جماليات الصّورة الشّعريّة لدى أمل دنقل

أ/ عبد الرحمان بن زورة
قسم اللّغة العربيّة وآدابها
جامعة بومرداس

تمهيد:

أوْلى النّقد الأدبيّ العربي القديم والحديث على السّواء، بالغ الاهتمام للإنتاج الأدبي لما وجده فيه من شروط متوفّرة مغرية ربطت الحقليّن، ولا تزال بما تملك من خصوبة وثراء وتعدّد الأجناس والمظاهر الفنيّة، واتّساع مساحات الإبداع، ورحابة التّخصّصات.

وقد استوجب الأمر أن يساير الدّرس النّقدي النّص الإبداعي، ويقطع أشواطا معتبرة في تسهيل عمليّة التّلقيّ وتقريب المنجز الأدبي من القارئ، على اعتبار أنّ النّقد الأدبيّ سلك إلى ذلك سبل المناهج المختلفة رغبة في توظيف كلّ المفاتيح الممكنة للولوج إلى مغاليق النّص الأدبيّ وعلى الرّغم ممّا حدث للحركة النّقديّة من تسارع رغبة في تجديد نفسها آليّا، وعلى الرّغم من الاختلاف الحاصل في الطّرق والأشكال، إلاّ أنّ قضايا كثيرة جوهريّة فرضت نفسها على النّقد والنّاقدين عموما قدمائه ومحدثيه وشغلت بالهم ونالت حيّزها من تعاملاتهم معها ولا تزال، ومن هذه المباحث الأساسيّة الّتي استحقّت توقّف النّقاد عند التّأصيل لها: **الصّورة الشّعريّة** فدرسوها من حيث المفهوم، والأسس الفنيّة، والأنواع والأشكال ومن ثمّ اعتُبرت الصّورة الشّعريّة أحد العناصر المهمّة والأساسيّة في الخطاب الشّعريّ دون إغفال عناصر أخرى لا تقلّ أهميّة مثل الأبنيّة الإيقاعيّة والإفرادية والتّركيبيّة، والدّلاليّة.

الصّورة الشّعريّة[1] ومفاهيمها:

ليْس من السّهل – في هذا المقام- الإحاطة بكلّ جوانب الصّورة الشّعريّة وما يتّصل بها ممّا ذكره القدامى والمحدثون حوْلها، وما ذكره الغربيّون في تناولهم لها كما أنّه ليس سهلا تحديد مفهوم على درجة من الدّقة المتناهية للصّورة الشّعريّة باعتبارها فنّا زئبقيّا سريع الانزلاق والتّملّص من قيود التّعاريف الّتي حاولت محاصرتها، ثمّ إنّ الأفضل للصّورة الشّعريّة أن تظلّ محافظة على جماليّتها وتحرّرها في الفضاءات الّتي يخلقها خيال الشّاعر وسحره. بالإضافة إلى ذلك فإنّ طبيعة الصّورة الشّعريّة بهذا الشّكل تشجّع على تعدّد التّعاريف والمفاهيم عند النّقاد، فالصّورة عند أحمد الشّايب هي«العبارة الخارجيّة للحالة الدّاخليّة وهذا

هو مقياسها الأصيل، وكلّ ما نصفه بها من جمال وروعة وقوّة إنّما مرجعه إلى هذا التّناسب بينها وبين ما تصوّره من عقل الكاتب ومزاجه تصويرا دقيقا خاليا من الجفوة والتّعقيد، فيه روح الأديب وقلبه حيث نقرأه كأنّا نحادثه أو نسمعه»[2]

وفي التّعريف توفير لجوانب هامّة متعلّقة بالصّورة من الإشارة إلى وسائلها التّعبيريّة وجمعها بيْن ما هو داخليّ وخارجيّ في تناسب واتّحاد.

وفي تعريف آخر يركّز على لفظ الاستعارة أكثر نجد الدّكتور **مصطفى ناصف** يعرّفها بقوله « تستعمل الصّورة عادة للدّلالة على كلّ ما له صلة بالتّعبير الحسيّ، وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعاريّ للكلمات» ويقول أيضا « إنّ لفظ الاستعارة إذا حسن إدراكه، قد يكون أهدى من لفظ الصّورة». [3]

ولا نهدف في هذه المرحلة إلى الوقوف عند حدود الصّورة وحدود الاستعارة، وأمر المفاضلة بيْنهما في القدرة على التّعبير ولكن المجال يسمح بالقول أنّ الصورة الشّعريّة عند القدامى ومن خلال تراثنا العربيّ النّقدي القديم لفظ شامل لما يستخدمه الشّاعر لنقل إحساسه إلى المتلقّي وأداته لإثارة انفعاله وتحريك خيالاته كما وجدها الشّاعر في نفسه أو ربّما أكثر على رأي أحد النّقاد الغربيّين "فان" لأنّها – أي الصّورة- «كلام مشحون شحنا قويّا، يتألّف عادة من عناصر محسوسة، خطوط، ألوان، حركة، ظلال تتحمّل في تضاعيفها فكرة وعاطفة، أي أنّها توحي بأكثر من المعنى الظّاهر وأكثر من انعكاس الواقع الخارجيّ وتؤلّف في مجموعها كلاّ منسجما». [4]

ونضيف إلى هذه التّعاريف تعريف الدّكتور عزّ الدّين إسماعيل حيث يرى «بأنّها تركيبة عقليّة تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع. . . ففي الصّورة الشّعريّة تتجمّع عناصر متباعدة في المكان وفي الزّمان غاية التّباعد، لكن سرعان ما تأتلف في إطار شعوريّ واحد». [5]

وسواء تقاربت هذه التّعريفات أو تباعدت فإنّ الإجماع حول اعتبارها لبنة هامّة تعضد الشّاعر وتقويّ متن شعره أمر يتّفق حوله النّقاد.

وقد عرف مفهوم الصّورة الشّعريّة إثراء واتّساعا زائديْن مع مفاهيم المذاهب الأدبيّة وتطوّرها، واختلاف فلسفاتها، ولذلك يقول أحد النّقاد في العصر الحديث «يتعامل النّقد مع الصّورة بشكل متكامل قائم على ظهور معاني جديدة تنبثق من التّداخل بين طرفي الصّورة بعيدا عن اشتراط تقارب المشبّه والمشبّه به وواقعيّتهما أو وجود شبه حقيقيّ بينهما، حيث أصبح "الإيحاء" هو الهدف وليس "التّوضيح"

وصارت العلاقة نوعا[*] من الكشف القائم على قوّة التّركيز ونفاذ البصيرة الّتي تدرك ما لم يسبق لنا أن أدركناه». [6]

ومن الواضح أنّ الانتقال في الصّورة الشّعريّة من دور التّوضيح إلى دور التّلميح أو الإيحاء كما ورد في التّعريف يضفي جماليّة جديدة تبلورت مع مفهوم التّجربة الشّعريّة الحديثة أيضا. ومهما يكن من أمر فإنّ الصّورة الشّعريّة عند **أمل** ومن خلال النّصوص المتناولة مشاهد مثيرة للرّوعة تَشِعُّ بصور طافحة بالدّلالات وعاكسة لمستوى خيال مبدع عند الشّاعر.

ويرى **مصطفى السّويف** « أنّ خصائص الأشياء لها درجة معيّنة من الثّبات، تبقى ثابتة ما دام الأنا في حالة اتّزان، فإذا اختلّ هذا الاتّزان واشتدّ تقلقُل الأنا، اختفت هذه الخصائص عن الأشياء، وحلّت محلّها خصائص أخرى تمليها طبيعة الموقف، حيث تصبح الصّورة لديه عن الواقع العمليّ أكثر تحرّرا منها عند الآخرين، بمعنى أنّها أكثر قابليّة للتّغيّير واكتساب دلالات جديدة، حيث يبرز عندئذ طرفان أحدهما له صلة بالواقع العمليّ والآخر له صلة بالدّلات الجديدة، أو ما يسمّيان بطرفيّ التّشبيه، ولكن الشّاعر في الحقيقة قد أصبح يرى شيئا واحدا لا شيْئيْن، وهذا الشّيء هو الصّورة الجديدة في عالمه الخاصّ». (7)

ومن المؤكّد أنّ اتّزان شاعرنا **أمل دنقل** في قصائده "مقتل كليب" "أقوال اليمامة" "مراثي اليمامة" كان على حسب ما تمليه طبيعة المواقف في القصائد الثّلاث على ضخامة جراحات الماضي فيها. كما كان على حسب ما تمليه ظروف واقعه العربيّ على ضخامة جراحات حاضره فيه: فكيف له أن يجد اتّزان وثبات "الأنا" الفرديّ و"أناه" العربيّ التّاريخيّ والاجتماعيّ تشتدّ قلاقله ويضرب بتيّاره الجارف النّقاط الاستيراتيجيّة العميقة في دواخل **أمل دنقل** مبديا كلّ التّصدّعات الماثلة الصور والمشاهد الّتي تضمنتها قصائده.

وفي ديوان "أقوال جديدة عن حرب البسوس" تتّخذ الصّورة الشّعريّة عدّة أشكال عند **أمل دنقل** وتتوّع حسب ضروب كثيرة يمكن تصنيف بعضها إلى حسيّة وذهنيّة ورمزيّة.. . انطلاقا من نمطيّة التّشكّل في عالم اللّغة ومن خلاله.

الصّورة الحسيّة: نماذج ودلالات:

استخدام الشّاعر **أمل دنقل** لهذا النّوع من الصّور تحقيق وتكريس لفاعليّة ودور الآليات البلاغيّة القديمة والحديثة خدمة لتجربتيْه الشّعريّة والشّعوريّة على نحو يجعله يستهلك – شعريّا- ما تقع عليه عيناه من محسوسات في عالمه المادّي ويقيم المبادلات بين الماديّات والمعنويّات برؤية جديدة تستعير علاقاتها المشروعة من حياة الإنسان وتبعث الرّوح فيما هو ملموس وما هو معنويّ أيضا عن طريق التّشخيص والتّجسيد وكسر الحواجز بين الماديّ والمعنويّ، ومثل هذا الإدراك الآنيّ للعلاقات بين الأشياء يبرز الصّورة الشّعريّة في أبهى حلّة ويعمّق دلالاتها، يقول **أمل دنقل**:

– لا تصالح.

– ولو حرمتك الرّقاد

- صرخات النّدامة.

- وتذكّر:

إن لان قلبك للنّسوة اللاّبسات السّواد ولأطفالهنّ الذين تخاصمهم الابتسامة.

- أنّ بنت أخيك "اليمامة"

زهرة تتسربل – في سنوات الصّبا-

بثياب الحداد. **"لا تصالح" ص327 (الأعمال الكاملة)**

يتمّ التّركيز في الصّور على الألفاظ المفاتيح الّتي تختزن سرّ الإضاءة وتمرير الدّلالة إلى المتلقّي بما تشيعُ به من سحر حيث تُوكل إليْها أدوار غير أدوارها ولا تتناسب مع طبيعتها.

فالشّاعر يجعل "النّدامة" ذات صرخات تسلب المخاطب نومه وتحرمه منه، كما يجعل "الابتسامة" تمارس الخصام، ويلبس "الزّهرة" لبوس الحداد.

ففي الحدث الأوّل تخرج "الصّرخات" عن عادتها كصوت مسموع مرتفع يجهد بشدّته الحبال الصّوتيّة، ويتحوّل "النّدم" عن طبيعته الأولى الّتي تجعل منه مفهوما معنويّا نفسيّا. وينشأ منها تركيب جديد مزدوج يأخذ هيكلا ماديّا وطابعا عدوانيّا يُمارس "الصّراخ" بحدّة ويحول بيْن المرء والرّقاد وهو شيء معنويّ أيضا، يقف له بالمرصاد فلا يكاد يطعم النّوم لحظة.

وفي الحدث الثّاني لا تظهر الابتسامة على طبيعتها، باعتبارها سلوكا يقوم به الإنسان في حالة نفسيّة متعارف عليها عادة وهي الفرح، ولا تتمظهر بشكل عاديّ تفترّ فيه الشّفاه ليظهر من ورائها بياض الأسنان ويرافق ذلك لَمَعان العيون عادة، ولكنّها تتجلّى ماثلة للعيان في صورة حسيّةٍ لمخلوقٍ يعي أفعاله ويدرك تصرّفاته ويفرّق بين الممارسة العفويّة البريئة للابتسامة، وبين البسمة المخاصمة المتكلّفة الّتي تُصَدّر غيظا وكرها وبغضا.

والحدثان كلاهما مؤسّسان على الاستعارة المكنيّة الّتي تكسب الصّورة قدرة على حركيّة والفعاليّة باعتبارها منبنيّة على جمل فعليّة وهي (حرمتك) و(تخاصمهم) والأفعال تفضُلُ الأسماء في مشاهد الحركة، وتفضل الأسماء الأفعال في مشاهد السّكون والرّكود.

وأمّا الجزئيّة الثّالثة فتقوم على أساس التّشبيه البليغ الّذي يغيّب الأداة ووجه التشبيه في هذا المثال ويكتفي بما يضفي على طرفيّ المعادلة (اليمامة+ الزّهرة) أجواء الحزن، والرّثاء، واليتم دون إثقال كاهل التّركيب في الجملة الّتي تتناسب طولا مع سابقتها ولا تحتمل أكثر كما يدلّ حذفهما على قرب في المسافة بيْن الطّرفيْن من حيث الملامح المشتركة بينهما، ولكنّه تشبيه يوغل في الإيحاء ليحيلنا إلى جوانب الرّقة والبراءة ويفصح عن طاقة من مشاعر الأب "كليب" نحو ابنته "اليمامة" المُعْتَبَرَة الآن: من المشمومات الحسيّة والّتي تعبق رائحة وتسرّ لونا.

والاستعارتان والتّشبيه نماذج للصّورة الّتي تفلح في صبّ الواقع في مرآتها ذات الأوجه العديدة والانكسارات البعيدة فالمستويات الدّلاليّة لا تترك الصّورة تعمل في معزل عن إدراك الشّاعر لمساراتها ومقتضياتها وهي هنا، دلالات تاريخيّة وسياسيّة واجتماعيّة، تتبلور في لحظات شعريّة قياسيّة جدّا لأنّ الصورة خرقت نظام اللّغة ونظام الزّمان والمكان وخلقت انفعالا جديدا وشعريّة جديدة وهذا ما نستشفّه في قول **جون كوهين** jean Cohen عن الاستعارة « هي كما أسلفنا القول، غاية الصّورة، فالانزياح التركيبيّ لم يحصل إلاّ لأجل إثارة الانزياح الاستبداليّ، إلاّ أنّ الاستعارة الشّعريّة ليست مجرّد تغيّر في المعنى إنّها تغيّر في طبيعة أو نمط المعنى، انتقال من المعنى المفهوميّ إلى المعنى الانفعاليّ ولهذا لم تكن كلّ استعارة كيفما كانت شعرية». [(8)]

يقول **أمل دنقل**:

- لا تصالح،
- ولو توّجوك بتاج الإمارة.
- إنّ عرشك: سيف

وسيفك زيف

- إذا لم تزن بذؤابته – لحظات الشّرف،

واستطبت التّرف.

"لا تصالح" ص329 (الأعمال الكاملة)

يتمّ التّركيز في الصّورة على "السّيف" وعلى "التّاج" أيضا ويشهد النّظام التّركيبيّ صراعا مفرداتيّا تنشّطه عناصر معجميّن مختلفيّن أوّلهما التّاج المتمظهر في (توّجوك، بتاج، الإمارة، عرشك، التّرف) وثانيهما السّيف المتمظهر في (سيف، سيفك، بذؤابته) على اعتبار أنّ هاء الضّمير في الكلمة الأخيرة تعود على سيف، فذآبة السّيف [(9)] علاقته، ولا تعود الهاء على مقدّمة التّاج ولا على مقدّمة شَعْر صاحبه ثم إنّ البناء التّركيبيّ والنّحويّ يشفعان لذلك.

وعلى الرّغم من الغلبة التّي يحظى بها التّاج على المستوى المفرداتيّ وإحرازه تقدّما على السّيف في هذا المجال وعلى رغم من إغراءات التّرف الّتي يراهن عليها التّاج والّتي قد تؤدي إلى انزلاقات خطيرة، فإنّ الشّاعر عرف كيف ينسف هذا العرش الزّائف، وينزل إلى الحضيض هذا التّاج، بل إنّه أعاد للسّيف اعتباره الصّحيح فهو الّذي يصنع التّاج ولا يصنع التّاج السّيف إذ إنّ كثيرا من ذوي التّاج كانت حتوفهم بسيوفهم.

والشّاعر في الصّورة يجعل السّيف مقابلا للعرش، فهو له معادله الموضوعيّ الّذي به يكون، وبدونه لا يكون، يضيّق المجال بين الطّرفيْن في التّشبيه البليغ فلا يكون بين العرش والسّيف

شيء يذكر ويقرّب المسافة أكثر حين يرهن أحدهما بالآخر دلاليّا ، وقبل أن يتخطّى هذه المرحلة ويمرّ إلى معادلة أخرى ناتجة عن الأولى بالضّرورة وهي (سَيفك زيف) يمنحنا فرصة التّفكير في معادلة ثالثة تتشكّل تدريجيّا وفق منطق التّركيب عند الشّاعر وهي (عرشك زيف).

وفي هذه اللّحظة الّتي يتهدّم فيها كلّ شيء يتمّ التّعويل على السّيف وحده لينقذ الموقف ويعيد ترجيح الكفّة للتّوازن المطلوب وضبط مقياس القيم من جديد.

وهنا لا يختار الشّاعر إقحام هذه الأداة الحربيّة (السّيف) بمادّته الحربيّة وبمضائه وحدّته وانصقاله وشكله المحسوس ولكنّه يتجاوز طبيعته تلك إلى طبيعة معنويّة ذات قيمة رمزيّة مرتبطة بذؤابة السّيف الّتي لا يمكن أن تتحوّل إلى أداة وزنيّة وذؤابة السّيف هنا مجاز مرسل علاقته الجزئيّة على اعتبار ذكر الجزء من الكلّ. وبشكل فنيّ حسيّ تشخيصيّ يقوم على الاستعارة المكنيّة يحوّل الشّاعر أيضا طبيعة اللّحظات الزّمنيّة [تزن لحظات الشّرف] عن معانيها السّطحيّة المباشرة ذات المفاهيم الإنسانية والتّي لا يتعارف النّاس لها علة مكيال معيّن، إلى مواد خام نفيسة الثّمن توزن بميزان خاص وبأدقّ المقاييس في أدقّ اللّحظات دون زيادة أو نقصان، خاصّة إذا كان هذا الضّبط الدّقيق [دقّة ذؤابة السّيف] سببا في ترجيح كفّة بقاء عرش أو زواله بأكمله، وبين كفتيّ هذا الميزان السّيف، وأمام معادلة البقاء والزّوال تتلخّص رؤية الشّاعر **أمل دنقل** لوُجود أمّته ماضيا وحاضرا ومستقبلا.

يقول **أمل دنقل**:

- وغدا. . .
- سوف يولد من يلبس الدّرع كاملة.
- يوقد النّار كاملة
- يطلب الثّأر
- يستولد الحقّ

من أضلع المستحيل

"لا تصالح" ص332 (الأعمال الكاملة)

تحضّر الأسطر الأربعة الأولى لنشوء صورة شعريّة تمتدّ في السّطريْن الخامس والسّادس تحيط بها أجواء القلق والتّوتّر من كلّ ناحية ولذلك تكون الصّورة أيضا متوتّرة ومتوهّجة ومن ثمّ لا يكون مستحيلا على الشّاعر أن يجعل" المستحيل" أنثى استثنائيّة تحمل مولودا استثنائيّا هو الحقّ في رحم استثنائيّ هو الأضلع، ومنذ بداية الأسطر تطرح الحدّة نفسها بشكل عنيف يصل درجة الاكتمال في كلّ خطوة يخطوها فالدّرع تلبس كاملة ، والنّار توقد

شاملة ويكون الثّأر من قبل هذا البطل الأسطوريّ الّذي لا يعرف المستحيل، بل والّذي يلوي عنق المستحيل وستولده (حقّا) من أضلعه.

ووصولا إلى هذا المستوى الماورائيّ من المعاني الخفيّة لا يُبقي الشّاعر الألفاظ حُبلى بدلالاتها السّطحيّة المباشرة المنتهيّة عند الحقّ كإحدى القيم الإنسانيّة الّتي تتضافر مع الخير والجمال مخالفة لرذائل الباطل والشرّ والقبح، ولا عند المستحيل من حيث هو مفهوم يخالف الممكن الموجود

ولكنّه يتّخذ للمستحيل صورة إنسانية حسيّة في شكل أنثى تحمل وتنجب على نحو خاص من مكان خاص هو الضّلع فيتناص وحقيقة خلق اللّه لحواء من ضلع آدم، ولأنّ المقام يختلف ولا يقبل المشابهة فقد ظهرت تلك الولادة عسيرة حيث تكفّل الفعل المضارع المزيد المتعدّي (يستولد) على وزن (يستفعل) بتصوير عسر هذه العمليّة التّوليديّة وقيصرتها. ومخالفتها طبيعة الاستولاد المتعارف عليها الّتي تستوجب الأنوثة، وهنا كان يفترض أن تكون "الاستحالة" بدل "المستحيل" المذكر، ولكن ذلك غير ضروريّ لمولود هيوليّ خياليّ نجد شبها له في فكرة ابن الطّفيل مع "حيّ بن يقظان" ولا ننتظر من الاستعارة هنا أن تحدّد تقاسيمه وأوصافه؛ كما يقول **جون كوهين** «فليست الاستعارة رسما كما أنّ النّظم ليس موسيقى». [10]

ومن ثمّ فلا الأمّ مخلوقة عاديّة ممكنة الملامسة ولا المولود مخلوق عاديّ ممكن التّجسّد، ولكن ذلك كلّه صنيع الاستعارة في استنهاض القيم الميّة لتدبّ الحياة فيها من جديد، ولا نعتقد أنّ الأمّة بحاجة إلى شيء قدر ما هي محتاجة إلى إعلاء صوت الحقّ، واسترداد الحقّ المسلوب.

وإدراج الاستعمال الحسيّ في الموقف الشّعريّ سبيل من شأنها إضفاء طابع من الإيحاء، ينقلنا عبر دلالته لتجاوز وتخطّي سطح اللّغة في معانيها الأولى إلى ظلالها الخفيّة، وقد وضّح ذلك **جون كوهين** هذه الفكرة بقوله« الاستعارة الشّعريّة هي انتقال من اللّغة ذات اللّغة المطابقة إلى اللّغة الإيحائيّة، انتقال يتحقّق بفضل استدارة كلام معيّن يفقد معناه على مستوى اللّغة الأولى، لأجل العثور عليه في المستوى الثّاني». [11]

يقول **أمل دنقل**:

- والّذي اغتالني محض لصّ،
- سرقَ الأرض من بين عينيّ،
- والصّمت يطلق ضحكته السّاحرة. **"لا تصالح" ص332 (الأعمال الكاملة)**

تتجلّى الصّورة الأولى في "سرَقَ الأرض" حيث تحملنا هذه الاستعارة المكنيّة إلى أبعد من اعتبار الأرض بقعة جغرافيّة يعمرها النّاس، وينتفي اعتبار ذلك كذلك عند الشّاعر، لأنّ لفظ الأرض قرنت بفعل "سَرَقَ" المتعدّي الّذي يستهدف الأخذ والغصب والنّهب والاستحواذ على الشّيء المسروق

ولأنّ الشّيء المسروق أكبر من أن تستوعبه المفاهيم المذكورة وهو ما تفتح عليه العيْن على الأرض كلّها، فلحظة الاغتيال كفيلة بأن تغيّب الأرض من عينيه، وتسرقه حياته كلّها.

ومن ثمّ يسهل أن نتقبل اعتبار الأرض بهذه الصّفة السّرابيّة المرنة المرتعشة الّتي تختفي للحظة ثمّ تعاود الظّهور. وتجاوزاً لسطر اللّغة يطال الانزياح دلالة الشّخص "المغتال" فلا يراد به عند الشّاعر "جسّاسا" قاتل كليب فحسب، إنّما يراد به المغتال الحديث الّذي لا يزال يستمرّاً في اغتيالاته ويعايش الشّاعر ويزامنه وتكون الأرض المذكورة هذا الوطن المسلوب وكلّ شبر مغتصب من قبل لصوص العصر.

وقد أضاف الفعل الماضي (سَرَقَ) طاقة فعاليّة كبيرة سرّعت من حركيّة الصّورة لتناسب الموقف مع فعْل السّرقة الّذي يتمّ بهذه الاحترافيّة المفرطة في التّلصّص تحت طائل الخوف، لأنّه مجرّد لصّ جبان.

يحدث هذا على مرأى ومسمع من "الصّمت"؟

والصّمت هنا الكلمة الأساس في تركيب الصّورة الثّانية الّتي ما كان لها أن تكون لولا حدوث وتفاصيل الصّورة السّابقة وكأنّي بالشّاعر أمام مشهد يمرّ عبر مرحلتيْن فيجعل أحدهما فرجة وهو (الأوّل) والآخر متفرّجا وهو(الثّاني) وهنا يجتمع انزياحان[12] ويخرقان جدار اللّغة عن طريق استعارة ما هو مجرّد لما هو محسوس (الصّمت يطلق ضحكته) ثم استعارة ما هو محسوس لمحسوس، فيتحوّل الصّمت من طبيعته الأولى (السّكوت) اللاّصوْت إلى طبيعة متناقضة تماما (صوْت عال) ماثلة في صورة إنسان يمارس سلوك الضّحك ويُمارسه بسخريّة وشماتة.

ويتحوّل الضّحك أيضا عن طبيعته الأولى وعن براءته وعفويّته باعتباره حالة نفسيّة، شعوريّة، انفعاليّة تحدث آليا في موقف معيّن، إلى طبيعة مناقضة للأولى تماما (سخريّة) ماثلا في صورة إنسان هازئ، شامت متهكّم وساخر على ما تحمل لفظة سخريّة من كثافة في المعنى واستنادا إلى علاقة هذيْن الانزياحيْن بالمستويات الدّلاليّة نستنتج أنّ ذلك لا ينتهي عند عمليّة تجاوز معنى لمعنى أو تخطّي مستوى بمستوى، وإنّما هو أيضا إبراز عميق الانفعال بفظاعة الجرم المرتكب (سرقة الأرض، الحقّ المسلوب، ويعمّق الجرح في ظلّ الصّمت والفرجة، بل والشّماتة والسّخريّة).

يقول **أمل دنقل**:

– ولا أطلب المستحيل، ولكنّه العدل،

– هلْ يرثُ الأرضَ إلاّ بنُوها؟

– وهل تتناسى البساتين من سكنوها؟

– وهل تتنكّر أغصانها للجذور. . (لأنّ الجذور تسافر في الاتّجاه المعاكس؟!) "

أقوال اليمامة" ص338 (الأعمال الكاملة)

لا بدّ من الانتباه في البداية إلى طبيعة الشّكل التّراكميّ الّذي صبغ جملة الصّور الآخذة حركة تتابعيّة في الأسطر الثّلاثة الأخيرة، من غير فاصل بين الصّورة والصّورة، ولعلّ ذلك راجع إلى شبه الحوار الأحادي (MONOLOGUE) والّذي تتشكّل من خلاله ثلاثة أساليب إنشائيّة استفهامية غرضها النّفي والاستنكار، وهنا تتأسّس الصّورة الشّعريّة الاستعاريّة والمجازيّة والّتي هي صورة واحدة في الحقيقة مجزّأة إلى (تتناسى البساتين) مجاز مرسل علاقته المكانيّة و(تتنكّر الأغصان) استعارة تصريحيّة و(الجذور تهاجر) استعارة تصريحيّة. ففي الحدث الأوّل المتعلّق "بالبساتين" يقترح الشّاعر للمكان (البساتين) شعورا بالزّمان من خلال ممارسة التّناسي والتّظاهر بالنّسيان، محاولة منه لخلق وإنشاء علاقة حميميّة بين المكان (البساتين) والكائنات (من سكنوها). وفي الحدث الثّاني يستعير الشّاعر عناصر طبيعيّة رومانسيّة استبداليّة ليداري عن (الأبناء) بلفظ الأغصان ويخفي (الآباء) وراء الجذور تخصيبا للصّورة بطريقة تهجينيّة فعّالة في ديناميكيّة التّنقلات الكبرى بين الأشكال المختلفة(❖)، وفي الصّورتيْن الشّعريتيّن المؤسّستيْن على الاستعارة التّصريحيّة (تصريح بالمشبّه به وإسقاطه على المشبّه)، تحقّق « لمبدأ تبادل المظاهر والخصوصيات بيْن عناصر الكائنات الإنسانية والنّباتيّة ذات العنصر المشترك والحسيّ الّذي هو التّراب فمنه خلق الإنسان وإليْه يعود ومنه يُخرج تارة أخرى. وهذا يتناسب دلاليّا مع ما سبق، فإذا كان جديرا بالأغصان المسافرة صعودا نحو العلا ألاّ تتنكّر لجذورها المهاجرة عكس الاتّجاه نزولا نحو العمق. فالأجدر بالأبناء المسافرين نحو المستقبل ألّا يتنكّروا لآبائهم الّذين تقدّم بهم الزّمن – والّذين يهاجرون نحو الماضي- .

وعلى الرّغم من أنّ الشّاعر لم يبد انحيازا ظاهرا نحو الموقف "الإنساني" على حساب الموقف "النّباتي" إلاّ أنّ القارئ سرعان ما يفهم تلميح الشّاعر فيصرف ذهنه عن تصريحه ويدير اللّوحة الفنيّة ليرى الصّورة على حقيقتها أو على الأقّل على واحد من الاحتمالات الّتي ترضي ذوقه وتتوافق جماليّا مع دلالات خيال الشّاعر «وعلى القراءة النّافذة أن تسبر تقاطعات النّص، وتكشف، وتنير ما حاول الباثّ أن يحجبه في الزّوايا المخفيّة من بنية النّصّ». (13)

الصّور الذّهنيّة: نماذج ودلالات:

بعد محاولة المقاربة الّتي تمّ إجراؤها على نماذج الصّور الحسيّة، ولا ندّعي أنّا وفّيناها حقّها من حيث الدّقة في التّحليل ولا من حيث الإحاطة والشّموليّة فالأمثلة الّتي تمّت جدولتها في الدّيوان كثيرة ومختلفة وأوسع من الأنماط القليلة الّتي توقّفنا عندها وحاولنا ملامسة حسيّتها أو تصوّر ذهنيتها أو تأويل رمزيتها. وفي هذا المقام محاولة استكمال الحديث عن الصّورة الذّهنيّة الّتي تقوم أساسا على إمعان الذّهن فيها لأنّ عناصرها المشكّلة مجرّدة

ومعنويّة ويتمّ خلالها الانتقال من المفاهيم الحسيّة نحو المفاهيم الذّهنيّة أو المرور في شكل تواصليّ بين الذّهنيات من خلال الآليّات الّتي توفّرها البلاغة كالاستعارة المكنيّة، فتشعّ فنيّا وتخصب خياليّا وتضيء دلاليّا على نحو يُمتع ويدهش ويحمل جماليّته في غرابته.

يقول **أمل دنقل**:

- سيقولون،
- ها نحن أبناء عمّ.
- قل لهم: إنّهم لم يراعوا العمومة فيمن هلك.
- واغرس السّيف في جبهة الصّحراء...

إلى أن يجيب العدم. **"لا تصالح" ص326 (الأعمال الكاملة)**

تتميّز هذه الصّورة بطابع حواريّ يساعد على التّجريد ويفترض له الشّاعر شخوصه، الأوّل غائب ولكنّه يفرض احتماله من خلال الفعل المضارع (سيقولون) الّذي يعود على مريديّ الصّلح، والثّاني هو أخ كليب (الزّير سالم) الّذي يقلّص الشّاعر دوره في تلقّي أوامر كليب فقط (قل لهم) (اغرس) وأمّا الثّالث فهو كليب الحاضر الغائب والميّت الحيّ

ومن رحم شبه الحوار هذا تتبلور صورة شعريّة محوريّة تتضافر جزئيتان على استتمام مشهدها وتلعب الاستعارة المكنيّة الدّور الأساسيّ في هيكلتها في موْضعيّن الأوّل في السّطر ما قبل الأخير (جبهة الصّحراء) والثّاني في السّطر الأخير (يجيب العدم) ففي (جبهة الصّحراء) محاولة لتجسيد مجرّد روحيّ (يجيب العدم) تشخيص لمعنى.

وعلى الرّغم من التّجسيد الّذي اعتبرت عليه (الجبهة) إلاّ أنّ القبض على معناها لا يزال متملّصا وسمة التّجريد ما تزال طاعنة عليها خاصّة إذا فعّلنا دورها في محيطها اللّغويّ أي سياق تركيبها كاملا (اغرس السّيف في جبهة الصّحراء) حينها تعاود الكلمة غموضها وتذهب بها دلالتها من مفهوم خاص محدّد يمكن تصوّره والقبض عليه إلى مفهوم مفتوح تضيع حدوده في فضاءات "الصّحراء".

وكذلك الأمر في الصّورة الثّانية (يجيب العدم) فإنّه على الرّغم من المحاولة التّشخيصيّة إخراج (العدم) من طبيعته (اللاّوجود) إلى طبيعة (الموجود) الّتي تقبل بالمكاشفة ومن ثمّ تقوم بفعل الإجابة إلاّ أنّ الصّورة تزداد إيغالا في التّجريد بحكم أنّ أجهزة الاستماع والمشاهدة والتّواصل مغيّبة في عناصر الصّورة الّتي يتقاسم أدوارها مجرّدات موهمة.

أمّا دلاليّا فإنّ الشّاعر يتعمّد مثل هذه الصّورة الشّعريّة الّتي تبدو مستحيلة، لكي يبقى معها أمر "الصّلح" مستحيلا، ولكي يظلّ السّيف على حاله مغروسا في جبهة الصّحراء تأهّبا للحرب انتقاما لكليب.

يقول **أمل دنقل**:

- ها هي الآن. . صامتة.
- حرمتها يد الغدر،

من كلمات أبيها،

ارتداء الثّياب الجديدة.

"لا تصالح" ص328 (الأعمال الكاملة)

نفتح أعيننا في هذا المشهد المأساويّ عن "اليمامة" بنت كليب في منظر يأس يومىء باليتم والحزن ويومض جراحات وعذابات، ولم يشأ الشّاعر أن يشيَ منذ البداية بالمجرم الحقيقيّ الذّي ارتكب جرم الغدر ولو قال (حرمتها يد الغادر) باستعمال صيغة اسم الفاعل لوجّه إصبع الاتّهام إلى شخص بعيْنه وسيكون "جسّاسا" لا محالة، ولنتج عن ذلك نسف الصّورة الشّعريّة الّتي نحن بصدد الحديث عنها بكاملها، لأنّه بذلك يقع في المباشرة من نظام اللّغة ولا يخرق نسيجها.

ولا تكتسب العبارة شعريّتها ومجازيّتها كما هي عليه في قوله (حرمتها يد الغدر) ومن ثمّ فإنّ مكمن الصّورة الشّعريّة هو في الاستعارة المكنيّة المشار إليها، إذ أنزلنا الشّاعر منزل التّجريد أمام لفظة (الغدر) وهو اسم لمعنى مثله مثل الخيانة والظّلم، الكذب نتألّم لأسبابه ونحسّ نتائجه ولا نكاد نقبض عليه.

ولذلك استصعبت الصّورة ملامسة الغدر فتوسّلت الاستعارة للتّمكّن من نقله إلى حالة تكون له يد تبطش وتغدر بعد الكشف عن شخصيّته ومسكه متلبّسا.

يمكن إظهار ذلك من خلال الخطاطة التّالية[14]:

المستوى الأوّل: (الوسيلة)	**يد الغدر**	**حرمت**	**ها**	**(الكلمات والألبسة)**
↓	↓	↓	↓	↓
المستوى الثّاني: (الغاية)	**(القاتل: جسّاس)**	**الاغتيال الجبان الطّعن من الخلف**	**(اليمامة)**	**(الصّمت+ثياب الحداد)**

ومثل هذا الاستخدام الاستعاريّ الّذي يستهدف وجع الذّات الشّاعرة ووجع الآخر القابع فيها في الإبّان نفسه هو في حدّ ذاته صورة شعريّة قلقة دائمة التّوتّر والغضب، والشّعر بدون توتّر وبدون غضب جبن لا يرتضيه الشّاعر **أمل دنقل** يقول الشّاعر **عبد اللّه رضوان**: « الشّعر قلق الرّوح وزخرفها اللّغويّ لقول وجع الذّات، ووجع الآخر، الشّعر قلق دائم وحالة بحث عن توازن. . . حالة خاصّة تعي الخارج وعيا كاذبا هيوليّا غير دقيق، وكأنّ ذات الشّاعر تكون

متحوصلة حول شرنقتها الدّاخليّة، عالم يعيد تشكيله بلغة الاستعارة بلغة المجاز، حالة من اللّعب العالي يزداد تميّزا كلّما زادت القدرة على التّعامل مع اللّغة، وتحقيق انزياحاتها المتعدّدة في أنساق شعريّة تعبّر عن حالة الشّاعر لحظة إبداعه عبر صور شعريّة خلاّقة». [15]

يقول **أمل دنقل**:

– قلبي صغير كفستقة الحزن. . . لكنّه في الموازين.

أثقل من كفّة الموْت.

– هل عرف الموت فقدَ أبيه،

– هل اغترف الماء من جدول الدّمع،

هل لبس الموت ثوب الحداد الّذي حاكه. . ورماه؟

"لا تصالح" ص328 (الأعمال الكاملة)

من الضّروريّ أن نذكر في البداية أنّ الشّاعر هنا يمنح فرصة الحديث إلى "اليمامة" في وقفة من وقفات مراثيها وذلك حتّى نتبيّن مصدر الصّراع وطبيعة المقاومة المنتشرة في أرجاء هذه الصّورة الشّعريّة الذّهنيّة، نقول ذهنيّة بالنّظر إلى حقيقة العناصر الفاعلة وأداءاتها الممكنة وغير الممكنة.

ولنقارب الصّورة أكثر كي نكتشف أنّها تقوم على محاولة إعطاء حجم تكتليّ للموت المجرّد ومعاملته معاملة المواد القابلة للوزن (كفّة الموت) تسهيلا لمواجهته لأنّ الموت (مجرّدا) لا يمكن مواجهته ولذلك يتمّ تشخيصه فيعيره الشّاعر صفات بشريّة وسلوكات إنسانيّة فينسب إليه مهام (عرف) و(اغترف) و(لبس) و(حاك) ورماه)، ويبدأ الصّراع قائما بينه وبيْن قلب اليمامة.

حيث يتجلّى منذ البدء الاصطدام بين قلب اليمامة على صغره، وهشاشته، ورقّة مشاعره، وعلى جراحاته الّتي تنزف رثاء لوالدها المغتال غدرا، فيتحوّل إلى النّقيض فيكون من حيث الموازين أثقل من كفّة الموْت الّذي لم يعد قوّة غيبيّة خارقة للعادة تتعدّى طاقة البشر موكول أمرها إلى خالق الموت.

ومن ثمّ فنحن أمام صورة قائمة على مفارقة عجيبة مثيرة للدّهشة بما تحقّقه من سخريّة ونهايات غير متوقّعة تجعلنا نتعاطف مع اليمامة ونقف معها ضدّ الموْت فننفي عنه القدرة والاستطاعة لعدم قيامه بما قامت به اليمامة فهي الّتي عرفت موْت والدها وليس الموْت وهي الّتي خطط الدّمع خدّها، وهي الّتي لبست ثوْب الحداد، ومن ثمّ تكون المواجهة قد حقّقت نتائج أكثر من الانتهاء عند الاستنكار المتكرّر في (هلْ) ثلاث مرّات وعلى الرّغم من أنّ المشهد كان مخيفا وكابوسيّا، ولكنّها كانت « حيلة بلاغيّة ناجحة». [16] حيلة تخدم دلاليّا موْقفها ويكسر بها الشّاعر قوقعة الجبن الّذي يستحوذ على قلب الأمّة، ويقضي على

عنكبوت الخوْف الّذي يكمّش مشاعر شعوبها وتستبدل وضع اليأس والاستحالة إلى واقع الممكن واللاّمستحيل على إرادة الأمّة، وإلاّ فما الّذي عزا إلى أبي القاسم الشّابي - وهو الّذي مات متأثّرا بمرض تضخّم القلب- ولم يكن يملك قلبا على درجة من الصّلابة تفوق قلب "اليمامة" أن يقول:

إذا الشَّــــعْبُ يوْمًـــا أرادَ الحيَـــاة فَـــلا بُـــدّ أنْ يَسْـــتجيبَ الْقَـــدَر

الصّورة الرمزيّة: نماذج ودلالات:

مرّ معنا في غير هذا الموضع كلام عن حضور التّراث العربيّ حضورا متميّزا في أشعار **أمل دنقل** ووفرة الرّموز فيه كمعالم إشاريّة لها حمولتها المعرفيّة في تخصيب صوره الشّعريّة والحديث عن الصّورة الشّعريّة الرّمزيّة يعوّل كثيرا على اعتماد معلم الرّمز بكلّ أشكاله- طيرا، شخصا، قصّة وما شابه ذلك- مرجعًا على سبيل الاستئناس يراوح الشّاعر من خلاله بيْن مستوييْ المباشرة والإيحاء ويمنحها قدرة التّكيّف مع المواقف المحتملة، ويمكن أن نمثّل ذلك بالنّموذج التّالي:

يقول **أمل دنقل**:

- هل يصير دمي – بيْن عينيْك- ماء. ؟
- أتنسى ردائي الملطّخ. .
- تلبس – فوق دمائي- ثيابا مطرّزة بالقصب؟

"لا تصالح" ص325 (الأعمال الكاملة)

تتفاعل داخل حيّز الصّورة جملة عناصر محسوسة تفرض خصوصيّة الألوان فيها نفسها لدرجة تلوين الصّورة بنمطيّة الاحمرار ويأخذ هذا التّنميط الاحمراريّ صبغته من لوْن الدّم، العنصر الّذي لم يغب عن أيّ سطر إمّا بذكره مباشرة (دم) أو بذكر ما يدلّ عليه (الملطّخ) ولا نحسب هذا التّلطيخ إلاّ بالدّم المراق على ثياب كليب الجريح المطعون المغدور به.

وقد استباح الشّاعر ذكر الدّم على مستوى السّطر الأوّل فغلّبه لوْنا ومادّة حتّى لم يعد ممكنا تغيير طبيعة الدّم إلى سائل آخر مثل الماء، وإن اشتركا في صفة (سَائل) فلا يمكن أن يقبل الدّم لوْن الماء أو اللاّ لوْن.

ومن ثمّ يتحوّل الدّم من طبيعته الأولى إلى دم ذي دلالة رمزيّة[17] لا تبرح مخيّلة كليب ولا مخاطبه وهنا يجد السّؤال (هلْ) جوابه:

- لا، لا يصير "دم الأخ" ماء بين عينيّ أخيه أبدا.

وفي السّطر الثّاني يتنحّى الدّم قليلا ، فلا يذكره الشّاعر لأنّه أصبح رمزا له محلّه في الذّاكرة وإنّما يجسّد صورة حيّة في الرّداء الملطّخ استفزازا للصّورة واستحضارا للحدث بتداعياته المثيرة لكليب وأخيه وبتحرّك صورة الدّم (الرّمز والذّاكرة) يستحيل أمر النّسيان، وهنا أيضا يجد السّؤال (أتنسى) جوابه:

- لا ، لا ينسى الأخ رداء أخيه الملطّخ بدم الغدر أبدًا.

وفي السّطر الثّالث لا يستطيع الشّاعر أن يخدعنا بلفظة (دمائي) الّتي تنسب الدّماء له وحده، فقد استحال الدّم دماء وأصبح دم المخاطِب هو دم المخاطَب ويختلط الدّم في عروق الأخويّن الشّقيقيْن وتسري فيهما دماء الأخوّة المشترك رمزا وحقيقة، ومن ثمّ لا يكون ممكنا أن يلبس أخ كليب ثيابه المطرّزة فوق دم أخيه الّذي هو دمه ومن هنا أيضا يجد السّؤال الثّالث جوابه:

- لا ، لا يمكن أن يخدع الأخ أخاه والدّماء الّتي تجري في عروقهما واحدة.

فهل لهذه الصّورة الشّعريّة – الحلُم- من واقع عربيّ تتوفّر له أخوّة الدّم أن يحقّق أمل **أمل دنقل**؟

وتلخيصا لما سبق تأتي الصّورة – إذن- تحفة مركّبة متناسقة مُنسجمة حاكها بدقّة الأسلوب الإنشائي المتمثّل في الاستفهام الإنكاريّ.

يقول **أمل دنقل**:

– لا تصالح ،

– فما ذنب تلك اليمامة ،

– لترى العشّ محترقا. . فجأة.

وهي تجلس فوق الرّماد؟!

"لا تصالح" ص328 (الأعمال الكاملة)

ربّما يهمّنا البدءُ بملاحظة لهجة الخطاب الّتي هدأت وتخلّت عن حدّة الاستنكار ونزلت إلى سياق العتاب الّذي يجعل كليبا في مقام هشّ نتيجة كلّ التّصدّعات الّتي ضعضعت قوامه لذلك يبدي أسلوب المراودة ترقيقا لقلب أخيه واستثارة لمشاعره حتّى يربح عطفه وتعاطفه مع اليمامة، ولكن أيّة يمامة؟!

هنا تتجلّى الصّورة الشّعريّة المرجوّة وتعلن عن نفسها تدريجيا، فتظهر أوّلا وفي السّطر الأوّل "اليمامة" الطّائر الّذي يقع في حجم أقّل قليلا من حجم الحمامة والّذي تصنع منه الرّوايات وقصص كليلة ودمنة ضحيّة لمكر الثّعالب والذّئاب وبنات آوى، فلا يسلم البيض والفراخ من افتراسها وإفساد أعشاشها، وما أكثر فجائع هذا الطّائر البريء الّذي لا يملك شيئا من صفات الطّيور الكاسرة الجارحة سوى قدرته على الطّيران.

ثمّ تنزاح هذه الصّورة ليعاودنا ظهور يمامة أخرى ولكنّها يمامة ليْست من ذوات العشّ، إنّها يمامة توصف بأنّها (تجلس) و(فوْق الرّماد) ما يوحي بجوّ الحداد والحزن ومن ثمّ فهي يمامة بشريّة تملك زيادة على الصّفة الإنسانيّة نفس الاسم الّذي يحمله ذلك الطّائر الرّمز اليمامة، وتملك أيضا فجائعها ليس في بيضها وفراخها ولكن في والدها كليب الضحيّة الّذي نال منه ابن آوى بل ابن آدم مثله، ممّا يجعل "اليمامتيّن" في نفس المواجهة مع حتميّة المقادر العمياء.

واستنادا إلى ذلك فإنّ هذه الصّورة الرّمزيّة زمن مستوى دلالاتها تطرح حتميّة وجوديّة مصيريّة محرجة ومُقلقة، يقول غاستون باشلار« إذا تعمّقنا في أحلام يقظة الأعشاش، فإنّنا سريعا ما نواجه نوعا من التّناقض الظّاهريّ في الإدراك، فالعشّ كما ندرك سريعا، هشّ، ولكنّه يدفعنا إلى أحلام يقظة الأمان، فالعشّ مثل بيْت الحلم، وبيْت الحلم كالعشّ أيضا، وإذا كنّا نحن أنفسنا في منبت أحلامنا – لا نعرف شيئا عن عدائيّة العالم الحياة الإنسانية بنوم منعش وكلّ البيض الموجود في العشّ محفوظ في دفء لطيف، إنّ تجربة عدائيّة العالم- وبالتّالي أحلامنا الدّفاعيّة والعدوانيّة تأتي في وقت متأخّر».

ويعلّق الدّكتور **أحمد الدّوسري** عن هذا القول « فالإنسان يحرق أوطانه- أعشاشه- بيده، وقوّة تدمير هذا العشّ النّهائي هي قوّة لها علاقة بالإنسان أيضا من حيث أنّه قوّة سالبة، وحرق العشّ وابتلاع الصّغار الرّاقدين في هناءة ودفء وطنهم، هو قتل لأحلام الإنسان وذبح للوطن من حيث أنّه مكان لهذه الأحلام». (18) ثمّ يستشهد – الدّكتور ذاته- بصورة لها جماليّتها في تصوير الوطن المذبوح (مصر) بقول **دنقل** من قصيدة بعنوان "أغنية الكعكة الحجريّة":

– عندما تهبطين على ساحة القوم، لا تبدئي بالسّلام،

– بعد أن أشعلوا النّار في العشّ. .

– والقشّ

– والسّنبلة

– «غدا يذبحونك. . . بحثا عن الكنز في الحوصلة.

يقول **أمل دنقل** وهو يتقمّص شخصيّة اليمامة ويتقنّع بقناعها أثناء مراثيها لوالدها القتيل، في لحظات الهذيان حيث يتهيّأ لها أنّ كليب سيعود بعد غياب، فتصوّر موكب العودة وما صاحبه من هالات ونور:

– قفوا يا شباب!

– لمن جاء من رحم الغيْب،

– خاض بساقيْه في بركة الدّم،

– لمْ يتناثر عليْه الرّشاش،

– ولمْ تبدُ شائبة في الثّياب

– قفوا للهلال الّذي يستدير. .

ليّصبح هالات نور على كلّ وجه وباب.

– قفوا يا شباب.

– كُليب يعود. . .

– كعنقاء قد أحرقت ريشها.

– لتظلّ الحقيقة أبهى. .

– وترجع حلّتها – في سَنا الشّمس- أزهى.

– وتفرد أجنحة الغَد.

– فوْق مدائن تنهض منْ ذكريات الخراب! ! **"مراثي اليمامة" ص348 (الأعمال الكاملة)**

وفي هذا المشهد الطّويل نسبيّا قياسا إلى ما سبق حتّى إنّه في الحقيقة أكبر من نموذج واحد – فهو صورة شعريّة مركّبة- نلاحظ أنّ الصورة الشّعريّة مسكونة بالتّاريخ القديم وتمتدّ إلى الموروث الإغريقي وتستخدم أساطيره ممّا كثّف الحمولة المعرفيّة لكلّ صورة لا باحتوائها على إشراقة الماضي ولكن بإنتاجها لإشراقة تخوض اتّجاهها حاضرا ومستقبلا.

وهذا الائتلاف ما تنزع الصّورة الشّعريّة إلى تمثّل علاقاته ونشر دلالاته.

في الصّورة الأولى تَشْخَصُ الأبصار – استجابة لأمر ونداء اليمامة- لتشاهد قدوم بطلها المزعوم ولكن لا أحد يستطيع أن يبصر شيْئا وعلى الرّغم من دلالة الاسم الموصول (مَنْ) على العاقل والّذي يفترض أن تظهر له شخصيّة على نحو معيّن إلاّ أنّ شيْئا من ذلك لم يحدث، ذلك أنّه عاقل مُدرَك بالعقل فقط ولا يتوصّف بما يحدّد له قامة وقوائم مثل البشر العاديين لأنّه مخلوق (من رحم الغيْب) محجوب عن الرؤية، له ساقان تخوضان في بركة الدّم وتمنعه العصمة من تناثر الرّشاش وظهور الشّوائب على الثّياب: فمن يكون هذا المخلوق الغيبيّ المغامر صاحب المعجزات؟ أهو عوليس[19] البطل الأسطوريّ صاحب المغامرات العجيبة في الجزر والبحار مدّة سنين طويلة والّتي انتهت بعودته إلى وطنه وزوجته الوفيّة (بينيلوب)[20]؟ وإذا كان ذلك كذلك فمن تقوم مقام (بينيلوب) للقائه، أهي "اليمامة" بصبرها، وأملها وترقّبها؟!

لا يمكن لأيّ بطل أن يملأ عيْن "اليمامة" مهما كان أسطوريّا. . وغيبيّا، ولا يمكن لها أن تكون "بينيلوبا" لغير "كليبها" الّذي أسْطرته بطريقتها هي ورأته قمرا يتلألأ حمرة ودمويّة وسط النّجوم السّاطعة. إنّ "كليبا" هنا يتجلّى هلالا سماويّا يسمو عن التّشخيص البشريّ،

ويرتسم بدرا مستديرا مكتملا يصدّر هالاته النّورانيّة نحو "اليمامة" ونحو كلّ الأوجه والأبواب، إنّه تلخيصا أمل **أمل** الشّاعر في عوْدة الأمل كما يعود نور القمر في أوقاته المنتظمة.

وفي الصّورة الثّانية من التّركيب السّالف الذّكر:

يتواصل استخدام الأسطورة من قبل الشّاعر إغناء للصّورة بالثّروة الرّمزيّة، وفي نفس السّياق، وبنفس أجواء الاحتفاء بعوْدة كليب من قبل ابنته "اليمامة" الّتي تدعو الشّباب للوقوف هذه المرّة لملاقاة كليب العائد (كعنقاء قد أحرقت ريشها)

نلاحظ أنّ كليبا المفترضة عودته لا يأخذ من مساحة النّسج اللّغويّ المركّب للّصورة إلاّ الفعل (يعود) وإلاّ التّشبيه بالأداة (الكاف) ولا يأخذ من الحضور في الواقع الّذي يملأ الزّمان والمكان لا حركة ولا فعلا يدلاّن عليْه فهو يكتفي بالحضور الاعتباريّ ويفرغ الحيّز الزّمانيّ والمكانيّ "لطائر" العنقاء الخرافي المُهول[21] يمارس فيه طقوسه تجديدا لذاته بذاته بعد كلّ خمسمائة عام، فيحرق ريش جناحيْه في بيْت النّار، ثمّ ينهض من رماده طائرا جديدا ويحمل كلّ بقايا جسده القديم إلى مذبح الشّمس. ولا نسجّل خلال هذا الانبعاث الجديد "والعهد الآتي"(❖) مع الغد الجديد ونهوض واستفاقة المدائن – في السّطر الأخير- بروزا فعليّا لكليب اليمامة بشحمه ولحمه وأفعاله وأقواله، ولكنّه في الحقيقة يعود جديدا مع غد جديد وينبعث في كلّ أبناء المدائن الّتي ستشرق عليها شمس الغد وفي الأنحاء الّتي ستصلها شمس الحريّة، ويشرق عليها غد أكثر توهّجا من أجنحة الفينيكس.

وعلى الرّغم من شساعة الصّورة المركّبة إلاّ أنّها استتمّت أداءاتها الرّمزيّة الماضية دون خلط وكانت في المضمار ذاته حُبلى بأداءات مصدّرة نحو المستقبل المباشر دون انحشار لأطراف مباشرة تعلن جهرا عن حاجاتها وفي ذلك يقول الدّكتور **عثمان حشلاف** « وهكذا يبدو الرّمز الأسطوريّ شديد التّداخل بسياقه شديد الالتحام بتشكيله الحسيّ، فيكون هذا الشّكل ونسيج الصّورة حينئذ مادّة الرّمز، وكلّ عبث بهذا الشّكل الحسيّ، أي بالصّورة يؤدّي إلى غياب الرّمز وقصور الأداء الشّعريّ واختلال المعنى أو ذهابه.[22] إنّ الصورة الشّعريّة سواء كانت حسيّة أو ذهنيّة أو رمزيّة على اختلافها وتنوّعها فيما ذكرنا ولمْ نذكر من النّماذج المشعّة في الحقل الشّعريّ الدّنقليّ تبقى رافدا شعريّا أساسيّا يضمن للقصيدة متعتها وإقناعها ويجلب إليّها قراءتها حتّى لقد أضحت قصائده أطول عمرا منه وعُدّ هو أحد العشرة المعاصرين من « شعراء العمر القصير».[23]

مراجع المقال:

1) أحمد الدّوسري، أمل دنقل شاعر على خطوط النّار، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر. ط2/ 2004.

2) أحمد سويلم، شعراء العمر القصير، الشّعراء المعاصرون، أوراق شرقيّة للطّباعة والنّشر والتّوزيع. بيروت، لبنلن. الجزء2. ط1/ 1999،

3) أحمد كمال زكي، التّفسير الأسطوريّ للشّعر الحديث، فصول/ المجلّد الأوّل، العدد4 يوليو1981

4) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة الأعمال الشّعريّة الكاملة، تقديم د/ عبد العزيز المقالح، مكتبة مدبولي القاهرة ط1987.

5) العربي حسن درويش، النّقد الأدبيّ الحديث(مقاييسه واتّجاهاته وقضاياه ومذاهبه) ط2/ القاهرة،

6) المنجد الأبجدي، دار المشرق بيروت، المكتبة الوطنيّة ط1986.

7) المنجد في اللّغة والأعلام دار المشرق، بيروت ط2000/38.

8) بسّام قطوس، استراتجيات القراءة، التّأصيل،والإجراء النّقدّي.عالم الكتب، لقاهرة ط2005/1.

9) جون كوهين jean Cohen ، بنية اللّغة الشّعريّة، ترجمة محمّد الولي/ ومحمّد العمري، دار توبقال للنّشر.المغرب ط1986

10)/ خليل موسى، قراءة في الشّعر العربيّ الحديث والمعاصر، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب. دمشق ط2000

11) سهيل إدريس بمشاركة د. صبحي صالح.المنهل قاموس فرنسيّ عربيّ منشورات دار الآداب . ط 35 /2006.

12)/ ديزيرة سقّال: من الصّورة إلى الفضاء الشّعريّ، العلائق، الذّاكرة، المعجم والدّليل. قراءات بنيويّة، دار الفكر اللّبنانيّ ط1993/1

13) عثمان حشلاف، الرّمز والدّلالة في شعر المغرب العربيّ المعاصر (فترة الاستقلال) منشورات التّبيين/ الجاحظية، سلسلة الدّراسات – الجزائر 2000.

14) عزّ الدّين إسماعيل، التّفسير النّفسيّ للأدب، دار العودة بيروت، لبنان ط4 / 1981.

15) صلاح فضل، أساليب الشّعريّة المعاصرة دار قباء للطّباعة والنّشر والتّوزيع القاهرةط1998

16) مصطفى ناصف، الصّورة الأدبيّة، دار الأندلس –لبنان- ط3 / 1983.

17) كمال أحمد غنيم، عناصر الابداع الفنيّ في شعر أحمد مطر، مكتبة مدبولي، ط1/ 1998.

هوامش البحث:

(1) صوّر: تصويرا [صوّر] لهُ: جعل له صورة وشكلا ورسمه ونقشه. صُوِّرَ لي: خُيِّلَ لي.

الصّورة: ج، صُوَر وصِور وصُور [صور] الشّكل، كلّ ما يصوّر زمنه: صورة طبق الأصل: نسخة مطابقة للأصل، "وصورة مصغّرة" يقال ذلك للوحة فنيّة مصغّرة صوّرت بألوان دقيقة مذوبة بالماء. . . صورة زيتيّة: صورة بالرّيشة على القماش أو الخشب. صورة العقل العقل كذا: هيئته. المنجد الأبجديّ، دار المشرق لبنان، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر ط6/ 1986 ص238 و239. يقابلها بالفرنسيّة IMAGE: وتأخذ معاني واسعة تفي بالغرض في المبحث المراد، ومنها:

IMAGE = صورة= رسم= تمثال، أيقونة، انعكاسة، شبيه. وهي تشبيه، استعارة، انطباعة ذهنيّة.

IMAGÉ = مُزيّن= مُزخرف= مزوّق برسوم= أسلوب مجازيّ= STYLE.

IMAGINABLE= يتصوّر= يتخيّل= ممكن تصوّره أو تخيّله. IMAGINATION= مخيّلة= خيال= قدرة إبداعيّة ينظر: د. سهيل إدريس بمشاركة د. صبحي صالح. المنهل قاموس فرنسيّ عربيّ منشورات دار الآداب. ط 35 /2006. ص534.

(2) نقلا عن د/العربي حسن درويش: النّقد الأدبيّ الحديث(ومقاييسه واتّجاهاته وقضاياه ومذاهبه) مكتبة النّهضة المصريّة القاهرة ط2.

(3) ينظر: د/ مصطفى ناصف، الصّورة الأدبيّة، دار الأندلس –لبنان- ط3 / 1983. ص5.

(4) نقلا عن: د/ العربي حسن درويش، النّقد الأدبيّ الحديث(مقاييسه واتّجاهاته وقضاياه ومذاهبه) ط2/ القاهرة، ص194.

(5) ينظر: د/ عزّ الدّين إسماعيل، التّفسير النّفسيّ للأدب، دار العودة بيروت، لبنان ط4 / 1981.

(*) وردت الكلمة بدون ألف، وتمّ نصبها لأنّها خبر للفعل "صارت"، : ينظر نفس المصدر السّابق بنفس الصفحة للتّأكّد.

(6) ينظر: د/ كمال أحمد غنيم، عناصر الابداع الفنيّ في شعر أحمد مطر، مكتبة مدبولي، ط1/ 1998. ص206.

(7) نقلا عن: د/ كمال أحمد غنيم، عناصر الابداع الفنيّ في شعر أحمد مطر، مكتبة مدبولي، ط1/ 1998. ص206.

(8) جون كوهين jean Cohen، بنية اللّغة الشّعريّة، ترجمة محمّد الولي/ ومحمّد العمري، دار توبقال للنّشر. المغرب ط1986 / ص205.

(9) الذّؤابة: جمع ذوائب: الشّعر المضفور من شعر الرّأس، يقال في التّهديد "لأقتلنّ في ذؤابتك" أي لأذُلنّكَ.

وهي النّاصية: شعر مقدم الشّعر.

وهي علاقة السّيف وكلّ شيء أعلاه ومنه "هو ذؤابة قومه" أي المقدم بينهم/ علوت ذؤابة الجبل: أي قمّته. . .

ينظر: المنجد في اللّغة والأعلام، دار المشرق، بيروت ط38/ 2000. ص232.

(10) ينظر: جون كوهين JEAN COHEN بنية اللّغة الشّعريّة، ترجمة محمّد الولي/ ومحمّد العمري، دار توبقال للنّشر، المغرب ط1986 / ص206.

(11) ينظر: نفس المصدر ص206.

(12) تقول يمنى العيد: «الانزياح يعني البعد عن مطابقة القول للموجودات، مثل هذا البعد له أنماطه الأسلوبيّة الّتي تتحدّد كأنماط غير مباشرة، هذه الأنماط تستعين بأدوات لغويّة عديدة، أو بتقنيّات لغويّة عديدة مثل: الاستعارة والتّشبيه والإيماء والتّخييّل، إلخ. . دون أن يعني ذلك أنّ مفهوم الانزياح هو بمنزلة توحيد المعنى. . . ليس الانزياح مجرّد تنويع على المعنى، بل هو يطال رؤية الشّاعر المختلفة لعالمنا الواحد، أي أنّه يخصّ نظريّة الشّعر: فالشّعر استنادا إلى مفهوم الانزياح، لا يمكنه أن يكون التّعبير الأمين أو (الصّادق) لكون غير عادي، بل هو التّعبير غير العادي لكون عادي، ومن هنا على الاختلاف، الّذي هو اختلاف مرتبط بالنّظر إلى العالم، أو برؤية ماله، أي بوعي ما ينهض في هذا الفضاء اللّغويّ، الفضاء اللّغويّ الّذي هو فضاء العلامات، الكون المزاح، وعليه فإنّ معيار الحكم على الشّعر لا يعود لمعيار الكذب والصّدق، ولا معيار توليد المعاني، بل قدرة على قول رؤية مختلفة، الشّعر هو زاوية رؤية مختلفة لكن تقال شعريّا». نقلا عن: د/ ديزيرة سقّال: من الصّورة إلى الفضاء الشّعريّ، العلائق، الذّاكرة، المعجم والدّليل. قراءات بنيويّة، دار الفكر اللّبنانيّ ط1/1993 ص126.

(*) يقول الدّكتور صلاح فضل: « يبدو لي أنّ هناك تشاكلا غريبا بين القوانين الّتي تحكم أساليب الفنّ وتلك الّتي تتجلّى في أساليب الحياة فقد أثبتت تجارب العلم في النّبات والحيوان أنّ "التّهجين" من أنجع وسائل "التّخصيب"، وتذهب هندسة الوراثة إلى مدى بعيد في تخليق الخواص والتّلاعب الحرّ بمكوّنات الأجناس، بما يتجاوز مجرّد تحسين السّلالات إلى توليد أشكال جديدة من المخلوقات».

ينظر: د/ صلاح فضل، أساليب الشّعريّة المعاصرة دار قباء للطّباعة والنّشر والتّوزيع (القاهرة) ط1998، ص143.

(13) ينظر: د/ خليل موسى، قراءة في الشّعر العربيّ الحديث والمعاصر، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب. دمشق ط2000ص14.

(14) ينظر: جون كوهين JEAN COHEN بنية اللّغة الشّعريّة، ترجمة محمّد الولي/ ومحمّد العمري، دار توبقال للنّشر، المغرب ط1986 / ص207.

(15) حوار مع الشّاعر النّاقد: عبد اللّه رضوان أجراء، د/ هند أبو الشّعر، أنظر: فضاء المتخيّل ورؤيا النّقد، قراءات في شعر عبد اللّه رضوان ونقده، إعداد وتقديم: زياد أبو لبن، دار اليازوري العلميّة للنّشر والتّوزيع، عمان الأردن ط2004 ص325.

(16) ينظر: د/ أحمد كمال زكي، التّفسير الأسطوريّ للشّعر الحديث، فصول/ المجلّد الأوّل، العدد4 يوليو1981ص 100. نقلا عن: د/ أحمد الدّوسري، أمل دنقل شاعر على خطوط النّار، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر. ط2/ 2004، ص268.

(17) للدّم دلالة خاصّة في حياة الشّاعر أمل دنقل وقد مات بسرطان الدّم، وللدّكتور منير فوزي كتاب "صورة الدّم في شعر أمل دنقل" (1995).

أنظر: أحمد سويلم "شعراء العمر القصير" الشّعراء المعاصرون، دار أوراق شرقيّة. لبنان، ط1/ 1999. ص185.

(18) ينظر: د/ أحمد الدّوسري، أمل دنقل شاعر على خطوط النّار، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر. ط2/ 2004. ص225.

(19) عوليس: Ulysse من أبطال اليونان الأسطوريّين في حرب طروادة، ملك إيقان وزوج بينيلوب وأبو تيليماك. ينظر: المنجد في اللّغة والأعلام، دار المشرق بيروت. ط38/ 2000 ص382.

(20) بينيلوب: PENELOPE زوجة عوليس ووالدة تيليماك، اشتهرت بأمانتها لزوجها في غيابه مدّة عشرين سنة.

ينظر: المنجد في اللّغة والأعلام، دار المشرق بيروت. ط38/ 2000 ص163.

(21) لطائر العنقاء أو الفينيكس روايات كثيرة منها ما ذكرنا وهو الّذي يتوافق والتّوظيف في الصّورة.

ومنها ما ذكر الدّكتور عثمان حشلاف بقوله: العنقاء الّذي تصوّره أساطير العرب في هيأة طائر خرافيّ مهول ذي أجنحة مضاعفة، يترصّد المعزولين في الصّحراء أو يتخطّف الصّبية فيطير بهم في جوّ السّماء ليفترسهم في مكان مجهول، فيقال حينئذ: لقد طار بهم عنقاء مُغرب كما في قوْل الشّاعر الأمويّ:

ولـــولا ســـليمان الخليفـــة، حلّقـــت بـــه مـــن يـــد الحجّـــاج عنقـــاء مغـــربّ

(صارت يد الحجّاج هي ذاتها العنقاء)

ينظر: د/ عثمان حشلاف، الرّمز والدّلالة في شعر المغرب العربيّ المعاصر (فترة الاستقلال) منشورات التّبيين/ الجاحظية، سلسلة الدّراسات – الجزائر 2000. ص111.

(*) العهد الآتي: عنوان أحد دواوين الشّاعر أمل دنقل كتبه عام 1975، ترى زوجته عبلة الرويني النّاقدة الصّحفيّة أنّ هذا الدّيوان هو أنضج أعمال أمل الشّعريّة فكرا ولغة ووجدانا وبناء، لأنّه يحدّد موقف أمل

رؤيته لهذا العالم ويحدّد أكثر مفهوم الثّورة لديه. ينظر: د/ بسّام قطوس، استراتجيات القراءة، التّأصيل، والإجراء النّقدّي. عالم الكتب، لقاهرة ط1/2005. ص172.

(22) ينظر: د/ عثمان حشلاف، الرّمز والدّلالة في شعر المغرب العربيّ المعاصر (فترة الاستقلال) منشورات التّبيين/ الجاحظية، سلسلة الدّراسات – الجزائر 2000. ص110.

(23) شعراء العمر القصير، عنوان كتاب للشّاعر الدّكتور أحمد سويلم، جمع عشرة شعراء معاصرين من ذويّ العمر القصير وجعل الشاعر "أمل دنقل" واحدا منهم.

للاطلاع ينظر: د/ أحمد سويلم، شعراء العمر القصير، الشّعراء المعاصرون، أوراق شرقيّة للطّباعة والنّشر والتّوزيع. بيروت، لبنان. الجزء2. ط1/ 1999، ص169.