وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر – بسكرة–

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

صورة المتنبي في شعر "أمل دنقل"

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية

تخصص: نقد أدبي

إعداد الطالبة:

سمية مرداسي

إشراف الأستاذ:

رحماني علي

العام الجامعي:

1436هـ/1437هـ، الموافق لـ: 2015م/ 2016م.

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر – بسكرة–

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

صورة المتنبي في شعر "أمل دنقل"

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية

تخصص: نقد أدبي

إعداد الطالبة:

سمية مرداسي

إشراف الأستاذ:

رحماني علي

العام الجامعي:

1436هـ/1437هـ، الموافق لـ: 2015م/ 2016م

منتديات نور فاطمة (ع)

مقـــدمة

مقدِّمة:

يعد الشاعر المصري "أمل دنقل" من أبرز الشعراء الذين لمع اسمهم في سماء الشعر العربي الحديث، خاصة في أواخر الستينات وأوائل السبعينات، عرف بالتزامه القومي وقصيدته السياسية الرافضة، وتكمن أهمية شعره في خروجه على الميثولوجيا اليونانية والغربية السائدة في شعر الخمسينات، واستحياء رموز التراث العربي، فقد جعل من التراث مادة خاما، ومكونا أساسيا في صناعة شعره، فتعامل معه تعاملا مميزا من خلال استدعاء شخصيات تاريخية تخدم توجهه السياسي الرافض، ولعل هذا التوجه الذي تبناه الشاعر هو ما جعل النقاد يتجاهلون شعره، فبالنظر إلى القيمة الفنية والموضوعية والحضور الجماهيري المتميز الذي يتمتع به شعر "أمل دنقل"، حيث لا يزال شعره يردد في أوساط الشباب، إلا أن الدراسات التي تناولته قليلة لا ترقى إلى ذلك المستوى الذي توصل إليه الشاعر.

إن هذه الدراسات رغم قلتها، إلا أنها أسهمت وبشكل كبير في رفع الكثير من اللبس، وكشف العلاقة التي تربط تجربة "أمل دنقل" بالواقع والحياة، فقد كان يمثل صراع الإنسان العربي مع الواقع والحياة والمجتمع والموت، فعلى الرغم من الحياة القصيرة التي عاشها الشاعر(1941- 1983)، إلا أن تجربته كانت غنية نتيجة ما مر به من معاناة في حياته، فجاء خير معبر عن تطلعات الشعب وهمومه، وآماله وطموحاته، لذلك التزم الشعر كوسيلة للتعبير عن الثورة والتغيير، متكئا على التراث العربي، والتقنع وراء شخصيات تراثية، بدل التصريح والمباشرة، الذي سيعرضه للهلاك والملاحقة، ومن بين الشخصيات التراثية التي تأثر بها "أمل دنقل" شخصية الشاعر العربي: "أبو الطيب المتنبي"، حيث تحمل هذه الشخصية من الأبعاد السياسية والدلالات الاجتماعية ما يجعلها مادة دسمة يبث من خلالها شاعرنا آراءه وهمومه، فكيف كان حضور المتنبي في شعر "أمل دنقل"؟ وما سر العلاقة القوية التي تربط هذين الشاعرين رغم أنهما ينتميان إلى عصرين متباعدين زمانيا؟ وماهي أسباب اختيار هذه الشخصية بالذات؟

من هنا تمخضت رغبتي في دراسة هذا الجانب من شعر "أمل دنقل"، فكان اختياري لموضوع دراستي الموسوم بـ: "صورة المتنبي في شعر أمل دنقل"

ولعل من أهم الأسباب التي جعلتني أختار هذا الموضوع هي قدرة شعر "أمل" على التجدد في كل عصر وفي كل مكان، فلم يكن مجرد شاعر مناسبات عابرة، بل كان معبرا قن قضية قومية وإنسانية لا تنتهي إلا بانتهاء الإنسان، بالإضافة إلى القيمة الفنية والجمالية التي يزخر بها شعر "دنقل" فلا يمكن أن نقرأ شعره دون أن تجذبنا لغته الآسرة ومعانيه العميقة التي تعلق في النفوس.

ومن أجل الدراسة المنظمة للموضوع ارتأيت اعتماد الخطة التالية:

أولا: مقدمة.

وكأية دراسة موضوعية تستدعي التنظير لها للشروع في التطبيق، قسمت البحث إلى فصلين، الأول نظري والثاني تطبيقي.

فأما الأول كان موسوما ب: "الصورة، المفهوم والتطور"، حيث يضم هذا الفصل أربعة عناصر:

- تناول العنصر الأول مفهوم الصورة بين القدماء والمحدثين.
- والعنصر الثاني تطرق إلى أنماط الصورة.
- أما العنصر الثالث فتناول أهمية الصورة ووظيفتها .
- وأخيرا تعرض العنصر الرابع إلى مفهوم كل من الرمز والقناع في الدراسات النقدية الحديثة.

أما الفصل الثاني فقد جاء تحت عنوان: قناع المتنبي في شعر "أمل دنقل"، وقد ضم هذ الفصل خمسة عناصر:

- تناول العنصر الأول أشكال حضور المتنبي في الشعر العربي الحديث.

- وجاء العنصر الثاني ليرصد العلاقة بين "المتنبي" و "أمل دنقل".
- والعنصر الثالث تناول منطلقات شعر الرفض عند "أمل دنقل".
- أما العنصر الرابع تعرض إلى قناع المتنبي في شعر "أمل دنقل".

وانتهى البحث بخاتمة تتضمن أهم النتائج التي توصل إليها.

والحقيقة أنه لدراسة أي نص شعري لابد للباحث أن يتسلح بجملة من المبادئ والإجراءات المنهجية، وأن يستعين بما يراه مناسبا من المناهج النقدية والتحليلية حتى تكون دراسة جدية، واضحة ومثمرة.

ونظرا لطبيعة الموضوع فقد وقع اختياري على المنهج الوصفي التحليلي، لأنه الأنسب لوصف وتحليل شعر "أمل دنقل"، إضافة إلى المنهج الأسلوبي لرصد بعض الظواهر الأسلوبية البارزة في شعره.

وقد اعتمد البحث على جملة من المصادر والمراجع من بينها: كتاب "الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي لمحمد الولي"، وكتاب "الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث لمحمد علي كندي"، إضافة إلى كتاب "قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث لعبد الله أبو هيف"...إلى غير ذلك من المصادر والمراجع التي استقى منها البحث مادته العلمية.

وكأي دراسة علمية، لم تخل هذه الدراسة من بعض العراقيل البسيطة والتي من بينها كثرة المادة العلمية وصعوبة تنظيمها، لكن هذه الصعوبات تم تجاوزها بفضل الله تعالى.

وأخيرا لا يتسنى لي إلا أن أشكر الله عز وجل، الذي أعانني على اتمام هذا البحث، فإن حالفني التوفيق فهذا بفضل من الله، وإن أخطأت فعذري أني حاولت واجتهدت وبحثت، والله ولي التوفيق.

الفصل الأول

الفصل الأول:

الصورة المفهوم والتطور

أولا: مفهوم الصورة بين القدماء والمحدثين.

ثانيا: أنماط الصورة.

ثالثا: أهمية الصورة ووظيفتها.

رابعا: الرمز والقناع.

تمهيد:

شغل مفهوم الصورة منذ القدم حيزا كبيرا في الدراسات النقدية والبلاغية، فهي تعد المحور الأساس الذي تدور حوله كل محاولة لفهم أسرار الفعل الإبداعي في الأدب، فقد أدرك دارسو الفن الأدبي ان الأدب من دون صورة وتصوير لا يعدوا أن يكون مجرد كلام عادي ألف الناس قوله في أثناء ممارساتهم الإبلاغية، ولا يكاد يتصور نص أدبي من غير صورة أدبية، أو تستساغ قصيدة من دون أن تتماهى في الصور، حتى أنه ليقال أن كل قصيدة صورة وكل صورة قصيدة، وبسبب هذه العلاقة المتلاحمة بين الصورة والأدب وجب دراسة الصورة دراسة جادة وعميقة.

غير أن الإحاطة بمفهوم الصورة إحاطة شاملة يعد ضربا من المستحيل، فقد تعددت فيها الأقوال وتشعبت فيها الآراء لما يحيط بها من غموض والتباس، يقول (سيسيل دي لويس): " وعندما ننغمس في الحياة الغامضة للصورة الشعرية فذلك عقوبة لمحاولتنا سبر غور الصورة بإمعان والطوف على سطحها، والعزاء الوحيد لنا هو أن الشعراء كانوا هناك قبلنا "[1].

فالصورة إذن هي أساس التجربة الفنية، وبالتالي فإن الاتجاه إلى دراستها وفهمها يعني فهم العملية الإبداعية فما هي الصورة يا ترى؟.

إن ملفوظ الصورة مكرس لشمولية المصطلح، فهي تضم كل الأشكال البلاغية التصويرية من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز وأسطورة، وهذه الشمولية تجعل من الصعوبة الخروج بتعريف دقيق وواضح، وهذا يعيدنا إلى بداية الإشكالية للتحديد المصطلحي للصورة.

---

[1] سيسيل دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد ناصف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن إبراهيم، دار الرشيد الجمهورية العراقية، د. ط، 1982، ص 159.

أولا: مفهوم الصورة بين القدماء والمحدثين:

إن الصورة ليست وليدة الدراسات النقدية الحديثة، بل إن جذورها متأصلة في الموروث البلاغي القديم، ذلك أن الشعر لطالما كان قائما على التصوير، لهذا من الطبيعي أن يكون النقاد القدماء قد تعرضوا لمفهوم الصورة.

"لقد تعرض مفهوم الصورة منذ أرسطو إلى اليوم إلى استعمالات متعددة، إذ استخدمه "أرسطو" بمعنى متميز، ثم راج بعد ذلك بفضل حركة السرياليين خاصة، إلا أن ثورة اللسانيات كانت السبب في دفع هذا المصطلح إلى الهامش لصالح مفاهيم ومصطلحات البلاغة الموروثة، مثل التشبيه والاستعارة والمجاز المرسل، ومع البلاغيين الجدد كثيرا ما دفعوا إلى الوقوف على الرابطة التي تجمع بين الاستعارة والتشبيه، فقد وجدوا في مصطلح الصورة أحسن جامع بينهما".[1]

يعرف "أرسطو" الصورة قائلا: "إن الصورة أيضا استعارة إذ أنها لا تختلف عنها إلا قليلا فعندما يقال: "وثب كالأسد" نكون أمام صورة، ولكن عندما يقال: "وثب الأسد" نكون أمام استعارة، فلكون الاثنين جسورين، سمي (آخيل) على سبيل النقل، أسدا".[2]

نلاحظ أن مفهوم الصورة عند أرسطو، يعادل ما يعرف بالتشبيه المرسل غير أنه يسلِّم بأن الصورة (أي التشبيه)، هي استعارة أيضا، وهذا يضفي على المصطلحين بعض التعميم.

وللوقوف أكثر على مفهوم الصورة ،لابد أن نستعرض بعض الآراء النقدية العربية التي تعرضت لهذا المصطلح قديما وحديثا.

---

[1] محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990 ص15.

[2] المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

1- الصورة في الموروث النقدي العربي:

لابد لنا في البداية أن نتعرف على المعنى اللغوي لمصطلح الصورة حيث "يدور المعنى اللغوي للصورة حول الهيئة وصفاتها، والشكل الذي تبدوا عليه مادتها وهي أيضا لا تنفصل عن المادة، لأنها من تركيبها وداخلة في تكوينها، فهيئة الإنسان وصورته لا تفارق جسمه، وسلوكه إنما هو مرتبط بمادة جسمه".[1]

وقد ورد في لسان العرب قول ابن الأثير: "الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته، يقال صورة الفعل، وكذا هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا، أي صفته".[2]

"ومن أسماء الله تعالى: المصور، وهو الذي صور جميع الموجودات ورتبها فأعطى كل شيء منها صورة خاصة، وهيئة مفردة يتميز بها على اختلافها وكثرتها".[3]

وجاء كذلك في القاموس المحيط: "الصورة بمعنى النوع والصفة".[4]

وقد نالت الصورة في تراثنا النقدي العربي، حظًّا وافرا من الاهتمام والدراسة، فقد تحدث الكثير من النقاد القدامى عن الصورة الشعرية، وعلى رأسهم "الجاحظ" و"عبد القاهر الجرجاني".

---

[1] علاء أحمد عبد الرحيم، الصورة الفنية بين ابن سيناء الملك والبهاء زهير – تحليل ونقد وموازنة–، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، ط1، 2008، ص29.

[2] ابن منظور، لسان العرب، ، دار صادر، بيروت، د ط، د ت ، ج4، مادة: صور، ص474 .

[3] المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

[4] الفيروز ابادي، القاموس المحيط، تحقيق: مكتبة تحقيق التراث، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط 8، 1426هـ/2005م، ص 427.

1-1- الصورة عند الجاحظ:

يقول "الجاحظ": "المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[1]، ويقصد الجاحظ هنا: طريقة مخصوصة في صياغة العبارة وتأليفها لتحقيق الغاية الكبرى وهي البيان".[2]

واستخلص الدكتور "جابر عصفور" من مقولة "الجاحظ ثلاث مبادئ: "أول هذه المبادئ أن للشعر أسلوبا خاصا في صياغة الأفكار والمعاني، هو أسلوب يقوم على إثارة الانفعال واستمالة المتلقي إلى موقف من المواقف، وثاني هذه المبادئ: أن أسلوب الشعر في الصياغة يقوم في جانب كبير من جوانبه على تقديم المعنى بطريقة حسية، أي أن التصوير يترادف مع ما نسميه الآن بالتجسيم، وثالث هذه المبادئ: أن التقديم الحسي للشعر يجعله قرينا للرسم، ومشابها له في طريقة التشكيل والصياغة، والتأثير والتلقي، وإن اختلفت عنه في المادة التي يصوغ بها، ويصور بواسطتها".[3]

وبهذا يعد التصوير الجاحظي خطوة نحو التحديد المصطلحي الدلالي لمصطلح الصورة لاسيما أن الجاحظ لم يقرن مصطلحه بنصوص عملية تضيء دلالته فضلا عن

---

[1] الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، لبنان، ط 3، 1969 ص ص 131، 132.

[2] حافظ الرقيق، شعر التجديد في القرن الثاني الهجري ،(بشار، أبو نواس، أبو العتاهية)، دار صامد للنشر والتوزيع تونس، ط3، 2003، ص17.

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

تعلق مفهومه بالثنائية الحادة التي شغلت نقادنا القدامى القائمة على المفاضلة بين اللفظ والمعنى طبقا للمفهوم الصياغي أو الصناعي للشعر.[1]

1-2- الصورة عند قدامة بن جعفر:

ولم يبتعد رأي "قدامة بن جعفر" في تحديد مفهوم الصورة عن رأي "الجاحظ" مع شيء من التحديد المنطقي المتأثر بالفلسفة، وهو لم يوفق –فيما أورده من تحديد للصورة ومكانتها في الصياغة الإبداعية – بين اللفظ والمعنى، أو الصورة والمادة، وصولا إلى مقياس فني في التمييز بين أساليب الصياغة الجمالية، فرأى "قدامة" أن: "المعاني كلها معروضة للشاعر وله أن يتكلم فيما أحب وآثر ومن غير أن يخطر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة، من أنه لابد فيها من شيء يقبل تأثير الصورة فيها، مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة".[2]

لقد جعل" قدامة" الشعر صورة للمعاني، فالمعاني كالمادة الخام للشعر، ومقدرة الشاعر الحاذق تبرز في اللفظ والشكل لا في المعنى والفكرة، وبالتالي فإن الصورة عند "قدامة" المتأثر بالمنطق والفلسفة اليونانية تتحدد من كونها الوسيلة التي يستعان بها في تشكيل المادة وصوغها، شأنها في هذا شأن باقي الصناعات.

وكما هو واضح هنا، أن "قدامة" لم يضف شيئا ذا بال على نحو ما أقره "الجاحظ" وحدده، وبهذا يكون تحديده لمفهوم المصطلح امتدادا لمفهوم التصوير عند "الجاحظ".

---

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

[2] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د. ط، د. ت، ص65.

1-3- الصورة عند القاضي الجرجاني:

أما "القاضي الجرجاني" في كتابه: "الوساطة بين المتنبي وخصومه"، يربط الصورة بروابط شعورية تصلها بالنفس، وتمزجها بالقلب، حينما دافع عن شعر "المتنبي" فيقول: "إن الكلام أصوات محلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار، وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن وتستوفي أوصاف الكمال، وتذهب في الأنفس كل مذهب وتقف في التمام في كل طريق، ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن، والتئام الخلقة وتناصف الأجزاء، وتقابل الأقسام، وهي أحظى بالحلاوة، وأدنى إلى القبول، وأعلق بالنفس، وأسرع ممازجة للقلب، ثم لا تعلم – وإن قاسيت واعتبرت ونظرت وفكرت – لهذه المزية سببا، ولما خصت به مقتضى".[1]

وإذا كان "القاضي الجرجاني" قد ربط لفظ (الصورة)، بوشائج شعورية تصلها بالنفس وتمزجها بالقلب، فإنه مع ذلك لم يحددها أو يصف جوانبها، وبقي الأمر لديه مجرد إحساس.

1-4- الصورة عند عبد القاهر الجرجاني:

إلا أن "عبد القاهر الجرجاني" اختلف منهجه في دراسة الصورة، حيث أرجع الجودة في الشعر إلى النظم، واتحاد المبنى والمعنى معا فيقول: "واعلم أن قولنا (الصورة)، إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة فكان بين إنسان من إنسان وفرس من فرس، بخصوصية تكون في صورة هذا، لا تكون في صورة ذاك، وكذلك كان الأمر في المصنوعات، فكان بين خاتم من خاتم، وسوار من سوار بذلك، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقا، عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة

---

[1] علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي البجاوي المكتبة العصرية، بيروت، ط1 ،1427هـ/2006م، ص412.

بأن قلنا: للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك، وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئا نحن ابتدأناه، فينكر منكر، فهو مستعمل مشهور في كلام العلماء، ويكفيك قول "الجاحظ": "وإنما الشعر صناعة وضرب من التصوير".[1]

فالصورة عند "الجرجاني" ليست ذات الشيء، وإنما هي مميزاته المفرقة له عن غيره، سواء أكانت في الشكل أم في المضمون، لأن الصورة مستوعبة لهما، والشعر الجيد عنده هو اتحاد المعنى والمبنى معا، وليس لأحد منهما مزية على الآخر، ويحدد "الجرجاني" الصورة بقوله: "فإنك تجد الصورة المعمولة فيها كلما كانت أجزاؤها أشد اختلافا في الشكل والهيئة ثم كان التلاؤم بينها – مع ذلك – أتم، والائتلاف أبين، كان شأنها أعجب والحذق لمصورها أوجب".[2]

وهذا ما يؤكده النقاد المحدثون في العلاقة بين طرفي الصورة ، التي تزداد قوة وجمالا كلما كانت بعيدة ومتناقضة.

وما نلاحظه كذلك عند "الجرجاني"، أنه لم يهمل الجانب الوجداني في تشكيل الصورة حيث ربط عملية الخلق أو الإبداع الشعري بالذوق الفني والإحساس المرهف لذلك نراه في نص آخر يربط الصورة بدوافع نفسية، إضافة إلى الخصائص الذوقية والحسية حيث تجتمع كل هذه الخصائص لتعطي الصورة جمالا ورونقا عميق التأثير في المتلقي إذ يقول: "التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني، أو برزت هي باختصار في معرضه ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته، كساها أبهة وكسبها منقبة، ورفع من أقدارها، وشب من

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1424هـ/2003م، ص 466.

[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط1 1424هـ/2003م، ص112.

نارها، وضاعف قواها في تحريك النفوس لها، ودعا القلوب إليها واستثار لها أقاصي الأفئدة صبابة وكلفا، وقسر الطباع على أن تعطيها محبة وشغفا".[1]

فقد تفطن "عبد القاهر الجرجاني" إلى أهمية الأحاسيس في عملية الخلق الإبداعي، وفي تشكيل الصور الفنية، ويقول "محمد الولي" في هذا الصدد: "لقد أدرك هذا البلاغي الفذ أن الشعرية أو البلاغة تتحقق بفضل التصوير الذي يتعرض المعنى، هذا التصوير أو: (وجوه الدلالة على الغرض)، هو مجموع الأدوات التصويرية البيانية من تشبيه وتمثيل واستعارة وكناية، وهذا ما يختصره الجرجاني في عبارته التي يتحدث فيها عن القدماء وفهمهم للصورة: إنهم لا يعنون بحسب العبارة مجرد اللفظ، ولكن صورة وصفة وخصوصية تحدث في المعنى"[2] ، وإن هذا الموضوع هو عينه الموضوع الذي يحدده المعاصرون تحت تسمية: (صورة).

وعلى الرغم من إدراك القدامى لأهمية عنصر التصوير في الشعر، فقد بقي نقادنا يتعاملون مع فكرة التصوير تعاملا شكليا، وفي نطاق ضيق لا يتعدى الأنماط البلاغية الجزئية، ويرتبط بالتقديم الحسي للمعاني المجردة وتمثيلها في الذهن بواسطة التجسيد وهذا الكلام يدل على أن البلاغيين القدامى تعاملوا مع الصورة الفنية تعاملا خارجيا، ولم يهتدوا إلى أهمية ربطها بالعالم النفسي للشاعر مما أعاق عملية تذوق جماليات الصورة في العمل الشعري ، وإدراك أهميتها في خلق التجربة الفنية، والسبب الرئيسي هو أن الشعراء قديما لم يكونوا أحرارا في نظم الشعر والتعبير عن مشاعرهم، إنهم ينظمون من أجل إرضاء غيرهم معتمدين على الإنشاد الذي لا يعطي وقتا للتأمل، وهي

---

[1] المصدر السابق ، ص 115.

[2] محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب النقدي والبلاغي، المرجع السابق، ص، ص: 293، 294.

الطفرة التي تجاوزها الشعر الحديث، حين استقل بذاتيته وفردانيته، فأصبح الشاعر يكتب من أجل إرضاء نفسه والتعبير عما يختلج في أغواره.[1]

1-5- الصورة عند القرطاجَنِّي:

وتجدر الإشارة أن نظرة "حازم القرطاجني" قريبة من النظرة الحديثة للبلاغة والتصوير الفني فهو يرى أن البلاغة: "أمور ذهنية محصولها صور تقع في الكلام بتنوع طرق التأليف في المعاني والألفاظ الدالة عليها(...) فإذا عبر الشاعر عن تلك الصور الذهنية الحاصلة من الإدراك، أقام اللفظ المعبر به هيئة لتلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ".[2]

ولو أن هذه الفكرة استثمرت من قبل النقاد في ذلك العصر، لأدت إلى نتائج جد حسنة ولكن نظرة نقادنا القدامى ظلت قاصرة، بحيث لم تتعد كون الصورة طريقة من طرق أداء المعاني، للوصول إلى الإقناع والاستمالة، ثم التأثير في القارئ عن طريق مراعاة مقتضى حال المتلقي [3]، "فلم يفهم الناقد القديم في -الأغلب الأعم – أن الأصل في الشعر هو المبدع قبل المتلقي، وأن القصيدة لن تحقق شيئا للمتلقي، إلا إذا حققت ما يماثله للمبدع وعندما ينظر إلى وظيفة الصورة من زاوية المبدع، يتكشف لنا زيف النتائج التي أدى إليها التصوير القديم، فالصورة ليست من قبيل الزينة الطارئة على المعنى الأصلي(...) إن الصورة هي الوسيط الأساسي الذي يستكشف به الشاعر تجربته، فالشاعر الأصيل يتوسل بالصورة ليعبر بها عن حالات لا يمكن له أن يتفهمها ويجسدها بدون الصورة".[4]

---

[1] ينظر : عبد الحميد هيمه، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر د. ط، 2005، ص. ص 68، 69.

[2] أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب تونس، ط3، 2008، ص15.

[3] ينظر: المرجع السابق، ص69.

[4] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المرجع السابق، ص283.

وخلاصة القول أن موضوع الصورة عند النقاد القدامى ظل يحوم ضمن عنصرين رئيسيين هما: (اللفظ والمعنى)، حيث افتقر النقد العربي لتحديد مصطلح جامع للصورة برغم كل الجهود التي بذلت في مباحث البلاغة عامة، وعلم البيان خاصة، فهل سيأتي النقد الحديث بجديد بخصوص هذه القضية؟ وهل سيوفي موضوع الصورة حقها الذي هضم –إن صح التعبير– من قبل النقاد السابقين؟

2- الصورة في النقد الحديث:

أولى النقاد المحدثون الصورة اهتماما كبيرا، وهذا ما يظهره الكم الهائل من الدراسات التي تناولت موضوع الصورة، فهي تمثل جوهر التجربة الفنية، واختلفت نظرة كل واحد منهم إلى الصورة، فنجد مثلا "بول ريفيري" (PAUL EVERDY) يعرف الصورة بأنها: "إبداع ذهني صرف...تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعيتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة".[1]

أما الدكتور "عز الدين إسماعيل" فيعرفها بأنها: "الشعور المستقر في الذاكرة... وعندما تخرج هذه المشاعر إلى الضوء، وتبحث عن جسم، فإنها تأخذ مظهر الصورة في الشعر، أو الرسم، أو النحت".[2]

فالشعور شرط أساسي من شروط التصوير، والفنان الحقيقي لا يصور بعيدا عن ذاته بالاعتماد على الصيغ الجاهزة، بل هو الذي يتكئ على شعوره وعاطفته، وقد عمق النقد الحديث وظيفة الصورة الفنية وقيمتها في النص الأدبي، فهي وسيلة مؤثرة موحية تفوق بكثير اللغة التعبيرية المباشرة، فهي كما يقول الدكتور "عز الدين اسماعيل": (كشف نفسي) للحقائق الإنسانية، هذه الحقائق التي تبقى متخفية متوارية عن الأبصار والأذهان، فتأتي الصورة الفنية لتجسدها وتخرجها إلى الواقع في شكل مثير للانفعال والوجدان، وهنا تكمن

---

[1] عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط4، 1990، ص88.

[2] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المرجع السابق، ص89.

قيمة الصورة، فهي تؤدي وظيفة دلالية توحي بالمواقف النفسية التي تعجز اللغة العادية عن التعبير عنها.[1]

ويقول الدكتور "جابر عصفور": "إن الصورة شكل حتما، ولكنها شكل يتفاعل ويومض ويحرك ويصدم ويفجر".[2]

ويعطي "لويس" (LOUIS) تعريفا مبدئيا للصورة :"إنها في أبسط معانيها رسم قوامه الكلمات، إذ الطابع الأعم للصورة هو كونها مرئية، وكثير من الصور التي تبدوا غير حسية لها مع ذلك ترابط مرئي باهت ملتصق بها، ولكن يمكن أن تستقي من الحواس الأخرى أكثر من استقائها من النظر".[3]

ويرى "محمد غنيمي هلال": أن ندرس الصورة الأدبية "في معانيها الجمالية وفي صلتها بالخلق الفني والأصالة، ولا يتيسر ذلك إلا إذا نظرنا لاعتبارات التصوير في العمل الأدبي بوصفه وحده، وإلى موقف الشاعر في تجربته، وفي هذه الحالات تكون طرق التصوير الشعرية وسائل جمال فني مصدره أصالة الكاتب في تجربته وتعمقه في تصويرها ومظهره في الصور النابعة داخل العمل الأدبي، والمتآزرة على إبراز الفكرة في ثوبها الشعري".[4]

أما الناقد "محمد حسن عبد الله" فيعرف الصورة على أنها: "صورة حسية في كلمات استعارية إلى درجة ما، في سياقها نغمة خفيضة من العاطفة الإنسانية، ولكنها أيضا شحنت – منطلقة إلى القارئ– عاطفةً شعريةً خالصةً أو انفعالاً".[5]

---

(1) ينظر: عبد الحميد هيمه، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، المرجع السابق، ص71.

(2) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المرجع السابق، ص29.

(3) سيسيل دي لويس، الصورة الشعرية، المرجع السابق، ص21.

(4) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، 1997، ص 34.

(5) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، د ط، د ت، ص32.

فالشاعر عنده ليس مجرد شاهد عيان، يروي الأشياء كما رآها مجردة من أي عاطفة، وإنما يمزجها بأحاسيسه الروحية، وببنائه الفكري.

ويتناول "نصرت عبد الرحمن" دراسة الصورة الفنية في الشعر الجاهلي من وجهة نظر النقد الحديث، وهو يرى أن: "قضية الصورة من أشد القضايا خطورة في النقد الحديث".[1]

ويقر قائلا: "أعترف أن مصطلح الصورة من المصطلحات النقدية الوافدة التي ليس لها جذور في النقد العربي"،[2] فهو يرى أن الصورة مصطلح غربي دخيل على الأدب العربي.

أما "علي البطل" فقد درس الصورة أسطوريا وعرف الصورة بقوله: "الصورة تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس، إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية وإن كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية، أو يقدمها الشاعر أحيانا كثيرة في صور حسية، ويدخل في تكوينها ما يعرف بالصور البلاغية من تشبيه ومجاز، إلى جانب التقابل والظلال والألوان وهذا التشكيل يستغرق اللحظة الشعرية والمشهد الخارجي".[3]

وعدَّ "عبد القادر الرباعي" الصورة وليدة الخيال، فيقول: "الصورة في التصوير الجديد ابنة الخيال الشعري الممتاز، الذي يتألف عند الشعراء من قوى داخلية، تفرق العناصر وتنشر المواد، ثم تعيد ترتيبها وتركيبها، لتصبها في قالب خاص حين تريد خلق فن

---

[1] عبد الرحمن نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، الأردن ط2 1981، ص83.

[2] محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، المرجع السابق، ص12.

[3] علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2 1981، ص88.

جديد متحد منسجم ...، والقيمة الكبرى للصورة الشعرية في أنها تعمل على تنظيم التجربة الإنسانية الشاملة للكشف عن المعنى العميق للحياة والوجود المتمثل في الخير والجمال، من حيث المضمون والمبنى، بطريقة إيحائية مخصبة من حيث الشكل".[1]

مما سبق نرى أن النظرة النقدية الحديثة تتعدى النظرة البلاغية القديمة، وقد تولدت هذه النظرة نتيجة الفهم الجديد لوظيفة الشعر، وهكذا تقوم الصورة على أصول جديدة تناقض تمام المناقضة تلك التي ورثناها منذ قرون، وإذا كان المفهوم القديم قد قصر الصورة على التشبيه والاستعارة بجميع أشكالها، فإن المفهوم الجديد يوسع إطارها، فلم تعد الصورة البلاغية هي وحدها المقصودة بالمصطلح، بل قد تخلو الصورة – بالمعنى الحديث– من المجاز أصلا، فتكون عبارات حقيقية الاستعمال، ومع ذلك فهي تشكل صورة دالة على خيال خصب، وهذا ما تنبه إليه الشاعر المعاصر، فعمد إلى كسر القرائن البلاغية المنطقية أو العقلانية، فضم الشعر إلى السحر، وفسح مجالات أخرى أمام الإدراكات الحسية والذهنية وبمثل هذه الصور الفنية التي انعدمت فيها القرائن المنطقية، تفجرت ثورة الشعر المعاصر.

وللوقوف أكثر على حدود الصورة في العصر الحديث، لابد لنا أن نتطرق إلى المذاهب الأدبية المختلفة، ونستعرض وجهة نظر كل مذهب تجاه التصوير الفني.

2-1- الاتجاه الرومانسي:

وهو أول الاتجاهات التي كسرت حاجز العقل، "فإن كانت الصورة في الشعر الكلاسيكي أداة تعبيرية تخضع للعقل وللعلاقات التشبيهية التي يقيمها العقل بين الأشياء فإن الصورة في الرومانسية تعكس الصورة الداخلية للذات وتتغلغل فيها للكشف عن أسرارها

---

[1] عبد القادر الرباعي، الصورة الشعرية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2 1999، ص15.

وخباياها، فهي انفتاح لا انغلاق، إضاءة لا تعتيم، تساؤل لا إجابة بحث واستكشاف لا قناعة وقبول".[1]

هكذا تعني الرومانسية إذن الإبداع الحر، وتتميز بالانفعالية والوجدانية العالية فضلا عن النزعة الذاتية ، وهي في عبارة أخرى تنزع إلى تحطيم القواعد المتوارثة عن الأدب الكلاسيكي فيتوسع الرومانسيون في استخدام الألفاظ استخداما يقوم على تراسل الحواس، فيتحدثون عن السكون المشمس، وبياض اللحن، وعطر النشيد، ويشخصون الجمادات والمعاني المجردة كالبلى والحزن، والسأم والوجد، فإذ بها تتحرك وتقوم وتنسج ويمعنون في التعاطف مع المدركات والمعنويات حتى يبدو أنهم يفنون فيها ويذهلون عن ذواتهم".[2]

وهكذا بدأ يظهر تحول كبير في مفهوم الصورة، فبينما كانت ترتبط في الكلاسيكية بقواعد الفكر أصبحت خاضعة للمشاعر والأحاسيس الذاتية، وفي هذا تغيير جذري لمعيار الصورة فأصبحت لا تعتد إلا بالمشاعر والأحاسيس الذاتية، وبذلك تهيأ لها أن تنهض بالشعر وتحدث ثورة عارمة في الأدب، ومن أبرز الأدباء والشعراء الذين تأثروا بهذا الاتجاه: "عباس محمود العقاد"، و"عبد الرحمن شكري"، و"عبد القادر المازني"، هؤلاء الثلاثة الذين أسسوا مدرسة الديوان عام 1922، وكذلك رواد مدرسة أبولو التي أسسها "أحمد زكي أبو شادي"، إضافة إلى جماعة المهجر...الخ.

ويتفق كل هؤلاء الرواد والمنظرين للرومانسية حول أهمية الخيال في تشكيل الصورة ويعد "كولوريدج" أهم ناقد بحث في موضوع الخيال بشكل واسع، وهو يرى أن الخيال نوعان يقول: "إنني أعتبر الخيال إذن إما أوليا أو ثانويا، فالخيال الأولي هو في رأيي القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكنا...أما الخيال الثانوي هو في عرفي

---

[1] ينظر: عبد الحميد هيمه، الصور الشعرية في الخطاب الشعري الجزائري، المرجع السابق، ص، ص 74، 75.

[2] فايز علي، الرمزية والرومنسية في الشعر العربي، http/www.kotobarabia.com، ص33.

صدى للخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها، ولكنه يختلف عنه في الدرجة، وفي طريقة نشاطه، إنه يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد".[1]

فالخيال الأولي هو الخيال الذي يملكه جميع الناس، أما الخيال الثانوي فهو ملكة يتميز بها الشاعر الحقيقي، فيتمكن من تقديم رؤى جديدة للواقع المألوف بصورة جديدة ودلالات جديدة ولذا فإن عالم الخيال والأحلام عند الشاعر الرومانسي أحب إليه من عالم الحقيقة المحدود.

وقد كان للاهتمام بالخيال بهذا الشكل، نتائج فنية في تطوير الصورة، فطالعتنا صور خيالية محضة تستلهم المشاعر والأحاسيس، وتعبر عما تجيش به نفس الشاعر من عواطف مختلفة لم تكن لتظهر لولا هذه الصور، وبهذا نخلص إلى أن قيمة الصورة عند الرومانسيين لا تبدوا في قدرتها على التماثل الخارجي بين الأشياء، وإيجاد الصلات المنطقية بينها، وإنما قدرتها في الكشف عن العالم النفسي للشاعر.[2]

2-2- الاتجاه الرمزي:

أما الاتجاه الرمزي فقد نظر إلى الصورة من منظور مختلف، فقد تجلت أعمال الرمزيين في تفكيك الصورة والنماذج الفنية، حينما "استبدلوا النموذج الفني المجسد لحالة حياتية ملموسة برمز ينطوي على سلسلة كاملة من المعاني، لتتقلب هذه التعددية في المعاني المقصودة بذاتها، إلى نسق الشكل كليا، فتغدوا صلات الترابط بين انطباعات

---

(1) محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1979 ص62.

(2) ينظر: عبد الحميد هيمه، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، المرجع السابق، ص76.

الشاعر والصور التي يقدمها أكثر تباعدا وتعقيدا، واستعصاء على فهم الجميع عدا الشاعر نفسه، لدرجة أمست أعمال بعض الرمزيين أشبه بالأحاجي".[1]

2-3- الاتجاه السريالي:

أما السرياليون فقد اعتنوا بالصورة الشعرية ذات الدلالات النفسية، حيث يرون في الصورة العنصر الجوهري للشعر، وهي من نتاج الخيال والإلهام[2]، مما عرضهم للانتقاد يقول "بيتروف": "في أعمال السرياليين والتعبيريين يستبدل التصوير الملموس للأشياء برموز ومفاهيم تجريدية مغرقة في الغموض والنسبية، حيث سعى التعبيريون –برفضهم الاهتمام الانطباعي بالجزئيات والتفاصيل– إلى التقاط النقاط الأساسية المهمة ، وجواهر الظواهر لكن صورهم ونماذجهم تذهل بتجريديتها العارية، وبشكلانيتها الفنية ، وليس أبطال مؤلفات الكتاب التعبيريين سوى ظلال غير متماسكة، منقطعة زمانيا ومكانيا، مهمتها تجسيد تأملات المؤلف حول ظواهر الواقع في معانيها العامة، وهكذا يهبط في فن الكلمة تدريجيا دور الوظيفة التصويرية للغة".[3]

---

(1) بيتروف.س، الواقعية النقدية، ترجمة: شوكت يوسف، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، دط 1983، ص294.

(2) ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، المرجع السابق، ص 423.

(3) المرجع السابق، ص294.

ثانيا- أنماط الصورة:

1- الصورة البلاغية:

إن الصورة قديمة قدم الشعر، بل وقدم الإنسان نفسه، لأن لا شعر بدون صورة وأقدم أنماطها "الصورة البلاغية"، فلغة المجاز: "هي اللغة الإنسانية الأولى، وهي الهدف الأسمى للغة الشعرية".[1]

وقد استخدم القدماء الصورة المجازية، وبخاصة الاستعارة التي تقوم على معنى النقل أو الاستبدال، أما النقد الحديث فقد تعامل مع الاستعارة بطريقة أكثر عمقا ودقة، إذ لم تعد العلاقة التي تقيمها مجرد علاقة تشابه أو تمثيل، وإنما علاقة تفاعلية، يفقد كل طرف فيها شيئا من خصائصه ومكوناته الأساسية، ويكتسب خصائص ومميزات أخرى جديدة ، لم تكن له من قبل، ولذلك فضل النقاد مصطلح الصورة الفنية، ومع ذلك تظل الصورة المجازية إحدى أهم أوجه التعبير بالصورة.[2]

لقد ميزت النظرة التفاعلية للصورة البلاغية النقد الحديث، فقد أصبحت الصورة الشعرية مجموعة علاقات لغوية لا متناهية، يخلقها الشاعر للتعبير عن تجربته الخاصة ويحقق أهم خصائص التعبير الشعري، الذي هو في أساسه تعبير بالصورة، "والقصيدة صورة ناطقة"[3]

---

[1] محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، المرجع السابق، ص ص 27، 31.

[2] ينظر: محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، (السياب، ونازك، والبياتي)، دار الكتاب الجديد بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص27.

[3] المرجع السابق، ص8.

غير أن هذه النظرة التفاعلية قد تتسم بالتجريد لدى بعض النقاد، وتغفل الجانب الحسي من الصورة، فتكسبها طابعا فلسفيا يبعدها عن طابعها الأصلي، فلا يمكن إغفال الجانب الحسي من الصورة ولا يمكنها التخلص منه مهما أوغلت في الذهنية والتجريد.

2- الصورة الحسية:

إذا كانت أغلب الدراسات البلاغية القديمة تقرن الصورة بالمجاز، فإن الدراسات الحديثة تولي أهمية كبيرة للانطباع الحسي ويربطونه بالصورة، فعلاقة الصورة بالحس كعلاقة الروح بالجسد، فالصورة لا تكتسب فاعليتها من مجرد كونها صورة، وإنما بميزتها " كحادثة ذهنية ترتبط نوعيا بالإحساس".[1]

وتمثل الأشكال والألوان وسيلة للشاعر في إحداث التوترات المطلوبة التي تصاحب التجربة الشعورية، بوصفها مثيرات حسية، يتفاوت تأثيرها من شخص لآخر، وقد ترعرع الشعر في أحضان الأشكال والألوان.[2]

غير أن الصورة الموحية لا تتأتى بمجرد حشد المدركات الحسية ورصفها، وإنما تتطلب نوعا من العلاقة الجدلية بين الذات المبدعة ومدركاتها الحسية، فتحذف منها أشياء وتضيف إليها أشياء أخرى، ويعاد تركيب تلك المدركات في صورة مغايرة لكل أشكالها المألوفة، فلا تعود تطابق أي شيء خارج التجربة ، فالشاعر حين يستخدم الكلمات الحسية وبشتى أنواعها، لا يقصد أن يمثل بها صورة لحشد معين من المحسوسات، بل الحقيقة إنه يقصد تمثيل تصور ذهني معين له دلالته وقيمته الشعورية.[3]

---

[1] رينيه ويلك، واستن وارن، نظرية الأدب، ترجمة: عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، المملكة العربية السعودية، د ط، 1412هـ/ 1992م، ص194.

[2] ينظر: عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية، دار الفكر العربي، ط 3، 1986 ص130.

[3] ينظر: عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، المرجع السابق، ص70.

وهنا يأتي دور الخيال في إبداع الصورة الشعرية، حيث يقوم بترتيب وتنظيم الأفكار المبعثرة في ذهن الشاعر، ولا تقتصر وظيفته في التنظيم والترتيب فحسب بل تتعدى إلى الابتكار، فبواسطة الخيال يستطيع الشاعر أن يشكل " نمطا فريدا من الكلمات غير قابلة للإعادة، وتكون كل كلمة موضوعا بقدر ما تكون هي إشارة، وتستعمل بصورة لا يمكن لأية منظومة خارج القصيدة أن تتنبأ بها".[1]

إن التركيز على الجوانب الحسية من الصورة لا يعني إلحاقها بالفنون المكانية ونفي الزمانية عنها، أو إخراجها نهائيا من دوائر المجاز، بل تبقى محتفظة بشيء من صفاتها الاستعارية المجازية، لأنها "صورة حسية في كلمات استعارية".[2]

ويظل الزمن عاملا مهما في تشكيلها، حتى عند دعاة الحسية والتصويرية فهي عندهم: "تلك التي تقدم عقدة فكرية أو عاطفية في برهة من الزمن"،[3] فهي تجمع بين بعد مادي حسي وآخر عاطفي تجريدي، لتتقدم خطوة أخرى نحو طبيعتها الموحية الرامزة فتقترب من الرمز وإن لم تصل إليه.

3- الصورة الرمزية:

إن هذه الصورة تقيم توافقا بين التصنيفين السابقين من حيث اقترانها بالمجاز واعتمادها على مكونات حسية، حيث أن الصورة: "رمز يتأثر بحالة روحية، فهي صورة تعبيرية وليست صورة سببية"[4]، فالشاعر لا يخلق صورة من عدم، وإنما يختار من الإمكانات المتاحة في اللغة ويستعين بمدركاته الحسية المختزنة، ويقيم تفاعلا من نوع خاص، ليشكل نظاما لغويا قادرا على إبراز الدلالات التي تحتويها التجربة الفنية والشعورية.

---

(1) رينيه ويلك، واستن وارن، نظرية الأدب، المرجع السابق، ص، ص 199، 200.

(2) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، المرجع السابق، ص32.

(3) المرجع السابق، ص159.

(4) المرجع نفسه، ص214.

وقد أسرف بعض الدارسين في الإعلاء من شأن الإيحاء الرمزي، حتى غدا منطقا خارج حدود اللغة، وفوق الزمان والمكان، وتعود المبالغة في إيحائية الصورة الرمزية إلى بعض الرومانسيين الذين اقتربوا ببعض النتاجات الأدبية من التجارب الصوفية، تلك التجارب التي تنشد الفناء في المطلق، وتسعى إلى تخطي حدود الزمان والمكان، غير أن التجربة الشعرية تختلف عن التجارب الصوفية، فموقف المبدع: "يمتاز من موقف الصوفي من حيث تتجه تجربة الشاعر نحو إثراء الوجود الحسي، بينما تتجه تجربة الصوفي إلى تحقيق الفناء المطلق"[1]، فوجهة كل منهما تناقض الأخرى، "ذلك لأن التجربة الفنية تنتج وجودا يوازي الوجود المادي ويثريه، بينما تكون التجربة الصوفية حالة فناء ينعدم فيها الوجود المادي من بدايتها إلى نهايتها".[2]

وبهذا الفهم لا تغدو الصورة الشعرية تجربة صوفية تتجه نحو الغموض وتسعى إلى الفناء والتلاشي، وإنما تصبح معبرة عن رؤية معينة، ومشبعة بعواطف ومعارف جمة، يمكن إدراكها بنوع من المباطنة والحدس الذي هو نوع من الكشف الروحي، أو المعرفة الوهلية مما يقود إلى كشف علاقة، أو إحداثها بين مدركين اقترابا في الذهن لسبب ما، قد لا يكون للمنطق السببي، ولا التسلسل للحياة اليومية العادية أدنى نصيب في تلك العلاقة[3]، ولعل هذا ما يكسب الصورة الشعرية عمقا وثراء، ويضفي عليها الطبيعة الرمزية، وهي خصيصة مهمة من خصائص اللغة الشعرية.

---

[1] علي البطل، الصورة في الشعر حتى أواخر القرن الثاني الهجري، المرجع السابق، ص20.

[2] المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

[3] ينظر: محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، المرجع السابق، ص، ص 51، 58.

ثالثا: أهمية الصورة ووظيفتها:

1- من جهة المبدع:

تمثل الصورة أحد المكونات الأساسية في العمل الأدبي، فهي: "الجوهر الثابت والدائم فيه".[1]

إن الصورة تساعد المبدع على سبر أغوار نفسه، وتَتَبُّع مشاعره الغامضة وأحاسيسه الخفية التي تكونت إثر احتكاكات وتفاعلات متعددة، مع تجارب ومدركات حسية تنتسب إلى العالم الخارجي، فيتمكن المبدع – عن طريق الصورة – من إعادة تشكيل تلك المدركات، ليس كما هي عليه في العالم الخارجي، ولا كما كانت قابعة في الذهن، بل بطريقة تتداخل فيها المكونات الداخلية والخارجية، وتتصهر عناصرها في بوتقة الإبداع بحيث لا يعود الفصل بينهما ممكنا، ولا يحتفظ أي جزء منها بخصائصه وصفاته الأصلية وبذلك تكون الصورة المبدعة مغايرة لمكوناتها الأساسية ومحتوية عليها جميعها.[2]

وهكذا تصبح:" الوسيط الأساسي الذي يستكشف به الشاعر تجربته ويتفهمها كي يمنحها المعنى والنظام". [3]

إن رغبة المبدع في بث التناسق والنظام بين مكونات الوجود النفسي والواقعي وإخفاق الواقع في تلبية هذه الرغبة ، يدفع المبدع إلى توظيف الصورة لتحقيق هذا العالم المتناسق، ويوكل المبدع إلى صورته الشعرية مهمة السيطرة على عالمه والتخلص، من الفوضى العارمة التي تتحكم فيه، وذلك عن طريق التشكيل الجمالي للغة، فتصبح وسيلة

---

(1) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المرجع السابق، ص5.

(2) ينظر: محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، المرجع السابق، ص38.

(3) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المرجع السابق، ص423.

لإلهاب الذهن وإطلاق الخيال الناضج للبحث عن كل أسباب التوافق، هذه مهمة الصورة الأصلية التي "ليست شيئا ثانويا يمكن الاستغناء عنه أو حذفه".[1]

2- من جهة المتلقي:

إن الصورة هي كذلك وسيلة يقنع بها المبدع متلقيه ويحاول من خلالها فرض رؤيته عليه لتصبح الصورة: "جانبا من جوانب الصياغة الشكلية الطارئة على معنى سابق عليها".[2]

إن الصورة كفيلة باستثارة إحساس غامض متوتر لأنها تعطي الأهمية للظلال والألوان فتلهب ذهن المتلقي وشعوره معتمدة على: "المظاهر الحسية التي تحدث توترا في الأعصاب وحركة في المشاعر".[3]

ويترتب عن ذلك زعزعة علاقة المتلقي بالواقع الموضوعي، وبالتالي يتم إجهاد الذهن في اكتشاف ذلك الواقع بإيحاء من الصورة وتأثير منها، فيقع في سحرها بما يجده من متعة في طريقتها لتقديم الأشياء.

هكذا تهيء الصورة فرصة أفضل لخلق نوع من التوافق مع الواقع، بفعل كشفها لعلاقاته الخفية، وتصبح نشاطا ضروريا لذهن المتلقي، حين تحثه على تتبع تلك العلاقات من خلال التجربة الشعرية المكونة لها، لأن المبدع قد تخطى رؤية الآخرين، ووصل إلى حالة كشفه تلك إلى ما لم يصل إليه عامة الناس، وكونه تجربة إنسانية تستحق التأمل، بغية الوصول إلى مزيد من الإدراك.[4]

---

(1) المرجع السابق، ص 423.

(2) المرجع نفسه، ص364.

(3) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، المرجع السابق، ص129.

(4) ينظر: محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، المرجع السابق، ص44.

3- من جهة العمل الأدبي:

إن الصورة أهم الدعامات التي يعتمد عليها المبدع في عملية الخلق الفني، ويلجأ إليها في إعادة الترتيب، فالصورة بأبعادها المادية والرمزية هي الوحيدة القادرة على تنظيم ذلك الشتات الذي يحدث بين مختلف الجزئيات من مدركات وأشياء، فتثير انفعالا يسري في جوانب العمل الأدبي بأسره، يصهر عناصره ومكوناته، ويعيد خلقها من جديد، ويؤدي إلى توجيه الشعور ومساعدته في إبراز الفكرة المسيطرة عليه وذلك: "عندما تطفو على السطح في حالة إغفاء من المشاعر، فتظهر في نظام كأنه لا نظام".[1]

وتمنح الصورة بهذا الفهم العمل الأدبي تآزرا وتناغما، وتعمل على شد مكوناتها بعضها إلى بعض، وتغدو الصورة وكأنها مركز دائرة تتماهى حوله مجموعة من الدوائر المتصلة، كل منها يؤدي إلى الأخرى، دون انفصال أو انقطاع، حتى يخيل للمتتبع أن الصورة هي القصيدة، أو هي من القصيدة كالقلب النابض من جسم الإنسان، وإن اشتملت القصيدة على صور عدة، فإن هذه الصور ليست متنافرة أو مشتتة، وإنما تتحرك جميعها في نسق واحد وخط مرسوم ، تفضي- أخيرا – إلى احتواء فكرة دفعها المبدع بعد أن حولها عن ظاهرة ما قد أقضت مضجعه، فكان لها أثر معين على أعماق شعوره".[2]

وفي الأعمال الشعرية الجيدة، يلجأ المبدع إلى تنمية العمل داخليا معتمدا على تراكب صوره وتداعياتها المختلفة، ويشكل قصيدته وكأنها لوحة تستقبل حشدا من الصور المتتابعة المترابطة لا صورة واحدة، وهذه الصور لا تتوالى وفقا للحالة النفسية والشعورية الخاصة وتكون ناتجا لتفاعلاتها[3]، فتصبح هذه الصور كاللازمة النغمية، يستدعي وجود إحداها استحضار الصور الباقية المرتبطة بها عن طريق نوع من التداعي الحر، حيث ينقاد

---

[1] عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، المرجع السابق، ص96.

[2] ينظر: محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، المرجع السابق، ص 48.

[3] ينظر: عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، المرجع السابق، ص139.

المبدع بشكل تلقائي إلى تكوين هذه الصور الناتجة عن مدركاته المختزنة في اللاشعور والمترتبة على تجاربه الحسية والذهنية والعاطفية.

إن الصورة "إذا تكررت لمرات عديدة، تصبح نمطا لدى شاعر بعينه، أو شعراء عصر بعينه، فإن ذكر أي واحدة منها يستدعي في الذهن بقية الصور التي تدخل في هذا النمط، وهذا ما يجعلها أشبه بالرمز".[1]

مما تقدم يمكن القول أن الصورة ركيزة أساسية في بناء العمل الأدبي، فبالصورة يمكن للشاعر أن: " يشاهد حوله أفقا أوسع تقرر بين الأشياء علاقات جديدة، لا تتحدد بالمنطق أو بقانون العلّية"[2]، وإنما تتحدد بالحدس والتجربة الشعورية، ومن أجل استمرار ونمو هذه الصور يجب على المبدع استخدام اللغة استخداما خاصا، ينحرف بها عن الطريقة العادية المألوفة في التعبير، فيضفي على أسلوبه نوعا من الغرابة والإثارة، يقول أدونيس: "أينما ظهرت الصورة، تظهر معها حالة جديدة وغير عادية من استخدام اللغة".[3]

إن هذا التركيز الشديد من قبل الشعراء المحدثين على توظيف الصور واستخدامها استخداما مميزا، ربما يكون قد عوض القصور الظاهري الذي طرأ على القصيدة العربية الحديثة من جوانب الوزن والقافية والموسيقى الخارجية بعامة.

---

[1] علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، المرجع السابق، ص 29.

[2] محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، المرجع السابق، ص10.

[3] أدونيس، مقدمة للشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 3، 1979، ص 113.

رابعا: الرمز والقناع:

1- مفهوم الرمز:

اللغة الشعرية لغة إيحائية ذات دلالات متنوعة، وتكتسب هذه الميزة حين يستخدمها المبدع استخداما خاصا، إذ يبتعد عن الاستخدام النمطي، ويعمد إلى تجاوز الإشاري إلى الانفعالي، فلغة الشعر تستمد من العالم الخارجي صورتها العيانية، ومن العالم الداخلي بعدها الانفعالي المختلط، حيث يلتقي الواقع واللاواقع، وتسعى إلى تشكيل خلق جديد من علاقات جديدة، في طريقة جديدة من التعبير، وعندها لا تكتفي اللغة الشعرية بالصورة ، بل تتعداها إلى الرمز، فتلبي اللغة عن طريق الرمز رغبة الشاعر في إيجاد أسلوبه الخاص وتسد العجز الذي قد ينشأ عن حدة التجربة الشعورية وغموضها لأن: "طبيعة الرمز طبيعة غنية مثيرة".[1]

"وليس الرمز إلا وجها مقنعا من وجوه التعبير بالصورة"[2]، فكثيرا ما تتحول الصور إلى رموز "وإن ما يحدث بتكرار ملح هو أن ما يسمى في أعمال الكاتب الأولى "خصائص" ينقلب إلى رموز في أعماله المتأخرة".[3]

لقد تعرض مصطلح "الرمز" كغيره من المصطلحات إلى تذبذب واضطراب في المفهوم وتناقض في وجهات النظر، وهذا راجع بطبيعة الحال إلى تعدد الاتجاهات التي عرضت له ويمكن تقسيم هذه الاتجاهات إلى أربعة مستويات:

المستوى اللغوي. المستوى العام.

المستوى النفسي. المستوى الأدبي.

---

[1] عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، المرجع السابق، ص 196.

[2] المرجع نفسه، ص 165.

[3] ويلك ووارين، نظرية الأدب، المرجع السابق، ص 197.

1-1- المفهوم اللغوي للرمز:

جاء في لسان العرب في مادة "رمز": "الرمز تصويت خفي باللسان كالهمس ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت، وإنما هو إشارة بالشفتين وقيل: الرمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم، والرمز في اللغة كل ما أشرت إليه مما يبان بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أو بعين، ورمز يرْمُز، ويرْمِز رمزا".[1]

أما "الخليل"، فيراه:" تصويت خفي باللسان كالهمس، أو إيحاء وإشارة بالعينين أو الحاجبين أو الشفتين".[2]

كما ورد هذا اللفظ أيضا في الشعر العربي القديم بالدلالة نفسها، يقول الشاعر:

رمزت إلي مخافة بعلها من غير أن تبدي هناك كلاما

وقد أورد "السكاكي" هذا البيت ليوضح أن الرمز هو ما يشار به إلى قريب منك على سبيل خفية.[3]

ومفاهيم الرمز اللغوية ترادف الإشارة، وترادف الإيحاء أيضا، وهذه هي وظيفة الرمز في الأدب، وهي الإيحاء والتعبير غير المباشر عن النواحي النفسية الخفية التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالاتها المعجمية.

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د ط، د ت، ج5، مادة رمز، ص356.

(2) الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب المعنى، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط 4 2003، ج 4، باب الراء، ص 149.

(3) ينظر: جلال الدين أبو عبد الله القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار إحياء العلوم، بيروت، لبنان، ط 1 1998، ص 305.

1-2- المفهوم العام للرمز:

أما على المستوى العام لمفهوم الرمز فيمكن أن نقول أنه: "شيء يعتبر ممثلا لشيء آخر وبعبارة أكثر تخصيصا، فإن الرمز كلمة أو عبارة أو تعبير آخر يمتلك مركبا من المعاني المترابطة، وبهذا المعنى ينظر إلى الرمز باعتباره يمتلك قيما تختلف عن قيم أي شيء يرمز إليه كائنا من كان، وبذلك يكون العلَم وهو قطعة من القماش يرمز للأمة والصليب يرمز إلى المسيحية..." [1] "كذلك قد تستخدم بعض الأفعال والإشارات والحركات كرموز، فرفع الذراعين إلى الأعلى يرمز إلى الاستسلام، بيمنا رفع السبابة الوسطى وضم الأصابع الأخرى يرمز للنصر، أما رفع قبضة اليد فيرمز حتما للتهديد، وقد يكون الرمز في شخصية معلومة تتجلى أحيانا في بعض الزعماء والشخصيات التاريخية والأسطورية المعروفة، "كجمال عبد الناصر" رمزا للقومية العربية، والزعيم الزنجي: "مارتن لوثر كنج" رمزا للثورة العنصرية، "وتموز" رمزا للخصب والنماء، فالوظيفة الدلالية لتلك الرموز هي إشارة أو علامة محسوسة تذكر بشيء غير حاضر".[2]

ويقسم "أدوين بفان" (EDWYN BYVAN) الرمز إلى نوعين: "أولهما: الرمز الاصطلاحي ويعني به نوعا من الإشارات المتواضع عليها، كالألفاظ باعتبارها رموزا لدلالاتها ، أما ثانيهما: فيمكن أن نسميه "بالرمز الإنشائي" ، ويقصد به نوعا من الرموز لم يسبق التواضع عليه، كذلك الرجل الذي ولد أعمى، فتوضح له طبيعة اللون القرمزي بأنه يماثل نفير البوق".[3]

---

[1] إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس، تونس، د ط، 1986 ص171.

[2] جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص123.

[3] المرجع نفسه، ص 123.

[4] محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، د ط، 1977، ص ص 34 35.

ونلاحظ أن الاختلاف بين النوعين، هو أن الأول يقوم على الاصطلاح والاعتباط لا التماثل وبالتالي فهي تعد عملية "تجديد عقلي، يختلف تماما عن العملية النفسية التي تصحب استكشاف الرموز واستخدامه".[1]

أما النوع الثاني من الرموز يقوم على التماثل بين المرئي والمسموع، بين الحسي والمجرد، وهو بذلك يقترب من الرمز الأدبي، إلا أن تمثيله بوقائع يومية دون الالتفات إلى الواقع الأدبي، أفقده شيئا من قيمته وبالتالي فهو مجرد قيمة إشارية يمكن أن تلحظ خلال الحياة كلها.

1-3- المفهوم النفسي للرمز:

اعتبر المحللون النفسيون وعلى رأسهم "سيغموند فرويد"(S.FREUD)، أن الرمز تعبير عن الرغبات المكبوتة في اللاشعور، وقد اعتبر المحللون النفسيون أن وظيفة الرمز هي إيصال بعض المفاهيم إلى الوجدان بأسلوب خاص لاستحالة إيصالها بالأسلوب المباشر المألوف، أما "يونغ"(YUNG)، فقد خالف النظرية وأنكر أن يكون الرمز تمويها للفكرة، واعتبره الوسيلة الوحيدة المتيسرة للإنسان في التعبير عن واقع انفعالي شديد التعقيد والواقع أن العاطفة، وبخاصة الدينية، تعجز العقل المنطقي عن تناولها في أعماقها وأبعادها وظلالها فتتخذ الرموز والميثات وسيلة لولوج القلب البشري".[2]

ونخلص إلى أن الاتجاه النفسي في تفسير مفهوم الرمز، قد جعله مجرد متنفس شعوري أو لاشعوري لمكبوتات أو صور محفوظة في الذاكرة، ورغم أن هذا الاتجاه قد جرد الرمز من حقيقته الأدبية، إلا أن النقد الأدبي قد استفاد كثيرا من تقنيات التحليل النفسي في تحليله للخطاب الأدبي.

---

[1] عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، المرجع السابق، ص201.

[2] جبور عبد النور، المعجم الأدبي، المرجع السابق، ص ص 123، 124.

1-4- المفهوم الأدبي للرمز:

إن من مظاهر الحداثة في الأدب العربي ما يدعو الأديب إلى كسر القوانين المألوفة، ليبني عالما أدبيا خاصا به يتميز بالغموض، فقد أصبح النص الأدبي يتحرك من الوضوح إلى الضبابية، ويزداد غموضا كلما تقدم بنا الزمن، ولم يعد هناك معنى حقيقي للنص لأن القراءة باتت تعتمد على التأويل، والجدير بالذكر أن هذه السمة لم تقتصر على الشعر فحسب، بل على الأدب عامة كالمسرحية والرواية، والرمز بالمفهوم الأدبي يعني: "الإشارة بكلمة تدل على محسوس إلى معنى محدد بدقة ومختلف حسب خيال الأديب، وقد يتفاوت القراء في فهمه وإدراك مداه، بمقدار ثقافتهم ورهافة حسهم، فيتبين بعضهم جانبا منه وآخرون جانبا ثانيا، أو قد يبرز للعيان فيهتدي إليه المثقف بيسر، من ذلك أن الشاعر يرمز إلى الموت بتهافت أوراق الشجر في الخريف، ويرمز إلى الإحساس بالقلق والكآبة بقطرات المطر المتساقطة على زجاج نافذته في رتابة مضنية".[1]

وهكذا اتجه النص الأدبي اتجاه الغموض المحبب، مستعملا خاصية فنية جمالية هي: "الرمز"، وليس القصد بذلك الرمز اللغوي أو الإشارة التي تعبر عن شيء محدد وواضح، وإنما الألفاظ تتحول إلى أدوات لغوية تحمل وظائف جمالية فتترك أثرا في النفوس وهذه هي الغاية التي يتغياها الأدب الحقيقي، فعندما يقول الأديب مثلا: "سلام يباع في المزاد"، فهو يقصد أن السلام أصبح كشيء مادي يباع ويشترى في المؤتمرات ، وبيعه يعني فقدانه فالرمز الأدبي يسعى- بشكل مستمر- نحو مزيد من الخصوبة والعطاء للتجربة الشعرية، والوعي الشعري الرمزي يثبت بالصورة الحسية أمرا كليا فوق المحسوس، فالرمز إذ يستحوذ على الكيف الحسي للصورة وينطلق منه، فإنه يختلف عنها في ظهوره مشربا بدلالة مجردة بينما تبدو الصورة -بشكل سائد- ذات طابع حسي".[2]

---

[1] المرجع السابق، ص 124.

[2] محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، المرجع السابق، ص57.

وهكذا فالرمز يختلف عن الإشارة والعلامة والصورة في كونه واسطة بين المحدود واللامحدود، فهو ينزاح عن هؤلاء الثلاثة في كونه يحمل حتمية من نوع مختلف، فهي تنبع من داخله ولا تحدد بالعرف والاصطلاح، إذ يدخل الإنسان بمشاعره كطرف فاعل في أدبية النص وفعاليته، فتوظيف الرمز في العمل الأدبي ليس سترا للمقصود، بل هو دعوة للمتلقي كي يكشف بنفسه كل إيحاءات الرمز، وهذا الكشف تتفاوت درجته بحسب ثقافة القراء ومستويات فهمهم وأذواقهم، وبالتالي يحتاج النص إلى قارئ مزود بقدرات معرفية تستجيب لأفق انتظار النص، الذي يحمل دلالات تتغير كل مرة، وتتفاعل مع استجابات المتلقي للنص الأدبي وتساؤلاته.

وعلى الشاعر أثناء توظيفه للرمز أن يبتعد كليا عن السطحية والرتابة، ولهذا وجب عليه توظيفه توظيفا فنيا ناجحا يتفق والتجربة الشعورية التي يعالجها، "فمهما تكن الرموز التي يستخدمها الشاعر ضاربة بجذورها في التاريخ...لابد أن تكون مرتبطة بالحاضر وبالتجربة الحالية"[1]،لكي تسهم في إثراء القصيدة، وتعزز تأثيرها، فالفكرة التي تبدوا عادية ستختلف عند صياغتها صياغة رامزة، فتكتسب أبعادا لم تكن متوافرة فيها من قبل، وهذا ما يجعل الرمز: "وسيلة إيحائية من أبرز وسائل التصوير الشعرية ابتدعها الشاعر المعاصر عبر سعيه الدائب وراء اكتشاف وسائل تعبيرية لغوية، يبغي من ورائها إثراء لغته الشعرية".[2]

مما سبق يتبين لنا أن الرمز الفني الأدبي يقوم على ثلاثية أساسية: الكاتب والنص والمتلقي، لهذا يكون الوسيلة الناجعة لتحقيق الغايات الفنية والجمالية،، وإدراك ما لا يمكن

---

[1] عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، المرجع السابق، ص199.

[2] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، 2007، ص110.

إدراكه، ولا التعبير عنه بغيره، ولاسيما إذا اتحد مع وسائل أخرى في السياق النصي، "لأن الرمز ابن السياقات وهو سمة النص".[1]

لقد عمد المبدع إلى التماهي مع هذه الرموز، واستلهام تراثها التاريخي، وتوظيف بعدها الموضوعي بتقنية متطورة تجمع بين الذاتية والموضوعية، الغنائية والدرامية، الحسية والرمزية، إنها تقنية "القناع"، التي تحقق حضور الشاعر والرمز معا، وفي آن واحد، دون إمكانية التمييز أو الفصل بينهما، أو تتبع أي منهما بشكل منفرد[2]، فما مفهوم القناع؟ وما أنواعه ومصادره؟ وما هي دوافع توظيفه في الأدب؟

2- مفهوم القناع:

ولد الشعر العربي غنائيا، ولا يزال معرضا لأوجاع الذات وآمالها وتطلعاتها، ومن ثم ظلت الغنائية تيارا قويا صامدا باقيا رغم موجات الحداثة والتغريب، وظلت مجموعة كبيرة من الشعراء تصدر شعرها من حس انفعالي شخصي، ينقل للمتلقي رؤيتها الخاصة وطابعها الإنساني المحدد، ومن أجل التقليص من هذه الذاتية والغنائية دون استئصال تام لها، كان لابد من النزوع غلى الدرامية، بما يقتضي بعض التحول في طبيعة المعالجة الشعرية والتعبير الفني، لا التحول في الكيان الكلي، فالحس الدرامي يحول الغنائية من نزعة غنائية خالصة، إلى غنائية فكرية موضوعية، فالشاعر حين ينزع إلى الدرامية، يحاول أن يكون موضوعيا، وتعد تقنية القناع أحد الوسائل الدرامية التي يستتر بها الشاعر عن متلقيه، بحيث لا تكون الرؤية التي تقدمها القصيدة رؤيته الخاصة، ومن ثم يتحدث إلى قارئه من خلال شخصية أخرى جديدة يتخذها قناعا، ويغلب أن يكون هذا القناع شخصية من شخصيات

---

[1] محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1983، ص89.

[2] ينظر: محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، المرجع السابق، ص59.

التاريخ، يسقط عليها الشاعر ملمحا من ملامح أزمة عصره الراهن، فالمتكلم في القصيدة من أولها إلى آخرها هو القناع.[1]

تشير كلمة "القناع" في اللغة العربية إلى معان لغوية متعددة، فقد تدل على ما يستعمل لتغطية الوجه أو الرأس أو كليهما، كالمقنعة والقناع، وهو: "ما تغطي به المرأة رأسها... وفي حديث عمر: أنه رأى جارية عليها "قناع" فضربها بالدرة".[2]

" والقناع والمقنعة، ما تتقنع به المرأة من ثوب تغطي رأسها ومحاسنها، وألقى عن وجهه قناع الحياء، على المثل، وقنعه الشيب خماره إذا علاه الشيب".[3]

وقد تدل كلمة "قناع" على ما يصنع من عناصر الطبيعة ويدخل في استخدامات الحياة اليومية، كطبق التمر الذي يصنع من عسب النخل، وتوضع فيه الفاكهة، "وفي حديث الربيع بنت المعوذ قالت: أتيت النبي صلى الله عليه وسلم بقناع من رطب، وفي حديث عائشة: أخذت أبا بكر غشية عند الموت فقال:

"ومن لايزال الدمع فيه مقنعا فلا بد يوما أنه مهراق"[4]

وقد قصد بذلك الدمع المحبوس في العينين، التي تشبه القناع، وقد عرف إبراهيم فتحي القناع أو ما أسماه بالقناع الشخصي أنه: "تلك الواجهة أو ذلك القناع الذي يقدم إلى العالم ولا يمثل المشاعر والانفعالات الداخلية ويستخدم التعبير في النقد الأدبي أحيانا ليشير إلى شخص يبرز في قصيدة مثلا ، وقد يمثل أو لا يمثل نفسه".[5]

---

[1] ينظر: محسن أطميش، دير الملاك، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، دط، 1982، ص103.

[2] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، د.ت، ج8، مادة: قنع، ص300.

[3] المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

[4] المصدر نفسه، ص 301.

[5] إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المرجع السابق، ص. ص، 279، 280.

وأصل الكلمة اللاتينية (PERSONA) كان يطلق على القناع الذي يضعه الممثل على وجهه في أثناء تمثيله للمسرحية، ثم امتد معناه في اللاتينية ليشمل أي شخصية من شخصيات المسرحية، ثم أطلق على أي فرد في المجتمع، وفي النقد الأدبي الحديث استعمل لفظ "القناع" (MASK) للدلالة على شخصية المتكلم أو الراوي في العمل الأدبي ويكون في أغلب الأحيان هو المؤلف نفسه، والأساس النفسي لهذا المفهوم هو أن المؤلف عندما كان يتكلم من خلال أثره الأدبي، يفعل ذلك عن طريق شخصية مختلفة ليست سوى مظهر من مظاهر شخصيته الكاملة".[1]

نلاحظ من خلال هذه المفاهيم أن معاني كلمة القناع تؤدي في – مجملها– إلى معنى الإخفاء والتغطية، فالقناع يقوم على علاقة جدلية تفاعلية بين حالتي (الإخفاء والإظهار) بحيث يمكن رد المعنى العام لكلمة "قناع" إلى منبعه الأصلي الذي وظف فيه في أثناء الطقوس السحرية البدائية، لتحقيق حالة التقمص، بما يمكن عده عملية إزاحة وإحلال بين الشخصية والممثل الذي يقوم بدورها، وهذه العملية لا تقوم على انفصالهما تماما بل إن حضور أحدهما يستدعي حضور الآخر ويتفاعل معه[2]، "والقناع بالإضافة إلى مكانته كجزء موروث من المسرحيات الدينية القديمة التي انطلق منها المسرح اليوناني، كان يتجاوب مع الاحتياجات الفنية لتقديم الشخصيات البطولية أو الخارقة للعادة...كما كان يتجاوب مع ضرورات تكوين الشخصيات الضاحكة المسلية".[3]

---

(1) مجدي وهبه، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984 ص297.

(2) ينظر: علي حداد، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، دار الشروق الثقافية العامة، بغداد، دط، 1986 ص149.

(3) عماد حاتم، مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، د ط، 1979، ص72.

فالقناع إذن مصطلح مسرحي أساسا، لم يدخل إلى عالم الشعر إلا مع بدايات هذا القرن ليؤدي وظيفة جديدة تختلف نسبيا عن تلك الوظيفة التي كان يؤديها في المجال المسرحي والطقوس البدائية.[1]

فقد دخل القناع المسرح ليصبح مصطلحا مسرحيا مهما، ومنه انتقل إلى الشعر الحديث ليعبر عن لون متقدم من التوظيف الشعري للرموز والشخصيات.

3- عناصر القناع:

3-1- الدرامية:

لطالما طغت الغنائية على الشعر العربي، تغليبا لبواعث الذات الشاعرة، وتجلياتها في صوغ انطباعي أو انفعالي أو تأملي، متجرد عن التاريخ بخاصة أو المرجعية بعامة ويتيح القناع بوصفه استحضارا أو استدعاء أو استلهاما للتاريخ أو لمرجعية موضوعية في فهم الفعل الإنساني في صراعاته الداخلية والخارجية، ويضمن له زمكانية أو فضائه الرحيب، ويشرع القناع في أفعال محددة من الأحداث والوقائع، دالة على الفضاء الذي يعاد إنتاجه بزمكانيته من خلال أطر تاريخية معينة وموصوفة، مما يساعد على انزياح الدلالات نحو الرؤيا الأشمل المنشودة، وتؤدي الدرامية إلى إدغام ودمج الذاتية والغنائية في رحاب الموضوعية العامة لحركة التاريخ ومحاورتها ضمن غرض أو مغزى لا يخفى، وهي تستعيد القناع أو تتماهى معه في فيض الدلالات التي يعاد إنتاجها.[2]

---

(1) ينظر: المرجع السابق، ص72.

(2) ينظر: عبد الله أبو هيف، قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت عمّان، ط1، 2004، ص، ص 28، 29.

3-2- التمثيل السردي:

تستدعي الفعلية فيما تستدعيه الاعتماد على التمثيل السردي الذي يوائم بين التمثيل، تجسيد الشخصية أو تشخيصها أو صورتها حاضرة في المشهدية وسرد وقائعها وأحداثها بتطويع الشعر للسرد بمكوناتها المتعددة للتحفيز (تنامي الفعلية)، بضبط أنساق تنضيد الحوافز (الوحدات القصصية الصغرى)، بوصفها علامات دالة على الوظائف التعبيرية والانفعالية والإفهامية والمرجعية والتنبيهية والماوراء لغوية (التي تؤدي إلى الميتناصية في قصيدة القناع) والشعرية (لدى نقل رسالة القصيدة)، كما هو الحال عند دعاة المنهج الإنشائي في السرد أو ما يصطلح عليه بشعرية السرد مما يؤدي إلى إدغام التمثيل السردي في عملية الخطاب الشعري في قصيدة القناع بمراعاة من السرد من جهة، ويعالج فيه الصلة بين زمنية الخبر المسترجع وزمنية الخطاب وأنماط الرؤية عن الإدراك الجمالي والمعرفي للخبر لدى الراوي من جهة ثانية، وأساليب القص وهي تتعلق بنمط الخطاب الذي يتوخاه الراوي ليعلمنا بالخبر من جهة ثالثة.[1]

"إن التمثيل السردي في قصيدة القناع ينفع كثيرا في إثراء المشهدية بدواعي المرجعية واكتمال بناء الشخصية صوتا وتجسيدا في تلاقي اللغة، والصورة عندما يتسع المونولوج الدرامي إلى أمداء الدراما الشعرية الواسعة في تخييلها التاريخي".[2]

ويفيد التمثيل السردي في غايات متعددة لصوغ القناع أو عملية التقنع، لضمانة توارد حركية الأحداث والوقائع في أفعال الشخصية ومن يتعامل معها، وضبط الزمن الطبيعي أو الوجودي من جهة وتثمير أبعاده الأخرى الاستشرافية الارتجاعية والاستباقية من

---

[1] ينظر: القاضي محمد، تحليل النص السردي، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، 1997، ص45.

[2] عبد الله أبو هيف، قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، المرجع السابق، ص30.

جهة أخرى، وتعدد الأصوات الحوارية التي تثري المنظور السردي أو وجهة النظر، وهي عماد السعي السردي في عملية التقنع من جهة ثالثة.[1]

3-3- التاريخ:

"تبنى قصيدة القناع على شخصية تاريخية تستعاد أو تستلهم أو تستحضر ضمن تظافر وجهي الصدق التاريخي والفني، مع الملموسية الواقعية الخاصة ببنى القصيدة الأسطورية أو الرمزية أو العلامية".[2]

ويتناغم حضور التاريخ في قصيدة القناع مع معطيات التحليل الثقافي في نزعات تاريخية جديدة، والتي تنهض على قابلية منح القصيدة مخزونها الفكري والفلسفي والاجتماعي والاقتصادي، ويقوم هذا المنهج على جملة اعتبارات لدى باحثيه مثل:

1-"ليس التاريخ نسقا متجانسا من الحقائق، يمكن الإشارة إليه كمفسر للأدب، أو كحضور منعكس فيه، كما هو الحال في النقد الماركسي، بل إن النص الأدبي جزء من سياق تاريخي يتفاعل مع مكونات الثقافة الأخرى من مؤسسات ومعتقدات وتوازنات قوى وما إلى ذلك.

2-إن المفهوم السائد لما يعرف بالطبيعة الإنسانية كخاصية مشتركة بين المؤلف والقارئ وشخصيات العمل الأدبي، ليس وهما إيديولوجيا أنتجته ثقافة رأسمالية وهذا يعني – ضمن أشياء أخرى- أن المفهوم التقليدي للمؤلف وهم هو الآخر(كما هو المؤلف).

3-القارئ كالمؤلف معرض للمؤثرات الإيديولوجية في عصره، ومن هنا فلا إمكانية لتفسير أو تقييم موضوعي للنص الأدبي، بل إن ما يحدث هو أن القارئ إما أن

---

[1] المرجع السابق، ص30.

[2] المرجع نفسه، ص31.

يطبع النص في إحالة اتفاق ايديولوجية القارئ مع إيديولوجية الكاتب، فيمنح خصائص النص الموضوعية والفنية صفة العالمية والديمومة ، أو أن يستعيد النص– في حالة اختلافه مع الكاتب– بإسقاط فرضياته على ذلك النص".[1]

ويرتبط التأطير بخصائص النسق الثقافي الذي تتحرك فيه الشخصية إنسانيا ودينيا وموروثا شعبيا وتحقيقا تاريخيا، فليس بالمستطاع رؤية الشخصية بمعزل عن تاريخها الذي يشكل إطارا معرفيا لا سبيل في مجاوزته من أجل وعي دوافع التقنع، ولا سيما ضمانة التجرد من الذاتية وما يلازمها من غنائية تكاد تلغي التاريخ في أحيان كثيرة.

3-4- السيرية:

يعد العنصر السيري من المكونات الأساسية لقصيدة القناع لدى استحضار الشخصية أو التماهي معها من خلال نشد المصداقية التي تقوم على الميثاق السير ذاتي ومجاوزته نحو آفاق التخييل التاريخي، ويتيح التناص لتعدد الأصوات مزاياه الأعمق والأنسب، عندما يرفد القناع بالتمثيلات الأسطورية والنفسية والرمزية.

"ولعل غاية استخدام القناع القصوى هي تصوير تباين الصراعات داخل الشخصية أو مع اشتراكات التاريخ والواقع القاسية، وثمة زوايا متعددة للمنظور السردي المؤدية إلى إضاءة منظورات الخطاب الشعري أو أغراضه المضمرة، ويعمق تعدد الأصوات في الوقت نفسه تقانة المفارقة من خلال توسيع الاستخدام المجازي مثل التورية، وإظهار عكس الظاهر وتجاهل المعارف وإشاعة المقلوب، كأن يوصف الشيء بضد صفته، بتعبير "ابن قتيبة" في

---

[1] ميجان الرويلي، وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 2002 ص81.

كتابه "مشكل القرآن"، حيث أن الخطاب في البناء اللغوي المراوغ مزدوج الدلالة، فالدلالة المعطاة تعني عكسها تماما توسيعا لأفق التورية".[1]

لقد استفادت عملية التقنع من عناصر القناع الكثيرة، والقابلة للتجدد والتجديد، في أشكال جمالية وفنية متطورة مثل الدرامية والتمثيل السردي والتأريخ، والسير ذاتية والحوارية وهي عناصر تحقق النصوصية التي تفيد الاتصال بين الفنون في احتضان الرؤى الفسيحة للتأويل والدلالة.

4- القناع عند المبدعين والنقاد العرب:

4-1- عبد الوهاب البياتي:

لقد كانت الموضوعية أهم هدف يسعى إليه الشعراء في أعمالهم الأدبية، ولعل هذا هو السبب الذي جعلهم يلجئون إلى طرائق وأساليب جديدة تحقق هذا الغرض، ولم تأت هذه الفكرة اعتباطا وإنما تسربت إلى الشعر العربي الحديث تحت تأثير بعض الأفكار والمبادئ التي سادت الشعر الغربي والأوروبي منه بخاصة ومن أهم هذه الأفكار: فكرة "المعادل الموضوعي" الذي هو "عبارة عن مواقف أو موضوعات وأحداث تعبر عن الانفعال، في صورة فنية أو أدبية ما، وعرف المعادل الموضوعي في المقاربات النقدية، وعند (ت.س.إليوت) خاصة، كما يمثل "المعادل الموضوعي" مقابلا لغويا للواقع المادي".[2]"واستطاع "إليوت" بمعادله الموضوعي واتجاهاته الفكرية والفنية والنقدية، أن يبسط ظله على عالم الشعر...، ويفرض قيمه على الحياة العقلية والوجدانية".[3]

---

[1] ناصر شبانه، المفارقة في الشعر العربي الحديث،-أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش-نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002، ص147.

[2] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت،، لبنان، ط1، 1405هـ، 1985م ص. ص 147، 148.

[3] سعد دعبيس، حوار مع قضايا الشعر المعاصر، الفكر العربي، القاهرة، د ط، 1985، ص 133.

وكان لهذه الأفكار دور كبير في توجيه اهتمام المبدعين العرب إلى أهمية التراث وضرورة الاستفادة منه في الارتقاء بالقصيدة العربية الحديثة، وتأتي الاستجابة لهذا التأثير تماشيا مع ظروف الشاعر الحديث وأساليب حياته المعقدة وتلبية لحاجة فنية ملحة اقتضتها تجربته المعاصرة التي أصبحت أكثر تشابكا وتعقيدا من تلك التجربة الذاتية البسيطة التي تتسع لها القصيدة الغنائية".[1]

وتقنية القناع هي الوسيلة التي تهدف إلى تحقيق المعادل الموضوعي، وهي وجه من أوجه التوظيف التي يتحقق فيها، "وهي العملية الحقيقية المقصودة بإحياء التراث"[2]

ويعرف البياتي القناع فيقول: "الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه، متجردا عن ذاتيته، أي أن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته".[3]

وهو بهذا متأثر كثيرا بفكر "إليوت" الذي يرى بأن الشعر ليس تعبيرا عن الشخصية بل هو هروب منها، وهو لذلك ليس تعبيرا عن العواطف المجردة، وإنما هو عملية إبداعية تستوجب كثيرا من الجهد وكثيرا من النقد الذاتي، وكثيرا من البعد عن العاطفة المسرفة، وفي هذه العملية لابد للشاعر من الاعتماد على أشياء ومواقف غيرية خارجة عن ذاته، يسمى العمل من خلالها: عملا موضوعيا له حياته الخاصة به المنفصلة عن حياة الشاعر.[4]

فالبياتي بارتدائه القناع يسعى إلى أن ينأى بشعره عن الغنائية، وكسر حدة التدفق في عواطفه وانفعالاته المباشرة، والمنبع الأساسي الذي يستمد منه أقنعته هو التراث، فهو بالنسبة إليه مجرد قيمة ثابتة ثباتا نهائيا، وليس مجرد تراكم خبرات ومعارف وكتب، بل هو

---

(1) ينظر: علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، د ط، 1417هـ/ 1997م، ص24.

(2) محسن أطميش، دير الملاك، المرجع السابق، ص 104.

(3) عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، دار العودة، بيروت، د ط، 1972، ص73.

(4) ينظر: محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، المرجع السابق، ص71.

جزء لا يتجزأ من الحاضر، ومكون أساسي من مكونات الشعر الحديث التي لا يمكن الاستغناء عنها ويرى البياتي أن توظيف التراث في الشعر الحديث عبر تقنية القناع، هو العملية الحقيقية المقصودة بإحياء التراث.

ويهدف البياتي من توظيف الأقنعة الفنية إلى إعادة الشعر إلى وظيفته الحقيقية بما هو فاعلية خلاقة بين اللغة والأفكار والعواطف، وذلك برد العمل الشعري إلى صيغته التصويرية التي ارتبطت به منذ عصور الإنسانية الأولى، حيث كانت اللغة تلوذ بالصورة والأشكال والرسوم بحيث يتحد فيها الرمز الذاتي بالرمز الجماعي، وتجمع بين الذاكرة الشخصية والتاريخية، وتصبح القصيدة انصهارا داخليا بين الماضي والحاضر.[1]

4-2- القناع عند إحسان عباس:

بعد أن وصل البياتي إلى درجة من النضج والدقة في تحديد مصطلح "القناع"، قام الناقد "إحسان عباس" بالتوسع في مفهوم المصطلح من خلال تحليل مجموعة من قصائد البياتي وهي: "محنة أبي العلاء" و"الذي يأتي ولا يأتي" و"عذاب الحلاج"، غير أن هذه القصائد لم تكن بنفس درجة النضج والاكتمال في تكوين القناع، بل كان البعض منها لا ينهض على تقنية القناع أصلا، فالقناع بحسب "إحسان عباس": "يمثل شخصية تاريخية في الغالب يختبئ الشاعر وراءها ليعبر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها".[2]

وتقنية القناع ليست حكرا على الشعر وحده، بل تشترك معه المسرحية الشعرية في استخدام هذه الوسيلة، كما تشترك في ذلك القصة القصيرة.[3]

---

[1] ينظر: محمد فتوح أحمد، واقع القصيدة العربية، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1984، ص 53.

[2] إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، ط2، فبراير، 1978، ص121.

[3] ينظر: المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

ويرى "إحسان عباس" أن القصيدة لكي تحقق الدرامية المبتغاة، يشترط على الشاعر أن يبتعد عن التحدث بضمير المتكلم، لأنه يمزق القناع ويظهر الشاعر بشكل مباشر وبطريقة غنائية فيقول: "كما أن حضور الأصل باستمرار يقلل من التنوع في الأقنعة على اختلاف أسمائها"[1]، غير أن هذا الشرط يتعارض وأسلوب القناع الذي يعتمد ضمير المتكلم غالبا فكثيرا ما ينسى الشاعر قناعه فيندفع إلى المباشرة والخطابية، فالنسيان أو التخلي عن القناع مجرد خطأ قد يقع فيه أي شاعر، ولكنه ليس خطأ متأصلا في تقنية القناع.

ويرى إحسان عباس أيضا أن القناع لا يمكن تكوينه إلا "باستحضار شخصيات أصبحت في تضاعيف التاريخ نموذجية"[2]، وأنه ليس بمقدور الشاعر أن يتخذ من رموز وشخصيات أخرى معاصرة أقنعة فنية، إلا أن هذا الحكم قد يكون جائرا فقد ينجح الشاعر في تكوين القناع من خلال شخصيات ورموز معاصرة، إذا ضمن لها حسن التوظيف والاختيار فتكون "قادرة على إعطاء القصيدة أكثر من عمقها الظاهر، ونقل التجربة من مستواها الشخصي الذاتي إلى مستوى إنساني جوهري".[3]

4-3- القناع عند علي عشري زايد:

يرى علي عشري زايد أن العوامل الفنية –إلى جانب عوامل أخرى– كانت من أقوى الدوافع لشعراء الحداثة العرب نحو الاتكاء على تقنية القناع إذ إن نزعة الشاعر المعاصر إلى إضفاء نوع من الموضوعية والدرامية على عاطفته الغنائية، هي التي قادته إلى استعارة بعض خصائص الفنون الأخرى وتقنياتها، كما أن تشابك الحياة وتداخلها أدى إلى تعقيد التجارب الشعورية وغموضها، لذلك أصبح الشاعر في حاجة ماسة لرموز جديدة قادرة على

---

(1) المرجع السابق، ص121.

(2) المرجع نفسه، ص125.

(3) صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، د ط، 1969، ص 100.

النهوض بتجربته المعقدة، فلجأ إلى توظيف الشخصيات التراثية لتصبح وسيلة يعبر الشاعر بها عن رؤياه المعاصرة.[1]

ويذهب علي عشري زايد إلى أن الشعراء العرب تأثروا بأفكار "ت. س. إليوت" المتعلقة بالمعادل الموضوعي، حيث ساروا على تلك الأفكار وحاولوا تطبيقها عمليا في نتاجاتهم الأدبية، فاستخدموا في قصائدهم القالب الدرامي بكل أبعاده ومقوماته، ويبدوا أن علي عشري زايد يربط بين القناع وفكرة المعادل الموضوعي بشكل كبير، إذ يعتبر أن اللجوء إلى تقنية القناع كان بهاجس تحقيق المعادل الموضوعي، وكأن المعادل الموضوعي لا يتحقق إلا من خلالها، كما يرى علي عشري زايد أن تقنية القناع لا تتحقق إلا إذا اعتمدت على شخصيات تراثية، فهو لم يتعرض للقناع إلا وفق هذا المنظور، ولذلك اقتصر في متابعته على كيفية التعامل مع تلك الشخصيات، إذ سلط الضوء على كل ما يتعلق بالجانب الفني لاستخدام تلك الشخصيات وتوظيفها والتعبير من خلالها.[2]

ويرى أن عملية التوظيف تمر بمراحل فنية لا غنى للشاعر عنها، وهي أولا: اختيار ما يناسب تجربة الشاعر من ملامح الشخصية، وثانيا: تأويل هذه الملامح تأويلا خاصا وثالثا: إضفاء الأبعاد المعاصرة لتجربة الشاعر على تلك الملامح.[3]

ويتَّحد الشَّاعر بعد ذلك بالشَّخصية ويتَّخذ منها قناعا، يبثُّ من خلاله أفكاره وخواطره وآراءه يتحدَّث بلسانه أو يدعها هي تتحدَّث بلسانه، وهذا ما يقود إلى التوتر الذي هو سمة الأسلوب الدرامي، والدرامية هدف أصيل من أهداف استخدام تقنية القناع عند الشاعر الحديث.[4]

---

[1] ينظر: علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، المرجع السابق، ص78.

[2] ينظر: محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، المرجع السابق، ص. ص، 88، 89.

[3] ينظر: المرجع السابق، ص240.

[4] ينظر: المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

4-4- القناع عند جابر عصفور:

ثم جاءت دراسة جابر عصفور كاشفة للمصطلح ومعمقة لحدوده في النظرية والتطبيق على الرغم من تضييق فهم القناع إلى مستوى الرمز وآفاقه بالدرجة الأولى، وقد وضع الدراسة التطبيقية حول "مهيار الدمشقي"، وأطلق رؤيته المنهجية المنفتحة على الأسئلة الفكرية والنقدية، ورهن عصفور تعريف القناع بمداه الاستعاري الشامل، لأن العلاقة بين الاستعارة والرمز وثيقة برأيه، ثم جاهر بمقاربة القناع للاستعارة على أنها أقرب شكل بلاغي يقتنص هذه العلاقة[1]، "فالاستعارة مثل القناع تتألف من طرفين: مشبه ومشبه به ولكن العلاقة بينهما ليست علاقة استبدال يحل فيها المشبه به في وضع المشبه فحسب وليست علاقة مقارنة يقارن فيها هذا الطرف بذاك فحسب، بل هي –أساسا– علاقة تفاعل بين الطرف الحاضر في السياق، وهو المشبه به أو ما يرتبط به، وبين الطرف الغائب الذي لا تكف فاعليته وهو المشبه ، وناتج هذه العلاقة معنى جديد، ينفصل عن كلا الطرفين على السواء وينبع من كلا الطرفين على السواء".[2]

وحدَّدَّ "عصفور" عناصر القناع بإضفاء الموضوعية على صوت الشاعر وهو يستعيد رؤى شخصية القناع، وأن يتحدث بضمير المتكلم حيث "ينطق الشاعر من خلاله فيتجاوب صوت الشاعر المباشر مع صوت الشاعر الضمني، تجاوبا يصل إلى معنى القناع في القصيدة"[3]، إذ يمثل القناع شخصية تاريخية مخترعة تضفر عناصرها من التاريخ أو الحاضر أو الأسطورة، أو منها جميعا، لأن القناع مثلما يؤكد عصفور "شخصية استعارها الشاعر من التاريخ أو الأسطورة، ليتلفظ بها ما يريد، ذلك لأن ضمير المتكلم الذي ينطق في القناع هو – فيما يفترض على الأقل– صوت الشاعر، ومع ذلك فالصوت الذي

---

(1) ينظر: عبد الله أبو هيف، قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، المرجع السابق، ص51.

(2) جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، مهيار الدمشقي، مجلة فصول، القاهرة، مج1، ع4، 1981، ص124.

(3) المرجع نفسه، ص123.

سمعه ليس هذا وذاك، وإنما هو صوت مركب من تفاعل صوتي الشاعر والشخصية معا".[1]

وأضاء عصفور الأبعاد الأخرى للقناع مثل الدرامية وصلتها بالنسق الثقافي وتوظيفه وزمنيته فالشخصية التاريخية ذات القناع تفرض سياقها الخاص على الشاعر، في نفس الوقت الذي يريد فيه الشاعر تطويع هذه الشخصية وإدخالها في سياق جديد، ولابد لقصيدة القناع أن تنطوي على درامية ذاتية، تقوم على صوت أو تعدد أصوات على سبيل التجاوب أو التعارض مع الشخصيات التاريخية، وهو ناتج عن تناص التآلف أو التخالف ويؤدي هذا التعالق النصي مع المرجعية التاريخية أو الأسطورية أو الموروثة إلى أبعاد الزمن الثلاثة (الماضي والحاضر والمستقبل).[2]

وأدخل "عصفور" توصيفه النظري للقناع في الفضاء الاستعاري من خلال توسيع حقل الإشارات، وإدخال القناع في شبكة الرمز، ليصبح صوت الداخل حاضنا لصوت التاريخ في رؤاه المتغيرة.

---

[1] المرجع السابق، ص124.

[2] ينظر: عبد الله أبو هيف، قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، المرجع السابق، ص53.

الفصل الثاني

الفصل الثاني:

قناع المتنبي في شعر

" أمل دنقل "

أولا: أشكال حضور المتنبي في الشعر العربي الحديث.

ثانيا: العلاقة بين المتنبي وأمل دنقل.

ثالثا: منطلقات شعر الرفض في شعر أمل دنقل.

رابعا: قناع المتنبي في قصيدة –من مذكرات المتنبي في مصر– "لأمل دنقل".

تمهيد:

شغل المتنبي قراء الشعر ونقاده منذ العصر الذي عاش فيه حتى أيامنا، إذ يلفت انتباهنا هذا الحضور الكثيف لشخصية المتنبي، والذي يختلف من شاعر إلى آخر فالمتنبي الذي ظهر في القرن الرابع الهجري بشخصيته الطاغية الجبارة، فملأ الدنيا وشغل الناس وكان موضوع حركة نقدية جديدة حينها، يعود إلينا بصور وأشكال جديدة، فقد اتخذه عديد الشعراء كقناع يعبرون من خلاله عن آرائهم وأحلامهم، لكن ماهي أسباب اختيار هذه الشخصية بالذات، فشخصية المتنبي واحدة من مئات الشخصيات في تراثنا العربي، وهي كلها مطروحة أمام الشعراء لاستحضارها والتحدث من خلالها، فما الذي يغريهم بهذه الشخصية؟

إن السبب ببساطة هو أن شخصية المتنبي تملك من سمات القدرة على التجدد والحداثة وتلك القيم الحضارية التي يمكن أن تشي بها، بالإضافة إلى قدرتها على التقاطع مع زمن آخر غير زمانها، فهي كالعجينة الطرية التي يستطيع أي شاعر بفطنته وذكائه، أن يشكلها في قالب يتناسب وتجربته الشخصية وأحاسيسه الذاتية.[1]

ولعل من أهم الأسباب التي جعلت هذه الشخصية تكتسب هذه السمة وتحضر بقوة في الشعر العربي الحديث والمعاصر:

1-النزعة العربية التي كان يحملها المتنبي وتجلت في معظم أشعاره.

2-لقد كانت الحقبة التي قدر لأبي الطيب أن يظهر فيها (وهي القرن الرابع الهجري) حقبة عصيبة من تاريخ العرب، حيث كانت البلاد خلالها عرضة لهجمات الروم

---

[1] ينظر: ثائر زين الدين، أبو الطيب المتنبي في الشعر العربي المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، د ط، 1999، ص ص، 9، 10.

الطامعين وكانت الانقسامات في الداخل شديدة، والصراعات على قدم وساق بين الأمراء، بالإضافة إلى الانتفاضات والثورات المختلفة.

3-تميز المتنبي بإحساسه العميق بتلك الصلة الغامضة بين قضيته الخاصة، وهي قضية فقره وحرمانه، وبين قضية مجتمعه من جهة أخرى بما يعنيه ذلك من الأوضاع السياسية والاجتماعية العامة التي يفرضها نظام دخله الفساد، أو حكام فاسدون مفسدون.

4-إن في شخصية المتنبي كما يقول "محي الدين صبحي" : "من الرؤيا ما يفوق أي شاعر آخر بالعربية، ففي أحسن حلاته يجعلنا المتنبي نعيش بين الحلم والواقع، بين المثال والحقيقة، بين الموت والحياة، وأخيرا بين الخلود والحدوث" .[1]

5-إن شعر المتنبي في طموحه وغربته ينقلنا -على حد تعبير أدونيس- "إلى طموح الإنسان وغربته في كل وقت، لا إلى طموح المتنبي وغربته وحسب، إنه هنا وهناك يجعل من اللحظة أبدا ويشيع الأبد كله في لحظة واحدة" .[2]

6-شخصية المتنبي شخصية محيرة ومتعددة الجوانب وعلى قدر كبير من الإغراء للفنانين والشعراء، وهي لا زالت مثيرة للجدل والخصومة إلى يومنا هذا.

أولا- أشكال حضور المتنبي في الشعر العربي المعاصر:

1- الاستهلال بنص للمتنبي:

"إن استهلال نص أدبي ما بنص آخر، هو أمر كثير الشيوع في الأدب المعاصر عامة وفي الشعر على الخصوص، وهو إن كان شديد الشبه بالتناص الثقافي من حيث هو

---

[1] محي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، ط1، 1987، ص41.

[2] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، المرجع السابق، ص105.

تعالق بين النص الذي يبدعه الأديب، ومجموعة النصوص الأخرى الهامة والشائعة، حين يستدعي السياق الدلالي ذلك، فتلتحم بالنص وربما ذابت فيه، إلا أن النص الذي يستهل به الشاعر قصيدته –على سبيل المثال– يبقى خارجيا ولا يندمج مع المتن الشعري ".[1]

الاستهلال تقنية على غاية كبيرة من الأهمية، فهو غالبا ما يضع بين يدي المتلقي مفتاحا ما للنص، أو يضيء جانبا كان من شأنه أن يكون مظلما وقد يسهم في رفد الجديد بأبعاد نفسية وجمالية واجتماعية، ومن بين الشعراء الذين استخدموا هذه التقنية: الشاعر "محمود درويش"، حيث استهل ديوانه 'هي أغنية...هي أغنية" الصادر سنة 1986م بشطر من شعر المتنبي(على قلق كأن الريح تحتي)، وقد صدرت هذه المجموعة لدرويش بين عامي (1984و 1985)، وقد سيطر عليها نفس شعري حزين، إثر الاجتياح الإسرائيلي للبنان وما تلا ذلك من هزيمة للمقاومة الفلسطينية، وتقاعس العرب، لهذا السبب استهل "درويش" ديوانه" بشطر من بيت للمتنبي، لأنهما يشتركان إلى حد بعيد في المعناة من حيث الرحيل الدائم والمستمر، حتى لكأن الرحال هي أرض الشاعر، ويشتركان كذلك في ضياع الحلم والانكسار.

وهناك كثير من الأمثلة على هذا الشكل من التعامل مع المتنبي، "ففايز خضور" –مثلا– له قصيدة عنوانها: "المتنبي يقرأ في كتاب قاسيون"، تتألف من مقدمة وستة فصول استهلها الشاعر بأبيات من شعر المتنبي، كذلك "أدونيس" في ديوانه الأخير "الكتاب" حيث يفتتح معظم فصوله بنص للمتنبي.

[1] ثائر زين الدين، قناع المتنبي في الشعر العربي المعاصر ، المرجع السابق، ص14.

2- المتنبي عنصر في صورة جزئية:

هنا يعمد الشاعر إلى استخدام شخصية المتنبي بشكل عابر، من خلال الإشارة إلى شيء يخصه(اسم، موقف، فكرة ما...)، فيخصص له فقرة ضمن القصيدة، "محاولا شحن بطاقة إيحائية كبيرة تأتي من خارج النص، وتكون عونا للشاعر ".[1]

والأمثلة على ذلك كثيرة من بينها: استدعاء "أدونيس" العرضي للمتنبي في قصيدته "قبل أن ينتهي الغناء"، ومن أبيات هذه القصيدة:

"يَسْمَعُ الطِّفْلُ، يَنْهَضُ، يَمْضِي

ساعة الدرسِ حانتْ، والقناديل لا زيت فيها.

شمعةٌ حامِلُ

وضعتْ نورها

بين أهدابه

نورها عاشقٌ ناحِلُ

لن يكون له أن يحي

هذه الليلة المتنبي:

الهلال الذي يستضيء به آفل."[2]

---

[1] المرجع السابق، ص 15.

[2] أدونيس، أبجدية ثانية، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1994، ص 129.

لقد جاء ذكر المتنبي هنا عارضا، إنه أحد مكونات ذكريات الشاعر، فقد كان يقرأه كل ليلة في صغره، غير أنه في تلك الليلة لم يستطع إحياء ذكراه بسبب نفاذ الزيت من القنديل، ولم يكن هناك سوى شمعة ناحلة.

3- المتنبي محور لقصيدة:

إن هذا النمط من التعامل مع شخصية المتنبي، هو الأكثر شيوعا بين الشعراء المعاصرين وقد اختلفت أشكال هذا التعامل، فمنهم من وقف أمامه يخاطبه، ومنهم من عظمه وتغنى بأشعاره وفروسيته، وهناك كذلك من عاتبه واستنكر عليه بعض مواقفه في المدح والهجاء ومن بين الذين اتخذوا المتنبي محورا لقصائدهم نذكر "بشارة الخوري" الملقب "بالأخطل الصغير" في قصيدته "المتنبي والشهباء"، ورشيد سليم الخوري في قصيدة عنوانها "نبي" والتي نظمها سنة 1935م بمناسبة الذكرى الألف لوفاة المتنبي، وكذلك "عبد الله البردوني" وقصيدته الطويلة : "وردة من دم المتنبي"، وغيرهم كثير...[1]

4- المتنبي عنوان على مرحلة:

القصائد التي تنضوي تحت هذا النمط من التعامل مع شخصية المتنبي يحملها أصحابها جزءا كبيرا من المواقف التي فرضتها المرحلة التي كتبت فيها هذه القصائد، وذلك انطلاقا من سمات متشابهة بين تلك الحقبة التي عاش فيها المتنبي، فيسقط الشاعر تجربته عليه ويتخذه قناعا يتحدث بلسانه، ويمرر من خلاله رسائله ومواقفه، ومن أهم الشعراء الذين لجأوا إلى هذه الوسيلة: الشاعر القومي المصري "أمل دنقل" (1941-1983)، الذي يعد علامة فارقة في تاريخ الشعر العربي المعاصر، فقد اهتم اهتماما بالغا -على خلاف معاصريه- بالتراث العربي.

[1] ينظر: ثائر زين الدين، أبو الطيب المتنبي في الشعر العربي المعاصر، المرجع السابق، ص ص 22، 24

فالشاعر "أمل دنقل"، من بين أهم الشعراء الذين اهتموا بتقنية القناع ويتجسد ذلك من خلال استدعائه للشخصيات التراثية، حيث يمثل القناع عنصرا محوريا في تجربته الشعرية، وقد أسهم هذا العنصر إسهاما واضحا في تشكيل البنى الفنية المكونة لنصه الشعري، وقد جاء اختيار أمل دنقل لأقنعته مرتبطا بتطورات الواقع التاريخي والسياسي من جهة وبتطور وعيه الناجم عن تلك التطورات من جهة ثانية فالقناع أتاح له فرصة المزج بين الماضي والحاضر، بين القديم والجديد، وبين الذاتية والموضوعية، وساعده على أن يتحدى القضايا السياسية والاجتماعية لمصر والبلاد العربية إذ لم يكن في مستطاع الشاعر أن يكون بعيدا عما كان يشهده المجتمع العربي من أزمات سياسية واجتماعية ، ويرى الشاعر أمل دنقل أن استلهام التراث، واستدعاء الشخصيات التاريخية، ليس فقط ضرورة فنية، وإنما هو تربية للوجدان القومي، والانتماء العربي إذ يقول: "فإنني عندما أستخدم التراث العربي الإسلامي، الذي يشمل منطقة الشرق الأوسط بكاملها، فإنني أنمي في المتلقي روح الانتماء القومي، وروح الإحساس بأنه ينتمي إلى حضارة عريقة، لا تقل –إن لم تزد– عن الحضارات اليونانية والرومانية " .[1]

ولم تكن شخصية المتنبي هي الشخصية الوحيدة التي تقنع بها الشاعر أمل دنقل فقد استلهم العديد من الشخصيات التراثية والدينية من بينها: شخصية (المسيح عليه السلام) وشخصية (عنترة)، وشخصية (سبارتاكوس)...الخ، غير أننا سنركز من خلال هذه الدراسة على شخصية المتنبي، وكيف وظفها الشاعر في أعماله؟ وما ذلك الحبل السحري الذي يربط شخصية المتنبي بشخصية أمل دنقل؟

[1] حسن الغرفي، أمل دنقل عن التجربة والموقف، مطابع إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، دط، 1985، ص33.

ثانيا- العلاقة بين المتنبي وأمل دنقل:

إن العلاقة بين المتنبي وأمل دنقل شديدة الوثاق، حيث أن المتتبع لسيرة الشاعر أمل دنقل يلحظ ذلك الشبه العميق بين حياته وحياة المتنبي، فمعظم الصفات التي كان يتصف بها المتنبي من كبرياء وشجاعة كبيرة، وطموح لا حدود له، إضافة إلى حبه للمغامرات، والاعتزاز الدائم بعروبته، نجدها متأصلة في شخصية "أمل دنقل".

عندما نحاول الغوص في أعماق شخصية "أمل" ، " نصطدم بعالم متناقض تماما يعكس ثنائية حادة كل طرفيها يدمر الآخر، إنه الشيء ونقيضه في لحظة نفسية واحدة يصعب الإمساك بها والعثور عليه فيها .

فوضوي يحكمه المنطق، بسيط في تركيبة شديدة، صريح وخفي في آن واحد انفعالي متطرف في جرأة ووضوح، وكتوم لا تدرك ما في داخله أبدا، حزين حزنا لا ينتهي.

استعراضي يتيه بنفسه بكبرياء لافت للأنظار، بسيط بساطة طبيعية، يخجل معها إذا أطريته وأطريت شعره.

صخري شديد الصلابة لا يخشى شيئا، ولا يعرف الخوف أبدا، لكن من السهل إيلام قلبه يكره لون الخمر في القنينة، لكنه يدمنها استشفاء، قلق لا يحمل يقينا...، تاريخ معتقداته حافل بالعصيان، عاشق للحياة، مقاوم عنيد، يحلم بالمستقبل والغد الأجمل، مع قدر كبير من العدمية، يزدري فيها كل شيء، ويؤمن بحتمية موته.

صعيدي حتى النخاع...شديد الغيرة في كبرياء، شديد النقاء...شديد العناد...شديد الثأر". [1]

[1] عبلة الرويني، الجنوبي، دار السعاد الصباح، الكويت، ط1، 1992م، ص، ص:9، 10.

ويشترك "أمل دنقل" مع المتنبي في المعاناة والفقر والحرمان من الأهل في سن مبكرة، حيث فقد المتنبي والداه وهو ما يزال طفلا، وفقد "أمل" والده، وهو في سن العاشرة.

كما يشتركان في حب الوطن والغيرة الشديدة عليه، والغضب من تخاذل السلطة وفساد الحكام.

احترفا الشعر منذ الصبا، وكان السلاح الوحيد الذي يملكانه للتعبير عن تجربتهما في الحياة، فكما كان شعر المتنبي صورة صادقة وواضحة عن الحياة التي كانت موجودة في زمنه، فصور الاضطرابات والثورات، كما ذكر المذاهب السائدة والآراء المختلفة من خلال إظهار جانبين، الأول هو رضاه، والثاني هو سخطه، كذلك كان شعر "أمل دنقل" مرآة عاكسة للأحداث والتطورات الحاصلة في عصره.

والميزة التي يشتركان فيها هي أن شعرهما لا يقوم على التكلف والصنعة، وكانا يمتلكان أحاسيس وناصية لغة وبيان عالية، مما أضفى على أشعارهما لونا من الجمال والعذوبة.

ورغم كل هذه الصفات المشتركة بين الشاعرين، إلا أن شخصية المتنبي الثائرة والرافضة هي أكثر جانب استهوى "أمل دنقل"، فبغض النظر عن استحضار المتنبي في شعره فقد كان شعر "دنقل" من بدايته إلى نهايته عنوانا للرفض والمقاومة والاستنكار.

ثالثا- منطلقات شعر الرفض عند أمل دنقل:

كانت كلمة "لا" بشكلها الخطي، تمثل ذراعي الثائر الرافض المرفوعين لأعلى وجناحي الطائر المحلق في أيقونة الرفض والمفارقة، أيقونة الشاعر أمل دنقل وشعره الذي يتناول فيها قضايا الواقع بمنظوره الفني الخاص، ولم ينطلق أمل دنقل في رفضه من خطاب سياسي ايديولوجي لحزب أو حركة، تتبنى نظرية سياسية معينة، يكون الشعر مجرد أداة

إعلامية وبوق دعائي خادم لها، بل كان الرفض عند أمل دنقل ينطلق من رؤيا شعرية خاصة بشاعر عاش واقعه المعاصر، وأبرز في خطابه الشعري نواقص وتناقضات هذا الواقع، وهو يعتبر أن الشعر: " يجب أن يكون في موقف المعارضة، حتى لو تحققت القيم التي يحلم بها الشاعر، لأن الشعر هو حلم بمستقبل أجمل، والواقع لا يكون جميلا إلا في عيون السذج ".[1]

وكان أمل دنقل معارضا لنظام "عبد الناصر"، ويرى أن عيوب هذا النظام، كانت السبب في نكسة 1967م، وقد عبر "أمل دنقل" عن ذلك شعريا في ديوانه الأول: "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، ومن أمثلة ذلك تعبير "أمل دنقل" شعريا في قصيدة "كلمات سبارتكوس الأخيرة" عن رفضه لنتيجة الاستفتاء الذي أجراه "عبد الناصر" سنة1962م، وحصل فيه على نسبة 99%، حيث اتخذ من شخصية "سبارتكوس" محور العبيد، قناعا شعريا، يبث من خلاله رؤياه الشعرية الرافضة، وقد استعار "أمل دنقل"، هذه الشخصية من التراث الروماني على غير عاداته التي عرف وتميز بها، وهي توظيفه للتراث العربي الإسلامي في شعره ووفقا للسياق الشعري الذي ورد فيه توظيف هذه الشخصية، فإن كان موقفا في استحضارها وصبغها بصبغة مصرية عربية، حيث أن شخصية "سبارتكوس" كانت تتبنى وتجسد حلما إنسانيا أمميا من الدرجة الأولى، يرفض الرق والعبودية، ويثور على القياصرة، كما أن "أمل دنقل" اختار لأحداث القصيدة أن تدور في شارع الاسكندر الأكبر في مدينة الاسكندرية التي تجسدت فيها ذروة التفاعل بين التراث المصري والعربي، والتراث الإغريقي والروماني وبذلك عمل أمل دنقل على التقريب بين شخصية "سبارتكوس" وبين تراثنا الوطني والقومي الذي يمثل الذاكرة الثقافية للقارئ العربي، الذي كان أمل دنقل حريصا على التواصل معه ، ومن أبيات هذه القصيدة:

" يا إخوتي الذين يعبرون في الميدان مطرقين

---

[1] المرجع السابق، ص 21.

منحدرين في نهاية المساء

في شارع الاسكندر الأكبر

لا تخجلوا...ولترفعوا عيونكم إلي

لأنكم معلقون جانبي...على مشانق القيصر

فلترفع عيونكم إلي

لربما...إذا التقت عيونكم بالموت في عيني".[1]

وتوالت إبداعات أمل دنقل الشعرية، وأصدر أجمل أعماله، خاصة بعد هزيمة 1967م والتي من بينها: "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، تعليق على ما حدث" ، "مقتل القمر"، "لا تصالح"، "من مذكرات المتنبي في مصر"، وكل هذه الأعمال الشعرية ، إنما تدل على موقف الشاعر الرافض ، هذا الرفض لا يمس الجانب السياسي وموقفه تجاه السلطة فحسب وإنما هي فلسفة تبناها الشاعر في حياته.

رابعا- قناع المتنبي في شعر أمل دنقل:

استدعى أمل دنقل شخصية المتنبي في قصيدته: "من مذكرات المتنبي في مصر" وحاول أن يعبر من خلاله عن تجربة سياسية معاصرة، وهذا يعني أن البعد السياسي من بين أبعاد شخصية المتنبي كان أكثر أهمية له، استخدم الشاعر شخصيته التراثية كقناع أراد من خلاله إيصال مجموعة من المواقف والآراء المنشودة في إطار الاستغراق الكلي

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط 3 1407هـ/1987م، ص، ص 110، 111.

لذلك جعل هذه الشخصية عنوانا على مرحلة تمر بها مصر والبلاد العربية في الستينات وتحديدا بعد نكسة1967م.[1]

ولعل تجربة أمل المتقنعة بشخصية المتنبي قد اتحد فيها الزمن التراثي بالزمن الحاضر فأصبح متنبي العصر العباسي متحدثا بلسان عصر آخر، يدافع عن قضية أخرى في ظل تقاعس الحكام العرب، وكما كان سيف الدولة آنذاك أملا له وهو في بلاط كافور بقي هذا الحلم يراود كل عربي يطمح بوجود حاكم يدفع عنه أعداءه.

1- أشكال توظيف قناع المتنبي في قصيدة من مذكرات المتنبي في مصر "لأمل دنقل":

يتكئ أمل دنقل في هذه القصيدة على دالية المتنبي "عيد بأية حال عدت يا عيد" حيث استقى منها ما يخدم تجربته وما يناسب السياق الشعري الذي هو بصدده، وبهذا جاء توظيف قناع المتنبي منقسما إلى الأشكال التالية:

1-1- تضمين شعر المتنبي:

"يقول أمل دنقل في هذه القصيدة:

"أكره لون الخمر في القنينة

لكنني أدمنتها استشفاء

لأنني منذ أتيت هذه المدينة

وصرت في القصور ببغاء

[1] ثائر زين الدين، أبو الطيب المتنبي في الشعر العربي المعاصر، المرجع السابق، ص46.

عرفت فيها الداء!"[1]

من خلال هذه الأبيات، يتحدث أمل دنقل بلسان المتنبي، عن دوره الذليل في بلاط كافور الذي يمثل السلطة المصرية، وكراهيته لهذا الدور، فمنذ أن أصبح شاعرا للقصر صار كالببغاء، يردد ما تطلبه السلطة، ومجبرا على التغني ببطولات كافور الموهوبة والحال أنه يعلم أن هذا الحاكم لا يستحق مدحا ولا ثناء، فمأساة المتنبي التي عاشها في بلاط كافور الإخشيدي، هي نفسها مأساة الشاعر العربي الحديث عندما أصبح بوقا وببغاء يردد ما يمليه صاحب السلطة دون قناعة أو اقتناع بما يتفوه به، ولا يجد الشاعر بديلا عن هذا الواقع سوى الهروب منه والغياب عن الوعي، فيدمن الخمر ليس حبا فيها وإنما استشفاء، غير أن هذا الحل لا يجدي نفعا، لأنه لا يستطيع تناسي أزمته مهما طالت لحظات لا وعيه ، يقول المتنبي:

"يا ساقي أخمر في كؤوسكما أم في كؤوسكما همٌّ وتسهيد

أصخرة أنا مالي لا تغيرني هذي المدام ولا هذي الأغاريد"[2]

فهو لا يجد في الخمر تخفيفا لهمومه، بل صارت تثقلها وتعمق من جراحه، ثم ينتقل "دنقل" إلى المقطع الثاني، وهو أكثر عمقا من الأول حيث يقول:

"أمثل ساعة الضحى بين يدي كافور

ليطمئن قلبه، فما يزال طيره المأسور

لا يترك السجن ولا يطير!

أبصر تلك الشفة المثقوبة

---

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، المصدر السابق، ص 186.

[2] عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب العربي، لبنان، ط1، 1986، ج2، ص 40.

ووجهه المسود، والرجولة المسلوبة

أبكي على العروبة"[1]

إن ملامح الشفة المثقوبة، والوجه المسود، والرجولة المسلوبة التي ذكرها "أمل" تناص مع أبيات المتنبي التالية:

"وأن ذا الأسود المثقوب مشفره تطيعه ذي العضاريط الرعاديد

من كل رخو أناملي لا تغيرني لا في الرجال ولا النسوان معدود

من علم الأسود المخصي مكرمة آباؤه البيض أم أجداده الصيدَ"[2]

يواجه "أمل دنقل" حاضره متكئا على قول "المتنبي" وكأن دالية "المتنبي" في هجاء "كافور" هي نفسها من تتكلم، حيث تتلاءم المواقف ويتحد "المتنبي" و"أمل" في شخصية واحدة من حيث التجربة، إذ أن في مرارة الانكسار إثر هزيمة 1967م ما عاناه "المتنبي" في قصر "كافور" .

"إن ما ذكره المتنبي في وصف كافور بالسواد، يقترب به من العبودية والرق ويبتعد به عن السيادة، حتى طاعته فلم تصدر من الشجعان والسادة، ولكن يطاع من قبل الجبناء وحدهم، والنص الحديث يكرر الملامح نفسها في كافور–اليوم– حيث ختم هذه الصورة الساخرة بقوله: أبكي على العروبة" .[3]

---

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، المصدر السابق، ص 186.

[2] عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، المرجع السابق، ص 139.

[3] محمد سليمان، الحركة النقدية حول تجربة أمل دنقل الشعرية، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ط1، 2007م، ص 208.

أما عبارة الرجولة المسلوبة فمثار سخرية أيضا، غير أن "أمل دنقل" أدخل "كافور" في دائرة الرجال، لكنها رجولة ناقصة، على عكس "المتنبي" الذي أخرجه من دائرة الرجال ومن دائرة النساء كذلك، مما يجعل المفارقة واضحة عند "أمل دنقل" وتختفي عند "المتنبي".

والملاحظ أن أمل دنقل بحسه اللغوي المتميز لم ينقل الأبيات نقلا حرفيا وإلا كان وقع في سوء الاستخدام التراثي ، بل إنه حور وبدل ووظف بعضا من كلام المتنبي توظيفا يخدم المعنى الذي يعبر عنه ، وهكذا جعل الدلالة تحيل على واقع الحكام في وقته حيث سلبت رجولتهم وصارت مواقفهم تدل على الخنوع والخضوع وتخفي خوفا دفينا من العدو ولنا أن نتأمل قوله "الرجولة المسلوبة" فهو نفسه قول المتنبي "المخصي" ولا شك أن المتأمل يجد أن عبارة "الرجولة المسلوبة " أدق وأعمق وأسد وأكثر خدمة للمعنى والدلالة من لفظ "المخصي".

ويظهر في هذه اللوحة الشعرية، أن أمل دنقل سعى إلى الالتحام بشخصية المتنبي لدرجة يصعب على القارئ أن يميز أيهما المتحدث والناطق بهذه الأبيات، ويتحول هذا الالتحام إلى ربط شكلي يعتمد على التناص في الجزء الأخير من القصيدة، إذ ضمن "دنقل" في هذا المقطع أبياتا للمتنبي من داليته المشهرة، التي نظمها في هجاء "كافور" قبل أن يرحل عن مصر، ويقول فيها:

"عيد بأية حال عدت يا عيد بما مضى، أم لأمر فيك تجديد

نامت نواطير مصر عن ثعالبها فقد بشمن وما تفنى العناقيد"[1]

وعمد "أمل دنقل" إلى إجراء تحوير بسيط على بنية البيتين، حيث يقول:

"عيد بأيَّة حال عدت يا عيد؟

(1) عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، المرجع السابق، ص 139.

بما مضى؟ أم لأرضي فيك تهويد؟

نامت نواطير مصر عن عساكرها

وحاربت بدلا منها الأناشيد

ناديت: يا نيل هل تجري المياه دما

لكي تفيض، ويصحو الأهل إن نودوا؟

عيد بأيَّة حال عدت يا عيد؟"[1]

وبهذا التحوير الذي قام به "أمل دنقل"، كشف عن شخصيته وأسقط القناع عن وجهه فسحب الزمن فجأة من القرن الرابع الهجري إلى القرن الرابع عشر، فيقول "أمل:"

أم لأرضي فيك تهويد؟ / أم لأمر فيك تجديد؟

نامت نواطير مصر عن عساكرها / نامت نواطير مصر عن ثعالبها.

وحاربت بدلا منها الأناشيد / فقد بشمن وما تغنى العناقيد.

وهذا ما حقق للقصيدة غايتها الفكرية والفنية التي كان يرمي إليها الشاعر "أمل دنقل"، حيث تمكن من أن ينسج النص من خلال ثنائيتين متضادتين، يلتقي فيها الشاعر مع المتنبي في فكرة الصراع بين الواقع المؤلم الذي تعيشه الأمة العربية من ذل وهوان، وفقدان الهوية بسبب حكام فاسدين، آلت إليهم السلطة، وبين الرفض لذلك الواقع الفاسد.

1-2- تضمين الشخصيات التاريخية من زمن المتنبي:

استخدم أمل في قصيدته علمين تراثيين بارزين، كان لهما تواجد طاغ في شعر المتنبي ،هما سيف الدولة رمز العروبة ،والبطولة، والشجاعة، والعزة الذي يمثل الحلم

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكامل، المصدر السابق، ص 190.

وكافور الإخشيدي رمز العبودية، والخسة، والدناءة، والسلطة الغاشمة والبطولة المزعومة المزيفة، الذي يمثل الواقع بسلبياته وترهلاته وأمراضه، وهذا الاستحضار لهاتين الشخصيتين لم يأت عبثا، بل استدعاه السياق وأملته الضرورة الفنية والموضوعية.

وقد جاء المقطع الثالث موضحا علاقة المثقف العربي بالسلطة مرة أخرى، تلك السلطة التي تجبره بأن يصبح بوقا يسوق أفعالها فيقول:

"يومئ يستنشدني: أنشده عن سيفه الشجاع

وسيفه في غمده.. يأكله الصدأ!

وعندما يسقط جفناه الثقيلان وينكفئ

أسير مثقل الخطى في ردهات القصر

أبصر أهل مصر

ينتظرونه.. ليرفعوا إليه المظلمات والرقاع!" [1]

في هذا المقطع نلحظ مفارقة واضحة ، إذ كان "كافور" يمثل رمز السلطة، والنموذج الأعلى للحاكم القوي الشجاع، فتعلقت آمال الشعب به، ويصطف المواطنون خارج القصر ليرفعوا إليه شكاواهم وطلباتهم، غير أن الحقيقة غير ذلك تماما، فالحاكم الشجاع المرتسم في أخيلة هؤلاء الضعفاء المساكين، مجرد جبان ضعيف يدعي البطولة والقوة، يتباهى بسيف صدئ يسكن غمده، لتغطية ضعفه وعجزه بلون من الدعاية الزائفة.

وقد اعتمد "أمل دنقل" في قصيدته أسلوب الحوار مع إطاره الشعري مما أتاح له فرصة الخروج من جو الغنائية والخطابية، إلى جو الحكائية المسرحية، واستخدم حبكات قصصية توظف كإطار لأفكار الشاعر وعواطفه، ومن هنا كانت القصيدة الحوارية قادرة

---

[1] المصدر السابق، ص 186.

على إبراز تركيب المغزى من القصيدة، فتخلصت من الإفاضة الزائدة في المعنى، وتمكنت من إحداث إيقاع إضافي يشبه الغناء، مع قدرة –في الوقت نفسه – على ترابط نسج القصيدة فيجري حوار بين المتنبي وجاريته الحلبية التي تحثه على العودة إلى حلب:

"جاريتي من حلب، تسألني متى نعود؟

قلت : الجنود يملأون نقط الحدود

ما بيننا وبين سيف الدولة

قالت :سئمت من مصر ومن رخاوة الركود

فقلت :قد سئمت – مثلك – القيام والقعود

بين يدي أميرها الأبله.

لعنت كافورا

ونمت مقهورا".[1]

حيث يتجلى نمط السخرية هنا في موقف جارية الشاعر، وهي سخرية مريرة، فهذه الجارية تعلن ضجرها وتمردها على الواقع المعيش في مصر، وما موقفها إلا تعبير عن حجم المفارقة بين تلك الصورة السابقة وما تسببت في إنتاجه من وعي زائف، وبين صورة أخرى تدل على الوعي الحقيقي.

إن هذا الحوار الساخر يرمي إلى أن استرداد الأرض لن يأتي إلا بوحدة عربية لا تعرف حدودا وحواجز، وهو رصد لحالة الوطن العربي الراهنة ،حيث تفصل نقاط الحدود بين بلدانه.

ويبقى قناع المتنبي قائما ومحورا تتجاذبه أطراف القصيدة:

"في الليل ، في حضرة كافور، أصابني السأم

---

[1] المصدر السابق، ص 187.

جلستي نمت .. ولم أنم

حلمت لحظة بكا

وجندك الشجعان يهتفون : سيف الدولة.

وأنت شمس تختفي في هالة الغبار عند الجولة

ممتطيًا جوادك الأشهب، شاهرًا حسامك الطويل المهلكا

تصرخ في وجه جنود الروم

بصيحة الحرب، فتسقط العيون في الحلقوم!

تخوض، لا تبقى لهم سوى النجاة مسلكا

تهوي، فلا غير الدماء والبكا

ثم تعود باسما.. ومنهكا

الصبية الصغار يهتفون في حلب

"يا منقذ العرب"

"يا منقذ العرب"[1]

فإنه يستدعي " رمز المجد " سيف الدولة ويناجيه مرددًا صور بطولاته الفذة، ولكن كل ذلك كان في حلم قصير المدى سرعان ما يستيقظ منه ليصطدم بالواقع المر، يقول:

"حين تعود.. باسما.. ومنهكا

حلمت لحظة بكا

---

[1] المصدر السابق، ص 189.

حين غفوت

لكنني حين صحوت:

وجدت هذا السيد الرخوا

تصدر البهوا

يقص في ندمانه عن سيفه الصارم

وسيفه في غمده يأكله الصدأ

وعندما يسقط جفناه الثقيلان وينكفئ

يبتسم الخادم..!" [1]

هنا يحلم المتنبي بسيف الدولة يطارد جنود الروم ويهزمهم، ثم يعود إلى حلب محاطا بالهتافات، وهنا يجسد الشاعر مفارقة تصويرية بين حلم جميل وواقع مرير، يحلم ببطل حقيقي يعيد أمجاد العرب، ولكنه حين أفاق اصطدم بواقع قبيح، يتناقض تماما عما كان يحلم به.

ويمكن الموازنة بين شخصيتي سيف الدولة وكافور من كشف حجم الهوة بين الواقع والحلم، فالواقع يعني الهزيمة الحاضرة والحلم يمثل الخروج من سطوة الواقع القاسي، ففي الوقت الذي يصرخ فيه سيف الدولة في وجه جنود الروم، لا يجد كافور سوى غلامه يصرخ في وجهه، وهذا الحل الكلامي العاطفي المضحك المؤسف هو ما يرى الشاعر أنه كرر نفسه بعد النكسة في الأغاني والأناشيد الحماسية التي لا تحرر شبرًا من الأرض ولا تنقذ واحدًا من الذين وقعوا في قبضة الأعداء.

---

[1] المصدر السابق، ص، ص 188، 189.

ويواصل الشاعر بلسان المتنبي:

"تسألني جاريتي أن أكتري للبيت حراسا

فقد طغى اللصوص في مصر.. بلا رادع

فقلت: هذا سيفي القاطع

ضعيه خلف الباب متراسا!

(ما حاجتي للسيف مشهورا

ما دمت قد جاورت كافورا)".[1]

إن عبارة: "طغى اللصوص في مصر بل رادع" كما يشير عبد السلام المساوي: "تشكل البؤرة الدلالية داخل المقطع، وتتجاوز الزمن التراثي إلى الزمن الحاضر حيث يتخذ اللصوص هيئة جديدة، وأساليب جد متطورة في نهب حقوق الشعب المصري وسلب حريته" .[2]

1-3- توظيف أحداث تاريخية:

لقد وظف أمل دنقل التاريخ بطريقة مميزة، فاستغل أحداث ووقائع حصلت في عصر المتنبي، ونقلها بطريقة معكوسة، وهذا ليخدم السياق الشعري الذي هو بصدده فجعل "خولة" وهي أخت سيف الدولة، مجرد فتاة بدوية مخطوفة فيقول:

"خولة تلك البدوية الشموس

لقيتها بالقرب من أريحا

---

(1) المصدر السابق، ص 189.

(2) عبد السلام المساوي، البنيات الأسلوبية الدالة في شعر أمل دنقل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 1 1994، ص 177.

سويعة، ثم افترقنا دن أن نبوحا

لكنها كل مساء في خواطري تجوس

يفتر بالعتاب وبالشوق ثغرها العبوس".[1]

إن لخولة في حياة المتنبي مكانة رفيعة، فبالإضافة إلى أنها الأخت الكبرى لسيف الدولة فهي أيضا الفتاة التي وقع في حبها، وقد كانت وفاتها صدمة كبيرة له، فأنشد يرثيها:

"طوى الجزيرَة حتي جاءني خبر فزِعت فيه بآمالي إلى الكذبِ

حتى إذا لم يدع لي صدِقه أملا شرقِت بالدمعِ حّتى كاد يشرق بي"[2]

لقد استفاد "أمل دنقل" من هذا الجانب من حياة المتنبي، فنقل "خولة" نقلة أخرى بعيدا عن ملامح حياتها التي لا نعرف عنها سوى أنها الأخت الكبرى لسيف الدولة ، حيت جعل منها فتاة بدوية عادية، تُؤْسر ويُذْبح أخوها ويُتْرك أبوها عاجزا، فتقف صامدة صلبة كالحديد تأبى أن تحني جبينها للأعداء الغاصبين.

"سألت عنها القادمين في القوافلْ

فأخبروني أّنها ظلت بسيفها تقاتلْ

في الليل تجار الرقيق عن خبائها

حين أغاروا، ثم غادروا شقيقها ذبيحا

والأب عاجزًا كسيحا

واختطفوها، بينما الجيران يرنون من المنازل

يرتعدون جسدًا وروحا

---

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، المصدر السابق، ص189.

[2] عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، المرجع السابق، ص 187.

لا يجرؤون أن يغيثوا سيفها الطريحا".[1]

إن الشاعر هنا ليس مؤرخا لأحداث حقيقية وقعت في زمن المتنبي، حيث أضاف على تجربة هذا الأخير، عناصر وأحداث لم تحدث بالفعل، وهو لم يفعل ذلك اعتباطا، بل ليعكس واقعه المعيش ، فخولة حبيبة المتنبي التي اختطفها تجار الرقيق، وذهبوا بها إلى "بيزنطة" لتكون جارية، تمثل روح المقاومة والاستقلال التي سلبها تجار الرقيق (الكيان الصهيوني) فقد ظلت خولة في مدينة أريحا تدافع بسيفها عن حريتها قبل أن يأسرها الأعداء، ويقتلوا أخاها ويتركوا أباها كسيحا، كل هذه الوقائع حدثت على مرأى ومسامع جيرانها العرب، الذين لم يحركوا ساكنا للدفاع عنها، واكتفوا بالصمت والمشاهدة.

إذن يمكن القول أن خولة ترمز إلى الأرض العربية المسلوبة، وأريحا هي المدينة الفلسطينية التي احتلت من قبل الكيان الصهيوني، والمتنبي رمز للمواطن الفلسطيني الذي يشده الشوق والحنين للعودة إلى وطنه الضائع والمسلوب.

ويواصل "أمل دنقل" قصيدته باستحضار حوار المتنبي مع كافور، وتزداد حدة سخريته وسخطه، فيقول:

"ساءلني كافور عن حزني
فقلت، إنها تعيش الآن في بيزنطة
شريدة كالقطة
تصيح (كافوراه .. كافوراه..)
فصاح في غلامه أن يشتري جارية رومية
تجلد كي تصيح (وا روماه .. وا روماه..)
...لكي يكون العين بالعين

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، المصدر السابق، ص 188.

والسن بالسن"![1]

فالشاعر يستذكر قصة " المعتصم " مع المرأة العربية التي استنجدته، فأنجدها بجيش جرار ليسترد كرامتها وكرامة العرب، ويقارنها بصورة كافور المعاصر الذي يريد أن يشتري جارية رومية، كي تجلد ويكون العين بالعين والسن بالسن، فكافور لم يصح في جنده أو جيشه إنما في غلامه " الذي يحمل إليه النبيذ ويقود الجواري " أن يشتري له جارية رومية ويجلدها لكي تصيح " وا روماه ... وا روماه." وبهذه الصورة ، "يضع النص "كافورا" وحاله مع " خولة" في مقابل المعتصم والمرأة العربية التي هب لنجدتها واستطاع دنقل بمهارة عالية أن يتخطى الكثير ويبدل المواقع، ليصل إلى هذه الإشارة، فوسط هذا الجو المشحون بتوتر المتنبي ورخاوة كافور وافتقاد سيف الدولة، يلتمع هذا الموقف للمعتصم "فينبض التاريخ تجربة واحدة عمقها التراث كله وتعيد تشكيل مقولاته وحقائقه لاقتناص الدلالة". [2]

قمة السخرية والاستهزاء، يفضح فيها الشاعر الطرق التي يتعامل بها الحكام العرب باستخدام الحيلة في التخلص من الأمور الشائكة ببرودة حس، ونقص تدبير، فقد ماتت فيهم النخوة العربية، وتخلوا عن كرامتهم وكرامة شعبهم، في سبيل كرسي السلطة، ورغد العيش.

تحول السياق التاريخي إلى معادل موضوعي معاصر، واستخدم قناع المتنبي عنوانا على مرحلة حديثة تكررت فيها مواقف تراثية مشابهة، وفي كل شخصية تظهر في النص تلوح دلالات تزاوج بين الحلم وبين الواقع، الماضي والحاضر، الثابت والمتغير، وفي كل فضيحة يستكشفها دنقل يبحث عن دور الشاعر إزاء ما يحدث من فجائع، وإزاء السلطة التي تأمره بقول نعم في مقابل نداء ضميره وحثه على قول لا.

---

[1] المصدر السابق السابق، ص 188.

[2] شريفة عثمان عباس، أدوات البناء الفني في شعر أمل دنقل، بحث لنيل درجة ماجستير، كلية الدراسات العليا للآداب واللغة العربية، جامعة الخرطوم، فبراير، 2009، ص 126.

1-4- توظيف القرآن الكريم:

لا يكاد يخلو نص شعري من توظيف نصوص قرآنية، كذلك هو الحال عند "أمل دنقل" في قصيدته هاته، إذ يستلهم قوله :

"فصاح في غلامه أن يشترى جارية روميّة

..تجلد كي تصيح " وا روماه .. وا روما

..لكي يكون العين بالعين

والسن بالسن)"[1]

من النص القرآني في قوله تعالى: "وَكَتَبْنَا عَلَيْهِمْ فِيهَا، أَنَّ النَّفْسَ بِالنَّفْسِ وَالْعَيْنَ بِالْعَيْنِ وَالْأُذُنَ بِالْأُذُنِ وَالسِّنَّ بِالسِّنِّ وَالْجُرُوحَ قِصَاصٌ"(سورة المائدة الآية 47)

فكافور(الحاكم العربي) اختار أقصر الطرق وأسهلها وهو القصاص ،وكأن القصاص لا يُطبَّق إلا لدرء وبال الحرب، وهو ما يوحي بخنوع وخضوع قل نظيرهما، والشاعر هنا يشير إلى العرب الذين اختاروا القعود ووضع اليد على الخد تماما كالنساء عوض الانتقام والدفاع عن فلسطين وتخليصها من براثن الكيان الصهيوني.

ونجد اقتباسا قرآنيا آخر في المقطع الخامس ،في قوله:

" فتسقط العيون في الحلقوم"

وهو مأخوذ من قوله تعالى" فَلَوْلَا إِذَا بَلَغَتِ الْحُلْقُومَ". (سورة الواقعة الآية 86) .

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، المصدر السابق، ص 188.

والشاعر يستلهم هذه الآية ليعبر عن الحلم الذي يتمناه، حين يصرخ سيف الدولة القائد المحلوم به في وجه الروم فتسقط عيونهم في الحلقوم، ويهدف الشاعر من وراء هذا الاستدعاء للوقائع التاريخية والنصوص القرآنية بين واقع الأمس وواقع اليوم وشتان بين الواقعين، فإذا كان كافور /الحاكم العربي، قد اتسم موقفه بالضعف والهوان، فإن المعتصم اتسم موقفه ببطولة قل نظيرها.

وتسمح لنا المقارنات السابقة بالوقوف على الثنائيات التالية:

أولها:

سيف الدولة/ كافور

الحلم / الواقع

الانتصار / الهزيمة

العزة / الذل

الكرامة / المهانة

ثانيها:

وا كافوراه / وا معتصماه

الضعف / القوة

الحاضر / الماضي

العروبة المسلوبة / العروبة الخالصة

والطرف الأول حاضر بلفظه فينا الثاني مستفاد من علاقة الحضور والغياب، والبون شاسع بين الطرف الأول والطرف الثاني، والعلاقة بينهما قائمة على التضاد والتنافر.

يتضح مما سبق أن الشاعر أمل دنقل نجح في تنويعه في توظيف التراث بمشاربه المختلفة خدمة للدلالة، والذي يميز هذا التوظيف أنه يخدم اللحظة الآنية الشبيهة إلى حد كبير باللحظة التاريخية القديمة، التي يستوحي الشاعر الكثير من أحداثها تعبيرا عن الظروف الآنية، فقد قزَّم الزمن الفاصل بين العهد العباسي وبين العصر الحديث، وأضاء زمناً جديداً أثَّثهُ بتفاصيل تجمع الواقع والحلم في نقطة واحدة تسارع إلى أذهان القراء لتجري فيها مختلف الترابطات التي تعمق الإحساس بخطورة الوضع المتشظي.

فملازمة الرؤيا القديمة للرؤيا الجديدة تعدُّ من جملة الأهداف التي سطَّرها الشاعر أمل دنقل ليحدث المفاجأة، ويقلص الفجوة بين الزمنين، ويضعَّف وتيرة القلق الشعري لدى المتنبي لتحمل هاته الشخصية همًّا مشتركاً زمكانيا.

2- بنية اللغة الشعرية في قصيدة: "من مذكرات المتنبي في مصر" لـ"أمل دنقل":

لقد احتل عنصر اللغة في القصيدة منزلة كبيرة، إذ ظلت أعظم عنصر في صياغة القصيدة في الآداب الإنسانية جميعها، ففي أرضها تتجلى عبقرية الأداء الشعري ، ومن لبناته تبنى المعمارات الفنية التي تتآزر على إبداعها مجموعة عناصر نفسية وجمالية معقدة.[1]

إن اللغة أهم عناصر الأسلوب، بل هي أهم لبناته، يستمد منها قوته ووجوده فاختلاف العبارات والتراكيب يدل على اختلاف الطرائق في التعبير عن الأفكار والعواطف[2]، كما أن اللغة الشعرية –إلى جانب وظيفة التوصيل– تقوم بمهمة الاستبطان

---

[1] عدنان حسين قاسم، لغة الشعر العربي، مكتبة الفلاح، الكويت، ط1، 1415هـ، ص15.

[2] ينظر، إبراهيم السامرائي، لغة الشعر بين جيلين، دار الثقافة، بيروت، د ط، د ت، ص45.

والاكتشاف، ومن أهم غاياتها: الإثارة والتحريك، وفتح أبواب التجديد[1]، فالشاعر حينما يتعامل مع اللغة في القصيدة، لا يستخدم الحروف الأبجدية وحدها، بل يتعامل مع عدد من المؤثرات، فاللون والحركة والنوع والمعنى، ومن هنا يبدو التعامل مع اللغة بالمعنى الشامل.[2]

من كل هذا يتضح أن العلاقة وطيدة بين الدلالة في لغة الشعر، وبين شخصية الشاعر، والظروف النفسية والخارجية المحيطة به، وهذا ما يميز لغة الشعر عن اللغة العادية، والتي يجعلها معرضة للتأثر بالتطور الحضاري.[3]

ومن الخصائص اللغوية التي تميز قصيدة "من مذكرات المتنبي في مصر":

2-1- سهولة الألفاظ وبساطة التراكيب:

ظهر شعر "أمل دنقل" في آسرا للقلوب، بسهولته وجزالته، ورقته وشدته يجمع بين العذوبة والفخامة، والحلاوة والمتانة، وهذا رأي كثير من النقاد الذين تناولوا شعر "أمل دنقل" فشعره عندهم يتسم بسهولة ألفاظه، ووضوح معانيها.

وأما شعره من الناحية الفنية، فهو واضح منسجم ذو ديباجة ناصعة، ومعان تجمع بين الابتكار والمحاكاة، يشعر القارئ له بميل واضح، ميل إلى سماعه وترديده وهذه من أهم صفات الشعر الرفيع.

---

(1) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، المرجع السابق، ص 79.

(2) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، المرجع السابق، 51.

(3) ينظر: عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الناشر، الرياض، د ط، 1988، ص 396.

لقد كان لثقافة "أمل دنقل" وسعة اطلاعه على شعر من سبقه من الشعراء خاصة العرب منهم، أثر واضح في شعره، فقد سلك مسلك السهولة والوضوح، فجاء شعره واضحا، بعيد كل البعد عن التعقيد والتكلف.

وهذا ما نلاحظه في قصيدته "من مذكرات المتنبي في مصر" حيث كان اطلاعه على تجربة المتنبي وحياته، –وبالخصوص فترة مكوثه في مصر في ظل حكم "كافور الإخشيدي" – أثر واضح، فاستطاع أن يوظف تلك الأحداث بكل أبعادها ومكوناتها للتعبير عن تجربته الخاصة، فجمع بين واقعين متباعدين زمانيا، ووحد بينهما من خلال لغة مستوحاة من بيئة المتنبي، بأسلوب بارع وأنيق، وهكذا يكون الشاعر المُجِيد المتمكن من أدواته، فكلما كانت التجربة الفنية قوية وحية في نفس الشاعر، أتت الألفاظ والقيم التعبيرية المعبرة عنها وثيقة الصلة بها، قادرة على تجسيدها وتفجير ما يتصل بها في نفس المتلقي، ومكنت الشاعر من توصيل طاقته الشعورية إلى قارئه.

وتتضح تجليات اللغة الشعرية في هذه القصيدة، من خلال الأدوات التالية:

2-2- الصيغ الإنشائية:

لا يحسن بالشاعر الذي يريد أن يتفاعل المتلقي مع تجربته الشعرية، أن يقصر خطابه الشعري على الأسلوب الخبري المباشر، إذ أنه لو فعل ذلك لمال المتلقي عن شعره، ولما تفاعل مع تجربته، لذلك كان لابد على الشاعر أن ينوع في أساليبه بين الخبرية والإنشائية الطلبية، مما يدعو القارئ والسامع إلى الانتباه والالتفات للشاعر ورسالته، وما نلاحظه في قصيدة "من مذكرات المتنبي في مصر"، أن أمل دنقل وظف بعض الأساليب الإنشائية في ثنايا القصيدة والتي من بينها:

أ- الاستفهام:

إن الاستفهام نوعان: حقيقي يتوخى به صاحبه معرفة ما يجهله، ومجازي يكون السائل عالما فيه بما يسأل عنه لكنه يقصد به معنى من المعاني المجازية التي يفهمها المتلقي من السياق اللغوي عند تأمل النص، وسبر ما يمكن وراءه من معاني وأسرار، هذه المعاني المجازية تتسع لشتى ضروب الفكر .

ويتجلى أسلوب الاستفهام في قصيدة "أمل دنقل" فيما يلي:

جاريتي من حلب تسألني: متى نعود؟

ما حاجتي للسيف مشهورا؟

ما دمت جاورت كافورا؟

عيد بأية حال عدت يا عيد؟

بما مضى؟ أم لأرضي فيك تهويد؟

ناديت يا نيل هل تجري المياه دما؟

لكي تفيض.. ويصحو الأهل إن نودوا؟

إن الاستفهام هنا ليس حقيقيا، فهو لا ينتظر إجابة محددة، بل قام بتوظيفه لغاية في نفسه، والقارئ لهذه القصيدة سيكتشف ببساطة الغرض منه، وهو السخرية والاستهزاء والغضب والانكسار بسبب الهزيمة التي مني بها العرب .

ب- النداء:

فمن ذلك قوله:

(وا كافوراه.. وا كافوراه)، (وا روماه.. وا روماه)، (يا منقذ العرب.. يا منقذ العرب)

(ناديت يا نيل)، (بأية حال عدت يا عيد؟).

إن كل هذه الصيغ جاءت ملائمة وخادمة لموضوع القصيدة، وكاشفة عن مشاعر الشاعر التي يغلب عليها الذل والانكسار، فأداة النداء (وا)، تفيد الاستغاثة والندبة، وذلك ليبرز حجم المفارقة بين بين موقف سيف الدولة الذي جهز جيشا جرارا ليخلص الجارية العربية من الأسر، بعد أن صاحت تستغيثه: وا معتصماه، وبين موقف كافور الذي بدل أن يأمر بإنقاذ "خولة" من بين أيدي الرومان، أمر خادمه أن يشتري جارية رومية تجلد لتصيح: وا روماه، وعبارة "يا منقذ العرب" نداء لسيف الدولة، يحمل معنى الإعجاب والتعظيم.

2-3- التكرار:

لقد استخدم الشاعر أسلوب التكرار في الانتقال من مشهد إلى مشهد آخر، فمرة يستخدمه لينتقل من مشهد الحديث مع كافور، إلى مشهد تجول المتنبي في ردهات القصر، ومرة أخرى في نهاية القصيدة عندما يلحظ في مجلس كافور ابتسامة الخادم ويتمثل هذا التكرار في قوله: (وعندما يسقط جفناه وينكفئ).

وكرر الشاعر عبارة: (وسيفه في غمده يأكله الصدأ)، مرة في بداية القصيدة ومرة أخرى في نهايتها، ليؤكد حقيقة كافور، ويكشف زيف بطولاته الموهومة.

يورد الشاعر عبارة (سئمت) على لسان المرأة تارة، وعلى لسان الرجل تارة أخرى إذ أنهما يمثلان حالة الشعب الرافض لهذا الوضع العربي المتأزم.

جاء تكرار عبارات (وا كافوراه.. وا كافوراه)، (وا روماه.. وا روماه)، بوصفها أسلوبا من أساليب النداء الذي يفيد الاستغاثة، وكذلك تكررت عبارة (يا منقذ العرب) على لسان الصبية الصغار، الذين يعلقون آمالا كبيرة على سيف الدولة، وهذا التكرار يأتي لتصوير حالة العرب الذين لا يفقهون إلا التغني بأمجاد الماضي، وترديد الشعارات والأناشيد التي لا تنفع ولا تفيد في شيء.

ثم يكرر الشاعر عبارة (ثم تعود باسما ومنهكا) مرتين في القصيدة، جامعا بين الابتسامة والإنهاك في تصوير حالة سيف الدولة، الذي أنسته لذة الانتصار، كل التعب والمشقة التي تكبدها أثناء المعركة، وفي نهاية القصيدة يكرر الشاعر عبارة (عيد بأية حال عدت يا عيد)، وهو تناص مع بيت للمتنبي من حيث اللفظ والصيغة.

3- الموسيقى الشعرية:

الموسيقى ترتبط بالحالة النفسية للشاعر وبتجربته الواقعية وتضطلع بدور كبير في الإيحاء بهذه التجربة، وإثارة حالة ويقوم الأساس الجمالي لفكرة التشكيل الموسيقى في القصيدة على اعتبار أن" القصيدة بنية إيقاعية ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته، فتعكس هذه الحالة لا في صورتها التي كانت عليها من قبل في نفس الشاعر، بل في صورة جديدة منسقة تنسيقًا خاصًا بها، من شأنه أن يساعد الآخرين على الالتقاء بها، وتنسيق مشاعرهم المضطربة وفقًا لنسقها ".[1]

ويشكل الإيحاء عصب الموسيقى وجوهرها فالموسيقى لا تُقَرر ولا تصرح، لكنها توحي وتثير وتستثير قبل أن تُفهم أو تُعلم ، "تثير فينا حالة قبل أن ندرك كنهها، لكننا ننفعل بها ونقع تحت تأثيرها، وهذه هي غاية الشعر والفن عامة".[2]

والموسيقى في شعر دنقل إيحائية بالدرجة الأولى، تقوم على تصوير التجربة وإشباعها بالبعد الصوتي للغة لتكون قادرة على التأثير وإثارة الانفعالات والعواطف فموسيقى "دنقل" خاضعة لحركته النفسية، وما تموج به نفسه من حالات مد وجزر، وإن حركة القصيدة "يجب أن تكون حركة الدفقات العاطفية، والصور التي تفرض صيغها العامة، فليس هناك إذن قالب نغمي واحد يمكن أن تفرغ فيه قصيدة معينة، ونظرا لخضوعها في عملية الإبداع، لعلاقة جدلية بين العلامة والواقع المعبر عنه، فإن الشكل

---

[1] عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، المرجع السابق، ص64.

[2] فتحي أبو مراد، شعر أمل دنقل–دراسة أسلوبية– عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، ط1، 2003، ص 163.

على العموم، والإيقاع على الخصوص، لا يمكنه إلا أن يكون انعكاسا للتحول، وبالتالي متغيرا ومتنوعا" .[1]

فقد ارتبط شعر "أمل دنقل" بتجربته الشعورية ارتباطا وثيقا، وتؤدي دورا وظيفيا واضحا يتمثل في الإيحاء بأبعاد هذه التجربة، وهذا ما نلاحظه في قصيدة –من مذكرات المتنبي في مصر– حيث كانت موسيقاه في أغلبها موسيقى هامسة ذات إيقاع حزين ونغم كسير، كما نلاحظ مثلا في المقطع التالي:

"خولة تلك البدوية الشموس

لقيتها بالقرب من أريحا

سويعة ثم افترقنا دون أن نبوحا

لكنها كل مساء في خواطري تجوس

يفطر بالشوق ثغرها العبوس

أشم وجهها الصبوحا

أضم صدرها الجموحا..."[2]

كما فضل الشاعر خلالها استخدام الأصوات المهموسة والقوافي الساكنة التي تصدح بألحان الألم والأسى، وأنات الوجع الإنساني.

فالموسيقى إذن لا تقدم أفكارا بل تخلق إحساسا وتثير صورا ورؤى، "فالنغمة الموسيقية تعمل على تحذير وعي المتلقي، وتدعه أشد تقبلا للنشوة الفنية، إذ تحدث فيه

---

[1] عزيز الحسين، شعر الطليعة في المغرب، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط 1، 1987، ص224.

[2] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، المصدر السابق، ص 187.

حالة من الذهول والرعشة المتداخلة، وهي في أصلها غم ينسرب ويجول في النفس، ثم يتجمد في لحظة ويصبح معنى ".[1]

وعلى هذا فإن الموسيقى في الشعر تستطيع أن تقيم بناء متكاملا، يجمع بين التأليف القائم في أعماق الفنان والغائر في نفسه، وبين غيره من المتلقين، في قدرة فنية على جعل إيقاعات النفس تجذب الآخرين بواسطة النغم الشعري.

4- الوزن والقافية:

المتأمل في موسيقى "دنقل يلاحظ أنها ذات إيقاع أحادي، شأنه شأن رؤيته المركبة، وقصيدته ذات النفس الدرامي الواضح، فقد كان يلتقي في كثير من قصائده عددا من العناصر الإيقاعية المختلفة التي تشكل شبكة إيقاعية متراكبة، من خلال تفاعل عناصرها الإيقاعية معا، بالإضافة إلى ما تضفيه من جو نفسي وانفعالي يجعل القصيدة أكثر ثراء وحيوية.[2]

ركز "أمل دنقل" على البحور الصافية، ونظم أغلب شعره عليها خاصة المتدارك والرجز والرمل، وهناك علاقة موسيقية داخلية تجمع بين هذه البحور الثلاثة، بحيث يسهل تحول أحدها إلى الآخر دون شذوذ، حيث يمكن تحويل الرمل إلى الرجز والعكس، وذلك بقلب السبب الخفيف في نهاية تفعيلة الرمل على النحو التالي:

الرمل: فاعلاتن / الرجز: مستفعلن

0//0/0/ 0/0//0/

---

[1] إيليا الحاوي، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط 2، 1983، ص 119.

[2] ينظر: رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع الإسكندرية، ط 1، 2002، ص 188.

كما يمكن أن تفضي هذه البحور الثلاثة بعضها إلى بعض دون حذف أو قلب ومعلوم أن دنقل كان مولعا بالتغيير والتنويع والتجريب، فكما استخدم أكثر من بحر في هذه القصيدة ، فقد لجأ إلى استخدام تنويعات عديدة للتفعيلة المعيارية للوزن داخل القصيدة فقد حاول أن يطوع أوزانه العروضية بما يخدم تجربته الشعرية، حيث تصرف في التفعيلات حذفا وزيادة وتشطيرا.[1]

ففي قصيدة "من مذكرات المتنبي في مصر" استخدم الشاعر تنويعات كثيرة للتفعيلة المعيارية لبحر الرجز وهي: "مستفعلن"، مع تداخل السريع في بعض المقاطع لكننا نجد تفعيلات متنوعة لا هي من السريع ولا البسيط ولا الرجز.

أمثل ساعة الضحى بين يدي كافور

00/0/ 0// /0/ 0//0 // 0///0/

مُفْتَعِلُنْ مَفَاعِلُنْ مُفْتَعِلُنْ مُسْتَفْعْ

وما نلاحظه من خلال هذا التقطيع أن التفعيلة الأخيرة في الشطرين صورة غير معهودة "لـمُسْتَفْعِلُنْ"، حيث تحولت إلى: (مُسْتَفْعْ).

كما نجد اضطرابا كبيرا في بعض الأحيان كقوله:

جاريتي من حلب تسألني متى نعود

00//0// 0///0/ 0//0/ 0///0/

مفتعلن فاعلن مفتعلن مفاعلان

قلت الجنود يملأون نقط الحدود

[1] ينظر: شريفة عثمان عباس، أدوات البناء الفني في شعر أمل دنقل، المرجع السابق، ص 75.

00/////0/ 0//0// 0//0/0/

مستفعلن مفاعلن

ما بيننا وبين سيف الدولة

0/0/0/ 0//0// 0//0/0/

مستفعلن مفاعلن مستفعل

أيضا التفعيلة الأخيرة صورة غير معهودة لمستفعلن ويذهب البعض إلى تبريره بالقول: إن الصورة تعد جديدة في بحر الرجز، فربط بينها وبين لفظة "نقط" التي توازيها فنقط الحدود بالتالي هي سبب الفرقة والخلاف، ومن ثم تصبح سببًا للضعف والهزيمة والعجز عن مواجهة الواقع المتردي.[1]

ويمكن القول أن هذا التمرد على البنية السليمة على بحر الرجز، يرجع إلى تمرد الشاعر على الواقع المعيش بكل معطياته، فهو يرفض الاستكانة والاستسلام، وبذلك جاء تمردا شاملا على مستوى الدلالة النصية والإيقاعية.

[1] ينظر: سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، المرجع السابق، ص 101.

الخـــاتمة

الخاتمة:

لقد خلص هذا البحث في الأخير إلى جملة من الملاحظات والاستنتاجات أهمها:

- حظيت الصورة الفنية بالاهتمام البالغ من قبيل النقاد القدامى والمحدثين فهي عقلية تعتمد على المنطق لدى القدامى، ونفسية تعتمد على الشعور لدى المحدثين، ولكنهم جميعا يتفقون على أن الصورة وسيلة يعتمدها الشاعر لتحقيق أهمية الشعر، ولا يستطيع الشعر أن يحقق غايته دونها.
- توصلت هذه الدراسة إلى استخلاص مفهوم "القناع" من خلال مفاهيم متعددة لدى النقاد والمبدعين العرب، وهي مفاهيم قريبة من بعضها جدا تدور في جملتها حول استدعاء رمز أو شخصية، والتفاعل معها باستلهام بعض مواقفها وتجاربها وتحميلها مواقف المبدع ورؤاه المعاصرة.
- لقد حظي المتنبي بشخصيته الآسرة، باهتمام عديد المبدعين والشعراء المعاصرين، فكان حضوره بارزا وقويا في كثير من الإبداعات، وهذا راجع إلى المواقف والقضايا المشتركة بينه وبين هؤلاء الشعراء، وفي مقدمتها القضية القومية العربية، القضية التي لا تعرف مكانا ولا زمانا، ولا تنتهي إلا بانتهاء الإنسان.
- يرتبط أمل دنقل بالمتنبي برابط وثيق، ليس فقط من ناحية الانتماء القومي والقضايا العربية المشتركة، بل من الناحية النفسية والتجربة الشخصية كذلك.
- استخدم "أمل دنقل" قناع المتنبي في قصيدته: "من مذكرات المتنبي في مصر" كعنوان على مرحلة حديثة تكررت فيها مواقف تراثية مشابهة، وفي كل شخصية تظهر في النص تلوح بدلالات تزاوج بين الحلم والواقع الماضي والحاضر، الثابت والمتغير، وفي كل فضيحة يستكشفها دنقل يبحث عن دور الشاعر إزاء ما يحدث من فجائع، وإزاء السلطة التي تأمره بقول نعم، في مقابل نداء ضميره الذي يحثه على قول لا.

- لقد استطاع "دنقل" أن يبني قناعا يجسد من خلاله تجربته الذهنية والوجدانية وكان لظهور الحوارية الأثر الفاعل في القصيدة، إذ شحنت برؤى قومية وإيديولوجية، عمقت الشعور بثقل هزيمة 1967.
- إن رموزا مثل: خولة، وسيف الدولة، وكافور، ما هي إلا بيادق ساكنة وبؤر قلقة حركها "دنقل" داخل النص، ثم حملها مغازيه، ثم شحنها بطاقة زمنية آنية، ودفعها في وجه مكان لا عهد له به، فأجبرها على الوقوف في مواجهة اليأس والانهزام الذي يعاني منه الشاعر.
- أما على مستوى التشكيل الموسيقي في القصيدة، فقد اتسع نطاق الإيقاع الشعري عنده، وأصبح ينوع الموسيقى في المقاطع المختلفة، كتعبير عن الحالة النفسية والمعنوية لديه.

وأخيرا لا تزعم هذه الدراسة أنها قد وفت بكل ما يستحق الدراسة في موضوع هذا البحث لأن عالم "أمل دنقل" شديد الاتساع والعمق، ولا يمكن لأي دراسة أن تفيه حقه من الدراسة والتحليل، ولكنها تأمل في أن تكون قد أضافت ولو قدرا يسيرا، يفيد في إثراء الفهم لهذا العالم الرحيب للشاعر "أمل دنقل"

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

1-(بيتروف.س)، الواقعية النقدية، ترجمة: شوكت يوسف، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، د ط، 1983.

2-إبراهيم السامرائي، لغة الشعر بين جيلين، دار الثقافة، بيروت، د ط، د ت.

3-إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين صفاقس، تونس، د ط، 1986.

4-ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د ط، د ت، ج4، مادة صور.

5-ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، د ت، ج8، مادة قنع.

6-أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2003.

7-إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت ط2، فبراير 1978.

8-أدونيس: أبجدية ثانية، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994.

9-أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979.

10- أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط3 1407هـ/1987م.

11- إيليا حاوي، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة بيروت لبنان، ط2، 1983.

12- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

13- ثائر زين الدين، أبو الطيب المتنبي في الشعر العربي المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، د ط، 1999.

14- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992.

15- أدونيس، وأقنعة الشعر المعاصر، مهيار الدمشقي، مجلة فصول، القاهرة، مج1 ع4.

16- الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، المجمع العربي الإسلامي، بيروت لبنان، ط3، 1969.

17- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1 1979.

18- جلال الدين، أبوعبد الله القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار إحياء العلوم بيروت، لبنان، ط1، 1998.

19- حافظ الرقيق، شعر التجديد في القرن الثاني الهجري، (بشار، أبو نواس، أبو العتاهية)، دار صامد للنشر والتوزيع، تونس، ط3، 2003.

20- حسن الغرفي، أمل دنقل، عن التجربة والموقف، مطابع افريقيا الشرق الدار البيضاء، د ط، 1985.

21- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب المعنى، تحقيق: عبد الحميد هنداوي دار الكتاب العلمية ، بيروت، لبنان، ط4، 2003.

22- رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، الاسكندرية، ط1، 2002.

23- رينيه ويلك واستون وارن، نظرية الأدب، ترجمة: عادل سلامة، دار المريخ الرياض، المملكة العربية السعودية، د ط، 1412هـ/ 1992م.

24- سعد دعبيس، حوار مع قضايا الشعر المعاصر، الفكر العربي، القاهرة د ط 1985.

25- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني بيروت لبنان، ط1، 1405هـ/1985م.
26- سيسيل دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد ناصف الجنابي، مالك ميري سلمان حسن إبراهيم، دار الرشيد، الجمهورية العراقية، د ط، 1982.
27- شريفة عثمان عباس، أدوات البناء الفني في شعر "أمل دنقل"، بحث لنيل درجة الماجستير، كلية الدراسات العليا للآداب واللغة العربية، جامعة الخرطوم فبراير 2009.
28- صلاح عبد الصبور حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، د ط، د ت.
29- عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2005.
30- عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب العربي، لبنان، ط1 1986، ج2.
31- عبد الرحمن نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث مكتبة الأقصى، عمّان، الأردن، ط2، 1981.
32- عبد السلام المساوي، البنيات الأسلوبية الدالة في شعر "أمل دنقل" منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1994.
33- عبد القادر الرباعي، الصورة الشعرية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1999.
34- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، المكتبة العصرية، بيروت، ط1 1424هـ/ 2003.
35- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط1 1424هـ/ 2003.
36- عبد الله أبو هيف، قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، عمّان، ط1، 2004.

37- عبلة الرويني، الجنوبي، دار السعاد، الكويت، ط1، 1992.
38- عدنان حسين قاسم، لغة الشعر العربي، مكتبة الفلاح، الكويت، ط1 1415هـ.
39- عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية دار الفكر العربي القاهرة، ط3، 1986.
40- عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة ط4، 1990.
41- عزيز الحسين، شعر الطليعة في المغرب، منشورات عويدات، بيروت لبنان باريس، ط1، 1987.
42- علاء أحمد عبد الرحيم، الصورة الفنية بين ابن سيناء الملك والبهاء زهير تحليل ونقد وموازنة، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، ط1، 2008.
43- علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، 1981.
44- علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1 1427هـ/2006.
45- علي حداد، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، دار الشروق الثقافية العامة بغداد، د ط، 1986.
46- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، د ط، 1417هـ/ 1997م.
47- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار غريب للطباعة والنشر د ط، 2007.
48- عماد حاتم، مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس د ط، 1979.
49- فايز علي، الرمزية والرومنسية في الشعر العربي http/www.kotobarabia.com.

50- فتحي أبو مراد، شعر أمل دنقل، دراسة أسلوبية ، عالم الكتب الحديثة، إربد الأردن، ط1، 2003.

51- الفيروز ابادي، القاموس المحيط، تحقيق: مكتبة التراث، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط8، 1426هـ/ 2005م.

52- القاضي محمد، تحليل النص السردي، دار الجنوب للنشر، تونس، د ط 1997.

53- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ط، د ت.

54- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.

55- محسن أطميش، دير الملاك، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، د ط 1982.

56- محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

57- محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، د ط د ت.

58- محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1979.

59- محمد سليمان، الحركة النقدية حول تجربة "أمل دنقل" الشعرية، دار اليازوجي العلمية للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2007.

60- محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، (السياب ونازك والبياتي)، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

61- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، مصر، د ط 1997.

62- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 3 1983.

63- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف القاهرة مصر، د ط، 1977.

64- محي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ط1، 1987.

65- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي بيروت الدار البيضاء، ط3، 2002.

66- ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، أمل دنقل، (محمود درويش نموذجا)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 1405هـ/1985م.

الفهـــرس

الفهرس

مقدمة..... أ

الفصل الأول: الصورة المفهوم والتطور

تمهيد..... 7

أولا: مفهوم الصورة بين القدماء والمحدثين..... 8

1-الصورة في الموروث النقدي العربي..... 9

2-الصورة في النقد الحديث.....16

ثانيا: أنماط الصورة..... 23

1-الصورة البلاغية..... 23

2-الصورة الحسية..... 24

3-الصورة الرمزية..... 25

ثالثا: أهمية الصورة ووظيفتها.....27

1-من جهة المبدع..... 27

2-من جهة المتلقي..... 28

3-من جهة العمل الأدبي..... 29

رابعا: الرمز والقناع..... 31

1-مفهوم الرمز..... 31

2-مفهوم القناع.....37

3-عناصر القناع..... 40

4-القناع عند المبدعين والنقاد العرب..... 44

الفصل الثاني: قناع المتنبي في شعر "أمل دنقل"

تمهيد..... 53

أولا: أشكال حضور المتنبي في الشعر العربي المعاصر..... 54

1-الاستهلال بنص للمتنبي..... 54

2-المتنبي عنصر في صورة جزئية..... 56

3-المتنبي عنصر لقصيدة..... 57

4-المتنبي عنوان على مرحلة..... 57

ثانيا: العلاقة بين "المتنبي" و"أمل دنقل"..... 59

ثالثا: منطلقات شعر الرفض عند "أمل دنقل"..... 60

رابعا: قناع المتنبي في قصيدة "من مذكرات المتنبي في مصر لأمل دنقل..... 62

1-أشكال توظيف قناع المتنبي في مصر..... 63

1-1-تضمين شعر المتنبي..... 63

1-2-تضمين الشخصيات التاريخية..... 67

1-3-توظيف أحداث تاريخية..... 72

1-4-توظيف القرآن الكريم..... 75

2- بنية اللغة الشعرية في القصيدة..... 78

3- الموسيقى الشعرية..... 83

4- الوزن والقافية..... 85

خاتمة..... 85

قائمة المصادر والمراجع..... 87

الفهرس

تم بحمد الله

ملخص:

تناول هذا البحث موضوع "صورة المتنبي في شعر أمل دنقل"، وجاء في فصلين الأول نظري والثاني تطبيقي.

تعرض الفصل الأول إلى مفهوم مصطلح الصورة وتطور مفهومها بين النظرة القديمة والحديثة، ومدى أهمية عنصر الصورة في تشكيل العمل الفني، كما تطرق إلى مفهوم كل من الرمز والقناع، وإسهامهما في تطوير الشعر والارتقاء به، أما الجزء التطبيقي فقد اهتم برصد صورة المتنبي في شعر "أمل دنقل"، والأسباب الفنية والموضوعية التي جعلته يتقنع وراء شخصية المتنبي فقد عبَّر من خلال هذه الشخصية عن همومه وهموم عصره، فكانت تجربة "أمل دنقل مع "المتنبي"، تجربة تحمل حركة متواصلة بماض وحاضر وحتى مستقبل.

Résumer

Cette recherche ou thèse a traité le sujet « L'image d'Elmoutanabie dans les poèmes d'Amel Denkeul », et il est venu dans deux chapitres, l'un théorique, l'autre pratique.

Le premier chapitre a traité le terme de l'image et la progression de sa notion entre la vision ancienne et moderne et le rôle joue l'image dans la constitution du travail artistique, Et il a traité aussi la notion de signe et de masque et leur contribution au développement de poésie, Tandis que le côté pratique, il s'intéresse aux causes qui laisse le poète Amel dekeul imiter la personnalité d'el Moutanabie pour exprimer ses soucis et de son époque, donc l'expérimentation D'Amel Denkeul avec el moutanabie porte un mouvement permissent avec un passé, un présent, et peut être un avenir.