جامعة الأزهر
حولية كلية اللغة العربية
بنين بجرجا

التشكيل البصري في ديوان الغرفة (٨) لأمل دنقل

الدكتور

السيد نعيم شريف محمد ناصر

أستاذ نظرية الأدب المساعد

كلية الآداب- جامعة المنصورة، جمهورية مصر العربية

العدد الخامس والعشرون

للعام ١٤٤٢هـ / ٢٠٢١م

الجزء الرابع

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ٦٩٤٠/ ٢٠٢١م

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050

الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

بسم الله الرحمن الرحيم

التشكيل البصري في ديوان الغرفة (٨) لأمل دنقل

السيد نعيم شريف محمد ناصر

قسم اللغة العربية ـ كلية الآداب- جامعة المنصورة، جمهورية مصر العربية

البريد الإلكتروني: naeemelnaser@mans.edu.eg

الملخص

يرصد البحث التشكيل البصري في ديوان الغرفة ٨ لأمل دنقل، وذلك من خلال توظيفه لتقنيات الطباعة من (النقطة- الفاصلة- الفاصلة المنقوطة- النقطتين "أفقيتين- رأسيتين"- الشرطة- النبر البصري- السواد والبياض على صفحة الكتابة)، ووصل البحث لبعض النتائج، ومن أهمها:

- تتنوع التشكيلات البصرية في شعر التفعيلة بتنوع الحالة النفسية للشاعر، فلكل قصيدة تشكيلها البصري الخاص بها.
- وظف أمل دنقل علامات الترقيم في إبراز رؤيته، وتوضيح الدلالة التي يريد من القارئ أن يشاركه فيها، فكانت علامات ضابطة في نصه الشعري.
- جاء العنوان الجانبي عند أمل للتوقف والتدبر في المعنى الحقيقي الذي يسير معنا، ولا نراه.
- استخدم أمل القوسين للفت انتباه القارئ لأهمية ما بين القوسين. كما استخدمها للفت انتباه القارئ للاقتباسات التي يقتبسها أمل.
- أعطت العلاقة بين السواد والبياض إمكانات متعددة لقراءة النص الشعري عنده، لأنها لا تسير على صيغة واحدة في القراءة.

الكلمات المفتاحية : التشكيل البصري ، ديوان الغرفة ، أمل دنقل ، علامات الترقيم .

Visual composition in the divan of room (8) by Amal Dunqul

ElSayed Naeem Sharif Mohamed Nasser
Department of Arabic Language - Faculty of Arts - Mansoura University, Arab Republic of Egypt .
Email: naeemelnaser@mans.edu.eg

Abstract

The research traces the visual composition in "diwan alghurfat 8 of Amal Dunqul", through his use of printing techniques (dot – comma – semicolon – two "horizontal – vertical" points – police – visual accent – black and white on the writing page), and the search connects to some of the results, and the most important:

-The visual formations in the poetry of the tafilah vary according to the psychological state of the poet. Each poem has its own visual formation.

-Amal Dunqul employed punctuation marks to highlight his vision, and to clarify the significance he wants the reader to share with him, so these were the controlling marks in his poetic text.

-The subtitle came to him to stop and reflect on the true meaning that goes with us, and we do not see it.

-He used parentheses to draw the reader's attention to the importance of the parentheses. He also used it to draw the reader's attention to his quotes.

- The relationship between blackness and whiteness gave multiple possibilities for reading his poetic text, because it does not follow a single formula in reading .

Keywords: Visual composition, Chamber divan, Amal Dunqul, punctuation.

بسم الله الرحمن الرحيم

التشكيل البصري في ديوان الغرفة (٨) لأمل دنقل

-١-

قد يبدو أن الدخول إلى عالم أمل دنقل الشعري محفوف بالمخاطر، وهذا لأنه عالم حافل بالدراسات التي أجريت حوله سواء على مستوى الرؤية، أو حتى على مستوى التشكيل الجمالي للنص الشعري. فعالمه بما له من خصوصية في تناول قضايا عصره، قد أغرى الكثيرين من الباحثين على إجراء دراسات تحليلية لإبداعه، ومن هذه الدراسات على سبيل المثال لا الحصر مرتبة وفق سنة النشر:

١- حسن الغرفي، أمل دنقل: عن التجربة والموقف، مطابع أفريقيا الشرق، الدار البيضاء ١٩٨٥م.

٢- عبلة الرويني، الجنوبي: أمل دنقل، مكتبة مدبولي، القاهرة ١٩٨٥م.

٣- نسيم مجلي، أمل دنقل أمير شعراء الرفض، كتاب المواهب، القاهرة ١٩٨٦م.

٤- جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، هجر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٨٧م.

٥- سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، سلسلة الكتاب الجديد، دار الفكر الجديد، بيروت ١٩٨٨م.

٦- عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٤م.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

٧- منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل: مصادرها- قضاياها- ملامحها الفنية، دار المعارف، ١٩٩٥م.

٨- إخلاص فخري عمارة، استلهام القرآن الكريم في شعر أمل دنقل، دار الأمين للطباعة والنشر، ٢٠٠١م.

وغيرها من الدراسات التي تنتشر في ثنايا كتب تناولت الشعر الحديث بعامة، وشعر التفعيلة بخاصة.

لكن البحث هنا اختار أن يدخل عالم أمل دنقل أملاً منه في أن يقدم رؤية تحليلية يرى أنها قد تحمل معنى جديدًا، ويزعم أن الباحثين لم يتطرقوا إليها، ألا وهو التشكيل البصري لديوانه الأخير "أوراق الغرفة (٨)"، فرغم أنه قد أجريت على هذا الديوان دراسات، ومنها:

١- عبد الناصر هلال، تراجيديا الموت في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، ط١ ٢٠٠٥م.

٢- جابر عصفور، قصيدة الرفض قراءة في شعر أمل دنقل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١ ٢٠١٧م

٣- دراسة أحمد درويش عن قصيدة "خيول"، ضمن كتابه "في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة"، دار الشروق، ط١، ١٩٩٦م.

٤- دراسة طه وادي عن الزمن في قصيدة "خيول"، ضمن كتابه "جماليات القصيدة المعاصرة"، الشركة العالمية للنشر لونجمان، ٢٠٠٠م.

بل لقد أفردت مجلة إبداع عددًا خاصًا في مايو عام ١٩٨٤م، ومن مقالاتها التي تناولت قصائد من ديوان "أوراق الغرفة (٨)"؛ دراسة أحمد طه، قراءة النهاية، مدخل إلى قصائد الموت في أوراق الغرفة ٨.

دراسة نصار عبد الله، كائنات طبيعية والدلالة البشرية في أوراق الغرفة رقم ٨.

دراسة فدوى مالطي، قراءة في قصيدة "زهور"، وهي إحدى قصائد الديوان.

ويرى البحث أن هذه الدراسات تعاملت مع هذا الديوان بالمعنى الذي أشار إليه الدكتور جابر عصفور، والذي يرى أن أي قراءة فاحصة لهذه القصائد تنتهي "إلى أنها محاولات للانتصار على الموت وانتزاع الحياة من براثنه، فهي قصائد مقاومة هدفها الأول نزع البراثن القمعية عن غول الموت الرهيب، وتحويله إلى كائن مستأنس تنقلب صورته الوحشية إلى صورته الإنسية بسحر الشعر الذي يؤنسن الموت ليجعله كائنًا مألوفًا قابلاً للتأمل والتفكير والتدبر، بعيدًا عن كل الرعب الذي يلازمه، والخوف الذي يثيره، ولا ينفصل عنه."[١] بمعنى أنه تعامل مع الديوان بوصفه مقاومة للموت من خلال أنسنته، وهو المعنى نفسه الذي يعرضه الدكتور عبد الناصر هلال في كتاب "تراجيديا الموت"، فنراه يقدم تحليلاً لبعض قصائد ديوان "أوراق الغرفة ٨"، وذلك في مبحث "الموت مصيرًا إنسانيًّا"، لكن البحث يزعم أنهما في عرضهما أهملا التقنية البصرية، وأثرها في شعرية الفقد عند أمل، ودورها في إبراز المعاني التي يريد أمل من القارئ أن يشاركه فيها.

---

(١) جابر عصفور، قصيدة الرفض قراءة في شعر أمل دنقل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١ ٢٠١٧م، ص٣١٣

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

وقد يبدو أن شعر أمل دنقل منذ بدايته يدير حوارًا مع الموت، لتمنيه الخروج من بطش سلطة غاشمة، كما قد يظهر –مثلاً– في قصيدة "كلمات سبارتكوس الأخيرة". وهو ما يؤكده الدكتور عبد الناصر هلال، فيقول: "يمثل الموت –في مرحلته الأولى الخارجي/ مرحلة الانهيارات– موقفًا وحضورًا فيزيقيًّا يحياه الشاعر، ويمارسه في كل لحظة يختلط، ويمتزج به، ففي خطابه المبكر يأتي الموت معادلاً للحصار (العار) الذي ينتسب إلى الشاعر، ومهما حاول الفكاك منه، فإنه مسلط عليه لا يستطيع أن يتقيه."(١) بمعنى أن الموت عند دنقل قد يشكل حضورًا فيزيقيًّا لا يتقيه، وهو ما قد يدل على أن تعامل أمل مع الموت في هذا الديوان لم يكن صدفة، وإن كان قد حاول أنسنته –كما يرى الدكتور جابر عصفور– وهذا لأنه كان مريضًا يعالج في الغرفة (٨) في المعهد القومي للأورام.

وقد يستدعي هذا إلى أن ننظر إلى أهمية مرجعية النص، لأن لها "دورًا حاسمًا في تشكل النص، وإذا كان هذا شيئًا معروفًا فيما يتعلق بالمرجع النفسي والثقافي والاجتماعي، فإنه لم يلتفت بعد إلى دور المرجع الطبيعي في ذلك التشكل، وذلك النمو."(٢)

وهنا قد ترجع هذه المرجعية الذهنية إلى الشاعر المريض الذي يكتب قصائده، وهو على فراش المرض، فهي التي حتمت عليه أن يتغاضى عن

---

(١) عبد الناصر هلال، تراجيديا الموت في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، ط١ ٢٠٠٥م، ص٣٧

(٢) محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط١ ٢٠٠٠م، ص١٢

ذكر مفردة الموت صراحة، وإن عبر عن مدلولاتها بهذه الشاعرية الخاصة به، لأنه وإن آمن بأن الموت سيأتي لا محالة، فإنه لا يهابه.

تكرار مفردة الموت في ديوان " أوراق الغرفة (٨) "

تكررت مفردة موت ومشتقاتها ثماني مرات في مجمل قصائد الديوان، البالغة ثلاث عشرة قصيدة، وبيانها كالتالي:

- في قصيدة "الجنوبي" تكرر الفعل الماضي "مات" مرتين، وتكرر الفعل المضارع "لم يمت"، ويسبقه حرف الجزم (لم)، ليدل على الماضي(١).
- في قصيدة "ضد من" تكرر الفعل الماضي المتصل بتاء الفاعل "متُّ" مرة واحدة، وتكرر المصدر "الموت" مرة واحدة(٢).
- في قصيدة "خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين" تكرر الجمع "الموتى" مرة واحدة(٣).
- في قصيدة "بكائية لصقر قريش" تكرر المصدر مضافًا إليه ياء المتكلم "موتي" مرة واحدة، وتكرر المصدر مضافًا إليه كاف الخطاب مرة واحدة(٤).

وفي قصيدة "لعبة النهاية" شخص أمل الموت دون أن يذكره صراحة. وهذا التكرار لمفردة الموت ومشتقاتها في الديوان قد يكون قليلاً، وبخاصة إذا قورن بقصيدة مثل قصيدة "العشاء الأخير"، والتي يؤرخها بشهر ديسمبر

---

(١) انظر، أمل دنقل، الأعمال الشعرية، مكتبة مدبولي، ١٩٩٥م ص٤٣٢، ص٤٣٥، ص٤٣٧.
(٢) انظر، أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ، ص٤٤٠، ص٤٤١
(٣) انظر السابق، ص٤٧٠
(٤) انظر، أمل دنقل، الأعمال الشعرية ص٤٧٦، ص٤٨٣

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

١٩٦٣م؛ بمعنى أنه كان في مرحلة الشباب، والعمر أمامه، والتفكير في المستقبل من الطبيعي أن يأخذ منه مساحة أكبر من التفكير في الموت، وبالرغم من ذلك فقد تكررت مفردة الموت بمشتقاتها إحدى عشرة مرة(١).

وقد يدل ذلك على أن أمل استخدم في الديوان شعرية الفقد(٢) بعامة دون الموت بخاصة، وهو المعنى الذي أبرزه الدكتور طه وادي في رؤيته للرمز في قصيدة "خيول"، فيرى أن أمل استخدم "في القصيدة تكنيكًا أسلوبيًّا يشبه طريقة الاسترجاع flashback في القصة؛ حيث نجد الشاعر يزاوج بين ماضي الخيول وحاضرها، ليحدث نوعًا من التقابل أو التضاد، ليصور بوضوح ما يمكن أن نسميه جدل الظاهرة، فتبدو المفارقة في شيء من الحدة بين ماضٍ عظيم وحاضر عقيم في تاريخ الخيول (الرمز)، وبالتالي في تاريخ الإنسان العربي (المرموز)، الذي يقف في الزمن الحاضر موقف ضعف وتخاذل، لا يتناسب مع قوة الماضي وعظمته."(٣)

وهذا استدلال على أن الفقد هنا أعم وأشمل من الموت، فالمجد الضائع من ماضي الخيل (الإنسان العربي) قد يعد فقدًا، وإن لم يكن بالموت؛ إلا إذا نظرنا إلى أن هذا الفقد بوصفه موتًا، بمعنى أن الإنسان العربي لن يصحو من سباته مرة أخرى.

---

(١) انظر، السابق من ص٢١٩: ص٢٢٨

(٢) قد يُعنى بالشعرية هذا العلم الذي موضعه الشعر لأن "الشعر... يمكن أن يعرَّف على أنه نوع من اللغة، وإن الشعرية هي حدود الأسلوب لهذا النوع، وهي تفترض وجود لغة شعرية، وتبحث عن الخصائص التي تكونها." انظر في ذلك جون كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، ت/ أحمد درويش، دار غريب، ٢٠٠٠م، ص٣٦

(٣) طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، الشركة العالمية للنشر لونجمان، ٢٠٠٠م، ص٩٤

ويعبر الدكتور أحمد درويش عن هذه الدلالة في القصيدة نفسها، فيرى أنه "تتكامل إذن مجموعتا صور النفي والإثبات في الوصول إلى الهدف، لكنهما أيضًا في سبيل ذلك تتقابلان لإظهار حدة السلب، وإذا تأملنا كل صور المجموعة الثانية، نجد أن في كل منها جوابًا أو قرارًا ساخرًا لإحدى صور المجموعة الأولى، فالخيل التي كانت تغير وتعدو في ميادين الحرب... تصبح تماثيل من حجر في الميادين، وتلك التي كانت تخيف الأطفال، فيتنحون عن طريقها... تصبح أراجيح من خشب لهؤلاء الصغار."[١] فإذن دلالة التحول من الماضي الزاهر أو الإيجابي بتعبير أحمد درويش إلى الحاضر الضائع أو السلبي هي الدلالة الأهم في هذه القصيدة. ويرى البحث أن هذه الدلالة قد تظهر أيضًا في قصائد "الطيور- مقابلة خاصة مع ابن نوح- خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين- بكائية لصقر قريش".

ومما قد يؤكد هذه الدلالة أن عنوان الديوان "أوراق الغرفة (٨)" ليس من اختيار أمل دنقل، وأن الذي اختاره هو الناشر. يقول: "ولم نجد لهذا الديوان عنوانًا أكثر صدقًا من "أوراق الغرفة (٨)"، فالديوان ينطوي على أوراق أمل الأخيرة"[٢]، وبهذا فهو يخرج من سياق المناص التأليفي إلى سياق المناص النشري، وسُمي الديوان بأوراق، لأنها ليست مرتبة وفق تواريخ الكتابة، ومن هنا وجدناه يبدأ بالورقة الأخيرة، فـ"الجنوبي هي الورقة الأولى في هذا الديوان، ولكنها الورقة الأخيرة في رحلة إبداع أمل

(١) أحمد درويش، في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، دار الشروق، ط١، ١٩٩٦م، ص٤٠
(٢) أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ص٤٨٦

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

دنقل، فقد كُتبت في فبراير ١٩٨٣."[١] وهذا التأريخ من الناشر ذاته، وذلك لأن أمل الذي اهتم بتأريخ قصائده، للدرجة التي جعلته أحياناً يؤرخها بالشهر كما في قصيدة "العشاء الأخير" في ديسمبر ١٩٦٣م، وقصيدة "حديث خاص مع أبي موسى الأشعري" في مارس ١٩٦٧م، وقصيدة "لا تصالح" في نوفمبر (تشرين الثاني) ١٩٧٦م. بل لقد حدد القصيدة باليوم والشهر والسنة كما في قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" في ١٣ يونيو ١٩٦٧م، وقصيدة "لا وقت للبكاء" في ٢٩ سبتمبر ١٩٧٠م.

هذا الاهتمام بتأريخ القصائد لم نجده في هذا الديوان، وقد يرجع ذلك إلى افتقاد أمل دنقل للإحساس بالزمن، لأنه من خلال معيشته في الغرفة (٨) في معهد الأورام، أصبحت الأيام عنده متساوية، فاليوم كالأمس كالغد بالنسبة له، وهو معنى أكبر لهذه الدلالة (الفقد) لا (الموت).

ومن هنا يحاول البحث أن يعرض للتشكيل البصري في قصائد الديوان، ليرى توظيف أمل لها لإبراز هذه الدلالة (دلالة شعرية الفقد).

(١) السابق، ص٤٨٦

-٢-

من التأثير السمعي إلى التأثير البصري:

٢-١ الكتابة وأهميتها في التوثيق

الإحساس بأهمية الكتابة، ودورها في حفظ التراث بدأ منذ القدم، وهو ما جعل أبو العباس أحمد القلقشندي في صبح الأعشى يرى أنه "قيل: البيان اثنان: بيان لسان، وبيان بنان؛ ومن فضل بيان البنان أن ما تثبته الأقلام باقٍ على الأبد، وما يَنْبِسُه اللسان تدرسُه الأيام."(١) وهذه الرؤية منذ القدم لأهمية التوثيق عن طريق الكتابة قد تؤكد هذا الإحساس القديم بالحفاظ على المكتوب، لأن ما يطرحه اللسان قد ينسى مع مرور الأيام.

زاد الاهتمام بالكتابة في العصر الحديث، وهذا الأمر جعل التأثير في المتلقي يتحول من التأثير السمعي إلى التأثير البصري، وذلك لأن الكتابة قد تعد عملية بصرية بالدرجة الأولى.

لقد خلقت الكتابة نوعًا آخر من التلاقي بين المبدع والقارئ، وقد يرجع ذلك إلى أن النص في الكتابة يظل باقيًا، ويتناوب عليه قراء كثيرون من عصور متفاوتة، فيظل المبدع واحدًا، والقراء كثيرون؛ وذلك على عكس الكلمة الشفاهية التي نستطيع تحديد المجال بين الناطق والمتلقي، وبالتالي فقد نحدد الغرض المباشر منها لأنها "في موطنها الشفاهي الطبيعي تمثل جزءًا من حاضر وجودي حقيقي، والقول المنطوق إنما يصدر عن شخص

(١) أبو العباس أحمد القلقشندي، صبح الأعشى ج٢، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الذخائر، ديسمبر ٢٠٠٤م، ص٤٣٦

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

حقيقي حي إلى شخص أو أشخاص آخرين حقيقيين أحياء في لحظة زمنية بعينها."[١]

لكن هذا المجال لا نستطيع تحديده عندما يكتب المبدع نصه، لأنه يدرك إدراكًا تامًّا أنه يكتب لقارئ غير معلوم له، ويدرك أنه يكتب ليُقرأ الآن وغدا وبعد غد "فالكتابة تتمتع بمركزية الأنا، فأنا أكتب كتابًا آمل أن يقرأه مئات الآلاف من الناس، ولذا يجب أن أكون معزولاً عن كل أحد."[٢]

ومن هنا فقد يُنظر إلى تأثير النص السمعي على أنه يمثل سلطة ديكتاتورية على المتلقي أو لنقل على السامع، وذلك لأن الأذن قد تعد نوعًا من "ثقافة الوثوقية والتقليد؛ ثقافة ترضخ للصوت المنبع، ولا تبتعد عنه بما يكفي كي تُعمل فيه فكرها. ثقافة الأذن هي على الدوام ثقافة سلطة... أما العين، فلما لها من قوة قلب ذاتي على شبكيتها، ولما لها من قدرة على تعديد منظوراتها وزوايا نظرها، تجعل الثقافة التي تعتمدها ثقافة نقدية تسلم منذ البداية، بأن التأويل يتعدد، وأن المنظورات تختلف."[٣] وهو بذلك قد يشير إلى هذا التلوين الصوتي من القائل، والذي به يحاول التأثير على السامع، ورغم ذلك فالبحث لا ينكر أن هذا السامع قد يمتلك هذه الثقافة النقدية، فيحكم على النص، ويكون له توجهاته الخاصة، فلا يتأثر بهذا التلوين الصوتي السابق الإشارة إليه، وهو ما ظهر في الشعر الذي كان يلقى في الأسواق، ومنها سوق عكاظ.

---

(١) والترج. أونج، الشفاهية والكتابية، ت/ حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة، فبراير ١٩٩٤م ص١٥٦

(٢) السابق، ص١٥٧

(٣) عبد السلام بنعبد العالي، ثقافة الأذن وثقافة العين، دار توبقال للنشر، ط٢ ٢٠٠٨م، ص٨

ورغم ذلك فإن هذا النص يشير إلى نقطة مهمة، وهي أن العين تملك قوة القلب الذاتي على شبكتها، بمعنى أنها قد تمتلك الرؤية الخاصة بها، بجانب أنها قد تبتعد عن النص المكتوب، وهي الرؤية التي قد تتوافق مع رؤية المبدع للنص المقروء أو تخالفه. وهنا يمكن الإشارة إلى أن العلاقة ما بين المبدع والقارئ في النص المكتوب قد تحمل جدلاً واضحًا، وقد يرجع ذلك إلى أن المؤلف "يخلق شكلاً مكتملاً بهدف تذوقه وفهمه، مثلما أراده هو، لكن ومن جهة أخرى، فإن كل مستهلك، وهو يتفاعل مع مجموعة المثيرات، وهو يحاول أن يرى، وأن يفهم علاقاتها يمارس إحساسًا شخصيًّا وثقافة معينة وأذواقًا واتجاهات وأحكامًا قبلية توجه متعته في إطار منظور خاص به، وفي العمق فإن الشكل يكون مقبولاً جماليًّا، وبالضبط عندما يكون ممكنًا تصوره وفهمه وفق منظورات متعددة."[(١)] وهذه المنظورات قد تخضع لعدد القراء للنص الأدبي المكتوب.

بل قد يصل الأمر إلى أن النص المكتوب قد يوصِّل القارئ إلى رؤية أخرى غير التي يريدها المؤلف؛ لأن "قصد المؤلف ومعنى النص يكفان عن التطابق والتمازج في الخطاب المكتوب. وهذا الانفصال بين المعنى اللفظي والقصد الذهني للمؤلف يضفي على مفهوم التسطير دلالته الحاسمة، بعيدًا عن مجرد تثبيت خطاب شفوي سابق. إذ يصير التسطير رديفًا للاستقلال الدلالي للنص، الذي ينشأ عن فصل القصد الذهني للمؤلف عن المعنى اللفظي للنص... هكذا تفلت وظيفة النص من الأفق المحدود الذي يعيشه

(١) إمبرتو إيكو، الأثر المفتوح، ت/ عبد الرحمن بو علي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط٢، ٢٠٠١م، ص١٦

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

مؤلفه. ويصير ما يعنيه النص الآن مهمًّا أكثر مما قد يعنيه المؤلف حين كتبه."[١]

وهي نقطة أخرى في هذه الديكتاتورية التي تفرق بين النص الشفوي والنص المكتوب، فالمؤلف من هذه النقطة في النص الشفوي يريد من السامع أن يفهم النص وفق المعنى الذي يريده، لكنه في النص المكتوب يترك النص بين يدي القارئ يقرأه مرة تلو الأخرى، وقد يصل إلى معان أخرى لم تكن في ذهنه حال كتابته للنص، وهذا الإجراء في زعم البحث قد يحتاج إلى قارئ واع يستطيع قراءة شفرات النص المكتوب، وبالتالي يستطيع تأويلها التأويل الصحيح. وهذا الرأي يتوافق مع رؤية بول ريكور الذي يرى أن "النص يتجه ضمنًا لكل مَنْ يعرف كيف يقرأ، بوصفه حدًّا لأي علم اجتماع عن القراءة. فالعمل يخلق أيضًا جمهوره."[٢]

فمعنى عبارة "يعرف كيف يقرأ؟" قد يُعنى بها أن هذا الجمهور يمتلك دلالة الرؤية المتأنية للنص، وهذه الرؤية من هذا الجمهور قد تتوافق أو تختلف مع رؤية المؤلف.

٢-٢ التحول إلى قصيدة التفعيلة

كتب أمل دنقل جل قصائده في شعر التفعيلة؛ حيث لم يجد البحث له غير قصيدة واحدة في الشعر العمودي، وهي قصيدة "لا أبكيه" من بحر "الرمل"، والتي كتبها أمل في رثاء الدكتور طه حسين في سنة ١٩٧٣م،

(١) بول ريكور، نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، ت/ سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط٢ ٢٠٠٦م، ص٦١

(٢) السابق، ص٦٣

ويزعم البحث أنه كتبها بالشكل العمودي لسببين؛ الأول: أن موضوع الرثاء من الموضوعات التقليدية، فاختار لها الشكل العمودي لتناسب تقليدية الموضوع. وقد يرجع السبب الثاني إلى أن الدكتور طه حسين من النقاد الكلاسيكيين الذين يؤمنون القصيدة العمودية. يقول أمل في مطلع القصيدة:

"مصر لا تبدأ من مصر القريبة إنها تبدأ من أحجار طيبة"(١)

ويختلف شعر التفعيلة في نظمه عن الشعر العمودي، ويمكن إجمال هذه الاختلافات فيما يلي:

(١) استخدام الشعراء لنظام السطر الشعري، بدلاً من نظام البيت ذي الشطرين.

(٢) وهم في استخدامهم للسطر لجأوا إلى الاعتماد على التفعيلة، بوصفها الوحدة الأساسية في هذا الشعر، لذلك تتكرر التفعيلة في السطر الشعري، وليس لها عدد محدد يُفرض على الشاعر في كل سطر، فالذي يتحكم في عملية تكرار التفعيلة هي الحالة النفسية للشاعر، فقد تكون الحالة النفسية سريعة، سرعان ما تنتهي، فيستخدم عددًا قليلاً من التفاعيل، وقد تكون الحالة النفسية ممتدة متماوجة، فيمتد بالسطر الشعري.

(٣) هذا الاستخدام للتفعيلة، وجعلها البنية الأساسية لهذا الشعر جعلت "الإيقاع جزءًا عضويًّا في بنية القصيدة التي تتشكل من توترات نفسية في آنات زمنية تواكبها، ويقوم الإيقاع المتغير –وفقًا لتلك الآنات– باحتضان

(١) أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ص٦٩

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

المناخات الانفعالية، وخلق تلاحم عضوي في بنية القصيدة وهندسة بنائها اللغوي."(١)

أصبحت القصيدة في شعر التفعيلة بنية إيقاعية خاصة، ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته، فتعكس هذه الحالة لا في صورتها المهوشة التي كانت عليها من قبل في نفس الشاعر، "بل في صورة جديدة منسقة تنسيقًا خاصًا بها من شأنه أن يساعد الآخرين على الالتقاء بها، وتنسيق مشاعرهم المهوشة وفقًا لنسقها."(٢)

وقد يكون أهم اختلاف بين القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة هو أن قصيدة التفعيلة أصبحت قصيدة مقروءة، تعتمد بالدرجة الأولى على عنصر الكتابة في الوصول إلى قارئها، ومن هنا فإن الدكتور طه وادي يرى أن عبد الله البردوني (الشاعر اليمني)، بوصفه شاعرًا كفيفًا، يناسبه الشعر العمودي الذي يتعمد على الأذن والإيقاعات السمعية بشكل كبير، لكنه لا يجيد شعر التفعيلة لأنه شعر يعتمد على النبر البصري أكثر من النبر السمعي، فيقول: "والبردوني لا يعادي حركة الشعر المعاصر، لكن فقْد البصر يجعل الشكل العمودي أنسب إليه، وأيسر في لحظة الإبداع."(٣)

إن التشكيل الجمالي لقصيدة التفعيلة يرتبط بالذات الكاتبة، وبالحالة النفسية لها، ومن هنا فالشاعر "يكتب القصيدة وفق ما يشعر به، وما

(١) رجاء عيد، الأداء الفني والقصيدة الجديدة، مجلة فصول، مج٧، ١٩٨٣م، ص٥٠.
(٢) حسني عبدالجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي "دراسة فنية وعروضية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط١، ١٩٨٩ ص٨.
(٣) طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، ص٤

يتماشى مع التصور الجمالي للذات، وهذا التصور الذي يندمج فيه الوجداني بالشعري، هو ما يجعل القصيدة لا تستقر على شكل بصري معين سواء داخل القصيدة الواحدة، أو من قصيدة إلى أخرى."[١] بل تتنوع التشكيلات البصرية بتنوع الحالات النفسية للشاعر؛ بحيث قد نرى أن لكل قصيدة تشكيلها البصري الخاص بها.

تعتمد قصيدة التفعيلة بجانب التشكيل الجمالي على التشكيل البصري لها، وقد ينظر إلى التشكيل البصري على أنه "هو كل ما يمنحه النص للرؤية سواء أكانت الرؤية على مستوى البصر (العين المجردة)، أم على مستوى البصيرة (عين الخيال)، والتشكيل بهذا المفهوم يختلف عن مفهوم الشكل الذي له في سياق الدرس النقدي والأدبي معنى تقليدي يشير إلى قالب أو نمط معروف مسبقًا"[٢] وهو ما قد يدل على أن التشكيل البصري هنا يتسم بالتجديد في مقابل الشكل الذي تعاقد عليه النقاد؛ لأنه كما يشير يعطي للرؤية البصرية التي تعتمد على العين دورها في إدراك النص، وفق ما يضعه الشاعر من مؤشرات غير لغوية يريد من خلالها إرسال رسالة إلى القارئ، لكن هذه الرسالة قد يدركها القارئ، وقد لا يدركها، فهذا يعتمد على الثقافة التي يتمتع بها هذا القارئ. كما أن هذا التشكيل يعتمد بجانب الرؤية البصرية على رؤية البصيرة، وقد يُقصد بهذه البصيرة إعطاء -كما يقول-

(١) طارق فتوح، علاقة الشعر بالتشكيل في القصيدة المعاصرة، مجلة العلوم الاجتماعية، عدد٢٥، ديسمبر ٢٠١٧م، ص٢٧٨

(٢) جريدة الرياض عدد ٢٦ يوليو ٢٠٠٧م العدد ١٤٢٧٦ مقال محمد الصفراني، التشكيل والشكل ص٨

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

عين الخيال دوره في إدراك المعزى من المؤشرات غير اللغوية التي وضعها الشاعر. وهذا التشكيل البصري لم تكن القصيدة العمودية تعرفه، فهو يُعدُّ سمة من سمات التجديد في قصيدة التفعيلة التي تعطي لقراءة النص المعنى الأكبر عن سماعه.

يرى البحث أنه يجب أن يكون هناك نوع من تلاقي الثقافات بين الشاعر والقارئ، فلابد أن تتوافر في الشاعر ثقافة التنويع في المؤشرات البصرية، لأنه لا يضعها إلا لتأكيد معنى يريد من القارئ أن يصل إليها، وهذه الثقافة يجب أن تكون متوافقة مع الثقافة الخاصة بالقارئ، لكي يتم التوافق على الدلالة التي يريد الشاعر منه أن يقرأها من خلال هذا التشكيل البصري الذي يقدمه في القصيدة؛ حيث "يظل الفضاء النصي باهتًا متسربلاً خلوًا من أي معنى إذ لم يمنح قيمته، ويُعرف مضموره، ويُفك شفرته."(١) وهذه الشفرة في زعم البحث هي العلاقة غير المباشرة بين الشاعر والقارئ، أو أنها الفعل أو الإشارة من الشاعر التي على القارئ أن يتلقاها، ويحاول أن يفك شفرتها من خلال الرؤية التي تظهر في النص الشعري، وهو ما قد يعطي للنص دلالات قد لا يطرحها الشاعر صراحة، لكنه يريد من القارئ أن يصل إليه من خلال هذه الظواهر الطباعية التي تقوم على تقنية البصر.

وبهذا المعنى يمكن القول إن التشكيل البصري يتوافق مع "واقع الحياة المعاصرة التي تهتم بجانب المادة والمدركات الحسية، ومن هنا يختلف

(١) هاشمي قشيش، دلالات الفضاء في الخطاب الشعري المعاصر، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران ٢٠١٨م، ص٤٣

التشكيل من نص إلى آخر حسب مضمون، وحالة كل نص مما يجعله جزءًا أساسيًّا من النص بحيث يصبح المعطى الكتابي البصري مولدًا للمعنى الشعري وفارضًا وجوده على أنه بنية دلالية قائمة بذاتها على أسس رمزية."[١] وهذا الانطباع قد يجعل القارئ يقرأ كل معنى بصري وفق الدلالة العامة للقصيدة؛ بحيث لا يستطيع أن يشير إلى أن هذه القيمة البصرية تعني هذا بشكل قطعي دون أن يقدم لنا النص ما يفيد هذه الدلالة.

استدعى هذا التشكيل البصري في قصيدة التفعيلة ضرورة توظيف علامات الطباعة، وهذا الاستخدام أكده والتر ج. أونج، وهو يرصد تطور الشعر عند مالارميه في قصيدته "ضربة النرد"، فيرى أنه يصممها "بحيث تكون مجموعة متنوعة من أبناط الحروف وأحجامها، وتكون السطور مبعثرة بحساب على عرض الصفحات وطولها في نوع من السقوط الحر المحكوم بالمصادفة التي تنشأ عن ضربة النرد... وهدف مالارميه المعلن هو تجنب السرد، وتوزيع قراءة القصيدة على مسافات بحيث تكون الصفحة بفراغاتها الطباعية، وليس السطور وحدها هي وحدة الشعر."[٢] وهو هنا يرصد بعضًا من تقنيات الطباعة، ويؤكدها، فأولاً: بنط الحرف وحجمه، ومدى تأثير هذا البنط في الدلالة التي يريد الشاعر توضيحها، وثانيًا: هذه السطور المبعثرة بحساب على عرض الصفحة وطولها، ويراه نوعًا من السقوط الحر محكوم بالمصادفة؛ هذه المصادفة التي تنشأ عن ضربة النرد، بمعنى أنها مصادفة مقصودة من الشاعر، وليست عشوائية.

---

(١) جريدة الرياض، مقال محمد الصفراني، التشكيل والشكل، ص٨

(٢) والتر ج. أونج، الشفاهية والكتابية، ص١٨٨

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ينهي والتر هذا التحليل، فيجد أن مالارميه هنا له هدف معلن، وهو تجنب السرد، وذلك بتوزيع قراءة القصيدة على مسافات لأنه يريد من علامات الطباعة أن تسهم في تشكيل القصيدة.

واعتماد أمل دنقل على قصيدة التفعيلة في نقل رؤيته، جعله يوظف هذا التشكيل البصري بتقنيات الطباعة، وإذا كان أمل قد استخدم هذه التقنيات في دواوين شعره المختلفة، فإنه في ديوانه "أوراق الغرفة(٨)" -كما يرى البحث- قد يكون توظيفه لهذه التقنيات أكثر، وقد يرجع ذلك إلى ظروف مرضه، وملازمته لفراش المرض، مما قد يجعله يتغاضى عن قول دلالات كثيرة صراحة، فيلجأ إلى التشكيل البصري ليجعل القارئ يشاركه في استنتاج الرؤية، ويكون ذلك بتوظيف (علامات الترقيم- النبر البصري- السواد والبياض على الصفحة).

-٣-

٣-١ علامات الترقيم:

يستخدم أمل دنقل علامات الترقيم؛ بقسميه القطع والوقف لإبراز الدلالة التي يريدها، حيث تلعب "علامات الترقيم دورًا بارزًا في الشعر المعاصر، وأصبح استخدامها متمِّمًا للمعنى والشكل الشعري، وأصبح عدم استخدامها موظفًا لغاية شعرية أيضًا"(١). وهو ما يظهر من توظيف أمل لهذه العلامات في شعره، والترقيم قد يكون من دلالات القصيدة المعاصرة ، لأنه "يتكون من علامات لا أثر لها في سلسلة الكلام أثناء القراءة بصوت مرتفع كعلامات صوتية، ولكن يبرز أثرها كعلامات ضابطة للنبر... إن غياب الترقيم، غالبًا ما يكون سببًا في اتساع الدلالة، أو إنتاج معنى نقيض."(٢) مما قد يؤكد أن هذه العلامات لا تظهر في القصيدة الشفوية؛ حيث إنها تظهر بوصفها وسيلة ضابطة للنبر، وقد يستغني الشاعر عنها لدلالات يريد توضيحها.

ويبدأ البحث بتوضيح نسب استخدامات علامات الترقيم في شعره من خلال الجدولين التاليين.

---

(١) محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي www.Kotobarabia.com، ص٤٩٩

(٢) محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي ١٩٩١م، ص١٠٩

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

أولاً: جدول يوضح تكرار علامات الترقيم (الفاصلة- النقطة- الشرطة- علامات الاستفهام والتعجب) في شعر أمل دنقل:

	الفاصلة	النقطة	الشرطة	علامتا الاستفهام والتعجب
الجنوبي	١٩	١٨	٨	٤
ضد من	٩	٢	–	٣
زهور	٤	–	١	٣
السرير	–	–	–	٥
لعبة النهاية	١٠	–	–	٨
ديسمبر	٥	٢	١٢	٦
الطيور	١٠	٥	٤	١٠
الخيول	٨	٧	١	٦
مقابلة خاصة مع ابن نوح	٢	٥	٩	١١
خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين	٥	٤	٢	٦
بكائية لصقر قريش	٤	١	٤	١٠
قالت امرأة في المدينة	٥	٣	–	٩
إلى محمود حسن إسماعيل في ذكراه	١٣	١٢	٤	١٢
المجموع	٩٤	٥٩	٤٥	٩٣

ثانيًا: جدول يوضح تكرار علامات الترقيم (النقطتان الرأسيتان- النقطتان الأفقيتان- الثلاث نقاط- الفاصلة المنقوطة) في شعر أمل دنقل:

	النقطتان الرأسيتان	النقطتان الأفقيتان	الثلاث النقاط	الفاصلة المنقوطة
الجنوبي	٤	٢٤	–	–
ضد من	١	٥	–	–
زهور	–	٦	١	–
السرير	–	٧	–	–
لعبة النهاية	٦	١٠	–	–
ديسمبر	٥	٣	–	١
الطيور	٢	١	–	–
الخيول	٥	١٠	١	٢
مقابلة خاصة مع ابن نوح	٢	١٤	–	–
خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين	١	٩	–	–
بكائية لصقر قريش	١	٦	–	١
قالت امرأة في المدينة	٢	١٣	–	–
إلى محمود حسن إسماعيل في ذكراه	٢	٣	–	–
المجموع	٣١	١١١	٢	٤

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ومن الجدولين السابقين يلاحظ البحث ما يلي:

أولاً: أكثر مرات التكرار بعد النقطتين الأفقيتين، هي الفاصلة بمرات تكرار أربع وتسعين مرة، وعلامتا الاستفهام والتعجب، بمرات تكرار ثلاث وتسعين مرة، والنقطة بمرات تكرار تسع وخمسين مرة.

ويرى البحث أن أمل استخدم هذه العلامات بالدلالات التي تعارفت عليه اللغة العربية، فالفاصلة قد يعنى بها هذا الوقف الذي "يكون بسكوت المتكلم أو القارئ سكوتًا قليلاً جدًّا، لا يحسن معه التنفس."(١) وعدَّد لها كتاب "الترقيم وعلاماته في اللغة العربية" ستة مواضع في اللغة، ومن هذه المواضع يرى أنها توضع "قبل ألفاظ البدل، حينما يراد لفت النظر إليها أو تنبيه الذهن عليها"(٢)، واستخدمه أمل دنقل بهذه الوضعية، فيقول في قصيدة "ضد من":

"في غرف العمليات،
كان نقاب الأطباء أبيض،
لون المعاطف أبيض،
تاج الحكيمات أبيض، أردية الراهبات،
الملاءات،
لون الأسرة، أربطة الشاش والقطن،
قرص المنوم، أنبوبة المصل،

(١) أحمد زكي باشا، الترقيم علاماته في اللغة العربية، مكتب المطبوعات الإسلامية بحلب، ط٢، ١٩٨٧م، ص١٧
(٢) أحمد زكي باشا، الترقيم علاماته في اللغة العربية، ص١٩

كوب اللبن."[١]

فهنا أمل أراد هذه المشاركة في اللون الأبيض في كل شيء حوله، ولا يريد وقفًا طويلاً، بل يريد وقفًا قصيرًا، لأنها كلها تحمل الدلالة نفسها –دلالة الموت–، ولهذا استغنى عن العطف بالواو، وهنا يلعب اللون الأبيض دلالته، "فإن لفظة أبيض، هي التي تعطي الصورة لونها، وتثبت بؤرتها العاطفية، وكلمة أبيض... هي الكلمة المحورية التي تنقل لنا الصورة الحسية، ويبدو أن هناك ارتباطًا بين العنصر الحسي في الصورة، وقوة إيحاءاتها، وما تثيره من مشاعر."[٢] فكان هذا الوقف القصير الذي لا يحسن فيه التنفس، لكنه عندما أراد هذا الوقف كامل انتهى بوضع النقطة بعد "كوب اللبن".

وقد يستخدم أمل الفاصلة "بين الجمل المعطوفة القصيرة، ولو كان كل منها لغرض مستقل"[٣]، وهو الدلالة الأبرز لاستخدامات الفاصلة، وبالتالي فهي الأكثر استخدامًا عنده، ومثاله في قصيدة "الطيور":

"مرت طمأنينة العيش فوق مناسرها..

فانتخت،

وبأعينها.. فارتخت،

وارتضت أن تقاقئ حول الطعام المتاح."[٤]

---

(١) أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ص٤٤٠

(٢) سيسل دي لويس، الصورة الشعرية، ت/ أحمد نصيف الجنابي، دار رشيد للنشر، ١٩٨٢م، ص٤٦

(٣) أحمد زكي باشا، الترقيم علاماته في اللغة العربية، ص١٧

(٤) أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ص٤٥٧

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

فالفاصلة هنا بين الجمل المعطوفة القصيرة، ومثاله في القصيدة نفسها يقول:

"طوت الريش، واستسلمت".

وبالمثل استخدم أمل علامتي الاستفهام والتعجب بالدلالات المتعارف عليها، فعلامة الاستفهام يراد بها "الدلالة على الجمل الاستفهامية... سواء كانت مبدوءة بحرف من حروف الاستفهام أم لا. مثل ذلك:... صديقي هو الذي يرميني بهذه المسبة؟"(١)

وهي الدلالة نفسها المستخدمة عند أمل، فيقول في قصيدة "الجنوبي":

"أوَ كان الصبي الصغير أنا؟

أم ترى كان غيري؟"(٢)

والمعنى نفسه في قصيدة "قالت امرأة في المدينة"

"مَنْ قال إن الخيانة تنجب غير الخيانة؟"(٣)

وقد يستخدم أمل علامتي استفهام، وهو ما يظهر في قصيدة "ديسمبر"، فيقول:

"يا أيها الرخ: كم جثة حملتها مخالبك الأبدية خلف الجبل؟؟"(٤)

وقد يراد بهذا التكرار لعلامة الاستفهام أن تساؤله يؤكد معنى أن الجثث التي حملها طائر الرخ من الكثرة لدرجة أنها تستوجب أكثر من سؤال.

---

(١) أحمد زكي باشا، الترقيم علاماته في اللغة العربية، ص٢٣

(٢) أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ص٤٣٣

(٣) السابق ص٤٧٧

(٤) السابق ص٤٥٢

وبالنسبة لعلامة التعجب، والتي "توضع في آخر كل جملة تدل على تأثر قائلها وتهيج شعوره ووجدانه، مثل الأحوال التي يكون فيها التعجب والاستغراب والاستنكار (ولو كان استفهاميًّا) والإغراء والتحذير والتأسف والدعاء ونحو ذلك."(١) وقوله (ولو كان استفهاميًّا)، هي التي تظهر عند أمل عندما يستخدم علامة الاستفهام مع علامة التعجب، فيقول في قصيدة "الطيور":

"هل ترى علمت

أن عمر الجناح قصير.. قصير؟!"(٢)

حيث حمل الاستفهام دلالة التعجب، فوضع الشاعر علامة الاستفهام، وبعدها علامة التعجب.

ومن أمثلة استخدامات علامة التعجب التي تدل على الاندهاش، ما قاله في قصيدة "لعبة النهاية"، وهو يشخص الموت، ويصوره طفلاً يقف يطلق نبلته ليتصيد الموتى، فيقول:

"في الميادين يجلس،

يطلق –كالطفل– نبلته بالحصى..

فيصيب بها من يصيب من السابلة!"(٣)

لكن يبقى أن علامتي الاستفهام والتعجب تستخدم وفق الدلالات المتعارف عليها في اللغة العربية.

---

(١) أحمد زكي باشا، الترقيم علاماته في اللغة العربية، ص٢٥

(٢) أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ص٤٥٨

(٣) أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ص٤٤٧

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

وفي استخدام أمل للنقطة، والتي قد تدل على الوقف التام، و"تكون بسكوت المتكلم أو القارئ سكوتًا تامًّا مع استراحة للتنفس... وتوضع في نهاية كل جملة مستقلة عما بعدها في المعنى والإعراب."(١) ومن أمثلته عند أمل ما نجده في قصيدة "الجنوبي":

"رفسة من فرس

تركت في جبيني شجًّا، وعلَّمت القلب أن يحترس."(٢)

ويستخدم النقطة في نهاية جملة ممتدة على عدة أسطر شعرية، فيقول في قصيدة "ديسمبر":

"وتعالين.. نرو الأقاصيص..

عن راحة الروح

عن لذة الاغتراب

وعبودية الأغصن الثابتة."(٣)

وأمل في استخدام النقطة لم يخرج عن نطاق الدلالات التي تعارفت عليها اللغة العربية.

ومن استخدامات أمل دنقل لعلامات الترقيم، والتي لم يخرج بها عن نطاق دلالات استخدام اللغة العربية لها ما نجده في استخدامه للنقطتين الرأسيتين، وهي "توضع قبل الكلام المقول، أو المنقول، أو المقسم،

(١) أحمد زكي باشا، الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، ص٢٢
(٢) أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ص٤٣٢
(٣) أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ص٤٥٠

أو المجمل بعده تفصيل، أو المفصل بعد إجمال؛ وفي بعض المواضع المهمة للحال والتمييز."[١]

فقبل الكلام المقول يقول أمل في قصيدة "السرير":

"قلت: يا سيدي.. لم جافيتني؟

قال: ها أنت كلمتني.."[٢]

ويقول في قصيدة "الخيول":

"والخيول جدار به انقسم

الناسُ صنفين:

صاروا مشاة.. وركبان"[٣]

حيث هنا المفصل بعد إجمال، فقد أجمل الناس لصنفين، ثم فصل هذا المجمل، فصاروا مشاة وركبان.

لكن بعامة التزم أمل بدلالات علامات الترقيم (الفاصلة- الاستفهام- التعجب- النقطتين الرأسيتين)، فجاءت وفق الدلالات المتعارف عليها في اللغة العربية، ويبقى أنه استخدمها بوصفها مؤشرات بصرية للقارئ.

ثانيًا: تكررت الثلاث نقاط (...) في الثلاث عشرة قصيدة مرتين فقط. تكررت مرة في قصيدة "زهور"، والأخرى في قصيدة "خيول".

يقول في قصيدة "زهور":

"كل باقة..

---

(١) أحمد زكي باشا، الترقيم علاماته في اللغة العربية، ص٢٦

(٢) أمل دنقل، السابق ص٤٤٥

(٣) أمل دنقل، السابق، ص٤٦٣

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

بين إغفاءة وإفاقة

تتنفس مثلي –بالكاد– ثانية.. ثانية

وعلى صدرها حملت– راضية...

اسم قاتلها في بطاقة!"(١)

يحفل هذا المقطع الشعري بعلامات الترقيم المختلفة، وقد يكون التركيز على الثلاث نقاط دون علامات الترقيم الأخرى يضر هنا، فلقد ظهرت هنا من علامات الترقيم النقطتان، وتكررت مرتين، وتكررت الشرطة ثلاث مرات، وعلامة التعجب مرة واحدة.

جاءت الثلاث نقاط هنا بعد مفردة (راضية)، وفي نهاية السطر الشعري، وقد تكون رؤية الشاعر هنا أن يجعل القارئ يتوقف ليتأمل هذا السطر الذي ختم به القصيدة، وهو (اسم قاتلها في بطاقة)، ويطلب منه أن يقارنه بالسطر الشعري في بداية القصيدة (اسم حاملها في بطاقة) في قوله:

"وعلى كل باقة

اسم حاملها في بطاقة"

فأمل يطلب من القارئ هذه المقارنة، ففي بداية القصيدة لم تكن الزهور في لحظات الاحتضار، فناسبها مفردة (حاملها)، ولم يضع علامة التعجب، لأنه ليس في لحظة الدهشة، لكن في نهاية القصيدة، وبعد الحوار المتخيل من الشاعر للزهور، والانتهاء بأنها في لحظة احتضار من لحظة قطفها من البستان، فإنه أكد أن الزهور (حملت– راضية...)، فتكون النقاط الثلاثة

(١) أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ص٤٤٣

للقارئ لا لصمت أو لكلام محذوف، بل لاستدعاء ومقارنة؛ استدعاء بداية القصيدة، ومقارنة (حاملها بقاتلها)، للتوازي بين الحمل والقتل، بمعنى أن القتل تم منذ بداية هذا الحمل.

ويقول في قصيدة "خيول":

"كانت الخيل –في البدء– كالناس

بريةٌ تتراكض عبر السهول/

كانت الخيل كالناس في البدء...

تمتلك الشمس والعشب

والملكوت الظليل"(١)

السطران الأول والثالث يحملان المفردات نفسها، لكن بترتيب مختلف، وبتشكيل بصري مختلف. ففي السطر الأول كان التشكيل البصري بالاعتراض –في البدء– بين الخيل وكالناس. وفي السطر الثالث تغير التشكيل البصري والترتيب، فجاء التشبيه كالناس بعد الخيل، ووضع الشاعر الثلاث النقاط بعد (في البدء...).

قد يرجع السبب في هذا التغيير إلى أن أمل عندما وضع الاعتراض – في البدء– بين الخيل وكالناس، فلأنه سيأتي بعد الناس بخاصية من خواص الخيل، فهي بريةٌ تتراكض عبر السهول، والتي يعبر بها عن هذا الامتلاك المعنوي للحرية، وبالتالي تصبح الحرية هي العامل المشترك بين الخيل والناس.

---

(١) أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ص٤٦٠، ٤٦١

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

لكنه في السطر الثالث كان (في البدء) بعدها الثلاث النقاط، لأنـــه أراد من القارئ أن يقف صامتًا، لأنه بعدها سيعطي فعل الامتلاك الحقيقي، والذي قد يعد من خواص الناس دون الخيل، وإن كانت الخيل فيه عاملاً مســاعدًا. إنه يريد هنا من القارئ أن يستدعي هذا الكــلام المســكوت عنــه، وهــو استدعاء الماضي الذي كانت فيه الخيل وسيلة للناس في الغزو، وبالتالي في تحقيق فعل الامتلاك للشمس والعشب والملكوت الظليل.

ولقد طرح الشاعر بعد ذلك هذا الكلام المحذوف عندما قال في القصيدة نفسها:

"كانت الخيل برية
تتنفس حرية
مثلما يتنفسها الناس
في ذلك الزمن الذهبي النبيل"

فأكد هذه المساواة بين الخيل والناس في بحثهما عن الحرية في ذلــك الماضي الذي وصفه بالذهبي النبيل.

وإذا كانت الثلاث النقاط توضع "للدلالة على أن في موضــعها كلامًــا محذوفًا أو مضمرًا، لأي سبب من الأسباب. كما لو استشهد الكاتب بعبــارة، وأراد أن يحذف منها بعض ألفاظ لا حاجة له بها؛ أو كان الناقل لكلام غيره لم يعثر على جزء منه وسط الجملة، ففي هاتين الحالتين وأشباهما توضــع محل الجزء الناقص هذه النقط للدلالة على موضع النقص. وذلك أفضل كثيرًا

من ترك البياض؛ لأنه يؤمن إغفاله عند النقل مرة ثانية أو عند الطبع."[١] فإن أمل قدم هذا المعنى في قصيدة الخيول، لكنه في قصيدة زهور قدم رؤية أخرى، وهي الاستدعاء للمقارنة.

ثالثًا: تكررت الفاصلة المنقوطة (؛) في أربع مرات. تكررت في قصيدة "الخيول" مرتين، وفي قصيدة "ديسمبر" مرة، وفي قصيدة "بكائية لقصر قريش" مرة، وتحمل الفاصلة المنقوطة دلالة الوقف الكافي، والذي "يكون بسكوت المتكلم أو القارئ سكوتًا يجوز معه التنفس... ومواقعه بين كل عبارتين فأكثر، يكون بينهما ارتباط في المعنى لا في الإعراب. وكذلك في أحوال التقسيم والتفصيل التي يطول فيها الكلام قليلًا أو كثيرًا."[٢]

استخدم أمل الفاصلة المنطوقة بهذا المعنى (الوقف الكافي)، ففي قصيدة "الخيول" يقول:

"ولا طفل أضحى
إذا ما مررت به.. يتنحى؛/
وها هي كوكبة الحرس الملكي..
تجاهد أن تبعث الروح في جسد الذكريات
بدق الطبول."[٣]

تحمل قصيدة (الخيول) دلالة الفقد، فقد الماضي الزاهر، والعيش في حاضر ضائع، وهنا يؤكد هذا المعنى بتصوير ذلك الحاضر الذي فقدت فيه

(١) أحمد زكي باشا، الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، ص٢٦
(٢) أحمد زكي باشا، الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، ص٢٠
(٣) أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ص٤٥٩

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الخيول هيبتها، لدرجة أنها لم تعد ترهب الطفل الصغير، فلا يتنحى إذا مرت به.

ويضع الفاصلة المنقوطة (؛) بعد (يتنحى؛)، لأنه هنا يريد هذا الصمت أو الوقف الكافي لأخذ النفس، للتفكر في هذا الحاضر الضعيف. ويتبع هذه الفاصلة المنقوطة بمعنى آخر قد يشترك مع المعنى السابق، فيشير إلى محاولة الحرس الملكي أن يبعث الروح في جسد الذكريات لا بالعمل على إحيائها، ولكن بدق الطبول الجوفاء، ويكون أمل بذلك قد استخدم الفاصلة المنطوقة بدلالتها على الوقف الكافي لأخذ النفس.

ويؤكد هذا المعنى مرة ثانية في القصيدة ذاتها، عندما يستبدل علامة الاستفهام بالفاصلة المنقوطة، فيقول:

"ماذا تبقى لك الآن؛

ماذا؟

سوى عرق يتصبب من تعب"(١)

السؤال بماذا يستوجب علامة الاستفهام (؟)، لكن أمل يستبدل علامة الاستفهام بالفاصلة المنقوطة، لأنه يريد لفت انتباه القارئ إلى أنه لا يريد إجابة عن هذا السؤال، بقدر ما يريده أن يقف ليتفكر في دلالته، وذلك لأن إجابة هذا السؤال معروفة، فهو قد أجاب عنه، فالخيل (الإنسان العربي) لا يحصد سوى العرق نتيجة التعب، ولا يوجد غير هذا التعب.

(١) أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ص٤٦٤

بمعنى أن أمل باستخدامه للفاصلة المنقوطة لا يريد مجرد الوقف الكافي لأخذ النفس، بل يريد الوقف للتفكر في الدلالة المطروحة.

استخدم أمل هذه الفاصلة المنقوطة في قصيدة "بكائية لصقر قريش"، فيقول:

"أنت ذا باقٍ على الرايات.. مصلوبًا.. مباحًا
تصرُّ الريح؛ وأضلاعك كالروض المصوح
تتشهى لذغة الشمس التي تنسج للدفء وشاحًا!
أنت ذا باقٍ على الرايات.. مصلوبًا.. مباحًا."(١)

بكائية أمل لصقر قريش هي نفسها بكائيته على الخيول. إنها بكائية على الوضع الراهن للعالم العربي، فعبد الرحمن الداخل الذي استطاع القضاء على خمس وعشرين ثورة ضده، يقدمه أمل على الرايات مصلوبًا مباحًا، وهي صورة مجازية يصور من خلالها استباحة الدم العربي.

يضع أمل بعد (تصرُّ الريح؛) الفاصلة المنقوطة، ويتبعها بالخطاب لصقر قريش بأن أضلاعه كالروض الجاف اليابس، بمعنى أنه سهل التشقق والتناثر، وبالتالي فهو هذا الإنسان العربي الضائع، الذي تقضي عليه الريح التي فيها البرد الشديد، ويأتي تكرار السطر "أنت ذا باقٍ على الرايات.. مصلوبًا.. مباحًا" ليؤكد به هذا الضياع والإباحة للإنسان العربي.

وقد يعني هذا أن أمل استخدم دلالة الفاصلة المنقوطة الدالة على الوقف الكافي مع أخذ النفس، لكنه أضاف إليها دلالة التفكر والاستدعاء.

---

(١) السابق ص٤٧٣

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

رابعًا: مثلت تكرار النقطتين (..) النسبة الأكبر في عدد مرات التكرار بعدد مرات تكرار مئة وإحدى عشرة مرة، ويرى الدكتور محمد نجيب التلاوي "أن الملاحظة الجديرة بالذكر أن النقاط الأفقية هي أكثر علامات الترقيم استخدامًا عند الشعراء المعاصرين، وهي تشير إلى رغبة التركيز والبعد عن التقرير والتسجيلية، بالإضافة إلى استغلالها في اللغة الزمنية، ولإشراك القارئ مع الشاعر في تكوين النص الشعري."(١) ويرى البحث أنه ربما أراد بهذه النقاط الأفقية، النقاط الثلاثة التي تكررت مرتين عند أمل، وذلك لأنها العلامة التي تحمل معنى في علامات الترقيم العربي، ورغم ذلك فالبحث يرى أن أمل استخدم النقطتين الأفقتين للدلالة نفسها التي عرضها الدكتور محمد، ويمكن تفسيرها بأنه إذا كان يُقصد بالنقطة المفردة دلالة الوقف التام –كما سبق القول– فإن النقطتين الأفقتين قد تعبر عن هذا الوقف التام، لكن الشاعر يطلب من القارئ بهاتين النقطتين الأفقتين أن يكون الوقف أطول، وذلك للتدبر والتفكير في الدلالة التي يريد الشاعر من القارئ أن يصل إليها، ويظهر ذلك من النماذج الشعرية التالية، ففي قصيدة "الجنوبي" يقول:

"أتذكر..
سال دمي
أتذكر..
مات أبي نازفًا."(٢)

(١) محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص٥٠٤
(٢) أمل دنقل، الأعمال الشعرية ص٤٣٢

يحتاج فعل التذكر إلى مجهود في استرجاع الماضي، وبخاصة إذا كان هذا الاسترجاع يعود بالماضي إلى فترة زمنية طويلة، فإنه يحتاج إلى مجهود أكبر، فما بالك إذا كان هذا المتذِّكر على فراش المرض في معهد الأورام، وأمل هنا يدرك هذا، ويريد من القارئ أن يشاركه في فعل التذكر، الذي يتألم فيه عندما يتذكر دمه المسيل، ويتذكر موت أبيه نازفًا، فكانت النقطتان الأفقيتان لهذا التوقف الطويل.

وفي قصيدة "الطيور" يشير أمل إلى هذا التوقف للتدبر والتفكير، فيقول:

"ما الذي يتبقى لها.. غير سكينة الذبح،

غير انتظار النهاية.

إن اليد الآدمية.. واهبة القمح

تعرف كيف تسن السلاح!"(١)

يصور أمل في قصيدة "الطيور" هذا الألم العربي، وفقده لهيبته أمام الآخرين، وهنا يتساءل أمل ماذا تبقى للطيور؟ ويضع النقطتين الأفقيتين قبل أن يجيب بـ"غير سكينة الذبح"، وهو هنا يطلب من القارئ هذا التوقف رغم أن الإجابة قد تكون معروفة بالنسبة للطيور بمعناها الحقيقي، لكن أمل هنا لا يريد الطيور بالمعنى الحقيقي، بل يريد المعنى المجازي، وهو الإنسان العربي، فكأنه لفقده لهيبته أمام الآخرين لم يبق له غير هذا الذبح.

وقد تؤكد هذه الدلالة النقطتان الأفقيتان بعد اليد الآدمية، وقبل واهبة القمح، فرغم أنها قد تشير إلى يد آدمية حقيقية تعطي القمح للطيور، لكن

(١) السابق، ص٤٥٧

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

هاتين النقطتين الأفقيتين من الشاعر تجعل البحث يزعم أنه يريد من القارئ التفكر في المعنى المجازي (المرموز إليه)، فعدم العمل والاعتماد على الآخرين قد تكون دلالة على هذا الذبح، لأن من يمنح القمح يعرف كيف يسن السلاح، ولهذا وضع بعد السلاح علامة التعجب، فلو أنه يقصد الطيور بمعناها الحقيقي لما تعجب، لأنه الطبيعي، لكن الاندهاش يأتي من هذه اليد الآدمية التي تمنح لآدمي آخر، وهي تسن له السلاح.

ويؤكد أمل هذا الهوان باستخدامه للنقطتين الأفقيتين في قصيدة "بكائية لصقر قريش"، فيقول:

"فمتى يقبل موتي..
قبل أن أصبح –مثل الصقر–
صقرًا مستباحًا!؟[١]

يتمنى أمل الموت، وينسبه لنفسه بياء المتكلم (موتي)، ليدل على هذه الرغبة الجادة منه في الموت، وعدم الخوف منه. ووضع النقطتين الأفقيتين بعد (موتي..)، ليقف القارئ ويتفكر في هذه الملكية للموت، فيضعه في لحظات من الصمت، فيتدبر ما بعده، وهو أنه يريد الموت حتى لا يصبح – مثل الصقر– صقرًا مستباحًا، ويضع علامة التعجب قبل الاستفهام، لأنه لا يريد الاستفهام بقدر ما يريد إثارة الدهشة لدى القارئ.

وقد يضع أمل النقطتين الأفقيتين في بداية السطر الشعري، ومثاله في قصيدة "مقابلة خاصة مع ابن نوح"، فيقول:

---

(١) أمل دنقل، الأعمال الشعرية ص٤٧٦

"يبتنون سدود الحجارة

علَّهم ينقذون مهاد الصبا والحضارة

علَّهم ينقذون.. الوطن!

..صاح بي سيد الفلك- قبل حلول

السكينة:

"انج من بلد.. لم تعد فيه روح!""[١]

التصوير الساخر لهروب الحكماء في لحظات الهزيمة، وبقاء هؤلاء الضعفاء لبناء الحجارة علهم ينقذون مهاد الصبا والحضارة؛ "علهم ينقذون.. الوطن!"، فيضع النقطتين الأفقيتين لأنه يستوقف القارئ أن إنقاذ مهاد الصبا والحضارة هي وسيلة لإنقاذ الوطن الذي هرب منه الحكماء، فالنقطتان هنا استدعاء ومقارنة؛ استدعاء لهروب الحكماء ومقارنتهم بهؤلاء الضعفاء.

ويضع أمل النقطتين الأفقيتين في بداية السطر ".. صاح بي سيد الفلك"، لأنه يريد التدبر في إكمال المقارنة السابقة، فصياح سيد الفلك يحمل هذا الإعلان للهروب، وبصوت عال في مواجهة هذا البناء للأحجار لإنقاذ الوطن، لكن سيد الفلك يملك الحجة، فيقول: "انج من بلد.. لم تعد فيه روح!"، ويؤكد أمل هذه الحجة بعد ذلك في القصيدة نفسها، فيقول:

"قلت:

طوبى لمن طعموا خبزه..

---

(١) أمل دنقل، الأعمال الشعرية ص٤٦٧

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

في الزمن الحسن

وأداروا له الظهر/

يوم المحن!"(١)

فيبعثر أمل السطور على الصفحة البيضاء -بتعبير والتر ج. أونج- وكأنه يرى هذا التبعثر في الحياة، فيصبح من يهرب من المواجهة هو الحكيم، ومن يدافع عن الوطن هو الضعيف الضائع، وبذلك تشكل "الكلمات التي يأتي بها المؤلف... ترسانة ثقيلة من المعطيات المادية التي لا يمكن للقارئ أن يتجاهلها... إن تأويل نص معناه هو شرح كيف أن هذه الكلمات تحيل -في ذاتها- على أشياء مختلفة، وليس على أشياء أخرى."(٢)

والمعنى بين "أشياء مختلفة وأشياء أخرى" قد يبدو ملبسًا، لكن من الممكن تأويله بأن الكلمات التي تحيل لأشياء مختلفة، تتشابه في بعض الصفات، وتختلف في صفات أخرى، لكنها لا تختلف كلية. عكس هذه الكلمات التي لا توجد بينها صفات مشتركة كما في المعنى الذي يريده إيكو في (أشياء أخرى).

ومن هنا يتضح أن وضع النقطتين الأفقيتين كان -كما سبق القول- بمثابة هذا الوقف الطويل للتفكير والتدبر في الدلالة التي يريدها أمل.

خامسًا: استخدم أمل الشرطة في خمس وأربعين مرة، ودلالة الشرطة "هي لفصل كلام المتخاطبين في حالة المحاورة، إذا حصل الاستغناء عن

(١) أمل دنقل، الأعمال الشعرية ص٤٦٧، ٤٦٨

(٢) إمبرتو إيكو، التأويل بين السميائيات والتفكيكية، ت/ سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط٢ ٢٠٠٤م، ص٢٢

الإشارة إلى أسماء المتخاطبين، ولو بطريق الدلالة، بمثل: قال. أجاب. رد عليه. وهكذا."[١]، ولقد استخدمها أمل بهذا المعنى، ومثاله في قصيدة "الجنوبي":

"-هل تريد قليلاً من البحر؟

-إن الجنوبي لا يطمئن إلى اثنين يا سيدي:

البحر والمرأة الكاذبة."[٢]

فالشرطة هنا كانت بديلا عن أسماء المتخاطبين.

لكن البحث وجد أن أمل استخدم الشرطة بدلالة أخرى غير هذه الدلالة المتعارف عليها، وهو ما يظهر في قصيدة "ديسمبر"، فيقول:

"جثث تتراكم في الضفة الساكنة

بينما نحن -نمتلك النور-

عشب البحيرات- صوت الكناريا-

مجالسة الورد- أنشودة المهد- رقص

البنات الصغيرات في العرس- تمتمة

القط في الصلوات- خرير الينابيع-

هذا التساؤل عن لون عينين عاشقين،

كنافذتين على البحر- طعم القبل؛"[٣]

---

(١) أحمد زكي باشا، الترقيم علاماته في اللغة العربية، ص٢٧

(٢) أمل دنقل، الأعمال الشعرية ص٤٣٨

(٣) السابق ص٤٥٣

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

استخدم أمل الشرطة هنا بدلالة حرف العطف (و)، فاستغنى عن الواو، ويرى البحث أن الشاعر بهذا الاستغناء يريد تأكيد إرادة كل فعل امتلاك بمفرده دون أن يكون هناك مشاركة وترتيب، وهي الدلالة التي يشير إليها حرف العطف (و)، لأنه أراد بهذا الامتلاك أن يقارن بين نفسه والآخرين، وهو ما أبرزه باستخدامه للفاصلة المنقوطة، التي تدعو للوقف الكافي مع إعمال التفكير وهنا مع المقارنة، فنراه بعد هذا الامتلاك يخاطب طائر الرخ، فيقول:

"بينما أنت من ظلمة العدم الآسنة
تتلقى النفايات تلو النفايات دون كلل"

إن أمل هنا يمتلك، وطائر الرخ يتلقى النفايات. أمل يبني، وطائر الرخ يميت.

وهذا المعنى ذاته أبرزه أمل مرة أخرى في قصيدة "مقابلة خاصة مع ابن نوح"، فيقول:

"والماء يعلو.
على درجات البيوت- الحوانيت- مبنى البريد- البنوك-
التماثيل (أجدادنا الخالدين)- المعابد- أجولة القمح-
مستشفيات الولادة- بوابة السجن- دار الولاية-
أروقة الثكنات الحصينة."[١]

(١) أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ص٤٦٥

يريد أمل من ماء الطوفان أن يعلو، ولا يستخدم واو العطف هنا، لأنه يريد دلالة كل مكان من هذه الأماكن على حدة.

ويقدم أمل دنقل استخدامًا آخر للشرطة في قصيدة "إلى محمود حسن إسماعيل في ذكراه"، فيقول:

"قل لي، فإني أناديك/
من زمن الشعراء- الأناشيد
للشعراء- السجاجيد
من زمن الشعراء- الصعاليك
للشعراء- المماليك
أرسم دائرة بالطباشير
لا أجاوزها!"[١]

لا يريد أمل بهذه الشرطة بين الصفة والموصوف أن يحقق هذه المساواة الكاملة بينهما. فهو يرصد واقعًا معيشًا، وهذا الواقع يشير إلى أن الشعراء تحولوا إلى بوق إعلامي، ليتغنوا بالسلطة في أفعالها وأقوالها، فتحولوا إلى مسبحين لهذه السلطة، وبالتالي وبهذه الرؤية، فقد تحولوا إلى مجرد صعاليك في بلاط السلطة، وعندها أرادوا الخروج من بوتقة الصعلكة إلى بوتقة المماليك.

هذا الواقع يعيشه أمل، ويرصده هنا، لكنه يرفضه، لأنه لا يريد لجنود الشعر (الشعراء) أن يصلوا لهذه الحالة، ففصل بين الصفة المتغيرة

(١) السابق، ص٤٨٢

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

والموصوف الثابت، فكانت الشرطة بينهما، ليجعل هناك عاملاً ثابتًا، وهو الشعراء، وتغير العامل الآخر لأنه يرفضه، فكانت الشرطة لفترة صمت من القارئ للتفكر في الدلالات المطروحة، فيكون هناك سؤال من القارئ مفاده هل هم شعراء أم مجرد متغنين بالسلطة؟ وهو ما يعني أن أمل هنا يستخدم الشرطة لتعطي وظيفة توجيهية للقارئ يقرأ من خلالها ما يريد أمل طرحه، وهذه "الوظيفة التوجيهية هي من ضرورات نمو النص وسيرورته؛ إذ كل جملة تلقي مزيدًا من الضوء على المنطلق سواء أجاء على أصله أم لا."(١) وهذا قد يشير إلى أن علامات الطباعة واستخدامها من قبل الشاعر هي علامات توجيهية من الشاعر إلى القارئ، ويجب أن يمتلك هذا القارئ مقدرة على التأويل، بمعنى أن يمتلك تلك الثقافة الدالة على قراءة هذه العلامات التوجيهية، ورغم ذلك فيبقى النص الأدبي قابلاً لتأويلات أخرى، لأن النص يقبل قراءات متعددة، فالنص "ليس تواجدًا لمعاني، وإنما هو مجاز وانتقال. بناء على ذلك فلا يمكن أن يخضع لتأويل، وحتى لو كان حرًّا، وإنما لتفجير وتشتيت؛ ذلك أن تعددية النص لا تعود لالتباس محتوياته، وإنما لما يمكن أن نطلق عليه التعدد المتناغم للدلائل التي يتكون/ منها."(٢)

وهو ما قد يعني أن المتلقي للنص يحاول أن يقرأ ما خلفه، ويكون بذلك خاضعًا للتحاور المباشر وغير المباشر في آن واحد مع الشاعر، فالشاعر يعرض أيديولوجيته، لكن القارئ للنص قد يصل إلى رؤية

---

(١) محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، ص١٣

(٢) رولان بارت، درس السيميولوجيا، ت/ عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، ط٣ ١٩٩٣م، ص٦٢، ٦٣

وأيديولوجية قد تكون مغايرة لأيديولوجية الشاعر، وذلك بناء على قراءة الصورة الأدبية التي تعرض، وعلى قراءة العلامات السيميولوجية في النص، وبهذا تكون علامات الترقيم قد أصبحت علامات ضابطة للقراءة في شعر أمل دنقل.

٣-٢ النبر البصري

عندما يعرِّف الدكتور إبراهيم أنيس النبر، فيقول: "النبر هو نشاط في جميع أعضاء النطق في وقت واحد. فعند النطق بمقطع منبور نلحظ أن جميع أعضاء النطق تنشط غاية النشاط؛ إذ تنشط عضلات الرئتين نشاطًا كبيرًا، كما تقوى حركات الوترين الصوتيين، ويقتربان أحدهما من الآخر ليسمحا بتسرب أقل مقدار من الهواء، فتعظم لذلك سعة الذبذبات. ويترتب عليه أن يصبح الصوت عاليًا واضحًا في السمع. هذا في حالة الأصوات المجهورة."[١] فإنه يؤكد بذلك أن النبر بشكل عام يخضع للصوت، ولا يدخل في عنصر الكتابة، وقد يستخدمه الشاعر في حالات التلوين الصوتي بمعنى أنه قد يضغط على صوتيات ما للتأثير على المتلقي أو لنقل على سامع الشعر، فالشاعر عادة حين يلقي الشعر، فإنه "يميل إلى الضغط على مقطع خاص من كل كلمة، ليجعله بارزًا أوضح في السمع من غيره من مقاطع الكلمة."[٢]

هذا بالنسبة لاستخدام النبر في الشعر العمودي، والذي كان شفويًّا يعتمد على الإلقاء من الشاعر أو ملقي القصيدة، ويرى البحث أن شعر

(١) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٥م، ص١٧٠
(٢) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص١٧١

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

التفعيلة، بتحوله إلى الكتابة، وجعل النص الشعري مقروءًا استخدم نوعًا جديدًا من النبر، وهو النبر البصري، وفيه يلجأ الشاعر إلى إبراز عناصر ما من الكتابة الشعرية يريد من القارئ أن يلتفت إليها، فهو "من جهة يوجه المتلقي بإبراز العنصر المنبور، ومن جهة ثانية يؤشر على أهمية العنصر المنبور في الفضاء النصي"(١) ولقد رصد البحث بعض علامات النبر البصري التي استخدمها أمل دنقل في هذا الديوان، وهي (العنوان الجانبي- علامات التنصيص- الأقواس)، والجدول التالي يوضح مرات استخدام هذه العلامات:

جدول يوضح مرات استخدام النبر البصري

	العنوان الجانبي	علامات التنصيص	الأقواس
الجنوبي	٥	٣	-
ضد من	-	-	-
زهور	-	-	١
السرير	-	١	٢
لعبة النهاية	-	-	٢
ديسمبر	-	١	٢
الطيور	-	-	٢
الخيول	-	-	١
مقابلة خاصة مع ابن نوح	-	٣	٥
خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين	-	٣	٤
بكائية لصقر قريش	-	٥	١
قالت امرأة في المدينة	-	٢	٣
إلى محمود حسن إسماعيل في ذكراه	-	-	٢
المجموع	٥	١٨	٢٥

(١) محمد الماكري، الشكل والخطاب مدخل تحليل ظاهراتي، ص ٢٦٦

ومن قراءة الجدول السابق يتضح الآتي:

أولاً: استخدم أمل العنوان الجانبي في خمس مرات فقط، وكلها تتركز في قصيدة الجنوبي، وأعطاها كلها بنطًا مختلفًا عن باقي نص القصيدة، وهي (صورة- وجه- وجه- وجه- مرآة)، وهو ما يعني أنه بدأ القصيدة بعنوان جانبي (صورة)، وأنهاها بعنوان جانبي (مرآة)، وبينهما جعل هناك ثلاثة وجوه، وهي كلها تتكون من كلمة واحدة، والصورة والمرآة قد تتشابهان، لأن المرآة تعكس صورة لكنها صورة متحركة عكس الصورة الثابتة التي بدأ بها النص، ولهذا فقصيدة الجنوبي تبدأ بصورة ثابتة معلقة على الحائط، وتنتهي بصورة متحركة من خلال المرآة، وبين الصورة الثابتة والمتحركة، تأتي ثلاثة وجوه، وهو ما قد يعني أن أمل هنا يريد الانطلاق من الجامد إلى المتحرك، فإذا كان الدكتور جابر عصفور في كتابه "قصيدة الرفض قراءة في شعر أمل دنقل" قد أشار إلى أن "القصيدة تتكون من عدد من المقاطع المتوازية والمتناظرة معتمدة على منطق استرجاع الماضي، خصوصًا عبر الصور الدالة التي تضئ الذاكرة في لحظات النهاية؛ حيث يستغرق الشاعر في حال من التوحد الذي لا يؤنسه فيه سوى استدعاء أكثر اللحظات والوجوه والصور في ماضيه"[١] فإنه بذلك قد يشير إلى أن هذه العناوين الجانبية من أمل كانت تنطوي على استرجاع ماضي حقيقي له، وأنها لحظات من الحنين إلى الماضي، فالصورة الأولى كانت حقيقية، وهي لحظة من لحظات استحضار صورته مع أبيه، وتذكره لموت أبيه وأخته.

(١) جابر عصفور، قصيدة الرفض قراءة في شعر أمل دنقل، ص٣٢٢

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ويؤكد جابر هذه النقطة عن يشير إلى أن العنوان الجانبي الآخر من القصيدة (وجه) كان لشخصية أخرى حقيقية، فيقول: "هذا الوجه لا يعرف صاحبه سوى قليلين جدًّا؛ أنا واحد منهم. كان اسمه سيد الشرنوبي. أدركنا في قسم اللغة العربية بآداب القاهرة... كان قادمًا من مدينة السويس – مدينته– حيث التقى بأمل الذي عمل في المدينة لعام أو أكثر... المهم أن سيد الشرنوبي كان شاعرًا وصعلوكًا مثل أمل. أقاما معًا، وتصعلكا في السويس التي كتب أمل عن حياتها تحت قصف العدو الصهيوني."(١) وإذا كان أمل ينهي حكاية هذا الوجه بالموت فجأة عندما يقول:

"لم يصطحب أحدًا غير خف

وأنبوبة لقياس الحرارة،

فجأة مات!"(٢)

فإنه ينهي هذه الحكاية بإحساس أمل بهذا الميت، وبأنه عاد طفلاً، فيقول: "عاد كما كان طفلاً.."، فيرى البحث أنه بما أن الطفل يحمل البراءة، وعدم الإحساس بأية مسئولية، فإن أمل هنا يؤنسن الموت، لأن الميت عاد طفلاً لا يتحمل أية مسئوليات.

ومرة أخرى يؤكد جابر أن هذه القصيدة قائمة على أحداث حقيقية، فيشير إلى حقيقة الوجه الثاني، والذي يمثله العنوان الجانبي الثالث، ويراه يمثل وجه "يحيى الطاهر عبد الله"(٣) الذي مات في حادثة سيارة، فكأن أمل

(١) أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ص٣٢٦
(٢) السابق، ص٤٣٥
(٣) جابر عصفور، قصيدة الرفض قراءة في شعر أمل دنقل، ص٣٣٠

بهذا الوجه الثالث يعدد وجهًا آخر من وجوه الموت، وكلها من أحداث حقيقية غير متخيلة.

وإذا كان الدكتور جابر لم يستطع الاستدلال على رمزية الوجه الثالث، أو العنوان الفرعي الثالث، فإن البحث يرى أن هذا الوجه الثالث قد يكون قائمًا على رؤية حقيقية، فهو فيها يطرح لمشكلة عمال المباني الذين يأتون من الصعيد، فيقول:

"من أقاصي الجنوب أتى عاملاً

للبناء

كان يصعد "سقالة" ويغني لهذا الفضاء...

لم أجد غير عينين لا تبصران.."[١]

وبعامة فإن هذا قد يشير إلى أنها رؤية حقيقية لمشهد من مشاهد الموت التي تنتشر في المجتمع، ويعرضها أمل ليصور هذا المعنى من أنسنة الموت، ويكون العنوان الجانبي الخامس، وهو مرآة، والتي ينهيها بقوله:

---

(١) أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ص٤٣٦ ومما قد يؤكد أنها قائمة على رؤية حقيقية لمشاهد من الحياة الإنسانية أن الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة قدم قصيدة "غريب من قنا" عام ١٩٦١م، والذي ينهيها بهذا المقطع الشعري:

"وتسأل سيدة في الطريق

ومن ذا القتيل/

ويهمس صوت جليل

"غريب أتى من قنا"

ويعمل بين رجال البناء

هوت "رجله" ثم زلت وحم القضاء" وهو رصد لرؤية حقيقية لهذه المشكلة.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

"–هل تريد قليلاً من الصبر؟

–لا..

فالجنوبي يا سيدي يشتهي أن يكون الذي لم يكنه

يشتهي أن يلاقي اثنتين:

الحقيقة– والأوجه الغائبة."(١)

ليحقق بهذه الرؤية المعنى الذي يريده في هذه الصورة المتحركة، والتي يعرض فيها أنه لا يريد سوى الحقيقة، ويبقى أن الموت الذي أخذ منه الأوجه التي عددها سابقًا هو الحقيقة الوحيدة في الحياة، فأصبحت عنده أوجه غائبة، وبهذا تكون هذه العناوين الجانبية قد استطاعت أن تبين مدى "شعرية النص في إسهام فاعل، سواء أكان مألوفًا أو غير مألوف عند المتلقي، وهذه أمور تتحقق بمدى تمدد العنوان داخل النص، واستنطاق مساربه."(٢) فيرى البحث أن أمل قد حقق هذه الدلالة، وذلك في جعل حركة العين تقف أمامها لكونها قد كانت بهذا البنط المختلف، ولكونها عبرت عن رؤى حقيقية لحقيقة الموت في حياتنا، فكأنه بهذا يدعو القارئ إلى التوقف والتدبر في هذا المعنى الحقيقي الذي يسير معنا، ولا نراه.

ثانيًا: استخدم أمل علامات التنصيص في ثماني عشرة مرة، والتي يُعنى بها في اللغة أن "توضع بينهما الجمل والعبارات المنقولة بالحرف."(٣)

---

(١) السابق، ص٤٣٩

(٢) حافظ المغربي، مجلة قراءات، جامعة بسكرة، ع٢٠١١م، عتبات النص والمسكوت عنه قراءة في نص شعري، ص٧

(٣) أحمد زكي باشا، الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، ص٢٥

وإذا كانت الدلالة اللغوية تشير إلى أنه يوضع بين علامتي التنصيص نص منقول بالحرف، فإن البحث في رصده لاستخدامات علامات التنصيص عند أمل، وجده لم يضع جملة تامة بينهما إلا في أربع مواضع من أصل ثماني عشرة مرة، ففي قصيدة "مقابلة خاصة مع ابن نوح"، يشير إلى نداء سيد الفلك على الشاعر ليركب السفينة هروبًا من الطوفان، فيقول: ""انج من بلد.. لم تعد فيه روح!""[١] ووضع أمل دنقل هذا القول بين علامتي تنصيص، لأنه من وجهة نظر سيد الفلك قد يمثل حكمة، يريد من الآخر الانتباه لها، لكن تبقى هذه الجملة قول لشخصية في حدث القصيدة، وليست قولاً منقولاً بالحرف.

والأمر ذاته في قصيدة "بكائية لصقر قريش"، فقد وضع علامة التنصيص "اسقني.."، وتكررت ثلاث مرات، وواضح أن الأمر هنا في الفعل اسقني مع علامة التنصيص، لجذب انتباه القارئ، فهو بعدها يشير إلى أن الجنود لا يرفعون سوى كوب دم، فيقول: "لا يرفع الجنود سوى كوب دم.. ما زال يسفح"، مما قد يدل على عطش صقر قريش، وأنه لا يريد هذه الدماء.

ووضع بين علامتي التنصيص تركيبًا وصفيًّا، في قصيدة "خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين"، فيقول:

"نقشر التفاح بالسكين
ونسأل الله "القروض الحسنة""[٢]

(١) أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ص٤٦٧
(٢) أمل دنقل الأعمال الشعرية، ص ٤٧٢

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

وقد يرجع السبب إلى أن أمل أراد أن يعطي نبرًا بصريًّا للقارئ، ليحقق له المفارقة بين هذه الرفاهية المتمثلة في تقشير التفاح بالسكين، وبين السؤال لهذه القروض الحسنة، فيحدث للقارئ نوعًا من الصدمة عله ينتبه لهذا الواقع المتناقض الذي تعيشه.

أما باقي علامات التنصيص، والتي تبلغ اثنتي عشرة مرة، فقد وضعها أمل لكلمة واحدة، وبيانها كالتالي:

١- في قصيدة "الخيول"، وضع علامة التنصيص حول: "سقالة"- "أسماء"- "أسماء"، وسقالة هنا للتركيز على مصدر موت عامل البناء. أما "أسماء"، فهو اسم لشخصية حقيقية؛ حيث إنه اسم بنت يحيى الطاهر عبد الله، وكان والدها قد مات "وهي طفلة صغيرة... وكانت أصغر/ من أن تعي مأساة موت والدها في حادثة عبثية لسيارة بعض أصدقائه في الطريق إلى الواحات، فقد ظل يحيى ينزف إلى أن مات."[١] وقد يفسر هذا أن حقيقة الشخصية هو الذي دفع أمل لوضع علامة التنصيص عليه.

٢- قصيدة "السرير"، ووضع علامة التنصيص حول اسم الإله "رع"، وذلك في قوله:

"أوهموني بأن السرير سريري!
أن قارب "رع"
سوف يحملني عبر نهر الأفاعي
لأولد في الصبح ثانية.. إن سطع"[٢]

(١) جابر عصفور، قصيدة الرفض قراءة في شعر أمل دنقل، ص٣٣٠
(٢) أمل دنقل الأعمال الشعرية، ص٤٤٤

ووضع علامتي التنصيص حول اسم الإله "رع"، قد يكون لاستحضار أسطورته، بوصفه كان إله الشمس، وتشير الأسطورة إلى أنه يولد كل يوم من جديد، وأن الروح "إذا ما هي نجحت في الصعود إليه، فستجد في انتظارها سعادة أبدية... وعندما يشرق الإله كل صباح ستكون لها حرية التجول خلال السماء أو زيارة أحبائها القدامى على الأرض."(١) وهذا المعنى لتجدد الروح هو ما يشير إليه أمل في قوله "لأولد في الصبح ثانية.. إن سطع".

٣- وفي قصيدة "ديسمبر"، يضع علامة التنصيص حول اسم الشهر "ديسمبر".

٤- أما في قصيدة "مقابلة خاصة مع ابن نوح"، فوضع علامة التنصيص حول كلمة "الحكماء"، ليحقق المفارقة بين مغزى المفردة الحكماء، وهروبهم من أمام الطوفان، فيقول: "ها هم "الحكماء" يفرون نحو السفينة"، ويضع العلامة حول "لا"، الدالة على الرفض القاطع من أمل للهروب في السفينة، فيقول:

"هادئًا..

بعد أن قال "لا" للسفينة

.. وأحب الوطن!"(٢)

فهي إذن لتأكيد أهمية رفض الهروب، والرغبة في عكس ما فعله الحكماء. الرغبة في حب الوطن، بدليل أن من قال "لا" كان هادئًا.

---

(١) والاس بدج، آلهة المصريين، ت/ محمد حسين يونس، مكتبة مدبولي، ١٩٩٨م، ص٣٨١

(٢) أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ص٤٦٩

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

٥- أما في قصيدة "خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين"، فوضع علامة التنصيص حول كلمة "حطين" مرتين، وهو بهذا يستحضر في ذهن القارئ دلالة هذه المعركة، والانتصار على الصليبيين، وإن وضعها في موضع السخرية من الإنسان العربي في وقتنا الحاضر، فيقول في موضع:

"صارت لهم "حطين"..

تميمة الطفل، وأكسير الغد العنين"(١)

وفي موضع آخر يستوقف الفارين، فيقول: "تخطب فيهم صائحًا: ""حطين"".

٦- وفي قصيدة "بكائية لصقر قريش"، وضع علامة التنصيص حول كلمة "السادة" في قوله: "بينما "السادة" في بوابة الصمت المملح"، وحول كلمة "الأغراب"، في قوله: "وقف "الأغراب" في بوابة الصمت المملح"، والعلامة هنا لأن السادة في نظر الشاعر هم أنفسهم الأغراب، فكلاهما يقفون في بوابة الصمت المملح.

٧- ووضع علامة التنصيص حول "لا" و"نعم"، في قصيدة "قالت امرأة في المدينة"، فيقول: "فاشهد لنا يا قلم

أننا لم ننم

أننا لم نقف بين "لا" و"نعم""(٢)

وهو هنا يريد من القارئ أن يركز في الدلالة المتضادة في "لا" و"نعم"، لأن الوقوف بين هاتين الدلالتين قد تحمل معنى الضياع، لأنه لا يستطيع تحديد مصيره بنفسه.

---

(١) أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ص٤٧٠

(٢) السابق، ص٤٧٨

وهنا يكون وضع أمل لعلامة التنصيص لم يكن لأنه اقتبس نصًا بحرفه، بل هي لتأكيد دلالة، ولجعل القارئ يركز على ما بين علامتي التنصيص لما تحويه من دلالات، لأن أمل هنا يعمل على "أن يهيئ دورًا يمكن للقراء الغائبين وغير المعروفين غالبًا أن يقوموا به."[١] ليعطي حركة للنص، ويجد القارئ تلك المتعة التي قد يحصل عليها إن هو أحسن قراءة هذه العلامات غير اللغوية.

ثالثًا: استخدم أمل القوسين في خمس وعشرين مرة. والقوسان قد "يوضع بينهما كل كلمة تفسيرية أو كل عبارة يراد لفت النظر إليها. وكذلك الجملة المعترضة الطويلة التي يكون لها معنى مستقل، خصوصًا إذا كثرت فيها الفواصل."[٢] ويرى الدكتور محمد نجيب التلاوي أن الأقواس "تكثر في حالات التوظيف التراثي والاقتباسات والتضمين، أو عندما يعتمد الشاعر على تيار الشعور، عندئذ تكثر الجمل الاعتراضية، وتكثر المتاهات الوعرة داخل أعماق الشاعر، وتصبح علامات الترقيم مجرد علامات محدودة الظلال التأثيرية."[٣]

فيجعلها في حالات التوظيف التراثي، والاقتباسات، ويضيف معنى آخر، وهو في حالات تيار الشعور، أو التداعي الحر للمعاني، وهنا يحاول تعليل سبب استخدام الأقواس، إلى أنه في حالات التداعي تصبح علامات الترقيم

(١) والترج. أونج، الشفاهية والكتابية، ت/ حسن البنا عز الدين، ص١٥٨
(٢) أحمد زكي باشا، الترقيم علاماته في اللغة العربية، ص٢٩
(٣) محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص٥٠٤

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

مبهمة، أو بتعبيره "محدودة الظلال التأثيرية"، مما قد يعني بأن دورها في التأثير في القارئ يصبح غير واضح.

ويرى البحث أن استخدام أمل للأقواس لم يخرج عن دلالات اللغة، وبخاصة هذا المعنى الخاص "بكل عبارة يراد لفت النظر إليها"، لأنه حتى الاقتباسات عندما توضع بين القوسين، فإنها تدخل في مجال العبارة التي يراد لفت الانتباه إليها، أو قد تدخل في حالات تيار الشعور.

فلقد استخدم أمل دنقل القوسين ليضع بينهما الاقتباسات في موضعين، وجاءا في قصيدة "خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين"، فيقول:

"صارت لهم "حطين"..
تميمة الطفل، وأكسير الغد العنين
(جبل التوباد حياك الحيا)
(وسقى الله ثرانا الأجنبي!)"[١]

فلقد اقتبس أمل بيت "قيس" في مسرحية "مجنون ليلى" لأحمد شوقي، والتي فيها يقول:

"جبل التوباد حياك الحيا وسقى الله صبانا ورعى"[٢]

فلقد نقل الشطر الأول كما هو، لكنه حذف من الشطر الثاني كلمتي (صبانا ورعى)، ووضع بدلا منه (وسقى الله ثرانا الأجنبي) لتتناسب مع رؤية القصيدة، والتي فيها يرى أن "حطين" أصبحت لنا مجرد تميمة، ومن

(١) أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ص٤٧٠
(٢) أحمد شوقي، مجنون ليلى، مؤسسة هنداوي، ٢٠١٢م، ص١٢١

هنا كانت علامة التعجب بعد الأجنبي، فكان القوسان ليدل على هذا الاقتباس، وللفت انتباه القارئ له، واختيار أمل لهذا الاقتباس كان موفقًا ومناسبًا للرؤية، لأنه ارتباط بالمكان، وإحالة للقارئ بين ارتباط قيس بمكان المحبوب الذي يدعو الله أن يسقي فيه صباه ويرعاه، وبين هذا التحول في العصر الحديث؛ الذي فيه ابتعد الإنسان العربي عن الارتباط بوطنه، فكان التراب أجنبيًّا.

وفي موضع آخر من القصيدة نفسها اقتبس أمل بيتًا من قصيدة "الرحلة إلى الأندلس"، لأحمد شوقي، والتي فيها يعارض سينية البحتري، فلقد اقتبس أمل البيت الذي يقول فيه أحمد شوقي:

"وطني لو شغلت بالخلد عنه نازعتني إليه في الخلد نفسي"(١)

فيقول أمل دنقل:

"(وطني لو شغلت بالخلد عنه..)

(نازعتني –لمجلس الأمن– نفسي!)"(٢)

وهنا –أيضا– اقتبس الشطر الأول كاملاً دون تغيير، وإن كان قد تدخل بعلامات الترقيم، فوضع النقطتين الأفقتين، ليعطي للقارئ لحظات من التفكير والتدبر في دلالة الوطن، لأنه لا يريد الوطن "مصر" فقط، أو أي دولة عربية بمفردها، بل يريد الوطن العربي بأكمله. وفي الشطر الثاني حذف "إليه في الخلد"، ووضع جملة اعتراضية "لمجلس الأمن"، ليشير إلى تدخل الآخرين

(١) أحمد شوقي، الشوقيات، دار العودة بيروت، ج٢، ١٩٨٨م، ص٤٦

(٢) أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ص٤٧٢

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

في الشأن العربي، وليؤكد ما سبق عرضه من "سقى الله ثرانـــا الأجنبـــي!"، حيث إن ارتباط الإنسان العربي بالمكان أصبح ضعيفًا، ويتحكم فيه الآخرون.

ما عدا ذلك استخدم أمل دنقل القوسين لعرض آرائه، وفيها يريد جذب انتباه القارئ، ومن أمثلة ذلك ما نجده في قصيدة "السرير"، فيقول:

"لأولد في الصبح ثانية.. إن سطع
(فوق الورق المصقول
وضعوا رقمي دون اسم
وضـعوا تذكـرة الـدم
واسم المرض المجهول)"[١]

سبق عرض استخدام أمل لأسطورة "رع"، ودلالتها في تجدد الحياة كل صباح، وهنا بعد عرض هذا المعنى في تجدد الحياة، أو في الولادة ثانية كل صباح، يضع بين القوسين حقائق تُستخدم في المستشفيات، وهـــي وضـــع معلومات عن حالة المرضى على شباك السرير، الذي ينام عليه المـــريض. فيلفت أمل نظر القارئ إلى حقائق؛ منها تحوله لمجرد رقم دون اسم، ممـــا يعني أنه قد يسقط دون أن يشعر به الآخرون. اختار أن يصـــور وضـــعهم لتذكرة الدم، ليوضح أن مرضه يتعلق بالدم، ويضع اسم المرض المجهـــول، لأنه في ذلك الوقت لم يكن متعارفًا عليه.

وفي قصيدة "لعبة النهاية" يصور أن الموت لا يرتبط بـــالمرض، فقـــد يأتي لمحب في لحظات حبه مع محبوبته، فيقول:

---

(١) أمل دنقل، السابق، ص٤٤٤

"فيرى في المرايا:
جسدين وقلبين متحدين،
(تغيم الزوايا
وتحكي العيون حكايا)"[١]

تشخص قصيدة "لعبة النهاية" الموت، وتراه طفلاً يلهو، ويصطاد موتاه، وهنا يرى في المرايا قصة حب بين اثنين، ويصورهما "جسدين وقلبين متحدين"، فيضع بين القوسين ما يفيد عدم إحساسهما بالمكان، "تغيم الزوايا"، ويصور أن التفاهم بينهما بالعيون، فهي التي تحكي الحكايا، وهذا للفت انتباه القارئ إلى قوة الإحساس بهذا الحب، والذي من المفترض ألا يوجد ما يعكر صفوه، لكن الموت لا يرحم، فينهي أمل هذا المقطع قائلاً:

"تسقط رأس الفتى في الغطاء،
وتبقى الفتاة..
محدقة
ذاهلة..!"

لتحمل دلالة موت الفتى فجأة، وعدم تصديق الفتاة، التي تبقى محدقة وذاهلة، وبهذا يكون القوسان قد قدما للقارئ هذا الإحساس بالمفارقة بين ما يتوقع حدوثه من استمرار للحب، وما حدث بالفعل من فراق لموت الحبيب، فذهبت البهجة، وحل مكانها الحزن.

(١) أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ص٤٤٨

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

وتعد قصيدة "مقابلة خاصة مع ابن نوح" من أكثر القصائد استخدامًا للأقواس في تحقيق دلالتها، فاستخدمها في خمسة مواضع، ومنها قوله:

"ولنا المجد- نحن الذين وقفنا

(وقد طمس الله أسماءنا!)

نتحدى الدمار..

ونأوي إلى جبل لا يموت

(يسمونه الشعب!)"(١)

فقد وضع القوسين للجملتين (وقد طمس الله أسماءنا!)، و(يُسمونه الشعب!)، ولقد بدأ أمل هذا المقطع بالتخصيص بتقديم شبه الجملة الخبر "لنا" على المبتدأ "المجد"، ليكون المجد لمن وقف في وجه الطوفان، ولم يهرب، ثم وضع بين القوسين "وقد طمس الله أسماءنا!" ليحقق المفارقة بين هذا الطمس، وهذا التخصيص بالمجد، لأن التخصيص بالمجد لهم وحدهم يجعل العقل يتصور أنهم معرفون، بدلالة هذا المجد، لكنه جعل الطمس من الله؛ للدلالة على أنه لا يهم تحديد مَنْ يقف، فالمجد للجميع دون تحديد أسماء.

ويكمل المعنى، بأنهم يتحدون الدمار، فيأوون إلى جبل لا يموت، ويضع بين القوسين (يسمونه الشعب!)، فجعل هذا الجبل هو الشعب ذاته، وجعل من يطلق عليه اسم الشعب مجهولاً، وقد يقصد بهم هؤلاء "الحكماء" الذين فروا من أمام الطوفان، لكن يبقى أن الشعب عند أمل هو الجبل الذي لا يموت.

لقد وضع أمل القوسين للفت انتباه القارئ لأهمية ما بين القوسين. كما استخدمها للفت انتباه القارئ للاقتباسات التي يقتبسها أمل.

---

(١) أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ص٤٦٨

٣-٣ السواد والبياض

في الشعر العمودي الذي يتكون من شطرين متساويين في عدد التفاعيل كان البياض بين الشطرين قد يمثل "النفس الواجب بين الشطرين بغية إجادة الإنشاد، وإبراز الموسيقى الشعرية بصورة أفضل."[١] لكنه في شعر التفعيلة أخذ مسارًا آخر حيث إن الشاعر المعاصر استغل هذه الحركة بين السواد والبياض لإجراء حوارات بينه وبين القارئ، فيرى إمبرتو إيكو أنه من "الواجب أن نتجنب فرض التأويل الوحيد على القارئ، فالفضاء الأبيض واللعب الطباعي والتنظيم الخاص للنص الشعري، كلها تشترك في خلق هالة من الغموض حول الكلمة، وفي ملئها بالإيحاءات المختلفة."[٢] وهو أمر يؤكد هذا التفاعل الذي يطرحه أولاً الشاعر ليستجيب له المتلقي، فتصبح للعلامات الطباعية دورها في طرح معان قد لا يطرحها الشاعر صراحة.

ولقد رصد البحث استخدامات أمل دنقل للعلاقة بين السواد والبياض في الجدول التالي:

	فراغ بتفعيلة واحدة	فراغ بأكثر من تفعيلة	فراغ بكامل التفاعيل
الجنوبي	-	٥	٦
ضد من	-	-	١
الزهور	١	١	١

(١) عامر بن أمحمد، تحليل الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري، رسالة دكتوراه جامعة الجيلالي الجزائر، ٢٠١٦م، ص٨

(٢) إمبرتو إيكو، الأثر المفتوح، ص٢٢

	فراغ بتفعيلة واحدة	فراغ بأكثر من تفعيلة	فراغ بكامل التفاعيل
السرير	١	٣	٢
لعبة النهاية	-	١	٢
ديسمبر	١	-	٢
الطيور	١	١	-
الخيول	٣	٤	١
مقابلة خاصة مع ابن نوح	-	٨	٤
خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين	١	٣	-
بكائية لصقر قريش	١	١	٢
قالت امرأة في المدينة	١	٧	٣
إلى محمود حسن إسماعيل في ذكراه	-	٣	١
المجموع	١٠	٣٧	٢٥

ومن الجدول السابق قد يتضح الآتي:

أولاً: لا تخلو قصيدة من هذه العلاقة بين السواد والبياض، وكانت قصيدة "ضد من" أقل القصائد استخدامًا لهذه العلامة بمرة واحدة، بكامل التفاعيل، حيث يقول:

"وأرى في العيون العميقة

لون الحقيقة

لون تراب الوطن!"(١)

فكان السواد، برؤية لون الحقيقة، ولون تراب الوطن! بعد انتهاء تفاعيل السطر الشعري "وأرى في العيون العميقة"، ويرى البحث أن أمل هنا

(١) أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ص٤٤١

أراد أن يطرح رؤية أن هذه الرؤية كانت خارجة عن نطاق القصيدة التي تتشح بلون البياض الدال على الموت.

وظهور علامات السواد والبياض في القصائد كلها قد يدل على "أن الكتابة الشعرية المعاصرة ببياضها وسوادها تعمل على تعزيز الأبعاد المكانية/ البصرية، وذلك من خلال الاعتناء بهندسة الفضاء النصي، ومحاولة إبرازه في هيئة بصرية تستدعي العين بدل الأذن."(١) وهو ما ظهر في نص "ضد من" حيث حركة العين التي تخرج عن نطاق القصيدة قد أبرز هذا البعد في التأويل الذي قد لا تتيحه ثقافة الاعتماد على سماع القصيدة.

ثانيًا: مثَّل الفراغ بتفعيلة واحدة أقل استخدامات أمل بعدد عشر مرات، ومن أمثلته ما قدمه في قصيدة "الطيور"، وهو يصور فزع الطيور، فيقول

"سرعان ما تتفزع ..
من نقلة رجل،
من نبلة الطفل،
من ميلة الظل عبر الحوائط،
من حصوات الصياح!"(٢)

الفراغ هنا بتفعيلة واحدة من بحر المتدارك "فعْلُنْ"، والشاعر هنا يوضح سبب فزع الطيور، وهو يعرض لأنواع من الفزع الحقيقي الذي قد لا يحتاج لفراغات كثيرة لإعمال الذهن، وإن كان قد استخدم تكرار حرف الجر

(١) عامر بن أمحمد، تحليل الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري، ص٢٢

(٢) أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ص٤٥٦

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

"من"، واستخدم الفاصلة، الدالة على الوقف، ليدل على أنه يقصد الوقوف على كل معنى بعيدًا عن الآخر، لأنه لا يريد من الطيور أن تترك السماء لتنزل على الأرض، ومن هنا وجدناه ينهي هذا المقطع بعلامة التعجب.

لكنه قد يستخدم هذا الفراغ بتفعيلة واحدة للدلالة على عدم المساواة، وهو ما يطرحه في قصيدة "خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين" حيث يقول:

"نم يا صلاح الدين
نم.. تتدلى فوق قبرك الورود..
المظليين!
ونحن ساهرون في نافذة الحنين
نقشر التفاح بالسكين"(١)

حيث الحذف بكامل تفعيلة بحر الرجز؛ "مستفعلن" في السطر الأول، و"مستعلن" في السطر الثاني، ويرى البحث أنه قد يراد بهذا الفراغ عدم المساواة بين النوم الآمن لصلاح الدين الذي جاهد من أجل الأرض، وبيننا نحن الذين نسهر في نافذة الحنين، نقشر التفاح بالسكين، وهو ما قد يطرح تلك الرؤية السابقة التي ترى أن "هذا العنصر الفضائي رغم الاعتقاد السائد بثانويته يمكن أن يصبح مولدًا للمعاني والدلالات في النص، لأنه ليس بالعنصر المحايد الصامت حتى في النصوص التي لم تتحكم في إنتاجها مقصدية توظيف وتقصيد عنصر الفضاء"(٢) لأنه كما وضح فقد اختلفت

(١) أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ص٤٧٢
(٢) محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، ص٥

الدلالات باختلاف الرؤية من الشاعر، وبالتالي كان للفراغ دلالاته التي تُنشئ هذا الحوار بين القارئ والقصيدة في محاولة للوصول إلى ما تطرحه الرؤية.

ثالثًا: جاء الفراغ بكامل التفاعيل في المرتبة الثانية في استخدامات أمل دنقل، بخمس وعشرين مرة، ومن أمثلته بجانب ما سبق طرحه في قصيدة "ضد من"، ما نجده في قصيدة "الجنوبي"، فيقول:

"تتقاسم نصف السرير،

ونصف الرغيف،

ونصف اللفافة،

والكتب المستعارة."(١)

سبق عرض في النبر البصري، واستخدام العناوين الجانبية، أن هذا الوجه كان لشخصية حقيقية عاشت في حياة أمل دنقل، وهنا يصور أمل هذه المشاركة الوجدانية بينهما ليعرض هذا النموذج الفريد من الصداقة التي فيها يتقاسم مع هذا الصديق السرير والرغيف واللفافة والكتب المستعارة، ورغم أن هذه العناصر مرتبطة بعضها ببعض، بدليل هذا التدوير بين السطور الأربعة، فالسطر الأول ينتهي بأول تفعيلة "فعِلن"، وهو "فـ"، ويبدأ السطر الثاني بـ"علن"، وينتهي السطر الثاني بـ"فـ"، ويبدأ السطر الثالث بـ"علن"، ومن ثم ينتهي السطر الثالث بـ"فع"، ويبدأ السطر الرابع بـ"لن"، وهو ما يدل على هذا الارتباط، فإن أمل آثر أن يبدأ السطور الثلاثة خارج

(١) أمل دنقل، السابق، ص٤٣٤

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

السطر الأول، لأنه أراد التعبير بأن هذا النوع من العلاقات المترابطة قد تكون خارج نطاق الزمن الآن.

ومن هذه الأمثلة التي يكون فيها الفراغ بكامل التفاعيل مع التدوير بين السطور ما نجده في قصيدة "السرير"، فيقول:

"قال: ها أنت كلمتني..
وأنا لا أجيب الذين يمرون فوقي
سوى بالأنين"(١)

فهذا الحوار بين أمل والسرير، بهذا التشخيص للسرير، والإجابة بأنا، ثم ترك هذا الفراغ الأبيض بكامل التفاعيل، ووضع الإجابة خارج نطاق القصيدة كلها، مع التدوير؛ حيث ينتهي السطر الأول بـ"فا"، ويبدأ السطر الثاني بـ"علن"، وهو ما قد يدل على عدم رغبة أمل في سماع إجابة السرير، لأنها إجابة مؤلمة بالنسبة له، وهو يريد نسيانها.

قد يكون هناك تناقض بين هذا الفراغ بكامل التفاعيل، والارتباط بالتدوير، لكن البحث يرى أن أمل بهذا التدوير بعد الفراغ الكامل يريد تأكيد هذا الارتباط بين عناصر القصيدة، رغم ما بينها من تباعد يبرزه هذا الفراغ الأبيض الكبير.

رابعًا: كان الفراغ بأكثر من تفعيلة هو الأكثر استخدامًا في شعر أمل بسبع وثلاثين مرة، ومن أمثلته ما نجده في قصيدة "الجنوبي"، فيقول:

"من أقاصي الجنوب أتى عاملاً
للبناء"(٢)

(١) أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ص٤٤٥
(٢) أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ص٤٣٦

وقد يكون هذا الفراغ الأبيض بأكثر من تفعيلة، من ثم وضع "للبنـــاء" أسفل "عاملاً"، هي رغبة الشاعر في جعل العامل يعلو على البناء، ولإبـــراز قيمته في مقابل ما يقوم به، وبالتالي يحقق هذه المفارقة في قيمة العامل في حد ذاته، ونهايته التي يصورها بالموت، ورغم ذلك فإن أمل دنقـــل، وهـــو يصور موته سقوطًا من على السقالة، لم يبرزه قولاً، بل جعل خيال القـــارئ يتوقعه، فلقد أوضح أن هذا العامل "كان يصعد "سقالة" ويغني لهذا الفضاء"، فأبرز قيمة الصعود، لكن موته أشار إليه بقوله:

"لم أجد غير عينين لا تبصران.
وخيط دماء
وانحنيت عليه.. أجس نبضه
قال آخر: لا فائدة"

ولم يوضح أنه سقط من على السقالة كما أوضحه في صعوده. وهـــو بهذا يؤكد هذه القيمة للعامل في مقابل عمله، وإن أنهاه بالموت.

ومن قصيدة "الجنوبي" أيضا يجد البحث أن أبرز مثال قد يوضح هـــذه الحركة بين الأبيض والأسود هو ما يبدو في المقارنة بين هذين المقطعين:

١- "-سوف آتيك بالرمل منه
.. وتلاشى به الظل شيئًا فشيئًا،
فلم أستبنه"[١]

٢- "-سوف آتيك بالثلج منه.
وتلاشى به الظل شيئًا فشيئًا
فلم أستبنه."[٢]

(١) أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ص٤٣٨
(٢) السابق، ص٤٣٨، ٤٣٩

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

فيرى البحث أن الحركة هنا تظهر في هذا الاستخدام المقصود من الشاعر للفراغات البيضاء، ففي البداية يقول "سوف آتيك بالرمل منه"، ثم يضع النقطتين، ولا يترك فراغًا، ويشير إلى تلاشي الرمل شيئًا فشيئًا في الظل، ولأنه يدرك مدى صعوبة استيعاب الذهن البشري لحركة تلاشي الرمل في الظل، فإنه يترك فراغًا بمقدار ثلاث تفاعيل من بحر المتدارك، ليجعل ذهن القارئ يستوعب هذا التلاشي، ويشير "فلم أستبنه"، بعد أن يكون قد أهل ذهن القارئ لهذا التلاشي، وبالتالي لعدم استبانته.

لكن في "سوف آتيك بالثلج منه"، فحدث العكس فالثلج سهل أن يتلاشى لسهولة ذوبانه، فترك فراغًا أبيض، وبدأ بآخر تفاعيل السطر، ليجعل القارئ يقارن بين هذا التلاشي والتلاشي السابق، ولأن ذهن القارئ مؤهل لهذا التلاشي، فلم يترك هذا الفراغ قبل "لم أستبنه"، فبدأ بها السطر.

ومن هنا يظهر أن هذه العلاقة بين السواد والبياض قد تعطي إمكانات متعددة لقراءة النص الشعري عند أمل، لأنه لا يسير على صيغة واحدة في القراءة، فبياض الصفحة أصبح "جزءًا من قصيدته الآن، وجزءًا من البناء الشعري، والقلق الداخلي ينعكس على تحريره لنصه الشعري، وعلى طريقة ترتيب كلماته، وطريقة قراءتها، بعد أن صارت القصيدة جسمًا طباعيًّا وحيزًا مكانيًّا يتفاعل مع التقنيات الجديدة قدر تفاعله مع الأحاسيس والمشاعر"[١] وهو ما ظهر في شعر أمل، ومن استخداماته لعلامات الترقيم، وللنبر البصري، وأخيرًا لهذه العلاقة بين السواد والبياض.

(١) محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص٤٨٧

الخاتمة

من أهم النتائج التي وصل إليها البحث، في قراءة التشكيل البصري في "ديوان الغرفة ٨" ما يلي:

- يحمل ديوان أوراق الغرفة ٨ دلالات الفقد بعامة، وهو ما ظهر في عدم تأريخ قصائد الديوان، ويدخل الموت ضمن سمات هذا الفقد.
- الاهتمام بالكتابة في العصر الحديث، جعل التأثير في المتلقي يتحول من التأثير السمعي إلى التأثير البصري.
- المبدع في النص المكتوب يكتب لقراء عديدين وغير معروفين.
- النص المكتوب يحتاج إلى قارئ يجيد القراءة النقدية التي قد تتوافق مع رؤية المبدع أو تختلف معه.
- ما عدا قصيدة "لا أبكيه"، جاءت كل قصائد أمل في شعر التفعيلة، وهو شعر مقروء يعتمد بالدرجة الأولى على عنصر الكتابة في الوصول إلى قارئه.
- تتنوع التشكيلات البصرية في شعر التفعيلة بتنوع الحالة النفسية للشاعر، فلكل قصيدة تشكيلها البصري الخاص بها.
- وظف أمل دنقل علامات الترقيم في إبراز رؤيته، وتوضيح الدلالة التي يريد من القارئ أن يشاركه فيها، فكانت علامات ضابطة في نصه الشعري.
- استخدم أمل علامات (الفاصلة- النقطة- علامتا الاستفهام والتعجب- النقطتان الرأسيتان) بالدلالات المتعارف عليها في اللغة العربية، ويبقى أنه استخدمها بوصفها مؤشرات بصرية للقارئ.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

- استخدم أمل النقاط الثلاثة في قصيدتي زهور وخيول، وجاءت في قصيدة خيول بدلالاتها في اللغة العربية، وهو دلالة الحذف، لكن في قصيدة زهور جاءت بدلالة الاستدعاء والمقارنة.

- استخدم الفاصلة المنقوطة في أربعة مواضع، ولقد استخدمها بدلالتها على الوقف الكافي لأخذ النفس، واستخدمها للوقف للتفكر في الدلالات المطروحة.

- النقطتان الأفقيتان هي الأكثر استخدامًا عند أمل دنقل، واستخدمها بدلالة الوقف لفترة زمنية أطول، وذلك للتدبر والتفكير في الدلالة التي يريد الشاعر من القارئ أن يصل إليها.

- استخدم أمل الشرطة بدلالتها المتعارف عليها في اللغة، واستخدمها بمعنى حرف العطف (الواو). كما استخدمها للوقف للتفكر فيما وراء النص.

- جاء العنوان الجانبي عند أمل للتوقف والتدبر في المعنى الحقيقي الذي يسير معنا، ولا نراه.

- استخدم أمل علامتي التنصيص بغير دلالتها اللغوية، فلم تأت لأنه اقتبس نصًا بحرفه، بل هي لتأكيد دلالة، ولجعل القارئ يركز على ما بين علامتي التنصيص لما تحويه من دلالات يريدها أمل.

- استخدم أمل القوسين للفت انتباه القارئ لأهمية ما بين القوسين. كما استخدمها للفت انتباه القارئ للاقتباسات التي يقتبسها أمل.

- استخدم أمل العلاقة بين السواد والبياض في ثلاثة مستويات؛ الأولى فراغ بتفعيلة واحدة، والثانية فراغ بعد اكتمال التفاعيل، والثالثة الفراغ بأكثر من تفعيلة، وأعطت العلاقة بين السواد والبياض إمكانات متعددة لقراءة النص الشعري عنده، لأنها لا تسير على صيغة واحدة في القراءة.

المصادر والمراجع

أولاً- المصادر

أمل دنقل، الأعمال الشعرية، مكتبة مدبولي، ١٩٩٥م.

ثانياً- المراجع العربية

١- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٥م

٢- أحمد درويش، في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، دار الشروق، ط١، ١٩٩٦م.

٣- أحمد زكي باشا، الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، مكتب المطبوعات الإسلامية بحلب، ط٢، ١٩٨٧م.

٤- أحمد شوقي، أ - الشوقيات، دار العودة بيروت، ج٢، ١٩٨٨م

ب - مجنون ليلى، مؤسسة هنداوي، ٢٠١٢م.

٥- أبو العباس أحمد القلقشندي، صبح الأعشى ج٢، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الذخائر، ديسمبر ٢٠٠٤م.

٦- جابر عصفور، قصيدة الرفض قراءة في شعر أمل دنقل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١ ٢٠١٧م.

٧- حسني عبدالجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي "دراسة فنية وعروضية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط١، ١٩٨٩م.

٨- طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، الشركة العالمية للنشر لونجمان، ٢٠٠٠م.

٩- عبد السلام بنعبد العالي، ثقافة الأذن وثقافة العين، دار توبقال للنشر، ط٢ ٢٠٠٨م.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

١٠- عبد الناصر هلال، تراجيديا الموت في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، ط١ ٢٠٠٥م.

١١- محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي ١٩٩١م.

١٢- محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط١ ٢٠٠٠م.

١٣- محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي www.Kotobarabia.com

ثالثاً- المراجع المترجمة

١- إمبرتو إيكو، أ- الأثر المفتوح، ت/ عبد الرحمن بو علي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط٢، ٢٠٠١م.

ب- التأويل بين السميائيات والتفكيكية،

ت- سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط٢ ٢٠٠٤م.

٢- بول ريكور، نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، ت/ سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط٢ ٢٠٠٦م.

٣- جون كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، ت/ أحمد درويش، دار غريب، ٢٠٠٠م.

٤- رولان بارت، درس السيميولوجيا، ت/ عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، ط٣ ١٩٩٣م.

٥- سيسل دي لويس، الصورة الشعرية، ت/ أحمد نصيف الجنابي، دار رشيد للنشر، ١٩٨٢م.

٦- والاس بدج، آلهة المصريين، ت/ محمد حسين يونس، مكتبة مدبولي، ١٩٩٨م.

٧- والتر ج. أونج، الشفاهية والكتابية، ت/ حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة، فبراير ١٩٩٤م.

رابعاً- الدوريات

١- طارق فتوح، علاقة الشعر بالتشكيل في القصيدة المعاصرة، مجلة العلوم الاجتماعية، عدد٢٥، ديسمبر ٢٠١٧م.

٢- محمد الصفراني، التشكيل والشكل جريدة الرياض عدد ٢٦ يوليو ٢٠٠٧م العدد ١٤٢٧٦.

٣- حافظ المغربي، عتبات النص والمسكوت عنه قراءة في نص شعري، مجلة قراءات، جامعة بسكرة، ع٢٠١١م.

خامساً- رسائل علمية

١- عامر بن أمحمد، تحليل الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري، رسالة دكتوراه جامعة الجيلالي الجزائر، ٢٠١٦م.

٢- هاشمي قشيش، دلالات الفضاء في الخطاب الشعري المعاصر، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران ٢٠١٨م.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

فهرس الموضوعات

م	الموضوع	الصفحة
١.	ملخص	٤٠٥١
٢.	Abstract	٤٠٥٢
٣.	-١-	٤٠٥٣
٤.	-٢ - من التأثير السمعي إلى التأثير البصري:	٤٠٦١
٥.	٢-١ الكتابة وأهميتها في التوثيق	٤٠٦١
٦.	٢-٢ التحول إلى قصيدة التفعيلة	٤٠٦٤
٧.	-٣-	٤٠٧١
٨.	٣-١ علامات الترقيم:	٤٠٧١
٩.	٣-٢ النبر البصري	٤٠٩٥
١٠.	٣-٣ السواد والبياض	٤١١١
١١.	الخاتمة	٤١١٩
١٢.	المصادر والمراجع	٤١٢١
١٣.	فهرس الموضوعات	٤١٢٤