الجمهوريّة الجزائريّة الديمقراطيّة الشّعبيّة
وزارة التّعليم العالي والبحث العلميّ
جامعة وهران السّانية
كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة
قسم اللّغة العربيّة وآدابها

البنيات الأسلوبيّة في شعر أمل دنقل

ديوان «أقوال جديدة عن حرب البسوس» نموذجا

بحث مقدّم لنيل شهادة الماجستير في الاتجاهات الجديدة في تحليل الخطاب

إعداد الطّالب:
ابن زورة عبد الرحمان

إشراف الدّكتور:
هواري بلقاسم

السّنة الجامعيّة
2008 / 2007





إنّا فتحنا لك فتحًا مبينًا * ليغفر لك الله ما تقدّم من ذنبك وما تأخّر ويتمّ نعمته عليك ويهديك صراطًا مستقيمًا وينصرك الله نصرًا عزيزاً * 1-2 سورة الفتح .

صدق الله العظيم

شكر وعرفان

« ربّ أوزعني أن أشكر نعمتك التّي أنعمت عليّ وعلى والديّ وأن أعمل صالحا ترضاه وأدخلني برحمتك في عبادك الصّالحين ».

صدق الله العظيم. سورة النّمل الآية 19.

* أجزي الشّكر إلى أستاذي الفاضل الدّكتور المشرف الذي أخذ بيدي نحو مسلك هذا البحث.

* وأسدي أ خلص شكري وامتناني إلى أساتذتي الأفاضل الدّكاترة أعضاء اللّجنة المناقشة على تشريفهم بحثي المتواضع بالقراءة والتّوجيه .

والله أسأل الجزاء الحسن لكلّ من مدّ يد العون حتّى رأى هذا البحث النّور بفضل الله تعالى.

إهـــداء

* إلى الوالدين الكريمين حفظهما الله.
* إلى كلّ أفراد الأسرة والأقارب والأحبّة والأصدقاء.
* إلى أمّ عمر زوجتي الفاضلة.
* إلى ولديّ الفاروق وطارق .
* إلى أ .ب . الأمل المنتظر.
* إلى كلّ من علّمني حرفا .
* إلى كلّ من يسعى إلى تعلّم أو تعليم حرف.

المقدمة :

حظي النّقد النّسقي بتأطير تحليل الخطاب الأدبي وشكّل بديلا حتميّا للنّقد السّياقي وممارساته التّي انتهت إلى طريق مسدود .

وفي ظلّ ظهور اللّسانيات وتطوّر دراساتها، عرف حقل النّقد الأدبي تبلور اتّجاهات نقديّة جديدة كان من أبرزها الأسلوبيّة التّي ركّزت في محاورتها للنّصّ على كيفيّة ما يقال، وجمعت بين الإمتاع من خلال البناء الفنّي بجمالياته وبين الإفادة من خلال المضامين الفكرية النّفعية ، الأمر الذّي جعل الأسلوبيّة ترقى إلى مصاف المنهج النّقديّ المتميّز بنتائجه المحصّلة في ميدان مقاربته للخطاب ومدارسة استعمالاته الكلاميّة واختياراته وتراكيبه ومظاهر العدول والانحراف وما إلى ذلك من المظاهر الأسلوبيّة...

في هذا المضمار يهدف هذا البحث الموسوم بـــ:

البنيات الأسلوبيّة في شعر أمل دنقل. ديوان([1]) أقوال جديدة عن حرب البسوس نموذجا.

إلى الوقوف على مكوّنات الخطاب الشّعريّ عند الشّاعر المصريّ أمل دنقل ورصد بنياته المختلفة، ثمّ محاولة الكشف عن مستوياتها الدّلاليّة.

---

(1) **أقوال جديدة عن حرب البسوس**" وهو أحد دواوينه الستّة التي حوتها أعماله الكاملة وهي :

1) البكاء بين يدي زرقاء اليمامة. بيروت 1969 .
2) تعليق على ما حدث . بيروت 1971 .
3) مقتل القمر بيروت 1974 .
4) العهد الآتي بيروت 1975 .
5) أقوال جديدة عن حرب البسوس ، القاهرة 1983 .
6) أوراق الغرفة (08) القاهرة 1983 .

ينظر: روبار كامبل، أعلام الأدب العربيّ المعاصر، سير و سير ذاتيّة (مجلدات) الشركة المتحدة للتوزيع، بيروت، ط1. 1996 . مجلد1 ص605.و606.

ولعلّ الشّاعر أمل دنقل بتجربته المؤلمة التّي تبدأ مع موت شقيقته ثمّ الإحساس باليتم و هو لم يزل في عامه العاشر، وتعمّق أكثر بفشله في الدّراسة الجامعيّة وكذا مشروع حبّه الأوّل، ومن بعد ذلك حرمانه من منصب شغل دائم، وتزداد عمقا بمرض السّرطان الذّي لازمه خلال الثّلاث سنوات الأخيرة من عمره ولم يدعه حتّى وضع لحياته نهاية، لا شكّ أنّ هذه التّجربة ستترك أثرها في البناء الشّعري فتصطبغ أسطره الشّعرية بآلامه وأحزانه، وسيتمظهر في ثنايا معماره الشّعري واقعه المرير وتتّضح معالمه وصوره المحمّلة بالتّمرّد والعناد والرّفض على مستوى الشّكل المضمون – وكم لهذيْن المستوييْن من علاقة وطيدة في شعر هذا الأخير– فلا تستطيع الأبنية ([1]) الأسلوبيّة كتمان خصوصيّات الشّاعر النّفسية الّتي تتحايل لتجد طريقها إلى القارئ ولا تستطيع المقاطع والمشاهد المتّلاحقة إخفاء صور الإلحاح والإصرار الّتي ترتسم معلنة عن نفسها في البنى الأسلوبيّة وما بينها.

فإلى أيّ مدى تفلح أشعار أمل دنقل في لملمة عناصر القصيدة الشّعرية المعاصرة؟ وإلى أيّ حدّ توفرّ لنفسها أسلوباً تصدق عليه المقولة الأسلوبية **بوفون** «الأسلوب هو الرّجل نفسه»؟.

---

(1) البِنيَة والبُنيَة ما بَنَيْتَهُ، وهو البِنَى والبُنَى ... والبِنيَة الهَيْئة التّي بُنِيَ عليها. والبُنَى مثل البُنىَ يُقال: بُنْيَةٌ وبُنًى وبِنْيَةٌ وبِنًى... وفلان صَحِيحُ البِنْيَةِ أيْ الفِطْرَةِ.

البِنَاءُ: ج. أَبْنِيَة... وأَبْنِيَات: ما بُنِيَ.

ينظر: ابن منظور .لسان العرب . ص14/ 94 . وينظر أيضا: المنجد الأبجدي ط6 . دار الشروق بيروت لبنان .المؤسسة الوطنية للكتاب ص213/214/ 215.

تمّ اختيار شعر أمل دنقل موضوعا للبحث لكونه لم ينل حظّه الكامل من الدّراسة في الجزائر، ينضاف إلى ذلك أنّ نصوصه الشّعريّة تمثّل أرضيّة خصبة للبحث الأسلوبيّ وحقولا نضرة لإجراءاته المختلفة وأدءاته المتنوّعة لما تملك تلك النّصوص (لا تصالح، مراثي اليمامة، أقوال اليمامة) من شعريّة وما تزخر به من ظواهر لغويّة.

قسّم البحث إلى مقدّمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة؛ تناول في المقدّمة المنزلة الّتي تحظى بها الأسلوبيّة وما تحقّقه من نتائج في ميدان تحليل الخطاب، والإشارة إلى أسباب الميل لاختيار الشّاعر أمل دنقل، بالإضافة إلى الخطّة المنتهجة في البحث ومنهجه، ثمّ الصّعوبات الّتي واجهت البحث وركّز في المدخل على الأسلوبيّة واتّجاهاتها وعلاقتها بالنّقد والمناهج الأخرى.

أمّا الفصول فكانت ثلاثة وتضمّنت ثلاثة مستويات: أوّلها المستوى التّركيبي الّذي احتوى مباحث أربعة: الأوّل تناول ظاهرة التّكرار، الثّاني تناول ظاهرة الاعتراض، الثّالث تناول البنيات التّركيبيّة اللّغويّة، والرّابع تناول الأساليب.

ثانيهما المستوى الدّلاليّ: والّذي احتوى ثلاثة مباحث: عني الأوّل بالقناع والتّقمّص، والثّاني بالصّورة الشّعريّة، وتناول الثّالث الرّفض والتّمرّد.

ثالثها المستوى العروضيّ: احتوى أربعة مباحث: خصّ الأوّل البحور الشّعريّة، وتناول الثّاني المقاطع والأسطر الشّعريّة، والثّالث الأبنية العروضيّة، والرّابع القوافي والأحرف الرويّة.

وانتهى البحث بخاتمة خلصت إلى تعداد جملة من النّتائج المتوصّل إليها.

لجأ الباحث إلى اعتماد المقاربة الأسلوبيّة في تحليل نصوص أمل دنقل باعتبار الإجراء الأسلوبيّ أنسب مسلك يطمئّن إليه الباحث وأوفر حظا وأكثر مرونة في التّعامل مع النّصوص، مع الإشارة إلى الاعتراف بنجاعة وفعّاليّة المناهج الأخرى.

وهذا لا يعني أبدا أنّا استسهلنا الأسلوبيّة إذ إنّ مصاعب جمّة صـــادفت الباحـــث خاصّة وأنّ الأسلوبيّة أسلوبيات ولها ما لها من الاتّجاهات والمقولات. ينضاف إلى ذلك صعوبة الحصول على بعض المصادر الرئيسيّة والمراجع التّطبيقيّة الّتي تعين الباحث وتنير طريقه، وكذا بعد المسافة عن الجامعة ومشاق السّفر وثقـــل المهّـــام المسندة في ميدان التّربيّة والتّعليم.

وفي الأخير أجزي الشّكر لأستاذي المشرف هواري بلقاسم الّذي جاد على البحـــث والباحث بالتّوجيهات والإرشادات العلميّة والمنهجيّة منذ اختيار الموضـــوع وإلـــى مرحلة إتمامه.

واللّه أسأل التّوفيق وحسن الجزاء.

المدخل

*ا اللّسانيات والتّحوّل النّقدي.

* الأسلوبيّة وتحليل الخطاب.

* الأسلوبيّة واتّجاهاتها.

اللّسانيات و التّحوّل النّقدي .

في البداية لا بدّ من القول إنّ النّقد الأدبي على اختلاف أشكاله السّياقية قد أخذ وقته كافيا في استهلاك الإبداع الأدبي على تنوّع نصوصه، وتباين أجناسه وفنونه واستطاع –ردحا من الدّهر– أن يظلّ رافدا رئيسا للأدب، وموّجها أساسيا لأذواقه ومقاييسه، وبات من الطّبيعي أن تجدّد حركيّة الأدب ونقده مناهجها وأن تطوّر من معدّاتها تماشيا ومسار الإبداع وما يقتضيه ذلك من كسر للرّتابة ، وتجاوز للمألوف نحو الكشف عن آفاق جديدة لاحتواء أبعاد النّص الأدبي.

وهو الأمر الّذي تكفّل به النّقد النّسقي واضطلع بمهمته، فقد « ظهرت القراءات النّسقيّة لتعلن انسداد أنظمة القراءة السّياقية و ترهُّل مشروعها النّقدي». ([1])
ولذلك يلاحظ الدّارس أنّ الحقل الأدبي في العصر الحديث استطاع أن يشهد ثورة كبيرة في المناهج النّقدية الحديثة، حيث تنوّعت واختلفت وتباعدت وتقاربت،على الرّغم من أنها صادرة عن نظام لغوي غربي واحد في الأصل وهو اللّسانيات "**LINGUISTIQUE** " الّتي تعدّ الأستاذ الأوّل للبنيويّة والأسلوبيّة والسّميائية وغيرها. «وهكذا استطاعت محاضرات في اللّسانيات العامّة أن تزيح هيمنة السّياق الخارجي، سواء أتمثّل في السّياق الاجتماعي أم السّياق التّاريخي أم في السّياق النّفسي. وما التّركيز على الدّاخلي إلاّ صورة أخرى لإبراز قيمة النّسق».([2])باعتباره بديلا لهذه الأسيقة كلّها.

---

(1) ينظر د.أحمد يوسف : "القراءة النّسقية . سلطة الأبنية و وهم المحايثة" ج1 ،منشورات الاختلاف ، ط1/2003 . ص.29.

(2) ينظر. د.أحمد يوسف : "القراءة النّسقية . سلطة الأبنية و وهم المحايثة" ج1 ،منشورات الاختلاف ، ط1/2003 . ص.15

واستنادا إلى ما سبق فإنّ مسار القراءة بدأ يأخذ منعرجا جديدا يتّجه من خلاله نحو داخل النّص بدل الدّوران في الفضاءات المحيطة به حيث «ظهرت المقاربات النّسقية التّي عمدت إلى إقصاء المقاربات السّياقية وركزت على معاينة البنيةالداخليّة للنّص وكشف طريقة تشكّل مستوياته التّركيبية والجمالية داخل نسيج النّصّ الشّعريّ».([1])

وعلى الرّغم من أنّ العالم فردناند دي سوسيـــر([2])(1857-1913) **"f. de Saussure"** مؤسّس اللّسانيات لم يمدّ تلاميذه بكل التّفاصيل مكتملةً حول كلّ منهج من المناهج إلاّ أنّ محاضراته الّتي نشرها تلاميذه من بعده (1916)" محاضرات في علم اللّسان العام" —Cours de linguistique générales – شكلّت المنطلقات والتّوجهات الّتي سار على ضوئها البنيويون والأسلوبيون، والسّميائيون فيما بعد ومن سار على نهجهم في هذا المجال« فإذا كانت لسانيات سوسير قد أنجبت أسلوّبية **بالي** فإنّ هذه اللّسانيات نفسها ولدت البنيوية الّتي احتكّت بالنّقد الأدبي فأخصبا معا شعريّة جاكبسون وإنشائية تودوروف وأسلوبية ريفاتير، ولئن اعتمدت كل هذه المدارس على رصيد لسانيّ من المعارف فإنّ الأسلوبيّة معا قد تبوّأت منزلة المعرفة المختصّة بذاتها أصولا ومناهج ».([3])

---

(1) د. هواري بلقاسم .الشّعر العبّاسي والمقاربات الحداثيّة البنيوية والأسلوبيّة والسّميائيات. مكتبة الرّشاد للطّباعة والنشر والتّوزيع. سيدي بلعباس . الجزائر.ط.2005. ص 14/13.

(2) فردناند دي سوسيـــر **f. de Saussure** عالم لغويّ ولد سنة 1857 درس في جينيف ثم ليبزج، كما درس النّحو المقارن في باريس، و أعدّ دراسة هامّة عن نظام الحركات في اللّغات الهندوأروبيّة و دروسه في الفترة الأخيرة من حياته هي الّتي نشرها بعض تلاميذه بعنوان (دروس في اللّسانيات العامّة) كانت وفاته سنة 1913 .

ينظر: د. عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب. الدّار العربيّة للكتاب ط2/1982.ص248 .

(3) د. عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب .الدّار العربيّة للكتاب . ط2/1982..ص51.

ومن ثمّ فإنّ للّسانيات تعدّ المهد الأوّل للأسلوبية وارتباط الثّانية بالأولى ارتباط التلميذ بأستاذه، فمؤسّس الأسلوبيّة ورائدها هو"شارل بالي"([1]) Charles Bally (1865_1947) الّذي يعدّ أحد اثنين تكفلا بجمع محاضرات أستاذهما "دي سويسر" كي تنشر عام1916 كما أنّه بحقٍّ خليفته الّذي ورث عنه كرسيّه في التّدريس بجامعة جونيف لأنّ اهتمامه كان كبيرا باللّغة وقضاياها الأساسية المكوّنة لها من صوت ودلالة وتركيب وقد كان بالغ الاهتمام باللّغة السّنسكريتيّة واليونانيّة، وقد بادر **شارل بالي** إلى تأسيس الأسلوبيّة "**la stylistique**".

ونجده يكتب في هذا المجال "مصنّف الأسلوبيّة الفرنسية" 1909| Traité de stylistique française

"اللّسانيات العامة واللّسانيات الفرنسية"(1932) **linguistique générale et linguistique française**.

وسيرد الحديث عن أسلوبيّته التّعبيريه وما نها من خصوصيات لاحقا بشيء من التّفصيل.

---

(1) شارل بالي CHARLES BALLY :عالم لغويّ سويسري ولد بجينيف1865 تتلمذ على يد دي سوسير و مال إلى لدّراسة الوصفيّة في علم اللّغة .اختصّ في اليونانيّة والّنسكريتية(le sanskrit)، كما درس الأسلوب على المنهج الشّكليّ ، فأرسى قواعد الأسلوبية الأولى في العصر الحديث، ألّف " مصنّف الأسلوبية الفرنسية" traite de stylistique française. توفي بجنيف سنة 1947 ينظر.د. عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب الدّار العربيّة للكتاب ط1982/2.ص241

ومن منطلق شمولية اللّسانيات وإشعاعها على كلّ المناهج فقد توفرت للأسلوبية مجالات الممارسة النّقدية حيث إنّ «اللسانيات تهب الأسلوبية بحثها من حيث هي عمل ينجز على الآثار الأدبيّة ». ([1])

وفي هذه الحالة فإنّ النّص الأدبيّ بؤرة تستقطب اهتمام تخصّصات كثيرة تتفاعل لتجد ضالتها على مستويات متعدّدة تنحو منحى الحقول الدّلالية المرتبطة بالثقافة والتّاريخ والحضارة حيث يكون الكاتب قد ترك جليّ الأثر.وهنا تبرز مسؤوليّة الأسلوبيّة لتأخذ من ذلك حظّها من النّص دون زيادة، ويبرز النّقد ليأخذ منه بدوره حدود ما يقتضي حال النّقد بعيدا عن المبالغة ولكن دون تضييق أيضا فـ « إنّ أسلوبيّة تخلو من المعلومات التّاريخية لهي أسلوبية مقفرة، وإنّ نقدا يغرق في تاريخ الأفكار فيبالغ في الاهتمام بجزئيات دلالية مكرّسا آثارا ثانوية على حساب الآثار الخالدة لهو نقد منحرف».([2]) وبهذه الإحاطة والشّمولية يجد الموقف الإجرائيّ تأطيره السّليم.

---

(1) د.عبد السلام المسدي :النقد والحداثة:ط1/1983.دار الطليعة للنشر.بيروت ص47.

(2) د.عبد السلام المسدي:النقد والحداثة:ط1/ 1983.دار الطليعة للتشر.بيروت ص47 .

الأسلوبيّة وتحليل الخطاب :

عرفت عجلة التّعامل مع الخطاب وتيرة وثّابة ضاعفت من نشاط الفاعلين في حقل الظّاهرة الأدبيّة، وبشكل عام لا يستثني نمطا أدبيا دون الآخر، وقد تزايد الإقبال على الخطاب الشّعريّ في ظل التّعدّد الثّريّ والتّنوع الخصب للمناهج النّقدية الحديثة، الّتي مافتئت تخصب ميادين التّحليل بالمفاهيم والتّأويلات والمصطلحات، وتدفع به نحو الطّابع العلمي المتميّز، ولذلك وجدت المناهج النّقدية المعاصرة نفسها تختار- طواعية- سبيل الاقتراب من حقل اللّغة، لأنّه الضّامنَ الأليَق لسلامة المساعي الدّراسيّةِ النّقديّةِ المختلفةِ المقاربات والمُتّفقةِ الاعتبارات؛ اعتبارات تضع هدفها الأسمى ولوج حصن الخطاب الأدبي ومحاولة ملامسة قداسته لاستكشاف مكامِن أدبيّته.

وقد خاضت الأسلوبيّة تجربة تحليل الخطاب - مثلها مثل بقيّة المناهج الأخرى- وحدّدت زوايا وجوانب الاتّصال في مستويات ثلاثة على الأقّل.

المستوى الصّوتي/ المستوى التّركيبي / المستوى الدّلالي

Sémantique / Syntaxe / phonétique ([1]).

كما عرفت تعدّد مشاربها حيث أخذت اتجاهات متعدّدة حسب توجّه روّادها، فكان منها، الأسلوبيّة التّعبيرية، الأسلوبيّة النّفسية، أسلوبيّة الانزياح، أسلوبيّة الاختيار والأسلوبيّة الإحصائيّة.

---

(1) ينظر: إبراهيم رماني . مجلة آمال . عدد 61 / 1985 /ص43.

الأسلوبيّة واتجاهاتها:

أسلوبيّة التّعبير :stylistique de l' expression

تتميّز هذه الأسلوبيّة الّتي يعد **شارل بالي**([1])**(charles bally)** (1847- 1965) أحد روّادها المؤسّسين، بأنّها أسلوبيّة وصفية ينصب اهتمامها حول القيم التّعبيرية وتعنى بما هو إيحائي وجداني، لقد أرادها بالي أن تكون واضحة العلاقة بين التّعبير والتّفكير فقال عنها: «العلم الّذي يدرس وقائع التّعبير اللّغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التّعبير عن وقائع الحساسية الشّعورية من خلال اللّغة ووقائع اللّغة غير هذه الحساسية»([2]) وهي أسلوبيّة لا تخرج عن إطار اللّغة وحدثها اللّسانيّ. فتنظر بذلك إلى البنى الأسلوبيّة كما تنظر إلى وظائفها، وفي نفس الوقت تولي الاهتمام بعلم الدّلالة ولذلك كانت الأسلوبيّة التّعبيريّة هي أسلوبيّة اللّغة.

ويمكن تجلية خصائص هذه الأسلوبيّة مجتمعة فيما يلي:

1/ «إنّ أسلوبيّة التّعبير عبارة عن دراسة علاقات الشّكل مع التّفكير».

2 / « إنّ أسلوبيّة التّعبير لا تخرج عن إطار اللّغة، أو الحدث اللّساني المعبّر لنفسه ».

3 / « وتنظر أسلوبيّة التّعبير إلى:البنى ووظائفها داخل النّظام اللّغوي وبهذا تعتبر وصفية ».

4/«أنّ أسلوبيّة التّعبير أسلوبيّة للأثر، وتتعلق بعلم الدّلالة أو بدراسة المعاني»([3]).

---

(1) شارل بالي CHARLES BALLY: عالم لغويّ سويسري ولد بجينيف1865 تتلمذ على يد دي سوسير و مال إلى الدّراسة الوصفيّة في علم اللّغة، كما درس الأسلوب على المنهج الشّكليّ توفي سنة 1947 .
ينظر:البلاغة و الأسلوبيّة د.محمّد عبد المطّلب. مطابع الهيئة المصريّة العامّة للكتاب.ط 1984 ص119.

(2) د. صلاح فضل : علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته :النادي الأدبي الثقافي . طبعة1988.ص20.

(3) د . منذر عياشي : الأسلوبية وتحليل الخطاب . المركز الأنمائي الحضاري ص42 . ينظر تلخيصه لرأي بيار جيرو pierre guiraud حول الأسلوبية التعبيرية .

الأسلوبيّة النّفسيّة(stylistique psychologique) :

هي اتّجاه من اتّجاهات الأسلوبيّة، تتناول العلاقات التّعبيرية بمؤلفها، حيث تدرس الزّاوية الّتي من خلالها يتوّجه أسلوب كاتب (منشئ) توجهًا معيّنًا له تميّزه، إنّها أسلوبيّة نفسيّة تأتي على توضيح أثر المؤلف في لغته فتمزج بذلك بين ما هو نفسيّ وما هو لسانيّ. ومن روّاد هذا التوّجه الأسلوبيّ، كروتشي بأسلوبيّته الفردية ثم الألماني كارل فوسلر بأسلوبيّته المثالية، بالإضافة إلى النّمساوي ليو سبيتزر وقد تأثر هذا الأخير في فترة مبكّرة من حياته بأبحاث فرويد النفسيّة. وانتهى إلى قناعة أنّ اللّغة تعبير خلاّق عن الذّات.

و في ما يلي تلخّيص لأهمّ المبادئ الّتي انطوت عليها أسلوبيّة **سبيتزر**([1]) **"LEO SPITZER** .

1/ معالجة النّص تكشف عن شخصية مؤلّفه.

2 / الأسلوب انعطاف شخصيّ عن الاستعمال المألوف للّغة.

3 / فكر الكاتب لحمة في تماسك النّص.

4/ التّعاطف مع النّص ضروري للدّخول إلى عالمه الحميم.([2])

واستنادا إلى ذلك فإن أسلوبية سبيتزر تتيح رحلة إلى أغوار النّص بغية الكشف عن نفسيّة الشّاعر في نصوصه وتفحّص أبنية الأسلوب عند **أمل دنقل** لا محالة يومض على مستوى الإصرار والإلحاح بتجليّات القلق والكآبة والاضطراب، ومن هنا تحصل المقاربة بين مستوي الأبنية وحقولها الدّلالية.

---

(1) ليو سبيتزر LEO SPITZER : عاش بيْن سنتي 1887-1960 عالم لغويّ نشأ في النّمسا و تكوّنت ثقافته في ألمانيا ، وظهر تخصّصه في فرنسا من أهم مؤلّفاته "دراسات في الأسلوب و الأسلوبيّة" . ينظر : د/ محمّد عبد المطّلب / البلاغة و الأسلوبيّة ، مطابع الهيئة المصريّة العامّة ط. 1984 ص130.

(2) ينظر د . حسن ناظم : البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر السياب . ط1 /2002 / ص 37.

الأسلوبيّة البنيوية (*stylistique structurale*):

الأسلوب عند ريفاتير يبدعه المنشئ ويرجعه المتلقّي حين يقدم الكاتب على لفت انتباه المخاطب من خلال رسالة الخطاب، فيقوم المتلقّي باستكشاف وتشفير الرّسالة ولذلك يصنّف "ميشال ريفاتير" **michael riffaterre** "[1]من روّاد الأسلوبيّة البنيوية القائلين إنّ الأدب شكل راقٍ من أشكال التواصل، فبمجرد أن يكتمل خلق النّص الإبداعي فإنّه يتحرّر ليعلن استقلاليته عن مرسله لتتأسس علاقة أخرى بين النّص والقارئ المستقبل.

وفي كتابه: الأسلوبيّة البنيويّةessai de stylistiques structurales الّذي صدر له 1976[2] يبرز أنّ الأسلوبية البنيوية تختصّ بتحليل الخطاب الأدبيّ ، لأنّ الأسلوب يكمن في اللّغة ووظائفها ولذلك ليس ثمّة أسلوب أدبي إلاّ في النّصّ.

وتتناول الأسلوبيّة البنيوية الوحدات البنيوية المكوّنة للخطاب فتقوم بدراسة التّراكيب اللّغوية والصّرفية وتتطلّع إلى المعنى.

لقد اهتّم ريفاتير فيها بالقارئ حتّى إنّه يقترح له تسمية: القارئ العمدة .

---

(1) ميشال ريفاتير : أستاذ بجامعة كولومبيا ، باحث ألسنيّ ، ناقد أدبيّ بنيويّ من أعماله "الأسلوبيّة البنيويّة" 1971 . و"صناعة النّص" 1979 .

ينظر جورج مولينيه. الأسلوبية . ترجمة د. بسّام بركة . المؤسسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتوزيع .

(2) ط.1.ص.99

الأسلوبيّة الإحصائيّة (stylistique statistique) :

ترتكز الأسلوبيّة الإحصائيّة على فرضيّة مفادها إمكانية الوصول إلى السّمات الأسلوبيّة للنّص الأدبي عن طريق عدّها كمًّا، ورصدها حسب طبيعتها بغية تصنيفها إلى عناصر معجمية، وجذور لغوية: من أسماء، أفعال... وقد أكّد الدّارسون على أهميّة الإحصاء في الدّراسات الأسلوبيّة، فالدّكتور سعد مصلوح يتحدث عن المنهج الإحصائي فيقول: «وأرى أن عمود الأمر وسنامه هو أن نعرف ماذا نحصي؟ وكيف نحصي؟ ولم نحصي؟ وقد رأيْت أنّ أكثر ما وقع لي من بحوث في هذا الشأن يكابد الكثير من الغموض في هذه الأمور».([1])

وقد حاول تطبيق معادلة العالم الألماني أ.**بوزيمان** A. . Bouzemanne الّذي كان أوّل من اقترحها وطبّقها على نصوص من الأدب الألماني في دراسة نشرت له عام 1925 ([2])، تقوم هذه المعادلة على: «تحديد النّسبة بين مظهريْن من مظاهر التّعبير، أوّلهما التّعبير بالحدث وثانيهما مظهر التّعبير بالوصف».([3])

---

(1) ينظر: د. فرحان بدري الحربي : الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب .المؤسسة الجامعية للدرلسات والنشر والتوزيع. .ط2003ص :78.

(2) د. فتح الله أحمد سليمان : الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية.ط:2004. ص: 76.

(3) للمزيد من التوضيح ينظر فتح الله أحمد سليمان : الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية .ط:2004. ص: 77.

ومن الدّارسين من رأى أن أهمية الإحصاء بالغة باعتباره سبيل تفضي إلى شيء من العلمية والموضوعية على حقل التّحليل الأسلوبي. «وكان من الدّوافع الرّئيسية لاستخدام الإحصاء في الدّراسات الأسلوبيّة هو إضفاء موضوعية معيّنة على الدّراسة نفسها».([1])

فلا مناص من اللّجوء إلى استخدام القراءة النّسقيّة لعمليّة الإحصاء دعما لآلياتها « ومن هنا انصبت القراءة النّسقيّة في مقاربتها على ملاحظة الظّواهر الأسلوبية في النّصّ، والوقوف على درجة توافرها عن طريق عملية الإحصاء»([2])

وليس الإحصاء في هذه الحال غاية في حدّ ذاته، فهو مرحلة تتجاوزها عمليّة التّحليل الأسلوبيّ، لتجعلها ذات معنى ودلالة حين يقدم المحلّل الأسلوبيّ على استكناه حقائق الإحصاءات وولوج عالمها بفعل القراءة كي يرسّخ على جوهرها ولا يمكن أن ينتهي الإحصاء عند الإحصاء. «والمهّم في تطبيق المنهج الإحصائي هو أنّنا يجب أن نمارس تحليلاً أسلوبيّا يتجاوز المعالجة الإحصائية في النّص الشّعري إلى معالجات أخرى أكثر جوهريّة، إذ لا يمكن الاقتصار على مجموعة من الإحصاءات لاكتشاف أسلوبيّة نصّ ما، وأنّ أسلوبيّة كميّة تقتصر على الإحصاءات فقط تجيز ممارسة تحليل أسلوبي من دون أن نتفحّص النّص المحلّل من نواح أخرى، وذلك ما لا يوصل إلى أيّة استكناه حقيقي للنّص ».([3])

---

(1) ينظر.د . حسن ناظم : البنى الأسلوبية في شعر السياب. المركز الثقافي الحضاري. ط1 / 2002 ص: 48

(2) د. هواري بلقاسم . الشّعر العباسي والمقاربات الحداثيّة البنيوية والأسلوبيّة والسميائيات. مكتبة الرشاد للطّباعة والنّشر والتوزيع . سيدي بلعباس . الجزائر .ط2005.ص15.

(3) ينظر.د . حسن ناظم : البنى الأسلوبية في شعر السياب. المركز الثقافي الحضاري. ط1 / 2002 ص: 49.

وقد لخّص أولمان جملة من المآخذ عن التّحليل الإحصائيّ في كتابه: "اتّجاهات جديدة في علم الأسلوب". كما أشار إلى جملة من المنافع أيضا. أوردها أحد النقّاد مركزّة وفي مايلي عرضها مجدولة: (1)

مآخذ عن الإحصاء في التّحليل الأسلوبي	إيجابيات الإحصاء في التّحليل الأسلوبي
1 / الطّريقة الإحصائية تعوزها الحساسية الكافية،لالتقاط بعض الملاحظات الدّقيقة في الأسلوب كالظلال الوجدانية والأصداء الموحية. 2 / البيانات العددية يمكن أن تضفي دقّة زائفة على معطيات أشد تعقيدا وأصعب ضبطا من أن تسمح بمثل هذا العلاج. 3 / إنها لا تراعي تأثير السّياق مع عظيم خطره في التّحليل الأسلوبيّ. 4 / إنها تقدم الكّم على الكيْف وتحشد عناصر شديدة التباين على صعيد واحد بناء على تشابه سطحي فيما بينها. 5/ ربما أفضت قائمة هائلة من الأرقام إلى نتيجة لم تكن لتخفى على العين المجردة أو لتحتاج لشدة وضوحها إلى إثبات.	1 / يمكن للتّحليل الإحصائي أن يساعد على تحديد مؤلفي الأعمال المجهولة ووحدة بعض القصائد واكتمالها أو نقصها 2 / يزوّدنا المنظور الإحصائي بمؤشر تقريبي لمعدل تكرار أداة خاصّة. ولا شكّ في أنّ للتّكرار ومدى كثافته دلالة أسلوبيّة معيّنة. 3 / يكشف المنظور الإحصائيّ عن ظواهر استثنائيّة تتعلّق بتوزيع العناصر الأسلوبيّة على النّص الأدبي ودرجة اختلاف كثافتها في مكان من النّص دون آخر.

(1) ينظر.د . حسن ناظم : البنى الأسلوبية في شعر السياب. المركز الثقافي العربي. ط1 / 2002 ص: 50 / 51.

أسلوبيّة الانزياح = L' ecart = Deviation

الانزياح تحايل يحدث باللّغة داخل نظام اللّغة حين يُقدم المبدع على خرق القواعد والخروج عن المألوف وهو إذ يفعل ذلك إنما يفعله ليقول كلامًا على وجه خاص ويمرّر جماليّة لافتة لنظر المتلقيّ.

والانزياح أحد الأنماط الثّلاثة الّتي تتحرّك فيها الأسلوبيّة كما يقترح: فريمانFreeman ، إنّه من الممكن تحديد الحقل الّذي تتحرّك فيه الأسلوبيّة بثلاثة أنماط:

1 / الأسلوب باعتباره انحرافا عن القاعدة.

2 / الأسلوب باعتباره تواترًا، أو نوعًا من تكرار أنماط اللّغة.

3 / الأسلوب باعتباره استغلالاً للإمكانات النّحوية. ([1])

وهي أنماط فاعلة تنسجم من حيث أهدافها وغاياتها مع ما نسعى إلى تحقيقه على مستويات النّصوص الشّعريّة، حيث يأخذ الباحث في حسبانه سلسلة المتتاليات من المنبّهات المطّردة في الحقل الشّعريّ المستهدف بالدّراسة، وما تتركه من استجابة وأثر بما تحدثه من انحرافات.

كما أن نمط التّكرار الماثل في سياقات خطابّية خاضعة لاطّراد، من شأنه إنباء المحلّل الأسلوبيّ بحجم الكثافة الشّعريّة والأدبيّة المخبوءة في ثنايا الخطاب ،وما من شكّ في أنّ نظام اللّغة يتيح للنّحو أن يفرض سلطانه، باعتباره المدخل الصّحيح لدراسة النّص الأدبيّ، فبالنّحو تمارس اللّغة قانونها وتكشف عن طاقاتها الفاعلة والمؤثّرة على بقيّة الجوانب الأخرى.

---

(1) ينظر: د . محمد عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية : مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب : ط1984: ص147.

وقد كان جون كوهن من المهتمّين بالانزياح ويظهر ذلك في كتابه:
(Structure du langage poetique).([1]) فهو يقول :«إنّ الشّاعر لا يتكلّم كما يتكلّم النّاس جميعهم، لغة شاذّة، وهذا الشّذوذ يمنحها أسلوبا، والشّعريّة هي الأسلوب الشّعريّ ». وقد قسّم الانزياح إلى :

1/عرض الانزياح = L'ecart .

2 / نفي الانزياح = Reduction .

فاعتبر الانزياح خطأً متعمّدًا يراد من ورائه الوقوف على تصحيح الخاص. وهو شرط ضروريّ في أيّة عمليّة شعريّة، أمّا الشّرط الثاني فهو (نفي الانزياح) أو تصحيحه أو قابليته للتّأويل والقراءة. حتّى يكون الانزياح عبثا لذلك يقول:

« الشّعريّة سياق ذو وجهيْن متعالقيْن: الانزياح ونفيه: تهديم البنية وإعادة التّبنين وينبغي، لكي تحقّق القصيدة شعريتها في وعي القارئ، أن تكون دلالتها مفقودة أوّلاً، ثم يتمّ العثور عليها ».([2])

وقد أخذ الانزياح عدة استعمالات بين النّقاد والدّارسين فهو عند ليو سبيتزر العدول = **L'ecart**، وقد توّجه فيه وجهة جديدة نلمسها في قوله :« يجب أن يمثل انحراف الفرد الأسلوبيّ عن القاعدة العامّة خطوة تاريخيّة، يقطعها الكاتب، ويجب أن يتمّ هذا الانحراف عن التحوّل في روح العصر، وهو تحوّل يعيه الكاتب وينقله في شكل لغويّ يكون بالضّرورة جديدًا».([3]) فهو تحوّل واع يستهدف مقاصده الحديثة.

---

(1)+ (2) ينظر د. خليل الموسى : الشعر العربي الحديث والمعاصر ط2000 : دار الكتاب العربي . دمشق. ص 58.

(3) ينظر : عبد الله حولة : الأسلوبية الذاتية أو النشأوية : مجلة فصول : العدد 1. أكتوبر 1984 : ص: 86.

أسلوبيّة الاختيار:

أمام المتكلّم ثروة لغوية تعبيريّة واسعة المساحة بَيْد أنّ استعماله لها يكون ضيّق المجال فلا يقوى على استهلاكها كلّها دفعة واحدة. ولا يأخذ كل مؤلّف إلاّ ما يناسب وصف أفكاره وترجمة خواطره، فيقدم على اختيار المفردات ويوزّعها فيشكّل من خلالها بنياته ومكوّنات خطابه، إذ إنّ الأسلوب من هذا المنطق جزء من قدراتنا وكفاءاتنا كمتكلّمين.

غير أنّ مبدأ الاختيار – من منطلق الفهم الأسلوبيّ– يجعل الكاتب منحازًا إلى اختيار لغويّ دون غيره وفق ما تقتضيه خاصيّة الخطاب من جهة وما تجنح إليه ذات المؤلف من جهة أخرى، وهنا يأتي دور المحلّل الأسلوبيّ فيما بعد ليشتغل حول المساحة الّتي توفّر جوّا نفسيّا مناسبا يَظهَرُ في الانفعالات والسّلوكات التّعبيريّة، وحقلاً خصبًا يَبرزُ في الأبنية الأسلوبيّة والتّراكيب اللّغوية.

إنّ الأسلوب اختيار واعٍ يسعى به مؤلفه لإنجاز عمليّة إبلاغيّة خطابيّة.

وقد تناول أحد النّقّاد موضوع الظّاهرة الأسلوبيّة انطلاقا من تحليل الأسلوب إلى عناصر:«الفكرة والصّورة والعبارة»([1])فأشارإلى أنّ الأسلوب شكلٌ اختياريّ يطال المكوّنات اللّغوية عن طريق التّصرّف فيها« بما تراه أليق بموضوع الكلام».(2)

---

(1) + (2) أحمد الشّايب ينظر: عبد السّلام المسدّي. الأسلوبيّة والأسلوب. الدار العربية للكتاب طـ 2 /1982 ص 75 .

واعتبارًا من أنّ الأسلوب ممارسة عمليّة منهجيّة لوسائل اللّغة ، وموقف يتّخذه المستعمل للّغة كتابةً ومشافهةً ممّا يعرض عليه من وسائل فإنّه يشترط:«أنّ التّسليم بفرضية الاختيار لا تستقيم إلاّ إذا سلّمنا معها بمبدأيْن آخريْن لهـــما -أصوليًا- طاقة الضّغط الموجّهة نحو نمائيّة نوعيّة وهما دافع الاختيار ووظائفه».([1])

وإذا سلّمنا أنّ الحدث اللّساني جسر يربط الوصل بين الباحث والمتلقيّ عموما فإنّ «فرضيّة الاختيار في تحديد ماهية الأسلوب تقضي بنا إلى اعتبار الأسلوب جسرًا ثانويًا يقام على جسرٍ أصلي»(2) يحقّق أغراضا نفعيّة.

---

(1) +(2) ينظر: عبد السّلام المسدي . الأسلوبية و الأسلوب. الدار العربية للكتاب طـ 2 /1982 ص76 -77.

أسلوبيّـة التّركيـب:

التّركيب عمليّة متواشجة مع عمليّة الاختيار إلاّ أنّها تالية لها أو بالأحرى فإنّ التّركيب يلي الاختيار وهو مجموعة العلاقات القائمة الّتي يتشكّل منها الخطاب.

فالمؤلّف في عمليّة الإبداع حين يقدم على تأليف الجملة اللّغوية فهو«يقوم بعمليتيْن متكاملتيْن في الأولى يجري اختيارًا في مفردات مخزونه اللّغوي وفي الثانية يجري عمليّة تنظيم لما تمّ اختياره بحيث يتلاءم هذا التّنظيم مع النّسق الذي يدور فيه الكلام».([1])

وفي التّركيب تبنى صلة القطعة بالقطعة للسّانية الكلاميّة وتشكيل أنساق الخطاب.

ومن الأهميّة بما كان أن نوضح أن عمليّة التّركيب تعتمد أساسًا النّحو الّذي يحكم نظام اللّغة وينظم نظام مفرداتها.

وفي حديثه عن الملمح اللّغوي الملازم لكلّ فنّ شعريّ، يرى جاكبسون([2])

ROMAN JAKOBSON أنّ الاختيار والتّركيب نموذجان أساسيّان لكلّ ممارسة لغويّة.

والجمع بينهما لا يتمّ اعتباطا«فالاختيار يتمّ على أساس التّعادل أو التّشابه أو الاختلاف أي على أساس التّرادف والتّخالف، بينما يتمّ التّركيب على أساس التّشابك في المتتاليات، والتّقارب بين العناصر المجاورة فالوظيفة الشّعرية تعرض مبدأ التّعادل في محور الاختيار على محور التّركيب».([3])

---

(1) *ينظر:* د. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبيّة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب.ط1984 ص228 .

(2) RO MAN JAKOBSON : ولد سنة 1896 اهتمّ في مطلع حياته باللغة و اللهجات و الفلكلور ، واطلع على أعمال رومان جاكوبسون

دي سوسير وفي سنة 1915 أسّس النّادي اللّغوي بموسكو، وعنه تولّدت مدرسة الشّكليْن الرّوس، كما أسهم في التّأسيس النّادي اللّغوي ببراغ و كانت له نظريّته في الخصائص الصّوتيّة و الوظائفيّة ، كما درس لغة الأطفال و عاهات الكلام.

ينظر: د. محمّد عبد المطّلب "البلاغة والأسلوبيّة "، مطابع الهيئة المصريّة العامّة، ط / 1984 ص 126.

(3) ينظر: د.صلاح فضل، مجلة فصول: علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة عدد1/1984ص56 .

الفصل الأوّل

المستوى التّركيبي:

* التكرار.
* الاعتراض.
* البنيات التّركيبيّة اللّغوية.
* بنيات الأساليب الإنشائية.

المبحث الأوّل:

التّكرار ([1]): Répétition .

لا نخال أنفسنا بعيدين عن الأسلوب والأسلوبيّة ونحن بصدد الحديث عن "التّكرار" باعتباره إحدى الظّواهر التّي يطالها التّحليل الأسلوبيّ، هذا الأخير الّذي يهتم بدراسة العناصر اللّغوية ويكشف مرامي العلاقات بين وحداتها، و أنماط مكوّناتها اللّسانية وفق ما تصالح عليه بعلم "تراكيب الجمل" Phraséologie ذي المجال المحدّد ف«من الممكن أن نسمي هذا النّشاط اللّساني أو هذا النّمط من البحث اللّسانيّ، باسم علم تراكيب الجمل»([2]) الذي يقارب أشكال الجمل الخاصة للغة معيّنة.

وتحديدا فإنّه يهمّنا إبراز "التكرار"فونيما"انطلاقا من أنّ« الفونيم phonème في تصوّر "تروبتسكوي" رائد الفونولوجيا" أصغر وحدة فونولوجيّة في اللّسان المدروس، الوحدة الصّغرى المميّزة أي هو أصغر وحدة يمكنها أن تحقّق وظيفتها، على مستوى الدّال، بأن تعمل على تقابل وحدتيْن مختلفتيْن وتمايزهما، إنّ الفونيمات هي أوّل الوحدات المميّزة الّتي أمكن تحديدها لدى الفونولوجيّين، والفونيم قطعة صوتيّة.»([3])

كما يهمّنا إبراز التّكرار كلمَةً، وجملَةً، حسب ما توفّر وتكاثر في المدوّنة الشّعرية، فقد تشكّل "التّكرار" بكيفيّات مختلفة وعبر مراحل متباينة حيث نجد مستوى من التّكرار يحدث من خلال الفونيمات المتواترة في النّسيج اللّغوي والتّركيب اللّفظي، وقد نجد له مستوى آخر في ترداد الكلمات نفسها على وتيرة واحدة، كما نجد له ضربا واسعا ونمطا أشمل حيث يكون تكرار جمل بأكملها.

---

(1) التّكرار لغة من كَرر – تَكرارًا وتَكْريرًا و تَكِرّةً (كرّ) الشّيء أعاده مرّة بعد أخرى أو مرارا كثيرة.
ينظر : د أحمد شامية : في اللغة دراسة تمهيدية منهجية متخصصة في مستويات اللغوية ،البلاغ للنشر و توزيع ط1 2002 / ص 65 + 54 ، 55

(2) ينظر جورج مولينيه . الأسلوبية. ترجمة : د . بسام بركة .المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع (مجد) ط1 /1999 ص 51.

(3) نقلا عن الطيّب دبّة، مبادئ اللّسانيات البنيوية دراسة تحليليّة ابستيمولوجيّة ، ط2001.ص171.

و"التّكرار" من زاويته الأسلوبيّة، لا ينبغي انتهاؤه عند ترداد اللّفظ مرّتيْن أو أكثر، بما لا فائدة تذكر، ولا انتهاؤه عند عملية حشْوٍ لا نفْع منها، إنّما التّكرار –أسلوبيّا– نمط اطّراديّ تمارس اللّغة من خلاله تجديد نفسها، وتبلور نبضها وتتجاوز حدودها في كل مرّة بحثا عن سلسلة دلالات متجدّدة تدريجيا، وهو إذ يفعل ذلك إنّما يحقّق فعل ترسيخ وتقوية معنى الخطاب ودعم فاعليته في ذهن المتلقّي على العموم.

وفي ديوان شاعرنا **أمل دنقل** تتجلّى مستويات التّكرار على نحو يضفي روافد صوتيّة مسموعة تعين على تقوية الإيقاع وتشدّ أزره، حيث تنشأ هذه الرّوافد ذاتيا داخل النّظام اللّغوي وتنبت طبيعيا على سطح السّطر الشّعري، وعلى امتداد كلّ القصائد (لا تصالح، مراثي اليمامة، أقوال اليمامة) .

وانطلاقا من « أنّ كلّ نصّ يتكوّن باعتباره تأليفا تركيبيّا لعدد محدود من العناصر (الحروف مثلا) لهذا فإن التّكرار يصبح أمرًا لا مفرّ منه» ([1])و لابدّ من حدوثه في مثل هذه النّصوص الإبداعيّة.

والدّارس للمستوى التّركيبي في شعر **أمل دنقل** بكل أبعاده وظواهره ينتبه إلى أنّ كلاّ من المستويين الصّوتيّ والدّلالي لهما صلة وثيقة به، وهو أمر في الحقيقة منطقيّ ومعقول لأنه يأتي على حصر المعالم الثّلاثة لخصائص أسلوب ما، وهو معالجة« ترتبط بوصف المظاهر الصوتية والتّركيبية والدّلالية انطلاقا من السّمات المميّزة للّفظ إلى الملفوظ بجملته».([2]) وهو ما سُيتناول في هذه المجلات الثلاثة.

---

(1)" لوري لوتمان : lauri lotman بنية النّصّ الفني".ينظر.عبد القادر بوزيدة . دراسة ظاهرة أسلوبية (التكرار) في قصيدة السيّاب (رحل النهار) مجلة: ملتقى علم النّص عدد. 14 ديسمبر 1999 . جامعة الجزائر ص 51.

(2) لمزيد من التوضيح لرأي تودوروف ينظر: محمد إقبال عروي، اطرادات أسلوبية في الخطاب القرآني رصد و استدراك، دار الأمان الرباط ط1 .1996 ص17.

ونريد أن نركّز أكثر في هذه المرحلة بالذّات على وصف المظهر التّركيبي من خلال ما كشفت عنه جداول إحصاء استخدمناها لرَصْدِ جوانب تركيبيّة مختلفة في قصائد الدّيوان ومن هذه الجداول ما خصّ ظاهرة "التّكرار" «الوسيلة الوحيدة والتي لا خلاف حولها لاكتشاف واقعة لغوية وتحديدها في البراغماتية الأدبية».([1]) للتّقرب من وصفها وإبراز تمظهراتها التِّي فرضت نفسها مبدئيا (الفونيمات والكلمات والجمل).

ولذلك اقتضى الأمر تخصيص خانة لكل نوع ثمّ التأشير بعلامة (×) على المكرّر منها في الخانة المطلوبة وعلى النوّع المكرّر المخصوص بالوصف.

ويمكن في البدء تناول التّكرارات الفونيمية انطلاقا من أنّ لفونيم (الصوت/الحرف) المميّز وبإبداله نحصل على كلمة جديدة ذات معنى جديد، و"الفونيم" أصغر وحدة صوتية يمكن بها التّمييز بين الكلمات مثل: (أكل، أفل) ... وفي الواقع ليس إبدال فونيم بآخر فقط يميّز بين الكلمات ويؤدّي إلى كلمات جديدة ولكن تبديل موقع الفونيم داخل الكلمة يؤدّي إلى ذلك أيضا مثل: (حبس، سحب) ([2])

---

(1) جورج مولينيه: الأسلوبيّة، ترجمة د. بسّام بركة، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات و النّشر و التّوزيع، ط1/1999. ص183،182.

(2):عن. د. أحمد شامية.في اللغة دراسة تمهيدية منهجية متخصصة في مستويات اللغوية ،دارالبلاغ للنشر و توزيع ط1 / 2002 . ص 65 + 54 ، 55.

للفونيم تعاريف كثيرة تتناولها أصحاب مدرسة "براغ" حيث يشير **ماتيزوس** (Mathesus) «أن الفونيم هو الصوت المرتبط بمعان وظيفية».

ويعرفه **تروبتسكوي** Troubetzkoy بقوله: «الوحدة الصّوتية المميّزة أو مجموع الملامح الفونولوجية الملائمة لتكوين الصّوت، أو هو رمز لغويّ يشترك في حمل معنى الكلمة و تغييره بآخر يغيّر المعنى».

وهو عند **جاكوبسون** Jakobson: «مجموع الخصائص الصّوتية المتصاحبة الّتي تستعمل في لغة معيّنة للتّمييز بين الكلمات ذات المعاني المختلفة».

أمّا **ترانك** Trank فيعرفه: «أنه كل صوت قادر على تغيّير دلاليّ».

*جدول يرصد أنواع التّكرار: في القصائد حسب ترتيبها.

القصيدة	الأمثلة	الفونيمات	الكلمات	الجمل
لا تصالح	ــ هي أشياء لا تشترى	×		
	ــ ذكريات الطفولة بين أخيك وبينك	×	×	
	ــ أنّ سيفان سيفك.		×	
	ــ صوتان صوتك.		×	
	ــ لكنّ خلفك عار العرب .	×		
	ــ لا تصالح ولو قيل رأس برأس		×	
	ــ أكلّ الرّؤوس سواء ؟	×		
	ــ أقلب الغريب كقلب أخيك ؟		×	
	ــ أعيناه عينا أخيك ؟		×	
	ــ وهل تتساوى يد..سيفها كان لك	×		
	ــ بيد سيفها أتكلك ؟		×	
	ــ سيقولون :			
	ــ جئناك كن ــ يا أمير ــ الحكم	×		
	ــ سيقولون:		×	
	ــ قل لهم :إنّهم لم يراعوا العمومة فيمن هلك	×		
	ــ واغرس السّيف في جبهة الصّحراء	×		
	ــ ولو حرمتك الرّقاد	×		
	ــ حركات النّدامة	×		
	ــ وتذكّر			
	ــ إذا لان قلبك للنّسوة اللّابسات السّواد ولأطفالهن	×		

	الذّين			
	ــ تخاصمهم الابتسامة	×		
	ــ زهرة تتسربل في سنوات الصبّا ــ			
	بثياب الحداد			
	ــ كنت إن عدت	×		
	تعدو على درج القصر	×		
	ــ تمسك ساقيّ عند نزولي ..	×		
	ــ فأرفعها وهي ضاحكة ــ	×		
	فوق ظهر الجواد	×		
	ــ هاهي الآن.. صامتة	×		
	من أب يتبسّم في عرسها	×		
	ــ ولو توجّوك بتاج الإمارة	×		
	ــ كيف تخطو على جثة ابن أبيك ..؟	×		
	ــ وكيف تصير المليك ..	×		
	كيف تنظر في يد من صافحوك	×		
	ــ في كلّ كف	×	×	
	ــإنّ سهما أتاني من الخلف			
	ــ سوف يجيئك من ألف خلف	×		
	ــ فالدّم الآن صار وساما وشارة			×
	ــ ولو توجوك بتاج الإمارة		×	
	ــ إن عرشك : سيف .			
	و سيفك زيف	×		
	ــ و لو قال من مال عند الصدام		×	
	ــ و لو قيل ما قيل من كلمات السلام	×		
	ــ كيف تستنشق الرئتان النسيم المدنس ؟		×	
	ــ كيف تنظر في عيني إمرأة ..	×		

	ــ أنت تعرف أنك لا تستطيع حمايتها ؟	×	×	
	ــ كيف تحلم أو تتغنى بمستقبل لغلام	×		
	هو يكبر ــ بين يديك ــ بقلب منكس ــ		×	
	ــ وا رو قلبك بالدم		×	
	ــ وارو التراب المقدس		×	
	ــ وارو أسلافك الراقدين			
	ــ قليل من الحق ..	×		
	ــ في هذه السنوات القليلة	×		
	- إنه ليس ثأرك وحدك		×	
	ــ لكنه ثأر جيل فجيل	×	×	
	ما بين خيط الصواب و خيط الخطأ		×	
	ــ لم أكن غازيا		×	
	ــ لم أكن أتسلل قرب مضاربهم	×		
	ــ أو أحوم وراء التخوم	×		
	ــ لم أمد يدا لثمار الكروم		×	
	و تحاملت حتى احتملت على ساعدي	×		
	ــ إلى أن يعود الوجود لدورته الدائرة	×		
	ــ مراوغة القلب حين يرى طائر الموت	×		
	و هو يرفرف فوق المبارزة الكاسرة .			
	ــ ليقتلني بمشيئته	×	×	
	ــ ليس أنبل مني .. ليقتلني بسكينته	×	×	×
	ــ ليس أمهر مني .. ليقتلني باستدارته الماكرة			

القصيدة	الأمثلة	الفونيمات	الكلمات	الجمل
أقوال اليمامة	– أبي.. لا مزيد!	×	×	
	– أريد أبي، عند بوّابة القصر			
	–هل تتناسى البساتين من سكنوها	×		
	–لأنّ االجذور تهاجر في الاتّجاه المعاكس	×		
	– والصّدر! حتّى متى يتحمّل أن يحْبِسَ القلب..	×		
	–هي الشّمس، تلك الّتي تطلع الآن؟	×		
	–أم أنّها العين –عين القتيل– الّتي تتأمّل شاخصةً	×	×	
	– دمه يتسرّب شيئا فشيْئاً،			
	– ويخضرّ شيئا فشيْئاً.	×		
	–أقول لكم أيّها النّاس كونوا أناسا		×	×
	–لا تدخلوا معدانيّة الماء...		×	
	– بل معدانيّة النّار		×	
	– فكيف أقدّم رأس أبي ثمنا؟			
	– من يطالبني أن أقدّم رأس أبي ثمنا.. لتمرّ القوافلآمنةً		×	×

تابع .

القصيدة	الأمثلة	الفونيمات	الكلمات	الجمل
مراثي اليمامة	صار ميراثنا في يد الغرباء	×		
	صارت سيوف العدوّ : سقوف منازلنا		×	
	- نحن عباد شمس يشير بأوراقه نحو أروقة	×		
	الظلّ	×		
	- أيادي الصبايا الحنائن تضم على صدره	×		
	نصف ثوب	×		
	- و من للعذارى اللواتي جعلن القلوب :	×		
	قوارير		×	
	تحفظ رائحة البرتقال؟		×	
	- بنات أبي – الزهرات الصغيرات – يسأ لنني			×
	- وصبّوا له جرعة جرعة في الفؤاد الذي		×	
	يكتوي	×		
	- يعود له قطرة قطرة	×		
	- خصومة قلبي مع الله ليس سواه	×	×	×
	- أبي أخذ الملك سيفا لسيف ، فهل يؤخذ الملك		×	
	منه اغتيالا			×
	- وهل هان ناموسة في البرية	×.		
	- خصومة قلبي مع الله ليس سواه			×
	- ككلب تصادفه في الفلاة			
	- مات من مات كلبا... فأين إذن ذهب الآدمّي			×
	الذي قد براه؟			×
	- خصومة قلبي مع الله ليس سواه	×		

	- هل لبس الموت ثوب الحِدَادِ الذي حاكه			×
	ورماه؟			×
	- خصومة قلبي مع الله ليس سواه			
	أبق حياة	×		
	ورّد حياة	×		
	خصومة قلبي مع الله ليس سواه		×	×
	فهل تقبل بوابة الغيب ما شابه الغيْبُ			
	يجيء أخي			
	يجيء أخي	×		
	يجيء أخي	×	×	×
	تستقر على رأس حربته			
	أيها الوطن المستدير الذي تثقب الحرب عذرته .	×		
	هي جوهرة الملك			
	جوهرة العدل		×	
	جوهرة الحب			
	قفوا للهلال الذي يستدير	×		
	ليصبح هالات نور عل كل وجه وباب	×	×	
	قفوا يا شبا ب !	×		
	كعنقاء قد أحدقت ريشها	×		

1/ تكرار الفونيمات ودلالاتها:

تتفاعل الفونيمات في الأسطر الشّعرية تفاعلا يفضح قلق الكتابة وينبئ عن توتّر الشّاعر فتتساقط كحبّات المطر على الأرض الجدبة فتحدث حثيثا على سطح النّص، سرعان ما يثمر صوتا، ويزهر تنغيما ويبهر إيقاعا، وهذه العناصر مجتمعة منتظمة تتواشج في مستويات أوْ حزمات عاملة على تشكيل شعريّ ينبني أفقيا على خط السّطر، ثم يتواصل التّشييد عموديا سطرا بعد آخر راسما تحدّيات اختيارية فونيمية تتكرّر وفق آلية جالبة للملاحظة لأنها كل مرّة تكون من نوع خاص في مقام خاص، والفونيمات الّتي تفرض نفسها في سطر ليس بالّضرورة هي التّي تفرض نفسها في السّطر الموالي . يقول **أمل دنقل:** "لا تصالح"

- هي أشياء لا تشترى. سطر 6 ص 324

فنلاحظ أنه على الرّغم من أن التّكرار الفونيمي (الشين) لم يحدث إلا مرّتيْن في السّطر إلاّ أن فاعليته جليّة و وروده ساكنا في كّل من الكلمتيْن أحدث وشوشة مسموعة الصّوت، واستحوذ من خلالها على الصّدارة في ترقيم الحروف ذات الشّأن في السّطر، وربط اللّفظيْن دلاليًا فجعل الفعل "تشترى" خاصّا بـــ"الأشياء" وجعل "الأشياء" خاصّة بالفعل "تشترى" فسوّغ التّعامل بيْنهما بحيث بديا وكأنّهما من جنس واحد.

وزيادة على هذا التّشابك الحاصل على أصعدة الصّوت و المعنى من حيث التّفشي و الإشباع ([1]) فإنّ حركية الفونيم (الشّين المكرّرة مرّتيْن) ساهمت في تحضير جوّ القافيّة و ضاعفت من قوة رويّها الرّاء خاصّة بعد حبس الصوّت أثناء تسكين الشّين في "أشياء" ثم تحريره ليندفع عبر مجرى صوتيّ ممتد مع الألف المقصورة حاملا معه أوجاعه طويلة وآهات عميقة تشيع في النّفس المتألّمة الشّاعرة بإحساس العمى "إثر فقدان العينيْن.

---

(1) التفشي : كثرة ا نتشار خروج الصوت بين اللسان و الحنك الأعلى في صوت (ش) ينظر : د. أحمد شامية. في اللغة دراسة تمهيدية منهجية متخصصة في مستويات البنية اللغوية. دار البلاغ للنشر و التوزيع / ط1 / 2002 ص 52

- ينظر أيضا: النشر في القراءات العشر . ابن الجزري . دار الكتاب العربي ج1 / ص 205 .

يقول **أمل دنقل** في الوصايا العشر (لا تصالح)

- لكن خلفك عار العرب س4 ص325

تنتظم في السّطر أربعة فئات من الفونيمات مكوّنة من مجموعات متلاحقة عبر مراحل متدرّج فيها، وتأتي فئة الفونيم (اللاّم) المكرّرة ثلاث مرّات مستهلة السّطر وموزّعة صوتها المجهور على ثلاث كلمات منها، فهي في (لكن) الاستدراكيّة تبدو طويلة لأن بعدها مدّا وفي الثّانية (خلفك) والثّالثة (العرب) تأتي ساكنة ممسكة للصّوت للحظات ثم تطلقه مندفعا.

وفي الفئة الثّانية يتحرّك الفونيم (الكاف) مرّتين بصوته الانفجاريّ، في الأولى جرّ تتوسّط (لكن) الاستدراكيّة والثّانية كاف مخاطب متحرّكة بالفتح، وعلى الرّغم من كون الكاف صوتا مهموسا لا يتطلّب اهتزاز الأوتار الصّوتية إلا أنّ كمّه الصّوتي تجاوز نطاق الهمس وشغل الأذن على امتداد نصف السّطر.

ثم يدع المجال لفئة ثالثة من فونيمات يتكرّر فيها حرف (العين) ذي المخرج الحلقي وهو من الأصوات المجهورة فيعلو صوت هذا الفونيم في كلمة (عار) ويزداد علوّا في كلمة (العرب) الّتي يأتي بعدها مباشرة وفي نفس الوقت يعلو صوت (الرّاء) مكرّرًا مرّتيْن في نفس الكلمتيْن، وفي اجتماع (العين والراء) في الكلمتيْن مكرّريْن بنفس الطّريقة بحيث تأتي (العين) أوّلا ثم يأتي الرّاء تالية ممّا يحدث صوتا يتوافق دلاليّا مع طبيعة السّطر المشبّع بمفاهيم العيب و العار من جهة، ومن جهة أخرى يعضد الانسجام النّغمي المتصاعد تدريجيّا خدمة لنظام الإيقاع الداخلي للقصيدة، ثم إيقاعها الخارجي على مستوى القافية .

يقول **أمل دنقل** في "لا تصالح " السّطر 29 ص 326

- أكلُّ الرّؤوس سواء؟!

وكما نرى في السّطر فإن تكرارات فونيمات "الواو" ميزت بنية السّطر بما أحدثته من تتابع في المدّ، مرّة بعد الضّم في كلمة الأولى (الرؤوس) ومرّة بعد الفتح في كلمة (سواء) وهو تكرار كما أطال المدّ أطال النّفس في طرح السّؤال ومطّط استغراب السّائل وجعل التّسوية بيْن الرّؤوس أمرًا مستحيلا.

وقد ظهر في السّطر نفسه تكرار آخر للفونيم (السّين) الوارد في (آخر الكلمة الأولى) و(أول الكلمة الأخيرة) وبقدر ما قرّب الفونيم (السّين) المسافة بيْن الكلمتيْن (الرؤوس و سواء)، إذ شكّل جسر انتقال من الأولى إلى الثّانية بقدر ما أحدث من صفير ([1]) فقد فرض صوته بقوّةٍ وبتمييزٍ مرّةً بتحرّكه بالكسر وأخرى بتحرّكه بالفتح، ثمّ إنّه حالة تضعنا أمام المبدأ التّالي«إنّ التّماثل الصّوتي يبرز بقوة كبيرة تباين المعنى»([2])

فالفونيم (السّين) قاسم مشترك يربط بين الكلمتيْن ويحقّق جانبا من المشابهة بينهما، ولكنّه أيضا يظهر المفارقة بينهما.

---

(1) الصفير : يحدث بسبب انصرار بين الثنايا وطرف اللسان في الأصوات (ص، ز، س) ينظر: د . أحمد شامية في اللغة دراسة تمهيدية منهجية متخصصة في مستويات البنية اللغوية . دار البلاغ النشر و التوزيع. ط1/ 2002 ص 52 .

(2) قانون ليوري لوتمان . أنظر. عبد القادر بوزيدة . دراسة ظاهرة أسلوبية " التكرار" في قصيدة للسياب. رحل النهار . مجلة: ملتقى علم النص . عدد 12/14/ 1999. جامعة الجزائر.ص 51 .

يقول **أمل دنقل** في: "لا تصالح" السّطر 36 ص326

- **جئناك كن يا – أميرُ – الحَكمَ.**

يتجلّى في السّطر كما هو ظاهر تكرارا الفونيمات التّالية: الهمزة في كلمة (جئناك) والألف في كلمة (أمير) وهما من جنس واحد ثمّ الفونيم الكاف المكرّر في (جئناك) و(كن) و(الحكم) وفي فئة فونيمات ثالثة نجد (النون) مكرّرة في(جئناك) و(كن) ثم فئة أخرى تشكلّها (الياء) في (يا) أداة النّداء و(أمير) وتأتي فئة أخرى يتكرّر فيها (الميم) في (أمير) و(الحكم).

وهكذا نرى أن السّطر غنيّ بتكرار الفونيمات الحماسيّة التّي أغنت نوعيّة الخطاب المشكّل حسب المقام فلزم الأمر أن تكون كاف المخاطب وكاف فعل الأمر متتابعتيْن بارزتيْن موصولتيْن معنى بكاف (الحكم) و لزم أن يطول النّداء من خلال مدّ (الياء) ثم مدّها ثانية لتزيد من طول (الأمير) .

ينضاف إلى ذلك ما للفونيم (الميم) من خصوصيّة صوتيّة، و ما للفونيم (النّون) كذلك من غنّة تستدعي جهدا لسانيّا ليس سهلا لتكيّيف الخطاب الجامع بيْن أسلوبيْن استثنائييْن متداخليْن هما النّداء و الأمر (يا) و (كن)، ولا تنتهي مهام تكرارات الفونيمات عند هذا الحدّ ولكن وظائفها الأسلوبيّة تتوزّع فتأتي على المعنى المنسجم وتأتي على التّركيب المؤتلف، وتقفز عند الأصوات المتناغمة العاضدة لنظام القافية المعوّل عليه في الإيقاع الخارجي، بما تشكّله من إيقاع داخلي.

يقول الشّاعر: في "لا تصالح" السّطر 39 ص 326

- قل لهم: إنّهم لم يراعوا العمومة فيمن هلك .

يعمد الشّاعر في هذا السّطر إلى تكرار فونيمات تختلف جلّها عن سابقتها في السّطر السّالف وهو الأمر الملاحظ على ظاهره "التكرار" على العموم في نصوص الشّاعر، فهو في كلّ سطر وفي كل مرحلة له القدرة على التّعامل بنسيج جديد من الفونيمات المتجانسة خاصة على المستوى الصّوتي. وفي هذه المرّة نجد فئات الفونيمات المكرّرة التّالية: اللاّم المكرّرة في (قل) و(لهم) و(العمومة) و(هلك) فيصل تعدادها في السّطر إلى خمسة لامات ثلاثة متحرّكة واثنتان ساكنتان، وقد سجّل الفونيم (اللاّم) توزّعا عادلا على طول السّطر يجعل المتلقيّ و السّامع يألف سماعه من بداية السّطر إلى نهايته و يحسّ بوقع صوته.

وبعد اللاّم –من حيث التّرتيب لا غير– يشرع الفونيم (الهاء) في بسط نفوذه في بداية السّطر وفي نهايته فيرد مكرّرا في (لهُمْ) و (إنّهم) و(هلك) فيتتابع ردافا همس (الهاء) متواشجا مع فونيمات أخرى متكرّرة تشكّل أصوات متوسّطة بيْن الشّدة والرّخاوة أو ما يسمّى بالأصوات المائعة ([1]) حيث يضاف إلى كلّ من (اللاّم) و(الهاء) الفونيم (الميم) والفونيم (النون) فأمّا الميم فيتكرّر ستّ مرّات بحيث يستحوذ على التّوجيه الصّوتي للسّطر، من خلال حسن توزّعه، وإستراتجية تموضعه فهو يقع من الكلمات موقع الرّويّ من القوافي فنراه يحسم نهايات مقاطع في مستوى الفواصل المسجوعة على مستوى الكلمات (لهم) و(إنّهم) و (لم) وقد ورد هذا الفونيم ساكنا ثلاث مرّات في الثّلاث كلمات السّابقة على خلاف تكراره مرتيْن في كلمة (العمومة) ثم مرّة واحدة في كلمة (فيمن).

(1) ينظر: د.أحمد شامية. في اللغة، دراسة تمهيدية منهجية متخصصة في مستويات البنية اللغوية دار البلاغ للنشر و ا لتوزيع ط1 / 2002 ص 50

وفي هذه وتلك كان يتيح في الأخير تنظما فونيميا يتكرّر غير بعيد عن المساهمة الإيقاعية الدّاخلية والّتي بالضرورة ترتبط ارتباطا وثيقا شكليا ودلاليا بالإيقاع العام للنّص.

يقول **أمل دنقل:** في "لا تصالح" السّطر 52 ص 327

- إذا لان قلبك للنّسوة اللّابسات السّوادَ و لأطفالهن الذّين

تخاصمهم الابتسامة

تنتظم داخل السّطر نسبيّا جملة من الفئات لفونيمات تتفاوت عدديّا من حيث تكرارها فاللاّم ترد إحدى عشرة مرّة في كلمات السّطر وتشكّل لبنات أساسيّة في بنائها سواء الفعل الماضي (لان) أو في بقيّة الأسماء على اختلاف تنوّعها إذ بلغت درجة التّكرار مرتيْن في الكلمة الواحدة، ثلاث مرّات في الثّلاث مرّات، الثّلاث لمات التّالية (للنّسوة) و(اللاّبسات) و(لأطفالهن) وفي هذا الانتشار اللاّمي ضبط بالتّعريف للعناصر المتعامل معها من قبل الشّاعر وهي الّتي تكرّس حسّا مأساويا يمتدّ طويلا ولا ينتهي بنهاية السّطر، كما تعبّر عن ذلك فئات فونيمات أخرى تتجسّد في تكرار (الباء) ثلاث مرّات في الكلمات (قبلك، اللاّبسات، الابتسامة).

وتتجسّد في تكرار (السّين) أربع مرّات وحرف الصّاد الّذي من قبله مرّة واحدة في كلمة (تخاصمهم)، وفي هذه الفئات (نونا) و(ميما) و (سينا) و(صادا) من حيث الدّلالة نداءات تعلي أصوات النّعي والحداد وهنا تبرز (السّين) الّتي تشرك الكلمات الثلاث (النّسوة، اللاّبسات، السّواد) في معنى واحد وتصنّفها تصنيفا واحدا وتجعلها من طراز متناسب جنسا، إحساسا ووصفا.

وتبقى هذه الفئة (السّين المتكرّرة) أساسيّة المفعول لمواصلة استيفاء عناصر الدّلالة السّالفة.

فتجد الشّاعر يقول : في السّطر 54 ص327

- **تتسربل**
- **في سنوات**
- **الصّبا**
- **بثياب الحداد.**

حيث نلاحظ (السّين) في كلمتيّ (تتسربل) و(سنوات) تتكوّن السّين الأولى متوسّطة فعلا يوحي بمشهد حركيّ حزين تجرّ فيه الفتاة ثياب الحداد وسكون السّين الثّانية بداية لفظ يدلّ على الزّمن المقدّر (بالسنوات) دلالة على الامتداد في الحزن المفروض ومن ثمّ ينضاف عنصرا الحركيّة والزّمن لمّا مرّ استكمالا للّوحة المشكّلة في السّطر السّابق عبر سلسلة الفونيمات السّينيّة المتجانسة صوتيّا والمتماثلة – في كلّها و وضعها– مع طريقة بنيات القافيّة المتكاملة فيما بينها، لذلك نجد ما يحقّقه التّجانس من كلمة إلى كلمة كالّذي تحقّقه القافية من سطر إلى سطر وقد تناول جان كوهن هذا التّماثل الصّوتي الدّاخلي وقارنه بالتّماثل الصّوتي الخارجي الّذي تحقّقه القافية في شعر الشّعراء الفرنسيّين ويضرب لذلك أمثلة منها ([1])

Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur nos têtes

فيشير إلى خمسة فونيمات متجانسة

مثل: قول **فاليري** "Vous me le murmurez rameures et rumeurs "

فيشير فيه إلى تجانس 15 فونيما من مجموع 23 يظهر الصوت (r) ستّ مرّات و(m) خمس مرّات و (u) أربع مرّات .

(1) ينظر: جان كوهن. بنية اللغة الشعرية. ترجمة محمد الوالي و محمد العمري. دار توبقال للنشر ط1 / 1986 ص 83/82 .

يقول **أمل دنقل:** في "لا تصالح" السّطر 101 ص 330

- كيف تستنشق الرئتان النّسيم المدنّس؟

وفيه تشكيل لتكرارات لفونيمات مؤثّرة بقوّة على بناء السّطر فهي الّتي تحدّد نوع الصّوت الّذي ينبغي أن يعلو فيه، وطبيعة التّنظيم الّذي ينبغي أن يسود فيه، وشكل الإيقاع الّذي يضطلع به، تأتي "التّاء" في البداية مكرّرة في (الفعل تستنشق) مرّتين وفي (الاسم : الرئتان) مرّة.

فتسمع لها وتيرة متينة متحكّمة في توازن الفعل "تستنشق" أي الوزن "تستفعل" الّذي يمرّ الصّوت عبره على مرحلتيْن تجعلانه شبيها بتفعيله عروضيّة من حيث إيقاعه اللاّفت وتأتي (الياء) الثّالثة تالية في الكلمة الموالية فتبدو فاعلة في بناء كلمتها الّتي تعرب فاعلا أيضا ــ في حكم النّحو ــ فتلازمها دلالتها وبعدها تنسج (السّين) خيطا سحريا يستمرّ رنينه طيلة السّؤال المطروح ويتوزّع على الكلمات الإستراتيجية في السّطر، ويحتّل فيها مواقع ذات شأن ثلاث مرّات في الثّلاث كلمات (تستنشق، النّسيم، المدنّس) من خلال ما يحدث من صفير يتعالى على نحو يذكرنا "بسينيّة" الشّاعر **البحتري**([1])

- صنت نفسي عمّا يدنّس نفسي ... وترفّعت عن جدا كلّ جبـــس.

(1) البحتري: شاعر عباسي (206ه – 284ه) له سينية مشهورة وصف فيها : إيوان كسرى عند قيامه برحلة للتخفيف عن النفس في عاصمة الفرس القديمة (المدائن)
ينظر:بطرس البستاني.أدباء العرب في الأعصر العباسية حياتهم،آثارهم،نقد آثارهم.ج2.دار مارون عبود.ط.1979 225 ص.

ويضعنا أمام نفس المعاني والدّلالات أيضا إذ يشير الشّاعر **أمل دنقل** في السّطر إلى استحالة استنشاق الهواء المدنّس ويطرح سؤاله بحدّة حول سبيل الخلاص من ذلك، أمّا **البحتري** فقد اختار سبيل تغيّير المكان للتّرويح عن نفسه المختنقة حيث قصد: إيوان كسرى.

- حضرت رحلي الهموم فوجّهـــ ت إلى أبيض المدائن عنســـي ([1])

وفي نفس السّطر ينشأ نغم حسن التّوزيع تزين غنّته صوت السّطر ويطبع إيقاعه رنين يشتدد بتشديد الفونيم النّون في الكلمتيْن (النّسيم و المدنّس) وكان قد ورد ساكنا لكنّه بنفس الأهمية الّتي تلزم الخيشوم جهدًا عضليًا معتبرًا ليتبيّن المتلقي سحر وجمالية النّبر من جهة، وينتبه لحدّة السؤال المطروح باستغراب واستنكار من جهة أخرى.

(1) ينظر:بطرس البستاني.أدباء العرب في الأعصر العباسية حياتهم،آثارهم،نقد آثارهم.ج2.دار مارون عبود.ط 1979 ص.225.

يقول **أمل نقل** في: "لا تصالح" السّطر 163 ص 334

- إِلَى أَنْ يَعُودَ الوُجُودُ لِدَوْرَتِهِ الدَّائِرَة

ونستطيع أن نبيّن فئات لفونيمات أخرى لها نبضها في فاعليّة السّطر، و قد تنوّعت وتفاوتت من حيث خفاؤها وتجلّيها: فأمّا الفئة الأولى فهي تكرار الفونيم (الألف والهمزة) في الكلمات فقد ورد سبع مرّات بالشّكل الذي نراه مؤثّرا سواء للمّد أو القطع أو محرّكا بالكسرأو الفتح في (إلى، أن، الوجود، الدّائرة) وإن كما يبدو فاعلا أكثر صوتيّا في (إلى ، أن، الدائرة).

وأمّا الفئة الثّانية فهي تكرار الفونيم(الواو) ثلاث مرّات في الكلمات (يعود،الوجود، لدوْرَتِهِ) و الّتي تبني هيكل السّطر و تستجمع (بواواتها) الممدودة مرّتان و السّاكنة مرّة، قوّة أدائيّة صوتيّة تعين روافد الإيقاع وصولا إلى القافيّة (الدّائرة).

وتشترك فئة أخرى في نسيج هذا السّطر المميّز من خلال تكرار الفونيم (الدّال) خمس مرّات باعتبار دال (الدّائرة) مشدّدة. وترد الأخرى في الكلمات (يعود، الوجود، لدورَتِهِ) ويبدو جليّا كيف سيطر الفونيم (الدّال) على نمطيّة الصّوت وخلق فيه دويًّا تَسمع فيه انفجاريّته خاصّة في كلمة (الدّائرة) ذات القلقلة[1] الصّارخة النّاتجة عن التّشديد على الفونيم (الدّال).

ولا يخفى أنّ (الرّاء) من حيث هو حرف لثويّ زلقيّ المخرج [2] وتكرّر هو أيضاً للتّزيين في (لدوْرَرَتِهِ) و (الدّائرة) كفيل بدعم صوت (الدّال) وصانع معه مستويات إيقاعية يتعالى تدريجيّا و تتعالى معه مفاهيم تجمع على حركة دورانيّة تعيد الأمور إلى نقطة بداتيها .

(1) القلقة : صوت زائد في المخرج بالضغط على المخرج في الأصوات (ق،ط،ب،ج،د)ينظر د.أحمد شامية :في اللغة :دراسة تمهيدية منهجية متخصصة في مستويات البنية اللغوية .دار البلاغ للنشر و التوزيع ط 1 /2002 ص52 .

(2) الأحرف اللثوية، الزلقية: (ل ،ن، ر) زلق اللسان هو طرفه. (نفس المصدر) السابق ص 48.

إذن فبالإضافة إلى الوظائف المتعدّدة الّتي تضطلع بها عمليّة التّكرار الفونيمات (الحروف) وما تخلقه من أجواء داخليّة داعمة لمستوى الإيقاع تأتي ظاهرة تكرار الكلمات لتضغط أكثر على درجة التّأثير الإيجابي وتزيد من حدّة التّجلّي الشّامل الّذي تتواشج فيه وظائف الفونيمات وأداءات الكلمات دعمًا للإيقاع :« الّذي تحسّه وَلا تَرَاهُ وتدركه ولا تستطيع أن تقبض عليه، ويَكمُنُ في تعادل النّغم عن طريق مدّات الحروف حينًا وعن طريق تكرارها حينا، وعن طريق استعمال حروف مهموسة أو مهجورة تتساوي مع الإطار الموسيقيّ العام للقصيدة » ([1]) وعلى نحوٍ حسن التّوزيع.

2/ تكرار الكلمات ودلالاتها:

كما سبق الذّكر فإن دائرة التّكرار Répétition توسّعت في قصائد الدّيوان لتشمل مستويات الفونميّات والكلمات والجمل وقد أوردنا أمثلة عن مظاهرهذا التّكرار من خلال التّعامل نصّ "الوصايا العصر" مراعاة للاختصار من ناحية ورصدا لتغيرات الفونيمات بغية التّوزيع من ناحية أخرى .

وتهدف في هذه المرحلة إلى استبيان أمر التّكرار على مستوى"الكلمات" والكلمة "وحدة صوتيّة مستقلة ذات معنى مفرد مستقل"..."وهي عند علماء العربيّة وحدة مستقلّة تدلّ على معنى تمّ التّواضع عليه، فهي قطعة صوتيّة منفصلة عن غيرها بطريقة ما تدّل على معنى مستقبل "([2]) و لهذه النّوع من التّكرار قوائم من الكلمات الّتي تفرض نفسها على الشّاعر وتكون محلّ جداله ومصوّب أفكاره.

---

(1) للمزيد من التوضيح ينظر رأي د. رجاء عيد.نقلا عن :د.أحمد الدسوري. أمل دنقل شاعر على خطوط النار. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط2004 صفحة 275.

(2) ينظر د.أحمد شامية:في اللغة دراسة تمهيدية منهجية متخصصة في مستويات البنية اللغوية دار البلاغ للنشر والتوزيع ط2002/1 ص 63 .

ولا تعلق الكلمة أكثر من وقتها في التّشكيل الشّعري إلاّ وسترعى انتباه القارئ وتستدعي استفسارا أسلوبيّا، لحسن نبضها وكشف مبرّرات حضورها القويّ لأنّ التّكرار من الظّواهر المحدثة لفاعليّة الأثر الشّعري، وتتحقّق عبر التّكرار جملة من الوظائف أهمّها إثارة انتباه المتلقيّ وتكثيف الإيقاع الموسيقيّ في النّص الشّعري وتوكيد الظّاهرة المكرّرة والتّعبير عن مدى أهميّتها بالنسبة للسّارد الشّعري" ([1])

وتأسيسا على ذلك فإن مبحثنا يضع نصب الأعين جملة الوظائف المستهدفة المخبوءة في طيّات التّكرار بمختلف مستوياته .

وقد أجمعت القصائد الشّعرية الثّلاث على محاور مشتركة حدث حولها التّكرار، بنسب متفاوتة حسب طول وقصر كّل قصيدة، وقد كانت نفس هذه النّقاط الّتي يتمحور حولها النّقاش، ، وقد أفضت الملاحظات الإحصائيّة إلى تقدّم الكلمات التّالية صدارة ما قدّمه الشّاعر.

*في نص الوصايا العشر :

- كرّر الشاعر مفهوم(الأخوة) حوالي إحدى عشر مرّة في النص :

(أخيك، أخيك، أخا، أخيك، أخا، أخيك، أخ، أين أخيك، بنت أخيك).

- كرّر الشّاعر آلة الحرب (السّيف) أحد عشر مرّة: (سيفان، سيفك، سيفك، سيفك، السّيف، سيف، سيفك، الحسام (بسكينته) سيفك، بسيوفهم)

- كرّر الشّاعر مفهوم (الدّم) حوالي ثماني مرّات: (دمي، دمائي، الدّم بدم، الدّم، فالدّم، بالدّم)

- كرّر مفاهيم الثّأر والحرب حوالي أربع مرّات: (الحرب، الثّأر، ثأرا، الثّأر)

---

(1) د. نور الدين السّد مجلة: ملتقي علم النّص – العدد 14 ديسمبر1999 جامعة الجزائر . ص39 .

*أما في نص "أقوال اليمامة" فقد كرّر الشّاعر نفس هذه المفاهيم مستبدلا مفهوم الأخوّة بمفهوم الأبوّة- فكرّر مفهوم الدّم حوالي أربع مرّات: (دمه، دم، للدم، الدّموي- ثمّ كرّر مفهوم الأبوّة ثلاث مرّات: (أبي، أبي، أبي)

- وأمّا مفهوم الأداة الحربيّة فقد ذكره مرّتيْن: (السّيف، الأسلحة)

*وفي نص "مراثي اليمامة" عاود الشّاعر الحديث عن نفس المفاهيم.

- فكرّر مفهوم الأبوّة سبع مرّات: (أبي، أبي، أبي، أبي، أبي، أبي، أبي)
- وكرّر مفهوم الأداة الحربيّة ثماني مرّات:

(سيوف، السّيف، سيفا، السّيف، (السّهم)، القوس، سهمه، سيفه)

- وكرّر مفهوم الدّم خمس مرّات: (دمه، الدّم، دمه، دمه،الدّم)
- كرّر مفهوم الأخوّة من جديد أربع مرّات:

(أخي، بنات أبي (أي أخواتي)، أخي، أخي)

ومن ثمّ تغدو المفاهيم أطراف معادلة هامّة واضحة جلية المعالم، تلخّص تجربة الشّاعر **أمل نقل** في هذا الدّيوان وتلائم تمثّله الحقيقي لخطاب شعريّ يتوسّل التّراث ويبعث رموزه وشخصيّاته ويؤدّي بأمان وصدق دورها البطوليّ في مسرح الواقع حاضرا، ويحمل همّها وثقل مسؤوليّاتها وكذلك تراجيديا أحداث ماضيها وعلى هذا الأساس ترى الشّاعر يموت مع كليب القتيل، ويحارب ويثأر مع أخيه سالم ويرثي نفسه مع ابنته اليمامة ويجمع في شخصيّته كلّ هذه الشّخصيات في صفة بطل واحد.

*** كلمة أخي:**

وفي هذه المسائل المستعصية والمهمّات الصّعبة من الأوضاع النّفسيّة والفكريّة وكذا الموافق الإنسانيّة سجلّت حضورها في أحلك الظّروف وأحرج اللّحظات من المنعرجات الخطيرة الّتي استوقفت مسيرة الرّجل (الشّاعر) في أكثر من مكان وأكثر من زمان وجعلته يعيش مختلف أعمار شخصيّاته، ويستشعر أزماتهم ويتألّم لآلامهم ويتوجّع لأوجاعهم ويتعذّب لجراحاتهم فيقبل القتل مع كليب ويحسن التّعبير والتّصوير لحادثة الطّعن التّي تعرض لها كأنّه المعنى بالأمر تماما.

وهذا الّذي سيسعفه على تمثّل المشهد أداءً ووصفا فيحيلنا على خطابه لأخيه الممتّد على مساحة النّص المطوّل؛ الوصايا العشر خاصّة وعلى بقيّة النّصوص عموما وهنا مكمن التّكرار الّذي يستهلك مفهوم (الأخوّة) بكلّ أبعادها حيث يمطره بوابل من الأوامر، والنّهي، التّحذير والرّجاء، والتّمني، والتّوسّل، ومع هذه الألوان والأشكال من التّناقضات الخطابيّة لا بدّ من عطف ومن حنان، ومن إشفاق، ومن أثرة، ومن غيرة، ومن حماية، ومن نعْرَة، إلى ذلكم من المشتقّات الجائزة في حقّ هذه العلاقة النّبيلة المقدّسة.

وهذا الشّعور الأخّاذ والإحساس الّذي ما انفكّ طفوليًّا وها هي المسافات الزّمنيّة توصله إلى لحظة ضيّقة –**كلّ شيء تحطّم في لحظة عابرة**– وفي هذه الضّائقة من الأمر ومن الزّمن ومن العمر، والجرح ينزف والموت ينظر والأخ يوصي أخاه. فلا بدّ أن يعظم مفهوم (الأخ) العظمة كلّها ولا بدّ أن يطول الطّول كلّه.

هذه المسوّغات وأخرى تسمح بتكرار كلمة (أخ) ومشتقّاتها في قصيدة "الوصايا العشر" –كما سبق الذّكر– ثماني مرّات، ثم تتكرّر في قصيدة "مراثي اليمامة" في مواقف مماثلة أربع مرّات، و قد اجتهد الشّاعر أن يجد كلمة بديلة فلم يجد ما يؤدّي مؤدّاها فانتهى مرّة عند (ابن أبيك) وأخرى عند (بنت أخيك) وكان مجموع ما ذكر وكرّر اثنا عشر مرّة.

* **كلمة السّيف :**

ومن الكلمات الّتي تكرّرت في قاموس الشّاعر وملأت سماء خطابه الشّعري اسم هذه الآلة الحربيّة العربيّة العتيدة والّتي يحثّ عنها في أحوج اللّحظات إليها ليردّ بها ظلما أو يصدّ بها جورًا، أو يعضد بها جنبه (المثقوب بالطعنة) فلم يجدها ولم يجد أي سلاح سوى غيظه ولم يحظ حتّى بما حظي به **مالك بن الرّيب التّميمي** في مرثيّته لنفسه حيث يقول:

تذكّرت من يبكي عليّ فلم أجد سوى السّيف والرّمح الرّدينيّ باكيًا

أمّا شاعرنا **دنقل** الماثل في كليب الآن فلا يجد من حوله سوى أن يغمس أصبعه في دمه كي يكتب على الصّخر : "لا تصالح "

وإن شخصاً يشيّع جنازته لوحده، ويقرأ كلمات تأبينه بنفسه، ويتلو وصاياه العشر شعرًا لابدّ أن يكون السّيف أعزّ شيء في الوجود إليه لأنّه سلاحه للثّأر وأداته للانتقام، فما كان من أمر الشّاعر –من حيث لا يشعر أو من حيث يشعر– إلا أن يكرّر، لفظ السّيف في قصيدة : الوصايا العشر إحدى عشرة مرّة، وفي قصيدة "أقوال اليمامة" مرتيْن، وفي قصيدة "مراثي اليمامة" ثماني مرّات فيكون بذلك تعداد الاسم المكرّر (السّيف) واحدًا وعشرين مرّة تلزم القارئ باعتبارها ذات شأن في الإحصاء والقيمة .

* **كلمة الدّم / الثأر:**

لا مجال للشّك في أن شبح الدّم انحفر في مخيّلة النّاصّ وأن شبح الثّأر والحرب والانتقام سيطر على سلوكه وأفعاله وأقواله، وإذا كان لزاما على الشّاعر أن يواصل أدواره البطوليّة فإنّ مهام التّكليف هذه المرّة تضيف له دور "اليمامة" بنت كليب فتزيد من متاعبه وتثقل كاهله فهو لا يفتأ لابسًا رداء كليب الملطّخ بالدّم مطالبا أخاه بالثّأر والانتقام له، حتّى تنزل ساحته "اليمامة" اليتيمة تسربل في ثياب الحداد وتتأمّل شاخصة .

- **دمه يتسرب شيئاً فشيئاً** أقوال اليمامة ص 339 الأعمال الكاملة
- **ويخْضَرُّ شيئاً فشيئاً**

فتصرخ معلنةً :

- **أقول لكم: لانهاية للدّم ..** أقوال اليمامة ص 340 الأعمال الكاملة

فما أكثر الحديث عن الدّم في القصائد! وما أكثر الجراحات الدّامية فيها ! وما أشنع جرم الخديعة والطّعن من الخلف، فقد ولّد ثأرا يطول، وحروبا تدوم، وانتقاما يحصد الرّؤوس وظلّ كليب ظامئا إلى الدّماء، يزور بناته في المنام، ويشعرن هنّ بهذا الظّمأ.

فتقول اليمامة:

- **أبي ظامئ يا رجال** مراثي اليمامة ص 343 الأعمال الكاملة
- **أريقوا له الدّم لكي يرتوي**
- **وصبّوا له جرعةً جرعةً في الفؤاد الّذي يكتوي**
- **على دمه المتسرّب بين عروق النّباتات**

بين الرّمال

- **يعود له قطرةً قطرةً**

وهكذا يتكرّر "الدّم" في الخطاب ويصبح "الدّم" مدادًا تتلوّن به القصائد الثّلاث فيذكره الشّاعر في النّص الأوّل ثماني مرّات وفي النّص الثّاني أربع مرّات وفي النّص الثّالث خمس مرّات، أي ما مجموعه سبعة عشر مرّة وهو تعداد كفيل بأن يعطي للدّيوان صبغته الدّموية المستحقّة الّتي تميّز حرب البسوس ذات الأربعين عامًا.

ويترجم تعداد كلمات الحرب والثّأر أيضا، الّتي تكرّرت أربع مرّات في قصيدة "لا تصالح "

*** كلمة أبي :**

وفي نصّي "أقول اليمامة" و "مراثي اليمامة" على الخصوص تتكرّر كلمة "أبي" عشر مرّات، ثلاثة في النّص الأوّل وسبعة في النّص الثّاني، ومن المفيد أن نعلم أن "اليمامة" في هذا المستوى من الرّحلة الشّعريّة أصبحت هي الّتي تملي على الشّاعر يوميّاتها وأحداثها عبر مرحلتيْن على الأقّل الأولى مرحلة تصريحاتها (أقولها) أثناء تمّت استشارتها عن الصّلح، والثّانية أثناء رثائها والدها كليب.

فأما أقوالها وقد دخلت عليها أمّها "الجليلة" وجميع نساء سادات القبيلة، وقبّلت الجليلة بنتها اليمامة وقالت:«أما يكفي؟ فقد هلكت رجالنا وساءت أحوالنا وماتت فرساننا وأبطالنا. فأجابتها اليمامة: "أنا لا أصالح"، ولو لمْ يبق منهم أحد يقدر أن يكافح..»([1])

فأمّا أقوالها فقد استهلّتها بكلمة "أبي" مباشرة في أوّل سطر:

لتكون الصّرخة المدويّة واللّحن الحزين الّذي سيعلو صوته عبر كلّ القصيدة من خلال ترداد (أبي) فتنشأ تقول في السّطر الأوّل:

ـ أبي..لا مزيد !

وتردف قائلة في السّطر الثّاني والّذي بعده:

- أريد أبي، عند بوّابة القصر.

- فوق حصان الحقيقة،

- منتصبا من جديد،

([1]) ينظر: أمل دنقل. الأعمال الشّعرية الكاملة..مكتبة مدبولي.ا لطّبعة الثالثة 1987.ص337

وأمّا "مراثي اليمامة" فهي مرحلة انكسار وتصدّع ودموع وضياع، ومرحلة سلسلة طويلة من الاستفهامات، والتّساؤلات التّي لا تقدر الفتاة اليتيمة، واليمامة الرّقيقة على إيجاد أجوبة مقنعة لها فينشئ الشّاعر قائلا على لسانها :

- إذا قيل « ما نسب القوم »؟

- فانسكبت في حدود الرّمال دموع السّؤال؟

ومن هنا تسيطر اللّفظة (أبي) على كيان الفتاة، وتأسرها حالة من الهذيان فلا يكون حديثها إلاّ عن (أبيها)

- بنات أبي –الزّاهرات الصّغيرات– يسألنني.

- لم أبكي أبي!

- و يبكين مثلي.

ثم تخلد الفتيات الصّغيرات للنّوم وتضلّ اليمامة تغالب دمعها وتروي لهنّ الحكايا عن هذا الملك النّسر، الملك الثّعلب، وتتخيّل بعد ذلك له زيارة ليليّة تفقديّة لبناته فتقول عنه:

- فإن نمن جاء أبي ليهزّ الأراجيح.

- يلمس وجناتهنّ

- ويعطي لهنّ اللّعب.

وتتواصل المرثيّة ويأتي التّكرار على رقمه العاشر في هذه الكلمة النّواة الّتي لا تجد ما يعوّضها في قاموس الشّاعر .

يقول **أمل دنقل** في قصيدة "مراثي اليمامة ": السّطر 41 الصّفحة 343

- وصبّوا له جرعةً جرعةً في الفؤاد الّذي يكتوي

فالتّكرار موجود بوتيرة عالية في السّطر من خلال لفظي (جرعة جرعة) المتلاحقتيْن المتابعتيْن، وهذا العلوّ في الوتيرة تترجمه مستويات كثيرة زيادة على التّقارب الحسّي التّوكيدي لوقع الكلمة المكرّرة مرّتيْن فقد حقّق التّكرار أيضا تماثلا صوتيّا وإيقاعيّا ولفظيّا ونحويّا ونريد أن نضيف هنا – تحديدا– تأكيدا على تميّز المستوى الدّلالي لأنّه يكون قد استفاد من بقيّة المستويات لذلك ظهر بهذا العمق الذّي جعل اللّفظيْن يتعانقان ويتداخلان ويتكاملان فيرسمان مشهد الصّب والتّقطير للدّم في الفؤاد المكتوي بكيفية توحي بالحالة المتأنيّة في صّب الجرعات وتصف التّلذذ البطيء، والممارسة الدّموية المتثاقلة في مستوى تثاقل دمه المتسرّب على –حدّ مضمون السّطر– بيْن عروق النباتات، وبيْن الرّمال كيف يعود؟ يعود كما يقول الشّاعر في السّطر الموالي وبنفس الطّريقة ، وبتوفّر مواصفات التّكرار السّالفة:

- يعود له قطرةً قطرةً . السّطر 44 الصفحة 343

وهذا التّجسيد القويّ لهذه المعاني يلتّف بكلّ أبعاده ، ويخترق أبعادا طويلة وعريضة في كلّ قصائد الدّيوان وأمثلته كثيرة لا يمكن تناولها كاملة.

يقول الشّاعر **أمل دنقل** في قصيدته: "مراثي اليمامة " السّطر 47 ص 344

-أبي أخذ الملك سيفا لسيف فهل يؤخذ الملك

منه اغتيالا

يظهر تكرار الكلمات في السّطر بشكل مكثّف، تتوافر له عناصر ضاغطة تتمظهر في (أخذ ويؤخذ) ثمّ في (المُلك والمَلك) وفي لفظتيْ (سيفا لسيف) وهذا المظهر الأخير أوفاها حظاّ من حيث توسّط اللّفظتيْن للسّطر وحيازتهما إستراتيجية التّوزيع الصّوتي الّذي يزداد صفيرا وتزداد معه فعاليّة الأداء الدّلالي إذا ما اعتبرنا الملفوظ حالا منصوبة على فتح الجزئيْن، فإنّ هذا التّسويغ النّحوي يصبح معلما فاصلا بيْن وضعيْن مختلفيْن في نفس السّطر: تخالف فيه حالة ما بعد الحال المنصوبة حالة ما قبل الحال، بل تعاكسها تماما فشتّان ما بين وضع الملك الغالب (آخذ الملك بالسّيف) و بين وضع الملك المغلوب المغتال (الّذي أخذ منه ملكه) .

وهذه المفارقة تترجمها أكثر وظائف نحوية أخرى متباينة تجعل الفعل (أخذ) في البداية مبنيا للمعلوم، ثم تجعل من هذا الفعل في النّهاية مبنيًّا للمجهول.

كما تجعل من (الملك) في البداية مفعولا به لفاعل معلوم هو الضمير العائد عن الأب (الملك) وتجعل الملك في النّهاية مبنيّا للمجهول.

3/ تكرار الجمل ودلالاتها :

كذلك أمر الجمل فقد ظلت تعاود الظّهور من الحين إلى الآخر على سطح النّص، كلّما واتتها الفرصة لذلك، إذ لم يقدر الشّاعر على دسّها ولم يشأ استبدالها وهو الّذي في مقدوره اختيارات تعبيريّة لا حصر لها، وظلّت جملة الجمل هذه لازمة ملازمة للنّصوص ومعالم تكشف بوضوح حساسيّة معيّنة زائدة عن اللّزوم، وتشي بخلفيات واعتبارات لعلّ أوّلها العامل النفّسي المرتبط بعوامل أخرى اجتماعية كتبت نفسها في يوميّات الشّاعر، وانحفرت في مخيّلته وهاهي تجد طريقها من هذا المنفذ الإبداعي الذّي تتسامى روح الشّاعر من خلاله.

وتكرار الجمل مبحث لابدّ منه في قصائد الشّاعر قيّاسا إلى طبيعة هذه الجمل التّي شكّلت ظاهرة التّكرار، واستنادا إلى منزلتها وشأنها في بناء النّصّ صوتيّا، تركيبيّا، ودلاليّا ...

ومثل هذه الجمل لا يمكن بحال من الأحوال إغفالها أو حذفها أو حتّى التّقليل من شأنها على المستويات المذكورة .

ففي نصّ "الوصايا العشر" يلتزم الشّاعر عبارة: "لا تصالح" عشرين مرّة موزّعة بنظام على الوصايا. وفي نصّ "أقوال **اليمامة**" نجد "جملة"

- **دمه يتسرّب شيئاً فشيئاً**
- **و يخْضَرُّ شيئاً فشيئا**

وفي نصّ "مراثي اليمامة" يلتزم الشّاعر جملة "**خصومة قلبي مع اللّه**" أربع مرّات ثم جملة "**خصومة قلبي مع اللّه ليس سواه**" مرّتان كما تظهر جداول الإحصاء أمثلة أخرى تنضاف إلى سابقاتها.

المبحث الثّاني:

- **الاعتراض:**

يصادفنا في المدّونة كمٌّ هائل من الأمثلة المتواترة لظاهرة الاعتراض([1]) بشكل لافت لنظر القارئ بصفة عامّة والدّارس الأسلوبيّ بصفة خاصّة، من منظور أنّ هذا الأخير يتقصّى أثر النّاص ويتفحّص ملابسات اللّغة وظلالها، وما تمارسه من انحرافات كالــتّكرار والانزياح والتّقديم والتّأخير والإعتراض وغير ذلك من الظّواهر في الخطاب الشّعريّ على حدّ الرأي القائل :«إنّ جوهر نظريّة الانزياح وهي مركز عمل كوهن، إذ الشّعر عنده انزياح معيار هو قانون اللّغة، فكلّ صورة تخرق قاعدة اللّغة أو مبدأ من مبادئها».([2])

فإلى أيّ حدّ يبلغ هذا الخرق مداه عند الشّاعر **أمل دنقل**، وإلى أيّ مدى تمارس اللّغة تملّصا وانزلاقا من قانونها المعتاد فتنفلت بين الحين و الآخر من منفذ الجمل الاعتراضية اعتبارا من أنّ الاعتراض هو «أن يؤتى في أثناء الكلام، أو بين كلاميْن متصّليْن معنى بجملة، أو أكثر لا محلّ لها من الإعراب لنكتة سوى دفع الإبهام».([3]) وبشيء من التّوضيح و التّمثيل «يقصد بالاعتراض إيراد الكلام بين عنصريْن متلازميْن، كالاعتراض بين المسند والمسند إليه، أو بين الفعل والفاعل، أو بين النّعت والمنعوت، أو بين القول ومقوله..» . ([4])

---

(1) الاعتراض، لغة يعني المنع و الحيلولة دون بلوغ الشّيء ، صار عارضا كالخشبة المعترضة في النّهر، سدّ السّبيل في وجهه، حال دونه .

ينظر: المنجد الأبجدي، دار المشرق. بيروت لبنان، الطّبعة السّادسة. 1982- ص102.

(2) ينظر: جون كوهن، بنية اللّغة الشّعريّة، ترجمة محمّد الولي و محمّد العمري، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، ا لمغرب. ط1، 1986 ص06.

(3) ينظر: د. محمود السّيد شيخون، البلاغة الوافية، مكتبة الكليّات الأزهريّة، القاهرة. ص88.

(4) ينظر: د. فتح اللّه أحمد سليمان، "الأسلوبيّة مدخل نظري و دراسة تطبيقيّة" ، مكتبة الآداب .لقاهرة، ط2004، ص169.

وقد تناول البلاغيون العرب([1]) الاعتراض وبحثوه والتمسوا له جمالياته وخدماته للمعنى وفي هذا المقام، نعمل على تجلية مضارب "الاعتراض"، وتوضيح دواعي التّتميم، ومواطن إصابة المقدار عند الشّاعر **دنقل**، ولا إخالُ تلك الجمل الاعتراضيّة صيغت اعتباطا، أو وظّفت بلا فائدة تذكر إذ ليس من المعقول أن تكشف هذه الظّاهرة عن نفسها، ويكون لها هذا البروز المتميّز الطّافح على سطح النّصوص الشّعريّة من غير غايات جماليّة ولا وظائف أسلوبيّة.

وقد أوجب التّعامل مع الاعتراض اللّجوء إلى جدول إحصاء لرصد الأمثلة وتحديد أسطرها وصفحاتها ، حتّى تسهل ملاحظة التّوزّع و الانتشار على سطح النّصوص من ناحية، و بغية تدبّر أمر شيوعها على هذا النّحو، وذلك بمعالجة وتفحّص أجواء اندراج الجملة الاعتراضيّة في وسط السّطر الشّعريّ بإلقاء الضّوء على حمولتها المعرفيّة الّتي تخصب بها سياق المعنى في ظرف خاص من ظروف الشّاعر ومن ظروف الشّعر ومن ظروف اللّغة أيضاً وذلك ما يضطّلع الجدول التّالي بمهمّة توضيحه.

---

(1) تناول البلاغيون العرب القدامى للاعتراض و أطلقوا عليه عدة أسماء نورد ذلك ملخّصا كما يلي:

أوّل من تعرّض له "الجاحظ" توفي(255هـ) و أسماه، "إصابة المقدار".

ثم جاء بعده "ابن المعتّز" توفي(286هـ) قسّم محاسن الكلام إلى ثلاثة عشر قسما، جعل الاعتراض هو المحسّن الثّاني و يعني عنده "اعتراض كلام في كلام لم يتّم معناه".

ويأتي "قدامة بن جعفر" توفي(337هـ) و يطلق هذا الاعتراض مصطلحا آخر هو "التّتميم".

أمّا "أبو هلال العسكري" توفي(395هـ) فيرى أنّه، "اعتراض كلام في كلام لم يتمّ ثمّ العودة لإتمامه".

ابن "رشيق القرواني" توفي(463هـ) يوضّح كيفية حدوث الاعتراض الّذي يسمّيه البعض –كما يقول هو– الاستدراك «إذ يكون الشّاعر آخذا في معنى ثمّ يعرض له غيره فيعدل عن الأوّل إلى الثّاني ثمّ يعود إلى الأوّل من غير أن يخلّ في شيء ممّا يشدّ الأوّل.

"ابن سنان الخفاجي" توفي(466هـ) يسمّيه "الاحتراز" و يعني "الاحتراس" ويقول: «أمّا التّحرز ممّا يوجب الطّعن فأن يأتي بكلام لو استمرّ عليه لكان طعن، فيأتي ممّا يتحرز به من ذلك الطّعن».

ينظر: د. فتح اللّه أحمد سليمان، "الأسلوبيّة مدخل نظري و دراسة تطبيقيّة" ، مكتبة الآداب .لقاهرة، ط2004، ص169.

* جدول يرصد الجمل الاعتراضيّة في الدّيوان:

*بنية الاعتراض في قصيـــــــــدة "لا تصالح" (أمثلة)	السّطر	الصّفحة
- حسّكما –فجأة- بالرّجولة.	08	324
- الصّمت –مبتسمين- لتأنيب أمّكما.	10	325
- هل يصير دمي –بين عينيك- ماءً؟	19	325
- تلبُس –فوق دمائي- ثيابا مطرّزة بالقصب؟	21	325
- جئناك، كن –يا أمير- الحكم.	36	326
- و تذكّر..		
(إذا لان قلبك للنّسوة اللاّبسات السّواد و لأطفالهن الّذين تخاصمهم الابتسامة) أنّ بنت أخيك "اليمامة"	51	327
- زهرة تتسربل –في سنوات الصّبا- بثياب الحداد.	54	327
- فأرفعها –وهْيَ ضَاحِكَة- فوق ظهر الجواد	59	327
- مِنْ أن يكون لها –ذات يوم- أخ! منْ أب يبتسم في عُرسِها.	65	328
- و يلهوا بلحيته (وهو مستسلم)	66	328
- و يشدّوا العمامة.		
- فالدّم –الآن- صار وسامًا و شارةً.	86	329
- إذا لم تزِنْ –بذؤابته- لحظات الشّرف.	91	329
و استطبت –التّرف	92	329
- و هو يكبر –بين يديك- بقلب منكّس.؟	107	330
- و تبدي –لمن قصدوك- القبول.	118	331
- فخذ –الآن- ما تستطيع	121	331
- ثم تبقى يد العار مرسومة (بأصابعها الخمس)	137	332

فوق الجباه الذّليلة!		
- اهتزّ قلبي –كفقاعة– و انفثأ.	155	333
- الصّبا –بهجة الأهل– صوت الحصان– التّعرف بالضّيف–همهمة	169	334
القلب حين يرى برعما في الحديقة يذوي–الصّلاة لكي ينزل المطر	170	334
الوسمّي– مراوغة القلب حين يرى طائر الموت.	171	334
*بنية الاعتراض في قصيـــــــدة "أقوال اليمامة" (أمثلة)	السّطر	الصّفحة
- أم أنّها –عين القتيل– الّتي تتأمّل شاخصة.		
دمه يتسربل شيئا فشيئا.	15	339
*بنية الاعتراض في قصيـــــــدة "مراثي اليمامة" (أمثلة)		
- نستقي –بعْد خيل الأجانب– من دماء آبارنا.	09	341
- من للصّغار الّذين يطيرون –كالنّحل– فوق التّلال؟	19	342
- ومن سيضمّد –في آخر الصّيد– جرح الغزال؟	23	342
- بنات أبي –الزّهرات الصّغيرات– يسْألنني.	27	342
- ها هو: جسمًا –يعود له– دون رأسٍ	87	346
- وترجع حلّتها –في سنا الشّمس..أزهى..	130	348
وتفرد أجنحة الغد.		

*** بنيات الجمل الاعتراضية ودلالاتها:**

إنّ عمليّة استثمار الإحصاء مكّنتنا من تَعداد تسعة وعشرين جملة اعتراضيّة منها اثنان وعشرون في قصيدة "لا تصالح" وحدها، وقد اختلفت من حيث طبيعتها فمنها ما ينبني على الجار والمجرور وما ينبني على ظروف الزّمان والمكان، وما ينبني على الجمل الاسميّة أو الخبريّة ولذلك من المفيد تصنيفها في زمر متلائمة حسب طبيعتها:

1/* الجمل المعترضة المبنيّة على الجار والمجرور وتأتي في ثمانية مواضع كما يلي:

- زهرة تتسربل –في سنوات الصّبا–
  بثياب الحداد.
- وتبدي –لمن قصدوك– القبول.
- ثم تبقى يد العار مرسومة (بأصابعها الخمس)
  فوق الجباه الذّليلة!
- اهتزّ قلبي –كفقاعة– و انفثأ.
- من للصّغار الّذين يطيرون –كالنّحل– فوق التّلال؟
- ومن سيضمّد –في آخر الصّيد– جرح الغزال؟
- وترجع حلّتها –في سنا الشّمس..أزهى..
  وتفرد أجنحة الغد.
- إذا لم تزِنْ –بذؤابته– لحظات الشّرف.

2/* **الجمل المعترضة المبنيّة على ظرف: وتأتي في سبعة مواضع كما يلي:**

- هل يصير دمي –بين عينيك– ماءً
- تلبُس –فوق دمائي– ثيابا مطرّزة بالقصب؟
- مِنْ أن يكون لها –ذات يوم– أخ!
- فالدّم –الآن– صار وسامًا و شارةً.
- وهو يكبر –بين يديك– بقلب منكّس.؟
- فخذ –الآن– ما تستطيع.
- نستقي –بعْد خيل الأجانب– من ماء آبارنا.

3/***الجمل المعترضة المبنيّة على جمل اسمية وتأتي في تسعة مواضع كما يلي:**

- فأرفعها –وهْيَ ضَاحِكَة–
  فوق ظهر الجواد.
- و يلهوا بلحيته (وهو مستسلم)
  و يشدّوا العمامة.
- الصّبا –بهجة الأهل– صوت الحصان– التّعرف بالضّيف–همهمة
  القلب حين يرى برعما في الحديقة يذوي–الصّلاة لكي ينزل المطر
  الوسمّي– مراوغة القلب حين يرى طائر الموت.
- أم أنّها –عين القتيل– الّتي تتأمّل شاخصة.
  دمه يتسربل شيئا فشيئا.
- بنات أبي –الزّهرات الصّغيرات– يسْألنني.

4/* **الجمل المعترضة المبنيّة على مفردة واحدة (حال) وتأتي في مثاليْن كما يلي:**

- حسّكما –فجأة– بالرّجولة.
- الصّمت –مبتسمين– لتأنيب أمّكما.

5/* **الجمل المعترضة المبنيّة على جملة فعليّة وتأتي في مثال واحد كما يلي:**

- ها هو: جسمًا –يعود له– دون رأسٍ.

6/* **الجمل المعترضة المبنيّة على جمل الشّرط وتأتي في مثال واحد كما يلي:**

- و تذكّر..

(إذا لان قلبك للنّسوة اللاّبسات السّواد و لأطفالهن الّذين تخاصمهم الابتسامة)

7/* **الجمل المعترضة المبنيّة على جمل النّداء و تأتي في موضع واحد كما يلي:**

- جئناك، كن –يا أمير– الحكم.

بعد هذا كلّه نجد أنفسنا أمام تنويع ثريّ للجمل الاعتراضيّة حيث نجد أنّها قد انبَنت وَفْقَ سبعة بُنى ذات أنماط مختلفة التّركيب .

وأثناء تقصّي طبيعة الجمل الاعتراضيّة اتّضح أنّها أبنية فاعلة، وأنساق تركيبيّة تمارس أداءها التّوصيلي بين ركنيْن مترابطيْن متّصليْن على مستوى المعنى، ولهذا المعنى نصيب من الاكتمال والتّتمة فيما تقدّمه أبنية الاعتراض من دعم وتقوية، «والمراد باتّصال الكلاميْن، أن يكون الثّاني بيانا للأوّل، أو تأكيدا له، أو بدلا منه، أو معطوفا عليه».([1]) وهذا بعني أنّ هذه الجمل تختزل مساحة ذات أهميّة بالغة.

(1) ينظر: د. محمود السّيد شيخون، البلاغة الوافية، مكتبة الكليّات الأزهريّة، القاهرة. ص98–99.

وقد يبدو أمر الجمل الاعتراضيّة مُتناقضا في البداية حين تسند إليها مهمّة الفصل والوصل، بين طرفيْن موصولَيْن في بناء لغة النّص الشّعري، بَيْدَ أنّ ذلكم التّناقض وذلكم الغموض يزولان بمجرّد اكتشاف ماهية البنية الاعتراضيّة المعتبرة جسرا تنزلق المفاهيم ممّا قبله إلى ما بعده بل إنّها تزداد اتّضاحا من خلال هذا الجسر على نحو يجعل منها روافد ناهضة، لها وظائفها الأسلوبيّة المتضافرة في الخطاب الشّعري عند **أمل**.

كما أنّ لها جمالياتها التّحويليّة في تمرير نوايا الشّاعر بمرونة فتُومضُ في عجالة عن أحوال الشدّة واللّين، أو الحزن أو الفرح، أو الانتصار أو الانهزام أو غيرها من المقاصد والمواقف وهو ما تسمّيه البلاغة بالأغراض البلاغيّة كمثل: «التّنزيه، الدّعاء، التّعظيم، تنبيه المخاطب، زيادة التّأكيد، الذّم، إظهار التحسّر، تقرير أمر في نفس السّامع مخالف لما كان يعقده و الاستعطاف».([1])

وهذا لا يعني أنّ هذه الجمل المعترضة قوانين عنيفة تفرض سلطانها بخشونة وقوّة لتوجيه الخطاب الوجهة الّتي تشاء، كما لا يعني أنّها إضافات مُلصقة ملحقة من خارج البناء الشّعري غير مرغوب فيها أو حشوا زائدا لا محلّ له من الإعراب يُفسد تراكيب اللّغة ويثقل كاهل الخطاب الشّعري بلا فائدة..

(1) لمزيد من التّوضيح و الأمثلة ينظر د. محمود السّيد شيخون، البلاغة الوافية، مكتبة الكليّات الأزهريّة، القاهرة ص99-100.

ولكنّها أبنية لغويّة شعريّة حسّاسة تمارس استقلاليتها داخل نظام اللّغة موصوفة بالإلحاح و الإصرار على تنفيذ ما أوكل إليها من تكريس للمعاني المُسندة، «ومن هنا تتمخّض وظيفة جماليّة عن كثرة الجمل الاعتراضيّة، فالإلحاح على هذا الفصل بين الأشياء المتلازمة، إنّما تكريس للاضطراب وخلق لتشويش معيّن يجتاح البنية التّركيبيّة للغة كيْما يؤسّس لغة أخرى جديدة تطفح بحيويّة دفّاقة وتؤسّس قوانينها الخاصّة عن طريق إعلان الثّورة على القوانين القديمة أو لنقل القوانين الأصليّة».([1]) وهو ما تمّت معاينته من خلال تحليل الشّواهد الشعرية.

1/* ومن أمثلة ما ورد في الفئة الأولى من الجمل الاعتراضيّة المنبنيّة على الجار والمجرور قول الشّاعر:

- اهتزّ قلبي –كفقاعةٍ– و انفثأ.
- مَنْ الصّغار الّذين يطيرون –كالنّحل– فوق التّلال.

تبدو الجملتان المعترضتان متوافقتيْن على مستوى البناء فكلتاهما مكوّنة من كاف التّشبيه، حرف الجرّ المشبّه به، الاسم المجرور بعدها، ففي الأولى شخّصت معنى عميقا، و وصفت فؤادا منقبضاً وحرّكت في خيالنا مشهد كليب المطعون.

(1) ينظر: د. حسن ناظم، البنى الأسلوبيّة، دراسة في أنشودة المطر. للسيّاب.المركز الثّقافي العربي.المغرب.ط1 .2002 ص.184

والثّانية أبرزت صورة اليتامى من الصّغار المتطايرين كالنّحل وقربّت ملامحهم، وعرّت حقيقة حاجتهم الملحّة إلى أبيهم فمن لهم بعده؟ ومن ثم فهما جملتان معترضتان توافقتا في وصف الأحوال والمواقف، وهذان التّوافقان ينضاف إليْهما توافق آخر على مستوى النّحو، باعتبار كلّ جملة منهما في محلّ نصب (حال) .

و«الاعتراض بالجملة الّتي تقع حالا –في هذه الظّاهرة– يأتي بهدف وصف الحالة الّتي كان عليها الحدث، إذ يشكّل المعنى الّذي تبرزه هذه الجملة الحالية جزءا مهمّا من الإطار الكلّي للحدث».([1])

وفي موضع آخر من الفئة نفسها نجد قول الشّاعر:

– ثم تبقى يَدُ العار مرسومة (بأصابعها الخمس)

فوق الجباه الذّليلة.

– إذا لم تزن –بذُآبته– لحظات الشّرف.

أمّا السّطر الأوّل فيرد ضمن حديث الشّاعر عن الثّأر الّذي لا بدّ أن يكون وإلا فصورة العار لن تُمحى من الجبين أبدا وحدود المفاهيم مستوفاة ومُعبّر عنها بتركيب لغويّ يفي بالغرض في آداء المعنى إذا ما ألحقنا بين قسميْ الجملة الأوّل والثّاني وأسقطنا البنية المعترضة (بأصابعها الخمس) فتبدو الجملة كالآتي :

ثم تبقى يَدُ العار مرسومة فوق الجباه الذّليلة. –

(1) ينظر: د.فتح الله أحمد سليمان 'الأسلوبيّة'، مدخل نظري و دراسة تطبيقيّة، مكتبة الآداب، القاهرة. ط.2004 / ص170.

غير أنّ الاختيار التّركيبي الّذي فرض نفسه على الشّاعر، والّذي تنضاف من خلاله تلك البنية المعترضة هو اختيار تنضاف معه زيادة في المعنى لدرجة تشخيص صورة العار وتجسيمها في يد ذات خمسة أصابع غير منقوصة، وهو اختيار يشهر شناعة الموقف، ويرهّب من العار ويرغّب في الثّأر ويندرج نحويًّا في جملة حالية.

وأمّا السّطر الثّاني فالحديث فيه كان الثّأر أيضا، إنقاذًا للشّرف في اللّحظات المناسبة قبل فوات الأوان و لذلك ترد البنية الاعتراضيّة –بذُآبته– موصولة بهاء، ضمير عائد على ذآبة السّيْف، وقد أكبر الشّاعر صورة هذا السّيف فقال في موضع سابق: "لا تصالح"

– **إنّ عرشك: سيف.** ص329– الأعمال الكاملة.

ثم قال: – **و سيفك زيف.**

وعليه فإنّه استبقاءً لهذا العرش، وحفاظا على قداسة هذا السّيف، وصونا للعرض والشّرف، لا بدّ أن تزن "ذآبته" لحظات هذا الشّرف و تنقذه، وإلاّ فهو سيفٌ زيْفٌ، أو سيفٌ زائفٌ أو سيفُ زيْفٍ. فتأتي البنية الاعتراضيّة –بذآبته– لتعيد للسّيف معدانيته ولمعانه وحدّته وتنقذ به العرض والشّرف ومن ثمّ فإنّها بنية اعتراضيّة لها حضورها الضّروري في السّطر الشّعريّ، ولها وزنها المعتبر في نسيج السّطر.

ويرد قول الشّاعر في أمثلة أخرى من نفس الفئة ذات الجمل المعترضة بالحار والمجرور:

– **زهرة تتسربل –في سنوات الصّبا– بثياب الحداد.**

– **و تبدي –لمن قصدوك– ال**

– **من سيضمّد –في آخر الصّيد– جرح الغ**

– **و ترجع حلّتها –في سنا الشّمس– أبهى.**

في المثال الأوّل نجد الشّاعر في صدد الحديث عن اليمامة الحزينة اليتيمة المتسربلة بثياب الحداد وهذا المعنى المشار إليه يضطلع بتقديمه كامل السّطر الشّعريّ من غير إدراج في الجملة المعترضة، أمّا هذه الأخيرة فقد استُخدِمت استخداما يضفي زيادة في معاني الحزن واليتم وإظهار التّحسّر(1) و ذلك بإشعار المتلقّي بضرورة الانتباه إلى عامل السّن المهّم في مُعادلة الفتاة من حيث كونه طرفا ضاغطًا بما يثيره من إشفاقٍ وتأثّر رأفة بوضع الفتاة الصّبية اليتيمة الحزينة.

وفي المثال الّذي يليه يتضمّن السّطر الشّعريّ شبه حوار بين "كليب وأخيه" بالإضافة إلى طرف ثالث غير مرغوب فيه ينحشر في معادلة المصالحة الّتي لا يريدها كليب أن تكون، بل ويحذّر أخاه من حدوثها، وكان نصّ التّحذير اختصارا "لا تبْدِ القَبول" ولكن الجملة المعترضة فصلت فعل التّحذير عن المحذّر منه لتسمح بانحشار المتحدّث عنهم وهم المحذّر منهم أيضا، المعبّر عنهم بالاسم الموصول للعاقل "من" وجملة صلته الّتي لا محلّ لها من الإعراب (قصدوك) تقليلا لقيمتهم وتقزيما لتطاولهم وإشعارا لهم بالذّم(2) وتأكيدا من المتحدّث إلى المتحدّث إليه ضرورة رفض القبول والمصالحة.

---

(1) إظهار التّحسّر: أحد الأغراض البلاغيّة "للاعتراض"، ينظر: البلاغة الوافية، د. محمود السيّد شيخون، مكتبة الكليّات الأزهريّة. القاهرة، ط1980. ص100.

(2) الذّم: أحد الأغراض البلاغيّة للاعتراض. ينظر: البلاغة الوافية د/ محمود السيّد شيخون، مكتبة الكليّات الأزهريّة. القاهرة، ط1980 .ص100.

وفي سطر شعريّ موال مؤسّس على صيغة استفهاميّة:

- من سيضمّد –في آخر الصّيد- جرح الغزال؟

تظهر البنية الاعتراضيّة منبنية على الجار والمجرور، ومجيء الاعتراض على شاكلة الجار والمجرور مفيد للتّأكيد([1]) فعلى أيّ أمر يريد الشّاعر أن يؤكّد؟!

إنّه سؤال ملحّ، طافح الإصرار على استحضار الرّجل المفقود. الّذي تكرّر السّؤال حوله خمس مرّات من هذا القبيل وبشكل متواصل([2]) في أسطر شعريّة خمسة متلاحقة. وكأنّا بالشّاعر يمارس حالة من التّعويض لملْء الفضاءات الّتي كانت مجالات تحرّك هذه الشّخصيّة، و كأنّي بالشّاعر في هذا التّساؤل غارق في البحث عن بديل أمثل يكون "للصّغار" و"للعذارى" ويروّض مهر الخيال، ويضمّد جرح الغزال، ويكون نسبا سندا للرّجال...

وبنفس البنية الاعتراضيّة –الجار و المجرور- يرد المثال المشار إليه:

- وترجع حلّتها –في سنا الشّمس- أبهى.

حيث يكون الشّاعر بصدد الحديث عن عودة أسطوريّة للبطل كليب مشبّها إيّاه بطائر العنقاء يفرد أجنحة الحقيقة "تحت ضياء الشّمس"، وتأتي الجملة معترضة لتزيد الحقيقة تأكيدا وتوضيحا ورفعة وعلوّا.

---

(1) ينظر: الأعمال الشّعريّة الكاملة، أمل دنقل، مكتبة مدبولي، القاهرة. ط3/ 1987. ص342.

(2) ينظر: دراسة الأساليب الاستفهاميّة، من هذا البحث. ص118.

2/*الفئة الثّانية من الجمل الاعتراضيّة انبنت على الظّرف وتقع في سبعة أمثلة:

- **هل يصير –دمي بين يديك– ماءً؟**
- **تلبس –فوق دمائي– ثيابا مطرّزة بالقصب؟**
- **من أن يكون لها –ذات يوم– أخ !**
- **فالدّم –الآن– صار وسامًا و شارة.**
- **وهو يكبر –بين يديك– بقلب منكس؟**
- **فخذ –الآن– ما تستطيع.**
- **نستسقي –بعد خيل الأجانب– من ماء آبارنا.**

*تشترك هذه البنى الاعتراضيّة –كما هو ملاحظ– في كونها ظروف إمّا زمانيّة أو مكانيّة، والاعتراض بالظّرف «يؤكّد على التّحديد الزّماني للفعل»([1]) ففي المثال الأوّل يصبح المكان ذا شأن بالنّسبة لعمليّة تصوّر دم الأخ ماء من قبل أخيه، فإذا افترضنا أنّ الموقف صعب –في غياب عينيْ الأخ– فإنّه لا محالة يكون أصعب، أمام عينيْ أخيه إذ لا يمكن التّغاضي ولا السّكوت عن الثّأر له.

*وفي المثال الثّاني تطرح قضيّة الدّم من جديد وبشكل آخر هذه المرّة لأنّه لا يمكن تغطية الدّم الملطّخ بلبوس حسن مطرّز، ولا يمكن تزييف الحقيقة فالرؤية واضحة إذا الدّاء تحتلّ مكانيّة فوقيّة متجليّة تترجمها وتوضّحها وتبرزها الجملة الاعتراضيّة، بوضوح لا يمكن إخفاؤه.

---

(1) ينظر: د. فتح الله أحمد سليمان 'الأسلوبيّة'، مدخل نظري و دراسة تطبيقيّة، مكتبة الآداب، القاهرة. ط.2004. ص200.

*وثالثا تندرج الجملة المعترضة (ذات يوم) وَسَط سطر شعريّ يصف اليمامة وقد حرمتها الأقدار من أن يكون لها أخ، ولكن انحصار الاعتراض في الظّرف "ذات يوم" أعطى له أهميّة وأشعرنا بدرجة الخطورة المتعلّقة بهذا الظّرف الزّمني، فلو كان هناك أمل في ارتقاب أخ ممكن لليمامة جاز إسقاط بنية الاعتراض، وأصبح الأمر المتأمّل ممكن الوجود، أمّا وقد تمّ حصر الظّرف فقد انحصرت معه إمكانية وجود هذا اليوم، الّذي يكون فيه لليمامة أخ، فأنّى لها ذلك؟!

*ولعلّ السّطر الموالي شيء من الجواب عن السّؤال السّابق إذ كيف يكون لها ذلك ودم أبيها قد أريق

- فالدّم-الآن- صار وسامًا وشارة.

فقد أحالتنا الجملة المعترضة بظرف الزّمان (الآن) على استحالة الأمر بعد إراقة دم والدها من الآن فصاعدا، ولذلك فإنّ بنية الاعتراض بالظّرف (الآن) هامّة وفاصلة بشكل حاسم.

ثم يقول :

- وهو يكبر -بين يديك- بقلب منكّس.

الجملة المعترضة في السّطر الشّعريّ منبنية على ظرف مكانيّ يطرح نفسه بحدّة عجيبة لأنّه يجمع في نفس الوقت المكان والزّمان، فالمتحدّث إليه هو "أخ كليب" والمتحدّث عنه "غلام" يُفترض أن يولد مستَقبلا ثم يكبر، لكن هذا الكبر سيكون مراقبا طول الوقت الّذي يقع فيه الفتى تحت عين الرّجل، وكلّما حدث ذلك قرأ على صفحة وجهه ملامح الانتكاسة، وتجدّدت لديه الذّكرى الأليمة، وهنا نلاحظ تضافر المكان والزّمان معا فكلاهما يندرج في الآخر، وفي هذا الموضع بذّات يتحرّك الحيّز بهما معا ولو أسقطنا الجملة المعترضة لصار التّركيب اللّغويّ:

- وهو يكبر بقلب منكّس.

وساعتئذ ينفلت الفتى من مراقبة الرّجل، و يسقط من اهتمامه، ويغيب عن زمانه ومكانه، وعليه فإنّ الاعتراض في السّطر الشّعريّ مُلزم للخطاب –بدليل كاف المخاطب– ومنبّه له على أمر مؤكّد([1]) يجدر به الانتباه إليه، كما أنّ الاعتراض دعامة لغويّة أساسيّة لتخصيص المتلقّي برسالة على نحو استثنائي له مفعوله التّحسيسي، ثم يقول الشّاعر:

- فخذ –الآن– ما تستطيع.

وأمّا السّطر الشّعريّ، فالحديث فيه يتمحور حول المحاورة الّتي تجريها لجنة الصّلح الّتي تسعى لإقناع أخ كليب بأن يُصالح، لذلك يقترحون عليه:

- فخذ –الآن– ما تستطيع،

ومن ثم فإنّ الظّرف الزّماني (الآن) يتدخّل بقوّة ليطرح سؤالا زمنيّا جوهريّا وهو: لماذا الآن بالضّبط؟ وبعد ماذا؟ وماذا يأخذ الآن؟ إلى غير ذلك من الأسئلة.

والحقيقة أنّ كلّ المقترحات المطروحة للأخذ في صورة (ما تستطيع) لا تغني ولا تسمن من جوع (الآن)، فلا يوجد –الآن– ما يعوّض كليبا لأخذه، ولا شيء يستحقّ الأخذ بديلا عن كليب (الآن)، لذلك فإنّ أهميّة هذا الظّرف المعترض ثقيل بحمولته المعنويّة، وجدير بأن يشعرنا بتقييم جديد لعنصر الزّمن الّذي تعزّ لحظاته أحيانا وتبخُس أحايين أخرى.

---

(1) تنبيه المخاطب: غرض بلاغيّ من أغراض الاعتراض. ينظر: د. محمود السيّد شيخون، البلاغة الوافية مكتبة الكليّات الأزهريّة. القاهرة، ط1980. ص99.

وفي المثال الأخير من فئة الجمل الاعتراضيّة المنبنية على الظّرف يرد المثال:

- نستقي -بعد خيل الأجانب- من ماء آبارنا.

وهو سطر شعريّ يرد في قصيدة "مراثي اليمامة" محمّلا بروح الأسى، ومُعبّأ بمشاعر الألم والانكسار وخيبة الأمل ظاهرة على جميع الأصعدة، ومشاهد الرّثاء وأصوات النّعي تملأ على اليمامة حياتها فقد غدا كلّ شيء جائزا في دنياها وما عاد هناك ما هو أمرّ ممّا هي عليه فالوضع مزر للغاية، ومن ثم فإنّه حتّى سقي الماء من الآبار - مع أنّها آبارهم- لا يتسنّى لهم إلاّ بعد خيل الأجانب- فالجملة المعترضة تحيلنا على ترتيب اجتماعي يضع طبيعة اليمامة وأهلها في مؤخرة قائمة القبيلة، بل في مرتبة أقّل شأنا حتّى من الخيول.

وهذا لا يتوافق و طبيعة العرب النّبلاء الشّرفاء الّذين افتخر شاعرهم بخصالهم ([1]) وتحدّث عن أفضليتهم ورفعة شأنهم فهم الّذين "يشربون الماء صفوا ويرد غيرهم الماء كدرا وطينا"، ولكن الجملة الاعتراضيّة تكسر بعنف أنفة التّغلبين واليمامة منهم وتمرّغ هذه الأنفة في التّراب فيهوي بذلك سلطانهم ويؤكّد الظّرف (بَعْدَ) أهميّة (البَعْديّة) لأنّ ما يكون بعدها يكون هو الأسبق بالضّرورة في مثل السّطر الشّعري .

---

(1) عمرو بن كلثوم التّغلبيّ (شاعر جاهلي) من أصحاب المعلّقات، هو القائل

و نشربُ إن وردنا الماءَ صَفْوًا و يشرب غيرنا كدِراً و طيـــــنًا

كان بنو ثعلب، من أشدّ العرب في الجاهليّة حتّى قيل: "لو أبطأ الإسلام لأكلت بنو تغلب النّاس" و منهم : ليلى بنت المهلهل ربيعة، و عمّها كليب وائل اعزّ العرب، و بعلها، كلثوم بن عتاب فارس العرب، و ابنها عمر بن كلثوم سيّد قومه.

لمزيد من التّوضيح ينظر: بطرس البستاني، أدباء العرب في الجاهليّة و صدر الإسلام، ج1 دار مارون عبود، ط1986. ص152.

3/*ومن الجمل الاعتراضيّة فئة تنبني على الجمل الاسمية وهي ذات أمثلة تسع:

- **فارفعها و –هي ضاحكة–**

فوق ظهر الجواد.

- **و يلهو بلحيته (و هو مستسلم)**

و يشدو العمامة.

- **الصّبا –بهجة الأهل– صوت الحصان– التّعرّف بالضّيف– همهمة القلب حين يرى برعما في الحديقة يذوي –الصّلاة لكي ينزل المطر الوسمّي– مراوغة القلب حين يرى طائر الموت.**
- **أم أنّها العين –عَيْنُ القَتِيل– الّتي تتأمّل شاخصة.**
- **بنات أبي –الزّهراتُ الصّغيراتُ– يسألنني.**

يتقاسم المثال الأوّل والثّاني خاصيّة نحويّة مشتركة تجعل كلّ جملة من الجملتيْن الاسميتيْن المعترضتيْن (وهي ضاحكة) و(وهو مستسلم) في محلّ نصب حال، وقد قدّمت الجملة الاعتراضيّة الأولى وصفا لحالة اليمامة الفرحة الضّاحكة يرفعها أبوها على ظهر الجواد، فالجملة الحالية (و هي ضاحكة) تحدّد طبيعة إيجابيّة عند الفاعل (الوالد الّذي يرفع) وعند المفعول به (اليمامة) المحمولة على ظهر الفرس، وهي بذلك تسهم في اكتمال المعنى([1]) كما تحدّد الجملة الاعتراضيّة الثّانية وصفا إيجابيّا وحالة اطمئنان وسعادة عند الفاعلين (الأطفال العابثين بعمامة جدّهم كليب) وعند المفعول به كليب المستسلم للصّبية الحفدة تلذّذا واستمتاعا بلهوهم بلحيته ولعبهم في أحضانه.

(1) ينظر: د.فتح الله أحمد سليمان 'الأسلوبيّة مدخل نظري و دراسة تطبيقيّة، مكتبة الآداب، القاهرة. ط.2004 ص173

ومن ثمّ فقد لوحظ زيادة في المعنى بالجملتيْن المعترضتيْن اللّتيْن أبانتا عن سعادة بلغت بالجَدّ إلى الانصياع لحفدته وبالفتاة إلى الضّحك والسّرور وهي تعلو صهوة الفرس، ولولاهما –الجملتان المعترضتان– لضلّ السّياق عاديّا لا يحقّق مبلغه الّذي تمّ له بفضلهما.

وفي المثال الموالي نصطدم بسطر شعريّ يهدّم تلك الأحلام اللّذيذة الّتي سرعان ما تنتهي عند اليمامة وأبيها:

- **فكلّ شيء تحطّم في لحظة عابرة.** "لا تصالح" ص334– الأعمال الكاملة.

حيث تورد الأسطر صورة سلبيّة للغاية تتحدّد من خلالها قائمة ما ضاع وانهدم في جمل اعتراضيّة تقرّر أمورا([1]) في ذهن السّامع، وتصدمه بتتابع ضرباتها الموجعة: فمن –تحطّم بهجة الأهل إلى –صوت الحصان– إلى التّعرّف بالضّيف إلى همهمة القلب حين يرى برعما في الحديقة يذوي– إلى–الصّلاة لكي ينزل المطر الوسميّ...

فكلّ شيء تحطّم في نزوة فاجرة –"لا تصالح"– ص334 الأعمال الكاملة.

(1)ينظر:د. محمود السيّد شيخون، البلاغة الوافية مكتبة الكليّات الأزهريّة. القاهرة، ط1980 ص100.

وفي نفس الفئة من هذه الجمل يرد قول الشّاعر:

- أم أنّها العين –عين القتيل– الّتي تتأمّل شاخصة.

وهو سطر شعريّ يحدّثنا فيه الشّاعر عن مرحلة يصبح فيها كليب أسطورة محمولة في الذّاكرة، وملحمة بطوليّة معيشة الأحداث في حياة أناسها لدرجة اعتبار الشّمس عين القتيل واعتبار عيْن القتيل شمسا، فيقول الشّاعر:

- هي الشّمس، تلك الّتي تطلع الآن؟ –أقوال اليمامة ص339 –أ. الكاملة.

- أم أنّها العيْن –عيْن القتيل– الّتي تتأمّل شاخصة.

لقد أكبر الشّاعر عيْن القتيل من خلال الجملة المعترضة الّتي أخلطت على النّاس التّفريق بينها وبين الشّمس وعيْن بحجم الشّمس لا شكّ أنّها عيْن ليست كبقيّة العيون، ومن حقّها أن تحتويها جملة اعتراضيّة تبرز عظمتها.([1])

وفي موقع آخر يرد قوله:

- بنات أبي –الزّهرات الصّغيرات– يسألنني.

وهو سطر شعريّ يتحدّث فيه الشّاعر على لسان اليمامة في "مراثيها" وهي في وضع نفسيّ لا تحسد عليه، وعلى درجة من الهذيان تبوح من خلالها بكلّ ما يخطر ببالها ومن ضمن ما تتحدّث عنه –أخواتها– غير أنّها تفردهن وتخصّهن بوصف يحتاج اعتراضا بمهل القارئ فرصة التّأثر والإشفاق والاستعطاف ويشاركهن سؤالهن العسير حول،"لماذا تبكي اليمامة ويبكين مثلها". وهذا ما نضطلع بمهمّة الجملة الاعتراضيّة (الزّهرات الصّغيرات) بما لها من لغة مؤثّرة ماثلة في صفتيْن صرفيتيْن متطابقتيْن وهما جمع مؤنّث سالم، ولكنّهما مفعمتان بمفاهيم الرّقة والأنوثة والبراءة والصّغر.

4/*يستخدم الشّاعر جملتيْن معترضتيْن منبنيتيْن على مفردة واحدة في قوله:

- **حسّكما –فجأةً– بالرّجولة.**
- **الصّمت –مُبتسمين– لتأنيب أمّكما.**

---

(1) التّعظيم: غرض بلاغيّ من أغراض الاعتراض، ينظر: البلاغة الوافية، د.محمود السيّد شيخون، مكتبة الكليّات الأزهريّة القاهرة ص99.

والسّطران الشّعريان يقعان في بداية قصيدة "لا تصالح". وفيهما يعقد الشّاعر **دنقل** لقاءً بين كليب وأخيه ويفتح لهما مجالا للمناقشة ممّا يسمح لكليب بمحاولة إقناع أخيه بألاّ يصالح، فيشرع في عرض الأسباب والمبرّرات وهنا يستنجد بأعزّ اللّحظات الّتي قضّاها الأخوان رفقة بعضهم البعض بغية استمالته وتحريك عواطفه، فيعيد عليه شريط الأيّام الّتي تقاسمها الولدان نشأة وكبرا وإحساسا بالرّجولة.

وفي هذه النّقطة الحسّاسة بالذّات يحصر الشّاعر لفظ (فجأة) في جملة اعتراضيّة، تأكيدا على غلاء هذه اللّحظات فهي على حدّ قوله:

- أشياء لا تشترى-

وقداسة هذا العنصر المشترك من عنصر الزّمن الّذي -كما كان كفيلا بجمعهما -ها هو الآن جدير بالتّفريق بينهما، وانحصار اللّفظ (فجأة) بهذا الشّكل يجعل منه نحويّا- حالا منصوبة.

ثم يضيف الشّاعر بطاقة أخرى يؤثّر بها أكثر على نفسيّة أخيه، ويضغط على عواطفه، فيدعوه لتذكّر موقف خاص ينمّ عن قرب الأخ من الأخ وتفهّم الشّقيق للشّقيق، وصبر الشّقيقيْن معا على تأنيب أمّهما وكأنّهما يستمتعان بصنيعها اتّجاههما، وهما مبتسمان، فيرد فعل التّبسّم هذا بين عارضتيْن لينال حظوة تميّز الحدث ومخالفته لمجريات الموقف الجاد الّذي يتطلّب التّأنيب واللّوم والعتاب والكلمة في حكم النّحو أيضا حال منصوبة بالياء لأنّها مثنّى، وبغضّ النّظر عن كون هذه الجمل الاعتراضيّة لا محلّ لها من الإعراب.

5/* يستخدم الشّاعر جملة اعتراضيّة واحدة منبنية على جملة فعليّة:

في قوله:

- ها هو : جسمًا -يعود له- دون رأس.

يرد هذا السّطر الشّعريّ في نصّ "مراثي اليمامة" يتحدّث عن كليب القتيل، ويعرض صورة شنيعة لجثّته و مشهدا مريبا لمنظره، إذ أمسى جسمًا دون رأس، وهو مظهر يثير التّقزّز، ويتنافى مع صورة الاكتمال الّتي عرف بها الرّجل، فكيف له العودة بهذه الهيئة؟.

والسّطران الشّعريان يقعان في بداية قصيدة "لا تصالح". وفيهما يعقد الشّاعر **دنقل** لقاءً بين كليب وأخيه ويفتح لهما مجالا للمناقشة ممّا يسمح لكليب بمحاولة إقناع أخيه بألاّ يصالح، فيشرع في عرض الأسباب والمبرّرات وهنا يستنجد بأعزّ اللّحظات الّتي قضّاها الأخوان رفقة بعضهم البعض بغية استمالته وتحريك عواطفه، فيعيد عليه شريط الأيّام الّتي تقاسمها الولدان نشأة وكبرا وإحساسا بالرّجولة.

وفي هذه النّقطة الحسّاسة بالذّات يحصر الشّاعر لفظ (فجأة) في جملة اعتراضيّة، تأكيدا على غلاء هذه اللّحظات فهي على حدّ قوله:

- أشياء لا تشترى-

وقداسة هذا العنصر المشترك من عنصر الزّمن الّذي -كما كان كفيلا بجمعهما -ها هو الآن جدير بالتّفريق بينهما، وانحصار اللّفظ (فجأة) بهذا الشّكل يجعل منه نحويّا- حالا منصوبة.

ثم يضيف الشّاعر بطاقة أخرى يؤثّر بها أكثر على نفسيّة أخيه، ويضغط على عواطفه، فيدعوه لتذكّر موقف خاص ينمّ عن قرب الأخ من الأخ وتفهّم الشّقيق للشّقيق، وصبر الشّقيقيْن معا على تأنيب أمّهما وكأنّهما يستمتعان بصنيعها اتّجاههما، وهما مبتسمان، فيرد فعل التّبسّم هذا بين عارضتيْن لينال حظوة تمييّز الحدث ومخالفته لمجريات الموقف الجاد الّذي يتطلّب التّأنيب واللّوم والعتاب والكلمة في حكم النّحو أيضا حال منصوبة بالياء لأنّها مثنّى، وبغضّ النّظر عن كون هذه الجمل الاعتراضيّة لا محلّ لها من الإعراب.

5/* يستخدم الشّاعر جملة اعتراضيّة واحدة منبنية على جملة فعليّة:

في قوله:

- ها هو : جسمًا -يعود له- دون رأس.

يرد هذا السّطر الشّعريّ في نصّ "مراثي اليمامة" يتحدّث عن كليب القتيل، ويعرض صورة شنيعة لجثّته و مشهدا مريبا لمنظره، إذ أمسى جسمًا دون رأس، وهو مظهر يثير التّقزّز، ويتنافى مع صورة الاكتمال الّتي عرف بها الرّجل، فكيف له العودة بهذه الهيئة؟.

إنّها عودة غريبة، بهيئة مسلوبة الرّأس واستدعى ذلك المعنى وضع جملته هذا الموضع تأكيدا واستغراقا في الوصف واستتماما لوضع الحال (جسمًا) الّتي سبقت الجملة الاعتراضيّة.

6/*ومن الجمل الاعتراضيّة المنبنية على الشّرط مثال واحد يقول فيه الشّاعر :

- و تذكّر:

(إذا لان قلبك للنّسوة اللاّبسات السّواد ولأطفالهن الّذين تخاصمهم الابتسامة).

حيث إنّ جملة الاعتراض بالشّرط أفادت التّعليق والتّقييد([1])، فلا تذكّرَ يحدثُ ما لم يكن قلب المخاطب ليّنا للنّسوة الحزينات و للأطفال اليتامى الأبرياء، وكان أصل التّركيب اللّغويّ من غير الجملة المعترضة:

- و تذكّر أنّ بنت أخيك اليمامة

زهرة تتسربل في سنوات الصّبا بلباس الحداد.

7/*وفي مثال واحد يقع فيه الاعتراض بجملة النّداء:

- جئناك كُن –يا أمير- الحكم.

والشّاعر هنا بصدد الحديث عن قدوم القوم طالبين الصّلح راجين أن يحقن الدّم، لذلك تتعالى أصوات التّعظيم، من خلال أسلوب النّداء الّذي تنبني عليه الجملة المعترضة بهدف إعلاء شأن المخاطب وطمعا في رضاه وقبوله، وبدون الجملة المعترضة يتقلّص طول الجملة إلى الحدّ التّالي:

- جئناك كُن الحكم.

وبتقليص هذه الجملة على هذا النّحو يتقلّص المعنى، بل ويخرج عن إطار مفاهيم التّرجي والملايَنة إلى معنى الأمر والإلزام وهو ما لا يقتضيه الموقف في السّطر الشّعريّ، ومن ثم فإنّ الجملة الاعتراضيّة وصلت بين ركنيْ التّركيب اللّغويّ للسّطر الشّعريّ من جهة و في نفس الوقت أضافت تنبيها([2]) للمخاطب.

---

(1)ينظر: د. فتح الله أحمد سليمان 'الأسلوبيّة'، مدخل نظري و دراسة تطبيقيّة، مكتبة الآداب، القاهرة. ط.2004 .ص200.

(2)ينظر : نفس المصدر السّابق ص173.

المبحث الثّالث:

البنيات التّركيبيّة اللّغويّة:

الصّرف في المعاجم، مصدر صَرَفَ «علم اللّغة يبحث في أحوال الكلمة قبل أن تدخل في تركيب الجملة.. أو هو علم يبحث عن صيغ الكلمات العربيّة وأحوالها الّتي ليست بإعراب ولا بناء». ([1])

« والصّرف:علم تصرّف أبنية الكلام واشتقاقه ».([2])

وفي الاصطلاح النّحوي «العلم الّذي يبحث في أبنية الوحدة اللّغويّة وتلوّناتها، على وجوه وأشكال عدّة، وبما يكون لأصواتها من الأصالة، والزيادة والحذف، والصّحة، والإعلال، والإدغام، والإمالة، وبما يعرض لتواليها من التّغيّرات ممّا يفيد معان مختلفة».([3])

وقد عدّ الدّارسون المباحث الصّرفيّة في اللّغة العربيّة مقدّمة للمباحث النّحويّة، بالنّظر لما لاحظوا من التّلازم الحاصل بيْن العلميْن وحاجة كلّ منها إلى الآخر، «فالتّصريف إنّما هو لمعرفة أنفس الكلم الثّابتة، والنّحو إنّما هو لمعرفة أحواله المتنقّلة.. وإذا كان ذلك كذلك، فقد كان من الواجب على من أراد معرفة النّحو، أن يبدأ بمعرفة التّصريف، لأنّ معرفة الشّيء الثّابتة ينبغي أن يكون أصلا لمعرفة حاله المتنقّلة».([4])

---

(1)ينظر: المنجد الأبجدي دار المشرق، بيروت لبنان المؤسّسة الوطنيّة للكتاب ، الجزائر ط1986. ص626.

(2) ينظر د.عبد القادر عبد الجليل:علم الصّرف الصّوتي morpho- phonology أزمنة للنّشر والتّوزيع.ط1998.ص36.

(3)ينظر نفس المصدر السّابق ص37.

(4)ينظر نفس المصدر السّابق . ص30.

وانطلاقا من أن «اللّغة منظومة محكمة البنية»([1]) فإنّ أصعدة عدّة تنتظم قوانينها إنْ على المستوى الصّوتي،أو على المستوى الصّرفي،أو على المستوى الدّلالي وما إلى ذلك من أبنية مؤسّسة لتحقيق التّشكّل اللّغوي بالتّراكيب المتداخلة، ممّا يسمح بأداءات متباينة ووظائف جمّة أثناء قيام اللّغة بأدوارها.

وما يهمّ الباحث في هذا الصّدد، هو الانتهاء عند جملة من البنى التّركيبيّة ليستجلي من خلالها أبنيّة الأفعال المؤسّسة للمدوّنة الشّعريّة في أزمنتها الثّلاث،الماضي المضارع،الأمر ليحصيها عددا ويحاول توضيح ما هو الزّمن الّذي يهيمن على النّص الشّعري؟ ومن ثمّ على الشّاعر؟ ولماذا تتوافر الأفعال المضارعة بشكل يمنحها الاستحواذ الأكبر على مجريات الخطاب الشّعري عند **أمل دنقل؟**

كما يمنح الإجراء نفسه الوقوف على بنيات بعض الأبنية الصّرفيّة لمشتقّات ترد مطّردة في ثنايا النّصوص الشّعريّة مثل أسماء الفاعلين، أسماء المفعولات وغير ذلك ممّا يتيح نفس التّساؤلات السّابقة حول تخيّر الشّاعر بعضها على بعض، والتزامه نوعيات معيّنة دون أخرى،وهذه هي مهمّة يضطلع بها «علم الصّرف morphology العلم الّذي يعني بالدّراسة اللّغويّة للبنية الدّاخليّة للكلمة،وهو ينقسم إلى قسميْن كبيريْن،علم الصّرف التّصريفيinflectional وعلم التّصريف الاشتقاقيّ derivational ويعنى القسم التّصريفي بدراسة التّغيّرات الّتي تحصل في بنية الكلمة للإشارة إلى الجنس(مذكّر/مؤنّث)أو العدد(مفرد،جمع)مثلا.بينما يعنى الاشتقاقي بكيفيّة صياغة كلمات جديدة من كلمات قائمة،مثل صياغة اسم من فعل أو صفة...»([2])

---

(1) ينظر: عبد القادر عبد الجليل علم الصّرف الصّوتي morpho- phonology: أزمنة للنّشر والتّوزيع.ط1998. ص29.

(2) ينظر: عنف اللّغة، جان جاك لوسركل the violence of language. Jean-jacque lecercle. (ترجمة د.محمّد بدوي، مراجعة د.سعد مصلوح) الدّار العربيّة للعلوم، المركز الثّقافي العربيّ ط/فيفري2005ص464.

* جداول النّظام الفعلـــــــــــــــيّ (الماضي، المضارع، الأمر) في الدّيوان:

القصيدة	* الفعل الماضـــــــــــــي	عدده	الملاحظة
لا تصالح	منحوك،متّ،كان،أتكلك،جئناك، هلك، كنت،حرمتك، لان، كنت، عدت،حرمتها، أغضبها، زارها،توّجوك، أتاني، صار،استطبت، قال، مال، قتلوك، ناشدتك، قصدوك،توالت، حذّرتك، كنت، متّ، كان، صافحني، سار، اختبأ، اهتزّ، انفتأ، تحاملت، احتملت، فرأيت، تحطّم، اغتالني، اغتالني، سرق، وقفت، ملأتها، تدلّت، نسيت.(44 فعلا ماضيا مبنيا للمعلوم+ 04 أفعال مبني للمجهول، قيل، قيل، قيل، قيل)	48	*الفعل الماضي في المقام الثّاني.
	* الفعل المضـــــــــــارع		*هيمنة الفعل المضارع.
	تصالح، أفقأ، أثبّت،ترى، يكبت، تعانقه، تزالان، يصير، تنسى، تلبس، تثقل، تصلح، تتوخّ، تصالح، تصالح، تتساوى، سيقولون ، سيقولون، يراعوا، يجيب، تصالح، تذكر، تخاصمهم، تتسربل، تعدو، تمسك، أرفعها، يكون، يبتسم، تعود، يتسابق، لينالوا، يلهوا، يشدوا، تصالح، ترى، تجلس، تصالح، ترى، تجلس، تصالح، تخطو، تصير، تنظر، تبصر، يجيئك، توّجوك، تصالح، تزن، تصالح، يملأ، تندلع، تتنفّس، يخرس، تصالح، تستنشق، تنظر، تعرف، تستطيع، تصبح، ترجو، ينام، تحلم، تتغنّى، يكبر، تصالح، تقتسم، تردّ، تصالح، تسوق، تبدي، سيقولون تطلب، يطول، يولد، يلبس، يوقد، يطلب، يستولد، تصالح، تبهت، تبقى، تصالح، أغفر، أكن، أكن، أتتسلّل، أحوم، أمدّ، أطأ، يصيح، يمشي، يتشفّى، يكن، يكن، يتشكى، تصالح، يعود، يرى، يدوّي، ينزل، يرى، يرفرف،	112	* قلّة فعل الأمر

	يقتلني، يقتلني، تصالح، يطلق، تصالح، يحبون، تصالح، تريد، تصالح.(110 فعلا بالإضافة إلى فعليْن 02 مبنييْن للمجهول: أترى، تشترى).		
	* فعل الأمـــــــــــر		
	كن، اغرس، ارو، خذ، انتبه.	05	
	* الأزمنة الثّلاث في كامل النّـــــص:	165	

القصيدة	* الفعل الماضـــــــــــي	عدده	الملاحظة
أقوال اليمامة	عادت.	01	* مرّة واحدة للفعل **الماضي**
	* الفعل المضـــــــــارع		
	أريد، أطلب، يرث، تتناسى، تتنكّر، تهاجر، تترنّم، تذرع، يتحمّل، يحبس، يشبه، تطلع، تتأمّل، يتسرّب، يخضرّ، تطلع، يتنقّل، يعود، أقول، يتكلّم، يطهرها، يصقله،ينضجه، تدخلوا، تعود، تسير، أقول،يضرب، يظلّ، تطمئنّ، يقدّم، يسود، أقدّم، يطالبني، أقدم،تمرّ، تبيع ،تبتاع "بالإضافة إلى فعل مبني للمجهول تُرفع"	39	* هيمنة **الفعل المضارع.**
	* الفعل الأمـــــــــــر		
	كونوا، كونوا، كونوا.	03	***فعل الأمر في المقام الثّاني**
	* الأزمنة الثّلاث في كامل النّـــــص:	43	

القصيدة	* الفعل الماضـــــــــــي	عدده	الملاحظة
مراثي اليمامة	صار، صارت، جعلن، انسكبت، نمْن، جاء، أخذ، كلّلته، هان، سرقته، نزل، كسا، كرّم، مات، ذهب، براه، عرف، اغترف، لبس، حاكه، رماه، ذهب، سلبت، خلق، كسا، شابه، صار، كان، حرم، آب، جاء، خاض، أحرقت + (قيل).	35	* الفعل الماضي في المقام الثّاني
	* الفعل المضـــــــــــارع		
	يشير، يتطاول، يخرق، يخرط، يتطاول، نستقي، يلتفّ، تتوهّج، نستقبل، تضمّ، تبقى، أسائل، يطيرون، تتحفظ، سيروّض، سيضمّد، يسألنني، أبكي، يبكين، يخلدن، أغالب، أروي، يهزّ، يلمس، يعطي، يمضي، تشتكيان، يرتوي، يكتوي، يعود، تتقبّل، يرجع، يرجع، ينهض، يعود، يتمنطق، يجيء، يجيء، يعرفه، أقذف، يتصدّى، يطحنها، أثني، أقذف، تستقرّ، تثقب، يتناثر، تبد، تظلّ، ترجع، وتفرد، تنهض + يُؤخذ، يُتوّج،	69	* هيمنة الفعل المضارع.
	* الفعل الأمـــــــــــر		* قلّة فعل الأمر
	أريقوا، صبّوا، أبقِ، ردّ، قفوا، قفوا.	06	
	* الأزمنة الثّلاث في كامل النّـــــــص:	110	

بنيات الفعل المضارع:

وباعتبار فعل المضارع([1]) هو الّذي سجّل حضورا اكتسح حقول النّص الثّلاثة فإنّنا نعرض له أوّلا لاستطلاع جملة البنيات الّتي تُصنّف ضمنها طبيعة التّشكيلات الفعليّة الّتي استخدمها الشّاعر.

***بنية (فَاعَلَ – يُفَاعِلُ):**

استخدم **أمل دنقل** هذه البنيّة استخدامات عديدة جلّها الصّيغة الّتي لازمت النّص "الوصايا العشر" طيلة اثنيْن وعشرين مرّة وهي (تصالح) وقد كانت مسبوقة بلا النّاهية الجازمة في كلّ هذه التّوظيفات كما استخدم –بالإضافة إلى هذا الفعل– الأفعال التّالية: تعانقه، تخاصمهم، يطالبني، أسائل، أغالب.

وفي صيغة (فَاعَلَ – يُفَاعِلُ) دلالة على المشاركة(2) كما في المصالحة والمعانقة والمخاصمة أو على التّكثير(3) كما في المساءلة، المبالغة، والمطالبة..

***بنية (فَعَلَ– يَفْعَلُ):**

تكرّرت بنية (يَفْعَلُ) في أسطر شعريّة من قصيدتيْ "الوصايا العشر" و"مراثي اليمامة" في الأفعال التّالية: أفقأُ، أرفعها، يملأُ...وغيرها.

فتظهر بنية (يَفْعَلُ) كقوله: – والرّجال الّتي ملأتها الشّروخ.

لتدلّ على الامتلاء والكثرة، كما استخدم الشّاعر (أفقأ، أرفعها) في الوصف وتقريب الصّورة أثناء رفع الفتاة على ظهر الجواد.

---

(1) المضارع: ما دلّ على حدوث شيء في زمن المتكلّم وبعده في مثل: يقرأ، يكتبُ. وصلوحه للحال والاستقبال وهما من الظّواهر المعنويّة.

ينظر: د. عبد القادر عبد الجليل، علم الصّرف الصّوتي morpho- phonology ، أزمنة للنّشر والتّوزيع، الأردن ط1/ 1998، ص163.

(2) + (3) ينظر: المصدر السّابق ص237.

***بنية (فَعَلَ- يَفْعُلُ):**

تواترت هذه البنية في القصائد بشكل بارز فيما يلي: تذكر، تطلب، تنظر، يصقله، يخلدن، تثقب... وقد عبّر به الشّاعر عن كثير من الغرائز أي الأوصاف المخلوقة مثل: الرّقق، الحلم،السّهولة،..([1])

***بنية (فَعَلَ- يَفْعِلُ):**

وظّف أمل بنية (يَفْعِلُ) بشكل له حضوره فظهرت في مثل قوله:

تجلس، تصير، يخرس، تعرف، يلبس، يحبس، يخرق، أقذف...

***بنية (تفعَّلَ- يَتَفَعَّلَ):**

نجد لهذا الاستخدام أمثلة معتبرة الأّتي تؤدّي دلالات متباينة ([2]) مثل "التّكلّف" كقوله: تتوخّ، تتنكّر، يتحمّل، أتسلّل.

ومثل "المطاوعة" كقوله: يتوهّج، يتسرّب..

وأفاد دلالة حصول أصل الفعل مرّة بعد مرّة مثل قوله: يترنّم، يتبسّم.

وفي أمثلة "الاتّخاذ" كقوله: تتأمّل.

---

(1) ينظر: د. عبد القادر عبد الجليل، علم الصّرف الصّوتي morpho- phonology ، أزمنة للنّشر والتّوزيع، الأردن ط1/ 1998، ص221.

(2) ينظر: د. عبد القادر عبد الجليل، علم الصّرف الصّوتي morpho- phonology ، أزمنة للنّشر والتّوزيع، الأردن ط1/ 1998، ص238.

ينظر أيضا: المنجد الأبجدي، دار المشرق، بيروت ط1968 ص. ب.

*بنية (أَفْعَلَ- يَفْعِلُ):

وردت لهذه البنية أمثلة عديدة حاملة لدلالات منها([1]) ما دلّ على الصّيرورة أي دلالة اكتساب الفاعل لشيء من لفظ الصّيغة كقوله: تفرد..

ودلالة التّعديّة وهو كثير كقوله: تبدي، يطلق، تمسك، يوقد، يبصر.

كما أفاد دلالة الدّخول الزّماني كقوله: تُصبِحُ.

*بنية (فَعَّلَ- يُفَعِّلُ):

الفعل المضارع من هذه البنية غير وارد في قصيدة "لا تصالح" ولكن أمثلته متكرّرة في قصيدتي "الأقوال" كقول الشّاعر: يطهّرها، يقدّم، أقدّم، وفي قصيدة "المرثي" كقوله: سيضمّد، سيروّض، أُنزِّه، أُثنِّي.

ونجد لهذه الأبنية دلالات متعدّدة كدلالة الإزالة مثل: (يطهّرها، سيضمّد) الّتي توحي بإزالة آثار الجروح ودلالة التّعديّة كما في الفعلين (يقدّم، يقدّم) مكرّرين.

ودلّت أمثلة أخرى على المبالغة والتّكثير كما في (أنزّه، أثنّي). ([2])

---

(1) ينظر: د. عبد القادر عبد الجليل، علم الصّرف الصّوتي morpho- phonology ، أزمنة للنّشر والتّوزيع، الأردن ط1/ 1998، ص234-235.

ينظر أيضا: المنجد في اللّغة والأعلام، دار المشرق بيروت،المكتبة الشّرقية، ط/31 ، 1991. ص .و.

(2) ينظر: د. عبد القادر عبد الجليل، علم الصّرف الصّوتي morpho- phonology ، أزمنة للنّشر والتّوزيع، الأردن ط1/ 1998، ص236- 237.

ينظر أيضا: المنجد في اللّغة والأعلام، دار المشرق بيروت،المكتبة الشّرقية، ط/31 ، 1991. ص .و.

***بنية (اسْتَفْعَلَ- يسْتَفْعِلُ):**

ترد أمثلة هذه البنية في استخدامات عديدة منها: يسْتنشق، يسْتولد، تستقبلُ، تسْتطيعُ فأفادت معنى المبالغة مثل: يستنشق، يستولد.

***بنية (افْتَعَلَ- يفْتَعِلُ):**

ومنها قول الشّاعر: تشتري، تقتسم، تطمئِّن، تَبتَاعُ.

ونجد له معاني مختلفة مثل معنى الطّلب في (اشترى، تبتاع) ومعنى المبالغة كما في (تطمئِّن) وترد هذه البنية حاملة معنى صيغة أخرى هي (تفَاعَل) حيث يدلّ الفعل (اقتسم) على (تقاسم) وفيها معنى المشاركة في التّقاسم والاقتسام والمقاسمة([1])

***بنية (افْعَلَّ- يَفْعَلُّ):**

نجد لهذه البنية مثالا في نص "أقوال اليمامة" في قوله:

- يخْضَرُّ

لتدلّ على صفة الاخضرار في اللّون، وهي صيغة تأتي لدلالة اللّون أو العيب ولا تأتي إلاّ لازمة.([2]) .

---

(1)) ينظر: د. عبد القادر عبد الجليل، علم الصّرف الصّوتي morpho- phonology ، أزمنة للنّشر والتّوزيع، الأردن ط1/ 1998، ص239- 240.

ينظر أيضا: المنجد في اللّغة والأعلام، دار المشرق بيروت،المكتبة الشّرقية، ط/31 ، 1991. ص. و.

(2)) ينظر: د. عبد القادر عبد الجليل، علم الصّرف الصّوتي morpho- phonology ، أزمنة للنّشر والتّوزيع، الأردن ط1/ 1998، ص241.

ينظر أيضا: المنجد في اللّغة والأعلام، دار المشرق بيروت،المكتبة الشّرقية، ط/31 ، 1991. ص. ز.

*بنية (انْفَعَلَ- يَنْفَعِلُ):يوجد لهذه البنية مثال في نص "لا تصالح" في قول الشّاعر:

- تَندلِعُ.

ما يكون من هذه البنية يكون لازما، وفي الأفعال العلاجيّة أي ذات أثر حسّي ظاهر للعيْن، فيدلّ على المطاوعة كما هو الأمر في المثال: - تندلِع.([1])

*بنية (فَعْلَلَ- يُفَعْلِلُ): يتوفّر نص "لا تصالح" على مثال لبنية (يُفعْلِلُ) في قول الشّاعر: -يرَفرفُ.

تدلّ هذه الصّيغة على المطاوعة.

*بنية (فَعُلَ- يفْعُلُ): ولها مثال في قصيدة "لا تصالح" في قوله:

- يكْبُرُ.

وصيغ هذه البنية في الغالب « تدلّ على الغرائز، كالأوصاف المخلوقة، كالحسن، والطّول، القصر، والكبر كما هو الأمر في المثال (يكبُرُ)، ويأتي هذا النّوع من الأفعال "لازمًا" ».([2])

---

(1)) ينظر: د.عبد القادر عبد الجليل، علم الصّرف الصّوتي morpho- phonology ، أزمنة للنّشر والتّوزيع، الأردن ط1/ 1998، ص240- 241.

ينظر أيضا: المنجد في اللّغة والأعلام، دار المشرق بيروت،المكتبة الشّرقية، ط/31 ، 1991. ص/ و+ز.

(2)) ينظر: د. عبد القادر عبد الجليل، علم الصّرف الصّوتي morpho- phonology ، أزمنة للنّشر والتّوزيع، الأردن ط1/ 1998،ص221.

جدول بنيات الفعل المضارع في الدّيوان:

البنيـــة	القصيـــدة	الأمثـــلة
*فَاعَلَ	لا تصالح	تصالح، تعانقه، تصالح، تصالح، تصالح، تتساوى، يراعوا، تخاصمهم، يتسابق، تصالح، تصالح، تصالح، تصالح، تصالح، تصالح، تصالح، تصالح، تصالح، تصالح، تصالح، تصالح، تصالح، تصالح.
*يُفَاعِلُ	أ. اليمامة	يطالبني، تهاجر.
	م.اليمامة	أسائِل، أغالب، تصادفه.
*فَعَلَ	لا تصالح	أفقأ، أرفعها،يملأ، ترى، تزال، يكون، تعود، لينالوا، ترى، يملأ، ينام، أكن، أكن، أحوم، أطأ، يكن، يعود، يرى.
	أ. اليمامة	
*يَفْعَلُ	م.اليمامة	يظلّ، تبقى، يلمس، ينهض، يطحنها، تظلّ، تنهض.
*فَعَلَ	لا تصالح	تذكر،تدعو، يلهوا، يشدّوا، تخطو، تنظر، تنظر، يرجو، تحلم، تردّ، تسوق، سيقولون، تطلب، يطول،يطلب، أمدّ، يقتلني، يقتلني سيقولون، تعدو.
*يَفْعُلُ	أ. اليمامة	أطلب، تذرع، تطلع، تطلع، يعود، أقول، يصقله، تدخلوا، تعود، أقول، يسود، تمرّ.
	م.اليمامة	يَخرط، تَضمُّ، يسألنني، يخلدن، يهزّ، يعود، يرفض، يموت، يموت، يعود، تثقب، يعود.
*فَعَلَ	لا تصالح	يصير، تلبس، تجلس، تصير، يجيئك، تزن، يخرس، تعرف، يلبس،تبهتُ،أغفر، يصحْ، يمشي، يذوي، ينزل.
*يَفْعِلُ	أ. اليمامة	يرث، يحبس، يشبه، تسير، يضربُ، تبيع.
	م.اليمامة	يَخرق،أبكي، يبكين، أروي، يمضي، يجيء، يرجع، يرجع، يجيء، يجيء، يعرفه، أقذف، أقذف، ترجع.
*تَفَعَّلَ	لا تصالح	تتوخّ، يتبسّم، تتنفّس، تتغنّى، يتشفّى، يتشكّى، أتسلّل.
	أ. اليمامة	تنكّر، يتحمّل، تترنّم، يتحمّل، تتأمّل، يتسرّب، يتنقّل، يتكلّم.

*يَتَفَعَّلُ	م.اليمامة	يتوهّج، يُنضجُ.
*أَفْعَلَ	لا تصالح	يجيب، تبدي، يطلق، تريد، تمسك، تُصبح، يحبُّون،توقد،تبصر
	أ. اليمامة	أريد، يُنضجه.
*يُفْعِلُ	م.اليمامة	يُشير، يطلق، تفرد.
*فَعَّلَ	لا تصالح	
	أ. اليمامة	يطهّرها، يقدّم، أقدّم.
*يُفَعِّلُ	م.اليمامة	سيضمّد، سيروّضُ، أنزِّهُ، أثنِّي.
*اسْتَفْعَلَ	لا تصالح	يستنشقُ، تستطيع، يَستَولِدُ، نستقبل.
	أ. اليمامة	
*يَسْتَفْعِلُ	م.اليمامة	نستقبل.
*افْتَعَلَ	لا تصالح	تشتري، تقتسم.
	أ. اليمامة	تطمئنّ، تبتاعُ.
*يَفْتَعِلُ	م.اليمامة	
*افْعَلَّ	لا تصالح	
	أ. اليمامة	يخضرُّ.
*يَفْعَلُّ	م.اليمامة	
*انْفَعَلَ	لا تصالح	تندلع.
	أ. اليمامة	
*يَنْفَعِلُ	م.اليمامة	
*فَعْلَلَ	لا تصالح	يرفرف.
	أ. اليمامة	
*يُفَعْلِلُ	م.اليمامة	
*فَعُلَ	لا تصالح	يكبرُ.
	أ. اليمامة	
*يَفْعَلُ	م.اليمامة	

*** جدول بنيات الفعل الماضي في الدّيوان:**

البنية	القصيدة	الأمثلة	دلالة بعض الأفعال
*فَعَلَ *يَفْعُلُ	لا تصالح	كان،كنت، حرمتها، كنت،حرمتها زارها قال، قتلوك، كنت، كان، قال، قتلوك.	*بعضها لازم يدلّ على الماضي:كان، كنت. *بعضها يدلّ على التّعدية:زار،قتل، حرمتك
	أ.اليمامة	عادتْ.	
	م. اليمامة	يأخذ،هان، كسا،مات، مات،يخلق، كسا شابه، كان، حرم، آب، خاض، مات.	
*فَعَلَ *يَفْعِلُ	لا تصالح	جئناك، لان، صار، مال، أتاني، صار، مال، سرق، وقفت.	*على التّحوّل مثل: صار،لان، مال،يصير * وعلى التّعدية: سرق، وقفت، حاك، سلبت.
	أ.اليمامة		
	م. اليمامة	صار، يصير، جاء، تزال، عرف، لبِس حاك، رماه، سلبت، شابه، صار، جاء.	
*فَعَّلَ *يُفَعِّلُ	لا تصالح	توّجوك، حذَّرَتكَ.	* المبالغة و التّكثير
	أ.اليمامة		
	م. اليمامة	كلّلته، كرَّمَ.	
*افْتَعَلَ *يَفْتَعِلُ	لا تصالح	اختبأ، احْتملتُ.	* المطاوعة.
	أ.اليمامة		
	م. اليمامة	اغترف.	
*أفْعَلَ *يُفْعِلُ	لا تصالح	أثكلك، أغضبها.	*التّعدية.
	أ.اليمامة		
	م. اليمامة	أحرقت	
*انْفَعَلَ	لا تصالح	انفثأ.	

	أ.اليمامة		*المطاوعة.
*يَنْفَعِلُ	م. اليمامة	انسكبت	
*فَاعَلَ	لا تصالح	صافحني، ناشَدتْكَ.	*المشاركة.
	أ.اليمامة		
*يُفَاعِلُ	م. اليمامة		
*تَفَاعَلَ	لا تصالح	توالت، تحاملت.	*المبالغة.
	أ.اليمامة		
*يَتَفَاعَلُ	م. اليمامة		
*اسْتَفْعَلَ	لا تصالح	اسْتطبْتَ.	*الإصابة.
	أ.اليمامة		
*يَسْتَفْعِلُ	م. اليمامة		

*** جدول بنيات فعل الأمر في الدّيوان:**

البنية	القصيدة	الأمثلة	الدّلالة
* فَعَلَ	لا تصالح	كنْ، اغرسْ، ارْوِ، ارْوِ، خذْ.	*بعضها لازم: كنْ، كونُوا، قفُوا..
*افْعَلْ	أ.اليمامة	كونُوا، كونُوا، كونُوا.	*بعضها يعني التّحوّل مثل: رُدَّ
	م.اليمامة	صبّوا، رُدَّ، قفُوا، قفُوا.	*وبعضها متعدّي مثل:اغرسْ،صبُّوا.

*جدول يحصي مجاميع الأزمنة الثّلاثة ونسبها في الدّيوان:

القصيـــــدة	الفعل الماضي	الفعل المضارع	فعل الأمر	الأزمنة الثّلاث في كلّ نص
*لا تصالح	48	112	05	165
*أقوال اليمامة	01	39	03	043
*مراثي اليمامة	35	69	06	110
المجمـــوع	**84**	**219**	**15**	**318**
النّســـب	**٪26.71**	**٪68.86**	**٪04.71**	**٪100**

* البنيات الاسمية في الدّيوان:

* جدول إحصاء الصّيغ الاسميّة المختلفة في الدّيوان:

القصيدة	لا تصالح	أقوال اليمامة	مراثي اليمامة	المجموع	النّسب
اسم الفاعل	22	06	15	43	%14.38
اسم المفعول	08	02	04	14	%04.68
صيغة المبالغة	05	02	02	09	%03.01
المصدر	35	07	32	74	%24.74
اسم الآلة	14	03	15	32	%10.70
اسم الزّمان	10	01	02	13	%04.34
اسم المكان	12	05	13	30	%10.03
اسم الإشارة	06	01	00	07	%02.34
اسم الاستفهام	16	11	14	41	%13.71
اسم الموصول	14	05	17	36	%12.04
عدد الصّيغ في كلّ قصيدة	142	43	114	299	%99.97

يحفل ديوان **أمل دنقل** بزخم كبير من الأسماء تتنوّع صيَغُه، وتتوزّع عبر أرجاء القصائد طافحةً بأداءات إيجابيّة مختلفة، وقائمة بوظائف أسلوبيّة مُتجليّة على مستويات التّركيب اللّغوي، والتّشكيل الشّعري، وبارزة على صعيد النّظام الصّوتي في الخطاب الشّعريّ سواء تعلّق الأمر بصيغ أسماء الفاعلين أو أسماء المفاعيل أو صيغ المبالغة أو المصادر وما إلى ذلك من سلسلة الأسماء الّتي تبني جداريات القصائد الشّعريّة.

بنيات المصدر:

حازت بنيات المصادر حصّة الأسد وشكّلت تنوّعا ثريا في القصائد«وهذه التّنوّعات هي صفات صرفيّة تحمل دلالات معيّنة، إلى جانب دلالاتها المعجميّة المكتسبة من الجذر الّذي تولّدت منه، والصّفة الصّرفيّة (صيّغة) ذات تركيب معيّن تجري وفق ميزان، ولذا فإنّها عندما تدخل بنية التّركيب القواعديّ، فإنّها تكتسب علاقة وظيفيّة معيّنة، تنحو بها إلى جوانب دلاليّة مختلفة، ينهض السّياق بها و يعين على بلوغ مقاصدها».([1]) كما يحدث مع هذه البنيات الصّرفية المتواترة التّي تشكّل نظاما إسميّا ثريّا مستحكما يأتي في مقدّمته هذه المصادر([2])،حيث استخدم الشّاعر ما يزيد عن أربع وسبعين (74) مصدرا أي ما نسبته 24.74 % من النّظام الاسميّ المتنوّع والمتوزّع في قصائد الدّيوان.

---

(1) ينظر: د.عبد القادر عبد الجليل "علم الصّرف الصّوتي" morpho- phonology أزمنة للنّشر و التّوزيع ط1/ 1998 ص286.

(2) المصدر: ما دلّ على الحدث مجردا من الزّمن وهو أصل جميع المشتقّات.

ينظر: السيّد أحمد الهاشمي، القواعد الأساسيّة للّغة العربيّة حسب منهج متن الألفيّة "لابن مالك" وخلاصة الشّراح لابن هشام وابن عقيل الأشموني، دار الكتب العلميّة، بيروت لبنان ص302.

وهذا الثّراء في الأبنية المصدرية تمظهر في تعدّد أوزان الصّيغ المصدرية المختلفة ثلاثية ، رباعية، خماسية، وحتّى سداسية الّتي تعكس مُرونة في الاستخدام من قبل الشّاعر، وتظهر اختياراته الصّرفيّة المتكيّفة مع متطلّبات الموقف الشّعري، لاستيعاب مساحات دلاليّة تفي بما يريد الشّاعر أن يعبّر عنه، فبنية (افتعال) مثلا مناسبة تماما لحالة تَمثُّلِ (امتشاق)([1]) الحسام، ونابضة بمعاني وحركيّة مشهد انتشال السّيف واختلاسه، واختطافه وهذه الصّورة الحيويّة، وهذا الموقف البطوليّ الوثّاب هو الّذي افتقده كليب في قومه وخشي عليهم الميل إلى الصّدام.

كما تتوافق البنية المصدريّة (فَعْلة) مع مصدر (المرّة) من معاني (قطرة، جرعة) الّتي تدلّ على وقوع الحدث مرّة واحدة.

(1) المنجد الأبجديّ دار لشرق، بيروت لبنان. المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر ط/ 1986، ص142.

* جدول بنيات المصادر:

وزن البنيّة	الأمثلة في كلّ قصيدة		
	*لا تصالح	*أ.اليمامة	* مراثي اليمامة
*فَعْل	الصّمت، طعْم، حسّكما، ذنب، زيْف، ثأر، ثأر.	الكيّ،الكير النّوم.	الصّيد،صيد موت الموت،فقد، العدل، الغيب.
*فَعَلَ	الهرب، الخطأ، الظمأ.	الوهج.	نسب، التّعب، اللّعب
*فُعْل	الصّلح.		جرح،الملك، الملك، نبل،الحبّ،الحبّ
*فَعَال	الحياء.		الخيال، الكمال، الخراب، سلام.
*افْتِعَال	ارتداء، امتشاق، امتطاء.	الاتّجاه.	اغتيال.
*فَعْلَة	بهجة، نزوة.		جرعة، قطرة، بصمات.
*فُعُول	شروخ، الشّموخ، المسوخ.		
*فعُولة			خصومة،خصومة،خصومة،خصومة،خصومة
*تَفْعِيل	تأنيب.		
*فُعَال	الرّقاد.		
*تَفَاعُل	تصالح.		
*مُفاعلَة	مراوغة.		
*فعْلَلَة	همْهمة.		
*مَفعَالية		معدانيّة.	
*فَعِيلة	مشيئة.		
*فَعَالة	عدالة.		
*افْتِعالة	استدارة، ابتسامة.		
*فِعَال	صدام.		
*تَفَعّل	التّعرّف.		

بنيات اسم الفاعل:

وبعد المصدر تأتي صيغة صرفيّة هامّة من حيث اعتماد الشّاعر لعدد كبير منها إذ بلغ عددها ثلاثا وأربعين مرّة ممّا يساوي نسبة هامّة قُدّرت بـــ14.32٪ فيحتلّ حضور **اسم الفاعل** المرتبة الثّانية – بعد المصدر– في قائمة الصّيغ الصّرفيّة.

وتصنيفا لبنى أسماء الفاعلين نتبيّن توظيف الشّاعر لمجموعة لا بأس بها، يأتي في مقدّمتها بنية (فَاعِل) من أمثلة (فارس، صامتة، غازي، قاتل) ذات الأصل والانشقاق الثلاثيّ والملاحظ أنّها البنية الأكثر استعمالا ضمن هذه الصّيغة.

ووظّف بنية (مُفْتَعِل) من أمثلة (مُغتصب، مُنتصب، مُكتمل) وقد صيغت هذه البنية من أفعال غير ثلاثيّة، فكانت على وزن مضارعها المبني للمعلوم، مع تغيير حرف المضارع (ميمًا) مضمومة وكسر ما قبل آخرها.([1])

ووظّف الشّاعر لاسم الفاعل بنية أخرى (مُتَفَّعِل) من أمثلة ذلك (المتلوّنة، المسرّب، المتمزّق) بنية سداسيّة صيغت عل أوزان مُضارعها مع إبدال حرف المضارعة (ميمًا) مضمومة وكسْر ما فبل آخره.

كما استخدم الشّاعر بنيتيْن أخريين وهما (مُنْفَعِل) مثل (المنطوي) وبنية (مُسْتَفْعِل) مثل (مستدير) ولكن بعدد أقّل سبق في البنيات السّالفة.

---

(1) ينظر:د. عبد القادر عبد الجليل، علم الصّرف الصّوتي morpho- phonology ، أزمنة للنّشر والتّوزيع، الأردن ط1/ 1998، ص291.

* جدول بنيات اسم الفاعل في الدّيوان:

البنيـــة	الأمثلـــــــــة في كلّ قصيـــــــــدة			الملاحظـــــة
	*لا تصالـــــــح	*أ.اليمامـــة	*م.اليمامـــة	
*فَاعِل	فارس،صامتة،ضاحكة، فارس، الرّاقدين، كاملة شاملة، غازيا، قاتلي، واقفا، عابرة، الدّائرة، النّاظرة، طائر،الكاسرة، فاجرة،الماكرة،السّاحرة فارس، اللاّبسات.	الطّائر،شاخصة، قابضتان،الفارس آمنة.	ظامئ، صاحبه، راضية، واهبة، غافلا، القادم، شائبة.	من أصل ثلاثي وهي البنية المهيمنة.
*مُفْتَعِل	مُحترفا، مُنتصبا.		المغتصب،مكتمل، متّحد.	خماسيّ.
*مُتَفَعِّل			المتلوّنة،المتمزّق المتسرّب.	
*مُنْفَعِل	مُنتصب.		المنطوي.	الخماسيّ.
*مُسْتَفْعِل			المّستدير.	السّداسيّ.

***بنيات اسم المفعول:**

لعلّ أقرب صيغة إلى اسم الفاعل هي صيغة اسم المفعول الّتي تواتر لها عدد من الأمثلة المختلفة، يمكن تصنيفها في البنيات التّالية:

بنية (مُفَعَّل) مثل (الملطّخ، مطرّزة، مدنّس، منكّس) حيث صيغت على أوزان أفعالها المنبنيّة للمجهول مع إبدال حرف المضارعة (ميمًا) مضمومة وفتح ما قبل آخرها «ودلّت على من وقع عليه أثر الفعل حدوثًا».([1])

وبنية (مُفاعَلَة) استخدم الشّاعر هذه البنية في (المبارزة، المُباركة).

بنية (مُسْتَفْعَل) واستخدمها الشّاعر في (المُستعارة) مرّة واحدة.

*** جدول بنيات اسم المفعول:**

البنية	الأمثلة في كلّ قصيدة		
	*لا تصالح	*أ.اليمامة	*م.اليمامة
*مُفَعّل	الملطّخ، مطرّزة،المدنّس،مُنكّس، المقدّس.	محمّلة، المطوّق.	مسمّرة.
*مُفَاعَلَة	المبارزة.		المباركة.
*مُسْتَفْعَل	المستعارة.		المستطاب،المستجاب.
*مفْعُولَة	مرسومة.		

(1) ينظر: د. عبد القادر عبد الجليل، علم الصّرف الصّوتي morpho- phonology ، أزمنة للنّشر والتّوزيع، الأردن ط1/ 1998، ص294.

***بنيات صيغة المبالغة:**

تواترت مجموعة من الأمثلة لصيغة المبالغة مشكّلة فئات البنيات التّالية:

بنية (فَعِيلة) في قوله (الجليلة، الذّليلة، الخفيضة) وهي موصولة بتاء المؤنّث الفارقة بين (فعيلة) للمؤنّث و (فعيل) للمذكّر.

بنية (فعيل) في (الزّنيم، اللّئيم، الشّريد، الشّهيد...) وبنيات صيغة المبالغة هذه تحمل «الدّلالة على كثرة اتّصاف الموصوف بالصّفة...وهي قياسيّة وتبنى من الثّلاثي غالبا...»([1]) وقد كان عدد الأمثلة المستخدمة حوالي تسعة وكانت نسبته المئوية مقدّرة بـــ03.01٪.

*** جدول بنيات صيغة المبالغة:**

البنيـــة	*الأمثلـــــــــــــة في كلّ قصيـــــــــــــدة		
	*لا تصالـــــــــــح	*أ.اليمامـــــــة	*م.اليمامـــــة
*فَعِيل	الجليلة، الذّليلة، الزّنيم، اللّئيم، قديم.	الشّريد، الشّهيد.	الخفيضة، صغير.

(1) ينظر: المنجد الأبجدي، دار لشرق، بيروت لبنان. المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر ط/ 1986، ص و.

***بنيات اسم الآلة:**

لأسماء الآلة ([1]) حضور قويّ في القصائد، فقد تردّدت على لسان الشّاعر مُسـميّات كثيرة لآلات مختلفة ولكنّها آلات حربيّة ملائمة لأجواء وظروف الصّراع والقتـل والانتقام والطّعن وما شابه ذلك من المفاهيم المتعلّقة بمقتل كليب وقد تجاوزت هـذه الأسماء الثّلاثين مرّة أو أكثر بكيفيات مختلفة، فيستعمل (السّيف) مفـردا ويسـتعمله جمعا (السّيوف) كما يستعمله مثنّى أيضا (سيفان) ثم إنّ هذا الفظ السّـيف يسـتعمل نكرة في حالات وفي أخرى يستعمل معرفة.

وليس هذا فحسب بل إنّ الشّاعر يظلّ حريصا على توسّل هده الآلة كلّما لزم الأمر ذلك، لذلك يغيّر لها الاسم فيستعملها بلفظ (الحسام) أيضا.

ويستخدم الشّاعر (السّهم) أربع مرّات، ولفظ (الدّرع) مرّتيْن ولفظ (الحربة) مرّتيْن أيضا، بالإضافة إلى أسماء آلات أخرى مثل لفظ (السّلاح، الرّشاش، القوس) ممّا يشكّل نسبة مئويّة تقدّر بـــ10.70 ٪.

---

(1) إسم الآلة في العربيّة اسم مشتقّ من مصدر الفعل الثّلاثي المجرّد المتصرّف، المتعدّي للدّلالة على الآلة الّتي يجري معها حدث الفعل ... يكون قياسيا ويكون غير قياسي لا يخضع لضوابط وقوانين معياريّة، شأنه شأن بقيّة اللّغات.

ينظر: د. عبد القادر عبد الجليل، علم الصّرف الصّوتي morpho- phonology ، أزمنة للنّشر والتّوزيع، الأردن ط1/ 1998، ص323.

ويمكن تصنيف مختلف هذه الآلات وفق البنيات التّالية:

بنية (فَعْل): مثل قوله (سيف) 13 مرّة (سهم، قوس، درع) وهذا النّموذج قياسي وأمثلته هي الأكثر تواترا في القصائد.

بنية (مِفْعَل): مثل (مغزل، منجل)، « وهذا النّموذج قياسيّ، لأنّه مشتقّ من ثلاثي متعدّي ودلّ على أداة العمل».([1])

بنية (فِعَال): (سلاح) قياسي.

بنية (فعّال): (رشّاش) قياسي.

بنية (مِفْعَال): مثل (موازين) الّتي مفردها ميزان باعتبار ميزان منقلبة عن مِوْزان وهو قياسي.

بنية (فِعْلة):مثل (حربة، كفّة).

بنية (فِعِّيلَة): مثل (سِكّينته).

بنية (فُعْل): مثل (بوق).

بنية (فُعَال): مثل (حُسام).

والملاحظ أن هذه البنى الأخيرة غير قياسيّة لا ضابط لها وتأتي على أوزان مختلفة.([2])

---

(1) ينظر: المنجد الأبجدي، دار لشرق، بيروت لبنان. المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر ط/ 1986، ص هـ .

(2) ينظر: المنجد الأبجدي، ص هـ + ينظر: د.عبد القادر عبد الجليل، علم الصّرف الصّوتي morpho-phonology أزمنة للنّشر والتّوزيع، الأردن ط1/ 1998، ص323.

*جدول بنيات اسم الآلة المشتّق في الدّيوان.

البنية	الأمثلة في كلّ قصيدة		
	*لا تصالح	*أ.اليمامة	*م.اليمامة
*مِفْعَل		منجل.	مغزل.
*فَعْل	سيفان، سيفك، سيفها، السّيف، سهم، سيف، سيفك، درع،سيفك.	السّيف	سيوف،السّيف،سيفا،السّيف سهم، السّهم،القوس،سهمه
*فَعْلة	حربة		كفّة، حربته.
*فُعال	الحسام.		
*مَفَاعيل			موازين، قوارير.
*فَعَال			الرّشاش.
*أُفْعُولة			الأراجيح.
*فِعِّيلة	بسكّينته.		
*فِعَال	سلاح.		
*فُعْل		البوق.	
*فِعْل	الدّرع.		

***بنيات اسميّ الزّمان والمكان:**

تواترت في القصائد أمثلة معتبرة لأسماء الزّمان تجاوزت ثلاث عشر مرّة بنسبة 04.34٪، وتواترت أمثلة أخرى لأسماء المكان في حدود ثلاثين مرّة بنسبة مئويّة هي 10.03٪ وعليه فإنّ هذه الصّيغ الزّمانيّة والمكانيّة مجتمعة تتجاوز ثلاثا وأربعين مثالا ونسبة مئويّة تقدّر بـــ 14.37٪ ضمّنها الشّاعر على العموم تحرّكات الشّخصيات وتنقّلاتها في مجالات مختلفة من الحيّز الزّمكاني حيث تصل مدارات الخطاب الشّعريّ لكن الملاحظ أنّ هذه الصّيغ في أغلبها ظروف زمان ومكان والقليل منها فقط ما هو اسم بالمقاييس الوزنيّة القياسيّة.

وفي ما يلي رصد لهذه النّماذج في فئات متماثلة:

بنية (مَفْعِل): كقوله (مفرق، مضاربهم، منازلهم) وهي نماذج قياسيّة مبنيّة من الثّلاثي المضارع المكسور العين على زنة (مَفْعِل).([1])

بنية (فَعْلَ): مثل (فوْق، فوْق، فوْق، فوْق، فوْق، فوْقها، فوْق، فوْق، الفَوْق، خلْف، الخلْف، الخلْف، بين، بيْنك، بين، بين، بين، بين، بين، الآن، الآن، الآن، الآن).

بنية (فِعْل): مثل (حين، حين، عند، حين).

بنية (فَعَال): مثل (مكان، وراء، فلاة).

بنية (فَعِيلَة): (المدينة، المدائن).

---

(1) ينظر: د. عبد القادر عبد الجليل، علم الصّرف الصّوتي morpho-phonology أزمنة للنّشر والتّوزيع، الأردن ط1/ 1998، ص315.

ينظر: المنجد الأبجدي، دار لشرق، بيروت لبنان. المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر ط/ 1986، ص هـــ .

* جدول بنيات اسم الزّمان:

البنية	الأمثلة في كلّ قصيدة		
	*لا تصالح	*أ.اليمامة	*م.اليمامة
*فِعْل	حين، حين، حين.		حين.
*فَعْل	بين، بينك، الآن، الآن، الآن.	الآن، غد، غدًا.	أين.

*جدول بنيات اسم المكان:

البنية	الأمثلة في القصيدة		
	*لا تصالح	*أ.اليمامة	*م.اليمامة
*فَعْل	بين، فوق، خلف، فوق، الخلف، بين، قرب، بين، فوق.	عند، فوق، فوق.	بين، فوقها، فوق، بين، بين، الخلف، فوق، فوق.
*مَفْعَل	مضاربهم.	مفرق.	منازلنا، مضاربنا، مدائن.
*فَعَال	مكانهما، وراء.		فلاة.
*فَعيلَة		المدينة.	

*جدول أسماء الإشارة، أسماء الاستفهام، الأسماء الموصولة:

القصيدة	أسماء الإشارة	عددها	أسماء الاستفهام	عددها	الأسماء الموصولة	عددها	مجموع كلّ الأسماء في كلّ قصيدة
*لا تصالح	هذا، تلكّ تلك، هؤلاء ، هذا.	06	هل، هل، أ، أ، أ، أ، هل، ما، كيف، كيف، كيف	16	الّذي، من، الّذين، من، ما، من، ما، من، الّذي، الّذي، الّذي، الّذي، الّذين، الّذين.	14	36
*أقوال اليمامة	هذا.	01	هل، هل، هل، هل، من، أم، أم، هل، هل، كيف، من.	11	الّذي، تلك، الّتي، الّذي، الّذي.	05	17
*مراثي اليمامة	لا يوجد	00	من، من، من، من، هل، هل، هل ، هل، كيف، فهل، أم، هل، هل، هل.	14	الّذي، الّذين، اللّواتي، الّذي،الّذي الّذي، من، من، الّذي، الّذي، الّذي ما، الّذي، الّذي، الّذي، من، الّذي.	17	31
المجموع	في الدّيوان	07	في الدّيوان	41	في الدّيوان	36	84

*** جدول إحصاء المصادر وأسماء الزمان والمكان والآلة في الدّيوان:**

الصّيغة	لا تصالح	أ. اليمامة	مراثي اليمامة
المصدر	الهرب، ارتداء، الصّدام، امتشاق، التّصالح، التّعرّف، همهمة، مراوغة، لحظة، بهجة، نزوة، مشيئته، استدارة، الصّلح،الصّمت، شرف، شروخ، طعم، امتطاء، الشّموخ،المسوخ،حسّكما، الحياء، تأنيب، طمأنينة، الرّقاد، ندامة، الابتسامة، ذنب، زيف، السّلام، ثأر، الثّأر، الخطأ، الظّمأ.(35)	الاتّجاه، الصّمت، الكيّ، الكير، الوهج، معدانيّة، النّوم. (07)	جرح،الخيال، الصّيد، نسب، التّعب، اللّعب، جرعة،قطرة، خصومة،صيْد، الملك،اغتيالا، خصومة، نبل، موت،بصمات، خصومة،الموت، فقد، خصومة، الملك، خصومة، الكمال، العدالة، العدل، الملك، الحبّ، الحبّ، الغيب، الخراب. (32)
المجموع	المصـــادر في الدّيـــــــــــــــــــوان (74).		
اسم الآلة	سيفان، سيفك، سيفها، سيفها، السّيف، سهم، سيف، سيفك، الحسام، الدّرع، حربة، سلاح، سيفك، بسكينته.(14)	منجل، السّيف، البوق. (03)	سيوف، السّيف، مغزل،قوارير الأراجيح، سيفا، لسيف، سهم، السّهم، القوس، سهمه، كفّه، الموازين،حربته،الرّشاش(15)
المجموع	أسمـــاء الآلــة في الدّيـــــــــــــــــــوان (32).		
اسم الزّمان	حين،حين،بين،بينك،الآن،الآن،عند، غدا، الآن، غد. (10)	الآن. (01)	حين، أين. (02)
المجموع	اســم الزّمان في الدّيـــــــــــــــــــوان (13).		
اسم المكان	مكانهما، بين عينيْك، فوق، خلفك، فوق، الخلف، بين،قرب مضاربهم، وراء، بين، فوق. (12)	عند، فوق فوق،مفر ق المدينة(5)	منازنا، بين، مضاربنا، فوقها فوق، بين، بين، الخلف،مكان الفلاة، فوق،فوق،مدائن (13)
المجموع	اســم المكان في الدّيـــــــــــــــــــوان (30).		

*** محصّلة الصّيغ في الدّيوان (اعتمادا على الجدول السّابق):**

القصيدة	مجموع كلّ الصّيغ	الملاحظة
*لا تصالح	71	-هيمنة المصادر على النّص. -اسما الزّمان و المكان في المقام الثّاني. -اسم الآلة في المقام الثّالث.
*أقوال اليمامة	16	وردت بعدد نسبيّ: - المصادر أوّلا. - أسماء الزّمان و المكان ثانيا. - اسم الآلة ثالثا.
*مراثي اليمامة	62	-هيمنة المصادر على النّص. -بنفس التّواتر تساوت أسماء الآلة وأسماء الزّمان والمكان.
المجموع	149	149

***جدول يحصي أسماء الفاعلين وأسماء المفاعيل وصيغ المبالغة:**

الصّيغة	لا تصالح	أقوال اليمامة	مراثي اليمامة
اسم الفاعل	فارس، صامتة، ضاحكة،فارس الرّاقدين، كاملة، شاملة،غازيا قاتلي، واقفا، عابرة، الدّائرة، النّاظرة، طائر، الكاسرة،فاجرة الماكرة، السّاحرة، فارس، منتصبا، مُحترقا، الإنسان.(22)	الطّائر، شاخصة قابضتان، الفارس ، آمنة، المُعاكس. (06)	ظامئ، صاحبه، راضية، واهبة، غافلا، القادم، شائبة، المغتصب،المتلوّنة المتمزّق،المستدير،المتسرّب متّحد، المنطوي مكتمل. (15)
المجموع	اسم الفاعل في الدّيوان (43).		
اسم المفعول	الملطّخ، مُطرّزة، المستعارة، المُدنّس، مُنكّس، المقدس، مرسومة، المبارزة. (08)	مُحمّلة، المُطوّق. (02)	مُستمرّة، المباركتان، المستطاب، المُستجاب. (04)
المجموع	اسم المفعول في الدّيوان (14).		
صيّغة المبالغة	الجليلة، الذّليلة، الزّنيم، اللّئيم، قديم. (05)	الشّريد،الشّهيد. (02)	الخفيضة، صغير. (02)
المجموع	صيغ المبالغة في الدّيوان (09).		

*محصّلة الصّيغ الصّرفيّة في الدّيوان (اعتمادا على الجدول السّابق):

القصيدة	مجموع كلّ الصّيغ	الملاحظة وترتيب الصّيغ	ترتيب القصائد
* لا تصالح	35	-هيمنة اسم الفاعل. -اسم المفعول في المقام الثّاني. -صيغة المبالغة في المقام الثّالث.	01
* أقوال اليمامة	10	-اسم الفاعل في المقام الأوّل. -اسم المفعول و صيغة المبالغة في نفس المقام (الثّاني).	03
* مراثي اليمامة	21	-هيمنة صيغة اسم الفاعل. -اسم المفعول في المقام الثّاني. -صيغة المبالغة في المقام الثّالث.	02
المجموع	66	-هيمنة اسم الفاعل على الدّيـــــــــــوان. -اســـم المفعول في المقام الثـــــــــــّاني. -صيغة المبالغة في المقام الثّـــــــــــالث.	

*جدول مقارنة بين النّظام الاسميّ والنّظام الفعليّ في الدّيوان:

القصيـــدة	الصّيغ الفعليّة	الصّيغ الاسميّة	مجموعهما في كلّ نص	الملاحظـــــــــــة
لا تصالح	164	142	307	زيادة نسبيّة للأفعال على الأسما
أ. اليمامة	043	043	086	توازن الأفعال و الأسماء.
م. اليمامة	110	114	224	زيادة نسبيّة للأسماء على الأفعال
المجموع	318	299	617	زيادة نسبيّة للأفعال على الأسما
النّسب	%51.53	%48.46	%99.99	فارق نسبـــة ضئيـــل03.07%

*** دراسة النّظامين الاسميّ والفعليّ:**

أفضى التّعامل مع النّظامين الاسميّ والفعليّ إلى ملاحظات عدّة كشفتها جداول الإحصاء الّتي استخدمتها لإحداث شيء من الموازنة على أصعدة متعدّدة، وقد تبيّن أنّ لكلّ نصّ شعريّ خصوصياته الخطابيّة وآلياته ومعدّاته الّتي تشكّل شبكة النّظام الشّعريّ داخله ومن ذلك أنّ:

قصيدة "لا تصالح" تزيد فيها نسبة الأسماء على نسبة الأفعال بشكل عام وبفارق معتبر يعطي الأولويّة للمصادر ثم أسماء الفاعلين وما إلى ذلك من المشتّقات وبقيّة الأسماء.

أمّا نظامها الفعليّ فيتقدّمه الفعل المضارع بالدّرجة الأولى ممّا يجعل النّص مشدودا نحو حيّز زمنيّ يفرض نفسه على الشّاعر بقوّة، إنّه حيّز مفتوح على فضاء ما ينبغي أن يكون عليه أمر الصّلح من عدمه، وما يُفترض أن تتمّ خلاله من انجازات، ولذلك منذ بداية القصيدة يشرع الشّاعر في تأسيس منبر خطابيّ يُمارس من خلاله نواهيه وأوامره .

وعلى ذكر الأوامر فإنّ أفعال الأمر برزت لتدعّم أفعال المضارع وتفتح مجالات أرحب للشّاعر كيْ يُراوح بين المضارع والأمر وصفًا لحالة القلق والتّوتّر الّتي تفقده السّيطرة على أعصابه كلّما حاول الانتساب إلى الماضي بكلّ ما يحمل من اغتيال، وخيانة وآلامه وأوجاع، فلا يكاد يطيق صبرا في زمن عاتم تُلوّن سماءه مفاهيم الدّم وتملأ أجواءه الصّراعات والحروب وهي « استجابة عفويّة وتلقائيّة لحركة نفس الشّاعر الدّاخليّة».([1]) كيف لا والقصيدة تلخّص حياة الإنسان العربيّ المتصدّع الّذي ينزف أزمان وتناقضات لا حسر لها.

---

(1) ينظر: د. بسّام قطوس، استراتيجيات القراءة، التّأصيل والإجراء النّقديّ، عالم الكتب. القاهرة ط/1 2005 ص104.

وفي نصّ "أقوال اليمامة" نجد الأمر مختلفاً حيث يتساوى النّظامان فنجد نسبة الأفعال مماثلة لنسبة الأسماء ممّا يحيلنا على مشاهد تراجيديّة عزف الشّاعر تراتيلها المأساويّة المؤلمة على لسان اليمامة كما أدّى – بصدق– دورها ومثّلها أحسن ما يكون التّمثيل في الفعل والقول.

ومن هنا تأتّت مظاهر التّسويّة، وتشكل التّوافق الحاصل بين النّظاميّن الاسميّ والفعليّ وبالنّظر إلى طبيعة الأزمنة المحرّكة لأحداث القصيدة يتّضح – كما في القصيدة السّابقة– أنّ الفعل المضارع هو المهيمن على مجريات الأقوال عند اليمامة، ومن ثم تكون الفرصة سانحة لإسماع صوت مطالبها وتلاوة قائمة شروطها الّتي يتصدّرها مطلبها التّعجيزي:([1])

- **أبي... لا مزيد!**
- **أريد أبي، عند بوابة القصر،**

فوق حصان الحقيقة،

منتصبًا من جديد،

في حين أنّ طبيعة الأسماء يتقدّمها المصادر وأسماء الفاعلين وهلمّ جرًّا مع بقيّة الأسماء.

---

(1) ينظر: أمل دنقل، الأعمال الشّعريّة الكاملة، مكتبة مدبولي. الطّبعة الثّالثة /1987 ، ص338.

وفي قصيدة "مراثي اليمامة" يختلف الأمر عمّا كان عليه في القصيدتيْن السّالفتيْن إذ يُصبح النّظام الفعليّ هو المهيمن على تشكيل النّسيج النّصي ولكن يبقى التّفوّق في أزمنة الأفعال للفعل المضارع ويليه الفعل الماضي ثم فعل الأمر بنسبة أقّل.

وفي ذلك تكريس للتّوجّه السّالف الذّكر والّذي يترجم تمرّد الشّاعر على ماضيه وارتمائه في مستقبله بحثا عن زمنه المضيّع، جريًا وراء سراب يحسبه حقيقة تلبّي رغباته وترضي تطلّعاته بعض الشّيء، وتستجيب لميولاته فكلّما تعسّر عليه أمر في ماضيه بكلّ ما يحمل من آلام وصور حيّة عن لؤم الخديعة والخيانة وصعُب عليه التّعايش بمواجهة الماضي وتقبّل مضايقته له، يفرّ نحو غَدِهِ علّه يجد فيه متنفّسه ويبحث فيه عن أحلامه، ولذلك سنجد اليمامة أحيانا تهذي بالّذي يُعقل وبالّذي لا يُعقل ولا يمكن تحقيقه مثل ما يتهيّأ لها من عودة والدها، يقول الشّاعر:

- **قفوا يا شباب!**
- **كليب يعود..**
- **كعنقاء قد أحرقت ريشها.**
- **لتظلّ الحقيقة أبهى..**([1])

ثم إنّ منطق ردّ الفعل والتّصرّف حِيال ما تمّ ماضيًّا يُملي على الشّاعر أجوبة تنطلق من الحاضر وتتّجه نحو المستقبل، في شكل ردود أفعال معاكسة في أغلبها للماضي المرفوض ومطالبته ببدائل تعويضيّة في سلسلة أفعال مضارعة متتالية تؤسّس لخطاب شعريّ مستقبليّ يهدم رؤى الأمس الخاطئ والظّالم ويصحّح مسار التّعامل مع الآخر بكلّ حذر حتّى لا تتكرّر الهزائم، وتعاد الخيانة.

(1) ينظر: أمل دنقل، الأعمال الشّعريّة الكاملة، مكتبة مدبولي. الطّبعة الثّالثة /1987 ، ص348.

وفي الجهاز الاسميّ تكثر الصّيغ الاسميّة وتتجاوز الأفعال في أزمنتها الثّلاث ولكن بنسبة ضئيلة، تعطي ملمح اتّزان نسبيّ بين النّظاميّن الفعليّ والاسميّ في القصـــيدة وتسري على القصيدة نفس الملاحظة السّابقة بحيث يكون للمصادر وأسماء الفاعلين الأسبقيّة ثم تتواتر بقيّة المشتقّات والأسماء. وفي التّعبير بهذه الآليات تكريس لرصد الأحداث وتصوير تناقضات الزّمن الممزّق والواقع المتصدّع وكلاهما يرمي بثقلـــه على الشّاعر وهو وحده من يقيم لكلّ شيء توازنه، وهي مهمّة ليست سهلة.

وبالاستناد إلى محصّلة النّسب بين النّظامين الاسميّ والفعليّ في ديوان "أقوال جديدة عن حرب البسوس" **لأمل دنقل** نخلص إلى فارق ضئيل يقدّر بـــ 3.07٪ حيث تقـــدّم النّظام الفعليّ المقدّر بنسبة 51.53٪ على النّظام الاسميّ المقدّر بـ48.46٪

والفارق الضّئيل لا يشجّع على الخوض في البحث عن لماذا تقدّم نظام وتأخّر آخر بقدر ما يمنحنا فرصة الانتباه إلى تعليل التّقارب والتّماثل الحاصليْن على مستوى الجهازيْن وهذا « التّوازن بين الأفعال وهي حركة حدثيّة، والأسماء وهي حالة من الثّبوت والاستقرار»([1]) محاولة لإعادة توازن افتقده الشّاعر من حوله ودليل على «الرّغبة العارمة في إقامة التّوازن بين أهمّ العناصر الألسنيّة في أيّة لغة طبيعيّة، فلو طغت الأفعال على الأسماء في هذه البدايات لعددنا ذلك طغيانًا للحركة على السّكون، والحدث على الثّبوت كما أنّ لو طغت الأسماء في هذه البدايات على الأفعال لكان ذلك أحد الدّلائل على طغيان السّكون على الحركة والثّبوت على الحدث. ».([2])

ولكنّه بعد تفاعل حيثيات كثيرة ومتباينة « شاء النّص أن يكون مُحايدا، أوعدلاً فأخذ من الأفعال.. مقدار ما أخذ من الأسماء».([3]) وهو مؤشّر اعتدال مقنع بالنّظر إلى الواقع .

---

(1) ينظر:د. عبد المالك مرتاض، دراسة سميائيّة تفكيكيّة لقصيدة "أين ليلاي" لمحمّد العيد، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر. ص66.

(2) ينظر: نفس المصدر السّابق ص67.

(3) ينظر: نفس المصدر السّابق ص67.

وإذا كان أستاذنا الدّكتور عبد المالك مرتاض أصدر هذا الحكم وهو بصدد تفكيك قصيدة "أين ليلاي" لشاعر الثّورة محمّد العيد وانتهى إلى اعتبار « الحركة تتطلّع إلى الثّورة والتّغيير، ولكن السّكون كان يحدّ من غلواء هذه الحركة حتّى لا تحدث الثّورة، ولا يقوم التّغيير».([1]) لأنّ في ذلك توافقا مع الظرف التّاريخي حيث إنّ« بنية النّص حتما تعكس بدقّة بنية التّاريخ...ففي السّنة الّتي كتب فيها النّص (نشر لأوّل مرّة في مجلّة الشّهاب في سبتمبر1938) كانت حال الشّعب الجزائري هي حال هذا النّص، فلا الشّعب كان مهيّأ، سياسيا وتاريخيا، لشنّ الثّورة، ولا كان في الإبّان ذاته راضيا عن تلك الحال التّعيسة الّتي يتجرّع كأسها حنظلاً».([2])فإنّنا نجد شيئًا من تقارب البنية الشّعريّة عند دنقل والبنيّة التّاريخيّة المحتوية لظروفه واقعه المصريّ وهي أصعدة تنفتح على حرب أكتوبر1973 ضدّ العداء الإسرائيلي، وتنفتح قبل ذلك وبعده على ما بين العرب وغيرهم من عداء كان ولا يزال ممتدّا .

(1) ينظر:د. عبد المالك مرتاض، دراسة سميائيّة تفكيكيّة لقصيدة "أين ليلاي" لمحمّد العيد، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر. ص67.

(2) ينظر: نفس المصدر السّابق ص67.

ويهمّنا في هذا الحيّز إظهار وتوضيح موقف الميْل إلى تغليب النّظام الفعليّ وعلى الرّغم من أنّه تفوّق بسيط إلاّ أنّه يوحي بالنّزعة الفعليّة الثّوريّة تغلّبا على روح اليأس والإحباط ويتجلّى هذا خاصّة في قصيدة "لا تصالح" التّي يبلغ عدد أفعالها مئة وخمسة وستّين فعلا في حين أنّ عدد أسمائها في حدود مئة واثنيْن وأربعين اسما.

وقد لاحظنا ذلك الاعتدال والتّوازن بين الأفعال والأسماء في قصيدة "أقوال اليمامة" والّذي يوافق فيما يوافق تسليط الأضواء على الأحوال والاكتفاء بالوصف وهو حالة من الرّكود والسّكون تتماشى ووضع الأمّة العربيّة المكتفيّة والقانعة بالفرجة وانتظار المزيد من الانتكاسات وتبادل أدوار الضحيّة أمام غول الغرب الّذي أذّل فحولة العملاق العربيّ وصدق **أمل دنقل** وهو يمنح اليمامة فرصة البوح بحقيقة ما أصبح عليه العرب:

- **صار ميراثنا في يد الغرباء.**
- **وصارت سيوف العدّو سقوف منازلنا.**

ثم يقول:

- **نستقي بعد خيل الأجانب من ماء آبارنا.**

ثم يقول:

- **أبكارنا ثيّبات...**
- **وأولادنا للفراش.**([1])

(1) ينظر: أمل دنقل، الأعمال الشّعريّة الكاملة، مكتبة مدبولي. الطّبعة الثّالثة /1987، ص341 و 342.

المبحث الرابع:

1/ البنيات الاستفهاميّة في الدّيوان:

* أسلوب الاستفهام في قصيـــــــــــــــــدة "لا تصالح"	السّطر	الصّفحة
- أترى حين أفقأ عيْنيك.	05	324
- هل ترى؟	19	325
- هل يصير –دمي بين يديك– ماءً؟		
- أتنسى ردائي الملطّخ	20	325
- تلبس –فوق دمائي– ثيابا مطرّزة بالقصب؟	21	325
- أكلّ الرؤوس سواء؟!	29	326
- أقلب الغريب كقلب أخيك؟!	30	326
- أعيناه عيْنا أخيك؟!	31	326
- هل تتساوى يد..سيفها كان لك.	33	326
بيد سيفها أتّكلك؟		
- ما ذنب تلك اليمامة؟	69	328
لترى العشّ محترقا –فجأة	71	329
و هي تجلس فوف الرّماد؟!	78	329
كيف تخطو على جثّة ابن أبيك؟	79	329
و كيف تصير المليك	80	329
على أوجه البهجة المستعارة؟		
كيف تنظر في يد من صافحوك..		
فلا تبصر الدّم..	83	329
في كلّ كفّ؟	100	330
كيف تستنشق الرئتان النّسيم المُدنَّس؟		
كيف تنظر في عينيْ امرأة..	102	330

أنت تعرف أنّك لا تستطيع حمايتها؟		
كيف تصبح فارسها في الغرام؟	103	330
كيف ترجو غدا لوليد ينام	106	330
كيف تحلم أو تتغنّى بمستقبل لغلام	106	330
و هو يكبر –بين يديك– بقلب منكس؟	107	330
*أسلوب الاستفهام في قصيـــــــــــدة "أقوال اليمامة"	السّطر	الصّفحة
– هل يرث الأرض إلاّ بنوها؟	06	338
– هل تتناسى البساتين من سكنوها؟	07	338
– و هل تتنكّر أغصانها للجذور؟	08	338
– لأنّ الجذور تهاجر في الاتّجاه المعاكس؟!	09	338
– هل تترنّم قيثارة الصّمت؟	10	338
– إلاّ إذا عادت القوس تذرع أوتارها العصبيّة؟	11	337
– و الصّدر، حتّى متى يتحمّل أن يحبس القلب..		
– قلبي الّذي يشبه الطّائر الدّموي الشّريد؟	13	338
– هي الشّمس، تلك الّتي تطلع الآن؟	14	339
– أم أنّها العين –عين القتيل– الّتي تتأمّل شاخصة		
– دمه يترسّب شيئا فشيئا		
– و يخضرّ شيئا فشيئا		
و زهرة شرّ..		
– و كفّان قابضتان على منجل من حديد؟	20	339
– هي الشّمس؟ أم أنّها التّاج؟	21	339
– هذا الّذي يتنقّل فوق الرّؤوس إلى أن يعود		
إلى مفرق الفارس العربيّ الشّهيد؟	23	339
– هل في المدينة يضرب بالبوق ثم يظلّ الجنود		
على سرر النّوم؟		
– هل يُرفع الفخّ من ساحة الحقل.. كي تطمئنّ العصافير؟	38	340

- فكيف أقدّمُ رأس أبي ثمنا؟		
- من يطالبني أن أقدّم رأس أبي ثمنا.. لتمرّ القوافل آمنة، وتبيع بسوق دمشق، حريرا من الهند أسلحة من بخارى، وتبتاع من بيْت جالا العبيد؟	45	340
* أسلوب الاستفهام في قصيـــــــــــدة "مراثي اليمامة"	السّطر	الصّفحة
- من للصّغار الّذين يطيرون -كالنّحل- فوق التّلال؟	19	342
- و من للعذارى اللواتي جعلن القلوب : قوارير تحفظ رائحة البرتقال؟	21	342
- ومن سيروّض مهر الخيال؟		
- و من سيضمّد -في آخر الصّيد- جرح الغزال؟	22	342
- و من للرّجال..	23	342
- إذا قيل «ما نسب القوم»؟	25	342
- أبي أخذ الملك سيفا لسيف، فهل يؤخذ الملك منه اغتيالا،		
وقد كلّلته يد اللّه بالتّاج؟!	49	344
هل تنزع التّاج إلاّ اليدان المباركتان،	50	344
و هل هان ناموسه في البريّة	51	344
حتّى يتوّج لصّ ..بما سرقته يداه؟	52	344
هل تكون مكان أصابعه ..بصمات الخطاه؟	60	344
- كليب يموت..		
- ككلب تصادفه في الفلاة؟	63	345
- إذن فلماذا كسا وجهه الصّورة الآدميّة؟	64	345
- هل كرّم اللّه إنسانه؟	65	345
- مات من مات كلبا... فأين إذن ذهب الآدمّي الّذي قد براه؟	67	345

- هل عرف الموت فقد أبيه؟	71	345
- هل اغترف الماء من جدول الدّمع؟	72	345
- هل لبس الموت ثوب الحِدَادِ الذي حاكه.. ورماه؟	73	345
- أين وريث أبي؟	75	345
- فكيف يموت أبي مرّتيْن؟	78	345
- فهل تقبل بوّابة الغيب ما شابه العيب؟	88	345
- أم أنّ وجه العدالة:		
أن يرجع الشّلو للأصل،		
أن يرجع البعد للقبل،		
أن ينهض الجسد المتمزّق مكتمل الظلّ		
حتّى يعود إلى اللّه..متّحدا في بهاه؟	93	346
- هل عباءته الرّيح؟	95	346
- هل سيفه البرق؟	96	346
- هل يتمنطق فوق جواد السّحاب؟	97	347

الاستفهام في اللّغة: من استفهم استفهاما (فهم) ــه الأمر: طلب منه إيّاه أو يخبــره عنه([1]) والاستفهام " هو طلب بشيء لم يكن معلوما من قبل وذلك بأداة مــن إحــدى أدواته – وهي: الهمزة، وهل، ومن، ومتى، وأيّان، وكيــف، وأنّــى، وكــم، وأيّ.

وتنقسم بحسب الطّلب إلى ثلاثة أقسام:

أ – ما يطلب به التّصور* تارة والتّصديق تارة أخرى وهو: الهمزة.

ب– ما يطلب به التّصديق فقط و هو: هل.

ج– و ما يطلب به التّصور فقط وهو بقيّة ألفاظ الاستفهام".([2])

و أمّا من حيث تركيبه فإنّ الاستفهام ينقسم إلى مباشــرDIRECT وغيــر مباشــر INDIRECT.

وينقسم الاستفهام المباشر إلى نوعيْن: استفهام صدى* ECHO QUESTION.

واستفهام غير صدى NON ECHO QUESTIONS([3])

---

(1)المنجد الأبجدي–دار الشّروق بيروت لبنان– ط/6، 1967 ص70.

* الاستفهام عن التّصوّر، يكون عند التّردد في تعيين أحد الشّيْئيْن، نحو "اعليّ مسافر أم سعيد؟ تعتقد أنّ السّــفر حصل من أحدهما و لكن تطلب تعيينه. يجاب التّعيين فيقال: سعيد مثلا.

و الاستفهام عن التّصديق: يكون نسبة تردّد الذهن فيها بين ثبوتها و نفيها و حينئذ للهزة استعمالان، فتارة يطلب بها معرفة مفرد و تارة يطلب بها معرفة نسبة، و تسمّى معرفة المفرد تصوّرا، و معرفة النّسبة تصديقا.

لمزيد من التّوضيح ينظر: السيّد أحمد هاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، ضبط و تــدقيق و توثيق. د/يوسف الصوميلي. المكتبة العصريّة بيروت ط/1، 1999 ص78.

(2) ينظر: نفس المصدر السّابق ص78.

* إستفهام مباشر الصّدى: ما كان الاستفهام فيه إعادة الملفوظ لم يتبيّنه سامعه أو لم يفهمه أو لم يصدّقه، قصــد الاستفسار أوالتّأكّد، مثل: –الأوّل: اشتريت قصرا باليونان أقضي فيه إجازتي.

–الثّاني : اشتريت قصرا باليونان؟ فالاستفهام الصّادر عن الشّخص الثّاني كان صدى كلام الشّخص الأوّل، وقصد صاحبه إلى بيان الاستغراب، أمّا الاستفهام المباشر غير الصّدى فالاستفهام أنشأه ســامعه دون أن يستند إلى كلام سابق يعيده.و يكون الاستفهام غير المباشر في شكل جملة خبرية مركّبة يمثّل المركّب الاسناديّ الفرعيّ فيها موطن الاستخبار مثل: "لا أعرف من سيتولّى إلقاء المحاضرة؟

ينظر: الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربيّة، نحو رؤية جديدة، المركز العربي، الدّار البيضاء ص108.

(3)ينظر: نفس المصدر السّابق ص108.

وقد حوت المدوّنة الشّعريّة استخداما لنظام من الأساليب الإنشائية المختلفة المتنوّعة بين النّداء والأمر، والنّهي والاستفهام، وقد تفاوتت نسب استعمال الشّاعر لكلّ أسلوب حسب القصيدة، كما تفاوتت نسب الأساليب في الدّيوان بأكمله، وتشير الأرقام إلى تقدّم أسلوب الاستفهام، يليه أسلوب النّهي، وبعد ذلك يأتي أسلوب الأمر، وفي النّهاية أسلوب النّداء، وفي البداية نعرض أسلوب الاستفهام حيث نلاحظ أنّ الشّاعر وظّف فيه جملة معتبرة من أسماء و حروف الاستفهام مثل:

حرفي (هل) والهمزة وأسماء (كيف، من، ما، متى، أين، ماذا).

وقد حاولنا تنظيمها على نحو مرتّب يضع في الحسبان عدد التّكرارات الّتي حظي بها اسم أو حرف الاستفهام أو بتعبير آخر فقد أوردنا أساليب الاستفهام في فئات حسب الأنماط المنبنيّة على شاكلة واحدة

1/* الجمل الاستفهاميّة المبدوءة بـ: الهمزة (أ)، وهي خمس حالات وردت كلّها في قصيدة "لا تصالح" في الأمثلة التّالية:

-أترى حين أفقأ عينيك.

هل ترى؟

- أتنسى ردائي الملطّخ

تلبس -فوق دمائي- ثيابا مطرّزة بالقصب؟

- أكلّ الرّؤوس سواء؟!

- أقلب الغريب كقلب أخيك؟!

- أعيناه عينا أخيك؟!

هذه البنيات الاستفهاميّة المشتركة في حرف الهمزة وفي نفس القصيدة، تشترك أيضا في نفس الشّخص المخاطب، أو المتحدّث إليه وهو أخ كليب الّذي يتلقّى اللّوم والعتاب بهدف استنهاض همّته حتّى لا يقبل التّصالح من أجل ذلك يستهدف الشّاعر نقاط حسّاسة عند التّضحيّة ليثير عواطف وأحاسيس أخيه على مرحلتيْن:

المرحلة الأولى ببنيتيْن استفهاميتيْن تلا فيهما حرف الاستفهام (الهمزة) جملتان فعليّتان أي إنّ الفعليْن المضارعين (ترى) و(تنسى) جاءا مباشرة بعد الحرف الاستفهام (أ) بشكل يدلّ على أفعال حركيّة مضاعفة، أمّا البنيات الثّلاث الأخر فقد تلت الأسماء حرف الاستفهام (الهمزة) فكانت (كلّ الرّؤوس، قلب، عيناه) وهي مسمّيات لأجزاء لها قيمتها عند كلّ إنسان، فليس له أعزّ من قلبه أو رأسه أو عينيه ولا تفاضل بينها عنده ومن ثم فإنّ الاستفهام في الأسطر الشّعريّة الثلاثة الأخيرة حمل في طيّاته معاني الاستنكار.([1]) استبعادا لهذه المفاهيم الاهية.

---

(1) الاستنكار: أحد المعاني الّتي يفيدها الاستفهام.

وللاستفهام معاني كثيرة:

الاستخبار: حيث يجري الاستفهام على وجهه الأصلي.

النّفـــي: حيث يفيد النّفي.

الطلـــب: كالأوامر، الالتماس، العرض، التّمني و الإرشاد.

المواقـــف: التّحسّر، التّعجب، التّحقير، التّعظيم، التّعجيز، التّبرّم، اليأس، الانكار، العتاب، اللّوم....

ينظر: الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربيّة، نحو رؤية جديدة، المركز الثّقافي العربيّ،ط/1 /1992 الدّار البيضاء. ص111.

2/* **الجمل الاستفهاميّة المبدوءة بحرف الاستفهام (هل):**

وقد كانت هذه البنية الاستفهاميّة هي المهيمنة على نظام الاستفهام كلّه إذ كان مجموعها في الدّيوان حوالي عشرين مرّة، موزّعة على القصائد بالشّكل التّالي:

أ) قصيدة "لا تصالح": ثلاث مرّات

- هل ترى؟
- **هل يصير –دمي بين يديك– ماءً؟**
- **هل تتساوى يد..سيفها كان لك.**

بيد سيفها أثكلك؟

ب) قصيدة "أقوال اليمامة":6 مرّات:

- **هل يرث الأرض إلاّ بنوها؟**
- **هل تتناسى البساتين من سكنوها؟**
- **وهل تتنكّر أغصانها للجذور؟**

لأنّ الجذور تهاجر في الاتّجاه المعاكس؟!

- **هل تترنّم قيثارة الصّمت.**
- **هل في المدينة يضرب بالبوق ثم يظلّ الجنود**

على سرر النّوم؟

- **هل يُرفع الفخّ من ساحة الحقل..كي تطمئنّ العصافير؟**

ج) قصيدة "مراثي اليمامة" :11 مرّة

- هل تنزع التّاج إلاّ اليدان المباركتان،

- وهل هان ناموسه في البريّة

حتّى يتوّج لصّ ..بما سرقته يداه؟

- هل تكون مكان أصابعه ..بصمات الخطاه؟

- هل كرّم اللّه إنسانه؟

- هل عرف الموت فقد أ

- هل اغترف الماء من جدول الدّمع؟

- هل لبس الموت ثوب الحِدَادِ الذي حاكه.. ورماه؟

- فهل تقبل بوّابة الغيب ما شابه العيب؟

- هل عباءته الرّيح؟

- هل سيفه البرق؟

- هل يتمنطق فوق جواد السّحاب؟

و"هل" حرف الاستفهام "يطلب بها التّصديق فقط، أي معرفة وقوع النّسبة، أو عدم وقوعها لا غير...والجواب عنها "نعم أو لا" "[1]

وهي " لا تدخل إلاّ على إثبات" [2]، كما يبدو ذلك جليّا في الأمثلة الماثلة أمامنا وقد أفادت معاني النّفي كما في قول الشّاعر:

- هل يرث الأرض إلاّ بنوها؟

- هل تتناسى البساتين من سكنوها؟

- هل ترى؟

---

(1) ينظر: السيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، ضبط و تدقيق و توثيق. د/يوسف الصوميلي. المكتبة العصريّة بيروت ط/1، 1999 ص79.

(2) ينظر: الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربيّة، نحو رؤية جديدة، المركز الثّقافي العربيّ،ط1/1992.ص109.

*ومثل هذا الاستفهام ([1]) "يرمي إلى النّفي فإذا عوّضت الاستفهام بنفي وجدت أنّ الكلام يستقيم، وقد ينتج عن ذلك مجرّد النّفي أو الإثبات " كما يصّح ذلك على كثير من الأمثلة السّابقة، حيث يبدو جائزا قولنا:

-لا يرث الأرض إلاّ بنوها.

-لا تتناسى البساتين من سكنوها.

-لا ترى.

*كما أفادت "هل" معاني التّحسّر في مثل: **-هل يصير دمي- بين يديْك- ماءً**

*والإنكار كما في قولـــــــــــــــه: **-هل تتساوى يد سيفها كان لك بيد سيفها أثكلك؟**

*أو تفيد التّعجيز كما في قولـــــــــــه: **-هل سيفه البرق؟**

-هل يتمنطق فوق جواد السّحاب؟

3/* الجمل الاستفهاميّة المبدوءة بـــ(كيف):وقد احتلّت المقام الثّاني في الدّيوان ووزّعت البنية الاستفهاميّة (كيف) على القصائد الثّلاث فكان منها في:

أ) في قصيدة "لا تصالح" ثماني مرّات:

-كيف تخطو على جثّة ابن أبيك؟

-وكيف تصير المليك

على أوجه البهجة المستعارة؟

-كيف تنظر في يد من صافحوك..

فلا تبصر الدّم..

في كلّ كفّ؟

-كيف تستنشق الرئتان النّسيم المدنّس؟

-كيف تنظر في عينيْ امرأة..

أنت تعرف أنّك لا تستطيع حمايتها؟

---

(1) ينظر: الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربيّة، نحو رؤية جديدة، المركز الثّقـافي العربـيّ،ط1/1992. ص111-112.

-كيف تصبح فارسها في الغرام؟

-كيف ترجو غدا لوليد ينام

-كيف تحلم أو تتغنّى بمستقبل لغلام

وهو يكبر -بين يديك- بقلب منكّس؟

ب) قصيدة "أقوال اليمامة" مرّة واحدة:

- فكيف أقدّمُ رأس أبي ثمنا؟

ج)قصيدة "مراثي اليمامة" مرّة واحدة:

- فكيف يموت أبي مرّتيْن؟

و(كيف) "موضوعة للاستفهام، ويطلب بها تعيين الحال" ([1]) والقارئ لبنياتها الّتي تصدّرتها ينتبه إلى تمركزها بشكل قويّ في القصيدة الأولى "لا تصالح" حيث ستكون جسرا تعبيريّا يمرّ عبره الكلام من "كليب" إلى أخيه على نحو يجد حدّته حتّى يصل إلى الاستنكار أحيانا ويجد تراجعه حتّى يصل درجة اللّيونة و الرّجاء أحيانا أخرى ولهي – كيف – أداة طيّعة أسعفت الشّاعر على استفراغ طاقة اللّوم والعتاب وحتّى التّوبيخ أحيانا الّتي يقتضيها الخطاب الشّعريّ في هذا الحوار الّذي يبدو في مظهره أحاديًّا أو من طرف واحد، ولكن دلالة الاستفهام توجب حضور المتلقّي الماثل في أخ كليب والّذي تعمّد الشّاعر حصره في موضع الخصم والحكم وحرمه من حقّ ردود الأفعال أو مشاركة أخيه الكلام.

وفي هذا السّياق فإنّ الحال المستفهم عنها مثيرة للتّعجب([2]) حال غير مرضيّة على الإطلاق، تجعل الاستفهام يحمل في طيّاته الاستغراب كما في الأسطر الشّعريّة الأولى.

---

(1) ينظر: السيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، ضبط و تدقيق و توثيق. د/يوسف الصوميلي. المكتبة العصريّة بيروت ط1، 1999 ص82.

(2) هو استفهام يتعلّق بأمر غير مفهوم عند المتكلّم مثل كلّ استفهام لكنّه يتجاوز ذلك إلى حدّ الإلغاز،ويختلف عن سائر معاني الاستفهام القرينة منه كالحيرة مثلا من حيث المقصد، إذ القصد فيه بيان الاستغراب، ويجري هذا الاستفهام عادة بعد حصول الظّاهرة من موطن التّعجّب. ينظر: الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربيّة، نحو رؤية جديدة، المركز الثّقافي العربيّ،ط1/ 1992 الدّار البيضاء بيروت ص114.

وبالإضافة إلى البنيات "الكيفيّات" الاستفهامية الثّمانية ترد بنية استفهامية واحدة في نص "أقوال اليمامة" على لسان اليمامة الّتي تستنكر الموقف المريب الّذي كلّفها رأس والدها:

- فكيف أقدّم رأس أبي ثمنا؟. وفي "مراثي اليمامة" ترد بنية استفهاميّة مماثلة لها من حيث مستويات عدّة، إذ التّساؤل القائم صادر دائما عن نفس الشّخص وهو اليمامة، كما الطّرف المعنيّ المتحدّث عنه هو أبوها أيضا وإذا كانت في أقوالها استشنعت جرم تقديم رأس والدها، فإنّها في مراثيها ضاعفت من غضبها مرتّيْن على نحو يستجيب و يتلاءم وموت والدها مرّتيْن.ويكون بذلك عدد البنيات الاستفهاميّة بـ(كيف) قد كشف غيظا كبيرا لم يتّسع له صدر اليمامة المستشيطة غضبًاوغيظاً.

4/* الجمل الاستفهاميّة المبدوءة بـ(مَنْ): وردت صيغة استفهاميّة واحدة منها في قصيدة "أقوال اليمامة" وخمسة في "مراثي اليمامة" لا غير:

أ) أقوال اليمامة01: - **من يطالبني أن أقدّم رأس أبي ثمنا.. لتمرّ القوافل آمنة،**
وتبيع بسوق دمشق، حريرا من الهند
أسلحة من بخارى،
وتبتاع من بيْت جالا العبيد؟

ب) مراثي اليمامة05: -من للصّغار الّذين يطيرون -كالنّحل- فوق التّلال؟
- ومن للعذارى اللواتي جعلن القلوب :
قوارير تحفظ رائحة البرتقال؟
- ومن سيروّض مهر الخيال؟
- ومن سيضمّد -في آخر الصّيد- جرح الغزال؟
- ومن الرّجال..؟

فأمّا الصيغة الاستفهاميّة الأولى فتتميّز بالطّول الملاحظ في تركيب الجملة ممّا جعل السّؤال يتمطّط حتّى يبلغ مداه بعد أربعة أسطر شعريّة كأنّها عُدّت شرحا أو محاولة

استيضاح واستفهام تتصدّره "من" وهي موضوعة للاستفهام، ويطلب بها تعيين العقلاء.([1])

وأمّا البنيات الاستفهاميّة الخمسة الأخرى فهي من قصيدة "مراثي اليمامة"، لذلك يعلو من خلالها صوت اليمامة المفتقِدة لوالدها في السّاحة الّتي تعوّدتها والأماكن والمسؤوليات الّتي ألفتها في حياة أبيها وكانت ثلاثة من الخمسة ذات أبنية اسمية إذ تتصدّر من الجملة ثم يرد الاسم بعدها مباشرة كما في من (للصّغار) ومن (للعذارى) ومن (للرّجال).

ومن جهة أخرى فإنّ هذه البنيات الاستفهاميّة أسّست لبنية أخرى في القافيةّ([2]) اشتركت فيها الأسطر الشّعريّة الخمسة، فتجلّى إيقاعها ماثلا في المتتاليات المتجانسة التّالية (التّلال، البرتقال، الغزال، الغزال، الرّجال) وقد أدّى تجانسها وتشاكلها إلى شيوع ملمح تكراريّ(*) للحرف (الفونيم اللاّم) ومع تكرار هذه التّراكيب تواصلت صيحات الأسى وعظم شأن الجوّ البكائي رثاء لكليب المغدور به، والّذي تأكّد لديها أنّه مستحيل العودة، وهي إذ تفعل الّذي تفعل إنّما لاسترجاع ذكريات الحبّ والأبوّة لا غير.

5/* الجمل الاستفهاميّة المنبنية على (ما) : وهما جملتان اثنان إحداهما في قصيدة "لا تصالح" والأخرى في قصيدة "مراثي اليمامة":

---

(1)) ينظر: السيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع،االمكتبة العصريّة بيروت ط1، 1999 ص82.

(2) تم تناول هذا المثال في المبحث المتعلّق ببنيات القافية في هذا البحث.

* تم تناول تكرار الفونيم في مبحث التّكرار في الفصل: التّركيبي من هذا البحث.

أ) لا تصـــــالح: – **ما ذنب تلك اليمامة ؟**

ب) مراثي اليمامة: – **إذ قيل: ما نسب القوم؟**

تبنى الجملتان الاستفهاميّتان على نمط تركيبيّ متشابه يتبع فيه اسم الاستفهام بجملة اسميّة تخلو من الأفعال، وكما هو ملاحظ فإنّ الشّاعر في السّطر الشّعريّ الأوّل بصدد الاستفهام عن سبب واحد مقنع على الأقّل يجعل اليمامة مذنبة فتستحقّ من أجله ما آلت إليْه من يُتْمٍ وتشرّدٍ ولذلك فإنّ طبيعة الاستفهام تستهدف الإيضاح بالدّرجة الأولى عن طريق الاسم (ما) الموضوع للاستفهام من غير العقلاء.([1])

وفي السّطر الثّاني يستهدف الاستفهام بيان صفة القوم ونسبهم؟ حين كان الشّاعر بصدد الحديث عن افتقاد اليمامة لوالدها واستحالة من يملأ مكانه و يسدّ مقامه ويكون من بعده مُضمِّدًا لجرح الغزال، ومروّضا لمهر الخيال، ورجلا يستحق أن ينتسب إليه الرّجال، لذلك كشف الاستفهام عن حالة من التّقهقر والإخفاق النّفسيّ ممّا ترتّب عنه وجوم اليمامة وانكسار الحدّة والشدّة المعهودتيْن عندها و الّتين أظهرتهما في مراحل سابقة على الأقّل.

6/* الجمل الاستفهاميّة المبدوءة بـ(أين): وهما اثنتان وقد وردت الجملتان في قصيدة "مراثي اليمامة" في قول الشّاعر:

---

(1) ما: اسم استفهام يطلب به: إيضاح الاسم ، نحو: ما العسجد؟ فيقال في الجواب : إنّه ذهب.

أو يطلب بها حقيقة المسمّى، نحو: ما الشّمس؟ فيجاب بأنّها كوكب نهريّ

أو يطلب بها بيان الصّفة، نحو: ما الخليل؟ وجوابه طويل أو قصير.

ينظر: السيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع،ضبط و تدقيق و توثيق د.يوسف الصميلي االمكتبة العصريّة بيروت ط1، 1999 ص81.

- مات من مات كلبا..فأين إذن دهب الآدميّ الّذي قد براه؟

وفي قوله: **- أين وريث أبي.؟**

وكان الشّاعر قد فسح المجال واسعا أمام اليمامة لتطلق العنان في مراثيها نَعْيًا لوالدها الفقيد، فتبدي خصومة قلبها مع اللّه- على حدّ قولها:

- خصومة قلبي مع اللّه.

الّذي كانت قد ألحّت في السّؤال عليْه و الشّكوى إليْه:

- هل كرّم اللّه إنسانه.؟

وهي الآن تصدم بالصّدمة بعد الأخرى و لا تصدّق فتستفهم عن مكان الآدميّ الّذي براه([1]) و تتواصل مفاهيم العتاب و الشّكوى في السّطر الشّعريّ الموالي أيضا:

- أين وريث أبي؟

فبعد أن استقرّ بخلدها فقدان الوالد -كليب مات- تتشبّث اليمامة بما له علاقة بهذا الأب وما يذكّرها به من حولها باحثة عن وريث له، في استفهام ينمّ عن خواء روحي و نقص في الحنان واضطراب في العواطف.

---

(1) أين: يستفهم بها، ويطلب بها تعيين المكان .

ينظر: السيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع،ضبط و تدقيق و توثيق د.يوسف الصميلي االمكتبة العصريّة بيروت ط.، 1999 ص82.

7/* الجمل الاستفهاميّة المنبنية على (متى): واحدة وقد ورد مثالها في قصيدة "أقوال اليمامة" : **–و الصّدر! حتّى يتحمّل أن يحبس القلب..**

قلبي الّذي يشبه الطّائر الدّمويّ الشّريد.؟

تتميّز هذه البنية الاستفهامية بالطّول نسبيّا، إذا ما قورنت بغيرها من البنيات السّابقة ويقع الاستفهام فيها على لسان اليمامة الّتي وضعها الشّاعر دنقل في موضع صعّب وكلّف أفراد القبيلة أن يسألوها رأيها : هل تصالح؟ ولكنّها لم تقدر على مواصلة كتمان غيظها وبلغ بها وضعها إلى الانفجار فقد ضاق صدرها تخت وطأة وتأثير الزّمن ولذلك يتوافق سؤالها وطبيعة اسم الاستفهام (متى) «الموضوع لتعيين الزّمان سواء أكان ماضيا أو مستقبلا»([1]) وقد وجد اسم الاستفهام (متى) دعمًا يضفي دفعًا زمنيّا مستقبليّا في (حتّى) الّتي سبقته و الّتي تفيد معنى (إلى) وكأنّ السّياق هو: – و الصّدر إلى متى يتحمّل أن يحبس القلب.؟

فكان لاقتران اسم الاستفهام بها تحديد لوجهة زمنيّة مستقبليّة بعد استبطاء واستبعاد اليمامة ما ترجوه من حلّ لأزمنتها.([2])

8/* الجمل الاستفهاميّة المبدوءة بـ(ماذا): وهي جملة واحدة وقد وردت في قصيدة "مراثي اليمامة" : – إذن فلماذا كسَا وجهه الصّورة الآدميّة؟ .

يأتي هذا الاستفهام على لسان اليمامة وهي في صدد استنكار الطّريقة الّتي مات بها والدها كليب والكيفيّة المهينة الّتي جعلتها تشبيه بالكلاب: **–كليب يموت**

ككلب تصادفه في الفلاة.

ومن ثم يحقّ لها الاستفهام عن سبب اكتساء وجهه بالصّورة الآدميّة أو بالأحرى هل يستحقّ صورة تكريميّة، وهل يُكسى وجهه بصورة آدميّة.

---

(1) ينظر: السيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع،ضبط و تدقيق و توثيق د.يوسف الصميلي االمكتبة العصريّة بيروت ط1، 1999 ص82.

(2) الاستبعاد: أحد الأغراض الاستفهاميّة، ينظر: الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربيّة، نحو رؤية جديدة، المركز الثّقافي العربيّ ط1 /1999 ص116.

* جدول يحصي تعداد أسماء "الاستفهام" المستخدمة في الدّيوان :

اسم أو حرف الاستفهام	عدده في: "لا تصالح"	عدده في: "أقوال اليمامة"	عدده في: "مراثي اليمامة"	المجموع في الدّيوان	الملاحظة
حرف الهمزة (أ)	05	00	00	05	*المقام الرّابع
حرف (هل)	03	06	11	20	*الاسم المهيمن
اسم (كيف)	08	01	01	10	*المقام الثّاني
مـــــن	00	01	05	06	*المقام الثّالث
مـــــا	01	00	01	02	
مـــــتى	00	01	00	01	
أيـــــن	00	00	02	02	
مـــــاذا	00	00	01	01	
	17	09	21	47	

2- بنيات أسلوب النّهي في الدّيوان:

القصيدة	أساليب النّهي	السّطر	ص	الملاحظة
	لا تصالح	1	324	
	لا تصالح	25	325	تواتر الأسلوب 22 مرّة
	و لا تتوخّ الهرب!	26	325	
	لا تصالح على الدّم..حتّى بدم!	27	326	
	لا تصالح! و لو قيل رأس برأس.	28	326	
	لا تصالح	47	327	
* لا	لا تصالح	68	328	
تصالح	لا تصالح	76	329	
	لا تصالح	87	329	
	لا تصالح	93	330	
	لا تصالح	99	330	
	لا تصالح	108	330	
	و لا تقتسم مع من قتلوك الطّعام.	109	330	
	لا تصالح	114	331	
	لا تصالح	132	332	
	لا تصالح، و لو حذّرتك النّجوم.	139	332	
	لا تصالح	162	334	
	لا تصالح	178	335	
	لا تصالح	185	335	
	لا تصالح	192	336	
	لا تصالح	196	336	
	لا تصالح	197	336	
*أقوال اليمامة	لا تدخلوا معدانيّة الماء.. بل معدانية النّار...	29	340	ورد النّهي مرّتيْن فقط(2)
*مراثي اليمامة	لا يوجد في القصيدة.			

النّهي أحد أساليب الإنشائية الّتي اعتمدها الشّاعر بقوّة خاصّة في قصيدة "لا تصالح" وذلك لتوافق هذا الأسلوب مع طبيعة الخطاب الشّعريّ عند أمل وهو بصدد فسح المجال لكليب كي يعدّد وصاياه العشر لأخيه.

«والنّهي عند النّحاة: طلب ترك الفعل وأداته "لا" وتسمّى النّاهية».([1])

وهو في علم المعاني: طلب الكفّ عن الفعل على وجه الاستعلاء، وله صيغة واحدة وهي المضارع مع "لا" النّاهية.([2])

وزاد بعضهم «هو إنشاء طلب الكفّ عن الفعل أو إحداث الماهيّة على وجه الاستعلاء، وهو نقيض الأمر».([3])

وفي المدوّنة الشّعريّة لأمل دنقل وعلى الخصوص قصيدة "لا تصالح" يمثل أسلوب النّهي مؤشّرا أسلوبيّا يوجّه خطى الخطاب الشّعريّ ويرسم توجّهه ويحدّد مسار النّص نحو رفض الصّلح رفضًا قاطعًا ولعلّ هذا الرّفض معبّر عنه من خلال الإلحاح المسجّل في بنية "لا تصالح" عشرين مرّة وهو رقم دّال من حيث توزّعه وانتشاره على مساحة النّص بأكمله، ومن حيث انبناء صيغة النّهي على شاكلة واحدة أساسها "لا" النّاهية الجازمة، والفعل المضارع المجزوم بعدها (لا تصالح)، إذ نجد أملا قد التزمها منذ البداية حتّى النّهاية ولم يشأ الحياد عنها لاستخدام صيغة أخرى مرادفة لها، بل استبقاها نفسها وصبّ عنوانه في حروفها كلّها فامتلأت غضبًا، وقلقا وخوفًا وضياعًا وخشية، واستنكارًا وسخريّة وما إلى ذلك من احتمالات ممكنة الوقوع من قبل أخ كليب إن هو رضي بالصّلح.

---

(1) ينظر: المنجد الأبجدي، دار المشرق، بيروت لبنان، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب. ط/6/ 1967.ص1097.

(2)) ينظر: السيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع،ضبط و تدقيق و توثيق د/ يوسف الصميلي االمكتبة العصريّة بيروت ط1، 1999 ص86.

(3) ينظر: الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربيّة، نحو رؤية جديدة، المركز الثّقافي العربيّ،ط1/ 1992 ا ص126.

ومّما تقدّم ذكره يتبيّن لنا أنّ أسلوب النّهي أمر يفرض نفسه على الشّاعر بشكل لا خيار له غيره من منطلق أنّ النّهي أداة حواريّة يتوسّلها الشّخوص داخل حركيّة الخطاب الشّعريّ و ماكنة إقناع يلجأ إليها كليب دفاعا عن نفسه، وردّ للأذى عن ذاته ومحاولة لإنقاذ ما يمكن إنقاذه بعد كلّ الّذي حدث من غدر وطعن.

واستنادا إلى جدول الإحصاء فإنّ أسلوب النّهي تركّز في النّص الشّعريّ "الوصايا العشر" في اثنين وعشرين مثالا منها صيغة "لا تصالح" بعشرين مرّة، وفي نفس القصيدة نجد مثاليْن لأسلوب الاستفهام يغيّر الصّيغة السّابقة وهما:

- ولا تتوخّ الهرب!

- ولا تقتسم مع من قتلوك الطّعام.

بالإضافة إلى مثال آخر يرد في قصيدة "أقوال اليمامة" في قوله:

- لا تدخلوا معدانيّة الماء...

بل معدانيّة النّار..

وبالتّالي فإنّ مجموع أساليب النّهي وصل إلى ثلاث وعشرين مثالا لا يخلو فيها ولا مثال واحد من جوّ الأحداث المفعمة بلغة التّكليف بما صعُب من مهام.

والأساليب على الرّغم من انبناء أغلبها بنية واحدة إلاّ أن أغراضها ومستويات مفاهيمها وتوجّهات دلالاتها عرفت اختلافا وتنوّعا تكيّفا مع الوضع الّذي يعيشه الشّاعر في اللّحظة المختلفة عن اللّحظة وفي الموقف الّذي يختلف عن الموقف.

في بداية القصيدة حرص كليب على محاولة إقناع أخيه بعدم التّصالح وكان الغرض النّصح والإرشاد ([1]) في قوله:

-لا تصالح.

عدّة مرّات في أسطر شعريّة ليست متباعدة، وتتجلّى محاولات الإقناع في لجوئه إلى تبرير موقف "اللاّ تصالح" برجوعه إلى القول:

- أترى حين أفقأ عينيْك.

- ثمّ أثبّت جوهرتيّن مكانهما.

هل ترى؟!

وبمثل هذه البديهة والحقيقة الّتي لا تخفى على أحد، لا يترك لأخيه مجالا يحتمل الصّلح ولو منحوه الذّهب، فلقد أرخص كليب الذّهب في عينيّ أخيه لأنّه مجرّد وسيلة لشراء الذمّة وانتصار الشّر، وأغلى شأن " اللاّ تصالح" لأنّه استبقاء وانتصار للخير والحقّ والعدل.

وسيواصل كليب رسالة الإقناع هذه ولكنّه ينزل إلى غرض الالتماس([2]) ويتقرّب أكثر من أخيه فيجول به في الذّاكرة عبر الأيّام العزيزة الماضية واللّحظات الّتي تقاسمها الأخوان الشّقيقان في مراحل الصّبا:

- ذكريات الطّفولة بين أخيك وبينك.

- حسّكما -فجأة- بالرّجولة.

وبطاقة الذّكريات مدعاة للتّأثّر،ثم للتّأثير في الأخ حتّى "لا يصالح" مع العدّو.

---

(1) الإرشاد: أحد أغراض أسلوب النّهي ويكون في شكل نصح يتضمّن حكمة تنمّ عن.تجربة .

ينظر: الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربيّة، نحو رؤية جديدة، المركز الثّقافي العربيّ،ط1/ 1992 ا ص127.

(2) الالتماس: أحد أغراض أسلوب النّهي. ينظر نفس المصدر السّابق ص127.

ومرّة أخرى يستخدم الشّاعر فكرة "جديدة" يسلّح بها كليبا ليضغط أكثر على مخاطبه فيستهدف تلك المشاهد الدّمويّة بغية لإثارته فيسأله مستنكرا:

- أتنسى ردائي الملطّخ..

- تلبس - فوق دمائي- ثيابا مطرّزة بالقصب؟

ومثل هذه الصّور لا تترك للأخ فرصة للتّصالح بل لعلّها تملأ قلبه غيظا وتدفع به إلى الانتقام والأخذ بثأر أخيه، ولذلك يقول الشّاعر:

- إنّها الحرب!

ثمّ يردف قائلا:

- لا تصالح.

- ولا تتوخّ الهرب!

وفي بنيتيّ النّهي الأخيرتيْن مفاهيم توبيخ(1) حادّ اللّهجة يندى له جبين العربيّ الأبيّ الّذي تنفر نفسه من الضّيم ويخشى عار الخوف والجبن وتولّي الدّبر يوم الحرب، فليحذر كليب أن يصالح وإلاّ تحمّل مسؤوليّة ما ينتظره وهو قول الشّاعر:

- لكن خلفك عار العرب.

---

(1) التّوبيخ: غرض من أغراض النّهي.

ينظر: الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربيّة، نحو رؤية جديدة، المركز الثّقافي العربيّ،ط1/ 1992، ص127.

ينظرأيضا: السيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع،ضبط و تدقيق و توثيق د.يوسف الصميلي االمكتبة العصريّة بيروت ط1، 1999 ص77.

وفي مقطع لاحق يعاودنا الشّاعر بلهجة الخطاب التّقريريّ التّحليليّ التّبريريّ الّذي يضع ما هو كائن وكلّ ما يمكن أن يكون من احتمالات فيتجاوز الشّاعر بذلك السّيطرة على اللّحظة الآنية فقط بل إلى القفز إلى الأمام نحو ما سيقولون، وكيف يجب أن يكون الرّد وبعد أن يتتابع النّهي في السّطر الأوّل من المقطع الثّاني وفي السّطر الثّاني منه.وبعد أن يرفق هذا النّهي بمبرّريْن متلازميْن لها شأنهما ومنتهاهما فلا يمكن تصوّر مبرّر يفي بالغرض أكثر من الدّم ومن القصاص رأسا برأس، فيقول الشّاعر: **- لا تصالح على الدّم..حتّى بدم،**

- لا تصالح ولو قيل رأس برأس،

وأمام هذه الشّروط الوعرة المستصعبة، يمكّن الشّاعر كليبا من استجواب أخيه فيمطره بجملة من الأسئلة ممّا لا يدع أمامه مجالا للتّردّد أو التّخمين ساعة محاورة أفراد القبيلة فيرفض مصالحتهم مهما كان يقول الشّاعر:

- أقلب الغريب كقلب أخيك؟

- أعيناه عينا أخيك؟

وهل تتساوى يد..سيفها كان لك.

بيد سيفها أتكلك؟

وهنا يتجاوز النّهي سطح التّوبيخ إلى مساحة أعمق تصل إلى حدّ التّقريع([1]) والتّحقير وذلك تحت تأثير وضبط الأساليب الاستفهاميّة الاستنكاريّة المتواترة على نسق واحد يجعل كليبا قاضيا يحاكم أخاه ويحاججه وهو لا يجد ما يردّ به سوى أن يزداد قناعة بالحقيقة المرّة المستصعبة وهي ألاّ يصالح.

---

(1) التّحقير أو التّقريع: أغراض بلاغيّة لأسلوب النّهي. ينظر: الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربيّة، نحو رؤية جديدة، المركز الثّقافي العربيّ،ط1/ 1992، ص128. ينظرأيضا: السيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البيان والبديع،ضبط و تدقيق و توثيق د.يوسف الصميلي االمكتبة العصريّة بيروت ط1، 1999 ص77.

ولماذا هي حقيقة مرّة مستصعبة؟ إنّها كذلك لأنّ هناك أطرافا آخرين هم أيضا لهم فاعليتهم ولهم ضغطهم ولهم مبرّراتهم الّتي استشعرها كليب وحذّر منها أخاه قبل موعدها، لأنّه على دراية كاملة بما سيقولون، وتتمظهر هذه الدّراية في تكرار سيقولون مرّتيْن: – **سيقولون:**

– جئناك كي تحقن الدّم،

– جئناك كن –يا أمير– الحكم.

– سيقولون:

ها نحن أبناء عمّ،

وإذا تأمّلنا هذه الأسطر الشّعريّة وأدركنا أبعادها الإنسانية والحضاريّة والاجتماعيّة والأسريّة وقفنا حائرين ولتنازعتنا المواقف الضّاغطة الّتي تثقل كاهل المخاطب كليب، ولتحرّك فينا شعور باحتمال حدوث الصّلح ولكن كليبا العالم بالعدّو والخبير بألاعيبه التّغريريّة ونواياه المغرضة تجسّم الموقف مسبّقا وفي وقته المناسب وبشكل نهائيّ، يقول الشّاعر: – **قل لهم: إنّهم لم يراعوا العمومة فيمن هلك.**

– واغرس السّيف في جبهة الصّحراء..

إلى أن يجيب العدم

– إنّني كنت لك

– فارسا

– وأخا

– وأبا

– وملك!

وفي هذه النّهاية الحاسمة نجد أنّ أساليب النّهي "لا تصالح" وجدت دعمها في أساليب الأمر (قل، قل، اغرس) فتراوح الخطاب بين ثنائيتيّ (إفعل ولا تفعل).

ثم نجد لهذا النّهي أسلوب أمر آخر يدعّمه في المقطع الموالي الّذي لا يختلف خطابه عن خطاب سابق، ولا تبتعد مفاهيمه عن سابقاتها، ولا تنتهي أسطره الشّعريّة أن تضيف صور سلبيّة ومشاهد حزينة عن اليمامة اليتيمة المتسربلة في ثياب الحداد، لذلك ينبّه كليب أخاه بفعل الأمر (تذكّر) يقول الشّاعر:

- **وتذكّر..**

(إذا لان قلبك للنّسوة اللاّبسات السّواد ولأطفالهن الذّين

تخاصمهم الابتسامة)

- **أنّ بنت أخيك "اليمامة"**

زهرة تتسربل –في سنوات الصّبا–

بثياب حداد.

ومن ثم فإنّه إذا كان ولا بدّ من الشّفقة فإنّ اليمامة بنت كليب هي أولى بالشّفقة وهي أولى بالرّأفة لذلك:

-لا تصالح.

في المقطع الرّابع يستخدم الشّاعر أسلوب النّهي "لا تصالح" مرّتيْن مبالغة في الإلحاح ويزيد عن ذلك بأنّ تواشج بين هذه البنيات النّاهية وبين ثلاثة أساليب استفهاميّة داعمة لها تقف معها دلالة وتتلاءم معها غرضا ممّا يشكّل مظاهر تركيبيّة أسلوبيّة متجليّة في تضافر بنيات أسلوبيّ النّهي والاستفهام كما هي الحال الآن أو كما لوحظ في المقطع السّابق .

وتتجلّى جملة أساليب الاستفهام بمجرّد أن يعلن الشّاعر على لسان كليب نهيه وتحذيره المعاد مرّتيْن:

- **لا تصالح.**
- **ولو توّجوك بتاج الإمارة.**

} معادة مرّتان

ومخافة أن يستهوي التّاج مخاطبه، أو ينسيه منصبُ الإمارة أمر"اللاّ تصالح"، يتلقّى أخ كليب تأنيبا جديدا ومتجدّدا يحيي في قلبه وعقله وكلّ مشاعره وكلّ ما يوجب رفض المخاطرة الّتي تبدي مغريّة، فيقول:

- كيف تخطو على جثّة ابن أبيك..؟

- وكيف تصير المليك..

- على أوجه البهجة المستعارة؟

- كيف تنظر في يد من صافحوك..

فلا تبصر الدّم..

في كلّ كف.

ومن ثم فإنّ الاستفهام بـ(كيف) يصوّر حدّة استنكار الأخ من أخيه ما قد تسوّله له نفسه إذا زلّت به قدمه ووسوست له نفسه تفضيل العرش والإمارة على ابن أمّه وأبيه وبالتّالي المصالحة، «وإذا فالمصالحة في مثل هذا الموقف ترسّخ الظّلم، وتغتال الماضي، في حين أنّ عدم المصالحة يؤكّد على مسيرة العدل».([1]) وبهذا الاستفهام الاستنكاري يقطع الأخ أمام أخيه طريق الانزلاق .

أمّا الوصيّة الخامسة فقد وظّف الشّاعر أسلوب النّهي بنفس الصّيغة "لا تصالح" ثلاث مرّات، في السّطر الشّعريّ الأوّل وفي السّابع ثم في السّطر السّادس عشر من الوصيّة كما وظّف أسلوب نهي رابع في السّطر السّابع عشر لكن بصيغة أخرى هذه المرّة فكان قوله: - لا تصالح،

- ولا تقتسم مع من قتلوك الطّعام.

---

(1) ينظر: د.بسّام قطوس، استراتيجيّات القراءة، التّأصيل والإجراء النّقدي، عالم الكتاب. ط1/ 2005. ص157.

وهذه هي ثاني مرّة فقط يخرج فيها أسلوب النّهي عن البنية المهيمنة على طول النّص وهي "لا تصالح"، فالصّيغتان التّركيبيتان:

- لا تتوخّ الهرب (في آخر الوصيّة وبعدها).
- لا تقتسم مع من قتلوك الطّعام. (في القسم الأخير من الوصيّة الخامسة).

هما البنيتان اللّتان خالفتا نظام أسلوب النّهي وشكله البنائي في قصيدة الوصايا العشر،وأمّا من ناحية الوظائف الأسلوبيّة وأغراضها البلاغيّة فإنّ سياق النّهي في قول الشّاعر: - لا تقتسم مع من قتلوك الطّعام.

يقتضي – زيادة على ما ذكر- النّهي([1]) بكلّ جديّته وتحذيراته إذا لم نقل إنّه يصل حدّ الكراهيّة ([2]) مادام سياق المعنى يجيز ويخدم غرض كليب في أخيه، هذا الأخير الّذي يتلقّى هنا جملة من الأسئلة الاستفهاميّة الّتي تطعنه حتّى في شرفه وفي رجولته مثل قوله: - كيف تنظر في عينيّ امرأة..

أنت تعرف أنّك لا تستطيع حمايتها؟

- كيف تصبح فارسها في الغرام؟

وبالإضافة هذه الأبنية الاستفهاميّة المذكورة أمثلة أخرى ممّا يجعل مجموعها خمسة تتآزر كلّها وتتشابك مع أساليب النّهي المذكورة ولا نغفل أن تضيف أنّ ثلاثة أساليب أمر متتالية ومطّردة على نسق واحد تبدأ حيث ينتهي آخر أسلوب نهي على النّحو التّالي:

---

(1) النّهي: الشّرط فيه يقصد المتكلّم إلى أن يكفّ سامعه عن فعل أو تحوّل عن رأي، ويكون الطّلب قائما على الاستعلاء.

ينظر: لأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربيّة، نحو رؤية جديدة، المركز الثّقافي العربيّ،ط1/ 1992، ص126.

(2) الكراهة: غرض من أغراض أسلوب النّهي.ينظر:السيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البيان والبديع، ضبط و تدقيق و توثيق د.يوسف الصميلي االمكتبة العصريّة بيروت ط1، 1999 ص77.

- **لا تصالح.**
- **ولا تقتسم مع من قتلوك الطّعام.**
- **وارو قلبك بالدّم..**
- **وارو التّراب المقدّس..**
- **وارو أسلافك الرّاقدين.**

إلى أن تردّ العظام.

فتلاحظ تعمّد الشّاعر استبقاء فعل الأمر (أرْوِ) مكرّرا ثلاث مرّات تمطيطا لعمليّة الرّي وتوسيعا لانتشار دائرة الدّم. وهذا التّوجّه الدّلالي يخدم توجهيّ أسلوبيّ النّهي والاستفهام على مستوى الدّلالة والأبنية، يأتي أسلوب الأمر ليعمّق هذا التّداخل ويبرز مظاهر تركيبيّة أسلوبيّة تتبدّى جمالياتها من خلال التّنويع الأسلوبيّ والإثراء في سبل وآليات الخطاب الشّعريّ وفق أبنية متضافرة.

وتقع الوصيّة السّادسة من حيث توجّه خطابها في نفس المضمار التّرهيبي خشية قبول الصّلح و بالنّظر إلى أنّ الشّاعر قدّم مبرّرات مماثلة لما ذكره سابقا هاهو يضيف أيضا:

- **لا تصالح.**

ولو ناشدتك القبيلة.

ثم قوله:

- **لا تصالح.**

ولو قيل إنّ التّصالح حيلة.

فيكون التّدخل قويّا والرّد عنيفا وحاسما ودمويّا كما تعوّدنا مع أمل دنقل:

- **إنّه ليس ثأرك وحدك.**

لكنّه ثأر جيل فجيل.

- **إنّه الثّأر**

واستمرّ الشّاعر في الوصيّة السّابعة على نفس النّمط ولكنّه يقتصر على أسلوب نهي واحد في قوله:

- **لا تصالح.**

وتعويضا لأساليب نهي أخرى كان يفترض أن يستخدمها، لجأ إلى سرد تفصيلي قرّر فيه كثيرا من المسائل وكأنّا به يريد تبرئة ذمّة كليب أمام أخيه، ويوضّح له استحقاق البراءة وأنّه مظلوم ومغدور به ولا ذنب فيما حصل فيشرع كليب في إسقاط الشّبهات عن نفسه من خلال كثرة الجمل المنفيّة فيقول:

- **لم أكن غازيا..**
- **لم أكن أتسلّل**
- **أو أحوم**
- **لم أمد يدا**
- **لم أطأ**
- **لم يصّح**

وهو بذلك إنّما يضع أخاه في صورة الغدر والخديعة الّتي باغتته على حين غرّة فيقول:

- **فجأة.**
- **تثقبتني قشعريرة بين ضلعيْن..**

واهتزّ قلبي –كفقاعة– وانفثأ.

وإذن أمام هذه التّفاصيل تصبح عبارة نهي واحدة كافية خاصّة إذا كانت البنية:

"**لا تصالح**"

في الوصيّة الثّامنة –وكعادته– استخدم الشّاعر أسلوب النّهي مرّتيْن ملتزما نفس البنية "لا تصالح" مرّة في السّطر الأوّل ص334 ومرّة في السّطر 17.

وقد ركّز الشّاعر بعد النّهي الأوّل على أنّ شيء قد انتهى بمجرّد ما حدث:

- **كلّ شيء تحطّم في لحظة عابرة.**
- **كلّ شيء تحطّم في نزوة فاجرة.**

ولأنّه ليس ممكنا تعويض ما لا يعوّض ولا يمكن استرجاع مـــا لا يســـترجع، فـــلا مدعاة إلى الصّلح، ولأنّ الّذي ارتكب حماقته واغتال كليبا ليس أمهر منه، على حـــدّ قول الشّاعر:

- الّذي اغتالني ليس ربّا.

- ليس أنبل منّي.

- ليس أمهر منّي.

والّذي اغتالني محض لصّ.

ولأنّه بهذه المواصفات فهو لا يستحقّ المصالحة لا تكون إلاّ مع الشّرفاء وهنا يؤكّد بإضافة عبارة تحتوي كلمة الصّلح وتشرحها وتبرز مع من يكون الصّلح هذه المرّة

- لا تصالح.

- فما الصّلح إلاّ معاهدة بين ندّين..

(في شرف القلب)

لا تنتقص.

«فالشّاعر ثابت على موقفه، واع بكلّ ما يدور حوله في هذا الواقع، بل هو يســـتبق الزّمن في وعيه، ويجسّد في شعره الفاعليّة الثّوريّة».([1])

وسيتواصل هذا الثّبات في المواقف في المقطع التّاسع ويبقى على ثباته حتّى في بنيات أسلوب النّهي فينتهي إلى استعمال:

"لا تصالح" مرّتين.

---

(1) ينظر: د.بسّام قطوس، استراتيجيّات القراءة، التّأصيل والإجراء النّقدي، عالم الكتاب. ط1/ 2005. ص159

الأولى في السّطر الأوّل ص335 والثّانية في السّطر الثّامن ص336، وهو مقطع ليس بالطّويل حيث إنّ أسطره الشّعريّة هي إحدى عشر سطرا، ممّا يبرز بوضوح فاعليّة البنيتيْن لأسلوب النّهي وقوّة تأثيرهما على المخاطب فقد استوجب النّهي في هذا المقام بيان العاقبة([1])، إحساسا من الشّاعر أنّه بدأ يقترب من إنهاء وصاياه العشر، لذلك يميل نحو هذا الإطراء والامتداح تعظيما لشخص أخيه ووصفه بفارس زمانه:

- أنت فارس هذا الزّمان الوحيد.

وسواك..المسوخ.

ولا نجد في المقطع العاشر أي الأخير سوى تكرار نفس البنية -صيغة النّهي- " لا تصالح" مرّتيْن، دون أن تكون مرفقة بأيّ تبرير أو أيّ تعليق مادام الشّاعر قد قطع شوطا طويلا تخلّلته كثير من السّلوكات التّفاوضيّة المقنعة الهادفة إلى تفويت الفرصة على الأعداء وحرمانهم من التّصالح وهكذا تنتهي الوصايا العشر بما كانت قد بدأت به، مشكّلة قصيدة عي في حدّ ذاتها بنية مطوّلة من أسلوب النّهي إذ كانت البداية "لا تصالح" وها هي النّهاية "لا تصالح".

([1])،بيان العاقبة: غرض من أغراض أسلوب النّهي.

ينظر:السيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، ضبط و تدقيق و توثيق د.يوسف الصميلي، االمكتبة العصريّة بيروت ط1، 1999 ص76.

ولا بأس قبل إسدال ستار أسلوب النّهي ببنياته والوصايا العشر، من ذكر مثال واحد لهذا الأسلوب ورد في قصيدة "أقوال اليمامة" في السّطر29 ص340، في قول الشّاعر:

- لا تدخلوا معدانيّة الماء.
بل معدانيّة النّار.

تظهر بنية النّهي مؤسّسة على المضارع (تدخلوا) المسبوق بلا النّاهيّة الجازمة، والنّهي هنا على لسان اليمامة تخاطب أناسها، كي يكونوا أناسا ويعلنوا الحرب فإنّها اللّسان الّذي يتكلّم بالحقّ، ولذلك تحذّرهم وتنهاهم أن يكون معدنهم ماءً وتأمرهم تباعا (كونوا، كونوا) أن يتحوّلوا نارًا متأجّجة لا تبقي ولا تذر.

*- بنيات أسلوب الأمر في الدّيوان:

القصيدة	أساليب الأمر	السّطر	الصّفحة
	- جئناك، كن -يا أمير- الحكم.	36	326
	- قل لهم: إنّهم لم يُراعوا العُمومة فيمن هلك	39	326
	- اغرس السّيف في جبهة الصّحراء.	40	326
	- و تذكّر..	50	326
*لا تصالح	(إذا لان قلبك للنّسوة اللاّبسات السّواد ولأطفالهن الّذين تخاصمهم الابتسامة)		
	- وارْوِ قلبك بالدّم..	110	331
	- وارْوِ التّراب المقدّس..	111	331
	- و ارْوِ أسلافك الرّاقدين..	112	331
	- فخذْ -الآن- ما تستطيع؛	121	331
	- لم يصح قاتلي بي: «انتبه»!	148	333
*أقوال اليمامة	- أقول لكم: أيّها النّاس كونوا أناسًا!	24	339
	- كونوا لها الحطب المشتهى والقلوب "الحجارة،	31	340
	- كونوا..إلى أن تعود السّموات زرقاء.	32	340
	- أريقوا له الدّم كي يرتوي	40	343
	- وصبّوا له جرعة جرعة في الفؤاد الّذي يكتوي	41	343
*مراثي اليمامة	أيّتها الأنجم المتلوّنة الوجه:		
	- قولي له:	80	346
	- أبْق حياه..	82	346
	- ردّ حياه..	83	346
	- قفوا يا شباب.!	119	148
	- قفوا للهلال الّذي يستدير..	124	148
	- قفوا يا شباب!	126	148

أسلوب الأمر:

أَمَرَ أَمْرًا [هُ] الشّيء وبالشّيء: طلب منه فعل شيءٍ أو إنشاءه فهو آمر وذاك مأمور، يقال: «أمَرَهُ أنْ يفعلَ وبأنْ يَفْعَلَ».([1])

والأمر: «إنشاء طلبٍ يتعلّق بتحقيق فِعْل على وجْهِ الاستعلاء».([2])

ويتمّ أسلوب الأمر بصيغ أربع:

فعل الأمر والمضارع المجزوم بلام الأمر، واسم فعل الأمر، والمصدر النّائب عن فعل الأمر([3]) ويأتي الحديث عن أسلوب الأمر باعتباره أحد الأساليب الإنشائية الّتي توزّعت في قصائد الدّيوان ونالت حظّها إلى جنب أسلوبيّ الاستفهام والنّهي الّذيْن مرّا معنا في ما سبق، وأسلوب الأمر ثالث من حيث الوفرة في الخطاب الشّعريّ الدّنقليّ فقد توزّع على القصائد الثلاث بنسب متفاوتة نسبيّا منها تسع مرّات في القصيدة "الوصايا العشر" وثلاث مرّات في قصيدة "أقوال اليمامة" وثماني مرّات في قصيدة "مراثي اليمامة" ممّا مجموعه واحد وعشرون أسلوب أمر.

وأمّا بنياته فقد انبنت على صيغة فعل أمر (إفعل) مثل:

(كن، قل، اغرس، تذكر، اروِ، اروِ، فخذ، انتبه).

الّتي وردت متواترة على شاكلة نحويّة واحدة في قصيدة "لا تصالح" حيث إنّ المخاطب المقصود في الأفعال كلّها هو أخ كليب، ماعدا الفعل (انتبه) الّذي يتحدّث فيه عن نفسه متعرّضا لحادثة طعنه خدعة فإنّ من اغتياله لم يصِحْ به (انتبه) وقد خدمت بنية أسلوب الأمر في الأمثلة توجّها تحذيريًّا تنبيهيّا في أغلبها، مثل:

(قل، أرو، ارو، اغرس).

---

(1) ينظر: المنجد الأبجدي، دار المشرق، بيروت لبنان، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب. ط6/1968.ص144.

(2) ينظر: المنجد الأبجدي، دار المشرق، بيروت لبنان، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب. ط6/1968.ص 144.

(3) صيغة فعل الأمر مثل: «يَا يَحْيَ خُذْ الكِتَاب بقُوَّة». مريم(12)/ صيغة المضارع المجزوم بلام الأمر مثل: «لينفقْ ذو سَعَةٍ من سَعتِه». الطّلاق (07).

صيغة اسم فعل الأمر مثل ه، آمين، نزال، دراكِ/ صيغة المصدر النّائب عن فعل الأمر مثل: «سعيًا في سبيل الخير».

فهي أوامر كليب الّتي يصدرها –عن غضب– لأخيه ممّا يجعل الأوّل آمرا والثّاني مأمورا أمّا الفعليّن (كُنْ، خُذْ) فيؤدّيان غرض العرض والالتماس([1]) إذا وضعنا في الحسبان إنّ الآمر هنا هو القوم الرّاغبون في الصّلح الّذين يعرضون على أخ كليب أن (يكون) الحَكم، و(يأخذ) ما يشاء على سبيل استمالته وملاينته للتّصالح معه.

وفي قصيدة "أقوال اليمامة" نصادف جملة من أمثلة أسلوب الأمر على النّسق التّالي: (كونُوا، كونُوا، كونُوا) وهي بنية واحدة من صيغة (افعلوا) المكرّرة بشكل عمدّي من منبر خطابيّ شديد الّهجة يتمثّل في اليمامة وقد فعل الغيظ فيها فعلته وملأتها بروح الانتقام لوالدها كليب فراحت تحثّ قومها وتنادي بأعلى صوتها أن (يكونوا) أناسًا وأن يشعلوها حربا، وأن يكونوا حطبها المشتهى...

فتلاحظ أنّ أسلوب الأمر استند في البداية على أسلوب آخر إنشائيّ وهو أسلوب النّداء في قول الشّاعر على لسان اليمامة:

- أقول لكم –أيّها النّاس– كونوا أناسا!

([1])ينظر: الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربيّة، نحو رؤية جديدة، المركز الثّقافي العربيّ،ط1/ 1992، ص124.

وفي استخدام النّداء تنبيه لافت يشعر القوم بصيحة الحرب ويوقد في أفئدتهم شرارة الوغى ويملأ همّهم حماسة فإذا أضافت أسلوب أمر بعده (كونُوا) الّذي تعمّدت ذكره وجدت في قومها الاستجابة والأهبة المطلوبتيْن للأخذ بثأر فقيدهم كليب، وهنا نلاحظ كيف أنزلها الشّاعر منزلة الملكة الحازمة الآمرة المسيطرة على تدبير الأمور، وأنزل مخاطبيها منزلة المأمورين الطّائعين الممتثلين لنداء وأمر اليمامة، وهو بذلك أسلوب أمر حقيقيّ ويفيد زمن الاستقبال كما يقول سيبويه([1]) وخاصّة (كونوا) الأخيرة المفتوحة على حيّز زمنيّ هو: (إلى أن تعود السّماء زرقاء).

وأمّا قصيدة "مراثي اليمامة" فبنيات أسلوب الأمر فيها منبنيّة على صيغة الأمر (افعل) أيْضا وهي بحسب المخاطب فئات لا تختلف كثيرا.

(أريقوا، صبُّوا) تخاطب اليمامة رجال قبيلتها وتلتمس منهم أن يشفوا غليل والدها الظّامئ إلى الدّماء وتحثّهم على إراقة الدّم (جرعة جرعة) إلى أن يرتوي.

ثم يتحوّل أسلوب الأمر نحو ضمير آخر على شكل (افعلي) المتمثّل في (قولي) وهي بنفس بنية الأمر وفيها يصدر الأمر عن اليمامة الّتي توجّه نداءها إلى (الأنجم المتلوّنة) بقولها:

- أيّتها الأنجم المتلوّنة الوجه،

- قولي له،

---

(1) ينظر: عبد الجبّار توامة، زمن الفعل في اللّغة العربيّة قرائنه وجهاته –دراسات في النّحو العربيّ– ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر. 1994، ص34.

ويكون أمرها هنا على سبيل التّمنّي([1]) لأنّ المخاطب غير عاقل (الأنجم) وقد استند أسلوب الأمر في المثال على أسلوب نداء بلفظ (أيّتها) كما هو ظاهر يراد به أنجم السّماء الّتي تحاول اليمامة استخدامها وتوسّلها لنقل الرّسالة إلى اللّه.

- أبي أخذ الملك سيفا لسيف، فهل يؤخذ الملك

منه اغتيالا.

وفي نفس القصيدة يتحوّل ضمير المخاطب في أسلوب الأمر إلى ضمير المفرد (أنت) فتأتي الصّيغتان التّاليتان على منوال بنية أسلوب الأمر السّابقة (أفعل) :

- أبْقِ حياةْ.

- رُدَّ حياةْ.

وهما مثالان يتساويان بنيةً (إفعل) ويشتركان في نفس المفعول به (حياة) المكرّر، ويشكّلان طباقا واضحا في المعنى (أبق ± ردّ) ثم إنّهما يشتركان في مخاطب واحد، يفترض أن تبلّغه الأنجم المتلوّنة مطلب ودعاء([2]) اليمامة الّتي ألحّت في خطابها لبارئها أن يرأف:

---

(1) التّمنّي: غرض من أغراض أسلوب الأمر.

ينظر: الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربيّة، نحو رؤية جديدة، المركز الثّقافي العربيّ،ط1/ 1992، ص122.

ينظرأيضا: السيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع،ضبط و تدقيق و توثيق د.يوسف الصميلي االمكتبة العصريّة بيروت ط1، 1999 ص....

(2)الدّعاء: غرض من أغراض الأمر، ينظر: الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربيّة، نحو رؤية جديدة، المركز الثّقافي العربيّ،ط1/ 1992، ص123. ينظرأيضا: السيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البيان والبديع،ضبط و تدقيق و توثيق د.يوسف الصميلي االمكتبة العصريّة بيروت ط1، 1999 ص71.

- قد سَلَبْتَ حياتيْن..

- أبْقِ حياةْ.

- رُدَّ حياةْ.

وفي آخر فئة من أساليب الأمر يتحوّل الضّمير نحو فئة شُبانيّة من قبيلة كليب، حيث تُصدر إليهم اليمامة الأوامر التّالية:

- قفوا يا شباب.

- قفوا للهلال الّذي يستدير!

- قفوا يا شباب!

وكما هو ملاحظ فإنّ بنية أسلوب الأمر هي نفسها (إفعل) وهذه المرّة لحق بهـا واو الجماعة باعتبار المخاطبين هم هؤلاء الشّباب الواقفين احتراما (لعودة كليـب) كمـا يخطر ببال اليمامة الّتي تهذي بكلّ شيء.وقد وجدت بنية أسلوب النّداء الّتي لازمتها في المثال الأوّل والثّالث وفي هذا المزج تقويّة لآداء الأسلوبيْن معنـى لأنّ أحـدهما يعضد الآخر.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإنّ أسلوب الأمر على هذه الصّورة إنّمـا يفيـد إضفاء نوع من الحركيّة المرتبطة خاصّة بفعل (قفوا) الموحيّة بفعّاليّة القيام، وخاصّة وأنّ السّطر الثّاني (للهلال الّذي يستدير) أغرق الموقف في مشهد ترحابيّ له هالته.

*- بنيات أسلوب النّداء:

القصيدة	النّداء	السّطر	صفحة	العدد و الملاحظة
*لاتصالح	- جئناك، كن -يا أمير- الحكم	36	326	01
*أقوال اليمامة	- أقول لكم: أيّها النّاس كونوا أناسا!	24	339	01
*مراثي اليمامة	- أبي ظامئ يا رجال - أيّتها الأنجم المتلوّنة الوجه: (أيّها الوطن المستدير..الّذي تثقُبُ الحرب عذرته بالحراب) - قفوا يا شباب . - قفوا للهلال الّذي يستدير - قفوا يا شباب.!	39 89 111 119 126	343 345 347 347 347	06

النّداء في اللّغة "الصّوت المجرّد // الدّعاء".([1])

وهو طلب المتكلّم إقبال المخاطب عليه بحرف نائب مناب (أنادي) المنقول من الخبر إلى الإنشاء وأدواته: الهمزة، أيّ، يا، آ، أيْ، أيَّا، هيَا، وَا.([2])

والنّداء «إنشاء طلب يراد منه إقبال السّامع على المتكلّم بذهنه: فوظيفة النّداء هي التّنبيه».([3])

وأمّا من حيث التّركيب فقد اعتبر النّحاة النّداء بمثابة الجُملة «إذ يفيد أدعو+ مفعول به».([4])

وفي ديوان "أقوال جديدة عن حرب البسوس" نجد الشّاعر يقتصر في استخدامه لأسلوب النّداء بعض الأدوات مثل (الياء ولفظ أيّها للمذكّر، وأيّتها للمؤنّث) كما نجد أنّ توظيفه للنّداء ينتهي عند البنيات التّالية:

1- البنية الأولى:

* نداء ما فيه "الـ" كما يظهر في الأمثلة التّالية:

- أقول لكم: أيّها النّاس –كونوا أناسا– ! (أقوال اليمامة ص339)
- أيّتها الأنجم المتلوّنة الوجه. (مراثي اليمامة ص345)
- أيّها الوطن المستدير... الّذي تثقب الحرب عذرته بالحراب. (مراثي اليمامة ص347)

---

(1) ينظر: المنجد الأبجدي، دار المشرق، بيروت لبنان، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب. ط6/1968.ص1057.

(1) السيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البيان والبديع،ضبط و تدقيق و توثيق د/ يوسف الصميلي االمكتبة العصريّة بيروت ط1، 1999 ص89.

(2) ينظر: الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربيّة، نحو رؤية جديدة، المركز الثّقافي العربيّ،ط1/ 1992، ص132.

(4) ينظر: المصدر السّابق ص133.

نلاحظ أنّ الأسماء (النّاس، الأنجم، الوطن) وردت أسماء معرفة (بالـ) ولذلك لـزم استخدام لفظ (أيّتها) للمؤنّث ولفظ (أيّها) للمذكّر ومناداتها بها.

وحكم (أيّ) أن يبقى بلفظ واحد للجميع إلاّ مع المؤنّث فإنّه يجوز تأنيثها لـه فيقـال "أيّتها المرأة" ([1]) كما هو الأمر في أمثلة دنقل، وفي هذه الحال يُعرب اللّفظـان (أيّ وأيّة) منادى مبني على الضّم في محلّ نصب والهاء للتّنبيه، أمّا الأسماء التّابعة (النّاس، الأنجم، الوطن) ولأنّها أسماء جامدة (غير مشتقّة) فهي فـي النّحـو (بـدل مرفوع).

وإذن فإنّ هذه البنية النّدائيّة تأسّست على نداء (أيّ) وهو يفيد نداء القريـب، وكـان للمثال الأوّل منها دعم في اقترانها بأسلوب الأمر (كونوا أناسًا).

وكان لها في المثالين الثّاني والثّالث دعم وتقويّة في اتّكاءها على النّعـت المرفـوع المتمثّل في كلمتيّ (المتلوّنة، المستديرُ) ممّا أكسَب البنية قدرتها لأداء فعـل التّـأثير وتأكيده بهاء التّنبيه الّتي أضفت بدورها زيادة في المعنى والجهر به.

(1) ينظر: السيّد أحمد الهاشمي، القواعد الأساسيّة للّغة العربيّة حسب منهج "متن الألفيّة-لابن مالك"، دار الكتب العلميّة، لبنان ص248.

2- البنيّة الثّانية:

*نداء النّكرة المقصودة: يتمظهر ذلك في الأمثلة التّالية:

- جئناك كن –يا أمير– الحكم. (سطر36 "لا تصـــالح" ص326).
- أبي ظامئٌ يا رجال. (سطر39 "مراثي اليمامة" ص343).
- قِفوا يا شباب. (سطر119 "مراثي اليمامة" ص348).
- قفوا يا شباب. (سطر126 "مراثي اليمامة" ص348).
- قفوا للهلال الّذي يستدير. (سطر124 "مراثي اليمامة" ص348).

حيث أنّ الجمل الثّلاث تشترك في تركيب يجعل منها بنية واحدة مؤسّسة على حرف النّداء (يا) الّذي يفيد أداء القريب ([1]) ومن المنادى النّكرة المقصودة ([2]) المبني على الضّم في محلّ نصب، المتمثّل في (الرّجال، شبابُ، شبابُ).

ومن ناحية أخرى نجد أنّ بنية النّداء في كلّ الأمثلة المذكورة مصدّرة بنيـــة أخـــرى لأسلوب الأمر، وقد مرّت معنا في دراسة أسلوب الأمر، وهي صيغة الأمر (إفعـــل) المتمظهرة في الفعل (كن) مرّة ثم في الفعل (قفوا) ثلاث مرّات متتالية وفـــي تتـــالي أسلوب الأمر على وتيرة واحدة ثم تتالي أسلوب النّداء بعده على نمط واحده مظهـــر أسلوبيّ يجليّ دراية الشّاعر بآدائيّة على التّجديد في أساليب الخطـــاب مـــن خـــلال تضافر التّنويع الأسلوبيّ، حتّى ليَكمن تعدّده في السّطر الشّعريّ الواحد.

---

(1)ينظر: السيّد أحمد الهاشمي، القواعد الأساسيّة للّغة العربيّة حسب منهج "متن الألفيّة–لابن مالك"، دار الكتب العلميّة، لبنان ص248.

(2) ينظر: نفس المصدر السّابق.

* جدول يوازن بين الأساليب الإنشائيّة :

القصيدة	أسلوب الاستفهام	أسلوب النّداء	أسلوب النّهي	أسلوب الأمر	مجموع الأساليب	الملاحـــــظة
*لا تصالح	17	01	22	09	49	– أسلوب النّهي هو المهيمن. – أسلوب الاستفهام في المقام الثّاني. أسلوب الأمر ثالثا. – النّداء مرّة واحدة.
*أقوال اليمامة	11	01	10	03	61	– الاستفهام مهيمن. – الأمر في م.الثّاني – النّهي ثالثا. – النّداء في الأخير.
*مراثي اليمامة	23	06	00	08	37	–الاستفهام مهيمن. – الأمرفي.م. الثّاني. – النّداء ثالثا. – النّهي غير وارد.
المجموع في الدّيوان	51	08	32	20	210	
النسب	%49.51	%7.66	22.54 %	19.41 %	%99.12	هيمنة أسلوب الاستفهام بشكل جليّ على الدّيوان.

الفصل الثّاني

الفصل الثّاني

المستوى الدّلالي:

- التّراث في شعر أمل دنقل.
- القناع و التّقمّص.
- الصّورة الشّعرية.
- الرّفض و التّمرّد .

المستـــــوى الدّلاليّ

المبـــــحث الأوّل:

***لماذا التّراث في قصيدة أمل دنقل؟**

تستوقف القارئ لديوان "أقوال جديدة عن حرب البسوس" محطّات طافحة بـدلالات مختلفة لا تقتصر على الحقول الخطابيّة الشّعريّة والميادين الأدبيّـة فحسـب، بـل تتجاوزها لتنزاح اتّجاه مساحات معرفيّة وتاريخية ومسافات ثقافيّة يطالهـا بتكوينـه الواسع وتستلهمها خيالاته المحلّقة.

هذه الموارد الكثيرة والمختلفة مؤثّرة بشكل واضح وجليّ فـي التّشـكيل الشّـعريّ ومكوّناته، وهو الشّاعر الّذي حظي بينابيع ثقافيّة ومعرفيّة لا تعدّ ولا تحصى، ففـي رصيده اقتدار ومُكْنة من ناحيّة اللّغة العربيّة، وهو حافظ للقرآن الكريم، ومطّلع على بعض الكتب السّماويّة الأخرى مثل التّوراة والإنجيـل، وعـارف بـالتّراث وكتبـه وشخصياته التّاريخيّة والأسطوريّة بالإضافة إلـى الحكايـات والسّـيَر والملاحـم، والمأثورات وما إلى ذلك من ثقافة عصره وما أوتيه من حكمة الأسـلاف وحذاقـة الأخلاف.

ومن ثم فلا يغدو مستبعدا أن ينهل الشّاعر **أمل** من نبع التّراث العـذب ويسـتمرئ أطايب أيّامه الغُرّ، ويأنس بأبطاله الأفذاذ وهو الّذي عاش معتـزّا بهـذا الانتمـاء «ولدت في قرية في أقصى الصّعيد بالقرب من الأقصر (قرية القلعة الّتي تبعد عـن قنا ب20 كيلومترا) كانت عاصمة أيّام الفراعنة،اليوم تشتهر بآثارها ويتعايش فيهـا الفكر الفرعونيّ الموروث منذ آلاف السّنين إلى جانب القيم القبليّـة الّتـي حملتهـا القبائل العربيّة الّتي حطّت هناك».([1]) فلا غرو أن يستلهم صـوره مـن أصـالته وجذوره.

---

(1) نشرت هذه الدّراسة بمناسبة الاحتفال الّذي أقامه المجلس الأعلى للثّقافة في مصر في الذّكرى العشرين لوفاة الشّاعر أمل دنقل. وائل عبد الفتّاح، من صنع "الأسطورة" السّلطة أم الدّراويش؟، http www. Alimbaratur. Com/ all خيمة أمل دنقل في شوارع القاهرة، السّبت 31 أيار 2003. ص 3+5.

ولعلّ هذا الزّمن الماضويّ الزّاخر بالتّراكمات الحضاريّة المثقلة بحمولاتها المعرفيّة الممتدّة في فضاءات عريضة وطويلة ظلّ يلازم الشّاعر **أمل دنقل** ويصقل مواهبه ليجعل منه استثناء نوعيّا يعاشر النّظام ولا يكون أداة طيّعة من أدواته ويعايش جماهيره فلا ينساق مع التيّارات الجارفة منها.

حتّى أشكل على الكثير أين يصنّفونه «يرونه في السّلطة يساريّا، وفي اليسار اعتبروه مُخبرًا لأنّه لم يدخل السّجن، وهو لم يدخل السّلطة ولا دار في مدارات تخومها لأنّه كان يشعر بكراهيّة من نظام الجنرالات رغم أنّه لم يختلف مع مشروعه القوميّ، أعتقد أنّه منافس للسّلطة وريث عروبة مستمدّة من القبائل العربيّة وتراثها وأساطيرها، وهو في الوقت نفسه لم ينضمّ لتنظيم سياسيّ، فكان هذا سببا في شارة التميّز...هكذا وضع خيمته على أطلال مشروع عبد النّاصر ومن بعده أصبح شاهدا على عصر السّادات من حركة الطّلاب في 1972 إلى فكّ الاشتباك الثّاني بعد حرب أكتوبر وحتّى الصّلح مع إسرائيل 1977»([1]) وهذه الشّهادة العسيرة على الحاضر كانت باستنطاق التاريخ والتراث،وتحت مراقبة ماضيه لحاضره.

بل إنّه عرف كيف يوجّه ويواجه جمهوره المصريّ وجماهيره العربيّة وهذا الّذي يظهر في قوله: «فالاختيار الّذي اخترته صعب جدّا وهو أن أكون أنا وليس ما يريده منّي الآخرون، سواء كان الآخرون سلطة أو من المثقفين الدّائرين في فلك السّلطة أو حتّى كان اتّجاها مؤيّدًا».(2)

---

(1)+(2) نشرت هذه الدّراسة بمناسبة الاحتفال الّذي أقامه المجلس الأعلى للثّقافة في مصر في الذّكرى العشرين لوفاة الشّاعر أمل دنقل. وائل عبد الفتّاح، من صنع "الأسطورة" السّلطة أم الدّراويش؟، http www. Alimbaratur. Com/ all خيمة أمل دنقل في شوارع القاهرة، السّبت 31 أيار2003. ص 3+5.

واستنادا إلى هذه المعطيات فإنّ أمر التهيؤ للباس الأقنعة الّتي تسمح للشّاعر بممارسة التّستّر داخل الشّخصيات التّراثيّة هروبا من الوقوع في مواجهة مع السّلطة والاصطدام بصنّاع القرار، اختيارات حتميّة وبدائل ذكيّة لضرب السّاسة وتقويم اعوجاجهم بسياط ماضيهم الّذي لا يجرؤون على عصيانه ولا المساس بالشّاعر بل يتظاهرون بأنّهم حماته وولاّته والمشجّعون عل تقديسه والولاء له.

ثم إنّه شكل من أشكال المقاومة غير المباشرة الّتي تمنح الشّاعر سبُلا شتّى وكيفيّات مرنة في التّكيّف مع الواقعيّ العربيّ المريض سياسيّا اجتماعيّا فكريّا واقتصاديّا والممسوس في كثير من مقدّساته والمطعون في هويّته، أفلا يكون من الأنفع الأصلح لهذه الشّعوب المشتّتة، والأمّة الممزّقة أن تجد ضالّتها فيما حَيِيَ به الأوّلون، وأفلح به السّابقون؟!

* القناع والتقمّص([1]) :

لم يكن ممكنا لشاعر مثل **أمل دنقل** أن ينسى أو يتناسى في لحظة من اللّحظات الزّمن الشّعريّ ذلك الأمس العملاق الّذي يستلهم منه مادّته على الدّوام وينفخ فيها روحا جديدة من بنات عصره، واللّجوء إلى تقريب المسافة بين أمس الشّاعر وحاضره أمر ليس سهلا في الصّنيع الشّعريّ، فهو يتطلّب حذاقة كبار الشّعراء وتقنيات المبدعين المتميّزين منهم الّذين يحسنون الوقوف على أطلال القدامى وهم – من حيث الشّكل والمضمون– في قمّة المعاصرة، ولعلّ الشّاعر الدّكتور إبراهيم ناجي(*) صاحب العودة والأطلال نموذج من هؤلاء من حيث براعة طيّ الزّمن ودمج التّراث في المعاصرة بغية تمثّل معرفة آنية تأخذ استفادتها ممّا تنفتح عليه من أزمنة وأمكنة.

---

(1) تقنّع تقنّعًا (تغشّى بثوب) تقنّع في السّلاح: دخل/ تقنّعت المرأة بالقناع: لبسته/ والقناع جمع أقنعة، ما تغطّي به المرأة رأسها. والقناع: غشاء القلب/ «وكشف القناع عن الشّيء». كناية عن المجاهرة والتّصريح به.
ينظر: المنجد الأبجدي، دار الشرق بيروت لبنان، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، ط6 – 1986. ص273و ص818.
تَقَمَّصَ: تَقَمُّصًا [قمص] ليس القميص، وتقمّصت الرّوح، انتقلت من جسد إلى جسد آخر...وهو على جعل الأجساد أقمصة للأرواح. وقمّص: تقميصًا، (قمص) هُ، ألبسه القميص.
ينظر: المصدر نفسه ص273 وص 817.

* إبراهيم ناجي شاعر مصري (1886–1953) طبيب جرّاح من دواوينه: الطّائر الجريح، ليالي القاهرة، وراء الغمام، نقدهُ د/ طه حسيْن في حديث الأربعاء ونقدهُ العقّاد في فصوله الأدبيّة وكثيرا من النّقّاد.
مطلع قصيدة الأطلال: "أعطني حريّتي، أطلق يديّ إنّني أعطيت ما استبقـــيت شيء"
«يعلق الدكتور محمّد عبد المنعم خفاجي عنها: وقد جدّد ناجي في مضمون القصيدة وشكلها تجديدًا واسعا».
ومطلع قصيدة العودة: "هذه الكعبة كنّا طائفيـــها والمصلّين صباحا ومســـــاء"
وقد عدّها من روائع الشّعر المعاصر، يقول عنها د/ محمّد مندور: «أحسبها من روائع النّغم في الشّعر العربيّ الحيث».
ينظر: الدّكتور عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب المعاصر، دار الطّباعة المحمديّة بالأزهر. القاهرة ص86،87، 90،91.

وكان الشّاعر([1]) أحمد شوقي أيضا فارسا توّج بإمارة الشّعر وطوّع مادّته التّاريخيّة خاصّة وتفنّن في صياغتها شعرا مسرحيّا في زمن استصعب غيره كتابة المسرح نثرا فخدم باختيار نماذجه، مجنون ليلى، علي بك الكبير، كليوباترا والتّاريخ...ما يوافق توجّهه الكلاسيكي ويخدم مواقفه.

وليس المجال عقد موازنة بين الشّاعر **دنقل** وبيْن هذيْن الشّاعريْن فلكلّ شاعر منهم مذهبه الخاص به وطريقته في تسلّق عمود الشّعر، ومنهجيّته في نظم قوافيه، وكذلك لكلّ صنيعه الخاص ولمساته وفنيّاته الّتي تجعل قصيدة الشّاعر شوقي مختلفة عن قصيدة إبراهيم ناجي وهذه الأخيرة مختلفة عن قصيدة **أمل دنقل** على الرّغم من كثير من العوامل المشتركة ماضيا وحاضرا بالإضافة إلى كونهم ثّلاثتهم مصريّين أبناء البلد الواحد والأمّة الواحدة ودواعي الاتّفاق أكثر من دواعي الاختلاف والتّباين.

([1]) أحمد شوقي(1868-1932) احتلّ شوقي منزلة عالية في عصره وشَغَلَ النّاسَ طول عمره انفرد بتاج الزّعامة بين الشّعراء وقيل عنه "متنبيّ العصر لحديث" اجتمع شعراء عصره عام 1927 من جميع أنحاء العالم العربي وأقاموا له مهرجانا استمرّ أسبوعا، وبايعوه بإمارة الشّعر وتقدّم حافظ إبراهيم ندّه ومناصره وأنشد قصيدته المشهورة الّتي منها:

أمير القوافي قد أتيت مبايعا وهذي وفود الشّرق قد بايعت معي

ينظر: اندكتور عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب المعاصر، دار الطّباعة المحمديّة بالأزهر. القاهرة ص39 إلى 48.

ولكن المجال الّذي تقدّم أمر يشجّع على القول إنّ **أملا** حاز ريادة نوعيّة في استضافة التّراث على نحو من البساطة تبتعد كلّ البعد عن التّكلف والاستغراب، وأفلح في أن يترك أبواب قصائده مشرعة لقبائل العرب وفرسانها وسادتها ورموزها الفاعلة، دون حشرها مبتورة مبتذلة مستغلقة الفهم كما يحدث عند بعض الشّعراء الّذين يُبالغون في الغموض ويعدّون ذلك من جماليّات شعرهم الحديث والمعاصر، فقد «كان **أمل دنقل** شاعر البساطة في زمن التّعقيد والغموض....وقد ظلّت تجربته متميّزة منذ البداية الصّحيحة إلى أن توقّفت مع وفاته، وكانت بساطته في التّناول تجعله يرى أنّ الفرار من المباشرة لا يعني الفرار من المحيط المباشر للواقع، ولا يعني الفرار من مواجهة العذاب الإنساني والخراب والدّمار والتّشويه([1]) إلى هذا الحدّ وأكثر يبدو أمر التّوظيف التّراثي عنده مُستظرفا بل إنّه«من المستحيل أن ينفصل الشّاعر المبدع عن التّراث، لأنّ الإبداع في الحقيقة انبثاق من الماضي وخروج عنه باستمرار».([2]) ولا إخال شاعرنا إلاّ مبدعا في هذا المجال« وعليه فإنّ أمل دنقل شاعر التحم بتراثه، وهو ذاته أضحى جزءا من هذا التّراث»([3]) وتمظهر ذلك في تمثّله لشخصياته وتأديته لأدوارها بصدق وبراعة.

---

(1) ينظر: مقدّمة الدّكتور عبد العزيز المقالح: أمل دنقل "أحاديث وذكريات" الأعمال الشّعريّة الكاملة، مكتبة مدبولي القاهرة ط3/ 1987.ص31.

(2) ينظر: الدّكتور عبد الحميد جيدة، الاتّجاهات الجديدة في الشّعر العربي المعاصر .مؤسسة نوفل بيروت ط1980، نقلا عن: الدّكتور أحمد الدّوسري "أمل دنقل شاعر على خطوط النّار": المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر. ط/2، 2004 .ص352.

(3) ينظر: د/ أحمد الدّوسري "أمل دنقل شاعر على خطوط النّار"، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر ط/2، 2004. ص352.

القناع والتّقمّص: المظاهر والدّلالات:

وفي ديوانه "أقوال جديدة عن حرب البسوس" يقترح **أمل دنقل** قائمة من الأسماء ويرشّحها لأداء الأدوار المنوطة بها والمهمّات الصّعبة الموكولة إليها والقيام بها على أحسن ما يكون القيام، ولا سبيل إلى هذا التّمظهر والتّجلي – عند **أمل**– إلاّ أن يتقمّص شخصيّا هذه الشّخصيات ويتقنّع بلبوسها ويتمثّلها في الأقوال والأفعال.

وحتّى يحكم واجهة الأحداث ويهيّئ أجواء المسرحيّة – التّراثيّة من حيث مادّتها– والعصريّة من حيث أبعادها وأهدافها– نجد الشّاعر يلجأ إلى تقديم يشبه دور الرّاوي، حيث مهّد لقصائده الثّلاث قبل أن يعوّل على نفسه في لعب دور البطل في كلّ منها.

ففي قصيدة "الوصايا العشر" مثلا والمسمّاة "مقتل كليب" وقبل بدء القصيدة نقرأ هذا المدخل « فنظر "كليب" حواليْه وتحسّر، وذرف دمعة وتعبّر، ورأى عبدا واقفا فقال له: أريد منك يا عبد الخير قبل أن تسلبني، أن تسحبي إلى هذه البلاطة القريبة من هذا الغدير، لأكتب وصيّتي إلى أخي الأمير سالم الزّير، فأوصيه بأولادي وفلذّة كبدي... فسحبه العبد قرب البلاطة، والرّمح غارس في ظهره، والدّم يقطر من جنبه... فغمس "كليب" إصبعه في الدّم وخطّ على البلاطة وأنشأ يقول: "لا تصالح"».([1])

(1) ينظر:أمل دنقل، الأعمال الشّعريّة الكاملة، مكتبة مدبولي بالقاهرة ط3/ 1987، ص323.

وهنا، وفي هذه اللّحظة يختفي **أمل دنقل** ويظهر الفارس المقنّع صاحب الشّخصيّة المزدوجة ذات الأبعاد الكثيرة والانكسارات المتعدّدة، فيجد **دنقل** في كليب معادلا موضوعيّا نحو ماضيه كما يجد كليب في **دنقل** معادلا موضوعيّا نحو مستقبله وعلى الرّغم من أنّها معادلة ليست سهلة إلاّ أنّها لا تقوم على أساس الإلغاء، ولكنّها تكرّس استمرار كلّ طرف منهما بثانيه، وتتعزّز بإبقاء كلّ منها للآخر.

فمن مصلحة كليب أن يفصح له **دنقل** عن رغباته، ويترجم بصدق آلامه وأوجاعه، ويصف بدقّة جراحه وعذابه فيقنع له أخاه الزّير ألاّ يصالح مع الّذي طعنه في ظهره، وأن يقنع له ولاّته وحكّامه وقادته في مستقبله ألاّ يتصالحوا مع أعدائهم الّذين يثخنون جسد العروبة بالخناجر المسمومة ويقترفون أبشع الجرائم في أحفاده من الأمّة العربيّة.

ومن مصلحة **أمل دنقل** أن يتّخذ كليب قراراته الصّحيحة والسّليمة، فلا ينخدع لسياسة الصّلح مع العدّو، وأن يعمل ألف حساب لمكرهم وخبثهم فيفوّت عليهم فرصة التّطبيع ويحفظ له ماء وجه أجاده العرب ويصون كرامتهم وعرضهم ماضيا وحاضرا من خلال إفشال سياسة الملاينة والمسالمة وإعلان واختيار لغة النّار والحرب على اليهود أعداء العرب في كلّ مكان وزمان وبهذا يكون« القناع رمز يتّخذه الشّاعر العربيّ المعاصر، ليضفي على صوته نبرة موضوعيّة، شبه محايدة تنأى به عن التّدفّق المباشر للذّات، دون يُخفي الرّمز المنظور الّذي يحدّد موقف الشّاعر من عصره...([1]) و من هذا المنظور أيضا يغدو كلّ من **أمل دنقل** بحاضره، **وكليب** بماضيه كيانا إنسانيا عربيّا واحدا ممتدّا في التّاريخ.

وعلى طول القصيدة "لا تصالح" يتكرّس هذا الخطاب المزدوج الّذي يشكّل وسيلة ذكيّة – في صورة **كليب**– ويشكّل غاية نبيلة هادفة سياسيّا في صورة **أمل دنقل**.

---

(1) ينظر: د/ جابر عصفور، مهيار الدّمشقي: أقنعة الشّعر المعاصر، نقلا عن: د/ أحمد الدّوسري "أمل دنقل شاعر على النّار"، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر ط/2، 2004.

وإن شئنا فإنّ القصيدة "ثوريّة" لها جماليّتها الّتي تزاوج بيْن مستوييْن من الخطاب أحدهما ظاهر قريب مباشر غير مرغوب وهو الّذي يفصح عنه "كليب الماضي" انتقاما لخيانة صهره جسّاس، والمستوى الآخر خفيّ، بعيد، غير مباشر، ولا يطفو على السّطح وهو الّذي يلمّح إليه "كليب الحاضر" "**دنقل**" لتصفية حساباته مع العدوّ الإسرائيلي وكلّ أعداء الأمّة العربيّة وهو في الحقيقة صوت جسد الأمّة العربيّة المثقل بالجراح.

ومن ثمّ فإنّ القناع هنا يستحيل لحظات تاريخيّة واعية بحركيّتها، ويتحوّل إلى "الأنا" الحضاري الموصول الجزئيّات والّذي لا يقبل خللا في مرحلة من مراحله، كما يغدو التّقمّص مواقف وأفعال وسلوكات وسياسة وثقافة ترفض التّراجع وتأبى الخنوع والذّل والهوان، فإذا انسجم حال الأمّة ماضيها وحاضرها طابق ذلك شكل سياستها وهذا يتوجّب عليه ممارسة الرّفض المطلق والإباء التّام من قبل دنقل وكلّ فرد مصريّ وكلّ عربيّ للحادثة التّاريخيّة "كامب ديفيد" مثلما مارس كليب الرّفض المطلق والإباء التّام للصّلح في حرب البسوس.

ومن هنا «يغدو الرّمز عند أمل – أداة ومحتوى– وفي حالة (القناع) يصبح قناعا كاملا، وهو ينمو ويتحرّك بعدّة اتّجاهات، ومن أجل إقامته عالما بدعائم يعمد إلى إغنائه بشخصيات مساعدة في الواقع، غالبا ما تستجلب لإدانة هذا الواقع، وقد يغدو الرّمز (كليب) في إطار الحادثة التّاريخيّة (حرب البسوس) معادلا موضوعيّا "للحاكم" والحادثة المعاصرة (كامب ديفيد) فيكون التّشابه هنا مقاربة بيْن لحظتيّن تاريخيّتيْن».([1]) وهنا يظهر دور الشّاعر الّذي يجعل اللّحظة تستفيد من اللّحظة وكيف تخدم إحداهما الأخرى كما يفعل أمل دنقل في "لا تصالح" فيجعل من "الوصيّة الأمس" شعار "اليوم" سياسيّا.

---

(1) ينظر: د/ أحمد الدّوسري "أمل دنقل شاعر على خطوط النّار"، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر ط/2، 2004. ص352.

وفي قصيدة "أقوال اليمامة" لا يباشر **أمل دنقل** نصّه إلاّ بعد توطئة تضعنا في الصّورة الّتي يريدنا أن نتعرّفه عليها، وبالزّي الّذي نكتشفه عليْه، والوضع النّفسيّ والتّجربة المأساويّة الّتي من خلالها يحقّ له لبس قناع اليمامة وتقمّص شخصيتها فيحيلنا على بداية الرّواية التّالية: « فلمّا جاءت الوفود ساعية إلى الصّلح، قال لهم الأمير سالم، أصالح إذا صالحت اليمامة، فقصدت إلى اليمامة أمّها الجليلة ومن معها من نساء سادات القبيلة، فدخلن عليْها وسلّمن عليْها، وقبّلت الجليلة بنتها وقالت: أما كفى؟ فقد هلكت رجالنا وساءت أحوالنا وماتت فرساننا وأبطالنا. فأجابتها اليمامة: أنا لا أصالح، ولو لم يبق منهم أحد يقدر أن يكافح..».([1])

ومنذ بداية "الأقوال" إلى نهاية "المراثي" يختبأ **أمل دنقل** وراء اليمامة أو يتمثلها ويصبح لسانها النّاطق عنها في مواجهة قومها وأفراد قبيلتها، وتصبح هي بدورها رسوله إلى وطنه الكبير، وإعلاميّة تصوّر واقع الأمّة المشين، وترصد مشاهد الانتكاس والتّراجع، وتسهب في تعرية أخطاء الأنظمة العميلة بكلّ شجاعة وجرأة وذكاء أيضا، وتكشف عن حجم الكوارث السّياسيّة الّذي تلقي بأجمالها الثّقيلة على كاهل الشّعوب المستضعفة الّذي تجرّ أذيال الخيبة وتتسربل بأثواب الحداد.

وبمرونة ذكيّة يتحرّك التّاريخ في المجاليْن بحمولتيّن معرفيّتيْن؛ إحداهما من اهتمام **اليمامة** "بأقوالها ومراثيها" وهذا ما يعرض خلاله – بحدّة قاسية- نموذج اليمامة الضحيّة للغدر والخيانة وزيادة على ذلك تتواصل مع المساومات الرّخيصة والمراوغات المغرضة.

وحمولة معرفيّة أخرى من اهتمام **أمل دنقل** بيأسه وإحباطه وقنوطه، ومرضه الّذي ينخر جسمه وجسم وطنه الّذي ضيّع حلمه فيه وأجهض آماله وأمانيه.

---

(1) ينظر:أمل دنقل، الأعمال الشّعريّة الكاملة، مكتبة مدبولي بالقاهرة ط3/ 1987، ص337.

وهي مواطن يظهر فيها الأداء الحسن وبراعة التّمثّل، ولنَقُلْ تظهر فيها شدّة الالتحام بيْن **اليمامة** و**دنقل** موقفا وقولا وفعلا، فلا نكاد نفرّق أيّهما الخفيّ وأيّها الظّاهر في لعبة الخفاء والتّجليّ التّي نجدها في مثل قول الشّاعر:

- **ولا أطلب المستحيل، ولكنّه العدل.**
- **هل يرث الأرض إلاّ بنوها؟** "أقوال اليمامة" ص338 (الأعمال الكاملة)

أو في قوله:

- **أقول لكم: أيّها النّاس كونوا أناسا!**
- **هي النّار، وهي اللّسان الّذي يتكلّم بالحقّ.** "أقوال اليمامة" ص339 .

أو مثل قوله:

- **أقول لكم: لا نهاية للدّم...**
- **..حتّى يعود السّلام.** "أقوال اليمامة" ص340 (الأعمال الكاملة)
-

ففي هذه المراوغة بالالتحام« وهذا الرّمز المتمثّل في شخصيته يتحدّث بضمير المتكلّم إلى درجة يخيّل إلينا معها أنّنا نستمع إلى صوت الشّخصيّة، ولكنّنا ندرك شيئا فشيئا – أنّ الشّخصيّة في القصيدة– ليست سوى (قناع)...ينطلق من خلاله فيتجاوب صوْت الشّخصية المباشر مع صوْت الشّاعر الضمنيّ تجاوبا يصل بنا إلى معنى قناع في القصيدة».([1]) فنلامس جمالية القناع وسحر التّقمّص وعبقرية الشّاعر.

(1) ينظر: د/ جابر عصفور، مهيار الدّمشقي: أقنعة الشّعر المعاصر، نقلا عن: د/ أحمد الدّوسري "أمل دنقل شاعر على النّار"، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر ط/2، 2004.

وفي قصيدة "المراثي" نحضر مشاهد متماثلة ومواقف متشابهة عن واقعيْن متباعديْن زمانيّا متطابقيْن وضعا ونطقا في القناع الواحد

- **صار ميراثنا في يد الغرباء.**
- **وصارت سيوف العدوّ سقوف منازلنا.** "مراثي اليمامة" ص342 (أ. الكاملة)

وقوله:

- **أبكارنا ثيّبات..**
- **أولادنا للفراش..** "مراثي اليمامة" ص342 (الأعمال الكاملة)

وكذلك قوله:

- **إنّ الّذي يطلق السّهم ليس هو القوس.**
- **بل قلب صاحبه.**
- **واللّي يجعل النّفس تستقبل الموت راضية..نبل واهبه**
- **فأنا أرفض الموت غدرا.** "مراثي اليمامة" ص344 (أ. الكاملة)

وكقوله:

- **أيّها الوطن المستدير..الّذي تثقب الحرب عذرته بالحراب.** "مراثي اليمامة" ص348 (أ. الكاملة)

في هذه النّماذج من الخطاب الشّعريّ الّتي يمتزج فيها **دنقل** بـ**اليمامة** في تركيب يصنع معادلته شعور كلّ منهما بماضيه وحاضره، يتجلّى الدّور الفعّال للقناع والتّقمّص « لأنّ التّراث هنا لا يبقى سجين العصر الّذي أبدع فيه، بل يصبح قابلا لأن يحيا حياة جديدة، في عصر لاحق»([1]) ومن ثمّ فقد وجد **أمل دنقل** في تقنية التّخفيّ بالقناع منبرا لصوته الشّعريّ الّذي يزعج السّلطة ويربك النّظام ولكنّه يتّقي شرّ ذلك باتّخاذ التّلميح بديلا عن التّصريح.

(1) ينظر: د/ أحمد المعداوي، أزمة الحداثة في الشّعر العربيّ الحديث، منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب ط1/ 1993 ص88.

وهو ضامن استملاح القارئ العربيّ للتفيّء في هذه الظـلال الـوفيرة والـدّلالات الرّحبة من جهة ومن جهة أخرى معبّر عن موقفه على النّحو الّذي يقتنع به، ويـراه عيْن الصّواب ولذلك ف« إنّ القناع يمثّل شخصيّة تاريخيّة – في الغالب- (يختبـئ الشّاعر وراءها) ليعبّر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائص العصـر الحـديث مـن خلالها».([1]) وقد فعل أمل ذلك على لسان كليب واليمامة.

وإذا كنّا حصرنا ظاهر القناع فيما مرّ معنا من أمثلـة وشخصـيات مثـل كليـب واليمامة، فلأنّ المدوّنة الشّعريّة المتناولة بالدّراسة هي ديوان "أقـوال جديـدة عـن حرب البسوس" فقط، في حين أنّ القناع ظاهرة شعريّة واسعة الانتشار في قصائده ودواوينه الكثيرة المتضمّنة« قصائد من مثل (كلمات سبارتاكوس الأخيـرة، حـديث خاص مع أبي موسى الأشعري، من مذكّرات المتنبّي، ومن أوراق أبـي نـوّاس، لا تصالح، أقوال اليمامة، مراثي اليمامة، مقابلة خاصّة مع نوح، حكاية المدينة الفضيّة) وهي القصائد الّتي عمل فيها الشّاعر من خلال القناع، على إعطاء الرّمـز مسـاحة أكبر للتمدّد داخل النّص».([2]) وسمحت للشّاعر بالتّمدد في رحاب التّراث والتّاريخ.

---

(1) يتظر: د/ إحسان عبّاس، اتّجاهات الشّعر العربيّ المعاصر، نقلا عن: د/ أحمد الدّوسري "أمل دنقل شـاعر على خطوط النّار"، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر ط/2، 2004.ص355.

(2) ينظر: د/ أحمد الدّوسري "أمل دنقل شاعر على خطوط النّار"، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشـر ط/2، 2004. ص356.

المبـــحث الثّـــاني:

الصّورة الشّعريّة في شعر أمل دنقل:

* توطئـــــــــة:

أولى النّقد الأدبيّ العربي القديم والحديث على السّواء، بالغ الاهتمام للإنتاج الأدبي لما وجده فيه من شروط متوفّرة مغرية .

وقد استوجب الأمر أن يساير الدّرس النّقدي النّص الإبداعي، ويقطع أشواطا معتبرة في تسهيل عمليّة التّلقيّ وتقريب المنتوج الأدبي من القارئ، رغبة في توظيف كلّ المفاتيح الممكنة للولوج إلى مغاليق النّص الأدبيّ .

ومن القضايا الكثيرة الجوهريّة الّتي فرضت نفسها على النّقد والنّاقدين عموما قدمائه ومحدثيه وشغلت بالهم ونالت حيّزها من تعاملاتهم معها ولا تزال تستحقّ اهتمامهم **الصّورة الشّعريّة** فقد درسوها من حيث المفهوم، والأسس الفنيّة، والأنواع والأشكال ومن ثمّ اعتُبرت الصّورة الشّعريّة أحد العناصر المهمّة والأساسيّة في الخطاب الشّعريّ دون إغفال عناصر أخرى لا تقلّ أهميّة مثل الأبنيّة الإيقاعيّة والإفرادية والتّركيبيّة، والدّلاليّة.

- **الصّورة الشّعريّة([1]) ومفاهيمها:**

ليْس من السّهل – في هذا المبحث المحدّد – الإحاطة بكلّ جوانب الصّورة الشّعريّة وما يتّصل بها ممّا ذكره القدامى والمحدثون حولها، وما ذكره الغربيّون في تناولهم لها كما أنّه ليس سهلا تحديد مفهوم على درجة من الدّقة المتناهية للصّورة الشّعريّة باعتبارها فنّا زئبقيّا سريع الانزلاق والتّملّص من قيود التّعاريف الّتي حاولت محاصرتها، ثمّ إنّ الأفضل للصّورة الشّعريّة أن تظلّ محافظة على جماليّتها وتحرّرها في الفضاءات الّتي يخلقها خيال الشّاعر وسحره.

وهي في الحقيقة تستحق دراسة مستقلة، وفي دواوين أمل دنقل من الأمثلة ما يشجّع على ذلك.

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

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

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

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

IMAGINABLE= يتصوّر= يتخيّل= ممكن تصوّره أو تخيّله. IMAGINATION= مخيّلة= خيال= قدرة إبداعيّة

ينظر: د. سهيل إدريس بمشاركة د. صبحي صالح.المنهل قاموس فرنسيّ عربيّ منشورات دار الآداب .ط 2006/35.ص534.

ولعلّ طبيعة الصّورة الشّعريّة في حدّ ذاتها شجّعت على تعدّد تعاريفها ومفاهيمها عند النّقاد فهي« العبارة الخارجيّة للحالة الدّاخليّة وهذا هو مقياسها الأصيل، وكلّ ما نصفه بها من جمال وروعة وقوّة إنّما مرجعه إلى هذا التّناسب بينها وبين ما تصوّره من عقل الكاتب ومزاجه تصويرا دقيقا خاليا من الجفوة والتّعقيد، فيه روح الأديب وقلبه حيث نقرأه كأنّا نحادثه أو نسمعه»([1]) وفي التّعريف توفير لجوانب هامّة متعلّقة بالصّورة من الإشارة إلى وسائلها التّعبيريّة وجمعها بيْن ما هو داخليّ وخارجيّ في تناسب واتّحاد.

ومن النّقّاد من وقف فيها على جانبها الاستعاري فرآى أنها « تستعمل (الصّورة) عادة للدّلالة على كلّ ما له صلة بالتّعبير الحسيّ، وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعاريّ للكلمات» ويقول أيضا « إنّ لفظ الاستعارة إذا حسن إدراكه، قد يكون أهدى من لفظ الصّورة»([2]) ولا نهدف في هذه المرحلة إلى الوقوف عند حدود الصّورة وحدود الاستعارة، وأمر المفاضلة بيْنهما في القدرة على التّعبير.

ولكن المجال يسمح بالقول أنّ الصورة الشّعريّة عند النقدامى ومن خلال تراثنا العربيّ النّقدي القديم لفظ شامل لما يستخدمه الشّاعر لنقل إحساسه إلى المتلقّي وأداته لإثارة انفعاله وتحريك خيالاته كما وجدها الشّاعر في نفسه أو ربّما أكثر على رأي أحد النّقاد الغربيّين "فان" لأنّها – أي الصّورة- « كلام مشحون شحنا قويّا، يتألّف عادة من عناصر محسوسة، خطوط، ألوان، حركة، ظلال تتحمّل في تضاعيفها فكرة وعاطفة، أي أنّها توحي بأكثر من المعنى الظّاهر وأكثر من انعكاس الواقع الخارجيّ وتؤلّف في مجموعها كلاّ منسجما»([3]) ومن ثم فهي مجال مفتوح وفضاء واسع لنقل المعنى على أوضح نحو وإن كان هذا الرّأي جمع فيها بين الفكرة والعاطفة .

---

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

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

(3) د/ العربي حسن درويش، النّقد الأدبيّ الحديث(مقاييسه واتّجاهاته وقضاياه ومذاهبه) ط2/ القاهرة، ص194.

في حين نجد من النّقّاد من يركز في الصّورة على ناحيّة الفكرة فيــرى «بأنّها تركيبة عقليّة تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع... ففي الصّورة الشّعريّة تتجمّع عناصر متباعدة في المكان وفي الزّمان غاية التّباعد، لكن سرعان ما تأتلف في إطار شعوريّ واحد».([1]) وسواء تقاربت هذه التّعريفات أو تباعدت فإنّ الإجماع حول اعتبار الصّورة لبنة هامّة تعضد الشّاعر وتقويّ متن شعره أمر متّفق حوله .

وقد عرف مفهوم الصّورة الشّعريّة إثراء واتّساعا زائديْن مع مفاهيم المذاهب الأدبيّة وتطوّرها، واختلاف فلسفاتها، ولذلك يقول أحد النّقاد في العصر الحديــث « يتعامل النّقد مع الصّورة بشكل متكامل قائم على ظهور معاني جديدة تنبثق من التّداخل بين طرفيّ الصّورة بعيدا عن اشتراط تقارب المشبّه والمشبّه به وواقعيّتهمــا أو وجــود شبه حقيقيّ بينهما، حيث أصبح "الإيحاء" هو الهدف ولــيس "التّوضــيح" وصــارت العلاقة نوعا(*) من الكشف القائم على قوّة التّركيز ونفاذ البصيرة الّتي تدرك ما لم يسبق لنا أن أدركناه» ([2]) ومن الواضح أنّ الانتقال في الصّورة الشّعريّة مــن دور التّوضيح إلى دور التّلميح أو الإيحاء كما ورد في التّعريف يضفي جماليّــة جديــدة تبلورت مع مفهوم التّجربة الشّعريّة الحديثة أيضا.

---

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

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

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

ومهما يكن من أمر، فإنّ الصّورة الشّعريّة عند **أمل** ومن خلال النّصوص المتناولة مشاهد مثيرة للرّوعة تَشِعُّ بصور طافحة بالدّلالات وعاكسة لمستوى خيال مبدع عند الشّاعر ومعبرة عن تورط ه الحقيقي بالإحساس بالمجتمع وتفهمه لخصائصه حيث إنّ« خصائص الأشياء لها درجة معيّنة من الثّبات، تبقى ثابتة ما دام الأنا في حالة اتّزان، فإذا اختلّ هذا الاتّزان واشتدّ تقلقُل الأنا، اختفت هذه الخصائص عن الأشياء، وحلّت محلّها خصائص أخرى تمليها طبيعة الموقف، حيث تصبح الصّورة لديه عن الواقع العمليّ أكثر تحرّرا منها عند الآخرين، بمعنى أنّها أكثر قابليّة للتّغيّير واكتساب دلالات جديدة، حيث يبرز عندئذ طرفان أحدهما له صلة بالواقع العمليّ والآخر له صلة بالدّلالات الجديدة، أو ما يسمّيان بطرفيّ التّشبيه، ولكن الشّاعر في الحقيقة قد أصبح يرى شيئا واحدا لا شيْئيْن، وهذا الشّيء هو الصّورة الجديدة في عالمه الخاصّ».([1])

ومن المؤكّد أنّ اتّزان شاعرنا **أمل دنقل** في قصائده "مقتل كليب" "أقوال اليمامة" "مراثي اليمامة" كان على حسب ما تمليه طبيعة المواقف في القصائد الثّلاث على ضخامة جراحات الماضي فيها.

كما كان على حسب ما تمليه ظروف واقعه العربيّ على ضخامة جراحات حاضره فيه: فكيف له أن يجد اتّزان وثبات "الأنا" الفرديّ و"أناه" العربيّ التّاريخيّ والاجتماعيّ تشتدّ قلاقله ويضرب بتيّاره الجارف النّقاط الإستراتيجية العميقة في دواخل **أمل دنقل** مبديا كلّ التّصدّعات الماثلة الصور والمشاهد الّتي تضمنتها قصائده.

---

(1) مقولة.د.مصطفى سويف . أنظر د/ كمال أحمد غنيم، عناصر الإبداع الفنيّ في شعر أحمد مطر، مكتبة مدبولي، ط1/ 1998. ص206.

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

- **الصّورة الحسيّة:نماذج ودلالات:**

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

- **لا تصالح.**
- **ولو حرمتك الرّقاد**
- **صرخات النّدامة.**
- **وتذكّر:**

إن لان قلبك للنّسوة اللاّبسات السّواد ولأطفالهنّ الذين تخاصمهم الابتسامة.

- **أنّ بنت أخيك "اليمامة"**

زهرة تتسربل – في سنوات الصّبا–

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

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

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

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

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

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

وأمّا الجزئيّة الثّالثة فتقوم على أساس التّشبيه البليغ الّذي يغيّب الأداة ووجه الشبه في هذا المثال ويكتفي بما يضفي على طرفيّ المعادلة (اليمامة+ الزّهرة) أجواء الحزن، والرّثاء، واليتم دون إثقال كاهل التّركيب في الجملة الّتي تتناسب طولا مع سابقتها ولا تحتمل أكثر كما يدلّ حذفهما على قرب في المسافة بيْن الطّرفيْن من حيث الملامح المشتركة بينهما.

ولكنّه تشبيه يوغل في الإيحاء ليحيلنا إلى جوانب الرّقة والبراءة ويفصح عن طاقة من مشاعر الأب "كليب" نحو ابنته "اليمامة" المُعْتَبَرَة الآن: من المشمومات الحسيّة والّتي تعبق رائحة وتسرّ لونا.

والاستعارتان والتّشبيه نماذج للصّورة الّتي تفلح في صبّ الواقع في مرآتها ذات الأوجه العديدة والانكسارات البعيدة فالمستويات الدّلاليّة لا تترك الصّورة تعمل في معزل عن إدراك الشّاعر لمساراتها ومقتضياتها وهي هنا، دلالات تاريخيّة وسياسيّة واجتماعيّة، تتبلور في لحظات شعريّة قياسيّة جدّا.

لأنّ الصورة ومن خلال الاستعارة خرقت نظام اللّغة ونظام الزّمان والمكان،فهي (الاستعارة) « كما أسلفنا القول، غاية الصّورة، فالانزياح التركيبيّ لم يحصل إلاّ لأجل إثارة الانزياح الاستبداليّ، إلاّ أنّ الاستعارة الشّعريّة ليست مجرّد تغيّر في المعنى إنّها تغيّر في طبيعة أو نمط المعنى، انتقال من المعنى المفهوميّ إلى المعنى الانفعاليّ ولهذا لم تكن كلّ استعارة كيفما كانت شعرية».([1]) لقد خلقت انفعالا جديدا وشعريّة جديدة.

---

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

يقول **أمل دنقل:**

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

وسيفك زيف

- **إذا لم تزن بذؤابته – لحظات الشّرف،**

واستطبت التّرف. "لا تصالح" ص329 (أ. الكاملة)

يتمّ التّركيز في الصّورة على "السّيف" وعلى "التّاج" أيضا ويشهد النّظام التّركيبيّ صراعا مفرداتيّا تنشّطه عناصر معجميّن مختلفيّن أوّلهما التّاج المتمظهر في (توّجوك، بتاج، الإمارة، عرشك، التّرف) وثانيهما السّيف المتمظهر في (سيف، سيفك، بذؤابته) على اعتبار أنّ هاء الضّمير في الكلمة الأخيرة تعود على سيف، فذآبة السّيف ([1]) علاقته، ولا تعود الهاء على مقدّمة التّاج ولا على مقدّمة شَعْر صاحبه ثم إنّ البناء التّركيبيّ والنّحويّ يشفعان لذلك.

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

---

(1) الذّؤابة: جمع ذوائب: الشّعر المضفور من شعر الرّأس، يقال في التّهديد "لأقتلنّ في ذؤابتك" أي لأذلّنّكَ. وهي النّاصية: شعر مقدم الشّعر.

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

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

والشّاعر في الصّورة يجعل السّيف مقابلا للعرش، فهو له معادله الموضوعيّ الّذي به يكون، وبدونه لا يكون، يضيّق المجال بين الطّرفيْن في التّشبيه البليغ فلا يكون بين العرش والسّيف شيء يذكر ويقرّب المسافة أكثر حين يرهن أحدهما بالآخر دلاليّا ، وقبل أن يتخطّى هذه المرحلة ويمرّ إلى معادلة أخرى ناتجة عن الأولى بالضّرورة وهي (سَيفك زيف) يمنحنا فرصة التّفكير في معادلة ثالثة تتشكّل تدريجيّا وفق منطق التّركيب عند الشّاعر وهي (عرشك زيف).
وفي هذه اللّحظة الّتي يتهدّم فيها كلّ شيء يتمّ التّعويل على السّيف وحده لينقذ الموقف ويعيد ترجيح الكفّة للتّوازن المطلوب وضبط مقياس القيم من جديد.

وهنا لا يختار الشّاعر إقحام هذه الأداة الحربيّة (السّيف) بمادّته الحربيّة وبمضائه وحدّته وانصقاله وشكله المحسوس ولكنّه يتجاوز طبيعته تلك إلى طبيعة معنويّة ذات قيمة رمزيّة مرتبطة بذؤابة السّيف الّتي لا يمكن أن تتحوّل إلى أداة وزنيّة وذؤابة السّيف هنا مجاز مرسل علاقته الجزئيّة على اعتبار ذكر الجزء من الكلّ.

وبشكل فنيّ حسيّ تشخيصيّ يقوم على الاستعارة المكنيّة يحوّل الشّاعر أيضا طبيعة اللّحظات الزّمنيّة [تزن لحظات الشّرف] عن معانيها السّطحيّة المباشرة ذات المفاهيم الإنسانية والتّي لا يتعارف النّاس لها علة مكيال معيّن، إلى مواد خام نفيسة الثّمن توزن بميزان خاص وبأدقّ المقاييس في أدقّ اللّحظات دون زيادة أو نقصان، خاصّة إذا كان هذا الضّبط الدّقيق [دقّة ذؤابة السّيف] سببا في ترجيح كفّة بقاء عرش أو زواله بأكمله، وبين كفتيّ هذا الميزان السّيف، وأمام معادلة البقاء والزّوال تتلخّص رؤية الشّاعر **أمل دنقل** لوُجود أمّته ماضيا وحاضرا ومستقبلا.

يقول **أمل دنقل:**

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

من أضلع المستحيل "لا تصالح" ص332 (أ. الكاملة)

تحضّر الأسطر الأربعة الأولى لنشوء صورة شعريّة تمتدّ في السّطريْن الخامس والسّادس تحيط بها أجواء القلق والتّوتّر من كلّ ناحية ولذلك تكون الصّورة أيضا متوتّرة ومتوهّجة ومن ثمّ لا يكون مستحيلا على الشّاعر أن يجعل" المستحيل" أنثى استثنائيّة تحمل مولودا استثنائيّا هو الحقّ في رحم استثنائيّ هو الأضلع ، ومنذ بداية الأسطر تطرح الحدّة نفسها بشكل عنيف يصل درجة الاكتمال في كلّ خطوة يخطوها **فالدّرع تلبس كاملة، والنّار توقد شاملة** ويكون الثّأر من قبل هذا البطل الأسطوريّ الّذي لا يعرف المستحيل، بل والّذي يلوي عنق المستحيل ويستولده (حقّا) من أضلعه.

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

ولكنّه يتّخذ للمستحيل صورة إنسانية حسيّة في شكل أنثى تحمل وتنجب على نحو خاص من مكان خاص هو الضّلع فيتناص وحقيقة خلق اللّه لحواء من ضلع آدم، ولأنّ المقام يختلف ولا يقبل المشابهة فقد ظهرت تلك الولادة عسيرة حيث تكفّل الفعل المضارع المزيد المتعدّي (يستولد) على وزن (يستفعل) بتصوير عسر هذه العمليّة التّوليديّة وقيصريتها، و مخالفتها طبيعة الاستولاد (الاستيلاد) المتعارف عليها الّتي تستوجب الأنوثة، وهنا كان يفترض أن تكون "الاستحالة" بدل "المستحيل" المذكر.

ولكن ذلك غير ضروريّ لمولود هيوليّ خياليّ نجد شبها له في فكرة ابن الطّفيل مع "حيّ بن يقظان" ولا ننتظر من الاستعارة هنا أن تحدّد تقاسيمه وأوصافه «فليست الاستعارة رسما كما أنّ النّظم ليس موسيقى».([1])

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

وإدراج الاستعمال الحسيّ في الموقف الشّعريّ سبيل من شأنها إضفاء طابع من الإيحاء، ينقلنا عبر دلالته لتجاوز وتخطّي سطح اللّغة في معانيها الأولى إلى ظلالها الخفيّة« الاستعارة الشّعريّة هي انتقال من اللّغة ذات اللّغة المطابقة إلى اللّغة الإيحائيّة، انتقال يتحقّق بفضل استدارة كلام معيّن يفقد معناه على مستوى اللّغة الأولى، لأجل العثور عليه في المستوى الثّاني».([2])

---

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

(2) ينظر: نفس المصدر ص206.

يقول **أمل دنقل:**

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

تتجلّى الصّورة الأولى في "سرَقَ الأرض" حيث تحملنا هذه الاستعارة المكنيّة إلى أبعد من اعتبار الأرض بقعة جغرافيّة يعمرها النّاس، وينتفي اعتبار ذلك كذلك عند الشّاعر، لأنّ لفظ الأرض قرنت بفعل "سَرَقَ" المتعدّي الّذي يستهدف الأخذ والغصب والنّهب والاستحواذ على الشّيء المسروق ولأنّ الشّيء المسروق أكبر من أن تستوعبه المفاهيم المذكورة وهو ما تفتح عليه العيْن على الأرض كلّها، فلحظة الاغتيال كفيلة بأن تغيّب الأرض من عينيه ، وتسرقه حياته كلّها.

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

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

يحدث هذا على مرأى ومسمع من "الصّمت" ؟

والصّمت هنا الكلمة الأساس في تركيب الصّورة الثّانية الّتي ما كان لها أن تكون لولا حدوث وتفاصيل الصّورة السّابقة وكأنّي بالشّاعر أمام مشهد يمرّ عبر مرحلتيْن فيجعل أحدهما فرجة وهو (الأوّل) والآخر متفرّجا وهو(الثّاني) وهنا يجتمع انزياحان([1]) ويخرقان جدار اللّغة عن طريق استعارة ما هو مجرّد لما هو محسوس (الصّمت يطلق ضحكته) ثم استعارة ما هو محسوس لمحسوس ، فيتحوّل الصّمت من طبيعته الأولى (السّكوت) اللاّصوْت إلى طبيعة متناقضة تماما (صوْت عال) ماثلة في صورة إنسان يمارس سلوك الضّحك ويُمارسه بسخريّة وشماتة.

ويتحوّل الضّحك أيضا عن طبيعته الأولى وعن براءته وعفويّته باعتباره حالة نفسيّة، شعوريّة، انفعاليّة تحدث آليا في موقف معيّن، إلى طبيعة مناقضة للأولى تماما (سخريّة) ماثلا في صورة إنسان هازئ، شامت متهكّم وساخر على ما تحمل لفظة سخريّة من كثافة في المعنى.

واستنادا إلى علاقة هذيْن الانزياحيْن بالمستويات الدّلاليّة نستنتج أنّ ذلك لا ينتهي عند عمليّة تجاوز معنى لمعنى أو تخطّي مستوى بمستوى، وإنّما هو أيضا إبراز عميق الانفعال بفظاعة الجرم المرتكب (سرقة الأرض، الحقّ المسلوب)، ويعمّق الجرح في ظلّ الصّمت والفرجة، بل والشّماتة والسّخريّة.

---

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

يقول **أمل دنقل:**

ولا أطلب المستحيل، ولكنّه العدل،
هلْ يرثُ الأرضَ إلاّ بنُوها؟
وهل تتناسى البساتين من سكنوها؟
وهل تتنكّر أغصانها للجذور...
(لأنّ الجذور تسافر في الاتّجاه المعاكس؟!) "أقوال اليمامة" ص338 (أ. الكاملة)

لا بدّ من الانتباه في البداية إلى طبيعة الشّكل التّراكميّ الّذي صبغ جملة الصّور الآخذة حركة تتابعيّة في الأسطر الثّلاثة الأخيرة، من غير فاصل بين الصّورة والصّورة، ولعلّ ذلك راجع إلى شبه الحوار الأحادي (MONOLOGUE) والّذي تتشكّل من خلاله ثلاثة أساليب إنشائيّة استفهامية غرضها النّفي والاستنكار، وهنا تتأسّس الصّورة الشّعريّة الاستعاريّة والمجازيّة والّتي هي صورة واحدة في الحقيقة مجزّأة إلى (تتناسى البساتين) مجاز مرسل علاقته المكانيّة و(تتنكّر الأغصان) استعارة تصريحيّة و(الجذور تهاجر) استعارة تصريحيّة.

ففي الحدث الأوّل المتعلّق "بالبساتين" يقترح الشّاعر للمكان (البساتين) شعورا بالزّمان من خلال ممارسة التّناسي والتّظاهر بالنّسيان، محاولة منه لخلق وإنشاء علاقة حميميّة بين المكان (البساتين) والكائنات (من سكنوها) .

وفي الحدث الثّاني يستعير الشّاعر عناصر طبيعيّة رومانسيّة استبداليّة ليداري عن (الأبناء) بلفظ الأغصان ويخفي (الآباء) وراء الجذور تخصيبا للصّورة بطريقة تهجينيّة فعّالة في ديناميكيّة النّقلات الكبرى بين الأشكال المختلفة(*)، وفي الصّورتيْن الشّعريتيّن المؤسّستيْن على الاستعارة التّصريحيّة (تصريح بالمشبّه به وإسقاطه على المشبّه)، تحقّق « لمبدأ تبادل المظاهر والخصوصيات بيْن عناصر الكائنات الإنسانية والنّباتيّة ذات العنصر المشترك والحسيّ الّذي هو التّراب فمنه خلق الإنسان وإليْه يعود ومنه يُخرج تارة أخرى.

وهذا يتناسب دلاليّا مع ما سبق، فإذا كان جديرا بالأغصان المسافرة صعودا نحو العلا ألاّ تتنكّر لجذورها المهاجرة عكس الاتّجاه نزولا نحو العمق.

فالأجدر بالأبناء المسافرين نحو المستقبل ألّا يتنكّروا لآبائهم الّذين تقدّم بهم الزّمن – والّذين يهاجرون نحو الماضي–.

وعلى الرّغم من أنّ الشّاعر لم يبد انحيازا ظاهرا نحو الموقف "الإنساني" على حساب الموقف "النّباتي" إلاّ أنّ القارئ سرعان ما يفهم تلميح الشّاعر فيصرف ذهنه عن تصريحه ويدير اللّوحة الفنيّة ليرى الصّورة على حقيقتها أو على الأقّل على واحد من الاحتمالات الّتي ترضي ذوقه وتتوافق جماليّا مع دلالات خيال الشّاعر «وعلى القراءة النّافذة أن تسبر تقاطعات النّص، وتكشف، وتنير ما حاول الباثّ أن يحجبه في الزّوايا المخفيّة من بنية النّصّ».([1])

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

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

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

- **الصّور الذّهنيّة: نماذج ودلالات:**

بعد محاولة المقاربة الّتي تمّ إجراؤها على نماذج الصّور الحسيّة، ولا ندّعي أنّا وفّيناها حقّها من حيث الدّقة في التّحليل ولا من حيث الإحاطة والشّموليّة فالأمثلة الّتي تمّت جدولتها في الدّيوان كثيرة ومختلفة وأوسع من الأنماط القليلة الّتي توقّفنا عندها وحاولنا ملامسة حسيّتها أو تصوّر ذهنيتها أو تأويل رمزيتها.

وفي هذا المقام محاولة استكمال الحديث عن الصّورة الذّهنيّة الّتي تقوم أساسا على إمعان الذّهن فيها لأنّ عناصرها المشكّلة مجرّدة ومعنويّة ويتمّ خلالها الانتقال من المفاهيم الحسيّة نحو المفاهيم الذّهنيّة أو المرور في شكل تواصليّ بين الذّهنيات من خلال الآليّات الّتي توفّرها البلاغة كالاستعارة المكنيّة، فتشعّ فنيّا وتخصب خياليّا وتضيء دلاليّا على نحو يُمتع ويدهش ويحمل جماليّته في غرابته.

يقول **أمل دنقل:**

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

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

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

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

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

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

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

يقول **أمل دنقل:**

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

من كلمات أبيها،

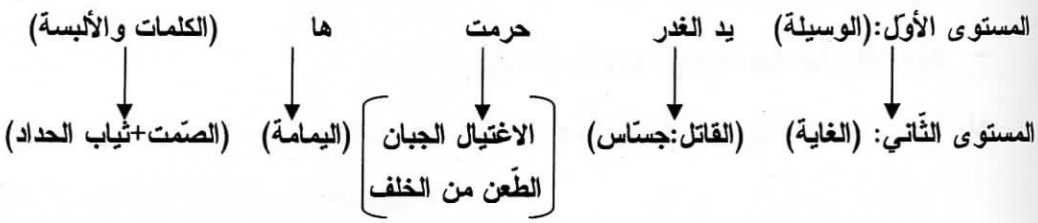
ارتداء الثّياب الجديدة. "لا تصالح" ص328 (الأعمـــال الكاملة)

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

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

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

ويمكن إظهار ذلك من خلال الخطاطة التّالية([1]):



ومثل هذا الاستخدام الاستعاريّ الّذي يستهدف وجع الذّات الشّاعرة ووجع الآخر القابع فيها في الإبّان نفسه هو في حدّ ذاته صورة شعريّة قلقة دائمة التّوتّر والغضب، والشّعر بدون توتّر وبدون غضب جبن لا يرتضيه الشّاعر **أمل دنقل** لأنّ« الشّعر قلق الرّوح وزخرفها اللّغويّ لقول وجع الذّات، ووجع الآخر، الشّعر قلق دائم وحالة بحث عن توازن... حالة خاصّة تعي الخارج وعيا كاذبا هيوليّا غير دقيق، وكأنّ ذات الشّاعر تكون متحوصلة حول شرنقتها الدّاخليّة، عالم يعيد تشكيله بلغة الاستعارة بلغة المجاز، حالة من اللّعب العالي يزداد تميّزا كلّما زادت القدرة على التّعامل مع اللّغة، وتحقيق انزياحاتها المتعدّدة في أنساق شعريّة تعبّر عن حالة الشّاعر لحظة إبداعه عبر صور شعريّة خلاّقة.([2])

---

(1) ينظر: جون كوهين JEAN COHEN بنية اللّغة الشّعريّة، ترجمة محمّد الـولي/ ومحمّـد العمـري، دار توبقال للنّشر، المغرب ط1986 / ص207.

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

يقول **أمل دنقل:**

- **قلبي صغير كفستقة الحزن... لكنّه في الموازين.**

أثقل من كفّة الموْت.

- **هل عرف الموت فقدَ أبيه،**
- **هل اغترف الماء من جدول الدّمع،**

هل لبس الموت ثوب الحداد الّذي حاكه.. ورماه؟.

"لا تصالح" ص328 (الأعمـــال الكاملة)

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

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

حيث يتجلّى منذ البدء الاصطدام بين قلب اليمامة على صغره، وهشاشـــته، ورقّـــة مشاعره، وعلى جراحاته الّتي تنزف رثاء لوالدها المغتـــال غـــدرا، فيتحـــوّل إلـــى النّقيض فيكون من حيث الموازين أثقل من كفّة الموْت الّذي لم يعد قوّة غيبيّة خارقة للعادة تتعدّى طاقة البشر موكول أمرها إلى خالق الموت.

ومن ثمّ فنحن أمام صورة قائمة على مفارقة عجيبة مثيرة للدّهشة بما تحقّقه من سخريّة ونهايات غير متوقّعة تجعلنا نتعاطف مع اليمامة ونقف معها ضدّ الموْت فننفي عنه القدرة والاستطاعة لعدم قيامه بما قامت به اليمامة.

فهي الّتي عرفت موْت والدها وليس الموْت وهي الّتي خطط الدّمع خدّها، وهي الّتي لبست ثوْب الحداد، ومن ثمّ تكون المواجهة قد حقّقت نتائج أكثر من الانتهاء عند الاستنكار المتكرّر في (هلْ) ثلاث مرّات وعلى الرّغم من أنّ المشهد كان مخيفا وكابوسيّا، ولكنّها كانت « حيلة بلاغيّة ناجحة».([1]) حيلة تخدم دلاليّا موْقفها ويكسر بها الشّاعر قوقعة الجبن الّذي يستحوذ على قلب الأمّة، ويقضي على عنكبوت الخوْف الّذي يكمش مشاعر شعوبها وتستبدل وضع اليأس والاستحالة إلى واقع الممكن واللاّمستحيل على إرادة الأمّة، وإلاّ فما الّذي عزا إلى أبي القاسم الشّابي – وهو الّذي مات متأثّرا بمرض تضخّم القلب– ولم يكن يملك قلبا على درجة من الصّلابة تفوق قلب "اليمامة" أن يقول:

إذا الشَّعْبُ يوْمًا أرادَ الحيَاة فَلا بُدّ أنْ يَسْتجيبَ الْقَـــدَر

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

***الصّورة الرمزيّة: نماذج ودلالات:**

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

يقول **أمل دنقل:**

هل يصير دمي – بيْن عينيْك- ماء.؟

أتنسى ردائي الملطّخ..

تلبس – فوق دمائي- ثيابا مطرّزة بالقصب؟ لا تصالح" ص325 (أ. الكاملة)

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

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

ومن ثمّ يتحوّل الدّم من طبيعته الأولى إلى دم ذي دلالة رمزيّة([1]) لا تبرح مخيّلة كليب ولا مخاطبه وهنا يجد السّؤال (هلْ) جوابه:

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

يقول **أمل دنقل:**

- **لا تصالح،**
- **فما ذنب تلك اليمامة،**
- **لترى العشّ محترقا.. فجأة.**

وهي تجلس فوق الرّماد؟! "لا تصالح" ص328 (أ. الكاملة)

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

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

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

واستنادا إلى ذلك فإنّ هذه الصّورة الرّمزيّة ومن مستوى دلالاتها تطرح حتميّة وجوديّة مصيريّة محرجة ومُقلقة، يقول غاستون باشلار« إذا تعمّقنا في أحلام يقظة الأعشاش، فإنّنا سريعا ما نواجه نوعا من التّناقض الظّاهريّ في الإدراك، فالعشّ كما ندرك سريعا، هشّ، ولكنّه يدفعنا إلى أحلام يقظة الأمان، فالعشّ مثل بيْت الحلم، وبيْت الحلم كالعشّ أيضا، وإذا كنّا نحن أنفسنا في منبت أحلامنا – لا نعرف شيئا عن عدائيّة العالم الحياة الإنسانية بنوم منعش وكلّ البيض الموجود في العشّ محفوظ في دفء لطيف، إنّ تجربة عدائيّة العالم- وبالتّالي أحلامنا الدّفاعيّة والعدوانيّة تأتي في وقت متأخّر». ويعلّق الدّكتور أحمد الدّوسري عن هذا القول « فالإنسان يحرق أوطانه-أعشاشه- بيده، وقوّة تدمير هذا العشّ النّهائي هي قوّة لها علاقة بالإنسان أيضا من حيث أنّه قوّة سالبة، وحرق العشّ وابتلاع الصّغار الرّاقدين في هناءة ودفء وطنهم، هو قتل لأحلام الإنسان وذبح للوطن من حيث أنّه مكان لهذه الأحلام» ([1]) ثمّ يستشهد – الدّكتور ذاته- بصورة لها جماليّتها في تصوير الوطن المذبوح (مصر) بقول **دنقل** من قصيدة بعنوان "أغنية الكعكة الحجريّة":

- عندما تهبطين على ساحة القوم، لا تبدئي بالسّلام،
- بعد أن أشعلوا النّار في العشّ..
- والقشّ
- والسّنبلة
- غدا يذبحونك... بحثا عن الكنز في الحوصلة.

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

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

- **قفوا يا شباب!**
- **لمن جاء من رحم الغيْب،**
- **خاض بساقيْه في بركة الدّم،**
- **لمْ يتناثر عليْه الرّشاش،**
- **ولمْ تبدُ شائبة في الثّياب**
- **قفوا للهلال الّذي يستدير..**

ليّصبح هالات نور على كلّ وجه وباب.

- **قفوا يا شباب.**
- **كُليب يعود...**
- **كعنقاء قد أحرقت ريشها.**
- **لتظلّ الحقيقة أبهى..** "مراثي اليمامة" ص348 (أ.الكاملة)
- **وترجع حلّتها – في سَنا الشّمس– أزهى.**
- **وتفرد أجنحة الغَد.**
- **فوْق مدائن تنهض منْ ذكريات الخراب!!**

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

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

في الصّورة الأولى تَشْخَصُ الأبصار – استجابة لأمر ونداء اليمامة– لتشاهد قدوم بطلها المزعوم ولكن لا أحد يستطيع أن يبصر شيْئا وعلى الرّغم من دلالة الاسم الموصول (مَنْ) على العاقل والّذي يفترض أن تظهر له شخصيّة على نحو معيّن إلاّ أنّ شيْئا من ذلك لم يحدث.

ذلك أنّه عاقل مُدرَك بالعقل فقط ولا يتوصّف بما يحدّد له قامة وقوائم مثل البشر العاديين لأنّه مخلوق (من رحم الغيْب) محجوب عن الرؤية، له ساقان تخوضان في بركة الدّم وتمنعه العصمة من تناثر الرّشاش وظهور الشّوائب على الثّياب: فمن يكون هذا المخلوق الغيبيّ المغامر صاحب المعجزات؟ أهو عوليس([1]) البطل الأسطوريّ صاحب المغامرات العجيبة في الجزر والبحار مدّة سنين طويلة والّتي انتهت بعودته إلى وطنه وزوجته الوفيّة (بينيلوب)([2])؟ وإذا كان ذلك كذلك فمن تقوم مقام (بينيلوب) للقائه، أهي "اليمامة" بصبرها، وأملها وترقّبها؟!

لا يمكن لأيّ بطل أن يملأ عيْن "اليمامة" مهما كان أسطوريّا.. وغيبيّا، ولا يمكن لها أن تكون "بينيلوبا" لغير "كليبها" الّذي أسْطرته بطريقتها هي ورأته قمرا يتلألأ حمرة ودمويّة وسط النّجوم السّاطعة.

إنّ "كليبا" هنا يتجلّى هلالا سماويّا يسمو عن التّشخيص البشريّ، ويرتسم بدرا مستديرا مكتملا يصدّر هالاته النّورانيّة نحو "اليمامة" ونحو كلّ الأوجه والأبواب، إنّه تلخيصا أمل **أمل** الشّاعر في عوْدة الأمل كما يعود نور القمر في أوقاته المنتظمة.

---

(1) عوليس: Ulysse من أبطال اليونان الأسطوريّين في حرب طروادة، ملك إيقان وزوج بينيلوب وأبو تيليماك.

ينظر: المنجد في اللّغة والأعلام، دار المشرق بيروت. ط38/ 2000 ص382.

(2) بينيلوب: PENELOPE زوجة عوليس ووالدة تيليماك، اشتهرت بأمانتها لزوجها في غيابه مدّة عشرين سنة. ينظر: المنجد في اللّغة والأعلام، دار المشرق بيروت. ط38/ 2000 ص163.

وفي الصّورة الثّانية من التّركيب السّالف الذّكر:
يتواصل استخدام الأسطورة من قبل الشّاعر إغناءً للصّورة بالثّروة الرّمزيّة، وفي نفس السّياق، وبنفس أجواء الاحتفاء بعوْدة كليب من قبل ابنته "اليمامة" الّتي تدعو الشّباب للوقوف هذه المرّة لملاقاة كليب العائد (كعنقاء قد أحرقت ريشها).

نلاحظ أنّ كليبا المفترضة عودته لا يأخذ من مساحة النّسج اللّغويّ المركّب للّصورة إلاّ الفعل (يعود) وإلاّ التّشبيه بالأداة (الكاف) ولا يأخذ من الحضور في الواقع الّذي يملأ الزّمان والمكان لا حركة ولا فعلا يدلاّن عليْه فهو يكتفي بالحضور الاعتباريّ ويفرغ الحيّز الزّمانيّ والمكانيّ "لطائر" العنقاء الخرافي المُهول[1] يمارس فيه طقوسه تجديدا لذاته بذاته بعد كلّ خمسمائة عام، فيحرق ريش جناحيْه في بيْت النّار، ثمّ ينهض من رماده طائرا جديدا ويحمل كلّ بقايا جسده القديم إلى مذبح الشّمس. ولا نسجّل خلال هذا الانبعاث الجديد "والعهد الآتي"(*) مع الغد الجديد ونهوض واستفاقة المدائن – في السّطر الأخير– بروزا فعليّا لكليب اليمامة بشحمه ولحمه وأفعاله وأقواله، ولكنّه في الحقيقة يعود جديدا مع غد جديد وينبعث في كلّ أبناء المدائن الّتي ستشرق عليها شمس الغد وفي الأنحاء الّتي ستصلها شمس الحريّة، ويشرق عليها غد أكثر توهّجا من أجنحة الفينيكس.

---

(1) لطائر العنقاء أو الفينيكس روايات كثيرة منها ما ذكرنا وهو الّذي يتوافق والتّوظيف في الصّورة.
ومنها ما ذكر الدّكتور عثمان حشلاف بقوله: العنقاء الّذي تصوّره أساطير العرب في هيأة طائر خرافيّ مهول ذي أجنحة مضاعفة، يترصّد المعزولين في الصّحراء أو يتخطّف الصّبية فيطير بهم في جوّ السّماء ليفترسهم في مكان مجهول، فيقال حينئذ: لقد طار بهم عنقاء مُغرب كما في قول الشّاعر الأمويّ :
ولولا سليمان الخليفة، حلّقت به من يد الحجّاج عنقاء مغربّ (صارت يد الحجّاج هي ذاتهاالعنقاء)
ينظر: د/ عثمان حشلاف، الرّمز والدّلالة في شعر المغرب العربيّ المعاصر (فترة الاستقلال) منشورات التّبيين/ الجاحظية، سلسلة الدّراسات – الجزائر 2000. ص111.
(*) العهد الآتي: عنوان أحد دواوين الشّاعر أمل دنقل كتبه عام 1975، ترى زوجته عبلة الرويني النّاقدة الصّحفيّة أنّ هذا الدّيوان هو أنضج أعمال أمل الشّعريّة فكرا ولغة ووجدانا وبناء، لأنّه يحدّد موقف أمل رؤيته لهذا العالم ويحدّد أكثر مفهوم الثّورة لديه.ينظر: د/ بسّام قطوس، استراتجيات القراءة، التّأصيل،والإجراء النّقدي.عالم الكتب، لقاهرة ط1/2005.ص172.

وعلى الرّغم من شساعة الصّورة المركّبة إلاّ أنّها استتمّت أداءاتها الرّمزيّة الماضية دون خلط وكانت في المضمار ذاته حُبلى بأداءات مصدّرة نحو المستقبل المباشر دون انحشار لأطراف مباشرة تعلن جهرا عن حاجاتها « وهكذا يبدو الرّمز الأسطوريّ شديد التّداخل بسياقه شديد الالتحام بتشكيله الحسيّ، فيكون هذا الشّكل ونسيج الصّورة حينئذ مادّة الرّمز، وكلّ عبث بهذا الشّكل الحسيّ، أي بالصّورة يؤدّي إلى غياب الرّمز وقصور الأداء الشّعريّ واختلال المعنى أو ذهابه » ([1])

فالصورة الشّعريّة سواء كانت حسيّة أو ذهنيّة أو رمزيّة على اختلافها وتنوّعها فيما ذكرنا ولمْ نذكر من النّماذج المشعّة في الحقل الشّعريّ الدّنقليّ تبقى رافدا شعريّا أساسيّا يضمن للقصيدة متعتها وإقناعها ويجلب إليّها قراءتها حتّى لقد أضحت قصائده أطول عمرا منه وعُدّ هو أحد العشرة المعاصرين من « شعراء العمر القصير».([2])

---

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

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

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

المبحث الثّالث:

الرّفض والتّمرد:

الرّفض...

الرّفض بحدّ ذاته، عنصر هدم، لكن ما من ثورة جذريّة أو حضارة تأتي، دون أن يتقدّمها الرّفض ويمهّد لها، كالرّعد الذي يسبق المطر... فإذ نرفض أن نأخذ حياتنا بحضورنا المظلم والزّائف لا يعني أنّنا نتخلّى عنها، بل يعني إنّنا نتخلّى عن هذا الحضور إلى حضور لائق غنيّ.([1])

الشّاعر: أدونيس.

(1) ينظر: د/ بسّام قطوس، استراتجيات القراءة، التّأصيل والإجراء النّقديّ، عالم الكتب. ط1/2005. ص146.

الرّفض والتّمرد([1]): المظاهر والدّلالات :

قبل الخوض في الحديث عن الرّفض من حيث هو ظاهرة تميّز الخطاب الشّعريّ في تجربة **أمل دنقل** ، نرى أنّه من النّافع تسليط الضوء على بعض معاني هذه الكلمة (الرّفض) من النّاحية اللغويّة حيث نجد في المناجد لباب (رفض) المعاني التّالية:

رَفَضَ: رَفْضًا ورَفَضَا الشّيء: أي رماه وتركه، فهو رافض وجمعه رافضون ورَفَضَة ورُفّاض.

المرفوض: المتروك.

والرّفض بالمعنى الذّي يراد الحديث عنه عند **أمل** هو ملامح المواجهة والمجابهة ومغالبة الدّهر والواقع المرير، إذ لم يكن هذا الشّاعر سهلا إمّعًا مطواعًا ينقاد مطيّة للنّظام، وينكسر لنوائب الدّهر، ويتراجع أمام نكبات الأيّام وكبّات السّياسة، ولكنّه كان شاعرا على درجة من الجرأة ومن العناد ومن التّصادم مع اعوجاج الواقع، فيسارع إلى قولّ "لا" في وجه من يقولون "نعم" ، تمرّد وتحدّي وتصدّي وصمود لحساب أمّته كاملة ووطنه شاملا على أوجب ما يكون الانتماء، وعلى أكمل ما يكون امتهان النّضال الشّعريّ، وهذا ما حدا برفاقه ومحبّيه في السّاحة الأدبيّة أن يصطلحوا له على وصف "الشّاعر الصّعلوك"([2])

---

(1) من اشتقاقات رفض أيضا، ترفض: تبدّد وتكسّر منه: أرْفَضَّ النّاس عنه أي تفرّقوا.

ورجل قُبَضَة رُفَضَة: يتمسّك بالشّيء ثمّ يتركه، الرّافضة فرقة من أصحاب الشّيعة.والنّسبة: رافِضيّ.

الفرقة من الرّوافض هم الّذين تركوا قائدهم في حرب أو سواها، ومنه قولهم: « لا خير في الرّوافض».

ينظر: المنجد في اللّغة والأعلام، دار المشرق بيروت. ط38/ 1986 ص270 و272.

التّمرد: من مَرَدَ وتمرّد له معاني كثيرة منها: عتا وعصى وجَاوزَ أمثاله أو بلغ غاية يخرج بها عن جُملتهم.

ينظر: المنجد في اللّغة والأعلام، دار المشرق بيروت. ط38/ 1986ص755.

(2) تصعلك: افتقر، الصّعلوك جمعها صعاليك وصعالك. صعاليك العرب العرب، لصوصهم وفقراؤهم..

ينظر: المصدر السّابق ص15.

والغريب أنّه لم يكن يغضب من هذه الكنية« وكان هذا الوصف يقال بحضوره فيضحك **أمل دنقل** ويعتبره تحيّة كريمة لشاعر معاصر بنفسه عن الاقتداء بالشّعراء المدجّنين شعراء الحواضر والصّالونات المعطّرة والبدلات الأنيقة والسّيارات الفارهة كان واحدا من موكب جليل للشّعراء الصّعاليك المعاصرين الّذين يرغبون عن عالم المغريات المختلفة وأن يظلّوا خفافا نظافا لا تأسرهم زينة الحياة الدّنيا ولا تشدّهم إلاّ بمقدار ما تمكّنهم معطياتهم الصّغيرة من الكتابة والإبداع... وكانت الصّورة الشّائعة عن **أمل دنقل** هي الشّاعر الصّعلوك، لكنّه كان صورة فريدة في صعلكته وفي محافظته على تقاليد الصّعلكة الشّعريّة بثوبها المعاصر».([1])وبمفاهيمها الايجابيّة ومقاصدها النّبيلة تحقيقا لمبادئ الإنصاف والعدالة الاجتماعيّة والمروءة الإنسانية بعيدا عن التّطرّف والانشقاق.

(1) عبد العزيز المقالح: الأعمال الشّعريّة الكاملة لأمل دنقل، مكتبة مدبولي القاهرة، ط3/ 1987، ص24 و25.

يقول **أمل دنقل:**

- **لا تصالح.**
- **ولو منحوك الذّهب.** "لا تصالح" ص324 (أ. الكاملة)

قد يبدو الأمر في البداية مبالغا فيه قليلا حين ننطلق من جهلنا بخلفيّات رفض التّصالح، إذ ليْس من المعقول الإقدام على الرّفض من أجل الرّفض وتضييع فرصة الحصول على الذّهب المقترح وحرمان أخ شقيق من العرض المغري الّذي تجتمع فيه خاصيّتيْن لا تعهدان في غيره أولاهما أنّ الصّلح من حيث هو مفهوم لسلوك إنسانيّ سامي إيجابيّ مبدأ خلقي لا يرفضه إنسان سويّ اجتماعيّا، متّزن أخلاقيّا وطبيعة الإنسان العربيّ لا تجد مانعا وتقبل به وبشروطه.

وثانيهما أنّه (الصّلح) مجلبة لمادّة نفيسة هي الذّهب وما أدراك ما الذّهب؟ ولو لمْ يكن كذلك ما اختاره الشّاعر كأداة نوعيّة ضاغطة تغلي شأن الموقف وتضع المخاطب في صعوبة من أمره، ولكان اختار غيره.

ولكن حين نصبح على بيّنة من أمرنا حوّل ملابسات هذا الظّرف الاستثنائيّ ونستجلي حقيقة ما جرى نجد أنفسنا أمام قضيّة موْت أو حياة باختصار، لعب الغدر فيها دوْر البطولة، وكلّ الّذي تغيّر هو الزّمان والمكان وأمّا البطل فلا يزال هو نفسه ذلك هو الخائن الّذي يطعن في الخلف فالأمس استهدف النّبل فردا وكانت الطّعنة قاتلة فاخترق السّهم جنب كليب وغاص في ضلوعه.

واليوم استهدف القرار وطنا وأصاب "التّطبيع" قلب الأمّة.

وحين تصبح الخيانة سهما قاتلا وقرارا سياسيّا يطعن ،وخنجرا يذبح الأخوّة والعروبة والوطنيّة يصبح "الرّفض" مبدأ من المبادئ ويتحوّل إلى قيمة من القيم الوجوديّة يتحدّد من خلالها مصير الإنسان "كُنْ أو لا تَكُنْ" وتضعه موضع الرّد الطّبيعيّ والعاديّ والغريزيّ كي يدافع عن وجوده المهدّد كما يشير هذا التّفسير النّفسيّ([1])، فعلم النّفس يستعمل مصطلح الرّفض REJECTIONISM بمعنى نوعيّ فهو: أسلوب دفاعيّ يتّخذ شكل رفض اعتراف الشّخص بواقعيّة إدراك ذي تأثير صدميّ،ويرى **فرويد**S. FREUD في الرّفض، وإلى الحدّ الّذي ينصب فيه على الواقع الخارجيّ، المرحلة الأولى من الذّهان، وذلك على عكس الكبت، فبيْنما يبدأ العصابيّ، بكبت متطلّبات الهو يبدأ الذّهانيّ بالتّنكّر للواقع.

ويستنتج من رأي **فرويد** أنّ الرّفض عمليّة دفاعيّة أصيلة اتّجاه الواقع الخارجيّ... ومن هنا فالرّفض ليس عملا منكرا ولا مستهجنا...»

بل إنّه – الرّفض– يصل حدّ الموقف البديهيّ الّذي لا يماري فيه إلاّ مختلّ.

لاحظ قوله:

- **أترى حين افقأ عيْنيْك،**
- **ثمّ أثبّتُ جوهرتيْن مكانهما..**
- **هل ترى..؟**
- **هي أشياء لا تُشترى..**

وعليْه فإنّ الموْقف يتنزّه عن أن يوزن بالذّهب أو يُشترى بالمال، ويستحيل في عرف الشّاعر أن تتحدّد القيمة من حيث قيمة ومبدأ من حيث هو مبدأ بالمال.

وإذا كان هذا الموْقف كلمة فهي "لا تصالح" يتساوى أمامها الزّير سالم ماضيا ورئيس الأمّة حاليا.

(1) ينظر: د/ بسّام قطوس، استراتجيات القراءة، التّأصيل والإجراء النّقديّ، عالم الكتب. ط1/2005. ص145.

يقول **أمل دنقل**:

- **لا تصالح على الدّم.. حتّى بدم،**
- **لا تصالح! ولو قيل رأس برأس.** "لا تصالح" ص326 (أ. الكاملة)

يتجلّى الرّفض في السّطرين بشكل غريب، ومردّ الاستغراب أنّ الشّاعر يضعنا أمام قوى متوازنة لا يفضل بعضها بعضا في الظّاهر، فعند معاينة السّطريْن نلاحظ أنّ المتتاليتيْن (الدّم) و(دم) في السّطر الأوّل من جنس واحد المعتبر سائلا أحمر، وأنّ المتتاليتيْن (رأس) و(رأس) في السّطر الثّاني هما اسم لهامة نكرة واحدة، ولكن في عُرف السّحر الشّعريّ عند **أمل دنقل** والّذي يصبح ميزانا لفحص جواهر الأشياء خاصّة إذا كانت قيمًا.

فإنّ المتتاليات تغدو متضّادات أصلا وفصلا وترسم خطّيْن متوازييْن للأبد، ويتعيّن أن يبقى ما هو أوّل أوّلا – في ترتيب اللّغة وفي ترتيب الدّلالة- ويبقى الثّاني ثانيا من حيث التّرتيب والمادّة والقيمة.

ولا يمكن – تبعا لذلك- للديّة من حيث هي شكل تعوضيّ- أن تقوم مقام الأصل فتشفي غليل الزّير سالم واليمامة وكلّ الأهل وتنسيهم دم فقيدهم كليب- مهما غلت هذه الدّية ومهما قدّرت بثمن، وحتّى وإن تطابقت عناصرها كما هو حال (الرّأس مقابل الرّأس).

لأنّ الأشياء المشابهة بدائل بلاغيّة لا تقوم بأداءاتها هنا ولا تصلح في واقع الحقيقة: الحقيقة الّتي تسمّى –عند **أمل**– كليبا أخا شقيقا وترفض أيّ بديل يحاول أن يقوم مقامه الحقيقة الّتي تسمّى –عند **أمل**– "الأرض" وطنا، أمّا وأبا وانتماء ويرفض أيّ مساومة رخيصة حوله لأنّه ببساطة مصريّ يغار على بلده الّذي يرى قادته يتصالحون مع إسرائيل ويغيّرون الجغرافيا الّتي يسعى إلى تحقيق عالمه الإنسانيّ عليها فيحرّكه شعور الغيرة وينفعل ويضع الموازين ويدمج عنه الدّم على الدّم والرّأس على الرّأس لأنّه على حدّ رأيه شتّان بيْن الحقيقة والزّيف:

- **أكلّ الرؤوس سواء؟!**
- **أقلب الغريب كقلب أخيك.؟**
- **أعيْناه عينا أخيك؟**
- **وهل تتساوى يد سيفها كان لك.**

بيد سيفها أتكلك؟. "لا تصالح" ص326 (أ. الكاملة)

ولمّا كان الرّأس غير الرّأس، والعيْن غير العيْن، والقلب غير القلب والسّيْف غير السّيْف، كان لزاما على **أمل دنقل** ألاّ يقبل وأن يرفض وأن يتمرّد على الواقع المقلوب المزيّف يقول ديكارت« لكي يتوصّل المرء إلى الحقيقة ينبغي مرّة واحدة في حياته أن يتخلّص نهائيّا من كلّ الآراء الشّائعة الّتي تربّى عليها وتلقّاها من محيطه ويعيد بناء أفكاره بشكل جذريّ من الأساس»([1])

(1) نقلا عن: د/ أحمد الدّوسري، أمل دنقل شاعر على خطوط النّار، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر. ط2/ 2004. ص193.

ويبدو أنّ **أملا** عرف كيف يختار قراره الصّحيح على الرّغم من أنّه ليس قرارا سهلا، ففي الوقت الّذي اختار غيره وهم كثيرون الهجرة إلى الخارج آثر **دنقل** وطنه وقال:« فضّلت البقاء في مصر، وهذا منحني بُعدا لم يُتح لغيري، وهو بعد الالتصاق بالواقع كما هو، وليس كما تصوّره الصّحف والمجلاّت في الخارج، إذن إذا كانت هناك نبرة وطنيّة أو قصائد مضادّة للسّياسة الّتي سلكتها مصر في السّنوات الأخيرة فالفضل في ذلك ليس لي شخصيّا، إنّما لوجودي في مصر والتصاقي بالواقع المصريّ بحكم ظروفي الاقتصاديّة والثّقافيّة وظروف العمل أيضا، فلا أريد أن أدّعي بأنّني من أنبياء الوطنيّة ولكنّني فقط معبّر عمّا أراه وأحسّه، في المجتمع المصريّ».([1])

(1) نقلا عن: د/ أحمد الدّوسري، أمل دنقل شاعر على خطوط النّار، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر. ط2/ 2004. ص217.

يقول أمل دنقل:

- **لا تصالح،**
- **ولو توّجوك بتاج الإمارة،**
- **كيف تخطو على جثّة ابن أبيك؟**
- **وكيف تصير المليك..**
- **على أوجه البهجة المستعارة؟**
- **كيف تنظر في يد من صافحوك..**
- **فلا تبصر الدّم..**
- **في كلّ كفّ**
- **إنّ سهما أتاني من الخلف**
- **سوف يجيئك من ألف خلف**
- **فالدّم –الآن– صار وساما وشارة.**
- **لا تصالح،**
- **ولو توّجوك بتاج الإمارة.** "لا تصالح" ص326 (الأعمال الكاملة)

يشتدّ موقف الرّفض وتسيطر على الشّاعر حالة من الانفعال والضّغط النّفسيّ من هول ما حدث ويحدث وهو لا يطيق تصوّر ذلك ولا يتقبّل شيئا ممّا هو كائن لأنّه في نظره (لا تصالح) ولو وصل حدّ الاقتراح هذه المرّة إلى التّتويج بالإمارة، وتجاوز ما كان عليه من مادّة الذّهب وأشكال التّعويض. لأنّ في الإقدام على هذه المساومة انبطاح رخيص نتائجه وخيمة سيكشفها الغد، وانتكاسات خطيرة ستتلوها انتكاسات أخرى، وإنّ التّصالح اليوم قبول بهزيمة نكراء ستتبعها هزائم أخرى أنكر وأشنع.

وكأنّي بالشّاعر **أمل** كان يتنبّأ لتلك الأمّة بكلّ ما حدث لها في وقته وبعد وقته في أيّامنا هذه خاصّة حين نضع في الحسبان حرب إسرائيل على لبنان صائفة عام 2006 والاحتلال الأمريكيّ للعراق الّذي لا يزال.

وواقع الأمّة الرّاهن شاهد على ذلك ولسان حاله يقول إنّ سلاطين العرب يبتهجون، ويصافحون الصّهاينة ويتعاملون معهم ويرخصون كرامة الأمّة ويدوسون على دماء أبنائها ويخطون على جثتهم، وأمّا السّهم فلم يعد سهما واحدا ولم يعد يجيء من خلف ولا ألف خلف وكما قال الشّاعر:

فلو كان سهما واحدا لاتّقيته ولكنّه سهم وثان وثالث

فلا السّهم ذاك السّهم، ولا العدوّ ذاك العدوّ ولا عاد هناك حاجة إلى الطّعن من الخلف فالإرهاب والغدر والخيانة والإجرام مفاهيم غيّرت إجراءاتها واستهوتها الحضارة والمُودة فأصبحت تعرض نفسها بالألوان وعلى المباشر.« وكأنّ إنسان العصر لم يعد مخيّرا في شيء.. يحسّ عبوديّته لكثير من التّقاليد والمقدّسات بالرّغم من إعلانه التّمرّد عليها..ويشعر بانتمائه المجبر إلى عصره بالرّغم من صرخاته المتصاعدة الّتي يفصح فيها عن رغبته وتمرّده في هذا العصر»([1])ولعلّ واحدة من أعلى صرخات الإنسان العربيّ.. هي "لا تصالح" لذلك يقول أمل دنقل:

«إنّ أقصى ما تطمح إليه سلطة ما، هو أن يصيب الشّعراء الخرس من داخلهم».([2])

---

(1) ينظر: د/ أحمد سويلم، شعراء العمر القصير، الشّعراء المعاصرون، أوراق شرقيّة للطّباعة والنّشر والتّوزيع. بيروت، لبنلن. الجزء2. ط1/ 1999، ص169.

(2) ينظر: د/ أحمد الدّوسري، أمل دنقل شاعر على خطوط النّار، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر. ط2/ 2004. ص177.

يقول أمل دنقل:

- **لا تصالح،**
- **ولو ناشدتك القبيلة،**
- **باسم حزن الجليلة،**
- **أن تسوق الدّهاء،**
- **وتبدي لمن قصدوك –القبول.**
- **سيقولون:**

ها أنت تطلب ثأرا يطول.

- **فخذ الآن ما تستطيع،**

قليلا من الحقّ..

- **في هذه السّنوات القليلة،**
- **إنّه ليس ثأرك وحدك،**
- **لكنّه ثأر جيل فجيل.**

"لا تصالح" ص331 (أ. الكاملة)

ربّما تكثر المبرّرات الّتي تُبرد الهيجان، وتزيل شرارات الغضب وتهدئ الأعصاب تفتر نار الثّأر المتأجّجة ومن ثمّ يغدو التّصالح محتملا وممكنا.

ولكنّ الشّاعر – ومن خلال الأسطر– يضعنا أمام موقف اليقين الّذي لا يقبل الشّك حول أمر الصّلح الّذي يستحيل أن يكون، والحقّ أنّ أسباب الرّفض معقولة ومقنعة وإذا عاينّاها في الأسطر تجلّى بعضها وخفي البعض الآخر.

إنّ الصّلح أبعد ما يكون عن "قليل من الحقّ" وفي "سنوات قليلة"، وأكثر من هذه القسمة الضّيزى التّي يحيا فيها الباطل ويزهق الحقّ، إنّها قسمة أزهقت حقّ كليب وأضاعت دمه وأزهقت حقوق إخوانه العرب من بعده في فلسطين: (القدس، حيفا، و"منطقة الجليلة") وسلبتهم أيضا أرضهم ودينهم وانتمائهم:"فكيف يقتسمون الطّعام مع من قتلهم؟" ثمّ إنّ الصّلح لا يجوز أن يكون لأنّه ليس فتوى شخصيّة يتحدّد من خلالها تراضي الزّير سالم مع قاتلي أخيه كليب ماضيّا ولا تراضي مسؤول فرد سياسيّ مع مفاوضيه من دولة أخرى راهنا.

إنّ أمر التّصالح هنا قضية (جيل فجيل)

- **إنّه ليس ثأرك وحدك.**
- **لكنّه ثأر جيل فجيل.**

جيل تبدأ قائمة ضحايا الغدر فيه قبل "كليب" وتظلّ مفتوحة للشّهيد "محمّد الدّرة" ومن قبله ومن بعده، ولا يحصيهم عدّ فهل يكفيهم تصالح؟!.

« إنّ حرب البسوس هي الصّراع العربيّ الصّهيونيّ الّذي ينبغي له أن يطول كما طالت حرب البسوس، لأنّ الأرض ما تزال مستلبة مسروقة، ولأنّ الحقّ ما زال مضاعفا « فالّذي اغتالني محض لصّ».([1])

(1) ينظر: د/ أحمد الدّوسري، أمل دنقل شاعر على خطوط النّار، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر. ط2/ 2004. ص172.

وهنا يقدّم الشّاعر ضمانا لـــ « ما ضاع حقّ من ورائه مطالب» بقوله:

- **وغدا...**
- **سوف يولد من يلبس الدّرع كاملة، يوقد النّار شاملة،**
- **يطلب الثّأر،**
- **يستولد الحقّ**
- **من أضلع المستحيل.** "لا تصالح" ص332 (الأعمال الكاملة)
-

فالثّأر كان ولا يزال وسيظلّ فالرّوايات تقول إنّ الجليلة ابنة عمّ كليب وزوجته الّتي قتل من أجلها الملك حسّان اليماني أخ "البسوس" أنجبت الجليلة بنت مرّة لكليب وائل ابن ربيعة سبع بنات أكبرهن اليمامة وولدا بعد موْته وهو الهجرس البطل الّذي ينتقم لأبيه كليب ويقتل جسّاسا.([1])

---

(1) *البسوس: هي المرأة الّتي أثارت الفتنة بين أبي بكر وبين تغلب وأشعلت الحرب أربعين سنة، وكانت شاعرة وذات مكر، لها أربعة أسماء: سعاد، تاج بخت، هند، البسوس) وهي أخت الملك حسّان اليماني الّذي قتله الأمير كليب من أجل ابنة عمّه وخطيبته الجليلة.

*كليب بن ربيعة: اسمه وائل وكليب لقبه، نشأ في حجر أبيه ودرّب على الحرب، تولّى قيادة الجيش لبكر وتغلب « كان ليث الصّدام وزينة اللّيالي».

*الجليلة بنت مرّة: شاعرة، ابنة عمّ كليب وزوجته الّتي أنجبت له سبعة بنات وولد بعد موْته هو (الهجرس) البطل المنتقم لأبيه. بعد مقتل زوجها كليب على يد جسّاس خرجت من تغلب مع بني شيبان قومها مدّة حروبهم حتّى ماتت.

*اليمامة: كبرى بنات كليب، رفضت الدّية في أبيها.

كانت تقول: أنا لا أصالح حتّى يقوم والدي ونراه راكبا يريد لقاكـــــــــم

وقد اختصمت مع أمّها لأنّها أخت قاتل كليب، حتّى رحلت الجليلة مع قومها.

*جسّاس بن مرّة: ابن عمّ كليب وقاتله بعد أن نجحت البسوس (الّتي أقامت في ضيافته) في أن تثير الفتن: بأن أمرت عبيدها أن يطلقوا ناقتها الجرباء ترعى في البستان المعروف بحيّ كليب، وتدمّر الأشجار والأسوار.. حتّى أمر كليب بذبح النّاقة، ويقال أنّ جسّاسا هو آخر قتيل في حرب البسوس، الّتي استمرّت منذ مقتل كليب وحتّى مصرع جسّاس، أربعين عاما.

*مهلهل بن ربيعة: هو سالم الملقّب الزّير أو أبو ليلى المهلهل الكبير.. أخو كليب وبطل السّيرة والملحمة.. يصفه الرّواة (بالأسد الكرّار) والبطل المغوار صاحب الأشعار البديعة والوقائع المهولة المريعة.

عندما أعلمته اليمامة وصيّة أبيها قال: « أنا لا أصالح إلى الأبد ما دامت روحي في هذا الجسد».

والثأر لا يزال متواصلا والتّصالح لا يمكن أن يحدث والـرّفض أفصـح اللّغـات والتّمرّد أقوم السّلوكات وكما كان السّيف أصدق لهجةً (*) عند "الهجـرس" رمـز الجيل الأوّل فلغة النّار لا تفضلها كلّ لغات العالم، عالم يعبث به الكبار ويحـاولون بعد ذلك أن يداروا سوأتهم بلغة السّلام والتّصالح، ويتحمّـل مسـؤولياته الصّـغار، فيثأرون وينتقمون ويقاومون ويرفضون ويتمرّدون ويفعلون فوق الأرض معجـزات بالسّيف، والحجارة وبالنّار وبالكلمات، من أيّام "الهجرس" ابن "كليب" وابن "الجليلـة" الحزينة إلى زمن أبناء القدس وأبناء كل الأمّهات في الجليل وحيفا وفي جنوب لّبنان وفي العراق وفي كلّ شبر يسيل فيه دم عربيّ.

والدّم أيضا هو اللّغة الوحيدة الّتي يرى الشّاعر **دنقـل** نجاعتها. لذلك يقول متحـدّثا عن سبب اختياره لحرب البسوس وتوظيفها « حاولت أن أقدّم في هذه المجموعـة حرب البسوس التّي استمرّت أربعين سنة عن طريق رؤية معاصرة، وقد حاولت أن أجعل من كليب رمز المجد العربيّ القتيل أو الأرض العربية السّليبة الّتي تريـد أن تعود إلى الحياة مرّة أخرى، ولا نرى سبيلا لعودتها أو بالأحرى لإعادتها إلاّ بالـدّم وبالدّم وحده».([1])

ينظر: الأعمال الشّعريّة الكاملة لأمل دنقل مكتبة مدبولي، القاهرة. ط الثّالثة/ 1987.ص349- 353.

(*) للشّاعر أبي تمّام حبيب بن أوس الطّائي (172هـ- 231هـ) قصيدة في مدح المعتصم بعد فتحه عموريـة يقول فيها:

السّيف أصدق أنباء من الكتب في حدّه الحدّ بين الجدّ واللّعـب .

انظر: بطرس البتانيّ، أدباء العرب في الأعصر العباسيّة، دار مارون عباد، ج2/ ط1979. ص92-100.

ولشاعر الثّورة الجزائريّة مفدي زكريا (1913-1977): قصيدة في اللّهب المقدّس يقول فيها

السّيف أصدق لهجة من أحـرف كتبت وكان بيانها الإبهـام.

أنظر. اللّهب المقدّس. المؤسسة الوطنية للكتاب. زيروت يوسف الجزائر. 1991 ص43

(1) ينظر: الأعمال الشّعريّة الكاملة لأمل دنقل مكتبة مدبولي، القاهرة. ط الثّالثة/ 1987.ص354.

إنّنا -استنادا إلى هذا- أمام الرّفض والتّمرّد لمفاهيم الاستدمار والاحتلال الحديثة أيضا ولهذا« فالشّاعر ثابت على موقفه، واع بكلّ ما يدور حوله في هذا الواقع، بل هو يستبق الزّمن في وعيه، ويجسّد في شعره الفاعليّة الثّورية»([1]) وليس هذا غريبا على شاعر« عاهد نفسه على أن لا يكتب شعرا للثّرثرة والتّرفيه والاسترخاء بقدر ما سيكتب شعرا للإقلاق والصّدام والمواجهة والمباشرة والتّغيير ...رأي الشّاعر النابولسيّ: رغيف الحنطة والنّار».([2])

إنّ الّذي ننتهي إليه بعد مقاربة النّماذج القليلة بغرض التّأشير على الظّاهرة لا حصرها كليّة، فالذّي تعرّضنا له قليل من كثير يجد أمثلته في ديوان أقوال جديدة عن حرب البسوس، وعلى الخصوص في قصيدة "لا تصالح" وفي غيره من دواوينه الأخرى.

وقد تمّ التّركيز على نماذج من قصيدة "لا تصالح" إبرازاً لهذه اللاّزمة القويّة التّي تكرّرت عشرين مرّة وإظهارا للالتزام الأقوى من قبل الشّاعر بنزعة الرّفض والتّمرد، وإقراراً واعترافا بعلوّ هذه الصّرخة العربيّة الأبيّة المدوّية المنبعثة من شاعر عربيّ أبيّ أصيل.

لا يخشى في حبّ وطنه لوْمة لائم، وإن كان في الواقع لا يملك فيه شيئا سوى الإحساس بالانتماء إليه« ولعلّ أهمّ ميزة يتميّز بها شاعر كبير كأمل دنقل، أنّه لم يكن يخاف من شيء أو يخاف على شيء وقد ساعدته عفويته المنطلقة وطبيعته غير المنضبطة على الاحتفاظ بنقائه وتمرّده».([3])

---

(1) ينظر: د/ بسّام قطوس، استراتجيات القراءة، التّأصيل والإجراء النّقديّ، عالم الكتب. ط1/2005. ص159.

(2) نقلا عن: د/ أحمد الدّوسري، أمل دنقل شاعر على خطوط النّار، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر. ط2/ 2004. ص183.

(3) عبد العزيز المقالح: الأعمال الشّعريّة الكاملة لأمل دنقل، مكتبة مدبولي القاهرة، ط3/ 1987، ص18.

هكذا، وبهذه المواصفات عاش **أمل دنقل** حياته وعمره القصير ورحل مسرعا دون أن يغيّر مواقفه أو ينحاز لجهة أو يبتلع طعم السلطة إلى أن مات.

يقول **أمل دنقل:**

«أنا لم أقف موقفا في حياتي ندمت عليه، كل مواقفي كانت بناء على قناعات داخليّة، وأنا على عكس ما يتخيّل جميع النّاس لست منتميا لجماعة أو تيار، فالأصل في مواقفي، أنّني مقتنع بها شخصيّا أوّلا، ربما كان خلافي مع أصدقائي لا يدور إلاّ حول هذه المواقف، فلا يوجد موقف لي ندمت عليه، ولا توجد كلمة كتبتها أحسست بعدها أنّني كنت خائنا لنفسي أو ضميري».([1])

(1) انظر: د/ أحمد الدّوسري، أمل دنقل شاعر على خطوط النّار، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر. ط2/ 2004. ص62.

الفصل الثّالث

المستوى العروضي:

- البحران الشّعريان المستعملان.
- جداول إحصاء المقاطع و الأسطر الشعرية ونسبها.
- بنيات التّفاعيل العروضيّة و دلالاتها.
- نظام القوافي و الأحرف الرّوية .

المستوى العروضي

"كان **نيتشه** الفيلسوف والشّاعر الألماني يقدّر جانب الوزن الموسيقي في الشّعر أكثر من سائر الجوانب، ويفضّل الشّاعر الرّائع الرّنين، الفائق الإيقاع، المسيطر على مادّة الأوزان. وكانت أعظم مناقب الشّاعر عنده أن تكون قصائده سلاسل من الأناشيد الصّالحة للتّرقيص." ([1])

(1) ينظر د. يوسف حسين بكار . بناء القصيدة في النقد القديم في ضوء النقد الحديث . دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع . ط 1982 . ص 158 .

* المبحث الأوّل.

* البحران الشّعريان المستعملان في الدّيوان:

* قصيدة " لا تصالح" تنتمي الى بحر المتدارك:

يضمّ ديوان «أقوال جديدة عن حرب البسوس» للشاعر أمل دنقل ثلاث قصائد مطوّلة، حيث يرد مستهلاً بقصيدته الشّهيرة "لا تصالح" الّتي تقع في مئة وسبعة وتسعين سطرًا (197) في شكل مقاطع عشر،هي الوصايا العشر، وقد نظّمها أمل على بحر المتدارك والتزمه بحرًا صافيًا فلم يمزجه بغيره من البحور على طول القصيدة.

* قصيدة "أقوال ليمامة" تنتمي الى بحر التقارب.

أمّا القصيدة الثّانية فهي «أقوال اليمامة» والّتي تقع في خمسة وأربعين سطرًا(45) وخمسة مقاطع،وتختلف من حيث بحرها عن سابقتها فهي تنتمي إلى بحرالمتقارب وهو أحد البحور الصّافية أيضًا كما أنّ الشّاعر **أمل دنقل** لم يمزجه بغيره فاستخدمه صافياً على طول القصيدة .

* قصيدة "مراثي اليمامة" تمزج بين بحري المتدارك والمتقارب.

وأمّا القصيدة الثالثة فهي «مراثي اليمامة» والّتي تشمل مئة واثنين وثلاثين سطرًا (132) وتقع في ثلاثة مقاطع طويلة نسبيّاً مقارنة مع غيرها من القصائد، وقد ميّزها مزج الشّاعر لبحريْن في نظم أسطرها فورد بحر المتدارك مستهلاّ القصيدة فغطّى العشرة أسطر الأولى ثمّ ترك المجال لبحر المتقارب ثمّ يرد بحر المتدارك من جديد في أسطرٍ متفرّقة كالسّطر الخامس عشر(15) والسّطر الثّامن والعشرين(28) كما يوضّح الجدول التّالي :

نوع البحر	السّطر من إلى
المتدارك	01 إلى 10
المتقارب	12 إلى 14
المتدارك	15
المتقارب	17 إلى 26
المتدارك	28
المتقارب	29 إلى 132

وتجدر الملاحظة أنّ بعض الأسطر – غير الواردة في الجدول السّابق – جمعت بين البحريْن كما سنوضّح فيما يلي :

- السّطر الحادي عشر(11) : تفعيلة واحدة من المتدارك أوّلاً ، ثمّ خمس تفعيلات من المتقارب ثانيًا.
- السّطر السّادس عشر(16): ثلاث تفعيلات من المتقارب أوّلاً ، ثمّ أربع تفعيلات من المتدارك ثانيًا :
- السّطر السّابع والعشرين (27): تفعيلتان أوّلاً من المتقارب ، ثمّ أربع تفعيلات من المتدارك ثانيًا.([1])

([1]) ينظر: أمل دنقل. الأعمال الشّعرية الكاملة ، مكتبة مديولي القاهرة ط3 ، 1987 ، ص 341 .

- إنّ إدراج الشّاعر **أمل دنقل** ضمن كوكبة من روّاد الشّعر الحديث والمعاصر أوشعر التّفعيلة مع قادة التّجديد في تشييد صرح القصيدة العربيّة أمثال: محمود درويش، وسميح القاسم ونازك الملائكة، نزار قباني، صلاح عبد الصّبور وعبد المعطي حجازي وغيرهم يأتي نتيجة تمثّله لتحوّلات النّص الشّعري الحديث وضبط آلياته وخصوصيّاته إنْ على المستوى الشّكلي وإنْ على مستوى المضمون.

حيث نجده يبني البيْت على نمط جديد اقتضته ظروف التّجديد وحدّدته مقتضيات الحداثة فأخضعته إلى معايير أخرى غير الّتي قسّمته إلى نظام الشّطريْن في الشّعر العموديّ التّقليدي.

- إنّ البيْت «إطار يتحوّل من بنية سطحيّة إلى بنية عميقة، في سياق يزيل حدود البيْت الشّعري الكلاسيكي، لترسم له حدود أخرى» ([1]) خاصّة مع ظهور جيل جديد من الشّعراء الحداثيين الّذين يرون أن «البيْت الحرّ يمثّل إجابة حتمية لقوى شابّة متمرّدة ضدّ تراث جامد، ومجتمع كان يختنق في ثياب الأشكال التّقليدية المتّسمة بالقداسة».([2]) و تجربة أمل دنقل كانت ناجحة ضمن هؤلاء.

---

(1) مجلّة الفكر المعاصر ص75 عدد 26/ 1983، نقلاعن: د/أحمد المعداوي أزمة الحداثة في الشّعر العربي الحديث منشورات دار الآفاق الجديدة. المغرب.ط الأولى.1993 ص40_41 .

(2) حركة الحداثة في الشّعر العربي المعاصر ط1 بيروت 1983 نقلا عن د.أحمد المعداوي: أزمة الحداثة في الشّعر العربي الحديث. منشورات دار الآفاق الجديدة. المغرب.ط الأولى.1993 ص40 .

استخدام بحر المتدارك :

الدّارس للبحور الشّعريّة يستطيع ملاحظة بحر المتدارك بشكل مكثف في قصائد أمل دنقل خاصّة في دواوينه الأخيرة ، فهل كان الأمر طبيعيّا أم أنّه يحتاج إلى توضيح خلفيات أخرى؟.

قد لا يخصّ هذا الأمر شاعرنا أملا وحده فهيمنة بحر المتدارك على الحركة الشّعريّة الحديثة ظاهرة متكررة عند روّاد الشّعر الحرّ و«الواقع هو أنّ كلّ من له إطّلاع على تاريخ حركة الشّعر القافويّ يعرف أنّ الّرجز كان هو المهيْمن خلال السّتينات، وأنّ المتدارك قد خلفه في هذه الهيْمنة منذ السّبعينات، لأسباب من بيْنها ظهور قصائد جيّدة من هذا البحر جذبت الشّعراء إليها ..»([1]) مثلما هو الأمر مع أمل دنقل .

وقد كشف لنا التقطيع العروضي في هذا الإطار حضوَر بحر المتدارك بشكل بارز في ديوان أقوال جديدة عن "حرب البسوس" بحيث يتقدّم على بحر المتقارب بنسبة 57.07 ٪ ، وبفارق 02.15 ٪ ومثّل بحرُ المتقارب نسبة 48.92 ٪ في نفس الدّيوان.

(1) ينظر : د . أحمد ا لمعداوي " : أزمة الحداثة في الشّعر العربي الحديث ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، المغرب ط1 . 1993 ص55 .

وإذا وضعنا في الحسبان الخلفيّات المتعلّقة بالأجواء المحيطة بقصائد الدّيوان ألفيْنا تناسبا معقولاً بيْن طبيعة المضامين ودواعي اختيار البحر وانسجامًا ينسّق بسهولة بين إيقاع المتدارك وحركيّة المشاهد في مقتل كليب على نحو متسارع، وبكيفية حثيثة تتكئ في هندسة قلقة متأسّسة على مقتل كليب:

من حيث الإلحاح على الثأر، الإصرار على عدم الصلح مع قاتله، ثم دعم هذه الحماسة الحربيّة وتعميقها بانفجارية لغويّة صوتيّة صارخة بدلالات الرفض والتّحدي من خلال البنية "لا تصالح" المنتشرة في النّص عشرين مرة حتّى «صار الكلام بالإضافة الى عنصر التّنسيق الصّوتي الّذي تكفله التّفعيلة العروضيّة مشتملا على خاصيّة موسيقيّة جوهريّة هي ذلك الإيقاع الناشئ عن تساوق الحركات والسّكنات مع الحالة الشّعورية لدى الشّاعر، ولم تعد موسيقى الشّعر بذلك مجرد أصوات رنّانة تروّع الأذن، بل صارت توقيعات نفسيّة تنفذ إلى صميم المتلقي لتهزّ أعماقه في هدوء ورفق.»([1]) ونتيجة ما كلّ سبق نخلص إلى أنّ أمر البحور المستخدمة (المتدارك والتقارب) في هذا الدّيوان انسجام طبيعي يوافق تجربة الشّاعر.

جدول بحري المتدارك والتقارب حسب استعمالهما في الدّيوان :

عنون القصيدة	الصفحة	البحر
لا تصالح	من 338- 337	المتدارك
أقوال اليمامة	من 324- 340	المتقارب
مراثي اليمامة	من 341- 348	المتقارب +المتدارك

(1) ينظر : التّفسير النّفسي للأدب . عزالدّين اسماعيل . ط 30 ، 1981 . ص 64 . نقلا عن د. أحمد الدّوسري : أمل دنقل شاعر على خطوط النّار . ط 2 ؛ 2004 ص 276 .

المبحث الثّاني:

*** إحصاء المقاطع و الأسطر على مستوى كلّ قصيدة :**

(1)[1]قصيدة " لا تصالح " الوصايا العشر .

ج1

الوصيّة	عدد الأسطر
الأولى	26
الثانية	20
الثالثة	29
الرّابعة	17
الخامسة	21
السّادسة	25
السّابعة	23
الثامنة	23
التّاسعة	11
العاشرة	02
المجموع	197

(2) قصيدة " أقوال اليمامة وأسطرها:

ج2

المقطع	عدد الأسطر
الأوّل	04
الثاني	09
الثالث	10
الرّابع	11
الخامس	11
المجموع	45

1) ينظر: ، أمل دنقل. الأعمال الشّعرية الكاملة ، مكتبة مريولي. القاهرة ط3 ، 1987 ، ص 341 .

(3) قصيدة " مـراثي اليمامة " :

ج3

المقطع	عدد الأسطر
الأول	45
الثاني	48
الثالث	39
المجموع	132

1- **مقاطع الدّيوان و عدد أسطره على مستوى القصائد :**

ج4

عنوان القصيدة	عدد مقاطعها	عدد أسطرها
لا تصالح	10	197
أقوال اليمامة	05	045
مراثي اليمامة	03	132
المجموع	18	347

ديوان "أقوال جديدة عن حرب البسوس"

(جدول يوضّح نسبة كلّ بحر في قصيدته في الدّيوان) :

ج5

القصيدة	الصفحة	الوزن	النسبة المئوية	الملاحظة
لا تصالح	324	المتدارك	99.97	بحر صافٍ
أفوال اليمامة	337	المتقارب	99.98	بحر صافٍ
مراثي اليمامة	341	المتدارك المتقارب	12.17 87.78	بحران متداخلان

(جدول يوضّح ترتيب وتوزيع البحرين على القصائد):

ج6

القصيدة	عدد تفعيلاتها	البحر	الملاحظة
لا تصالح	648	المتدارك	كلّ القصيدة
أقوال اليمامة	215	المتقارب	كلّ القصيدة
مَراثي اليمامة	533	المتدارك + المتقارب	هيمنة بحر المتقارب
المجموع	1396	مزج بين المتدارك و المتقارب	

- قصيدة " لا تصالح " بحر المتدارك :
- جدول يوضح أنواع التفاعيل وتعدادها ونسبها

ج7

التّفعيلات وأنواعها	عددها	نسبتها المئوية
فاعلن	382	58.95
فعلن	210	32.40
فاعلان	28	04.32
فاعلاتن	23	03.54
فَعِلاتن	03	00.46
فعِلن	02	00.30
المجموع	648	٪ 99.97

* قصيدة " أقوال اليمامة " بحر المتقارب : ج8

التفعيلات و أنواعها	عددها	نسبتها المئوية
فعولن	130	60.46
فَعول	84	39.06
فعْلن	01	00.46
المجموع	215	٪ 99.98

* قصيدة " مراثي اليمامة " المتقارب + المتدارك : ج9

التفعيلات و أنواعها	بحرها	عددها	نسبتها المئوية
فاعلن	المتدارك	37	06.94
فعِلن	المتدارك	24	04.50
فاعلاتن	المتدارك	01	00.18
فعْلن	المتدارك	02	00.37
فاعِلُ	المتدارك	01	00.18
المجموع		65	٪ 12.17
فعولن	المتقارب	290	54.40
فعول	المتقارب	171	32.08
فعو: فعُلْ	المتقارب	006	01.12
فَعْل	المتقارب	001	00.18
المجموع		**468**	**٪ 87.78**
المجموع العام	**المتقارب+ المتدارك**	**533**	**٪ 99.95**

المبحث الثّالث :

الأبنية العروضيّة : دلالاتها ووظائفها الأسلوبيّة :

1/ بنيات التفاعيل في قصيدة "لا تصالح" دلالات الاكتمال والنّقص:

ويتأسّس الإيقاع العروضي لقصيدة "الوصايا العشر" من خلال تكرار تفعيلة "فاعلن" المنتسبة إلى بحر المتدارك، وقد سمّي "متداركًا" لأنّه تدارك به **الأخفش** النّحوي الأوسط (المتوفي سنة 215 هـ) على **الخليل** حيث تركه ولم يذكره من جملة البحور،أنّه تدارك المتقارب ،أي التحق به لأنّه فرْع منه، و يقرأ على التّعليل الأوّل بفتح الرّاء وعلى التّعليل الثاني بكسرها، وكما يُسمّى بالمتدارك يسمّى بالمخترَع، وبالمحدث وبالمنتَسِق وبالشّقيق، وبالخبب – ولكن إذا خبن فقط – وبركْضِ الخيل وبضرب النّاقوس، وغير ذلك من الأسماء. ([1])

*وردت التّفعيلة "فاعلن" سليمة وبشكل فرض هيمنته فبلغ عددها ثلاث مئة واثنيْن وثمانين (382) تفعيلة ومِمّا نسبته 58.95 ٪ من مجموع تفاعيل القصيدة البالَغ عددها ستّ مئة وثمانية وأربعين تفعيلة (648).

*ثمّ يستخدم دنقل تفعيلة "فاعلن" مخبونة ([2]) بحذف ثانيها السّاكن فيقع في الخبب فتساهم تفعيلة "فَعلن" في تشكيل الإيقاع العروضي من ناحيتها وبشكل معتبر حيث يبلغ عددها مئتيْن وعَشر تفعيلات (210) ونسبة مئوية تقدّر بـ 32.40 ٪ من مجموع تفاعيل النّص الشّعري "الوصايا العشر".

*يوظّف الشّاعر في المقام الثالث تفعيلة "فاعلن" مذيّلة ([3]) فترد "فَاعلان" حيث يبلغ عددها ثمان وعشرين تفعيلة وما نسبته 04.32 ٪ من مجموع تفاعيل القصيدة.

---

(1) ينظر: موسى بن الملياني الأحمدي نويوات: المتوسّط الكافي في علمي العروض والقوافي ط3 المؤسّسة الوطنيّة للكتاب ص 303.

([2]) الخبن: حذف ثاني الجزء ساكنًا. ومعناه لغة جمع ذيل الثوب من أمام إلى الصدر بوضع شيء فيه،ينظر المصدر السابق ص 25.

([3]) التذييل: زيادة حرف واحد ساكن على ما آخره وتد مجموع ...يدخل على الكامل، البسيط، المتدارك، معناه لغة : مأخوذ من ذيل الثوب و الفرس. ينظر المصدر السابق ص34

* وغير بعيد من هذا الرّقم ومن هذه النّسبة يستعمل **دنقل** تفعيلة "فاعِلن" مُرفّلة([1]) فتتحوّل إلى "فاعلاتن" وترد بهذا الشّكل ثلاثًا وعشرينَ مرّة وبنسبة هي 03.54 ٪.

* بعدها نجد تفعيلة "فَعِلاتُن" الّتي تتكرّر وعلى نفس الإيقاع لبحر المتدارك ترد تفعيلة "فاعلن" مشعّثة([2])، فتتحوّل هذه العلّة تفعيلة "فاعلن" إلى "فِعْلُنْ" مرّتيْن ونسبة ضئيلة تقدّر بـــ : 0.30 ٪ .

إنّ قارئ القصيدة – لا شكّ – لامسٌ أثر الوزن، وشاعرٌ بوقع موسيقاه النّاتجة عن تنغيمة "فَاعلن" ،اللّبنة الأساسيّة الّتي بنى عليها **دنقل** موسيقى القصيدة كلّها بعددها المتكرّر خلال 648 مرّة.

وإذا وضعنا في الحسبان أنّ العروضيين أجازوا اعتبار "فعلن" من وزن الخبب جاز لنا أيضًا اعتبار هذا البحر بنية إيقاعيّة يتأسّس عليها هذا النّص الشّعري من خلال اعتمادها (210) مرّة، وهو اعتبار لا يقلّل من قيمة إيقاعيّة المتدارك بقدر ما يسمح باندراج وزن الخبب ضمن وزن المتدارك وبقدر ما يتيح لتفعيلة "فاعلن" أن تدسّ ضمنها تفعيلة "فعلن" فتلجأ إلى "تجلٍّ وتخفٍّ" حسب ما تقتضيه أجواء الأعاريض المناسبة والمتوافقة مع التّجربة الشّعرية والأجواء النّفسية المحيطة بالشّاعر من جهة، ومن جهة أخرى تمثّله وتمثيله لدور الشّخصيات التّاريخية الّتي يوظّفها.

([1]) التّرفيل : زيادة بسبب خفيف على ما آخره وتد مجموع ، يختصّ ببحريْ الكامل و المتدارك ، ومعناه في اللّغة: إطالة الذّيل، يقال : ذيل مرفّل، أي طويل؛ يقال : يرفّل في ثوبه للّذي يجرّه زهوًا ، ينظر: المتوسّط الكافي في العروض و القوافي" موسى بن محمّد بن الملياني الأحمدي نويوات" المؤسّسة الوطنيّة للكتاب؛ ص 34.

([2]) التّشعيثُ : حذف أوّل الوتد المجموع ، أو ثانيه ، أو ثالثه أي العيْن أو اللاّم أو الألف على خلاف بين أرباب هذا الفن من .... (فاعلن) في المتدارك فتصير (فِعْلن) بسكون العين.
والتّشعيث لغة : التّفريق ، ومنه قولهم : " لَمّ اللّه شعثك، أي جمع متفرّق أمرك".
ينظر: المتوسّط الكافي في العروض و القوافي" موسى بن محمّد بن الملياني الأحمدي نويوات" المؤسّسة الوطنيّة للكتاب؛ ط 3 ص 38.

ووصْفُ العروضيّين لهذا البحر – حالة خبْنه – بركْض الخيل، وبضرب النّاقوس.. التفاتة ذات أهميّة بالغة في هذا المقام حين نُقْدم على ربط نوع البحر بمناسبة القصيدة "لا تصالح" ولكنّه ناقوس الخطر، نذير حرب لا مجال للمصالحة والسّلم فيها، كيف يكون الحديث عن السّلم والمصالحة إذا علمنا أنّ مدعاة الحرب هي مقتل كليب وأنّها مرثيته الّتي جالَسَ الموْتَ فيها فأمهله حتّى كتبها وصيّةً وصيّةً يغمس ريشته في دمه ويؤجّل الموْتَ إلى لحظاته الأخيرة.

لذلك صار من اللاّئق جدًا أن تحمل تفعيلات المتدارك هذه المفاهيم الملحميّة مشكّلةً انسجامًا بين الشّكل والمضمون وتوافقًا بين طبيعة التّجربة الثقيلة بحزنها ،السّريعة الرّاكضة بوقع حوافر الخيل وعلى مطاياها طالِبُوا ثأر كليب إنّها فعلاً ملحمة كليب "أغنية الموت" .

وارتفاع نسْبة سلامة التّفعيلة في القصيدة يدلّ دلالةً قاطعة على سلامة المواقف المتّخذة من قبَل كليب أثناء تحدّيه وإصراره، وتنعكس قدرته على إقامة الحجّة والدّليل في إقناع أخيه من خلال اكتمال هذه التّفعيلة في مواطن اكتمال قوّته، وهذا ما نراه جليًّا في الأسطر الشّعرية الموالية ذات التّقاطيع العروضية الوافية، ومثل ذلك كثير، يقول :

- لا تصالح على الدّم ... حتّى بدم .

- لا تصالح و لو قيل رأس برأس . **"لا تصالح" ص 326 . أ. الكاملة**

- أكُلّ الرؤوس سواء ؟!

وبنفس الطّرح نجد أنّ بنيات التّفاعيل المخبونة، حين ترد "فاعلن" هذه التّفعيلة الخماسية فاقدةً لثانيها السّاكن فتتحوّل إلى "فَعِلن" إنّما يحدث في كثيرٍ من مواطن النّص في المواقف الّتي تنكسر فيها مواقف البطل" كليب" والمواضع الّتي يحسّ فيها بالانتكاسة ويخاف التّراجع فيكون الاضطراب بذلك متجلّيًا على المستوى الوزنيّ والمستوى النّفسي، ومن أمثلة فقدان التّوازن على المستويين قوله :

- **أتُرى حين أفقأ عيْنيك .**
- **ثمّ أثبّت جوهرتيْن مكانهما . ص 324 أ. الكاملة**
- **هل ترى .**

مجموع تفعيلات الأسطر الثلاث هذه عشرة (10) ، ثلاثة منها فقط وردت سليمة والسّبعة الباقيات كلّهن مخبونات فاقدات للثّاني السّاكن متوافقات مع فقدان العيْنين لمحتواهما بعْد عملية الفقء، وثم فقدان البصر، وماذا ينفع ذلك إن أنت ثبّتت أو أخبنت مكانهما جوْهرتيْن فاقدتيْن للنّور ومعنى الضوْء، ولو كانتا برّاقتيْن ساحرتيْن فسحرهما زائفٌ ولا يعوّض العيْنيْن، وتستحيل بهما الرؤية ،لأنّ ضياء العينيْن الحقيقيتيْن ممّا لا يُشترى، ومع استحالة الإبصار بعْد الفقء يستحيل اكتمال التّفاعيل بعْد الخبْن، وهكذا يغدو الخبن شكلاً من أشكال العلّة والنّقص والعمى، كما يغدو العمى مفهومًا جائزًا من مفاهيم الخبن، وهذا من أوْجه التّوافق بيْن الأداءيْن الإيحائي والعروضي.

وفي المقام الثالث يستخدم الشّاعر – كما سبق الذّكر– تفعيلة المتدارك مذيّلة فتكون "فاعلان" وإذا علمنا أنّ التّذييل ،مأخوذ من ذيل الثوْب أو الفرس جاز لنا التّساؤل : هل يحدث أن تُوافق هذه المفاهيم والمعاني المستويات العروضية؟ وهل من علاقة خفيّة بين التّذييل والمعنى والتّذييل الحادث عروضيًا؟ ثمّ هل نجد لذلك أمثلة مناسبة؟

- التّفعيلات المذيّلة المتحدّث عنها لا تقع متباعدة في أسطرٍ مختلفة منها، يقول **أمل** مخاطبًا أخاه في مشهد اليمامة وهي تجرّ ثوب الحداد:

- **بثياب الحداد** (ص327 / أ. الكاملة)

ثمّ يقول:

- **فوق ظهر الجواد.**

سنجد عند تقطيع السّطريْن أنّهما ينتهيان بتفعيلتيْن مذيّلتيْن "فاعلان" أي مزادتيْن بحرفٍ واحدٍ ساكن ،فأنتجت هذه الزّيادة في طول التّفعيلة الأولى زيادة في المعنى يتوافق وقياس ثوب الحداد الطّويل بذيله والّذي يتسربل حالكًا على قوائم اليمامة اليتيمة الحزينة على فقدان والدها كليب.

وأمّا التّفعيلة الأخيرة في السّطر الشّعري الثّاني ،فتذييلها مخالف للدّلالة السّلبية الملاحظة في المثال السّابق إذْ من الجائز أن يكون المعنى ايجابيًا للغاية خاصّة إذا انتبهنا إلى السّطر الشّعري الّذي يسبق مثالنا ألفيْنا قول الشّاعر:

- **فأرفعها و هي ضاحكة .** ص327. أ.الكاملة

- **فوق ظهر الجواد .**

ومن ثمّ نلاحظ – فعلاً– أنّ الجوّ النّفسي مختلف عند الفتاة اليمامة، وعند والدها كليب وعند الشّاعر المعجب بالموقف الّذي يطيل تفعيلته الآن إطالة تتوافق وذيل الجواد العربي الأصيل وعلى ظهره الفارس كليب يمدّ يده كي يرفع ابنته حين تحاول مسك ساقه عند النّزول.

ومن الأمثلة الكثيرة لمفاهيم التّطويل في المعاني كي تناسب تطويل التّفعيلات :

- **ما بنا طاقة لامتشاق الحسام .** **ص330**
- **ها أنت تطلب ثأرًا بطول .** **ص331**
- **لكنّه ثأر جيل فجيل .** **ص331**
- **من أضلع المستحيل .** **ص332**
- **لا تصالح ولو حذّرتك النّجوم .** **ص332**
- **أو أحوم وراء التّخوم.** **ص333**
- **أو سلاح قديم .** **ص334**
- **و لو وقفتْ ضدّ سيفك كلّ الشيوخ .** **ص335**
- **و سيوفهم العربية قد نسيت سنوات الشّموخ.** **ص336**

وهي أمثلة تتلاءم و دلالاتها من حيْث السّلبية في مواطنها أو الإيجابية فيها، كما قد تكون الدّلالات حسيّة كمفهوم الطّول في "امتشاق الحسام" وقد تكون دلالة الطّول معنوية كدلالة الطّول في "جيل بعْد جيل" .

ولا يبتعد مفهوم "التّرفيل" الّذي وجدنا عليه بعض تفعيلات المتدارك في قصيدة "لا تصالح" لا يبتعد لا في نسبته ولا في دلالته عن مفهوم التّذييل إذ نلاحظ الشّاعر **أمل دنقل** لبس "التّرفيل" – الّذي هو زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع به "فاعلاتن"– والّذي يعني إطالة الذّيل في الثّوب زهوًا بالنّفس.

لبسه في نهايات كثيرة من أسطره الشّعرية مثل قوله : (الأعمال الكاملة)

- **و لو توّجوك بتاج الإمارة .** **ص329**
- **على أوجه البهجة المستعارة** **ص329**

فلعلّ القارئ واجد في نهاية السّطر الأوّل– بعد تقطيع عروضيّ للسّطر– تفعيلة "فاعلاتن" المحمولة في حروف "تاج الإمارة" ومن ثمّ يأتيها الطّول الّذي يلزمها والمتوّجة بتاج الإمارة يجعلها ترفل متطاولة في شموخ، والإمارة اسم آخر لمفاهيم الاستطالة والتّرفيل، والشّموخ، والتّعالي زهوًا بالنّفس.

وإذا كان هذا المفهوم يبدو إيجابيًا لأنّ صاحبه موعود بمنصب لائق، منصب الأمير فإنّ السّطر الثاني مرفّل التّفعيلة الأخيرة "فاعلاتن"، قد صادف معنى سلبيّا غير مرغوب، فما التّرفيل هنا غير تطاولٍ وخيلاء زائفيْن بعيديْن عن الحقيقة، إنّه ترفيل غشّ وزيْفٍ وكبرياء وكذب.

فمن يخطو على جثّة أبيه لا يكون أبدًا المليك و سيعيش أبد الآبدين أقصر النّاس وأصغرهم نفسًا ولو كان أطولهم (أرفلهم) قامة وأكثرهم بهجة.

وأمّا التّشعيث في تفعيلات المتدارك فقد حوّلها كما يشير إليه الجدول رقم 9 إلى "فِعْلُن" وهو إن كانت نسبته ضئيلة في القصيدة إلاّ أنّ معنى التّشعيث وهو التّفريق في الجمع والأمور، يلزمنا النّظر في بعض الأمثلة الّتي مسّها التّشعيث في الأسطر الشّعرية و منها قوله:

- و اغرس السّيف في جبهة الصّحراء . **ص 326**

لقد صادفت تفعيلة "فعْلن" كلمة "الصّحراء" في السّطر الشّعري بما لها من علاقة بما يسبقها وما يرد بعدها من كلمات ولكن دلالة التّشعيث هاهنا غريبة حقّا ومحرجة لفارس سيقف وحده في الصّحراء ليس له سوى سيفه الّذي يأمره الشّاعر أن يتجرّد منه أيضًا ويغرسه في صحراءٍ تحيطه فيها الفراق من كلّ النّواحي ولغة الوحدة من كلّ الجوانب وتقتله الحسرة بعد تفرّق ذويه وأهله عنه، يقف محرومًا حتّى من الأمل الّذي حظره عليه الشّاعر **أمل** بقوله:

- إلى أين يجيب العدم.

فدلالة تفرّق الأمور وتشتّتها وتشّعثها مطابقة تمامًا لواقع وحال السّطر وموافقة لصورة التّفعيلة العروضية – الممتدّة – في كلمة الصّحراء.

2/ بنيات التفاعيل في "أقوال اليمامة" ومستوياتها الدلاليّة:

أمّا القصيدة الثّانية "أقوال اليمامة" وكما هو ملاحظ في الجدول رقم (8)، فإنّ **أمل دنقل** اختار لها إيقاعًا موسيقيًا يتأسّس على تفعيلة "فعولن" المنتمية إلى المتقارب.

* وقد أظهرت عمليّة التّقطيع العروضي التزام الشّاعر لهذه التّفصيلة بشكلٍ سليم "فعولن" مئة وثلاثين مرّة (130) من مجموع تفاعيل القصيدة كلّها البالغ عددها مئتيْن وخمس عشرة تفعيلة (215) و نسبة مئوية عالية قدّرت بـــ 60.46 ٪ .

* وفي المقام الثّاني تأتي تفعيلة "فَعُولن" مقبوضة ([1]) فتتحوّل إلى "فَعُولُ" أربعًا وثمانين مرّة (84) بما يعادل نسبة مئوية قدرها 39.06 ٪ .

* ومرّة واحدة فقط نجد تفعيلة "فعولن" تأتي "فعْلن" و قد مسّها – الثّلمُ – وهو علّة نقص غير لازمة، وهذا ما يفسّر نسبتها الضئيلة 0.46 ٪ . ([2])

([1]) القبض : حذف خامس الجزء ساكنًا ، ويدخل على تفعيلتيْن فقط وهما : فعولن ومفاعيلن فتصيران : فعُولُ + مَفاعِلن .
ينظر : مصطفى حركات ، نظريات الشّعر دار الآفاق ص 8 .

([2]) ينظر : المتوسّط الكافي في علميْ العروض و القوافي . موسى بن محمّد بن ملياني الأحمدي نويوات . ط 3 – المؤسّسة الوطنيّة للكتاب ص 47 .

وإذا علمنا أنّ المتقارب – كما يصفه سليمان البستاني(1856 – 1925)– في مقدّمة الإلياذة بحر فيه رنّة ونغمة مطربة، شدّة مأنُوسَة، وهو أصلح للعنف منه للرّفق ، وهو البحر الّذي سمّاه الخليل متقاربًا بتقارب أجزائه لأنّها خماسية كلّها يشبه بعضها بعضًا.

لاحظنا ذلك يتطابق والجوّ العام لقصيدة "أقوال اليَمامة" الّتي تنبعث منها رنّات الأسى ونغمات الحزن، وتتجدّد في كلّ سطر منها صرخات اليمامة عنيفةً عنف غضبها وسخطها المتواصليْن في أقوالها باستمرار على طول القصيدة ممّا يحوّلها إلى ثورة حقيقيّة ترتسم مشاهد ملحمة الانتقام فيها هنا وهناك متصاعدة متلاحقة فمطلبها في نظرها هو العدْل وهو عيْن الحقيقة لا أكثر ولا أقّل .

ــ أبي.. لا مزيد، "أقوال اليمامة" – ص 338

ــ أريد أبي، عند بوّابة القصر،

ــ فوق حصان الحقيقة،

ــ منتصبا.. من جديد،

ــ و لا أطلب المستحيل، ولكنّه العدْل

بهذا التّصعيد في لهجة اليمامة الّتي تتحرّك تحت تأثير الانتقام لوالدها كليب تتصاعد تفعيلات المتقارب متقاربة متناغمة تلفّ الأحداث بشكلٍ متسارع مُضِـيّا نحو "العنف":

ـ هي النّار ، وهي اللّسان الّذي يتكلّم بالحقّ!

ـ إنّ الجروح يطهّرها الكيّ،

ـ والسّيف يصقله الكير،

ـ والخبز ينضجه الوهج

ـ لا تدخلوا معدانية الماء،

ـ بل معدانية النّار،

ـ كونوا لها الحطب المشتهى و القلوب الحجارة. **ص (339-340)**

في هذه الأسطر الشّعرية في المثاليْن السّابقيْن تتجلّى حركة التّفعيلات سالمة وافية الاكتمال في أغلبها "فعولن" وهو ما يدلّ دلالة قطعيّة أنّ في اكتمال التّقاطيع الوزنيّة اكتمال في الرّؤية للأشياء وسلامة الوحدات العروضيّة، سلامة وسداد في الآراء الّتي تصدر القرارات الصّحيحة وتوافق وزنيّ يفرض توازنًا في المطالب المشروعة، حقّق فيه الشّاعر نضجًا فنّيًا رفيعًا ومستوى شعريّاً عاليًا تنضوي تحته سياقات كثيرة متجانسة الدّلالات متوافقة المعاني.

ثمّ تأتي تفعيلات المتقارب "مقبوضة" محوّلة إلى "فعول" أي منقوصة السّاكن الأخير في أماكنَ متفرّقات منْ هرم القصيدة ولكن القْبض يشتدّ ويتركّز أكثر بتتابع أمثلته متقاربة لتشكّل المشاهد التّالية :

- **أنّ الحمَام المطوّق ليس يقدّم بيضته للثعابين . ص340 . /أقوال اليمامة .**
- **فكيْف أُقدّم رأس أبي ثمنًا ؟ ص 340 .**
- **مَن يُطالبني أن أقدّم رأس أبي ثمنًا... لتمرّ القوافل آمنة. ص 340 .**
- **و تبيع بسوق دمشق حريرًا من الهند . ص 340 . ([1])**

فحين تصبح ساحات الحقول خطرًا بما زرع فيها من فخاخ تظلّ قلوب العصافير مقبوضة غير مطمئنّة في هذه السّاحات الملغومة.

وحين تغدو تلك الحقول جحورًا خطرة للثّعابين لا يجد الحمَام المطوّق طمأنينته في وضع بيضه و ما التّطويق إلاّ اسم من أسماء القبض والفزع و مفاهيم الفاجعة

فكيف تطمئنّ "اليمامة" ولا تفزع ولا ينقبض قلبها ولا يطوّقها القنوط والمساواة جارية حول رأس أبيها ؟ لا تجد الطمأنينة إلى نفسها سبيلاً ولا يمكنها أن تهنأ أو يهدأ لها بال وقلبها مقبوض وجوارحها أسيرة جراحات تتألّم لها هي، وتهنأ لها القوافل الآمنة المسافرة للــتّجارة وثمن ذلك كلّه رأس كليب.

([1]) ينظر. أمل دنقل. الأعمال الشّعرية الكاملة ، مكتبة مربولي القاهرة ط 3 ، 1987 ص 340 .

من هنا يبدو مفهوم القبض جسرًا يصل وصف المشاعر بأوزان تفعيلاتها بشكلٍ متلاصق عند أمل دنقل فتكون وحدات الوزن متجاوبة من حيث شدّتها و ليونتها، وقوّتها وضعفها، واتّزانها واضطرابها مع ما تمليه المواقف، فتتكيّف معه التّفعيلات على نحو يتعاضد فيه المستويان.

3/ بنيات التفاعيل في "مراثي اليمامة" ودلالاتها:

وفي القصيدة الّثالثة –مراثي اليمامة– يمزج الشّاعر **أمل دنقل** بين بحريْن شعرييْن منسجميْن هما المتدارك الّذي يرد مستهلاّ في بداية القصيدة لكنّه لا يستحوذ على مساحة إيقاعيّة كبيرة فلا يتجاوز السّطر(10) ليترك المجال إلى البحر المتقارب فيبسط إيقاعه ويهيمن على كامل باقي القصيدة.

وبمُزاوجته بيْن هذيْن البحريْن يقرّب الشّاعر المسافة الإيقاعية بينهما، ويخلق تواشجًا موسيقيًا يسمح باعتبار المتدارك مقلوب المتقارب في هذه القصيدة وهو ما كشفت عنه عمليّة التّقطيع العروضي إذ لوحظت إمكانية التّقديم والتّأخير في بعض الأسباب بمرونة تقلب الوزن من المتقارب إلى المتدارك أو من المتدارك إلى المتقارب وتتيح إيقاعيْن متقاربيْن متناسقيْن يقوم أحدهما على تنحيّ الآخر ومن ثمّ تتشكّل بنية عروضية تتأسّس على تفعيلة "فعولن" المنتمية على المتقارب وتتكوّن هذه الوحدة التّكرارية من وتد مجموع (//0) + سبب خفيف (/0)، فإذا أخذنا هذا السّبب الخفيف (/0) وقدّمناه على الوتد المجموع (//0) نتحصّل على تفعيلة "فاعلن" (0//0/) وهي الوحدة التّكرارية الّتي تؤسّس بحر المتدارك" فاعلن" مع الوحدة الوزنّية "علن فا" المساوية لـــ "فعولن" في القصيدة الواحدة .

وهو ما يسمّيه كمال أبو ديب ظاهرة الإبدال الوزني ([1])، ومثّل له بأشعار أدونيس أي بتبادل وحدة الوزن.

([1]) ينظر : أحمد المعداوي ، أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، المغرب ط 1 . 1993 ص 52 .

ولتوضيح استخدام الشّاعر لتفعيلات البحريْن أبدأ بالحديث عن بحر المتقارب أوّلاً باعتباره نال حصّة الأسد من القصيدة من جهة، ومن جهة أخرى فإنّ تفعيلاته المشكّلة لإيقاعه لم تزد عن ثلاث تصنيفات هي: "فعولن" وقد وردت مئتيْن وتسعين مرّة (290) بشكلٍ سليم وبنسبة مئوية تقدّر بـــ 54.40 ٪ .

ثمّ تليها تفعيلة "فَعُول" وقد مسّها القبض ([1]) فحذفت نونها (خامسها) فترد مئة وواحدًا وسبعين مرّة (171) وبنسبة مئوية تقدّربـــ 32.08٪، ثمّ تأتي تفعيلة "فعولن" محذوفة السّبب **(/0)** فتصبح "فعو" أو "فعل" **(//0)** ستّ مرّات ونسبة مئوية تقدّر بـــ 01.12٪.

ونشير إلى أنّ تفعيلة واحدة وردت على وزْن "فَعْل"، وبنسبة مئوية ضئيلة جدّا 0.18 ٪.

([1]) القبض " زحاف " حذف الخامس السّاكن . أنظر – مصطفى حركات - ، نظريات الشعر . دار الآفاق ص 8 .

4/ التّعداد العام لأنواع البنيات العروضية و تحديد نسبها في الدّيوان :

ج 11

القصيدة	عدد المقاطع	عدد الأسطر	عدد تفعيلاتها	البحر	النّسبة المئوية	نسبتها في الدّيوان
لا تصالح	10	197	648	المتدارك	99.97	46.41
أقوال اليمامة	05	45	215	المتقارب	99.98	15.40
مراثي اليمامة	03	132	533	المتدارك+ المتقارب	99.95	38.18
المجموع	18	374	1396	بحران	99.96	99.99

ج12

القصيدة	عدد تفعيلات المتقارب	عدد تفعيلات المتدارك	الملاحظة
لا تصالح	/	648	بحر صافٍ
أقوال اليمامة	215	/	بحر صافٍ
مراثي اليمامة	468	65	مزيج بحريْن
المجموع	683	713	هيمنة بحر المتدارك على الدّيوان.

ج13

نسبة المتدارك في الدّيوان	نسبة المتقارب في الدّيوان	الفارق	الملاحظة
٪ 51.07	٪ 48.92	02.15	هيمنة المتدارك على الدّيوان .

*** التّعليق على الجداول.**

وكما أسلفنا فإنّ بحر المتدارك يأتي مستهلا قصيدة "مراثي اليمامة" مشكّلاً إيقاعًا موسيقيًا صافيًا ينبني أساسا على وحدة تكرارّية هي تفعيلة "فاعلن" حيث استخدمها **أمل دنقل** بشكلٍ سليم سَبعًا وثلاثين مرّة (37) ونسبة مئوية قدرها 06.94 ٪. وبعدها يزحف "الخبْنُ" على تفعيلة "فاعلن" فيصيب ثانيها السّاكن وبحذفه تتحوّل البنية الإيقاعية إلى وزن الخبب المؤسّس على تّكرا ر تفعيلة "فَعِلُن" أربعًا وعشرين مرّة (24) ممّا نسبته 04.50 ٪.

ونجد في كامل النّص الشّعري تفعيلة "فاعلن" يطالها التّرفيل فيحوّلها إلى "فاعلاتن" مرّة واحدة بنسبة مئوية ضئيلة 0.18 ٪.

ويصيب التّشعيث تفعيلة "فاعلن" مرّتيْن فترد "فعْلن" بنسبة 0.37 ٪ ، ثمّ ترد تفعيلة "فاعلن" على الشّكل "فَاعِلُ"، وهي مشكّلة بنسبة 0.18 ٪ لأنّها لم ترد بهذه الكيفية إلاّ مرّة واحدة.

لقد حرص الشّاعر على المطابقة بيْن كلام اليمامة ومقتضيات أحوالها من خلال تغيّر نبرة الخطاب، فكان هذا التّفهّم لتقلّب ميزاج اليمامة ضروبًا من النّظم تختلف حسب ما يخدم مواءمة الصّياغة لنمط المعاني ففي"العمدة" لابن رشيق يؤكّد هذا التوافق الّذي يلزم الشّاعر الانتباه إليه ...«فإنّ نَسَبَ ذلّ و خضع ، وإن مدح أطرى و أسمع ، وإن تجاهل أخلّ(أو أقّل) وأوجع، وإن فخر خبّ ووضع وإن عاتب خفض ورفع وإن استعطف حنّ و رجع .»([1]) لذا غيّر من منوال أسلوبيّ إلى آخر.

---

(1) ينظر . د.يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث. دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع . لبنان . ط 1982 ص 148.

وفي مراثي اليمامة ألوان شتّى من هذه الأغراض – إذا صحّ التّعبير – كما فيها آيات من الأساليب المطّردة تبعًا للمقاصد العامّة الغالبة على أجواء النّص وهي أجواء مختلفة و متباعدة ومتباينة ورغم ذلك، تتناسق وتتقارب وتأتلف لتشكّلَ نسيج ملحمة اليمامة بمدحها، ورثائها، وفخرها، وهجائها واستعطافها.

وقد شُكّلت البنى الأسلوبيّة لهذا النّص وفق هذا التّمايز والتّباين على الرّغم من صعوبة المواقف وعسر التّوفيق في ربطها بمكوّناتها التّعبيرية .لأنّ العرب القدامى خصّوا بكلّ نمط منها ما يليق من مستوى تعبيري :«فطريقة المدح يحببُ فيها السّمو بكلّ طبقة من الممدوحين إلى ما يجب لها من الأوصاف، وإعطاء كلٍّ حقّه من ذلك، ويجب أن تكون ألفاظ المديح ومعانيه جزلة فخمة، وأن يكون نظمه متينًا، وأن تكون فيه مع ذلك عذوبة، وأمّا الغزل فيحتاج أن يكون عذب الألفاظ حسن السّبك حُلو المعاني، أمّا الرّثاء فيجب أن يكون شاجي الأقاويل، مبكي المعاني، مثيرًا للتّباريح، وأن يكون بألفاظ مألوفة سهلة؛ فأمّا الفخر فجارٍ مَجْرى المدح،و أمّا الاعتذارات والمعاتبات وما إليها، فملاك الأمر فيها التّلطّف والإثلاج إلى المعنى بها بالطّريق الّتي يراها الشّاعر مناسبة ومؤثّرة » ([1]) ونركّز في هذا المقام على الرّثاء أكثر لتناسبه مع مراثي اليمامة واحتواء القصيدة على مواصفات الكلام السّالف من أقاويل شاجية، ومعانيَ مبكية وتباريح مثيرة.

---

(1)ابن حزم القرطاجني:العمدة. ينظر . د. يوسف حسين بكّار : بناء القصيدة في النّقد العربي القديم في ضوء النّقد الحديث . دار الأندلس للطباعة و النّشر و التّوزيع . لبنان . ط 1982 ص 154 .

إنّ قارئ النّص "مراثي اليمامة" يلاحظ أنّ مستوى الخطاب الشّعري يتغيّر من مرحلة إلى أخرى، ويتشكّل في كلّ مرّة بوجه مُغاير، كما يأخذ مسارات متباينة تفرض – بطبيعة الحال – أنماطًا متباينة من المضامين ومشاهد مختلفة حسب المواقف، وتبعًا لذلك كلّه فإنّ إستراتيجيّة الإيقاع خاضعة هي أيْضًا إلى عمليّة تغيّر أو تنويع في البحور الشّعرية من جهة وكذلك في استخدام التفعيلات بما يلحقها من علل وزحافات.

والواقع أنّ الجمع بين بحريْن في نفس هذه القصيدة في حدّ ذاته بنية عروضية خصّ بها أمل دنقل قصيدته "مراثي اليمامة" الّتي يبدأها ببحر المتدارك ثمّ يمزجه بحر المتقارب وقد كشفت عمليّة التّقطيع العروضي إمكانية التّقديم والتأخير في بعض رموز التّفاعيل – الحركات والسّكنات – كي يحدث الانتقال من المتدارك إلى المتقارب أو الانتقال من المتقارب إلى المتدارك.

وقد كان الميْل في الاحتكام إلى بحر المتقارب لملاحظة التّمام في تفعيلاته في تغطية كثير من مراحل القصيدة.

* يستغرق بحر **المتدارك** حوالي عشرة أسطر الأولى من القصيدة وفيها يرصد الشّاعر كثيرًا من العناصر الّتي كانت ذات قيمة في حياة اليمامة وفي حياة والدها وفي حياة كلّ عربي أصيل أبيّ، وقد أصبحت فارغة من محتواها وما عادت كما كانت في سابق عهدها، كما يصف الشّاعر مشاهد باردة ولوحات خافتة لواقع مغضوب عليه مكْفور به من قِبَل اليمامة خاصّة وقد أفلح الشّاعر في إنطاق يمامته وجعلها تهذي بمرارة ساردةً صور العار الكثيرة ، ومواقف الخزي المتكرّرة، وتعدّد المآسي والأوجاع، ناعية، كلّ الشيَم والقيَم العربيّة.

يقول **أمل دنقل** في مراثي اليمامة : مراثي اليمامة ص 341 .

- **صَارَ ميراثنا في يد الغرباء.**
- **و صارت سيوف العدوّ سقُوفَ منازلنا .**
- **نحن عباد شمس يشير بأوراقه نحو أروقة الظلّ .**
- **إنّ التّويج الّذي يتطاول .**
- **يخرق هامته السّقف .**
- **يخرط قامته السّيف .**
- **إنّ التّويج الّذي يتطاول .**
- **يسقط في دمه المنسكب .**
- **نستقي – بعد خيْل الأجانب من مَاءِ آبارنا .**
- **صوف حملاننا ليس يلتفّ إلاّ على مغزل الجزية .**
- **النّار لا تتوهّج بيْن مَضاربنا.**

ثمّ يقول:

- **و دراهمنا فوقها صورة الملك المغتصب**
- **أيادي الصّبايا الحنائن تضمّ على صدره نصف ثوب .**

ويقول أيضا:

- **بنات أبي الزّهرات الصّغيرات – يسألنني .**
- **لِمَ أبكي أبي !**

هذه الأسطر الّتي نظمت على بحر المتدارك، وردت بنيات تفاعيلها على الشّكل الّذي يوضحه الجدول رقم 9 والّذي نلاحظ فيه:

تفعيلة "فاعلُن" وردت سبعًا وثلاثين مرّة بشكلٍ سليمٍ وبنسبة 06.94 ٪ من تفعيلات كَامِل النّص الشّعري بما في ذلك تفعيلات البحر الثاني الممزوج ببحر المتدارك وهو بحر المتقارب.

وقد تجانست بنيات التفاعيل مع واقع الرّصد للأحداث ووصفها كما هي عليه، مع ملاحظة فقدان المقدرة على التّصرف حيال الأشياء كأنّها فُرضت فرضًا،أو كأنّ الدّهشة أفحمت الشّاعر فصقلت أساليبه بمسحة واحدة سالبة المفاهيم، فاقدة التّكييف لذلك سارت على نسقٍ عروضيّ واحد قوامه تردَاد تفعيلة "فَاعِلُن" الّتي أحدثت – بسلامتها من الزّحافات والعلل– تماثلاً في المواقف الموصوفة كلّها بالسّلبية ونفي الإيجابية في كلّ المشاهد المشكِّلَة نتيجة التغيّر الّذي حدث في حياة الفتاة الضحية اليمامة:

فالميراث ضائعٌ، والعار حالٌّ بالدّيار، السّيطرة ألحقت الذلّ بالقوم، ونكّست تاجاتهم وكسرتْ أنفتهم، فما عادت نارهم متوهّجة.. مع إبقاء معنى المتدارك في توظيفه على الأقّل لتمرير رسالة أنّ الّذي ضاع يمكن استدراكه وهي مفاهيم تشير إليِها الأسطر الشّعرية بعد ذلك.

وأمّا التّفعيلة الثانية في الجدول فهي "فَعِلُن" بعد أن مسّها الخبْن وتردّدت في النّص أربعًا و عشرين مرّة وبنسبة مئوية هي 04.50 ٪.

والحقيقة أن ّ هذه التّفعيلة المخبونة وافقت في الأسطر مواطن تناسب دلالة الخبن، لذلك تعطي أحقيّة بالتّناسق الحاصل بيّن الخبن معنى ودلالة وبيْن الخبِن عروضًا ووزنًا،فعندما تلاحظ الكلمات والعبارات الّتي حملت "الخبْن" في تقاطيعها تجد مثلاً

- **يخرق هامته .**
- **يخرط قامته .**
- **يسقط في دمه .**

وهي أبنية تعبيريّة واصفة لواقع الذلّة والمسكنة، بعد الّذي كان من تطاول أيّ توبجٍ يزعم لنفسه غزّةً و كرامةً، أو يدّعي شرفًا ورفعةً، آل مآل العزّة و الكرامةوالشّرف والرّفعة إلى الخرْق، والخرْط ، والسّقوط وتلاشت كلّ هذه المفاهيم بفقدان كليب، و لم يعد لليمامة إلاّ صورة الملك المُغْتصَب.

فالخبْن هنا ماثلٌ بدلالته السّلبية على الخرق والخرط والسّقوط، ومجسّد المعاني في الهامة الّتي يهدّدها السّقف بالخرق وفي القامة الّتي يَطالُها السّيفُ بالخرط وبذلك يكون السّقوط الحتميّ في الدّم المنسكب. والأسطرُ الثلاثة متدرّجة الحركة في رسم صورة الملك – المغدور به المنهزم – من الأعلى نحو الأسفل: فكان البدء بخْرقِ الهامة ثم خرْطِ القامة وانتهاءً عند السّقوط في الدّم، فينفني وهو ([1]) " متقبّضٌ متداخلٌ بعضه في بعضٍ ".

فيكون بذلك معنى الخبِن، ودلالة الخبْن في مضمون الأسطر الوَجْهَ الثانيَ للخبْن العروضيّ الممارسِ على مستوى الوحدات الوزن ، وكلاهما يدعم ثانيه توطيدًا لعلاقة الشّكل بالمضمون.

(1) ينظر : باب خَبَنَ ، المنجد في اللّغة و الأعلام . دار المشرق بيروت طبعة 26 ص 168 .

وكما يبيّن الجدول رقم 9 فإنّ التّفعيلة الثالثة هي "فاعِلاتُن" حيث وردت مذيّلةً مرّة واحدة كانت نسبتها ضئيلة 0.18 ٪ ولكنّها تفعيلة مهمّة الحضور ولافتة للنّظر فقد وردت في السّطر السّادس عشر حيث يقول الشّاعر :

ـ **أيادي الصّبايا الحنائن تضمّ على صدره نصف ثوْب .**

(مراثي اليمامة. ص341)

فقد حوى السّطر هذه البنية الوزنية في آخر كلمتيْهِ (نصف ثوْب) (0/0//0/ = فاعلاتُن) و بمجرّد أن يقرأ القارئ العبارة يتبادر إلى ذهنه حضور معنى (التّرفيل) باعتبار الأمر يتعلّق بالثوْب وبتطويله وإرساله واستيفائه فهو ثوب الملك، غيْر أنّ صورة هذا الملك مُنتَقَصَة بما أنّ الشّاعر وصفه بالقول : . .

- **و دراهمنا فوقها صورة الملك المغتصب .** (مراثي اليمامة ص341)

فإذا كان الملك أضحى مُغْتَصبًا فبالضّرورة هو ملك منتَهَكُ العرض، مسلوب الثوْب منزوع التّاج، ولذلك كانت سخرية الشّاعر تّجاهَه قاسيةً فما كان من الصّبايا الحنائن إلاّ أن يحاولن ردّ الاعتبار للملك وذلك بضمّ نصف ثوْبٍ على صدره ابتغاء ستره: و هل يكفي نصفُ ثوْبٍ بستر ملكٍ كان يرفلُ مغتبطًا في أوفر أبهى الحرير؟! فتفعيلة "فاعِلاتُن" المرفّلة تعويضٌ وزنيّ أيضًا يحاول من جهته استكمال الثوْب المنتقَص الملك المُغْتَصَب ومن ثم كانت مزادةَ في آخرها بسببٍ خفيف.

وفي نفس الجدول نجد تفعيلة "فِعْلُن" وهي تفعيلة بحر المتدارك حين يلحقها التّشعيث فتصير "فِعْلُن" وقد وردت في هذا الشّكل مرّتيْن بنسبة مئوية قدرها 0.37٪ فما هو المجال الّذي تحرّكت فيه وما دلالة ذلك؟

عند الرّجوع إلى الأسطر الشّعرية في مراثي اليمامة نقف على التّفعيلة المشعثة في كلمة (النّار) في السّطر الحادي عشر (ص341) و التّفعيلة المشّعثة الثّانية في كلمة (الزّهرات) في السّطر السّابع والعشرين ص (342). فما كان من النّار إلاّ أن تكون مبدّدة محرقة مشعّثةً وبهذه الدّلالة تنال التّفعيلة حيّزها الفعّال عروضيًا وتشارك في إضافة المعنى الدّاعم للعلاقة بيْن ما هو عروضيّ وما هو معنى وإيحاء، وتقرّب المسافة بيْن الصياغة اللّفظية والحركات العروضية ومن ثمّ إنّ هذه التّفعيلة المشّعثَة لا تنتهي عند خاصيّة موسيقية داخل نظام العروض فحسب بل تغدو خاصيّةً ذات وقْع نفسيّ نافذ مؤثر يُشعِر بفعّالية مفهوم النّار ويشخّص خصائص التّوهّج فيها بفعل التّبديد والتّشعيث.

وأمّا التّفعيلة الأخرى فجاءت لصيقةً بكلمة الزّهرات السّطر السّابع والعشرين (ص342) وكان الشّاعر قد أردف هذه الكلمة بكلمةٍ أخرى وردت صفة لها وهي (الصّغيرات) في حديثه عن البنات اللّواتي يسألن اليمامة عن بكائها ويبكين مثلها.

"فالزّهرات" لفظٌ أفاد تشبيهًا رقيقًا فيه عذوبة كما فيه أيضًا تجسيدٌ لحالة من الإشفاق مثيرة للغاية إذا وضعنا في حسباننا الصّغيرات اليتيمات البريئات وما ينتظرهن من تشتيتٍ وتشعيثٍ وتفريقٍ وتضييعٍ بعد فقدان العائلِ الّذي كان يكفلهن ويضمن لهن الصّون والرّعاية والحماية ولمّ الشّمل؛ فوردت بنية الوزن قائمةً بدور أدائي طافحٍ مكتنزٍ موحٍ بهذه المعاني عاضد برباط الجانب العروضيّ بالجانب التّعبيري عن المعنى المراد.

ولا نغادر الحديث عن بحر المتدارك في قصيدة مراثي اليمامة دون الإشارة إلى نسبته الكليّة في القصيدة وهي 12.17٪ بعددٍ من التّفعيلات قدّر ب65 تفعيلة وما تبقى من أسطر النّص فهو من بحر المتقارب.

* إنّ بحر **المتقارب** كان له الحظ الأوفر في الاستحواذ على أكبر مساحة من قصيدة مراثي اليمامة، فقد بلغ عدد تفعيلاته أربع مئة وثمانية وستّين (468) تفعيلة وما نسبته 87.78 ٪ من حجم النّص الكلّي.

ونحتاج أن نقف عند شيءٍ من التّفصيل للتّفعيلات العروضية ذات الانتماء إلى بحر المتقارب والمشار إليْها في نفس الجدول السّابق.

ونبدأ فيها بما ورد مكتملاً سليمًا أي تفعيلة "فَعُولُن" الّتي تتقدّم بنياتها ضمن قائمة أشكال الوزن المتفرّعة عنها فقد هيمن إيقاعها و بسط نغماته مئتين وتسعين مرّةً (290) بنسبة مئوية قدّرت بـــ 54.40 ٪ من مجموع تفاعيل القصيدة (مراثي اليمامة) البالغ عددها ثلاثًا وثلاثين وخمس مئة تفعيلة (533).

ويُفترض أن يجرّنا التّخمين إلى المكامن المؤديّة إلى هذا التوجّه الإيقاعي الّذي يلتزم رتابةً واسعةً،حيث إنّ المتعامل مع القصيدة عروضيًا أفضى إلى ملاحظة تمام بنيات الوزن.

إذ من المهمّ البدء بالتّفكير في مصوّغ نظم هذا النّص الشّعريّ على بحر المتقارب فبالإضافة إلى ما سبقت الإشارة إليْه من توافق بحر المتدارك بالجوّ العام للظروف المحيطة بمراثي اليمامة وكذلك التّقارب الحاصل بيْن بحريِ المتدارك والمتقارب، وما قيلَ عن ظاهرة القلب بيْنهما فإنّ بحر المتقارب بانسجامه واتّساق وحداته العروضية وتقارب أجزائه الخماسية يستوفي عوامل اختيار الشّاعر له، ذلك لأنّه لاحقٌ بتجربته النّفسية و الشّعورية من جهة ويتناسب وتقنيات السّرد والحكي والقّص المعتمدة في تكوين النّص .

ولذلك يتمّ استعراض اليمامة لتفاصيل مسرحيتها المأساوية عبر مشاهد متسارعة الصُوَر استهلاكًا لعنصر الزّمن، قصد طيّ مراحل تاريخية بجراحاتها الأسريّة والقبَليّة في وثبات المتقارب المتتابعة الإيقاع الحزين مصبوغًا بنبرات الأسى والحزن المنبعثة من تباريح اليمامة الباكية على الدّوام لفقد والدها:

- أُسائلُ :
- مَن للصّغارِ الّذين يطيرون - كالنّحلِ - فوْق التّلالِ ؟
- و مَن للعذارى اللّواتي جعلن القلوب
- قواريرَ تحفظُ رائحة البرْتقالِ ؟ (مراثي اليمامة ص342)

وعلى الرّغم من تنوّع مستويات الخطاب فقد كان يتراوح بيْن الشدّة واللّيْن مدّا وجزرًا كما كان مفتوحًا على المكان والزّمان وما يحتويان من أشخاص وأشياء وما يحتويان كذلك من متناقضات الحياة وتفاعلاتها وهي لا تخلو -في الواقع- من إضافة جمالية معيّنة في بناء وتكوين صرح هذه المرثية الحزينة.
إلاّ أنّ التّعامل العروضيّ مع التّفعيلات كشف عددًا هائلاً يُظهر سلامتها من العلل والزّحافات في الأمثلة التّالية:

- **أبي ضامئٌ يا رجال .**
- **أريقوا له الدّم كي يرتوي .**
- **و صبّوا له جرعةً جرعةً في الفؤادِ الّذي يكتوي**

وفي موضع لاحقٍ تواصلُ اليمامة نعْيها فتقول:

- أبي أخذ المُلك سيْفًا بسيْفٍ ، فهل يُؤخذ المُلك منه اغتيالا ؟!
- وقد كلّلته يدا اللّه بالتّاج ؟
- وهل تنزعُ التّاجَ إلاّ اليدان المباركتان ؟
- وهل هان ناموسُه في البريّة ؟! (مراثي اليمامة ص344)

مثلُ هذا التّأبين كان يُفترَض أن يجعل صاحبتَه مضطربةَ فتضطربُ الأداة الشّعرية تبعًا لذلك، ويختلّ نظام الوحدات العروضيّة في المنظوم الشّعري، غيْر أنّ الشّاعر **أمل** أفلحَ في فرْض مساحة استقرار عروضيّ ظاهرٍ في وحدات الوزن، واستقرارٍ آخر مرتبطٍ بالاتّزان والقوّة النّفسية عند اليمامة الرّاثية لوالدها.

فأظهرها في مستوى البطولةِ المستحقّة، وأكسبها ملامح الشّخصية الصّلبة الّتي تُواجه مصيرها الاختباري الدّامي بنفسٍ راضية، تجد عوْنها في الرّجال، وسندَها في دعْمهم لها مرّة، ومرّة تتقوّى بإيمانها وتستمدّ فولاذيتها من مباركة اللّه لوالدها وتكليله بالتّاج فتتماسك أكثر وتتجاوز طبيعة الأنوثة فيها، رغبةً من الشّاعر في جعْلها قادرة على التّحدي والتّصدي وربْح المعركة ضدّ الموْت فيقول:

ــ قلبي صغيرٌ كفستُقة الحزنِ ... لكنّه في الموازين

- أثقلُ من كفّة الموت

ولأنّ اليمامة وسيلة طيّعةٌ في يد الشّاعر **أمل دنقل** و فتاةٌ طائعة خدوم ، فقد وظّفها التّوظيف الّذي يخدم فكرة للصراع عنده، صراعه ضدّ الانهزامية والتّراجع، وضدّ الانكسار والتّصدّع فلا مجال للتّخاذل عند أمل ولوْ كانت المهمّة صعبة، ولوْ كانت موكولةً إلى فتاة يتيمةٍ تقفُ وحدها وجهًا لوجهٍ في خصومةٍ مع شبح الموْت.

- هل عرف الموتُ فقْد أبيه

- هل اغترف الماء من جدول الدّمع،

- هل لبِسَ الموْت ثوْب الحداد الّذي حاله ورماه ؟(مراثي اليمامة ص345)

في كلّ هذه المحطّات الشّعرية استوى نظام البنيات، اكتمل إيقاعه فكانت تفعيلة "فَعولُن" صانعة الإيقاع الشّعريّ بترددها، ومن ثم شكّلت من جهتها دعمًا عروضيًا يعضدُ مواطن المعنى، ويشدّ أزر المفاهيم السّالفة الذّكر.

بالرّجوع إلى جدْول الإحصاء رقم 9 دائمًا نجد أنّ الشّاعر **أمل دنقل** قد استخدم تفعيلة بحْر المتدارك مقبوضة فصارتْ "فَعولُ" مئة وواحدًا وسبعين مرّة (171) ممّا نسبته 32.08 ٪ وهي بذلك البنية العروضيّة الثانية المعتمدة في مساحة عريضةٍ من نص "مراثي اليمامة" وكانت بدوْرها كمًّا صوتيًا إيقاعيا مطّردًا له دوْره المفروض والمسموع في نبْض القصيدة.

لا نريد أن نسبق الأحداث فنصدر الأحكام قبل التّمثيل ولكنّه من المنطقي جدّا في منطق الشّعر عند **أمل** أن تكون لحالات القبْض العروضية خلفياتٌ مسوّغاتٌ تُجيز المقاربة بيْن المستوييْن وفي ما يلي بعْض الأمثلة المتفرّقات من مساحاتٍ مختلفة من القصيدة **يقول أمل** :

- و يمضي وعيْناه مسبلتان (مراثي اليمامة ص 343)

اليمامة هنا ماضيةٌ في رثاء والدها كليْب، الملك النّسر، الّذي يتسلّل خلسةً في الظلام بعْد أن تنام بناته الصّغيرات، ويجود خيالها عليْها فتجعله "يلمسُ وجناتهن" و"يعطي لهن اللّعب" ولكن الزّيارة سرعان ما تنتهي، وينتهي حلمها الجميل! فيغادرُ الملك! كيف؟ و"عيْناه مسبلتان" دامعتان([1]) مطبقتا الجفنيْن مقبوضتان فلا يكون الإسبال (انهمار الدّمع) إلاّ بعد انقباضٍ للعَبَرات، ثم ينهمر الدّمع مدرارا، وليْس الإسبال بعيدًا عن القبْض في بعْض معانيه، وحين نُوسّع دائرة الإسبال والقبْض لتتجاوز مستوى العينيْن يمكن أن يمسّ ذلك ثلاث مستويات على الأقّل:

* أوّلها إنّ الإسبال أو القبْض باعتباره حادثٌ من قِبَل ميّت هنا هذا أمرٌ مُتخيّل يصدّقه عُرْف النّاس جميعًا مع ما في تصوّرِ الموقف من قشعريرةٍ وتقزّز فليْس مطاقًا تقبّل زيارة الموتى للأحياء ليْلاً بعيونٍ دامعة ولكن الّذي يشفعُ لليمامة أنّها في صدد رُؤيَا جميلة وأيّة رُؤْيا؟! رُؤْيا أعزّ النّاس إليْها، إنّه والدها الغائب الحاضر الّذي لمْ تشبع رُؤْياهُ ولم تتمتّع إلاّ بشيءٍ من طيْفه السّريع القلِق الهارب من الموْت للحظات ليْس إلاّ.

---

(1) يقال أسْبل الدّمع إذا أرسله و أسْبلت السّماء أي أمطرت، وأسْبل الإزار إذا أرْخاه: المنجد في اللّغة و الأعلام دار المشرق بيروت ط26 ص 320.

*وأمّا المستوى الثّاني فهو الحالة النّفسية الشّعورية للبنْت اليمامة في حدّ ذاتها لحظة الموْقف و هي تحسّ القنوط وتملأُها العَبَرات فتنْحبس أنفاسها فتكاد روحها تنقبض إحساسًا بالألم وتأثرًا بالحرمان من الأبوّة فهي مقبوضة القلب مسبلَة العينيْن.

* وفي المقام الثالث يكون الإسبال بمفهوم النّهاية الأخيرة، انسدال السّتار للإعلان عن الرّحيل إنّه لحظة القبْض، إنّه الموْت، فقد تجلّت صوره ماثلة في هذا المثال على أكثر من صعيد: فهو أوّلاً ماثلٌ في زمن الزّيارة وهو اللّيْل، ثم حركيّته الصّامتة الّتي تُترجَم في لمْس الفتيات دون التّكلّم إليْهن، ثم العينيْن المسبلتيْن الدّامعتيْن دون التّحديق أو الرُؤية الواضحة ثم المُضِيّ الحثيث دون المكث الطّويل.

في السّطر الثّاني والخمسين (52) يتحدّث الشّاعر بلسان اليمامة وهي تروي مشهدًا مثيرًا من مشاهد مقتل والدها، وكيْف " أُخِذَ الملْك منه اغتيالاً" بعْد أن كان قد "أخذه هو سيْفًا بسيْفٍ" ولا تقْبلُ أن يُطعَن من الخلْف لأنّها موْتة لا تليق بمقامه الرّفيع يقول **أمل** :

- حتّى يُتوّج لصّ .. بما سرقته يداه ؟ (الأعمال الكاملة ص 344)

القسْم الثاني من هذا السّطر وردتْ تفعيلاته الثّلاثة (بما سرقتْه يداه) مقبوضةً فكانت "فَعُولُ" ثلاث مرّات، وصادف هذا القبْض العروضيّ قبْضًا في المعنى أيْضًا إذا جاز لنا اعتبار السّرقة قبْضًا حيْث طالتْ يداه التّاج وقبضتاه، ولكنّه قبْضٌ غيْر مُرَخّص انتقص من مستوى سلوك الملِك وأظهر قلق اليمامة بشأن والدها الّذي حوّله الموقف في هذا المشهد إلى لصّ تقْبض يداه التّاج فتسرقه، وتبْدو اليمامة مستنْكرةً منددّةً تشجُبُ محاولات الإساءة والغدْر إلى والدها وكأنّها كانت تضِنّ به عن الموْت أو كأنّها تتمنّى له على الأقّل موْتةً أشْرف أو بطريقةٍ أليق .

وهذا ما عبّرتْ عنه بقوْلها :

- إنّي أنزّه سهْم منيّتهِ أن يجيءَ من الخلْف . (الأعمال الكاملة ص 344)

ولأنّ اللّحظة حرجة ومؤلمة لأنّها حديثٌ عن الموْت و"المنيّة والقبْض"، وإحساسُ اليمامة بها فوْق كلّ تعبير ومعايشتُها للتّجربة جارحة ومُبْكية، وتعصرُ القلوب و"تقبضُ" الأنفاس فإنّ الشّاعر **أمل** ترْجم هذا القبْض على هذيْن المستوييْن: مستوى المعاني (سهْم المنيّة، سهْم القبْض) ومستوى البنيات العروضيّة الّتي كشف التّقطيع العروضيّ عن ثلاثٍ منهن مقْبوضات في العبارة (أُنزّهُ سهْم منيّتهِ).

إنّ تَناوُلَنَا لهذه المناحي العروضية من بحورٍ شعرية و تفاعيلها، و لكلّ ما كان للبحور من استخدامات فردية صافيةٍ أو امتزاج فيما بيْنها ضمن القصيدة الواحدة وبكلّ ما كان للتّفعيلات من سلامةٍ عروضيةٍ أو ما مسّها من زحافات وعلل، هو تناولٌ ليْس يُغنينا عن مواصلة الحديث عن الجوانب الموسيقية والإيقاعية في ديوان **أمل دنقل**، والحديث عن الأدوات الشّعرية المفجّرة بنبرة الخطاب الشّعري في القصائد سواءً كانت هذه الجوانب داخلية أو خارجية .

وقبْل الحديث عن بنيات القافية وما يتّصل بها من حروفٍ رويّة تجلّي بدوْرها مظاهر أسلوبيّة متّصلة بالمستويات الإيقاعية، وذات ارتباطات بمناحي الحياة عمومًا ولها وقعُها الخاص على تجربة الشّاعر و واقعه، وقد ارتسم ذلك في قصائده على أكثر من صعيد و في مقدّمته انتظام قصائد الشّاعر وفْق إيقاع الحياة الّذي كان فارضًا نفسه ورامياً بثقله كلّه عليْه .

والحق أنّ روعة الفن الشّعري ليست في رسم الواقع وحده عند **أمل**، لكنّها في نوع تصوّره من ناحيّة، ثم في اختيار الأشكال والأبنية الأسلوبيّة التي أنجز بها هرم الواقع وشيَّد منه قصائده من ناحيّة أخرى. يقول ييتس ([1]):«ليس الإلهام هو الذّي يرهق الإنسان، إنما الصّيغة الفّنية هي الّتي ترهقه، وقد اعترف بأنه كان في أغلب الأحايين يصرف يوما كاملا في تأليف دورة شعريّة واحدة». ولا تحدث الجمالية في المفاضلة بين هذين الأمرين بقدر ما تحدث عند الجمع بينهما في كيان إنسان يسمّى شاعر.

(1) ينظر: اليزابيث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة: محمد ابراهيم الشوس. بيروت 1961. ص 84 / نقلا . نسيم الصمادي . إيقاع اللغة ولغة الإيقاع . أنظر . مجلة الفيصل عدد105/ 1985ص42/39.

المبحث الرّابع :

بنيات القافية وتجليات مستوياتها الصّوتية والإيقاعية والدّلالية:

سنعْمد في هذه المرحلة إلى تبيّين أمر القوافي الّتي انبنت عليها قصائد الدّيوان بهدف رصدها والتنبّه إلى تنوّعها، وتصنيفها حسب درجة امتثال النّص الشّعري لها، كونها قوافي ذات مستويات متفاوتة الأهميّة لأنّها في الأساس متفاوتة الصّدى الإيقاعي الّذي تحدثه ، وصوت الجرس الموسيقي الّذي تخلقه.

وما من شكّ في أنّ القارئ لامس – بلا عناء– التغيّرات الحادثة في القصيدة نتيجة التنوّع في قوافيها، وشّاعر بالتّداخل الحاصل بين أبنيّة القافية (الكبرى) المعوّل عليها باعتبارها روافد الإيقاع في القصيدة و الأبنيّة الأخرى (الصّغرى) الّتي تدعّم بوجودها أجواء المستوى الإيقاعي.

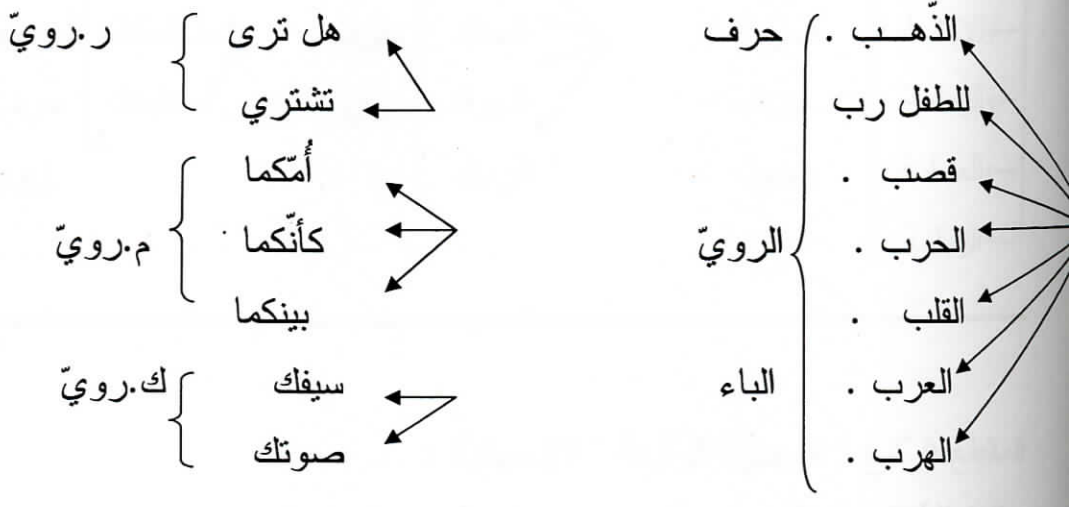
وربّما رجعنا لتحقيق ذلك على جدولة بنيات القافية هذه تسهيلا للعمليّة قبل خوض غمار التّعليق عليها.

كما تستهدف العمليّة الوقوف على الحروف الرّوية الّتي تعرف هي بدورها تغيّرًا وتنوّعًا تبعا لحركيّة القوافي وتباينها، مع بيان أهميّتها وحسن اختيار الشّاعر لها.

* قصيدة "لا تصالح" ... عشر مقاطع .

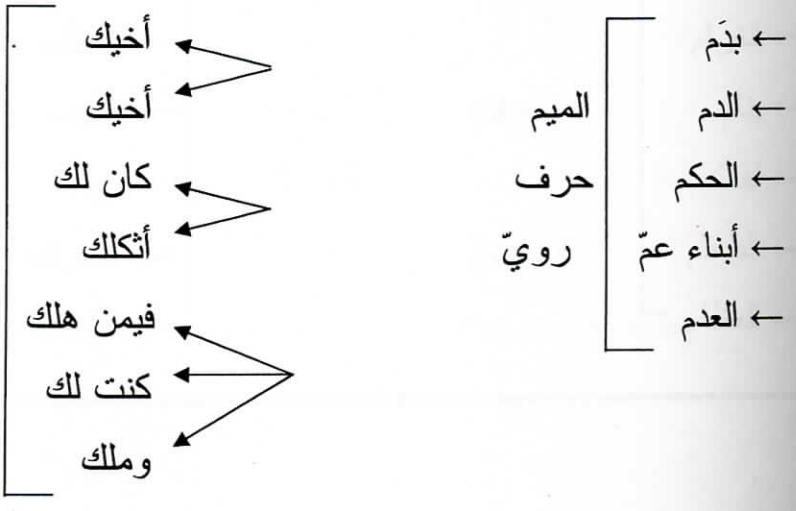
المقطع الأوّل "الوصيّة الأولى" 26 سطرًا :

القافية المؤسّسة للإيقاع : بالإضافة إلى قوافي داعمة :



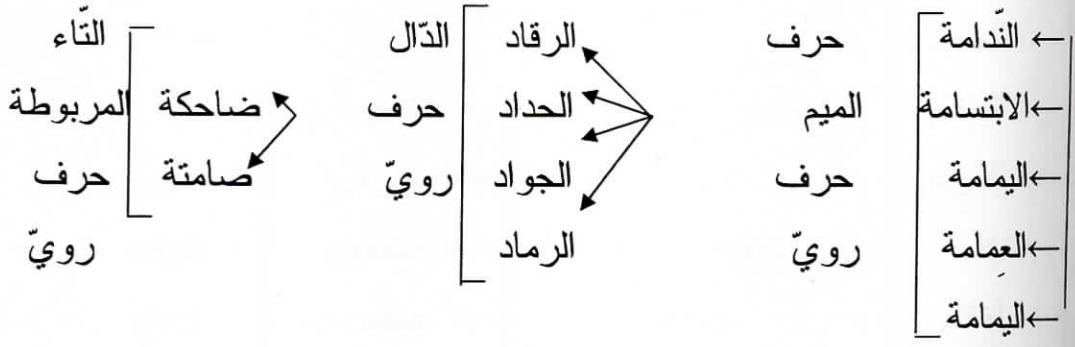
المقطع الثّاني " الوصيّة الثانية " 20 سطرًا:

القافية المؤسّسة للإيقاع : بالإضافة إلى قوافي داعمة :



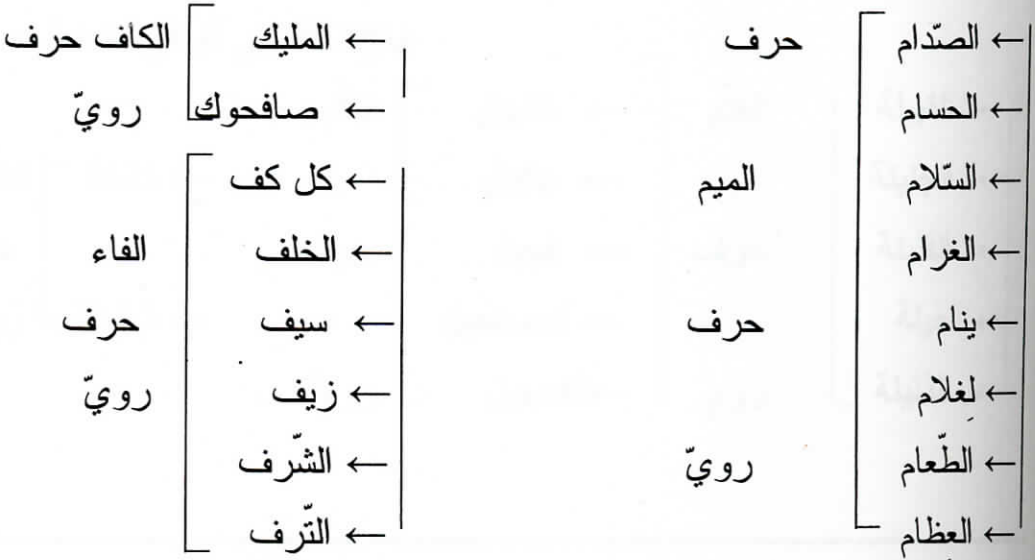
المقطع الثالث " الوصيّة الثالثة " 29 سطرًا :

بالإضافة إلى قوافي داعمة :



المقطع الرّابع " الوصيّة الرّابعة " 17 سطرًا :

بالإضافة إلى قوافي داعمة :



المقطع الخامس " الوصيّة الخامسة " 21 سطرًا :

بالإضافة على قوافي داعمة :



المقطع السّادس " الوصية السّادسة " 25 سطرًا:

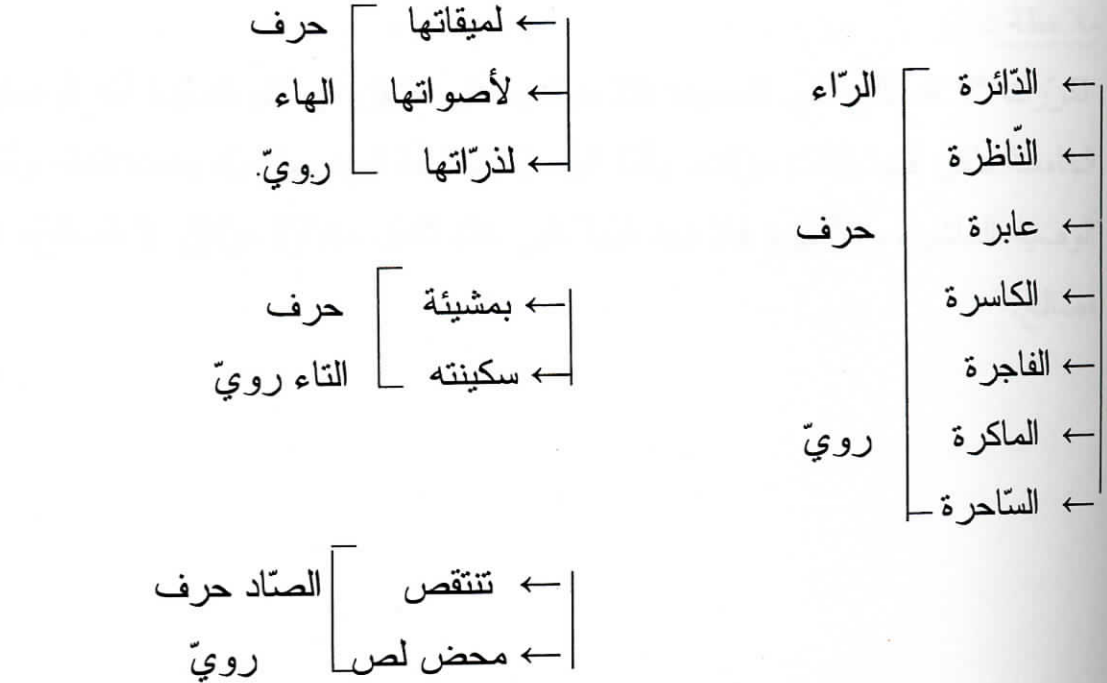
بالإضافة إلى قوافي داعمة :



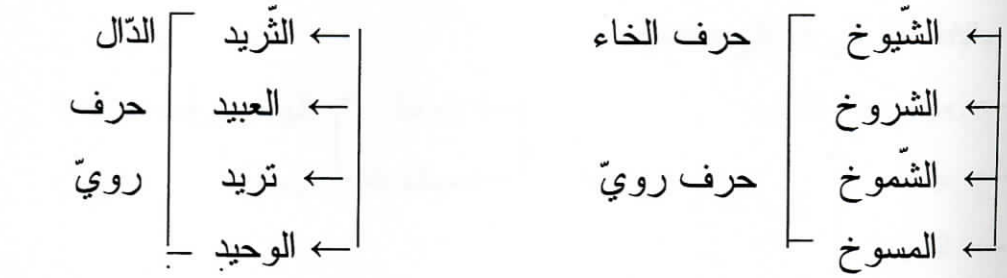
المقطع السّابع " الوصيّة السّابعة " 23 سطرًا :



المقطع الثامن " الوصيّة الثامنة " 23 سطرًا :



لمقطع التاسع " الوصيّة التّاسعة " 11 سطرًا:



المقطع العاشر " الوصيّة العاشرة " سطران :

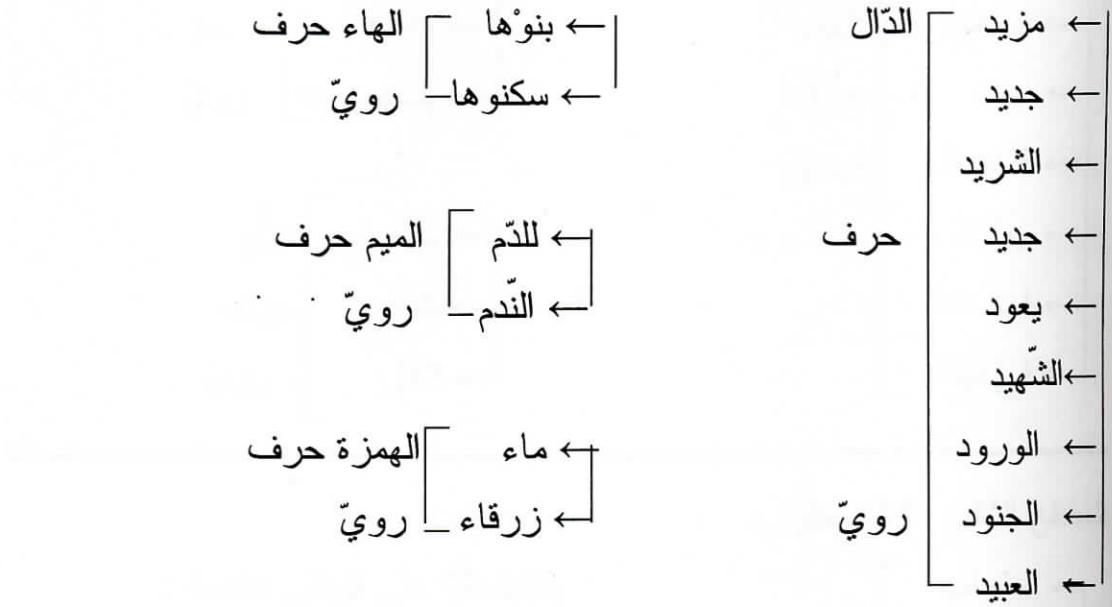


ملاحظة :

تكرّرت "لا تصالح" في القصيدة 20 مرّة بمعدل مرّتيْن في كلّ قصيدة أمّا الوصيّة الخامسة فذكر فيها ثلاث مرّات، وأمّا الوصيّة السّابعة فيرد بها مرّة واحدة فقط، وأمّا الوصيّة العاشرة والأخيرة فلا نجد فيها غير هذا الفعل مكرّرًا مرّتيْن لا تصالح، لا تصالح.

* " أقوال اليمامة " بمقاطعها الخمسة و 45 سطرًا :

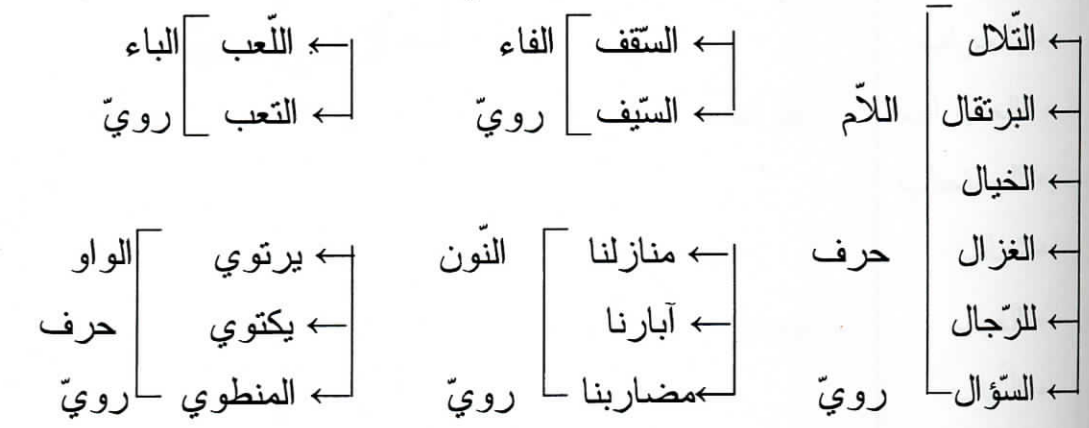
بالإضافة إلى قوافي داعمة :



---

* " مراثي اليمامة " .

المقطع الأوّل 45 سطرًا : بالإضافة إلى قوافي داعمة:



المقطع الثاني 48 سطرًا :

← سِواهُ		
← يَداهُ		
← الخطاهُ	الهاء	
← سواه	حرف	
← قدْ براهُ	رويّ	
← ورَمَاهُ		
← ابنه عنْهُ		
← في بهَاهُ		

بالإضافة إلى قوافي داعمة :

← صَاحِبِهِ	الهاء	
← واهِبِهِ	حر	
← يستهين بِهِ	رويّ	

← للأصْلِ	اللاّم	
← للقبَل	حرف	
← الظلِّ	رويّ	

المقطع الثالث 39 سطرًا :

← السّحاب		
← غُراب		
← بالرّكاب	الباء	
← المستطاب		
← بالحراب		
← فالحبّ آب	حرف	
← المستجاب		
← شباب		
← الغيبِ	رويّ	
← الثّياب		
← شباب		
← وبابِ		
← الخرابِ		

بالإضافة على قوافي داعمة :

← أبْهَى	الهاء	
	حرف	
← أزْهَى	رويّ	

ملاحظة : تكرّر عبارة "خصومة قلبي مع اللّه " 06 مرّات في القصيدة في مقطعها الثاني بحيث – وردت: "خصومة قلبي مع اللّه ...ليس سواه" 02 مرّتان– وردت: "خصومة قلبي مع اللّه" 04 مرّات.

جدول القافية وحرف الّرويّ في الدّيوان:

عنوان القصيدة	عدد مقاطعها	عدد القوافي المؤسسة للإيقاع	عدد حروف الرويّة	عدد قوافيها الدّاعمة للإيقاع	عدد أحرفها	الملاحظة
لا تصالح	10	10	10	19	15	1
أقوال اليمامة	05	01	01	03	03	3
مراثي اليمامة	03	03	03	06	06	2
مجموع الدّيوان	18	14	14	28	24	

جدول يوضح تّنويع الأحرف الرّوية على القوافي الأساسية والقوافي الدّاعمة حسب ترتيب مقاطع القصائد:

القصيدة	المقطع	حرف روي القوافي الأساسية	حروف روي القوافي الداعمة	الملاحظات والترتيب
* لا تصالح	1	الباء	ر ، م ، ك	01
	2	الميم	ك	
	3	الميم	د ، ة	
	4	الرّاء	ك ، ف	
	5	الميم	س	
	6	اللاّم	ل، ل	
	7	الميم	أ	
	8	الرّاء	ت ، ت ، ص	
	9	الخاء	د	
	10	الحاء		
* أقوال اليمامة	1		هـ ، م ، همزة (ء)	03
	2			
	3	الدّال		
	4			
	5			
* مراثي اليمامة	1	اللاّم	ف ، ب ، و	02
	2	الهاء	هـ ، ل	
	3	الباء	هـ	
الدّيوان	18	08	15	

جدول يوضح الأحرف الرّوية المهيمنة على قوافي القصائد:

القصيدة	الحرف الروي	عـــــدده		المجموع	الملاحظة و الترتيب
		ق أساسية	ق داعمة		
*لا تصالح	الميم	04	01	05	هيمنة حروف الميم بالدرجة الأولى وفي المقام الأول 5 مرات يليه حرف الراء، وحرف اللام، الكاف في المقام الثاني بثلاثة مرات. ثم حرف الدّال، وحرف الياء في المقام الثالث بمرّتين، وتأتي بقية الحروف مرّة واحدة.
	الرّاء	02	01	03	
	اللام	01	02	03	
	الخاء	01		01	
	الحاء	01		01	
	الباء	01		01	
	الكاف		03	03	
	الدّال		02	02	
	التاء		02	02	
	السّين		01	01	
	الصّاد		01	01	
*أقوال اليمامة	الدّال	01		01	القصيدة بمقاطعها الخمسة بحرف روي واحد هو الدال في قافيها ، في المقام الأول وتقاسمت أحرف: الهاء، الميم، الهمزة بقية القوافي الداعمة بشكل متساوي.
	الهاء		01	01	
	الميم		01	01	
	الهمزة		01	01	
*مراثي اليمامة	اللام	01	01	02	تقاسمت الحرف الروية: اللام،الباء، الهاء، المراتب مرتين لكل حرف في الدرجة الثانية.
	الباء	01	01	02	
	الهاء	01	01	02	
	الفاء		01	01	
	الواو		01	01	
الدّيوان	الميم	1 + 5		06	ما نخلص إليه أن الأحرف الروية المهيمنة هي الميم، ثم اللام، حرف الدال الذي سيطر كل القافية الأساسية لقصيدة أقوال اليمامة وجعلها (دالية) .
	اللاّم	2 + 3		05	
	الدّال	نص أقوال اليمامة			

1/ **نظام القوافي والأحرف الرّوية في قصيدة " لا تصالح":**

* تتأسّس أبنية القافية في ديوان "أقوال جديدة عن حرب البسوس" كما يلي :
في قصيدة "لا تصالح" الّتي تقع في عشر وصايا فإنّ الشّاعر **دنقل** ينوّع قوافيه بعدد المقاطع العشر فتنبني قافية **المقطع الأوّل** على تواتر الكلمات (الذهب، الرّب، قصب، الحرب، القلب، العرب، العرب) وانطلاقا من أنّ القافية هي آخر مقطع صوتيّ يلتزمه الشّاعر ليبني من خلاله إيقاعًا موسيقيا يتردّد على مساحة القصيدة، وإذا أردنا تحديدًا ودّقة عروضيين فإنّ القافية هي آخر ساكن إلى السّاكن الّذي يليه إلى المتحرّك الّذي قبله، فإنّ هذا يذهب بنا إلى أنّ الكلمات السّالفة الذكر لا تغدو قوافي كما هي إذ إنّ التّقطيع العروضي للّفظة المعتبَرَة قافية مثل:الذّهب ذات الرّموز(**0//0/**) والوزن "فَاعِلُن" تتناسب بدّقة والتّعريف السّابق ومثل ذلك (الحرب،القلب، العرب) المتوافقة رموزًا ووزنًا، أمّا أن نأخذ لفظة (رب) (**0/**)أو لفظة (قصب) (**0//**) فإنّك تلاحظ مجيء الأولى بسبب والثّانية بوتد ومن ثمّ فهي قافية غير مكتملة بحاجة إلى ما قبلها أحيانًا وأحيانًا بحاجة إلى ما بعدها وهنا نتذكّر ما قلناه عند التّقطيع العروضي للقصائد فقد تبيّن إذّاك أنّ بعض التّفعيلات تبدأ في سطرٍ بسبب (**0/**) أو وتد (**0//**) لتكتمل في السّطر الموالي بسبب (**0/**) أو وتد (**0//**) مثل "لا تصالح" ذات الرّموز(**0/0//0/**) وإذا علمنا أنّ القصيدة من بحر المتدارك كما سبق الذّكر فإنّ التّفعيلة الأولى تغدو صحيحة (لا تصا) (**0//0/**) "فاعلن" أمّا (لح) (**0/**) السّبب فتحتاج إتمامها في السّطر الموالي بوتد من الكلمة.

هذه البنية الّتي تظهر بارزة باكتمال وزنها في كلمتها وفي سّطرها فيكـون إيقاعًـا ظاهرًا مطربا طوْرًا والّتي تنقطع متخفيّة بانقسام وزنها فتطول وتتمطّط على مـدى السّطرين، آخر الأوّل وأوّل الثّاني فيكون إيقاعًا داخليا أكثر رغم تمظهره محمـولا في اللّفظة طوْرًا آخر، هذه البنية تأخذ نصيبها وافرًا من مجريات نظام التّقفية عنـد الشّاعر **دنقل**.

ويبدو جليًّا على مستوى المقاطع العشر في القصيدة الأولى اندراج كّل مقطع أو كّل وصيّة في جوّ إيقاعي مختلف ومميّز باطّراد نهايات متحاذية ومتجانسة صوتيًا لتبني تقفية المقطع و تتجاوب أغلب أسْطره بشكلٍ تراتبيّ وعلى الرّغم من أنّنا أمام نمـطٍ جديد من الشّعر، هو شّعر التّفعيلة، مختلف عن الشّعر العمودي من حيْـث طريقـة الوزْن والقافية، غيْر أنّ أسلوب الشّعر يفْرض حضور وتوفّر قواعده الأساسية الّتي تكفل له سرّ جماليته وتجعله ذا صلةٍ بتنظير القدامى «إنّ القافيـة فـي إصـطلاح المحقّقين من أصحاب علم القوافي هي الأجزاء المتطرّفة من بيـوت الشّـعر الّتـي وضَعت الحركات والسّكنات والحروف الهوائية وضعًا متحاذي المراتب، لتتسـاوق المقاطع الشّعرية بالاتّفاق في جميع ذلك تساوقًا واحداً، يطّردُ اطّرادًا متناسبًا ..»(1)

(1) النّصّ لحازم القرطاجني. أنظر: د/ أحمد فوزي الهيب، إيقاع الشّعر العربي من الدائرة إلى الحرف، دراسة في فلسفة العروض، دار القلم ط / 2004 ص 145.

وقد أوْردنا هذا الجزء من التّعريف للتّركيز أكثر على ناحية تحاذي المراتب، وتساوق المقاطع، وتناسب الاطّراد.

لأنّ هذه النّاحية هي الأكثر مرونةً وملائمة مع ما نحن بصدد التّعامل معه ولعلّ هذه النّاحية أضفتْ شيْئًا من الجمالية على علمية التّعريف في قسْمه الباقي فهي« مقطع البيْت الّذي طرفاه ساكنان ليْس بيْنهما ساكن، أو الّذي جملته ساكنان ... والمتّحرك الّذي قبْل السّاكن الأوّل ».([1]) وهذه النّاحية عملية ودقيقة.

(1) ينظر: د. أحمد فوزي الهيب، إيقاع الشّعر العربي من الدائرة إلى الحرف، دراسة في فلسفة العروض، دار القلم ط2004، ص 145.

وللقافية تعاريف كثيرة ([1]) توقّفنا عنْد بعضها على سبيل التّوضيح والاستئناس على الرّغم من أنّنا أمام نمطٍ شعريّ جديد مختلفٍ هو الشّعر الحرّ، شعر التفعيلة الّذي قد يخرج عن القواعد الخليلية أحيانا ويكسر قوالب الوزن.

وفي ديوان **أمل دنقل** هذا يتضح جليًّا على مستوى القصائد الثّلاث سقوط نظام الوزن بالمفهوم الخليلي التقليدي ذي الشطريْن، وإحلاله بنظام التفعيلة المنتمية إلى وزن أو بحر معين، فما عاد القالب الذي يجب ملؤه هو البيت الشعري المنتمي إلى بحر المتقارب أو بحر المتدارك، ولكن الذي يراعى هنا هو بنية "التفعيلة" وما تملأه من دلالات فيقل عددها ويكثر في الّسطر حسب رغبات الشّاعر وما يتحكّم فيه من مستويات دلالية وتركيبية وإيقاعية.

وهي بنيات تتماسك وتتلاحم لتحديد بنية السّطر الشّعري المندمج في بنية أكبر هي بنية النّص الشّعري.

---

(1) نجد بعْض الاختلاف حولها عنْد القدامى فقد ذهبوا فيها مذاهب تتباعد أحيانًا.

فالأخفش في كتابه القوافي يقول:«اعلم أنّ القافية آخر كلمةٍ في البيْت وإنّما قيل لها قافية لأنّها تقْفو الكلام فالقافية عنْده كلمة واحدة ».

وهناك من جعلها كلمتيْن، يقول **الأخفش**: «سألنا أعرابيا وقد أنْشد:

- بَناتُ وطاءٍ على خدّ اللّيل. أيْن القافية ؟ فقال: خدّ اللّيْل؟ »

ويورد **الأخفش** رأيًا ثالثًا يقول : «إنّ القافية هي النّصف الأخير من البيْت».

ثمّ يقول **الأخفش**: «و قال آخرون القافية هي البيْت بكامله ».

وقد أطلق بعض العرب القوافي على القصائد كاملة كقوْل شاعرهم :

نبئــتُ قافية قيلت تناشَــدَها قوْم سأترك في أغراضهم نَدَبَا

لمزيد من التّوضيح ينظر : القريب أم المتدارك ؛ دراسة جديدة في عروض الخليل في ضوْء كتاب العروض لأبي الحسن أحمد بن محمّد العروضي تحقيق و شرْح د/ عقيل المرعي . دار القلم العربي ط 2004 . ص 64

إذن بالنّظر إلى ما تقدّم فإن تمام الدّلالة واكتمال المعنى لملء الوزن هو ما ينبغي التّأكيد عليه من حيث التّطابق أو التّقارب على الأقل لأنّ التّنسيق الشّعري الحديث عند **أمل دنقل** يقتضي ذلك، وينبني عليه أصلا، من هنا، ومن هذا المنطلق يصبح التّطرّق إلى القافية مجالا يراعي ما سلف ذكره من جوانب، كما يراعي أيضا جانب التّعليل للعلاقة القائمة بين الدّوال اللّغوية ومدلولاتها في القصائد وما أكثرها!

وبالإضافة إلى بنية القافية السّالفة الذّكر وفي نفس المقطع الأوّل نجد الشّاعر يؤسّس لنظام من القافية داعم لما ذكر حتّى يلجأ عبر المقطع وفي أماكن ثلاثة موزّعة توزيعًا يضمن إنشاء إيقاع طروب لافت لانتباه الأذن ومؤسّس لتناغم مؤقت سرعان ما يقطع رنّته فهو في البداية من خلال (هل ترى – تشتري) الفعلان المضارعان المنتهيان بألفٍ مقصورةٍ مفتوحة الصّوْت، المسبوقة بحرفيْن متحركيْن، يشكّل حرف الرّاء فيهما حرْفًا رويًا وهو حرْف صائت له ما له من الشدّة والجهر، وفي وسط المقطع تعاودنا نغمة إيقاع جديد متناغم البنيات التّالية :

- **أمّكما .**
- **كأنّكما .**
- **بيْنكما .**

وهي بنيات مشتركة الضّمير المثنى المخاطب (كما) المنتهي بألف مدّ للتّثنية، والمسبوق بحرف النّون المتحرّكة في الكلمتيْن (كأنّكما، بيْنكما) ممّا يشكّل في النّهاية بنية لسانية قائمة على التّكرار وعلى التّجانس الصّوْتي في هذا المقطع الطّويل المفتوح، وهنا منشأ الجرْس الموسيقيّ، الّذي سيدعم القافية الأساسية من جهة، ومن جهة سيساهم في التّنويع الموسيقي في الوصيّة.

وقبل نهاية المقطع نجد أنفسنا مع وقع نغم آخر يسْتوقفنا بتجانس صوْتي صائت دعامته حرفا السّين والصّاد:

- **سيْفك .**
- **صوْتك .**

ثم حرف الكاف: ضمير المخاطب وهو حرْف روي السّطريْن وقد ورد ساكناً ممّا جعل قافيته مقيّدة .([1])

هذه المحطّات الإيقاعية الدّاعمة وعلى الرّغم ممّا تشيده من أبنية موسيقية متلاحقة متلائمة يمنحنا الشّاعر من خلالها فرصة التّنويع الإيقاعي بغْية التّأثير المخاطب فإنّ ذلك لا ينسينا ما للنّص من زخم إيقاعي عام وأجواء موسيقية شاملة، أساسها القافية الأصليةُ الصّانعة للتّوزيع الصّوتي المتراوح على طول القصيدة عبْر ترداد المقاطع الصّوْتية التّالية (الذهب، للبيْت ربّ، للطّفل أب، بالقصب، الحرْب، العرب، الهرب). وممّا يلاحظ أنّ أغْلب هذه المقاطع الصّوتية المعْتَبَرة قافية، وردت متحركَةَ حرفيْن قبْل حرف الرويّ(باء)ويُطلق على هذا النّوع من القافية "المتدارك".([2])

حيْث أفلح **أمل** في جعْل أكثر الكلمات متساوقة على ضبطٍ شكليّ واحد محاولاً بذلك إسماع صوْت قافيته وفرْض موسيقاها على الوصيّة الأولى على الرّغم من أنّ القارئ يلاحظ شبه انقطاع عنْها منذ السّطر الثاني (ولوْ منحوك الذهب) ثم لا يعود إليْها إلاّ في السّطر السّابع عشر (للبيْت ربّ) والسّطر الثّامن عشر (للطفل أب) وهي مسافة لا تُفقد القافية الأساسية رنينها ولا تُفشل وقعها على أذن القارئ، والسّامع خاصّة في نهاية الوصيّة.

---

(1) القافية المقيّدة ما كان رويّها ساكنًا: ينظر مصطفى حركات . قواعد الشّعر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، ط / 1989، ص 202 .

(2) المتدارك هو متحركان متواليان بيْن ساكنيْ القافية . ينظر المتوسط الكافي في علْمي العروض و القوافي ، موسى بن محمّد بن الملياني الأحمدي نويوات ، المؤسسة الوطنية للكتاب . ص 394.

هذه القوّة في صوْت القافية ملازمة لقوّة أخرى في الدّلالة والمعنى وخادمة لها لأنّ الشّاعر يريد التّأثير في الطّرف الآخر حتّى يتقوى ولا يجبُن، ولا يتوخّى الهرب والمنتبه إلى القافية الأساسية يجد حرف رويّها الباء (ساكنًا) ومن ثم فهي قافية مقيّدة.

***المقطع الثّاني** أو الوصيّة الثانية يتكوّن من عشرين (20) سطْرًا، و نظام التّقفية فيه قائم على تّساوق الكلمات (بدم، الدّم، الحكم، عمّ، العدم) وهي على التّرتيب في السّطر الأوّل ثم السّطر التّاسع ثم السّطر العاشر ثم يليه السّطر الثاني عشر وأخيرًا السّطر الخامس عشر وعلى الرّغم من التّباعد الحاصل بيْن القافية في السّطر الأوّل والقافية في السّر التّاسع والتّقارب الحاصل بيْن الألفاظ (القافية) في الأسْطر التّاسع، والعاشر، والثّاني عشر والخامس عشر ممّا قد يُربك توزيع القافية إلاّ أنّ الانسجام الصّوْتي كان موصولاً بحبال قافّية مسموعة الدّال والميم (أكثر الحروف ترددًا) وأنّ دمدمة واضحة الوقع أضحت تصنع أجواء الحرْب، وترفع من مستوى الحماس لتّأثير في المتلقي.

وفي السّطر الأوّل يتّضح جليّا استخدام الشّاعر لكلمة (دم) مرّتيْن في نفس السّطر على نحوٍ يجعل الأولى داعمة للثانية على سبيل التّأكيد والتّقوية للصّوْت المكرّر وكذلك تجلية للقافية، ولمّا كانت الكلمتان متساويتيْن في جنس الحروف و في الأداء عروضاً وقافيةً فإنّهما كانتا – وهذا لافت للنّظر– متساويتيْن في الدّلالة و في الطّرح بالقرار الّذي يريده الشّاعر، ويريد فرضه بنفس القوّة على الآخر المتلقي فيسوّي بذلك بيْن طرفيْ المعادلة أو يزيد عن ذلك لأنّه يرى (الدّم غيْر الدّم)، و(الرّأس غيْر الرّأس)، و(القلب غيْر القلب)، و(العيْن غيْر العيْن)، مادام منطق التّساوي انعدم، فشتّان بيْن (يدٍ سيْفها لك، ويدٍ سيْفها أتْكلك)، ويأتي حرف الرّوي الباء ساكنًا فيجعل القافية مقيّدة.

وبالإضافة إلى هذه البنية فإنّ الشّاعر **دنقل** يستخدم أبنية قوافٍ أخرى – كما يتّضح ذلك في جدول الإحصاء – وهي ليست في مستوى واحد من حيْث درجة التّأثير في موسيقى الوصيّة فأمّا البنية الأولى الصّغرى فتتشكّل من تكرار اسم (أخيك) مرّتيْن: مرّة في السّر الرّابع، ومرّة في السّطر الخامس، وكان منشأ التّقفية فيهما حادثا من نواحي عدّة : فالسّطران متتابعان تكرّرت فيهما نفس اللّفظة قافية وهي اسم من الأسماء الخمسة وورد مضافًا إليْه مجرورًا، موصولاً بكاف الخطاب، ممّا أكسب الكلمة حجمها الصّوْتي الّذي يشغل الأذن عبْر سطريْن .

ثم نجد بنية قافّية أخرى ثالثة تشترك مع سابقتيْها في حرفها الرويّ (كاف المخاطب) باعتباره الضمير العائد على نفس المخاطب في الوصيّة باستثناء الكلمة الأخيرة (وملك) لكنّه ورد ساكنًا ممّا يقيّد حركية الصّوت للقافية، وقد وزّعت بنيات القافية على مساحة واسعة من الوصيّة خاصّة قسْمها الأخير فكانت القوافي منتشرة في الأسْطر السّادس، السّابع، الثّالث عشر، السّادس عشر، وأخيرًا تقع كلمة لوحدها في السّطر العشرين.

وإذا أضفنا هذه البنية الأخيرة إلى سابقتيْها نجد أنّ **أملا** كان يعزف على نظام موسيقي ثلاثي التّقفية يهدف من خلاله إلى التّنويع في طرق التّبليغ وإرفاق ذلك بالتّنويع في أشكال التّوقيع، وفي ذلك كلّه إثراء لأساليب الإقناع، خاصّة وأنّ الموقف موقف إقناع المخاطب بعدم المصالحة.

* **المقطع الثّالث** يقع في تسعة وعشرين(29) سطرا يتأسّس نظام القافية فيه على استخدام الشّاعر لثلاث بنيات تتفاوت في بسط سلطان إيقاعها مشكلة ثلاث مستويات موسيقية منسّقة فيما بينها. بنية القافية الأولى وهي أساسية فرض إيقاعها نفسه من خلال توزّعها على الأسطر التّالية (الثالث، السّادس، السّابع، الثّالث والعشرين وأخيرا الخامس والعشرين) على الشّكل التّالي (النّدامة، الابتسامة، اليمامة، العمامة، اليمامة مرّة أخرى)

وقد انتظمت الكلمات القوافي، وانتظمت حروفها أيضا فأنشأت جناسا تتفاوت كثيرا درجة التّطابق فيه بين الحروف نوعا وعددا وترتيبا وضبطا بالشّكل حيث أحدث ذلك التّوافق التّركيبي توافقا صوتيا ونغما موسيقيا منسجم الوقفات، مضبوط النّهايات، ويتجلّى هذا بكيفية واضحة في توحّد وتطابق حروف المقطع الأخير من الكلمات القوافي على مرحلتين "اطّراد المقطع (آمه) في جميع الكلمات ثم اطّراد المقطع (مامة) في الكلمات الثّلاث الأخيرة".

ولا نغفل ذكر "الـــ" التّعريف التّي لازمت قافية الوصيّة وزادت من حدّة جرسها وأيضا من تحديد وحدتها. كما لا نغفل حرف الرّوي (الميم) الموصول بتاء مربوطة ساكنة هي أشبه بهاء السّكت.

وكما هو ملاحظ في جدول إحصاء القوافي فإنّ القافية الثّانية التّي لا تقّل أهمية من حيث منزلتها عن القافية السّابقة هي البنيات التّالية (الرّقاد، الحداد، الجواد، الرّماد) ولكنّها بالموازاة مع سابقتها غطت مساحة الوصية في قسمها الأوّل أكثر و بعد ذلك لا يستخدمها الشّاعر إلا مّرة واحدة وفي آخر سطر.

ولعلّ هذه النهاية البعيدة –نسبيا– هي التّي بعثت من جديد إيقاعها المبدوء منذ السّطر الثّاني، والّذي يقفز الشّاعر من خلاله في رحلة سريعة من (الرّقاد) في السّطر الثّاني، إلى (الحداد) في السّطر التّاسع إلى (الجواد) في السّطر الرّبع عشر، ثمّ ينهي رحلته في السّطر العشرين.

فكانت معزوفة حزن وموسيقى ألم يتصاعد الصّوت فيها بنبرة يتعانق إيقاع بنيات القافية المذكورة بدلالاتها على حرمان الرّقاد أرقا وتسهيدا. وعلى التّمظهر بلباس الحداد حزنا، وعلى الجلوس فوق الرّماد يتما واحتراقا، كما يتمظهر الجناس النّاقص ماثلا في تركيبها، فيظهر هذه المرّة "الـ" التّعريف إلى حرف الرّاء بعدها في كلمتين (الرّقاد، الرّماد) بنبض مقطع (الرّ) مقطعا صوتيا ذا.شأن في الإيقاع خاصّة وأنّ حرف الرّاء مشدّد وفي تشديده تقوية للصّوت ،ثمّ يتجاوز ذلك كذلك إلى مقطع أكبر مكرّر في النّهايات كلّها وهو مقطع (آد) ممّا يسهم من ناحيتة في مدّ الصّوت النّاجم عن الألف الممدودة من ناحية، ومن طبيعة حرف حرف الرّويّ (حرف الدّال) الدّاعمة له.

أمّا بنية القافيّة الثّالثة فهي بنية صغري، لم نشأ السّكوت عنها لأنّا لمسنا لها وقعا على الأذن، وأثرا على المشاعر، وقد وردت في السّطر الثّالث عشر (ضاحكة) والخامس عشر (صامتة) وعلى الرّغم من التّقارب الصّرفي الّذي جعل كلاّ منهما إسم فاعل للفعلين الثلاثيين (ضحك، صمت) للمفرد المؤّنث بدليل اللاّحقة التّاء المربوطة في نهايتهما.

وعلى الرّغم من التّقارب النّحوي الّذي يجعل كلتيهما خبرا مرفوعا لمبتدأ هو الضّمير المنفصل "هي" .

وعلى الرّغم من عدّة جوانب أخرى قائمة بين البنيتين مثل التّماثل الصّوتي... إلاّ أنّ التّباعد الصّارخ نجده على مستوى الدّلالة، بحيث تُظْهِر البنية الأولى وضعًا للمعنى يعاكس مطلقا ما هو عليه في البنية الثّانية، وأن مسافة المعنى المتناقض التّباعد بين البنيتيْن مجالٌ لا يغيّرّه ولا يقرّبه الصّرف والنّحو،لأنّ ذلك –بساطة– انتقال وتحوّل في الزّمان والمكان بالنّسبة لما يريد الشّاعر أن يصف به اليمامة التّي تغيّر وضعها وانقلب رأسا على عقب في رحلة كمْ كانت سريعة ،لأنّها بين سطريْن، وكَم كانت صعبةً وشاقةً لأنّها نقلتها من بين ذراعي والدها من فوق ظهر الجواد إلى حالة من الصّمت والانبهات بعد أن لعبَ شبحُ الغد لعبته' وافتكّ من الفتاة لحظاتها السّعيدة وهي ضاحكة وعنْوَن حياتها بالحزن وبالصّمت.

* **الوصيّة الرّابعة** تقع في سبعة عشر سطرا وهي وصية ليست بالطّويلة ومع ذلك كانت حافلةً بنظام قافيّ ثريّ توسّع إلى خمس بنيات تقاسمت أسطر الوصيّة وغطّتها عن آخرها تقريبا ماعدا السّطر السّابع المنتهي بلفظ (الدّم) وعبارتيْ "لا تصالح" الواردة في السّطر الأوّل ثمّ في السّطر الثّاني، وأمّا بقيّة الأسطر فقد انتظمت وشكّلت مجموعات لقوافي متفاوتة إلى حدّ ما في الاستحواذ على المجال الصّوتي للوصيّة، وأوّل بنية ظاهرة بقوّة هي(الإمارة، المستعارة، الإشارة، الإمارة) مرّة ثانية.

لقد كانت موزّعةً توزيعا جعلها معالم إيقاعيّة، ومحطّات صوتيّة ذات مواضع إستراتيجية في قائمة الأسطر، فالأولى منها في السّطر الثّاني (الإمارة) والثّانية في السّطر الرّابع (المستعارة) والثّالثة في السّطر الحادي عشر (و شارة) والأخيرة في السّطر الثّالث عشر (الإمارة)، ومن ثمّ توفّر للكلمات القوافي ما أهّلها إلى احتلال صدارة الصّوت بما لها من فونيمات صائتة مثل الرّاء، السّين، الشّين، العين،وأيضا لاحتوائها على مقاطع تكرارية (آرة) صنّفت الإيقاع وضبطت توزيعاته الصّوتيّة المتصاعدة على أحسن ما يرام حتّى انّه تصاعد نلمس منه عند تمثّل قراءته صوّرا للاستنكار، ومشاهد للاستغراب ومواقف للإثارة، ولذلك كثرت علامات الاستفهام في الوصيّة وتكرّر اسم الاستفهام (كيف) ثلاثة مرّات متصدّراً الأسطر: (الثّالث، الرّابع، السّادس) فلماذا هذا الزّخم من الأسئلة ؟

وما الذّي حيَّر الشّاعر وأثار استغرابه فراح يشتدّ في تحذيراته؟.

إنّ المسافة من "الإمارة" في السّطر الثّاني إلى "الإمارة" في السّطر الثّالث عشر قصيرة وهيّنة لو حسبناها بعدد الأسطر، ولكنّها تصبح مستحيلة المنال، غير ممكنة المطال حين تكون سبيل التّتويج بها شائكة المسالك، وَعْرة المهالك، كلّ خطوة إليها هي دَوْسٌ على جثّة "ابن أبيك" وكلّ منحى نحوها أو محاولة الاتّصاف بها لبوس زائف ومظهر خادع لا يُتوّجانِكَ بهذه الإمارة لأنّ "الدّم" تجاوزها حين صار وساما وشارة "فلا إمارة إلاّ إمارة " "اللاّ تصالح ".

ويلي تلك البنية بنية قافوية ثانيّة قائمة على ثلاثة أسطر هي على التّرتيب التّالي: السّطر الثّالث (ابن أبيك) السّطر الرّابع (المليك) والسّطر السّادس (صافحوك).

وهي كما نرى مشدودة الحبال ببعضها موصولة الصّوت الذي أحدثه المقطعان المكرّران (يك، يك) في لفظتي (أبيك، المليك) بالإضافة إلى المقطع الثّالث (وك) المشابه لهما في (صافحوك).

وبنية القافيّة ناشئة عن تماثل صوتي عزفت نغمته الفونيمات الأخيرة من الكلمات الثّلاثة وأبرزها الرّوي "الكاف".

وقريبا من هذه القافيّة – قربا حسّيا وشكليّا– بنيات قواف ثلاث تجانست فيها الفونيمات من حيث النّوع ومن حيث التّرتيب بشكل عام وحسمت وقفاتها الفاء السّاكنة حرفاً رويّا. وأمّا الذي شكّل تصنيفها الثّلاثي المشار إليه سلفا فهو جانب الإيقاع المختلف نسبيّا من:(كلّ كف، الخلف ثمّ الخلف ثانيّةً) حيث نلاحظ تكرار الكلمة (خلف) بتتابع ساكنين في الأخير(الرّاوي و الذي قبله) وفي الكلمة الأولى (كف) تحرّك الكاف ثمّ حُسمَ أمرُ الصّوت بسكون الفاء (حرف الرّوي).

ولعلّنا نستنتج على مستوى الانتقاد من بنية القافية الأولى نحو هذه البنيات انتقالا في مجرى الإيقاع وتغيّراً في درجة تعاليه وتصاعده مع تلك الجمل ذات النّمط التّساؤليّ إلى درجة الخفوت والعزف على آلة الهمس بلهجة التقريع وهذا ما تترجمه طبيعة الحروف المهموسة الواردة بكثرة، ويتواصل هذا الكبح في الإيقاع بانحدار الصّوت تدريجيّا في بنية القافيّة (سيف، زيف) برويّ شفويّ مهموس ولعلّه من المفيد توظيف السّطريْن كامليْن ومعاينة اختيار تراكيبهما اللّفظية ونسق تركيبها.

- **إنّ عرشك : سيف**

- **وسيفك : زيف .**

إذ يمكننا الانتباه إلى انّه على الرّغم من تأسّس بنية القافية على جناس ناقص واختلاف الحرف الأوّل فقط وتطابق البنيتيْن: نحواً، صرفا، ترتيباً ونواحي أخرى إلاّ أنّ نوع الحرف الأوّل فيهما (سين) خلق ترتيبا في درجة الصّوت فجعل "السّيف" أعلى صوتا وصليلاً بالفونيم "سين" رغم أنّه مهموس وجعل "الزّيف" دونه صوتاً بالفونيم "الزّاي" رغم أنّه مجهورٌ– وهي مرتبة مستحقّة للسّيف دلاليّاً–

وبهذا التوجّه من فوق إلى تحت، من العرش إلى السّيف إلىَ الزّيف في انحدار ، حصلت دحرجة أخرى للصّوت نحو الكتمان تعميقا لحدّة السّخريّة التي يُنطق بها الشّاعر دنقل كليبا أثناء تأنيب أخيه إن رضيّ بالمصالحة .

وتكون بنية القافيّة الأخرى (شرف، ترف) في السّطرين الأخير والّذي قبله بنفس الحرف الرّوي الفاء، الحرف الشفويّ المهموس، الفاء السّاكنة ولكنّ ما قبلها متحرّك وباستثناء الحرف الثّالث في البنيتيْن (الشين في الشرف) و(التّاء في التّرف) لا نجد كبير فرق بينهما في أداء وظيفة الصّوت والمعنى.

***الوصيّة الخامسة** عدد أسطرها واحد وعشرون سطراً وينبني نظام القافية فيها على تواتر مقاطع صوتية في شكل بنيات مفتوحة الصّوت قوامها حرف الرّوي "الميم" المسبوق بألف المد.

وفيما يلي بيان ذلك (الصّدام في السّطر الثاني) (السّلام في السّطر الثّامن) (الغرام في الثّاني عشر) (ينام في السّطر الثّالث عشر) (لغلام في السّطر الرّابع عشر) (الطعام في السطر السابع عشر) وأخيرا (العظام في السّطر الأخير)

ولأنّ انتشارها كان واسعا على طول الوصيّة فقد عملت البنيات على إعلاء صوتها ومدّه لتتناسب وإيقاع تلك البنية اللاّزمة "لاتصالح" التّي تتدخل كل مرّة في الوقت المناسب لتعالج من حيثيّات التّناغم حتّى يستوي مستوياه الدّاخلي والخارجي، لأنّ الإيقاع ([1]):«يأتي لدعم الإحساس العام بالانسجام»وتنظيم حيثيات النصّ الدّاخلية والخارجية فهو« دوريّة زمنيّة ملحوظة ».([2]) يتوزع سحرها وجمالها على كامل النّصّ.

(1) ينظر: جاك كوهن: بنية اللّغة الشّعريّة :ترجمة محمّد الوليّ ومحمّد العمريّ. دار دوبقال للنّشر. المغرب ط1/1986ص86.

([2]) مقولة .بيونس سيرفيان. ينظر: جاك كوهن: بنية اللّغة الشّعريّة :ترجمة محمّد الوليّ ومحمّد العمريّ. دار دوبقال للنّشر. المغرب ط1/1986ص86.

ثمّ إنّ الضّرب التّساؤلي يطرح نفسه بشدّة فيتكرّر اسم الاستفهام كيف خمس مرّات هذا الّذي يجعل هذه البنية تتعانق مع بنية قافيّة أخرى تتداخل وتتفاعل إيجابيّا فتعضد سابقتها على أكثر من صعيد خاصّة من النّاحيّة الوظيفيّة لطبيعة الأسئلة.

وتتجلّى كما يلي (تتنفس) في السّطر الخامس، (يخرس) في السّطر السّادس، (المدنّس) في السّطر التّاسع، (المنكّس) في السّطر الخامس عشر، (المقدّس) في السّطر التّاسع عشر، إنّ الأسئلة المركّزة هيئة قبليّة عربيّة أصيلة بكامل أبعادها:(اجتماعيّة، سيّاسيّة، ثقافيّة) مفتوحة لتكون نموذجا حضاريّا يطرح نفسه بقوّة على لسان كليب الّذي يضع مخاطبه في مواجهة عسيرة مع نفسه، بل إنّها مواجهة هي أعنف ما تكون المواجهات، هي موقفٌ حرجٌ وجارحٌ يمسّ المخاطَب في رجولته، ويطعن شرفه، ويمسّ بكرامته ويتجلّى ذلك في لعب الشّاعر **دنقل** للأوراق الصّعبة المثيرة للتّجريح والّتي يستفزّ بها نخوة المخاطب:

- ما بنا طاقة لامتشاق الحسام .

- كيف تستنشق الرّئتان الهواء المدنّس؟.

- كيف تنظر في عيني امرأة ..

- أنت تعرف أنّك لا تستطيع حمايتها .([1])

-([1]) أمل دنقل الأعمال الشعرية الكاملة. مكتبة مدبولي. القاهرة.1987.ص330..

وفي نفس الوقت الّذي يمارس الشّاعر فيه هـذا الهجـوم الاسـتفهامي المتصـاعد ف"جملة استفهام تنتهي بصعود الصّوت، وجملة النّفي بانحـداره"([1]) وقـد لاحظنـا تناميّ المدّ الصّوتي النّاشئ عن الألف الممدودة نقول في نفس الوقت يمارس الشّاعر تضييقا على بنية هذه القافيّة من خلال اختيارّاته اللّغويّة المتجانسة والمحصورة فـي (تتنفّس، يخرس، المدنّس، المنكّس، المقدّس)

حيث ورد حرف السّين رويّا ساكنا مسبوقا بتشديد ضاغط على الصّوت في أربـع كلمات من ضمن الخمسة، ولغاية في نفس الشّاعر ولوظيفة أسلوبيّة مقصودة صـاغ **دنقل** هذه البنيات (أسماء مفعولات) الثّلاثة من بين الخمسة، (وفرق في الدّلالة بـين الفاعليّة والمفعوليّة) فزاد هذا الاشتقاق الصّرفيّ من جانبه تكثيفا للـتّلاحم الصّـوتي لبنية القافيّة .

(1) ينظر: جاك كوهن: بنية اللّغة الشّعريّة :ترجمة محمّد الوليّ ومحمّد العمريّ. دار دوبقال للنّشر. المغرب ط1/1986 ص70.

***الوصيّة السّادسة** تتكوّن من خمسة وعشرين سطراً ويتأسّس نظام قافيتها على نوعين أساسيين من القافيّة في نفس المستوى من حيث التّوزيع العدديّ في البنيات على الأسطر ومن حيث هيمنة طابع مميّز لإيقاع مميّز أيضاً اقتضته ظروف هذا المنعرج العويص بالذّات في هذه الوصيّة بالذّات ممّا أوجب على الشّاعر التّعامل مع الأمور بميزان الحكمة وأخذ الحيطة والحذر وتأتي بنية القافيّة الأولى مهيكلة لنهايات الأسطر الآتيّة السّطر الثّاني (القبيلة)، السّطر الثّالث (الجليلة)، السّطر العاشر (القليلة)، السّطر العشرين (حيلة)، السّطر الخامس والعشرين (لذّليلة).

وبسهولة نلاحظ الجناس الصّارخ الفارض نفسه على البنية إذ يسوّي في خانة واحدة الفونيمات الثّلاث الأخيرة مُنْشئا مقطعا كاملا له وقعه (يلة) كما نجد في نفس البنية مقطعاً آخر أوسع وأكثر وقعا (ليلة) مكرّرا في (الجليلة والقليلة والذّليلة) وهما مقطعان لا يلغي أحدهما ثانيه، بل يزيد في طول صوته، ويجلّي تأثيره على توجيه الإيقاع في الوصيّة.

كما أنّ حرف الرّوي (اللاّم) المتحرّكة المتبوعة بالهاء السّاكنة بصوتها الحنجري الاحتكاكي المهموس، أعطى لمسة صوتيّة واضحة تجمع الطّاقة النّغميّة المطّردة للاّمات الكثيرة البالغ عددها اثني عشر لاما، أربعة منها ساكنة و الباقيّات متحرّكات في الكلمات الخمس في هذه البنية دونما إضافة اللاّمات الثّمانيّة في البنية الموالية لها.

وهي بنية قافيّة ذات ارتباط وطيد بالبنية السّابقة وقد قاسمتها تراوح الصّوتي بينهما فبرزت بوضوح في نهاية الأسطر التّاليّة: في السّطر الخامس (القبول)، في السّطر السّابع (يطول)، في السّطر الثاني عشر (فجيل)، في السّطر الثّامن عشر (المستحيل)، في السّطر الثّالث والعشرين (الفصول) ولعل ترجمة العلاقة الوطيدة بين البنيتيْن الأخيرتين تسمح لنا بتوضيح ما في كلمة (القبول) من حروف كلمة (القبيلة) في البنية السّالفة الذّكر، وما في كلمة (فجيل) من حروف كلمة (الجليلة)، ثمّ – وبشكل عكسيّ ما في كلمة (حيلة) من القافيّة السّابقة من حروف (المستحيل) من الكلمة التّاليّة لها.

ولنقابل الكلمات على النّحو التّالي للتّوضيح :

- **القافيّة أ** ⟵ **القافيّة أ'**
- **القبيلة** ⟵ **القبول.**
- **الجليلة** ⟵ **فجيل.**
- **حيلة** ⟵ **مستحيل .**

لقد حافظت بنية القافيّة الأخيرة على كثير من خصائص و صفات القافيّة السّابقة كاشتراكهما في الكاف حرفا للرّوي بالإضافة إلى تشكّل مشابهة أخرى في تجزئة المقاطع فقد تماثلت الثّلاث كلمات التّاليّة :(القبول، يطول، الفصول) في مقطعها الأخير (ول) صانع الامتداد الصّوتي من خلال فعاّليّة الواو، ثمّ تماثلت الكلمتان (فجيل، المستحيل) في مقطعهما الأخير (يل) صانع الامتداد الصّوتي من خلال الياء.

هذه المقاربة في القافيّة والمشابهة الصّوتيّة والمجانسة في الفونيمات اصطبغت بمماثلة تعليليّة فرضت نفسها على الشّاعر بعد أن عدل عن أسلوبيّ الأمر والنّهي في تصعيد الخطاب الهجومي كما مرّ معنا من قبل.

لذلك من الحكمة، ومن التّعقّل، ومن سداد الرّأي تغيير الرّأي وتغيير آلة الإقناع، وعزف تعليل جديد له فاعليّتة على التّأثير النّفسي ومسك الأعصاب، والتّريّث لمواجهة المواقف بحكمة ودون تهوّر طالما أنّ الضّغط الممارس على المخاطب الآن هو ضغط قَبَلي (مناشدة كل القبيلة له) وضغط أسري (يقرّبون الجليلة جاها) ربحا لاسترضائه.

وهنا – ومخافة الضعف والحياء والتّأثّر– يسلّح الشّاعر مخاطبه مسبّقا بالحذر من أن يسوق الدهاء، بل بالحذر من مجرّد إبداء القبول – إدراكا منه للمخاطر التّي تنجرّ عن ذلك ولهذا فالثّأر يطول، ثأر جيل فجيل، المستحيل، توالي الفصول... إنّ مفاهيم الطّول الكثيرة التّي أرهقت نفسيّة المخاطب احتاجت من الشّاعر تقنيّات تعبيريّة طويلة بعضها داخلي، طول النّفس كما أشرنا له وبعضها خارجي كما اتّضح في الامتدادات الصّوتيّة الطّويلة وهكذا تمّ الالتحام بين صوت القافيّة وطبيعة الحوار الذي غيّب الشّاعر أشخاصه.

لقد تلاحمت قافيتا **الوصيّة السّادسة** – بما اشتملت عليه من تماثل متعدّد النّواحي– فشكّلتا – بدورهما– بنية نوعيّة استعملت فيها بعض أدوات اللغة لا كلّها "فاللّغة تكاد تدلّ دائما أكثر من مرّة على ما تريد أن تُفهم".([1]) وليس المجال الآن تغليب جانب على غيره من مجالات اللّغة، ولكنّ مبحث القافيّة يسنح فرصة تقريب المجالين: الصّوتي والدّلالي من بعضهما لبيان أدائهما المتلاحم ذلك أنّ العلميّة الشّعريّة تجري في مستويي اللّغة معا: "المستوى الصّوتي، والمستوى الدّلالي، وأنّ الحظوة لا ريب للمستوى الدّلالي". ([2]) لأنّ غايته المعنى.

وقبل طيّ صفحة الحديث عن الوصيّة السّادسة لا بأس بإلقاء نظرة على سطريْها الرّابع عشر والخامس عشر:

ـ سوف يولد من يلبس الدّرع كاملة .

ـ يوقد النّار شاملة .

فيشدنا– ولو للحظات– المقطعان (كاملة وشاملة) وهما: "بنية" لا يمكن إغفال ما لهما من وظيفة في القافية قائمة على أساس المماثلة الصّوتية والمجانسة اللّفظية فليس بينهما إلاّ "الكاف" و"الشين" يختلفان وما دون ذلك يبقى كامل التّطابق في صورة المقطع (آملة) وقد اتّخذت هذه البنية أيضا حرف اللاّم رويّا ودعّمه باللاّحقة الهاء السّاكنة.

ويمكن توسيع دائرة المماثلة لتشمل الجانب الصّرفي للبنية، إذ نجد كلاّ منهما اسم فاعل مشتقا من الفعل الثلاثي (كمل، شمل).

ثمّ تشمل الجانب النّحوي للبنية إذ نجد كلاّ منهما تعرب حالا منصوبة وعليه فإنّ اتّساع دائرة المماثلة في اللّفظتين – لحد الاكتمال– صادف مماثلة دلاليّة تجد ضالتها لدرجة الاكتمال أيضا في لَبُوس الدّرع، وَوقْدِ النّار كما هو مُعبّر عنه.

---

(1) ينظر:جان كوهين، بنية اللّغة الشّعرية . ترجمة محمد الوليّ،محمد العمري . دار توبقال للنشر . المغرب ط1/1986.ص56.

(2) ينظر : المصدر السّابق. ص51 ،52 .

*تتقاسم **الوصيّة السّابعة** ذات الثّلاثة والعشرين سطرا قافيتان أساسيّتان، تتوزّع كلّ منهما عبر أسطر ستّة: فأما البنية الأولى فهي:

(النّجوم، التّخوم، الكروم، الزّنيم، لئيم، قديم) وقد احتلّت مواقعها الصّوتيّة في الأسطر (الأوّل، السّابع، الثّامن، التّاسع عشر ثمّ في السّطر العشرين) مؤلّفةً نظام قافيّة منسجم الإيقاع واسع الصّوت ممتدّ النّغم، يمرّ مجراه الصّوتي على مرحلتين تسبق إحداهما الأخرى فأمّا الأولى فتتلاحق فيها الكلمات (النّجوم، التّخوم، الكروم) أي الثّلاثة الأولى، تبرز فيها الميم الشّفويّة حرفا رويّا ساكنة متكئة على حرف ردف [1] وهو الواو المنبعثة من الجوف عبر مجرى صوتي تدفعه حركة الضم المتتاليتان قبله على (النّون والجيم، ثمّ التّاء والخاء، ثمّ على الكاف والرّاء)

ممّا يشكّل في النّهاية نغما منسجما ممتدّ الصّوت طويل النّفس، حتّى إنّ النطق به يستلزم تجويفا فمويّاً يجعل الشّفتين في استدارة نحو الأمام، وليس في انفتاح إلى الخلف.

كما في الكلمات الأخرى (الزّميم، لئيم، قديم) والّتي على الرّغم من بقائها بنفس حرف الرّوي الميم السّاكنة ولكن حرف ردفها هذه المرّة (الياء) ممّا غيّر مجرى الصّوت فجعله يميل نحو الأسفل.

وفي شكليّ هذه البنية إثراء صوتيّ ومزج لأشكال نغميّة مضبوطة الإيقاع بترداد حرف الميم ستّ مرّات في الوصيّة.

---

(1) الرّدف : حرف يسبق مباشرة الروي و هو أحد ثلاثة أحرف: الألف أو الواو أو الياء، فأمّا الألف فلا يكون ما قبلها إلاّ مفتوحا. و أمّا الواو والياء فإنّه يجوز أن تختلف حركاته ما قبلهما .

ينظر الدكتور مصطفى حركات : قواعد الشّعر ً طبع المؤسّسة الوطنيّة للفنون المطبعيّة. الجزائر طبعة 1989صفحة 207 .

وأمّا الثّانية فتتلاحق فيها الكلمات (بالنبأ، الخطأ، لم أطأ، اختبأ، انفثأ، الظمأ) وهي – كما هو ملاحظ أيضا بنية قافية احتلّت مواقعها في الستّة سطور التّالية (الثاني، الرّابع، التّاسع الرّابع عشر، السّابع عشر وأخيراً السطر الثّالث والعشرين) ومنشأ التّقفية فيها قائم على أساس المشاكلة في بناء الكلمات القوافي الّتي وصلت حدّ المجانسة الصّوتيّة. وقائمة أيضا على التّكرار.

تكرار مقطع (طأ) في موضعيْن متتالييْن من (الاسم) (الخطأ) والفعل (لم أطأ) اختزل مسافة الصّوت بين الطّاء النّطعيّة، المهموسة، المنبعثة من طرف اللّسان وأطراف الثّنايا العليا والألف الحلقيّة المنبعثة من الجوف، فكان الصّوت على الشّاكلة الّتي تبعث تلك الطأطأة مرّتيْن، ثمّ تكرار مقطع نظير، ولكن هذه المرّة بحرف الباء الشّفوي المجهور المنبعث من بين الشّفتيْن لوقف صوته على نفس الألف السّاكنة السّابقة، فكان الصّوت على الشّاكلة التي تبعث بأبأةً مرّتيْن: الأولى في (الاسم النبأ) والثّنية في (الفعل اختبأ) وقريبا من مقطع (بأ) ينضاف المقطع (مأ) باعتبار "الميم" من جنس الباء: حرفاً شفويّا مجهوراً موصولا بنفس الرويّ (الألف السّاكن).

أمّا الفعل (انفثأ) فهو بالإضافة إلى اندراجه واندماجه في نفس مقاطع مجموعته وانسجامه معها صوتا وأداءً، إلاّ أنّنا نريد أن نعبر من خلاله إلى الحديث عن نواحي أخرى صبغت أسماء الوصيّة بمسحة قاتمة، سلبية المفاهيم سواءً في الأسماء الثّلاثة (النّبأ، الخطأ، الظمأ) أو في الأفعال الثلاثة (لم أطأ، اختبأ، انفثأ) فوضع التّوتّر والقلق والامتلاء بالغيظ تضجّ به مقاطع القافيّة وتطفح بدّلالات يتمرّد الشّاعر عبرها على أنباء الكهنة، ويتجاسر عن تنجيمهم بل ويفضّل عليه موتةً شريفةً تستوجب التّصالح، لا تقع بين خطّي الصّواب والخطأ – فموته ليس صوابا فيكون مستحقّا ولا خطأً فيستحقّ عفواً، ولكنّه كان غدرا وخديعة .

ولهذا مارس الشّاعر ضغطه على كليب وشحنه بالغيظ وتركه يروي قصّه الخدعة الرّخيصة باحثا عن سبب واحد يكون كافيّا و شافيّا و يبرّر مقتله فلا يجد، وهذا تترجمه قائمة الأفعال الكثيرة المتواترة في الوصيّة وهي مسبوقة بنفي:

فهو لم: "يكن غازيّاً ولم" يتسلّل قرب مضاربهم "ولم يَحُمْ وراء تُخومهم" "ولم يمدّ يده لثمار كرومهم" "ولم يطأ أرض بستانهم" ولم يتلقّ حتى "صيحة" إنذار من قاتله.

– لم يصحْ قاتلي بي:"انتبهْ "([1])

وكلّما زادت رحلة البحث عن المبرّرات زادت حدّة التوتّر وتعالت درجة الغيظ في هندسة شعريّة يترابط فيها ما هو حركيّ معبّر واصف للأجواء النّفسيّة بما هو لساني منطوق، ملفوظ من الأصوات الاحتكاكية والرّخوة مثل (ث، ف، ظ، خ) المكوّنة للمقاطع.

([1]) أمل دنقل الأعمال الشعرية الكاملة. مكتبة مدبولي القاهرة.ط 1987.ص333.

ثمّ الأصوات المتوسّطة الشّدّة أو الرّخاوة والّتي تسمّى الأصوات المائعة ومنها: الميم أيضاً، وهذه الرّخاوة وهذا الاحتكاك في الأصوات وفي وظائفها هي الّتي تجد طريقها إلى القلب الرّخو الّذي اهتزّ لمجرّد قشعريرة بين الطّلوع ثمّ انفثأ .. ولكن أيّة قشعريرة؟ وأيّ انفثاء؟

إنّها حركة "الثّقب" (الطّعنة) وصوتها الخافت الّذي يمرّ رخوا عبر، النّون، والفاء والتّاء وكلّها رخوة نحو العمق حيث الألف (الجوفية) (منتهى الطّعنة) وبذلك تتجسّد دلالته (انفثأ) وتُغْني مخيّلتنا بمثال بسيط يجسّد أيضا صورة ماثلة للموت حين يأتي بغتة.

والفعل: انفثأ بما احتوى من نوعيّة حروفه وما تدلّ عليه يؤدّي دوره كاملا في مقامه الأوّل المنسوب إلى الصّوت الّذي تحدثه الفقاعة عند الإنفثاء ولكنّه أيضا مستعدّ لأداء دوره الآخر المنوط به على مستوى تلك الأفعال الّتي نفخت الضّحية توتّرا، وملأت قلبه غيظاً فما هو بعد الطّعنة (الثقب) ينفثئ ويفقد قدرته على استرداد نفسه وطاقته.

وحين نتقدّم قليلا في المشهد تتواصل الحالة السّلبيّة التّي تحيط كليبا وتجعله يبحث عمّا هو ضائع وتتواصل الأفعال المنفيّة وهذه المرّة ليس بحثا عن مبرّرات، بل بحثا عن آلة حرب ينتقم بها من طاعنه الواقف متشفيّا فلا يجد حربة، ولا يجد حتّى سلاحا قديما، بل لا يجد شيئا على الإطلاق سوى غيظه الظّامئ.

ـ لم يكن غير غيظي الذّي يتشكّى الظّمأ.([1])

([1]) أمل دنقل الأعمال الشعرية الكاملة. مكتبة مدبولي . القاهرة. ط. 1987.ص334.

***الوصيّة الثّامنة** وتعداد السّطر فيها ثلاثة وعشرون سطرا، استخدم الشّاعر فيها نظام قافيّة يتنوّع و نظّمه بإحكام على سائر جسد الوصيّة، ويشدّ حيال الإيقاع فيها ممّا تقدّم من النّص وما سيأتي.

وأوّل بنية للقافيّة تفرض نفسها في هذا المقطع الثّامن، احتلّت مواقعها في أواخر الأسطر (الثّاني، السّادس، السّابع، الحادي عشر، الثّاني عشر، السّادس عشر والثّالث والعشرين). وتواترت على النّحو التّالي (الدّائرة، النّاظرة، عابرة، الكاسرة، فاجرة، الماكرة، السّاخرة) على شاكلة واحدة ذات الوزن المتميّز "فاعلة". فكانت كلّها أسماء فاعليْن مشتقّة من أفعال ثلاثيّة هيّ:(دار، نظر، عبر، كسر، فجر، مكر، سخر). وقد توفّر لها بذلك قاسم الفاعليّة المشترك وفيه قيمة أسلوبيّة تعبيريّة صوتية ودلاليّة ونواحي أخرى.

وقد أثار انتباهنا في هذه الوصيّة لزوم الشّاعر الطّابع الوصفي الّذي رافق مسار التّعداد المفتوح على طول الوصيّة لقائمة من الشّروط المستحيلة والّتي بموجبها يكون الصّلح في رأيه.

لذلك كانت نسبة النّعوت مرتفعة، وهذه سبعة منها توافقت في أداءها النّحوي فكانت كلّ كلمة منها نعتا تابعا لمنعوت قبله: ففي السّطر الثّاني تعرب كلمة (الدّائرة) صفة مجرورة لموصوفها (دورته) وهلمّ جرّاً في بقيّة السّطور فكلّها صفات مجرورة لموصوفاتها باستثناء الصّفة الأخيرة (السّاخرة) فهي منصوبة لأنّ موصوفها مفعول به منصوب.

وهذا الأداء النّحوي الموحّد وظيفةٌ أسلوبيّةٌ تخدم الدّلالة وتعمّقها، كما تجلّى حرص الشّاعر على تجلية أدواته النّغميّة المتواترة من حيث أصواتها، ولعل اختيار الشّاعر لحرف رويّ هو الرّاء المتحرّكة بالفتح والموصولة بهاء ساكنة، وهو حرف مجهور مفجّر للصّوت خاصّة إذا اتّكأ على صائت مجهور سبقه مثل: الظّاء في (النّاظرة)، والياء في (عابرة)، والجيم في (فاجرة).

كما وجد الرّويّ الرّاء دعماً صوتيّاً من خلال المُدُود التّي شكّلتها ألف التّأسيس ([1]) فكانت عنصراً ذا تأثير موسيقي هام.

ومن مكونات هذه البنى في القافيّة ومشكّلاتها التّركيبيّة الرّئيسيّة صوتا ودلالة على السّواء "الـــ" التّعريف العهديّة الّتي نجدها في خمس كلمات من ضمن السّبعة ففرضت زيادة لفظيّة وزيادة للمعرفة والاتّصال بالأمور المتعامل معها.

ولا نجد هذه "الـــ" التّعريفيّة في بنية القافيّة فحسب بل نجدها متواترة في كامل الوصيّة خمسا وعشرين مرة على نحو يجعل الشّاعر يعرّف كل الأشياء المعدودة، المحيطة به والّتي يريدها شروطا تتحقّق كي يقبل الصّلح، وفي ذلك دلالة على ارتباط المتحدّث بواقعه كما هو غير منقوص ارتباطا قويا وإيحاء على توجّسه خيفة الحرمان منه. فلذلك يلحّ على عودة الأمور إلى ما كانت عليه و يصرّ على استمرارها في أدائها لوظائفها، وهنا نجده اشترطهما معا: تلك الموجودات، ثم قيّامها بوظائفها فلا حاجة له في الوجود إذا لم يعد لدورته الدائرة.
ولا فائدة من النّجوم إذا لم تعد لميقاتها، ولا منفعة من الطّيور إذا لم تعد لأصواتها ... والرّمال إذا لم تعد لذرّاتها، والقتيل إذا لم يعد لطفلته النّاظرة. وفي صيغة أسماء الفاعلين المذكورة سلفا تجسيد صريح لهذه الدلالات لأنّ: "لصيغة اسم الفاعل دلالة مزدوجة القيمة : الحدث + الفاعل " ([2]).

---

(1) التّأسيس: هو ألف زائدة بينها وبين الروي حرف واحد متحرّك من كلمة الرّوي. ينظر: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي. موسى بن محمد بن الملياني الأحمدي نويوات. ط 3. المؤسسة الوطنية للكتاب ص366.

(2) ينظر الدكتور. عبد القادر عبد الجليل . يعلم الصرف الصوتي. . Morpho - phonology دار أزمنة . الأردن ط1 1998 ص286

وبالإضافة إلى تلك البنية تنضاف ثلاث بنيات أخر صغرى تتموقع أولاهنّ في بداية الوصيّة في ثلاثة سطور متتابعة هي :(السّطر الثّالث، الرّابع، الخامس) كما يلي (لميقاتها، لأصواتها) وهي بتساوقها وتماثلها جمعت عناصر مولّدة للإيقاع والإيحاء، واستوفت حق التّقفيّة بتكرار مقاطعها المتجانسة صوتيّا مثل (آتها) المشترك بينها كلّها، والمشكّل من التّاء حرفا رويّا، وهاء الضمير المتحرّكة بالفتح، حرف وصل ([1]) ثمّ ألف الخروج ([2]) النّاشئة عن إشباعها.

ومن زاويّة أخرى فإنّ التّأثير الموسيقي للكلمات الثّلاث ضاغط وفارض إيقاعه بفعل التّتابع الحاصل للكلمات على التّوالي في نهايات الأسطر المتتالية على التّرتيب، الأمر الذي أولج السّطر في السّطر، والمقاطع في المقاطع كما أولج الأصوات في الأصوات، فتوسّع نطاق المماثلة التركيبية إلى مماثلة معنوية تمنح الكلمات وظيفة واحدة وتوحّد أداءها مجتمعة في القيام بفعل العودة (يعود) قاسمها المشترك، ووسيلة الشّاعر في ردّ الأمور إلى ما كانت عليه.

---

(1) الوصل: هو الهاء مطلقا بعد الرويّ سواء كانت الهاء هاء السّكت أو المنقلبة عن التّاء، أو هاء الضّمير، و حرف اللّيْن السكن النّاشئ عن إشباع حركة الرويّ، فينشأ الواو عن الضمّة، و الألف عن الفتحة، و الياء عن الكسرة.

كقول كثيّر(توفي 105) :

إذا ما أراد الغزو لم تثن همّه حَصان عليْها نظم درٍّ يزينــ(هــ) ــا

نهته فلمّا لم تر النّهي عاقــه بكتْ فبكى ممّا شجاها قطينــ(هــ) ــا

ينظر: المتوسّط الكافي في علميّ العروض و القوافيّ .موسى بن محمّد بن الملياني الأحمدي نويوات ط3 ،المؤسسّة الوطنيّة للكتاب.ص358 -359.

(2)الخروج: هو حرف مدّ يلي هاء الوصل، وناشئ من إشباع حركتها، و هو إمّا واو بعد الضّم، و إمّا ألف بعد الفتح، و إمّا ياء بعد الكسر . ينظر: لمصدر السّابق .ص364.

ثم تتدعّم البنيات القافويّة بهذه البنية الصّغرى وتزداد تنوعا رغبة من الشّاعر في تغيير طريقة وقفاته لتوزيع أكبر عدد من العناصر المولدة للإيقاع، وهذه المرّة نلفي (بمشيئته) في السّطر الرّابع عشر، و(سكينته) في السّطر الخامس عشر أي في سّطريْن متتالييْن منتهييْن بالكلمتيْن (بمشيئته، بسكينته) المتوافقتيْن، المتماثلتيْن صوتا وتركيبًا المسبوقتين بحرف الجر المشترك (الباء).

حيث نميّز – على الأقّل- بروز مقطعين مكرري الصّوت (مشي + بسكّي) ثمّ المقطعين التّابعين (ئته + نته) وقد أبقى الشّاعر على نفس الحرف الرّاوي وهو التّاء كما أبقى على الهاء حرف وصل متحرّكا، لكنّ الصوت النّاشئ عن القافية من خلال شكل حروفها يختلف عن صوت سابقتها. ومردّ ذلك أنّ المدّ في القافية السابقة كان بالألف فجعل الصّوت يعلو ويطاوع مخارج الحروف في حركة فم مفتوح بخلاف هذه القافية ذات المدّ بالياء ممّا جعل الصّوت يخفت قليلا ويكون دون المساحة الصّوتية السّابقة.

وآخر بنية قافويّة صغرى في الوصيّة الثامنة تقع في سطرين أيضا وهي (تنتقص في السّطر العشرين) و(وحض لصّ) في السّطر الواحد والعشرين. وهي بذلك لبنة لها ميزة التتابع المؤسّس لصوت لافت قوامه حدّة حرف الصّاد الصّائت، وعلى الرغم من كون هذا الرويّ ساكنا إلاّ أنّ صفيره بيّن، وانفجاره السّمعي واضح بسبب الإنصرار الحادث بين الثّنايا وطرف واللّسان وهي بعد ذلك كلّه بنية مشبّعة بالأحرف الصّائتة الّتي تفسح للوصيّة مجالات صوتيّة تنضاف إلى سابقاتها لتشكّل تواصلا موسيقيّا غنيّا بالتنوّع إثراءً للإيقاع.

*الوصيّة التّاسعة :

تقع في أحد عشر سطراً وهي موازنةً مع الوصايا السّابقة، تبدو قصيرة نسبيّا وكأنّنا بالشّاعر قد قلّل تدريجيّا من مضامين وصاياه الّتي ابتدأت متنامية الحسّ المأساويّ و بلغت أوجّها ثمّ حدث تراجع عن نفس الوتيرة السّابقة إذ سيلجأ الشّاعر إلى الاقتصار والاختصار حتى ينتهي عند "لا تصالح" فيعيده مرّتيْن في الوصيّة الأخيرة، ومن ثم فهو ينتهي عندما بدأ به وأنّ نهاية القصيدة هي بدايتها.

وينبني نظام التّقفيّة في هذه الوصيّة على أساس تناغم بنيتيْن قافويّتيْن تستحوذ كل منهما على أربعة أسطر، وتظهر منذ البداية قافية (الشيوخ، الشروخ، الشموخ، مسوخ) موزّعة على الأسطر (الثّاني، الثّالث، السّابع، الحادي عشر) بشكل يتواتر فيه مقطعا (الشُّ) ثلاث مرّات ومقطع (وخ) أربع مرّات مع تجانس الكلمات وتكرار نفس الحروف فيها و بدرجة تفرض نفسها حرفيْ السّين و الخاء .

أمّا (الشّين) و(الخاء) فهما من الأصوات الاحتكاكية الرّخوة وقد شكّلا – مجتمعين– اتّساعا وتفشيّا وكثرةً في انتشار خروج الصّوت، وعلى الرّغم من أنّ الحرف الرّاوي الخاء صوت مهموس، وورد ساكنا، إلاّ أنّ الشّاعر أراد جعل صوته أعلى وأطول ليوافق المفاهيم الدّلالية المحمولة في الكلمات من تطاول وشموخ وهو طول وشموخ مكتسب للخاء عن طريق ما أوتي من مدّ سبقه بحرف الواو، حرف الرّدف الرّافد لحرف الرّوي الخاء، وقد لقي بدوره حركات ضمّ متلاحقة على الحروف التي قبله (على الشّين، والياء، والسّين، والرّاء، والشّين والميم ثمّ على الميم والسّين) وهذا ما يذكّرنا بما مرّ معنا في الوصيّة السّابعة.

مثل هذا البناء القافويّ كفيل بأن يصل بين حلقات الوصايا ويفتل خيوط النّغم المتنوّعة فيها، لنسج إيقاع النّص العام.

ولعلّه من الجائز أن نضيف إلى هذه العناصر المتوفّرة من التّواتر الوزنيّ والتّجانس الصّوتيّ، والتّشاكل اللّفظي إلى طبيعة المقاطع ومخارج حروفها الرّخوة فيضيف مماثلة أخرى دلاليّة نفتحها على المعاني السّلبيّة التي تطرحها الأسطر الشعريّة وتلخصها هذه البنية القافويّة في كلمات (الشّيوخ، الشّروخ، الشّموخ، المسوخ) فطابع السّخريّة مهيمن على المعاني .

وقد شدّد الشّاعر على مخاطبه لهجة التّحذير ورمي عرض الحائط محاولات الأطراف المتحاورة ونزع عنهم فاعليّة التّأثير الإيجابي كما جرّدهم من فحولتهم وأنّثَ ضمائرهم (الرّجال الّتي ملأتها) عمداً وأنزل منزلتهم إلى الحضيض إلى مستوى عُبّاد الشّهوات اللّذين لا يعرفون للمصالحة معنى، فقد غطّت عمائمهم أعينهم فعميت، ونسيت سيوفهم معنى الشّرف، ومسخوا إلى الأبد.

ـ ولو وقفت ضدّك كلّ الشّيوخ،
والرّجال التّي ملأتها الشّروخ،
هؤلاء الّذين يحبّون طعم الثّريد،
وامتطاء العبيد،
هؤلاء الّذين تدلّت عمائمهم فوق أعينهم،
وسيوفهم العربّية نسيت سنوات الشّموخ. ([1])

أمّا البنية القافويّة الثانيّة في الوصيّة التّاسعة فهي (الثّريد في السّطر الرّابع) (العبيد في السّطر الخامس) (تريد في السّطر التّاسع) (الوحيد في السّطر العاشر) مشكلة من ثلاثة أسماء وفعل مضارع، ومتماثلة صوتا بفعل المقطع المشترك (يد) المؤسّس على الدّال حرفا رويّا مجهوراً، والياء حرف ردف أفاد مدّ الصّوتي ووحّد ما أحدثته القافيّة من إيقاع خاصّة في آخر القصيدة.

(1) أمل دنقل الأعمال الشعرية الكاملة. مكتبة مدبولي القاهر. ط 1987 ص335/336.

وفي نهاية الوصيّة يغيّر الشّاعر أسلوبه مع مخاطبه فبعد أن استهلك أنماطا مختلفة من أساليب الإقناع والتّأثير تراوحت بين النّصح والإرشاد والأمر والنّهي، والاستعطاف، والرّجاء، والتّوسّل، وبعد أن جرّب أشكالا ووضعيّات متباينة من التوتّر، والغضب والعصبيّة والحزن، واليأس... بعد هذه الرّحلة الطّويلة المتعبة يلجأ الشّاعر أخيراً إلى لعب بطاقة استثنائيّة تتمثّل في أسلوب المدح و قد خصّص لذلك فعله المضارع في السّطر التّاسع (فليس سوى أن تريد) فنسب إلى مخاطبه أنّ الإرادة كلّها بيده وأنّ بيده زمام الأمر كلّه.

ثمّ يواصل مدحه في السّطر ما قبل الأخير (أنت فارس هذا الزّمان الوحيد). فتأتي القافيّة الوحيد لتلخّص مسافة الفروسيّة العربيّة فيه وحده دون سواه.

الوصيّة العاشرة : اختصر فيها **أمل دنقل** على تكرار لازمة "لاتصالح" مرّتيْن دون أي شيء آخر، فاتّخذها معبراً ليخرج من القصيدة من نفس الباب الذي دخل منه، فأوّل ما قال : "لا تصالح" و آخر ما قال "لا تصالح".

ولا نتحدّث عن هذه اللاّزمة باعتبارها بنية قافويّة للوصيّة العاشرة إلاّ إذا اعتبرناها بنية كلّ البنيات، وقافيّة كل القوافي في النصّ الشّعري "الوصايا العشر" الذي حدّد له صاحبه هذا البناء القافويّ والعروضي الدّائريّ فقرّب بدايته من نهايته ونهايته من بدايته خدمة للدّلالة، وتنسيقا للإيقاع وانسجاما للنّغمّ أدّت فيه "لا تصالح" المصدر الأساسيّ الذي يستمدّ منه النّص طاقة التّوزيع الصّوتي والسّرّ الخفيّ الذي ينبض به قلب النّص بالمعين الشّعري ويضمن لجسم القصيدة الطّويلة نظام الإيقاع وجماله، كيف ذلك؟ وما هو سرّ نجاح الشّاعر **دنقل** في التّوسّل هذا الفعل المضارع المجزوم بلام النّاهيّة وجعله مفتاح قصيدة نالت كل تلك الشّهرة؟.

الملاحظ أنّه منذ البدء قرّر الشّاعر اتخاذ "لا تصالح" عنوانا ومفتاحا لملحمته المطوّلة ذات العشر وصايا فقرّر أيضا إلزام نفسه بترداد "لا تصالح" في كلّ وصيّة منها وتوزيعها على مخطّط القصيدة بحيث تؤدّي دور النّقاط الإشاريّة المنظّمة للإيقاع، والمحدّدة لمسلكه وهذا ما يفسّر استخدام الشّاعر لها عشرين (20) مرّةً بمعدّل مرّتيْن في الوصيّة الواحدة كما نلاحظ في الجدول التّالي :

توزيع استخدام "لا تصالح" في القصيدة

رقم الوصيّة	عدد "لا تصالح"	رقم السّطر في الوصيّة	الملاحظة
الوصيّة الأولى	02	01 25	
الوصيّة الثّانية	02	01 02	
الوصيّة الثّالثة	02	01 06	
الوصيّة الرّابعة	02	01 12	
الوصيّة الخامسة	05	01 07 16	الأكثر
الوصيّة السّادسة	02	01 19	
الوصيّة السّابعة	01	01	الأقل
الوصيّة الثّامنة	02	01 17	
الوصيّة التّاسعة	02	01 08	
الوصيّة العاشرة	02	01 02	

استناداً إلى الجدول السّابق تتجلّى الهندسة الإيقاعية التي سيطرت على مجاري الشبكة الصّوتية، وتحكمت في حيثيات التوجيه النّغمي، وسطّرت مخطّط التّوزيع الشّامل لمستويات دراما كاملة، عرف الشّاعر **أمل دنقل** كيف يلوّن صوّرها، ويبرز مشاهدها ويشخّص صراعاتها الطّافحة بالحركة والحوار، والمشحونة بدلالات عميقة..

هذا الكلّ المتكامل من الأصعدة لفّه الشّاعر في شكل شعريّ أظهر فيه براعة فنيّة وتقنيات أسلوبيّة ذات حيل لها جمالياتها التّي يتكيّف الشّاعر – من خلالها- مع المواقف ويتصرّف مع الأحداث طالت أم قصرت، مادامت آلياته اللّغوية تسّعفه على التّحليق كيفما شاء في الزّمان والمكان الّذي يريد، مع إمكانيّة رصّ ذلك كلّه في سياق تراتبيّ طروب. و"لا تصالح" من هذه الفنّيات الأسلوبيّة، فقد لعب الشّاعر على تمطيط مسافة هذا الفعل المجزوم، وما يتعلّق به ممّا هو منهيّ عنه مدّا وجزرا على مساحة مطولته على نحو يشيّد الهيكل الآتي.

* جدول يوضح توزّع "لا تصالح" على هيكل القصيدة :(مخطّط النّهي والجزم وما يلحقهما)

الفعل المجزوم	السّطر	مايتعلق به من نهي وجزم	السّطر
لا تصالح	1	ولو منحوك الذّهب	2
لا تصالح	25	ولا تتوخّ الهرب	26
لا تصالح	27	..على الدّم .. حتّى بدم	27
لا تصالح	28	ولو قيل رأس برأس	28
لا تصالح	47	ولو حرمتك الرّقاد . صرخات النّدامة.	48.49
لا تصالح	72	فما ذنب تلك اليمامة . لترى العشّ محترقا ..فجأة وهي تجلس فوق الرّماد	/74/73 75
لا تصالح	76	ولو توّجوك بتاج الإمارة	77
لا تصالح	87	ولو توّجوك بتاج الإمارة	88
لا تصالح	93	ولو قال من قال عند الصّدام ما بنا طاقة لامتشاق الحسام	95/94
لا تصلح	99	ولو قيل ما قيل من كلمات السّلام	100
لا تصالح	108	ولا تقتسم مع من قتلوك الطّعام	109
لا تصالح	114	ولو ناشدتك القبيلة	115
لا تصالح	133	ولو قيل إنّ التّصالح حيلة	133
لا تصالح	139	ولو حذّرتك النّجوم	139
لا تصالح	162	إلى أن يعود الوجود لدورته الدائرة	163
لا تصالح	178	فما الصّلح إلاّ معاهدة بين ندّين	179
لا تصالح	185	ولو وقفت ضدّ سيفك كل الشّيوخ	186
لا تصالح	192	فليس سوى أن تريد	193
لا تصالح	196		
لا تصالح	197		

ثمّ راح الشّاعر يملأ هذا المخطّط المعماري فيما بين أعمدته الأساسيّة العشرين وهي "لا تصالح" التي استنزفت بكثرتها كلّ الاحتمالات القائمة على التّصالح فنسفتها، واستكملت بترداداتها كلّ توقعات القبول وضربتها عرض الحائط، وكما بدأت "لا تصالح" بقيت طيلة النّصّ، ثمّ بعده – بعد أن أنهته– "لا تصالح" جدارا صلبا تتكسّر كلّ المحاولات، وقلعة حصينة تذوب دونها كلّ القلاع.

ولمّا كان الأمر كذلك، فإنّ هذا الفعل لم يكن محور القصيدة منذ بدايتها وحتّى نهايتها فحسب، بل إنّه كان القصيدة كلّها، وبدونه لا روح لها ولا معنى، فهي مسلوبة كلّ شيء، لأنّها قصيدة "لا تصالح".

2/ نظام القافية والأحرف الرويّة في قصيدة "أقوال اليمامة" :

"أقوال اليمامة" قصيدة مطولة عِدادها خمس وأربعون سطرا (45) يؤطّرها نظام قافية يتكوّن من بنية أساسيّة بالإضافة إلى بنيات أخرى صغرى داعمة، وفي البداية نعرض لبنية القافيّة المعوّل عليها في النّص، وقد وردت متواترة في تسعة سطور كما يلي (مزيد، جديد، الشّريد، جديد، يعود، الشّهيد، الورود، الجنود، العبيد) فاحتلّت مواقعها على نحو يسمح بتوزّعها على القصيدة في الأسطر التّالية :
(السّطر الأوّل، الرّابع، الثّالث عشر العشرين، الثّاني والعشرين، الثّالث والعشرين، الرّابع والثّلاثين، السّادس والثّلاثين، والخامس والأربعين).

وبتوزّعها هذا فرضت هذه البنية في القافيّة إيقاعا خاصّا يتماشى وبنى أخرى عروضيّة وزنيّة قوامها بحر المتقارب.
وقد تجانست صوتا وتناسقت بناء، فانتهت ستّ كلمات منها بنفس المقطع المكرّر (يد) والثّلاث الأخر بنفس المقطع المكرّر (ود) مع ملاحظة أنّ كلمة (جديد) كرّرت كما هي مرتيْن، فدفعت بالصّوت نحو التّطابق، وفي كلّ يظهر حرف الدّال المجهور حرفا رويّا متّكئا على حرف الردف "الياء" الممدودة المسبوقة بحركة الجرّ ستّ مرّات.

وفي الثلاث مرّات الباقيات يتّكئ الرّويّ الدّال على حرف ردف هو الواو المسبوقة بضم، وذكر المدّ بالياء أو بالواو هنا يلفت انتباهنا إلى تراوح بسيط للصّوت علوّا وانخفاضا، ولكنّه تنويع قافويّ يثري إيقاع النصّ ويزيد من فرص التّوزيع الصّوتي خاصّة وأنّ جلّ الأصوات المشكّلة لهذه البنية أصوات مجهورة ومكرّرة تأكيدا لوقعها: فالجيم مرّتان، والشّين مرّتان، والعين مرّتان، والّراء مرّتان واللاّم أكثر من ذلك.

والجهر بالصّوت في هذا المقام إعلاء متعمّد لصوت اليمامة من قبل الشّاعر نصرة لها عند تدخلها الذي يريده الشّاعر قويّا ورافضا فلن تصالح "ولو لم يبق منهم أحد يقدر أن يكافح".([1])

([1]) أمل دنقل. الأعمال الشعرية الكاملة. مكتبة مدبولي القاهرة.ط1987.ص337

وأمّا بنيات القافيّة الصّغرى الدّاعمة، فقد تشكّلت مثنى مثنى مرّات ثلاثة (بنوها، سكنوها) في السّطر السّادس ثم على التّوالي السّطر السّابع) و(ماء، زرقاء) في السّطر الخامس والثّلاثين والسّطر السّابع والثّلاثين) و(الدّم، النّوم) في السّطر التّاسع والعشرين والثّاني والثّلاثين).

ففي الأولى يحدث المقطع (نوها) تقاطعا بين الكلمتيْن باعتباره مشتركا تكراريّا مستمر المدّ. طويل الصّوت من جهة، ومن جهة أخرى يجد دعمه في تتابع الكلمتيْن على التّوالي حتّى تتمكّن القافية من أداء وظيفتها الأسلوبيّة أيضا على المعنى وعلى النّحو باعتبار الضّمير (ها) يعود على نفس الضّمير المتّحدث عنه في السّطرين فهم أنفسهم من (يرثون أرضهم) و(تنساهم بساتينهم).

ثمّ تدع التّحول الصّوتيّ يأخذ مجراه نحو بنية أخرى (ماء، زرقاء) وهي البنية الموالية المساوية لسابقتها من حيث إنّها ثنائيّة، ولكنّها تشغل الأذن بصوتها اللاّفت الممتّد، خاصّة وأنّ كلمتيْها تنتهيان بتّكرار المقطع (اء) الذّي يحرّر الصّوت ويبعث به نحو الانفتاح ثمّ السّكت .

وزيادة على هذيْن البنيتيْن تنضاف البنية الثّالثة التّالية (الدم ، النّوم) في السّطريْن (الخامس والثّلاثين والسّابع والثّلاثين) فتطبع القسم – ما قبل الأخير– بنغمة خاطفة متميّزة بصوتها لا تلغي ولا تتجاوز غيرها من البنيات، ولا تكسر حتّى نظام القافية الأساسيّة، بل تدعّمه وتثريه وتنوّع في الإيقاع وتبنيه، بما لحرف الميم الرّويّ السّاكن من قوّة وانبعاث كصوت شفويّ أنفيّ مجهور له طاقته الإسماعيّة العالية، ثمّ لما لبقيّة الأصوات من فاعلية في التّصعيد الصّوتي مثل: حرف الدّال في كلمة (الدم) وحرفيْ النّون والواو في كلمة (النّوم).

3/ نظام القافية والأحرف الرّوية في "مراثي اليمامة":

القصيدة الثّالثة في ديوان "أقوال جديدة عن حرب البسوس" هي مراثي اليمامة بمقاطعها الثّلاثة، وقد تميّز كلّ مقطع منها بقافية أساسيّة وقوافي ثانوية داعمة؛
أمّا المقطع الأوّل والّذي يقع في خمسة وأربعين سطرا فتؤسّس نظام القافيّة فيه البنيّة التّالية (التّلال، البرتقال، الخيال، الغزال، الرّجال، السّؤال، الرّمال) التّي احتلّت مواقعها في أواخر الأسطر التّالية (التّاسع عشر، الواحد والعشرين، الثّاني والعشرين، الثّالث والعشرين، الرّابع والعشرين، السّادس والعشرين، الثّالث والأربعين).
وكما هو ملاحظ فإنّ البنيّة لم تبدأ إلاّ في السّطر التّاسع عشر، فهي تقريبا في النّصف الثّاني من المقطع، وقد استهلّت القصيدة بقوافي بأقلّ سيطرة، غير أنّها هي الأقوى، والأكبر وقْعا ،والأكثر استمالة للأذن بما فرضته من إيقاع بتساوق لبناتها، وتكرار عناصرها الصّوتية المشكّلة للنّغم المطّرد في صيغة صرفية متطابقة نسبيّا باعتبارها أسماء معرّفة بـ (الـ) العهديّة الدّالة على مكنة الشّاعر من السّيطرة على محيطه بدقائقه ورصد مشاهده كما يعرفها وعهد التّعامل معها.
كما تشترك "اللّبنات القافيّة" مجتمعة في مقطعها الأخير الذيّ يوحّد نهايتها وهو "آل" المكوّن من حرف الرّويّ اللاّم المتّكئة على ألف الرّدف الممدودة.

وإن شئنا وسّعنا دائرة الصوت – لتنفتح بنيّة القافيّة على نغم أطول وأكثر إطرابا– إلى مقطعيْن طويليْن مفتوحيْن (لا، لي) (قا، لي) (يا، لي) (زا، لي) (جا، لي) (ؤا، لي) (ما، لي) ولعلّ هذا الانفتاح في الصّوت من جهة وطبيعة الأصوات المشكلة له في حدّ ذاتها، إذ تتوفّر الحروف المجهورة مثل (اللاّم، الباء، الرّاء، الميم، الجيم) هو الّذي زان تّراكيب القافيّة، ونهض بتشكيلها الصّوتي وجعله منسجما في ظاهره مع بنى نفسيّة عميقة لها حدّتها الّتي أثّرت سلبا على الشّاعر وصعّدت آهاته وأظهرت قلقه وتوتّره، وبنى دلاليّة أخرى تترآى محلوما بها من قبل الشّاعر حين يختار – آبها أو غير آبه– بنياته الأسلوبيّة هذه ذات القيم التّعبيرية الرّفيعة المتوافقة مع علوّ "التّلال" و أريج "البرتقال"، وجموح "الخيال" والمتّسعة لتضميد الجراحات واستطباب النّفوس، كل هذه المفاهيم الجميلة والرّؤى العزيزة تبقى عالقة ومتعلّقة بالجواب المنتظر على سؤال الشّاعر:

(**أسائل** :) ..... السّطر 18 الصفحة 342 –مراثي اليمامة.

وبدْءًا من السّطر الثّامن يشرع الشّاعر في التّأسيس لبنية قافيّة جديدة فيشيّد صرحها في السّطر (الثّامن، الخامس عشر، السّادس عشر، السّادس والثّلاثين، الثّامن والثّلاثين) وتتجلّى هذه البنية في التّواتر الآتي (المنسكب، المغتصب، نصف ثوب، اللّعب، التّعب) هذه اللّبنات الخمس دعائم أخرى لإيقاع يملأ مستهل النّص ويشدّ الأسماع زمنا معتبرا قبل أن ينوّع الشّاعر قافيته ويثري إيقاعه بما يضيف إليه من بنى أخرى من مساحات أخرى من القصيدة.

وقد أوتيت بنيّة القافيّة فاعليّتها بتوفّر عناصر التّقارب والتّماثل في مواقعها: فاثنان منها صيغة صرفيّة (اسم فاعل) (المنسكب، المغتصب) ودلالتهما على النّعت تضعهما في خانة نحويّة واحدة.

واثنان منها تشكّلان جناسا ناقصا جليّ الجرس (اللّعب، التّعب) ودلالتهما على المفعوليّة تضعهما في باب نحويّ واحد أيضا.

وغير بعيد من هذه ومن تلك يتوسّط التّركيب (نصف ثوب) فيغدو هذا التّشاكل البنائيّ منتجا لتشاكل مماثل صوتا إلى حين، ويظهر الرّويّ الباء حاسما للصّوت.

وممّا يثير الانتباه ويثير الحاسّة السّمعية، بنية قافيّة صغرى تدخل القصيدة في بدايتها وتحديدا في سطريْها الخامس والسّادس على التّتالي (السّقف، السّيف)وهي بنية لها من الخصوصيّات ما ليس لغيرها، لأنّ التّجنيس فيها أوسع نطاقا بحيث تجاوز حدود الكلمة الأخيرة (القافية) ليطال محوريّ الكلمات السّابقة لها، بل ليشمل السّطريْن كامليْن، ولنلاحظ تركيب السّطريْن التاليين :

- **يخرق هامته السّقف .**
- **يخرط قامته السّيف.**

فيتجلّى الجناس بفارق حرف واحد على مستوى كلّ من (يخرق، يخرط) و(هامته، قامته) ثمّ (السّقف، السّيف) وما عدا هذا الفارق البسيط في حرف واحد فإنّ التّماثل حادث على أكثر من صعيد.

ومن ثمّ فهو يشجّع على توسيع دائرة الصّوت لدعم فاعليّة القافيّة لدرجة أنّه يأتيها المدد الكافي ليشكّل إيقاعها عبر مراحل ثلاث، كلّ مرحلة لها قافيّة مميّزة ومتميّزة عن الأخرى، فالمرحلة الأولى هي "يخرق" التّي تتقافى مع "يخرط" ثم المرحلة الثّانية "هامته" التّي تتقافى مع "قامته" وأخيرا المرحلة الثالثة "السّقف" التّي تتقافى مع "السّيف".

وهذا يجعلنا أمام بنية قافيّة تلتفّ مع بنيات لقواقي داخلية مشكّلة الإيقاع مرحليا وبشكل متدرّج، ولكنّه مكثّف ومركّز لأنّه على الرّغم من انتهائه في حدود السطريْن إلاّ أنّ وقعه أوسع واستحواذه على التّحكم في النّغم الشّعريّ أكثر استمرارا.

وهذا التّماثل الحاصل في التّركيب يجعل النّظم الشّعري في السّطرين مشكّلا من سلسلة لسانيّة رتيبة: بفعليْن مضارعيْن (يخرق، يخرط) ثمّ مفعوليْن موصوليْن بالضّمير الهاء المضاف إليه. ثمّ فاعليْن مرفوعيْن (السّقف، السّيف).

وهي طبيعة لغويّة متوافقة صرفا ونحوا، وآيلة إلى توافق في الإيحاء أيضا إذا ما اعتبرنا "الخرق" و"الخرط" مفهميْن متقاربيْن من شأنهما إلحاق الأذى والهلاك بالهدف المشترك أيّ على مستوى "الهامة".

ثمّ إنّ الإضرار بأحدهما يؤدّي بالضّرورة إلى الإضرار بالآخر، فمخروق الهامة مخروط القامة، ومخروط القامة مخروق الهامة، فـ"الخرق" و "الخرط" وسيلة أو كيفيّة واحدة و"الهامة" و"القامة " غاية واحدة وكيان واحد، وعلاقة الوسيلة بالغاية، والغاية بالوسيلة هنا وطيدة عند الشّاعر **أمل دنقل**.

أمّا بنيّة القافيّة الصّغرى الثّالثة في هذا المقطع فهي (يرتوي، يكتوي،المنطوي) وقد ختمت الأسطر(الأربعين، الواحد والأربعين، الخامس والأربعين) فهي بنية شغلت المساحة النّصية الأخيرة، وجعلت من حرفيّ العلّة (الواو والياء) قسما مشتركا في آخرها في الإمداد الصّوتي (وي) وجعلت في كلمتيْن منها مقطعا أطول هو (توي) في كلّ من (يرتوي، يكتوي) فتوسّع التّأثير أكثر وقرّب جوانب المماثلة وأبرز عناصر المجانسة، كما وفّر فرصة تغيّير الإيقاع.

وقد عبرت القافيّة بنوع صوتها الذي لحقته بدوره العلّة، الماثلة في اجتماع حرفي علة هما (الواو والياء) عن حالة إعياء وعلل كثيرة تتمظهر في التّصريح العلنيّ الذّي باحت به "اليمامة" في مشهدها المحزن المؤثر الدّاعي إلى البكائيّة والتّلعثم وهي تعلن عن "ظمأ والدها، واكتواء فؤاده، وانطواء زمنه".

*المقطع الثّاني من قصيدة "مراثي اليمامة"

يقع هذا المقطع في ثمانية وأربعين سطرا، ويتأسّس نظام القافيّة فيه على ثلاث بنيات: الأولى أساسيّة والأخرتان بنيتان صُغريان داعمتان، فأمّا الأولى وهي المعوّل عليها ــ فقد توزعت على ثمانية مواقع هامّة من القصيدة تعدّ مواضع إستراتيجية من حيث فرض الإيقاع موزعا على جنبات المقطع بالشّكل التّواتري التّالي: (سواه، يداه، الخطاه، سواه، قد براه، ورماه، ابنه عنه،بهاه)في الأسطر التّالية (الأوّل، السّابع، الثّاني عشر، الخامس عشر، السّادس عشر، الثّاني والعشرين، الثّامن والعشرين والثامن والأربعين).

وفيها نميّز تكرار مقاطع (آه) في كلّ الكلمات عدا واحدة هي ما قبل الأخيرة، وهو مقطع تميّزت ألفه بالمدّ الطّويل الموصول بالهاء المتحرّكة، ممّا أنتج إطالة في الصّوت ترسيخا لفاعليّة الإيقاع على هذا النمط المفتوح، ثمّ يجد هذا المقطع (آه) مع كلّ كلمة دعما رافدا أو عاضدا لقوّة الصّوت وانفجاريته وهو أمر يتأتّى من خلال (الواو) في الكلمة الأولى، ثمّ(الدّال) في الكلمة الثانية، ثمّ (الطّاء) في الكلمة الثالثة، ثمّ (الواو) ثانية في الكلمة الرّابعة، ثمّ (الرّاء) في الكلمة الخامسة، ثمّ (الميم) في الكلمة السّادسة، وأخيرا (الهاء) في الكلمة الأخيرة.

بالإضافة إلى ذلك فلقد لجأ الشّاعر في هذا المقطع إلى استخدام "لازمة " تركت أثرها بارزا في توجيه الإيقاع، والتّحكم في مساره في المقطع، وفي كامل القصيدة وهي "خصومة قلبي مع الله:" حيث كرّر الشّاعر هذا السّياق التركيبيّ متعمّدا هذا الاختيار ستّ مرّات، أربع مرّات بهذا الاختيار: "خصومة قلبي مع الله" ومرّتان بهذا الاختيار: "خصومة قلبي مع الله ليس سواه".

وبحضور هذا الاستخدام ــ على شاكلة "لا تصالح" قبله يعلّق الشّاعر حدث المقطع أسبابا ونتائج بهذا الموقف المهيمن على أجواء ما حدث وما يحدث، ويشكّل بها ماهيته الشّعرية التّي بواسطتها يعمل على تبليغ رسالة الانفعال، وخطاب الاضطراب البادي على مستوى التّتابع المتّصل للجمل المحمّلة بالشّكوى بين كلّ لازمة وأخرى، ولعلّ هذا الذّي يفسّر كثرة الأساليب الاستفهامية والتّعجبية، فقد أحصيت في المقطع قرابة ثلاثة عشر حالة مابين استفهام – وهو الأكثر– وتعجّب.

بنية القافيّة الثّانية في المقطع الثّاني من "مراثي اليمامة " ثلاثيّة هذه المرّة وهي (صاحبه، واهبه، يستهين به) مشكّلة نهايات الأسطر التّالية (الحادي عشر، الثاني عشر، الرّابع عشر).

وقد أسّست هذه البنية إيقاعها بفعل التّقارب الحادث بين الأسطر وورودها على التّواتر المتسارع في نبض مطرد، يحسم الصّوت فيه حرف الباء الرّوي متوسّطا حرفيْن متحرّكيْن بالجرّ في الكلمتيْن الأولى (صاحبه)، والثّانية (واهبه)، ثمّ تسبقه النّون المتحرّكة بالضمّ في الثّالثة (يستهين به).

وزيادة على المقاربة الصّوتية المتجانسة، ينضاف مستوى الصّرف، ومستوى النّحو ليضيفا تعزيزا ودعما من ناحيتيْن: الأولى تجعل كلّ واحد منهما مضافا إليه، وهو مضاف والهاء ضميرا متّصلا في محلّ جرّ مضافا إليه. ولا يشترك التّركيب الثّالث (يستهين به) مع اللّفظيْن السّابقيْن في كلّ شيء من هذا إلاّ الضّمير المتّصل (الهاء).

بنية القافيّة الثّالثة في المقطع الثّاني، هي بنية صغرى وردت لتدعم البنيات السّالفة، ولتشدّ أزر الإيقاع من ناحية، ولتنويع نظام القوافي من ناحية أخرى ولذلك نراها تموقعت في آخر المقطع، وتحديدا في الأسطر: (الخامس والأربعين، والسّادس والأربعين، والسّابع والأربعين) على التّواتر الآتي: (للأصل، للقبل، الظّلّ) بشكل تتوافق فيه الكلمات من حيث الصّوت ومن حيث "الـ" التّعريف العهديّة ثم تتوافق الكلمتان الأولى والثّانية نحوا فتكوّنان اسميْن مجروريْن بلام الجرّ الدّاخل عليهما، ولا تبتعد الكلمة الثّالثة عنهما من حيث الحركة فتكون مجرورة، ولكنّها مضافا إليه. وتؤدي اللاّم حرف الرّويّ دورا بارزا في تشديد نبر الصّوت، وحشر قائمة من اللاّمات التّي يبلغ مجموعها تسع لامات بمعدّل ثلاث لامات لكلّ كلمة.

وهيمنة حرف اللّام (المجهور) يتلاءم دلاليّا مع وضعيات الاحتمال الكثيرة والمؤجلة التّحقيق إلى وقت مفتوح على أزمنة متملّصة من منطق النّهاية العادية.
وهنا يتملّص الشّاعر – و بمرونة- من هذه البنية القافويّة الأخيرة ليجد نفسه بعدها مع آخر سطر، وهو السّطر الثّامن والأربعين، فيخرج من هذه القافية إلى قافية سابقة – مرّت معنا وهي القافيّة المعوّل عليها- ليعاود الرّجوع إلى نظام الإيقاع الشّامل والمنظّم بأشكال تناوبيّة من بنية إلى أخرى، ومن حيث دخل الشّاعر خرج، حيث نلاحظ أنّ القافية التّي بدأ بها سطره الأوّل (سواه) هي نفسها التّي ختم بها سطره الأخير (في بهاه).
وهذا النّظام في بناء القوافيّ،يخدم النّظام الإيقاعيّ، والذّي يجعل البداية نهاية والنّهاية بداية ويسمح بشيوع مخطط دائريّ عام، هو في حدّ ذاته أيضا بنية لافتة للنّظر من البنيات اللبنات المؤسسة لأسلوبيّة شعر **أمل دنقل**، في هذا المقطع – وفي غيره- كما رأينا سابقا وكما سنرى لاحقا.

*المقطع الثّالث من "مراثي اليمامة"

يعدّ هذا المقطع آخر مقطع في قصيدة "مراثي اليمامة" وآخر مقطع في الدّيوان بكامله، وقد جاء في تسع وثلاثين سطرا، منتظما في بنيتيْن : الأولى أساسيّة شغلت نهايات ثلاثة عشر سطرا والثّانية صغرى داعمة برزت في سطريْن في نهاية المقطع والقصيدة.

فأمّا بنية القافية الأساسّية فقد توزّعت بشكل استراتيجي نشر إيقاعه بوضوح بما توفّر له من عناصر صوتية ومن خلال اطّرادها على النّحو التّالي:

(السّحاب، غراب، بالرّكاب، المستطاب، بالحراب، فالحب آب، المستجاب، شباب، الغيب، الثّياب ، شباب، وباب، الخراب)

وقد انتظمت في نهايات الأسطر (الرّابع، التّاسع، الثّالث عشر، الخامس عشر، التّاسع عشر، الرّابع والعشرين، الخامس والعشرين، السّادس والعشرين، السّابع والعشرين، الثّلاثين، الثّاني والثّلاثين، الثّالث والثّلاثين، التّاسع والثلاثين، أي الأخير).

والملاحظ أنّ القافيّة قائمة على تراكيب صوتيّة متجانسة ومخارج متقاربة ومقاطع متشاكلة: ومن مظاهر التّماثل الحاصل بين هذه البنيات تكرار المقطع

(راب) في الكلمات: (غراب، الحراب ،الخراب)، تكرار المقطع (باب) في الكلمات (شباب، شباب ثانية، باب)، تكرار المقطع (المُسْتَ) مرتيْن في (المُسْتَطاب، المُسْتَجَاب)، تكرار المقطع آب) بعدد كلّ الكلمات إلاّ واحدة (الغيب).

ولعلّ هذا المدّ في هذا المقطع هو الأكثر تأثيرا في إطالة تنغيم الصّوت، وتجميل الإيقاع المفتوح بهذا الشّكل.

ويلاحظ أنّ هذه الكلمات جلّها أسماء ولا نجد الفعل إلاّ مرّة واحدة، وهو توافق صرفيّ آخر ينضاف إلى الجوانب المشكّلة لحيثيات بنية القافيّة، ثمّ إنّ هذه الكلمات اشتركت في "الــ" التّعريف، فكانت ثمانية منها مُحَلاّة بها.

وفي نهاية المقطع الثّالث، وفي نهاية القصيدة "مراثي اليمامة" تلفت انتباهنا قافية صغرى تتموقع في السّطرين السّادس والثّلاثين والسّابع والثّلاثين على التّوالي، مسجّلة حضورا خفيفا يشغل مجالا صوتيا بإمكانه كسر رتابة المجال الصّوتي السّابق للحظات، فيفسح بذلك فرصة لتنويع في القافيّة يثري البنيات السّالفة، ثمّ سرعان ما ينتهي ليفسح المجال من جديد لبنية القافيّة الكبرى المستحوذة على التشكيل الصّوتي بمقاطعها، والصّانعة لعناصر الإيقاع لكلّ المقطع.

وهذه البنية الصّغرى تصنعها اللّفظتان (أبهى وأزهى) وقد نالتا حظوظا كبيرة من التّوافق والتّأهيل للعب الدّور القافويّ، فهما على المستوى الصّرفيّ، اسما تفضيل على وزن "أفعل"، وعلى المستوى النّحوي يظهر كلّ منهما منصوبا، وعلى المستوى البلاغي تتجانس اللّفظتان جناسا ناقصا فلا يفرق بينهما إلاّ الباء والزّاي، ويحدث التّطابق بينهما في النّطق والوزن ومخارج الحروف، ويكتمل هذا التّماثل حين تغدو اللّفظة الأولى حاملة معاني ودلالات اللّفظة الثّانية لدرجة قيام احتمال استبدال إحداهما بالأخرى في اختيار تراكيب السّطريْن، فسيان القول :

- لتظلّ الحقيقة أبهى . } و (لتظلّ الحقيقة أزهى)
- وترجع حلتهاــ في سنا الشمس أزهى } و (وترجع حلتها في سنا الشّمس أبهى).

الخاتمة

استهدف البحث تحليل ديوان: "أقوال جديدة عن حرب البسوس" للشّاعر المصريّ **أمل دنقل** من أجل الكشف على البنيات الأسلوبية المكوّنة للخطاب الشّعريّ في المستويات التركيبيّة والدّلالية والعروضيّة. وكان من نتائج ذلك ما يلي:

1- المستوى التّركيبيّ:

*- كشف الإحصاء نسبة عالية للجمل الاعتراضيّة كظاهرة أسلوبيّة لم تخل منها قصيدة ، تمّ تصنيف أهّم بنياتها إلى سبع.

*- الجمل الاعتراضيّة على اختلاف أنماطها (من المفردة الواحدة إلى الجملة) شكّلت مستوى خاصّا من اللّغة داخل مستوى آخر خاصّ من اللّغة، ومن ثمّ فإنّ البنيات الاعتراضيّة – على كثرتها- نظام فاعل لا يمكن تجاهله، ولهذا كان مستوى الأداء الدّلاليّ فيها رفيعا.

*- اعتبار التّكرار أحد الأعمدة المعوّل عليْها، ليس في المساهمة في تشكيل لحمة اللّغة الشّعريّة فقط ، ولكن لأنّ بنياته الصّوتيّة والإيقاعيّة مؤشّرات لتكريس دلالاته الكثيفة.

*- على الرّغم من محاولة تضييق المجال في التّعامل مع التّكرار في حدود: (الفونيمات، الكلمات، الجمل) إلاّ أنّ دائرة الإحصاء كانت واسعة ورصد البنيات أفضى إلى انفتاحها على حقول دلاليّة كثيفة.

*- لا يمكن اعتبار التّكرار ظاهرة سلبيّة تعكس قصورا تعبيريّا لغويّا عند الشّاعر.

* - تمّ إحصاء النّظام الفعليّ في الدّيوان فكشف ذلك عن تقدّم الفعل المضارع بشكل مهيمن يليه الفعل الماضي ويليه فعل الأمر بنسبة أقّل، وتبيّن خلال رصد البنيات الفعليّة ثراء شبكة الأفعال لازمةً أو متعديّةً.

*- تمّ إحصاء النّظام الاسميّ موازاة لما سبق وكشف ذلك عن تقدّم كبير للمصادر ثمّ أسماء الفاعلين ثمّ أسماء المفاعيل وبقيّة المشتقّات، ولوحظ أثناء مقارنتهما حدوث توازن بيْن النّظاميْن مع تقدّم طفيف للنّظام الفعليّ.

*- يؤدّي جهاز النّظام اللغوي (أفعالا وأسماء) أدوارا صوتيّة وإيقاعيّة ودلاليّة، وهو نظام لغويّ متميّز طافح بخطاب شعريّ له خصوصيّاته.

* - كشف الإحصاء شبكة أساليب إنشائية غاية في الثّراء والتّنوّع تنزع نحو الحماسة والهجومية والتّحامل، يتقدّمها الاستفهام، ثمّ النّهي، ثمّ الأمر، ثمّ النّداء ممّا أخصب حقل الخطاب الشّعريّ بالدّلالات المتنوّعة وفق الأغراض المختلفة.

*- أظهر التّحليل تقاطع بنيات الأساليب الإنشائية: نهيا وأمرا واستفهاما ممّ عمل على إحداث خطاب مرن متعدّد الأطراف يوهم بالحوارية.

2- المستوى الدّلاليّ:

* - حقول الدّلالة في شّعر دنقل تُغري بتناولها بدراسة خاصّة مستقلّة.

* - استخدام القناع مظهر ذكاء لتمرير الخطاب الشّعريّ المزدوج والمفتوح على القراءات المتعدّدة الّتي تراهن على قارئ عمدة ومتلقّي نموذجيّ.

* - اتّضح في المجال ذاته أنّ الشّعر عند دنقل لا يغيّب الفكر الإنساني في أيّة مرحلة، بل إنّه يلتصق بالحاضر ويتطلّع إلى المستقبل ويمنح فرصة لماضي الأمّة المشرق أن يقول كلمته.

* - برز بشكل جليّ أنّ قصائد د دنقل تطرح رهانا حضاريا وثقافيا من خـــلال توظيف الأسطورة، والرّمز دون غلوّ في الغموض.

* - تعامل البحث مع الصّورة الشّعريّة في أنماط: حسيّة، ذهنيّة ورمزيّة واكتفى بتحليل عدد من النّماذج ، ولكن مبحث الصّورة الشّعريّة بكلّ أنواعهـــا وجوانبهـــا يحتاج دراسة مستقلّة معمّقة، وقصائد الدّيوان تتوفّر على النّماذج المطلوبة.

* – أفضى التّعامل مع الدّيوان إلى قناعات منها:

القصيدة الشّعريّة عند أمل **منعرج** لامتحان المواقف والمبادئ والرّجولة، و**مدرسة** لتعليم التّحديّ والتّصدّي والمواجهة ورفض الذّل والخضوع ، و **منبر** لإعلاء كلمة الحقّ في أصعب الظّروف والجهر بقول " لا" في وجه من يقولون "نعم" لأنّ الاختيار يتطلّب "كن أو لا تكن".

3– المستوى العروضيّ:

*– التزم الشّاعر بحريْن شعريّيْن صافيّيْن هما بحر المتدارك و بحر المتقارب كلاّ في قصيدة على حدة ثمّ واشج بيْنهما معا في قصيدة واحدة، وهو تنميط عروضي يوقع التّجربة ضمن الشعر الحرّ ، شعر التفعيلة.

*– كشف التّقطيع العروضيّ عن مؤشّرات نضج في بنيات التّفاعيل من خلال هيمنة تفعيلة "فَعُولن" في بحر المتقارب في المقام الأوّل، ثمّ تفعيلة "فَعُول" في المقام الثّاني وهيمنة تفعيلة "فَاعِلن" في بحر المتدارك في المقام الأوّل، ثمّ تفعيلة "فَعِلن"في المقام الثّاني.

*– تبيّن من خلال التّقطيع العروضيّ كذلك ثراء بنيات القافية وتنوّع الأحرف الرّويّة الّتي يشيع في مقدّمتها: الدّال، اللاّم، والميم، ويجمع ذلك البناء بين موسيقى خارجيّة وأخرى داخليّة للقصيدة على نحو يناسب التّجربة الشّعورية والإيقاع العام للنّصّ.

*– أن هناك جهات نصيّة كثيرة مسؤولة عن صنع الإيقاع وموسيقى النّص الدّاخليّة والخارجيّة تتجاوز القافية والوزن إلى بعض التّراكيب.

*– وافقت خصائص التّحليل العروضيّ خصائص الشّاعر النّفسيّة كالقلق والاضطراب وتجلّى ذلك في الزّحافات والعلل.

*- ليست نهاية السّطر الشّعريّ مسؤولة عن تحديد نهاية التّفعيلة بالضّرورة، فالتّفعيلة تنشطر بيْن نهاية السّطر الشّعري ّوبداية السّطر الموالي وتصل بيْنهما،وليست نهاية السّطر هي التّي تحدّد القافية بل إنّ أمر القافية موكول إلى نهاية وتمام المعنى.

*- هندسة النّص الصّوتيّة نظام واسع متعدّد الآليات الفاعلة لكنّها تعمل منسجمة إيقاعيّا وفق معالم القصيدة "الدّنقليّة بخصائصها المتفرّدة المستقلّة.

وفي الأخير أحمد الله تعالى وأشكره على أن وفّقني لإتمام هذا البحث ، وأسأله سبحانه المزيد.

قائمة المصادر والمراجع

المصـــــــادر والمراجع

1. القرآن الكريم.

2. الأعمال الشّعريّة الكاملة، أمل دنقل، تقديم د/ عبد العزيز المقالح، مكتبة مدبولي القاهرة ط1987.
3. تفسير الطّبري، الرّبع الأخير للقرآن الكريم، شركة الشّهاب الجزائر.
4. لسان العرب، ابن منظور ج1 / ط 1 / 1955.
5. المنجد الأبجدي، دار المشرق بيروت، المكتبة الوطنيّة ط1986.
6. المنجد في اللّغة والأعلام دار المشرق، بيروت ط2000/38.
7. أعلام الأدب العربيّ المعاصر سير ذاتيّة، روبار كامبل، الشركة المتّحدة للتّوزيع، بيروت ط1/ 1996، مجلّد1 .
8. اطرادات أسلوبيّة في القرآن الكريم رصد واستدراك، محمّد إقبال عروى، دار الأمان للنّشر والتّوزيع الرّباط ط1.
9. أمل دنقل شاعر على خطوط النّار د/ أحمد الدّوسري، المؤسّسة العربيّة، للدّراسات والسير ط2004.
10. أدباء العرب في الأعصر العبّاسيّة حياتهم، آثارهم، ج2، دار مارون عبود ط1979.
11. استراتيجيات القراءة التّأصيل والإجراء النّقديّ د/ بسّام قطوس، عالم الكتب، القاهرة ط1 /2005.
12. أزمة الحداثة في الشّعر العربيّ الحديث أحمد المعداوي، منشورات دار الجديدة الغرب ط1، 1993.
13. إيقاع الشّعر العربيّ من الدّائرة إلى الحرف دراسة في فلسفة العروض، د/ أحمد فوزي الهيب، دار القلم ط2004.

14. اتّجاهات الشّعر العربيّ المعاصر، د/ إحسان عبّاس، عالم المعرفة فبراير1978.
15. أساليب الشّعريّة المعاصرة، د/ صلاح فضل، دار قباء للطّباعة والنّشر والتّوزيع (القاهرة) ط1998.
16. اللّهب المقدّس، مفدي زكريا، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، زيروت يوسف الجزائر 1991.
17. بنية اللّغة العربيّة، جون كوهن، ترجمة: أحمد الولي/ محمّد العمري دار توبقال ط1 / 1986.
18. بناء القصيدة في النّقد القديم في ضوء النّقد الحديث، د/ يوسف حسن بسّام، دار الأندلس للطّباعة والنشر والتّوزيع ط2002.
19. القراءة النّسقيّة سلطة الأبنية ووهم المحايثة أحمد يوسف، ج1، منشورات الاختلاف، ط1 /2003.
20.الشّعر العبّاسيّ والمقاربات الحداثيّة البنيويّة والأسلوبيّة والسّميائيات هواري بلقاسم، مكتبة الرّشاد للطّباعة والنّشر ط2005.
21. الأسلوبيّة والأسلوب، عبد السّلام المسدّي ط2/ 1982.
22. الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، د/ منذر عياشي، مركز الانماء الحضاريّ.
23. البلاغة والأسلوبيّة د/ محمّد عبد المطّلب، مطابع الهيئة المصريّة العامّة، 1984.
24 . البحث الأسلوبيّ معاصرة وتراث، د/ رجاء عيد منشأة المعارف، الإسكندرية ط1993.
25. الأسلوبيّة، جورج مولينيه، ترجمة بسّام بركة، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع ط1 / 1999.
26. الأسلوبيّة مدخل نظريّ ودراسة تطبيقيّة ط1 / 2004 مكتبة الآداب.
27. البلاغة والأسلوبيّة، هنريش بليث، ترجمة محمّد العمري، إفريقيا للشّرق ط1999.

28. الأسلوب الأدبيّ، عليّ بوملحم، المكتبة العصريّة، صيدا بيروت.
29. البنى الأسلوبيّة دراسة في أنشودة المطر للسيّاب د/ جسن ناظم، ط1 / 2002.
30. الأسلوبيّة في النّقد العربيّ الحديث، دراسة في تحليل الخطاب د/فرحان بدري الحربي، م. الجامعيّة للدّراسات والنّشر ط2003.
31. الشّعر العربيّ الحديث والمعاصر، د/ خليل موسى، ط2000 دار الكتاب العربيّ.
32. المصحف المفسّر، محمّد فريد وجدي، الدّار العربيّة للكتاب، ج3/ ط1988.
33. الأعمال الشّعريّة الكاملة، أمل دنقل، مكتبة مدبولي ط2/ 1987.
34. النّشر في القراءات العشر، ابن الجزري، دار الكتاب العربيّ ج1.
35. البلاغة الوافية، د/ محمود شيخون، مكتبة الكليّات الأزهريّة القاهرة.
36. القواعد الأساسيّة للّغة العربيّة حسب منهج متن الألفيّة لابن مالك، السيّد أحمد الهاشمي، دار الكتب العلميّة لبنان.
37. المتوسّط الكافي في علميّ العروضي والقوافي، موسى ابن الملياني نويوات، ط3/ المؤسّسة الوطنيّة للكتاب.
38. القريب أم المتدارك، دراسة جديدة في عروض الخليل في ضوء الكتاب العروض لأبي الحسن أحمد بن محمّد العوضي تحقيق وشرح د/ عقيل المرعي، دار القلم العربي ط2004.
39. التّفسير النّفسيّ للأدب، عزّ الدّين إسماعيل، دار العودة، بيروت ط4/ 1980.
40. الاتّجاهات الجديدة في الشّعر العربيّ المعاصر، د/ عبد الحميد جيدة، ط1 / 1980، مؤسّسة نوفل، بيروت.
41. النّقد الأدبيّ الحديث مقاييسه واتّجاهاته وقضاياه ومذاهبه، د/العربي حسن درويش، مكتبة النّهضة المصريّة، القاهرة ط2.

42. الرّمز والدّلالة في شعر المغرب العربيّ المعاصر(فترة الاستقلال) د/ عثمان حشلاف، منشورات التّبيين الجاحظيّة، سلسلة الدّراسات الجزائر2000.
43. الأعمال الشّعريّة الكاملة، الشّاعر أمل دنقل –المقدّمة– عبد العزيز المقالح، مكتبة مدبولي القاهرة، ط3، 1987.
44. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، السيّد أحمد الهاشمي، ضبط وتحقيق وتوثيق، د/ يوسف الصّوميلي، م المصريّة، بيروت ط1 /1999.
45. حركة الحداثة في الشّعر العربيّ المعاصر، كمال خير بك، ط1 1983.
46. فنّ البديع، د/ عبد القادر حسين، دار الشّرق ط10 /1982.
47. قضاء المتخيّل ورؤيا النّقد، قراءات في شعر عبد اللّه رضوان ونقده، إعداد وتقديم، زياد أبو لين، دار اليازوردي، العلميّة للنّشر والتّوزيع، عمّان الأردن ط2004.
48. في اللّغة، دراسة منهجيّة متخصّصة في مستويات اللّغة، د/ أحمد شامية، البلاغ للنّشر والتّوزيع ط1 /2002.
49. قراءة في الشّعر العربي الحديث والمعاصر، د/ خليل موسى، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق ط2000.
50. دراسة سميائيّة تفكيكيّة لقصيدة، أين ليلاي، لمحمّد العيد، د/ عبد الملك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر.
51. دروس في البلاغة العربيّة نحو رؤية جديدة، الأزهر الزناد، المركز العربيّ، الدّار البيضاء.
52. دراسات في الأدب المعاصر، د/ عبد المنعم خفاجي، دار الطّباعة المحمديّة بالأزهر، القاهرة.
53. مناهج النّقد المعاصر، د/ صلاح فضل، دار الآفاق العربيّة، ط1996.

54. مبادئ اللّسانيّات البنيويّة دراسة استيمولوجيّة، الطيّب دبة، ط1 /2001.
55. من الصّورة إلى الفضاء الشّعريّ العلائق، الذّاكرة المعجم والدّليل، قراءات بنيويّة دار الفكر، ط1 / 1993.
56. شعراء العمر القصير، الشّعراء المعاصرون، أحمد سويلم، أوراق شرقيّة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط1 /1999.
57. نظريات الشّعر، مصطفى حركات، دار الآفاق، ص8.
58. علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، د/ صلاح فضل، ط1988، النّادي الأدبي الثّقافي بجدّة.
59. علم الصّرف الصّوتيّ،morpho phonology ، د/ عبد القادر عبد الجليل، أزمنة للنّشر والتّوزيع1998.
60. عنف اللّغة، جان جاك لوسركل، ترجمة محمّد بدوي مراجعة سعد مصلوح، الدّار العربيّة للعلوم، المركز الثّقافي العلميّ، 2005.
61. عناصر الإبداع الفنيّ في شعر أحمد مطر، كمال أحمد غنيم، مكتبة مدبولي ط1998.
62. هذا الشّعر الحديث، عمر فروخ، دار لبنان للطّباعة، والنّشر بيروت لبنان، ط2/1985.

المجـــــــــلاّت:

1- مجلّة النّقد الأدبيّ أحمد درويش، فصول المجلّد الخامس، العدد الأوّل 1984.
2- مجلّة آمال د/ إبراهيم رماني: مدخل إلى الأسلوبيّة العدد61، 1984.
3- مجلّة فصول ، عبد اللّه حولة الأسلوبيّة الذّاتيّة أو النّشأويّة العدد1/ أكتوبر 1984.

4- مجلّة فصول، د/ صلاح فضل، علم الأسلوب وصلته بعلـم اللّغـة، العـدد1 /1984.
5- مجلّة الفكر المعاصر، رشيد بن حدّو، عدد49/48، 1988.
6- مجلّة المنهل، بشير ابرير: السّميائيّة وتبليغ النّص الأدبيّ، عدد524، 1995.
7- مجلّة ملتقى علم النّص، عبد القادر بوزيدة، دراسة ظاهرة أسلوبيّة (التّكـرار) في قصيدة السيّاب رحل النّهار، عدد14، 1999.
8- مجلّة ملتقى علم النّص، د/ نور الدّين السّـد، العـدد 14/ 1999، جامعـة الجزائر.
9- مجلّة الفيصل، نسيم الصّمادي، إيقاع اللّغة ولغة الإيقاع، عدد105، 1985.
10- مجلّة الفكر المعاصر، د/ أحمد المعداوي، أزمة الحداثة في الشّعر الحـديث العدد26، 1983.
11- مجلّة فصول، د/ جابر عصفور، مهيار الدّمشقيّ، أقنعة الشّـعر المعاصـر مجلّد 1 العدد4، 1981..
12- مجلّة فصول، أحمد كمال زكي، التّفسير الأسطوري للشّعر الحديث المجلّـد الأوّل، العدد4، 1981.
Sémiotique; DICTIONNAIRE RAISONNE DE LA THEORIE DU LANGAGE. ALGIRDAS JULIEN . GREIMAS : JOSEPH. COURTES .MARS 2003.

الفهـــــــرس

فهرس الموضوعات

* المقدّمة.....4-7

* مدخل نظري

* اللّسانيات والتّحوّل النّقدي 9-12
* الأسلوبية وتحليل الخطاب 13
*الأسلوبيّة واتّجاهاتها:
* أسلوبيّة التّعبير..... 14
* الأسلوبيّة النّفسية..... 15
* الأسلوبيّة البنيوية..... 16
* الأسلوبيّة الإحصائيّة.....17-19
* أسلوبيّة الانزياح..... 20-21
* أسلوبيّة الاختيار..... 22-23
* أسلوبيّة التّركيب.....24

الفصل الأوّل

المستوى التّركيبي

المبحث الأوّل:

* **التّكرار**.....26-28
* جدول يرصد أنواع التّكرار في القصائد.....29-34
* تكرار الفونيمات ودلالاتها 35-44
* تكرار الكلمات ودلالاتها.....45-54
* تكرار الجمل ودلالاتها 55

المبحث الثّاني:

* **الاعتراض** 56-57
* جدول يحصي الجمل الاعتراضية في الدّيوان 58-59
* بنيات الجمل الاعتراضية:.....60-77

المبحث الثّالث:

البنيات التّركيبية اللّغوية 78-79
*جداول النظام الفعلي (الماضي ،المضارع ، الأمر).....80-82
* بنيات الفعل المضارع 83-87
*جدول بنيات الفعل المضارع 88-89
* جدول و بنيات الفعل الماضي 90
* جدول و بنيات فعل الأمر 91
* جدول يحصي مجاميع الأزمنة الثّلاث ونسبها في الدّيوان.....92
* **البنيات الاسمية في الدّيوان:**
* جدول إحصاء النّظام الاسمي في الدّيوان 93
* بنيات المصادر 94-96
* بنيات اسم الفاعل 97-98
* بنيات اسم المفعول 99
* بنيات صيغة المبالغة 100
* بنيات اسم الآلة 101-103
* بنيات اسمي الزّمان والمكان 104-105
* جدول أسماء الإشارة والاستفهام والأسماء الموصولة 106
* جدول إحصاء المصادر،أسماء الزمان والمكان والآلة 107
* محصّلة الصّيغ قي الديوان 108
* جدول أسماء الفاعلين وأسماء المفاعيل وصيغ المبالغة.....109
* محصّلة الصّيغ في الديوان 110

* جدول مقارنة النّظام الاسمي والنظام الفعلي في الديوان..... 111
* دراسة النّظامين الاسمي والفعلي في الدّيوان 112-117

المبحث الرّابع:الأساليب الإنشائية:

* البنيات الاستفهامية 118-133
* جدول يحصي تعداد أسماء الاستفهام.....134
* بنيات أسلوب النّهي.....135-150
* بنيات أسلوب الأمر 151-156
* بنيات أسلوب النّداء 157-160
* جدول موازنة بين الأساليب الإنشائية 161

الفصل الثّاني

المستوى الدّلالي

المبحث الأوّل

* لماذا التّراث في قصائد أمل دنقل؟ 163-165
* القناع و التّقمصّ 166-168
* القناع والتقمّص : المظاهر والدّلالات 169-175

المبحث الثّاني :

* الصّورة الشّعريّة في شعر أمل دنقل 176
* الصّورة الشّهرية ومفاهيمها 177-180
* الصّورة الحسيّة: نماذج ودلالات 181-191
* الصّورة الذّهنية: نماذج ودلالات 192-197
* الصّرة الرّمزية: نماذج ودلالات 198-205

المبحث الثّالث:

* الرّفض والتّمرّد 206
* الرّفض والتّمرد: المظاهر والدّلالات 207-221

الفصـــــــل الثّالث

المستوى العروضي:

المبحث الأوّل:

* البحران الشّعريان المستعملان في الديوان.....223-226
* استخدام بحر المتدارك 227
* جدول بحري المتدارك والمتقارب حسب استعمالهما في القصائد.....228

المبحث الثّاني :

* جداول إحصاء مقاطع و أسطر القصائد 229
* جداول توضح نسب وتوزيع البحرين على القصائد 230
* جداول إحصاء التّفاعيل وأنواعها 231-232

المبحث الثّالث:

* الأبنية العروضية دلالاتها ووظائفها :
* بنيات التفاعيل في قصيدة لا تصالح :الاكتمال والنّقص 233-239
* بنيات التفاعيل في قصيدة أقوال اليمامة ودلالاتها 240-242
* بنيات التفاعيل في قصيدة مراثي اليمامة ودلالاتها 243-244
* التّعداد العام لأنواع البنيات العروضية وتحديد نسبها في الدّيوان.....245
* التّعليق على الجداول 246-260

المبحث الرّابع:

* بنيات القافية وتجليات مستوياتها الصّوتية والإيقاعية والدّلالية..261-268
* جدول يوضح تنويع نظام القافية والأحرف الرّوية في الدّيوان ..269-271
* نظام القوافي والأحرف الرّوية في قصيدة لا تصالح 272-308
* نظام القوافي والأحرف الرّوية في قصيدة أقوال اليمامة .....309 -311
* نظام القوافي والأحرف الرّوية في قصيدة مراثي اليمامة 312-322

* **خاتمة** 326-323

قائمة المصادر والمراجع 334-329

فهرس الموضوعات 340-335

* **ملحق** :

* ترجمة حياة الشّاعر أمل دنقل .

* ديوان أقوال جديدة عن حرب البسوس.

الملحق

ترجمة لحياة الشاعر أمل دنقل

« إذا أراد النّاقد دراسة واستنباط هذا العالم المخْتفي وراء كلمات القصيـــــــدة ورموزها ووراء شكلها الظّاهري وصورها فلا بدّ له من تتّبع حياتي الشّخصية والعامّة ومجيء حياة النّاس في القرن العشرين وهم يولدون ويموتـــــــون وينتظرون على أرصفة شوارع المدن أو المكاتب أو المستشفيات أو مصّحات الأمراض القلبيّة والعقليّة». ([1])

الشّاعر:- عبد الوهاب البيّاتي.

«صرخ النّاقد الفرنسي **تودي** في وجه صديقه الفيلسوف **جان بول ســـارتر** متســـائلا كيـــف أضاع هذا الأخير وقته في كتابة مؤلّفه الضّخم عن الشّاعر المتمرّد الكبير **جان جينيه** قدّيسًـــا وشهيدا متناولاً حياته ولهوه وعبثه وتشرّده وعبقريّته أجاب **سارتر:** «يا صديقي لقـــد أردت أن أعرف ماذا كتب **جان جينيه** ورأيت أنّ مجرد قراءة أشعاره وأعماله المســـرحيّة ليســـت كافية على الإطلاق». (2)

---

(1) +2) ينظر:د. أحمد الدّوسري.أمل دنقل شاعر على خطوط النّار.المؤسسة العربية للدراسات و لنشر ط 2004. ص14/13.

هذه المسوّغات وأخرى كثيرة تُبيح لنا الوقوف في محطّات هامّة من حياة شاعرنا **أمل دنقل** لأنّنا نراها قناعة لابدّ منها و شهادات واقعية يطبَع ذكرُها تجربة صدق في قصائده ويوفّيها حقّها من الواقعية والالتزام، وحين يعرف القارئ حقّ المعرفة آهات الشّاعر وجراحاته اليومية كأيِّ مواطن إنسان.

فإنّه يشعر به وينسجم معه نصًّا ونبضًا، ويشاركه روحًا ووجدانًا فيتألّم لألمه وينفعل لانفعاله، ويتفهّم طبيعة سلوكاته، ويكون ذلك مُعينا له على تلمّس كثير من الحقائق في قصائده.

كما يكون سبيلاً تضئ للقارئ ماهية إبداع الشّاعر، وطريق اهتداء إلى مَكمَن شعريّته، ونافذة نطلّ من خلالها على الكيفية الّتي يشكّل بها عالمه الخاصّ واختيارها نمطاً يحمل خصوصياته في نصوصه الشّعريّة وبنياته الأسلوبيّة وأسيقته الخطابيّة.

إنّ إغفال هذه النّاحية – حياة الشّاعر– في مثل هذا الموقف وفي مثل هذه الدّراسة يُعدّ إجحافًا وتقصيرا من جانبنا في حقّ الشّاعر لذلك نرى أنّ معرفة حياة الشّاعر **دنقل** في حدّ ذاتها قصيدة مطوّلة لعلّها أطول قصائده كلّها، بل لعلّها القصيدة الّتي لم تنتظِم في بحر من بحوره الشّعرية، ولم تُرْوَ في حرف من حروفه الرّوية، ولم تستوعبها قافية من قوافيَه الشّعرية، بل إنّها القصيدة الّتي جمعت كل بحوره وكلّ قوَافيَه وكلّ حروفه الرّوية، وهي الّتي نظّمته ولم ينظِّمها ولعلّها القصيدة الّتي أنهته قبل أن ينهيها.

مثل **أمل دنقل** مثل شعراء عظام لم يشأ القدر أن يحبس حياتهم في زمان محدّد كي يكونوا خارج البداية وخارج النّهاية، وتضمن الأيام لهم أعمارًا أطول من أعمارهم ،فيحيون في أعمالهم وفي قلوب النّاس وتتوزّع لحظاتهم في أشعارهم، فكلّ بيْت عمْرٌ بأكمله وكلّ قصيدة دنيا واسعة وكل ديوان دهر مُمتد.

فشأنه «شأن الشّاعر العراقي الكبير بدر شاكر السيّاب الّذي ولد في قرية جيكور في الرّيف لم يعثَر للشّاعر **أمل دنقل** على تاريخ ميلاد محدّد، ربّما لأنّ الأهل آنذاك في صعيد مصر لم يهتموا كثيرًا بتاريخ ميلاد أبنائهم، وربّما أمل دنقل ذاته لا يعرف تاريخ ميلاده على وجه الدّقة، تدلّ على ذلك التّواريخ المتباينة الّتي كان يعطيها للصّحفيين والنّقاد الّذين كانوا يجرون معه لقاءات صحفيّة بيّن حين وآخر»([1])

---

(1) ينظر: د. أحمد الدوسري، أمل دنقل شاعر على خطوط النار، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط.2004 ص14.

مولد ه ونّشأته يتيما:

دون الخوض في أسباب التباين([1]) الحاصل في شهادات الدّارسين والباحثين واختلافهم حول تاريخ ميلادي دقيق للشاعر نرجّح ما تمّ الاتفاق عليه وهو الشّائع الّذي مال إليه رأي عدد كبير منهم حول مولده في 23 يونيو 1940. وإذا كان الباحثون والدّارسون خاضوا كثيرا حول تاريخ ميلاده فإنّهم أجمعوا على مكان ولادته وهو قريةِ القلعة في محافظة **قـــنا** بالصّعيد المصري .

---

(1) * كتب الشّاعر **بدر توفيق** عام 1969 في مجلّة الآداب بمناسبة صدور الّديوان الأوّل "البكاء بين يديّ زرقاء اليمامة": «– **محمد أمل محارب دنقل**– الّذي يبلغ طوله 184 سم، ووزنه 60 كلغ والّذي ولد في 1940|06|23. في قرية **قـــفـــط** الّتي تبعد 20 كلم من محافظة **قـــــنا**».

* كتب **نسيم مجلّي** بعد وفاته: «ولد **أمل دنقل** في23 يوليو 1941 بقرية **القلعة** جنوب مدينة **قـــنا** بأقصى صعيد مصر، ومات في 21 مايو 1983 بالمعهد "القومي للأورام بمدينة القاهرة". وبيْن البداية والنّهاية نهاية شاقّة ومضنية بل ملحمة رائعة من جهاد النّفـــس وجهاد الآخرين».

*أجرت مجلّة "اليقظة" الكويتيّة حوارًا مع الشّاعر **أمل دنقل** بتاريخ 1977|10|17 ذكر فيه الشّاعر « ولد في **الأقصر** مدينة الفراعنة عام 1942، وانتقل إلى القاهرة في عام 1958، أوّل مرّة يرى فيها القاهرة كانت هذا العام ،عندما التحقتُ بكليّة الآداب قسم اللّغة العربية ».

* يذكر **قاسم حدّاد** في: الموقف العربي – مايو 1983، «أنّ **أمل دنقل** كان في محافظة **قنا** قرية **القلعة** 1940 في الصّعيد المصري».

* يكتب **أسامة فوزي في الفجر**، الملحق الثقافي عام 1983 يقول «ولد **أمل دنقل** في23 يونيو 1940 في قرية **القلعة** الواقعة في محافظة **قنا** بصعيد مصر ويقال إنّها كانت عاصمة للفراعنة».

* كتب **جهاد فاضل**: "**أمل دنقل** حياته وشعره" في آفاق عربية 1984

« ولد **أمل دنقل** سنة 1940 في قرية من صعيد مصر تدعى **القلعة**».

ينظر: د.أحمد الدوسري ، أمل دنقل شاعر على خطوط النار ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط 2004 ص 15

* وكتب **أحمد سويلم** في كتابه: "شعراء العمر القصير في جزئه الثاني" «ولد **محمّد فهيم محارب دنقل** في 23 يونيو 1940 بقرية القلعة محافظة **قنا** في بيئةٍ محافظة ورثت الكثير من التّقاليد الّتي تدعو إلى الانغلاق والقسوة».

ينظر: أحمد سويلم، شعراء العمر القصير، الشّعراء المعاصرون ج2 أوراق شرقية للطباعة والنّشر والتّوزيع ط1. يناير 1999. ص170 .

كان والده معلّمًا يأتي بأسرته فيقيم في **قنا** حيث يعمل في التّدريس فإذا انتهت السّنة الدّراسية ولّى أدراجه إلى قريته **القلعة**، وكان المعلّم والد الشّاعر أزهريًا حصل على إجازة العالمية عام 1940 فأطلق اسم **أمل** على مولوده الأوّل تيمنًا بالنّجاح الّذي أدركه في ذلك العام، وكان يكتب الشّعر العمودي ويملك مكتبة ضخمة متنوّعة وهي الّتي ستكون المصدر الأوّل في ثقافة ولده **أمل** الشّاعر.

وليت قدَرَ الشّاعر أمهله فرصة العيش في كنف مفاهيم الأبوّة المقدّسة، فقد افتكّ منه الموت والده 1950 وهو ابن عشرة أعوام، وكان قبلها قد افتكّ منه شقيقته الصّغرى بنت العامين وظلّ يكبت هذه الحادثة الأليمة حتّى كبر، فَلاذَ إلى البوْح عنها أيّام كان مريضًا في الغرفة رقم 8 "بمستشفى الأورام بالقاهرة"، فعاوده الألم وعصر قلبه وذكّره صور الفاجعة ومشاهد الموت الّتي عقدت لسانه في صغره فما استطاع تكلّما.

أمّا الآن ومن الغرفة رقم 8 وشبح الموت في انتظاره فإنّه يقول:

- **أتذكّر**
- **أختي الصّغيرة ذات الرّبيعيْن**
- **لا أذكر حتى قبرها**

المنطمس

- **هل أنا كنت طفلاً ...**
- **أم أنّ الّذي كان طفلاً سواي ؟**
- **هذه الصّورة العائليّة ...**
- **كان أبي جالسًا، وأنا كنت واقف ... وتتدلّى يداي !**
- **رفسة من فرس**
- **تركت في جبيني شجًّا ، وعلّمت القلب أن يحترس...**
- **أتذكّر...**
- **سال دمي ...**
- **أتذكّر ...**

- **هذا الطّريق إلى قبره...**
- **أتذكّر ...**
- **أختي الصّغيرة ذات الرّبيعيْن،**
- **لا أتذكّر حتّى الطّريق إلى قبرها**
  المنطمس. ([1])

ورغم كل شيء يصبر ويتحمّل مسؤوليّته اتّجاه أمّه وشقيقه، ولكن أيّة مسؤولية يُكلّف بها **أمل** وهو لم يزل طفلاً انطوائيا خجولاً؟ ماذا يمكن للصّبي أن يفعل وهو يرى أقرانه ينعمون باللّعب في الشّوارع؟ في الوقت الّذي تُلقي عليه الأيام بعبئها مبكّرًا ولم يكن بعد مقتدرًا على اتّخاذ الإجراءات أو قادرًا على ردّ المظالم، وهو يرى أهله يسرقون أرض والده دون أن يفعل شيْئًا « توفي والده عام 1950 تاركًا عبء مسؤولية الأسرة على كاهل الأبناء،**أمل** الّذي كان يخطو إلى عامه العاشر فقط»([2]) هذا الطّفل الرّجل، هذا الصّبي المثقل بالمسؤولية، المثخن بالآلام والأحزان إلى حين: «وتظلّ هذه الأيّام ماثلةً في وجدانه حتّى عبّر عنها لاحقا في قوله:

- **ورأيْتُ ابن آدم.**
- **يَنْصِبُ أسوارَه حوْل مزرعةِ اللّه.**
- **يبتاعُ من حوْلِه حرصًا و يبيع لإخوته**
- **الخبْز والماءَ...**
- **يحْتلبُ البقرات العجافَ .**
- **لتُعطي اللّبن ..**
- **قلْتُ : فليكن الحُبّ في الأرْض**
- **لكنّه لم يكن ..**
- **أصْبح الحُبّ ملِكًا لمن يملكون الثمن**
- **ورأى الرّب ذلك غيْر حسن.** ([3])

---

(1) ينظر: أمل دنقل .الأعمال الشعرية الكاملة (أوراق الغرفة رقم 8) مكتبة مدبولي القاهرة ط2/ 1987 ص:361/360 .

(2) ينظر: أحمد سويلم "شعراء العمر القصير" الشّعراء المعاصرون ج2 .أوراق شرقية، للطباعة والنشر والتوزيع ط1 يناير 1999 ص 171.

(3) ينظر: نفس المصدر ص 171 – 172.

ومن حسن حظ الأمّ وأولادها أن قد ترك لها زوجها مسكنًا صغيرًا في المدينة، يسكنون طابقًا منه ويؤجّرون الطّابق الآخر ضمانًـــا لقوت الأولاد وتغطيةً لمطالبهم وقد ساعد في ذلك أحد الأقرباء وهو بمثابة عمّ الشّاعر **أمل**.

مراحل الدّراسة وقساوة التّجربة:

يلتحق أمل بالمدرسة الابتدائية وينهي بها دراسته عام 1952 ويكشف عن شخصيّة تلميذ يجمع بين الذّكاء والنّباهة والجديّة في العمل اتّجاه الدّراسة، واتّجاه أفراد أسرته المنقوصة الأب وما أدراك ما الحاجة إلى الأب في مثل هذا السّن!

فيفلح الفتى في الاعتداد بذاته ووراثة شخصية والده القويّة المنظّمة الّتي أمْـلتها عليه أمّه وحرصت على توجيهه ليتمثّل تعليماتها« كانت الأمّ بالغة العناية بأولادها، فالملابس نظيفة دائما كذلك الأيدي والوجوه، والصّورة الّتي بقيت في ذاكرتي **لأمل** من هذه الأيّام هي لطفل جميل، وسيم نظيف يرتدي أحيانا بنطلونا قصيرا، ويميل إلى الهدوء والوداعة وربّما إلى الخجل والحياء، نابه في الدّراسة معدود في المتقدّمين فيها، رغم صغر سنّه بين أقرانه»([1])

ويصف أحد أصدقاء الشّاعر **أمل** وهو الدّكتور **سلامة آدم** هذه الطفولة المنغّصة في هذه الشّهادة فيقول: « في الطّابق الأخير، في بيت من بيوت مدينة **قــنا**، يسدّ مدخلاً صغيرًا يقال له – الخان– تقيم أسرة صغيرة "سيّدة في الثّلاثين وثلاثة أبناء" ابن في الثانية عشرة، وابنة في الثّامنة أو التّاسعة وأصغر الثّلاثة طفل في حوالي الخامسة أو السّادسة، أمّا الابن الأكبر فاسمه **محمد أمل فهيم أبو القاسم محارب دنقل** و**دنقل** هو جدّ العائلة الأكبر،أمّا محارب فهو الجدّ المباشر **لأمل** و**فهيم أبو القاسم** هو اسم الأب، وتقطن العائلة بقرية **القلعة** وهي على بعد عشرين كيلومترا تقريبًا إلى الجنوب من مدينة **قنا**».([2])

---

(1) +(2) ينظر: د.أحمد الدوسري ، أمل دنقل شاعر على خطوط النار ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط 2004 ص 16|17.

وينشأ **أمل** الهادئ فتى الحياء الخجول ولكنه يضرب موعدًا لاحقًا للتمرّد الّذي ينتظر وقته، ويتظاهر بالوداعة انتظارا لوقت انفجاره كالبركان،إنّه مجرّد هدوء سبق العاصفة، هدوء أملته البيئة الأسريّة والاجتماعيّة الّتي تغرس في أنفس ناشئتها التّربية السّليمة وفق التّقاليد العربيّة الإسلاميّة، وتتحرّك بداخله عاصفة هوجاء حين يصطدم بواقع عربيّ وسياسيّ واجتماعيّ، لا يرضي تكوينه ولا تتّفق ومبادئه ولا تُجاري مواقفه وسلوكا ته و سيتبلور هذا في أشعاره لاحقا « يتميّز شعري بالقسوة والعنف ربّما بسبب البعد والعزلة»([1])

بداية نظم الشعر.

وتأتي مرحلة الثّانوية ويأتي معها ميول التّلميذ **أمل** إلى الشّعبة العلميّة على الرّغم من المحيط الأدبيّ الّذي يطوّقه من كل ناحية، ولم يكد التّلميذ **أمل** ينهي السّنة الأولى حتى كان ينّظم القصائد ويتحيّن فرص احتفال المدرسة بالأعياد الدّينية والوطنيّة فيشارك فيها بإلقاء قصائده «حتى دخول المدرسة الثانوية كان **أمل** التلميذ الهادئ، النّابه المجدّ في دراسته، والمنتظم والمستقّر في حياته، حتى إنّه بعد إتمام السّنة الأولى الثّانوية، اختار هو شعبة العلوم، بينما اخترت واختار الأبنودي شعبة الآداب لقد كان واضحا ومستقرا في ذهن **أمل** استعداده لمواصلة الدّراسة الأكاديميّة في تخصّص دقيق وكان يدعم ذلك بحرصه على التفوّق الدّراسي، كما كانت المذاكرة اليوميّة بندًا أساسيًا وهامّا في حياته في تلك الفترة».([2])

---

(1)) أماني السّيد. اليقظة1977 ينظر: د. أحمد الدوسري ، أمل دنقل شاعر على خطوط النار ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط 2004 ص 17.16

(2) الدّكتور سلامة آدم .أوراق من الطّفولة والصّبا . ينظر د. أحمد الدوسري ، أمل دنقل شاعر على خطوط النار، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ط 2004 – ص 21.

حفظه للقرآن الكريم.

أجمع رفاق الشّاعر أنّ هذه الفترة « كانت مرحلة تديّن وحفظ القرآن على يد سيّدنا كما كانوا يطلقون عليه في ذلك الوقت، وكان يكتب آيات القرآن على لوح من الصّفيح وكان سيّدنا يجد في **أمل** ما لا يجده في أطفال القرية فهو ينطق حروف القرآن نطقا صحيحًا و سليمًا كما يقولها سيّدنا وكان إعجاب سيدنا **بأمل** لا يفوقه إعجاب فيكتشف في حفظه للقرآن القدرة على النّطق السّليم لمخارج الحروف والإيقاع السّليم الحلو لآيات القرآن وكان يرتّلها ترتيلاً رغم صغر سنّه» ([1]) ويكتسب الفتى – مع مرور الأيّام– محبّة أهل القرية وينال تقديرهم ويغدو نموذجًا مواظبًا على الصّلاة ، ويطالبه النّاس ليؤمّهم في الصّلاة أحيانا في مسجد القرية.

حبّه للمطالعة.

وكانت المطالعة تأخذ حيزها من وقت دنقل فيتبادل الكتب مع أصدقائه باستمرار« وأذكر أنّني قرأت معه الكتب التّالية: الشّوقيات، وديوان "حافظ إبراهيم" ونهج البلاغة للإمام "علي بن أبي طالب"، رسائل "بديع الزّمان الهمذاني" وديوان "الشّريف الرّضي"، وآخر ما قرأناه في تلك المرحلة – مرحلة الطّلبة في المدرسة الثانوية– فيما تعيه الذاّكرة هو ديوان "أزهار الشّر" لبودلير ترجمة الشّاعر "إبراهيم ناجي" ثم ديوان "محمود حسن إسماعيل" أغاني الكوخ».([2])

---

(1) مصطفى الظهراني : أمل دنقل زميل الصبّا والشّباب .ينظر: د. أحمد الدوسري، أمل دنقل شاعر على خطوط النار، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر ط 2004 – ص22.

(2) الدكتور سلامة آدم. ينظر: نفس المصدر– ص22.

وتتويجا لهذا التكوين يكون للشاب أمل دنقل موعد مع الشّعر فيروي قائلا «بداياتي الشّعرية كانت سنة 1954 وسنّي اثنتا عشرة سنة، وعرضت أوّل قصيدة كتبتها وكانت مهلهلة – طبعًا– على مدرّس اللّغة العربية في المدرسة وكان شاعرًا فأخبرني، أنّني لا أصلح لهذه الصّناعة، فسألت أحد أصدقائي الأزهريّين عن كيفية أن يصير الإنسان شاعرًا فأخبرني بأنّ عليّ أن أحفظ ألف بيت من الشّعر، وفي السّنة التّالية كنت حافظًا لدواوين "أبي نوّاس" و"ابن الرومي" و"المعرّي" و"المعلّقات السّبع" فضلاً عن "الشّوقيات" ومسرحيات "شوقي" ومسرحيات "عزيز أباظة" أيضًا، ثم كتبت قصيدة جديدة وعرضتها على مدرس اللّغة العربية الّذي باركني هذه المرّة وفزت في ذلك العام بجائزة المتفوّقين ...

يقول **أمل فهيم** الطالب بـــ 3ع3 : ([1])

يا معقلاً ذابت على أسواره كلّ الأسود حشد العدوّ جيوشه وبالدّار والدّم والحديـــد.
يبغيك نصرًا سائغا لبغاته يا بور سعيد مادت قواهم القوى من عزم جندك لا تميـــد ظمِئ الحديد
فراح ينهل من دم الباغي العنيد قصص البطولـــة والكفاح عرفتها بور سعيـــــد.

(1) ينظر د. أحمد الدوسري ، أمل دنقل شاعر على خطوط النار، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ط 2004 – ص 24.

عوامل نبوغه.

لقد اجتمعت للشّاعر **دنقل** عوامل جمّة ، وتوافرت له ظروف كثيرة سلكت سبيلها إلى تيّاره الجارف فبدْءًا بأحداث وطنه مصر السّياسية وما لاقى من العدوان إلى وضع أمّته العربيّة "وأمّي كلّ بلاد تثور" ومظاهر تفسّخها وتفرّقها وتشتّت صفوفها، حيث لم يستطع الشّاب **دنقل** تقبّل هذه المشاهد السّلبية الّتي صبغت عصره وهو لم يزل حدثا يحمل في مخيّلته صورة ايجابية عن حضارة أمّته وتاريخًا مجيدًا حافلاً بالانتصارات، زاخرًا بالبطولات.

ولم يكن **أمل** بمعزل عن صعيده وما كان يقام فيه من مواسم للقصص الشّعبي والسّير والأساطير الّتي يقوم أصحابها بسردها ترفيهًا عن النّاس في غياب وسائل أخرى في هذه الأوساط الرّيفية فكان **أمل** يسجّل كلّ ما يقع تحت سمعه وبصره.

كان يسجّل سيرة "الزّير سالم وكليب" وسيرة "بني هلال"، وسيرة "سيف بن ذي يزن" ومن ثمّ فإنّه لن يبدو الأمر غريبا فيما بعد حين تجد هذه المعرفة التّراثية طريقها إلى نّصوصه الشّعرية .

والملاحظ أنّ أوّل كتاب يكون قد ترك أثره بارزًا في نفسية الشّاعر وامتلاك وجدانه وتغذية روحه وتزكية إيمانه أوّلا ثم اجتاح لغته وغذّى إلهامه فاستطالت خيالاته الشّعرية ثانيا، إنّ هذا الكتاب هو القرآن الكريم الّذي حفظه وأجاد نطقه وأحسن ترتيله فظهرت أمثلته في شعره بشكل واسع وظهر استلهامه منه في محطّات غير معدودة.

ينضاف إلى ذلك أنّ التوراة والإنجيل وجدا طريقهما إلى **أمل دنقل** وصبّا في كيانه قداستهما وكوّنا ثقافة مرجعيّة تزيل الحواجز بين الكتب السّماوية وتقرّب المسافات لدرجة اعتبار الشّاعر **دنقل** الكتاب المقدّس تراثا من المنطقة العربيّة حيث يقول:«لقد اعتقدت دائما بوحدة التّراث العربيّ،وآمنت أنّ "التّوراة" عندما دُوّنت فقد استعار واضعوها الأساطير الّتي كانت منتشرة بين الشّعوب الكنعانيّة والآرامية الّتي كانت تسكن المنطقة ومن ثمّ فإنّ لغة التوراة بل ترجمتها العربيّة لا تنفصلان عن روح "الكهانة" الّتي سادت جزيرة العرب، إنّ الاستفادة من إمكانيات التّراث الدّينيّ والأسطوريّ هو جزء لا يتجزأ من مهمّة الشّاعر».([1])

---

(1) انظر، د. أحمد الدوسري، أمل دنقل ، شاعر على خطوط النار، المؤسسة العربية للدراسات و النشر 2004 ص 79.

وفي ظلّ هذه النّظرة إلى الكتاب المقدّس تجاوز **دنقل** اعتباره مجرّد نصوص تشريعيّة إلى توظيفه إبداعيًا وأدبيًا في دواوينه الشّعر.

وكذلك فإنّ استفادة **أمل** من هذا الكتاب كانت كبيرة كما كانت استفادته من القرآن الكريم، يأخذ من القرآن سجعه وإيقاعه وجمال بيانه ويأخذ من الكتاب المقدّس روح إنشائه وتنزيله هذه هي الينابيع الثّقافيّة مجتمعة وبالتّفصيل والّتي شكّلت المكوّنات الأساسيّة لثقافة شاعرنا **أمل دنقل:**

- اللّغة العربية.
- القرآن الكريم.
- التّوراة والإنجيل.
- كتب التّراث.
- الشّخصيات التّاريخيّة والأسطوريّة والأسطورة.
- الحكايات والسِّيَـر والملاحم.
- الأغاني والمأثورات الشّعبيّة.
- الشّعر الحديث.([1])

---

(1) انظر: د. أحمد الدوسري، أمل دنقل، شاعر على خطوط النار، المؤسسة العربية للدراسات والنشر 2004 ص 72.

في عام 1957 يحصل **أمل** على شهادة الثّانوية غير أنّ نتائجه لم تكن عالية بما فيه الكفاية ولم تسمح له باختيار كليّة العلوم، فوجد نفسه يتوجّه إلى كليّة الآداب ويسجّل في قسم اللّغة العربيّة ومن هنا تكون الرّحلة من الصّعيد إلى جامعة القاهرة وما أدراك ما القاهرة بالنّسبة لشاعر يحمل مشروعه بين جنبيْه، وعلى حدّ قوله:

- **كنت لا أحمل إلاّ قلمًا بين ضلوعي.**
- **كنت لا أحمل إلاّ قلمي.**
- **في يدي خمس مرايا.**
- **تعكس الضّوء الّذي من دمي.**
- **افتحوا الباب.**
- **فما ردّ الحرس.**
- **افتحوا الباب ...أنا أطلب ظلاًّ.**
- **قيل كلاّ.**

ولم يكن في مقدور **أمل** أن يستوعب هذا العالم الرّحب وهذه الحياة الجديدة بأضوائها وضوضائها وازدحامها وثقافتها ومعرفتها ومعاركها الفكريّة ، واستيعاب الدّراسة والتّحصيل معًا، فكانت نتيجة ذلك الفشل خلال عاميْن متتالييْن، فجرّب حظّه في كليّة العلوم غير أنّه تركها، وانصرف نحو الشّعر والشّعراء وانجذب كليّة إلى أحدث الدّواوين الشّعرية وأبرز الشّعراء في السّاحة،وهو الفضاء الّذي كان دومًا يحلم به « لم أنشر أوّل قصائدي إلاّ عام 1958 في مجلّة "صوت الشّرق" ثم نشرت قصيدة تالية في جريدة المساء عام 1960 ، ثم نشرت ثلاث قصائد في الأهرام وقصيدة في مجلّة ثم فزت بجائزة المجلس الأعلى للفنون والآداب للشّعراء 1962 بقصيدة عموديّة ثم انقطعت عن الكتابة تمامًا في ذلك الوقت».([1])

وهي فترة خصّصها الشّاعر لمراجعة نفسه ومراقبة اختياراته وتنظيم توجّهاته « وجدت نفسي محاصرا بالأسئلة، لقد اكتشفت أنّه لا يكفي الإنسان أن يكون شاعرًا وقادرًا على كتابة الشّعر، هناك كثير من التيّارات الفكريّة والثّقافيّة الّتي كانت تموج في ذلك الوقت، والّتي لابدّ لي من الإلمام بها، وهكذا انقطعت عن قول الشّعر منذ سنة 1962 حتّى 1966، وكرّست هذه الفترة للقراءة فقط ».(2)

---

(1)+ (2) انظر: د.أحمد الدوسري، أمل دنقل، شاعر على خطوط النار،المؤسسة العربية للدراسات والنشر 2004 ص37/35/34 .

شهادات بعض رفاقه.

في عام 1965 يعود الشّاعر **أمل** إلى القلم وإلى كتابة الشّعر بروح جديدة وإقبال أكبر وتكون قصيدته "إجازة فوق شاطئ البحر" 1966 أوّل ما يكتب لأنّه في هذه الفترة كان موظّفا في الإسكندريّة في مصلحة الجمارك، وعلى الرّغم ممّا أهدته الإسكندريّة من جمال وسحر وما ألهمت به خياله من آي الشّعر ونفحاته حتّى إنّه أهدى ديوانه الثاني "مقــتل القمر" إلى هذه المدينة السّاحرة الإسكندريّة (سنوات الصّبا).

إلاّ أنّ القاهرة قهرته واستحوذت عليه بمنتدياتها الأدبيّة ومقاهيها، وشعرائها وصالوناتها الأدبيّة، فيقدّم استقالته "لجمرك السّويس" ويضع نصب عينيْه مقهى "ريش الأتلييه" والصّالونات الأدبيّة، يقول الدّكتور صبري حافظ:

«وذات يوم ظهر **أمل دنقل** في إحدى هذه التّجمعات، لم يكن كوجه إضافيّ للوجوه العديدة الّتي تزيد أو تنقص كلّ أسبوع، وإنّما ظهر كالإعصار القادم من البحر،كان قادمًا بالفعل من الإسكندريّة وقرأ علينا قصيدته "كلمات سبارتاكوس" الأخيرة:

- **المجد للشّيطان معبود الرّياح ،**
- **من قال لا في وجه من قالوا نعم ،**
- **من علّم الإنسان تمزيق العدم ،**
- **من قال لا فلم يمت ،**
- **وظلّ روحًا عبقريّة الألم ،**

منذ كلماتها الأولى مسّت الجميع تلك الكهرباء الفريدة النّادرة، كهرباء اكتشاف شاعر من جيلنا استطاع أن يصوغ باقتدار وبساطة ومباشرة كل رؤانا المبهمة. ([1])

---

(1) انظر: د.أحمد الدوسري، أمل دنقل، شاعر على خطوط النار،المؤسسة العربية للدراسات والنشر 2004، ص36.

ثم يقرأ له الدّكتور لويس عوض ويعجب به فيطلب من الشّاعر صلاح عبد الصبور ومن عبد المعطي حجازي وآخرين دعوة **أمل** إليه ويقول:

عرفت **أمل دنقل** نحو عام 1964، ولاحظت فيه شيئا وجّه نظري إليه لأنّه لم يكن من الأنماط الّتي ألفتها أثناء وجودي في الجامعة، وجدته شابّا شاردًا،لا أقول شارد الفكر ولكن كأولئك الّذين يسيرون بمفردهم في الحياة». ([1])

ولأنّه الشّاعر الطّامح إلى اعتلاء صهوة المواقف الشّجاعة فقد « أيْقن **أمل** أنّ الشّعر يجب أن يكون في موقف المعارضة حتّى لوْ تحقّقت القيَم الّتي يحلم بها الشّاعر .. لأنّ الشّعر حلْم بمستقبل **أمل** .. والواقع لا يكون جميلاً إلاّ في عيون السّذج!».([2])

في عام 1966 سكن **أمل** القاهرة وراح يحتكّ يوميّا ومباشرة بشعراء وأدباء عصره، ويطّلع على حقيقة مجتمعه ويلمس آهاته وجراحاته ويكاشف حقائق واقعه المعيش ويتفهّم عن يقين مجالات حياتهم المختلفة الأصعدة اجتماعيًا وسياسيًّا... فتتيح له شاعريّته وفراسة الاستفسار أن يتنبّأ للأحداث قبل وقوعها أحيانا فيكتب في هذه المرحلة الحسّاسة ماي 1966 قصيدته "الأرض والجرح الّذي لا ينفتح" ثم "بكاء بين يديّ زرقاء اليمامة" وفيها يبرز أبعاد مأساة وطنه في مستوى راقٍ من النّضج الفنّي. يقول في "بكاء بين يديّ زرقاء اليمامة":

- **أيّتها العرّافة المقدّسة.**
- **جئت إليك... مثخنا بالطّعنات والدّماء.**
- **أزحف في معاطف القتلى، وفوق الجثث المكدّسة.**
- **منكسر السّيف مُـغبّر الجبين والأعضاء.([3])**

---

(1) انظر: د. أحمد الدوسري ، أمل دنقل ، شاعر على خطوط النار ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر 2004 ، ص 36 .

(2) ينظر: أحمد سويلم ، شعراء العمر القصير ؛ الشّعراء المعاصرون . أوراق شرقية للطباعة والنّشر والتّوزيع في لبنان . ط1 ، يناير 1999 ، ص 175.

(3) أنظر: أمل دنقل .الأعمال الشّعرية الكاملة . مكتبة مدبولي القاهرة ، ط. الثالثة 1987ص121.

ومن هنا كانت رحلة التورّط الفعليّ مع الشّعر ومن هنا كانت معها رحلة التّمرد لشاعر يقف بالمرصاد لمسلسل انتكاسات عديدة ؛ فمن موت شقيقته الصّغرى ذات الرّبيعيْن الّتي انفطر قلبه الطريّ لافتقادها إلى موت والده بين يديه فلم يجد دمعًا يسكبه حزنا عليه وهو إذاك ابن عشر، إلى حلقات الفشل العويصة الّتي صدمت طفولته وشبابه، يفشل في الدّراسة الجامعية ويفشل في الاستمرار في الوظيفة في الإسكندريّة.

ويخرج منكسر النّفس متصدّع الذّات نازف القلب من فشل ذريع يتعلّق بأوّل حبّ في حياته، كان سببه أنّه لا يملك إلاّ طول قامته، وسمرة وجهه ولهيب شِعره، أمّا الفتاة فكانت البنت المدلّلة ابنة رجل ثريّ أحدب يرى الحياة كيس مال، لذلك كان الرّفض. يقول **أمل** :

- **قلت لها: يقال.**
- **عنك عن هذا الّذي باعته نفسه.**
- **فباع الشّرفا.**
- **الأحدب الذّي يرى الحياة كيس مال.**
- **فأنكرت... لكن شحوبها الرّهيب اعترفا،**
- **قلت: بنيّتي: هل تعرفين من أكون..**
- **الفقراء نحن**
- **لكن قلوبنا يفيض منها الخصب.**
- **والأثرياء هم**
- **لكنّما نساءهم ليست تلد**
- **لأنّهم لم يعرفوا – بنيّتي – عذاب الحبّ .**

وازداد عناد **دنقل** شاعر الرّفض والمعارضة، وحقوق المخلصين ومحبّي الحريّة، وكان يشعر بخطورة ذلك ويحترس أيّما احتراس من النظام« ازدادت أيضًا الضّربات والسّياط الّتي تطاردني من الخلف، لقد كانت جميع أشعاري تعارض النّظام لكن لا أحد يستطيع أن يثبت عليّ تهمة تدخلني السّجن».([1]) وبين الاحتراس والحذر والعناد والمعارضة عظم شأن أمل دنقل :« هذا هو شاعر السّنوات العشر المقبلة تنبته أرض مصر». ([2])

---

(1) انظر: د. أحمد الدوسري، أمل دنقل، شاعر على خطوط النّار، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر ط2004 ص43

(2) الشّاعر صلاح عبد الصّبور انظر: د. أحمد الدوسري، أمل دنقل، شاعر على خطوط النّار، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر ط2004،ص159.

مرحلة الزّواج :

في هذه المرحلة الرّومانسية من حياة **أمل** وفي حدود 1976 يكون له اللّقاء مع الأمل وتجمع الأيّام بينه وبيْن الصّحفيّة **عبلة الرويني**، العاملة في جريدة "الأخبار" ويقترب الشّعر من ساحة الإعلام وتبدأ العلاقة هادئة إنسانيّة حميميّة ثمّ تتوّج بالزّواج في حدود سنة 1978، وتجد **عبلة الرويني** الصّحفيّة نفسها زوجة لشاعر – وتزوّج شاعر ليس بالهيّن عند العارفين لهذا الأمر– كان **أمل دنقل** يكثر التنقّل ودائم التّرحال سُنّة ورثها عن والده، ولأنّه لا مسكن له اتّخذ "مقهى ريش" مقرّا له، ولأنّه لا مال له يجد به سبيلاً إلى بيت يأويه وزوجته، رضي بوضعه ورضيت بوضعها وعاشت معه في غرفة فندق، وظلّت تتنقّل معه من فندق لآخر.

ولا يخفى على أحد ما لهذه الحياة – غيْر المستقرّة – من أثرٍ يهدّد حياة الزّوجيْن ويهوي بها في الهاوية إذا لم يكن الرّباط متينًا ولم تكن العلاقة وطيدةً « لم يكن **لأمل** مقرّ بالقاهرة .. فقد عرفته كلّ بيوت الأصدقاء.. لأنّه لم يكن يملكُ ما يجعله مستقرًّا في بيْتٍ أو حتّى غرفة مستقلّة ... حتّى بعد أن تزوّج بالصّحافية الشّابة **عبلة الرويني** .. ظلّت الشقق المفروشة مأواهما .. حتّى هجراها إلى الغرفة رقم 8 في معهد السّرطان لتكون هي نهاية المطاف للشّعر وللزّواج معًا».([1])

---

(1) ينظر: أحمد سويلم، شعراء العمر القصير؛ الشّعراء المعاصرون ج2 .أوراق شرقية للطباعة والنّشر والتّوزيع، لبنان ط1. يناير 1999، ص 174.

المسيرة الشّعرية:

1/ ديوان "البكاء بين يديّ اليمامة" 1969، هو أوّل ديوان يصدر **لأمل دنقل** في فترة لم يكن فيها وضع وطنه على ما يرام لذلك يشتمّ رائحة الانتكاسة، ويبرز مظاهر الانكسار.

2/ديوان "تعليق على ما حدث" 1971 بعد عاميْن من صدور ديوانه الأوّل يظهره هذا الدّيوان الّذي يواصل منه **أمل** تعرية مظاهر الزّيف ويتعرّض بانتقاد شديد لما كان كائنا من تناسي إنسان مجتمعه لإنسانيته وقوعه في الزّلل والخلل.

3/ ديوان "مقتل القمر" 1974، تميّز هذا الدّيوان بطابعه الرّومانسيّ وتناوله لموضوع المرأة وأظهر فيه **أمل دنقل** خطورة الحياة الماديّة على النّسيج الاجتماعيّ.

5/ ديوان "العهد الآتي" 1975 ، ديوان يمثل نضجا فنيّا متميّزا ويبرز تجديدا في الرّؤية الشّعريّة عند **دنقل** في هذه المرحلة حيث كان يحدوه أمل كبير وطموح واسع اتّجاه المستقبل من منظوره الخاص.

6/ ديوان "أقوال جديدة عن حرب البسوس" 1983، ويشكّل هذا الدّيوان مساحة ممتدّة غير منتهية للإصرار على الثّبات على المبدأ، وعلى التّحدي والتّصدي لكلّ مشاعل الإغراء والتغيّير والمساومات والتّطبيع، كان الدّيوان موقفا ثابتا لخّص مسيرة الشّاعر واختصره في مبدأ (كن أو لا تكن) فإمّا الرفض أو الانصياع، وإمّا الإباء وإمّا الانبطاح؛ وظلّ على طول نسيجه الشّعريّ مفتوح البنية الضّدية، مستحيل التّصالح.

ماذا عن قصيدة (لا تصالح) أو (مقتل كليب)؟.

نال الشّاعر بهذه القصيدة لقب: **أمل دنقل شاعر** التنبّؤات لأنّه فعلاً ظلّ يراقب الوسط السّياسي ويتفهّم جيّدا أحداث مسرحيّاته السّياسية المتتابعة، ويقرأ بعين صقر،وإحساس شاعر سلسلة المعاهدات الّتي أقدم الرّئيس المصريّ "أنور السّادات" على التّورط فيها:معاهدات فضّ الاشتباك الأولى،ثم الثّانية ثم يزور القدس ويتصّف باللّيونة والتّعامل مع النّظام الإسرائيلي.

وكان ذلك كلّه في نظر **دنقل** مؤامرة كبيرة تحاك ضدّ الإنسان العربيّ، وضدّ كيان الأمّة العربيّة بكاملها ولأنّه أيقن ما ستؤول إليه الأمور وقرأ نتائجها في أسبابها صرخ بأعلى صوته «**لا تصالح**» قبل أن تتمّ تلك الزّيارة وكان **أمل** يأمل أن يتراجع الرّئيس السّادات عن هذا النّهج الاستسلامي للإسرائيليّين. يقول **أمل دنقل:** «أحبّ أن أشير إلى أنّ هذه القصيدة كتبت ونشرت في نوفمبر 1976 أي قبل الزّيارة المشهورة للقدس في نوفمبر 1977 ومن هنا اكتسبت القصيدة أهميّتها في نظر البعض»([1])

وقد نشرت هذه القصيدة«لا تصالح» من قبل منظّمة التّحرير الفلسطينيّة وجمعيّة الهلال الأحمر، عشيّة زيارة الرّئيس السّادات للقدس فأحدثت فعلتها المنتظرة وسط الجماهير المنفعلة الكابتة لغضبها الكاظمة لغيظها، والسّاكتة عن خيبات آمالها.

فأحيى الموقف القصيدة من جديد وكأنّها كتبت في تلك اللحظة، وأحيى شاعرها آمالا في قلوب الجماهير وزادته نجوميّة وحضورًا وشهرةً في الوطن العربيّ كلّه وفي قلوب النّاس لأنّه عبَّر نيابة عنهم، عن رفضهم التّام لاتفاقيّة **كامب ديفد** الّتي وقعّها الرّئيس "السّادات".

وحول هذه الحادثة يصرّح الشّاعر قائلاً:

« نعم أنا لست ضدّ استعادة الأرض بالسّياسة أو ما يطلق عليه اسم المفاوضات والطّرق السّلميّة ولا أحد من العرب الآن، حتّى أشدّ العرب تشدّدا يرفض هذه الفكرة، لكن «لا تصالح » الفكرة الأساسية فيها أنّه لا يريد أن يصالح أخاه على دمه هو؛ أن يرضى بالحياة ويرضى بالملك في سبيل أن يستمرّ هو بمعنى أوضح ألاّ أقايض بأحلام شعب آخر».([2])

---

(1) أنظر: د.أحمد الدوسري. أمل دنقل شاعر على خطوط النار.المؤسسة العربية للدراسات والنشر.ط 2004ص54.

(2) أنظر: د. أحمد الدوسري. أمل دنقل شاعر على خطوط النار.المؤسسة العربية للدراسات والنشر.ط 2004ص54.

وفي شهر يناير1980 راحت مجلّة العربي تنشر قصيدة كليب "لا تصالح" وتواصل مع نشرها شعور الشّعوب العربيّة بوقع كلماتها المؤثّرة على قلوبهم. ووصاياها المؤجّجة لحماسهم.

وبعد ذلك وفي عام1981 نظّم اتحاد الكتّاب الفلسطنيّين ملتقى الشّقيف الشّعري في بيروت ولم يكن في وسع الشّاعر **أمل** إلاّ أن يسافر على الرّغم من أن مرض السّرطان، وكان قد استفحل في جسمه النّحيف وألقي قصيدة: "**الوصايا العشر**"، كي يثبت لأيّ كان أنّ رسالته الشّعرية مستمرّة ويصرّح «حاولت أن أجعل من كليب الجسد أو الوطن العربي، الذي حاولت الأسطورة أن تعيده إلى الحياة عن طريق ارتواء قبره بالدّم». ([1])

7/ ديوان أوراق الغرفة 8 – عام 1983، إنّ الحديث عن هذا الدّيوان هو حديث عن **دنقل** البداية والنّهاية، **دنقل** الصّراع مع الواقع، الصّراع مع مرض السّرطان الّذي لازمه طيلة أعوامه الثّلاثة الأخيرة، صراع مع الموت إنّه الآن بالباب ينتظر أن يضع نقطة النّهاية لديوان عنوانه (أوراق الغرفة 8) من المستشفى القاهرة ويضع نقطة النّهاية لشّاعر يرقد بالمستشفى ويكتب شعره على علب الثقاب وهوامش الجرائد.

مرحلة المرض والموت.

كانت الغرفة في الدّور السّابع من "المعهد القومي للأورام" حيث قضى فيها **أمل** قرابة عام ونصف حتّى موته، وقد تردّد عليه فيها زملاؤه وأصدقاء طفولته عبد الرحمان الأبنودي، الدّكتور جابر عصفور، الدّكتور عبد المحسن طه بدر، فاروق شوشة، وزوجته الصحفيّة عبلة الرويني، الّتي تروي بحسّها المرهف تجربة زوجها مع الموت فتقول: « مضى على زواجنا تسعة أشهر ..كان هذا في سبتمبر 1979 .. ورم صغير في جسد **أمل** تزايد يوما بعد آخر ..قال الطّبيب بعد ثلاثة أيام فقط من ظهور الورم ..هو السّرطان..ظللنا صامتين نخشى ترديد اسم المريض ..وانتابتني حالة من الرّقة البالغة في التّعامل مع **أمل** ربّما هي الخوف ..نهرني **أمل** عن تلك الرّومانتيكيّة ..وراح يفكّر في مواجهة الغد..حدّد الطّبيب موعدا لإجراء الجراحة .. فنسينا السّرطان». ([2])

---

(1) ينظر: د. أحمد الدوسري.أمل دنقل شاعر على خطوط النار.المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط2004. ص57.

(2) ينظر: أحمد سويلم. شعراء العمر القصير. شعراء المعاصرون ج2 .أوراق شرقيّة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، لبنان ط1 يناير 1999ص182.

وإذا كانت الزّوجة نسيت السّرطان – كما قالت– فإن السّرطان لم ينس زوجها، حيث تواصل روايتها قائلة:

« في مارس 1980 بعد خمسة أشهر من الجراحة الأولى ظهر ورم سرطان آخر.. في فبراير 1982 قال الجراح في حدة قاسية: المرض منتشر في جسدك منذ أكثر من سنة وأنت لا تأتي لمتابعة الكشف.. تذكر أنّك مريض بالسّرطان وأنّ الأمر أكثر خطورة من أن نتعامل معه بمنطق الشّاعر».([1])

والحقيقة أنّ الطّبيب كان على حقّ، فقد تلاحقت الأيّام سراعا وتعاقبت اللّحظات لحاقا لتنتهي إلى غيبوبة شديدة الوطء .. ويتوقّف المشهد عند وصيّة **أمل** لزوجته:

« حين ترينني عاجزا فتمنّي لي الموت.. فهو رحمتي الوحيدة».

ثم يهمس في أذنه أحد أصدقائه:قاوم يا **أمل** ..فيفتح عينيْه بصعوبة ليقول:

«لا أملك سوى المقاومة..»

وكانت آخر كلمة التّي أغلق فيها عينيْه إلى الأبد وهو فوق جواده الشامخ.([2])

---

(1) ينظر: أحمد سويلم . شعراء العمر القصير . شعراء المعاصرون ج2 .أوراق شرقيّة للطّباعة والنّشر والتّوزيع لبنان ط1 يناير 1999 ص182.

(2) ينظر نفس المصدر. ص184.

وهكذا « ينشب الموت أظفاره في جسد **أمل** مسدلاً السّتار على أحد فصول الحياة، تنطفئ جذوة التّمرد والصّخب رغمًا عنها، في السّاعة الرّابعة من صباح السّبت الحادي والعشرين من مايو 1983 يموت الرّجل الّذي قال "لا" في وجه من قالوا "نعم"...الّذي لم يصالح أيّ شيء في هذا العالم ... والّذي قوِي على كتابة الشّعر في حضرة الموت ... في آخر ساعاته وخرج منتصرًا .. لقد أصبح صوتًا محضًا صوتاً عظيمًا يتردّد "أصفى وأنقى من أي وقت مضى"».([1])

- **أمُـــوتُ في الفراش مثلمَا تموت العِـــير،**
- **أموت و النّـــفـير،**
- **يـــدقّ في دمشـــق،**
- **أموت في الشّـوارع ... في العطور و الأزياء**
- **أموت و الأعـــداء،**
- **تـدوس وجـه الحـــقّ.**

وبذلك تتعالى أصوات الإعلام ناعيةً وفاة أحد عمالقـــة الشّـعر في العـصر الحـديث:

- يا شوارع القاهرة مات **أمل دنقل** (مجلة الموقف العربي) مايو 1983،
- مات آخر الصّعاليك (مجلّة المجلة)، 25 مايو 1983، ([2])

(1) نقلا عن د.أحمد الدوسري "أمل دنقل شاعر على خطوط النّار المؤسسة العربية للدّراسات والنشر.2004، ص61.

(2) نقلا عن د.أحمد الدوسري أمل دنقل شاعر على خطوط النّار المؤسسة العربية للدّراسات والنشر.ط2004،ص13.

ديوان أقوال جديدة عن حرب البسوس

أمل دنقل

مقتل كليب
« الوصايا العشر »

.. فنظر « كليب » حواليه وتحسر ، وذرف دمعةً وتعبَّر ، ورأى عبيداً واقفاً فقال له : أريد منك ياعبد الخير ، قبل أن تسلبنى ، أن تسحبنى إلى هذه البلاطة القريبة من هذا الغدير ، لأكتب وصيتى إلى أخى الأمير سالم الزير ، فأوصيه بأولادى وفلذة كبدى ..

فسحبه العبد إلى قرب البلاطة ، والرمح غارس فى ظهره ، والدم يقطر من جنبه .. فغمس « كليب » إصبعه فى الدم ، وخطَّ على البلاطة وأنشأ يقول ..

قصة الامير سالم الزير .

(١)

لاتُصالـحْ !
.. ولو منحـوكَ الذهَـبْ
أتـرى حين أفقأ عينيـكَ ،
ثم أثبّتُ جوهرتين مكانَهما ..
هـل تَـرىَ .. ؟
هـى أشيـاءُ لاتُشتـرىٰ .. :
ذكرياتُ الطفولةِ بين أخيكَ وبينـكَ ،
حسُّكمُـا ــ فجأةً ــ بالرجولـةِ ،
هـذا الحيـاءُ الذى يكبتُ الشوقَ .. حين تعانقُهُ ،
الصمتُ ــ مبتسَمينْ ــ لتأنيب أمكمـا ..

وكأنكما
ما تزالانِ طفليْـنِ !

تلك الطمأنينةُ الأبديَّةُ بينكمـا :
أنّ سيفانِ سيفَـكَ ..
صوتانِ صوتَـكَ

أنك إنْ متَّ :
للبيـت ربٌّ
وللطفـل أبْ .

هـل يصيرُ دمى ــ بين عينيكَ ــ ماءً ؟
أتنسـى ردائـى الملطَّخَ ..
تلبـسُ ــ فوق دمائى ــ ثياباً مطرّزَةً بالقصـبْ ؟
إنهـا الحـربُ !
قد تثقلُ القلـبَ ..
لكنَّ خلفـك عـارَ العـرب .
لا تصالـحْ ..
ولا تتـوخَّ الهَـرَبْ !

(٢)

لاتصالح على الدمِ .. حتى بدمْ !
لاتصالحْ ! ولو قِيلَ رأسُ برأسِ ،
أكُلُّ الرؤوسِ سواءٌ ؟ !
أقلب الغريبِ كقلبِ أخيكَ ؟ !
أعيناه عينا إخيكَ ؟ !
وهل تتساوى يدٌ .. سيفُها كَان لَكْ
بيدٍ سيفُها أنْكَلَكْ ؟

سيقولونَ :

جثناكَ كى تحقَن الدَم ..
جئناكَ . كُنْ ــ ياأميُر ــ الحَكَمْ

سيقولون :

ها نحن أبناء عمْ .
قل لهم : إنهم لم يُراعوا العمومةَ فيمن هَلَكْ .
واغرس السيفَ فى جبهة الصَّحَراءِ ..
إلى أنْ يجيَب العَدمْ .
إننى كنتُ لَكْ .
فارساً

وأخـاً .
وأبـاً .
ومَلِـكْ !

(٣)

لاتصالح ..
ولو حَرَمَتْكَ الرقـادْ
صرخـاتُ الندامـةْ .
وتذكَّرْ ..
(إذا لَان قلبُك للنسـوةِ اللابساتِ السـوادْ ولأطفالهنَّ الذين تخاصمهـم الابتسامـة)
أن بنتَ أخيـكَ « اليمامة »
زهرةٌ تتسربـل ـــ فى سنوات الصبـا ـــ
بثيابِ الحدادْ .
كنتُ ، إن عـدتُ :
تعـدو على دَرَجِ القصـرِ ،
تمسـكُ ساقىَّ عند نزولـى ...
فأرفعهـا ـــ وهى ضاحكـةٌ ـــ
فـوق ظهـر الجـوادْ .

ها هى الآن .. صامتـةٌ .
حرمتهـا يدُ الغـدرِ : .

من كلمـاتِ أبيهـا ،
أرتداءِ الثياب الجـديدةِ ،

من أن يكون لهـا ــ ذات يـوم ــ أخٌ !
من أبٍ يَتَبَسَّمُ فى عرسهـا ..
وتعوُد إليـه إذا الزوجُ أغضبهـا ..
وإذا زارها .. يتسابق أحفادُه نحو أحضانـهْ ،
لينالـوا الهدايـا ..
ويلهوا بلحيتـه (وهو مستسلمٌ)
ويشُـدوا العمامـة .
لا تصالـحْ !
فما ذنـبُ تلك اليمامة
لترى العـشَّ محترقاً .. فجأةً ،
وهـى تجلـس فوق الرمـادْ ؟ !

(٤)

لاتصالـحْ
ولو تُوجوكَ بتاج الإمـارة .
كيـف تخطـو على جثـةِ ابنِ أبيـكَ .. ؟
وكيـف تصيُر المليـكَ ..
على أوْجُهِ البهجةِ المستعـارة ؟
كيف تنظر فى يدٍ من صافحوكَ ..
فـلا تبصـر الدَمْ ..
فى كلِّ كـفْ ؟
ان سهمـاً أتانـى من الخلـفْ ..
سـوف يجيئُكَ من ألفِ خَلـفْ .
فالـدمُ ــ الآن ــ صـار وساماً وشـارة .
لاتصالـحْ ،
ولـو تُوجوكَ بتاج الإمارة
إن عرشَكَ : سيـفْ

وسيفَـكَ : زيـفْ
إذا لم تَزِنْ ــ بذؤابتـه ــ لحظـاتِ الشرفْ
واستطَبـتَ ــ الـترفْ

(٥)

لاتصالـح
ولو قال مَنْ مال عند الصـدامْ
« .. ما بنا طاقةٌ لامتشاقِ الحسامْ .. »
عندما يملأُ الحـقُّ قلبَـكَ :

تندلع النارُ إن تَتَنفَّـسْ .
ولسـانُ الخيانـةِ يخْـرسْ .

لاتصالـحْ ،
ولو قيلَ ما قيلَ من كلمات السـلامْ .
كيف تستنشقُ الرئتانِ النسيمَ المُدَنَّسْ ؟
كيـف تنظرُ فى عينىْ امرأةٍ ..
أنت تعرف أنك لا تستطيع حمايتها ؟
كيف تُصْبح فارسَهـا فى الغـرام ؟
كيـف ترجو غداً .. لوليدٍ ينـام
ــ كيف تحلم أو تتغنى بمستقبلٍ لغلام
وهو يكبُر ــ بين يديك ــ بقلب منُكَّسْ ؟
لا تصالـحْ
ولا تقتسّم مع من قتلوكَ الطعـام .

وأروِ قلبَك بالنَّم ..
وارو التراب المقدس ..
وارو أسلافك الراقدين ..
الى أن تردَّ عليك العِظام !

(٦)

لاتصالح ،
ولو ناشدتْكَ القبيلة
باسم حزنٍ « الجليلة »
أن تسوق الدهاءَ ،
وتُبدي ــ لمن قصدوكَ ــ القَبولْ .
سيقولونَ :
ها أنتَ تطلبُ ثأراً يطولْ .
فخُذْ ــ الآنَ ــ ما تستطيعُ :
قليلًا من الحقِّ ..
في هذه السنواتِ القليلة .
إنه ليس ثأرَكَ وحدَك ،
لكنه ثأر جيلٍ فجيْل .

وغـداً ..

سوف يولدُ من يلبسُ الدرعَ كاملةً ،
يوقد النار شاملةً ،
يطلب الثأرَ ،
يستولد الحقَّ ،
من أضلع المستحيلْ .

لا تصالحْ ،
ولو قيلَ إن التصالحَ حيلةْ .
إنه الثأرُ .
تبهتُ شُعلتهُ فى الضلوع ..
إذا ما توالتْ عليها الفصولْ ..
ثم تبقى يدُ العارِ مرسومةً (بأصابعها الخمس)
فوق الجباهِ الذليلةْ ! .

(٧)

لا تصالحْ ، ولو حذَّرتْكَ النجومْ
ورمى لَكَ كُهَّانهُا بالنبأْ ..
كنتُ أغفُر لو أننى مِتُّ ..

ما بين خيطِ الصوابِ وخيطِ الخطأ

لم أكن غازياً ،
لم أكن أتسلَّلُ قربَ مضاربِهمْ
أو أحومُ وراءَ التخومْ
لم أمدَّ يداً لثمار الكرومْ
أرضَ بستانِهم لم أطأ
لم يَصِحْ قاتلى لى : « انتبهْ » !
كان يمشى معى ..
ثم صافحنى ..
ثم سار قليلاً
ولكنَّه فى الغصونِ أختبأ !
فجأةً :
ثَقَبتَنْى قُشَعْريرةٌ بين ضلعين ..
واهتَزَّ قلبى ــ كَفُقاعةٍ ــ وانْفَثأ .

وتحاملتُ ، حتى احتلمتُ على ساعدىّ
فرأيتُ : ابنَ عمى الزنيمْ ،
واقفاً يتشفَّى بوجهٍ لئيمْ

لم يكن فى يدى حربةٌ ،
أو سلاحٌ قديم ،
لم يكن غيرُ غيظى الذى يتشكّى الظّمأ .

(٨)

لا تصالحْ ،
إلى أن يعودَ الوجودُ لدورته الدائرة :
النجومُ .. لميقاتِها
والطيورُ .. لأصواتِها
والرمالُ .. لذراتِها
القتيلُ لطفلته الناظرةْ . .
كلُّ شىء تحطَّمَ فى لحظةٍ عابرة :
لصبا ــ بهجةُ الأهلِ ـ صوتُ الحصان ــ التعرُّفُ بالضيفِ ــ همهمةُ
قلب حين يرى برعماً فى الحديقة يذوى ــ الصلاةُ لكى ينزلَ المَطَرُ
وسِمتُ ــ مراوغةُ القلب حين يرى طائرَ الموتِ
وهو يرفرفُ فوق المبارزة الكاسرةْ .
ى شىء تحطم فى نزوةٍ فاجرة .
ذى اغتالنى : ليس ربّاً ..

ليقتلـني بمشيئته
ليس أنبلَ منّى .. ليقتلنى بِسكينتِـهِ ،
ليس أمهَر منّى .. ليقتلَنى باستدارته الماكَرة ،

لا تصالـحْ ،
فما الصلحُ إلا معاهدةٌ بين ندَّيْن ..
(فى شرف القلبِ)
لا تُنْتَقَـص
والذى اغتالـنى مَحْضُ لصْ
سَرَقَ الأرضَ من بين عينَّى
والصمتُ يُطلقُ ضحكته الساخِرة !

(٩)

لا تصالـحْ ،
ولو وَقَفتْ ضدَّ سَيْفِكَ كلُّ الشيـوخ ،
والرجـالُ التى ملأتها الشـروخ ،
هـؤلاء الذيـن يُحبُّون طعَم الثَّريد ،
وامتطـاءَ العبيـد ،

هؤلاء الذين تدلّتْ عمائمُهم فوق أعينهم ،
وسيُوفهُم العربيَّةُ قد نَسِيتْ سنواتِ الشموخْ
لا تصالـخْ ،
فليس سوى أن تريدْ .
أنت فارسُ هذا الزمانِ الوحيـدْ
وسواكَ .. المسـوخ !

(١٠)

لاتصالـخْ
لاتصالـخْ !

نوفمبر « تشرين الثانى » ١٩٧٦

(١)

أبى .. لا مزيـدْ !
أريدُ ألى ، عنَد بوابةِ القصـرِ ،
فوقَ حصانِ الحقيقةِ ،
منتصبـاً .. من جـديدْ
. . .

ولا أطلبُ المستحيلَ ، ولكنَّهُ العدلُ :
هـل يرثُ الأرضَ الا بنُوهـا ؟
وهـل تتنَاسَى البساتينُ من سكنُوهَا ؟
وهـل تتنكَّـر أغصانهـا للجذورِ ..
(لان الجذورَ تهاجرُ فى الاتجاهِ المعاكسِ ؟ !)
هـل تترنَّم قيثارةُ الصمـتِ ..
الا إذا عادتَ القوسُ تذرعُ أوتارهَا العَصبيَّـة ؟
والصـدُر ! حتَّى متَى يتحملُ أن يحبـس القلبَ ..
قلبى الذى يشبهُ الطائر الدموَّى الشريـدْ ؟
... ...

(١)

أبى .. لا مزيـدْ !
أريدُ أبى ، عنَد بوابةِ القصرِ ،
فوقَ حصانِ الحقيقةِ ،
منتصبـاً .. من جـديدْ

. . .

ولا أطلبُ المستحيلَ ، ولكنَّهُ العدلُ :
هـل يرثُ الأرضَ الا بنُوهـا ؟
وهـل تتنَاسَى البساتينُ من سكنُوهـَا ؟
وهـل تتنكَّـر أغصانهـا للجذورِ ..
(لان الجذورَ تهاجرُ فى الاتجاهِ المعاكسِ ؟ !)
هـل تترنَّم قيثارةُ الصمـتِ ..
الا إذا عادتَ القوسُ تذرعُ أوتارهَا العَصبيَّـة ؟
والصـدْر ! حتَّى متَى يتحملُ أن يحبـس القلبَ ..
قلبـى الذى يشبهُ الطائر الدموَّى الشريـدْ ؟

... ...

هِـيَ الشَّمـسُ ، تلكَ التّى تطلـعُ الانَ ؟
أم أنّها العينُ — عينُ القتيـلِ — التي تتأمَّلُ شاخصـةً :
دَمَهُ يترسَّبُ شيئاً فشيئاً ..
ويخضُّـر شيئـاً فشيئـاً ..
فتطلـعُ من كلِّ بقعـةِ دمٍ : فـمٌ قرمزيّ ..
وزهـرةُ شـرٍّ ..
وكفَّـانِ قابضتـانِ على منجـلٍ منْ حـديد ؟
هِـيَ الشمـسُ ؟ أمْ أنّها التـاجُ ؟
هـذا الذِىْ يتنقَّلُ فـوقَ الرؤوسِ الى أنْ يعـودَ
الى مفـرقِ الفارسِ العربيِّ الشهيـد ؟

... ...

أقـولُ لكُمْ : أيُّها الناسُ كونُوا أناسـا !
هِـيَ النارُ ، وهَيَ اللسانُ الذِى يتكلَّمُ بالحقِّ !
ان الجـروحَ يطَهِّرهُا الكـيُّ ،
والسيـفَ يُصقلـه الكَـيرُ ،
والخبْـزَ يُنضجـه الوهـجُ ،

لاتدخلـوا معمدانيّة المـاءِ ...
بل معمدانيّـة النـارِ ..
كونُوا لها الحطَبَ المُشتهَى والقلوبَ : الحجـارةَ ،
كونُوا .. الى أنْ تعـودَ السماواتُ زرقـاءَ ،
والصحراءُ بَتُـولًا ..
تسيرُ عليْها النجومُ محمّلـةً بسـلالِ الورودِ .

... ...

أقـولُ لكمْ : لا نهايـةَ للدَّمِ ..
هَلْ فى المدينةِ يضـربُ بالبـوقِ ، ثم يظلُّ الجنـودَ
على سـرِر النـوْمِ ؟
هـل يرفـعُ الفخُّ من ساحـة الحقلِ .. كَى تطمئنّ العصافـيرُ ؟
انَّ الحمـامَ المطوقَ ليس يقدمُ بَيضَتَـهُ للثعابـين ..
حتى يسـودَ السلام ،
فكيـف أقـدِّمُ رأسَ أبى ثمناً ؟
من يطالبنى أن أقـدِّم رأسَ أبى ثمناً .. تمرُّ القوافـلُ آمنـةً ،
وتبيـع بسـوقِ دمشـقَ : حريرا من الهنـدِ ،
أسلحـةً من بخـارى ،
وتبتـاعُ من بيـتِ جـالاً العبيـدَ ؟

« مراثى اليمامة »

صارَ ميراثُنا فى يدِ الغرباءِ .
وصارت سيوفُ العدُّو : سقوفَ منازلنا .
نحْن عبَّادُ شمسٍ يشيرُ بأوراقهِ نَحْوَ أَرْوقَةِ الظلِّ .
إن التُوبَجَ الذى يتطاولُ :
يخرقُ هامتهُ السقفُ ،
يَخرطُ قامَتهُ السيفُ ،
إن التُوبَجَ الذى يتطاولُ :
يسقط فى دَمِهِ المُنْسَكِبْ !
نستقى ــ بعد خيل الأجانب ــ من مِاء أبارِنا .
صوفَ حملاننا ليسَ يلتفُ إلا علىَ مغزلِ الجزيْرةِ .
النارُ لاتتوهجُ بينَ مضاربِنَا .
بالعيونِ الخفيضَةِ نستقبلُ الضيفَ .

أبكارُنا ثيباتٌ ..
وأولادُنا للفراشِ ..
ودراهِمُنَا فوقها صورةٌ الملِك المُغْتَصِبْ .
أيادى الصبايَا الحنائنُ تضمُّ على صدرهِ نصْفَ ثوبٍ .
وتَبقَى عيونُ كليبٍ مسمَّرةً فى شواشى الجنائنِ .

أسائلُ :
من للصغارِ الذين يَطيرونَ ــ كالنَّحْلِ ــ فوقَ التلال ؟
ومن للعذارى اللُّواتى جَعلنَ القلوبَ :
قوارِيرَ تحفَظُ رائحَةَ البرتقال ؟
ومن سيروِّضُ مُهْرَ الخيالِ ؟
ومنْ سيضمِّدُ ــ فى آخرِ الصَّيد ــ جُرْحَ الغزالِ ؟
ومنْ للرجالِ ..
إذا قيلَ « ما نسبُ القومِ » ؟...
فانسكبتْ فى خدودِ الرِّمالِ دموعُ السؤالِ ؟
بناتُ أبى ــ الزهراتُ الصغيراتُ ــ يسألننى
لم أبكى أبى !
ويكمنَ مثلى ،

ويخلدنَ للنَّوْمِ حين أغالبَ دمعى ،
وأروي لهنَ الحكَايَا
عَنْ المَلِكِ النسرِ
والملكِ الثعلبِ
فإن نِمْنَ .. جاء أبى .. ليهزَّ الأراجيحَ ..
يلمُس وجناتهنَّ ..
ويعطى لهنَّ اللعبْ ..
ويمضى .. وعيناهُ مسبلتانِ ..
وساقاهُ تشتكيانِ التعبْ ..
أبى ظامىء يارجال
أريقوا له الدمَ كى يرتوى .
وصبُّوا له جرَعةً جرَعةً فى الفؤادِ الذى يكتوي
عسَى دمُهُ المتسرِّبُ بينَ عروقِ النباتاتِ ،
بين الرمَال ..
يعودُ لهُ قطرةً قطرةً ..
فيعودُ لُه الزمنُ المنطِوِى .

. . . . . .

(٢)

خصومةُ قلبي مَع اللهِ .. ليسَ سواهُ
أبي أخذَ المُلْكَ سيفاً لسيف ، فهلْ يؤْخذُ المُلْكُ
منهُ اغتيالاً ،
وقدْ كلّلتْهُ يدا اللهِ بالتاجِ ؟ !
هلْ تنزعِ التاجَ إلا اليدانِ المباركتانِ ،
وهلْ هانَ ناموسَهُ فى البريَّةَ
حتّى يتوجَ لصٌ .. بما سرقَتْهُ يداهُ ؟
خصومتُهُ قلبى مَع الله ..
إنى أنزّهُ سهمَ منيتِهِ أن يجيءَ منَ الخلفِ ،
إنّ الذى يُطلقُ السهمَ ليسَ هُوَ القوسَ ..
بلْ قلبُ صاحبِهِ ،
والذى يجعلُ النفسَ تستقبلُ الموتَ راضيةً ..نُبْلُ واهبِهِ .
فأنا أرفضُ الموتَ غدراً ..
فهلْ نزلَ اللهُ عنْ سهمِهِ الذهبىِّ لمنْ يستهينَ به .
هلْ تكونُ مكانَ أصابِعِهِ .. بصماتُ الخطاه ؟

خصومةُ قلبى معَ اللهِ .. ليسَ سواه !

كليبٌ يموت ..
ككلبٍ تصادفُهُ فى الفلاة ؟
إذنْ فلماذا كَسا وجهَهُ الصورةَ الآدميةَ ؟
هَلْ كَرَّمَ اللّه انسانَهُ ؟
مات من ماتَ كلباً .. فأينَ إذن ذهبَ الآدمُى للذى
قدْ براهُ ؟
خصومةُ قلبي معَ اللهِ
قلبى صغيرٌ كفستقةِ الحزنِ .. لكنَّه فى الموازين
أثقلُ من كفَّةِ الموتِ
هلْ عرفَ الموتُ فَقْد أبيه
هلْ اغترفَ الماءَ من جدَولِ الدَّمع ،
هلْ لَبس الموتُ ثوبَ الحِداد الذى حاكهُ .. ورماهُ ؟
خصومة قلبى مع اللهِ
أين وريثُ أبي ؟
ذهبَ الملكُ ،
لكْن لاسمِ أبى حقُّ أنْ يتناقله أبنُه عنهُ
فكيفَ يموتُ أبي مرتين ؟
أيتها الأنجُم المتلونةُ الوجهِ :

قولى لـه :

قدْ سلبْـت حَياتـين ..
أبْـقِ حيـاه ..
وُردَّ حيـاهْ ..

خصومةُ قلبى معَ اللهِ .
هذا الكمـالُ الذى خلق الله هيأتـهُ ،
فكَسَا العظَم باللحـمِ ،
ها هـوُ : جسـماً ــ يعَود لهُ ــ دونَ رأسٍ ،
فهـلْ تتقبـلُ بوابُـه النيبِ ما شَابَه العيبُ ،
أمْ أنَّ وجْهَ العدالـةِ :

أنْ يرجَعَ الشلْوَ للأصـلِ ،
أنْ يرجَعَ البَعْدُ للقَبْـلِ ،
أنْ ينهـضَ الجسـدُ المتمزِّقُ مكتملَ الظـلِّ
حتَّى يعـودَ إلى اللـهِ .. متحـداً فى بهاهُ ؟

(٣)

يجـىءُ أخـــى

هـلْ عباءتُهْ الريـحُ ؟
هـلْ سيفُهُ الـــبرقُ ؟

هـلْ يتمنطـقُ فوق جوادِ السحـاب ؟
يجـيءُ أخـــى !
غافـلاً عن كتابِ المواريـــثِ
عَنْ دمِهِ الملكـىُّ ،
عَن الصولجان الذى صـارَ مقبَضُه العـاجِ :
رأسَ غـرابِ
يجـيءُ أخـــى .
(كَانَ يعرفُهُ القلـــبِ !)
أقـذُف تفاحـةً
يتصدى لَها وهُوَ يطحنُهاً بالركـابِ !
(هى الخطأُ البشـرُى الذى حرمَ النفسَ فردوسهَـــا
الأوَّلَ المستطـــابَ
أثَـنّى ، فأقذفُ تفاحـةً ..
تستقـرُّ على رأسِ حربتـهِ !
(أيُّهُا الوطنُ المستديـرُ .. الذى تثقبُ الحربُ عَذرته
بالحرابِ
.. وتفاحُة تتلقفها يـدُه !
(هَى جوهَـرةُ المُلْكِ ،
جوهَـرةُ العـدْلِ ،

جوهَرةُ الحبِّ ..
فالحبُّ آبْ !)

... ...

قلوبُ ثلاثيةٌ شارةُ الزمنِ القادِمِ المستجابِ
قفُوا ياشبابِ !
لمْن جاءَ من رحمِ الغيب ،
خَاضَ بساقيه فى بركةِ الدمِ ،
لم يتناثر عليه الرشاشُ ،
ولم تبدُ شائبةٌ فى الثيابِ !
قفوا للهلال الذى يستديرُ ..
ليصبحَ هالات نورٍ على كل وجهٍ وبابْ !
قفُوا ياشبابْ !
كليبٌ يعوُد ..
كعنقاءَ قد أحرقتْ ريشهَا
لتظلَّ الحقيقةُ أبهىَ ..
وتَرجْع حلتَّها ـ فى سنَا الشمسِ .. أزْهَى ..
وتفردَ أجنحةَ الغدِ ..
فوقَ مدائن تنهضُ من ذكرياتِ الخرابِ !!

« أشـارات تاريخيـة »

البســوس :

هى المرأة التى أثارت الفتنة بين قيس ، وأشعلت الحرب أربعين سنة ، وأثارت بنى بكر على بنى تغلب ، وحملت اسمها الملحمة . وهى كما تقول الرواية(شاعرة عجوز من عجائب الزمان ، ذات مكر واحتيال وخداع). وكان لها أربعة أسماء (سعاد .. تاج بخت .. هنـد .. البسوس) وهى أخت الملك حسان اليمانى الذى قتله الأمير كليب من أجل أبنة عمه وخطيبته الجليلة .

كليب بن ربيعـة :

اسمه وائل وكليب لقبه ، نشأ فى حجر أبيه ، ودرب على الحرب ، ثم تولى قيادة الجيش لبكر وتغلب زمنا ..« فكان ليث الصدام وزينة الليالىّ كما تقول الروايـة .

الجليلة بنت مرة :

شاعره .. أبنة عم كليب وزوجته التى انجبت له سبعة بنات ولد بعد موته هو (الهجرس) البطل المنتقم لأبيه .

وبعد مقتل زوجها كليب على يد أخيها جساس خرجت من تغلب وتنقلت مع بنى شيبان قومها مدة حروبهم حتى ماتت .

بصامة :

كبرى بنات كليب .. تقول الرواية انها رفضت الديه فى أبيها كانت تقول :

« أنا لا أصالح حتى يقوم والذى
ونسراه راكب يريد لقاكم »

وقد اختصمت مع امها لانها أخت قاتل كليب .. حتى الجليلة مع قومها .

جساس بن مرة :

ابن عم لكليب وقاتله بعد ان نجحت البسوس (التى اقامت فى ضيافته) فى أن تثير الفتن : بأن أمرت عبيدها أن يطلقوا ناقتها الجرباء ترعى فى البستان المعروف بحى كليب . وتدمر الاشجار والاسوار .. حتى أمر كليب بذبح الناقة . ويقال أن جساسا هو آخر قتيل فى حرب البسوس التى استمرت منذ مقتل كليب وحتى مصرع جساس أربعين عاما .

مهلهل بن ربيعـة :

هو سالم الملقب بالزير أو أبـو ليلى المهلهل الكبير .. أخو كليب وبطل السيرة والملحمة .. يصفه الرواه : (بالاسد الكرار والبطل المغوار صاحب الاشعار البديعة والوقائع المهولة المريعة) .

عندما أعلنته اليمامة وصية أبيها قال : انى لا اصالح الى الابد ما دامت روحى فى هذا الجســـد .