وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....

رقم التسجيل: 13/MD12/020

# تشكيل صورة الموت في أشعار أمل دنقل

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر

الميدان: لغة وأدب عربي  فرع: أدب عربي  تخصص: أدب عربي حديث

إعداد الطالبة: نجاة ساكر
إشراف: الدكتور جمال مجناح

تاريخ المناقشة: 01 جوان 2015

أمام لجنة المناقشة:

- د. سليمان بوراس ..... رئيسا
- د. جمال مجناح ..... مشرفا
- د. ابراهيم زلافي ..... مناقشا

السنة الجامعية: 2014 / 2015

# إهــداء

إلى سبب وجودي و مرشدي و مهذب **نفسي**.

إلى من وضعني على السبيل السوي و **أرشدني** صبية و يافعة فسرت مستنيرة بنصحه و بتوجيهاته حتى بلغت مبلغي هذا.

إلى والدي العزيز أهدي هذا العمل.

نجلاءساكر

**مقدمة:**

عالم الإبداع الشعري يعج بالظواهر والموجودات التي تفرض وجودها على الشاعر لحظة إنتاجه القصيدة، و ثمرة ذلك الإبداع لا تقع في المجرى الشعري إلا بعد أن يتلون بنظرة الشاعر ورؤياه، وبعد أن يكسبها التخييل أبعادا جديدة ومتفرعة نتجت عن تحليل تلك الظواهر وإعادة تركيبها.

ويحقق ذلك كله الصورة الشعرية التي يتخذها الشاعر مطية لتحقيق رغبته في التعبير عن علاقته بكل ما يدور حوله. لذا حظيت ظاهرة التصوير بأهمية كبيرة في الدراسات النقدية القديمة والحديثة على حد سواء، وعرفت تطورا وتحولا كبيرين، فلم تعد حسية جامدة محدودة الطرق والأدوات بل أصبحت أداة لتجسيد الشعور والفكر ونقطة اتصال بين العامين الداخلي والخارجي معتمدة على الرمز والأسطورة والخيال وكثيرا من التقنيات الحديثة.

وبذلك أصبحت الصورة معيارا لقياس شاعرية المبدع، فهي تعد من أهم وسائط الشاعر في نقل تجربته والتعبير عن واقعه ونظرا لغنى أشعار الشاعر "أمل دنقل" وثرائها بالصور الشعرية الخلاقة والمبتكرة، وقع اختياري عليه في هذا البحث لدراسة الصورة الشعرية عنده وبالتحديد صورة الموت.

وكان عنوان البحث " تشكيل صورة الموت في شعر أمل دنقل " وكانت رغبتي في تخصيص صورة الموت بالدراسة نتيجة لملاحظتي أن هاجس الموت استحوذ على اهتمام الكثير من الشعراء فوظفوه في نقل رسالتهم الشعرية إلى القراء وكان من أبرزهم أمل دنقل. لذلك كانت صورة الموت أجدى للدراسة والبحث لجدية الموضوع واستحقاقه للاهتمام والجهد إذ إن الخوض فيه سينير جوانب مهمة من الصورة الشعرية ويكشف عن بعض أسرارها.

ومع ذلك يبقى السؤال مطروحا هل أن صورة الموت عند أمل دنقل كانت محاكاة لنظرة سابقيه من الشعراء؟ أم أنه اتخذ لنفسه اتجاها مغايرا في تطويعه لصورة الموت لتنفذ

إلى ما لا يستطاع تصويره وإلى رؤية ما لا يرى من خلال موقفه من واقعه ومن الوجود ككل ؟

وتجدر الإشارة إلى أن موضوع الصورة الشعرية كان محل دراسة ونظر من طرف الكثير من النقاد الذين أثروا المكتبات بالعديد من مؤلفاتهم ومنها على سبيل الذكر كتاب الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب لجابر عصفور وكتاب الصورة الشعرية في النقد العربي القديم لبشرى موسى صالح.

وفيما يخص الخطة المتبعة في هذا البحث، فقد كانت البداية بتمهيد يتضمن نماذج لصورة الموت في الشعر العربي من العصر الجاهلي إلى العصر الحديث بإيجاز.

ثم ارتأيت أن أقسم البحث إلى ثلاثة فصول؛ تعرضت في الفصل الأول إلى التعريف بالصورة وأنواعها بدءاً بالمفهوم التقليدي لها، ثم مفهومها عند النقاد المحدثين.

أما الفصل الثاني فيقسم بدوره إلى قسمين:

- القسم الأول تناولت فيه التقسيمات الحديثة للصورة الشعرية وفيه اكتفيت بذكر التقسيمات النظرية والتي ستكون مجالا للدراسة التطبيقية، وهي الصورة الحسية بنوعيها البصرية والسمعية والصورة الذهنية بنوعيها الرمزية والأسطورية.
- القسم الثاني يتضمن بعضا من آراء النقاد الغربيين حول الصورة الشعرية.

ويليه الفصل الثالث الذي خصصته للدراسة التطبيقية على بعض النماذج الشعرية أكثرها من ديوان "أوراق الغرفة 8" ومنها استخلصت بعض أوجه الموت المعبر عنها بالصورة الشعرية.

أما الخاتمة فاحتوت على بعض النتائج المتحصل عليها من البحث.

و لإنجاز هذا البحث اعتمدت المنهج الوصفي المتمثل في وصف وتحليل الصور وتحليل القصائد تحليلا دلاليا وبلاغيا.

وفي آخر البحث أدرجت ملحقا يحتوي على نبذة عن حياة الشاعر أمل دنقل وأعماله الشعرية لأن التعرف على الشاعر والظروف المحيطة به يسهم في الكشف عن خصوصيات الصورة الشعرية عنده.

وقد واجهتني بعض الصعوبات من أهمها عدم إمكانية العثور على مؤلف يتناول الصورة الشعرية عند أمل دنقل، وإنما ما توفر لدي هو بعض الدراسات المتناثرة هنا وهناك بين طيات الكتب التي تتناول الصورة الشعرية عامة.

وأخيرا لا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر والامتنان للدكتور جمال مجناح الذي تشرفت بإشرافه على بحثي فتتبعني في كل مرحلة من مراحله وأفادني بالمعلومة والتوجيه والتشجيع.

# تمهيد

يزخر ديوان الشعر العربي بفيض من الصور الفنية التي تحمل أحاسيس ومشاعر الشعراء الذين تفننوا وأبدعوا في رسمها تحديدا لمواقفهم من الإنسان ومما يدور حولهم من الحياة إجمالا. ولأن " الصورة وسيلة لنقل الشعور أو الفكرة "[1] فإن الشاعر يرسم صوره دون زيادة أو نقصان تارة ويعمد إلى الخيال الذي يخلق الصور و يغوص وراء المعاني في أعماق الفكر تارة أخرى. وما يحصل من تمايز بين هذا الشاعر وذاك يأتي نتيجة لكون العمل الفني ينفر من النمطية والجمود، وأيضا بسبب رغبة الشاعر في "التأثير البلاغي فيؤثر استخدام الصورة وتشكيلها على نحو خاص"[2].

وبما أن الشعر العربي الحديث قد عبر عن فترة التحول و الانتقال التي مرت بها الحضارة العربية؛ فإن التجديد في الشعر كان نتيجة حتمية للتحولات الفكرية والاجتماعية والسياسية التي طرأت على العالم العربي[3]، كما أن كل فترة تحول تشهد تحولا في الرؤية والتعبير الشعريين لدى الشعراء الذين أحسوا بهذا التحول "فالشعر لا يكون شعرا بدون تجربة روحية، وبدون رؤيا و بدون ثقافة وبدون فكر وبدون التزام"[4] .

ومما نتج عن ذلك تباين الطرق والأدوات التي اعتمدها الشعراء عبر مختلف مراحل الأدب وعصوره في تشكيل صورهم الفنية وتلوين أشعارهم كلٌ حسب مذهبه الأدبي أو منطلقاته الفلسفية أو إيديولوجيته. فالاختلاف والتجديد في الصور "لم يبدأ مع فلان أو فلان ... وهو مستمر إلى الأبد دون انقطاع... إن لكل عصر تجديده ومجدديه "[5].

---

[1] عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية–،ط5، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، 1994، ص 115.

[2] المرجع نفسه: ص358

[3] عاطف فضول : النظرية الشعرية عند اليوت وأدونيس ، تر، أسامة إسبر ،ط1 ، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر ، دمشق، سوريا ، 2013 ، ص 81.

[4] جهاد فاضل : قضايا الشعر العربي الحديث ، ط1 ، دار الشروق ، بيروت لبنان ،1984 ص 16 .

[5] المرجع نفسه: ص 24.

ومن بين القضايا التي عالجها الشعر وصورها قضية الموت حيث نصادفها كثيرا في الشعر العربي قديمه وحديثه، وبدءاً بالقديم إذ نجد صور البيان الشهيرة المتمثلة في التشبيه والكناية والاستعارة والمجاز "فالصورة لدى الشاعر تقوم على الأدوات والطرق العادية كالتشبيه والتشخيص، لكن عمدته في التلوين والخصب وبعث الحركة والحيوية في المنظر الكلي منها مرده بخاصة إلى لغته المطواع التي تسلس له في يسر كبير وسيولة في معانقة المعاني المقصودة مع إشعاعها في الوقت ذاته بأكبر قدر ممكن من الإيحاءات والظلال والدلالات"[1] .ومن ذلك ما قالته فاطمة بنت الأحجم الخزاعية في رثاء أبيها:

**قد كنت لي جبلا ألوذ بظله فتركتني أضحى بأجرد ضاحِ**

**قد كنت ذات حميةٍ ما عشت لي أمشي البراز وكنت أنت جناحي**[2]

ففي عبارة (كنت أنت جناحي) مثلا، صورة فنية لها أثر واضح في نقل الأحاسيس والمشاعر والنفاذ إلى حقائق الأشياء على نحو قائم على الدليل القاطع والبرهان الساطع تلك هي الكناية حيث يعدل بها عن التصريح توسعا وحبا في الإبتكار .

"وهناك من النقاد المعاصرين من يرى أن شعراء الجاهلية يختلفون في إنجاز الصورة الشعرية ، فأوائلهم مثل امرىء القيس ، كانوا مولعين في هذا الصدد الفني بابداع ما يمكن أن يعرف بفن تراكم الصور ، والشاعر في هذا المجال يعتمد على الواقع المحسوس في انتزاع صوره ، وقد يستخدم هذه الصورة البيانية أو تلك من تشبيه واستعارة وكناية في تحقيق صوره، إلا أن التشبيه يبقى له الدور الرئيسي في إبداعها "[3] . أما الطور الثاني فكانت "الصورة تتم فيه عن طريق رسم لوحة كبيرة نابضة بالحياة والحركة ولم يكن دور التشبيه فيها غير دور جزئي، حيث يكون وسيلة فنية "[4].

---

[1] شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط6، دار المعارف، القاهرة، مصر، د ت، ص 394

[2] أبو تمام حبيب بن أوس الطائي: ديوان الحماسة، شرحه وعلق عليه أحمد حسن بسج، ط1، منشورات دار الكتب العالمية، بيروت،لبنان،1998، ص163.

[3] شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي،مس، ص25 .

[4] توفيق علي أحمد الفيل: القيم الفنية المستحدثة، طبعة ذات السلاسل، الكويت، ص37

وسيطول الحديث عن الصورة في الشعر القديم وما كان لها من إشعاع في استجلاء المعاني من خلال أشعار ذات نكهة قصصية أريد بها العِظة والتأسي بمن بادوا من الممالك السالفة، كقول لبيد:

**أو لم تر أن الحوادث أهلكت إرما ورامت حِميراً بعظيم ؟** [1]

وهذا أبو الطيب المتنبي الذي كثيرا ما تأمل في شؤون الحياة والموت، يبدي نظرة تقتضي الشجاعة وتؤمن بالقوة إذ ليس هناك من معنى للخوف لأن الموت هو النهاية الحتمية، وما دام الموت شيئاً لابد منه فحري بالإنسان أن يموت شجاعا، كون الخلود يقتضي التضحية الحقيقية:

**غير أن الفتى يلاقي المنايا كالحات ولا يلاقي الهوانا**

**ولو أن الحياة تبقى لحي لعددنا أضلنا الشجعانا**

**وإذا لم يكن من الموت بد فمن العجز أن تكون جبانا**[2]

ويدرك العالم تطورا ماديا هائلا، تضطرب فيه الأفكار وتتولد لدى الشاعر هواجس كثيرة ويحار في تحديد رؤية معينة، فهذا محمد مهدي الجواهري قد أكثر من التأمل في الحياة والموت وحن إلى شبابه وترقب الموت في قصيدة " يا أم عوف " :

**كنا نقول إذ ما فاتنا سحرُ لابد من سحر ثان يواتينا**

**لابد من مطلع للشمس يفرحنا ومن أصيل على مهل يحيينا**

**واليوم نرقب في أسحارنا أجلا تقوم من بعده عجلى نواعينا**[3]

ويقول في قصيدة أخرى:

**فيم التحايل بالخلود وملهم لحفيرة ومفكر لتباب؟**

**من منكم رغم الحياة وعبئها لم يحتسب للموت ألف حساب**

---

[1] لبيد بن ربيعة العامري: الديوان، صادر، بيروت،1386ه،1966م ، ص188.

[2] أبو الطيب المتنبي: فهرسه وشرحه: عبود أحمد الخزرجي، د ط، منشورات المكتبة العالمية، بغداد، العراق، 1988، ص 357.

[3] محمد مهدي الجواهري: الديوان،ط5، ج1، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، العراق، 1961، ص 22/1

**ذئب ترصدني وفوق نيوبه دم إخوتي وأقاربي وصحابي**[1]

لقد أدرك الموت المحبين وطواهم في حفر صارت إليها آجالهم، فلا أسف على ما جنت الأيادي ولا على ما مضى من الزمان، ولا بالخوف من الموت، يتأنى الموت فالأزمة قائمة ولا سبيل لدفعها.

ثم تتوسع ملامح الصور فيثيرها الشعراء بدلالات جديدة ذات أبعاد روحية وفكرية وفلسفية تتأرجح بين مختلف الأدوات والطرق وعبر مواطن الضعف والقوة التي شهدها الشعر العربي إلى أن "انتهت الرومانسية إلى أن تكون ظاهرة أدبية في الشعر العربي المعاصر، ذلك أن القدر قيض لها شعراء أتوا موهبة خلاقة و إحساسا مرهفا وثقافة عالية في أسرار الصياغة العربية والأجنبية وبذلك مثلوا الرومانسية في أوج تألقها"[2]، بحيث ظلت الصورة تومض بالكثير من الإيحاءات والدلالات، على نحو ما يقول عبد الرحمن شكري ثالث ثلاثة حاولوا النهوض بتجديد الشعر العربي الحديث عبر مدرسة الديوان الشهيرة:

**خطوة لا خطوتها أبد العمر خطت بي في عالم الأرواح**

**غاب عني الوجود واستشعر الحس اغترابا عن صرف دهري الوقاح**

**عالم غير عالم الحس أبغي فيه عونا على الصروف الشحاح**

**حيث تبدو النفوس فيه جهارا عاريات من جسمها و الوشاح**[3]

وتمر رحلة الحياة ويغدو التفكير بالموت آخذاً حيزا أكبر من ذي قبل حيث الاكتشافات المذهلة وما شاب العالم من حروب وفساد وظلم مما خلق أجواء مشحونة بالموت والتفكير فيه، فاحتضنت الرومانسية هذا الاتجاه. ولهذا يرى شكري عبد الرحمن أن الموت هو الانتصار الذي يجذب الإنسان بعد كد طويل في الحياة:

---

[1] محمد مهدي الجواهري: الديوان، م س، ص 22/1

[2] نسيب نشاوي: مدخل إلى **دراسة المدارس الأدبية** في الشعر العربي المعاصر (الاتباعية- الرومانسية – الواقعية- الرمزية)د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1984، ص288.

[3] أنس داود: عبد الرحمان شكري، نظرات في شعره، دط، الهيئة المصرية، مصر، 1970، ص 105.

**لا يلذ الموت إلا متعب سهر العيش وفي الموت رقد**

**رقدة ياطيبها من رقدة بعد أن عاش وأبلى وسهد**[1]

لذلك نراه يتوق إلى الموت "تأثرا بالشعراء الرومانتيكيين الذين أحبوا الموت وتأملوه وطربوا لمشاهدة القبور"[2] ويرى أن أمنه لا يكون إلا في موته:

**وما الموت إلا الأمن والخلد صنوه ألا إن فقدان الحياة حبور**

**خليق بنا أن نغبط الميت حالـه فإن حياة العالمين غرور**[3]

وأما أبو القاسم الشابي فقد كانت تجربته مع الموت عميقة، فنراه يرسل هتافاته المتحشرجة وهو ينازع الموت في قصيدة " قلب الشاعر" :

هاهنا، في قلب الرحب العميق يرقص الموت وأطياف الوجود[4]

وترى الشاعرة والناقدة نازك الملائكة أن موقف أبي القاسم الشابي في قصيدة "النبي المجهول"

**ثم، تحت الصنوبر الناظر الحلو تخطُ السيول حفرة رمسي**

**وتظل الطيور تلغو على قبري ويشدو النسيم فوقي بهمس**

**وتظل الفصول تمشي حوالي كما كن في غضارة أمس**[5]

"يعيد إلى الذاكرة موقف الشاعر الإنجليزي المبدع جون كيتس (John Keats) الذي يمكن أن نسميه شاعر الموت المفتون الأكبر، فهو يقول في إحدى قصائده : (الشعر والمجد والجمال أشياء عميقة حقا، ولكن الموت أعمق، الموت مكافأة الحياة الكبرى)"[6]

---

[1] يسري سلامة: جماعة الديوان( شكري، المازني، العقاد)، د ط، مؤسسة الثقافة الجامعية، 1977، ص79.

[2] المرجع نفسه: ص120.

[3] المرجع نفسه: ص 120.

[4] **أبو القاسم الشابي**: ديوان أغاني الحياة،ط2، **الدار** التونسية للنشر، **تونس**، 1970، ص262.

[5] **المرجع** نفسه: الديوان، م س، ص 150.

[6] نازك الملائكة: قضايا **الشعر المعاصر**،ط3،منشورات مكتبة النهضة،بغداد، العراق،1967، ص 272.

ومن هنا "أطلق الرومانسيون لخيالاتهم العنان وتجاوزوا الصور القديمة بخيالاتهم في آفاق رحبة حرة، فأبدعوا صورا أدبية نصيرة مبتكرة وشحنوها بعواطف إنسانية حارة تفيض حماسة ورقة."[1]

ولا تختلف كثيرا صورة الموت عند المهجريين عن مثيلتها عند الرومانسيين فلقد جاءت لتدل على أن الموت هو المحطة الأخيرة التي يلقي عندها الإنسان أثقاله ليستريح بعد عناء الحياة، ويرى ميخائيل نعيمة أن الحياة يمكن أن يجدها في قبره:

**وعندما الموت يدنو واللحد يفغر فاه**

**أغمض جفونك تبصر في اللحد مهد الحياة** [2]

أما إيليا أبو ماضي في "طلاسمه" فيرى أن الحياة التي أتت به وستنتهي به إلى حيث لا يعلم، جعلت موقفه إزاء كل شيء متشككا، لذلك فهو لا يتوانى أن يقول"لست أدري"

جئت لا أعلم من أين ولكني أتيت
ولقد أبصرت قدامي طريقا فمشيت
وسأبقى سائرا إن شئت هذا أم أبيت
كيف جئت؟ كيف أبصرت طريقي؟
لست أدري. [3]

ولنازك الملائكة دراسة بعنوان " الشعر و الموت" ربطت فيها بعد أن درست مظاهر الولع بالموت عند كل من محمد الهمشري وأبي القاسم الشابي وكيتس و روبرت بروك (Rupert Brooke) ، بين الشعر والموت ورأت أنه يتكون في حياة الشاعر الانفعالي مثلث من القيم زواياه الثلاث هي: " الانفعال و الشعر و الموت، والشاعر يحب الانفعال

[1] نسيب نشاوي: **مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية** في الشعر العربي المعاصر،**مس، ص** 164.
[2] محمد عبد الغني حسن: الشعر العربي في المهجر،ط3، مؤسسة الخانجي، القاهرة، **مصر**، 1962، ص17.
[3] **نادرة** جميل**سراج**: شعراء الرابطة القلمية، **دط، دار المعارف**، القاهرة، **مصر**، 1964، **ص ص** 175-176.

لأنه يؤدي إلى الشعر. على أنه يلاحظ أن الانفعال هو الموت لأن الأول طريق محتم إلى الثاني... ومن ثم تبدأ مرحلة الغرام بالموت نفسه تقابل الغرام بالشعر حتى تصبح الألفاظ الثلاثة في معنى واحد"[1]

وبذلك ظل الخيال الشعري لدى الكثرة الغالبة من شعراء العصر الحديث محكوما بإبداع الصورة الفنية، بما يحقق للإنسان العربي كرامته المهدورة ويوفر عليه حريته المسلوبة ويؤهله لمستقبل ملؤه الحياة الآمنة، فكانوا يحرصون كل الحرص على إنجاز أعمالهم الشعرية خدمة لأبناء الأمة جميعا في حدود ما يعرف بمبدأ الالتزام.

وهذا الشعر الجديد من هذا المنظور، هو "فن يجعل اللغة تقول ما لم تتعود أن تقوله، إنه ثورة على اللغة، وهو نوع من السحر لأنه يجعل ما لم يمكن أن يدرك حالا قابلا للإدراك "[2]

ولقد حدث ذلك لأن الشعر العربي لم يعد يعيش في عالمه الخاص المنعزل بل انتفع الشعراء العرب من أفكار شعراء آخرين وتقنياتهم وبذلك كانت ولادة حركة الشعر الحر العربية في أواخر الأربعينيات، بتأثير من الشعر الإنجليزي وبالشاعر ت.س اليوت (T.S. Eliot) تحديدا، حيث " بدأ يجذب اهتمام الشعراء والنقاد العرب في أواخر الأربعينيات وازداد هذا الانتباه بشكل كبير في الخمسينيات إلى درجة أن شعر اليوت خاصة قصيدته الشهيرة (الأرض الخراب) ونظريته الشعرية احتلا مركزا أساسيا في حركة الشعر الحر العربية "[3]

ويؤكد عز الدين إسماعيل في كتابه الشعر العربي المعاصر تأثير طريقة اليوت الأسطورية وبنيته الدرامية وحضور المدينة في شعره على أعلام الشعر العربي الحديث ومن بينهم عبد الوهاب البياتي و بدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور، فهؤلاء الشعراء و الإنسان العربي بصفة عامة في العصر الحديث، " أصبح مأزوما، إن صح التعبير بقضية

[1] **نازك الملائكة**: قضايا الشعر المعاصر،**مس**، ص 280 .
[2] أدونيس: زمن الشعر، ص 17، **نقلا عن عطف فضول**: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس،**مس** ،ص 160.
[3] **عطف فضول**: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس،**مس**، ص 48 .

الموت بسبب الأحوال النفسية الصعبة والجوانب العسيرة المختلفة للحياة التي يعيشها، ومن ثم فالثقافة الإنسانية الحديثة ذات صلة حميمة بـ (فضاء الموت)* والشعر العربي بوصفه جزء من هذه الثقافة في شمولها تتبني فيه التجربة على هذا الأساس حفاظا على هويته وتلاؤما مع ظروف حياته ومتطلباتها، المتجددة على الدوام."[1]

وبما أنه ليس من السهل أن تنمحي المآسي الكبرى من ذاكرة الشعوب، هاهو عبد الوهاب البياتي يعرض صورة قائمة لتعداد لا يحصى من الجموع البشرية تعاني الويلات وتواجه الموت في كل لحظة، من قصيدة " أحزان البنفسج":

**الملايين التي تكدح، لا تحلم في موت فراشه،**

**الملايين التي تصنع للحالم زورق،**

**الملايين التي تصنع منديلا لمغرم،**

**الملايين التي تبكي ،**

**تغني ،**

**تتألم،**

**في زوايا الأرض، في مصنع صلب أو منجم**

**إنها تمضغ قرص الشمس في موت محتم**[2]

فمن أهم خصائص هذا الشعر الجديد أنه لا يأنف من الخوض في شؤون الحياة اليومية أو مشكلات الطبقات الدنيا، ولذلك فإن مفرداته وصوره و أساليبه أصبحت تتسع لكل الموضوعات."ومواجهة الموت لا تعني الانتحار بل تعني تحمل مسؤولية الحياة"[3] على حد قول البياتي. فلقد بدأ الشعراء" ينسلخون بعناء وربما بدون وعي، من رومانسية الجيل

* لفظ "فضاء الموت" للكاتب والناقد الفرنسي موريس بلانشو. M.blanchot

[1] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها،ط1، ج2، دار توقبال، الدار البيضاء، المغرب، 1990، ص 211.

[2] عبد الوهاب البياتي: ديوان أشعار في المنفى، دط، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1968، ص 56.

[3] عبد الوهاب البياتي: تجربتي الشعرية، دار نزار قباني، 1968، ص81.

الماضي، ليحيلوا الشعر إلى شيء صلب إلى بناء متين يمكن أن يلجأ إليه الإنسان في ساعة الشدة (...) وكان على شعراء الجيل الجديد أن يلتمسوا الخلاص العسير في شعر يطرح وراءه الرومانسية كلها، بحرمانها وفتكها، ليصور الإنسان العربي بفكره أو وجدانه في تطور دائم مع العالم"[1].

ومن ذلك" كانت جدلية الحياة و الموت هي رسالة بعض الشعراء إلى جمهورهم وهي رسالة تضع الخصب مكان الجفاف، والأمل مكان اليأس،و الحياة مكان الموت والنصر مكان الهزيمة"[2] كما" استعان هؤلاء الشعراء على أداء هذه الرسالة بأسطورة الحياة والموت المتمثلة في جملة من الأساطير يرتبط انبعاثها بمعاناتها للموت، كالفينيق والعنقاء وتموز التي اشتهر باستحياء مناخها جماعة من الشعراء أطلق عليهم خلال الخمسينيات اسم الشعراء التموزيين، نسبة إلى "تموز" إله الخصب، وهم السياب وخليل حاوي و أدونيس و يوسف الخال(...) وهناك من وظفوا الأسطورة ولم تشملهم هذه التسمية. كالبياتي لسبب تأخره في استخدامها وشوقي أبي شقرا بسبب قلتها فيما كتب من شعر"[3] .

ومن خلال هؤلاء الشعراء صارت الصورة الشعرية "هي المفتاح لفهم طريقة تفكير الشعر، إنها تكشف المناطق المظلمة والغامضة في العالم الداخلي التي لا يحاول الإنسان التعرف غليها. وفي الوقت نفسه تكشف الصورة أبعاد العالم الخارجي الأساسية فاتحةً الطريق لمزيد من التساؤل و الاكتشاف(...) إنها لا تساعد في فهم الواقع فحسب بل أيضا في التنبؤ بالمستقبل وهكذا تقدم إمكانيات للفكر والعمل في آن"[4]

كما يرى أدونيس أن الصور هي الصفة المميزة للغة هذا الشعر ويقدم الفكر فيه في شكل رموز وصور، وهذا ما ينطبق على"صورة الموت التي أقامها السياب، فهي تحمل المعاناة وتضع "الغير مدرك في حيز الإدراك" إذ تبدو صورة السياب مألوفة وقد تصل في أحيان

[1] شكري عياد: نازك الملائكة و الحوار مع الماضي، الرؤيا المقيدة، دراسات التفسير الحضاري للأدب،د ط، الهيئة المصرية للكتب، مصر، 1977، ص 87.
[2] أحمد المعداوي: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، ط1، منشورات دار الأفاق الجديدة، المغرب، 1993،ص 172.
[3] المرجع نفسه:ص 172.
[4] عطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس،مس، ص 182.

كثيرة إلى التقريرية وحين يمدها الشاعر بعاطفته فإنه يمنحها الخصوصية حتى تتضح لنا أنها خاصة بالسياب (...) فالموت كان من بين القضايا التي التزم بها السياب وبمعنى أدق كان الموت قضيته الكبرى"[1] . " وقد عانى هذه القضية على مستويات عدة: الفردي والقومي والحضاري والإنساني(...) وقد وعى قضية الموت طفلا حين توفيت أمه وهو في السادسة من عمره"[2]. فأصبح الموت بالنسبة إليه معادلا للحرمان من حب الأم وحنانها ولعله لم يكن يصور سوى نفسه في قصيدة (أنشودة المطر) حيث يقول:

**كأن طفلا بات يهذي قبل أن ينام:**

**بأن أمه . التي أفاق منذ عام**

**فلم يجدها، ثم حين لج في السؤال**

**قالوا له:"بعد غد تعود..".**

**لابد أن تعود**

**وإن تهامس الرفاق أنها هناك**

**في جانب التل تنام نومة اللحود**

**تسف من ترابها وتشرب المطر**؛ [3]

وكثيرا ما يتضمن شعر السياب صورا عن موت الإنسان، منها موت الأم و "وفيقة" والجدة والأب والأطفال وغيرها من صور الموت المختلفة ومنها صورة الموت الأسطوري. "فشعر السياب كان سعيا وراء ولادة جديدة، وحياة جديدة وبعث جديد، وكان دعوة إلى المطر الذي يخصب الأرض ويصوره كعملية دافعة حية مشتركة. ويبدو أن إدراكه للعلاقة الوثيقة بين الشعر والأسطورة كان إدراكا واعيا لكون الأسطورة شكلا من أشكال الإدراك الإنساني، والحضارة الإنسانية، ولأنها تصوير درامي للصراع بين الثنائيات ومنها صراع الإنسان مع

[1] عيسى سلمان درويش: الموت في شعر السياب ونازك الملائكة- **دراسة مقارنة- رسالة** ماجستير، كلية التربية جامعة **بابل، العراق**، قيس حمزة الخفاجي، 2003، ص 212، (222 صفحة).

[2] احسان عباس: بدر شاكر السياب، بيروت، 1969، ص19.

[3] بدر شاكر السياب: ديوان المجموعة الكاملة، **ط، دار العودة**، بيروت، **لبنان**،1971، **أنشودة المطر**، ص ص 475-476.

الموت"[1]. ففي قصيدته (تموز جيكور) يتوحد السياب مع أسطورة تموز ومقتله بناب الخنزير البري، والذي غدت دماؤه شقائق،لكن دماء السياب قد غدت ملحاً:

**ناب الخنزير يشق يدي**

**ويغوص لظاه إلى كبدي**

**ودمي يتدفق ينسابُ:**

**لم يغدُ شقائق أو قمحا**

**لكن ملحاً**[2]

فلقد لجأ بدر شاكر السياب إلى الأساطير وأخضعها لإبداعه الشعري ففيها" تلتقي خطوط شعره كلها وتتفرع عنها، وهي الينبوع الذي يستقي منه معظم صوره الشعرية"[3]

ونترك السياب والحزن يطبق على كيانه وهو يسأل:

**من الذي يسمع أشعاري؟**

**فإن صمت الموت في داري**

**والليل في ناري**

**من الذي يحمل عبء الصليب؟**

**من الذي يبكي ومن يستجيب**

**للجائع العاري**[4]

فإذا الولادة:

**نزع ولا موت**

**نطق ولا صوت**

**طلق ولا ميلاد**[1]

---

[1] عيسى سلمان درويش: الموت في شعر السياب ونازك الملائكة،**مس، ص** 62 ، (222 **صفحة**).

[2] بدر شاكر السياب: الديوان، م س، **ص** 410/1.

[3] **جبرا** إبراهيم جبرا: الرحلة الثامنة- دراسات نقدية**ط**2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان،1979، **ص** 19.

[4] بدر شاكر السياب: الديوان،**مس، ص ص**422/1-433

ومن هذا المنطلق وبرؤية شعرية متجددة، حاول السياب التغلب" على الجذب والموت المرتكز إلى دورة الحياة من الولادة إلى الموت ثم إلى الانبعاث"[2].

أما الشاعر صلاح عبد الصبور(1931-1981) فيبدو تأثره بإليوت جليا من خلال ديوانه (الناس في بلادي) ومنه قصيدة " رحلة في الليل" التي "تنفرد بميزة شكلية تخصها فهي تتكون من ستة مقاطع متناظرة(...) ولكل مقطع عنوان. وتقنية البناء مأخوذة من الشاعر إليوت على نحو ما نقرأ في قصيدته (الأرض الخراب*)، بل إن استعارة الشطرنج الموجودة في (رحلة في الليل) مأخوذة عن الاستعارة نفسها التي عنون بها إليوت المقطع الثاني من قصيدته"[3]. ومنها قوله:

**ذات مساء حط من عالي السماء أجدل منهوم**

**ليشرب الدماء**

**ويعلك الأشلاء والدماء**

**وحار طائري الصغير ثم انتفض**[4]

ولكن قصيدة صلاح عبد الصبور" لا تحاكي قصيدة إليوت، وإنما تأخذ عنها التقنية الخاصة في تشكيل المقاطع، تتباعد عنها في الاتجاه، مؤرقة بهمومها الوجودية الخاصة وميراثها الحضاري ولوازمها المحلية المائزة"[5]. حيث تبدأ القصيدة بـ (بحر الحداد) الذي هو تسمية أخرى لليل، وتنتهي (بلعبة الشطرنج)، لعبة الحياة، مع الشاه الذي يموت كما يموت النهار. ومن ثمة تذكر الموت الذي يعود مع استعارة الشطرنج ومع موت الشاه وغياب النهار والعودة إلى التوحد، ومن ثم العودة إلى الرحلة نفسها:

**لنكمل النزال فوق رقعة البياض والسواد**

---

[1] المرجع نفسه: ص 424/1.

[2] ريتا عوض: بدر شاكر السياب، ط2، مطبعة أوفيست **الانتصار، بغداد** ،1984، ص 21.

* قصيدة (الأرض الخراب) كانت أيقونة الحداثة الشعرية في الشعر **الغربي المكتوب باللغة الإنجليزية**

[3] جابر عصفور: رؤى العالم، عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، ط1، **المركز الثقافي العربي**، الدار البيضاء، **المغرب**، 2008، ص 109.

[4] **صلاح عبد الصبور: الأعمال** الكاملة، الدواوين الشعرية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، **مصر**، 1993 ،ص 177.

[5] **جابر عصفور: رؤى العالم**،مس، ص110.

**وبعد غد**

**وبعد غد**

**سنلتقي إلى الأبد.** [1]

وهي تتضمن صورا تحمل "الموقف الذي تقوم على أساسه فلسفة (الصورة) في شعرنا الجديد بخاصة. فعالم الأفكار– وهو بطبيعته غير واقعي يحاول أن يصبح واقعيا بمعانقته للأشياء والبروز من خلالها. لكن هذه المعانقة ليست فناءً للفكرة في الشيء(...) وإن تراءت لنا واقعية من خلال ما تعانق من أشياء واقعة"[2] لأن الصورة الفنية كما يبينها عز الدين إسماعيل (تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع)[3].

وفي قصيدة الناس في بلادي نجد التشبيهات طازجة ونضرة مزهوة بجدتها لاكتسابها نبرات المحادثة اليومية المعتادة، كما أن صور مشاهدها المتوترة المسكونة بالتمرد الاجتماعي الوجودي؛ تدفعنا إلى مواجهة الفقر الذي يزداد قسوة مع غياب العدل في توزيع الثروة، ومواجهة الموت التي تدفع إلى التمرد على معضلة الوجود في موازاة التمرد على الجوع[4] في مثل قوله:

**بالأمس زرت قريتي .. قد مات عمي مصطفى**

**ووسدوه في التراب**

**لم يبتن القلاع (كان كوخه من اللبن)**

**وسار خلف نعشه القديم**

**من يملكون مثله جلباب كتان قديم**

**لم يذكروا الإله أو عزريل أو حروف (كان)**

---

[1] المرجع نفسه: ص 111.

[2] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر ،مس، ص 109.

[3] المرجع نفسه: ص 109.

[4] جابر عصفور: رؤى العالم،مس، ص ص 90 – 91.

**فالعام عام جوع.**

وأما في قصائد (أقول لكم) فكان حال الشاعر "حال المتفلسف الحكيم الذي يتحدث عن كائنات مجردة بلا أسماء أو ملامح جسدية معينة أو صلة قرابة، ويقدمها في مشهد من مثل (موت فلاح) الذي يقابل بين نوعين من وعي الموت (المثقفين وغير المثقفين)"[1].

على النحو التالي:

**لم يك مثلنا يستعجل الموتا**

**لأنه كل صباح، كان يصنع الحياة في التراب**

**ولم يكن كدأبنا، يلغط بالفلسفة الميتة**

**لأنه لا يجد الوقت**

**.....**

**لكنه، والموت مقدور**

**قضى، ظهيرة النهار، والتراب في يده**

**والماء يجري بين أقدامه**

**وعندما جاء ملاك الموت يدعوه**

**لون بالدهشة عينا وفما**

**ومد للأمام ساعدا، وجر في عياء قدما**

**واستغفر الله**

**ثم ارتمى**

**والفأس والدرة في جانبه تكوما**

**وجاء أهله وأسبلوا جفونه**

**وكفنوا جثمانه وقبلوا جبينه**

[1] جابر عصفور: عوالم شعرية (صلاح عبد الصبور، أمل دنقل، محمود درويش، كتاب الهلال العربي، ع88،ط1، وزارة الإعلام مجلة العربي، الكويت،15 أفريل 2012، ص 58.

**وغيبوه في التراب في منخفض الرمال**

**وحدقوا إلى الحقول في سكينة**[1]

لقد عبر شعر جيل صلاح عبد الصبور عن " الحداثة في الشعر العربي المعاصر (...) بسبب تأثرهم السريع لما يروج في الساحة الفكرية والأدبية إما عن طريق القراءة المباشرة أو عن طريق الترجمات، وهكذا فما إن تألق نجم سارتر وألبيركامو وكولن ولسن وإليوت في أرضه الخراب حتى أصبحت الغربة ونموذج الغريب هما هاجس شعرائنا، وما إن ترجم إبراهيم جبرا جزءا من كتاب " الغصن الذهبي" لفرايزر وألف أسعد رزوق كتاب في البحث عن الجذور، حتى أصبحت جدلية الحياة والموت هي الهاجس الأمثل"[2] وهكذا صور شعر صلاح عبد الصبور الحداثة في الشعر العربي المعاصر التي أصبحت جدلية الحياة والموت الهاجس الأمثل للتعبير عن معاناة شعرائنا من التمزق الداخلي وعن انفصام العالم.

من خلال ما مضى ذكره نستطيع أن نلتمس أن صورة الموت لدى الشعراء لم تكن تخرج في أحوالها جميعا من جيل إلى آخر عن الحدود المتعارف عليها لدى كل الناس، إذ أن الموت حقيقة واقعة لا محالة، وما موقف الشاعر منه إلا صيغة من صيغ الإدراك الواعي لحقيقته وهذا لما له من رهبة وجلال من ناحية، ومن راحة تبدو أبدية لبعضهم لكونه حلا من التأزم النفسي و القلق الاجتماعي من ناحية أخرى. وما كان على الشاعر سوى أن يتخذ من الموت والتغني به تارة وبين الرهبة والخوف منه تارة أخرى وسيلة ناجحة لكي يحقق ذاته المسلوبة. وما وجدناه من اختلاف في الرؤيا كان في شعر كلا من السياب و البياتي و صلاح عبد الصبور وهم على حد تعبير أحمد عبد المعطي حجازي "يتفقون جميعا على رفض اللغة التي ورثوها من الأجيال التي سبقتهم وعلى ضرورة خلق لغة شعرية أخرى لها من الخصائص ما تستطيع به أن تعكس نظرتهم للعالم وتشخص رفضهم للواقع وتمردهم

[1] جابر عصفور: عوالم شعرية،مس، ص ص 58- 59.
[2] أحمد المعداوي: أزمة الحداثة،مس، ص 15.

عليه"[1]. و الوقوف على شكل مختلف من أشكال الصور هو ما يسعى البحث جاهدا لبلوغه من خلال أشعار الشاعر أمل دنقل؛ فلقد تحدث جابر عصفور في كتابه "إضاءات" عن قيمة أشعار أمل دنقل من حيث بنيتها ودلالاتها وثوريتها وجدارتها على الاشتباك مع قضايا مرحلة الحلم القومي وانعكاسه واستخدامه التاريخ والأسطورة والتراث والحوادث اليومية وتجديده للصورة والمجاز وموسيقية الأداء.[2]

[1] عبد الرحمن أبو عوف: مراجعات في الأدب العربي المعاصر، ط ، مطابع الهيئة المصرية العامة، مصر، 1997، ص 11.
[2] المرجع نفسه: ص 323

# الفصل الأول

**1. المفهوم التقليدي للصورة الشعرية**

**2. الصورة الشعرية عند النقاد المحدثين**

إن التعبير البسيط ينقل أفكارنا إلى الآخرين فحسب، ولكن اللغة الشعرية تلبس ثوبا معينا على الفكرة، يلفت إليها الأنظار ويكون لها زينة، هذه الزينة تشكلها الصور الشعرية. وبذلك يكون الشعر "يعتمد على الخيال أو "الرؤية" التي تحيد بدلالة اللغة الحقيقية ما وضعت لها أصلا لتشحنها بمعان جديدة، وإيحاءات غير مألوفة"[1].

وإذا أردنا تمييز مفهوم الصورة علينا التنقيب عنها أولا في النقد البلاغي القديم ومنه إلى النقد الحديث.

## 1- المفهوم التقليدي للصورة الشعرية:

لعل أول من أشار إلى التصوير هو الجاحظ في قوله: " المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتميز اللفظ، وسهولته وسهولة المخرج وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من الصبغ وجنس من التصوير"[2]

ويقصد الجاحظ هنا "طريقة مخصوصة في صياغة العبارة وتأليفها لتحقيق الغاية الكبرى وهي البيان"[3] ويشير كذلك إلى ثنائية اللفظ والمعنى التي شغلت نقادنا القدامى كثيرا، فالشعر ليس أفكار ومعاني فقط، بل صياغة جميلة ترتكز على التصوير. وذكر جابر عصفور المباديء الثلاثة التي يقوم عليها مصطلح التصوير استنادا لرأي الجاحظ السابق:

"أول هذه المبادىء أن للشعر أسلوبا خاصا في صياغة الأفكار والمعاني هو أسلوب يقوم على إثارة الانفعال، واستمالة المتلقي إلى موقف من المواقف وثاني هذه المبادىء أن أسلوب الشعر في الصياغة يقوم في جانب كبير من جوانبه على تقديم المعنى بطريقة حسية، أي أن التصوير يترادف مع ما نسميه الآن بالتجسيم، وثالث هذه المبادىء أن التقديم

---

[1] إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي، د ط ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 85

[2] **عمرو بن بحر أبو عثمان الجاحظ: الحيوان**، تحقيق يحي الشامي، ط 2، ج3، دار ومكتبة الهلال، بيروت 1990، ص 408.

[3] حافظ الرقيق: شعر التجديد في القرن الثاني الهجري( بشار، أبو نواس، أبو العتاهية)، ط1، دار صامد للنشر والتوزيع، 2003، ص 17.

الحسي للشعر، يجعله قرينا للرسم، وما شابه له في طريقة التشكيل والصياغة والتأثير والتلقي. وإن اختلف عنه في المادة التي يصوغ بها، ويصور بواسطتها."[1] وعلى الرغم من تباين مدلولات مصطلح "التصوير" في كتب الجاحظ، إلا أنه "يطرح لأول مرة في النقد العربي فكرة الجانب الحسي للشعر، وقدرته على إثارة صور بصرية في ذهن المتلقي."[2]

ويشير جابر عصفور أن مصطلح "التصوير" له جذوره عند الخليل بن أحمد الذي يتحدث عن الشعراء على أنهم "يصورون الباطل في صورة الحق و الحق في صورة الباطل"[3] وقد استخدم الجاحظ كلمة "التصوير" ومشتقاتها في كتابه الحيوان والبيان والتبيين أو في رسائله المعروفة ليشير بها إلى:

- المخادعة أو التشكيل المخادع: أي يقدم الشيء في هيئات غير حقيقية.
- التخييل: ويشير إلى توهم كائنات أو أشياء غير حقيقية (الغيلان، الجن...)
- تجسيد المعنوي في صورة حسية فيصبح معنى الصورة مرادفا للوحة مرسومة وجمعها تصاوير تمييزا لها عن الصور، وبذلك يكون التقديم الحسي للمعنى أو التجسيم عنصر مشترك بين الشعر والرسم.

و"الجاحظ يطرح لأول مرة في النقد العربي فكرة الجانب الحسي للشعر وقدرته على إثارة صور بصرية في ذهن المتلقي."[4]

أما عبد القاهر الجرجاني فيتميز بمنهجه في دراسة الصورة عن سابقيه، حيث أرجع الجودة في الشعر إلى النظم، واتحاد المبنى والمعنى، " واعلم أن قولنا (الصورة) إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا؛ فلم رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان بين إنسان من إنسان وفرس من فرس بخصوصية تكون صورة هذا لا تكون في صورة ذاك وكذلك كان الأمر في المصنوعات:

---

[1] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب،ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص257.

[2] المرجع نفسه: ص 257.

[3] المرجع نفسه: ص .258

[4] المرجع نفسه: ص260.

فكان بين خاتم من خاتم، وسوار من سوار بذلك، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقا عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا: للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك: وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئا نحن ابتدأناه، فينكره منكر، فهو مستعمل مشهور في كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ " إنما الشعر صناعة وضرب من التصوير "[1]

ويبدو من خلال العبارة الأخيرة للجرجاني احتفاؤه برأي الجاحظ فيذكره على سبيل الدليل لتأكيد صحة قوله، كما يظهر من قوله تحديده للدلالة الاصطلاحية للصورة والتي تعني لديه الفروق المميزة بين معنى ومعنى، وتشبيهه إياها بالفروق التي تميز هيكل إنسان ما من إنسان. فالصورة لديه ليست الشيء نفسه، وإنما هي مميزاته المفرقة له عن غيره سواء أكانت في الشكل أم في المضمون لأن الصورة مستوعبة لهما، فهو من نظر إلى الشعر على أنه "معنى ومبنى، لا سبق لأحدهما على الآخر، وهما ينتظمان في الصورة"[2]

كما يحدد الجرجاني الصورة بقوله:" فإنك تجد الصورة المعمول فيها كلما كانت أجزاؤها أشد اختلافا في الشكل والهيئة ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتم، والإتلاف أبين كان شأنها أعجب والحذق لمصورها أوجب"[3] وهو ما يؤكده النقاد المحدثون في العلاقة بين طرفي الصورة التي تزداد قوة وجمالا كلما كانت بعيدة ومتناقضة.

"أجمع قسم كبير من الدراسات، المعنية بالمصطلح على اقتراب الصورة عنده من الدلالة المعاصرة، وتحديده تحديدا يبعده عن الإبهام في نقدنا القديم"[4] .

وقد تجسدت الصورة الشعرية في المفهوم التقليدي البلاغي في مجموعة من الأشكال التي يحددها البيان العربي، الذي هو علم دراسة صورة المعنى الشعري:

---

[1] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق، محمد الفاضلي، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 2003، ص 466

[2] بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي القديم، ط1 ، المركز الثقافي العربي، 1994، ص 23.

[3] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز،مس، ص 23.

[4] بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي القديم،مس، ص 23 .

## 1.1. التشبيه:

هو أول طريقة تتبادر للذهن لبيان المعنى، و"التشبيه لغة: التمثيل ..وفي اصطلاح البلاغيين له أكثر من تعريف، وان اختلفت لفظا فإنها متفقة معنى. فابن رشيق مثلا يعرفه بقوله: (التشبيه: صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه.)"[1]

"وأركان التشبيه أربعة: مشبه ومشبه به ويسميان طرف التشبيه، ووجه الشبه وأداة التشبيه (ملفوظة أو ملحوظة)"[2]

وتتمثل بلاغة التشبيه في "البيان والإيضاح وتقريب الشيء إلى الأفهام وأكثر ما يستعمل في العلوم و الفنون... أما بلاغته من حيث الصورة الكلامية التي يوضع فيها فمتفاوتة فأقل التشبيهات مرتبة في البلاغة ما ذ كرت أركانه جميعا، لأن بلاغة التشبيه مبنية على ادعاء أن المشبه عين المشبه به، ووجود الأداة ووجه الشبه معا يحولان دون هذا الإدعاء"[3]، وقد نظر البلاغيون العرب إلى التشبيه "بوصفه الأسلوب الذي لا تستطيع البلاغة أن تستغني عنه، حتى إن منهم من رفعه إلى مكانة سامقة، معتبرا إياه من أشرف أنواع البلاغة، وأنه ينهض برهانا على مقدرة الشاعر الإبداعية وفطنته العقلية" [4]

## 2.1. الاستعارة:

هي من أهم مباحث علم البيان، وهي "لغة رفع الشيء وتحويله من مكان إلى آخر. وعلى هذا يصح أن يقال استعار إنسان من آخر شيئا، بمعنى أن الشيء المستعار قد انتقل من يد المعير إلى المستعير للانتفاع به. ومن ذلك يفهم ضمنا أن عملية الاستعارة لا تتم إلا بين متعارفين تجمع بينهما صلة ما"[5]، وهي في حقيقتها تشبيه حذف أحد طرفيه، إما المشبه وإما المشبه به، وترد الاستعارة في اصطلاح

[1] عبد العزيز عتيق: علم البيان ، د ط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ، لبنان، 1974،ص 61.
[2] أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، د ط، دار الجيل، بيروت، لبنان، د ت ، ص 157.
[3] المرجع نفسه: ص ص، 176، 177 .
[4] سمير أبو حمدان: الإبلاغية في البلاغة العربية، ط1، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1991، ص151.
[5] عبد العزيز عتيق: علم البيان ،مس، ص 166.

البيانيين بأنها "استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه، والمعنى المستعمل فيه، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي والاستعارة ليست إلا تشبيها مختصرا لكنها أبلغ منه"[1].

وتقوم الاستعارة على ثلاثة أركان رئيسية هي: المستعار منه وهو المشبه به والمستعار له وهو المشبه والمستعار وهو اللفظ الذي جرت فيه الاستعارة.

وكما عرفها قدامة بن جعفر بقوله "هي استعارة بعض الألفاظ في موضع بعض على التوسع والمجاز"[2] فإنه يشترط البلاغيون لتحقيق ذلك التوسع وجود علاقة تناسب وتقارب أو تفاعل وتوتر بين المعنى المنقول عنه، والمعنى المستعمل فيه. وهي تنقسم إلى عدة أقسام من أهمها:[3]

أ- الاستعارة التصريحية : هي ما صرح فيها بلفظ المشبه به، أو استعير فيها لفظ المشبه به للمشبه.

ب- الاستعارة المكنية: هي ماحذف فيها المشبه به أو المستعار منه، ورمز له بشيء من لوازمه.

وقد فضل الجرجاني الاستعارة على التشبيه، رغم أهميته البلاغية "إعلم أن الاستعارة... أمد ميدانا، وأشد افتنانا وأكثر جريانا وأعجب حسنا وإحسانا، وأوسع سعة وأبعد غورا... ومن خصائصها التي تذ كر بها، وهي عنوان مناقبها: (أنها تعطيك الكثير باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر)[4]

[1] أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع،**مس، ص**184.
[2] عبد العزيز عتيق: علم البيان ،**مس، ص** 172.
[3] المرجع نفسه: **ص** 175.
[4] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، م س، ص ص 36،37.

## 3.1. الكناية:

"الكناية في اللغة مصدر كنيت بكذا عن كذا إذا تركت التصريح به. وفي اصطلاح أهل البلاغة: لفظ أطلق و أريد به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى. ومثال ذلك لفظ (طويل النجاد) المراد به طول القامة مع جواز أن يراد حقيقة طول النجاد أيضا، فالنجاد حمائل السيف، وطول النجاد يستلزم طول القامة، فإذا قيل: فلان طويل النجاد، فالمراد أنه طويل القامة، فقد استعمل اللفظ في لازم معناه، مع جواز أن يراد بذلك الكلام الإخبار بأنه طويل حمائل السيف وطويل القامة، أي يراد بطويل النجاد معناه الحقيقي و اللازمي"[1] وتنقسم الكناية باعتبار المكنى عنه إلى ثلاثة أقسام:[2]

– كناية الصفة: وهي التي يطلب بها نفس الصفة، والمراد بالصفة هنا الصفة المعنوية كالجود و الكرم والشجاعة و أمثالها لا النعت.

– كناية الموصوف: وهي التي يطلب بها نفس الموصوف والشرط هنا أن تكون الكناية مختصة بالمكني عنه لا تتعداه، وذلك ليحصل الانتقال منها إليه.

– كناية النسبة: ويراد بها إثبات أمر لأمر أو نفيه عنه، أو بعبارة أخرى يطلب بها تخصيص الصفة بالموصوف.

ويرجع عبد القاهر الجرجاني علو منزلة الكناية و بلاغتها من التصريح بقوله:

"ليس المعنى إذا قلنا: (إن الكناية أبلغ من التصريح) أنك بما كنيت عن المعنى زدت في ذاته، بل المعنى أنك زدت في إثباته لها، فجعلته أبلغ وأكد وأشد. فليست المزية في قولهم "جم الرماد" أنه دل على قرى أكثر، بل إنك أثبت له القرى الكثير من وجه هو أبلغ، وأوجبته إيجابا هو أشد، وادعيته دعوى أنت بها أنطق وبصحتها أوثق"[3].

[1] عبد العزيز عتيق: علم البيان ،مس، ص201.
[2] المرجع نفسه: ص 215.
[3] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، م س، ص 117.

أما أبو هلال العسكري فيعتبر الكناية والتعريض أمرا واحدا، ويعرفها بقوله: "الكناية والتعريض أن يكنى عن الشيء ويعرض به ولا يصرح، على حسب ماعملوا بالتورية عن الشيء"[1].

## 4.1. المجاز المرسل:

يعرف المجاز بأنه الكلام الذي لم يستعمل فيما وضع له أصلا، ولابد من قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي، ولقد قيل قديما (لو كان المجاز كذبا لكان أكثر كلامنا باطلا). ولقد ذكر بن رشيق القيرواني أن "المجاز في كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة وأحسن موقعا في القلوب والأسماع، وما عدا الحقائق من جميع الألفاظ ثم لم يكن محالا محضا فهو مجاز، لاحتماله وجوه التأويل، فصار التشبيه والاستعارة وغيرهما من محاسن الكلام داخلة تحت المجاز، إلا أنهم خصوا بالمجاز، بابا بعينه، وذلك أن يسمى الشيء باسم ما قاربه أو كان منه بسبب"[2]. وعبد القادر الجرجاني في تعريفه لهذا الصنف البياني يقول: "إن كل كلمة أخرجت الحكم المفاد بها عن موضعه من العقل لضرب من التأويل فهي مجاز"[3]. ويقسم علماء البلاغة المجاز إلى قسمين: مجاز عقلي ومجاز لغوي وهذا الأخير نوعان:[4]

أ- الاستعارة: وهي مجاز لغوي تكون العلاقة فيه بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي المشابهة.

ب- المجاز المرسل: وهو مجاز تكون العلاقة فيه غير المشابهة. وسمي مرسلا لأنه لم يقيد بعلاقة المشابهة، أو لأن له علاقات شتى.

إذا للمجاز المرسل علاقات شتى منها: السببية والمسببة والجزئية والكلية واعتبار ما كان واعتبار ما يكون والمكانية أو المحلية والحالية ولآلية والمجاورة.

---

[1] عبد العزيز عتيق: علم البيان، **مس، ص** 206.
[2] المرجع نفسه: **ص** 137.
[3] شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ، ط2، **دار المعارف**، القاهرة، مصر، 1965، **ص** 214.
[4] **المرجع** نفسه: ص 143.

من خلال ما سبق ذكره يبدو جليا بأن المفهوم القديم للصورة شكلي جزئي؛ فقد "جعل القدماء مفهوم الصورة قائما على تفكير منطقي يلغي الجانب النفسي الذاتي في عملية الإبداع الفني، وهذا من آثار الثقافة اليونانية"[1]. فحصروها في التشبيه والمجاز بفروعه الأربعة: الاستعارة والكناية والمجاز المرسل، والمجاز العقلي. ونادرا ما لتفتوا إلى الذات المبدعة ودورها في تكوين الصور. وهذا هو الباب الذي ولج منه النقاد المحدثون عالم الصورة.

## 2- الصورة الشعرية عند النقاد المحدثين:

إن الصورة في الاصطلاح الأدبي ترجمة حرفية للمصطلح النقدي الفرنسي الحديث (image) ، وأول من استعمله الشعراء الرومانتيكيين[2] ثم توالى بعدهم التنضير والتطبيق لهذا المصطلح حتى شهد مع الدرس النقدي الحديث تباينا جماً في مفهومه.

التصوير الحديث للصورة الشعرية –وإن تقاطع مع المفهوم القديم لها– يختلف كثيرا عن القديم؛ فبالرغم من أن الأنواع البلاغية التقليدية ما تزال ركيزة أساسية للصورة في الشعر الحديث، فإن الفارق الجوهري بينهما نتج عن خصوصية الثقافة الحديثة المتأثرة بتغير الأزمنة وتبدل المفاهيم، فلكل عصر سماته التي تميزه.

ومن ذلك تأتي الصورة الشعرية وهي محملة بذهنية شاعر العصر الحديث لأن "التجربة الشعرية الجديدة تترك للشاعر الحرية في أن يخوض عوالم متباينة، بعضها من داخل نفسه، والآخر من خارجها. فهي لذلك تجربة تجوب الآفاق، وهي متدفقة عارمة تحطم ما يعوقها وترفض أن تخضع للقوالب"[3]. والدكتور جابر عصفور يمثل اتجاها يوفق بين المنتصرين لأصالة الصورة في التراث النقدي، ومن أنكر وجودها تلميحا أو تصريحا في قوله: "الصورة الفنية مصطلح حديث، صيغ تحت وطأة التأثير بمصطلحات النقد الغربي... ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها هذا المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في التراث، وإن

[1] أحمد بسام ساعي: الصورة بين البلاغة والنقد، ط1، المنارة للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 1984، ص31.
[2] الأخضر عيكوس: مفهوم الصورة الشعرية حديثا، مجلة الآداب، ع3، جامعة منتوري، قسنطينة، 1996، ص 148.
[3] **محمد زكي العشماوي: دراسات في القد العربي** المعاصر، د ط، دار المعرفة الجامعية، 1993، ص 129.

اختلفت طريقة العرض والتناول، أو تميزت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام".[1] كما يرى أحد المحدثين أن أهم ما يميز الصورة في الشعر القديم التقريرية والمباشرة والتعميم، وأن وظائف الصورة في الشعر الحديث تقوم بمهمتي: التأثير والإيحاء، وفرق بين المفهومين. "إن الصورة في المفهوم الأول حرفية تسجيلية واضحة نابعة من تفكير مجرد، لا تغوص في أعماق الأشياء، ولا في أعماقنا، لأنها مما يعرف وفي المفهوم الثاني تستخدم لتؤثر لا لتوصل، وتوحي بالتجربة في أعماقها وأبعادها متخطية الدلالة الأولى للكلمات إلى قراءة خلفياتها: ما فوقها، وما تحتها، وما وراءها"[2]. إن هذه المقولة توحي بأن الناقد يجري مقارنة بين المذهبين الكلاسيكي والرومانسي من حيث إن الأول يهتم بالإخبار ولإطلاع، وتحكيم العقل الخالص، والثاني يهتم بالتأثير والإبداع.

أما فيما يخص التصور الذي يدرس من خلالها النقاد الصورة، فإن الدراسات البلاغية للصورة الشعرية ركزت "على الطبيعة الزخرفية التزيينية لها، منطلقة من تصور قاصر للأسلوب و الصورة، على أنهما عنصرا ن خارجيان في العمل الفني".[3] وبذلك كانت "البلاغة التقليدية تدرك الصورة إدراكا خارجيا قائما على العقل والمنطق، لا على الحدس و الشعور"[4]، ولعل هذا ما جعل بعض النقاد يرفضون بعض الدراسات التي أنجزت حديثا عن الصورة، لأنها تسعى نحو التقنين النظري للصورة من جهة النظرة البلاغية القديمة، لذلك "يرفض النقد الحديث التصور التقليدي للصورة رفضا مطلقا"[5].

والأستاذ الأخضر عيكوس يقول:" تتعدى النظرة النقدية الحديثة للصورة الشعرية المفهوم البلاغي القديم الذي فصل أو يكاد يفصل الصورة عن ذات الشاعر، ويفرغها

[1] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي **والبلاغي عند العرب،مس**، ص07.
[2] قطوش بسام: وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث، ط1، **دار الكندي، الأردن**، د**ت، ص ص** 99، 40.
[3] كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في **الشعر ط**4، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان،1995، **ص** 19.
[4] يشرى موسى صالح: م س، ص 95.
[5] كمال أبو ديب: م س، ص 19.

من محتواها الوجداني، وقيمتها الشعورية، وربما كان هذا الفصل هو الفارق الجوهري بين مفهوم المحدثين للصورة الشعرية ومفهوم النقاد الأقدمين لها"[1] . ويفهم من هذا التعريف أن الصورة الشعرية حديثا أصبحت مرتبطة بذات الشاعر وجزء لا يتجزأ منه، عكس المفهوم البلاغي القديم.

تلك كانت نظرة النقاد المحدثين للصورة بين القديم والحديث، وإذا ما أراد الباحث –من خلال تصفحه لكتب النقد الحديثة– الخروج بتصور واضح يحدد معالم الصورة الشعرية فإنه يصعب عليه ذلك؛ لأنه يحار في تعدد المفاهيم، بل في درجة تباينها أحيانا. وربما يرجع ذلك إلى المنطلقات الأدبية والتصورات الفكرية التي يستند إليها هؤلاء الباحثين، هذا من جانب، ومن جانب آخر لأن الصورة "جزء حيوي في عملية الخلق الفني"[2] كثيرا ما يتميز بالهلامية والتعميم والتجريد وبذلك يكون "للصورة دلالات مختلفة و ترابطات متشابكة وطبيعة مرنة تتأبى التحديد الواحد المنظر أو التجريدي."[3]

وأما من حيث المصطلح والتسمية، فقد "كانت الصورة الفنية التسمية الجديدة لمصطلح علم البيان في البلاغة العربية، عند مجموعة من النقاد والدارسين"[4]. وأما البعض الآخر فينعتها بـ (الشعرية)، وأحيانا أخرى بـ (الأدبية)، ولكن المراد بها هو أداء معان واحدة ولعل مرد هذا الاختلاف إلى الترجمة التي تتباين حسب اختلاف المترجمين.

ويذكر عبد المالك مرتاض بأن "هناك ضربا من الصورة الأدبية لا يحتاج لا إلى مجاز مرسل، ولا إلى كناية ولا إلى استعارة ولا إلى تشبيه لكي يرتسم في الذهن ويعلق في الذوق، ويتلج في القلب فيفعمه جمالا، ويجتاح النفس فيملؤها أريحية وارتياحا"[5]. ولقد أطلق عليه مصطلح (الصورة الغانية) "مثل المرأة الغانية التي تستغني عن التزيين بما وهبت من

[1] الأخضر عيكوس: م س، ص 148..
[2] كمال أبو ديب: م س، ص 29.
[3] بشرى موسى صالح:مس، ص 19.
[4] بشرى موسى صالح:مس، ص26.
[5] عبد الملك مرتاض: الصورة الأدبية –الماهية و الوظيفة-، علامات في القد، الجزء 22، المجلد 6، النادي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، 6شعبان 1417ه، ديسمبر 1996،ص 201.

جمال...فكذلك هذا الضرب من الصورة يستغني عن التزيين بالأدوات البلاغية المقحمة فيه"[1].

ولتبيان اختلاف نظرة النقاد المحدثين للصورة الشعرية، هذه تعاريف لها لبعض منهم:

يعرفها جابر عصفور بقوله:"الصورة الفنية هي الجوهر الثابت والدائم في الشعر"[2].

ويرى العقاد: "أن الصورة الأدبية الشعرية عند الشاعر تتجلى في قدرته على التصوير المطبوع لأن هذا في الحقيقة هو فن التصوير يتاح للأنبغ من نوابغ المصورين"[3].

أما محمد فكري الجزار فتعريفه للصورة يرتبط برؤية الشاعر للعالم المحيط به فيقول: " يرتبط مفهوم الصورة الشعرية برؤية الشاعر للعالم الموضوعي، ودور الخيال عبر موهبته وكفاءة الشاعر، وهو مفهوم يتكىء على منظور يتماشى مع النشاط الفلسفي فالصورة الشعرية تشكيل لمعطيات عمليتين تمثلان جناحي الوعي الإنساني بنفسه وبعالمه هما عمليتا: الإدراك والتخيل"[4].

في حين أن إحسان عباس يرى الصورة بأنها كل مركب ذلك لأن "الصورة –وهي جميع الأشكال المجازية– إنما تكون من عمل القوة الخالقة والاتجاه إلى روح الشعر."[5]

وهناك تعريف آخر للأستاذ بوحلاسة: "تعتبر الصورة الشعرية من بين العناصر الأساسية التي تعطي المعنى بعدا شاملا، وتقربه من ذهن السامع أو القارىء؛ بأسرع مما يقربه التعبير الجاف المجرد."[6] وبذلك تكون العبارات البلاغية والفنية المتميزة التي تحتويها الصورة الشعرية مصدر البعد الخاص وسبب وصوله إلى ذهن القارىء.

ومن ثم يأتي تعريف الدكتور عبد القادر القط وهو التعريف الأشمل والأعم والذي يقول فيه بأن الصورة الشعرية هي: "الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات، بعد أن ينظمها

---

[1] **عبد الملك مرتاض**: الصورة الأدبية،**مس، ص** 201.

[2] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث **النقدي والبلاغي،مس، ص**07.

[3] **عباس محمود** العقاد: ابن الرومي حياته وشعره،ص207، نقلا عن إبراهيم أمين الزرزموني، م س، ص99.

[4] محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش، ط2، ايتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، **مصر**،2002، ص192.

[5] **إحسان عباس: فن الشعر**،ط3، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دت، ص 238.

[6] **نوار بوحلاسة**: **الصورة في الشعر** الزياني، مجلة العلوم الإنسانية،ع 10، ديسمبر1998، **جامعة منتوري** قسنطينة،ص67.

الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة والمجاز، والترادف، والتضاد، والمقابلة، والتجانس، وغيرها من وسائل التعبير... والألفاظ والعبارات"[1].

كما يؤكد جابر عصفور على أهمية السياق في بيان قيمة الصورة بقوله: "القيمة الجمالية موصولة بالاستخدام السياقي الذي يمنح وحدة الحياة للمفردات... والاستخدام السياقي هو ما تعنيه كلمة "التشكيل"، وهي كلمة تبدأ من توظيف اللغة وتمتد إلى بناء القصيدة من حيث هي كل متكامل."[2]

[1] عبد القادر القط: الإتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، طبعة مكتبة الشهاب، 1978، ص 438.
[2] جابر عصفور: رؤى العالم،مس، ص 104.

# الفصل الثاني

1. **الصورة الشعرية عند الغربيين**

2. **التقسيمات الحديثة للصورة الشعرية:**
   - **الصورة الحسية**
   - **الصورة الذهنية**

## 1- الصورة الشعرية عند الغربيين:

يتفق النقاد العرب على أن الصور الشعرية تركيبة معقدة، و بالتالي فهم لا يتفقون على تحديد تعريفا واضحا وحددا لها فهي تتأبى على التحديد والتأطير. كذلك هو شأن النقاد الغرب مما يجعل البحث في إشكالية مفهومها موضوعا حيويا يحتاج إلى اجتهاد نقدي واسع، لذا سنكتفي بعرض بعض التعاريف:

يرى بول ريفردي (Paul Reverdy) وهو شاعر فرنسي حديث بأن الصورة "إبداع ذهني صرف... تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعيتين تتفاوتان في البعد قلة و كثرة" [1]

والصورة عند ازرا باوند (Ezra Pound) "تلك الحقائق التي تمثل مركبا من العقل والعاطفة في لحظة من لحظات الزمن."[2]

أما عند سيسيل دي لويس (Cecil Day-Lewis) فهي: "في أبسط معانيها رسم قوامه الكلمات، إن الوصف والمجاز يمكن أن يخلق صورة وإن الصورة يمكن أن تقدم إلينا في عبارة أو جملة يغلب عليها الوصف المحض..."[3]

وبما أن كولوريدج (Samuel Taylor Coleridge) من الرومانتكيين فإنه يجعل الصورة الشعرية معيارا للعواطف والأفكار التي تولدها العاطفة ومعيار كذلك للعبقرية الشعرية. فيقول: "حين تشكلها عاطفة سائدة أو سلسلة من الأفكار والصور ولدتها عاطفة سائدة، وحين تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة والتتالي في لحظة واحدة، وحين يضفي عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية".[4]

---

[1] عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، د ط، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2005، ص 57.

[2] المرجع نفسه: ص 57.

[3] علي الغريب محمد الشناوي: تشكيل الصورة الشعرية، مجلة المجلة، سجل الثقافة الرفيعة، ع 31، السنة الثالثة، 1959، ص 85.

[4] الأخضر عيكوس: م س ، نقلا عن كولو ريدج-سلسلة نوابغ الفكر الغربي- تر، محمد مصطفى بدوي، دار المعارف مصر، دت،ص 90.

ومهما يكن من أمر هذه المفاهيم وغيرها من التعاريف فإنها تجمع كلها على نقطة مهمة تتمثل في أن الصورة تشكيل لغوي يوجد علاقات جديدة بين المفردات خلافا للعلاقات المعهودة بينها، وحين يقرأها المتلقي فإنه يشعر بنفس اللذة والمتعة اللذين شعر بهما الشاعر حين إبداعها.

**2- تقسيمات الصورة الحديثة:**

إذا تتبعنا تقسيمات الصورة في النقد الحديث، نجدها كثيرة ومتنوعة وهذا راجع إلى اختلاف معايير التقسيم عند النقاد، فمنهم من يقسمها حسب الحواس إلى: صور بصرية وسمعية وذوقية ...، ومنهم من يقسمها حسب الأنماط البلاغية إلى: صور تشبيهية واستعارية وكنائية ... ومنهم من يقسمها حسب مساحتها في القصيدة إلى: مفردة (جزئية) ومركبة، وكلية، وغيرها من التصنيفات. وإن التقسيم الجديد والموضوعي لصور شاعر ما يجب أن ينبع من نصوص الشاعر ذاتها، فلا يفرض عليها أي تقسيم مسبق.

ووفقا لهذا المنظور، آثرت أن لا أفسح المجال طويلا للتقسيمات النظرية، المتعددة، لأنه ما يصبو إليه هذا البحث هو الكشف عن طبيعة الصور الشعرية عند الشاعر أمل دنقل وبالتحديد صور الموت، ومحاولة الكشف عن حمولتها الدلالية.

من المتعارف عليه أن شاعرنا خاض غمار التجربة الشعرية الجديدة، ولغة تلك التجربة من أخص خصائصها، "التدفق الوجداني والإشراق الذهني والخيالي والتوهج اللغوي والأسلوبي. وهذا ما ينتج عنه تفرع الدلالة وتولد الغموض. فالغموض إذا مقوم من مقومات الشعر الجديد، حيث "كسرت الحداثة عمود الصورة الحديثة، وكل ما من شأنه أن يبقى على صفات الوضوح فيها."[1] وهذا ما يزيد من صعوبة اقتناص الدلالة.

وبما أن تلك التجربة (قد تحملت على عاتقها نقل كل الطاقات الإبداعية نقلا مؤطرا إلى متلقيها و متذوقي الشعر الموسوم بالتميز والاختلاف والمغايرة، فإن نقل هذه الرسالة (التجربة) قد ينجح في حالة ما يكون حاملها صاحب موهبة فذة وأسلوب متميز يخوض في أعماق اللغة الموروثة ويكسر الحدود ليخترق الرؤى المستقبلية.)[2] وهذا ما ينطبق على

[1] إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي، ص334.
[2] أحمد المعداوي، أزمة الحداثة،مس ، ص 144.

الشاعر أمل دنقل لأنه كان من أبرز الأصوات وأكثرها جاذبية، لتميزه بأصالة أشعاره وسعة أفقه مما مكنه من خلق صور تعبيرية مكثفة المعاني والإيحاءات وإنتاج رصيد شعري باهر يمتزج بمواقف حقيقية وخيال مبتكر.

ومن خلال تتبعي لأشكال تركيب الصور الشعرية وهياكل الدلالة آثرت أن تكون الانطلاقة من الشكلين الآتيين: الصورة الحسية و الصورة الذهنية، لأنه يندرج ضمنهما أشكال الصور الأكثر توافرا في النصوص الشعرية مجال الدراسة.

## 1.2- الصورة الحسية:

وهي التي تستمد من عمل الحواس، ولا فرق فيها بين الحقيقي والمجازي، فالحواس هي الممر الذي تعبر من خلاله مواد التجربة الخام فيستقبلها الذهن ويعيد تشكيلها بناء على ما يتصوره من معان ودلالات، "غير أن الصورة الموحية لا تتأتى بمجرد المدركات الحسية ووصفها، وإنما تتطلب نوعا من العلاقة الجدلية بين الذات المبدعة ومدركاتها الحسية، فنحذف منها أشياء ونضيف إليها أشياء أخرى، ويعاد تركيب تلك المدركات في صور مغايرة لكل أشكالها المألوفة"[1] وينزع عنها أي تطابق خارج التجربة فالشاعر "حين يستخدم الكلمات الحسية بشتى أنواعها، لا يقصد أن يمثل بها صورة لحشد معين من المحسوسات، بل الحقيقة أنه يقصد تمثيل تصور ذهني معين له دلالته وقيمته الشعورية"[2]

النقد الحديث يقسم الصور بحسب الموضوعات التي تستمد منها عناصرها وبما أن الصورة الحسية تتكون عناصرها عن طريق الحواس فإنها تتفرع بحسب عدد الحواس إلى أنواع فتكون الصورة بصرية أو سمعية أو ذوقية أو لمسية أو شمية. وقد تتداخل هذه الصور فتشكل ما يسمى بـ "تراسل الحواس" (correspondance) "ويعني وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات حاسة أخرى، وفي هذا إبراز للأحاسيس وللعلاقات الخفية بين الأشياء، فينقل الشاعر ألفاظا من مجال حسي إلى مجال آخر. وهذه الطريقة من ابتكار الرمزيين خاصة بودلير وتأثيرها في النفس يكون أقوى."[3]

---

[1] **محمد علي كندي: الرمز** والقناع في الشعر العربي الحديث، ط1، 2003، ص 29.
[2] عز الدين إسماعيل: **الشعر العربي المعاصر، مس، ص** 130.
[3] عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، **مس، ص** 138.

والتقنية نفسها تستعمل مع الألوان فتسمى "تراسل الأوان" أو تكون بدمج التقنيتين معا فتشكل "تراسل الحواس و الألوان."

"والشاعر حين يستخدم الكلمات الحسية بشتى أنواعها لا يقصد أن يمثل بها صورة لحشد معين من المحسوسات، بل الحقيقة أنه يقصد بها تمثيل تصور ذهني معين له دلالته وقيمته الشعورية"[1]، لأن الشعر إذا كان تقرير أو عقليا صرفا كان مدعاة للملل، وهذا ما ينافي طبيعة الشعر.

وبالنسبة لعناصر الصورة الحسية فسأكتفي بذكر الصورة البصرية والسمعية لأنها الأكثر توفرا في النماذج المدروسة ومن أكثر الوسائل تأثيرا في الصورة الشعرية عامة.

**أ) الصورة البصرية:**

تستحوذ الصورة البصرية على النصيب الأوفر بين سائر المدركات الحسية، فكل ما هو مرئي حسي، "ولكن الصورة الحسية ليست دائما هي الصورة المرئية"[2] لأنها نتاج لكل الحواس الأخرى، فالشاعر يرى ما لا يراه الآخرون وإن مفردة (رأى) تنتج صورة فنية في الشعر حتى وإن لم يكن رآها الشاعر رؤيا العين.

وأهم ما تعتمد عليه الصورة البصرية هو اللون لأنه من أكثر الصفات الملموسة بروزا في الأشياء المحيطة بالشاعر، كما إن الأشكال والألوان تمثل "وسيلة للشاعر في إحداث التوترات التي تصاحب التجربة الشعورية بوصفها مثيرات حسية" وذلك كل ما يصبو إليه المبدع بأن يحقق تأثيره في المتلقي.

**ب)الصورة السمعية:**

يعد الصوت من العناصر التي تشكل الصورة الشعرية الحسية، فحاسة السمع هي الوحيدة التي تشتغل من دون إرادة الإنسان، بينما المرئيات لا تدرك –مثلا– إلا بتوافر الضوء ومن هنا يتميز السمع عن البصر فيكون من أكثر وسائط الإبداع الشعري. وتتولد الصورة السمعية من خلال الخطاب أو الحوار في النصوص الشعرية ذات النزعة الدرامية كما يتم الخرق الدلالي فيها من خلال تركيب مفردات لا تجتمع في العرف اللغوي.

[1] عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، م س، ص ص: 113، 114.
[2] المرجع نفسه : ص 130.

## 2.2- الصورة الذهنية:

يقصد بالصورة الذهنية الصورة الشعرية العقلية المجردة، فهي "نتيجة لعمل الذهن الإنساني في تأثره بالعمل الفني وفهمه له"[1] لأن الصورة لما تتشكل في الذهن تحطم الحدود لتوغل في أعماق الأشياء فتظهر ما عجزت عنه الحواس، ومنبع ذلك كله الخيال الواسع فهو "القدرة على تكوين صورة ذهنية لأشياء إن غابت عن متناول الحس"[2] لذلك سنتناولها من خلال الصورة الرمزية والصورة الأسطورية لأن الصورة في الشعر الحديث حققت "طبيعتها عن طريق شكلين هما الرمز والأسطورة ونتيجة لهذا ارتبطت أنماط الصورة في الشعر الحر بهذين الشكلين الفنيين في الغالب"[3] ذلك لأن الشاعر الحديث أصبح مهتما باستخدام الأساطير القديمة كما أن النقاد يرون أن ذلك أمر طبيعي لأن الأدب يعتبر استجابة لأشياء قائمة في حياة الإنسان، "وهذا ما يؤكده رأي نوثروب فراي، حين ذهب إلى أن العلاقة بين الأدب والأسطورة إنما تقوم على أن الدب هو انزياح عن الأسطورة."[4] ويبدو أن الأسطورة والرمز "قد اكتسبا قيمة خاصة في الصورة الشعرية الحديثة وأصبحا عنصرين فنيين متميزين من عناصرها، على الرغم مما يقتضيه استخدامهما أو تشكيلهما الموفق من براعة فنية في خلق الدلالة المبتكرة والمتميزة لهما وابتكار السياق الملائم لطبيعتهما."[5]

لذا سأحاول الوقوف على مدى توفيق الشاعر في استخدام هذين النمطين من الصورة الشعرية، وقبل ذلك ما يجدر الإشارة إليه هو الفرق بين الرمز والاستعارة، لأنه كثير أما يكون بينهما تداخلا كبيرا، فالمز تعبير مباشر ينتقل ليصبح رمزا، ذلك أن "الكلمة تتخطى وضعيتها عندما تصير رمزا."[6] والرمز دال يحيل إلى مدلول بالتواضع والاتفاق بين أعضاء المجموعة، بينما الاستعارة تكون دائما مجازا، بل أكثر من هذا فإن الاستعارة تستخدم أحيانا عندما تقصر الدلالة التواضعية عن التعبير عن المقصور، ذلك لأن الاستعارة علاقة لا منطقية وعبث بالحدود و خلط مابين الفكر والإحساس خلطا نافعا يؤدي ما تقصر عنه

---

[1] علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري- دراسة في أصولها ونطورها-،ط3، دار الأندلس، 1983، ص 28.

[2] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث العربي والنقدي، م س، ص 13.

[3] بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي القديم،مس، ص 128.

[4] أحمد المعداوي: أزمة الحداثة،مس، ص 174.

[5] بشرى موسى صالح:مس، ص 75.

[6] ديزيرة سقال: من الصورة الشعرية إلى الفضاء الشعري، ص 43، نقلا عن: عبد الرزاق بلغيث، الصورة الشعرية عند عز الدين ميهوبي، مذكرة ماجيستير، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر2 بوزريعة، علي ملاحي، 2009-2010، ص99،(132 صفحة).

الحواجز، وبهذا تستحيل إلى تشابه بين غير المتشابهات ... وها هنا تقترب الاستعارة من الرمز... لكن الفرق يتضح إلى حد ما من خلال النظر في علاقة كليهما بالسياق. فالتشبيه أو الاستعارة بالقياس إلى الرمز –كالأسر في حظيرة– قرين صريح أو متضمَّن في السياق... أما الرمز فصورة مستقلة، وجودها ذاتي، تتحرك حركة حرة وتتمتع بأصالة غريبة."[1]

## أ– الصورة الرمزية:

يتفق النقاد الحداثيون على أن اللغة الشعرية في أغلب حالاتها هي لغة رامزة، وبما أن للتعبير الأدبي بصفة عامة وجوه عدة، فإن لكل وجه خصوصيته وقيمته في العملية الإبداعية، وما الرمز إلا "وجها مقنعا من وجوه التعبير بالصورة."[2] فالشعر تعبير عن أفكار وعواطف مجردة ولما يصعب تجسيدها "يلجأ المبدع إلى الصورة الرمزية بتوجيه من تجربته الشعورية المطردة التي لا يمكن التعبير عنها إلا بالصورة الرمزية دون غيرها"[3]، والقصد تقريب المعنى للقارىء، والإفصاح عن مكنونات الذات الشاعرة.

واستخدام الرمز في الشعر غالبا ما يكون ضرورة لا اختيار، دون إفراط أو تفريط. وينتج من ذلك كله أنه"لا شعر دون مقدار من الرمز" كما يقول لويس هورتيك(Louis Hourtic)

ويميز الدارسون بين نوعين من الرموز؛ رموز أدبية ورموز لغوية. وهي الكلمات العادية من أسماء وأفعال وصفات ... "والوظيفة الدلالية لتلك الرموز هي إثارة صور المدلولات لدى السامع أو القارىء"[4] وهذه الوظيفة لا فضل لها في عالم الشعر. أما الرمز الأدبي فهو "أداة "أداة لغوية تحمل وظائف جمالية عندما تسهم في تشكيل تجربة الشاعر على نحو مؤتلف مع مكونات النص الفني."[5] وهذه هي الوظيفة التي يبحث عنها الشاعر الحقيقي.

وقد سمي الشاعر شاعرا لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، ويستلزم لحظة هذا الشعور طقوساً خاصة، لا يستطيع أن يستشعرها إلا الشعراء المبدعون فتكون نفوسهم "عرضة لحالات فكرية وعاطفية بالغة التعقيد لا يمكن –أحيانا– تبسيطها أو تحليلها، ولا يتأتى العبير

---

[1] محمد ناصف: الصورة الأدبية، ص ص 156-157، **نقلا عن:** عبد الرزاق بلغيث: الصورة الشعرية عند عز الدين ميهوبي ،**مس** ، ص 99، (132 صفحة).

[2] عز الدين اسماعيل: **الشعر العربي المعاصر،مس، ص**19.

[3] **محمد علي الكندي:** الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث،**مس، ص** 31.

[4] فايز الداية: جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب **العربي**)،ط2، دار الفكر المعاصر، دمشق وبيروت، 1996، **ص** 174.

[5] فايز الداية: جماليات الأسلوب،**مس، ص** 175.

عنها بالأسلوب المألوف، فلا يعود أمام المبدع –عندها– إلا سبيل الصورة الرمزية التي تثير في نفس المتلقي حالات مشابهة عند تفاعله مع تلك الصورة بشكل مناسب."[1]

وللصورة الرمزية أهمية في بناء القصيدة الحديثة لأنها تضيف بعض الغموض لها، ونعلم أن الغموض مقوم أساسي من مقومات الشعر الحديث. لذلك فإن استعمال الرمز يكون بهدف "إضفاء شيء من الغموض والإبهام على الصورة الشعرية، بحيث تتحدد بعض معالمها، لتبقى فيها معالم أخرى ظليلة موحية، فلا ينبغي تسمية الشيء في وضوح لأن في التسمية قضاء على معظم ما فيه من متعة، ثم لأن الألفاظ اللغوية قاصرة عن التعبير عما في الشيء من دقائق يوحي بها هذا الغموض."[2] ولكي نفهم هذا النمط من الصورة الشعرية يجب أن نلجأ إلى تأويلها، بحث لا نفسرها بحرفيتها بل برمزيتها. وهذا ما سأحاوله من خلال رصدي للصور الشعرية الرمزية.

**ب– الصورة الأسطورية:**

بما أن الأدب –بصفة عامة– يعتبر استجابة لأشياء قائمة، أو ممكن قيامها في حياة الإنسان، فإن استخدامه للأسطورة يبدو أمرا طبيعيا؛ "وهذا ما يؤكده رأي نوثروب فراي حين ذهب إلى أن العلاقة بين الأدب والأسطورة إنما تقوم على أن الأدب هو انزياح من الأسطورة."[3] ومنه كان الاهتمام بالأسطورة أحد المعالم الأدبية الهامة في شعر الحداثة فقد يلجأ الشعراء إلى الأسطورة للتعبير عن قيم إنسانية محددة، أو لأسباب سياسية، بأن يتخذ الأسطورة أو الشخصية الأسطورية قناعا يعبر من خلاله عما يريد من أفكار ومعتقدات، تجنبا للملاحقات السياسية أو الدينية، يقول رمضان الصباغ في ذلك "شخصيات الأسطورة ستار يختفي خلفه الكاتب ليقول كل ما يريد."[4] تعتبر الأساطير وسائط يلجأ إليها الشعراء للتعبير عن تجاربهم الشعرية فوجدوا فيها ضالتهم باعتبارها من أفضل أشكال الإسقاط بالعودة إلى التاريخ والموروث الشعبي وغيرها.

ويعود توظيف الأسطورة في الشعر الحر إلى التأثر بالشعراء الأوربيين وعلى رأسهم ت،س إليوت صاحب مصطلح المنهج الأسطوري، ومنه كانت انطلاقة استخدام الأساطير

[1] **محمد علي الكندي**: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث،**مس، ص** 32.
[2] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث،**ط**1، دار العودة، بيروت، لبنان، 1982، **ص** 396.
[3] **أحمد المعداوي: أزمة الحداثة،مس، ص** 174.
[4] **رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر،ط**1، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، 1998.

القديمة لكنه لا يتم عشوائيا وإما يكون بعد تمثلها وحسن استخدامها لكي لا تبدو ناشزة و مصطنعة فـ "الأسطورة ليست تفسير الرؤية الشعرية تفسيرا مجازيا بسيطا حتى تكون مجرد تشبيه حذف أحد طرفيه، بل إن وظيفتها بنائية –إذا صح التعبير– فهي من جهة تعمل على توحيد العصور والأماكن والثقافات المختلفة ومزجها بعصرنا وأجوائه و ثقافاته، هي من جهة أخرى تؤدي وظيفتها، العضوية في القصيدة باعتبارها صورة شعرية."[1] ولذلك يجب أن يكون الشاعر مدركا للإطار التاريخي للأسطورة ولجميع حيثياتها لأنها تمثل معلما للمتلقي ينير له زوايا تمكنه من مقاربة الدلالة.

وبغض النظر عن مختلف التقسيمات الحديثة للصورة الشعرية فإن الشاعر الحديث كثيرا ما "يعرض أفكاره في لهجة خطابية وأسلوب تقريري خال من صور المجاز غالبا إذ أن الصورة بالمعنى الحديث قد تخلو أصلا من المجاز فتكون عبارات حقيقية، ومع ذلك فهي دالة على خيال خصب"[2].

[1] أحمد محمد الفتوح: الرمز والرمزية، ط3، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1984، ص 297.
[2] **علي البطل**: **الصور**ة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، م س، ص ص 24-25.

# الفصل الثالث

**نماذج من صور الموت:**

- **الموت الأسطوري**
- **رمزية الموت في مقتل القمر**
- **الموت بين أوراق الغرفة "8" والنهاية المفارقة**
- **الجنوبي بين الحقيقة والأوجه الغائبة**
- **أغنية الكعكة الحجرية وحيز الموت**
- **استحضار الشخصيات التاريخية من الموت**
- **أمل دنقل يتنشق رماد الموت**

## مقاربة تطبيقية:

وظف أمل دنقل في صوره المعبرة عن الموت مفردات ذات دلالة مباشرة عن الموت مثل: مات، ميت، الأموات، يميت، موت، قتل، قاتل، قتيل، قتلى، اغتيال، المذبحة جماجم، الجثث، جثمان، الردى، أضرحة، قبور، قبر، الحطام، الكفن، الشهيد، الدماء النعي، النهاية، تابوت، رفات، عظام، مومياء، أحنط، فناء، جنائزية، ضحايا.

ومفردات ذات دلالة مجازية أو رمزية مثل: الحداد، الرحيل، الثأر، الوداع، السقوط السواد، الصمت، البياض، السكون، ديسمبر، الأرملة، يهوي، الخريف، النبش، الدنس العفن، بكاء، جيفة، هوة.

وهناك قصائد تكون عناوينها عبارة عن صورة موحية للموت، وهذا ما يؤكد شساعة الحيز الذي شغله الموت في شعر أمل دنقل، ومن بين هذه القصائد والدواوين ما يأتي: مقتل القمر، كلمات سبارتكوس الأخيرة، الموت في لوحات، العشاء الأخير، فقرات من كتاب الموت، الحداد يليق بقطر الندى، ميتة عصرية، الموت في الفراش، مقتل كليب، مراثي اليمامة، لعبة النهاية.

كما أن هناك مجموعة من الدلالات التي تستوعبها بنية الموت وهي: موت الجسد موت الطبيعة، موت القيم، ديمومة الموت في الزمان والمكان، تجليات الموت، مفارقات الموت وغيرها. فالشاعر أمل دنقل قد شخص الموت في كثير من قصائده سواء كانت عنوانا لقصائده أو موضوعا من مواضيع قصائده.

وإذا أتينا إلى المقاربة التطبيقية نجد أن "موضوع الموت في شعر أمل دنقل يلقي بثقله عبر كثير من القصائد"[1] وإن صور الموت التي تشكل محور الموت في شعره تتراوح بين عدة أشكال ينحو كل منها منحاه الخاص بطبيعة كل قصيدة. وأيضا إن أمل دنقل "يقسم الموت إلى واقعي ومتخيل، فالموت الواقعي ينسب إلى الزمن (...)، أما المتخيل فإنه يتجاوز ذلك إلى معانقة الأسطورة والشعر ليكتسب الأزلية المطلقة"[2]

والمقاربة ستكون على نماذج شعرية وظف فيها الشاعر صورا رمزية وأخرى أسطورية وهي نماذج رائعة ذات حركة تتداخل فيها مختلف الصور البلاغية ببعضها البعض من

[1] عبد السلام المساوي: البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، د ط، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1994، ص 253.
[2] المرجع نفسه: ص253.

الاستعارتين المكنية والتصريحية والتشبيه والكناية لتساهم في تشكيل صور جزئية وظفها الشاعر بكيفية جعلت لها دور فعال في رسم الصورة الكاملة للقصيدة؛ لأن "تملك ناصية الصور الشعرية لا يتمثل في استعمال الصور المنفردة مهما كان المقدار الذي تمتلكه من الجمال والإيحاء، وإنما يتمثل في الانطباع الشامل المتسق الذي يتركه تتابع الصور المتصلة بشكل دقيق، وفي هذه الحالة تبدو الصور أمامنا كما لو كانت تنمو أو تتوالد الواحدة تلو الأخرى وهي في الوقت ذاته تحقق لنفسها حياة مستقلة"[1]

كما سأحاول التحري عن سياق القصائد الواردة في هذه الدراسة؛ لأن السياق هو "الفاعل الأول في التحليل الفني للصورة"[2] ولأن القصيدة لا تشكل كتلة مستقلة، بل نسيجا حيا له علاقات بالجانب الشعوري والفكري. كما يساهم السياق مساهمة فعالة في تأسيس معيار القصيدة من القاعدة إلى القمة؛ ولذلك تعد "الصورة دون سياق وجود مسطح وليس بنية متشابكة العلاقات."[3] وعليه تكون النظرة النقدية الصحيحة للقصيدة ضمن إطار السياق الخاص بها.

## 1- الموت الأسطوري:

من أهم الشعراء الذين استخدموا الأسطورة في شعرهم أمل دنقل وذلك لكونه فتح عينيه على تراكم شعري تركه جيل الرواد، تمثل فيه استخدام التراث، بالإضافة إلى سعة ثقافته، فقد قرأ العديد من كتب التراث والملاحم و السير الشعبية وذلك بشهادة زوجته عبلة الرويني.

كما إن توظيف التراث لدى أمل دنقل لم يكن "من باب تقليد شعراء الجيل الأول أو مجرد تركيم القصائد بالأعلام التراثيين، والمواقف التراثية، وإنما كان عملا قائما على تصور واع بحيث يجعله يضيف إضافات نوعية إلى ركام التجارب المماثلة التي خلفها الرواد."[4] وما نلاحظه في شعر أمل دنقل سيطرة التراث القومي العربي الإسلامي، وقلة الرموز الأسطورية اليونانية والرومانية و الفرعونية التي تتواجد بكثرة لدى شعراء الجيل الأول مثلما كان عند السياب وصلاح عبد الصبور والبياتي وأدونيس و غيرهم. وبتوظيفه للتراث العربي

---

[1] جون مدلتون مري: الصورة، تر، عبد الوهاب المسيري، المجلة ع 172، أبريل 1971، ص46، نقلا عن: عبد المالك ضيف: بنية الصورة الشعرية في النص الشعري المعاصر: حوليات الآداب واللغات، ع2، ديسمبر 2013، ص 289.

[2] كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي ،مس، ص 30.

[3] المرجع نفسه: ص 27.

[4] عبد السلام المساوي: البنيات الدالة في شعر أمل دنقل،مس، ص 142.

يكون قد أسس أرضية مشتركة ومتينة بينه وبين المتلقي العربي بعيدا عن الأساطير الأجنبية ووسم شعره بسمة خاصة تميزه عن غيره. كما "إن استدعاء الشاعر لكثير من الشخصيات التاريخية العربية وأخرى من الأدب الشعبي والملاحم التي تجسد قيم البطولة والشهامة، فهو يريد أن يجعل من تلك الشخصيات أبعادا معاصرة يجعلها قادرة على الحياة في الحاضر والمستقبل." [1]

يرى أمل دنقل أن جيله يختلف عن الجيل الأول، حيث يعتبر جيله أن الانتماء إلى الأسطورة العربية والتراث العربي هو المهمة الأولى للشاعر، في حين يعتبر الجيل الأول التراث اليوناني والانتماء للتراث العالمي هو واجب الشاعر.

وفيما يأتي سأحاول رصد بعض صور الموت التي استعان أمل بالأسطورة في تشكيلها.

## أ) أسطورة الرخ:

"الرخ" طائر أسطوري هائل الحجم، يقال أنه بقدر أن يحمل فيلا بمخالبه، وقد ورد ذكره في رحلات السندباد البحري وفي كتاب ألف ليلة وليلة. والشاعر أمل دنقل استعار هذه الأسطورة العربية ليعطي للموت صورة مفزعة بكل ما تحمله من دلالات القوة والرهبة واختطاف الضحايا. وقد وردت في قصيدة ديسمبر من ديوان "أوراق الغرفة 8" حيث يقول في المقطع الثالث منها:

**هاهو الرخ ذو المخلبين يحوم..**
**ليحمل جثة ديسمبر الساخنة**
**هاهو الرخ يهبط.**
**والسحب تلقي على الشمس طرحتها الداكنة**

***

**قالت الراهبات:**
**(سلام على الأرض !)**
**يا أيها الرخ: كم جثة حملتها مخالبك الأبدية خلف الجبل ؟؟**
**ما الذي نحن نعطيك –أيها الرخ– منذ الأزل ؟**
**ما الذي نحن نعطيك ؟**

[1] **عبد السلام المساوي**: البنيات الدالة في شعر أمل دنقل،**مس** ، ص 143.

**لا شيء إلا توابيت، لا شيء،**

**إلا المبادلة الخائبة.**

**جثث تتراكم في الضفة الساكنة**[1]

وفي مخاطبة الراهبات للرخ صورة توحي بالاستسلام والرضى بالنهاية المحتومة فالجدال عقيم وبلا فائدة واختطاف الموت لضحاياه باق إلى الأبد.

**ب) أسطورة العنقاء:**

وردت في قصيدة "مراثي اليمامة" من ديوان "أقوال جديدة عن حرب البسوس" وذلك في سياق دعوته العرب إلى النهوض من سباتهم والعودة إلى الحياة من أجل صناعة غد جديد، حيث يقول في آخر المقطع الثالث من القصيدة:

**قفوا يا شباب !**

**كليب يعود..**

**كعنقاء أحرقت ريشها**

**لتظل الحقيقة أبهى..**

**وترجع حلتها –في سنا الشمس.. أزهى..**

**وتنفرد أجنحة الغد..**

**فوق مدائن تنهض من ذكريات الخراب ! !** [2]

"العنقاء" طائر أسطوري من الميثولوجيا العربية تمثل أسطورة البعث حيث تحترق ثم تبعث من رمادها من جديد على طريقة "الفينيق" الطائر الأسطوري الإغريقي. ولقد وظف الشاعر العنقاء رمزا للتجدد والعودة للحياة، والصورة هنا تشبيه عودة كليب الذي هو المجد العربي بالعنقاء التي تحرق ريشها لتعود من جديد أزهى وأبهى. وفي هذا دعوة للأمة العربية لتنهض من الخراب والدمار الذي حل بها وهو (الموت) إلى البناء والتجدد بمعنى (الحياة).

**ج) أسطورة أوديب:**

وردت في قصيدة "العار الذي نتقيه" من ديوان "مقتل القمر" حيث يقول:

**"أوديب" عاد باحثا عن الذين ألقياه للردى**

[1] أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، د ط، مكتبة مدبولي، دار العودة بيروت، لبنان، د ت ، ص 450.
[2] المرجع نفسه: ص ص 422 - 423.

**نحن اللذان ألقياه للردى**
**وهذه المرة لن نضيعه**
**ولن نتركه يتوه**
**ناديه**
**قولي إنك أمه التي ضنت عليه بالدفء**
**وبالبسمة والحليب**
**قولي له إني أبوه**
**(هل يقتلني؟) أنا أبوه**
**ما عاد عارا نتقيه**
**العار: أن نموت دون ضمة**
**من طفلنا الحبيب**
**من طفلنا "أوديب"**[1]

طفل دنقل يعود في صورة أوديب الذي يعيدنا إلى الأسطورة اليونانية ولكن لكي لا يقتل أباه (كما فعل أوديب اليوناني) لأن الابن لا يقتل أباه في الثقافة الإسلامية التي تهيمن على قاع الوعي الشعري لأمل دنقل وتوجهه فجعل الطفل يعود ليحيا بين والديه بعيدا عن أعين الاتهام فالعار ليس الحب وإنما العار:

**أن نموت دون ضمة**
**من طفلنا الحبيب**
**من طفلنا أوديب**

## د) أسطورة قارب رع:

في قصيدة السرير يستعير أمل دنقل أسطورة فرعونية تتعلق بقارب "رع" وهو مركب الشمس ذلك المركب الخشبي الذي كان الملوك الفراعنة يضعونه في قبورهم لكي تولد أرواحهم وتتوحد بروح الإله "رع" إله الشمس في رحلة النهار التي يتجه فيها من الشرق

[1] **أمل دنقل**: الأعمال الشعرية الكاملة،**مس، ص ص** 117- 118.

إلى الغرب ورحلة الليل التي يتجه فيها من الغرب إلى الشرق حيث يولد صباح جديد[1]. حيث يقول في قصيدة " السرير" من ديوان " أوراق الغرفة 8":

**أوهموني بأن السرير سريري**
**أن قارب "رع"**
**سوف –يحملني عبر نهر الأفاعي**
**لأولد في الصبح ثانية.. إن سطع[2]**

أوهموا الشاعر بأن سرير المرض الذي ينام عليه سيكون كقارب رع الذي يحمل الأرواح لتولد من جديد في العالم الآخر بعثا في نفسه الأمل في شفاءه.

فسريره سيعبر به في رحلة من المرض الذي وشك أن يقربه من الموت ليبلغ به إلى شاطىء الحياة وهكذا كانت علاقة المقاربة بين سريره الخاص وبين مركب الشمس (قارب رع) .

## 2- رمزية الموت في قصيدة (مقتل القمر!):

كتب أمل دنقل قصيدة "مقتل القمر!" في حي المعادي بمدبنة القاهرة بتاريخ 22 يوليو 1961، لما كان في بداية حياته الشعرية، محافظا على العنصر الرومانتيكي في شعره العنصر الذي ينتسب إلى خضرة القرية والعلاقات الإنسانية الدافئة والصلة الحميمة بمظاهر الطبيعة في حياتها البسيطة شأنه في ذلك شأن أغلب الشعراء الذين ارتحلوا من القرية إلى المدينة. لكنه ظل يعاني من وحدة الغربة والضياع في شوارع مختنقات مزدحمات، ويتعرف على أسرار علاقاتها التي تستوعبه في النهاية وتغوي رؤيته للعالم بالانتقال من وعي القرية إلى وعي المدينة فيما يبدو أشبه بالانتقال من الطبيعة إلى الحضارة. وهي حضارة قاسية عبر عن قساوتها بقساوة الموت

هذه القساوة "لا يتأتى التعبير عنها بالأسلوب المألوف، فلا يعود أمام المبدع –عندها– إلا سبيل الصورة الرمزية التي تثير في نفس المتلقي حالة مشابهة، عند تفاعله مع تلك الصورة بشكل مناسب"[3]

---

[1] **جابر عصفور**: عوالم شعرية معاصرة، م س، ص 197.
[2] أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، م س، ص 444.
[3] **محمد علي الكندي**: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث،**مس، ص** 32.

و **(مقتل القمر!)** قصيدة رمزية بمعنى من المعاني التي تؤكد طابعها الرومانتيكي في الثنائية المتعارضة ما بين القرية والمدينة، والقمر فيها تمثيل كنائي لكل ما ترتبط به القرية في الثنائية المتعارضة من براءة ووداعة ومحبة و دفء في العلاقات الإنسانية التي لا تعرف الأثرة أو المنفعة أو المنافسة القاتلة، وسطوع القمر هو حياته المتجددة التي تؤكد انتشار القيم الجميلة، والمعاني النبيلة التي يرمز إليها، أما موته فينتج عن نمط الحياة التي يحيها البشر المسرعون الخطو نحو الخبز و المئونة، الغارقون في علاقات المنفعة الشرسة، وهي نمط يغترب بالإنسان عن إنسانيته وبالمدينة عن مدنيتها، الأمر الذي يؤدي إلى اختناق الرمز وموت القمر[1]، وتبدأ قصيدة أمل على هذا النحو:

**..وتناقلوا النبأ الأليم على بريد الشمس**

**في كل المدينة:**

**(قتل القمر) !**

**شهدوه مصلوبا تدلى رأسه فوق الشجرة !**

**نهب اللصوص قلادة الماس الثمينة من صدره !**

**تركوه في الأعواد،**

**كالأسطورة السوداء في عيني ضرير**

**ويقول جاري:**

**–" كان قديسا، لماذا يقتلونه ؟ "**[2]

والبداية تؤكد درجة لافتة من الإحكام البنائي والتدفق النظمي، وبراعة الاستهلال في البداية السردية التي تفتح الباب لاحتمالات دلالية متعددة احتمالات يضعنا مجراها في علاقات المجاز الجزئي الذي تجسد في ( بريد الشمس) والمجاز الكلي الذي يبدأ وينتهي باغتيال القمر الذي شنقه أهل المدينة فوق الشجر، علامته التي تحولت إلى صليبه وتركوه كالأسطورة السوداء في عيني ضرير بعد أن سرق اللصوص معنى الضوء الذي يزينه كالقلادة الماسية. تفتح الاحتمالات الدلالية المتعددة الباب بدورها لتعدد التفسيرات وتعدد الأصوات في الوقت نفسه، على نحو يؤكد عنصرا دراميا في القصيدة، تنطقه الأصوات

[1] جابر عصفور: عوالم شعرية معاصرة،**مس، ص ص** 144- 145.
[2] **أمل دنقل:** الأعمال الشعرية الكاملة،**مس، ص** 97.

المتباينة للجار والجارة والأسئلة التي يطرحها كل منهما عن معنى القمر ودلالات حضوره التي يثير غيابها الدمع في كل العيون البريئة، ولا تجد الأسئلة التي تلقيها الأصوات المتجاوبة صدى من إجابة، وتبقى الحقيقة الموجعة المقترنة بالحضور الشرس للمدينة هي موت القمر الذي يدثره الشاعر بعباءته، ويهجر المدينة التي تقتل القمر إلى القرية التي هي الأصل والمنبع ويخبر أبناءها أن أهل المدينة قتلوا أباهم القمر وذرفوا عليه دموعا زائفة وتركوه فوق شوارع الأسفلت والدم، لكن تأتي النهاية المفاجئة حاملة معنى المفارقة التي أصبحت وسيلة فنية بارزة في شعر أمل، فالقمر موجود في القرية لم يقتله أهل المدينة لأن القمر لا يموت حتى لو اغتال حضوره أهل المدينة[1]. ومن ذلك قوله في المقطع الأخير من القصيدة:

**حط المساء**
**وأطل من فوقي القمر**
**متألق البسمات، ماسي النظر**
**- يا إخوتي هذا أبوكم ما يزال هنا**
**فمن هو ذلك الملقى على أرض المدينة؟**
**قالوا: غريب**
**ظنه الناس القمر**
**قتلوه، ثم بكوا عليه**
**ورددوا "قتل القمر"**
**لكن أبونا لا يموت**
**أبدا أبونا لا يموت !** [2]

ولم ينس أمل دنقل (رمزية القمر المقتول) الأب الذي ينتسب إليه أهل القرية والمتسول الأمير الغارق في بحيرة الغواية، فيعود إليه سنة 1969 في قصيدة عنوانها (ليس إلا الغبار) منشورة في جريدة "العمال القاهرية" العدد 90 بتاريخ الخميس 1969/8/7 ولم

[1] جابر عصفور: عوالم شعرية معاصرة، م س ، ص ص 147- 148
[2] **أمل دنقل**: الأعمال الشعرية الكاملة،**مس، ص** 100.

تنشر في ديوان له إلى اليوم. وكان أمل يريد في هذه القصيدة أن يؤكد مقتل القمر من جديد، لكن في سياق أكثر تعقيدا واتساعا من سياق ثنائية القرية /المدينة. وتبدأ القصيدة على هذا النحو:

**قتلوا وجهك الحلو داخل قلبي الحزين**
**قتلوا وجهك الحلو منذ سنين**
**شارة (الكوكاكولا) على صدر**
**مأمور سجن المدينة**
**شارة (المافيا) فوق مبنى الدفاع،**
**تحمل (الشيكولاتة) للاجئين الجياع،**
**وهي تكوي جلودهم بالرصاص،**
**بنجمة داوود في بيت لحم،**
**ربما لا نراك إذا غمرتنا الليالي الحزينة،**
**غير قرص دقيق ودم،**
**غير قرص دقيق ودم،**
**يتلهى به الصبية الجائعون.**
**معذرة ..**
**عندما هبط النسر فوق أخاديدك**
**الغائرة**
**لم أره كان بيني وبينك وابل**
**من غبار (النابالم)**
**ومن قاذفات القنابل**[1]

سياق القصيدة هو مناخ كارثة 1967، يحث قنابل النابالم التي كانت تقذفها الطائرات الإسرائيلية على الأبرياء العرب، وإعلانات (الكوكاكولا) التي كانت تدل على سطوة الولايات المتحدة، كما كانت ندل على علاقتها لوثيقة بأدوات الدولة التسلطية. وكانت النتيجة هي

[1] جابر عصفور: عوالم شعرية معاصرة، بنية الصورة الشعرية في النص الشعري المعاصر،**مس، ص** 152.

الكارثة القومية التي أحالت القمر إلى قرص دقيق ودم، وحالت بيننا وبين رؤية القمر الذي اختفى تحت وابل من غبار النابالم ، وتضيف القصيدة:

**قتلوا وجهك الحلو داخل قلبي الحزين**

**قتلوا وجهك المستكين**

**عندما أنبأوني بأن البشر**

**يطأون بأقدامهم فوق وجه االقمر**

**لم أرق دمعة، لم أبث الأنين، كنت أعرف أنك مت،**

**تفتت منذ سنين**

**وتبعثرت في الطريق الزائفة** [1]

وتمضي القصيدة على هذا النحو لتصل العنف الوحشي للاستعمار والقمع التسلطي لسلطة الحكم المحلي بغزو الفضاء الذي أدى إلى اقتحام سطح القمر. وربما كان إدراك أمل لهذا الواقع الخشن هو دافعه إلى إفراغ القصيدة من عنصر الشاعرية وإثقالها بالمفردات التي تنقل إليها قسوة الواقع المعيش في عنفه الدموي.

## 3- قصيدة (أغنية الكعكة الحجرية) وحيز الموت:

لا يكتمل فهم هذه القصيدة إلا في السياق التاريخي الذي تولدت فيه، وهو سياق عام 1972 حيث كانت مشاعر المهانة والهزيمة والمرارة التي خلفتها هزيمة عام سبع و وستين لا تزال قائمة، وزادها مرارة القرارات السياسية المعبرة عن التخاذل عن تحرير التراب الوطني من الاحتلال الإسرائيلي الذي كان يرتع على الضفة المقابلة للقناة، فعمت الاحتجاجات الطلابية التي ثارت ضد أشكال الفساد السياسي والاقتصادي ومظاهر التمييز الاجتماعي. و"الكعكة الحجرية" التي كانت تسمية رمزية لنصب تذكاري يتوسط ميدان التحرير في قلب القاهرة، محاطة بمساحات خضراء احتلها الطلاب واعتصموا فيها احتجاجا على السياسات الساداتية، مرددين الهتافات والأغاني الوطنية، وعجزت قوات الأمن عن تفريقهم واستمرت المظاهرات حتى الظهر إلى أن تمكنت قوات الأمن من تفريق الطلاب واعتقال زعمائهم بعد جهد جهيد. وقد تعاطفت معهم مجموعات المثقفين وكان من بينهم أمل دنقل الذي وقف يؤازرهم

[1] جابر عصفور: عوالم شعرية معاصرة،**مس، ص** 153- 154.

لساعات[1]، والقصيدة تحمل رؤية سياسية واجتماعية لكن أمل دنقل يصور ذلك الاعتصام الطلابي الشهير في ميدان التحرير بكلمات حادة وصور مجازية مغموسة بالدم وإيقاع غاضب.

وهكذا نقرأ من سفر الخروج :

**أيها الواقفون على حافة المذبحة**

**أشهروا الأسلحة !**

**سقط الموت؛ وانفرط القلب كالمسبحة.**

**والدم انساب فوق الوشاح !**

**المنازل أضرحة،**

**والزنازن أضرحة،**

**والمدى..أضرحة**

**فارفعوا الأسلحة**

**واتبعوني !**

**أنا ندم الغد والبارحة**

**رايتي: عظمتان.. وجمجمة،**

**وشعاري: الصباح !** [2]

يبدأ الإصحاح الأول حادا بتدافع مجازي تتداخل فيه الاستعارة والكناية والتشبيه في موازاة فعل الأمر الذي يأتي كأنه الحدة النغمية الناتجة عما يؤدي إليها، وما يترتب عليها من تقرير يعتمد على المشابهة التي تومىء إلى الصوت الناطق في القصيدة كأنه الطالب الشجاع الذي يشرق الصباح من دمه في فعل تضحيته من أجل مستقبل ذلك الوطن الذي لا يشرق إلا بدماء الأبطال.[3]

## 4- الموت بين أوراق الغرفة 8 والنهاية المفارقة:

كتب أكثر الشعراء العرب عن شعرية المرض، أي الشعر الذي يصور الأمراض التي عانوا منها والتي أودت بحياة بعضهم، والمثال الأشهر في شعرنا القديم قصيدة المتنبي

[1] **جابر عصفور**: عوالم شعرية معاصرة،**مس، ص** 180.
[2] **أمل دنقل**، الأعمال الشعرية الكاملة،**مس، ص ص** 336- 337.
[3] **جابر عصفور**: عوالم شعرية،**مس ، ص** 186.

عن "الحمى"، أما الأمثلة الأشهر في شعرنا العربي المعاصر فهي تبدأ من بدر شاكر السياب، ولا تتوقف بل تمضي مع عدد من الشعراء المبدعين إلى أن يكتب أمل دنقل قصائده البديعة التي كتبها قبيل موته في الغرفة رقم 8 في الدور السابع بالمعهد القومي للأورام فهي المكان الذي انتقل منه أمل دنقل إلى مثواه الأخير بعد ما اشتد عليه مرض السرطان في آخر سنة وثلاثة أشهر من عمره القصير وبعد وفاته في 21 مايو 1983 صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ديوانه الأخير الذي يحمل عنوان: (أوراق الغرفة 8) والذي يتضمن القصائد التي كتبها أمل دنقل في الأربع سنوات الأخيرة من حياته بعد إصابته بالمرض. وقد احتوى هذا الديوان على ثلاث عشرة قصيدة من بينها خمس قصائد كتبها أمل دنقل أثناء إقامته بالغرفة رقم ثمانية في الفترة ما بين فبراير 1982 إلى مايو 1983 في أثناء صراعه مع مرض السرطان الذي هزمه في النهاية، وهي: "ضد من؟" و"زهور"و "السرير"و "لعبة النهاية" و قصيدة "الجنوبي".

ولقد نسق أمل دنقل في تلك القصائد بين واقعه الذي يحاصره بمرض قاتل وبين روحه ومشاعره التي تأبى الخضوع والاستسلام وهذا التنسيق هو الذي يحدد العبقرية لدى الشاعر؛ لذلك يقول كولوريدج: "ليست الصورة وحدها مهما بلغ جمالها، ومهما كانت مطابقتها للواقع، ومهما عبر عنها الشاعر بدقة هي الشيء الذي يمز الشاعر الصادق. وإنما تصبح الصور معيارا للعبقرية الأصلية حين تشكلها عاطفة ساندة وسلسة من الأفكار والصور ولدتها عاطفة ساندة، وحين تتحول فيها الكثرة إلى وحدة، والتتالي إلى لحظة واحدة، وأخيرا يضفي عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية"[1]

وتنتهي أي قراءة لهذه القصائد إلى أنها محاولات الانتصار على الموت وانتزاع الحياة من براثنه، فهي قصائد مقومة هدفها الأول نزع البراثن القمعية عن غول الموت الرهيب وتحويله إلى كائن مستأنس، تنقلب صورته الوحشية إلى صورته الإنسية بسحر الشعر الذي يؤنسن الموت ليجعله كائنا مألوفا قابلا للتأمل والتفكر والتدبر بعيدا من كل الرعب الذي يلازمه، وهذه الصورة أطلق عليها الدكتور جابر عصفور مصطلح "أنسنة الموت."[2]

[1] جون مدلتون: الصورة، مس، ص 47 نقلا عن: عبد المالك ضيف، بنية الصورة الشعرية في النص الشعري المعاصر، مس، ص 290.

[2] جابر عصفور: عوالم شعرية، مس، ص ص 192 - 193.

والبداية هي تأمل لوازم الموت الدالة عليه في عملية أنسنة الموت التي قام بها أمل دنقل في قصائد مرضه الأخير وعددها أربع على وجه التحديد في ما عدا قصيدة (الجنوبي) التي كانت آخر ما كتب، والقصائد الأربع هي: "ضد من؟" و"زهور" و "السرير" و "لعبة النهاية."

**أ- زهور:**

**وسلال من الورد،**
**ألمحها بين إغفاءة وإفاقة**
**وعلى كل باقة**
**اسم حاملها في بطاقة**

**... ... ...**

**تتحدث لي الزهرات الجميلة**
**أن أعينها اتسعت –دهشة–**
**لحظة القطف،**
**لحظة القصف،**
**لحظة إعدامها في الخميلة !**
**تتحدث لي..**
**أنها سقطت من على عرشها في البساتين**
**ثم أفاقت على عرضها في زجاج الدكاكين، أو بين أيدي المنادين،**
**حتى اشترتها اليد المتفضلة العابرة**
**تتحدث لي..**
**كيف جاءت إلي..**
**(وأحزانها الملكية ترفع أعناقها الخضر)**
**كي تتمنى لي العمر !**
**وهي تجود بأنفاسها الآخرة ! !**

* * *

**كل باقة..**

**بين إغماءة وإفاقة**

**تتنفس مثلي –بالكاد– ثانية.. ثانية**

**وعلى صدرها حملت –راضية...**

**اسم قاتلها في بطاقة !** [1]

هذه القصيدة القصيرة تتضمن صورا مكثفة، تصل بين الذات والموضوع بما يدنيهما إلى حال من الإتحاد فتصبح الذات هي موضوعها، والموضوع هو عين الذات، كأننا إزاء لعبة المرايا المتقابلة التي يغدو كل طرف فيها غيره في عملية المخايلة الإبداعية أو عملية التقمص الوجداني الذي يجعل من الشاعر موضوعه، أو يجعل من الموضوع صورة أخرى لشاعره.

فيرى الشاعر نفسه في الزهور، ويرى الزهور في نفسه، كما لو كان كلاهما طرف في عملية التقمص التي يتحدث عنها علماء النفس، فتتحدث إليه الزهور عن اتساع أعينها من الدهشة لحظة الموت، وكيف أفاقت في عالم ما بعد الحياة معروضة للبيع. وتغدو الثنائية أحادية في هذا السياق، حيث يغدو المريض كالزهور يتقبل قدره باستسلام فلا يغدو الموت مخيفا أو مريعا.[2]

**ب– السرير:**

وهكذا يستأنس الموت من خلال قصيدة "السرير" التي تقابلنا بمبدأ الثنائية مرة أخرى، وتمضي في أفق أنسنة كل ما ليس بإنسان وهو السرير في هذه المرة الذي يبدو مثل قارب يسبح في النهر الذي يصل الحياة بالموت، فإما وصول إلى شاطيء الحياة وإما غوص في نهر السكون، صوب نهاية الحياة وأول شاطيء الموت.[3] على النحو التالي:

**أوهموني بأن السرير سريري**

**أن قارب "رع"**

**سوف –يحملني عبر نهر الأفاعي**

**لأولد في الصبح ثانية.. إن سطع**

**(فوق الورق المسقول**

---

[1] **أمل دنقل**: الأعمال الشعرية الكاملة،**مس، ص ص** 442- 443.

[2] جابر عصفور: عوالم شعرية، م س، ص ص 195- 196.

[3] المرجع نفسه: ص ص 197- 198.

**وضعوا رقمي دون اسم**

**وضعوا تذكرة الدم**

**واسم المرض المجهول)**

**أوهموني فصدقت**[1]

سرير أمل دنقل الذي يرقد عليه في الغرفة 8 يبدو مثل قارب رع –الذي سبق ذكره– لينطلق من شاطيء الموت مجاوزا ما يقابله في النهر من الأفاعي، مؤكدا جدلية الموت والحياة التي تتكرر ما بين غروب الشمس وشروقها. والإنسان الداخل إلى السرير يغدو رقما على قصاصة من ورق معلقة على سرير المرض إلى جانب فصيلة الدم واسم المرض الذي يشترك في الدلالة مع الأفاعي التي قد تنهش الراحل في سرير رع أو سرير المرض في اتجاه واحد من اللاعودة.

**(هذا السرير**

**ظنني –مثله– فاقد الروح**

**فالتسصقت بي أضلاعه**

**والجماد يضم الجماد ليحميه من مواجهة الناس)**

**صرت أنا والسرير.**

**جسدا واحدا.. في انتظار المصير!**

**(طول الليلات الألف**

**والأذرعة المعدن**

**تلتف وتتمكن**

**في جسدي حتى النزف**

**صرت أقدر أن أتقلب في نومتي واضطجاعي**

**أن أحرك نحو الطعام ذراعي..**

**واستبان السرير خداعي..**

**فارتعش!**

**وتداخل –كالقنفذ الحجري– على صمته وانكمش**

[1] **أمل دنقل**: الأعمال الشعرية الكاملة،مس، ص 444 .

**قلت: يا سيدي.. لم جافيتني ؟**

**قال: ها أنت كلمتني..**

**وأنا لا أجيب الذين يمرون فوقي**

**سوى بالأنين**[1]

في هذا المقطع يمارس الشاعر ظاهرة فنية في التصوير تسمى "التشخيص"* وذلك في قوله: (ظنني –مثله– فاقد الروح) فهو لم يجد أمامه لتوفير الشعرية لأسطره الشعرية إلا أن يلجأ إلى التشخيص فيقول بأن ذلك السرير ظن بأن الشاعر أصبح جمادا مثله والظن من صفات الإنسان، مستعينا بالتشبيه وهكذا توحد الشاعر بالسرير وصارا جسدا واحدا ينتظر نفس المصير. ويواصل الشاعر تخيله فينتج صورا مجسمة بالاستعانة بتقنية "التجسيم"*، فيتخيل أن للسرير أذرعا كأذرع الإنسان تلتف حول جسده المريض فيصير السرير جسما على وجه الاستعارة. ولما استطاع الشاعر أن يتحرك ويمد يده للطعام اكتشف السرير خداعه له وهذه صورة مشخصة أخرى. ولقد حول الشاعر الحدث العادي المتمثل في اهتزاز السرير لما تقلب ومد يده إلى حدث غير عادي عبر الرؤية الشعرية والتحليق بأجنحة الخيال ليصوغ علاقة جديدة تربط بين المريض والسرير، فكانت هذه الصورة ارتعاشا وخوفا وانكماشا. كما استنطق الشاعر السرير وفي هذا تتجلى دلالة السرير بوضوح بأنه معبر للحياة أو الموت.

**فالأسرة لا تستريح إلى جسد دون آخر**

**الأسرة دائمة**

**والذين ينامون سرعان ما ينزلون**

**نحو نهر الحياة لكي يسبحوا**

**أو يغوصوا في نهر السكون**[2]

ينتقل الشاعر في هذا المقطع إلى التأكيد بأن الموت باق ودائم ولا يفرق بين جسد وآخر وكل الأجساد المارة (فوق ذلك السرير) تعبر لمصيرها المحتوم إما الحياة أو الموت.

---

[1] **أمل دنقل**: الأعمال الشعرية **الكاملة**،**مس**، ص ص 444- 445 .

* التشخيص: ويكون بإلحاق المشاعر والصفات الإنسانية للمعنوي المجرد والمادي الحسي الجامد.

*التجسيم: هو إعطاء ما ليس له جسم جسما يكون دالا عليه.

[2] **أمل دنقل**:**مس**، ص 446 .

**ج- ضد من:**

إذا كانت "زهور" و "السرير" تعتمدان على مبدأ الثنائية من حيث إقترانهما بإحدى لوازم الموت في مدى الإتحاد الحواري بين الذات والموضوع فإن قصيدة "ضد من" تمضي في الأفق على هذا النحو:

**في غرف العمليات،**
**كان نقاب الأطباء أبيض**
**لون المعاطف أبيض**
**تاج الحكيمات أبيض أردية الراهبات،**
**الملاءات،**
**لون الأسرة،**
**أربطة الشاش والقطب،**
**قرص منوم، أنبوبة المصل،**
**كوب اللبن.**
**كل هذا يشيع بقلب الوهن.**
**كل هذا البياض يذكرني بالكفن !**[1]

انتقل الشاعر في عملية تحويل الأشياء والجمادات المحيطة به في غرفة المرض إلى رموز من توظف الجمادات والمرئيات المجسدة إلى استحضار وتوظيف الجمادات والمرئيات غير المجسدة. والرمز الشعري هنا هو اللون الأبيض الذي يشكل صورا بصرية جميع دلالتها تحيل إلى صورة لون الكفن وكأن الشاعر يرى نهايته من خلف الغيب وأبرز ما في هذه القصيدة تكرار اللون الأبيض الذي يفترش كل شيء حول المريض.

**فلماذا إذاً مت..**
**يأتي المعزون متشحين..**
**بشارات لون الحداد ؟**
**هل لأن السواد..**

[1] **أمل دنقل**: الأعمال الشعرية الكاملة،**م س**، ص 440.

**هو لون النجاة من الموت،**
**لون التميمة ضد.. الزمن،**

***

**ضد من.. ؟**
**ومتى القلب – في الخفقان- إطمأن ! ؟**

***

**بين لونين: استقبل الأصدقاء...**
**الذين يرون سريري قبرا**
**وحياتي.. دهرا**
**وأرى العيون العميقة**
**لون الحقيقة**
**لون تراب الوطن! [1]**

وهنا استدعى الشاعر رمزا آخر هو اللون الأسود لون الحداد الذي يتشح به المعزون إذا مات أمل ومنه يصل إلى صياغة المفارقة التي تصل بين السؤال عن تضاد الأبيض/المرض، والأسود/الحداد، ويتبع السؤال الأول السؤال الثاني عن إمكان أن يكون السواد هو لون النجاة من الموت أو لون تميمة ضد الزمن؟ ولكن أي زمن، فكل شيء إلى انتهاء، والموت مزروع في وعي الإنسان مهما حاول الوعي الفرار منه. وبعد أن قاده وعي البياض إلى وعي السواد يرى في عمق العيون لون الحقيقة، لون تراب الوطن، أي سواد الموت.

## د- لعبة النهاية:

ولا يبقى بعد ذلك سوى القصيدة التي تتميز عن سابقاتها بما وصلت إليه درجة أنسنة الموت فيها. وعنوان القصيدة هو "لعبة النهاية" والعنوان نفسه لا يخلو من السخرية التي

[1] **أمل دنقل**: الأعمال الشعرية الكاملة،مس، ص ص 440 - 441.

تنزع براثن الخوف من الموت الذي يغدو أنيسا و أليفا، وطفلا لاهيا معنا نحن في لعبة تجمعنا وإياه على نحو مباشر، من غير لوازم رمزية تنبني على ثنائيات موازية في الدلالة.

"تنبني صورة (أنسنة الموت) على المفارقة التي تزيل عن الموت براثنه الوحشية وكل ما يحيط به من إيحاءات الخوف والرعب، فتصوره في الصورة الرمزية التي اعتدنا أن نراها للحب: طفلا بريئا جميلا، يحمل جعبة سهام فضية أو ذهبية، يحملها في وعاء كالقيثارة، يطلق منه السهام التي تخلق الحب في قلوب العاشقين أو الموت في قلوب الفانين الذين تربط بينهم السهام العفوية التي تتجاوز فيها العشوائية والبراءة."[1]

وتمضي القصيدة على هذا النحو:

**في الميادين يجلس،**
**يطلق –كالطفل– نبلته بالحصى..**
**فيصيب بها من يصيب من السابلة !**
**يتوجه للبحر،**
**في ساعة المد:**
**يطرح في الماء صنارة الصيد،**
**ثم يعود..**
**ليكتب أسماء من علقوا**
**في أحابيله القاتلة !**
**لا يحب البساتين..**
**لكنه يتسلل من سورها المتآكل،**
**يصنع تاجا:**
**جواهره.. الثمر المتعفن،**
**إكليله.. الورق المتغضن،**
**يلبسه فوق طوق الزهور**
**الخريفية**

[1] جابر عصفور: عوالم شعرية، م س، ص 201.

**الذابلة !** [1]

صورة المفارقة دالة في تحويل صورة"ملاك الحب الصغير" إلى "ملاك الموت الصغير" الذين تجعلهما المفارقة وجهين لحقيقة واحدة هي الوجود، ولكن تصوير طفل الموت الصغير لا يخلو من السخرية فهي صورة طفل يلهو بالنبلة التي يطلقها على العابرين بلا مقصد محدد أو هدف مرسوم في ذهنه من قبل، فالأمر كله لعبة وجود، لا ينبغي أن نفتش فيها عن معنى عقلاني يحتويها أو يبررها، كل ما علينا أن نقبله نحن السابلة، لا نعرف متى تصيبنا حصى النبلة القاتلة.[2]

وتتكامل الصورة الكلية الأساسية لأنسنة الموت بصور المفارقة وما يلحقها من تحولات تأتي بما يشبه المفاجئات إلى أن نصل إلى القسم الثاني من القصيدة ونصعد في مدرجها الدلالي، فنقرأ عن تحولات الطفل/الموت:

**يتحول: أفعى..ونايا**
**فيرى في المرايا**
**جسدين وقلبين متحدين**
**(تغيم الزوايا**
**وتحكي العيون الحكايا)**
**فينسل بينهما..**
**مثل خيط من الرق المتفصد،**
**يلعق دفء مسامهما،**
**يغرس الناب في موضع القلب:**
**تسقط رأس الفتى في الغطاء،**
**وتبقى الفتاة..**
**محدقة**
**ذاهلة.. !** [3]

[1] **أمل دنقل**: الأعمال الشعرية الكاملة،**م س، ص ص** 447 - 448.
[2] جابر عصفور: عوالم شعرية، م س، ص 202.
[3] **أمل دنقل**، الأعمال الشعرية الكاملة،**م س، ص ص** 448 - 449.

هكذا تتبدل وتتحول صورة الموت وإحكامه للعبة النهاية في الميادين يصطاد ضحاياه بنبلة طفل وفي البحر يصطادهم بصنارة، أما عندما يرى قلبين متحدين فإنه يتحول لأفعى تتسل بينهما كخيط العرق دون أن يشعران بها وتغرز نابها في القلب.

وفي نهاية القصيدة رأى الشاعر أمل دنقل الموت وهو واقفا بجوار سريره:

**أمس فاجأته واقفا بجوار سريري**

**ممسكا –بيد– كوب ماء**

**ويد –بحبوب الدواء**

**فتناولتها..!**

**كان مبتسما**

**وأنا كنت مستسلما**

**لمصيري ! ! [1]**

هنا يبتكر الموت طريقة جديدة ومغايرة يلعب بها لعبة النهاية مع الشاعر المستلقي على سرير الموت فالموت الذي كان كالطفل في طريقة اصطياده لضحاياه، ثم أصبح أفعى تغرس نابها في قلب الضحية تحول هنا إلى طبيب أو مرافق للشاعر المريض يقف بجوار سريره ويعطيه الدواء بيده وهو مبتسم، وهذه النهاية المفارقة المفتوحة التي تتجلى فيها صياغات جديدة لعلاقة الموت بالإنسان في لعبة النهاية تثير التساؤلات والجدل

هل الموت يسخر من الشاعر المريض بعدما أيقن أنه في قبضته وأنه رهن إشارته؟ أم الموت ابتكر هذه الطريقة ليطيل عمر الشاعر المريض ليرى الموت بعينيه أكثر من مرة؟ أم أن الموت أصبح صديقا للشاعر ؟

## 5-الجنوبي بين الحقيقة والأوجه الغائبة:

يذكر الدكتور جابر عصفور أن الشاعر أمل دنقل لما كان في المستشفى في مرضه الأخير الذي كان يمضي في طريق مسدود، كان يكتب قصائده الأخيرة التي تنبع من تجربته المريرة مع المرض و الإحساس بدنو الموت. فاتفق مع زوجته عبلة الرويني وبعض من محبيه على تشجيعه لنشر قصيدة في كل عدد من مجلة "إبداع" التي كانت تصدرها الهيئة العامة للكتاب شهريا ويرأسها الدكتور عز الدين إسماعيل والدكتور عبد القادر القط رئيسا

[1] المرجع نفسه: ص 449.

للتحرير، أملا أن يكون لذلك تأثيره الإيجابي على حالته المعنوية. وتقبل أمل الأمر ووعد بأن يسلم "إبداع" قصيدة للناشر كل شهر وبدأ ذلك مع مطلع عام 1983 فكانت قصائده "الطيور" و "الخيول" وغيرها تتوالى على القراء في كل عدد. وفي شهر مايو 1983 تسلم جابر عصفور آخر قصائد أمل دنقل وهي قصيدة "الجنوبي"، فأدرك أن الشاعر يعلن فيها موته القادم.

القصيدة تتكون من عدد من المقاطع المتوازية والمتناظرة، معتمدة على منطق استرجاع الماضي، خصوصا عبر الصور الدالة التي تضيء الذاكرة في لحظات النهاية حيث يستغرق الشاعر في حال من التحد الذي لا يؤنسه فيه سوى استدعاء أكثر اللحظات والوجوه و الصور في ماضيه.

ولكن بعد أن تبدأ القصيدة بالذات التي تكتبها في لحظة معرفية متقنة المعنى، لحظة تنقسم فيها الذات على نفسها فتغدو هي الناظر والمنظور إليه، ويبرز الوعي من الذاكرة محتوياتها أو يحيلها إلى ما يشبه الصور والمرايا التي تحتفظ بملامح الوجوه والأشخاص، تنتزعها من عدم النسيان كي تضيء في عتمة الوجع مؤدية وظيفتها التي تختفي بعدها في متاهات الذاكرة. ويظل الأمر على هذا النحو إلى أن تفرغ الذاكرة شحنتها على الورق، فيتأمل الوعي الشعري ما أخرجته كي يخرج منه بمعنى النهاية أو الدلالة الكلية الأخيرة التي تغدو شاهدا على النهاية وعلامة عليها، وتبدأ القصيدة على هذا النحو:

**صورة**

**هل أنا كنت طفلا..**

**أم أن الذي كان طفلا سواي؟**

**هذه الصور العائلية..**

**كان أبي جالسا، وأنا واقف..تتدلى يداي !**

**رفسة من فرس**

**تركت في جبيني شجاً، وعلمت القلب أن يحترس.**

**أتذكر..**

**سال دمي**

**أتذكر..**

**مات أبي نازفا.**
**أتذكر..**
**هذا الطريق إلى قبره..**
**أتذكر..**
**أختي الصغيرة ذات الربيعين.**
**لا أتذكر حتى الطريق إلى قبرها**
**المنطمس**
**أو كان الصبي الصغير أنا؟**
**أم ترى كان غيري؟**
**أحدق..**
**لكن تلك الملامح ذات العذوبة.**
**لا تنتمي الآن لي.**
**والعيون التي ترقرق بالطيبة**
**الآن لا تنتمي لي.**
**صرت عني غريبا.**
**ولم يتبقى من السنوات الغريبة.**
**إلا صدى اسمي..**
**و أسماء من أتذكرهم –فجأة–**
**بين أعمدة النعي،**
**أولئك الغامضون: رفاق صباي.**
**يقبلون من الصوت وجها فوجها..**
**فيجتمع الشمل كل صباح،**
**لكي نأتنس.** [1]

المقطع كله هو مفتتح تداعيات الذاكرة في حنينها إلى بداياتها. والأول في هذه البداية هي الصور العائلية التي تجمع بين الابن الذي يبدو عنيدا مليئا بالحيوية التي لا تركن إلى

[1] **أمل دنقل**: الأعمال الشعرية الكاملة،مس، ص ص 432 - 434.

الهدوء والأب الذي يحفظ مهابته العائلية، أستاذ اللغة العربية الأزهري الذي أورث ابنه حبها، وطبيعي أن تنعكس مهابة الأب على الابن الذي يقف مفرود القامة تتدلى يداه كأنه في أحد فصول أبيه الدراسية.

ونرى على القرب صورة أخرى تلمع من الذاكرة، جبين الطفل نفسه مشجوج برفسة فرس استنفره، وعلمته الرفسة الاحتراس لكن لم تنسه الجسارة والاندفاع في قول الحق فقد ظل دائما أقرب لمن يقولون: لا، منه إلى من يقولون: نعم. وتستدعي تداعيات الدم على جبين الطفل تداعيات دم الأب النازف حتى الموت، ومن ثم الطريق إلى قبره الطريق نفسه الذي مشى فيه أصحابه بجنبه ليودعوا الأب هو الطريق إلى قبر أخته الذي طمسته الذاكرة.

ودالة تكرار الفعل (أتذكر) في مسار التداعي الذي يأتي مصحوبا بسؤال الهوية عن العلاقة بين الطفل وما انتهى إليه، أو ما قادته إليه الأيام التي قد تؤدي إلى تغيير الملامح والسمات فيتباعد المظهر عن الجوهر لكن يبقى الطفل كامنا كمون الجوهر أو كمون الملامح ذات العذوبة التي تختلف عن مظهرها الذي يبدو غريبا عنها غرابة أسماء من يتذكرهم، فجأة بين أعمدة النعي من رفاق الصبا الذين يعودون لسحر الفعل (أتذكر) كي يجتمع الشمل ، ويلتقي الحي بالأموات، وكأنه يلحق بهم و يأتنس معهم كأنه يترقب الرحيل إليهم، فقد حن الفرع إلى أصله والنهايات أخذت تستدير كمزولة الوقت لتنطبق على البدايات فيعود الجنوبي (وهو الشاعر أمل دنقل) إلى أصله كما يعود النيل إلى منبعه.

ويبقى صدى الأسماء وملامح الأوجه كأنها صور، أو علامات على طريق العودة التي أخذت تكشف عن هدفها ونقطة العودة التي هي نقطة الموت.

ويبعث سحر الفعل (أتذكر) بالوجه الأول من بين الأموات:

**وجه**

**كان يسكن قلبي**

**وأسكن غرفته**

**نتقاسم نصف السرير،**

**ونصف الرغيف،**

**ونصف اللفافة،**

**والكتب المستعارة.**

**هجرته حبيبته في الصباح فمزق شريانه في المساء،**
**ولكنه بعد يومين مزق صورتها..**
**واندهش.**
**خاض حربين بين جنود المضلات..**
**لم ينخدش**
**واستراح من الحرب..**
**عاد ليسكن بيتا جديدا**
**ويكسب قوت جديدا**
**يدخن علبة تبغ بكاملها**
**ويجادل أصحابه حول أبخرة الشاي..**
**لكنه لا يطيل الزيارة.**
**عندما احتقنت لوزتاه، استشار الطبيب،**
**وفي غرفة العمليات..**
**لم يصطحب أحدا غير خف..**
**وأنبوبة لقياس الحرارة،**
**فجأة مات !**
**لم يحتمل قلبه سريان المخدر،**
**وانسحبت من على وجهه سنوات العذابات،**
**عاد كما كان طفلا..**
**يشاركني في سريري**
**وفي كسرة الخبز والتبغ،**
**لكنه لا يشاركني..في المرارة !** [1]

هذا الوجه الذي يصوره أمل هو وجه صديقه (سيد شرنوبي) كان زميل دراسة وشاعر وصعلوك مثل أمل أقاما معا وتصعلكا في السويس، أحب زميلة له من السويس تخلت عنه

[1] **أمل دنقل**: الأعمال الشعرية الكاملة،مس، ص ص 434 - 436.

فعانى الكثير حتى نسيها. وخاض سيد حرب 1967 وخرج سالما وحرب 1973 وخرج سالما وترك الجندية وتفرغ لحياة الشعر و الصعلكة إلى أن التهبت لوزتاه فذهب لإستئصالهما فمات بسبب المخدر. لم تنشر أعمال سيد الشعرية ومضى في عتمة الذاكرة ولم يخرجه منها إلى ذاكرة أمل دنقل التي أخذت تستعيد الموت كما لو كانت الذات المبدعة لأمل تطمأن نفسها على أنها لن تكون وحيدة في رحلة النهاية إلى قبر أبيه النائم الذي حمل إليه. والتشابه الذي يدني بطرفيه إلى حال من الإتحاد دال في حالة سيد الشرنوبي الذي أصبح وجهه مرآة وقناعا لأمل دنقل في مدى الصفات المشتركة.

ويأتي الوجه الثاني بصيغة التنكير مثل وجه سيد الشرنوبي:

**وجه**

**من أقاصي الجنوب أتى، عاملا**

**للبناء**

**كان يصعد "سقالة" ويغني لهذا الفضاء**

**كنت أجلس خارج مقهى قريب،**

**وبالأعين الشاردة..**

**كنت أقرأ نصف الصحيفة،**

**والنصف أخفي به وسخ المائدة.**

**لم أجد غير عينيين لا تبصران..**

**وخيط الدماء.**

**وانحنيت عليه..أجس يده**

**قال آخر: لا فائدة**

**صار نصف الصحيفة كل الغطاء**

**وأنا.. في العراء**[1]

هذا الوجه لا يقصد به أمل وجها لشخص معين، بل إن دلالته رمزية وتشير إلى جنوبي جاء مع أمل إلى القاهرة، حاملا الأحلام نفسها، لكنه سرعان ما تخلى عنها بفعل

[1] **أمل دنقل**: الأعمال الشعرية الكاملة،مس، ص ص 436 - 438.

الذهب المتلألىء في كل عين، فمات رمزيا في عيني أمل، كأنه أحد عمال البناء الذي سقط من سقالة عالية، تاركا أمل وحده في طريق الحلم نفسه.

والحق أن الدلالة الرمزية للمقطع تظل باقية حتى لو حذفنا الأسماء والكنايات فالموت المفاجيء في المدينة إحدى خصائص شعر أمل، خصوصا موت الفقراء الذين يموتون بلا ثمن.

أما الوجه الثالث فيأتي بصيغة التنكير أيضا لكنه كان معروفا للجميع، وهو وجه يحي الطاهر عبد الله الذي يرد طيفه على النحو الآتي:

**وجه**

**ليت "أسماء" تعرف أن أباها صعد**
**لم يمت**
**هل يموت الذي كان يحيا**
**كأن الحياة أبد !**
**كأن الشراب نفد !**
**وكأن البنات الجميلات يمشين فوق الزبد !**
**عاش منتصبا، بينما**
**ينحني القلب يبحث عما فقد.**
**ليت "أسماء" تعرف أن أباها الذي..**
**حفظ الحب والأصدقاء تصاويره..**
**وهو يضحك،**
**وهو يفكر،**
**وهو يفتش عما يقيم الأود.**
**ليت "أسماء" تعرف أن البنات الجميلات..**
**خبأنه بين أوراقهن،**
**وعلمنه أن يسير..**
**ولا يلتقي بأحد**[1]

[1] **أمل دنقل**: الأعمال الشعرية الكاملة،مس، ص ص 437 - 438.

أسماء هي ابنة القاص يحي الطاهر عبد الله، الذي مات وهي طفلة صغيرة في حادثة سيارة. وهو أحد الأصدقاء الثلاثة (أمل دنقل، عبد الرحمن الأبنودي، يحي الطاهر) الذين جمعتهم مدرسة واحدة وكانت قراهم متقاربة كعائلاتهم. وقد عملوا معا إلى أن دعتهم القاهرة الواحد تلو الآخر. حيث مضى يحي في طريق الصعلكة الإبداعية إلى أن مات، وفي مطلع مايو 1983 كتب أمل قصيدته مسترجعا وجه يحي الذي هو بعض ذكريا ت الصبا والشباب والحلم الإبداعي والصعلكة التي تحتسي الحياة، كأن الحياة أبد ولا تتوقف عن الإبداع كما لو كان الإبداع خلاصا وأفقا وسلاحا وهوية. وكل ذلك في مدى حياة من الشظف والفاقة، والبحث عما يقيم الأود. ويذهب حبه، ولكن تبقى صوره المشتركة مع أصدقائه رفاق الدرب الذين كان يعود إليهم في كل دورة من دورات نهاية التطواف العنيف بالحياة، كأنه طفل بريء لم يرتكب شيئا.[1]

ويختفي وجه يحي مع بقية أوجه الموتى، فلا يبقى سوى ما يجمع بينهم جميعا وهو الموت الذي يتجلى في المقطع الأخير الذي يحمل عنوان "مرآة". وهي تسمية دالة، لأن رمزية المرآة تشير إلى اللحظة المعرفية الحاسمة التي ينقسم فيها الوعي على نفسه فيصبح فاعلا ومفعولا في آن، وذلك على النحو الآتي:

**مرآة**

**هل تريد قليلا من البحر ؟**

**إن الجنوبي لا يطمئن إلى اثنين يا سيدي:**

**البحر – و المرأة الكاذبة.**

**سوف آتيك بالرمل منه**

**..وتلاشى به الظل شيئا فشيئا،**

**فلم أستبنه**

**هل تريد قليلا من الخمر؟**

**إن الجنوبي يا سيدي يتهيب شيئين:**

**قنينة الخمر– والآلة الحاسبة**

**سوف آتيك بالثلج منه.**

[1] جابر عصفور: عوالم شعرية معاصرة، م س، ص 215.

**وتلاشى به الظل شيئا فشيئا..**

**فلم أستبنه.**

**بعدها لم أجد صاحبي**

**لم يعد واحد منهما لي بشيء**

**هل تريد قليلا من الصبر؟**

**لا**

**فالجنوبي يا سيدي يشتهي أن يكون الذي لم يكنه**

**يشتهي أن يلاقي اثنين:**

**الحقيقة- والأوجه الغائبة.** [1]

وتنتهي القصيدة لكن بعد أن يضع المقطع الأخير الذات في مواجهة نفسها كأنها تتطلع إلى نفسها متأملة حالها بمعنى يقترب من المعنى الصوفي للحال، ولكن عبر تقاليد الشعر العربي القديم في الوقوف على الأطلال، حيث يواجه الشاعر أطلال ماضيه مع خليلين يتوجه إليهما بالخطاب والجواب. وكل خليل يقوم بطرح سؤال على الجنوبي الذي أصبح قناعا ومرآة. وتجمع صفة النفي بين البحر والمرآة الكاذبة في مدى الريبة التي تجمعهما بالبحر صفة الغدر والمباغتة، وبالخمر والآلة الحاسبة، فالأولى تذهب الوعي في وقت ينبغي حضوره، والثانية تقيس كل شيء بحساب الربح والخسارة.

ولكن كل سؤال ينتهي بنوع من المفارقة المضادة للإجابة. فكره البحر مضاد لإتيان الرمل منه، وكره الخمر يقابل الثلج الذي يلازمها، والمفارقة تقود إلى تلاشي ظل كل خليل إلى أن يغيب في المدى السديمي بين الإغماءة و الإفاقة.

وفي النهاية يكتشف حضور الخليلين عن وهم أو سراب، فلا وجود لواحد منهما و لذلك يأتي السؤال الأخير دون أن يعرف من يوجهه، ربما كان ملك الموت الذي يأتي بعد مخايلة الخليلين، أو ربما كان وعي الذات المتأملة في آخر لحظات صحوها المعرفي وفي ذروة تلهفها للعبور إلى الشاطيء الآخر حيث الراحة الأبدية، فقد كفاها ما لاقت وما عانت ولم تعد تطيق الصبر أو تريده فقد أصبحت مشتاقة إلى أن تكون الذي لم تكنه، وأن تلاقي في العالم الآخر: الحقيقة التي يتكشف بها كل شيء، والأوجه الغائبة التي قرب التذكر

[1] **أمل دنقل**: الأعمال الشعرية الكاملة،**م س، ص ص** 438 - 439.

المسافة إليها، وأهاج الشوق إلى لقاءها الذي سرعان ما تحقق في الأيام القليلة بعد كتابة هذه القصيدة –بعد أن أطلق على نفسه للمرة الأولى اسم الجنوبي– و كان ذلك مطلع نهار الحادي والعشرين من مايو سنة1983.

ما يلفت الانتباه هو بناء القصيدة القائم على التداعي، وأيضا الذاكرة القوية التي عرف بها أمل دنقل فالذاكرة هي جوهر الإبداع ومحركه وتكرار الفعل (أتذكر) دال على حضور الذاكرة. كما تنطوي القصيدة على نزعة درامية تظهر في حوار الذات مع نفسها وحوارها مع غيرها في نوع من الصراع الوجودي، ويقترن بذلك وجود خاصيتين أساسيتين في صور القصيدة –كما في شعر أمل دنقل بوجه عام– هما: غلبة الصور البصرية التي تجعلنا نرى مدى عين الخيال وغلبة الصور السمعية التي تجعلنا نرهف الاتصال في مدى الخيال السمعي الذي يلازمه وما يتخلله من صور تنتسب إلى كل الحواس وبذلك يكون الشعر شعرا تجسيديا حسيته هي الأصل. وتتضافر كل صور القصيدة لتحدث استرجاعا حسيا يهدف لاسترجاع الماضي وتحقيقا لنوع من العودة إلى الأصل.

## 6- استحضار الشخصيات التاريخية من الموت:

الرموز الشعرية في ديوان أوراق الغرفة 8 تنقسم إلى ثلاثة أنواع هي: رموز من التراث العربي الإسلامي (صلاح الدين الأيوبي، طوفان نوح، صقر قريش) ورموز من الكائنات الحية (الخيول، الطيور، الزهور) ورموز من الجامدات (السرير، اللون الأبيض) وهذا التنوع له دوره البارز في تجسيد التحولات الشعرية وتناميها الدرامي وإبراز ملامح النهاية المفارقة.

وبخصوص استحضار أمل دنقل للشخصيات التاريخية من الموت ومخاطبتها فإن الشاعر عني به وكثيرا ما أورده في قصائده بل ويجعله جوهرها، بحيث يفرغ تلك الشخصيات من شحناتها الدلالية ويزودها بشحنات جديدة نخدم رؤيته وتصوره الشعري بغرض "معالجة أخطر القضايا المعاصرة بقضايا قديمة ترتبط في لا وعينا بقناعات حضارية وأخلاقية ومستمدة من تاريخ كامل من الصراع الدموي صونا للشرف ودفعا للعار على حد قول أمل دنقل"[1] من قصيدة "لا تصالح":

**إنها الحرب!**

[1] أحمد المعداوي: أزمة الحداثة،مس، ص 130.

**قد تثقل القلب..**

**لكن خلفك عار العرب**[1]

ومن ذلك ما جاء في قصيدة "بكائية لصقر قريش" حيث استحضر الشاعر رمز (صقر قريش) ذلك اللقب الذي أطلق على الفارس العربي عبد الرحمن الداخل والذي أسس دولة الأمويين في الأندلس بعد سقوط الخلافة الأموية في دمشق وصقر قريش المجنح الذي يبكيه الشاعر أمل في هذه القصيدة هو رمز المحارب العربي القديم الذي اتخذت منه الجيوش العربية المعاصرة شعارا لها، ومن كثرة إخفاقات العرب المعاصرين أصبح صقر قريش مهانا مصلوبا على الرايات العربية يسأل عن شربة ماء:

**أنت ذا باق على الرايات.. مصلوبا..مباحا**

**- "اسقيني.."**

**لا يرفع الجند سوى كوب دم .. ما زال يسفح !**

**- "اسقيني.."**

**- هاك الشراب النبوي..**

**اشربه عذبا وقراحا**

**مثلما يشربه الباكون ..**

**والماشون في أنشودة الفقر المسلح !**

**- "اسقيني.."**

**لا يرفع الجند سوى كوب دم مازال يسفح**

**بينما "السادة" في بوابة الصمت المملح**[2]

وبعد أن رأى وصور الشاعر الإهانات المستمرة التي توجه لصقر قريش المصلوب على الرايات العربية قال له في نهاية هذه القصيدة:

**عم صباحا أيها الصقر المجنح**

**عم صباحا**

[1] **أمل دنقل**، الأعمال الشعرية الكاملة،**مس**، ص 395.
[2] المرجع نفسه: ص 474.

**سنة تمضي، وأخرى سوف تأتي**

**فمتى يقبل موتي..**

**قبل أن أصبح مثل –الصقر–**

**صقرا مستباحا ! ؟** [1]

الذات هنا اجتاحتها الرغبة في استدعاء الموت لكي يكون النهاية التي تفصل بينها وبين تاريخها العربي المهان في واقع معاصر مليء بالانكسارات والهزائم، فالموت بهذه الصورة هو رصاصة الرحمة التي تنتظرها ذات الشاعر الفردية المشتبكة في مصيرها في تراث الذات الجمعية/ الذات العربية.

والمؤكد أن أمل دنقل لم يكن قط صقرا مستباحا فقد ظل دائما صقرا محاربا من أجل أمته، ولذلك ظل ولا يزال شاعرا قوميا تتردد أصداء صوته عبر الأزمنة.

## 7– أمل دنقل يتنشق رماد الموت:

الموت لم يفارق شعر أمل دنقل منذ عرفه القراء في مطلع الستينيات بكتابة قصيدته الشهيرة (كلمات سبارتاكوس الأخيرة)، فمنذ ذلك الحين وهو يرى الموت حوله في كل مكان وربما كان ذلك بسبب ما أحدثته هزيمة 1967 البشعة فيه من إحساس بالموت الذي تغلغل في كل شيء. وكان إحساس أمل بالموت إحساسا وجوديا، فيبدو معه الموت كما لو كان يتخلل ذرات الوجود.

ولذلك كتب عن حياته قصيدة سفر ألف دال أي (سفر أمل دنقل) من ديوان العهد الآتي. وبدأ السفر الذاتي بالإصحاح الأول الذي يقول فيه:

**القطارات ترحل بين قضيبين: ما كان– ما سيكون !**

**والسماء: رماد؛ .. به صنع الموت قهوته،**

**ثم ذراه كي تنشقه الكائنات،**

**فينسل بين الشرايين والأفئدة.**

**كل شيء –خلال الزجاج– يفر:**

[1] المرجع نفسه: ص 476.

**رذاذ الغبار على بقعة الضوء،**

**أغنية الريح،**

**قنطرة النهر،**

**سرب العصافير والأعمدة.**

**كل شيء يفر،**

**فلا الماء تمسكه اليد.**

**والحلم لا يتبقى على شرفات العيون.**

**... ... ...**

**والقطارات ترحل، والراحلون..**

**يصلون.. ولا يصلون !** [1]

القطارات وردت في هذه القصيدة تمثيلا رمزيا للحياة التي يندفع فيها الإنسان أو معها ما بين الماضي والمستقبل كأنه يسعى دوما إلى التخلص من شباك الحاضر الذي يوقعه في المابين، ويخايله بالموت الذي يختفي وراء كل زاوية منه، فيبدو حضور هذا الموت كلي الوجود، كأنه مارد كوني يحيل السماء إلى رماد ويصنع منه قهوته التي هي بدورها شراب الموت الذي ينتشر في الهواء كي تتنشقه الكائنات، بعد أن ينسل بين الشرايين والأفئدة، فيصبح الكائن الذي يرتحل بين الماضي والمستقبل معلقا في شباك الحاضر الذي يتنشق في خيوطه الموت، غير قادر على الإمساك بأي شيء، فكل شيء يفر منه في اندفاع قطار الحياة ما بين العدم والوجود.

[1] **أمل دنقل**: الأعمال الشعرية الكاملة،مس، ص ص 350 - 351.

## الخاتمة:

لقد استطاع الشاعر أمل دنقل الارتقاء بالقصيدة العربية إلى فضاءات من الإبداع لا سماء لها، فمنذ بداياته الأولى وهو وفي لمبادئه وأصالة أشعاره إلى أن اكتسبت قصائده وخاصة الأخيرة منها لغة الحديث اليومي، بالإضافة إلى كثافة صوره الشعرية واتخاذها بعدا دراسيا وتحققا ملحميا عاليا بسبب تشبعه بروح التراث العربي وقدرته على استلهام شخصياته المتمردة والثائرة.

وأهم النتائج المتحصل عليها والتي كانت ثمرة هذا البحث من خلال النماذج الشعرية الدنقلية المدروسة ما يأتي:

- وفرة الصورة الشعرية الدالة عن الموت وهي صور مبتكرة ومتميزة.
- عدم اقتصارها على الصورة البلاغية فحسب بل تعدتها إلى أكثر من ذلك باعتمادها على الرمز والأسطورة والتعبير بالرموز التاريخية.
- توظيف الشاعر للتراث العربي والإسلامي في تشكيله لصور الموت بقدر أكبر من توظيفه للأساطير اليونانية والفرعونية والرومانية، والتي إن استعملها فإن له قدرة على تطويعها من أجل الوصول إلى دلالات جديدة تلائم الذهنية العربية.
- استعماله للتشخيص الاستعاري والوصف المقرون بالحركة (سرد وصفي) بنبرة درامية، وتوظيفه لتقنيات كالتجسيم والمفارقة التصويرية ليعبر بها عن التناقض الفادح بين طرفين متناقضين، لذا تشكلت صوره من تراكيب حدية.
- من أنماط الصورة الشعرية المهيمنة على القصائد الصورة الحسية ذات السياق البصري والسمعي.
- يتخلل بعض قصائده عبارات حقيقية تحمل عرض أفكاره في لهجة خطابية وأسلوب تقريري خال من صور المجاز، ومع ذلك فهي صور دالة على خيال خصب.

وأخيرا فإن هذا البحث يكشف لنا حقيقة تؤكد حجم الخسارة التي مني بها الشعر العربي بوفاة هذا الشاعر الذي لم يتمكن لا في حياته ولا بعدها من خلق تيار شعري يلتف حوله مجموعة من الشعراء المبدعين.

# ملحق

## نبذة عن حياة الشاعر أمل دنقل:

بما أنه لا يمكن فصل أي نص شعري عن صاحبه يجب أولا التعرف على شخصية الشاعر أمل دنقل فهي التي تمنح لشعره التميز والتفرد كما أن إدراك "شخصيته وأسلوبه وطريقة تفكيره، يسهل علينا إذا أتينا بصورته إلى مخبرنا الأدبي محللين ومفسرين أن ندرك سر ما تستثيره هذه الصورة في نفوسنا من عواطف وأحاسيس."[1]

هو محمد أمل فهيم محارب دنقل من قرية القلعة مركز فقط محافظة قنا بالصعيد المصري، كان والده من علماء الأزهر والوحيد في القرية الذي حصل على إجازة العالمية من الأزهر (1940) السنة التي ولد فيها ابنه الأول فسماه أمل تيمنا بنجاحه.

عرف فقد أبيه في العاشرة من عمره، فعلمه اليتم والألم والمرارة أن يصبح رجلا صغيرا منذ طفولته. ترك الدراسة بعد إتمامه المرحلة الثانوية وبدأ رحلة البحث عن نفسه وحيدا وهو لم يتجاوز السابعة عشر، فعمل في شركة أتوبيس الصعيد بقنا ثم انتقل إلى القاهرة مع عبد الرحمن الأبنودي ويحي الطاهر عبد الله وعبد الرحيم منصور سنة 1959، لكن أمل لم يحتمل قسوة الحياة فيها فعاد إلى قنا ومكث فيها عام ونصف، ثم سافر إلى القاهرة سنة 1962 مرة أخرى ومنها انتقل إلى الإسكندرية وبدأ دراسة الأدب العربي في الجامعة لكنه لم يمتلك ما يواصل به الدراسة، ففصل بعد عامه الثاني فيها، فانتقل إلى السويس ليعمل في مكتب مقاولات، ثم ترك السويس وانتقل إلى القاهرة ليعيش بها. وفي شهر سبتمبر 1979 وبعد تسعة أشهر من زواجه من الصحفية عبلة الرويني هاجم مرض السرطان جسد أمل دنقل للمرة الأولى فأجرى عملية جراحية لاستئصال الورم، لكنه عاود الظهور مرة ثانية وكانت الجراحة الثانية في مارس 1980، لكن المرض تمكن منه فكان لابد من دخوله المعهد القومي للأورام في فبراير 1982، وأقام هناك في الغرفة "8" حتى وفاته في 21 مايو 1983.

[1] أحمد بسام ساعي: الصورة بين البلاغة والنقد، ط1، المنارة للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 1984، ص33.

عرف أمل الشعر صغيرا وكثيرا ما شجعه أستاذ اللغة العربية على الاستمرار على كتابه الشعر، وكانت مكتبة والده الذي كان يكتب الشعر العمودي أول مصادر ثقافته بما احتوته من كتب في الشريعة والتراث والشعر القديم. وكان كثير القراءة حيث قرأ العديد من كتب التراث والشعر وكتب الملاحم والسير الشعبية، وفي أواخر الخمسينيات بدأ يقرأ الكتب الماركسية والوجودية كما ركز اهتمامه على كتب التاريخ والسياسة والاقتصاد واللغة والأساطير و الإبداع الأدبي.

وكانت القراءة بالنسبة إليه بحثا واستكشافا ولم تكن مجرد تراكم للمعلومات، بل كانت عملا إبداعيا. فهو يتمتع بذاكرة عظيمة (ففي صباه حفظ ألف بيت من الشعر القديم من أجل أن يكون شاعراً) وكانت ذاكرته جزء من عمله الإبداعي.

لم يكن أمل إلا نفسه فرغم عزوة عائلته وقوتها وثرائها إلا أنه عاش فقيرا لا يستقر في وظيفة ولا في سكن، ينتمي إلى الشوارع والطرقات فهي تحمل تاريخه الشخصي وكان يحمل بؤس الفقراء والمطحونين ويمتلك معهم الكثير من المعاناة. علمه حصار الظالمين وظلم الأقربين الانتباه الشديد للناس، كما علمه ضياع إرث أبيه أن يهب أحلامه للفقراء وأن يخاصم الظلم ويخاصم العدل الذي لم يتحقق.

كثيرا ما رفض الانضمام إلى جماعة أو اتجاه، مؤمنا بحريته الفكرية و السياسية لأنه فهم دوره كشاعر يتحقق كيانه الحقيقي داخل القصيدة من حيث هي قصيدة فنية تخدم قضايا المجتمع ويتحقق من خلالها فهمه للوطن والثورة والحرية.

لقد كان أمل دنقل شاعرا لا يشغله إلا الشعر وهمه الوحيد الكتابة، اكتسبت تجربته الشعرية معنى إنسانيا، فالناس هم نماذجه الإنسانية واختلاطه بهم كان بمثابة رحلة صيد وجدانية لقصيدة تحمل آلامهم و آمالهم ، وكما كان عاشقا أبدا للحياة وكأنها الأبد، فإنه كان يحمل في كل لحظة الموت في أعماقه، مرددا دائما (إنني ابن الموت) ومتنبيء به دائما

ففي سن السابعة من عمره عرف فقد الأخت وفي العاشرة عرف فقد الأب ثم فقد الأهل وفقد المدينة وفقد الوطن. وهذا الفقد المتواصل وضعه دائما في مواجهة الموت.[1]

## أعمال أمل دنقل:

توحد أمل دنقل بشعره مع تحولات وتطورات الثورة الوطنية الاجتماعية، وجسد بالصورة والرمز و الأسطورة ماضي وحاضر ومستقبل شعبه، وكان صوت الجماعة والابن المبرز لمدرسة الشعر الحديث فبعد ثورة التفعيلة تسلم أمل دنقل الراية وعبر بها مرحلة متألقة ونبيلة من الشعر المرتبط بقضايا الناس، فلقد كان صوت الحقيقة الجماعية. ولقد وضع مجموعات شعرية عدة لا تزال تخاطب عصب ووجدان القارىء[2] .

وأعماله تتمثل في ستة دواوين بالإضافة إلى قصائد غير منشورة:

- البكاء بين يدي زرقاء اليمامة 1969
- تعليق على ما حدث 1971
- مقتل القمر 1974
- العهد الآتي 1975
- أقوال جديدة عن حرب البسوس 1979
- أوراق الغرفة "8" 1983 صدر بعد وفاة الشاعر.

[1] عبلة الرويني: **الجنوبي** – سيرة أمل دنقل ـ،ط 1، دار سعاد الصباح، الكويت، 1992.
[2] **عبد الرحمان أبو عوف: مراجعات في الأدب العربي المعاصر،مس**، ص 61 .

## قائمة المراجع:

### أ) الكتب:


1. أحمد المعداوي: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، ط1، منشورات دار الآفاق الجديدة، الرباط، المغرب، 1993.
2. أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، د ط، دار الجيل، بيوت، لبنان، د ت.
3. أحمد بسام ساعي: الصورة بين البلاغة والنقد، ط1، المنارة للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 1984.
4. أحمد محمد الفتوح: الرمز والرمزية، ط3، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1984.
5. أنس داود: عبد الرحمن شكري –نظرات في شعره–، د ط، الهيئة المصرية، مصر، 1970.
6. إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
7. إحسان عباس: فن الشعر، ط3، دار الثقافة، بيروت ، لبنان، د ت.
8. بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي القديم،ط1، المركز الثقافي العربي، 1994.
9. توفيق علي أحمد الفيل: القيم الفنية المستحدثة، د ط، مطبعة ذات السلاسل، الكويت.
10. جابر عصفور: رؤى العالم، عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2008.
11. جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1992.
12. جبرا إبراهيم جبرا: الرحلة الثامنة،–دراسات نقدية–، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1979.
13. جهاد فاضل: قضايا الشعر العربي الحديث، ط1،دار الشروق، بيروت، لبنان، 1984.
14. حافظ الرقيق: شعر التجديد في القرن الثاني الهجري –بشار، أبونواس، أبو العتاهية–، ط1، دار صامد للنشر والتوزيع، تونس، 2003.
15. رمضان الصباغ: في تقد الشعر العربي المعاصر، ط1، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، 1998.

16. ريتا عوض: بدر شاكر السياب، ط2، مطبعة أوفيست الانتصار، بغداد، العراق، 1984.
17. سمير أبو حمدان: الابلاغية في البلاغة العربية، ط1، منشورات عويدات، بيروت ، لبنان، 1991.
18. شكري عياد: نازك الملائكة والحوار مع الماضي–الرؤيا المقيدة، دراسات التفسير الحضاري للأدب–، د ط، الهيئة المصرية للكتب، مصر، 1977.
19. شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط6، دار المعارف، القاهرة، مصر، د ت.
20. شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ، ط2، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1965.
21. عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، تر: أسامة إسبر، ط1، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، 2013.
22. عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الفني الجزائري، د ط، دار هومة، للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2005.
23. عبد الرحمن أبو عوف: مراجعات في الأدب العربي المعاصر، د ط، مطابع الهيئة المصرية العامة، مصر، 1997.
24. عبد السلام المساوي: البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، د ط، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1994.
25. عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، د ط، مكتبة الشباب، مصر، 1978.
26. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح محمد الفاضلي، ط 1، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 2003.
27. عبلة الرويني: الجنوبي –سيرة أمل دنقل–، ط1، دار سعاد الصباح، الكويت، 1992.
28. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر–قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية–، ط5، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، 1994.
29. علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري – دراسة في أصولها وتطورها–، ط3، دار الأندلس، بيروت، لبنان، 1983.
30. عمرو بن بحر أبو عثمان الجاحظ: الحيوان، تحقيق يحي الشامي، ط2، الجزء 3، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 1990.

31. فايز الداية: جماليات الأسلوب– الصورة الفنية في الأدب العربي–، ط2، دار الفكر ودار الفكر المعاصر، دمشق و بيروت، 1996.
32. كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، ط4، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1995.
33. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث–بنياته وإبدالاتها– ،ط3، ج2، دار توبقال للنشر،الدار البيضاء، المغرب، 2014.
34. محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد العربي المعاصر، د ط، دار المعرفة الجامعية، 1993.
35. محمد عبد الغني حسن: الشعر العربي في المهجر، ط3، مؤسسة الخانجي، القاهرة، مصر، 1962.
36. محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ط1، دار الكتاب الجديدة، بيروت، لبنان، 2003.
37. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ط1، دار العودة، بيروت، لبنان، 1982.
38. محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش، ط2، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2002.
39. نادرة جميل سراج: شعراء الرابطة القلمية –دراسات في شعر المهجر– ، د ط، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1964.
40. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ط2، منشورات مكتبة النهضة، بغداد العراق، 1965.
41. نسيب نشاوي: مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر– الاتباعية، الرومانسية، الواقعية، الرمزية–، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984.
42. يسري سلامة: جماعة الديوان –شكري، المازني، العقاد–، د ط، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1977.

**ب) المجلات:**

1. حوليات الآداب واللغات: عدد2، ديسمبر 2013، كلية الآداب واللغات، جامعة المسيلة.
2. علامات في النقد، الجزء 22، المجلد 6، النادي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، 6 شعبان 1417هـ، ديسمبر 1996.

3. عوالم شعرية –صلاح عبد الصبور، أمل دنقل، محمود درويش–، كتاب الهلال العربي، عدد 88، وزارة الإعلام، مجلة العربي، الكويت، 15أفريل 2012.
4. مجلة العلوم الإنسانية، عدد 10، ديسمبر، 1998، جامعة منتوري، قسنطينة.
5. مجلة المجلة: سجل الثقافة الرفيعة، ع31، السنة الثالثة، 1959.

**ج) الدواوين الشعرية:**

1. أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، د ط، مكتبة مدبولي، دار العودة، بيروت، لبنان، دت.
2. بدر شاكر السياب: الديوان المجموعة الكاملة، د ط، دار العودة، بيروت، لبنان، 1974.
3. أبو تمام حبيب بن أوس الطائي: ديوان الحماسة، شرحه وعلق عليه، أحمد حسن بسج، ط1، منشورات دار الكتب العالمية، بيروت، لبنان، 1992.
4. صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة، الدواوين الشعرية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1993.
5. أبو الطيب المتنبي: الديوان، فهرسه وشرحه عبود أحمد الخزرجي، دط، منشورات المكتبة العالمية، بغداد، العراق، 1988.
6. أبو القاسم الشابي: ديوان أغاني الحياة، ط2، الدار التونسية للنشر، تونس، 1970.
7. لبيد ابن ربيعة العامري: الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان، 1386هـ، 1966م.
8. محمد مهدي الجواهري: الديوان، ط 5، ج1، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، العراق، 1961.

**د) المذكرات:**

1. عبد الرزاق بلغيث: الصورة الشعرية عند عز الدين ميهوبي، مذكرة ماجيستير، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر2 بوزريعة، علي ملاحي، 2010/2009.
2. عيسى سلمان درويش: الموت في شعر السياب ونازك الملائكة–دراسة مقارنة–، رسالة ماجيستير، كلية التربية جامعة بابل، العراق، قيس حمزة الخفاجي، 2003.

# الفهرس

مقدمة

تمهيد ..... 5

الفصل الأول

1. المفهوم التقليدي للصورة الشعرية ..... 22

1.1. التشبيه ..... 25

2.1. الاستعارة ..... 25

3.1. الكناية ..... 27

4.1. المجاز المرسل ..... 28

2. الصورة الشعرية عند النقاد المحدثين ..... 29

الفصل الثاني

1. الصورة الشعرية عند الغربيين ..... 35

2. تقسيمات الصورة الحديثة ..... 36

1.2. الصورة الحسية ..... 37

ا. الصورة البصرية ..... 38

ب. الصورة السمعية ..... 38

2.2. الصورة الذهنية ..... 39

ا. الصورة الرمزية ..... 40

ب. الصورة الأسطورية ..... 41

الفصل الثالث

مقاربة تطبيقية ..... 44

1. الموت الأسطوري ..... 45

ا. أسطورة الرخ ..... 46

ب. أسطورة العنقاء ..... 47

ج. أسطورة أوديب ..... 47

د. أسطورة قارب رع ..... 48

2. رمزية الموت في قصيدة مقتل القمر ..... 49
3. قصيدة الكعكة الحجرية وحيز الموت ..... 53
4. الموت بين أوراق الغرفة 8 والنهاية المفارقة ..... 54
ا. زهور ..... 56
ا. السرير ..... 57
ا. ضد من ..... 60
ا. لعبة النهاية ..... 62
5. الجنوبي بين الحقيقة والأوجه الغائبة ..... 64
6. استحضار الشخصيات التاريخية من الموت ..... 73
7. أمل دنقل يتنشق رماد الموت ..... 75
الخاتمة ..... 77
ملحق
نبذة عن حياة الشاعر أمل دنقل..... 79
أعمال أمل دنقل ..... 81
قائمة المصادر و المراجع..... 82
الفهرس ..... 86
الملخص..... 88

**ملخص:**

إن هذا البحث الموسوم ب "تشكيل صورة الموت في أشعار أمل دنقل" يتضمن محاولة مني في تقديم صورة الموت في أشعار أمل دنقل باعتباره أحد أشهر من وظفوا الموت وجعلوا منه رمزا ورفيقا في جل قصائدهم. والبداية كانت بتتبع صورة الموت في الشعر العربي والتي تغيرت مع الوقت ولم تعد النهاية المادية لكائن من الكائنات بقدر ما تعني موت مجتمع كامل أو حضارة بعينها بحيث يصبح المطلوب بعث ذلك المجتمع وإعادة تلك الحضارة إلى الوجود.

ولإدراك أهمية الصورة الشعرية ودورها في التعبير عن انفعالات الشاعر وإفصاحه عن مشاعره، كان لا بد من توضيح مفهومها بدءا من التصور القديم لها والذي انحصر في الأنواع البلاغية من تشبيه ومجاز بفروعه: الاستعارة والكناية والمجاز المرسل والمجاز العقلي. ثم التصور الحديث مع التعرض للتقسيمات الحديثة لها والتقنيات الجديدة التي اعتمدها الشاعر في تشكيل صوره. وتلك التقسيمات تراوحت بين الصورة الحسية بنوعيها: الصورة البصرية والصورة السمعية وبين الصورة الذهنية من خلال أبرز أشكالها: الصورة الأسطورية والصورة الرمزية. ومن خلال الدراسة التطبيقية التي كانت متجهة إلى الأعماق بكل الأبعاد الدلالية في بواطن الشعور، تم الكشف عما يتمتع به الشاعر من أصالة وسعة أفق وتمثل للواقع مما سمح له بإنجاز صور شعرية مركبة ومكثفة وإنشاد شعري باهر يمتزج بموقفه من الحياة وخصوصية مشاعره ومعاناته. ومن ذلك توصلت إلى بعض من موقف الشاعر وتصوره للموت مثل: أنسنة الموت وتطويع الأسطورة لرسم مختلف أوجه الموت و رمزية مقتل القمر وغيرها.

وقد اجتهدت في أن أقدم كل ذلك ضمن عمل متواضع ووجيز عسى أن أسهم به في تسليط الضوء على هذا الجانب المهم من جوانب شعرنا الحديث.

Résumé :

Cette recherche qui s'intitule : « la formation de l'image de la mort dans les poèmes d'Amel Dankel » est un essai de ma part d'introduire l'image poétique de la mort dans les poèmes de ce dernier, étant donné qu'il est considéré l'un des poètes les plus connus par l'emploi de la mort comme un amis et symbole dans la majorité de ses travaux. Tout d'abord, j'ai cherché la trace de l'image de la mort dans la poésie Arabe, celle la a subit des changements de sens, elle n'est plus la fin matérielle d'un être- vivant quiconque elle a pris plutôt le sens de la disparition de toute une société ou de la ruine d'une civilisation. Désormais, il est question de donner la vie à cette société ou de faire revivre cette civilisation.

Pour comprendre l'importance de l'image poétique et son rôle dans l'expression des émotions du poète et sa confession, divulgation de ses sentiments, il était indispensable de clarifier sa conception en commençant par l'ancienne visualisation arrivant à la moderne. En mentionnant les divisions modernes et les nouvelles techniques que le poète adopte pour former ses images. A travers l'étude pratique profonde avec toutes ses démentions sémantiques dans l'inédit de ses sentiments, on a découvert toutes les qualités du poète, son originalité, son ouverture d'esprit, et son imagination. Ce qui lui a permis de réaliser une image poétique complexe et dense, et un chant poétique extraordinaire qui mélange son attitude et son positionnement envers la vie et la spécificité de sa souffrance et de ses sentiments.

J'ai fournis des efforts pour présenter tous cela dans ce modeste et court travail espérant de participer dans la projection de cet aspect important de notre poésie moderne.