ملخص البحث

عني هذا البحث بدراسة واحدة من أهم القصائد الواقعية الاجتماعية التي احتجنها ديوان (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) لأمل دنقل، وهي قصيدته(يوميات كهل صغير السن). وقد تميزت التجربة الفكرية والشعورية في القصيدة بالضخامة والكلية لتضمن فكرتها الجوهرية حكمًا عامًّا كان لزامًا على الشاعر أن يقدم عددًا ضخمًا من التجارب والبراهين المؤيدة لصحته، ويحمي قصيدته في الوقت نفسه من الرتابة والتطويل، ومن ثم لم يجد أمامه خيارًا سوى الاستفادة من البناء الفني للومضة في صياغة تجاربه الجزئية الداعمة لفكرته الجوهرية. وفي إطار البناء الفني للومضة أو الإبيجرامة احتفى كل مقطع أو ومضة من ومضات القصيدة بالخصائص الأساسية الثلاث التي تتميز بها الومضة، وهي وحدة الفكرة، وأسلوب المفارقة، والتكثيف الدلالي الذي تحقق بدوره في كل مقطع من المقاطع عبر استخدام الألفاظ الموحية، والمونتاج، وأسلوب الحكي المركز، وحذف بعض أدوات الربط.

وبالإضافة إلى ما سبق حرص دنقل في قصيدته على استثمار الطاقات الإيحائية للصورة الشعرية، والعناصر الموسيقية. ففي إطار الصور القديمة أو الموروثة استفاد الشاعر من الطاقات الإيحائية لـ: التشبيه، والاستعارة، والكناية، والحقيقة. وفي إطار الوسائل الحديثة في تشكيل الصورة استفاد من : التشخيص، والتجسيد، وتراسل الحواس، ومزج المتناقضات. أما الجانب الموسيقي فقد تجلت الاستفادة منه عبر توظيف عدد من الروافد الموسيقية الخارجية والداخلية في تعميق الإيحاءات ببعض المشاعر والأحاسيس، وكان من أهم تلك الروافد: الأوزان، والقوافي، وتوازن الأبنية، والتكرار، والجناس، وأصوات المدود...

ومن ثم فقد تمكن دنقل من توفير مصفوفة فنية متكاملة للتعبير عن تجربته الفكرية والشعورية، نجح كل عنصر من عناصرها في الإيحاء بما شحنه به الشاعر مما فارت به نفسه من المشاعر والأحاسيس.

الكلمات المفتاحية: الوامضة . أمل دنقل . المفارقة . يوميات . كهل . صغير السن

Abstract:

This research is concerned with studying one of the most important social realistic poems contained in Amal Dunqul's poetry collection titled "*The Weeping in the Hands of the Blue Dove*," namely his poem "Diaries of a Young Elderly Person." The poem's intellectual and emotional experience is distinguished by its enormity and comprehensiveness. Its core idea entails such an overarching concept that obliged the poet to employ a multitude of experiences and proofs to substantiate its validity. At the same time, he had to protect his poem from monotony and prolixity. Therefore, the poet had no choice but to take advantage of the artistic structure of the flash or epigram in formulating his partial experiences supporting his core idea. Within the artistic framework of the flash, each section or flash of the poem embodies the three main flash-distinguishing characteristics, which are unified idea, paradoxical style, and semantic condensation which, in turn, is achieved in each section through the use of evocative language, montage techniques, a focused narrative style, and the omission of some connecting words. In addition, Dunqul is keen to exploit the suggestive powers of poetic imagery and musical elements in his poem. Within the framework of traditional or inherited imagery, the poet harnesses the evocative capacities of simile, metaphor, metonymy, and truth. In the realm of contemporary image-forming techniques, he utilized personification, embodiment, synaesthesia, and the juxtaposition of opposites. As for the musical aspect, the poet effectively employed a number of external and internal musical resources to deepen the implications of certain emotions and feelings. Among the most prominent of these resources are meter, rhyme, balance of structures, repetition, alliteration, and the sounds of long vowels. Consequently, Dunqul is able to provide a comprehensive artistic matrix for expressing his intellectual and emotional experience. Each element within this matrix has successfully conveyed the emotional and sensory charge that the poet soul overflowed with.

Keywords: Flashing, Amal Dunqul, Paradox, Diaries, Elderly person, Young

المقدمة

الحمد لله حق حمده، والصلاة والسلام على خاتم أنبيائه ورسله، سيدنا محمد وعلى آله وصحبه، ومن اقتفى أثره واهتدى بهديه، أما بعد...

يعد أمل دنقل(١٩٤٠ . ١٩٨٣) واحدًا من أهم الشعراء العرب الذين برّزوا في ميدان الشعر الحر خلال النصف الثاني من القرن العشرين، كما يعد ديوانه الأول(البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) واحدًا من أهم وأشهر الدواوين التي تركت أصداءً واسعةً في الشعر العربي الحديث.

وقد اشتمل الديوان المذكور على مجموعة متميزة من القصائد المُترعة بعدد كبير من القيم الإنسانية والوطنية والاجتماعية والفنية... ومن أبرز القصائد التي احتجنتْها صفحاتُ الديوان قصيدته(يوميات كهل صغير السن)[١]التي تشكلت الرؤية الشعرية فيها عبر تضافر عدد كبير من الومضات المستقلة في التجربة والمضمون، ولكنها كانت تحلق في أجواء نفسية موحدة حول التجربة الكلية التي نبتت في تربتها تلك الومضات.

وقد نجح هذا القالب الفني في تذليل عدد كبير من العقبات أمام الشاعر، وإمداده بمساحات رحيبة من الحرية في التعبير والتصوير، مع مراعاة حاجته الملحة إلى التكثيف والاكتفاء باللمحة الخاطفة الدالة التي تعد أبرز سمات الومضة أو الإبيجرامة.

وقد وقع اختياري على هذا الموضوع نتيجة عدد من البواعث والأسباب، أهمها:

١ . جدة الموضوع وطرافته فيما أعلم، حيث إنني لم أعثر على دراسة سابقة تتناول هذه القصيدة أو غيرها من تلك الزاوية الفنية.

٢ . احتفاء القصيدة بالتصوير الواقعي لعدد من النماذج الإنسانية التي أفرزتها الظروف القاسية لتلك الفترة التي كتبت فيها(سنة١٩٦٧م).

---

[١] القصيدة في:(أمل دنقل . الأعمال الكاملة . ط٢ . دار الشروق . ٢٠١٢م . القاهرة . ص١١١ . ١٢٠).

٣ . ثراء القصيدة وغُنْيتُها بعدد كبير من القيم الجمالية التي يرجع كثير منها إلى بنائها الهندسي الفريد وفقًا لنظام الومضات المتلاحقة.

وثمة عدد من الدراسات التي عنيت بشعر الومضة من حيث طبيعته وخصائصه الفنية، أهمها:

١ . جنة الشوك . د/ طه حسين.

٢ . في الأدب المقارن مباحث واتجاهات . دإبراهيم عوض . مبحث بعنوان(الأنقوشة، تأصيل فن، وتحرير مصطلح).

٣ . بناء قصيدة الإبيجراما في الشعر العربي الحديث . د/ أحمد الصغير المراغي.

٤ . فن الإبيجرام في النص الحديث محاولة تأصيلية وأخرى نقدية . د/ إسماعيل العبد المنشاوي(مقالة بحثية منشورة في مجلة كلية اللغة العربية بالمنصورة).

٥ . فن الأبيجرام في الشعر العربي المعاصر . د/ عبد الله رمضان . سلسلة كتابات نقدية . الهيئة العامة لقصور الثقافة . القاهرة . ٢٠١٦م.

٦ . رسالة ماجستير مخطوطة بكلية اللغة العربية بالمنصورة، جامعة الأزهر . للأخ الباحث/صلاح منصور محمد النفياوي، وقد أفدت منها إفادة كبيرة في الوقوف على الدراسات السابقة في هذا الموضوع.

وقد اقتضت القراءة الفنية في القصيدة موضوع البحث أن أقسمه خمسة أقسام أو عناصر، سبقتها مقدمة، وتمهيد، وتبعتها خاتمة، وفهارس.

. تضمنت المقدمة الحديث عن أهمية الموضوع، وأسباب اختياره، والدراسات السابقة حوله، وخطته، ومنهاجه.

. وقد وضعت للتمهيد عنوانًا هو:(أضواءٌ على عنوان البحث). ودار الحديث فيه حول نقطتين: الأولى: مفهوم(القصيدة الوامضة) الذي ورد في العنوان. والثانية: التعريف بالشاعر.

. تلا ذلك العنصر الأول، بعنوان:(الوحدة)، وقد تحدثت فيه أولا عن أبرز الخصائص الموضوعية التي تتميز بها الومضة أو الإبيجرامة، وهي وحدة الفكرة،

مستظهرًا تلك السمة في المقاطع التي وردت في القصيدة كافة. أعقب ذلك ثانيًا الحديثُ عن طبيعة الوحدة العضوية في القصيدة كلها.

. العنصر الثاني: المفارقة، وتضمن الحديث حول السمة الأساسية الثانية التي لا تكاد تخلو منها ومضة أو إبيجرامة، وهي المفارقة، فتحدثت أولاً عن مفهومها وأنواعها، ثم أعقبت ذلك باستظهار أمثلتها التي وردت في مقاطع القصيدة كافة.

. العنصر الثالث: وسائل التكثيف والإيحاء، وتضمن الحديث حول السمة الأساسية الثالثة التي تتميز بها قصائد الومضة أو الإبيجرامة كافة، وهي التكثيف الدلالي والإيحاء الذي تحقق في الومضات التي اشتملت عليها القصيدة من خلال أربع وسائل، هي: استخدام الألفاظ الموحية، والمونتاج، والحكي المركز، وحذف أدوات الربط.

العنصر الرابع: الصورة، وقد عرضت فيه لعدد كبير من الوسائل القديمة والحديثة التي احتفت بها القصيدة في تشكيل صورها تشكيلاً إيحائيًّا قادرًا على التعبير عن أدق الخلجات وأخفى الوساوس المستكنة في ضمير الشاعر، ففي إطار الوسائل القديمة تحدثت عن دور: (التشبيه، والاستعارة، والكناية، والحقيقة)، وفي إطار الوسائل الحديثة تحدثت عن دور: (التشخيص، والتجسيد، وتراسل الحواس، ومزج المتناقضات)، مع التطبيق التحليلي الفني على ما ظهر من أمثلة كل نوع في أجزاء القصيدة.

العنصر الخامس والأخير: الموسيقى، وتحدثت فيه عن أبرز العناصر الموسيقية الخارجية والداخلية في القصيدة، ودورها في الإيحاء بما يستعصي على العبارات اللغوية، فتحدثت عن دور: الأوزان، والقوافي، وتوزان الأبنية، والتكرار، والجناس، وأصوات المدود.

ثم الخاتمة، وتضمنت أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

ثم فهرس المصادر والمراجع، يتلوه فهرس المحتويات.

ومنهج البحث: هو المنهج الفني الذي يعنى برصد الظواهر والقيم الفنية في النص ثم التوقف أمام كل منها بالتحليل الكاشف عما تكتنزه من قيم الجمال.

وفي الختام أود أن أشير إلى أنني توقفت أمام دلالة بعض المصطلحات التي وردت في أرجاء البحث، مثل:(المفارقة، والتشخيص، والتجسيد)، محاولاً إعادة صياغتها صياغة تتسم بالإيجاز والشمول قدر المستطاع أحيانًا، أو صياغةً تحاولُ التوفيق بين دلالتها اللغوية والأدبية في أحيانٍ أخرى، لا يحدوني في محاولاتي هذه سوى الإخلاص ومراقبة الله عز وجل، فإن أكن قد وفقت فما أصابني من نعمة فمن الله، وإن أكن قد أخفقت فحسبي ما زعمته من الإخلاص في الحِوال. والحمد لله رب العالمين أولاً وآخرًا.

تمهيد

أضواء على عنوان البحث

أولا : مفهوم (القصيدة الوامضة)

ورد في لسان العرب " ومَض البرقُ وغيره يمِض ومْضًا ووميضًا ووَمَضاناً وتَوْماضاً، أي لمع لمْعاً خفيّاً ولمْ يعترض في نواحي الغيم... ابن الأعرابيّ: الوميضُ أن يُومض البرقُ إيماضةً ضعيفةً ثم يخفَى ثم يومض ... وأوْمَضَ له بعينه: أَوْمأ وفي الحديث: هلاّ أوْمَضْتَ إليّ يا رسول الله، أي هَلاّ أشرت إليّ إشارةً خفيّة"[١].

فالومض . كما يتضح من النص السابق . مصدر الفعل ومض، وهو يعني انبثاق ضوء خافت ثم اختفاءَه بشكل متتابع. ومن ثم فإن اسم الفاعل من هذا الفعل هو (وامض).

أما في الاصطلاح الأدبي والنقدي فالمعروف هو مصطلح (الومْضة) . وهو اسم مرة من الومْض . والومضة هو المرادف العربي لمصطلح(الإبيجرام) الذي يعني في أصله الإغريقي القديم: ما كان يكتب من عبارات أو نقوش على شواهد القبور، أو جدران المعابد، أو الآنية تخليدًا لذكرى الأعزاء الراحلين[٢].

أما في الاصطلاح الأدبي الحديث فقد أصبح مصطلح الومضة (الإبيجرام) يطلق على كل " شكل أدبي . شعر أو نثر . يتميز بالتركيز والتكثيف وواحدية الفكرة التي تطرحها المقطوعة الواحدة منه، وقد يعتمد على لغة المفارقة وبنية التضاد، سواء على مستوى الألفاظ أو المعاني، وغالبًا ما ينتهي بنوعٍ من أنواع المفاجأة أو الإدهاش، وتتنوع موضوعات هذا الشكل ومن أبرزها النقد الاجتماعي والسياسي، وقد تأتي الإبيجرامة الواحدة في هيئة بنية مستقلة، أو في داخل بنية أكبر منها تمثل هي إحدى مكوناتها"[٣].

---

[١] لسان العرب لابن منظور . تحقيق/عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي . دار المعارف . القاهرة . (ومض).

[٢] ينظر: في الأدب المقارن مباحث واجتهادات . د/ إبراهيم عوض . دار النهضة العربية بالقاهرة . ٢٠٠٨م . ص٣٠٣.

[٣] فن الأبيجرام في الشعر العربي المعاصر . د/ عبد الله رمضان . سلسلة كتابات نقدية . الهيئة العامة لقصور الثقافة . ط١ . القاهرة . ٢٠١٦م . ص٦٧.

وثمة عدد من الخصائص الأساسية التي يجب توافرها في النص الأدبي حتى يطلق عليه ومضة أو إبيجرامة، وأهم هذه السمات ثلاث، وهي: الوحدة الموضوعية، والاعتماد على المفارقة، والتكثيف[١]. وما عدا ذلك من العناصر الشعرية . كالموسيقي، والتصوير ... . فشأنها فيه شأن غيرها من القصائد الشعرية، أو يكاد.

ولا يقتصر مفهوم الومضة أو الإبيجرامة على ما تتحقق فيه السمات المذكورة من القصائد المستقلة فحسب، بل إن الومضة أيضًا قد تتجلى خصائصها وعناصرها تلك في بعض المقاطع الواردة ضمن قصائد مطولة . كما ورد في تعريفها السابق .، وتكون ملامحها أكثر وضوحًا " ... إذا كانت ضمن عمل شعري يعتمد على نظام المقاطع المفصولة بعناوين داخلية أو مساحات بيضاء أو علامات طباعية"[٢].

ولا يكاد ديوان الشاعر يعرف قصيدة الومضة بالمفهوم الأول(القصيدة المستقلة)، ولكنه عرف صورًا كثيرة لها بالمفهوم الثاني، وذلك ضمن القصائد التي تتشكل الرؤية الشعرية فيها عبر تضافر أو تكاثف أو تراكم عدد كبير من الومضات التي يعكس كلٌّ منها وجهًا من أوجه الفكرة الجوهرية التي تدور حولها القصيدة؛ وهذا هو السبب الذي دفعني إلى اختيار هذا المصطلح(القصيدة الوامضة) للتعبير عن طبيعة هذا اللون من القصائد في عنوان البحث.

وعلى هذا الأساس يمكن تعريف القصيدة الوامضة بأنها: تلك القصيدة التي تعتمد في تشكيل رؤيتها الشعرية على تضافر أو تكاثف أو تراكم مجموعة من الومضات التي ترتبط بنوع من الرباط النفسي الفضفاض الذي يجمعها في إطار واحد ضمن تجربة أكثر اتساعًا وشمولية.

---

[١] ينظر: فن الأبيجرام في الشعر العربي المعاصر . ص٢١٤. ومن الجدير بالذكر أن المؤلف قد ذكر أن لقصيدة الإبيجرام سبع سمات، فبالإضافة إلى الثلاثة المذكورة ذكر من سماتها أيضًا: روح السخرية والتهكم، وإثارتها للدهشة والمفاجأة، وطابع الحكمة والتأمل، والتناص. ومن الواضح أن السّمَتين الأوليين تدخلان بشكل أصيل في مفهوم المفارقة، أما السمتان الباقيتان فظهورهما أمر احتمالي لا حتمي حسب ما ذكر من أمثلة.

[٢] السابق . ص٢٧١.

ومن ثم فإن القصيدة الوامضة لا ترتبط أجزاؤها عبر تلك الروابط العضوية المعروفة في القصيدة الحديثة، بل تستبدل بها نوعًا من الرباط النفسي الخارجي المرن الذي يتواءم مع طبيعتها الفنية الخاصة، وهذا ما يجعلها تبدو على هيئة سلسلة من التجارب الشعرية القصيرة المستقلة، أو سلسلة من الومَضات المتكاثفة.

والقصيدة الوامضة قد تكون الاختيار الأمثل أمام الشاعر الذي يعني بتصوير تجربة فكرية وشعورية رحيبة أو كلية، لها أبعاد متعددة، وأطراف متشعبة، لا سبيل إلى رصدها إلا عبر القيام بعرض سريع لبعض الصور أو الأمثلة التي يوحي كل منها بواحد من أوجه تلك التجربة، وذلك مثل قصائد(اليوميات)، و(اللوحات)... وغيرها عند (دنقل)، وتعد القصيدة موضوع البحث خير دليل على ذلك كما سأبين بالتفصيل.

وسوف تتكفل الصفحات القادمة من البحث بالكشف أولاً عن تجليات قصيدة الومضة وعناصرها الثلاثة المذكورة . الوحدة الموضوعية، والمفارقة، والتكثيف . في مقاطع القصيدة موضوع البحث، يعقب ذلك الحديثُ عن باقي العناصر الشعرية في القصيدة من أجل تقديم رؤية فنية متكاملة لها.

ثانيًا: التعريف بالشاعر[١]

ولد الشاعر المصري محمد أمل فهيم محارب دنقل عام ١٩٤٠م في قرية (القلعة) التابعة لمحافظة قنا لأب أزهري كان يعمل مدرسا للغة العربية، وقد توفي الأب عام ١٩٥٠م . وأمل في العاشرة من عمره . تاركا لابنه مكتبة غنية بكتب التراث العربي والإسلامي وتاركا له أخا وأختا يصغرانه في السن وأما قامت على رعاية أبنائها في مدينة (قنا) عاصمة المحافظة بعد وفاة الأب.

وقد بدأت محاولات أمل الأولى في مجال الإبداع الشعري وهو في المدرسة، وكان من الطبعي أن تكون في مجال الشعر التقليدي، وأن تكون على قدر من السذاجة شأن كل البدايات الفنية، ولكن ظهر في هذه المحاولات انشغال الشاعر

---

[١] هذه النبذة التعريفية مأخوذة من: قاموس الأدب العربي الحديث . إشراف وتحرير د/ حمدي السكوت . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ٢٠١٥م . ص١١٩ . ١٢٠، وكاتبها د/ علي عشري زايد، رحمه الله.

الصبي بالهم القومي العام الذي سيصبح سمة بارزة في قصائده في المراحل اللاحقة، فقد ضمت هذه المحاولات قصائد عن العدوان الثلاثي، وعن مصر كان يشارك بها في الحفلات التي تقيمها المؤسسات الثقافية في قنا.

بعد حصوله على الثانوية العامة عام ١٩٥٧ التحق بكلية الآداب، جامعة القاهرة، ولكن انشغاله بالشعر والأدب صرفه عن متابعة دراسته الجامعية.

وقد تأثر أمل في مرحلة البداية الحقيقية في القاهرة بعدد من الشعراء المحدثين، في مقدمتهم(محمود حسن إسماعيل)، و(بدر شاكر السياب)، و(أحمد عبد المعطي حجازي).

بدأ النشر على المستوى العام سنة ١٩٥٨ في مجلة (صوت الشرق)، ثم توالى نشر قصائده بعد ذلك في (المساء)، و(الأهرام)، و(المجلة)، و(الآداب)البيروتية، و(روزاليوسف) وغيرها.

وفي عام ١٩٦٠م انتقل إلى الإسكندرية للعمل في مصلحة الجمارك، ومكث بها فترة كان يتردد خلالها على القاهرة لمتابعة النشاط الثقافي فيها، ثم انتقل إلى السويس للعمل في فرع مصلحة الجمارك هناك. وفي عام ١٩٦٦ طلب أن ينتقل إلى القاهرة ولكن طلبه رُفض فترك العمل وانتقل إلى القاهرة.

كان اسم دنقل قد بدأ يجذب أنظار الأوساط الأدبية في العاصمة بعد أن نشر قصيدة (كلمات سبارتاكوس الأخيرة) (١٩٦٢).

وفي عام ١٩٦٦ نشر قصيدته (الأرض والجرح الذي لا ينفتح)، التي تنبأ فيها بهزيمة ١٩٦٧ قبل حدوثها، وبعد حدوث الكارثة بأيام قليلة كتب قصيدته (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) التي كانت وثيقة اعتماده شاعر الهم القومي الأول؛ حيث عرى في هذه القصيدة . بأسلوب شعري فذ، وبجرأة غير مسبوقة . العوامل السياسية والاجتماعية والثقافية التي أفرزت الكارثة من خلال بناء شعري متفرد. ومنذ ذلك الحين أصبح الهم القومي بكل أبعاده قضيتَه الأولى والمحور الأساسي لشعره كله.

وقد تعددت الروافد الثقافية التي غُذِي منها شعر دنقل، وقد غلب عليها التراث العربي والإسلامي الذي استطاع أن يوظفه ببراعة لا تبارى في تشكيل رؤيته الشعرية،

ولم يحل استغراقه في هذا التراث دون انفتاحه على الثقافة العالمية من خلال الترجمات والكتابات العربية للنقاد والمفكرين المتخصصين التي كانت نوافذ واسعة أطل منها جيل أمل كله . ممن لا يجيد لغة أجنبية . على هذه الثقافات. وكان أمل قارئًا نهمًا، حتى إنه انقطع عن كتابة الشعر لمدة ثلاثة أعوام ابتداء من عام ١٩٦٢ ليعكف على القراءة المتعمقة والتعرف على مختلف التيارات الأدبية والفكرية والسياسية العالمية.

وفي عام ١٩٧٩ أصيب أمل بالسرطان، فظل يعاني من آلامه عدة سنوات، حتى فاض روحه إلى بارئه غداة يوم ٢١ مايو ١٩٨٣ في الغرفة رقم (٨) بمعهد الأورام بالقاهرة، وهي الغرفة التي قضى فيها شطراً طويلاً من فترة مرضه قبل الوفاة.

أصدر الشاعر في حياته أربعة دواوين هي: (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) (١٩٦٩)، و(تعليق على ما حدث)(١٩٧١)، و(مقتل القمر)(١٩٧٤)، و(العهد الآتي)(١٩٧٥)، وقد صدرت هذه الدواوين كلها في بيروت، وبعد وفاته صدر له ديوانان بمصر هما: (أوراق الغرفة٨)، و(أقوال جديدة عن حرب البسوس). وفي عام ٢٠٠٢ نشرت مكتبة مدبولي دواوين أمل تحت عنوان: (أمل دنقل: الأعمال الشعرية). وفي سنة ٢٠٠٣، صدرت طبعة أكمل من الأولى عن المجلس الأعلى للثقافة وأقيم مؤتمر كبير اشتمل على دراسات عن شعره، وشهادات لأصدقائه.

أولاً: الوحدة

يقتضي الحديث عن الوحدة في القصيدة موضوع البحث الوقوفَ أمام مستويين من مستويات تلك الوحدة، أولهما: الوحدة الموضوعية للمقطع أو وحدة الفكرة بوصفها إحدى السمات الأساسية للومضة، والثاني: الوحدة العضوية للقصيدة.

١ ـ الوحدة الموضوعية في المقاطع

يتشكل البناء النفسي والفكري للقصيدة من (ثلاثة عشر مقطعًا)،افتُتِحتْ واختُتِمتْ بمقطع المطلع . مع بعض التغييرات الطفيفة . الذي يعكس الفكرة الجوهرية التي يدور حولها النص، وهي ضيق الشاعر بالواقع الاجتماعي القاسي الذي يفتك بالمجتمع ويسوم أبناءه ويلات الفقر والإحباط والخذلان حتى يئس الشاعر من إصلاحه واستيقن أنه قد أصبح مجتمعًا ميتًا لا حياة فيه، يقول دنقل في مطلع قصيدته:

أعرف أن العالم في قلبي.. مات!
لكني حين يكف المذياع.. وتنغلق الحجرات:
أنبش قلبي، أخرج هذا الجسد الشمعي
وأسجِّيه فوق سرير الآلام.
أفتح فمه، أسقيه نبيذ الرغبة
فلعل شعاعا ينبض في الأطراف الباردة الصلبة
لكن.. تتفتت بشرتُه في كفي
لا يتبقى منه.. سوى: جمجمةٍ.. وعظام!

وعلى الرغم من أن المقطع السابق هو مقطع المطلع الذي يتضمن الفكرة الرئيسة للنص فإنه لم يعالج سوى فكرة واحدة فقط، مما يجعله جديرًا بمصطلح الومضة، شأنه شأن باقي مقاطع القصيدة كما سيأتي.

وأما باقي المقاطع الأحد عشر فقد عني كل مقطع منها بتصوير نموذج أو موقف إنساني يعكس فكرة واحدة من أفكار أربع، هي: الآثار المدمرة لانتشار الفقر وقسوة الظروف الاجتماعية، والشعور بالغربة والوحشة، والنفاق في المشاعر، والشعور

بالإحباط وعدم التقدير. وتعد هذه المحاور الفكرية الأربعة وما يمثلها من مقاطع في القصيدة بمثابة الأسباب التي أدت إلى النتيجة التي صاغها الشاعر في المقطع الأول.

. أما المحور الفكري الأول، وهو الآثار المدمرة لانتشار الفقر وقسوة الظروف الاجتماعية فيمثله عدد من المقاطع، وهي(الثاني، والخامس، والسادس، والسابع، والتاسع، والثاني عشر)

فالمقطع الثاني يدور حول فكرة واحدة، وهي أثر الظروف الاجتماعية القاسية في هروب الفتيات إلى التفكير الدائم في الزواج نهارًا والتردد على الحانات والمواخير ليلاً، يقول دنقل:

تنزلقين من شعاعٍ لشعاع
وأنت تمشين – تُطالعين– في تشابك الأغصان في الحدائق
حالمةً.. بالصيف في غُرفات شهر العسل القصير في الفنادق
ونزهةٍ في النهر..
واتكاءةٍ على شراع!
.....
وفي المساء، في ضجيج الرقص والتعانق
تنزلقين من ذراعٍ لذراع!
تنتقلين في العيون، في الدخان العصبِيّ، في سخونة الإيقاع
وفجأة.. ينسكب الشراب في تحطم الدوارق
يبل ثوبك الفَرَاشيَّ.. من الأكمام حتى الخاصرة!
وحين يفغر المغني فمه مرتبكا
تنفجرين ضحكًا!
تشتعلين ضحكًا!
وتخلعين الثوبَ في تصاعدات النغم الصارخ.. والمطارق
وتخلعين خُفَّك المشتبكا
ثم..

تواصلين رقصك المجنون.. فوق الشَّظَيَات المتناثرة!!

وربما كانت الفتاة المذكورة تعمل في هذا المقصف، فتكون الفكرة حينئذٍ أثر الفقر . تحديدًا . في محاصرة أحلام الفتيات بالزواج ودفعهن إلى العمل في المواخير، ومن ثم فإنه ينظر إلى هذه الفتاة بوصفها ضحية من ضحايا الواقع الاجتماعي الأليم.

والمقطع الخامس يدور حول فكرة واحدة، وهي: أثر البطالة . بوصفها وجهًا من أوجه الفقر . في تمرد المرأة وتسلطها على الرجل، يقول دنقل:

حبيبتي، في الغرفة المجاورة
أسمع وقع خطوها.. في روحة وجيئة
أسمع قهقهاتها الخافتة البريئة
أسمع تمتماتها المحاذرة
حتى حفيف ثوبها، وهي تدور في مكانها.. تهم بالمغادرة
(.. يومان، وهي إن دخَلْت:
تشاغلَت بقطعة التطريز
بالنظر العابر من شباكها إلى الإفريز..
بالصمت إن سَألت!)
.. وعندما مرت عليَّ، بقعة مضيئة،
ألقت وراء ظهرها.. تحية انصرافها الفاترة
فاحتقنت أذناي، واختبأتُ في أعمدة الوظائف الشاغرة
حتى تلاشى خطوها.. في آخر الدهليز!

والمقطع السادس يدور حول فكرة واحدة، وهي: أثر الفقر والظروف القاسية في إهدار الكرامة، والشعور بالإحباط والخذلان[1]، يقول دنقل:

أطرق باب صديقي في منتصف الليل
(تثب القطةُ من داخل صندوق الفضلات)
كلُّ الأبواب، العلويَّة والسفليَّة، تُفتح إلا.. بابه

[1] ويمكن أن نعد الفكرة أيضًا: خذلان الأصدقاء.

وأنا أطرق.. أطرق

حتى تصبح قبضتيَ المحمومةُ خفاشًا يتعلق في بندول!

.....

يتدفق من قبضتي المجروحة خيطُ الدم

يترقرق.. عذبًا.. منسابًا.. يتساند في المنحنيات

تغتسل الرئتان المتعَبَتان من اللون الدافئ،

ينفثئ السمّ..

يتلاشى البابُ المغلقُ.. والأعين.. والأصوات

.. وأموتُ على الدرجات!!

وأما المقطع السابع فهو يدور حول فكرة واحدة أيضًا، وهي أثر الفقر والظروف الأسرية القاسية في تمهيد الطريق أمام الذئاب البشرية من أجل افتراس الفتيات اللائي يتربصون بهنّ، يقول دنقل:

تدق فوق الآلة الكاتبة القديمة

وعندما ترفع رأسها الجميل في افتراق الصفحتين

تراه في مكانه المختار.. في نهاية الغرفة

يرشف من فنجانه رشفة

يريح عينيه على المنحدر الثلجي، في انزلاق الناهدين!

(.. عينيه هاتين اللتين

تغسل آثارهما عن جسمها – قبيل أن تنام – مرتين!)

وعندما ترشقه بنظرة كظيمة

فيسترد لحظةً عينيه: يبتسم في نعومة

وهي تشد ثوبها القصير فوق الركبتين!

.....

في آخر الأسبوع

كان يعد – ضاحكًا – أسنانها في كتفيه

فقرصت أذنيه..

وهي تدس نفسها بين ذراعيه.. وتشكو الجوع

والشاعر في المقطع السابق أيضًا ينظر إلى الفتاة بوصفها ضحية لا مذنبة.

وأما المقطع التاسع فهو يدور حول فكرة واحدة أيضًا، وهي: أثر الفقر في إقدام الرجل على طلب اللذة والمتعة المجانية من المرأة، والتخلص من كل ما قد يستتبع المسئولية[1]، يقول دنقل:

جاءت إلي وهي تشكو الغثيان والدوار

(.. أنفقتُ راتبي على أقراص منعِ الحمل!)

ترفع نحوي وجهها المبتل..

تسألني عن حل!

.....

هنأني الطبيبُ! حينما اصطحبتها إليه في نهاية النهار

رجوته أن يُنهي الأمر... فثار (.. واستدار

يتلو قوانين العقوبات عليّ كي أكفَّ القول!)

هامش:

أفهمته أن القوانين تسن دائما لكي تُخرق

أن الضمير الوطنيَّ فيه يُملي أن يقل النسل

أن الأثاث صار غاليًا لأن الجدبَ أهلك الأشجار

لكنه.. كان يخاف الله.. والشرطةَ.. والتجار!

وأما المقطع الثاني عشر فهو يدور حول فكرة واحدة أيضًا، وهي: أثر الفقر في تمرد (الزوجة) وتسلطها على (زوجها) باللوم والذم والتأنيب، يقول دنقل:

في جلسة الإفطار، في الهُنيهة الطفليَّة المبكرة

أعصب عيني بالصحيفة التي يدسُّها البائع تحت الباب

وزوجتي تبدأ ثرثرتَها اليومية المثابرة

---

[1] ولا مانع من أن تكون الفكرة في هذا المقطع هي فساد الضمائر.

وهي تصبُّ شايَها الفاتر في الأكواب!

(.. تقص عن جارتها التي ارتدت..

وجارها الذي اشترى..

وعن شجارها مع الخادم والبواب والقصَّاب،

.. ثم تشد من يدي: صفحة الكُرَة)!

. وأما المحور الفكري الثاني فهو الشعور بالغربة والوحشة، ويمثله مقطعان، هما:(الثالث، والثامن).

يقول دنقل في المقطع الثالث:

عينا القطة تنكمشان..

فيدقُ الجرسُ الخامسةَ صباحا!

أتحسس ذقني النابتةَ.. الطافحةَ بثورًا وجراحًا

(.. أسمع خطو الجارة فوق السقف

وهي تعد لساكن غرفتها

الحمَّامَ اليوميَّ..!)

دفءَ الأغطية، خريرَ الصنبور

خشخشة المذياع، عذوبة جسدي المبهور

(.. والخطو المتردد فوقي ليس يكف..!)

لكني في دقة بائعة الألبان:

تتوقف في فكِّي.. فرشاةُ الأسنان!

ويقول في المقطع الثامن:

حين تكونين معي أنتِ

أصبح وحدي..

في بيتي!

... ...

فكلا المقطعين يعبر عن فكرة واحدة، وهي فكرة الشعور بالعزلة والوحشة حتى بين حوائط البيت.

. وأما المحور الفكري الثالث، وهو الصدمة والدهشة من قدرة بعض البشر على النفاق والادعاء والتظاهر بمشاعر زائفة، فيمثله مقطعان، هما: (العاشر، والحادي عشر).

يقول دنقل في المقطع العاشر:

في ليلة الزفاف، في التوهج المرهق
ظلت تُدير في الوجوه وجهها المنتصر المشرق
وحين صرنا وحدنا – في الصمت الكثيف الكلمات
داعَبَت الخاتم في إصبعها الأيسر، ثم انكمشت خجلى!
(.. كانوا – وراء الباب – يكنسون النور والظلا
وتخلع الراقصةُ الشقراءُ عريَها.. وتحسب الهبَات!)
قلت لها " ما أجمل الحفلا "
فأطرقت باسمةَ الغمازتين والسمات.
وعندما لمستُها: تثلجت أطرافها الوجلى!
وانفلتت عجلى..!
كأنها لم تذق الحب.. ولم يثر بصدرها التنهدات!!

فالمقطع السابق يدور حول فكرة واحدة، وهي: الدهشة من قدرة تلك (الصديقة) التي أصبحت (عروسًا) لصديقها على التظاهر بالخجل من خلوتهما ليلة العرس، على الرغم من حدوث هذه الخلوة قبل ذلك مرات ومرات كما يفيد السطر الأخير من المقطع.

ويقول في المقطع الحادي عشر:

مذ علقنا – فوق الحائط – أوسمة اللهفة
وهي تطيل الوقفة في الشرفة!
واليوم!
قالت إن حبالي الصوتية تُقلقها عند النوم!
.. وانفردت بالغرفة!!

فالمقطع السابق يدور حول فكرة واحدة، وهي: الدهشة من رغبة تلك الزوجة في استقلالها عن زوجها في غرفة منفصلة، وهي التي كانت ترنو من قبل إلى اليوم الذي يجتمعان فيه.

. وأما المحور الفكري الرابع والأخير فهو الشعور بالإحباط وعدم التقدير، ويمثله مقطع واحد، هو قوله:

في الشارع
أتلاقى – في ضوء الصبح– بظلِّي الفارع
نتصافح.. بالأقدام!

ثم يختم الشاعر قصيدته بمقطع المطلع بعد إجراء بعض التغييرات الطفيفة عليه، فيقول:

العالم في قلبي.. مات!
لكني حين يكف المذياع.. وتنغلق الحجرات
أخرجه من قلبي .. وأسجِّيه فوق سريري
أسقيه نبيذ الرغبة
فلعل الدفء يعود إلى الأطراف الباردة الصلبه
لكن.. تتفتت بشرتُه في كفي
لا يتبقى منه.. سوى .. جمجمةٍ.. وعظام!
... ... وأنام

ولعل الشاعر لجأ إلى هذا البناء الدائري(وهو اختتام النص بمقطع المطلع ثانيةً) حتى يضفي على قصيدته شيئًا من التماسك النصي بعد أن مزقها التقسيم إلى تجارب متباينة، حتى بدت وكأنها سلسلة من القصائد المستقلة التي لا يربطها شيء[١].

---

[١] ينظر: أسلوب الإخراج السينمائي في شعر أمل دنقل . د/ محمد محمود أبو علي . مجلة الدراسات العربية . كلية دار العلوم . جامعة المنيا . ع٣٦ . مج٧ . يونيو . ٢٠١٦م . ص٣٨٦١، وينظر أيضًا: أمل دنقل ونساء القاع . د/ثائر زين الدين . مجلة الموقف الأدبي . مج ٤٥ . ع٥٤٢ . حزيران . ٢٠١٦م . ص١٥١.

ومن الملحوظ أن الشاعر قد أجرى بعض التغييرات في صياغة المقطع الأخير، وأهمها:

حذف جملة(أعرف أن) من السطر الأول ليصبح هكذا: "العالم في قلبي مات"، تأكيدًا على أن حكمه بموت العالم قد أصبح قاطعًا ونهائيًّا لا سيما بعد ما عرضه من الحجج والبراهين المؤيدة له . من وجهة نظره ..

ومن التغييرات المهمة كذلك إضافة لفظة(وأنام) في نهاية المقطع، تأكيدًا على الاستسلام واليأس من تغيير هذا الواقع الفاسد إلى ما هو أفضل.

أما باقي التغييرات وهي:

أ . استبدال قوله:(أخرجه من قلبي، وأسجيه فوق سريري) بقوله في المقطع الأول:(أنبش قلبي، أخرج هذا الجسد الشمعي، وأسجيه فوق سرير الآلام).

ب . حذف جملة (أفتح فمه)، والاقتصار على(أسقيه نبيذ الرغبة).

ج . استبدال قوله:(فلعل الدفء يعود إلى الأطراف الباردة الصلبة) بقوله في المقطع الأول:(فلعل شعاعًا ينبض في الأطراف الباردة الصلبة).

فأظنها من باب التغيير الذي يقصد به نبذ الرتابة والملل.

ومن الملحوظ أن القصيدة موضوع البحث قد اتجهت نحو الواقع مستخلصةً منه ما صاغته من الرؤى والأفكار، وما عبرت عنه من التجارب والآفات الاجتماعية، ولا غرو؛ فقد كانت المدرسة الواقعية إحدى المدارس الأدبية التي تركت بصمات واضحةً وقوية في الحياة الأدبية في مصر منذ العقد الخامس من القرن العشرين وحتى اليوم، كما يعد دنقل أحد الرموز الفكرية والشعرية التي آمنت بمبادئ هذا التيار، فكرس حياته ودواوينه للتعبير عن قضايا وطنه، وهموم أمته ومجتمعه.

وهكذا تميز كل مقطع(ومضة) من مقاطع القصيدة بوحدة الفكرة أو الموضوع، وهي إحدى الخصائص الأساسية الثلاث التي تتميز بها الومضة أو الإبيجرامة.

٢ . الوحدة العضوية في القصيدة

يعد العمل على توفير الوحدة العضوية بين أجزاء العمل الأدبي وتماسكها أحدَ المبادئ الأساسية التي نادى بها النقد والنقاد المحدثون منذ بدايات القرن الماضي، وقد

ارتبط مفهومها لدى كثير من النقاد بضرورة قيام العمل الأدبي على موضوع واحد أو تجربة واحدة تنمو نموًّا عضويًّا منذ بداية القصيدة إلى نهايتها في تسلسل منطقي دقيق لا يسمح بتقدم جزء على آخر أو تأخره عنه. ثم تطور هذا المفهوم شيئًا فشيئًا حتى شمل تلك القصائد التي يمكن التقديم والتأخير بين بعض أجزائها ما دامت ملتزمةً بوحدة الموضوع والتجربة والجو النفسي.

ولكن القصيدة التي نحن بصددها قد تجاوزت هذا كله، فليس الرابط بين المقاطع والأجزاء في بنيتها ذلك الرابط العضوي الصارم الذي لا يسمح بالتقديم والتأخير أو يسمح به بشكل جزئي، ولكنه نوع من الرباط النفسي[١]الفضفاض المرن الناجم عن طبيعة العنوان الفضفاض الكبير الذي اختاره الشاعر لقصيدته(يوميات كهل صغير السن)، كما فرضه الأسلوب الفني الذي اتبعه في بنائها.

فالقصيدة لا تعبر عن تجربة واحدة عاشها الشاعر أو عايشها شأن أغلب القصائد الشعرية المعروفة، ولكنها سلسلة من التجارب القصيرة المكثفة المتكاملة، تبدأ كلٌّ منها مع بداية أحد المقاطع وتنتهي بنهايته، وتتميز كلٌّ منها بالاستقلال في إنتاج دلالتها الخاصة، فليس ثمة تعلقٌ دلالي بين أحد المقاطع وسابقه أو تاليه بحيث يصعب فهمه أو يستحيل بدونهما، كما أن حذف أحد المقاطع أو بعضها لا يترتب عليه أدنى خلل في فهم المعنى العام للقصيدة، فما أشبه هذه القصيدة بديوان صغير جدًا قوامه عدد من قصائد الومضة.

وقد توقف أمام ظاهرة استقلال المقاطع في كثير من قصائد الشاعر عددٌ من الباحثين، وأشاروا إلى أن الشاعر قد بالغ في هذا الأمر حتى أصبح كل مقطع من المقاطع داخل القصيدة يكاد يشكل قصيدة مستقلة بذاتها .كما ذكرت من قبل ..

---

[١] يتميز هذه النوع من الوحدة النفسية بدرجة كبيرة من المرونة التي أزعم أنه من الممكن في إطارها حذف بعض المقاطع من القصيدة، بل وإضافة بعض المقاطع التي تنتمي إلى قصائد أخرى بعد مراعاة التقارب في الأجواء النفسية والاستقلالية الدلالية لكل مقطع، دون أن يؤثر ذلك في اختلال الوحدة أدنى تأثير.

ويبدو لي أن هذا التقسيم قد يكون الخيار الوحيد أمام الشاعر حين يحاول التعبير عن تجربة ممتدة أو ضخمة تشكلت ملامحها بعد أن عاش أو عايش عددًا كبيرًا من التجارب القصيرة، وذلك مثل قصائد اليوميات واللوحات ...

ويبدو لي أيضًا أن هذا الاستقلال الذي تميزت به المقاطع يجعلها دون شك أكثر قربًا من قصيدة الومضة أو الإبيجرامة.

ثانيًا: المفارقة

ثمة اتفاق واسع بين الباحثين على ضرورة أن تشتمل الومضة أو الإبيجرامة على لون من المفارقة التي تحمل . بطبيعتها . عنصر المفاجأة، أو على الأقل على لون من التناقض أو التضاد سواء على مستوى الألفاظ أو المعاني[١].

والمفارقة الأدبية هي أسلوب فني جوهره إبراز التناقض بين أمرين بواسطة التلاعب اللغوي أو بدونه، على نحو يفاجئ الذهن ويبعث في النفس الشعور بالاستنكار المتّزن الهادئ المصحوب بالأسى أو الضحك الساخر[٢].

---

[١] ينظر: فن الأبيجرام في الأدب العربي المعاصر . ص٦٧، ٢١٤، وطائر الشعر عش الفيض....فضاء التأويل . د/يوسف نوفل . الهيئة العامة لقصور الثقافة . ط١ .٢٠١٠ . ص٣٢٣، وجنة الشوك . طه حسين . ط١١ . ١٩٨٦م . دار المعارف . القاهرة. ص١٥، وشعر الومضة بين كمال نشأت وأحمد مطر، دراسة موضوعية فنية . إعداد الباحث/ صلاح منصور محمد النفياوي . رسالة ماجستير مخطوطة بكلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، بالمنصورة . ١٤٣٧هـ . ٢٠١٦م . ص١٤٤.

[٢] ثمة عددٌ كبير من الباحثين الذين بذلوا مجهودات كبيرة في إحاطة المفارقة بمفهوم قريب من الدقة. ومن بين هؤلاء الباحثين(د/ رقيق كمال)، في مقالته البحثية التي بيانها:(المفارقة بين المفهوم والاصطلاح . مجلة دراسات . جامعة طاهري محمد بشار . الجزائر . العدد الثالث . ٢٠١٣م . ص٥١ . ٦٤) وقد قام فيها بإعداد بحث حول الجذور اللغوية والتاريخية للمصطلح وما يرادفه في التراث العربي، أعقب ذلك برصد عدد كبير من المفاهيم الحديثة التي قدمت لهذا المصطلح، منتهيًا إلى تقديم مفهومه الخاص له، فقال إن المفارقة:" هي أسلوب بلاغي عالي التقنية، أساسه عرض وجهتي نظر متعادلتين متعارضتين متضادتين، بين مفهوم عام شائع وآخر ذاتي فكري، وكلما اشتد التضاد بينهما برزت المفارقة، مما يضفي الوضوح والإيجاز والجمالية على النص الأدبي عامة والشعري خاصة من جهة، وما تؤديه من دلالات أو معان عدة من جهة أخرى، شرط أن تستفز ذهن القارئ وتحفزه لتجاوز المعنى الظاهر إلى المعنى المقصود للشاعر". وعلى الرغم من كثرة المفاهيم التي قدمها الدارسون لمصطلح المفارقة فإنني آثرت أن أذكر فهمي الخاص لهذا المصطلح الفني الدقيق، محاولاً جمع شتات عناصره التي اشتملت عليها المفاهيم السابقة، مستهديًا بها وبالمرجع العمدة الذي اعتمد عليه كثير من الباحثين وهو: موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة، المفارقة وصفاتها، الترميز، الرعوية . دي سي ميويك . ترجمة/د/عبد الواحد لؤلؤة . ط١ . ١٩٩٣م . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت . المجلد الرابع.

وثمة نوعان رئيسان للمفارقة، هما : مفارقة التلاعب اللفظي (اللفظية أو الهادفة)، ومفارقة الموقف (الملحوظة)[١]. فمفارقة التلاعب اللفظي هي التي يتعمد صاحبها(الكاتب أو الشاعر) اتخاذ تلك الصفة[٢]، أي التلاعب المقصود بالألفاظ من أجل إنتاجها.

أما مفارقة الموقف، فهي" حالة أو حدث يُرى في إطار المفارقة "[٣]، ومن ثم فهي ليست قائمة على تلاعب محض بالألفاظ، ولكنها تعتمد على وجود لون من التناقض في المواقف أو الأحداث...

فمفارقة التلاعب اللفظي يغلب عليها الطابع اللغوي[٤]، كما أنها ألصق بمُنتِجها (صاحب المفارقة أو الكاتب)، بينما مفارقة الموقف ألصق بالحالة أو الحدث الذي تعرضه. وقد يمتزج النوعان[٥].

وإذا أعدنا قراءة القصيدة بحثًا عن تجليات هذا العنصر الفني(المفارقة) في مقاطعها وجدنا أنها لا يكاد يخلو أحدها من توظيفه والاعتماد عليه.

---

[١] ينظر: موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة، المفارقة وصفاتها، الترميز، الرعوية . دي سي ميويك . مج٤ . ص ٧١، ١٩٥. ويصرح (ميويك) في بداية كلامه أن التفريق بين النوعين مقبول ولكنه ليس بالقبول الشامل، وأرى أن ذلك راجع إلى عدة أسباب، أهمها:

١. أن كلا النوعين ينتميان إلى المفارقة الأدبية التي تعتمد على اللغة بشكل بدهي وتام، فكيف يوصف أحدهما باللفظي دون الآخر رغم اعتماد كليهما على اللفظ؟ وأرى أن تغيير مصطلح (المفارقة اللفظية) إلى (مفارقة التلاعب اللفظي) قد يقدّم حلا لهذه الإشكالية.

٢ . صعوبة التفريق بينهما في كثير من الأحيان بسبب امتزاجهما إلى حد التداخل.(ينظر على سبيل المثال: المرجع المذكور . ص ٧٢ وما بعدها).

٣ . أن المفاهيم التي قدمها النقاد . شرقيهم وغربيهم . لنوعي المفارقة ليست حاسمة في التفريق ومنع التداخل بينهما، أو . بمعنى آخر . لم تبلغ الحد الذي يجعلها جامعة مانعة . كما يقول علماؤنا القدامى ..

[٢] ينظر: السابق . ص٧١.

[٣] السابق . ذاتها.

[٤] ينظر: موسوعة المصطلح النقدي . مج٤ . ص٧١.

[٥] ينظر: السابق . ص ٧٢ وما بعدها.

بل إن أسلوب المفارقة يبادر إلينا منذ عنوان القصيدة(يوميات كهل صغير السن)، وتتولد دلالتها عبر مفاجأة الذهن بهذا التناقض القائم بين ألفاظ العنوان، إذ كيف تجتمع الكهولة وصغر السن في إنسان وهما نقيضان؟ ويطلق على هذا النوع من المفارقات(مفارقة التنافر البسيط)، وغاية الشاعر من هذه المفارقة هو الإيحاء بكثرة ما عاشه من التجارب المريرة والقاسية التي أورثته صفات الكهول الخِلقية أو الخُلقية أو كلتيهما رغم صغر سنه، والمفارقة هنا قائمة على التلاعب اللفظي، ويغلب عليها الطابع المأساوي.

ويمكن دراسة المفارقة في مقاطع القصيدة من خلال تقسيم هذه المقاطع على حسب ما اعتمدت عليه من نوعي المفارقة كما يأتي:

١ . مقاطع اعتمدت على مفارقة التلاعب اللفظي.

٢ . مقاطع اعتمدت على مفارقة الموقف.

٣ . مقاطع اعتمدت على كلا النوعين.

. أما المقاطع التي اعتمدت على(مفارقة التلاعب اللفظي)، فهما المقطعان:(الرابع، والثامن). يقول دنقل في المقطع الرابع:

في الشارع

أتلاقى – في ضوء الصبح– بظِلّي الفارغ:

نتصافح.. بالأقدام!

فالشاعر هنا قد تعمد التلاعب بالألفاظ من أجل إنتاج مفارقة غايتها مفاجأة القارئ بنقيض ما يتوقع؛ لأن المعتاد في المصافحة بين الناس أن تتم بالأيدي، ولكن الشاعر هاهنا فاجأنا وجعلها بالأقدام، وقد يطلق على هذا النوع من المفارقة (مفارقة الاستخفاف بالذات)[١]، لأن المغزى منها يتضمن لونًا من استخفاف الشاعر بنفسه إيحاءً بعدم تقدير المجتمع لفنه وموهبته، وربما كان هذا الاستخفاف تعبيرًا عن العجز وقلة الحيلة واليأس من القدرة على إحداث أي تغيير.

[١] وقد تسمى أيضًا التواضع الزائف، والنقش الغائر.

ويقول في المقطع الثامن:

حين تكونين معي أنتِ

أصبح وحدي..

في بيتي

وتتولد دلالة المفارقة هنا عبر مفاجأة الذهن بتعارض ما ذكره الشاعر مع البدهيات؛ فإن المرء إذا ما التقى شخصًا آخر فإنهما يصبحان شخصين لا واحدًا، ولكن المغزى من المفارقة هنا هو الإيحاء بعمق التنافر والخلاف والتباعد بينه وبينها حتى أصبح وجودها وغيابها سواءً، بل إن إحساسه بالعزلة والوحدة يزداد حدة عند وجودها.

. أما المقاطع التي اعتمدت على مفارقة الموقف فقد كان لها الغلبة على مقاطع القصيدة، فهي تشمل مقاطعها كافةً باستثناء المقطعين السابقين(الرابع، والثامن)، مضافًا إليهما المقطع(التاسع). ومن ثم فإنها تضم المقطع:(الأول، والثاني، والثالث، والخامس، والسادس، والسابع، والعاشر، والحادي عشر، والثاني عشر، والثالث عشر).

أما المقطع الأول(وهو ذاته الأخير)، المبدوء بقوله:

أعرف أن العالم في قلبي.. مات!

لكني حين يكف المذياع.. وتنغلق الحجرات ...

فدلالة المفارقة تتولد فيه عبر مفاجأة الذهن بالتناقض بين موقفين، موقف الأمل، وموقف اليأس، ويمثل أولهما: محاولات الشاعر الحثيثة الدائبة وأمله العميق في إعادة الحياة إلى العالم الذي مات في قلبه، ويمثل الثاني: فشله محاولاته كافة في إعادة الحياة إلى هذا العالم الميت، بل ربما زادته يأسًا من استئنافها(تتفتت بشرته في كفي، لا يتبقى منه سوى جمجمة وعظام).

وأما المقطع الثاني، المبدوء بقوله:

تنزلقين من شعاعٍ لشعاع

وأنت تمشين – تُطالعين– في تشابك الأغصان في الحدائق

فإن دلالة المفارقة فيه تنتج عبر مفاجأة القارئ بالتناقض بين صورتين: الصورة الأولى لفتاة تحلم بالزواج والفضيلة والزفاف وشهر العسل. والصورة الأخرى للفتاة ذاتها التي فوجئنا بأنها تعمل في مقصف ليلي وتحترف تجارة الهوى وتشرب الخمور. والمغزى من هذه المفارقة هو إدانة الواقع الاجتماعي القاسي الذي يعبث بأحلام الطهر عند تلك الفتاة ويدفعها دفعًا إلى العمل في المواخير والحانات.

بل إن المقطع يختم بمفارقة أخرى تعكس رغبة هذه الفتاة في الهروب من واقعها الأليم الذي تحمله في قلبها وتناسيه، حتى ولو كان ثمن هذا التناسي ألمًا آخر.

ثم...

تواصلين رقصك المجنون فوق الشظيات المتناثرة

وأما المقطع الثالث، المبدوء بقوله:

عينا القطة تنكمشان..

فيدقُ الجرسُ الخامسةَ صباحا!

فتتولد المفارقة فيه عبر الدهشة من موقف الشاب الذي فزع عندما سمع دقات بائعة الألبان على بابه، على الرغم من أن ذلك شيءٌ معتاد؛ والمغزى من هذه المفارقة هو الإيحاء بعمق إحساس هذا الشاب بالوحدة والوحشة حتى لم يجد سبيلاً للخلاص سوى أن يرحل بحواسه كلها إلى شقة الجيران أعلاه، ومن ثم أصبح يفزع عند سماع أدنى حركة في بيته هو.

وأما المقطع الخامس، المبدوء بقوله:

حبيبتي، في الغرفة المجاورة

أسمع وقع خطوها.. في روحة وجيئة

فإن المفارقة تتجلى فيه عبر التناقض بين الشعور الحقيقي بالحب المتبادل بين (الحبيبين) وبين تعامل كل منهما مع الآخر بجفاء وفظاظة، ولكننا نفاجأ بالسر وراء ذلك في نهاية المقطع حين يقول:

فاحتقنت أذناي، واختبأت في أعمدة الوظائف الشاغرة

فـ(الحبيب) عاطل عن العمل، والمغزى من هذه المفارقة . من وجهة نظر الشاعر . هو إدانة الواقع الاجتماعي الذي يعبث فيه الفقر بالمشاعر والأحاسيس.

وأما المقطع السادس، المبدوء بقوله:

أطرق باب صديقي في منتصف الليل

فإن دلالة المفارقة فيه تتولد عبر التناقض بين الواقع والمأمول، فقد ذهب هذا الصديق إلى صديقه وملؤه الأمل في الحصول على المساعدة، ولكنه لم يظفر حتى بترف العودة خائبًا، بل سقط أمام باب شقته صريعًا بسبب الشعور الحاد بالخيبة والخذلان.

ويمكن أن تكون دلالة المفارقة متولدة هنا أيضًا من التناقض بين الباب الذي طرق، والأبواب التي فُتحت. والمغزى من هذه المفارقة أيضًا هو إدانة الواقع القاسي الذي يعصف فيه الفقر بكل إنسان معتز بكرامته.

وأما المقطع السابع، المبدوء بقوله:

تدق فوق الآلة الكاتبة القديمة

وعندما ترفع رأسها الجميل في افتراق الصفحتين

فتتولد المفارقة فيه عبر مفاجأة الذهن بالتناقض بين موقف الفتاة المستهجِن نظراتِ زميلها ورأرأته بعينيه إليها، وبين ارتمائها في أحضانه ومشاركته الفراش في نهاية الأسبوع. والمغزى من هذه المفارقة هو إدانة الواقع الاجتماعي القاسي أيضًا، فإن الشاعر . وإن لم يصرح بذلك . يدين الظروف الاجتماعية القاسية التي تجعل الفتيات فريسة سهلة بين أنياب الذئاب البشرية.

وأما المقطع العاشر، المبدوء بقوله:

في ليلة الزفاف، في التوهج المرهق

ظلت تُدير في الوجوه وجهها المنتصر المشرق

فإن المفارقة تتولد فيه عبر مفاجأة الذهن بالتناقض بين موقف تلك العروس التي تتظاهر بأنها تكاد تذوب خجلا من زوجها ليلة الزفاف، وبين الحقيقة التي كشفتها نهاية المقطع، وهي قوله:

كأنها لم تذق الحب ولم تثر بصدرها التنهدات

فالحقيقة أن تلك العروس قد مارست الحب مع ذلك الزوج(الصديق) من قبل مرات ومرات، فأنى لها أن تخجل؟!!!

والمغزى من المفارقة هو السخرية من انتشار النفاق والتصنع والادعاء في المشاعر حتى أمام الموقنين بزيفها وكذبها.

وأما المقطع الحادي عشر، المبدوء بقوله:

مذ علقنا – فوق الحائط – أوسمة اللهفة

فإن دلالة المفارقة تتولد فيه عبر التناقض بين موقف الزوجة قبل الزواج وبعده، فقبله كانت ترنو إلى يوم اجتماع الشمل، وأما بعده فقد أصبحت تصر على أن تكون لها غرفة مستقلة، بل استأثرت بها فعلا. ويبدو أن المغزى من هذه المفارقة هو إدانة الزوجات اللائي يهملن رعاية أزواجهن ويكففن عن مراقبة أعينهم وأذواقهم ورغباتهم بعد الزواج.

وأما المقطع الثاني عشر، المبدوء بقوله:

في جلسة الإفطار، في الهُنيهة الطفليَّة المبكرة

أعصب عيني بالصحيفة التي يدسُّها البائع تحت الباب

وتتولد المفارقة في هذا المقطع عبر التناقض بين موقف الزوجة الثرثارة الساخطة على معيشتها وحياتها الزوجية وبين الزوج الذي اعتاد ثرثرتها حتى بلغ أقصى درجات اللامبالاة وعدم الاكتراث.

. وأما المقاطع التي استفادت من الطاقة الفنية لكلا نوعي المفارقة، فهو مقطع واحد في القصيدة، وهو المقطع التاسع، المبدوء بقوله:

جاءت إلي وهي تشكو الغثيان والدوار

(.. أنفقتُ راتبي على أقراص منعِ الحمل!)

فالمفارقة بين هاتين العبارتين مفارقة موقف، تولدت دلالتها عبر التناقض الحاد بين الأحداث، أو بين النتيجة والأسباب، فبينما كان (الصديق) حريصًا كل الحرص على عدم الإنجاب من خلال المواظبة على إعطاء صديقته أقراص منع الحمل التي

تلتهم راتبه كل شهر، يفاجأ رغم ذلك كله بنبأ حدوث الحمل الذي بذل كل جهده حتى يمنعه. وقد يطلق على هذا النوع من مفارقة الموقف(مفارقة الأحداث).

وبالإضافة إلى هذه المفارقة، اشتمل المقطع ذاته أيضًا على مفارقتين أخريين، ولكنهما من النوع اللفظي، الأولى هي قوله:

أفهمته أن القوانين تسن دائمًا لكي تخرق

وتتولد دلالة هذه المفارقة عبر التناقض بين ما ذكره وبين ما استقر في الوعي الجمعي العام من أن القوانين تسن دائما لكي تُتَّبع لا لكي تخرق، ومغزى هذه المفارقة أن ثمة استثناءاتٍ تخرق القاعدة على الدوام، فهو يرجو الطبيب أن يعده واحدًا من تلك الاستثناءات.

والثانية هي قوله في المقطع ذاته متحدثًا عن الطبيب الذي رفض إجراء عملية الإجهاض:

لكنه.. كان يخاف الله.. والشرطةَ.. والتجار!

وتتولد دلالة هذه المفارقة عبر مفاجأة القارئ(خداعه) بخلاف ما يتوقع، فبعد حالة الاطمئنان والثقة التي كان يعيشها عند اعتقاده أنه تمكن من فهم النص على نحو صحيح يتعرض هذا الاطمئنان وتلك الثقة لهزة قوية بشكل مفاجئ عند ظهور بعض الألفاظ المناقضة لفهمه الأول، ويصاب الذهن بحالة من الصدمة والذهول الذي يدفعه إلى اتخاذ مسار آخر بحثًا عن الدلالة العميقة لهذه الألفاظ المتناقضة، وعند نجاحه في فك شفرتها ينبثق في النفس الشعور بالمفارقة حادًا وقويًا.

فمفهوم النص كان واضحًا متناغمًا قبل ظهور كلمة (والشرطة والتجار)، ولكن ظهورهما أدى إلى حدوث اضطراب مفاجئ جعل العقل يعيد التفكير في فهمه السابق ويسعى إلى تصحيحه بعد أن أدرك مغزى المفارقة والغاية منها، وهو السخرية من هذا الطبيب الذي تظاهر بخشية الله عندما رفض إجهاض الزوجة، ولكنه في حقيقة الأمر لا يخشى إلا من العقوبات القانونية ومن انخفاض أعداد المواليد الذي قد يكون له أثر سلبي في انخفاض دخله الشهري؛ لأنه لا يعد الأمر أولا وأخيرًا سوى نوع من أنواع التجارة الرابحة.

وهكذا أدت المفارقة دورًا أساسيًا في إنتاج الدلالة الفنية لكل مقطع من مقاطع القصيدة، مما يجعل كل واحد منها مثالاً فنيًا ناجحًا للومْضة أو الإبيجرامة.

ثالثًا: التكثيف والإيحاء

تعد الكثافة واحدة من أهم الخصائص التي تتميز بها لغة الشعر عامة عن لغة النثر، وقد ازدادت هذه السمة وضوحًا في القصيدة الشعرية الحديثة بعد تأثرها بالدعوات السوريالية والرمزية إلى الاهتمام بالجانب الإيحائي الذي يعزز بدوره وجود هذه السمة في القصيدة. ولكن اللغة الشعرية في قصيدة الومضة أو الإبيجرامة لا تكتفي بالاحتفاء بهذه السمة احتفاء غيرها من القصائد الشعرية فحسب، بل تتجاوز ذلك إلى العمل على أن تكون هذه السمة فيها أقوى وأكثر تركيزًا، وهذا يتضح من خلال محدودية طولها الذي لا ينبغي أن يتجاوز كثيرًا خمسة عشر سطرًا شعريًّا[١].

وفي سبيل هذه الغاية عنيت قصيدة الومضة باتباع عدد من وسائل التكثيف والتركيز، وأهم ما ظهر من هذه الوسائل في مقاطع القصيدة أربع:(استخدام الألفاظ الموحية . المونتاج . الحكي المركز . حذف أدوات الربط) [٢].

١ . استخدام الألفاظ الموحية

توفّر الشاعر على قصيدته بعدد كبير من الألفاظ الموحية التي تميزت بقدرتها على تكثيف عدد لانهائي من الدلالات المستسرة إلى جانب دلالاتها الوضعية المباشرة، كما كان لها أثر مباشر أيضًا في تقليص أحجام الومَضات، منها على سبيل المثال:

تصويره للعالم الميّت في الومضة الأولى بقوله:" **أخرج هذا الجسد الشمعي**" ، فلفظة(الشمعي) توحي في موضعها . إلى جانب دلالتها على الموت . بمعاني الهمود والسكون والثواء والرسوخ والتيبس والتصلب... وكلها تؤكد أن الفرصة في إسعاف هذا الميت(العالم) باتت ضئيلة بعد انقضاء وقت طويل على وفاته، وأن الأمل في عودته إلى الحياة أصبح معدومًا.

ومنها قوله في الومضة الثانية مصورًا مِشية الفتاة المستغرقة في أحلام اليقظة: " **تنزلقين من شعاع لشعاع**"، فلفظة(تنزلقين) قد اكتنزت دلالاتٍ مكثفةً على استغراق

---

[١] ينظر: فن الأبيجرام في الشعر العربي المعاصر . ص٢٦٩ . ٢٧٠.

[٢] للوقوف على هذه الوسائل وغيرها ينظر: السابق . ص٢٥٣. ٢٥٥.

هذه الفتاة في حلمها الجميل بيوم الزفاف، وشهر العسل، والتنزه بين الشطئان، حتى كاد ذهنها وجسمها ينسيان واقعها المؤلم، بل كادت حركات أقدامها تتحول من المشي إلى لون من ألوان الخبب أو الانزلاق السريع نحو أحلامها المستحيلة.

ومنها قوله في الومضة الثالثة:(.. **أسمع خطو الجارة فوق السقف**

وهي تعد لساكن غرفتها

الحمَّامَ اليوميَّ..!)

دفءَ الأغطية، خريرَ الصنبور

خشخشةَ المذياع، عذوبةَ جسدي المبهور

فألفاظ(دفء . خرير . خشخشة . عذوبة) قد اكتنزت دلالات كثيفة على الأنس، والألفة، والحركة، والحياة التي يعيشها جيرانه بشتى أشكالها ومظاهرها وعنفوانها، مما يعكس . عبر تداعي الإيحاءات . إحساسه العميق بالعزلة والوحشة، ورغبته الشديدة في الانتقال من أريكته الباردة إلى سرير دافئ، ومن سكونه الميّت إلى ضجيج حي، ومن وحدته الموحشة إلى عُشّ عامر.

ومنها قوله في الومضة الرابعة: **في الشارع**

أتلاقى – في ضوء الصبح– بظِلّي الفارغ

فلفظة (الفارغ) قد كثفت دلالات كثيرة من الاحتقار والازدراء والخواء وفقدان الشعور بالماهية والكينونة إلى حد التساوي بين الوجود والعدم والحضور والغياب، مما يعكس ألمًا عميقًا وشعورًا قاسيًا بالإحباط والخذلان.

ومنها قوله في الومضة الخامسة:" .. **وعندما مرت عليَّ، بقعة مضيئة،**

ألقت وراء ظهرها.. تحية انصرافها الفاترة"

فلفظة "مضيئة" قد كثفت دلالات رحيبة على الأناقة والجمال والحسن، وقوله(وراء ظهرها، والفاترة) تكثفان الدلالة على الامتعاض، والتجاهل، والتدابر، واللامبالاة، وعدم الاكتراث.

ومنها قوله في الومضة السادسة:

" **حتى تصبح قبضتيَ المحمومةُ خفاشًا يتعلق في بندول**"، فلفظة(خفاش) تستدعي إلى الأذهان صورة ذلك الكائن وهيئته الغريبة عند النوم، إذ يتدلى من الأغصان تدلي الأوراق من الأشجار، مصوّبًا رأسه إلى أسفل بينما تتشبث أقدامه بقوة بالغصن الذي يتدلى منه. وهذا يوحي بقوة احتياج هذا الصديق إلى مساعدة صديقه، وفداحة الخطب الذي ألجأه إليه.

ومنها قوله في الومضة السابعة:

(تغسل آثارهما عن جسمها – قبيل أن تنام – مرتين!)، فلفظة (تغسل) التي استعملها الشاعر لها دلالة قوية عميقة لا تكاد تضطلع بها غيرها، فقد كثفت الدلالة على شد مخاوصة هذا الشاب نظره إلى فتاته، ورأرأتِه بعينيه إلى مفاتنها وجسدها حتى كادت نظراته تترك في جسمها آثارًا وعلامات تستوجب الغسل حتى تزول.

وقوله في الومضة نفسها:(وهي تدس نفسها بين ذراعيه.. وتشكو الجوع)، فلفظة(الجوع) لها دلالة مكثفة على قوة نداء الرغبة والغريزة والشبق الذي تتردد أصداؤه في جسد الفتاة.

ومنها قوله في الومضة الثامنة:**(حين تكونين معي أنتِ**

أصبح وحدي..

في بيتي!)

فإذا كان مراد الشاعر هو التعبيرَ عن شكوى هذا(الصديق)من ديمومة الخلاف والشقاق بينه وبين (صديقته) فإن لفظة (بيتي) قد اكتنزت دلالات مركزة على فداحة الخطب ومرارة الوحشة التي يشعر بها ذلك الرجل، بل إنه يعاني أقسى أنواعها ألمًا؛ لصدورها من ضد موطنها أو مصدرها، فإن البيت هو الملاذ الذي يأوي إليه الإنسان مما قد يجده من متاعب الحياة وأوزارها التي ينوء بها كاهله، والروضة الفيحاء التي تتعهدها (المرأة) بالري والسقيا، فتظل عامرة بمشاعر المودة والألفة والحنان، ومن ثم فإن تحوله إلى مصدر للتعاسة والوحشة والخلاف والشقاء أمر مناقض لطبيعته ومظنةِ ما يُرجى منه، وجنيُ الشر من حيث يرجى الخير لونٌ من أشد ألوان العذاب والمعاناة وأقساها على النفس.

ومنها أيضًا قوله في الومضة العاشرة:**(في ليلة الزفاف، في التوهج المرهق)**.

وقوله:**((.. كانوا – وراء الباب – يكنسون النور والظلا**

وتخلع الراقصةُ الشقراءُ عريَها.. وتحسب الهبَات!)

فألفاظ (المرهق، يكنسون النور والظل، تحسب الهبات) توحي بدلالات كثيفة تتعلق بما تفرضه كل عروس على زوجها في ليلة الزفاف، وما تجشمه من نفقات مادية باهظة على مظاهر الزينة الفارغة من حفل، وطعام وشراب، ولباس، وأضواء، وغانيات، ومطربين.

وقوله فيها أيضًا:**(ظلت تُدير في الوجوه وجهها المنتصر المشرق)**، فلفظة(المنتصر) تكتنز وحدها دلالات كثيفة على الفوز، والكبرياء، والفرح، والتحدي، والانطلاق، والشعور بالتخلص من العار الذي حاصرتها العيون احتقارًا بسببه من قبل.

وقوله فيها أيضًا:**(وحين صرنا وحدنا – في الصمت الكثيف الكلمات)**، فقوله: (الكثيف الكلمات) قد اكتنز دلالات كثيفة على ما يزدحم في صدور العروسين في اللحظات الأولى بعد الزفاف من المشاعر المختلطة والأفكار المتشابكة، إذ تختلط في صدورهما مشاعر السعادة والخجل والاضطراب والشوق والخوف...وما يستدعيه كل منها من المعاني والأفكار، فتبدو مشاعرهما وأفكارهما في تلك اللحظات في حالة من حالات الفوضى.

ومنها قوله في الومضة الحادية عشرة:**(مذ علقنا – فوق الحائط – أوسمة اللهفة)**، فقوله:(أوسمة اللهفة) يكتنز إيحاءات رحيبة بالمرارة والسخرية من اختلاف أحوال العروسين قبل الزواج عن حالهما بعده، وتبدلها من النقيض إلى النقيض، وكأن ما كان يجمع بينهما من مشاعر الحب والعشق المتبادلة لم يكن سوى لون من ألوان السباق الذي مضى وانتهى تمامًا بالزواج وتسليم أوسمة الفوز(صور العُرس) للمشاركيْن فيه(الزوج والزوجة). بل إن إيحاء هذا التعبير قد يذهب بالمرء إلى ما هو أبعد من ذلك، حتى يبدو أن الشاعر قد اختار ألفاظ(علقنا، فوق الحائط) استحضارًا لصورة المشنوق الذي يتدلى من حبلٍ معلق بالحائط، إيحاء بأن هذا هو المصير الذي وجده ذلك الحب الذي كان مُفعمًا بالحياة في يوم من الأيام.

ومنها قوله في الومضة الثانية عشرة:(**في جلسة الإفطار، في الهُنيهة الطفليَّة المبكرة)**، فلفظة(الطفلية) تكتنز إيحاءات ثرة بطبيعة الإنسان في اللحظات الأولى بعد استيقاظه من النوم، وحاجته الشديدة فيها إلى الهدوء، وتناسي الهموم والمسئوليات التي ينوء بها كاهله.

وقوله فيها أيضًا: **(أعصب عيني بالصحيفة التي يدسُّها البائع تحت الباب)**، فلفظة (أعصب) تكتنز دلالات كثيفة على ما يشعر به . هذا الزوج . من الشقاء والضيق بسبب مطالب زوجته الثرثارة التي لا تكف عن الرأرأة بعينيها إلى حياة الأقارب والجيران التي تورثها بغضًا وحنقًا على عيشتها وزوجها، ومن ثم فلا حيلة أمام الزوج سوى الهروب من ثرثرتها وتجاهلها من أجل الحفاظ على استمرار الحياة الزوجية.

وقوله فيها أيضًا:(**وهي تصبُّ شايَها الفاتر في الأكواب!)**، فلفظة(الفاتر) توحي بفتور العلاقة بين الزوجين ورتابتها وخلوها من العاطفة.

وقوله فيها أيضًا:**(ثم تشد من يدي: صفحة الكُرَة)**، فقوله:(صفحة الكرة) توحي إيحاءات مكثفة بتجاهله التام لكلمات زوجته المعتادة التي تفيض سخطًا وغضبًا وتأنيبًا ولومًا، ومُضيِّه قدمًا في قراءة الجريدة والتفاعل مع المكتوب فيها حتى بلغ صفحة الكرة.

وهكذا نجحت الومضات المتتالية في القصيدة في تكثيف دلالاتها عن طريق استخدام عدد كبير من الألفاظ التي امتلكت قدرة عالية على الإيحاء بأعمق المشاعر المستسرة في تجربة الشاعر الإنسانية والشعرية.

٢ . المونتاج

حرص دنقل على الاستفادة من طاقات تقنية المونتاج السينمائي في بناء عدد كبير من قصائده الشعرية، سواء تمّت تلك الاستفادة على مستوى ترتيب المقاطع داخل القصيدة[١]، أو على مستوى الترتيب الداخلي في المقطع نفسه.

وما يعنينا هنا هو الكشف عن تجليات تلك الاستفادة في داخل مقاطع قصيدته موضوع البحث وأثرها في عملية التكثيف الدلالي.

---

[١] ينظر: أسلوب الإخراج السينمائي في شعر أمل دنقل . ص٣٨٥٤.

ويقصد بالمونتاج عملية" ترتيب اللقطات المختلفة بحيث تعطي مجتمعةً معنى أو فكرةً مخالفةً لما تعطيه كل لقطة على حدة"[١].

ومن أبرز أنواعه التي كان لها دورٌ ملحوظ في التكثيف الدلالي في الومضات التي وردت في القصيدة نوعان، هما:(المسح، والقطع).

. أما مونتاج عن طريق المسح فهو الذي تبدو فيه "الصورة وكأنها تحل محل سابقتها أو تزيلها من فوق الشاشة، ... ويستخدم المسح بين اللقطات التي تجري في وقت واحد في أماكن مختلفة، أو التي تعبر عن معنى واحد في أزمنة مختلفة من ثبات المكان أو اختلافه"[٢].

ومن أقرب الأمثلة إلى حقيقته في القصيدة قوله:

تنزلقين من شعاعٍ لشعاع
وأنت تمشين – تُطالعين– في تشابك الأغصان في الحدائق
حالمةً.. بالصيف في غُرفات شهر العسل القصير في الفنادق
ونزهةٍ في النهر..
واتكاءةٍ على شراع

تتجلى تقنية المونتاج هنا من خلال عرض عدد من الصور المكثفة المتتابعة في ترتيب دقيق يفيد دلالة محددة.

فاللقطة الأولى صورة لفتاة تمشي بخفة ورشاقة ومرح غير طبيعي، أعقبتها بسرعة صورة لها وهي تنظر إلى أعلى تجاه الأغصان الخضراء التي تتخللها أشعة الشمس الذهبية، تزامن ذلك مع صورة لها في أحد الفنادق الفخمة تقضي شهر العسل، ثم صورة لها وهي تتنزه في النهر، ثم صورتها متكئة على شراع أحد المراكب في هذا النهر.

---

[١] التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر، دراسة نقدية . د/ محمد عجور . دار الثقافة والإعلام . الشارقة . الإمارات العربية المتحدة . ط١ . ٢٠١٠ . ص٢٤٣.

[٢] ينظر: السابق . ص٢٤٥.

وقد زاوج الشاعر في هذه اللقطات السريعة بين العناصر الطبيعية:(أشعة الشمس، والحدائق، والنهر) وكلها صور نهارية، وبين العناصر الصناعية وهي:(غرفات شهر العسل في الفنادق) وبدهي أنها صورة ليلية، وصورة(اتكاءة على شراع) وهي صورة نهارية.

ومن الملحوظ أن اللقطات التي تضمنها هذا المشاهد تجري كلها متزامنة(مونتاج عن طريق المسح)، سواء في خارج أو داخل ذهن الفتاة. ومن ثم فقد نجحت هذه الومضة من خلال الاعتماد على تقنية المونتاج عن طريق المسح أن تقدم لنا صورة موجزة مكثفة، وعلى قدر كبير من الوضوح في الوقت ذاته حول طبيعة تلك الفتاة، وحول أعظم أمنياتها في الحياة.

. وأما المونتاج عن طريق القطع فهو " الوسيلة الأكثر شيوعًا واستعمالاً للانتقال من لقطةٍ إلى أخرى، وفيها يقطع الفيلم فعلا، ثم يتم تشذيب نهاية اللقطة المحددة وبداية اللقطة التالية ويتم وصل الطرفين، والنتيجة الانتقال الصريح والمفاجئ من لقطة إلى أخرى في المشهد نفسه أو للربط بين مشهدين متتاليين، وقد يكون الانتقال خشنًا أو ناعمًا، وذلك يتوقف على منطق العلاقة بين اللقطتين أكثر مما يتوقف على آلية القطع"[١].

ومن أمثلة هذا النوع من المونتاج في القصيدة قول دنقل في الومضة السابعة[٢]:

تدق فوق الآلة الكاتبة القديمة
وعندما ترفع رأسها الجميل في افتراق الصفحتين
تراه في مكانه المختار.. في نهاية الغرفة
يرشف من فنجانه رشفة

---

[١] ينظر: التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر . ص٢٤٤.

[٢] ومن أمثلته أيضًا في الومضة الثانية: القطع بين اللقطة الخامسة:(واتكاءة على شراع)، والسادسة(وفي المساء في ضجيج الرقص والتعانق). وكذلك القطع بين(حتى تصبح قبضتي المحمومة خفاشًا يتعلق في بندول)، وبين(يتدفق من قبضتي المجروحة خيط الدم) في الومضة السادسة.

يريح عينيه على المنحدر الثلجي، في انزلاق الناهدين!

(.. عينيه هاتين اللتين

تغسل آثارهما عن جسمها – قبيل أن تنام – مرتين!)

وعندها ترشقه بنظرة كظيمة

فيسترد لحظةً عينيه: يبتسم في نعومة

وهي تشد ثوبها القصير فوق الركبتين!

.....

.. في آخر الأسبوع

كان يعد – ضاحكًا – أسنانها في كتفيه

فقرصت أذنيه..

وهي تدس نفسها بين ذراعيه.. وتشكو الجوع

فقد اعتمدت الومضة على تقنية المونتاج عن طريق القطع في الفصل الخشن والصادم بين المشهدين: المشهد الأول الذي يبدأ ببداية الومضة حتى سطر النقط الفاصل بين المشهدين، وتعكس صوره ولقطاته رفض الفتاة القاطع واستهجانها نظرات الشاب إليها. ومن الواضح أن مكان المشهد هو أحد المكاتب أو المصالح الحكومية، وأن زمانه كان نهارًا. والمشهد الثاني: ويتكون من:(صورة الشاب وهو يعد أسنان الفتاة في كتفيه ضاحكا . صورتها وهي تقرص أذنيه . صورتها وهي تدس نفسها بين ذراعيه). وبدهي أن مكان المشهد كان غرفة النوم، وزمانه ليلاً.

ومن خلال الفاصل النقطي استطاع الشاعر أن يوحي بانقضاء فترة زمنية بين المشهدين المتناقضين والمتصادمين في مدلولهما.

وقد كان الاعتماد على تقنية المونتاج عن طريق القطع في هذه الومضة موفقًا في قدرته على تكثيف التجربة الشعرية وإبراز تناقضاتها الصارخة في أقصر عبارة ممكنة.

وهكذا يتضح دور المونتاج بطرقه وأساليبه المختلفة في تكثيف الدلالة في بعض الومضات التي وردت في القصيدة، ومساعدتها على تقديم تجربة واضحة وثرة بالمعاني والإيحاءات برغم طولها المحدود.

٣ ـ الحكي المركز

يعد الاعتماد على العنصر القصصي في صياغة القصيدة الحديثة أمرًا شائعًا ومعروفًا، بل إنه يعد ظاهرةً من الظواهر الفنية في الشعر العربي الحديث، ويرجع الاحتفاء بهذا العنصر إلى أسباب عديدة، أبرزها: قدراته الإيحائية، وبعده عن الخطابية، ودوره في توفير الوحدة العضوية[١].

ولكن أبرز أدواره التي تعنى بها الومضة أو الإبيجرامة هو دوره في التكثيف الدلالي والإيحائي دون الإسراف في استخدام الكلمات أو العبارات، أو ما يسمى بالحكي المركز.

فالحكي المركز هو" أن ترد الإبيجرامة سواء أكانت شعرا أم نثرا وفق صياغة الحكي والقص، ويكون ذلك الحكي بأقل الكلمات والعبارات"[٢].

ومن أمثلة الومضات التي استفادت من قدرة هذا العنصر على التكثيف في القصيدة موضوع البحث الومضةُ التاسعة، حيث يقول:

جاءت إلي وهي تشكو الغثيان والدوار
(.. أنفقتُ راتبي على أقراص منعِ الحمل!)
ترفع نحوي وجهها المبتل..
تسألني عن حل!
.....
هنأني الطبيبُ! حينما اصطحبتها إليه في نهاية النهار
رجوته أن يُنهي الأمر... فثار (.. واستدار يتلو قوانين
العقوبات علىّ كي أكفَّ القول!)
هامش:
أفهمته أن القوانين تسن دائما لكي تُخرق

---

[١] ينظر: النقد الأدبي الحديث . تأليف/د محمد غنيمي هلال . دار نهضة مصر للطباعة . ط٦ . ٢٠٠٥م . ص٤٢٩.

[٢] فن الأبيجرام في الأدب العربي المعاصر . ص٢٥٩.

أن الضمير الوطنيَّ فيه يُملي أن يقل النسل

أن الأثاث صار غاليًا لأن الجدبَ أهلك الأشجار

لكنه.. كان يخاف الله.. والشرطةَ.. والتجار!

فقد جاءت الومضة في قالب حكائي مركز يشبه قالب القصة القصيرة جدا، ومن ثم فقد ظهر في إطار هذا القالب شخصية رئيسة، وهي شخصية الراوي، وشخصيات ثانوية(الفتاة، والطبيب)، وإطارًا مكانيًّا (البيت / عيادة الطبيب)، وإطارًا زمانيًّا (بداية النهار/ ونهايته)، وتدافعًا دراميًّا بين (الراوي/ والطبيب)، وحدثًا رئيسًا هو(حمل الفتاة)، ومجموعة من الحوادث التي تدور حوله ولها بداية ونهاية، وهي(ذهاب الفتاة إلى صديقها تخبره عن حملها . صدمة ذلك(الصديق) عند سماع نبأ الحمل الذي أنفق راتبه كله محاولاً منع حدوثه . اصطحابه (صديقته) إلى الطبيب من أجل التخلص من الجنين . رفض الطبيب . محاولات هذا الصديق في إقناع الطبيب متذرعًا بالظروف الصعبة . رفض الطبيب بسبب خوفه من العقوبة القانونية ومن غضب زملائه).

وهكذا نجحت هذه الومضة عبر الاعتماد على تقنية الحكي المركز في تكثيف وتلخيص قصة هذا الشاب والإيحاء بدلالاتها على الآثار المدمرة للفقر وعلى فساد الضمائر في أقصر عبارة ممكنة[١].

٤ . حذف أدوات الربط

إحدى الوسائل اللغوية البارزة التي دعا الرمزيون والسورياليون إلى الاهتمام بها؛ لما لها من أثر كبير في تعزيز البعد الإيحائي للقصيدة الشعرية، ولقدرتها على أن تطبع لغة القصيدة بطابع نفسي قوي يقربها من لغة الحلم والهذيان الفنية التي كانت ضالة السورياليين[٢].

---

[١] ومن أمثلة الومضات التي استفادت من تقنية الحكي المركز في بنائها الفني في القصيدة أيضًا: الومضة السابعة، والعاشرة، والحادية عشرة، والثانية عشرة.

[٢] ينظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة . د/علي عشري زايد . ط٤ . ١٤٢٣هـ . ٢٠٠٢م . ص٤٥، وينظر أيضًا: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب . مجدي وهبه ، كامل المهندس . مكتبة لبنان . بيروت . ط٢ (منقّحة ومزيدة). ١٩٨٤م . ص٢٠٢.

ولكن عناية الومضة أو الإبيجرامة بهذه الأداة اللغوية تنبع أساسًا من دورها في مضاعفة التكثيف والإيحاء داخل بنائها الفني.

ولقد حرصت العديد من الومضات في القصيدة موضوع البحث على الاستفادة من قدرات هذه الأداة اللغوية على التكثيف والإيحاء، ومن أمثلتها قول دنقل في الومضة الأولى:

قوله: **أنبش قلبي، أخرج هذا الجسد الشمعي**

وأسجِّيه فوق سرير الآلام.

أفتح فمه، أسقيه نبيذ الرغبة

فلعل شعاعا ينبض في الأطراف الباردة الصلبة

فمن الملحوظ أن الشاعر قد أسقط (واو العطف) بين بعض الجمل من أجل تكثيف الإيحاء بحالة الرهبة والسرعة والاضطراب والتلاحق التي تستحضر إلى الذهن صورة الطبيب الذي يهرع لإنقاذ مريض في حالة خطيرة، مما يعكس أن الشاعر بذل كل ما في وسعه من أجل إعادة الحياة إلى ذلك العالم الميت لكنه فشل.

وقوله في الومضة الثانية: **وفي المساء، في ضجيج الرقص والتعانق**

تنزلقين من ذراعٍ لذراع!

تنتقلين في العيون، في الدخان العصبِيّ، في سخونة الإيقاع

فإن حذف أداة العطف هنا قد كثف الإيحاء بالحركة الجنونية السريعة لتلك الفتاة أثناء الرقص، وعدم اكتراثها بنظرات الناس والمجتمع إليها، مما يعكس رغبتها العميقة في الهروب من الواقع الأليم الذي تعاني من قسوته، وإن اضطرت أن تداوي الآلام بالآلام.

وقوله: **عينا القطة تنكمشان..**

فيدقُ الجرسُ الخامسةَ صباحا!

أتحسس ذقني النابتةَ.. الطافحةَ بثورًا وجراحًا

(.. أسمع خطو الجارة فوق السقف

وهي تعد لساكن غرفتها

الحمَّامَ اليوميَّ..!)

دفءُ الأغطية، خريرُ الصنبور

خشخشة المذياع، عذوبة جسدي المبهور

يكاد يكون حذف أداة العطف في هذه التجربة هو الوسيلة الإيحائية الأكثر أهمية من بين وسائل الإيحاء الأخرى، إذ اعتمد عليها الشاعر بشكل أساسي في تكثيف الإيحاء بقسوة الإحساس بالوحشة لدى ذلك الشاب، وأثره في رحيل حواسه كافة إلى غرفة الجيران، واتحاد شعوره وإحساسه اتحادًا تامًّا مع أجواء هذه الغرفة وتفصيلاتها جميعها جليلها وصغيرها حتى يكاد يراها رأي العين.

وقوله: **أطرق باب صديقي في منتصف الليل**

(تثب القطةُ من داخل صندوق الفضلات)

كلُّ الأبواب، العلويَّة والسفليَّة، تُفتح إلا.. بابه

وأنا أطرق.. أطرق

حتى تصبح قبضتيَ المحمومةُ خفاشًا يتعلق في بندول "

فسقوط أدوات العطف بين الأسطر الثلاثة الأولى في هذا المثال يكثف الإيحاء بقوة الطرق وشدته وتسببه في إحداث حالة من الإزعاج والفزع لدى الجيران، وحتى القطط التي تألف النوم على درجات السلم وثبت خوفًا من شدته، وتستدعي قوةُ الطرق هذه . عبر تداعي الإيحاءات . شدةَ حاجة هذا الصديق إلى عون صديقه ومساعدته فيما نزل به، كما تستدعي ضرورة أن ثمةَ تجاهلاً متعمدًا من قبل الصديق الموجود في الداخل لاستغاثات صديقه وطرقاته المذعورة المتوسلة.

وقوله في استكمال المقطع ذاته:

يتدفق من قبضتي المجروحة خيطُ الدم

يترقرق.. عذبًا.. منسابًا.. يتساند في المنحنيات

تغتسل الرئتان المتعَبَتان من اللون الدافئ،

ينفثئ السمّ..

يتلاشى البابُ المغلقُ.. والأعين.. والأصوات

.. وأموتُ على الدرجات!!

يكثف من الإيحاء بقوة الطرق، وباتحاد القلب والجوارح في التوسلات التي تمثلت في صوت هذا الطرق، وأن الذي كان ينزف في الحقيقة هو القلب لا اليد؛ ولذا فقد توالت أحداث السقوط سريعًا(يترقرق . يتساند . ينفثئ . يتلاشى . وأموت).

وهكذا نجحت الومضات الواردة في القصيدة قاطبة في الاستفادة من التقنيات المختلفة في عملية التكثيف والإيحاء، مما كان له أثر واضح في قدرتها على تقديم صورة واضحة للتجربة في كل منها في أقل قدر من الأسطر والكلمات.

رابعًا: الصورة

من المعروف أن لكل بنية من البنى المعقدة التي تحيط بنا في الكون والحياة وحدةً تتألف من تكرارها وترابطها على نحو ما، وإذا كانت وحدة البناء السكني هي اللبنة، ووحدة بناء الكلام هي الكلمة، فإن وحدة بناء القصيدة الشعرية هي الصورة دون شك.

فالصورة هي الوحدة البنائية الأساسية التي تتألف من تكرارها القصيدة الشعرية، فهي المرآة التي تعكس أحاسيس الشاعر ومشاعره القريبة الفائرة بينما توحي إيحاءً بما يستسر في أعماقه من تلك المشاعر والأحاسيس في هيئة أشكالٍ ومدركات حسية.

ومن ثم فإن الصورة ببساطة هي "رسم قوامه الكلمات"[١]، أو هي " التعبير الذي ينقل شعور الشاعر أو أفكاره معتمداً علي التجسيد، لا علي التصريح ولا علي التجريد، كما تشرك معه عواطف متلقي شعره، وتشخص لهم ما يريد نقله إليهم "[٢].

وللصورة في القصيدة الشعرية مصدران رئيسان: هما الحقيقة أو الواقع، والخيال. ولا ترتبط جودة الصورة وجمالها بحظها من الحقيقة أو الخيال، ولكن بقدرتها على التعبير الصادق عن المشاعر والأحاسيس التي تجيش في نفس الشاعر، وعلى الإيحاء بما يستعصي على التحديد والتعبير من تلك المشاعر والأحاسيس.

وإذا أنعمنا النظر في القصيدة موضوع البحث وجدنا أنها مترعةٌ بعدد كبير من الوسائل القديمة والحديثة التي أسهمت في بناء الصورة، فمن أبرز الوسائل التقليدية التي اعتمدت عليها في بنائها:(التشبيه، والاستعارة، والكناية، والحقيقة أيضًا). أما الوسائل الحديثة فكان من أهمها:(التشخيص، والتجسيد، وتراسل الحواس، ومزج المتناقضات)[٣].

---

[١] الصورة الشعرية. سي دي لويس . ترجمة/أحمد نصيف الجنابي، وملك ميري، وسليمان حسن ابراهيم . مطبوعات ومنشورات مؤسسة الخليج . الكويت . ١٩٨٢م . ص٢١.

[٢] أضواء علي الأدب الحديث . تأليف/ د أحمد الحوفي . دار المعارف . مصر . ط١ . ١٩٨١م . ص١٧٧

[٣] من الواضح أن جميع الوسائل المذكورة تنتمي إلى أنواع الصورة الجزئية، وقد عدلت عن تخصيص مبحث للصورة الكلية حرصًا على وقاية البحث من آفة التكرار، لا سيما أنني أرى أن الحديث عنها قد لا يحمل إضافة حقيقية للبحث بعد التفصيل الذي عني به أثناء الحديث عن وسائل تشكيل الصورة الجزئية.

١ . الوسائل التقليدية

احتفت القصيدة احتفاءً كبيرًا بالوسائل التقليدية أو الموروثة في تشكيل صورها، ومن أبرز تلك الوسائل التشبيه، ومن أمثلته قول الشاعر:

(يبل ثوبك الفَرَاشيَّ.. من الأكمام حتى الخاصرة!): حيث تراءى ثوب الفتاة أمام حواسه الشاعرة في صورة فراشة رقيقة مزركشة، من فرط رقته وشفافيته وتناسق ألوانه.

وقوله:**(وعندما مرت عليَّ، بقعة مضيئة)**، حيث بدت حبيبته أمام عينيه أثناء مرورها شمسًا مشرقةً أو قمرًا منيرًا متألقًا، وهذا يعكس عمق حبه لها وتعلق فؤاده بفؤادها.

وقوله:**(حتى تصبح قبضتيَ المحمومةُ خفاشًا يتعلق في بندول)**، حيث صور قبضة ذلك الصديق المستصرخ الملهوف . بعد خذلان صديقه وتجاهله طرقاته وتوسلاته أمام بابه . في صورة الخفاش في قوة استمساكه بغصن الشجرة الذي يتدلى منه.

واهتداء حواسه الشعورية إلى اختيار الخفاش . ذلك الكائن الظلامي المخيف . من بين الكائنات يوحي بحالة الظلام النفسي العميقة . إلى جانب الظلمة الحقيقية في منتصف الليل . التي يتخبط فيها ذلك الصديق.

وقوله:**(يريح عينيه على المنحدر الثلجي في انزلاق الناهدين):** حيث صور نهدي تلك الفتاة من منظور ذلك الشاب الذي اتخذ غريزته إلهًا في صورة منحدر ثلجي في البضاضة والتراة والاستدارة.

. **ومن أمثلة الصور التقليدية التي أرِبَتْ إليها القصيدة أيضًا الاستعارة**،ومن أمثلتها:

قول الشاعر:**(تنزلقين من شعاعٍ لشعاع)** حيث صور مشي الفتاة الحالمة بالانزلاق إيحاءً باستغراقها في عالم الأحلام جسمًا وفكرًا.

وقوله:**(أتلاقى – في ضوء الصبح– بظلّي الفارع:**

نتصافح.. بالأقدام!) حيث صور تلاقي الظل وصاحبه عند القدمين بالمصافحة، إيحاءً بشعوره العميق بالتجاهل وعدم اهتمام المجتمع بموهبته الاهتمام اللائق.

وقوله:**(فيسترد لحظةً عينيه: يبتسم في نعومة)**،حيث صور تغيير نظرة عينيه . يقصد هذا الشاب . من شبقيَّة إلى عادية بالاسترداد، وهذا يعكس فرط ولوع هذا الشاب بجسد الفتاة، وكأنه عند النظر إليها يكون فاقدًا عينيه المولعتين بجسمها ومفاتنها.

وقوله:**(وهي تدس نفسها بين ذراعيه.. وتشكو الجوع)**، حيث صور اشتعال الغريزة في جسم الفتاة بما يضطرم في بطن الجائع من الشعور بالجوع والمسغبة، وهذا يوحي بما كان لدى هذه الفتاة من الشبق والرغبة في ذلك الشاب أيضًا.

. أما النوع الثالث من أنواع الصور التقليدية التي كان لها حضور قوي في القصيدة فهو (الكناية)، ومن أمثلتها:

قوله:(.. **في آخر الأسبوع**

كان يعد – ضاحكًا – أسنانها في كتفيه)، كناية عن ممارستهما الرذيلة معًا، ووصول الشاب إلى مبتغاه من الفتاة. والتعبير بالصورة الكنائية أكثر إثارة للعاطفة من التصريح، وأبلغ في الدلالة على وقوع الحدث.

وقوله:(**حين تكونين معي أنتِ:**

أصبح وحدي..

في بيتي!)، كناية عن الشعور بالوحدة والوحشة.

وقوله:(**في ليلة الزفاف، في التوهج المرهق**

ظلت تُدير في الوجوه وجهها المنتصر المشرق)، فقوله:(التوهج المرهق) كناية عما يستلزمه حفل الزفاف من النفقات الباهظة والبذخ في الطعام والشراب والأزياء والأضواء...، وقوله:(وجهها المنتصر المشرق) كناية عن حالة الشعور بالفوز والافتخار والتحدي والانطلاق من إسار النظرات المستهجِنة التي كانت تحاصرها من قبل.

وقوله:(**مذ علقنا – فوق الحائط – أوسمة اللهفة)**، فقوله:(أوسمة اللهفة) كناية عن الصور الفوتوجرافية التي تُلتقط للزوجين ليلة العرس. وربما كان السطر الشعري

كله كناية عن(الشنق)، أي شنق مشاعر الحب التي كانت مفعمةً بالحياة بين الزوجين قبيل الزواج.

وقوله:(**في جلسة الإفطار، في الهُنيهة الطفليَّة المبكرة**

أعصب عيني بالصحيفة التي يدسُّها البائع تحت الباب)، فالسطر الأول كناية عن حالة السكينة والصفاء النفسي وخلو الذهن التي يعيشها المرء في اللحظات الأولى من يومه عقب استيقاظه. ولا شك في أن التعبير بالصورة(الطفلية) أقدر على الإيحاء النفسي بما يستسر من مشاعر الوداعة والسكينة والحرية ... من التصريح الفقير بتلك المشاعر.

والسطر الثاني كناية عن حرصه على الحفاظ على حالة الصفاء الذهنية السابقة قدر الإمكان وعدم استعداده للانخراط في أي نوع من أنواع الحوار المرهق مع زوجته الثرثارة.

. **أما النوع الرابع والأخير** من أنواع الصور التقليدية التي كان لها أثرٌ بالغ في صياغة التجارب الشعرية في القصيدة فهي الصورة الحقيقية، أو الصورة المستمدة من الواقع، وتكاد تكون هذه الصورة أكثرَ أنواع الصور شيوعًا في القصيدة، بل إن الشاعر قد اعتمد على طاقاتها الإيحائية الذاتية بشكل يكاد يكون تامًّا في بعض التجارب، كالتجربة التي صورها المقطع التاسع حيث يقول:

جاءت إلي وهي تشكو الغثيان والدوار

(.. أنفقتُ راتبي على أقراص منعِ الحمل!)

ترفع نحوي وجهها المبتل..

تسألني عن حل!

.....

هنأني الطبيبُ! حينما اصطحبتها إليه في نهاية النهار

رجوته أن يُنهي الأمر... فثار (.. واستدار يتلو قوانين

العقوبات علىّ كي أكفَّ القول!)

هامش:

أفهمته أن القوانين تسن دائما لكي تُخرق

أن الضمير الوطنيَّ فيه يُملي أن يقل النسل

أن الأثاث صار غاليًا لأن الجدبَ أهلك الأشجار

لكنه.. كان يخاف الله.. والشرطةَ.. والتجار!

فالمقطع السابق يصور تجربة أحد الشباب الذي صدم بنبأ حمل(صديقته) رغم اتخاذهما الاحتياطات كافة، بل إنه أنفق القدر الأكبر من راتبه المتواضع من أجل منع هذه(الكارثة)، وبعد علمه بهذا الخبر لم يجد أمامه سبيلاً سوى اللجوء إلى أحد الأطباء لمساعدته في التخلص من الجنين، ولكن الطبيب أصر على الرفض رغم توسلات الرجل ومصارحته الطبيب بأحواله المادية العصيبة، وفي النهاية يكتشف الشاب أن رفض الطبيب أن يلبي طلبه لم يكن بسبب منافاة هذا الفعل للدين والأخلاق، ولكن السبب الحقيقي كان خشيته من العقوبة والمساءلة القانونية، وخشيته من انتقام أصدقائه الأطباء(التجار من وجهة نظره)، لأن تلبيته رغبة هذا الشاب وأمثاله سوف يعرض تجارتهم للخسارة والكساد.

فالمقطع يكاد يخلو خلوًا تامًّا من الصور الخيالية، وعلى الرغم من ذلك فقد امتلأ بعدد كبير من الصور الإيحائية التي جسدت مشاعر هذا الشاب وأحاسيسه بصدق بالغ.

فقوله:(جاءت إلي وهي تشكو الغثيان والدوار) تجسيد موحٍ لأعراض الحمل دون تصريح بذكره، وهو أقوى في الدلالة على حدوثه.

وقوله:(.. أنفقتُ راتبي على أقراص منعِ الحمل!) يوحي بفقر هذا الشاب الذي يلتهم ثمن الأقراص المانعة للحمل راتبه كله، كما يوحي بحرصه الشديد على منع هذا الحمل وإن كلفه الفتات الذي يتقاضاه.

وقوله(ترفع نحوي وجهها المبتل..) تجسيد لما تعانيه الفتاة من آلام الحمل، وربما هو تجسيد لخوفها من مواجهة الناس بالحمل سفاحًا.

وقوله:(تسألني عن حل!) إيحاء باستشعارها بوقوع كارثة يجب التصدي لها والبحث عن سبيل فوري للخروج منها.

وقوله:(هنأني الطبيبُ! حينما اصطحبتها إليه في نهاية النهار) يوحي بسعادة الطبيب(التاجر) بـ(الزبون) الجديد.

وقوله:(رجوته أن يُنهي الأمر... فثار) الفعل(رجوته) يرسم صورة ذلك الشاب الفقير الذي آدَهُ نبأ الحمل وهو يتوسل إلى ذلك الطبيب باخعًا منكسرًا كاسف البال أن يخلصه من هذا العبء الثقيل. والفعل(فثار) تجسيد لحالة الانفعال والغضب الشديد الذي أصاب ذلك الطبيب بعد طلب الشاب.

وقوله:(.. واستدار يتلو قوانين

العقوبات عليّ كي أكفَّ القول!)، يوحي بأن أول ما بدر إلى ذهن الطبيب عندما علم برغبة الشاب في التخلص من الجنين هو الخشية من افتضاح الأمر والتعرض للمحاسبة من قبل أصدقائه الأطباء(التجار) أو المحاسبة القانونية.

وقوله:(أفهمته أن القوانين تسن دائما لكي تُخرق) يوحي . من وجهة نظره . بكثرة أعداد الخارجين على القانون حتى كادوا يشكلون الأغلبية من الناس، فهو يرجوه أن يعده واحدًا من تلك الأغلبية.

وقوله:(أن الضمير الوطنيَّ فيه يُملي أن يقل النسل) يوحي باعتقاده . الخاطئ . أن الزيادة السكانية هي السبب في ضيق الأرزاق وانتشار الفقر وغلاء المعيشة.

وقوله:(أن الأثاث صار غاليًا لأن الجدبَ أهلك الأشجار) يعكس ما يعانيه الناس من غلاء العيش وارتفاع الأسعار، كما أن قوله(الجدب أهلك الأشجار) يجسد حالة الفقر المدقع التي يتردى فيها الناس بسبب سوء الأحوال الاقتصادية.

وقوله:(لكنه.. كان يخاف الله.. والشرطةَ.. والتجار!) مفارقة لفظية . سبق تحليلها . توحي بفساد الذمة عند هذا الطبيب الذي مات ضميره، وأصبح الطب عنده مهنةً تجارية، لا رسالةً دينية وأخلاقيةً وإنسانية.

وبالإضافة إلى المقطع السابق كان للصورة الحقيقية . سواء كانت عبارة أو لفظة مصورة كما سبق . حضور قوي في المقطع السادس، والسابع، والعاشر، وفي أغلب مقاطع القصيدة، مما يعكس ثقة الشاعر في استمرار قدرة هذه الصورة على استيعاب ما يشحنها به من مشاعره وأحاسيسه الفوارة، والإيحاء بما يستسر منها في كهوف النفس كما تبين[١].

---

[١] أشار د/علي عشري زايد من قبلُ إلى قدرة (دنقل) الخاصة في توظيف الصور الحقيقية توظيفًا إيحائيًّا (ينظر: عن بناء القصيدة الحديثة . ص٨٨.٩١).

٢ ـ الوسائل الحديثة

إلى جانب الصور التقليدية السابقة استعانت القصيدة بعدد من الوسائل الحديثة في تشكيل الصورة، وكان على رأسها التشخيص، والتجسيد[١].

وعلى الرغم من قلة أمثلتهما في القصيدة فقد كان لما عرفتْه منها أثر بالغ في التصوير والإيحاء، **فمن أمثلة (التشخيص)** التي تدعم ذلك القول قولُ(دنقل):

(فاحتقنت أذناي، واختبأتُ في أعمدة الوظائف الشاغرة)، حيث شخّص تجاهل أذنيه تحيةَ محبوبته، وتجاهل عينيه النظر إليها(حاجز نفسي) في صورة حاجز مادي

---

[١] درج كثيرٌ من الباحثين على التفريق بين مصطلحي (التشخيص، والتجسيد)؛ فيجعلون الأول مرادفًا لأَنْسنة الأشياء والمجردات، ويجعلون الثاني مرادفًا لإبراز المجرد في صورة محسوس. بينما تذهب قلة منهم إلى أن المصطلحين مترادفان دون أي فرق بينهما.

ويبدو لي أن حسم هذا الخلاف مرتبط بالرجوع إلى أصل الدلالة اللغوية الوضعية لكلا اللفظين ـ باعتبارها الأساس في التفرقة بين استعمالهما الأدبي ـ فإذا راجعنا(لسان العرب) نجده يذكر بشكل صريح أن" الجسد: جسم الإنسان، ولا يقال لغيره من الأجسام المغتذية، ولا يقال لغير الإنسان جسدٌ من خلق الأرض". أما لفظة(الشخص) فهي تعني"... كلُّ جسمٍ له ارتفاع وظهور". وهذا يوضح بلا لبس أن لفظة(الجسد)أدل على الإنسان الحي وأخص به من لفظة(الشخص)، أما لفظة(الشخص) فقد ظهر أنها ليست مقصورةً على الإنسان الحي، بل تشمل الإنسان، والحيوان، والجماد أيضًا، ومن ثم فإن لفظة(الشخص) أعم من(الجسد).

وهذا يقتضي ـ بداهة ـ أن يكون مدلول(التجسيد) في الحقل الأدبي هو أنْسنة الأشياء والمعاني المجردة، بينما يكون مدلول(التشخيص) هو إبراز غير المحسوس في صورة محسوس، ومن ثم فإن التشخيص يكاد يشمل صور التجسيد قاطبةً باستثناء أنسنة المحسوس.

وعلى الرغم من استمرارية وجود نوع من التداخل بين المصطلحين، ولكن ما ذُكر أقرب إلى مراعاة التطابق بين الدلالتين اللغوية والأدبية لكل منهما، وهو ما سيجري عليه العمل في هذا البحث إن شاء الله.(ينظر: المعجم الأدبي ـ تأليف/ جبور عبد النور. دار العلم للملايين ـ بيروت ـ لبنان ـ ط٢. ١٩٨٤ ـ القسم الأول ـ ص٥٩، ٦٧،ومعجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ـ ص١٠٢، ولسان العرب ـ جسد، شخص).

ملحوظة: قد لا يستخدم مصطلح (التجسيد) في الدلالة على خلع صفات إنسانية على المعاني والأشياء، ولكن باعتباره نقيضًا لمصطلح(التجريد) فحسب، وهذا أمر معروف وشائع في شتى أنواع الأبحاث والدراسات الأدبية.

حقيقي هو (الاحتقان حينًا، والاختباء حينًا آخر). ولا شك أن صورة الاحتقان أكثر إيحاءً بمشاعر الرفض والإعراض من التصريح بالتجاهل، وكذلك صورة(الاختباء)التي تستحضر إلى الذهن على الفور مشهدًا لإنسان هارب يلوذ بأحد الجدران أو الحوائط خشية أن يصيبه مكروه، فهي أكثر قوة وإيحاءً بالتجاهل من التصريح به[١].

وقوله:(**عينيه هاتين اللتين**

تغسل آثارهما عن جسمها – قبيل أن تنام – مرتين!)

حيث تَصوّرَ أن لعيني ذلك الشاب الغِلّيم أثارًا في جسد فتاته البضّة من شدة رأرأته إليها بهما، ليس هذا فحسب، بل شخص هذه الآثار في صورة شيء محسوس يعلق بالجسم ويتشبث به، ولا تجد فتاته سبيلاً إلى إماطته إلا بالغسل مرارًا وتكرارًا.

فخيال الشاعر لم يتوقف عند حدود أن يتصور أن لنظرات الشاب آثارًا في جسم الفتاة بل شخص هذه الآثار في صورة شيء محسوس ينشب في جسد الفتاة فتحتاج إلى الغسل لتتخلص منه، وهذا يؤكد دور التشخيص في الإيحاء بقوة الشبق لدى هذا الشاب وشهوانيته.

وقوله:(**وتخلع الراقصةُ الشقراءُ عريَها.. وتحسب الهبَات!**)، حيث شخص العري في صورة لباس مادي يمكن ارتداؤه أو خلعه، وهذا تشخيص دقيق وعميق إلى حد بعيد؛ لأن الإنسان لا يحتاج إلى تغيير ثيابه إلا مرات قليلة في اليوم الواحد، بينما الغالب على يومه أن يكون مرتديًا أحد ثيابه فيه، فتصوير الشاعر لعري الراقصة في صورة لباس يخلع يشير إلى أن هذا العري صفة تكاد تكون ملازمةً لها لا تفارقها إلا في ظروف مؤقتة.

وقوله:(**كأنها لم تذق الحب.. ولم يثر بصدرها التنهدات!!**)، حيث صور الحب في صورة مأكول أو مشروب لذيذ طيب الطعم، فلم يعد الحب إحساسًا أو شعورًا

---

[١] ويمكن إجراء التشخيص في قوله(أعمدة الوظائف الشاغرة) بدلاً من الفعل(اختبأت)، وحينها يكون هذا الفعل مستعملاً في حقيقته، ويكون المراد من التشخيص هو تصويرَ عبارات الجريدة في صورة حائط أو حاجر ضخم يلوذ به هذا (الصديق) ويختبئ خلفه من كلمات (صديقته) المسمومة. فالعبارات ثرة بالخيال والإيحاءات في أوجهها كافة.

مجردًا، بل أصبح موجودًا ماديًّا محسوسًا وحقيقيًّا له حضوره وصورته وفاعليته التي لا سبيل إلى إنكارها.

. أما التجسيد فلم يظهر له في القصيدة إلا مثالٌ واحدٌ أو اثنان، وذلك من خلال مقطع المطلع المكرر في بداية القصيدة ونهايتها، وهو قول الشاعر:

أعرف أن العالم في قلبي.. مات!

لكني حين يكف المذياع.. وتنغلق الحجرات:

أنبش قلبي، أخرج هذا الجسد الشمعي

وأسجِّيه فوق سرير الآلام.

أفتح فمه، أسقيه نبيذ الرغبة

فلعل شعاعا ينبض في الأطراف الباردة الصلبة

لكن.. تتفتت بشرتُه في كفي

لا يتبقى منه.. سوى: جمجمةٍ.. وعظام!

فقد جسد الشاعر أمله في العالم أو عودة ثقته فيه في صورة إنسان ميت، حاول إسعافه وإعادته إلى الحياة . كما يفعل الأطباء . بشتى الطرق، فتارة يفتح فمه ليساعده على التنفس، وتارة يصب في جوفه بعض الأدوية ... ولم يزل كذلك بين إسعاف وترقب للنتائج وقتًا بعد وقت، تمر اللحظة عليه أعوامًا، حتى استيقن من فشل محاولاته بعد وجد بشرته الشمعية تتفتت في كفه حتى عري جسمه إلا من الجمجمة والعظام.

ولا ريب أن هذا التجسيد بالغ العمق والإيحاء بيأس الشاعر من إصلاح العالم أو عودة ثقته في البشر مرة أخرى، فقد خبرهم وأوذي منهم سنوات وسنوات، لم يكن خلالها يبتسر الإصلاح أو يتعجله، ولكنه كان متسلحًا بالصبر والعزيمة والجلد، حتى لا يُتوهم أن يأسه من الناس نابع من تسرعه في حصاد ثمار غرسه، ولكنه أيقن في النهاية بالنتيجة الحتمية، واستسلم للقضاء المحموم، وآمن أن هذا العالم الميت لا سبيل إلى عودة الحياة إليه.

. ومن أمثلة الوسائل الحديثة في تشكيل الصورة في القصيدة أيضًا(تراسل الحواس)، ويقصد به: وصف مدركات إحدى الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى،

وهي إحدى الوسائل المهمة التي جاءت بها الرمزية لتعزيز الجانب الإيحائي في القصيدة الشعرية[١].

وقد كان لها ظهورٌ محدودٌ في القصيدة، ولكنه كان يتسم بالعمق والإيحاء، مثل قوله:

(تنتقلين في العيون، في الدخان العصبِيّ، في سخونة الإيقاع)، ففي قوله:(سخونة الإيقاع تراسل بين حاستي اللمس والسمع)، ذلك أن الإيقاع أصوات، والأصوات من مدركات الأذن، أما السخونة فمما يدرك باللمس. ووصف الإيقاع بالسخونة أعمق إيحاء بقوته وانبعاقه وجلجلته وتَرْعيبه من وصفه بالشدة أو الارتفاع؛ لأن لفظة(السخونة) لا توحي فقط بقوة الصوت، بل توحي أيضًا باكتظاظ المكان بالشباب المتراقصين وتباكّهم فيه، مما يؤدي إلى ارتفاع حرارة المكان بسبب التزاحم المفرط. ومن ثم فإن كلمات مثل:(شدة أو ارتفاع مثلا) غير كافية في الإيحاء بهذه الأجواء.

وقوله:(.. **أسمع خطو الجارة فوق السقف**

وهي تعد لساكن غرفتها

الحمَّامَ اليوميَّ..!)

دفءَ الأغطية، خريرَ الصنبور

خشخشة المذياع، عذوبة جسدي المبهور)

فالدفء وعذوبة الجسد ليسا مما يدرك بالسماع، أي أنهما ليسا من مدركات حاسة السمع، ولكن تصوير الدفء والعذوبة في صورة مخلوق حيّ له صوت أكثر إيحاء بقوة الشعور بالدفء والاتصال الجسماني بينه وبين جيرانه.

وقوله:**(تغتسل الرئتان المتعَبَتان من اللون الدافئ)**، فقوله:(اللون الدافئ) تراسل بين حاستي البصر واللمس؛ فإن الألوان من مدركات العيون، والدفء مما يدرك عن طريق الجِلْد، فالتعبير عن حمرة لون الدم بالدفء إيحاء بأنها حمرة نارية، فلقد أصبح صدر هذا الصديق المخذول يضطرم بالجمر المشتعل كأنه أتّونٌ تتفجر فيه النار

---

[١] ينظر: النقد الأدبي الحديث . ص٣٩٥.

وتتصاعد ألسنتها. وربما أراد الشاعر أن هذا البركان الهائج الذي يَنْفِث في داخله كان السبب في ارتفاع حرارة الدم الذي ينثعب من كفيه.

ومن أمثلة الوسائل الحديثة التي كان لها دورٌ في صياغة بعض الصور في القصيدة أيضًا(مزج المتناقضات)، ومن أمثلته قوله:

(وحين صرنا وحدنا – في الصمت الكثيف الكلمات)، فقد صور لحظات الخجل الأولى بين العروسين المنفرديْن معًا بأنها لحظات صمت كثيف الكلمات، وهذا تناقض واضح، فالصمت والكلام نقيضان لا يمكن أن يجتمعا، ولكن خيال الشاعر الخصب المجنح قد جمع بينهما على نحو مفاجئ بارع يوحي بما تفور به أنفس العروسين من عبارات المحبة والشوق والسعادة والهيام ولكنها محبوسة في سجن يحرسه سجّان ضخم يقف لها بالمرصاد، وهو الخجل والحياء.

وقوله:(**وهي تصبُّ شايَها الفاتر في الأكواب!)**، فالشاي مشروب ساخن، لا يشرب باردًا في العادة، فنعتُه بالبرودة أثناء صبّه تناقضٌ واضح، ولكن الشاعر أراد أن يوحي من خلال ذلك الجمع بين المتناقضين بصورة حياته الزوجية الفاترة، وبرودة العلاقة بينه وبين زوجته التي كان يجب أن تكون مصدر الدفء والمحبة والسكينة، وأن تكون السكن والمأوى الذي يلوذ به زوجها عند الملمات، ولكنها بدلاً من ذلك تحولت إلى مصدر للإزعاج والقلق وإفساد لحظات الصفاء، فشتان شتان.

وهكذا نجح الشاعر نجاحًا باهرًا في صياغة رؤيته الشعرية صياغة فائقة عبر توظيف عدد كبير من الصور القديمة والحديثة التي برع في استخدامها استخدامًا إيحائيًّا للتعبير عن أدق وأخفى ما تفور به نفسه من المشاعر والأحاسيس.

خامسًا: الموسيقى

للموسيقى في القصيدة العربية الحديثة العديد من الروافد والمصادر الداخلية والخارجية، فإلى جانب الأوزان والقوافي قد نجد الموازنة، والجناس، والتكرار، والمدود... وغير ذلك من الوسائل التي تتآزر مع الوزن والقافية في إثراء الجانب الموسيقي والإيحائي في القصيدة الشعرية.

وسوف تتناول الصفحات القادمة تجليات هذه العناصر الموسيقية في القصيدة موضوع البحث، وعلى رأسها: الأوزان.

١ . الأوزان

يعد الوزن أحد الروافد الموسيقية الأساسية في القصيدة العربية القديمة وقصيدة الشعر الحر على السواء برغم ما بينهما من فروق موسيقية هائلة.

وتعد الأوزان البسيطة . التي تتكون وحدتها الموسيقية من تفعيلة واحدة . وفي مقدمتها الرجز والمتدارك هي أكثر البحور رواجًا وانتشارًا في ديوان الشعر الحر[١]، وهذا لعمر الله شيءٌ عجيب؛ لأن هذين البحرين كانا على رأس الأبحر التي تحاماها القدماء في قصائدهم، ونفروا منها، وعدوها من سقط المتاع[٢].

ولكن شتان بين الصورة الموسيقية القديمة لهذين البحرين وبين صورتهما الموسيقية في قصيدة الشعر الحر، فلقد أعلنت الأخيرة منذ منتصف القرن الماضي عن تمردها على كثير من الثوابت الموسيقية القديمة التي لم تكن في نظرها سوى مجموعة من القيود والأصفاد التي تقيد حرية الشعراء المحدثين وتحول دون انطلاقهم.

وفي سبيل هذه الحرية نبذت وحدة القافية، ووحدة الضرب، ووحدة أعداد التفعيلات في الأبيات، كما استحدثت عددًا كبيرًا من الصور الغريبة في تفعيلات

---

[١] ينظر: العروض الجديد (أوزان الشعر الحر وقوافيه) . د/محمود علي السمان . دار المعارف . القاهرة . ١٩٨٣م . ص٣٢، ٣٦، ٥٤، ٦٥.

[٢] يستثنى من هذا ما عرف من إقبالهم على الرجز واستحسانه في صياغة المقطّعات، بينما كانوا يستهجنونه كل الاستهجان في القصائد والمطوّلات(ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها . ط٢ . الكويت . دار الآثار الإسلامية . ١٤٠٩هـ . ١٩٨٩م . ج١ . ص١٠٣، ٣٠١).

الحشو والضرب نتيجة احتفائها بطائفة من الزحافات والعلل التي لم يعهدها القالب القديم. ولكنها رغم هذا النبذ الضخم وهذا الاستحداث الكبير لم تستطع التخلي عن الحفاظ على وحدة موسيقية متكررة من بداية القصيدة حتى نهايتها، ومن هنا يتجلى دور الوزن وأهميته في قصيدة الشعر الحر.

وفي الوقت نفسه صاحب هذه التغيرات الموسيقية الجديدة تغيرات مماثلة فيما أصبحت تثيره من مشاعر وانفعالات، وما قد تصلح أو تتسع له من أغراض وموضوعات.

وفي إطار هذه التركيبة الموسيقية الجديدة أيضًا اكتسب الرجز والمتدارك تلك الغلبة والهيمنة على ديوان الشعر الحر، وأصبح ما كان منبوذًا في شِعر الأمس سائدًا ومسيطرًا على شعر اليوم.

ولم تكن قصيدة(دنقل) موضوع البحث بدعًا من غيرها من قصائد الشعر الحر، فجاءت بعض مقاطعها من بحر الرجز الحر(وحدته الموسيقية مستفعلن)، وجاء البعض الآخر من المتدارك الحر(وحدته الموسيقية فاعلن).

ويبدو أن الشاعر قد زاوج بين البحرين في الصياغة الموسيقية للقصيدة حرصًا على نبذ الرتابة والملل اللذين قد يبعثهما طول القصيدة أو كثرة عدد المقاطع والأجزاء.

. أما المقاطع التي جاءت على وزن المتدارك فيها، فهي على الترتيب:

المقطع الأول(وهو ذاته الأخير)، المبدوء بقوله:

أعرف أن العالم في قلبي.. مات!

لكني حين يكف المذياع.. وتنغلق الحجرات

والثالث، المبدوء بقوله:

عينا القطة تنكمشان..

فيدقُ الجرسُ الخامسةَ صباحا!

والرابع، حيث يقول:

في الشارع

أتلاقى – في ضوء الصبح- بظِلّي الفارع:

نتصافح.. بالأقدام!

والسادس، المبدوء بقوله:

أطرق باب صديقي في منتصف الليل

والحادي عشر، المبدوء بقوله:

مذ علقنا – فوق الحائط – أوسمة اللهفة

ويمكن الوقوف على التغييرات الموسيقية التي طرأت على صور الأضرب في هذه المقاطع وغيرها من التغييرات من خلال جدول التقطيع الآتي[١]:

م	تفعيلة الضرب	مثالها	التقطيع	عدد التفعيلات في السطر
١	فَعِلانْ	لا يتبقى منه سوى جمجمةٍ وعظام!	لا يتـ(فاعلُ)، بقّى(فاعلْ)، منه سـ(فاعلُ)، وى جمـ (فاعلْ)، جمةٍ(فعِلن)، وعظام (فعِلانْ)	٦
٢	فعْلانْ	أعرف أن العالم في قلبي مات	أعرفُ(فاعلُ)، أن الـ(فَاعلْ)، عالمَ(فاعلُ)، في قلـ(فاعلْ)، بي ماتْ(فعْلانْ).	٥
٣	فاعلْ(مقطوعة)	أنبش قلبي، أخرج هذا الجسد الشمعي	أنبش(فاعلُ)، قلبي(فاعلْ)، أخرج (فاعلُ)، هذا الـ(فاعلْ) جسد الشـ(فعِلنْ)، شمعي(فاعلْ)	٦
٤	فَعْلْ(بإسكان العين واللام)	لكني حين يكف المذياع وتنغلق الحجرات	لكن(فاعلْ)، ني حيـ(فاعلْ)، ن يكف (فعِلُنْ)، ف المذ(فاعلْ)، ياع وَ(فاعلُ)، تنغلـ(فاعلُ)، ق الحجُ(فاعلُ)، راتْ(فعْلْ)	٨
٥	فَعْ	أفتح فمه، أسقيه نبيذ الرغبة	أفتح(فاعلُ)، فمه(فعِلنْ)، أسقيـ(فاعلْ)،ه نبيـ(فعِلنْ)، ذ الرغـ(فاعلْ)، بهْ(فعْ)	٦

من خلال النظر في جدول التقطيع السابق تتجلى بعض الأمور، أهمها:

---

[١] للوقوف على صور تفعيلات الحشو والضرب التي تنتمي إلى المتدارك الحر وأمثلتها كاملةً ينظر: العروض الجديد . ص ٦٥.٧٣.

أ . عدم التزام المتدارك الحر . كشأن الأوزان الحرة كافة . بعدد محدد من التفعيلات في السطر الواحد، بل تتبع تفعيلاته إيقاع الدفقة الشعورية في طولها أو قصرها في حرية كاملة.

ب . عدم التزام المتدارك الحر بضرب واحد طوال القصيدة، بل هو حر في التنويع والمزاوجة بين ما يشاء من الأضرب القديمة والجديدة.

ج . تشتمل الصورة الحرة من المتدارك على عدد كبير من الأضرب، هي مجموع ما يملكه قالبه القديم منها وما أضافه إليها القالب الجديد. ويمثل الضربان الأولان في الجدول نماذج للأضرب القديمة، أما الأضرب الثلاثة الباقية فهي من ثمرات الوزن الحر.

د . يتضح من خلال الأسطر المُقطّعة في جدول التقطيع السابق أن تفعيلات الحشو بريمٌ بين التفعيلات المعهودة في المتدارك القديم(فاعلْ بالقطع أو التشعيث، وفعِلن مخبونة)، وبين التفعيلات الجديدة التي جاء بها المتدارك الحر، وهما اثنتان: أولاهما(فاعلُ مقبوضة)، التي بلغت من الكثرة والتكرار حدًا كادت معه تناظر(فاعلْ المقطوعة)، كما هو واضح في الجدول. والثانية: (فَعِلَتُ بتحريك الجميع)، ومثالها قول دنقل: **(فيدقُ الجرسُ الخامسةَ صباحا)**، وتقطيعها كالآتي: فيدق(فعِلنْ) ق الجر(فاعلُ) س الخا(فاعلْ) **مسة صـ (فَعِلَتُ)** باحا(فاعلْ).

وهكذا تضافرت العديد من التغييرات الإيقاعية وتآزرت من أجل صياغة هذا الإصدار الموسيقي الجديد لـ (دق الناقوس)[1]، فتوقف الدق واختفى الناقوس . أو خفتا، ليصبح البحر في صورته الحرة أكثر هدوءًا ورحابة واتساعًا للتعبير عن التجارب الاجتماعية والوجدانية والتأملية، كتلك التي صاغها فيه دنقل في القصيدة موضوع البحث.

. وأما المقاطع التي جاءت على وزن الرجز في القصيدة، فهي على الترتيب:

المقطع الثاني، المبدوء بقوله:

تنزلقين من شعاعٍ لشعاع

---

[1] هذا ما أطلقه القدماء على المتدارك(ينظر : موسيقى الشعر . د/إبراهيم أنيس . ط٢ . ١٩٥٢م . مكتبة الأنجلو المصرية . مطبعة لجنة البيان العربي . ص ١٠٤).

وأنت تمشين – تُطالعين– في تشابك الأغصان في الحدائق

والخامس، المبدوء بقوله:

حبيبتي، في الغرفة المجاورة

أسمع وقع خطوها.. في روحة وجيئة

والسابع، المبدوء بقوله:

تدق فوق الآلة الكاتبة القديمة

وعندما ترفع رأسها الجميل في افتراق الصفحتين

والتاسع، المبدوء بقوله:

جاءت إلي وهي تشكو الغثيان والدوار

(.. أنفقتُ راتبي على أقراص منعِ الحمل!)

والعاشر، المبدوء بقوله:

في ليلة الزفاف، في التوهج المرهق

ظلت تُدير في الوجوه وجهها المنتصر المشرق

والثاني عشر، المبدوء بقوله:

في جلسة الإفطار، في الهُنيهة الطفليَّة المبكرة

أعصب عيني بالصحيفة التي يدسُّها البائع تحت الباب

ويمكن الوقوف على ما ظهر من أضرب الرجز الحر في هذه المقاطع، وغير ذلك من التغييرات الموسيقية من خلال الجدول الآتي[١]:

م	تفعيلة الضرب	مثالها	التقطيع	عدد التفعيلات في السطر
١	مستعِلانْ	تنزلقين من شعاعٍ لشعاع	تنزلقي(مستعلن)، ن من شعا(متفعلن)،ع لشعاع(مستعلان)	٣
٢	متفعلْ	وأنت تمشين –	وأنت تم(متفعلن)، شين تطا(مستعلن)،	٦

[١] للوقوف على صور تفعيلات الحشو والضرب التي تنتمي إلى الرجز الحر وأمثلتها كاملةً ينظر: العروض الجديد . ص٥٤ .٦٠.

		تُطالعين– في تشابك الأغصان في الحدائق	لعين في(متفعلن)، تشابك ال(متفعلن)، أغصان في ال(مستفعلن)، حدائق(متفعلْ)	
٣	متفعلانْ	جاءت إلي وهي تشكو الغثيان والدوار	جاءت إلي(مستفعلن)، ي وهي تشـ(متفعلن)، كو الغثيا(مستعلن)، ن والدوارْ (متفعلانْ)	٤
٤	مُسْتْ	تنتقلين في العيون، في الدخان العصبِيّ، في سخونة الإيقاع	تنتقلي(مستعلن)، ن في العيو(متفعلن)، ن في الدخا(متفعلن)، ن العصبي(مستعلن)، ي في سخو(متفعلن)، نة الإي(متفعلْ)، قاع(مستْ)	٧
٥	مستفعلن	يبل ثوبك الفَرَاشيَّ.. من الأكمام حتى الخاصرة!	يبل ثو(متفعلن)، بك الفرا(متفعلن)، شيّ من الـ(مستعلن)، أكمام حتـ(مستفعلن)، تى الخاصرة(مستفعلن)	٥
٦	مستعلن	وحين يفغر المغني فمه مرتبكا	وحين يفـ(متفعلن)، غر المغنـ(متفعلن)، ني فمه(مستعلن)، مرتبكا(مستعلن)	٤
٧	متعلن (مخبولة)	تنفجرين ضحكًا!	تنفجريـ(مستعلن) ن ضحكا(متعلن)	٢
٨	متَفْ	ثم.. تواصلين رقصك المجنون.. فوق الشَّظَيَات المتناثرة	ثم توا(مستعلن)، صلين رقـ(متفعلن)، صك المجـ(متفعلْ)، نون فوْ(مستعلْ)، ق الشظيا(مستعلن)، ت المتنا(مستعلن)، ثرة(متفْ)	٧(سطرا ن مدوّران)
٩	متفعلنْ	حبيبتي، في الغرفة المجاورة	حبيبتي(متفعلن)، في الغرفة الـ(مستفعلن)، مجاورة(متفعلن).	٣
١٠	مستفعْ	حتى تلاشى خطوها.. في آخر الدهليز	حتى تلا(مستفعلن)، شى خطوها(مستفعلن)، في آخر الد(مستفعلن)، دهليز(مستفع)	٤
١١	مستعلْ	فاحتقنت أذناي، واختبأتُ في أعمدة الوظائف الشاغرة	فاحتقنت(مستعلن)، أذناي واخـ(مستفعلن)، تبأت في(متفعلن)، أعمدة الـ(مستعلن)، وظائف الشـ(متفعلن)، شاغرة(مستعلْ)	٦

١٢	مستفعلانْ	وعندما ترفع رأسها الجميل في افتراق الصفحتين	وعندما(متفعلن)، ترفع رأ(مستعلن)، سها الجمي(متفعلن)، ل في افترا(متفعلن)، ق الصفحتين(مستفعلان)	٥
١٣	مستعيلْ	يريح عينيه على المنحدر الثلجي، في انزلاق الناهدين!	يريح عي(متفعلن)، نيه على الـ(مستعلن)، منحدر الث(مستعلن)، ثلجي في انـ(مستفعلن)، زلاق النـ(متفعلْ)، ناهدين(مستعيلْ)	٦
١٤	متفعْ	تغسل آثارهما عن جسمها – قبيل أن تنام – مرتين	تغسل آ(مستعلن)، ثارهما(مستعلن)، عن جسمها(مستفعلن)، قبيل أن(متفعلن)، تنام مر(متفعلن)، رتين(متفعْ)	٦
١٥	متعيلْ	فقرصت أذنيه	فقرصت(متعلن)، أذُنيه(متعيلْ)	٢
١٦	مسْ	أفهمته أن القوانين تسن دائما لكي تُخرق	أفهمته(مستفعلن)، أن القوا(مستفعلن)، نين تسن(مستعلن)، ن دائمًا(متفعلن)، لكي تخ(متفعل)، رقْ(مسْ)	٦
١٧	مستفْ	في ليلة الزفاف، في التوهج المرهق	في ليلة الز(مستفعلن)، زفاف في الت(متفعلن)، توهج الـ(متفعلن)، مرهق(مستفْ)	٤

من خلال النظر في جدول التقطيع السابق يمكننا استخلاص بعض النتائج، أهمها:

أ . تلك الحرية الكاملة التي يمتلكها الرجز الحر . بل الشعر الحر كله كما أشرت من قبل . في استخدام ما يشاء من أعداد التفعيلات في السطر الواحد دون مبالاة بأي قيد سوى إيقاع الحالة الشعورية والنفسية للشاعر، ومن ثم يصبح العنصر الموسيقي خاضعًا وتابعًا للإيقاع الشعوري والنفسي، وليس العكس كما كان في الشعر القديم.

ب . ذلك التنوع الهائل في صور الوحدات الموسيقية التي تدخل في تكوين الرجز الحر، لا سيما تفعيلات الضرب التي ظهر في القصيدة عدد كبير من صورها

التي لم يعرفها الرجز القديم، مثل:(مستفْ، مسْ، متعيلْ، متفعْ، مستعيلْ، مستفعْ، متفْ، مستْ، مستعلانْ مذيلة).

أما تفعيلات الحشو فلم تكد تخرج صورها في القصيدة عن مثيلاتها في الرجز القديم، كما يتضح من أمثلتها التي ظهرت في جدول التقطيع، وهي:(مستعلن، متفعلن، مستفعلن، مستعلن، متعلن، مستعلْ، متفعلْ)، ولكن يستثنى من ذلك التفعيلتان الأخيرتان(مستعلْ، متفعلْ، كلتاهما بالقطع)، فهما غريبتان على حشو الرجز القديم الذي لم يعرف القطع إلا في ضرب الصورة التامة منه فحسب، ولكنهما . كما نرى . حاضرتان ومتداولتان في الرجز الحر.

مما سبق يتبين لنا كل التبيّن أن البناء الموسيقي للرجز الحر قد تَرَّ عن بنائه التقليدي القديم، ولا يكاد يجمعهما اليوم سوى الاشتراك في أصل الوحدة الموسيقية فحسب.

وهكذا أصبح الرجز الجديد . بسهولته وحريته وموسيقاه اللامتوقعة . أكثر اتساعًا وترحيبًا بالتجارب الواقعية والاجتماعية، كالتي صاغها فيه(دنقل) في قصيدته موضوع البحث، وأكثر ميلاً إلى التدفق والتطويل.

بل إنه . دون مبالغة . قد أصبح مؤهلاً لاستيعاب التجارب كافة على اختلاف اتجاهاتها وأغراضها، وخير دليل على ذلك تربعه على عرش البحر الأكثر استعمالاً في قصائد الشعر الحر برغم تباين ما تعبر عنه كل منها من الرؤى والحالات النفسية[١].

وهكذا أدى الزلزال الموسيقي الذي أصاب الرجز القديم إلى تصدعه وتحوله من حمار لشعراء المقطعات قديما إلى حمار لشعراء المطوّلات اليوم[٢].

. وثمة مقطع أخير لم أذكره بين مقاطع البحرين المذكورين، وهو المقطع الثامن، الذي يقول فيه:

حين تكونين معي أنتِ:

أصبح وحدي..

في بيتي!

---

[١] ينظر: العروض الجديد . ص٥٤.

[٢] ينظر: السابق . ذاتها.

والسبب في إحجامي عن نسبته إلى أحد البحرين دون الآخر أنه يمكن نسبته إلى كلا البحرين، فيمكن عدّه من المتدارك، ويمكن عدّه من الرجز، كما يبين الجدول الآتي:

البحر	السطر	التقطيع	الضرب
المتدارك	الأول	حين تـَ(فاعلُ)، كونيـ(فاعلْ)، ـن معي(فعِلنْ)، أنتِ(فاعلْ)	فاعلْ
	الثاني	أصبحُ(فاعلُ)، وحدي(فاعلْ)	فاعلْ
	الثالث	في بيـ(فاعلْ)، تـي(فعْ)	فعْ
الرجز	الأول	حين تكو(مستعلن)، نين معي(مستعلن)، أنتِ(مستفْ)	مستفْ
	الثاني	أصبح وحـ(مستعلن)، ـدي(مسْ)	مسْ
	الثالث	في بيتي(مستفعلْ)	مستفعلْ

وعلى الرغم من وجود أمثلة لظاهرة التشابه بين الأوزان الشعرية منذ القدم، فإنني لم أقف . في حدود معرفتي . على مثال يشتبه فيه الرجز مع المتدارك، ويرجع السبب في هذا التشابه بين البحرين في هذا المقطع إلى مشروعية ظهور (فاعلُ المقبوضة) في حشو المتدارك، وإلا لخلصت نسبة المقطع إلى الرجز الحر.

وربما لو طال المقطع قليلاً لاختفى هذا التشابه وحُسمت نسبة المقطع إلى أحد البحرين بعينه، ولكنه يبقى رغم ذلك شاهدًا . بجانب ما ذكرت من طبيعة البناء الموسيقي الجديد لكل من الرجز والمتدارك . على صعوبة الربط بين الصورة الموسيقية الجديدة لكلا البحرين وبين انفعالات أو حالات نفسية معينة.

٢ . روافد موسيقية أخرى

إلى جانب الوزن الذي يعد المصدر الموسيقي الأول في القصيدة، ظهر عدد من الروافد الموسيقية الأخرى منها:

أ . القافية

سبق أن أشرت إلى أن قصيدة الشعر الحر قد نبذت وحدة القافية وتمردت على مفهومها، فلم يعد المقصود بالقافية(حروف آخر ساكنيْن في البيت وما بينهما من متحركات إلى جانب المتحرك الذي قبل الساكن الأول)[١]، بل أصبحت مرادفةً للحرف الأخير الذي تقوم عليه القصيدة أو بعض أبياتها[٢](الروي في القصيدة القديمة)، ومن ثم فقد استحالت القافية في قصيدة الشعر الحر إلى لون من التقفية الداخلية التي قد يلتزمها الشعراء أو لا يلتزمونها، وإن كانوا يحرصون عليها في الأعم الأغلب.

وللقافية في الشعر الحر ثلاثة أقسام رئيسة: فقد تكون مرسلة(مختلفة)، وقد تكون موحدة، وقد تكون متنوّعةً بانتظام، وقد تكون متنوعة بغير انتظام[٣].

ومن البدهي أن دراسة القافية في القصيدة موضوع البحث يجب أن تتم على مستوى كل مقطع على حدة، نظرًا لما سبق بيانه من طبيعة قصيدة الومضات التي يشتمل كل مقطع فيها على تجربة مستقلة.

وإذا وضعنا هذا في الحسبان وجدنا أن القصيدة لا مكان فيها للقافية المرسلة أو الموحدة، بينما يغلب على أجزائها القافية المتنوعة بغير انتظام(النوع الرابع)، كما ظهرت فيها أيضًا أمثلةٌ للقافية المتنوعة بانتظام ولكنها كانت أقل ظهورًا مقارنة بأمثلة النوع السابق.

ومن أبرز أمثلة القافية المتنوعة بانتظام المقطع الحادي عشر من القصيدة، وهو قوله:

مذ علقنا – فوق الحائط – أوسمة اللهفة

وهي تطيل الوقفة في الشرفة!

واليوم!

---

[١] ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده . تأليف أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي(٣٩٠هـ . ٤٥٦هـ) . حققه وفصله وعلق حواشيه/ محمد محيي الدين عبد الحميد . دار الجيل . بيروت . لبنان . ط٥ . ١٤٠١هـ . ١٩٨١م . ج١ . ص ١٥١.

[٢] ينظر: العروض الجديد . ص١٠٦.

[٣] ينظر: العروض الجديد . ص١٠٨.

قالت إن حبالي الصوتية تُقلقها عند النوم!

.. وانفردت بالغرفة!!

فقافية المقطع تتنوع بشكل منتظم بين وحدتين صوتيتين، هما:(الفاء الموصولة بالهاء الساكنة)، و(الواو اللينة الموصولة بالميم الساكنة).

ومنها أيضًا قافية المقطع الثاني عشر، وهو قوله:

في جلسة الإفطار، في الهُنيهة الطفليَّة المبكرة

أعصب عيني بالصحيفة التي يدسُّها البائع تحت الباب

وزوجتي تبدأ ثرثرتَها اليومية المثابرة

وهي تصبُّ شايَها الفاتر في الأكواب!

(.. تقص عن جارتها التي ارتدت..

وجارها الذي اشترى..

وعن شجارها مع الخادم والبواب والقصَّاب،

.. ثم تشد من يدي: صفحة الكُرَة)!

فقافية المقطع تتنوع بشكل منتظم بين وحدتين صوتيتين، هما:(الراء الموصولة بالهاء الساكنة، والألف الممدودة الموصولة بالباء الساكنة)[١]، وذلك إذا استثنينا السطر الخامس من المقطع(تقص عن جارتها التي ارتدت).

ولا يعد السطر السادس(وجارها الذي اشترى)دليلاً على بطلان القول بانتظام القافية في المقطع المذكور؛ لأن الشاعر استساغها باعتبار الشائع في نطقها بين الناس الآن(اشترهْ)، وليس باعتبار النطق العربي الفصيح.

ومن أمثلتها أيضًا قوله في المقطع السابع:

تراه في مكانه المختار.. في نهاية الغرفة

يرشف من فنجانه رشفة

---

[١] يمكن أن نسمي الوحدة الصوتية المكونة من الألف الممدودة والباء الساكنة(الباء المردوفة)؛ لأن الرّدْف هو حرف مد قبل الرويّ ، وهو الألف في هذه الحالة. ويقاس على ذلك ما يشبهه من الحالات.

يريح عينيه على المنحدر الثلجي، في انزلاق الناهدين!

(.. عينيه هاتين اللتين

تغسل آثارهما عن جسمها – قبيل أن تنام – مرتين!)

ففي هذه الأسطر الخمسة تتنوع القافية بشكل منتظم بين وحدتين صوتيتين هما:(الفاء الموصولة بالهاء الساكنة)، و(الياء اللينة الموصولة بالنون الساكنة).

ومنها أيضًا قوله في المقطع العاشر:

(.. كانوا – وراء الباب – يكنسون النور والظلا

وتخلع الراقصةُ الشقراءُ عريَها.. وتحسب الهبَات!)

قلت لها " ما أجمل الحفلا "

فأطرقت باسمةَ الغمازتين والسمات.

وعندما لمستُها: تثلجت أطرافها الوجلى!

فالقافية في الأسطر السابقة تتنوع بشكل منتظم بين وحدتين صوتيتيْن، هما:(اللام الموصولة بالألف)، و(الألف الموصولة بالتاء الساكنة).

ومن الملحوظ في المثالين السابقين أننا لو استكملنا قراءة مقطعيهما لاختفى انتظام القافية، ولعادتْ الغلبة للقافية المتنوعة بغير انتظام كما ذكرت من قبل[١].

. ويكاد يكون تنوع القوافي في بقية أجزاء القصيدة ومقاطعها . سوى ما ذكر من الأمثلة . من النوع غير المنتظم، حيث تتناوب أحرف الروي على خواتيم الأسطر الشعرية على نحو غير متكافئ.

ولا شك في أن حرص الشاعر على التقفية بين أجزاء التجربة في قصيدته يضفي عليها لونًا من الوحدة والتماسك، كما يشق في أرضها المزيد من الروافد الموسيقية التي تعمق الجوانب الإيحائية، وتطرب في الوقت نفسه الأذن العربية المشتاقة إلى القافية على حسب الألف والعادة.

---

[١] وهذا سبب كاف عندي حتى أقول إنه لا ضرورة إلى تقسيم القافية المتنوعة إلى منتظمة وغير منتظمة داخل القصيدة الواحدة، لا أستثني من ذلك سوى الصور التي تنتظم فيها القافية طوال القصيدة.

ومن الجدير بالذكر أن الحاسة الفطرية الصادقة عند الشاعر قد اهتدت إلى اختيار بعض القوافي التي كان لأصواتها دورٌ بالغ في تعميق الإيحاء ببعض الأحوال النفسية، وذلك مثل صوت (القاف) في قافية المقطع الثاني[١]، المبدوء بقوله:

تنزلقين من شعاعٍ لشعاع

وأنت تمشين – تُطالعين– في تشابك الأغصان في الحدائق

حالمةً.. بالصيف في غُرفات شهر العسل القصير في الفنادق

فالقاف حرف شديدٌ، مجهورٌ، مقلقلٌ. والفتاة التي يصورها المقطع شابّةٌ في عنفوان الشباب، تتململ ليلاً ونهارًا على سفّود أحلامها المستحيلة تارة وعلى سفود واقعها المؤلم تارة أخرى، فهي في حالة حركة دائمة وتقلب وعدم استقرار، وإذا بحثنا عن أكثر الأصوات إيحاءً بالحركة وعدم الاستقرار لم نجد خيرًا من حروف القلقلة التي لا تقبل السكون وعلى رأسها صوت(القاف).

ب . أصوات المد: على الرغم من انتشار أصوات المد في مقاطع القصيدة كافة وإيحائها بعمق الشعور بالحزن والأسى وامتداده وتصاعد أصدائه من أجزاء القصيدة جمعاء، فقد كانت هذه الإيحاءات الأسيانة الحزينة أكثر قوة في بعض أجزاء القصيدة من بعضها الآخر. ومن أمثلتها إيحاءات المدود في المقطع الأول، المبدوء بقول دنقل:

(أعرف أن العالم في قلبي مات)، فإن لأصوات المدود فيه أثرًا بالغًا في الإيحاء بحزن الشاعر وقنوطه من صلاح عالم الناس.

ومنها إيحاءات المدود في المقطع السادس، المبدوء بقوله:

(أطرق باب صديقي في منتصف الليل)، فأصداء المدود تتردد في أرجاء المقطع كأنها آهات وصيحات وصرخات متصاعدة من أعماق صدر هذا الصديق المُحبَط.

ومنها إيحاءات المدود في المقطع الثاني، المبدوء بقوله:

---

[١] حاول الشاعر في المقطع ذاته الاستفادة من أصوات الصفير(الصاد، والسين، والزاي) في الإيحاء بأجواء الأحلام الوردية التي تستغرق فيها الفتاة، حيث تحلم بالحدائق والقصور التي تصفر فيها الطيور وتغرد القماري وتشدو العصافير...

(تنزلقين من شعاعٍ لشعاع)، فأصوات المدود تتجاوب في أرجاء المقطع موحيةً بامتداد آمال تلك الفتاة وأمانيها، وبالأجواء الأثيرية الحالمة التي تهرع إليها بعيدًا عن واقعها المؤلم، وبآلامها وصرخاتها الحبيسة التي تريد أن تتحرر فلم تجد خيرًا من أصوات المد.

ج . توازن الأبنية: وأعني به اتفاق اللفظتين في الوزن(العروضي) والتقفية، أي وزنهما الموسيقي والحرف الأخير منهما. وأمثلته كثيرة في القصيدة، منها:(الرغبة، الصلبه/الحدائق، الفنادق، الدوارق، المطارق/تنفجرين، تشتعلين/ الصنبور، المبهور/ الألبان، الأسنان/ الشارع، الفارع/ قهقهاتها، تمتماتها/ المجاوره، المحاذره/ العلويّه، السفليّه/ يتدفق، يترقرق/ الأصوات، الدرجات/ ناهديْن، اللتيْن، مرتيْن/ كظيمه، نعومه/ النهار، واستدار/ الأشجارْ، والتجارْ/ المرهقْ، المشرقْ/ وجْلى، عجْلى/ اللهفهْ، الشرفهْ/ اليوْم، النوْم/ المبكرهْ، المثابرهْ)...

ومن الملحوظ أن أغلب أمثلة التوازن الموسيقي قد ظهرت في كلمات القافية، وربما كان الدافع وراء ذلك حرص الشاعر على إثراء قصيدته ببعض الروافد الموسيقية التي تعوضها عن موسيقى القافية التي ما زالت الأذن العربية تشتاق إليها.

كما يلحظ أيضًا أن بعض الأمثلة المذكورة يعد من باب الجناس اللاحق(الشارع، الفارع/وجلى، عجلى/ اليوم، النوم).

د . التكرار: ومن بين الروافد الموسيقية التي كان لها دور . وإن كان محدودًا . في إثراء الجانب الإيقاعي في القصيدة التكرار، ومن أمثلته قول دنقل:**(تنزلقين من شعاع لشعاع)**

وقوله:**(تنزلقين من ذراع لذراع)**

وقوله:**(تنفجرين ضحكا**

تشتعلين ضحكا)

وقوله:**(أسمع وقع خطوها.. في روحة وجيئة**

أسمع قهقهاتها الخافتة البريئة

أسمع تمتماتها المحاذرة)

ففي الأمثلة السابقة يتضافر تكرار الكلمة باعتبارها وحدة موسيقية مع كونها وحدة لغوية في الإيحاء بكثرة التكرار وتشخيص كيفيته أمام الأعين.

وقوله:**(وأنا أطرق أطرق)**، فتكرار هذه الوحدة الموسيقية قد أحدث جلجلة وصلصلة في الإيقاع الموسيقي تشبه إلى حد كبير صوت الطرق الحقيقي، فالأثر الموسيقي للتكرار في هذا المثال لم يكتف بالإيحاء بالصوت، بل سمعتْه آذانُنا.

وهكذا نجح دنقل في استثمار كثير من الروافد الموسيقية الداخلية والخارجية في تشكيل رؤيته الشعرية، وتطويع العنصر الموسيقي في الإيحاء بما يستسر من جوانب تلك الرؤية.

الخاتمة

بعد هذه الوقفة المتأنية أمام تلك القصيدة المهمة التي اشترك في إبداعها ما وُهِبه دنقل من خيال خصب، وشعور مرهف، وبيان عذب، يمكن الانتقال إلى الحديث عما تشققت عنه هذه الوقفة من ثمرات ونتائج، وأبرزها:

نجاح الشاعر في اختيار القالب الفني المناسب للتعبير عن أبعاد تجربته الاجتماعية الواقعية الضخمة، مستفيدًا من الطاقات البنائية والفنية لقصيدة الومضة في الإيحاء بتلك الأبعاد، مما أدى إلى احتفاء كل مقطع أو ومضة من الومضات التي اشتملت عليها القصيدة بالسمات الأساسية الثلاث التي يتميز بها البناء الفني للومضة أو الإبيجرامة، وهي وحدة الفكرة أو الموضوع في كل ومضة، والاستفادة من الطاقات الفنية لأسلوب المفارقة، والعناية بتقنيات التكثيف الدلالي والإيحائي التي استفادت في إطارها من: استخدام الألفاظ الموحية، وتقنية المونتاج، وأسلوب الحكي المركز، إضافةً إلى حذف أدوات الربط. كما استفادت القصيدة في صياغة صورها من طائفة كبيرة من الوسائل المعروفة في تشكيل الصورة قديمًا وحديثًا :كالتشبيه، والاستعارة، والكناية، والحقيقة، والتشخيص، والتجسيد، وتراسل الحواس، ومزج المتناقضات. وبالإضافة إلى ما سبق فقد احتفت القصيدة في صياغتها الموسيقية بأكثر البحور الموسيقية شهرة في العصر الحديث متضافرةً مع مجموعة من الروافد الموسيقية الداخلية في الإيحاء بما يند عن التعبير من الجوانب الخفية للتجربة في نفس الشاعر.

وقد وفق دنقل إلى حد بعيد في ترتيب أدواته الفنية السابقة وتوظيفها في التعبير عما تجيش به نفسه من المشاعر والأحاسيس في كل تجربة من التجارب الاجتماعية التي انصهرت في بوتقة التجربة الكلية للقصيدة.

فهرس المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

. أمل دنقل . الأعمال الكاملة . ط٢ . دار الشروق . ٢٠١٢م . القاهرة.

. لسان العرب لابن منظور . تحقيق/عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي . دار المعارف . القاهرة.

ثانيًا: المراجع

. أضواء علي الأدب الحديث . تأليف/ د أحمد الحوفي . دار المعارف . مصر . ط١ . ١٩٨١م.

. بناء قصيدة الإبيجراما في الشعر العربي الحديث . د/ أحمد الصغير المراغى . الهيئة المصرية للكتاب . ٢٠١٢م .

. التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر، دراسة نقدية . د/ محمد عجور . دار الثقافة والإعلام . الشارقة . الإمارات العربية المتحدة . ط١ . ٢٠١٠.

. جنة الشوك . طه حسين . ط١١ . ١٩٨٦م . دار المعارف . القاهرة.

. الصورة الشعرية. سي دي لويس . ترجمة/أحمد نصيف الجنابي، وملك ميري، وسليمان حسن ابراهيم . مطبوعات ومنشورات مؤسسة الخليج . الكويت . ١٩٨٢م.

. طائر الشعر عش الفيض...فضاء التأويل . د/يوسف نوفل . الهيئة العامة لقصور الثقافة . ط١ .٢٠١٠م .

. العروض الجديد (أوزان الشعر الحر وقوافيه) . د/محمود علي السمان . دار المعارف . القاهرة . ١٩٨٣م.

. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده . تأليف أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي(٣٩٠هـ . ٤٥٦هـ) . حققه وفصله وعلق حواشيه/ محمد محيي الدين عبد الحميد . دار الجيل . بيروت . لبنان . ط٥ . ١٤٠١هـ . ١٩٨١م.

. عن بناء القصيدة العربية الحديثة . د/علي عشري زايد . ط٤ . ١٤٢٣هـ . ٢٠٠٢م.

. فن الأبيجرام في الشعر العربي المعاصر . د/ عبد الله رمضان . سلسلة كتابات نقدية . الهيئة العامة لقصور الثقافة . ط١ . القاهرة . ٢٠١٦م

. في الأدب المقارن مباحث واجتهادات . د/ إبراهيم عوض . دار النهضة العربية بالقاهرة . ٢٠٠٨م.
. قاموس الأدب العربي الحديث . إشراف وتحرير د/ حمدي السكوت . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ٢٠١٥م .
. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها . ط٢ . الكويت . دار الآثار الإسلامية . ١٤٠٩هـ . ١٩٨٩م.
. المعجم الأدبي . تأليف/ جبور عبد النور. دار العلم للملايين . بيروت . لبنان . ط٢. ١٩٨٤ . القسم الأول.
. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب . مجدي وهبه، كامل المهندس . مكتبة لبنان . بيروت . ط٢ (منقّحة ومزيدة). ١٩٨٤م.
. موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة، المفارقة وصفاتها، الترميز، الرعوية . دي سي ميويك . ترجمة/د/عبد الواحد لؤلؤة . ط١ . ١٩٩٣م . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت . المجلد الرابع.
. موسيقى الشعر . د/إبراهيم أنيس . ط٢ . ١٩٥٢م . مكتبة الأنجلو المصرية . مطبعة لجنة البيان العربي.
. النقد الأدبي الحديث . تأليف/د محمد غنيمي هلال . دار نهضة مصر للطباعة . ط٦ . ٢٠٠٥م.

ثالثًا: الرسائل العلمية

. شعر الومضة بين كمال نشأت وأحمد مطر، دراسة موضوعية فنية . إعداد الباحث/ صلاح منصور محمد النفياوي . رسالة ماجستير مخطوطة بكلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، بالمنصورة . ١٤٣٧هـ . ٢٠١٦م.

. رابعًا: الدوريات العلمية

. أسلوب الإخراج السينمائي في شعر أمل دنقل . د/ محمد محمود أبو علي . مجلة الدراسات العربية . كلية دار العلوم . جامعة المنيا . ع٣٦ . مج٧ . يونيو . ٢٠١٦م.
. أمل دنقل ونساء القاع . د/ثائر زين الدين . مجلة الموقف الأدبي . مج ٤٥ . ع٥٤٢ . حزيران . ٢٠١٦م.

. المفارقة بين المفهوم والاصطلاح . د/رقيق كمال . مجلة دراسات . جامعة طاهري محمد بشار . الجزائر . العدد الثالث . ٢٠١٣م.

فهرس المحتويات

العنوان	رقم الصفحة
ملخص البحث	٨٣
المقدمة	٨٥
تمهيد(أضواء على عنوان البحث)	٨٩
أولاً: الوحدة	٩٤
١ ـ الوحدة الموضوعية في المقاطع	٩٤
٢ ـ الوحدة العضوية في القصيدة	١٠٢
ثانيًا: المفارقة	١٠٥
ثالثًا: وسائل التكثيف والإيحاء	١١٣
رابعًا: الصورة	١٢٦
خامسًا: الموسيقى	١٣٧
الخاتمة	١٥٢
فهرس المصادر والمراجع	١٥٣
فهرس المحتويات	١٥٦