الحركة النّقدية حول تجربة أمل دنقل الشّعريّة

إعداد

محمد سليمان سلمان

المشرف

الأستاذ الدكتور صلاح جرار

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

المشرف المشارك

الدكتور سامح الرواشدة

قُدّمت هذهِ الأطروحة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدّكتوراة

في

اللّغة العربيّة وآدابها

كلية الدراسات العليا

الجامعة الأردنية

نيسان ٢٠٠٤م

قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذهِ الأطروحة (الحركة النّقديّة حول تجربة أمل دنقل الشّعريّة)
وأجيزت بتاريخ: / ٤ / ٢٠٠٤ م

أعضاء لجنة المناقشة: **التوقيع:**

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الأستاذ الدكتور صلاح جرار مشرفاً. .....
أستاذ الأدب الأندلسي

الأستاذ الدكتور سامح الرواشدة مشرفاً مشاركاً. .....
أستاذ الأدب الحديث

الأستاذ الدكتور محمود السمرة عضواً. .....
أستاذ شرف – النقد والبلاغة

الأستاذ الدكتور إبراهيم السعافين عضواً. .....
أستاذ الأدب الحديث

الأستاذ الدكتــور خالد الكركي عضواً. .....
أستاذ الأدب الحديث

الإهداء

إلى والديَّ الحبيبين ... برّاً وإحساناً

إلى إخوتي ... محبةً وتقديراً

إلى عميّ عدنان الحاضر الغائب ... وفاءً

إلى زهرتين في حياتي : زوجتي ... وصغيرتي " جنى ".

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

شكر وتقدير

أتقدم بالشكر الجزيل للأستاذيَّ الفاضلين الأستاذ الـــدكتور صـــلاح جـــرار ، والأستاذ الدكتور سامح الرواشدة اللّذين لم يقطعا حبلَ ودٍّ وعلمٍ يوماً .

وشكر خالص للأستاذ الدكتور محمود السمرة على رعايته لهذهِ الدراسة منذ أن كانت فكرة إلى أن أصبحت دراسة مستقلّة .

وللأستاذين الجليلين الأستاذ الدكتور إبراهيم السعافين ، والأستاذ الدكتور خالد الكركي ، شكر موصول على تفضلهما بمناقشة هذهِ الدراسة وتقويمها .

كما أشكر زوجة الشاعر (عبلة الرويني) ، والأستاذ الدكتور جـــابر عـــصفور على متابعتهما للدراسة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

فهرس المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
قرار لجنة المناقشة.	ب
الإهداء.	ج
شكر وتقدير.	د
فهرس المحتويات.	هـ
الملخص باللغة العربية.	ز
مقدّمة.	١
تمهيد.	٤-١٠
الفصل الأوّل : الموضوعات الشّعريّة : الرّؤية النّقديّة.	١١-٥٧
المبحث الأول: (الموضوع القوميّ).	١٣-٢٨
المبحث الثاني: (موضوع المرأة).	٢٩-٣٤
المبحث الأول: (موضوع الموت).	٣٥-٤٤
وقفة منهجيّة.	٤٥-٥٧
- المنهج الموضوعاتي.	٤٥-٤٩
- المنهج النّفسيّ.	٤٩-٥٣
- المنهج الاجتماعي.	٥٣-٥٦
- المنهج الإحصائي.	٥٦-٥٧
الفصل الثّاني : الدراسات النقديّة : بناء القصيدة.	٥٨-٩٥
- الرؤية النّقديّة للصّورة الشّعريّة.	٦٠-٧٧
- مصطلح الصورة.	٦٠-٦٥
- مصادر الصورة.	٦٥-٦٧
- مادّة الصورة.	٦٧-٧٠

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الموضوع	رقم الصفحة
- أنماط الصّورة.	٧٠-٧٣
- الجانب النّفسيّ في الصّورة.	٧٤-٧٧
- الرؤية النّقديّة للرمز والقناع.	٧٨-٨٤
- مصطلحا الرمز والقناع في النّقد الحديث.	٧٨
- البعد النّقديّ للرمز في شعر أمل دنقل.	٧٩-٨٤
- البعد النّقديّ للقناع في شعر أمل دنقل.	٨٥-٩٥
أ . الرؤية النقديّة لأقنعة أمل دنقل.	٨٥-٨٨
ب. الرؤية النقديّة لبنية قصيدة القناع في شعر أمل دنقل.	٨٨-٩٥
الفصل الثالث : (الرّؤية النّقديّة في الدّراسات الأسلوبيّة).	٩٦-١٣٤
- التّناص.	٩٨-١١١
- المفارقة.	١١٢-١٢٨
- التضاد.	١٢٩-١٣٤
الفصل الرابع: (الرّؤيّة النّقديّة للدراسات النّصيّة).	١٣٥-
- قصيدة (الخيول).	١٣٨-١٤٣
- قصيدة (من مذكرات المتنبي في مصر).	١٤٤-١٦٧
- قصيدة (مقابلة خاصّة مع ابن نوح).	١٦٨-١٧٧
خاتمة.	١٧٨-١٨٠
المصادر والمراجع.	١٨١-١٨٩
ملخص باللغة الإنجليزية.	١٩٠

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الحركة النّقدية حول تجربة أمل دنقل الشّعريّة

إعداد

محمد سليمان سلمان

المشرف

الأستاذ الدكتور صلاح جرار

المشرف المشارك

الدكتور سامح الرواشدة

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ملخص

تتناول هذهِ الدّراسة الحركة النقديّة حول تجربة أمل دنقل الشعريّة ، وتهدف إلى دراسة النتاج النّقدي وتصنيفه حول هذه التجربة ، وتبويبه ، وتحليل خلاصاتهِ ، ومناقشة منهجيّته ، ومحاولة ربط هذا الجهد النقدي بحركة التطوّر النقدي العربي الحديث.

وترتكز الدراسة على أربعة محاور ، أولها : الوقوف عند الرؤى النقديّة الخاصة بالموضوعات الشعريّة . وثانيها : مناقشة بناء القصيدة من خلال الصورة الشعرية والرمز والقناع . وثالثها : دراسة مواقف النقاد للظواهر الأسلوبيّة مثل التناص ، المفارقة ، والتضاد . ورابعها : الكشف عن اهتمام النقاد بالتحليل النّصيّ.

وقد أظهرت الدّراسة تطوّراً نقدياً لحركة النقد حول تجربة أمل دنقل ، انتقلت فيه الرّؤى النّقديّة من نظرات انطباعيّة إلى مواقف تستند إلى المعرفة النقديّة منهجاً، وترتكز على النّص الشعري دليلاً .

المقدمة:

الحمد لله الذي أكرمنا بنعمهِ ، والصّلاة والسلام على سيدنا محمد خير نـــاطق بالضاد ، وبعدُ :

فيعدُّ الشاعر أمل دنقل (١٩٤٠-١٩٨٣) من الشعراء العرب الذين أسهموا في الحركة الشعريّة العربيّة إسهاماً واضحاً ؛ فقد أقيمت حول تجربتهِ الشعريّة دراسات نقديّة سارت في اتجاهين ؛ ركَّز الأوّل منهما على المضمون فأظهر الأبعاد الفكريّة في تجربتهِ ، ووقف الثاني على الجانب الفنّيّ ، وتتبّع أهم الظواهر الأسلوبيّة التـــي شكلت البناء الفنّيّ لديهِ ، وبناء القصيدة ، والظواهر الفنيّة المشكلة للنّص الشعري.

وتهدف هذهِ الدراسة إلى تناول الدراسات المستقلّة في كتبٍ ، أو المبثوثة فـــي المجلاّت التي وقفت على نتاج الشاعر بالدّراسة والبحث والنقـــد والتحليـــل ، ثـــم استجلاء منهجيّة هذهِ الدّراسات وحجم الفائدة المستقاة من العمليّة النقديّة ، ولا يكون هذا إلاّ من خلال التّتبّع التاريخي لهذهِ الدراسات ، وبتصنيفها ، وتحليلهـــا ، وبيـــان منهجيتها النقديّة ، ومحاولة ربط هذهِ الحركة النقديّة بحركة التطوّر النقديّ العربـــيّ الحديث . ولذلك اعتمدت الدراسة في تحقيق هدفها على الرصد التاريخي ، والبعـــد التحليلي لما أقيم حول تجربة أمل دنقل من دراسات نقديّة .

وحاولت جمع الدراسات النقديّة التي تناولت تجربة الشاعر معتمداً في ذلـــك على عدد من الدراسات التي وقفت عليها في المكتبات العامّة والخاصّـــة ، وعلـــى تصنيفين : أولهما لعبلة الرويني – زوجـــة[١] الـــشاعر وثانيهمـــا لعبـــد الـــسلام المساوي[٢]، إلا أنني توصلت إلى مؤلفات ومقالات نقديّة حول تجربة الـــشاعر لـــم يرجع إليها واضعاً التصنيفين . ومع هذا كلّهِ ، لم يكن هدفي أن أقتصر على جمـــع الدراسات النقدية في متن الدراسة وحاشيتها دون تدقيق وتعليل ، أو الجـــري وراء

---

[١] زودتني زوجة الشاعر بنسخةٍ تحت الطَّبع ، (٢٠٠٣).
[٢] استخرجت هذا التصنيف من خلال الإنترنت نهاية العام الماضي (٢٠٠٣).

الأسماء اللامعة في النقد ، أو العناوين البرّاقة ، بل كان الميزان الذي احتكمت إليه هو جدية هذه الدراسة في معالجتها ، وتميزها في توافقها المنهجي ، وارتباط أحكامها بالنصوص الشعرية لأمل دنقل .

واقتضت طبيعةُ الدراسة أن تكون في مقدّمةٍ وتمهيدٍ ، وأربعةِ فصول وخاتمةٍ. فأما التمّهيد فحددتُه بنقد النقد من خلال مناقشتي لمفهومهِ ، ومتنهِ ، ثم عرضت للدراسات السابقة الخاصة بنقد النقد العربيّ ، ثم بنقد النقد الخاص بتجربة أمل دنقل.

فيما تناولت في الفصل الأوّل الرؤى النقديّة التي اختصت بالموضوعات الشعريّة في تجربة أمل دنقل . وبعد متابعةٍ حثيثةٍ للدراسات وجدتُها تركّز على ثلاثة موضوعات ، هي : الموضوع القومي ، وموضوع المرأة ، وموضوع الموت . واتخذت طريقين في مناقشة هذه المواقف النّقديّة حاولت في الأول استجلاء البناء الموضوعيّ لدى النقاد في كل موضوع على حدةٍ ؛ من حيثُ هيكليّة الموضوع ، وعمقهُ النقديّ ، ومدى تواشج ذلك مع النّصوص . وثانيهما تمثّل في بيان الخط النّقديّ الذي انتهجهُ كلُّ ناقدٍ في تعاملهِ مع النّص الشعريّ وتعليلهِ لمواقفهِ النقديّة .

وفي الفصل الثّاني (الرؤى النقدية : بناء القصيدة)، وقفت على ثلاثة مصطلحات نقديّة كان لها أثر واضح في البناء النصيّ لدى دنقل . فدرست الرؤى النقديّة للصورة من خلال موقف النّقاد لمصادرها ، ومادّتها ، وأنماطها ، والجانب النّفسيّ فيها . أما الرمز والقناع فقد درستهما من خلال بعدهما النقدي في شعر أمل دنقل ، وكانت دراستي للقناع أطول من دراستي للرمز ؛ لأن الدراسات النقديّة المقامة حوله خصّت القناع أكثر ممّا خصّت الرّمز ، وكذلك لظهور القناع بصورة جلية في شعر أمل دنقل .

أما الفصل الثالث فاستبنتُ الرؤى النقديّة فيه لثلاث ظواهر أسلوبيّة في شعر أمل دنقل هي : التناص ، والمفارقة ، والتضاد . وقد اعتمدت في دراستي للظاهرة الأولى (التناص) على الرؤى النّقديّة الخاصّة بالتناص الديني مبتعداً عن الخوض في

الرؤى النقديّة الموجهة لأنماط التناص الأخرى كالتناص التاريخي أو الأدبيّ ، ويعود ذلك إلى عاملين : أولهما تناولي لأنماط التناص الأخرى حينما عرضت في فصل الدراسة الثاني للرمز والقناع ، فالعودة إليهما ضربٌ من التكرار في المواقف النقديّة . وثانيهما : ظهور دراسات نقديّة عالجت التناص القرآني دون غيرهِ – أي أنها تناولت جزئية من التناص في شعر أمل دنقل كَثُر فيها الأخذ والرّد بين النّقاد – فيما تناولت ظاهرة المفارقة بوصفها ظاهرة نقديّة متكاملة عند بعض النّقاد ، فعرضت للرؤى النقدية ، لأنماطها وتضافرها في بناء النص المفارق . أما التضاد فقد تضاءلت المساحة النقديّة المتاحة له في دائرة المساحة النقدية العامة لشعر أمل دنقل ، فوقفت على دراستين فقط ، حاولتا أن تضيئا الظاهرة من خلال الثنائيات الضديّة ، وإسهامها في إثارة المتلقي دون أن تغفُلا عن بيان مصادر هذا التضاد وعلاقتهِ بالواقع المعيشي .

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

أما الفصل الرابع (الرؤى النقديّة : الدراسات النّصيّة) ، فقد اخترتُ ثلاث قصائد هي: (الخيول ، من مذكرات المتنبي في مصر ، مقابلة خاصّة مع ابن نوح...) ، محاولاً في ذلك أن أستجلي طريقة المعالجة النصية ، والمنهجية النقدية التي اختطها كل ناقد .

وقد أثبتُ في الخاتمة النتائج التي خلُصت إليها الدراسة.

وقد واجهتني صعوبة كبيرة في الحصول على مصادر هذه الدراسة، وذلك لأسباب مختلفة ، منها : افتقار المكتبات العامة في الأردن ومنها مكتبة الجامعة الأردنية إلى مثل هذه الكتب أو المجلات . ونفاد طبعات بعض الكتب حتى من مكان صدورها ، وسَحْب بعض المؤلفات من الأسواق ودور النشر لأسباب سياسيّة .

وأخيراً ، فإن هذه الدراسة حاولت أن تصل إلى هدفها المنشود ، فإن بلغت ذلك ، فتوفيق من الله وفضل ، وإنْ قصرت عنهُ ، فما صاحبها إلاّ إنسان .

مصطلح نقد النقد:

لم يكن مفهوم نقد النقد واضح المعالم في الدّرس النقدي العربيّ المعاصر قبل العقد السادس من القرن العشرين ؛ ولذا فقد ارتأى بعض النّقاد جعل حركة المصطلح في مرحلتين مختلفتين : مرحلة الإرهاص ، ومرحلة التأسيس[١]. وقد حاول النقاد في مرحلة الإرهاص الاقتراب من روح المصطلح "هناك دراسات نقديّة تطبيقيّة للأدب والأدباء ، وهي كثيرة متنوّعة ، ولكنْ هناك شيءٌ آخر غير الدراسات التي تتولى الحديث عن النقد ، وأصولهِ ومناهجه ، فتصنع له القواعد وتقيم له المناهج وتشرع لهُ الطريق "[٢] ، لكن حدود وعي النقاد في هذه المرحلة لم ترسمْ بدقة ، لأن الأفق المسيطر عليهم ما يزال هو أفق النّقد [٣]. ويظهر هذا – أيضاً– في حديث محمد غنيمي هلال "أمام الناقد تراث ضخم من نظريات النقد في عصور التاريخ المختلفة ، وهو لا شك قادرٌ على الاستفادة منها على نحو ما شرحنا . ومفاضلته بينها على الأساس الذي أشرنا إليه ، هو ما نستطيع أن نسميهِ نقد النّقد ، وهو فيها صادر عن حقائق موضوعيّة يجب أن تكون دعامة لذوقهِ السليم"[٤].

وفي مرحلة التأسيس حاول النقاد أن يؤطروا لكيان نظري ومنهجي لنقد النقد، فيرى جابر عصفور أنهُ "نشاط معرفيّ ينصرف إلى مراجعةِ الأقوال النقديّة ، كاشفاً عن سلامة مبادئها النظريّة وأدواتها التحليليّة وإجراءاتها التفسيرية ". وهو في

---

(١) انظر محمد الدّغمومي ، نقد النقد وتنظير النّقد العربيّ المعاصر ، منشورات كلية الآداب بالرّباط ، ط١، مطبعة النجاح الجديدة ، البيضاء ، ١٤٢٠هـ–١٩٩٩، ص ١١٤–١١٩.

(٢) سيد قطب ، النقد الأدبي ، الدار العربيّة ، بيروت ، ١٩٦٦، ص ٤.

(٣) محمد الدّغمومي، نفسهُ ، ص ١١٥.

(٤) محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، ط١ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٢، ص ٢١.

اعتقادهِ – أيضاً– "تأصيل معرفي للمقولات العقليّة التي تنطــوي عليهــا المفــاهيم المنهجيّة والعمليات الإجرائية للنقد (أو القراءة) وتصدر عنها"[١].

متن نقد النقد:

توصّل أحد الدارسين إلى أربعة خطابات نستطيع أن نتحدّث عن نقد النقد من خلالها ، وهي : خطاب التّعليم ، وخطاب التّاريخ ، وخطــاب التّحقيــق وخطــاب التنّظير[٢] . ولا يُعدُّ هذا الفصل حدّاً نهائياً بين هذهِ الخطابات ، إذ إنّ التداخل بينها طبيعة نقديّة .

أ – خطاب التّعليم : وهو خطاب بسيط لا يرقى إلى مستوى الخطابات الأخرى ؛ لأن الهدف منهُ ، هو فهم ما هو موجود وتقديمهِ للمتلقي "باعتماد التلخــيص ، والانتقاء ، والتمثيل ، وباعتماد التاريخ والتصنيف والتبويب ، وركوب مطيّــة الشرح والتقريب والتّعريف ، واقتحام التفــسير والمقارنــات والمقابلــة بــين المذاهب والوقائع لدى العرب وعلى العرب ، وضرب الأمثلة عند اللزوم"[٣]. ويغلب هذا النمط من الخطاب على الدرس الأكاديميّ .

ب– خطاب التأريخ : يحاول هذا النمط الخطابي البحثَ في اســتيعاب النظريــات الأدبيّة المتلاحقة زمانياً أو المتزامنة ، ويكمن البعد النقدي فيه بما يقدّم الناقــد من أحكام وتقويمات وتعليلات تختلف قوةً وضعفاً من دراسةٍ إلــى أخــرى ، وأهداف مثل هذهِ الدراسات كثيرة ومتنّوعة ، يمكن تصنيفها إلى أهداف نقديّة نظريّة أو منهجيّة ، وأهداف تعليميّة ، وأهداف ثقافية عامّة ، إلاّ أن مثل هــذا الخطاب طغت عليهِ الهيمنة التّاريخيّة ، فتاريخ النقد لــم يتجــاوز التحقيــب

---

(١) جابر عصفور ، قراءة التــراث النّقــديّ ، ط١، عــين للدراســات والبحــوث الإنــسانيّة والاجتماعيّة، ١٩٩٤، ص ١٧.

(٢) محمد الدغمومي ، نقد النقد وتنظير النقد العربيّ المعاصر ، ص ٦١ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٦٦ .

التاريخي بحسب العصور ، أو القرون ، أو المراحل (قبل ، وبعد...)، أو حياة النّقاد ، أو بحسب القضايا والنظريات...[١].

ج- خطاب التّحقيق : وهو من أكثر الخطابات النقديّة تماساً مع النّقد ، حيث "يتوخّى بناء النّقد السّابق الذي قد يرجع إلى قرون خلت ، وقد يرجع إلى عهد قريب ، وخصوصاً إلى النقاد الكبار الذين توقفوا عن إنتاج النقد ، معتمداً إنتاج معرفة جديدة تستجيب لإشكالات نقديّة معاصرة تترجم وعياً آخر بالنّقد"[٢]. وينظر إلى كتاب (النّقد المنهجي عند العرب) (١٩٤٨) لمحمد مندور، وكتاب (ثقافة الناقد الأدبيّ) (١٩٤٩) لمحمد النويهي ، على أنهما من أكثر المنجزات النقديّة العربيّة وعياً في القرن العشرين ، ذلك لما رسما من طريق نقديّة اعتمدا فيها على المناهج والنظريات الأدبيّة والعلميّة [٣].

د- خطاب التنّظير : يمكن وصف هذا الخطاب بأنهُ مجموعة خطابات تريد أن تقدّم معرفة بالنقد تكون جديدة ويكون محورها " مرتكزاً على فهم لإحدى القضايا الآتية : قضايا المفاهيم ، إشكالات عامّة في النقد، قضايا إجرائية في النقد ، نظرية ما في النقد ، منهج من مناهج النّقد "[٤].

---

[١] محمد الدغمومي ، نقد النقد وتنظير النقد العربيّ المعاصر ، ص ٦٧-٧٢ .
[٢] المرجع نفسه، ص ٧٦.
[٣] المرجع نفسه، ص ٧٨.
[٤] المرجع نفسه، ص ٨٩.

دراسات سابقة في نقد النّقد العربيّ :

١- **نبيل سليمان** ، مساهمة في نقد النقد ، ط٢ ، دار الحوار للنّشر ، سوريّة، ١٩٨٦.

يعدُّ هذا الكتاب مساهمة حقيقية في نقد النقد المعاصر. تناول الناقد فيه النقد السوري المنشور في عقدين هما (الستين والسبعين) من القرن العشرين ، وحدّد دراستهُ بثلاثة فصول :

- الفصل الأوّل (تنويعات على الشكلانية): ناقش الناقد عدداً من الدراسات النقديّة التي اتكأت على المبادئ النقديّة الشكلانية في نقدها للشعر . ومن هذه الدراسات: (مقدّمة الشعر العربي) لأدونيس ، و(البحث عن الجذور) لخالدة سعيد ، و(جدلية الخفاء والتجلّي ، دراسات بنيويّة في الشّعر) لكمال أبو ديب ، و(الشمس والعنقاء لخلدون الشمّعة).
- وعرض في الفصل الثاني (تنويعات على الانتقائية) لنتاج نقدي خلط بين المنطلقات الشكلانية والماركسيّة والسلفيّة . ومن هؤلاء النقاد صدقي إسماعيل الذي مثّل المزج بصورتهِ الإيجابيّة ، وابن ذريل الذي مثّل المزج بصورتهِ السلبيّة .
- وعالج في الفصل الأخير التأثير الفرويدي على النتاج النّقدي ، وتجلّى هذا في مناقشتهِ لجهود محمد كامل الخطيب.

وقد خلصت الدراسة إلى مجموعة من النتائج، من أهمها:

- ظهر انسجام في بعض النتاج النقدي يبين النظرية النقديّة والتطبيق النقدي، فجعل منهجاً نقدياً معيناً مفتاحاً سحرياً للإشكالات كافة ، وهذا ما نمت عنهُ جهود أدونيس ، وكمال أبو ديب .
- بدا تفاوت جلي بين النظرية النقديّة والتطبيق النقدي ، وكانت جهود فاروق الشريف، ورياض عصمت خير مثالٍ على ذلك.

- لقد أعلن بعض النقّاد إفادتهم من جميع المناهج النقديّة ، لكن الممارسة النقديّة لم تظهر انسجاماً مع هذا الإعلان.

٢- **محمد بلوحي** ، الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث (دراسة نقد النقد، د.ط ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠٠٠م).

يهدف هذا البحث إلى تناول الرؤى النقديّة للظاهرة العذريّة ؛ لما تحمل من رؤى متعدّدة ، لا يمكن تفجير مكوناتها إلاّ عن طريق السؤال المبني على أسس علميّة . ومن هنا جاءت الدراسة في مُقدمةٍ وأربعةِ فصول وخاتمة.

- الفصل الأول : بسط فيه الناقد التّصوّرات العامة للمنهج ، وحاول تتبع إجابة القدماء والمحدثين على حدّ سواء بخصوص الوجود التاريخي للشعراء العذريين، ثم اعتنى بمصدر العذريّة ، هل كان المصدر عربياً أو إسلامياً ؟!
- الفصل الثاني : تناول فيهِ الجهود النفسيّة التي خصّت الظاهرة العذريّة بالمدارسة والفحص.
- الفصل الثالث : كان هذا الفصل ميداناً للجهود النقدية الاجتماعيّة ، إلاّ أن البحث لم يصل إلى دراسات نقديّة جادّة في معالجة الظاهرة العذريّة ، فكانت القراءات المناقشة أقرب إلى النظرات والاجتهادات العامة منها إلى التفكير الاجتماعي.
- الفصل الرابع : مثّل لحظة انتقال من القراءات السياقية إلى القراءة النسقيّة التي تمثلت بالقراءة البنيويّة التكوينيّة .

أما أهم النتائج التي توصل إليها البحث:

١- إنَّ النص الشعريّ العذري ثابت والقراءات متعدّدة ، ولا يمكن لأي قراءة مهما كانت قدرتها ومعطياتها أن تدّعي الإحاطة المطلقة بالنص مهما كانت طبيعته وجنسه الأدبيّ .

٢- من الملاحظ أن المناهج السياقية في النقد تعاملت مع الظاهرة العذرية تعاملاً خارجياً ، ونظرت إليها على أنها وثيقة سواءٌ أكانت تاريخية أم نفسيّة أم اجتماعيّة .

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

٣-لعلّ ما يفسّر قلّة القراءات النسقيّة ، هو حداثة مناهجها النقديّة التي لم يستوعبْها الخطاب النقدي العربيّ إلاّ لماماً.

٣- **عبد الباسط الزيود** ، الحركة النّقديّة حول الريادة والرواد في الشعر العربيّ الجديد، بدر شاكر السياب نموذجاً . الجامعة الأردنية ٢٠٠٢م.

تهدف هذه الدراسة إلى تناول النقد الذي أقيم حول حركة الشعر الجديد ورواده بشكل عام ، وحول بدر شاكر السياب بشكل خاص . فوقف الباحث على مفهوم الريادة التاريخية والفنية والمؤثرات التي ساعدت على ظهورها ، ورصد آراء النقاد والذين اشتركوا في الصراع حول الشعر الجديد ، ومحاولة تحليلها ، والوقوف على الأسباب الكامنة خلفها ، ثم رصد الحركة النقدية التي أقيمت حول السياب ، ومحاولة تصنيفها ، وتحليلها . وقد حقق هذا من خلال أربعة فصول :

١. الريادة وصداها في النّقد العربيّ الحديث .
٢. الثقافة والمثاقفة عند السياب .
٣. الأسطورة في شعر السياب .
٤. الدراسات النصية لقصيدتي : (أنشودة المطر) ، (والنهر والحياة) .

وخلص الباحث إلى :

- أن هناك مفهومين للريادة ، ريادة تاريخيّة يقصد بها البحث عمن هو الأسبق في نظم الشعر الجديد ، وريادة فنيّة ظهرت بعد عام ١٩٤٨م على يد نازك الملائكة، والسياب ، والبياتي .
- اقتصر النّقد في بدايات الحركة ١٩٤٨ – ١٩٥٨ على الصراع حول الشعر الجديد ما بين رفضٍ وقبول ، وانقسم إلى قسمين : مستوى أيدلوجي ، ومستوى فني ، واتسم هذا النقد بالانفعاليّة والتسرع.
- تباين آراء النّقاد في قدرة السياب على استيعاب المصادر التراثية والعامة ، واستيعاب تجربتي إليوت وستيول .

- يرى الباحث أن واحداً من النقاد وحده الذي استطاع ربط الأسطورة بسياقها الفكري والفني ، وهو علي البطل .
- اتفق النقاد على الإشادة بقصيدتي (أنشودة المطر) ، و (النهر والموت) ، وتدرج النقد لهما من النقد التفسيري العام إلى النقد المنهجي .

دراسات سابقة في نقد النقد الخاص بشعر أمل دنقل:

عالجت الدراسات النقديّة موضوعات وقضايا فنّيّة في شعر أمل دنقل، كان لها الأثر الواضح في التشكيل الشعري لديهِ ، وتعدّ هذه الدراسات مادّة ومصدراً لهذهِ الدراسة . ولم أقف على دراسةٍ مستقلةٍ تتولى مناقشة هذهِ الدراسة النقديّة بالتحليل والنقد ، ولكن ثمّة إشارات وردت في بعض الدراسات المقامة حول شعر أمل دنقل، أو تلك التي تحدثت عن الشعر المصري . ومن أهم هذهِ الدراسات دراسة عبد السلام المساوي.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

فقد عرض الباحث للدراسات التي أقيمت حول شعر دنقل عرضاً سريعاً ، فلم يتجاوز عرضهُ الفقرة الواحدة لأي دراسة سابقةٍ له . ومن الدراسات التي عرض لها:

١- دراسة جابر قميحة ، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل.
٢- دراسة سيد بحراوي ، في البحث عن لؤلؤة المستحيل ، دراسة لقصيدة أمل دنقل : مقابلة خاصّة مع ابن نوح .
٣- دراسة حسن الغرفي ، عن التجربة والموقف .
٤- دراسة نسيم مجلي ، أمل دنقل : أمير شعراء الرفض .
٥- دراسة صلاح فضل ، إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل .

الفصل الأوّل

الموضوعات الشعرية : الرّؤية النّقديّة

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الموضوع القوميّ

موضوع المرأة

موضوع الموت

تـوطئة :

يهدف هذا الفصل إلى تناول الرؤى النّقدية التـــي اختـــصّت بالموضـــوعات الشعرية في تجربة أمل دنقل . وبعد متابعةٍ حثيثة للدراسات التي أقيمت حول تجربة أمل دنقل وجدتها تركز على ثلاثة موضوعات دون غيرها ، وهـــي : الموضـــوع القومي ، وموضوع المرأة ، وموضوع الموت . واتخذت طـــريقين لمناقـــشة هـــذه المواقف النقدية حاولت في الأولى استجلاء البناء الموضوعي لدى النّقاد ، في كـــل موضوع على حدة، من حيث هيكلية الموضوع وعمقهُ النقدي ومدى تواشج ذلك مع النصوص الشعرّية . وثانيهما؛ تمثلت في بيان الخط النقدي الذي انتهجه كل ناقد في تعامله مع النص الشعري وتعليله لمواقفه النقدية .

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وكان أبرز المناهج النقدية التي ساعدت في إظهار هذه الموضـــوعات النقـــد الموضوعاتي ، والمنهج النفسي ، والمنهج الاجتماعي ، والمنهج الإحصائي . وقـــد كثرت الدراسات التي تناولت هذه الموضوعات الشعرّية إلا أن دراسة واحدة فقط[١]، حاولت الوقوف على الموضوعات الثلاثة ، فكان لها تميّزها الواضح وإنْ خالطهـــا الشطط النقدي أحياناً .

ولا أوافق هذا النمط من الدراسات النقدية ؛ ذلك أنّهُ "يحيل الشعر إلى وثائق ، دون أن يركز البحث حول فكرة – أو أفكار – معينة فيغدو أشبه شـــيء بـــالعرض التاريخي والوصف السطحي لمظاهر لا يعد الشعر أهم شواهدها أو وثائقها " [٢].

---

[١] عبد السلام المساوي، البنيات الأسلوبية الدالة في شعر أمل دنقل، ط١ ، منشورات اتحـــاد الكتـــاب العرب، دمشق، ١٩٩٤.

[٢] إحسان عبّاس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط٣ ، دار الشروق، عمان، ٢٠٠١، ص١٢،١١.

المبحث الأول : الموضوع القوميّ

يمتدُّ البعد القوميُّ على مساحةٍ كبيرةٍ في المجال الموضوعيِّ في الشِّعرِ العربي الحديث ، وكان لظروفٍ متعددةٍ دور في إبراز هذا البعد عن غيره من الأبعاد الموضوعية الشعرية الأخرى ، حيث تداعتِ الأمم على وطننا العربيّ مستعمرةً الأرض ، ومنكلةً بأبنائها ، حتى استبيح الحمى ... فتكوّنت في الضمير العربي أفكار جيشت نفسها وأفرادها بغية التحرير والنهوض بالإنسان ؛ فتولد لديها الالتزام الذي هو "الجانب الإيجابي من علاقة متبادلة بين الشاعر والمجتمع ، وهي ليست علاقة أخذٍ أو عطاءٍ ، ولا علاقة انصهار أو ذوبان ، وإنما هي علاقة تطابق "[١].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

ويتميز البعد القومي في شعر دنقل بسعة مساحته النّصية ، حيثُ تعالقَ بمعظم الدّراسات النّقديّة التي خصّت ظواهر نقديّة بعينها ، أو تلك التي وقفت في دراستها على تحليل نصوصٍ شعريّة ، وسأحاول أن أقتصر في معالجتهِ على الدّراسات التي اختصت بالجانب الموضوعي في شعر دنقل . وقد ألجأ إلى بعض الدراسات النقديّة الفنيّة لتجلية فكرةٍ أو دعم رأي .

وتنوّعت الدّراساتُ التي عالجت البعد القوميّ في شعر دنقل في طرحها ؛ فمنها ما جاءت عفو الخاطر دفعتها مشاعر صادقة ، تمثلت بحب خالصٍ نقي لدنقل، أو حزنٍ عليه ، بما أصابهُ من مرضٍ عضالٍ ، وإهمالٍ من قبل السلطة في معالجته. وأخرى انتهجت نهجاً نقدياً معاصراً لا يكتفي بالانطباع ، بل يلجأ إلى معاودة النصوص مرّات من أجل استكناهها ، والوقوف على مضامينها وظواهرها وأساليبها اللغوية . وسأقف عند الأخيرة منها لأنها أكثر تماساً مع التجربة الشعرية .

لقد اتفق النقاد الذين تناولوا البعد القومي في شعر دنقل على أن ديوان "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" يعد منطلقاً ناجحاً للشاعر في هذا الميدان ، حيث لازم هذه

---

[١] إحسان عبّاس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص١٥٦.

الأشعار رفض للواقع العربي بما يحمل من هزائم وبعد عن حقيقة الفكر القـومي ، وقد تأتّى هذا من خلال العودة إلى الجذور العربية عـن طريـق القنـاع والرمـز التراثيين ، وذلك "باستيعابه لا بإعادة نظمه وشرحه ، وتشكل إيقاعه الجديد المستفيد من المزاوجة بين التراث / الذاكرة، وبين الحاضر / الواقع، والمستقبل / الرؤية"[١].

ويرى شاكر النابلسي في ديوان " مقتل القمر " – وهو أول الدواوين الـشعرية في تجربة الشاعر – أنّهُ "جاء في مطلع الستينات ، لكي يؤسـس تأسيـساً راسـخاً وعميقاً للقضايا القوميّة التي أثارها دنقل في دواوينه الستة التي جاءت بعد ذلك .." [٢]. وأرى أن هذه الفكرة غير منسجمةٍ مع واقع الديوان الذي يعبّـر عـن تجربـةٍ شعريةٍ لفتىً حالمٍ بالحياة ومتعها [٣]، فعناوين القصائد تدلل على صحة توجهنـا : " براءة "، " قلبي والعيون الخضر "، " يا وجهها "، " قالت "، " ماريـا "، " العينـان الخضروان " وغيرها .. أمّا الشّعر فلا يكاد يخرج عن إطارهِ الغزليّ الذي يظهـر تأثراً بالبدايات الشعرية لأي شاعر:

وطفلاً كنت، كالأطفال
ومركبة من الكلمات تحملني لعرش الشمس
وقلدني الهوى سيفه:
"إلى ذات العيون الخضر"
وكوكبة من الرّبات مصطفة
"إلى ذات العيون الخضر"
وقريتنا – وراء العين– توارت من الصمت[٤]

---

(١) خالد الكركي، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، مكتبة الرائد العلمية، عمان، ط١، ١٤٠٩هـ–١٩٨٩، ص٢٦.

(٢) شاكر النابلسي، رغيف النار والحنطة، المؤسسة العربيـة للدراسـات والنـشر، بيـروت، ط١١، ١٩٨٦، ص٤٢.

(٣) نسيم مجلي، أمير شعراء الرفض، أمل دنقل، الهيئـة المـصرية العامـة للكتـاب، د. ط، ١٩٩٤، ص٢١١.

(٤) أمل دنقل، الأعمال الشعرية، "مقتل القمر"، مكتبة مدبولي، القاهرة، د. ط، د. ت، ص٩١.
السطر الأخير مكسور (هكذا ورد في الديوان). ب–ب ب–/ب – – –/ب ب ––/ب – – –

ومنه أيضاً:

شيءٌ في قلبي يحترقُ
إذ يمضي الوقت .. فنفترقُ
ونمدُّ الأيدي
يجمعها حبٌّ
وتفرّقها .. طرقُ[١]

وقد حصر جابر قميحة مقومات الاتجاه القومي في تجربة دنقل بانتمائه لقبيلة دخلت مصر أثناء الفتح الإسلامي ، وبثقافة والدهِ وما كان لديه من كتبٍ مكّنت دنقل من الاطلاع على التراث العربيّ ، ثم جهوده الكتابية التي تمثلت بكتاباته حول "الآلهة عند العرب" ، و" قريش عبر التاريخ "، و" أسباب نزول آيات القرآن من منظورٍ تاريخي "[٢]. وقد غفل قميحة عن الواقع المعيش الذي يعدّ أساساً رئيساً للبعد القومي . ويتفرّع عنهُ وجهتان : الوجهة الأولى ؛ وجهة خارجية تتمثل بما تلقاه الأمّة من ذلةٍ ومهانةٍ على أيدي أعدائها . أما الوجهة الثانية ؛ فوجهة داخلية ، وهي مسببٌ أصيلٌ في الوجهة الأولى ، تجلّت فيما يعانيه المواطن العربي / الفرد من قهرٍ واستبدادٍ في وطنهِ نتيجة لعلاقة عدم الثقة بينه وبين السلطة .

ووقف النقاد على أساليب دنقل في معالجة رؤاه القومية ، وحددوا ذلك بأربعة أنماط أسلوبية ، القناع والرمز ، والمحاجة الشعرية والمفارقة . ولن أعلّق على هذه المفاهيم أو أحاور أصحابها ، إنّما هي وقفةٌ تعالج البعد القومي في تجربة دنقل ، ولم أقصد في اتكائي على مؤلفاتٍ بعينها أنَّها خير من تناول هذه الظاهرة أو تلك ، وأنها هي مادة الحوار في الفصول اللاحقة التي سأتناول فيها بيان وجهة نظر النقاد في مثل هذه الظواهر.

---

(١) أمل دنقل، الأعمال الشعرية، "مقتل القمر"، ص١٠١.
(٢) انظر جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ط١ ، هجر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٧، ص٦٥.

وقد كان القناع سبيلاً لدنقل في عرض أفكاره القوميّة ، فها هو " يتقنع بعنترة العبسي ، ويجعله معادلاً لأبناء الأمة الذين استلبت السلطة السياسية المعاصرة إرادتهم "[١]:

ظللتُ في عبيد (عبسٍ) أحرس القطعانْ
أجتزُّ صوفَها..
أردُّ نوقها..
أنام في حظائر النسيانْ
طعاميَ: الكسرةُ .. والماءُ .. وبعض التمرات اليابسة
وها أنا في ساعة الطّعانْ
ساعة أن تخاذل الكماةُ ... والرّماةُ ... والفرسانْ
دعيت للميدانْ !"[٢].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

وقد أبرز خرق التصاحب المعجمي رمزيّة عنترة في المقطوعة السابقة بقوله : (أنام في حظائر النّسيان)، " فكلمة حظائر تتصاحب مع المواشي والحيوانات ، ولهذا فهي ممّا لا يتعلّق بخصوصيّة الإنسان ، ومع هذا فإن الإنسان العربيّ الذي يُدعى إلى الحرب ولا يدعى إلى مجالسة السادة وعلية القوم ينام فيها منسياً ... حتى إذا حلّت ساعة الحرب والطعان رأيتهم يذكرون هؤلاء الذين ينامون في الحظائر المنسية " [٣].

وتحقق الرمز الشعري في شخصية الحسين الذي مات ولم تمنح له جرعة الماء ، ليعبّر عن "موقف الحق الذي يُستباح لأن ضعاف النفوس يعميهم الذّهب "[٤]:

كنت في كربلاءْ

---

(١) سامح الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث، دراسة في النظرية والتطبيق، ط١ ، مطبعة كنعان، ١٩٩٥، ص٨٠.
(٢) الأعمال الشعرية، ديوان "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، ص١٦١، ١٦٢.
(٣) يحيى القاسم، انزياح المصاحبات المعجميّة ، دراسة في شعر أمل دنقل، مجلة جامعة البعث، المجلد (٢١)، سوريا، ١٩٩٨م، ص ١٧٠.
(٤) خالد الكركي، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، ص١٨٦.

قال لي الشيخ إنَّ الحسينْ ...

ماتَ من أجل جرعةِ ماءْ !

وتساءلت ،

كيف السّيوفُ استباحت بني الأكرمينْ

فأجاب الذي بصّرته السّماءْ:

إنّهُ الذهب المتلألىء في كل عينْ

.....

ماتَ من أجل جرعة ماءْ !

فاسقني يا غلام.. صباح مساء

اسقني يا غلام..

علّني بالمدام..

أتناسى الدّماء !![١]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وتبدو المحاجة الشعرية طريقاً مقنعاً من أجل إيصال أفكارهِ للمتلقي فهــو " لا يذكر مباشرة القضية التي يريد التعبير عنها ، وهي الحق والصّلح ، وإنّما يستحضر بدائل يضمنها خطابه بدلاً من مفردات القضية الأساسية ، فيستبدل بالأرض والحــق أمراً آخر هو العين ، ثمّ يضع الجوهرتين معادلاً للمال والذهب الذي يُدفع بدلاً مــن الحق " [٢].

لا تصالحْ !

... ولو منحوك الدّهبْ

أترى حين أفقأ عينيكَ ،

ثم أثبّت جوهرتين مكانَهما ..

---

[١] الأعمال الشعرية، "العهد الآتي"، ص ص٣٨٥،٣٨٤.

[٢] سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، دراسة نقدية في ديوان أمل دنقــل، د. ط ، المركــز القــومي للنشر، إربد، الأردن، ١٩٩٩، ص٤٢.

هل تَرى ..؟ [١]

ويضفي التّضاد والمفارقة حسّاً شعرياً في تجربة دنقل ؛ فـ " التضاد الذي يصنع الأشياء في علاقات متدايرة ، والمفارقة التي تستقطر السخرية من التّقابلات المفاجئة "[٢]. يوظفها الشاعر أحياناً ليعبّر عن كشف الواقع المزعوم :

يقصُّ في (ندمانهِ) عن سيفه الصّارم
وسيفهُ في غمده يأكله الصدأ !
وعندما يسقط جفناه الثقيلان ، وينكفىء..
يبتسم الخادم..! [٣]

وكانت نظرة المساوي ذات عناية خاصة بالبعد القومي ، إذ تناولت هذا البعد من خلال ثلاثة عناصر دلالية ؛ الزّمان القوميّ ، والمكان القومي ، والبطل القومي. وأعتقد أن جعْلَ هذه العناصر في عنصرين أنجع وأكثر عمقاً ، فيكون العنصران مكونين من (الزمان ، والمكان) ، ثم يفعّل العنصر الثالث (البطل القوميّ) من خلال علاقة البطل القوميّ بالزمان والمكان القوميين .

١- الزّمان القومي:

قسّم المساوي الزّمان إلى زمن ماضٍ ، وحاضرٍ ، ومستقبل . فكان يبعث من خلال الزّمن الماضي واقعاً فنياً يهدف إلى إنجاح عملية التوصيل الشعري [٤]. فقد قوّض الماضي الذهبيّ في نفوس الناس ، وأكد الشعور القوميّ في بعديه العربيّ والإسلاميّ ؛ بتضمينه القرآنيّ :

---

(١) الأعمال الشعرية، "أقوال جديدة عن حرب البسوس"، ص٣٩٤.
(٢) جابر عصفور، أمل دنقل .. الشاعر القومي، في "سفر أمل دنقل"، د. ط ، تحرير عبلة الرويني، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، ١٩٩٩، ص٢٨٣.
(٣) الأعمال الشعرية، "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، ص ص٢٤١ -٢٤٢.
(٤) انظر عبد السّلام المساوي، البنيات الأسلوبيّة الدّالة في شعر أمل دنقل، ص٢٩٤.

(.. والتين والزيتون
وطور سنينَ) ، وهذا البلدِ المحزونْ
لقد رأيتُ يومَها : سفائنَ الإفرنجْ
تغوص تحت الموجْ [١].

أو باستدعاء المجد العربي:

رأيتُ في صبيحة الأوّل من تشرينْ
جندكِ .. يا حطين
يبكون ،
لا يدرون ..
أنّ كلّ واحدٍ من الماشينَ
فيه.. صلاحُ الدين ![٢]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ودلّل الزّمان الحاضر على واقع عربيٍّ مهزوم ؛ مما دفع الشّاعر إلى الهجاء السياسيّ ردَّ فعلٍ على الهزيمة [٣] . وشاع مصطلح " الهجاء السياسي " عند أكثر من ناقدٍ ، وأرى غلواً نقدياً في إدراج أشعار دنقل ضمن الهجاء السياسي ، ذلك أنه لم يكن يهدف إلى توبيخ جهة بعينها أو حاكم بعينه قدر ما كان يهدف إلى نشر موقف يقوم على تعزيز الانتماء للأمة وقضاياها .. ولا يرى هذا الهجاء إلا نوعاً من المفارقة الحادّة التي تحاول في مضمونها ردع الجاني عن فعلهِ، والأخذ بيديهِ إلى جادّة الصّواب عن طريق السخرية من فعلهِ لا من شخصهِ ، أي السخرية من مواقفه المتآمرة التي يحاول أن يجَّمل مشهدها . وقد خصّ بعض النقاد قصائد على أنها تمثل الهجاء السياسي (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ، لا تصالح ، الكعكة الحجرية)[٤]، ولا أتفق مع هذا التّوجه . فأين الهجاء في قصيدة " البكاء بين يدي

---

(١) الأعمال الشعرية، "تعليق على ما حدث"، ص٣١٩.
(٢) المصدر نفسه، ص٣٢١.
(٣) انظر عبد السلام المساوي، البنيات الأسلوبية الدّالة في شعر أمل دنقل، ص٢٨٧.
(٤) فاروق شوشة، شاعر اليقين القومي، "مجلة إبداع"، ع١٠ ،السنة الأولى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣، ص١٥.

زرقاء اليمامة " ؟! التي لا أرى فيها إلا تحفيزاً للهمم العربية[١] ، فالشاعر ينفي عن نفسه فعلة من استباحوا حمانا من أبناء جلدتنا ، ولذلك فهو بعيد عن مظاهر بـــذخهم (ما ذقت لحم الضان) ، مجردٌ من أي سلطة يستطيع بوساطتها تنفيذ رؤاه (أنا الذي أقصيت عن مجالس الفتيان). وفي السطرين الشعريين الأخيرين تجسيدُ لمـــوقفين : الموقف الذي آلت إليه الأمة ، والآخر موقف الشاعرــ الثابـــت المـــضحي ــ مـــن قضايا أمته :

أنا الذي ما ذقتُ لحمَ الضان ..
أنا الذي لا حولَ لي أو شانْ ..
أنا الذي أُقصيت عن مجالس الفتيانْ،
أُدعى إلى الموت .. ولم أُدعَ إلى المجالسة !!
تكلّمي أيتها النبيّة المقدّسة
تكلمي ... تكلمي..
فها أنا على التراب سائلٌ دمي
وهو ظمىء .. يطلب المزيدا[٢]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وكذلك الأمر فيما يخصّ قصيدة " لا تصالح "، فهي ليست قصيدة هجاء سياسي قدْر ما هي قصيدة تحمل موقفاً مبدئياً ينسجم والرؤية القومية التي يؤمن بها الشاعر أصلاً وتحثّ على شحذ الهمم عن طريق المحاجة الشعرية كما أسلفت سابقاً.

ولم يعطِ النّاقد صورة واضحة للزمان المستقبل، بل اكتفـــى بعبارتـــه "وفـــي الحضور يتقرر في المتن لتأكيد الانبعاث أو الولادة الجديدة عن طريق الحلـــم بغـــدٍ يتمثل فيه التغيير الشامل"[٣]:

---

[١] نسيم مجلي، أمير شعراء الرفض ، أمل دنقل، ص ١٦٦ وما بعدها.
أحمد شبول، أصوات من الشعر المعاصر، الجزء الأول، ط١، دار المطبوعات الجديـــدة، ١٩٨٤، ص ١-٣٣.

[٢] الأعمال الشعرية، "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، ص١٦٢.

[٣] عبد السلام المسّاوي، البنيات الأسلوبية الدّالة في شعر أمل دنقل، ص٢٩٧.

وغداً
سوف يولدُ من يلبسُ الدّرعَ كاملةً،
يوقد النّار شاملةً،
يطلب الثّأر،
يستولد الحقّ ،
من أضلع المستحيلْ .[١]

وفي ظنّي أن النبوءة الشعرية التي عُرف بها دنقل تعدُّ من الزّمن المستقبلي، حيث أظهرها بعض النقاد من خلال موقف دنقل من المشروع القومي في بداية السبعين "فقد أدرك منذ البداية نهاية اللّعبة العامّة التي تقمع الرغبة الخاصّة، وأرهص بكارثة المدار المغلق للدولة التسلطية التي لا تؤسس للحرية والعدل والتقدم"[٢].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

٣- المكان القوميّ:

لم يكن المكان محصوراً عند دنقل بمصر ، بل كان شاملاً للمكان العربي كله . ونبع هذا الهم من حالةٍ واحدةٍ هي حالةُ الضّياع التي تعيشها المدن العربية ، "ضياع الأرض بمعنى الاحتلال ، وضياع الهوية القومية كنتيجة حتمية لهذا الاحتلال"[٣]. ولذلك تنقل دنقل بقصائدهِ من مصر إلى القدس إلى أريحا ، إلى عمّان ، إلى حلب .. ثمّ عودة إلى النّيل:

النيلُ !
أين يا تُرى سمعتُ عنهُ قبل اليومْ؟!
أليس ذلك الذي ..

---

(١) الأعمال الشعرية "أقوال جديدة عن حرب البسوس"، ص٤٠٢، ٤٠٣.
(٢) جابر عصفور، وعي السقوط، قراءة في شعر أمل دنقل، في "من الصّمت إلى الصّوت"، فصول أدبية ولغويّة، مهداة إلى أحمد الخطيب، تحرير محمد شاهين، ط١ ، دار الغرب الإسلامي، ٢٠٠٠، ص٧٧.
(٣) عبد السلام المسّاوي، البنيات الأسلوبية الدّالة ..، ص٢٩٨.

كان يضاجعُ العذارى!؟

ويحب الدّمْ !؟

– مولاي: قد تساقطت أسنانه في الفمْ

ولم يَعُدْ يَقْوى على الحبّ .. أو الفروسيّة .[١]

وأرى أن تحقيقاً لما ذهب إليه –سابقاً– بامتزاج البطل القومي مع المكان تجسّد في صورة سيف الدولة الحمدانيّ، ومدينته حلب، وساحات القتال التي صنعت مجداً عربياً:

حلمت لحظة بكا

وجندك الشجعان يهتفون : سيف الدّولة

وأنت شمس تختفي في هالة الغبار عند الجولة

ممتطياً جوادك الأشهب ، شاهراً حسامك الطويل المهلكا

تصرخ في وجه جنود الرّوم

بصيحة الحرب ، فتسقط العيونُ في الحلقوم !

تخوض، لا تبقي لهم إلى النّجاة مسلكاً

تهوي ، فلا غير الدّماء والبكا

ثمّ تعود باسماً .. ومنهكا

والصّبية الصّغار يهتفون في حلب:

"يا منقذ العرب"

"يا منقذ العرب"[٢]

ولم يعبأ النقاد بدراسة صورة الوطن / المكان الحاضر الغائب في تجربة دنقل سوى بعض الإشارات المبثوثة في بعض البحوث والمقالات ، وهي صورة مجتزأة

---

(١) الأعمال الشعرية، "تعليق على ما حدث"، ص٢٧١، ٢٧٢.

(٢) المصدر نفسه، "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، ص٢٤٠،٢٤١.

لا تظهر دلالةٌ واضحة لعظم المكان المقدّس ، وحضورهِ في نفوس أصحاب الكرامة من أبناء أمتنا .

ولا بّد من مناقشة الآراء جميعها ، بما تتضمن من خلاف في الرؤى النقدية . ومن هنا ، فقد أنكر محيي الدّين صبحي على دنقل مجموعة من العناصر في ديوانهِ " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة " وهي : فراغ الدّيوان من الفكرة القوميّة ، ولغتهُ النّثريّة المباشرة ، والذّاتية التي يعيشها ، واليأس الذي يدعو إليه ، معتمداً في إبراز هذه النقاط على قصيدةٍ لدنقل في رثاء مازن أبو غزالة ، وبعض المقطوعات الشعريّة من قصيدة " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ".

فيعتقد النّاقد أن ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة يخلو تماماً من الأفكار ، إذ قال : " وعلى كلٍّ حال لم أقصد إلى مناقشة أفكار الرجل كأفكار خاصّة ذات حيّز، فليس لديه أفكار ، إنما هو تجسيد لظاهرة خطرة في الفكر العربي هي ظاهرة السّلب والجمود والإنكار"[١]، ويرى أن دنقل يعاني من تشويش في الفهم " فإن التشويش الذي يعاني منه الشّاعر في فهم قيم الشعر الحديث .. يجعل القصائد بلا قرار" [٢]. ويقتصر النّاقد في تدعيم فكرتهِ على قصيدة " بكائية ليلية " في رثاء مازن أبو غزالة :

للوهلة الأولى
قرأتُ في عينيه يومَهُ الذي يموتُ فيه
رأيتُهُ في صَحَرَاء " النَقْبِ " مقتولاً
ومنكفئاً.. يغرزُ فيها شفتيه،
وهي لا تردُّ قبلة .. لفيهْ ![٣]

---

[١] محيي الدين صبحي، الأدب والموقف القومي، ط١ ، دار الأنوار للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٧٦، ص٧١.
[٢] المصدر نفسه، ص٦٨.
[٣] الأعمال الشعريّة، "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، ص١٤٤.

وأرى أنَّ القصيدة تعبّر عن واقع عربيٍّ ملموس ، فالفكرة الأولى تكمن في نظرة الشاعر الثاقبة إلى شخصيّة البطل المجاهد الصّابر الذي لا نصرة لهُ في بلادهِ بعد احتلالها (رأيته في صحراء النّقب مقتولاً).

أمّا المكان (القاهرة) فمليءٌ بالغرائب:

نتوه في القاهرة العجوز ، ننسى الزّمنا
نفلتُ من ضجيج سياراتها، وأغنيات المتسولين
.....
وكان يبكي وطناً .. وكنتُ أبكي وطنا[١]

ويبدو أن دنقل لجأ إلى المكان ليعكس واقعاً مريراً .. فالمفارقة واضحة فيهِ (ضجيج سياراتها ، وأغنيات المتسولين) . ولكن الشّاعر الذي يمثّل شرفاء الأوطان يلتقي مع الشّهيد أبو غزالة [٢] في محبتهِ للوطن ، والبكاء عليهِ بعد احتلالهِ (وكان يبكي وطناً .. وكنتُ أبكي وطناً) . أمّا عبق الشهادة فيعطّر بهِ جنات معروشات أعدّت للشهداء:

تتّسع الدّائرة الحمراء في قميصك الأبيض ،
تبكي شجنا
.....
ثمّ تغيب: طائراً .. جريحاً
تضرب أفقك الفسيحا[٣]

ويكتمل الموقف في القصيدة بمشهدها الأخير ، فبعد انتظار طويلٍ يزيح الستائر ليعلن امتزاجاً مع تجربة الشهيد أبو غزالة :

---

(١) الأعمال الشعريّة، "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، ص١٤٤.

(٢) أشار الدكتور خالد الكركي إلى نجاح القصيدة، لكنه لم يقف عليها. "حماسة الشهداء، رؤية الشهادة والشهيد في الشّعر العربي الحديث"، دراسة ومختارات، ط١ ، دار الفارس، عمان، ١٩٩٨، ص١١١.

(٣) الأعمال الشعريّة، "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، ص١٤٥.

وحين يأتي الصبحُ – في المذياع – بالبشائر
أزيح عن نافذتي الستائر؛
فلا أراك ...!
أسقط في عاري. بلا حراك
أسأل إن كانت هنا الرّصاصةُ الأولى ؟
أم أنّها هناك ؟؟[١]

فالسّطر الأول يتضمّن انزياحاً إسناديّاً فعلياً ، فالتصاحب اللّغوي بين لفظتي الصّبح والبشائر ممكن الحدوث "لكن الجار والمجرور – في المذياع – اعترضا الجانب اللّغويّ ممّا أضفى على التركيب الأسلوبيّ نوعاً من عدم القبول ، لأن البشائر لا تأتي حقيقة ، ولكنها تأتي إعلامياً "[٢].

فيما يثير السؤال – الذي ختم به مشهدهُ الإبداعي – الإنسان الذي يسعى لتحرير نفسهِ من القيد الدّاخليّ (السّلطة القاهِرة) ، أو القيد الخارجيّ (العدو) .. لتحقيق حلم قوميّ ، فهما في المواجهة سواء . وبذلك لم تكن النّهاية مشلولة كما ادّعى محيي الدين صبحي ، وأفضل أن تكون الرصاص في دماغ أعدائنا لا في " دماغ هؤلاء الضائعين المضيعين المضلّلين ، المضلَّلين "[٣]، قاصداً الشاعر دنقل .

وفي ظنّي أن محيي الدين صبحي كان متعجلاً في حكمهِ على شعر دنقل بأنّهُ يمثل يأساً وذاتية . فاليأس مفهوم عائم ، وظروف الشاعر النفسية – بعد احتلال الأوطان ، وانهزام المقاتل العربي في ساحة الميدان – دفعتهُ إلى هذا النمّط الشّعريّ الذي ظنّ فيهِ الناقد يأساً وذاتية ، فدنقل يعبّر عن واقع محسوس لا يقتصر عليهِ ، بل يغطي الوطن كلّه ، بما فيه محيي الدين صبحي . ونقطة أخرى هي أن هذا لا يعدّ يأساً ، وإنما هو تحفيزٌ للإنسان العربي لدفعهِ نحو تحرير الوطن ، وعدم الركون إلى

---

(١) الأعمال الشعريّة، "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، ص١٤٥، ص١٤٦.
(٢) يحيى القاسم، انزياح المصاحبات المعجميّة، دراسة في شعر أمل دنقل، ص ١٦١.
(٣) محيي الدين صبحي، الأدب والموقف القومي، ص٧١.

أفكار المهادنات .. فهذهِ القصيدة التي أتى بها محيي الدين صبحي دليلاً على اليأس والذاتية تقف نداً أمام مواقفهِ :

أيتها النبيّة المقدسة.
لا تسكتي.. فقد سَكَتّ سُنَة فَسنَة
لكي أنال فضلة الأمانْ
قيل ليَ: "اخرسْ "..
فخرستُ .. وعميتُ .. وائتممتُ بالخصيان!
ظللتُ في عبيد (عبسٍ) أحرس القطعانْ
أجتزُّ صوفَها ..
أردُّ نوقها ..
أنام في حظائر النّسيانْ
طعاميَ الكسرةُ .. والماءُ .. وبعض التّمرات اليابسة
وها أنا في ساعة الطعانْ
ساعة أن تخاذل الكماةُ ... والرماةُ .. والفرسانْ
دُعيت للميدانْ !
أنا الذي ما ذقتُ لحمَ الضّان ..
أنا الذي لا حولَ لي أو شانْ..
أنا الذي أقصيتُ عن مجالس الفتيانْ،
أُدعى إلى الموت .. ولم أُدعَ إلى المجالسة[١]

فلماذا استدعى الشاعر رمزين – هنا – (زرقاء اليمامة / النّبيّة المقدّسة ، وعنترة العبسي ؟!) ثمّ ألم يدافع عنترة في الأسطورة العربية الشهيرة عن حمى قومهِ؟! ألم يتناسَ النكران كلّه ُ؟ فأي يأس وأي ذاتية – هنا –؟! إن هذه المقطوعة

[١] الأعمال الشعرية، "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، ص١٦١، ١٦٢.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع رسائل الجامعية

تضمنت ولاءً قومياً ، ودفعاً لأبناء الأمة لتناسي المهلكات كلها في سبيل الوطن المقدّس .

وكانت نظرة صبحي للغة دنقل نظرةً عابرة ، فهي " مكتوبة بما يشبه الارتجال، لذلك تشاهد عليها مسحة العاميّة في التّعبير والتفكير ، وفي الأداء سواء بسواء " وليس هذا فقط بل إنها " ليست لغة شعر ولا هي لغة نثر ، إنّها لا تشكّل أسلوباً بحالٍ من الأحوال "[١]. ولعلَّ هذا الحكم العام يبتعد عن واقع الدّيوان المشار إليه ، حيث حاول دنقل أن يتباعد بشعره " عن الغرابة والتعقيد والاستغراق في العوالم الذاتية أو اللغة اللامنطقية التي تنفر من الوضوح ، وتبعدهُ عن الجماهير ، لكن هذه الصلّة بالجماهير لم تنس قصيدة أمل دنقل ما عليها من حق الشعر . إنَّ الصنعة تتجاور مع العفويّة والأصالة لتقترن بالمعاصرة ، والحرص على النغمة الإيقاعيّة القديمة وتتناغم مع الحرص على التجديد..."[٢]. وسأسوق نموذجاً من الديوان نفسه دليلاً على صدق هذا التّوجه ؛ لأنّ الدراستين تخلوان من نص توضيحي يبرهن صدق توجّه صبحي أو عصفور ، ولذا فأرى أن قصيدة (حديث خاص مع أبي موسى الأشعري) تنبىءُ بتأثر أسلوبيٍّ رائع مع القرآن الكريم ، فيه تأثر بأسلوبهِ الفريد على لسان يوسف عليهِ السّلام: ﴿ **ثُمَّ يَأْتِي مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ عَامٌ فِيهِ يُغَاثُ النَّاسُ وَفِيهِ يَعْصِرُونَ**﴾ [٣].

رؤيا

(ويكون عام .. فيه تحترق السّنابل والضروع

تنمو حواقُرنا – مع اللّعناتِ – مع ظمأ وجوعْ

يتزاحفُ الأطفالُ في لعق الثرى!

ينمو صَديُد الصّمغ في الأفواه،

في هدب العيون ... فلا ترى!

---

(١) محيي الدّين صبحي، الأدب والموقف القومي، ص٧٥.

(٢) جابر عصفور، أمل دنقل .. الشاعر القومي ص٢٨١، ٢٨٢.

(٣) سورة يوسف، (٤٩).

تتساقط الأقراطُ في آذان عذراوات مصرْ!
ويموت ثديْ الأمَّ .. تنهضُ في الكرى
تطهو – على نيرانها – الطفل الرّضيع!!)[١]

يكشف هذا النّص تركيزاً لدنقل على الفعل المضارع ، فلا وجود لفعلٍ غيره : " يكون ، تحترق ، تنمو ، يتزاحف ، ينمو ، ترى ، تتساقط ، يموت ، تنهض ، تطهو " ، ليظهر من خلال استمراريته وحركته الدّائبة ، وموسيقاه المتوافقة واقعاً قوميّاً مؤلماً .. وقد أتى بصورة المرأة – هنا – لما لصورتها من وقعٍ على النّفس العربيّة ..

أمّا الانزياحات الشعرية التي تخدم الهمَّ القومي فقد جاءت في نمطين هما ؛ الانزياحات الإسناديّة ، والانزياحات التركيبية . وتمثل النمط الأول في قولهِ (تحترق السّنابل والضّروع) ، فالضروع قد تجف أو تنضب أمّا أن تحترق .. فهذا خروج عن المألوف اللغوي يجسد حالة أمٍ عربيّةٍ لا ترى في يومها إلاّ القهر . ومن هذه الانزياحات أيضاً (ينمو صديد الصمغ في الأفواه) ، (يموت ثدي الأم) . فيما كانت الإضافة طريقاً للإسناد التركيبي في النّص (يتزاحف الأطفال في لعق الثُّرى) ، فاللّعق يكون (للعسل) ، وما شابهه .. ولعق الثرى هو علاقة انتماءٍ بين هؤلاء الأطفال وترْبِ الوطن . وبعدُ ، هل عجزت حركة الفعل المضارع ، والحركات الانزياحيّة الأخرى من إثارة محيي الدين صبحي؟!

---

[١] الأعمال الشعريّة، "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، ص٢٣٤،٢٣٣.

المبحث الثاني: موضوع المرأة

تمهيد:

تزامنتْ إشراقات صورة المرأة في الشّعر العربيّ مع تطوّر الشّعر نفسهِ، فبدأت صورة بسيطة ، ثمّ انحرفت إلى مفهوم المرأة الرَّمز الذي جسّد هموم الشاعر وآهاتهِ، حتى أصبحت – اليوم – استدعاءً تاريخياً يغني النّص ، ويثير المتلقي من خلال القناع والرمز التراثيين وأنماطهما المتعدّدة . وأثارت هذه الصّورة النّقاد الذين عنوا بتجربة دنقل الشعريّة ، فشرعوا يبحثون في موضوعاتها ، ومساحات الشعريّة، وأنماطها في تجربتهِ ؛ فنتج عن دراساتهم نظرات نقديّة متباينة في ظاهرها ، متفقة في مضمونها النّقديّ . ونستطيع أن نقدّم هذه الصّورة في ثلاثة أنماط : المفهوم الحسيّ، والمفهوم المعنوي، والمفهوم التّراثيّ.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

أ. المفهوم الحسيّ:

وقُصد به "حضور المرأة عارية من ثيابها غنيّة بجسدها "[١]، تدور حول فضاء الحب والغزل فتبدو مرّة عفيفة طاهرة ، وأخرى خائنة كاذبة ، وتمثّل هذا جلياً في ديوان دنقل الأوّل "مقتل القمر"[٢]، في حين لم يخرجها الدوسري من دائرة متعة النظر[٣]. وعزا بعضهم هذا إلى ضحالة التجربة الشعريّة لديه ، وتأثرّهِ بالنماذج السّابقة له كتجربة السّياب ، ثمّ وضعهُ القروي الذي جعلهُ ينظر للمرأة من وراء حجاب[٤]. وإن كان لهذه الأسباب دورها إلاّ أن لفعل الزّمن تأثيراً واضحاً ، وذلك بعد أن هزمت الأمّة في ساحات حربها ، وما نتج عن ذلك من همٍّ وطنيٍّ وقوميٍّ .

---

(١) عبد السلام المساوي، البنيات الأسلوبّية الدّالّة في شعر أمل دنقل، ص٣٣٢.
(٢) المصدر نفسه، ص٣٢٧.
(٣) أحمد الدوسري، أمل دنقل، شاعر على خطوط النار، ط١ ، دار الغد، القاهرة، ١٩٩١، ص١٨٥.
(٤) المصدر نفسه، ص١٨٧.

فصورة المرأة الحسية لا تقتصر على ديوانهِ الأول "مقتل القمر" وإنّما امتــدّت فــي دواوينهِ كلّها.

وكانت صورة المرأة الأنثويّة ممثلة بجسدها محور المفهوم الحسي ، وقد عبّر عن ذلك بجمال الوجه وغيرهِ من أعضاء الجسد الأخرى مع محاولة رسم صــورة للمرأة التي تسكن قلب دنقل :

ما اسمك ؟
يا ذات العيون الخضر والشعر الثري
أشبهت في تصوّري
(بوجهك المدوّر)
حبيبة أذكرها.. أكثر من تذكري[١]

وخرج المساوي في تقسيماتهِ إلى أنماط أخرى غير المفهوم الحسي والمعنوي، العذري ، مثل صورة " الإحساس بالضياع "[٢] التي لا أرى فيها نمطاً مستقلاً قــدْر ما تتعالق مع المفهوم الحسيّ ، ومن ذلك قوله :

كان يجلس في هذه الزاوية
عندما مرَّتْ المرأةُ العارية
ودعاها ، فقالت له إنّها لن تُطيل القُعودْ
فهي منذ الصّباح تُفَتّشُ مستشفياتِ الجنودْ
عن أخيها المحاصرِ في الضّفة الثّانية[٣].

فقد حُققت صورة (الإحساس بالضّياع) من خلال المفهــوم الحــسيّ (المــرأة العارية). وكذلك هي الحال في صورة " المرأة سند الرَّجل "[٤]. فقد ابتعد المــساوي عن المفهوم الحسي العام عندما قسّم الصّورة الحسيّة للمرأة إلى مثل هــذه الــصّور

---

(١) الأعمال الشعرية، (العهد الآتي)، ص١٢٧.
(٢) انظر عبد السلام المساوي، البنيات الأسلوبية الدالة ...، ص٣٤٦.
(٣) الأعمال الشعرية، "العهد الآتي"، ص٣٥٧.
(٤) انظر عبد السلام المساوي، البنيات الأسلوبية الدّالة ... : ص٣٥١.

المجزوءة (المرأة سند الرجل، الإحساس بالضياع) ، حيث وقفت هذه التقسيمات بين الصورتين الحسية والمعنويّة ، ويهمنا – هنا – الجانب الحسي ، وسنعلّق على الجانب المعنوي في حينه ، ومن هذه الصور:

ضمّيني في صدرك .. حتى أتنبّأ
وأنا أكتب .. أو أقرأ [١]

فإنَّ المتأمّل لفعل الضّم الذي لا يكون إلاّ صورةً بصرية متحققة عن طريق الجسد ، وعلى نحو دقيق عن طريق اليدين ، ثم أين يكون ؟ ! إنهُ في صدرك ؛ ولذا فهي أكثر انسجاماً في إدراجها تحت المفهوم الحسّي من فصلها في صورةٍ مستقلّة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ب. النظرة المعنوية / العذري

لم يرَ النقاد في هذا المفهوم بعداً نقدياً واضحاً ، وكان المساوي من النقاد القلائل الذين وقفوا على هذا المفهوم ، فجاءت دراستهُ محدودة بسيطة حيث بنى المفهوم المعنوي / العذري على مفهوم صاغه بنفسهِ " وهو وضعها (المرأة) في مكانةٍ عاليةٍ والسمّو بها إلى درجة التقديس والعبادة ، فإذا هي جمال خالص يرتفع عن دنس المادّة "[٢]. ولا أجدُ في هذا المفهوم تطوّراً أوجدهُ على مفهوم الغزل العذري عند العرب الذي يمثل " صراعاً بين الجسد والروح يتحول في نفس العاشق – لأسباب شخصية أو اجتماعية أو اقتصادية – إلى رغبة مكبوتة ، وهي رغبات كان العشّاق العذريون يتسامون بها فوق مستوى الغرائز ، ويرتقون بها فوق مستوى الشهوات ، ويستعلون بها فوق رغبات الجسد "[٣].

واهتم المساوي بالتفريعات والتّقسيمات أكثر من اهتمامهِ بالبعد النقديّ للشعر ، حيث أفرد لصورة (المرأة في الطبيعة) قسماً خاصاً ينأى بهِ عن الصّورة العذريّة ،

---

(١) الأعمال الشعرية، "قصائد متفرقة"، ص٦٨.
(٢) عبد السلام المساوي، البنيات الأسلوبّية الدّالة، ص٣٤١.
(٣) يوسف خليف، الحب المثالي عند العرب، دار المعارف بمصر، سلسلة اقرأ (٢٢٠)، ١٩٦١: ص٤٩.

ولكنّ السّطور الشعريّة التي كانت دليلهُ هي نفسها التي تخالفهُ الرأي ، وتدلل على تداخل هذا الجزء من الصورة الكليّة للمرأة بالصورة العذريّة :

وذراعك يلتف

ونهر من أقصى الغابة يتدفق[١]

فالمقصود – هنا – ليس حضور المرأة في الطبيعة ، وإنّما ما ينتج عن صورتها من عطاءٍ دقّاق ، ومحبّةٍ موصولة .

وبعد أن عرضنا للجانب الحسّيّ في (صورة المرأة سند الرّجل) [٢] – سابقاً – وأعدنا جزءاً منهُ إليهِ .. نحاول إعادة الجانب المعنوي من الصّورة إلى الجانب العذري ، لنسهم في اكتمال الصّورة العذريّة في تجربة دنقل :

دقات السّاعة والمجهول

تتباعد عنّي حين أراكِ[٣]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ولا تقف صورة المرأة عند دنقل على الجانبين : الحسّيّ والمعنوي ، فسرعان ما يتلاشى هذا الحنين الرومانسيّ أمام النّضج الفكري للشاعر[٤].

جـ . المفهوم التراثيّ

وقصد المساوي بالمفهوم التّراثيّ أنّهُ "تجريد المرأة من لباسها الأنثوي، لترتدي أثواباً جديدة تصبح – داخلها – رمزاً يشع بدلالات مختلفة ومتعددة"[٥]. وقد اتّسع هذا المفهوم لدى دنقل ليشمل التّراث العربي والإسلاميّ ، وإن ذكر التّراثَ الفرعونيَّ ، فهو ذكرٌ محددٌ "واتّجهت إلى التّاريخ المصري القديم ، لأستخرج من الأساطير

---

(١) الأعمال الشعريّة، "مقتل القمر"، ص١٠٢.
(٢) عبد السلام المساوي، البنيات الأسلوبية الدّالة في شعر أمل دنقل، ص٣٥١.
(٣) الأعمال الشعريّة، "قصائد متفرقة، ص٧١، ٧٢.
(٤) عبد السلام المساوي، البنيات الأسلوبيّة الدّالة ..، ص٣٤٦.
(٥) المصدر نفسه، ص٣٥٦.

الدينيّة مادة تمكنني استخدامها كرموز ، لكن التّراث الحقيقي الذي يعيش في وجدان الناس هو التّراث العربي الذي يأخذ أحياناً شكل التراث الإسلامي"[١].

ولم تكن معالجة النّاقد المسّاوي لهذا المفهوم عميقة بالطريقة التي يجب أن تكون عليها ، وإنّما جاءت نظرة عجلى اكتفت بالبحث عن مصادر الشخصيات التراثيّة ؛ فحصرتها بالتراث المصري القديم والتراث العربي ، علماً بأن التراث المصري لا يشكل استدعاءً كبيراً في مساحته الشعرية كما هو في التراث العربي. وتعمق بعض النّقاد في هذا المفهوم فقسم رموز المرأة من خلال الرموز العامّة إلى قسمين : شخصيات محوريّة ، "تقوم من خلالهِ شخصيّة المرأة بالدّور الأكبر على مدار القصيدة كلّها مثل شخصية زرقاء اليمامة" . وشخصيات سياقيّة " تحتل جزءاً من سياق القصيدة .. مثل أسماء بنت أبي بكر ، وشجرة الدّر "[٢].

وستقف الدراسة عند القناع والرمز التراثيين بصورة واضحة في الفصول اللاحقة من حيث مفهومهما ، وأنماطهما ، وفعالياتهما في النّص الشعريّ ، وعلاقة هذا كلّه بالمتلقّي .

وقد أنكر الدّوسري وجود المرأة في ديوان دنقل الأخير "أوراق الغرفة ٨" ويبدو أن متابعتهُ لمقارنة تجربة دنقل بتجربة السّياب دفعهُ إلى عدم التّعمّق في أشعار دنقل الأخيرة . فيرى أن الشاعر "لم يَعُدْ في سنوات المرض إلى المرأة على الرغم من أنّها امتدّت منذ عام (١٩٧٩) حتى وفاتهِ في عام (١٩٨٣) فكل الشعر الذي أنتجه خلال هذه المدة (السنوات الخمس) يخلو تماماً من ذكر المرأة وتمثلهُ قصائد ديوان " أوراق الغرفة ٨ "[٣]. وأرى أنَّ مثل هذا الاعتقاد ينقصهُ الدليل ، ثمّ إنّهُ يتنافى مع واقع الديوان ، حيث تطوّرت صورة المرأة في الديوان من النظرة الرّمزيّة التي تعبّر عن ضمير الأمّة إلى صورة جديدة تضمنت " نوعاً من الشمول

---

(١) حسن الغرفي، أمل دنقل التّجربة والموقف، د. ط ، مطابع أفريقيا الشرق، د. ت، ص٢٩.
(٢) جابر قميحة، التّراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ص١٠٦.
(٣) أحمد الدوسري، أمل دنقل .. شاعر على خطوط النّار، ص١٩٢.

والبعد الكوني "[١] لهذهِ المرحلة ، ولعلَّ الدوسري قد جانب الحقيقة قليلاً حين ذهب إلى أن ديوان أوراق الغرفة ٨ يخلو من أي التفات إلى المرأة ن ولعلَّ من يطالع الديوان يجد بعض المواطن الشعرية تعبّر عن مثل هذا التوّجه لدى الشاعر ، ولا سيما أن ذكرها لحظة الاحتضار يكشف موقفاً لا يفارقهُ في أصعب لحظاتهِ . ومن هذهِ الأشعار قوله :

أتذكر ..
أختي الصغيرةَ ذات الرّبيعين
لا أتذكر حتّى الطريق إلى قبرها
المنطمس[٢]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وقوله:

في غرفة العمليات ،
كان نقابُ الأطباء أبيض ،
لونُ المعاطف أبيض ،
تاجُ الحكيمات أبيض ، أرديةُ الراهبات
الملاءاتُ ،[٣]

---

(١) عبد السلام المساوي، البنيات الأسلوبيّة الدّالّة في شعر أمل دنقل، ص٣٢٨.
(٢) الأعمال الشعرية، "أوراق الغرفة "٨"، ص٤٣٣.
(٣) المصدر نفسه ص٤٤٠.
* لكشف هذه الصورة في ديوان "أوراق الغرفة "٨"، انظر ص٤٣٤، ٤٣٧، ٤٣٨، ٤٥٣، ٤٦٤.

المبحث الثالث: موضوع الموت

تمهيد:

جاءت الدّراسات التي تناولت ظاهرة الموت في الشّعر العربيّ في قسمين: دراسات عالجت الظّاهرة بمفهوم شموليّ أي على مستوى العصر كاملاً[١]، وأخرى تناولت الظاهرة في ديوان شاعر بعينه[٢]. وكان لظاهرة الموت وجود بارز في تجربة دنقل الشّعريّة، دفع النّقاد المعاصرين إلى الاهتمام بها. وأعتقد أنَّ دراساتهم جاءت في ضربين:

الأول : عكستْ الدّراسات وعياً نقدياً، ومحاورةً ناجحةً للنّصوص، فابتعدت عن الأحكام العامّة، وعن النّظرة السّطحيّة.

والآخر : أقصت هذه الدّراسات نفسها عن البعد النّقدي الناجح، حينما اتخذت الطّريقة السّطحيّة منهجاً لها في الوقوف على النّصوص، ولذلك خرجت بأحكام ونتائج قد تلتقي وبعض الخلاصات الجادّة، وتبتعد كثيراً عن نتائج الدّراسات العميقة.

---

(١) من هذه الدّراسات مثلاً:
- أحمد عروات، الحياة والموت في الشعر العربيّ، جامعة الجزائر، رسالة (دكتوراة) (مخطوط)، ١٩٩٣/٩٢.
- وليد مشوّح، الحياة والموت في الشعر العربي السوري، جامعة دمشق، رسالة (دكتوراه)، (مخطوط)، ١٩٩٧م.
- ديبة شمّا، الحياة والموت في الشعر الفلسطيني المعاصر، جامعة دمشق، رسالة (ماجستير)، (مخطوط)، ٢٠٠١.
- أحمد عصلة، الموت في الشعر العربي الحديث من ١٩١٧-١٩٦٧، جامعة حلب، رسالة (دكتوراه)، (مخطوط)، ١٩٩٥.

(٢) ومن هذه الدّراسات مثلاً:
- ابراهيم ملحم، الحب والموت في شعر بشّار بن برد، جامعة اليرموك، رسالة (ماجستير) (مخطوط)، ١٩٩٠.
- لطيف محمد حسن، الحياة والموت في شعر أبي القاسم الشابي، جامعة صلاح الدّين، العراق، رسالة (ماجستير)، (مخطوط)، ١٩٨٩.

اتفق كثيرٌ من الدارسين[١] الذين تناولوا ظاهرة الموت في شعر دنقل على أنَّ الديوان الأخير للشّاعر (أوراق الغرفة "٨") يعدّ منطلقاً لتناول الظاهرة ، لأنّهُ كان حصيلة عناءٍ شديدٍ من مرض أصابه فأملى عليهِ واقعاً مريراً ، ولكنّ هذا لا يلغي وجود قَدْرٍ كبير متناثر من القصائد في أعمالهِ الشعريّة . ويعتقد بعض الدارسين أن " قصائد الموت تشكل أكبر نسبة من قصائد دواوينهِ ، في حين تشكل النّسبة الباقية مجموعة كبيرة من البكائيات "[٢].

وأرى أن بعض الدّراسات هي وحدها التي شكلت الإطار النقديّ الذي تناول الظاهرة ؛ ولذا فإن من اللازم الوقوف عليها واستكناه أمرها بالإجابة عن ثلاثة أسئلة هي : كيف تناول هؤلاء الدارسون هذهِ الظاهرة ؟ وما هي نقاط التوافق والاختلاف بينهم ؟ وأين نقف من هذهِ الرؤى النقديّة ؟.

وتمثّلت الدراسات النقديّة الجادّة بصنفين –أيضاً–؛ دراسات استشرفت النّص الشعري ، فلم تحاول الوصول إلى بنية الموت العميقة ، ودراسات أخرى كان العمق النقدي سبيلاً لها من أجل الوصول إلى موضوع الموت . وجاءت دراسة ابتسام أبو محفوظ مثلاً على الصّنف الأوّل ، فيما حُصر الصنف الثاني بدراسات المساوي ، ومنال خصاونة ، واعتدال عثمان .

---

[١] عبد السلام المساوي، البنيات الأسلوبية الدّالة في شعر أمل دنقل.
– ابتسام أبو محفوظ، بنية القصيدة في شعر أمل دنقل، الجامعة الأردنية، رسالة ماجستير، (مخطوط)، ١٩٩٣.
– منال خصاونة، المكان في شعر أمل دنقل، جامعة اليرموك، ماجستير (مخطوط)، ١٩٩٨م.
– محمد أبو سنة، قراءة في ديوان (أوراق الغرفة رقم ٨)، إبداع، ع١٠، ١٩٨٣م.
– أحمد طه، قراءة النهاية، مدخل إلى قصائد الموت في أوراق أمل دنقل، مجلة إبداع، ع١٠، ١٩٨٣م.
– اعتدال عثمان، الشعر والموت في زمن الاستلاب، قراءة في (أوراق الغرفة ٨) مجلة فصول ، مج٤، ع١، الهيئة المصرية العامة ، ١٩٨٣.

[٢] شاكر النابلسيّ، رغيف النار والحنطة، ص٣٨.

١- دراسات استشرفت النّصوص

نظرت دراسة ابتسام أبو محفوظ إلى الموت في تجربة دنقل من خلال زاويتين: الموت الخاص والموت العام[١] ؛ ولذا برز نمطان للموت : موت الأنا ، وموت الآخر . ويمثّل هذا الحكم نظرة نقديّة سطحية ، عكست صورةً عن استقبالٍ أولي بين النص الشعري ، والمتلقي.

أ- موت الأنا :

تأمّل الشاعر في هذا النمط موته الشّخصيّ ، بتغلبهِ عليهِ ، والإيمان بهِ ، والاستسلام لمصيرهِ المتحوّل إلى تراب الوطن[٢] الذي تلتقي عنده كلّ مفارقات الزّمن . وقد دفعهُ هذا التأمّل إلى بناء علاقة صوفيّة بينه وبين مفردات الكون : الزّهور [٣]، والطّيور والخيول " باعتبارها ذوات عاقلة لا يفصلها عن الإنسان إلاّ الهيئة الخارجيّة "[٤].

كل باقةٍ
بين إغماءة وإفاقة
تتنفس مثليَ بالكادِ ــ ثانية .. ثانية
وعلى صدرها حَملت .. راضية
اسم قاتلها في بطاقة "![٥]

---

(١) انظر ابتسام أبو محفوظ، بنية القصيدة في شعر دنقل، ص٥٦.
(٢) انظر المصدر نفسه، ص٥٧.
(٣) رأى فيها عبده بدوي رثاءً للنّفس وأوقفها بجانب قصيدتي عبد يغوث ، ومالك بن الرّيب . انظر عبده بدوي ، دراسات تطبيقيّة في الشعر العربي ، جامعة الكويت ، ١٩٨٨ ، ص ٤٢٠.
والدراسة نفسها منشورة في كتابه دراسات في النّص الشعري ، العصر الحديث ، دار قباء للطباعة والنّشر ، القاهرة ، د. ت، ص ٩٣.
(٤) ابتسام أبو محفوظ ، نفسه، ص ٥٧.
(٥) الأعمال الشعرية (أوراق الغرفة ٨)، ص٤٤٣.

ب – موت الآخر:

لقد عجلت المنيّة بعدد من أقرباء الشاعر وأصدقائهِ ، وبعض القادة العرب فتذكر دنقل موت أبيهِ ، وأخته " رجاء "، ثم موت أصدقائهِ مازن أبو غزالة (فلسطين) ، ويحيى الطاهر عبد الله (مصر) ، وجمال عبد الناصر :

لا وقتَ للبكاء

فالعَلَمُ الذي تنكّسينهُ .. على سرادق العزاء

مُنكَّسٌ في الشاطئ الآخر،

والأبناء ..

يستشهدون كي يقيموه .. على "تبة"،

العَلَمُ المنسوج من حلاوة النصر ومن مرارة النكبة.

خيطاً من الحبّ .. وخيطين من الدّماء[١]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

إن المتفحّص للنصين يجدُ أن الموتين اللذين يمثلانه ، لا يخرجان عن دائرة الموت الفيزيائيّ الذي يبتعد البعد كله عن الانزياح الشعري الذي يُغْني التجربة الشعرية ويطوّرها . ومن هنا ، يرى عصفور فيهما أنهما " لم يلبثا أن امتزجا فأصبحا في ضفيرةٍ واحدة افترشت الفصل الأخير من كتاب الموت الذي سرعان ما يطبق على (أوراق الغرفة ٨) كاشفاً عن (لعبة النّهاية) التي لم يبق فيها سوى انتظار هبوط الرَّخ ذي المخلبين ليحمل " الجنوبيّ " الذي اشتهى أن يلاقي اثنتين : الحقيقة ، والأوجه الغائبة "[٢].

---

(١) الأعمال الشعرية ، "تعليق على ما حدث"، ص٣١٥.

(٢) جابر عصفور، وعي السقوط، قراءة في شعر دنقل، ص٧٧.

٣. دراسات استكنهت النّصوص:

تعدُّ دراسة اعتدال عثمان نقطة انطلاقٍ لدراسة المسّاوي ، فقد كان هدف دراستها تقصي قانون الثّبات والحركة في شعر دنقل ، ويتطلب هذا استخلاصاً لمكونات البنية الدّلاليّة ، واستخلاصاً للنموذج الدّلاليّ الكلّي سواء أكان هذا على صعيد البنية الدّلاليّة الفنيّة أم على صعيد البنيات الموضوعية ؟[١] ؛ ولذلك فقد جعل دلالات الموت في ستة أقسام : موت الجسد، وموت الطبيعة ، وموت القيم ، وديمومة الموت في الزمان والمكان ، وتجليات الموت ، ومفارقات الموت . ولكن قبل المضي في هذه الدلالات لا بدَّ لنا أن نناقش الموجهات الداخلية والخارجيّة لوجود الظاهرة في شعر دنقل . حيث ربط الموجهات الخارجيّة بالأحداث الدّمويّة التي أثقلت كاهل الشعوب العربية ، ابتداءً من حرب ١٩٦٧ إلى حرب ١٩٧٣ ، ثم حرب لبنان[٢]. فيما اتصلت الموجهات الدّاخليّة بمأساة الفقد المتكرر لديه ، وأثر المقروء الفلسفيّ والجمالي عليه ، ثم مأساة المرض[٣] التي كابدها . وقد اعتمد في تناوله للموجهات الخارجية كتاب " الجنوبي " دليلاً على الانسجام بين تجربته الشّعريّة، وما كانت حياة دنقل تشهده في مسارها اليوميّ .

ووقف المسّاوي عند الموجهات الذاتية ، فرأى في مأساة الفقد المتواصل " أن الإنسان في الحقيقة لا يدرك موته إلاّ من خلال علاقته بموت الآخر ، خاصة إذا كان هذا " الآخر " قريباً أو عزيزاً "[٤]. وقد ذكرت عبلة الرويني أنه " في السابعة عرف فقد الأخت (١٩٤٧) .. وفي العاشرة عرف فقد الأب (١٩٥٠) ، ثمّ فقد الأهل (الغرباء) ، وفقد المدينة ، وفقد الوطن "[٥].

---

(١) انظر اعتدال عثمان الشعر والموت في زمن الاستلاب، قراءة في (أوراق الغرفة ٨)، ص٢٢١، ٢٢٢.
(٢) انظر عبد السلام المساوي، البنيات الأسلوبية الدّالة ..، ص٣٦٧.
(٣) انظر المصدر نفسة، ص٣٦٨.
(٤) انظر المصدر نفسه، ص٣٦٩.
(٥) عبلة الرويني، الجنوبيّ، منشورات مكتبة مدبولي، د.ط. ، د.ت، ص١٤،١٥.

أما أثر المقروء الفلسفي عليه فَـ " في الخمسينات بدأ أمل دنقل الاهتمام بقراءة الكتب الماركسيّة والوجوديّة ، فقرأ ماركس وانجلز ، واهتم بشكل خارجيّ ، بقراءة كتب لينين .. ثمّ بدأ بتكثيف قراءاتهِ لفلاسفة الوجوديّة : (كيركجارد ، هيدجر ، وبشكل خاص كتب سارتر وكامي (الوجود والعدم) و(اسطورة سيزيف) و(الإنسان المتمرّد)"[١]. ولكن هذهِ الأفكار لم تلقَ رواجاً في شعر دنقل ، فهو يؤمن بخلود تراب الوطن غير آبهٍ بذهاب روحهِ :

ضد مَنْ .. ؟
ومتى القلب في الخفقان، اطمأن ؟!
بين لونين : أستقبل الأصدقاء
الذين يرون سريريَ قبراً ..
وحياتي.. دهراً
وأرى في العيون العميقة
لونَ الحقيقةِ
لونَ تراب الوطنْ [٢]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وقد رأى المساوي في أفكار لويس فانسان طوماس (Lauis Vincent Thomas) مدخلاً لدراسة لغة الموت في تجربة دنقل، وذلك من خلال أنماط لغة الموت الثلاثة:

١. البعد الرّمزي (طقوسيّة المأتم).
٢. البعد المثالي (الثنائيات المتلائمة).
٣. البعد التركيبي (ارتباط العناصر اللغويّة وصلتها بالثقافات والأفكار) [٣].

ولذا، فقد قسّم النّاقد دلالات الموت إلى قسمين : دلالات مباشرة ؛ ترتبط بالمفهوم المادي للموت حينما يتعلّق بموت الجسد أو الكائنات الطبيعيّة . ودلالات

---

(١) عبلة الرويني، الجنوبيّ، ص٩٢.
(٢) الأعمال الشّعريّة، (أوراق الغرفة ٨)، ص٤٤١.
(٣) انظر Louis Vincent Thomas: Vanthropologie de ha mont Ed. Payot-u éme édition 1930-p. 399.
نقلاً عن المساوي، البنيات الأسلوبية ....، ص٣٢٧.

غير مباشرة ترتبط بالبعد الفلسفيّ والجماليّ للظّاهرة . ونتج عن هذين القسمين ستة أقسام : موت الجسد ، وموت الطبيعة ، وموت القيم ، ديمومة الموت في الزمان والمكان ، وتجليات الموت ، ومفارقات الموت . وإن كانت دراسة المساوي ذات نظرة نقديّة عميقة لموضوع الموت ، إلاّ أنني لا أوافقه على تجزيئه له ، فأرى أن تختصر الأنماط في ثلاثة ؛ وذلك لوجود وشائج بينها ؛ فتصبح : موت الجسد ، والموت المعنوي ليتضمن موت الطبيعة ، وموت القيم عند المساوي ، ثم ديمومة الموت في الزمان والمكان . أما النمطان الخامس والسادس فهما حاضران في معظم الشعر الخاص بالموت.

١- **موت الجسد:** يحدد هذا النّمط علاقة الجسد بموت الشاعر "أو من خلال علاقات يخلقها الشاعر حسب الشحنة العاطفيّة والأيدلوجيّة المتحكّمة فيه لحظة الإبداع"[١]، ويرتبط هذا الموت عند دنقل بالمجد والتضحية ، ويتفتق عنه ضربان من الموت : موت الفرد الذي يتعلّق بتأبين الشهيد – البطل المضحي بحياته في خدمة المبدأ، ويهدف إلى تقديم القدوة والنموذج . والموت الجماعي الذي " يؤطره الهدف نفسهُ ، أي ترسيخ قيم الفداء وقوة العزيمة ، والإرادة الجماعية للشعوب "[٢]. ولا أرى فرقاً بين الضّربين فهما عند دنقل متواشجان كطرفين متكافئين منسجمين بغية صياغة مفهوم أيدلوجي للموت يرسخ معاني البقاء والخلود ، وينفي معاني الانتفاء والعدم . وفي هذا دعوة لتغيير الواقع المعيش في الوطن ، وانقلاب " منطق الطبيعة إذ تصبح أجساد الشهداء متضوعة بعبير الطهارة والنقاء ، بينما تتصاعد العفونة من أجساد الأحياء المستسلمين"[٣]. وقد خرج من الدلالة الخاصّة بموت الجسد ثلاثة أنساق: الموت المتلبس بالمجد، والموت المتلبس بالذاكرة، والموت المتلبس بالطبيعة . تحاول هذهِ الأنساق كلها الانفلات من حدّة الشعور بالنقد الذي يخلفهُ غياب الجسد ،

---

(١) المساوي، البنيات الأسلوبية، ص٣٧٧.
(٢) المصدر نفسهُ، ص٣٧٨.
(٣) المصدر نفسهُ، ص٣٨٢.

وتنخرط في تأثيث واقع آخر مقابل له يعمل على استدعاء الموت كغاية ، (التضحية بالجسد من أجل المبدأ) [١]. ومن أمثلة ذلك:

معلّق أنا على مشانق الصباحْ
وجبهتي – بالموت – محنية
لأنني لم أحْنِها حيّة[٢]

٢- **الموت المعنوي** : وضممتُ إليه نمطي الموت: (موت الطبيعة ، وموت القيم) اعتقاداً منّي بأنَّ فصلهما نوع من تفتيت الموضوع ، ولذا يرى المساوي أن موت الطبيعة " متلبس بالموت الذي صاغتهُ الأساطير الإغريقية القديمة .." [٣] ويجد في هذا التوجّه "انصاتاً مركزاً لخطاب مطلق حول الموت ، ومحاولة لإيجاد تفسير أكثر إقناعاً "[٤]. وتوزّع موت الطبيعة ليشمل موت الخريف ، والشّمس ، والمطر ، والقمر ، والطيّور ، والخيل :

صارت الخيل ناساً تسير إلى هوّة الصّمت
بينما الناس خيلٌ تسير إلى هوّة الموتْ[٥]

ويعزو النّاقد الخروج إلى هذه الأنساق أنّهُ "نوع من الهروب الوجوديّ من عالم الجسد البشريّ .. إلى عالم يحدث فيهِ الموت بشكل رمزيٍّ ليحقق تكاملاً لحركة الكون ، وطمأنةً للإنسان الحائر ومواساةً له" [٦]. وقد عبر الإيقاع عن هذا الجوّ النّفسي " فابتعد عن الجهارة التي كانت طابعاً مميّزاً للتجارب السّابقة ، وجنح إلى الهمس والخوف ، وهو ما يتّضح من هيمنة الأصوات المهموسة لا سيما الحاء

---

(١) المساوي، البنيات الأسلوبية ، ص٣٨٦، ٣٨٧.
(٢) الأعمال الشعريّة، "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، ص١٤٧.
(٣) عبد السلام المساوي، البنيات الأسلوبية الدّالّة..، ص٣٨٠.
(٤) المصدر نفسه ، والصفحة نفسها.
(٥) الأعمال الشعريّة، (أوراق الغرفة ٨)، ص٤٦٤.
(٦) عبد السلام المساوي، البنيات الأسلوبيّة ..، ص٣٩٢.

والسين "[١] في قصيدة الطيور ، حيث أبرزت الأجواء المصاحبة للتّجربة ، و "تجسيد صورة الطيور المستسلمة كما يوحي بذلك صوت (القأقأة) حول بقايا الطعام " [٢].

وشكّل موت القيم نمطاً آخر من أنماط الموت المعنوي ، ليعكس بهذه الدلالة علاقات مجتمعه في زمن السقوط ، والبحث عن الأنا.. فالحق ميت وكذلك العدل والحب والنّور:

وبعدها يتملكون ، يضاجعون آرامل الشهداء ،
ولا يتورّعون ، يؤذنون الفجر .. لم يتطهروا من رجسهم،
فالحق مات ![٣]

لقد أحدث هذا النمط انزياحاً شعرياً عن طريق تجسيد الخريف والمطر والطيور ، ثم العدل والنور والحق ليخرج بها إلى علاقات جديدة تكسب النّص تحرراً معجميّاً يعلو بالتجربة الشعريّة ؛ فيوسّع في مدارك تصوّر موضوعاتها .

٣- ديمومة الموت في الزّمان والمكان

تبدو علاقة الموت بالزّمان والمكان عند دنقل علاقة فعل وانفعال ، فالفعل يتحقق بسلطة الموت الخارقة ، وعجز المكان والزمان أمامه . أما الانفعال فتحقق بخضوع الموت لسلطة الشعر[٤]. ويستمد الموت بقاءه من استمراريّة الحياة ، ولذلك ينقسم الوجود إلى زمنين ؛ زمن الحياة والحركة ، وزمن الموت والثبات[٥]. ويلجأ الشاعر إلى الهروب من الزمن :

---

(١) فوزي عيسى ، النّص الشّعري " وآليات القراءة " ط١، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ١٩٩٨، ص ٤٨٩.
(٢) المصدر نفسهُ ، ص ٤٩١.
(٣) الأعمال الشعرية، "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، ص١٥٦.
(٤) انظر عبد السلام المساوي، البنيات الأسلوبية الدّالة..، ص٣٩٩.
(٥) انظر المصدر نفسهُ، ص٣٩٢.

وها أنا في مقعدي القانط

وُرَيْقَةٌ .. وُرَيْقَةٌ .. يسقط عمريَ مِن نتيجة الحائط[١]

ووقف الناقد على نمطين من موت المكان : موت المكان الطبيعي (الأرض) ، ويمثّل موت (الجسد ، الكائنات ، المادة) . وموت المكان غير الطبيعي (الأسطوري) كموت القلب الذي يعكس موتاً رمزيّاً أو تطهيراً للقلب من عفونة الموت [٢]:

أعرف أن العالم في قلبي مات[٣]

وبذلك ظلَّ الموت – عند دنقل – في دائرة الحضور الاجتماعي ، ولم يتجاوز عالم الميتافيزيقيا ، وظهر هذا منذ أن اختفى دنقل وراء قناع سبارتاكوس سنة ١٩٦٢ إلى قصيدة (يوميّات كهل صغير السن) ثم إلى قصيدة (ألف دال) [٤].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

وثمّة دراسة تناولت علاقة الزّمان والمكان بالموت أكثر نجاحاً من معالجة المسّاوي للنّقطة نفسها ، ذلك أنّها قسّمت المكان إلى قسمين ، مكان مفتوح ، ومكان مغلق . تمثّل الأول منهما بكل ما كتب خارج الغرفة ، فيما مثلت الغرفة رقم (٨) المكان المغلق الذي شهد أكثر أنواع القسوة على نفسه ؛ ممّا أضفت تذبذباً مكانياً توزّع بين الارتفاع والانخفاض اللذين لم يكونا بدوريهما أكثر من تجلٍّ حركي اعتمدت رؤيتهُ عليهما للإمساك بالعالم الخارجي " [٥].

وغيّب النقاد الذين تناولوا موضوع الموت في تجربة دنقل صورة الشهادة علماً بأن التجربة الدّنقليّة تزخر بنماذج ذات صلة عميقة بالاتحاد مع تراب الوطن ، ومع الهم العربي الذي يلازم الفرد والجماعة في مجتمعاتنا .

---

(١) الأعمال الشعرية، "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، ص١٩٢.
(٢) عبد السلام الساوي، البنيات الأسلوبية الدّالّة...، ص٣٩٧.
(٣) الأعمال الشعرية " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، ص١٧٤.
(٤) جابر عصفور، وعي السقوط، قراءة في شعر أمل دنقل، ص٧٨.
(٥) منال خصاونة، المكان في شعر أمل دنقل، ص٨٢.

وقفةٌ منهجيّة:

استطاع النقاد الوصول إلي نتائج دراستهم من خلال الولوج في المنهجيّات النقدّية ، وقد حققت مناهج دون غيرها نجاحاً في الكشف عن الموضوعات الشعرية في تجربة دنقل ، وسأقف على أربعة منها هي : المنهج الموضوعاتي ، والمنهج النفّسي ، والمنهج الاجتماعي ، والمنهج الإحصائي .

النقد الموضوعاتي:

كان النّقد الموضوعاتي أحد الطرائق النقديّة لتناول الموضوعات السّابقة في تجربة دنقل . ويصدر هذا المنهج " عن فهم للواقع يرى في الأدب معرفة ، ويرى أن مضمونه يحوي أفكاراً يقينيّة "[١]، وبذلك "فالأدب ناقلٌ للأفكار السّياسّية ، والأخلاقيّة ، والفلسفيّة ، والجماليّة ، وغيرها لطبقةٍ معينة "[٢]. وليس هذا فحسب ، " بل ويتناول الإنسان الاجتماعي في كلّ علاقاته وصلاته "[٣].

وعلى هذا الأساس حاول المسّاوي بناء مكوّنات القوميّة في شعر دنقل فاستند إلى ثلاثة مكوّنات : الزّمان القومي ، والمكان القومي ، والبطل القومي ، حيث نظر إلى الزّمان القومي من خلال الأزمان الثلاثة المعهودة : الزّمن الماضي ، والزّمن الحاضر ، والزّمن المستقبل . وقد حقق الناقد نجاحاً نسبياً في ذلك لإعطاء صورة عن الموقف القومي في شعر دنقل ، لكنّ هذه النّظرة بدت قاصرة للزمن المستقبل ، على عكس ما حققت من نجاح في الزمنين الأولين ، فاكتفى بوصفه زمناً "وجد مشروعيته في الغياب والحضور على السّواء . ففي الغياب يتجلّى كزمن مأمول مصرّح بهِ ، وفي الحضور يتقرر في المتن لتأكيد الانبعاث أو الولادة الجديدة عن

---

(١) نصرت عبد الرحمن، في النقد الحديث، دراسة في مذاهب نقدّية حدثية، وأصولها الفكريّة، ط١ ، مكتبة الأقصى، عمان، ١٣٩٩-١٩٧٩: ص٨٦.

(٢) كوفالزون كيللي: المادّة التاريخيّة، ترجمة أحمد داؤد، دار الجماهير، دمشق ١٩٧٠م، ص٥٢٣.

(٣) المصدر نفسه، ص٥٢٤.

طريق الحلم لغدٍ يتمثّل فيهِ التّغيير الشّامل ، ولو تطلّب ذلك ركوب المستحيل"[١] .. فيما كرّس مفهوم الزّمن الماضي من أجل تعميق الحس القومي باستدعائهِ الشخصيّات التراثيّة عن طريق الرّمز والقناع، لينهض بواقع أمةٍ – في الزمن الحاضر – تشكو الضّياع .

ولعلّ مَنْ ينعم النظر في تناول المسّاوي للمكان القومي يجد علاقة واحدة كانت تحكمه، وهي محاولة تجلية العلاقة بين المكان والهمّ القومي ، ولذلك لم تكن معالجته سوى إشارات ، وآهات لا تخرج عن استشفاف النظرة العجلى .

ولا أظن أن هذه هي مهمة النّاقد ، بل تكمن مهمتهُ في بناءٍ موضوعي ناجح للمكان القومي يتناغم مع العناصر القوميّة الأخرى ، لتستقيم نظرة كليّة تعبر عن موقف دنقل ممّا يدور حوله من أحداث ، وذلك من خلال المراوحة بين وقع المكان في السّابق/ زمن المجد العربي ووقعه الآني/ زمن الخضوع .. فيكون المكان الأول وما حمل من أحداث محفّزاً للمكان الثّاني المهزوم . وقد أشار الناقد إلى مثل هذا ، لكن إشارته اقتصرت على بعض الأماكن مثل القدس والنيل . ولذا ، فأرى أن تناول سمير الفيل لجزئية النيل في تجربة دنقل كانت أكثر إضاءة للمكان القومي – على محدوديّة المعالجة – من دراسة المساوي ، فقد جسّدت معنى المكان القومي الذي يمتزج بدماء الأبطال ، وحركتهم الدّائبة في دفاعهم عن عروبتهم ، فانتقل بالمكان من النظرة السطحيّة بوصفهِ مكاناً عاماً إلى سلّم الرمزيّة ، وتخلل ذلك وقوف على العناصر الفنيّة التي أظهرت ذلك مثل البناء الدرامي[٢].

وكان استدعاء الشخصيات التراثية أو استدعاء الشخصيّات المعاصرة مدخلاً لدراستهِ للمكوّن الثالث / البطل القومي الذي لا أرى فيهِ مكوّناً مستقلاً ضمن البعد

---

[١] عبد السلام المساوي، البنيات الأسلوبية الدّالة في شعر أمل دنقل، ص٢٩٧.

[٢] انظر سمير الفيل، النيل في شعر أمل دنقل مجلة إبداع ، ع ١٠ ، ١٩٨٣، ص٧٩، ص٨٥.

القومي قدر ما أجد فعاليته في امتزاجهِ مع المكونين الأولين: (الزمان القومي، والمكان القومي). ومن صور هذا الامتزاج قول دنقل:

كليبٌ يعُود ...
كعنقاءَ قد أحرقتْ ريشَها
لتظلَّ الحقيقةُ أبهىَ ..
وتَرجع حلَّتها – في سنا الشمس .. أزهى ..
وتفرد أجنحة الغدِ ..
فوق مدائن تنهضُ من ذكرياتِ الخراب !(١).

ونلحظ في السّطور السابقة امتزاجاً رائعاً بين شخصية كليب من جهة وزمانين ومكانين من جهة أخرى ، وكلاهما قوي : زمان ومكان ماضيان(حاضرة فيهما شخصية كليب) ، وزمان ومكان حاضران ، أولهما : يمثّل المجد العربي الغابر ، وثانيهما : يحل فيهما الحضور الهائم .. ويُترك المشهد، لتسهم شخصية كليب الحاضرة في الزّمان والمكان الماضيين في استنهاض الواقع والتغيير في أنماطِهِ الحياتية المكرورة.

وفي جزئيةٍ أخرى ، برزت أنساق ستة لبناء موضوع المرأة في تجربة دنقل ، وهذه الأنساق هي : المفهوم الحسي ، والمفهوم العذري ، والإحساس بالضياع ، والمرأة سند الرجل ، وحلول المرأة في الطبيعة ، ثم المفهوم التراثي . وكنت قد وقفت على نسقين منهما ، فجعلتهما عمدتين لصورة المرأة ، وهما : المفهوم الحسي، والمفهوم العذري .. وأعدتُ ما استنزع منهما إلى مكانه الذي كان يتفاعل فيه . فالصور الثلاث الأخرى (الإحساس بالضياع ، والمرأة سند الرجل ، وحلول المرأة في الطبيعة) ، كانت موزّعة بين المفهومين ، الحسي والعذري ، كما أشرت سابقاً . أما هنا فسأناقش المفهوم التراثي من حيثُ علاقته بتكوين موضوع المرأة

(١) الأعمال الكاملة، "أقوال جديدة عن حرب البسوس": ص٤٢٣،٤٢٢.

عند المساوي الذي رأى أن المفهوم التراثي يعني " تجريد المرأة في لباسها الأنثوي لترتدي أثواباً جديدة تصبح –داخلها – رمزاً يشعّ بـدلالات مختلفـة ومتعـددة "[١]، وأرى أنّه وقع في مغالطةٍ نقديّة . فقد قصد من هذا الفصل بناء صورة المرأة فـي تجربة دنقل ، لكنه انحرف إلى الجانب الفنّي ، وأخذ يعالجها رمزاً تراثياً ، ونـسي أنّهُ ينتهج نهجاً موضوعاتياً ، ولست من الذين ينادون بالحدية المطلقة بـين النقـد الفني، والنقد الموضوعاتي ، فكلاهما مكمّل للآخر ، وكاشف لجانب جديد . ولكـن المساوي حاول أن ينتزع صورة المرأة من خلال الرمز والقناع وإن لم يشر للأخير منهما ، ولو ترك هذا المفهوم لعنصري الرمز والقناع لكان أنجع . وحتى معالجتـهِ الداخلية للمفهوم كانت تعتريها السطحية ، فليس المهم –هنا – أن نذكر أسماء النساء –التاريخية – اللواتي كان لهن حضور في تجربة دنقل ، ولكن الأهم أن نكشف قدرة الشاعر على التعامل مع هذا النّمط، ثمّ دور هذا النّمط في بناء الصّورة الكلية لـدى الشاعر . وقد برزت آراء في بعض الدراسات التي كانت أكثر عمقاً مـن دراسـة المساوي ، حيث نظر إلى هذا المفهوم من زاويتين : شخصيات محورية "تقوم مـن خلال شخصية المرأة بالدّور الأكبر على مدار القصيدة كلّها "، وشخصيات سـياقيّة "تحتل جزءاً من سياق القصيدة" [٢]. وسأقف عند هذا في تناولي لمفهومي : الرمـز والقناع .

وقد حاول المسّاوي بناء موضوع الموت بناءً محكماً ؛ لما يشكل من مـساحة كبيرة في تجربة دنقل ، ولما لهُ من وقع على النّفس الإنسانية ، فهو عادٍ على كـل المخلوقات ، وهو حاضر في الأزمنة والأمكنة . ومعاناة الشاعر لا تقف عند موت الفرد (أنا) ، بل تتجاوز ذلك إلى موت الأمّة المتمثّل بخضوعها واستسلامها وتقليدها وانقيادها إلى أعدائها . لكنّ المسّاوي – مع كل ما قدّم من جديد – وقع فـي مـأزق نقدي عندما شرع يفتت الظاهرة إلى أقسام انهكت الموضوع : (موت الجسد ، موت

---

[١] عبد السلام المساوي، البنيات الأسلوبية الدّالة في شعر أمل دنقل: ص٣٥٦،
[٢] جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ص١٠٦.

الطبيعة ، موت القيم ، ديمومة الموت في الزّمان والمكـــان ، تجليـــات المـــوت ، مفارقات الموت) .. ويظهر أن جعل الموضوع في زوايا مستقلة أمرٌ غير جـــائز ، وقد أشرت إلى ذلك سابقاً –، وثمة جزئية أسفرت عن خلل في فهـــم النّـــصوص ، وهي : " ديمومة الموت في الزمان والمكان " التي تعدُّ ركيزةً من ركـــائز معالجـــة الموضوع ، ووشيجة تتعالق وأنماط الموت . فحضورها دائم لا يفـــصله زمـــان أو مكان.

المنـهج النّـفسي

قبل مئة عام أو يزيد تطوّرت الإشارات النفسيّة لتصبح علماً واضـــح المعـــالم يسمّى علم النفس . وكان للعالم النفساني فرويد (Freud) دورٌ تأسيسي ، إذ ميّز بين الوعي واللاوعي ، وعدَّ اللاوعي "المخـــزون الخفـــي غيـــر الظـــاهر للشخـــصيّة الإنسانية"[١] . فالأدب والفن لديه تعبيرٌ عن اللاوعي الفرديّ ، تظهر فيهِ تفـــاعلات الذات ، وصراعاتها الداخليّة [٢]. في حين انطلق تلميـــذهُ يـــونج (Younge) علـــى اللاوعي الجمعي إذ " إنَّ الشخصيّة الإنسانية لا تقتصر حـــدودها علـــى التجربـــة الفردية، وإنما تمتد لتستوعب التجربة الإنسانية للجماعة الموغلـــة فـــي القـــدم [٣]". واستطاع لاكان (Lacan) أن يربط بين علم النفس والأدب من خلال اللغة "فاللاوعي مبني كلغة "[٤]. وهو ما يعرف بعلم النفس البنيويّ.

وكثرت الدراسات العربية النقديّة التي تناولت الأدب من الزاويـــة النفـــسية ، وكثر المنظرون في أصولهِ وأسسهِ وطرائقهِ . أما من حيث المفهوم ، فهـــو مـــنهج

---

(١) صلاح فضل ، مناهج النقد المعاصـــر ، ط١، دار الآفـــاق العربيّـــة ، القـــاهرة ، ١٤١٧–١٩٩٧، ص٦٤.

(٢) المرجع نفسه ، ص ٦٥، وانظر مجموعة من الكتاب، مَدْخل إلى مناهج النقـــد الأدبـــي ، ترجمـــة رضوان ظاظا ، سلسلة عالم المعرفة (٢٢١) ، المجلس الـــوطني للثقافـــة والفنـــون – الكويـــت ، ١٩٩٧م ، ص ٦٦–٦٧.

(٣) المرجع نفسه ، ص ٧٣.

(٤) المرجع نفسه ، ص ٧٥.

نقديّ " يتناول المؤلف ، والأثر الفنّي ، والقاريء ، فإنّهُ يتطلب منا أولاً : أن ندرس المؤلف ، وعمليّة الإبداع الفنّيّ ، ثانياً ، بالعمل الفنّي شكلاً ومضموناً ، وأخيراً فإن المنهج النّفسي قد يتناول الأثر الذي يتركه الأدب في القاريء "[١].

وقد انقسمت الجهود المنهجية النفسية في الدراسات التي تناولت تجربة دنقل إلى قسمين : **أولهما** : على شكل إشارات نفسية في بعض الدراسات لم تحقق حضوراً نقديّاً . **وثانيهما** : جهود حاولت أن تبني نتائج وفق مقدّرات النقد النّفسي . أمّا القسم الأوّل فقد اتضحت معالمهُ في محاولة بعض النقاد لتعليل صورة المرأة الرومانسيّة في ديوان " مقتل القمر " – أوّل الدّواوين الشعريّة في تجربة دنقل – حيث عزا ذلك إلى الحرمان الذي عاشه الشاعر ، والفشل العاطفي لعدم امتلاكه أيَّ جاذبية أو وسامة [٢] ، فالمرأة لديه عفيفة طاهرة أو خائنة كاذبة [٣]. وأرى أن الدوسري كان عجولاً في حكمه ؛ لأنّهُ لم يدخل في ميدان النقد النفسي العميق ، ثم إنّ (زوجة الشاعر) سجلت شيئاً من هذه العلاقة النفسية فدنقل –كما ترى – " لا يجيد عبارات الغزل والإطراء ، إنَّ أقصى ما يستطيع التعبير عنهُ (وجهك رومانتيكي)"[٤] وبنى آخر موقفهُ على المفهوم العذري من خلال الاتكاء على النقد النفسي "حيث ترتبط نظرتهُ المثالية إلى المرأة بحالات وجدانيّة تتراوح بين الشعور بالغربة ، وبين الإحساس العارم بحدّة الشوق والفِراق والحنين إلى ربوع الحب ، ومكان التلاقي"[٥].

فيما انبرى القسم الثاني من الدراسات ليكشف العلاقة النفسية التي تربط الشاعر بالمكان متجاوزةً تأثيره السطحي إلى أعماق التكوين النفسي لدى الشاعر[٦] ، فوقفت الدراسة عند ديوان الشاعر الأخير (أوراق الغرفة ٨) الذي يمثّل ظاهرة

---

(١) محمود السمّرة، النّقد الأدبيّ، والإبداع في الشّعر، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر ، ط١، بيروت ، ١٩٩٧، ص٧٩.
(٢) انظر أحمد الدوسري، أمل دنقل، شاعر على خطوط النّار، ص١٨٤.
(٣) المصدر نفسهُ، ص١٨٥.
(٤) عبلة الرّويني، الجنوبي، ص٣٦.
(٥) عبد السلام المساوي، البنيات الأسلوبية الدّالة في شعر دنقل، ص٣٤٢.
(٦) انظر منال خصاونة، المكان في شعر أمل دنقل، ص٧٨.

" الموت " في تجربتهِ ، وخلصت إلى أنهُ خرج من المكان المغلق (الغرفة رقم ٨)/ الحاضر ، إلى الفضاء الخارجي / الماضي بوساطة الاستغراق في الذكريات ، والاستدارة نحو الذّات[١] " بهدف الوصول إلى رحلة الهدوء فيصدمنا بتحقيقه لحقيقة الماضي عندما شك في حقيقة صورتهِ (طفلاً) (هل أنا كنت طفلاً) "[٢]، ثمّ ما لبث أن ارتد نفسياً إلى الحاضر/ المكان المغلق ؛ لأن التّذكر زاد من قلقهِ فاقترب من الفشل[٣]. وأرى أن هذا لا ينسجم كثيراً مع المشاهد الأخرى في قصيدة " الوريقة الأخيرة " التي اعتمدت عليها الدراسة ، فقد عاد الشاعر بذاكرتهِ إلى الماضي ليعمق توحّداً مع تجربة الآخر التي تمثلت بوجوه متنوّعة من المجتمعات ؛ العامل الذي لا يعرفهُ ، فالأب الحاني ، والأخت الصغيرة ، والصديق القاصّ الوفيّ / والد أسماء ، بعد هذا لجأ إلى المطلق عندما تحدّث عن شخصٍ مجهول لم يشرْ إليهِ صراحة – داهمهُ الموت:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

كان يسكن قلبي
وأسكن غرفتهُ
نتقاسم نصف السرير ،
ونصف الرغيفِ ،
ونصف اللفافة ،
والكتبَ المستعارةْ .
هجرته حبيبتهُ في الصباح فمزقَ شريانهُ في المساء ،
ولكنه بعد يومين مزّق صورتها ..
. . . . . .
وفي غرفة العمليات..
لم يصطحبْ أحداً غير خُف ..

---

(١) منال خصاونة، المكان في شعر أمل دنقل ، ص ٧٨.
(٢) المصدر نفسهُ، ص٧٩.
(٣) انظر المصدر نفسهُ، ص٨١.

وأنبوبة لقياس الحرارةْ ،
فجأةً مات ! [١]

إنَّ الحركة التي تتسلل في القصيدة بطريقة موافقةٍ للحدث تكشف توحداً نفسيّاً بين تجربتين : تجربة الشاعر ، وتجربة الآخر التي تمثل تجربة مطلقة لا ترمي إلى تحديد ، ليصل الشاعر بنفسه القلقة إلى استقرار عند تذكر الآخر (فجأة مات) . وتنبعث دلائل التّوحد في نهاية القصيدة ، حينما يأتي بالفعل المضارع (يشتهي) ، وما يتولّد عنهُ من صورٍ نفسيةٍ تنادي بالتوحّد :

فالجنوبي يا سيدي يشتهي أن يكون الذي لم يكنه
يشتهي أن يلاقي اثنتين:
الحقيقةــ والأوجه الغائبة . [٢]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وكان التذبذب المكاني مدخلاً ناجحاً في محاولة تفسير الانفتاح الخارجي الذي تمثّل بتوسيع الموقف من الموت ليشمل المخلوقات جميعها ، فبدا التذبذب من خلال الانخفاض (الموت) ، والارتفاع (الحياة) [٣] .. وانصب حديث الدراسة عن الإنسان، ثمّ انتقلت إلى فناء المخلوقات ومنها : الخيول ، والطيور ، والورود .. وسأوضح الفكرة بتناول نمطٍ واحد ، وهو الخيول . فقد كانت في السابق تمتلك الشمس (الحرية) ، والعشب (الخصوبة) ، والملكوت الظليل (انطلاقها) ، وهذا يمثّل الحضور المكاني المرتفع ، بينما اليوم ، فهي تواجه غياباً مكانيّاً بفقدها حريتها وخصوبتها وانطلاقها لتعاني العبوديّة والقهر[٤] ، وبذلك فهو لم يزددْ قلقهُ بعودتهِ إلى الذاكرة كما قالت الباحثة ، بل حقق الاستقرار النفسي بهذه العودة ، فاستحضر أناساً من حولهِ أو تجارب تمثّل بني البشر ، ثم بقي في نفسهِ شيء من قلق ، فاستحضر المخلوقات الأخرى ليصل إلى يقين راسخ أنّ الموت عادٍ على كل مَنْ أو ما يتنفس

---

(١) الأعمال الشعرية، ص٤٣٤، ٤٣٥.
(٢) المصدر نفسه، ص٤٣٩.
(٣) انظر منال خصاونة، المكان في شعر أمل دنقل، ص٨٢.
(٤) المصدر نفسه، ص٩٣، ص٩٤ (بتصرّف).

في هذا الوجود ؛ ولذا أخذ من الحيوان الخيول ، وضمّ الطيور باسمها كاملة ، ومن النبات استوقف الزهور.

المنهج الاجتماعي

يعدُّ المنهج الاجتماعيّ من المناهج النّقدية التي اتكأ عليها النّقاد في دراسة الأدب بصورة كبيرة . وقد استقى هذا المنهج منطلقاته الأولى من المنهج التاريخي ، حيثُ تحوّل الوعي التاريخي إلى " وعي اجتماعي يرتبط بطبيعة المستويات المتعددة للمجتمع ، وبفكرة الطبقات ، وكذلك يرتبط بفكرة تمثيل الأدب للحياة على المستوى الجماعي ، وليس على المستوى الفردي "[١]. وسأتوقف -بداية – عند دراستين لـ جابر عصفور . ناقشت الأولى منهما الموضوع القومي في تجربة دنقل ، أما الدراسة الأخرى فحاورت تعالقات الموضوع القومي مع موضوع الموت . وكلاهما اتّبع فيها المنهج الاجتماعيّ . وهما تمثلان نمطين من الدراسة القائمة على المنهجيّة النّقديّة ؛ نمط سطحي ، وآخر عميق في نظرتهِ .

ففي الأولى حاول عصفور الرَّبط بين الأدب والمجتمع في تجربة دنقل ، فكانت محفّزات الإبداع لدى دنقل خطوته الأولى في دراستهِ للنّصوص ، حيث أعادها إلى الواقع العربيّ المهزوم ، وإلى واقع التجربة الدنقليّة التي عانت من فقد النّماء والتطور ، ثمّ فقد القوّة والمنعة في المجتمعات العربيّة .. فأمليا عليهِ واقع " لا تصالح " التي جسّدت موقفاً عربيّاً من الصّلح مع العدو الصّهيونيّ[٢]. ولذا فقد عزا أنماط الرفض إلى واقع اجتماعي فـ " الرفض السّياسي لتراجع أنظمة الحكم، والهزائم المصاحبة لدكتاتوريّة حاكميها ، والرّفض الاجتماعي لصور النّفاق التي تمزّق الحياة ، وتعوق التّقدّم ، والرّفض الفكري لكل ما يشد العقل إلى قيود التخلّف،

---

(١) صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر ، ص٤٤– ٤٥.
(٢) جابر عصفور، أمل دنقل .. الشاعر القومي ، ص٢٧٩.

أو التقاليد الجامدة ، والرّفض الوجودي لكل ما يحــرم الإنــسان مــن أن يمــارس حضوره الفاعل في الوجود "[١]. ودللت الدراسة على هذا الــرفض فــي عرضــها لقصيدة " كلمات سبارتاكوس الأخيرة " التي " تصور معنى الرفض الحاسم أعقــاب استفتاء شعبي في مصر ١٩٦٢ ، فالذي قال " لا " علّق على مشانق القيصر ، أمــا من قال " نعم " فهم فرحون ، لكنهم معلقون على مشانق الخنــوع "[٢]. وأظهــرت خيوط المنهجيّة في الدراسة أن تجربة دنقل لم تكن قريبة من واقعنا – فيما تعالج من قضايا– فقط ، بل في إيقاعها الرتيب ، وعدم استغراقها في عوالم الذّات ، أو اللغة اللامنطقيّة دون أي تقليل من شاعريتهِ المتميزة "[٣].

ولعلَّ عصفور قد حقق نجاحاً نقدياً محدوداً في هذه الدراسة ، مع ذلــك فقــد انتهج المنهجيّة نفسها في دراستهِ الثانية الموسومة بــ" وعي السقوط قراءة في شعر أمل دنقل " ، ولكن بصورة مغايرة وأكثر نجاحاً ، حيث اعتمد على المنهج البنيوي التكويني الذي يجمع بين مبادئ النقد الاجتماعيّ والنقد البنيوي ، وتمثّل هذا في إيجاد ثنائيات ضديّة السقوط القومي / الحاضر، والمجد العربيّ / الماضي. هذا من جانب، ومن جانب آخر اتكأ على الواقع الاجتماعيّ والــسّياسيّ فــي كــشف دور بعــض الظواهر الأسلوبيّة في تجربة دنقل ، كالقناع مثلاً الذي يعدّ الهــدف منــه " وضــع تخلّف الحاضر في علاقة تضاد مع تقدّم الماضي ، حثاً للتاريخ الحاضر على مفارقة هوّة السّقوط التي انتهى إليها ، وفي الوقت نفسهِ ، وصل الحاضر بعمق امتداد فــي الزّمن ، غير أن هذه العودة في انطلاقها من مبدأ الرَّغبــة الــذي يــستبدل دورات الصعود في الماضي بدورات الهبوط في الحاضر " [٤].

---

(١) جابر عصفور، أمل دنقل .. الشاعر القومي ، ص٢٨٠.
(٢) المصدر نفسهُ والصفحة نفسها.
(٣) المصدر نفسهُ، ص٢٨٢.
(٤) جابر عصفور، وعي السقوط قراءة في شعر أمل دنقل، ص٧٩.

ولم يألُ جهداً في مواصلة الخيط النّقدي الاجتماعي عندما تحدّث عن التّضاد بدوائرهِ الأربع : دائرة التضاد بين الماضي والحاضر ، والتّضاد بين القوميّة في مواجهة الآخر الأجنبي ، والتّضاد بين القامع والمقموع ، والتّضاد بين من يقولون " لا "، ومن يقولون " نعم " .. ونلحظ وضوحاً لأثر النظرة النّقدية الاجتماعيّة في تقسيماتهِ . فالحاضر في الدائرة الأولى يمثل السقوط القومي[١]. وتتراوح دائرة التضاد الثانية " بين صورتي الغازي والمستغل "[٢]، فيما تظلُّ " صورة القمع السياسي في علاقتها بالعنف العاري ، وبسلطة الدولة هي الغالبة "[٣] في الدائرة الثالثة . وفي الدائرة الأخيرة تبدو " المناقلة بين المنظورين متصلة ، وذات اتجاهين في الوصل بين الخاص والعام ، الفردي والجمعيّ ، المعيار الأخلاقي والمعرفي لسلوك الفرد أو فعلهِ الاجتماعي في الواقع والمعيار القومي لحركة الفرد نفسه ، ضمن حركة الطليعة التي تسعى إلى أن تنقل معيارها إلى مجموع الأمة في علاقتها بالتاريخ الذي يتراجع "[٤].

مركز ايداع الرسائل الجامعية

ومن منظور آخر ، قصدت بعض الدراسات إلى تناول صورة المرأة في تجربة دنقل وفق المنهج الاجتماعي ، إلاّ أن الدراسة كلّما وصلت إلى صورة ظنت أنها مستقلة أوقعت نفسها في مقارنتها بصورتها المماثلة عند السياب ؛ مما حدا بها إلى اجتزاء صورتها الحقيقية في تجربة دنقل ، وبناء افتراضات حول المرأة وفّق النقاد في استخلاصها من تجربة السياب ، قد لا يكون لها حضور في تجربة دنقل ، وإن وجدت فهي غير منتشرة على مساحةٍ واسعةٍ تخول الدراسة تقديمها صورةً مستقلةً . وبذلك، فالدراسة تبحث في تجربة دنقل عن صور للمرأة واضعةً نصبَ عينيها قوالب نقديّة جاهزة طُبّقت على شعر السّياب .

---

(١) جابر عصفور، وعي السقوط قراءة في شعر أمل دنقل ، ص٨٥.
(٢) المصدر نفسه، ص٨٧.
(٣) المصدر نفسه، ص٨٩.
(٤) المصدر نفسه، ص٩٠.

أمّا خلاصةُ صورة المرأة التي قدمتها الدّراسة ، فهي صورةٌ مجتزأة ، لا تمثّل مساحةً واسعةً في تجربة دنقل حتى تستقل بذاتها ، فصورةُ المرأة المومس المراهقة، أو المومس الحبيبة ، أو صورة الراقصة المخادعة ، أو الجارة اللعوب ، أو السكرتيرة المومس ، أو صورة الزوجة المثرثرة البليدة [١] ، لا تشكّل وقعاً ملموساً ، أو خطاً بائناً في التجربة الشّعرية ، فوجودها في المجتمع شيء ، ودورها في رسم صورة المرأة في تجربة شاعر شيء آخر ، فلو وضعت هذهِ الأنماط كلّها في جزئيّة، كأن جعلها في مفهوم حسي ، وآخر معنوي – كما فعل المساوي – لكان أنجع ، وأوضح مسلكاً .

المنهج الإحصائي:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

خلت السّاحة النقدية التي تناولت تجربة دنقل من أي دراسة إحصائية خصّتها سوى محاولتين متواضعتين قدّمهما المساوي في موضوعي المرأة والموت . وهما محاولتان أنارتا الطريق أمامه في طرحه لهما . ويؤخذ عليهما عدم انسجامهما والمنهجيّة الإحصائية التي تعتمد لغة الأرقام والنّسب المئويّة طريقاً لدراسة الموضوعات والظواهر الغنيّة قبل الولوج في تحليل النّصوص . فالناقد – استل ألفاظاً من ديوان دنقل ، ثمّ وضعها بين يدي القارئ ، دون ذكر لنسب أو طغيان جانب على آخر ، أو بروز تكثيف في موضوع دون غيره ، أو في ديوان عن آخر، أو مدى تطوّر حضور كلّ من الموضوعين من الدّيوان الأول " مقتل القمر " إلى آخر إنتاج شعري (أوراق الغرفة "٨").

ولم تتضح علاقة هاتين الدّراستين الإحصائيتين مع أنماط المرأة أو الموت إلاّ في بعض الجوانب ، فقد جاءت مبتورة في كثير من أحاييها ؛ فمثلاً أين دور الّصيغ اللّغويّة الدّالة على مرجع ديني أو ثقافي عام في دراستهِ لصورة المرأة بمجالهِ

---

[١] أحمد الدوسري، أمل دنقل .. شاعر على خطوط النار، ص١٨٩.

الدّيني؟ ! وماذا استفاد الناقد من الصّيغ النحويّة التي تتضمن حضوراً للمرأة كضمير المخاطب ، وضمير الغائب والأسماء المضافة إلى ضمير يدل على الشاعر والمرأة، أو الأفعال التي تفيد اشتراك الشاعر والمرأة في الحدث ؟ !

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الفصل الثّاني

الدّراسات النّقديّة : بناء القصيدة في شعر أمل دنقل.

أ – الرؤية النّقديّة
للصّورة الشّعريّة

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

١. مصْطلح الصّورة لدى النّقاد.
٢. مصادر الصّورة.
٣. مادّة الصّورة.
٤. أنماط الصّورة.
٥. الجانب النّفسيّ في الصّورة.

ب – الرؤية النّقديّة للرّمز والقناع

١. مصطلحا الرّمز والقناع في النّقد الحديث .
٢. البعد النّقديّ للرّمز في شعر أمل دنقل .
٣. البعد النّقدي للقناع في شعر أمل دنقل .
أ . الرّؤية النّقديّة لأقنعة أمل دنقل .
ب. الرّؤية النّقديّة لبنية قصيدة القناع في شعر أمل دنقل .

تـوطئة :

يناقش هذا الفصل الرؤية النقديّة لبناء القصيدة في شعر أمـل دنقـل ، وقـد حصرتُ هذهِ الرؤى في جانبين : الصورة الشعريّة ، والرّمز والقناع لأنّهمـا نـالا نصيباً كبيراً ومتعمقاً من مساحة النّقد التي خصت بناء القصيدة . وتأتي هذهِ الدراسة بعد مناقشة الرؤى النقديّة للموضوعات الشعريّة عند أمل دنقل ، في دراسة تمـسُّ جوهر النّقد وتحاول أن تستجلي الأحكام النّقديّة وتحاورها ، أي أنّهـا تبتعـدُ عـن الرؤى السّياقية المثقلة لكاهل النّص ، وتقترب من التماس الحقيقي مـع النـصوص الشعريّة ضمن منهجيّة نقديّة واضحة .

وفي تناولي هذا حاولت أنْ أقف على أنماط متنوعة من الدراسات النقديّـة ؛ فمنها ما كان سطحياً ينقصه الدليل النصي ، ومنها ما كان عميقاً متقرباً بالنقد مـن الزاوية العلميّة منهُ ، دون أي إهمال لما يحيط بالنّصّ مـن أحـداث ... فاتّـسمت منهجية البحث بالتحليل النقدي . وبذلك درستُ الصورة من خلال الرؤيـة النقديـة لمصادرها ، ومادتها ، وأنماطها ، والجانب النفسي فيها . أمّا الرمز والقنـاع فقـد درستُهما من خلال البُعد النقدي لهما في شعر أمل دنقل ، وكانت دراسـتي للقنـاع أكثر وقوفاً من دراستي للرمز ؛ وذلك لأن الدراسات النقدية المقامة حولهما خصّت القناع بدراساتٍ عميقة أكثر مما خصّت الرمز ، وكذلك لظهور القناع بصورة جليّة في شعر أمل دنقل .

وقبل الولوج في مناقشة الرؤى النقديّة حددتُ المصطلحات النقديّة الثلاثة مـن وجهة نظر النقد الحديث ، ومن وجهة نظر نقاد شعر أمل دنقل ، ليكون المـصطلح هو الفيصل في موافقة الرؤى النقديّة أو ردّها .

أ- الرؤية النقدية للصورة الشعرية.

تمهيد: مصطلح الصورة لدى النقاد :

يرى النقدُ الحديث أن للصّورة أثراً كبيراً في التشكيل الشعريّ ، لا سيما أنّها تثير المتلقي ، وتجعل نفسهُ متشوّقة للإبداع ، فهي التي تكشف الحجب بمسحة من ذكاء . ولكن تعدد المعرفة لدى النقاد جعل الصورة غامضةً في مفهومها ، مكرورةً في أنماطها ؛ ولذا بقي مفهومها غير مستقر في النقدين القديم والحديث ؛ ففي النقد القديم تنبّه النّقاد إلى مصطلح الصورة ، فكانت رؤية الجاحظ النقديّة هي صاحبة السَّبق في ذلك عندما رأى أنّ " الشعر صياغة ، وضرب من النّسج ، وجنس من التّصوير"[١] . وظلّت الرؤى النقدية – بعد ذلك- تحوم حول الحمى ، فلم تخرج عن كونها امتداداً لرؤية الجاحظ ، فقدامة بن جعفر مثلا ركّز على الاتجاه الشكلي في فهم الصورة ، فالمادة لديه شيء والهيولى شيء آخر ، واتسق مع الجاحظ في قياس الصورة على المواد المحسوسة كالخشب والفضّة وغيرهما[٢]. "إنَّ المعاني كلّها معرّضة للشاعر ، ولهُ أن يتكلم منها فيما أحبّ وآثر ، من غير أن يُحظر عليه معنى يَرومُ الكلام فيهِ ، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادّة الموضوعة ، والشعر فيهِ كالصورة ، كما يوجد في كل صناعة من أنهُ لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها ، مثل الخشب للنجارة والفضّة للصياغة"[٣].

ثم أضاء عبد القاهر الجرجاني مصطلح الصورة بنظرة نقديّة ثاقبة قاربتهُ من الدلالة المعاصرة ، وحددتهُ تحديداً واضحاً نأى بهِ عن إبهامهِ في النقد القديم ، ولذا فإنّهُ نظر إلى الشعر على أنهُ معنى ومبنى ، لا سبق لأحدهما على الآخر ، وهما

---

(١) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، ج٣ ، تحقيق عبد السلام هارون، ط٣، بيروت، ١٩٦٩، ص١٣٢.

(٢) عبد السلام الراغب، وظيفة الصورة الفنية في القرآن الكريم، ط١ ، فصّلت للدراسات والترجمة والنشر، حلب، ١٤٢٢/٢٠٠١: ص٢١.

(٣) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهريّة، ١٩٦٣، ص١٤.

ينتظمان في الصورة[١] "واعلم أنّ قولنا (الصورة) إنما هو تمثيل قياس لما نعلمهُ بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا ، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة فكان بَيْن إنسان من إنسان ، وفرس من فرس بخصوصيّة تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك ..."[٢].

أما في الدرس النقدي الحديث فقد أثرتْ مرجعيتان في اختلاف المصطلح وتطوّره ؛ أولاهما تعدّد فروع المعرفة العلميّة لدى النقاد كعلم النفس والفلسفة ، وثانيتهما تباين مرجعيّة النقاد الفكريّة والنقديّة [٣] ؛ ولذا قسمت بشرى صالح هذهِ الرؤى قسمين من حيث الموقف النقدي من مصطلح الصورة ؛ رأت في الأوّل منهما أن المصطلح حديث قد نشأ بتأثير النقد الغربي في نقدنا الحديث [٤] ، فيما رأت في القسم الثاني أنهُ "حديث بدلالاتهِ الجديدة، وأبرزها الدلالةُ النفسيّة ولكنّهُ قديم في أصله"[٥].

مكتبة الجامعة الاردنية

وقد تحمس النقاد لمفهوم الصورة، فمنهم منْ عدَّ الذهن أساساً لهُ "أية هيئة تثيرها الكلمات الشعريّة بالذهن"[٦] ، فيما غلّب آخر الجانب النفسي في تشكيلها[٧] متأثراً في ذلك بما يعتقدهُ ريتشاردز (Richards) ، "وكقاعدة عامّة نستطيع أن نقول أنّهُ بين إدراكنا للموقف ووقوفنا على طريق لمجابهةِ هذا الموقف تحدث عمليّة بالغة في التعقيد ، هذهِ العمليّة المعقدة تتآزر مع الإحساسات وصور الإحساسات فتضفي

---

(١) بشرى صالح، الصورة الشعريّة في النقد العربي الحديث، د.ط، المركز الثقافي العربي، بغداد، د.ت، ص٢٣.

(٢) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ٥٠٨.

(٣) عبد السلام الراغب، وظيفة الصورة الفنية في القرآن الكريم، ص٣٨.

(٤) بشرى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص ٢٥.
مثلث على القسم الأول بدراسات: مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ط٣، دار الأندلس، ١٩٨٣. نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنيّة في الشعر الجاهلي، ١٩٨٢. عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شو أبي تمام، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ١٩٩٩. ومثلث على القسم الثاني بدراسة جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط٣، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢.

(٥) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(٦) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ط٢، مكتبة الكتاني، إربد، الأردن، ١٩٩٥، ص ٨٥.

(٧) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ط٤، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨، ص ٦٦.

على التجربة الانفعالية طعمها الخاص بها أو نكهتها التي تميّزها"[١]. وحاولت دراسة أخرى الجمع بين المصطلحين السابقين فوجدت الصورة "وحدة تركيبيّة يلتمسها الشاعر في كل مكان ، ويخلقها بجميع الحواس ، وبكل قواه الذهنيّة والشعوريّة"[٢]. ولا يبتعد علي البطل كثيراً عن فهم اليافي للصورة إلاّ أنهُ استطاع أن يتعمّق في المصطلح أكثر من غيره. فالصورة لديه "تشكيل لغوي يكوّنها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدّمتها ، فأغلب الصور مستمدة من الحواس ، إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسيّة والعقليّة ، وإنْ كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسيّة[٣]. ولعلّهُ في هذا يتبع لويس (Louis) الذي يرى أن الصورة "رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة"[٤].

إنَّ نظرةً متأملة لما قيل عن الصورة في شعر أمل دنقل تظهر اهتمام ثلة من النقاد بها ، ويبرز موقفهم العام حولها ، فمن الدراسات ما تناول الصورة بعموميتها في شعر أمل دنقل . ومنهم من وقف عند صورة واحدة في شعره كصورة الدم . إلا أن هذه الدراسات تضمنت اضطرابا في منهجيتها التي قدمت الصورة من خلاله؛ فبعضها دخل في عالم الصورة دون تحديد لمفهومها ، متناسياً مصادرها [٥] . فيما تركت بعضها المفاهيم المقدمة من قبل النقاد ، وأخذت بمفهوم تجميعيّ حاكه ناقد ما بعباراته[٦].

---

(١) إ. ا. رتشاردز ، مبادئ النّقد الأدبيّ ، ترجمة وتقديم مصطفى بدوي ، مراجعة لويس عوض ، د.ط، المؤسسة المصريّة العامّة ، ١٩٦٣ ، ص ١٥٣.

(٢) نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، د. ط، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٢، ص ٤٩.

(٣) علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ط١، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٠، ص ٣٠.

(٤) سي–دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد الجنابي وغيره، د.ط، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة الكتب المترجمة (١٢١)، الجمهورية العراقيّة، ١٩٨٢، ص ٢٣.

(٥) انظر عبد السلام المساوي، البنيات الأسلوبية الدالة في شعر أمل دنقل (فصل الصورة).

(٦) انظر ابتسام أبو محفوظ، بنية القصيدة في شعر أمل دنقل، ص ٨٦.

في حين اعتمدت دراسة على النصوص الجاهزة ، أي تلك النصوص التي كانت متكأ لمواقف النقاد ، ثم لم تكتف بذلك ، بل أغارت على تلك المواقف ، ونسبتها لنفسها دون إشارة ، وإن وُجدت إشارة فمن طرف خفي[١].

وسيكون محور هذا الفصل قضايا نقدية خاصة بالصورة شغلت كثيراً من النقاد الذين قصدوا النقد التطبيقي . أولاها قضية المفهوم – أي – ما هي حدود مصطلح الصورة ؟ وثانيتها تتعلّق بمصادر الصورة ، ما مدى النجاح الذي حققه وجودها أو الاتكاء عليها ؟ وما الاضطراب وعدم الانسجام الذي أدى إليه إسقاطها ؟ وكذلك مادة الصورة إلى أي مدى وفق النقاد في إبرازها ؟ ورابعتها ما موقف النقاد من أنماط الصورة ؟ هل كانت تقليدية خالصة أم حداثية غربية ؟ وما أثر النقد العربي فيها ؟ وأحببت –أخيراً– أن أقف عند الجانب النفسي للصورة ، ذاك النسيج الذي يجمع تنافر الصورة في علاقاته المتداخلة ، هل حقق النقاد شيئا منه ؟ وإن كان وجوده حقاً . كيف تعامل النقاد من خلاله مع الصورة ؟

أما الجزء الآخر في هذا الفصل فهو "الرمز والقناع"، ولكل منهما مفهومه الخاص به ، لذا وقفت عند مفهوميهما في النقد الحديث ، ثم عند نقاد شعر أمل دنقل خاصة، وحاولت أن أستوضح دورهما في بناء قصيدته.

كان حديثنا السابق يخص الصورة بوصفها مصطلحاً نقدياً عند نقاد الشعر عامة . أما هنا فنقصر الحديث على مَنْ تناول الصورة الشعرية في شعر أمل دنقل ، إذ حاول بعض النقاد دراسة الصورة من خلال رؤى نقدية سابقة ، فنتج عن ذلك اضطراب في منهجية تناول المصطلح النقدي (الصورة) ، فبعض الدراسات لم

---

[١] انظر فتحي أبو مراد، شعر أمل دنقل، دراسة أسلوبية، ط١، عالم الكتب الحديثة ، الأردن ، اربد ، ٢٠٠٣ ، ص ١٤٣–١٦١. تضمنت الدراسة آراء لم ينسبها الباحث لمصادرها منها:
١. انظر ص ١٤٧ من دراسته، انظر الموقف نفسه عند عبد السلام المساوي، البنيات الأسلوبية الدالة في شعر أمل دنقل، ص ٩٦.
٢. انظر ص ١٥٣ من دراستهِ، وانظر الموقف نفسه في المصدر السابق، ص ١٠٥.
٣. انظر ص ١٥٩ من دراستهِ، وانظر الموقف نفسه في دراسة ابتسام أبو محفوظ ، ص ٩١.
٤. انظر ص ١٦٠ من دراستهِ، وانظر الموقف نفسه في دراسة أحمد الدوسري، أمل دنقل، شاعر على خطوط النار، ص ٢٠٩.

تحدده في جانبها النظري[١] . وحتى الدراسات التي خصته بالتحديد مسها الاضطراب ؛ فمنها ما عُني في مفهومه بالبعد النفسي[٢] ، وهذا موقف مشجع ، لكن إذا ما وضعنا هذا الموقف على المحك –أي بيان ذلك من خلال النصوص ، وجدنا مواقفه لا تخرج عن النظرة النفسية العامة للصورة التي تبرزها نظرة الانطباع ، ومن ذلك تعليق أحدهم على قول أمل دنقل (كانت – هنا حبيبتي ، عيونها معابر الضياع) . حيث قال : "قد يتخذ (الناقد) أساليب أخرى في بناء الصورة ، لها دور كبير في خلق صورة توترية ، تساهم في إغناء البنية الدرامية للقصيدة ، فيتبادل الحواس والمدركات ، بين الأشياء من خلال التشخيص والتبصير (والتجسيم) والتجريد..."[٣]. ولا أدري إن كان هذا البعد نفسيا أم لا ؟ ! علما أن التعليق المختار من أفضل التعليقات النفسية لديه –كما زعم– فأين التركيبة الوجدانية التي تبعد الصورة عن عالم الواقع ؟ ! ثم أين إخضاع الواقع لحركة النفس؟!.

وقد تداخل مصطلح الصورة ببعض المصطلحات الأخرى كمصطلح الرمز، ومن الصعوبة أن يحدد المرء مفهوماً قائماً بذاته ، خاصة أن النقد الحديث يتكئ على مصادر معرفية متعددة ومتداخلة ومختلفة ، ولذا لا أقصد من هذه المناقشة فصلاً نهائياً لمصطلح الصورة عن المصطلحات الأخرى ، إنما هدفت إلى أن أرسم معالم مصطلح الرمز وعلاقته بالصورة.

ولو حاولنا أن نقف على مصطلح الرمز لوجدنا أنه "شيء حسي معتبر كإشارة إلى شيء معنوي لا يقع تحت الحواس ، وهذا الاعتبار قائم على وجود مشابهة بين شيئين أحست بهما مخيلة الرامز [٤]. وعلى هذا المفهوم بنت ابتسام أبو محفوظ

---

(١) عبد السلام السماوي، البنيات الأسلوبية الدالة في شعر أمل دنقل، ص ٩١ وما بعدها.
(٢) أحمد الدوسري، أمل دنقل، شاعر على خطوط النار، ص ٢٠٣.
(٣) المصدر نفسه، ص ٢١٠،تفتقر هذه الدراسة إلى نظام توثيقي للشعر؛ مما سبب للمتلقي عناء في البحث عن السطور أو الكلمات الشعرية التي ينتقيها في دراسة من أجل الحكم على مواقفه النقدية من خلال السياق الشعري.
(٤) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، د.ط ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٧٧ ، ص ٤٠.

دراسة الصورة الرمزية لديها ؛ فرأت أنها "لا تصف الأشياء كأشياء بل تنقل ما أحدثه مرآها في ذات الشاعر ، عندما يجعل الصورة توحي به نفسه بالتركيز على أثرها العميق في تلك المناطق اللاشعورية الغائرة في النفس ولا تستطيع الصورة التعبير عنها إلا عن طريق الإيحاء والرمز"[١].

وثمة أسباب جعلت من مفهوم الرمز مرادفا للصورة ، ويظهر هذا من تفتح الصورة ، وحملها للبعد الإيحائي الذي "يقوي عنصر الترميز فيها ، وخروج تشكيل الصورة من القشرة الحسية أو الأبعاد المغلقة ومجاورتها إلى الدلالات الشعورية أو النفسية"[٢]. ويرى أحد النقاد أن الفرق بينهما يكمن في بقاء "الصورة على قدر من الكثافة الحسية ، في حين يبلغ الرمز درجة عالية من الذاتية والتجريد يصبح معها طبيعة منقطعة مستقلة بحد ذاتها"[٣]. وسأعالج هذا النمط التصويري ضمن أنماط الصورة (الصورة الرمزية). وتميزت دراستان في معالجة هذا النمط هما: دراسة ابتسام أبو محفوظ (بنية القصيدة في شعر أمل دنقل: الصورة الرمزية) ، ودراسة عبد السلام المساوي (البنيات الأسلوبية الدالة في شعر أمل دنقل: الصورة الشعرية)، غير أن الدراسة الأولى كانت أكثر وضوحاً في موقفها من المصطلحين (الصورة، والرمز) من الدراسة الثانية، وهذا ما سأبينه لاحقاً.

مصادر الصورة:

تعد مصادر الصورة ركنا من أركان تشكيلها ؛ ولذا اهتم النقاد المنظرون للصورة بها ، لكن الذين تناولوا الصورة في شعر أمل دنقل تباينوا في درجة الاهتمام بهذه المصادر. فبعض الدراسات تجاهلتها بصورة واضحة ؛ فشرعت في أنماط الصورة دون أن تقدم للقارئ إضاءة حول مصادرها. أما الدراسات التي أولت هذا الموضوع أهمية فهي محدودة . ومن هذه الدراسات "صورة الدم في شعر أمل

---

(١) إبتسام أبو محفوظ، بنية القصيدة في شعر أمل دنقل، ص ٨٦.
(٢) بشرى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص ٣٩.
(٣) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية...، ص ١٤٠.

دنقل" التي تناولت صورة محددة في شعره ؛ فوقفت على مصادر الصورة من خلال الأسطورة ، والدين ، والتاريخ والأدب الشعبي ، وكانت سبباً في إضاءة النصوص. وأستحضر –هنا– مثالاً من المصدر الديني المتمثل بقصة يوسف –عليه السلام– الذي قدم أمل موقفهُ تجاه الصراع العربي–الصهيوني من خلال :

عائدون
وأصغر إخوتها (ذو العيون الحزينة)
يتقلب في الجب،!
أجمل إخوتهم ... لا يعودْ!
وعجوزٌ هي القدسُ (يشتعل الرأس شيباً)
تشم القميص. فتبيضُّ أعيُنُها بالبكاء،
ولا تخلعُ الثوبَ حتى يجيء لها نبأ عن فتاها البعيد[١]

لكن الذي يفسح للاضطراب المنهجي مجالاً هو تركيز الدراسة على مصادر الصورة في كل شيء حتى إذا وصلت إلى الملامح الفنية لصورة الدم أعادت دراستها من خلال المصادر السابقة؛ فتولد تكرار شوه موقفها النقدي في تشكيل الصورة فتحولت الملامح الفنية إلى عرض أسطوري وتاريخي وديني وشعبي ، عدا بعض المداخلات البسيطة التي لا تستطيع أن تؤطر للصورة في ديوان شاعر.

ومن هذه المواقف النقدية أسطورة أوزريس التي أبرزت موقف الشاعر من قضية السلطة والمثقف ، أو توظيف الدلالة الأخرى للأسطورة الدالة على (الخضرة) [٢] ، فقد ذكرت هنا كمصدر من مصادر الصورة، ثم ما لبثت أن كررت الأسطورة نفسها والنص نفسه في الملامح الفنية دون أن تعلق على أي جانب فني ،

---

(١) الأعمال الكاملة، "العهد الآتي"، ص ٣٤٤.
(٢) منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل ، مصادرها ، قضاياها ، ملامحها الفنيّة ، ط١ ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٩٥ ، ص ١٩، ٢٠.

بل تركت لنفسها العنان لتعبر بكلام إنشائي عن توقعاتها حـول الأسـطورة، ودور المثقف في كشف الزيف الواقعي وتباين الحقيقة[١].

واستبعد المساوي مصادر الصورة في دراسته ؛ فخلط بينها وبين أنماطهـا ، وإن ذكر بعضها إلا أنها جاءت محدودة عابرة. ولعل الذي أملى عليه هذا الموقـف هو وضوح مصادر ما تناول من أمثلة شعرية كقصة كليـب (مـصدر تـاريخي)، وبعض المصادر الشعبية . ولكن ليس كل المصادر واضحة لدى المتلقي؛ ولذا فإن إسقاطه لها غير مسوّغ ؛ فهي الكاشفة للنص.

ومن زاوية أخرى سعت دراسة الدوسري إلـى معالجـة مـصادر الـصورة بتقسيمها؛ فخرجت بمصدر جديد لم ينوه به ، وهو الخيال ، وقد جعلته في قـسمين: سريالي تكون الصورة فيه بعيدة عن المحسوسات والمرئيات والمسموعات ، أي في غاية التجريد . وواقعي مستمد من المحسوسات والمـسموعات والمرئيـات. أمـا المصدران الآخران اللذان أشارت إليهما الدراسة فهما مكروران (الحياة اليوميـة ، والتراث) ، لأن الدراسات الأخرى عُنيت بهما بصورةٍ كبيرة . غيـر أن الدراسـة تجاوزت الأسطورة علماً بأنها شكلت حيزاً في الصورة لدى أمل دنقل، كأسـطورة أوزريس ، من الأساطير المصرية القديمة[٢].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

مادة الصورة:

اختلف النقاد –كما أشرت سابقاً– في مفهوم الصورة ؛ فتعددت مادتها لـديهم. فمن تحمس للمفهوم النفسي لها حصر مادتها في الحواس الخمس (السمع ، والبصر، والشم ، والذوق ، واللمس) ، أي الإدراك ، ورأى آخرون في العقل مكوناً رئيـساً لها، فربطوا الصورة بالنشاط الذهني والعقلي. وينبع موقف هـؤلاء مـن تجـاهلهم

---

(١) منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل ، ص ١٦٠.
(٢) أحمد الدوسري، أمل دنقل، شاعر على خطوط النار، ص ٢٠٥.

للعاطفة والإحساس والفكر والواقع واللغة[١]. وفي ظني أن هذه المكونات جميعا لها دورها الفاعل في تشكيل الصورة إلا أن الجانب الحسي يتميز عنها جميعاً بتوافره المدهش في تشكيل الصورة في الشعر العربي الحديث . وأحاول –هنا– الوقوف على بعض الصور التي تمت مناقشتها على أيدي بعض الدارسين ومنهجيتي في ذلك تتلخص في تحديد الصورة، ثم أتبين وجه النقص في معالجاتهم النقدية ، وماذا لو تدارك النقاد هذا النقص ؟، وكيف ستكون الصورة حينئذ ؟! ومن ذلك موقفهم من قول أمل دنقل:

والدم كان ساخناً يلوّث القضبانْ
هذا دمُ الشمس التي ستشرق، الشمس التي ستغرب ،
الشمس التي تأكلها الديدان !
دم القتيل أحمر اللون ،
دم القتيل أخضر الشّعاعْ[٢]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

إن الدراسة التي تناولت هذا النص الشعري وقفت عند أثر الأسطورة فيه ، وقد أفلحت فيما قصدت إليه ، فالصورة كلها تسعى لبيان الصراع بين الخير والشر: الخير الممثل في المثقف ، والشر المجسد في السلطة. فالمثقف "صلاح حسين" يتحول إلى أوزيرس ، ولذلك ينعكس استخدام الأسطورة على مفردات اللغة ، فلأنّ أوزيرس ربُّ الخضرة فالدم أخضر الشعاع[٣]، وبهذا أغفلت الدراسة جانبين في الصورة ؛ الجانب الحسي ، والجانب النفسي. أما الجانب الحسي فيتبدى من خلال الصورة البصرّية واللّمسية و" الدم كان ساخناً يلوث القضبان "، ولا أظن الدم يحمل حاسة أكثر من حاسة البصر ، وينسجم هذا الدم المسفوح على أعواد السلطة مع سخونته ، (حاسة اللمس). وتظهر هذه الصورة فاجعة القتل المكرور ، فالدم لا

---

(١) انظر عبد السلام الراغب، وظيفة الصورة في القرآن الكريم، ص ٣٣، ٣٤.
(٢) الأعمال الكاملة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، ص ٢١٧.
(٣) منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل، ص ١٧٧.

يكون ساخناً إلا لحظة القتل ، فهو متوحّد مع تجارب أبناء أمته في قهرهم... وبذلك ينبئ عن اللاوعي الجمعي لهذه الأمة. وإن كان هذا الدم النازف يخيف الجبناء والمترددين بلونه ، وفقاعاته المتناثرة إلا أنه يبشر بمقدم مجد جديد بدلالة لونه ، وتحولها من أحمر اللون (صورة مخيفة) في ظاهرها إلى لون أخضر يرمز إلى حرية وعدالة تدمي أيدي الطامعين.

وخلصت بعض الدراسات إلى موقف نقدي ساذج في تناولها للصورة ، فيفاجأ المتلقي بتعليقات إنشائية لا تصب في بنائها الشعري. ومن ذلك تعليق بعضها على الصورة المستلة من قصيدة "كلمات سبارتاكوس الأخيرة".

والعنكبوتُ فوق أعناق الرجال ينسج الردى[١]

جميع الحقوق محفوظة

فترى الدراسة أن هذه الصورة تقودنا نحو التوتر، وهي مفجرة للموقف، وفياضة مشعّة على سائر الصور[٢]. ولكن كيف توصلت الدراسة إلى هذا ؟! وما دليلها ؟! وهل هذا هو النقد ؟! فإن الذي فجر الموقف ليست المشاعر –وإن كانت صادقة–، بل الذي فجره هي روح الصورة المفارقة المذهلة في القصيدة كلها فالصورة الظاهرة دعوة للاستسلام والخنوع ، لكنها في عمقها تحمل حركة نفسية مدوية:

لا تخجلوا ... ولترفعوا عيونكم إليّ
لأنكم مُعلّقون جانبي... على مشانق القيصرْ [٣]

ولو تأملنا الصورة من خلال المعطيات السابقة ، لوجدنا مفارقة كبيرة ، فالعنكبوت الذي يعرف بضعفه وقلة حيلته ، ينسج الردى ، فقد وقع الانزياح بين المسند إليه (العنكبوت) والمسند (ينسج) ، إذ إن اللفظتين لا تتواءمان ، فالإنسان هو الذي ينسج لا العنكبوت ، ويخرج الفعل نفسه عن دلالته (أيضاً) ، لأن النسيج يكون

---

(١) الأعمال الكاملة، "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، ص ١٤٩.
(٢) أحمد الدوسري، أمل دنقل، شاعر على خطوط النار، ص ٢٠٨.
(٣) الأعمال الكاملة، "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، ص ١٤٨.

للصوف لا للردى . ولذا فإن الشاعر بهذه المفارقة لجأ إلى الصورة ليحاول صناعة مقاومة شعبية ضد المتآمرين على شعوبهم ، فكان لهذه الانزياحات الشعرية دور كبير في إظهار التوتر النفسي ، ثم إن الظرف (فوق أعناق الرجال) أبدى مبالغة في السخرية المفارقة عندما وقع بين متلازمين (والعنكبوت فوق أعناق الرجال ينسج الردى).

أنماط الصورة:

تنوعت أنماط الصورة في النقد الذي أقيم حول شعر أمل دنقل بتنوع المرجعيات النقدية : فقد حاولت إحدى الدراسات أن تستجلي أنماطاً حسية بالاتكاء على الدرس البلاغي القديم على أنها نمط من أنماط الانحراف[١] فوقفت على الصورة التشبيهية، والتشخيصية، والتجسيدية. لكن الدراسة وقعت في مقتل عظيم حيثما قصدت إلى جمع النماذج الشعرية في الدراسات التي أقيمت حول الصورة في شعر أمل دنقل ، ثم شرعت بالتعليق عليها تعليقاً مكروراً ، وقد أشرت إلى مثال هذا في الصفحات الأولى. فيما حاولت دراسات أخرى [٢] أن توائم بين المجهودات البلاغية–المبذولة في البلاغة القديمة ، وما تمخض عن الدرس البلاغي الحديث من نتائج ؛ فتوصلت إلى ثلاثة أنماط للصورة هي : الصورة الحسية ، والصورة الذهنية والصورة الرمزية.

ففي الصورتين الحسية والذهنية طغت تطبيقات البلاغة القديمة على أنماط الصورة المعاصرة . وأخذت تكشف التشبيهات والاستعارات ساعية وراء دلالات مكرورة تتمثل في رفض الواقع ، من جانب ، ومن جانب آخر اضطربت الدراسة في منهجيتها بسبب الفصل المصطنع بين الصورتين الحسية والذهنية ، وإن كانت الصورة تتكىء في الغالب على الجانب الذهني. وقد جمع النقاد بين هذين الضربين

---

(١) فتحي أبو مراد، شعر أمل دنقل، دراسة أسلوبية، ص ١٤٣.

(٢) انظر عبد السلام المساوي، البنيات الأسلوبية الدالة في شعر أمل دنقل، ص ٩٠، ٩١.

فوفق بينهما بصورة رائعة ضمن المستوى النفسي في الصورة المفردة[١]. وبعيداً عن رؤية المسّاوي النقدية في تقسيم أنماط الصورة في شعر أمل دنقل، إلا أنه حقق شيئاً من النجاح في النمط الفني الذي يجمع بين النمطين النفسي والبلاغي[٢]. وصنف بعض النقاد أنماط الصورة لدى أمل دنقل في ضوء علاقتها بعضها ببعض: الصورة المفردة ، والصورة المركبة، والصورة الكلية وكانوا في هذا التصنيف متأثرين بالنقد الغربي[٣].

وبرز في هذا الحقل النقدي دراستان ، إحداهما لأحمد الدوسري ضمن كتاب (أمل دنقل ، شاعر على خطوط النار) ، والأخرى (فصل من رسالة جامعية للباحثة ابتسام أبو محفوظ، بنية القصيدة في شعر أمل دنقل). وإن المراجع لهاتين الدراستين يجد أن الدراسة الأولى حاولت أن تفعل شيئاً في إظهار الصورة إلا أنها بدت مستعجلة ، ولذا اكتفى صاحبها بالتعليقات البسيطة وإن خالطها شيء من البعد النقدي. أما الدراسة الثانية فكانت أكثر عمقا واتكاء على رؤية نقدية واضحة ، ففي الصورة المفردة اتفق الناقدان على تعريف عزراباوند (Ezra Pound) لها "تلك التي تقدم عقدة فكرية وعاطفية في برهة من الزمن"[٤]، غير أن دراسة ابتسام أبو محفوظ كانت أكثر عمقاً في تناولها لهذا النمط ، حيث وقفت على نمطين منها ؛ الصورة البسيطة ، تلك التي تعتمد على انحراف واحد ، والصورة المعقدة التي تتضمن انحرافين فأكثر[٥]. أما الدوسري فلم يشغل نفسه كثيراً بهذا النمط فسرعان ما ترك صورة سبارتاكوس الثائر لتستقر به النظرة العجلى عند محاورة النصوص التفصيلية لدى أمل دنقل[٦]، كما سأوضح لاحقاً .

---

(١) انظر عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص ١٧٨-١٩٩.
(٢) عبد السلام المساوي، البنيات الأسلوبية الدالة في شعر أمل دنقل، ص ١٠٤، ١٠٥، وانظر أيضا المصدر نفسه، ص ٩٢، ١٢٢.
(٣) بشرى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص ١٣٢.
(٤) رينيه ويلك ، أوستن واربين، "نظرية الأدب"، ترجمة محي الدين صبحي وراجعها حسام الخطيب، ط٣، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ١٩٨٥، ص ١٩٥.
(٥) ابتسام أبو محفوظ، بنية القصيدة في شعر أمل دنقل، ص ٨٨.
(٦) انظر أحمد الدوسري، أمل دنقل، شاعر على خطوط النار، ص ٢٠٨-٢١٠.

واتسمت الصورة المركبة لدى ابتسام أبو محفوظ بمنهجية واضحة مستقرة عكست بعداً نقدياً مهد لمناقشة الصورة الكلية في شعر أمل دنقل ، حيث نظرت إليها من زوايا ثلاث: المفارقة التصويرية ، والتوكيد ، والتراكم . وتضمنت المفارقة التصويرية نوعين : حشو الصورة المفردة عن طريق المفارقة التصويرية القائمة على التقاطع ، والمفارقة القائمة على التبادل . وضمَّ النوع الأول منها المفارقة ذات الطرفين التراثيين ، والمفارقة ذات الطرفين المعاصرين . واشتمل النوع الثاني على شكلين أحدهما يشترط أن يكون طرفا المفارقة الحاضر والغائب من الواقع المعاصر، أما ثانيهما فيكون فيه الطرف الغائب للمفارقة من التراث[١].

غير أن الدوسري خالف الرأي ففصل المفارقة التصويرية في جانب خاص نأى بها عن الصورة المركبة ، ولكنه وقع في اضطراب منهجي عندما أدرج جزءا من المفارقة (حشو الصورة المفرد) ضمن الصورة المركبة[٢]. ولذا فإني أرى أن وضع المفارقة التصويرية في دائرة الصورة المركبة ، كما فعلت ابتسام أبو محفوظ، جاء أكثر انسجاماً من فصلها مستقلة . ولعل الدوسري وأبو محفوظ التقيا فيما تبقى من نظرات نقدية في التوليد والتراكم.

واكتملت الرؤية النقدية للصورة لدى ابتسام أبو محفوظ حينما تناولت الصورة الكلية ، حيث وقفت على البناء المتصل المتنامي الذي يتشكل فيه النص تدريجياً ، إذ تأتي أجزاؤه مرتبة ، ويبدو فيه النص متماسكاً بوحدة عضوية ظاهرة للمتلقي ، ومُثل على ذلك بنص "سفر التكوين" واتكأ البناء الآخر للصورة على البناء المنفصل المتراكم الذي لا تظهر فيه الروابط بين المقاطع المشكلة للنص . وليس من رابط بينهما سوى خيط نفسي بسيط . ومن أمثلة ذلك في شعر دنقل قصيدة "الحزن لا يعرف القراءة"[٣]. وفي ظني أن الدوسري تناسى هذه النقدات، وحصر دراسته

---

(١) ابتسام أبو محفوظ، بنية القصيدة في شعر أمل دنقل، ص ١٠٢.
(٢) أحمد الدوسري، أمل دنقل، شاعر على خطوط النار، ص٢١١.
(٣) ابتسام أبو محفوظ، بنية القصيدة في شعر أمل دنقل، ص ١٠٨.

المتواضعة عن الصورة في نماذج مجزوءة لم تبن عن رؤيتها ، أو عن دور الصورة في بناء النص الشعري .

أما الصورة الرمزية فلم تشغل النقاد كثيراً ، فاقتصر الاهتمام بها على دراسات محددة[١] ، وسأولي هذه الرموز عناية خاصة عند مناقشة الرؤية النقدية للرمز والقناع ، إلا أن شيئا يهمني –هنا– هو الخلط الذي وقعت فيه إحدى الدراسات[٢] في تناولها لهذا النمط الصوري ؛ فغالت في موقفها النقدي حينما عاملت النصوص الدينية ممثلة بالتضمين والاستدعاء القائم على التحوير معاملة الرمز ، فـ "اشتعل الرأس شيبا" أو "العاديات ضبحا" و"والعصر إن الإنسان لفي خسر" هي نصوص مقتبسة –وليست مضمنة كما أرادت الدراسة– تدخل في باب التناص ، ولا تدخل في باب الرمز ، وإن شملت شيئاً من الرمز ، غير أنها إضاءة ضعيفة في النص لا توازي إضاءة الرمز في النصوص الأخرى.

وحتى في دراستها للرموز التاريخية فقد أقحمت المأثورات والأقوال الأخرى في الجانب الرمزي ، وأدرجت تحته التضمين والتناص ضمن الرموز التراثية... وهذا خلط كبير . ثم أليس التضمين جزءا من التناص ؟! إننا نواجه –هنا– أزمة في فهم المصطلح النقدي من قبل الباحثة... وإن قال قائل إن المصطلحات النقدية الحديثة متداخلة ، لكن يجب علينا أن نتذكر أن لكل مصطلح نقدي حدوده الواضحة ومعالمه البارزة ، وإنْ تداخل مع غيره.

---

(١) ابتسام أبو محفوظ، بنية القصيدة في شعر أمل دنقل ، ص ١١٤.
وانظر عبد السلام المساوي، النيات الأسلوبية في شعر أمل دنقل، ص ١٢٢.
(٢) ابتسام أبو محفوظ، نفسه، ص ١٢٧.

الجانب النفسي في الصورة:

للجانب النفسي أهمية بالغة في تشكيل الصورة داخل النص ، ثم تأثيرها على المتلقي ؛ ولذا حرص بعض النقاد على التمازج الفكري مع الصورة المجردة، فلم يقصروها على مشابهة أو تجسيد أو تشخيص أو تجريد أو تراسل ، فبدت الصورة فاعلة ومثيرة . ومن الدراسات التي تابعت الدور النفسي بشكل كبير دراسة أقيمت حول "صورة الدم في شعر أمل دنقل" ، حيث تمسكت بهذا المبدأ تمسكا ذابت فيه عناصر الصورة . فأصبحت الدراسة مسجلة لمواقف فكرية تعرض لعلاقة السلطة بالمثقف ، وعلاقة الصراع العربي–الصهيوني . وإن كنا مناصرين لحق المثقف، وواقفين على أقدامنا – رغم جمر قهرنا– لننظر مجداً عربياً قادماً ، إلا أننا لا نؤمن بهذه المنهجية لدراسة الشعر... وسأثبت مثالا واحدا من الأمثلة المكرورة يمثل إغارة الجانب النفسي على الصورة الشعرية:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

"سألتُ عنها القادمين في القوافلْ
فأخبروني أنها ظلت بسيفها تقاتلْ...
في الليل تجارَ الرقيق عن خبائها
حين أغاروا ، ثم غادروا شقيقها ذبيحا
والأبَ عاجزا كسيحا
واختطفوها ، بينما الجيران يرنون من المنازل
يرتعدون جسداً وروحا
لا يجرؤون أن يغيثوا سيفها الطريحا!" [١]

فتعلق الدراسة بدورها على هذه المقطوعة بالقول : "لقد أدرك "أمل دنقل" أن ضياع الأرض مرده الأساسي يعود إلى تخاذل الحكام العرب ، وعدم استعدادهم للمواجهة المباشرة ، وأن سلاحهم لا يوجه إلى العدو بقدر ما يشهر في وجه

[١] الأعمال الكاملة، "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، ص ٢٣٩.

المواطن العربي في الداخل وأصبح على المواطن عبء تحرير الأرض المحتلة ، وعبء تحرير النفس من بطش السلطة الحاكمة ، وأن يطالب بالحرية والديمقراطية والعدالة الاجتماعية بنفس القدر الذي يطالب به بتحرير الأرض المحتلة"[١].

وبعدُ ، ثم ماذا ؟! أيعدُّ هذا تحليلا للنص ؟! ولن أتساءل عن الصورة التي هي ميدان الدراسة لأن الإنشائية تجاوزتها.. ولا أدري هل يعتقد الدارس أن عربياً واحداً ينكر هذه المشاعر كي يقحمها في زاوية فنية كهذه ؟!.

وقد غرق بعض النقاد في الوقوف على الصورة والبحث في جزئياتها حتى تناسى الجانب النفسي وأثر الصورة على المتلقي ، فدفعته نفسه المضطربة إلى الكشف عن ملامح فنية رائعة في الصورة دون أن يشير إشارة واحدة لدور هذه الصورة في السياق العام للنص الشعري أو لتجربة أمل دنقل الشعرية[٢]. ومن هذه النماذج تعليقه النقدي على قول أمل دنقل :

الصيف فيك يعانق الصحوا

عيناك ترتخيان في أرجوحة...[٣]

"ففي هذه الصورة يتخلى الصيف عن مفهومه الزمني والطبيعي ليتحول إلى كائن حي يمارس السلوك البشري ، والتمثل –هنا– في "يعانق" ذلك أن العناق سلوك محسوس نلحظه بحاسة البصر ، وإذا ما نظرنا إلى الشيء المعانق "المفعول به" ، فإن درجة التوتر تتصاعد مما يشي بانزياح كبير بين الطرفين"[٤] ، وإن أصاب الدراسة السابقة الغلو في الجانب النفسي ، فلماذا نراه يتلاشى –هنا– ؟! وللمتلقي حق في أن يتساءل هل كانت الصورة عبئا على النص أم رديفة لموقف الشاعر ومساندة له ؟! وعند رجوعي للنص نفسه، بل للمقطوعة نفسها وجدت صورا أكثر

---

(١) منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل، ص ١٢٣.

(٢) انظر عبد السلام المساوي، البنيات الأسلوبية الدالة في شعر أمل دنقل، ص ٩٥، ١٠٣، ١٠٨، ١٠٩، ١١٢، ١١٣.

(٣) الأعمال الكاملة، "مقتل القمر"، ص ٩٥.

(٤) عبد السلام المساوي، البنيات الأسلوبية الدالة في شعر أمل دنقل، ص ٩٣.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

إثارة مما وقع عليه الشاعر. أكان اختياره اعتباطياً لصوره ؟! ومن هذه الصورة قول أمل:

والثغر مرتعش بلا مأوى
وعذابه: سلوى
إن جئت أنفض عنده الشكوى[١].

فيما أشارت دراسة ابتسام أبو محفوظ إلى الجانب النفسي بطريقة موائمة للسياق ، فأخذت ترسم لنا معانقة الشاعر مع الطبيعة "لتخضع لتشكيله الحسي ؛ فإذا هي صورة لفكرته ، وليست صورة لذاتها"[٢]، وتجلى هذا في الوقوف على صورة من صور قصيدة "موت مغنية مقهورة" ، وسأسوق النص من أجل أن يكون حاضراً عند نقاشنا لبعض الرؤى النقدية . يقول أمل دنقل :

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

في انكسارات الظلالْ...
تبدأ الأحزانُ في أعماقنا إيقاعَها الهادئَ ،
تصحو الرغبة المرتعشة...
تتوالى قطراتُ الصمت من صنبورها الفضيِّ ،
كي ترسم في صفحة ماضينا... الدوائرْ
صورةً لامرأةٍ تجلس في البهوِ – تحوكُ الصوفَ –
في مئزرها البيتيِّ ، لقّاءَ الضفائرْ
نقراتُ المطر العذبةُ في النافذة البيضاء ،
دفقُ الدفءِ من تمتمةِ القطةِ ،
موسيقى السكونِ الموحشة
مركباتُ الغدِ تدنو في الخيالْ...

---

[١] الأعمال الكاملة، "مقتل القمر"، ص ٩٥.
[٢] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ط٥ ، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة ، ١٩٩٤ ، ص١٣٨.

تصهل الأفراسُ عند البابِ :

-"أين القادمونَ " ؟؟؟

-الليلُ ... الوحدةُ ... والشوقُ المحالْ ! [١].

كشفت الدراسة جانباً نفسياً في النص عن طريق "التشكيل الحسي"[٢] – كما أعتقد –، إذ واءمت بين البعد الدلالي الذي يكتفي بالتعليق على أركان التشبيه أو التجسيد أو التشخيص أو التراسل والبعد النفسي الذي يعكس مكنونات الشاعر النفسية؛ فحاضرنا الحزين لا يدفع شيئاً عنا "بل يكتفي بإيقاظ الرغبة الخائفة المرتعشة" ، ثم إن هذا الحاضر "يسيطر عليه الصمت الذي تتوالى قطراته من الواقع الجامد الفضي لرسم دوائر على صفحة الماء تكون معادلاً نفسياً لرغبة مرتعشة تحرك هذا الصمت المطبق الذي تجسد في صورة نظرات تتوالى..."[٣].

غير أن دراسة الدوسري قللت من القيمة الفنية لبعض الصور (تتوالى قطرات الصمت من صنبورها الفضي ، كي ترسم في صفحة ماضينا... الدوائر) ، وعدت (كي ترسم) تفصيلا صوريا أفسد الصورة التي قبله... فلم "يدع للمتلقي مجالا لتعاطيها في كل الاتجاهات ، فيأسره باتجاه واحد عن طريق تقديم حيثيات الصورة إلى حد تجريدها من دهشتها"[٤]. وإن كان للدوسري فضل الإشارة السابقة إلى مجموعة من الصور في ديوان أمل دنقل ، إلا أن هذه الإشارة ناقصة ، إذ إنَّه لم يعالج سوى أمثلة بسيطة خلت من روح النقد ؛ فأجمع على رأي واحد لها جميعاً بأن الذي دعا الشاعر لهذا التفصيل هو (القافية والوزن)[٥]. وكان أنجع له لو فعل الجانب النفسي في تشكيل الصور التي وقف عليها.

---

(١) الأعمال الكاملة، "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، ص ١٨٨، ١٨٩.
(٢) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص١٣٨.
(٣) ابتسام أبو محفوظ ، نفسه ، ص ٩٠.
(٤) أحمد الدوسري، نفسه، ص ٢٠٨.
(٥) المصدر نفسه، ص ٢٠٩.

ب- الرؤية النقدية للرمز والقناع:

١. مصطلحا الرمز والقناع في النقد الحديث:

ينظر إلى هذين المصطلحين على أنهما متجاوران في النظرية النقدية لكنهما متباينان في حدود كل منهما ، فالرمز "شيء حسي معتبر كإشارة إلى شيء معنوي لا يقع تحت الحواس ، وهذا الاعتبار قائم على وجود مشابهة بين الشيئين أحست بهما مخيلة الرامز"[١]. ويقوم على تشابه الأثر النفسي ، إذ إنه "لا يقرر ولا يصف"، بل "يوميء" و"يوحي" بوصفه تعبيراً غير مباشر عن النواحي النفسية وصلة بين الذات والأشياء ، بحيث تتولد فيها المشاعر عن طريق الإثارة النفسية ، لا عن طريق التسمية والتصريح"[٢].

جميع الحقوق محفوظة
مركز إيداع الرسائل الجامعية

في حين أن القناع "أداة فنية يعمد فيها الشاعر إلى الحلول –التماهي– بشخصية أخرى ، تمتلك حظاً نسبياً من الذاكرة التاريخية للمبدع والمتلقي ، يخفي الشاعر صوته المباشر بها ، على نحو تمتزج فيه التجربتان –التجربة المرتبطة بالشخصية المستدعاة ، والتجربة الخاصة بالشاعر– ويسيطر على النص ضمير المتكلم العائد إلى الشخصية المستدعاة ، على نحو تتوازن فيه فاعلية طرفي القناع ، دون أن يطغى أحدهما على الآخر ، أو ينزاح أحدهما انزياحاً شبه نهائي للآخر ، ويجوز أن ينفرد فيه صوت واحد لا يخالطه غيره ، أو تتعدد الأصوات على نحو لا يخل بالحدود الفنية المعروفة للنص القناعي"[٣] . وبهذه المحددات يستحيل الرمز قناعاً ولذا ، فإن دائرة الرمز أوسع من دائرة القناع ؛ فكل قناع رمز ، وليس كل رمز قناعاً[٤].

---

(١) عدنان الذهبي، سيكولوجية الرمزية، المجلد ٤، العدد ٩، فبراير سنة ١٩٤٩، ص ٣٦٤-٣٦٥. وسيكولوجية الرمزية، المجلد ٥، العدد ٢، يناير سنة ١٩٥٠، ص ٣٥٦-٣٥٧ نقلا عن الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص ٤.

(٢) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ط٣، دار العودة، بيروت، ١٩٨٣، ص ٣٩٨.

(٣) سامح الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث، دراسة في النظرية والتطبيق، ١٩٩٥، ص٢١.

(٤) المصدر نفسه، ص ٢٠.

٢ . البعد النقدي للرمز في شعر أمل دنقل:

رأى النقاد في رموز أمل دنقل الشعرية تطورا للحركة الشعرية العربية ، فكان الانسجام واضحاً بين مواقف الشاعر المبدئية في الحياة ، وبين التشكيل الفني للرمز المتعلق باختياره وحركته داخل النص الشعري، وولد هذا الانسجام صوتاً نفسياً واحداً بعلاقة ودودة بين المبدع من طرف ، وبين الشخصية المستدعاة من طرف آخر ، وبين المتلقي من طرف ثالث. وإن كان في هذا الرمز الشعري نبوغ ، فلا مرجع له سوى الثقافة التراثية العميقة التي كان يكتنزها أمل دنقل في ذاكرته... وإن كان في استدعائه الرمزي تركيز على الرموز التراثية العربية ، فحصيلة ولاءٍ لأمته كابد الدنيا في سبيله . ففي ردّه على لويس عوض قرّر بأن استدعاءه للرموز العربية أو تلك التي تناغمت في دلالتها مع الوجدان العربي هي دليل انتمائه لأمته، فالحسين وخالد بن الوليد هما البطل المصري وليس أحمس وأوزريس[١] ، ومن اللافت للانتباه أن شخصيات الشاعر المستدعاة كانت شخصيات متمردة ولكنّها لم تشكل تمرداً جماعياً ، ولذلك منيت بالهزيمة ، فاختار أمل لحظة انهزامها لكنها توافق واقعه[٢].

ويرجع الفضل في الإشارة إلى الرمز في شعر أمل دنقل إلى تلك الدراسات النقدية التي أقيمت حول الرمز في الشعر العربي الحديث[٣] ، غير أن هذا الإشارات نمت وربت فغدت دراسات نقدية خاصة في شعر أمل دنقل . فيما اتسمت الدراسات التي تعرضت للرمز في الشعر العربي الحديث بنظرات نقدية ثاقبة في بعض رموز أمل دنقل الشعرية فكانتا من الدراسات النقدية التي اعترف بفضلهما بعض الباحثين،

---

(١) عبلة الرويني، الجنوبي، ص ٩٢.

(٢) صلاح فضل، الأسلوب السينمائي في شعر أمل دنقل، في "دراسات نقدية في أعمال السياب، حاوي، دنقل، جبرا" تحرير فخري صالح، مهرجان جرش، السنة ١٩٩٥، المؤسسة العربية، بيروت، ١٩٩٦م، ص ١٢٢.

(٣) أقصد بذلك دراسة خالد الكركي، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث.
ودراسة علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٤١٧هـ - ١٩٩٧م .

فيما قلب لهما آخرون ظهر المجن ، ولكن ليس هذا كل ما كتب عن الرمز عند أمل دنقل ، فقد جاست دراسات الرمز في شعر أمل دنقل بصورة متخصصة فرنت إلى ماهيته وأنماطه(*) ، غير أن هذه الدراسات لم ترق إلى موقف نقدي واضح ، وسأعالج هنا الرموز التي لم تحتضن في دائرة القناع ، بل بقيت تعبر عن واقعنا بإشاراتها الجزئية التي لم تغط النص كاملا ومنها الخنساء ، وأسماء ، وشجرة الدر، وصلاح الدين ، وكافور ، وخولة ، وسيف الدولة ، وأبو موسى الأشعري ، والحسين ، ومن الحيوان الخيل . أما الرموز الأخرى مثل رمز "ابن نوح ، والمتنبي، وأبي نواس ، وكليب ، وسبارتاكوس ، وزرقاء اليمامة ، وعنترة ، فسأرجئها إلى باب القناع، لأن ثمة حواراً نقدياً حولها وضبابية في عد بعضها قناعا... لا سيما أن دراسة القناع لدى النقاد طغت على الدراسات التي خصت الرمز في شعر أمل دنقل .

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

أما الشخصيات التراثية التي أدخلها النقاد في باب الرمز ولم تدخل في باب القناع فقد جاء تناولها عارضاً من خلال مدخل نقدي يرى فيها توظيفا جزئيا للرمز. فقد اكتفى بعض النقاد بتحديد رمزية الشخصية التراثية دون أن يدخل في عوالم الدلالة العميقة التي تربط هذه الشخصية بالواقع المعاصر. ففي قصيدة (لا وقت للبكاء) يمّحي الأثر الدلالي لدى الناقد ليعبر عن رموز القصيدة (الخنساء ، وأسماء بنت أبي بكر ، وشجرة الدر) بأنها تصف حالة أم باكية من جراء الفقد..

أما استدعاء شجرة الدر فقد رأى المساوي فيه قصورا يكمن في حضور شخصية شجرة الدر التي لم تبك ابناً ، بل أخفت مقتل زوجها نجم الدين حتى لا تؤثر على معنويات الجند ، ولم تعرف إلا بالدس والتآمر(١).

(*) من هذه الدراسات، جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل.
– فتحي أبو مراد، شعر أمل دنقل، دراسة أسلوبية.
– عبد السلام المساوي، البنيات الأسلوبية الدالة في شعر أمل دنقل.

(١) عبد السلام المساوي، البنيات الأسلوبية الدالة في شعر دنقل، ص ١٦٤.

وأرى أن الاشتغال بقصور إحدى الشخصيات الرمزية أدى إلى انزياح الناقد عن منهجيته ؛ فزاغت بصيرته عن الجانب النفسي الذي ربط القصيدة كلها بما فيها رموزها المتناثرة وغير المنسجمة في رأي بعض النقاد(*). فـ (لا وقت للبكاء) قصيدة قالها أمل دنقل في رثاء جمال عبد الناصر قائد مصر آنذاك ، وهي نفسها التي رأى فيها بعضهم الآخر إلصاقاً وتكثيفاً للرموز التراثية غير مسوّغ (١) ، إلا أن القراءة النصيّة المتتالية تكشف غير ذلك ، فالشاعر لم ينظر إلى شخصية المرثي عبد الناصر ، بل دعا قومه لينفضوا غبار الهزيمة عن رؤوسهم ، ويبدأوا حركة تحرير النفس والأرض من جديد ، بتذكيرهم بوحشية عددهم بوساطة الفعل المضارع: (تنكسينه ، يستشهدون ، ينهش ، تشرب ، تفرش، تبكين ، تأتي ، تُرى ، نراها ، تطلق ، تكتب...) ، فالأطفال يقتلون ويشردون ، والأرض سليبة "تفرش أطفالك في الأرض بساطاً وهذه الخرائط التي صارت بها سيناء عبرية الأسماء) .

فالأم لا يوازي مشهدها اليوم في عالمنا إلاّ الصورة التراثية التي عرفت بها الخنساء وأسماء... فالجو النفسي في هذا الزمن الرديء يحاصر أنفاس الأم، فتكابدهُ بكل لحظات عمرها ، وليس من سبيل لبيان فداحة الأمر وقسوته على نفوس الأحرار من استدعاء هذين الرمزين.

واكتسبت إحدى المعالجات خصوصية بمحاولة الموازنة بين شخصيتين في قصيدة (من مذكرات المتنبي في مصر) هما سيف الدولة: رمز الإخلاص والانعتاق من سطوة الواقع القاسي ، وكافور: رمز للذل والهزيمة والكذب والادعاء ، ويبدو الواقع المهزوم (كافور) ماضياً في سيره، بينما عودة الخلاص (سيف الدولة) مستحيلة(٢). ودلّل سامح الرواشدة على صدق حكمه في استحالة الخلاص من

(*) أشار إلى ذلك فتحي أبو مراد ، شعر أمل دنقل، دراسة أسلوبية ص ٢٢٦-٢٢٧.

(١) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص ٢٠٨.
- أيده في هذا، عبد السلام المساوي، البنيات الأسلوبية الدالة في شعر أمل دنقل، ص ٦٥.
- فتحي أبو مراد، شعر أمل دنقل، دراسة أسلوبية، ص ٢٢٧.

(٢) سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص ٩٠.

القصيدة نفسها ، حيث ذكر أمل دنقل شخصية سيف الدولة/رمز الخلاص ، مرتين ، أولاهما ، "حين سألت الجارية سيدها أن يعودا إلى حلب ، فأجابها الشاعر بأن الطريق مسدود بينهما وبين سيف الدولة) [١].

جاريتي من حلب ، تسألني " متى تعود ؟ "

قلت : الجنود يملأون نقط الحدود ما بيننا وبين سيف الدولة .

وثانيتهما ، عندما جسده أمل على صورة حلم وابتعد به عن صورة الواقع[٢] ، ووظف الناقد البعد الدلالي –هنا– ولا أعني الدلالة السطحية ، بل الدلالة العميقة ، حيث كشف عن موقف الشاعر من خلال الربط بين الشخصيتين التراثيتين والواقع المعيش بوساطة إسناد واقع لكل شخصية تحيا به –كما ذكرت سابقاً– ولم يناقشهما مبتورين ، بل عكس واقعا مؤلما يعيشه الفرد/ الشاعر والمجتمع.. فلجأ إلى المستوى الفيزيائي والمستوى العقلي... فالشاعر في جلسته مع كافور "نام ولم ينم" ، فنومته كانت على المستوى الفيزيائي ، بينما على المستوى الذهني لم ينم لأن همه ملازم له وحاضر في فكره . ولجأ – لبيان التوتر النفسي الذي يعيشه الشاعر– لاستحضار المكان فقد سئمت الجارية "من مصر ومن رخاوة الركود" فأجابها بأنه سئم أيضاً، ولذا لعن كافورا "لعنت كافورا ونمت مقهورا"... وآخر العناصر التي جسد الناقد فيها البعد النفسي كانت صوراً ومفردات مفارقة تقترن بالشجاعة والبطولة لدى سيف الدولة، والانهزام والذل من جانب كافور. فإذا كان كافور يتحدّث عن سيفه الصارم، وهو في غمده يأكله الصدأ ، فإن سيف الدولة يشهر حسامه الطويل المهلك ، ولذا استطاع أن يكشف لنا بوساطة هذين الرمزين حجم الهوة بين الواقع المعيش والحلم المأمول[٣].

---

(١) سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية ، ص ٩٠.
(٢) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
(٣) المصدر نفسه، ص ٩٠–٩٢.

وعمقت بعض الدراسات في رموز جاءت في دائرة الاستدعاء الجزئي فقد استدعى الشاعر رمز "خولة" في قصيدة (من مذكرات المتنبي في مصر) ، وخولة هذه تحمل شخصيات تراثية مختلفة زمانيا ، متوافقة في الموقف... فرمزها الأول يعود إلى خولة شقيقة سيف الدولة التي قيل إنها على علاقة وئام مع المتنبي لم يَبُحْ بها أحدهما ، ثم انتقل إلى خولة بنت الأزور ، شقيقة ضرار ، ليعبر عن فلسطين وأهلها[١]:

خَوْلةُ تلك البدويّة الشَّموس
لقيتها بالقرب من "أريحا"
سويعة ، ثم افترقنا دون أن نبوحا
لكنها كل مساءٍ في خواطري تجوس
يفترُّ بالشوق وبالعتاب ثغرُها العبوس
أشم وجهها الصبوحا
أضم صدرها الجموحا[٢]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وتوصل سامح الرواشدة إلى علاقة حميمة بين رمزية خولة التي ترمز لفلسطين وبين صورة المرأة العربية التي سبيت على أيدي الروم من أحد الثغور العباسية زمن المعتصم فصرخت (وامعتصماه) ليصور مفارقة واسعة بين قائد يقف بجانب أمته وقائد لا يعنيه أمرها[٣].

(ساءلني كافور عن حزني
فقلت إنها تعيش الآن في بيزنطة.
شريدةً ... كالقطة
تصيح (كافوراه... كافوراه...)

---

(١) خالد الكركي، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، ص ٣٢. وانظر سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص ٩٤، ٩٥.
(٢) الأعمال الشعرية، "البكاء بين زرقاء اليمامة"، ص ٢٣٨-٢٣٩.
(٣) سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص ٩٧.

فصاح في غلامه أن يشتري جارية روميَّة
تُجلد كي تصيح (واروماه...واروماه...)
لكي يكون العين بالعين
والسنُّ بالسنِّ [١]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

[١] الأعمال الشعرية، "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، ص ٢٤٠.

البعد النقدي للقناع في شعر دنقل:

أ- الرؤية النقدية لأقنعة أمل دنقل.

تعددت الرؤى النقدية في أقنعة أمل دنقل ، فقد أجمع النقاد على أقنعة بعينها أنها تقع في دائرة القناع الخالص بعد رمزيتها ، وهذه الأقنعة هي: زرقاء اليمامة ، عنترة ، سبارتاكوس ، كليب ، اليمامة ، سفر التكوين ، أبو موسى الأشعري ، ولكن تباينت بعض المواقف النقدية في بعض الأقنعة في شعرهِ . فمن النقاد من لم يخرجها من دائرة الرمزية ، أي اكتفى برمزيتها دون الإشارة إلى قناعها ، بينما رأت فيها أخرى قناعا يوازي الأقنعة الأخرى ، ولم تكن هذه الأقنعة بعيدة عن التناول النقدي، بل كانت في جل الدراسات التي أقيمت حول شعر أمل دنقل ، فذكرها ليس عارضاً، بل فاعلٌ ومؤثر . وقبل أن أبين منهجية النقاد في رد بعض الأقنعة أو قبولها . لا بد من الإشارة " إلى أن الشخصيات المختلفة التي يختارها أمل دنقل ، رغم أنها شخصيات من التراث ، إلاّ أنها تمثل عنصراً مناوئاً – في الغالب– للمفهوم الرسمي للتراث ، أي أنها عناصر ليست سلطوية – في الأغلب – بل انقلابية أو متمرّدة ، أو هي عناصر رفض على الأقل "[١].

إنّ أكثر الشخصيات القناعية جدلاً في الدراسات التي خصت القناع في شعر أمل دنقل شخصيتا المتنبي وأبي نواس.

أ – قناع المتنبي:

اتكأ بعض النقاد على موقف المتنبي من كافور لمحاولة التعبير عن الجوانب السياسية في الشعر العربي المعاصر. ومن الشعراء الذين تمثلوا ذلك بأشعارهم

---

[١] سيد بحراوي ، في البحث عن لؤلؤة المستحيل ، ط١ ، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٦ ، ص ١٥٧.

شاعرنا أمل دنقل في قصيدته "من مذكرات المتنبي في مصر"[١]، التي عرى من خلالها شخصية المستبد الذي يغطي ضعفه أمام عدوّه بممارسة السلطان على رعايا وطنه ، لأنه أخفق في صناعة مجد حقيقي ، فأخذ يختلق أمجاداً زائفة على ألسنة الشعراء[٢] ؛ لذا أكسب بعض النقاد هذه الشخصية حدوداً أكثر دقة من حدود الرمز بأن جعلوه قناعا لما له من حضور على مستوى النص كاملاً ، وبروز لضمير المتكلم بصورة فاعلة[٣] . غير أن بعضهم الآخر رأى في هذا القناع انزياحاً عن محددات القناع في جانبين؛ الأول منهما أن شخصية المتنبي التراثية لا تصلح أن تكون صوتاً لإدانة الأوضاع السياسية في مصر ؛ ذلك أن المتنبي كان شخصية وصولية تنتهز الفرص لمدح الأمراء . ولذلك كان هجاؤه لكافور في داليته شتيمة شخصية[٤] . أما الجانب الآخر فقد رأى أن الشاعر أسقط القناع فجأة دون مبرر في نهاية القصيدة عندما أورد بيتين محورين للمتنبي:

عيد بأية حال عدت يا عيد ... بما مضى أم لأمرٍ فيك تهويد

نامت نواطير مصر عن عساكرها ... وحاربت بدلاً منها الأناشيد

مما أدرج هذا القناع تحت القناع المنقوص لدى بعض النقاد[٥]. لكن القراءات المتتالية والمتقطعة في أزمان وأماكن متباعدة أو متفرقة للنص الشعري تشي لنا بما اعتقده خالد الكركي وجابر عصفور وسامح الرواشدة في دراساتهم حول أقنعة أمل دنقل . فنحن –هنا– نتحدث عن إعادة إنتاج هذه الأقنعة لأصولها التاريخية من منظور الرؤية القومية ، أي أنَّ الأمر يتطلب منا تحديداً بؤريا للنظر إلى الأصول

---

(١) وقف خالد الكركي على رمز المتنبي في الشعر العربي الحديث؛
انظر الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث، ص٢٢٧–وما بعدها، وتناول أيضاً بعضاً من الشعراء الذين عنوا بهذا الرمز مثل عبد الوهاب البياتي، محمود درويش.

(٢) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص ١٣٨، ١٣٩.

(٣) انظر سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص ٧٨–٨٩.
– جابر عصفور، من أقنعة أمل دنقل، ص ٣٣٧.
– عبد العزيز الحاجي، القناع في شعر أمل دنقل، رسالة جامعية ، جامعة تونس، ١٩٨٧، ص٧١.
– حاتم الصكر، مرايا نرسيس، ط١ ، المؤسسة الجامعية للدراسات ، بيروت ، ١٩٩٩ ، ص٢٢٨.

(٤) عبد السلام المساوي، البنيات الأسلوبية الدالة في شعر أمل دنقل، ص ١٧٤–١٧٥.

(٥) جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ص ٢٢٢.

التراثية ، والتركيز على عناصر بعينها حيث يعاد ترتيبها وإنتاج علاقات جديدة تضيء الماضي والحاضر[١]. دون أن تشكل تكراراً ، بل تحمل روح الشاعر المعاصر[٢] ؛ ولذا فقد اختار أمل دنقل لقناعه حقبة بعينها من حياة المتنبي/القناع . وهي تلك الحقبة التي مكث فيها عند كافور في مصر . أما أوجه التلاقي بين التجربتين ، فقد كان كافور سلطاناً على مصر ، والخطاب المعاصر موجه إلى قيادة مصر آنذاك خاصة . ويتخذ الشاعران موقفاً واحداً من حاكمي مصر في القديم والمعاصر ، فلم يكونا راضيين عما يقومان به من أعمال ، فقد ضجرا من زمان ومكان يتصفان بالترهل والبلادة[٣] .

ب- شخصية أبي نواس:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

وقف النقاد موقفاً حازماً من استدعاء شخصية أبي نواس في شعر أمل دنقل ، لما أثاره جابر قميحة[٤] من عدم التوافق بين التجربتين القديمة المتمثلة بأبي نواس ، والمعاصرة المتمثلة بشخصية الشاعر المعاصر . إذ إن أبا نواس عرف في التراث العربي بالخمرة والشذوذ ، فلا تحمل شخصيته بعداً فكرياً أو فنياً [٥] .

وأرى أن هذا الموقف سطحيّ أخذ عن أبي نواس ، فالمتعمق في النص الذي قدمه أمل دنقل يجد هوة تفكيرية واسعة بين ما قصد إليه ، وما هفا إليه جابر قميحة. ذلك أن شخصيّة أبي نواس جسدت زمن الحيرة [٦] ؛ ولذا دارت أوراقه بين ثنائية السلطة والفكر (الفن) . فمن قمع السلطة الغاشمة للناس إلى تلهي السادة بمفاتن أمّهِ، ثم إلى استباحة السيوف دم الحسين[٧] .

---

(١) جابر عصفور، أقنعة أمل دنقل، ص ٣٤٠.
(٢) انظر خالد الكركي، الرموز التراثية العربية، ص ٢٣١.
(٣) سامح الرواشدة فضاءات الشعرية، ص ٧٦.
(٤) جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ص ٢٣٣.
(٥) المصدر نفسه ، والصفحة نفسها.
(٦) خالد الكركي، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، ص ٢٢٦.
(٧) سامح الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث، ص ٨٣.
انظر عبد العزيز الحاجبي، القناع في شعر أمل دنقل، ص ٩٦.

وبهذا التعدد الموضوعي وسع أمل دنقل من قناعهِ في سياق قصصي أو رمزي مقارب[١] ، واستطاع أن يحقق نجاحا في التركيز على مواقف محددة في حياة أبي نواس ، واستشفاف ما يكمن فيها من مواقف تتجانس والواقع المرير الذي تعيشه الأمة .

ب – الرؤية النقدية لبنية قصيدة القناع في شعر أمل دنقل:

اهتم النقاد بمصطلح القناع أكثر من اهتمامهم بمصطلح الرمز تصنيفاً وعمقاً نقدياً ، وإن كان مصطلح الرمز أكثر طوعية في الاستخدام النقدي من مصطلح القناع . وأظن أن أقنعة أمل دنقل الشعرية الممتزجة بتجربة الشعوب العربية ، هي السبب وراء هذا الاهتمام. أما الدراسات التي اتصلت بها ؛ فقد تناولت القناع بطريقتين ؛ أولاهما حددت القناع في شعر أمل دنقل موضوعاً لدرسها[٢] . وثانيتهما تناولت الظاهرة من خلال تناولها لشعر أمل دنقل ، أو رصدها للرمز والقناع في الشعر العربي الحديث[٣].

واجتمعت الدراسات على أقنعة بعينها في شعره ، وإن تفرد بعضها في خلع القناع عن بعض الشخصيات وإدراجها في دائرة الرمزية فقط . ومعظم الدراسات التي تناولت القناع في شعر أمل دنقل ، وقفت على الأقنعة نفسها ، وأخذت تحل دور القناع في الواقع العربي ، وما أخفق منها وما أصاب ، غير أن الدراسات التي تناولت بناء القصيدة انحصرت في دراسة عبد العزيز الحاجبي ، وإشارة سامح الرواشدة لقناع زرقاء اليمامة وعنترة في دراسته حول (القناع في الشعر العربي الحديث) .

---

(١) حاتم الصكر، مرايا نرسيس، ص ٢٢٨.

(٢) انظر عبد العزيز الحاجبي، القناع في شعر أمل دنقل.
وجابر عصفور، أقنعة أمل دنقل.

(٣) انظر خالد الكركي، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث.
وعلي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي.
وسامح الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث.

وكان للحاجبي فضل السبق في تناول هذه الظاهرة في شعر أمل دنقل ، إذ درس بنية قصيدة القناع ، وحدد لنفسه ثلاث زوايا : أولاها ؛ تداخل المستويات اللغوية التي تظهر على سطح النص ؛ الصوتية منها ، والتركيبية ، والمعجمية التي تبدو موزعة بين الماضي والحاضر حسب انتماء صوتي الشخصية –القناع التاريخي وشخصية الشاعر المعاصر–، وثانيتهما : تحليل ظاهرة تداخل الأبعاد الزمنية في قصيدة القناع ، وثالثتها : استخلاص جملة الرؤى المتداخلة في قصيدة القناع تبعا لتداخل المستويات اللغوية والزمانية [١]. وجعل خيطاً رفيعاً يحكم هذه الأفكار كلها هو بروز الصوت القديم بكل بنياته ليتناغم مع الصوت المعاصر بكل تقنياته وأساليبه ، وبذلك لا يكون القناع استدعاء لشخصيات قديمة على واقع معاصر فحسب ، بل إن حركة القصيدة كلها على مستوى البناء تحقق ذلك .

ثم إنه اتخذ تعريف "سوسير" للغة منطلقا لدراسة التداخل اللغوي ، مركزاً في تحليله للكلمة على مستويين : صوتي ، ودلالي ، مستخلصاً ذلك من تعريف سوسير للغة بأنها " نظام من العلامات الذي يعبر عن أفكار "[٢]. فدرس لغة قصيدة القناع من جانبها الإيقاعي ؛ فتوصل إلى أن النص الشعري لدى أمل ارتبط بحضور صوتين (قديم وحديث) من خلال الدلالة النظمية والعروضية ، فالسطر الشعري يكون وفياً للبناء القديم (للبيت) من حيث الدلالة والنحو والعروض ، كذلك من خلال الوقفة العروضية التي اهتزت فيها صورة البيت التقليدي ، فأصبحت البنية الجديدة محققة لتماسك أكبر داخل القصيدة كلها لا داخل البيت الواحد.

وجذبت الحاجبي طريقة المعالجة السابقة ، فوقف على القافية بالطريقة نفسها فإلى جانب محافظته على الإيقاع القديم يبيح التنوع فيها من خلال القافية والروي. وفي ظني أن تناوب أمل في استخدام الروي المتحرك والساكن لم يكتسب حضور صوتي الشاعر القديم والجديد ، لأن مثل هذا ظهر في الشعر القديم ، كما هو ماثل

---

(١) عبد العزيز الحاجبي، القناع في شعر أمل دنقل، ص ٣٤.

(٢) فرديناد دي سوسير، فصول في علم اللغة العام ، ترجمة أحمد نعيم الكراعين ، د. ط، الإسكندريّة، د. ت، ص ٤٠.

في الشعر الحديث ، ولا أرى في هذا إلا تحميلا للنصوص ما لا تحتمل ، وإقحاماً لمواقف بعض النقاد[١] حول القافية والروي . وحتى بنية التفعيلة أسيرة لأفكارهم ، ذلك أن الحاجبي قرر بأن التفعيلة التامة (فعولن ب – –) في قصيدة مزامير تمثل الإيقاع القديم ، والتفعيلة الناقصة تمثل الإيقاع الحديث. وهل هذا ينسجم مع القصائد كلها ؟! إنما هو مثل ، فكما في الشعر القديم تفعيلة تامة –أيضاً– في الشعر الحديث. ثم إن الشاعر الحديث مرغم على السبك العروضي المحدد ، فلا مفر من الامتثال لقواعده ، لأن ذلك يعني عيباً عروضياً يؤدي إلى اهتزاز صورة الشاعر .

أما بخصوص التركيب النحوي في قصيدة القناع ، فإن أمره خرج عن المألوف النقدي ، فزعمت الدراسة أن قصائد القناع تشتمل على نوعين من التركيب: قديم وحديث ، وجعل العلاقة الفارقة بينهما هي كثرة استعمال أداة العطف في مقطوعة وقلتها في أخرى ، وذلك تبعاً لقوانين المنطق الأرسطي[٢]. إلا أن هذا الزعم لا ينسجم مع بدهيات اللغة فقد عرض لنصين هما: الإصحاح الأول والإصحاح الثاني. ولم أرَ قط أي اختلاف في التركيب كما أن الحاجبي لم يقدّم جديداً . أما حروف العطف فقد يستخدمها التركيب القديم والتركيب المعاصر ، ففي موقف آخر قد يكون استخدام المعاصر لها أكثر من استخدامها السابق. ولعل الشاعر لجأ إلى استخدامها في نص الإصحاح الأول لأنه أكثر فيه من عدّ الأشياء ، وحركة الأفعال وتتابعها ، لا إظهار نموذج اللغة القديمة كما زعم الحاجبي ، ولنا في هذه المقطوعة دليل نلمسه :

أيها الواقفون على حافة المذبحة .
أشهروا الأسلحة !
سقط الموتُ ؛ وانفرطَ القلبُ كالمسبحة
والدم انساب فوق الوشاح !

---

(١) انظر محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في الغرب (مقاربة بنيوية)، ط٢ ، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٥م.
(٢) عبد العزيز الحاجبي، القناع في شعر أمل دنقل، ص ٤٢.

المنازلُ أضرحةٌ ،

والزنازنُ أضرحَةٌ ،

والمدىَ .. أضرحةٌ

فارفعوا الأسلحة

واتبعوُني !

أنا ندم الغدِ والبارحة

رايتي: عظمتان.. وجُمْجُمة ،

وشعاري: الصباح ! [١]

وعمدت الدراسة إلى تقسيم الزمن إلى قسمين: زمن ماضٍ يمثل الشخصية التاريخية ، وزمن حاضر تتجلى فيه شخصية الشاعر المعاصر. وللوسائل اللغوية دورها في إظهار دلالتهما بوساطة الأفعال الماضية للزمن الماضي ، والأفعال المضارعة والجمل الاسمية للزمن الحاضر[٢]. وإن دللت الدراسة على ذلك بقصيدة "سفر التكوين" بأن الإصحاح الأول يمثل الزمن الماضي بما يحمل من دلالات الماضي (كان...) ، فيما يمثل الإصحاح الثالث الزمن الحاضر الذي يعكس الواقع المرير الذي تحياه مصر والأمة في فترة السبعين من القرن الماضي ، لكني أرى غير ذلك ؛ لأن أقنعة دنقل وغيره من الشعراء تحمل الدلالة الزمنية نفسها ، فالمسألة لا تتعدى كونها مفارقة هادئة تتصاعد شيئا فشيئا داخل النص بين صورة قديمة تتمثل في شخصية القناع ، وصورة معاصرة تتمثل في موقف الشاعر. وسأقف على هذا في الجزء الخاص بالمفارقة من الرسالة[٣] .

---

(١) الأعمال الكاملة "العهد الآتي"، ص ٣٣٦، ٣٣٧.

(٢) انظر عبد العزيز الحاجبي، نفسه، ص ٤٧-٥٢.

(٣) انظر: "الأعمال الكاملة، قناع المتنبي (٢٣٧)، زرقاء اليمامة (١٥٩)، عنترة (١٦٢) سبارتاكوس (١٤٧)، وغيرها من أقنعة أمل دنقل.

- وانظر في الشعر العربي الحديث عبد الوهاب البيّاتي ، المجلد الأول، ط٣، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩، ص٧٠١، ٧٠٢.

وبعد ، فقد اعتورت هذه المنهجية بعض المآخذ التي دللت على افتعال مصطنع في تناولها للنصوص ؛ إذ إن التفعيلة الناقصة ليست سمة للشعر العربي الحديث فقط، كما أن حرف الروي الساكن ليس علامة تميز للشعر الحديث – أيضاً–.

ونحن إذ نتحدث عن الوزن العربي ونصنّفه إلى تام وناقص ، علينا أن نضع في تفكيرنا أنَّ ثمة نظاماً إيقاعياً للشعر العربي لا يمكن تجاوزه ، لأن القصيدة عندئذٍ ستفتقر إلى أبسط مقوماتها ، فتغدو جسداً بلا روح، وهذا ما يؤدي إلى إسقاطها . فالمسألة مغموزة الموقف منذ البدء ، فلا داعي لبناء أسس نقدية عليها. أما بالنسبة للتركيب اللغوي ، فإن حرف العطف لا يمثل حداً فاصلاً بين التركيب القديم والتركّيب الجديد ، فهو في نهاية الأمر تركيب يستخدم اليوم كما استخدم بالأمس ، وقد يستعمله شعب آخر في لغة مختلفة في أزمان وأماكن متباينة .

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ولذا فقد قدمت دراسة أخرى تصوراً جديداً لبنية القناع في الشعر العربي الحديث ، وإن لم تهدف لمعالجة القناع في قصيدة أمل دنقل ، إلاّ أنها حاورت بنية قصيدة القناع من زاويتين؛ تعدد الأصوات في النص الإيقاعي؛ ويتضمن وحيد الصوت ، والنص المتعدد الأصوات ، والأشكال البنائية للنص القناعي. وشملت النص الأفقي ، والنص العمودي ، والنص الدائري.

وقد حكمت مساحة التطبيق الواسعة الدراسة ، فوقفت عند نص وحيد لأمل دنقل مثّل نمطاً من أنماط النص المقنّع ، وهو النص الأفقي الذي رأى فيه الناقد أنه "يدور حول مركز واحد ، لكنه يوسع فضاء النص ، ويعمق الرؤية حوله ، وتظل شرائح النص مجمّعة بأسباب ووشائج قوية نسبياً "[١]. ومثّل على ذلك بقصيدة " لا تصالح " التي ظلَّ يدور (الشاعر فيها) حول نقطة واحدة وهي "عدم قبول الصّلح

– انظر عبد العزيز المقالح، عودة وضاح اليمن (شعر)، ط١، دار طلاس للدراسات والنشر، ١٩٨٤؛ قناع (نوح) ص ٣٤. وغيرهما كثير.

[١] سامح الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث، ص ١٤٤.

ولكنهُ عرضها من زوايا مختلفة ، ومن وجوه متعدّدة ، طرح احتمالات مختلفة قد تدخل فكرة قبول الصلح منها إلى قلب أخيهِ ، فقدّم البراهين على زيفها ، ولجأ إلى شيءٍ من المحاججة لينفي هذهِ الفكرة من ذهن الوريث وصاحب الحق ، فانتهى النّص دون أن يغادر القضيّة الأساسيّة ، وقد بدا الخيط الذي يجمع أجزاء النّص متيناً ، ولم يضعف في أي مقطوعة منهُ ..."[١]. ومن هذهِ الأمثلة قول دنقل في المقطوعة الأولى :

إنّها الحرب
قد تثقل القلب
لكنَّ خلفك عار العرب
لا تصالح
ولا تتوخَّ الهرب [٢]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ومن احتمالات الصلح ما عرضتهُ المقطوعة الثانية والمتمثّل بـ "احتساب الدماء ، لأن الطرفين قد خسرا بعض أبنائهما ، فليتصالحوا ويتسامحوا بدماء من ماتوا ، فيقدّم لهُ حجّة دامغة تحول بينهُ وبين قبول عرضهم ، فإن مَنْ مات لا يعدل الأخ المفقود ، إضافة إلى أنهم هم المعتدون "؛[٣]

---

[١] المصدر نفسهُ ، ص ١٤٧.
[٢] الأعمال الشّعريّة ، "أقوال جديدة عن حرب البسوس" ، ص ٣٩٥.
[٣] سامح الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث، ص ١٤٥.

يقولون :

هانحن أبناء عمْ

قل لهم : أنهم لم يُراعوا العمومة فيمن هَلَكْ [١]

ويمضي الرواشدة في متابعة هذا الموقف في القصيدة على مدى وصاياها العشر ، حتى ينتهي إلى الوصيّة الأخيرة التي أظهر الشاعر فيها ثباتاً على موقفهِ من صلح الأعداء :

لا تصالح

لا تصالح

ولذا فقد افتقرت الدراسات التي تناولت شعر أمل دنقل إلى نظرة نقدية ثاقبة وشاملة لشعره ، بغية الوصول إلى بناء قصيدة القناع لديه ، علماً أن شعره يزخر بهذه الظاهرة... وكنت قد تركت هذا البحث جانبا وقمت بدراسة هذه الأقنعة فتوصلت فيها إلى نظرات نقدية جديدة حاولت فيها الكشف عن بنية القناع لدى أمل دنقل ، إلاَّ أنَّ منهجية البحث تقف حائلاً بيني وبين إثبات تحليل هذه النصوص لأنني –هنا– أقوّم أعمالاً نقدية حول شعر أمل دنقل، لا أتولى تحليل نصوصه . وأرى لزاماً عليَّ أن أشير إلى هذا البناء بطريقة عاجلة. وكان لمواقف سامح الرواشدة التي حاولت أن تقف على حقيقة بناء قصيدة القناع دور في مواقفي النقدية هذه ، حيث تمثل تعدد الأصوات بنمطين ؛ وحيد الصوت الذي كان ظاهراً في قناع سبارتاكوس، فيما تجلّى القناع متعدد الأصوات في نصين هما : البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ، وحوار مع أبي موسى الأشعري. أما بالنسبة لأشكال القناع ، فقد حضر في شعره على أسلوبين ؛ نص دائري من أمثلته "من مذكرات المتنبي في مصر. ونص أفقي مثلت عليه بنص " الوصايا العشر ".

---

[١] الأعمال الشّعريّة ، "أقوال جديدة عن حرب البسوس" ، ص ٣٩٦.

وتجدر الإشارة إلى أن أمل دنقل في أقنعتهِ لا يحاول " قراءة الحاضر بعيون الماضي ، أو تأويل الواقع الراهن ... بل يغمس الماضي وشخصياتهِ وأسطورتهِ وواقعتهِ التاريخيّة في الدم السائل للحظة الحاضرة "[١] ولذلك قلب الاستدعاء التاريخيّ ، فألغى دلالتهُ الرمزيّة المعهودة ، وفرّغها من معناها الإيجابي في سياق الحاضر ومن هذه الشخصيات صلاح الدين ، وزرقاء اليمامة ، وأسطورة الطوفان[٢].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

(١) فخري صالح ، الرمز التاريخي ولعبة الأقنعة ؛ مجلة الكرمل ، ع ٧٦-٧٧، دار الشروق ، الأردن، ٢٠٠٣ ، ص ٢٠٣ . قُدمت هذه القراءة في الاحتفال الكبير الذي أحياه المجلس الأعلى للثقافة بمصر في الذكرى العشرين لرحيل أمل دنقل (مايو ٢٠٠٣).

(٢) المصدر نفسه ، ص ٢٠٠-٢٠١.

الفصل الثّالث

الرّؤية النّقديّة في الدّراسات الأسلوبيّة

التّناصّ

المفارقة

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

التّضادّ

توطئة :

أحاول في هذا الفصل أنْ أستبين الرّؤى النّقديّة لثلاث ظواهر نقديّة في شعر أمل دنقل هي : التناصّ ، والمفارقة ، والتّضادّ . وليس من سببٍ لاختيار هذهِ الظّواهر دون غيرها سوى جدّية النّقد الذي قدّمتهُ بعض الدراسات ، وما كشفت عنهُ من بروز واضح لهذهِ الظواهر في شعر أمل دنقل .

واعتمدتُ في دراستي للرّؤية النّقديّة للتّناصّ على الرؤية النقديّة الخاصة بالتّناصّ الدّينيّ ؛ وقد تجنبتُ الخوض في الرؤى النقديّة الموجهة للتّناصّ التّراثيّ كالتناص التّاريخي والأدبي . ويعود موقفي هذا إلى عاملين هما : تناولي لأنماط التناص الأخرى حينما عرضت في فصل الدراسة الثاني للرّمز والقناع ، فالعودة إليهما نوع من التكرار في المواقف النقديّة ، وظهور دراسات نقديّة عالجت التّناصّ القرآني دون غيرهِ ، أي أنّها تناولت جزئية من التّناصّ في شعر أمل دنقل ، شاع فيها الأخذ والرد بين النقاد منذ البدايات النقديّة لشعرهِ .

وفي المفارقة بدأت بوصف الظاهرة ، وبيان الموقف النقدي منها من خلال البذور النقديّة الأولى المتفرقة في دراسات امتدت على زمن يتجاوز العشرين عاماً ، والرؤى النقديّة الواضحة التي تناولت الظاهرة بوصفها ظاهرة نقديّة متكاملة ، فحاولت كشف الرؤى النقديّة لأنماطها ، وتضافر ذلك في إقامة النّص على المفارقة. أمّا التضاد فوقفت فيهِ على دراستين حاولتا أنْ تضيئا الظّاهرةَ من خلال الثنائيات الضّديّة ، وإسامهما في إثارة المتلقي بعد أنْ حدّدتا مصادر هذا التضاد وعلاقتهِ بالواقع المعيش . ولم أغفل عن بيان المنهجيّة النقديّة للظواهر السّابقة ، وتحديد مصطلحاتها بصورة واضحة ؛ فقد حددتُها من خلال الرؤية النقديّة للمصطلح ، ثم حاورتُ النقاد في اعتقاداتهم للمصطلحات وتطبيقاتهم عليها .

مصطلح التّناصّ في النّقد الحديث:

تعدّدت المصطلحات النّقدية التّي اقتربت أو شابهت مصطلح التّناص في النّقد العربيّ القديم ، فقد ظهرت عند بعض النقاد في مصطلحات منها : المعارضة، والتّضمين ، والاقتباس، والعكس ، والإغارة ، والمسخ ، والاحتباك ، والتورية"[١]. فيما لاحظ نقادٌ آخرون أن معاني بعض الشعراء تتكرر عند شعراء آخرين ، فتناولوا ذلك تحت باب السَّرقات [٢].

لكن انطلاقة مصطلح التناص Intertextuality بحدوده النقديّة السائدة اليوم كانت من خلال النقد الغربيّ الحديث ، حيث بدأت بمحاولات ميخائيل باختين (Bakhtine) حول التأثيرات إلاّ أنه لم يحدّد المصطلح بصورةٍ دقيقةٍ [٣]. وجاءت بعدهُ جوليا كرستيفا (Julia Kristva) التي تعدُّ منشئة هذا المصطلح في النقد الحديث من خلال تأطيرها للتناص ؛ فنظرت إليهِ بأنّهُ عملية معقّدة تتم صناعتها "عبر امتصاص وهدم – في الآن نفسهِ – أفراد النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيّاً، وذلك بنفي المقطع المتناص أو الدخيل نفياً كلياً أو جزئياً "[٤].

وكثرت الجهود النقديّة العربيّة بعد ذلك في تتبع المصطلح ؛ فقد عدّه أحد النقاد "فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيهِ بتقنيات مختلفة... وممتص لها يجعلها من عندياتهِ وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائهِ ، ومع مقاصده... ومحوّل لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالاتها أو بهدف تعضيدها"[٥].

---

(1) انظر نور الدين السد، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، رسالة دكتوراه (مخطوط)، جامعة الجزائر، ١٩٩٣-١٩٩٤، ص ٢٨٧-٢٩٠.

(2) باقر جاسم محمد، التناص، المفهوم والآفاق، مجلة الآداب، السنة (٣٩)، ع٧-٩، بيروت، ١٩٩٠، ص ٦٧.

(3) صلاح فضل، طراز التوشيح بين الانحراف والتناص، مجلة فصول، المجلد (٨)، القاهرة ١٩٨٩، ص٧٦.

(4) جوليا كرستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٠، ص٧٨، ٧٩.

(5) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ط١، دار التنوير للطباعة، بيروت، ١٩٨٥، ص ١٢١.

وحاول أحمد الزعبي أنْ يقدّم هذا المصطلح بصورة موجزة وعميقة عندما عرّفه بقوله : " أن يتضمن نص أدبي ما نصوصاً أو أفكاراً أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس ، أو التضمين ، أو التلميح ، أو الإشارة ، أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافيّ لدى الأديب، بحيث تندمج هذهِ النصوص أو الأفكار مع النصّ الأصليّ وتندغم فيه ليتشكّل نصّ جديدٌ واحدٌ متكاملٌ "[١].

الرّؤية النّقديّة:

أ- المصطلح:

ليس غريباً أنْ تُعنى الدّراسات النقديّة بالمصطلح النّقديّ (التّناص) الذي تقام عليهِ الدراسة ، وليس ببعيد أنْ يستطيب ناقد المكوث عنده[٢]، ولكن الغرابة والبعد يكونان عندما يتناسى باحثٌ – في دراسة متأخّرة – مصطلحاً نقدياً واضحاً ، محدّد المعالم ، ثم يركن إلى مصطلح عائم (الاستلهام) لم تحدده الدّراسة نفسها[٣]، وتخلّت عنه معظم الدراسات النقديّة المقامة في نهاية القرن الماضي ومازالت... ثمّ إنَّ المتأمّل في هذا العمل المقام على الاستلهام يجدهُ مركّزاً على مصطلح الاقتباس[٤] ، وما الاقتباس إلاّ جزءٌ يسير من مصطلح التناص .

ولدارسة جابر قميحة فضل السَّبق في تناول التراث الإنساني بُعيد منتصف الثمّانين ، وفي التنويه إلى مصطلحات الاقتباس ، والتضمين ، والتأثر ، والاستلهام، والاستدعاء في شعر أمل دنقل ، إلاّ أنّهُ لم يشر من قريب أو بعيد لمصطلح التناص الذي يشمل المصطلحات السابقة كلّها .

---

(1) أحمد الزعبي، التناص، نظريا وتطبيقيا، ط١، مكتبة الكتاني، إربد، الأردن، ١٩٩٥، ص ٩.

(2) عبد العاطي كيوان، التناص القرآني في شعر أصل دنقل، ط١، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٤١٩-١٩٩٨.

(3) إخلاص عمارة، استلهام القرآن الكريم في شعر أمل دنقل، ط١، دار الأمين، الجيزة، ١٤١٨-١٩٩٧.

(4) كثرت الإشارات إلى هذا. انظر المصدر نفسه، منها ص ٥٦، ٥٧، ٥٩، ٦١، ٦٧، ٩٤.

وتجدر الإشارة –هنا– أنَّ عبد العاطي كيوان وحدهُ الّذي كشف عن مصطلح التناص من خلال مراحلهِ النقديّة المتعدّدة بدءاً من باختين إلى جوليا كرستيفا إلى عوالم النقدّ الأخرى ، مظهراً حدود مصطلحهِ وعلاقتهِ النقديّة بالمصطلحات النقديّة كالأدب المقارن ، والمثاقفة والأنثربولوجيا[١].

ب– إضاءة نقدية:

كانت ثقافة أمل دنقل الواسعةُ الينبوعَ الّذي نمت عليهِ ظاهرة التناص في شعرهِ، حتى قوي ساقها، وامتدت أغصانها ، فاستظل النقاد تحت أوراقها ، وشرعوا يقطفون من ثمارها، ويتأملون فيها ، ناظرين إلى الاتساق المبتدَع بين الثمرة وأغصانها وساقها ، منعمين النظر في نسجها المتين، وتآلفها المثير، غير أنَّ هذهِ النظرات الفاحصة اختلفت وتنوّعت بين ناظر وآخر . ولكن قبل كل شيء ، لا بدّ من الإشارة إلى أن معظم هذه النظرات جاءت عامة في طريقتها ، فلم تقف على التناص مصطلحاً نقدياً بل عالجت نصوصه من خلال التّراث[٢]، ولعل هذا يعود إلى عدم شيوع المصطلح في النقد العربي الحديث إلاّ متأخّراً . وكنت –سابقاً– قد تناولت الصورة والرمز والقناع ، وبينها وبين التناص تعالقٌ كبير ، ولذا سأقف – هنا – على التناص القرآني ، ذلك أن الدراسات التناصية وقفت – في معظمها – عليه لا على غيره.

أما الدراسات التي ناقشت التناصّ في شعر دنقل فهي محصورة ببعض الجهود النقدية التي ظهر فيها نمطان : أحدهما يتصّف بالتأني[٣]، والآخر لا يخرج عن كونه

---

(1) عبد العاطي كيوان، التناص القرآني في شعر أمل دنقل، ص ٢٨–٤٢.

(2) جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل.
انظر عبد السلام المساوي، البنيات الأسلوبية الدالة في شعر أمل دنقل. فصل (التراث).

(3) – إخلاص عمارة، استلهام القرآن الكريم في شعر أمل دنقل.
– عبد العاطي كيوان، التناص القرآن في شعر أمل دنقل، ليست محددة بصفحات، ولكن على مساحة الدراسة.
– انظر إشارة سامح الرواشدة إلى التناص في قصيدة (من مذكرات المتنبي في مصر)، فضاءات الشعرية، ص ٧٧–٨٣.

ملامح فنّية تفتقد إلى الدليل النصّي [١]. ولعلّيَ لا أكون متعجلاً إذا رأيتُ أنَّ دراسة جابر قميحة (التراث الإنساني في شعر أمل دنقل) كانت ممهدة وموجهة للدراسات التي تناولت التناص – فيما بعد – في شعره ، والتناص الديني خاصة حيث توصلت إلى أن الاستلهام الديني ضعف في الديوان الأول للشاعر (مقتل القمر) ، ثم ما لبث أن أطّرد في دواوينه اللاّحقة [٢]، بعد ذلك حدد أساليب توظيف أمل دنقل للقرآن وأجملها بالكلمة المفردة (الترائب) ، والتضمين للعبارة حرفياً ﴿ **وَالتِّينِ وَالزَّيْتُونِ** ﴾ [٣]، والاقتباس (كالتضمين ولكن مع تغيير وتحوير) مثل (إن اليمين لفي خسر). ثم التأثر بالصورة الجزئية ﴿**وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا**﴾[٤] ، والتقاط بعض المشاهد القرآنية وتوظيفها[٥]. وأرى أن قميحة خلط – هنا – بين مصطلحين هما الاقتباس والتضمين، فالاقتباس يكون لما أخذ من القرآن نصاً، والتضمين يطلق على ما أخذ من غير القرآن.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وكان للمرجعيات النقديّة أثر بارز في الرؤية النقديّة الموجهة لظاهرة التناص في شعر أمل دنقل، إذ تباعدت هذه الرؤى في مواقفها الأولية، وفي نتائجها – أيضاً–، حيث اهتمت دراسة إخلاص عمارة في معالجة جانبين في الاستلهام القرآني هما : الجانب اللغوي ، والجانب المضموني . وحاولت في الجانب الأول أن تتتبّع الألفاظ القرآنية في شعر أمل دنقل ثم بيان الحكم في مجاراتها للسياق القرآني[٦].

أما في الجانب الثاني فقد اقتصرت على دراسة مستويات استلهام القرآن من خلال استيحاء مضمون قصّة قرآنيّة كاملة مثل قصيدة (مقابلة خاصة مع ابن نوح)

---

(1) حاتم الصكر، مرايا نرسيس، ص ٢٤٠-٢٤١.
رجاء النقاش، سفر أمل دنقل، ص ٢٦٩.
(2) جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ص ٨٩.
(3) سورة التين، (١).
(4) سورة مريم، (٤).
(5) جابر قميحة، نفسه ، ص ٩٠.
(6) إخلاص عمارة، استلهام القرآن الكريم في شعر أمل دنقل، ص ٥٧-٥٩.

والإفادة من شخصيات في سور القرآن الكريم ، ومن ذلك شخصيّة الشيطان في قصيدة (كلمات سبارتاكوس الأخيرة). بينما هدفت دراسة عبد العاطي كيوان (التناص القرآني في شعر أمل دنقل) إلى التركيز على إنتاج الدلالة بوساطة التراكيب والإشارات القرآنية في تجربة الشّاعر .

ب- بصائر نقدية:

إنَّ بلاء الإنسان في نقصهِ وعجزهِ ؛ ولذا فإنَّ الدراسات النقديّة – على ما فيها من جهد كبير– إلاّ أنها وقعت في سقطات نقديّة كان لها أثرها الواضح في اختلال منهجيتها. فقد حكمت إحدى الدراسات على مرجعيات أمل دنقل الإسلاميّة بالضّحالة[١] ، وإنّ المتبصّر في سطورهِ الشعريّة يجد غير ذلك ، فقد أخذ سراج التناص يتصاعد منذ الديوان الأول (مقتل القمر) حتى آخر دواوينه.

وإنْ وافقتُ إخلاص عمارة في بعض نظراتها النقدية الخاصة بالقرآن الكريم، إلاّ أنني لا أوافقها حين تضع نصب عينيها مهاجمة شاعر منذ البداية ، ثم تحاول أن تجمع الأدلة على صحة توجهها.

وتكتفي بعض الدراسات بنماذج بارزة لا خلافَ عليها فتقدّمها للمتلقي دون أن تكلّف نفسها عناء تتبع مادّتها النقديّة ، فتترك شيئاً منها قد يكون الأخذ بهِ سبباً في تميّزها وظهورها على الدراسات النقديّة الأخرى. ولعل هذا الذي أصاب دراسة إخلاص عمارة ، حيث إنّها عالجت استلهامات واضحة للنصّ القرآني أو مضمونه ، إلاّ أن بعض النقاد كان أكثرَ عمقاً في دخوله إلى عالم الشعر ، فالخيول لدى دنقل جسّدها استرجاع تمثّل في استدعاء قرآني يعكس زمنين ؛ الماضي (البطولة، النخوة)، والحاضر (الخنوع والتراجع)[٢] :

---

(1) إخلاص عمارة، استلهام القرآن الكريم في شعر أمل دنقل ، ص ٥٠.

(2) عبد العاطي كيوان، التناص القرآني في شعر أمل دنقل، ص ٦٣. وانظر أيضا ص ٦٩، ٧٢، ٧٤، ٧٩، ٩٤، ١٤٠، ١٤٣.

الفتوحات – في الأرض – مكتوبة بدماء الخيولْ
وحدود الممالكْ
رسمتها السنابكْ
والركابان: ميزانُ عدلٍ يميل مع السيف ...
حيث يميل! [١]

لكن بعض الدراسات تمحّلت في هذا التتبع ، مما ساقها إلى غلوٍّ واضح في رؤيتها للتناص الديني . ومن ذلك صورة الشهداء بعد أن لقوا الله على مبدئهم ، فهم أحياءٌ فرحون بما آتاهم من فضلهِ ، غير أن عبد العاطي كيوان حمّل النص شيئاً يفوق طاقتهُ عندما حشد الآيات كلّها التي تحدّثت عن الشّهادة والشّهيد وعطاء الله لهم، ثمّ شرع يوائم بين معانيها ومواقف الشعر في النص [٢]، إذ يقول أمل دنقل :

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

هل عرفنا كتابة أسمائنا بالمداد
على كتبِ الدرس
ها قد عرفنا كتابة أسمائنا
بالأظافر في غُرف الحبس
. . . . . .
أو بالغبار الذي يتوالى على الصّور
المنزلية للشهداء
الغبار الذي يتوالى على أوجه الشهداء
إلى أن .. تغيبْ !!
قالت امرأة في المدينة :
مِنْ يجرؤ الآن أن يخفضَ العلم القرمزي
الذي رفعتهُ الجماجمْ ،

---

(1) الأعمال الشعرية، "أوراق الغرفة ٨"، ص ٤٥٩.
(2) عبد العاطي كيوان، نفسه، ص ٧٧–٧٩.

أو يبيع رغيف الدم الساخن المتخثر فوق الرمال
أو يمد يداً للعظام التي ما استكانتْ
(وكانت رجالْ ..) [١]

ويعلّق الدارس على هذهِ الأبيات بقولهِ : " ... إلاّ أن ما يستوقفنا هنا ، هو امتصاصهُ معاني الآيات القرآنية ، التي تمجّد الشهداء ، وتعلي من شأنهم أمام الله والأوطان ، مؤكداً أنهُ ، إذا كان الناس قد نسوهم ، فإن الله أبداً لن ينساهم ، بل نزلهم منزلة سامية عالية في آفاق الجنان [٢]". ثمّ يدوّن سبع آيات كريمة بعد هذا التعليق منها:

- قال تعالى : **﴿وَلاَ تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ﴾**[٣].
- قال تعالى : **﴿إِنَّ اللَّهَ اشْتَرَى مِنْ الْمُؤْمِنِينَ أَنفُسَهُمْ وَأَمْوَالَهُمْ بِأَنَّ لَهُمْ الْجَنَّةَ يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ فَيَقْتُلُونَ وَيُقْتَلُونَ﴾**[٤].
- قال تعالى : **﴿وَالَّذِينَ آمَنُوا بِاللَّهِ وَرُسُلِهِ أُوْلَئِكَ هُمْ الصِّدِّيقُونَ وَالشُّهَدَاءُ عِنْدَ رَبِّهِمْ﴾**[٥].

وبدا في الدراسة نفسها مظهرٌ نقديّ غريب ، فالباحث يضع في مخيلته فكرةً معينة ، ثم يبدأ بالبحث عنها داخل النصوص ، مما يظهر الدراسة ساذجةً ، لا تستند إلى المنطق النقديّ في شيء . فأين مصداق قوله تعالى: **﴿إِنَّمَا أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شَيْئًا أَنْ يَقُولَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ﴾** [٦]. في قول دنقل؟!

---

(1) الأعمال الشعرية، "أوراق الغرفة (٨)"، ص ٤٧٩-٤٨٠.
(2) عبد العاطي كيوان ، نفسهُ ، ص ٧٨.
(3) سورة آل عمران ، (١٦٩).
(4) سورة التوبة، (١١١).
(5) سورة الحديد، (١٩).
(6) سورة يس، (٨٢).

القطاراتُ ترحل فوق قضيبين: ما كانَ – ما سيكونْ!
والسماءُ : رمادٌ ؛ ... بهِ صنع الموتُ قهوتَهُ،
ثم ذَراه كي تَتَنَشَّقَهُ الكائناتُ،
فينسلُّ بين الشرايين والأفئدةْ
. . . . . .
والقطاراتُ ترحلُ ، والراحلونْ
يَصِلُونَ ... ولا يَصِلُونْ [١]

وركنت دراسة إخلاص عمارة إلى الأحكام النقديّة المختصرة [٢]؛ فاضطربت منهجيتها النقدية، وباتت تركن إلى لفظتين لا ثالث لهما في تناول الاستلهام في شعر أمل دنقل : (موفق / غير موفق) ، دون أن تعبأ بسياق نصٍّ أو أي إظهار للجوانب الفنيّة في النصوص الشعريّة ؛ ولذا عللت النصوص بمواقف خطابية تبتعد كل البعد عن الدرس النّقدي ، وكان لي أملٌ في أن تبرهن الدراسة على صحّة توجهها من خلال الزاوية الفنيّة في النص الشعري ؛ فتبين للمتلقي ما حقق الشاعر من نجاح إبداعي في استلهامه الموفق ، وما نتج من سقوط فني حينما كان الاستلهام غير موفق ، على حد تعبير الدارسة . ولم تنحصر هذه الرؤية في جانب من الدراسة دون آخر، أو في نص دون غيره، أو في ديوان شعري دون سواه ، إنما شملت هذه الرؤية الدراسة كلها ؛ وسأذكر أمثلة بسيطة منها للاستشهاد على وجهة نظري هذه ، أما الأمثلة الأخرى فللقارئ الحق في الرجوع إليها.

فمن النماذج التي وفق في استلهامها أمل دنقل – كما تظن الباحثة – قوله:
ولا يتورعون، يؤذنون الفجر ... لم يتطهروا من رجسهم
فالحق مات ![٣]

---

(1) الأعمال الشعرية، "العهد الآتي"، ص ٣٥٠-٣٥١.
(2) إخلاص عمارة، الاستلهام القرآني في شعر أمل دنقل.
(3) الأعمال الكاملة، "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، ص ١٥٦.

وبعد أنْ عرضت الآيات القرآنية التي وردت فيها لفظة "يؤذنون"، وبينت حالات مجيئها : الماضي "أذن"، والأمر "وأذنْ"، ذكرت تعليقها على هذا الاقتباس بالقول " فاستعمال الشاعر للكلمة متفق مع المعنى القرآني "[١]، دون توضيح لهذا الموقف . وسجلت موقفاً موافقاً لموقفها من لفظة "يؤذنون" في لفظتي "يتطهروا" ، "رجسهم"، حيث إن "الكلمات متسقة مع السياق والاقتباس موفق"[٢]. ولا أدري إن كان هذا نقدا أم لا ؟ أو يعكس هذا النقد منهجية سليمة ؟ ألا يعد مثل هذا النقد عوداً للنقد إلى سالف عهده ؟ وأين الباحثة من قول دنقل في السطور نفسها (الحق مات)؟

وقدّمت الدراسةُ موقفاً غريباً من اقتباسات أمل دنقل في قصيدة "من مذكرات المتنبي في مصر" حينما قال:

فصاح في غلامه أن يشتري جارية روميّة
تُجلد كي تَصيح : "وا روماه... وا روماه..."
لكي يكون العين بالعين
والسّنُّ بالسّن ! [٣]

فترى أن الشاعر اقتبس السطرين الأخيرين من قوله تعالى: ﴿**وَكَتَبْنَا عَلَيْهِمْ فِيهَا أَنَّ النَّفْسَ بِالنَّفْسِ وَالْعَيْنَ بِالْعَيْنِ وَالأَنفَ بِالأنفِ وَالأُذُنَ بِالأُذُنِ وَالسِّنَّ بِالسِّنِّ**﴾[٤]، والاستلهام هذه المرة موفق حسب رؤيتها لكنه "لم يضف للنص قيمة دلالية أو جمالية لأن الشاعر لم يقصد إليه قصداً ، ولم يحسن توظيفه فنياً "[٥]. وفي قولها هذا إثارتان هما: عدم قصد أمل دنقل توظيف الاقتباس، وعدم قدرته على توظيفه . ولكنَّ الأكثر إثارة هو كيف توصلت الدراسة إلى هذه النتيجة وهي لم تطبق على النص أي موقف نقدي؟! حقاً لو أمضت هذا الوقت في القراءات النصية

---

(1) إخلاص عمارة، الاستلهام القرآني في شعر أمل دنقل، ص ٦٣.
(2) المصدر نفسه، ص ٦٤.
(3) الأعمال الشعرية، "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، ص ٢٤٠.
(4) سورة المائدة، (٤٥).
(5) إخلاص عمارة، نفسه، ص ٧٠.
لقد كثرت هذه الرؤية في الدراسة ومنها، ص ٧١، ٨٦، ٨٧.

المتعمقة، وتناست نظرات الانطباع، والأحكام السريعة ، لأدركت مرامي الـــنص ، وكشفت المفارقة الساخرة التي تظهر شيئاً من الابتسامة الفاضحة لأفعال المتـــآمرين على أوطانهم في كل زمان ومكان.

ولن أناقش – هنا – موقف الدراسة من الاقتباس المخطوء لألفاظ أو مضامين قرآنية ، بل أرجئه إلى حينه ، لكنني سأتطرق إلى منهجية الدراســـة فـــي الأحكـــام النقديّة ، حيث إنها لم تشر إلى ما أعقب تجاوز أمل دنقل لبعض المبادئ الإســـلامية فنياً، وهل نفهم من هذا الصّمت أنَّ تجاوزه هذا ظلَّ محصوراً في رؤيةٍ مخطـــوءة لبعض القضايا والمواقف الإسلاميّة ، ولم يتعد إلـــى الجانـــب الفنـــي؟!.. وأرى أنَّ الدراسة ملزمة في بيان ذلك لأن الأمر جدّ خطير ، فهو يتعلّق بالقرآن الكريم ؛ وهذا الموقف منها هو من المواقف التي دعتني أنْ أقرَّ لها بالنقد الخطابي الذي لا طائـــل منهُ ، بل اقترب بالدراسة من الخطاب العاطفي الذي لا حظَّ لهُ في عالمنا اليوم الذي يعج بالعلميّة والمنهجيات المتنوعـــة على أصعدة الحياة كلّها .

واهتزت صورة المصطلح في دراسة عبد السلام المساوي في تطبيقاتهـــا[١] ، فبدأت موقفها من تناصات أمل دنقل بصورة واعية ؛ فقسمتها إلى تناص أسطوري ، وآخر ديني ، وثالث ثقافي ، ثم ما لبثت أن أعادت موقفها من التناص الديني لتضعه مرة أخرى ضمن التناص الثقافي ، والنثري منهُ خاصة . وهذا ما ظهر في تمثّـــل الشاعر لسورتي العصر، والفتح[٢]:

تفرَّدتَ وحدك بالسير . إن اليمين لفي الخسر
أما اليسارُ ففي العُسْرِ . إلاّ الذين يماشونَ [٣].
. . . . . .

---

(1) عبد السلام المساوي، البينات الأسلوبية الدالة في شعر أمل دنقل، ص ١٧٨–١٩٨.
(2) المصدر نفسه، ص ١٩٦.
(3) الأعمال الشعرية ، " العهد الآتي " ، ص ٣٢٦.

فإن السطرين السابقين يحيلان على آيات قرآنية اجتهد الشاعر في تمثّلها ، وهي : ﴿ **وَالْعَصْرِ ۞إِنَّ الإِنسَانَ لَفِي خُسْرٍ ۞إِلاَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَتَوَاصَوْا بِالْحَقِّ وَتَوَاصَوْا بِالصَّبْرِ**﴾[١]. ومثل هذا الاستخدام للنص القرآني يتبنّاهُ الشاعر في قولهِ :

ليغفر الرصاص من ذنبك ما تأخّره !
ليغفر الرصاص .. يا كيسنجرْ !! [٢]

وهو يوظف قولهُ تعالى :﴿ **إِنَّا فَتَحْنَا لَكَ فَتْحًا مُبِينًا ۞ لِيَغْفِرَ لَكَ اللَّهُ مَا تَقَدَّمَ مِنْ ذَنْبِكَ وَمَا تَأَخَّرَ وَيُتِمَّ نِعْمَتَهُ عَلَيْكَ وَيَهْدِيَكَ صِرَاطًا مُسْتَقِيمًا**﴾[٣].

فلماذا فصل التناص الديني في نمط تناصيّ مستقل ، ثم أدرجهُ ضمن التناص الثقافي ؟ فأيُّ انسجام – يراه الناقد – في هذا ؟

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وكرّر المساوي الموقف نفسهُ في رؤيتهِ لنصوص الكتاب المقدس خاصة في قصيدتي "مزامير" و"سفر التكوين" . وأرى في هذين الموقفين ابتعاداً نقدياً عن حقيقة التناص، وابتعاداً آخر عن منهجيته التي اختطها دون علم منه، ولعلّ الذي أوقع المساوي في هذا كثرةُ ما تناول من مصطلحات نقديّة في دراستهِ المقامة حول شعر أمل دنقل فأحسن التعامل مع بعضها ، وأخفق في تطبيق بعضها الآخر . وقد عمدت لبيان ذلك خلال مناقشاتي للقضايا النقدية المطروحة في بحثي هذا.

وعرض حاتم الصكر في كتابه مرايا نرسيس للتناص في شعر أمل دنقل عرضاً لم يمس فيها نصوصاً شعرية ، بل اقتصر على ذكر أنماطهِ ؛ تناص مباشر ، وتناص صوري ، وتناص سرديّ ، وتناص رؤيوي ، وتناص خطابي ،

---

(1) سورة العصر ، (١-٣).
(2) الأعمال الشعرية ، " العهد الآتي "، ص ٣٤٩.
(3) سورة الفتح ، (١،٢).

وتناص نوعي[١]. ولم تكن المعالجة النصيَّة عميقةً تبرهن على دقة موقفه . وكان الصكر قد درس هذه الأنماط من خلال رؤيته النقديّة لقصيدة دنقل " الواقعة التاريخية " التي برع فيها الشاعر كما يرى[٢].

ويُعرف عن أمل دنقل بين الشعراء أنَّه كان يميل كثيراً للاستلهام من القرآن الكريم ، والتراث العربي القديم ، ويُعد هذا نقطة مضيئة في تجربته ، إلا أن بعض الاستلهامات أثارت حولها حواراً اقترب أحياناً من النقد ، وتفلّتَ منه أحايين كثيرة . واشتمل هذا الحوار على مناقشة استلهامات بعينها ؛ فانقسم النقاد في ذلك إلى فريقين: فريق[٣] يرى في بعض استلهامات أمل دنقل خروجاً عن النص القرآني . ومن أمثلة ذلك خروجه في قصيدتيهِ "مقابلة خاصة مع ابن نوح" و"كلمات سبارتاكوس الأخيرة" ، حينما قلب ما عهد عنهما : فنوح – عليه السلام – الذي صنع السفينة، وأخذ من كل زوجين اثنين بسبب الطوفان الذي أغرق الحرث والنسل، ونادى على ابنه أن اركب معنا ، فعصى أمر أبيه ، وظن أنه ناج من الطوفان : ﴿**حَتَّى إِذَا جَاءَ أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّورُ قُلْنَا احْمِلْ فِيهَا مِنْ كُلٍّ زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ وَأَهْلَكَ إِلاَّ مَنْ سَبَقَ عَلَيْهِ الْقَوْلُ وَمَنْ آمَنَ وَمَا آمَنَ مَعَهُ إِلاَّ قَلِيلٌ ۞ وَقَالَ ارْكَبُوا فِيهَا بِاسْمِ اللَّهِ مَجْرَاهَا وَمُرْسَاهَا إِنَّ رَبِّي لَغَفُورٌ رَحِيمٌ ۞ وَهِيَ تَجْرِي بِهِمْ فِي مَوْجٍ كَالْجِبَالِ وَنَادَى نُوحٌ ابْنَهُ وَكَانَ فِي مَعْزِلٍ يَابُنَيَّ ارْكَبْ مَعَنَا وَلاَ تَكُنْ مَعَ الْكَافِرِينَ۞ قَالَ سَآوِي إِلَى جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنْ الْمَاءِ قَالَ لاَ عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلاَّ مَنْ رَحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنْ الْمُغْرَقِينَ**﴾[٤] . فجعل الشاعر ابن نوح

---

(1) حاتم الصكر، مرايا نرسيس، ص ٢٤١، ٢٤٢.
(2) المصدر نفسه، ص ٢٤٣.
(3) محمود عبد الوهاب، حول استلهام التراث وقصائد لأمل دنقل، أدب ونقد، يوليو٨٥، ص ٨٢–٨٣.
– انظر إخلاص عمارة، استلهام القرآن الكريم في شعر أمل دنقل، ص ٩٥–١٤١.
– انظر رجاء النقاش، ثلاثون عاماً مع الشعر والشعراء، ط١، دار سعاد الصباح، ١٩٩٢م، ص ٢٣٣.
– انظر جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ص ٢٢٧–٢٣٢.
(4) سورة هود، (٤٠–٤٣) .

بطلاً قومياً لم يغادر الوطن ولم يهرب، بل صمد في وجه الطوفان / الطغيان... أما الذين ركبوا في السفينة فأولئك الذين سرقوا الأوطان:

ها هم " الحكماءُ " يفرون نحو السفينة
المغنونَ – سائس خيل الأمير –المرابون–
قاضي القضاةِ
.... ومملوكه!)
حاملُ السيف – راقصةُ المعبد
(ابتهجتُ عندما انتشلتْ شعرها المستعارْ)
جباةُ الضرائبِ – مستوردو شحناتِ السلاح –
عشيقُ الأميرةِ في سمتهِ الأنثوي الصبوحْ !
جاء طوفان نوحْ
هاهم الجبناءُ يفرون نحو السفينة [1]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع رسائل الجامعية

ولم يبتعد استلهامه لقصة إبليس عن استلهامه لقصة نوح – عليه السلام–، فقد أدخل الشيطان في دائرة المجرد، وقد لعنهُ الله فطردهُ من رحمتهِ:

المجد للشيطان .. معبود الرياح
مَنْ قال "لا" في وجهِ من قالوا " نَعَمْ "
منْ عَلَّم الإنسانَ تمزيقَ العدمْ
مَنْ قال "لا" فلم يَمُتْ ؛
وظلَّ روحاً أبديّة الألمْ "[2]

---

[1] الأعمال الشعرية، "أوراق الغرفة (٨)"، ص ٤٦٦.
[2] المصدر نفسه، "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، ص ١٤٧.

أما الفريق الآخر ، فلا يرى في هذا خروجاً عن القصص القرآني ، بقدر ما ينسجم معه ، "فالشاعر يومئ إلى الدلالة القرآنية ويؤكدها ، غير أنه ينفيها مؤقتاً – من واقعنا، لأنها أصبحت لا ترقى إلى الماضي أو تمثله"[١].

وأرى أنَّ مواقف الفريقين لم تخرج نفسها عن الأطر الأيدلوجية ؛ لأنَّ الفريق الأوّل الذي يعتقد بخطأ استلهام الشاعر قد استشهد بنصوص قرآنية لا يأتيها الباطل من جانب . أما الفريق الآخر فهو لا يعترض على هذه النصوص القرآنية ، بل يعترض على تأويل هذه النصوص من قبل النقاد . ولذلك لم أقصد التفصيل في هذه المواقف واكتفيتُ بعرضها مجملة ، لأنَّ الأمر لم يعد يتعلّق بنصٍ شعري ، بل توسّع إلى أن وصل إلى عقيدة الشاعر ، وهنا تقف أقلام النقد .

وأرى في منهجية ما قدّم من مواقف ، أنها – وإنْ استشهد أصحابها بالشعر – بعيدة عن روح النقد ، لأن منْ يقرأ ما كتب عن القصيدتين لا يخرج إلاّ بعواطف تدعم الشاعر أو تهاجمهُ... حتى إن أحدهم لم يضبط ألفاظهُ في دراسته النقديّة فوصف سطور قصيدة "مقابلة خاصة مع ابن نوح" أنها تتضمن " كلمات وعبارات وقحة ومستهجنة " [٢].

وكان لزاماً على النقاد جميعاً تقديم نظرة كلية للتمرد الذي تضمنه شعر دنقل بدءاً من استدعاء الشخصيات المتمردة[٣]، وتمرده على التوراة والإنجيل ، والقصص الشعبي ، ثم تمرده على القافية ، ووضع كل هذا قبالة تمرده على القرآن الكريم . ولا أعني بذلك إخراج دراسة جديدة حول التمرد في شعره ، فثمة دراسات كثر في ذلك ، ولكني أرمي إلى دراسة نقدية تستند إلى النصوص الشعرية ، فتتناولها ببصيرة نقدية تظهر عمق هذه الظاهرة في شعره فنياً لا موضوعاتياً من خلال الربط بين المفاصل النقديّة السابقة .

---

(1) عبد العاطي كيوان، التناص القرآني في شعر أمل دنقل، ص ٦٧.
هذه الرؤية النقدية مأخوذة من سيد يحراوي الذي لا يرى فيها خروجا عن النص القرآني، (البحث عن لؤلؤة المستحيل...)، ص ١١٣، ١٥٤، ١٥٦.

(2) إخلاص عمارة، استلهام القرآن الكريم في شعر أمل دنقل، ص ١١٣.

(3) سيد بحراوي، البحث عن لؤلؤة المستحيل...، ص ١٥٧.

المفارقة :

أ- المصطلح:

اهتم النقد العربي الحديث بمصطلح المفارقة (Irony) الذي نتج عن الجهود الأجنبيّة في النقد ، فعمل بعض النقاد مراجعات للنقد العربي القديم لتأصيل المصطلح عربياً ، إلاّ أن النتيجة لم تكن مفاجئة لأصحاب الرؤية الثاقبة ، لأن هوس البحث عن مقابلات قديمة لما ينتج من مصطلحات نقدية جديدة في العالم – اليوم – قد يوقعنا في دائرة عدم الاتزان المعرفي؛ فالنقد بمصطلحاته وتطبيقاته لا تختص به أمة دون غيرها ، أو جيل عن غيره . إنما هو ملك للإنسان يأخذه اللاحق عن السابق فيطوره، ويعلو به بما مَنَّ الله عليه من صفاء الذهن ، واتقاد المعرفة ؛ ولذا فقد أحسن بعض نقاد أمل دنقل عندما كانوا يبحثون في تراثنا النقدي عن روح المصطلح لا عن قبيله لفظاً ومعنى.

جميع الحقوق محفوظة
مركز ميسلون للدراسات الجامعية
مركز ميسلون لخدمات الرسائل الجامعية

ومعظم الدراسات التي تناولت موضوع المفارقة في شعر أمل دنقل لم تشغل نفسها في البحث عن أصول المصطلح أو تطبيقاته ، علماً بأنَّ هذهِ الدراسات كانت من طلائع الدراسات التي أقيمت حول شعرهِ ، وإن كانت في معظمها إشارات مفارقة ضمن تناول قصائد بعينها أو ظواهر أو مضامين ، لكن هذا لا يغفر لها عندما نعلم أن حركة التأصيل النقدي لمصطلح المفارقة والتطبيقات عليه بدأت في مطلع الثمانين من القرن الماضي ، أي أنها متفقة زمانياً مع الرؤية النقدية لشعر أمل دنقل.

وتعتمد الدراسة في بيان تناول المصطلح في الدراسات المقامة حول الظاهرة في شعر أمل دنقل على دراستين، لما لهما من فضل السبق[1] في تركيز الرؤية

---

(1) – سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص ١٣–٣٨. نشر هذا الجزء من الكتاب في مجلة دراسات، الجامعة الأردنية، المجلد (٢٢) (أ)، عدد ٦، ١٩٩٥.
– ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجاً ، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٢.

حول المفارقة في شعره ، والتوسع في المساحات النقديّة بغية استيعاب المصطلح نظرياً قبل تطبيقه.

ولهذا التشكيل اضطرب مفهوم المفارقة عند النقاد، فحاول ناصر شبانة أن يجمع التعريفات كلها في مجموعة من المعاني منها : " التظاهر بالجهل... واستخدام اللغة بوظيفة مزدوجة..، والاستخدام الهزلي للمدح ليتضمن في داخله الإدانة أو الاحتقار والتناقض بين الحدث المتوقع والحدث الداخلي للأحداث ، وتناقض نتيجة الأحداث بغير الزمان المتوقع"(١). لكنه لم يعد إلى أي من المعاجم الفلسفية ، أو الموسوعات النقدية التي أُلّفتْ حديثاً ، واختّصت بمعالجة المفاهيم النقدية الجديدة . ومن ذلك المعجم الفلسفي الذي رأى في مصطلح "paradox" أنه مؤلف من مقطعين "من البادئة Para وتعني المخالفة أو الضد ، ومن الجذر doxa وتعني الرأي فيكون معنى لكلمة: ما يضاد الرأي الشائع"(٢).

في حين عُدَّتْ " من المحسنات البلاغية ، عبارة يبدو على ظاهرها أنه يناقض باطنها ، ولكنها صحيحة ، لأنها تقوم على أساس صحيح يجمع بين النقيضات"(٣).

ولعل هذا يتفق وما أوردهُ إبراهيم السعافين في مقالتهِ بأنّها "طريقة في الكتابة حيث يبدو ما يعنيه الكاتب على النقيض مما تقوله الألفاظ في الظاهر ، فقد يمدح شاعر في الظاهر ولكنه، في واقع الحال، يهجو هجاءً قبيحاً "(٤).

---

(1) Lesley Brown, The New Shorter Oxford English Dictionary Historical principls, volume 1 (A-M) page 1417.

نقلا عن ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي، ص ٤٧.

(2) مراد وهبة، المعجم الفلسفي، ط٣، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٧٩، ص ٤١٧.

(3) مجموعة من المؤلفين ، موسوعة المصطلح النقدي، المجلد (١)، تحرير جون جمب ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، العراق ، ١٩٨٢، ص ٥١١.

(4) John Peck & Martin Colye, Literary Terms and Critisism, Macmillan: London, 1984, p 135.

نقلا عن إبراهيم السعافين، لغة الشعر الحديث بين المباشرة والسخرية، في "من الصمت إلى الصوت"، ص ١٨٩.

ب – وصف الظاهرة نقدياً :

اقتصرت الدراسات التي تناولت شعر أمل دنقل بالنقد قبل موتهِ على الاهتمام بالجانب المضموني فيه ، ثم علت – بعد موته – الصورة النقدية التي تسلحت بالنصوص للشروع في أهدافها . وبعد القراءة المتعمقة لما كُتب حول ظاهرة (المفارقة) لم أجد أحداً قد خصها بدراسة متعمقة من حيث المصطلح النقدي (المفارقة) ، والنقد التطبيقي قبل وفاة دنقل . وإن ما عُرض لا يتجاوز الإشارات المتناثرة التي لم ترسم خطاً بيانياً واضحاً لمساحة الظاهرة في شعر أمل دنقل . ولكن هذا لا يقلل من أهمية تلك الإشارات التي ساعدت في إبراز الظاهرة لاحقاً ، ثم لا ننسى حق بعضها في إثارة النقاد لاستجلاء فكرة، وتوضيح مقطوعة أو قصيدة.

جميع الحقوق محفوظة

تنبه النقاد لهذه الظاهرة منذ بدء الحركة النقدية التي أقيمت حول شعر أمل دنقل، لأن حياته اليومية مليئة بالمفارقات " نشأت في الصعيد ، من الصحراء الجادة الغربية والوادي الضيق والقبائل العربية التي استوطنت هناك منذ أيام الفتح العربي، كل هذا أكسبني حدة في التعبير ، وحدة في الإحساس بالصورة والتناقض بين الأشياء "[1].

وقد خلت دراسة ناصر شبانة حول شعر أمل دنقل من أي دراسة تناولت شعرهِ من قريب أو بعيد ، علماً أن دراسته جاءت متأخرة (٢٠٠٠م) ، ولا أدري هل كانت المادة متعسّرة ؟ أم أن ما فيها من نقد لا يرقى للذكر أو المناقشة ؟ حينها ستكون مناقشتي لهذه الظواهر ضرباً من الوهم ، ونوعاً من استحداث شيء غير موجود ، حتى إن البحث الأول المختص – فيما أعلم – في هذه الظاهرة لم يُذكر . وكان على الدراسة أن تطلّع عليه ، وتتخذ منه موقفاً نقدياً قائماً على النصوص الشعرية ، فإما أن تقبله أو تقبل نصفه أو مسألة منه ، وإما أن ترفضه وتدرج أسباب رفضه ، ذلك أن النصوص الشعرية لدراسة متأخرة ليست كافية. فربّ موقف نقديّ قد يُتَوصّل

---

[1] حسن الغرفي، أمل دنقل عن التجربة والموقف، ص ١٤.

إليه في هذه الدراسة قد توصلت إليه دراسة قبلها ، ثم قد تتناول الدراسة زاوية نقدية بحثت من قبل وأجاد صاحبها في خلاصتها ، فيوفر علينا جهداً ووقتاً ، خاصة أننا نعاني من أزمة نقدية معاصرة في نقدنا العربي الحديث . فرُبَّ شذراتٍ نقدية تساهم في إغناء رؤى تعلو بحركة النقد الحديث حول أمل دنقل أو غيره.

جـ- الموقف النقدي من المفارقة:

تهدف هذه المحاورة لبيان الخط النقدي الذي سارت عليه الدراسات النقدية في معالجتها لظاهرة المفارقة ؛ وجعلتُها تدور حول محورين ؛ المحور الأول : الإشارات النقدية الموزعة في متن الدراسات التي تخص المفارقة . وأما المحور الثاني : فأتبين من خلاله المنهجية التي عولجت بها الظاهرة ، ومدى تطابق التنظير النّقديّ مع النصوص الشعريّة المستشهد بها.

جميع الحقوق محفوظة
الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

أ- بذور نقدية:

يبزغ نور هذه الإشارات النقدية لحظة إضاءاتها للنّص الشعريّ لدى أمل دنقل، فقد نوّه أحمد طه لأهمية المفارقة في شعره وعدها عنصراً رئيساً فيه[١]. ولم يغب عن رؤيته النقدية تعالق المفارقة مع الإيقاع الداخلي للقصيدة ثم القافية[٢]. ولعلّ هذه الرؤية النقدية تشكل سبقاً معرفياً ونقدياً لما أقيم حول شعره من نقد . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى لم تغفل الدراسة عن كشف القصيدة المفارقة لديه ، بل وقفت عليها من خلال قصيدة " الجنوبي" [٣]:

هل أنا كنت طفلاً
أم أن الذي كان طفلاً سواي ؟

---

(1) أحمد طه، قراءة النهاية، مدخل إلى قصائد الموت في أوراق الغرفة رقم (٨)، ص ٣٨.
(2) المصدر نفسه، ص ٤٢.
(3) المصدر نفسه، ص ٤٠ .
انظر نصار عبد الله، كائنات الطبيعة والدلالة البشرية في: أوراق الغرفة رقم (٨)، مجلة إبداع ، ع١٠، ١٩٨٣ ، ص ٥٤-٥٧.

هذهِ الصّورةُ العائليّةُ ..
كان أبي جالساً ، وأنا واقف .. تتدلى يداي !
رفسةٌ من فَرَسْ
تركت في جبيني شجّاً ، وعلّمتِ القلب أن يحترس .
أتذكر ..
سال دمي
أتذكر ..
مات أبي نازفاً .. [١]

" إنّهُ لا يتذكر غير العالم المعادي الذي ألقى فيهِ ، ولا ينتقي من مفردات الطفولة المتفجرة بالحياة سوى أبيهِ الميّت ، وأخته الميتةِ ، ودمهِ السائل ... هذهِ المفارقة الشاملة أو الموسعة ، التي تجمع بين الموت والطفولة ، البداية والنهاية ، هي التي تنظم الإيقاع ، والرموز والعوالم الداخلية والخارجيّة "[٢].

وكذلك هي الحال في القصائد : الزهور ، الطيور ، الخيول ، سبارتاكوس . وأرى أن الناقد قد نجح في هذه المعالجة البسيطة من زاويتين ؛ أولاهما : أنه استطاع أن يقدم المفارقة مصطلحاً نقدياً مطبقاً . وثانيتهما تمكن فيها من الإفادة من البعد الدلالي للمفارقة في تناوله لظاهرة الموت في شعر دنقل.

ورصدت بعض الدراسات تجاوز أمل دنقل عالم البشر إلى عالم الطير والحيوان والنبات في قصائده ؛ الطيور ، الخيول ، الزهور . فتجاوزت دلالة المفارقة الأوليّة لتنتهج سبيلاً نفسياً في ذلك ، فطرفا المفارقة يمثلان مرحلتين متقابلتين في حياة الشاعر نفسه ، وهما حياته قبل مرضه وبعده ؛ فـ "قبل مرضه هو الطائر المحلّق أبداً في السماء ، وهو بعد مرضه ذلك الطائر الهامد الذي لا يملك إلا أن ينتظر الموت ، وهو كذلك قبل مرضه جواد جموح لا يكف عن الاقتحام لكنه

---

(1) الأعمال الشعريّة ، أوراق الغرفة (٨) ، ص ٤٣٢.
(2) أحمد طه ، مدخل إلى قصائد الموت .. ، ص ٤٠ .

بعد مرضه هيكل هامد لذلك الجواد الجموح ، ثم هو كذلك الزهرة التي تنزّلت من على عرشها لتواجه الموت وهي تفوح بآخر أنفاسها العطرة"[١].

والنّاقد – هنا – تميّز عن غيره بما قدّم من جهد نقدي – وإن كان بسيطاً ، حول الدّلالة النّفسية للمفارقة ، إلا أنني لا أوافقه الرأي في حكمه – على قصائد الموت ؛ الطيور ، الخيول ، الزهور ، بأنّ جميعها يمثل عالم الشاعر قبل مرضه وبعده . فأتفق معه في قصيدة الزهور فقط . أمّا قصيدتا الطيور والخيول فهناك أسباب تبعدهما عن هذه الدائرة . فقصيدة الطيور موجهة لجابر عصفور بعد فصله من الجامعة وهذا ما أشار إليه الناقد عصفور نفسه في كتابه "ذاكرة للشعر"[٢].

وثمّة فرق بين قصيدتي الخيول التي تقارن بين ماضٍ عريق للخيول الأصيلة زمن الفتح الإسلامي وحاضرها الذي أصبح مهيناً ذليلاً ، وقصيدة الطيور التي ابتعدت عن هذه الرؤية لتقترب من مقارنة جديدة بين استجابتين مختلفتين في الزمن الحاضر؛ استجابة التمرد على هوان الحاضر وقمعه أي استجابة الاستسلام الذي لا تعرفه الطيور، واستجابة ثانية تتمثل في استجابة الطيور التي لا تطير[٣].

وكان غالي شكري قد وقّف على الصورة المفارقة ، فرسم أطر الصورة لدى أمل دنقل ، التي تتكيء على مفارقة تبدأ من أدق التفاصيل الصغيرة حتى تنتهي إلى الهيكل الشامل للقصيدة ، لتظهر المفارقة الصارمة بين المادي المباشر ، والمعنوي المجرد . ومن ذلك قصيدة " الوقوف على قدمٍ واحدة "[٤]. " يرشف صاحب الصوت من كوكب الصمت المكسور " ، ويطارد " فراش الوهم المخمور " أي أن المفارقة تبدأ من المفردة ذاتها ، ثم تتكامل مع المقطع بكاملهِ حين يخفي " عورة هذا المتسوّل الأمير " وهو يحاورهُ الظلال من شُجيرةٍ إلى شجيرةٍ " يطالع الكف لعصفورٍ مسكسر

---

(1) نصار عبد الله، كائنات الطبيعة والدلالة البشرية في أوراق الغرفة رقم (٨)، ص ٥٥.
(2) جابر عصفور، ذاكرة للشعر، مهرجان القراءة للجميع، د. ط، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢، ص ٤٢٦-٤٣٢.
(3) المصدر نفسه، ص ٤٢٩.
(4) الأعمال الشعرية ، "تعليق على ما حدث " ، ص ٢٧٤-٢٧٦ .

الساقين "[١]. وحاول أن يكرس طريقة المفارقة في اتخاذ الصورة ؛ فلا تقتصر على مفردات الصورة وتعبيراتها المكونة للشطرة ، فالمقطع ، فالقصيدة ، إنما اتخذت طريقاً موازياً لهذه النقاط يتمثل بالإيقاع ، وذلك من خلال زاويتين هما: التقاطع الحاد بين النغم الرئيسي في القصيدة ، والفقرات القصيرة التي تتخلل المقاطع على هيئة " حكمة " أو " تعويذة " يتمتم بها ، والاستخدام المتقن للقافية المتواترة التي تتيح للصورة الشعرية إيقاعاً يدفعها إلى غايتها[٢].

وتميّزت دراسةُ سيد بحراوي بإشارتها إلى دور الشكل الطباعي[٣] في إظهار المفارقة في شعر أمل دنقل من خلال وقوفها على قصيدة " مقابلة خاصة مع ابن نوح "، حيث " تنوّعت علامات الترقيم بين الفاصلة والنقطة والنقطتين التفسيريتين والنقطتين أو النقاط المتوالية ، والتي قد تمتد لتشمل سطراً كاملاً أو عدة أسطر ، والشرطة الاعتراضيّة ، وعلامة التعجب وعلامات التنصيص ثم الأقواس "[٤] ولم تكتفِ بالوقوف عليها وإحصائها ، بل تجلّت نظرتها الثاقبة في أهميّة هذهِ العناصر التي لفتت الأنظار إلى صوت " آخر غير الصوت الذي تعبّر عنهُ العلاقات اللغوية المباشرة ، هذا الصوت هو صوت المعلّم على ما يُقال ، هذا رغم أنهُ نابع من الشاعر ذاته ، وليس آتياً من خارجهِ . ومن هنا يمكن القول بأن الشاعر منقسم إلى صوتين ، صوت راصد للحركة الخارجيّة وصوت معبّر عن الموقف الداخلي ، الذي يراقب هذه الحركة ويرصد تناقضاتها ويعبر عن رأيه فيها وعلى هذا الأساس فإن حركة التهكم تشير إلى الصراع المستمر بين صوتين في داخل الصوت الواحد، وهو نوع من علاقات المفارقة "[٥].

---

(1) غالي شكري، تعليقات زرقاء اليمامة على جبين العصر، مجلة الطليعة، الملحق الأدبي، العدد (٦)، يونيو، القاهرة، ١٩٧٢، انظر سفر أمل دنقل، ص ٤٠٦.
(2) المصدر نفسه ، ص ٤٠٦، ٤٠٧.
(3) أرى أنّهُ النقد البصري.
(4) سيد بحراوي ، البحث عن لؤلؤة المستحيل ، ص ٤٧.
(5) المصدر نفسه ، ص ٥٠.

ونتساءل : هل قدمت لنا هذه الدراسات المتقدمة زمانياً بذوراً نقدية ساعدت النقاد من خلال وضع اليد الناقدة على ظواهر شعر أمل دنقل المضمونية والفنية ؟!. أقول: إنَّ عدداً كبيراً من الدارسين قدموا جهوداً نقدية في المفارقة في شعر أمل دنقل، لكن عدداً قليلاً حاولوا أن يمّهدوا طريقاً نقدياً واضح المعالم.

وقبل الختام لابدَّ من كلمة في المنهج النقدي لما قد تناولناه سابقاً . فلم تكن هناك منهجية واضحة ؛ لأنَّ هذه المواقف النقدية مستوحاة من جهود نقدية لم تقصد، في هدفها القريب ، تناول المفارقة في شعر أمل دنقل ، إنما هي بذور ، ولم يصرح – كذلك – النقاد بمنهجية واضحة ، غير أن ملامح متناثرة كانت تشير إلى خيوط نفسية ، وبنيوية ، تمثلت من خلال الدلالات النفسية من المفارقة ، وما شهدته الدراسات من تركيز على التضاد والثنائيات في شعر أمل دنقل .

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ب – رؤية نقدية واضحة:

شكلت المحاولات النقديّة السابقة نقطة انطلاق صوب قيام دراسات نقدية جادّة في شعر أمل دنقل . فاستوقفتني دراسات[1] حددت نفسها بتناول المفارقة بوصفها ظاهرة نقدية متكاملة ، فلم تكتف بتعليقات بسيطة أولية تستمد رؤيتها من قراءات انطباعية ، بل تجاوزتها إلى القراءة النقدية المتعمقة التي تنتهجُ طريقاً نقدياً واضحاً. وثمة ميزة أخرى لهذه الدراسات أنها تجاوزت التعليقات النقدية على النص إلى بيان أنماط المفارقة ، وعلاقتها مع العناصر البنائية للقصيدة ، مثل علاقتها بالصورة والإيقاع . ثم تبصرت في عنوان القصيدة المفارق ، والقصيدة المفارقة ، أي أنها بدأت من نقطة بسيطة في المفارقة النّصيّة ثم انتهت إلى المفارقة التي تشمل النصّ كاملاً .

---

(1) سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص ١٣–٣٨.
ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، توزّعت الرؤية النقديّة على مساحة الدراسة كلها.
فتحي أبو مراد، شعر أمل دنقل، دراسة أسلوبية، ص ٢٧٥–٣٠٠.

أما دراسة ناصر شبانة " المفارقة في الشعر العربي الحديث "[١] فقد كثّفت جهوداً نقدية كبيرةً حول المفارقة في النقد ، سواء أكان في النقد الغربي أم في النقد العربي ، ولو أبقى الدارس على هذه الجهود في تناول النصوص لكانت الدراسة أكثر حظاً في نجاحها . ولديّ نقطتان أخريان هما : إن هذا الحشد النقدي حول المفارقة لم يأت بشيءٍ جديد يضاف إلى جهود النقاد السابقين . وثانيتهما تركز على عدم الاتساق بين المادة النقدية المجموعة ، وما طُبق على المفارقة في شعر دنقل . ومن ذلك على سبيل المثال أنماط المفارقة ، فقد عدّها سبعةً هي : المفارقة اللفظية ، والدرامية ، والرومانسية ، والسُّقراطية ، والبنائية ، والسلوك الحركي ، والنغمية . وعند التطبيق تناولها جميعاً متجاوزاً المفارقة البنائية والنغمية ، مضيفاً نمطاً جديداً هي مفارقة التّنافر . وأرى أن الدراسة كانت موفقة في إظهار الأبعاد النقدية والدلالية للمفارقة في شعر أمل دنقل لاسيما أنها تناولته ضمن دراسة في الشعر الحديث مع شاعرين أثّرا تأثيراً كبيراً في حركة الشعر العربي الحديث هما : سعدي يوسف، ومحمود درويش.

أ- أنماط المفارقة:

تباينت الرؤى النّقديّة حول أنماط المفارقة ، وسأتناول دراستين هما : دراسة سامح الرواشدة ؛ المفارقة في شعر أمل دنقل ضمن كتابه (فضاءات الشعرية) ، ودراسة ناصر شبانة حول شعر أمل دنقل ضمن كتابه (المفارقة في الشعر العربي الحديث) ؛ لأنهما وقفتا على الظاهرة بصورة جادة ومنهجية . فقد جعل أحدهما[٢] المفارقة في عشرة أنماط هي: مفارقة الأضداد ، والمخادعة ، والسخرية ، والتحول، والإنكار ، والأدوار ، والتقابل ، والاستحقاق ، والفجاءة، والزمان . فيما حصرها

---

(1) ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص ١٥-٨٤.

(2) سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص ١٥-٣٠.

الآخر[١] في سبعة أنماط هي: المفارقة اللفظية ، والدرامية ، والرومانسية ، والسقراطية ، والبنائية ، والحركية ، ومفارقة التنافر .

غير أن المتأمل في هذه الأنماط يرى بعضها متوحداً لا يُفرّقها سوى المسمّى . ومن ذلك ، فقد اقترح سامح الرواشدة نمطين من أنماط المفارقة هما : مفارقة الأدوار ، ومفارقة التحول . فيقصد من الأدوار "تخلّي صاحب الموقف الطيب عن موقفه الذي اقترن به في ذاكرة الثقافة ليؤدي دوراً جديداً مفارقاً لما عرف به "[٢]. أما مفارقة التحول فيرمي إلى تحول في دلالات الصورة فتبدو " بدلالات معينة ، لكنها تتحول إلى دلالات جديدة مغايرة لما بدأت به ، كأن تكون الدلالة إيجابية فتتحول سلبية ، أو تكون سلبية ثم تتحول إيجابية "[٣]. ثم شمل ناصر شبانة هذين النمطين في المفارقة الدرامية[٤]. وليس هذا فقط ، بل إن مفارقتَي الفجاءة والأضداد لدى سامح الرواشدة أدمجتا عنده في مفارقة التنافر. وبالمناسبة – هنا – فقد كشفت الرؤية النقدية لدى سامح الرواشدة مفارقة الأضداد في شعر دنقل من خلال نصّين أحدهما يتعلق بالتنافر اللغوي الذي يجمع لفظتي الحياة والموت[٥] لكن شبانة وضعه ضمن المفارقة الرومانسية[٦] وأرى أنه جانب الصواب في ذلك ؛ لأن المفارقة بنيت على اللونين: الأبيض والأسود:

"هذا هو العالمُ المتبقي لنا: إنّهُ الصّمتُ
والذكرياتُ ، السوادُ هو الأهل والبيتُ
إنَّ البياض الوحيدَ الذي نرتجيه
البياض الوحيد الذي نتوحّدُ فيهْ :

---

(1) ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص ٩١-١٨٥.
(2) سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص ٢٣.
(3) المصدر نفسه، ص ٢٢.
(4) ناصر شبانة، نفسه، ص ١٢٩، ١٥٠.
(5) سامح الرواشدة، نفسه، ص ١٥.
(6) ناصر شبانة، نفسه، ص ١٥٨، ١٥٩.

بياضُ الكفنِ ![1]

وعمد شبانة إلى جمع نمطين آخرين لدى سامح الرواشدة في نمط واحدٍ لديه (المفارقة اللفظية) [2]، هما مفارقتا السخرية[3]، والتقابل[4]. أما السخرية فقد مثل عليها بنصوص تختلف عن تلك التي اتكأ عليها سامح الرواشدة ، في حين جاء بالنص نفسه – في مفارقة التقابل – موضحاً من خلاله رؤية سُيقَ إليها ، وهي التقابل بين موقفين في قول دنقل ، " الأوّل منهما صادر عن المعلم الذي يلقي قصيدة الدرس ، وينص على بقاء الخير والسعادة ، فستبقى السنابل – عنصر العطاء والخير – وتبقى البلابل – الفرح والسعادة والأمن – في الوطن لا تبرحهُ ، لكن الصورة مغرقة في تفاؤلها ، لذلك تأتي الصّورة المقابلة مناقضة لها تماماً ، فقد كتب الصغار الحقيقة ولم يلوّنها ، ستبقى القنابل..."[5]:

... ويُلقي المعلّم مقطوعة الدّرس

في نصف ساعة:

(ستبقى السنابلْ...

وتبقى البلابل...

تغرّد في أرضنا... في وداعة...)

ويكتب كلَّ الصغار ، بصدقٍ وطاعة :

ستبقى القنابلْ

وتبقى الرسائلْ

نُبلّغها أهلنا في بريد الإذاعة) [6]

مركز ايداع الرسائل الجامعية
جميع الحقوق محفوظة

---

(1) أمل دنقل، الأعمال الشعرية، "أوراق الغرفة (٨)"، ص ٤٨٤.
(2) ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص ٩١.
(3) سامح الرواشدة، نفسه، ص ١٨.
(4) المصدر نفسه، ص ٢٥.
(5) المصدر نفسه، ص ٢٥-٢٦.
(6) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، "تعليق على ما حدث"، ص ٢٧٣.

ولشبانة نظرات لا تلتقي والواقع النصي للديوان ، حيث إنه قلّل من مساحة المفارقة الرومانسية في ديوان دنقل "يكاد ديوان أمل دنقل يخلو من مثل هذا الضرب من المفارقات"[١] . في حين أنَّ نقاداً آخرين رأوا أن هذا النمط من المفارقات نشأ مع ظهور التجربة الشعرية لدى دنقل واستمر معه طوال فترة إنتاجه الشعري . ومن القصائد التي تجلّت فيها هذه القيم الرومانسية المتناقضة قصيدة " لا تصالح "، و " الخيول " و " الطيور" ، و " بكائية لصقر قريش "[٢].

وسبرت دراسات أخرى أغوار النصوص في ديوان دنقل ؛ فالتصقت بصورة مباشرة مع عناصر البناء النصي فتناولت الصورة والإيقاع والتناص... وسأتناول الصورة لأنها أكثر شيوعاً عند النقاد من سواها، أما التناص فلا جدّة فيه عما ذكرت سابقاً .

جميع الحقوق محفوظة

ففي الصورة لم يكن ناصر شبانة أوّل من خط قلماً في هذا المساحة النقدية التي أخذت –اليوم– لُبّ النقد العالمي ، كما هو ظاهر في دراسته التي لم يشرْ فيها إلى أي دراسة سابقة وقفت على الصورة المفارقة في شعر دنقل . فغالي شكري أشار إليها منذ زمن بعيد ، فالمفارقة تبدأ من المفردة ومن التفاصيل الصغيرة للصورة حتى تصل بها إلى صورة مكتملة من خلال التناقض الفاجع بين الواقع المحسوس والمعنوي[٣] كما ذكرت سابقاً .

وقيض الله لهذا الأمر أن يدرس ، فكان محط اهتمام جابر قميحة حينما خص المفارقة التصويرية بجزء من دراسته ، فرؤيته النقدية تمسكت بتراثيات أمل دنقل في شعره . ولذا فقد جعلها في ثلاثة ألوان ؛ المفارقة الذاتية المفردة ، والمفارقة الثنائية البسيطة ، والمفارقة التصويرية المركبة . ولا أرى أنه في اللونين الأولين قدم رؤية نقدية ناضجة كما هي الحال في اللون الثالث ؛ فالمفارقة الذاتية المفردة

---

(1) ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص ١٥١.

(2) سيد البحراوي، الحداثة العربية في شعر أمل دنقل ، في "دراسات نقديّة في أعمال السياب حاوي ، دنقل ، جبرا" ، سابق ، ص ١٣٠، ص ١٣٢.

(3) غالي شكري، تعليقات زرقاء اليمامة على جبين العصر، في "سفر أمل دنقل"، ص ٤٠٦.

هي " التي تمنحها الكلمة أو العبارة الواحدة دون اللجوء إلى مقابلة عبارية فعليّة"[١]. "نامت نواطير مصر عن عساكرها"[٢]. أما المفارقة الثنائية البسيطة فهي التي تعتمد على التقابل الصريح بين عنصرين أو صورتين بسيطتين"[٣]. ومن ذلك قصيدة الخيول[٤]:

والركابان : ميزان عدل يميل مع السيف

حيث يميل

" فالمعروف أن "ميزان العدل" لا يميل ولا يجنح للميل ، ولكن الشاعر يريد أن يصم المفهوم المعاصر المختل "للعدل" الذي أصبح خادماً لمنطق القوّة "[٥] ورأى جابر قميحة في المفارقة التصويرية المركبة تقابلاً "بين صورتين ممتدتين متعددتي العناصر والملامح في تركيبة درامية متصاعدة... وقد تكون الصورتان أو الصورة المتقابلة كلها تراثية ، وقد يكون أحد الطرفين أو الأطراف عصرياً ".

فمن اللون الأول ما ظهر في قصيدة (من مذكرات المتنبي في مصر) "حيث يضعنا أما صورتين متناقضتين تماماً حتى في الملامح المادية المحسوسة . صورة كافور الأسود ذي الشفة المثقوبة ، وصورة سيف الدولة المشرق الوجه ..."[٦]. أما اللون الثاني فقد تمثل في قصيدة "الموت في الفراش":

" أموت في الفراش .. مثلما تموت العيرْ "

أموتُ ، والنّفير ..

يدق في دمشقْ ..

أموت في الشارع : في العطور والأزياءْ

---

(1) جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ص ١٩٦.
(2) أمل دنقل، الأعمال الشعرية، "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، ص ٢٤٢.
(3) جابر قميحة، نفسه، ص ١٩٧.
(4) أمل دنقل، الأعمال الشعرية، "أوراق الغرفة (٨)"، ص ٤٥٩.
(5) جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ص ١٩٧.
(6) المصدر نفسه، ص ١٩٨-١٩٩. وتم تناول الموضوع بالطريقة نفسها عند فتحي أبو مراد ، شعر أمل دنقل، دراسة أسلوبية، ص ٢٩٣-٢٩٧.

أموت ، والأعداءْ

تدوسُ وجهَ الحقّ .

" وما بجسمي موضع إلاّ وفيهِ طعنٌ برمحْ

.. إلاّ وفيهِ جُرْحْ ،

إذن

"فلا نامت عيون الجبناء "[١]

والمفارقة تُستخلص من صورة قائد يمزّقهُ الحزن ، لأنّــهُ حُــرم أمــلاً كــان حريصاً على الفوز بهِ ، وهو الموت في ميدان الجهاد .. وصورة قــوم عــابثين ، يحرصون على "حياة" .. أي حياة ، ولا يهزمهم ضياء الحق "[٢]

وتعود هذه الرؤية النقدية إلى الناقد علي عشري زايد[٣] وإن لم يشر إلى ذلك . في حين لم تكن رؤية ناصر شبانة للصورة المفارقة أكثر عمقاً من سابقيه التــي لا أرى فيها سوى تعليقات نقدية بسيطة .

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ب- النصّ المفارق:

توافقت دراستا سامح الرواشدة وناصر شبانه [٤] في رؤيتيهما للنصّ المفارق ، فناقشتا المفارقة عنواناً وجزءاً من النص ، ونصاً كاملاً . وأرى أنَّ " المفارقة جزءٌ من النص " تتجلى في المعالجات النقدية التي وقفت على أنماط المفارقة أو علاقتها بعناصر البناء النصي . أما العنوان المفارق فقد وُفّق سامح الرواشدة حينما تنــاول هذه الجزئية ، حيث خص ظاهرة تناسى أهميتها كثيرٌ من النقاد . وحدّد أربعة مــن عنوانات القصائد هي : " يوميات كهل صغير السن " ، و" بكائية الليل والظهيرة "،

---

(1) الأعمال الشعرية ، تعليق على ما حدث ، ص ٣١٤.

(2) جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل ، ص ٢٠٣.

(3) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط١، دار الفــصحى، القــاهرة، ١٩٧٨، ص ١٤٦-١٥١.

(4) انظر فضاءات الشعرية، ص٣١-٣٥، وانظر المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص٢٥٢-٢٦١.

و" صفحات من كتاب الصيف والشتاء "، و" الضحك في دقيقة الحداد ". ولم يدَّع الناقد أنَّ هذه العناوين تعكس صورةً واضحةً ومباشرة لمفارقة النص، بل لابدَّ من إنعام النّظر في النصّ كله لإدراك مرامي المفارقة ، وكشف تقنياتها الفنية .

ومن ذلك ما عرض حول عنوان: " بكائية الليل والظهيرة "، فـ " تصبح بكائية هنا قاسماً مشتركاً بين زمنين متخالفين هما الليل والظهيرة ، وثمة فرق لا ينكر بين هذين الزمنين ، فالليل لا يستقيم أبداً مع الظهيرة إلا إذا كان الهم الذي يحاصر الإنسان فيهما مشتركاً لا يتغير..." [١]. ولم يخرج ناصر شبانة[٢] في رؤيته لهذه الجزئية عن الرّؤية السابقة.

أمّا فيما يخص النص المفارق أي تلك النصوص التي بنيت على المفارقة ، فقد وقف بعضهم[٣] على ثلاثة نصوص منها هي : " مقابلة خاصة مع ابن نوح "، و" الخيول "، و" من أوراق أبي نواس ". فيما عالجت الأخرى نصاً واحداً هو: " زهور "[٤]. وحاولت الدراستان أن تستبين المفارقة من خلال جزئيات المفارقة التي شكلت النص الشعري ، ولا أظن أنَّ أحداً قبلهما قدَّم هذه الرؤية النقدية التي وضّحت ظاهرة بارزة في شعر أمل دنقل . وسأسوق مثلاً لكلٍ منهما ، وأوضح من خلالها طريقة التناول ، ففي قصيدة (من أوراق أبي نواس) "يستثمر الشاعر بفطنةٍ لعبة هزْليّة طفوليّة لبناء قصيدة المفارقة .. واللّعبة هي "الفَنّة" .. "وبالنظر إلى قرائن النص يمكن الكشف عن توظيف هذهِ اللعبة لتكون قناعاً يخفي وراءه رأياً سياسياً يتلخص في أن "الكتابة" أهم من السياسة ، فالكاتب يختار الكتابة ولا يحزر ، وصديقهُ يختار الملك ولا يحزر ، وفي النهاية يلتقيان في قصر الحاكم"[٥]

دارت الأرض دورتها

---

(1) سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية ، ص ٣١.
(2) ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص ٢٥٠-٢٥٣.
(3) المصدر نفسه، ص ٢٥٢-٢٥٧، ٢٦٠، ٢٦١.
(4) سامح الرواشدة، نفسه، ص ٣٤، ٣٥.
(5) ناصر شبانة ، نفسهُ ، ص ٢٦١-٢٦١ .

حملتنا الشواديف من هدأة النّهر
ألقت بنا في جداول أرض الغرابة
تتعرق بين حقول الأسى .. وحقول الصبابة
قطرتين ، التقينا على سلم القصر
ذات مساء وحيدْ
كنتُ فيهِ .. نديم الرشيد
بينما صاحبي .. يتولّى الحجابة "[١]

في حين تناول سامح الرواشدة قصيدة الزهور التي نظمها حين كان مريضاً ، فالنص "مبني على المفارقة من اللحظة الأولى ، فسلال الورد الكثيرة تحيط بهِ مع زائريه لا يكاد يبصرها لكثرة الزهور وحضور الأخت لا يحققان الفرصة الكافية للنظر إليها ، وهذا ملمح من ملامح المفارقة في النص ، لكنهُ يتطوّر حين يعيش بين لحظتين حادتين إغفاءة / إضافة ..."[٢] وتلتصق المفارقة "بتجربة الموت الذي يهدد حياته في كل لحظة "[٣] :

تتحدث لي الزهرات الجميلة
أن أعينها اتّسعت – دهشة –
لحظة القطف ،
لحظة القصف
لحظة إعدامها في الخميلة ![٤]

---

(1) الأعمال الشعرية ، العهد الآتي ، ص ٣٧٩–٣٨٠ .
(2) سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية ، ص ٣٤ .
(3) المصدر نفسهُ ، ص ٣٥ .
(4) الأعمال الشعرية ، أوراق الغرفة رقم (٨) ، ص ٤٤٢ .

جـ- المنهجية النقدية:

أظنّ أن تلاقياً منهجياً ونصياً في بعض جزئيات المفارقة ظهرا في دراستي سامح الرواشدة وناصر شبانة ، ولو كانت الدراستان تخصان شاعرين لقلنا قد يجوز قولبة المنهج . ولكننا هنا أمام شعر أمل دنقل وحده . أما وجوه التلاقي المنهجي فقد اتضحت من خلال تناول الظاهرة على مستوى الأنماط التي في معظمها أدمجت من عشرة أنماط في الدراسة الأولى إلى سبعة أنماط في الدراسة الثانية . ثم تناول الظاهرة من خلال المفارقة الجزئية والمفارقة الكلية والعنوان النصي المفارق ، بعدها عُرض نموذج يبرهن على صدق الموقف النقدي لكلٍ منهما . ولا ننسى النصوص الشعرية المتوافقة في تضاعيف الدراستين . ولا أدري هل هذا من سبيل القدر المحتوم ؟! أم ماذا ؟! علماً أنّ دراسة سامح الرواشدة سبقت دراسة ناصر شبانة بخمس سنوات .

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وتضافرت مناهج متعددة في خدمة هذه الظاهرة ، كان على رأسها المنهج البنيوي حيث أفاد منه النقاد في تناول الثنائيات الضدية [١] لكشف المفارقة.... وهذه الثنائيات متوزعة في الدراسات كلها التي أقيمت حول المفارقة . فحصرها بالغ الصعوبة لكثرتها . ولم تكن المنهجية البنيوية لهذه الدراسات قد وصلت إلى ما قصده البنيويون من صرامة كبيرة في عدم تجاوز النص الشعري ، بل واءمت بين مبادئ البنيوية في الثنائيات وبين الواقع الاجتماعي المعاصر للأمة ، والهم النفسي الذي يلازم أبناءها . فحينما تناول أحد النقاد قفلة القصيدة سعى إلى بث التوازن من خلال بعد الثنائيات الضدية في قصيدة دنقل، فهي " الملاذ الأخير الذي تتشبث به الرؤية لحفظ توازنها الذي ينعكس توازناً للفنان وللقارئ على حدٍ سواء "[٢] :

رأيتُ في صبيحة الأوّل من تشرين
جندك ... يا حطين

---

(1) صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص ٨١.
(2) ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص ١٩٤.

يبكون ، لا يدرون...
أنّ كلَّ واحدٍ من الماشين
فيه... صلاح الدّين! [١]

فالفرجة التي تركها الناقد لشعاع الأمل القادم يجسّدُ هماً نفسياً يتمثل باليأس الذي يلازم الأمّة.

ولدى بعضهم تطبيقٌ نقديٌّ يُظهر هذا التضافر بين المناهج النقدية [٢]، فعندما وقف عند قصيدة " الزهور" عدَّ التضاد والتناقض ملمحين مهمين في المفارقة (إغفاءة، إفاقة)، ثمّ رأى أن هذهِ الرؤية النقديّة تحتاج لشيء يكشف سرّ تضادها وتناقضها ، ليخرجها من دائرة الجمود التركيبي إلى واقع نفسي يعيشه دنقل ، يتمثل بتجربة الموت الذي يهدد حياته.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

جـ- التّضاد :

ظلَّ مصطلح التّضاد متداولاً بين النقاد الذين درسوا شعر دنقل حقبة طويلة دون الوصول إلى دراسة تستوفي هذه الظاهرة التي تشكل مساحةً كبيرة في شعره... مع أن النقاد جميعهم قد أشاروا إلى عِظَم أهميتها في فهم رؤية أمل دنقل الشعرية . وشهدت هذه الظاهرة تأخراً في تناولها علماً بأن أمل دنقل حظي باهتمامٍ نقديٍّ ملحوظ . فحسَبَ متابعتي لما كتب عن شعر أمل دنقل من مقالات نقدية أو كتب متخصصة ، لم أجد باحثاً واحداً خصّ هذه الظاهرة بصورةٍ عميقة قبل جابر عصفور[٣] ، وعاصم بني عامر[٤]. أما ما عدا ذلك فهي لا تتجاوز الإشارات النقديّة.

---

(1) الأعمال الشعرية، "تعليق على ما حدث"، ص ٣٢١.
(2) سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية ، ص ٣٤، ٣٥.
(3) جابر عصفور، وعي السقوط، قراءة في شعر أمل دنقل، ص ٨٤-٩٧.
(4) عاصم بني عامر، التضاد في شعر أمل دنقل، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك (مخطوط) ٢٠٠٠م.

وحاول جابر عصفور الربط بين وعي السقوط أي الوعي بالانهيار القــومي، وبين الثنائيات الضدية التي ظهرت بصورة مكثفة في شعر دنقل ، والتـــي ابتــدأت " من المستوى الأشمل لرؤية العالم التي تتبني على مركز ثابت تستعيده أو تصوغه بعلاقاتها المتوازية أو المتقابلة أو المتجاورة أو المتماثلة ، وانتهاءً بمستويات التقنية في أصغر مكوناتها التي تصل الإيقاع بالدلالة والقوافي بثنائيات المعاني المزدوجــة أو توازيات التراكيب المتقابلة"[١]. وقد حدد أربع دوائر تشمل شعر أمل دنقل وهي: دائرة التضاد بين الماضي والحاضر ، ودائر التضاد بين الأنـــا القوميــة والآخــر الأجنبي ، ودائرة التضاد بين القامع والمقموع ، ودائرة التضاد بين من يقول: " لا " ومن يقول " نعم ".

ومن يتأمل في صنيع جابر عصفور يجده قد وقــف مـــن النـــصوص وقفــة المتعمق؛ فشملت رؤيته النقدية قصائد متكاملة بنيت على التضاد الذي قصده ، ثــم يحاول أن يجمَعَ بين هذه القصائد في وحدة واحدة يهدف إليه التضاد، فدلالته بـــين الأنا القومية والآخر الأجنبي تجسدت في قصيدة "الخيول" "التي تتبني كلهـــا علـــى التضاد بين ما كان وما هو كائن" ، وقصيدة "بكائية لصقر قريش" التي تنـــاول فـــي أجزائها الأخيرة المصاحبات الدلالية لدالّ " الخيل " نفسه ، لكن في علاقته بـــالآخر المستغل الذي يمتهن معنى أصيلاً من معاني " الجواد العربي "، هو المعنى الـــذي يتصل بإحدى مفارقات السقوط القومي ، ومن ثم تخاذل " الأنا القومية في مواجهــة الآخر "[٢]. وليس من شك في أن جابر عصفور حاول أن ينبئ عن موقف دنقل من خلال ظاهرة التضاد لديه ، وبذلك فإن ملامح البنيوية التكوينية تتمثّل فـــي المقالـــة تمثلاً لا ينقطع عن الرؤى البنيويّة الخاصة بالثنائيات الضدية كما أشرت سابقاً . فما نتج عن هزيمة الجيوش العربية على أرض فلسطين في حزيران لا يضمد جراحاتها شيء ، فقد أوقعت الأمة أفراداً وجماعات في مآزق اجتماعية ونفسية يعيشها جيـــل

---

(1) جابر عصفور، وعي السقوط، قراءة في شعر أمل دنقل، ص ٨٤.
(2) المصدر نفسه، ص ٨٧.

الهزيمة ، ويعيشها جيلنا – أيضاً – فالسقوط شمل كل موجودات الأوطان... وانهيار المشروع القومي ما عاد خافياً على أحد .

وتميزت دراسة عاصم بني عامر (التضاد في شعر أمل دنقل) بكونها أول دراسة نقدية شاملة أقيمت حول هذه الظاهرة النقدية في شعر دنقل، وما سبقها من دراسات غطت جانباً ، وتركت جوانب أخرى ، ثم إن الدراسة بدأت من التضاد البسيط وانتهت إلى تضاد النص الشعري ، منتهجة طريقة تمثل وعياً نقدياً ؛ فبعد أن حددت مفهومه ، تناولت منابع التضاد وأنواعه ، وتعالقه مع الهموم الفكرية قبل أن تخلص إلى تضاد النص.

وقبل الولوج في تناول الظاهرة هدفت الدراسة إلى تخليص المصطلح من الضبابية النقدية التي اكتنفته، فناقشته من خلال المصطلحات النقدية التراثية العربية التي رأت فيه الدراسة شيئاً من التلاقي مع مصطلحها مثل: الطباق ، والتكافؤ ، والمقابلة ، والتناقض ، والخلاف ، والتغاير ، والهجاء في معرض المدح ، والإبهام، والتهكم ، والرجوع. غير أن هذه المصطلحات لم تتطور في نقدنا القديم إلى رؤية نقدية شاملة ، "بل ظلت في الغالب الأعم تراوح في إطار الإشارات والأمثلة الجزئية المحدودة ، فلم تتعد ذلك إلى بنية النص الكلية"[١]. وحينما انتقلت الدراسة إلى الاتجاهات النقدية الحديثة في التضاد وضعت مفهوماً خاصاً بها بعد أن فرقت بين مصطلحي التناقض الظاهري والمفارقة ، ومصطلح التضاد. الذي هو "تركيب بنائي ينهض على طرفين متنافرين على مستوى السطح، متضافرين على مستوى العمق ، لإنتاج دلالة شعرية ذات كثافة ، وقوة تصل بالنص الشعري إلى قمة سحره وتمايزه، عن طريق حركة التفاعلات بين طرفي التضاد من جهة ، وباقي عناصر النص من جهة أخرى"[٢].

---

(1) عاصم بني عامر، التضاد في شعر أمل دنقل، ص ٢٥.
(2) المصدر نفسه، ص ٣٦.

ولم تبرأ الدراسة من التداخل بين مصطلحي التضاد والمفارقة ؛ ففي قصيدة "الورقة الأخيرة : الجنوبي" كشفت الدراسة عن تضاد معكوس[١] يكون فيه الأمر على عكس ما ذكر في البداية ، وقد اتكأ في هذا الحكم على موقف سامح الرواشدة من النص حيث أمسى هذا النمط "مفارقة الفجاءة"[٢]. فكيف تنسجم هذه الرؤية مع مفهوم التضاد الذي فصلته الدراسة عن المفارقة؟! [٣].

وفي ظني أن ما توصلت إليه الدراسة بخصوص التضاد ينبئ عن رؤية عميقة ارتقت بهِ إلى مستوى جديد، إذا ما قورن ببواكير تجربته الشعرية ، حيث إنه استحضر التضاد من خلال تركيبية جديدة تبتعد عن التلاعب بالألفاظ ، وتمتزج مع تجربة عميقة[٤] تجسد موقفاً فكرياً ناضجاً.

وأرى أنَّ الدراسة لم تقف وقوفاً متأنياً عند علاقة التضاد بعناصر القصيدة، وما قدمته لا يزيد عن إشارات نقدية تداخلت مع أنماطه، فلو انتزع تضاد الصورة من أنماط التضاد ، ثم وسعت مساحته النقدية ، وأضيف إليه التضاد في القافية[٥] الذي ذكره جابر عصفور في مقالته ، وبحث في علاقة التضاد بالتناص على مستوى الإشارات التناصية ، ثم على مستوى النص الشعري ، لكان هذا أكثر جلاء للظاهرة في شعر دنقل .

وفصّلت الدراسة التضاد في شعر أمل دنقل بصورة مشرقة حيث وقفت على نصوص شعرية وقوفا ذا بعد نقدي واعٍ . ومن ذلك رؤيته في التضاد المبطن الخاص بقول دنقل:

وإنْ رأيتم طفلي الذي تركتهُ على ذراعها بلا ذراعْ

فعلّموه الانحناءْ !

---

(1) عاصم بني عامر، التضاد في شعر أمل دنقل ، ص ٧٩.
(2) سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص ٢٨.
(3) ورد مثل هذا الخلط –أيضاً–، في ص ٥٥، ٨١، ١٠٠ من الدراسة.
(4) عاصم بني عامر، نفسه، ص ٧٠.
(5) جابر عصفور، وعي السقوط، قراءة في شعر أمل دنقل، ص ٩٤.

علّموه الانحناءْ ! [١]

فترى الدراسة أن الشاعر لا يقصد المعنى السّطحي للعبارة وإنما يرمي إلى المعنى العميق ، وهو السخرية من الحاكم المستبد ، والدعوة إلى التمرد عليه ، وعدم الانحناء. وتناولت الجانب الطباعي – في رأيها – أي النقد البصري ، الذي اشتمل على علامات التعجب، إضافة إلى بعض القرائن الدالة الأخرى في النص[٢].

ويُحمد للدراسة تركيزها على الجانب النفسي في معالجة النصوص الشعرية، فلم تنأ بالرؤية النقدية عن هذا الجانب المهم في فهم النصوص ، وسبر أغوارها ، لأن الشاعر لن يبتعد عما يدور حوله من أحداث، كما أن المتلقي لا يستطيع أن يقف من النصوص الشعرية بعيداً عن واقع الشاعر لحظة الإبداع أولاً ، ثم عن واقعه هو لحظة تلقيه النص . ويستبان ذلك من خلال علاقة التضاد والهموم الفكرية أكثر من غيره ، مع وجوده في موضوعات الدراسة الأخرى .

أما بخصوص المنهجية التي سارت عليها الدراسة ، فقد واءمت بين المناهج النصية ، والدراسات اللغوية ، والأسلوبية التي تهتم بالتقنيات الفنية للنص الشعري، وبين المناهج التي تعنى بالسياق السياسي والاجتماعي ، مثل المنهج الاجتماعي والمنهج النفسي . وهذا ما أكدته الدراسة[٣]. وأرى أن المتأمل فيما عالجتْ من نصوص ونقاط في ظاهرة التضاد يجدُ أنّها كانت ملتزمة فيما خطّت لنفسها من منهجيّة . ففي جزئية منابع التضاد[٤] طغت المناهج السياقية؛ لأنَّ ما نوقش يبحث في دور الحياة بما تشمل من واقع سياسي ، واقتصادي ، واجتماعي ، وحضاري... وبرز من هذه المناهج المنهج الاجتماعي ، والمنهج النفسي . وتمازجت المناهج النصية والسياقية عندما تناولت الدراسة التضاد ، والهموم الفكرية ، وأنواع التضاد.

---

(1) الأعمال الشعرية، "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، ص ١٥٣.
(2) عاصم بني عامر، نفسه، ص ٧٥. ومن هذه الجوانب المشرقة في الدراسة، ص ٧١، ٩٥.
(3) المصدر نفسه، ص ط .
(4) المصدر نفسه، ص ٤٨–٦٧.

وخصّصتِ الدراسةُ فصلاً كاملاً تناولتْ فيه نصاً شعرياً أظهرتْ من خلالهِ أساليب التضاد في شعر أمل دنقل نموذجاً تطبيقياً ، تبدت فيه علاقة وشيجة بين عناصر النص الواحد بدءاً من اللفظ المتضاد ، فالعبارة ، فالتركيب ، فالنص . معتمداً في هذه المعالجة على منهجية اهتمت بعلاقة العناصر الداخلية للنص الشعري بعضها ببعض ، متزامناً مع هذه العلاقة علاقة نفسية اجتماعية تكشف الواقع الذي كان يحياه أمل دنقل .

وتُعدّ هذه الدراسة من الدراسات النادرة التي تقوى على التطبيق النقدي ، فلا تترك المصطلحات النقدية عائمة فيها ، إنما تقف على حدودها ، فإن أصابت فتكتسب مراناً ودربة ، وإن أخطأت فلا تخرج عن أنها دائرة التطبيق النّقدي .

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الفصل الرّابع

الرؤى النّقديّة : الدراسات النصيّة

الخيول

من مذكرات المتنبي في مصر

مقابلة خاصة مع ابن نوح

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

تَوْطِئَة :

يعرَّف النّقد بأنّهُ "امتداد طبيعيّ للقراءة الذكية ، إلاّ أنهُ عندما تتكامل أدواتهُ يصبح فناً واعياً ، فناً فيه شيءٌ من طعم العلم"(١). وقد تطوّرت الرؤية النقدية للنصوص من نظرةٍ انطباعيّةٍ بسيطة إلى رؤىً نقديّة جديدة تنبثق من مناهج ونظريات أصبح النص فيها ركيزة للتأويل ، وانسجم مع هذا التطوّر النقدي تطورٌ آخر في ميادين علم التاريخ ، وعلم الاجتماع ، وعلم النفس ، إلا أن غلوَّ النقاد في الوقوف على هذه العلوم جعل "من الذاتِ الإنسانيةِ موضوعَ التحليل ، ومن النصِّ حيّزَ المعارف ووسيلة المتعة الجمالية"(٢).

واتجه النّقد في بدايات النصف الثاني من القرن الماضي إلى اللّغة فعدّها أهم متغيّر مناسب لطبيعة الخطاب النّصيّ (٣) ، وكان أوّلُ المناهج النقدّية الحديثة اعتماداً على هذا المبدأ هو المنهج البنيوي الذي يعدُّ "النواة المنهجيّة المولدة لما تلتها من اتجاهات عرفت باسم اتجاهات (ما بعد البنيويّة) كالتفكيكيّة والسيمولوجيا ، والتأويل، وجمالية التلقي..."(٤). ولا أريد أنْ أقف على إيجابيات هذه المناهج أو سلبياتها ، إنّما أردت أن أجملَ مراحل تطوّر القراءة النصيّة.

تُعدُّ الرّؤى النّقديّة لقراءة النصوص في شعر أمل دنقل قليلة إذا ما قورنتْ بالرؤى النقديّة المقدّمة حول شعر السيّاب أو محمود درويش مثلاً . وقد اخترتُ ثلاث قصائد / استوضح من خلالها ما أقيم عليها من دراسات طريقة المعالجة النصيّة والمنهجيّة النقديّة التي اختطّها كلّ ناقد . وقد جعلتُ الدراسات التي عالجت القصائد الثلاث : (الخيول) و(من مذكرات المتنبي في مصر) و (مقابلة خاصة مع ابن نوح) في قسمين هما:

---

(١) محمود السمرة، النقد الأدبي والإبداع في الشعر، ص ١٨.
(٢) مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص ١٢.
(٣) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة ، ع ١٦٤، الكويت، ١٩٩٢، ص ١٨.
(٤) بشرى صالح، نظرية التلقي، أصول.. وتطبيقات، ط١ ، المركز الثقافي العربي، المغرب، ٢٠٠١، ص ١٨.

I- الرؤية العامة للنّص: وأقصد بها الدراسات التّي لم تستوفِ الــنّصَّ بــصورةٍ تفصيلية في معالجتها، وإنّما اعتمدت على التعليقات السريعة التي لا تستند إلى دليل نصيٍّ واضح ، وإنْ استندت فتغيب عنها المنهجيّة الجادّة.

II- الرؤية المنهجيّة للنّص: وهي الدراساتٌ التي تناولت النــصوص المدروســة بمنهجيّة واضحة أشارت إليها أو لم تشر ، وتــضمنت رؤىً نقديّــة ثاقبــة ، أوصلتها إلى نتائج بيّنةٍ ، وقد برزتْ هذه الدراسات في الثمانين والتسعين من القرن الماضي ، وبدايات القرن الحالي.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

قصيدة الخيول[١]:

أ- الرؤيّة العامّة للنّص:

نشرت القصيدة أوّل مرّة في العدد الأوّل من مجلة إبداع الصادرة عن الهيئة العامّة للكتاب ، ثم نشرتْ ضمن الديوان الأخير لأمل دنقل "أوراق الغرفة رقم (٨)" الّذي مثّل قصائد الفترة ما بين ١٩٧٩-١٩٨٣م ، عندما كان الشاعر يصارع مرض السّرطان . وهي "من أصعب القصائد التي عذّبت أمل في بنائها الهندسي.. كتبها في ديسمبر ١٩٨١، ثمّ انتهى منها تماماً في يناير ١٩٨٣م"[٢]. ولذا فقد اهتمّ النقاد بهذه القصيدة لأنّها تمثّل رؤية دنقل الشاملة للكون وصراعاتهِ . وقد حاولت إحدى الدراسات ، وهي دراسة جميل محمود عبد الرحمن وعنوانها " قراءة في أوراق الغرفة رقم (٨)" أنْ تستنبط هذهِ الرؤية ، فتوقفت عند أسلوب المفارقة التصويريّة ذات المعطيات التّراثية ، والطرف التّراثيّ الواحد (الخيل) الذي أظهر واقعاً عربيّاً مريراً ، وماضياً عريقاً ذهبياً[٣]. إلاّ أنَّ الناقد -هنا- لم يعنَ بدراسة القصيدة بقدر ما كان يقصد إلى تسجيل تعليقات على قصائد الديوان ، ومنها قصيدة "الخيول" ، ولو مضى في بيان بدء المفارقة وتوترها ، لأضاء عتمة النّص ، وأقول هذا لأنّهُ وضع يدهُ على محور إضاءتهِ ، وهي المفارقة.

في حين افترض أحمد شبلول أن الشاعر يؤرّخ لحياتنا عن طريق تعدّد المستويات الزمنية في القصيدة حيث استخلص ترتيباً زمنياً من القصيدة أوصلهُ إلى ثمانية أزمان:

---

(١) الأعمال الشعرية، "الغرفة رقم (٨٠)"، ص ٤٥٩.
(٢) عبلة الرويني، الجنوبي، ص ١١٨.
(٣) جميل محمود عبد الرحمن، قراءة في أوراق الغرفة رقم (٨)، مجلة "أقلام" سوهاج، العدد السادس، فبراير، ١٩٨٤م، في سفر أمل دنقل، ص ٤٩٣.

١- **الزمن الأوّل : زمن البراءة والعفونة.**

كانت الخيل – في البدء – كالناس
بريّة تتراكض عبر السهول
كانت الخيل كالناس في البدء
تمتلك الشمس والعشب والملكوتَ الظليلْ .

٢- **الزمن الثاني: زمان الاختيار الأوّل**

واخترتِ أن تذهبي في الطريق الذي يتراجعْ
تنحدر الشمس، ينحدر الأمس

٣- **الزمن الثالث: زمان الاستخدام الأوّل** : حين يستخدم الإنسان الخيل كمطيّـــة أو ركوبة سريعة :

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الخيولُ بساط على الريح...
سار – على متنه – الناسُ للناس عبر المكانْ
والخيولُ جدارٌ به انقسم
الناسُ صنفين :
صاروا مشاةً ... وركبانْ

٤- **الزمن الرّابع : زمن الفتوحات وهو العصر الذّهبي لاستخدام الخيول:**

الفتوحات – في الأرض – مكتوبة بدماء الخيولْ
وحدود الممالكْ
رسمتها السنابكْ .

٥- **الزمن الخامس: زمان تمهيدي لما سيحدث بعد ذلك، وهو زمن الاختيار الثاني ويبرز في هذا الزّمن استخدام ألفاظ بعينها:**

اركضي أو قفي الآن.. أيتها الخيلُ:

لستِ المغيراتِ صُبحا

٦- الزمن السّادس : زمن الاستخدام الثالث وهو زمن أفول شمس الخيل العربيّة:

ماذا تبقّى لكِ الآن؟

ماذا؟

سوى عرق يتصببُ من تعبٍ

يستحيل دنانير من ذهب

في جيوب هُواةِ سلالاتك العربيّة

في حلبات المراهنة الدائريّة

في نزهة المركبات السياحيّة المشتهاةِ

وفي المتعة المشتراةِ

وفي المرأة الأجنبيّة تعلوك تحت

ظلال أبي الهول...

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

٧- الزمن السّابع : زمن العتاب والأسف الشديد.

ويظهر في هذا الزمن عتاب الشاعر على ما آلت إليهِ حال الخيول:

اركضي كالسلاحفْ ...

نحو زوايا المتاحفْ ...

صيري تماثيلَ من حجرٍ في الميادين

صيري أراجيح من خشب للصّغار – الرياحين

٨- الزمن الثامن[١]: وهو الزمن الختامي بعد هذا العتاب الشديد.

استدارت – إلى الغرب – مزولةُ الوقتْ :

صارت الخيلُ ناساً تسير إلى هوّة الصّمت

بينما النّاس خيلٌ تسير إلى هوّة الموتْ !

---

[١] أحمد شبلول، أصوات من الشعر المعاصر، الجزء الأول، ط١ ، دار المطبوعات الجديدة، الإسكندرية، ١٩٨٤، ص ٣٨-٤١.

وكان هدفي من إثبات هذه التّقسيمات وما أتى به الناقد من دليلٍ نصّيٍّ عليها هو جلاء موقف شبلول للملتقّي كي يتأمل في العلاقة بين موقفه وما هو حاضر فيها من زمن شعري . ولذلك فإنني أرى أنَّ ما قدّمهُ الناقد يعدُّ تفتيتاً للبناء الزمني داخل النّص ، إذ كان يستطيع أنْ يختصر الأزمان الثمانية بثلاثة أزمان فقط ؛ زمن ماضٍ، وزمن حاضرٌ ، وزمن مطلق[١]. وبذلك يتمثّل الزمن الماضي بما كانت عليهِ الخيول: تتنفس حريّة ، وتملك الشمس والعشب والملكوت ، وتجلب المجد لصاحبها وللأمة كلّها . فيما أظهر الزمن الحاضر انقلاب الصفات الأولى للخيل ، فهي الآن في المتاحف ، ومناطق السياحةِ ، ومضامير السباق ، فتخلّت عن موقفها ، ولا يقصد الشاعر الخيل ، إنما يقصد الإنسان، وإنساننا العربي خصوصاً . أما الزّمن المطلق فيخصُّ أموراً بدهيّة يذكرها الشاعر لاستنفار الناس ودفعهم إلى حقّهم . (الخيول بساط على الريح ... / سار –على متنهِ – الناس للناس عبر المكان...).

وكذلك هي حال موقفهِ من الإيقاع ، فلم يرق إلى سلّم الدراسات الجادّة ، حيث رأى أنّ القصيدة لا تخرج عن الإطار الإيقاعي العام للديوان الذي جاء على بحر المتدارك (فاعلن فاعلن) وأحياناً فعلن بالخبن ، وقد استثنى من الديوان قصيدتين جاءتا من بحرين مختلفين هما : خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين – من الرجز– وبكائية لصقر قريش من الرّمَل [٢]. وأحسب هذهِ الرؤية قاصرة ، ولا تمثّل بُعداً إيقاعياً . ويحتاج منّا الإيقاع وقفات تأمّل عند الوحدة الإيقاعيّة (فاعلن) ؛ عددها، وما وقع فيها من خبن ، وتكرارها ، والخروج عليها ، وربط ذلك كلّهِ بالمعنى الخاص للمقطوعة ، ثم تلاحُمه مع المعنى النّصيّ الكامل.

وحامت بعض الدراسات حول ظواهر أسلوبيّة في القصيدة تستطيع بوساطتها أن تضيء عتمة النّص لو سعت لرصدها وبيان أهميتها في البناء النّصي ، وكانت المفارقة إحدى هذهِ المظاهر المفارقة التي نالت بعض الاهتمام . فقدّ أشار أحمد طه

---

(١) طه وادي ، الزمن الشعري في قصيدة "الخيول"، مجلة إبداع، ع ١٠ ، ١٩٨٣ ، ص ٦٤.
(٢) أحمد شبلول، أصوات من الشعر المعاصر، ص ٣٦.

إلى أن أمل دنقل أقام قصيدتهُ "الخيول" على سياق كامل يوازيه آخر متصوّر ، وضابط العلاقة بين السّياقين (ائتلاف–مفارقة)... ومن زاوية رؤيتهِ هذهِ فسَّر محاولة أمل دنقل بناء مفارقة في قوله:

ماذا تبقَّى لك،
ماذا
سوى عرق يتصببُ من تعبٍ
يستحيل دنانير من ذهب
في جيوب هواة سلالتك العربيّةِ
في حلبات المراهنةِ الدائريّة
في نزهة المركباتِ السياحيةِ المشتهاةِ
وفي المتعة المشتراةِ
وفي المرأة الأجنبيّة تعلوك تحت
ظلال أبي الهول
هذا الذي كسرت أنفهُ
لعنة الانتظار الطويل".

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

علّق أحمد طه على هذه المقطوعة بقوله : اعتمد أمل في هذهِ المفارقة (وفي المرأة الأجنبيّة تعلوك تحت/ظلال أبي الهول) على مخزون الذاكرة المتخلفة ، فقد أتى أولاً بالمرأة ، ثم أعقبها بصفة "الأجنبيّة" ، وأتى بالفعل "تعلوك" بما له من دلالات جنسيّة تؤسس للتخلف ، ولم يكتفِ بذلك ، بل أتى بأبي الهول كشاهدٍ على فعل الاعتداء الذي يتم تحت ظلّهِ !! وهو يقصد بهِ الأصالة ، والتاريخ ، والهويّة...الخ ، أي أن المفارقة نتجت من "اعتلاء" المرأة الأجنبيّة – وليس الرجل – للحصان الذي يمثّلنا جميعاً ، وتحت أنظار من...؟ أبي الهول الذي يمثّل تاريخنا العريق"[١]. وفي ظنّي أنّ مثل هذهِ الوقفات النقديّة تشكل نقطة مضيئة في الموقف

[١] أحمد طه، قراءة النهاية، مدخل إلى قصائد الموت في أوراق أمل دنقل، ص ٤٣/٤٤.

النقديّ ، لأنها بُنيت على تحديدٍ نصيٍّ، ومعالجةٍ ابتعدت فيما قدّمت عن هوى النّفس، لكنّ نقطة الضعف في هذهِ الوقفات تتمثل في محدوديتها وقلتها واختزالها ، وعدم خروجها للنّص الكامل ، وبذلك فهي تعطي ملمحاً فنيّاً في مقطوعة ، ولا تشكل رؤيةً نقدية شاملةً للنص.

وقد حاول أحمد شبلول أن يستجلي في دراسته للقصيدة الرمز الذي حدده بـ (الخيل)، فمرّة تكون رمزاً للبطولة والفتوحات ، وثانية تصير تماثيل وأراجيح ، وثالثة تصبح رمزاً للبراءة والطبيعة حيث عاش الإنسان معها بحب ومودّة ، ورابعة تغدو أداة للمواصلات السّريعة ، وأخرى تكون زينة وأداة للهو والمتعة ، وفي نهاية القصيدة تكون ناساً تسير إلى هوّة الصّمت [١]. وأرى أنّ شبلول – هنا – فَقَدَ أدواته النقديّة ، فأصبح مسجلاً تاريخياً لا ناقداً ؛ فما دور هذهِ المراحل في تشكيل الرّمز ؟! وماذا ينتج عنها إذا تضافرت ؟! ثم إنّ هذا الرمز الواسع ما علاقتهُ بالمفارقة أو التناص الماثلين في القصيدة ؟ ولا عذرَ للناقد في استعجالهِ ، فليست الدراسة منشورةً في مجلّة محدودة الصفحات حتى ينقاد لحجمها أو وقت صدورها ، إنما كانت في كتاب اختصّ بالقراءات النصيّة.

---

[١] أحمد شبلول، أصوات من الشعر المعاصر، ص ٣٧ – ٣٨.

ب- الرّؤية المنهجيّة للنص

أ- النّقد الأُسلوبيّ :

لا شك أنَّ الوقوف عند نصٍ أدبيّ يوجب على الناقد امتلاك الأدوات النقديّة التي تسهّل من مهمتهِ ، أمّا نظرات الانطباع فما عاد لها وزن في عالمٍ يزخر بالعلم والتقدّم ، وما النصوص الأدبية إلاّ مجال من مجالات الحياة التي تتأثر بما يدور حولها من تطوّر أو تخلّف . وقد أدّى هذا التقدم العلمي إلى تقدّم في الأدوات النقديّة؛ فاللغةُ أصبحت محوراً مهماً في معالجة النصوص الأدبيّة ، فلا يكتفي الناقد –اليوم– بدراسة اللفظة المفردة ، بل يتّجه إلى ما تُحدث هذهِ اللفظة من علاقات مع المفردات الأخرى داخل الجملة ، فالعبارة ، فالتركيب ، فالنّص .

جميع الحقوق محفوظة

وتبنّى هذا النقد دراستان ؛ إحداهما حددت منهجها النقدي منذ البدء بالمنهج الأسلوبي[١]، في حين بدت بذور المنهج في الثانية[٢] موزعة في ثنايا تحليلها للقصيدة . وقد نظرت دراسة طه وادي إلى القصيدة من زاويتين: العنوان بين الدلالة والرمز ، والزمن الشعري بوصفهِ مفتاحاً للقصيدة ، وأرى أن الناقد أصاب الحقيقة حينما ربط بين الخيول والذاكرة العربية في عرضهِ للعنوان ؛ لأنَّ الخيول تسكن الإنسان العربي في السلم والحرب ، وبذلك انتقلت من الدلالة المعهودة عنها لتصبحَ رمزاً للعربي[٣] في زمنهِ الماضي والحاضر.

وحينما تفحّصتْ هذه الدراسة الزمن الشعري ، وجدتْه لا يخرج عن ثلاثة أزمان: الزمن الماضي، والزمن المضارع ، والزمن المطلق ، مع غياب الزمن المستقبل من القصيدة ، ويعكس أهميّة الزمن فيها أمران ؛ معنوي تبدو فيه صورة الزمن معتمدةً على التداخل النفسي لا التتابع التاريخي ، ويتضح هذا من مزاوجة الشاعر بين الماضي المجيد للخيل (الرمز) وحاضرها العقيم وانطباق هذا على

---

(١) طه وادي، الزمن الشعري في قصيدة "الخيول"، ص ٦٢.
(٢) أحمد درويش، الرمز والبناء في قصيدة "الخيول"، ص ٧٢-٧٦.
(٣) طه وادي، نفسه ، ص ٦٣ .

الإنسان العربي (المرموز إليه) الذي يعيش حاضراً يبدو فيهِ ضعيفاً لا يتناسب مع ماضيه المشرق . وأمر لغوي يُعنى بالتقاطع الزمني بين الماضي المجيد والحاضر المرير[١].

وكانت رؤية شكري عيّاد للدّرس الأسلوبيّ موجهة للناقد في هذه الدراسة عندما قرّر أن "المدخل الأسلوبي لفهم أي قصيدة هو لغتها"[٢]، ولذلك استوقفهُ في القصيدة استخدام الشاعر للفعل أثناء حديثهِ عن الماضي والمضارع ، والمطلق . ففي حديثه عن الفعل الماضي استخدم الفعل المضارع المنفي بـ لم (وهي حرف نفي وجزم وقلب) ، في خمس جمل متتالية بصيغ متنوّعة ، فمرة يأتي مسبوقاً بالفعل الناقص (كانت الخيل تمتلك الشمس) وثانية مسبوقاً بحرف نفي: لم يلد الجسد الحر. وأخيرة مضارعاً حقيقياً ولكنهُ يدل على الماضي: ينحدر الأمس[٣]. وقد أرجأ الناقد هذا كلّهُ إلى الماضي المجسد الذي لم يمت في نفوس الناس . لكن هذا التّعليل يبقى قاصراً لأنهُ لم يؤيّد بنصوص شعريّة وافية، ولا يخرج عن كونه تعليقاً مستعجلاً .

وتتابعت نظرتَهُ للطريقة الأسلوبيّة في النص حينما وقف عند الزمن المضارع، فرأى أن الشاعر لم يأتِ ؛ بهذا الفعل بصورةٍ مباشرة ، إنّما عن طريق فعل ماضٍ جامد ناقص ، منفي :

أركضي أو قفي الآن .. أيّتها الخيل: لستِ المغيراتِ صُبحا
ولا العاديات – كما قيل – ضَبْحاً
ولا خضرة في طريقك تمحى
ولا طفل أضحى
إذا ما مررت به...يتنحّى

---

(١) طه وادي، الزمن الشعري في قصيدة "الخيول"، ص ٦٤.
(٢) شكري عياد ، مدخل إلى علم الأسلوب ، ط دار العلوم للطباعة والنشر ، الرياض ، ١٩٨٣ ، ص١٣٨.
(٣) طه وادي، نفسه، ص ٦٥.

ولم يكن هذا كل شيء ، بل وقف على تكرارين : تكرار خصّ بهِ النّفي لتثبيت دلالته بالنسبة للحاضر . وتكرار حددهُ بالصورة الساخرة الباكية / المبكيــة[١] عــن طريق تكرار الفعل الناقص:

صيري تماثيلَ من حجرٍ في الميادين
صيري أراجيح من خشبٍ للصغار الرياحين ،
صيري فوارس حلوى بموسمك النبويّ ،
وللصبية الفقراء: حصاناً من الطين
صيري رسوماً... ووشماً
تجف الخطوط بهِ مثلما جف – في رئتيك –
الصّهيل "

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

واستمر الناقد في استبانة الصورة الحالية للخيول عن طريق أسلوب الاستفهام الذي قصد منهُ السخرية والتّعجب :

ماذا تبقّى لك الآن ،
ماذا ؟
سوى عرق يتصببُ من تعبٍ
يستحيل دنانير من ذهب:
في جيوب سلالاتك العربيّةِ
في حلبات المراهنةِ الدائريّة

أما الزمن المطلق فقد مثل عليهِ بفقرتين "تتكونان من جملتين طويلتين نسبياً ، وكلاهما تتركب من:

١- جملة اسميّة + جملة اسمية أو أكثر (معطوفة).

---

[١] طه وادي، الزمن الشعري في قصيدة "الخيول"، ص ٦٦.

٢- الاسمية في الجمل تغلب على ركني الجملة: المبتدأ والخبر ، سواء أكانت الجملة ابتدائية أم معطوفة.

٣- شيوع الاسميّة في التركيب هو الذي يبعدها عن الارتباط بالزّمن من حيث الدلالة"[١].

ويقول فيهما دنقل: (أ) الفتوحات -في الأرض- مكتوبة بدماء الخيولْ

وحدود الممالكْ

رسمتها السنابكْ

والركابان : ميزان عدل يميل مع السيف ..

حيث يميل !

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

(ب) الخيول بساط الريح..

سار -على متنه- الناس للناس عبر المكان

والخيولُ جدارٌ به انقسم الناسُ صنفين:

صاروا مشاة .. وركبان

ويمزج النّاقد بين تحليلهِ اللُّغويّ وحال الخيول / الإنسان العربي - اليومَ- بتقديم حكمٍ وأقوال مأثورة تأخذ طابع الخبر في الفقرتين السّابقتين ، -لازم الفائدة عند البلاغيين القدماء- بطريقة لا ترتبط بزمن: (الفتوحات لا تكتب بغير الدماء، العدل لا يتحقق بغير السّيف..)، ولدى الناقد ألمعية اتّضحتْ في إشارتهِ لمكان الفقرة الأولى في القصيدة حيث كانت في المقدّمة ، وكما نعلم لافتتاحيات القصائد دورٌ كبير في المعنى وتأكيده. أما الفقرة الثانية فقد جاءت بُعَيْد المنتصف حتى تذكّر المتلقي مرة ثانية[٢].

---

[١] طه وادي، الزمن الشعري في قصيدة "الخيول"، ص ٦٧.

[٢] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

ويتبيّن من ذلك ، أنَّ الدراسة قد حددت منهجها منذ البدء ، وحاولت أن تستبين ظاهرة في القصيدة تشكل مفتاحاً لها وهي ظاهرة الزمن الشعري ، التي جعلها في أزمانٍ ثلاثةٍ : الزمن الماضي ، والمضارع ، والمطلق . وحكم هذهِ المعالجة بمبدأ المنهج الأسلوبيّ الّذي يتمثل بالتركيز على لغةِ القصيدة. فقد رأينا كيف أظهر التقاطع الزمني بين الماضي والمضارع وما فتّق هذا التقاطع من سخريّةٍ وحدّةٍ في الموقف. ولم يقتصر اهتمامهُ على اللغة فقط ، بل كانت لهُ رؤية شاملة للقصيدة ابتدأت بالوقوف على العنوان، ثم سبر غور النّص الشعري بصورة لا تعدّ اللّغة آخر مطافِها ، إنّما تأخذ بمبادئ بعض المناهج كالمنهج الاجتماعي والنّفسيّ في الوصول إلى غايات النّص الشعريّ ؛ ببيان موقف الشاعر نفسه ممّا يدور حولهُ من أحداث ، وموقف المجتمع وحالته الحاضرة –أيضاً– مع بيان سقوط المشروع القومي المعاصر.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

ويحمدُ للدراسة اتكاؤها المباشر على النّصوص ، وتعليق الأحكام النّقديّة بها ، لا بأمانيها وآهاتها من خلال نظرات الانطباع، ولذلك ابتعدت الدراسة عن الأحكام العامّة ، أو غير المعلّلة ... وخرجت بنتائج معقولة لا تبتعد عن حقيقة النّص ، ولا أقول إنَّ هذه الرؤية آخر ما سيُقال في القصيدة ، إنما هي رؤية حاولت أن تصل إلى أهدافها من خلال النص لا من خلال غيرهِ .

وكان أحمد درويش متقدّماً في رؤيتهِ للقصيدة على دراسة طه وادي حينما عمد إلى إيضاح الرمز والبناء الفني في النص عن طريق الوقوف على حركة الأفعال، وعلاقة ذلك بالرمز والمرموز إليهِ ، فقصد إلى المقابلةِ بين صور النّفي في القصيدة (لست المغيرات صبحا ، ولا العاديات ، ولا خضرة ، ولا طفل) وصور الإثبات "فعل الأمر" (صيري تماثيل ، صيري أراجيح ، صيري فوارس ، صيري رسوماً) فعدَّ هذا نمطاً بنائياً يتجاوز "التناقض الظاهري بين الأداة اللّغوية والأداة الشعريّة ، إلى الإيحاء العميق بالزيف الكافي وراء ظواهر الأشياء"[١].

---

[١] أحمد درويش، الرمز والبناء في قصيدة الخيول، ص ٧٤.

ومن هنا ، اتفقت المجموعتان اللتان توضحان النفي والإثبات على إظهار حدّة السلب في القصيدة ، فالخيل التي كانت في غابر زمانها تغير وتعدو في الميـــادين ، تصبح في المجموعة الثانية تماثيل من حجر الميادين ، وتلك التي تخيف الأطفـــال فيتنحون عن طريقها ، تصبح أراجيح من خشب ، ولعلَّ مثل هذا التشابك هو الـــذي يسوّغ التنوّع في استخدام فعل الأمر[١].

وحقق الناقد بوساطة الفعل الماضي التحاماً بين الرمز (الخيل)، والمرموز إليه (الإنسان) ، وذلك من خلال النّمو التتابعي للانحسار الذي تقدمهُ القـــصيدة ، فلـــدينا صورتا إثبات تتوسطهما صورة نفي:

صورة الإثبات الأولى :

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

كانت الخيل –في البدء– كالناس
بريّة تتراكض عبر السهول
كانت الخيل كالناس في البدء ...
تمتلك الشمس والعشب والملكوت الظليلْ .

صورة الإثبات الثانية:

كانت الخيل بريّة
تتنفس حُرية
مثلما يتنفسها الناسُ في ذلك الزّمن الدّهبيّ النبيلْ

أما صورة النفي التي تتوسطهما:

ظهرها لم يوطَّأ يركب القادة الفاتحون ،
ولم يلن الجسد الحر تحت سياط المروّض
والفم لم يمتثل للجام ،
ولم يكن الزاد بالكاد

---

[١] أحمد درويش، الرمز والبناء في قصيدة الخيول، ص ٧٤.

والحوافر لم يكُ يثقلها السنبك المعدني الثقيل

فالفعل الماضي أتى على صورة المضارع المجزوم الذي يُقلب معناهُ إلى الماضي الناقص (يكن) ، وبذلك تتحول عناصر الإيجاب والمجد في الرمز والمرموز إليه، إلى ماض يُتحسّر عليه [١].

وتابع الناقد – على عجلٍ – التماهي الذي حدث بين الرمز والمرموز إليه فالرمز اقترب بالمرموز إليهِ بصورة توحي بذوبانه فيهِ ؛ ففي المقطع الأوّل من القصيدة كانت الخيل محور الحديث ، ثم قارن في المقطع الثاني بين الخيل والإنسان، في حين بانت المواجهة في المقطع الثالث بين الناس بعضهم ببعض[٢].

وتبدو معالجةُ الناقد للإيقاع في القصيدة سريعةً بسيطة لا تخرج عن الإشارات المتناثرة والحكم العام ، مع أن للإيقاع دوراً مهماً في حركة الرمز وسكونه داخل البناء النّصيّ ، فقد مارس هذا النمط النّقدي على مقدّمة القصيدة بعد أن حدّد بحرها الشعري (بالمتدارك) ، فتبيّن أن القصيدة ابتدأت بحركة متلاحقة (الفتوحات في الأرض مكتوبة بدماء الخيول) ، ثم لجأ الشاعر مباشرة إلى القافية الساكنة (وحدود الممالكْ ، رسمتها السنابكْ) ، وعلّل ذلك بأن الشاعر يرينا أن في يده زمام هذهِ الحركة ولجامَها [٣].

لقد حاول الناقد – كما ظهر سابقاً – أن يبرزَ ملمحين بارزين في النص ، الثبات والنفي ، والتماهي بين الرمز (الخيل) والمرموز إليه (الإنسان) ؛ فوظف حركة الأفعال داخل النص ، إلاّ أن هذهِ القراءة لم تستوفِ النّصَّ كاملاً ، ولعلَّ حجم المساحة المخصصة له في المجلة وشغف النقاد بتناول شعر أمل دنقل بعد وفاتهِ لأسباب تجول في خلدِ كلِّ مَنْ يقرأ شعرهُ ، حالا دون ذلك .

---

(١) أحمد درويش، الرمز والبناء في قصيدة الخيول، ص ٧٥.
(٢) المصدر نفسه، ص ٧٦.
(٣) المصدر نفسه، ص ٧٣.

من مذكرات المتنبي في مصر[١]:

هذهِ القصيدة من ديوان " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة " الذي صدر بعد حرب حزيران ١٩٦٧م وفقد الأرض العربيّة المحتلّة ، وهي مؤرخة في حزيران – أيضاً– ١٩٦٨م . ومن زاوية النّقد فقد قُرئت قراءة نقديّة ضمن ما قدّم من نقدٍ للديوان الذي تضمّن القصيدة ، إلاّ أنَّ دراستين نقديتين[٢] فقط هما اللتان تناولتا القصيدة برؤية نقديّة فاحصة بدأت بالنص وانتهت عندهُ . وأحسبُ أن تناول كلّ منهما على حدة يُعدُّ أكثر وضوحاً لتأمل رؤية كلٍّ منهما، فصيّرتُ دراسة عادل ضرغام وَفق الدراسات ذات الرؤية العامّة لما تتضمنه من رؤية سريعةٍ ، وعدم وضوح منهجيتها ، في حين أدرجت دراسة سامح الرواشدة في المجال النقدي الذي ينتهج طريقاً واضحاً ، ويتميّز برؤية نقديّة متأنّية .

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

أ– الرؤية العامة للنص:

تناولت دراسة عادل ضرغام بعض الظواهر الفنيّة في القصيدة وهي : الجمل التقريريّة ، والضمير المتكلّم في القصيدة ، وشيء من المفارقة ، ورمز " خولة ". وقد اتّكأ على المنهج الأسلوبي لمعالجتها حين قال : " ولا يستطيع أي دارس لشعرهِ الفكاك منها حتى لو كان أسلوبياً وأنا لا أقول ذلك القول ملتمساً العذر لنفسي إذا ما وجدت نفسي داخل الدائرة..."[٣]. وكانت بدايته مع النص بموقفهِ من الجمل التقريريّة في قول دنقل :

---

(١) أمل دنقل، الأعمال الشعرية، "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، ص ٢٣٧–٢٤٢.

(٢) سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص ٧١–١٠٦.
عادل، ضرغام، من مذكرات المتنبي في مصر، مجلة جذور، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السنة السادسة، مج٧ ، ج١٢ ، ١٤٢٤–٢٠٠٣، ص ١٢٦–١٣٣.

(٣) عادل ضرغام، نفسه، ص ١٢٦.

لأنني منذ أتيت هذه المدينة
وصرت في القصور ببغاءَ !:
عرفتُ فيها الداءَ !!

يرى الناقد أن للجمل التقريريّة في النص السابق دوراً كبيراً في تقديم الدلالات، فالجملة التقريريّة الأولى تقدّم كرهَ الشاعر للخمر ، ولكن السطر الثاني يأتي بوجه مقابل لذلك فهو قد أدمن عليها ، لكن إدمانهُ كانت استشفاءً . وتتبدى المفارقة في المنظرين الأخيرين لتكشف عن صورتين متغايرتين، فقد تحوّل الإنسان العاقل إلى ببغاء ، وهي دلالة الخضوع والاستسلام[١].

وتظهر الدراسة " أن ضمير المتكلم هو الفاعل الأساسيّ في النص ، والمحور الذي تتعانق معه المحاور التي سوف نرصدها ". وأرى أن الناقد يرمي إلى مفهوم القناع وإن لم يشرْ إليهِ . إلاّ أنّهُ لم يتابع هذا الفاعل الأساسي بصورة دقيقة في النص ، بل جاء بإشارات متناثرة من خلال ما تناول من مفارقات أو تحوّل أسلوبي تمثل بترك شخصيّة كافور واستدعاء شخصيّة سيف الدولة الحمداني[٢].

ويحمد للدّراسة وقوفها على استدعاء شخصيّة خولة في النّص وإخراجها من المعنى المباشر التقليدي الّذي ارتبط بعلاقة خاصة مع المتنبي إلى بعدٍ أكثر جلاءً للنص بوصفها رمزاً للوطن[٣]، إلاّ أنّ هذا الموقف لم يبلغ حدّ التطور النقدي الذي عالج فيهِ سامح الرواشدة هذهِ المقطوعة [٤]، والذي سأعرض لهُ لاحقاً :

خَوْلةٌ تلك البدويّة الشّموس
لقيتُها بالقرب من "أريحا"
سويعة ، ثم افترقنا دون أن نبوحا
.....

---

(١) عادل، ضرغام، من مذكرات المتنبي في مصر، ص ١٢٧.
(٢) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
(٣) المصدر نفسه، ص ١٣٠.
(٤) سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص ٩٤-٩٩.

سألتُ عنها القادمين في القوافلْ
فأخبروني أنها ظلت بسيفها تقاتلْ ...
في الليل تجارَ الرقيق عن خبائها
حين أغاروا ، ثمّ غادروا شقيقها ذبيحا
والأبَ عاجزاً كسيحا
واختطفوها ، بينما الجيران يرنون من المنازل
يرتعدون جسداً وروحا
لا يجرؤون أن يغيثوا سيفها الطريحا !

ومن الملامح الأسلوبيّة في معالجة الناقد وقوفهُ على الضمير المتكلم – الــذي تناولتهُ سابقاً – وعلى البنية التركيبيّة [1] في بعض السطور الشعرية ، ومــن ذلــك وقوفهُ على السطر الشعري:

يومئ ؛ يستنشدني : أنشده عن سيفهِ الشجاع

فيرى فيهِ تتابعاً فعلياً (يومئ يستنشدني : أنشدهُ) ينبئ عــن الحــسرة علــى العلاقة بين الشاعر والحاكم ، ولا يقتصر هذا على السطر الواحد بل يتعــدّى إلــى معظم السطور الشعريّة في بعض المقطوعات :

يومئ ، يستنشدني : أنشده عن سيفهِ الشجاع
وسيفه في غمدهِ .. يأكلهُ الصدى !
وعندما يسقط جفناه الثقيلان ، وينكفئ
أسير مثقل الخطى في ردهات القصر
أبصر أهل مصر ..
ينتظرونه... ليرفعوا إليه المظلمات والرقاع !

---

[1] سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص ١٢٨.

وكان بوسع الناقد أن يكون أكثر عمقاً في تناول المقطوعة السابقة ، لا أن يحدد لنا الأفعال ، ثم يقول : إنّها تفضي إلى السأم[١] . فهذا الموقف يقدّمهُ أي متلقٍ للنص من خلال القراءة الأولى . إننا نحتاج هنا إلى التأمل في النص ومراميه ، وصيغ هذهِ الأفعال وعلاقتها بالسطر الشعري لكلٍّ منها ، ثم أثرها على علاقة هذهِ السطور بعضها ببعض بصورة غير مقطوعة عن النص الكليّ .

وبعد ، فإنَّ الناقد حاول أن يقدّم رؤية واضحة للنص ، بوقوفه على نقاط فيهِ تُشكل محورَهُ – كما وضحت سابقاً –، إلاّ أنّ دراستهُ اتّسمت ببعدها عن المنهجيّة الواضحة المتأنّية ، وتبدّى هذا في معالجاتها المتواضعة ، السريعة ، المتنقلة بين ظاهرة في النّص وأخرى دون انتظام مثل وقوفهِ على الجُمل التقريريّة وضمير المتكلم ، فالبناء التركيبي من جديد ، فالمفارقة ، فرمز خولة ، فالتركيب الشعري ، فالمفارقة . ونقطة أخرى تتصل بعدم تحديد المصطلحات في الدراسة ، فقد ذكر الضمير المتكلم ، ونحن نعلم أن الضمير المتكلم إذا كان حاضراً على مستوى النص كاملاً يسمّى قناعاً ، طبعاً ، مع الشروط الأخرى التي أشرت إليها في فصل الدراسة السّابق ، إلاّ أننا لم نجد ذلك ، علماً أن النقاد – الذين سبقوه – وقفوا عند قناع القصيدة (المتنبي) فانقسموا إلى قسمين : مؤيد لحضوره ومعارض [٢].

ولئن أشار الناقد باستحياء إلى اقترابهِ من الدائرة الأسلوبيّة فإنَّ هذا يتطلّب منهُ وقوفاً متأنياً ثاقباً ، لأنّ مثل هذهِ المنهجيّة ليست بسيطةً أو سطحيّة بل تحتاج إلى جهدٍ خلاّق في مقاربة النصوص ومحاولة الإمساك بطوابعها الخاصّة "[٣] . وتؤمن الأسلوبيّة كذلك بخصوصيّةٍ تتعلق بالسمات الفارقة المميّزة لكل نص ، وبذلك فهي "تخضع لفكرة التنامي المعرفي عن طريق تعرف الآليات لإجراء المقارنات بين النتائج التي يصل إليها الباحثون وتحليل الفروق بين الأساليب "[٤] .

---

(١) سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص ١٢٩.
(٢) انظر الفصل الثالث من الدراسة .
(٣) صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص ١٠٩.
(٤) المرجع نفسه، ص ١١١.

ب – الرّؤية المنهجيّة للنّص :

إذا كانت الدراسة السابقة تدور في فلك الرؤية العامّة للنصوص ، فإن دراسة سامح الرواشدة تهدف إلى التمسّك الواضح بالمنهجيّة التي تستند إلى المناهج الألسنية، مظهرةً حسناً في التعامل النّصي دون ممارسة الحرفيّة المنهجيّة التي عُرفت بها هذهِ المناهج . ولتجلية ذلك ؛ فقد قسّم النص إلى أربعةِ مستويات هي: التناص ، والمفارقة ، والرمز ، والإيقاع . وأنوّه – هنا– أن الناقد لم يقصد إلى فصل هذهِ المستويات بعضها عن بعض ، إنما هدف إلى بيان الانتظام والتّواشج بينها داخل البناء النّصي من خلال استدعاء الشاعر لتجربة المتنبي في مصر ومقاربتها بالواقع العربيّ .

جميع الحقوق محفوظة

وقد تعامل مع المصطلحات النقديّة التي قسم المستويات على أثرها بصورة واعية ، فلم يستوقفهُ التنظير النقديّ كثيراً كما استوقف غيره ، إنما قصد التّحليل النّصي الّذي يعتمد على المنطقية في الطرح ، والتوافق بين حدود المصطلحات وبين ما يزخر به النّص من ظواهر نقديّة ، فالتناص لديه ليس عملية يُقصد منها تتبع النص الشعري واستخراج ما وافق منهُ نصاً قديماً أو سابقاً له ، بل دليل ناصع على التّواصل المعرفيّ للأمّة الواحدة .

ويحمدُ للدراسة أنها نظرت في النص القديم ، فوضّحت أثرهُ على النّص المعاصر وما أدّى من فاعليّة نصيّة انعكست على بنائهِ ، ثم على متلقيهِ ، ولذلك لم تكن الوقفات التناصيّة في الدراسة تمثّل معالجة عقيمة تكتفي باستخراج النص القديم أو أثره على النص المعاصر ، ثم تتابع سيرها . بل وقفات تستمد قوة التأثير للنص المعاصر من النصوص القديمة ، وتمزجه بموقف الشاعر المحب لوطنهِ وأمتهِ – أي الشاعر الذي يعايش التجربة المعاصرة –، فيخرج لدى المتلقي نص واحدٌ يعجُّ بالفاعلية التي تحرّك ما في داخل الإنسان العربي المعاصر ، وتحفزّهُ على المضي في طريق الكرامة الوطنيّة .

وقد وقف على ستة تناصات في القصيدة، جاءت خمسة منها من قصيدة المتنبي الدالية الشهيرة في هجاء كافور الإخشيدي ، وتناص واحد من ميميتهِ في الحمّى.

وزيادةً على ذلك فقد رأى في العنوان صورةً واضحة لنص القناع "من مذكرات المتنبي في مصر". ولنا في المثالين اللذين سأسوقهما دليلٌ على الترابط النّقدي الذي أشرت إليهِ سابقاً . فالأول منهما :

أمثل ساعة الضحى بين يديْ كافور
ليطمئن قلبه ؛ فما يزال طيرهُ المأسور
لا يترك السجن ولا يطير!
أبصر تلك الشفة المثقوبة
ووجهه المسودَّ ، والرجولة المسلوبة
... أبكي على العروبة !

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وتنسجم هذه السطور مع عدد من أبيات المتنبي ، فقد صورت المتنبي المعاصر (الشاعر) في قفصٍ من ذهب عند كافور – اليوم–، وهي صورة ملتقطة من بيت المتنبي:

إني نزلت بكذابين ضيفهم عن القرى وعن الترحال محدود[١]

فإن كان الشاعر المعاصر (أمل دنقل) مسجوناً أمام حاكميهِ ، فالمتنبي حقيقة نزل بكذابين ضيفهم ، لم يقيموا له ما يكرمه... ولم تترك لهُ فرصة الرحيل[٢].

ورأى الناقد أن السّطرين " أبصر تلك الشفة المثقوبة / ووجهه المسود يُنظر بهما إلى قول المتنبي:

---

(١) المتنبي (أبو الطيب ، أحمد بن الحسين)، (ت٣٥٤هـ)، الديوان، ج٢ ، شرح أبي البقاء العكبري، ضبطه وصححه مصطفى السقا ، وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي، دار المعرفة، بيروت، ص ٤٠.

(٢) سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص ٨٠.

وإنَّ ذا الأسود المثقوب مشفرهُ تطيعهُ ذي العضاريط الرعاديد[١]

إنَّ ما ذكره المتنبي في وصف كافور بالسواد ، يقترب به من العبودية والرق ، ويبتعد بهِ عن السيادة ، حتى طاعتهُ فلم تصدر من الشجعان والسادة ، ولكن يُطاع من الجبناء وحدهم ، والنص الحديث يكرر الملامح نفسها في كافور – اليوم– لأنّهُ بعد هذهِ الصورة ختم بقولهِ " أبكي على العروبة ".

أما عبارة " الرجولة المسلوبة "، فقد ربطها الناقد بقول المتنبي:

من كل رخو وكاءِ البطن منفتقٍ لا في الرجال ولا النسوان معدود[٢]

فمثار السخرية – كما يراها – أن النص المعاصر أدخل كافور في باب الرجال لكنّها رجولة ناقصة ، لا تستطيع أن تجلب الخير للأمّة ، أوهمت الناس بقدرتها على القيادة ، غير أنّ الشاعر كشف زَيْفها . أما وصف المتنبي له فقد أخرجهُ من دائرة الرجال والنساء تحقيراً له وذماً . وبذلك فقد وضحت المفارقة عند المتنبي ، واختفت عند دنقل ؛ ممّا جعلها قائمة بين صورتين قديمة وحديثة ، ففي الأولى لم يجعل كافوراً من الصنفين وهذا واضح ومكشوف أمام الناس ، فلا يُخدع بهِ أحد ، أما لدى دنقل فيبدو مسلوب الرجولة ، لكنهُ يتماهى على الآخرين ، "مما يوقعهم ضحيّة لهذهِ المفارقة ، فيثقون بهِ وينقادون له "[٣].

وشكلّت المفارقة المستوى الثاني في قراءتهِ للنّص ، ويُلاحظ أنّهُ حاول أن يكشف نصاً يزخر بالمفارقة ، بل تعدّ ركيزةً من ركائز بنائه . وإنْ اتكأ الناقد على المناهج اللسانية التي تهتم باللغة إلاّ أنّهُ استعان بواقع الشاعر المعاصر ، وكان من طرافة هذهِ الاستعانة أنها لم تثقل النّص ، أو تجبرهُ على نطق ما ليس فيهِ . أما بالنسبة لأنماط المفارقة فقد عظمت لديهِ المفارقة الساخرة القائمة على الفكاهة السوداء ، والهزء .

---

(١) المتنبي، الديوان، ص ٢، ص ٤٤.
(٢) المصدر نفسه، جـ٢، ص ٤٤.
(٣) سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص ٨١.

ففي الفكاهة السوداء يُستدعى جانبان : الضحك والبكاء . ومن ذلك قول دنقل:

يومئ ؛ يستنشدني : أنشدهُ عن سيفهِ الشجاع
وسيفه في غمده... يأكلهُ الصدأ !

" وتتبدّى المفارقة الآن حين ينشدهُ ، أو يجيبه إلى طلبه فينشدهُ عن سيفهِ الشجاع، ولا يخفى ما تضمره العبارة من تناقض يتجلّى بين (سيفه الشجاع... وسيفه في غمده... يأكلهُ الصدأ) فلا يمكن أن يأكل الصدأ سيفاً مُشهراً ، لأنه لا يتوافر الوقت الكافي الذي يسهم في نشر الصدأ على صفحةِ ذلك السيف ، ونلاحظ حجم المفارقة حين يضطر الشاعر إلى الكذب ليرضي سيده... فبدلاً من أن يكون الشاعر لساناً للحقيقة ، يتحوّل لساناً للكذب... ومن هنا تتبدّى المرارة أو سوداوية المفارقة"[١]. لقد استطاع الناقد أن يستوفي ما اعتقدهُ من أنماط المفارقة ، فالسخرية لديه أخذت خطاً بيانياً صاعداً من نقطة الصّفر ، ثم بدأت بالأفول عندما حوّلت وظيفة الشاعر إلى غير ما يُريد .

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وتجلّى نمط السخرية والهزء بموقف شخصيتين هما جارية الشاعر ، وخادم السّلطان . إلاّ أنّ معالجة موقف الشخصيّة الأولى كانت أكثر عمقاً ووضوحاً من معالجة موقف الشخصيّة الثانية . ففي الأولى يقول دنقل:

جاريتي من حلب ، تسألني " متى نعود ؟ "
قلت : الجنود يملأون نقط الحدود
ما بيننا وبين سيف الدولة
قالت: سئمت من مصر ، ومن رخاوة الركود.

فالضجر في الوطن تجاوز السياسيين وأولي الأمر إلى أناسٍ ليس لهم شأنٌ فيما يجري على المسرح السياسي والعسكري، فهذهِ الجارية تعلن ضجرها وتمردها على الواقع المعيش في مصر ، وما موقفها هذا إلاّ تعبيرٌ عن حجم المفارقة ، ولعلَّ الذي

---

[١] سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص ٨٥، ٨٦.

ميّز هذهِ المعالجة عن غيرها هو تنبُّه الناقد لتجسيد المكـــان (حلـــب) ، فقـــد أثـــار المفارقة من جديد ، وجذب المتلقين حولها ، فمعنى أنها من حلب أي أنها من مكان لا يعرف القرار ، ولا يتوقفُ لحظة عن القتال ، وهذهِ هي صورة المكان (حلب) في ذاكرة المتنبي حيث سيف الدولة [١].

في حين تحمل شخصيّة الخادم سخريةً أخرى تعبّر عن كشف أكاذيب الـــسلطة التي تدّعي ما ليس في نفسها:

يقصُّ في ندمانهِ عن سيفهِ الصّارم
وسيفهُ في غمدهِ يأكلهُ الصدأ
وعندما يسقط جفناه الثقيلان، وينكفئ...
يبتسم الخادم...!

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

وتبدو ابتسامة الخادم هي التي كشفت المقولة المخادعة ، فإذا كان أقل القـــوم خبرةً ودراية بأخبار السيف وصفاته قد كشف كذب الأقاويل ، فما بالك فيمن عنـــي بذلك ، وتابع أخباره[٢].

ويرى في المستوى الثالث " الرمز " نقطة ارتكازٍ في النّص ، وقد جعلهُ فـــي ضربين : رموز تحمل دلالة التّراث ، ورموز أخرى أُلبست دلالتـــه . وتجـــاوزت الرؤيةُ النقديّة لديه الوقوف عند شخصيتي المتنبي وكافور ، وإنْ كان في الثانية أكثر وضوحاً ، معللاً ذلك بأن شخصيّة المتنبي كانت قناعاً امتد من بداية الـــنص حتـــى نهايتهِ ، والحديث عنهُ بوصفهِ رمزاً في النص يعني تحليلاً كاملاً لهُ [٣].

---

(١) سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص ٨٦.
(٢) المصدر نفسه، ص ٨٧.
(٣) المصدر نفسه، ص ٨٩.

وانطلق الناقد بالموازنة بين شخصيتي سيف الدولة وكافور من كشف حجم الهوّة بين الواقع والحلم ، فالواقع يعني الهزيمة الحاضرة ، والحلم يمثل الانعتاق من سطوة الواقع القاسي . فسيف الدولة ذكر مرتين [١] في القصيدة : حينما سألت الجارية سيدها أن يعودا إلى حلب :

جاريتي من حلب : تسألني متى نعود ؟
قلت : الجنود يملأون نقط الحدود ما بيننا وبين سيف الدولة.

وعندما كان الشاعر جالساً في حضرة كافور انتقل بنا عبر رحلة حالمة يتخلص بها من واقع مرير إلى حلم عظيم يقدّم لنا صورة نطمح إليها :

في الليل ، في حضرة كافور ، أصابني السأم
في جلستي نمتُ ... ولم أنم
حلمت لحظة بكَا ...
وجندك الشجعان يهتفون : سيف الدّولة
وأنت شمس تختفي في هالة الغبار عند الجولة
ممتطياً جوادك الأشهب ، شاهراً حسامك الطويل المهلكا
تصرخ في وجه جنود الروم
بصيحة الحرب ، فتسقط العيون في الحلقوم...

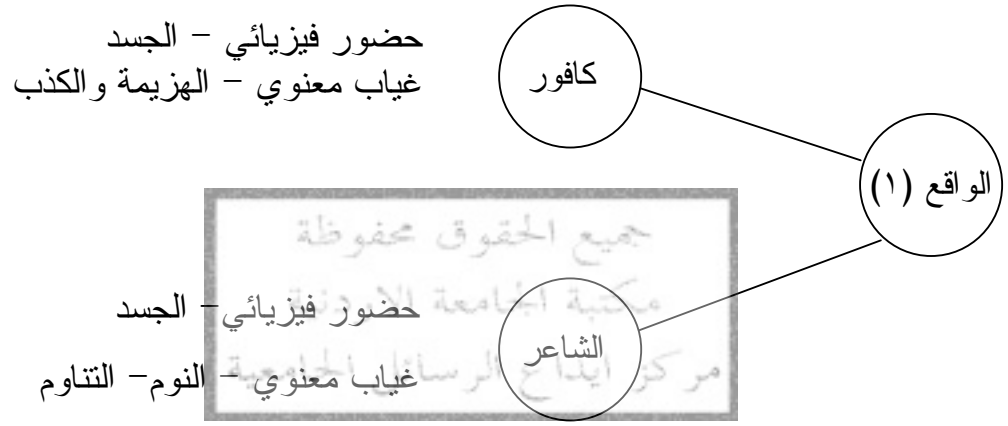
ففي الوقت الذي يصرخ سيف الدولة في وجه جنود الروم، لا يجد كافور سوى غلامهِ يصرخ في وجهه (فصاح في غلامهِ أن يشتري جارية روميّة).

وأعتقد أن الناقد – هنا– أصاب الرّؤية حينما قصد إلى محاورة شخصيّة كافور من خلال شخصيّة سيف الدولة ، لأن في هذا بياناً لسعة الهوة بين واقعنا اليوم ، وأمسنا . فلو عالج الشخصيتين بصورة منفصلةٍ لبدتا مسلوختين عن الصورة العامّة للنّص .

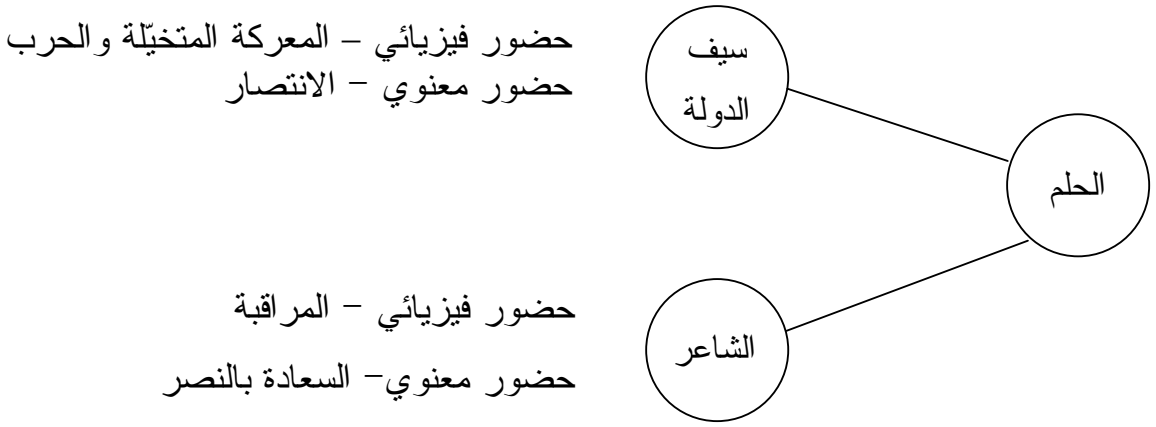
---

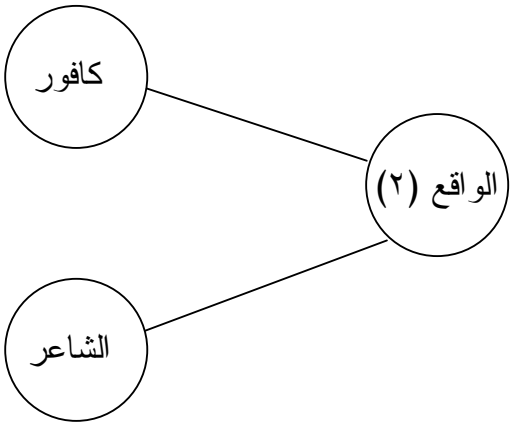
[١] سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية ، ص ٩٠.

وأرى وجوداً واضحاً لخيطٍ منهجي سيميائي في معالجتهِ ، واستبنت ذلك من خلال الموازنة بين رمز الواقع المهزوم (كافور) ، ورمز الحلم ، الخلاص والانعتاق (سيف الدولة)... فقد أخذت الموازنة بالصعود شيئاً فشيئاً حتى وصلت إلى قمّة المفارقة بين الرمزين ، كافور (واقع مهزوم) ، وسيف الدولة (حلم صعب العودة إليه) .



جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية





[١]

أما الرمز الأخير فهو رمز خولة الذي ألبس دلالة التّراث ، فأُعيدَ لثلاث نساء؛ خولة أخت سيف الدولة ، وخولة بنت الأزور التي تعادل المرأة الفلسطينية ، وخولة المرأة العربيّة التي سباها الرومان من أحد الثغور العباسيّة في زمن المعتصم . وحاول الناقد أن يربط بين هذهِ الرموز الثلاثة ، فرأى في استدعاء الرمز الثاني إنقاذاً لصورة الشخصيّة الأولى ، لأنها لم تستطع أن تحمل دلالات التجربة المعاصرة كاملة... ووضّحت صورة الرمز الثالث حالة المرأة العربيّة – اليوم– التي تدافع عن نفسها[٢]. ... وبذلك اجتهد الناقد في تقديم صورة واضحة للمرأة العربيّة الممثلة لكرامة الأمّة في أمسنا ، وأخرى جلية تبرز المهانة التي وصلت إليها أمهاتنا وأخواتنا وزوجاتنا ... على مرأىً منّا ومسمع.

وتعدُّ مساهمة الناقد في الجانب الإيقاعي من المساهمات النقديّة الفاعلة التي تعكس بعداً نقدياً في قراءة النّصوص ، تتمثل في المنهج الأسلوبي الإحصائي الذي كشف عن البناء الإيقاعي للقصيدة ، فاستوضحت الدراسة عن " علاقة الإيقاع بالنّص على مستوييه الدّلاليّ والتّشكيليّ "[٣]. أما الخطوات النقديّة التي سارت عليها الدراسة فألخصها بالآتي:

---

[١] سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص ٩٣.
[٢] المصدر نفسه، ص ٩٤–٩٧.
[٣] المصدر نفسه، ص ٩٩.

أ . حددت الدراسة مهمتها بتناول مظهر إيقاعيّ يتمثل في ظاهرة الانزياح الإيقاعيّ.

ب. تابعت الدراسة وزن القصيدة التي حاولت أن تلتزم بوحدة إيقاعية هي (– – ب– مستفعلن). تمثّل نواة بحر الرجز.

ج. حصرت صور التفعيلة التي ارتكز عليها الشاعر في قصيدتهِ :

مُتفْعِلُنْ ب–ب– (مخبونة).

مُسْتَعِلُنْ –ب ب– (طي)

مُسْتَفْعِل – – – (ضرب البحر مقطوع).

فعولن ب – – (دخل على مستفعل خبن)

مستفعلانْ – – ب–ْ يجوز للشاعر أن يذيل التفعيلة الأخيرة في العروض[١].

وأجازت بعض الدراسات الحديثة مجيء الضرب على إحدى الصور الآتية:

فَعَلْ ب – فعولُ ب–ب فاعِلانُ –ب–ب[٢]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

د. رصدت الدراسة بعض حالات الانزياح الإيقاعي على الوحدة الأساسية للإيقاع، ومن ذلك بروز صورة غير معهودة لمستفعلن هي (مُسْتَفْعْ – –ْ):

أمثّل ساعة الضحى بين يدي كافور

–ب ب–/ب–ب–/–ب ب–/––ْ

ليطمئن قلبهُ ؛ فما يزال طيره المأسور

ب–ب–/ب–ب–/ب–ب–/ب–ب–/––ْ

ومن الصّور ما ولّدتْ تداخلاً بين بحر الرجز وبحر السريع[٣] ، ومن ذلك قول دنقل:

---

(١) سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية ، ص ٩٩.

(٢) عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه ، ط١ ، دار الشروق، عمّان ، ١٩٩٧ ، ص ٥٦–٦١ .

(٣) سامح الرواشدة ، نفسه، ص ١٠٠.

.. لكي يكون العين بالعين

ب–ب–/––ب–/–ب

والسّنّ بالسّنِّ

––ب–/–ب

هـ– وقفت الدراسة على صورتين مثّلتا خروجاً كاملاً على البحر، وهما:

I. انزياح (مُستفعلن – – ب–) إلى (مفاعيلن ب–––) في حشو البيت. وورد مرّة واحدة. ومن ذلك:

قالت: سئمت من مصر ومن رخاوة الركود

––ب–/ب – – –/ب–ب–/ب–ب–ْ

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ب. هذا الخروج قوامهُ إضافة صوتٍ قصير على (مفاعيلن ب–––) لتصبح (ب–––ْ) [١]. وظهر هذا في قول دنقل :

تصرخ في وجه جنود الروم

بصيحة الحرب فتسقط العيون في الحلقوم

ب–ب–/–ب ب–/ب–ب–/ب–––ْ

و– ربطت الدّراسة بين مستويات التمرّد الإيقاعي وموقف الشاعر الرافض لما يجري في واقعهِ[٢]. ومثاله:

جاريتي من حلب ، تسألني "متى نعود"

–ب ب–/–ب ب–/–ب ب–/ب–ب–ب

قلت–الجنود يملأون نقط الحدود

––ب–/ب–ب–/ب ب ب–/ب–ْ

---

[١] سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص١٠١.

[٢] المصدر نفسه، ص ١٠٣.

ما بيننا وبين سيف الدولة،

--ب-/ب-ب-/---

حيث إنَّ الصورة (ب ب ب-) تعدّ جديدةً في بحر الرجز، فربط بينها وبين لفظة (نقط) التي توازيها ، " فنقط الحدود بالتالي هي سبب الفرقة والخلاف ومن ثمّ تصبح سبباً للضعف والهزيمة والعجز عن مواجهة الواقع المتردي ، إنَّ استقلال الأصوات القصيرة التي ترمز لكل واحدة منها برمز (ب) في الوزن تمثّل صورة مرسومة على الورق لحالة نقط الحدود التي تتفرق على سطح الوطن ، ولذلك فإن نتوء الصورة الوزنية – الإيقاعية- الذي تقع عليه أعيننا يقرب النص على المستوى الإيقاعي من المستوى النثري ، ويمثل حالة التفكك والانقطاع السياسي الذي يدمر أي انسجام على المستوى الواقعي للحياة"[١].

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ي- إنَّ من أهم مميزات الدراسة أنها ملتزمةٌ بالجانب النّصي ، فدرستْ الإيقاع بصورةٍ كاملة في النص ، ولم تتناول أجزاءً منه ، ثمّ ربطت بين هذا التشكيل الإيقاعي ودلالتهِ النصية . وسأعرض نموذجاً يظهر متابعة الناقد للجانب الإيقاعي ، سواء ما كان منهُ على الصّورة الرئيسيّة أو الصور المتمردة داخل النص ، الذي حددتهُ أطر الأسلوبيّة الإحصائية :

---

[١] سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص ١٠٣، ١٠٤.

التفعلية	صورتها	عدد مرات دورانها في الوزن
١. مُسْتَفْعِلُنْ	o//o/o/	(٧٤ مرّة)
٢. مفاعِلُن–مُتَفْعِلُن	o//o//	(٨١ مرّة)
– مفاعلان	oo//o//	(٧ مرّات)
– مفاعِلاتن	o/o//o//	(٦ مرّات)
٣. مُسْتَعِلن	o///o/	(٤٨ مرّة)
مُسْتَعِلاتْ	oo///o/	(مرتان)
٤. مُسْتَفعلْ	o/o/o/	(١١ مرّة)
مُسْتَفْعْ	oo/o/	(٦ مرّات)
فُعلن	o/o/	(٢٠ مرّة)
٥. فعولن	o/o//	(٨ مرّات)
فعو	o//	(٩ مرّات)
فعولْ	oo//	(٤ مرّات)
٦. فَعِلُتُن	o////	(مرتان)
٧. مفاعيلن	o/o/o//	(مرة واحدة)
٨. مفاعيلاتْ	oo/o/o//	(مرة واحدة)
٩. فاعلِن	o//o/	(٣ مرّات)
١٠. فَعِلُنْ	o///	(٦ مرّات)

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

أمّا خلاصة هذا الجدول الإحصائيّ فتبرزها النّسب المئويّة الآتية:

الصورة الرئيسيّة ٢٧,٩٧%

الصور الأخرى ٥٢,٤٤%

الصور الجديدة ١٩,٥٨%[١]

ويعزو الناقد هذا التمرّد على البنية السليمة المعروفة للنص إلى تمرّد الـشاعر على الواقع المعيش بكل معطياتهِ ، فهو يرفض الاستكانة والاستسلام ، وبذلك جـاء تمرّداً شاملاً على مستوى الدلالة النّصيّة أو الإيقاعيّة [٢] وحتى على الدلالة اللّغويّة .

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

[١] سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص ١٠٢

[٢] المصدر السابق نفسهُ ، ص ١٠٣ .

(قصيدة مقابلة خاصة مع ابن نوح)

أ- الرؤية العامة للنص:

تُعد قصيّدة (مقابلة خاصة مع ابن نوح) من القصائد التي وجدت عناية خاصة في شعر أمل دنقل لما تحمله من بعد دلالي لافت . وهي قصيدة مجهولة التّاريخ ، أي أنَّ الشاعر لم يذيلّها بتاريخ كتابتها كعادته ، إلاّ أنَّ زوجتهُ عبلة الرويني أوردت في كتابها (الجنوبي) أن القصيدة كُتِبت في ١٩٧٦م ، وهي مُهداةٌ إليها : "في سنة ١٩٧٦ كتب أمل قصيدتهُ (مقابلة خاصة مع ابن نوح) أعطاني القصيدة ، وقال إنّها أول قصيدة أكتبها إليك..."[١] . وسأقف عند دراسة لحاتم الصّكر[٢] تظهرُ اهتماماً واضحاً في بيان موقف الشاعر من خاذلي الأوطان ساعة العسرة . أما الجانب الفنّي فقد تجاوزهُ الناقد ، فظهرت الدراسة مبتورةً . ولذلك ، لم تخرج كثيرٌ من أحكام الناقد عن تعليقات لا تستند إلى الرؤية النقديّة الواضحة التي تحاول أن ترسم ملامح نقدها من خلال السطور الشعريّة ؛ فالمفارقة السّاخرة – مثلاً – اقتصرت على مثالٍ واحد بصورة مستعجلة :

طوبى لمن طعموا خبزهُ... في الزمان الحسن
وأداروا لهُ الظهر يوم المحن!

"وفي هذهِ الفقرات إدانة مباشرة لمن ركب السفينة تاركاً مدينتهُ للطوفان ، وعبارات أمل دنقل الساخرة تمزج الرعب ، المرارة التي تولدها المفارقة"[٣].

وإن اقترب الناقد من المحمول السّياسي في القصيدة ، وهو محمول "يتخفى في البداية وراء فضح الفارين من الطوفان وهم الذين كانوا يفسدون في المدينة ، لكن

---

(١) عبلة الرويني ، الجنوبي ، ص ٧٦ .
(٢) حاتم الصّكر ، الأصابع في موقد الشعر ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص٣٥٠-٣٥٩.
(٣) المصدر نفسه ، ص ٣٥٥ .

الذي بقي مجروحاً وملعوناً هو أكثرهم وفاءً لمدينتهم ووطنهم رغم أنهُ لا يملك شيئاً أكثر من الحب لمدينتهِ "[١]، إلاّ أنّهُ لم يعزز هذا الموقف بأدلة فنيّة تمتلكها القصيدة ، بل عمد إلى الوصف العابر لفنياتها ، فالشاعر "يعتمد جُمَلاً قصيرة (إلاّ في سياق التداعيات)، ويختار مفردات بسيطة مأنوسة ، ويرتاح للقافية حيثما جاءت "[٢].

ويؤخذ على الناقد استطراده في استقصاء قصّة نوح – عليهِ السلام – في ملحمة جلجامش، وسفر التكوين ، والقرآن الكريم ، دون أن يقدّم للمتلقي هدفاً مقنعاً من هذا الاستطراد.. لقد كانت منهجيّة الصّكر غير واضحة المعالم في قراءتهِ ؛ ممّا جعل حبال القصيدة تتَفلّت من بين يديه ، فبدت مناقشاتهُ سطحيّة ، ونتاجاً لنظرات سريعة لم تقف على النص وقوفاً متأنيّا .

في حين استطاع أن يوائم بين النّص الشعري والعالم الخارجي الذي يحيط بهِ "فالطوفان هجمة قوية يتعرّض لها الوطن... والسفينة هي الحل الذي لجأ إليهِ خونة الاستقلال والمبادئ... أما الرفض فهو الموقف الذي يصوّت لهُ الشّاعر ويدعو إليهِ..."[٣].

وللناقد موقف من الرموز التاريخيّة أؤيده فيه ، يتلخص بأنَّ أمل دنقل "لا يتقيّد بسياق الرمز ، بل يفصّلهُ حسب حاجتهِ ، ويخضعهُ لمتطلبات موضوعهِ وهذا هو الذي حدا بهِ لإهمال عناصر قصة الطوفان وتحويلها بمخيلتهِ إلى حيثيات موضوعهِ وهمّهِ السّياسيّ "[٤].

ب – الرؤية المنهجيّة للنّصّ :

من الذين درسوا هذه القصيدة سيد بحراوي في دراسته التي صدرت على صورة كتابٍ كامل بعنوان : "في البحث عن لؤلؤة المستحيل" وكانت طبعتها الأولى

---

(١) حاتم الصّكر ، الأصابع في موقد الشعر ، ص ٣٥٦ .
(٢) المصدر نفسهُ ، ص ٣٥٧ .
(٣) المصدر نفسهُ ، ص ٣٥٦ .
(٤) المصدر نفسهُ ، والصفحةُ نفسها .

١٩٨٨م، وأعيد إصدارها عام ١٩٩٥، ويرمي الناقد من هذه الدراسة إلى تقديم منهج بديل لدراسة النصّ الشعري ، بعد أن أخذ النقاد والدارسون على كتابه (البحث عن المنهج في النّقد العربيّ الحديث) أنّهُ لم يقدم منهجاً بديلاً [١].

وقد حاول سيد بحراوي أن يكون متوازناً في دخولهِ على عالم النص ؛ فتناول جانبيه : الشكلي ، والداخلي؛ فركّز على ثمانية مداخل : الشكل الطّباعي ، والمستوى الصّوتي : الإيقاع ، والتركيب : النحو ، والمعجم ، والمجاز ، والتناص ، والبنية / الرؤية ، والرؤية والواقع .

ففي الشكل الطّباعي اعتمد الناقد على كتابة القصيدة بخط الشاعر ، لتكون أكثر جلاءً للجوانب الدلاليّة والنفسيّة في النّص ، فوجد الناقد بعض الاختلاف بين شكلي القصيدة المطبوع والمكتوب بخط اليد ؛ إذ يختلف توزيع بعض المقطوعات التي تحدّد الصورة الذهنية للمتلقي عندما ينظر إلى القصيدة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ففي "الطبعتين لا توجد أي مسافة قبل السطرين ١٨–٢٥ (جاء طوفان نوح) بينما وضع الشاعر بعد كل منهما مسافة واضحة (لا يلغيها انتهاء الصفحة في حالة السطر ٢٥) . وثمّة مؤثرات قويّة تحتّم هذهِ المسافات وهي انتهاء كل من السطرين السّابقين بساكنين وعلامة تعجّب ، وخطورة هذا الخلط هي أنها تفرض على المتلقي أن يستريح قليلاً حيث لا ينبغي أن يستريح ، وأنْ يواصل القراءة حيث ينبغي أن يتوقف "[٢]. ولتوضيح ذلك عُدتُ إلى النّصين اللذين اعتمد عليهما الناقد ، وهما على هذهِ الصورة :

أ – الشكل المكتوب بخط الشاعر ، فصلت فيهِ المقطوعة عمّا قبلها وبعدها :

جاء طوفان نوح.

هاهم " الحكماء " يفرّون نحو السفينة

المغنّون – سائس خيل الأمير – المرابون –

---

[١] سيد بحراوي ، في البحث عن لؤلؤة المستحيل ، ص ٩ .

[٢] المصدر السابق ، ص ٤٦ .

قاضي القضاة (... ومملوكه!) – حامل السيف –
راقصة المعبد (ابتهجت عندما انتشلت شَعْرها المستعار)
جباة الضرائب – مستوردو شُحُنات السلاح –
عشيق الأميرة في سمته الأنثوي الصبوح !(١)

ب – الشكل بعد الطباعة ، وقد اتصلت به المقطوعة المستقلة السابقة مع المقطوعة التي قبلها والتي بعدها:

– – – – – – – – – – – – – – –

والصّبايا يلوِّحن فوق السطوحْ !
جاء طوفان نوحْ .
هاهم " الحكماءُ " يفرّون نحو السفينة
المغنّونَ – سائس خيل الأمير – المرابون – قاضي القضاةِ
(... ومملوكهُ !)– حامل السيف – راقصة المعبد
(ابتهجت عندما انتشلتْ شعرها المستعارْ)
جباة الضرائب – مستوردو شحنات السّلاح –
عشيق الأمير في سمتهِ الأنثوي الصبوحْ !
جاء طوفان نوح (٢)

– – – – – – – – – – – – – – –

ويعتقد سيد بحراوي أن علامات الترقيم في القصيدة تشير إلى أن " هناك صوتاً آخر غير الصوت الذي تعبرّ عنه العلاقات اللغويّة المباشرة ، هذا الصوت هو صوت المعلّق على ما يقال ، هذا رغم أنهُ نابع من الشاعر ذاته "(٣).

(١) سيد بحراوي ، في البحث عن لؤلؤة المستحيل ، ص ١٩٤ .
(٢) الأعمال الشعرية، أوراق الغرفة رقم (٨)، ص ٤٦٦.
(٣) سيد بحراوي ، نفسهُ ، ص ٥٠ .

وقد علّق الناقد في حديثه عن إيقاع القصيدة على التدّوير الذي انتشر بصورةٍ واضحة ، حيث حلّ كثيراً من مشكلات الوزن عند منْ يعتقد بوحدة الوزن للسطر الواحد. والقصيدة جاءت على بحر المتدارك وتفعيلتهُ الأساسيّة هي (فاعلن) [١]. وللتدوير مجموعة من الأهداف أهمها : أنّهُ يحقق " تواصلاً في السطور يؤدي إلى سرعة في الإيقاع ، و"يضمن وحدة المقاطع والأجزاء التي يرد فيها "[٢]. وارتكز الناقد – هنا – على المنهج الإحصائي بصورة كبيرة حتى أنّهُ لم يترك مساحة في نقدهِ للتّعليل الدلالي الذي ينتهج الوقوف الطويل على نتائج جداول الدراسة ، وأخذ الخلاصات منها . وكذلك هي الحال عند معالجتهِ للنّبر والتنغيم والقافية ، وإنْ وجدت هناك تعليقات تخص الدلالة إنما هي نظرات سريعة... تتبدّى هنا وهناك . ولعلَّ هذا يعود إلى كثرة اطلاعهِ على الجوانب النّقديّة الخاصة بهذهِ الموضوعات ، لا سيما أنّهُ ألف فيها كتباً ومقالات ، منها : (قضيّة النبر في الشعر العربي ، ملاحظات حول منهج دراستها) في كتاب (دراسات في الفن والفلسفة والفكر القومي) ، ورسالتهُ للدكتوراة (البنية الإيقاعية في شعر السّياب).

وفي مناقشتهِ للجانب النّحويّ في القصيدة ، توصّل من خلال الإحصاء إلى أن القصيدة تتكوّن من أربعين جملة بالمعنى النحوي ، وأنَّ وجود الجملة الفعليّة طاغ بصورةٍ كبيرة على القصيدة [٣]، إلا أن هناك تداخلاً بينها وبين الجمل الاسميّة في مقطوعاتها ، وهذا التداخل " لا يدل على الحركية فحسب ، وإنما يؤدي إلى نوع من التوتر المحسوس الناتج عن صراع التركيبات ومن ثم صراع الدلالات . ومن هنا سنجد أن حدة تداخل الجمل تزداد في محور الوسط ، ومحور الصراع التقليدي الظاهر ، بينما تقل في المحور الثالث ، محور الصراع الداخلي في ذات الشاعر... كذلك تؤكد خصوصيّة محور الوسط هذا مجموعة الجمل الإنشائية التي وردت فيهِ

---

(١) سيد بحراوي ، في البحث عن لؤلؤة المستحيل ، ص ٥٨ .
(٢) المصدر نفسهُ ، ص ٥٩ .
(٣) المصدر نفسهُ ، ص ١٠٠ .

ولم ترد لا في المحور الأول ولا الثاني . ولا شك أن الجمل الإنشائية أكثر قدرة على التعبير عن الجداليةِ والمناقشاتِ الحامية والمعارك الكلاميّة..."[١].

ولم يقف بحراوي طويلاً عند أسلوب الالتفات ، لأن هذا الأسلوب لم يتكرر في القصيدة ، إلاّ أنّهُ أظهر إشارة نقديّة عميقة حينما نظر في السطرين اللذين ورد فيهما:

بينما كنتُ

كان شباب المدينة ،

فقد أكّد الشاعر ونفى في الوقت نفسهِ ، " نفى ضمير المتكلم بذاتهِ ، ولكنهُ أكدّ مشاركتهُ مع ضمير الغائب (الشباب) فقد نفى قيام الذات بمفردها بالجهد ضد الطوفان ، وأكّد في نفس الوقت مشاركتهُ للجماعة في هذا الجهد "[٢].

وأوضح الناقد جانب التوازي الناتج عن البناء التركيبي للقصيدة ، وعدّه من العوامل التي تزيد حدّة الصّراع :

كان قلبي الذي نسجتهُ الجروح

كان قلبي الذي لعنتهُ الشروح

فالسطر الشعري مكوّن " من كان واسمها (واحد) موصوفاً بجملة صلة متساوية الأجزاء ، ومتشابهاً – بناء كل جزء منها مع الآخر "[٣]. وتبدو هذه الظاهرة الأسلوبيّة واضحة المعالم في شعر أمل دنقل ، إلاّ أن أحداً لم يلتفت إليها ، أو يتتبعها بحضورٍ منهجي .

ولم تتعدَّ قراءة بحراوي للمعجم الوقوفَ على بعض المفردات ، وأثرها في تشكيل الدلالة العامّة ، مثل وقوفهِ عند ألفاظ (الحياة – المياه ، الحسن – الخشن ، الزهرة – الوردة) . إلاّ أنّهُ تأمّل قليلاً في توزيع المفردات المعجميّة ، وتوصّل إلى

---

(١) سيد بحراوي ، في البحث عن لؤلؤة المستحيل ، ص١٠٤ .
(٢) المصدر نفسهُ ، ص١٠٦، ١٠٧ .
(٣) المصدر نفسهُ ، ص ١٠٩ .

أنها تبلغ ٢٤١ وحدة معجميّة تتوزّع كالآتي : الأسماء ١٥٦ اسماً ، والأفعال ٤٨ فعلاً ، والحروف ٣٩ حرفاً . وعندما رصد الناقد نسبة الأفعال في القصيدة أضاف إليها مشتقات الأسماء فبلغت النسبة ٦٢,٢% بدلاً من النسبة الأصلية للأفعال التي لم تتجاوز ٢٣,٥% [١] ، حيث إنها تلتقي مع الأفعال باشتمالها على عناصر الحركة والتحوّل في حين لا تدل الجوامد إلاّ على الثبات [٢]. وتكتسبُ المشتقات أهميّة من دلالتها على التفاعل المحيط بالحركة ، وانتهائها – دائماً – إلى الزمن الحاضر ؛ ممّا يشير إلى المعاناة النّفسيّة أكثر من إشارتها إلى وقوع الحركات والأفعال الخارجيّة ، فقد تكشف لنا القصيدة معنى أن الشاعر يتفق مع ابن نوح في أمرٍ يعارضهُ أو يواجهه ، ولكن هذا يحدث في الموقف النفسيّ ، وليس في الفعل الواقعي المتجسّد في أفعال وحركات[٣].

جميع الحقوق محفوظة

وعرض الناقد للمجاز ؛ فلم يعثر على أكثر من أربع صور تقليديّة منهُ في القصيدة . وهي: " تفر العصافير " ، يلجمون جواد المياه الجموح ، كان قلبي الذي نسجتهُ الجروح ". ولذلك لجأ إلى مستويات التحليل السابقة : الطباعي، والإيقاعي ، والنحوي ، والمعجمي ، فعدّها مجازاً ؛ لأن " القصيدة تستخدم العناصر المختلفة في هذهِ المستويات لتوظفها في غير دلالتها المباشرة أو المتعارف عليها"[٤]. ولذلك تناول المفارقة بوصفها تشكل محوراً مجازياً إلاّ أن معالجتهُ لها لم ترق إلى المستوى النقدي الذي يجب أن تكون عليهِ . ومن ذلك تعليقهُ على قول أمل دنقل:

هاهم الجبناء يفرّون نحو السفينة

" تفيد المعلومة أن الجبناء (الحكماء) يفرّون "[٥]

---

[١] سيد بحراوي ، في البحث عن لؤلؤة المستحيل ، ص ١١٩ .
[٢] المصدر نفسهُ ، ص ١٢٠ .
[٣] المصدر نفسهُ ، ص ١٢١، ١٢٢ .
[٤] المصدر نفسهُ ، ص ١٣٠ .
[٥] المصدر نفسهُ ، ص ١٣٧ .

ووجد الناقد في علامات التعجب والأقواس تركيباً مجازياً يخـــرج لـــوظيفتين هما: التهكم والتشكيك ، علماً أن السياق هو الذي يحدد دلالة هذهِ المجازات . وقـــد أحسن الناقد في تتبعه لهذه العلامات ، ومنها موقفهُ من علامة التعجب في قول أمل دنقل : (والصبايا يلوحنَ فوق السطوح !)، حيث رأى في السطر السابق " إثباتـــاً ونفياً (أي قريباً من الشك) ، إثباتاً لفعل اللائي يمكن أن يكنّ بشيراً بفعل الـــشباب فيما بعد ، ونفياً لكون هذا بشارة بل نذير شؤم لأن فعل الشباب رغم إخلاصهِ لم يؤدِّ إلى إنقاذ المدينة التي تحوّلت في النّهاية إلى بقايا "[١]. وقد تتبع هذهِ العلامة (!) في القصيدة كلها (علّهم ينقذون... الوطن !)، (وأداروا لهُ الظهر... يـــوم المحـــن !) ، (يسمونه الشعب !) ، (وأحب الوطن !).

وكانت قصة نوح – عليه السلام – محوراً لدراسة التناص في القصيدة ، حيث نظر فيها من خلال المنهج التاريخي ، حينما تأمّل في أحداثها في النّصين القرآنـــي والتّوراتي ، وتوصّل إلى أنّ الشاعر اتكأ على القصّة القرآنية فـــي تناصّـــهِ ، ولـــم ينظره في النص التّوراتي ، ودليلهُ على ذلك ، أنّ القصة في التوراة لم تتضمن ذكراً لابن نوح ، وأن القرآن الكريم وحدهُ الذي ذكر قصة ابن نوح كاملة [٢]، وحينما نظر في بداية القصيدة حتى السطر (٣٧) ، وما فيها من تفصيلات لحركـــة الطوفـــان ، وعدم ورود هذهِ الأخبار في القرآن الكريم ، استدرك على حكمهِ ، وأقرّ أن الشاعر اعتمد على النص التوراتي في جزء القصيدة الذي يصوّر حركة الصّراع الخارجي، بينما اتكأ على القرآن الكريم في تصوير موقف ابن نوح [٣].

وأشار سيد بحراوي إلى أن ابن نوح يعدُّ قناعاً للشّاعر ، يتحقق فيهِ خصائص القناع التراثي كافّة ، لكنهُ لم يكشف هذهِ الرّؤية في تحليلهِ بصورة واضـــحة ، بـــل أسرف في الحديث عن أقنعة الشاعر من حيث مصادرها ، وشخوصها ، ثم علّـــق على شخصيّة ابن نوح وتوحّد الشّاعر بها بقوله : " وأخيراً تكشف هذهِ الرّؤية عـــن

---

(١) سيد بحراوي ، في البحث عن لؤلؤة المستحيل ، ص ١٤١ .
(٢) المصدر نفسهُ ، ص ١٥٧ .
(٣) المصدر نفسهُ ، ص ١٥١، ١٥٢ .

مدى معاناة الشاعر (ابن نوح) في محاولةِ فهم الواقع والدّفاع عن حضارتهِ ، ولكن دون جدوى "[١].

ونظم الناقد حلقات البناء في القصيدة من خلال معالجتهِ للبناء الدرامي فيها ، إذ ربط الجوانب التي ناقشها سابقاً بعضها ببعض . وجعلها صفاً واحداً متواشجاً بغية الوصول إلى موقفٍ نقديٍّ ثابت من النّص . وفي ظني أنَّ الجهد الذي بذلهُ ، والنتائج التي وصل إليها تدلّ على بعدٍ نقديٍ عميقٍ ، لكنَّ هذهِ المواقف التي تُعنى بالدّلالة جاءت متأخّرةً في الدّراسة ، وكان على الناقد إظهارها خلال مناقشة الجوانب التي افترضها في النص ، لا أن يعتمد النقد العلمي الصّارم في جداولهِ ومواقفهِ الأخرى ، ويعلّق عليها بشذرات هنا وهناك ، ثمّ يأتي في نهاية الدراسة ليحاول أن يصنع جوّاً من التلاحم المعرفي لمعالجة النص... لستُ ضدّ ما صنع في البنية / الرؤية ، لكنني ضدّ أن تهمش دلالة النّص ولا تذكر إلاّ نادراً من خلال تعليقات سريعة . وحتى عندما وقف عند الرؤية والواقع في ختام تحليله لم يأتِ بشيءٍ جديد ، بل كانت معلومات عامّة عن حياة الشاعر وواقعهِ ، وأرى أن مثل هذهِ المعلومات لو وضعت في مقدّمة التحليل لكانت فائدتها أعظم ، وساهمت في إضاءة النّص بصورةٍ فاعلةٍ .

أما منهج الدّراسة ، فهو هدف ترمي الدراسة إلى تحقيقهِ ؛ وذلك لغيابهِ عن الدّراسات النقديّة العربيّة ، كما يعتقد الناقد ، وقد حدد ملامح هذا المنهج بأنّهُ " طريقة في التعامل مع الظاهرة موضع الدراسة تعتمد على أسس نظريّة ذات أبعاد فلسفيّة وأيدلوجيّة بالضّرورة ، وتمتلك – هذهِ الطريقة – أدوات إجرائية دقيقة ومتوافقة مع الأسس النظريّة المذكورة وقادرة على تحقيق هدف الدراسة "[٢]. ويؤيد البحراوي الاستفادة من المعرفة العالمية شرط أن نعي مصادرها وأهدافها دون أن تطغى علينا ، ويكون هذا في دائرةِ منهجٍ خاص نحن مَنْ يحدد ملامحهُ في ضوء

---

(١) سيد بحراوي ، في البحث عن لؤلؤة المستحيل ، ص ١٥٥ .
(٢) المصدر نفسهُ ، ص ١٧ .

احتياجاتنا ، وبما ينسجم مع أهدافنا وتوجهاتنا [١]. ولكنْ ، لو تساءلنا : هل قدّم لنا الناقد منهجاً جديداً في نقدهِ للقصيدة كما وعد ؟ وإنْ كانت الإجابة بـ (نعم) ، إذن ما هو ؟ وما حدودهُ ، وإنْ كانت بـ (لا) ، فما المنهج المقدّم لنا ولدارسي النّقد الحديث؟ ولعلَّ المتلقي الذي لديه اطّلاع على المناهج النقديّة لا يتردد بقول : لا ، أي أنهُ لم يقدّم لنا منهجاً جديداً ، إنّما يُبرز جهدُهُ مجموعة من المناهج في قالب واحدٍ ، وهو ما يُعرف بالتضافر المنهجي .

ودليل ذلك أنني تبينت من خلال قراءتي لما كتبه البحراوي أنهُ أفاد من وجوه المناهج الشكلية كلها في معالجتهِ للقصيدة ، كما ركّز في التحليل على علوم اللغة الحديثة فتجلت بعض القواعد البنيويّة في دراستهِ للإيقاع والتركّيب والمعجم ، وتناثرت ملامح النّقد الأسلوبيّ في قراءتهِ للتناص والمجاز الذي عُني بعلامات التّعجب والأقواس . فيما اعتمد على المنهج الإحصائي في جوانبَ كثيرةٍ في التّحليل؛ لأنَّ مثل هذهِ الخلاصات الإحصائية تدعم فكرة المنهج العلمي الدقيق لديهِ . في حين اتكأ على المنهج التّاريخي والمنهج الاجتماعي ، والمنهج النفسي في البنية / الرؤية ، والرؤية والواقع . ومن هنا تناول بعدين في النّص : الشكل الخارجي ، والبنية الداخلية . وهما البعدان اللذان يلخصان المناهج جميعها .

---

[١] سيد بحراوي ، في البحث عن لؤلؤة المستحيل ، ص ٣٠ .

الخاتمة:

يمكن تلخيص نتائج هذه الدراسة بما يلي :

١- إنَّ الحركة النقديّة حول تجربة أمل دنقل انقسمت – زمانياً – إلى قسمين ، كانت وفاتهُ فاصلاً بينهما . فقد نشطت الحركة النقديّة بعد وفاته (١٩٨٣) بصورة واضحة ، وإن شهدت السنوات التي قبلها نشاطاً إلاّ أنّه لم يتّسم بالعمق النقدي الذي كشفت عنهُ الدراسات التي تناولت شعرهُ بعد وفاته .

٢- اهتمّت الدراسات النقديّة التي تناولت الموضوعات الشعريّة في تجربة أمل دنقل بثلاثة موضوعات أساسية هي : الموضوع القومي ، وموضوع المرأة ، وموضوع الموت . وكان للموضوع القومي المساحة الواسعة بين الموضوعات، ويعود ذلك إلى ملازمة الهم القومي للشاعر في حياته . وقد كانت دراسة عبد السلام المساوي (البنيات الأسلوبيّة الدّالة في شعر أمل دنقل) أكثر الدراسات عمقا في تناول الموضوعات الثلاثة.

٣- أظهرت بعض الدراسات النقديّة دور الصورة في بناء النّص الشّعريّ ، إلاّ أن بعض هذه الدراسات اتسمت بالاضطراب في منهجيتها ؛ فبعضها دخل في دائرة مصطلح الصّورة دون تحديد وافٍ لها ، فيما تناست أخرى مصادرها ، وتغاضت عن وظيفتها واتّساقها ، فأصبحت معزولةً بما أملت على نفسها من غلوٍّ في الجانب الوظيفي ، في حين اتكأت بعض الدراسات على نصوصٍ جاهزةٍ ، أي تلك النصوص التي كانت متكأً لمواقف بعض النّقاد ، ثمّ لم تكتفِ بذلك ، بل سطت على تلك المواقف . ومن الدراسات المتميّزة في تناول الصورة دراستا ابتسام أبو محفوظ في تناولها لـ "بنية الصورة في شعر أمل دنقل" ، ودراسة عبد السلام المساوي سالفة الذكر.

٤- انقسم النقاد الذين تناولوا الموروث وعملوا على استدعاء الشخصيات في شعر أمل دنقل ، إلى قسمين : تناول القسم الأول الشخصيات من خلال الرموز المتناثرة في إبداعه الشعري . فيما درسه القسم الآخر بوساطة الأقنعة الشعريّة، غير أن الدراسات التي خصّت القناع كانت أكثر عمقاً من تلك التي تناولت الرمز ؛ وذلك لأنها وقفت على أثر هذهِ الأقنعة في البناء النّصيّ لدى أمل دنقل بصورة عميقة ، وإنْ تناولت بعض الدراسات هذا الأثر في الرمز إلاّ أنّهُ لم يتضح كما كان في الأقنعة.

٥- إنَّ الرؤية النقديّة للدراسات الأسلوبيّة شكلّتها ثلاث ظواهر هي : التناص ، والمفارقة ، والتّضاد .

- فالتناص اشتمل على نمط واحدٍ هو التّناص القرآني الذي عالجته دراسات تعمّقت في النّظرة إليهِ مثل دراسة عبد العاطي كيوان (التناص القرآني في شعر أمل دنقل) ، ودراسة سيد بحراوي (البحث عن لؤلؤة المستحيل...). ودراسة جابر قميحة (التراث الإنساني في شعر أمل دنقل) . وقد اعتمدت دراسات أخرى على الأحكام المسبقة التي تفتقر إلى التفسير النقدي البناء الذي يعتمد على فنيات النص من أجل بيان أثر خطأ الاستلهام أو صوابه . ومن هذه الدراسات دراسة إخلاص عمارة (استلهام القرآن الكريم في شعر أمل دنقل).
- في حين جاءت الدّراسات الّتي عالجت المفارقة في صورتين : صورة تضمّنت البذور النقديّة الأولى التي نوّهت بأهميّة المفارقة في شعر أمل دنقل ، وحاولت الوقوف على القصيدة المفارقة ، لكن ليس بالصورة المتأخرة ، وصورة أخرى حددت نفسها بتناول المفارقة بوصفها ظاهرة متكاملة ، فلم تكتفِ بتعليقاتٍ بسيطةٍ تستمد رؤيتها من قراءات انطباعيّة ، بل تجاوزت ذلك إلى القراءة المتبصّرة التي تظهر أنماط المفارقة ، وعلاقتها مع العناصر البنائية للقصيدة مثل علاقتها بالصورة والإيقاع... والوقوف على العنوان المفارق ، ثم النّص المفارق.

- أما ظاهرة التّضاد فقد تأخّر موقف النقاد منها ، فلم تحــظ بالاهتمــام الــلازم . وكانت دراسة جابر عصفور (وعي السقوط القومي ، قراءة في شعر أمل دنقل) أولى الدراسات النقديّة الجادّة حولها.

٦- اهتم النّقاد بدراسة نصوصٍ من شعر أمل دنقل ، غير أنَّ هذهِ الدراسات قليلــةٌ إذا ما قورنت بالدراسات النّصيّة لقصائد في شعر بدر شاكر السياب أو محمود درويش مثلاً .

٧- اتكأ بعض النقاد على مناهج نقديّة بعينها خاصة في الدراسات النّصيّة ، في حين شاعت الطريقة التضافريّة في التناول النقدي المنهجي . وقد غابــت المنهجيّــة النقديّة الواضحة عن كثيرٍ من الدراسات التي تناولت شعر أمل دنقل ، ولعــلَّ بعض ذلك يعود إلى ارتباط بعض النّقاد بمواعيد نشر المجلات ، أو المشاركة في المؤتمرات النقدية ، أو الأعداد الخاصّة حول شعر أمل دنقل ؛ ممّا يجعلــه متعجلا في أحكامه ومنهجيتهِ .

٨- كان للمرأة الناقدة حضور واضح في الدراسات المقامة حول شعر أمل دنقــل ، فقد ساهمت دراستان في إظهار هذا البعد النقديّ ، هما : دراسة اعتدال عثمان (الشعر والموت في زمن الاستلاب) ، ودراسة إخلاص عمــارة (اســتلهام القرآن الكريم في شعر أمل دنقل) .

قائمة المصادر والمراجع

أولاً – القرآن الكريم.

ثانياً - المصادر والمراجع العربية والمعربة :

- إسماعيل، عز الدين، (١٩٨٨م)، **التفسير النفسي للأدب**، ط٤، دار العودة، بيروت.
- ، (١٩٩٤م)، **الشعر العربي المعاصر**، ط٥، المكتبة الأكاديمية، القاهرة.
- أحمد، محمد فتوح، (١٩٧٧م)، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، د.ط، دار المعارف، مصر.
- البحراوي، سيد، (١٩٩٦م)، **الحداثة العربية في شعر أمل دنقل**، في "دراسات نقديّة في أعمال السياب، حاوي، دنقل، جبرا"، تحرير فخري صالح، ط١ ، المؤسسة العربية ، بيروت.
- ، (١٩٩٦م)، **البحث عن لؤلؤة المستحيل**، دراسة لقصيدة أمل دنقل "مقابلة خاصة مع ابن نوح"، ط١، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة.
- بدوي، عبده، (١٩٨٨م)، دراسات تطبيقيّة في الشعر العربي ، د. ط، جامعة الكويت.
- ، (١٩٩٧م)، **دراسات في النّص الشعري** ، العصر الحديث ، د. ط، دار قباء للطباعة والنّشر، القاهرة.
- البطل، علي، (١٩٨٠م)، **الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري**، ط١، دار الأندلس، بيروت.

- بنيس، محمد، (١٩٨٥م)، **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية)**، ط٢ ، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
- البياتي، عبد الوهاب، (١٩٧٩م)، **الأعمال الكاملة**، المجلد الأول، ط٣، دار العودة، بيروت.
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، (ت ٢٥٥هـ)، **الحيوان**، ج٣، تحقيق عبد السلام هارون، ط٣، بيروت، ١٩٦٩م.
- الجرجاني، عبد القاهر، (ت ٤٧١هـ)، **دلائل الإعجاز**، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة.
- خليف، يوسف، (١٩٦١م)، **الحب المثالي عند العرب**، دار المعارف بمصر، سلسلة اقرأ (٢٢٠).
- الدّغمومي ، محمد ، (١٩٩٩م)، **نقد النقد وتنظير النّقد العربيّ المعاصر**، منشورات كلية الآداب بالرّباط، ط١، مطبعة النجاح الجديدة ، البيضاء.
- دنقل، أمل، (١٩٩٥م)، **الأعمال الشعرية**، "**مقتل القمر**"، د. ط ، مكتبة مدبولي، القاهرة.
- الدوسري، أحمد، (١٩٩١م)، **أمل دنقل، شاعر على خطوط النار**، ط١، دار الغد، القاهرة.
- الراغب، عبد السلام، (٢٠٠١م)، **وظيفة الصورة الفنية في القرآن الكريم**، ط١ ، فصّلت للدراسات والترجمة والنشر، حلب.
- الرباعي، عبد القادر، (١٩٨٥)، **الصورة الفنية في النقد الشعري**، ط٢، مكتبة الكتاني، إربد، الأردن.
- ، (١٩٩٩م)، **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- الرواشدة، سامح، (١٩٩٥م)، **القناع في الشعر العربي الحديث**، دراسة في النظرية والتطبيق، ط ١ ، مطبعة كنعان، إربد، الأردن.
- ، (١٩٩٩م)، **فضاءات الشعرية**، دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل، ط٢ ، المركز القومي للنشر، إربد، الأردن.
- الروينى، عبلة، (د. ت)، **الجنوبيّ**، د. ط ، منشورات مكتبة مدبولي.
- ريتشاردز، إ. ١ ، (١٩٦٣م)، **مبادئ النقد الأدبي**، تحقيق مصطفى بدوي، مراجعة د. لويس عوض، د. ط، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة.
- زايد، علي عشري، (١٩٧٨م)، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، ط١، دار الفصحى، القاهرة.
- ، (١٩٩٧م)، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، دار الفكر العربي، القاهرة.
- الزعبي، أحمد، (١٩٩٥م)، **التناص، نظرياً وتطبيقياً**، ط١، مكتبة الكتاني، إربد، الأردن.
- السعافين، إبراهيم، (٢٠٠٠م)، **لغة الشعر الحديث بين المباشرة والسخرية**، في "من الصمت إلى الصوت"، فصول أدبيّة ولغوية، مهداة إلى أحمد الخطيب، تحرير محمد شاهين، ط١، دار الغرب الإسلامي، بيروت.
- السمّرة، محمود، (١٩٩٧م)، **النّقد الأدبيّ، والإبداع في الشّعر**، ط١، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت.
- سوسير، فرديناد دي، (١٩٨٢م)، **فصول في علم اللغة العام**، ترجمة واد باسكين، أحمد نعيم الكراعين، د.ط، الإسكندرية.
- شبانة، ناصر(٢٠٠٢م)، **المفارقة في الشعر العربي الحديث**، أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجا، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

- شبلول، أحمد، (١٩٨٤م)، **أصوات من الشعر المعاصر**، ج١، الأول، ط١، دار المطبوعات الجديدة، الإسكندرية.
- صالح، بشرى، (٢٠٠١)، **نظرية التلقي، أصول.. وتطبيقات**، ط١ ، المركز الثقافي العربي، المغرب.
- ، (١٩٩٤م)، **الصورة الشعريّة في النقد العربي الحديث**، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت.
- صبحي، محيي الدين، (١٩٧٦م)، **الأدب والموقف القومي**، ط١ ، دار الأنوار للطباعة والنشر، دمشق.
- الصكر ، حاتم ، (١٩٨٦م)، **الأصابع في موقد الشعر** ، مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، بغداد.
- ، (١٩٩٩م)، **مرايا نرسيس** ، ط١ ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت.
- عباس، إحسان، (٢٠٠١م)، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، ط٣ ، دار الشروق، عمان.
- عبد الرحمن، نصرت، (١٩٧٩م)، **في النقد الحديث**، دراسة في مذاهب نقدّية حدثية، وأصولها الفكريّة، ط١ ، مكتبة الأقصى، عمان.
- عصفور، جابر، (١٩٩٤م)، **قراءة التراث النّقديّ**، ط١، عين للدراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعيّة.
- ، (١٩٩٩م)، **أمل دنقل ، الشاعر القومي** ، في سفر أمل دنقل ، تحرير عبلة الرويني ، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- ، (٢٠٠٠م)، **وعي السقوط، قراءة في شعر أمل دنقل**، في "من الصّمت إلى الصّوت"، فصول أدبية ولغويّة، مهداة إلى أحمد الخطيب، تحرير محمد شاهين، ط١ ، دار الغرب الإسلامي، بيروت.
- ، (٢٠٠٢م)، **ذاكرة للشعر، مهرجان القراءة للجميع**، ط١، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- علي، عبد الرضا، (١٩٩٧م)، **موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه**، دار الشروق، ط١، عمّان.
- عمارة، إخلاص، (١٩٩٧م)، **استلهام القرآن الكريم في شعر أمل دنقل**، ط١، دار الأمين، الجيزة.
- عيسى، فوزي، (١٩٩٨م)، **النّص الشّعري " وآليات القراءة "** ، ط١ ، منشأة المعارف، الإسكندرية.
- عياد، شكري، (١٩٨٣م)، **مدخل إلى علم الأسلوب** ، ط ١ ، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض.
- الغرفي، حسن، (د. ت)، **أمل دنقل التّجربة والموقف** ، د. ط، مطابع أفريقيا الشرق.
- فضل، صلاح، (١٩٩٢م)، **بلاغة الخطاب وعلم النص** ، عالم المعرفة ، العدد (١٦٤)، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، الكويت.
- ، (١٩٩٦م)، **الأسلوب السينمائي في شعر أمل دنقل** ، في "دراسات نقدية في أعمال السياب، حاوي، دنقل، جبرا" تحرير فخري صالح، مهرجان جرش، السنة ١٩٩٥، المؤسسة العربية، بيروت.
- ، (١٩٩٧م)، **مناهج النقد المعاصر** ، ط١ ، دار الآفاق العربية، القاهرة.
- فوزي، منير، (١٩٩٥م)، **صورة الدم في شعر أمل دنقل مصادرها، قضاياها، ملامحها الفنية** ، ط١، دار المعارف ، مصر.
- قدامة، بن جعفر، (ت ٢٨٠هـ)، **نقد الشعر** ، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي ، مكتبة الكليات الأزهريّة ، ١٩٦٣.
- قطب، سيد، (١٩٦٦م)، **النقد الأدبي** ، د. ط ، الدار العربيّة ، بيروت.
- قميحة، جابر، (١٩٨٧م)، **التراث الإنساني في شعر أمل دنقل**، ط ١ ، هجر للطباعة والنشر، القاهرة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

- كرستيفا، جوليا، (١٩٩٠م)، **علم النص**، ترجمة فريد الزاهي، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.
- الكركي، خالد، (١٩٨٩م)، **الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث**، ط١ ، دار الجيل، بيروت، مكتبة الرائد العلمية، عمان.
- ، (١٩٩٨م)، **حماسة الشهداء، رؤية الشهادة والشهيد في الشّعر العربي الحديث**، دراسة ومختارات، ط١ ، دار الفارس، عمان.
- كيللي، كوفالزون، (١٩٧٠م)، **المادّة التاريخيّة**، ترجمة أحمد داود، د. ط، دار الجماهير، دمشق.
- كيوان، عبد العاطي، (١٩٩٨م)، **التناص القرآني في شعر أمل** دنقل، ط١، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة.
- لويس، سي–دي، (١٩٨٢م)، **الصورة الشعرية، ترجمة أحمد الجنابي وغيره**، ط١، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة الكتب المترجمة (١٢١)، الجمهورية العراقيّة.
- المتنبي، أبو الطيب أحمد بن الحسين ، (ت٣٥٤هـ)، **الديوان**، ج٢ ، شرح أبي البقاء العكبري، ضبطه وصححه مصطفى السقا، وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي، دار المعرفة، بيروت.
- مجلي، نسيم، (١٩٩٤م)، **أمير شعراء الرفض**، أمل دنقل، د. ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- مجموعة من المؤلفين، (١٩٨٢م)، **موسوعة المصطلح النقدي**، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، تحرير جون جيمب، المجلد (١)، دار الرشيد للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، العراق.
- مجموعة من المؤلفين، (١٩٩٧م)، **مدخل إلى مناهج النقد الأدبي**، ترجمة رضوان ظاظا، سلسلة عالم المعرفة (٢٢١)، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، الكويت.

جميع الحقوق محفوظة

- أبو مراد، فتحي، (٢٠٠٣م)، **شعر أمل دنقل، دراسة أسلوبية**، ط١، عالم الكتب الحديثة، الأردن، اربد.
- المساوي، عبد السلام (١٩٩٤م)، **المساوي، البنيات الأسلوبية الدالة في شعر أمل دنقل**، ط١ ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- مفتاح، محمد، (١٩٨٥م)، **تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص**، ط١، دار التنوير للطباعة، بيروت.
- المقالح، عبد العزيز، (١٩٨٤م)، **عودة وضاح اليمن (شعر)**، ط١، دار طلاس للدراسات والنشر، دمشق.
- النابلسي، شاكر، (١٩٨٦م)، **رغيف النار والحنطة**، ط ١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- النقاش، رجاء، (١٩٩٢م)، **ثلاثون عاماً مع الشعر والشعراء**، ط١، دار سعاد الصباح، الكويت.
- هلال، محمد غنيمي، (١٩٨٢م)، **النقد الأدبي الحديث** ، ط١ ، دار العودة ، بيروت.
- ، (١٩٨٣م)، **الأدب المقارن**، ط٣، دار العودة، بيروت.
- وهبة، مراد، (١٩٧٩م)، **المعجم الفلسفي**، ط٣، دار الثقافة الجديدة، القاهرة.
- ويلك، رينيه، وواربين، أوستن، (١٩٨٥م)، **نظرية الأدب**، ترجمة محي الدين صبحي ، راجعها حسام الخطيب، ط٣، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت.
- اليافي، نعيم، (١٩٨٢م)، **مقدمة لدراسة الصورة الفنية**، د. ط، وزارة الثقافة، دمشق.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ثالثاً - الرسائل الجامعية :

- الحاجبي، عبد العزيز، (١٩٨٧م)، **القناع في شعر أمل دنقل**، رسالة ماجستير، جامعة تونس، (مخطوط)، تونس.
- خصاونة، منال، (١٩٩٨م)، **المكان في شعر أمل دنقل**، رسالة ماجستير ، جامعة اليرموك، (مخطوط)، الأردن.
- السد، نور الدين، (١٩٩٣-١٩٩٤م)، **الأسلوبية في النقد العربي الحديث**، رسالة دكتوراة، جامعة الجزائر، (مخطوط)، الجزائر.
- بني عامر، عاصم، (٢٠٠٠م)، **التضاد في شعر أمل دنقل**، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك (مخطوط)، الأردن، أربد.
- أبو محفوظ، ابتسام، (١٩٩٣م)، **بنية القصيدة في شعر أمل دنقل**، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، (مخطوط)، الأردن.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

رابعاً - الدوريات :

- درويش ، أحمد ، (١٩٨٣م)، **الرمز والبقاء في قصيدة "الخيول"** ، مجلة إبداع ، العدد (١٠) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- الرواشدة ، سامح ، (١٩٩٥م)، **المفارقة في شعر أمل دنقل** ، مجلة دراسات ، مجلد (٢٢) (أ)، العدد (٦)، الجامعة الأردنية.
- أبو سنة، محمد، (١٩٨٣م)، **قراءة في ديوان (أوراق الغرفة رقم ٨)**، مجلة إبداع، العدد (١٠)، السنة الأولى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- شكري، غالي، (١٩٧٢م)، **تعليقات زرقاء اليمامة على جبين العصر**، مجلة الطليعة، الملحق الأدبي، العدد (٦)، يونيو، القاهرة.
- صالح، فخري، (٢٠٠٣م)، **الرمز التاريخي ولعبة الأقنعة**، مجلة الكرمل، العدد (٧٦-٧٧)، دار الشروق، الأردن.

- ضرغام، عادل، (٢٠٠٣م)، **من مذكرات المتنبي في مصر**، مجلة جذور، النادي الأدبي الثقافة بجدة، السنة السادسة، المجلد (٧)، ج(١٢).
- طه، أحمد، (١٩٨٣م)، **قراءة النهاية، مدخل إلى قصائد الموت في أوراق أمل دنقل**، مجلة إبداع، العدد (١٠) ، السنة الأولى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- عبد الرحمن، جميل محمود، (١٩٨٤م)، **قراءة في أوراق الغرفة (٨)**، مجلة "أقلام" سوهاج، العدد (٦)، فبراير ، مصر.
- عبد الله ، نصار ، (١٩٨٣م)، **كائنات الطبيعة والدلالة البشرية في "أوراق الغرفة رقم (٨)** ، مجلة إبداع ، العدد (١٠)، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- عبد الوهاب ، محمود ، (١٩٨٥م)، **حول استلهام التراث وقصائد أخرى لأمل دنقل** ، مجلة أدب ونقد ، عدد (يوليو)، القاهرة.
- عثمان، اعتدال، (١٩٨٣م)، **الشعر والموت في زمن الاستلاب، قراءة في أوراق الغرفة (٨)**، مجلة فصول ، مجلد (٤)، العدد (١)، الهيئة المصرية العامة، القاهرة.
- فضل، صلاح، (١٩٨٩م)، **طراز التوشيح بين الانحراف والتناص**، مجلة فصول، المجلد (٨).
- الفيل ، سمير ، (١٩٨٣م)، **النيل في شعر أمل دنقل** ، مجلة إبداع ، العدد (١٠)، السنة الأولى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- القاسم ، يحيى ، (١٩٩٨م)، **انزياح المصاحبات المعجميّة ، دراسة في شعر أمل دنقل**، مجلة جامعة البعث، المجلد (٢١)، سوريا.
- محمد، باقر جاسم، (١٩٩٠م)، **التناص، المفهوم والآفاق**، مجلة الآداب، السنة (٣٩)، العدد (٧-٩)، بيروت.
- وادي ، طه ، (١٩٨٣م)، **الزمن الشعري في قصيدة "الخيول"**، مجلة إبداع ، العدد (١٠)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

The Critical Movement Amal Dungul's poetical experience

By
Mohammad Sulaiman Salman

Supervisor
Prof. Salah Jarrar

Co-Supervisor
Dr. Sameh Al Rawashdeh

ABSTRACT

This study tackles the criticism movement of Amal Dungul's poetry experience, It aims at steadying the criticism out come and its classifications of this experience, it aims at analyzing its results, discussing methodology, trying to connect this criticism effort with the Arab modern critic development movement.

The study concentrates on four dimensions, First standing at the critic views, related to poetic subjects, secondly, discussing the structure of the poem through the poetic images, symbols and the mask, thirdly, studying the critic views of the stylistic phenomena such as intertextuality, irony, paradox, fourth unveil the critics interest in textual analysis.

The study showed a critic development of Amal Dunguls experience in which the critic retrospection has turns from impressionistic views to attitudes based on the criticism knowledge as a method and depends the poetical text as a proof.