الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الجزائر- 2 - أبو القاسم سعد الله

كلية اللغة العربية و آدابها و اللغات الشرقية **قسم اللغة العربية و آدابها**

أدوات التشكيل الأسلوبي للصورة الشعرية العربية الجديدة

السّياب و أمل دنقل و أحمد مطر

أنموذجا

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم

في الدراسات النقدية و الأدبية.

إعداد الطالبة : **إشراف الأستاذ:**

داحو أسية **أ د. علي ملاحي**

السنة الجامعية

2017/ 2016

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة الجزائر- 2 - أبو القاسم سعد الله

كلية اللغة العربية و آدابها و اللغات الشرقية **قسم اللغة العربية و آدابها**

أدوات التشكيل الأسلوبي للصورة الشعرية العربية الجديدة
السّياب و أمل دنقل و أحمد مطر
أنموذجا

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم
في الدراسات النقدية و الأدبية.

إعداد الطالبة : **إشراف الأستاذ:**
داحو أسية **أ د. علي ملاحي**

أعضاء اللجنة:

- فاتح علاق	رئيساً؛
- علي ملاحي	مقرراً؛
- محمد بن منوفي	عضواً؛
- سهيلة عبريق	عضواً؛
- عبد القادر شارف	عضواً (جامعة الشلف)؛
- عبد الله شطاح	عضواً (جامعة البليدة 2).

السنة الجامعية
2017/ 2016

بسم الله الرحمن الرحيم:

فَأَمَّا الزَّبَدُ فَيَذْهَبُ جُفَآءً و أَمَّا مَا يَنفَعُ النَّاسَ فَيَمْكُثُ في الأَرْضِ.

الرعد17

و قال تعالى : { اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الذِي خَلَقَ، خَلَقَ الإِنسَانَ مِنْ عَلَقٍ، اقْرَأْ وَرَبُّكَ الأَكْرَمُ ، الذِي عَلَّمَ بِالقَلَمِ ، عَلَّمَ الإِنسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ }.

العلق 1 إلى 5.

إهداء

إلى من أمرني الخالق بطاعتهما

إلى النور الذي بفضله استبصرت طريقي: أمي

إلى الشمعة التي احترقت كي تضيء دربي: أبي

إلى من منحي القوة و شدّ بأزري لإكمال العمل: زوجي

إلى فلذات أكبادي

إبراهيم ، رتاج ، شيماء

نسأل الله التوفيق و السداد .

شكر و عرفان

الحمد لله الذي ذلّل لي الصعاب
وفتح الأبواب و وفقني لإتمام هذه الدراسة.
و الشكر و العرفان و عظيم الامتنان لأستاذي
الدكتور علي ملاحي
الذي أعانني بالإشراف و التصويب و الملاحظة.

مقدمة

تعرضت الصورة الشعرية -شأنها شأن المفاهيم الأخرى -إلى تطور في المفهوم والدلالة فقديما كانت تقف عند حدود الصورة البلاغية في التشبيه والمجاز و الموروث البلاغي و النقدي عند العرب، وإن لم يتناول الصورة "بهذه الصياغة الحديثة... ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في التراث معبرا عنها بمصطلح المعنى .

أما النقد الحديث فقد أضاف إلى مفهوم الصورة القديمة نوعين آخرين هما الصورة الذهنية و الصورة باعتبارها رمزاً وهذا يعني أن عناصر جديدة دخلت في التشكيل الصوري هي اللغة والعنصر الحسي والرمز والأسطورة و القناع...فضلاً عن الأنواع البلاغية الأخرى المعروفة كالمجاز.

و الصورة لا تنفصل عن اللغة، لأنها انبثاق عنها ، و معنى هذا أن الصورة لا تتقرر بمحض الصدفة بل تولد من جهد الشاعر وفق انتقائية دقيقة تقررها الخصال الشخصية لأنها عميقة الجذور في التجربة المحسوسة، على أن ما يجب ملاحظته هو أن الصورة كلما احتفظت بأسرارها لحين، ونزعت إلى الغموض الفني الموحي، وألجأت القارئ إلى التأمل كانت أقرب إلى روح الشعر، وألصق بمفهوم الشعرية لأن المعادلة ما بين وضوح الصورة وجلائها وما بين تأثيرها تظل عكسية دائماً، كما يعتبر المجاز أساس الصورة عند البلاغيين، فهو الكلمة المستعملة في غير ما وضعت لها.

و المقصود أن المجاز يخرج باللفظ من الدلالة الواحدة إلى الدلالة المتعددة فهو الذي يكشف عن المعنى الكامن وراء اللفظ، فيشحنه بطاقة إيحائية كبيرة، فالشعر من غير المجاز يصبح كتلة جامدة، لأن الصور المجازية هي جزء ضروري من الطاقة التي تمد الشعر بالحياة .

فأهمية المجاز تكمن في تلك الحرية التي يتيحها للشاعر، ويتصرف –من خلالها – في خلق أخيلته ورؤاه على أن هناك من يرى أنه بإمكان الخيال الخصب أ ن يقوم مقام المجاز في الصورة، فالشاعر يمتلك القدرة على خلق صوره، اعتماداً على اللغة وبمعزل عن العناصر البلاغية، فلا غنى للشاعر عن المجاز.

إنّ الصورة الشعرية قديماً ترتقي إلى أعلى صورها التعبيرية في التشبيه و الاستعارة و المجاز و الخيال، يمكن القول إنّ البلاغة الجديدة ، بلاغة الصورة الشعرية التي تعد أوسع نطاقا و أخصب من مجرد التشبيه أو الاستعارة، فليس بين الصورة و بين التشبيه أو الاستعارة نفور فقد يصل التشبيه أو الاستعارة إلى درجة الخصب و الامتلاء و العمق إلى جانب الأصالة والإبداع فتمثل الصورة و تؤدي دورها ، غير أنّ الصورة و إن تمثلت في التشبيه الخصب و الاستعارة التنكرية ما تزال تملك وسائل أخرى تتحقق بها و من خلالها.

يعتبر التضاد و التناص الشعري و القناع و الأسطورة و الرمز من الظواهر الشعرية و الجمالية في الشعر العربي، لاتصالها الوثيق بالحداثي أولاً ، واعتمادها على المراوغة في اللغة ثانياً بحسب المفهوم النقدي الحديث، من خلال توسيع الاستخدام المجازي بالتملص و الحذلقة في التعبير مما جعل الباحثين يكتنهون أوجه

الجمال فيها عن طريق اختراق دائرة الغياب الذي تعيش في بوتقته بشفافية عالية لا تخلو من جو المتعة في اكتناف ألوانها المتعددة، كالسخرية و التضاد أو التوظيف الديني القصصي عن طريق القناع أو التقمص للشخصيات و الأدوار أو توظيف الموروث الشعبي أو التاريخي، مما يحقق الدهشة و الذهول لدى القارئ المبدع في ما قلّ لفظه و دلّ معناه.

رغم الأهمية التي تحظى بها الصورة الشعرية في النقد و الشعر معاً، إلا أنّ الدراسات التي أقيمت حولها خاصة فيما يتعلق بأدوات تشكيل الصورة الشعرية الجديدة كالأسطورة و الرمز و القناع و أهميتها في تشكيل الصورة الشعرية الجديدة. و الدور الذي أدته هذه الأدوات في بناء الصورة، و لازالت في حاجة إلى مزيد من تنويع في الطرح و التعمق في الدراسة و التحليل.

و سبب اختياري لهذا الموضوع و لرواد شعر الحداثة يعود إلى إعجابي بهذه الشخصيات الأدبية التي بعثت روحاً جديدة في الشعر العربي و سخرت قلمها في سبيل قضايا وطنها عامة و القضية الفلسطينية.

اعتمدت في دراستي على المنهج الأسلوبي التحليلي لما أراه يتماشى مع موضوع البحث .

تضمن بحثي "أدوات تشكيل الصورة الشعرية العربية الجديدة: السّياب–أمل دنقل– أحمد مطر أنموذجا" مقدمة عامة و مدخل و أربعة فصول و خاتمة ،أتبعت بقائمة المصادر و المراجع .

خصص المدخل في مفهوم الصورة الشعرية و وظيفتها و أنماطها ، تناولت فيه المفهوم النقدي المعاصر للصورة الشعرية، إذ تعتبر بحد ذاتها مصطلحاً نقدياً حديثاً ارتبط بمصطلحات النقد العربي، الذي اجتهد في ترجمتها التراث البلاغي و النقدي، و إن اختلفت طريقة العرض أو تميزت جوانب التركيز و درجات الاهتمام كما أشرنا إلى المفهوم الاصطلاحي القديم للصورة الشعرية فهي ليست شيئاً جديدا بل تعد من أهم العناصر التي يقوم عليها الشعر، أما في المفهوم الحداثي للصورة فيمكن التعرف عليها من خلال ما رآه بعض النقاد المحدثين و كذا أهمية الصورة الشعرية و التي تكمن في علاقتها بالمعنى ، كما تعتبر الصورة الشعرية وسيلة الشاعر لإخراج مكنونات عقله أولاً ثم إيصالها إلى غيره ثانياً و هذا ما نسميه بالتواصل الشعري الذي يعتبر من أهم وظائف الصورة الشعري و مرجعيتها.

أما الفصل الأول خصصته لدراسة أدوات التشكيل الأسلوبي للصورة الشعرية المعاصرة فتعرضت أولاً للتشكيل التقليدي للصورة الشعرية، الذي يتناول وسائل تشكيل الصورة قديماً : كالحس، الخيال، التشبيه، الاستعارة و الكناية ، فالحس يعتبر أساساً في تشكيل الصورة الشعرية مثله مثل الخيال الذي هو جوهر العمل الشعري و الأدبي عموماً فلا يذكر الشعر إلا مقترناً بالخيال و التشبيه و الاستعارة و الكناية التي هي أعمدة تشكيل الصورة الشعرية.

و في الجزء الثاني من هذا الفصل تناولت التشكيل الحداثي للصورة الشعرية حيث تطرقت فيه إلى وسائل تشكيل الصورة الشعرية حديثاً ،كالأسطورة و الرمز و القناع و التناص والتضاد، فالأسطورة تضفي على الوقائع العادية في الحياة معنى فلسفيا، و على هذا الأساس ما تزال الأساطير هي النسيج الرئيسي لكل نشاط إنساني، أما الرمز فيدخل القارئ في عوالم لا حدود لها و يدفعه إلى الغوص في مضمون النص، و بالنسبة إلى القناع فيقوم على علاقة جدلية تفاعلية بين حالتي الإخفاء و الإظهار، أما التناص فأساسه التفاعل و التشارك بين النصوص وعلى هذا يقتضي الحفظ و المعرفة، فالتناص وسيلة تواصل لا غنى عنها كما لا غنى عن التضاد لأنه يخدم الصورة الشعرية ، فشعرية التضاد تتمثل في قدرة الشاعر على الجمع بين المتضادات.

أما في الفصل الثاني درست فيه بلاغة الصورة الشعرية في الشعر العربي المعاصر و أدوات تشكيلها الأسلوبي عند "السّياب"، "أمل دنقل"، "أحمد مطر" ، و اكتفينا بالتكرار و الأسلوب القصصي، فالتكرار يضفي تنويعاً نغمياً واضحا بواسطة الإيحاءات النفسية النابعة من ترابط الصور التكرارية.

و في الفصل الثالث طرحت فيه التشكيل الأسلوبي لأداتي التناص و التضاد في الصورة الشعرية الجديدة من خلال السياب _أمل دنقل_ أحمد مطر، فتطرقت إلى التناص الأسلوبي و التضاد الأسلوبي عند شعرائنا.

أما الفصل الرابع تناولت فيه الشعرية الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، فتطرقت إلى التشكيل الأسطوري و التشكيل الرمزي و أقنعة الصورة الشعرية الجديدة من خلال "السياب" "أمل دنقل"، "أحمد مطر".

و انهيت البحث بخاتمة تضمنت المحاور الأساسية التي تناولتها الدراسة و الخطوط العامة لنتائجها .

و من أهم المراجع التي اعتمدت عليها و التي كانت مفاتيح بحثي، الشعر العربي المعاصر لـ "إليا الحاوي" و كذا الشعر العربي المعاصر لـ "عز الدين إسماعيل"...

و ختاماً أكرر الشكر و الامتنان لأستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور علي ملاحي على ما وفره لي من مراجع قيمة من مكتبته الخاصة و ما أسداه لي من إرشادات و تصويبات عدلت قوام البحث.

و الشكر موصول إلى أعضاء اللجنة الموقرة التي تجشمت على القراءة لتقييم البحث الذي لا أدعي أني قد وفيته كلّ حقه، لكنه بحث حاولت أن أساهم – من خلاله – في بناء صرح العلم في حدود المقدرة و حسبي أني حاولت و أخلصت و ما التوفيق إلاّ بالله.

مدخل

في مفهوم الصورة الشعرية و وظيفتها و أنماطها .

مدخل : في مفهوم الصورة الشعرية و وظيفتها و أنماطها .

ـ المفهوم النقدي المعاصر للصورة الشعرية .

1 . المفهوم اللغوي للصورة الشعرية .

2 . المفهوم الاصطلاحي للصورة الشعرية .

أـ المفهوم الاصطلاحي القديم للصورة الشعرية.

بـ المفهوم الحداثي للصورة الشعرية .

ـ أهمية الصورة الشعرية ووظيفتها.

1 . علاقة الصورة الشعرية بالمعنى.

2 . وظائف الصورة الشعرية و مرجعيتها.

- البعد الدلالي للصورة الشعرية.
- أنواع الصورة الشعرية في الشعر الحديث.
- خصائص الصورة الشعرية الحديثة.

المفهوم النقدي المعاصر للصورة الشعرية :

تحاول النّظرية النّقدية المعاصرة النفاذ إلى نسيج العمل الشعري و تأمله، باعتباره بنية من العلاقات يكشف تفاعلها عن معنى القصيدة ، كما يشير إلى طريقتها المتميّزة الهادفة إلى إثراء المتلقي وتعميق وعيه بنفسه وخبراته بالواقع، من هذه الزاوية، تظهر أهمية الصورة الشعرية للنّاقد المعاصر، فهي وسليته لكشف القصيدة وموقف الشاعر من الواقع كما أنّها تعتبر الوسيلة الجمالية، التي تتجلى – من خلالها – أصالة التّجربة و قدرة الشّعرية التي تبنى في نسق عميق ممتع.

تعتبر الصورة الشعرية بحدّ ذاتها مصطلحاً حديثاً ارتبط بمصطلحات النّقد العربي الذي اجتهد في ترجمتها، التّراث البلاغي و النّقدي و إن اختلفت طريقة العرض أو تميّزت جوانب التّركيز ودرجات الاهتمام، كما أنها تعدّ المرجع الثّابت و الدّائم في الشعر. وقد تتغيّر مفاهيم الشّعر و نظرياته فتتغيّر مفاهيم الصورة الشّعرية و نظرياتها لكنّ الاهتمام بها يظلّ قائما، مادام هناك شعراء يبدعون، و نقّاداً يحاولون تحليل ما أبدعه هؤلاء.

يجمع الدارسون على صعوبة الوقوف عند تعريف شامل نهائي للصورة الشّعرية ولعلّ هذه الصّعوبة تكمن في معظم المصطلحات الأدبية. فالوصول إلى معنى الصورة الشّعرية ليس باليسير الهيّن ومن قال غير ذلك حسب "علي صبح" فقد خفيت عنه أسرار اللّغة و كوامنها المستترة وروحها المتجددة و ليس لها كما عند المناطقة حدود جامعة ولا قيود مانعة [1] ، و هو ما حدا "بريتا عوض" أن تقر بأنّ: الصورة الشعرية أصبحت تحمل لكلّ إنسان معنى مختلفاً كأنّها تعني كلّ شيء[2]، فكلّ واحد منا يتصوّر معنى لهذه الصورة في ذهنه ومن هذا المنطلق أصبحت تعني له كل شيء.

---

[1] . ينظر: علي الصبح ، الصورة الأدبية تأريخ ونقد ، دار إحياء للكتاب القاهرة ،ص:**5**.

[2] . ريتا عوض، بنية الشعر الجاهلي لدى امرئ القيس ، ، دار الآداب بيروت ط**1**، **1992**، ص: **39**.

1 . المفهوم اللغوي للصورة الشعرية:

من المؤكد أنّه لا غنى للشعر عن الصورة الشعرية قديماً وحديثاً ذلك أنّ الشعر نفسه قائم على التصوير و حسب "بشرى موسى صالح" فإنّ الصورة هي حقيقة الشيء وهيئته وصفته [1]، لذلك نقف مع "علي صبح" إذ يقول: فمادة الصورة بمعنى الشكل ، فصورة الشجرة شكلها وصورة المعنى لفظه و صورة الفكرة صياغتها ... وعلى ذلك تكون الصورة الشعرية هي الألفاظ و العبارات التي ترمز إلى المعنى وتجسّم الفكرة فيها، غير أنّ الألفاظ و العبارات غير كافية وحدها لترمز إلى المعنى إذا استعملت استعمالاً حقيقياً فقط و لكي تتحقق هذه الوظيفة أن تُستعمل مجازا أيضا[2] .

2 . المفهوم الاصطلاحي للصورة الشعرية:

أ- المفهوم الاصطلاحي القديم للصورة الشعرية:

لا ننكر جهود القدماء في إيجاد تعريف للصورة الشعرية، فليست الصورة الشعرية موضوعاً هادفاً فإنّ الشّعر بحدّ ذاته قائماً عليها، لكنّ استعمالها قد يختلف من شاعر إلى آخر كما أنّ الشّعر الحديث يختلف عن الشّعر القديم في استعماله للصورة الشعرية [3]

و بما أنّ الشّعر قائم على التصوير، فمن الطبيعي أن يكون النّقاد القدماء تعرضوا لمفهوم الصورة الشعرية " لأنّ دراستها قد رسّخت جذورها في الموروث من البحث البلاغي " [4] ولا يجب أن نحتقر و نهمل ماضينا التراثي، بل نستمدّ منه الأصالة، ولقد تحدّث الكثير من النّقاد القدامى عن الصورة الشعرية و على رأسهم "الجاحظ" و "عبد القاهر الجرجاني" و قد ورد عن "الجاحظ" قوله :" بلغه أنّ أبا عمرو الشيباني استحسن بيتين من الشعر لمعناهما مع سوء عبارتها فقال : ذهب الشيخ إلى استحسان المعنى و المعاني مطروحة في الطّريق يعرفها العجميّ و العربيّ والبدويّ و القرويّ"[5] ، نفهم أنّ الشعر عند " الجاحظ" "صناعة ونوع من النسيج المترابط وجنس من الأجناس الفنيّة القائمة على التصوير ويبدو أنّه يقصد بالتصوير الصياغة الحاذقة التي تهدف إلى تقديم المعنى تقديما حسيا، وتشكيله على نحو تصويري... لذا يعدّ التصوير الجاحظي

---

[1] . بشرى موسى صالح الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث المركز الثقافي العربي بيروت ط 1 1994 ص 15.

[2] علي علي مصطفى صبح ، الصورة الأدبية تأريخ ونقد،دار إحياء للكتاب القاهرة ،ص:3.

[3] . ينظر: إحسان عباس ، فن الشّعر ، ، دار الثقافة ط3، 1955 ، ص : 230 .

[4] .كامل حسن البصير ، بناء الصورة الفنية في البيان العربي ، المجمع العلمي العراقي بغداد ، 1987 ،ص: 547 .

[5] . الجاحظ ، الحيوان ، ،تحقيق عبد السلام هارون ، المجمع العلمي الغربي الإسلامي بيروت ج3 ط 3، 1969 ص:131و132 .

خطوة نحو التّحديد الدّلالي لمصطلح الصورة "[1] . ولو أخذنا قول "الجاحظ " وجدناه يركزّ على الألفاظ، التي تمتاز بسهولة المخرج، و لكن بشرط أن تكون هذه الألفاظ مرصوصة لتقدم معنىً واضحاً جلياً للفكر.

فالمعنى عند –الجاحظ– مطروح لدى عامة الناس، و لكنّ جودة السّبك هي التي يتميز بها الشاعر. و في هذا السّياق يذهب "عبد القاهر الجرجاني" إلى القول: " اعلم أنّ قولنا الصورة إنّما هو تمثيل قياس نعلمه بعقولنا على الّذي نراه بأبصارنا "[2] فالصورة الشعرية عنده هي الشّكل الّذي تتشكل فيه المعاني سواء كانت حقيقية أم مجازية، فتصوير المعاني عنده يعني أن يصوغها الأديب و ينظمها و يشكلها على هيئات معينة هي أساس التّفاضل والتّمايز.

" فالصورة لا تلزم أن تكون الألفاظ والعبارات مجازية، فقد تكون العبارات حقيقية الاستعمال وتكون مع ذلك دقيقة التصوير "[3] ، كقولنا " أشرقت الشمس في وطني الجزائر" فالعبارة هنا حقيقيّة الاستعمال ، لكنّها في الوقت نفسه دقيقة التصوير، و المقصود بها مثلاً الاستقلال، الحرّية...وفي هذا السّياق تقول "بشرى موسى صالح" :" إذا كان كلّ مجاز صورة فليس كلّ صورة مجازاً فالحقيقة تشاطر المجاز دوره في التّعبير الفنّي و التّصوير ، و إنّ القدرة على الإيحاء لا يختصّ بها المجاز وحده ولذا عدّت الصورة المجازية نمطا من أنماط الصورة الشعرية لا نمطها الوحيد "[4] وهذا يعني أنّ المجاز يحقق الصورة الشعرية ، ولكن أحيانا لا تحتاج الصورة إلى المجاز، فالحقيقة وحدها تكفيها لأن تكون موحية دالّة على المعنى.

---

1 . بشرى موسى صالح ، الصورة الشعرية في النّقد العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي بيروت ط**1–1994** ص: **21**.

[2] **عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تحقيق محمود محمد شاكر، ، مطبعة المدني بالقاهرة ط3،1992 ،ص،254 و255.**

[3] **. محمد غنيمي هلال ، النّقد الأدبي الحديث ،دار النهضة مصر للطباعة القاهرة ، 1984، ص: 432 .**

[4] **بشرى موسى صالح ، الصورة الشعرية في النّقد العربي الحديث ، ص:97**

ب– المفهوم الحداثي للصورة الشعرية :

عرفت الصورة الشعرية في الفترة الأخيرة اهتماما كبيرا من قبل الباحثين والدارسين ونال مصطلح الصورة الشعرية الحيز الأكبر من الدراسات الأدبية ، ولا يمكننا إنكار جهود المحدثين في إيجاد تعريف للصورة الشعرية إلاّ " أنّ استيراد المناهج والآراء الجاهزة دون حسّ نقدي حقيقي، ودون استيعاب لخصوصية التّراث الشعري العربي حالت دون إيجاد تعريف دقيق وشامل للصورة الشعرية "[1].

يمكن التّعرف على مفهوم الصورة الشعرية عند بعض النّقاد المحدثين، فنجد "أحمد حسن الزيات" يرى أنّ الصورة الشعرية تتمثل في " إبراز المعنى العقلي أو الحسّي في صورة محسوسة و الصورة الشعرية خلق المعاني و الأفكار المجردة و الواقع الخارجي من خلال النّفس خلقا جديدا "[2] ، و يظهر في هذا التعريف ثقافة الزيات التراثية ، فهو يبرز المعنى في الصورة الشعرية المحسوسة، لكنّه يشترط أن يتّم ذلك من خلال ذات المبدع ووجهة نظر خاصة به .

كما يرى "أحمد الشايب" : " أنّ الصورة الشعرية هي المادة التي تتركب من اللغة بدلالتها اللغوية الموسيقية و من الخيال الّذي يجمع بين عناصر التشبيه و الاستعارة و الكناية والطباق وحسن التعليل "[3]، من خلال هذا التعريف نستطيع القول أنّ مقياس الصورة الشعرية الجيّدة هو قدرتها على نقل الفكرة و العاطفة بأمانة ودقّة والصورة الشعرية هي العبارة الخارجية للحالة الداخلية وهذا هو قياسها الأصيل، وكلّ ما نصفها به من جمال، إنّما مرجعه إلى التناسب في العناصر المكونة لها و بين ما تصور من عقل الكاتب و مزاجه تصويرا دقيقا خاليا من التعقيد ، و هذا القياس ذو أهمية جديرة بالتّأمل، فالصورة الشعرية قوة خلاقة قادرة على نقل الفكرة و إبراز العاطفة، وهي الشكل الخارجي المعبّر عن الحالة النفسية للمنشئ ، وعن تفاعله الداخلي و الضوء الكاشف عن كفاءة المبدع الفنيّة و روحه الشفافة نتيجة لإيجاد الملائمة بين نقل الفكرة وتعبيرها النّفسي أسلوبا وبها يتميّز عقل المتكلّم ويحكم على الصورة بدقّة وإبداع، فنقرأه تجسيدا ونسمعه تشخيصا و إدراكا من خلال هذا التناسب والارتباط الذي حققه في هذا العمل الأدبي .

---

[1] . ينظر : ريتا عوض ، بنية الشعر الجاهلي الصورة الشعرية لدى امرئ القيس ،دار الآداب بيروت ط1–1992ص: 18و19.

[2] . أحمد حسن الزيات ، دفاع عن البلاغة ، عالم الكتب القاهرة ط3 ،1973 ، ص: 62 و63.

[3]. أحمد الشايب ، أصول النقد الأدبي ، ،النهضة المصرية القاهرة ط2،1973 ، ص: 248.

و قد حددها "العقاد" بقوله :"أنّ الصورة الشعرية عند الشاعر تتجلى في قدرته البالغة على نقل الأشكال الموجودة كما تقع في الحسّ و الشعور و الخيال أو هي قدرته على التصوير المطبوع لأنّ هذا في الحقيقة هو فن التصوير كما يتاح لأنبغ نوابغ المصورين"[1].

و لقد عرض "محمد غنيمي هلال" تعريفات متعددة للصورة الشعرية ومنها قوله " أن ندرس الصورة الشعرية في معانيها الجمالية، و في صلتها بالخلق الفني و الأصالة، ولا يتيّسر ذلك إلا إذا نظرنا لاعتبارات التّصوير في العمل الأدبي و إلى موقف الشّاعر في تجربته، و في هذه الحالات تكون طرق التّصوير الشعرية وسائل جمال فنّي مصدره أصالة الكاتب في تجربته و تعمّقه في تصويرها و مظهره في الصورة النابعة من داخل العمل الأدبي و المتآزرة معا على إبراز الفكرة من ثوبها الشّعري"[2].

يوضّح "علي صبح" فيقول إنّ: " الصورة الشعرية هي التركيب على الأصالة في التنسيق الفنّي الحيّ لوسائل التّعبير التي ينتقيها الشاعر . أعني خواطره و مشاعره وعواطفه – المطلق من عالم المحسات ليكشف عن حقيقة المشهد و المعنى في اطار قوي تام محسن مؤثر على نحو يوقظ الخواطر و المشاعر في الآخرين"[3].

يعتبر "ساسين عساف" الصورة الشعرية " ركنا شعريا ملازما لكل شعر أصيل ليس فقط على صعيد البناء أو الشّكل بل أيضا على صعيد الرّوح أو المادة الشّعرية... غير أنّ الصورة الشعرية ليست فقط، طريقة تعبيرية بل إنّها أيضاً طريقة تفكير"[4] و يلزم أن ترتبط الصورة " بتجربة الشاعر، تجسد فكره أو عاطفته وتكون ذات صلة قوية بالمشاعر التي تسيطر على القصيدة وتصبح جزءا منها "[5]، و يمكن القول أن الصورة الشعرية هي وسيلة الأديب لتكوين رؤيته و نقلها للآخرين وهي استدعاء للألفاظ و العبارات و الخيال و الموسيقى مع مزج ذلك بعاطفة الشاعر ووجدانه.

---

[1] . العقاد، حياته من شعره،منشورات المكتبة العصرية بيروت ،1984، ص:207 .

[2] . محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ، دار النهضة مصر للطباعة القاهرة–1984 ص :287.

[3] . علي صبح، الصورة الأدبية تأريخ و نقد ،ص: 149 .

[4] . ساسين عساف، الصورة الشعرية وجهات نظر عربية و غربية ، دار مارون عبود بيروت ط3،1985 ،ص :116.

[5] . محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، ص: 288.

ولقد عرّفها "عبد القادر القط" بقوله : " على أنّها الشّكل الّذي تتخذه الألفاظ و العبارات وبعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبّر عن جانب من جوانب التّجربة الكاملة في القصيدة مستخدما طاقات اللغة و إمكانياتها في الدّلالة و التّركيب والإيقاع و الحقيقة والمجاز و التّرادف و التّضاد و المقابلة و التّجانس و غيرها من وسائل التعبير الفنّي "[1].

يرى الباحث أن هذا التعريف أقرب التعريفات للصورة ، فلقد اجتمعت فيه وسائل التعبير والتصوير المتاحة للشاعر من الألفاظ و العبارات ، مع الانتفاع من طاقات اللغة الإيحائية ، و لم يهمل البيان و البديع و دورهما في تشكيل الصورة الشعرية.

كما يرى "جابر عصفور" أنّ "الصورة الشعرية وجه من أوجه الدّلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية و تأثير، و لكن أيّا كانت هذه الخصوصية أو ذاك التأثير، فإنّ الصورة الشعرية لن تغيّر من طبيعة المعنى في ذاته، إنّها لا تغيّر إلاّ من طريقة عرضه و كيفية تقديمه"[2]، فالصورة الشعرية –عنده – عرض أسلوبي يحافظ على سلامة النص من التّشويه و يقدّم المعنى بتعبير رتيب، و هي بعد طريقة لاستحداث خصوصية التّأثير في ذهن المتلقّي بمختلف وجوه الدّلالة التي يستقيها من النص في منهج تقديمه و كيفية تلقيه و ما يحدثه ذلك من متعة ذهنية، أو تصور تخييلي، نتيجة هذا الغرض السليم.

يتّضح مما سبق أنّ الصورة الشعرية تعني الأداة التي يعبّر بها الشاعر عن تجربته و أساسها إقامة علاقات جديدة بين الكلمات في سياق خاص تعطي دلالات جديدة في إطار من الوحدة و الانسجام مع اعتبار العاطفة و إيحائها سواء كانت الصورة حقيقة أم مجازية ،و يمكن القول " أن الصورة تعبير عن النفس أو عن نفسية الشاعر... و هي تعين على كشف معنى أعمق من معنى الظاهري للقصيدة "[3].

---

[1] . عبد القادر القط ،الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر ، ، دار النهضة العربية بيروت ط2،1978،ص:435.

[2] . جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ،ط3 ،دار التنوير بيروت ، 1992، ص:392.

[3] . ينظر: مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ،دار الأندلس بيروت لبنان ،ص:217.

ينتهي تجميع العناصر و اختيارها إلى تعريف تقريبي للصورة الشعرية بأنّها"صورة حسيّة في كلمات استعارية إلى درجة ما ، في سياقها نغمة خفيضة من العاطفة الإنسانية و لكنّها أيضا شحنت – منطلقة إلى القارئ- عاطفة شعرية خالصة أو انفعالا"[1].

اعترافاً لجهود السابقين من نقادنا القدامى، ومع تقديرنا لما بذله النّقد القديم في معالجة قضايا الصورة الشعرية، إلاّ أنّ الاهتمام بالصورة الشعرية وقضاياها قد نال عناية أكثر في العصر الحديث.

كانت الصورة الشعرية "في القديم تميل إلى البساطة و الوضوح لأنّ كل شيء في البيئة العربية كان بسيطا،بينما في العصر الحديث أصبحت الصورة الشعرية أكثر عمقا وتشابكا و تعقيدا، وقد ضمّت القصيدة الحديثة ... إلى جانب الشعر، الأساطير والتاريخ والقصص والمعرفة."[2] ، فهي تركيب لغوي يمكّن الشاعر من تصوير معنى عقلي وعاطفي متخيّلين ليكون المعنى متجلّيا أمام المتلقّي ، ليستمتع بجماليتها .

أهمية الصورة الشعرية و وظيفتها :

1 . علاقة الصورة الشعرية بالمعنى :

تترتّب المعاني في النّفس أولا ، ثمّ تأتي الألفاظ تبعا لها في النطق ، حيث ذهب "عبد القاهر الجرجاني" إلى أنّ "الألفاظ خدم المعاني ومصرفة في حكمها ... والمعاني هي المالكة سياستها والمستحقة طاعتها "[3]، والدليل على أنّ الألفاظ لا تترتب في النطق إلاّ بعد أن تترتب المعاني في الفكر و تتنظم فيه على قضيّة العقل ،"أنّك تتوخى الترتيب في المعاني وتعمل الفكر هناك ، فإذا تمّ لك ذلك أتبعتها الألفاظ "[4]، "فإذا وجب للمعنى أن يكون أولا في النّفس، وجب أن يكون للّفظ الدّال عليه أولا في النطق"[5].

رتّب"الفخر الرازي" على هذه الفكرة نتيجة هامة مؤدّاها أنّ اللغة لا تعكس الأشياء الخارجية في العالم بقدر ما تعكس أفكارنا عنها قال :"أنّ الألفاظ لم تُوضع للدّلالة على

---

[1] . محمد حسن عبد الله، الصورة و البناء الشعري ،دار المعارف القاهرة ، ص:**32**.

[2] . عبد الفتاح ، الصورة في شعر بشار بن برد ، دار الفكر للنشر عمان ،**1983**،ص:**98**.

[3] . عبد القاهر الجرجاني ،أسرار البلاغة، تحقيق : محمد الفاضلي ،ط**3** ، المكتبة العصرية للطباعة والنشر ،**2001** ،ص:**8**.

[4] . عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ترجمة محمود محمد شاكر مطبعة المدني ،ط**3**-**1992**،ص:**38**.

[5] . المرجع نفسه ،ص:**37**.

الموجودات الخارجية ، بلُ وضعت للدلالة على المعاني والصور الذهنيّة "[1]، و الدليل أننا " إذا رأينا جسما من بعيد وظنناه صخرة ، سمّيناه بهذا الاسم ، فإذا دنونا منه وعرفنا أنّه حيوان، لكنّا ظنناه طيرا سميناه به ،فإذا ازداد القرب وعرفنا أنّه إنسان سميناه به فالاختلاف الأساسي عند اختلاف الصور الذهنية ،يدّل على أنّ اللّفظ لا دلالة له إلاّ عليها "[2] وعلى هذا الأساس، يمكن القول أنّ عملية التّعبير تبدأ بعد أن تتكون لدى المتكلم فكرة ذهنية محددة يريد إخراجها من الواقع الذّهني إلى الواقع المادي ،وعملية الإخراج هذه يتشارك النّاس فيها جميعا ، فإنّ الشاعر البليغ يلتقط المعنى المعروف ويشكّله تشكيلا يرفعه من المرتبة العادية إلى مرتبة لا يصل إلى تحقيقيها إلاّ الخاصة ، حال الشاعر في ذلك حال النّجار والصانع، فهم جميعا يتشابهون في أسلوب العمل وإن اختلفوا في مادة الصياغة ذلك أنّ أمامهم مادة خاما هي الخشب أو المعدن أو المعاني ، مهمتهم إخراج هذه المادة الخام في أشكال متعددة، عن طريق إبداعهم في الصنعة وإغراقهم في الصياغة ودقته في العمل .

تستمدّ الصورة الشعرية أهميتها مما تمثله من قيم إبداعية وذوقية وتعبير متوحّد مع التجربة التي تجسّدها وهذا يعني أنّ الشّعر في –جوهر بنائه– ليس مجرد محاولة لتشكيل صورة لفظية مجردة لا تتغلغل فيها عاطفة صاحبها، لأنّها –في جانب كبير منها– سعي لإحداث حالة من الاستجابة المشروطة بفنية البناء الشعري. فالمعنى عندما يرد "على المتلقي عاريا مجردا لا يحدث له لذّة ، لأنّه يقرّر للمتلقّي ما هو معروف بأسلوب معروف فلا يثير فضولا أو شوقا إلى التعرف على غير المعروف أمّا إذا ورد المعنى عن طريق التمثيل ، فإنّه يرد بشكل غير مباشر لا يتجلى إلاّ بعد طلبه بالفكرة "[3]، أي أنّك "إذا عبّرت عن الشيء باللفظ الدال عليه على سبيل الحقيقة حصل كمال العلم به فلا تحصل اللذّة القويّة ، أمّا إذا "عبّرت عنه بلوازمه المجازية وعرف لا على سبيل الكمال فتحصل الحالة التّي هي الدغدغة النفسيّة فلأجل هذا كان التعبير عن المعاني بالعبارات المجازية ألّذّ من التعبير عنها بالألفاظ الحقيقية "[4]، فخصوصية الصورة المجازية تتجلى في أنّها لا تقود إلى المعنى مباشرة و إنّما تنحرف به عن الغرض وتضلّله فتبرز له

---

[1] جابر عصفور ،الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ،دار التنوير، بيروت ط3–1992 ص:320.

[2] . المرجع نفسه ، ص: 320.

[3] . عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ،ص:126.

[4] . جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، ص:362.

جانبا من المعنى ، وتخفي عنه جانبا آخر حتّى يتحرّك شوقه فيتأمّل المتلقي الصورة ويستنبطها فيتكشّف له الجانب الخفي من المعنى ويظهر الغرض كاملا .

يقول "إحسان عباس" " أنّ الصورة الشعرية هي التي تميّز شاعرا من آخر ، كما أنّ طريقة استخدامها هي التي يختلف فيها الشعر الحديث عن القديم و هي عنان الشّاعرية"[1] .

ويرى "ساسين عساف" أنّ " اللغة الشعرية عمادها الصورة الشعرية و الإيقاع فالصورة الشعرية هي القوة البانية بامتياز "[2]، فلم تعد الصورة الشعرية "أداة تزيين أو جزء يمكن الاستغناء عنه في العمل الإبداعي، بل تحولت إلى أداة تطور المعاني و تكشف الموضوع وتبلور الحالات و المواقف و هذا النوع من الصور الشعرية هو الأكثر اكتمالا و أهمية و به تتحول الصور الشعرية إلى نسيج شعري لا تقوم القصيدة دونه..."[3].

تتمثل أهمية الصورة الشعرية في الطريقة، التي تفرض بها علينا نوعا من الانتباه للمعنى الّذي تعرضه ،و في الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى ونتأثّر به، فهناك معنى مجرد اكتمل في غيبة من الصورة الشعرية ، ثمّ تأتي الصورة الشعرية فتحوي ذلك المعنى أو تدّل عليه فتحدث فيه تأثيرا متميزا، لأنّها تعرّضه بواسطة سلسلة من الإشارات إلى عناصر أخرى متميّزة عن ذلك المعنى و بهذه الطريقة تفرض الصورة الشعرية على المتلقي نوعا من الانتباه و اليقظة، لأنّها تبطئ إيقاع التقائه بالمعنى و تنحرف به إلى إشارات نوعية غير مباشرة لا يمكن الوصول إلى المعنى دونها،و هكذا ينتقل المتلقّي من ظاهر المجاز إلى حقيقته ومن ظاهر الاستعارة إلى أصلها و من المشبّه به إلى المشبّه، و من المضمون الحسّي المباشر للكناية إلى معناها الأصلي المجرد،و يتّم ذلك كلّه من خلال الاستبدال الذي ينشط معه ذهن المتلقّي و يشعر إزاءه بنوع من الفضول، يدفعه إلى تأمل علاقات المشابهة أو التناسب، التي تقوم عليها الصورة الشعرية، حتى يصل إلى معناها الأصلي السابق في وجوده عليها، وعلى قدر الجهد المبذول في هذه العملية و على قدر قيمة المعنى الذي يتوصل إليه المتلقي وتناسبه مع ما بذل فيه من جهد تتحدّد المتعة الذهنيّة التي يستشعرها المتلقي، و تتحدد قيمة الصورة الشعرية و أهميتها.

---

[1] . إحسان عباس ، فن الشعر ، ص :**230**.

[2] . ساسين عساف ، الصورة الشعرية وجهات نظر عربية وغربية ،ص:**115**.

3 . محسن أطميش . دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، دار الرشيد بغدادي ،**1982** ،ص:**286**.

إن الصورة الشعرية –في المفهوم الحداثي– هي نتاج لمزج عناصر متباينة تنصهر في شكل يعبر عن شيء آخر، فالصورة في القرآن الكريم تعني الخلق كما تعني الشكل و الهيئة و بذلك لا يخرج مفهوم الصورة عن معنى التجميل و التزيين. ومن التصور القرآني، تسلل المصطلح إلى التراث الأدبي، و في هذا السياق استطاع الشاعر "أدونيس" فك المكرس فيها و تحريك الثوابت محاولا الجمع بين الرموز الشعرية و بين المنجز الصوفي من خلال محطات رئيسية في تشكيل اللغة الجديدة منها، الرمز و الصورة ، المجاز، القناع ...، كما أنّ النقد الحديث ينظر إلى الصورة على أنها مظهر لمركّب عاطفي وعقلي في لحظة من الزمن، هذا ما ذهب إليه "أزرا باوند"، أما "إليوت" فنظر إليها على أنها معادل موضوعي يلجأ إليه الشاعر لتجسيد عواطفه وأفكاره دون البوح بها على نحو ذاتي موضوعي، أو هي –على حدّ تعبيره– مجموعة من الأشياء والمواقف أو سلسلة من الأحداث تكون بمثابة صورة للانفصال الخاص بحيث متى ما استوفيت الحقائق الخارجية _ التي يجب أن تنتهي إلى تجربة حسية _ فإن الانفعال يثار إثارة مباشرة، أو هي تجسيد لما يعانيه الإنسان من الألم وخلجات مكبوتة في صور تظهر على شكل لغة _ إيحائية مباشرة أو رمزية _ ولهذا، فالصورة لا يمكن أن تنفصل عن اللغة، لأنها انبثاق منها .

و الصورة الشعرية لها ارتباط مهم بتجربة الشاعر الخاصة، و جمال الصورة يتوقف على عناصر كثيرة منها: حرارة العاطفة وقوة الانفعال، و قدر كافي من الخيال الذي يجسد الصورة و يبرزها إبرازاً كافياً و قدرة على توفير الوسائل الفنية كاللون و الحركة و اللفظة المؤدية الموحية و الكلمة الظليلة . وامتلكت "نازك الملائكة" قوة التصوير التي جعلتها قادرة على أن توصل المعاني بلغة عذبة وشفافة تفيض ألماً وحزناً [1].

لقد تبنى الناقد "عز الدين إسماعيل" تعريفه للصورة الشعرية من أراء نقاد غربيين من بينهم " باوند" الذي يرى أنّ الصورة هي تلك التي تقدم تركيبة عقلية و عاطفية في لحظة من الزمن[2]، و هي كما يقول "بول ريفردي" إبداع ذهني صرف ، لا يمكن أن تنبثق من المقارنة من الجمع بين حقيقتين واقعيتين تتفاوتان في البعد قلة و كثرة[3].

---

1 . ينظر: زيد مظفر الحلي، الصورة الشعرية في الشعر العراقي نازك الملائكة (أنموذجاً)، مقال بمجلة حوار المتمدن العدد **4327** سنة **2014** .

2 . ينظر: عز الدين إسماعيل الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية والمعنوية، دار الكتاب العربي، القاهرة **1967**، ص **21**

3 . عز الدين إسماعيل التفسير النفسي للأدب ط**4–1981** ص **80**.

يظهر "عز الدين إسماعيل" في قضية الصورة أنّ الشاعر كثيرا ما يفتت الأشياء الواقعة في المكان لكي يفقدها كل تماسكها البنائي، و لا يبقي منها إلا على صفاتها أو بعض صفاتها، سواء كانت أصلية أو مضافة إليها و لكنه –في الوقت نفسه– يبين أنه ينبغي التفريق بين التفكير الحسي و الرؤية البصرية على الأمور، إذ أنّ الأول أكثر إيغالا في جواهر الأمور من مجرد الوقوف على سطوحها و أشكالها المرئية، و مع هذا فإنه يجب ألا تنفصل عن التفكير الكلي الشامل، فعدم ارتباط المفردات المكانية و الزمانية منطقياً لا ينفي خضوعها لمنطق الشعور، فالناقد "عز الدين إسماعيل" يظهر لنا أن أبرز ما في الصورة في الشعر الحديث الحيوية إذ أصبح الشاعر يعبّر بالصورة الكاملة عن المعنى كما يعبر باللفظ إضافة إلى أنّ الصورة الحديثة ترتبط دوما بموقف من الحياة و تدل على خبرة الشاعر و نظراته الدقيقة إلى دقائق الأمور .[1]

2 . وظائف الصورة الشعرية و مرجعيتها :

يميل بعض الدّارسين إلى حصر وظائف الصورة الشعرية في عدد من المحاور الدالة التي نجملها فيما يلي:

أ–تصوير تجربة الشاعر:

الشّاعر – شأنه شأن أيّ فنان– يعيش تجربة تولّد في نفسه أفكارا و انفعالات تحتاج إلى وسيلة تتجسّد فيها، هذه الوسيلة، تكمن في الصورة الشعرية فهي " الوسيلة الفنيّة الجوهرية لنقل التجربة في معناها الجزئي والكلي"[2] فالصورة الشعرية تمثل تجربة الشاعر، فهي تمثل أفكاره وعواطفه، و لهذا لا بُدَّ أن نتحدث عن دور الصورة الشعرية في نقل تجربة الشاعر من الوقوف عند عناصر هذه التجربة: الأفكار، العواطف...، فأفكار الشاعر و عواطفه تبقى جامدة لا قيمة لها ما لم تتبلور في صورة، " فالصورة الشعرية هي الوسيلة الفنية الوحيدة التي تتجسد بها أفكار الفنان و عواطفه"[3] لكنّ هذا لا يعني أنّ الإنسان لا يمكنه التعبير عن تجربته بغير الصورة الشعرية، فهناك وسائل أخرى غيرها.

---

1 . ينظر: فاروق المغربي، الأسس النقدية في الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية للدكتور عز الدين إسماعيل ،مقال في مجلة الدراسات في اللغة العربية و آدابها العدد السابع سنة **2011** ص **108**.

2 . محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ،ص:**442**.

3 . المرجع نفسه ، ص: **443**.

فهذا هو الفارق الجوهري بين التعبير الفني(التصوير) و التعبير العادي (التلفيظ) الكلام لا يكون فنّا إلاّ إذا اتخذ الصورة الشعرية وسيلة للتعبير عن التجربة بواسطة الصورة الشعرية" يشكل الشاعر أحاسيسه و أفكاره وخواطره في شكل فنّي محسوس و بواسطتها يصور رؤيته الخاصة للوجود وللعلاقات الخفية بين عناصره"[1].

يتّخذ الشاعر من الصورة الشعرية وسيلة لنقل تجربته لأنّ "إحساسه بالكون وروحه يغاير إحساس الشخص العادي،هذا من جهة و لأنّ الألفاظ ومدلولاتها الحقيقية قاصرة عن التعبير عمّا يشاهده في حياته النفسية الداخلية من مشاعر، من جهة ثانية"[2].

تبقى الصورة الشعرية قاصرة،إن هي اكتفت بتصوير تجربة الشاعر،إذ ما فائدتها إن كان الشاعر قد أجاد تصوير تجربته لكنّه لم يستطع أن يوصلها إلينا،لهذا فإنّ وظيفة الصورة الشعرية"لاتكتفي بمجرد التنفيس بل تحاول عامدة أن تنقل الانفعال إلى الآخرين وتثير فيهم نظير ما أثارته تجربة الشاعر فيه من عاطفة"[3].

ب- تعميق التواصل الشعري:

تعدّ الصورة الشعرية وسيلة الشاعر لإخراج ما بقلبه وعقله أولا، ثم إيصاله إلى غيره ثانيا، يقول "أحمد الشايب" في ذلك :" وهذه الوسائل التي يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معا إلى قرائه أو سامعيه تدعى الصورة الشعرية" [4]،وإنّ مهمة الشعراء إذا أن يثيروا بألفاظهم المختارة و صورهم الجيّدة كل ما يمكنهم أن يثيروه في نفس القارئ من مشاعر وذكريات، و لكن لماذا يعمد الشعراء إلى الصورة الشعرية للتّأثير في نفس السامع؟.

يجيب "حنفي محمد شرف" " إنّ النفس الإنسانية مولعة بكل ما هو جميل لذلك تضيق النفس بالصور التقريرية الفجّة الساذجة، أمّا المجاز فهو يمنح الصورة الشعرية جمالا وروعة تجذب إليه النفوس"[5].

ج- التأثير الأسلوبي:

---

[1] . علي عشري زايد،عن بناء القصيدة العربية الحديثة ،ص:98.

[2] . شوقي ضيف، في النقد الأدبي ،دار المعارف القاهرة، ط6،ص:150.

[3] . المرجع نفسه ،ص:151.

[4] . أحمد الشايب ، أصول النقد الأدبي ، النهضة المصرية القاهرة ط2 –1973 ص:242 .

[5] . حنفي محمد شرف ،الصورة البيانية ،دار النهضة مصر القاهرة ،ص:221.

لا يقف المتلقي وقفة المتأمل أمام وضوح المعنى و يتمعن فيه، من أجل تدبّر ما يريد الكاتب تصويره، فالغموض يحدث في النفس تأثيرا، أمّا إذا كانت الفكرة واضحة فيمرّ عليها المتلقي مرورا لا يحتاج لأن يقف عندها فلا يكون هناك مجال للتأثير، فالصورة تمكن "المعنى في النفس عن طريق التأثير"[1].

د- تجسيد ما هو تجريدي:

الشاعر عند استخدامه الصورة الشعرية للتعبير عن تجربته و إيصالها إلى الناس،إنّما يعمد إلى تجسيد ما هو تجريدي، و إعطائه شكلا حسيا "إنّه في عمله هذا يوضح الصورة و الأفكار، و هو بذلك يعيد خلق الواقع من جديد وبصورة جديدة قد تفوق الواقع نفسه جمالا و تأثيرا "[2].

إنّ الصورة - بمختلف أنواعها- قادرة على إقامة علاقات جديدة بين الألفاظ واستحداث استعمالاتها لغوية مبتكرة تقود حتما إلى خلق صوري جديد، ليس على مستوى الدّلالات الوظيفية أو المعنوية المعروفة فحسب، و إنّما على مستوى الدلالات النفسية أيضا وفي هذا الصدد يذهب أحد النقاد إلى أنّ " للصورة الشعرية مستويين، هما المستوى النفسي و المستوى الدلالي "[3].

إن مفهوم الصورة في الشعر العربي الحديث لن يكون إلا انعكاسا حول مفهومها في الأدب العربي الحديث و تطبيقها على أدبائنا ، إذ ينظر إليها " فرويد" من الوجهة النفسية فيقول :" الصورة التي يتلقاها الإدراك عن العالم الحسي ، و الصورة التي يخلقها الخيال و هي المقصودة فهي عمل تركيبي يقوم الخيال ببنائها مما خلفه الإدراك من خبرات"[4].

و لقد أدرك الشعراء المحدثون أن الصورة هي وحدة التعبير الشعري لذا يرى " يوسف خال" أن من أسس الشعر الطليعي استخدام الصور الحسية من وصفية و ذهنية " [5]

و أهم من تكلم في الصورة الفنية من المنظور النفسي هو عز الدين إسماعيل حيث يتناول مفهوم الصورة من جهة العوامل النفسية و علاقتها بالمحيط الخارجي المحسوس ، ذلك أن

---

[1] . عبد الفتاح ،الصورة في شعر بشار بن برد ،ص:**70**.

[2] . ينظر: الطاهر مكي، الشعر العربي المعاصر ، روائعه ومدخل لقراءته، دار المعارف القاهرة ط**2** ،**1983**، ص:**83**.

[3] .كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء و التجلي ، دار العلم للملايين بيروت ط**3** ،**1984** ،ص **22**.

[4] . علي البطل، الصورة في الشعر العربي، دار الأندلس للطباعة و النشر (د.ط)(د.ت)،بيروت ص **27**؛

[5] . عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر،مؤسسة نوفل ، بيروت ط**1** ، **1968**،ص **.364** .

العوامل النفسية هي جانب ذاتي خاص بنفس المبدع ، فالصورة هي تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكر أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع " ففي الصورة الشعرية تجتمع عناصر متباعدة في المكان و الزمان غاية التباعد لكن سرعا ن ما تأتلف في إطار شعوري واحد " [1] .

و النقد العربي الحديث لا يختلف كثيرا في نظرته إلى الصورة الشعرية عن النظرة الغربية و يؤكد أحد أعلام النقد الحديث بقوله : " إن الصورة تعبير عن نفسية الشاعر و أنها تشبيه الصور التي تتراءى في الأحلام أن دراسة الصور مجتمعة قد تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهر للقصيدة".[2]

ولقد جعل " إحسان عباس" الصورة مرادفة لجميع الأشكال المجازية، فيقول :" إن الصورة هي جميع الأشكال المجازية إنما تكون من عمل القوة الخارقة "[3] و يقصد بالصورة الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ و العبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكامنة في القصيدة ، مستخدما طاقات اللغة و إمكانيتها في الدلالة و التركيب، و الإيقاع و الحقيقة و الجاز و الترادف و التضاد و المقابلة و التجانس و غيرها من وسائل التعبير الفني. فقوة الصورة الشعرية تكمن عند "أحمد الشايب" في قدرتها على نقل الفكر و أنها مرآة لنفسية الشاعر و هي الضوء الكاشف عن كفاءة الكاتب أو الشاعر و قدرته العقلية و الفكرية.

هذه الآراء تؤكد ضرورة وجود الصورة في البناء الشعري ، فمهما اختلف النقاد في تعريف الصورة فإنها تشكل إبداعية العمل المعاصر، و تبقى الصورة عملا فنيا يشير إلى قدرة الخيال المبدع الذي يبعثها من الذاكرة إلى العاطفة السائدة التي تلونها.

- **البعد الدلالي للصورة الشعرية :**

يرى الدكتور" إحسان عباس"، استخدام الصورة في الشعر القديم كان لغايتين أساسيتين هما :

---

[1] . عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ص 180

[2] . إحسان عباس ، فن الشعر ص 238

[3] . المرجع نفسه ص 238

1_**التصوير**: و نمثل لهذه الغاية بقول امرئ القيس:

أصاح ترى برقا أريك وميضه كلمع اليدين في حب مكلل

يضيء سناه أو مصابيح راهب أمال السليط بالذبال المفتل

قعدت له و صحبتي بين ضارج و بين العذيب بعدما متأملي

فأضحي يسح الماء حول كتيفة يكب على الأذقان دوح الكنهبل

كأن أبانا في أفانين مردقة كبير أناس في بجاد مزمل

كأن السباع فيه غرقى عشية بأرجائه القصوى أنابيس عنصل:

من خلال هذه الأبيات، نجد الشاعر قد وقف يتلفظ صورا متتابعة، كأن ليس له غاية من هذا الشعر غير التصوير، و لكنك إن حاولت أن تفحص هذه الصور و جدتها -في الغالب – من المنظور ، و قد نعجز اليوم أن نجد العلاقة بين حركة البرق و بين لمع اليدين أو أن نتصور كيف تكون السباع التي غرقت في السيل تشبه أصول البصل البرشي و لكننا حين نقف عند تشبيه الجبل " أبان " بالشيخ المزمل بالبيجاد ، فإننا نحس أن الصورة استطاعت أن تظل حية لكل صورة من صوره و مبلغ جهده أن يرضى بالصورة التي يرسمها معاصروه.

2_ **استراتيجيه القناع** :

نستخدم الصورة للإقناع بطريقة غير حاسمة، إذ ليس فيها قوة المنطق الذهني، لكن لها بعض القدرة على التأثير المقنع ، و يتجلى ذلك خاصة عند "أبي تمام" في قوله:

لم تذكرني عطل كريم من الغنى فالسيل حرب للمكان العالي

وقوله في رثاء " ابن عبد الله طاهر":

إن الهلال إذا رأيت نموه أيقنت أنه سيصير بدرا كاملا

ففي البيت الأول، الشاعر يخاطب امرأة و يحاول أن يأتي بجملة تضم فكرته التي يصبو إليها أي تصويرها، فهو يريد أن يقول لا تستغربي أن يكون الرجل الكريم فقيرا أو محروما من الغنى لأن قمم الجبال و هي أشرف الأماكن و أعلاها لا يستقر فيها ماء السيل ، فالشاعر إنما شبه الرجل الكريم بقمة الجبل لأنه لم يأت بالتشبيه صراحة هذه الصورة الشعرية هي تشبيه غرضه الإقناع.

- **أنواع الصور الشعرية في الشعر الحديث:**

يمكن ملاحظة ثلاثة أنواع من البنية في الصورة الشعرية الحديثة:

1_ الصورة المفردة:

هي الصورة البسيطة التي تتضمن تصويرا جزئيا محددا، و لها دلالتها التي تكتمل داخل السياق الصوري الشامل. و قد تنحصر في كلمتين يتحاوران على نحو بنيوي متفجر بالدلالات الغامضة الخصبة، مثلما نجد عند "أدونيس" في " السماء الطحلب" " الزمن الفخار"...

2_ الصورة المركبة :

هي مجموعة من الصور البسيطة المتألفة التي تقدم دلالة معقدة أكبر من أن تستوعبها الصور البسيطة و يستخدم في تأليفها أسلوب حشد الصور التي تشكل في جملتها الصورة الكلية ، و يتم هذا الحشد عن طريق تراكم الصور المختارة بعناية أو أسلوب تداعيات المعاني مثل : "سميح القاسم" في قصيدته " الجواد الأبيض يصهل على التل" .

3_ الصورة الكلية :

هي تشكيلة من الصور المفردة و المركبة المتآزرة في وحدة عضوية غنية بالتنوع، الذي يتلاءم في بؤرة دلالية شاملة للقصيدة في ذاتها و يستخدم في بناء الصورة الكلية أساليب عدة مثل " البناء الدرامي" من حوار خارجي " ديالوج" و حوار داخلي " مونولوج" و سرد قصصي.

- **أنواع الصور الشعرية:**

إذا كانت الصورة الشعرية قديمة ظهرت من خلال أربعة أشكال هي : التشبيه، الاستعارة، الكناية البديع، فإن أشكالاً حديثةً قد ظهرت من خلال صورتين: الرمزية و الأسطورية.

1_ الصورة الرمزية:

الشعر تجربة ذات طبيعة خاصة، تجنح نحو الاستيطان و الكشف و الشمولية و اللاتحدد المغاير و الانفعالية و الكثافة و الغموض و التعقيد و التعدد و اللاواقعية.

لكن كيف يمكن التعبير بالمحدد عن اللامحدد بالواضح عن الغموض و بالبسيط عن المعقد؟

إن اللغة العادية بقواعدها العقلانية الصارمة تعجز عن ذلك، فيكون من الضروري اختيار أسلوب خيالي غير مباشر يتخطى اللغة المعيارية و يخترق قواعدها الثابتة لكن المتأمل في طبيعة الرموز و الأساطير، التي يستخدمها الشعراء المعاصرون و طريقة استخدامهم لها يدعو دعوة ملحة إلى الاهتمام بهذه الظاهرة إجمالا و تقويما، و لقد اكتشفنا منهج تكوين الصورة في حديثنا عنها و استخدامها في الشعر المعاصر بما فيه من مزايا و ليس الرمز إلا وجها مقنعا من وجوه التعبير بالصورة، و للرمز معنى ظاهري مباشر و آخر باطني، غير مباشر إذ أنه ثنائي كما يقول "فلوريس كين" يتضمن الحقيقي منه و غير الحقيقي، الواقعي و الخيالي، فهل من السهل التفريق بين الصورة و الرمز في بنية الشعر؟

يبدو أن الاختلاف القائم بينهما ليس في نوعية كل منهما بقدر ما هو في درجة من التركيب و التجديد ، حيث يرتبط الرمز جوهريا بالسياق الذي يتعدى حدود الصورة المفردة من ثم فعلاقة الصورة بالرمز من هذا الجانب كعلاقة الجزء بالكل أو علاقة الصورة البسيطة بالبناء الصوري المركب، و بينما تظل الصورة محافظة على قدر من الكثافة الحسية يبلغ الرمز الدرجة القصوى من الذاتية و التجرد يغدو معها شيئاً مستقلا في ذاته تقريبا، مما يجعل دلالته لا تتوقف على ما يقدمه الشاعر فحسب، بل على احساسية المتلقي و كفاءته في القراءة.

كما أن الصورة، كونها شكلا حسيا تتحدد بما تمثله، و هو محدود في طبيعته بخلاف الرمز الذي يوحي بما لا يقبل التحديد و لا يمثل إلا نفسه بحيث أن الرمز و المرموز يتحولان إلى شيء واحد.

و في ضوء هذا، تغدو العلاقة بينهما نظرياً فقط، إذ أن تعقد الصورة و تآزرها الذي يبلغ درجة من التجريد يجعل منها رمزا ، لذلك لم يراها بعض النقاد إلا نوعا من الرمز، و يستخدم الشاعر ما يعرف بالقناع الذي يساعد هذا الأخير على إخفاء حقيقة الموضوع المعالج ، كما يعمل على خلق مناخ لا تاريخي يقترب من الأسطورة و لكل شاعر رمز ذاتي خاص يبدي فيه حرية في اختيار ذلك الرمز، كما يبدي فيه تجربته الخاصة و رؤيته الخاصة، فمثلا القمح رمز الخصوبة و الحجر رمز الجماد و الموت و البحر رمز للمغامرة و المستقبل و النار و الثورة و الليل و الانقلاب رمز للحزن و التأمل و الشجرة للحياة .

و الملاحظ على الرمز الطبيعي امتزاجه بالرمز الخاص: البحر، الرمل، الحجر و المطر يقول "محمود درويش" في قصيدة "الرمل" محملا رمز الرمل دلالات متعددة متحركة في سياق النص المكثف بإيحاء الرموز الطبيعية (الشجرة، الماء، الأرض، الأزهار).

و الرمل هو الرمل أرى عصرا من الرمل يعطينا

وقاع الرمل في الرمل

و أغيب الآن في عاصفة الرمل

يرمز الرمل – في السطر الأول– إلى الزمن العربي الحديث، كما أنه يرمز إلى الصحراء وما تحمله من ذكريات الزمن الماضي بتقاليده يرمز الرمل – في السطرين الأخيرين– إلى الزمن العربي الحديث الذي يغيب في مضيق الوجود الحضاري و الهوية المشوهة و مغامرة الطريق المجهول.

2– الصورة الأسطورية :

و الأسطورة –كمصطلح– تشير أحيانا إلى أقاصيص الأقدمين، على اعتبار أنها الجزء القوي المصاحب للطقوس البدائية ، و أحيانا تشير إلى أشكال الإيمان المختلفة ، أو أن لها وظيفة لافتة أو كتابة رمزية ، و هي الجزء الناطق من الشعائر البدائية التي تماهت مع الخيال فهي تعني تلك المادة التراثية التي صيغت في عصور الإنسانية الأولى ، وعبر الإنسان في تلك الظروف عن فكره و مشاعره اتجاه الوجود ، و هي مجموعة الحكايات الطريفة المتوارثة منذ أقدم العهود الحافلة بضروب من الخوارق و المعجزات التي يخلط فيها الواقع بالخيال و مظاهر الطبيعة بمعالم ما فوق الطبيعة من قوى غيبية اعتقد بها الإنسان بأولويتها.

و الأسطورة ليست وليدة البدائية فهي لا تتقيد بمراحل قديمة أو مراحل أنثربولوجية معاصرة إنما " هي عامل جوهري و أساسي في حياة الإنسان الأولي لعالمه لكن طريقة هذه الاستجابة تنشأ من استعداد يتمثل في كل العصور التي عاشها الإنسان". [1]

ومن هنا ظهرت حاجة الإنسان المعاصر إلى خلق علم أسطوري بعيد عن الحقيقة فأمام العالم الآلي شعر الناس بانهيار القيم الشعرية و الفنية ، و أحس الفنان بالحاجة إلى اتخاذ المنهج الأسطوري الذي مكّن الإنسان البدائي من أن يؤكد وضعه الإنساني من خلال وحدة التجربة و الشعور الإنساني المشترك عن طريق خلق صور التعبير التي تفي بحاجته لتوطيد كيانه

[1] . عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر، ص 222_225

الروحي و استقراره الاجتماعي، و إلى تجسيم معرفته بالعالمين الخارجي و الداخلي و خبرته فيها تجسيدا حسيا، و يضفي عليها الحياة و يصنع لها حدودا و يكسبها المعنى. [1]

يمكن رد الشخصيات و الأحداث و المواقف إلى شخصيات و أحداث و مواقف معاصرة و تكون الوظيفة هنا تفسيرية استعارية في مثل قصيدة "السياب" "سرباروس في بابل" تكاد تغدو فيها الأسطورة صورة بديعية لا تفارق فيها الدلالة الحديثة فبابل رمز للعراق، سرباروس رمز للحاكم الطاغي، عشتار رمز للحرية و تموز رمز للشهيد و يقوم تطور الصورة على الوصف.

يقول السياب في قصيدة سرباروس في بابل :

ليعود سرباروس في الدروب
في بابل الحزينة المهدمة .
ويملأ الفضاء زمزمه. [2]

إذا أهملت الشخصيات و الدلالة، و اكتفى الشاعر فيها بدلالة الموقف بغية الإيحاء بمواقف معاصرة مماثلة و تصبح الرمزية بنائية و قد استمد النموذج للأسطورة من الفونولوجيا (علم الأصوات الكلامية) و علم الدلالة البنيوي و يمكن التمثيل لذلك بقصيدة "السياب" "إرم ذات العماد" التي استخدم فيها أسطورة إرم التي بناها " شداد بن عاد" و التي لا يراها الإنسان إلا مرة كل أربعين سنة بعد أن أخفاها الله فلا تفتح أبوابها إلا للسعداء فقد استخدمها "السياب" كرمز لجنة الحداثة المفقودة من خلال تجربة بحث تلقائي قام به صياد يعيش تجربة يقول في قصيدة "إرم ذات العماد":

إرم...
في خاطري من ذكرها ألم
على الصبايا ضاع...آه ضاع حين تم
و عمري اتقضى . [3]

---

[1] . عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص _230

[2] . بدر شاكر السياب ، الديوان، دار العودة بيروت ط1 سنة 2009.ص: 268

[3] . المصدر نفسه ، ص 339.

و يتطور البناء الأسطوري لدى "السياب" ليتعدى الأسطورة الملخصة إلى الرؤية الأسطورية بحيث تصبح القصيدة تتحرك في مدار أسطوري لا تحدده و لا تفصح عنه، لقد اجتهد الشاعر العربي الحديث في الاستفادة من الأسطورة رمزا و بنية و رؤية لدفع القصيدة الجديدة إلى مساحات رحبة في هذا الشعر و لتخريج دلالة الوعي الفني الجديد و مشروعه الحضاري ، و إن ظل بعيدا إلى اليوم عن التحقيق الفعلي.

تطرح الأسطورة شطرين أساسيين ينبغي الالتزام بهما لضمان نجاحها كعنصر بنائي للشعر و هما : حاجة القصيدة إليها بحيث لا تغدو استعراضا لاتساع الثقافة و وصفا خارجيا يشبه البديع القديم و القدرة على تمثيلها بعمق و تحويلها إلى عنصر بنائي عضوي يذوب في قلب التجربة ، كما يقول الدكتور "محمد مندور" " لا نستطيع خلق من أسطورة معروفة قيما فنية جديدة ، ما لم نمثلها حتى جزءا من أصالتنا" و لكن عدم مراعاة هذين الجانبين من جهة و العجز عن التحكم فيهما من جهة أخرى فتح القصيدة الحديثة على حشد هائل من الأساطير ذات المصادر المتنوعة من بابلية عشتار و تموز و أدونيس... و مصرية ايزيس و أوزيس... و إغريقية " بروموثيوس" و "أوليس" و "سيزيف" أوديب و عربية " زرقاء اليمامة" " اللات" "أرم"، و جعل النص يظهر في كل شكل متداخل مشوه لا يتوفر على الوحدة العضوية أو سياق جمالي يوفر دلالته ، هكذا "تحولت الأسطورة في الشعر العربي الجديد من مجرد قصة ميثولوجية إلى أن تكون جمعا بين الطرائف من الرموز المتجاوبة يجسم فيها الإنسان وجهة نظر شاملة في الحقيقة الواقعة". [1] و هكذا نرى أن المنهج الأسطوري قد فرض نفسه على الصورة الشعرية الجديدة و أصبحت الصورة الشعرية توظف هذا المنهج الأسطوري .

- **خصائص الصورة الشعرية الحديثة :**

إن الصورة الشعرية الحديثة تتميز بخاصيتين أساسيتين:

1- التركيب:

[1] . عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر، ص _201

إن الشاعر الحديث يجعل الصورة الحديثة ناقلة للتأثير مترابطة في مجموعها بحيث يكون منها صورة كبرى أي أن " كثيرا من الصور تولد و تموت من أجل أن تحي صورة واحدة". [1]

كقول الشاعر إيليا أبو ماضي في قصيدته :

السحب تركض في القضاء الرحب ركض الخائفين

والشمس تبدو خلفها صفراء عاصبة الجبين

و البحر سارح صامت فيه خشوع الزاهدين

لكن عيناك باهتتان في الأفق البعيد

سلمى بماذا تفكرين؟

سلمى بماذا تحلمين؟

في هذه الصورة التي عناصرها السحب ، الشمس ، البحر، سلمى، نرى حشدا قد نظن أن الشاعر جمعه اقتصارا، فإذا فكرنا قليلا و رأينا الشاعر يضع الإنسان في مواجهة الطبيعة بدا لنا الناشئ من الأجسام ، فإذا تذكرنا أن "سلمى" يائسة لأنها لا تحس بحلول الليل، و رأينا السحب رمز الأحلام الهاربة، ووجدنا الشمس معصوبة الجبين صورة لسلمى نفسها ، بقلقها النفسي و تخوفها من اقتراب المساء الذي يبدو هادئا في ظاهره...أدركنا أن السحب و الشمس و البحر لم تحشد لأن الشاعر يجلب من هنا و هنالك لينقل إلينا صورة و لكنه يحس المعنى المسائي الذي تصويره إحساسا دقيقا فيما حوله من مناظر الطبيعة. [2]

2- الكشف:

إن الصورة كشف نفسي لشيء جديد بمساعدة شيء آخر، و أن المهم الكشف لا المزيد من معرفة المعارف " [2] بهذا يصف الصورة الحديثة " عز الدين إسماعيل "مبينا الخاصية من خلال قصيدة "نجمة الغروب ":

هناك خلفه غابة النجوم

وخلفه أستار الغيوم و الظلال

---

2 إحسان عباس ، فن الشعر ص 231

[2]. عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ص _100

تربع الإله.

بنظرة، تأملية تستوقفنا – منذ الوهلة الأولى– كلمة "غابة النجوم " فكلمة غابة إزاء النجوم، ترتبط في هذا السياق بمعاني الوحشية و الضياع، فالنجوم المتلألئة رغم نورها الساطع، ليست إلا غابة موحشة و النور المنبعث منها ليس في إحساس الشاعر إنما يمكن النور خلفها، و هكذا استطاعت غابة النجوم في بساطة عجيبة أن تولد هذه المعاني و هذه ميزة الصورة الخصبة، فبإمكانها أن تخترق كل اتجاه، وأن تسمح لنا باكتناه المزيد من المعاني، كلما أوغلت معها بحس مرهف، و تتبع هذه الفكرة في طبيعة الصورة الشعرية سواء أقامت تشبيه أو استعارة أو رمز في أبيات القصيدة، فإذا انفصلت الصورة الجزئية عن مجموعة الصور الأخرى المكونة للقصيدة فقدت دورها الحيوي في الصورة العامة، أما إذا تساندت مع مجموعة الصور الأخرى أكسبها هذا التساند الحيوية و الخصب، فهي صورة معطاء تكشف عن الجديد.

ويتخذ الشعراء أساليب متعددة بها تتجلى الصورة الشعرية و أساليب أكثر شيوعا في الشعر الحديث.

الفصل الأول

أدوات التشكيل الأسلوبي للصورة الشعرية المعاصرة

الفصل الأول: أدوات التشكيل الأسلوبي للصورة الشعرية المعاصرة .

ـ التشكيل التقليدي للصورة الشعرية.

1 . وظيفة الحس في التشكيل الأسلوبي للصورة الشعرية .
2 . وظيفة الخيال في التشكيل الأسلوبي للصورة الشعرية .
3 . وظيفة التشبيه في التشكيل الأسلوبي للصورة الشعرية.
4 . وظيفة الاستعارة في التشكيل الأسلوبي للصورة الشعرية.
5 . وظيفة الكناية في التشكيل الأسلوبي للصورة الشعرية.

ـ التشكيل الحداثي للصورة الشعرية .

1 . التشكيل الأسلوبي الأسطوري للصورة الشعرية المعاصرة.
2 . التشكيل الأسلوبي الرمزي للصورة الشعرية المعاصرة.
3 . أسلوب القناع و وظيفته في تشكيل الصورة الشعرية المعاصرة .
4. أسلوب التناص و وظيفته في تشكيل الصورة الشعرية المعاصرة.
5 .أسلوب التضاد و وظيفته في تشكيل الصورة الشعرية المعاصرة

- **التشكيل التقليدي للصورة الشعرية :**

الصورة الشعرية هي الأداة الفنية، التي يعبّر بها الشاعر عن تجربته، و عما في نفسه من أحاسيس و مشاعر،كما أنّها تحيل على واقع تمّ استرجاعه ليثار في نفس المتلقي، حيث يتدخل الخيال و يشكل من هذا الواقع شيئا آخر فيه متعة و جمالاً.

1. وظيفة الحس في التشكيل الأسلوبي للصورة الشعرية:

تتحول المعاني المجرّدة، إلى أشكال تنقلها الحواس فيكون هذا التحول وسيلة نجسّم بها آراءنا و مشاعرنا و عواطفنا ، فالبصر و السّمع و الشّم والذّوق و اللّمس كلّها حواس يمكن أن تكون طريقا لتمثّل الجمال و الإحساس به، و في هذا الطريق يلتقي ما هو حسّي بقوى الخيال و يتواصلان معا ليثمرا صورا فيها روعة الحياة و نبضها، و معلوم أنّ الصورة الشعرية وليدة تأمل المرء و مشاهداته و قراءته، و قوة إدراكه للأشياء إدراكا تشترك فيه الحواس و الملكات جميعا ، فهو يدرك و يستعيد ما أدركه في أعماق النفس ومع ذلك فقد قيل : " إنّ أحاسيس الشّم و الذّوق لا تؤلّف تراكيب ثانية يمكن أن تربط بها فكرة من الأفكار"[1] و معنى هذا أنّ الصورة هي عملية إيحاء شيء ما، وسعي إلى إبرازه كأنّه منظور أو مسموع .

أكثر من جاب أعماق الحسّ هم الفلاسفة، حيث قسموا الحسّ إلى الحسّ الظاهر و الحسّ الباطن فالحسّ الظاهر أو القوّة الحاسة هي التي تدرك المحسوسات الخمس المعروفة عند الجميع ، فالقوة السامعة تدرك الأصوات بأنواعها، و البصر يحسّ بالألوان و الأشكال و الأجسام بأبعادها و أوضاعها، أمّا القوة اللامسة يحسّ بها الملموس مثل الحرارة و البرودة و القوة الذائقة تدرك الطعام من حلاوة ومرارة ، غير أنّ الحسّ الظاهر لا يميّز بين ما هو ضار ونافع و ما هو جميل و قبيح.

---

[1] . لويس هورتيك ،الفن والأدب ، ترجمة :بدر الدين الرفاعي ،ص19.

❖ مفهوم الحس لغة: جاء في لسان العرب : "الحَسُّ وَ الحَسِيسُ، الصوت الخفيّ" ،و الحِسُّ بكسر الحاء من أَحْسَسْتُ بالشيء حِسَّ بالشيء حِسّا، و حِسًّا وحَسِيساً وأحَسَّ بِهِ، و أمّا قولهم "أحست بالشيء فعلى الحذف كراهية التقاء المثلين " و بالتالي ، فإنّه يظهر أنّ مادة حَسّ (الجذر الثلاثي لها حسس) يدّل في الغالب على شيء خفي حقيقة أو مجازا، ابن منظور لسان العرب، م 4 ص 118.

يرى "الكندي" " أنّ الحسّ لا يدرك الصورة إلاّ وهي في طينتها "[1] ، فالحسّ الظاهر على حدّ تعبير "ابن سينا" يأخذ الصورة عن المادة مع هذه اللواحق ، مع وقوع نسبة بينها وبين المادة إذا زالت تلك النسبة بطل ذلك الأخذ و ذلك بأنّه لا ينزع الصورة عن المادة من جميع لواحقها ولا يمكن أن يستبثّ تلك الصورة،" ولمّا كان الحسّ الظاهر غير قادر على أدنى قدرة من تجريد الشيء عن مادته . إذ لا ملخص له إلى مجرّد الصورة "[2].

نكتفي بما قدمناه من معان حول الحسّ الظاهر لننتقل إلى:

الحسّ الباطن أو قوى النفس الباطنة، فقد حددها كل من "الفارابي" و "ابن سينا" بخمس قوى هي: الحسّ المشترك والصورة أو الخيال و المتخيّلة أو الوهم و الحافظة ، و لكنّ بعض الفلاسفة لم يتبيّنوا هذا التقسيم.

"الكندي" مثلا اقتصر حديثة على" قوى النفس إذ قسمها إلى ثلاث قوى هي : القوى الحسّية و القوى المصورة و القوى العقلية "[3] ، وبناءً على مل ذكر يرى "ابن باجة" "أنّ للمصورة ثلاث مراتب في الوجود ، وجودها في النفس الباطنة ووجودها في الحسّ المشترك أولا ثمّ وجودها في المتخيّلة ، فوجودها أخيرا في الذكر ،لكنّه يشير أحيانا إلى خمس مراتب لوجود الصورة المحسوسة في النّفس ،حيث توجد بداية في الحسّ الظاهر،ثمّ الحسّ المشترك فالمتخيّلة فالذكر لتصبح بعد ذلك في القوة الناطقة أو الفكرية ".[4]

2 . وظيفة الخيال في التشكيل الأسلوبي للصورة الشعرية :

الخيال جوهر العمل الشعري والأدبي عموماً فلا يذكر الشعر إلا مقترناً بالخيال، وإذا كان لا بد من تعريفه فهو" تلك القوة التركيبية السحرية التي تشيع نغماً وروحاً يمزج ويصهر المكان إحداها بالأخرى ..إنه حالة عاطفية غير عادية وتنسيق فائق للعادة" فالخيال إذن "أداة من أجل مزيد من الإضاءة للواقع" وكلما اشتط، واغرب، توحد أكثر مع لغة الشعر التي

---

[1] الكندي ، رسالة في حدود الأشياء ضمن رسالة الكندي الفلسفية ، ،تحقيق :محمد عبد الهادي أبي رديه، دار الفكر العربي مصر ج 1، 1990،ص 167.

[2] . ينظر: ألفت كمال الروبي ،نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ،دار التنوير للطباعة والنشر ،2007،ص123.

[3] . ينظر: المرجع نفسه ،ص:21.

[4] . المرجع نفسه ،ص:22.

تماثله في الإغراب والإدهاش معاً، ولذلك فلا يمكن للخيال إلا أن يكسو الأشياء شيئاً من الضبابية فتحتفظ بشيء من أسرارها المجهولة[1] .

و من هنا فهو" أداة لا غنى عنها لفنان، لأنه لا يستطيع إلا بمعونته أن يتصور الأشياء والح"وادث في صور حية قوية".

وليس بين الخيال والحقيقة تعارض أو تقاطع كما يظن بعضهم" فكلاهما عنصر فعال في مجال أوسع هو عالم الأشياء والأشخاص والأحداث ذلك العالم الدرامي النفسي" ما يقول "مورينو" وذلك يعني أن" الشاعر حين يستخدم خياله لا يهرب من الحقيقة بل يلتمس الحقيقة كذلك في الخيال" .

إنّ الشعر يتجه أساساً لمخاطبة" ملكة الخيال "عند الإنسان لا قوته العاقلة ولأن الخيال سر الشاعر إذا صح القول فقد تفاوت في القوة، والخصب، من شاعر إلى آخر فوصف شاعر بأنه ذو خيال خصب، وآخر بأنه ذو خيال فقير.

و كما نال الخيال منزلة أسمى عند" كانت " والرومانسيين من بعده في العصر الحديث فقد منح المتصوفة" الخيال أسمى ما يمكن أن يناله من قداسة وتقدير طوال عصور الفكر العربي" فالصوفي تواق إلى الاتحاد بالمطلق، وسبيله إلى ذلك الخيال المجنح فمن خلاله "يتم الكشف عن نوع مهم في المعرفة، ويُنار الطريق لإدراك طائفة من الحقائق المتعالية " ومن هنا كان الخيال عند المتصوفة" أصل جميع العوالم.

إنّ مهمة الخيال خطيرة في العمل الفني والشعري بخاصة، فالصورة الفنية"لا تكتمل بدونه مهما كانت قدرات الشاعر والفنان، ولما كانت هذه الصورة قد استوعبت صفات التشكيل المكاني "فإن الخيال ارتبط مثلها بالمكان الذي " يدعونا للفعل، ولكن قبل الفعل ينشط الخيال، ينقي الأرض ويحرثها." [2] .

و الخيال أيضاً لدى الشاعر و الفنان عامة هو الذي يتجاوز به إلى ما وراء المسلّمات اللغوية الممنطقة ، و يتجاوز حدود العقلانيّة التي تزعم أنّها تبرز من خلال تحليل بسيط لمكونات الاستعارة أو التشبيه أو الكناية ، و لا نقصد من ذلك أنّ الخيال بديل عقلي

---

[1] . محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر، مرحلة الرواد_دراسة_ منشورات اتحاد كتاب العرب 1999 ، ص 102.

[2] . المرجع نفسه ص 103.

بل إنّهُ يمُرُّ به ولكنّه يتجاوزه ويحلّ محلّه في إقامة عقلانية خيالية إن جاز التعبير ، يتجاوز بها حدود الواقع المادي الذي يُخيل إلينا .

وعلى هذا فالصورة الشعرية هي خلق جديد يمكن القول أنّها تعتمد على الخيال أو معطيات العقل ،يقول "أحمد الشايب" " إنّه من الصعب إعطاء تعريف شامل ودقيق للخيال لأنّ هذه الكلمة ترد في العبارات المبهمة ، و لأنّها كذلك تدلّ على صورة عقلية متشابهة وإن لم تكن متحدة "[1].

فحقيقة الخيال غامضة، صعبة التفسير و ينبغي أن يفهم في آثاره فقط كما أنّ التخيّل يطلق على العملية الفكرية التي يقصد منها تذكر الأشياء أو تصوّرها على حقيقتها الطبيعية .

إذا اتجهنا إلى مصطلح الخيال في المعجم الفلسفي "نجد أنّه ليس سوى الصورة المشخّصة التي تمثّل المعنى المجرد تمثيلا واضحا "[2] كما أنّ بحوث النقاد الفلاسفة قد اتجهت بالتخيل إلى معنى التشكيل و التأثير و من هنا عدّ قدامه في كتابه " جواهر الألفاظ " الصورة في أسماء الخيال ، على هذا الأساس صار التخيل يستخدم " باعتباره اسم جنس تندرج تحته أنواع التشبيه و الاستعارة على أساس أنّها صور تخيلية تقوم على الإبهام"[3] .

الخيال مهم في الشعر ، فهو يعطي العمل الفني قيمته ويستمّد الشاعر من الخيال ما سيميّزه عن غيره من المبدعين ، فالرواية فيها خيال ، و الخاطرة أيضا ولكنّ الخيال يوجد بدرجة كبيرة في الشعر أكثر منه في النثر ، وعلى هذا الأساس يختلف الشاعر عن الروائي لأنّ الخيال

---

[1] . أحمد الشايب ، أصول النقد الأدبي ، النهضة المصرية القاهرة ط2– 1973ص:221.

[2] . جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ،دار التنوير بيروت ط3 –1992ص: 210.

[3] . المرجع نفسه ، ص:82.

❖ مفهوم الخيال لغة: تعتبر مادة التخيّل و مشتقاتها من أكثر المواد العربية خصوبة واتساعا واشتقاقا ودلالة ، فإذا تصفحنا قواميس اللغة نجد في لسان العرب "الخيال هو خيال الطائر يرتفع في السّماء فينظر إلى ظلّ نفسه فيرى أنّه صيد فينقضّ عليه ولا يجد شيئا فهو خاطف ظلّه ". وقولنا تخيلت،تهيأت للمطر فَرَعَدَت وَ بَرَقَت فوقع المطر .

والخيال كذالك ما نصب في الأرض ليعلم أنّها حمى ،فلا تقرب ومن معاني الخيال و التخيّل ، "الظن وخال (خِلْتُ) ، ظنّ و توهم ، ويطلق الخيال أيضا على شخص الإنسان أو طيفه ".ابن منظور لسان العرب م 5 ص 193.

خاص جدا ، " فالخيال نشاط خلاّق لا يستهدف أن يكون ما يقدّمه نسخا أو نقلا للواقع الخارجي ، كما لا يستهدف أن يكون ما يقدّمه نوعا من أنواع الفوارق أو التطهير الساذج "[1].

يقول "عبد القاهر الجرجاني" " إنّ الشعر لا يقوم على أساس عقلي ولا يخضع لحدود المنطق و أقيسته، بل هو تعبير عن العواطف و المشاعر بومضات غامضة خاطفة يقدمها الخيال و يباشر عليها سلطانه فيبعث في النّفوس ضروبا من التّوق و التّطلع إلى مكامن الحياة في الأشياء التي تتفتح صورها في النفس ، مؤلّفة نسقا من الوجود الفني يتأبى على المنطق و مقاييسه وبراهنه"[2].

ومن هنا فإن الشعر يكفي فيه التخيل ،و الذهاب بالنّفس إلى ما ترتاح إليه من التعليل فالخيال وعي ذو سلطان ثابت لا يهتدي المرء إليه لأنّه يعجز عن الوقوف على عظمته إلاّ إذا عرفه عن طريق الشعور حينئذ لا تستطيع قوّة أخرى من قوى العقل أن تضعفه أو تفسده أو تنقص منه .

الخيال الخصب الواسع يساعد في تكوين صور التشبيه والاستعارة والكناية فهو العنصر إلهام فيها ، فمن أسرار الخيال أنّه يوهم النّفس و يلتمس من العلل والأسباب ما يريح النّفس و يؤنسها فللخيال النصيب الأكبر في تشكيل الصور البيانية فهو يعمل عمل السحر في إيضاح المعاني وجلائها .

---

[1]. ينظر: ابن سينا ، فن الشعر، تحقيق عبد الرحمن بدوي ،مكتبة النهضة المصرية ،1954، ص:102.

[2] . ينظر :عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة تحقيق محمد الفاضلي،المكتبة العصرية للطباعة و النشر ط3-2001ص: 270 و271.

❖ مفهوم التشبيه لغة : هو مصدر مشتّق من الفعل شبّه، فقد جاء في لسان العرب " الشَبَهُ و الشَبِيه المِثْلُ والجمع أشْبَاه،و أشْبَه الشيء بالشَيء ماثله ، وفي المثل " من أشبه أباه فما ظلم : والتشبيه هو التمثيل "و التشبيه هو "التمثيل و المماثلة ويقال شبهت هذا بهذا تشبيها أي مثّلته به وقيل معناه يشبه بعضه بعضا " ابن منظور لسان العرب م 8 ص 18.

3 . وظيفة التشبيه في التشكيل الأسلوبي للصورة الشعرية:

التشبيه هو الدلالة على مشاركة أمر لأمر آخر في وجه أو أكثر من الوجوه ،أو في معنى من المعاني و من ذلك ما ورد في بطون أمّهات الكتب البلاغية –ألفاظه كالماء في السّلاسة وكالنّسيم في الرّقة وكالعسل في الحلاوة – ويقصدون الكلام ،يقول "حازم القرطاجني"" وأمّا التشبيهات فمنها ما يتعلّق الشَبَهُ فيه بالصور والخلق ،ومنها ما يتعلّق الشَبَهُ فيه بالانفعال والصفات وكلا التشبيهين لا يخلو من أن يكون تشبيهُ الشيء فيه بما هو من نوعه ..." [1] ويردف قائلا : " وتشبيه الشيء بالشيء ،يكون بأن يتّفق معه في صفة تكون في أحدهما على حدها في الآخر أو بنسبة منها أو في أكثر من صفة ، فأمّا أن يتّفق معه في جميع الصفات فلا يمكن وإلاّ فكان يلزم لو اتفق معه في جميع ذلك أن يكون حقيقة هذا حقيقة ذلك من جميع الجهات وذلك غير ممكن "[2].

أمّا "الجرجاني" فله رأي ليس ببعيد يقول : "اعلم أنّ الشيئين إذا شُبِّهَ أحدهما بالآخر كان ذلك على ضربين أحدهما أن يكون من جهة أمرٍ بيّنٍ لا يحتاج إلى تأويل والآخر أن يكون الشبه محصلاً بضربٍ من التأويل"[3] ،وفي نفس السياق يقول "السكاكي" "إنّ التشبيه مستودع طرفين ، مشبها ومشبها به ، واشتراكا بينهما من وجه وافتراقا من وجه آخر " [4]

وللتشبيه الحظّ الكبير من التعريفات في التراث النقدي والبلاغي ولكنّها لا تحيد في معناها عمّا جاءت به التعريفات السابقة فهي جميعا تصب في قالب واحد هو أنّ التشبيه هو الجمع بين الشيئين أو الأشياء بمعنى ما بواسطة أداة التشبيه الكاف ونحوها .

وعلى هذا نستطيع القول "أنّ التشبيه يقوم على أربعة عناصر "[5]:

–المشبّه .

---

[1] – حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة ، دار الكتب الشرقية تونس، 1966،ص:220.

[2] –المرجع نفسه ،ص:221.

[3] – عبد القاهر الجرجاني ،أسرار البلاغة،تحقيق محمد الفاضلي،المكتبة العصرية للطباعة و النشر ط3 –2001 ص :79.

[4] – السكاكي ، مفتاح العلوم ، ضبط و تعليق :نعيم زرزور ، ، دار الكتب العلمية بيروت ط 2 ،1987 ، ص :322.

78 . علي الجارم ومصطفى أمين ، البلاغة الواضحة البيان و المعاني و البديع ، ، دار المعارف مصر ط 17، 1964 ص: 54. 5

-المشّبه به .

-أداة التشبيه.

-وجه الشبه .

و العنصران الأولان هما طرفا التشبيه وهما الأساس لبناء التشبيه، أمّا العنصر الثالث والرابع فهما فرعيان يمكن الاستغناء عنهما دون أن يحدث خللا في التشبيه بل إنّه يزداد عمقا في البلاغة.

قال شاعر :

أنْتَ كَاللَّيْثِ فِي الشَجَاعَةِ وَ الإقْ . . . دَامِ وَ السَّيْفِ فِي قِرَاعِ الخُطُوبِ

المشبّه : أنْتَ

المشّبه به : اللَّيْث ، السَّيْف

أداة التشبيه:الكاف

وجه الشبه :الشجاعة والإقدام بالنّسبة للّيث ،و قراع الخطوب بالنّسبة للسّف.

ففي البيت السابق تشبيه تام العناصر، فإذا ما حذفنا أداة التشبيه ووجه الشبه سمي بليغا في قول "محمود درويش" في قصيدة جبين و غضب : لم يزل منقارك الأحمر في عيني سيفا من لهب .[1]

حيث حذف أداة التشبيه ووجه الشبه الذي يمكن تقديره بالحدة حسب المعنى المفهوم من البيت.

وكقول "المتنبي" أيضا في مدح سيف الدّولة :

أيْنَ أزْمَعْتَ أيُّهذا الهُمَامُ ؟ ... نَحْنُ نَبْتُ الرُّبَا وَ أنْتَ الغَمَامُ[2]

حيث اكتفى بالمشبه (نَحْنُ ، أنْتَ) و المشّبه به (نَبْتُ الرُّبَا ، الغَمَامُ)

ويكون تمثيليا إذا كان وجه الشبه فيه صورة منتزعة من متعدد

كقوله تعالى : {وَ الَّذِينَ كَفَرُوا أعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاءً حَتَّى إذا جَاءَهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيئاً}[3].

---

1. محمود درويش ، ديوان أوراق الزيتون ، ، دار العودة بيروت ط 8، 1981 ، ص: 233.

2. الشيخ ناصيف اليازجي ، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب ،دار بيروت للطباعة والنشر بيروت ،1981 ،ص:58.

3. سورة النور : الآية: 39.

حيث شبّه سبحانه وتعالى حالة الكفّار و اعتقادهم أنّ أعمالهم نفعتهم و خيبة اعتقادهم هذا حالة الظّمآن الذي يرى سرابا فيظنّ أنّه ماء فعندما يأتيه لا يجد شيئا ، فوجه الشبه هنا منزوع من متعدد (الظّن الخاطئ ،عدم الانتفاع).

ويسمى ضمنيا عندما لا يوضع فيه المشبّه و المشّبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة بل يلمحان في التركيب كقول أبي العتاهية:

تَرْجُوا النَّجَاةَ وَلَمْ تَسْلُكْ مَسَالِكَهَا ... إنَّ السَّفينَةَ لاَ تَجْرِي عَلى اليَبَسِ

حيث شبّه حالة من يرجو النّجاة من النّار دون أن يقدّم لها عملا صالحا بحالة من يريد أن تجري السفينة على اليبس، فصورة التشبيه تلمح ضمنيا في التركيب .

التشبيه فن من فنون البيان ، بالغ الأثر لأنّه يجمع في الخيال صورتين متباعدتين لم تخطر على الفكر من قبل ، وكلما كان التباعد بين طرفي التشبيه كان التشبيه أشدّ إدهاشاً وإعجابا ، فإذا قلنا : إنّ الأرض تشبه الكرة في الشكل لم يكن لهذا التشبيه أثر للبلاغة لظهور المشبه وعدم احتياج العثور عليها إلى براعة و جهد و هذا الضرب من التشبيه يقصد منه البيان و الإيضاح ، ولكنّك تأخذ روعة التشبيه في قول المعري :

يُسْرِعُ الّلمْحَ في احْمِرَارٍ كَمَا تُسْـ ... ـرِعُ في اللمْحِ مُقْلَةُ الغضبانِ

فإنّ جمال هذا التشبيه جاء من شعورك ببراعة الشاعر وحذقه في عقد المشابهة بين حالتين ما كان يخطر بالبال تشابههما (احمرار النجم بلمحة الغضبان) .

و الهدف من التشبيه هو ترسيخ المعنى في النفس عن طريق التعبير عن الشيء المعنوي بالشيء المحسوس و تقوية المعنى و تأكيده وهذا كله من أهداف الصورة الشعرية.

فالتشبيه من عناصر الصورة الشعرية و بلاغته تكمن في إيضاح المعنى و بيان المراد من النص بنقلة من العقل إلى الإحساس فيزول الشك و الريب ومن بلاغة التشبيه هو التماس شبهٍ للشيء في غير جنسه وشكله فيكون له موقع لدى المتلقي .

4 . وظيفة الكناية في التشكيل الأسلوبي للصورة الشعرية :

الكناية[1] هي لفظ أريد به لازم معناه و مع جواز إرادة ذلك المعنى وجواز إرادة المعنى الأصلي في الكناية كقولنا :عبد الله نقيّ الثوب فيجوز فهمه على حقيقته وهو أن يكون الثوب نقيّا فلا يكون ثمّة كناية إذا ينبغي علينا تجاوز المعنى الأصلي إلى معنى آخر وكقولنا أيضا: فُلاَنِ طَوِيلُ النَّجَادِ و المراد طول القامة مع جواز أن يراد حقيقة طول النجاد أيضا فالنّجاد حمائل السّيف وطول النّجاد يستلزم طول القامة فإذا قيل: فلان طويل النجاد فالمراد أنّه طويل القامة ،فقد استعمل اللفظ في لازم معناه مع جواز أن يراد بذلك الكلام الإخبار بأنّه طويل حمائل السّيف وطويل القامة أي بطول النّجاد معناه الحقيقي و لازمي كقوله تعالى: {الرَّحْمَنُ عَلَى العَرْشِ اسْتَوَى}[2] كناية عن تمام القدرة والتمكن فلا يجوز إرادة المعنى الحقيقي .

وفي حديث "الجاحظ" عن بلاغة الخطابة يقول : " لكلّ ضرب من الحديث ضرب من اللّفظ و لكلّ نوع من المعاني نوع من الأسماء ، فالسّخيفُ للسخيفِ و الخفيفُ للخفيفِ و الجزلُ للجزلِ و الإفصاحُ للإفصاحِ و الكناية في موضع الكناية و الاسترسالُ في موضع الاسترسالِ "[3] ، ومن ذلك يظهر لنا أنّ الخطابة عنده تقابل الإفصاح و التصريح فالكناية عنده هنا معدودة من الأساليب البلاغية التي يتطلبها المعنى للتعبير عنه ولا يجوز إلاّ فيها وأنّ العدول عن صريح اللفظ في المواطن التي تتطلبها مخّل بالبلاغة.

تنقسم الكناية إلى :الكناية عن صفة و كناية عن موصوف :

فالكناية عن الصفة في قول "محمود درويش" في قصيدة "لا مفر" :

مطر على الإسفلت يجرفني إلى

ميناء موتانا ... و جرحك ناه[4].

في قوله ميناء موتانا كناية عن كثرة الوفيات من المواطنين ذلك لما في لفظة ميناء من كثرة ورود الناس إليه وهي كناية عن صفة ، وظفها الشاعر للمبالغة في المعنى و التأكيد عليه .

---

[1] . تعريف الكناية لغة هي مصدر أو كنوت بكذا، تركت التصريح به " وكنى عن الأمر بغيره يكنى كناية" و الكنية للرجل إذ تقول فلان يكنى عبد الله

[2] . سورة طه ، الآية : 5.

[3] . الجاحظ ، الحيوان ، ترجمة عبد السلام هارون المجمع العلمي الغربي الاسلامي بيروت ط 3 ج3 سنة 1969 ص 39

[4] . محمود درويش ، ديوان أوراق الزيتون 1964 ، ص: 237.

و في قوله تعالى :{ فَأَصْبَح يُقَلِّبُ كَفَّيْهِ عَلَى مَا أَنْفَقَ وَ هِيَ خاَوِيَة على عُرُوشِها }[1]،فقد كُنِي عن صفة الندم بتقليب النادم كفيه و هذا عين ما يفعله النادم.

أما الكناية عن الموصوف في قوله تعالى{ القَارِعَةُ مَا القَارعَةُ ،ومَا أَدْرَاكَ مَا القَارِعَةُ} [2]،كناية عن القيامة وقد عدل عن التصريح بلفظها إلى الكناية عنها بلفظ (القَارِعَةُ) تعظيما وتفخيما لشأنها في النفوس لما في هذا اللفظ من قرع للأسماع و تهويل في العقول .

و الكناية عن نسبة في قول شاعر مادحا :

وَلا يَزَالُ بَيْت الملك فوقك عاليا .. تشيد أطبابا له وعمود

فأنظر كيف عدل عن نسبة صفة الرفعة إلى الممدوح وعدل عنها لكي يثبتها لبيت ملكه.

كما تعتبر الكناية من أساليب البيان التي لا يقوى عليها إلاّ كلّ بليغ متمرّس بفن القول وما من شكّ في أنّها أبلغ من الإفصاح وأوقع من التصريح .

و إذا كانت للكناية مزيّة على التصريح فليست تلك المزيّة في المعنى المكنىّ عنه وإنّما هي في إثبات ذلك المعنى للذي ثبت له و السّر في بلاغتها أنّها في صور كثيرة تعطيك الحقيقة مصحوبة بدليلها وذلك في قول "أبي فراس الحمداني" وهو أسير في بلاد الروم يخاطب ابن عمه سيف الدولة :

وقد كنت أخشى الهجر و الشمل جامع ... وفي كل يوم لقية وخطاب

وفيما بيننا ملك قيصر ... وللبحر حولي زخرة وعباب؟

ففي البيت الثاني يريد "أبو فراس" أن يقول :" فكيف وفيما بيننا بعد شاسع ولكنّه كنى عن هذا المعنى بقوله: ملك قيصر وللبحر حولي زخرة وعباب "[3] فجمال هذه الكناية ليس في المعنى المكنّى عنه وهو البعد الشاسع الذي يفصل بين الرجلين و إنّما هو الإتيان بملك قيصر و البحر الزاخر العباب و إثباته للمكنى كأنّه في صورة دليل محسوس به .

من الصور الرائعة للكناية تفخيم المعنى في نفوس السامعين كقوله تعالى :

---

[1] -سورة الكهف، الآية:**42**.

[2] . سورة القارعة، الآية: **1و2**.

[3] . ابن عبد الله شعيب ، الميسر في علم البيان ، علم المعاني ، علم البديع ، دار الهدى عين أمليلة الجزائر ،ص: **86**.

{ الحَاقَّةُ مَا الحَاقَّةُ ، ومَا أَدْرَاكَ مَا الحَاقَّةُ }[1]كناية عن القيامة ، وذلك لأنّ القارعة و الحاقة تفزع القلوب وترهبها بأهوالها وذلك تفخيما ليوم القيامة في النفوس .

من محاسن الكناية أنّها قد تكون طريقا من طرق الإيجاز و الاختصار كقوله تعالى : { لَبِيسَ مَا كَانُوا يَفْعَلُونَ}[2] كناية عن كثرة الأفعال السيئة .

الكناية كالاستعارة من حيث قدرتها على تجسيم المعاني و إخراجها في صور محسوسة تزخر بالحياة و الحركة أي تصوّر المعاني تصويرا مرئيا ترتاح له النفس قال تعالى : { يَوْمَ يَعُضُّ الظَّالِمُ عَلَى يَدَيْهِ }[3] .

وفي قوله أيضا :{ وَامرَأَتُهُ حَمَّالَة الحطَب}[4]و المقصود بها أم جميل زوجة أبي لهب ، ومن المؤكد و أنت تقرأ هذه الجملة القرآنية تتخيل أنّها تمسك الحطب بيدها و توقد نيران العداوة والبغضاء بين القوم ، وبكل ذلك كانت الكناية هي الوسيلة الوحيدة التي تيسّر للمرء أن يقول كل شيء وأن يعبّر بالرمز و الإيحاء عن كل ما يجول في خاطرنا حراما كان أم حلالا حسنا كان أم قبيحا محرجا كان أم غير محرج و تلك هي مزيّة الكناية على غيرها من أساليب البيان .

5 . وظيفة الاستعارة في التشكيل الأسلوبي للصورة الشعرية :

يقترب معنى الاستعارة مجازا من معناها حقيقة ، فالرجل يستعير من الرجل بعض ما ينتفع به ممّا عند المعير و ليس عند المستعير ، ويشترط لتمام هذه العملية أن يكون بين الطرفين (المعير و المستعير) تعارف وتعامل يقتضيان استعارة أحدهما من الآخر ، وهو حكم ينطبق على الاستعارة المجازية ، فلا يستعير أحد لفظين لآخر إلاّ إذا توافر التعارف المعنوي .

يعرفها أبو هلال العسكري بقوله:" الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة غرض، وذلك الغرض إمّا أن يكون شرح المعنى و فضل الإبانة عنه تأكيده و المبالغة فيه أو الإشارة بالقليل من اللفظ أو لحسن الغرض الذي يبرز فيه " [5].

---

[1] . سورة الحاقة ، الآية: 2و1 .

[2] . سورة المائدة ،الآية: 79.

[3] . سورة االفرقان ، الآية: 27.

[4] –سورة المسد، الآية: 4.

[5] أبو هلال العسكري ، الصناعتين، تحقيق :علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية صيدا بيروت،1986، ص:295.

تعتبر الاستعارة ضرب من المجاز اللغوي وهي تشبيه حذف أحد طرفيه فعلاقتها مشابهة دائما بين المعنى الحقيقي و المعنى المجازي.

تطلق الاستعارة على استعمال اسم المشبه به في المشبه فيسمى المشبه به مستعارا منه و المشبه مستعارا له و اللفظ مستعارا .

فالمستعار له هو اللفظ الذي تستعار من أجله الكلمة أو الصفة أو المعنى وهو يقابل المشبه في أسلوب التشبيه.

المستعار منه هو اللفظ الذي تستعار منه الصفة أو المعنى وهو يقابل المشبّه به في أسلوب التشبيه .

المستعار هو المعنى الجامع بين طرفي الاستعارة أي المستعار له و المستعار منه وهو يقابل في أسلوب التشبيه وجه الشبه ففي قول الشاعر:

عَضَّنَا الدَّهْرُ بِنَابِهِ ... لَيْتَ الذِي حَلَّ بِنَا بِهِ

نجده استعار للدّهر حيوانا مفترسا يعضّ ، إذْ العضّ لا يكون للدّهر فاستعار له لفظة النّاب و على ذلك :

المستعار له: الدهرُ ،وهو يعادل المشبّه .

المستعار منه :الحيوان المفترس ، وهو يعادل المشبّه به.

المستعار: العضّ و الافتراس ، وهو يعادل الجامع أو وجه الشبه .

و لا أداة في عملية الاستعارة.

يلاحظ حذف أحد طرفي الاستعارة ولا يذكر المستعار بل يمكن أن ندّل عليه بشيء من لوازمه.

و قرينة الاستعارة التي تمنع إرادة المعنى الحقيقي قد تكون لفظية أو حالية

فباعتبار الطرفين تقّسم الاستعارة إلى تصريحية و مكنية:

- الاستعارة التصريحية وهي ما يصرّح فيها بلفظ المشبه به ،أو ما استعير فيها لفظ المشبه به للمشبه كقول محمود درويش في قصيدة جبين وغضب : أيُّها النَّسْرُ الّذي في الأعْلالِ من دُونِ سَبَبْ [1].

[1] . محمود درويش ، ديوان أوراق الزيتون **1964** ، ص: **233**.

فقد صرح بالمشبه به (النسر) و حذف المشبه به (الوطن) على سبيل الاستعارة التصريحية وقد جسدت معنى الوطن في صورة حسية مرئية فيها فيها تفخيم لعظمة الوطن و لكن للأسف فإنّه يرصف في الأغلال ممّا يثير في القارئ. بهذه الصورة الشعرية عاطفة الإشفاق و الأسف .

وفي قوله تعالى :{ لِيُخْرِجَكُمْ مِن الظُّلُمَاتِ إلى النُّورِ}[1] فقد ذكرت كل من الظلمات والنور على سبيل الاستعارة التصريحية فقد شبهت حالة العرب و الأمم جميعا قبل مجيء الإسلام من فوضى و جهل وعداء و... وهي صورة معنوية بصورة حسية الظلمات .

- الاستعارة المكنية هي ما حذف فيها المشبه به ، أو المستعار منه ورمز إليه بأحد لوازمه كقول محمود درويش[2] في قصيدة لا مفر :

وَطَنِي أفَتِّشُ فِيكَ عَنْكَ فَلا أرَى

إلاّ شُقُوقَ يَدَيْكَ فَوْقَ جِبَاهِ

في البيت تشبيه للوطن بإنسان ، فقد حذف المشبه به (الإنسان)و ذكر المشبه (الوطن) و قد ترك قرينة تدل على المشبه به المحذوف (تشقق اليدين) و في هذه القرينة إشارة إلى مدى الألم الذي يعاني منه الوطن وفي الاستعارة هذه تجسيد للشيء المعنوي في صورة حسية مؤثرة في القارئ .

و كذلك في قول شاعر: إذا ما الدّهر جرّ على أناس ... كلاكله أتاح بآخرين.

ففي تشبيه الشاعر للدهر وهو شيء معنوي – بجمل- على سبيل الاستعارة المكنية ، بعد حذفه للجمل و الإشارة إلى شيء من لوازمه الكلاكل و الإتاحة. و في هذه الصورة التي توحي بتحول مصائبه من قوم لقوم فيعاني الأولون من أهواله مثلما يعاني الآخرون ؟ ، وفي قوله تعالى :{قال رَبِّ إنِّي وَهَنَ العَظْمُ مِنِّي و اشْتَعَلَ الرَأسُ شَيْبا}[3] كناية عن الكبر .

فالاستعارة إذا صورة من صور التوسع و المجاز في الكلام ،وهي بجميع ضروبها وتعدد مذاهبها و شعوبها من أوصاف الفصاحة و البلاغة العامة التي ترجع إلى المعنى .

---

[1] – سورة الحديد ،الآية :9.

[2] . محمود درويش ، ديوان أوراق الزيتون 1964 ، ص : 237.

[3] . سورة مريم ، الآية :4

فمن خصائصها شرح المعنى و فضل الإبانة عنه ، فبالاستعارة تشخّص و تجسّد المعنويات و تبثّ الحركة و الحياة والنطق في الجماد فهي ترينا المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنّها قد جسّمت حتى رأتها العيون ،و تلطف الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلاّ الظنون في قوله تعالى { ثُمَّ اسْتَوَى إلى السَّمَاءِ وَهِيَ دُخَان فَقَالَ لَهَا وَ لِلأَرْضِ إيتِيا طَوْعًا وكُرْهًا قَالَتَا أتَيْنَا طَائِعِيْنَ }[1] ، فالسّماء و الأرض هذان الجماد قد تحول بالتوسع الذي هيأته الاستعارة و استحال بسحرها إلى إنسان حيّ ناطق يعبّر بلسانه عن طاعته لله ربّ العالمين فجمال هذه الصورة هو السّر في قوة تأثيرها راجع إلى مفعول الاستعارة هذا المفعول الذي انتقل بالفكرة من عالم المعاني إلى عالم المدركات .

من خصائص الاستعارة الإيجاز : فهي تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصدفة الواحدة دّررا ، ويجني من الغصن الواحد أنواعا من الثّمر ومثال ذلك قول" المعتز":

أَثْمَرت أغْصَانُ راحتِه ... بِجَنَانِ الحُسنِ عنَابا.

فلو أردنا إظهار التشبيه والإفصاح به لاحتجنا إلى أن نقول : أثمرت أصابع يده التي هي كالأغصان لطالب الحسن تشبيه العناب بأطرافه المخضبة ، ولا يخفي في البيت و تحقيق المراد من التجميل مع هذا الإيجاز و الاختصار المختّص به في مجامل النشاط الجمالي للاستعارة وكذا قول محمود درويش في إحدى القصائد :وليلنا المتلألئ بالمدفعية ،فقد استعار الشاعر المدفعية بدلا من النّجوم ليقرّبنا من معاناة الفلسطينيين .

ومن مزايا الاستعارة أيضا تأكيد المعنى و المبالغة فيه كقوله تعالى في الإخبار عن الظالمين و مقاومتهم لرسالة رسول الله صلى الله عليه وسلم : {وَقَدْ مَكَرُوا مَكْرَهُمْ وعِنْدَ الله مَكْرُهُمْ ، وَإنْ كَانَ مَكْرُهُمْ لِتَزُولَ مِنْهُ الجِبَالُ }[2] فالجبال استعارة طوي فيها ذكر المستعار له وهو أمر رسول الله .

كما نشير إلى أن انحصار الصورة لدى الباحثين والنقاد القدامى في التصوير البلاغي جعل مفهوم الصورة ضيقا ، وقد تجاوز النقد الحديث هذا التضييق في مفهوم الصورة الفنية، إذ لم تعد الصورة البلاغية هي وحدها المقصودة بالمصطلح، بل قد تخلو الصورة –في المفهوم

---

[1] . سورة فصلت، الآية : **11**.

[2] . سورة إبراهيم ، الآية : **46**.

الحديث – من المجاز أصلا ، فتكون عبارات حقيقية الاستعمال ، في حين أنها تشكل صورة دالة على خيال خصبٍ . وصار ي نظر إلى الصورة الفنية على أنّها تجمع بين هذين المفهومين : المفهوم البلاغي القديم والمفهوم النقدي الحديث . كما طرأ تطور مهم في النظر إلى صياغة الصورة الفنية وقيمتها في النص .

وإذا كان القدماء قد وقفوا عند قضايا شكلية وعلاقات حرفية تخص الصورة دون الالتفات إلى جوهرها وما تعكسه من تجارب وخبرات، فإنّه في ظل النقد الحديث " لم يعد ينظر إلى الصورة على أنّها زخرف ، أو مجرد حلي ترصع العمل الفني، وإنما ننظر إليها على أنها جزء من صميم الشعر" [1] .

وهذا التغيير في مفهوم الصورة نفسه عبر العصور، هو الذي جعل الصورة تتبوأ مكانة مهمة في مناهج النقد المختلفة . نظرا لأن الشعر كان يحفل بالصورة كإحدى صفاته الأساس التي تتوسل بها لغة الشعر كي نتمثل معانيه ونحسبه ، وذلك حين تتخذ الكلمات من خلال عملية التصوير أبعادها المعجمية ، إلى حيث يقودها الشاعر أو تقوده هي نحو عالمٍ خاص يسهم في تشكيله العقل والحواس[2].

فتأويل الصورة الشعرية بوصفه فعلا ذهنيا، إدراك المعنى حين يكون خفيا وملتبسا، أو توجيه المعنى الأكثر مناسبة للسياق والمقام حين يكون الدليل المدرك متعدد المعاني .فالتأويل ملكة ملازمة لكل فعل إدراكي، لكن هذا لا يعني أنه خاضع لمعايير ثابتة يظل بموجبها هو نفسه بل إنه يتغير من متلق إلى آخر، سواء تعلق الأمر بإدراك لنفس الشيء أو لأشياء مختلفة[3] .

الصورة في منظور الرؤية تشكيل نصي ، وهي تحظى برعاية القراءة حيث يتعامل معها بوصفها نصاً قابلا للقراءة وخاضعا لمعطياتها ومقارباتها ، إذ هي تخترق مساحة اللوحة أو

---

[1] . محمد مندور في الميزان الجديد، الفجالة ، دار النهضة مصر للطبع والنشر، د ت ، ص 126.

[2] – صباح بنت علي بنت عبد رب الحسن آل قاسم ، أساليب الوصف و التصوير في ديوان الناس في بلادي للشاعر صلاح عبد الصبور رسالة ماجستير قسم اللغة العربية كلية الآداب جامعة آل سعود سنة 1430 هـ، ص 24.

[3] – أحمد الطريسي ، النص الشعري بين الرؤية البيانية والرؤيا الإشارية (دراسة نظرية وتطبيقية) ، الدار المصرية السعودية للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة، 2004 ص 98 .

المشهد لتنفتح على قيم ومعانٍ وأسئلة جمالية وثقافية تؤلف سلطتها في التواصل ، وتفرض أنموذجها على حساسية المجال القرائي في مستوياته كافة[1].

للصورة انطلاقا من هذه الرؤية" سلطة في التواصل الجمالي و التواصل التداولي جميعا يقودها إلى الارتفاع بقوتها التعبيرية وطاقتها الأدائية لتنمو أمام فعل القراءة بوصفها نصا يحتمل التأويل[2]". و لا بد لآليات التأويل أن تدرك تماما فضاء الصورة التكويني و الأدائي ليكون بوسعها التحكم القرائي في فك شفراتها والكشف عن علاماتها ، إذ هي تتضمن شبكة من الشحنات السيميائية التي لا يمكن استيعاب طاقتها الإشارية إلا من خلال إدراك حساسية الكثافة التعبيرية فيها ، وهي تنطلق من فكرة أخذ الصورة على أنّها : "تصور وتقنية مضمون وطريقة مثلى لإخراجه إلى الوجود عبر اعتبارات الفن الخاصة"[3].

هذا التصور الإشكالي لمفهوم الصورة في دائرة التلقي والتأويل يذهب بها إلى تحميل اللغة مسؤولية جديدة في إدارة فعالية قراءة الصورة ، إذ الصورة هي أولا مجال مفتوح لمنطق الحس ، ثم تأويل للمرئي ، تصبح الوظيفة الأيقونية طريقة مختلفة تماما لصنع المعنى ، وهي طريقة تختلف عن المعنى اللغوي كل الاختلاف ، هذا المعنى الذي يستعصي أحيانا على اللغة هو نفسه شرط لاستخدام اللغة للحديث عن الصورة[4] بحيث يتجاوز هذا الاستخدام التقاليد النسقية السائدة في القراءة اللغوية ، وينفتح على أسلوبية أخرى تفيد من إنجازات اللغة وتراكماتها وخبرتها في قدرتها على قراءة المكتوب .[5]

ولعلّ من المسائل الجوهرية في هذا السياق أن الفارق بين نزوع البصري إلى الآني ونزوع النصي إلى السرد أن الصورة تشاهد دفعة واحدة بينما النص يقرأ بالمضي في الوقت على النحو الذي يتوجب فيه فتح مشروع القراءة على إمكانية زمنية تشتغل على مستويين الأول

---

[1] – أحمد كاظم ، القراءة والتأويل ، مجلة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب بدمشق ، العدد 25 سنة 2006 ص: 165

[2] – أحمد كاظم ، القراءة والتأويل ، مجلة الموقف الأدبي ، ص: 167

[3] – ميلفيل ستيفن ، ريد ينجر بيل ، الرؤية والنصية ، ترجمة : سيد عبد الله ، مجلة فصول ، العدد 193 ، 2002 ص 49 ،

[4] – سليمان ، سوزان روبين و إنجي كروسمان ، القارئ في النص(مقالات في الجوهر والتأويل) ، ترجمة : حسن ناظم وعلي حاكم .صالح ، الطبعة الأولى ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بنغازي 2008ص278.

[5] – فتح الله عزيزة هيثم ، الصورة الصحفية ، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، 1992 ، ص 109

بصري – آني تتوجه فيه آليات القراءة نحو بؤرة مركزية كثيفة تقاوم الامتداد الزمني والثاني نصي – سردي تستجيب فيه آليات القراءة للامتداد الزمني وتسرح فيه[1].

– التشكيل الحداثي للصورة الشعرية :

1 . التشكيل الأسلوبي الأسطوري للصورة الشعرية المعاصرة:

تتحدد مهمة القصيدة الحديثة في "تنسيق أحزان العالم "وأحزان العالم هي أحزان الوجود، "والشعر يهتم بالوجود والوجود لا نهائي . " وما دام الإنسان في صراع مستمر مع الوجود –ومن أجله– فإن الشاعر المعاصر هو أحد أطراف هذا الصراع، بل هو أحد أطرافه الأساسيين، ومن هنا جاء اهتمامه بالأساطير مستلهماً دلالاتها البدائية و أبعادها الإنسانية لمواجهة خيبات العصر، فالأسطورة "هي الماضي الحاضر في الحاضر ."وحين يستخدم الشاعر الأسطورة فإنه بذلك "يقوم بعملية اختراق حضاري لماضٍ غابر غير حضاري يحمل معه براءة البشرية ونقاءها في عهود طفولته الأولى".

فاستدعاء الأسطورة وفق هذا التصور لا يكون حلية عند الشاعر الفنان بل هو استجابة لسياقات الشاعر النفسية والفنية معاً. و يترتب على ذلك أن يعي الشاعر "أن استخدامه لهذا الرمز أو ذاك لن يكون له قوة التأثير الشعري ما لم يحسن استغلال العلاقات أو الأبعاد القديمة لهذا الرمز، وما لم يضف إلى ذلك أبعاداً جديدة هي من كشفه الخاص[2]."

وبعبارة أخرى، ليكون استخدام الأسطورة ناجحاً ينبغي استدعاؤها ضمن السياق الطبيعي، ومنحها الدلالة العصرية المناسبة من خلال ما يستلزمه السياق من تحوير وتغيير وزيادة، فكلما تضافرت "العناصر الأسطورية في دلالتها مع الصورة العامة أو العناصر الأسطورية الأخرى في القصيدة اقترب الشاعر من روح الموقف الأسطوري فهذه الروح لا تخلو في جوهرها من لمسات شعرية.

إنّ الصورة الشعرية –في ضوء ما تقدم– هي سمة الشعر الحديث فمن خلالها يستطيع الشاعر أن يجسد فكرته في تعبيرية قادرة على استقطاب المتلقي وصهره في صميم التجربة

---

[1] – محمد العبد، ، الصورة والثقافة والاتصال، مجلة فصول، القاهرة العدد 62 ، سنة 2003 ، ص 133.

[2] – محمد راضي جعفر، الإغتراب في الشعر العراقي المعاصر، منشورات اتحاد كتاب العرب 1999 ص 104.

الانفعالية. ولكي يكون العمل الشعري كله علاقات صورية كما يقول "هربرت ريد " توجب على الشاعر أن يؤسس بنية إيحائية مركبة تستمد عناصر تصويريتها من قوة التوهج الانفعالي، عبر تحطيم علاقات المادة المنظورة وإقامة علاقات جديدة وفق رؤيا الشاعر، من خلال استخدام كل الحواس دون الوقوف عند حاسة البصر وحدها ذلك "أن الصورة يمكن أن تستقي من الحواس الأخرى أكثر من استقائها من النظر"[1].

إنّ الصورة بمختلف أنواعها قادرة على إقامة علاقات جديدة بين الألفاظ واستحداث استعمالات لغوية مبتكرة، تقود حتماً إلى خلق صوري جديد ليس على مستوى الدلالات الوظيفية أو المعنوية المعروفة فحسب، وإنما على مستوى الدلالات النفسية أيضاً وفي هذا الصدد يذهب ناقد معاصر إلى "أن للصورة مستويين: المستوى النفسي والمستوى الدلالي "، مشيراً إلى أن للصورة وظيفتين نفسية ومعنوية، ومن خلال تحديد الوظيفة النفسية فإن الصورة الشعرية ستتجاوز كثيراً الفقر الصوري الذي يتمخض عن القراءة البلاغية التقليدية.[2]

استطاعت الأعمال الفنية أن تعبر الزمن إلينا، بفضل بعض الباحثين محتفظة بقيمتها و أهميتها بالنسبة للإنسان في كل عمر و كل مكان، و لم تظفر – دون غيرها– بهذه الطاقة، إلاّ لأنها قد ارتبطت في جوهرها بالأسطورة ذلك لأن الأسطورة ليست مجردة نتاج بدائي يرتبط بمراحل ما قبل التاريخ أو بعصور التاريخ القديمة في حياة الإنسان ، كما أنها عامل جوهري في كل عصر، فالأسطورة إذن مازالت تعيش بكل نشاطها .

كما تعتبر مصدر إلهام الفنان و الشاعر، بل لعلها في إطار هذه الحضارة أكثر فعالية و نشاطا منها في عصور مضت، و إذا اقتصرنا هذه على مجال الشعر قلنا أن الشعر لم يكن في يوم من الأيام أقرب إلى روح الأسطورة منه في الوقت الحاضر، و ليس غريب أن تشبع كلمة " الأسطورة" حواها كثيرا من الغموض، و ما أكثر الدراسات الحديثة التي حاولت أن تحدد معنى هذه الكلمة.

---

1 – **محمد راضي جعفر، الإغتراب في الشعر العراقي المعاصر، ص 105.**

2 – **محمد العبد، الصورة والثقافة والاتصال، مجلة فصول، العدد 62 ، سنة 2003 ، القاهرة ، ص 106.**

" فالأسطورة تعود في الأصل إلى الدلالة الاشتقاقية "[1] الأولى للفظة "Mythos " و تعني" الكلمة " ، و الكلمة هي تميز الإنسان عن الحيوان و قد كانت الكلمة عند ذلك تشمل كل الوجود، " و يمثل تطور استخدام الإنسان لهذا اللفظ من Mythos إلى Epos إلى Logos " [2] ، و تعني التطور من استخدام " الكلمة " التي تعني تفكير الإنسان الرمزي إلى "الكلمة " التي تعني تركيبة الأحداث و تستغرق زمنا إلى " الكلمة " التي تعني القيم العقلية ثم استعمال كلمة " أسطورة " في العصر الحديث عندما تتكلم عن " الأسطورة النازية "

فهذه الصورة المختلفة من استعمال اللفظ تكشف لنا عن تطور مدلوله وفقا لتطور منهج التفكير من جهة و عن ارتباط هذا المدلول بالحاجة الحيوية للإنسان من جهة أخرى.

يرى "مارك شورر" " أن لفظ الأسطورة لا ينفي الأفكار ، كما أنه لا يعني شيئا عكسها، و إنما يعني الأساس الذي تقوم عليه هذه الأفكار، يعني نسيجها الأساسي"[3] حيث يقول أيضا العنصر الذي ينشط الأفكار، فالأساطير هي الأدوات التي تناضل بها على الدوام من أجل أن تتفهم تجربتنا"[4]

فالأسطورة صورة عريضة ضابطة تضفي على الوقائع العادية في الحياة. معنى فلسفيا أي أنها تتضمن قيمة تنظيمية بالنسبة للتجربة و بدون تلك الصورة التي تقدمها الأسطورة تظل التجربة ممزقة أي مجرد تجربة ظاهرة.

وعلى هذا الأساس ما تزال الأساطير هي النسيج الأساسي لكل نشاط إنساني ، و بهذه الطريقة تعيش الأسطورة في عصر العقل بوصفها النسيج الأساسي الحي لكل فكرة أو نظرية أو مذهب .

_ الأسطورة في ذاتها تركيبة الأسطورة القديمة هي المحاولة الدائمة للربط بين العالمين الخارجي و الداخلي، بين المرء و المحسوس و غير المحسوس في سبيل خلق نوع من التوازن بين العالمين في ضمير الإنسان الذي يرتبط بالعالمين على السواء و بقدر متوازن في أصله و قد كشف فرويد

---

[1] . عز الدين إسماعيل,الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية ص.223

[2] . المرجع نفسه ص.224

[3] . نفسه ص.226

[4] . نفسه ص.227

بن عنصري هذه الدراما و لخصمها في مفهومي الجنس و غريزة الموت ، و تحت كلمة الجنس نفهم كل الدوافع الإنسانية أكل، شرب، كره، حب...

أما الموت فقد ظل يعمل في الخفاء وراء كل ما هو قابل للإدراك ومنه نشأت أمام الإنسان مشكلتان مع نفسه و مع الكون فاضطر الإنسان إلى حل هاتين المشكلتين.

لقد استطاع الإنسان عن طريق الأسطورة أن يرضي حاجته الروحية من جهة و حاجته إلى التوازن مع المجتمع من جهة أخرى، فقد استطاعت الأسطورة بما اصطلحته من رمز أن تخضع غير المدرك و تدخله في نطاق المدرك.

كما أنها حددت للإنسان وضعه و ألمت كل صدع كان بينه وبين نفسه أو بينه و بين مجتمعه، بالأسطورة استطاع الإنسان القديم خلق صورة التعبير و به استطاع توطيد كيانه الروحي و استقراره الاجتماعي و بواسطة غريزة صنع الرمز المركبة فيه استطاع أن يجسم معرفته بالعالمين الخارجي و الداخلي و خبرته فيهما تجسيما حسيا، و أن يضفي عليها الحياة و يصنع لها حدودا و يكسبها المعنى .

إنّ التحدي الغزلي و الصراع من القديم و الحديث و بين التراث الشرقي و الغزلي هما الطابع الغالب على هذه المنطقة في القرن الأخير .

من البديهي أن تفرض قضية الحضارة العربية في هذا العصر. بقى ضمير الشاعر الذي عده يدعى " نبي العصر و مبدع " الكلمة التي تنطوي على تفاعل الحقائق المطلقة و تخلق الوجود و تصبح إلى حد بعيد قضيته الكبرى و المحور الذي يدور حوله الجانب الأكبر من شعره " [1].

قد شهد النصف الأخير من هذا القرن تحولا في بناء القصيدة العربية. فقام جيل من الشعراء برفض القصيدة الكلاسيكية و أحدثوا أسلوب جديدا في البناء الشعري تجردوا فيه من قيود القافية و البيت، و التزموا وحدة التفعيلة في السطر الشعري و به استطاعوا أن يثبتوا أقدامهم و أن يؤكدوا أن التجديد في الشعر لم يكن هوية عابرة أو طفرة فردية.

---

[1] . ريتا عوض أسطورة الموت و الانبعاث في الشعر العربي الحديث – رسالة مقدمة إلى دائرة اللغة العربية و لغات الشرق الأدنى في الجامعة الأمريكية في بيروت للحصول على درجة الماجستير في الأدب أذار 1984 ص.88

وكان على الشاعر الحديث أن يحول الواقع التاريخي شعرا ، و كانت الأسطورة في التجارب الشعرية الجديدة سبيله إلى ذلك ، و إذا كانت الأسطورة كما يرى فراي طقسا و حلما "[1] فإن الشاعر يحقق هذا التحول بالبناء و الرمز .

و في تعريفنا للأسطورة أنها ناتج انفعالي غير عقلاني ، أي أنها تصدر عن حالة انفعالية تتخطى العقل التحليلي ، لتنتج صورا ذهنية مباشرة تعكس تلك العقلانية بين الذات و العالم إلا أن الأسطورة ليست انفعالا صرفا لأنها توسط الأفكار في محاولتها للتعبير عن ذلك الانفعال و موضعه في الخارج

من أبرز الظواهر الفنية التي تلفت النظر في تجربة الشعر الجديد الإكثار من استخدام الرمز والأسطورة كأداة للتعبير ، كما تُعد الأساطير و الحكايات قديمها و حديثها من كنوز المعرفة التي لا تقدر بثمن، فمضمونها وقف على تاريخ الإنسان و إدراكه للعالم وتصوره إياه، " لذلك عدت مصدرًا خصبًا من مصادر دراسة نمط تفكير الشعوب ورؤيتها للكون ومعرفة مواقفها من القضايا الجوهرية التي عانت منها وشغلتها ردحًا من الزمن ." كالموت والخلود والمقدس وغيرها.

غير أن الوصول إلى فهم تلك الأساطير والحكايات وكشف النقاب عنها مطلب عسير في كثير من الأحيان، وذلك لأنها من أشد حقول المعرفة غموضًا وضبابية، فهي تضرب بجذورها في عمق الماضي السحيق وفي عالم فسيح وغريب في الوقت ذاته، وكل شيء فيه ممكن مهما بدا منافيًا للعقل والمنطق والتفكير السليم" إنها شهادة عن مرحلة بدائية من مراحل التفكير الميتافيزيقي، اختلطت فيها الحقائق التاريخية بالمعتقدات والطقوس والتصورات الفلسفية الأولى التي حاول الإنسان آنذاك بواسطتها إقناع نفسه بحقيقة ما يشاهد ويسمع من ". مظاهر هذا الكون العجيب[2] .

إن الطابع الفكري والديني للأساطير وارتباطها بالممارسات الشعائرية والسلوكية جعلها تحتل مكانة مرموقة – تشبه مكانة الشعر عند العرب – في الحضارات القديمة " كالحضارة المصرية والسومرية والبابلية والآشورية واليونانية وغيرها من الحضارات القديمة "حيث كانت الأساطير لدى تلك الشعوب قصصًا مقدسة وأحداثًا حقيقية لا مجال للشك فيها، وقد وقعت

---

[1] . ريتا عوض أسطورة الموت و الانبعاث ص89

[2] . أحمد شمس الدين الحجاجي : الأسطورة والشعر العربي ، المكونات الأولى ، مجلة فصول ، ، ع2 ، 1984 .ص42

في الزمان الأول زمن البدايات الخرافي فهي تروي قصة أصل الإنسان والحيوان وخلق العالم والكون والحياة وصراع الآلهة وعلاقتها بالإنسان وما يحيط به من مظاهر وأشياء مهمة.

صحيح أن الأسطورة لا نصيب لها من النجاح في إعطاء الإنسان قوة مادية أشد للسيطرة على البيئة لكنها مع ذلك تعطيه وهم القدرة على فهم الكون والسيطرة عليه[1] وهذا شيء بالغ الأهمية لأنه استطاع أن يخفف من قلق الإنسان وحيرته ويحدث قليلا من التوازن والانسجام بينه.

كل أنواع الأساطير بما فيها الخرافة والقصة الشعبية تجمع بينهما وحدة التصور والخيال وتجعلها أقرب إلى لغة الأحلام والرموز والشعر، وهو الشيء الذي شد الشعر المعاصر"محاولا استنطاقها و الاستفادة منها فى نصوصه للخروج بها إلى دائرة الكتابة الجديدة وإعطاء التجارب الإنسانية على مر العصور آفاقًا أرحب تتيح مجالا واسعًا لحرية التصرف ". في الأحداث وفق ما يخدم فلسفة الإنسان المعاصر ووجهة نظره ، فالشاعر المعاصر حين يعود إلى الأساطير – وهي في رأيه ضرب من الشعر البدائي– فإنه لا يعود إلى تلك الأحداث والجزئيات التي تتألف منها هذه الأساطير إلا قليلا بسبب تغيرها وقابليتها للتطور بفعل الرواية، وإنما يعود إلى تلك الأجواء والظلال الشعرية المصاحبة لها، " ليرى في خيالها عمق صلة الإنسان بالكون ويستشف من خلاله صدق التعبير عن بواكير المعرفة الإنسانية وهي في طور الطفولة والنشوء، ويصوغ من تلك الظلال و الأحداث البسيطة نسيجًا شعريًا في تشكيل جمالي جديد غير مألوف في بلاغة الكتابة العربية" يتيح له أن يصور ويثبت أو ينفي ما شاء من مضامين العصر ووجهات نظره .

إ ن تعلق البدائي بهذا النوع من التخيل والتصورات " جعله يعتقد بنظام ثنائي للحياة فالطبيعة عنده قوة سرية مفيدة ومدمرة معًا جذابة ومرعبة نافعة للصحة ومميتة، وباختصار لها كل ازدواجية " المقدس "وهي في النهاية لغزية معماة ، " مما سبب له " اضطرابًا وقلقًا وشعر بالاغتراب الروحي، وأحس بضرورة الشعائر والطقوس كوسيلة للخلاص وإنقاذ الحياة من الموت والاندثار " وتأتي في مقدمة هذه الطقوس أساطير الموت والانبعاث وأساطير الخلق أو الأصل والتكوين وأساطير الرمز وكل ما يتعلق بهذه الأنواع من معتقدات ترمز إلى الخصب والعطاء وما

[1] . آلود ليفي شتراوس : الأسطورة والمعنى ، ترجمة صبحي حديدي، منشورات عيون ، الدار البيضاء ، 1986 ، ص 18.

له صلة بدورة الحياة والموت والبعث كأسطورة تموز وعشتار والفينيق والعنقاء وبروميثيوس و سيزيف وغيرها.

ومهما اختلفت هذه المعتقدات والطقوس، فهي تعود إلى أصول ذات بنى رمزية تعاكسيه مبنية على مزيج من تفاعلات قوي الخصب والعطاء من جهة وقوى الجدب والمنع من جهة ثانية، وهي في كل هذه الأحوال تنبع من اتجاهين متعاكسين يؤدي كل منهما وظيفة معينة.

ومن هنا أحس الشاعر المعاصر بما أحس به أسلافه من قلق وحيرة نتيجة لما وصلت إليه حضارة القرن العشرين من وسائل الدمار الشامل وما آلت إليه المجتمعات البشرية من انحلال خلقي يكون – في يوم ما - سببًا في هلاكها وانقراضها، وشعر بالخطر يهدد الحياة الإنسانية وينذر بخرابها فأسرع إلى الأساطير يعيد لها طاقاتها الخارقة وقدراتها السحرية التي فقدتها في عصر العلم والتكنولوجيا، كما أسرع إلى الطقوس يلتمس فيها بعثًا وتجديدًا كما كان أسلافه يفعلون، وكأنه يريد بهذا الفعل الرمزي إيقاف صيرورة هذا التدمير المحتمل وبعث الحياة من جديد بواسطة طقوس وشعائر خاصة تتلخص في تكرار أعمال الخلق كما صورتها وحكت عنها الأساطير.

غير أن هذا التراث الأسطوري لم يجد طريقة إلى الشعر العربي القديم إلا في شكل إشارات خاطفة وعامة لا تنبئ عن تمثل فني لهذه الأساطير .أي أ ن هناك فرقًا بين الشاعر القديم والشاعر الحديث في استخدام عناصر الطبيعة " بما فيها الأسطورة "حيث أن استخدام الأول كان جزئيًا وكان وسيلة بلاغية أكثر منها شعرية وتمثل هذا فيما استخدم الشاعر من تشبيه واستعارة على نحو ما نجد في تلك الأبيات القليلة المنسوبة إلى شعراء معينين أمثال كعب بن زهير والنابغة، يقول كعب يشبه تقلب محبوبته بتلون " الغول "في بيت واحد، يقول:

فلا تدوم على حالٍ تكون بها كما تلون في أثوابِها الغول[1]

والنابغة يحدثنا عن تسخير الجن " لسليمان "بإذن الله، في بيت كذلك، يقول:

و خيس الجن، أني قد أذنت لهم يبنون تدمر بالصفاح و العمد 2 .

---

[1] . نقلاً عن علي عبد المعطى البطل :الرمز الأسطوري في شعر السياب، ، الربيعان للنشر والتوزيع ، الكويت ، ط 1 1982 ص 29.

[2] . المرجع نفسه ص 30.

أما الشاعر الحديث فلم يستخدم الأسطورة لمجرد مغزاها الذاتي أو كلصق استعاري في أدنى مراتبه – كما سبق -إنما نجده " استخدم الأسطورة والدلالة الميثيولوجية كنوع من التوحد بين الرمز الذي تهيئه الأسطورة وبين ما يرمز إليه، ومعظم هذه الأبنية الفنية قد تمت " تحت تأثير الشعر العربي.

إذن الفضل يعزى إلى الرومانتيكية في إحيائها وترسيخها في أذهان الشعراء والمبدعين بسبب ما اتصفت به من أفكار غامضة وخيالات واسعة وأحلام مجهولة، فقد حاول أنصار هذا المذهب الكشف عن طبيعة عملية الإبداع الفني، فربطوا بين الشعر والأسطورة من جهة وبين الخيال والأحلام من جهة أخرى، واعتبروا الأسطورة والحلم منشأ الشعر ومهده الذي يترعرع فيه، " فالأحلام عندهم كالشعر تنتزعنا من حياة العزلة وتصلنا بالأعماق النفسية وتربطنا بروابط خفية مع مصيرنا الأبدي1 ، " وبهذا أعاد هؤلاء " الرومانسيون " إلى حقل الشعر والذاكرة العديد من الأفكار والتصورات القديمة التي نشأ في أحضانها الشعر المعاصر.
وفى ظل التصور المتميز بالغموض والإغراق فى الذاتية ظهرت القصيدة المعاصرة وهي تشق طريقها إلى أعماق النفس من خلال لغة الرموز والأساطير والأحلام التي وصفت بأنها المنافذ المطلة بالإنسان إلى عوالم البداية والخلود، فأصبحت للكلمة الشعرية على لسان الشاعر المعاصر مكانة عالية لا تختلف عن المكانة التي كانت لها عند الإنسان"الشاعر " الأول .

أما الرؤيا الشعرية فقد أصبحت هي الأخرى 2 "" تتكون بفعل عملية سحرية غريبة عن قواعد المنطق والمألوف 3 "أو كما قال أدونيس " قفزة خارج المفهومات السائدة 4 "فهي أقرب إلى منطق الحلم والنبوة، ونتيجة لذلك وصف الشعر بأنه " كالسحر أو الممارسة " الميتافيزيقية التي تضرب صوب الخارق والفائق. 5

---

[1] . **محمد غنيمي هلال : الرومانتيكية ، دار العودة ، بيروت، 1973 ، ص99 .**

[2] . **صلاح عبد الصبور الأعمال الكاملة ج1، ط 4 دار العودة بيروت 1983 ص 25.**

[3] . **السعيد الوراقي لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية و طاقاتها الابداعية ط3 دار النهضة العربية للطباعة و النشر بيروت 1984 ص 87.**

[4] . **أدونيس : زمن الشعر، ط3 دار العودة بيروت 1983، ص 9.**

[5] . **المرجع نفسه ص 31.**

كل هذا يجعلنا نذهب إلى القول إ ن القصيدة المعاصرة أصبحت تنحدر لحظة تشكلها ونهوضها من الرحاب ذاتها التي كانت تنحدر منها المعتقدات والأساطير، وأصبحت نظرة الشاعر المعاصر كنظرة الإنسان الأول حينما كان يخاطب الأشياء وكأنها أرواح تسمع وتستجيب لندائه ودعائه. يقول" أدونيس":

لو أنني أعرف أن أكلِّم الأشياء...

وقلت للأشياء والفصول

تواصلي كهذه الأجواء

مدي لي الفرات

خلية ماء دافقًا أخضر كالزيتون[1]

يتمنى الشاعر لو أنَّه يعرف كيف يكلِّم الأشياء، كما كان يكلِّمه أسلافه ليتمكن من الغوص في أعماقها فيشعر بأنه جزء منها، أو من هذا العالم الغريب الذي أصبح لا يقيم للإنسان وزنًا، إن عجز الشاعر عن تكلم الأشياء والتواصل معها، يفسر عمق الهوة التي تفصلنا عن الكون من جهة وعن المجتمع والآخرين من جهة ثانية، كما أنه يكشف عن غربة الشاعر المعاصر ووحدته، " وهذا القصور في التواصل مع الأشياء أو العالم بصورة عامة سببه الفقر الروحي "الذي أصاب حضارة القرن العشرين من جراء طغيان المادة وتراجع القيم .

وقد كان تيار الحداثة في الشعر العربي المعاصر في تناصه واقعًا تحت تأثير الخطاب الشعري لـ " توماس إليوت الشاعر الإنجليزي " ذي التوجه الأسطوري أو صاحب مصطلح المنهج الأسطوري " The Mgthical Method"خاصة في قصيدته الشهيرة " الأرض الخراب" "The Waste Land " قد تأثر به شعراء كثيرون منهم" بدر شاكر السياب " "عبد الوهاب البياتي " و" صلاح عبد الصبور " و غيرهم.

كان اعتماد " إليوت " "على الصور المرتبطة بأنماط أسطورية عليا، كأساطير الخصب و الولادة والموت والبعث، بمثابة محرض لكل من" السياب و الخال و الحاوي و أدونيس و عبد الصبور "على إلتماس الرمز الأسطوري.

يعد "السياب "واحدًا من أهم الشعراء الذين استخدموا الأسطورة في شعرهم، وتعد قصيدة "أنشودة المطر "واحدة من القصائد الطويلة التي تمثل فيها المنهج الأسطوري، كما أنها

---

[1] . **أدونيس : الآثار الكاملة ، ج 2 ، ط 2 ، دار العودة ،بيروت ، 1971 ، ص35.**

استفادت من عدة مصادر منها قصيدة " الأرض الخراب " " لإليوت"، يفتتح السياب قصيدته بابتهال:

عيناكِ غابتا نخيلٍ ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر
عيناكِ حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء كالأقمار في نهر
يُر جه المجداف وهَناً ساعة السحر
كأنما تنبض في غوريهما النجوم [1]

يبدأ النص ساكنًا حيث تطغي الجمل الاسمية في الأسطر الثلاثة الأولي :عيناك غابتا نخيل- شرفتان راح ينأى عنهما القمر- عيناك حين تبسمان تورق الكروم.

ثم تأتي الأفعال بعد ذلك في الزمن المضارع : تبسمان - تورق الكروم - ترقص الأضواء كالأقمار في نهر - يرجه المجداف وهنًا ساعة السحر - تنبض في غوريهما النجوم.وذلك لكي توحي بالاستمرارية والدوام.

وتأتي الحركة التي توحي بها الأفعال " تبتسم- تورق - ترقص – يرج- تنبض " موحية بلحظة الخلق والإبداع مما يوحي بأن دبيب الحياة ينبض فى الأرض بعد ما كانت خربة وكانت عدمًا، أننا أمام أسطورة الحياة أسطورة الكون فعل الكون المواجهة لفعل الفساد أو صورة العدم2

هذا المقطع يتناص مع أبيات" إليوت " الأولي التي يفتتح بها (الأرض الخراب) يقول:

أبريل، أقسى الشهور،
.تتناسل فيه زهور الزنبق في الأرض الميتة،
وتختلط الرغبة بالذكرى
وتنتفض الجذور الخاملة بمطر الربيع3

---

[1] . **بدر شاكر السياب : الأعمال الكاملة ، أنشودة المطر ، ص 251.**

[2] . **محمد عواد : الأرض اليباب وأنشودة المطر ، فصول ، م 15 ، ع3 ، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ، 1996 ، ص133 .**

[3] . **المرجع نفسه ص 134.**

وقد بدأ إليوت أيضًا قصيدته بجملة اسمية " أبريل أقسى الشهور "ثم " تتابعت الأفعال المستمرة "stirring, mixing , breeding" لتؤكد على الحركة والصيرورة والاستمرار والدوام " ، وهي نفس الصيغة التي أكد عليها السياب.

كما أ ن الأفعال نفسها توحي بالحركة " تتناسل، تنتفض، تختلط "وإذا عدنا إلى" السياب "نجد أنَّه حين يبدأ القصيدة بقوله " عيناكِ " فإن هذا الضمير يوحي بأن المخاطب أنثي وعندما يقرر " أن عيناكِ غابتا نخيل "فإنه يخلق إطارًا من الحركة حول سكونية الوصف إنه " يصلي لإله " وثني فالضمير يعود إليها، إلى الرمز العشتاري المليء باحتمالات الخصب عشتار هي الطبيعة بتحولاتها هي الحياة والموت وهي العناصر المختلفة.

ونلاحظ هنا أ ن رؤية" السياب" تبدأ في صورة تفاؤل، إذ أن الجو النفسي العام الذي يفتتح به قصيدته يوحي بقرب الصباح حيث تتحقق الولادة و تتجدد الحياة وهذا عكس الجو الطقسي الذي بدأ به " إليوت " يقول " أبريل أقسي الشهور." وعندما يقول السياب:

دفء الشتاء فيه و ارتعاشه الخريف[1]

فإنه يتناص مع" إليوت "عندما يقول:

لقد شملنا الشتاء بالدفء . . .. winter kept us warm[2]

يقول السياب:

ونشوٌة وحشيٌة تعانق السماء

كنشوةِ الطفلِ إذا خاف من القمر!

كأ ن أقوا س السحابِ تشرب الغيوم

وقطرة فقطرة تذوب في المطر...

وكركر الأطفال في عرائش الكروم

ودغدغت صمت العصافير علي الشجر

أنشودة المطر

مطر

---

[1] . بدر شاكر السياب ، الأعمال الكاملة أنشودة المطر ص**252**.

[2] . محمد عواد الأرض اليباب و أنشودة المطر ص **134**.

مطر

مطر

.. .. ..

.. .. ..

قالوا له : (وبعد غدٍ تعود..)

لابد أن تعود[1]

وهكذا كان التناص عبر استدعاء الأسطورة من خلال محتوى الأسطورة ككل، حيث كان النص يدور حول الخصب والجدب والموت والماء .فقد كان التناص مثريًا للعمل الشعري موسعًا فضاءه وفاتحًا أبوابه كنص للتأويل والتفسير على مستويات متعددة اعتمادًا على وعي وثقافة المتلقي.

[1] . بدر شاكر السياب : ، الأعمال الكاملة أنشودة المطر ، ص 252.

2. التشكيل الأسلوبي الرمزي للصورة الشعرية المعاصرة:

لقد ظلت الأنواع الأدبية تساير حركة الإنسان و تقف مواقف مختلفة مما نتج عن ذلك اختلاف نظراتها و تصوراتها نحو الكون و الحياة، و إلى ظهور أساليب أدبية كثيرة وحيل فنية متنوعة متباينة و لا شك أن الرمز و الأسطورة يحتلان الصدارة و لاسيما في العصر الحديث.

و لو ألقينا نظرة في عجالة إلى النقد القديم وجدناه يهتم كثيرا بالمجاز ، و يصنف الأدباء بحسب مقياس الاجتياز أو المجاز أو لنقل الاستعارة على وجه التحديد، لكن المحدثين أصبحوا يعنون كثيرا بالأسطورة و الرمز.

فما المقصود بالرمز؟ وما ملامحه؟ وما هي الأسس التي تقوم عليها المدرسة الرمزية؟.

يعود أصل كلمة " الرمز" و معناه إلى عصور قديمة جدا فهي عند اليونان تدل على قطعة من فخار أو خزف تقدم إلى الزائر الغريب علامة حسن الضيافة ، و كلمة الرمز Symbole مشتقة من فعل يوناني يحمل معنى الرمز المشترك " jeter- ensemble " أي اشتراك شيئين في مجرى واحد و توحيدهما "[1] فيما يعرف بالدال و المدلول، أي الرامز و المرموز إليه .

❖ " و الرمز يطلق على الإشارة بالشفتين أو الحاجبين أو اليد و الفم و اللسان " و هو من طرق الدلالة التي تصحب الكلام و تساعده على البيان و في المصطلح هو المعنى الباطن تحت المعنى الظاهر الذي لا يمسه إلا أهله.

و يرتبط الرمز بالدلالة ارتباطا و ثيقا اذ إن الرمز يتخذ قيمته مما يدل عليه و يوحي به و لعله الوسيلة الناجحة إلى تحقيق الغايات الفنية الجمالية، و إلى إدراك ما لا يمكن إدراكه، و لا

---

[1] . ياسين الأيوبي ، مذاهب الأدب، معالم و انعكاسات الرمزية ج 2 –ط 1 المؤسسة الجامعية للدراسات و النقد و التوزيع بيروت – لبنان 1982 ص .08 .

❖ الرمز لغة :ما لفظة " رمز " في لسان العرب فهي " تصويت خفي باللسان كالهمس و يكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت، إنما هو إشارة بالشفتين ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب م 5 مادة " رمز " دار صادر بيروت – لبنان 1388هـ – 1986 م ص 356.

التعبير عنه بغيره ، و لاسيما إذ إتحد مع وسائل أخرى في السياق الشعري لأن الرمز ابن السياق و هو سمة النص.

و من معاني الرمز أيضا " الإيحاء ، أي التعبير الغير مباشر عن النواحي النفسية المستترة و التي لا تقوى على أدائها الثقة في دلالاتها الوضعية و الرمز هو الصلة بين الذات و الأشياء بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية و التصريح"[1].

كان الرمز متداخلا مع علوم البلاغة – قديما – فقد أخذ وجها آخر في القرن التاسع عشر ، و صار الرمز رموزا. أبرزها : الرمز الأدبي ، الرمز الديني و ما يندرج ضمنهما من فروع ، و لهذين النوعين القدرة الكاملة على منح النصوص سمات الانفتاح و الامتداد و التحام الرموز و اجتماعها في القصيدة الواحدة يغنيها و يجعلنا نمر بأجواء ثلاثة ... ففي اللحظات الأولى من صلتنا الروحية بالقصيدة الرمزية تبدو وكأنها تحررت من بعض ما نحسبه ذروة التلاحم ثم تعتصر القصيدة خيالنا و تهنها ضمائرنا فنحاول صحبته جادين مستشعرين ثراءه و اقترانه بخبرات كثيرة حتى ينتهي بنا الأمر إلى الطمأنينة الشاعرة بأننا نعاين صورة أكبر من تلك الخبرات الثرية المتنوعة ذاتها" [2]

و على هذا الأساس فإن الرمز يدخل القارئ في عوالم لا حدود لها و يدفعه إلى الغوص في مضمون النص رغم اعتماده على الحدس و الإسقاط و لهذا يوظفه الأديب و بخاصة الشاعر و هو يدرك أن التعبير الغائي السطح يفقد الشعر خصائصه و هويته.

من هنا نعتقد بوجوب الذهاب بعيدا عما يراه ياسين الأيوب من أن الأديب لا يلجأ إلى الرمز من أجل معناه البعيد بل يرمي قبل كل شيء إلى الرمز ذاته، وما يشيعه في نفسه من امتناع جمالي،يصيب روحه و خياله كما يرمي إلى إشباع حاسته الفنية و غريزته الجمالية" [3]

لاشك أن الإنسان منذ وجوده فطر على حب البحث ومن ثم تولدت عنه رغبة التفسير، تفسير الكون و الحياة بل تفسير كل ما يحيط به و يخامر نفسه.

---

[1] . غنيمي هلال الأدب المقارن ط1 دار العودة بيروت لبنان 1983 ص 398

[2] . ينظر : مصطفى ناصف الصورة الأدبية ، دار الأندلس ط2 –1981 ص 167 .

[3] . المرجع نفسه ص 8–9.

و كانت التجارب و المواقف التي يمر بها في حياته تدعوه إلى إدراك كنهها ، و تسمية الأشياء بأسمائها" فقد أصبحت التجارب الأولى تسمى رموزا و الثانية تسمى معاني و الانتقال من الرمز إلى المعنى يسمى الإشارة الرمزية و هذه الإشارة تتطلب صلة خاصة بين الرمز والمعنى "[1]

و يأتي اللغز بعد ذلك يشكل بؤرة البحث عن المفاهيم و هذا اللغز هو الموت ، وقد ظل الإنسان يتطلع إلى معرفة هذا السر الأكبر ، و من هنا كان لعالم العقائد و الغيب دور كبير في الصورة الرمزية ، و فيها يختلط الشعور باللاشعور ، و عالم الأشباح و الأرواح بعالم الناس و ذلك للإيحاء لمعالم نفسية دقيقة متأرجحة بين الإبانة و الخفاء يلقي الشاعر عليها أضواء تنفذ إلى جوانب منها و لا تستوعبها" [2]

و النتيجة إذن ، أن العلاقة بين الرمز و الدين علاقة وثيقة قديمة ، بدأت مع اعتقاد الإنسان الأول أن القوى الخارقة الباهرة، تختفي وراء المحسوسات فتلجأ بعد ذلك إلى عبادة الشمس و النجوم ، و سيطرة عليه روح الخرافة فرأى في التحام بعض الحركات (الطقوس) خير دواء ثم تدرج العقل البشري و أدرك أسرار القوانين الطبيعية لتجيء بعدها مرحلة السحر ثم يليها زمن الكناية أو الرمزية "[3]

" و الرمزية مرت بمراحل و أطوار كثيرة ، فمن الناحية الأدبية استعملت الرمزية مستقلة في طلع القرن التاسع عشر عنوان لكتاب أصدره العالم الألماني "فريدريك كروزر" أسماه الرمزية و الميثولوجية لدى الشعوب القديمة و فيه يذكر المؤلف أن كهنة آسيا القدامى قد نقلوا معارفهم الدينية العليا إلى الطبقات الشعبية بطريقة مجازية" [4]

أما الرمزية بوصفها مذهبا أدبيا و حركة فنية فقد نشأت تحديدا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر مناوئتا للواقعية الطبيعية ، و المذهب البرناستي في شكليته ، و تتسم الرمزية بطابع الغموض و اهتمامها بجوهر الكائنات الروحي" [5]

---

[1] . عبد الحميد يونس الأصول الفنية للأدب مكتبة الأنجلوا المصرية ط2 1964 ص 185 .

[2] . غنيمي هلال الأدب المقارن ص 402

[3] . ينظر: عبد الحميد يونس الأصول الفنية للأدب ص 190

[4] . ياسين الأيوبي مذاهب الأدب الرمزية دار الشمال ط2 سنة 1987 ص 8-9

[5] . la rousse libraire , dictionnaire encyclapédique 1979, L1 , P1357

و من ثم كان الرمزيون و بخاصة في فرنسا من ألد أعداء الحركة الطبيعية لأنهم يعتقدون أن المادة و المنطق و نثر أشياء زائفة لا يمكن لها أن تدل على الحقيقة أو تصورها ، فالنثر عندهم مجرد أقصوصة لأنه ينسي الشاعر قدرة الكلمات السحرية الجمالية[1]

قد آثر الرمزيون التحليق في أجواء الأسرار و ابتعدوا عن الماديات، و زهدوا في أشياء كثيرة ، ووقفوا يتأملون نظام الكون و حركة الأشياء و من هنا ندرك أن الرمزية هي " محاولة لرفع الناسوت إلى اللاهوت نسبيا بحيث يدرك الإنسان و تصل معرفته الذوقية إلى أسقاع النائية "[2]

فالرمزية إذا ، حالة ورؤيا، حيث تكشف الأشياء و تلبس الانفعالات و الأحاسيس أردية خاصة ، و هي تتصل بالاستشراق الروحي اتصالا و وثيقا لأنها تمثل – كما يرى "إليا حاوي" – العودة إلى العالم الأول ، عالم البراءة، و عالم الضعفاء لذلك يعمد الشاعر الرمزي إلى إدراك ذاك الصفاء بالغناء، و التأمل و المعاناة الروحية"[3]

و لعل الرمزيون ، و لعوا بذلك فكانوا يتفاخرون به و يتباهون بالتقاء نظرتهم مع نظرة رجال الدين، و يبدو ذلك من خلال عنايتهم بالرموز المحسوسة[4]

إذ إنهم يرون أن كل مظهر حسي هو رمز و كناية عن حقيقة أخرى غير الحقيقة الحسية المبذولة و المتفق عليها ثم أن الحقائق الحسية المقترنة به هي حقائق جزئية و نصفية و أنها زائفة مموهة و لا طائل من دونها.

تعتبر الصورة و الرمز بالنسبة للغة الشعرية لغة إيحائية تحفل كثيرا بالكلمات الثرية ذات الدلالات المتنوعة، ليست لأنها كلمات خاصة تصلح لأن تكون شعرية، فليس ثمة كلمات شعرية و أخرى غير شعرية في طبيعتها المعجمية ، و إنما تكتسب هذه الصفة من خلال استخدام المبدع، إما استخداما خاص يضفي عليها جمالا و سيمها الشعرية " التي تمتنع إذا ظل الاختيار الإفرادي في منطقة المواضعة و إذا ضل الاختيار التركيبي في منطقة المألوف ، بل لا بد

---

[1] . **Albert – marie Schmidt- la literature symbaliste (1970-1900) que saise je? Presse universitaires de farnce, paris 1947, p 122.**

[2] . **إليا الحاوي الرمزية و السريالية في الشعر الغربي و العربي دار الثقافة بيروت لبنان ط 2 1983 ص 122**

[3] . **ينظر: ناصر لوحيشي الرمز في الشعر العربي جامعة اللأمير عبد القادر قسنطينة الجزائر عالم الكتب الحديث اربط الأردن 2011 ص 13**

[4] ينظر: . **Albert – marie Schmidt- la literature symbaliste p 53**

من مغادرة مثل هذه المناطق و ندع الدال في وسط تعبيري يعمل على تفريغه من دلالته جزئيا أو كليا"[1] .

و هذا يعني أن اللغة الشعرية لا تكتفي بالصورة بل تتعدها إلى الاتساع و الشمول إلى الرمز و طبيعة " الرمز طبيعة غنية مثيرة "[2]، تضيف إلى السياق الذي يرد فيه رحابة و عمقا وتتسع مساحته" [3] " إلى حد استيعاب الدلالات المتقابلة أو المتناقضة فتلبي اللغة عن طريق الرمز رغبة الشاعر في إيجاد أسلوبه الخاص ، و تسد العجز الذي قد ينشأ عن حدة التجربة الشعورية و غموضها ، فيضطر إلى اللجوء لتركيبات لغوية متناقضة كانت أم متضادة و حتى بعيدة عن المألوف تستطيع أن تنقل الإحساس الخاص الدقيق الذي يعانيه" [4]

يقول "عز الدين إسماعيل " و ليس الرمز إلا وجها مقنعا وجوه التعبير بالصورة" [5] ، و عليه كثيرا ما تتحول الصور إلى رموز.

فالرمز الأدبي هو " كلمة أو عبارة أو تعبير آخر يمتلك مركبا من المعاني المترابطة " [6].

الرمز الأدبي " تركيب لفظي يستلزم مستويين:

مستوى الصورة الحسية التي تؤخذ قالبا للرمز و مستوى الحالات المعنوية التي ترمز إليها بهذه الصورة الحسية" [7].

و يتحقق بهذا للرمز ما يصبوا إليه من الأصالة و الابتكار و هو يتحرك بحرية كاملة بين طبيعته الحسية و تركيبته التجريدية، معتمدا على الحدس و الرؤى التي تساعد على فتح مجالات رحبة، و تعين على تكوين أنساقه الخاصة بل داخل نسيج العمل الأدبي.

و من خلال ثنائية دلالته يمتلك " قيما تختلف عن قيم أي شيء يرمز إليه كائنا ما كان " [8] و بخاصة عند الشعراء الذين تأثروا بالرموز الفرنسية و الانجليزية" [1].

---

[1] . محمد عبد المطلب قراءات أسلوبية في الشعر الحديث الهيئة المصرية العامة للكتاب 1995 ص 33:

[2] . محمد علي كندي، الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث السياب و نازك و البياني دار الكتاب الجديدة ، بيروت لبنان ط1 2003 ص 51

[3] . عز الدين اسماعيل الشعر العربي المعاصر ص 52

[4] . محمد علي كندي، الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث ص 51

[5] . عز الدين اسماعيل الشعر العربي المعاصر ص 195

[6] المرجع نفسه ص 53

[7] . محمد فتوح أحمد: الرمز و الرمزية في الشعر العربي المعاصر دار المعارف القاهرة ط3 1984 ص 202

[8] . محمد علي كندي الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث ص 54

عندما تخلى الرمز عنهم عن جانب من تجريديته الموغلة " صارت الصورة على أيديهم تبتعد عن طبيعتها الحسية الواضحة، لتتلاشى الحدود الفاصلة بين الرمز و الصورة، حتى أصبح الحديث عن أحدهما يعني بالضرورة الحديث عن الآخر " [2].

فالصورة يمكن استثارتها مرة على سبيل المجاز لكنها إذا عاودت الظهور بإلحاح ... فإنها تغدوا رمزا "[3]، فالرمز أحد وجوه الصورة الشعرية و قد تخلت عن الانفعال المباشر و أصبحت رؤية ملحة تبدأ من الواقع ، و تعتمد الترجيع و الإصرار و الإلحاح " [4].

و إذا كان الرمز أحد أوجه الصورة الشعرية المكثفة أو المكررة فليس معنى ذلك أن التكرار لأي صورة شعرية من شأنه أن يكسبها الطبيعة الرمزية، و قد يكون الأمر على التقيض فتكرار صورة معينة دون مبرر فني أو شعوري يحيلها إلى صورة باهتة.

و بالرغم من إفراط بعض شعراء الحداثة العرب في استخدام الرمز فإن الشعر العربي الحديث لم يولد رمزيا بالمعنى المذهبي للرمزية ، يقول "السياب" " هناك شيء من الغموض في بعض القصائد و لكني لست شاعرا رمزيا " [5].

و الشاعر العربي عندما يستخدم الرمز لا يستخدمه بمفهومه المذهبي بل يستخدمه في الأساس كمحاولة لاقتناص حقائق و معاني لا يستطيع التعبير المباشر اللحاق بها " [6]

فيكمل الشاعر عجز اللغة عن الإحاطة بتجربته محاولا في الوقت نفسه إكساب قصيدته الشعرية السمو الفني ، و الابتعاد بها عن السطحية ليجنبها مزالق التقريرية و المباشرة و على هذا الأساس يحيط بالقصيدة الحديثة جو من الغموض و الاحتمالية فالرمز إذن هو" أحد أساليب اللغة في التعبير الشعري بشرط أن لا يتحول إلى لغزه بل يجب أن يظل الرمز على شفافية تتم عما خلفه أو توحي بمضمونه " [7].

---

[1] . ينظر: عز الدين إسماعيل التفسير النفسي للأدب ص 113

[2] . ينظر محمد علي كندي ، الرمز و القناع ص 54

[3] . رنيه ويلك أوستن وارين ، نظرية الأدب ترجمة محي الدين الصبحي مراجعة حسام الخطيب المؤسسة العربية للدراسات و النشر ط 2 1981ص 197

[4] . ينظر نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث اتحاد الكتاب العرب ، دمشق د – ت ص 282

[5] . إحسان عباس ، بدر شاكر السياب، حياته و شعره، المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت ط6 1992 ص 86

[6] . ينظر: محمد عبد الغفار القاضي، قضايا الإنسان في شعر البياني

[7] . محمد علي كندي ، الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث ص 58

يقول "عبد الوهاب البياتي " أعتقد أنني حققت ... بعض ما كنت أطمح أن أحققه ، فمن خلال الرمز الذاتي و الجماعي و من خلال الأسطورة و الرمز ... ، عبرت عن سنوات الرعب و النفي و الانتظار التي عاشتها الإنسانية عامة ، و الأمة العربية خاصة " [1] و كأنه وجد ضالته في التوظيف الرمزي بالأسلوب الذي ابتدعه و نظر له الشاعر الناقد إليوت عن طريق الرموز من الشخصيات التاريخية و الأسطورية و من عناصر الطبيعة و مشخصاتها.

لقد عمد المبدع إلى التماهي مع هذه الرموز، و استلهام تراثها التاريخي، و توظيف بعدها الموضوعي لتمثله التراث تمثيلا واعيا ، و تطوير أساليب التعامل معه، و كيفية استحضاره في النتاجات الأدبية الحديثة، بتقنية متطورة تجمع بين الذاتية و الموضوعية الغنائية و الدرامية و الحسية و الرمزية، إنها تقنية القناع التي تحقق حضور الشاعر و الرمز معاً، و في آن واحد دون أي إمكانية للتمييز أو الفصل بينهما، أو تتبع أي منهما شكل منفرد و مستقل عن الآخر ، لتحقيق هذه التقنية " القناع مبدأ البياني الشهير " لن أكون حتى تكون أنت أنا " [2].

[1] . عبد الوهاب البياتي : تجربتي الشعرية دار العودة بيروت 1972 ص 44

[2] . المرجع نفسه ص 44

3. أسلوب القناع و وظيفته في تشكيل الصورة الشعرية المعاصرة

قد يميل معنى الرمز إلى تجسيد المجردات و تقريبها، بحيث تدل على الوجه الذي يظهر للمرء أو يدعيه ، و من هذا قولهم " ألقي على وجهه قناع الحياء " " و قنعه الشيب منه خمارا " [1] ، و كأنه أخفى وجها و أظهر غيره و يبدو من هذه الناحية و كأنه يرتدي قناعا ، و قد يفعل المرء ذلك قصدا بحيث يعمد إلى عدم إظهار ملامحه و معالمه الحقيقية التي يرغب أن لا تظهر عليه في موقف ما أو حالة نفسية معينة " [2].

و قد تدل كلمة قناع على ما يصنع من عناصر الطبيعية و يدخل في استخدامات الحياة اليومية ، و في حديث الربيع بنت المعوز قالت أتيت النبي صلى الله عليه و سلم بقناع من رطب ... ، و في حديث عائشة أخذت أبا بكر غشيتاً – عند الموت–

" فقال من لا يزال الدمع فيه مقنعاً فلا بدّ يوماً أنه مهراف " [3].

بمعنى ذلك أنه أراد الدمع المحبوس في الأعين التي هي كالقناع.

إن القناع يقوم على علاقة جدلية تفاعلية بين حالتي الإخفاء و الإظهار، بحيث يمكن المعنى العام لكلمة قناع إلى منبعه الأصلي الذي وظف فيه في أثناء الطقوس البدائية السحرية " [4].

و لتحقيق حالة التقمص بدورها و هذه العملية لا تقوم على انفصالهما تماما، بل حضور أحدهما يستدعي حضور الآخر و يتفاعل معه " [5].

إن الشاعر العربي على النقيض من الشاعر الغربي ، انتقل من الشعر الغنائي إلى قصيدة القناع و التعبير الدرامي ، لكننا لا نبعد حين نقول إنّ الاتجاه بالقصيدة الغنائية نحو التعبير الدرامي لم يكن قفزة في الفراغ، وإنما كان من خلال التواصل و الاطلاع على الشعر الأوروبي ، حيث نرى بعض الأدباء يميلون بين فترة و أخرى ، إلى السرد القصصي الشعري و استخدام الأسطورة و الشخصيات التراثية في النصف الثاني من القرن الماضي، واتسع هذا

---

[1] . عبد الوهاب البياتي : تجربتي الشعرية ص 44

[2] . ينظر: محمد علي كندي الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث ص 64 .

[3] . ابن منظور لسان العرب دار صادر بيروت ط3 2004مادة قنع 8 ص 301

[4] . ينظر ، علي حداد أثر التراث في الشعر العراقي الحديث دار الشؤون الثقافية العامة بغداد 1986 ص 149

[5] . ينظر عبد الرحمان بسيسو قصيدة القناع رسالة دكتوراه جامعة القاهرة 1996 ص 20

الاتجاه منذ بدايات القرن في بعض قصائد خليل مطران و جبران خليل جبران و إليا أبي ماضي و إلياس أبي شبكة و عمر أبي ريشة و محمود طه و غيرهم من الشعراء[1].

ومن المؤكد أن هناك عوامل مختلفة دعت الشاعر العربي المعاصر إلى استخدام تقنية القناع أهمها العامل السياسي و الاجتماعي ، فمن المعروف أن الوطن العربي يعاني اليوم التخلف و الاستبداد، و حينما ينهج الشاعر في شعره نهجا ناقداً رافضاً لمواضعات سياسية أو اجتماعية في ظل نظام استبدادي فإن التصريح و المباشرة في هذا الحال قد يجر على الشاعر ألوانا من الأذى و الاضطهاد و يدفعه إلى اللجوء إلى التراث مختفياً وراء الأقنعة التراثية[2]، دون أن يكون عرضة للهلاك و الموت ، و تقنية القناع " تمنح الشاعر مجالاً للتعبير ، ليفصح على أفكاره في مجال فني يبعد القصيدة عن المباشرة و السطحية من جهة، و ينأى بالشاعر عن أن يكون عرضة للأذى و الملاحقة"[3]

و ثانيها العامل الفني، و هو الأهم، ففيه إضفاء مسحة من الموضوعية على القصيدة الغنائية لذا استعار الشاعر المعاصر بعض تقنيات الفنون الموضوعية الأخرى ، كفن المسرحية و فن القصّة و فن السينما ، فشاعت هذه التقنيات في بنية القصيدة الحديثة، كالحوار و أسلوب القصّ و تعدّد الأصوات و المونولوج الداخلي و المونتاج ، ثم لجأ بعد ذلك إلى استخدام الشخصيات التراثية بصفتها معادلاً موضوعيا لتجربته الذاتية، فاتخذها قناعاً يبث من خلاله خواطره و أفكاره[4]. و ثالثها العامل الغربي، و تفصيل ذلك أن الشاعر العربي المعاصر التفت إلى تقنية القناع إثر ظهور الحركة التمّوزيّة في الشعر العربي الحديث، و إن ترجمة جبرا إبراهيم جبرا فصلاً من كتاب " الغصن الذهبي"[5] لجيمس فريزر ثم دعوات (إليوت) للعودة إلى التراث، مع مناداته بضرورة إيجاد " المعادل الموضوعي" [6] تعد من الدوافع الأساسية نحو اعتماد

---

[1] . خليل موسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة اتحاد الكتاب العرب ط1– 2003 ص 216

[2] . درويش حسن الجندي الرمزية في الأدب العربي دار الرسالة للطباعة و النشر و الإعلام 1957 ص 460

[3] . علي حداد أثر التراث في الشعر العراقي الحديث دار الشؤون الثقافية العامة بغداد 1986 ص 76 .

[4] . علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر دار غريب للطباعة و النشر ط1–2006 ص 20 – 21

[5] ينظر الدكتور علي نجفي إيوكي قصيدة القناع عند الشاعر المصري أمل دنقل ، مجلة دراسات في اللّغة العربية ، فصيلة محكمة، العدد 13 ،ربيع 1392 هـ–ش / 2013م .

[6] ينظر المرجع نفسه .

الشاعر المعاصر العربي على تقنية القناع [1]. مهما يكن من أمر كان للمؤثرات الغربية الدور الأكبر لظهور القناع في ساحة الشعر، و من غير شك أن العرب نقلوه من الغرب و هذا يعني أن القناع وليد التأثر بالشعر الغربي، خاصة الشعر الإنكليزي.

غير أن رد فعل الأدباء العرب تجاه تقنية القناع لم يكن مقصراً على التطبيق الشعري بل أثارت هذه الظاهرة اهتمام النقاد و المنظرين في الأدب و كانت لها أصداء عظيمة في دراسات أدبية، و لعل أول من أشار إشارة غير مباشرة إلى هذا الأسلوب كان علي أحمد سعيد (أدونيس) في مقدمة ديوانه" أغاني مهيار الدمشقي" سنة 1961.

لكن هذه الإشارة لم تكن اصطلاحاً لأسلوب القناع بقدر ما كانت معنى له و يبدو أن النقاد لم يسيروا إلى ذلك.

و أكبر الظّن أنّ أول من أشار إلى القناع إشارة صريحة مصطلحاً أسلوب في الشعر العربي المعاصر كان " عبد الوهاب البياتي" في كتابه " تجربتي الشعرية" الصادر سنة 1968[2] .

ثم تبعه صلاح عبد الصبور في كتابه" حياتي في الشعر" مشيراً إلى " أنه استخدمه مبكراً و ربما كانت قصيدة القناع مدخله إلى عالم الدراما الشعرية" [3]. و لعل أول من أنشد قصيدة القناع كان " بدر شاكر السيّاب" في قصيدته " المسيح بعد الصلب" و أما أول من استخدمه من النقاد كان " فاضل ثامر" حيث تحدث في مقالته " وجه البياتي عبر الخيّام" عن قناع الخيّام في شعر البياتي سنة 1969 [4]، ثم تبعه " إحسان في كتابه " اتجاهات الشعر العربي المعاصر" و درس فيه فصلاً كاملاً ، التراث و الأقنعة الشعرية، خاصة عند عبد الوهاب البياتي[5] ثم جاء بعدهما آخرون فلم يخرجوا عما تناولاه، و لا يسمح المقال أن نذكر أسمائهم و نأتي بآراءهم.

ما نستنتجه من آرائهم الواردة في هذا المجال هو أن الشاعر المعاصر يتخذ القناع ليضفي على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة ، تنأى به عن التفق المباشر للذات ، دون أن يخفي الرمز المنظور الذي يحدد موقف الشاعر من عصره، و غالبا ما يتمثل رمز القناع في

---

[1] . أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث مكتبة عين شمس دط– دت ص 187–191 .

[2] . عبد الوهاب البياتي ، تجربتي الشعرية ص 39–41

[3] . عبد الرضا علي ، دراسات في الشعر العربي الحديث ص 13 .

[4] . فاضل ثامر ، معالم جديدة في أدبنا المعاصر، دار الحرية بغداد 1975 ص 265–272 .

[5] . إحسان عباس ، اتجاهات الشعر العربي المعاصر ص 121–125

شخصية من شخصيات تنطق القصيدة بصوتها، و تقدمها متميزاً في مواقفها أو هواجسها أو علاقتها بغيرها، فتسيطر هذه الشخصية على قصيدة القناع و تتحدث بضمير المتكلم ، إلى درجة يخيل إلينا أننا نستمع إلى صوت الشخصية لكننا ندرك شيئاً فشيئاً أن الشخصية-في القصيدة- ليست سوى قناع ينطق الشاعر من خلاله فيتجاوب صوت الشخصية المباشر مع صوت الشاعر الضمني تجاوبا يصل بنا إلى معنى القناع في القصيدة.

و بتعبير أدق، القناع شخصية استعارها الشاعر من التاريخ و الأسطورة ، ليتلفظ بها ما يريد. ذلك لأن ضمير المتكلم الذي ينطق في القناع هو – فيما يفترض على الأقل – صوت الشخصية التاريخية أو الأسطورة أو المخترعة و ليس صوت الشاعر و مع ذلك فالصوت الذي نسمعه ليس هذا و ذاك ، و إنما هو صوت مركب من تفاعل صوتي الشاعر و الشخصية معاً[1].

في حين نرى الآخر عندما يحاول التوفيق بين ما يموت و ما لا يموت ، بين المتناهي و اللامتناهي ، بين الحاضر و تجاوز الحاضر يختار بعض الشخصيات التاريخية و الأسطورية تصلح دون سواها للتعبير من خلالها ، عن المحنة الاجتماعية و الكونية و قد يسمي هذه الشخصيات أقنعة، و يعرف القناع بأنه " هو الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه، متجرداً من ذاتيته، أي أن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته، و بذلك يبتعد عن حدود الغنائية و الرومنسية التي تردى أكثر الشعر العربي فيها"[2].

وعلى أيّة حال فالقناع وسيلة فنية لجأ إليها الشعراء للتعبير عن تجاربهم بصورة غير مباشرة أو تقنية مستحدثة في الشعر العربي المعاصر شاع استخدامها منذ ستينات القرن العشرين بتأثير الشعر الغربي و تقنياته المستحدثة للتخفيف من حدّة الغنائية و المباشرة ، و ذلك للحديث من خلال شخصية تراثية ، عن تجربة معاصرة بضمير المتكلم. و لعلّنا لا نجانب الصواب حين نذهب إلى القول بأن هذه التقنية أصبحت اليوم مظهراً من مظاهر الحداثة

---

[1] . جابر عصفور ، أقنعة الشعر المعاصر، مهيار الدمشقي، مجلة فصول القاهرة مجلد1 ع4-1981 ص 123

[2] . عبد الوهاب البياتي ، تجربتي الشعرية ص 39-40

أو المعاصرة[1] في الشعر العربي المعاصر و قلّما نرى شاعراً عربياً خلال العقدين الأخيرين لم يقبل على استخدامها في نصوصه الشعرية.

4. أسلوب التناص و وظيفته في تشكيل الصورة الشعرية المعاصرة.

فالحديث عن دلالة التناص في بعده الأدبي ، يجدر بنا الكشف عن المرجعية اللغوية له، وأن مفهوم التناص لغويا لا يسعفنا في التعرف إلى المعنى الاصطلاحي بشكل حاسم " فعلى الرغم من قدم المادة ، لم يكن لها مرجع يتصل بالبيئة الأدبية"[2].

و التناص لفظ يعود إلى جذره اللغوي (نصص)، و قد أورد أصحاب المعاجم اللغوية مجموعة من المعاني تفسر هذا الجذر ، فقد جاء في لسان العرب أن النص :" رفعك الشيء نص الحديث ينصه نصا. و قال "عمرو بن دينار": ما رأيت رجلا أنص للحديث من الزهوري: أي أرفع له و أسند... و نص المتاع نصا: جعل بعضه على بعض...و النص: التحريك حتى تستخرج الناقة أقصى سيرها،...و النص: الإسناد إلى الرئيس الأكبر و النص التوقيف و النص التعيين على شيْ ما"[3].

فالجذر نصص يتولد عنه عدة دوال و معان متقاربة ، تنتمي جميعها إلى حقل دلالي واحد،" وربما كان أكثرها اتصالا بالمنطقة النقدية ، هو دلالتها على عملية (التوثيق) و نسبة الحديث إلى صاحبه و ذلك عن طريق متابعة ما عند صاحب الحديث لاستخراج كل عناصره حتى بلوغ منتهاها "[4] أما التراكم الذي يكون (بجعل الشيء بعضه فوق بعض) فلا يقوم إلا على التمايز و التفاعل و التشارك، و في إطار هذا المفهوم نستطيع أن نجد علاقة بين المعنى اللغوي و الاصطلاحي للتناص، إذا علمنا أن مادة التناص بصورتها اللفظية تحتوي على المفاعلة .

لغة: التناص مصطلح نقدي حديث وافد من الغرب، فرض حضوره في مجمل الدراسات الغربية و العربية منها مؤخرا. و هو حديث الوفادة على المشرق العربي، و قد اختلفت النظريات و المفاهيم و التفسيرات حوله باختلاف التيارات الفكرية و المدارس النقدية أساسا في الغرب.

[1] . عبد الله أبوهيف، قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث المؤسسة العربية للدراسات و النشر ط1 –2004ص 8 .

[2] . عبد المطلب محمد قضايا الحداثة عند عبد القادر الجرجاني، الشراكة المصرية العالمية للنشر(لونجمان)، الجيزة، مصرط1. ص137

3 .ابن منظور لسان العرب مادة ن ص ص.

4 . عبد المطلب محمد، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني الشراكة المصرية العالمية لونجمان للجيزة مصر ط1،ص 137

و المفاعلة لا يمكن تحققها الفعلي إلا إذا توفر التمايز و التعدد على نحو من الأنحاء. [1]
إذن فالنظرة المعجمية المستوحاة من مادة نصص تسمح لنا بالقول أن لمفهوم التناص جذورا لغوية، و إن لم يرد هذا المفهوم بجذوره الاصطلاحية.

أما مصطلح التناص ، فله دلالته النقدية في الدراسات الأدبية، فقد ظهر لأول مرة- كما أشار إلية ذلك محمد عبد المطلب – عل يد الباحثة الفرنسية، جوليا كريستيفا، في عدة بحوث بين سنة 1966 و سنة 1967 ، و صدرت في مجلتي تيل-كيل Tel – Quel و كريتيك Critique ، و أعيد نشرها في كتابيها (سيموتيك) و (نص الرواية) و في مقدمة كتاب دستوفسكي لباختين. و قد أشار إلى أن كريستيفا عرفته بقولها :" هو ذاك التقاطع داخل التعبير مأخوذ من نصوص أخرى"[2] و التناص من ذلك الحين أصبح يستخدم " كعمدة أساسية يتعامل بها الدارسون في حقل الخطاب الأدبي"[3]
بينما يرى "حميده المداني" عند دراسته لموضوع التناص و إنتاجية المعاني ، أن التناص لم يكن المفهوم النقدي الأول بهذا المعنى، و إنما سبقه إلى الدراسات النقدية مفاهيم أخرى كانت ترتبط به و تمهد لظهوره مثل الحوارية[4]
و يرى أن "باختين" أول من استخدم مصطلح الحوارية للدلالة على " تقاطع النصوص و الملفوظات في النص الروائي الواحد بالإضافة إلى بعض المصطلحات كتعددية الأصوات و تعددية اللغات التي تلتقى مع مفهوم الحوارية عند النظر إلى النصوص "[5]
إذن مفهوم النصوص هو صدى لآراء باختين الحوارية و هو يوضح الاتفاق التام و الانسجام المتكامل لآراء "باختين" و "كريستسفا".
و التناص أساسه التفاعل و التشارك بين النصوص ، و هذا يقتضي الحفظ و المعرفة السابقة بالنصوص السابقة " لأن النص يعتمد على تحويل النصوص السابقة و تمثيلها بنص موحد يجمع بين الحاضر و الغائب و ينسج بطريقة تتناسب و كل قارئ مبدع " [6].

---

[1] . عبد المطلب محمد، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ص137.
[2] . المرجع نفسه ص 147.
[3] . عبد المطلب محمد التناص عند عبد القادر الجرجاني مجلة علامات في النقد و الأدب ، ج 3، مجلد 1، ص 59 .
[4] . الحمداني حميده التناص و إنتاجية المعاني ، علامات في النقد و الأدب ج4 ، مجلد 10 ، ربيع الآخر، ص 67.
[5] . المرجع نفسه ص 67.
6 . السعدني، مصطفى، التناص الشعري، قراءة أخرى لقضية السرقات، منشأة المعارف المصرية، مصر ص8

وهذا ينسجم مع ما طرحه محمد عبد المطلب بشأن الإنتاجية الشعرية ، فهي تمثل عملية استعادة النصوص القديمة، في شكل خفي أحيانا و جلي أحيانا أخرى، بل إن قطاعا كبيرا من هذا النتاج الشعري يعد تحويرا لما سبق ذلك أن المبدع أساسا لا يتم له النضج الحقيقي إلا باستيعاب الجهد السابق عليه في مجالات الإبداع المختلفة[1]

و لعل هذا يقودنا إلى ما اشترطه ابن خلدون لإنتاج الشعر ، إذ أنه وضع شروطا من أهمها الحفظ من جنس العمل الأدبي فيقول" اعلم أن لعمل الشعر و إحكام صناعته شروطا أولها الحفظ من جنسه ، أي من جنس شعر العرب حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها و من كان خاليا من المحفوظ فنظمه قاصر رديْ و لا يعطيه الرونق و الحلاوة إلا كثرة المحفوظ فمن قل حفظه أو عدم لم يكن له شعر، و إنما هو نظم ساقط ، و اجتناب الشعر أولى بمن لم يكن له محفوظ، ثم بعد الامتلاء من الشعر و شحذ القريحة للنسج على المنوال يقبل على النظم و بالإكثار منه تستحكم ملكته و ترسخ ، و ربما يقال : أن من شرطه نسيان ذلك المحفوظ، لتمحي رسومه الحرفية الظاهرة، إذ هي صادرة عن استعمالها بعينها فإذا نسيتها و قد تكتفت النفس بها، انتعش الأسلوب فيها كأنه منوال يؤخذ بالنسيج عليه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورة"[2]

و إذا كانت الإنتاجية شكلا من أشكال التناص الذي يعتمد على التفاعل و التشارك بين النصوص، و التفاعل يقتضي نصوصا متعددة فهل يمكن لنا اعتبار التناص قضية نقدية لها جذورها في الموروث النقدي ؟

و بعبارة أوضح، هل يمكن لنا أن نحمل ما قاله "ابن خلدون" و نفسره على هذا النحو؟

مما لا شك فيه أن التناص يقتضي الرجوع إلى الوراء ، ثم الأخذ بما يتناسب و النصوص الجديدة ، و هذا يتطلب الحفظ و الفهم و الاطلاع على النصوص الأدبية السابقة، تماما كما يتطلب نظم الشعر عند ابن خلدون الحفظ و الاطلاع، إذ لا يمكن أن نفسر الحاجة لنظم الشعر أو إنتاج النص إلا بالحفظ.

اسُتخدم مصطلح " التناص " كثيرًا وعرف وحمل معانٍ مختلفة، لدرجة أصبح معها مفهومًا غامضًا في الخطاب الأدبي .وغالبًا ما يفضل على استخدامه اليوم استعمال

---

1 . ينظر : عبد المطلب محمد، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ص **141-142**.

2 . ابن خلدون ، عبد الرحمان بن خلدون المقدمة ، تحقق دار الفكر ، بيروت لبنان. ط **1** ص **592**

مصطلحات مجازية تشير إلى حضور نص في نص آخر، بطريقة أقل إتقانًا مثل : النسج، التشابك، الدمج أو بعبارة أبسط" الحوار."

"يمتلك هذا المصطلح بفضل مظهره الحيادي القدرة على تجميع عدة تمظهرات للنصوص الأدبية وتقاطعاتها وترابطها 1 "فالأدب يكتب بكل تأكيد في علاقته مع العالم، ويكتب أيضًا في علاقته مع نفسه وتاريخه وتاريخ إنتاجه والمسار الطويل لأصوله، و "إذا كان لكلِّ نص أصالته الخاصة فإنه يتبع في الوقت نفسه سلالة يمكنه أن يظهرها بشكل أو بآخر و تشكل هذه السلالة شجرة ذات تفرعات عديدة تتناثر ضمنها الأنساب وتأخذ التطورات مسارات أفقية وعمودية في آن معًا" 2.

وبذلك يصبح مستحيلا أ ن ترسم اللوحة التحليلية للعلاقات التي تقيمها النصوص فيما بينها .فهي تولد جميعها في الطبيعة نفسها وتتأثر ببعضها البعض، وفق مبدأ سلالة غير عفوية، وفي الوقت نفسه " لا نجد أبدًا تكاثرًا صرفًا أو تبينًا كاملا ويبقى استرجاع نص بكامله محض صدفة أو نتيجة لذكرى غير واضحة المعالم أو تخليدًا معلنًا لكاتب أو خضوعًا لنموذج "أو تجريبًا لقاعدة أو استيحاء إراديًا[3]

يمكن وصف أنواع التناص وتصنيفها فمنها :التلميح والمحاكاة والسرقة الأدبية واللصق من مختلف الأنواع.

وإذا تحدثنا عن" التناص "في الشعر العربي المعاصر فصدور الحساسية الفردية في النصوص العربية الحديثة أدى بطبيعة الحال إلى إنتاج شعر خرج عن أغراض الشعر المألوفة وفتح قنوات واسعة بين الحياة والشعر أدى بدوره إلى اتساع حقل التداخل النصي في الشعر العربي المعاصر ويتضح ذلك في إنتاج العديد من الشعراء أمثال السياب - عبد الوهاب البياتي -صلاح عبد الصبور -إليا الحاوي- أمل دنقل – و أحمد مطر وغيرهم.

ولكي يتم التناص في الشعر لابد من توفر حد أدنى من التفاعل بين قطبين أي بين ذاتين منفعلتين والتداخل بين نصين " النص الحاضر والنص الغائب."

---

[1] . ساميول تيفين التناص ذاكرة الأدب ، ترجمة نجيب غزاوي اتحاد الكتاب العرب، دمشق سنة **2007** ص **5** .

[2] . المرجع نفسه ص **5**.

[3] . عبد الرحمان بسيسو قراءة النص في ضوء علاقته بنصوص المصادر قصيدة القناع نموذجا فصول م **16** ، العدد **5**.

وقد يدفع الشاعر إلى استخدام التناص وتقنية القناع في القصيدة دافع فني بحت وقد يكون دافعًا سياسيًا خشية الاصطدام المباشر بالسلطة فيتخذ إحدى الشخصيات التراثية أو الأسطورية قناعًا ليعبّر عما يجول في داخله من رفض وتمرد أو شعور بأزمة أو احتياج أو خوف كما أن الدافع قد يكون اجتماعيًا حتى لا يقع تحت سطوة محاسبة التقاليد والأعراف وغير ذلك.

والشاعر عند اختياره نصًا معينًا كنص مصدري، إنما يختار هذا في إطار تجربته الشعرية والحياتية ووفقًا لاعتبارات وشبكة علاقات معقدة لكي يفضي إلى هذا النص المصدر أو يجعله يتفجر بإمكانات جديدة في حواره مع نصه المبدع، " إنّه يبني قصيدته فوق قاعدة من النص المصدري بكل ما يحمله من تجارب وأبعاد نفسية وتاريخية وثقافية مدمجًا فيه نصه، ومن تفاعل و تعالق النصين يمكن الكشف عن بؤرة التوهج في نص مبتدع قادر على التوهج في ضوء النصين"[1]

ولعلّ المشكلة التي تواجه الشاعر و المتلقي هي مشكلة الثقافة، فالشاعر يحتاجها لإبداع نصه وإثرائه وشحنه بالانفعالات والمتلقي يحتاج للثقافة ليفض المغالق ويحل الرموز ولا يقع تحت وطأة الألغاز والغموض.

أما مجالات التناص فإنها قد تشمل مواد القصيدة كلها أو يقع التناص في مواد معينة، فقد يلجأ الشاعر إلى أخذ صورة شعرية ما أو معنى ما أو قد يكون التناص في القافية والوزن أو الموضوع كما هو معروف في المعارضات في الشعر العربي القديم.

كما يحدث التناص أيضًا فى " الأنماط و التراكيب والصياغات، ويحدث في إنتاج الصور الغريبة والصادمة وقلب علاقات الإسناد أو تبديد صلة الشبه بين المشبه و المشبه به أو تقديم الصفة على الموصوف به وفي علاقات التقديم والتأخير وغيرها، كثيرًا مما تلقاه في تصاعق الكتابة الشعرية الحديثة "[2].

و التناص هو التداخل بين النصوص في مفهوم "جوليا كريستيفا " التي ترى أنّ المدلول الشعري يحيل إلى مدلولات خطابية مغايرة بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول

---

[1] . شريفة عثمان عباس أدوات البناء الفني للشاعر أمل دنقل مذكرة ماجستير قسم اللغة العربية جامعة الخرطوم **2009 ص 42**.

[2] . شربل داغر التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري و غيره ، مجلة فصول ، ع**1** سنة **1997 ص 133**.

الشعري . هكذا يتم خلق فضاء نصي متعدد حول المدلول الشعري تكون عناصر قابلة للتطبيق في النص الشعري الملموس، هذا الفضاء النصي نسميه فضاء متداخلا نصياً.

و إذا ما أخذ القول الشعري داخل التداخل النصي فإنه سيكون مجموعة فرعية من مجموعة أكبر هي فضاء النصوص المطبقة في محيطنا الثقافي الغربي [1].

المفهوم الشعري الجديد بمفهوم "جوليا كريستيفا" ناجم عن تقاطع شفرات عدة تجد نفسها في علاقة متبادلة ، و هي تلك الخاصية التي أطلق عليها "دي سوسير" اسم "التصحيفية" أي امتصاص معاني متداخلة داخل الرسالة الشعرية .

اتخذ مفهوم التناص بعدا استرتيجيا في الحقل الإبداعي مثلما اتخذ بعدا ألسونيا بعيد المدى و تخصيص فضاءات مختلفة له في انشغالات الدارسين أمثال : "فرانسوا راستيه " و "أريفي" و "جرار جينات" و غيرهم ، و كان " بارث" من أبرز النقاد اللذين أعطوا للتناص نكهته النقدية الأدبية[2].

التناص إذن وسيلة تواصل لا يمكن الاستغناء عنه في أي خطاب لغوي، ووجود ميثاق وقسط مشترك بين المرسل والمتلقي" المرسل إليه "من التقاليد الأدبية والمعاني ضروري لنجاح عملية التواصل " ويحل مشكلة استحالة التوفيق بين شمولية التناص ومحدودية المعرفة "بالنصوص [3].

---

[1] . علي ملاحي ، الدلالة الشعرية الجديدة طبيعتها و إجراءاتها (دراسة أسلوبية لنموذج شعري جديد)،رسالة دكتوراه الدولة في الأدب العربي 2003-2004 ص382.

[2] . علي ملاحي ، المرجع نفسه ص382.

[3] . شريفة عثمان عباس أدوات البناء الفني للشاعر أمل دنقل مذكرة ماجستير قسم اللغة العربية جامعة الخرطوم 2009 ص 42.

5 .أسلوب التضاد و وظيفته في تشكيل الصورة الشعرية المعاصرة :

إنّ التضاد بمفهومه البلاغي القديم، و "المقابلة" أو "المطابقة "وما قاربهما من محسنات بديعية بدلالاتها التقليدية التي لا تتجاوز حدود الألفاظ، وهو ما يجعلنا نقف وقفة يسيرة على ما تناقلته مصنفات القدماء من أنظار نقدية في هذا السياق لميز دلالة "شعرية التضاد" [1].

فقد ذهب نفر من القدماء إلى أن التضاد لون من المشترك اللفظي، وعرفوه بأنه "كلمة واحدة ذات معنيين متضادين "والتضاد بهذه الدلالة كان موضع خلاف بين القدماء من مقِّر به ومنكر له، و وصل إلينا عديد من الدراسات التي اختصت بالتضاد، من بينهم: "الخليل بن أحمد، وأبو عمرو الشيباني، و قطرب، وأبو عبيدة، و الأخفش الأوسط، وأبو زيد الأنصاري، والأصمعي، و أبو عبيد القاسم بن سلام، و ابن الأعرابي، و عبد االله التوزي و ابن السكيت، و أبو حاتم السجستاني" وغيرهم، و قد خص كثير منهم هذه الظاهرة بتأليف مستقل "كقطرب، و الأصمعي، و ابن السكيت، و ابن الأنباري"، و يقابلهم طائفة من العلماء أنكرت التضاد بهذا المفهوم "كابن درستويه، و ثعلب، و الجواليقي، والسيوطي" وغيرهم، والتضاد بهذه الدلالة وما يتصل به من أنظار وتفسيرات ليس هو ما ترنو إليه الدراسة .

أما الدلالات النقدية القديمة الأقرب لمفهوم "التضاد" بوصفه الملمح الأسلوبي الذي تنزع الدراسة نحوه فنجد جذورها في الألوان البديعية التي أشارت إلى "الجمع بين الشيء وضده أو المعاني المتقابلة"، وفي أدقها نعني مصطلحي "الطباق "و"المقابلة"، وفي هذا المقام يقول "قدامة بن جعفر": "التكافؤ -ويعني به الطباق والمقابلة – هذا أن يصف الشاعر شيئا أو يذمه، و يتكلم في أي معنى كان، فيأتي بمعنيين متكافئين، و الذي أريد بقولي متكافئين في هذا الموضع: متقاومان، إما من جهة المضادة و السلب و الإيجاب أو غيرهما من أقسام و يقول أبو هلال العسكري: "قد أجمع الناس أن التقابل "المطابقة في الكلام هو الجمع بين الشيء و ضده في جزء من أجزاء الرسالة، أو الخطبة أو البيت من بيوت الشعر مثل الجمع بين البياض

[1] . أحمد زهير رحاحلة، تجليات التضاد في ديوان محمود درويش الأخير " لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي" دراسات العلوم الإنسانية و الاجتماعية المجلد 41 ، العدد 2 ، سنة 2014، ص: 483.

والسواد ، و ليس أوضح من كلام ابن رشيق القيرواني حين يقول: "هو جمعك بين الضدين في الكلام أو بيت الشعر.

ويقول "حازم القرطاجني" "و لفظة المطابقة مشتق من قولك : " إذا كان هذا لهذا طبق، أي مقدار لا يزيد عليه و لا ينقص، و إذا كان حقيقة الطباق في مقابلة الشيء بما هو قدره ومن وفقه سمِّي المتضادان إذا تقابلا و لاءم أحدهما الوضع الآخر متطابقين " وذهب الخطيب القزويني إلى أن التضاد هو المقابلة و عرفها بأنها: "أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو معان متوافقة، ثم ما يقابلها على الترتيب ".

كذلك جاء في بعض مصنفات البلاغة ذكر لأنواع من الاستعارة تقوم على مبدأ الجمع بين المتضادات كالاستعارة العنادية التي لا يمكن اجتماع طرفيها في شيء واحد و أشار بعض الدارسين إلى التقارب بين التضاد لتنافيهما و المفارقة التي هي:" تقنية فنية يبرز التناقض بين وضعين متقابلين بينهما نوع من التناقض، و تقوم فكرته على استنكار الاختلاف و التفاوت بين أوضاع من شأنها التماثل أو التجانس[1].

و مع أننا أشرنا إلى التقارب بين مفهوم التضاد الأسلوبي المعاصر و الطباق و المقابلة و ما قاربهما لدى القدماء إلا أن اهتمام القدماء ظل مقتصرا على حدود رصد الطباق و المقابلة في البيت أو الجملة، و في الإطار الزخرفي الخارجي المتصل بالألفاظ شكلا، دون الالتفات إلى الوظائف التي تؤديها هذه المحسنات، و الجماليات التي تثري بها بناء القصيدة إلا ما ندر و على وعي أكبر يقول حازم القرطاجني: "مثول الحسن إزاء القبيح أو القبيح إزاء الحسن مما يزيد غبطة بالواحد و تخليا عن الآخر لتبين حالة الضد بالمثول إزاء ضده، فلذلك كان موقع المعاني المتقابلات من النفس عجبا ، و يعلق علي عشري زايد على ذلك بقوله: "أما الطباق و المقابلة، فإن بناءهما على مجرد الجمع بين الضدين –في الطباق- أو مجموعة من الأضداد ، أو استغلاله استغلالا تعبيريا دون اشتراط أساسا لوجود تناقض واقعي بين السياق الشعري و بين هذه الأضداد، فكل ما كان يهتم به البلاغي القديم هو مجرد التضاد أو التقابل اللغوي بين مدلولي اللفظين أو مدلولات عدد من الألفاظ، حتى و إن نظمت هذه الألفاظ المتضادة في سياق واحد، لا يقوم على التناقض بل على التكامل، و هذا هو شأن معظم صور الطباق

---

[1] . أحمد زهير رحاحلة، تجليات التضاد في ديوان محمود درويش الأخير " لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي" ، ص: **483**.

والمقابلة – و إذن فهاتان الصورتان من وجهة نظر البلاغة القديمة محسنان شكليان جزئيان، لا هدف لهما سوى التحسين البديعي الشكلي ولا يتجاوز مداهما البيت أو العبارة" ، ومع ما نأخذه على هذا القول من تعسف في الحكم وتعميم مبالغ فيه إلا أن له ظلالا لا يمكن تجاوزها.[1]

إن الدرامية والأفكار التي تنهض بحمل مضمون القصيدة المعاصرة هي التي تفيد منها شعرية التضاد، وتتجاوز حدود الزخرف اللفظي بحيث يتحقق الوعي بأن "التفكير الدرامي هو ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد و إنما يأخذ دائما ، في الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة، وأن كل ظاهر يختفي وراءه باطن وأن التناقضات و إن كانت سلبية في ذاتها فإن تبادل الحركة بينها يخلق الشيء الموجب، ومن ثم كانت الحياة نفسها إيجابا يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين المتناقضات ، ومن هنا تتحقق القيمة الأساسية للتضاد من خلال القدرة على تجاوز الشكل إلى المضمون إيمانا بأن التقابل في العبارة الشعرية الدرامية ليس مجرد تقابل ألفاظ و إنما هو –بصفة أساسية– تقابل أبعاد نفسية، فالألفاظ ذات التأثير الدرامي هي مجرد ثغرات أو منافذ يطل منها الإنسان على أجزاء من عالم الشاعر الداخلي ، ويقينا بأن التضاد " من أكثر الأساليب قدرة على إقامة علاقة جدلية بين النص من جهة والقارئ من جهة أخرى".

إن شعرية التضاد تتمثل في قدرة الشاعر على الجمع بين المتناقضات والمقابلة بينها على نحو يبرز إحساسه بسطوتها، ويشرك المتلقي في حالة التوتر التي تغشى رؤيته، وأبعاد الصراع الداخلي الذي يعيشه، "إذ دون تناقض لا وجود لمجموع منسق من المفاهيم، ولا وجود لمجموع منسق من الدلائل "فتصبح تراكيب التضاد أداة تحمل غاية الشاعر، وترسم النظام الذي يحكم علاقاتها، وعليه فإن قيمة "التضاد الأسلوبية تكمن في نظام العلاقات الذي يقيمه بين العنصرين المتقابلين، وعلى هذا فلن يكون له أي تأثير ما لم يتداع في توال لغوي، وبعبارة أخرى: فإن عمليات التضاد الأسلوبية تخلق بنية مثلها في ذلك ، بنية التقابلات المثمرة في اللغة ولعل النظر في الدراسات الحداثية التي عرضت لهذا المصطلح سيقودنا إلى

[1] . أحمد زهير رحاحلة، تجليات التضاد في ديوان محمود درويش الأخير " لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي" ، ص: **484**.

توظيف مصطلحات ودلالات تنتسب إلى الدراسات البنيوية وما بعدها، إلا أننا ننفي تعمد الجنوح بالدراسة إلى منهج بعينه، دون التحرج من توظيف أداوته للوصول إلى غاية الدراسة. [1]

[1] . أحمد زهير رحاحلة، تجليات التضاد في ديوان محمود درويش الأخير " لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي" ، ص: **484**.

الفصل الثاني

بلاغة الصورة الشعرية في الشعر العربي المعاصر
و أدوات تشكيلها الأسلوبي

الفصل الثاني: بلاغة الصورة الشعرية في الشعر العربي المعاصر و أدوات تشكيلها

الأسلوبي

1- أسلوب التكرار عند: السّياب- أمل دنقل – أحمد مطر.

2 - الأسلوب القصصي عند: السّياب – أمل دنقل- أحمد مطر.

1- أسلوب التكرار عند السّياب- أمل دنقل – أحمد مطر:

يزخر الشعر المعاصر بالعديد من الظواهر الأسلوبية التي عُني بها النقد الحديث،فلم تقتصر الدراسات التي تمت في هذا الميدان على الشعر الحديث، وإنما تناولت نماذج من الشعر القديم، فقامت على استخراج الظاهرة الأسلوبية وتعيين وظيفتها، و"يبدو أن الظاهرة الأسلوبية تتوقف على طريقة الشاعر أو مذهبه الفني أكثر مما تتوقف على عصره"[1] .

ومن هذه الظواهر ظاهرة التكرار، التي انتشرت في شعر الرواد لما لها من دلالات معنوية تتخطى وجودها اللغوي، فالتكرار فضلاً عن كونه خاصية أساسية في بنية النص الشعري" إلا أنّ له" دوراً دلالياً على مستوى الصيغة والتركيب[2]. فهو كما تقول" نازك الملائكة" "أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها"[3].

تعتبر الصورة وسيلة شعرية خاصة، و ليس وجود الصور في القصيدة أو استخدام نوع من أنواعها دون الآخر ، فالشاعر يحتاج إلى قوى تشكيلية خاصة، مما يعني أن تكون الصورة جزء من الكل، فلا تشكل وحدها ثلاً متكاملاً مع باقي العناصر الأخرى في القصيدة مثل: الإيجاز، طرائق الحذف، المجاز...إلخ.

فالصورة إذا كانت من النوع المجازي أو الرمزي أو غيرها من الأدوات فإنها يمكن أن تكون وسيلة الشرح و التوضيح و بث الحيوية[4].

أما التكرار فهو أساس الإيقاع بجميع صوره، حيث نجده في الموسيقي و أساسًا لنظرية القافية في الشعر، وهو سر نجاح الكثير من المحسنات البديعية كما هو الحال في العكس [5].

---

[1] . ينظر: شريفة عثمان عباس، أدوات البناء الفني في شعر أمل دنقل مذكرة ماجستير،قسم اللغة العربية،جامعة الخرطوم 2009 ص:98.

[2]. مصطفى السعدني،البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث،منشأة المعارف الإسكندرية،ط1-1987. ص:147.

[3] . نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ، دار العلم للملايين ، بيروت ط6، 1981 ، ص:43.

[4] . ينظر: نورمان فريدمان ، الصورة الفنية_اختيار و ترجمة و تقديم ،جابر عصفور ، الخيال الأسلوبي للحداثة، المركز القومي للترجمة ط2 سنة 2009، العدد 850 : 185.

[5] . مجدي وهبة: معجم المصطلحات الأدبية في اللغة و الأدب،مكتبة لبنان بيروت، ط 2سنة 1984 ص :117.

وبهذا فإن وجوده لاسيما على الصعيد الشعري له أهمية كبرى في عملية الإيقاع، وهو ضروري حتى ولو كان في أبسط مستوياته، غير أن طبيعة التجربة الفنية لاسيما الشعرية منها و هي التي تفرض وجودًا معينًا ومحددًا للتكرار، و تسهم في توجيه تأثيره وأدائه بالقدر الذي يجعل في القصيدة كيانًا فنيًا لنظام تكراري معين، وربما بلغت ظاهرة التكرار في القصيدة العربية أقصى تأثير وحضور لها في القصيدة الحديثة، إذ أسهمت كثيرًا في تثبيت إيقاعها الداخلي وتسويغ الاتكاء عليه مرتكزًا صوتيًا يشعر الأذن بالانسجام والتوافق والقبول[1].

كما أن هذا الانسجام تجاوز هذا البعد الإيقاعي في التأثير، متدخلا حتى في تشكيل البنية الدلالية للقصيدة من خلال النظم المختلفة والمتباينة التي يمكن أن يأتي عليها التكرار، فهو يأتي على مستويات عديدة لا يمكن حصرها حصرًا كاملاً نتيجة لارتباطه بقدرات الشعراء المستمرة على الابتكار والتجديد والتجريب بما يناسب طبيعة التجربة الشعرية ووحدتها.

ومع أن التكرار كان معروفًا في الشعر العربي منذ أيام الجاهلية إلا أّنه في الشعر الحديث أخذ منحى جديدًا وصار يمثل ظاهرة في القصيدة الجديدة، ولكي تتضح الفروقات نعرض بصورة عامة نموذجًا من أشكالها في الكلاسيكية.

يتركز التكرار الكلاسيكي في صورة تأكيد ليبرز عنصر التهديد أو الانتقام أو الإرهاب وأيضًا صورة التوق إلى الماضي و يبرز أيضاً في شعر الحنين إلى الديار و ساكنيها و ذلك بتكرار الأماكن المشوقة، ولعل أبرز مثال لذلك، قصيدة" مالك بن الريب "والتي مطلعها:

ألا ليت شعري هل أبيتن لَيلة بجنب الغضا أُزجي القلاصَ النواجيا
فليت الغضا لم يقطع الركب عرضه و ليت الغضا ماشي الركاب لياليا
لقد كان في أهل الغضا لودنا الغضا مزار ولكن الغضا ليس دانيا[2]

[1] . ينظر: شريفة عثمان عباس، أدوات البناء الفني في شعر أمل دنقل ص:38.

[2] . المرجع نفسه ص:38.

فقد تكرر" الغَضا" حيث تقيم قبيلته ست مرات في الأبيات الثلاثة، وتستمر تلك النغمة التكرارية الشاجية في باقي القصيدة.

ومن صور التكرار الكلاسيكي أيضًا ذلك النوع الشائع في قصائد الرثاء و المدح و الغزل حيث يتكرر اسم المرثي أو ما يوحي إليه، كما حفظت كتب التراث صورًا متعددة لنماذج أخرى، تتصل بذات المغزى. يتضح من النموذج السابق وغيرها من النماذج المختلفة لصور التكرار في القصيدة التراثية أنه يعمد إلى إحداث إيقاع خطابي متجه إلى الخارج، يتسق في هذا الهدف مع الإطار أو الشكل الذي تتحرك فيه بنية وتركيب القصيدة التي أتاحتها ظروفها التاريخية وتحت هذه الظروف أصبحت قصيدة مفتوحة تكشف عن مدلولها وتعطي فحواها من أيسر طريق [1]، فلكل شريحة زمنية ظروفها الموضوعية التي لا يصح محاكمة أولاها على أُخراها.

يتميز التكرار في الشعر الحديث عن مثيله في الشعر التراثي بكونه يهدف بصورة عامة إلى استكشاف المشاعر الدفينة وإلى الإبانة عن دلالات داخلية فيما يشبه البث الإيحائي وإذا كان التكرار التراثي يهدف إلى إحداث إيقاع خطابي متوجه إلى الخارج فإن التكرار الحديث ينزع إلى إبراز إيقاع درامي سيكلوجي.

وتتضح صورة التحولات الفنية لاستخدام ظاهرة " التكرار " حين نتذكر قصيدة" مالك بن الريب "السابقة، وهي صورة لتكرار التوق إلى الماضي المجسد لحنين الشاعر إلى دياره، أما في الشعر الحديث فقد اتخذ صورة أخرى تمثِّل تحولاً فنيًا حيث انتقل من العالم الخارجي إلى العالم الداخلي و أصبح تكرارًا انطوائيا داخل الذات، يتراوح فيه الإيقاع النفسي متيحًا للقصيدة استكشاف المشاعر المتضاربة و الإبانة عن تمزق الشاعر بين أمله ويأسه[2]،كما في قصيدة " السّياب "التي يعبر فيها عن شوقه للعراق في قصيدة " غريب على الخليج" يقول:

جلس الغريب يسرح البصر المحير في الخليج

---

[1] . شفيع السيد: أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين و إبداع الشعراء، مجلة إبداع العدد 6، جويلية 1984، ص 87.

[2] . ينظر: شريفة عثمان عباس، أدوات البناء الفني في شعر أمل دنقل ص:39.

ويهد أعمدة الضياء بما يصعد من نشيج
صوت تفجر من قرارة النفس الثكلى : عراق
الريح تصرح بي : عراق
والموج يعلو بي : عراق، عراق، ليس سوى عراق
البحر أوسع ما يكون وأنت أبعد ما تكون
والبحر دونك يا عراق
ياريح، يا أبرًا تخيط لي الشراع – متى أعود
إلى العراق ؟ متى أعود ؟
متى أعود ؟ متى أعود؟
و احسرتاه فلن أعود إلى العراق[1]

يتضح مما سبق أن صورة التكرار استطاعت أن تضفي تنويعًا نغميًا واضحًا بواسطة الإيحاءات النفسية النابعة من ترابط الصورة التكرارية مع جذور المشاعر والعواطف.

وفي الوقت نفسه هناك خطورة تتربص بظاهرة التكرار حين يصبح مجرد ثرثرة لفظية لا تتقدم بالقصيدة، بل تفقدها توازنها الفني وتتسرب مكنوناتها في تشقيق تكراري باهت[2].

و في صورة أخرى للتكرار قصيدة السياب " النهر و الموت" التي يقول فيها:

بويب...
بويب...
أجراس برج ضاع في قرارة البحر
الماء في الجرار، و الغروب في الشجر

[1] . بدر شاكر السّياب، الديون " دار العودة بيروت ط1 – 2009 ص 174.

[2] . صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة و النشر ، القاهرة 1998 ص 101.

و تنضح الجرار أجراسا من المطر
بلورها يذوب في أنين
"بويب...يا بويب"
فيدلهم في دمي حنين
إليك يا بويب
يا نهريَ الحزين كالمطر[1].

فكلمة "بويب" التي تتكرر في تفعيلة متآكلة، في المطلع و الوسط البلوري الذائب و قبيل نهاية المقطع، تمثّل رقية سحرية يحدّد نطقها ما يناط بها من تعاويذ إيقاعية بحيث يتم تحفيز الطبيعة الصامتة لاسم النهر عن طريق المحاكاة و استثمار صيغته المصغرة لإبتعاث حروفه حتى تعود للتصويت و الدق في عملية الإسناد النحوية الأولى "بويب..بويب..أجراس برج" لكن هذا الدق الناعم الذي يكاد يولد متلاشياً ضائعاً في قرارة البحر يبدو مثل البرج الآمرئي الذي ينبعث منه.

هنا تتم دلاليا بداية " أسطرة" الاسم و ربطه بالأعراق الميثولوجية. و يلعب الترجيع الصّوتي دوراً هاماً في هذه الأسطر، حيث يتحول النهر الريفي الصغير ، باسمه الطريف إلى نموذج مفعم بالدلالة التي لا يكاد الرمز العادي يطيقها، ففيه تختمر رؤى الحياة و الموت ، و تتمثل قوى الإخصاب و الطفولة و الوجود و العدم، بحيث نراه بفيض بالمعنى بأكثر مما يتدفق بالماء.[2]

ثم تأتي المتوازيات النحوية في الجملة الثانية من المقطع:

الماء في الجرار، و الغروب في الشجر

---

[1] . بدر شاكر السياب، الديوان، ص **250**.

[2] . صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص **102**.

لتحدد مناط الشعرية في التركيب ، فبالرغم من شكلها التقريري الذي يخلو في ظاهرة من آليات التصوير فإنّ تحويل الماء من النهر إلى الجرار، وامتلاء الشجر خاصة "بسائل" الغروب، عبر "في" الظرفية و عن طريق التوزيع المتماثل الذي تقوم به "واو" العطف، كل هذا يوقظ لدى المتلقي شعوراً جديداً بالأشياء ، يتولد عند إدراك هذه النسبة اليسيرة من الانحراف التركيبي، لكنها كافية لخلق درجة عالية من التوتر الجمالي ، و عندما تتضح الجرار "أجراساً" من المطر، فإن هذه المفعولية تعزز الانحراف و تصل بالتركيب إلى درجة السخونة الشعرية اللازمة، و يقوم ترجيع اسم النهر مرّة أخرى بدور النّاقل للمشهد الخارجي إلى عالم الشّاعر الباطني، حيث يتضعّف حس الشاعر بتضاعف الفعل "يدلهم" و صبّه المتكاثف للحنين في دمه حتى يمتزج به و يتصل سائله بماء السماء المقدّس الحزين[1].

و تفتتح صيغة تعبيرية جارفة و حارقة ، مكونة من فعل الرغبة الحاني "أود" + "لو" الشرطية سلسلة من مظاهر التحنان يتم ترجيعها عدة مرات في المقطع التالي يمكن أن تستصغى هكذا:

_ أوّد لو عدوت في الظلام

_ أوّد لو أطل من أسرّة التلال

_ أوّد لو أخوض فيك، أتبع القمر

_ أوّد لو غرقت فيك، ألقط المحار

فتتصاعد عملية التماهي مع النهر الذي يطفح بمفارقة الجمع بين الموت و الحياة في نفثة واحدة، و ترتفع في الوقت ذاته شحنته الدلالية لتعلو على مستوى الرمز مشارفة أفق الأسطورة. و يتحول " بويب" هذا من جدول متواضع عند قرية " جيكور" بريف البصرة، غلى بؤرة مكثفة بأمواج الدلالات الشعورية و الكونية، و هو يقف في مقابلة الشاعر الذي يخاطبه مقدّما له طقوس المودة و شعائر التقديس.

[1]. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة ، ص **102**.

و حين يتابع خطاب النهر في المقطع الثاني من القصيدة، تتحول الأجراس إلى نداء الدم في العروق ، و تبرز إرادة البطولة عاتية في خطاب السّياب:

أوّد لو عدوت أعضد المكافحين
أشدّ قبضتي ثم أصفع القدر
أوّد لو غرقت في دمي إلى القرار
لأحمل العبء مع البشر
و أبعث الحياة، إنّ موتي انتصار[1]

هنا لا يمكن أن يفيد حساب المفردات "رقميا" لتغليب جانب الموت على هذه الإرادة القصوى للحياة، حيث ينبثق "البعث" من الجدلية التي تنتصر للوجود على العدم بقدر ما تنجح تقنية الترجيع في تحقيق درجة عليا من الشعرية . بيد أنّ حيوية السّياب الشعرية لا تأتي من مصدر واحد ، و لا ترتكز على نموذج مكرر ، إذ إنَّ مثل هذا النموذج لا يلبث أن يصبح آلياً جامداً إن لم تتخلله انتقالات تهزه و تعيد المتلقي إلى الإحساس النشط بفاعليته.

و إذا كان الشعر هو الذي يعيد للغة طابعها الباعثي المحفز عندما يبث في الكلمات روح الأشياء و يربط بين الصوت و الدلالة ، متجاوزا الإعتباطية المصمتة ، فينفخ في أشكال اللغة حتى مسكونة بالحركة و الحيوية، فإن بعض مقاطع السّياب تعمد إلى تفجير هذه الحيوية عبر الاستخدام المتوالي للصياغة الإنشائية من نداء و أمر و استفهام و تعجب بنسبة تفوق فيما يبدو في خطاب الشعر عندئذ، تلعب الصيغ النحوية و معدلات تكرارها و ترجيعها دورا أساسيا في حركية هذا الأسلوب[2] و مثال ذلك في قصيدته " سفر أيوب" يقول:

---

[1] . بدر شاكر السياب، الديوان، ص **252**.

[2] . صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص **104**.

يا غيمة في أوّل الصباح
تعربد الرّياح
من حولها، تنتف من خيوطها، تطير
بها إلى سماوة تجوع للحرير
سينطوي الجناح،
ستنتف الرّياح ريشه مع الغروب،
يا غيمة ما أمطرت تذوب
فأبرقي و أرعدي و أرسلي المطر
و مزقي ذوائب الشجر
وأغرقي السهوب
و أحرقي الثمر
سترجحنّ بعدك السنابل الثقال بالحبوب
و تقطف الورود و الأقاح
صبية يؤج في وجنتها الجنوب
و أنت ذرّة من الدماء و الجرح[1]

في هذه القصيدة يتضارب أسلوب النداء تارة و الأمر تارة أخرى ليتحدث مع هاته الغيمة التي تشير بدورها إلى سحاب فعلية يضرع إليها الشاعر لما كان هناك سبب لدمغها بالتناثر و الذوبان العبثي قبل أن تمطر ، و لما كان ثمة مبرر لهذه الحميّة التي تتلبسه و هو يهتف بها مستصرخاً كي تتفجر خصبا و نماء، عندئذ يأتي دور التوازن بين طرفي الدلالة، يقول:

و أنت، يا شاعر واديك، أما تؤوب
من سفر يطول في البطاح

[1]. بدر شاكر السياب، الديوان ص 152.

تراقص النهر
و تلثم المطر
أما سمعت هاتف الرّواح؟
"خام و زنبيل من التراب
و آخر العمر ردى". و يطلع القمر
فأبرق ، أرعد، أرسل المطر
قصائد احتوى مداها دارة العمر
يا غيمة في أول الصباح
يا شاعراً يهم بالرّواح
و ودع القمر[1]

و هكذا تكتمل جماليات بنية النص الشعري ،بعد أن أشبعت دوائر الخطاب بهذا التوازي الفادح بين غيمة الصباح و شاعر الوادي في مجموعة أفعال الأمر ذاتها ن بعد أن انسرب إليها بشكل خاطف هاتف الرّواح الذي يحاورها من داخل الوعي العميق بقدر الإنسان ينذرها بحكم الردى ، لكنه لا يقوى على الحيلولة دون فعل الانبثاق العظيم : طلوع القمر عندئذ تعود لتتوحد من جديد على صعيد الخطاب المتتالي تلك الغيمة الباكرة مع الشاعر الذي يهتم بتوديع الكون بعد أن يكون قد أضاءه مليا بأقمار الشعر فتقوم وحدة المنادي و من تتوجه إليه أفعال الأمر و صيغ المستقبل بدور الجهاز العصبي المكشوف الذي يمنح النص بداهته و يضفي عليه تلك الصبغة الحيوية ، حتى و هو ينذر صاحبه توديع الحياة، إذ إنه سيظل يسكب عبر كلماته الشعرية ضوءه القمري الفاتن[2].

في قصيدة "متى نلتقي" يقول السياب :

---

[1] . بدر شاكر السياب، الديوان ص **152**.

[2] . ينظر: صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة ص **106**.

ألا يأكل الرعب منها الضلوع؟
إذا ما نظرنا إلى ظل تينةْ
فلاحت لنا، من ظلامٍ، قلوع
تهدهدها غمغمات حزينةْ؟
ألا يأكل الرعب منها الضلوع؟
ألا تتحجر منا العيون
إذا لاح في الليل ظلّ البيوتْ
هزيلاً كما ينسج العنكبوتْ
ألا تتحجر منا العيون
ويلمع فيها بريق الجنون؟
ألا يأكل الرعب منا الضلوع
إذا ما نظرنا إلى ظل تينةْ
فلاحت لنا من ظلامٍ قلوع
تهدهدها غمغمات حزينة؟
ألا يأكل الرعب منا الضلوع؟ [1]

لقد تكرر المقطع "ألا يأكل الرعب منا الضلوع" أربع مرات لتجسيد الرعب الذي ينتاب الشاعر وهو يرى ويسمع ما يبعث على اليأس ويقود إلى الخوف . فالهول الذي يحيط بالشاعر وهو على سرير المرض ألقى أمام عينيه بتلك الصور المفجعة وفي أذنيه تلك الغمغمات الحزينة. إن تكرار المقطع يستدعي وعياً خاصاً من الشاعر لأن طوله، مكرراً، قد لا يحتمله القارئ-المستمع لذا فإن الشاعر الحاذق هو الذي يصدم توقع المتلقي بما لا يتوقعه وحينئذ يؤدي التكرار دوره في هز المتلقي: وهذا ما فعله السياب إذ غير فيما يلي المقطع المكرر، فبعد التكرار

[1] . بدر شاكر السياب، الديوان ص **380**.

الأول جاء المقطع "إذا ما نظرنا إلى ظل تينة" وبعد التكرار الثاني نقرأ: "ألا تتحجر منا العيون- إذا لاح في الليل ظل البيوت... ويلمع فيها بريق الجنون" ولو أن الشاعر غير ما بعد التكرار الثالث لكان توقع التكرار المقطعي أعمق في النفس وأبعد أثراً في تجسيد أحزان الشاعر[1].

أما عند أمل دنقل يعد التكرار من أهم الأدوات الفنية في شعر دنقل لما يضطلع به من دور واضح في معنى الشعر ومبناه، إضافة إلى دوره في إخصاب شعرية النص ورفده بالبث الإيحائي والجمالي فالتكرار يسهم في إنتاج الشعرية باحتوائها على قيم إيقاعية واضحة، كما أنَّه يسهم في بناء القصيدة وتلاحمها بما يلحقه أو يكشفه من علاقات ربط وتواصل بين الأبيات أو الأسطر التي تتشكل منها القصيدة، فالتكرار خاصية لغوية، لكنها تتحول عبر النسق العلائقي. الذي يوفِّره السياق الشعري إلى عاطفة مشحونة بالإيحاء والتوتر .

وإذا كان التكرار التراثي يهدف إلى إحداث إيقاع خطابي متوجه إلى الخارج فإن التكرار الحديث ينزع إلى إبراز إيقاع درامي سيكولوجي وتتضح صورة التحولات الفنية لاستخدام ظاهرة التكرار في قصيدة" لا تصالح "حيث يوظف الصورة التراثية لقضية معاصرة معروفة تضم القصيدة عشرة مقاطع وتجتزئ في كل مقطع ما يبرز ظاهرة التكرار كما يلي "لا تصالح " عشرًا.

وهذا ما يعرف بتكرار اللازمة أي " تكرار سطر شعري أو جملة شعرية تشكل بمستوييها الإيقاعي والدلالي محورًا أساسيًا ومركزيًا من محاور القصيدة " وذلك عندما تلح على الشاعر فكرة معينة بحيث أنه لا يستطيع الفكاك منها، فما أن يمضي أسطرًا معدودة حتى تراها تطفو على سطح القصيدة مغلقة دائرة من دوائرها وفي الوقت ذاته تكون مفتتحًا لدائرة جديدة.

فجملة" لا تصالح "التي شكلت عنوان القصيدة هي الجملة التكرارية البؤرية التي تحمل جوهر فكرة القصيدة فالشاعر كان معنيًا برفض فكرة الصلح، مهما كانت الأسباب فهو يعتقد أنه

[1] . محمد راضي جعفر،الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر،مرحلة الرواد_دراسة_ص99:_100.

صلح غير متكافئ فالطرف الآخر قاتل[1]، وما تحدي كل مغريات الدنيا بعد أن غيب الموت كليب "الشعب العربي"، فيقول في قصيدة " لا تصالح ":

لا تصالح!

..و لو منحوك الذهب

أترى حين أفَقأ عينيك،

ثم أثبت جوهرتين مكانهما..

هل ترى...؟ [2] .

فالشاعر يميل في هذه القصيدة إلى استخدام المنطق والجدل لإقناع الآخر بضرورة رفض الصلح، وتأتي اللازمة " لا تصالح "إمعانًا في تأكيد هذه الفكرة وترسيخها، ويحاول الشاعر في كل دورة من دورات القصيدة عبر تكرار اللازمة أن يعمق هذه الفكرة ويكشف مزيدًا من أبعادها حتى يحبطها من جذورها.

أحيانًا يجمع دنقل إلى جانب تكرار اللازمة أداة لغوية أخرى تؤازر في تعميق فكرته، كما نلاحظ في هذا المقطع حيث مزج الجملة التكرارية اللازمة " لا تصالح" بالاستفهام.

ويشكل الاستفهام ضربًا لافتًا من ضروب التكرار في شعر دنقل تتمحور دلالته حول تجربة الشاعر الواقعية وما يحيطها من مفارقات وتناقضات وعوامل الحيرة والقلق والتوتر .فيتخذ الشاعر تكرار السؤال موحيًا بأبعاد هذه التجربة[3].

يقول:

---

[1] . ينظر: شريفة عثمان عباس، أدوات البناء الفني في شعر أمل دنقل ص:**108**.

[2] . أمل دنقل الأعمال الشعرية ، مكتبة مدبولي ص: **394**.

[3] . ينظر: شريفة عثمان عباس، أدوات البناء الفني في شعر أمل دنقل ص:**108**.

-لا تصالح على الدم..

-حتى بدم!

لا تصالح ! و لو قيل رأس برأس

أكل الرؤوس سواء ؟

أقلب الغريبِ كقلبِ أخيك ؟!

أعيناه عينا أخيك ؟

لا تصالح

ولو توجوك بتاج الإمارة.

كيف تخطو على جثة ابن أبيك ...؟ [1].

حيث حاول الشاعر أن يبرهن على عدم جدوى الصلح، ويوحي بأبعاد المفارقة الفاجعة بين ظروف الحياة في ظل كليب " الشعب العربي "وظروفها بعد غيابه، كما يوحي بتفرد كليب "الشعب العربي "وتميزه وعدم مساواته بأحد، متخذًا الاستفهام ركيزة أساسية لتجسيد هذه المعاني والإيحاء بها.

وهكذا فإن "التكرار متواشجًا مع الاستفهام يسهم في تجسيد تجربة الشاعر وشد انتباه المتلقي إليها "[2]، فالشاعر يحشد كل الإمكانات اللغوية للتعبير عن تجربته، وإقناع المتلقي وإمتاعه معًا، ولعل هذا الأسلوب المركَّب من الجملة التكرارية و الاستفهام يسهم في تحقيق هذه الغاية.

من هنا يتضح الفرق بين الاستخدام الحديث والقديم لهذه الصورة التكرارية، "إنه الفرق بين التعبير والخلق .كانت القصيدة القديمة تعبيرًا تقول المعروف في قالب جاهز معروف، أما

[1]. أمل دنقل، الأعمال الشعرية ص: **396_399**.

[2]. عبد الرحمان بسيسو ، قراءة النص في ضوء علاقته بالنصوص المصادر، ص:**206**.

الحديثة خلق، تقدم للقارئ ما لم يعرفه من قبل في بنية غير معروفة وتلك هي الخاصية الجوهرية للشعر الحديث، إحلال لغة الخلق محل لغة التعبير"[1].

يتضح مما سبق أن هذه الصورة من التكرار قد استطاعت أن تضفي تنويعًا نغميا وتأثيرا دراميا واضحًا بواسطة الإيحاءات النفسية النابعة من ترابط الصورة التكرارية مع جذور المشاعر والعواطف، وليس من خلال النزعة البلاغية الخطابية المتجهة إلى الخارج .

و إذا كان التكرار في أبسط أنواعه هو " الإلحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواه، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها" [2]، وهو بهذا ذو دلالة نفسية وانفعالية، ويمكن أن نجد ذلك في قصيدة "ضد من"، يقول :

في غرف العمليات
كان نقاب الأطباءِ أبيض
لون المعاطف أبيض،
تاج الحكيمات أبيض، أردية الراهباتِ،
الملاءاتُ
لون الأسرة، أربطة الشاش والقطن [3].

إن هذا اللون الأبيض الذي يحاصر الشاعر وهو على فراش المرض في ارتباطه بذهنه بلون الكفن، يقدم شحنة انفعالية عالية في مواجهة اللون الأبيض على غير المألوف مستخدما التكرار للكلمة " أبيض " من خلال تجليات اللون في حالاته المتعددة التي تحاصر الشاعر وتجعله يعبر من خلال هذا التكرار عن حالته الانفعالية والنفسية بصورة دقيقة.

---

[1] . أدونيس، زمن الشعر، صيدا ، لبنان ط 2 1979،ص40.

[2] . نازك الملائكة : قضايا الشعر العربي المعاصر، ص 227.

[3] . أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ،ص440.

إذن يشكل التكرار ملمحًا فنيًا بارزًا في شعر دنقل، لاسيما تكرار الجملة لما يؤديه من وظائف متعددة على مستوى المبني و المعني، حيث تستحوذ" الجملة الفعلية "على مساحة واسعة من مساحات التكرار، والسبب في ذلك هو طبيعة التجربة الواقعية المعيشة للشاعر وما تضج به من أحداث وأفعال وصراعات متتالية ومتتابعة، فجاء تكرار الجملة الفعلية مصورًا لطبيعة هذه التجربة ورؤية الشاعر لها[1]، نلاحظ ذلك في قصيدة " الموت في الفراش " يقول:

(أموت في الفراشِ .. مثلما تموت العير)

أموت ، و النفير..

يدقُّ في دمشق..

أموت في الشارعِ : في العطورِ والأزياء

أموتُ، و الأعداء..

تدوس وجه الحق [2].

يجسد الشاعر حالة السلبية والصمت التي تعيشها الأمة، مما يفضي بها في النهاية إلى الموت المحقق (الموت في الفراش) إمعانًا من الشاعر في تصوير سلبيتها وعجزها عن الفعل وبالتالي يصبح الموت السمة العامة التي تطبع حياتها وتطغي على ملامحها، من هنا عمل الشاعر على تعميق دلالة الموت لتأكيد استمراريتها مكانيًا وحاليًا.

لذا تسلط التكرار على الفعل المضارع " أموت " و على حرف الجر" في" الدال على المكان " في الفراش، في دمشق، في الشارع" وعلى الواو الحالية " والنفير يدق والأعداء تدوس"، وبذلك فقد أفاد التكرار تعميق دلالة الموت وانتشارها عبر امتداد الزمان والمكان وتصوير كيفيات هذا الموت وحالاته على شكل مفارقات فاجعة، تأتي حالة الموت والسكون في وقت

[1] . ينظر: شريفة عثمان عباس، أدوات البناء الفني في شعر أمل دنقل ص:**110**.

[2] . أمل دنقل، الأعمال الشعرية ص:**314**.

تكون الأمة فيه في أشد لحظات الحاجة للنهوض والحركة والفعل، وهكذا فقد كان التكرار يحمل نوعًا من الحركة وامتداد الفعل إلى مجالات جديدة من الحياة ، بحيث أصبح تكرار الفعل "أموت" جزءًا حيًا من القصيدة بدليل عدم إمكانية حذفه دون أن تصاب القصيدة بخلل[1].

إذن، التكرار يقوم بوظيفة أساسية في إنتاج خط المعني والإيحاء به، كما يقوم بتوفير مفتاح الفكرة أو الشعور المتسلط على الشاعر، يقول في قصيدة " الجنوبي"

ليت" أسماء" تعرف أن أباها صعد

لم يمت

هل يموت الذي كان يحيا

كأن الحياة أبد!

وكأن الشراب نفد!

وكأن البنات الجميلات يمشين فوق الزبد!

ليت "أسماء" تعرف أن أباها الذي..

حفظ الحب والأصدقاء تصاويره..

وهو يضحك.

ليت، أسماء، تعرف أن البناتِ الجميلاتِ

خبأنه بين أوراقهن 2.

في هذا المقطع من القصيدة نجد نوعين من التكرار يتكئ عليهما الإيقاع بصورة واضحة ويوفران بدورهما تلك الأجواء الحزينة، ولا يظن القارئ أن هذا التكرار المكثف الذي قاد إليه الحس الموسيقي القوي للشاعر يضع شخصية "أسماء" في بؤرة النص حيث تمثل شخصية

---

[1] . ينظر: شريفة عثمان عباس، أدوات البناء الفني في شعر أمل دنقل ص:**110**.

[2] . أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ص:**437_438**.

" أسماء " صورة جزئية مصاحبة لشخصية والدها " يحي الطاهر عبد الله " صديق الشاعر و يمكن الإشارة إلى أن هذا التكرار المرتكز على أساس موسيقي يحمل على المستوى الدلالي لونًا من العزاء الرقيق الذي يقدمه الشاعر لابنة صديقه المتوفي.

فإذا نظرنا في البناء اللغوي لهذه الحركة الشعرية، تيقنَّا من أن حضور الأب أكثر كثافة من حضور ابنته، فالشاعر يحرص على توضيح علاقة " أسماء " بالشخصية التي تمثل بؤرة النص من خلال تكراره مرتين لكلمة " أباها" كما يحرص على تكثيف الضمائر العائدة على هذا الأب،حيث يكرر ضمير الغائب البارز المنفصل ثلاث مرات " وهو – وهو – وهو " و يكرر ضمير الغائب البارز المتصل ثلاث مرات أيضًا، مرتين بوصفه مفعولاً به" خبأنه_ علمنه" ومرة بوصفه مضافًا إليه " تصاويره".

أما الضمير المستتر العائد على هذا الأب فيتكرر في عدة مواضع "صعد _يمت _يحيا_ عاش _يضحك _يفكر _يفتش _يسير _ يلتقي ".

ولا شك أن كثافة تكرار النص للضمائر الغائبة العائدة على" يحي الطاهر " في هذه الحركة الشعرية يمثل " قمة التوافق البنائي بين الموضوع "أدوات اللغة " والمحمول "دلالتها حيث يعد استخدام الشاعر المكثف لضمائر الغيبة في أنسب الطرق الممكنة لتحقيق المعادلة الصعبة [1]" المتمثلة في حضور الشخصية داخل النص الذي يتحدث عن غيابها على مستوى الواقع.

فوق كل هذا تذكر هذه الصيغة " ليت أسماء " ببيت عمر ابن أبي ربيعة "ليت هندًا أنجزتنا ما تعد " حيث يكرر الشاعر هذا البيت مع بعض التحوير ويفاجئ المتلقي الذي سيظن لحظتها أن البيت سيرد كاملا ومشابها للبيت الأول، إلا أن الشاعر يقول " ليت أسماء تعرف أن أباها..".

[1] . علي عشري زايد:التراث العربي في شعرنا المعاصر، مجلة فصول العدد1، سنة 1980، ص 211.

وترى "نازك الملائكة "أن التكرار يجنح بطبيعته إلى أن يفقد الألفاظ أصالتها وجدتها ويبهت لونها ويضفي عليها رتابة مملة، ومن ثم فإن العبارة المتكررة ينبغي أن تكون من قوة " التعبير وجماله ومن الرسوخ والارتباط بما حولها بحيث تصر أمام هذه الرتابة [1].

وهو ما نجح فيه الشاعر في هذا المقطع بالذات، وهي ترى أن أضمن سبيل إلى نجاح التكرار أن يعمد الشاعر إلى إدخال تغيير طفيف على المقطع المكرر -والتفسير السيكولوجي لجمال هذا التغيير إن القارئ وقد مر به المقطع يتذكره حتى يعود إليه مكررًا في مكان آخر من القصيدة وهو بطبيعة الحال يتوقع أن يجده كما مر به تمامًا، ولذلك يتفاجأ حين يلاحظ أن الشاعر يقدم له في حدود ما سبق لونًا جديدًا[2].

و نجد في قصيدة أخرى "بكائية إلى صقر قريش" مثالاً آخر للتكرار يقول:

أنت ذا باق على الرايات مصلوبا...مباحا

"اسقني..."

لا يرفع الجند سوى كوب دم...مازال يسفح

.....

اسقني ...

لا يرفع الجند كوب دم...مازال يسفح

بينما السادة في بوابة الصمت المملح

يتلقونا الرياحا

ليلفوها بأطراف العباءات...

يدق في ذراعيها المسامير

و تبقى أنت

---

[1] . نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر،ص:**227**.

[2] . ينظر: شريفة عثمان عباس، أدوات البناء الفني في شعر أمل دنقل ص:**112**.

مابين خيوط الوشى

زرا ذهبيا

يتأرجح

وقف الأغراب في بوابة الصمت المملح

يشهرون الصلف الأسود في الوجه سلاحا

ينقلون الأرض أكياسا من الرمل

و أكداسا من الظّل

على ظهر الجواد العربي المترنح [1].

يصدر الخطاب الشعري في صيغة الأمر "اسقني" عن الشخصية التاريخية التي تتوحد معها الشخصية الشعرية و يتوجه الخطاب إلى الصقر، الذي تحول من رمز تاريخي حيوي إلى دلالة هامشية، لهذا السبب يصبح طلب السقيا و الإرتواء و ما تحملهما من دلالات التخصيب و التجديد و ابتعاد الحياة أمرا يصعب تحققه ، و يقيم الشاعر ارتباطا بين "الأنا" العاجزة عن انبعاث الماضي ، و الجماعة في الزمن الآني ، إنه إذ يتوحد مع الشخصية التاريخية و مع الجماعة في الوقت نفسه فتلبي طلبه بدلا من الصقر ، و لكن بصيغة النفي "لا يرفع الجند" يؤكد تلاشي إمكانات التفاعل بين الماضي و الحاضر، لكون المستثنى منه الجند لا يرفعون سوى كوب من دم لا زال يسفح، و من ثمة لا بد أن يقيم فاصلا نفسيا و ماديا يستحيل التغاضي عنه مثلما يستحيل التجاوز عن بحار الدم المهدرة[2].

و يدفع تكرار الشطر الشعري اسقني... بالمحور الأول الشاعر _ الجند في مواجهة المحور الثاني الموازي السادة_الأغراب، و يتقدم قطب السادة في المحور الأخير في صورة شعرية تتشكل من حركتين متضادتين في الاتجاه، أولهما حركة اجتياح الرّياح، تقابلها حركة مصادرة و إلتفاف

---

[1] . أمل دنقل، الأعمال الشعرية ص:**473_474**.

[2] . ينظر: اعتدال عثمان، إضاءة النص" دار الحداثة للطباعة و النشر، بيروت لبنان ط**1** سنة **1988** ص **185**,

و حصار ، بينما يظهر العنصر الطبيعي الجياش بالحركة مرة واحدة في صيغة مفعول به " الرّياحا" ترجع الأفعال الثلاثة كلها في الصورة و هي "يتلقون_يلفوها_يدقوا" إلى فاعل وحيد هو السادة.

تفضي الأفعال الثلاثة إلى إجهاض حركة الرّياح ، وما تثيرها من تداعيات التغيير الاجتماعي كما تلمح عبارة "يدقوا في ذراعيها المسامير" إلى صلب البشارة أو النبوءة و الفداء بالتضحية، و انتظار القيامة الواعدة بتحقق النبوءة في المستقبل[1].

أما عند "أحمد مطر" فالتكرار عنده حقق مسافة كبيرة في دواوينه ، ففي قصيدة صندوق العجائب الذي يتمظهر فيها تكرار النسق المتوازي الذي يسقطها في قاع السرد ،فتكرار الفعل الماضي داخل دائرته ليوحي باستمرارية الحياة ومن ثم إطباق الموت على كل شيء فلابد من تغيير مع استمرار محاصرة الإنسان بالموت والفناء يقول:

في صغري
فتحت صندوق اللّعب
أخرجت كرسيّاً موشى بالذهب
قامت عليه دميةٌ من الخشب
في يدها سيف قصب
خفضت رأس دميتي
رفعت رأس دميتي
خلعتها
نصبتها
خلعتها .. نصبتها

[1] . ينظر: اعتدال عثمان، إضاءة النص ، ص **186**,

حتى شعرت بالتعب
ومثلها الكرسيّ تحت راحتي
مزوّق بالمجد .. وهو مستلب
فأن نصبته انتصب
وان قلبته انقلب!
أمتعني المشهد ،
لكن أبي
حين رأى المشهد خاف واضطرب
وخبّأ اللعبة في صندوقها
وشدّ أذني ... وانسحب!
وعندما كبرت أدركت السبب
أدركت أن لعبتي
قد جسّدت
كل سلاطين العرب! [1]

بات الترديد عنصراً أساسياً منذ ولادة عنوان القصيدة العفوية في ألفاظها ودلالاتها، فضلاً عن عنصر الحركية الذي يغلب عليها ، وتنم عن طفولة بريئة ، فاستعار لها صندوق العجائب وأراد بها الدنيا ، فالشاعر يشغل زمانه ومكانه الحاضر في تفكير ينصب بتجربة معيشة وطغيان حضور صندوق اللعب وما فيه من عجائب ، ثم هيمنتها عبر لغة الحديث اليومي جسدت حضور الشاعر ، وغياب ما دون ذلك ، فالمفردة لديه مكررة ، وتردد في السطر الواحد أكثر من مرة ، فيتكرر الفعل والعمل مراراً وتكراراً مع ضمير المتكلم (تاء الفاعل) عبر الرحلة الطفولية الطويلة تتطور معها الرؤى والأفكار والمعتقدات الراسخة في ذهنه منذ الطفولة

[1] . أحمد مطر الأعمال الشعرية الكاملة ،لافتات،الدولية للنشر و التوزيع، عابدين، القاهرة ط 2006ص: 108,

التي حاول الوالد خوفاً عليه تخبئتها ، تلك الرؤية تمثلت في تجسيد الحكام والسلاطين العرب وهم يعتلون الكراسي المستلبة ، مرة تنتصب بالمجد ، وأخرى تنقلب عند استلابها ، ومن ثم تتجسد عبر هذه المتواليات دورة الحياة ومداولة الأيام[1].

وفي قصيدة " مفقودات" يقول:

زارَ الرّئيسُ المؤتَمَنْ

بعضَ ولاياتِ الوَطنْ

وحينَ زارَ حَيَّنا

قالَ لنا:

هاتوا شكاواكم بصِدقٍ في العَلَنْ

ولا تَخافوا أَحَداً...فقَدْ مضى ذاكَ الزّمَنْ

فقالَ صاحِبي "حَسَن":

يا سيّدي

أينَ الرّغيفُ واللّبَنْ؟

وأينَ تأمينُ السّكَنْ؟

وأينَ توفيرُ المِهَنْ؟

وأينَ مَنْ

يُوفّرُ الدّواءَ للفقيرِ دونما ثَمَنْ؟

يا سيّدي

لـمْ نَرَ مِن ذلكَ شيئاً أبداً

قالَ الرئيسُ في حَزَنْ :

[1] . ينظر: ساهرة عدنان و وهيب العنبكي" المفارقة، الاستعارة ،القناع، التناص، التطبيقات في شعرية النص عند أحمد مطر،مجلة كلية التربية الأساسية، الجامعة المستنصرية ، العدد76 سنة 2012 ص:84,

أحْرَقَ ربّي جَسَدي
أَكُلُّ هذا حاصِلٌ في بَلَدي؟!
شُكراً على صِدْقِكَ في تنبيهِنا يا وَلَدي
سوفَ ترى الخيرَ غَداً.
**
وَبَعْدَ عامٍ زارَنا
ومَرّةً ثانيَةً قالَ لنا:
هاتوا شكاواكُمْ بِصدْقٍ في العَلَنْ
ولا تَخافوا أحَداً
فقد مَضى ذاكَ الزّمَنْ
لم يَشتكِ النّاسُ!
فقُمتُ مُعْلِناً:
أينَ الرّغيفُ واللّبَنْ؟
وأينَ تأمينُ السّكَنْ؟
وأينَ توفيرُ المِهَنْ؟
وأينَ مَنْ يوفِّر الدّواءَ للفقيرِ دونمَا ثمَنْ؟
مَعْذِرَةً يا سيّدي
..وَأينَ صاحبي "حَسَنْ "؟![1]

وعمد الشاعر في القصيدة إلى التكرار في اللّفظ والذي غطى كل القصيدة خاصة في تكرر الفعل زار ثلاث مرات، كما تكررت جمل الحاكم وتمثلت في هاتوا شكاويكم بصدق في العلن، ولا تخافوا أحدا فقد مضى ذاك الزّمن مرتين، والأسئلة التي جاءت على لسان بعض المتلقين

[1] . أحمد مطر الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر،لافتات، ص 227,

وتمثلت في "أين الرّغيف واللّبن؟" مرتين، و"أين تأمين السّكن؟" مرتين، و"أين توفير المهن؟" مرتين، و"أين من يوفر الدّواء للفقير دونما ثمن؟" مرتين، وتكرار اسم العلم حسن مرتين، وما يمكن ملاحظته أن استعمال النّمط الحجاجي الذي سجل في عملية تكرار الاستفهام التقريري قد سيطر على القصيدة[1]

كثف "أحمد مطر" التّكرار في هذه القصيدة الممزوج بالاستفهام في عملية الإقناع للتأثير على المتلقي ولبعث الحركة وإزالة الرتابة. فسياسة هذا الحاكم هي المراوغة والتي هي طريقة لسبر آراء الشّعب واستدراجه لفض مكبوتاته وتهيئة طريق الأمان له، ونجد ذلك في قوله (هاتوا شكاويكم بصدق في العلن، ولا تخافوا أحدا فقد مضى ذاك الزّمن)، والنّتيجة أن الشّخص الذي كانت له الجرأة للكلام هو حسن، ويقصد من وراء ذلك الشاعر أحمد مطر، ما حسنت أخلاقه وأفعاله والذي كان أحسن ممن تجمعوا وقد سيطر عليهم الصمت فكان مصيره الموت كان بمثابة رسالة لهذا الشّعب لمن تسول له نفسه تكرار السّؤال "أين" وهو من الأساليب الطلبية الإنشائية التي يستخدمها المرسل لغرض إقناعي حجاجي. وقد عمد إليه للتأكيد على الحالة المزرية التي يعيشها هذا الشعب تحت واقع مرٍّ تغيب فيه أدنى ضروريات الحياة.

استخدام "أحمد مطر" صيغة التكرار في عملية طرح قضية الشّعب التي تلخصت في قمع وجبروت الحاكم، فقد بدأ الخطاب بمقدمة فتح بها فكرته التي تلخصت في تلاعب هذا الحاكم المؤتمن وجسه لنبض الشّعب واستدراجهم للكلام، وهنا نعود إلى مقولة وزير الدّعاية والإعلام في عهد هتلر أنّه كلّما شعر بوجود مثقف تحسس مسدسه، فحسن الذي تكلم في الشّطر الأوّل هو مفقود في الشّطر الثاني. كما استخدم أحمد مطر رابط الوصل المكرر في

[1] . مليكة فريحي، تحليل الخطاب أمثلة تطبيقية على قصائد أحمد مطر، مجلة عود الند ، العدد 89.

عملية الاستفهام وهذا لتأكيد القضية وسرد كيف كان هذا الحاكم يتلاعب و يتراوغ مع أفراد مجتمعه ويستدرجهم للكلام. [1]

و في نمط آخر اعتمده الشاعر التكرار في بناء الجملة الشرطية يقول في قصيدة " الحميم":

وحين أطالع اسمَه تنطفئ الأحداق
وحين اكتب اسمه تحترق الأوراق
وحين اذكر اسمه يلذعُني المذاق
وحين أكتُم اسمه أحس باختناق
وحين أنشر اسمه تنكمش الآفاق
يا للأسى منه ،عليه، دونه، فيه، به !
كم هو أمر شاق
أن أحمل العراق[2]

يؤدي هذا البناء الشرطي إلى إحداث العديد من المفارقات التي تقوم على الفجوات الماثلة بين جمل الشرط وجوابه، في تعاقب وجدل دائم يضع السؤال بعد السؤال، فكيف يكون"حميماً"، وعندما يُطالع اسمه "تنطفئ الأحداق" أم كيف يكون...؟ وعند كتابة اسمه "تحترق الأوراق" و كيف يكون؟ ...وعند ذكره "يلذعه المذاق" وكيف و كيف...؟ ثم تأتي بعد ذلك الإجابة على الأسئلة كلها لتردم تلك الهوّة التي أحدثها البناء الشرطي بالإفصاح عن شقوة القلب الذي أثقله العناء، وهو يحمل حبيبا عملاقاً "اسم العراق" خوفاً وأسىً واشتياقا [3].

---

[1] . مليكة فريحي، تحليل الخطاب أمثلة تطبيقية على قصائد أحمد ،مطر مجلة عود الند ، العدد 89.

[2] . أحمد مطر الأعمال الكاملة للشاعر،لافتات ص: 463.

[3] . محمد راضي جعفر، غانم فضالة،أنماط المفارقة في شعر أحمد مطر، مجلة كلية التربية الأساسية،جامعة بابل، العدد 10سنة 2013 ص: 203.

2 – الأسلوب القصصي عند: السّياب – أمل دنقل– أحمد مطر.

و من الأساليب الدرامية التي شاع استخدامها في الشعر الجديد، الأسلوب القصصي، و هو أسلوب مألوف في شعرنا القديم منذ أن استخدمه "امرؤ القيس" و المقصود بالقصة في الشعر هو استخدام الشاعر الغنائي لبعض أدوات التعبير التي يستعيرها من فن آخر هو فن القصص دون أن يكون هدفه كتابة شعر قصصي و القصة أو القصص المستخدمة في مثل هذه الحالة، لا تعدو أن تكون تطويرا عصريا لما كان يسمى في البلاغة القديمة بالتمثيل، فقامت القصة لتؤدي في القصيدة نفس الدور البلاغي الذي كان التمثيل يؤديه في الشعر القديم. فالقصة إذا حين تستخدم في القصيدة إنما تستخدم على أنها وسيلة تعبيرية درامية، لا على أنها قصة لها طرافتها و أهميتها في ذاتها و من أجل ذلك اكتفى الشعراء الذين استخدموها باللمسات الموحية الدالة، و لم يتورطوا فيما هو سبيل تحصيل الحاصل[1].

حين ننسب القصيدة إلى فن الحكاية أو إلى الفن القصصي فإننا لا نطمح إلى أن تكون تلك القصيدة قصة متكاملة، أو حكاية ناضجة، ذلك لأن الشاعر حتى لو امتلك كل مقومات القاص أو الروائي يظل شاعراً بالدرجة الأولى، ولكنه قد يستلهم بعض ملامح شعره من الفن القصصي قدر ما تسعفه تجربته الانفعالية، وأدواته الفنية، وقدرته في رسم الشخوص والأحداث.

وفي بعض شعر الرواد ترتسم ظلال الحكايات والقصص هنا وهناك مع تفاوت في الوضوح والضمور، والقوة والضعف، والنضوج والفقر . نقرأ "للسّياب" شيئاً من هذا في قصائده: في السوق القديم ، وغريب على الخليج، والمخبر، وعرس في القرية، ومدينة بلا مطر والمومس العمياء، وحفار القبور[2].

---

[1] . عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، ص: **300**.

[2] . محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر،مرحلة الرواد_دراسة_ص:**105**.

تعد قصيدة" غريب على الخليج "إحدى أهم قصائد "السّياب"، ففضلاً عما توافرت عليه من ملامح القصة، فإنها قدمت نموذجاً بشرياً عبر تجربة إنسانية فريدة، عانى فيها البطل" الشاعر" صراعاً عنيفاً ضد قوى الوجود والطبيعة.

وعلى الرغم من تكدس المعاني والصور فيها وفي سواها من قصائد السياب الطويلة بسبب كونها "وصفية شبه قصصية أكثر منها مبدعة صراع "كما يرى "الدكتور جلال الخياط" فإن عذر السياب في ذلك أنه شاعر وليس قاصاً أوروائياً. [1]

في بداية قصيدة " غريب على الخليج" يرسم السياب لوحة المشهد العام، وكأنه يجسد مدخل القصة يقول:

الريح تلهث بالهجيرة، كالجثام على الأصيلْ
وعلى القلوع تظل تُطوى أو تنشّر للرحيلْ
زحم الخليج بهن مكتدحون جوّابو بحارِ
من كل حاف نصف عاري[2]

حركة دائبة ومصطخبة :من قلوع بعضها يطوى وبعضها ينشر، وبحارة حفاة أنصاف عراة يرتسم الكدح على جباههم، وطقس خانق، ساخن، تلهث الرياح فيه وكأنها كابوس ثقيل رهيب أطبق على الأصيل فقتل سحره .وفي هذا الجو المأساوي كان البطل " الشاعر" يخوض صراعه[3] ، يقول:

وعلى الرمال، على الخليج
جلس الغريب، يسرح البصر المحير في الخليج
ويهد أعمدة الضياء بما يصعد من نشيج

---

[1] . ينظر: المرجع نفسه ص:**106**.

[2] . بدر شاكر السياب، الديوان ص : **175**.

[3] . محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر،مرحلة الرواد_دراسة_ص:**106**.

أعلى من العباب يهدر رغوة ومن الضجيج
صوت تفجر في قرارة نفسي الثكلى عرا ق
كالمد يصعد، كالسحابة، كالدموع إلى العيون
الريح تصرخ بي :عراق
والموج يعول بي :عراقُ، عراقُ، ليس سوى عرا ق[1]

هذا هو البطل من الداخل :تأزم أقوى من عباب البحر، واشتياق يعلو على كل ما عداه من الضجيج، فهو غريب، طريد، يقف على غير أرض وطنه مدافعاً بالمناكب، محترفاً بالرياح ومسكوناً بالجوع والفاقة، والخوف، والحنين، والعراق يملأ عليه المكان والزمان، داخل ذاته وخارجها.

ويستمر الشاعر في رسم اللوحات، وتوليد الصور :ففي اللوحة الثالثة:

يسترجع الماضي من خلال مجموعة من الصور محدودة المساحة :فثمة صورة: الأم وهي تهدهد طفولة الشاعر، وصور النخيل المكتظ بالأشباح، وصور الأطفال وهم يعودون مبكرين مع الغروب خيفة تلك الأشباح، وصورة المفّلية العجوز وهي تروى قصة عفراء وحزام: [2]

هي وجه أمي في الظلامِ
وصوتها يتزلقان مع الرؤى حتى أنام
وهي النخيل أخاف منه إذا أدلهم مع الغروب
فاكتظ بالأشباح تخطف كل طفل لا يؤوب
من الدروب؟

وهي المفلّية العجوز وما توشوشُ عن حزام [3]

---

[1] . بدر شاكر السياب، الديوان، ص: **175**

[2] . محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر،مرحلة الرواد_دراسة_ص:**107**.

[3] . بدر شاكر السياب، الديوان، ص :**175**.

و لكن خيط الماضي ينقطع، فلفتت انتباهه و حملت الشاعر، وها هو يصحو منها، ليعود إلى نفسه حيث هو، يقول:

غنيت تربتك الحبيبة

وحملتُها فأنا المسيح يجر في المنفى صلبيه

فسمعت وقع خطى الجياع تسير، تدمى من عثار

فتذّرفي عيني منك ومن مناسمها غبار[1]

فالمسيح الذي يرتهنه المنفى" مترب القدمين "و"اشعث في الدروب، تحت الشموس الأجنبية " تستدر الأطمار التي يرتديها العطف والشفقة، ويكاد فقره يدفعه إلى الاستجداء بثوب "الشحاذ الغريب "وقد حاقت به العيون الغريبة، فبعض تحتقر وتزور وتنتهر، وبعض ترق وتسخو، وهكذا قدم الشاعر تشكيلاً متدافعاً من الصور، هي في مجموعها قصة المناضل الطريد، موزعاً بين ماضي بريء وشاعري، وحاضر قاس، وصعب، مع تشوف واضح ومتفائل إلى المستقبل.[2]

و يقول في قصيدة " سفر أيوب":

لك الحمد مهما طال البلاء

ومهما استبدّ الألم،

لك الحمدُ، إن الرزايا عطاء

و إن المصيباتِ بعض الكرم[3]

فلا يوجد في هذه الأسطر ما يدل على شخصية معينة، و لولا عنوان القصيدة لما عرف مصدرها ، و يغلب على الأسطر أسلوب الأخبار و القص، و ما يبدو ظاهرياً أنه يخالف

---

[1] . بدر شاكر السياب، الديوان ص :**176**.

[2] . محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر،مرحلة الرواد_دراسة_ص:**108**.

[3] . بدر شاكر السياب، الديوان ص: **139**.

أسلوب السرد، و يتحول إلى نقل المشهد و عرضه مباشرة ، لا يثبت عند ربطه بمجمل بناء القصيدة[1] ، فالأسطر التالية قد تدل على حوار من نوع ما:

ألم تعطني أنت هذا الظلام

و أعطيتني أنت هذا السحر ؟

فهل تشكر الأرض قطر المطر

وتغضب إن لم يجدها الغمام؟[2]

لكنها لا تخرج عن دلالات الماضي تحمله "لم" ،كما أن ربطها بعماد التوظيف " و لكن أيوب إن صاحَ صاحْ" يدخلها في أسلوب السرد القصصي بكل وضوح.

إن بناء القصيدة يتم في شكل حكائي ، يتابع أحداثا وقعت في زمن فات و انقضى، فبعد فراغ الشاعر من المدخل العام، يدلف إلى توضيح بعض معالم اللوحة التي يخيم عليها الظلام و طول يصاحبها السهر و السهاد و يضيف تدريجيا بعض التفاصيل إلى القصة و مكوناتها فيعطي انطباعا بأن هناك من يسهر حتى تباشير الصباح " و أعطيتني أنت هذا السحر " دون أن يظهر سبب ذلك السهر، إن كانت المقدمة تشير إلى إنها "روايا و مصيبات" [3]، و مع استمرار الحكاية يتضح أن صاحب الصوت "كان يتمزق ألماً و جراحاً طوال الليل يقول:

" شهور طوال و هذي الجراح

تمزّق جنبيّ مثل المدى"

و أنّ الداء لا يفارقه مساء أو صباحا:

---

[1] . محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث،ص308.

[2] . بدر شاكر السياب، الديوان ص 139.

[3] . محمد علي الكندي الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث ص309.

" و لا يهدأ الداء عند الصباح

و لا يمسح الليل أوجاعه بالردى"[1]

إذن فالشخصية أصيبت بداء عضال و يتابع الصوت في السائد في القصيدة ما أصابها وما ترتب على مرضها من عذاب وألام و تبرز هنا أهمية تلك الحكم و المواعظ التي تصدرت القصيدة، يقول:

ولكن أيوب إن صاحَ صاحْ

لك الحمد أن الرزايا ندى

وان الجراح هدايا الحبيب[2]

و يأخذ الشاعر في ملاحقة المحيط بأكمله في وصف عجيب و دقيق يتسع تدريجيا ليشمل كل شيء

وان صاح أيوب كان النداء

لك الحمد يا راميا بالقدر

ويا كاتبا بعد ذاك الشفاء[3]

يظهر لنا كثرة التفاصيل في بناء القصيدة وهو ما يؤكد عملية السرد في بنائها فالجراح هدايا الحبيب وعادة ما تكون هدايا المحبين باقات من الورود ويواصل "السّياب" سرد المشاهد ويتتبع في ذلك أسلوب المونتاج السينمائي عندما يجمع المخرج أشياء متباعدة في لقطات متتالية ليكون منها مشهدا إيحائيا، فليل "السّياب" يعج بأصوات مختلفة من أبواق السيارات وأهات المرضى، وقد برع شاعرنا في توظيف المونتاج الذي يعتبر من السمات المميزة للأسلوب القصصي، فبمجرد ملاحظة الحياة في تفصيلاتها المختلفة قد ينتج عنه التعبير السردي

---

[1] . بدر شاكر السياب ، الديوان ص **139**.

[2] . المصدر نفسه ص: **139**.

[3] . المصدر نفسه ص **140**.

القصصي، ولا يلزم بالضرورة أن ينتج عنه التعبير الدرامي ولا يعني هذا أن القصيدة لا تحوز توترا دراميا غير أنه يأتي بشكل بطيء ويغيب في نغمة غنائية تقطر حزنا وقد ساعدت ظروف الشاعر وأحواله في طغيانها على أغلب نتاجاته الشعرية [1].

أما عند "أمل دنقل" فقصة رمسيس يوجزها في سبعة سطور هي عبارة عن مشهد حربي أو تشريفي واحد يغصّ بالصخب والحركة، يقول:

من أين ترفع السنابل الخضراء في القرى أعناقها
والجند يسحقونها في زحفهم للشام
كي يدخل الفرعون في المركبة الحربية
ليخطب الوعاظ باسمه
وتدفع الجزية
وتقول النساء قرانا ... قرية... قرية
وتملأ البيوت بالأيتام و الأيتام ! [2].

في مجموعته "مقتل القمر" يغلب السرد في الأسلوب القصصي لقصائد مثل "طفلتها" التي تتقيد بقافية الهمزة المؤنثة بهاء ساكنة شبه مدغمة، والتي تسيطر على القصيدة من أولها إلى آخرها في بناء كلاسيكي متين على حساب المعنى وحرية التصرف بانتقاء المفردة المناسبة. القصة تحكي حالة اجتماعية سائدة في الشرق، هي ضياع الأطفال وحالة الأم الفاقدة ومتاعبها في تلك اللحظة. نتلمس الأسلوب القصصي أيضاً في قصائد المجموعة الأخرى "قلبي والعيون الخضر" و"مقتل القمر"، التي تبدو أكثر قصائد المجموعة في غناها ومتانتها ووضوح صورها وثبات خطواتها الدرامية[3] يقول:

---

[1] . ينظر، محمد علي كندي، الرمز و القناع في الشعر العربي المعاصر ص **310**.

[2] . أمل دنقل الأعمال الشعرية،ص**14**.

[3] . جاسم الولائي، أمل دنقل.. القصصية و المشهد الدرامي في شعره،مقال **2008** الموقع الالكتروني: **www.ankawa.com/forum/index.php**

...وتناقلوا النبأ الأليم على بريد الشمس

في كل المدينة:

"قتل القمر" !

شهدوه مصلوباً تدلّى رأسه فوق الشجر !

نهب اللصوص قلادة الماس الثمينة من صدره

تركوه في الأعواد

كالأسطورة السوداء في عيني ضرير

و يقول جاري:

"كان قديساً" لماذا يقتلونه؟

و تقول جارتنا الصبية:

"كان يعجبه غنائي في المساء

و كان يهديني قوارير العطور

فبأي ذنب يقتلونه؟[1]

.....

أما في مجموعة قصائد "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" تلعب القصة أدواراً متفاوتة في درجة حضورها فاعلية وضعفاً لكنها لا تفقد هذا الدور. فأحياناً يبدو الفعل الدرامي مسيطراً على القصيدة منذ بدايتها، وكأن القارئ يشهد عرضاً مسرحياً، كما هو الحال في قصيدة "السويس" وقصيدة "حديث خاص مع أبي موسى الأشعري". وأحياناً نلحظ هذا الدور من خلال جريان القصيدة كما في "موت مغنية مغمورة"، لكن قصيدة "الموت في لوحات" تحفل بهذا النشاط الدرامي في كل مقاطعها فيما ينتبه الشاعر إلى أشياء صغيرة، فيحرص على توظيفها ليمنح القارئ نظرة جزئية إلى اللوحة، إضافة إلى النظرة الشمولية إلى القصيدة المحددة

[1]. أمل دنقل، الأعمال الشعرية ،ص 97-98.

ضمن إطارها مسبقاً. تزداد القصيدة جموحاً بدءاً من آخر قصيدة في مجموعة "بكاء بين يدي زرقاء اليمامة" وهي قصيدة "من مذكرات المتنبي في مصر" التي تتناول معاناة المتنبي مع حاكم مصر "كافور الإخشيدي". وفي قصائد المجموعة الباقية وهي "تعليق على ما حدث، العهد الآتي، أقوال جديدة عن حرب البسوس، وأخيراً أوراق الغرفة 8"[1].

يقول في مذكرات المتنبي :

أمثل ساعة الضحى بين يدي كافور
ليطمئن قلبه، فما يزال طيره المأسور
لا يترك السجن ولا يطير
أبصر تلك الشفة المثقوبة
ووجهه المسود، والرجولة المسلوبة
..أبكي على العروبة
يومىء يستنشدني : أنشده عن سيفه الشجاع
وسيفه في غمده يأكله الصدأ ! [2]

أما ذروة الحضور لفن القصة في قصائد الشاعر المصري "أمل دنقل"، فتبدو في قصيدة "لا تصالح!" التي تعيد إلى الأذهان قصة الأمير سالم الزير على شكل عدد من الوصايا يتركها كليب قبل موته قتيلاً بيد ابن عمه جساس إلى أخيه المهلهل الكبير. وهي وصايا حادّة تفتتحها لا الناهية و فعل الأمر، يقول:

لا تصالح !
...و لو منحوك الذهب

[1] . جاسم الولائي، أمل دنقل.. القصصية و المشهد الدرامي في شعره،مقال **2008** الموقع الالكتروني: **www.ankawa.com/forum/index.php**
[2] . أمل دنقل، الأعمال الشعرية ص : **237-238**.

أترى حين أفقأ عينيك

ثم أثبّت جوهرتين مكانهما..

هل ترى..؟!

هي أشياء لا تشترى...

ذكريات الطفولة بين أخيك وبينك

حسكما – فجأة – بالرجولة

هذا الحياء الذي يكبت الشوق... حين تعانقه

الصمت – مبتسمين – لتأنيب أمكما

و كأنكما

ما تزالان طفلين [1] !

وفي الوصية الثانية تبلغ الدراما أعظم تأثيراتها حين يتحول الرجاء والمقارنة بين الدم والذهب ورجحان كفة صلة الدم يرفع فوران الصور في هذه الوصية :

لا تصالح على الدم... حتى بدم !

لا تصالح ولو قيل رأس برأس !

أكل الرؤوس سواء؟!

أقلب الغريب كقلب أخيك ؟!

أعيناه عينا أخيك؟!

وهل تتساوى يد... سيفها كان لك

بيد سيفها أثكلك[2]

[1] . أمل دنقل، الأعمال الشعرية ص : **394–395**.

[2] . نفسه ص : **396**.

في قصيدة "ضد من"، يصور الشاعر أمل دنقل المشهد الأخير نقلاً عن المستشفى الذي عانى على سريره الوحدة مع المرض. بعدها وبعد قصائد المجموعة "أوراق الغرفة 8" أسدلت الستارة على رحلته الإبداعية التي استمرت بضعة وعشرين عاماً. وحياته القصيرة التي توقفت عند سن الثالثة والأربعين يقول:

في غرفة العمليات
كان نقاب الأطباء أبيض،
لون المعاطف أبيض،
تاج الحكيمات أبيض، أردية الراهبات،
الملاءات،
لون الأسرة ، أربطة الشاش و القطن،
قرص المنوم، أنبوبة المصل،
كوب اللبن.
كل هذا يشيع بقلبي الوهن
كل هذا البياض يذكرني بالكفن
فلماذا إذا مت؟
يأتي المعزّون متّشحين
بشارات لون الحداد
هل لأن السواد
هو لون النجاة من الموت،
لون التميمة ضد ... الزمن
ضد من...؟
ومتى القلب – في الخفقان– اطمأن

بين لونين أستقبل الأصدقاء
الذين يرون سريري قبرا
وحياتي دهرا
وأرى في العيون العميقة
لون الحقيقة
لون تراب الوطن[1].

أما عند "أحمد مطر" هناك من يذهب إلى القول بأن الأنواع الأدبية جميعها تصبو إلى مستوى التعبير الدرامي، و لاسيما الفن القصصي الذي شهد تطوراً نحو الدراما باستعارته بعض أساليبها التعبيرية حتى صار ما يعرف بالقصة الدرامية التي هي أرقى الأشكال التعبيرية القصصية، وتنعكس هذه القيمة "الفنية" لتوظيف هذا الأسلوب من أساليب الدراما في الشعر على زيادة اعتناء التجربة، شريطة أن يُحسن هذا التوظيف، فليس الغاية سردُ قصة ما في قالب شعري، بل يجب أن تستفيد القصة من الشعر التعبيري الموحي ويستفيد الشعر من القصة التفصيلات الحيَّة وأن وضع القصة ودورها في القصيدة هو وضع الصورة الدرامية الفنية التفصيلية ودورها في الشعر بوصفها بلاغة جديدة.

و إذا ما عدنا إلى المفارقة فإن توظيفها في الشعر الحامل للطابع القصصي" الحكائي الدرامي "يحمل بذور تفعيلها و إنمائها من حيث المواقف المتقابلة بين أحداث القصة فيزيدها إثارةً وتشويقاً" و ذلك لأن المفارقة ذاتها تنمو نتيجة الانتقال المفاجئ بذهن المتلقي من مستوى دلالي إلى مستوى آخر[2].

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

[2] حسن غانم فضالة،أنماط المفارقة في شعر أحمد مطر مجلة جامعة بابل كلية القانون العدد **10** سنة**2013** ص:**266**.

وهنا سنحاول أن نضع اليد بشكل عملي على بعض النماذج من شعر أحمد مطر التي بنيت بأسلوب "قصصي–حكائي" درامي فنشخّص تأثيرات البنية الحكائية في إنتاج المفارقة.

ففي قصيدة " كان يا ما كان" يحكي لنا قصة ساخرةً تضع القارئ على عتبة المفارقة، وهو يقرأ السطرين الشعريين الأولين إذ يكتب:

كان يا ما كان

يضحكني العُميان

حين يقاضون الألوان و ينادون بشمس تجريدية

تضحكني الأوثان

حين تنادي الناس إلى الإيمان

وتسبَّ عهود الوثنية

يضحكني العريان

حيف يُباهي بالأصول الأوربية

وكان يا ما كان

كانت أمتنا مسبيّة تطلب صك الإنسانية

من شيطان[1]

وعند متابعة تفاصيل "القصة– الحكاية" يظهر لنا اختيار البنية الدرامية الحكائية للنص بأن هذه البنية تساهم في التعبير عن موقفين متقابلين، يمثل أحدهما موقفاً ساذجاً بدا مقتنعاً في معالجة إشكاليات محيطه بسطحيةٍ وبساطة، في حين يمثل الآخر موقفاً متأمّلاً واعياً مشاكل المجتمع والأمة، مبرزاً حقيقة مهمة يمكن اختزالها بأن هذهِ الأمة اعتادت على أن تدعي لنفسها ما لم تملك، وهي تبذل قصارى جهدها في تصدي ما تدّعيه وتوهم نفسها بأنها فعلت كل ما

[1] . أحمد مطر الأعمال الكاملة للشاعر، لافتات ص:**65**.

قالت وكأن قولها هو الفعل، ولعل ما يُبرِّزُ المفارقة كون العُميان :يقاضون الألوان وهم لا يرونها، والأوثانُ : تدعو للإيمان وهي رمز للكفر، والإنسان العاري :يُباهي بالأصول الأوربية على الرغم من عُرْيه، والأمةُ :تطلبُ إنسانيتها من شيطانٍ. [1]

وفي نص له بعنوان "ثارات"، يعرض لوحةً ناطقة بالإصرار والتحدي، إذ يتخذ من صورة الزهرة مثالاً على قوة الإرادة، وذلك حين يبني قصيدته على أساس دراماتيكي متدرّج ومتنامٍ قائم على ثنائية الفعل ورد الفعل بشكل يعج بروح المفارقة والإدهاش يقول:

قطفوا الزهرة..

قالت:

من ورائي برعُم سوف يثور

قطعوا البُرعم..

قالت:

غيره ينبض في رحم الجذور

قلعوا الجذر من التربة

قالت:

إنني من أجل هذا اليوم

خبأتُ البذور كامن ثأري بأعماق الثرى

وغدا سوف يرى كل الورى

كيف تأتي صرخة الميلاد

من صَمتِ القبور

تبرد الشمس.. [2]

---

[1] .حسن غانم فضالة،أنماط المفارقة في شعر أحمد مطر ص:**267**.

[2] .أحمد مطر، الأعمال الكاملة للشاعر،لافتات ص:**453**.

ولا تبرد ثارات الزهور ! فبعد تصاعد الأسلوب الحكائي نحو الذروة، نلحظ كيف ينفتح أفق النص على المستقبل بروح مفعمةٍ بالأمل في الغد الذي يحمل الإشراق والولادة، فتنبعث "صرخة الميلاد" من "صمت القبور" المطبق إذ التقط الشاعر بنباهته وحسّه صورةَ البذور التي توارى في التُرب، وهي صورة مشابهة لصورة الموتى، غير أنَّ الفارق يكمن فيما يتمخّض عن ذلك من ولادة أو إنباتٍ لجيل جديد. [1]

و في صورة أخرى يقول:

فإذا نبضكَ إطلاق رصاص

وأغانيك عويل

وأحاسيسك قتلى

وأمانيك أُسارى

و إذا أنت بقايا

من رماد وشظايا

تعصف الريح بها عصفاً وتذروها نثاراً

أنت لا تعرف ما الحبّ

واني عبثا مِتُّ انتظاراً! [2]

وعند إعادة النظر في الفقرة المتقدمة، نجد أن بنيتها العلائقية قامت على خرق كبير للسنن المنطقية الرتيبة، إذ يتكرر الخرقُ فتتكرر ولادات المفارقة، إنه خرق يهدم الأبنية القارَّة في الذهن وظيفياً، ويَعِدُ بتشييد أبنية متخَيلةٍ تشحن الموقف النفسي لدى المتلقي بكّم كبير من الصدمات المفارِقة، وذلك عندما تتحول وظيفة" النبض الواعد بالحياة إلى رصاص قاتل" وكذلك" الأغاني" الدالة على الفرح تتحول إلى"نُواح وعويل" كما تتحول"الأحاسيس الحيّة إلى

[1] .حسن غانم فضالة،أنماط المفارقة في شعر أحمد مطر ص:**267**.

[2] .احمد مطر، الأعمال الكاملة للشاعر،لافتات ص:**352**.

قتلى" و" الأمنيات أُسارى" الذي لا يُلمح بالعود، الأمر الذي يشير إلى تدرُّجٍ نحو الهبوط تكون فيه" أنا" الشاعر" القاتل والقتيل" فيقابل هذا الموقف الهابط بموقف رافضٍ يتجه به إلى نفي"أناهُ" السالبة و" إذا أنت بقايا" " رماد وشظايا" تعصفُ الريحُ بها... بعد أن تحولت إلى عبء ثقيل[1].

[1] .ينظر: حسن غانم فضالة،أنماط المفارقة في شعر أحمد مطر ص:**269**.

الفصل الثالث

التشكيل الأسلوبي لأداتي التناص والتضاد في الصورة الشعرية الجديدة

من خلال السياب _أمل دنقل_ أحمد مطر

الفصل الثالث: التشكيل الأسلوبي لأداتي التناص و التضاد في الصورة الشعرية الجديدة من خلال السياب _أمل دنقل_ أحمد مطر

1- التناص الأسلوبي في شعر السّياب- أمل دنقل – أحمد مطر.

2 - التضاد الأسلوبي في شعر السّياب – أمل دنقل- أحمد مطر.

1- التناص الأسلوبي في شعر السّياب- أمل دنقل – أحمد مطر:

إنّ التناص بوصفه فاعلية خلاقة في الشعر الحديث ، لا يحقق الفاعلية باستقبال الوافد و الترحيب به فحسب، و إنما يستحضره ليخضعه لسياق النص الحاضر و يوظفه في أثنائه بأي كيفية كانت، فقد يقيم معه علاقة مناقضة و تضاد على الرغم من استحضاره[1].

فالمهم أن يتشرب النص الحاضر بما تم استحضاره من النصوص الغائبة تماماً، فتندمج مكونات النصيين،وتصبح نصاً واحداً، ينهض بالتجربة الحالية في انسجام وتناغم، و ليست كل تجارب الشعر الحديث من هذا القبيل ناجحة في الاتكاء على فاعلية التناص، غير أن التجارب الناجحة منها استفادة من هذه الفاعلية، فأقامت علاقات تناصية من نصوص سابقة بكيفيات مختلفة تصب جميعها في إثراء القصيدة الحديثة و خصوبتها.

و تقنية القناع إحدى تجليات فاعلية التناص مع شيء من التوسع، لأن المبدع عندما يستدعي شخصية ما، فهو يجري عملية تناصية معها، في أقوالها و أفعالها و أفكارها[2].

فالتناص قابل لأداء دور أوسع إذ جاز القول أنه لاقى التحليل اللّساني للنصوص الشعرية فحسب، بل سائر أصناف النصوص من السردية حتى الفكرية.

كما يعتبر السبيل الأنسب في تناول أصناف الكتابة الشعرية القديمة و الحديثة خاصة[3].

استخدم "السياب" تقنية التناص بوعي كبير، مما جعله يمزج مستويات خطابه الشعري بعناصر سردية و شعبية و رمزية و أسطورية، و بأبيات من شعراء سابقين عليه حيث يقوم التفاعل بين طرفيه بمهمة توليد معناه الجديد، و لما كانت جميع نصوص "السياب" حافلة بأشكال عديدة من هذا التناص، لكي نتبين طريقته في التوظيف و كيف تتخلل أدواته الأسلوبية جميع مستويات تجاربه الشعرية[4].

---

[1] . ينظر: محمد علي كنيدي الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث (بدر شاكر السّياب و نازك و البياتي) ص : 366.

[2] . نفس المرجع ص 366.

[3] . ينظر: شربل داعز، التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري و غيره، مجلة فصول العدد1-1997، ص 142.

[4] .. ينظر صلاح فضل أساليب الشعرية المعاصرة ص: 107.

يصف "السياب" مدينته العظمى بغداد كونها نموذجاً للمدينة العربية، في جميع الأقطار قبل الثورات و بعدها، مادامت لم تعرف أنوار الحداثة و لم تسطع عليها شمس الديموقراطية .

لكننا لا نريد أن نتناول بالتحليل الدلالة السياسية للقصيدة، بل تتبع كيفية تولدها عبر تحاور أجزاء القول الشعري، فنلاحظ أن القصيدة تعمد على تقطيع بعض المشاهد السردية و توزيعها على أسطر تعتمد على التقابل التشكيلي فيما بينها، بحيث يتخلق فيها لون من تناص السياقات المتوازية يقول في قصيدة "المبغى":

بغداد مبغى كبير
(لواحظ المغنّيه
كساعة تتكّ في الجدار
في غرفة الجلوس في محطّة القطار)
يا جثة على الثرى مستلقية
الدود فيها موجة من اللّهيب و الحرير[1]

فالقوس الذي يفتحه الشاعر مباشرة بعد المطلع المثير يفصل بين المدينة و معادلها الموضوعي "لواحظ المغنيّة" و هو لا يضفي عليها أية صفة مباشرة تسمها بالعهر، بل يعمد إلى خلق سياق سردي عبر تشبيه طريف لها لا يستخلص منه سوى الآلية الرتيبة لتكات الساعة العمومية المفضوحة في محطة القطار، لكنه عندما يغلق القوس يظل التناظر الإيقاعي و الدلالي بين المغنيّة و الجثة المستلقية[2] .

[1] .. بدر شاكر السّياب، الديون " دار العودة بيروت ط1 – 2009 ، ص 247-248.

[2] .. ينظر صلاح فضل أساليب الشعرية المعاصرة ص: 108.

يخترق حاجز القوس ليوحد بين أطراف التعادل، و يجعل من مظاهر الترف المادي في المدن العربية موجة دودية من اللّهيب و الحرير تغلق المقطوعة برويها المكرر، و تأتي الجملة الشعرية الثانية بتقاطع من نوع آخر كأنه شرح و تعميق يقول :

بغداد كابوس (ردى فاسد

يجرعه الراقد

ساعاته أيام، أيامه الأعوام، و العام نيز:

العام جرح ناغر في الضمير) [1].

فعملية التنصيص بالقوس لا تعزل نموذجاً سردياً كما سبق، و إنما تورد تعقيباً ممعنا في تمثيل الكابوس بطريقة تعبيرية لافتة، فأبرز ما يبهض الإنسان في الكابوس هو تطاوله الزمني، و يتم أداء هذا التطاول هنا باستثمار طريقة شعبية معروفة عبر "تداخل الإسناد" " الساعات أيام، الأيام أعوام، العام نير" و هو النموذج ذاته الذي يستخدم في حكاية البيضة و الدجاجة و القمحة و الحدّاد[2].

لكن الشاعر لا يلبث أن يغرس الكلمة الأخيرة في وجدان المتلقي عندما يصبح العام جرحاً راسخاً في الضمير، هنا يوهم الشكل باستمرار صيغة التناص و تداخل السياقات و لكنه لا يتم إلا على مستوى التماثل في نموذج الإسناد بين اللغة الفصحى و الشعبية في أساليب الأداء، حينئذ تلجأ الصيغة الشعرية إلى حيلة القافية لإغلاق الدائرة المفتوحة و إشباع الجملة باكتمال الإيقاع، و كأن إغلاق القوس ليس كافيا لهذه الوظيفة[3].

و من أنجح نماذج التناص في الشعر العربي المعاصر دون الحاجة لوضع الأقواس أو التقاطع يقول في قصيدة المبغى:

عيون المها بين الرصّافة و الجسر

ثقوب الرصاص رقشت صفحة البدر

و يسكب البدر على بغداد

---

[1] .. بدر شاكر السياب الديوان، ص **248**.

[2] .. ينظر: صلاح فضل أساليب الشعرية المعاصرة ص **109**.

من ثقبي العينين شلالاً من الرّماد[1]

هنا ليس بوسع مدينة عربية أخرى أن تحل محلّ بغداد و عيون مهاها السّاحرة، فبغداد التي أصبحت مبغى يمتهن الحبّ انتهكت قداسة تاريخها العاطفي و خيّبت ظنّ شاعرها القديم " علي بن الجهم" الذي يقال إنها قد نجحت في تحضيره و تثقيفه و ترقيق حياته و لغته حتى نسي كلابه و تيوسه البدويّة فقال فيها بعد الشطر الأول:

جلبن الهوى من حيث أدري و لا أدري

لكن بغداد المظاهرات و الثّورات الدامية تجعل عيون المها ذاتها:

ثقوب رصاص رقّشت صفحة البدر[2].

فتبرز أمامنا صورة الحداثة الشعرية وهي تتمزق لتجرّ وراءها حداثة الحياة، عبر هذا الإسناد الانحرافي المدهش.

وتمتد صورة ثقوب الرصاص في صفحة البدر لتخترق ضمير الشاعر فتجعله يسكب على مدينته الغادرة، بدلاً من ضوئه الغامر الحنون السحري – شلالاً- من الرماد و بدلاً من شعره الرومانسي نفحة سيريالية محدثة ويتجلى حينئذٍ أنَّ التناص الذي يذهلنا لا يقوم بين "السياب" وهذا الشاعر البدوي المدجّن فحسب وإنما يقوم أيضاً بينه و بين كل من "إليوت" و"لوركا"[3] . فهذا البدر المثقوب يبدو أنّه قد انفلت إلى قصيدة "السياب" من أقمار لوركا الرمادية التي طالما سكبت الحزن على مدينة نيويورك عندما زارها وهجاها، كما تدفق هذا "الرماد" حتى صار شلالاً عبر أربعاء إليوت الشهير الذي طالما تملاّه "السياب"، وهنا نشهد في أربعة سطور شعرية تمازج أربعة عوالم شعرية بما يفصلها من آماد زمنية ومكانية منصهرة عناصرها، كي تشّف عن هذه الرؤية الحداثية الفائقة.

تلعب الأقواس مرة أخرى دوراً هاماً في تمايز أجزاء الخطاب الشعري، و اختلاف وجهتها الدلالية و تفاعلها، دون أن يكون ثمة دليل ملموس على إقحام كلام آخر في النص .وهل هو لنفس الشاعر في مرحلة مختلفة ، كما يحدث كثيرا عند "السياب" الذي ينّمي لغته ورموزه ويعيد استخدام لوازمه الخاصة ، أم أنه مجتلب من سياق خارجي

---

[1] .. بدر شاكر السياب الديوان، ص **248**.

[2] .. المصدر نفسه، ص **248**.

[3] .. ينظر: صلاح فضل أساليب الشعرية المعاصرة ص: **110**.

كان معروفاً عنده و عند قرائه، ثم لم يعد بنفس الدرجة من البداهة و الوضوح بعد تغير القرائن الحالية[1].

أما عند "أمل دنقل" فمن الأساطير التي أقام الشاعر تناصاً معها، هو شخصية سيزيف[2]، وربما كان سيزيف أكثر الشخصيات الأسطورية حظاً في توظيف الشعر الحديث للعناصر التراثية، وذلك راجع إلى أنه يرمز إلى قصة العذاب الأبدي، وكفاح الإنسان اليائس من أجل الوصول إلى قمة رغباته . فهو يعرف أن الحياة عبث، لكنه يصل حتى النهاية ولذلك ورد بهذا التفسير في أعمال الشعراء الرواد.

وفي قصائد" أمل دنقل" نجد سيزيف يرد مرة واحدة في قصيدة "كلمات سبارتاكوس الأخيرة"، وبصورة تتجاوز البعد التقليدي لهذه الشخصية الأسطورية . ذلك أن سيزيف دنقل يتبدّى لنا وقد طرح صخرته جانباً ليحملها غيره، أي أقام تناص العكس، حيث يقول في قصيدة "كلمات سبارتاكوس الأخيرة:"

سيزيف لم تعد على أكتافه الصخرة

يحملها الذين يولدون في مخادع الرقيق[3]

وإذا تمعنا جلياً في هذه الالتفاتة الفنية نجد أن سيزيف المستدعى هنا، لم يطرأ عليه تغيير كبير فهو نفسه الذي تعوّد على حمل الصخرة إلى قمة الجبل لتتدحرج مرة أخرى إلى السفح، لكن ما جعل سيزيف يتخلص من عقاب الآلهة الأبدي هو لما ولد من يتحمل عنه هذا العبء إنهم أبناء الرقيق المنذرون للأعمال الشاقة[4] .

---

[1] .. صلاح فضل أساليب الشعرية المعاصرة ص: **110**.

[2] .. **بعد أن أُلقي القبض علي" سيسفوس "بعد أعماله الشريرة والماكرة، تم تنفيذ الحكم في اللحظة،حمل سيسفوس الصخرة الهائلة على كتفه وتسلق – في عناء ومشقة – جانب الجبل الوعر المنحدر.وصل إلى القمة، لكنها إندفعت بقوة رهيبة، تدحرجت حتى وصلت إلى سفح الجبل .هبط سيسفوس إلى سفح الجبل– بين ذرات الغبار وجبات العرق -ليحمل الصخرة على كتفه ويصعد بها من جديد.مازال سيسفوس حتى الآن يحاول أن يضع الصخرة الضخمة وتندفع بقوة رهيبة من القمة حتى تصل إلى سفح الجبل . الشعراوي، 1983 م:129**.

[3] .. **أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ص :149**.

[4] .. **ينظر حسن مرزائي،سيد ابراهيم آرمل التناص الأسطوري في شعر أمل دنقل، مجلة فصلية دراسات الأدب المعاصر : 139**.

من هنا يظهر لنا أنّ الشاعر بتوظيفه هذا، لم يزد على أن قدّم تفسيراً للأسطورة، باعتبار أن الأسطورة في المنهج المجازي هي قصة مجازية، الهدف منها إخفاء معنى عميق مليء بالثقافة أخفاه الحكماء القدامى في هذه الصورة حتى يمنعوا تسرب حقائق عظيمة إلى أيدي أفراد جاهلين، أو عاقين فيسيئون استخدامها، وبذلك يكون قد جانبه التوفيق في هذا الاستخدام الأسطوري، لأنه يفتقد فيه إلى الإيحاء الذي يعتبر ركيزة فنية أساسية، وهدفاً من كل توظيف أسطوري.

و في رؤية أخرى للتناص عند "أمل دنقل" نجد أن الرواية تقيم موازاة دائمة و عبر طرائق مختلفة بين "سبارتاكوس" و "آلهة الموت و الانبعاث" بناء من "رديف تموز" و أوزوريس الإله أنيس" الذي يصلب على شجرة المعرفة–الحياة، و حتى السيد المسيح الذي يصلب على خشبة من الشجرة عينها، فإننا نلاحظه أنها لا تفصله عن أشباهه الرافضين المتمردين معه،كما أنها لا تفصله عن قادة ثورات العبيد السابقة على ثورته، أو التي أتت بعدها أو التي ستأتي و ذلك مع إدراك اختلاف مضمون العبودية بين عصر و آخر و مجتمع و آخر، فهو ينتمي إلى السلالة التي ينتمي إليها "إيونوس" الذي حرر كل عبد من الجزيرة و حطم ثلاثة جيوش رومانية قبل أن يوقعوا به و "أثينيون" اليوناني و "سالفيوس" التراقي أو "ندرات" الألماني و اليهودي الغريب "ابن جوا"، الذي فر من قرطاجنة على ظهر سفينة و انظم إلى أثينيون[1].

و إذ نقصد من الإشارات شيئاً سوى الإلماح إلى انتهاج القصيدة على غرار الرواية خطة تحويل سبارتاكوس إلى نمط أصلي و رمز عال ، و تأكيد نهوضها على تناص مباشرة مع الرواية و الشريط السينمائي في آن واحد مع توضيح قدرتها على إثارة أجواء الرواية و عالمها

[1] .. عبد الرحمان بسيسو قراءة في قصيدة قناع المتمرد كلمات سبارتاكوس الأخيرة ، مجلة فصول أفق الشعر الهيئة المصرية للكتاب ص : **102**.

الواسع، من خلال نص شعري شديد الكثافة، فإننا نكتفي بما قدمناه من إشارات دالة تذهب إلى تعريف حركة تناص المزج الأول مع مكونات أخرى تعود مباشرة إلى الرواية.

ولعل بؤرتي التناص الأكثر أهمية ، هما بؤرتين دلاليتان تتمثلان في أمرين أولهما تحول المطلع، بالإضافة إلى كونه تطريبا للشيطان إلى ترتيمة أو نشيد للرياح المغيرة، و هو الأمر الذي نحسب أن نشيد المياه و الرياح ، الذي كان سبارتاكوس بالرواية يترنم به في مسامع العبيد و الذي فيه تكمن حكمة الشعب القديمة التي تحفظ لوقت المحنة ، و هو أحد المفجرات، إن لم يكن المفجر الرئيسي لاندفاع الشاعر نحو ابتكار نشيد قديم-جديد حاد و قاطع، ينطقه صوت سبارتاكوس القصيدة و يفتتح به كلماته الأخيرة.

أما بؤرة التناص الثنائية فإنها تتمثل في لاءات سبارتاكوس التي تمثل قلب المغزى الذي تنطوي عليه الرواية و القصيدة على السواء بل قلب سبارتاكوس قناع هوارد فاست و "أمل دنقل" للعالم، و باعتبار أن اللاءات المتكررة التي ينطقها في الرواية أو في القصيدة هي استحضار الواقع الممكن، و ذلك في صيرورة هدم و بناء مستمرين[1].

و لا يقع التناص الحواري الذي يحكم علاقة المطلع بمصادره مع الرواية فقط، و إنما يقع مع نصوص مصدرية أخرى، عبر الرواية من حيث هي نص وسيط ،أو من خلال اتصال مباشر، و هو الأمر الذي يصعب تحديده بدقة، طالما أن النصوص جميعها تتداخل غير أننا نستطيع أن نشير إلى أن المطلع يتناص مع نصوص أسطورية و دينية و مع بعض مقولات الفكر الفلسفي الوجودي و مع حدوس تعود إلى الفلسفات الإشراقية.

و في تلازم مع التناص الدلالي المتجاوب أو المتعارض، يتأسس المتطلع على تناص بنائي إيقاعي، حيث تكثف بنيته الإيقاعية منذ الوهلة الأولى أنه يتناص إيقاعياً و على نحو ظاهر مع القرآن الكريم : سورة العلق كما توضح أنه يتناص بدرجة أقل مع ديباجات الخطب الدينية

[1] .. عبد الرحمان بسيسو قراءة في قصيدة قناع المتمرد كلمات سبارتاكوس الأخيرة ، ص: **102**

و استهلالات الكتب القديمة و مع مزامير داوود و التطويبات الإنجليزية و مع قصائد قديمة تتحكم وزنيا للبنية الإيقاعية لبحر الرجز.

يعمل التناص الإيقاعي و بخاصة مع سورة العلق و القصائد الرجزية، على إضفاء القدم على النص و ناطقه و تقريبهما من القارئ عبر تحريك البنية الإيقاعية الكامنة في ذاكرته مما يسهل عليه أمر إدراك النص و حفظه و مواصلة الترنم به، فإنه يعمل في الوقت ذاته على دفعة إلى استحضار الشبكة الدلالية للنسيج النصي الذي احتوته البنية الإيقاعية القديمة ولمقارنة دلالات النص الجديد بدلالات النص القديم أو النصوص القديمة[1]. يقول :

معلق أنا على مشانق الصباح
وجبهتي- بالموت -محنيّة
لأنني لم أحنها...حيّهْ ! [2]

فالخصائص الجوهرية لهوية سبارتاكوس المحمولة على صوت كوني يكون المزج الأول قد حقق له أي لسبارتاكوس وجوداً نصيا يهيء للشاعر أن ينفتح عليه للتفاعل معه و لإنتاج الهوية المتحولة للقناع الذي يحمل اسمه و ذلك بالانتقال من قول الحكمة المستخلصة من التجربة نفسها و من الصوت الكوني المعمم و الإحالات المراوغة إلى الصوت الشخصي المتعين و الإحالة المحددة و من الكثافة الشعرية الدرامية إلى السرد القصصي المشبع بطابع درامي شعري ينتج عن الصور الشعرية و عن الرجع و الترديد و عن تكرار اللوازم و عن توزيع الذروات الشعرية الدرامية على مواضع مختلفة من النسيج النصي للأمزاج الثلاثة و عن حركة الصراع المؤسسة على تناقض جذري بين الوجود و العدم و المتفتحة على إنتاج حركة صراع يحتمل وجودها بين متناقضات

[1]. عبد الرحمان بسيسو قراءة في قصيدة قناع المتمرد كلمات سبارتاكوس الأخيرة ، ص: **104**

[2].. أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ص : **147**.

يحتضنها هذا التناقض الكلي، و عن إحاطة ذلك كله بفكرة درامية أشد كثافة و تأثيراً[1].

وصل الاحتفال بالتراث في شعر دنقل إلى أعلى مستوى له عندما اتجه إلى التناص مع النصوص والشخصيات التاريخية العربية، جاعلاً من فضاءاتها للنص الشعري مرتكزًا على ما يشكله التراث في العالم العربي الذي يعاني من معضلات مزمنة على جميع المستويات ومن تصور لفردوس مفقود كان في يوم ما يتمثله هذا التراث.

كان "أمل دنقل" مولعًا بالتاريخ، كثير المفاخرة بأصله العربي، لذلك كان أغلب شعره يتحرك ضمن خلفية تاريخية" أسماء شخصيات وحوادث وعبارات وصيغ وأبيات شعر وشعراء" ، واختياره لهذه الموضوعات التراثية كان محكومًا بمدى قدرتها على إفراز الدلالات والقيم الاجتماعية والسياسية والإنسانية التي يحرص عليها.

فكثيرًا ما كان يصرح بأننا يجب أن ننظر إلى التراث كقيمة قبل أن ننظر إليه كوقائع وأشخاص، والأديب لا يستطيع أن يعيش بمعزل عن مجتمعه ولكنه " حين يتأثر بالمجتمع إنما يعكس فهمه هو على هذا المجتمع، والأدب تصوير لهذا الفهم ونقل له[2] .

وربما كان هذا هو السبب في اختياره الشخصيات أو الوقائع العربية و الإسلامية بشكل مكثف في شعره، مع حضور ضبابي للتراث الأجنبي، ويعلل ذلك " دنقل "بأن " التراث العربي هو الذي يعيش في الوجدان العربي و حتى يستطيع الشاعر أن يهز هذا الوجدان فلا بد أن يستثير إحدى مكنوناته الرئيسة، أعني التراث[3].

كما أنّ "أمل دنقل" لا يترسم نصًا واحدًا يحاوره و يشاكله، بل تختلط لديه النصوص المتعددة، تمتزج وتترسب في أعماق الوعي ويصبح هذا الكل المنصهر معين الإبداع

---

[1] .. عبد الرحمان بسيسو قراءة في قصيدة قناع المتمرد كلمات سبارتاكوس الأخيرة ، ص : **105**.

[2] .. عز الدين إسماعيل الشعر العربي المعاصر ، ص : **44**.

[3] .. نقلاً عن شريفة عثمان عباس أدوات البناء الفني في شعر أمل دنقل ، ص : **116**.

الذي ينتج منه النص الجديد نفسه ويبدع بنيته، يبدأ قصيدته مصورًا علاقة الشاعر بالسلطة من خلال التناص مع بيت أبي نواس المشهور:

دع عنك لومي فإن اللوم إغراء و داوني بالتي كانت هي الداءُ[1].

حين يقول في قصيدة مذكرات المتنبي في مصر:

أكره لون الخمر في القِنِّينة

لكنني أدمنتها ... استشفا ء.

لأنني منذ أتيتُ هذه المدينة

وصرتُ في القصور ببغاء

عرفتُ فيها الداء[2]

جاء النص في هيئة مذكرات كل مقطع خاطرة سجلها المتنبي ودونها، كتبها المتنبي وكتبت ذاته حتى أصبح النص إعادة قراءة للمتنبي و لشعره . وفي المقطع السابق تتصدر نبرة الندم فنبدأ معها في الكراهية الصريحة والسخط الكبير والألم الكبير بالذات قبل سخرية من الآخرين، روح نادمة محملة بالعجز.

فهو يرى أن دوره ينحصر منذ أن أصبح شاعرًا للقصر في كونه " ببغاء " يردد ما تطلبه منه السلطة بغض النظر عن ضميره الشخصي، لا يوجد عنه بديل سوى حالة من" غياب الوعي " ليصبح السبيل الوحيد لتجرع هذا الوضع. وهو حين يغيب وعيه إنما ليحتفظ به حتى لا يفقده في مواقف لا يجدي الوعي في التعامل معها[3]، تتأبى أزمته النفسية على أي محاولة للتغييب، ويتأبى وعيه المستيقظ الوجل على محاولات طمره، إذن يدمنها استشفاء لكن تظل أزمته متعالية على كل شيء، كذلك المتنبي يحوله الشراب من همه، يقول:

---

[1] .. أبو نواس، الديوان، تحقيق سليم قهوجي، دار الجيل بيروت **2003 ج 1**، ص **6**.

[2] .. أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ص **237**.

[3] .. نقلاً عن الشريفة عثمان عباس أدوات البناء الفني في شعر أمل دنقل ، ص : **116**.

يا ساقيَّ أخمُرُ في كؤوسكما
أم في كؤوسكما هم وتسهيد
أصخرٌة أنا مالي لا تغيرني
هذي المدام و لا هذي الأغاريد [1]

لا تحوله من همومه وربما أثقلتها حتى استحالت الكأس كأسًا للهم والسهد وفاضت كآبة الداخل حتى قطعت مابين الذات وسائر الأشياء.

ثم ينتقل "أمل دنقل" إلى المقطع الثاني وهو أكثر عمقًا من الأول حيث يصور تعارضه مع شخصية كافور _ السلطة المصرية آنذاك، التي لا يرى فيها ملامح البطل القادر على تحقيق آمال العرب، يقول :

أمثل ساعة الضحى بين يدي كافور
ليطمئن قلبه، فما يزال طيره المأسور
لا يترك السجن و لا يطير!
أبصر تلك الشفة المثقوبة
ووجهه المسود، و الرجولة المسلوبة
أبكي على العروبة ! [2]

إعتمد دنقل في رسمه لهذه الصورة على التناص مع أبيات المتنبي:

و أنّ ذا الأسود المثقوب مشفره تطيعه ذي العضاريط الرعاديد
من كل رخو وكاء البطن منفتق لا في الرجال ولا النسوان معدود
-من علَّم الأسود المخصى مكرمة آباؤه البيض أم أجداده الصيد [3]

---

[1] .. المتنبي، الديوان، شرح عبد الرحمان البرقوقي،المطبعة الرحمانية مصر ج 1 سنة 1930،ص40.

[2] .. أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ص : 237.

[3] .. المتنبي ، الديوان ص 139.

فالمتناص " وهو الوحدة التي تنتقل في عملية التناص "يظل محتفظًا – إلى جانب العلاقات التي ينشئها مع النص الجديد -بعلاقاته مع فضائه الأصلي [1]

فملامح الشفة المثقوبة والوجه المسود والرجولة المسلوبة التي ذكرها" أمل "تتناص مع أبيات المتنبي السابقة، فما ذكره المتنبي في وصف كافور بالسواد يقترب به من العبودية والرق، ويبتعد به عن السيادة، حتى طاعته لم تصدر من الشجعان والسادة بل يطاع من الجبناء وحدهم .والنص الحديث يكرر الملامح نفسها في كافور " اليوم "حيث ختم بعد هذه الصورة الساخرة بقوله " أبكي على العروبة."

أما عبارة " الرجولة المسلوبة " فمثار للسخرية أيضًا غير أن النص الحديث أدخل كافور في باب الرجال لكنها رجولة ناقصة لا تستطيع أن تجلب الخير للأمة، أوهمت الناس بقدرتها على القيادة غير أن الشاعر كشف زيفها.

أما وصف "المتنبي" له فقد أخرجه من دائرة الرجال والنساء " لا في الرجال ولا النسوان معدود" تحقيرًا له وذمًا، وبذلك فقد وضحت المفارقة عند "المتنبي" واختفت عند "دنقل"، مما جعلها قائمة بين صورتين قديمة وحديثة،" ففي الأول لم يجعل كافور من الصنفين، فهذا واضح ومكشوف أمام الناس فلا يخدع به أحد، أما لدى "دنقل" فيبدو مسلوب الرجولة لكنه يتماهى مع الآخرين مما يوقعهم ضحية لهذه المفارقة فيثقون به وينقادون إليه[2].

تمكن "دنقل" من صهر اللحظة التراثية في بنية قصيدته حيث تتبادل الصفات والملامح مع المكونات المعاصرة لتجربته المعيشة في إطار علاقة حيوية أكثر ثرا ء وعمقًا، فهي علاقة قائمة على تبادل العطاء يأخذ الشاعر من تراثه ويعطيه، وبهذا تغني التجربة الشعرية المعاصرة والتراث كلاهما، وهذا هو التوظيف الناجح للتراث.

---

[1] .. خلدون شمعة تقنية القناع دلالات الحضور و الغياب مجلة فصول ، العدد1 سنة 1997 ص 78.

[2] .. ينظر: شريفة عثمان عباس أدوات البناء الفني في شعر أمل دنقل ، ص : 116.

وفي صورة أخرى يصور الشاعر حالة التمزق بين الدول العربية والحدود المفروضة عليها حتى أصبح " الجنود يملأون نقط الحدود "بحيث لا يستطيع الشاعر أن ينتقل من مكان إلى آخر بفعل هذه الحواجز التي مزقت الأمة العربية.

ومن كافور في مناطق سابقة إلى طرف جديد يدخله "دنقل" في ساحة النص إنها" خولة " تلك الفتاة البدوية الشموس، رمزًا للأرض العربية المغتصبة التي لم تجد من يدافع عنها فانتهبها الوحش والجيران من حولها يتفرجون، يقول:

خولة تلك البدوية الشَّموس
لقيتها بالقربِ من أريحا
سويعة، ثم افترقنا دون أن نبوحا
لكنها كل مساءٍ في خواطري تجوس[1]

ربما اتفق "دنقل" مع بعض الكتاب أن رثاء "المتنبي" لـ"خولة "، لم يكن رثاء لأخت ممدوح له، بل كان تفجعًا في حبه الأكبر، غير أنه لا يتقدم بالعلاقة أكثر من ذلك، ويتنازل لصالح نصه الجديد، فجعلها مجرد فتاة عربية، إنها بدوية، وبهذا ينقلنا التناص نقلة جديدة إلى نصوص "المتنبي" وحياته، يقول في رثاء خولة:

طوى الجزيرَة حتى جاءني خبر فزعِت فيه بآمالي إلى الكذبِ
حتى إذا لم يدع لي صدِقه أملا شرقِت بالدمعِ حّتى كاد يشرق بي [2]

فشاعرنا "أمل دنقل" لا يمرر بين يديه نصًا إلا بعد تعديله وتقطيره وتحريفه فينقل" خولة "هنا نقلة أخرى، بعيدًا عن ملامح حياتها التي لا نعرف عنها سوى أنها الأخت الكبرى لسيف الدولة، ولما توفيت رثاها "المتنبي" فخلدها، لكن "دنقل" جعلها تؤسر و تقتل الأخ ويعجز الأب.

تموت خولة النص القديم، تؤسر خولة النص الجديد بعد أن أصبحت معادلا للأرض العربية، تجاهد دفاعًا عن ذمارها بعد ذبح الأخ وعجز الأب، بينما الباقون حولها لا ينتشلون كرامتهم، سيفها الطريح في الرمال، بل إنهم يرتعدون جسدًا وروحًا:

---

[1] .. أمل دنقل الأعمال الشعرية ص 238-239.

[2] .. المتنبي ، الديوان ج 1 ص 87.

سألت عنها القادمين في القوافلْ
فأخبروني أنّها ظلت بسيفها تقاتلْ
في الليل تجار الرقيق عن خبائها
حين أغاروا، ثم غادروا شقيقها ذبيحا
والأب عاجزًا كسيحا
و اختطفوها، بينما الجيران يرنون من المنازل
يرتعدون جسدًا وروحا
لا يجرؤون أن يغيثوا سيفها الطريحا [1]

و رغم أن "أمل دنقل" قد أضاف إلى تجربة "المتنبي" عناصر لم تتأكد تاريخيًا "حبه لخولة" وعناصر لم تحدث تاريخيًا " أسر خولة "لكنها إضافات تساهم في تحقيق الشكل الأكمل لتجربته الفنية دون تجاوز لطبيعة المكونات الخاصة لعناصر المادة التاريخية.

فالشاعر " ليس مؤرخًا، فهو غير مطالب عندما يتعامل في شعره مع شخصيات التاريخ ووقائعه أن يرصدها كما وردت في التاريخ "، فمن حق الشاعر كفنان أن يكون له رؤيته الخاصة لحقائق التاريخ، وأن يفسرها ويحور فيها بقدر ما يحتاج منطقه الفني، بشرط ألا يصطدم في عمله بالمسلمات العقلية والجذور المعروفة للشخصية أو الواقعة، وبشرط أن يكون هذا التحوير ضرورة لخدمة المضمون الموضوعي والعمل الفني " أي أن تكون المخالفة عنصرًا أساسيًا من عناصر الجمال والإبداع[2].

عقب أشكال التناص السابقة التي مارسها نص "دنقل" مع نص "المتنبي"، معتمدًا فيها على أخذ المعنى دون التركيب بحيث بدأ نص المتنبي سابحًا في الأعماق لكنها أعماق قريبة على كل حال، عقب هذه الممارسة التناصية يبدل النص آليته فيكاشف نص "دنقل" نص "المتنبي" وجهًا لوجه وتتوالى عملية الاستبدال الصريحة، يقول:

عيد بأيةِ حالٍ عدت يا عيد ؟
بما مضى؟ أم لأرضي فيكِ تهويد؟

---

[1] .. أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ص **239**.

[2] .. ينظر: الشريفة عثمان عباس أدوات البناء الفني في شعر أمل دنقل ، ص : **116**.

نامت نواطير مصر عن عساكرها
وحاربت بدلا منها الأناشيد! [1].

عندما تنتقل وحدة نصية من نص لآخر فإنها تتحرك ككتلة مفعمة بإشاراتها المختلفة و محتفظة – على قدر من التفاوت – بملامحها البنائية [2] ".

هنا يتوحد الصوتان معًا، صوت نص " المتنبي " وصوت نص " دنقل" ، وبدلًا من أن يمارس النص الجديد فعله في الحاضر من خلال إعادة بناء نص قديم، يستحضر النص القديم نفسه، لينتقد الحاضر، حيث توجه "المتنبي" بالخطاب لهذا العيد الذي حلّ به بعد مغادرته بلاط كافور، يقول:

عيد بأية حال عدت يا عيد بما مضى، أم بأمر فيك تجديد
نامت نواطير مصر عن ثعالبها فقد بشمن وما تغني العناقيد [3].

ولا يضمن الشاعر بيت "المتنبي" كاملا بل جزءًا منه، وعندما تغيب وحدة من عبارة "المتنبي" عن بنية التركيب، فإنها لا تفتقد كلية، وإنما فقط تحتجب خلف البديل الجديد لتظل تلمع من بعيد ،تساءل "المتنبي" عن الجديد في حاله، فأجابه "دنقل" بتهويد الأرض، ونواطير "المتنبي" التي نامت عن ثعالبها، نامت في نص "دنقل" عن عساكرها، وحاربت بدلا منها الأناشيد، وبذلك لا يترك الشاعر فرصة للتدخل إلا ويعترض النصوص التراثية، بتحريف وتعديل، ليحمل السلطة مسؤولية ما حدث، ويسند فعل التصدي والدفاع للأناشيد بعد أن نام المحاربون.

وقد حرص" دنقل" على تكثيف الإشارة إلى هذه المناسبة في النص، من خلال تكراره للسطر الأول من البيت في آخر سطر من القصيدة، حيث قال:

عيد بأيةِ حالٍ عد ت يا عيد؟ [4].

ثم يوجه الخطاب أخيرًا للنيل:

ناديت :يا نيل هل تجرى المياه دمًا

---

[1] .. أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ص 242.

[2] . شربل داغر "التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري و غيره" مجلة فصول ص 139.

[3] . المتنبي، الديوان ج2، ص 139.

[4] . أمل دنقل الأعمال الشعرية ص 242.

لكي تفيض، ويصحو الأهل إن نودوا؟
عيد بأية حالٍ عدت يا عيد ؟

وهو لا يخرج عن خطاب "المتنبي" السابق للعيد وملل الركود إلا في وحدة الاستنفار ليكون الفيضان المنتظر، إن التساؤل يقتضي من النيل وعيًا كليًا فهل أصابه ما أصاب الآخرين من عجز حتى ينتظر أن تجري مياهه دمًا؟ أم أنه " وعي بحركية التاريخ وتحولاته التي تبتلع كافور و "المتنبي" وعصرهم وعصور غيرهم وتبتلع الشاعر نفسه.

و عليه يقف "أمل دنقل" من التراث موقفًا حداثيًا – كما سبق – حيث يقوم التراث في شعره بوظيفة فنية وجمالية، إذ أنه يعد دافعًا لتنوع الأساليب والابتعاد عن الغنائية والخطابية المباشرة، كما" يضطلع من جانب آخر بوظيفة تحريضية تعمل على تأسيس بنية الرفض والمقاومة في المتلقي عبر التنبيه على مكامن الخطر " والتأكيد على الهوية العربية الأصيلة ونبش الماضي لاستخلاص العبر والعظات وتجاوز الانكفاءات نحو اندفاعات جديدة و افتضاض آفاق بكر في الحلم والرؤية [1].

أما عند "أحمد مطر" أخذ التناص الحيز الكبير و الدور الأكبر في بناء الصورة الشعرية و مع هذا لا بد من الإشارة إلى أهم المصادر التي تناص الشاعر "أحمد مطر" معها يقول في قصيدة "رؤيا" يقول :

و صباحها يعلو
ألا أيها الليل الطويل
ألا أنجل
يا أيها الليل الطويل
ألا أنجل
و الليل في النزع الأخير
هوى بقوته الوهن

[1] .. ينظر: شريفة عثمان عباس أدوات البناء الفني في شعر أمل دنقل ، ص : **116**.

و هوت قصور ظلامه

و هوت ملايين النجوم

فعرشه يلقى غدا

ليباع في سوق النهار بلا ثمن[1]

فالشاعر يعمل على اجترار أحد أشطر معلقة الشاعر الجاهلي "امرئ القيس" و هي ألا أيها الليل ألا أنجل[2]. و يأتي به في القصيدة دون أن يدخل عليه تغييرا أو إضافة تذكر و لكن هذا التناص و أن لم يسهم في تطوير العبارة أو الشكل فإنه ساعد فضاء دلالي كبير و لاسيما بعد قام الشاعر بتكرار الشطر المجتر و هذا التكرار ساعد في تقوية الفكرة القائلة إنّ الليل المظلم – الحاكم و أعوانه– لا بد أن يزول و لا بد أن تشرق الشمس– الخلاص من جديد[3].

يعتبر النص القرآني مصدرًا غنيًا للتناص و للإلهام الشعري على مستوى الدلالة و الرؤية ،وذلك أن استحضار الخطاب الديني في الخطاب الشعري المعاصر، يعني إعطاء مصداقية وتميز لدلالات النصوص الشعرية انطلاقًا من مصداقية القرآن، وقداسته وإعجاز و من أجل تسهيل التقيين والحكم والتمييز بين الجيد والردة وكشف مواطن الجمال و القبح و وصولا إلى بلورة رؤية منهجية، وكذلك لصيانة المتناصين مع القرآن الكريم من المزالق والزلل، يستخدم "أحمد مطر "النص القرآني ليصوغه في شعره للتعبير عن الذاتية والغيرية معا عن طريق تداخل الأحداث ليتناسب مع الموقف الراهن من خلال الاتكاء على النص القرآني من خلال التناص مع الآيات الكريمة .والنص القرآني يتحدث عن قصة نبينا إبراهيم، ولكن الشاعر عمل على تداخل نص قرآني آخر سابق على التناص الأصلي للآيات القرآنية ويوظف الشاعر قصة

---

[1] .. أحمد مطر الأعمال الكاملة للشاعر، لافتات ، ص **189**.

[2] .. امرئ القيس الديوان، ص **49**.

[3] .. ينظر: مسلم بعير الأسدي لغة الشعر عند أحمد مطر رسالة ماجستير جامعة بابل ، ص **221**.

إبراهيم في تحطيم الأصنام ويعتبر الحكام آلهة يعبدهم الناس من دون الله تعالى1 ويفضل خيار التخلص منهم ويريد أن يحطم رؤوس هذه الأصنام بالفأس التي استمدت فعلها من القرآن الكريم ويقول في قصيدة أصنام البشر:

يا قدس معذرة ومثلي ليس يعتذر

مالي يد في ما جرى فالأمر ما أمروا

و أنا ضعيف ليس لي أثر

عار علي السمع و البصر

و أنا بسيف الحرف أنتحر

و أنا اللهيب وقادتي المطر

و النصوص القرآنية تنتشر في كل سطر من سطورها وأحيانًا يستخدم الشاعر النصوص التراثية المختلفة بشكل فني لإغناء النص الشعري، وهو الذي يمنح النص ثراء وروعة .

يعد التناص من أبرز التقنيات الفنية التي يهتم بها الشاعر المعاصر و ذلك أن" استحضار اهتمامًا بالغًا ويعد النص القرآني مصدرًا غنيًا للتناص و للإبهام الشعري على مستوى الدلالة والرؤية و الخطاب الديني في الخطاب الشعري المعاصر، يعني إعطاء مصداقية وتميُّز لدلالات النصوص الشعرية، انطلاقا من مصداقية القرآني وقداسته وإعجازه".

إن القارئ لشعر "أحمد مطر" يجد أن التناص و لاسيما الديني يشكل ظاهرًة فيه فالتراث الديني من المصادر المهمة التي أثرت تجربة الأدباء بعامة وانعكست على فنهم، لا لقدسيتها فقط، ولكنهم فتنوا بالنظم والتعبير، فحاولوا الإفادة منه بوصفه منهلاً متكاملاً وبخاصة القرآن الكريم لأنه الكتاب الوحيد الذي نزل لفظًا ومعنى من الله عز وجل.[2] أضف

---

[1] .. ينظر: بروبز أحمد زاده هوج:" التناص القرآني في شعر أحمد مطر و مهدي أخوان ثالث دراسة مقارنة" فصلية بحوث في الأدب المقارن كلّية الآداب و العلوم الإنسانية،– إيران / العدد **16** ،سنة **2015** م، ص:**5**.

[2] .. ينظر: بروبز أحمد زاده هوج:" التناص القرآني في شعر أحمد مطر و مهدي أخوان ثالث دراسة مقارنة" ، ص:**5**.

إلى ذلك رغبة الشاعر في إحياء هذا التراث وتوعية جمهوره بكيفية ذلك إذ أنَّ هذا لن يحصل بمجرد التغني بالتراث وقولنا " كان أبي" كما أنه يعمد إلى تنبيه جمهوره إلى حجم الانحدار الذي وصلوا إليه، من خلال مقارنة الحاضر بالماضي.

وفي قصيدتي" أين المفر" و "واعظ السلطان" يصور الشاعر وسائل الحكام وبطانتهم في خداع الناس والترويح لنظريات فاسدة ، أسهمت في تكريس حالة الإذعان والخضوع لديهم والاستسلام للمقولات الدهرية والقدرية. وقد استطاعت هذه الصور المتناصة أن تخلق بؤرة للمعنى الذي يدور حوله كلام الشاعر، وهو مهاجمة هذا النمط من التفكير والتبرير الساذج والمشبوه لأفعال الحكام و ينتقد الشاعر في قصيدته تحت عنوان "رحلة علاج" ويقول :أفرغوا في حلقه قنينة "الشاي المعقم" ...هو للوالي علاج.

إنّ الشاعر يركز على هذا المستوى من التبرير لسلوك الحاكم فأنه يريد إن يستفز المتلقي على مقاومة هذا الفكر الذي يستهين بالإنسان وبالشرائع الدينية، ويسخر في الوقت نفسه من شخصية الحاكم المستهترة، وهذا النوع من التبرير يذكرنا بالتبريرات التاريخية التي قدمت للسلطات الحاكمة في فترات زمنية متعددة من التاريخ الإسلامي.

فالناس يشاهدون أفعال الولاة الطاغية، فهذا ليس دليلا على جريمة الوالي ،فقد يكون الضحية مشتبهًا وقد تكون تلك مجرد إشاعة[1] و يقول الشاعر في قصيدته "شيطان الأثير" :

لي صديق بتر الوالي ذراعه
عندما امتدت إلى مائدة الشيطان....
وصديقي مثلهم كذّب شكواه
وأبدى بالبيانات امتناعه[2].

[1] .. ينظر: بروبز أحمد زاده هوج:" التناص القرآني في شعر أحمد مطر و مهدي أخوان ثالث دراسة مقارنة" المقارن و ، ص:5.

[2] .. أحمد مطر الأعمال الشعرية الكاملة، لافتات ص: 257.

إن الشاعر يتناص مع صوره وأفكاره ويكررها سعيا وراء تركيز فكرته وتعزيزها عند المتلقي ومن أجل خلق بؤر صورية ابتداءً من العنوان الذي يهتم به الشاعر وبعلاقته مع مضمون قصيدته وبمضمون مقاطعة أيضًا.

تناص الشاعر "احمد مطر" مع مجموعات من الصور المركزية التي حرص على تناولها في نصوص متعددة وقد صنع من ذلك بؤرًا مركزية للمعنى يتناص معها في كل مرة .فالشاعر يركز على هذه الصور دون سواها ويتوازى مع مضمونها رغبًة منه في جلب اهتمام القارئ إلى القضية التي يريد أن يتناص معها .ومن ضمن هذه الصور المهيمنة في قصائد الشاعر هي صورة الحاكم العربي التي توضح طبيعة نفسية الحاكم وطبيعة الحكم الذي يدير البلاد العربية فالشاعر يهاجم منظومة الحكم العربية القائمة على الأعراف الجاهلية وعلى الفكر المتخلف فيرسم صورة الحاكم العربي بطرق شتى إلا إنها تتناص مع بعضها كاشفة عن شيء واحد وهو الظلم والاستبداد المتمكن في روح الحاكم العربي الذي يسعى هو وبطانته لتبريره بالأساليب الملتوية والمخادعة التي لا تعدم نظيرًا لها في التاريخ الإسلامي، فالحاكم في نظر هؤلاء مهما كان ظالمًا ومستبدًا فهو يتمتع بمنصب الهي لذا تكون طاعته من طاعة الله تعالى والخروج عليه مفسدة تضر بالدين والبلاد. [1]

والشاعر في تناصاته تلك التي لا نعتقد إنها جاءت عن عدم إدراك يهدف إلى نقد منظومة الحكم التي سادت في عصور ماضية ولا زالت تتحكم بمصير الأمة إلى الآن والتي تكافئ الحاكم الظالم وتنتقم من المظلوم الثائر ، يقول الشاعر في قصيدة" قلة أدب " :

قرأت في القران

" تبت يدا أبي لهب "

فأعلنت وسائل الإذعان

" إن السكوت من ذهب "

[1] .. ينظر: بروبز أحمد زاده هوج:" التناص القرآني في شعر أحمد مطر و مهدي أخوان ثالث دراسة مقارنة" ، ص:5.

وصودر القرآن

لأنه حرضني على الشغب[1]

تحدثت النماذج السابقة عن حالة واحدة وهي ظلم النظام الحاكم وغطرسته وتماديه في ذلك ففي القصيدة قلة أدب عندما يلعن الشاعر على لسان القران الكريم، الطغاة وهو يقرأ "سورة المسد" التي لعنت بصراحة وبالاسم الطاغيةَّ "أبالهب"،يفاجأ الشاعر بوسائل الإذعان وهي تريد أن تثنيه عن خطه الذي يفكر في مساره وتخرجه من عالم القران وآياته السماوية إلى لغة الحكم والمأثورات التي تشكل مرجعيتها المعرفية تجاه ما يحمله الشاعر من مرجع فكري وهو القران الكريم فيقولون له بلغة الإذعان التي تستبطنها لغة التهديد إن "السكوت من ذهب " وعندما لا يستجيب يصادرون حنجرته، وفي القصيدتين "الجزاء والشكوى" يصور الشاعر استهتار الطبقة الحاكمة بأرواح ومصائر الناس لأدنى سبب، لقد تمثلت صور الشاعر هنا في وجهين متناقضين هما الحكم و أساليبه في القمع و التسكيت و إرادة المواطن حيث يتجلى الصراع، و يكون الحسم لصالح السلطة في النص ولكنه لدى المتلقي يتحول إلى فعل تحريضي و معول هدم في بناء السلطة خارج النص وهذه وظيفة النص ودلالته العميقة حركته التي تنقله من اللغة إلى الواقع حين يعيد المتلقي إنتاج النص في نفسه[2].

و يمكن أن نلاحظ علو الصوت بخطاب الآخر، ثم السخرية والتعريض، و التهكم من وجودية الوجود نفسه، وعدمية الأشياء، وانحباسها في المتضادات، فبعد أن كان هذا الجيش أسطورة العالم في التضحية والفداء من أجال الوطن، ينكسر و يتهشم ، ويتناثر و يتشظى كما هي الحال في كل الأشياء العظيمة والثمينة التي تهوي في مستنقع الغفلة ، أو جبروت القادة وسياستهم الرعناء ، فنلاحظ الألفاظ الخشنة ذات الدلالات الفاحشة و الأصوات الجهورية

[1] .. أحمد مطر الأعمال الشعرية الكاملة لافتات ص 27.

[2] .. ينظر: بروبز أحمد زاده هوج:" التناص القرآني في شعر أحمد مطر و مهدي أخوان ثالث دراسة مقارنة" ، ص:5.

التي ترتفع وتحتدم، لتتكرر بتوتر العلاقة بين المخاطب والآخر، مكوناً بذلك مفارقة قرآنية مدهشة في قصيدة "بلاد ما بين النحرين"[1] :

(3)

نعالٌ كرامٌ نعال الكرام

عليها السّلام

أعدوا لها ما استطعتم ...

من الاحترام

وتلك النعال نداولها بينكم يا نشامى

فخرّوا لها سجّداً أو نياما

أحل لكم أن تعيشوا مطايا

وأن تزحفوا للمنايا

جياعاً عرايا [2]

(6)

ألم

ذلك الشعب لم يبق في جسمه

موضعٌ صالحٌ للألم:

ألم يفن ما بين نحرين

فكم من دماء وكم من دموع

وكم من

[1] .. ينظر: ساهرة عدنان وهيب العنبكي " المفارقة ، الاستعارة، القناع، التناص ، تطبيقات في شعرية النص عند أحمد مطر" ص 103.

[2] .. أحمد مطر الأعمال الشعرية الكاملة لافتات ص 365.

وكم
جرى الموت مسترسل الخطو حتى
هوى الموت ميتاً
وهذا الوجود العظيم الحقير
البصير الضرير
السميع الأصم
وجود عدم[1]
(5)
ألم
ذلك الجيش لا ريب في الرّيب فيه
ارتقى ... فاستوى والقدم[2]

فتوظيف النص القرآني وحشد أكبر كم ممكن من الحروف التي تبدأ بها السور القرآنية بهدف جذب الانتباه لتقوم بوضع توتر درامي عبر حواره مع الآخر واختيار السور، و الألفاظ القرآنية، و الآيات المتجزئة من سور متكاملة ثم توظيفها متناصة مع النص الشعري ، يعد محاولة انفرادية ، و خصوصية في شاعره من خلال الاستقاء من النص الموروث ذي المرجعيات الدينية في أصوله والانحراف عن النص بخرق نظام اللغة والدلالة ، و إضافة ألفاظ جديدة تحاكي التجربة المعيشة لغار التعبير و إيصال الفكرة الجديدة المنحدرة بأصولها من الفكرة الموروثة الخزينة ذاكرة التلقي باختيار المنجز القرآني المقدس المخزون في ذاكرة الشاعر ، ولا يعني ذلك الخرق تجاوزاً على النص معاذ الله _ بل محاولة تقريب الصورة بين مشهدين ، أو تقريب

[1] .. أحمد مطر الأعمال الشعرية الكاملة لافتات ص 369.
[2] .. . المصدر نفسه ص 368.

الفكرة ، أو جزءاً منها بأسلوب متهكم يعري هؤلاء الظالمين لشعوبهم وجيوشهم[1] :

(6)

وهذي الرّمم

تفنّن فيها الفناء

فمنها الرّماد استوى ناقماً .. فانتقم

وفيها الحمام بسيل الحميم استحم

وفيها البكاء ابتسم!

وهذا الوجود اللئيم الرؤوف

العدوّ الحليف

الوضيع الأشم

وجود عدم[2]

وعن طريق الاستعارات التنافرية ، والمتضادات يطرح فلسفة وجودية الإنسان على الأرض فيصف الوجود بالعدم و الاختفاء أو الاختباء خلا النص القرآني ، لتوظيف معان ودلالات لا حصر لها ، وجعل النص المقدس غطاءً تختفي خلف أستاره دلالات السخرية التي تتحول إلى السب والقذف و الشتم للأوضاع برمتها، إذ تتدفق مجريات الفلسفة الوجودية من وعاء النفس الحافل بالأداء و المعتقدات التي تنطوي عليها الطاقة الشعورية للذات ، لأن الوعي الإنساني هو القياس المطلق، في محاولة منه لإعادة خلق العالم بعد انغلاق أبواب الحياة وتلاشيها ، وقد يكون التناص عنصراً رئيسياً في قصيدة القناع أو التقمص ، فالتضمين والتقليد

[1] .. ينظر: ساهرة عدنان وهيب العنبكي " المفارقة ، الاستعارة، القناع، التناص ، تطبيقات في شعرية النص عند أحمد مطر" ص 104.

[2] .. أحمد مطر الأعمال الشعرية الكاملة لافتات ص 370.

الشعري مستمران ، ومتواصلان في مختلا مكونات بنية القصيدة وصوغها الفني ، إذ يضمن عبارات من أقوال مستدعاة من القرآن من سورة الرحمن. [1]

و الشاعر يعمد في كل المقاطع إلى شد القارئ باستخدام الموروث القرآني في بداية كال مطلع ، مما ينم عن ثقافة واعية للاستخدام ، على أنه يعمد إلى تسريح القارئ من حقل العمل معه في كشف ما وراء النص ، وتحويله إلى مراقب يترقب ما سيئول إليه نهاية المقطع وبداية المقطع الجديد ، وهذا الحزن والانكسارات المتوالية كشفت عن نهاية أمال الشاعر وطموحاته وتطلعاته للحياة ومفارقة الخاص للعام ، فمفارقة الخاص تجلت في التباين بالشخصية الواحدة بين السرد القصصي وبين الانكسارات ، فأصبح المتضاد وهو الخاص من الضروري أن يستوعب الشاعر خارجه الذي يتناقض مع ذاته ، وداخله في فهم الوجود فطغيان الإرادة الخاصة للقائد على الإرادة العامة للجيش، أسقطه في وحل الهزيمة وذهاب الهيبة ، كما هي الحال في ذهاب كل الموجودات ، ومن ثم تحول الحزن و القهر و الاستلاب والدهشة من فعل الاجتياح، ثم الانهزام إلى سخرية ، ثم ترهيب و وعيد و ترغيب لا يخلو من المفارقة الساخرة ، والأليمة التي تؤذي سمع ونفس القارئ . و ذلك الجيش لا ريب في الريب فيه ارتقى و كذلك هي الحال في سخريته من العروبة كلها في قصيدة "مشاتمة " وهي من الومضات الشعرية :

قال الصبيّ للحمار : يا غبي

قال الحمار للصبي:

يا عربي! [2]

[1] .. ينظر: ساهرة عدنان وهيب العنبكي " المفارقة ، الاستعارة، القناع، التناص ، تطبيقات في شعرية النص عند أحمد مطر" ص 105.

[2] أحمد مطر الأعمال الشعرية الكاملة لافتات ص 406.

ومثل هذا التوظيف يكثر في ديوانه كما هي الحال في قصيدة " فبأي آلاء الشعوب تكذبان" التي تداخلت فيها ألفاظ الشاعر مع سورة الرحمن التي وظفها نصاً متناصاً :

عفت الحرئق...

أسبلت أجفانها سحب الدخان

الكل فان

لم يبق إلا وجه ربّك ذي الجلالة واللّجان

ولقد تفجّر شاجباً

ومندّد اً

ولقد أدان

فبأي آلاء الولاة تكذبان!

في كل شبر من دمٍ

سيذاب كرسيّ

ويسقط بهلوان

فبأي آلاء الشعوب تكذبان ![1]

يستعمل الشاعر " ثريا النص" خاتمة لمقاطعه الشعرية، أو خاتمة لقصائده ، فيقوم على غلقها و غلق محاور الحديث معها ، فضلاً عن استعماله للموروث الشعري المتناص مع أشطره ، فيشكل مع المتناص القرآني حزمة قوية في خطاب الموروث الثقافي[2] ، واستحضاره لخدمة

[1] .. أحمد مطر الأعمال الشعرية الكاملة لافتات ص **100**.

[2] .. ينظر: ساهرة عدنان وهيب العنبكي " المفارقة ، الاستعارة، القناع، التناص ، تطبيقات في شعرية النص عند أحمد مطر" ص **106**.

النص الجديد[1] ، ومحاورة موضوعه مثل قصيدة " قف ورتل سورة النسف على رأس الوثن":

المقطع الثاني

أين نمضي ؟

رقم الناقة معروف

وأوصافك في كل المخافر

وكلاب الريح تجري

ولدى الرمل أوامر

أن يماشيك لكي يرفع بصمات الحوافر

خفف الوطء قليلاً

فأديم الأرض من هذي العساكر !

لا تهاجر [2]

المقطع الأخير

أنت مطلوب على كل المحاور

لا تهاجر

إركب الناقة وأشحن ألف طن

قف كما أنت

ورتل سورة النسف

على رأس الوثن

إنهم قد جنحوا للسلم

---

[1] .. ينظر: ساهرة عدنان وهيب العنبكي " المفارقة ، الاستعارة، القناع، التناص ، تطبيقات في شعرية النص عند أحمد مطر" ص **106**.

[2] .. أحمد مطر الأعمال الشعرية الكاملة لافتات ص **103**.

فأجنح للذخائر
ليعود الوطن المنفيّ منضوراً
إلى أرض الوطن[1].

إنّ نجاح الشاعر يقاس بمدى توفيقه في شحن الصورة بطاقة لا تنفذ من الإيحاءات من ناحية و بتوظيفها لخدمة السياق العام للقصيدة و تطويعها للمقتضيات الفنية لهذا السياق من ناحية ثانية، بحيث لا يبدو العنصر التراثي مقحما على القصيدة أو مفروضا عليها من الخارج.

و تمثل قصيدة " بلاد ما بين النحرين" ذروة التناص في لافتات "أحمد مطر" و هي آخر قصيدة ضمن اللافتة الرابعة و أطول قصيدة ضمن اللافتات السبع، إذ أنها تتربع على اثنتي عشرة (12) صفحة، و مغزى القصيدة واضح من خلال العنوان، فموضوعها هو تاريخ العراق في بداية التسعينات، و يبدو التناص لديه واضحا انطلاقا من " التصحيف الفني" مغيّر صوت " الهاء" إلى صوت " الحاء" محققا جناسا ناقصا (من النهر رمز الحياة إلى النحر رمز الموت) و هو انحراف أسلوبي تناصي، و القصيدة من أولها إلى آخرها مكثفة تناصياً[2] خاصة التناص القرآني إضافة إلى توظيف تناصات تأتي على شكل استذكارات تاريخية ، يقول :

ألم يأتكم نبأ الاجتياح؟
لقد كان هذا لكم عبرة
يا أولي الانبطاح
يباع السلاح لقتل الشعوب

---

[1] .. أحمد مطر الأعمال الشعرية الكاملة لافتات ص **106**.

[2] .. ينظر: محفوظ الكالدي " دلالات التناص القرآني في شعر أحمد مطر اللافتات السبع نموذجاً" مذكرة ماجستير جوان **2009** ص **156**.

و يشرى السلاح بقوت الشعوب

و ها قد علمتم

بأن الشعوب سلاح السلاح

فهلا تركتم لها ما يباح؟[1].

فواضح من خلال مطلع القصيدة تناص الشاعر أسلوبيا مع القرآن الكريم إذ يستهلها باستعمال تناوب النفي بعد الإستفهام مما يذكرنا بقوله تعالى " ألم يأتكم نبأ الذين من قبلكم قوم نوح و عاد و ثمود الذين من بعدهم لا يعلمهم إلا الله جاءتهم رسلهم بالبينات فردوا أيديهم في أفواههم و قالوا إنا كفرنا بما يسلم به وإنا لفي شك مما تدعوننا عليه مريب"[2] .

فالشاعر قد أتى بلفظتي القافية فقط "الاجتياح و الانبطاح" و باقي القوالب قرآنية و استخدام الأسلوب القصصي القرآني إضافة إلى العرض التاريخي للأحداث.

وفي صورة أخرى يشير فيها الشاعر إلى حدث عالمي قلب حياة العراق قلبا و فتح على شعبه حربا[3] ، وهو اجتياح العراق للكويت في اليوم الثاني من شهر أوت 1990 و في المقطع الثاني يقول:

ألا...هل أتاكم حديث الجنود؟

الجنود العظام

العظامُ التي أنكرت لحمها و الجلود

الجلودُ التي ساعة الالتحام

استحالت بساطير تمشي طوابير

---

[1] .. أحمد مطر الأعمال الشعرية الكاملة لافتات ص **363**.

[2] . سورة إبراهيم الآية **9** .

[3] .. ينظر: محفوظ الكالدي " دلالات التناص القرآني في شعر أحمد مطر اللافتات السبع نموذجاً" ص **156**.

تحمل بيض البنود
و تعلق سود الجلود
جلودِ نعال الجنود اليهود؟!
وداروا على النار ذات الوقود
و إذ هم عليها قعود
و أنتم عليهم شهود
ألم تسألوا...
كيف يفنى بها من يقاد
و ينجو بها من يقود ؟!
تبارك ذو المكتب البيضوي
و حمدا و شكرا لآل السعود! [1]

بدأ الشاعر المقطع الثاني بحرف الاستفتاح و التنبيه "ألا" ثم أحدث تعديلا بجعل المخاطب المفرد "الرسول "جمعا فقال: " هل أتاكم" مخاطبا جمهور القراء ثم حوّر معنى الجنود من القصة القرآنية " جنود فرعون" و ثمود إلى معنى معاصر " جنود الجيش العراقي" بما يخدم سياق القصيدة لجلب انتباه القارئ عبر هذا الأسلوب في التقديم ثم الدخول في سرد ما وقع و وصف ما جرى، ولا يخفى لعب الشاعر على وتر جمالية الجناس التام " العظام/العظام" و الدخول إلى معنى ثم الخروج منه إلى معنى آخر ليحصل تغيّر دلالي مع ثبات جنس الكلمة إضافة إلى تكثيف الإضافة " جلود نعال الجنود اليهود" وتعميق الدلالة " الذل الذي يذوقه العرب مع اليهود خاصة" ثم يعود الشاعر إلى الآيات الأولى من سورة " البروج" ولا يخفى ما في كلمة البروج من معاني متعددة بصفتها على سبيل المثال جمع برج[2]، و هذا ليفاجئنا في

[1] .. أحمد مطر الأعمال الشعرية الكاملة لافتات ص **364**.

[2] .. ينظر: محفوظ الكالدي " دلالات التناص القرآني في شعر أحمد مطر اللافتات السبع نموذجاً" ص **157**.

النهاية بتهاوي هذا البرج الحصين المبني بالزجاج و التناص هنا واضح لا يجد القارئ المسلم عناء في اكتشافه، غير أنّ الشاعر حمّل الآيات 3-4-5 من سورة البروج معاني و دلالات[1].

كما نشير كذلك توظيف الشاعر "أحمد مطر" للمثل الشعبي الذي يرد أحياناً في قصائده، كقوله مثلاً في قصيدته دجاج الفتح إحدى قصائده الساخرة :

ولكم أيام شهدٍ
ولنا (يوم الشهيد!)
تيتي تيتي
مثلما رحت..
ومنكم نستفيد[2]

ومثل هذا التوظيف يأتي عبثاً ، فتداخلت الأطراف بعضها في بعض حتى صار أفراد الحقيقة متعذراً وسط التشابك في المفاهيم ، فالشاعر يعيش عصراً خارج الزمن المألوف و المكان الطبيعي ، يختال فيه نظام القيم و المباديء و المعايير و الحرية التعبيرية ، لكنه نظر للعامية بمنظار مجاراة العصر ، وترسم آفاقه ، فحاول تقريبها من الفصحى ، ولعل ذلك مرتبط بشخصيته المتسمة بالشعبية ، والالتصاق بالبيئة المحلية ، وحضور صور الواقع في ذهنه مما يجعله يميل إلى تجنيد العامية أو الأمثال الشعبية أو اللغة الانكليزية لخصوصية لغوية يتأملها، ولتظريف الموقف و أجواء القصيدة، فضلاً عن معاني السخرية وبعض القيم التعبيرية التي تحملها اللهجة العامية من التصاقها بالمزيج الشعبي والتكوين البيئي.

ومثلها توظيف الانكليزية في النص الشعري الحداثوي بقصد العبثية في الألفاظ أو تداولها

---

[1] .. ينظر: المرجع نفسه، ص **158**.

[2] .. أحمد مطر الأعمال الشعرية الكاملة لافتات ص **464**.

بسذاجتها التي تلوكها الألسن العامية بقصد السخرية ، إذ من الصعوبة استيعاب وعي الشاعر المعاصر ، ومجالات تفكيره لاسيما عندما تقترن العامية عنده أو لغة أخرى بمستوى ثقافي واجتماعي هي نتاج تجاربه ، وهذا ما تبرره نازك الملائكة في رفضها الشديد لسياق التعبير بالعامية ، فتراه منفراً لذائقة التلقي العربية ، إذ ينقلها إلى الآفاق المتخلفة المظلمة على الرغم من أن العامية تعكس العواطف البدائية والساذجة ، وضحالة الفكر ، فضلاً عن أنها تسقط الترابط الذي تتوافر عليه اللغة العربية الفصحى ، وقد تناست الناقدة بأن الشاعر قد تضيق به اللغة الفصحى في التعبير عن أحاسيسه ، فيلجأ إلى التعبير العامي لقيمته التعبيرية والتصاقه بالمزيج الشعبي المختل في مستوياته الثقافية ، و اللفظة العامية و اشعاعها الغريب في نص شعري فصيح ، ومن ثم فلكل ذوقه الجمالي والفني ورهافة حسه ، أو سطحية تعبيره بسبب شيوع النثرية في عصر الحداثة الشعرية ، وتحطيم القوالب الجاهزة ، وبناء عوالم خاصة على وفق رغبات الإنسان الفوضوية.

2– التضاد الأسلوبي في شعر السياب – أمل دنقل – أحمد مطر

و في سياق التنافر بين المفردات أو الجمل يأتي التضاد أو التناقض. و الجمع بين الأضداد ليس غريباً و لا جديدا على الشعر العربي، فقد عرفه الشعر العربي القديم فيما يسمى بالمطابقة أو الطباق، لكن التضاد في شعر الحداثة اليوم سمة بارزة، لأنه سمة في الحداثة نفسها و قانون من قوانينها، و قد سار هذا إلى شعرها لتبدوا العلاقات في قصيدة الحداثة هي علاقة تنافر و تضاد.

فشاعر الحداثة يوظف أو يمارس هذه الخاصية عن وعي منه، "يرى بودلير" أن خاصية التضاد أو التناقض في الشعر الحداثي هي انعكاس أو ترجمة للواقع الحديث المتناقض و أن أفضل شكل شعري ينهض بهذه التجربة هو قصيدة "النثر"، و بهذا يكون التضاد في شعر الحداثة هو المعادل الفني أو السيمة الأسلوبية الشعرية المعادلة لموضوع تناقضات الحياة و إحساس شاعر الحداثة بهذا التناقض1. و كان "السياب" خير مثال على ذلك حيث يقول في قصيدة "المطر":

مطر...

مطر...

مطر...

و في العراق جوع2.

هو إشارة شعرية

---

1 . ينظر: عبد الرحمان محمد القعود الإبهام في شعر الحداثة العوامل و المظاهر و آليات التأويل مطابع الساسة الكويت **2002**. ص **274**.

[2] . بدر شاكر السياب ، الديوان ص **265**.

نجد في شعر "السياب" الحنين إلى الريف و إلى زمن الماضي، فصدمة "السياب" بالمدينة أو بالأحرى بالزمن الحاضر جعلته يعيش قلقا مستمرا، الأمر الذي جعله دؤوبا على إحياء ماضيه إذ "لا يمكن إحياء الماضي إلا بتقييده بموضوعة شعورية حاضرة بالضرورة".

وزاد من تأزم وضع "السياب" عندما رجع إلى (جيكور) ووجدها قد تغيرت ، وفقدت براءتها فكانت عودته إليها مثل "عودة الابن الضال ولكن إلى بيت أصابه الخراب [1] " فنجد "السياب" في قصيدته العودة لـ(جيكور) يخاطبها متسائلا:

جيكور، جيكور أين الخبز والماء؟
الليل وافى قد نام الأدلاّء
والركب سهران من جوع ومن عطش
والريح صرّ،وكل الأفق أصداء[2]

ونجده في أبيات أخرى يتحسر، فيقول :

أواه يا جيكور لو تسمعين !
أواه يا جيكور لو توجدين
لو تنجبين الروح، لو تجهضين
كي يبصر الساري
نجما يضيء الليل للتائهين[3]

وهذا ما يوضح أن خطاب "السياب" الشعري يؤكد "فقدان الإحساس بالحصانة إزاء القوة التدميرية للزمن والخضوع لتياره الجارف ، ومن ثم سيطر حس الفناء على وجدانه، وسيادة اللحن الجنائزي ولوعة التحسر "، فالسياب و (جيكور) قضى عليهما الزمن ،وأصبح كل

[1] . ينظر: خيرة جريو ثنائية الريف و المدينة في شعر بدر شاكر السياب، مجلة جامعة بابل ، المجلد 66 العدد 6 سنة 2014 ص: 345.

[2] . بدر شاكر السياب ، الديوان ص 231.

[3] . المصدر نفسه ص 232.

منهما مدمرا ف "السّياب قتلته ولوثته المدينة، كما أحاطت بجيكور دروب المدينة ولوثتها فالقرية جيكور ونتيجة لما حصل من تغيرات وعدوان المدينة عليها أخلاقيا وماديا ، لم تعد المكان الذي يحقق حلم الإنسان بالكمال 1، ففي قصيدته(جيكور شابت) يقول :

جيكور شابت وولى صباها

وأمسى هواها

رمادا إذا ما

تأوّهن هزّته ريح2

ومن هذا ننطلق إلى فكرة أساسية تتمثل في العلاقة المستحيلة بين الريف والمدينة بل التضاد الموجود بينهما ، فالسّياب وقف منبهرا أمام حاضره (المدينة) الذي هو دائم التعبير عن الاغتراب النفسي والاجتماعي الذي أصابه ، لذا اتجه نحو عالم الريف يتغنى به ويمجد بساطته وبراءته ف "الريف في تضاده مع المدينة يأخذ صيغة عالم يقع فيما عدا عالم "الهنا" العالم الذي له طبيعة حلم متمنع يغري – تحت قهر الواقع – بالسفر الشعري الدائم إليه والمحرك لعملية توالد الدلالات والصور" 3

إنّ هذه الثنائية المكانية (المدينة/ الريف) غدت لدى الشاعر ثنائية زمنية (حاضر/ ماض) لذا نؤكد أن الذات الشاعرة تتوزع بين موقعين مكانيين ، ونوعين زمنيين ، مكان القرية المنشود بزمنه الماضي ، ومكان المدينة المرفوض بزمنه الحاضر ، ومن شأن هذا التوزع أن يولد تخلخلا في وتيرة الزمن وعدم انتظام في إيقاعه، مما يسبب للذات الشاعرة قلقا ووحشة وتمزقا وضياعا

---

[1] . ينظر: خيرة جريو ثنائية الريف و المدينة في شعر بدر شاكر السياب، ص: **345**.

[2] . بدر شاكر السياب الديوان : ص **121**.

[3] .خيرة جريو، ثنائية الريف و المدينة في شعر بدر شاكر السياب مجلة جامعة بابل م **66**، ع**6 –2014**. ، ص: **346**.

فالإحساس بعامل الزمن شيء مرتبط بالحياة الإنسانية ، فلا حياة بدون تسلسل زمني فالإنسان يمر بمراحل هي الماضي والحاضر ثم المستقبل، وهذا ما رأينا بعض تجلياته في شعر "السياب" الذي حاول كثيرا إحياء ماضيه وتذكر أيام طفولته ولهوه التي ضيعها بالمدينة يقول غاستون باشلار:"لا ذكريات بدون هذا الزلزال الزمني . " [1]

ويبدو لنا – إجمالا – أن مأساة الشاعر في المدينة (الحاضر) دفعته إلى الحنين إلى الريف "الماضي"، فقد كانت المدينة في نظره هي دائما ذلك الخصم الأبدي لـ"جيكور".

و في قصيدة أخرى للسياب " إرم ذات العماد" يقول :

لم أدرِ إلا أنني أمالني السَّحر
إلى جدار قلعة بيضاء من حجر
كأنما الأقمار منذ ألف عام
كانت له الطَّلاء،
كأنما النجوم في المساء
سلْن عليه ثمَّ فاض حوله الظّلام[2]

تأتي البؤرة الاستعارية، هنا، في السطر الأخير "فاض حوله الظلام" ، شكل فيها الدال "الظلام" المشبه، والدال الغائب "الماء" المشبه به بدلالة القرينة "فاض"، ورافقها في السياق حشد من الدالات التي تنتمي إلى دال الظلام، هذه الدالات هي السحر والأقمار و النجوم والمساء، وقد تحركت هذه الدالات لرصد معنى يشكل اتجاهاً مغايراً لما تنتجه البؤرة الاستعارية، ذلك أن البؤرة الاستعارية تتجه لإنتاج الدلالة اللونية التي تقود إلى اشتداد سواد الظلام الطاغي الذي يغمر المكان، في حين أن هذه الدالات تتجه لإنتاج دلالة لونية أخرى، هي البياض الذي ينتشر في البعد المكاني الذي تتعامل معه هذه الدالات، وقد بدأ إنتاج هذه الحركة

[1] . بدر شاكر السياب الديوان ص : **346**.

[2] . المصدر نفسه ص **336**.

باستخدام دال السحر الذي يشير إلى لحظة انتهاء الليل بظلامه ليتولد الصباح والنهار. وقد قاد هذا الدال إلى إنتاج البياض من خلال فاعليته التي مارسها على الذات الشاعرة أمالني إلى جدار قلعة بيضاء، ذلك أن هذه الذات التي عاينت قلعة استمدت بياضها من الدال الأقمار الذي شكل في حركته اللونية طلاء لجدران هذه القلعة وقد عمقت الصياغة هذا الجانب اللوني باستثمار دالي النجوم في المساء لتضفي بهما عمقاً لونياً على الطلاء الذي مارسته الأقمار على جدار القلعة. إن هذا التشكل في الحركة اللونية يصطدم في نهاية المقطع بالبؤرة الاستعارية التي تنتج حركة اللون الأسود، وبالتالي تنتج بنية التضاد؛ مما يعني أن دالات دائرة الليل والدالات والهامشية تحركت في البنية حركة متضادة مع حركة البؤرة الاستعارية1.

الثاني، البناء الذي تجتمع فيه الدالات والتي تؤول إلى كل من الليل والطرف الآخر في البنية الاستعارية وهي بنية يمكن أن تلتقي بنية الاستعارة المطلقة .

وقد شارك هذا البناء السابق بإظهاره تشكلين نسقيين، يحتوي الأول منهما دالات هامشية تتصل بدال "الليل" دون أن ترافقها دالات دائرة الليل. والثاني يتضمن دالات دائرة الليل والدالات الهامشية معاً .

وقد رصد التشكل الأول مجموعة من الدالات الهامشية،، هي: "فجر الليل" ، و"النجوم" وأما التشكل الثاني فقد رصد الدالات: "ساهر"، و"الليل" و"الظلماء" و"الشّهب" .

ويبدو أن التشكيلين قد أظهرا اتجاهين بعلاقتهما بالبؤرة الاستعارية، الأول يظهر الدلالات مشاركة البؤرة الاستعارية في حركة المعنى، والثاني يظهرها تتجه اتجاهاً معاكساً للبؤرة الاستعارية في هذه الحركة2.

---

[1] . ينظر: فايز عارف القرعان، الليل في شعر السياب ، دراسة في البنية الأسلوبية للاستعارة، مجلة دراسات في العلوم الإنسانية و الاجتماعية المجلد 35 العدد 1 سنة 2008 ، ص93.

[2] . ينظر: فايز عارف القرعان، الليل في شعر بدر شاكر السّياب ، دراسة في البنية الأسلوبية للاستعارة، ص 93.

توظيف التضاد يعد إحدى سمات القصيدة الحديثة بشكل عام، إذ تتلاحم الأضداد ويسيطر منطق اللامنطق، ويشيد تناقض جديد مقابل التناقض الراسخ بداهة في الوجود، ولعل طبيعة القصيدة الحديثة عامة أصبحت مسرحًا تصطرع على خشبته أضداد متنوعة، وقصيدة أمل خاصة تسهم في تعزيز هذا المبدأ وإخصابه.

تمتع "دنقل" بقدرة لا نجد لها مثلا بين الشعراء المعاصرين على اكتشاف التضاد الحادة الموحية، إنه بوعيه الحاد قادر على أن يفطن إلى أوجه التجانس بين تلك المعطيات التي تبدو متنافرة من وجهة نظر الوعي العادي، وهو بعينه النافذة الثاقبة قادر على أن يفطن إلى أوجه التنافر بين ما يبدو متجانسًا للعين العادية [1] .

كانت حياة" دنقل" ميدانًا خصبًا للتضاد ومجالا رحبًا للتناقض، وبرز ذلك في شعره، فقد لاحظ هذا التناقض في الكون والإنسان والتاريخ والذات، فقد التزم" دنقل" بأسلوب التضاد في شعره واتخذه وسيلة لإبراز هذا التناقض، فوضع يده على الداء والدواء . فتجربته الشعرية تقوم بشكل أساسي على التقاط المتناقضات والجمع بينهما للخروج برؤية عميقة لما هو حاصل في واقعه سواء كان ذلك على مستوى الذات أو المجتمع أو العالم ويظهر كل ذلك جليًا في معظم قصائده و دواوينه[2].

فالتضاد إذن "إحدى الوسائل الفنية و التصويرية التي يستعين بها الشاعر لتصوير أبعاد رؤيته المركبة لواقعه المعيش و إخراجها من حيز الذات المجرد إلى حيز الحسي الموضوعي من هنا اتخذ" دنقل" هذه الظاهرة أسلوبًا فنيًا آخر للإيحاء بأبعاد تجربته الشعرية المعاصرة، لما تتكتم به هذه الظاهرة اللغوية من كثافة شعورية عالية قادرة على استغوار أدق مطاوي الشعور والخبايا النفسية.

والمتأمل في شعر "أمل دنقل" يلاحظ بوضوح أن التضاد كانت سمة بارزة فيه منذ بداياته وحتى النهاية حين تشتد وتتعدد أوجه التناقض المختلفة لاسيما بعد نكسة 1967 م

---

[1] .. ينظر: نصّار عبدالله : آنات الطبيعة والدلالة البشرية في أوراق الغرقة رقم : 8 ،الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة،سنة 1983 ، ص: 55 .

[2] .. ينظر: شريفة عثمان عباس أدوات البناء الفني في شعر أمل دنقل ، ص : 130.

ورحلة الشاعر الأليمة مع المرض، من هنا أصبح التضاد في شعر" دنقل "يلتصق بالواقع ويستشعر تناقضاته المختلفة، يقول في قصيدة " قلبي و العيون الخضر" :

ثلاث سنين

أبارز قلبي المفتون

يجمع بيننا ليلٌ، ويفصلنا نهار قتال

تطل علي - خلف لثامه - عينان خضراوان[1]

حيث التضاد في " يجمع بيننا ليل، ويفصلنا نهار قتال "وهذا النوع نجده بكثرة في بداياته "ديوان مقتل القمر "وذلك نابع من أن هذه القصائد كانت أقل مرتبة في النضج من قصائده التي جاءت فيما بعد، ولا يعني هذا أن قصائده الأخيرة تخلو من هذا النوع من التضاد، وإنما الشأن في ذلك أنه ارتقى بصوره وتعمق بأفكاره حتى أصبحت أكثر تعقيدًا مما طرحه في بواكير عمله الشعري، فاستحضر التضاد من خلال تركيبة معقدة تدوم في فهم تجربة أعمق وأشمل[2].

و في صورة أخرى من التضاد، يقول في قصيدة" الموت في الفراش"

" أموت في الفراشِ .. مثلما تموت العير"

أموت و النفير...

يدقُّ في دمشق...

أموت في الشارعِ :في العطورِ والأزياء

أموت والأعداء

تدوس وجه الحق

"وما بجسمي موضع إلا وفيه طعنة برمح"

.. .إلا وفيه جرح

إذن.

(فلا نامت عيون الجبناء) [3]

---

[1] .. أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ص: **89**.

[2] .. ينظر: شريفة عثمان عباس أدوات البناء الفني في شعر أمل دنقل ، ص : **131**.

[3] .. أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ص: **314**.

هنا الشاعر يقدم لنا المفارقة التصويرية من خلال استدعائه للشخصية التراثية" خالد بن الوليد "ومقارنتها بالواقع المحسوس المنافي لعظمتها تمامًا، معتمدًا على حس المتلقي في إدراك هذه المفارقة للخروج بتصور خاص حول الواقع الراهن ورؤية محددة لفهمه.

فالعدو يدوس وجه الحق وليس هناك من ينهض لمجابهته وليس هناك غير العبث واللهو والرفاهية، نفير يدق ولا مجيب وعطور وأزياء وقت يقتضي جلال الحداد ووقاره، إنها صورة معاصرة للمجتمع العربي المغتصب الحق.

فالمفارقة تكمن في الحق المنتهك المدوس الذي كان يقتضي جدية المواجهة لانتزاعه وتحريره لكن صاحب الحق كان مشغولا بنفسه ورفاهيته، وأيضًا تتضح المفارقة في صورة قائد يمزقه الحزن لأنه حرم من أمل كان حريصًا على الفوز به وهو الموت في ميدان الجهاد، وبخاصة أنَّه يحمل العديد من" أوسمة "الجراح التي كانت تؤهله للفوز بمبتغاه، وصورة قوم عابثين يحرصون الحياة .. لكن أي حياة، لا يهزهم ضياع الحق ولا يستثير شهامتهم جرح كرامة، وهذا ما يحدث حتى الآن في مجتمعنا العربي[1].

أما التوظيف الكلي للمفارقة، فيتوسع الشاعر في استخدامها بحيث تصبح أسًا بنائيًا تنهض حوله القصيدة في مبناها ومعناها بكل صورها الكلية والجزئية بحيث تصبح بالنسبة للشاعر وعيًا للعالم بحكم وجوده وقيمه وإدراكه للواقع الذي يعيش فيه بكل تناقضاته ومفارقاته الحادة.

وقد صور "دنقل" كل هذه التناقضات في " كينونة لغوية تتقصى الكيمياء السحرية للكلمة و التشكيل، ليس فقط في تقنيات على مستوى الإيقاع والصورة والتعامل مع التراث وإنما من " خلال بنية القصيدة التي تقوم أساسًا على الدراما .. الدراما التي تقوم على المفارقة .

ومن ذلك قصيدة "مقابلة خاصة مع ابن نوح "، نجد المفارقة في جميع أجزاء القصيدة حيث يسعى الشاعر لتصوير حال طرفين من أبناء شعبه .أولهما، من تمسك بالوطن وتشبث بترابه ولم

[1] .. ينظر: شريفة عثمان عباس أدوات البناء الفني في شعر أمل دنقل ، ص : **133**.

يتركه ويهرب، بل بقي يدافع عنه حتى آخر لحظة .والطرف الآخر على النقيض من ذلك تمامًا التمس النجاة والهروب من الوطن دونما أي تأثر أو إبداء أي حرص على هذا الوطن، يقول:

جاء طوفان نوح

ها هم "الحكماء" يفرون نحو السفينة

المغّنون – سائس خيل الأميرِ – المرابون – قاضي القضاةِ

..ومملوكه !

حاملُ السيف – راقصُة المعبدِ

ابتهجت عندما انتشلت شعرها المستعار[1]

إذ يجعل أحد طرفيها سيدنا " نوح "والذي يتخذ بدوره صورة مفارقة لحقيقته الدينية فيتحول من نبي مبشر بالسلام والأمان إلى رمز للتخاذل والرحيل عن الوطن ساعة المحن بعد أن نهب خيراته وذلك من خلال ما أضفاه الشاعر عليه من دلالات رمزية تشع بهذه الملامح المعاصرة . فيقابل بينه، بدلالاته التراثية المبطنة ودلالاته الرمزية وبين ابنه الذي يتخذ هو الآخر صورة مفارقة لواقعه الديني الحقيقي، فيتحول من رمز للعقوق والعصيان والتمرد إلى رمز للبطولة وتحدي الطوفان والتشبث بالوطن والدفاع عنه ساعة المحن، وهكذا تتعدد مستويات المفارقة وتتعمق في القصيدة.

لا يتقيد " أمل دنقل" بسياق الرمز في معظم قصائده، بل يفصله حسب حاجته ويخضعه لمتطلبات موضوعه وهمه السياسي، فالتراث الديني أعطانا صورة واضحة لقصة سيدنا "نوح " ، ولكن "دنقل" يقلب تلك الصورة مستقلا إياه بشكل لافت للنظر، لعله يوقظ إحساس المتلقي ويحرك خياله.

ورمز إلى نوح ومن معه " بالحكماء "، بمعنى أن سيدنا " نوح "ومن معه رمز لمن هربوا من الوطن وأكثر من ذلك أنهم يشجعون الآخرين على الفرار ويرون أن وطنهم قد انتهى ولا أمل فيه، ويصور الشاعر هذا الموقف بسخرية، يقول:

صاح بي سيد الفلك قبل حلول

[1] .. أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ص: **466**.

السكينة:

انجُ من بلد .. لم تعد فيه روح! [1]

أما الطرف الآخر من أطراف المفارقة فهم أبناء الشعب الصامدون في وجه العدو وهم الفئة الأقل حظًا في الوطن قياسًا إلى أولئك الفارين : يقول:

وكان شباب المدينة

يلجمون جواد المياه الجموح

ينقلون المياه على الكتفينِ.

ويستبقون الزمن

يبتنون سدود الحجارةِ

علهم ينقذون مهاد الصبا والحضارةِ

علهم ينقذون .. الوطن! [2].

إنهم شباب المدينة يتحدون العدو_ الطوفان رغم إمكاناتهم المتواضعة ينقلون المياه على الكتفين، ويبتنون سدود الحجارة.

و تستمر هذه الثنائية تتردد في أنحاء القصيدة بحيث تتجاوب أصداؤها وتتناغم تفاصيلها في كل جزء من القصيدة وتشكل – في نهاية الأمر – كلاً فنيًا موحدًا، يقول:

كان قلبي الذي نسجته الجروح

كان قلبي الذي لعنته الشروخ

يرقد – الآن – فوق بقايا المدينة

وردة من عطن

هادئًا..

بعد أن قال لا للسفينة

وأحب الوطن! [3].

---

[1] .. أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ص: **467** .

[2] . المصدر نفسه ، ص: **467**.

[3] . نفسه ، ص : **469**.

واضح هنا أن المتكلم الرئيس في القصيدة هو ممن وقفوا في وجه الماء وظل متمسكًا بوطنه ولذلك كانت النتيجة الحتمية المعاناة ودفع الثمن وذلك لأنه قال" لا "للسفينة، وفي المقابل فإن من قال " نعم " لم يواجه أية معاناة بل إنه حقق كثيرًا من المكاسب على حساب الطرف المقابل.

وهكذا عن طريق هذا التركيب البارع في بناء المفارقة وتعدد مستويات التقابل بين الطرفين فيها تزداد المفارقة غنى وعمقًا وتزداد المعاني التي تستثيرها اتساعًا ورحابة في وجدان القارئ.

إذن المفارقة في شعر دنقل تؤدي وظيفة توصيلية وجمالية من خلال تأثيرها في المتلقي، وجعله أكثر حساسية ووعيًا بواقعه المعيش، عندما تنهيه على صور من واقعه يعيشها كل لحظة دون أن يدرك دلالتها إلا إذا ضمها سياق واحد يعمل على كشف حقيقتها ومقابلتها بأضدادها[1].

وفي صورة أخرى يظهر الشاعر "أمل دنقل" التضاد ليكثف روح التمرد و الرفض موجهاً خطابه للجماهير سعيا لتغيير الواقع ، يقول: في قصيدة " كلمات سبارتكوس الأخيرة":

يا إخوتي الذين يعبرون في الميدان مطرقين
منحدرين في نهاية المساء
في شارع الإسكندر الأكبر:
لا تخجلوا ..ولترفعوا عيوَنكم إلي
لأنكم معلَّقون جانبي.. على مشانق القيصر
فلترفعوا عيونكم إلي
لربما .. إذا التقت عيوُنكم بالموتِ في عيَني:
يبتسم الفناء داخلي .. لأنكم رفعتم رأسكم ... مرة[2] ! .

يخاطب إخوته الذين يعبرون الميدان بأن يرفعوا رؤوسهم، حيث يكمن التضاد في قوله " الإطراق – الرفع "فالإطراق علامة للذل ودليل على المهانة يقف مقابله رفع الرأس والشموخ،

---

[1] .. ينظر: شريفة عثمان عباس أدوات البناء الفني في شعر أمل دنقل ، ص : **135**.

[2] .. أمل دنقل :الأعمال الشعرية ص : **148**.

إلا أن المقابل الصريح لكلمة" الرفع "هو" الوضع والخفض "وليس" الإطراق "لكن الشاعر اختار الإطراق " لكونه من متعلقات الوضع والمقصود به الإنزال وذلك للإحاطة بالصورة "[1].

حيث أنها تصف حالة الذل بدقة وتضعنا في الصورة الحقيقية لحالة الذل والخنوع و الحيرة وجهل كيفية التصرف، وهي صورة ما كان لها أن تتجسد على هذا النحو لو أن الشاعر استخدم عبارات الخفض أو الوضع.

و هذه الحالة من الذل هي المسيطرة على إحساس سبارتكوس (الشاعر) فهو يطالب الجماهير برفع عيونهم وعدم الإغفاءة ولو مرة لأن هذا سوف يجعله يحس أن ما فعله له قيمة، وأنه إذا ثار ورفع رأسه في مواجهة القيصر وشنق فإن هذا كان من نتيجة أن رفع "إخوته "رؤوسهم ونظروا إليه، وبالتالي يحس أن تجربته لم تكن خاسرة.

فليس سبارتكوس إلا رمزًا لهم، إنه تجسيد حي لمصيرهم المشترك لأن سبارتكوس، يدرك بوعيه العميق و رؤيته النفاذة أن امتلاك إرادة الحياة مرة واحدة هو امتلاك نهائي لها فإنه يلقى على إخوته" نبوءة خلاص ويشرط تحققها بامتلاكهم إرادة أن يكونوا بشرًا خلاقين قادرين على استعادة الحياة الحرة التي فطروا عليها [2].والتي لا يستطيعون بمعزل عنها أن يوجدوا في الوجود، إنها نبوءة مرحلة لمستقبل يحاط بالاحتمال "لربما "وبعلامة التعجب التي تحمل دلالة التشكيك واليأس " .لربما ... إذا التقت عيونكم... رأسكم -مرة !.

وبالرغم من أن ظاهر الكلمات توحي بمشاعر الإحباط والهزيمة إلا أن ما يحدث هو نقيض ذلك تمامًا، حيث إنه يأسى ويحزن وينظر بعين الشفقة على الجماهير في مفارقة عجيبة، وفي الوقت نفسه يصبح سبارتكوس (الشاعر) مصدرًا لبث شعور اليقظة والتمرد في وجدان الجماهير.

يعود الشاعر مرة أخرى في المزج الرابع من قصيدة "كلمات سبارتكوس الأخيرة" إلى خطاب الجماهير، وذلك أن للجماهير أهمية خاصة في وجدانه وضميره، ولأن الرفض والتمرد يبدأ من داخلهم، ودونهم لا تكون هناك ثورة أو أي تغيير فقد طال الانتظار أكثر مما

---

[1] .عاصم محمد أمين حسن بني عامر ، لغة التضاد في شعر دنقل، دار صفاء للطباعة و النشر و التوزيع **2005**، ص**91** .

[2] .. ينظر: شريفة عثمان عباس أدوات البناء الفني في شعر أمل دنقل ، ص : **143**.

يجب ولابد من إيقاظ شعور الجماهير لأن التغيير لا يتحقق ما لم يكن هناك قبول في الداخل، يقول:

يا إخوتي الذين يعبرون في الميدان في انحناء
منحدرين في نهاية المساء
لا تحلموا بعالم سعيد..
فخلف كل قيصر يموت :قيصر جديد [1] .

نلاحظ أن عبور الميدان هنا من قبل الجماهير يتم في" انحناء "بعد أن كان في المزج الثاني في "إطراق "وهذا دليل على زيادة المعاناة والذل، فكلما تقدم الزمن ازداد الحال سوءًا ذلك أن إخوته في البداية كانوا " مطرقين "والإطراق أقل قدرًا من الذل ولكننا نلاحظ هنا أنهم يعبرون في" انحناء "حيث يظهر في الكلمة معنى الذل متلبسًا بالقهر، إذن ازداد الحال سوءًا ولا بد من الثورة طالما هناك قيصر ظالم، وفي قوله " خلف كل قيصر "...دليل على استمرارية الظلم والطغيان مع استمرار الحياة[2]، لذلك يعبر عن يأسه من طول الإنتظار، يقول:

وان رأيتم في الطريق " هانيبال "
فاخبروه أنني انتظرته مدى على أبواب" روما "المجهدْة
وانَتظرت شيوخ روما - تحت قوسِ النصر – قاهر الأبطال
ونسوُة الرومان بين الزينة المعربدة
ظللن ينتظرن مقدم الجنود
ذوي الرءوس الأطلسية المجعدة
لكن" هانيبالَ "ما جاءت جنوده المجندة
فأخبروه أنني انتظرُته ..انتظرُته..
لكنه لم يأت !3 .

---

[1] .. أمل دنقل :الأعمال الشعرية ص : **152**.

[2] .. ينظر: شريفة عثمان عباس أدوات البناء الفني في شعر أمل دنقل ، ص : **151**.

[3] .. أمل دنقل :الأعمال الشعرية ص : **152**.

لقد أدرك "دنقل" بوعيه الدقيق حقيقة التناقض بين الطموحات والواقع، فأحس بهوة كبيرة تفصل بين الواقع والمثال فازداد رفضه للمنطلقات والاتجاهات السائدة فرأى في الارتداد إلى الماضي وسيلة للوصول إلى الحلم المأمول.

فاستعان بالأساطير لتفسير التناقضات الكثيرة بين الواقع والأسطورة" فهانيبال "لم يأت بعد أن انتظره الجميع وهذا بالتالي معادل للواقع العربي، فكل الشعوب العربية تنتظر المخلص من زمن، لكن الانتظار طال فمل الناس فالمفارقة تكمن في الانتظار وعدم المجيء فالأسطورة هنا تعطي بصيص أمل في وجود قوى ترمز إلى الخلاص والتحرير، والشاعر يمزج الأسطورة بدلالات كثيرة مستمدة من الواقع المعيش بصورة تجعل المتلقي يلمس ذلك التنافر بين المعلن والمتحقق.

الصورة في شعر دنقل مركبة كرؤيته المركبة تحمل في تضاعيفها كثيرًا من الخطوط والألوان ولا تعطي معناها دفعة واحدة بل تحتاج إلى كثير من التأمل والتدقيق ولهذا نجده يقدم صورًة مركبة" لروما "فهي ليست رمزًا شاملاً للشر والطغيان فإذا كان "قيصر "هو الديكتاتور الذي يعمل على القضاء على البشر والشجر[1]، فإن شيوخ روما يجسدون الجانب الآخر من روما وهو الديمقراطية:

"وانتظرت شيوخ روما ...

وأنني انتظرُته ... حتى انتهت في حبال الموت [2]

ومن ثم جاء انتظاره لشيوخ روما كما انتظر" هانيبال "لكنهم لم يسرعوا لإنقاذه لا من الداخل عن طريق الشيوخ ولا من خارجها عن طريق" هانيبال"، فشنق سبارتكوس وسقطت قرطاجة في جوف الحريق، وبهذا يمهد للفقرة الأخيرة حين يوحد بين عبيد روما المضطهدين في شخص" سبارتكوس "وكل المناضلين ضد الديكتاتورية والقهر والطغيان، يقول:

وفي المدى" قرطاجة " بالنار تحترق

"قرطاجة " كانت ضمير الشمسِ : قد تعلَّمت معنى الركوع

---

[1] .. ينظر: شريفة عثمان عباس أدوات البناء الفني في شعر أمل دنقل ، ص : **152**.

[2] .. أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة **152**.

والعنكبوت فوق أعناق الرجالْ

والكلمات تختنق

يا إخوتي :قرطاجة العذراء تحترق

فقبلوا زوجاتكم،

إني تركت زوجتي بلا وداع

وإن رأيتم طفلي الذي تركُته على ذراعها ..بلا ذراع

فعلِّموه الانحناء..

علِّموه الانحناء..

علِّموه الانحناء .. [1]

تظهر صورة قرطاجة في هذا المقطع في صورة المدينة الشامخة الرافضة للذل بقيادة "هانيبال " حيث وقفت في وجه روما سنوات طويلة ولكنها مع مرور الزمن أصبحت راكعة أمام جبروت روما.

فنجد التضاد التركيبي" كانت ضمير الشمس "يقف مقابلا لتركيب" تعلمت معنى الركوع" هي صورة توحي بفاعلية الزمن وقدرته على التغيير، وقد " حشد الشاعر كل هذه الصور[2] المتناقضة لتعرية الذات أمام نفسها وكشف مساوئ الواقع " من خلال استدعائه للتراث "هانيبال – قرطاجة "فالماضي أصبح في شعر دنقل قيمة خلافية مثالية مقابل الحاضر المرفوض، استغلها في ابراز تناقضات الواقع ومرارته الفاجعة من خلال جمعه لضدين في نسق واحد، فأمعن كل منها في كشف حقيقة الآخر.

وذلك لاستنهاض الأمة من أجل التغيير وبث روح الثورة في النفوس، فعبارة" ضمير الشمس " ترمز إلى الحرية والإشراق والشموخ ورفض الظلم مقابلة" الركوع "رمز الذل والهوان .إنه بهذا الأسلوب الساخر:

فقبلوا زوجاتكم ....

علموه الانحناء [3]

---

[1] .. أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص : **153**.

[2] .. ينظر: شريفة عثمان عباس أدوات البناء الفني في شعر أمل دنقل ، ص : **153**.

[3] .. أمل دنقل الأعمال الشعرية ص :**153**.

ورغم أن الدلالات السطحية توحي بالخنوع والانكسار، إلا أنها تحمل في طياتها الفعل الإيجابي حيث يطلب منهم عدم انتظار المخلص لأن الخلاص في دمهم وينبع من داخلهم
وعليهم أن يودعوا زوجاتهم ويتمردوا لأن الموت ينتظر الثائر والمنحني، وعندما يصل في النهاية إلى قوله " علموه الانحناء" فإنه يعني عكس الدلالات[1].

و في قصيدة " الطيور" من ديوان أوراق الغرفة 8 يقول:

الطيور معلقة في السموات
مابين أنسجة العنكبوت الفضائي: للريح
مرشوقة في امتداد السهام المضيئة
للمس،
(رفرف...
فليس أمامك_
و البشر المستبيحون و المستباحون : صاحون_
ليس أمامك غير الفرار...
الفرار الذي يتجدد كل صباح!)[2].

يدور العالم الشعري في هذا المقطع حول زمن هارب يعيشه الشاعر_ الطائر بين محورين متوازيين هما : السماء و الأرض. المحوران ثابتان و الشاعر بينهما ثابت كي يعلق لحظة شعر على جدار الزمن و الزمن يتقاطع في نقطة تراجع و تقدم و في هذا المفترق الحرج يتوحد الشاعر مع أشياء الكون ، و ينطق باسمها بعد أن ينتقيها برية كالطيور ، عصية على الأسر و التدجين محلقة و طليقة، لكن حركتها موقوتة و مكبوحة، سرعان ما تنتهي إلى انكسار.

[1] .. أمل دنقل الأعمال الشعرية ، ص : 456.
[2] .. المصدر نفسه ص :456.

و إذا تأملنا أبعاد العلاقة بين الثبات و الحركة في هذا المقطع وجدنا أنها علاقة لا تشكل جدل تضاد ثنائي ينتج عنه مركب جديد، و إنما هي علاقة ثلاثية يشكل فيها الثابت محوري التوازن، في حين ينحصر المتغير الوحيد و هو عنصر الحركة بين المحورين الثابتين .

و داخل هذا الإطار السكوني يتلاحم الشاعر مع أشياء الكون في الوقت الذي يلاحمها فيه عن طريق علاقات التشابه و التضاد و التقاطع يتولد صراع ، يتحكم فيه و يغلب عليه قطبا السكون[1].

أما عند "أحمد مطر" فالتضاد عنده يعتمد الجمع بين كلمتين متضادتين في نحو تركيبي معين ويكون هذا التضاد إما استجابة لضغط المعجم المشترك على إمكانات التصرف الخاصة الأمر الذي لا يفسر على أنه عجز أو ضعف فني، بقدر ما هو قدرة على الجمع بين التراكيب والارتفاع بأدائها الدلالي أو بدلالة الإطار السياقي، ويُعد أسلوبُ التضاد من أبرز أساليب التعبير عن الحركة في المعنى بصورة عامة، وتكمن المفارقة في هذا النوع من التضاد وراء قبوله في أن تتعايش" قابليتان في حجرة الوعي على الرغم من أنهما تُمثلان معلومتين إحداهما سلبية والأخرى ايجابية فلا تستطيعان الانفصال الزمني، وينبغي أن تنتجا تأثرًا صادراً في تفاعلهما، يتجه نحو الصّفر بحيث تحيد كل منها الأخرى و إنّ هذا التأثير الناتج عن التفاعل هو تأثير عاطفي تجده متمثلاً بالتضاد في الشعر لما تتسم به لغة الشعر من خاصية تأثيرية، وإنّ ظهور هذا النوع من الأزواج المتعارضة يعود إلى عملية تداعي المعاني والألفاظ[2].

لذا، سنحاول التعرف على مدى فاعلية هذا النمط من الثنائيات المتضادة وقدرتها على إنتاج المفارقة في شعر" أحمد مطر" ففي قصيدة "عاش يسقط" نرى أن التضاد يطل علينا من نافذة العنوان، لينقلنا إلى حلبة الصراع بين الحاكم والمحكوم، التي لم يستوِ يوماً طرفاها يقول:

يا قدسُ معذرة ومثلي ليس يعتذر
مالي يدٌ فيما جرى فالأمر ما أمروا!

[1] .. ينظر: اعتدال عثمان، إضاءة النص ، دار الحداثة للطباعة و النشر بيروت لبنان ط1 سنة 1988 ص 176.

[2] .. ينظر:حسن غانم فضالة،أنماط المفارقة في شعر أحمد مطر مجلة جامعة بابل كلية القانون العدد 10 سنة2013 ص:257.

عارٌ عميّ السمع والبصر
وأنا بسيف الحرف انتحر
وأنا اللهيب..
وقادتي المطر
فمتى سأستعرُ ؟ !"[1]

نلاحظ أن المفارقة التي تقدمها لنا صورة التضاد(اللهيب- مطر)، تختزل التعبير عن أوجه الصراع وكيفياته، فعندما تكون صورة المحكوم لهيباً تُجهزُ عليه سيول آلةِ الحاكم الجارفة لتطفئَه، و لعل المفارقة تكمن في حالة التناقض الظاهر الذي تصوره آلةُ البطش الحاضرة بيد الحاكم، فكيف تكون هذه الآلة " مطراً " خلافاً لما هو معهود؟ ! لأن الحكام إنما يعمدون إلى تصفية خصومهم بالحديد والنار، كما نجد أن التناقض يزول في الذهن، إذا ما تخيلنا بأنه أراد التعبير عن شمول حركة البطش وسرعتها وسعة توزيعها بشكل متساوٍ بما يشبه صورة المطر الذي يجهض لهيب النار .والوجه الآخر من المطر، وجوه المفارقة تكشف عنه عملية تبادل الأدوار بين " اللهيب – المطر "، إذ يسلب المطر دلالته على الخير والنَّماء و يسلبُ اللهيب دلالته على الإحراق والتدمير، لينهي نصه بتحية اللهيب وشتم المطر إذ يقول " عاش اللهيب ويسقط...المطر" في حركة دائرية ترجع بنا إلى عنوان القصيدة: "عاش- يسقط" ليدل على الواقع الذي يعيشه الإنسان العربي من واقع، وفي هذا كله إحالة لا تخرج عن تلك الدائرة " الحلقة المفرغة" التي لا أول لها ولا آخر.

وفي قصيدته "انحناء السّنبلة " يتخذ من السنبلة رمزاً دالاًّ على الإصرار في طلب البقاء، فيرسم لنا مشهداً نابضاً بالحياة و الأمل، وقد ساهمت مجموعة من عناصر التضاد في إذكاء روح الطرافة و الجمال بما تستثيره من شعور مفارق عبر تأليفه بين عناصر متخالفة[2]

يقول: أجل إنني أنحني
فاشهدوا ذلّتي الباسمة
فلا تنحني الشمس

[1] .. أحمد مطر ، الأعمال الكاملة للشاعر،لافتات ص **55**.

[2] .. ينظر حسن غانم فضالة،أنماط المفارقة في شعر أحمد مطر ص:**270**.

إلاّ لتبلغ قلب السماء
ولا تنحني السنبلة
إذا لم تكن مُثقلة
لكنها ساعة الانحناء
تواري بذور البقاء
فتخفي برحم الثرى
ثورة مقبلة
أجل إنني أنحني
ولكن صمتي هو الجلجلة
و ذل انحنائي هو الكبرياء
لأني أبالغ في الانحناء
كي ازرع القنبلة[1] .

تجده بعد الإقرار بالانحناء يسوغ لنا فخره بتلك الحال، واصفاً ذلّته بالبسالة ملتمساً من الطبيعة معادلات بالغة الارتفاع كالشمس و الامتلاء كالسُّنبلة لأن مسيرَ الشمس المنحني يبلغ بها كبد السماء، و كذلك انحناء السُّنبلة الذي يدل على الانكسار في ظاهره مخفياً في باطنه علَّةَ الامتلاء، التي هي تُبيّت للإصرار على النهوض الأكيد، و إذا ما تأملنا العلاقات السياقية، نجدها تكشف عن طريق المقابلة السياقية عن قيمتين ظاهرية متمثلة في إخفاء السنبلة بذورها في الثرى في حالة مماثلة لحالة قبرِ الأموات، ليفاجئنا بالقيمة الباطنية التي تتمثل بأن هذا الإخفاء ما هو إلاَّ إيداعٌ في رحم الثَّرى، ولأنَّ الرحم يختزل التعبير عن استمرارية الحياة والديمومة والبقاء جعله مثوىً لأولئك الأموات" البذور" فيدخرها "الثورة" الإنبات المقبلة من جديد، و إذا كان الأمر كذلك نجد أَنَّ المفارقة تقلبُ تفاصيل المنطق الرتيب كلها التي يتحول عندها الصمتُ إلى صخب، و الانحناء إلى كبرياء[2].

---

[1] .. أحمد مطر الأعمال الكاملة للشاعر لافتات ص **76**.

[2] .. ينظر: حسن غانم فضالة،أنماط المفارقة في شعر أحمد مطر ص:**258**.

وفي برقيته التي بعثها إلى "صفي الدين الحلي"، نجده يعمد من خلالها إلى أسلوب المفارقة بهدف تخطئة صفي الدين الحلي) في حسن ظنه واعتقاده بسموِّ الأمة... مستعملاً بعض الألفاظ المتضادَّة الدالة على الألوان التي استعملها صفي الدين الحلي، ولكن بصورة مفارقة هذه المرة فينقلب المعنى الذي أ راده صفي الدين الحلي ودلالاته، و ذلك حين تغدو الصَّنائع سوداً خالية مما يجلب الفخر و الشرف، و كذلك حينما تُضحي(البيارق بيضاً ليس للدلالة على السلام، بل على الاستسلام و الخنوع، ثم لم يتورع عن نعت الجماهير بصفات حيوانية، بعد أن جعل موائدها خُضراً في إشارة إلى أنها اعتادت أكل الحشيش، في الوقت الذي يَنْعُم الحاكمون بلياليهم بعيداً عن هموم الشعوب يقول:

سلوا بيوتَ الغواني عن مخازينا واستشهدوا الغرب هل خاب الرَّجا فينا

سودٌ صنائعنا بيض بيارقنا خضرٌ موائدنا حُمرٌ لياليا

وفي قصيدة " صباح الليل يا وطني" يقول:

كان النهار قاتما

من شدّة القَتام

صار النهار حالكا ؟ !

صار النهار قطعة من مهجُ الحُكَّام

لو قفز المرء إلى يقظته

لارتطمت رجلاه بالمنام...

لم يكتف النظام

صار النظام ليلة داجية

من شدة الظلمة

صارت لا ترى طريقها الأحلام!

قلنا عسى أن يكتفي النظام

لم يكتف النظام

خلاصة الكلام

مدَّ النظام كفَّه...وأطفأ الظلام [1]

نلاحظ الدور الذي يُؤديه التضاد في شحن أجواء النص، و ذلك بالتعبير عن حالة الارتباك الذي تسببه ممارسات الأنظمة الحاكمة، في تحويل نهارات شعوبها إلى القتال ذلك ما يُبصره المحكوم، وقد أفضت به الممارسات القمعية إلى تعطيل حواسّه التي لم يعد يفرق من خلالها بين الليل و النهار كيف لا وقد صار النهار حالكا لأنه لم يكن إلا حالة مشابهة لدماء قلوب الحاكمين "مُهج الحُكَّام" التي لم تعرف الرحمة، ولم تبصر نور العدل والشفقة على شعوبها، وراحت تسومها العذاب المهين الذي ما أن يهم المرءُ في الفرار منه إلى يقظة الحياة الكريمة حتى يجد نفسه في أسار النوم المفضي إلى نوم "الموت الأبدي ذُلاً وقهراً، ليخلصَ إلى أن النظام قد مدّ كفه بالسوء فأطفأ الظلام، في تعبير ع حالة من الإمعان في الظلم حتى طال الظلام نفسه[2].

أولت الدراسات النقدية الحديثة هذا النمط من التضاد عناية مهمة، و أن "جاكوبسن" مثلاً يرى فيه نسقاً من التناسبات المستمرة على مستويات متعددة، منها مستويات ترتيب وتنظيم البِنى التركيبية، ومنها ترتيب وتنظيم تأليفات الأصوات والهياكل التطريزية" وهذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاما واضحاَ وتنوعاَ كبيراَ في الآن نفسه، كما عقد جاكوبسن علاقة بين نظام التوازي في مستوياته المذكورة والمستوى الدلالي، ووجد أن ذلك ينعكس على المستوى الدلالي بمزيج من الاتحادات و التعارضات ،كما يرى باحث آخر أن ارتباط التوازي بالبعد الدلالي يتمثل في حصيلة تأكيد الدلالة وهو برأيه "تناظر بين جُمل العبارةِ يقومُ على استعادة مخطط إسنادي واحد اسمي وفعلي في جملتين متتاليتين أو أكثر، ويقصد إلى تأكيد الدلالة إسناداَ أو لنقل بواسطة التجنيس والمطابقة ومن هذا نلخص إلى أن التوازي يمثل واحداً من أنماط البناء الإيقاعي الصوتي والتركيب النحوي المرتبطين بالجانب الدلالي، وهو على أربعة أضرب بحسب " فاضل ثامر"، ترادفي وتأليفي ومتصاعد ومتضاد، والذي يعنينا هنا هو الضرب الرابع(توازي التضاد) لما يؤدي من دور في تعميق شعرية المفارقة عن طريق "تجسيد التضاد بين تركيبين

[1] .. أحمد مطر، الأعمال الكاملة للشاعر لافتات ص **415**.

[2] .. ينظر حسن غانم فضالة،أنماط المفارقة في شعر أحمد مطر، ص:**259**.

يمثلان طرفي المفارقة [1]. قد أفاد" أحمد مطر" من هذا النسق في تجاربه الشعرية، وهو ما توصلنا إليه من خلال المتابعة الاستقرائية لشعره، فيقول في قصيدته " بيت و عشرون راية " أسرتنا فريدة القيم

وجودها عدم

جحورها قمم

لاءاتُها نعَم...

أسرتنا مؤمنة

تطيل من ركوعها

تطيل من سجودها ... [2]

نلاحظ أن التوازي في الفقرة أعلاه تمثل بجمل المبتدأ وخبره ثلاث مرات، وقد حمل كل مبتدأ معنىً مضاد اَ لمعنى الخبر:

فالوجود العدم ، والجحور قمم ، و اللاّآت نَعَم.

عند تأمل السياقات نرى أن هذا التضاد يفْضي بالنتيجة إلى إعطاء المفارقة ضربتها الشعرية وقيمتها الدلالية المعبرة عن الحالة السالبة التي تعيشها الأمة، الأمر الذي تعززه جرثومة المعنى الخفي، التي تفصح عنها العبارات المتوازية (تطيل من ركوعها /تطيل من سجودها) لأننا بعد الاحتكام للسياق نجد أن(إطالة الركوع والسجود) فقدت قيمتها الإيجابية التعبدية للخالق وتحولت إلى دالّةٍ على الخنوع والاستسلام (للمصَّنمَ) بشكل سلبي[3]، يقول في قصيدة " الهارب " :

في يقظتي يقفز حولي الرُّعبُ-

في غفوتي يصحو بقلبي الرعبُ

يحيط بي في منزلي

يرصدني في عملي... [4]

---

[1] .. ينظر المرجع نفسه، ص:**259**.

[2] .. أحمد مطر لافتات ص **87**.

[3] .. ينظر حسن غانم فضالة،أنماط المفارقة في شعر أحمد مطر، ص:**260**.

[4] .. أحمد مطر لافتات، ص:**136**.

نجد في سياق العبارتين تضادا ظاهراً بين المفردات " يقظتي – غفوتي " و هو ما يساهم في الكشف عن إتلاف دلالي باطن يصل حد التكامل إذا ما تصورنا بأن الفاعل " الرعب" يتخذ مساراً فلكياً دائرياً في حال اليقظة حول صاحبه فانه أي الرعب في حال الغفوة يتمكن من أداء فعله بالنفاذ متسللاً كما اللص إلى داخل قلبه و من هنا تنبع قيمة المفارقة يقول في قصيدة " الأبيض و الأسود" :

رجل أبيض
يغفو مبترداً في الظل
رجل أسود
يعمل محترقا في الحقل
هذا الأسود
يجني " القطن"
و ذاك الأبيض
يجني عرق الأسود[1]

و إذا ما أعدنا النظر في سياقات النص نَجدها تتخذ مسارات متوازية ومضمنة دلالات متضادة تعمل على إذكاء روح المفارقة في الذهن، فالشرخ بين المعنيين يبدأ بالفارق بين اللونين(أبيض– أسود) ثم يتعمق و تزداد مسافته كلما تقدمنا في متابعة السياق الذي يبلغ غايةَ التضادُ بين حاليهما : فهذا يغفو مبترداً في الظل، ذلك يعمل محترقا في الحقل الأمر الذي ينتهي بذوبان أحد الطرفين في الآخر.

و هذا ينتهي عند توقف الحركة في نقطة الصِّفر التي عندها يجد الأسود ذاته قطعة نقدٍ جامدة في جيب الأبيض. وفي قصيدة "الغابة" يقول :

صديقتي الوفية
ولىّ الشباب وانطوت أحلامه الوردية
نحن على مفترقٍ
أنوارُه مظلمة... وصبُحُه عشية

[1] .. أحمد مطر، لافتات، ص:**412**.

أمامنا مماتُنا

وخلفنا وفاتُنا

وعن يميننا الرَّدى

وعن يسارنا الرَّدى

وفوقنا منيّة

وتحتنا منيّة! [1]

نلاحظ هنا أنّ النص يتخذ سياقاً خطابياً إخباريا "صديقتي الوفية... الخ"، لينقلنا الشاعر من خلاله إلى جو الثنائية، حين يضعنا على المفترق "نحن على مفترق... " ثم يتابع سياق عبارات متوازية إيقاعياً فيأخذ التضاد دوره في إنتاج الدلالة على الحركة غير المنتظمة التي تشي بالشعور، الحيرة و التيه، إذ تفقد عنده بعض المسميات سماتها التقليدية فتغدو "الأنوار مظلمة " و "الصبح عشية" في عبارة عن اليأس والإحباط، ثم يتابع سوّق العبارات المنسجمة إيقاعياً وتركيبياً التي يُوهم ظاهرها بالتضاد " أمامنا_ خلفنا " " يميننا_ يسارنا" " فوقنا_ تحتنا" وذلك مفردات المبتدأ إلا إنَ هذا التضاد يتلاشى أما حقيقة الموت الواحدة التي تتحكم بالسيطرة على الاتجاهات كلها(مماتنا، وفاتنا،الردّى ،المنية) مما تعددت مُسمّياتها إذ أصبح الإنسان يعيش حياته بمنطق الغاب[2].

إنّ نمط المفارقة يقوم على مزايا تتجه به إلى مغايرة النمط السابق"المفارقة اللفظية"، فإذا كانت المفارقة اللفظية مقصودة ذاتها إذ تقوم مفردات وتراكيب بإنتاج دلالتها وبناء أركانها فإن المفارقة " الدرامية" لا تقوم إلا على تصوير حالة أو حدث أو تبنّي موقف ما يمكن من خلال إدراك أبعاد كل منها أن يُرى فيها وجه المفارقة على أنّ من يقوم بالتنبه إلى هذا النمط من المفارقة و الوعي بأبعاده هو المتلقي، كما يمكن القول بأن المفارقة الدرامية تستند في تناولها إلى مرجعيات تاريخية وفكرية ونفسية ولهذا السبب ذهب بعضهم إلى أنها لا تدرك بكلمة و لا بجملة بل ربما تمتد أبعادها لتغطي النص كله إلا أن ذلك لا يقيم حداً فاصلاً بينها وبين المفارقة

---

[1] .. أحمد مطر، لافتات ص: **471**.

[2] .. ينظر حسن غانم فضالة،أنماط المفارقة في شعر أحمد مطر، ص:**261**.

اللفظية ، فربما توظف مفارقة الموقف الألفاظ بقدر معين لتغطية أبعادها.

إن المبدع يرمي من خلال هذا النمط من المفارقة، إلى تأسيس موقف معين من الوجود، أو يسعى إلى المشاركة في التعبير عن أوجه الحياة والمجتمع بحسب رؤاه الخاصة وثقافته، لذا قسم بعضهم هذا النمط من المفارقة إلى نوعين المفارقة الدرامية ومفارقة الموقف الفلسفي[1].

نريد بالأسلوب الدرامي الطريقة التي يعتمدها الأديب في بناء نصّه بصورة تتجلى فيها مواقف وأصوات مركبة بشكل ثنائي، وهي التي عند متابعتها إجرائياً تفصح عن أنماط معينة من الثنائيات المفارقة دلالياَ.

تحتل ثنائية(الأنا / الآخر)مساحة واسعة من شعر أحمد مطر، يحاول من خلال تقديمها أن يرسم ملاح العلاقة التي تربط الشاعر بالآخر فيقدم لنا صورا مختلفة باختلاف الموقف و متلونة بألوان التجارب التي يعيشها الشاعر ويعبر عنها. يقول في قصيدته "عدالة " :

يشتمني
ويدعي أن سكوتي
معلنٌ عن ضعفه!
يلطمني
ويدعي أن فمي قام بلطم كفّه!
يطعنني
ويدعي أن دمي لوث حدّ سيفه
يقول حبري ودمي
لا تندهش
من يملك القانون في أوطاننا
هو الذي يملك عزفه[2].

[1] .. ينظر حسن غانم فضالة،أنماط المفارقة في شعر أحمد مطر ، ص:**261**.

[2] .. أحمد مطر، لافتات، ص:**29**.

لوجدنا أن الشاعر هنا يعبر عن ذاتَين متضادَّتين تمثلت الأُولى بذاته والثانية بسلطة الحاكم في واقع فرض على الشاعر "المسلوب" القبول بنمط من التعايش غير المتكافئ مع الآخر "السلطة"، لكن الآخر السالب احتكر حركة الفعل و رد الفعل، فهو لم يكتف بما استأثر به من تسلط وتحكم في مصائر الناس، بل راح يمارس الشكوى من طريقه استسلام المحكوم ممثلاً " أنا" الشاعر على وفق منطق "سلب السلب" وفي إنتقالةٍ لافتة نجد الشاعر يعمد إلى تأكيد استلاب ذاته فينطق عنها(الدّمَ) و(الحِبْرَ) مواسيَين بحيث يحملانه على الصبر والاعتراف بواقع مُنكَرٍ لا يقبل إلا بمنطق القوة والقهر، ليفرض قانونه الخاص، الذي لم يُشرَّع إلا ليؤمِّن أمنَ الحاكم ودوا م سلطانه، وثمّة مفارقة أخرى مُبطَّنة يحملها[1]المقطع الأخير من النص، تنبع من اللّعب على مفردة "قانون" إذ استُقطِبت لأداء معنيين يتمثل الأول منهما بالقانون بوصفه تشريعا ملزما للناس، في حين تمثل الآخر بـ " القانون " الآلة الموسيقية المعروفة، وقد وظف الشاعرُ بذلك النكتة العراقية المنسوبة لبدوي، وقد حُبِسَ باسم القانون نهارا، فتعجب من عزف السَّجَّان عليه ليلاً! .

وفي قصيدة" أعرف الحبّ ولكن " يكشف النقاب عن موقعين متصارعين متمثِّلَيْن بـ"الأنا" الشاعر و "الآخر" الحاكم، وقد تصارعا صراعاً غير متكافئ دفع بـ "الأنا " الشاعر إلى إطلاق حركات الألم و التوجع و الحسرة و الحرمان و لسان حالة يقول هذا قدر الإنسان الذي يقع تحت سطوة مثل هؤلاء الحُكَّام إذ لم يغادروا وسيلة في تكميم أفواه الناس وإغلال حرّياتهم واستلاب إنسانياتهم إلا وسخّروها لمصلحتهم[2] يقول:

آه لو لم يطلق الحكام
في جلدي كلاباً تتبارى...
آه لو لم يزرعوا الدمعَ
جواسيس على عيني بعيني
ويقيموا حاجزاً بيني وبيني...[3]

---

[1] .. ينظر حسن غانم فضالة،أنماط المفارقة في شعر أحمد مطر، ص:**262**.

[2] .. المرجع نفسه، ص:**262**.

[3] .. أحمد مطر لافتات، ص:**352**.

فيتابع هذا الأسلوب الذي يكشف عن موقف نفسي يشي بالانكسار المفضي للهبوط مُكرراً قوله " آه لو... " بشكل يعبر عن ضيقه وانسحاقه، أما الآخر الذي لو ترك له متنفسا في أيّ مما تقدم ذِكرُه لكانت الحال مختلفةً تماماً.

وفي صورة أخرى تتضمنها قصيدة "الجار والمجرور"يقول:

لي جار مخبر

في قلبه تجري دماءٌ و شراك

نظرةٌ منه هلاك

همسة منه... هلاك

رحمةٌ منه... هلاك هو أن حاولت أن تهرب من عينية زارك

فإذا ما لِذتَ بالصمت استثارك

فإذا لم يستطع

كلّف بالأمر صغارك قاد رجليه إلى السلطة مخفوراً

وألقى نفسه مهماً ظُلماً ...هناك!

نلاحظ أن المفارقة التي تفصح عنها علاقة " الأنا-الآخر" تكمن في قلب المنطق الأخلاقي المتضمن مجموعة من المفاهيم والثوابت المتواضع عليها، تلك المفاهيم التي تحكم سلوك المتجمع "السليم" الموصوف بالاستقامة و التحاب و التسامح وحُسن الجوار وإذا بها ينحرف بها وتهدم وتُقام محلها أخلاقيات ومفاهيم مُخجلة لأنها أمارات على موت الإنسان في الإنسان، ف "أنا" الشاعر في هذا النص تتخذ موقفاَ تنعى لنا فيه(الآخر_ الإنساني)بعد أن أصبح المكر مختلطاَ بدمه، فهو معروف بجاهزيته للانقضاض على أخيه الإنسان، ومن خلال الوعي بالمفارقة التي عبَّر عنها الشاعر من خلال- موقفي " الأنا_الآخر" بشكل درامي نجدهُ يُضمر نسقاً معارضاً وفاضحاً لتلك المؤسسة التي كانت تعمل دوماً على هدم الإنسان في الإنسان و إعادة بناء مجتمع مُتفسِّخ لا يأمَنُ فيه المرءُ أخاه، بل إن إشاعة هذا النوع من الأخلاقيات والسلوكيات أصبح وباءً متفشيا

قد لا يجد فيه المرء مأمنا من نفسه على نفسه، بعدما تحول الإنسان إلى آلةٍ تستهلك نفسها إ رضاءَ الحاكم. [1]

يقيم الشاعر خطاباَ مع الآخر في هذا النمط على أساس الحضور "حضور الطَّرفين" أنا وأنت والمفارقة في هذا النوع من الخطاب يقدمها لنا عبر اختياره للشخصية التي يقيم معها خطابه.

ففي قصيدة له بعنوان " قف ورتل سورة النسف على رأس الوثن " يتخذ الشاعر من شخصية الرسول الكريم صلى الله عليه و سلم رمزاً صامتاً، حاول الشاعر من خلال التعاطي معه أن يقيم خطاباً مع الآخر /أنت مُرتدّاً إلى الشاعر ذاته، وكأن أراد أن يُقيَ مع نفسه حوارا داخليا ليكشف عن بعض مفاصل القصيدة التي يتماهى فيها مع الرمز وتتراءى لنا ذات الشاعر في حركة يمكن وصفها بالتناوبية، فمرَّةً يظهر لنا الرمز وأخرى أنا الشاعر فيستهل الشاعر قصيدته بـ "النهي_لا تُهاجر" معللاً ... كل من حولك غادر كل ما حولك غادر)، ويمضي بالخطاب طيلة المقطع الأول ليثبِّتَ ملامح الرمز، متخذاً من حادثة الهجرة النبوية وتفاصيلها وتطوراتها مثالاً في رفد تجربته الخاصة[2].

ثم ينعطف إلى التساؤل "أين تَمْضي ؟ /رقم الناقة معروف/ و أوصافك في كل المخافر... "إذ نجد تحولاً بالعلامة بين الشاعر(والرمز_ القناع)إذ يتم تشفيف الحجاب الحاجز بينهما بأسلوب خطابي، تتحدث فيه "أنا الشاعر مع الآخر أنت" بشكل يحمل الخطاب على الارتداد نحو التعبير عن(الأنا)، مُلمحاً بما كان يدور في خَلَدِه من أفكار وما يعتريه من أحاسيس بالقلق وعدم الاطمئنان، وكأنه أراد أن يلقى بهذه المشاعر على عاتق المخاطب أما المفارقة في هذا الموقف فإنها تتمثل في ذلك الخيط الشّفيف الذي استلّه الشاعر من نسيج التاريخ حيث "واقعة الهجرة " فيمزق أوراق التاريخ ومواضعاته ليعيد ترتيبها بشكل مناقض تماماً لما هو معهود، أليس باستحضار الناقة إحالة على عالم ما قبل الأرقام وتكنولوجيا الأرقام ؟!،

---

[1] .. ينظر حسن غانم فضالة،أنماط المفارقة في شعر أحمد مطر، ص:**263**.

[2] .. المرجع نفسه، ص:**263**.

في حين هي هنا ممهورةَ الرقم فيكشف عن أماكن وجودها[1]، ثم يمضي قائلا:

امض إن شئتَ وحيداً

لا تسل :أين الرجال

كل أصحاب رهن الاعتقال

فالذي نا م بمأواك أجير متآمر

و رفيق الدرب جاسوس ...عميل للدوائر

وابن مَن نامت على جمر الرمال

في سبيل الله ...

كافر!

ندموا من غير ضغطٍ

وأقرّوا بالظّلال

سترى غاراً ففلا تمشِ أمامه

ذلك الغار كمين

يختفي حين تفوت

وترى لغماً على شكل حمامة[2]

وترى آلة التسجيل

على هيأة بيت العنكبوت

ابتعد عنه ولا تدخل...

و إلا ستموت

إن هذا القلب المتعمَّد لحقائق التاريخ و وقائعه يؤدي دوراً مهماً في تعميق الفجوة في ذهن المتلقي، و يتجلّى ذلك عندما يتَّجه الخطاب إلى الكشف عن الشعور بالعزلة و الضيق بالآخر وعدم الوثوق به " امض إن شئت وحيداً" "الأصحاب رهن الاعتقال "

[1] .. ينظر : حسن غانم فضالة،أنماط المفارقة في شعر أحمد مطر ، ص:**264**.

[2] .. المرجع نفسه ص:**264**.

" الذي نام بمأواك أجيرٌ" و " رفيق الدَّرب جاسوس...إلخ" ،لأن هؤلاء كلهم سيتحولون إلى أوراق رابحة في يد السلطة، ولم يقف بتشاؤمه عند حدّ التشكيك بالمجتمع "الإنسان" بل تعدّاه إلى المكان ف "الغار_ كمين "و كذلك موجودات المكان "الحمامة ،بيت العنكبوت "تجد هذه العوامل التي كانت تؤدي دوراً معروفا في نجاة شخصية "الرمز" ونجاحها، وقد تحولت في ضمير الشاعر إلى علامات دالّة على الغدر والخيانة ونذُرٍ تلوّح بالموتِ و الهلاك.

وفي قصيدة بعنوان "الفتنة الَّلقيطة" يتخذ من شخصية "قابيل" مخاطَباً، فيقدم الحادثة التي قطعت صلة الرحم بين قابيل و أخيه رمزاً للفتنة في كل زمان ومكان، إذ نجد الشاعر يعال موضوع و بأسلوب درامي ذاهباً إلى عمق التاريخ مُسْتلا شخصية قابيل ومحضراً إياها إلى ساحة الخطاب، لأن قابيل هو من بقي على قيد الحياة بعد الحادثة وبذا يكون الشاعر قد ارتدَّ إلى حاضره ناقلاً معه هموم الأمة محذراً من الانجرار وراء الفتنة قائلاً:

اثنان لا سواكما والأرض ملك لكما
لو سار كل منكما بخطوه الطويل
لما التقت خطاكما إلاَّ خلال جيل
فكيف ضَاقت بكما فكنتما القاتل و القتيل
قابيل... يا قابيل
لو لم يَجِئ ذكركما في محكم التنزيل
لقلتُ : مستحيل!
من زرع الفتنة ما بينكما...
ولم تكن في الأرض إسرائيل ؟ !"[1]

وفي قصيدة له بعنوان "حزن على حزن" نجد(أنا)الشاعر تُشَخصِن الشعورَ بالحزن، فيكون مخاطباً مبُقْياً

مخاطبه على حال من الصمت والاستماع إذْ يقول:

أيها الحزن الذي يغشى بلادي
أنا من أجلك يغشاني الحَزَن

[1] .. أحمد مطر، لافتات ص:455.

أنت في كل مكان
أنت في كل زمن
دائر تخدم كل الناس
من غير ثمن
من ستُرضِي أيها الحزن ومن ؟!
ومتى تأنف من سكنى بلاد
أنت فيها مُمتهن ؟
إنني أرغب أن أرح عنها
إنما يمنعني حُبُّ الوطن [1]!

نلاحظ في هذا المقطع من القصيدة، أنَ الشاعر اعتمد أسلوب الخطاب من جانب واحد الأمر الذي يؤدي دوره في رسم صورة المشيد السوداوي الصامت، الذي ينتج عن تفشي الحزن ويمضي في السياق الدرامي الشارح لأنواع المعاناة، و تكمن المفارقة في أن الحزن نفسه صار مُمْتَهنا ومبتذلا لشيوعه في البلاد حتى صار مغلقا كل الآفاق بالجَّان، صفة الابتذال فأصبح الشاعرُ مُختزلا معاناة الضمير الجمعي للأمة دافعا عن نفسه قبول الامتهان و بأن أورد حُبَّه لوطنه سببا مانعا من ترك الوطن وسببا منطقيا لقبول الامتهان فيه الشاعر واقع[2] تحت هيمنة عاطفة تلك البلاد وبهذا يصبح قبول الابتذال و الامتهان شكلاً من أشكال التضحية المشروعة، غير أن ذلك لا ينطبق على الحزن نفسه، لذا نجده متسائلا:

لماذا لا يرحل الحزن؟!، لِيفجأَ المتلقي بانطلاق "الحزن" بعد صَمْتٍ طويل، إنطاقاً يوهم بالانفراج في أول وهلة ، إذ يعبر الحزن عن رغبته بالرحيل إلاَّ إنه سرعان ما يتراجع عن المضي في رغبته لأن ما يمنعه عن الرحيل أمرٌ أزلي و متأصل في النفوس ألا وهو حبّ الوطن.

---

[1] .. أحمد مطر، لافتات ص:**603**.

[2] .. ينظر حسن غانم فضالة،أنماط المفارقة في شعر أحمد مطر، ص:**265**.

و إذا ما انتقلنا إلى قصيدة " بيعة الفاني" تجدها تفصح عن موقف سلبي يشي بالانسحاب من أول وهلة إذّ نجد"الأنا" تنكر ذاتها بالاستفهام [1]يقول :

تطلب البيعة مني ؟

من ؟أنا ؟!

يا سيدي أخجلت كَبْتي

ما أنا إلا فراغ

يملأ اللاّ شئ من فوقي لتحتي

ثم يتابع خطابه للآخر متعجباً ومنكراً، إذْ إنَّ فاقد الشيء لا يعطه:

كيف بي ذكَّرتني

بعدما أنسيتني وصفي وسَمْتي ؟ ...

كي أعطي ثماري

بعد أن ألغيت نبتي ؟!

تطلب البيعة منى ؟![2]

و بعد هذه الاستفهامات الدالة على استلاب"الأنا" و انسحاقيا من جراء قهر"الآخر /أنت" ينتقل إلى موقف تجد فيه "الأنا" فرصتها لإثبات وجودها وكينونتها في عالمه تجاذبه قُوّةُ السلطان "الآخر"إثباتاً ونفياً، بناءً وهَدْماً، فتحاول "الأنا" أن تضع لنفسها رقماً حتى لو كان محايداً في معادلة الحاكم والمحكوم ، يقول:

أعطني رأسي لكي أعطيك صوتي

أعطني صوتي لكي أعطيك صمتي

أعطني صمتي لكي أعطيك موتي

أعطني موتي كفاك الله شّري

وكفاني شرّ تضييعي لوقتي بين عيشٍ ليس يمضي

---

[1] .. ينظر حسن غانم فضالة،أنماط المفارقة في شعر أحمد مطر ، ص:**266**.

[2] .. أحمد مطر،لافتات، ص:**546**.

ووفاةٍ ليس تأتي [1]!

وثمة مفارقة يفصح عنها انتفاء أجوبة الشرط باستلاب مقدماتها، فكيف يدلي بصوته من لم يمتلك رأسه، أم كيف يعطي الصَّمْتَ من مل يمتلك حق الكلام2.

[1] .. . أحمد مطر،لافتات ص:546.

[2] .. ينظر حسن غانم فضالة،أنماط المفارقة في شعر أحمد مطر، ص:266.

الفصل الرابع

الشعرية الجديدة في الشعر العربي المعاصر من خلال السياب _أمل دنقل_ أحمد مطر

الفصل الرابع: الشعرية الجديدة في الشعر العربي المعاصر من خلال السياب _أمل دنقل_ أحمد مطر

1- التشكيل الأسطوري للصورة الشعرية الجديدة من خلال السّياب- أمل دنقل

2- التشكيل الرمزي للصورة الشعرية الجديدة من خلال السّياب- أمل دنقل – أحمد مطر.

3- أقنعة الصورة الشعرية الجديدة في الشعر العربي المعاصر من خلال السّياب- أمل دنقل- أحمد مطر.

1_التشكيل الأسطوري للصورة الشعرية الجديدة من خلال السّياب– أمل دنقل

لم تعد لطبيعة الشعر حياة منفصلة عن حياة الشاعر الوجدانية ، فالأشياء و مظاهر الطبيعة فيه تنتحل صفات إنسانية، و تتحرك و تتلون بحياة مستمدة من عاطفة الشاعر وانفعاله بالعالم انفعالاً خلاقاً، تظل " الذات" مركزاً لدائرة الانفعال و الرؤية، تلبس ما حولها لغة رمزية تعبر عن خلجات النفس، و الشاعر و تجسد الذهن و الوجدان.

كما يعتبر الخيال الشعري الأداة الأولى التي يكسر بها الشاعر القشرة التي تفصل بينه و بين العالم و التي تتقمص بها الذات مظاهر الطبيعة ، هذا الخيال يصهر العناصر المختزلة في الذاكرة ثم يعيد صياغتها و ابتكارها صوراً وجدانية رمزية يخلق بها عالماً شعرياً هو امتداد لعالم الواقع لا انعكاس له.

هذا العالم الشعري عالم رمزي في الأساس، لأن الأشياء و مظاهر الطبيعة فيه غير مقصودة لذاتها و إنما هي أبجدية تكتسب معناها في التعبير عن تجربة الشاعر الوجدانية .

إذن فالخيال الشعري صانع رموز و الرمز بدوره إذاً اتسع و تفرع. صار شجرة رمزية كبيرة ألا و هي الأسطورة ، فاللغة الشعرية في الشعر المعاصر هي لغة ايحائية رمزية وثيقة الصلة بلغة الأسطورة . وهذا يعني أن الشاعر المعاصر خالق للغة الرمزية خاصة داخل اللغة العامة و هو بذلك صانع أساطير في المقام الأول .

فالشاعر المعاصر في صنعه لأساطيره الخاصة قد ينتهج طرقاً مختلفة و يعيد صياغتها ويشكلها تشكيلاً جديداً لتكسب ملامح تجربته الجديدة و تحملاً صوراً شعرية أغرب من الخيال[1].

" و بما أن الأسطورة سرد للأحداث الرمزية، فيمكن استردادها بوصفها بناءً بين التراث و التاريخ بحافظ على علاقة التوتر الإبداعية بينهما و بناءً على الاسترداد و تستطيع الأسطورة بصدق أن تفصح عن قدراتها المزدوجة على الإبداع و النقد من خلال اقتراحها لطرق أخرى من الفهم و لو على حساب الاقتراح الخيالي" [2].

---

[1] . ينظر: محمد عبد الحي: الأسطورة الإغريقية في الشعر العربي المعاصر دراسة في الأدب المقارن، دار النهضة العربية القاهرة 1977 ص 93-94.

[2] . ينظر: ريتشارد كيرني: دوائر الهيرمينوطيقا ، ترجمة سمير مندي أزمنة للنشر و التوزيع الدوحة ط1 –2009 ص :108–110–109,

" تعرف الأسطورة بأنها " الشكل الرمزي" الذي تعبر به الثقافة عما هو بالنسبة إليها حقائق وجودية و كونية، و هي على هذا تصور خاص للوجود تُجسده المعطيات الثقافية للأمة و ما لهذه الثقافة من خصائص"[1].

و في العصر الحديث، صارت الأساطير مصدراً خصباً للأدب، شعره ونثره و في شعر الحداثة العربية المعاصرة نجد مجال الأسطورة تياراً أو منهجاً واضحاً سلكه شعراؤها بطرق مختلفة و أهداف مختلفة، مستفيدين مما فيه من أبعاد فنية و معنوية، و ليس غريباً و لا مستبعداً أن يستعمل الشاعر الأساطير في شعره، فعلى شاعر الحداثة المعاصرة أن يكون عالماً بهذه الأساطير حتى يستطيع التعامل معها في شعره و لا يقف مرتبكاً حائراً.

نكتفي بدراسة رائدين من رواد الشعر العربي المعاصر في الأسطورة ألا و هو السياب و أمل دنقل، لعل فنية السّياب لا تتعدل و لا تتبدل إلا في أنشودة المطر، إذ بدا و كأنه استكمل عدته الفنية و عمق تجربته ، ففي أنشودة المطر تصمد التجربة لاقتباسها من المضمون الإنساني و اغتذائها الذي يمده الانفعال بالذاتية.

يقول السّياب:

الريحُ تلهثُ في الهجيرة، كالجثام، على الأصيلْ
و على القلوع تظلّ تطوى أو تنشر للرّحيل
زحم الخَليج بهنّ مكتدحون، جّوابو بحارِ
من كل حافٍ، نصف عارِي
وعلى الرمال على الخَليج
جلس الغريب يسرّح البصر المحير في الخليج
ويهد أعمدة الضياء بما يصعد من نشيج
أعلى من العباب يهدر رغوه و من الضّجيج
صوت تفجر في قرارة نفسي الثكلى : عراق[2].

---

[1] . عبد الرحمان محمد القعود – الابهام في شعر الحداثة ، العوامل و المظاهر و آليات التأويل مطابع السياسية الكويت ذو الحجة 1422 مارس 2002 ص : 49-05,

[2] .: بدر شاكر السّياب، الديون " دار العودة بيروت ط1 – 2009 ص : 174.

فالشاعر هنا يصورُ لنا مهاجراً يقف على الشاطئ يستطلع ما وراء الأفق ، فثمة الريح و القلوعُ و البحّارة الحفاة، و من الطرف الآخر شاعر مقيم على رمال الخليج يسرّح بصر الحيرة و الفشل في الأفق، فالشاعر يصور لنا هنا اشتياقه إلى الرحيل.

كما أن "السّياب" يمثل الأشياء وفقاً لمعادلات مأثورة في شعره، أهمها معادلة الأسطورة التي يسرف فيها و يلتقطها بسهولة و يضعها على كل معنى أو يضع كل معنى عليها يقول:

ناب الخنزير يشقّ يدي
و يغوص لظاه إلى كبدي
و دمي يتدفق ينساب
لم يغد شقائق أو قمحا
لكنّ ملحا[1]

فالسّياب يتمثل بأدونيس الذي قتله الخنزير، و الخنزير هنا هو المدينة التي دفن فيها بين ركامها فلم يخضبها دمه ولم ينبت فيها الزهر و التمرُ، و تصور المدينة بخنزير كبير أو وحش هائل يفترس أبناءه، و الجمال هنا هو تطويرٌ للفكرة الأسطورية القديمة، حيث كان الوحش يرمز إلى البداوة، و قد تحول عند "السّياب" إلى رمز المدينة المتوحشة التي تفترس أبناءها و تتغذى من شبابهم و دمائهم، و هذا المقطع تحتشد فيه الرموز مباشرة، و هي رموز روحية وثنية[2].

فهو لم يتخذ القمح ثمرة في شكل ه و ظاهره، بل في ارتباطه بمصير الرزق و الحياة، أي بجوهره الوجودي و مثل ذلك الملح لما فيه التشبيه، و لم يأخذ شكله بل دلالته بالنسبة إلى (الخصب و الجدب)، (الفقر و الرزق) (الحياة و الموت).

فالملح هنا رمز العقم لأن الأرض المالحة هي أرض موات و كذا المياه المالحة لا حياة فيها [3].

وقد وظف في هذه القصيدة (تموز جيكور) بصفة عامة و هذه الأبيات التي لاحظناها بصفة خاصة شخصية أسطورية " تموز" إلى الخصب في الأسطورة البالية التي تربط دورة الطبيعة

---

[1] . بدر شاكر السّياب، الديون " ص : **224**.

[2] . إليا الحاوي . الشعر العربي المعاصر بدر شاكر السّياب . دار الكتاب اللبناني بيروت ط**1 –1973** ط**2–1980** ص : **8**.

[3] . ينظر : محمد على كندي ، الرمز و القناع في الشعر الحديث(السّياب و نازك الملائكة) ص: **289**.

بحياة الآلهة وموتها، إذا كان الإنسان البدائي يعتقد أنّ موت الطبيعة يعود سببه إلى موت الآلهة [1].

و من المفترض أن تكون دماء " تموز " مصدر خصب للأرض وفق الأسطورة، غير أنها في القصيدة تكون مصدر جدب و جفاف ، بدل الشقائق و القطاف و جاء هذا التوظيف العكسي للشخصية الأسطورية معبراً عن حالة الشاعر النفسية و أزمته المعيشية التي تردّى فيها بشكل شخصي و على مستوى وطنه كله[2].

و إذا كان "السّياب" يختصب الأسطورة حيناً و يشدها شدًا و يجذبها و يقحمها في كل معنى أو موضوع فكشف له بعداً جديداً للأشياء، اتصل فيه بحقيقتها المباشرة، الحقيقة التي لم يخلص إليها لا بالتشبيه و لا بالاستعارة.

فالشاعر العربي الحديث و على رأسهم "السّياب"، لم يعد يتصرف بقدرٍ من الحرية مع مادته الشعرية أو الأسطورية، سابقة على محاولته الشعرية و حسب، بل بات يصوغ هذه المادة صياغة حرة لدرجة أنه كان يبدل بعض معانيها أحياناً.

يقول في قصيدة "جيكور و المدينة":

و جيكور خضراء مس الأصيل ذرى النخل فيها
بشمس حزينة
يمدّ الكرى لي طريقاً إليها
من القلب يمتد عبر الدهاليز عبر الدجى و القلاع الحصينة
و قد نام في بابل الراقصون
و نام الحديد الذي يشحذونه
و في كل مقهى و سجن و مبغى و دار
دمي ذلك الماء، هل تشربونه.
و لحمي هو الخبز لو تأكلونه
و تموز تبكيه لاة الحزينة[3].

---

[1] . ينظر : إليا الحاوي . الشعر العربي المعاصر. بدر شاكر السّياب ص **09**.

[2] . المرجع نفسه ص: **290**.

[3] . بدر شاكر السياب الديوان ص **228**.

هذه المقاطع تحيلنا إلى تضامين أسطورية عديدة، تشير إلى أسطورة "تموز" و "لاة" حبيبته في عالم الموت، و إلى بابل الرافدينية و إلى العشاء السري الأخير بين المسيح و تلاميذه: دمي ذلك الماء هل تشربونه؟

و لحمي هو الخبز لو تأكلونه يستعيدان عبارة المسيح لتلاميذه " خذوا و اشربوا هذا هو دمي خذوا ، كلوا هذا هو جسدي..." [1]

فالسّياب هنا يضمن قصيدته فحسب، أي أنّه يستدعي الأسطورة القديمة انطلاقاً من ضرورة أو حاجة شعرية حاضرة.

فالحاضر إذن يستدعي الماضي الأسطوري و يأمل الشاعر من هذا التوحد و التماهي مع هذا الرمز الإنساني العريق.

فتوظيف الأساطير دليل معاناة الشاعر الداخلية فصبت بقوالب جميلة أبعدتها عن التقريرية القديمة في القصائد ، بما اتخذت الأساطير وعاء فكري للتجربة الصادقة و المعاناة التي أخرجت مكبوتات "السّياب" الداخلية إلى قصائد مزج فيها بين الأحداث المعاصرة و الأساطير القديمة يقول "السّياب" في قصيدة مرئية الآلهة :

بلينا و ما تبلى النجوم الطوالع

و يبقى اليتامى بعدنا و المصانع[2]

وعلى مقدار المعاناة تتوغل الأسطورة فقد استغل السّياب أسطورة (تموز) و (عشتار) في شعره فكانت صوره متشائمة سلبية.

يقول "السّياب" في قصيدته "تموز جيكور":

عشتار و تخفق أثوابُ

و ترف حيالي أعشابُ

من نعل يخفق كالبرق

كالبرق الخلب ينساب[3].

---

[1] . ينظر : شربل داعز– الشعرية العربية الحديثة ، تحليل نصي – دار توبقال للنشر ط1–1988 ص :137.

[2] . بدر شاكر السياب الديوان ص 190.

[3] . المصدر نفسه ص: 224.

فعشتار في ذهن الشاعر إنّما هي جيكور أي القرية ذات الخصب و الجمال، فما زال يحّن إليها، و القرية هي الفردوس الذي نعم فيها "أدونيس و عشتار " و في الأسطورة أنّ أدونيس و عشتار، نعما بالحب في أحضان الطبيعة، فكأن الشاعر هنا تحرى في الأسطورة بما يماثل واقعة فلما عثر عليه فاض بعواطفه و معاناته و تراه يشتاق العودة إلى النور و التحرر لتعود إليه لذة الحياة في عالم الريف[1].

يصور "السّياب" استغاثة تموز بقريته " عشتار"، و ينقل الآمال الكبيرة التي يعقدها " تموز /السّياب" على مقدمها، فيعدد صوراً جميلة رقيقة تصاحب مقدمها، و يعلق نتائج هامة على حضورها و يبدأ المشهد كما لاحظناه سابقاً باسم " عشتار "[2].

ومهما حاولنا أن نقبض على حدود المعنى و نأسره، فإنّ لهذه الصورة ما لا حد له من الإيحاء لأنها مُفاضة إفاضة الصّدق و العمق معاً، و على هذا الأساس تتحرر الأسطورة وفقاً لواقع الشاعر.

فالأسطورة عند السّياب هي نقل غير مباشر لمعاناته الداخلية و اشتياقه لوطنه الحبيب يقول :

غنيت تربتك الحبيبة .

و حملتها فأنا المسيحُ يجرُ في المنفي صليبه[3]

وفي قصيدة أخرى تراه سمى المدينة باسمها فكأن دروبها أحبال تخنق أنفاسه و يقول:

و تلتفُ حولي دروب المدينهْ

حبالاً من الطيّن يمضغن قلبي

و يعطين عن جمره فيه طينهْ

حبالا من النّار يجلدون عري روحي

و يزرعن فيه رماد الضغينهْ[4].

---

1 . ينظر:إليا الحاوي، الشعر العربي المعاصر بدر شاكر السّياب،دار الكتاب اللبناني بيروت ط**1 –1973 ط2–1980**. ص **12**.

[2] . ينظر : محمد علي الكندي، الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث (السّياب– نازك الملائكة) ص : 293.

[3] . ينظر : عبد الرحمان محمد القعود الإبهام في شعر الحداثة – العوامل و المظاهر وآليات التأويل و ص: 56.

[4] . بدر شاكر السياب ،الديوان، ص 226.

يظهر لنا من خلال هذه الأبيات و كأن المدينة يداً تضغط على أنفاسه و تكاد أن تنهي حياته، و مع أنّ المعني ما زال يقوم على فضيلة التداعي المماثلة بين الدّروب و الحبال، فإن نسبة الحبال إلى الطين نمت إليها العبث و اليأس، و الطين يخفي دلالة الهوان و العبث معاً .

لا شك أنّ الصورة مكثفة و معقدة ، أخذت في حدود الحدس فنمت عن الوحشة و الذّل و جيكور هي البراءة و السلام[1]، هي الكسب بالكدح الحلال ،وقد قتلتها المدينة وقامت من دونها مشاعر القسوة و الغدر. و الشاعر إذا انخرط في المدينة تولاه وعي من يلج إلى البحر زاخر، الداخل إليه مفقود و الخارج منه مولود ، بل إنه ليلج منها غلى هاوية الموت الذي لا رجعة منه يقول:

دروب تقول الأساطير عنها

على موقد نام : ما عاد منها

و لا عاد من ضفة الموت سار

كأنّ الصدى و السّكينة

جناحا أبي الهول فيها جناحان من صخرة في ثرها دفينة

فمن يفجر الماء منها عيونا لتُبنى قرانا عليها

و من يرجع اللّه ، يوماً، إليها[2]

و السّياب " يجعل من أجواء المدينة مثل أجواء المدن الأسطورية ، المأهولة بحب الرعب و الموت، و من يقتحمها كمن يدخل في مغامرة الهلاك ، و على هذا الأساس تراه يساوي بينها و بين الموت "[3]

كأنّ الصدى و السكينة

كما أنه ينسب إلى المدينة مثل هذا السكون و هي في حدّ ذاتها " ذات دوي و جلب، ذلك لأنه عبّر عن واقعها النفسي من دون واقعها الحسي، فبدت له خاوية و إذ كانت آهلة ، إذ ما جدوى الحشد و الزحام ما دام الإنسان لا يسأل على أخيه و لا يقاسمه أحزانه و أفراحه"[4]

---

[1] . ينظر : إليا الحاوي . الشعر العربي المعاصر. بدر شاكر السّياب ص **20**.

[2] . بدر شاكر السياب ،الديوان، ص **227**.

[3] . ينظر : إليا الحاوي ، الشعر العربي المعاصر، بدر شاكر السّياب ص: **22**.

[4] . المرجع نفسه ص : **23** .

و يتمادى الشاعر بتمثيل وحدته في المدينة، فيتوهم أنه مقيم في حرائه، و هو الجبل الذي نزل فيه الوحي على نبينا الكريم (ص)، و قد سدت منافذه خيوط العنكبوت أي خيوط العزلة و يشاهد عمره يشحب و يغيب يحتسي ما احتساه المسيح يقول:

هذا حرائي حاكت العنكبوتْ
خيطاً على بابه
يهدي إلى الناس ، أني أموت
و النور في غابه
يلقي دنانير الزمان البخيل
من شرفات في سعفات النخيل
جيكور يا جيكور خلٌ و ماءْ
ينساب من قلبي
أواه يا شعبي[1]

فالسّياب هنا، ما زال يولج تجربته في باب الأسطورة يؤلف بينها بالإشارة غير مستفيضة ذكراً الحراء جبل الفكر و التأمل مقيماً فيه عبر مدينة الضجيج و التنافس [2].

فتجربة السّياب بذاته قد عثرت على الأسطورة و جعلتها تحوب في شعره، فمثل بها أجمل الصور الشعرية و حفّ بها خاصة بذكر "أدونيس و عشتار و المسيح"، متخذاً بذلك التصريح حيناً و التلميح حيناً آخر " و الواقع أن المسيح هو الشاعر الأكبر في الشعر المعاصر لأنه عانى محنة الوجود الإنساني كله"3 .

و لسنا نرجع الأمر إلى أنّ "السّياب" مسيحي الإيمان، بل مسيحي المعاناة و الألم.

أما جيكور فهي ذات الشاعر في التربة ، حيث غرست و نمت ، بل إنها الشاعر في الطبيعة متحراً بالماء و الهواء و الصباح و الليل و الأشجار...

فالسّياب يرفض الحضارة ما دامت صنواً للتعقيد في النفس و السلوك البشري ، فالحضارة بالنسبة إليه خي حضارة الروح و الفكر و براءة العواطف و المحنة.

---

[1] . بدر شاكر السياب ، الديوان ص : **233**.

[2] . ينظر : إليا الحاوي الشعر العربي المعاصر بدر شاكر السّياب ص : **39**.

[3] . المرجع نفسه ص **39**.

" و تتخذ جيكور في شعره شكلا إنسانياً تسري في طاقة الروح و الفعل و هي بطولة كونية تؤكد للشاعر حضوره المستمر في العالم"[1]

و حين ترك الشاعر جيكور كان يعشق الحركة لأن الفعل يشعره بالتفوق، و يصله باللانهاية و حين عاد كان يعشق السكون، فسكون جيكور يولدهُ الشعور باللانهاية ، و الصخب يحول المكان إلى رنين و دوي، و الصمت ينقيه و يجعله أكثر صفاءً و اتساعاً و عمقا.

فالعودة إلى حضن جيكور – الأرض– ليست موتاً، إنها حياة تصير بالموت فهو هنا يخلق عالماً آخر، نظاماً آخر وسطا ، فيصبح إلى الأبد حاضراً في الكون[2].

يقول "السّياب " في قصيدته "سربروس في بابل":

ليعو سربروسُ في الدروبْ

في بابل الحزينة المهدّمه

و يملأ الفضاء زمزمه

يمزق الصّغار بالنيوب، يقضم العظامْ

و يشرب القلوب ، عيناه نيزكان في الظلامْ[3].

و حق الأسطورة أن تكون حية في خيال الشعب، مرتبطة بأفراحه و أقراحه، تمثل المعاناة العامة التي خلص إليها ، فهي مفاضة عن الوجدان العام، و لا حياة أو معنى إلاّ به، و في قصائد "السّياب" تضاعفت أسطورة "سربروس" "بتموز "و" عشتار" و غيرهم، فيما تنسحب إثرهم أو تُضمر عبرهم كتابات.

و قد اجتهد "السّياب أن يحي تلك الأسطورة القابعة في بطون الكتب ، فبث فيها من معاناته لواقع الظلم و وحّد بين الطاغية و سربروس كلب الجحيم متخذاً منه أداة التجسيد بعد أن نقله من جحيمه إلى بابل[4].

فهذا الكلب يعدو في الشوارع ممزقاً الأجسام و يحتسي القلوب، و هذه الصورة ترسم واقع الطاغية الذي يقضي على الأطفال و يفترسهم الرعب و البؤس[5].

---

[1] . أدونيس ، زمن الشعر ، دار العودة بيروت ط3–1983 ص: 220.

[2] . أدونيس ، زمن الشعر، ص : 221.

[3] . بدر شاكر السياب ، الديوان ص 268.

[4] . ينظر/ إليا الحاوي ، الشعر العربي المعاصر ، بدر شاكر السّياب ص : 48.

[5] . المرجع نفسه ص: 48.

فمشهد الكلب الذي يمزق ويحتسي القلوب، مشهد فاجع و معناه قائم في متنه و الصورة الفنية تهدئ من روع الانفعال و تحتضنه و تبسطه و تطويه لأن الانفعال الحاد المباشر هو صنو الوعي في قتله لنشوة الروح و استئثاره و تفرده .

و في معظم القصائد السياسية يتخذ الشاعر الألفاظ أو الصور المباشرة لصَعْقِ و عي القارئ في قول الشاعر " يمزّق الصغار، يقضم العظام يشرب القلوب" فألفاظ مزّق قضم و شرب هي ألفاظ مباشرة تحمل في القصيدة معناها الملازم في أصول اللغة و طبيعة التداول و الدلالة فالسّياب هنا حمل الأسطورة و كيفها لتوافق انفعاله، فهو قد أخرج الكلب من مكمته في الجحيم بضرورة الكناية و وصف افتراسه بألفاظ واقعية و مشاهد تحمل الإثارة بذاتها.

يقول السّياب :

ليعو سربروس في الدروب

وينبش التراب عن إلهنا الدفينْ

تموزنا الطعينْ

يأكله، يمصُّ عينيه إلى القرارْ

يقصم صلبه القوي يحطم الجرارْ

بين يديه ينثر الورود و الشقيقْ

أواه لو يفيقْ[1]

و تموز هو الشعب العراقي، جعله الشاعر قتيلاً في مطلع القصيدة، و الجرار هو رمز خفر للخصب ، " و لقد أشرقت في صورة الجرار لمحة أسطورية مبدعة تتضوع أنفاس الوثنية المشغولة برزق الإنسان بين يدي الحياة.

و مهما يكن فإن السّياب يتوقع نهوض شعبه بل يتمنى ذلك و يحلم به[2].

و في صورة أخرى يقول السّياب فيلا قصيدته "مدينة بلا مطر":

عيونكم الحجارُ كأنّها لبناتُ أسْوادِ[3].

---

[1] . بدر شاكر السياب ، الديوان ص **268**.

[2] . إليا الحاوي ، الشعر العربي المعاصر ، بدر شاكر السّياب ص :**57**.

[3] . بدر شاكر السياب ، الديوان ص : **272**.

و لقد اختار السور من وجدانه العميق و من شعوره بالسجن و البطش...

و في صورة أخرى للأسطورة ، يقول السّياب في قصيدته "أنشودة المطر":

أكاد أسمع العراق ينخر الرّعودْ
و يخزن البروق في السّهول و الجبال
حتى إذا ما فضّ عنها ختمها الرجال
لم تترك الرياحُ من ثدودْ
في الواد في أثر[1].

و فكرة البعث بالموت و الشهادة و الانتصار مبثوثة في قصيدة " المسيح الصّلب" فهو قد قتل و صلب لكنه لم يمت إذ خيل للقوم و شبه لهم موته و كأنه جار في ذلك الأسلوب القرآني ، فهو ما يزال يتنصت و يسمع ، الخطى تقع في خلده فهو يصغي إلى صوت الحياة و يصل إليه صوت المعذبين الذي بكوا لموته ، فالعويل هو صوت الحياة أو صوت الأرض تلك السفينة الغارقة التي يبتلعها جوف الهاوية لا تموت و لا تحيا [2]، ثم تستسلم لقدرها يقول في قصيدته "المسيح بعد الصلب":

بعدما أنزلوني ، سمعت الرياحْ
في نواح طويل تسفُّ النّخيل
و الخطى، و هي تنأى، إذن فالجراحْ
و الصليب الذي سمروني عليه طوال الأصيلْ
لم تمِتني و أنصت: كان العويل[3]

فحياة "السياب" الذي كان يعيشها في وطنه مسلوب مذلولاً منهوك الحرية و الوطن ماثلها لصورة المسيح الذي صلب و قتل، لكن رغم كل هذا لم يستسلم لطلب الحرية، و إنما هناك الرّعود و البروق المتخزنة تتفجر و يدوي دويُّها بالنار و الكبريت، فتحرق العالم القديم حيث يفترس الناس لحوم بعضهم البعض لتتحقق راية الحرية و قد وردت أسطورة ثمود في إيقاع

---

[1] . بدر شاكر السياب ، الديوان ص **264** .

[2] . ينظر: إليا الحاوي ، الشعر العربي المعاصر ، بدر شاكر السّياب ص :**99**.

[3] . بدر شاكر السياب ، الديوان ص **253**.

إيحائي تلميحاً دون تصريح. إنها الأسطورة السوية الحية التي لا تكاد تطل حتى تتوارى مؤدية للتجربة البعد الإنساني و الشمول و يقين الحتمية التاريخية[1] .

فهذا المسيح هو "السّياب" الذي قطع رزقه عنه وألقي في سوق البطالة يتوسل بقاءه، و الذي اضطهد و أبعد و شرد دون أن يهزم ، فلقد ألحدوه لحد الفقر و أنهو أمره.

و يقول في نفس الموضوع في قصيدة " غريب على الخليج:

فأنا المسيح يجرُّ في المنفى صليبه"[2].

المسيح ذاته الذي أرهب و صلب و قتل ، فهو لا يحيا أو يموت جسده ، بل بروحه فهو لا يقبل لمضطهديه و حرابهم بإصابتها و اسلابها[3]

و في صورة أخرى في أنشودة المطر يقول السّياب : "أتعلمين أي حزن يبعث المطر"[4]

من خلال صورة المطر / الماء، و هي صورة محورية في أنشودة المطر لارتباطها بأساطير الخصب و الجدب و الحياة و الموت و دورة الفصول و ما يرتبط بها من نماذج الأنماط العليا التي تشكل إرثاً مشتركاً في ذاكرة اللاوعي الجماعي تتكرر بصورة متشابهة، أحياناً متباينة و أحياناً أخرى لدى الشعوب و الحضارات المختلفة ، و حقيقة الأمر أنه لولا الجذور العميقة لصورة المطر/ الماء في تراث اللغة العربية، لما استطاع "السّياب" أن يستثمر هذه الصورة، ذلك الاستثمار في أنشودة المطر [5] .

و في صورة أخرى في قصيدة "المومس العمياء" ، يقول "السّياب ":

و العابرون

الأضلع المتقوسات على المخاوف و الظُّنونْ

و الأعين التعبى تفتش عن خيال في سواها

و تعدُّ آنية تلألأ في حوانيت الخمور: موتى تخاف من النّشور

---

[1] . إليا الحاوي ، الشعر العربي المعاصر ، بدر شاكر السّياب ص :**92**.

[2] . بدر شاكر السياب ،الديوان، ص : **176**.

[3] . إليا الحاوي ، الشعر العربي المعاصر ، بدر شاكر السّياب ص :**101**.

[4] . بدر شاكر السياب ، الديوان ص: **265**.

[5] . ينظر محمد عواد– الأرض اليباب و أنشودة المطر معالم بارزة في طريق الحداثة مجلة فصول الشعر العربي المعاصر المجلد**15** العدد الثالث **1976** ص :**133**

قالوا سنهرب، ثم لاذوا بالقبور من القبور[1].

هؤلاء العابرون يفترسهم الغيب و الخوف من الغد، و يرتادون الخمارات هرباً من وطأة نفوسهم، إنهم يعانقون فيها الموت باللّذة و النّشوة، أشباح تضرب كالخفافيش في حنايا الليل موتى أحياء ، بل إنهم أحفاد أوديب الأعمى[2].

و الأسطورة مفتعلة، أضاف الشاعر إليها و حذف منها، لتتعادل، و اغتصب دلالتها و أقامها و أقعدها ليفيد منها الإيحاء بالعمى الضارب على عيني أبنائها .

و لقد وفق السّياب في شعره السياسي توفيقاً واضحاً فما مقدار الآخرين ؟.

لم يعرف المجددون مقدار الوثنية التي تسربت إلى الشعر العربي، و لم يدري الشاعر العربي المعاصر بأنّ الغربي في عصوره الأولى وثني يقدس أوثانه، شديد العبودية لحاكمه لذلك كثرت الآلهة و تعددت الأسماء و تنوعت أفعالهم و لما نظم هؤلاء الشعر كانوا في قرارة نفوسهم يريدون الوثن ، الذي ينقذهم من عذابهم الروحي فاستعذبوا الأساطير الغربية واتخذوها متنفساً لما رقد من النفس من عميق الألم ، لأنها استكنت في قراءة الرّغبة الروحية له، و عندما تعلق (بالمسيح) بأنه المخلص.

و بعد الحروب و الأزمات الروحية، لا يفكر النصراني إلا بالمخلص و هو المسيح و نذر بعضهم له ، و قد عكس أمل دنقل جوانب من حياة المجتمع العربي في شعرهم[3].

ينتمي "أمل دنقل" إلى التيار الثالث في حركة الشعر المعاصر المصري ، و يكون استخدامه للأساطير غالباً تعبيراً عن الهموم الاجتماعية ، والوطنية، والإنسانية الساخنة التي عاشها؛ والتحولات الكبرى في مصر والوطن العربي، وهو ينطق عموماً من موقف فكري وسياسي نقدي رافض لمجريات الأحداث والوقائع.

تعامل الشاعر" أمل دنقل "مع الشخصيات الأسطورية ،إما أن يكون بشكل جزئي لا يتعدي الإشارة العابرة إلي اسمها، أو تخصيص فقرة لها من القصيدة في أحسن الأحوال وإما تخصيص محور أو عنوان لقصيدة.

---

[1] . بدر شاكر السياب ، الديوان ص : **285**.

[2] . ينظر: إليا الحاوي ، الشعر العربي المعاصر ، بدر شاكر السّياب ص :**511**

3 . ينظر: .يوسف عز الدين ، التجديد في الشعر الحديث بواعثه النفسية و جذوره الفكرية، النادي الأدبي الثقافي ط**1 – 1986** . ص **264**.

حيث يوظف أمل في شعره أعلام الأسطورة مثل" سيزيف، و بنلوب، و اوديب، و شهرزاد و اوزوريس"، ولكنها ترد بشكل سريع داخل القصيدة ولم يقف الشاعر عند هذه الأعلام طويلاً[1].

من بين الأساطير الموظفة من قبل" أمل دنقل " في أشعاره نجد أسطورة بنلوب و أوزوريس،و أوديب، وسيزيف إلا أن ما يميز هذه التوظيفات عموماً، هو أنها ترد بشكل سريع داخل القصيدة، ولعل هذا السلوك الفني يغدو أن يكون تقليدياً لممارسات شعراء الخمسينات الذين دشنوا هذا المجال الأول مرة في الشعر العربي الحديث مثل: السياب، والبياتي، وأدونيس، وغيرهم.

في قصيدة بطاقة كانت هنا، يستدعي الشاعر" أمل دنقل" شخصية "بنلوب" * من الأسطورة الإغريقية، وتمكن من دمج القيمة التي تمثلها في الدلالة التي يريد التعبيـــر عنها، ذلك أنه يعالج موضوعاً غزلياً، لم يعمد في تعبيره الفني إلى أحداث قطيعـة بين حبيبته الغائبة و بنلوب، عن طريق التشبيه وإنما اعتمد أسلوب الاستعارة التصريحية، فامّحت الحدود بين المرأتين، واندمجتا في كائن واحد يأخذ من الحبيبة جسدها الواقعي، ومن بنلوب القيمة المثالية التي تعبر عنها، والمتمثلة في الوفاء والإخلاص أثناء غيبة الزوج، ومن هنا نحس حضور شخصية أخرى لم يتم التصريح باسمها، لكونها متحدة بصوت الشاعر، والمتكلم لا يصرح باسمه، إنه أوليس، الذي ضمته الرحلة حيث يقول الشاعر:

بنلوب أين يا حبيبتي الحزينة؟
صيفان ملحدان في مخاطر الأمواج
كقبضة من العفونة...
أعود كي يغتسل الحنين في بحيرة اللهيب
لكنها بنلوب
بطاقة كانت هنا
و وحشة غريبة، وثقب باب لم يعد يضيء!
وعنكبوت قد أتم فوق ركنه – نسيجة الصوفي!

---

[1] . ينظر: حسين ميزرائي ابراهيم أرمل مقال التناص الأسطوري في شعر أمل دنقل ، و العدد التاسع ص :**160**.

*: بنلوب: زوجة أوليس، في الأسطورة اليونانية ، ظلت تنتظر عودته من رحلته الطويلة فاستحقت مثال الوفاء و الإخلاص.

لقد أتم العنكبوت ما بدأت في انتظارك الغفي
ما كان كان
لكنها ملامح الزجاج
لا تعرف النسيان[1].

في إطار الأساطير العربية وظف" أمل" أسطورة زرقاء اليمامة، وهي القصيدة التي يحمل اسمها الديوان الذي وردت فيه.وهذا مؤشر علي حضور الشخصية التراثية عنواناً علي مرحلة كاملة اتسمت بتوجه الشاعر نحو تراث أمته، وانتفاء منه ما يوائم حاضرها.

و زرقاء اليمامة، أوفر الشخصيات حظاً في اهتمام شعراءنا حيث لم يتعرض لها "أمل دنقل" فقط، إنما حفل الشعر العربي بذكرها حيث استخدمت في أكثر من قصيدة، والدلالة الأساسية التي حملتها زرقاء اليمامة في شعرنا المعاصر هي القدرة علي التنبؤ واكتشاف الخطر قبل وقوعه، والتنبه إليه، وتحمل نتيجة إهمال الآخرين،وعدم إصغائهم إلي التحذير، وهي ذات الدلالة التي يوحي بها حضورها في هذه القصيدة لدرجة أن الشاعر يطلق عليها لقب " العراقة المقدسة"

أيتها العراقة المقدسة..
جئت إليك ...مثخناً بالطعنات والدماءْ
أزحف في معاطف القتلى، وفوق الجثث المكدّسة
منكسر السيف، مغبر الجبين والأعضاءْ
أسأل يا زرقاء*
عن فمك الياقوت عن، نبوءة العذراء
....
أيتها العراقة المقدسة

---

[1] . أمل دنقل الأعمال الشعرية الكاملة، القاهرة مكتبة مدبولي ص:**199**.

***. زرقاءاليمامة) : " امرأة كانت باليمامة تبصر الشعرة البيضاء في اللبن، وتنظر الراكب علي مسيرة ثلاثة أيام، وكانت تنذر قومها الجيوش إذا غزتهم، فلا يأتيهم جيش إلا وقد استعدوا له، حتي احتال لها بعض من غزاهم، فأمر أصحابه فقطعوا شجراً وأمسكوه دمامهم بأيديهم، ونظرت الزرقاء فقالت :إني أري الشجر قد أقبل إليكم؛ قالوا لها :قد خرفت ورقّ عقلك وذهب بصرك، فكذبوها، وصبحتهم الخيل، وأغارت عليهم، وقتلت الزرقاء.قال :فقّوروا عينيها فوجدوا عروق عينيها قد غرقت في الأثمد من كثرة ما كانت تكتحل به "**

ماذا تفيد الكلمات البائسة

قلتُ لهم ما قلت عن مسيرة الأشجار

فاستضحكوا من وهمك الثرثار!

وحين فوجئوا بحدّ السيف :قابضو بنا...

والتمسوا النجاة والفرار[1].

إن التوظيف الفني لشخصية الزرقاء هنا يتجاوز الاستلهام الجزئي الذي يكتفي بإيراد الشخصية، بمعني أن الشاعر يوردها في نسق ملحمي تتآزر فيه العناصر والبنيات.

استعمل أسطورة الزرقاء، وأعطاه دلالة جديدة حيث يختارها للبكاء بين يديها، ولتكون شاهدة علي سنوات الانكسار والهوان

ولم يكن بكاء الشاعر بكاء استسلام، ولكنه بكاء الرثاء للدماء البريئة التي سفكت، وبكاء الحر الذي رأي كرامة وطنه تنتهك، وأرضه تتقطع، فنجح الشاعر في اختيار شخصية الزرقاء في هذه القصيدة[2].

و "أمل دنقل" كانت أسرته عربية مسلمة لذلك كان الأثر العربي و الفكر الإسلامي أشد و ضوحاً في شعره، فالأساطير التي دخلت شعره و الرموز التاريخية تختلط بالحداثة، فنجد عنتر ابن شداد و جساس و اليمامة .

فشخصية زرقاء اليمامة تاريخية عربية أثرت في تاريخ العرب لحقبة طويلة و لا تزال تؤثر في نية الحياة المعاصرة على مستوى الفن و الأدب ، فهي تشكل رؤيا جمالية لمجرد استدعائها و اللجوء إليها كأسطورة في الشعر العربي المعاصر هو استحضار للبطولة الغائبة، فحين كتب "أمل دنقل" قصيدة " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة " عقب النكسة 1976 [3]، لجأ إلى الحلم و التخيل فاستخدم الرموز الأسطورية الموحية لذا يستهل قصيدته بنداء يقول :

أيتها العرافة المقدسة

يستدعي هنا زرقاء اليمامة و يذكرها باسمها صراحة

---

1 . أمل دنقل الأعمال الشعرية الكاملة، ص:159-163.

2 . حسين مرزائي و سيد إبراهيم آرمن، التناص الأسطوري في شعر أمل دنقل ص : 167.

3 . ينظر: محمد مبارك البنداري ، مقال الأسطورة في شعر أمل دنقل زرقاء اليمامة أنموذجاً مدونة أحمد طوسون سنة 2015ص : 02.

أسأل يا زرقاء [1].

فكان اللجوء إلى الأسطورة رفضاً لهذا الواقع المؤلم و كذلك هروباً و خوفاً منه، ولقد شكلت الأسطورة عند دنقل ملمحاً من أهم ملامح معجمه الشعري و اتجاهاته الفكرية و مشكلاته النفسية و قد اللجوء إلى استخدام الأسطورة محاولة لإعطاء القصيدة عمقاً أكثر من عمقها الظاهر و نقل القصائد من مستوى الذاتي إلى مستوى إنساني جوهري[2].

[1] . أمل دنقل الأعمال الشعرية الكاملة، ص:159.

[2] . ينظر: محمد مبارك البنداري الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص :14.

2- التشكيل الرمزي للصورة الشعرية الجديدة من خلال:

السّياب-أحمد مطر -أمل دنقل

إنّ الرموز في الشعر تبتدع دائماً كما تبتدع سائر عناصر العمل الأدبي ، فالرمز كما يقول جورج والى " مرتكز العلاقة و بؤرتها" [1].

فالرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيء آخر وراء النص،فبل كل شيء معنى خفي و إيحاء ، إنه اللغة التي تبدأ حيث تنتهي لغة القصيدة أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة بل إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالماً لا حدود له ، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم ، واندفاع صوب الجوهر[2].

إنّ الرمزية هى أحد الأبعاد الشعرية عند" بدر شاكر السياب" الشاعر الذي كان له دور أساسي في تعيين اتجاه الشعر في الخمسينيات و الستينيات في العراق والعالم العربي و الذي استطاع أن يخرج الشعر العربي من جموده المتوارث من العهود السابقة و يحرره من قيد الأوزان الخليلية و القوالب القديمة، فيصبح الشعر العربي المعاصر بذلك مهيأ لقبول التقنيات الأدبية الجديدة و المعاني الحديثة.

كما أنه ألبس الشعر رداءً جديداً قد استلهمه مِن الشعراء الرمزيين في أروبا بعد ما تعرف على آثارهم الأدبية من خلال قراءته وترجمته لأدبهم، ثم استطاع أن يطور هذا المذهب الرمزي على طريقته الخاصة فابتكر رموزاً شخصيةً أو اتخذ أقنعةً شعريةً عبر من خلالها عن أزمته و أزمة وطنه[3]، فالتنسيق بين الرمز و الأسطورة عند "السّياب" ضرورة فنية عندما لا يمكن للشاعر أن يفصح عن رأيه و لا يقدر عن إعلانه، فيصبح الإيحاء الشعري ضرورة في اتخاذ الرمز و الأسطورة و قد وفق شاعرنا في شعره الرمزي[4].

يقول "السّياب" في قصيدته "غريب على الخليج":

" أعلى من العبّاب يهدر رغوه و من الضجيج

صوت تفجّر في قرارة نفس الثكلى:عراق

---

[1] . مصطفى السعدني التصوير الفني في شعر محمود حسن اسماعيل ، منشأة المعارف بالإسكندرية ص : 143.

[2] . ينظر: أدونيس زمن الشعر –، ص: 160.

[3] . غلام رضا كريمي فرد " الرموز الشخصية و الأقنعة في شعر بدر شاكر السياب" ، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية ، العدد 14 سنة 210 ص1.

[4] . يوسف عز الدين ، التجديد في الشعر الحديث النادي الأدبي الثقافي ط1 –1406 هـ– 1986 ، ص: 264.

كالمدّ يصعد، كالسّحابة، كالدموع إلى العيون
الريح تصرخ بي عراق
و الموج يعول بي عراق،عراق، ليس سوى عراقْ
البحر أوسع ما تكون و أنت أبعد ما يكون
و البحر دونك يا عراق[1].

لقد عرض الشاعر نفسيته بالريح " الريح تصرخ بي :عراق" "و الموج يعول بي عراق فللريح و الموج هنا معنى آخر ، إنهما رمز للسفر و الخلاص من الأسر و الغربة ، و هما لا يصيحان بل نفس الشاعر تصيح من خلالهما ، و هكذا فالشاعر يصور الأشياء بالانفعال الصادق ، بل بالوهم الذي يستولي على النفس و يشخص فيها بلا نزوح فيرهقها تحت وطأة المستحيل إنه الشعر.

وهكذا ينطلق من التعبير عن معاناة النفس بالتعبير عن الريح و الموج اللذين لا معاناة لهما ليعبران عن معاناته و البحر المحدود بلا حدود[2].

و في صورة أخرى يتخذ "السّياب" بغداد رمزاً للإستبداد و القسوة ، حيث يرتع الأقوياء و المتآمرون و الدسّاسون، و يملق الضعفاء و الأبرياء و الصادقون، و بذلك تتمثل له بغداد بصورة المبغى الكبير حيث تفقد القيم كلها و يتحلل الإنسان من قيود الأخلاق لتبرز فيه غرائزه الوحشية الشرسة .

يقول "السّياب" في قصيدة " المبغى" :

بغداد مبغى كبير
احظ المغنّية
كساعة تتكّ في الجدار
في غرفة الجلوس في محطة القطار
الدود فيها موجة من اللّهيب و الحرير[3].

---

[1] . بدر شاكر السياب ، الديوان ص **174**.

[2] . إليا الحاوي ، الشعر العربي المعاصر ص **11**.

[3] .بدر شاكر السياب ، الديوان،ص **247**,

و المغنية هي رمز للمدينة و الفجور عيناها تتمحلقان بالحشد كحدقة الساعة في ساحة عامة و الشاعر في تشبيهه لبغداد بالجثة المهترئة، يرعى فيها الدود ، إنها جثة هائلة تملأها المدينة كلها و ينبعث منها النتن الكريه.

إنه الشعر هكذا يفرض يقينه و رؤياه و يعفّي على ما دونه ، إنه اليقين الانفعالي المترسب في قاع النفس كرصيد أخير من تنازعها مع قوى الشر و الظلام و هذا اليقين لا حاجة له بما دونه، إنه اليقين الحاسم الذي يرتسم بالصور هي صور قد تبدو غير واقعية أو غير ممكنة إلا أنّ الخيال يراها و يرسمها فيما هو نأى من الفهم و التقرير[1].

ابتدع "السّياب" لذاته رموزاً و اشتقها اشتقاقاً لم تكن تعرف من قبل في الشعر، و لم تؤثر لها قيمة من هذا القبيل ، و أهم تلك الرموز المبتدعة هما: رمزا "جيكور" و "بويب" و لعلهما رمز واحد في شكلين متباينين "جيكور" قريته و "بويب" هو نهرها ، و جيكور تتخذ هي الأخرى أبعاداً متباينة وفقاً للمعاناة التي ترد في سياقها فهي حيناً رمزاً للخصب الذي يعفى على جدب المدينة و يباسها .

إلا أنّها تتخذ بعداً كليا آخر في قصائد أخرى كما في قصيدة "تموز جيكور"، يقول السّياب:

جيكور ستولد جيكور
النور يسورق و النور
جيكور ستولد من جرحى
من غصّة موتي من ناري
سيفيض البيدر بالقمح
و الجرن سيضحك للصبح
و القرية دارا عن دار
تتماوج أنغاماً حلوة
و الشيخ ينام على الربوة
و النخل يوسوس أسراري
جيكور ستولد لكنّي

[1] . إليا الحاوي، الشعر العربي المعاصر بدر شاكر السّياب ص 42.

لن أخرج فيها من سجني [1].

و لعل الرمز الذي بثه في جيكور يتخطى معنى القرية، فهي أقرب إلى السعادة و إلى تجدد الحياة، فهي الخصب و الرزق و الطمأنينة و إقبال الحياة و امتناع الظلم، إنها الألفة و الأهل الموجود في القرية الذي يرثيه الشاعر، فجيكور ماتت و لا سبيل لإحيائها، و من دون جيكور يفقد الإنسان إنسانيته إذ يغدو للمادة و الحاجات، تلك هي الثنائية التي تردى فيها الشاعر ،لا يستطيع العيش في أحضان المدينة ، و إذا كان موضوع الحنين إلى الريف استنفذ في الشعر الرومنسي فإنّ "السّياب "عمقّ تجربته و اتخذ له رمزاً جزئياً في جيكور و طوّره حتى غدا كلياً2.

فجيكور هي نوع من الملاذ الروحي الذي يحمي به الإنسان من طاغوت المادة و من كفر المدينة و إلحادها، فإذا ماتت جيكور فإن الإنسان ذاته يملق و يتداعى و يصيب العطب لخلايا العالم[3].

و في مثل هذه الرموز التي تشكل الصورة يستغل الشاعر رواسب ثقافية شعبية نقلتها إليه الخرافات و الأساطير و الرموز و الحكايات أو التي ينسجها خياله على غرار تلك الصور و هي في كلا الحالتين تمثل وسيلة تفاهم روحي أوضح و أقوى من أي وسيلة أخرى[4].

و في صورة أخرى نجد رمز السندباد، الذي استهوى معظم الشعراء، ففي قصيدة " رحل النهار " ، هو خير مثال يوضح لنا كيف يستخدم الرمز استخداماً شعرياً ناجحاً.

فالسّياب لم يتعامل معه من الخارج ، أي لم يقحمه على السياق الشعري اقتحاماً مكتفيا بأبعاده الذاتية أو بما يمكن أن يكون له من مغزى لدى الآخرين ، بل أضفى عليه من موقفه الشعوري و من تجربته الخاصة ، بل كل ما أضفاه على هذا الرمز ما زال مرتبطاً بمعطياته الشعورية ، و قد تكون هذه المعطيات كامنة في الرمز من خلال موقفه الشعوري الخاص أن

---

[1] . ديوان، بدر شاكر السّياب، قصيدة تموز جيكور ص 226.

[2] . ينظر: إليا الحاوي، الشعر العربي المعاصر بدر شاكر السّياب ص 42–43.

[3] . المرجع نفسه ص 45.

4 . **ينظر :عز الدين إسماعيل– الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية دار العودة، بيروت ط 3_ 1981. ص 164.**

يكشفها و من ثم حدث التلاحم بين تجربة الشاعر و الرمز ، فالرمز يعطي التجربة بقدر ما يأخذ منها [1].

يقول السّياب في قصيدة " رحل النهار":

رحل النهار

ها إنه انطفأت ذبالته على أفق توهّج دون نار

و جلست تنتظرين عودة سندباد من السّفار

و البحر يصرخ من ورائك بالعواصف و الرعود[2].

و في هذه الأسطر نجد أن السندباد خرج لسفره من سقراته، فطال أمده (رحل النهار)، لكنه ترك وراءه قلباً ينتظر عودته، فرحلات السندباد مهما طال أمدها تنتهي بالعودة، لكن الأمل في عودته هذه المرة قد بدأ يذبل مع مضي الزمن (ها إنه انطفأت ذبالته)، و هنا خرج السندباد من منطقة المعروف إلى المجهول، و من الوجود إلى العدم... [3].

فقد رآه الشاعر في نفسه رحلة في عالم الضباب و المجهول و يقول:

هولن يعود

رحل النهار

فلترحلي، هولن يعود[4].

و الواضح أنّ رمز السندباد هنا مقترناً بالزوجة التي تحترق انتظاراً لعودة زوجها المغامر، دون أن تفقد الأمل من عودته، كما أنّ أخذ رمزاً أسطورياً آخر هو رمز "أوليس" و "بنلوب" زوجته التي ظلت تنتظره حتى تقدم بها السّن ففقدت زهرتها ، و رغم كل هذا لم تفقد الأمل و ظلت متعلقة بذلك الخيط الواهي.

يقول :

سيعود —لا– غرق السفين من المحيط إلى القرار

سيعود —لا– حجزته صارخة العواصف في اسار

---

1 . ينظر :عز الدين إسماعيل– الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية ص **208**.

2 . بدر شاكر السّياب ،الديوان ص **128**

3 . ينظر: عز الدين اسماعيل الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية ص **209**.

4 . بدر شاكر السياب الديوان ص: **128**.

فمتى تعود؟[1]

فالشاعر هنا قد قطع بأنّ رحلة السندباد أو رحلته هو لا أمل في العودة منها و ربما كان فقدانه الأمل راجع إلى مرضه العضال.

و من هنا نجد أنّ رمز السندباد في هذه الأبيات قد جمع بين مغزاه الشعوري و المغزى الشعوري الخاص الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بتجربة الشاعر الخاصة ، و في هذا يتمثل التعانق الصادق بين الحقيقي و الغير حقيقي ، و هو من أهم ما يميز الرمز الشعري من جهة و الصورة الشعرية من جهة أخرى ، بمعنى أنّ الشاعر استطاع أن يشعرنا بأنه إنما يعبر عن أشياء واقعية في جماله الشعوري في حين كان يبني في الوقت نفسه صورة خيالية لمشاعره[2].

و في قصيدة " المغرب العربي " يقول السّياب:

على قبر فكيف يحس إنسان يرى قبره

يراه و إنه ليحار فيه

أحيّ هو أم ميت؟ فما يكفيه

أن يلقى له ظلا على الرمال

كمئذنة معفّرة

كمقبرة

كمجد زال[3].

فالسياب يتخذ هذه المئذنة و المقبرة رمزاً للمجد الزائل ، يصرح بذلك تصريحاً و يعيه وعياً فلقد حمل العرب مجد الروح و الدين و شيدوا لهما القباب و المآذن و هذا كلّه في الماضي و العرب جديرون بالحياة ، يؤدون لها رسالة الحق و الخير ، أما اليوم فإن قيمهم غابت[4].

فالشعراء المعاصرين بذلوا في هذا المجال جهداً كبيراً حتى كاد كل شاعر يعرف برمزه المبتكر و من ملاحظتنا لطبيعة هذه الرموز نجد أنها تنقسم إلى نوعان :

---

[1] . بدر شاكر السياب الديوان ص :**130**

[2] . ينظر: عز الدين اسماعيل الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية ص **212**.

[3] . بدر شاكر السياب الديوان ص:**226**.

[4] . ينظر: عز الدين اسماعيل الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية ص **61**.

نوع يرتبط بعناصر الطبيعة كالمطر البحر... و نوع آخر يرتبط بالأماكن ذات المدلول الشعري كجيكور و بويب...

و الشاعر المعاصر في تعامله الشعري مع عناصر الطبيعة إنما يرتفع باللفظة الدالة على العنصر الطبيعي كلفظة المطر من مدلولها المعروف على مستوى الرمز لأنه يحاول من خلال رؤية شعورية أن يشحن اللفظ بمدلولات شعورية خاصة و جديدة [1] .

وعليه تكون الصورة الشعرية في أروع صورها التعبيرية و أجمل نسقها التصوير، فالرمز يكسب التعبير أسلوباً رفيعاً من حيث تصوير الفكرة و إيصالها إلى المجتمع بطريقة جمالية رائعة.

أما عند "أمل دنقل" فنجد الرمز عنده وسيلة من أجمل وسائل تشكيل الصورة الشعرية، إذ يختار شخصية "عنترة" رمزاً لعبودية الشعب ، إنما هو تعبير عن الوعي بمفهوم الحرية، الذي أصبح جزءًا من الخطاب الفكري الأدبي بوصفه، مقابلاً لوعي الحكومات بمفهوم السلطة الإستلابية، فضلاً عن التعبير عن حال الأمة وواقعها المرير الذي تمثله حكوماتها، التي غالبًا ما تُغيب الشعب في اتخاذ القرارات، وتتذكره في أزماتها، ويظهر الشاعر صورة" عنترة" بين الغياب الحقيقي والأنا المسلوبة[2].

يقول الشاعر:

قيل لي" اخرس"...

فخرست ..وعميت ..و ائتممتُ بالخصيان!

ظللتُ في عبيد (عبسٍ) أحرس القطعا نْ

أجترُّ صوفها...

أردُّ نوقها ...

أنام في حظائر النسيان[3].

وبين الحضور الحقيقي أيضًا في ساحة المعركة (ساحة الطعان، والدعوى للميدان،الدعوى للموت) تلك المفارقة المحزنة.

---

[1] . ينظر: عز الدين اسماعيل الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية ص **219**.

[2] . ورقاء يحي قاسم المعاضيدي قراءة في قصيدة البكاء بين يدي اليمامة ، مجلة التربية و العلم قسم اللغة العربية جامعة الموصل كلية الآداب مجلد **18** العدد **01** سنة **2010** ، ص **217-218**.

[3] . أمل دنقل الأعمال الشعرية الكاملة ، مكتبة مدبولي (د.ت) ص :**161**.

يقول:

دعيت للميدان!

أنا الذي ما ذقتُ لحم الضان...

أنا الذي لا حول لي أو شان...

أنا الذي أُقصيت عن مجالس الفتيان،

أُدعى إلى الموت... ولم أدع إلى المجالسةْ[1] !!

إنّ تكرار الضمير (أنا) تأكيد على الأنا المسلوبة، المحكومة بالسكوت، وبين الاستئناس بالرأي الذي يتمناه عنترة / الشعب، هذا هو حال الحكومات التي تمارس القمع والكبت.

إن اللافت للنظر أن الشاعر في المقطع الأول والثاني يتكلم بلسان المقاتل مرة وبلسان عنترة مرة أخرى حتى إذا وصل المقطع الثالث (قايضوا بنا)، إذ إتحد صوته مع صوت رمزه،صوت الحاضر بصوت الماضي وحدده الشاعر باتجاهين:

-الأول : مطالبته للزرقاء بالكلام، إعلانًا منه بالثورة على الوضع السائد.

-الثاني : يتمثل حالته والصمت الذي يخنقه، وإن تكلم فمن يصدقه.

يقول :

أيتها العَرّافة المقدسة...

ماذا تفيد الكلمات البائسة ؟

قلت لهم ما قلتِ عن قوافل الغبار...

فاتهموا عينيك، يا زرقاء، بالبوا رْ!

قلت لهم ما قلتِ عن مسيرة الأشجار..

فاستضحكوا من وهمكِ الثرثار!

وحين فوجئوا بحدّ السيف : قايضوا بنا..

و التمسوا النجاة والفرار! [2].

---

[1] . أمل دنقل الأعمال الشعرية الكاملة ، مكتبة مدبولي (د.ت) ص : **162**.

[2] . نفس المصدر ص: **163**.

لقد استطاع الشاعر" أمل دنقل" أن يبرز الواقع الأليم للشعوب، ولاسيما عندما يكونون جزءًا من مقايضة مفروضة هي في أحسن حالاتها تمتلك وجها وهميًا لا يبصر النور إلا ليكشف الحقيقة المرة بعمق المأساة والهزيمة، التي تترك في نفوسهم أثرًا نفسيًا.

فالشخصية التراثية بوقائعها القديمة أصبحت عنواناً مناسباً لحقبة من تاريخنا المعاصر فالشاعر" يوردها في نسق ملحمي، تتآزر فيه العناصر و البنيات و الشخوص المساعدة ليخلق كل ذلك نموذجاً لحدث درامي يتجاوز فيه الخطابي إلى السردي، و الخاص إلى العام حتى إن الوجه التراثي للأسطورة بشكل عام ولشخصية "الزرقاء" بشكل خاص، ينقلب إلى معادل موضوعي للدلالة المعاصرة التي تكمن في صيحات التحذير التي أطلقها المثقفون من الكتاب والمبدعين في وجه المسؤولين عن أمن البلاد، فلم تلق إلا التجاهل واللامبالاة، فحلت الهزيمة و الدمار".

يأتي التاريخ في قصيدة" البكاء بين زرقاء اليمامة "مؤسطراً ، واللافت أن تصير الأسطورة التاريخية مرموزاً تكوينياً في شعرية هذا الجسد الكلامي، وليس التشابه، في الوقائع هو ما يناط بالاستدعاء هنا – فحسب –وإنما الجدل التاريخي هو الذي يجعل الحدث فاعلاً شعرياً، فغياب الاستشراف العربي يجعل زمن النبوءة خارج الوعي والتصور حتى زمن الاسترجاع نفسه يجعل الذاكرة في حكم الموات، فهاهي الزرقاء في النص الشعري والأسطورة تعانيان من الإهمال واللامبالاة و تواجهان مصيراً واحداً [1].

إن العلاقة بين" أمل دنقل" ورموزه هي علاقة مسؤولية مشتركة وإن اختلف الزمن و استخدامه للضمير (نحن) يبين مدى العلاقة الوثيقة بينه وبين أفراد مجتمعه، إذ تمتزج آلامهم جميعًا.

يقول :

ونحن جرحى القلبِ،

جرحى الروحِ والفم.

لم يبق إلا الموتُ...

والحطام...

---

[1] . **محمد مشعل الطويرقي" شعرية النبؤة بين الرؤية و الرؤيا تجليات زرقاء اليمامة في الشعر العربي المعاصر، مجلة أم القرى لعلوم اللغات و آدابها ، العدد الثاني، رجب 1430 سنة 2009 ص: 232.**

والدمار...
وصبية مشردون يعبرون آخر الأنهار
ونسوةٌ يُسقن في سلاسل الأسر،
وفي ثياب العا ر
مطأطئات الرأس...لا يملكن إلا الصرخات التاعسة ![1]

إن فاعلية الرمز لا تتشكل بوصفه صورةً لغوية أو كلمة تستمد جمالها مما تدل عليه بل لأنه واقعة أو تجربة حية ذات معنى روحي هو مصدر ما فيها من قيم جمالية، وتناول "أمل دنقل" لرمز (زرقاء اليمامة) بكل أبعاده التراثية والأسطورية، بل وما حمله من أبعاد فكرية ونفسية، شكل وحدة النص الذي بدأ من العنوان بوصفه عتبة النص إلى نهاية النص، الذي وظف له نهاية تراجيدية ذات أبعاد مأساوية، شكلت مفارقة لفظية اشتهرت بها زرقاء اليمامة و هي حدة البصر، وفي ذلك إشارة واضحة لمواقف الدول العربية المعاصرة من أعداء الوطن على الرغم من توقعات وتنبؤات المراقبين من المفكرين والسياسيين و المثقفين [2].

يقول الشاعر :
وأنت يا زرقاء..
وحيدة ..عمياء!
وحيدة ..عمياء ![3].

إ ن علاقة الوحدة بالعمى، تشكل ثنائية عجز حقيقي، و لاسيما أ ن أهمية البصر له علاقة بالفكر و سعة الرؤيا التي تؤكد بما لا يقبل الشك على الانفتاح الفكري و سعة الأفق، ولعلّ ما يلفت النظر إلى هذه القصيدة، هو اختيار شخصية زرقاء اليمامة بوصفها (العرافة، المقاتل الشعب، المثقفون، الشعراء...) للشكوى و التعبير عن أ لم داخلي ، هو جزء من عا لم الشاعر الذاتي ، الذي يحلم بالانتصار لإرادة الشعب4 .

---

[1] . ينظر ورقاء يحي قاسم المعاضيدي "قراءة في قصيدة البكاء بين يدي اليمامة ، ص **220**.

[2] . المرجع نفس **221**.

[3] . أمل دنقل الأعمال الشعرية ص **165**.

[4] . ينظر ورقاء يحي قاسم المعاضيدي قراءة في قصيدة البكاء بين يدي اليمامة ، ص **221**.

أما الرموز الشعرية في ديوان " أوراق الغرفة 8" فيمكننا أن نقسّمها إلى ثلاثة أنواع : رموز من التراث العربي الإسلامى " صلاح الدين الأيوبي، وطوفان نوح، وصقر قريش" ورموز من الكائنات الحية "الخيول، والطيور، والزهور" ورموز من الجمادات "السرير، واللون أبيض" وهذا التنوع له دوره البارز في تجسيد التحوّلات الشعرية وتناميها الدرامي و إبراز ملامح النهاية المفارقة، حيث ينتقل الشاعر أمل دنقل من مخاطبة رموز من التراث إلى مخاطبة رموز من الكائنات الحية إلى مخاطبة رموز من الجمادات على النحو التالي:

في قصيدة "خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين" يخاطب الشاعر" أمل دنقل" البطـــل صلاح الدين الأيوبي ويقارن بين بطولاته و انتصاراته وبين هزائم و إخفاقات العرب المعاصرين وعبثهم بتاريخ البطولات الذي يجسّده صلاح الدين في موقعة "حطين"، والذات المتكلمة في هذه القصيدة ذات جمعية تمثل الذات العربية المعاصرة حيث قال الشاعر" أمل دنقل" في نهاية خطابه لصلاح الدين :

ونحن ساهرونَ في نافذة الحنينْ
نقشّر التفّاح بالسكينْ
ونسأل الله "القروض الحسنةْ"!
فاتحةً :
أمينْ [1].

وفى قصيدة "مقابلة خاصة مع ابن نوح" تظهر الذات الفردية للشاعر الذي يشارك شباب المدينة في مواجهة الطوفان الذي يغرق الوطن بعد هروب الحكّام وأعوانهم، وتظهـــــر ذات الشاعر في حياتها وموتها متوحّدة بالوطن الذي تحوّل إلى ركام بفعل الطوفان في المقطع الأخير من هذه القصيدة:

كان قلبي الذي نسجته الجروحْ
كان قلبي الذي لعنته الشروحْ
يرقد ـ الآن ـ فوق بقايا المدينة
وردةً من عطنْ

[1] . أمل دنقل الأعمال الشعرية الكاملة ص 482.

هادئاً..

بعد أن قال " لا " للسفينة

... وأحب الوطنْ !"[1].

وفى قصيدة "بكائية لصقر قريش" يستحضر الشاعر "أمل دنقل" رمز "صقر قريش" ذلك اللقب الذي أُطلق على الفارس العربي عبد الرحمن الداخل و 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 باقٍ على الرايات مصلوبا مباحا

"اسقني.. "

لا يرفع الجند سوى كوب دمٍ.. ما زال يُسفح !

"اسقني. "

هاك الشرابُ النبويُّ

اشربه عذباً وقراحاً

مثلما يشربه الباكون...

والماشون في أنشودة الفقر المسلحْ

" اسقني... "

لا يرفع الجند سوى كوب دم.. ما زال يُسفح !

بينما "السادة" في بوابة الصمت المملحْ[2]

وبعد أن رأى وصوّر "أمل دنقل" الإهانات المستمرة التي توجَّه لـ " صقر قرش " المصلوب على الرايات العربية قال له في نهاية هذه القصيدة :

عِم صباحاً أيها الصقر المجنّحْ

عِم صباحاً..

سنةٌ تمضى، وأخرى سوف تأتى

فمتى يقبل موتى...

---

[1] . أمل دنقل الأعمال الشعرية الكاملة ص **468-469**.

[2] . المصدر نفسه ص **474**.

قبل أن أصبحَ _ مثل الصقرِ_ صقراً مستباحاً !؟ [1]

الذات هنا اجتاحتها الرغبة في استدعاء الموت لكي يكون النهاية التي تفصل بينها وبين تاريخها العربي المهان في واقع معاصر ملئ بالإنكسارات والهزائم، فالموت بهذه الصورة هو رصاصة الرحمة التي تنظرها ذات الشاعر الفردية المشتبكة في مصيرها بتراث الذات الجمعية و الذات العربية، و بهذا يكون أمل دنقل قد حاك بهذه الرموز صورا شعرية ألبست قصائده أجمل حلة.

أما "أحمد مطر" لجأ إلى استعمال الرمز لكي يوصل المتلقي من خلاله إلى أعماق المعني و الذي كثيراً ما يكون واضحاً و جلياً للمتلقي سرعان ما تظهر معالمه للمتلقي بعد إزالة القشرة الشفافة التي تغطيه و من أهم رموز الشاعر اللغوية رمز النسور و الذباب و الذي تكرر في أكثر من موقع في المجموعة ، و يشير الشعر بهذا الرمز إلى أمريكا، و الاتحاد السوفياتي سابقا[2]، فيقول في قصيدة طبيعة صامتة:

رأيت جثة لها ملامح الأعراب
تجمعت من حولها "النسور" و "الذباب"
و فوقها علامة،
تقول: هذي جيفةٌ
كانت تسمى سابقا...كرامة ! [3].

و أما سبب إعطاء هاتين الدولتين هذا الرمز، فكان لدورهما و عملهما كالحيوان المفترس في تمزيق أراضي الوطن العربي _ الجثة _ و سرقة ما يحتويه من خيرات و كنوز.

و من الرموز اللغوية التي ألح الشاعر في استعمالها رمز(الكلب)، الذي أطلقه الشاعر علـــى كل شخص ينتمي إلى جهاز المخابرات ، الجهاز الذي يلاحقه أينما سار[4] كقوله في قصيدة على باب الحضارة :

يريدون مني بلوغ الحضاره
و كل الدروب إليها سدى

---

[1] . أمل دنقل الأعمال الشعرية الكاملة ص : **486**.

[2] . مسلم مالك نعير الأسدي، رسالة ماجستير لغة الشعر عند أحمد مطر، كلية التربية جامعة بابل ص **201**.

[3] . أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة لافتات، الدولية للنشر و التوزيع القاهرة **2006**، ص **25**.

[4] . مسلم مالك نعير الأسدي، لغة الشعر عند أحمد مطر، ص **202**.

و الخطى كذا مستعاره
فما بيننا ألف باب و باب
عليها كلاب الكلاب
تشم الظنون و تسمع صمت الإشاره
و تقطع وقت الفراغ بقطع الرقاب !
فكيف سأمضي لقصدي
و هم يطلقون الكلاب على درب
و هم يربطون الحجاره ! [1]

و يستعمل الشاعر عدداً كبيراً من الرموز اللغوية للإشارة إلى الحاكم العربي يقول في قصيدة صاحب الضخامة "محقان المفدى":

إعلامنا فنان
بلمسة سحرية يختزل الأوطان
و يوجز السكان
و يكبس الأزمان
و يحقن الجميع في كبسولة
يدعونها محقان !
محقان...
يغادر البلاد في رحمة الرحمن
محقان...
يعود للبلاد في رعاية الرحمن2

يعطي الشاعر رمز "محقان" للحاكم العربي و يحاول الشاعر من خلاله إظهار مقدار التغطية الإعلامية التي يتمتع بها الحاكم العربي، حتى يصبح كواجهة لكل شيء، و كمسير لعجلة الحياة التي بدونها ستتوقف دون شك في نظر المتملقين له.

---

[1] . أحمد مطر الأعمال الكاملة "لافتات" ص **49-50**.

[2] . المصدر نفسه، ص **348**.

كان لطبيعة المرحلة التاريخية المعاصرة التي عاشها العرب أثر كبير في اتجاه الشاعر المعاصر إلى استدعاء الشخصيات التاريخية و لاسيما الشخصيات التي كان لديها مواقف خالدة و هذا الموقف يساعد على إدخال هده الشخصيات في السياق و هي محملة بدلالات أصيلة، يفيد منها الشاعر في بناء موقفه من الأحداث الجارية[1] فيقول في قصيدة "الإختيار" :

غير أني في زمان الفرز
أنحاز إلى الفوز
فإن خيرت ما بين النتين:
أن أغني مترفا عند يزيد
أو أصلي جائعاً خلف الحسين
سأصلي جائعاً خلف الحسين! [2].

فالشاعر يتخذ الإمام الحسين رمزا له و لكل وطني يحاول أن يحقق تطلعاته الثورية المتمثلة في التخلص من السلطة الفاسدة، و الحصول على الحرية و تصحيح المسار الذي تسير عليه الدولة ، و يأتي الشاعر برمز مضاد للرمز الأول و هذا الرمز هو رمز الخليفة الأموي "يزيد بن معاوية" الذي جعله الشاعر رمزاً للحاكم المتسلط الذي يغدق الأموال على حاشيته و على المتملقين له، الحاكم الذي يحاول بكل ما يملك من جهد و سلطة القضاء على كل خط ثوري ، يحاول أصحابه الإتيان بالتغيير الذي طال انتظاره من لدن الجميع[3] ، يقول:

كان جاري
ملحدا
لكنه يؤمن جدا
بأبي ذر الغفاري
رائد للاشتراكية في هذي
الصحاري[4]

---

[1] . مسلم مالك نعير الأسدي، لغة الشعر عند أحمد مطر، ص 204.
[2] . أحمد مطر الأعمال الشعرية الكاملة ص 263-264.
[3] . مسلم مالك نعير الأسدي، لغة الشعر عند أحمد مطر، ص 205.
[4] . أحمد مطر، ديوان إني مشنوق أعلاه ص 201.

يأتي الشاعر هنا بأحد الرموز الإسلامية التاريخية القديمة " أبو ذر الغفاري " الشخصية التي عرفت في التاريخ الإسلامي بموقفها الشعوري الرافض لما يقوم به عامل الخليفة " معاوية بن أبي سفيان" على بلاد الشام في توزيع الأموال و إغداقها على المحيطين و المقربين منه و الشاعر لم يأت في القصيدة برمز مضاد للشخصية في النص ، و لعل سبب ذلك هو عدم رغبة الشاعر في جعل المتلقي يعود إلى قصة هذا الرجل مع خصومه، بل هو يحاول أن يأخذ دلالة أعماله الخاصة بطلب توزيع الأموال بصورة عادلة على الجميع دون تمييز و الشاعر هنا يبدو متأثراً ببعض أفكار النظرية الشيوعية الداعية إلى المشاركة ، فأتى برمز الشخصية ثورية استحقت أن تكون أول شخصية اشتراكية طاردتها السلطات.

لقد أفاد الشاعر من استعمال الرمز في نصوصه للإيحاء و التوسع في الدلالة و لعل مجيء أكثر رموزه أسماء للحيوانات هو لقربها من أذهان المتلقي الذي نقصد به الساكنيين في الوطن العربي جميعا على اختلاف ثقافاتهم، و الأمر ذاته ينطبق على الرموز التاريخية أيضا فأكثر الرموز التي ذكرها كانت قريبة من ذهن العربي الذي ليس عليه عند مجيء الرمز إلا إن يذكر قصة صاحبه، و يحاول ربطها بالواقع و بالقضية التي يحاول أن يعكسها بوساطته[1].

[1] . مسلم مالك نعير الأسدي، لغة الشعر عند أحمد مطر، ص 206.

3. أقنعة الصورة الشعرية الجديدة في الشعر العربي المعاصر السّياب – أمل دنقل – أحمد مطر:

القناع أحد أشكال الرمز، التي تشترط التحاماً بالمبدع، فالأديب، يرمز في شعره إلى الذات وإلى الموضوع فقد يقصد بالرمز ذاته، و قد يقصد الموجودات و الأحداث و الكائنات حوله، أما القناع فهو وسيلة فنية للتعبير عن الذات فقط، ومثلما هو المعنى الحسي للقناع الذي يتستر خلفه الوجه الحقيقي للإنسان، فكذلك القناع الأدبي؛ صورة ظاهرية تتخفّى تحتها ذات الشاعر و القناع تقنية أدبية تمنح الشاعر مجالاً للتعبير، ليفصح عن أفكاره على نحو فني يبعد القصيدة عن المباشرة و السطحية و ينأى بالشاعر عن أن يكون عرضة للأذى و الملاحقة لكن القناع ليس مجرد صوت يأتي به الشاعر، أو مجرد غطاء يتستر به خوفاً من السلطات و إنما هو نتاج علاقة تفاعلية بين قطبين أنى الشاعر و أناه المغاير(الواحد أو المتعدد) [1].

اتخذ الشاعر الحداثي أكثر من قناع حتى يُهرّب قصيدته و يخفيها عن أعين السلطة فتقنع بالرمز و الأسطورة فغابت بهذا عن النقاد لاصطدام أفكاره بأعراف، و تقنعه بالرمز في ظل نظام عربي قائم في رأي ناقد آخر على الاستلاب و الحرية و المصادرة، وصل إلى حد أن أصبحت الرمزية تشكل مأزقاً للنقد العربي المعاصر[2]، حين يتخذها الشاعر قناعاً للاختفاء و التستر، و تقنعه بالأسطورة كان ضرورياً مثلما فعل "السّياب" الذي اتخذ من وراء هذا القناع تصعيداً لغضبه على قمع السلطة.

إنّ القناع الرمزي الأسطوري الذي لجأ إليه "السّياب" لأسباب منها الخوف ، كان سببا في خفاء الدلالة و تعددها في شعره. و قصيدة " مدينة بلا مطر " هي إحدى قصائده الأسطورية الرامزة ، فقد تقنع فيها بأسطورتي "عشتار" و "تموز" (من أساطير البعث و الإخصاب)، ليسجل فيها غضبه و تطلعه إلى الثورة و أمله في قيامها و خيبة هذا الأمل.

---

[1] . غلام رضا كريمي فرد " الرموز الشخصية و الأقنعة في عر بد شاكر السياب ص **15**.

[2] . ينظر عبد الرحمان محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة ص : **216**.

و قد شحنها ببعض الطقوس الشعائرية قربانا لعشتار ليستدر عطفها ، غير أن عشتار تفشل في بعث الخصب (الثورة)، يقول في قصيدة "مدينة بلا مطر" :

مدينتنا تورق ليلها نارٌ بلا لهب
تُحم دروبها والدور، ثم تزول حماها
و يصبغها الغروب بكل ما حملته من سحب
فتوشك أن تطير شرارةٌ و يهبّ موتاها:
" صحا من نومه الطينيّ تحت عرائش العنب
صحا تموز، عاد لبابل الخضراء يرعاها"
توشك أن تدق طبول بابل، ثم يغشاها
صفير الريح في أبراجها و أنين مرضاها
و في غرفات عشتار
تظل مجامر الفخار خاوية بلا نار
...
عذرانا حزانا ذاهلات حول عشتار
يغيض الماء شيء من محيّاها[1]

في هذه الأبيات من القصيدة عبر فيها ما يستبطنه من عاطفة غاضبة لكنه خوفا من السلطة و قمعها تقنع بالأسطورة فخفيت الدلالة و صارت قابلة للتفسير المتعدد.

طور "السّياب" نفسه في كيفية استخدام رموزه و أقنعته، إذ كان يتخذها في البداية نماذجاً لتوضيح فكرته و تأكيدها، يقول في قصيدة "المسيح بعد الصلب" :

بعدما أنزلوني سمعت الرياح
في نواح طويل تسف النخيل
و الخطى و هي تنأى ، إذن فالجراح
و الصليب الذي سمروني عليه طوال الأصيل
لم تُمتني و أنصتُ كان العويل
يعبر السهل بيني و بين المدينة[1] .

---

[1] . بدر شاكر السياب الديوان ص : **270–271**

فالسّياب يتخذ من شخصية السيد المسيح رمزاً و قناعاً يعبر من خلاله مّا لحقه من آلام، ثم يستمر الشعار في وصفه و تشبهاته فيولد تلك التشبيهات توليداً تماشياً[2] مع نزعة الوصف و من أجل أن تكتمل الصورة الشعرية و الرؤية الشعرية في الذهن .

و في مقطع آخر يرسم "السّياب " لوحة بهيجة لقريته جيكور لتحتشد في هذا المقطع دلائل عدة تشير إلى وجود الشاعر خلف قناعه و من أبرزها استعانته بالتسميات و تحديد مكان جيكور الذي يعد من أقوى لوازم حضوره و الدلالة عليه، بل أن جيكور صارت مدينة "السّياب" الفاضلة، و قد تفنن "السّياب" في إبراز مظاهر الخصب و الجمال و يشرك معها ذلك الجداول الرقراق نهر" السّياب" و أسطورته "بويب "يقول :

أود لو أطل من أسرة التلال
لألمح القمر يخوض بين ضفتيك يزرع الظلال
و يملأ السلال بالماء و الأسماك و الزهر
أود لو غرقت فيك ، ألقط المحار
أشيد منه دار
يضيء فيها حضرة المياه و الشجر
و ما تنضح النجوم و القمر[3].

"السياب" يحاول إيقاف الزمن في جيكور عند فصل الربيع فهي مدّخره الطفولي الذي يتصدى به لكل سيء في المدينة ، فاتخذها في شعره صورة سلبية لأنه يراها مبغى كبير يحسب كل شيء فيها بمقابله المادي ، حتى العواطف و الأحاسيس التي تفقد حرارتها و حيويتها.

لقد تبدت تلك القرية الصغيرة بصورة زاهية، و الشاعر يصّر عليها بإلحاح عندما يتمادى في ترديد ظرف الزمان (حين) و يطلقه بكامل إمتداداته، لا تقيده غير تلك الصفات

---

[1] . بدر شاكر السياب الديوان ص **250**.

[2] . ينظر: محمد علي الكندي الرمز و القناع في الشعر العربي المعاصر السياب و نازك و البياتي دار الكتب الوطنية بنغازي ليبيا ط **1** عام **2003** ص: **188**.

[3] . بدر شاكر السياب الديوان ص **251**.

التي ينبغي أن تتوافر في جيكور[1] يقول في قصيدة" المسيح بعد الصلب":

حين يزهر التوت و البرتقال
حين تمتد جيكور حتى حدود الخيال
حين تخضر عشبا يغني شذاها
و الشموس التي أرضعتها سناها
حين يخضر حتى دجاها
يلمس الدفءُ قلبي فيجري دمي في ثراها[2].

أبدع "السّياب" صورة أخاذة ، قد لا يكون لها وجود إلا في ذهنه، فالتوت كما هو معروف يزهر في الربيع و البرتقال يزهر في الخريف، و من خلال الجمع بينهما في سطر واحد جمعت جيكور بين فصلين متناقضين و هي لا تزال بحلتها البهيجة، و تمتد جيكور مكانيا بجانب امتدادها زمنيا متحولة عن طبيعتها الواقعية إلى كائن حي جديد ينمو و ينمو حتى يأخذ حجم الوجود[3].

و على الرغم من إصرار السّياب على إيقاف الزمن في جيكور عند فصل الربيع و إلحاحه في ذلك ظرفه حين فإن الزمن لا يتوقف عند حين بل لا بد من استمرار دورته ليأتي على جيكور و السياب معا حين من الدهر يحيلهما إلى رماد و رميم و هذا ما أدركه السياب عندما لازمه المرض و الضعف فدفعه سريعا على أرذل العمر دفعاً تبدلت معه صور الأشياء في عينه فجرد قريته من كل مظاهرها الفاتنة[4].

أما عند "أمل دنقل" فلعب القناع الدور الكبير في نتاجاته الأدبية، فاستحضاره لشخصية تاريخية جعلها رمزا تراثيا في سياق شعري معاصر، فإن هذه الشخصية تكون مستقلة عن ذات الشاعر، كما في قصيدة " خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين "، أما في تقنية القناع الشعري فإن الشاعر يتقمّص الشخصية التاريخية لا يتكلم بلسانها، ولكنه يعطيها وعيه ورؤيته المعاصرة للواقع، حيث تمتزج ذات الشاعر بهذه الشخصية التاريخية في موقف أو حالة أو ملمح ما، ونتيجة لهذا الإمتزاج تظهر ذات شعرية جديدة تتحدث في القصيدة بضمير المتكلم كما في

---

[1] . ينظر محمد علي الكندي الرمز و القناع في الشعر العربي المعاصر ص **191**.

[2] . بدر شاكر السياب الديوان ص **253**.

[3] . ينظر: علي مهدي زيتون السياب شاعرا حركة الريف بيروت **1996** ص **55** .

[4] . المرجع نفسه ص **59**.

قصيدة " من مذكرات المتنبي في مصر "، فالقناع الشعري الذي استخدمه "أمل دنقل" هنا هو شخصية " المتنبي" الشاعر العربي الكبير الذي زار مصر في فتـرة حكم " كـافور الإخشيدي"، فالمتنبي هنا قناع شعري تراثي و" كافور" رمز شعري تراثي وفى استحضار الشاعر "أمل دنقل" لهما في هذه القصيدة، جرّد كل شخصية من بعض صفاتها وملامحها الدالة ووظفها في نصّ شعري معاصر لتعبر عن دلالات جديدة خاصة بسياق النصّ الشعري المعاصر[1]، حيث قال "أمل دنقل" في قصيدة" من مذكرات المتنبي في مصر " :

أكره لون الخمر في القنّينة
لكنني أدمنتها استشفاءا
لأنني منذ أتيت هذه المدينة
وصرت في القصور ببغاءا :
عرفت فيها الداءا !
أمثلُ ساعة الضحى بين يدي كافورْ
ليطمئن قلبه فما يزال طيره المأسورْ
لا يترك السجن ولا يطيرْ
أبصر تلك الشفّة المثقوبة
ووجهة المسودّ والرجولة المسلوبة
أبكى على العروبة [2]

صوت الذات هنا ليس صوت "المتنبي" أو صوت الشاعر "أمل دنقل"، بل هو صوت القناع الشعري مزيج من صوت "المتنبي" وصوت الشاعر في موقف ما، وقد اختار شخصية المتنبي لأنه كان قريبا من الولاة والحكام في العصر العباسي، مدح بعضهم وهجا بعضهم في شعره و" كافور" هنا هو رمز للحكام العرب المعاصرين الذين يوجَّهون وسائل الإعلام و الشعراء والفنانين المقربين منهم للتغني بأمجادهم .

---

[1] . ينظر : محمد علي عزب الشاعر أمل دنقل أيقونة الرفض و المفارقة دار العماد مركز عماد علي القطري للنشر و التوزيع القاهرة ص **214**.

[2] . أمل دنقل الأعمال الشعرية الكاملة ص**237**.

كما استعمل الشاعر كذلك شخصية سبارتكوس[1] التاريخية كقناع و تحرك من خلال هذا الثائر الروماني في كل مساحات قصيدته "كلمات سبارتاكوس الأخيرة" و قام بناؤها عليه فهي شخصية رئيسة تمحور حولها فاتّحد معها و لم يتكلم عنها بل تكلم بها في نصه الشعري . فسبارتاكوس عند الشاعر رمز تجتمع فيه الدلالات و الإيحاءات المتعددة أكثر من مستوى الدلالة و الإيحاء، سواء على مستوى التجربة السياسية و الاجتماعية المعاصرة أو على مستوى التجربة الإنسانية بوجه عام.

و من الطريف أن سبارتاكوس هو الرمز الأجنبي الوحيد الذي نجح "أمل دنقل" في أن يتحد معه، و يتحدث بصوته نتيجة لتوافر الأبعاد الإنسانية الكبيرة في شخص الثائر سبارتاكوس الذي لاقى هوى في نفس الشاعر و لمس أعماقه[2] . و من هذا فإن الشاعر يتقمص صوته و تجربته ترميزاً شاملاً، فيبدأ بتحقيق وحدة القصيدة العضوية بأفضل ما يكون متماهياً مع فكرة الناقم على طغيان السادة و الثائر من أجل تصحيح الأوضاع الخاطئة. لهذا يبدأ قصيدته بضمير المتكلم على سبيل النجوى و المونولوج الدرامي، و بناء على ذلك يمكننا أن نتوقع ابتعاد مؤشر البناء و التكوين عن المحور المؤسس على علاقة الشاعر بنصوص مصدرية تجسد تجربة سبارتاكوس تجسيداً مباشرا ليذهب بعيدا نحو اختراق نصوص أخرى فيمتص منها عناصر المكونات و كلمات يصهرها في بوتقة بناء تجربة سبارتاكوس القديم – الجديد و يلهبها بخيال شاعر خلاق يكونه و يصوغ هويته و يبتكر كلماته الأخيرة التي تحمل الإيحاء بقيمه العالية و بجوهر رؤيته لذاته و للعالم[3] ، يقول :

---

[1] . إنّ سبارتاكوس ، عبد ثائر، ثار في وجه القيصر الظالم، و رفض الخضوع له ، مع معرفته المسبقة بعدمية ثورته، و إنها محكوم عليها بالفشل ، فهو أحد العبيد المصارعين، و كان الرومان قد أنشأوا مدرسة في كيوا للمصارعين، رجالها من الأرقاء، تدربوا فيها على صراع الحيوانات أو صراع بعضهم بعضا في حلبات خاصة و قد نجح في الهرب ثمانية و سبعون عبداً ، و تسلحوا و احتلوا أحد سفوح بركان فيزوف و اختاروا لهم قائدا هو سبارتاكوس يقال فيه: لم يكن رجلا شجاعًا و شهمًا فحسب ، بل كان إلى ذلك يفوق الوضع الذي كان فيه، ، ذكاء في العقل و دماثة الأخلاق. و أصدر هذا القائد نداء إلى الأرقاء في ايطاليا، يدعوهم إلى القوة ، و سرعان ما التف حوله سبعون ألفاً ، ليس فيهم إلا من هو متعطش للحرية و الانتقام فزحف على روما و لم يكن يخفي عليه أنه يقاتل إمبراطورية بأكملها ، و أيقن سبارتاكوس أن لا أمل له في الانتصار على هذه الجيوش الجرارة ، التي أعدّتها روما ، فانقض على جيش كراسس و هو القائد الروماني القدير ، الذي بعث لملاقاة سبارتاكوس و ألقى بنفسه وسط الجيش ، مرحبا بالموت في المعمة. مصطفى عبادي ، محاضرات في التاريخ الروماني ص 89-90 .

[2] . أحمد الدوسري، أمل دنقل شاعر على خطوط النار، المؤسسة العربية للدراسات و النشر،ط1،م1-2004 ص 132.

[3] . عبد الرحمان بسيسو قراءة في قصيدة قناع المتمرد كلمات سبارتاكوس الأخيرة ، ص : 120.

المجد للشيطان...معبود الرياح

من قال لا في وجه من قالوا نعم

من علّم الإنسان تمزيق العدم

من قال لا ...فلم يمت؛

وظلّ روحاً أبدية الألم ! [1]

فالشاعر هنا يفاجئ المتلقي بعبارة لم يألفها و هي المجد للشيطان ! لأن فيها تحطيم للنموذج التراثي القائم على مقولة "اللعنة على الشيطان" و معارضة للموروث الديني القائل " المجد لله في الأعالي و على أرض السلام و بالناس المسرّة " [2] فعبارة " المجد للشيطان" تقف على طرف نقيض لأصل "المجد لله" و هذا ما يعود بنا إلى القول بأن الشاعر يكره تشبث العوام بالمسلّمات و خضوعهم للمقدّس، دون السماح لأنفسهم بالتفكير في كل ذلك.

" و الشاعر لم ير مجتمعه إلا خانعاً ذليلاً مسلوب الحرية، تملي عليه إرادته من قوى عليا فحاول أن يستفزهم بقلب المقدس و تحويله ضدّه ، و رفع الشيطان إلى مصادف المقدسات و كل ذلك لتحفيز العقل العربي على التفكير و تدبر ما حوله و بالتالي الوصول إلى الحقيقة عن طرق رفض الواقع و الثورة عليه"[3] .

و هكذا يصبح من المقبول ، بل ربّما من المسلّم به أن سبارتاكوس " أمل دنقل " أراد أن يقول: المجد لكل إنسان رافض و متمرد طامح إلى مصير أفضل و حياة أكرم و لو يعلم أن الهلاك محتوم عليه. و الواقع " أنّ أمل دنقل لا يعني طبعاً مجرّد تمجيد الشيطان و إنما يستخدم معادلاً موضوعياً يجسد دعوته للتمرد و العصيان"[4] لهذا صورة الشيطان هنا انزياحيّة رمزية تنطبق على كلّ من يرفض إرادة المستبدين و السلطة الغاشمة ، و يدافع بالتحرض على الحق على

---

[1] . أمل دنقل الأعمال الشعرية الكاملة، ص **147** .

[2] . علي نجفي ايوكي، قصيدة القناع عند الشاعر المصري أمل دنقل، ص **117**.

3 . عاصم محمد أمين حسن بني عامر ، لغة التضاد في شعر دنقل، دار صفاء للطباعة و النشر و التوزيع **2005**.، ص **137**.

4 . . نسيم مجلي ، أمل دنقل أمير شعراء الرفض،كتاب المواهب القاهرة **1986**. ص**65-66** .

نقيض ما كانت عليه صورته في الدلالة الدينية و هو يستحق التمجيد، لأنه المعلّم الأول للرفض.

ثم يواصل الشاعر كلماته الأخيرة مرتدياً شخصيته التراثية و مخفياً وجهه و متّحدثا بلسان هذه الشخصية التاريخية و يقول:

معلّق أنا على مشانق الصباح

وجبهتي – بالموت – محنيّة

لأنني لم أحنها...حيّة !

يا إخوتي الذين يعبرون في الميدان مطرقين

منحدرين في نهاية المساء

في شارع الإسكندر الأكبر

لا تخجلوا ...و لترفعوا عيونكم إليّ

لأنكم معلّقون جانبي...على مشاتق القيصر. [1]

النظرة الفاحصة للفقرة الشعرية السابقة تؤكد أن سبارتاكوس " أمل دنقل" يخاطب الجماهير محاولاً بثّ روح التمرد و الثورة فيهم اعتقادا بأن المجد و العظمة يرتبطان بمنطق الرفض و التمرد، فلتكن الثورة و ليكن التحدي شرفاً للإنسان و طريقاً إلى الألم الأبدي ! كما يكشف النص الشعري عن الكره الشديد للشاعر لذلك الصمت القاتل و الإحساس المميت المسيطر على تلك الجموع الغفيرة من أبناء جلدته، فهو يحشد الصورة تلو الأخرى لتأكيد فكرته التحريضية الرافضة على لسان العبد سبارتاكوس من دون أن يعمد إلى سرد تقريري أو حكاية محبوكة.

[1] . أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ص **147** .

ثم نرى سبارتاكوس "أمل دنقل " يخاطب القيصر أي الديكتاتور الذي كان يعمل على القضاء على الجمهورية الديمقراطية[1] و يقول:

أيها القيصر العظيم: قد أخطأت...إنّي أعترف

دعني–على مشنقتي– ألثم يدك

ها أنذا أقبّل الحبل الذي في عنقي يلتفّ

فهو يداك، و هو مجدك الذي يجبرنا أن نعبدك

دعني أكفّر عن خطيئتي

أمنحك – بعد منيتي – جمجمتي

تصوغ منها لك كأساً لشرابك القويّ... [2]

و اللافت للنظر أن خطاب سبارتاكوس " أمل دنقل" موجّه إلى القيصر " الحاكم العربي" على أساس التعبير بالمفارقة ، أي أن الكلمات الصادرة عنه يقصد منها عكس المنطوق به.

فإن سبارتاكوس " أمل دنقل " يسخر من جبروت هذا القيصر الحاكم العظيم المستبد، الذي بنى مجده على الظلم و الجبروت، و هو الذي يدمر كل العالم في سبيل الحفاظ على ذلك المجد المزيف و بالأحرى أنّ في قصيدة القناع هذه، نوعاً من التهكم و السخرية و المفارقة حيث قيل عنها " إنها أشحن قصائد القناع بعناصر المفارقة"[3] فجاء الخطاب للقيصر و بالتالي فهي تأليب للجماهير على الظالم المستبد، و لهذا أراد المتحدث عكس المنطوق به، و هذه طريقة شعراء الرافضين في التعبير عن احتجاجهم على الواقع المرفوض...و هم يؤلبون الطغاة على الطغيان

---

[1] . نسيم مجلي أمل دنقل أمير شعراء الرفض ، ص **73**.

[2] . أمل دنقل الأعمال الشعرية الكاملة، ، ص **150**.

3 . جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، هجر للطباعة و النشر و التوزيع و الإعلان القاهرة–**1987**.ص **220**.

بتمجيد الطغيان ، و يؤلبون العبيد على العبودية بتمجيد العبودية...و هذه بلاغة الأضداد على حد تعبير لويس عوض[1].

من جانب آخر إن الشاعر في قصيدة القناع هذه ، قام بالتحوير في واقعة تاريخية تتعلق بسبارتاكوس، فالتاريخ يدلّنا بأنه مات قتيلاً في آخر معاركه ، و لم يتعرف أحد على جثته، لكن الشاعر جعل حياته تنتهي على حبل المشنقة، و من غير شك أن لهذه المخالفة و الانزياح المقتضى فنياً، فالموت البطيء على الصليب يزيد من تعميق أساة هذا العبد المتمرد على الطغيان، و يعطيه الفرصة ليقول كلماته الأخيرة [2].

إضافة إلى ذلك إن سبارتاكوس المقنع به يختلف عن سبارتاكوس التاريخي في موضوع آخر لأنه في التاريخ امتاز بمواقفه الرافضة لحكم القيصر، لكن الشاعر صوّره طالباً الاعتذار من القيصر و يخضع له و يذرف دموع الندم أمامه، و يوجه الناس إلى الخضوع و الاستسلام و الخنوع و الرضا بعيش الذّل، حيث ينتهي التمرد و الصمود و الثورة إلى لا شيء ! و السبب واضح للعيان، لأن أسلوب الشاعر –كما أسلفنا– يقوم على المفارقة و السخرية المرّة و التهكم ، فكل ما يطلقه سبارتاكوس من اعتراف و إذعان يتحول إلى ضدّه، و هذا أسلوب فيه من الجدة و الطرافة أكثر من التبعية و التقليد.

و بناء على ما أسلفناه، يمكن القول أن الشاعر استلهم وجه سبارتاكوس و تبرقع به و حاول من خلاله أن يبث فكرته التحريضية و سعى أن يعبّر عن تجربة الإنسان العربي الرافض لكل ما تقوم به سلطاته الغاشمة و التلاعب بمصيره، لهذا اختار أسلوب المونولوج الدرامي فالصوت الذي يهيمن على قصيدته هو صوت القناع " سبارتاكوس" ، و لذلك يتوسّل الشاعر بضمير المتكلم وحده " أنا " الذي يتيح له أن يتعرف على التجربة من الداخل، فيرفض الواقع الاجتماعي بسخرية مأساوية.

و من هذا المنطلق ابتعد عن الصوت الأحادي و المباشر و أضفى على عمله الشعري شيئاً من الموضوعية و تعدد الأصوات و الغموض الفنّي و أبرز أسلوباً درامياً ممتازاً.

---

[1] . نسيم مجلي أمل دنقل أمير شعراء الرفض، ص 76.

[2] . جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ص 243..

يقول "جابر عصفور" و هو يتحدث عن قصيدة "أمل دنقل" " كلمات سبارتاكوس الأخيرة"، و لم يكن مصادفة أن تأخذ قصيدة كلمات سبارتاكوس الأخيرة شكل القناع فقد باعد هذا القناع بين الشاعر فيه و هذه الطرطشة العاطفية التي اعتادها في الوجدانيات الفردية و الجمعية ، و أتاح له معادلا موضوعيا يصوغ موقفه بطريقة لا تخلو من توتر درامي و يسّر له تقنية رمزية مراوغة هي عنصر أساسي في بلاغة المقموعين، تقنية تنطق المسكوت عنه من الخطاب الشعري ، في الوقت الذي تناوش قمع السلطة بما يبقي على الشاعر المتخفي وراء القناع بعيدا عن براثن عنفها الوحشي، بسبب الخوف صار الغموض " بلاغة المقموعين" و بسبب الجو الفكري و السياسي السائد في بعض البلدان العربية ، كما يقول "فاضل تامر" تحول الغموض إلى كُوى صغيرة تنفذ خلالها أفكار الشاعر و أحاسيسه و تجاربه و الشاعر يلجأ إلى هذا الغموض و التعقيد بشكل واع مقصود، لكن استمراره في معالجة تجاربه ضمن هذا الإطار و المستوى ربما يتسرب في النهاية في لا وعيه و يترك بصماته المتميزة على شعره، حتى في حالة زوال الجو المذكور، و هذه المسألة ذات أثر كبير في وقوع عدد كبير من الشعراء التقدميين العرب في آفة التعتيم و الغموض و الانغلاق و بما يلجأ الشاعر الخائف إلى تغييب دلالته و إخفائها حتى لا تكاد ترى و ذلك من خلال الصورة بوصفها، كما يقول "عبد السلام المسيدي" " لعبة مجازية نشأت عن توتر العلاقة الرابطة بين المجتمع و الشاعر و لاسيما بينه و بين قمة الهرم في البناء المجتمعي أو إحدى قممه ، إذ قد تسوء الرابطة التواصلية بين الشاعر و السلطة السياسية أو بينه و بين السلطة الدينية ، فينجح اللفظ الشعري صوب الدلالات المبطنة مما ينشئ ضربا من التقنية اللغوية ، فتغرق الصورة في الألغاز لأن الشاعر قد أوغل في الاحتجاب إيثارا للسلامة" [1].

[1] . ينظر: عبد الرحمان محمد القعود – الإبهام في شعر الحداثة ، ص : **218**.

الخاتمة

حاولنا في هذه الدراسة أن نحدد مفهوم الصورة الشعرية وقادنا التتبع إلى توسيع مفهوم هذا المصطلح من خلال البحث في التراث النقدي ليسوقنا الحديث عنها من المنظور الحداثي، إذ تبين لنا أنّ الصورة الشعرية هي تعبير عن النفس أو عن نفسية الشاعر ، أو هي الفكرة أو القضية التي يريد أن يوصلها للقارئ و يقال عنها الموقف الشعري ، و هي لغة النص و الجسد الذي يربط بين هدف الشاعر الذي يسعى إليه و بين القارئ و تنطوي تحت المعاني و الأحاسيس و الأوزان و الأفكار ولابدّ أيضا من استعمال حقل معجمي و نعني به الألفاظ و المصطلحات أو المفردات التي يستعملها الشاعر وفق القضية التي يعالجها و هي تساعد على إيصال المعنى .

و تتمثل الصورة الشعرية في القديم:

الصور البيانية،كالاستعارة و الكناية ، التي تهدف إلى إعطائه صورة ملموسة.

أما حديثاً فالصورة الشعرية هي:

الهروب من المألوف بتوظيف الرموز الأدبية و ما تضفيه دلالتها إلى المعاني في النص الأسطورة، التضاد القناع و التناص.

كما تتيح لنا الصورة أن نمتلك الأشياء امتلاكاً، فهي من هذه الناحية الأشياء ذاتها و ليست لمحة أو إشارة تعبر فوقها أو عليها و امتلاك الأشياء يعني النفاذ إلى الحقيقة فتتعرى و تتلألأ في النور لتصبح القصيدة القائمة على هذه الصورة أشبه بالبرق الذي يضيء جوهر العالم.

حاولنا في هذه الدراسة أن نوظف هذه الأدوات في دراسة تطبيقية مع " بدر شاكر السيّاب"، "أحمد مطر" و" أمل دنقل".

فالشاعر "أحمد مطر" تمرد على قوانين الشعراء، فلم يكن لديه قضية بقدر ما كان هو نفسه قضية فكلماته كالرصاص، تنشر الرعب في القلوب، فقد امتلأ بتلك الأساليب الفنية و الظواهر الشعرية، التي تبنى أساساً على التضاد، و التناص و القناع و التكرار...،حتى غدا كسر المتوقع هو جزء من انجاز الصورة الشعرية الحديثة.

لعب الشاعر "أحمد مطر" دوراً بارزاً في تطوير القصيدة في مرحلتها التاريخية و قد تمثل هذا الدور في نقل القصيدة من الغنائية إلى الدرامية و كسر الحواجز القائمة بين المتلقي و القصيدة الجديدة فقد اتسمت أدواته الفنية برهافة في التعبير و دخلت مفردات بناء قصيدته.

أما "أمل دنقل" الذي تمردا على الصورة الشعرية القديمة ليعبر عن أحاسيسه و يدافع عن أوطانه فشكلت قيم التناص و التضاد و الأسطورة قيماً فنية أساسية على سلم القيم الشعرية المكونة لبنية النص الشعري و هي قيم انبثقت عن رؤية الشاعر و واقعه المعيش، أي أنها قيم أصيلة في وعيه، حيث أسهمت في بناء نص "دنقل" الشعري و جعلته فنياً فاعلاً لقراءات متعددة.

أما "السّياب" فاحتل الصدارة لتمتع شعره بالسيطرة على أجمل أساليب الصورة الشعرية الجديدة كالأسطورة ، الرمز ، القناع، التناص و التكرار و الأسلوب القصصي لإيصال المعنى للمتلقي في حلة من حلل الصورة الشعرية .

RESUME :

Cette étude a traité le sujet des outils de la composition du stylistique de la figure poétique dans la poésie moderne, précisément dans le produits des trois pionniers, Badr Shaker Sayab, Ahmed Matar, et Amel Denkel, traitement qui selon le concept de l'ancien et de la nouvelle et des outils de la composition du stylistique de la figure poétique dans la poésie moderne, sujet qui a exigé un chapitre introductif relatif à la définition, styles et les fonctions ce qui a conclut à :

La figure poétique et aussi ancienne que la poésie elle-même c'est le côté important et constant que la poésie ne peut existée sans elle. L'ancienne critique arabe a abordé le sujet de la figuration et figure poétique par différents conceptions qui finissent tous dans la notion moderne sauf qu'il na pas atteint la précision et l'exactitude qu'a atteint la critique moderne.

De nombreuses notions ou concepts de la figure poétiques dans la critique moderne par la pluralité des opinions des critiques et auteurs jusqu'à ce qu'ils deviennent presque chacun d'eux a un concept distinct de la figure poétique.

la fonction de la figure et d'aider le créateur à révéler son expérience endurée et la par la diffusion de la cohérence et du système entre ses parties, ce qu'il lui donne aussi la possibilité d'exprimer ses sentiments et ses intuitions qui ne peuvent être exprimés chose quant ne peux sentir que par le biais de la figure.

De là découle l'importance de la figure poétique pour une œuvre littéraire qui est façonnée et concrétiser à travers elle, ce qu'il lui donne une cohérence et une uniformité et ne laisse aucune issue pour son dépècement.

Lorsque le destinataire suit une œuvre littéraire il s'interagit avec ses composantes chaque fois qu'il commence à lire un poème et creuse dans ses entrailles s'ouvre devant lui ses secrets, c'est ce que la figure poétique réalise telle quelle est perçues par les yeux charmants et suggestifs derrière les points.

La poésie moderne a beaucoup de rythme c'est l'effectivité qui fait transféré au destinataire d'une sensibilité accrue au sens du mouvement interne sans fin qui donne une unité de succession de mouvement mélodieuse profonde profondeur tonale en offrant Certaines propriétés, la musicalité interne est la mélodie qui combine les mots et l'image (figure) la tenu des mots et l'état psychologique appelé le style figuratif imaginatif.

Tandis que la légende nous démontre que les œuvres artistiques qui ont pu traverser le temps et parvenir j'jusqu'a nous tout en préservant leurs valeur peut avoir été associé, en substance, au mythe, car le mythe n'est pas un produit archaïque qui s'associé aux étapes de l'histoire préhistorique ou antique de la vie humaine, il est également un facteur primordial dans tout les âges, donc le mythe vit encore en toute énergies.

Elle est aussi la source d'inspiration pour l'artiste et le poète, mais peut-être dans le cadre de cette civilisation elle est plus efficace et active qu'aux siècles précédents. Si nous nous limitons au domaine de la poésie, nous avons dit que la poésie était plus proche de l'esprit du mythe à l'heure actuelle.

Ce n'est pas étrange que la satiété du mot «mythe» comporte beaucoup d'incertitude et les études récentes ont tenté de déterminer le sens de ce mot.

Le mythe ou légende est à l'origine composé du terme « Mythos » qui signifie la « parole » et la parole différenciée l'être humain de l'animal qui comprend tout l'existence, représentant l'évolution de l'usage de ce terme par l'Homme de Mythos à EPOS au Logos".

Et cela signifie que l'évolution de l'utilisation de la «parole», ce qui indique la pensée humaine symbolique à la «parole», c'est la combinaison d'événements qui prennent une durée à la «parole», ce qui désignant ainsi les valeurs mentales ensuite l'utilisation du terme «mythe» à l'époque moderne, on parlant du «mythe nazi».

Cette autre figure de l'utilisation de la parole (vocable) nous montre l'évolution dans le sens du développement de la pensée, d'une part, et d'autre part sur le lien de cette notion la nécessité vitale pour l'homme.

Marc Scherer considère "que le mot légende n'exclut pas les idées, ce n'est pas quelque chose de réversible, mais cela signifie que c'est la base de ces idées, ou le tissu de base», il ajouta que c'est l'élément qui active les idées et que les légendes sont les outils qui rivalisent de manière cohérente pour nos expériences seront admises. "

Le Mythe est une image large fixant sur des faits ordinaires de la vie. Sens Philosophique elle comprend une valeur réglementaire de l'expérience et sans cette image fournie par la légende ou le mythe et sans cette dernière l'expérience demeurera une simple expérience apparente.

Sur ce fondement, les légendes demeurent le tissu essentiel pour tout activité humaine et de cette manière vie la légende à l'ère de l'esprit ou de la raison en la définissant comme un tissu fondamental vivant pour tout idée ou théorie ou doctrine.

Le mythe en soi est la combinaison de la légende ancienne qui est une tentative permanente de relier les deux mondes extérieur et intérieur, entre le tangible ou le visible et le senti intangible dans le but de créer une sorte d'équilibre entre les deux mondes dans la conscience humaine, qui est lié aux deux mondes ensemble d'une manière équilibré. Freud a résumé les éléments de ce drame élémentaire en deux concepts le sexe et l'instinct de la mort. Du mot sexe on comprend tous les intentions humaines manger, boire, haine, amour ...

Quant à la mort elle a œuvré en secret derrière tout ce qui est visible de là deux problèmes ont surgi avec lui-même et avec l'univers ce qu'il a emmené à résoudre ces deux problèmes.

L'homme a pu à travers le mythe à subvenir à ses besoins spirituels et la nécessité d'équilibrer avec la communauté (société). Le mythe a été en mesure de mettre l'inconscient et l'intégré dans le champ du conscient.

Comme il a identifié (le mythe ou la légende) à l'homme sa position et mettre finaux fissures qui étaient entre lui ou lui-même et sa communauté, par le mythe l'homme antique a pu créer une image d'expression, il a été en mesure de consolider l'entité spirituelle et sa stabilité sociale, et par instinct produire le code concrétisant ainsi sa connaissance des deux mondes extérieurs et intérieurs et son expérience par une concrétisation sensorielle en lui donnant la vie donne la vie en lui faisan des limites et en lui donnant un sens.

On a également traité intertextualité, en raison de son importance dans les études critiques et littéraires, où il est utilisé comme « pilier fondamental employé par les chercheurs dans le domaine du discours littéraire». L'intertextualité trouve son origine interférence et l'alliance entre les textes et cela exige la conservation et de la connaissance préalable de textes précédents " par ce que le texte exige la conversion des anciens textes en la représentant par un texte unifié combinant ainsi le présent et le absent tisse d'une manière proportionnée et tout lecteur constructeur " .

Ceci est cohérent avec les idées proposées par Mohamed Abdel Mutalib sur la productivité poétique, elle représente un processus de récupération de textes anciens sous une forme cachée parfois, et affichée (éditée) d'autres fois. Toutefois une grande partie de cette production poétique est une version de ce qui a précédé, de sorte que le créateur n'atteint pas la maturité que s'il a saisi les efforts précédents dans divers univers de créations.

De prime abord de ce lui qui n'a pas été préservé, ensuite après avoir été rempli de poèmes et aiguisé son inspiration pour tisser sur un modèle qui acceptera les systèmes, et avec son utilisation amplifier retranchera et dominera son règne et on peut dire que sa condition et d'oublier ce qui a été préservé pour effacer ses dessins artisanaux apparents , qui sont dégagés par son utilisation effectif .

Si la productivité est une forme de l'intertextualité, qui dépend de l'interaction et du partenariat entre les textes, l'interaction nécessite plusieurs textes Peut-on considérer intertextualité comme un problème d'ordre critique littéraire trouvant ses racines dans l'héritage de la critique en terme plus clairs, pouvons nous en tenir de ce qu'a dit Ibn IBNKHALDOUNE et l'interpréter de cette façon?

Il ne fait aucun doute que l'intertextualité exige un retour en arrière (passé), puis prendre ce qui conviens avec les textes nouveaux, ce qui exige

la mémorisation et la compréhension et l'accès aux textes littéraires précédents, tout comme l'organisation de la poésie qui exige selon IBNKHALDOUNE la mémorisation et la lecture, car on ne peux expliquer la nécessité d'organiser la poésie ou créer un texte que par sa mémorisation.

Le contraste dans la terminologie a connu plusieurs définitions on motionne la définition de ABI ELBAKA ELKOUFAOUI,: «le public (l'ensemble) est dit de ce qui existe à l'extérieur et de même égal à un autre existant résistant à lui, il est dit aussi « qui est interdit de se réunir dans l'existence ». M. Mohammed ben Hassan Essaid Hassan l'a définit étant: "le mot signifiant deux termes ou significations opposés " comme il à été définit par Ibrahim ben Fathi Abdelmoktader qu': « il est un seul terme englobant un sens et son opposé en même ».

Il y a ceux qui ont divisé la définition du contraste par une division historique selon l'ancien et moderne, il a souligné que le contraste contient deux opinions, et chacun sa vision du contraste l'opinion moderne signifie: «La présence de deux termes diffèrent qui se contredisent dans leur sens, comme COURT le contre est LONG et BEAU par opposition à LAID" tandis que l'ancien opinions le contraste et «le terme utilisé dans deux sens contradictoires".

Il prend en charge ce sens par confirmation détaillée de Mohammed ben Sayed Hassan que: " la langue arabe caractérisée par une double fonction utilisée de deux façons contraste, comme splendeur "جلل"pour le petit et grand et grandeur…etc., une sorte de commun, mais l'articulation se trouve sur deux choses contraires et opposés est différent.

La poésie moderne s'est vu doter, par le symbole et la suggestion à travers des images et des symboles et là ou il ya un de symbole, on trouve une expression convaincante de l'image.

La poésie moderne a abandonnée le symbole et elle s'est éloignée aussi que l'image ainsi que de la rhétorique sensuelle ce qui a mené éliminé les frontières entre eux, ainsi parlé de l'un deux c'est parlé de l'autre comme les maillons d'une chaine.

quelques poètes de la modernité abuse dans l'utilisation du symbole , malgré ça la poésie arabe moderne n'est pas une poésie symbolique dans le sens de la doctrine de la symbolique et qu'il a subi quelques-unes des caractéristiques de la période suivante depuis le début et le masque tombe dans le cercle et le symbole d'image parce que fondamentalement le masque ne se fonde pas seulement sur l'utilisation des symboles et des caractères sophistiqués, même si le concept du masque chez les critiques et les auteurs Arabes a souligné l'adoption de la formule du masque dans le poème et l'emploi de la subjectivité dans le poème moderne n'est pas un masque.

Il n'est pas important dans l'apparence ou la nature du masque comment il est dérivé ou comment il a été trouvé par le poète l'essentiel et

sa pertinence ou sa convenance dans l'expérience qui l'a conduit à l'utiliser dans le but de promouvoir et comment l'employer.

Certains auteurs vont bien au-delà, quant les symboles et les personnages réalistes dépassent que ce soit légendaire ou du patrimoine ... et dépend aussi du rythme et de l'intertextualité et de l'antagonisme et des actifs de la nature et leur personnalisation, il excelle dans sa création par son image personnelle et l' emploi dans sa poésie pour exprimer ce qu'il veut et il augmente la distance esthétique qui expriment violation du texte aux attentes des lecteurs, car il a été adopté à l'origine des outils est composée de visions du créateur et ses idées ne transportent pas de profils et fonctionnalités et ne reflète que ce qu'il voulait d'elle, comme nous l'avons déjà vu chez les trois pionniers, "Badr Shaker Sayab, Ahmed Matar, et Amel Denkel".

الملخص :

عالجت هذه الدراسة موضوع أدوات التشكيل الأسلوبي للصورة الشعرية في الشعر الحديث و تحديداً في نتاجات ثلاث من رواده ، بدر شاكر السيّاب ، أحمد مطر، أمل دنقل وقد كانت هاته المعالجة من حيث مفهوم الصورة الشعرية قديماً و حديثاً، و أدوات التشكيل الأسلوبي للصورة الشعرية الجديدة ، و قد اقتضى الموضوع فصلاً تمهيدياً يتعلق بالصورة الشعرية من حيث المفهوم و الأنماط و الوظائف ، فخلصت إلى: إنّ الصورة قديمة قدم الشعر نفسه، و هي الجانب المهم و الثابت فيه و لا يمكن للشعر أن يقوم بدونها و ليس جديداً على النقد العربي ، فقد تطرق النقد العربي القديم إلى التصوير و الصورة بمفاهيم مختلفة تصب جميعها في مفهومها الحديث و إن لميصل من الضبط و الدقة ما وصل إليه في النقد الحديث.

تعددت مفاهيم الصورة في النقد الحديث بتعدد مواقف النقاد و المبدعين حتى كاد يصبح لكل منهم مفهوم خاص لها.

تتمثل وظيفة الصورة في مساعدة المبدع على الكشف عن تجربته التي يعانيها و بث التناسق و النظام بين أجزاءها ، كما تتيح له فرصة التعبير عن مشاعره و مُدركاته التي لا يمكن أن يعبر عنها أو يتلمسها إلا من خلال الصورة.

و من هنا تنبع أهمية الصورة بالنسبة للعمل الأدبي الذي يتشكل بها و تتجسد من خلاله، فهي تمنحه ترابطاً و تناسقاً و تعمل على شد أوطانه و مفاصله فلا تدع سبيلاً إلى تجزئته أو تشطيره.

عندما يتابع المتلقي العمل الأدبي و يتفاعل مع مكوناته ينتابه شعور بنشوة ما و تغمره لذة من نوع فريد، فكلما ارتاد القصيدة و تعمق فيها انفتحت أمامه مغالقها و تجلت أسرارها و هذا ما تحققه الصورة الموحية التي تتراءى كما تتراءى العيون الساحرة خلف النقاط.

إنّ الشعر الحديث قد حفل كثيراً بالإيقاع فهو الفاعلية التي تنقل للمتلقي بالحساسية المرهفة للشعور بوجود حركة داخلية متناهية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة فالموسيقى الداخلية هي النغم الذي يجمع بين الألفاظ و الصورة و بين وقع الكلام و الحالة النفسية و هو ما يسمى بالأسلوب التصويري.

أما الأسطورة فتبين لنا أن الأعمال الفنية التي استطاعت أن تعبر الزمن إلينا، محتفظة بقيمتها و أهميتها بالنسبة للإنسان في كل عمر و كل مكان، لم تظفر – دون غيرها– بهذه الطاقة إلا لأنها قد ارتبطت في جوهرها بالأسطورة ذلك لأن الأسطورة ليست مجردة نتاج بدائي يرتبط بمراحل ما قبل التاريخ أو بعصور التاريخ القديمة في حياة الإنسان ، كما أنها عامل جوهري في كل عصر، فالأسطورة إذن مازالت تعيش بكل نشاطها .

كما تعتبر مصدر إلهام الفنان و الشاكر، بل لعلها في إطار هذه الحضارة أكثر فعالية و نشاطا. منها في عصور مضت، و إذا اقتصرنا هذه على مجال الشعر قلنا أن الشعر لم يكن في يوم من الأيام أقرب إلى روح الأسطورة منه في الوقت الحاضر.

ليس غريب أن تشبع كلمة " الأسطورة" حواها كثيرا من الغموض، و ما أكثر الدراسات الحديثة التي حاولت أن تحدد معنى هذه الكلمة.

" فالأسطورة تعود في الأصل إلى الدلالة الاشتقافية "الأولى للفظة "Mythos" و تعني "الكلمة "و الكلمة هي تميز الإنسان عن الحيوان و قد كانت الكلمة عند ذلك تشمل كل الوجود، " و يمثل تطور استخدام الإنسان لهذا اللفظ من Mythos إلى Epos إلى Logos ".

و تعني التطور من استخدام " الكلمة " التي تعني تفكير الإنسان الرمزي إلى "الكلمة " التي تعني تركيبة الأحداث و تستغرق زمنا إلى " الكلمة " التي تعني القيم العقلية ثم استعمال كلمة " أسطورة " في العصر الحديث عندما تتكلم عن " الأسطورة النازية "

فهذه الصورة المختلفة من استعمال اللفظ تكشف لنا عن تطور مدلوله وفقا لتطور منهج التفكير من جهة و عن ارتباط هذا المدلول بالحاجة الحيوية للإنسان من جهة أخرى.

يرى "مارك شورر" " أن لفظ الأسطورة لا ينفي الأفكار ، كما أنه لا يعني شيئا عكسها و إنما يعني الأساس الذي تقوم عليه هذه الأفكار، يعني نسيجها الأساسي"، حيث يقول أيضا العنصر الذي ينشط الأفكار فالأساطير الأدوات التي تناضل بها على الدوام من أجل أن تتفهم تجربتنا"

فالأسطورة صورة عريضة ضابطة تضفي على الوقائع العادية في الحياة. معنى فلسفيا أي أنها تتضمن قيمة تنظيمية بالنسية للتجربة و بدون تلك الصورة التي تقدمها الأسطورة تظل التجربة ممزقة أي مجرد تجربة ظاهرة.

وعلى هذا الأساس ما تزال الأساطير هي النسيج الأساسي لكل نشاط إنساني ، و بهذه الطريقة تعيش الأسطورة في عصر العقل بوصفها النسيج الأساسي الحي لكل فكرة أو نظرية أو مذهب .

الأسطورة هي المحاولة الدائمة للربط بين العالمين الخارجي و الداخلي، بين المرء و المحسوس و غير المحسوس في سبيل خلق نوع من التوازن بين العالمين في ضمير الإنسان الذي يرتبط بالعالمين على السواء و بقدر متوازن في أصله و قد كشف "فرويد" أن عنصري هذه الدراما و لخصمها في مفهومي الجنس و غريزة الموت و تحت كلمة الجنس نفهم كل الدوافع الإنسانية أكل، شرب، كره، حب...

أما الموت فقد ظل يعمل في الخفاء وراء كل ما هو قابل للإدراك ومنه نشأت أمام الإنسان مشكلتان مع نفسه و مع الكون فاضطر الإنسان الى حل هاتين المشكلتين.

لقد استطاع الإنسان عن طريق الأسطورة أن يرضي حاجته الروحية من جهة و حاجته إلى التوازن مع المجتمع، فقد استطاعت الأسطورة بما اصطلحته من رمز أن تخضع غير المدرك و تدخله في نطاق المدرك.

كما أنها حددت للإنسان وضعه و ألمت كل صدع كان بينه وبين نفسه أو بينه و بين مجتمعه، بالأسطورة استطاع الإنسان القديم خلق صورة التعبير و به استطاع توطيد كيانه الروحي و استقراره الاجتماعي و بواسطة غريزة صنع الرمز المركبة فيه استطاع أن يجسم معرفته بالعالمين الخارجي و الداخلي و خبرته فيهما تجسيما حسيا، و أن يضفي عليها الحياة و يصنع لها حدودا و يكسبها المعنى .

كما تناولنا أيضاً التناص ، لما لديه من دلالة في الدراسات النقدية و الأدبية، حيث أصبح يستخدم " كعمدة أساسية يتعامل بها الدارسون في حقل الخطاب الأدبي"، و التناص أساسه التفاعل و التشارك بين النصوص ، و هذا يقتضي الحفظ و المعرفة السابقة بالنصوص السابقة " لأن النص يعتمد على تحويل النصوص السابقة و تمثيلها بنص موحد يجمع بين الحاضر و الغائب و ينسج بطريقة تتناسب و كل قارئ مبدع "

وهذا ينسجم مع ما طرح محمد عبد المطلب بشأن الإنتاجية الشعرية ، فهي تمثل عملية استعادة النصوص القديمة في شكل خفي أحيانا و جلي أحيانا أخرى، بل إن قطاعا كبيرا من هذا النتاج الشعري يعد تحويرا لما سبق ، ذلك أن المبدع أساسا لا يتم له النضج الحقيقي إلا

باستيعاب الجهد السابق عليه في مجالات الإبداع المختلفة، أولى بمن لم يكن له محفوظ، ثم بعد الامتلاء من الشعر و شحذ القريحة للنسج على المنوال يقبل على النظم ، و بالإكثار منه تستحكم ملكته و ترسخ ، و ربما يقال : أن من شرطه نسيان ذلك المحفوظ، لتمحي رسومه الحرفية الظاهرة، إذ هي صادرة عن استعمالها بعينها فإذا نسيتها و قد تكتفت النفس بها، انتعش الأسلوب فيها كأنه منوال يؤخذ بالنسيج عليه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورة"

و إذا كانت الإنتاجية شكلا من أشكال التناص الذي يعتمد على التفاعل و التشارك بين النصوص، و التفاعل يقتضي نصوصا متعددة فهل يمكن لنا اعتبار التناص قضية نقدية لها جذورها في الموروث النقدي ؟ و بعبارة أوضح، هل يمكن لنا أن نحمل ما قاله ابن خلدون و نفسره على هذا النحو؟

مما لا شك فيه أن التناص يقتضي الرجوع إلى الوراء، ثم الأخذ بما يتناسب و النصوص الجديدة و هذا يتطلب الحفظ و الفهم و الاطلاع على النصوص الأدبية السابقة، تماما كما يتطلب نظم الشعر عند ابن خلدون الحفظ و الاطلاع، إذ لا يمكن أن نفسر الحاجة لنظم الشعر أو إنتاج النص إلا بالحفظ.

أما التضاد فقد عُرِّف في الاصطلاح عدةَ تعريفاتٍ نذكر من بينها تعريف أبي البقاء الكفوي؛ حيث عرَّفه بقوله: "هو عند الجمهورِ يُقال لموجودٍ في الخارج مساوٍ في القوةِ لموجودٍ آخرَ ممانع له، ويُقال: وقد يُراد بالضدِّ المنافي بحيث يمتنعُ اجتماعُهما في الوجود."وعرَّفه محمد بن السيد حسن بقوله" :هو اللفظ الدَّال على معنيين متقابلين."و عرَّفه إبراهيم بن فتحي عبد المقتدر بأنه" :لفظةٌ واحدة تحمل المعنى و عكسَه وعرَّفه الزركشي بأنَّه" :تسميةُ الشَّيءِ باسم ضِدِّهِ."

وهناك من قسَّم تعريفَ التضاد تقسيمًا تاريخيًّا حسب القديمِ والحديث، فأكَّدَ أنَّ في التضاد رأيين؛ قديم وحديث ولكلٍّ منهما رؤيتُه للتضاد؛ فالرأيُ المحدَثُ يعني بالتضاد: "وجود لفظين يختلفانِ لفظًا ويتضادَّان معنًى؛ كالقصيرِ في مقابل الطَّويل والجميل في مقابلِ القبيح"، بينما يعني الرَّأيُ القديم بالتضادِّ "اللفظ المستعمل في معنيَيْن متضادَّيْن."

ويؤيد هذا المعنى ويزيده تفصيلاً وتأكيدًا ما ذهب إليه "محمدُ بنُ السيد حسن" مِن أنَّ "في اللغةِ العربية كلمات تتميزُ بخاصيةٍ مزدوجة تستعمل على وجهين متضادَّيْن؛ كقولهم" :جَلَل للكبيرِ والصغير وللعظيم، و"الصَّارخ "للمستغيثِ والمغيث... الخ، وهو نوعٌ من المشترك، إلا أنَّ المشترك يقعُ على شيئين ضدَّيْن وعلى مختلفَيْن غيرِ ضدَّين، فما يقعُ على الضدين ك"الجَوْن " و"جلل"، وما يقع على مختلفَيْن غيرِ ضدَّين ك"العين."

كما حفل الشعر الحديث بالرمز و الإيحاء عن طريق صوره و رموزه و ليس الرمز إلا وجدهاً مقنعاً من وجوه التعبير بالصورة.

و لقد تخلى الرمز عند شعراء الحداثة عن جانب من تجريديته الموعلة ، كما ابتعدت الصورة عن طبيعتها الحسية و البلاغية الجامدة و بذلك تلاشت الحدود الفاصلة بين الرمز و الصورة و أصبح الحديث عن أحدهما يعني بالضرورةالحديث عن الثاني.

و على الرغم من إفراط بعض شعراء الحداثة في استخدام الرمز و توظيفه فإن الشعر العربي الحديث ليس شعراً رمزياً في غاية بمعنى المذهب للرمزية و إن لحقت به بعض ملامحها في فترة لاحقة عن بدايته و يقع القناع ضمن دائرة الصورة و الرمز لأن القناع أساساً لا يقوم إلا على استخدام متطور للرموز و الشخصيات و إذا كان مفهوم القناع عند النقاد و المبدعين العرب قد أشار إلى اعتماد الشاعر صيغة ما يتقنع لها فإن استدعاء الشخصية في القصيدة الحديثة ليس قناعاً.

إذ ليس مهماً في القناع مظهره و لا طبيعته التي استمد منها أو كيفية عثور الشاعر عليه و اهتدائه ، و إنما المهم فعلاً مدى ملائمته في التجربة التي قادت إليه و وظف من أجل النهوض بها و كيفية توظيفه إثناءها.

يذهب بعض المبدعين إلى ما هو أبعد من ذلك حين يتجاوز الرموز و الشخصيات الواقعية سواءً أكانت أسطورية أم تراثية ، و كذلك يعتمد على الإيقاع و التناص و التضاد و في موجودات الطبيعة و مشخصاتها فيبدع في صورته الخاصة و يصطحبها في أعماله الشعرية ليعبر عن ما يريد و عليه تزداد المسافة الجمالية التي تعبر عن مخالفة النص لتوقعات القراء لأنه

اعتمد في الأصل على أدوات تكونت من رؤى المبدع و أفكاره فهي لا تحمل من الملامح و القسمات إلا ما أراده لها ، كما رأيناه عند الشعراء الثلاث "بدر شاكر السيّاب أحمد مطر و أمل دنقل".

قائمة المصادر و المراجع

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

المصـــادر

1- أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، لافتات، الدولية للنشر و التوزيع شارع عابدين القاهرة ط 2006.

2- أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، مكتبة مدبولي- القاهرة .

3- بدر شاكر السّياب ، الديوان، دار العودة بيروت،ط1، سنة.2009.

المراجع بالعربية

1- ابن سينا، فن الشعر، من كتاب الشفاء، تحقيق عبد الرحمن بدوي ضمن كتاب أرسطو طاليس، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة 1953.

2- ابن عبد الله شعيب ، الميسر في علم البيان ، علو المعاني ، علم البديع ، دار الهدى عين أمليلة- الجزائر .

3- ابن خلدون ، عبد الرحمان بن خلدون المقدمة ، تحقق دار الفكر ، بيروت لبنان. ط **1**

4- ابن منظور،(أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري) لسان العرب . دار صادر بيروت ط3 / 2004.

5- إحسان عباس، بدر شاكر السياب حياته، شعره، المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت ط6-1992.

6- إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب الكويت ط1 -1978 .

7- إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة ط3-1955 .

8- اعتدال عثمان، إضاءة النص" دار الحداثة للطباعة و النشر، بيروت لبنان ط1 سنة 1988.

9- إليا الحاوي، الشعر العربي المعاصر بدر شاكر السّياب،دار الكتاب اللبناني بيروت ط1 - 1973 ط2-1980.

10-إليا الحاوي الرمزية و السريالية في الشعر الغربي و العربي دار الثقافة بيروت لبنان ط 2 1983 .

11-أبو نواس، الديوان، تحقيق سليم قهوجي، دار الجيل بيروت، ج1،2003.

12-أبو هلال العسكري ، الصناعتين، تحقيق:علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم المكتبة العصرية صيدا بيروت،1986.

13-أحمد الشايب ،أصول النقد الأدبي، النهضة المصرية القاهرة ط2 / 1973 .

14-أحمد الدوسري أمل دنقل شاعر على خطوط النار ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ط1 ،مجلد1-2004 .

15-أحمد الطريسي، النص الشعري بين الرؤية البيانية والرؤيا الإشارية (دراسة نظرية وتطبيقية) الدار المصرية السعودية للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، 2004.

16- أحمد حسن الزيات ،دفاع عن البلاغة ،عالم الكتاب القاهرة ط1973/3 .

17-أحمد زهير رحاحلة، تجليات التضاد في ديوان محمود درويش الأخير، العدد 2-2014.

18-الجاحظ، الحيوان ترجمة عبد السلام هارون، المجمع العلمي الغربي الإسلامي بيروت ط3 ج3 /1969.

19-الشيخ ناصيف اليازجي، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب ،دار بيروت للطباعة والنشر بيروت 1981.

20- السعيد الوراقي لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية و طاقاتها الإبداعية دار النهضة العربية للطباعة و النشر بيروت ط3- 1984.

21- السكاكي، مفتاح العلوم ، ضبط و تعليق:نعيم زرزور، ط2، دار الكتب العلمية بيروت 1987.

22- العقاد ،حياته من شعره ،منشورات المكتبة العصرية بيروت 1984.

23- الطاهر أحمد مكي ،الشعر العربي المعاصر روائعه ومدخل لقرائته ،دار المعارف القاهرة.ط1-1983.

24- الكندي، رسالة في حدود الأشياء ضمن رسالة الكندي الفلسفية ،تحقيق محمد عبد الهادي أبي رديه، دار الفكر العربي مصر، ج1- 1990.

25- المتنبي، الديوان، شرح عبد الرحمان البرقوقي، المطبعة الرحمانية مصر ج2سنة1930 .

26- أدونيس، زمن الشعر، دار العودة بيروت، ط3- 1983.

27- الآثار الكاملة، دار العودة ،بيروت ج 2 ، ط 2 -1971 .

28- ألفت كمال الروبي،نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير للطباعة والنشر 2007.

29- آنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث،مكتبة عين شمس ،د ط،دت.

30- بشرى موسى صالح ، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي بيروت ،ط1-1994.

31-جابر أحمد عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، دار التنوير بيروت ط 3، 1992.

32-جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، هجر للطباعة و النشر و التوزيع و الإعلان القاهرة-1987.

33-حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية تونس، 1966.

34- حنفي محمد شرف ،الصورة البيانية ،دار النهضة مصر القاهرة.

35-خليل موسى ، بنية القصيدة العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب ط1-2003.

36-درويش حسن الجندي، الرمزية في الأدب العربي ، دار الرسالة للطباعة و النشر و الأعلام-1957.

37-ريتا عوض ،بنية الشعر الجاهلي ، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس دار الآداب، بيروت ط 1 -1992 .

38- ساسين عساف، الصورة الشعرية وجهات نظر عربية، دار مارون عبود،بيروت ط1- 1985.

39-شوقي ضيف، في النقد الأدبي ،دار المعارف القاهرة ط6 .

40- صلاح عبد الصبور الأعمال الكاملة ج1، دار العودة بيروت ، ط 4- 1983.

41- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة و النشر ، القاهرة 1998 .

42- عبد الحميد حيدة اتجاهات جديدة في الشعر العربي المعاصر ، مؤسسة نوفل بيروت ط1- 1968.

43- عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق-1994.

44-عبد الحميد يونس الأصول الفنية للأدب، مكتبة الأنجلوا المصرية ط2- 1964 .

45- عبد الرحمان محمد القعود الإبهام في شعر الحداثة العوامل و المظاهر و آليات التأويل مطابع الساسة الكويت 2002.

46-عبد الفتاح ،الصورة في شعر بشار بن برد ،دار الفكر للنشر عمان 1983.

47- عبد القادر القط ،الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر ،دار النهضة العربية بيروت ط 2 - 1978 .

48-عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز ترجمة محمود محمد شاكر مطبعة المدني القاهرة ط3- 1992.

49-عبد القادر الجرجاني، أسرار البلاغة ، تحقيق محمد الفاضلي المكتبة العصرية للطباعة و النشر ط3-2001.

50-عبد الرضا علي ، دراسات في الشعر العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات و النشر 1995.

51-عبد الله أبو هيف، قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ط1-2004.

52-عبد الله نصار ،أنات الطبيعة و الدلالة البشرية في أوراق الغرفة8، الهيئة المصرية للكتاب القاهرة – 1983.

53-عبد المطلب محمد، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني الشراكة المصرية العالمية لونجمان للجيزة مصر ط1.

54-عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، دار العودة بيروت 1972.

55-عاصم محمد أمين حسن بني عامر ، لغة التضاد في شعر دنقل، دار صفاء للطباعة و النشر و التوزيع 2005.

56-عز الدين إسماعيل- الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية دار العودة، بيروت ط 3_1981

57-عز الدين إسماعيل التفسير النفسي للأدب ط4 - 1981 .

58-علي البطل الصورة في الشعر العربي ،دار الأندلس للطباعة و النشر بيروت، دت

59- علي الجارم ومصطفى أمين ، البلاغة الواضحة البيان و المعاني و البديع، دار المعارف مصر - ط17- 1964.

60- علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر.دار غريب للطباعة و النشر ط1-2006 .

61-علي حداد، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد 1986.

62-علي عبد المعطى البطل الرمز الأسطوري في شعر السياب، الربيعان للنشر والتوزيع الكويت ،ط 1 -.1982.

63- علي علي مصطفى صبح، الصورة الأدبية تأريخ ونقد ،دار إحياء للكتاب القاهرة.دت

64- علي مهدي زيتون السياب شاعرا حركة الريف بيروت 1996.

65-فاضل ثامر ، معالم جديدة في أدبنا المعاصر.دار الحرية بغداد-1975.

66- فتح الله عزيزة هيثم، الصورة الصحفية ، شركة مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، 1992.

67-كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء و التجلي ،دار العلم للملايين بيروت ط3 /1984 .

68-كامل حسن البصير ،بناء الصورة الفنية في البيان العربي ،المجمع العلمي العراقي بغداد 1987 .

69-محمد غنيمي هلال مجدي وهبة معجم المصطلحات الأدبية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان بيروت، ط2- 1984

70- محسن أطميش ،دير الملاك ، دراسات نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر دار الرشيد بغداد 1982 .

71- محمد حسن عبد الله ،الصورة والبناء الشعري ،دار المعارف القاهرة.

72- محمد عبد الحي الأسطورة الإغريقية في الشعر العربي المعاصر دراسة في الأدب المقارن دار النهضة العربية القاهرة 1977.

73-محمد عبد المطلب قراءات أسلوبية في الشعر الحديث الهيئة المصرية العامة للكتاب 1995.

74- محمد علي الكندي الرمز و القناع في الشعر العربي المعاصر السياب و نازك و البياتي دار الكتب الوطنية بنغازي ليبيا - ط 1 - 2003.

75-، النقد الأدبي الحديث ،دار النهضة مصر للطباعة القاهرة 1984.

76-محمد غنيمي هلال الرومانتيكية ، دار العودة ، بيروت،1973 .

77-محمد غنيمي هلال الأدب المقارن، دار العودة بيروت_ لبنان ط1-1983 .

78-محمد مندور في الميزان الجديد، الفجالة ، دار النهضة مصر للطبع والنشر، د ت .

79-محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر، مرحلة الرواد_دراسة_ منشورات اتحاد كتاب العرب 1999.

80-محمد فتوح أحمد، الرمز و الرمزية في الشعر العربي المعاصر،دار المعارف القاهرة ط3-1984.

81-محمود درويش ، ديوان أوراق الزيتون ، دار العودة بيروت، ط8 ، 1981.

82- مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث . منشأة المعارف الإسكندرية، ط1-1987.

83-مصطفى السعدني، التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل،منشأة المعارف الإسكندرية.

84-محمد علي عزب الشاعر أمل دنقل أيقونة الرفض و المفارقة دار العماد مركز عماد علي القطري للنشر و التوزيع القاهرة .

85- مصطفى ناصف ،الصورة الأدبية ،دار الأندلس ط2 -1981 .

86-نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ط 6 ، دار العلم للملايين، بيروت ، 1981 .

87-ناصر لوحيشي الرمز في الشعر العربي، جامعة الأمير عبد القادر ،قسنطينة، الجزائر، عالم الكتب الحديث 2011 .

88- نسيم مجلي ، أمل دنقل أمير شعراء الرفض،كتاب المواهب القاهرة 1986.

89-نعيم اليافي ،تطور الصورة الفنية في الشعر الحديث، إتحاد الكتاب العرب،دمشق د.ت

90-ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب، معالم و انعكاسات الرمزية المؤسسة الجامعية للدراسات و النقد و التوزيع بيروت - لبنان ج 2 ،ط1- 1982 .

91-يوسف عز الدين ، التجديد في الشعر الحديث النادي الأدبي الثقافي ط1 - 1986 .

المراجع المترجمة

1-آلود ليفي شتراوس، الأسطورة والمعنى، ترجمة صبحي حديدي، منشورات عيون، الدار البيضاء، 1986 .

2- ريتشارد كيرني، دوائر الهيرمينوطيقا ، ترجمة سمير مندي أزمنة للنشر و التوزيع الدوحة ط1 /2009 .

3-رينه و يلك و أستن وارين، نظرية الأدب ، ترجمة محي الدين صبحي مراجعة حسام الخطيب ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت، ط2 سنة 1981.

4- ساميول تيفين، التناص ،ذاكرة الأدب، ترجمة غزاوي اتحاد كتاب العرب دمشق 2007 .

5- شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، دار توبقال للنشر ط1-1988

6-لويس هورتيك ،الفن والأدب ، ترجمة :بدر الدين الرفاعي .

7-نورمان فريدمان، الصورة الفنية_اختيار و ترجمة و تقديم ،جابر عصفور ، الخيال الأسلوبي للحداثة، المركز القومي للترجمة ط2 ، العدد 850 سنة 2009.

المراجع الأجنبية

1. **-Albert – marie Schmidt- la literature symbaliste (1970-1900)**
2. **- que sais- je? Presse universitaires de farnce, paris 1947**.
3. **-La rousse librairie , dictionnaire encyclopédique, L1, 1979**

المقالات و الأبحاث في المجلات العلمية المحكمة

1-أحمد بروبز زاده هوج:" التناص القرآني في شعر أحمد مطر و مهدي أخوان ثالث دراسة مقارنة" فصلية بحوث في الأدب المقارن كلّية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة رازي – إيران / السنة الرابعة، العدد 16 ،سنة 2015 م.

2-أحمد شمس الدين الحجاجي الأسطورة والشعر العربي، المكونات الأولى، مجلة فصول، ع 2 1984

3-أحمد كاظم، القراءة والتأويل، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق العدد 25 سنة 2006.

4- جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر مهيار الدمشقي ، مجلة فصول ،العدد4 -1981

5-حسن غانم فضالة،أنماط المفارقة في شعر أحمد مطر مجلة جامعة بابل كلية القانون العدد 10 سنة2013 .

6-حسن مرزائي،سيد ابراهيم آرمل، التناص الأسطوري في شعر أمل دنقل، مجلة فصلية دراسات الأدب المعاصر

7-خلدون شمعة تقنية القناع دلالات الحضور و الغياب مجلة فصول ، العدد1 سنة 1997.

8-خيرة جريو، ثنائية الريف و المدينة في شعر بدر شاكر السياب مجلة جامعة بابل م 66، ع6 -2014.

9-زيد مظفر الحلي ، الصورة الشعرية في الشعر العراقي نازك الملائكة أنموذجاً، مقال بمجلة حوار المتمدن ع 4327-2012.

10-ساهرة عدنان و وهيب العنبكي" المفارقة، الاستعارة ،القناع، التناص، التطبيقات في شعرية النص عند أحمد مطر،مجلة كلية التربية الأساسية، الجامعة المستنصرية، العدد 77،76 سنة 2012.

11-سليمان، سوزان روبين وإنجي كروسمان، القارئ في النص(مقالات في الجمهور والتأويل) ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي ط1- 2008.

12-شربل داعز، التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري و غيره، مجلة فصول العدد1-1997.

13-شفيع السيد: أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين و إبداع الشعراء، مجلة إبداع العدد 6، جويلية 1984.

14-عبد الرحمان بسيسو قراءة في قصيدة قناع المتمرد كلمات سبارتاكوس الأخيرة ، مجلة فصول أفق الشعر الهيئة المصرية للكتاب.

15-عبد الرحمان بسيسو قراءة النص في ضوء علاقته بنصوص المصادر قصيدة القناع أنموذجياً،فصول م16، ع1.

16- عبد المطلب محمد، التناص عند عبد القادر الجرجاني ، مجلة علامات في النقد الأدبي، مجلد1.

17- علي عشري زايد:التراث العربي في شعرنا المعاصر، مجلة فصول العدد1، سنة 1980 .
18- علي نجفي ايوكي، قصيدة القناع عند الشاعر أمل دنقل، مجلة في دراسات اللغة العربية و آدابها فصلية محكمة، ، العدد 13 ربيع 1392 هـ.ش/2013
19- غلام رضا كريمي فرد، الرموز الشخصية و الأقنعة في شعر بدر شاكر السياب مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية العدد14 -2010.
20- فاروق المغربي، الأسس النقدية في الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية للدكتور عز الدين إسماعيل مقال في مجلة الدراسات في اللغة العربية و آدابها العدد 7 – 2011 .
21- فايز عارف القرعان، الليل في شعر السياب ، دراسة في البنية الأسلوبية للاستعارة، مجلة دراسات في العلوم الإنسانية و الاجتماعية المجلد 35 العدد 1 سنة 2008.
22- محمد العبد، الصورة والثقافة والاتصال، مجلة فصول، القاهرة، العدد 62 ، سنة 2003.
23- محمد عواد- الأرض اليباب و أنشودة المطر معالم بارزة في طريق الحداثة، مجلة فصول الشعر العربي المعاصر المجلد15 العدد الثالث 1976
24- محمد راضي جعفر، غانم فضالة،أنماط المفارقة في شعر أحمد مطر، مجلة كلية التربية الأساسية،جامعة بابل، العدد 10سنة 2013 .
25- محمد مبارك البنداري ، مقال الأسطورة في شعر أمل دنقل زرقاء اليمامة أنموذجاً ، مدونة أحمد طوسون سنة 2015.
26- محمد مشعل الطويرقي" شعرية النبؤة بين الرؤية و الرؤيا تجليات زرقاء اليمامة في الشعر العربي المعاصر، مجلة أم القرى لعلوم اللغات و آدابها ، العدد الثاني، رجب 1430 سنة 2009.
27- ميلفيل ستيفن ريد ينجر بيل، الرؤية والنصية، ترجمة سيد عبد الله، مجلة فصول، العدد 93 سنة 2002 .
28- مليكة فريحي، تحليل الخطاب أمثلة تطبيقية على قصائد أحمد ، مجلة عود الند ، العدد 89.
29- ورقاء يحي قاسم المعاضيدي "قراءة في قصيدة البكاء بين يدي اليمامة" ، مجلة التربية و العلم قسم اللغة العربية جامعة الموصل كلية الآداب مجلد 18 العدد 01 سنة 2010 .

الأطروحات العلمية

1- ريتا عوض، أسطورة الموت و الانبعاث في الشعر العربي الحديث – رسالة مقدمة إلى دائرة اللغة العربية و لغات الشرق الأدنى في الجامعة الأمريكية في بيروت للحصول على درجة الماجستير في الأدب 1984.

2- شريفة عثمان عباس، أدوات البناء الفني في شعر أمل دنقل مذكرة ماجستير،قسم اللغة العربية،جامعة الخرطوم 2009

3- صباح بنت علي بنت عبد رب الحسن آل قاسم، أساليب الوصف و التصوير في ديوان الناس في بلادي للشاعر صلاح عبد الصبور رسالة ماجستير قسم اللغة العربية كلية الآداب جامعة آل سعود سنة 1430 هـ.

4- عبد الرحمان بسيسو، قصيدة القناع ، رسالة دكتوراه جامعة القاهرة 1996.

5- علي ملاحي، الدلالة الشعرية الجديدة طبيعتها و إجراءاتها (دراسة أسلوبية لنموذج شعري جديد)،رسالة دكتوراه الدولة في الأدب العربي 2003-2004 – جامعة الجزائر.

6- مسلم بعير الأسدي لغة الشعر عند أحمد مطر رسالة ماجستير جامعة بابل.

7- محفوظ الكالدي "دلالات التناص القرآني في شعر أحمد مطر اللافتات السبع نموذجاً" مذكرة ماجستير جوان 2009

المواقع الالكترونية

1- جاسم الولائي، أمل دنقل.. القصصية و المشهد الدرامي في شعره،مقال 2008 الموقع الالكتروني: **www.ankawa.com/forum/index.php**

الفهرسة

إهداء.....ص03
شكر وعرفان.....ص04
مقدمة.....ص06
مدخل في مفهوم الصورة الشعرية و وظيفتها و أنماطها.....ص12
المفهوم النقدي المعاصر للصورة الشعرية ص13
المفهوم الحداثي للصورة الشعرية ص16
أهمية الصورة الشعرية ووظيفتها.....ص19
الفصل الأول أدوات التشكيل الأسلوبي للصورة الشعرية المعاصرة.....ص38
التشكيل التقليدي للصورة الشعرية.....ص37
وظيفة الحس في التشكيل الأسلوبي للصورة الشعرية ص37
وظيفة الخيال في التشكيل الأسلوبي للصورة الشعرية.....ص38
وظيفة التشبيه في التشكيل الأسلوبي للصورة الشعرية.....ص42
وظيفة الكناية في التشكيل الأسلوبي للصورة الشعرية.....ص45
وظيفة الاستعارة في التشكيل الأسلوبي للصورة الشعرية.....ص48
التشكيل الحداثي للصورة الشعرية ص54
التشكيل الأسلوبي الأسطوري للصورة الشعرية المعاصرة..... ص55
التشكيل الأسلوبي الرمزي للصورة الشعرية المعاصرة. ص66
أسلوب القناع و وظيفته في تشكيل الصورة الشعرية المعاصرة ص73
أسلوب التناص و وظيفته في تشكيل الصورة الشعرية المعاصرة..... ص77
أسلوب التضاد و وظيفته في تشكيل الصورة الشعرية المعاصرة..... . ص83
الفصل الثاني بلاغة الصورة الشعرية في الشعر العربي المعاصر و أدوات تشكيلها الأسلوبي..... ص87

أسلوب التكرار عند: السّياب- أمل دنقل – أحمد مطر..... ص89
الأسلوب القصصي عند: السّياب – أمل دنقل- أحمد مطر..... ص115
الفصل الثالث التشكيل الأسلوبي لأداتي التناص و التضاد في الصورة
الشعرية الجديدة من خلال السياب _أمل دنقل_ أحمد مطر..... ص131
التناص الأسلوبي في شعر السّياب- أمل دنقل – أحمد مطر..... ص133
التضاد الأسلوبي في شعر السّياب – أمل دنقل- أحمد مطر..... ص165
الفصل الرابع الشعرية الجديدة في الشعر العربي المعاصر من خلال
السّياب _أمل دنقل_أحمد مطر..... ص197
التشكيل الأسطوري للصورة الشعرية الجديدة من خلال : السّياب - أمل
دنقل.....ص199
التشكيل الرمزي للصورة الشعرية الجديدة من خلال السّياب- أمل دنقل – أحمد
مطر..... ص216
أقنعة الصورة الشعرية الجديدة في الشعر العربي المعاصر من خلال السّياب- أمل
دنقل- أحمد مطر..... ص232
الخاتمة..... ص244
ملخص..... ص246
قائمة الصادر و المراجع..... ص258