بحوث في اللغة العربية: نصف سنوية علمية محكمة لكلية اللغات الأجنبية بجامعة إصفهان
العدد ١٥ (خريف وشتاء ١٤٣٨هـ. ق/ ١٣٩٥ هـ. ش)، ص ٧٧ ـ ٩٨

دراسة قصيدة «من مذكرات المتنبّي في مصر» من منظور أسلوبيّ[١]

سيدرضا ميرأحمدي ❖
علي نجفي أيوكي ❖❖
زهرا سهرابي كيا ❖❖❖

الملخص

إن الأسلوبية منهج نقدي لسانيّ تقوم على دراسة النصّ الأدبي دراسة لغوية وفكرية، لاستخلاص أهم العناصر المكونة لأدبيّة النّصّ؛ إذ تجعل النّصّ الأدبي منطلقها الأصليّ. ولخطورة هذا النّهج في استكناه المفاهيم المكنونة وراء الشكل تستهدف هذه الدراسة إلى تطبيق الأسلوبية بمشوار المنهج الوصفي ـ التحليلي على قصيدة «من مذكرات المتنبّي في مصر» للشاعر المصريّ المعاصر أمل دنقل؛ باعتبار الشاعر من أبرز أقطاب الحركة الأدبية في مصر وواحد من الشعراء العرب المعاصرين الّذين اتّجهوا إلى الإبداع في المعاني واللغة الشعريّة تزامناً مع حركة الحداثة، حيث نراه يلفت أنظار النقّاد بتركيزه على لغته الشعريّة جنب اهتمامه بالمضمون والمفهوم، غير أنّه يحرص على إخراج نصّه الشعريّ عن مألوف الكلام وعمّا هو معيار بحيث يؤدّي ما ينبغي له أن يتّصف به من تفرّد وإبداع وقوّة جذب.

ومن أهمّ ما ينتج البحث أنّ أمل دنقل حاول أن يجسّد هواجسه السياسيّة والاجتماعيّة في خلد المتلقّي عبر التقنيات المختلفة. والقصيدة بمجملها تحتوي على التوازي والتماثل بين ما أراد وما قاله الشاعر. ودنقل يجعل المكافحين والثوريين رموزاً في قضية التشبّث بتراب الوطن، في حين يهجم على الذين يستحوذ عليهم الذّل والخوف. وهكذا أخذ يقدّم تجاربه المعاصرة للمتلقّي بشكل رمزي ليصبح صوتاً صارخاً في الحثّ على الثورة والمقاومة تجاه جميع ألوان الظلم والاستبداد.

الكلمات المفتاحية: الأسلوبية، أمل دنقل، التّقنيات، الانزياح.

١ـ تاريخ التسلم: ١٣٩٤/٣/٣١هـ. ش؛ تاريخ القبول: ١٣٩٥/١٠/١٨هـ. ش.

❖ أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة سمنان (الكاتب المسؤول). Email:rmirahmadi@semnan.ac.ir
❖❖ أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان. Email: Najafi ivaki@yahoo.com
❖❖❖ طالبة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان. Email: sohrabikiya zahra@yahoo.com

المقدمة

نظم دنقل الشعر في فترة زمنية قصيرة هي فترة الهزائم التي لا تزيد على عقدين: عقد الستينات والسبعينات، ولكنها فترة مهمة جدا من تاريخ مصر والأمة العربية، إذ هي فترة الهزيمة والاهتزاء والتفسّخ، وعكس في شعره ذلك فجاء خير معبّر عن تطلعات الشعب المصري وهمومه وآماله وطموحاته. وشعر الشاعر هو شعر التراث العربي والإسلامي بل شعر التراث الإنساني «**استرفده الشاعر وجعل منه عصارة حية، تسري في أعطاف قصيدة بمفاهيم جديدة، ودلالات عصريّة متوهجة، حتّى ليحقّق لنا أن نلقيه بشاعر التراث الإنساني**» (قميحة، ١٩٨٧، ص ٦). ومن تفرّده أنه كان ينظر إلى التراث كقيمة فكرية، أخلاقية، منهجية، سلوكية في مجال السياسة والحرب والسلام والعلاقات الاجتماعية. هذا وإنّ شعر الشاعر تميز «**بالجدّية والتحدّي ومواجهة المواقف ولذلك لم يكن من الشعراء الذين يهابون الدخول في معارك قد تجرّهم إلى المشكلات، فقد كان دائماً صادقاً مع نفسه أكسبه صعيد مصر شهامة وشجاعة الرجال**» (الدوسري، ٢٠٠٤، ص ٢٩). ويتجلّى شعره بخاصية بارزة تتصل بمحتواه القومي من هذا المنظور، فهو شعر يتحدث عن الصِّراع العربي الإسرائيلي، كما يجعل منه شعراً جديراً بأن نسترجعه ونستعيده بالوجع الفلسطينيّ، ومع إحساس بالعجز عن الدفاع عن الحقوق العربية واسترداد ما سلب منها.

ومن البديهي اكتسبت قصائد دنقل تميزاً خاصاً أرهص بتطور اتجاه قائم بذاته في الشعر العربي المعاصر، وهو اتجاه عمل على الانطلاق مما راكبه جيل الخمسينات من خصائص فنية نوعية، ليعانق الفضاء الشعري الأرحب الذي يعني بتطور شكل القصيدة العربية بقدر ما يعني بالإخلاص للموقف الاجتماعي و الإنساني. وهو اتجاه رأى في التراث العربي مادة غفلاً، فحاول أن يستثمرها من خلال طرق فنية تعيد إليها توهّجاً وتجعلها قادرة على منح القصيدة العربية بعداً جمالياً متميزاً، يصل الحاضر بالماضي، ويبني الجسور المهدومة، دون أن يعتري تلك الممارسة وهو بالتالي اتجاه ظلّ مشدوداً إلى التجديد الذي يراعي خصوصية الأصالة العربية، أي دون أن يعلن عن قطعية محتملة بينه وبين تراث الأمة الشعري. وذلك من خلال الانطلاق من التراكم المتحقق كأساس بنية تطوير وتحديثه.

ومن جانب آخر «**تعرف القصيدة الدنقلية برفضها للتجريب المتطرّف الذي قاده بعض الشعراء الحداثة وهو رفض يبرّره الهاجس القومي الذي يرى في ربط الصلة بالتراث بغية تجديده ومدّه بأسباب الحياة، خطوة أساسية في إستراتيجية تصحيح الفكر العربي الذي تعرّض لرجّات عنيفة بفعل سلسلة من الهزائم العسكرية والتراجعات السياسيّة، كان لها الأثر الكبير في فقدان الهويّة والشعور بالدونيّة**» (المساوي، ١٩٩٤، ص ٤٣٠). لذلك يرى النقّاد أنّ غالب شعره هو شعر سياسي يستلهم فيه التراث بشكل كبير كأقنعة للإسقاطات السياسية الغزيرة والرّافض فيها للواقع والناقد الساخر للسلطة.

وما يجدر الإشارة هنا أنّ لدنقل آراء خاصة حول الشعر ووظيفته، حيث قال: «**الشعر يجب أن يكون مرتبطاً بالثورة؛ لأنّه هو نفسه يجب أن يكون ثورة. فالرؤية الشعرية هي رؤية سابقة على الواقع، وهي رؤية تريد أن تغير الواقع الموجود وترفضه حتّى لو كان مقبولاً عند كثير من الناس، أي أنّها تحلم بواقع أفضل للإنسان وبعلاقات فضلى بين الناس، وبعلاقات مختلفة حتّى بين الأشياء أكثر سمواً ومثالية. الشعر نفسه هو ثورة على الواقع، على العلاقات الموجودة والمألوفة في الواقع**» (جحا، ١٩٩٩، ص ٢٤٣). وعلى هذا الأساس يمكن استخلاص هذه النتيجة بأنّه يرى ماهية الشعر الأساسية متّخذة من صلته بالناس؛ لأنّ له دوراً اجتماعياً وسياسيّاً يجب أن يعلنه ويلعبه وأن يكون متّصلاً بجماهير الناس قريباً من إدراكهم. ورغم تعلّقه بالثورة لم ينخرط في أي حزب سياسي مخافة أن يفقد حريته وقد التزم بالشعر كوسيلة للتعبير عن الثورة والتغيير وعن هموم الوطن والدفاع عن عروبة مصر.

وما يعمد إليه البحث دراسة قصيدة «من مذكرات المتنبّي في مصر» من الجانب الأسلوبيّ ؛ التماساً لفهم جمالياتها من خلال استكشاف مستوياتها ومدى تأثيرها على المخاطب. ثمّ تشريح الدواعي التي أدّت إلى إنشاد مثل هذه القصيدة ومعرفة أسلوب الشاعر في شحن القصيدة بحالاته الدّاخلية.

ومن أهمّ الأسئلة التي يحاول البحث الإجابة عليها هي: ما أهم الخصائص الأسلوبية والجمالية والإيقاعية والتركيبية والدلالية في شعر "دنقل"؟ أي مستوى من هذه المستويات أكثر تجلياً وحضوراً في شعره؟ ما هي التّقنيّات الفعّالة؟

وتعود ضرورة هذا البحث وأهميته إلى أنّه بصدد دراسة أسلوبية لقصيدة من أهم القصائد التي أنشدها الشاعر وتمثّل لقسم مهمّ من الشّعر العربي المعاصر من جانب، ومن جانب آخر لتحليلها ونقدها وتفخيم محاسنها الجمالية يمكن أن يكون خطوة بناءة في فهم أفضل للنظريات والمباديء الأسلوبية وينقص الفجوة الحاصلة بين النظرية والتطبيق. والبحث الحالي إضافة إلى ذلك، يمنح المتلقّي قراءة جديدة تطبيقية للنّصوص وتظهر له الجماليات الخفية وهذا الأمر سيتمّ بمنهجه الوصفي ـ التحليلي. وأخيراً يمكن أن يكون قدوة عملية لطلاب اللغة العربية في تحليل النّصّوص.

و فيما يتعلّق **بخلفية البحث** يمكن القول بأنّه بغضّ النظر عن الدّراسات المستقلّة وغير المستقلّة التي كتبت عن أمل دنقل في العالم العربي، نحن أمام دراسات مهمّة عالجت شعر هذا الشاعر من محاور متعددة منها: «شورش در شعر أمل دنقل و نصرت رحمانی» لفرهاد رجبي، و«ناسازواری هنری در شعر أمل دنقل» للسيد رضا موسوي و رضا تواضعي، و«جلوه‌های نمادین شکوه و اقتدار گذشته جهان عرب در شعر أمل دنقل» لصادق فتحي دهكردي و ژيلا قوامي، و«گذشته‌اي روشن وآينده‌اى تاريك، پژوهش تطبيقي دو شعر از أمل دنقل و منوچهر آتشی» لعلي اكبر أحمدي، و«نمادهای پایداری در شعر معاصر عرب، مطالعه مورد پژوهانه: أمل دنقل» لعلي سليمي و أكرم چقازردی، و«ثنائية المدينة والثأر في شعر أمل دنقل» لأحمد فضل شبلول، و«شگردهاي فراخوانی شخصیت‌های سنتی و بیان دلالت‌های آن در شعر أمل دنقل»، و«قصيدة القناع عند الشاعر المصري أمل دنقل» و«نشانه شناسی سروده‌ی کلمات سبارتاکوس الأخيرة» و«التناص في شعر الشاعر المصري أمل دنقل» لعلي نجفي ايوكي، وتوظيف التراث في شعر "أمل دنقل" قصيدة "من مذكرات المتنبي(في مصر)" نموذجا نوشته سعيد بكور. ويلاحظ أنّ أكثر هذه الدراسات المنجزة لم تنظر إلى شعر دنقل من منظر أسلوبيّ كي تستقري خصوصياته وتستجلي سماته الأسلوبية المختلفة ؛ فلم يكن بينها ما يقوم بدراسة مستقلة لهذا الموضوع العام ولهذه القصيدة الخاصّة عند الشاعر، وقد وجدت بعض الكتب النقدية والأوراق البحثية وبعض المقالات الصحفية التي تناولت جانباً من شعره نقلاً أو تحليلاً وتتوخّى هذه الدراسة تحليل القصيدة تحليلاً أسلوبياً.

مناسبة القصيدة

أمل دنقل أحد الشعراء الستّينات الذين حاولوا «**تجديد الواقع الشعري، في ظروف تغيير ضخمة، عاشتها مصر إبّان هذا العصر، واتّجهت هذه المحاولة إلى تقنيات جمالية جديدة، تساعد على التوازن الجماليّ بين الحاضر المهزوم من ناحية، والماضي التليد والمستقبل من ناحية أخرى. وعاش الشاعر خلال أكثر من عقدين، متمسكاً بالرؤية المغامرة الملتزمة في حين وظّف شعره لخدمة قضايا شعبه وأزماته، في الوقت الذي يغامر فيه شعرياً بتجريب أشكال مختلفة من التقنيات الجمالية التي أثرت في ديوانه الشعري**» (الجيار، ٢٠٠٨، ص ٨٩). ومن القصائد التي تشمل هذه الخصائص البارزة، القصيدة «من مذكرات المتنبّي في مصر» من ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة الذي صدر بعد حرب حزيران

١٩٦٧م وفقد الأرض العربية المحتلة، وهي مؤرخة في حزيران ١٩٦٨م. «**فبعد عام من الهزيمة وفي حزيران١٩٦٨م ينظم أمل هذه القصيدة ووجدانه مازال مثقلاً بمشاعر الهزيمة والانكسار، فيسقط ذلك على شخصية المتنبّي الفتّان الأسير الذي تجبره السلطة الغاشمة التي تتمثل في كافور الإخشيدي على أن ينشد فيه الأماديح**» (قميحة، ١٩٨٧، ص ١٢٢).

ورأينا من الأفضل أن نبدأ بالموسيقى التي تعتبر أول ما يتجلّى أمام المخاطب بجانب الألفاظ والتراكيب ثمّ نعتني بجانب المعنى؛ لأنه يتبلور في قالب الموسيقى والألفاظ.

١ـ المستوى الصوتي

«**إنّ الموسيقى أسرع نواحي جمال الشعر أثراً في النفس لما فيها من جرس الألفاظ، وانسجام منتظم من تردد بعض المقاطع بقدر معين**» (سليمان درويش، ٢٠٠٣، ص ١٩٠). ويشمل هذا المستوى دراسة الموسيقى الداخلية بأجزائها وتفاصيلها: الأصوات المجهورة، والأصوات المهموسة، والتكرار، والجناس، والموسيقى الخارجية المتمثّلة في الوزن والقافية. وهنا نبدأ بموسيقاها الدّاخلية وننتهي بجميع أنواع الموسيقى.

١ـ ١ـ الموسيقى الداخلية

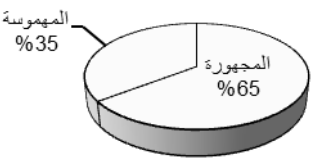
لقد حظي المستوى الداخلي في كتابات النقاد المحدثين بأهمية فائقة فهو يلفت الانتباه من حيث هو إما قصد لذاته، وإنما قصد لصلته بالمعاني، فنبحث له عن دوره الوظائفي المميز عن موسيقى الإطار. «**وتُبنى الموسيقى الداخلية على جانبين هامين هما: اختيار الكلمات وترتيبها، والمواءمة بين الكلمات والمعاني التي تدلّ عليها**» (راجح، ٢٠١٢، ص ٢٧).

١ـ ١ـ ١ـ الأصوات المجهورة والمهموسة

إن الجهر باعتراف سيبويه أقوى من الهمس، وقد أكّد على قوة الصوت المجهور وعرفّه بأنه «**حرف أشبع الاعتماد في موضعه، بينما المهموس حرف أضعف الاعتماد في موضعه**» (مصطفى، ٢٠١٤، ص ٩٨). ونسبة هذه الحروف في القصيدة: الف(٢٨٦)، ب(٥٥)، ج(٣٠)، د(٥٨)، ذ(٣)، ر(٦٩)، ز(٤)، ض(٨)، ظ(٤)، ع(٤١)، غ(١٣)، ل(١٤٦)، م(٨٤)، ن(١٠٨).

والأصوات المهموسة هي الأصوات التي تكون فيها الرقيقتان الصوتيتان متباعدتين لدرجة لا تسمح بتذبذبهما. وهي تشمل على: ء(١١)، ت(٧٨)، ث(١١)، ح(٣٦)، خ(١٣)، س(٤٨)، ش(١٨)، ص(٥٤)، ط(١٥)، ف(٣٧)، ق(٤١)، ك(٩٩)، ه(٤٣).

وعلى هذا نشهد أنّ الشاعر اعتمد على الأصوات المجهورة أكثر بالنسبة للأصوات المهموسة، كما أنّ الأصوات المجهورة تكررت ٩٠٩ مرة والأصوات المهموسة ٥٠٤ مرة. وكيفية هذا الاستخدام دليل على الصِّراعات النفسية التي يعاني منها الشاعر في تلك المرحلة المليئة بالانفعالات والأحزان، إثر هزيمة حزيران ١٩٦٧، بما أنّ هذه الهزيمة هزّت كيان الشاعر وكيان كل مواطن عربي، حيث قلبت كل ما يرتبط بالوطن ومواطنيه من السياسية والاقتصادية والاجتماعية. وفي الرسم البياني التالي تتبيّن هذه النسبة:



هكذا لا تكون القيمة الفنيّة للأصوات منحصرة في تلك المتعة الصّوتية أو الحسيّة التي يجدها المتلقّي مستمعاً أو قارئاً أو مردّداً، بل في إثارة المنطوق على اعتباره معنى يثير بسهولة المرجع الخفي وراءه، ولا يعتبر هذا المنطوق تراكماً غير مفهوم من الأصوات أو الحروف، بل يعتبر وحده معنى يلائم طبيعة الفكرة أو الصورة أو العاطفة التي يعبر عنها الكاتب من خلال دفقته الشعرية، متجانسة مع بقية البناء الفني للنصّ (عابد، ٢٠١٢، ص ١٥٨).

١ـ ١ـ ٢ـ التكرار

إن أسلوب التكرار في الشعر العربي الحديث «**يحتوي على كلّ ما يتضمنه أيّ أسلوب آخر من إمكانية تعبيرية، وإنّه في الشعر مثاله في لغة الكلام يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، ذلك إذا استطاع أن يسيطر عليه سيطرة كاملة ويستخدمه في موضعه، وإلا فليس أيسر من أن يتحوّل هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة التي يمكن أن يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحسّ اللغوي والموهبة والأصالة**» (الملائكة، ١٩٨٩، ص ٢٦٤ـ٢٦٣). ومن الحروف المستعملة المكرّرة وأكثرها تجلياً في القصيدة هي: ي: ١٤٧، ل: ١٤٦، ن: ١٠٨، و: ١٠٠، م: ٨٤.

وهذه الحروف تمتاز بالشدّة وفي بعض الأحيان بالرخاوة، وإنّ الوقوف على الجانب الدلاليّ لها ضمن النصّ يكشف عن حالة انفعالية ونفسية خاصة عاشها الشاعر، فما انفك يكرّر هذه الحروف ليكشف عن مقدار الأسى واللوعة وخيبة الأمل التي أصابته بسبب التفرق والتجزئة السائدة بين أبناء وطنه عامة وفي مصر خاصة وشدّة الأزمات الراهنة من أجل عدم الوحدة العربية ؛ لأنّه أدرك جدلية المواجهة بين السلطة وإرادة الشعوب، ويحمل همّ أمته ويصور وجع الإنسان العربي. واستخدام هذه الحروف يساعد الشاعر على تركيز أغراضه في ثنايا النصّ الشعري.

هذا ضرب من التكرار يدلّ في النصّ على ميل الشاعر إلى الإيقاع، «**وهو وإن لم يؤسس لديه علامة فارقة إلا أنّ له مؤشرات أسلوبية مهمة تتمثل بالثقة الزائدة بقدرة كلمة ما على إبراز الإحساس أو الانفعال**» (محمد، ٢٠١٠، ص ٦٧). ومعلوم أن التكرار لا يهدف إلى إظهار المعاني فحسب وإنما يظهر الأحاسيس والانفعالات، ومن هذه الناحية فهو رديف للصورة التي تنبثق من خلالها العواطف الكامنة والانفعالات الحبيسة.

١ـ ٢ـ الموسيقى الخارجية

في الموسيقى الخارجية تظهر مدى قدرتها في تطبيق الروي في القصائد والتزام بالوزن والقافية في غالبية القصائد الشعرية، «**وهذه الموسيقى المسموعة لها تأثيرها على حاسّة السمع عند القارئ، الذي ينعكس أثره على الوجدان والفكر**» (سليمان فتوح، ٢٠٠٤، ص ٤٢).

١ـ ٢ـ ١ـ الوزن

الوزن في الشعر العربي يعتبر عنصراً رئيساً ضرورياً من عناصر الشعر، وهو الذي يختص به دون النثر، فهو الذي يحرك ساكن الوجدان عند سماع هذه الألحان، وأن الكلام الفعّال لابدّ أن يقترن بالوزن. «**اختار الشاعر أن ينظم قصيدته على تفعيلة الرجز (مستفعلن) التي ترد مرة مخبونة ومرة مقطوعة، وتكرر أربع مرّات في السطر الواحد أحياناً، ولا شك أنّ الشاعر وجد في هذه التفعيلة تلك الطواعية والبساطة والانطلاق والقدرة لتحمل عبء المذكرات، والملاحظ أنّ التفعيلات تتفاوت في انتشارها ومساحتها، ومردّ ذلك إلى الدفقة الشعورية، والنسق الفكري، وقوة التجربة النفسية، واختلاف التموجات الداخلية**» (بكور، ٢٠١٤، ص ١١٧). و«**سمّي هذا البحر رجزاً لتقارب أجزائه وقلّة حروفه أو لاضطرابه، وإنّما كان مضطرباً لأنّه يجوز حذف حرفين من كلّ جزء منه. وهو وزن سهل على السمع، قريب من النفس**» (معروف، ٢٠٠١، ص ١٠٧).

وهذه القصيدة ذات البحور الممزوجة، فإن التضمين فيها يدخل عنصراً مهماً من عناصر إنتاج الإيقاع، فتتحول القصيدة في أحد مستوياتها الأفقية (الوزن) من اختلاط بحر الرجز بالسريع إلى البسيط. وعلى هذا الاعتبار يمكننا القول إنّ هذه الهيمنة للرجز ترجع إلى رغبة الشاعر في أنّه يجد فضاءً إيقاعيّاً حرّاً لبيان ما في صدره من مشاعر الحزن والألم والغربة والوطن.

ولابدّ أن نتناول المظهر الإيقاعي الذي يتمثل في ظاهرة الانزياح الإيقاعي؛ والوحدة الإيقاعي هي ـ ـ ب ـ (مستفعلن) التي تمثل نواة بحر الرجز. والصور التفعيلية المركزة في القصيدة هي:

ب ـ ب ـ (مُتفعِلُن ـ مخبونة)

ـ ب ب ـ (مُستَعِلُن ـ طي)

ـ ـ ـ (مُستَفعِل ـ ضرب البحر المقطوع)

ب ـ ـ (فعولن ـ دخل على مستفعل خبن)

ـ ـ ب ـ (مستفعلان)

وبالنسبة لبعض حالات الانزياح الإيقاعي على الوحدة الأساسية للإيقاع وهي بروز صورة غير معهودة لمستفعلن هي(مُستَفع ـ ـ).

١ـ ٢ـ ٢ـ القافية

«**القافية هي التي تحدد الدّفقة الشعورية للشاعر، وهي بمثابة الحدّ الذي يتوقّف عنده النّفس ليبدأ الشاعر نفساً جديداً يختلف طوله باختلاف حالته الشعورية، ولابدّ أن تعدّ لذلك النّهاية الحقيقية للسطر أو البيت الذي ربما وزع في الكتابة على أكثر من سطر واحد**» (ساعي، ١٩٧٨، ص ٢٧٨). وإلى جانب الوزن اعتمد دنقل على القافية المتراوحة، وهو ما أضفى على القصيدة نبرة متميّزة خاصة مع تكرار الرويّ الذي التزم فيه بعدد من الأحرف لا يغادرها، وهي خاصية ميّزت أمل دنقل عن غيره من شعراء الحداثة.

كما نلاحظ أنّ الشاعر استخدم القوافي المقيّدة أكثر من القوافي المطلقة التي تتناسب أكثر مع مراميه؛ لأنّ أمل دنقل عاش أحوال القهر والظلم والاستبداد، فيبدو من خلال ذلك مشاركاً رئيسياً في الأحداث يعكس ما أملته عليه الظروف، ويرى نفسه عارفاً وعالماً بالصّور المختلفة من الجوع والخوف والصمت، فالشاعر قد عاش هذه المحن، وهو الذي يراها ويتحدث عنها كما عاشها، وهو بذلك يريد إعطاء صورة واضحة عمّا حدث من زاوية رؤيته للقاريء. وفي الحقيقة كيفية هذا الاستغلال إضافة إلى إيجاد نوع من التنغيم الموسيقي، توصل إلى القاريء نواحيَ الشاعر وأحزانه وآلامه وما يعاني منه في مجتمعه من الظلم والجور والعصيان. ونجد إلى جانب ذلك توازياً أغنى إيقاعية المقطع وارتقى به في سلّم الشعرية وأنقذه من مستنقع الرتابة السّردية الخافتة، ويتمثل هذا التوازي في قول الشاعر:

أشمّ/ وجهها/ الصبوحا

أضمّ/ صدرها/ الجموحا (دنقل، ٢٠١٠، ص ١٧٤).

وهو توازي نحوي: فعل وفاعل/ مفعول به ومضاف اليه/ نعت

وصرفي: أفعل/ فعلها/ الفعولا

عروضي: متفعلن/ متفعلن. مت

هناك إغناء لموسيقية السطر الشعري، وبعد موسيقي بديع ناتج عن ترداد نفس الصوامت (الراء، الغين، الدال، ألف المد) والصوائت (الفتحة، الضمة، المد)، أضف إلى ذلك جمالية القافية التي زاوج فيها الشاعر بين حرفي اللام والحاء المشبعة بمدّ، وهو ما جعلها أكثر بروزاً ووقاعاً على السّمع والنّفس معاً. وأيضا إيقاعاً بين: (غفوت، صحوت، وجدت)، (كافور، مأسور)، (المثقوبة، المسلوبة)، (الجنود، الحدود، الركود، القعود)، (الصارم، الخادم)، (عيد، تهويد).

فيما يتعلّق بالتشكيل الصوتي للقصيدة أنّها «**تعتمد في تشكيلها على نظام الأسطر عوض الأشطر، الذي استطاع أن يتخلص من التبعية الشكلية وينفك من ربقة نظام الشطرين، فاختار لنفسه تشكيلاً حراً منطلقاً، لا قافية تحبس انطلاقه ولا روي كبح تدفقه، وإذا كانت التجربة الشعرية المعاصرة تفتخر لكونها استطاعت أن تخرج من دائرة التقليد، فإنها وقعت فيه حين استدعت الشكل الجديد من الشعر العربي الحديث**» (بكور، ٢٠١٤، ص ٩٠).

ولابدّ من ذكر أن من الظواهر الصّوتية المفردة والمرتبطة ببنية اللغة، ظاهرتي النبر والتنغيم، و«**النبر نشاط في جميع أعضاء النطق في وقت واحد، وهذا الملمح يخلق تأثيراً صوتياً ذا فاعلية كبيرة في تحقيق جماليات صوتية عبر التحوّل في نبرة الصوت التي قد تحدث بدورها تحولاً في المعنى. والنبر مقترن بالمقطع وملازم له، فهو وضوح نسبي لمقطع من مقاطع الكلمة يفوق وضوح المقاطع الأخرى المجاورة له، وهذا المبحث وليد البحث اللغوي الحديث؛ لأن البحث الصوتيّ في التراث العربي يركز على بحث الأصوات المفردة وتغيراتها، أما البحث الحديث فيرتبط النبر في العربية بآثار أخرى كاللحن الموسيقي المترتب عن تعاقب المقاطع وطبيعته**» (منصوري، ٢٠١١، ص ٧٣).

ويؤثّر النّبر حسب تقاربه أو تباعده على النغمة والإيقاع الموسيقيين فكلّما تقاربت أعداد المقاطع بين النبرين أو انتظم اختلاف بعضها عن بعض حسن إيقاعها مثل:

ليطمئن قلبه... فما يزال طيره المأسور

ينتظرونه... ليرفعوا إليه المظلمات والرقاع! (دنقل، ٢٠١٠، ص ١٧٢-١٧٣).

هنا لحقت الفعل زيادة تمثلت في حرف اللام، شكّلت نبراً في الكلمة ووقعت إيقاعاً ملفتاً، فهذه الزيادة جاءت لتأكيد الطلب.

ويحتفي الشاعر بالجانب الإيقاعي خاصّة في جانب تكرار بعض الصوامت كالراء ١٣ مرة، والنون ١١ مرة، والسين ٥ مرات إضافة إلى القافية المتراوحة التي أعطت لنهايات الأسطر نغماً فائق الروعة في التأثير.

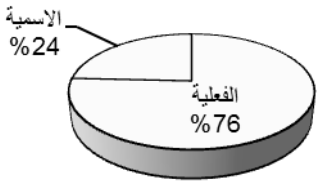
٢- المستوى التركيبي

ما يُتعرّض للدراسة في هذا المستوى الجملة الفعلية والاسمية والخبرية والانشائية والأفعال والضمائر وغيرها مما يلي:

٢- ١- الجملة الفعلية والجملة الاسمية

تجلّت الجملة الفعلية حضوراً جليّاً بالنسبة للجملة الاسمية حيث تكررت ٥٦ مرة في حين أنّ عدد الجملة الاسمية ١٨ مرّة. وفي الحقيقة البنية الفعلية «**تعدّ إشارات شعرية سامية القيمة تضفي الحركة والتجدد على مسار النصوص وهي من أسباب انعتاق الإشارة وتحرّكها**» (الشهروزي، ٢٠١٢، ص ٩٩)، وربما يتطرّق دنقل إلى استخدام الجملة الفعلية في القصيدة ليتحدّث عن الأحوال الرّاهنة والمتوالية في مصر؛ ليبذل جهده الوفير في سبيل الدفاع عن وطنه وإصلاح مجتمعه. وكذلك يوضّح للشعب الفلسطيني أسباب تخلف وطنهم ويريهم طريق الخلاص مما هم فيه من الضعف والاستسلام أمام الأعداء. ويحاول إيقاظ أمّته في سبيل الوصول إلى مجدها الأصيل.

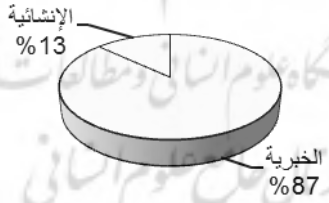
وهذا يرجع إلى ملامح التزام الشاعر للدفاع عن الوطن وردّ فعله تجاه الأحوال والأمور المفروضة عليها والدعوة إلى العدل والحريّة والاتحاد ونبذ الخلاف المدمّر في سبيل الوصول إلى حياة أفضل وأرقى مما فيه أبناء شعبه. والشكل التالي يأتي تبييناً لهذا الأمر:



٢ـ ٢ـ الجملة الخبرية والجملة الانشائية

فالجملة الخبرية هي التي يحتمل مضمونها صدقاً أو كذباً. وبرزت ٦٥ جملة خبرية في القصيدة والجملة الانشائية هي قسيم للجملة الخبرية وتتميز الجملة الانشائية بأنّ مضمونها لا يصحّ وصفه لا بالصدق، ولا بالكذب لذاته وفي قراءتنا للقصيدة نجد أن الشاعر اعتمد على الجملة الخبرية بشكل واضح، فقد طغت هذه الجملة على الجملة الانشائية ونلاحظ ٩ جمل انشائية تجاه ٦٥ جملة خبرية.

ومن خلال نظرة عابرة وقراءة سريعة يتبيّن بوضوح اعتماد الشاعر الكبير والمكثّف على الأسلوب الخبري الذي أولاه أهمية كبرى، فجاء مسيطراً طاغياً على نظيره الانشائيّ الذي جاء حضوره محتشماً وهو أمر طبيعي إذ تدبّرناه؛ فالقصيدة ما هي إلا سرد للمذكّرات، وهذا السرد يعتمد على الإخبار والحكاية فلا مجال للانفعال الذاتي، ولهذه الأسباب وغيرها جاءت الأساليب خبرية، لكنّ هذا لا يعني انعدام الأساليب الانشائية التي كان حضورها متّسماً بالقلّة إن لم نقل بالنُّدرة. إضافة إلى المقابلة القائمة بين بداية القصيدة ونهايتها، فالبداية خبرية صرف (أكره لون الخمر في القنينة) فيما النهائية انشائية (عيد بأية حال عدت يا عيد؟) فإذا كان الشاعر قد تبني في بداية القصيدة أسلوباً خبرياً يهدف من ورائه إلى السرد والحكاية. ونسبة هذه الظاهرة تندرج في الشكل التالي:



في الحقيقة يبدأ الشاعر قصيدته بجملة خبرية تعكس حالته النفسية الكئيبة، وتكشف عما بات يعيشه في مصر من داء نفسيّ وجسدي بعد أن صار مجرد ببغاء يردّد ترانيم المدح الزاعفة، ويكشف المطلع مدى معاناة الكلمة الشاعرة التي تركت نقد الواقع المرير، وتظهر لنا السطر الأول مدى الحيرة التي وقعت في نفس الشاعر/ المثقّف، فهو يكره الخمر لكنه أدمنها علّها تخفف ما ألمّ به من داء وما أصابه من مرض، حيث يقول:

أكرهُ لون الخمر في القنّينة/ لكنني أدمنتها.. استشفاء/ لأنني منذ أتيتُ هذه المدينة وصرختُ في القصور ببغاء/ عرفتُ فيها الداء (دنقل، ٢٠١٠، ص ١٧٢).

ويلاحظ أنّ للجمل التقريرية في النصّ دوراً كبيراً في تقديم الدلالات، فالجملة التقريرية الأولى تقدّم كره الشاعر للخمر، ولكن السطر الثاني يأتي بوجه مقابل لذلك فهو قد أدمن عليها، لكن إدمانه كان استشفاء. وتتبدّى المفارقة في المنظرين الأخيرين لتكشف

عن صورتين متغايرتين، فقد تحوّل الإنسان العاقل إلى ببغاء، وهي دلالة الخضوع والاستسلام. وتظهر الدراسة أنّ ضمير المتكلم هو الفاعل الأساسي في النصّ، حيث يقول:

أكرهُ لون الخمر في القنّينة/ لكنني أدمنتها ... استشفاء/ لأنني منذ أتيتُ هذه المدينة/ وصرختُ في القصور ببغاء/ عرفتُ فيها الداء

وللأساليب الانشائية ارتباط وثيق بالانفعال والغليان الداخلي، وهذا ما نستشعره في كلام الشاعر في آخر القصيدة، إذ وصل به الانفعال مداه فعبّر عن ذلك بأسلوب استفهامي مليئاً بالتّنديد والحسرة المريرة:

تسألني جاريتي أن أكتري للبيت حرّاسا/ فقد طغي اللصوص في مصر... بلا رادع/ فقلت: هذا سيفي القاطع/ ضعيه خلف الباب... متراساً!/ (ما حاجتي للسيف مشهورا / ما دمت قد جاورت كافورا؟)/ عيد بأية حال عدت يا عيد؟/ بما مضى؟/ أم لأرضي فيك تهويد؟/ ناديت: يا نيل هل تجري المياه دما!/ لكي تفيض... ويصحو الأهل أن نودوا؟/ عيد بأيّة حال عدت يا عيد؟ (دنقل، ٢٠١٠، ص ١٧٧).

وهنا يعكس الاستفهام حالة التوتر والقلق الداخلي الذي يعيشه الشاعر، الذي لم تساعده الأساليب الأخرى في التعبير عنه، ليدّل بهذه الاستفهامات على خيبة الأمل التي يعيشها الشاعر والشعور بالضياع وصورة الحزن؛ لأنّ هزيمة ١٩٦٧م كانت ضربة موجهة للمشروع القومي العربي، وإن إحساسه بالأسى والفجيعة والضياع جعله يردّد تلك التساؤلات، كما يكشف لنا عن حالة اليأس والخوف التي يعيشها الشاعر ولعلّه يستخدمها ليحثّ المخاطب على القتال والدفاع عن أرضه، والمحاربة بشجاعة ضد الاحتلال الصهيوني لمصر.

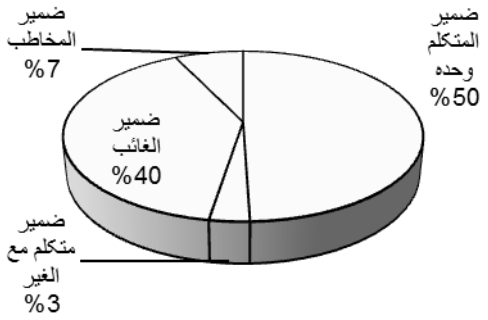
٢ـ ٣ـ الأفعال

ولا ريب بأنّ كلّ نصّ له إيقاعه الزمنيّ الخاصّ به، حيث القصيدة تبرز تشابك الأزمنة من خلال دلالة الأفعال بأنواعه (الماضي، المضارع، الأمر). وكثرة الأفعال المعتمدة التي جاءت متراوحة بين الماضي والمضارع والأمر، إلا أن التواجد الأكبر كان للمضارع الذي تكرر ٥٧ مرة، ويليه الماضي المتكرر ٣٥ مرة. وإذا كان المضارع أكثر الأفعال انتشاراً فلأن الشاعر أراد من خلاله إعطاء معنى التجدّد الذي يمتدّ إلى الآتي، في حين يجعل الزمن المضارع الأفكار أوثق بمكانها وزمانها، ويعمل على حضور الأشياء، ويؤكّد على وجود الأحداث، ومعتمداً على هذه الخصيصة تحدّث الشاعر عن الوحدة العربية وأنّ أحد عوامل تقدّم الشعب الفلسطيني هي الحفاظ على وحدتهم وعلى قيمة الأرض العربية المحتلّة. وأيضا تحدث ثائراً عن أرض العربية المسلوبة والذي يدعو إلى التمسّك بكلّ شبر منها وفرض سيادة الشعوب والمقاومة من أجلها بكلّ صمود. والشكل التالي يصوِّر نسبة هذه الأفعال:

٢ـ ٥ـ الضمائر

أما بالنسبة لحضور الضمائر في القصيدة نلمس أن ضمير المتكلم وحده جاء ٤٧ مرة، والمتكلم مع الغير ٣ مرات، والغائب ٣٦ مرة، والمخاطب ٧ مرات. وبما أن القصيدة هي قصيدة القناع نشاهد كثرة ضمير المتكلم في أرجاء القصيدة؛ لأن الشاعر يتكلم على لسان المتنبّي وسيف الدولة ليشكّل من خلال تجربته صورة الواقع، ويحاول أن يغرس الوعي لدى المتلقي ولا ينسى الشاعر أن

يسلّط الضوء على واقع التمزق السياسي للأمة العربية، فالأمة عنده بيت وأسرة واحدة تمتلك العديد من المقدرات الثمينة. وتندرج نسبة الضمائر في القصيدة في الشكل التالي:



٣ـ المستوى الدلالي

والمستوى الدلالي شامل لما يلي:

٣ـ ١ـ الكناية

كان عبد القاهر يرى أن مدار الأمر في الكناية «**إنما هو على المعنى لا على اللفظ، فإنّ هذا يقودنا إلى أن سبيل الوصول إلى المعنى لن يكون اللفظ، وإذا لم يكن اللفظ هو السبيل فمعنى هذا أنّه أمر خارج عن النصّ خاص بالمتلقّي وبما يحيط بالمتلقي من أحوال وأعراف، وفي هذا يقول: أنت تعرف ذلك المعنى من طريق المعقول دون طريق اللفظ**» (محمد ويس، ٢٠٠٤، ص ١٥٨). وفاعلية الكناية تبتني على الإتيان بمعنى بذكر الدليل والإثبات. وجاءت الكناية مبثوثة في كل أنحاء القصيدة إذ اعتمد عليها الشاعر اعتماداً كبيراً، ولعلّه وجد فيها القدرة على حمل الأفكار بأقلّ لفظ وأقصد عبارة ومنها:

البغاء: الشاعر، المثقف الذي يعيد ويردد ما يطلب منه، المسلوب الإرادة.

الرجولة المسلوبة: الإخصاء وفقدان الرجولة/ المتقاعس عن القيام.

جفناه الثقيلان: الكسل والبطء والخمول والغفلة عن مصالح البلاد والعباد.

تجار الرقيق: اليهود الذين اغتصبوا الأرض.

يرتعدون جسدا وروحا: الهوان والضعف الذي صار عليه العربي.

تسقط العيون في الحلقوم: أشدّ الهلع والفزع والرعب.

أكتري للبيت حراسا: عدم استتاب الأمن وانتشار الفوضى والسّرقة.

الحيران: وهي كناية عن الدول العربية التي لم تحرك ساكنا لإنقاذ فلسطين.

ربما أحسّ أمل دنقل أن إشارة مباشرة إلى الحقيقة المجردة، عاجزة عن التعبير بصورة كافية عن مشاعره وطبيعة تجربته، لذلك استخدم هذه الكنايات من أجل الإيحاء بأعمق الدلالات لمعنى معين، وهو تركيز على الوحدة العربية وعدم التمزق والإحباط والانكسار النفسي نتيجة انكسار وانشقاق مدينته ووطنه؛ فأصبحت مدينة التناقضات، والكفر، والظلم، والاستبداد. إضافة إلى دلالة الحيرة والقلق اللذين يراودان الشاعر، فهو يعترف بعذابه وشقائه النفسي. ويركز على اهتمام الإنسان بحفظ تراب الوطن والتشبّث بأرضه بكل ما يمتلك حتّى هدر أو عزف الدم، وبهذه الصورة يمنح القصيدة أعماقاً تستثير الفكر وتفسح آماد الخيال.

٣ـ ٢ـ التقديم والتأخير

يعمل التقديم والتأخير «**وفق خصائصه البنيوية والتداولية، بتناغم مع باقي الفعاليّات الشعرية القائمة على قانون الانحراف عن اللغة المعيارية، ولذلك تكتسب الدراسة أهمية لا تقلّ، بصورة التركيب النحوي الشاملة، عن دراسة التركيب البلاغي خاصة**» (اسماعيل، ٢٠١٢، ص ١٤). وأعطى دنقل الجملة النحوية قيمتها التعبيرية واستفاد من هذه الظاهرة بشكل مبثوث في بعض أبياته منها:

أكرهُ لون الخمر في القنّينة/ لكنني أدمنتها ... استشفاء/ لأنني منذ أتيتُ هذه المدينة/ وصرختُ في القصور ببغاء/ عرفت فيها الداءَ (دنقل، ٢٠١٠، ص ١٧٢).

سألت عنها القادمين في القوافل/ فأخبروني أنها ظلت بسيفها تقاتل/ في الليل تجار الرقيق عن خبائها (المصدر نفسه، ص ١٧٤).

تصرخ في وجه جنود الروم/ بصيحة الحرب ... فتسقط العيون في الحلقوم!/ تخوض ... لا تبقي لهم إلى النجاة مسلكا (المصدر نفسه، ص ١٧٦).

نامت نواطير مصر عن عساكرها/ حاربت بدلا منها الأناشيدُ (المصدر نفسه، ص ١٧٧).

في هذه الأبيات أخّر الشاعر المفعول (الداء) عن فعله (عرفت)، كما فصل بين الفعل (لا تبقي) والفاعل (مسلكا) وأخرّ الفاعل (الأناشيد) عن فعله (حاربت) وأيضا فصل بين (ظلّت وتقاتل) بواسطة (بسيفها)، فالأولى أن يقدّم الفعل تقاتل بيد أنه أخرّه حفاظاً على الاختيار الفنيّ للقافية أولاً ومراعاة للواقع الجمالي ثانياً، كما أن تقديم بسيفها فيه محاولة لفت الانتباه وإشارة إلى الوسيلة التي قاتل بها، وهي وسيلة لا تفيد في درء الخطر.

ومن الممكن أن نقول إنّ التقديم والتأخير نوع من الانزياح التركيبي الذي لجأ أمل دنقل إلى استخدامه بأشكاله المختلفة ليعبّر عن تذبذب الظروف في وطنه وتبدّد شمل الأمّة ويدعو إلى التحرّر من سلطة العدو الغاصب من جانب ومن جانب آخر يريد أن يركز على ما قدّمه.

٣ـ ٣ـ الطباق

من الصناعات التي يرغب دنقل في استخدامها، الطباق، حيث تحتوي القصيدة على عدد منها مثل: (القيام، القعود) و(غفوت، صحوت) و(نمت، لم أنم). وبدهي أنّ له أثراً في إحداث جرس موسيقي من خلال انسجام الألفاظ وتناغمها في تركيب النصّ الذي يعدّ من أهم وسائل اللغة لنقل الإحساس بالمعنى والفكرة والموقف. ويلعب دوراً أساسياً في نقل انفعالات الشاعر وأحاسيسه، كما كان له دور واضح في إضفاء نغم موسيقي جميل للنصّ؛ لأنّ أمل دنقل هو الشاعر الذي ينساب شعره للإنسان والروح الحقيقية ويرفض مظاهر الظلم والجور والاستبداد وتظهر هذه الخصيصة تحت الطباق الذي ورد في أثناء قصيدته؛ لأن عاطفة الشاعر ووجدانه ترتبط بقضايا أمته، لهذا اتّسمت بالحزن النابع من مآسي الفرد والمجتمع والأمة، وقد امتزجت عاطفة الحزن بالغضب والأمل في تغيير واقع الأمة، وقد أظهرت هذه العواطف عمق اتصال الشاعر بوطنه، وارتباطه الوثيق به.

٣ـ ٤ـ مراعاة النظير

مراعاة النظير هي «**جمع أمر وما يناسبه لا بالتضاد**» (التفتازاني، ١٣٩١، ص ٢٦٨). وهذه ميزة أساسية استغلها دنقل خلال أبيات قصيدته منها: (الضحى، المساء، الليل) و(الشجاع، السيف، الحسام، الغمد، الجند، العساكر، النواطير، الصارم، الشاهر، الجواد، تقاتل) و(الوجه، العين، الجفن، الشفة، الثغر). والشاعر باستخدام هذه الظاهرة ومحاولة في خلق الارتباط بين الكلمات جعل قصيدته هذه أكثر انسجاماً مع المضمون الذي يحمله وهو تصوير شجاعة الإنسان في حفظ وطنه وترابه وأراضيه وعدم خضوعه تجاه العدو الغاصب مهما كان ثمن هذا الأمر، كما أحدث الشاعر نوعاً من التوازي بهذا الاستخدام، فعندما هيمن

التوازي على القصيدة، تحقق التعادل والتوازي والتناسب في المواضع، وبالتالي إبداع حركة إيقاعية، ورنين موسيقيّ نغمي نتيجة لتماثل قرائنه في الصيغ الصرفية والعروضية وفي الحركات والسكنات.

٤ـ المستوى الفكري

للعنوان أهمية لا تخفى على أحد، فهو المدخل الذي من خلاله نلج باب القصيدة، وهو عتبة النصّ وتلخيص الملخّص لمضمونه، ولهذه الاعتبارات وغيرها صار العنوان من الأمور الحتميّة في القصيدة الحديثة، وهو ما لم يكن معمولاً به في القديم، إذ كانت تسمَّى القصائد بأحرف رويّها. «**جاء عنوان القصيدة عبارة عن شبه جملة "من مذكرات المتنبّي (في مصر)" ويفهم منه أن الشاعر سوف لن يتطرّق إلى كلّ مذكرات "المتنبّي"، بل سيقتصر حديثه وسرده على بعضها بدليل "من" التبعيضية المتصدرة للجملة، وقد يذكرها تبعاً لذلك الأهم منها ويترك ما دون ذلك، ولعلّ السبب وراء اقتصاره على بعض المذكّرات هو كثرتها وعدم القدرة على حصرها والإحاطة بها**» (بكور، ٢٠١٤، ص ٨٩). وربّما يعود ذلك إلى اختيار فنيّ يرتبط بالغرض منها وتماشيها مع ما يريد أن يعبر عنه الشاعر، وفي الجملة محذوف، تقديره في احتمالين: (بعض) أو (مذكّرات) من مذكرات المتنبّي.

والمتأمّل للعنوان يلاحظ إشارته إلى عناصر أربعة تتمثل في: الموضوع: سرد المذكّرات، الزمان: الماضي؛ لأن المذكّرات ترتبط بالماضي، الشخصية: المتنبّي، المكان: مصر، ولعلّ ما يميّز هذه المذكّرات هو انحصارها في مكان واحد هو مصر ولاشكّ أن الشاعر اختاره؛ ليكون حديثه عن المتنبّي مقتصراً على المرحلة التي قضاها في مصر، هذه المرحلة التي عانى فيها المتنبّي من أميرها "كافور"؛ لذلك اختار المتنبّي الذي عرف بنقمته على واقعه ورفضه له وعتبه على الدّهر تماماً كأمل دنقل نفسه، لكن مع اختلاف في الأسباب والظروف والحيثيات والدوافع والحوافز.

وهذه القصيده «**تتناول علاقة الفنان أو الشاعر بالسلطة، وتفتح دلالتها في الوقت ذاته، على آفاق أخرى ترتبط بالمزاوجة الحادّة ـ من وجهة نظر الشاعر ـ بين كافور ومقابله المعاصر**» (أبوشادي، ٢٠٠٩، ص ١٧٢)، فالشاعر استغل استغلالاً فنياً الفترة التي قضاها المتنبّي في مصر بعد أن حدثت جفوة بينه وبين سيف الدولة، فأقام بمصر عند كافور الذي له ظاهر يختلف تماماً عن حقيقته الخفيّة.

والمحور الفكري الأساسي في هذه القصيدة تمثيل «**لفكرة الصِّراع الأبديّ بين الفنّان وما يملكه من طاقات هائلة على الخلق والإبداع والسلطة الزمنية الغاشمة، وما تملكه من أساليب البطش والخداع والمكر، وأن تفوق أمل بموسيقاه الشفافة والصدق والعفوية وقدرة الحركة النفسية**» (قميحة، ١٩٨٧، ص ١٢٢). «**والحدث التاريخي مكوِّن آخر من مكوِّنات القصيدة المعاصرة المتكاملة، وقد يتكيء الشاعر على لحظة تاريخية أو شخصية تاريخية، فيسقط اللحظة الماضية ـ بعد تحويرها ـ على تجربة معاصرة أو يعبر بالشخصية التاريخية عن الشخصية المعاصرة**» (الموسى، ٢٠٠٣، ص ٢٨). وتناول أمل دنقل اللحظة التاريخية ذاتها تناولاً جزئياً في نفس القصيدة ولكنّه بدّل الأشخاص، فجعل "خولة" أخت سيف الدولة، المرأة الهاشمية المستغيثة وهي أسيرة في بيزنطية بدلاً من عمورية، ووضع كافور في موضع المعتصم ليسخر من مقابله المعاصر في حدث جزئي مقلوب وتحدّث الشاعر عن لسان المتنبّي.

واعتمد بعض النقّاد على موقف المتنبّي من كافور لمحاولة التعبير عن الجوانب السياسيّة في الشعر العربي المعاصر. ودنقل من الشعراء الذين تمثّلوا ذلك في هذه القصيدة التي عرّيت من خلالها شخصية المستبدّ الذي يغطّي ضعفَه أمام عدوِّه بممارسة السلطان على رعايا وطنه؛ لأنه أخفق في صناعة مجد حقيقي، فأخذ يختلق أمجاداً زائفة على ألسنة الشّعراء؛ لذا أكسب بعض النقّاد هذه

الشخصيّة حدوداً أكثر دقّة من حدود الرّمز، بأن جعلوه قناعاً لما له من حضور على مستوى النّصّ كاملاً، وبروز لضمير المتكلم بصورة فاعلة.

ومن الشّخصيّات المحوريّة التي استحضرها دنقل في شعره شخصية المتنبّي وهو لا يتعامل مع شخصياته كما هي فربّما يخالفها أو يجعلها شاهدة، ومع المتنبّي يسقط الماضي على الحاضر كما يقول:

أمثل ساعة الضحى بين يدي كافور/ ليطمئنّ قلبُه... فيما يزال طيره المأسور/ لا يترك السجن ولا يطير!/ أبصر تلك الشفة المثقوبة/ ووجهه المسودّ... والرجولة المسلوبة/ أبكي على العروبة! (دنقل، ٢٠١٠، ص ١٧٢ ـ ١٧٣).

وتنسجم هذه السطور مع عدد من أبيات المتنبّي، فقد صورت المتنبّي المعاصر (الشاعر) في قفص من ذهب عند كافور ـ اليوم ـ وهي صورة ملتقطة من بيت المتنبّي:

إنّي نزلتُ بكذّابين ضيفُهم عن القِرى وعن التَّرحال محدود

(المتنبّي، د.ت، ص ٣٩٥)

فإن كان الشاعر المعاصر أمل دنقل «**مسجوناً أمام حاكميه، فالمتنبّي حقيقةً نزل بكذّابين ضيفهم، لم يقيموا له ما يكرهه ولم‌تترك له فرصة الرحيل**» (سليمان، ٢٠٠٧، ص ٢٠٧). ولا غرو أنّ السطرين «**أبصر تلك الشفة المثقوبة/ ووجهه المسود**» ينظر بهما إلى قول المتنبّي:

وأنّ ذا الأسود المثقوب مشفرهُ تطيعهُ ذي العضاريط الرعاديد

(المتنبّي، د.ت، ص ٣٩٧)

إنّ ما ذكره المتنبّي في وصف كافور بالسَّواد، يقترب به من العبودية والرقّ، ويبتعد به عن السِّيادة، حتّى طاعته فلم تصدر من الشجعان والسادة، ولكن يطاع من الجبناء وحدهم، والنصّ الحديث يكرّر الملامح نفسها في كافور ـ اليوم ـ لأنه بعد هذه الصورة ختم بقوله «**أبكي على العروبة**». أما عبارة «**الرجولة المسلوبة**» فقد يرتبط بقول المتنبّي:

من كل رخوء وبكاءالبطن منفتق لا في الرجال ولا النسوان معدود

ولا توهّت أنّ الناس قد فُقدوا و أنّ مثل أبي البيضاء موجودُ

(المتنبّي، د.ت، ص ٣٩٦ ـ ٣٩٧)

هذا يعتبر سرداً لسيرة المتنبّي مع كافور الإخشيدي ولكن بطريقة جميلة يفهم منها أن تلك الأحداث التاريخية التي عاشها المتنبّي ـ بالإضافة إلى ما أضافه الشاعر ـ «**تتحول في سياق شعري يميل إلى معادل موضوعي معاصر، يساعد على ذلك تضمين موفّق لمجموعة من أبيات المتنبّي أجرى فيها الشاعر بعض التغييرات متكئا على ما يمتلكه من حرارة وتأثير وشهرة بين الناس**» (بخوش، ٢٠٠٤، ص ١٥٠)، فقدّم دلالات جديدة معاصرة تؤثر في المتلقي أيما تأثير ثمّ يعمد إلى جعله رجلاً قادراً على تلمّس آلام أهل مصر التي يتولاها كافور حاكمهم ذي السَّيف الرّخو، وهذا الأمر يتجلّى عند بعض أبيات دنقل:

ساءلني كافور عن حزني/ فقلت إنها تعيش الآن في بيزنطة/ شريدة... كالقطة/ تصيح(كافوراه... كافوراه...))/ فصاح في غلامه أن يشتري جارية رومية/ تُجلد كي تصيح«واروماه... واروماه...»/ ... لكي يكون العين بالعين/ والسنّ بالسنّ! (دنقل، ٢٠١٠، ص ١٧٥).

يستلهم الشاعر من النصّ القرآنيّ ما يخدم به معنى النصّ ويغني دلالته، فهو يقتبس قوله تعالى: ﴿**وَكَتَبْنَا عَلَيْهِمْ فِيهَا أَنَّ النَّفْسَ بِالنَّفْسِ وَالْعَيْنَ بِالْعَيْنِ وَالأَنفَ بِالأَنفِ وَالأُذُنَ بِالأُذُنِ وَالسِّنَّ بِالسِّنِّ وَالْجُرُوحَ قِصَاصٌ**﴾ (المائدة: ٤٥)، فكافور/ الحاكم العربي اختار أقصر الطرق وأسهلها وهو القصاص «**وكأن القصاص العادل لا ينطبق إلا في موقف الضعف والهوان ودرء وبال الحرب، وهو ما يعكس خضوعاً**

وخنوعاً، والشاعر يعرض هنا بالعرب الذين اختاروا القعود ووضع اليد على الخد تماماً كالنساء الثكالى عوض الانتقام والدِّفاع عن فلسطين وتخليصها من الكيان الصهيوني المزعوم» (بكور، ٢٠١٤، ص ١٠٩).

ويتمثّل استلهام قرآني آخر في الفقرة الخامسة والأخيرة في قوله: «**فتسقط العيون في الحلقوم**» وهو مأخوذ من قوله تعالى: ﴿**إِذْ جَاؤُوكُم مِّن فَوْقِكُمْ وَمِنْ أَسْفَلَ مِنكُمْ وَإِذْ زَاغَتْ الْأَبْصَارُ وَبَلَغَتِ الْقُلُوبُ الْحَنَاجِرَ وَتَظُنُّونَ بِاللَّهِ الظُّنُونَا**﴾ (الأحزاب: ١٠). والشاعر إنما يستلهم هذه الآية ليعبّر عن الحلم الذي يتمنّاه، حين يصرخ سيف الدولة، القائد المحلوم به في وجه الروم فتسقط عيونهم في الحلقوم خوفاً وهلعاً وفزعاً وارتعاداً.

ويصل التناصّ التراثي أحياناً حد التقيّد باللفظ نفسه مع تحوير بسيط في العبارة، كما في قوله: «**عيد بأية حال عدت يا عيد؟**»، **بما مضى؟ أم لأرضي فيك تهويد؟** وهو نفسه قول المتنبّي:

عيد بأية حال عدت يا عيد بما مضى أم لأمر فيك تجديد

(المتنبّي، د.ت، ص٣٩٣)

فقد استبدل الشاعر كلمة "أمر" بكلمة "أرض" وكلمة "تجديد" بكلمة "تهويد"؛ ليتماشى مع اللحظة الآنية ومع الدلالة التي يعطيها السياق، وفي قوله (تهويد) إشارة واضحة إلى الاحتلال اليهوديّ لفلسطين والجولان وسيناء وما يقع خاصة في فلسطين من عمليات تهويد حقيقة تلاحظ حاليّاً.

والتناص الشعري يتراوح بين تضمين مجموعة من الأبيات الشعرية القديمة، وبين أخرى حديثة وكلاهما يساهم في رفد القصيدة بأبعاد نفسية واجتماعية وجمالية ملحوظة. «**وبالرجوع إلى أصل الأبيات المضمنة تكشف أن الشاعر يركز في انتقائه على الأبيات الأكثر شهرة بين الناس، وهو انتقاء ذكيّ يمكنه من توصيل رؤياته المعاصرة عبر قنوات تراثية مضمونة الذيوع بين القرّاء**» (المساوي، ١٩٩٤، ص ١٩٠ ـ ١٨٩). وكما هو واضح يستغل الشاعر الواقع التاريخي استغلالاً معكوساً، فالواقع في أصله يمثل موقف البطولة والانتصار، إلا أنه هنا يؤخذ بعداً انهزامياً.

وإضافة إلى هذا الاستغلال المعكوس للواقع التاريخي في الموازنة بين المجد الماضي والفشل الحالي، قد استدعى أمل دنقل شخصية المتنبّي وحاول أن يعبّر من خلاله عن تجربة سياسية معاصرة، وهذا يعني أن البعد السياسي من بين أبعاد شخصية المتنبّي كان أكثر أهمية له و«**استخدم الشاعر الشخصية التراثية كقناع أراد من خلاله إيصال مجموعة من المواقف والآراء المنشودة في إطار الاستغراق الكلي؛ لذلك جعل هذه الشخصية عنواناً على مرحلة تمرّ بها مصر والبلاد العربية في الستينات وتحديداً بعد النكسة ١٩٦٧**» (ثائر، ١٩٩٩، ص ٤٦)، ثمّ يستحضر شخصية كافور واستطاع أن يصل به إلى ذروة الهزء معتمداً على قلب الظواهر التاريخية؛ إذ يستحضر ضمنياً نجدة المعتصم العباسي للمرأة الهاشمية التي استجارت به ويجردها من دلالتها الحقيقية ويحملها بما يشيع بالنفس الخيبة كما يقول الشاعر:

ساءلني كافور عن حزني/ فقلت إنها تعيش الآن في بيزنطة/ شريدة... كالقطة/ تصيح(كافوراه... كافوراه...))/ فصاح في غلامه أن يشتري جارية رومية/ تُجلد كي تَصيح«واروماه... واروماه..»/ ... لكي يكون العين بالعين/ والسنّ بالسنّ! (دنقل، ٢٠١٠، ص ١٧٥).

فقد يستحضر الشاعر سيف الدولة الحمداني ليقابل بين شجاعته وشوقه المتأجج للفتح، وبين خنوع ساسة عصره وتخاذلهم وتفريطهم في حقّ أمّتهم، حيث يتجلى هذا الاستحضار جليّاً في نصّه الشعري:

حين تعود ... باسماً ... ومنهكاً/ حلمت لحظة بكا/ حين غفوت/ لكنني حين صحوت/ وجدت هذا السيد الرخوا/ تصدّر البهوا/ يقصّ في ندمائه عن سيفه الصّارم/ وسيفه في غمده يأكله الصدأ!/ وعندما يسقط جفناه الثقيلان ... وينكفيء .../ يبتسم الخادم...! (دنقل، ٢٠١٠، ص ١٧٦ -١٧٧).

ثم يستحضر صورة تلك البدوية خولة التي رآها قرب أريحا، والتي علم فيما بعد أنها أُخذت سبية، وما دافع عنها أحد «**حيث يبرع الشاعر هنا أيضا من سحب الحدث الماضي على الواقع الحاضر بشكل لا يحسّ فيه المتلقي نشازاً أو تنافراً، إنما يتمّ ذلك على نحو فني رائع يجده القاريء العادي كما القاريء المحترف**» (بخوش، ٢٠٠٤، ص ١٥١)، فالمرأة السبية من قبل الروم نفسها معادل موضوعي في حاضر الأمة، إنّها تمثل بوضوح حال كلّ الأمة المسبيّة كما جاءت الحديث عنها في صلب القصيدة:

«خولة» تلك البدوية الشّموس/ لقيتها بالقرب من«أريحا»/ سويعة ... ثم افترقنا دون أن نبوحا/ لكنها كل مساء في خواطري تجوس/ يفترّ بالشوق وبالعتاب ثغرُها العبوس/ أشمّ وجهها الصّبوحا/ أضمّ صدرها الجموحا!/ ... .../ سألتُ عنها القادمين في القوافل/ فأخبروني أنها ظلت بسيفها تقاتل/ في الليل تجار الرقيق عن خبائها/ حين أغاروا ... ثم غادروا شقيقها ذبيحا/ والأب عاجزاً كسيحا/ واختطفوا... بينما الجيران يرنون من المنازل/ يرتعدون جسدا وروحا/ لا يجرؤون أن يغيثوا سيفها الطريحا! (دنقل، ٢٠١٠، ص ١٧٥ ـ ١٧٤).

ومن ملامح الأسلوبية الأخرى وقوف الشاعر على ضمير المتكلم وعلى البنية التركيبية في بعض السطور الشعرية، ومن نماذج وقوفه:

يوميء، يستنشدني ... أنشده عن سيفه الشجاع/ وسيفه في غمده يأكله الصدأ!/ وعندما يسقط جفناه الثقيلان ... وينكفي/ أسير مثقل الخطى في ردهات القصر/ أبصر أهل مصر/ ينتظرونه... ليرفعوا إليه المظلمات والرقاع! (المصدر نفسه، ص ١٧٣).

إذن استغل الشاعر تقنية التحدث من خلال الشخصية مستخدماً ضمير المتكلم «**ويتخذ الشاعر من الشخصية هذا الموقف حين يحسّ أن صلته بها قد بلغت حد الاتحاد و الامتزاج بها، وأن الشخصية قادرة ـ بملامحها التراثية ـ على أن تحمل أبعاد تجربته الخاصة، ومن ثم فإنه يتّحد بها ويتحدّث بلسانها، أو يدعها هي تتحدّث بلسانه**» (عشري زايد، ٢٠٠٦، ص ٢٠٩). ويضفي الشاعر عليها من ملامحه ويستعير لنفسه من ملامحها، بحيث يصبح الشاعر والشخصية كياناً جديداً ليس هو الشاعر، وليس هو الشخصية، وهو في نفس الوقت الشاعر والشخصية معاً. وعندما يستخدم الشاعر ضمير المتكلم ينمّ عن أن الدلالة المعاصرة للشخصية لم تستطع أن تنفصل تماماً عن مشاعره وأفكاره الخاصة لنفسه.

وهذه القصيدة نموذج للقناع، «**يقتطع فيه الشاعر مقطعاً زمنياً وجغرافياً من حياة المتنبّي، وهو فترة إقامته بمصر قريباً من كافور. ولا شك أن العنوان الجانبي (في مصر) يعيّن المكان بتوجيه خاص، يقصد به القاريء المعاصر؛ فتضاف قوة دلالية للنصّ، تأتيه من جهة مطابقة أحداث التاريخ الواقع، ويتضاعف ضجر المتنبّي بضجر القاريء المعاصر من أحوال مصر في عالم كتابة النصّ (حزيران) والتاريخ المثبّت آخر النصّ ذو دلالة عميقة؛ لأنّه يذكر القاريء بهزيمة حزيران ١٩٦٧، وما آلت إليه أوضاع الوطن العربي بعد خسارة المزيد من الأراضي**» (الصكر، ١٩٩٩، ص ٢٢٨).

وعلى الرغم من غنى شخصية المتنبّي بالدلالات، فإن البعد السياسي هو الذي استهوى أمل دنقل وحاول أن يعبر بواسطة تجربة المتنبّي الشاعر في بلاط كافور عن جوانب سياسية في تجربة الشاعر المعاصر، «**وهذا الذي يستهدفه قمع السلطة ويحاصر استلابها إيّاه وإلى جانب ذلك يستخدم هذا الرمز ليعري بواسطته حقيقة القوى المهزومة التي أخفقت في بناء مجد حقيقيّ، وسعت إلى توظيف ألسنة الشعراء لأجل ترديد أمجاد مزيّفة ويستعير شخصية كافور التي اقترن اسمها بالكذب والخداع**» (رحماني، ٢٠٠٣، ص ٦٧). وكان المتنبّي صورة للشعب المقهور، الرافض للخنوع، المنتظر فرصة التمرد. وتعكس القصيدة نقطة الالتقاء بين الشاعر المعاصر والشاعر القديم في مستوى البنية إذ تمزج بين وحدة التفعيلة ووحدة البيت التقليدي. ويتخذ الشاعر من شخصية المتنبّي وعلاقته بكافور قناعاً له، ويسقط عليه كلّ ما يحسّ به من زيف في الواقع، ومن بطولات كاذبة وخوارق لا وجود لها، ولا ترقى إلى مستوى الواقع ويبدع في

ذلك التصوير متّخذاً من الصراع والسخرية والحوار أساليب فنية إبداعية في تصوير مواقفه وأفكاره وآرائه، كما هذا التوظيف يتمثل في مثل:

أكرهُ لون الخمر في القنّينة/ لكنني أدمنتها ... استشفاء/ لأنني منذ أتيتُ هذه المدينة/ وصرختُ في القصور ببغاء/ عرفتُ فيها الداء / أمثل ساعة الضحى بين يدي كافور/ ليطمئن قلبه ... فما يزال طيره المأسور/ لا يترك السجن ولا يطير!/ أبصر تلك الشفة المثقوبة/ ووجهه المسودّ... والرجولة المسلوبة/ أبكي على العروبة!/ يوميء، يستنشدني ... أنشده عن سيفه الشجاع/ وسيفه في غمده ... يأكله الصدأ! (دنقل، ٢٠١٠، ص ١٧٣ -١٧٢).

والشاعر دقيق في اختيار المفردة الدالة على حاله، حيث نجده عبر بكلمة الداء عوض المرض؛ نظراً لأنّ الداء يرتبط بالمعاناة القاسية المستمرة، ونقف في هذا المقطع من القصيدة على مفارقة غريبة تبعث على التعجب، فالشاعر يكره لون الخمر والطبيعي بعد ذلك أن يتركها، إلا أنه أدمنها وصار أكثر تعلقاً بها؛ لأنها تنسيه داءه في جسده ونفسه، وتساعده على الشفاء والنسيان. ومقابل هذه الصورة المظلمة يستحضر الشاعر تلك الصورة المشرقة التي «**يرمز بها إلى انبعاث الأمة العربية من رقادها، وتزرع الأمل في نفس دنقل، وهي صورة تلك الفتاة البدوية التي لقيها الشاعر في مدينة أريحا الفلسطينية، ويختار لها اسم خولة لما لهذا الاسم من إيحاءات ودلالات نفسية ومعنوية في التاريخ العربي**» (أبوجبين، ٢٠٠٤، ص ٣١١). ولا يخفى على المخاطب ما يريد الشاعر من ذلك الرمز، فهو بلا شك يقصد بها نضال الشعب الفلسطيني الذي يضيء ليل الشاعر الطويل ويتفاءل به، والأبيات التالية تبين هذا التوظيف الرمزي:

«خولة» تلك البدوية الشّموس/ لقيتها بالقرب من«أريحا»/ سويعة.. ثم افترقنا دون أن نبوحا/ لكنها كل مساء في خواطري تجوس/ يفترّ بالشوق وبالعتاب ثغرُها العبوس/ أشم وجهها الصبوحا/ أضم صدرها الجموحا!/ ... .../ سألتُ عنها القادمين في القوافل/ فأخبروني أنها ظلت بسيفها تقاتل/ في الليل تجار الرقيق عن خبائها/ حين أغاروا.. ثم غادروا شقيقها ذبيحا/والأب عاجزا كسيحا/ واختطفوا... بينما الجيران يرنون من المنازل/ يرتعدون جسدا وروحا/ لا يجرؤون أن يغيثوا سيفها الطريحا! (دنقل، ٢٠١٠، ص ١٧٥ ـ ١٧٤).

ويعقد الشاعر مقارنة بين تلك الصورة المشرقة الموحية، وصورة كافور بأسلوب ساخر، معبراً بذلك عن «**الواقع الذي تمرّ به أمّته العربية، فيهرب الشاعر من هذا الواقع إلى عالم الأحلام**» (أبوجبين، ٢٠٠٤، ص ٣١٢ ـ ٣١١). لعلّه يرى فيه ما يوحي به بالتفاؤل، ولكنّه لا يرى إلا البطولات الخارقة الكاذبة التي سرعان ما تبدّدها يقظة الشاعر وعودته إلى عالم الواقع، كما يقول عنها الشاعر في نصّه الشعري:

حلمت لحظة بكا/ حين غفوتُ/ لكنني حين صحوتُ/ وجدت هذا السيد الرخوا/ تصدر البهوا/ يقصّ في ندمائه عن سيفه الصارم/ وسيفه في غمده يأكله الصدأ!/ وعندما يسقط جفناه الثقيلان ... وينكفيء .../ يبتسم الخادم ...!/ ... تسألني جاريتي أن أكتري للبيت حرّاسا/ فقد طغى اللصوص في مصر ... بلا رادع/ فقلت: هذا سيفي القاطع/ ضعيه خلف الباب. متراسا/ (ما حاجتي للسيف مشهورا/ ما دمت قد جاورت كافورا؟)/ ... «عيد بأية حال عدت يا عيدُ؟/ بما مضى؟ أم لأرضي فيك تهويدُ؟/ «نامت نواطير مصر» عن عساكرها/ وحاربت بدلا منها الأناشيدُ!/ ناديتُ: يا نيل هل تجري المياه دما/ لكي تفيض ... ويصحو الأهل إن نودوا؟/ «عيد بأية حال عدت يا عيدُ؟ (دنقل، ٢٠١٠، ص ١٧٧ -١٧٦).

هكذا يجري الحوار بين المتنبّي وجاريته الحلبيّة التي تحثّه على العودة إلى حلب، فيتمكّن من خلال ذلك رسم حالة الوطن العربي الراهنة حيث تفصل نقاط الحدود بين بلدانه وهذا الحوار يتمثل في:

جاريتي من حلب ...، تسألني«متي نعود؟»/ قلت: الجنود يملأون نقط الحدود/ ما بيننا وبين سيف الدولة (المصدر نفسه، ص ١٧٣).

«إذن توظيف الحوار الذي يلجأ إليه الشاعر بين حين وحين إضافة إلى ما تؤدّيه من دور لتكسير رتابة السَّرد ومنح القصيدة الحيويّة المرجوّ هو وقد أفاد الحوار بيان جبن كافور وخوره وبطلان مزاعم شجاعته، والمقطع غني تخييليّاً حيث يوظّف الشاعر الانزياح الدلاليّ في قوله (سيفها الطريحا)

إذ وصف السيف بكونه طريحاً مما يخلق مسافة توتر بين المسند والمسند إليه، إضافة إلى التشبيه في قوله (شريدة كالقطّة) وفائدة هذا التشبيه إظهار ما آلت إليه خولة بعد أن صارت مأسورة بين يدي العِدى)» (بكور، ٢٠١٤، ص ١٠٠). ولا ننسى الحضور اللافت والظاهر للتناصّ حيث يستلهم الشاعر في كلامه بعضاً من آي القرآن في قوله **(لكي يكون العين بالعين والسنّ بالسنّ)** إضافة إلى استخدام واقعة المعتصم التاريخية بطريقة معكوسة حذفت غرض الشاعر. ووظيفة الحوار في السياق الأدبي تكمن في تنمية الحدث وإبراز محاوره ومحرّكه (الشخصيات)، فضلا عن التكثيف الدلاليّ نتيجة غلبة التوتّر والمحادثة.

ومن ظواهر الأسلوبية المستفادة في القصيدة هي الرمز الذي يعرِّفه البلاغيّون بأن «**يستعمل المتكلم الرمز في كلامه فيما يريد طيَّه عن كافّة الناس، والإفضاء به إلى بعضهم فيجعل للكلمة أو الحرف اسماً ما من الأسماء ويطلع على ذلك الموضع يريد إفهامه**» (طبانة، دت، ص ١٠٦). وواضح من النصّ، أن الشاعر رمز بكافور إلى القائد البليد الذي لا يحسن السياسة؛ فقد استحضر له عددًا غير قليل من الملامح السلبية، التي تدل دلالة واضحة على ضعف الشخصية وخوائه. فكافور لا يبدأ يومه، إلا بعد أن يطمئنّ قلبه، بأن أسيره (المتنبّي) لم يغادر مدينته، وأنه ما زال سجين فيها وأي حاكم يقضي بالإقامة الجبرية على ضيفه الذي قصده من مكان بعيد رغبة في الإنصاف غير كافور؟!

وعلى أساس هذا الأمر اكتسبت إحدى المعالجات خصوصية بمحاولة الموازنة بين شخصيتين في هذه القصيده، هما سيف الدولة: رمز الإخلاص والانعتاق من سطوة الواقع القاسي، وكافور: رمز للذلّ والهزيمة والكذب والادعاء، «**ويبدو الواقع المهزوم (كافور) ماضياً في سيره، بينما عودة الخلاص(سيف الدولة) مستحيلة**» (سليمان، ٢٠٠٧، ص ١١٢). كما نلاحظ في القصيدة حينما يقول الشاعر:

جاريتي من حلب ...، تسألني«متى نعود؟»/ قلت: الجنود يملأون نقط الحدود/ ما بيننا وبين سيف الدولة (دنقل، ٢٠١٠، ص ١٧٣).

وثانيتهما، عندما جسّده أمل دنقل على صورة حلم وابتعد به عن صورة الواقع، ووظف الناقد البعد الدلاليّ ـ هنا ـ و لا نعني الدلالة السطحيّة، بل الدلالة العميقة، حيث كشف عن موقف الشاعر من خلال الربط بين الشخصيتين التراثيين والواقع المعيش بوساطة إسناد واقع لكلّ شخصية تحيا به ولم يناقشها مبتورة، بل عكس واقعاً مؤلماً يعيشه الفرد/ الشاعر والمجتمع. فلجأ إلى المستوى الفيزيائي والمستوى العقلي، حيث يقول:

في الليل ... في حضرة كافور ... أصابني السأم/ في جلستي نمت ... ولم أنم/ حلمت لحظة بكا/ وجندك الشجعان يهتفون سيف الدّولة (المصدر نفسه، ص ١٧٥).

في هذين المقطعين الشاعر في جلسته مع كافور «نام ولم ينم» فنومه كان على المستوى الفيزيائي، بينما على المستوى الذهني لمينم؛ لأنّ همه لازم له وحاضره في فكره. ولجأ ـ لبيان التوتّر النفسي الذي يعيشه الشاعر ـ لاستحضار المكان، فقد سئمت الجارية من مصر ومن رخاوة الركود، فأجابها بأنّه سئم أيضاً، ولذا لعن كافورا (لعنت كافورا ونمت مقهورا) وآخر العناصر التي جسد الناقد فيها البعد النفسي كانت صوراً ومفردات مفارقة تقترن بالشجاعة والبطولة لدى سيف الدولة، والانهزام والذلّ من جانب كافور. فإذا كان كافور يتحدث عن سيفه الصارم، وهو في غمده يأكله الصدأ، فإنّ سيف الدولة يشهر حسامه الطويل المهلك ولذا استطاع أن يكشف لنا بوساطة هذين الرمزين حجم الهوّة بين الواقع المعيش والحلم المأمول (سليمان، ٢٠٠٧، ص ١١٣).

أما الرمز الأخير فهو رمز (خولة) الذي ألبس دلالة التراث، فأعيد لثلاث نساء، خولة أخت سيف الدولة، وبنت الأزور التي تعادل المرأة الفلسطينية، وخولة المرأة العربية التي سباها الرومان من أحد الثغور العباسية في زمن المعتصم.

أما بالنسبة لـ"لنيل" فلم ينظر كسواه من الشعراء النظرة الرومانسية الساذجة، فالنيل لا يكون لديه مجرد لوحة جميلة يراها من نافذة، أو طبيعة ساخرة ينظر إليها من خلال مزاجه الشخصي، فقد تناول النيل كما يعرفه مواطن درجة ثانية (زايد، ٢٠١٠، ص ٧٢). ويتحدث عنها هكذا:

ناديتُ: يا نيل هل تجري المياه دما/ لكي تفيض... ويصحوا الأهل إن نودوا؟ (دنقل، ٢٠١٠، ص ١٧٧).

ثمّ نشاهد نوعاً من الانتقال من الهجاء السياسي إلى رثاء القومية العربية وهو رثاء يبرّره عجز الشاعر عن الهروب من الحاضر المهزوم إلى مجد الماضي العربي الحافل بالانتصارات الكبيرة، «**فالهجاء ينصب على كافور بالرمز وإيقاع متواتر يعكس ذروة السخط والغضب، والشعور بالمرارة، فتكون النّهاية الطبيعية لهذا التوتّر الوجداني الوصول إلى مرحلة الإجهاش بالبكاء (أبكي على العروبة) إن البكاء كموقف يتكرر كثيراً في الدلالة على الحاضر المهزوم، وبالرغم مما يبدو من سلبية هذا الموقف، فإن الذات الشاعرة تنجح في كثير من الأحيان في التنصّل منه وإسقاطه على الأشياء أو على الزمن. وهذا الإسقاط يصوّر دلالياً عن طريق تعميق الإحساس بالحزن، فيتمّ انتقال البكاء من الإنسان إلى أشيائه**» (المساوي، ١٩٩٤، ص ٢٨٩).

وأيضا يضفي التضاد والمفارقة حسّاً شعرياً في تجربة الشاعر؛ فالتضاد الذي يصنع الأشياء في علاقات متدايرة، والمفارقة التي تستقطر السخرية من التقابلات المفاجئة، يوظّفها الشاعر أحياناً ليعبّر عن كشف الواقع المزعوم كما يأتي:

يقص في ندمانه عن سيفه الصارم/ وسيفه في غمده يأكله الصدأ!/ وعندما يسقط جفناه الثقيلان ... وينكفيء .../ يبتسم الخادم ...! (دنقل، ٢٠١٠، ص ١٧٦ ـ ١٧٧).

ويعمد دنقل إلى مفارقة تصويرية أحد طرفيها كافور، رمز السلطة الضعيفة المهزومة التي تحاول إخفاء عجزها بلون من الخداع، ومن ثمّ يضفي عليه دلالة معاصرة ويقابله الطرف الثاني الذي تمثله شخصيتان تراثيتان ترمز كل منها إلى القوة والشجاعة والإقدام، وهما شخصيتا سيف الدولة الحمداني والمعتصم العباسي، ويسلك الشاعر في ذلك أسلوبين مختلفين: الأول من خلال رؤيا المتنبّي الذي يوظّف للدلالة على صاحب الكلمة المعاصر إلى جانب الدلالة التراثية ويستدعي الشاعر شخصية سيف الدولة ليقابل بينهما وبين شخصية كافور بدلالتها التراثية حيث تصور هذا العمل الأبيات التالية:

أمثلُ ساعة الضحى بين يدي كافور/ ليطمئن قلبه ... فيما يزال طيره المأسور/ لا يترك السجن ولا يطير!/ أبصر تلك الشفة المثقوبه/ ووجهه المسودّ... والرجولة المسلوبه/ أبكي على العروبه!/ يوميء، يستنشدني ... أنشده عن سيفه الشجاع/ وسيفه في غمده ... يأكله الصدأ (المصدر نفسه، ص ١٧٣ ـ ١٧٢).

والثاني يختصّ بالمقابلة بين شخصية كافور وشخصية المعتصم التي نحا فيها الشاعر منحى الخفاء والتستّر، فلم يصرح بموقف المعتصم من المرأة الهاشمية التي استنجدت به من أسر الروم بصرختها الشهيرة (وامعتصماه) وإنّما أضفى على كافور جملة من السمات تستدعي إلى ذهن القارئ (رحماني، ٢٠٠٣، ص ١٠٤).

ومن الظواهر الأخرى في هذا النصّ المفارقة التصويرية ويعني بها أن «**يكون التقابل الذي تعتمد عليه المفارقة ليس بين لفظين أو موقفين، ولكن بين صورتين ممتدّتين متعددتي العناصر والملامح في تركيبة درامية متصاعدة وقد تكون الصورتان أو الصور المتقابلة كلها تراثية، وقد يكون أحد الطرفين أو الأطراف عصرياً كما نراه في هذه القصيدة حيث يضعنا أمام صورتين متناقضتين تماماً حتّى في الملامح المادية المحسوسة: صورة كافور الأسود ذي الشفة المثقوبة وصورة سيف الدولة المشرق الوجه كأنه شمس تختفي في هالة الغبار عند الجولة. الأوّل ثقيل كسول يسقط جفناها الثقيلان وينكفيء في مجلسه وسيفه في غمده يأكله الصدأ. والثاني تجسيد لقيم الفروسية، يمتطي جواده الأشهب شاهراً حسامه الطويل المهلك، يزرع في قلوب أعدائه الفزع ويحقق النصر**» (قميحة، ١٩٨٧، ص ١٩٨).

وتتجلى مفارقة السخرية بشكل أخّاذ، حين يرسمه في صورة متقنة تثير السخرية المتهكمة النابعة من نقد شديد وحاد لسلوكات وممارسات الحكام الذين يزعمون توفير الأمن للبلاد والعباد، حيث يقول على لسان المتنبّي:

«تسألني جاريتي أن أكتري للبيت حرّاسا/ فقد طغى اللّصوص في مصر ... بلا رادع/ فقلت: هذا سيفي القاطع/ ضعيه خلف الباب متراسا/ ما حاجتي للسيف مشهورا/ ما دمت قد جاورت كافورا؟» (دنقل، ٢٠١٠، ص ١٧٧).

فصاحب البيت ـ لكثرة اللصوص والمجرمين الرسميين خاصة ـ أحوج ما يكون لوضع الحارس على بيته، مما يجعل للسيف دوراً عظيما في مثل هذا الموقف؛ لأنه يحول دون اللصوص وتحقيق غايتهم، لكن الغرابة الممزوجة بالسخرية تبدو حين لا يتجاوز دور السيف، دور المتراس الذي يسند الباب، مما جعله سنداً ضعيفاً حين يوجه إلى مثل هذه الوظيفة وحدها (بخوش، ٢٠٠٤، ص ٢٠٧).

لا غرو بأنّ «**أمل دنقل استخدم علمين تراثيين بارزين حظيا بالحضور في شعر المتنبّي؛ هما سيف الدولة رمزاً للعروبة الخالصة، والبطولة الفائقة، والشجاعة الباهرة، والعزة الأبيّة الذي يمثّل الحلم، وكافور الإخشيديّ رمز العبودية والخسة والدناءة والسلطة الغاشمة والبطولة المزعومة، الذي يمثل الواقع بسلبياته وترهّلاته**» (بكور، ٢٠١٤، ص ١٠٧). ولا شك أن الشاعر باستدعائه لهذين العلمين التراثيين سعى صراحة أو ضمنياً إلى عقد مقارنة بين واقعين متناقضين، بينهما مفارقات صارخة؛ فالأول يمثل الواقع الآني المريض المتهالك، فيما الثاني يمثل واقع الحلم والانتصار والغد المرجو.

إن تمثل التراث الشعري في هذا المقطع واستمداد أجوائه ظاهرة فنية، الغرض منها خلق انسجام بين لحظتين نفسيتين متشابهتين؛ فاللحظة النفسية الأولى هي لحظة المتنبّي الذي خاب أمله في وعود كافور الإخشيديّ الكاذبة واللحظة النفسيّة الثانية هي لحظة أمل دنقل الذي خاب أمله في الوسيلة التي اتّبعها الأمة في مواجهة الهزيمة «الأناشيد بدل السلاح الفعلي» (المساوي، ١٩٩٤، ص ٢٨٨). ومن هنا نجد أن دنقل اعتمد على بيتي المتنبّي متصرفاً في الأبيات باستبدال بعض العبارات، ليحول الدلالة فيها من الهمّ الذاتي إلى الهمّ الاجتماعي القومي، وليتوفّق على المتنبّي صاحب الموقف الشخصي.

ومن الحقّ أن نقول: إن الشاعر أمل دنقل في قصيدته ينطلق إلى توظيف التراث حيث انطلق الشعراء إلى التراث العربي والإسلامي ينهلون منه، كما اتجهوا إلى التراث الإنساني للإفادة منه، «**وهم في هذا وذاك كانوا يبحثون عن إجابات لأسئلة الحاضر المغلقة عليهم، ويبحثون عن أساس الحياة يرضونها، ويفتّشون عن عناصر ومقوّمات شخصيتهم الحضارية، وأسباب هزيمتهم وعوامل انتصارهم**» (سرور، ١٩٨٨، ص ١٨٦). وعلى هذا غدا التّراث مصدراً من مصادر الشعر، وملحماً من ملاحمه، أما أمل دنقل فقد أجاد فيها واستطاع من خلالها أن يعدي شخصية الحاكم الذي يتظاهر بما ليس فيه، فهو مزدوج الشخصية له ظاهر بادٍ للعامة تحوطه الجلالة والشجاعة، وباطن هو فيه واهن وجبان. ويقارن الشاعر بين موقف كافور الذليل وموقف سيف الدولة الشّجاع الذي ينمّ عن رجولة فائقة وتسعفنا الملاحظات السابقة في الوقوف على الثُّنائية التالية:

(سيف الدولة/ كافور، العزة/ الذّلة، الشّجاعة/ الجبن، النّزول إلى المعركة/ تصدر البهو، القصاص الفعلي/ القصاص القولي، السيف المهلك/ السيف الصدي).

وأساساً على هذا يحافظ على ارتباطه بمعاناة أمته، «**فإنّ رؤيته الشعرية تستشرف آفاق المستقبل وهذا راجع إلى امتلاك الشاعر لدرجة من الوعي بالواقع، فلا يمكن أن يرتجي سقوط التجزئة وقيام الوحدة العربية في فترة زمنية بدأت بثورة فكري (١٥ماي ١٩٧١) على مبادئ الناصرية: السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي حوّلت وجهة الحرب التحريرية إلى حرب تحريكية، أحسّ فيها العرب بثقل الهزيمة في نفس الوقت الذي تردّدت فيه أهازيج النصر والمسؤول عن هذه الثنائية المظلمة يظل دائماً الحاكم الخائن الشبيه بكافور، فهما من طينة واحدة، مثالان للخيانة والجبن**»

(رحماني، ٢٠٠٣، ص ٣٦)، لذلك يسعى إلى الخلاص من هذا الحاكم الجائر وتحقيق الحرية والعدل من أجل أن تسعد أمته ويحقق الحرية الإنسانية الحقيقية ؛ وارتكازاً على هذه الحقيقة صرخ في وجه نظام السبعينات رافضاً الصلح.

وإن الشاعر حريص على الالتحام بالشخصية المتقنّع بها، غير أنه قام بتحوير في نصّ مستدعى لتلاؤم الغرض الذي يرمي إليه ؛ وأكبر الظن أن المتنبّي المعاصر (أمل دنقل) يطلب من كافور (الحاكم العربي الزائف) أن يفي بمواعيده وأن يستردّ ما احتلّ من أراضيه وألا يتقاعس عن المسؤولية التي فوّضت إليه، لكن كافور مواعيده للمتنبي (أمل دنقل أو الإنسان العربي المعاصر) مواعيد عرقوب.

كما أنّ ختام القصيدة «**فهو إعادة صوت أبو الطيّب في أبيات من الدّالية المشهورة في مصر، وإجراء تغيير على بعض جملها، ليلتحم الشاعران في زمن واحد تصنعه الحيرة، هو زمن مصر في التاريخين مختلفين، مصر زمن كافور ومصر القابضة على جرح الهزيمة، بعد هزيمة ١٩٦٧**» (الكركي، ١٩٨٩، ص ٢٣٣). وينهي الشاعر مقطوع القصيدة بتصوير حال مصر التي طغى فيها اللصوص وانتشرت فيها الفوضى، ونامت عساكرها التي يجدر بها أن تحارب في أرض المعركة دفاعاً عن كرامة الوطن وعن حقيقته وحاربت الأناشيد الثورية بدلاً منها وفي ذلك إلى تلك الأغاني الثورية التي ردّدها كبار المطربين في حرب ١٩٦٧م وكانت هي وحدها المحاربة فيما الجيوش في أرض المعارك لم تحرك ساكناً، ويختم القصيدة باستفهام مليء بالإنكار يختصر كثير من الآلام والكلام.

الخاتمة

١. إنّ أمل دنقل اعتمد إلى حدّ كثيرٍ على الأصوات المجهورة بالنسبة للأصوات المهموسة، فهذا خير دليل على أنّه يحتدّ غضباً ويعاني مما يجري في الوطن العربي ؛ كأنّه أخذ يصرخ في وجه الحاكم العربي المتهاون ويسمعنا صرخته الموجعة من التخاذل الذي انتهى إلى هزيمة حزيران. ثم إنّ الامتزاج بين البحور الشعريّة من الرجز والسريع والبسيط جنب الأشكال المختلفة من الانزياح الإيقاعي يجعلنا أن نستنتج بأنّ الشاعر صاحب الهواجس ولا يمكن أن يقرّ له الحال في هذه الظروف السياسيّة والاجتماعية المتأزمة حيث يرى الهوّة السحيقة بين حلمه المأمول وواقعه المعيش. هذا وإنّ صاحب النص وظّف إلى حد كثير القوافي المقيّدة بالنسبة إلى القوافي المطلقة ؛ فالتقييد المسيطر على القوافي يدعونا بالاعتقاد إلى أنّ الحاكم الدكتاتور كمّم الأفواه وليس بمقدور أحد أن يقول شيئاً لا يعجبه! ثم لا يمكن الإغماض عن الحضور المكثّف للكلمات والجملات السلبيّة في النصّ، ومثل هذا الحشد الكبير من التعابير السلبيّة يجعل الشاعر صاحب النزعة التشاؤميّة بالنسبة ما جرى ويجري في العالم العربي.

٢. نستشفّ من دراسة المستوى التركيبي أن التقمّص الشعري واتخاذ الأسلوب السردي عن طريق الشخصيّة التراثيّة كالمتنبّي دفع الجملة الإخباريّة أكثر حضوراً و فاعليّة بالقياس إلى الجملة الانشائيّة، ثم إنّ حرص الشاعر على تجسيد الظروف السياسيّة الراهنة في البلاد العربيّة ومحاولته لتقديم الوجه الحقيقي للحاكم المتنمّر المتماهل جعل توظيف الجملة الفعليّة يميل إلى المضارعية ليزيد من وقعه وأثره بالنسبة إلى الجملة الاسميّة ؛ كأنه يريد أن يقول رمزيّاً: يتجددّ كل يوم هذيان الحاكم الأبله صاحب الشفة المثقوبة، والوجه المسوّد، والرجولة المسلوبة الذي يأمر أن يشتري جارية روميّة تُجلد كي تصيح واروماه! واروماه! لكي يكون العين بالعين والسنّ بالسنّ!

٣. استئناساً بما تقدّم من دراسة النماذج الشعريّة يمكن القول إنّ الشاعر بواسطة التقنيّات الأدبيّة المتعددة كالمفارقة، والطعن، والقناع، والتضاد، والتناسب، والمونولوج، والديالوج، وغيرها حاول للمقارنة بين واقع اليوم وواقع الأمس فإذا كان كافور/ الحاكم العربي المعاصر قد اتّسم موقفه بالضّعف والهوان، فإن سيف الدولة والمعتصم قد اتّسم موقفهما ببطولة سابقا، فهو الذي

يكره تنمّر السلطة المهزومة على الرعية ويتحدَّى في نصّه الشعري القضايا السياسية ويدين تقاعس الحكام العرب مع الاستعانة بشخصية المتنبّي والتكلم من خلالها، حيث أراد من خلال شخصية كافور أن يدين كلّ الإدانة تقاعس الحكام عن أداء واجبهم في الحفاظ على كيان الأمة وهذا ليس باسترداد ما احتلّ من البلاد، بل في حماية ما تبقى من هذا الكيان، وتصل هذه الإدانة ذروتها من القسوة والثورة والاستهزاء للحكام الذين لا يستطيعون أيّ تغيير. على ضوء هذا التفسير جاء المتنبي معادلاً موضوعيّاً للإنسان العربي المعاصر الذي سُلب حقه وأهدرت كرامته؛ فالظروف السائدة جعلته يكون صاحب النوستالجيا إلى ما مضى من العهد الزاهي.

❁❁❁

المصادر والمراجع

أ) الكتب

❁ ***القرآن الكريم***

١. أبو جبين، عطا محمد. (٢٠٠٤م). ***شعراء الجيل الغاضب***. عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة.

٢. أبوشادي، علي. (٢٠٠٩م). ***أمل دنقل الإنجاز والقيمة***. بيروت: المجلس الأعلى للثقافة.

٣. اسماعيل، يوسف. (٢٠١٢م). ***البنية التركيبية في الخطاب الشعري، قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنين السابع والثامن الهجريين (العصر المملوكي)***. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

٤. بكور، سعيد. (٢٠١٤م). ***تفكيك النصّ (مقاربة بنيوية أسلوبية منفتحة، بين المتنّبي وأمل دنقل)***. عمان: دار مجد لاوي للنشر والتوزيع.

٥. التفتازاني، سعد الدين. (١٣٩١ش). ***مختصر المعاني***. (ط٢). قم: دار الفكر.

٦. ثائر، زين الدين. (١٩٩٩م). ***أبو طيب المتنّبي في الشعر العربي المعاصر***. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

٧. جحا، ميشال خليل. (١٩٩٩م). ***أعلام الشعر العربي الحديث (من أحمد شوقي إلى محمود درويش)***. بيروت: دار العودة.

٨. الجيار، شريف سعد. (٢٠٠٨م). ***شعر ابراهيم ناجي دراسة أسلوبية بنائية***. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٩. دنقل، أمل. (٢٠١٠). ***الأعمال الكاملة***. القاهرة: دار الشروق.

١٠. الدوسري، أحمد. (٢٠٠٤م). ***أمل دنقل شاعر على خطوط النار***. (ط٢). دمشق: مكتبة الأسد.

١١. زايد، أميرة عبد السلام. (٢٠١٠م). ***جدلية الشعر والتربية، القيم التربوية في شعر أمل دنقل***. القاهرة: دسوق. العلم والايمان للنشر والتوزيع.

١٢. ساعي، أحمد بسام. (١٩٧٨م). ***حركة الشعر الحديث في سورية خلال أعلامه***. دمشق: دار المأمون للتراث.

١٣. سرور، عبد الله. (١٩٨٨م). ***أثر النكسة في الشعر العربي***. د.م: رمل الإسكندرية.

١٤. سليمان فتوح، شعيب محي الدين. (٢٠٠٤م). ***الأدب في العصر العباسي (خصائص الأسلوب في شعر ابن رومي)***. د.م: دار الوفاء.

١٥. سليمان، محمد. (٢٠٠٧م). ***الحركة النقدية حول تجربة أمل دنقل الشعرية***. عمان: دار اليازوي العلمية للنشر والتوزيع.

١٦. الشهروزي، يادكار لطيف. (٢٠١٢ م). ***المفاتيح الشعرية قراءة أسلوبية في شعر بشار بن برد***. دمشق: دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع.

١٧. الصكر، حاتم. (١٩٩٩م). ***مرايا نريس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة***. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

١٨. طبانة، بدوي. (د.ت). ***قدامة بن جعفر والنقد العربي***. القاهرة: مكتبة الأنجلو.

١٩. عشري زايد، علي. (٢٠٠٦م). ***استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر***. القاهرة: دارغريب للطباعة والنشر والتوزيع.

٢٠. قميحة، جابر. (١٩٨٧م). ***التراث الإنساني في شعر أمل دنقل***. عمان: هجر للطباعة والنشر والتوزيع.

٢١. الكركي، خالد. (١٩٨٩م). ***الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث***. بيروت: دار الجيل.

٢٢. المتنبّي، أبوطيب أحمد ين الحسن. (د.ت). ***الديوان***. شرح: عبدالرحمن البرقوقي. (ط٢). (ج ١). بيروت: دار الأرقم بن أبي الأرقم.

٢٣. محمد ويس، أحمد. (٢٠٠٤م). ***الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية***. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

٢٤. المساوي، عبد السلام.(١٩٩٤م). ***البنيات الدالة في شعر أمل دنقل***. (ط٢). سوريا: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

٢٥. معروف، نايف، عمر، الأسعد. (٢٠٠١م). ***علم العروض التطبيقي***. (ط٤). بيروت: دار النفائس للطباعة والنشر والتوزيع.

٢٦. الملائكة، نازك. (١٩٨٩م). ***قضايا الشعر المعاصر***. (ط٨). بيروت: دار العلم للملايين.

٢٧. الموسى، خليل. (٢٠٠٣م). ***بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة***. دمشق: من منشورات اتحاد الكتاب العرب.

ب) **المقالات**

١. محمد، أحمد علي. (٢٠١٠م). «التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة (نشيد الحياة) للشابي "دراسة أسلوبية إحصائية"». *مجلة جامعة دمشق*. المجلد٢٦. العدد الأول والثاني: صص (٣٥ ـ ٧٢).

٢. مصطفى عبير بني. (٢٠١٤م). «صفات قوة الأصوات عند سيبويه». ***مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية***. المجلد الثاني والعشرون. العدد الأول.

ج) الرسائل الجامعية

١. بخوش، علي. (٢٠٠٤م). ***التلقي في شعر أمل دنقل***. بحث مقدّم لنيل شهادة الماجستير. كلية الآداب والعلوم الاجتماعية. قسم الأدب العربي.

٢. رحماني، علي. (٢٠٠٣م). ***الرفض والتجاوز في شعر أمل دنقل***. بحث مقدّم لنيل شهادة الماجستير. جامعة محمد خيضر. بسكرة. كلية الآداب والعلوم الإنسانية. قسم اللغة العربية وآدابها.

٣. عابد، صالح علي. (٢٠١٢م). ***الإيقاع في شعر سميح القاسم (دراسة أسلوبية)***. متطلب تكميلي لنيل درجة الماجستير في الأدب والنقد. جامعة الأزهر. غزة. عمادة الدراسات العليا والبحث العلمي.

٤. سليمان درويش، عيسي. (٢٠٠٣م). ***الموت في شعر السياب***(دراسة مقارنة). إشراف: قيس حمزة الخفاجي رسالة أعدت لنيل الماجستير في آداب اللغة العربية. جامعة بابل.

٥. منصوري، زينب. (٢٠١١م). ***ديوان "أغاني أفريقا" لمحمد الفيتوري (دراسة أسلوبية)***. جامعة الحاج لخضر. كلية الآداب واللغات. مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي.