مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، نصف سنويّة محكّمة،
العدد الثّالث والعشرون، ربيع وصيف ١٣٩٥هـ.ش/٢٠١٦م
صص ١٣٥- ١٦٠

تحليل المقوّمات الأسلوبيّة لقصيدة «سرحان لا يتسلّم مفاتيح القدس» للشّاعر أمل دنقل

سيّد رضا ميرأحمدي* وعلي نجفي إيوكي** وزهراء سهرابي كيا***

الملخّص

إنّ الأسلوب يحدث للأديب من خلال ممارسته لمنهج خاصّ حيث يمكن اعتبار ذلك المنهج خاصّاً به يميّزه عن غيره. والدّراسة الأسلوبية هي من أهمّ مجالات البحث الأدبي المعاصر الذي استرعى انتباه النّقاد المعاصرين؛ إذ يعتمد هذا المنهج في دراسته للنصّ على الكشف عن الجماليّات الكامنة في الأساليب من خلال تحليل الظواهر اللغوية، وتبيان علاقتها بالحالة الشعورية والتأثير الفني الأدبي المفهوم من خلال ذلك. وعلى ضوء أهمّية المسألة يقوم هذا البحث بدراسة أسلوبية لقصيدة «سرحان لا يتسلّم مفاتيح القدس» للشاعر المصريّ المعاصر أمل دنقل (١٩٤٠- ١٩٨٣م) على أساس المنهج الوصفي- التحليلي مع التركيز على ثلاثة مستويات أسلوبيّة هي المستوى الفكري،الأدبي-الدلالي واللغوي-التركيبي.

ومن أهم ما وصل إليه البحث الحالي من النتائج هو أنّ توظيف التقنيّات العديدة كالتّناصّ والطّعن والانزياح والحوار والحكاية والرّمز والتّركيز على الإيقاع والموسيقى جعل من الشاعر صاحب أسلوب مرموق في عمليّة نقل ما في باله إلى المتلقّي؛ فأسلوبيّة النّصّ تشهد على أنّه حضر في القصيدة كشاعر فنّي ينهال على الذين باعوا القدس وانصرفوا لملذّاتهم باللّوم والطّعن ويؤكّد رمزيّاً على خيار المقاومة والنّضال لتعود للوطن العربي كرامته ويستردّ الحقوق الضائعة للمواطنين. وعناصر القصيدة تتساند كي تعبّر عن مدى نجاح الشاعر في تحقيق آماله وتبديد آلامه؛ من توظيفه لشخصية سرحان الرمزية إلى اختيار بحر الرجز الملائم لهذه الغاية واستخدام الكلمات الفخمة وتغليب الجمل الإخبارية على الإنشائية والأفعال المضارعة على بقيّة أنواعها، بجانب الاستمداد من الأصوات المجهورة الموحيّة. فكل ذلك أعطى شعر الشاعر حيويّاً واستمراريّاً وتعدّدياً في المتلقي وجعله كشاعر ذي أسلوب خاصّ خارج نطاق التقليد.

كلمات مفتاحية: الأسلوبية، أمل دنقل، الموسيقى، الفكرة، العناصر.

---

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة سمنان. (الكاتب المسؤول).rmirahmadi@semnan.ac.ir

** أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان.

*** - ماجستيرة في اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان.

تاريخ الوصول: ١٣٩٣/١١/١٢هـ.ش= ٢٠١٥/٢/١م تاريخ القبول: ١٣٩٥/٢/٢١هـ.ش= ٢٠١٦/٥/١٠م

المقدمة

إنّ أمل دنقل يعدّ من الشعراء المثاليّين لشعر المقاومة في الأدب العربي ويعتبر شاعراً ثورويّاً من حيث موقفه من الإنسان والحياة، وهو ككلّ الشعراء الثورويّين كان همّه الفنّي الأوّل الإنسان وصراعاته مع القوى الخارجية؛ لهذا كان الإنسان والوطن منذ البداية الهمّ الفني الكبير والقضية الوجودية الكبرى لهذا الشاعر والأهمية التي اكتسبها شاعر مثله قد جاءت_ في جزء منها _ نتيجة لتمرّده وثورته على الأوضاع الظالمة، وعدم لجوئه إلى الاستسلام والمهادنة. وعاش الشاعر في زمن الاستلاب ولكنّه رفض الموت وجابه الاستسلام وعرف مرارة سقوط الأرض من قبل الأعداء، فهبّ مقاوماً بالكلمة مؤمناً بغدٍ أفضل يتجاوز كل السلبيّات والنقائض التي عرفها التاريخ العربي[١] وينتصر للقيم النبيلة من حرية ووحدة وعدالة وحق واشتراكية، رغبة منه في تحقيق الانسجام داخل المجتمع الواحد. فهو الذي آمن بتحقيق مستقبل يتجاوز أخطاء الواقع ويستعيد فيه الإنسان العربي مجده الزائل دون إحياء لمفاهيم قديمة بائدة، كما طوّع شعره لإبراز الصراع الذي تخوضه أمّته من أجل الحياة الكريمة.

ومن القصائد التي برزت هذه الخصائص فيها، قصيدة "**سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس**". وهذه القصيدة لها عنوان آخر موضوع بين قوسين هو (بكائيات)، ومكوّنة من سبعة مقاطع، كل مقطّع مُعنوَن بإصحاح. وقد كتبها الشاعر خلال الفترة التي قام فيها وزير الخارجة الأمريكي الأسبق "هنري كيسنجر"[٢] في السّبعينات، بمهمّة الصّلح بين مصر وإسرائيل في عصر الرئيس أنور السادات. وبما أنّ القصيدة هذه امتلأت برموز واستلهامات دالّة وتقنيّات عديدة جديرة بالدِّراسة الأسلوبيّة من منظور الشكل والمفهوم، خاصة أنّ أحداً لم يعرها اهتماماً حتى الآن. كان الأمر يقتضي أن نحدّد أولاً الأسلوبيّة وأن نركّز على القصيدة المعنيّة ثانياً، وذلك على أساس **المنهج** الوصفي- التحليلي مع التركيز على ثلاثة مستويات أسلوبيّة هي المستوى الفكري، والأدبي-الدلالي، واللغوي-التركيبي.

إنّ **ما يهدف إليه البحث** هو دراسة هذه القصيدة من رؤية أسلوبية بغية فهم جمالياتها من خلال استكشاف مستوياتها ومدى تأثيرها في المتلقّي. ثمّ شرح الدواعي التي أدّت إلى إنشاد مثل هذه القصيدة ومعرفة أسلوب الشاعر في تفريغ حالاته الداخلية في الشّكل الشّعري.

---

١. رحماني، علي، **الرفض والتجاوز في شعر أمل دنقل**، ص ٤٠.

2 . Henry Alfred Kissinger

ومن أهمّ الأسئلة التي يحاول البحث الإجابة عليها هي: ما أهم الخصائص الأسلوبية والجمالية والإيقاعية والتركيبية والدلالية في شعر "أمل دنقل"؟ أيّ مستوى من المستويات اللغويّة أكثر تجليّاً وحضوراً في شعره؟ ما هي التّقنيات الفعّالة الكثيرة الاستعمال عند الشّاعر؟

وترجع ضرورة هذا البحث وأهميته إلى أنّه يسعى إلى دراسة أسلوبية لقصيدة من القصائد التي تعتبر من أعيان الشعر العربي وتمثّل الشّعر العربي المعاصر، هذا من جانب، ومن جانب آخر يمكن أن يكون تحليلها ونقدها وتفخيم محاسنها الجمالية خطوة بناءة في فهم أفضل للنظريات والمباديء الأسلوبية ويقللّ من الفجوة الحاصلة بين النظرية والتطبيق. والبحث الحالي، إضافة إلى ذلك، يعطي قراءة جديدة للنّصوص وتظهر الجماليات الخفية للمتلقّي، وأخيراً الاهتمام والتركيز على دراسة هذه البحوث يمنح فرصة جديدة لطلاب اللغة العربية في تحليل النّصّوص.

سابقة البحث

بغضّ النّظر عن الدّراسات المستقلّة وغير المستقلّة التي كتبت عن "أمل دنقل" في العالم العربي، نجد أنفسنا أمام دراسات مهمّة عالجت شعر أمل دنقل في بلدنا من محاور متعددة، أهمها: بحث بعنوان «التناص القرآني في شعر محمود درويش وأمل دنقل» لعلي سليمي ورضا كياني، مجلة دراسات في اللغة العربيّة وآدابها، العدد التاسع، السنة الثالثة (١٣٩١ش)؛ حيث عالج ظاهرة التناص القرآني في شعر الشاعرين. وآخر بعنوان «ناسازوارى هنرى در شعر أمل دنقل= انعدام التناسب الفني في شعر أمل دنقل» لسيد رضا موسوي ورضا تواضعي، مجلة الجمعية العلميّة الإيرانيّة للغة العربيّة وآدابها، العدد الثاني والعشرون، السنة الثامنة (١٣٩١ش)، حيث عالج الباحثان موضوع المفارقة في شعر الشاعر، وثالث بعنوان «شگردهاي فراخواني شخصيت‌هاي سنتي در شعر أمل دنقل= فن استدعاء الشخصيات التقليدية في شعر أمل دنقل» لعلي نجفي ايوكي، مجلة الأدب العربي، العدد الثالث، ١٣٩١ش، حيث قام البحث بدراسة كيفية استدعاء الشخصيات التراثية من جانب الشاعر، وبحث بعنوان «قصيدة القناع عند الشاعر المصري أمل دنقل» للمؤلّف السابق، مجلة دراسات في اللغة العربيّة وآدابها، العدد الثالث عشر (١٣٩٢ش)، حيث اختص البحث بموضوع توظيف أشكال القناع أو التقمص الشعري عند أمل دنقل. وما يتّضح من هذه البحوث هو أنّ أكثر الدِّراسات التي تناولت شعر "أمل دنقل" لم تدرسه دراسة أسلوبية لكي تستقري خصوصيته وتستجلي سماته الأسلوبية المختلفة؛ فلم نجد دراسة مستقلة تتناول الموضوع عند هذا الشاعر.

الأسلوبيبة:

أُستخدم مصطلح الأسلوبية منذ الخمسينات كمنهج خاصّ لتحليل الأعمال الأدبية يقترح استبدال الذاتية والانطباعية في النّقد التقليدي بتحليل موضوعي أو علمي للأسلوب في النّصّوص الأدبية. «لم يظهر مصطلح الأسلوبية[١] إلا في بداية القرن العشرين عندما ظهرت الدراسات اللغوية الحديثة وخاصة منها الثورة التي أحدثتها لسانيات دي سوسير[٢] في مجال الدّرس اللغوي ومدى تأثيره فيما بعد في الدّراسات النقدية والأدبية، حيث رفضت مجموعة من اللغويين اعتبار اللغة جوهراً ماديّاً خاضعا لقوانين العالم الطبيعي الثابتة»[٣]؛ إذ إنها خلق إنساني ونتاج للروح البشري تتميّز بدورها كأداة للتواصل ونظام من الرموز المخصّصة لنقل الفكر، فهي مادة صوتية لكنها ذات أصل نفسي واجتماعي. «وساعد على ظهور الأسلوبية تيّاران؛ أحدهما التيّار المثاليّ الذي أدّى إلى النقد البنّاء للماديّة التحليلية العقلية، والثاني تجديد المنهج الوضعي ذاته بحيث يشتمل ملاحظة الفكر والحياة، ويؤسس العلوم الإنسانية على قواعد تجريبية وعقلية معاً»[٤].

ومن الواضح أنّ الأسلوبية في أصلها فرع من اللسانيات الحديثة مخصّص للتحليلات التفصيلية للأساليب الأدبية أو للاختيارات اللغوية التي يقوم بها المتحدِّثون والكتاب في السّياقات غير الأدبية وقد استفادت الأسلوبية في تطوّرها من أبحاث علم اللغة، حيث كان الرافد اللساني أهم رافد اغترف منه المنهج الأسلوبي وبنى عليه صرحه النقديّ. وتهتمّ الأسلوبية بالمدلولات الجماليّة في النّصّ الأدبي، من خلال الاهتمام بالعلاقة القائمة بين الصِّيغ التعبيرية وعلاقة هذه الصِّيغ بالمرسِل والمتلقِّي، وهذا يكون بالاعتماد على إحصاء الصِّيغ ومعانيها وألفاظها وطريقة تركيبها والوظيفة التي يؤدِّيها كلّ تركيب وعموماً نجد في الدِّراسة الأسلوبية قراءتين مهمّتين هما: أ. القراءة الجمالية ويتكّيء فيها المحلِّل على الأدوات البلاغية، ومدى قدرتها على الكشف عن ظاهرتي العدول والانزياح، كما يتدخّل هنا المنهج الإحصائي لضبط خطوات القراءة. ب. القراءة التأويليّة وترتكز على المفردات المعجميّة وردّها إلى مرموزها المباشر أو غير المباشر[٥]. إضافة إلى هاتين القراءتين تتحيّز في الأسلوبية كميّة الأفعال والأسماء والضمائر، حاضرها

1. Stylistices
2. De Sousir

٣. فضل، صلاح، **علم الأسلوب**، ص ١٠.

٤. المصدر نفسه، ص ٩.

٥. المصدر السابق، ص ٢٠.

وغائبها، مع بيان دلالتها وتبحث في الظّواهر المشكلة للنّصّ التي ترتبط أساساً بعلم المعاني كالفصل والوصل، والحذف، والتقديم والتأخير، ومعظم الأساليب الأخرى سواء كانت خبرية أم إنشائية.

أما بالنّسبة لارتباط الأسلوبية والبلاغة فيجب القول بأنّ البلاغة هي أسلوبيّة القدماء، فـ«البلاغة كانت في الأصل فنّاً لتأليف الخطاب ثم احتوت بعد ذلك على التّعبير اللّساني جميعه، وباشتراكها مع الفنون الشعريّة اشتملت على الأدب كلّه، فالبلاغة فنّ للتعبير الأدبي وأداة نقديّة لتقديم الأسلوب الفرديّ وصل إلى الإنسان على هذا الشّكل منذ العصور الوسطى حتّى الكلاسيكيّة، ولكنّها مع بداية القرن الثّالث عشر سقطت بسبب مفاهيم جديدة للفنّ واللّغة بحيث أصبحت البلاغة غير قادرة على تجديد أدواتها الفنية»[١]. على أنّنا نرى أنّ البلاغة القديمة مازالت تؤثر في الدَّرس اللُّغوي عامّة والدّرس النّقديّ خاصّة، مباشراً كان هذا التأثير أو غير مباشر. وبولادة علم الأسلوب أصبح هو البلاغة الحديثة؛ لأنّ البلاغة لم تصبح لها أيّة قيمة بسبب مجموعة التّطورّات والمفاهيم المعياريّة، «فلم تعُد لها فاعليّة القواعد التي كانت تفرض بها وجودها، فإنّها قد ذابت وانحلّت في مباديء وأطر علم الأسلوب الحديث بشكل أو بآخر»[٢]. ويعني ذوبانها استمرار أثرها و فاعليتها بصورة غير مباشرة وغير اسميّ بل فعليّ بأسماء جديدة و تحليلات منوّعة بارعة.

المستويات الأسلوبية

تنقسم المستويات الأسلوبية إلى ثلاثة أقسام، هي: المستوى الفكري، والأدبي–الدلالي، واللغوي–التركيبي. وستناول هذه المستويات في القصيدة بالدراسة تباعاً في ما يلي:

١– المستوى الفكريّ

العنوان كمفتاح أصليّ للمفهوم مرتبط ارتباطاً عضويّاً بالنّصّ الذي يحمله، فيكمّله ولا يخالفه عادةً ويعكسه بأمانة وصدق. فهو البداية والجوهر والنهاية التي تدور حول عناصر القصيدة، «فبين العنوان والنّصّ علاقة تكامليّة»[٣]. على ضوء هذه المسألة عنوان القصيدة التي بين أيدينا هو (سرحان لا يتسلّم مفاتيح القدس) يدلّ دلالة صريحة على موضوع القصيدة وفكرة الشاعر التي يبثّها من خلال أبيات القصيدة، ويعني أن الشاعر ركز جلّ اهتمامه على القدس ويلقي أنّ سرحان كشخصيّة وطنيّة ليس بمقدوره

١. المصدر نفسه، ص ٥.

٢. فضل، صلاح، **علم الأسلوب**، ص ١٣٣.

٣. موسى، **قراءات في الشعر العربى الحديث والمعاصر**، ص٦٦.

أن يتسلّم مفاتيح القدس من العدوّ المحتلّ، فالظّروف السياسيّة السائدة جعلته عاجزاً عن طرد العدوّ الصهيوني.

والتّوضيح أنّ سرحان ولد في القدس في ١٩ مارس ١٩٤٤ وهاجر إلى الولايات المتحدة بعد النكبة، وبعد اغتياله السيناتور «روبرت اف.كينيدي» حكم عليه بالإعدام ثم تم تخفيف الحكم إلى المؤبد عام ١٩٧٢، وهو العقوبة التي يقضيها حالياً في أحد سجون لوس أنجلس، كما انتشرت في الأوساط السياسية والإعلامية والشعبية الأميركية موجة من العداء للفلسطينيين خصوصاً والعرب عموماً، استغلها «اللوبي» الصهيوني المؤيد لإسرائيل لابتزاز الولايات المتحدة واستعدائها على الفلسطينيين وقضيتهم. وقال سرحان إنه أطلق النار على كينيدي تعبيرا عن غضب عارم كان يستبد به بسبب تأييد المرشح الرئاسي لإسرائيل[١].

هذا وإنّ أمل دنقل كتب قصيدة «سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس» (٢٨٤_٢٧٩) خلال الفترة التي قام فيها وزير الخارجة الأمريكي الأسبق"هنري كيسنجر" في السّبعينات، بمهمّة الصّلح بين مصر وإسرائيل في عصر الرئيس أنور السادات. عنوان القصيدة يدلّنا على أن «سرحان» هو الشخصيّة المحوريّة في القصيدة كلّها، حيث تدور بقيّة العناصر حولها ومن أجلها. ثمّ سرحان بشارة تلك الشخصية الفلسطينيّة التي اتّهمت بقتل روبرت اف.كينيدي شقيق الرئيس الأمريكي جون كينيدي[٢]. لذلك يبدو من عنوان النّصّ وما يرتبط بشخصيّة سرحان أن الشاعر أراد أن يتحدّى القضايا السياسيّة والاجتماعيّة الرّاهنة في البلاد العربيّة بالاستعانة بالأدوات الشّعريّة والتّقنيّات الأدبيّة.

قسّم أمل دنقل قصيدته إلى سبعة أقسام وسمّى كلّ قسم منها بـ«الإصحاح»؛ وفي الإصحاح الأوّل أخذ يرسم جماعة يعودون ولا يرافقهم أخوهم الصّغير الجميل، حيث تركوه في البئر، فعملهم هذا جعل عين الأب العجوز تبيضّ من شدّة البكاء وتفقد نورها؛ الأب الباكي الذي يشمّ قميص الابن المفقود ويرى أنّه إن لم يكن هذا الولد في أرض كنعان، فإنّها مراع من الشوك:

عائدون.. وأصغرُ إخوتهم (ذو العيون الحزينة)/ يتقلّب في الجبّ/ أجمل إخوتهم.. لا يعود!/ وعجوزٌ هي القدسُ (يشتعل الرأس شيبا)/ تشمّ القميص فتبيضّ أعينها بالبكاء../ ولا تخلع الثوب حتى يجيء لها نبأ عن فتاها البعيد/ أرضُ كنعان . إن لم تكن أنت فيها. مراعٍ من الشوك/ يرثها الله من شاء من أمم..

1 . http://www.emaratalyoum.com

٢. أبو أحمد، حامد، **تحديث الشعر العربي (تأصيل وتطبيق)**، ص ١٨٨.

الحقّ أن الشاعر جعل سرحان الفلسطينيّ معادلاً موضوعيّاً ليوسف الكنعانيّ، وإن كان يبكي يعقوب الأب على ابنه المفقود في البعد الدينيّ، فهذا هو سرحان الذي خانه الإخوة من العرب وفقدت القدسُ ابنها المحبّب! فالقدس اليوم تعاني من ألم الاحتلال والحال لا تكون في الحسبان ولا يهتمّ أحدٌ بإنقاذ ابنها من البئر الجديدة. ثمّ يقلّل الشاعر من رمزيّة النّصّ قائلاً:

فالذي يحرس الأرض ليس الصيارف/ إن الذي يحرس الأرض ربّ الجنود/ آه مَن في غدٍ سوف يرفع هامته/ غير من طأطأوا حين أزّ الرصاص؟/ ومن سوف يخطبُ في ساحة الشهداءِ سوى الجبناء/ ومن سوف يغوي الأرامل إلا الذي سيؤول إليه خراجُ المدينة؟!!

فالنّصّ يشهد على أنّ دنقل يتأسّف على التّهاون العربي اعتقاداً بأنّ المال أو الثّروة ليس بإمكانه أن يحفظ الأرض من العدوّ الذي ينتهز الفرصة ليغتصبها ويعتدي على سلامتها، بل من يحرس الأرض ليس الشخص المتموّل ولكنّه قائد الجند؛ إذ ما ضاع بالقوة لا يمكن أن يستردّ إلا بالقوّة، فالوطن يفتقر قبل كلّ شيء إلى القوّات التّعبويّة الفدائية المستشهدة؛ لأن لاسبيل إلى حفظ الوطن إلا بالفداء و الشهادة. ولكن ما الحيلة عندما تعوّد البعض على الاستكانة والذل والخوف؛ اكتفوا بالحديث بدلاً من الإسهام في الثّورة والنِّضال ضدّ العدوّ الغاصب وأخذوا يشتغلون بإغواء الأرامل و جمع الخراج! فمثل هذه الحسرة تفسّر لنا التزام الشاعر الشّديد بالوطن العرب،ي خاصة فلسطين. ثم يواصل الشاعر كلامه المعنون بـ«الإصحاح الثاني» هكذا:

أرشق في الحائط حدّ المطواه/ والموت يهبّ من الصّحفِ الملقاه/ أتجزأ في المرآه/ يصفعني وجهي المتخفي تحت قناع النّفط/ «من يجرؤ أن يضع الجرس الأول في عُنقِ القطّ؟».

النظرة الفاحصة للفقرة الشعريّة السابقة تؤكّد أنّ الشاعر أخذ يتكلّم عن نفسه باختيار صيغة التكلم بالاستعانة بتقنية «الالتفات»؛ فهو حينما وجد نفسه وحيداً في ساحة النِّضال يلقي السِّلاح ويضعه جانباً ولو كان مُكرَهاً؛ لأن الذي يمتلك مخازن النفط لا يرغب في الثورة ويخلق الموانع والعقبات ويقف سدّاً دون المناضلين ويعلّلهم بكلام فارغ؛ إذ يعظّم شأن العدو ويرى النّصّر صعب المنال؛ إذن يسيطر الموت على كل أنحاء الوطن، فالمناضل الذي أراد أن يستشهد ويدافع عن وطنه أخذ يشعر بالخجل والعار!

وفي الإصحاح الثّالث أخذ يتحدّث الشاعر بأسلوب روائيّ ويصف الظُّروف السَّائدة في الوطن العربي كلبنان:

منظرٌ جانبيٌ لفيروز/ (وهي تطلّ على البحر من شرفة الفجر)/ لبنان فوق الخريطه/ منظرٌ جانبيٌ لفيروز../ والبندقيةُ تدخلُ كل بيوت الجنوب/ مطرُ النارِ يهطلُ.. يثقب قلبا.. فقلبا/ ويترك فوق الخريطةِ ثقبا.. فثقبا/ وفيروزُ في أغنياتِ الرعاة البسيطةْ/ تستعيد المراثي لمن سقطوا في الحروبْ/ تستعيد الجنوب!

مما لا مراء فيه أنّ فيروز معادل موضوعي للذين يتهاونون في ما يرتبط بالدِّفاع عن الوطن ويتقاعسون ويجلسون مكتوفة الأيدي ويكتفون بالحديث! إنهم يعيشون عيشة باردة ولايهمّهم ما تُرك من ويلات الحرب للمواطنين. والحال حبّ الوطن يقتضي التَّفدية و الاستشهاد لا الاكتفاء بالحديث و الرثاء عليه! وفي الإصحاح الرابع نقرأ:

البسمةُ حلمْ/ والشمسُ هي الدينارُ الزائفْ/ في طبق اليومْ/ (من يسمح عني عرقي في هذا اليوم الصائفْ)/ والظلّ الخائفْ/ يتمدّدُ من تحتي../ يفصل بين الأرضِ .. وبيني!/ وتضاءلتُ كحرف ماتَ بأرض الخوف/ (حاءْ.. باءْ)/ (حاءٌ.. راءٌ.. ياءٌ.. هاء)/ الحرفُ: السيفُ/ مازلت أرودُ بلاد اللّونِ الداكنْ/ أبحث عنه بين الأحياء الموتى والموتى الأحياءْ/ حتّى يرتدَّ النبضُ إلى القلب الساكنْ/ لكنْ!!

تطالعنا المقطوعة السّابقة بأنّ المتكلّم متشائم بما يجري في الوطن؛ ويرجع السبب إلى أنّ العدو اغتصب القدس وما من فارسٍ في تلك الحلبة! ولشدّ ما كان الحزن حينما يكمّم الحاكم الدكتاتور الأفواه؛ ففي هذه الظّروف الأليمة يصبح الابتسام محالاً والحرية ممنوعة ولاشأن لمن يبحث عن الأرض! وبما أنّ الحاكم الظالم يحكم البلاد العربيّة فالخوف يسيطر على كل شيء ولايتجرّأ أحدٌ أن يحتجّ بشأن ما يجري؛ لأنّ السيف يجيب عليه! والسَّبب واضح للعيان؛ لأنّ الحاكم يحاول أن يغطّي ضعفه أمام العدوّ بممارسة السلطان على رعاياه في الداخل. إذاً إنّ خوف المتكلّم لم يكن في الحقيقة خوفاً من العدو الصهيوني بقدر ما كان خوفاً من الحاكم العربيّ!

وفي الإصحاح الخامس يركّز الشاعر على عاصمة المملكة الأردنيّة الهاشميّة مدينة «عمّان» قائلاً:

منظرٌ جانبي لعمانَ عام البكاءْ/ والحوائطُ مرشوشة ببقايا دمٍ لعقته الكلابْ/ ونهودُ الصَّبايا مصابيحُ مطفأة فوق أعمدة الكهرباء/ منظر جانبي لعمّان../ والحرسُ الملكيّ يفتّش ثوب الخليفه/ وهو يسير إلى«إيلياء»/ وتغيبُ البيوتُ وراء الدخانُ/ وتغيبُ عيونُ الضحايا وراء النجومِ الصغيرة/ في العلم الأجنبيّ../ ويعلوا وراءَ نوافذ«بيسان» عزفُ البيانْ.

تعليقنا على القول الشعري السابق هو أنّ أمل دنقل قد أجلس مدينة عمّان جنب الكلمات التي تنبعث منها اليأس والقتام وهي البكاء، الدم، الكلاب، المصابيح المطفأة، الدخان، الضَّحايا، العلم الأجنبي؛ فالكلمة الأخيرة هي السبب الرئيس في هذه الصورة السوداء؛ إذ إنّ العلم الأجنبي رُفع في الأرض العربيّة، فهذا خير دليل على خسران العرب المعاصر؛ فالعدوّ هاجم على الوطن العربي وقام بالقتل والدمار، فهذا هو الخليفة العربيّ حينما أراد أن يزور «بيت المقدس» أو «إيليا» أخذ الحرس الملكي يفتّشه! ومن غير شكّ هذا وصمة العار التي جلست على جبين التاريخ العربي! هذا وإنّ العدو الغاصب أخذ يعزف البيانو في مدينة «بيسان» أو «بيت شنان» المحتلّة ويضحك على ذقن العرب! وفي الإصحاح السادس قدّم الشاعر:

أشتري في المساء/ قهوة وشطيره/ وأشتري شمعتين. وغدّارة.. وذخيرة/ وزجاجة ماءْ/ ... ... / عندما أطلق النّار كانت يدُ القدس فوق الزّنادْ/ (ويدُ الله تخلعُ عن جسد القدس ثوب الحداد)/ ليس من أجل أن يتفجّر نفطُ الجزيره/ ليس من أجل أن يتفاوض من يتفاوض/ من حول مائدة مستديره/ ليس من أجل أن يأكل السّادة الكستناء.

إنّ مثل هذا النّصّ الشعري الذي بين أيدينا يشهد على أن المناضل ولو يعيش في الوحدة والفقر لكنّه يهمّه الدِّفاع عن الأرض والقدس؛ فهو حينما يشتري وجبة خفيفة لاينسى أن يشتري المسدّس وعدّة الحرب من رصاص؛ إذ إنّه مستعدّ لإطلاق الرَّصاص حفظاً للوطن، ولا لحفظ من قام بالمفاوضة مع العدو الصهيوني والمساومة معه حول مائدة مستديرة مشحونة بأنواع الفواكه! هذا وإنه لايريد أن يكشف برصاصه بئر النفط حتّى يمتلئ بطون الحكام العرب! الحقّ أن دنقل أراد أن يقول في النّصّ الشعري إنّ المساومة مع العدو الصهيوني خيانة لاتعادلها خيانة وإنّ المناضل الحقيقي المحب للوطن يقاتل ويموت ولن يساوم آملاً أنّ الله تعالى سوف يخلع ثوب الحداد عن جسد القدس.

وفي الإصحاح الأخير يكتفي الشاعر بما يأتي:

ليغفر الرصاص من ذنبك ما تأخّر

ليغفر الرصاص.. يا كيسنجَر!!

والتوضيح الضّروريّ هو أن «هنرى كيسنجر» يهودي الأصل هرب هو وأهله في عام ١٩٣٨ من ألمانيا إلى الولايات المتحدة الإمريكيّة خوفاً من النازيين الألمان، فهو شغل منصب وزير الخارجيّة الإمريكيّة من ١٩٧٣ إلى ١٩٧٧ وكان مستشار الأمن القومي في حكومة «ريتشارد نيكسون»، ولعب دوراً بارزاً في السّياسة الخارجيّة للولايات المتحدة، خاصة محاولاته بين العرب وإسرائيل انتهت إلى اتفاقية «كامب

ديفيد» عام ١٩٧٨. فالشاعر هنا كمناضل قومي يهدّده بالقتل لهذه الاتفاقيّة المخزية. وهذا يدعونا بالاعتقاد إلى أنّ أمل دنقل يتبرّأ من الاتفاقيّة هذه ويقف إلى جانب الثورة ويؤكّد على خيار المقاومة من أجل استرداد الحقوق الضائعة وإعادة الوطن المسلوب.

ومن كل ما أسلف ذكره في هذا المستوى يمكن القول بأنّ أمل دنقل «اهتم بالثورة، والجهاد والتحريض على الصهيونية، وقد نتج هذا النوع كردّة فعل على العنف الصهيوني المستخدم ضد الفلسطينيين. وأصبح ذا شخصية ثائرة متمردة رافضة، دائمة الصّرخ، وساعده هذا في قول ما لم يستطع الآخرون قوله، وقد صبغت مؤلفاته بصبغة شخصية، فكان شجاعاً وجارحاً»[١] ويحرّض الفلسطينيين للدفاع عن قدسهم وأرضهم المباركة بشتّى الوسائل، وتقديم الغالي والنّفيس من أجل حريّتها، والمال والبنين رخيصاً من أجلها، ويتجلّى ذلك في غليان الأرض المقدسة بالمواجهة، واستبسال المقاومة، وتقديم الشهداء على أرضها وكلّ هذا لايزيد الفلسطينيين إلّا ثباتاً وقوة وصلابة.

والشّاعر يعتبر نفسه ضمن الفلسطين؛ فجعل من أدبه أدب المقاومة للنصّ على الأخطاء النابعة من الداخل، ومقاومة للعدوان القادم من الخارج، هكذا أصبحت أدبه أدب التحدّي والمجاهدة لا أدب الاستسلام والظلم والتّحقير. وهكذا صاغ أمل دنقل المكان في القدس صياغة معاصرة، وفق رؤية جديدة، «تنقل المكان من نطاقه الجغرافي المجرد، وصورته الجامدة، إلى صورة حيّة، تتصل بالروح والوجدان والحياة»[٢].

هذا وإنّ الشاعر يرمز إلى شخصية سرحان الذي هو سرحان بشارة الذي قام باغتيال روبرت كندي، شقيق الرئيس الأمريكي جون كندي، المرشّح للرئاسة الأمريكية في ذروة الحملة الانتخابية، فما بقي في ذاكرته هو أن سرحان فلسطيني، والقتل له علاقة بالتشرد الفلسطيني، ثم غاب سرحان الواقعي عن الذاكرة والواقع، ليولد من جديد كشخصية أدبية متميزة، فـ"سرحان" هو رمز لتأكيد على تهديف الإنسان العربي الفلسطيني ومعرفة أعدائه الحقيقيّين كما أنه رمز لشخصيّة أسطوريّة داخل القصيدة. وهو ذا المعنى جزء من محاولات إخراج القصيدة من رخاوتها الرّومانسيّة، وإدخالها في التجربة الملموسة[٣]. فالشعر العربي المعاصر بعد أن كسر العمود الشعري، واجه نفسه بضرورة كسر الإطار العمودي الذي في القصيدة، لذلك لجأ إلى الرمز والأسطورة.

---

١. بخوش، علي، **التلقي في شعر أمل دنقل**، ص ١٢٨.

٢. لدادوة، رضا، **القدس في الشعر الفلسطيني المعاصر**، ص ٥٣.

٣. زروقي، عبد القادر، **أساليب التكرار في ديوان«سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا» لمحمود درويش(مقاربة أسلوبية)** ، ص ١٢٦.

٢. المستوى الأدبي

إن أسلوبيّة النّصّ من منظور المستوى الأدبي أو الدّلالي تقوم بدراسة التقنيّات الموظّفة في النّصّ. فأوّل شيء يلفت النَّظر من هذا المنظور هو تقنيّة التناصّ واستلهام النّصّوص التراثيّة من جانب الشاعر ليعمّق بها رؤيته المعاصرة ويثري النّصّ الشعري فنياً وفكرياً، ويعزز موقفه المنشود؛ فنراه يميل إلى قصة يوسف وما يشتمل على بعض المضامين لتجسيد ما في خلده عند خطابه: **عائدون.. وأصغرُ إخوتهم (ذو العيون الحزينة)/ يتقلّب في الجبّ/ أجمل إخوتهم.. لا يعود!/ وعجوزٌ هي القدسُ (يشتعل الرأس شيبا)/ تشمّ القميص فتبيضّ أعينها بالبكاء../ ولا تخلع الثوب حتى يجيء لها نبأ عن فتاها البعيد...** فالحديث عن الجبّ والقميص والإخوة وأجمل الإخوة و... يدعونا بالاعتقاد إلى أن الشّاعر استلهم من الموروث الدينيّ وخاصّة من القرآن الكريم حيث قال الله تعالى: ﴿قَالَ قَآئِلٌ مِّنْهُمْ لاَ تَقْتُلُواْ يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَةِ الْجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ السَّيَّارَةِ إِن كُنتُمْ فَاعلينَ﴾(يوسف:١٠) هذا وإنّ عبارة «وعجوزٌ هي القدسُ يشتعل الرأس شيباً» الموظفة في النّصّ الشعري تدلّ على التناصّ الديني الآخر؛ حيث قام الشاعر باستلهام كلام النبي زكريّا حينما وجّه الخطاب إلى الله تعالى شاكياً الشيخوخة وضعف الجسم ﴿قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُن بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا﴾ (مريم،٤)

إنّ مثل هذا التناصّ الدينيّ الذي بين أيدينا يشهد على أنّ دنقل استدعى هذه الشخصيات الدينيّة الثّلاث معاً دون التّصريح بأسمائهم؛ فأجمل الإخوة الذي يتقلّب في الجبّ هو يوسف، والذي شكى من اشتعال الرأس شيباً في النّصّ الدينيّ هو خادم بيت المقدس النبي زكريّا، ومن كان يشمّ قميص فتاه البعيد هو النبي يعقوب؛ على ضوء هذه المسألة فقدان القدس هو الدافع الرئيس إلى توظيف هذا التناص؛حيث يتجه الشاعر في استدعائهم اتجاهاً سياسياً مع الاستعانة بعقليّة المتلقّي الدينيّة لتمكين الكلام وتقريره في الذهن حتى يعبّر عن تجاربه المعاصرة بصورة غير مباشرة.

وفي نهاية النّصّ الشّعري قام الشّاعر بالتناصّ الدّينيّ الآخر حينما قال: **ليغفر الرصاص من ذنبك ما تأخّر/ ليغفر الرصاص.. يا كيسنجَر!!** فكلمات النّصّ الحاضر مع إيقاعه يجعل المتلقي للوصول إلى أنّ دنقل استفاده من الآية الثانيّة من سورة «الفتح» حيث قال الله تعالى: ﴿لِيَغْفِرَ لَكَ اللَّهُ مَا تَقَدَّمَ مِنْ ذَنْبِكَ وَمَا تَأَخَّرَ وَيُتِمَّ نِعْمَتَهُ عَلَيْكَ وَيَهْدِيَكَ صِرَاطًا مُسْتَقِيمًا﴾ ولكن الشاعر هنا قام بالانزياح عندما جعل «هنرى كيسنجر» –الذي لعب دوراً أساسيّاً في اتّفاقيّة كامب ديفيد– مخاطباً؛ إذ أنّ الخطاب موجّه في النّصّ القرآنيّ إلى نبيّ الإسلام(ص)، فهذا خير دليل على أنّ شاعر يكره الاتفاقيّة تمام الإكراه ويستعظم رمزيّاً شأن المقاومة ويحثّ العرب على الثّورة والرفض.

هذا وإنّ أمل دنقل استلهم التّراث الشعبيّ وقام بالتّناصّ معه حينما قال: **يصفعني وجهي المتخفّي تحت قناع النّفط/«من يجرؤ أن يضع الجرس الأول في عُنقِ القطّ؟»** فالعبارة الأخيرة مأخوذة من القصة الشعبية شرحها أنّ جمعاً من الفئران جلسوا وتشاوروا ليعالجوا مشكلتهم مع القطّ، فجرت المناقشة إلى خطط كثيرة إلا أنّ أيّة منها لم تَبدُ صالحة للأخذ بها وأخيراً قام فأر فتيّ وقال: عندي خطّة غاية في البساطة إلا أنني أوقن بنجاحها. كلّ ما نحتاجه إنّما تعليق جرس في رقبة القطّ، وحين نسمع رنينه نعلم أن عدوّنا قادم. فاندهش كلّ الفئران من أنّهم لم يفكروا في تلك الخطة من قبل، غير أن فأراً هرماً نهض وسط فرحتهم وقال: أرى أن خطة الفأر الفتي أعجبتكم جدّاً، لكن دعوني أسألكم سؤالا واحداً: من سيعلّق الجرس في رقبة القطّ؟ فسكت جميع الفئران![1] فالشاعر أراد أن يقول رمزياً: شتّان ما بين النّصر وبينهم في ظروف لا يفكّر الحاكم العربي إلا في النّفط!

والتّقنية الأخرى الموظفة في بنيّة القصيدة هي «الطعن» فالغرض منها هو هجاء مستور وتوبيخ وازدراء حيث يعبّر بها الشّخص عن عكس ما يقصده بالفعل[2]. هذا الفنّ يشكل في النّصّ ضرورة شعريّة يحمل قيمة جماليّة وأدبيّة تساعد الشاعر على الإبداع في التعبير. على سبيل المثال حينما يرى الشاعر أنّ الإنسان العربي لايهمّه احتلال الأرض وغصبها من جانب العدوّ الغاصب ولايسعى لأن يستردّ ما احتلّ من أراضيه ويتقاعس عن المسؤوليّة التي فُوِّضت إليه، يطعن على أمّة العرب بأن الله يسلم الأراضي العربيّة إلى أمة غير عربيّة قائلاً: **أرضُ كنعان . إن لم تكن أنت فيها. مراعٍ من الشَّوك/ يرثها الله من شاء من أمم**...

والشّاعر يواصل كلامه على طريق الطّعن والاستهزاء قائلاً: **فالذي يحرس الأرض ليس الصيارف/ إن الذي يحرس الأرض ربّ الجنود**. فالطعن الموظف في العبارة المعنيّة هو أنّ الشاعر يتهكّم على المتموّلين ويسخر منهم؛ لأنهم مخطئون تماماً في تفكيرهم بأنّ الثروة تستردّ المجد الضائع والأراضي العربيّة المحتلّة! ولابد من الثورة الشاملة والنضال. ثم أخذ يقول: **آه مَن في غدٍ سوف يرفع هامته/ غير من طأطأوا حين أزّ الرّصاص؟** والطّعن الموظّف هو أنّ المستسلمين هم النّاجحون! والواقع أن الشّاعر يريد أن يقول عبر المفارقة: الذي بمجرّد أن اشتبك بعض النّاس في الحرب، استسلم أمام العدوّ حفظاً على عيشه وسلامته واقتنع بحياة الخزي والعار، هو الخائن الأكبر للوطن والميّت الحقيقيّ! وعلى النّقيض منه الذي لايتعاظمه شأن العدو ويجازف بنفسه ويدافع عن وطنه حينما يستشهد هو الحيّ الخالد.

---

[1] . **لغت نامه دهخدا، ذيل كلمه زنگوله**، دوره ١٦ جلدى.

٢ . وهبه، مجدي وكامل المهندس، **معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب**، ص١٩٨.

ولشدّ ما يكون الأمر مضحكاً عندما يأخذ الجبناء –الذين لاذوا بالفرار عند الحرب واستسلموا أمام العدوّ– بإلقاء الخطابة المطنطنة في ساحة الشّهداء تكريماً للشهداء وتحريضاً للنّاس أمام العدوّ: **ومن سوف يخطبُ في ساحة الشهداءِ سوى الجبناء**... على ضوء هذا الكلام أراد الشاعر أن يقول: الأفعال أبلغ من الأقوال، ومن لايرفق قوله بالعمل فهو ليس وطنيّاً. ولايفوتنا أن نقول إنّ في عبارة «**من يجرؤ أن يضع الجرس الأول في عُنقِ القطّ؟**» طعناً واستهزاء على الذين يشتهرون بالتّنظير ولكنّهم يتقلّلون عند الحرب. ثم لايمكن الإغماض عن الاستهزاء المتوافر في قوله: **والحرسُ الملكيّ يفتّش ثوب الخليفه/ وهو يسير إلى «إيلياء»**؛ إذ إنّ الشّاعر جعل الخليفة شخصيّة كاريكاتيريّة مضحكة وخلافته مزيّفة؛ كيف لا فإنّ ثوبه يُفتَّش عند دخوله إلى وطنه! فهذا عارٌ لايُعادله عار.

والتقنيّة الأدبيّة الأخرى التي لابدّ من تبيينها في المستوى الأدبي هي «الانزياح»؛ إذ إنّ الشاعر مال في هذه القصيدة من غير مرّة عن النِّظام الطبيعيّ المعهود للتركيب إلى نظام يحمل شعريّة خاصّة وبهذا الفنّ يكسر بنيّة التوقّعات ويبعد نصّه الشِّعري عن درجة الصِّفر في الكتابة. فقد يَتأرجح الانزياح في النّصّ بين النَّحوي والكتابيّ والدَّلاليّ. فمن الانزياح النّحويّ قوله: **وتغيبُ البيوتُ وراء الدخانُ/ وتغيبُ عيونُ الضَّحايا وراء النُّجومِ الصَّغيرة/ في العلم الأجنبيّ**.. مايهمّنا من المقطوعة السّابقة هو إعراب كلمة الدخان؛ فالدّور النَّحوي لهذه الكلمة هو مضاف إليه ولابدَّ لها من حركة الكسر، ولكنّ الشاعر أتى بها مرفوعة على النقيض من القواعد النحويّة. ثم واصل قوله هكذا: **ويَعلوا وراءَ نوافذ «بيسان» عزفُ البيان**... من الملاحظ أنّ الشاعر استفاد من (ألف إلحاقيّ) في كلمة «يعلوا» على العكس من القواعد النحويّة الشهيرة. من المستنبط أنّ الشاعر أراد أن يقول رمزيّاً إذا كانت تغيرت الحقائق حيث يفتّش ثوب الخليفة في وطنه ويرفع العلم الأجنبي في الأرض العربيّة ليس بعجيب أن يكون المضاف إليه مرفوعاً و...! وفيما يتعلق بالنسبة إلى الانزياح الكتابي نرى دنقل قائلاً:

(حاءْ.. باءْ)

(حاءٌ.. راءٌ.. ياءٌ.. هاء)

الحرفُ: السَّيفُ

يلاحظ أنّ الشاعر يفاجيء المتلقّي بصورة لم يألفها وبأسلوب فيه من الجدّة والطّرافة أكثر من التبعيّة والتّقليد؛ إذ الشكل الكتابي الحاضر يختلف إلى حدٍّ كثير عمّا تعوّد المتلقي العربيّ. من المستنبط أنّ الشاعر أراد أن يجسّد شموليّة الفراق بين العاشق والمعشوق؛ اعتقاداً بأنّ كلّ حبّ لاينتهي إلى وصال بأسلوبه الكتابي لكلمة «الحبّ»: **(حاءْ.. باءْ)**. ثم أراد عبر توزيع حروف كلمة (الحريّة) منفصلةً أن يقول

رمزياً إنّ الذي يطلب الحريّة هو مطارد من قبل سلطات الأمن؛ وهذا ما دفعه ألا ينُصّ بالكلمة صريحاً. وفي تفسير آخر يمكن القول بأنّ دنقل أراد أن يجسّد مصير دعاة الحرّية الذين يطالبون بالعدالة الاجتماعيّة والسياسيّة، فأجسامهم تتقطّع بلا شك؛ هذا وإنّ عبارة «الحرف: السيف» والتفسير الأخير تتعاضدان.

وأمّا بالنسبة إلى الانزياح الدلالي فالشاعر وظّفه من غير مرة في نصّه الشّعرى كقوله: **عجوز هي القدس (يشتعل الرأس شيباً)** إذ إنّ التُّراث الدِّيني يشهد على أنّ النبيّ يعقوب كان العجوز الذي يحزن على ابنه، ولكنّ الشاعر قام بالانزياح و جعل القدس عجوزاً. ثم نراه قائلاً: **الشَّمسُ هي الدِّينار الزَّائف** والحال كان على الشاعر أن يقول الدينار الزائف هو الشمس؛ لذلك قام بالتشبيه المقلوب وأتى بالجديد. وعندما قال: **أبحث عنه بين الأحياء الموتى والموتى الأحياء** أضفى على نصّه الشّعري شيئاً من الغموض؛ لأنّ الصِّفة لا تتصاحب معجمياً مع الموصوف وكيف يمكن أن يكون الحيّ ميّتاً والميّت حيّاً في آنٍ واحد! فمثل هذه المفارقة يعطي النّصّ حيويّة واستمراريّة وتعدّديّة في المتلقّي.

وفي الحقيقة استخدم الشاعر هذه الجملة المعكوسة ليعلن أن الشخصية الفلسطينية التي خسرت عزّتها وفخرها بأمجادها وبطولاتها تبحث عن الحرية والعدالة وحقوقها المسلوبة بين الأشخاص الأحياء الذين يشبهون الموتى بسبب ردّ فعلهم المخزي تجاه الاستعمار وضياع حقوقهم، وواقعهم يشبّههم بالموتى؛ لأنّهم يصمتون ويسكتون أمام ما حلّ بهم من الظُّلم والجور والعصيان ولهذا اضطرّت هذه الشّخصية المذكورة أن تبحث عن حقوقها بين الأموات الذين استشهدوا لأجل إنقاذ وطنهم بنزف دمائهم، ناهيكم عن أن استخدام الشاعر للتناقض العكسيّ قد زاد من رسم توتّر الظروف و تفاقمها. والمنعم في السطر الشعري الأخير (**ليغفر الرصاص من ذنبك ما تأخّر/ ليغفر الرصاص.. يا كيسنجَر!!**) يكشف عن انزياح وتحوير وقع في النّصّ؛ لأنّ ما ورد في التراث الدِّينيّ هو (اللّه) ولا (الرَّصاص)؛ مما أزاح الشاعر هذه الكلمة عن المألوف من القول وجعلها تطلب تأويلاً.

ولا نجانب الصّواب حين نقول بأن تقنيّة التَّحدّث عن الشَّخصيّة تتجلّى في النّصّ معبَّراً بصيغة ضمير الغائب، وفي هذا الموقف «يلجأ الشاعر إلى أسلوب القصّ ويحتفظ للشخصيّة بملامحها التراثيّة مقابلاً بينها وبين الملامح المعاصرة»[١]. وقد تضفي الدّلالة المعاصرة مباشرة على الشّخصية بعد أن تجرّدها من دلالتها التراثية كما نلاحظها من خلال أبيات القصيدة: **عائدون.. وأصغرُ إخوتهم(ذو العيون الحزينه)/ يتقلّب في الجبّ/ أجمل إخوتهم.. لا يعود!/ وعجوزٌ هي القدسُ(يشتعل الرأس شيبا)/ تشم القميص فتبيضّ أعينها بالبكاء../ ولا تخلع الثوب حتي يجيء لها نبأ عن فتاها البعيد...**

١. عشري زايد، علي، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، ص ٢١٥.

ولابد من القول هنا أنّه إلى جنب اهتمام الشّاعر بتوظيف ضمير الغائب، نلمس حضوراً واضحاً لضمير المتكلِّم، في حين أنّ استخدام ضمير المتكلّم في بنية القصيدة العربيّة يشير إلى جانب مهمّ، «و هو يرتبط بمحاولة هذه الذات الاستقواء بنفسها في مقابل الآخر، بتجليّاته العديدة، الذي يشدّ الذات إليه في إطار جدل العلاقة المشدودة إلى الداخل والخارج. وفي إطار هذا الفهم يأتي ضمير المتكلِّم بوصفه وسيلة للاستقواء ولجلب الصّفا القياسيّة لمصلحة المتكلِّم أو للذَّات الشاعرة»[١]. هكذا تتّخذ القصيدة طابعاً ذاتياً وأحياناً تحليليّاً، وتصبح أكثر حميميّة وإقناعاً للمتلقِّي، وهذه الميزة تبرز بوضوح في القصيدة: **البسمةُ حلم/ والشمسُ هي الدينارُ الزائف/ في طبق اليوم/ (من يسمح عني عرقي في هذا اليوم الصائف)/ والظلّ الخائف/ يتمدّد من تحتي../ يفصل بين الأرضِ .. وبيني!/ وتضاءلتُ كحرف مات بأرض الخوف/ (حاءٌ.. باءٌ)/ (حاءٌ.. راءٌ.. ياءٌ.. هاء)/ الحرفُ: السيف/ مازلت أرودُ بلاد اللّونِ الدّاكن/ أبحث عنه بين الأحياء الموتى والموتى الأحياء/ حتّى يرتدّ النَّبضُ إلى القلب الساكن...**

واستطاع دنقل أن «يحوّل القصيدة إلى همّ عامّ، ومن الغناء إلى الدِّراما، ومن البساطة إلى التركيب، إضافة إلى جماليات القصيدة العربية، واستخدم التراث بشكل متفرِّد، إن لم نقل إنّه امتزج به أقصى ما يكون الامتزاج يتحدّث به وعناصر رؤية حاضرة بقوة إنّه لا يعيد استحضار الصُّورة التّاريخيّة ليعطيها معادلات ورموز الواقع وإنما يدمج صورتين واحدة من التاريخ معروفة، وأخرى من الواقع مازالت تتشكّل فكأنه يوحي لنا بأنّها نهاية هذه الصورة فيما استمرّ هو نفسه الواقع الذي انتهت إليه الصورة القديمة»[٢]. ويرى جابر عصفور «إن الخصوصية التي انفرد بها أمّا هي إلحاحه على التُّراث العربي لتأكيد الهويّة القوميّة للشِّعر في المرحلة المعاصرة، وهذا الإلحاح لا يستنبط بتأكيد الهويّة القوميّة بالمعنى السَّاذج فقط، وإنما يحاول أن يستخرج من وجدان القاريء العربي كلّ العناصر المرتبطة بذكريات المجد العربي القديم لإعادتها مرة أخرى»[٣].

ولايفوتنا البيان بأنّ في تراثيات أمل دنقل بعض ملامح «من أسلوب السيناريو السينمائي تبدو في مظهرين: المظهر الأول تقسيم القصيدة إلى مشاهد أو لوحات أو مناظر، وهذا كثير في قصائده. والمظهر

١. ضرغام، عادل، **في تحليل النّصّ الشعري**، ص ٩٣.

٢. المسدي، عبد السلام، **الأسلوبية والأسلوب**، ص ١١٢.

٣ .نفس المصدر، ص ١١٢.

الثّاني الحديث بما يشبه توصيف المكان والزمان وهيئة الأشخاص لأخذ اللّقطة السينمائية»[١] وهو ما يسمّى بتخطيط المناظر والمكان. ولاشكّ أنّ المكان عنصر مهم من عناصر السرد، يُبرز قيمة العمل الأدبي وخصوصاً النّصّوص الشّعرية، فهو يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالزّمن، كما يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمكوّنات السَّردية الأخرى، و«يتمتّع المكان بأهمية استراتيجية وسيميائيّة في تشكيل الخطاب السَّردي عبر تحايثه (تداخله) مع المكوّنات السّردية الأخرى، فهو بمثابة خلفيّة رئيسة ولوحة يدرج ويرسم عليها الشَاعر والسَّارد ألوانه المختلفة، فتظهر الأنماط والأشكال السَّردية من خلال هذا المكان لوحة متكاملة ذات صبغة جمالية»[٢]. وهذا قليل في شعره وهو لا يستخدم إلا الشِّعر في هذا الوصف كما نلاحظه في الإصحاح الثالث من القصيدة:

منظرٌ جانبيٌ لفيروز/ (وهي تطلّ على البحر من شرفة الفجر)/ لبنان فوق الخريطه/ منظرٌ جانبيٌ لفيروز../ والبندقيةُ تدخلُ كل بيوت الجنوب/ مطرُ النارِ يهطلُ.. يثقب قلبا.. فقلبا/ ويترك فوق الخريطةِ ثقبا.. فثقبا/ وفيروزُ في أغنياتِ الرعاة البسيطه/ تستعيد المراثي لمن سقطوا في الحروب/ تستعيد الجنوب!

والذي يهمّنا هنا أنّ الشّاعر يتوقّف عند لبنان ليحرِّض الشُّعور القوميّ من خلال صدمة بما تعيشه تلك الرُّبوع في جزئها الجنوبيّ، من الاحتلال الإسرائيلي. «ويتمّ توظيف فيروز كصوت مثقل بالفجيعة والبكاء. وإنّ صوتها يعادل مقدار ما تخلفه طلقات البنادق وأمطار النِّيران من ضحايا وانثقاب الخريطة يعني انثقاب الوطن ودماره»[٣]. وكانت الخريطة تقدِّم المكان القوميّ تقديماً مباشراً وبلغة المنطق الذي يفتقد إلى كثير من مقوّمات الوجدان والخيال. ونلاحظ أنه في عرضه هذه المناظر يستخدم الفعل المضارع كما يحدث في تقديم منظر السِّيناريو وتخطيطها، ليتلوها بعد ذلك الحركة والحوار.

تأسيساً على ما مرّ بنا يمكن القول إنّ الشاعر يمزج الشخصيات التراثيّة بدلالات كثيرة مستمدة من الواقع المعيش بصورة تجعل المتلقي يلمس ذلك التنافر بين المعلن والمتحقّق. ونستطيع أن نتلمّس عدّة صور أسطورية تقابل صوراً موازيّة من الواقع وتتضادّ معها، «لعلّ في تصوير هذه التّناقضات ما قد يبثّ في الشُّعور المتبلّد والإحساس الميّت بعض الطُّموح لتغيير ذلك الواقع البائس، فصورة السيّد يوسف يتقلّب في الجبّ بعد أن خذله إخوته، هي صورة الفدائي الذي تركه إخوته في ساحة الوغى وعادوا دونه، وتؤازر

١. قميحة، جابر، **التراث الإنساني في شعر أمل دنقل**، ص ٢١٤.

٢. الشياب، صدام علاوي، **البناء السردي والدرامي في شعر ممدوح عدوان**، ص ٥١.

٣. المساوي، عبد السلام، **البنيات الدالة في شعر أمل دنقل**، ص ٣٠٠.

تلك الصورة السّيّد زكريا وهو لا يملك، سوى الدّعاء وكذلك هي القدس لا تقدر على فعل شيء بعد أن خذلها أبنائها، فلم تعد تملك إلا البكاء»[١]. كلّ ذلك يتضافر مع عنوان القصيدة حيث أن سرحان، بشارة سرحان الذي ثار لشرف العرب، وقتل من شتمهم نخوة ورفضاً للظلم، سُجن ولم يجد من ينصره، ولم تؤثر فعلته في استنهاض الهمم. وإنّ تجسيد هذه الصور بهذا الأسلوب التضادي يبرز واقع الأمة للضياع والتدهور، ولاسيما بعد أن طفت المصالح الشخصية على أبنائها. وفقدان الحرية يأخذ عنده شكلاً أكثر اتساعاً، من خلال الشاب الفلسطيني سرحان بشارة الذي قتل السناتور الأمريكي روبرت كيندي وسرحان نموذج لمن فقد القدس، مدينته، ووطنه.

٣. المستوى اللغويّ– التركيبيّ

إن أسلوبيّة النّصّ من منظور المستوى اللغويّ–التركيبيّ تقوم بدراسة موسيقى النّصّ الداخليّة والخارجيّة بما فيها من معالجة الأصوات المجهورة والمهموسة، والتكرار والجناس والقافية والوزن والأفعال ودراسة الجمل الفعليّة والاسميّة، والخبريّة والإنشائية، و... هذا و إنّ الموسيقى أبرز سمة من سمات الشّعر، وهي أوّل ما يلفت انتباه المتلقّي للعمل الشعري، بفعل الجرس الموسيقي والإيقاع الذي يتجاذب النَّفس، وتشمل الموسيقى الدَّاخليّة والموسيقى الخارجيّة، وأوزان القصائد، وكذا التفعيلات والقوافي. لذلك نأخذ بمعالجة النّصّ الشعري المعنيّ من هذا المنظور.

–الموسيقى الدّاخليّة

الموسيقى الدّاخليّة هي الانسجام الصوتي النابع من التوافق الموسيقيّ بين الكلمات ودلالاتها حيناً أو بين الكلمات بعضها مع بعض حيناً آخر[٢]. وتنبني الموسيقى الداخليّة على جانبين هامّين: اختيار الكلمات وترتيبها، والمواءمة بين الكلمات والمعاني التي تدلّ عليها. وهنا نقوم بدراسة ما له مدخلية بالنسبة للموسيقى الداخلية ويبعث إيقاعاً من الداخل يحسّه القارئ للطنين والرنين اللّذين يبعثهما تكرار بعض الأصوات أو الحروف أو المفردات أو التراكيب.

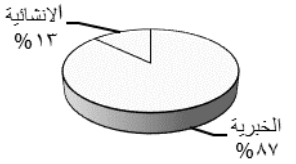
الأصوات المجهورة: الحروف المجهورة على تعبير ابراهيم أنيس هي الحروف التي تتشكل أصواتها في الحنجرة باهتزاز وتريها الصوتيين اهتزازا منتظماً. ولمعرفة ذلك يلفظ الحرف مستقلاً عن غيره. وتوضع الإصبع فوق تفاحة آدم من الحنجرة، فإذا شعرنا باهتزاز الوترين كان الحرف مجهوراً، وإلاّ كان مهموساً. والأمر نفسه لو وضعنا الكفّ على الجبهة. وقد حصر أنيس وبشير المجهورة في الحروف

١. بني عامر، عاصم محمد أمين، **لغة التضاد في شعر أمل دنقل**، ص ١١٦.

.[2] http://www.majma.org.jo/majma/index.php/2009-02-10-09-36-00/510-58-4.html

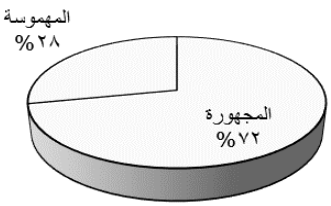
التالية:«ب.ج.د.ذ.ر.ز.ض.ظ.ع.غ.ل.م.ن.»[١] هذه الأصوات متوزّعة في النّصّ الشعري هكذا: الف(٢٣٥)، ب(٥٦)، ج(٢٧)، د(٣٥)، ذ(٨)، ر(٦٩)، ز(١١)،ض(١٢)، ظ(٥)، ع(٣٤)، غ(١٠)، ل(١٦٥)، م(٦٤)، ن(٨٥).

الأصوات المهموسة: وقد عرّفه "ابن الجزري" بقوله:«الهمس من صفات الضعف وإنّه الصوت الخفي فإذا جرى معه النفس لضعف الاعتماد عليه كان مهموساً»[٢] يقال لصوت حرف ما إنَّه شديد، إذا كان النفّس معه ينحبس عند مخرجه. وذلك بضغط الأعضاء التي تحدثه على بعضها، حتى إذا انفصلت فجأة، حدث الصوت كأنه انفجار، كما في انفراج الشفتين الفجائيّ في صوت الباء. ويسمّيها بشير الحروف الانفجارية. وهي حسب رأيه:(أ.ب.ت.د.ط.ك. ق). ويضيف الدكتور أنيس إليها حرف (ج) القاهرية. والحروف الرخوة هي التي لاينحبس فيها النفّس. وهي مرتبة بحسب درجة رخاوتها: (س.ز.ص.ش.ذ.ث.ظ.ف.هـ.ح.خ) ويسمّيها بشير الحروف الاحتكاكيّة. كما يضيف إليها حرفي (ع.غ) وأما الحروف المتوسطة بين الشدة والرخاوة فهي: (ر. ع. ل. م. ن.)[٣]



والنظرة الإحصائيّة إلى النّصّ تشهد على أن هذه الأصوات متوزعة هكذا: ء(٢٢)، ت(٤٦)، ث(٩)، ح(٤٣)، خ(١٦)،س(٣٣)،ش(١٦)،ص(٢٣)،ط(٢٠)، ف(٤٥)، ق(٢٨)، ك(١٩)، هـ(٣٠).

ومن الملاحظ أنّ الشاعر اتّجه إلى استعمال الأصوات المجهورة في قصيدته هذه أكثر من الأصوات المهموسة ومن اتجاه ملحّ لأمل دنقل إلى توظيف الحروف المجهورة بما فيها من صفات معينة.[٤] يمكن الوصول إلى حقيقة جوّ القصيدة النَّفسي والاستنتاج بأنّ دنقل يتبرّم من الأوضاع السَّائدة ويعاني من آلام عديدة حاقداً على الذين يجلسون مكتوفة الأيدي ويكتفون بالحديث أو يبحثون عن المفاوضة مع العدوّ الذي احتلّ فلسطين طالباً بالخروج من هذه الأوضاع القاسية مشتاقاً إلى



١ . عباس، **خصائص الحروف العربيّة ومعانيها**، ٤٨.

٢ . سعاد، حميتي، **مسرحية بلال بن رياح لمحمد العيد آل خليفة(دراسة أسلوبية)**، ٣٥.

٣ . عباس، **خصائص الحروف العربيّة ومعانيها**، ٤٩.

٤ . ر. ك: **خصائص الحروف**: صص ٤٨-٢٠٦.

الانبعاث العربيّ وتحقيق النهضة. إذاً كثرة توظيف الأصوات المجهورة تشفّ عن غضب الشاعر من ناحية و مبتغاه للوصول إلى إفشال العدو الغاصب من ناحية أخرى؛ فهو يكره الذُّلَّ والاستكانة تمام الإكراه ويؤمِّل إرادة حقيقية وتضحية إلى أن تنتصر الثَّورة. والشَّكل التَّالي يرسم نسبة حضور الأصوات المعنيّة من جهة و المفهوم الرئيس المؤكّد للنصِّ الشِّعري من جهة أخرى:

التّكرار: يعدّ تكرار اللَّفظ من السِّمات الأسلوبيّة الواضحة والمهمّة التي وظّفها الشاعر في القصيدة. ومن أنواع التكرار الذي نلاحظ عند أمل دنقل، تكرار الحروف حيث يكرّر الشاعر بعض الحروف نفسها في أكثر من موقع بطريقة تزيد في إثراء النّصّ، سواء في الإيقاع أو في الدَّلالة ضمن الحالة النفسيّة للتجربة الشعرية. ومن هذه الحروف: (ا:٢٦٦، ل:١٦٥، ي:١٠٨، و:٨٣، م:٦٤). والشاعر نجح في كيفية استغلال هذه الحروف مع ميزاتها الأساسية؛ إذ يصوّر معالم المدينة(القدس) التي تغيّرت كلُّ الأشياء فيها، وأصبحت مدينة الجبناء، في حين كانت في السَّابق مدينة الشُّجعان والشُّهداء الذين يضحّون بأنفسهم للحفاظ على كيانهم وكيان وطنهم المقدس بكلّ ما يمتلكون.

إضافة إلى هذا يصف ما يدخل في المدينة بعد قبول الصّلح بين "مصر وإسرائيل"، بينما يحقِّق مدى هذه الفجيعة حيث تبدّلت الأمور العادية إلى أمور أحلاميّة مثل البسمة وطلوع الفجر وتجلّي النور والبركة في أنحاء المدينة بل يخيّم شيء من الظلام والعصيان على كل شيء بمجمله.كما يتّجه إلى وصف القدس بأنّها مدينة مقدّسة مباركة ويحاول أن يجمع بين صورة"القدس" الحاليّة المتغيّرة المحتلّة وصورة "القدس" القديمة المحافظة على كلّ ما فيها من قدسيّة وطهارة وأصالة. وكذلك يشرح كيفية التزام الشعب والجماهير أمام وطنهم عن طريق بذل كلّ ممتلكاتهم ولو كان بالدّم.

وهذا النّوع من التّكرار يشكّل إيقاعات موسيقية متنوعة تجعل القاريء والمستمع «يعيشان الحدث الشعري المكرر، وتنقله إلى أجواء الشاعر النفسيّة إذا كان يضفي على بعض هذه التّكرارات مشاعره الخاصّة، أو وسيلة للتخفيف من حدّة الصِّراع الذي كان يعيشه أو حدّة الإرهاصات التي واجهها في حياته سواء ما تعلَّق بمحيطه الأسري أو محيطه الخارجي»[١].على هذا الأساس يعدّ التكرار خصيصة أساسيّة في شعر أمل دنقل؛ إذ يؤدّي دوراً بالغاً في محور التوازي الصوتي في الشِّعر، ويقوّي من إثراء الجانب الموسيقي في القصيدة بعد الوزن والقافية.

هذا وإن الشاعر استفاد من كلمة «الأرض» خمس مرّات، وكلمة «القدس» أربع مرّات حيث تدّل نسبة التكرار لهاتين الكلمتين على محوريّتهما ودورهما الرَّئيس في نقل المفهوم المعنيّ. مضافاً إلى ذلك،

١. المنصور، زهير، **ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي(دراسة أسلوبية)** ، ص ١٣٠٧.

فالشاعر استفاد بشكل رمزيّ من تكرار علائم الترقيم في النّصّ الشعري؛ إذ نرى أن القافيّة المقيّدة مع علامة السكون (ْ) تظهر أربع عشرة مرة في النّصّ، وأكبر الظن أنّ هذه العلامة تدلّ على حزن الشاعر وسكوته إزاء ماجرى ويجري حالياً؛ خاصة إنّه وظّف تسع مرّات علامة التعجب (!) جنب علامة السكون، فهذا يعني أنّ أمل دنقل ظلّ يستغرب ويتحسّر مما حدث ويحدث في البلاد العربيّة.

الجناس: الجناس هو «تشابه لفظين في النُّطق، واختلافهما في المعنى»[١]. وأمل دنقل اتجّه إلى استغلال هذه الصَّنعة البديعيّة في ثنايا أبيات القصيدة وبهذا الفنّ زاد على أدبيّة النّصّ. ومن نماذجه:

البسمة حلم/ والشمس هي الدينار الزائف/ في طبق اليوم/ من يمسح عني عرقي في هذا اليوم الصائف/ والظلّ الخائف/ يتمدّد من تحتي../ يفصل بين الأرض.. وبيني!/ مازلت أرود بلاد اللّون الداكن/ أبحث عنه بين الأحياء الموتى والموتى الأحياء/ حتى يرتدّ النبض إلى القلب الساكن.

ووجود الجناس في النّصّ يدلّ على نوع من التّوازي، «فهو تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات أو العبارات، وهي تعرف بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية أو المتقابلة»[٢]. وبرزت براعة أمل دنقل الإبداعية في قدرته الإيقاعية على إظهار الائتلاف بين الأشياء المختلفة، نتيجة بنية التوازي المؤسّسة في النّصّ عن طريق استخدام الجناس.

-الموسيقى الخارجية

الموسيقى الخارجية هي الناتجة عن الوزن العروضيّ للشعر، وهي بمثابة الإطار الفنّي الذي يحيط بالشِّعر إحاطة شاملة، وأن للموسيقي الخارجية أهميّة خاصّة للإبانة عمّا يحسّ في صدر الشاعر من مشاعر وعواطف وأحاسيس.[٣] و العناصر المؤلِّفة لهذا النّوع من الموسيقى من أبرز السِّمات الموسيقيّة التي يلقاها المخاطب في الوهلة الأولى وفي نظرته الأوليّة قبل أن يدخل في صميم الموضوع.

الوزن: الوزن «هي الصّورة الخاصّة للإيقاع، وهو يتكوّن من مجموع مرّات التردّد الإيقاعيّ عبر البيت الواحد وكلتا الظاهرتين: الإيقاع والوزن تتكّيء على مبدأ التّكرار من جانب المبدع والتوقع من جانب المتلقي»[٤]. و نظمت هذه القصيدة على بحر"الرجز" فيما يتناسب مع المضون وفكرة القصيدة و هذا

١. غريب علام، عبد العاطي، **دراسات في البلاغة العربية**، ص ٢٠٥.

٢. عابد، صالح علي، **الإيقاع في شعر سميح القاسم(دراسة أسلوبية)** ، ص ١٧٣.

٣ . حامد ذاكري، و...، **الصّورة الموسيقية في أشعار سعدي العربية**، مجلة إضاءات نقدية في الأدبين العربيّ والفارسيّ، العدد السّابع، ص٣.

٤. أحمد، محمد فتوح، **جدليات النّصّ الأدبي**، ص ١١٩.

البحر «من أسهل البحور نظماً ومن البحور المشهورة التي يكثر دورانها في الشّعر بسبب التغيّرات الكثيرة المألوفة في أجزائه، والتنويع الذي ينتاب أعاريضه وضروبه، وهو خفيف جدّاً، سريع بالنِّسبة إلى بقيّة البُحور»[١].

القافية: تعدّ القافية «واحدة من الظَّواهر الفنيّة السائرة في الشّعر العربيّ لعدّة قرون، وإذا كان الشّعر الحديث لم يجعلها شرطاً من شروط القصيدة، وربّما دعا البعض إلى التخلّص منها كليّاً، بالرغم من كلّ هذا، فقد ظلّ الشّاعر العربيّ الحديث مشدوداً إليها، قد يتخلّى عنها حيناً ليعود إليها بعد حين»[٢]. **و**معلوم أنّ للقافية أثرها على النّصّ الشّعري، «وكذلك اختيار حركاتها لابدّ أن يتلاءم مع المعنى الموجود في النّصّ الشّعري، فالضَّمة تتناسب مع المدح والفخر، والفتحة تتناسب مع الوصف والنّسيب، والكسرة تناسب الرّثاء والزُّهد»[٣]. وهذا ليس معناه أن الحركات لاتصلح لغير ماسبق؛ بل نرى حرف الرويّ الذي تبنى عليه، وقافية القصيدة تساهم في الرَّبط بين القافية والمعنى.

لاغرو بأنّ الشاعر استغلّ القوافي المقيّدة أكثر من القوافي المطلقة ليحمل بواسطتها على القصيدة أحاسيسه ومشاعره، بحيث تصبح أزمته الشَّخصية هي أزمة الوطن؛ لأنّ شعره ينضج بهاجس الموت والخيبة والإحباط كما هو الحال في عالم السّياسة، وهو يرسم لهذا العالم الذي يعيش فيه صورة قاتمة، فهو عالم يتحكّم بالغدر والجبن والخيانة. وحاول أن ينقل لنا مشهداً سينمائياً متكاملاً من صور مختلفة، تبدو غريبة منفصلة في الوهلة الأولى، إلّا أنها تشكّل بهذا الاختلاف صورة متكاملة بكلّ أجزائها صورة الشّعب، بلده وموطنه.

-الأفعال

ويتجلّى الفعل المضارع في الحوار المباشر وغير المباشر، وهذا يعطيه جوّاً من الثّبات في الزمن، فالفعل المضارع يرتكز إلى حقيقة ساطعة، وربما يحملنا هذا على الاعتقاد بأنّ الشّاعر يهدف إلى إبراز تأثّر الحاضر والمستقبل من هزيمة العرب في حرب١٩٦٧ وأنّ هذه الهزيمة قاسية تركت أثاراً مستديمة، ستبقى مماثلة للعيان حيث يتطّرق إلى الإكثار من استعمال الفعل المضارع[٤]، في حين تَكرّر الفعل الماضي١٤مرة، والفعل المضارع ٤٥مرة، والأمر مرّتان.

---

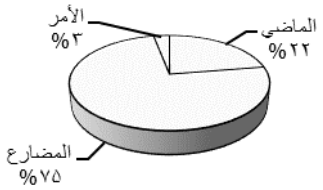
١. يونس، علي، **نظرة جديدة في موسيقي الشعرالعربي**، ص ١١٢.١١١.

٢. القصيري، فيصل صالح، **بنية القصيدة في شعر عزالدين المناصرة**، ص ١٩٨.

٣. الدوسري، ماجد، **الحكمة في شعر شوقي (المضامين والتشكيل)** ، ص ١١٠.

٤. *www.mohamedrabeea.com/books/book1_17694.pdf*.

ولا غرو أنّه يبرز تفوّق المضارع الدالّ على الحال، على بقية الأزمنة، وأنّ توظيف الشّاعر لهذه الأزمنة وبهذه النّسبة يوحي لنا بالكثير من المعاني والدلالات.كما أنّ التّوظيف الكثيف للمضارع- وهذا الزمان زمن حيّ- يمكنه أن يبثّ الحياة في أيّ نصّ أدبيّ وذلك يحكم دلالته الآنية الحاضرة[١]، لذا فقد وظّفه الشّاعر لخلق تفاعل مباشر وحيويّ بين بنية الخطاب والعالم الخارجي، وهذا ما يدلّنا على أنّ قصيدة دنقل حيّة صريحة، يسرد الواقع كما هو. والشّكل التّالي يصوّر هذا الأمر في صورة أكثر إيضاحاً:



-الجملة الفعليّة والاسميّة

الجملة الفعليّة فهي التي يكون فيها الفعل ركنها الأوّل. والجملة الاسمية هي ما تتكوّن من مبتدأ وخبر، «وهي تفيد بأصل وضعها ثبوت شيء لشيء ليس غيرُ، بدون نظر إلى تجدد ولا استمرار»[٢]. والنّصّ شامل لـ ٢٨جملة فعليّة، والجمل الاسميّة المستخدمة فيه ٢٦ جملة. ونستنتج، بالمقارنة بين هذه الجمل المستفادة، أنّ أمل دنقل أكثر من استخدام الجمل الفعلية- الدالّة على التّجدّد والتّغيير- بالنّسبة للجمل الاسميّة؛ ليؤكد أن لابدّ للشعوب أن ينهضوا من أجل تغيير الأمور والأحداث التي فُرضت عليهم إثر احتلال وطنهم وعليهم أن يسعوا لإعادة مجدهم العربيّ بزعامة شخصيّة مثل سرحان الذي ضحّى بنفسه لوطنه، والثّورة هي الطّريق الوحيد للحريّة وأنّ الكفاح المسلّح هو ينهج نهج السّلام. والشّكل التّالي يشير إلى نسبة هذه الجمل في النّصّ الشّعري:

-الجملة الخبريّة والإنشائيّة

الخبر «ما كان قابلاً للصّدق و الكذب، فإن كانت النسبة الكلاميّة فيه منطبقة مع النسبة الخارجية فهو صدق، و إن لميكن كذلك فهو كذب»[٣]. والقصيدة مشتملة على٤٧ جملة خبرية. والإنشاء «ما

---

١. المصدر السابق.

٢. التّفتازاني، سعد الدين، **شرح المختصر على تلخيص المفتاح**، ج١، ص ١٣٥ و ١٣٦.

٣ . السّكاكي، أبي بكر محمّد بن علي، **مفتاح العلوم**،١٩٨١ ، ص٧٢

لايكون قابلاً للصدق و الكذب لذاته، وقد يطلق على نفس الكلام الذي ليس لنسبته خارج تطابقه أو لا تطابقه»[١]. وتكرّرت٧ مرّات في القصيدة.

نلاحظ أنّ الشّاعر قد استخدم الجمل الخبريّة أكثر من الجمل الإنشائيّة؛ ليجعل هذه القصيدة تعبيراً عن حالة كلّ العرب بعد الهزيمة، فقد آلم الشاعر التّمزُّق الذي سيطر على الوحدة العربيّة بدلاً من أن يزداد اقتراباً واتّحاداً. ويريد بهذا أن يخبر المخاطب بما حدث في بلده وما نزل على القدس من الدّمار والهلاك ناوياً حثَّهم على المقاومة والثّورة. والشّكل التّالي يأتي مبيِّناً لنسبة هذه الجمل في النّصّ:

وما يرتبط بالإنشاء الوارد في النّصّ الشّعري هو الاستفهام؛ حيث يرى السكاكيّ بأنه يكون«لطلب حصول في الذّهن والمطلوب حصوله في الذّهن وهو إما أن يكون حكما على شيء أو لا يكون، والأول هو التَّصديق، ويمتنع انفكاكه من تصوّر الطّرفين والثّاني هو التّصور، ولا يمتنع انفكاكه من التّصديق، ثم المحكوم به، إما أن يكون نفس الثبوت أو الانتفاء»[٢]. ويكون الاستفهام بإحدى أدوات الاستفهام و هي الهمزة، هل، أم، كيف ،أيّ، كم، أين، متى، أيان. وكلّ أداة تخلق دلالة يقتضيها السّياق. فإنّ الشاعر وظّف هذا النوع من الكلام في قصيدته من غير مرّة يأتي في الجمل التالية:

إن الذي يحرس الأرض ربّ الجنود/ آه من في غد سوف يرفع هامته/ من طأطأوا حين أزّ الرصاص؟/ من سوف يخطب في ساحة الشُّهداء / سوى الجبناء؟/ من سوف يغوي الأرامل إلا الذي سيؤول إليه خراج المدينة؟!!/ من يجرؤ أن يضع الجرس الأول في عنق القطّ؟/ البسمة حلم/ والشّمس هي الدِّينار الزائف/ في طبق اليوم/ من يمسح عنّي عرقي في هذا اليوم الصائف؟

ربما اتّجه الشاعر إلى هذه التّساؤلات بما يحمل من قضايا "القدس" في وجدانه، وهو الإنسان العربي المطارد، لا يمتلك سوى أشعاره وهو يحاول أن يعتذر للقدس عن عجزه وعدم قدرته على الجهاد المسلح، لهذا يستخدم أشعاره ليفجّر الوعي في وجدان الأمّة. ويؤمن بدور الكلام وتأثيره وحريّة الرّأي في تحرير الذّات الإنسانيّة على طريق تحرير الأرض وإقامة العدل. «هذا وإن الأسئلة التي أطلقها الشاعر ضاعفت طاقة النّصّ الإيحائية وأشارت إلى مركز النّصّ، فهي لا تمثّل منطلقاً للإجابة بل تركّز النّظر نحو الفكرة، للتأمّل في حقيقة الحياة، فالفكرة هي إثارة الرؤى المتركّزة في فضاء الوجود حول الموت الذي سيلحق

١. المصدر نفسه، ص ١٩٩.

٢. المصدر نفسه، ص ٣٠٣.

الجميع ولن يواجه هذا المصير مع الميّت أحد، وقد يجعل الشاعر من هذا النّسق حواراً يفضي به إلى التقرير عندما يعمد لتكرار أداة الاستفهام».[١]

النتيجة

نستنتج من الدِّراسة الأسلوبيّة لهذه القصيدة عدداً من النتاج نجملها في ما يلي:

١. إنّ الأرض، وخاصة القدس، محور أساسي تتركّز عليها عدسة الشاعر الملتزم أمل دنقل في خطابه السياسيّ؛ تقدّمه القصيدة شاعراً صاحب نظرة سوداويّة بما جرى ويجري حالياً في البلاد العربيّة؛ فكلمات النّصّ وتراكيبه تنمّ عن حزن عميق واحساس مميت مسيطر على المجتمع العربيّ الذي أصبح في رأيه عالم الخزي والعار بعيداً عن الصّورة الانبعاثيّة؛ إنّه عبر توظيف التقنيّات الأدبيّة والتركّيز على موسيقى النّصّ وخلال استدعاء الشّخصيات التراثيّة حاول إلى حدّ كثير لتمكين موضوع الفشل العربي وفقدان البطل المنقذ وتقريره في ذهن المتلقّي دون أن يقدّم حلاً لهذا اللغز المخزي.

٢. إنّ المضمون المأساوي أدّى إلى قتامة النّصّ لغة وتركيباً؛ إذ إنّ الشّاعر مال إلى إحضار كلمات ذات المعنى السّلبيّ ووظّف التّراكيب التي تحمل الشّحنة التشاؤميّة، في الوقت نفسه كثرة النِّسبة المئويّة لتوظيف الجمل الإخبارية بالقياس إلى الجمل الإنشائيّة، ثمّ الغياب النسبيّ للتّعابير الدّالة على الاستقبال الزاهي خير دليل على هذه القتامة وتدعونا بالاعتقاد إلى أنّ أمل دنقل انتهى به الأمرُ حيث يعاني الاضمحلال الحضاريّ العربيّ محاولاً أن يجسّد للمتلقّي حجم الهوّة بين الواقع المعيش والحلم المأمول.

٣. الشّاعر لم يترك سطراً شعريّاً إلا ويتحدّث فيه عن الهزيمة والفشل؛ غير أنّه يؤكّد رمزيّاً على خيار المقاومة لتعود كرامة الوطن العربي وحرّيّة المواطنين. ولكنّنا لانحيد عن جادّة الصّواب إذا قلنا: إنّ دنقل في القصيدة هذه بقدرما كان حريصاً على تقديم تصوير هزيمة العرب المعاصر والبكاء على كرامته المهدورة وتكثيف البعد التّراجيدي، ما كان معنيّاً بالتّحريض على المقاومة والنِّضال. على أيّة حال، شعر الشاعر في أيّ نوع كان، تسوده روح الالتزام و تحدي القضايا السياسيّة.

---

[١]. فياض، ياسر أحمد، **البنى الأسلوبية في شعر النابغة الجعدي**، ص٢٩.

قائمة المصادر والمراجع:

أ: الكتب العربيّة:

– القرآن الكريم.

١.أبو أحمد، حامد، **تحديث الشعر العربي (تأصيل وتطبيق)**، الطبعة الأولى، القاهرة: مكتبة الآداب، ٢٠٠٨م.

٢.أحمد، محمّد فتوح، **جدليّات النّصّ الأدبيّ**، الطّبعة الأولى، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت.

٣.بني عامر، عاصم محمد أمين، **لغة التّضاد في شعر أمل دنقل**، الطّبعة الأولى،عمان: دار صفاء للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥م.

٤.التّفتازاني، سعد الدين، **شرح المختصر على تلخيص المفتاح**، الطّبعة الثانيّة، قم: دارالحكمة، ١٤١٦هـ.

٥.الدّوسري، ماجد، **الحكمة في شعر شوقي (المضامين والتشكيل)**، الطّبعة الأولى، جامعة أم القرى، ٢٠٠٨م.

٦.السّكاكي، أبي بكر محمّد بن علي، **مفتاح العلوم**، الطّبعة الثّالثة، بغداد: دار الرسالة، ١٩٨١م.

٧.ضرغام، عادل، **في تحليل النّصّ الشعريّ**، الطّبعة الأولى، الدّار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ٢٠٠٩م.

٨.عباس، حسن، **خصائص الحروف العربيّة ومعانيها**، الطّبعة الأولى، سوريا: اتّحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨.

٩.عشري زايد، علي، **استدعاء الشّخصيات التُّراثية في الشِّعر العربيّ المعاصر**، الطّبعة الأولى، القاهرة: دار غريب للطِّباعة والنّشر والتّوزيع، ٢٠٠٦م.

١٠.فضل، صلاح، **علم الأسلوب**، الطّبعة الثانيّة، بيروت: منشورات دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٥م.

١١.القصيريّ، فيصل صالح، **بنية القصيدة في شعر عزّ الدِّين المناصرة**، الطّبعة الأولى، عمان: دار مجد لاوي، ٢٠٠٦م.

١٢.قميحة، جابر، **التّراث الإنساني في شعر أمل دنقل**، الطّبعة الأولى، عمان: هجر للطِّباعة والنّشر والتوزيع، ١٩٨٧م.

١٣.المراغي، أحمد مصطفي، **علوم البلاغة (البيان، المعاني، البديع)**، الطّبعة الثانيّة، القاهرة: دار الآفاق العربية، ٢٠٠٠م.

١٤.المساوي، عبد السلام، **البنيات الدالة في شعر أمل دنقل**، الطبعة الثّانية، سوريا، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، ١٩٩٤م.

١٥.المسدي، عبد السلام، **الأسلوبية والأسلوب**، الطّبعة الخامسة، بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٦م.

١٦.موسى، خليل، **قراءات في الشعر العربى الحديث والمعاصر**، الطّبعة الأولى، سوريا: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠م.

١٧.وهبه، مجدى و كامل المهندس، **معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب**، الطبعة الثانيّة، لبنان: مكتبة لبنان، ١٩٨٤م.

١٨.يونس، علي، **نظرة جديدة في موسيقي الشعرالعربي**، الطّبعة الثّالثة، القاهرة: منشورات الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٩٣م.

ب: الكتب الفارسيّة:

١.دهخدا، على اكبر، **لغت نامه**،چاپ دوم، موسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران، دوره ١٦ جلدى، ١٣٧٧.

ج: المقالات والأطروحات:

١.بخوش، علي، **التلقّي في شعر أمل دنقل**، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، ٢٠٠٤م.

٢.رحماني، على، **الرّفض والتّجاوز في شعر أمل دنقل**، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ٢٠٠٣م.

٣.زروقي، عبد القادر، **أساليب التّكرار في ديوان«سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا» لمحمود درويش(مقاربة أسلوبية)**، جامعة الحاج لخضر، باتنه، ٢٠١٢م.

٤.سعاد، حميتي، **مسرحية بلال بن رياح لمحمد العيد آل خليفة(دراسة أسلوبية)**،كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ٢٠١٠م.

٥.الشياب، صدام علاوي، **البناء السرديّ والدّراميّ في شعر ممدوح عدوان**، جامعة مؤتة، ٢٠٠٧م.

٦.عابد، صالح علي، **الإيقاع في شعر سميح القاسم(دراسة أسلوبية)**، جامعة الأزهر، غزة، ٢٠١٢م.

٧.لدادوة، رضا، **القدس في الشعر الفلسطيني المعاصر**، جامعة بيرزيت، فلسطين، ٢٠٠٤م.

٨. المنصور، زهير، **ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي(دراسة أسلوبية)**، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج١٣، عدد.٢١

٩. حامد ذاكري، حامد وعبد الحميد أحمدي ومنصورة شيرازي، **الصّورة الموسيقية في أشعار سعدي العربية**، مجلة إضاءات نقدية في الأدبين العربيّ والفارسيّ، السّنة الثانية، العدد السّابع، خريف ١٣٩١ش.

ج.المواقع الالكترونية:

1. http://www.majma.org.jo/majma/index.php/2009-02-10-09-36-00/510-58-4.html
(مجمع اللغة العربية الأردنيّ)
2. www.mohamedrabeea.com/books/book1_17694.pdf
(موقع محمّد سعيد ربيع الغامدي).
3. http://www.emaratalyoum.com
(موقع الأمارات اليوم)

تحلیل سبک‌شناسانه سروده «سرحان لایتسلّم مفاتیح القدس» اثر أمل دنقل

سیّد رضا میرأحمدی* وعلی نجفی إیوکی** وزهراء سهرابی کیا***

چکیده:

بررسی سبک‌شناسانه یکی از مهم‌ترین زمینه‌های پژوهش‌های معاصر ادبی است که با حرکت ترجمه آغاز شد و اندیشه‌ها و فعالیت‌های نزدیک به فرهنگ غربی را بیدار نمود. این شیوه در پی آن است تا با تحلیل عناصر زبانی و پیوند آن‌ها با وضعیت محسوس و نیز اثر هنری ادبی، از زیبایی‌های پنهان متن پرده بردارد. این پژوهش با روش تحلیلی-توصیفی بر آن است سروده «سرحان لا یتسلّم مفاتیح القدس» را از شاعر مصری أمل دنقل (۱۹۴۰ـ۱۹۸۳م) مورد بررسی سبک‌شناسی قرار دهد. دنقل یکی از مهم‌ترین شاعران معاصر عرب است که پرچم مسائل انسانی را برداشته و نسبت به آن پایبند بوده‌است. شاعر از قضیه‌های سیاسی، اجتماعی، انسانی و هم‌چنین از مشکلات بشری و درد و رنج‌های مردم مصر زیر گام‌های بردگی و استثمار نوشته و همهٔ تلاش خود را بر احقاق حقوق انسان و قضایای عربی متمرکز کرده است؛ به‌همین جهت شعر او اندیشه‌های انقلابی را باخود به‌همراه دارد، که بر محور رهایی انسان از طریق قیام و تجدید دور می‌زند.

از مهم‌ترین نتایج بحث حاضر این است که امل دنقل از ویژگی‌های سبکی گوناگونی چون بینامتنی، نقاب، گفتگو، تک‌گویی، رمز، اسطوره و موسیقی ویژه در سرودهٔ خود بهره برده است؛ مخاطب خود را در مقابل شخصیتی می‌بیند که او را با خود به عالمی می‌برد که روی آرامش و آسایش را به خود ندیده و درد و رنج بر آن چیرگی دارد، و نیز می‌تواند موضع‌گیری اعتقادی و ابعاد انسانی او را دریابد. بی‌گمان ناپذیرایی نزد شاعر حالت درونی او را به‌تصویر می‌کشد گویا نیرویی ویژه به او می‌بخشد و در پی آن عالم را از زاویهٔ دیدِ انسانی بی‌باک به نظاره می‌نشیند و تنهایی متکلم را در رویارویی با جهان نشان می‌دهد.

کلید واژگان: سبک‌شناسی، امل دنقل، توزان، آشنایی‌زدایی، بینامتنی، رمز، نقاب.

---

* استادیار گروه زبان وادبیات عربی دانشگاه سمنان(نویسندهٔ مسؤول).rmirahmadi@semnan.ac.ir

** دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان.

*** - کارشناس ارشد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۱۱/۱۲هش= ۲۰۱۵/۲/۱م تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۲/۲۱هش= ۲۰۱۶/۵/۱۰م

A Stylistic Study of the Poem "Sarhan la Yatasalam Mafatih al-Qods"

Sayyed Reza Mir Ahmadi, Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Semnan University, Iran
Ali Najafi Ivaki, Department of Arabic Language and Literature, Kashan University, Iran
Zahra Sohranbi Kia, M.A. Department of Arabic Language and Literature, Kashan University, Iran

Abstract

Stylistic study is one of the most important methods in contemporary literary research that began with translation movement and awakened activities and thoughts close to the western culture. This approach is an attempt to unveil the hidden beauties of different styles by analyzing linguistic elements and their relation to real situations and/or the literary work. Using an analytic-descriptive method, this research is an attempt in the stylistic study of the poem "Sarhan la yatasalam mafatih al-Qods" by the Egyptian poet, Amal Donqol. This poet was chosen because he is among the most important cotemporary Arab poets who raised the flag for human causes and remains true to his causes. He writes about humanitarian, pro-social and political issues as well as the pains of the Egyptians who suffer oppression and exploitation. His concerns include human rights and the problems of the Arab world. For this reason, his works convey revolutionary thoughts that pivot around freedom of man through revolution and reform. One of the most remarkable results of this study is that Amal Donqol has profited from various stylistic features such as intertextuality, masque, dialogues, monologues, symbols, mythology, and special rhythms. By reading his poetry, you can see a character that takes you to a world where there exists no peace and tranquility, a place where there is only pain and sufferings. Also, you can recognize his beliefs and humanistic tendencies. Undoubtedly, his rebellion reflects his inner state which fuel him with special power as a result of which one can see the world from the perspective of a brave man who is alone in confronting the world. In this way, his life has turned into a poem and his poems into life; and rebellion, uprising, revolution and unrealized dreams have paved a path to his true self.

Keywords: stylistics; Amal Donqo; assimilation; defamiliarization; intertextuality; symbol; masque