حوليات آداب عين شمس (عدد خاص ٢٠١٨)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)
جامعة عين شمس
كلية الآداب

بناء المفارقة في شعر أمل دنقل
دراسة نصية

مي جابر أحمد*

جامعة عين شمس– كلية الآداب– قسم اللغة العربية وآدابها

المستخلص

يدرس هذا البحث وسائل الترابط النصي في شعر (أمل دنقل)، انطلاقا من بنيته اللغوية والبلاغية، وكذلك بنية الجملة عنده، بقصد الوقوف على مدى تحقق هذا الترابط بين أبياته وأجزائه، وذلك من خلال الاستفادة من أسس ومبادئ علم النص، ويسلك هذا البحث لتحقيق أهدافه سبيلين متوازيين، وهما؛ العرض النظري لأسسه ومفاهيمه، ثم التطبيق على قصائد من شعر (أمل دنقل)، بهدف اختبار صحة المقترحات النظرية.

وقامت الدراسة على رصد معيارين من معايير نحو النص هما معيارًا السبك والحبك من خلال نصوص إبداعية في شعر أمل دنقل من أعماله الكاملة، وارتكزت دراسة السبك على ثلاث ركائز هي: السبك النحوي متمثلًا في علاقات المعاني النحوية في اجملة العربية وهي (العلاقة الإسنادية، وعلاقة التعدية والعلاقة الحالية، والعلاقة الوصفية، والعلاقة البدلية، علاقة التأكيد وأخيرًا علاقة الإضافة).

والسبك المعجمي متمثلًا في التكرار والمصاحبة اللغوية في حين يتمثل السبك الصوتي في السجع والجناس، وارتكزت دراسة الحبك على بيان وسائل الحبك الدلالي ذات المدى القريب في مجال الجملة، وذات المدى البعيد في النص كله.

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب - جامعة عين شمس ٢٠١٨.

المفارقة

١ – المفارقة بالتقابل

المفارقة ظاهرة أسلوبية استخدمها الشعراء قديمًا وحديثًا، حيث اكتسبت حضورًا إبداعيًا في نسيج النص، وقد أفاد الشعراء من المعنى المعجمي في إنتاج هذه القيمة التعبيرية.

ودراستي في هذا المبحث، تتجه إلى بنية لها حضور كثيف في الخطاب الشعري عمومًا، ولها هذا الحضور في دواوين دنقل الشعرية ، والملاحظ أن المفارقة التي تعتمد العلاقة بين المنطوق أو المكتوب والمفهوم، يمكن متابعتها في بعض الأشكال البديعية التي تجمع بين المتضادات بالفعل والقوة، والمتضادات بالقوة، من الأولى ما أطلق عليه علماء البلاغة (الطباق والمقابلة) حيث يجمع الطباق بين كلمتين متضادتين أو متخالفتين، ويجمع التقابل بين أكثر من كلمتين أو جملتين، أما التقابل بالقوة، فإنه يكون مفهومًا من السياق، مثل تقابل (الأبوة والبنوة) و(الشمس والقمر) وقوله تعالى: ﴿أُغْرِقُوا فَأُدْخِلُوا نَارًا﴾[١] إذ إن الإغراق يستدعى الماء الذي يطابق (النار).

ويتصل بالتقابل (التضاد والتخالف) التماثل، الذي يؤول إلى المشابهة ظاهريًّا، لكن التأمل فيه يؤدي إلى إدراك عنصر المفارقة المستكن في جوهره[٢].

والدراسة النصية للمفارقة بالتقابل والتماثل « تتقصى الأبنية اللغوية التي تشكلت كحصيلة للتفاعلات والتوترات بين الواقع وبين رؤية الشاعر الخاصة، فهناك انطباع يختزنه العقل عن العالم، وكلما ابتعث الشاعر هذا الانطباع أدى ذلك إلى مسلك لغوي ذي خواص مميزة ربما كان التقابل أبرز نتائجه، وهذا التقابل يشكل أنساقا تكون أعمق من الدلالة السريعة التي يمكن أن تطفو على سطح الخطاب الأدبي، وهذه الأنساق تمثل بنية موازية – من حيث البناء اللغوي – لبنية الدلالة، فيكون بينهما تماس يؤدي إلى التماثل، ويكون بينهما تقاطع يؤدي إلى التقابل، وغالبًا ما يؤدي ذلك إلى بروز البنية الشعورية، ثم يتنامي هذا التصور لتتحد علاقات التشابه والتضاد على صعيد التصور الكلي للدلالة فيكون الناتج رؤية الخطاب الأدبي في جوهره القريب من الحقيقة»[٣].

والتقابل أداة شعرية تُعد ملمحًا بارزًا في بنية الشعر، وعن طريق أشكالها الفنية المختلفة تتحقق الإمكانات التعبيرية، وقد تعرض البلاغيون القدامى لهذا اللون من الأداء إلا أنهم حصروه بالتقابل بين المفردات، وجعلوا منه مفهومًا ضيقًا مرده المعجم اللغوي.

والنظر فيما قدمه شعراء الحداثة في هذه الناحية يدل على أنهم لم يظلوا أساري للأطر القديمة، بل تجاوزوها وأحلوا التقابل، « بالمواقف والأبعاد النفسية محل التقابل المعجمي، وذلك انطلاقا من رؤيتهم الخاصة للتعامل اللغوي، فالألفاظ – عندهم – لا تظل جامدة بإزاء دلالات معجمية محددة، وإنما الاستعمال هو الذي يعطيها الدلالات التي تلتصق بها، والتي قد تتغير من استعمال لآخر»[٤].

وهذا الشكل الأدبي هو (التعبير الدرامي) الذي يمثل مستوى من الإبداع يلتحم فيه الشعور بالتفكير، ويدرك الشاعر حقيقة ذاته والموضوع من خلال البنية الدرامية الموضوعية العامة للحياة، ذلك أن «التفكير الدرامي هو ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد، وإنما يأخذ في الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة، وأن كل ظاهر يستخفى وراءه باطن، وإن التناقضات وإن كانت سلبية في ذاتها فإن تبادل الحركة بينها يخلق الشيء الموجب ، ومن ثم كانت الحياة نفسها إيجابا يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين المتناقضين »[٥].

وطبيعة التركيب الدرامي في شعر الحداثة ما هي إلا «تنمية لموقف جمالي قديم رصده النقاد والبلاغيون القدماء، وحاولوا من خلاله الولوج إلى عالم المبدع الداخلي وانعكاسه في أنماط تعبيرية اعتمدت، التقابل أحيانًا، والتطابق أحيانًا، والتخالف أحيانًا ثالثة، لكن بلا شك مع هذه الموافقة توجد مخالفة ظاهرة بين هذه الألوان في أشكالها التطبيقية القديمة، وبين تعامل شعراء الحداثة مع التقابل الكلي في شكله الدرامي»(٦).

وهذا اللون من التعبير بالمفارقة لا يحل إلا في (النص المفتوح) (٧)، أي: النص الذي لا يتوقف عند المعاني الأولى للخطاب الشعري، ولا يظل جامدًا بإزاء دلالات معجمية محددة، وإنما خصيصته الأولى المعاني الثواني، وتعدد النواتج؛ لينقل الشعرية إلى أفق (الاحتمال)، الذي يتولد نتيجة اهتزاز العلاقة بين المواضعة والاستعمال الأدبي، وهذا الاستعمال لا يعتمد على الجزئيات المشاركة في إنتاج المفارقة، والتي قد تجعل المفارقة في مساحة محددة من النص، وإنما يعتمد على التصادم السياقي الذي يعمل على توسيع دائرة نفوذها لينتج « موقفًا (كليًّا) تتقلب فيه الأحوال ارتفاعًا وانخفاضًا، استقامة واعوجاجًا، تقدمًا وتراجعًا، وكل ذلك يقود النصية إلى منطقة (الدرامية) المتوترة؛ ذلك أن التقلب والتحول قد يكون سلسًا ناعمًا، فيقترب من الدرامية ويناوشها، وقد يكون خشنًا قاسيًا فيوغل في قلب الدرامية ويسكنها »(٨).

وفي ديوان دنقل هذا استفاضت ظاهرة (المفارقة بالتقابل)، التي كانت مؤشرًا واضحًا لحيوية الذات وقوة نبضها، حيث إن وعي الشاعر بذاته، ووعيه بكنه وجوده؛ أدى إلى مواجهته للعالم الخارجي، ومن ثم الاصطدام به، فبقدر إخلاص الشاعر لذاته كانت محنته، ومن هنا نشأ التوتر بينه وبين واقعه، فاصطدم بالأنظمة الخارجية والمعايير التقليدية؛ فتولد الصراع الداخلي الذي حاول من خلاله الاتزان والتآلف مع الوجود. وقد اقتربت في هذه الدراسة من ديوان دنقل في محاولة التعرف عليه وتفهم سره؛ حيث تتبين بواعث هذه المفارقة وأبعادها، والتي نلمس فنا في صناعتها، وما لها من وقع جمالي في ديوانه. نلاحظ مثل هذا في قوله:

تتحدثُ لي الزَّهْراتُ الجَميلة
أنَّ أعْيُنَها انَّسَعَتْ – دَهْشَة –
لَحْظَة القَطْفِ،
لَحْظَة القَصْفِ
لَحْظَة إعْدامِها في الخَمِيلَة(٩)

نجد – هنا – ملمح من ملامح المفارقة في النص، لكنه يتطور حين يعيش بين لحظتين (إغفاءة/إضافة)، فتلتصق المفارقة (بتجربة الموت الذي يهدد حياته في كل لحظة)، حيث قد نظم هذه القصيدة حين كان مريضًا، فالنص مبني على المفارقة من اللحظة الأولى، (فسلال الورد) كثيرة تحيط به فلا يكاد يبصر زائريه بسببها وحضور الأخت التي لا يجد الفرصة الكافية للنظر إليها.

فالنص مظلل بخيوط التقابل والتصادم الدلالي بداية ونهاية، فالمفارقة تتجلى بكم هائل من التوتر، حيث تحضر الجماعية بداية من السطر الأول من خلال الحركة الأفقية في (تتحدثُ الزهراتُ الجميلة)، ويأتي السطر الثاني إعلانًا عن بؤرة الحدث (الدهشة)، ثم يأتي الارتداد التعبيري في السطر الثالث ليصنع مفارقة دلالية، ويصل السطر الرابع إلى قمة الحركة الدلالية (القطف، القصف، الإعدام) في مواجهة تعبر عن دورة الزمان وعن صيرورة الحياة القائمة على الأضداد.

لذا استخدم الشاعر الفعل (تتحدثُ) في السطر الأول مفرغا من دلالاته المعجمية، فَجَعَلَهُ للزهور بدلا من أن يكون لــ (البنات)؛ الدالة على الحياة والرغبة فيها، وهي حركة مقصود من الشاعر تنبه إلى تعانق الدلالة في بنية التركيب في الثلاثة أسطر الأخيرة حيث (القطف – القصف – الإعدام) لهذه الحياة المتمثلة في (الزهرات الجميلة)، مما يساعد على تكثيف المعنى من ناحية وتجسيده من ناحية أخرى، بهذا حققت المفارقة حضورها في هذه المساحة المتسعة نسبيًا من النص، وكانت خاتمته غير متوافقة على مقدمته، فحركة المعنى على هذا النمو التقابلي تصل بالمفارقة إلى ذروتها عندما تفقد لغة الشعر اتحادها بالإنسان وبعالمه.

فهذه اللغة التي تتحد بحياة الإنسان وتتجسد فيها، وليست مجرد مفردات وتراكيب تصب في قوالب جاهزة، بل هي كلمات تنبض بروح العصر، ذات طاقة تعبيرية مركزة ومكثفة، تتجاوز القشور إلى الأعماق.

ويتنامى الحس الوجودي، مما يزيد من حدة التوتر، فتسعى الذات للبحث عن الخلاص، وتصطفي لها عالمًا خاصًا، نجد فيه الراحة والسكنى:

هَذا هُو العالمُ المُتَبَقِّي لنا: إنَّهُ الصّمتُ
والذِّكريَاتُ، السَّوادُ هو الأهلُ والبيتُ
إنَّ البياضَ الوحيدَ الذي نَرْتَجيهْ
البياضَ الوحيدَ الذي نتوحّدُ فيهْ:
بَيَاضَ الكَفَن! (١٠)

فمفارقة الأضداد – هنا – تتعلق بالتنافر اللغوي الذي يجمع لفظتي الحياة والموت، فالتوتر يبدأ من السطر الأول إذ يتحول الصمت والسكون عالمه الخاص، والبياض المرتجي هو بياض (الكفن)، فبين العالم المتبقي والصمت، وبين (السواد) والأهل، والبياض المرتجي والكفن تأتي المفارقة:

فبين سكون الموت ووهج الإضاءة تأتي المفارقة المبهجة، وهذا يستوقفنا بصفة خاصة، فكلمة (الموت) مرتبطة في نفوسنا بمعاني الظلام والوحشة، وقد استطاع الشاعر في بساطة عجيبة أن يولد في نفوسنا فيضا من المعاني والمشاعر تجاهه، والتي قد نجد فيه ملاذًا وخروجًا إلى بر الأمان المُرتَجي من الشاعر.

فطرفا المفارقة يمثلان مرحلتين متقابلتين في حياة الشاعر نفيه، وهما حياته قبل مرضه وبعده؛ فقبل مرضه هو الطائر الملحق أبدًا في السماء، وهو بعد مرضه ذلك الطائر الهامد الذي لا يملك إلا أن ينتظر الموت، وهو كذلك كان قبل مرضه الزهرة التي نزلت من على عرشها لتواجه الموت وهي تفوح بآخر أنفاسها العطرة كما وجدنا في المقطع السابق من قصيدة ((الزهور)).

ويأتي السطر الثاني نتيجة للسطر الأول، ولذا استخدم الشاعر حرف العطف (الواو) دليلا على ارتباط الجملتين معنويًّا، ثم يمضي فيصور لنا حالة الروح مع بداية السطر الثالث، حيث بدأه بــ (إنَّ) التوكيدية لما في السطر الأول والثاني، فاتصل _خبر إن _ (بياض الكفن) بروح الشاعر، والفعل (نرتجيه) _ كون جملة فعلية كانت صلة الموصول – تخصص جهة حدثه بــ (الهاء)، التي وقعت محاصرة بين الحدث والمحدِث (الموت – الصمت)، والروح في كل ذلك في حالة تسليم تام.

وبهذا التخالف بين (البياض والكفن) أو بين (البياض والموت) تقفل الحلقة؛ لتشغل هذه المساحة من النص، بدلالة تقابلية تصل إلى ذروتها.

والمفارقة من أولها إلى آخرها متدفقة في شعور حسي لا يمكن أن نلمسه، أو نصنع منه لوحة فنية، أو نتمثله في مشهد سينمائي، محدثة نوعًا من التماسك الشعوري الذي جعل منها صورة نفسية موحدة؛ ومن هنا ندرك لحمة النص.

وهذا الاضطراب الذي شهدناه في النص السابق، هو ما قاد الذات إلى محاولة إلى طلب الحياة مرة أخرى والرغبة فيها، فهي لا ترى في الموت إلا شيئًا مجهولًا مخيفًا:

والطُّيورُ التي لا تَطير..
طَوتِ الريشَ، واستَسْلَمَتْ
هل تُرى عَلِمَتْ
أنَّ عُمْرَ الجَنَاحِ قَصيرٌ... قَصِيرْ؟!

الجَنَاحُ حَيَاةٌ

والجَنَاحُ رَدَى
والجَنَاحُ نَجَاةٌ
والجَنَاحُ... سُدَى! (١١)

النصر يتفجر في ثنائيات ممتدة، وتتنامى الثنائية لتضم في تناميها مجموعة من التقابلات الضدية التي تكثف دراميتها، حيث تبدأ إنتاجها من السطر الأول، فبناء المفارقة فيه يعتمد أساسًا على أداة النفي (لا) ففاعلية النفي تبدأ من الإثبات(١٢)، وعلى هذا الأساس قامت البنية باستحضار سؤال مفترض، ثم أخذت في نفيه (لا تطير)، ومن ثم حدث الصدام بين الطرفين الفعلي والتقديري من ناحية، والإيجاب والسلب من ناحية أخرى، وهذا الصدام أخذ سبيله إلى الصياغة في السطر الثالث عن طريق أداة الاستفهام المحورة والمصحوبة بكل معاني الخوف والقلق من جانب، ومعاني الأمل والتفاؤل من جانب آخر، وهذا نتيجة الاضطراب الذي تعيشه الذات بين الواقع والحلم؛ مما دعاها إلى أن تبحث عن وسائل تحقق لها الأمان، وإن لم تستطع أن تفلت من شِباكِ اضطرابها:

اِركُضِي أو قِفِي الآنْ.. أيَّتُها الخيلُ:
لَسْتِ المُغِيراتِ صُبْحَا
ولا العَادياتِ – كمَا قيل – ضَبْحَا
ولا خُضْرَةٍ في طريقِكِ تُمْحى
ولا طِفْلِ أضْحَى
إذا ما مَررتِ بهِ... يتَنَحَّى(١٣)

ففي السطر الأول من هذه الأسطر تتكثف الدلالة على مستويين: النداء والفراغ الطباعي، فأما النداء فبحكم موضعه أولا، ثم بحكم موقعه السياقي ثانيًا(١٤)، وأما الفراغ الطباعي فاستغله الشاعر للوقوف لحظة أمام الحالة السابقة والتأمل فيها، ليُكّون بعد ذلك رغبة ملحة في تأكيد الذات إزاء عوامل الفناء، وخروجها لتنسكب في كينونات مادية تبعث فيها الحياة، وقد انعكس ذلك من المساحة التعبيرية بدءًا من السطر الثاني إلى الخامس معتمدة وسيلتها الأساسية التخالف بين النص القرآني والنفي داخل الأسطر الشعرية الذي يعتمد عليه بناء المفارقة، وهذا التصادم بين المتقابلين ناتج فعلى للتناقص الذي تعيشه الذات بين الواقع والمؤمَل، فالشاعر قبل مرضه جواد جموح لا يكف عن الاقتحام لكنه بعد مرضه هيكل هامد لذلك الجواد الجموح.

والشاعر استخدم رموزًا حسية (الخيل – الخضرة – الطفل)؛ ليركب منها صورة حسية متكاملة، تمثل وجودًا حقيقيًا، وتعكس الموقف الشعوري للشاعر، والحصول على الحياة في أجمل صورها، مقاومًا بذلك الشعور المخيف إزاء المصير الإنساني.

وهنا نجد الإشارة إلى آيتين في قوله تعالى: ﴿ والعَادياتِ ضَبْحا * فالمُغِيراتِ صُبحَا ﴾[١٥]، وهذه الإشارة تضعنا أمام ما سلكه دنقل، مقارنة بين ما كانت عليه الخيول العربية في عصرها الأول، بما به من أمجاد ومآثر، وما هي عليه الآن، وقد ران عليها الضعف والجمود والاستكانة، فبعد أن كانت رمزًا للقوة والشجاعة وإلا قدامٍ صارت رمزًا للتراجع والمهانة والإذلال.

ومن ثم نرى عدة إسقاطات، أبرزها الشاعر في عددٍ من التحولات الدلالية، التي تبرز دور الخيول العربية، بوصفها عدة للحرب، في سبيل الدعوة الإسلامية في مهدها الأول، حتى أصبحت ملمحًا مؤثرًا في تراثنا العربي والإسلامي؛ فكانت موضعًا للقسم الإلهي؛ نظرًا لتلك المكانة المهيبة، وذلك الدور العظيم، وتقديمه على غيره من الأدوار.

ويرى الدكتور طه وادي – في دراسته لهذه القصيدة– أن: « الزمن – كما تصوره لغة القصيدة – ليس زمنا تاريخيًا يسير في خط طولي مستقيم، وإنما هو زمن نفسي/ مستدير/ متقطع، يتشكل من المنطلق الأبدي، والمضارع الحالي، والماضي المنتهي، وهذا يذكر بما يسمى: أسلوب تيار الوعي Stream of consciousness، في القصة الحديثة، والشاعر إذ يستخدم هذه الأزمة الثلاثة: المطلق، والمضارع، والماضي، لا نجده يذكر أي عبارة تدل على المستقبل الآتي، وأهمية الزمن في القصيدة يعكسها أمران: الأول: معنوي، يرجع إلى أن صورة الزمن في القصيدة تعتمد على التداخل النفسي، وليس على التتابع التاريخي، من هنا نجد في القصيدة تكتيكًا أسلوبيًا، يشبه طريقه الاسترجاع Flash Back في القصة؛ حيث نجد الشاعر بزواج بين ماضي الخيول وحاضرها؛ ليحدث نوعا من التقابل أو التضاد؛ ليصور – بوضوح – ما يمكن أن نسميه: (جدل الظاهرة)؛ فتبدو المفارقة في شيء من الحدة بين ماضي عظيم، وحاضر عقيم في تاريخ الخيول (الرموز)، وبالتالي في تاريخ الإنساني العربي (المرموز) ، الذي يقف في الزمن (الحاضر) موقف ضعف وتخاذل، لا يتناسب مع قوة (الماضي) وعظمته »[١٦].

فالقصيدة تجسم لنا الرغبة في الحياة والخوف من الموت، وما ينطوي عليه من معميات، ذلك المصير المجهول الذي قاد الشاعر إلى التساؤل المشحون بمعاني الغرابة والإنكار من ناحية والخوف والقلق من ناحية أخرى :

اِرْكُضي للقَرَار
مَاذَا تَبَقَّى لكِ الآن:
مَاذَا؟
سِوى عَرَقُ يتَصَبَّبُ من تَعَب
يَسْتَحِيلُ دَنَانِيرَ من ذَهَب
فِي جُيُوبِ هُوَاةِ سُلالاتك العَرَبِيِّة
فِي حَلَبات المرَاهَنَةِ الدائريَّة
فِي نُزْهَةِ المَرْكَبَات السِّيَاحِيَّة المُسْتَهَاة
وفِى المُتْعِة المُشْتَرَاة
وفِى المَرأة الأجْنبيَّة تحْتَ
ظِلالِ أبي الهَول...
صارتِ الخيلُ ناسًا تَسِيرُ إلى هُوَّةِ الصَّمْتْ
بَيْنَما الناسُ خيلٌ تسيرُ إلى هُوَّةِ الموتْ!! [١٧]

يستنكر الشاعر – هنا – تلك الصور، ويقف منها موقفًا ساخرًا رافضًا، ولعل أكثر هذه الصورة الشائهة بالنسبة لحاضر الخيول، هي الصورة الأخيرة، فبعد أن كانت ظهور الخيول مُعَدَّة للفوارس الفاتحين/ المدافعين؛ صارت موطنا للمرأة الأجنبية، هكذا يتبوأ مكان الفارس العربي امرأة سائحة، تختال بالخيل تحت ظلال أبي الهول، كذلك يأخذ الشاعر حقيقة واقعه؛ ليقدمها على سبيل الاستعارة المكنية – إمعانًا في السخرية والتشاؤم – إذ من المعروف أن عوامل التعرية كسرت أنف أبي الهول، ولكن الشاعر يقدم الفكرة على أساس أنها صورة مجازية (كسرت أنفه لعنة الانتظار الطويل)، فالشاعر – هنا – قد نقل اللغة من الحقيقة إلى المجاز وصور الواقع بدرجة تسمح بالسخرية منه، والسخط على الراضين به.

يَبْرُزُ حقيقة الاضطراب الذي تعيشه الذات مع السطر الثاني من خلال التقابل بين (اركضي – قفي)، وبين (صارت الخيل ناسًا – الناس خيل)، ليزداد حدة هذا الناتج الدلالي مع مجيء التساؤل (ماذا) في السطر الرابع، ليُشعِل من حقيقة التوتر القائم بين الذات والواقع؛ فينتج التقابل بين (يتصبب من تعب، يستحيل دنانير من ذهب)، وهذا التقابل يمثل لونًا من ألوان المحاولة التي تلجأ إليها الذات بحثًا عن التوازن الوجودي بين المعروف والمجهول.

وتزداد كثافة التقابل في السطرين الأخيرين بين (صارت الخيل ناسيا، بينما الناس خيل)، وتوظيفها في نسج الخيط الذي يحكم دائرة الخوف، فلا يظل إحساسًا، يتحول إلى مادة معاينة يمكن أن نلمسها ونراها، وبين الطرف الأول والثاني تتحقق درامية الموقف الإنساني.

ويزيد من كثافة التقابل وجود الفعل الناسخ (صارت) الذي نسخ وغير الجملة الاسمية (الخيل ناس) إلى (صارت الخيلُ ناسًا) فتحولت الجملة نحويًا ودلاليًّا، نحويًّا يتحول (ناس) الخبر إلى (ناسًا) المنصوبة كخبر للفعل الناسخ (صار) ، ودلاليًّا يتحول الخيل إلى ناس.

وتزداد حدة التقابل في نقيض نفس الجملة في السطر الأخير فنقيض (صارت) (بينما)، التي تدل على عدم التحول وثبوت الدوام في المُضي والحاضر والمستقبل على أن (الناسُ خيلُ) دون تحول أو تغيير؛ والذي أكد دوام ذلك دوام العلامة الإعرابية نحويًّا دون أي نسخ أو تغيير.

اعتمد أمل في نفس المقطع الشعري على مفارقة أخرى في (وفي المرأة الأجنبية تحت/ ظلال أبي الهول) على مخزون الذاكرة المتخلفة، فقد أتى أولا بالمرأة، ثم أعقبها بصفة (الأجنبية)، وأتى بالفعل (تعلوك) بما له من دلالات جنسية تؤسس للتخلف، ولم يكتفِ بذلك، بل أتى بأبي الهول كشاهد على فعل الاعتداء الذي يتم تحت ظله.

وهو يقصد به الأصالة والتاريخ والهوية؛ أي أن المفارقة نتجت من (اعتلاء) المرأة الأجنبية _ وليس الرجل _ للحصان الذي يمثلنا جميعًا، وتحت أنظار من...؟ أبي الهول الذي يمثل تاريخنا العريق.

وقد تفرغ الذات الصراع والتناقض في بناء إبداعي، تتدفق فيه التقابلات على نحو واسع:

ها هُمْ «الحُكمَاءُ» يَفرُّونَ نحوَ السَّفِينة
المُغَنُّونَ – سَائسُ خيلِ الأمير – المُرابُونَ –
قاضِي القُضاةِ
.... ومَمْلوكُه!)

ابْتَهَجَتُ عِنْدما انْتَشَلَتْ شَعْرَها المُسْتَعَارْ)
جُباةُ الضرائبِ – مُسْتوردُو شُحْنَاتِ السِّلاح –
عَشِيقُ الأميرةِ في سَمْتِه الأنْثوَيّ الصَّبُوحْ!
جَاءَ طُوفان نُوحْ
هاهُمْ الجُبَنَاء يَفِرُّونَ نَحْوَ السَّفِينة[١٨]

المفارقة – هنا – في قلب ما عهد في التراث الديني وقصص الأنبياء في القرآن الكريم؛ فنوح – عليه السلام – الذي صنع السفينة، وأخذ من كل زوجين اثنين بسبب الطوفان، الذي أغرق الحرث والنسل، ونادى على ابنه أن اركب معنا، فعصى أمر أبيه، وظن أنه ناجٍ من الطوفان، فجعل الشاعر ابن نوح بطلاً قوميًّا. لم يغادر الوطن ولم يهرب، بل صمد في وجه الطوفان/ الطغيان، أما الذين ركبوا في السفينة فأولئك الذين سرقوا الأوطان.

فالمقابلة – هنا – مقابلة دلالية ليست مقابلة صياغية مع طبيعة ودلالة النص القرآني، حيث إن طبيعة الموقف فرضت نفسها على اختيارات الشاعر، فالحياة تقوم على التناقض والصراع، وكان لابد له من استخدام مفردات هذا الصراع في تكوين صورة كاملة للحياة ما أمكن، ومن ثم كان انعكاس الدلالة من الصياغة ملموسًا ذهنيًا وحسيًّا، فجاءت بنية النص تقابلية خالصة بالدرجة الأولى مع نص القرآن الكريم.

وهذه الرؤية الشمولية للواقع _ الذي تتداخل فيه الحقوق، ويمتزج فيه الخير بالشر ويختلط فيه الحق بالباطل_ تجعل الذات مدركة لمأساة هذا الوجود، فتبحث _ من القرآن الكريم _ عن وسيلة لتغيير الواقع الذي ترفضه وتحاول الخروج من دائرته، باستلهام، النص القرآني ورموزه لاستنكار الواقع والتهكم عليه من خلال وضع مفارقة دلالية، تدل على توتر الموقف النفسي، نتيجة الاضطراب والاغتراب الذي تعيشه الذات.

ويبدو أن الحزن له سطوة في شعر دنقل، فقد كان حاضرًا بكثافة في دواوينه، حيث قاد معظم القصائد إلى منطقة الدرامية الشعرية، وإن تباين نوعها؛ فالشاعر قد نجده يستسلم لسطوة أحزانه، وقد يتصدى لها ويتمرد عليها، ولو تأتي ذلك بالهروب من العهد الحاضر وفتح الذاكرة على صفحات الزمن القديم:

المَجْدُ للشَّيْطَان.. مَعْبُودُ الرِّيَاح
مَنْ قالَ (لا) في وجه من قالوا (نعم)
مَنْ عَلَّمَ الإنْسَانَ تمْزِيقَ العَدمْ
مَنْ قَالَ (لا) فلمْ يَمُتْ؛
وظلَّ رُوحًا أبَدِيَّة الألَمْ[١٩]

اعتمدت النصية على الثنائيات التقابلية المشحونة بكم هائل من التوتر والتصادم الدلالي والصياغي، وقد تحقق هذا بداية من السطر الأول (المجد للشيطان)، وهذا الشكل البنائي للنص والتفاعل بين مكوناته أكسبه حيوية وخصبًا، وجعل منه صورة نفسية موحدة، يدرك المتلقي من خلالها لحمته وتماسكه.

فإذا كان النص يعد خروجًا سافرًا، وساخرًا في الوقت ذاته؛ جنح بالأصول التراثية إلا دلالات مغايرة جديدة، فإننا بقراءة ثانية للقصيدة؛ لم نجد خروجًا ما، وذلك في ربطنا بين النص الشعري والعنوان من ناحية، وبين النص التراثي والعصر الحاضر من ناحية أخرى؛ إذ تخرج بالنص الشعري إلى دلالات معاصرة، تنكشف دوافعها منذ الوهلة الأولى؛ إذ يربط الشاعر بين (سبارتاكوس) زعيم ثورة العبيد، وبين الشيطان في رفضه

السجود لآدم عليه السلام، غير أن العنوان يخرج بنا أيضًا إلى دلالات عصرية، تلخص – في مجملها – قضايا الإنسان المعاصر، ذلك الإنسان المضطهد المقهور.

ويتجلى هذا المعنى بصورة أعمق في «أن امتصاص صوت (سبارتاكوس) أصوات جميع الرافضين المتمردين منذ فجر الوجود، وعلى امتداد الأزمنة، هو امتصاص المكونات، تجاربهم، ولخصائص هوياتهم، ولمصائرهم، وهي المكونات، والخصائص، والمصائر، التي تتوحد في النمط الأصلي الأعلى للرفض والتمرد: الشيطان، ذلك الذي كان لرفضه وتمرده أن يمزق العدم، وأن يفتح أبواب الوجود، والذي إليه تنتهي سلالة المتمردين الرافضين، الذين لا ينضب رفضهم وتمردهم »(٢٠).

وقد يحاول الشاعر الهروب من حاضره الذي يرفضه إلى الزمن الماضي الأصيل الذي ودعه، ولكن يستحيل له ذلك؛ فيقع في التمزق، فيسلم نفسه للحزن وللحقيقة الموجعة، ويمتص كل ألوان المعاناة :

صُورة
هَلْ أنَا كُنْتُ طِفْلًا
أمْ أنَّ الذي كَانَ طِفلاً سِوَايْ؟
كانَ أبي جَالِسًا، وأنَا واقفٌ.. تَتَدلى يَدَايْ
رَقْسَةٌ مِنْ فَرَس
تَرَكَتْ فِي جَبِيني شجًّا، وعلَّمتْ القَلْبُ أنْ يَحْتَرِس
أتَذَكَّرُ..
مَاتَ أبِي نَازِفًا
..أحدِّقُ
لكِنْ تِلكَ المَلامحَ ذاتُ العُذُوبَة
.لا تَنْتَمِي الآنَ لِي
والعُيُونُ التي تَتَرقْرَقُ بالطِّيبَة
الآنَ لا تَنْتَمِي لِي
صِرْتُ عَنِي غَرِيبًا(٢١)

وفي هذا المعنى يكرر الشاعر التساؤل ثلاث مرات، وكان في وسع الشاعر أن يمضي في حديثه، ووصف الزمن القديم دون هذا التساؤل، لكنه حرص أن يلفت انتباهنا إلى أن هناك صوتًا آخر مقابلاً، وأن ينبهنا على أهمية ما يقول هذا الصوت.

فالشاعر حريص أن يتعمق في تجربته، وأن يخلص لها ويرسم كل أبعادها، ويخلص لكل صوت استمع إليه، وإن يَكُن هذا الصوت هو صوته الداخلي الذي لا يسمعه غيره، فنراه يجسده لنا في السطر السابع (أتَذكّر)، هذا الفعل الذي اختزل فيه كل المعاني السابقة _ والذي يؤكد دلالة (صورة) التي سَمَّى بها الشاعر هذا المقطع وبدأه بها _ والمعاني اللاحقة التي أخفاها الشاعر عن طريق النقط، وإن ظهرت دلالتها على المستوى العميق.

وواضح شدة تعلق الشاعر وحنينه إلى ذلك الماضي باستخدام الدوال (كنتُ – كانَ تَرَكَتْ – مَاتَ – سَالَ – صِرْتُ) وأثناء التحليق والطواف بالذاكرة يحدث الشاعرة قطعًا لهذا الماضي في مطلع السطر السابع بإسقاط الفعل (أتَذكَّر)، وهو إسقاط عن قصد يشير إلى اختلاف الدلالتين في الجزأين؛ وليدفع المتلقي إلى الانتباه والتفاعل مع النص، وتكرار نفس الفعل أبلغ وأوكد، فهذا التحول يكشف لنا عن تصادم الأزمنة على مستوى البنية

العميقة؛ في إشارة توحي بتمزق الذات، الذي نلمسه في مفارقة تغطي المساحة التعبيرية كلها.

وجاء ضمير الذات عشرون مرة ذو طاقة دلالية مكثفة، فقد حل محل الفاعل لشدة التصاقه بالحزن، المتمثل في المعاناة الممتدة بلا نهاية، ليس هذا فحسب إنما هذا الفاعل المعنوي احتل صدارة الكلام في السطر الأول من خلال الحركة الأفقية لتبدو المفارقة أكثر ما تكون حدة، وهي تنعكس بدورها على الذات؛ فتسبب لها عذابًا مضنيًا، حيث تلوك آلاماها وأوجاعها وحدها، وفي محاولة الاتزان مع الوجود، الذي تشعر فيه بالغربة والضياع، علها تجد السعادة. وهكذا تنعكس النهاية على البداية بعد ذلك الكشف الشعوري في صلب النص، فكان الماضي حاضرًا، والذات محورًا والألم مادة؛ ولذا لا غرابة في أن يصف الشاعر ملامحه – قديمًا – بأنها غريبة عنه الآن.

وهنا اعتمدت النصية على الثنائيات التقابلية التي زادت حدة بغرس أداة العطف (أم) التي لها قدرة محفوظة على تعديل المسارات الدلالية تعديلا كليًّا أو جزئيًا، بل ربما يكون حضورها بداية مؤشرًا على الدخول في دائرة المفارقة، وفتح النصية على أفق الاحتمالات.

فالنصية اتكأت على الأسئلة الصريحة، في غياب الإجابات تمامًا، والتي بدورها فتحت أمام المتلقي تساؤلا أكبر، تبحث من خلاله الذات عن كينونتها بين الثنائيات المتقابلة. فالشاعر قد نقل التقابل إلى أعماق نفسية داخلية، وإن ظل لهذا التقابل مكانه الخارجيّ.

فهو « لا يتذكر غير العالم المعادي الذي أُلقي فيهِ، ولا ينتقي من مفردات الطفولة المتفجرة بالحياة سوى أبيه الميت، وأخته الميتة، ودمه السائل.هذه المفارقة الشاملة أو الموسعة، التي تجمع بين الموت والطفولة، البداية والنهاية، هي التي تنظم الإيقاع، والرموز والعوالم الداخلية والخارجية»(٢٢).

يأتي الإبداع وينتج المفارقة في نقطة مركزية تحمل أكبر طاقة في السياق، وقد يوظف التفصيلات الجزئية الحية التي لا غنى عنها في تكوين مادة تتجسم من خلالها الرؤية:

أمُوتُ في الفِراش... مِثْلما تَمُوتُ العِيرْ
أمُوتُ، والنَّفِيرْ..
يَدقُّ في دِمشْق
أمُوتُ في الشَّارِع: فِي العُطور والأزْيَاءْ
أموُتُ، والأعْدَاءْ
تَدُوسُ وَجْهَ الحَق
« ومَا بِجِسْمِي مَوْضَعٌ إلا وَفِيهِ طَعْنٌ برُمْحْ »
إلا وَفِيه جُرحْ،
إذَنْ
« فلا نَامَتْ عُيُونُ الجُبَنَاء »(٢٣).

الدلالة تتحرك في الأسطر متضمنة مغزيين معًا الأول: المغزى التراثي، المتمثل في رمز القائد، فالقصيدة تنفتح عليه بطريقة غير مباشرة، وهذا يضفي على النص نوعًا من التكثيف الشعوري حيث تتلاشى فيه الأبعاد الزمانية، والثاني: المغزى الواقعي،

المتمثل في الشاعر وما يشعر به من ألم تجاه واقعه ووطنه الغارق في العطور والأزياء بعيدًا عن حماية الحق من الأعداء.

وإذا وقفنا قليلًا عند رمز القائد (خالد بن الوليد)، لم يكن هذا شأنه، ولكن الشاعر أراد الإسقاط السياسي الذي يمثل واقعه المأساوي، فإن رحلة القائد هنا ليست رحلة تحدٍ ومغامرة يعود بعدها بالنصر، ولكنها رحلة في عالم التمزق والضياع تنتهي به إلى اليأس وفقدان الأمل.

وبالنظر إلى بنية التركيب، يأخذ النص طريقة في إنتاج الدلالة، فيعمل على رفع المتلقي الداخلي إلى أفق المتلقي الخارجي العام[٢٤]، وحضوره لاستقبال الشعرية، ومن ثم جاءت مجموعة الأفعال المضارعة بزمنها الحضوري (أموت، تموت، يدق، تدوس)، ثم تكرار أموت – ثلاث مرات – المنتج لزمن الحضور أولا، ثم ما لهذا الدال من ناتج كثيف حيث اكتسب من الفاعل قوة الانتشار. ثانيًا: فالمفارقة تستخلص من صورة قائد يمزقه الحزن، لأنه حُرم أملا كان حريصًا على الفوز به، وهو الموت في ميدان الجهاد، وصورة قوم عابثين لا يهمهم إلا التنعم في العطور الأزياء، وتتنامى المفارقة في:

فِي الليْلِ، في حَضْرةِ كَافُور، أصَابَنِي السَّأم
في جِلْسَتي نِمتُ.. ولَمْ أنَمْ
حَلُمْتُ لحظةً بُكَا
وجُنْدَك الشُّجْعَان يَهْتُفُونَ: سَيْفُ الدَّولة[٢٥].

فالمفارقة هنا – تَتَمثَّل بَيْنَ الفعلين (نمت – لم أنم)، وسيستمر التوتر في الأسطر التالية نتيجة للصدام المنتظر بين المقدمة والنتيجة:

حَلُمْتُ لحظةً بكا
حِينَ غَفَوتُ
لكِنَّنِي حِينَ صَحَوْتُ:
وجَدْتُ هذا السَّيد الرَّخْوا
تَصدرَ البَهْوَا
يَقْصُّ في نُدْمَانِهِ عن سَيْفِهِ الصَّارمْ
وسَيْفُه في غِمْدِهِ يأكلُهَ الصَّدَأ!
وعِنْدما يَسْقُطُ حِقْنَاهُ الثَّقِيلان، ويَنْكَفِئْ
يَبْتَسِمْ الخَادِمُ...! [٢٦]

وهنا يستعير الشاعر بعض صفات المتني كشاعريته، واحتقاره لكافور مع اضطراره لمدحه، ويستعير بعض أحداث حياته كرحلته إلى مصر والتحاقه ببلاط كافور، وأخيرًا، يستعير بعض أبيات المتنبي مع بعض تحوير – ليعبر – من خلال ذلك كله عما تفرضه السلطة بالقهر على أصحاب الكلمة مِنْ تغنٍ بأمجادها الزائفة وعن إحساس هؤلاء المقهورين بالازدراء لهذه السلطة الساقطة المهزومة التي تخفى سقوطها وهزيمتها بلون من التنمر على الرعية، وحلم أولئك المقهورين بواقع أكثر نبلا وعدالة وعزة؛ (فأبو الطيب) يحلم – في غفوته – بسيف الدولة الحمداني رمز القائد المسلم الشجاع والمنتصر، ورمز الرجولة الباسلة، ولكنه يصحو من غفوته ليصطدم بالواقع الكئيب الذليل المثير للسخرية الأليمة.

ويتنامى هذا الاستحضار للوصول إلى المفارقة بين الفعلين (غفوت – صحوت) (سيفه الصارم – يأكله الصدأ) فالأسطر السابقة مزدحمة بالتوتر نتيجة الصدام بين المقدمة والنتيجة.

كان يوسع الشاعر أن يكتفي بقوله: (وجندك الشجان يهتفون: سيف الدولة) إلا أنه حرص على تجسيم الموقف هنا ليحرك المتلقي ذهنيًا ونفسيًا إلى الاتجاه المقابل، فقد أضاف للموقف أبعادًا لم تكن لتظهر لو اكتفى الشاعر بالحركة في اتجاه واحد، فإحداث التصادم ، ونشر التوتر، الذي يصور المشاعر المضطربة، هيأ للمتلقي الدخول في الحالة الشعرية متعاطفًا أو منفعلًا ثانيا.

مع السطر الخامس في هذا الجزء من النص تأتي الفكرة الظاهرة، التي سعى الشاعر لإقناع المتلقي بها وتكاد الصياغة في الأسطر تكون بمثابة تمهيد للوصول إلى الصورة المقابلة، التي تتحقق بها الغاية الدرامية، فيأتي التعبير مجملا، يتلوه تفصيل، يعبر عن الطبيعة الداخلية والخارجية للشاعر المنتظر، كما أن الصياغة متوافقة إيقاعيًّا ودلاليًّا، من خلال تكثيف حروف المد التي عملت على إبطاء موسيقية النص كأنها سيمفونية تحكي حركة المنهك والمهموم.

والتقابل الصريح قد نجده بين عنصرين أو صورتين بسيطتين، ومن ذلك قصيدة الخيول:

والرِّكابان: مِيزانُ عَدْلٍ يميلُ مَعَ السَّيْفِحيثُ يَميل(٢٧).

فالمعروف أن (ميزان العدل) لا يميل ولا يجنح للميل، ولكن الشاعر يريد أن يصم المفهوم المعاصر المختل (للعدل) الذي أصبح خادمًا لمنطق القوة. وكذلك في:

وإنْ رأيْتمْ طِفْلي الذي تركْتُهُ على ذِراعِها بلا ذِراعْ

فَعَلِّمُوه الانْحِناءْ!

عَلِّمُوهُ الانْحِنَاءْ! (٢٨)

الشاعر – هنا – لا يقصد المعنى السطحي للعبادة وإنما يرمي إلى المعنى العميق، وهو السخرية من الحاكم المستبد، والدعوة إلى التمرد عليه، وعدم الانحناء.

فالشاعر يلجأ إلى التعلق بالتفصيلات الداخلية والخارجية؛ ليبين مدى عمق المواقف الشعوري، ويبعد النص عن التسطيح والاستواء؛ ليعمق جذور المفارقة من خلال هذه التفصيلات التي تعد كيانًا وجدانيًّا قائمًا في نفس الشاعر الذي يريد أن يعلم طفله العزة والكرامة والحرية.

٢- المفارقة بالتماثل

عرضت سابقًا لـــ (البنية التقابلية) في شعر دنقل، ويتصل بهذا العرض (البنية التماثلية) التي تلتحم معها من حيث المستوى الشكلي، وتأخذ طبيعة مغايرة من حيث المستوى الباطني(٢٩)، وهذا النمط – أي التماثل – يضيف بعدًا جديدًا، ويعين على الإدراك الذهني والنفسي في الاتجاه المقابل، والوصول إلى المشاعر الخفية لدى الشاعر، ومدى إخلاصه لتجربته، واتساع رؤيته واكتسابها نوعًا من الشمول، وعلى هذا كان « التماثل غير التكرار وغير التقابل؛ إذ يفقد ما في التكرار من تساوي الدالين تساويًّا مطلقًا، كما يفقد ما في التقابل من التخالف الشكليّ، فهو يأخذ من هذا وذاك ويقدم بنية مفارقة تجمع بين التكرار والتقابل، أو بينه وبين التخالف، فيحدث بهذا الجمع اهتزاز في عملية إدراك المماثلة داخليًّا وإن ظل لها وجودها الشكليّ »(٣٠).

وقد استغل شعراء الحداثة ما توصل إليه القدماء من رصد لتشكيلات التعبير التماثلي، فكانت شعاعًا ظهر منه كوامنها الجالية، حيث حاولوا توظيفها في إنتاج قيمة فنية، فعدلوا في طبيعة تركيبها، فأخذت اتجاها دراميًّا، كشف من خلاله أبعاد التجربة والرؤية الشعورية، وكثيرًا ما تشدنا قصائد ولا ندرك ما السر الخفي فيها، وبمزيد من

التأمل ندرك أن التماثل من أهم هذه العوامل، فالألوان الناصعة تزداد نصاعة بجانب الألوان القاتمة، والألوان القاتمة، والألوان القاتمة تزداد قتامة بجانب الألوان الناصعة، وحينئذٍ تصل المفارقة إلى قمة تجلياتها.

والبنية الأولى في محور التماثل هي (المصاحبة)، وهذا النمط التعبير أطلق القدماء عليه لفظ (المشاكلة)، وهي أن يذكر الشيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبته تحقيقًا أو تقديرًا[٣١]، أما الأول فكقوله تعالى: ﴿ وجزاءُ سيئةٍ سيئةٌ مِثْلَهَا﴾[٣٢]، وأما الثاني فكقوله تعالى: ﴿ صبغة الله ﴾[٣٣]، وهو مصدر مؤكد منتصب على قوله:﴿ آمنا بالله ﴾[٣٤]، والمعنى: تطهير الله؛ لأن الإيمان يطهر النفوس. «واختيار التسمية على هذا النحو يرمز إلى حركة العقل في الربط بين حركة الدال في الظاهر وبين المدلول في الباطن؛ إذ تأتي المصاحبة ظاهرة أحيانًا ومقدرة أحيانًا أخرى، وبالضرورة لابد أن يلعب الخيال دورًا مؤثرًا في هذا النمط التعبير عن طريق التقارن، لكنه لا يصل في الدرجة إلى دور الخيل في الأداء المجازي، ومن ثم قال بعض البلاغيين إنه ليس من الحقيقة ولا من المجاز»[٣٥].

نجد ذلك عند دنقل حيث جاءت المشاكلة على نحو دقيق، فتخلصت المواضعة ودخلت دائرة المجاز، وجسدت دراما خيالية من التصادمات والحدة الضدية وسمحت لطرفيها بالالتقاء والتوحد، أي أن المفارقة تكون بمثابة إفضاء نفسي:

مَاذَا تَبَقَّى لَك،
مَاذَا
سِوَى عَرَقٍ يتَصَبَّبُ مِنْ تَعَب
يَسْتَحِيلُ دَنَانيرَ من ذَهَبٍ
في جُيوب هُواةِ سُلالتكِ العَرَبيَّة
في حَلَباتِ المُراهَنةِ الدَّائريَّة
في نزْهَةِ المَرْكَبَات السِّيَّاحِيَّة المُشْتَهَاة
وفِي المُتْعَةِ المُشْتَرَاة[٣٦]

النص يمثل عملية لإفضاء التفاعلات الداخلية التي تستمد طاقتها من التصادم الناتج بين حضور الخيل وغيابها، وسعى الإبداع لاستحضارها ففتح ذاكرة الفقد وأدخلها في الزمن الماضي لتعيش زمنها الأثير، وهذا الاستحضار وضعها في إيقاع تكويني يكسر القوانين الوجودية؛ فانفصلت الشعرية عن الواقع وأوغلت في عالم الباطن، وبعد انفتاح الذات على الموضوع والغوص فيه، نجدها تعود إلى الانغلاق على الموضوع والغوص فيه، نجدها تعود إلى الانغلاق على نفسها لتعيش عالمها الداخلي المزدحم بالأسئلة، فتبحث عن الإجابات، فالتنافر الدلالي للعنوان (الخيول) مع القصيدة ظل مسيطرًا على نسج خيط المفارقة وإحكامه دلاليًّا.

وفي التساؤل الذي تخلل المقطع الشعري، عملت الشعرية على إخراج الذات لترتقي بها أفق الجماعية، مما جعلها تعيش الواقع وتعاينه معاينة درامية، وعلى هذا أخذت البنية في السطر الثالث صورة تماثلية (عرق – عرق (المضمرة) في السطر الرابع)، فالترابط قائم بينهما على المستوى الشكلي، أما على المستوى الباطني فإنه يئول إلى التخالف، فالأول يعود إلى (الخيل العربية) ذات الشاعر، والثاني يعود إلى الضعف وخذلان الأمة العربية، وعقد التماثل الصياغي بين المفردتين أضاف بعدًا دلاليًّا جديدًا لا يقتصر على مجرد الإيقاع، بل يمتد إلى الترابط بحكم تجاورهما وهذا الترابط بين المفردات ليس سوى عمق صلته بأصله العربي وهويته.

وتكثيفًا للصورة الدرامية، يُذيّل الشاعر الإبداع بصورة تماثلية أخرى (ذهب في السطر الرابع – وذهب المضمرة دلاليًّا في السطر الخامس والسادس والسابع والثامن)، فجاء الناتج في فضاء الدلالة واسعًا ومكثفًا على مستوى الإيقاع وعلى مستوى الدالة، وعلى مستوى البعد المكاني، والذي كثف دلالتها بعمق وجود حرف الجر (في). وكذلك نرى هذا التماثل مع اختلاف دلالته:

صِيري تَمَاثِيلَ مِنْ حَجَرٍ في المَيَادِين
صِيري أرَاجِيحَ مِنْ خَشَبٍ لِلصِّغَارِ – الرَّيَاحِين
صِيري فَوارسَ حَلْوى بموْسِمِكِ النَّبَوِيّ
وللصِّبيَةِ الفقَرَاء حِصَانًا مِنَ الطِّين[٣٧].

يكثف الشاعر – هنا – الصورة التماثلية من خلال تكرار الفعل (صيري) ثلاث مرات، كل مرة تخلق معنًا مغايرًا لها فمرة تصير الخيول تماثيل حجرية في الميادين، وثانيًا في كونها أراجيح للصغار على هيئة أحصنة وخيول، وثالثًا بكونها حلوى للصغار يوم المولد النبوي.

كما أن الصياغة متوافقة إيقاعيًا ودلاليًّا، من خلال تكثيف حروف المد التي عملت على إبطاء موسيقية النص.

والبنية الثانية في محور التماثل هي (العكس)، وهو أن يقدم في الكلام جزء ثم يؤخر[٣٨]، ذلك أنها تمثل ازدواج حركة الفكر في شكل معكوس، وهذه البنية ثنائية لا تتم إلا بين التراكيب، ويتفق فيها الشكل الصوتي للمفردات، وهذا لا يعني تطابق الطرفين مطلقًا، كما أن هذه الثنائية لا تعني نفي أحد الطرفين لآخر، بل من المحتم تلازمهما، لكنه تلازم مع المغايرة، على معنى أن اكتمال بنية العكس بمجيء الطرف الثاني؛ يترتب عليه تعديل في المعنى على نحو من الأنحاء؛ لأن التغاير في شكل التراكيب يقتضي تغاير الناتج الدلاليّ، وهذا التفاعل في الطرفين هو اهتزاز الدلالة، الذي تمحور حول مستويين ، الأول: المستوى السطحي المحسوس، والثاني: مستوى البنية العميقة[٣٩]. ودنقل قدم لنا هذه التركيبة العكسية حيث يقول:

هَلِ المَاءُ يَغيضُ[٤٠] الآنَ في البئْر؟
هل الماءُ يفيضُ الآنَ في البئْر؟[٤١]

تبدأ الأسطر بعبارة تجريدية مركزة، يصرف بها الإنسان ما بداخله من انفعالات، فيفرغ منها بمجرد إفراغ العبادة من صدره، وهذا الشعور المستخفي يتبين لنا شيئًا فشيئًا كلما مضينا في قراءة النص، الذي كان انعكاسًا لتجربة الحياة وما ولمته في نفس المبدع من مشاعر، تكشف لنا مضمون العالم الحقيقي القائم على أساس التناقض، ومن خلال هذه التجربة ترسبت في نفس الشاعر مشاعر التمزق والضياع؛ التي أدت إلى انشطاره بين الشيء ونقيضه، والبحث عن حقيقته بين الضدين، ومن ثم كان اللجوء إلى المقدسات الدينية (المزامير) ونجد من وسائل اللجوء (السؤال) الذي امتد سياقيا إلى نهاية النص، حيث بدأ ببنية العكس في السطر الثاني، فتداخلت فيها الحدود وامتزجت الرؤى، وتولد مدرك شعوري كشف له التعارض المحزن الذي بدأ بين عالمين هما في ظاهر الأمر لابد أن يكون عالمًا واحدًا، وهذه البنية بناتجها الدلالي الكثيف، ما هي إلا تلبية لحاجات نفسية وفنية لدى الشاعر.

والبنية الثالثة في محور التماثل هي بنية إيقاعية أطلق عليها القدماء (الجناس أو المجانسة أو التجانس)[٤٢]، والكشف عن هذه البنية قديمًا قد أخذ منطلقين: أحدهما:

المستوى السطحي، أو الجانب المحسوس، ويتصل بحاستين، الأولى: حاسة السمع التي تستطيع تتبع إيقاع الأحرف عند التصاقها لتكون كلمة أو بعض كلمة، والثانية: حاسة البصر التي تستطيع تتبع رسم الحروف وما يتفق منها وما يختلف.

الآخر: المستوى العميق، وفيه يتم النظر إلى البعد الدلاليّ، وكيف أنه يتمثل في وقفات ذهنية تتخذ لها رموزًا لغوية متشابهة في البناء الشكلي ومتغايرة في البناء الداخلي.

وشعراء الحداثة وظفوا هذه البنية التعبيرية في شكلين، الأول: يقع الاختيار على مفردتين متطابقتين صوتيًّا، وهو ما أطلقوا عليه (المشترك اللفظي، وفي مثل ذلك يكون المنبه التعبيري أقوى تأثيرًا نتيجة للهزة الدلالية التي يتلقاها القارئ أو السامع في مخالفة التوقع « لأن اللفظ المشترك إذا حمل على معنى ثم جاء والمراد به معنى آخر كان للنفس تشوق إليه »(٤٣).

والثاني: يقع الاختيار على مفردتين بينهما من التشابه أكثر مما بينما من التخالف، حيث تتداعى فيه المفردات صوتيًّا، وقد أطلق البلاغيون على هذه البنية اسم (الجناس الناقص)، وقد تعامل شعراء الحداثة مع هذا النمط غالبًا إذ إن المخزون المعجمي للنمط الأول قليل جدًّا بالنسبة لمفردات اللغة.

والنمط الثاني كان له حضور كثيف في شعر دنقل، قدم من خلاله تجربة ثرية لها خصوصيتها وتميزها، نجد ذلك عندما تحاول الذات الواعية النامية من خلال طرح بنية التجانس مع الكون والمجتمع ومع نفسها، وهي في محاولة التوازن تبحث عن الحب، ولكنها فقدت الأمل في أن تجد السكينة على هذا الطريق، فعادت من حيث بدأت:

(عيناكِ. لَحْظَتَا شُرُوق
أرْشُفُ قَهْوَتِي الصَّبَاحِيَّة من بُنِّهما المَحْرُوقْ
وأقْرأ الطَّالِعْ!
وفي سُكُونِ المَغْرِبِ الوَادِعْ
عَيْنَاكِ، يا حَبِيبَتِي، شُجَيْرَتا بَرْقُوق
تَجْلِسُ في ظِلِّهما الشَّمْسُ، وترْقُو ثوبَها المَقْتُوقْ
عَنْ فَخِذِها النَّاصِعْ!) (٤٤).

النظر في هذا الإبداع يرى أن التجربة معتمدة على التوحد بين الذات والموضوع، فكان مرتكزها الضوئي الدال (عيناك) الذي أضاء جوانب النص وكان الخيط الذي نسج عليه منواله، وتشكلت منه الصور على نسق فني وبلاغي فريد، نسجت وفقه مفرداته وأسقِطت منها المساغة والزمن.

رغم أن الذات المتكلمة أخذت في ترددها وظيفة ثابتة هي (المضاف إليه) في (قهوتي وحبيبتي)، إلا أنها تخلصت من هذه الوظيفة في السطر الثاني لتأخذ دور الفاعل سياقيًّا، في (أرشف – أقرأ)؛ فانفراد ضمير الذات عن الموضوع من جهة واحتلاله دور الفاعل من جهة أخرى لم يبق سوى الوحدة الموحشة.

وفي السطر الثاني تبرز زمنية المضارع الذي يوضح تحول الذات وانفصالها عن موضوعها مرة، واندماجها في واقع جديد مرة أخرى، فترشف القهوة الصباحية من عينا المحبوبة ، وتفتح طريقًا إلى واقع آخر مع زمن جديد (سكون المغرب)، ولكن كان نصيب الذات في هذا الواقع الآخر الغربة والضياع، فالدالة تسير في خط عكس لحركة الصياغة، فنجد النص ينتهي كما بدأ. وبتلك تحولت البنية إلى سبيكة مليئة بالتوتر ومن ثم جاءت الأسطر محققة لهذا التوتر على مستوى الصياغة وعلى مستوى الدلالة.

لقد ضم حقل الدلالة الكثير من المفردات فجاء الدال (عيناك) مكررًا مرتين ليؤكد فاعلية الدال في إحداث التوازن بين الذات الشاعرة والمخاطب في عيناك، كما جاءت باقي الدوال موزعة بين المدرك والمحسوس : (عيناك – لحظتا شروق – قهوتي – المحروق – الطالع – سكون المغرب – الناصع – فخذها).

ووزع بينهما الشاعر في السطر الأول والثاني والخامس والسادس بنية التجانس (شروق، محروق، برقوق، مفتوق) ؛ ليحقق البعد المادي والمعنوي لحزن الشاعر، ليس هذا وحسب، بل وقد أعطى دلالة مشبعة لعمق هذا الحزن وإيغاله في نفسه، حيث اتكأت الدلالة على (الإضافة) في الطرف الأول للتجانس في (لحظنا شروق، شجيرتا برقوق)، فالدال (لحظتا – شجيرًا) ذو طبيعة انتشارية[٤٥]، وإضافة (شروق، برقوق) السبت الموال كثافة دلالية وكشفت عن الحزن المطبق على نفس الشاعر – وكذلك في السطر الثاني والسادس جاءت بنية التجانس (المحروق، المفتوق) صفات لـــ (بنهما – ثوبها) مما زاد من تأثير الدلالة وتعميقها، فكان التجانس في هذا النص كشفًا ظاهرًا وخفيًّا جعل المتلقى في حالة متعاطفة مع الشاعر.

ونجد أن الشعرية قد اتكأت على الحوار الداخلي[٤٦] لحبك المشهد الدرامي، فنحن إذا وقفنا أمام النسيج الإبداعي لهذا النص، برز أمامنا صوتان، وهذان الصوتان هما في الأصل لشخص واحد، أحدهما يبزغ على مستوى البنية السطحية والآخر يتجلى لنا على مستوى البنية العميقة، ليضيف الأخير بعدًا جديدًا للوصول إلى التأخير في المتلقي وإقناعه بما يجول في خاطر الشاعر من آمال وآلام.

وهذا الشكل يمثل غالبية التعامل مع بنية التجانس في شعر الحداثة؛ إذ تقل المسافة مكانيا بين الطرفين، حيث وقعت نهاية السطر الأول والثاني والخامس والسادس وأصبحت محط الثقل الإيقاعيّ والدلاليّ، خاصة وأنه ارتبط بالقافية، مما يوحي بقوة الأثر الإيقاعي الموازي لقوة انفعال الشاعر.

وقد يتباعد الطرفان إلى أقصى مسافة ممكنة، مما يضعف الأثر الإيقاعي الذي يوائم خروج الدلالة من الذهن في شكل بطئ تبعًا لثقل الموقف الشعوري، ويتشكل التجانس وينتج مفارقة أثرها الدلالي يوغل في العمق النفسي، مما يجعل المتلقي مشدودًا ومتعاطفًا مع الشاعر يشاطره الحزن والألم:

.. أيَّتُها النَّبيَّةُ المُقدَّسَة

لا تَسْكُتِي .. فَقَدْ سَكَتُّ سَنَةً فَسَنَة
لكَيْ أنَالَ فَضْلَة الأمَانْ
قِيلَ لِيَ ((اخْرَسْ))
فَخَرِسْتُ.. وعَمِيتُ .. وائْتَمَمْتُ بالخِصْيَانْ
ظَلَلْتُ في عَبيدِ (عَبْس) أحْرُسُ القِطَعَان

.. أجتزُّ صُوفَها

.. أردُّ نُوقَهَا

أنامُ في حَظَائِرَ النِّسْيَانْ[٤٧]

الأسطر تتحرك في موقف الرفض للحاضر، ومن ثم كانت صورة الحاضر ذات معجم مفعم بالقسوة والكآبة (لا تسكتي، أنال فضلة، فخرست، عميت، ائتممت بالخصيان، حظائر النسيان)، ويبدو أن الصمت تجاه الواقع المأساوي هو سيد الموقف.

ومن السطر الأول يستغل الشاعر الإمكانات الطباعية بوضع النقط؛ لتعطي إشارة إلى أنه لا يمكن التعبير بالكلام، فالقارئ وحده هو من يستطيع أن صل إلى الدلالة.

وجاءت أداة النهي (لا) في السطر الثاني حيث تعمل على تفريغ المضارع من زمنه ونقله نقلًا سياقيًا، وكأن الدلالة بذلك أصبحت ممتدة على مساحة الزمن كله، فهو يرفض السكوت في كل الأزمان الماضي والحاضر والمستقبل، وهو ما أكده من دلالة مفارقة نتيجة الصمت والسكوت في السطر الأخير (أنام في حظائر النسيان).

وفي السطر الثالث يتحول الشاعر من السياق الإنشائي إلى السياق التقريري امتدادًا للحالة المضطربة له، فبعد مطالبته لليمامة بعدم السكوت ومناداتها بـــ (أيتها)، يعود إلى الإخبار عن حالة سكوته وصمته التي أدت إلى وجوده في حظائر النسيان، ومجيء أسلوب النداء وظف توظيف بديعيًا – خاصة بحذف أداة النداء – فهي تأتي لنداء البعيد والقريب[٤٨]، وقد مزج الشاعر بين الدلالتين فالنداء جاء في النص وفق الحالة النفسية للشاعر، وكشف عن جماليات النص، فهي تدل على أن اليمامة بعيدة وفي الوقت ذاته هو ما زال قريبًا منها؛ حيث يبدأ الشاعر المقطع الشعري بالنداء – خاصة أنه بدأ القصيدة وختمها بندائه لزرقاء اليمامة – وهو مناسب لتعبير الشاعر عن آرائه، وخطابه للأمة أو لأشخاص معينين فيها أو لبعض أعدائها، وهو – هنا – ثائر ناقم على الواقع وفي نفس الوقت ناصح حكيم؛ ينادي كي يشير ويُدلي برأيه، وفي نفس الوقت تزداد الدلالة كثافة بالتقديم والتأخير على مستوى الحركة الأفقية، فتأخير النهي (الطلب) عن النداء له دلالة، ليس لتنبيه الغافل أو البعيد فقط، وإنما ليدل على أنه قريب من زرقاء اليمامة حتى أنه – حينا – يتوحد في صوتها وحينا آخر يستقل عنها بصوت آخر في سياق القصيدة كلها، فجاءت دلالة النداء على نحو مكثف وواسع.

Abstract

Sentence Structure in AmalDunqul's Poetry Textual Study

By Mai Gaber Ahmed

This research studies the textual cohesion in Amal Dunqul's poetry based on his linguistic and rhetorical structure, as well as his sentence structure. The aim is to define how cohesion between the lines and parts of Dunqul's poetry through benefiting from the principles of text linguistics. The research takes two parallel ways to achieve its aims: the theoretical framework, followed by an application on samples from Dunqul's poems with the aim of testing the theoretical hypotheses.

Two textual criteria have been investigated. These criteria are coherence and cohesion through creative texts in Dunqul's complete works. Cohesion is built on three foundations: the grammatical cohesion represented in the relationship between grammatical meanings in the Arabic sentence (the referential relation, the transitive relation, the adverbial relation, the adjectival relation, appositive relation, affirmative relation, and the genitive relation).

The second foundation is the lexical cohesion represented in repetition and collocation. The third is phonological cohesion as represented in assonance and alliteration. The study of coherence is based on identifying the methods of semantic coherence at the sentence level on the short term and at the text level on the long level.

الهوامش

(١)سورة نوح ، الآية ، (٢٥).

(٢)د. محمد عبد المطلب ،بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي ، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥م، (ص ٣١٥).

(٣)السابق، (ص ١٤٧).

(٤)السابق، (ص ٣٥٧).

(٥) د. عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية ، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط٧ ، ٢٠١٠م-١٤٧١هـ، (ص ٢٣٩، ٢٤٠).

(٦) د. محمد عبد المطلب ،بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي ، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥م، (ص ٢٥٦).

(٧)ينظر: د. محمد عبد المطلب، كتاب الشعر ، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢، (ص ٦٠).

(٨) المرجع السابق ، نفس الصفحة.

(٩)قصيدة ((الزهور))، ديوان ((أوراق الغرفة ٨))، الأعمال الكاملة، (ص ٣٩٧).

(١٠)قصدة ((ضدّ مَن ؟))، ديوان ((أوراق الغرفة ٨))، الأعمال الكاملة، (ص ٣٩٥).

(١١)ينظر: د. محمد عبد المطلب ،، كتاب الشعر، لونجمان، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢م، (ص١٢٨).

(١٢)ينظر: د. محمد عبد المطلب ، كتاب الشعر، لونجمان، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢م، (ص ١٢٩).

(١٣)قصيدة ((الخيول))، ديوان ((أوراق الغرفة ٨))، الأعمال الكاملة، (ص ٤١٧).

(١٤)ينظر: د. محمد عبد المطلب ، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، د. محمد عبد المطلب، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥م، (ص ٢٦٥).

(١٥)سورة العاديات، القرآن الكريم، الآيات: (١-٣).

(١٦) طه عمران وادي ،جماليات القصيدة المعاصرة : ط الثانية، دار المعارف، القاهرة، ص (١٠٠) ، ١٩٨٩م .

(١٧)قصيدة ((الخيول))، ديوان ((أوراق الغرفة ٨))، الأعمال الكاملة، (ص ٤٢١-٤٢٢).
(١٨)قصيدة ((مقابلة خاصة مع ابن نوح))، ديوان ((أوراق الغرفة ٨))، الأعمال الكاملة، (ص ٤٢٤).
(١٩)سورة هود، الآيات: (٤٠-٤٣).
(٢٠)قصيدة ((كلمات سبارتاكوس الأخيرة))، ديوان ((البكاء بين يدي زرقاء اليمامة))، الأعمال الكاملة، (ص ٩١).
(٢١)عبد الرحمن بسيسو، مقال بعنوان: قراءة النص في ضوء علاقته بالنصوص المصادر (قصيدته القناع)، مجلة فصول، المجلد السادس عشر، القاهرة: ١٩٩٥م.
(٢٢) قصيدة :(الورقة الأخيرة –الجنوبي)، ديوان (أوراق الغرفة «٨»)، الأعمال الكاملة ، ص (٣٨٨) .
(٢٣) أحمد طه ، مدخل إلى قصائد الموت، مجلة إبداع ، أكتوبر ١٩٨٣م ، (ص ٤٠).
(٢٤)قصيدة ((الموت في الفراش))، ديوان ((تعليق على ما حدث))، الأعمال الكاملة، (ص ٢٦٦-٢٦٧).
(٢٥)ليس المقام هنا تناول أشكال التلقي، ومستوياته، ولكن المهم رصد درجة التلقي في ازدواجها بين المتلقي الداخلي أو الخارجي، أو الخاص أو العام. ينظر_ في هذا _ محمد عبد المطلب ، كتاب الشعر، (ص ٧٦)، لونجمان، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢م.
(٢٦)قصيدة ((من مذكرات المتنبي في مصر))، ديوان ((البكاء بين يدي زرقاء اليمامة))، (ص ١٨٨)، الأعمال الكاملة.
(٢٧)المرجع السابق، نفس القصيدة والديوان، (ص ١٨٩-١٩٠).
(٢٨)قصيدة: ((الخيول))، ديوان: ((أوراق الغرفة ٨))، الأعمال الكاملة، (ص ٤١٧).
(٢٩)قصيدة :((كلمات سبارتاكوس الأخيرة)) ، ديوان : ((البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)) ، ص (٩٧).
(٣٠)استوفى د. محمد عبد المطلب الحديث عن التماثل وأشكاله في كتابه: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، (ص ٣١٥ وما بعدها).
(٣٢) الخطيب القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، بدون تاريخ، (ص ٣٦٠).
(٣٣)سورة الشورى، الآية: ٤٠.
(٣٤)سورة البقرة، الآية: ١٣٨.
(٣٥)سورة البقرة، الآية: ١٣٦.
(٣٦) د: محمد عبد المطلب ،بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي ، دار المعارف ، الطبعة الثانية ، ١٩٩٥م ، (ص ٣١٦).
(٣٧)قصيدة ((الخيول))، ديوان: ((أوراق الغرفة ٨))، الأعمال الكاملة، (ص ٤٢١-٤٢٢).
(٣٨)قصيدة ((الخيول))، ديوان: ((أوراق الغرفة ٨))، الأعمال الكاملة، (ص ٤١٨).
(٣٩) الخطيب القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، (ص ٣٦٣)، دار الكتب العلمية، بيروت، بدون تاريخ.
(٤٠) د: محمد عبد المطلب ،بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي ، دار المعارف ، الطبعة الثانية ، ١٩٩٥م ، ص (٣٢١-٣٢٢) بتصرف .
(٤١)غيض: غاضَ يغيضُ غيضًا مغاضًا الماء: نقص أو غار أو نضب وأغاض الماء أو الثمن نقصه، المنجد في اللغة، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط ٣٩، ٢٠٠٢ م ، (ص ٥٦٤).
(٤٢)قصيدة (مزامير)، ديوان: (العهد الآتي)، الأعمال الكاملة، (ص ٤٢٢).
(٤٣)قصيدة (إلى محمود حسن إسماعيل ذكراه)، ديوان (أوراق الغرفة ٨)، الأعمال الكاملة، (ص ٤٤٣).
(٤٤) د. محمد عبد المطلب ،بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، (ص ٣٢٩، ٣٣٠)، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥م.
(٤٥) بهاء الدين السبكي ،عروس الأفراح، –من كتاب شرح التلخيص– ، تحقيق :خليل إبراهيم خليل ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، ١٤٢٢ه -٢٠٠١م ، (ص ٤١٣)، وينظر: د: محمد عبد المطلب ، بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي، دار المعارف ، الطبعة الثانية ، ١٩٩٥م ، (ص ٣٣٠).
(٤٦)قصيدة ((حديث خاص مع أبي موسى الأشعري))، ديوان: ((البكاء بين زرقاء اليمامة))، الأعمال الكاملة، (ص ١٨٢-١٨٣).

(٤٧)ينظر: محمد إبراهيم أبي سنة ، كتاب الشعر، في تحليل نص ((شتاء العروبة))، من ديوان شجر الكلام) ،(ص ١٢٥)(

(٤٨)تحدث الدكتور عز الدين إسماعيل عن دور الحوار الداخلي في القصيدة العربية الحديثة في التعبير الدرامي بالتفصيل في كتابه: الشعر العربي المعاصر، (ص ٢٥١ وما بعدها).

(٤٩)قصيدة ((البكاء بين يدي زرقاء اليمامة))، ديوان: ((البكاء بين يدي زرقاء اليمامة))، (ص ١٠٧)، الأعمال الكاملة.

(٥٠) أبو حيان الأندلسي ، ارتشاف الضرب من لسان العرب ، تحقيق د. رجب عثمان محمد، مراجعة د. رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م، (٢١٧٩/٥).