# تقنية الكولاج في شعر أمل دنقل

# Collage Technique in Amal Donkol's Poetry

أ.م.د. خالد فائز ياسين
**Asst. Prof. Dr. Khaled Fayez Yassin**

جامعة ديالى/ كلية التربية للعلوم الإنسانية
**University of Diyala / College of Education for Humanities**
**E-mail: khalidf.ar.hum@uodiyala.edu.iq**

الكلمات المفتاحية: تقنية، الكولاج، شعر، أمل، دنقل.
**Keywords: Technique, Collage, Poetry, Amal, Donqol.**

**الملخص**

تُعدّ تقنية الكولاج في شعر أمل دنقل العلامة الفارقة، إذ تتحدّد هذه التقنية كجزء لا يتجزأ من النص الشعري، وهذا الجزء يمثّل موضوعًا جماليًا، وبارتباطه مع البقية الباقية، تتكوّن وتتبلور تلك الشعرية لنصوص الشاعر، ومن خلال هذا التصور يقودنا إلى البحث عن تلك التقنية، وأنواعها، وما تقدّمه من دلالة في ضمن النسيج البنائي للفضاء الشعري، إذ يمكن عدّه أحد المهيمنات، كونه يتشارك في المعنى الكلّي للعمل الأدبي.

## Abstract

The collage technique in Amal Donqol's poetry is the distinguishing mark, as this technique is defined as an integral part of the poetic text. This part represents an aesthetic subject, and in its connection with the rest, the lyrical nature of the poet's texts is formed and crystallized. This conception leads us to search for this technique, its types, and what it offers in terms of significance within the structural fabric of the poetic space, as it can be considered one of the dominants, as it shares in the overall meaning of the literary work.

## المقدمة:

الحمد لله، والصـلاة والسـلام على سـيد المرسـلين، وخاتم الأنبياء، وعلى آله وصـحبه أجمعين. أمّا بعدُ:

مقصـد هذا البحث رصـد التقنيات الحديثة لأحد الشـعراء العرب الحديثين، ألا وهو أمل دنقل، عبر تقنية الكولاج، واسـتكشـاف ما تقدّمه هذه التقنيات من دلالات، نحاول اسـتجلاء الجمالية، والفنية في نصـوصـه الشـعرية، متّخذين من المنهج الوصـفي التحليلي في هذه الدراسـة، فتقنية الكولاج ـــ بكل أنواعه ـــ يمكن دراستها، بوصفها انطلقت من الفنون التشكيلية، بصورة محايدة عن التعالقات والعلاقات بين العناصـر الأخرى، مع ما يقدمه الشـاعر من رؤية ليسـت بعيدة عن ثقافته وسـيكولوجيته، فلابُدّ لنا من الاعتراف أنّ تناول جانبًا واحدًا من النص، لا يؤتي بثمره دون أن نحلّل النص في ضمن علاقته المتشابكة.

وعلى هذا الأساس جاءت دراستنا الموسومة بـ (تقنيّة الكولاج في شعر أمل دنقل)، كونها دراسـة أولى تُعنى بهكذا تقنية (الكولاج)، وذلك التأثير الذي حققته ضـمن نصـوصـه الشـعرية، ولمعالجه ذلك، توزعت الدراسة ـــ بعد المقدمة ـــ في ثلاثة محاور وخاتمة، وقد تضمّن المحور الأوّل تقنية الكولاج الثقافية، وكيف نهل الشـاعر من خزينه الثقافي، وتعامله معه، ثم اختصّ المحور الثاني بتقنية الفراغات، والمحور الثالث بتقنية الهلالين.

وإنّي لا أدّعي الكمال في هذه الدراسة. ومن الله التوفيق.

**تقنية الكولاج:**

يُعدّ الكولاج أحد التقنيات الحديثة في القرن العشـــرين، وكنتيجة لتطوّر العصـــر، مع ما صـاحبه من تحوّلات معرفية، وظواهر أفرزت هذا الفن، فيُعرف الكولاج بأنّه ((مصـطلح يُسـتخدم في الفنون التشكيليّة، للدلالة على تلك اللوحات، التي تُبنى في بعض أجزائها من ملصقات الورق الملّون، والكولاج (Collage) كلمة فرنســـية الأصـــل من (Coller)، وتعني يلصـــق، ويدلّ المصطلح على لوحة فنيّة مكوّنة كليًا أو جزئيًا من قُصاصات الصُحف، أو قطَع القِماش، أو أي مادة أخرى، تلصق على قماش اللوحة، وقد وظّفت هذه الطريقة من قبل التكعيبيين الأوائل، الذين كانوا يلصـــقون قصـــاصـــات الجرائد على لوحاتهم، واســـتخدمها الدادائيون من أمثال شـــفيترز، واسـتخدم ماتيز قصـاصـات من الورق الملون بديلاً كاملا عن الأصـباغ)) (العذاري، ٢٠١٠م: ٢٥)

فالكولاج يمثّل ((عملية ذهنية، تعتمد على فكر الفنان الفنّي باختياره الخامات التي تناسبه لإنتاج عمله، إذ تدعو إلى الخروج عن المألوف، باستدعاء طاقة المواد الملصقة للعمل، وتبدل وظيفتها، فالوحدة الملصقة حياة وتأويل مختلفٌ خارج إطار العمل الفني، إذ تتبدل هذه الوظيفة والحياة إلى حيوات جديدة، يطوّعها الفنان بما يتناسب مع رؤاه الفنية، من خلال تحريكها في مساحة العمل)) (العامري، ٢٩٢١م: ٢٠٣)

وإنّ هذه التقنية تنتمي في الأصل إلى فن الرسم، فهو يمثل دمج مواد مختلفة توظّف من الواقع في الأعمال الفنية، وإذا ما تمعنّا فيه لوجدناه عبارة عن عمل تركيبي، يمزج ما ينتمي إلى المُتخيّل إلى ما ينتمي إلى الواقع (القاضي، ٢٠١٠م: ٣٥٨)

وبما انّ الشـــعر هو أحد الفنون التي تقوم على إثارة المتبقي، من خلال التخييل، فلا بدّ لنا من أنْ نشير إلى أنّ الشعر لم يكن بمعزل عن توظيف هذه التقنية، التي تحقق دلالة نصية، تتضـــح من خلالها تلك الروابط في الخطاب الشـــعري، فهو يحقق مدخلًا مبتكرًا في التعبير عن تجربة الشاعر.

فالبنية الشعرية للنص يتكامل مفهومها وما تقدّمه من دلالات من خلال ذلك التفاعل بين مكوناته، فهذه التقنية (الكولاج) هي إحدى العناصر المتفاعلة، التي تنتج عنها بنية فنية متكاملة، إذ تفتح تأويلًا وتفسيرًا لتتسع المخيلة، ولذلك يمكن لنا أن نلاحظ الفرق بين ما يقدمه الكولاج من معنى في النص الشعري، وعند الفنان التشكيلي في لوحاته، فعند الشاعر يفتح آفاقًا لا حدود لها من التفسيرات، والتأويلات، وهو بنية لا نهائية، أما بالنسبة للوحة التشكيلية، فهو بنية نهائية.

إنّ الشـعرَ يحمل لنا أنواعًا من التجارب المختلفة، التي تضـفي للمتلقي نوعًا من المعرفة الروحية التي يلمس جمالها عندما يتأمّل ما يقدّمه الشاعر، فـــ ((الشعر يتمكن من أنْ يصلَ إلى المتلقي من قبل أنْ يفهمه، فهو يســـلّط قوى تعويذاته على آذاننا، فيهزنا بحركته قبل أنْ يُتاح لعقولنا أنْ تسأل عن كُنه ما نشعر به)) (Matthiessen, 1959:51).

ولا يكون تأثير الشعر قد نتج عن طريق اللغة وحدها إنّما من خلال البنية الشكلية، وهذا ما نلاحظه في الفن التشكيلي حينما تُولِّد المساحات اللونية أثرًا، ومن ذلك نجد الشعراء يوظفون تقنية الكولاج (العذاري، ٢٠١١م: ٢٥).

ومن الشعراء الذين وظّفوا هذه التقنية الشاعر سعدي يوسف في ديوانه (صلاة الوثني)، إذ وظّف ملصـق الفراغ، الذي يُعدّ من أقدم انماط المُلصـقات في شـعره، والذي يتكون من ثلاثة أسطر من النقاط بهذا الشكل:

**أنا لن أنتظرَ الليلة شيئًا:**

**هُو ذا القُطن الشّتائيّ يُغطّي سَاحةَ القَرية**

**والطّيرَ الذي ظلّ يزُورُ الكَستِناء ارتحَل ...**

**الأشجارُ لا تَهتزُّ،**

**والنَافذة الوسطَى التي تمنحني إطلالة البُرج، تُغيم**

.....

.....

.....

**الآن تأتي عدنٌ بالبَحر**

**تأتي عدن بالسيسُبانِ الحرّ والأسماكِ** (يوسف، ٢٠٠٤م)

**المحور الأول: تقنيات الكولاج الثقافي**

هو نمطٌ، يحاول الشاعر الإعلان فيه عن ما يعزز من نفسه من خلال ((الإشارة أو لفت نظر إلى نوع ثقافي، يختزل في (اسـم شـاعر، أو عنوان مسـرحية، أو فيلسـوف، أو أغنية، أو حدث تاريخي، أو لغة أجنبية، وغير ذلك ...)، فدلالة هذه الإشارة الثقافية كدلالة الكولاج، في إيصـاله للمعنى، وتقريبه أو تعزيزه، وبذلك تكون دلالة الكولاج مقيدة بسياق الخطاب النصّي، لكن إحالتها منفتحة عبر الفضـــاء الدلالي، ومن ثم، إنّ الغرض من هذا الكولاج هو الوظيفة الإبداعية، التي تتشكل عبر المخيلة الذهنية التي لها أثرها عند القارئ)) (أبو جلود، ٢٠٢٢م: ٢٧)

وهذه الملصـــقات الثقافية تؤدّي دورًا ابداعيًا، كالذي يؤّديه الكولاج في اللوحات الفنية، من خلال إثارة المخيلة عند المتلقي، وهذه التقنية، التي يوظّفها الشـــاعر، تكون ((أكثر التحامًا وتداخلًا في

بناء القصـــيدة، وفي إعطائها الدلالة الرمزية التاريخية، وليس كما فعل ويفعل بعض شـــعراء القصيدة الجديدة، الذين يقومون بما يُشبه عمليه اللصق واللزق)) (دنقل، ١٩٨٥: ١٥).

فالكولاج الثقافي يمتد عبر مخيل المتلقي، ليكون أحد المؤثرات والعناصـــر البنائية، التي لا تنفصل عن تلك المكونات المتفاعلة فيما بينها، والتي ـ بالمجمل ـ تنتج نصا إبداعيًا جَماليًا.

ونقصـد أنّ هذه التقنية لا تمثل السـطحية، أو شـكلًا جماليًا فقط، إنّما هي مؤثر تغلغل في جسـد القصيدة، فأصبح أحد أعضائها.

ومن الكولاجات الثقافية، التي وظّفها الشـاعر في نصـوصـه الشـعرية، قوله: (دنقل، ١٩٨٥: ٢١)

**والتين والزيتون**

**وطور سنين، وهذا البلد المحزون**

**لقد رأيت يومها: سفائن الإفرنج**

**تغوص تحت الموج**

**وملك الإفرنج**

**يغوص تحت السرج**

**وراية الإفرنج**

**تغوص، والأقدام تفري وجهها المعوج**

**وها أنا ـ الآن ـ أرى في غدك المكنون**

**صيفًا كثيف الوهج**

**ومدنًا ترنج**

**وسفنًا لم تَنج**

**ونجمة تسقط ـ فوق حائط المبكى**

**إلى التراب**

**وراية (العقاب)**

**والتين والزيتون**

**وطور سنين، وهذا البلد المحزون**

**لقد رأيت ليلة الثامن والعشرين**

**من سبتمبر الحزين**

إنّ الكولاج الثقافي في هذا النصّ أنتج لنا المعنى العام للفضـاء الدلالي، إذ إنّه يُحيلُنا إلى سـياق ثقافي (التين والزّيتون)، وهي ألفاظ مذكورة في القرآن الكريم، قال تعالى: ﴿ وَٱلتِّينِ وَٱلزَّيۡتُونِ ۝١ وَطُورِ سِينِينَ ۝٢ ﴾[سورة التين: الآية: ١-٢]، إذ يتضمّن تغيير العِبارة إشارة إلى تغيير الأحداث، فالقَسَـم لا يكون إلّا مع الأمر العظيم، فبعد أن كان هذا البلد في أمان، أصـبح بلدًا محزونًا، ولا سيّما بعد موت الزعيم المصري جمال عبد الناصر، ومِمّا يؤكد ذلك التأثر، أنّ القَسَم قد أشار إلى الطور، وهو جبل في سيناء، فالشاعر قد ارتكز في بداية قصيدته على هذا الملصق الثقافي، ولا سيّما لِما يحمل من مدلول ديني، فهو ينتقل ويرسم صورة الألم بعد السلام، الذي عاشه في ظل الزعيم، حيث دلالة (الزيتون والتين)، تحمل السـلامة والنصـر، ويكرر هذا الملصـق في المقطع الآتي من القصيدة، بعد وصف انتصارهم على الإفرنج، وكان حضور الملصق الثقافي في هذه القصـيدة حضـورًا مكانيًا وزمانيًا، ففي المقطع الأوّل الحضـور المكاني تمثل في (الطّور والبلد المحزون)، ثم جاء الحضور الزماني، والذي ظهر من شهر (سبتمبر الحزين).

وفي قصيدة (من مذكرات المتنبي في مصر) (دنقل، ١٩٨٥: ١٦)، يقول:

**تأنّي جارتي أن أكثري للبيت حرّاسًا**

**فقد طغى اللصوص في مصر.. بلا رادع**

**فقلتُ: هذا سَيفي القاطع**

**ضعيه خلف الباب.. متراسًا**

**(ما حاجتي للسيف مشهورا**

**ما دمت قد جاورت كافورا؟)**

**((عيد بأيّة حال عُدت يا عيدُ؟**

**بما مضى؟ أم لأرض فيك تهويدُ؟**

**(نامت نواطير مصر) عن عساكرها**

**وحاربت بدلًا منها الأناشيدُ**

**ناديتُ يا نيلُ هل تجري المياهُ دمًا**

**لكي تفيضَ، ويصحو الأهل إنْ نُودوا؟**

**((عيدٌ بأيّة حالٍ عُدتَ يا عيْدُ؟))**

نلاحظ في هذه القصـيدة أنّ الكولاج الثقافي، عل الرغم من انّه جاء بنمط الهلالين (عيد بأيّةِ حالٍ عُدْتَ يا عِيدُ؟)، إلّا انّ المدلول الذي بينهما هو ما أشـار لنا من دلالة ثقافية، قد تضـمّن

الإشارة إلى إحدى قصائد المتنبي، التي تحمل مدلولاً عن الشكوى، والرفض لواقعه، الذي تشابه مع واقع الشاعر أمل دنقل، فالأبيات تعبّر عن السخرية من واقعه، الذي جاء مشابهًا ((لمشهد كافور، الذي نقل خُواره وعجزه إلى وطنه بأكمله، ومن ثم شاع التكاسل والتواكل، ووهم أنّ الحاكم هو الحارس الذي يكفي حضوره، أو الحياه في ظلله، ليتحقق الأمان، ولذلك فلا لزوم للسيف المُشهر، أو القاطع، ما دام المرء يعيش في حمايه كافور، الحاكم الموجود في كل مكان))(عصفور، ٢٠١٧: ٣٦٧).

فالشاعر يكرر هذا الملصق الثقافي (عيد بأيّة حالٍ ...)، ليؤكّد ويرسّخ هذا الواقع وهذه الفكرة، الذي ما زال شبيهًا بالأمس.

وفي قصيدة (سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس) (دنقل، ٢٠١٧: ٢٨١):

**عائدون وأصغر إخوتهم (ذو العيون الحزينة)**

**يتقلّب في الجُبّ**

**أجمل إخوتهم ... لا يعود!**

**وعجوزٌ هي القدس (يشتعل الراس شيبًا)**

**تشم القميصَ فتبيضّ أعينها بالبكاء**

يوظّف الشاعر المُلصق الثقافي والديني خاصّة، بقوله: (واشتعل الرأس شيبًا)، التي تضمّنت الآية (٤) من سورة مريم، لما له من دلالة على حُزن القُدس، فهو يستعيد هذا المُلصق ليكون ضمن السياق العام للقصيدة، حتّى يتوائم مع مشهد قصّة يوسف (عليه السلام)، فالقدس هي الأب، الذي ابيضّت عيناه من البُكاء، وهي التي اشتعل رأسها شيبًا، إذن الشاعر يرتكز في تأسيس فكرته على أسس دينيّة مؤثّرة، تقرّب الصورة عند المتلقّي، بأقرب ما يعرفه ضمن الثقافة العامّة.

وفي قصيدة (إلى محمود حسن إسماعيل في ذ كراه)، (دنقل، ٢٠١٧: ٤٠٩-٤١٠)، يقول:

**أين المفرّ؟ وأينَ المفرّ؟**

**لِلخَفافِيشِ أسماؤهَا التِي تتَسمّى بِها**

**فَلِمن تَتسَمّى إذا انتَسَبَ النور!**

**وَالنّورَ لَا يَنتَمِي الآن لِلشّمسِ**

**فَالشّمسُ هَالَاتُها تَتحلّقُ فَوقَ العِقَالاتِ**

**هَلْ طَلَعَ البَدْرُ من يَثْرِب؟ أم مِنَ الأحمدِيّ؟**

**وَبَانَتْ سُعَادُ**

**تَرَاها تَبينُ مِن البُردَةِ النبويّة؟**

**أمْ من قُلنسُوةِ الكَاهِنينَ الخَزَر؟**

في هذه القصيدة يعزز الشاعر نصّه عبر الإشارة إلى ملصق ثقافي، أُختزل بمطلع قصيدةٍ أو عنوان، ليكون دالاً للمعنى في إيصاله وتقريبه، عبر مخيله المتلقي، وهذه الدلالة مرتبطة بسياق النص، فنجد الملصق الثقافي (طلع البدر)، وهي أنشودة، استقبل بها أهل يثرب النبي (ﷺ)، حينما هاجر من مكّة إليها، لا تمثّل الترحيب عينه في هذا المقطع، إنّما تمثّل تلك السخرية، التي أراد أن يظهرها الشاعر من البلاد النفطية وأصحاب الثروات، فبعد أن كانت بلاد الوحي والنور الإسلامي، أصبحت بلاد التخلّف، فحلّ الأحمدي (أصحاب الثروة)، بدل (يثرب)، وتزداد سخريه الشاعر عندما، وظّف الملصق (بانت سعاد)، من قصيده (البردة) للشاعر كعب بن زهير، وفيها خلع الرسول (ﷺ) بردته عليه، إعجابا بالقصيدة، اذ يقلب الصورة المعهودة، لتتحول من البردة النبوية إلى قُلنسوة الكُهّان اليهود، وفي ظل هذه السخرية والتناقضات، يستثمر الشاعر أسلوب الاستفهام منذ المطلع بـ (أين المفر؟، وهل طلع البدر؟)، ليثير التساؤل.

إنّ الكولاج الثقافي نمطٌ استعان به الشاعر بوعيٍ، ليعبّر عن خوالِج نفسه وتجربته الشعرية، معبّرًا عن موضوعاته المختلفة، وتعددت أنواع الكولاج الثقافي، بين: الآية القرآنية، والأبيات الشعرية، لتكون أحد المرتكزات التي تُبنى عليها القصيدة.

**المحور الثاني: تقنية الفراغات:**

وهي من التقنيات التي وظّفها الكثير من الشعراء، ويمثل بثلاثة أسطر من النقاط متتابعة، تفصل في بعض الأحيان المقاطع الشعرية، ويرى بعض الباحثين أنّ هذه التقنية ليس لها الدلالة الوظيفية المباشرة، ويمكن عَدّه أحد أنواع التكرار البسيط، أو الضعيف. (العذاري، ٢٠١١: ٢٩) (داود، ٢٠٠١: ١٨٥)

ونجد أنّ الشاعر يعطي للصمت مدّة من التوقّف عند الكلام، مترجمًا ذلك بنقاط ((تفسح المكان خاصّية الكتابة، تورثها شيئًا من طبيعتها بعد أن تترجم الشفرة الخطية الجديدة، فتجبرنا على أنْ نصمت، ونتأمل، ونقرأ الممحو بين سطور الكتابة)) (شرتح، ٢٠٢٠م: ١٨٠)

ولكن كما يرى الباحث، الفراغات تمثّل مرتكزًا مفصلي، يستطيع الشاعر أنْ يُغيّر ما بعده، ويوجّه المتلقي إلى جهة أخرى، ويعيد موضوعاته بانسيابية، وذلك من خلال ما تتركه هذه الفراغات من مجال، وفسحة زمنية تسمح لتمرير أفكاره.

ومن تلك القصائد، التي وظّف الشاعر فيها تقنية الفراغات، قصيدة (ماريا) (دنقل، ٢٠١٧: ٧٧)، التي يقول فيها:

**قُولِي يَا مَارِيّا**

**أوَ مَا كُنتِ زَمَانًا طِفلَةً**

**يُلقِي الشّعرُ علَى جَبهَتِها ظِلّه**

**مِن أوّل رجلٍ دَخلَ الجنة، واستلقى فوق الشطآن**

**حلقَةٌ فِي جَبهتِه مِن ليلِك خِصلَة**

**فَضّ الثغر بأول قُبلة**

**أو مَا غَنّيتِ لأوّل حُبٍّ**

**غَنّينَا يَا مَارِيا**

**أغنيةً مِن سَنواتِ الحُبّ العَذبِ**

**... ... ...**

**... ... ...**

**... ... ...**

**مَا أحلى النغمة**

**لَتَكاد تترجم معناها كلمة ... كلمة**

**غَنيتها ثانية.. غنّى**

**(أوف.**

**لا تتجهّم**

**ما دُمت جواري، فلتبتسم**

**بين يديك وجودي كنز الحب**

**عيناي الليل.. ووجهي النور**

إن هذه الفراغات تمثل ((تقنية الاقتطاع، هذه ليست بالحيلة الشعرية الجديدة، أو الجمال المضاف، بل هي طريق جديد للإفضاء عن الصراعات النفسية، التي تضرب الشخصية، والتي هي ليست بالضرورة أنْ تكون الشاعر نفسه)) (الشيخ، ٢٠١٢: ٧٦)

في القصيدة انتقالة وتحوّل، ولكن مع وجود ذلك الترابط والتماسك في الموضوع، فالشاعر ــ في المقطع الأوّل ــ يخاطب (ماريا)، المرأة الغجرية، والتي ((تنعكس من خلالها غربة الشاعر ورفاقه))(مشير، ٢٠١٨: ١٤٢)، يحاول أن يستذكر من خلالها، ماضيه، وأرضه التي ابتعد عنها، ويستعين بالأفعال الماضية (كنت ــ علقت ــ فَض ــ غنيتي)، بعد أنْ افتتح مقطعه بفعل الأمر (قولي)، لا للدلالة على التسلط، إنّما ذلك على الالتماس منها، ويعود لينهي مقطعه بفعل

الأمر (غَنّينَا)، ليؤكّد ذلك الطلب، محاولة في التقرب من (ماريا)، وكسر ذلك الإحساس بالغربة، ليستعيد سنوات الحب الصافي.

وفي المقطع الثاني، الذي سـبقته الفراغات يتحول الطلب إلى اسـتجابة، قد لبّتها (ماريا) وغنت له، فأصبح المقطع وصلة لامتلاء نفس الشاعر بالفرح، وانجلاء الهمّ، فيقول متعجبًا ومستمتعًا بـ (ما أحلى النغمة)، يؤكّده النهي بـــ (لا تتجهّم)، والاسـتعارات (عيناي الليل)، و(وجهي النور)، وهكذا فيتحول ذلك البحث عن الأمن إلى الأمل والاسـتقرار النفسـي، ولذلك جاءت هذه الفراغات لتكون نوعًا من الموصل الحسي، الذي يترك المتلقي ليتأمل النّص بهدوء، واستبيان دلالته.

إنّ ما تتركه الفراغات من تأثر يمكن تمثيله بالجملة التي يتغير موضـــعها، فيؤدي إلى تغير المعنى والدلالة، فلو ((تغيّر الموضـــع تغير معنى الجملة، وقد يكون بالتنغيم، أو النبر، أو بالوقف والسـكت، وقد يكون حرفًا أو أداة ... فالحركات، والحروف، ومواضـــع الكلم، كلها تعبّر عن (مورفيمات) ذات قيم لغوية مختلفة، صرفية، ونحوية، ودلالية)) (النحاس، ١٩٨٨: ١٣٥) ونجد هذه التقنية في قصيدة (مقابلة خاصة مع ابن نوح) (دنقل، ٢٠١٧: ٣٩٥-٣٩٦)، فيقول:

**قلتُ:**

**طُوبى لمن طمعوا خبزه ...**

**في الزمان الحسنْ**

**وأداروا له الظهرَ**

**يوم المحنْ!**

**ولنا المجد ـ نحن الذين وقفنا**

**(وقد طمس الله اسمائنا!)**

**نتحدى الدمارَ..**

**ونأوي إلى جبلٍ لا يموت**

**(يُسمّونهُ الشعبَ؟)**

**نأبى الفرار**

**ونأبى النزوح!**

... ... ...

... ... ...

... ... ...

**كان قلبي الذي نسجته الجروح**

**كان قلبي الذي لعنته الشروح**

**يرقد ـ الآن ـ فوق بقايا المدينة**

**وردةً من عطنْ**

**هادئًا..**

**بعد أن قال ((لا)) للسفينة**

**... وأحب الوطن**

تأتي تقنية الفراغ بين المقطعين في هذه القصيدة، للتعبير عن نفس الشاعر وخوالجه، ورأيه في قضايا قومه، التي طرحها من خلال التناص مع القران الكريم بقصّة الطوفان، إلّا أنّ ((أمل دنقل غيّر من المعنى القرآني، وفي تناصه المعنوي (تحويلًا) لهذه القصة، أن جعل السفينة أداهة وواسطة لفرار السلطان والحكام المتخاذلين، وإنْ كان النصّ الشعري متضمنًا رمزًا من التراث الديني، هما (النبي نوح، الطوفان)، اللذان يمثلان (دال الغرق) للمستبدين والكفار، إلّا أنّ أمل كعادته مع تلك الرموز، فإنّه يزيحها عن أصل معناها إلى ما يلائم فكرته الشعرية، للدلالة على الواقع المعاصر)) (مشير، ٢٠١٨: ٩٦)

وفي المقطع الأوّل يرسم صورتين متضادتين، صورة الطامع المتخاذل، الذي لا ينصر بلده، وصورة المناضل الذي يقف مع شعبه، ثم يأتي بتقنيه الفراغ، لتكون الانتقال إلى الذات، ومن العام إلى الخاص، فالفراغ الذي وضعه يهيئ القارئ أو المتلقي لذلك التحول، فبعد توظيف (الواو) في (طمعوا، وأداروا، ونحن، ولنا)، أصبح التحول أكثر انحسارًا نحو الذات، وتحديدًا الشاعر، مع ضمائر المتكلم في (قلبي)، التي تكرّرت، وضمائر الفاعل المستترة في (قال، وأحبّ، ويرقد)، ويصبح الرفض للسفينة والالتحاق بها، وقوله (لا) أمرًا مقبولًا؛ لأنّه لا يلتحق بأولئك المتخاذلين، وإنّما بقاؤه لارتباطه بالوطن وحبّه له، فالشاعر حاول الخروج عن المألوف في هذا المقطع، أي أنّ ((الهاجس الذي يؤرّق الشاعر هو كيفية مراوغة المألوف، لكي ينزاح عن المعتاد))(هناوي، ٢٠١١: ٢٧).

فهنا يأتي دور تقنيه الفراغات، التي تكون أحد الأساليب التي يتكئ عليها الشاعر، في هيكلة بناء القصيدة، ممّا يتيح للمتلقي فرصة التأمل، والتقاط المعنى المُراد توصيله.

**المحور الثالث: تقنيّة الهلالين:**

فهو أحد أنماط تقنية الكولاج، يُوظَّف ((لتعميق الدلالة الضـــمنية مجازًا، فهو جزء من المعنى الكلي للقصـــيدة، ومن الممكن أن يؤثّر في المعنى حين يتم رفعُه من النصّ، وله القدرة على خلق دلالات تُضـاف الى معنى القصـيدة، وله وقع بصـري في تشـكيل فضـاء الدلالة، وقعًا يعكس في القصـيدة نفسـها تأكيد المعنى من القول في بنيته التأثيرية، وكذلك الإيحائية)) (يعقوب، ٢٠٢٣م: ٥٤)

فالهِلالان ((يوضـــع بينهما كلّ كلمة تفســـيرية، أو كلُّ عبارة يُراد لفت النظر إليها)) (زكي، ٢٠١٢م: ٢٥)

وهي من التقنيات التي شغلت مساحة واسعة في شعر أمل دنقل، إذ أضفت دلالات على المعنى الذي يقدّمه الشاعر، محاولاً جذب المتلقي من خلال ما ينتجه من تأثير بصري، فالشكل الكتابي له تأثير؛ لأنّه ((أحد مظاهر النص اللغوي ـــ محايدًا في موقعه في بنية النصّ، وإنْ كانت قيمة النظام الخطي في ذلك النص أقل جوهريّه)) (لوتمان، ١٩٦٥: ١٠٩).

فتقنيه الهلالين أحد الأساليب البصرية، التي استعملها الشاعر في نصوصه، ويمكن الاستشهاد لذلك بقوله (دنقل، ٢٠١٧: ٥٤):

**ثلاث سنين**

**أبارز قلبي المفتون**

**يجمع بيننا ليلٌ، ويفصلنا قتال**

**تُطلّ علي. خلف لِثامه. عينان خضراوان**

**(كأوردةٍ تلوّن بطنَ ركبةِ عانسٍ عَجفاء)**

**وقبلًا كانتا في وجه قديسة!**

يحمل هذا النص في دلالاته تعجب الشاعر من المرأة، وطبيعة تكوينها، فإنّها تستطيع أنْ توفق بين المتناقضـات، فالعيون الخضـر السـاحرة، التي تصـيب القلوب، وتأثيرها، قد كانت في وجه قديسـة، أمّا بعد ذلك فقد تحوّلت صـورتها، وأصـبحت شـبيهة بالأوردة، التي في بطن ركبة المرأة العجوز (بني عامر، ٢٠٠٥: ٧٢).

فالشاعر يوظّف هذا التشبيه ضمن الهلالين، للتأكيد على هذا التحول، ممّا يزيد من ذلك التمايز بين الحالين، فصـوره النظارة، والمرأة اليانعة قد تبدّدت، حتى استحالت إلى صـورة سـلبت ذلك، والهلالين حصر لذلك التحوّل.

وفي قوله (دنقل، ٢٠١٧: ٢٧):

**هَوى نجمٌ وفي الثانية التالية اصطكت يدي**

**في شبح العاب**

**(هل كانت يدي في يدك اليسرى؟)**

**وفي الثانية اصطكت يدي في كلمه السجن على وجه الجدار**

يمثّل الشـــاعر واقعه المأســـاوي بعبارة (هوى نجم)، بعد الهزيمة التي لحقت بهم إثر العدوان، ثم تأتي صورتان لذلك الواقع، صورة اندماج اللاوعي بالمأساوي، عبر عبارة (اصطكّت يدي في شـــبح العاب)، والصـــورة الثانية التي تمثل اندماجه بهذا الواقع المأســـاوي، عبر ذاته الواعية، والذي تمثّل بـ (اصطكاك اليد في السجن)، وهذه الصورة تمثّل أحد رموز السجن، بكل ما يحمله من معاناة (مفيد، ٢٠١٨: ١٢٨).

وخلال هذه المعاناة، التي يحاول الشـــاعر إرســـالها إلى المتلقي بشـــكل مؤثّر، يوظّف إمكاناته وتقنياته، فيأتي بملصـق الهلاليين، لتحديد البصـر ضـمن مسـاحة نصّـية من قصـيدته (هل كانت يدي في يدك اليسـرى؟)، فهذه العبارة، وما تحمله من تسـاؤل، تثير مخيلة المتلقي، فلا يمكن لنا أنْ نغفل ما تؤدّيه هذه التقنية من دور فاعل، ولأنّ ((الكلمات، والعبارات، والبعض من علامات الترقيم، التي تبدو كأنّها لصـقت في جسـد القصـيدة، وتشـبه اللوحة المعلقة على الجدار، فهي ليســـت جزءًا من الجدار، إلّا أنّها قادرة على تغيير ملامح الجدار، وقد تضـــيف عليه معاني جديد))(مجموعة من المؤلفين، ٢٠١٠: ٢٦)

وفي قوله (دنقل، ٢٠١٧: ٣٦):

**المجد للشيطان ... معبود والرياح**

**من قال (لا) في وجه من قالوا (نعم)**

**من علم الإنسان تمزيق العدم**

**من قال (لا).. فلم يمت**

**وظلّ روحًا أبديّة الألم!**

يشغل الهلالان مساحة في النص الشعري، متضمنًا أحرفًا بسيطة في معناها، عميقة في دلالاتها، إذ تضـــفي حيوية تشـــعر من خلالها ذلك الرفض الذي أطلقه العبد بكلمة (لا)، وهو يتشبث بالحرية، واقفًا بوجه من قالوا (نعم).

ومن خلال تكرار (لا)، وانجذاب المتلقي بصـــريًا لهذه الاقواس يتأكد ذلك الحضـــور ((الفاعل في الوجود وتجسيدًا لإرادة الفعل الخلّاق الذي يكتمل به المعنى لحضور الإنسان القادر على استبدال لوازم الحرية بلوازم الضرورة، ومن ثم قول (لا) حين تصبح (لا) سبيلاً إلى الحرية والانعتاق من الظلم) (عصفور، ٢٠٢٠: ١٢٨)

وتحمل هذه التقنية في شعر أمل دنقل دلالات متنوعة، الشاعر يجعلها عنصرًا فاعلًا، كما في قوله: (دنقل، ٢٠١٧: ٢٦٥)

**((ملك ام كتابه؟))**

**... ... ...**

**صاح بي.. فانتهب فانتبهت ورفّتْ ذبابة**

**حول عينين لامعتين**

**فقلت((الكتابة))**

**... فتح السيد مبتسمًا: كان وجه المليك السعيد**

**باسمًا في مهابة!**

نلحظ في هذا النص أنّ الفضاء الدلالي لتقنية كولاج الهلالين، الذي افتتح به القصيدة يقوم على تصوير الواقع، والعالم الذي يعيشه ((وكأنّه لعبة حظّ، تحكمها العملة، ومنْ يمتلك العملة يملك مقوّمات القوة، التي بدورها تؤدّي إلى السعادة، ويسخر الأشياء في خدمته، وأهم هذه الأشياء عقول البشر، التي بدورها تخدم المستبد)) (بني عامر، ٢٠٠٥: ٦٨)، فوضع هذه العبارة له دور في تحديد الدلالة بوضوح.

وفي قوله (دنقل، ٢٠١٧: ٢٣٣):

**كنتُ لا أحملُ إلّا قلمًا بين ضلوعي**

**كنتُ لا أحملُ إلّا ... قلمي**

**في يَدي خمسُ مَرَايا**

**تعكس الضوء (الذي يسري إليها من دمي)**

**.. طارقًا باب المدينة:**

- **((افتحوا الباب))**

**فَما رَدَّ الحَرس**

- **((افتحوا الباب... أنا أطلبُ ظلًا..))**

**قيلَ: ((كلا))**

يحاول الشاعر تصوير قضيّة ما يعانيه الشعراء من رفض لأفكاره التنويرية، محاولة منه في استنهاض مدينته من رقادها وبثّ الحياة فيها، وهو يقابل بالرفض، فالمدينة التي يحاول عكس أفكاره (الضوء) فيها، هي مدينة ((جامدة، تنكر الضوء (والتنوير)، وهي تعلم أنّه ليس

كصـوت الشـاعر شـعاع ضـوء، وباعث تنوير، لذا فهي توصـد أبوابها، غير مسـتجيبة لطرقات الشاعر عليها، وبذلك تقف ـ وهي المدينة ـ ضد المدنية)) (الربيعي، (د. ط): ١٧٦)

فلذلك يحدد طلبه (افتحوا الباب)، بهذه الأقواس، ليؤّكد ثباته وإصـــراره على بثّ أفكاره وبقوّة، ومن خلال فعل الأمر (افتحوا)، ومن ثم تأكيد وتكرار هذا الطلب صـــراحة، فيحدد هذا الطلب بكولاج الهلاليين، ليعبّر عن انفعاله في هذا السطر الشعري، وصدق عاطفته التي يلمسها المتلقي عبر هذه التقنية، فالشـاعر هنا ذلك المثقف الذي يواجه السلطة، ((وفي شـعر أمل دنقل، أشبه بوجهي عملة، لا يمكن لهما أن يلتقيا أبدًا)) (فوزي، ١٩٩٥: ٨١)

في الكولاج في هذه الأنواع التي مرّ ذكرها، صار أحد العناصر التي يرتكز إليها الشاعر الحديث، ويحاول أنْ يجسّد تجربته الشعرية عبر تقنيات متنوعة، مستمدة من واقعه، ليكون مرتكزًا دلاليًا، يمثّل الفضاء الشعري بأسلوب عصري.

**الخاتمة:**

١) تقنية الكولاج واحدة من أهم التقانات التي وظّفها الشاعر في صياغة عباراته الشعرية، إذ أصبح الكولاج فضاءً شعريًا.

٢) إنّ تقنية الكولاج قد شغلت مساحة واسعة في شعر الشاعر (أمل دنقل)، فلم يعد الكولاج قطعة يمكن الاستغناء عنها، أو رفعها خارج بنية النصّ.

٣) إنّ توظيف الكولاج جاء مساعدًا مؤثرًا في بناء المزاج الانفعالي للنصّ.

٤) أسهم الكولاج بشكلٍ كبير في بناء المعنى العام للفضاء الدلالي، مع تعزيز ما يقدمه من أفكار.

٥) من خلال ما تقدمه هذه التقنية من وظيفة دلالية، وما تحمله من مضامين ثقافية متنوعة، لها الأثر عند المتلقي، يمكن عدّه المعادل الموضوعي لنص الشاعر في بعض الأحيان.

٦) تنوعت أنماط الكولاج، وهذا يدل على مهارة وتميّز النص الشعري عند (أمل دنقل)، ممّا يمكن عدّها دائرة أسلوبية مثّلت نوعًا من الحداثة.

**المصادر:**

**القران الكريم**

أبو جلود، سهير، (٢٠٢٢). الملصق الثقافي، ع٣٠-٣١، العراق، مجله فصلية تصدر عن الاتحاد العام للأدباء

والكتاب في العراق المركز العام.

أحمد، جيهان يعقوب، (٢٠٢٣). الفضاء الشعري عند علي فرحان، (رسالة ماجستير)، كلية التربية للعلوم الإنسانية جامعة ديالى.

بني عامر، عاصم محمد أمين، (٢٠٠٥). لغة التضاد في شعر أمل دنقل، ط٦، عمّان، دار صفاء للنشر والتوزيع.

داود، أحمد يوسف، (٢٠٠١). أوراق مشاكسة، مقالات في الفكر والأدب، (د. ط)، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب.

دنقل، أمل، (١٩٨٥). الأعمال الشعرية الكاملة، ط٢، بيروت، دار العودة.

الربيعي، حمودي، (د. ت). **الشاعر والمدينة**، مج١٩، عالم الفكر.

زكي، أحمد، (٢٠١٢). الترقيم وعلامته في اللغة العربية، (د. ط)، القاهرة، مصر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.

شرتح، عصام، (٢٠٢٠). مسار التحولات في فضاء القصيدة الحديثة، ط١، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط١.

الشيخ، سمير، (٢٠١٢). الغاب دراسات أسلوبية في الشعر العربي الحديث، ط١، بيروت، لبنان، دار الفارابي.

العامري، جهاد حسن، (٢٠٢١). فن الكولاج بين التقنية والأسلوب عند الفنان مهنا الدرّة، المجلة الأردنية للفنون، مج١٤، ع٢، قسم الفنون البصرية، كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية.

العذاري، ثائر، (٢٠١١). في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية، ط١، دمشق، مطبعة رند.

عصفور، جابر، (٢٠١٧). قصيدة الرفض، قراءه في شعر أمل دنقل، ط١، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

فوزي، مفيد، (١٩٩٥). صورة الدم في شعر أمل دنقل، مصادرها، قضاياها، ملامحها الفنية، ط١، مصر، دار المعارف.

لوتمان، يوري، (١٩٦٥). تحليل النص الأدبي، (ترجمة: محمد أحمد فتّوح)، (د. ط)، مصر، دار المعارف.

مجموعة من المؤلّفين، (٢٠١٠). معجم السرديات، (بإشراف: محمد القاضي)، ط١، دمشق، دار محمد علي للنشر.

مشير، سوزان، (٢٠١٨). **الرمز في شعر أمل دنقل**، ط١، دمشق، مطبعه تموز ديموزي.

النحّاس، مصطفى، (١٩٨٨). البنية الشكلية للجملة الواقعة حالاً، ج١، بغداد، مجلّة الضاد.

هناوي، فادية، (٢٠١١). مقاربات في تجنيس الشعر ونقد التفاعلية، ط٢، بغداد، دار الفراهيدي.

يوسف، سعدي، (٢٠٠٤م): صلاة الوثني، (د. ط)، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع.

## Sources:

**The Holy Quran**

A Group of Authors, (2010). Dictionary of Narratives, (Supervised by: Muhammad Al-Qadi), 1st ed., Damascus, Muhammad Ali Publishing House.

Abu Jaloud, Suhair, (2022). The Cultural Poster, Issue 30-31, Iraq, a quarterly magazine issued by the General Union of Writers and Authors in Iraq, the General Center.

Ahmed, Jihan Yaqoub, (2023). The Poetic Space of Ali Farhan, (master's Thesis), College of Education for Humanities, University of Diyala.

Al-Adhari, Thaer, (2011). In the Techniques of Poetic Formation and Poetic Language, 1st ed., Damascus, Rand Press.

Al-Amiri, Jihad Hassan, (2021). The Art of Collage between Technique and Style in the Artist Muhanna Al-Durra, Jordanian Journal of Arts, Vol. 14, No. 2, Department of Visual Arts, Faculty of Arts and Design, University of Jordan.

Al-Nahhas, Mustafa, (1988). The formal structure of the sentence occurring as a state, Part 1, Baghdad, Al-Dad Magazine.

Al-Rubaie, Hamoudi, (n.d.). The Poet and the City, Vol. 19, Alam Al-Fikr.

Al-Sheikh, Samir, (2012). Al-Ghab, Stylistic Studies in Modern Arabic Poetry, 1st ed., Beirut, Lebanon, Dar Al-Farabi.

Asfour, Jaber, (2017). The Poem of Rejection, Readings in Amal Dunqul's Poetry, 1st ed., Egypt, Egyptian General Book Authority.

Bani Amer, Asim Muhammad Amin, (2005). The Language of Contrast in Amal Dunqul's Poetry, 6th ed., Amman, Safaa Publishing and Distribution House.

Daoud, Ahmed Youssef, (2001). Mischievous Papers, Articles on Thought and Literature, (n.d.), Damascus, Arab Writers Union Publications.

Dunqul, Amal, (1985). Complete Poetic Works, 2nd ed., Beirut, Dar Al-Awda.

Fawzi, Mufid, (1995). The Image of Blood in Amal Dunqul's Poetry, Its Sources, Issues, and Artistic Features, 1st ed., Egypt, Dar Al-Maaref.

Hanawi, Fadia, (2011). Approaches to Genre Poetry and Criticism of Interactivity, 2nd ed., Baghdad, Dar Al-Farahidi.

Lotman, Yuri, (1965). Analysis of the Literary Text, (Translated by: Muhammad Ahmad Fattouh), (n.d.), Egypt, Dar Al-Maaref.

Matthiessen, P. O., (1959). The Achievements of T. S. Eliot. New York, (n. ed).

Mushir, Suzan, (2018). The symbol in the poetry of Amal Dunqul, 1st ed., Damascus, Tammuz Demouzi Press.

Shartouh, Issam, (2020). The Path of Transformations in the Space of Modern Poetry, 1st ed., Dar Al-Yanabi for Printing, Publishing and Distribution, Damascus, Syria, 1st ed.

Youssef, Saadi, (2004). The Pagan's Prayer, (n. d.), Nineveh House for Studies, Publishing and Distribution.

Zaki, Ahmed, (2012). Punctuation and its Mark in the Arabic Language, (n. d.), Cairo, Egypt, Hindawi Foundation for Education and Culture.