دراسات الأدب المعاصر، السنة الثامنة، ربيع ۱۳۹۵، العدد التاسع والعشرون: صص **۳۷- ۶۱**

قراءة أسلوبية فی قصيدة "كلمات سبارتاكوس الأخيرة" لأمل دنقل

سيدمحمود ميرزائی الحسينی *
حسين الياسی **

تاريخ الوصول: ۹۴/۶/۱۱
تاريخ القبول: ۹۴/۱۱/۵

الملخّص

قصيدة «كلمات سبارتاكوس الأخيرة» قصيدة *لأمل دنقل* أيقونة الرفض فی الشعر العربی، أنشدها فی رفض استفتاء أجراه *عبدالناصر*. إنه استعمل فی قصيدته الشخصيات التاريخية والأساطير وهكذا جمع بين الماضی والحال ليقدم ما يجوش فی صدره من المشاعر والهواجس بشكل فنی ايحائی وهذا من أبرز سمات شعر أمير شعراء الرفض فكثيراً ما استعملها فی ديوانه لتجسيد مشاعره وأحاسيسه. نمط القصيدة نمط البسيط وهو الذی تتألف وحدة ايقاعه من تفعيلة واحدة تكرر علی امتداد البيت والقصيدة. نجد الأبيات كلها تلتزم تكرار وحدة الايقاع واحدة هی تفعيلة مستفعلن وهی وحدة ايقاع بحر رجز ولكن الشاعر لم يلتزم تكرارها عدداً محدداً من المرات فی كل بيت.

الكلمات الدليلية: أمل دنقل، قصيدة كلمات سبارتاكوس، رفض الاستفتاء.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* عضو هيئة التدريس فی فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة لرستان، لرستان، ايران.
** طالب الدكتورا فی فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران، طهران، ايران. hsn_elyasi@ut.ac.ir

المقدمة

صحيح أن الشعر لا ينتهى وليس هناک "مهدى منتظر" للشعر، إلا أنَّ الشعر نفسه إذا كان نتاج شاعر كبير يؤدى جانباً من وظيفة مهدى الأمة حين يدلّها هذا النتاج إلى طريقها الذى يجب أن تسلكه(زيتون،٢٠١٣م:١٥٣). إن الشعراء المعاصرين هم الشعراء الذين يدافعون عن وطنهم ويحسبون أنفسهم مسئولين عن ماجريات بلادهم، سلكوا مسلک النبى وآل بيته وبلسان الشعر دعوا إلى احياء الامة. فى الواقع إن الشعر سلاحهم الوحيد الذى يدافعون به عن حياض بلادهم وبه يوصلون صوتهم إلى آذان أحرار العالم والشعراء هم المتحررون الذين يسعون بشعرهم لتحقيق نهضة حقيقية، إن الشاعر يعيش الأهداف والهموم الكبيرة وأكبر همّه هو تحسس آلام مجتمعه وأكبر هذه الآلام التى يعانى منها الشاعر سكون المجتمع وعدم تحركه، لذلک يتجه الأحرار(الشعراء) إلى الانتفاض على هذا الخمول الاجتماعى ويدعون إلى النهضة فى الشعور والصحوة فى الضمير والايمان بإرادة الانسان. وسلاح الشاعر المتحرر هو الشعر الذى له ارتباط وثيق بالثورات والانقلابات حيث يزدهر فى عصر الانقلابات.

يقول الشاعر التونسى الخالد *أبوالقاسم الشابى* فى هذا المضمار: «ثم هناک ظاهرة قد تكون لأول وهلة غريبة ومثاراً للحيرة والتساؤل وهى أن الآداب والفنون كثيراً ما تزدهر فى عصور الثورات والانقلابات وبين الجماجم المنثورة والدماء الجارية. أما أنا فلا أراها غريبة بل نتيجة منطقية ومعقولة لنفسية الأمة الجائشة(آذرشب،١٣٨٧: ١٤٢). لأن الثورات لا تحدث إلا والنفوس أكثر احساسا بالحياة وملل من الحاضر وشوق إلى المستقبل وطموح إلى المجهول؛ وتلک هى يقظة الاحساس بمعناها الشامل والعميق وإن شعباً يكون مستيقظ المشاعر متسع جوانب الحياة، لجدير بأن يستخرج خير ما فى الطبيعة من فن وحق. وإن فنا يكون مصدره اليقظة الروحية العميقة التى سميناها «يقظة الاحساس» لهو الفن الحى فى صميمه، الفن الذى لا ينصرف إلى القشور ولا يقنع بما دون اللباب(السابق: ١٤٣).

أمل دنقل من الشعراء الذين اندمج مع ماجريات بلده مصر ويحس بالأسى حين يرى ما وقع فى بلده ويمس كرامة شعبه. ويحزن حين يرى نفسه حيال شعب منصرف إلى التبطل والفراغ ومخلد إلى الكسل والخمول ولا يجود على الانسانية بخير. من أهم قصائده

التی يصور فيها حزنه على تواكل شعبه وما آل إليهم من الرخوة وما اعتراه من الأسى بسبب انهيار المقاومة، قصيدة «كلمات سبارتاكوس الأخيرة». هذه القصيدة من أهم قصائده التی انشدها بعد استفتاء أجراه *عبدالناصر* وأنشد هذه القصيدة فی رفض الاستفتاء المذكور. لجأ الشاعر فی هذه القصيدة إلى استخدام تكنيكات فنية كالرمز التراثی و المفارقة التصويرية واستخدم الأسطورة كما فعل غيره لتجسيد رؤيته الشعرية. استخدم مجموعة من الأصوات و الألفاظ التی تكثف الجو الموسيقی وتثری الايقاع وتحقق نوعاً من التقنية الداخلية فی القصيدة وتتلائم مع المعنى الذی يريد أن يعبّر عنه. لا نری فی قصيدة الشاعر من التشبيه والاستعارة إلا نزراً لأن قصد الشاعر فی هذه القصيدة ابلاغية وافهامية لهذا استخدم لغة يهضمها الشعب. وقد أكّد *عكاشة* على ضرورة وضوح الرسالة لأن الوظيفة التی ستقوم بها هی ابلاغية افهامية واللغة المشتركة بين المتلقی والمرسل لابد أن تكون بسيطة(محمود عكاشة، ٢٠٠٥: ۴۶).

خلفية البحث

أمل دنقل شاعر عظيم كتب عنه فی العصر المعاصر كثير ومما كتب عنه: مقالة «دراسة ظاهرة الشمس فی شعر أمل دنقل وكدكنی» بقلم *فرخنده سهرابی ويحيی معروف* ومقالة «أساليب استدعاء الشخصيات التراثية فی شعر أمل دنقل» بقلم *الدكتور ايوكی* الأستاذ بجامعة كاشان و«كارايی شخصيات تراثی در شعر أمل دنقل» وهی رسالة ماجستير قدمتها *طاهرة شكوری* للنيل إلى درجة ماجستير بجامعة كاشان؛ ولم يتطرق أحد إلى دراسة قصيدته «كلمات سبارتاكوس الأخيرة» وما عثرنا إلى شیء كتب عن هذه القصيدة إلى ما كتب عنها فی كتاب «أمل دنقل أيقونة الرفض والمفارقة» صادر عن دار العماد ومركز عماد على قطری للنشر والتوزيع فی القاهرة. والكاتب فی هذا الكتاب تحدث بكل ايجاز واختصار عن سبب إنشاد القصيدة.

الأسلوبية ومفهومها وآراء العلماء فيها

فی الدرس اللغوی الغربی كلمة الاسلوب لها صلة بكلمة Style فی اللغة الإنجليزية. فكلمة Style تشير إلى مرقم الشمع وهی أداة الكتابة على ألواح الشمع(بروين،١٣٩٢:

١٣٩). يقول *الخفاجی* «منذ الخمسينات من القرن العشرين أصبح مصطلح الأسلوبية Stylistics يطلق على منهج تحليلی للأعمال الأدبية والأسلوب يعرف وفق الطريقة التقليدية بالتميز بين ما يقال وفی النص الأدبی وكيف يقال، أو بين المحتوى والشكل ويشار إلى المحتوى عادة بالمصطلحات: المعلومات أو الرسالة أو المعنى المطروح(السابق: ١٣٩). اشتقت كلمة Style من الشكل اللاتينی Stilus والذی يعنی ابرة الطبع أی مثقب يستخدم فی الكتابة. وهو استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية ويتميز فی النتيجة من القواعد التی تحدد معنی الأشكال وثوابها(الابطح،١٩٩٤م: ١٧٩).

اختلفت الآراء وتباينت فی تحديد مفهوم الاسلوب والاسلوبية وظهرت جهود مختلفة فی إطار الدرس الاسلوبی؛ ومفهوم الاسلوب الذی ساد فی القرن الثامن عشر وتأصل فی الآراء المتزامنة معه حول اللغة والشعر؛ مهد أساسا لتطور منهج أدبی محدد للبحث فی الأساليب الشخصية والخاص للشعراء.

كان لجهود *شارل بالی* الذی تأثر بعالم اللغة *دی سوسير* أثر بالغ فی تجديد مفهوم الأسلوبية فيری *بالی* أن الاسلوبية تدرس وقائع التعبير اللغوی من ناحية مضامينها الوجدانية، أی أنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغويا، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية(جيرو،١٩٩٤م:٣٤). ولعل تعريف اللغوی الفرنسی(بوفون Buffon) هو أول تعريف نال شهرة وانتشاراً واسعاً حيث قال «الأسلوب هو الشخص نفسه والأسلوب هو الانسان نفسه لأنه لا يمكن أن يسرق أو ينقل أو يغير وسوف يظل ما كتبه مستحسناً ومقبولاً فی الأزمنة كلّها إذا كان أسلوبه جميلاً وعالياً. أما *جيروا* تلميذ *بالی* فيعرف الاسلوب قائلاً الاسلوب هو مظهر القول الذی ينجم عن اختيار وسائل التعبير، هذه الوسائل التی تجددها طبيعة ومقاصد الشخص المتكلم أو الكاتب ولعل هذا التعريف هو أوضح تصور تفصيلی للأسلوب كما يری صلاح فضل(الجازی،٢٠١١م:١٢).

يقول *ابوالعدوس* عن الاسلوبية إنها مدرسة لغوية تعالج النص الأدبی من خلال عناصره ومقوماته الفنية وأدواته الإبداعية متخذة من اللغة والبلاغة جسرا تصف به النص الأدبی، وقد تقوم أحيانا بتقييمه من خلال منهجها القائم على الاختيار والتوزيع، مراعية فی ذلک الجانب النفسی والاجتماعی للمرسل والمتلقی(ابوالعدوس،٢٠١٠م:٥١).

صاحب النص

ولد *أمل دنقل* سنة ۱۹۴۰م فی القاهرة، شب وترعرع على أبيه فی مسقط رأسه ودخل جامعة عين الشمس لكنه ترک التحصيل الجامعی وذهب إلی سويسرا وبعده عاد إلی أرض الوطن وعاش فی فقر مدقع حتی مات وله من العمر ۴۰ سنة. صاحب ألقاب كثيرة منها: «شاعرا على خطوط النار»، «عازفا على أوتار الغضب»، «امير شعراء الرفض»، و«شاعر الرؤية الموجعة»(المساوی،۱۹۴۴: ۱۱۴). للتراث صدی بعيد فی شعره حيث تبلور بأشكال مختلفة فی شعره(ايوكی،۱۳۹۰: ۲۰). كان متأثرا من *عبدالمعطی الحجازی* فی الشعر ودافع عن وطنه(مقدسی،۱۳۸۷: ۱۵۶) وكان شعره سلاحه الوحيد الذی دافع به عن وطنه وهو الذی أخرجه من القمقم جره إلی غمار الحياة المليئة بالمتناقضات.

عرف القارئ العربی شعره من خلال ديوانه الأول «البكاء بين يدی زرقاء اليمامة» ۱۹۶۹ الذی حسد فيه احساس الانسان العربی بنكسة ۱۹۶۷ وأكد ارتباطه العميق بوعی القارئ ووجدانه، صدرت له ست مجموعات شعرية هی:

۱.البكاء بين يدی زرقاء اليمامة، دار الأدب، بيروت: ۱۹۶۹م

۲.تعليق على ما حدث، دار العودة، بيروت: ۱۹۷۱م

۳.مقتل القمر، دار العودة، بيروت: ۱۹۷۴م

۴.العهد الآتی، دار العودة، بيروت: ۱۹۷۵م

۵.أقوال عن حرب البسوس، القاهرة: ۱۹۸۳م

۶.أوراق الغرفة ۸، الهيئة المصرية، القاهرة: ۱۹۸۳م

كما له مؤلفات شعرية اخری من مثل «أحاديث فی غرفة مغلقة» وله عدة قصائد غيرمنشورة من مثل «رمسيس اوجينی، اخناتون فوق الكرنک، الشرفة ونجمة السراب».

النص

(مزج اول)

المجد للشيطان ... معبود الرياح

من قال لا فی وجه من قالوا نعم

من علّم الانسانَ تمزيقَ العدم

من قال لا ... فلم يمت؛
وظلَّ روحاً أبدية الألم.
(مزج ثان)
معَلقٌ أنا على مشانق الصباح
وجبهتى بالموت محنية
لأنى لم أحنها ... حية

يا إخوتى الذين يعبرون فى الميدان مطرقين
منحدرين فى نهاية المساء
فى شارع الاسكندر الكبير
لا تخجلوا ... ولترفعوا عيونكم إلىَّ
لأنكم معلَّقون جانبى على مشانق القيصر
سيزيف لم تعد على أكتافه الصخرة
يحملها الذين يولدون فى مخادع الرقيق
والبحر ... كالصحراء لا يروى العطش
لأن من يقول لا، لايرتوى الاّ من الدموع
فلترفعوا عيونكم للثائر المشنوق
فسوف تنتهون مثله ... غدا
الانحناء مر
والعنكبوت فوق أعناق الرجال ينسج الردى
فقبلوا زوجاتكم ... إنى تركت زوجى بلا وداع
وإن رأيتم طفلى الذى تركته بلا وداع
فعلّموه الانحناء
فعلموه الانحناء
الله لم يغفر خطيئة الشيطان حين قال لا
والوداع الطيبون ...

هم الذين يرثون الأرض فى نهاية المدى
لأنهم لا يشنقون
فعلموه الانحناء
وليس ثَمَّ من مفر لا تحلوا بعالم سعيد
فخلف كل قيصر يموت قيصر جديد
وخلف كل ثائر يموت أحزانٌ بلا جدوى
ودمعة سُدى
(مزج ثالث)
يا قيصر العظيم قد أخطات ... إنى أعترف
دعنى على مشنقتى ألثُم يدک
ها أنا اقبل الحبل الذى فى عنقى يلتف
فهو يداک وهو مجدک الذى يجبرنا أن نعبدک
دعنى أكفر عن خطيئتى
يا قاتلى إنى صفحت عنک ...
فى اللحظة التى استرحتها منى
استرحت منک
لكننى اوصيک ان تشاء شنق الجميع
ان ترحم الشجر لا تقطع الجذوع كى تنصبها مشانقا
لا تقطع الجذوع فربما يأتى الربيع
فلن تشم فى الفروع ... نكهة الثمر
وربما يمر فى بلادنا الصيف الخَطِر
فتقطع الصحراء ... باحثا عن الظلال فلا ترى
سوى الهجير والرمال والهجير والرمال
والظماء النارى فى الظلوع
يا سيد الشواهد البيضاء فى الدجى
يا قيصر الصقيع

(مزج رابع)
يا اخوتی الذين يعبرون فی الميدان فی الانحناء
منحدرين فی نهاية المساء
لا تحلموا بعالم سعيد ...
فخلف كل قيصر يموت قيصر جديد
وإن رأيتم فی الطريق هانيبال
فاخبروه إننی انتظره مدی علی الأبواب روما المجهدة
وانتظرت شيوخُ روما تحت قوس النصر قاهرَ الأبطال
ونسوة الرومان بين زينة المعربدة
ظللن ينتظرن مقدم الجنود
لكن هانيبال ماجاءت جنوده المجعدة
فاخبروه اننی انتظرته ... انتظرته
لكنه لم ياتِ
واننی انتظرته حتی انتهيت فی حبال الموت
وفی المدی قرطاجنة بالنار تحترق
قرطاجنة كانت ضمير الشمس قد تعلمت معنی الركوع
والعنكبوت فوق أعناق الرجال
والكلمات تختنق
يا اخوتی قرطاجنة العذراء تحترق
فقبلوا زوجاتكم انی تركت زوجتی بلا وداع
وإن رأيتم طفلتی التی تركته علی ذراعها ... بلا ذراع
فعلموها الانحناء
علموها الانحناء ...
علموها الانحناء ...

(الديوان: ١٤٧)

تحديد بنية النص

النص قائم على أربعة مقاطع رئيسية وموضوعه خطاب موجه يحمل فكرتين الدعوة إلى الرفض وتقريع العرب الذين رضخوا امام استفتاء *عبدالناصر* والتنديد بضعفهم وتخاذلهم:

المقطع الاول: دعوة إلى الرفض والتمرد متمثلاً فی الشيطان وهذا المقطع يتناسب مع العنوان.

المقطع الثانی: يخاطب الشاعر فی هذا المقطع الذين صدقوا استفتاء الذی اجراه الناصر ويدعوهم إلى رفض ذلک وفی نفس المقطع شاعر يصور عزوف الناس عن الاحتجاج والممانعة متمثلاً فی اسطورة سيزيف.

المقطع الثالث والرابع: فی المقطع الثالث يخاطب الشاعر قيصر وأراد به *جمال عبدالناصر* ويستغفره من رفضه لأنه لم يساعده فی مصيرة الشعب وفی المقطع الرابع يخاطب الشاعر مواطنيه بطريقة تهكمية وبلسان لاذع ويدعوهم إلى الخضوع والانحناء. وفی الواقع إن الشاعر فی هذه المقاطع جمع بين الماضی المجيد بالاستدعاء من التراث التاريخی والاسطوری وعصرنا عصر الاستكانة والضعف وتم بذلک للشاعر رسم الصراع والجو الدرامی المأساوی.

عنوان النص وسيميائيته

كان *أمل دنقل* معارضاً لنظام *عبدالناصر* ويرى أن عيوب هذا النظام كانت السبب فی نكسة يونيو ۱۹۶۷م، وقد عبّر *أمل دنقل* عن ذلک شعريا فی ديوانه الأوّل «البكاء بين يدی زرقاء اليمامة»، ومن أمثلة ذلک تعبير *أمل دنقل* شعرياً فی قصيدة «كلمات سبارتكوس الأخيرة» عن رفضه لنتيجة الإستفتاء الذی أجراه *عبدالناصر* فی سنة ۱۹۶۲م وحصل فيه على نسبة ۹۹٪، حيث اتخذ من شخصية "سبارتكوس" محرّر العبيد قناعا شعريا يبث من خلاله رؤياه الشعرية الرافضة، وقد استعار *أمل دنقل* هذه الشخصية من التراث الرومانی على غير عاداته التی عُرف وتَميّز بها وهی توظيفه للتراث العربی الاسلامی فی شعره، ووفقاً للسياق الشعری الذی ورد فيه توظيف هذه الشخصية فإن أمل كان موفقا فی استحضارها وصبغها بصبغة مصرية عربية حيث أن شخصية "سبارتكوس" كانت

تتبنّى وتجسّد حلما إنسانيا أمميا من الدرجة الأولى فهو يرفض الرقّ والعبودية ويثور على القياصرة، كما أن *أمل دنقل* اختار لأحداث القصيدة أن تدور فى شارع الإسكندر الأكبر فى مدينة الإسكندرية التى تجسّدت فيها ذورة التفاعل بين التراث المصرى والعربى والتراث الإغريقى والرومانى، وبذلک عمل *أمل دنقل* على التقريب بين شخصية "سبارتكوس" وبين تراثنا الوطنى والقومى الذى يمثل الذاكرة الثقافية للقارئ العربى الذى كان *أمل دنقل* حريصا على التواصل معه:

يا اخوتى الذين يعبرون فى الميدان مطرقين
منحدرين فى نهاية المساء
فى شارع الاسكندر الكبير
لا تخجلوا ... ولترفعوا عيونكم الىَّ
لانكم معلّقون جانبى على مشانق القيصر
لربما اذا التقت عيونكم بالموت فى عينىَّ
يبتسم الفناء داخلى...
لانكم رفعتم راسكم... مرة

وبالايجاز كلمة سبارتاكوس التى شكلت العنوان هى شكل من أشكال الوعى بالرفض وبعملية الانبعاث ويصور بعد من أبعاد رؤية الشاعر هذا الوعى الذى أعاد تشكيل الأنساق الرمزية فى النص. والعنوان له وظيفة دلالية وهى الوظيفة التى تؤكد العلاقة الدلالية بين العنوان والنص وتقيم علاقة وشيجة بينهما تجعل القارئ ينطلق من العنوان إلى النص ومن النص إلى العنوان لاستجلاء الرابط المنطقى بينهما وتبين دلالتهما معا، فقد أسهم العنوان فى تفسير النص من الداخل كما يؤكد ذلک *عثمان بدرى*(بدرى،٢٠٠٣م: ١٥). بمعنى آخر هى شخصية رئيسية تتمحور قصيدة الشاعر حولها فاتحد معها ولم يتكلم عنها بل تكلم بها فى نصه الشعرى فسبارتاكوس رمز تجتمع فيه دلالات وايحاءات متعددة اكثر من مستوى الدلالة والايحاء سواء على مستوى التجربة السياسية والاجتماعية المعاصرة أم على مستوى التجربة الانسانية بوجه عام.

سبارتاكوس الرمز الأجنبى الوحيد الذى نجح *دنقل* فى أن يتحد معه ويتحدث بصوته نتيجة لتوافر الابعاد الانسانية الكبيرة فى شخص الثائر سبارتاكوس التى لاقت هوى فى

نفس الشاعر ولمست أعماقه.فالنظرة الفاحصة للنص الشعری تؤكد أن سبارتاكوس/*أمل دنقل* يخاطب الجماهير محاولاً بث روح التمرد والثورة فيهم اعتقادا بأن المجد والعظمة يرتبطان بمنطق الرفض والتمرد، فلتكن الثورة وليكن التحدی شرفاً للانسان وطريقاً إلی الألم الأبدی، كما يكشف النص عن كره لذلک الصمت القاتل والاحساس المميت المسيطر علی تلک الجموع الغفيرة(ايوكی،۲۰۱۳م: ۱۱۸).

فهو يحشد الصورة تلو الصورة لتأكيد فكرته التحريضية الرافضة علی لسان سبارتاكوس من دون أن يعمد إلی سرد تقريری أو حكاية محبوكة. فالصوت الذی يهيمن علی قصيدته هو صوت القناع(سبارتاكوس) ولذلک يتوسل بضمير المتكلم وحده الذی يتيح له أن يتعرف التجربة من الداخل فيرفض الواقع الاجتماعی بسخرية مأساوية ومن هذا المنطلق ابتعد عن الصوت الاحادی والمباشرة وأضفی علی عمله الشعری شيئاً من الموضوعية وتعدد الأصوات والغموض الفنی وأبرز اسلوبا دراميا ممتازا(السابق،۲۰۱۳م:۱۹).

المستوی الصوتی

حول أهمية الصوت فی الشعر يقول *أبو العدوس*: «المادة الصوتية تكمن فيها الطاقة التعبيرية ذات البعدين الفكری والعاطفی وإذا توقفت المادة الصوتية مع الايحاءات العاطفية المنبعثة من مكانها لتطفو علی سطح الكلمة لتتناسق مع المادة اللغوية فی التركيب اللغوی فإن فاعلية الكشف الاسلوبی للتعبير لتشمل دائرة اوسع تضم التقويم بالاضافة إلی الوصف»(ابو العدوس،۲۰۰۷م:۱۰۱ـ ۱۰۰).

قسم علماء اللغة الأصوات إلی المجهورة والمهموسة بحسب وضع الوترين الصوتيين. ففی حالة النطق بالمصوت المجهور تنقبض فتحة الزمار ويقترب الوتران الصوتيان احدهما من الآخر فتضيق هذه الفتحة ولكنها تسمح بمرور النفس الذی يندفع فيها فيهتز الوتران الصوتيان(طحان،۱۹۷۲م:۵۱- ۵۰). أما الحروف المجهورة فهی: «الف/ ب/ د/ ذ/ ر/ ض/ ظ/ ع/ غ» والحروف المهموسة فهی «ء/ ت/ ث/ ح/ خ/ س/ ش/ ص/ ط/ ف/ ق/ ه»(حسان، ۱۹۹۸م: ۷۹). تعد قصيدة *دنقل* من أبرز القصائد بحسب المستوی الصوتی حيث تكمن هذه الطاقة الصوتية فی وراء الالفاظ بما تحتوی من أصوات تختلف فی وضوح السمعی وقدرتها علی إبراز المعنی. إذ يتجلی البناء الصوتی فی هذه القصيدة من خلال انتقاء

الاصوات المهموسة والمهجورة کی تکون منسجمة مع وحدات الجمل. وفی ما یلی نماذج لملامح الجهر والهمس ودلالتهما فی قصیدة *أمل دنقل*:

وفی المدی قرطاجنة بالنار تحترق
قرطاجنة کانت ضمیر الشمس قد تعلمت معنی الرکوع
والعنکبوت فوق اعناق الرجال
والکلمات تختنق
یا اخوتی قرطاجنة العذراء تحترق
فقبلوا زوجاتکم انی ترکت زوجتی بلا وداع

فی هذا المقطع من القصیده وظف الشاعر الأصوات توظیفاً ایحائیاً وهذا خیر وسیلة یلجا إلیها الشاعر لتصویر حزنه عن رخاوة حل بمدینة الشاعر. وأیضا:

یا اخوتی الذین یعبرون فی المیدان فی الانحناء
منحدرین فی نهایة المساء
لا تحلموا بعالم سعید ... فخلف کل قیصر یموت قیصر جدید
و ان رایتم فی الطریق هانیبال
فاخبروه اننی انتظره مدی علی الابواب روما المجهدة
وانتظرت شیوخُ روما تحت قوس النصر قاهرَ الابطال
ونسوة الرومان بین زینة المعربدة
ظللن ینتظرن مقدم الجنود
لکن هانیبال ما جاءت جنوده المجعدة
فاخبروه اننی انتظرته... انتظرته
لکنه لم یاتِ واننی انتظرته حتی انتهیت فی حبال الموت...

فتکرار الحروف الهمسیة فی القصیدة دلالة ظاهرة عما یعانی منه الشاعر حیث یواکب القیمة الایحائیة للأصوات مع تکرار لتبیین هواجس الشاعر، وبالایجاز من خلال الاستقراء الشامل للقصیدة تبین أنه حین یرید أن یصور عواطفه الحزینة بسبب انهیار المقاومة یوظف الأصوات المهموسة وحین یرید أن یحفز أبناء قومه إلی الرفض والاستنکار یوظف الأصوات ذات الرنین الفخم کما نری فی المقطع الاول من القصیدة.

المستوى المعجمی والترکیبی

اللغة هی الأداة الأساسية للشاعر وللأديب أو لنقل. إنها المادة الاولی التی يشكل منها و بها بناءه الشعری بكل وسائل التشكيل الشعری، أی إنها الأداة الأم التی تخرج كل الأدوات الشعرية من تحت عباءتها(عشری زايد، ۲۰۰م:۴۱). اللغة خير وسيلة للتصوير والتجسيد المشاعر الداخلية وايصالها إلی المتلقی(مشايخی،۱۳۸۷: ۱۴۱). لكل شاعر كما قال *الجواهری*، لغته الخاصة التی تميزه عن غيره(شافچيری،۱۳۸۷: ۹۲).

إن الشاعر يستمد مفرداته من الوجود الواقعی ولكنه يعيد صياغة هذه المفردات علی نحو خاص يجعل هذه الكيان الجديد المؤلف من هذه المفردات كيانا خاصا منتميا إلی الشاعر. أما فی قصيدة الشاعر أول ما يلفت النظر أنه استغل فی المقاطع الألفاظ الموحية التی يوحی بمشاعره خير ايحاء. وفی الواقع أنه استطاع بوحی من إدراكه الفطری العميق لطبيعة لغته وبحاسته الشعرية المرهفة أن يقع علی الألفاظ الأكثر ملائمة لطبيعة رؤيته الشعرية وبها استطاع أن يوصل معنی ما يريد عن يعبر عنه إلی المتلقی. وفی الواقع فی القصيدة كل الألفاظ فی خدمة فكرته. فی المقطع الأول يدعو إلی الرفض ووظّف فی تصوير هذه الفكرة مفردات الشيطان، التمزيق، فلن يمت، ابدية الألم وخير من هذه استغلال «لا» حيث لها ايحاء كثير فی تصوير فكرة الشاعر وإنه بتكرارها فی المقطع الأول يزيد ويثری ايحائها.

فی بقية المقاطع يتحدث عن انهيار المقاومة فی بلده بصورة استهزائية، فی المقطع الثانی يتفاعل المساء مع المطرقين، المساء دلالة علی الذلة وإغماض العين علی الواقع، تكرار فعل علموه خمس مرات فی النص فإنه يصرف انتباهنا عن معنی التعليق المعجمی ليوجهه شطر ذاكرتنا التی تحفظ صورا متعددة لآلام الشاعر وأحزانه بسبب انتكاسة امته. إذن هذه المفردة له دلالة ايحائية كثيرة استغلها فی المقطع الثانی، مخادع الرقيق، نسج العنكبوت فوق أعناق الرجال وغير ما استغله فی المقاطع كلها مفردات لها قدراتها الايحائية توحی بفكرة الشاعر وإنه اتكأ علی الطاقات الايحائية فی هذه المفردات للايحاء بفكرته ومشاعره الملتهبة. الجملة هی عنصر الكلام الاساسی إذ يحصل بواسطتها الفهم والإفهام بين مختلف المنتفعين باللغة ويحول المنتفع مادة فكرة إلی كلام معبر، بواسطة الجمل ويتكلم ويتواصل بواسطتها كذلک. واعتبر علماء الألسنية الجملة الصورة الصغری

للكلام المقيد، أى الكلام الذى يخضع لمتطلبات اللغة نواميسها(الحسينى، ٢٠٠٤م: ١٩٥). يكشف احصاء جملات النص أن كلها فى خدمة رؤية الشاعر وتقتسم إلى الجملة الإسمية والفعلية لتصوير ابعاد رؤية الشاعر مع ما استعمله الشاعر من الرموز فى الجمل. إن الجمل الاسمية هدفها الثبوت والجمل الفعلية هدفها التجدد وهذا ما ملحوظ فى النص. فى المقطع الاول استعمل الجمل الاسمية «المجد للشيطان/ من قال لا فى وجه من قالوا نعم/ من علَّم الانسانَ تمزيقَ العدم/ من قال لا ... فلم يمت؛ وظلَّ روحا ابدية الالم». وكل الجمل اسمية إبراز الثبوت وإفادة الثبوت فى خدمة قصد الشاعر وهو الدعوة إلى الرفض. ما يقوى إفادة الجمل الاسمية فى هذا المقطع هو الغاء ادوات الربط اللغوية بين الجمل كما نرى فى الجمل. والغاء ادوات الربط ما شاع فى شعرنا الحديث بالتأثير من الرمزيين والسرياليين(عشرى زايد:٢٠٠٢م:٦٣).

وفى الواقع جمع فى جمله ثنائية كما رأينا وكما نرى فى هذه الجملة: الانحناء مرٌ حيث جمع بين الثبوت والتهكم. واستعمل الجمل الفعلية إلى جانب الجمل الاسمية واستعمل كثيرا الجمل الانشائية من مثل علموه الانحناء ولا تحلوا بعالم السعيد و ... وهدفه تقوية ما ابداه فى الجمل الاسمية وهو ناحية التهكمية. وهذه الجمل يقدم لنا تجربة الشاعر. وما يلفت النظر فى الجمل كثرة الضمائر والتفات من ضمير إلى أخرى كما نرى هذا الامر فى المقطع الثالث: «يا قيصر العظيم/ قد اخطات... إنى اعترف/ دعنى على مشنقتى الثُم يدک/ ها انا اقبل الحبل الذى فى عنقى/ يلتف فهو يداک وهو مجدک الذى يجبرنا أن نعبدک/ دعنى اكفر عن خطيئتى يا قاتلى/ إنى صفحت عنک..».

الجمل الاسمية		**الجمل الفعلية**
ثمانون بالمائة		عشرون بالمائة
الأفعال	**عدد التواتر**	**النسبة المائوية**
الماضى	٢٩	٪٢٥
المضارع	۴۵	٪۶۵
الامر	١۴	٪٧
النهى	۵	٪٣

استخدم الشاعر الفعل المضارع كثيرا بصفة مستمرة وهذا ما يؤكد اهتمامه على ما فى ضميره، حيث يؤكد محمد العيد أن استخدام الفعل المضارع، هو أقوى تأثيرا، ويقوم

باستحضار الأشياء، ويقنع السامع بها، لأنه يمنحها قوة فی حقل عاطفة المستمع ويستبقها فيه، ويجعلها أوثق عرى بمكانها وزمانها(محمد العيد، ط۱، ۱۴۱۹: ۶۹). استخدم الشاعر عدد من الجمل الفعلية بصورة ندائية والنداء أسلوب من الأساليب الانشائية الطلبية وفيه يتم تنبيه المنادى وحمله على الالتفات(المخزومی،۱۹۸۶م:۲۸۹). من اسلوب النداء فی القصيدة قوله:

يا اخوتی الذين يعبرون فی الميدان فی الانحناء
منحدرين فی نهاية المساء
لا تحلموا بعالم سعيد... فخلف كل قيصر يموت قيصر جديد

فللمنادى فی هذه القصيدة دلالة نفسية عن الحزن العميق الذی حل بالشاعر وما يعانی عنه وعبرت عنها بصدق العاطفة وواكب الشاعر تصوير ذاک التجربة بصورة ندائية مع تكرار الحروف الهمسية كما هو ظاهر فی تكرار الحاء ليقدم ذاک بصورة ايحائية.

جمع بين الماضی والحال

استعمل الشاعر الشخصيات التاريخية وإلى جانب هذه الشخصيات استعمل الأساطير وهكذا جمع بين الماضی والحال ليقدم ما يجوش فی صدره من المشاعر والهواجس بشكل فنی ايحائی وهذا من أبرز سمات شعر أمير شعراء الرفض. وهذا تقنية الشاعر التی استعملها لتجسيد مشاعره وأحاسيسه. وفی الواقع أنه كثيرا ما يستمد عناصر رموزه من التراث باعتبار هذا التراث منجم طاقات ايحائية لا ينفد له عطاء فعناصر هذا التراث ومعطياته لها من القدرة على الايحاء بمشاعر واحاسيس لا تنفد وعلى التأثير فی نفوس الجماهير ووجداناتهم ما ليس لأية معطيات أخرى يستغلها الشاعر(علی عشری زايد،۲۰۰م: ۱۲۱).

استخدم الشاعر فی المقطع الاول شخصية الشيطان استخداما عكسيا وهذا التوظيف فی الواقع تناص عكس لجأ إليه الشاعر لتقوية العنوان. إن الشاعر فی هذا المقطع يثنی علی الشيطان والشيطان عنده رمز العصيان والتمرد علی الظروف الواقعة وفی الواقع ارتبط الشاعر بهذا التناص العكسی بين العنوان والمقطع الأول ارتباطاً وثيقا ايحائيا ويقوی هذا الايحاء بالعبارتين «من قال لا فلم يمت وظل روحا ابدية الالم». وارتباط بين العنوان

والمقطع الاول هذا تدوير جميل كثيرا ما نراها فی الشعر العربی المعاصر. لابد من الذكر ان بعض الدارسين على اعتقاد بأن مراد الشاعر من الشيطان نفس سبارتاكوس الذی اشتهر بالرفض على مر العصور وأن المجد الذی ينشده الشاعر ليس للابليس بل لكل الذين ثاروا على الواقع ورفضوا سحق القيم الانسانية(بنی عامر، ٢٠٠٥: ١٣٩-١٣٦، فخری، ١٩٩٧م: ١١٧). ومن الأساطير التی استعملها اسطورة سيزيف. وسيزيف رمز المقاومة والممانعة والتصدی للمشاكل التی يواجهها الانسان المعاصر. استخدم هذه الاسطورة على /*احمد سعيد(آدونيس)* كثيرا منها فی قصيدة «فارس الكلمات الغريبة» حيث يقول:

فی الصخرة المجنونة الدائرة
تبحث عن سيزيف

وفی قصيدة الإله الميت يقول:

أقسمت أن أكتب فوق الماء
أقسمت أن أحمل مع سيزيف صخرته الصماء
أقسمت أن أظل مع سيزيف أبحث فی المحاجر الضريرة
عن ريشة أخيرة
تكتب للشعب وللخريف
قصيدة الغبار
أقسمت أن أعيش مع سيزيف

(الاعمال الشعرية، المجلد الاول: ٢٣٦)

استخدم *أمل دنقل* هذه الاسطورة استخداما عكسيا وأصبح بدل منه الذين يولدون فی مخادع الرقيق وأصبح فی هذه القصيدة رمز اولئک الذين ساوموا ودقعوا وعزفوا عن المقاومة والكفاح وفی الواقع عكف الشاعر على موروثه الاسطوری ويوحی من خلاله برؤيته الشعرية:

سيزيف لم تعد على الكتافه الصخرة
يحملها الذين يولدون فی مخادع الرقيق.

ومن الشخصيات التاريخية التی وظفها الشاعر شخصية هانيبال التی رمز للنجاح والخلاص. وهدف شاعر من تصوير انتظاره لهانيبال فی الواقع تصوير أمله إلى تغير الظروف

ورفض الواقع وهانيبال فی هذه القصيدة ما يحلق فی خيال الشاعر من الطموح إلی تغير جزری فی مسرح العالم العربی لكنه خاب عن تحققه بسبب ما رأی عند الناس من الخمول وفی الواقع عبارة لكنه لم يأت زفرة حری تخرج من قرارة وجود الشاعر وسببها تعود الناس بتعاستهم ورضوخ أمام الذين سحقوا كل القيم الانسانية. ومن الشخصيات الشهيرة التی وظفها الشاعر شخصية الاسكندر وهو رمز القوة والمثابرة علی مر العصور لكنه أصبح حاليا رمز الهزيمة بينما كان فی الماضی قائداً له الهيبة والعظمة. قال الشاعر:

يا اخوتی الذين يعبرون فی الميدان مطرقين
منحدرين فی نهاية المساء
فی شارع الاسكندر الكبير
لا تخجلوا ... ولترفعوا عيونكم الیَّ.....

فالاسكندر الذی كان لا يفت فی عضده المقاحم والعقبات تصوير للهزيمة والموت فی الشعر العربی المعاصر كما قال *عبدالوهاب البياتی*:

ها هو ذا الاسكندر الاكبر فی المراة
ينام يقظان على جواده اراهُ
مُبَلِّلا بعرقِ الحُمی وعطر الليل
تأكل لحم يده القِطط

(البياتی، ١٩٩٠م: ١٧٠).

ومما يلجأ إليه الشاعر بحسه المرهف لتصوير اذلال العرب، الحديث عن قرطاجة الاندلسية التی رمز للممانعة، لكنه تحدث عنها فی القصيدة فاشلة خاسرة كل ملامحها ليثير فی نفس العرب النخوة التی اخمدت وهذا الاخماد أدّی إلی ضياع العرب:

وفی المدی قرطاجة بالنار تحترق
قرطاجة كانت ضمير الشمس ...
قد تعلمت معنی الركوع
يا اخوتی قرطاجة العذراء تحترق
فقبلوا زوجاتكم

(أمل دنقل، الديوان: ١٥٣)

وهذا حديث كل الشعرا، نجد *نزار قبانی* يقول عن نفس الموضوع:

لم يبق من قرطبة
سوى دموع المأذنات الباكية
سوى عبيرالورد والنارنج والاضالية
لم يبق من غرناطة ومن بنی احمر
الا ما يقول الراوية

(علی عشری زايد: ١٣٩)

وفی الواقع إن الحديث عن المكان هو حديث كل الشعراء، الذين يحنون إلـی الماضـی وبذكر المكان الذی هو رمز للعظمة فی العصور الغابر يسلی نفسه ويجعل نفسه فی حضنه يفرش رؤياه فی سمائه. هذا المكان فی شعر *السياب*، ارم ذات العمـاد وفـی شـعر *البيـاتی* المعرة وفی شعر *آدونيس* قرطاجة(الضاوی،١٣٨۴: ١٠٥). كما فی شعر *دنقل*. قال *آدونيس* فی نفس الموضوع:

أحلم أن فی يدیَّ جمرة
آتيةٌ علی جناح طائرِ
من أفق مغامر
أشُمُ فيها لهَبَا قرطاجة العصور

(آدونيس،١٩٨٨م:١٥٥)

استخدم أيضا التناص كثيرا والتناص مصطلح يعنی تقاطع الـنص مـع نصـوص أخـری سواء كانت شعرية أو دينية أو تاريخية و... وهذا اتجاه قديم إلاّ أنه يظهر حديثا بهذا الاسم وفائدة التناص أنه يكسب النص شهرة تعتمد على مدى شهرة الـنص المقحـم فـی الـنص كما أنه يمنحه بعدا وعمقا وغنی من مثل قوله:

والودعاء الطيبون ...
هم الذين يَرِثون الأرض فی نهاية المدى
لأنهم... لا يشنقون

وهذة العبارة الشعرية تناص قرآنی من آية ﴿نريدان نمن على اللذين استضعفوا فی الارض ونجعلهم الائمة ونجعلهم الوارثين﴾، حيث يزيد ما يريد ايصاله إلى المتلقی عمقا وثراء كما هو ظاهر.

التكرار فی القصيدة

التكرار من الوسائل اللغوية اللتی يمكن أن تؤدی فی القصيدة الحديثة دورا تعبيريا واضحا فتكرار لفظة ما أو عبارة ما يوحی بشكل اولی بسيطرة هذا العنصر المكرر وإلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره ولا شعوره ومن ثم هو لا يفتأ ينبثق فی افق رؤياه من لحظة لأخرى وقد عرفت القصيدة العربية الحديثة منذ أقدم عصورها هذه الوسيلة الايحائية. فی قصيدة *أمل دنقل* يكرر الشاعر عبارة «علموه الانحناء» وهذا تكرار ايحائی يدل على ما آل إليه الناس من الخضوع والانحناء. وهذا التكرار الموحی يتناسب مع العنوان الذی استعملها الشاعر استخداما سميائيا وصور به رفضه للاستفتاء سنة ۱۹۶۲م خير تصوير.

ونحن حين نقرأ النص ندرک أن روحا حزينا يمسک بالنص وهذا الروح ناجم عن انحناء الناس حيث تجلی حزن الشاعر على هذا الخضوع فی تكرار عبارة تهكمية علموه الانحناء. كما يشرح *محمود عكاشة* أن التكرار من أكثر الأدوات البلاغية استخداما فی الخطاب العربی على الاطلاق لما له من تاقير على مشاعر المتلقی العربی الذی يتزوق المعنی وأن التكرار فی العربية آلية اشيع واقوى سواء كان بنائيا أم تكرار مستويات(عكاشة: ۱۱۱). ويری *مازن الوعر* أيضا أن صفة التكرار على مستوى الشكل اللغوی وعلى مستوى الدلالة اللغوية تجعل النص اكثر ديناميكية وحيوية وتفاعلا(السابق: ۱۱۲) واستغل الشاعر فی هذه القصيدة عنصر التكرار الصوتی فی اضفاء جو موسيقی معين تتفاعل معه وفی إطاره بقية وسائل الايحاء والتعبير الاخرى. لاحظوا:

فی اللحظة التی استرحتها منی
استرحت منک
لكننی اوصيک أن تشاء شنق الجميع
أن ترحم الشجر لا تقطع الجذوع كی تنصبها مشانقا
لا تقطع الجذوع فربما يأتی الربيع

فلن تشم فی الفروع ... نکهة الثمر
وربما یمر فی بلادنا الصیف الخَطِر
فتقطع الصحراء... باحثا عن الظلال فلا تری
سوی الهجیر والرمال والهجیر والرمال
والظماء النارى فی الظلوع
یا سید الشواهد البیضاء فی الدجی
یا قیصر الصقیع

فتکرار الوحدة الصوتیة المؤلفة من الشین والسین والصاد المتقاربین قد أضفی علی المقطع جو ایحائیا غریبا وأکسب الأصوات قیمة موسیقیة خاصة تضافرت مع بقیة العناصر الایحائیة فی تصویر قصد الشاعر کما نری هذا التکرار الصوتی فی المقطع الثانی وهذا تکرار ایحائی فی تصویر ما یریده الشاعر وهو انهیار الممانعة من قبل الناس وأیضا تهکم الذین رضخوا أمام سلطة *عبدالناصر* ولا نری تکلفا فی هذا الأمر وهذا دأبه لجأ إلیه فی دیوانه منها فی قصیدة صلاة حیث یقول:

تفردت وحدک بالیسر
ان الیمین لفی الخسر
أما الیسار لفی العسر
الا الذین یماشون
الا الذین یعیشون یحشون بالصحف المشتراة العیون فیعشون

(علی عشری زاید،٢٠٠٢م: ٥١).

موسیقی القصیدة

الموسیقی فی القصیدة القدیمة کانت حلیة خارجیة لکنها فی القصیدة الحدیثة هی من أقوی وسائل الایحاء وأقدرها علی التعبیر عن کل ما هو عمیق وخفی فی النفس ولهذا فهی من أقوی وسائل الایحاء سلطانا علی النفس وأعمقها تأثیرا فیها(السابق: ١٥٤). وفی الواقع ان الموسیقی فی خدمة الدلالة وما یری الشاعر أن یقوله ویوصله إلی المخاطب(علی مهدی زیتون: ٢٤٠). استخدم الشاعر بحر الرجز فی هذه القصیدة الذی

يتناسب مع ما يريد الشاعر ايصاله إلى المخاطب حيث استخدمه متناسبا مع نفسيته بمعنى أنه حين يدعوا إلى المثابرة والتمرد ورفض الواقع يكون التفاعيل كاملة مع ترافق مع الروى من مثل:

المجد للشيطان... معبود الرياح(مستفعلن مستفعلن مستفعلن)

من قال لا فی وجه من قالوا نعم(مستفعلن مستفعلن مستفعلن)

من علم الانسان تمزيق العدم(مستفعلن مستفعلن مستفعلن)

حيث يتناسب من ايقاع القصيدة ورويها بمعنى أن الشاعر يواكب التفاعيل بحرف روى الميم فی المقطع وهی حرف تفخيم تتناسب مع الموسيقی وتكون فی خدمة الدلالة وهی ما فی ضمير الشاعر. وحين يتحدث عن خيبة أمله من وجود من يقوموا برفض الواقع المولم وهو استفتاء اجراه *عبدالناصر* يستخدم بصورة تنويرية فی المقطع الثانی روى الهاء اللذی تواكبه حسرة زفرى تتناسب مع نفسية الشاعر:

سيزيف لم تعد على اكتافه الصخرة

وحين يريد أن يحقر مواطنيه ينقص من عدة التفاعيل وهذا الأمر يتناسب مع ما فی ضمير الشاعر حيث يقول:

فعلموه الانحناء

فعلموه الانحناء

والتنقيص من عدة التفاعيل له معنى دلالی وهو أن خضوع العرب وانحنائهم ضيق على الشاعر الخناق وبالايجاز يدل الاحصاء على أن الشاعر قد استعمل روى «م، ق، د، الف، ع، ح، ه، ل، ء» وهذه الحروف لها المعنى الدلالی التی تتناسب مع الموسيقی وتفاعيله. وأما نمط القصيدة نمط البسيط وهو الذی تتألف وحدة ايقاعه من تفعيلة واحدة تكرر على امتداد البيت والقصيدة. نجد الأبيات كلها تلتزم تكرار وحدة الايقاع واحدة هی تفعيلة مستفعلن وهی وحدة ايقاع بحر رجز ولكن الشاعر لم يلتزم تكرارها عدداً محددا من المرات فی كل بيت والضرب ان الشاعر لم يلتزم فيه صيغة واحدة لاحظوا:

يا اخوتی الذين يعبرون فی الميدان فی الانحناء

مستفعلن/متفعلن/متفعلن/مستفعلن/متف

منحدرين فی نهاية المساء

مستعلن/متفعلن/متفعلن

فخلف كل قيصر يموت قيصر جديد

متفعلن/ متفعلن/متفعلن/ متفعلن

ولكنه لم يات متفعلن/مستفعل فی حديثه عـن هانيبـال. وكـذلک القافيـة لـم يلتـزم الشاعر فيه نسقا واحدا وإنما ظل يراوح بين مجموعة من القوافی بدون نسق ثابت. أی انـه يلتزم القافية المتنوعة وفق نظام ثابت محدد.

الأساليب البيانية

إذا كان قصد الشاعر فی قصيدته إبلاغية وافهامية يستخدم لغة يهضـمها الشـعب. وقـد أكد عكاشة على ضرورة وضوح الرسالة لأن الوظيفة التی ستقوم بها هـی ابلاغيـة افهاميـة وان اللغة المشتركة بين المتلقی والمرسل لابد أن تكون بسيطة(عكاشة،٢٠٠٥م: ۴۶). إن شاعرنا *دنقل* خضع فی قصيدته لحكم هذه الأصل ولم يستخدم الأسـاليب البيانيـة كثيـرا حيث يكثف جو القصيدة انماط من الاساليب البيانية. لكنه لم يغفـل هـذا الجانـب كـاملا. استخدم التشبيه فی موضعين من قصيدته. اسـتخدم الاسـتعارة ليزيـد بهـا تـأثير كلامـه ويجثم بهذا الشكل من الكلام معنی ما يريد ايصاله إلی المخاطب فی نفس المخاطب. من مثل قوله:

يا قيصر الصقيع... فتقطع الصحراء

باحثا عن الظلال

فلا ترى سوى الهجير والرمال والهجير

نری استعارة رائعة وهی «الصقيع» ولفظتا «الهجير والرمال»، فعبر بالصـقيع عمـا حـل بمجتمعه من الحالة المزرية والهجير والرماد من عتمة وفـراق كـان يعـيش فيهـا الشـاعر. وايضا قوله المساء فی المقطع الثانی استعارة جميلة عـن ظـلام مجتمـع الشـاعر والظـلام الرضوخ امام المظالم، رضوخ يندی له الجبين ويلطخ. ومـن مثـل قولـه: «معلـق انـا علـی مشانق الصباح وتعلمت معنی الركوع» فی وصف قرطاجة. والذراع فی المقطع الرابع حيـث استعارة جميلة عن المؤازرة وبهذه الاستعارة اثری الايقاع فی القصيدة. أما الكناية لون من ألوان التعبير يعرض فيه الحقائق عرضا غيرمباشر، فان هناک ما يسـتدعی إلـی المطلـوب

من بعيد، فتكون فی النفس أوقع وأحلی وعند بيان الغرض أنسب وأولی. والأسلوب الكنائی أفضل وسيلة لبيان المراد والرامی إلی الغرض(فاضلی، ۱۳۵۶م:۳۵۶ـ ۳۵۸).

استفاد الشاعر فی قصيدته من هذا اللون من التعبير كثيرا من مثل قوله: «سيزيف لم تعد علی اكتافه الصخرة» حيث كناية رائعة عن انهيار المقاومة والصمود ومن مثل قوله: «والعنكبوت فوق اعناق الرجال ينسج الردی» كناية جميلة عن رخوة مواطنيه. ومن مثل قوله: «مخادع الرقيق» فی المقطع الثالث. إذن هذا اللون من التعبير اسلوب من أهم الأساليب فی عالم الشر يلجأ إليه الشاعر كثيرا ليقدم ما فی ضميره بصورة ايحائية.

جدول تواتر الصور البلاغية فی القصيدة

الصور البلاغية	عدد التواتر	النسبة المائوية
التشبيه	۲	٪۱۴
الاستعارة	۱۵	٪۶۶
الكناية	۵	٪۲۲
المجموع	۲۲	٪۱۰۰

نتيجة البحث

يكشف إحصاء جملات النص أن كلها فی خدمة رؤية الشاعر وتقتسم إلی الجملة الاسمية والفعلية لتصوير أبعاد رؤية الشاعر مع ما استعمله الشاعر من الرموز فی الجمل. إن الجمل الاسمية هدفها الثبوت والجمل الفعلية هدفها التجدد وهذا ما ملحوظ فی النص. فی المقطع الاول استعمل الجمل الاسمية المجد للشيطان من قال لا فی وجه من قالوا نعم من علّم الانسانَ تمزيقَ العدم من قال لا ... فلم يمت؛ وظلَّ روحا ابدية الالم. وكل الجمل اسمية لابراز الثبوت وافادة الثبوت فی خدمة قصد الشاعر وهو الدعوة إلی الرفض. ما يقوی افادة الجمل الاسمية فی هذا المقطع هو الغاء ادوات الربط اللغوية بين الجمل كما نری.

المصادر والمراجع

آدونیس(علی احمد سعید). ١٩٨٨م، **الأعمال الشعرية الكاملة**، بیروت: دار العودة.

آذرشب، محمد علی. ١٣٨٨ش، **التوجيه الأدبی**، انتشارات دانشگاه تهران.

الابطح، جلال. ١٩٩٤م، **الاسلوبية**، ط٢، حلب: مركز الانماء الحضاری.

ابو العدوس، یوسف. ٢٠٠٧م، **الاسلوبية الرؤية والتطبيق**، عمان: دار المسيرة.

بنی عامر، عاصم محمد امين. ٢٠٠٥م، **لغة التضاد فی شعر امل دنقل**، عمان: دار الصفاء للنشر والتوزيع.

البياتی، عبدالوهاب. ١٩٩٠م، **الاعمال الشعرية الكاملة**، ط٢، بيروت: دار العودة.

الجازی، زياد جايز. ٢٠١١م، **ظواهر اسلوبية فی شعر احمد عبدالمعطی حجازی**، جامعة مؤتة، عمادة الدراسات العلياء.

جيرو، بيير. ١٩٩٤م، **الاسلوبية**، ترجمة منذر عياشی، ط٢، حلب: مركز الانماء الحضاری.

حسان، تمام. ١٩٩٨م، **الاسلوبية**، ط٢، ترجمة منذر عياشی. حلب: دار الحاسوب للطباعة.

الحسينی، راشد بن حمد بن هاشل. ٢٠٠٤م، **البنی الاسلوبية فی النص الشعری**، ط١، لندن: دار الحكمة.

زيتون، علی مهدی. ٢٠١٣م، **الشعر كتاب الثقافة**، بيروت: دار العودة.

عرفات الضاوی، احمد. ١٣٨٤ش، **السنة فی الشعر العربی المعاصر**، ترجمه سيد حسين سيدی، مشهد: بی نا.

عشری زايد، علی. ٢٠٠٢م، **عن بناء القصيدة الحديثة**، الطبعة الرابعة، القاهرة: مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر.

عكاشة، محمود. ٢٠٠٥م، **لغة الخطاب السياسی؛ دراسة لغوية تطبيقية فی ضوء نظرية الاتصال**، مصر: دار النشر للجامعات.

العيد، محمد. ١٤١٩ق، **بحوث فی الخطاب الإقناعی**، ط١، القاهرة: توزيع دار الفكر العربی.

فاضلی، محمد. ١٣٦٥ش، **دراسة نقدية فی مسائل بلاغية هامة**، مشهد: مؤسسة مطالعات و تحقيقات.

فخری، عمارة. ١٩٩٧م، **استلهام القرآن الكريم فی شعر امل دنقل**، مصر: دار الامين.

المخزومی، مهدی. ١٩٨٦م، **فی النحوالعربی وتوجيه**، ط٢، بيروت: دار الرائد العربی.

المساوی، عبدالسلام. ١٩٩٤م، **البنيات الدالة فی شعر امل دنقل**، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

المقالات

بدری، عثمان. ٢٠٠٣م، «**وظيفة العنوان فی الشعر العربی الحديث**»، المجلة العربية للعلوم الانسانية، العدد٨١، السنة٢١، الكويت.

شافجيری، هادی شعبانی. ۱۳۸۷ش، «**آراء الجواهری الادبية**»، المجلة العلمية الفصلية المحكمة، جامعة طهران.

متقی‌زاده، عيسی و روشنفكر، كبری و بروين، نورالدين. ۱۳۹۲ش، «**دراسة اسلوبية فی قصيدة موعد فی الجنة**»، اضاءات نقدية، السنة الثالثة.

مشايخی، حميدرضا. ۱۳۸۷ش، «**بنية شعر الرصافی**»، المجلة العلمية الفصلية المحكمة، جامعة طهران.

مقدسی، امين. ۱۳۸۷ش، «**موازنه چهارسويه شعر شكست**»، دانشگاه تهران، المجلة الفصلية العلمية المحكمة.

نجفی ايوكی، علی. ۱۳۹۰ش، «**كيفية استدعاء الشخصيات التراثية فی شعر امل دنقل**»، مجلة الأدب العربی.

نجفی ايوكی، علی. ۱۳۹۲ش، «**قصيدة القناع عند الشاعر المصری امل دنقل**»، دراسات فی اللغة العربية، فصلية محكمة، عدد الثالث عشر.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی