونا، كيف جنى عليها الزمان وحوّل الحمرة بكلّ دلالاتها الجمالية إلى السواد بكلّ ما يحمل من معاني الحزن .[3]

كما جاء في قوله:

لا تصالح

[1] ينظر عبد القادر رباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 50–51.

[2] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة لا تصالح، ص 330– 331.

[3] عبد الرحمن بن زورة، أسلوبية الخطاب الشعري المعاصر، 330– 331.

ولو توّجوك بتاج الإمارة

إنّ عرشك: سيف

و سيفك زيف

إذا لم تزن – بذؤابته – لحظات الشرف [1]

ركز الشاعر على السيف وعلى التّاج، وكانت الغلبة للتاج على المستوى المفرداتي وكذا إغراءات الترف، لكن عرف الشاعر كيف يفرض السيف لأنّه صانع التاج والملك. بهذا أصبح السيف مقابلا للعرش، معادله الموضوعيّ، فلا يكون بدونه، فضاق المال بين الطرفين في التشبيه البليغ . ثم يمرّ الشاعر إلى معادلة ثانية بين السيف والزيف الناتجة عن المعادلة الأولى ليستنتج المتلقي تلقائيا المعادلة الثالثة وهي: عرشك زيف، لقد تهدّم بهذا كل شيء، فلا ينقذ الموقف إلا السيف . ويمكن الإشارة هنا أن ذؤابة السيف هنا مجاز مرسل علاقته جزئية .[2]

أما في قصيدة " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" يقول أمل بلسان الجنديّ مخاطبا اليمامة:

أيتها العرّافة المقدسهْ..

جئت إليك .. مثخنا بالطعنات والدماءْ

أسأل يا زرقاءْ

عن فمكِ الياقوتِ..عن نبوءة العذراء[3]

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة لا تصالح، ص 333.

[2] ينظر عبد الرحمن بن زورة، أسلوبية الخطاب الشعري المعاصر، 332–333.

[3] أمل دنقل، المصدر السابق، قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، ص 95.

يخاطب الشاعر الجريح، زرقاء اليمامة– معبّرا عن معنى كامن في نفسه – مشبها فمها بالياقوت، هذا الفم الذي لا تصْدر منه إلا الأخبار الصادقة (المحذّرة) تعادل قيمته الياقوت لكن لم يصدّقها قومها، وقد حذف منه أداة التشبيه ووجه الشبه فكان بليغا، تساوى فيه (الطرفان الفم والياقوت)، بيّن الشاعر من خلاله مكانة زرقاء اليمامة. كما شبه الشاعر زرقاء اليمامة بالعرّافة المقدسة، لأن ما صرّحت به – ولم تُصدق – أثبتته الأيام وكان الثمن المدفوع غاليا .

إنّ اختيار الشاعر للمشبه به كان دقيقا فهي عرّافة، صيغة مبالغة، تعرف الكثير تعرف ما هو باد وما هو غير ظاهر ببصرها النفّاذ، كما نعتها الشاعر بالمقدسة فهي منزهة عن الخطأ.

من خلال هذا التشبيه انتقل بنا الشاعر، مستعينا بالخيال، إلى عالم فنيّ جديد كشف من خلاله كنه الأشياء، ولم يقصد باليمامة سوى مثقفيّ الأمّة(وأمل واحد منهم)، كما أكدت التشابه بين الماضي والحاضر.

يصّرح أمل دنقل في ديوان " أغنية الكعكة الحجرية " بحالة الطلاب المتظاهرين المطالبين بحقوقهم قائلا:

أيها الواقفون على حافة المذبحة

أشهروا الأسلحة

سقط الموت.. وانفرط القلب كالمسبحة

والدم انساب فوق الوشاح

المنازل أضرحة

والزنازن أضرحة

والمدى.. أضرحة[1]

صورة مخضّبة بالدماء، ورائحة الموت منتشرة في كل الأرجاء، هذا ما حاول الشاعر تصويره من خلال سلسلة من التشبيهات، بدأها بتبيين حالة الاضطراب التي كان عليها الطلاب، من هول ما رأوا وعاشوا؛ من اضطهاد وهجوم للشرطة على المتظاهرين واعتقالات فقد رسم الشاعر من خلال هذا التشبيه لوحة حية لكلّ الأحداث فالقلب انشطر– والأمر انفلت – وتبعثر كحبات المسبحة، حتى تخيّلنا سماع تساقط هذه الحبات، الواحدة تلو الأخرى وغمرت الدماء كل الساحة وأصبح المكان عنوان الموت؛ فالمنازل و الزنازن والمدى تحوّلت إلى أضرحة، لأننا نعلم أنّ عدم ذكر وجه الشبه والأداة، يزيد من عمق وبلاغة الصورة التشبيهية، ويعطيها سعة، ويشرك المتلقي في فهمها، فيتسع بهذا أفق التلقي[2] كما يرسم لنا أمل لوحة تشبيهية جسّد من خلالها الحالة النفسية لليمامة/ العربيّ، بعد فاجعتها (الهزيمة) يقول:

من للصّغار الذين يطيرون – كالنحل– فوق التلال؟

ومن للعذارى اللواتي جعلن القلوب

قوارير تحفظ رائحة البرتقال؟ [3]

تصف اليمامة حالة أخواتها بعد فقْد الوالد، متّخذة من هذا التشبيه وسيلة لتقريب الموقف، فالصغار نحل وقلوب العذارى قوارير، تحتاج من يرعاها ويدافع عنها كل هذا يُبعد احتمال التصالح ويجعله من المستحيلات .

ثم يرسم لنا أمل صورة تشبيهية معبّرة عن اليمامة إثر فقدها لوالدها، يقول:

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة أغنية الكعكة الحجرية، ص 271.

[2] ينظر إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص 160.

[3] أمل دنقل، المصدر السابق، قصيدة مراثي اليمامة، ص347.

قلبي الذي يشبه الطائر الدموي الشريد [1]

غاص أمل في أعماق اليمامة مصوّرا حالة التيه والضياع الذي تشعر به وتعانيه(وكل عربيّ) فهي ضحية الظروف كما أنّ جرحها لا يندمل، فمن خلال هذه الصورة و غيرها ارتسمت أمام المتلقي الحالة النفسية التي تعيشها اليمامة و كل مظلوم(اللااستقرار وفقد الثقة).

***الاستعارة** : الاستعارة من وسائل التصوير البارزة، وهي فرع من التشبيه يعرفها أبوهلال العسكري بأنّها: « نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض»[2] فهي تلعب دورا جماليا كبيرا في بناء النص الشعري وقد انتبه لهذا عبد القاهر الجرجاني إذ قال: « فإنك لترى بها الجماد حيا ناطقا و الأعجم فصيحا، ... المعاني الخفية بادية جلية»[3] فمن خلالها يكتسب النصّ حركية وسيرورة المعنى، بحيث يفتح النصّ الواحد آفاقا عديدة للقارئ.

« كما أنّ الاستعارة تصويرية بطبيعتها، فهي تخلق ما يسمى باللغة التجسيمية Figurative language وليست مغالطة زخرفية Decorative Fallacy كما كانت عند البلاغيين التقليديين »[4] لأنّ الصورة عند القدامى لم تتوغل في عمق الدلالة وإنّما كانت شكلية – في الغالب– وهذا مهمّ في النظر إلى وظيفة المجاز في التجربة الفنية [5].

ومن فوائدها كذلك « إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي في خبايا العقل كأنها جسّمت حتى رأتها العيون وإن شئت لطّفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة أقوال اليمامة، ص343.

[2] أبو هلال العسكري ، الصناعتين، ص 267.

[3] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص22.

[4] علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ص24، نقلا عن مجلة الأديب المعاصر العراقية ع 16، ص 44 .

[5] ينظر المرجع نفسه، ص 24.

إلا الظنون» [1] لهذا يفضل المحدثون الاستعارة على التشبيه. يقول أحد النقاد: « ويأتي عمق الاستعارة، وسطحية التشبيه من أن الحدود بين طرفي التشبيه تبقى منفصلة يعمل كل منها بذاتية وتفرّد بينما تلغي الاستعارة الحدود وتدمج الأشياء– حتى المتنافرة – في وحدة »[2] لهذا لا يخلو نصّ شعريّ منها في القديم والحديث(المعاصر) خاصة .

إنّ المصفّح لدواوين أمل دنقل يجد الكثير من الاستعارات التي جمعت بين أطراف متنافرة، و متناقضة، لا يمكن جمعها في الحقيقة، لكن أمل بنظرته الثاقبة وحسّه الشعريّ رسم صورا دخلت قلوب الجماهير ببساطتها وعمقها وتميّزها، كما أنّ الاستعارة كما يقول عبد القاهر: « تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتى تُخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدّرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر»[3]

لقد أطلّ أمل على متلقّيه بصور في حلّة حديثة إذ تداخلت الاستعارة والمجاز المرسل والتشبيه، وتتابعت الاستعارات مشكّلة لوحة متناسقة أو صورة كلية، من أمثلتها قوله:

لا تصالح

ولو حرمتك الرّقاد

صرخات النّدامة

و تذكّر:

(إذا لَانَ قلبك للنسوة اللاّبسات السوادْ

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص22.

[2] عبد القادر رباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 89.

[3] عبد القاهر الجرجاني، المصدر السابق، ص 40.

ولأطفالهنّ الذين تخاصمهم الابتسامة)[1]

من خلال المقطع السابق نلمس أن بعض الألفاظ أوكل إليها بعض الأدوار بعيدة عن طبيعتها(انزياح)، فالشاعر جعل من " الندامة " ذات صرخات تسلب المخاطب نومه كما جعل " الابتسامة" تخاصم، أمّا " الزهرة " فقد ألبسها ثوب الحداد. وهي ميزة النص الشعري .

بهذا تكون " الصرخات " قد ابتعدت عن عادتها كصوت مرتفع ، وتحوّل " الندم" عن معناه النفسي، لتتخذ هذه التراكيب معنى ماديا وطابعا عدوانيا يصرخ ويُبعد النوم وهو شيء معنوي . وفي الحدث الثاني تبتعد الابتسامة عن طبيعتها، باعتبارها تعكس حالة نفسية هي الفرح، لتتحول إلى مخلوق يعي أفعاله و يدرك بين الممارسة العفوية للابتسامة، وبين البسمة المخاصمة المتكلفة التي تصدر غيظا، وهي أحداث مؤسسة على الاستعارة المكنية التي أعطت الأحداث حركية لبنائها على الجمل الفعلية .

لقد نجح الشاعر من خلال صبّ الواقع بدلالاته التاريخية والسياسية والاجتماعية في قالب فنيّ عن طريق الصورة التي خلقت انفعالا و شعرية جديدة [2] وهذا ما نستشفّه من خلال قول جون كوهين Jean Cohen عن الاستعارة « .. هي غاية الصورة، فالانزياح التركيبي لم يحصل إلا لأجل إثارة الانزياح الاستبدالي، إلا أنّ الاستعارة الشعرية ليست مجرّد تغيّر في المعنى إنّها تغيّر في طبيعة أو نمط المعنى، انتقال المعنى المفهوميّ إلى المعنى الانفعاليّ ولهذا لم تكن استعارة كيفما كانت شعرية »[3]

يقول كذلك أمل دنقل:

إنّ عرشك: سيف

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة لا تصالح، ص 330.

[2] ينظر عبد الرحمن بن زورة ، أسلوبية الخطاب الشعري المعاصر، ص 330– 331.

[3] جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2،2014 ص 205.

و سيفك زيف

– إذا لم تزن – بذؤابته– لحظات الشرف

واستطبت – الترف [1]

يحوّل الشاعر عن طريق الاستعارة المكنية طبيعة اللحظات الزمنية عن معانيها المباشرة السطحية إلى مواد خام نفيسة الثمن توزن بميزان خاص وبدقة، لأنّ ذؤابة السيف سبب في ترجيح كفّة الميزان لبقاء العرش أو زواله، بهذا يلخّص أمل رؤيته لوجود أمته[2].

أمّا في قوله:

من سيروّض مهر الخيال؟

ومن سيضمّد – في آخر الصيد–جرح الغزال؟

ومن للرجال..

إذا قيل" ما نسب القوم"؟...

فانسكبت في خدود الرمال دموع السؤال؟

أراد أمل أن يجسّم لنا حجم المصيبة التي ألمّت باليمامة / العرب، فتوسل بالتعبير المجازيّ(الاستعارة) الذي كسر كل قيود العقل والمنطق، فجعل للخيال مهرا ويبحث عمَن يروّضه، وشخّص الرمال ونسب لها البكاء، لأنّ النّسَب ضاع بقتل الوالد. سلسلة من الاستفهامات الإنكارية المطروحة لم تجد جوابا، دعّم من خلالها وبرّر الشاعر موقف اليمامة من التمسك بالثأر، متمنّيا أن يكون كلّ عربيّ صامدا صمود اليمامة .

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، لا تصالح، ص 333.

[2] ينظر عبد الرحمن بن زورة، أسلوبية الخطاب الشعري المعاصر، ص 333.

أعطى أمل من خلال هذه الاستعارة للمعنى « هيئة بارزة محددة تقع تحت الحس وتجسم الفكرة في أشكال محسوسة، وأحجام مصورة، وتحوّل التجريد المطلق إلى صورة منظورة، وعوالم مرئية»[1] كما أنّ الشاعر لا يكتفي بالصورة الواحدة بل تتمدّد وتتولّد من بعضها في تتابع [2] وأكثر من هذا يؤججها الشاعر نارا في قوله:

هي النّار.. وهي اللسان الذي يتكلّم بالحقّ ![3]

اتّخذ الشاعر من النار لسانا ينطق بالحقّ، لكنّه يستبعد الكلام ويفرض الثورة التي تقضي على كلّ ظالم وخائن وضعيف فهو تهديد صريح، وهذا ما أكّده كذلك نزار قباني مخاطبا العدوّ الصهيونيّ:

مابيننا.. و بينكمْ

لا ينتهي بعامْ..

لا ينتهي بخمسةٍ.. أو عشرةٍ

ولا بألف عامْ..

طويلة معارك التّحرير.. كالصيامْ

ونحن باقون على صدوركمْ

كالنقش في الرّخامْ..

.....

[1] إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم المرجع نفسه، ص 173، نقلا عن علي صبحي البناء الفني عند ابن الرومي، ص217 .

[2] ينظر المرجع نفسه، ص 169.

[3] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة أقوال اليمامة، ص 344.

موعدنا حين يجيء المغيبْ..

" نصر من الله.. وفتحٌ قريبْ" [1]

تأكيد على أنّ: ما أُخذ بالقوّة لا يُسترجعُ إلا بها. لكن الشاعر في موقف آخر يلوم العرب على سباتهم وتقبّلهم للذلّ من خلال الاستعارة التي شخّصت المعنى المجرّد وجسدته يقول أمل:

وتنصّتْنا لوقع الخطوِ.. غربلنا الهواءْ

لم يكن إلا.. سكونُ الصحراءْ

و طنين الأفئده [2]!

حسرةٌ وحزن وترقّب ميّز الشاعر في هذه الصورة الاستعارية، التي شخّص من خلالها معنى تقبّل الهزيمة، فالهواء بدلالته السلبية (الفراغ) جسّمه فغُربِل، والآلام الصادرة من الأفئدة ليست إلا طنين ذباب، لا قيمة لها، بل مصدر للإزعاج فلا يُحرّك ساكنا، لكنّ أمل لا يحافظ على هذا الهدوء بل يخرج من صمته قائلا:

وصارخا في رحم الأرض..

أصيح: يا بساط البلد المهزومْ..

لا تنسحب من تحت أقدامي..

فتسقط الأشياءِ..

من رفّها الساكن في خزانة التاريخ..

[1] نزار قباني، الأعمال الكاملة ، قصيدة منشورات فدائية على جدران إسرائيل، ص 236– 237.

[2] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة الضحك في دقيقة الحداد، ص 236.

تسقط المسميات و الأسماء [1]!

يعبّر الشاعر من خلال هذا المقطع عن خوفه من امتداد الانكسار والهزيمة إلى أمجاد الماضي فيقضى عليها، فهذه الأرض جعل منها حاضنة لمجد الأمّة كحفاظ الأمّ لجنينها لأنّ الماضي هو المشعل الذي سيضيء الغد فكان شاعرنا يأمل في غد أفضل يقول:

وغدا..

سوف يولد من يلبس الدّرع كاملة..

يوقد النار شامله..

يطلب الثأر

يستولد الحقّ..

من أضلع المستحيل..[2]

تضمر هذه الصورة الوعيد، إذ جعل الشاعر من المستحيل أنثى استثنائية، تلد مولودا استثنائيا يتمثّل في الحقّ، وفي رحم استثنائي هو الأضلع فقد تدرّجت هذه الأسطر حتى وصلت إلى درجة الاكتمال، فالدرع تُلبس كاملة، والنار توقد شاملة، والثأر للبطل الأسطوري الذي سيُلوي عنق المستحيل و يستولد من أصله الحقّ. بهذا يكون الشاعر قد اتّخذ من المستحيل صورة إنسانية(استعارة) كلّ هذا بهدف استنهاض الهمم وردّ الاعتبار للأمّة [3]

يصوّر أمل في مقطع آخر حقيقة المجرم وفظاعة الجريمة التي اقتُرفت في حقّ كليب/ كل العرب بانفعال، يقول:

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة الهجرة إلى الداخل ، ص 223.

[2] المصدر نفسه، قصيدة لا تصالح، ص 335– 336.

[3] ينظر عبد الرحمن بن زورة، أسلوبية الخطاب الشعري المعاصر، ص 334– 335.

والذي اغتالني محض لصْ

سرق الأرض من بين عينيَّ

و الصّمت يطلق ضحكته الساخرهْ [1]

تظهر الاستعارة المكنية في(سرق الأرض) التي توحي بالنّهب، والأخذ ليس للأرض فقط بل لكلّ الحياة، أمّا الشخص المُغتال لا يقصد به الشاعر " جساس" قاتل " كليب" فحسب، و إنّما يقصد به الظالم الذي يعيش مع الشاعر، وتكون الأرض المذكورة هذا الوطن المسلوب من قبَل لصوص العصر[2].

لهذا فالمطالبة بالثأر أمر لابدّ منه، يقول أمل:

ولا أطلب المستحيل و لكنّه العدل

هل يرث الأرض إلا بنوها؟

وهل تتناسى البساتين من سكنوها؟

وهل تتنكر أغصانها للجذور..

(لأنّ الجذور تهاجر في الاتجاه المعاكس؟) [3]

تتابعت الصور في هذا المقطع بأسلوب إنشائي استفهاميّ غرضه النفي والاستنكار ومكوّنة بداية بالمجاز المرسل في(تتناسى البساتين) علاقته مكانية وهو تناسي وليس نسيانا فهو متعمّد، ثمّ الاستعارة التصريحية في (تتنكّر الأغصان والجذور تهاجر) فالأغصان

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة لا تصالح، ص 339.

[2] عبد الرحمن زورة، أسلوبية الخطاب الشعري المعاصر، ص 336.

[3] أمل دنقل، المصدر السابق، قصيدة أقوال اليمامة، ص 342.

هي الجيل الجديد، الذي يعوّل عليه الشاعر، والجذور هم الآباء، فلا مجال لنسيان هذا الثأر الذي أدمى فؤاد اليمامة وكلّ مظلوم.

لقد عبّر الشاعر في هذا المقطع عن معنى دقيق وعميق في نفس الوقت، إذ عدّ الآباء جذورا باعتبارها الجزء المتحكّم في حياة النبات، و كلّما امتدّت هذه الجذور في العمق كلّما نما النبات وازداد قوّة، فلا حياة للنبات مقتلع الجذور، كذا بالنسبة للجيل الجديد لا يمكن له أن يبنيَ حضارة و معاصرة بدون أسس وأصالة يرتكز عليها وتمدّها بمقوّمات البقاء، كذا بالنسبة لليمامة ولكلّ مظلوم، لا للبقاء بدون ردّ اعتبار ولا للصلح بأيّ طريقة، رغم الحجج المفتعلة.

يقول أمل على لسان كليب مخاطبا الأمير سالم الزير:

سيقولون:

ها نحن أبناء عمْ

قل لهم إنّهم لم يُراعوا العمومة فيمن هلكْ

واغرس السيف في جبهة الصحراءِ..

إلى أن يجيب العدمْ [1]

عبر الشاعر عن استبعاده لفكرة الصلح بصورة استعارية، جاعلا للصحراء جبهة ومن العدم إنسانا، متمنّيا ظهور الفارس المنتظر الذي يضطلع بهذه المهمّة .

* **الكناية** : يعرفها عبد القاهر الجرجاني قائلا : « الكناية أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة لا تصالح، ص 329– 330.

في الوجود فيومئ إليه، ويجعله دليلا عليه.. »[1] لهذا يستعين بها الشاعر قصد تعميق الصورة، فلا يصل المتلقي إلى كنهها إلا بإعمال الفكر[2].

يعبّر أمل دنقل بصورة كنائية عن صفة التخاذل والخيانة التي تميّز بها العربيّ يقول:

قلتُ لكم في السنة البعيده

عن خطر الجنديّ

عن قلبه الأعمى.. و عن همّته القعيدة

يحرس من يمنحه راتبه الشهريّ

وزيّه الرسميّ

ليُرهب الخصوم بالجعجعة الجوفاء

والقعقعة الشديده

لكنه.. إنْ يحن الموتُ

فداء الوطن المقهور و العقيده:

فرّ من الميدانْ

وأعلن " الثورة " في المذياع و الجريده [3]!

نلاحظ أنّ صفة الخيانة بارزة في كلّ حركة صادرة من هذا الجنديّ المزيّف، وهنا تكمن « بلاغة الكناية تعطيك المعنى مصحوبا بالدليل . والصورة الكنائية كذلك تجسد

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 66.

[2] ينظر إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص 176.

[3] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة تعليق على ما حدث في مخيّم الوحدات، ص 200.

المعنى، وتقربه لنا وتسلط الأضواء عليه، ليزداد وضوحا، وترسيخا في الأذهان»[1]والبلاغيون يقسمون الصورة الكنائية ليكنى بها عن صفة أو عن موصوف أوعن نسبة.

كما يرسم لنا أمل صورة كنائية للظالم والمظلوم أي الصفة و الموصوف قائلا متوجّعا:

آه.. ها نحن جيّاع الأرض نصطفّ

لكي يُلقى لنا عهد الأمانْ

ينقش السكة باسم الملك الغالب..

يلقي خطبة الجمعة باسم الملك الغالب..

يرقى منبر المسجد

بالسيف الذي يبقُرُ أحشاء الحوامل[2]

أمّا في قصيدة من أوراق " أبو نواس " فيقول:

و مضوا بأبي

تاركين لنا اليتم متّشحا بالخرسْ[3]

وهي كناية عن الظلم الذي كان يلاقيه الشعب، فلا حقّ لهم في الكلام أو الاعتراض مهما اشتدّ الأذى . كما عبّر أمل عن الاغتراب في الكلمة، فقد مُنِعت بعض قصائده من النشر يقول:

كلّ ما كنتُ أكتب في هذه الصفحة الورقيه

[1] إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر على الجارم ، ص 177.

[2] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة في انتظار السيف، ص 182 .

[3] المصدر نفسه، من أوراق " أبو نواس " الورقة الثالثة، ص 313.

صادرته العسس [1]

فهي كناية عن صفة الاضطهاد و تضييق الخناق على الشاعر وغيره من الشعراء الملتزمين.

إنّ المعاني المكتنزة في الكناية تجعل المتلقي يعمل فكره للكشف عن المعاني الدفينة التي تنشأ عنها المسافة الجمالية التي نفتقدها في الأسلوب المباشر وهذا ما يؤكّده (مالارميه) Mallarmé بقوله: " أن نسمي الشيء باسمه يعني ذلك حذف ثلاث أرباع نشوة القصيدة هذه النشوة التي تقوم على غبطة الاكتشاف شيئا فشيئا والإيحاء، وهذا هو الحلم كله" [2]

قصيدة طيور من القصائد التي كتبها أمل أثناء مرضه لخّص فيها مصير الإنسان ورحلته الوجودية، فمسيرة حياة الطير كناية عن مسيرة حياة الإنسان، وما يواجهه من هجرة وتشريد أو حتى تدجين(تقبّل ما يفرض عليه) والقتل والسجن[3] يبدأ أمل بالحديث عن الفئة الأولى من الطيور/ البشر، وهي المشردة:

الطيور مشردة في السمواتِ

ليس لها أن تحطّ في الأرض

ليس لها غير أن تتقاذفها فلوات الرياحِ !

ربّما تنزل...

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة من أوراق " أبو نواس" الورقة الرابعة، ص 314.

[2] إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص 184، نقلا عن صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص 168.

[3] منتديات عروس ، خيمة الشعر و الشعراء، أمل دنقل، بدون كاتب، يوم الدخول 20- 3- 2017على العاشرة Foruns. 3roos.com.

كي تستريح دقائق..

سرعان ما تتفزّع

ليس أمامك غير الفرارْ..[1]

ينتقل أمل مصوّرا الفئة الثانية من الطيور (الداجنة):

و الطيور التي أقعدتها مخالطة الناس..

مرّت طمأنينة العيش فوق مناسرها..

وارتضت أن تقأقئ حول الطعام المتاح

ما الذي يتبقى لها.. غير سكّينة الذبح..[2]

اليد التي كانت تُطعم الطيور هي نفسها اليد التي تُنهي حياتها، فالنوع الأول هو الذي يجد مكانا في الأرض يدفن فيه (عاش بكرامة و يموت بكرامة)- وأحسب شاعرنا منه- فهو لم يطأطئ الرأس لأحد في حياته، ولا عند موته، يقول جابر عصفور طلب منه أمل قبيل موته أن يصرف على دفنه – بعد موته – من ماله الخاص، وحتى على من يرافقه[3]. أمّا النوع الثاني فهي الفئة التي لا مكان لها في الأرض، إنها ترفضه و تلفظه في نفس الوقت وهي كناية عن البشر العبيد الذين ليس لهم القدرة على تغيير واقعهم، بالإضافة إلى الجناح كناية عن الطموح و قدرة الإنسان على التغيير. ممّا سبق نستنتج أنّ الكناية تجعل المتلقي يشارك أحاسيس وأفكار ومشاعر صاحب النصّ بالإضافة إلى كشف المعاني المستورة في

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة، طيور، ص 388.

[2] المصدر نفسه، قصيدة طيور، ص 390- 391.

[3] شبكة يقين الإخبارية، مقتطفات من ذكريات الغرفة 8 عن أمل دنقل، إخراج عطيات الأبنودي .

اللفظ الإيحائيّ الذي يتطلب قارئا حصيفا[1]« يتمثل البعد الإبلاغي في الكناية في اللمحة الدالة فالشاعر لمّا يسدل على المعنى الحقيقي الذي يقصد إليه ستارا لفظيا شفافّا يجعل المتلقي متحفّزا لردّ هذا السّتار ومعرفة المرمى الذي يسدّد إليه.. وعندها يحسّ بالمتعة..[2]»

انطلاقا مما سبق يمكننا أن نستنتج بأنّ الصورة في الشعر الحديث ليست صافية « ليست تشبيها خالصا ولا استعارة خالصة ولا كناية خالصة، ولا أي مظهر من مظاهر المجاز العقلي الخالص.. وإنّما هي شيء مزيج من ذلكم جميعا[3]كما أنها « تركيب يحمل على عاتقه قضايا الأمة في صورة تحمل الكثير من الإبداع و التميّز» وهذا ما أكدته لنا النماذج الشعرية المذكورة .

ضف إلى ذلك أنّ الصورة التقليدية كانت مفردة جزئية، أمّا في الشعر الحديث فتتابع الصور في النص الواحد في ارتباط ووحدة عضوية مكوّنة صورة كلية أو لوحة[4]هذا ما أعطى قيمة أكثر لهذا الشعر.

هذا عن الصور البلاغية وكيف ساهمت في تبيين معالم الواقع الذي عايشه الشاعر بكل جزئياته وبطريقة فنية .

2- الصورة الذهنية:

من المعروف أنّ « الغالب (في الصورة) العنصر الظاهري مثلا أن يكون من العالم المحسوس،.. فالصورة الناجحة هي التي تأتي من تحويل المعاني المجردة إلى هيئات أشكال

---

[1] ينظر محمد ماجد الدخيل، الصورة الفنية في الشعر الأندلسي، شعر الأعمى التطيلي أنموذجا، دار ومكتبة الكندي للنشر و التوزيع، الأردن، ط 1، 2014، ص 128، نقلا عن يوسف أبو العدوس، المجاز المرسل و الكناية الأبعاد المعرفية والجمالية، ص 201- 202.

[2] المرجع نفسه ، ن ص.

[3] فتيحة كحلوش، بلاغة المكان، ص248، نقلا عن عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ص114.

[4] ينظر المرجع نفسه، ص247، نقلا عن نعيم اليافي، تطور الصورة في الشعر العربي الحديث، ص32.

وتنتقل بالحواس .. لهذا اهتم النقاد بتصنيف أبنية الصورة .. كالصورة البصرية والسمعية والذوقية و الشمية واللمسية والحركية »[1]

لهذا يستعين الشعراء بهذه المحسوسات في تصويرهم الفني، وقد يكون هذا التصوير وصفا مباشرا، أو وصفا إيحائيا رمزيا[2] ذلك أنّ الصورة الفنية « نتاج تتعاون فيه كلّ الحواس وكل الملكات، وأنها بمثابة استلهام يأتي نتيجة قراءات الشاعر ومشاهداته و تأملاته ومعاناته، إلى جانب قوّة ذاكرته وسعة خياله وعمق تفكيره »[3].

وهي شروط تتوفر في أمل دنقل، فقراءاته بدأت منذ نعومة أظافره في مكتبة والده الضخمة، أمّا مشاهداته وتأملاته فظهرت وهو طفل، وأمّا المعاناة فهي عنوان حياة الشاعر بدأت بفقد المقربين منه(والده وأخته الصغيرة ثمّ موت الأصدقاء) تلتْها معاناته الأبدية ورحلته مع الظلم والظالمين بعد موت والده واستيلاء عائلته على ميراثهم لكن أمل تجاوزهم.

أمّا الظلم الحقيقي الذي أثّر في حياته وخلّف جرحا غائرا في قلبه، هو حال الأمّة العربية بين الأمس واليوم، وقضية فلسطين، وليست مصر إلاّ جزءا من هذه الأمّة النازفة . لهذا استعان أمل بكل حواسه – وتعداها إلى وسائل فنية أخرى– ليعبّر عن هذا المصاب الجلل .

أمّا الشقّ الثاني من معاناة أمل – والذي حطّم جسمه الضعيف – هو المرض الخبيث الذي استوطن هذا الجسم وقضى عليه بعدها، فالمتتبع للصورة يجد ذلك الارتباط الوثيق بين كل هذه الظروف وبين الانطباع الحسي، وهي ميزة رفعت من قيمتها.(الصدق الفني)

ومن المثيرات الحسية المصاحبة للتجربة الشعورية الألوان والأشكال المركبة تركيبا مغايرا للمألوف لخلق تصور ذهني، فيفرض هنا الخيال نفسه ليحلل ويعيد البناء من جديد

[1] عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 83 – 84 .

[2] ينظر محمد ماجد مجلي الدّخيل، الصورة الفنية في الشعر الأندلسي، شعر الأعمى التطيلي أنموذجا، ص 20.

[3] عبد الفتاح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، ص 99.

فتكون من جهة مستوحاة من الواقع، ومن جهة ثانية فريدة من نوعها وسيلة الشاعر في ذلك اللغة التي طوّعها لذلك.[1]

نعم، لقد استعان أمل دنقل بالصورة البصرية، والصورة السمعية، والصورة اللمسية والصورة الذوقية، والصورة الشمية، وقد تتداخل الصور مشكّلة عن طريق تراسل الحواس فتكون أكثر إثارة لفضول المتلقي، إلا أن « .. حاسة البصر أهم مصدر لإمدادنا بالصور»[2]

لقد أكدت الدراسات الحديثة التي أجريت حول جهاز التلفاز الذي يخاطب العيون والآذان، فحسب أن نسبة المعلومات المستمدة عن طريق البصر تبلغ تسعين بالمائة أما ما تعاونت عليه العين والأذن فتمدنا بثمان وتسعين بالمائة، وتبقى درجتان فقط لبقية الحواس[3] فالبصر أكثر الحواس ظهورا في الشعر – حتى الشعراء العميان رغم فقدهم للبصر يستعينون بخيالهم و بقية الحواس – في تصوير أحاسيسهم

من الصور البصرية التي لمسناها في شعر أمل: ما جاء خاصة في قصيدة " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"[4] ، ذلك أنّ الشاعر بنى هذه القصيدة كلّها على حاسة البصر لأن الرمز الذي اختاره الشاعر " زرقاء اليمامة " عُرفت بنظرها الثاقب.

يقول:

جئت إليك.. مثخنا بالطعنات و الدّماء

أزحف في معاطف القتلى.. وفوق الجثث المكدّسه

منكسر السيف.. مغبّر الجبين والأعضاء

أسأل يا زرقاء

[1] ينظر محمد علي الكندي، الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث،(السياب ونازك والبياتي) ، ص 29 .

[2] محمد حسن عبد الله، الصورة و البناء الشعري، ص 30.

[3] ينظر المرجع نفسه، ص 30.

[4] زرقاء اليمامة: امرأة نجدية، من أهل اليمامة، كان بإمكانها أن تنظر لمسافات بعيدة.www.almrsal.com يوم الدخول: 27 – 05 –2017 على 12:00.

عن ساعدي المقطوع.. وهو ما يزال ممسك

بالرّاية المنكّسه

عن صور الأطفال في الخوذات.. ملقاة على الصحراء

عن جاري الذي يهمّ بارتشاف الماء

فيثقب الرصاص رأسه..في لحظة الملامسه !

عن وقفتي العزلاء بين السيف.. و الجدار !

عن الفم المحشوّ بالرمال والدّماء !!

عن صرخة المرأة بين السبي.. و الفرار؟[1]

تتبّع أمل من خلال هذا المقطع مشهد الجندي العائد من المعركة منهزما، وقد ذبحته الهزيمة فاستعان بجملة من الصور البصرية المتتابعة ، استهلّها بتبيين الجروح المادية والمعنوية التي سببتها الهزيمة(عدد القتلى الكبير و التطاول على الشرف العربي).

« والصورة البصرية بدورها تنقسم إلى نمط ضوئي وآخر لوني، غير أنّ الدراسة اللونية هي عماد الصورة البصرية ودلالتها، فالإنسان ظلّ يتواصل مع غيره بلغة الرسم دهورا طويلة»[2] فكانت الألوان من أهم و أجمل ظواهر الطبيعة لكن « لم يعد التوظيف اللوني جماليا فقط (أي زخرفة شكلية)، إنّما أضحى عنصرا فاعلا يتغلغل في نسيج النصّ و يضيء تجربة الشاعر و مبرزا بشكل جليّ رؤيته لإثبات الموجودات ويوضّح الحالة النفسية

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، ص 95- 96.

[2] محمد حسن عبد الله، الصورة و البناء الشعري، ص 31.

وتحوّلاتها..» [1] فغدا بهذا من العناصر المهمة المشكّلة للصورة الشعرية والعاكسة لأحاسيس الشاعر فهو يخاطب الوجدان.

أمّا شاعرنا فجاءت معظم صوره اللونية المرتبطة بالسياسة(الشعر القوميّ) مضرجة بالدماء، و« اللون الأحمر لون القوّة والحياة والحركة، وأمّا عاطفيا فيعتبر لون الحبّ والتفاؤل، كما يمثّل هذا اللون الشرّ والكفر والقتل والدمّ..» [2] وهذه الدلالة الأخيرة هي التي قصدها وعبّر عنها أمل.

من أمثلتها: مثخنا بالطعنات والدّماء- فها أنا على التراب سائل دمي- أنظري خيط الدم القاني على الأرض- الدم قبل النوم نلبسه رداء والدم صار ماءً يُراق كلّ يوم- حتى تتفجّر من جلده الدّم والأجوبة- أتنسى ردائي الملطّخ-الدم انساب فوق الوشاح- وارو قلبك بالدّم وارو التراب المقدّس- أبي ظامئ يا رجال أريقوا له الدّم كي يرتوي، وغيرها من الصور التي لونت شعره بالحمرة .

من اطّلاعنا على الأمثلة السابقة لاحظنا أنّ اللون الأحمر قد طغى على هذه الصور بكل ما يحمله من معاني القتل والدمّ، وهي نتيجة طبيعية لسلسلة الانهزامات التي عرفتها الأمة العربية الإسلامية التي كانت مُستهدفة ومازالت، فالأرض مسلوبة جريحة والتقتيل مباح، لهذا اليمامة تمسكت بالثأر لاسترجاع كرامة أبيها، كما يمكننا إرجاع طغيان هذا اللون على شعر أمل إلى مرضه، فقد مات بسرطان الدمّ.

كما وظّف أمل بدرجة أقل اللون الأسود والأبيض، (وقد عُرف برفضه لمنطقة الوسط) من أمثلة الأول:

---

[1] محمد ماجد مجلي الدّخيل، الصورة الفنية في الشعر الأندلسي، شعر الأعمى التطيلي أنموذجا، ص 39- 40 .

[2] ليلا قاسمي حاجي آبادي، مهدي ممتحن، الجمال اللوني في الشعر العربي من خلال التنوّع الدلالي، فصيلة دراسات الأدب المعاصر، السنة 3، ع 9، يوم الدخول: 22-05-2017، على الثالثة زوالا يوم الدخول 20-5-2017على الثانية Cls.Iranjournal.ir/article.

كالأسطورة السوداء في عيني ضرير– شمسنا مطفأة العينين.. دوما– ضاقت الدائرة السوداء حول الرقبة– والنسوة المتّشحات بالسّواد– الصوت يكتسح العتمة الباقيه–على الساحة الدامسه– السماء رماد.. به صنع الموت قهوته–وتذكّر إذا لان قلبك للنسوة اللابسات السّواد– بشارات لون الحداد..

ومن أمثلة الثاني: أصبح العدل ملكا لمن جلسوا فوق عرش الجماجم بالطيلسان الكفن قفوا للهلال الذي يستدير ليصبح هالات نور على كلّ وجه وباب– كان نقاب الأطبّاء أبيض– لون المعاطف أبيض– تاج الحكيمات أبيض.. أردية الراهبات..الملاءات– لون الأسرّة.. أربطة الشاش و القطن– قرص المنوّم.. أنبوبة المصل.. كوب اللبن– كل هذا البياض يذكّرني بالكفن..

تراوحت الصور البصرية السابقة بين السواد والبياض؛ أمّا الأوّل الدال على الظلام والصّمت واليأس، والخيبة والفناء الذي يعكس ملامح الحزن الذي ميّز الإنسان العربيّ والمرأة العربية – في هذه المرحلة– فهي ضحية الظالم في كل الأحوال؛ إمّا بفقْد أو قتل زوجها وإمّا بقتل فلذات أكبادها أو تعذيبهم، أو اختفائهم أو الاعتداء السافر عليها، فصورة الحزن نراها مرسومة على وجوه النسوة، على وجه كل عربيّ أبيّ.

يقول أمل:

على محطات القرى..

و النسوة متّشحات بالسوادْ

تحت المصابيح.. على أرصفة الرسوْ

ذابت عيونهن في التحديق و الرنُوّ

على وجوه الغائبين منذ أعوام الحدادْ

ينظرن.. حتى تتآكل العيون

تتآكل القطارات من الرواح و الغدوْ

و الغائبون في تراب الوطن– العدوْ

لا يرجعون للبلادْ

لا يخلعون معطف الوحشة عن مناكب الأعيادْ ![1]

لوّن الشاعر هذه الصورة بالسواد الدال على الحزن لغياب الأبناء وطول انتظارهم.أمّا اللون الأبيض فمثل صورة الموت بالنسبة للشاعر، فهو يرى الموت حوله في المستشفى (في القطن، في الشاش، في الملاءات، في اللبن...) باختصار يرى أمل كفنه حيث يلتفت، فلا يُقصد بالبياض ماهو معروف من طهارة، وصفاء ونقاء ومحبّة.. ممّا يؤكد أنّ الكلمة لا تكتسب دلالتها إلاّ من السياق الذي صيغت فيه، لهذا احتار أمل بين البياض والسواد، فهو بهذا يلخّص معاناة البشر.

أكّد نزار الدور الكبير للألوان باعتبار الرسم والشعر توأمين يقول:« ..إذا سحبت من شعري الأخضر والأحمر والأصفر والبنفسجي، يصبح شعري كمدينة نيويورك حين ينقطع عنها التيار الكهربائي.. فبدون الألوان تصبح القصيدة مريضة شاحبة لا جمال فيها ولا روح فاللون عنصر من عناصر الكون الذي يشكلنا.. مفردة من مفردات الوجود.. من أهم مكونات الجمال في حياتنا، والشعر باعتباره قيمة جمالية في ذاته يتخذ الصور وسيلة من وسائل تأصيل إبداعه، وهذه الصور تعمد.. الألوان والخطوط للتعبير عن الحب والكره والحزن والفرح والحرارة والبرودة والتوتر والسكون » [2].

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة الموت في .. الفراش، ص244– 245.

[2] رجاء عيد، جماليات الأداء الفني، ص34، نقلا عن نزار قباني، ماهو الشعر، ص 162.

بهذا يكون للبصر الدور الفعال في تشكيل الصورة الفنية، فالمبدع يلتقط اللون ثمّ يعطيه حيوية أمّا المتلقي فيتلقفه ويتفاعل معه، وبهذا يكون قد ساهم اللون في إقناع المتلقي[1].

الصورة السمعية من الصور التي تتبّعنا ذبذباتها ووقعها في شعر أمل من خلال التوظيف الذكيّ لها ولكلّ الوسائل الفنية المساعدة، من موسيقى خارجية وداخلية« يرى إبراهيم أنيس أنّ حاسة السمع أكثر أهمية من حاسة البصر فهي تستغلّ ليلا ونهارا وفي الظلام والنور..»[2].

من الصور السمعية التي أحسن أمل اختيارها: " قهقهة اللصوص تسوق هودجها " وقوله "فاستضحكوا من وهمك الثرثار" التي توحي بالاستهزاء واستصغار الأمة، وفي قوله:" تضيع صرختها بحمحمة الخيول" تجاهل قضية العرب، وحين يعبر عن التطاول على الشرف العربي يقول: " عن صرخة المرأة بين السّبي.. والفرار أما في قوله " لا يملكن إلا الصرخات التاعسه في رنّة الملاعق الصغيرة، والقعقعة الشديدة الجعجعة الجوفاء "و" فجأة دندنت الساعة " " دقت الأجراس.." فعبّر عن الخطر المحدق بالشعوب الضعيفة وبظلم وبشاعة العدوّ وبطشه وحالة الخوف والترقب التي عاشتها هذه الشعوب .

لقد كان وقع الصور السمعية قويا يعكس الحالة النفسية للشاعر، فالمتأمل والمنصت لهذه الصور يحسّ كأنّه في ساحة المعركة بجلبتها .

تميّزت بعض الصور الذوقية لدى أمل بطعم المرارة التي كانت تعتصر قلب الشاعر مرارة النكسة والهزيمة، والتسامح مع العدوّ(التطبيع مع إسرائيل)، مرارة الظروف الاجتماعية التي كان يعيشها، وتعيشها معظم الشعوب منها: أنت طول العمر– تشقين.. وتحصدين..

[1] ينظر فاطمة موعاد، مفهوم الصورة الشعرية في القديم و الحديث ، منتدى اللسانيات العربية، يوم الدخول: 15– 5 – 2016،على العاشرة www.lissaniat.net

[2] عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، ص 169، نقلا عن إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 15 وما بعدها.

مرارة الخيبة– العلم المنسوج من حلاوة النصر ومن مرارة النكبه– فتطعم الأفراخ – لكنني لم أر غير الوحشة المريرة– استطبت الترف– هؤلاء الذين يحبون طعم الثريد اصطبغت هذه الصور بالمرارة، لأنّ العربيّ معروف بأنفته و رفضه للذل، فإذا أُهين فقَدَ طعم الحياة ولذتها لهذا انفجر أمل بنوع مرير من السخرية، حتى صارت من ملامح شعره.

من الصور التي استعان بها أمل كذلك الصورة اللمسية، من أمثلتها: يمسح الصّدأ– أمسح خيط العرق الضئيل– في لمسات اللوحة المعلقة– حتى لزوجة نهرها الدمويّ– يلمس وجناتهن– وإذا زارها.. يتسابق أحفاده نحو أحضانه.. و يلهوا بلحيته(وهو مستسلم) و يشدوا العمامة– لكن من يقبض فوق الثورة – يقبض فوق الجمرة– فوق الفراش الخشن.. تقرّب الصورة من المتلقي المعاني المجرّدة، فالشاعر يجسّمها ويجعلها بين يديه ماثلة .

يميل الإنسان بطبعه إلى الروائح الزكية، ويمج الكريهة، لهذا يستعين الشاعر بالصورة الشمية ليمرّر عبرها موقفه، وأحاسيسه منها مثلا: النسمة التي تمرّ في هبوبها على مخيّم الأعداء– كيف ترى نشمّها.. فلا تسدّ الأنف؟ حاملا مبخرة الرعب– وكانت المغنّيات البنات والحورْ يطأن فوق المسك و الكافورْ– أموت في الشارع: في العطور و الأزياء.

يجعلنا الشاعر من خلال هذه الصور الشمية بين مقبل ومحبّ أو مدبر رافض وذلك عن طريق اللعب بما يحب أو يكره الإنسان من مشمومات .

عرف أمل بشاعر الرّفض، والرفض عنده هو ملامح المواجهة و المجابهة ومغالبة الدّهر والواقع المرير الذي يقتضي حراكا فهذه الحركية كانت أساس الصورة في شعر أمل لأنّه يتُوق للتغيير، شعاره قول أدونيس:

ألا ثورة في الصميم تُنشّئنا من جديد،

و تمحق فينا هوان العبيد !

ألا ثورة في الصميم تُبدّعُ من أوّل

حياة الغد المقبل [1]

فهو يريد الحركة التي تزلزل بها الأرض على الظالمين فتجتثّهم من الجذور، وتنشّط أفراد الأمّة العربية لتغيّر الأوضاع، والذود عن الشرف العربيّ.

يقول أمل في هذا المعنى مستنهضا الهمم على لسان اليمامة:

أبي ظامئ يا رجال

أريقوا له الدم كي يرتوي

وصبّوا له جرعة جرعة في الفؤاد الذي يكتوي

عسى دمه المتسرّب بين عروق النباتات..

يعود له قطرة قطرة..

فيعود له الزمن المنطوي [2]

ثأر اليمامة هو ثأر كلّ عربيّ نُهبت أرضه واستبيحت حُرماته فهو يرفض الخمول والاستسلام، والتصالح مع العدوّ، يدعو إلى الثورة على الظلم والظالمين، ليسترجع العربيّ كرامته المستباحة، ودليلها قصيدة "لا تصالح" الداعية إلى الثأر ورفض الذل والهوان واسترجاع الكرامة بأيّ ثمن، فما جاء بلسان المواطن صدى يجسّد ما في داخل كل قارئ عربيّ للقصيدة في الوقت الذي كتبت فيه.

قال أمل على لسان كليب المغدور(أو العربيّ مسلوب الإرادة):

إنّها الحرب

لا تتوخ الهرب

اغرس السيف في جبهة الصحراء

إني كنت لكْ

فارسا

[1] علي أحمد سعيد(أدونيس)، قصيدة الفراغ، ديوان قصائد أولى، من كتاب السنة 3 ثانوي شعبة علوم، ص 129.

[2] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، مراثي اليمامة، ص 348– 349.

وأخا

وأبا

وملكْ !

لا تصالح

وتذكر..

أنّ بنت أخيك "اليمامه"

زهرة تتسربل في سنوات الصّبا–

بثياب الحداد..

كنت.. إن عدت:

تعدو على درج القصر..

هاهي الآن .. صامتة

حرمتها يد الغدر:

من كلمات أبيها

ارتداء الثياب الجديدة

من أب يتبسّم في عرسها..

وتعود إليه إذا الزوج أغضبها..

إذا زارها يتسابق أحفاده نحو أحضانه

لا تصالح

كيف تخطو على جثّة ابن أبيك..؟

إن سهما أتاني من الخلفْ...

سوف يجيئك من ألف خلفْ

تندلع النّار إن تتنفّس

وارْوِ قلبك بالدمْ..

وارو أسلافك الراقدين..

فجأة:

ثقبتني قشعريرة بين ضلعين..

واهتز قلبي– كفقّاعة –

وإنفثأ*[1]

بالإضافة إلى صور حركية أخرى التي تشتدّ وتلين حسب انفعال الشاعر والقضية المطروقة، فما جاء في الأسطر السابقة يصبّ جلّه في التغير، من شجاعة ورفض للذلّ ثمّ دعوة للحفاظ على الأمجاد بالتمسك بالثأر..

إنّ هذا التقسيم للصور من باب التمييز والتوضيح، فما لاحظناه هو تشابك وتداخل الصور، لا تقتصر الصورة الحسية على البصرية فقط وإنما تشمل كل مدركات الحواس لأن الصور متداخلة ومعقدة وكذا مدركات الفرد[2]

من أمثلة الصور المتداخلة:

يستدفئون من البرد و الظلمة القارسة

تجتمع في هذه الصورة حاسة البصر واللون والذوق، وكذا في قوله:

تشمّ القميص فتبيض أعينها بالبكاء

اجتمعت في هذه الصورة حاسة الشمّ والبصر مع اللون والسمع، بالإضافة إلى الحركة. أمّا في قوله:

هذه الأرض حسناء زيّنها الفقراء.. لهم تتطيّب

فتميّزها كلّ من حاسة البصر و الشّم والحركة.

يقول أمل:

---

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، بعض الأسطر من قصيدة لا تصالح، ص 328 ...337

* انفثأ بمعنى سكنت حدته.

[2] محمد علي الكندي، الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث، ص30.

كان ساخنا يلوّث القضبان

تظهر هنا الصورة البصرية واللونية و اللمسية .

في الختام نؤكّد أن أمل قد استفاد – كغيره من الشعراء المعاصرين– من الصور بشتى أنواعها فقد «.. كسر القرائن البلاغية المنطقية أو العقلانية فضم الشعر إلى السحر»[1]

إنّ هذا الحكم لا ينفي وجود الصور الحسية المختلفة في الشعر القديم، فقد اهتمّ بها الدارسون و بيّنوا أهميتها .

لم تقف الصورة الفنية عند حدود الحواس بل تعدّتها إلى صور أخرى أكثر قوّة وتجريدا، فتوسّع نطاقها، خاصة بعد احتكاك العرب بالغرب، كما استفادت من الأجناس الأدبية الأخرى وانفتحت على التراث الإنسانيّ فأعطت للقصيدة وجها جديدا واكبت من خلاله مستجدات العصر وقضاياه، فغدت مولودا جديدا مرتبطا بالماضي بأصوله وأسسه الأولى وينطلق في فضاء الإبداع، مسايرا التطور الحاصل في كلّ المجالات. من هذه الصور:

3- **الصورة الرمزية:** يعرّف الرمز بأنه: « كناية قليلة الوسائط، خفية اللوازم، و.. هو أن تشير إلى قريب منك على سبيل الخفية » [2]. أهم ما يشير إليه هذا التعريف الإيجاز الذي يميّز الرمز فيعطيك دلالات عديدة بألفاظ قليلة، ويتخذ الرمز في الأدب أشكالا مختلفة، قد يتمثل في لفظة واحدة، كما قد يكون تركيبا يتجاوز اللفظة الواحدة وقد تحمل هذه اللفظة أو ذاك التركيب دلالة تاريخية، أو قد تكون اسم شخص مثل: عنترة، جساس، مازن، جودة أبو غزالة(شهيد فلسطين) سبرتاكوس.. أو اسم مكان أو اسم مدينة أو قرية مثل: القدس دمشق، حطين، إرم العماد.. وتتحول تلك الأسماء إلى رموز أدبية عبر تجربة الشاعر فتنهض الفاعلية الرمزية بالانتقال من المستوى الآني للرمز اللغوي إلى المستوى الخاص

[1] عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص 73 .

[2] إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص 186، نقلا عن بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البيان، ص 180.

القادر على إثارة تصورات أخرى، أبعد من الصورة العادية البسيطة التي يقدمها لنا الرمز اللغوي[1] ولا يمكن أن يتحقق هذا إلا إذا كان الشاعر متمكّنا من أدواته الفنية وطّلعا على ثقافات عديدة وأمل واحد من هؤلاء، فكتب لشعره الخلود .

« لقد اتّخذ الشعراء المعاصرون من الرمز وسيلة إيحائية للتصوير الشعري وكان الهدف من توظيفه جعل الحقائق المجردة صورا أو أشكالا محسوسة، ينقل و يصور من خلالها الشاعر تجربته الشعرية، بل يفجّرها ويستمدّ الشاعر هذه الرموز من مصدرين أساسيين؛ أولهما الرموز الواقعية، وثانيهما الرموز التراثية »[2]

أ/ الرموز الواقعية: يُستمد هذا الرمز من الواقع، ويتعامل معه الشاعر لينقل من خلاله تجربته، وتختلف دلالة الرمز الواحد من شاعر لآخر، بل من القصيدة إلى غيرها، فلا يتجمد الرمز عند مدلول واحد، و هذا ما يعطي قيمة أكثر لهذه الرموز، فنجد مثلا الطفل عند نازك الملائكة في قصيدتها" أغنية الحب " يرمز إلى الحزن، بينما يرمز "الطفل" عند صلاح عبد الصبور في قصيدته " العائد " إلى الحبّ [3] وهكذا .

أمّا شاعرنا فقد استعان في إحدى قصائده بالجنديّ المهزوم، رمزا لصوت الحقّ الذي أُخرِص، والأمّة تبكي على أطلال مجدها التليد، فهاهو يقول:

أيتها النبية المقدسه ..

لا تسكتي.. فقد سكتّ سنة فسنة

لكي أنال فضلة الأمانْ

[1] ينظرعثمان حشلاف التراث و التجديد في شعر السياب، ص 280، نقلا عن فايز الداية، جماليات الأسلوب، ص 177..175

[2] كمال أحمد غنيم ،الرمز الشعري ، يوم الدخول: 1– 10– 2016، على 10 صباحا www. Youtube.com

[3] كمال أحمد غنيم، المرجع نفسه، يوم الدخول: 1– 10– 2016، على 10 صباحاwww. Youtube.com

قيل لي " اخرس .. "

فخرست .. و عميت .. وائتممت بالخصيان !

ظللت في عبيد (عبس) أحرس القطعان

أنام في حضائر النسيان

طعامي: الكسرة.. والماء وبعض التمرات

و ها أنا في ساعة الطعان

ساعة أن تخاذل الكماة*.. و الرماة.. والفرسان

دُعيت للميدان!

أدعى إلى الموت .. ولم أدع إلى المجالسة[1] !!

اتخذ أمل من عنترة بن شداد (بحمولته الثقيلة) رمزا أسقطه على المواطن العربيّ المضطهد المغلوب على أمره، الذي لا حقّ له في الاستمتاع بخيرات وطنه، وحتى العيش بحرية أمّا في حالة الحرب فهو أول من يُستدعى . بل أراها أشدّ سوءا من حالة عنترة الذي حقّق حريته وقضى على عبوديته بشجاعته بعد مقولة والده المشهورة:« كرّ وأنت حرّ »أمّا المواطن العربيّ فلم ينفعه لا الكرّ ولا الفرّ ولا حتى الاستسلام . وتجدر الإشارة أنّ هذه القصيدة مُنعت من النشر بسبب هذا المقطع .

من خلال هذا الرمز نتأكد بأنّ « السياق هو الذي يحدد دلالة الرمز وقيمته الفنية وهو يعطيه، غالبا تكثيفا أكبر من أي مصطلح مجازي آخر لأنه ينطلق في آفاق أرحب »[1] فيُكسب القصيدة دلالات تتفتّقُ كلّما غاص القارئ بين أسطرها.

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، ص 97– 98.

*الكماة: ج، مفرده كمي: الشجاع، أو لابس السلاح لأنه يكمي نفسه أي يستر نفسه بالدّرع .

كان أمل دنقل يستعين بالرمز لتعميق صوره وإعطائها بعدا تجريديا، وكذا مراوغة السلطة التي لم يجر في ركابها، و يشكل الرمز المفرد أعلى نسبة في الحضور داخل متنه الشعري نستدل ببعض النماذج الرمزية التي عكست مواقف اجتماعية، يقول:

من يجرؤ الآن أن يخفض العلم القرمزيّ

الذي رفعته الجماجم

أو يبيع رغيف الدمّ الساخن المتخثّر فوق الرمال [2]

تضمنت هذه الأسطر رموزا تلونت بحمرة الدمّ، أولها " العلم القرمزيّ " و " رغيف الدمّ " و" الجماجم " الدّالة على الثورة والتضحية بالنفس في سبيل الوطن، وقد زاد من عمق هذه الرموز الأسلوب الإنشائي الاستفهاميّ بغرضه الإنكاريّ، إنكار ورفض خفض العلم الذي راح ضحيته الكثير، كما ينكر التخلي عن مكتسبات الثورة .

يقول أمل في موقف آخر:

أحببت فيك المجد و الشعراء

لكن الذي سرواله من عنكبوت الوهم

يمشي في مدائنك المليئة بالذباب

يسقي القلوب عصارة الخدر المنمّق

و الطواويس التي نزعت تقاويم الحوائط

أوقفت ساعاتها

[1] عبد القادر الرباعي، الصورة الشعرية في النقد الشعري ، ص 96.

[2] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة قالت امرأة في المدينة، ص 412 .

و تجشأت بموائد السفراء [1]

بتتبّع المقطع السابق تشدّ انتباهنا رموز، هي " العنكبوت " و" الطواويس" و " الذباب" فالأول للدلالة على مَن ينسج شراكا لفريسته(الخداع) ثمّ يتحوّل إلى طاووس رمز الإغراء والعجرفة والافتخار، أمّا الرمز الثالث فدلّ على النّاس الطرف الثاني لثنائية الظالم (العنكبوت) و المظلوم(الناس).

إنّ المتأمّل في الرموز التي وظفها أمل يلمس المعاني الإيحائية التي أضفتها على القصائد لهذا« يعتبر يونج الرمز أحسن طريقة للتعبير عن شيء لا يوجد له معادل فكري آخر» [2] فهو من خلال الصورة الرمزية يرسم لنا لوحة نتتبّع بدقة من خلالها الأوضاع برؤية أمل ورؤياه، فهي « أداة لغوية تحمل وظائف جمالية عندما تسهم في تشكيل تجربة الشاعر على نحو مؤتلف مع مكوّنات النص الفني» [3] وهو بمعنى آخر« مستوى ثان من الرمز تأخذ فيه بعض المفردات دلالات قارة داخل النتاج الشعري وهي دلالات يستحيل فهمها بالاقتصار على ما تمّ التواضع عليه من دلالات المفردات، إذ أنّها تتجاوز ذلك لتأخذ ألوانا وظلالا وإيحاءات يمكن التماسها في الحياة الشخصية للفرد وفي تجربة احتكامك بالعالم [4] ففي قصيدة " من مذكرات المتنبي " استعان أمل ببعض الرموز منها: الخمر الذي يرمز إلى حالة اللاوعي التي يعيشها الوطن العربي، والمدينة ومصر رمز الوطن العربي الكبير، أما المتنبي فرمز به للمثقف العربي، الببغاء رمز الشعارات التي تتردد، والداء رمز لحالة الوطن العربي المثقلة بالمآسي، أما كافور فهو رمز الحاكم العربي، والرجولة المسلوبة رمز التخاذل العربي..[5]

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة الأرض و الجرح الذي لا ينفتح ، ص 92 – 93 .

[2] عثمان حشلاف، التراث والتجديد في شعر السياب، ص203، نقلا عن مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 171.

[3] عثمان حشلاف، المرجع نفسه، ص 279، نقلا عن فايز الداية، جماليات الأسلوب، ص 175.

[4] المرجع نفسه، ص280، نقلا عن عبد الله الراجع ، القصيدة المغربية المعاصرة، ج 1،ص261.

[5] . بنية اللغة الشعرية في قصيدة مذكرات المتنبي في مصر لأمل دنقل . يوم الدخول 2– 3– 2016 على10

وعلى هذا يمكننا القول إنّ الرمز هو:« رؤية شعرية ذاتية تعيد تشكيل الواقع وصياغته» [1] فيكسب العمل الأدبي فنية و وقوّة في نفس الوقت، فمن طبيعة الرمز الجمع بين المتناقضات والأضداد .

إنّ التوظيف الناجح للرمز راجع لطبيعته التي تضع القارئ من خلالها في منطقة الوسط؛ نصفها معلوم و نصفها الثاني مجهول، مما يجعله يبحث عن النصف المظلم فيكون بهذه الطريقة قد شارك الشاعر في إبداعه، و هذا دليل على نجاح هذا الرمز[2] و هذا ما يميّز الشعر المعاصر عن الشعر القديم .

انطلاقا ممّا سبق نستنتج أنّ « الصورة الرمزية جزء من الصورة الكلية، ملتحمة بها نابعة منها، ولابد من وجود علاقة بين الرمز والمرموز إليه، هذه العلاقة تقودنا للمرموز إليه وقد تختلف درجات وضوحها، إلا أنه ينبغي أن تكون مصدر هداية وإرشاد، وليس مصدر تعمية وغموض، وذلك لأن القوة، التي يكتسبها الرمز إنما ترجع إلى كونه نابعا من السياق ومستمد من الصورة، فهو يخلق المعنى ويبتكره ولا يكون– أبدا– مصدر خفاء وتعمية »[3] فينفر منه القرّاء ويحسب على الشعر والأدب وليس له .

و الرمز عند أدونيس هو: « اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة»[4] فهي المستوى الثاني في قراءة النصّ، «حيث نبتعد عن المعاني الجاهزة المحدودة لندخل فضاء رحبا هو فضاء الشعر الحافل بالدلالات والمنفتح على كثير من القراءات. والواقع أن الرمز في الشعر ليس إلا وجها من وجوه التعبير بالصورة»[5] والتعبير بالصورة يساهم في عملية الانزياح..

. www.almolltaqa.com

[1] عثمان حشلاف، التراث والتجديد في شعر السياب، ص285، نقلا عن محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 137.

[2] عثمان حشلاف، التراث والتجديد في شعر السياب ، ص 285.

[3] . عثمان حشلاف، المرجع نفسه، 285.

[4] أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي، 2005، ص 158.

[5] عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية،ص 195.

حيث نبتعد شيئا فشيئا عن المألوف من التراكيب اللغوية وندخل في فضاء الإيحاء الذي يشكل الرمز أحد وسائله الهامة.[1]بهذا يحقق الشعر شعريته ويؤدي الرسالة المنوطة به فهو أدب ملتزم يحمل رسالة نبيلة على عاتقه.

ب/ الرموز التراثية: تتعدد الرموز التراثية بتعدد مصادرها، كالأسطورة والتاريخ، والتراث الدينيّ، والتراث الشعبي، والتراث الأدبيّ. وتحمل هذه الرموز دلالات مكتنزة وموحية في نفس الوقت، لارتباطها – في الغالب – بوجدان الشعوب، وما يزيد من قيمة هذا التوظيف مدى ارتباط هذه الرموز بالتجربة الشخصية للشاعر، أي حسن انتقاء الشاعر لرموزه. من أمثلة الرموز الأسطورية التي وظّفها الشعراء المعاصرون: أوديب ، سيزيف، بروميثيوس أوزوريس، عشتروت... وغيرها . [2]

اتّخذ أمل دنقل من الرمز وسيلة للتعبير عن رؤيته القومية من جهة، وعن تمرده من جهة أخرى، وقد نقل من خلاله هموم أبناء وطنه، والعرب عموما متّخذا من التراث الإنسانيّ والعربيّ–خاصة–خلفية يُسقط عليها حاضره، فتظهر بوجه مشرق جديد[3] كان توظيف أمل للتراث مختلفا عن معاصريه، فقد استخدم التراث واستدعى الشخصيات القديمة وحاورها(القناع)، منها ما كان من التراث اليونانيّ(سبارتاكوس) أو من التراث العربي(زرقاء اليمامة، أبو موسى الأشعريّ، أبو نواس، ابن نوح... أو شخصيات معاصرة مثل: سرحان أبو غزالة، مازن... تأتي إلينا من تاريخها دون أن تتركه.. وتتحول إلى شخص يعيش في زماننا.. و ما يلاحظ على هذه الشخصيات أنها انقلابية و متمرّدة ... فأمل يختار من حياتها لحظة الهزيمة، مثل سبارتاكوس الذي اختاره لحظة الموت (معلّق أنا على مشانق الصباح) لأنّ هذه الشخصيات تتناسب مع شخصية الشاعر.

---

[1] ينظر فتيحة كحلوش، بلاغة المكان، ص 280.

[2] كمال أحمد غنيم ،الرمز الشعري ، يوم الدخول: 1– 10– 2016، على 10 صباحا www. Youtube.com

[3] ينظر رأي جابر عصفور في أمل دنقل، البيان الثقافي،26– 05– 2004 يوم الدخول: 20– 8– 2016 على العاشرة . www.jehat.com

فهاهو في قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة " التي ينفجر فيها المواطن البسيط في حضرة "زرقاء اليمامة" يقول:

أيتها العرافة المقدسة ..

جئت إليك .. مثخنا بالطعنات والدماء

أزحف في معاطف القتلى .. وفوق الجثث المكدسه

أسأل يا زرقاء ..

عن وقفتي العزلاء بين السيف .. و الجدار [1]!

وظّف أمل في هذه المقطوعة رمزا استمدّه من التراث العربي، وقد عُرف على أمل استثماره الواسع للتراث العربي، في الوقت الذي كان معاصروه من الشعراء قد انفتحوا على التراث الإنسانيّ، معتقدا أنّ التراث الإنسانيّ لا يعبّر بصدق عن قضايا العرب بخصوصيتها، فلا يتناسب مع قضاياهم، وهذا لا ينفي استفادته من البعض منها ما يخدم بصدق و قوّة قضايا أمته مستلهما منه مادته.

الرمز الموظف في المقطع السابق هو: " زرقاء اليمامة "التي عاشت المأساة حيث حذّرت قومها من العدوّ القادم، فلم يصدقوها، ورمز بها الشاعر لصوت الإبداع (الفئة المثقفة في مصر) الذي كان يحذّر من الخطر القادم سنة 1967 إلا أنّه لم يجد آذانا صاغية، وحدثت الكارثة التي توقعها شاعرنا، فقد توقّع كل هذه النتائج وسجّلها في شعره قبل أن تحدث، لهذا لقّبه البعض بشاعر النبوءات.

كما يصور أمل في مقطع آخر الحقيقة الأزلية التي يواجهها الإنسان في حياته وهي الموت، كيف لا وهو يحسها أقرب إليه من حبل الوريد، يقول:

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، ص 95.

هاهو الرخّ ذو المخلبين يحوم ..

ليحمل جثة ديسمبر الساخنة

هاهو الرخّ يهبط

و السحب تلقي على الشمس طرحتها الداكنة [1]

الرمز الأول الذي يطالعنا هو" الرخّ " [2] عنوان الهلاك والفتك فقد نُعت ب: ذي المخلبين، ثم " ديسمبر " الجثة، الدال على موت ونهاية دورة الزمن، وقد لمسنا انسجاما بين هذه العناصر الرمزية، فالرخّ كان فاعلا و ديسمبر الجثة مفعولا به ومسرح كل هذه الأحداث هو الظلام حين (تُلقي السحب على الشمس طرحتها السوداء)بالإضافة إلى " الشمس" فهي رمز اليوم الجديد والحياة ، كطرف مضاد للرخّ و ديسمبر. وهذه الأخيرة رموز واقعية .

إنّ اختيار أمل الموفّق لبعض الرموز، زادت من عمق وبلاغة شعره، حتى أصبح شعارات تُردّد على ألسنة الجماهير، وما زاد من قيمة هذه الرموز استعانته بالأسطورة .

- الصورة الأسطورية:

لئن كانت الأساطير تعود إلى عصور غابرة إلا أنّها كامنة في حياتنا وأدبنا المعاصر ولقد استفاد الشعراء المعاصرون من ينابيع عالم الأسطورة لتبيين المشاكل العالقة بالعالم الجديد.. فمازالت الأسطورة تعيش كمصدر إلهام الشعراء، باعتبارها وسيلة توسّع خيال

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص 385.

[2] الرخّ: طائر خرافيّ.

الشاعر، وتساعده للتعبير عن الأحاسيس والعواطف الاجتماعية والسياسية... وذلك من خلال توظيف شخصية أسطورية[1] أو غيرها.

ولقد أكسبت الأسطورة القصائد قيما فنية أدبية باعتمادها على الخيال وسيلة [2] تنقل القارئ إلى عالم جديد مثالي بناه الشاعر بأحاسيسه لهذا « يرى فيكو أن الشاعر وصانع الأسطورة يعيشان في عالم واحد ولديهما موهبة واحدة هي قوة التشخيص، فهما لا يستطيعان تمثل شيء إلا إذا أعطياه حياة داخلية وشكلا إنسانيا. لذلك ينظر الشاعر الحديث إلى عالم الآلهة والأبطال نظرته إلى فردوس مفقود»[3] فهو اكتشاف يسمح للشاعر باستغلال طاقاتها الكبيرة وقدرته على إسقاط واقعه عليها.

يقول يونج:« الذي يتكلم بالصور البدائية إنما يتكلم بألف لسان، ويرفع الفكرة التي يعبر عنها فوق مستوى الشيء الوقتي العابر، ويضعها في مستوى ماهو أبديّ خالد، ويجعل ما يبدو أنه تعبير فرديّ تعبيرا جماعيا، وذلك هو سرّ الفن المؤثر وتلك هي المقدرة الصحيحة لقوة الخلق والإبداع، أعني أن تُبعث الحياة في " الأنموذج" Archétype" ولذلك لابد أن يرتبط الشعر بالأسطورة فهي الرمز الذي يتجسّد البشرية، وكلما قطع صلته بها أصبح ضحلا فقيرا »[4] .

بالرجوع إلى دواوين أمل دنقل نجدها حافلة بالعناصر الأسطورية، لكنها تارة ترد بشكل سريع داخل القصيدة وتارة أخرى ينقلها الشاعر بكلّ تفاصيلها، أما النوع الثالث فيخالف ويغيّر الشاعر الأسطورة و يبدع لنا أحداثا وشخصيات جديدة تختلف عن الأسطورية الأصلية .

---

[1] ينظر حسين ميرزائي، السيد إبراهيم آرمن، التناص الأسطوري في شعر أمل دنقل، السنة 3، ع 9، ص 154 يوم الدخول، 16/ 05/ 2017على الخامسةCls.iranjournals.ir

[1] ينظر المرجع نفسه .

[2] ينظر عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 100.

[3] إحسان عباس، فن الشعر، ص 132.

[4] المرجع نفسه، ص 183.

من الشخصيات الأسطورية التي وظّفها أمل بشكل سريع في قصائده: سيزيف، بنلوب أوديب، شهرزاد، أوزوريس.. مثلا قصيدة " بطاقة كانت هنا " يستدعي فيها الشاعر بنلوب[1] من الأسطورة الإغريقية، و يدمجها مع دلالة نصّه، فهو يعالج موضوعا غزليا، معتمدا أسلوب الاستعارة التصريحية ليدمج المرأتين؛ فيأخذ من الحبيبة جسدها الواقعي ومن بنلوب الوفاء للزوج الغائب[2] فكوّن لنا شخصية جديدة، يقول أمل على لسان أوليس[3] :

" بنلوب" أين أنت يا حبيبتي الحزينه؟

صيفان ملحدان في مخاطر الأمواج

كقبضة من العفونه ..

أعود.. كي يغتسل الحنين في بحيرة اللهيب

لكن" بنلوب "

بطاقة كانت هنا !

ووحشة غريبة .. و ثقب باب لم يعد يضيء !

و عنكبوت قد أتمّ – فوق ركنه – نسيجه الصوفيّ !

لقد أتمّ العنكبوت ما بدأت في انتظارك الوفيّ !

ما كان كان

[1] بينيلوب Pénélope زوجة عوليس ووالدة تيليماك، اشتهرت بأمانتها لزوجها في غيابه مدّة عشرين سنة . المنجد في اللغة و الأعلام، دار المشرق، بيروت، ط 31، 1991، ص163 .

[2] ينظر حسين ميرزائي و سيد إبراهيم آرمن، التناص الأسطوري في شعر أمل دنقل، ص 161.

[3] عوليس:Ulysse من أبطال اليونان الأسطوريين في حرب طروادة، زوج بينيلوب، ينظر المنجد في اللغة و الأعلام، ص 382 .

لكنها ملامح الزجاج

لا تعرف النسيان [1]!

لبس أمل دنقل في هذا المقطع قناع عوليس، وعاد إلي حبيبته التي غاب عنها– كما تقول الأسطورة– ليتبدّد شوقه، لكنّه لم يجدها وقد أتمّ العنكبوت نسج ردائها الصوفيّ بهذا يكون أمل قد غيّر من أحداث الأسطورة فظهرت بدلالة جديدة .

وفي قصيدة أخرى استدعى أمل شخصية أبي الهول « بالرغم من أنّ أصل الأسطورة هنا يوناني، فإنّ الحيّز التراثي، والتجربة المعاصرة المستهدفة من جهة، ومن جهة أخرى وجود شبه بين الفتك القديم المسلط من قبل أبي الهول على أهل طيبة، وبين الفتك المعاصر المسلط من قبل أمّة الأعداء»[2] عرف أمل كيف يربط بينها وجعلها تخدم السياق، يقول أمل:

فها على أبوابك السبعة .. يا طيبةُ..

يا طيّبة الأسماءْ:

يُقعي أبو الهول

و تقعي أمّة الأعداء

مجنونة الأنياب و الرغبةْ..

تشرب من دماء أبنائك قربةً.. قربةْ[3]

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة بطاقة كانت هنا، ص 136.

[2] حسين ميرزاني و سيد إبراهيم آرمن، التناص الأسطوري في شعر أمل دنقل، ص 162.

[3] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة لا وقت للبكاء، ص 251.

كما كان أبو الهول يهدّد حياة أهل طيبة و يبطش بهم، كذلك للأمة العربية أبو الهول الذي يهدّد حياتها، وهو رمز دقيق أسقطه الشاعر على قوى الظلم التي طغت في البلدان العربية .

ويوظّف الشاعر شخصيات أخرى من مختلف التراثات، مثلا في قصيدة " العشاء الأخير" وظّف من التراث المصري القديم (أحمس– أوزوريس– إيزيس) لعله قد وجد تقاطعا بين هذه الشخصيات و بين أسطورة المسيح التي تتحدّث عن العشاء الأخير يقول:

ربّما أحمس[1] ربّته امرأة

.. أنا "أوزوريس"[2] صافحت القمر

ربّما أحياك يوما دمع " إيزيس "المقدّس.[3]

وفي نماذج أخرى خصّ أمل الشخصية الأسطورية بقصيدة كاملة أو بديوان، منها قصيدة " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" وقد وظّفها العديد من الشعراء ، كانت تحمل دلالة القدرة على التنبؤ واكتشاف الخطر قبل وقوعه [4] يقول:

أيتها العرّافة المقدسهْ ..

جئت إليك .. مثخنا بالطعنات و الدماءْ

أزحف في معاطف القتلى .. و فوق الجثث المكدّسه

[1] أحمس: فرعون مصريّ ، من السلالة 26، في عهده احتل الفرس مصر، مأخوذ من المنجد في اللغة و الأعلام، القسم 2 ص 29 .

[2] أوزوريس: من أعظم آلهة مصر القديمة، حامي الموتى، أخو إيزيس، قتل فبعث بفضل زوجته. المنجد في اللغة والأعلام، القسم 2، ص 29 .

[3] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة العشاء الأخير، ص 160–161.

[4] حسين ميرزاني و سيد إبراهيم آرمن، التناص الأسطوري في شعر أمل دنقل، ص 165.

منكسر السيف .. مغبَّر الجبين و الأعضاءْ .

أسأل يا زرقاءْ ..

عن فمكك الياقوتِ .. عن نبوءة العذراء

.....

أيتها العرّافة المقدسه ...

ماذا تفيد الكلمات البائسة ؟

قلْتِ لهم ما قلتِ عن قوافل الغبارْ ..

فاتّهموا عينيك ، يا زرقاء، بالبوارْ !

فاستضحكوا من وهمك الثرثار !

و حين فوجِئوا بحدّ السيف : قايضوا بنا ..

والتمسوا النجاة و الفرار[1]!

لقد أحاط الشاعر بكلّ تفاصيل الأسطورة، فانقلبت إلى معادل موضوعيّ للدلالة على المعاصرة المتمثلة في تحذيرات المثقفين من الكتّاب والمبدعين في وجه المسؤولين عن أمن البلاد، فلم تلق صدى فكانت الهزيمة والنكسة [2] فغدت بهذا زرقاء شاهدة على سنوات الانكسار والهوان، لهذا بكى شاعرنا كرامة وطنه المُنتهك .

أمّا في قصيدة " العار الذي نتقيه " وظّف أمل النوع الثالث من الأسطورة الذي يُلبس فيه الشاعر الشخصية الأسطورية عكس ملامحها الحقيقية فقد استحضر شخصية أوديب[3]

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ، ص 95– 99.

[2] ينظر حسين ميرزاني و سيد إبراهيم آرمن، التناص الأسطوري في شعر أمل دنقل، ص 166.

[3] أوديب:Oedipe ملك قتل أباه و يتزوج أمه، وهو يجهلها، وما أن عرف الحقيقة حتى فقأ عينه يأسا، وترك طيبة المنجد في اللغة و الأعلام، القسم 2، ص 82.

ومنحها ملامح جديدة، فأوديب أمل شخصية نمطية عكس الأسطورة، لم يعدْ ليقتل أباه أو يتزوّج أمّه، بل عاد للبحث عن حنان والديه، فما جاء في القصيدة يقابل الصورة التراثية[1] فيعدّ هذا عملا إبداعيا .

من خلال ما سبق تظهر قدرة أمل الفائقة في تكثيف صوره بالاعتماد على مختلف الروافد من واقع وتراث بأنواعه وأساطير فجاءت صوره ناطقة معبّرة عن آلام وآمال العرب .

[1] ينظر حسين ميرزاني وسيد إبراهيم آرمن، المرجع السابق، ص 168.

الفصل الثالث

مواضيع الصورة في شعر أمل دنقل

1- الوطن

2- الشعر القومي (من الوطن الصغير إلى الوطن الكبير)

3-الاغتراب

4- المدينة

5- الحياة والموت

كان الشاعر في الجاهلية يسير وفق طريقة محددة في كتابة مواضيع أو أغراض قصيدته، فيستهلّها بمقدّمة طللية يبكي من خلالها الديار ومن سكن بها ثم ينتقل إلى مواضيع أخرى، تلتها مرحلة ثانية انفردت كلّ قصيدة بغرض واحد يلزمه الشاعر جاء بعدها تغيير مسّ مطلع القصيدة، فقد استبدله أبو نوّاس بمقدّمة خمرية، كما ظهرت بعض الأغراض الجديدة كرثاء المماليك والمدن، هكذا إلى أن ظهرت الموشحات وغيرها من الأشكال التي حاولت التجديد على مستوى شكل القصيدة.

وأقوى تجديد كسر عمود القصيدة الخليلية، هو الشعر الحرّ أو شعر التفعيلة الذي ظهر كنتيجة لاحتكاك الأدباء العرب بالآداب والثقافات الأجنبية، على رأسها المذهب الرومانسي. مسّ هذا التجديد كلاّ من الشكل والمضمون، وقد ظهر هذا التجديد بارزا في شعر أدباء المهجر الشمالي، خاصة الرابطة القلمية، حيث وسعوا من نطاق الوسائل الفنية وجدّدوا في مواضيعهم، أحاول الوقوف من خلال هذا الفصل أن أتبيّن أهمّ القضايا والمواضيع التي فرضت نفسها على القصيدة المعاصرة بقوّة متّخذة من بعض قصائد أمل أنموذجا لذلك .

تعددت الألقاب التي عرف بها أمل دنقل، وجلّها استُمدت من موقفه من القضايا التي عالجها في شعره، من ذلك مثلا شاعر على خطوط النّار، أو عازف على أوتار الغضب، أو شاعر الرؤية الموجعة [1] وشاعر القومية وغيرها، لأنه اعتبر الشعر سلاحا كما أنّ القصيدة بالنسبة له «علاجا رائعا، وجعا لذيذا، خدرا معطّرا، إنّها شيء من الجلجلة » [2] .

كما هو معلوم يصعب تحديد قضايا الشعر المعاصر، ذلك أنّ المسافة بين الذاتي والموضوعيّ وبين العام والخاص انكسرت، فلا يوجد قصيدة في غرض واحد وإنما تحمل عدة قضايا، فالشاعر بهذا يُنصت إلى قضايا وأوجاع أمّته من جهة وإلى تدفقه الانفعالي من جهة أخرى، لهذا تميّز الشعر المعاصر بالصدق الفنيّ .

[1] عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، دار الساقي للنشر، ص 14.

[2] المرجع نفسه، ص 13 .

يمكن تقسيم أعمال أمل الشعرية إلى قسمين؛ القسم الأول شعر ما قبل قصيدة " زرقاء اليمامة162 " (1967) والقسم الثاني ما بعدها؛ ففي القسم الأول لم يتميّز إذ كانت مواضيعه متنوّعة كغيره من الشعراء بحيث كان شعره ذاتيا، لكن المرحلة الثانية شدّ أمل أنظار الجماهير وقلوبهم، فقد ابتعد عن رومنسيته الأولى وأصبح أكثر واقعية لهذا« يعتبرها الدارسون أكثر عمقا من الأولى، وهي بالضبط بعد هزيمة جوان 1967، خاض فيها الشاعر تجربتين، تركت آثارا عميقة في نفسه، التجربة الأولى هي تلك التحولات التي شهدتها الأمة العربية على الصعيد السياسي والاجتماعي والثقافي والتي خلّفت انهيارا عاما، أمّا التجربة الثانية فهي انكسار شخصي سبّبه المرض الذي يضمر الموت في كل لحظة [1]

سنعرض أهم القضايا التي كتبت اسم أمل بحروف من ذهب، وقد أبدى جابر عصفور رأيه في أمل دنقل بقوله:«..وقد جذبتني صفات أمل الشخصية: الحسّ العالي بالرجولة الكرامة التي لا تقبل التنازل.. الوفاء النادر، الإخلاص الحقيقي.. النهم المعرفي الذي لا يهدأ.. رغبة المغامرة التي لا تخشى شيئا، الوعي السياسي القومي الذي لا يقبل المهانة.. احتقار المال على رغم الحاجة إليه، تقديس الشعر بصفته الفرح المختلس الذي يمنح الحياة معنى، الجسارة المتناهية في كتابته، الشجاعة القصوى في التعبير عن الرأي أو السلوك مهما كانت العقبات » [2] بالرجوع إلى شعر أمل تتجسد كل هذه الصفات .

1- الوطن

صوّر الشعراء المعاصرون أوطانهم منافي، أفخاخا لاغتراب الإنسان، فأصبح الوطن/ المنفى، ويقصد به ذلك الوطن الذي عجز عن توفير الاستقرار والأمن لأبنائه، خاصة هؤلاء الذين عادوا من غربتهم بحثا عن حضن الوطن، والانتماء فخُذلوا لافتقادهم آثار كلّ ذكرى

[1] عبد الناصر هلال، الانفصال و الاتصال ثنائية المدينة و الثأر في شعر أمل دنقل، الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة، مصر، د ط، 2002، ص 8.

[2] عبد الباسط محمود، أمل دنقل بين البكاء و الكعكة والبسوس، ص 12، نقلا عن جابر عصفور، ذكريات أمل دنقل جريدة الحيلة، لندن، 15- 3- 2002.

جميلة تركها في الوطن فيسقط الشاعر في منفى ثاني أكثر من منفاه الأول، ويكون مآله الانهيار[1]

أمّا شاعرنا فيصوّر تجربة الوطن /المنفى في قصيدته " حكاية المدينة الفضية " «.. وهي عدم معاينته لمذاق المنفى المكاني، ومعاناته – بدلا من ذلك – من الاغتراب عن الوطن الذي يرفض إمداده بأسباب الانتماء، و يأبى إلا إقصاءه عنه وهو مقيم في المكان »[2] يقول أمل دنقل:

" كنت لا أحمل إلا قلما بين ضلوعي

في يدي خمس مرايا

تعكس الضوء الذي يسري إليها من دمي

.. طارقا باب المدينة:

" افتحوا الباب "

فما ردّ الحرس

"افتحوا الباب .. أنا أطلب ظلا ..

..قيل كلاّ "[3]

ينقل لنا أمل من خلال هذه الأسطر انتقاله إلى القاهرة بطموح جامح للولوج عبرها إلى عالم الفنية سلاحه الشعر، لكنه اصطدم بجدرانها العالية وحراسها يبعدون كلّ غريب عنها، لكن فرض نفسه بإصراره وعاش في صراع دائم معها.

« ويتحول الاغتراب إلى ثورة يتبناها الشاعر الواقعي، ويستمطر بها غضب عناصر الطبيعة، ليحوّلها إلى لهب ثوري يبقى محض أمنية لا تتحقق للشاعر، وتنتهي القصيدة نهاية عدمية استلابية أيضا حين يصف أمل انعدام التكافؤ في صراعه مع وطنه المنفى

1 ينظر كاميليا عبد الفتاح، إشكالية الوجود الإنساني،" دراسة نقدية تطبيقية في الشعر الواقعي الحداثي، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، دط،2005 من ص 100..102

2 المرجع نفسه، ص 104 .

3 أمل دنقل ، الأعمال الكاملة، حكاية المدينة الفضية، ص227.

الذي أشار إليه بالمدينة »[1]، فالشاعر يرى أنّ:(الناس سواسية – في الذلِّ كأسنان المشطْ ينكسرون – كأسنان المشط، في لحية شيخ النفطْ ![2]).

و يقول أمل كذلك :

أمطري يا قبضة الزبد التي تُدعى سحب

أمطري رغوتك الجوفاء في كوب اللهب

هذه الأسوار ما رقّت لدقّاتي الحزينه

آه لو أملك سيفا للصراع

آه لو أملك خمسين ذراع:

لتسلّمت– بإيماني الهرقليّ– مفاتيح المدينة

آه.. لكنّي بلا حتّى.. مؤونه ![3]

فالشاعر يتمزق ويتوجع بين الوطن المستفز المعادي للشاعر، وبين انتماء الشاعر التاريخي له[4] لهذا كان الواحد منهم يبني في خياله مدينة مثالية توفر للشاعر ما افتقده في واقعه، نجد هذا مثلا عند البياتي في قصيدة " الهجرة من الذات " كما جعل من الناي معادلا وكذا رمزا للحنين والحزن والوحشة في قصيدة " الناي " [5] وأكثر من هذا يعتبر البياتي الوجود منفى دائما، متأثرين في ذلك بالغرب ورؤيته السوداوية، والأهم افتقاد الرابطة بالسماء مثلما يظهر في قصيدة " الظل والصليب " و" أغنية الشتاء " لـ صلاح عبد الصبور[6] وكذلك قصيدة " مطاردة الوجه الهارب " لعبد المعطي حجازي، التي يقرن فيها بين قسوة المدينة وكتلها الحجرية ومعاناته الدائمة فيها [7]، إلا أننا لو رجعنا إلى مجتمعنا الإسلاميّ العربيّ فلا

---

[1] كاميليا عبد الفتاح، إشكالية الوجود الإنساني، ص104 .

[2] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة رسوم في بهو عربيّ، نقش، ص319 .

[3] المصدر نفسه، قصيدة حكاية المدينة الفضية، ص 228.

[4] ينظر كاميليا عبد الفتاح، إشكالية الوجود الإنساني، ص 105.

[5] ينظر المرجع نفسه، ص 131 .

[6] كاميليا عبد الفتاح، المرجع نفسه، ص 135

[7] ينظر المرجع نفسه، ص 136

مبرّر لكلّ هذه الأفكار، لأن الحياة لا تسير بعبثية – كما يزعمون – وكل شيء مقدّر لحكمة ما، لو استسلم الإنسان ورضي لعاش حياة سعيدة محاطا برحمة ربّه .

يغلب الواقعي والثوري على الميتافيزيقي في التجربة الشعرية لأمل، كما أنه في معالجته لمشاعر الإغراب الميتافيزيقية يصف تجربة اغتراب شاعر عربي لا غربي بل يصور تجربة عاشها فعلا، أمل ينقل شعوره الواقعي باغترابه الإنساني في الوجود، ولا ينقل مشاعر تكونت من مطالعة الثقافة الغربية، ففي قصيدته " الموت في لوحات " يصف افتقاد رابطته بالحياة، وموت علاقته بالسماء والأرض والزمن ذاته حتى تبدو كل حركة في هذه القصيدة حركة ملغاة أو سلبية[1] يقول في قصيدة " الموت في لوحات":

مصفوفة حقائبي على رفوف الذاكره
والسّفر الطويلْ
يبدأ دون أن تسير القاطره !
رسائلي للشمسْ
تعود دون أن تمسّ
رسائلي للأرض..
يميل ظلي في الغروب دون أميل
وها أنا في مقعدي القانطْ
وريقة.. وريقة.. يسقط عمري من نتيجة الحائط
والورق الساقط
يطفو على بحيرة الذكرى.. فتلتوي دوائرا
وتختفي ..دائرة.. فدائره ! [2]

[1] ينظر كاميليا عبد الفتاح، إشكالية الوجود الإنساني، ص 141– 142

[2] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص 129– 130

يظهر أمل في هذه القصيدة فاقدا للأمل يحسّ أنّ الموت قد أحكم قبضته عليه فنهايته قريبة، لكنه يتأسّف إذ لم يجد صدى لشعره كما وهن وهدّه المرض ومازال منشغلا بهموم أمتّه .

لم تقف مشاعر أمل الثورية عند حدود الوطن الصغير وإنما امتدّ لوطنه الكبير (الأمة العربية)

2- الشعر القومي (من الوطن الصغير إلى الوطن الكبير)

لو استنطقنا التاريخ لاعترف بحقيقة الأمّة العربية وانتصاراتها على أعداء الدين الإسلاميّ، فكان يُحسب لها ألف حساب، فقد حفظ لها قاداتها شرفها ومكانتها، لكن اليوم – للأسف– ضاع هذا المجد التليد وهان العربيّ، واستُبيحت حرماته إذ تتابعت ضربات الأعداء بعد أن حدّد هدفه وشتّت الأمّة وقضى على حضارتها بشتى الوسائل.

وأمام كلّ هذه النكسات انقسمت مواقف العربيّ بين مستسلم راضخ للعدوّ، وبين رافض ثائر يحاول التغيير بأيّ طريقة، يقول:

أبانا الذي في المباحث. نحن رعاياك
باقٍ لك الجبروت
و باقٍ لنا الملكوت
و باق لمن تحرس الرّهبوتْ
تفردتَ وحدك باليسر. إنّ اليمين لفي الخسر
أمّا اليسار ففي العسر. إلا الذين يُماشون..
إلا الذين يعيشون يحْشون بالصحف المشتراة
العيون فيعشون. إلا الذين يَشُون. و إلا
الذين يوشون ياقات[1] قمصانهم برباط السكوتْ [2]!

[1] ياقات جمع مفرده ياقة وهي جزء الثوب الذي يُحيط بالرقبة .

[2] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة صلاة، ص 261

يصور أمل من خلال هذه القصيدة كيف تعامل الناس مع الظلم و الظالم المسلّط عليهم، فالظلم أساس الحكم عندهم من هان وخضع وسكت لا يُضطهد، أمّا من حاول الرفض فهو من الخاسرين المُضطهدين .

يكشف الشاعر في هذا المقطع مختلف الأطراف بسخرية هادفة لاذعة، ورافضة للظالم ومن استكانوا وتذللوا له .

أمل دنقل وغيره من الشعراء من الفئة الثانية التي تابعت الأحداث وحلّلتها وفكّرت في الحلول الناجعة- قبل فوات الأوان- لكنّه لم يجد آذانا صاغية، بل أكثر من هذا مُنع شعره من النشر، خاصة قصيدة لا تصالح، التي خرج فيها الشاعر عن صمته داعيا بصدق فني إلى الانتقام من العدوّ وإبعاد فكرة الصلح مهما كلّف ذلك الأمة، يقول أمل دنقل:

إنّها الحرب !

قد تُثقل القلب.. لكن خلفك عار العرب.

لا تصالح

ولا تتوخ الهرب

.....

فما ذنب تلك اليمامة

لترى العُشّ محترقا.. فجأةً،

وهي تجلس فوق الرماد؟ !

لا تصالح

ولو توجوك بتاج الإمارة

كيف تخطو على جثة ابن أبيك..؟

لا تصالحْ

ولا تقتسم مع من قتلوك الطعام

وارْوِ قلبك بالدمْ

وارو التراب المقدّسْ

وارو أسلافك الراقدين..[1]

يدعو الشاعر إلى الابتعاد كل البعد عن الخضوع والاستسلام وضرورة ردّ الاعتبار للعرب كما يحذّر من التراجع و الطمع والثقة في العدوّ الخائن ويؤكّد أكثر على الانتقام (الثأر) .

إنّ المتتبّع لهذه المقاطع يدرك أنّ شاعرنا وصل بالمحتوى السياسي إلى درجة عالية من التقنية الفنية وكذا القيمة الفكرية، فشعره القوميّ يتحدّث عن الصراع العربي الإسرائيليّ القضية التي مازالت صالحة لهذه الأيام لعل مرد ذلك هو« ثقافة والده وما كان لديه من كتب مكّنت دنقل من الاطّلاع على التراث العربي»[2]

نحسّ من قراءتنا للقصيدة أنّ المتكلّم(كليب/ العربيّ و شاعرنا أولهم) لا يثق في مخاطبه (الزير سالم/ الفئة المعنية بالتغيير) فهو تارة يحرّك فيه مشاعر الأخوّة، وتارة يظهر انفعاله من خلال تتابع الأساليب الإنشائية الطلبية، طلبا للثأر واسترجاعا لكرامته، فينفجر في وجهه.

ومع إحساسنا بالعجز عن الدفاع عن حقوقنا العربية واسترداد ما سُلب منها نعاني نحن العرب حالا أشبه بحال الهزيمة سنة(1967) و (1948) ولعل هذا ما أرهق الشاعر وكل الوطنيين، كما يمكن عدّ هذه القصيدة منشورا ثوريا نُشِرت باحتيال، فقد كتبت إحدى الصحفيات مقالا وضمّنته أجزاءً منها، فاستحقّ أمل بجدارة أن يكون شاعر المشروع القومي[3]

ظهر البعد القومي لدى الشعراء نتيجة الواقع المعيش وعدم ثقة المواطن بالسلطة التي مارست القهر والاستبداد على الشعوب[4]

---

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة لا تصالح 328– 332– 334

[2] محمد سليمان، الحركة النقدية حول تجربة أمل دنقل الشعرية، دار اليازوري العلمية للنشر و التوزيع، الأردن، د ط 2007 ص 26، نقلا عن جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، فجر للطباعة و النشر، القاهرة، ط 1 1987، ص 65.

[3] شاكر النابلسي، مقالات حول أمل دنقل، تشكيل الشعر . Amal donquol.

[4] محمد سلمان ، المرجع السابق، ص 27.

لقد ظلّ أمل يدافع عن حقوق المظلومين في شعره، سواء كانوا أبناء وطنه الصغير (مصر) بدافع الوطنية، أو أبناء وطنه الكبير (الأمة العربية) بدافع القومية، فلو تتبعنا بعض قصائده لتقصّي قضاياها ألفينا:

– البكاء بين يدي زرقاء اليمامة: هزيمة 1967

– سفر الخروج/ أغنية الكعكة الحجرية: مظاهرات الطلاب المصريين 1972

– أقوال جديدة عن حرب البسوس: ما بعد نصر 1973 من أحداث، والصلح مع إسرائيل(معاهدة كامب ديفيد) وغيرها من القصائد التي تؤرّخ لمرحلة تاريخية لمصر خاصة والعالم العربي عامة في العصر الحديث [1]. ينقد الشاعر من خلال هذه القصائد الأوضاع فهو يحلم بواقع أفضل، لهذا يدفع الجماهير إلى الثورة وإلى تقرير مصيرها ورفض الانهزامية داعيا في نفس الوقت إلى أخذ الحقّ كاملا، في قوله مثلا:

سيقولون:

ها أنت تطلب ثأرا يطولْ

فخذ – الآن– ما تستطيعُ:

قليلا من الحقِّ..

إنّه ليس ثأرك وحدك،

لكنه ثأر جيلٍ فجيل [2]

يظهر الشاعر حريصا على الثأر مستبعدا الاستسلام وذلك لتحقيق العدالة، رغم مراوغات العدو.

إنّ الظروف التي مرت بها الأمة العربية أثّرت بقوّة في الشعر والأدب فعكست حزنا عميقا بل أصبح ظاهرة ميّزت الشعر المعاصر، بدءا بقدراته المحدودة، وآماله العريضة حتمية الموت، وغريزة حبّ الحياة معا.. دون أن ننسى الأوضاع السياسية للأمة العربية؛ من

[1] عبد الباسط محمود، أمل دنقل بين البكاء والكعكة و البسوس، ص 7.

[2] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة لا تصالح، ص 335 .

ظلم واستبداد وهزائم، ومختلف أشكال الاستعمار الذي أثقل كاهل الشعوب، وأورثها الهمّ والحزن بالإضافة إلى الشعور الذي سيطر على الإنسان العربي، والمتمثل في الضعف الاقتصادي والاضطراب السياسي والتخلف العلمي بعدما سادت حضارته العالم في وقت من الأوقات، بالإضافة إلى هجرة بعض الشعراء وبعدهم عن أوطانهم، فكانت النتيجة تأزم الشاعر العربي فاصطبغ الشعر في هذه المرحلة بالحزن حتى أصبح ظاهرة بارزة .

ومن جهة أخرى التأثر بالثقافة الغربية وانعكاساتها على الأدباء، فقد حملت هذه الثقافة وهذا الأدب مادة خصبة من كتابة الحزن إلى وعي شاعرنا المعاصر تمثلت – خاصة– في قصائد إليوت وخرائب بودلير وشللي وكيتس، وعدميات الفكر الوجودي وغيرها ورغم هذا استطاع الشاعر العربي أن يتميّز عن نظيره الغربيّ لأن شعره عبّر ويعبّر عن الواقع العربي بخصوصياته التي تميّزه عن غيره [1].

ويتألق في هذا الطرح شاعر الإدانة، والقومية والنقد والرفض أمل دنقل ويتميز شعره بوعيه الحاد بأزمته العربية، وبرفضه الأكثر حدة لهذه الوضعية المأساوية، يقول في قصيدة " من مذكرات المتنبي" مؤكدا أن ضياع الحلم العربي، وضياع العروبة قد فتح باب أحزانه الشعرية :

ساءلني كافور عن حزني
قلت إنّها تعيش في بيزنطه
شريدة..كالقطّه
تصيح(كافوراه.. كافوراه..)[2]

كما يصور عبء إحساسه بغياب الفاعلية العربية، وانحسار الأمل عن الواقع العربي يقول:

في انكسارات الظلال

[1] ينظر كاميليا عبد الفتاح، إشكالية الوجود الإنساني، ص 30.

[2] أمل دنقل الأعمال الكاملة، قصيدة من مذكرات المتنبي ص 175.

تبدأ الأحزان في أعماقنا إيقاعها الهادئ[1]

لقد تركت سلسلة الهزائم في نفس الشاعر وفي نفس كل عربيّ أبيّ جرحا غائرا لا يندمل إلا بردّ اعتبار الأمّة .

إن تراجع دور الشاعر المعاصر عامل هام من عوامل حزنه، فشاعرنا العربيّ لم ينس دوره القديم حيث كان رائي القوم، وحكيمهم ولسانهم البليغ، وسلاحهم القوي وكان السيّد المتقدم فيهم، وقد تراجع كل هذا، فأغفل دور الشاعر ورأيه في المجتمع المعاصر، تراجع كمبشر وكراءٍ، وبليغ كاد يكون ساحرا، وانزوى في صفحات الأدب في الصحف اليومية كتميمة أثرية، أو بقايا تاريخ، هكذا يصور أمل حزنه من واقع عربي يهيمن عليه السادة: أمراء الصيد، بينما يزداد الشاعر تراجعا وخضوعا يقول:

.. قلت لكم مرارا

إنّ الطوابير التي تمرُّ

في استعراض عيد الفطر و الجلاءْ

لا تصنع انتصارا

إنّ المدافع التي تصطف على الحدود.. في الصحاري

لا تطلق النيران.. إلا حين تستدير للوراء

إنّ الرصاصة التي ندفعها فيها..

ثمن الكسرة و الدّواء

لا تقتل الأعداء

لكنها تقتلنا.. إذا رفعنا صوتنا جهارا

تقتلنا وتقتل الصغارا [2]!

يذكّر الشاعر الممارسات القمعية ضدّ كل صوت يدعو إلى إصلاح الفساد .

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة موت مغنية مغمورة، ص125 .

[2] أمل دنقل، المصدر نفسه، قصيدة تعليق على ما حدث في مخيّم الوحدات، ص 199– 200

كما عبّر أمل عن الهزائم العربية قائلا:

أعطني القدرة حتى أبتسم

فشعاع الشمس يهوي كخيوط العنكبوت

و القناديل تموت

قدمي تلتمس السلمة الأولى لكني أصعد فوقا

ويدي تلتمس الحاجز. إذْ أخشى السقوط

كيف أبقى

عفن الموت؟ و أطياب الحنوط

نكهة تكسو فناء البيت، تسري في دمي عرقا فعرقا [1]

وحزن الشاعر العربي المعاصر لا يقف عند حدود الماضي والتاريخ الغابر فقط، بل يمتدّ إلى الغد، ويبدو يأس الشاعر من المستقبل ويقينه من ضبابيته عاملا آخر للحزن، يقول دنقل:

أعطني القدرة حتى أبتسم

عندما ينغرس الخنجر في صدر المرح

ويدبّ الموت، كالقنفذ في ظلّ الجدار

حاملا مبخرة الرّعب لأحداق الصّغار

أعطني القدرة حتى لا أموت

منهك قلبي من الطرق على كلّ البيوت

علّني في أعين الموتى أرى ظلّ قدم

فأرى الصّمت.. كعصفور صغير

ينقر العينين والقلب، ويهوي

في ثنايا كلّ فمّ [1]

[1] أمل دنقل ، الأعمال الكاملة، قصيدة العشاء الأخير، ص 163- 164

تحطّم قلب الشاعر على وطنه الذي افتقد الاستقرار والأمن .

أما في قصيدة " إجازة فوق شاطئ البحر" يظهر دنقل الحزن مكابدة دائمة ليست عابرة يقول:

طفولة مايو تشيخ..

وفي الصبح: نرفع راياتنا البيض للبحر.. مستسلمين

لينخرنا الملح.. يمنح بشرتنا النّمش البرصيّ..

ونفرش أبسطة الظّهر.. نجلس فوق الرّمال..

نُمرْوح في حزننا الغامض الشبقيّ.. لكي يتوهّج !

(حين هممنا بإمساكه: احترقت يدنا !)..[2]

وليس بعيدا عن أمل يقابلنا البياتي بحزن يبدو نتيجة منطقية « لانسحاب المجتمع العربي من دائرة الفعل والكينونة، يبدو نتيجة لانزواء الكيان العربي بعد عملقته، لذا يصور البياتي حزنه – في الغالب – في صورة بكائية على التاريخ الضائع، كما ارتبط الحزن في شعر البياتي بمشاعر الثورة المعبرة عن رفض الواقع والتوق إلى التغيير بهذا يصبح الحزن جرس إنذار وحزن يعبّر عن هموم الجموع وخاصة البسطاء منهم، وهذا ما عرف به الشاعر الواقعي خاصة[3] أو ما يعرف بالشعر الملتزم.

أما أبناء هذا المجتمع– عند السياب– فهم العابرون في الشوارع في قصيدة " المومس العمياء"، وهم أصحاب قدر مظلم هم حملة ميراث القهر والعار والذل والجوع، هم أبناء ذات الدرب الذي تقطعه المومس .. العمياء، ولذلك يصفهم بقوله: والعابرون إلى القرارة...مثل أغنية حزينة [4]

---

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة العشاء الأخير، ص 156– 157

[2] أمل دنقل، المصدر نفسه، ص 121– 122

[3] كاميليا عبد الفتاح، إشكالية الوجود الإنساني، ص34 وما بعدها .

[4] كاميليا عبد الفتاح، المرجع نفسه، ص 41، نقلا عن السياب، أنشود المطر، ص 173

صوّر أمل مشاعر الحزن و الأسف على مكتسبات الأمة العربية التي أصبحت في يد الغرباء الأعداء على لسان اليمامة في مراثيها قائلا:

صار ميراثنا في يد الغرباء

وصارت سيوف العدوّ: سقوف منازلنا

النار لا تتوهّج بين مضاربنا

بالعيون الخفيضة نستقبل الضيف

و دراهمنا فوقها صورة الملك المغتصب[1]

يعكس هذا المقطع واقعا مرّا ، يتعارض مع طبيعة العربيّ الأبية، وكان نتيجة حتمية لسلسلة التنازلات التي ميّزت المرحلة – و هذا ما حذّر منه شاعرنا– فأصبح « الحزن في القصيدة الحداثية نابعا من باقة متضافرة من المشاعر مثل اليأس من استجابة الواقع العربي للتغيير، واليأس من قدرة العقل العربي على استيعاب الخطاب الحداثي وترجمته إلى سلوك والثورة على هذا الثبات، والإدانة، والألم، ومن هنا نفترض أن قصيدة الحزن الحداثية تتمة لقصيدة النقد الحداثية لكل ما يتصل بالهوية العربية »[2] ، عمل الشاعر الحداثي عللى ربط مفردات الحزن بالرّفض و شخوصه التاريخية وأقنعته ورموزه التراثية هذا الحزن، كما ظهر مع أمل في قصيدة " لا تصالح " . لكن رغم كل هذه السوداوية يرسم أمل دنقل خيطا رفيعا من الأمل في قوله:

قفوا للهلال الذي يستدير..

ليُصبح هالات نور على كلّ وجه و باب !

قفوا يا شباب !

كليب يعود ..

كعنقاء قد أحرقت ريشها

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة مراثي اليمامة، ص 346– 347 .

[2] كاميليا عبد الفتاح، إشكالية الوجود الإنساني، ص 44

لتظل الحقيقة أبهى..

وترجع حلتها- في سنا الشمس.. أزهى..

و تفرد أجنحة الغد..

فوق مدائن تنهض من ذكريات الخراب [1]!!

لأن هدف الشعراء المعاصرين التغيير والبعث الحضاريّ فهم ضد« التعاطف مع الخاضعين للحزن بلا ثورة، ويباركون حزن الثائرين لأنهم لا يستسلمون» [2]

إنّ القضايا التي تطرقت إليها من خلال هذا الفصل لا أزعم أنّها منفصلة عن بعضها وإنّما تتداخل وتتشابك في وحدة عضوية معبّرة عن صوت الحقّ الذي أراد الأعداء إسكاته، لكن وجدوا من كان لهم بالمرصاد .

3- الاغتراب

عدّ الشعراء المعاصرون الشعر مُخلّصا « والشعر وفق هذه الرؤية واحة الروح والثمرة الوحيدة التي استخلصها ناجية من براثن الوجود، ففي قصيدة " دم الشاعر" مثلا يصور البياتي الشعر قاهرا للتعاسة مواجها للموت، كيانا يواجه القوى الواقعية والميتافيزيقية »[3] وهذا ما وقع لشاعرنا أمل دنقل، إذ عُرف أنه شاعر مقلّ بحيث تستغرق القصيدة الواحدة في يده وقتا طويلا – قبل مرضه – أمّا بعد المرض فكتب الكثير وأبدع، لهذا قال النقاد أنّ الصراع عند أمل كان بين الموت والشعر وانتصر الشعر، فديوان الغرفة 8 كتبه بالمستشفى في أواخر حياته(1983) وطبعه أصدقاؤه بعد موته منه مثلا:

بين لونين: أستقبل الأصدقاء

الذين يرون سريري قبرا

و حياتي.. دهرا

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة مراثي اليمامة، ص 345

[2] كاميليا عبد الفتاح، إشكالية الوجود الإنساني، ص44 – 45

[3] كاميليا عبد الفتاح، المرجع نفسه ، ص 202 .

و أرى في العيون العميقة

لون الحقيقة

لون تراب الوطن [1]!

وقوله كذلك في قصيدة " الطيور ":

الطيورُ.. الطيورْ

تحتوي الأرض جثمانها.. في السقوط الأخيرْ !

و الطيور التي لا تطيرْ..

طوت الرّيش.. واستسلمتْ

هل ترى علمتْ

أنّ عمر الجناح قصيرُ.. قصيرْ؟ !

الجناح الحياة

والجناح ردى

والجناح نجاة

والجناح.. سدى [2]!

فهي مقاومة يثور من خلالها الشاعر ويغلب الضعف فيحقق من خلالها خلوده في رأي أدونيس

لم يتميّز أمل عن غيره من الشعراء فالنجاة من طريق الشعر لازمة " فكرية " تميز شعر البياتي، فهو يرددها في أكثر من صورة، وبأكثر من زاوية معالجة، ومن هذا المنطلق يربط بين الخلاص الروحي الذي ينشده وبين مدى قدرته على الاستمرار في الإبداع.. فيحقّق وجوده وينطلق في سموات الفكر الذي لا حدود له.[3]

ويظهر اغتراب أمل أكثر في قصيدة " الهجرة إلى الداخل " وذلك حين يقول:

---

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة ضد من، ص374

[2] أمل دنقل ، المصدر نفسه، قصيد الطيور ص390-391 .

[3] ينظر كاميليا عبد الفتاح، إشكالية الوجود الإنساني، ص 203 .

أترك كل شيء في مكانه:

وأعبر الشوارع الضوضاءْ

مخلّفا خلفي: زحام السوق..

والنافورة الحمراء..

أخرج للصحراء !

أصبح كلبا داميَ المخالبْ

أنبش حتى أجد الجثّة..

حتى أقضم الموت الذي يدنّس الترائب !

أدسّ في الحفرة وجهي الشرهَ المحمومْ

تصبح بوقا مصمتا حول فمي المنكفئ المزمزمْ

وصارخا في رحم الأرض..

أصيح: يا بساط البلد المهزومْ..

لا تنسحبْ من بين أقدامي..

فتسقط الأشياء

أبكي إلى أن تهدأ الثورةْ

أبكي إلى أن ترسخ الحروف في ذاكرة التراب

أعود ضالا..

أبحث عن مدينتي التي هجرتها..

فلا أراها

أبحث عن مدينتي

يا إرم العمادْ

يا إرم العمادْ

يا بلد الأوغاد و الأمجادْ

رُدّي إليّ: صفحة الكتابْ

وقدح القهوة.. واضطجاعتي الحميمهْ

فيرجع الصدى..

كأنه أسطوانة قديمهْ:

يا إرم العماد

ردّي إليه صهوة الجوادْ

وكتب السّحر..

وبعض الخبز في زوّادة السفرْ

فقلبه الذي انشطر

يرقد فوق زهرة اللّوتس في المنفى..

يطالع المكتوبْ

منتظرا حتى يفور الكوبْ

في يده..

يدير فوق جسمه رداءه المقلوبْ

لكي يعود في مواسم الحصاد

أغنية.. أو وردهْ

للباحثين عن طريق العودهْ [1]!

صوّر أمل في هذه القصيدة احساسه بالاغتراب، فكل ما يحيط به يعمّق معاناته ويجعلها أكثر سوداوية، لقد أحسّ شاعرنا بفقد مقوّمات الأمة فيحاول جاهدا استرجاع مدينته الفاضلة التي ضاعت بين ركام الأحداث، ورغم التشاؤم الذي صبغ الموقف يُنهي الشاعر قصيدته برسم بصيص أمل لعلّه يبعث الحياة من جديد.

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص 222- 226 .

فأمل دنقل رغم معاناته الطويلة لم يستسلم للمرض، تحرّر منه ومن آلامه بشعر يحمل دلالات عميقة وغير محددة، فمن سريره كان يغوص في التراث ويُلبسه الأحداث التي يعيشها، يحرّكه في ذلك الغيرة وحب الوطن، حتى أصبح شعره صالحا لكل زمان، فلو عاش أمل لكان طفرة وأعطى دفعة قوية للشعر المعاصر.

« إذا كان أمل دنقل قد رحل مهموما بقضايا وطنه و أمته منذ سنوات إلا أنّه مازال يعيش بيننا لأنّ الظرف التاريخي الذي أنتج شعره مازال ممتدا على خارطتنا الثقافية السياسية إلى اليوم، بكمٍّ مختلف، و كيفيات متعدّدة، وربّما نحن في حاجة إلى أكثر من أمل لتحفيز الهمم فنستعيد آمالنا ونواجه مستقبلنا [1]»

4- المدينة

تقوم المدينة على الصخب والنفاق والتزييف، وعملقة الآلة، وظاهرة الاغتراب في المدينة برزت في القصيدة المعاصرة – خاصة لدى الرومانسيين – فظهرت المدينة المعادية بماديتها، والقرية الإنسانية بروحياتها[2] كما أنّ ليل المدينة موصول بنهارها،.. وسكانها يحيون حياة مماثلة .. ليس في طبيعتهم ما يحدد لهم وظيفة النهار والليل. ولكن في القرية دنيا أخرى .. يحس الإنسان بأن للكون نظاما هو جزء منه وأن للطبيعة قوانينها التي تختلف من فصل إلى فصل، وأن للّيل وظيفة غير وظيفة النهار، فيساير ذلك كله ويندمج فيه، ولا يحس بالاختناق والملل والتفاهة التي تكون نتيجة الجمود والرتابة، وهذا ما يظهر بجلاء في قصيدة " جيكور وأشجار المدينة " للسياب التي يعقد فيها الشاعر مقارنة بين الطبيعة في "جيكور " (قريته) وبين الطبيعة في المدينة [3] كما تناول هذه القضية العديد من الشعراء المعاصرين منهم عبد المعطي حجازي الذي صوّر الصراع بين المدينة والقرية، بين الإنسان والمادة في قصيدة " سلة ليمون " التي مثّلت صورة القرويّ البسيط، الذي قتلت المدينة براءته وكذلك

[1] عبد الباسط محمود، أمل دنقل بين البكاء و الكعكة والبسوس ، ص8 .

[2] ينظر كاميليا عبد الفتاح، إشكالية الوجود الإنساني، ص 64 .

[3] عثمان حشلاف، التراث و التجديد، ص125.126

نجد قصيدة " الطريق إلى السيدة " لحجازي التي عانى فيها القرويّ من جفاء المدينة لهذا يُدين الشاعر هذه المدينة فيحاول الخلاص بالوصول إلى السيدة، لكن مصيره كان الضياع وسطها. ويبدو الموت هنا خلاصا – في نظر الرومانسيين–[1]

أما في قصيدة "الاغتراب" لحجازي " نلاحظ حضور الحجر وغياب العنصر الإنساني أي هيمنة البنايات المتراصة، وامتلاء القصيدة بالكتل الباردة والجدران وحصارها للقرويّ الوحيد المستوحش من هذا الحضور الإسمنتي الذي لم يعتد عليه في قريته البسيطة الزاهية بالامتدادات الخضراء، والطيور والمياه[2].فهي كيان يمتلئ بالبساطة والعفوية والصدق والحميمية في العلاقات، والدفء والتواصل بين الإنسان والإنسان، وبين الإنسان والطبيعة التواصل الذي يفقده الشاعر في عالم المدينة، والعالم المادي عامة[3] .

ومن جهة أخرى «ابتكر الشعراء المعاصرون " ثيمة تعبيرية " لإدانة المدينة في قصيدة الاغتراب ..هي استدعاء موتاهم والشكوى إليهم من مشاعر الوحشة والفقد والحزن (فهي رثاء للذات كاستدعاء حجازي لروح أبيه في قصيدة " رسالة إلى مدينة مجهولة " واستحضار موتاه في قصيدة " منتصف الوقت " وأصدقائه الراحلين في قصيدة " أغنية القاهرة "» [4]

أمّا شاعرنا أمل دنقل فيستدعي أصدقاءه من المسجونين والمعتقلين « ممّا يتناسب مع اعتباره شاعر النقد السياسي في الاتجاه الواقعي، فهو يوظف هذه الثيمة لأكثر من مغزى شعري: الأول إعلان الشعور بالاغتراب، فقد مارست القاهرة قسوتها عليه منذ اللحظة الأولى، فلم تَرُقْ له كثيرا، ولم تفتح ذراعيها لاستقبال الوافد القرويّ الجديد، وأخذ يتنقّل بينها وبين السويس والإسكندرية.. ثمّ استقرّ به الحال في القاهرة »[5]

---

[1] ينظر كاميليا عبد الفتاح، المرجع السابق ، ص70 .

[2] المرجع نفسه ، ص73 .

[3] كاميليا عبد الفتاح، إشكالية الوجود الإنساني، ص 74

[4] المرجع نفسه، ص 76

[5] عبد الناصر هلال، الانفصال و الاتصال: ثنائية المدينة و الثأر في شعر أمل دنقل، ص13 .

والثاني إدانة المدينة خاصة والمجتمع عامة، والثالث : أداء دوره الناقد من حيث رصد نواقص الممارسة السياسية في المجتمع العربي، وتصوير المجتمع مجتمعا مفتقدا لحرية الرأي، يقول دنقل:

أخذوا أصدقائي للسجن
لكنهم في ليالي الحنين
يقبلون.. لنشرب كأسين..
في البار، ذي الردهة [1]الخالية
فإذا دقت الساعة الثانية
صفّق الخدم المتعبون
فاختفى أصدقائي وهم يضحكون
– نلتقي ثانية
– نلتقي الليلة التالية[2]

إنّ ظاهرة استدعاء الصديق ليست جديدة، بل عرفناها منذ العصر الجاهلي فقد كان يستهل بها الشاعر قصيدته مثلما جاء في المعلقات وغيرها، كقول امرئ القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

وأبي تمام من عصر آخر:

يا صاحبيّ تقصيّا نظريكما تريا وجوه الأرض كيف تُصّورُ

وغيرهما، لكن تتحدّد دلالة هذا الاستدعاء بالسياق، كما أدان أمل المدينة في قصيدة "عشاء" فقد طغت المادية و تشيّأ الإنسان واستباح الإنسان أخاه الإنسان دونما حرمة[3] يقول:

قصدتهم في موعد العشاءْ
تطلّعوا لي برهة

[1] الردهة: مدخل تُفتح عليه الحجرات .
[2] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة ديسمبر، ص 384 .
[3] كاميليا عبد الفتاح، إشكالية الوجود الإنساني، ص80 .

ولم يردّ واحد منهم تحية المساء !

و عادت الأيدي تراوح الملاعق الصغيرة

في طبق الحساءْ

.....

نظرتُ في الوعاء

هتفت:" ويحكم. دمي

هذا دمي.. فانتبهوا "

لم يأبهوا !

وظلّت الأيدي تراوح الملاعق الصغيرة

وظلت الشفاه تلعق الدماء ![1]

نظر حجازي للمدينة من زاوية أخرى، فهي سعادة زائفة، و أفخاخ للروح، لهذا يقع الإنسان في شراكها بسذاجته، بينما كان للقرية حضور قويّ في قصائد الشعراء المعاصرين لارتباطهم الوثيق بقراهم فأصبحت مركز تعبيرهم عن جلّ القضايا، فأكسبوها بهذا بعدا أسطوريا، كما حدث مثلا مع "بدر شاكر السياب " وقريته " جيكور "و أدونيس " مع قريته " حنين" والبياتي " باب الشيخ" وغيره فالقرية بالنسبة لهم تمثل الدفء الإنساني والبراءة والصفاء الروحي الذي افتقده الشاعر في المدينة، فحنّ إليه [2]، وأكثر من هذا موطن الطفولة والبراءة، كما أنها موطن التأمل بحيث تساهم في تنشيط خيال الشاعر[3]، أمّا أمل فقد انسحب إلى عالم البراءة الأول/ القرية رافضا معطيات المدينة بزيفها و خداعها، لتحقيق حريته.. فظلّ الصعيد يملأ أفقه يتضح هذا في قصيدته" حكاية المدينة الفضية " التي يظهر فيها صدّ المدينة للقرويّ النازح بحثا عن الشهرة، لكن المدينة تقسو عليه[4]، يقول:

[1] أمل دنقل ، الأعمال الكاملة، قصيدة عشاء، ص427 .

[2] ينظر كاميليا عبد الفتاح، إشكالية الوجود الإنساني ص 82- 83-84 .

[3] ينظر المرجع نفسه، ص85 .

[4] عبد الناصر هلال، الانفصال و الاتصال: ثنائية المدينة و الثأر في شعر أمل دنقل، ص15 .

كنت لا أحمل إلا قلما بين ضلوعي

طارقا باب المدينة:

" افتحوا الباب"

فما ردّ الحرسْ

– افتحوا الباب.. أنا أطلب ظلا.."

قيل: "كلا" [1]

رسم الشاعر المعاصر ملامح المدينة المثالية، فكان لكل شاعر مدينته الفاضلة الوطن الحلم والوطن العادل هو رمز مدينة أمل، يقول في قصيدته " مزامير" معبرا بالكمان عن المدينة الفاضلة :[2]

لماذا إذا ما تهيّأت للنوم يأتي الكمان ..

فأصغي له آتيا من مكان بعيد

فتصمت همهمة الريح خلف الشبابيك..

نبض الوسادة في أذني

تتراجع دقات قلبي..

و أرحل في مدن لم أزرها

شوارعها فضة

وبناياتها: من خيوط الأشعة

ألقى التي واعدتني على ضفّة النّهر واقفة !

وعلى كتفيها يحطّ اليمام الغريب

ومن راحتيها يغط الحنانْ !

.....

أحبّك صار الكمان كعوب بنادقْ !

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، حكاية المدينة الفضية، ص227 .

[2] ينظر كاميليا عبد الفتاح، إشكالية الوجود الإنساني، ص 106 .

و صار يمام الحدائقْ

قنابل تسقط في كلّ آنْ

.....

و غاب الكمان [1]

فمدينة الشاعر التي بناها في خياله سرعان ما تصطدم بالواقع المرير، فتستمر معاناة الشاعر .

أمّا" في " الهجرة إلى الداخل " يسمي دنقل مدينته الفاضلة " إرم العماد "[2] ويدير صراعه بين صورتها الواقعية (بكل ما تحمله من دلالة)، وصورتها في مثاله يقول:

أبحث عن مدينتي التي هجرتها..

فلا أراها !

أبحث عن مدينتي

يا إرم العماد

يا إرم العماد

يا بلد الأوغاد و الأمجادْ

ردّي إليّ: صفحة الكتابْ

وقدح القهوة.. و اضطجاعتي الحميمهْ

فيرجعُ الصدى..

كأنّه أسطوانة قديمهْ:

يا إرم العماد

يا إرم العماد

ردّي إليه: صهوة الجوادْ

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة مزامير، المزمور الثامن، ص 308 – 309

1 إرم العماد: إرم ذات العماد مدينة عاد قوم هود الذين أهلكهم الله بريح صرصر، بناها شدّاد بن إرم بن عاد من ذهب حتى ينافس بها جنة الله عز وجل– في ظنه – . يوم الدخول 12–3–2017، على العاشرة www.almasalik.com

وكُتب السّحر..

وبعضَ الخبز في زوّادة السّفرْ

فقلبه الذي انشطر

يرقد فوق زهرة اللّوتس في المنفى..

يطالع المكتوبْ

منتظرا حتى يفور الكوبْ

في يده..

يدير فوق جسمه رداءه المقلوبْ

لكي يعود في مواسم الحصاد

أغنية.. أو وردهْ

للباحثين عن طريق العوده [1]!

« إن المفارقة الواقعة بين الصوت والصدى في هذه القصيدة، هي ذاتها الهوة بين الواقع والحلم، هذه الهوة التي دفعت الشاعر إلى الهجرة إلى الداخل كما عنون قصيدته»[2]

من خلال النماذج السابقة لاحظنا أنّ طرح الجدلية القائمة بين المدينة والقرية في الشعر المعاصر يختلف عن التجربة الرومانسية ، ذلك أنّ الشاعر الرومانسي فرّ من المدينة ولجأ إلى القرية طلبا للأمن والاستقرار(الطبيعة خاصة وامتزج بها)، أمّا الشاعر المعاصر فواجه المدينة، إذ يعتمد على الرفض والقبول في نفس الوقت، وشاعرنا أمل تغلغل في المدينة بل عاش حياة الصعلكة فيها، لكن مع هذا تبقى القرية تحمل قدسية في نفسه[3] يقول:

هل أنا كنت طفلا

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة الهجرة إلى الداخل،224-...226.

[2] كاميليا عبد الفتاح، إشكالية الوجود الإنساني، ص 107-108 .

[3] عبد الناصر هلال، الانفصال و الاتصال: ثنائية لمدينة و الثأر في شعر أمل دنقل، ص 23-24 .

أم إنّ الذي كان طفلا سواي

هذه الصور العائلية..

كان أبي جالسا، و أنا واقف.. تتدلى يداي

رفسة من فرس

تركت في جبيني شجّا.. و علّمت القلب أن يحترسْ [1]

يتعامل الشاعر مع ذكريات الطفولة في قريته بحميمية، فهي مرحلة منقوشة في ذهنه خاصة في حياة والده.

وبكثير من العمق والإيحاء نراه يصوّر جدلية بين المدينة والقرية في قصيدة " مقتل القمر" يقول:

.. وتناقلوا الخبر النبأ الأليم على بريد الشمس

في كلّ المدينهْ:

" قُتل القمر"

شهدوه مصلوبا تدلى رأسه فوق الشجرْ !

نهب اللصوص قلادة الماس الثمينهْ

من صدره !

وتدلت الدمعات من كل العيون

و ترحّموا ..

و تفرّقوا..

و سحبت جفنيه على عينيه..

وخرجت من باب المدينه

للريف

يا أبناء قريتنا أبوكم مات

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة الورقة الأخيرة، ص365 .

قد قتلته أبناء المدينة

ذرفوا عليه دموع إخوة يوسف

ماذا؟ .. أبونا لا يموت

بالأمس طول الليل كان هنا

حطّ المساء

و أطلّ من فوق القمر

يا إخوتي هذا أبوكم ما يزال هنا

فمن هو ذلك الملقى على أرض المدينه؟

قالوا: غريب

ظنّه الناس القمر

لكن أبونا لا يموت [1]

يصوّر أمل مصير القرويّ البسيط في المدينة متّخذا من القمر باعتباره وحدة لها دلالة عميقة لدى كل النّاس، فالمدينة تفرض سطوتها على القرية فتتراجع القرية البريئة، نقل الشاعر لنا هذا الموقف عن طريق السرد في مشهد جنائزيّ حزين يُدين من خلاله المدينة وسطوتها .

5- الحياة والموت "

إنّ الظروف التي مرّ بها الأدباء أفرزت قضايا متقاربة منها مثلا قضية الحياة والموت فالحياة اصطبغت بالاغتراب أمّا الموت فقد قرن الشاعر المعاصر بين موقفه من الموت والشعر، فهو المخلّص من الموت لدى البعض، ونجاة وقوّة لدى فئة أخرى [2].

عدّ الشعراء المعاصرون الشعر مخلّصا من مشاكل الوجود، مواجها للموت ولكلّ القوى، كما أن الشعر عند أدونيس هو خلود الشاعر" فالشاعر «حر في واقعه الاجتماعي

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة مقتل القمر، ص 34- ..37 .

[2] كاميليا عبد الفتاح، إشكالية الوجود الإنساني، ص204 .

والكوني معا بإبداعه الذي يستطيع تحريره لينطلق في سماوات الفكر والرؤى. الشاعر في هذه الرؤية لا تقيده الأصفاد المادية فهو محلق بكيانه المبدع »[1] فإذا رجعنا إلى أمل وجدنا أنّه في مرحلة من حياته انقطع عن كتابة الشعر وفكّر في الانتحار، ثم تراجع متّخذا من كتابة الشعر في حدّ ذاته مخلّصا من هذه الحالة النفسية .

من أمثلتها ما جاء في قصيدة " كلمات سبارتاكوس الأخيرة " لأمل دنقل التي يفتخر فيها سبارتاكوس ويمجّد حريته يقول:

المجد للشيطان.. معبود الرياحْ

من قال "لا" في وجه من قالوا " نعم"

من علّم الإنسان تمزيق العدم

"من قال "لا"..فلم يمت

وظل روحا أبدية الألم " [2]

"لا" لفظة واجه بها المظلوم ظالمه، وحاول وضع حدّ للعبودية و الرضوخ، ليُشعر من استسلم بالهوان الذي يعيشه وامكانية الثورة لتغيير وتحسين الأوضاع لهذا اختار سبارتاكوس الموت بكرامة رافعا رأسه على حياة الذلّ والعبودية ، فرض نفسه واختار مصيره، فلم يتقبّل الرضوخ أو الإذلال وإنّما اختار الموت بكرامة، رافعا رأسه ولو مرّة.

يقول في نفس القصيدة:

معلّق أنا على مشانق الصباحْ

و جبهتي- بالموت- محنيّهْ !

لأنّني لم أحنها.. حيّه!

ثمّ يتابع مخاطبا الجماهير منبّها:

يا إخوتي الذين يعبرون في الميدان مطرقينْ

[1] كاميليا عبد الفتاح، المرجع نفسه، ص 203 – 204

[2] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة كلمات سبارتاكوس الأخيرة، ص.83

منحدرين في نهاية المساءْ

لا تخجلوا.. ولترفعوا عيونكم إليّ

لأنّكم معلّقون جانبي.. على مشانق القيصرْ

فلترفعوا عيونكم إليّ

لربما.. إذا التقت عيونكم بالموت في عينيّ:

يبتسم الفناء داخلي.. لأنّكم رفعتم رأسكم... مرّهْ !

فالانحناء مرّ [1]

إنّ الموت في نظر الشاعر العربي المعاصر« نهاية الرحلة الإنسانية، وباعتباره عقابا للإنسان، ومأساة الإنسان، لذلك شاع في القصيدة العربية المعاصرة التعبير بمفردة الموت عن الهزائم والانكسارات المعنوية...واعتبر الشاعر المعاصر كلمة الموت كلمة جامعة لكل معاني القهر والاستلاب والتراجيديا و اللافاعلية»[2]

وموت المجتمع هو قبوله للأكاذيب و التضليل، يقول دنقل في هذا المعنى في قصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) :

تكلمي أيتها النبية المقدسة

لا تغمضي عينيك فالجرذان ..

تلعق من دمي حساءها .. ولا أردها

تكلمي .. لشدّ ما أنا مهان [3]

إنّ الذلّ والهوان الذي يتجرّعه هذا الجنديّ المنهزم هو بعينه الموت فهو انكسار معنوي، ويواصل:

كيف حملت العار...

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة كلمات سبارتاكوس الأخيرة، ص84 .

[2] كاميليا عبد الفتاح، إشكالية الوجود الإنساني، ص 175-176 .

[3] أمل دنقل، المصدر السابق، قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، ص 96.

ثمّ مشيت ؟ دون أن أقتل نفسي؟ دون أن أنهار؟ ! [1]

كما أنّ الموت هو القهر وانعدام الحرية في الرأي والفعل، يظهر ذلك جليا في قصيدة أمل" موت مغنية مغمورة " يقول:

" أغلقي المذياع

هذا زمن السكتة

سالومي تغني ..

من ترى يحمل رأس المعمدان؟ "[2]

وحين يهيمن مناخ هزيمة عام 1967م يعلن أمل تحطّم قلبه وتجرّعه لمرارة الهزيمة في قصيدته " يوميات كهل صغير السن " يقول:

" أعرف أن العالم في قلبي مات

لكني حين يكف المذياع .. وتنغلق الحجرات:!

أنبش قلبي.. أُخرج هذا الجسد الشمعيّ

و أسجّيه فوق سرير الآلام

أفتح فمه.. أسقيه نبيذ الرغبه

فلعل شعاعا ينبض في الأطراف الباردة الصلبه

لكن.. تتفتت بشرته في كفّي

لا يتبقى منه.. سوى: جمجمة.. و عظامْ[3]

فالهزيمة أثقلت كاهله و أرهقت جسده .

يصور أمل عجزه عن التفرقة بين الموت المادي – الجسدي و الموت المعنوي، يقول في إجازة فوق شاطئ البحر، بعد أن صور غرق صديقه:

---

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص 96 .

[2] أمل دنقل، المصدر نفسه ، ص125

[3] أمل دنقل، المصدر نفسه، ص 111 .

" نجرؤ أن نتساءل : " هل نحن موتى " ؟ [1]

« وحين يصبح الإحساس بإخفاق الحلم العربي، وتراجع الهوية العربية إحساسا حادا يبلغ الإحساس بالموت ذروته، فيقترح الشاعر تحية هي أمنية بالموت لا بالحياة »[2] يقول في قصيدة " العشاء الأخير ":

" التحيات "مساء الموت " يا قلبي

فلا تلق التحية

من ترى مات؟

أنـا ..

أنت

أجل

أنت لا تملك يوما أن تموت

الحمامات لوت أعناقها

و التوى حتى لساني بالرطان" [3]

« ويمتلئ القاموس الشعري للقصيدة المعاصرة بمفردات الموت، وتحتل كلمة الموت عناوين كثيرة من هذه القصائد " الموت في الفراش"، "الحداد يليق بقطر الندى" لأمل " حفار القبور" للسياب، و" موت فلاح" و "شنق زهران لصلاح عبد الصبور– كما يشيع في القصائد الواقعية – في مرحلة هزيمة يونيه – وفي مجال التعبير عن الهزائم العربية المختلفة – عامة استخدام كلمة الموت للدلالة على انكسار الذات» [4].

تباينت دلالات الموت في الشعر المعاصر؛ منها ما دلّ على الموت الحقيقي ومنها ما دلّ على نهاية الرحلة و عقاب للإنسان كما عبّر عن الهزائم وانعدام الحرية في الرأي و القول.

---

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص122 .

[2] كاميليا عبد الفتاح ، إشكالية الوجود الإنساني، ص 177.

[3] أمل دنقل، المصدر السابق، ص159 . – الرطان: التكلم بالعجمية أي كلام لا يفهمه العرب .

[4] كاميليا عبد الفتاح، المرجع السابق، ن ص.

يتسق مع هذا الطرح وصف الشعراء الحداثيين للمجتمع العربي الذي تخلف – كما وصفوه في قصائدهم– عن سباق الحضارات، بصفة الأمم البائدة التي انقطعت من التاريخ الإنساني ولم يبق لها أي بقية، فلا غرابة في ذلك لأنّ الأمة العربية الإسلامية أمّة الانتصارات والتاريخ يشهد بذلك، إنّ هذا التراجع الذي تشهده الأمة يعدّ موتا حقيقيا، وقد عبّر أمل عن هذا التراجع والتخاذل في قصيدة " خطاب غير تاريخيّ على قبر صلاح الدين " يقول:

ها أنت تسترخي أخيرا..

فوداعا

يا صلاح الدينْ

يا قارب الفلين

للعرب الغرقى الذين شتتتهم سفن القراصنه

و أدركتهم لعنة الفراعنه

وسنة.. بعد سنة..

صارت لهم "حطّينْ "

مرت خيول التركْ

مرت خيول الشّركْ

مرت خيول الملك– النسر

مرت خيول التتر الباقينْ

ونحن– جيلا بعد جيل– في ميادين المراهنه

نموت تحت الأحصنه !

نم يا صلاح الدين

نم.. تتدلى فوق قبرك الورودُ..

و نحن ساهرون في نافذة الحنين

نقشّر التفاح بالسكينْ

و نسأل الله "القروض الحسنة"

فاتحة:

آمين [1]

لقد تتبّع أمل من خلال هذه القصيدة الماضي باستحضار رمز من رموز الأمّة العربية (صلاح الدين) مشيرا بعدها إلى الحاضر وتعاطي العرب السلبي لقضاياهم المصيرية وكيف ضاع مجد الأمّة وتاريخها المشرّف، من هذا المنظور يسمي أدونيس العرب " عاد وثمود"، بينما يصفهم خليل حاوي بأنهم " سدوم"، ويأتي العرب والمجتمع و العقلية العربية –عامة – متلبسين وجوه شواهد الماضي التاريخية الغابرة [2] فلا وجود لكفاح الكينونة بل الموت والفناء هو الشيء المؤكد، لهذا لجأ الشعراء إلى الابتهال مع الاستعانة بالأساطير اليونانية لبعث الحياة من جديد لهذه الأمة [3]

كما تناول الشاعر المعاصر موضوع الموت في رثائياته، حيث رثى نماذج إنسانية كما في قصيدة أمل "إلى محمود حسن إسماعيل في ذكراه" التي يقول فيها:

واحد من جنودك يا سيّدي

ألف بيت وبيتْ

واحتوتك الكويت

فعرفتُ بموتك أين غدي !

واحد من جنودك– يا أيّها الشعرُ– !

كلّ الأحبّة يرتحلون

فترحل شيئا فشيئا ألفة هذا الوطنْ

.....

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص 402 إلى404 .

[2] ينظر كاميليا عبد الفتاح، إشكالية الوجود الإنساني، ص178 .

[3] المرجع نفسه، ص.180

هذا هو العام المتبقي لنا: إنّه الصمتُ

و الذكريات.. السواد هو الأهل و البيتُ

إنّ البياض الوحيد الذي نرتجيه

البياض الوحيد الذي نتوحّد فيه:

بياض الكفن [1]!

بهذا واجه الشاعر المعاصر الموت باعتباره موقفا حدّيا مأساويا في الوجود الإنساني وباعتباره متداخلا مع الحياة .. ولأن الموت جزء من منظومة الحياة يعرض الشاعر المعاصر مشاهد الحياة متراصة متجاورة مع مشاهد الموت، فيما يشبه الاعتراف بادراك هذه الحقيقة : الموت بطانة الحياة والأمثلة في هذا الموضوع عديدة منها مثلا : عبد المعطي حجاري في قصيدته "طللية"، و صلاح عبد الصبور في قصيدته: "زيارة الموتى"، ومحمد عفيفي مطر في قصيدة "شجرة الأسلاف" [2] و" في " لعبة النهاية" يعبر أمل عن إحساسه بتهديد الموت لقوى الحياة وتعقب الموت لمظاهر الحياة وكأنه صائد ماهر [3] إذ يقول :

في الميادين يجلس

يطلق – كالطفل – نبلته بالحصى ..

فيصيب بها من يصيب من السابله

يتوجه للبحر ..

في ساعة المدّ :

يطرح في الماء سنارة الصيد ..

ثم يعود ...

ليكتب أسماء من علقوا في أحابيله القاتله [4]

---

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص 415– 416 .

[2] كاميليا عبد الفتاح، إشكالية الوجود الإنساني، ص183 .

[3] المرجع نفسه، ص188 .

[4] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة لعبة النهاية، ص380 .

فالموت حقيقة يعترف بها الشاعر، فهي نهاية كل حيّ تسير في خط متواز مع الحياة إلى أن يصطدما . يقول أمل :

أمس : فاجأته بجوار سريري

ممسكا – بيد – كوب ماء

ويد بحبوب الدواء

فتناولتها ..

كان مبتسما

وأنا كنت مستسلما

لمصيري [1]

كما يرى الشاعر الموت في الهواء الذي نتنفسه، يقول في قصيدة " سفر ألف دال"[2]:

القطارات ترحل فوق قضيبين: ما كان– ما سيكون !

و السماء رمادٌ..به صنع الموت قهوته..

ثمّ ذرّاه كي تتنشّقه الكائناتُ

فينسلّ بين الشرايين و الأفئده [3]

ورثى كذلك الشاعر المعاصر عناصر حية من الطبيعة مثل قصائد أمل" الزهور" "الخيول" و" الطيور"[4] وهي قصائد كتبها أمل في المستشفى، و ما الزهور والطيور والخيول سوى مسيرة الإنسان في هذه الحياة، فقد أسقط أمل حالته على كلّ كائن من هذه الكائنات فقد تأمل الشاعر المعاصر موت الشخص: موت الذات الذي عاينه بخياله، أو توقعه وانتظره عند معاناة المرض ودلف من خلال هذه الثيمة إلى رثاء الإنسان، وإلى بناء موقفه

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص 382 .

[2] نشير أن عنوان هذه القصيدة هو الحرف الأول من اسم و لقب الشاعر .

[3] أمل دنقل، المصدر السابق، ص 285 .

[4] كاميليا عبد الفتاح، إشكالية الوجود الإنسانيّ، ص.181

الشعري من الموت، نقرأ هذا في كثير من قصائد ديوان أمل : " أوراق الغرفة رقم8 " الذي اعتبر رثائية طويلة للذات وللإنسان كما نجده كذلك عند غيره من الشعراء .

واستطاع الشعراء المعاصرون أن يروا في كل كائن أو عنصر في الحياة معادلا فنيا للإنسان في سقوطه الأخير: الموت، فكتب أمل قصيدة " الطيور" يقول:

الطيورُ.. الطيورْ
تحتوي الأرض جثمانها.. في السقوط الأخيرْ !
والطيور التي لا تطيرْ..
طوت الريش.. واستسلمتْ
هل ترى علمتْ
أنّ عمر الجناح قصيرُ.. قصيرْ؟ !
الجناح حياة
و الجناح ردى [1]

« التقط أمل بعيني الشاعر المشابهة بين كيان الطيور وكيان الإنسان: ونعني الهشاشة وعري الكيان أمام الموت بلا حماية، الإنسان كالطيور التي تلمس الموت في كل ما تقف عليه وفي كل ما يتعرض لها . إن رحلة الطيور في الحياة تصلح أن تكون معادلا فنيا لحياة الإنسان في فزعها وقلقها، وفي أنها مسرح للموت »[2] فهو مهدّد في أيّ لحظة، يقول :

الطيور مشردة في السموات
ليس لها أن تحط في الأرض
ليس لها غير أن تتقاذفها فلوات الرياح
ربما تتنزل ...
كي تستريح دقائق..

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص390-391 .

[2] كاميليا عبد الفتاح، إشكالية الوجود الإنساني، ص189

سرعان ما تتفزع ..

من نقلة رجل ..

من نبلة طفل ..

من ميلة الظل عبر الحوائط [1]

من خلال هذه النماذج لمسنا من أمل دنقل تجربة فريدة من نوعها في مواجهة الموت [2] ففي لحظات مرضه الأخير، كان يرى أمل في باقات الزهور كيانات هشة سلبها الإنسان حياتها، يصوّرها الشاعر لحظة احتضارها، وهو الموقف ذاته الذي يتعرض له الإنسان مع الموت، يقول مصوّرا هذه اللحظات الأليمة:[3]

كل باقة ..

بين إغماءة و إفاقه

تتنفس مثلي – بالكاد – ثانية .. ثانيه

وعلى صدرها حملت – راضيه ..

اسم قاتلها في بطاقة [4]

وفئة ثانية اعتبرت الموت نجاة من شرور الحياة، وهذا ما ورد في قصيدة أمل "ضد من" متسائلا فيها: من يستحق الكراهية: الحياة أم الموت ؟ متعجبا في نفس الوقت من حزن الإنسان ساعة الموت فقط، يقول[5]

كل هذا البياض يذكرني بالكفنْ !

فلماذا إذا متّ..

يأتي المعزّون متّشحين..

---

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة الطيور، ص 388–389 .

[2] أمل دنقل، بصمات وثائقيّ . يوم الدخول 20– 01– 2016 على العاشرةwww.youtube.com .

[3] كاميليا عبد الفتاح، إشكالية الوجود الإنساني، ص190 .

[4] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة زهور، ص376 .

[5] كاميليا عبد الفتاح، المرجع السابق، ص193 .

بشارات لون الحداد؟

هل لأنّ السّواد...

هو لون النجاة من الموت؟

لون التميمة ضدّ... الزمنْ..

ضد من.. ؟

و متى القلب – في الخفقان– اطمأن؟ ![1]

سؤال طرحه الشاعر ليصل إلى هدفه ومعناه، لا راحة إلا بالموت، لكن لا أشاطر الشاعر ومن يتفق معه في الرأي، ذلك أنّ الموت حقيقة أزلية ومصير كلّ حيّ ثمّ بعث فنشور.

"وفي قصيدة " الورقة الأخيرة الجنوبي" لأمل يصور موت صديقه خلاصا من مرارات الحياة، وعودة إلى البراءة والطفولة والخلق الأول، يقول:

فجأة مات !

لم يحتمل قلبه سريان المخدّر..

وانسحبت من عينه سنوات العذابات

عاد كما كان طفلا..

يشاركني سريري

وفي كسرة الخبز.. والتبغ

لكنه لا يشاركني... في المرارة[2]

"وفي رثائيته لمحمود حسن إسماعيل يصور دنقل الموت خلاصا من هموم الواقع واستعلاء عليها، يقول:

واحد من جنودك يا سيّدي

[1] أمل دنقل الأعمال الكاملة، قصيدة ضد من، ص 373– 474.

[2] المصدر نفسه، قصيدة الورقة الأخيرة الجنوبي، ص 368– 369.

خبزه خبز ضيّقْ

ماؤه بلٌّ ريقْ

و الممات بعينيه كالمولد[1]

لذا يتمنى الشاعر السلام للأحياء والموتى قائلا

لا منزل لا مقامْ

فعلى الراحلين السلامْ

والسلامُ على من أقام[2]

ويشتهي الشاعر شيئا واحدا للخلاص من هذه المكابدات: الموت، فهو نهاية المعاناة. يقول:

إن البياض الوحيد الذي نرتجيه

البياض الوحيد الذي نتوحّد فيه:

بياض الكفن[3]

وفي قصيدة " ديسمبر" يصور أمل إحساسه بهبائية الإنسان واضطراب حياته ما بين: معاناة الحياة والسقوط في الموت، يقول واصفا رحلة الإنسان:

هو عمر من الريح

(هذا الذي بين أن يترك الورقة الغصن

حتى تلامس أطرافها حافة الأرض)

عمر من الاضطرابْ

فافترشن جواري- أيتها الباحثات عن الذات-

وجه الترابْ

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة محمود حسن إسماعيل في ذكراه، ص416 .

[2] المصدر نفسه، نفس القصيدة، ص 417.

[3] المصدر نفسه، قصيدة إلى محمود حسن إسماعيل في ذكراه، ص416 .

و تعالين.. نرو الأقاصيصَ..

عن راحة الروح

عن لذّة الاغتراب

وعبودية الأغصن الثابتة[1]

لقد حقّق شاعرنا لذّته عند معانقة التراب لأنه يرى أنّ «الحرية هبة الموت للإنسان : هذا هو الوجه الايجابي للموت في رؤية الشعراء المعاصرين، ...هكذا تبدو عينا أنور المعداوي[2] نافذة ثاقبة في رثائية أمل له، وهكذا يبدو المعداوي ذاته، إنسانا حقّق حريته انفتحت الرؤية في وجهه، في الحياة،.. وكأن الموت هو السبيل الوحيد لرؤيتها»[3] يقول أمل في قصيدة " البطاقة السوداء "[4]

أراه من نافذة المترو.. على محطات الوقوف

مستندا بكتفه اليسرى إلى الجدار

يدير في إصبعه سلسلة

فضية الإطار

يرقب – باسما– تزاحم المناكب القصير

تسمع عيناه زجاج النافذات الأبيض الشفيفْ..

كأنّه يبحث عن أحد..

كأنّه يرقب من شرفته..

هرولة السارين في تساقط الأمطار و البرد !

لكنّني..

حين استقرّت عينه عليّ:

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة ديسمبر، ص –383 – 384

[2] أنور المعداوي ناقد مصري، ولد عام 1920 و توفي عام 1965 .

[3] كاميليا عبد الفتاح، إشكالية الوجود الإنساني، ص 197 .

[4] أمل دنقل، الأعمال الكاملة ، ص 428 .

أدرت رأسي عنه..

لم أقو على بريق عينيه المخيف [1] !

إن البارز من جسد المعداوي في هذه القصيدة هو: عيناه.. فقد استحال إلى هيئة أخرى- في موته- واستحال إلى بصيرة نافذة للحياة حتى أنّ بريق عينيه يخيف الرائي، لهول ما رأى، لصدق ما رأى[2] يقول:

يمر بي.. مدثرا بالمعطف الثقيل..

هادئ الخطى..

تلمع في الظلام عيناه

يسأل- هامسا- عن الوقت بلا اكتراثْ

و يختفي...

كأنّ إحدى الشجرات احتضنته..

صيرته بعض ظلها الكثيف ![3]

ويقولها صراحة أمل دنقل مخاطبا قاتله ومرحّبا بالموت على لسان سبارتاكوس :

دعني أكفر عن خطيئتي

أمنحك – بعد ميتتي – جمجمتي

تصوغ منها لك كأسا لشرابك القوي

.. فإن فعلت ما أريد

إن يسألونك عن دمي الشهيد

فقل لهم قد مات.. غير حاقد عليّ

يا قاتلي: إني صفحت عنك ..

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة البطاقة السوداء، ص 428 – 429.

[2] كاميليا عبد الفتاح، إشكالية الوجود الإنسانيّ، ص 197-198

[3] أمل دنقل، المصدر السابق، قصيدة البطاقة السوداء، ص430.

في اللحظة التي استرحت بعدها منّي

استرحتُ منك .[1]

فالموت نجاة وحرية لمن يكابد مشاق الحياة وظلم الظالمين، فالشاعر من خلال هذه الأسطر يُقبل نحو الموت وأجله راضيا متحدّيا قاتله :

وهل تُرى منحتني الوجود كي تسلبني الوجود ؟ [2]

من كل ما سبق يظهر لنا الطاقة الشعرية والتعبيرية لدى الشاعر المعاصر، هذه الطاقة التي تغذت من التراث في شقها الأول ومن الغرب في شقها الثاني، والارتباط المباشر للشاعر بالموضوع فخرج بنظرة متكاملة حول الحياة والموت وكل القضايا التي تظهر بينهما.

لا أزعم أن هذا الفصل قد حصر كل القضايا التي عالجها أمل دنقل في شعر بل اقتصرت على أشهر القضايا أي البعض منها.

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة كلمات سبارتاكوس الأخيرة، ص86

[2] المصدر نفسه، نفس القصيدة، ن ص.

خاتمـــة

ها أنا وصلت إلى المحطة الأخيرة من هذا البحث، إذ حاولت من خلاله الالمام ببعض الجوانب الفنية من إبداعات أمل الشعرية، وقد ارتكزت في هذا العمل على جهود من سبقني من الدارسين والباحثين في هذا المجال، وقد توصلت إلى بعض النتائج ، من أهمها:

- أمل دنقل من الشعراء العرب المعاصرين، الذين شدواّ الأنظار بشعرهم الذي يحمل رسالة الوطن الصغير والكبير .
- من خلال الدراسة السابقة لبعض قصائد أمل تبينتُ أنّه يُنصتُ إلى قضايا وأوجاع أمته من جهة وإلى تدفّقه الانفعالي من جهة أخرى، لهذا تميّز الشعر المعاصر بالصدق الفني .
- لقد عبّر أمل من خلال شعره بأشكال بيانية مختلفة عن تجربته الشعورية وتجربته تجاه الحياة.
- من الدراسة العروضية لبعض الأسطر الشعرية لاحظنا أنّ أمل لم يخرج عن دائرة التفاعيل الخليلية كغيره من الشعراء المعصرين مع ما تسمح به هذه التفاعيل من تغييرات (زحافات وعلل) كما نوّع في موسيقاه الداخلية.
- لقد نجح أمل في الجمع بين الهمّ والفنّ، متوسلا اللغة البسيطة للتعبير عن القضايا المصيرية لأمته .
- تنوّعت الصور في شعر أمل، فجاءت مكثفة متنوّعة الأدوات .
- اهتمّ أمل بالتراث الإنساني و العربي الإسلامي و أسقطه على هموم و قضايا أمّته المصيرية .

وغيرها من النتائج تضمّنها هذا العمل، ويبقى شعر أمل دنقل بيئة خصبة للبحث والدراسة، لأنّها تزخر بالعناصر الفنية التي ترقى بالعمل الأدبي، إلا أنّها تحتاج من يثيرها ويكشف قيمتها، وينصف صاحبها ولو بعد موته .

وأخيرا، من المبالغة الاعتقاد بأنّ هذه الدراسة وفّت ببعض ما تستحقه الصورة الفنية في شعر أمل دنقل من الدراسة، لكنها تأمل أن تكون قد أثارت بعض النقاط، التي تساعد على فهم بعض أعمال أمل دنقل الشعرية وتتمنى المزيد من خلال أعمال أخرى .

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر

* ***القرآن الكريم برواية ورش عن الإمام نافع .***

*** أمل دنقل**

- الأعمال الكاملة، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 2010.

*** الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر**

- الحيوان، تحقيق و شرح عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب العربي بيروت، لبنان ج3، ط 3، 1969.

*** الجرجاني القاضي علي بن عبد العزيز**

- الوساطة بين المتنبي و خصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم علي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 2006.

*** الجرجاني عبد القاهر**

- دلائل الإعجاز، تعليق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ط3، 1992.

- أسرار البلاغة، اعتنى به محمد فاضلي، دار الأبحاث، الجزائر، ط1 2007.

*** ابن خلدون**

- المقدمة، دار الهدى، الجزائر، د ط، 2009.

*** ابن الرشيق**

– العمدة في محاسن الشعر و آدابه، تحقيق محمد عبد القادر عطا، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2001.

*** ابن طباطبا محمد العلوي**

– عيار الشعر، تحقيق و تعليق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف الإسكندرية، مصر، ط3 .

*** قدامة بن جعفر**

– نقد الشعر تحقيق و تعليق عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، د ت .

*** القرطاجني حازم**

– منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تعليق و تحقيق محمد الحبيب بن خوجة دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3، 1986 .

***يحيى بن حمزة العلوي اليمني**

– الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، دار الكتب العلمية، بيروت، 1402هـ/1982م،2/ ص8 .

*** العسكري أبو هلال**

– الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط2، 1989.

المعاجم و القواميس

*ا **بن منظور محمد بن مكرم**

- لسان العرب، دار صادر، ط1، بيروت، 1968.

* **الجوهري اسماعيل بن حماد**

- الصحاح في اللغة، مراجعة محمد تامر و آخرون، دار الحديث، القاهرة ط1، 2009.

* **ابن فارس**

- مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل،بيروت، مج 3، ط1، 1991.

* **الفيروزآبادي محي الدين محمد بن يعقوب**

- القاموس المحيط، تحقيق مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف محمد

نعيم العرقسوسي، بيروت، لبنان، ط8، 2005.

* **أبو حاقة أحمد**

- معجم النفائس الكبير، دار النفائس، بيروت، ط1، 2007.

* **عصام حداد و حسان جعفر**

- المنبع الموسع، قاموس عربي عربي، دار الصبح، بيروت، لبنان، ط1 2011.

* المنجد في اللغة و الأعلام، القسم 1، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط31 1991.

* Nouveau dictionnaire des débutant

* Le petit larousse illustré

*Elkenz, dictionnaire,Français.Francai

ثانيا المراجع

*** أدونيس**

– زمن الشعر، دار الساقي، 2005.

*** أنيس إبراهيم**

– موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، ط3، 1965.

* إسماعيل عز الدين

– الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، دار العودة ط2، بيروت، لبنان، 1972.

– التفسير النفسي للأدب، دار المعارف، القاهرة، مصر،د ط، 1963.

*** البطل علي**

– الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها و تطورها، دار الأندلس، ط2، 1981 .

*** البصير كامل حسن**

- بناء الصورة الفنية في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي ط1، 1987.

*** حشلاف عثمان**

- التراث و التجديد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجامعية، دط 1986.

* ابن خلدون

- المقدمة، دار الهدى، الجزائر، 2009.

*** الدخيل محمد ماجد**

- الصورة الفنية في الشعر الأندلسي، شعر الأعمى التطيلي أنموذجا

*** أبو ديب كمال**

- جدلية الخفاء و التجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979 .

*** دنقل أنس**

- حوارات أمل دنقل، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 2013.

*** الرويني عبلة**

- الجنوبي، دار سعاد الصباح، القاهرة، ط1، 1992 .

*** الرباعي عبد القادر**

- الصورة الفنية في النقد الشعري، دار جرير للنشر و التوزيع، عمان، ط1 2009.

* بن **زورة عبد الرحمن**

– أسلوبية الخطاب الشعري المعاصر، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، 2014.

* **الزيات أحمد حسن**

– دفاع عن البلاغة، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1967.

* **الزرزموني إبراهيم أمين**

– الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء للطباعة والنشر و التوزيع القاهرة، د ط، 2000.

* **الزايد علي عشري**

– عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2008.

* **سويلم أحمد**

– شعراء العمر القصير، شعراء معاصرون، ج2، أوراق شرقية للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1999.

* **سليمان محمد**

– الحركة النقدية حول تجربة أمل دنقل الشعرية، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، دط، 1987.

* **شبلول أحمد فضل**

– جسر درويش ووصايا أمل، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية مصر،ط1، 2004 .

* **صالح بشرى موسى**

– الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1، 1994.

* **صالح عبد الفتاح**

– الصورة في شعر بشار، دار الفكر والنشر و التوزيع، عمان، الأردن 1983.

* **ضو بشير الطاهر**

– الصورة الفنية في شعر ابن زيدون، دار غيداء، الأردن، ط1، 2016 .

* **ضيف شوقي**

– في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1962.

* **طوقان فدوى**

– قصيدة " لن أبكي " الكتاب المدرسي، السنة 3 آداب .

* **العشماوي محمد زكي**

– قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، ط1، 1979.

*** عودة ناظم**

– جماليات الصورة في الميثولوجيا إلى الحداثة، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2013 .

*** عوض ريتا**

– بنية القصيدة العربية، دار الآداب، ط1، 1992.

*** عيد رجاء**

– جماليات الأداء الفني، دار قطري بن الفجاءة، الدوحة، د ط، 1994.

– التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر د ط، د ت.

– دراسة في لغة الشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، دط، د ت.

*** عياد شكري**

– موسيقى الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1968.

*** عباس إحسان**

– فن الشعر، دار الثقافة، ط3، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت، ط2 1959.

*** عصفور جابر**

– الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992.

*** العقاد عباس محمود و ابراهيم عبد القادر المازني**

– الديوان، القاهرة، مصر، ط 3، 1963.

*** علاق فاتح**

– مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر، دار التنوير، الجزائر، ط1.

*** عشري زايد علي**

– عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2008.

*** بني عامر عاصم محمد أمين**

– لغة التضاد في شعر أمل دنقل، دار صفاء للنشر و التوزيع، عمان، ط1، 2005 .

*** عبد الله حسن**

– الصورة و البناء الشعري، دار المعارف، مصر، دط، دت .

***عبد الباسط محمود**

– أمل دنقل بين البكاء والكعكة والبسوس دار طيبة للنشر والتوزيع، مصر دط،2007.

*** عبد الدايم صابر**

– شعراء و تجارب، نحو منهج تكاملي في النقد التطبيقي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2001.

* **العكيلي عهود عبد الواحد**

– الصورة الشعرية عند ذي الرمة، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان،ط1، 2010

* **عبد الفتاح كاميليا**

– إشكالية الوجود الانساني، دراسة نقدية تطبيقية في الشعر الواقعي الحداثي، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، دط، 2005.

* **فنطازي محمد**

– الصورة الفنية في الشعر الحرّ، مطبعة بن سالم، الأغواط، ط1، 2013.

* **فلاحي أحمد علي**

– الصورة في الشعر العربي، دراسة تنظيرية و تطبيقية في شعر صريع الغواني(مسلم بن الوليد) دار غيداء للنشر و التوزيع، الأردن، ط1، 2013.

* **فيطس عبد القادر**

– التشكيل الفني للشعر الملحون الجزائري، دار هومة، الجزائر، 2014 .

* **القط عبد القادر**

– الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة 1992.

* **قباني نزار**

– الأعمال الكاملة، كنوز للنشر و التوزيع، القاهرة، دط ، 2007.

*** كوهين جون**

– بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2014.

*** الكندي محمد علي**

– الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث(السياب و نازك و البياتي) دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط 1، 2003.

*** كحلوش فتيحة**

– بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، الانتشار العربي، بيروت لبنان، ط1، 2008.

*** كاميايا عبد الفتاح**

– إشكالية الوجود الإنساني دراسة نقدية تطبيقية في الشعر الواقعي الحداثي، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، دط، 2005.

*** لويس سيسيل دي**

– الصورة الشعرية، ترجمة أحمد ناصف الجنابي و آخرين، دار الرشيد للنشر، بغداد، العراق، 1982.

*** مختار عطية**

– موسيقى الشعر العربي أوزانه و قوافيه، دار الجامعة الجديدة، 2008.

*** مصايف محمد**

– جماعة الديوان في النقد، مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر، 1974.

*** ملوك رابح**

– ريشة الشاعر، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2008.

*** الملائكة نازك**

– قضايا الشعر المعاصر، دار الآداب، بيروت، د ط، 1962.

*** محمود عبد الباسط**

– أمل دنقل بين البكاء والكعكة والبسوس، دار طيبة، القاهرة، 2007.

*** المساوي عبد السلام**

– البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، دار الساقي للنشر.

*** نويوات موسى بن محمد بن المليانـي الأحمدي**

– المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط3، 1983.

*** نعيمة ميخائيل**

– الغربال، نوفل، بيروت، لبنان، ط15، 1991.

*** هلال عبد الناصر**

– الانفصال والاتصال: ثنائية المدينة والثأر في شعر أمل دنقل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، 2002.

*** هلال محمد غنيمي**

– النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع،القاهرة ط1، 1997.

– الرومانتيكية، دار نهضة مصر للطباعة و النشر، القاهرة، د ط، د ت.

*** هيمة عبد الحميد**

– الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، ط1، 2003.

*** ويليك رينيه**

– نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الدين الخطيب المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت لبنان، د ط، 1987.

ثالثا: الرسائل الجامعية

– عباس شريفة عثمان، أدوات البناء الفني في شعر أمل دنقل، رسالة ماجستير جامعة الخرطوم، فبراير 2009.

– لزهر فارس، الصورة الفنية في شعر عثمان لوصيف، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة، الجزائر، 2004 .

رابعا: الدوريات

- حسين ميرزائي و سيد إبراهيم آرمن، التناص و الأسطورة في شعر أمل دنقل فصلية دراسات الأدب المعاصر، السنة الثالثة، ع9 .

-Shams151g@yahoo.com

- سليمان إبراهيم محمد، **مدخل إلى مفهوم سيميائية الصورة، مجلة جامعية،قسم الإعلام، كلية الآداب، الزاوية، ليبيا، ع16، المجلد 2، أبريل 2014.**

- الشعار سلطان ، في النزعة الدرامية عند أمل دنقل، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، المجلد 30(7) 2016، الأردن .

- ليلا قاسمي حاجي آبادي، مهدي ممتحن، الجمال اللوني في الشعر العربي من خلال التنوع الدلالي، فصلية دراسات الأدب المعاصر، السنة 3، ع9، يوم الدخول22-5-2017، على الثالثة.

- مجلة بحوث، جامعة حلب، ع6، 1986.

خامسا: شبكة الأنترنيت

- أحمد بالقاسم جعفري، الصورة الفنية في كتاب نهج البلاغة، الجامعة الإفريقية أدرار، يوم الدخول:26-2 -2016، على الخامسة arabic.balaghara.net

- أحمد فؤاد نجم يتحدث عن الشاعر المصري المبدع أمل دنقل، في برنامج حبايبنا ج: 1 حلقة 15(كل هذه اللقاءات موجودة في اليوتوب) .

- جابر عصفور، رأيه في أمل دنقل، البيان لثقافي، يوم الدخول،20-5-8-2016، على العاشرة www.jihat.com

- أبو تمام ديوان إلكتروني، alhakawati.net

- سيد بحراوي، الحداثة العربية في شعر أمل دنقل، يوم الدخول: 21-5-2017 على التاسعة www.nizwa.com

- شاكر النابلسي، مقال: تشكيل الشعر Ameldonquol

- كمال أحمد غنيم، محاضرة بعنوان: الرمز الشعري، يوم الدخول:1-10-2016 على العاشرة www.youtube.com

- عصام شرتح، فنية التكرار عند شعراء الحداثة المعاصرين، يوم الدخول: 22-5-2017، على الرابعة www.Poetryletters.com

- مقال حول دلالة الألوان، يوم الدخول20-5-2017، على الثانية .

Cls.iranjournal.irlarticle

- فاطمة موعاد، مفهوم الصورة الشعرية في القديم و الحديث، منتدى اللسانيات العربية، يوم الدخول:15-5-2016، على العاشرة www.lissaniat.net

- نبيل أبو علي، عيار الشعر، محاضرة، الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين، يوم الدخول:29 -9-2016، على العاشرة www.youtube.com

- الموسوعة العالمية للشعر العربي www.adab.com

- خيمة الشعر و الشعراء، أمل دنقل، يوم الدخول: 20-3-2017، على10.

Foruns. 3roos.com

- بصمات وثائقي، أمل دنقل، يوم الدخول: 20-1- 2016 www.youtube.com

- تعريف الصورة باللغة الفرنسية https://fr.wikipedia.org

بالإضافة إلى مجموعة من اللقاءات التلفزيونية كانت تجريها القناة المصرية مع أمل دنقل بحضور أدباء و نقاد، قبل وبعد موته، منها:

- أمسية ثقافية، فاروق شوشة يجمع بين الأبنودي وأمل دنقل(الصديقين)

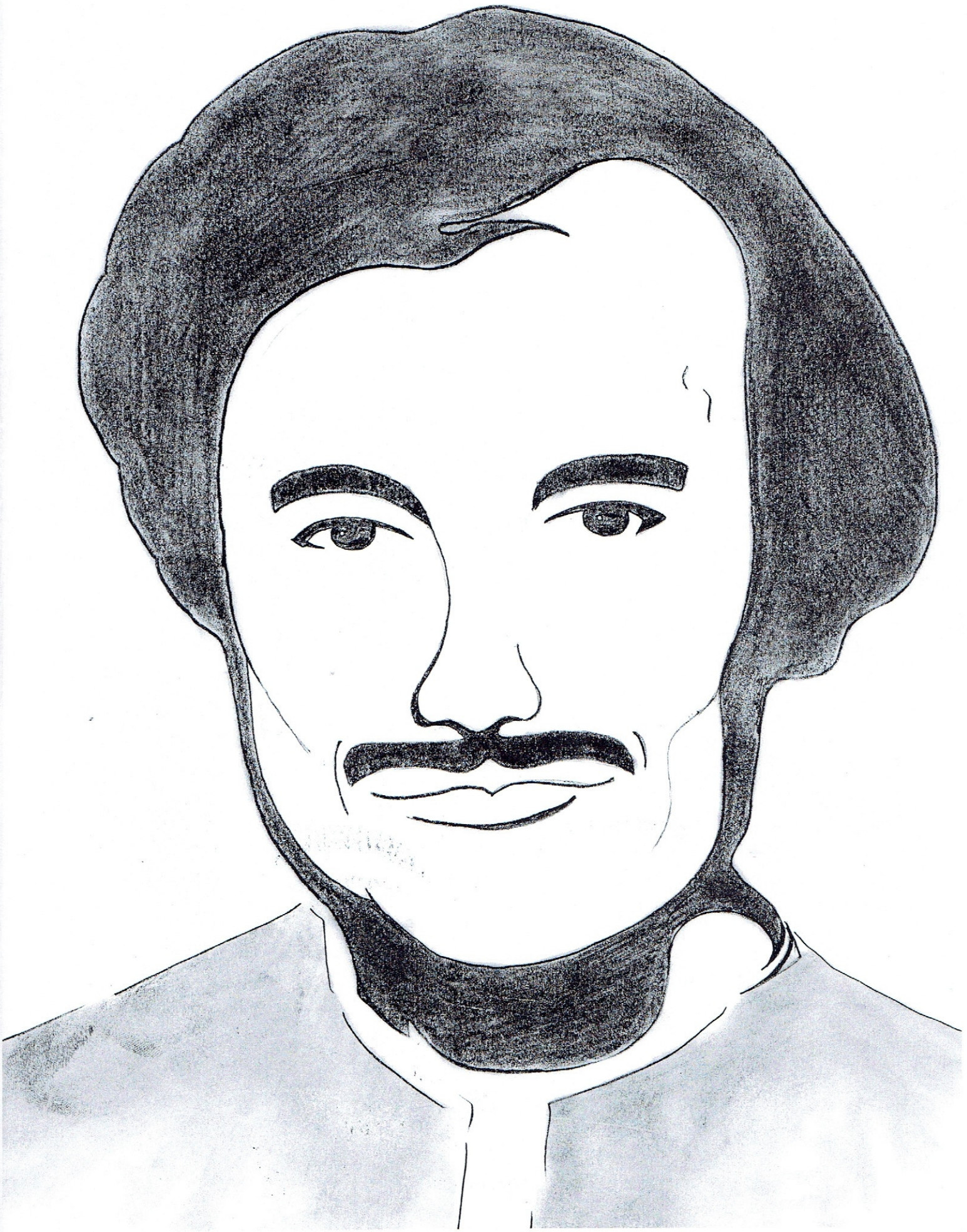
- أمل دنقل يلقي قصيدة النيل، آخر لقاء معه قبل وفاته .

- شبكة يقين الإخبارية، مقتطفات من فيلم ذكريات الغرفة 8 ، عن أمل دنقل إخراج عطيات الأبنودي .

- فيلم تسجيلي، أمير شعراء الرفض، ذكرى أمل دنقل في الصورة الكاملة إخراج أحمد القلش . - طقوس رومانية في شارع الأعمدة، مهرجان جرش doharchives.alhayat.com

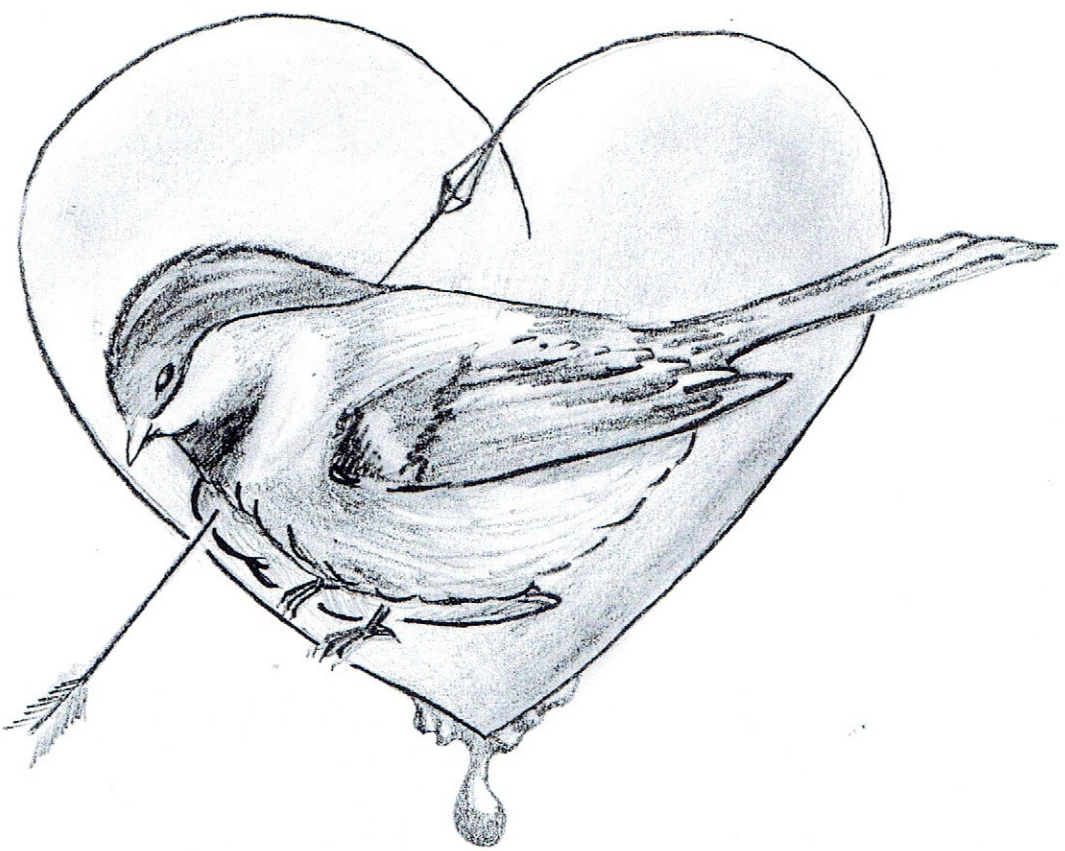
الملاحق

أمـــل دنـــقـــل



لا تصالح !

فما ذنب تلك اليمامة



لترى العشّ محترقا.. فجأة،

وهي تجلس فوق الرماد؟ !

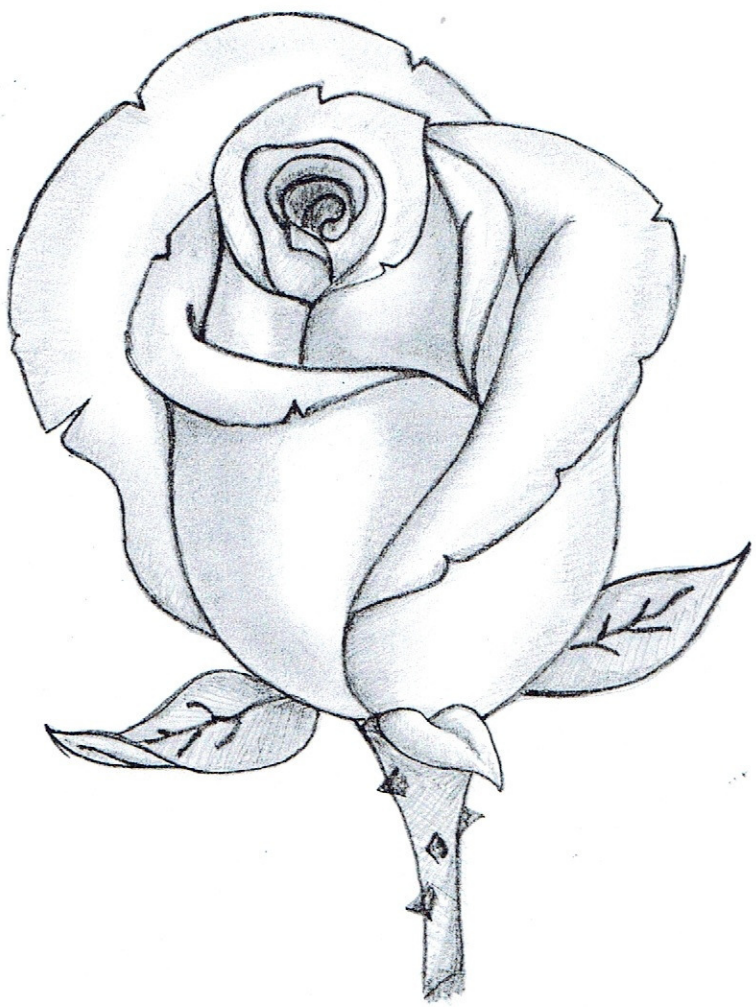
قصيدة لا تصالح

لا تصالح

ولو حرمتك الرقادْ

صرخلت الندامه

وتذكّر..



أنّ بنت أخيك " اليمامه "

زهرة تتسربل في سنوات الصّبا-

بثياب الحداد ..

قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة

أيتها العرّافة المقدسه..
جئت إليك .. مثخنا بالطعنات والدماء
منكسر السيف.. مغبّر الجبين و الأعضاء
أسأل يا زرقاء..

عن وقفتي العزلاء بين السيف.. والجدار !
أيتها النبية المقدسه..
لا تسكتي.. فقد سكتُّ سنة فسنة

لكي أنال فضلة الأمان
قيل لي " اخرس.. "
فخرستُ.. وعميت.. وائتممت بالخصيان !
دُعيت للميدان

ظللت في عبيد (عبس) أحرس القطعان
أنام في حظائر النسيان
وها أنا في ساعة الطعان
دُعيتُ إلى الموت .. ولم أدع إلى المجالسة !!

لا تصالح على الدم .. حتى بدم!

لا تصالح ! ولو قيل رأس برأس،

أكل الرؤوس سواء؟

هل تتساوى يد... سيفها كان لك

بيد سيفها أشكلك

سيقولون :

جئناك كي تحقن الدم..

جئناك كن يا أمير – الحكم

سيقولون :

ها نحن أبناء عم

قل لهم إنهم لم يراعوا العمومة في من هلك

وغرس السيف في جبة الصحراء

إلى أن يجيب العدم

إنني كنت لك

فارسا

وأخا

وأبا

وملك

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوع **الصفحة**

شكـر
الإهداء
مقدمة أ-هـ
مدخل: مقاربة الصورة بين الفكر القديم و الحديث
تعريف الصورة الفنية..... 07
الصورة لغة..... 07
الفنية لغة..... 10
الصورة اصطلاحا..... 11
الصورة عند النقاد العرب القدامى 11
الصورة الفنية عند النقاد الغربيين..... 29
الصورة الفنية عند نقادنا المحدثين..... 37
الفصل الأول: عناصر الصورة الفنية ووسائل تشكيلها في شعر أمل دنقل
تمهيد..... 42
اللغة..... 45
تركيب اللغة..... 52
التقديم و التأخير..... 53
الاعتراض..... 54
التكرار..... 57
الخيال..... 60
موسيقى الصورة الفنية..... 70
الموسيقى الخارجية..... 71
الوزن..... 71
الإيقاع..... 79
القافية..... 85
الموسيقى الداخلية..... 87
الأسس التي تنبني عليها الموسيقى الداخلية..... 88
التجسيم و التشخيص..... 88
ملاءمة اللفظ للمعنى..... 90
السيولة والتدفق في تناسب الإيقاع..... 91
سهولة اللفظ وعذوبته 94
المحسنات البديعية 95
الإيحاء..... 99

فهرس الموضوعات

التكرار..... 101

تقنيات القصيدة الحديثة في شعر أمل دنقل..... 102
السرد 102
الإرتداد..... 104
الحوار..... 105
المونتاج..... 108

الفصل الثاني: أنواع الصورة الفنية في شعر أمل دنقل.

الصورة البلاغية..... 114
التشبيه..... 115
الاستعارة..... 120
الكناية 128
الصورة الذهنية..... 133
الصورة الرمزية..... 145
الرموز الواقعية 146
الرموز التراثية..... 151
الصورة الأسطورية..... 153

الفصل الثالث: مواضيع الصورة الفنية في شعر أمل دنقل

1- الوطن..... 162
2- الشعر القومي (من الوطن الصغير إلى الوطن الكبير)..... 166
3-الاغتراب..... 175
4- المدينة..... 179
5- الحياة والموت..... 187
الخاتمة..... 203
قائمة المصادر والمراجع
فهرس الموضوعات
ملحق

ملخص الرسالة

الصورة الفنية من القضايا التي شغلت الدارسين، فهي من أبرز الوسائل التي يتكئ عليها الأديب، فتميّز عملا عن آخر . أمل دنقل من الشعراء الذين أدركوا كنه الصورة الفنية فوظفها في شعره .

كانت بداية البحث نظرية، حددت من خلالها مفهوم الصورة الفنية لغة، ومفهوم الفنية لغة، ثم تدرّج البحث متتبعا الدلالة الاصطلاحية للصورة الفنية عند النقاد القدامى وكذا المحدثين، بدءًا بنقادنا العرب القدامى على رأسهم الجاحظ وصولا إلى النقاد الغربيين، والعرب في العصر الحديث و ما بعده ، - خاصة مع المذهب الرومانسي – هذا عن الجانب النظري من البحث .

أمّا الجانب التطبيقي فكانت البداية بتبيين أهم وسائل تشكيل الصورة، كانت البداية مع اللغة التي يشحنها الشاعر بما شاء من معاني فتتشعب دلالاتها وتتشظى ، وهذا ما لمسناه فعلا في شعر أمل دنقل إذ اتّكأ على لغة بسيطة للوصول إلى عقول و قلوب جماهيره، والتي تسبح في أفق الخيال المبدع الذي يرسم للقارئ عالما جديدا لا يحده مكان ولا زمان، وما زاد من قوتها و تأثيرها وزنها وإيقاعها المضبوط على القضايا القومية والوطنية ، فمن خلال تتبعنا لبعض النماذج الشعرية أحسسنا الاهتمام الكبير الذي أعطاه أمل دنقل لموسيقى شعره، فكان تارة يدق الطبول رافضا متحديا متذمّرا ممّا يدور حوله من أحداث، و تارة كان يعزف على نايه معبّرا عن شجنه، نلمس هذا خاصة في ديوان الغرفة 8 . كما انقسمت الموسيقى إلى خارجية وأخرى داخلية، تشكلت الأولى من الوزن والإيقاع وكذا القافية، أمّا الثانية فتضافرت عدة عناصر لتشكيلها كالتجسيم والتشخيص الذي يحوّل الجماد حيا ينبض بالحياة والحركة وكذا حسن انتقاء الألفاظ ومدى ملاءمتها للمعنى وتناسب نغماتها واسترسالها، دون أن نغفل دور حسن انتقاء الحروف وذلك حسب مخارج الأصوات وصفاتها، والتنبه لتتابع الحروف وتناسقها . ومن جهة أخرى لا يمكن انكار دور المحسنات البديعية الكبير- على تنوعها- في صنع الإيقاع وبالتالي تلوين الصورة الفنية .

وهكذا جاءت صور أمل دنقل الفنية مكثفة، ترسم الواقع بريشة رسّام، فتنوعت من صور بلاغية تقليدية – في ثوب جديد- كالتشبيه والاستعارة والكناية والمجاز إلى صورة حسية جسّم وجسّد لنا الشاعر من خلالها مختلف المواقف، كالصور البصرية والصور الذوقية، والصور اللمسية وغيرها، وقد تجمع الصورة الواحدة أكثر من حاسة، مما أكسب صوره تجريدا وقوة ، كما استعان شاعرنا بالصور الرمزية التي كسرت حدود الزمان والمكان لاستعانتها بالتراث (العربي

والإنساني) والأسطورة، تلك الكهوف المليئة بالكنوز الدفينة، التي تبحث عن الغائص الماهر الذي يعيد لها الحياة من جديد ، فقد انفتح أمل على الثقافات المختلفة وتعمّق فيها بحثا ودراسة فغذى شعره بها، لهذا كان لشعره نكهة خاصة ميّزته عن غيره من الشعراء فكسر القوالب الجاهزة القديمة .

إنّ هذا الحشد من الصور الفنية وغيرها من الوسائل، اندفعت كالحمم للتعبير عن واقع أرهق شاعرنا وكل عربيّ أبيّ، جرّاء الظلم الذي ساد، فجاءت مواضيعه صرخة مدوّية في وجه كل ظالم معتد، فعبّر عن قضية الاغتراب الممزوجة بالحزن العميق و الألم نتيجة طبيعية للمآسي التي عاشتها الأمة العربية ووطن الشاعر الأم - مصر- فكان الشعر هو المخلّص من هذه الحالة النفسية، ثم قضية الأمة العربية وسلسلة الانكسارات، وانعكاساتها المادية والمعنوية على الشعوب عامة و الشعراء و الكتاب خاصة ، صوروا كيف هان العربيّ واستُبيحت حرماته فأفل نجمه الذي كان ساطعا في يوم من الأيام . ومن القضايا التي تناولها شاعرنا كذلك قضية التطور وتداعياته على الإنسان، مجسَّدا في جدلية القرية والمدينة، نقل لنا أمل صورة الإنسان القرويّ في المدينة و صراعه معها، وهي من القضايا التي أثارها الكثير من الشعراء المعاصرين .

وبعد كل هذا أتت الخاتمة لتسرد لنا مجموعة من النتائج التي توصّل إليها البحث من أهمها ذلك التطور المشهود الذي مرت به الصورة الفنية (البلاغية) من القديم إلى الحديث، كما لمسنا من خلال هذا البحث تميّز أمل دنقل وتنوّع أدواته الفنية بالإضافة إلى الاهتمام الكبير بالموسيقى بنوعيها الداخلية والخارجية كما شدّ انتباهنا اهتمام شاعرنا الكبير بالتراث العربي و الاسلامي ، الذي اسقطه على القضايا المعاصرة . و رغم هذا مازال شعر أمل دنقل بحاجة إلى البحث للكشف عن دلالاته المضمرة وأسراره ووسائله المختلفة ، لأنّه قابل لعدة قراءات عديدة .

Résumé

L'image artistique dans la poésie d'Amel Donkol est une thèse qui suit l'évolution de l'image artistique chez les célèbres poètes contemporains.

Dans la préface théorique, nous avons abordé les différents sens de l'image artistique chez les anciens critique Arabes et modernes et ceux de l'occident surtout dans le courant romantique.

Chapitre I : Dans le premier chapitre, nous avons traité des différents éléments constituant l'image artistique où nous avons trouvé que ce poète utilise une langue simple à la portée de tous, une langue qui flâne dans l'imaginaire connue par son rythme poétique.

Chapitre II : Dans ce chapitre, nous avons étudié les différents types de l'image artistique ancienne et moderne pour arriver enfin à l'image symbolique qui à puisé du patrimoine (arabe et humanitaire) et du mythe.

Chapitre III : Dans ce chapitre, nous traiterons des thèmes abordés par ce poète à titre d'exemple : le dépaysement source de tristesse dans la poésie. Deplus, il a abordé les conditions vécues par les peuples arabes (guerre, conflit, désaccord….etc.)

Puis il est passé à la dialectique qui existe entre la ville et la compagne. Le sujet qu'il a vécu et la marqué dans plusieurs de ses poèmes est celui de la mort.

Conclusion :Notre recherche est aboutie à des résultats précis, mais ce travail nécessite d'autres recherches dans le but de découvrir les secrets de la poésie d'Amel Donkol .

Abstract

The artistic image of Amel Donkol ,is a research that follows the movement of the artistic image of the most contemporary rejection poets.

The begining of the research was the theorical where it defined the artistic image in term of language, then it moved to its meaning according to the old and the modern critics starting with old Arabic critics and finishing with the oxidental critics especially « Ramantism»

Chapter1 : We see that Amel Donkol used a very simple language so that it can be clear to minds of his crowds (reader) he dealt with big problems of the nation with an impressive way .

Chapter 2 : Amel Donkol used too many artistic image in his warks that reflect the reality like the metaphore, also he used concrete images where he personified the different issues . His poems were full of symbolic image because he used the arabic and the human heritage and also myths .

Chapter 3 : All these Artistic image and other means were used by this poet who rejected ,like anyperson , the oppression that made him feel as a stranger of his society . He also treted the problem of the Arabic nation , the different defeats and the development and its drawbacks on mankind . He also treted the dialectic of the village and the city .

The conclusion of the thesis is about the most important results of the reseach .We have to notice that the poetry of Amel DenkOl still needs discovering its hidden meanings .