استراتيجيات الخطاب الحجاجي في شعر أمل دنقل

إعداد

د. فاطمة هلال فوزي

مدرس البلاغة العربية بكلية التربية جامعة الإسكندرية

دورية الانسانيات ـ كلية الآداب ـ جامعة دمنهور

العدد الستون - يناير- الجزء الأول - لسنة 2023

بحث استراتيجيات الخطاب الحجاجي في شعر أمل دنقل

د. فاطمة هلال فوزي

ملخص البحث

احتلت البلاغة مكانة متميزة بين فنون العربية وفروعها المختلفة ، وتمكنت بفضل هذه المكانة أن تصبح قوامًا لغيرها من الفنون الأخرى كالأدب والنقد والتذوق. ولعل من أهم الفنون التي ارتبطت بها منذ مهدها الأول كان فن الخطابة ، وبذلك انطوت على خاصيتي التأثير والإقناع منذ وقت مبكر. الأمر الذي بنى الجاحظ على أساسه فيما بعد مشروعه البلاغي، حيث ركز على بلاغة الخطاب، وانتبه إلى قوة السياق اللغوي في استمالة المستمعين والتأثير عليهم .

هذه الرؤية التي أسس لها أرسطو، وتأثر بها البلاغيون العرب – كالجاحظ وابن وهب – خطت خطوات واسعة في الدراسات المعاصرة ، كان من أهم نتائجها كتاب (مصنف في الحجاج) لبيرلمان وتيتكاه ، الذي أرسيا فيه أسس النظرية الحجاجية، وأعادا فيه لبلاغة الإقناع وجاهتها وبريقها من جديد، بعد سنين من الإهمال، مؤمنين أن الحجاج معقولية وحرية، وأن أسمى غاياته هي دفع العقول للإذعان لما يطرح عليها على أساس من الحرية والاقتناع .

وتبعًا لهذا التصور اعتبر الحجاج من أقوى أدوات الشاعر الفنية ، التي يعبر بواسطتها عن رأيه ، ويحقق بها في الوقت ذاته التأثير في المتلقي؛ ولذا اعتمد عليها كثير من الشعراء في أعمالهم الشعرية، لعل من أبرزهم أمل دنقل، الذي تميز بين أبناء جيله ، وشق لنفسه دربًا شعريًا مميزًا يتسم بالرمزية والعمق، متخذًا من البنية الحجاجية – في كثير من الأحيان – سبيلًا لتمثيل أفكاره وإثبات رؤياه، مرتكزًا على آليات الخطاب الحجاجي باعتبارها من أقوى طرق التأثير في المتلقي، ودفعه إلى الاقتناع. وقد ظهر هذا الأمر بجلاء في غير

قصيدة من أشعاره، نذكر منها على سبيل المثال: قصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) التي حاول فيها استشراف المستقبل من خلال رصد أحداث الواقع، وكذلك قصيدة (لا تصالح) الذي وظف فيها عددًا من الحجج التي تثبت موقفه الرافض لكافة أشكال الصلح الذليل. وأيضًا قصيدة (كلمات سبارتكوس الأخيرة) التي استحضر فيها شخصية سبارتكوس لتكون رمزًا للتمرد على العبودية ، ودعوة للحرية والكرامة .

ومن ثم فقد سعت هذه الدراسة إلى تتبع البنية الحجاجية في بعض نماذج شعر أمل دنقل ، وتحليل هذه البنية، للوقوف على أهم مقوماتها الحجاجية، التي برهنت على فكر صاحبها وموقفه السياسي. ولذا انقسمت الدراسة إلى قسمين؛ الأول منهما (تنظيري) يتعلق بتأصيل مصطلح الحجاج ما بين التراث العربي والغربي. أما الثاني –وهو ما يقابل الجانب التطبيقي– فقد خصص للحديث عن التقنيات الحجاجية في الشعر الدنقلي، والتي ارتكزت على عدد من العناصر البارزة، مثَّلت بدورها عددًا من المباحث الفرعية لهذا القسم؛ نحو حجاجية الصورة البيانية، والأساليب الإنشائية، والبنية الرمزية واستحضار التراث، ورمزية المفارقة، وأخيرًا فنية التكرار.

الكلمات المفتاحية:

أمل دنقل– الحجاج – الصورة البيانية – المفارقة

Research Summary

Rhetoric occupied a distinguished position among the arts of Arabic and its various branches, and thanks to this position it was able to become the basis for other arts such as literature, criticism and taste. Perhaps one of the most important arts with which it was associated since its infancy was the art of rhetoric, and thus it involved the characteristics of influence and persuasion from an early age. The matter on which Al-Jahiz later built his rhetorical project, as he focused on the eloquence of the discourse, and paid attention to the power of the linguistic context in winning over the listeners and influencing them.

This vision, which was founded by Aristotle, and influenced by Arab rhetoricians - such as Al-Jahiz and Ibn Wahb - made great strides in contemporary studies, one of the most important results of which was the book (Worked on Hajjaj) by Perelman and Titka, in which they laid the foundations of the argumentative theory, and restored in it to the rhetoric of persuasion its relevance and luster from New, after years of neglect, believing that pilgrims are reasonable and free, and that its highest goals are to push minds to submit to what is proposed to them on the basis of freedom and conviction.

According to this perception, al-Hajjaj considered one of the poet's most powerful artistic tools, through which he expresses his opinion, and at the same time achieves an influence on the recipient. Therefore, many poets relied on it in their poetic works, perhaps the most prominent of them is Amal Dunqul, who distinguished himself among the people of his generation, and carved out for himself a distinguished poetic path characterized by symbolism and depth, taking the argumentative structure - in many cases - as a way to represent his ideas and prove his vision, based on mechanisms Argumentative discourse as one of the most powerful ways of influencing the recipient and pushing him to conviction. This matter was evident in more than one of his poems, for example: the poem (crying in the hands of Zarqa al-Yamamah), in which he tried to anticipate the future by observing the events of reality, as well as the poem (No Reconciliation), in which he employed a number of arguments proving His rejection of all forms of humiliating reconciliation. And also a poem (Spartacus' Last Words) in which he

invoked the character of Spartacus to be a symbol of rebellion against slavery, and a call for freedom and dignity.
Hence, this study sought to trace the argumentative structure in some examples of Amal Dunqul's poetry, and analyze this structure, to find out its most important argumentative components, which demonstrated the author's thought and political stance. Therefore, the study was divided into two parts. The first of them (theoretical) relates to the rooting of the term pilgrims between the Arab and Western heritage. As for the second - which corresponds to the applied side - it was devoted to talking about argumentative techniques in Dangoli poetry, which were based on a number of prominent elements, which in turn represented a number of sub-disciplines for this section. Towards the argumentativeness of the graphic image, the structural methods, the symbolic structure and evocation of heritage, the symbolism of paradox, and finally the art of repetition.

key words
Amal Dunqul- Pilgrims- graphic image- The irony

أصبح الحجاج في الآونة الأخيرة محط اهتمام عديد من الدارسين والباحثين، الذين رأوا فيه صورة لبلاغة جديدة، أعيد بعثها بعد قرون من النسيان والإهمال؛ ولذا كثرت مؤلفاتهم الحجاجية وتعددت نظراتهم فيه، للوقوف على أصوله وأسسه، نظرًا لدوره الفعال في تقوية النص، وتثبيت دعائمه في نفس المتلقي.

وتكاد تجمع المعاجم العربية في تعريفها للحجاج على تعريف ابن منظور (ت711هـ) له، الذي يدور في فلك الغلبة والتأثير والإقناع[1]. بما يؤكد اتفاق اللغويين القدامى على ماهية الحجاج، الذي يتعلق بمعنى واحد هو المغالبة بقصد الظفر والتأثير في المتلقي. الأمر الذي ظهرت أصداؤه بجلاء في الحقل البلاغي، الذي أصبح من أهم غاياته التأثير والإقناع؛ لارتباط البلاغة منذ مهدها الأول بفن الخطابة، وما يقتضيه هذا الفن الأخير من متطلبات، في مقدمتها حمل أذهان المتلقين على التسليم والاقتناع بفحوى الخطاب المطروح. هذه الحقيقة لم تكن ببعيدة عن أذهان دارسي العربية وبلاغييها[2]، فتحدثوا عن أهمية الجانب الحجاجي ودوره في تقوية بنية الخطاب اللغوي، تحقيقًا لأقوى تأثير فعال في المتلقي، سواء "بمكونات لغوية قد تكون روابط أو عوامل، تسهم في إعطاء توجيه حجاجي للقول"[3]. فالجاحظ (ت255هـ) استطاع أن يقف على المقاصد التأثيرية للاستراتيجيات الحجاجية، فلبلاغة الخطاب دور بارز في الإبانة عن المقاصد والتأثير في المتلقي. و"اهتمام الجاحظ ببلاغة الإقناع حَكَمَه أصلًا المنطلق المنهجي الذي صدر عنه، فلقد كان منخرطًا بشكل قوى في نحلة، تعتبر أن اللغة والبلاغة هما سلاح المناظرين والمجادلين الذين يتوخون نصرة مذهبهم والإقناع به"[4].

فقد أدرك الدور الجسيم للكلام في مقارعة الآراء والرد على الخصوم، لاسيما كونه أحد رجال الفكر الاعتزالي، الذي كان قوامه براعة الكلمة وقوة الحجة؛ لذا توقف في غير موضع في بيانه للإشادة بدور الحجة في بلاغة الكلام وقوة

السياق، خاصة إذا تعلق الحديث بمقارعة الخصوم وأرباب النحل[5]. مؤكدًا الدور الفعال للمتلقي، بوصفه بؤرة اهتمام المتكلم، الذي يسعى من وراء نصه إلى التأثير فيه وإقناعه، اعتمادًا على مبدأ الفهم والإفهام، الذي عدَّه- الجاحظ- غاية البيان[6].

فقد أدرك هذا البلاغي العظيم ما يمتلكه النص اللغوي من طاقات وقوى قادرة على إثارة انفعال المتلقي والتأثير فيه، ولذا كرر الجاحظ مرارًا وتكرارًا ضرورة ربط سياق النص بقائله، حتى يتشاكل بناء الكلام مع غرضه، وكذلك الابتعاد عن التقعير والتكلف[7]، حتى يحقق النص تأثيره المطلوب في النفس. هذه النظرة البلاغية- التي أسس لها الجاحظ - للبعد الحجاجي في النص كانت منطلقًا لكثير من الدراسات البلاغية التي جاءت من بعده. فابن وهب (ت337هـ) قد أسس مشروعه البلاغي في دراسة البيان على السمة الإقناعية للحجة، فهى تمثل- من وجهة نظره- الوسيلة الأساسية في تحصيل المعرفة والتيقن من صحة الأشياء بواسطة العقل[8].

وقد كان لبلاغي كبير مثل عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) دور لافت في دراسة البعد الحجاجي لفن التمثيل، ومدى تأثيره على المتلقي باختلاف مواضعه[9]، معتمدًا في هذا التأثير على أسباب ثلاثة، هي: إقامة الحجة، والمشاهدة ، والصور المبتدعة[10].

إذن فالنظرية الحجاجية قد نمت في الثقافة العربية بنمو الفكر واتساعه، وأصبحت شديدة الارتباط بالبلاغة، لكون هذه الأخيرة تعتمد على جانبي الإبداع والإقناع، فضلًا عن ارتباطها بالنص القرآنى، الذي حرر العقل العربي من قيود الشعر وقواعده، وفتح له آفاقًا جديدة للبحث والفكر. فالقرآن الكريم في إعجازه اعتمد على الحجة والدليل. ضف إلى ذلك أن البلاغة العربية قد ضمت

أشكالًا مختلفة للحجج مثل: التمثيل –كما نرى بوضوح في فني التشبيه والاستعارة– ومبدأ الاستشهاد الذي عدَّه الجاحظ من أهم عناصر الحجاج[11]، وبمنزلة "دعامة لإرساء الحقائق وصرح العلم"[12]. وهكذا تمكن العلماء والدارسون قديمًا من وضع تصور لمفهوم الحجاج، يحدد علاقته بالبلاغة، كما اتضح في جهد الجاحظ وتركيزه على بلاغة الخطاب، وكذا جهد ابن وهب في توجهه لبلاغة البيان[13].

"ونخلص من ذلك إلى أن ثمة نظرات حجاجية في تراثنا العربي القديم لا يمكن تغافلها، وغض الطرف عنها بأي حال من الأحوال، لكن مع ورود هذه النظرات وتعدد تلك الشذرات، كانت معالجتهم لها متناثرة، لم يجمعها رابط ولم تندرج في إطار معين، بوصفها منهجًا دراسيًا حجاجيًا متكاملًا قائمًا بنفسه"[14]

ولقد زاد اهتمام الباحثين والدارسين بموضوع الحجاج في دراساتهم البلاغية المعاصرة، الأمر الذي اتضح في كتاب بيرلمان وتيتكاه (مصنف في الحجاج)، الذي يعد من أوائل المؤلفات في هذا المضمار وأهمها، حيث أرسى فيه الباحثان أسس النظرية الحجاجية، وأعادا فيه لبلاغة الإقناع وجاهتها وبريقها من جديد. "ولعل أهم غاية في رأينا يرمي إليها هذا الكتاب، وقد يكون ذلك من قبيل المفارقة هي إخراج الحجاج الذي هو عند المؤلفين سليل الخطابة والجدل مع من دائرة الخطابة والجدل، الذي ظل لفترات طويلة في القديم مرادفًا للمنطق نفسه. فالباحثان قد عملا من ناحية أولى على تخليص الحجاج من التهمة اللائطة بأصل نسبه وهو الخطابة، وهذه التهمة هي تهمة المغالطة والمناورة والتلاعب بعواطف الجمهور وبعقله أيضًا. وعمل الباحثان من ناحية أخرى على تخليص الحجاج من صرامة الاستدلال الذي يجعل المخاطب به في وضع ضرورة وخضوع واستلاب. فالحجاج عندهما معقولية وحرية"[15]. إذن فهو يبتعد – من وجهة نظريهما – عن الوجدان واللامعقولية، ويرتكز بشكل

جوهري على المعقولية والاقتناع بالنص المطروح، وهو ما نلمسه في تعريفهما للحجاج على أنه "درس تقنيات الخطاب التي من شأنها أن تؤدي بالأذهان إلى التسليم بما يعرض عليها من أطروحات أو أن تزيد في درجة ذلك التسليم"[16]. فغاية الحجاج هو دفع العقول للإذعان لما يطرح عليها، ودفعها للقيام بإنجاز أمر ما، أو الإمساك عنه[17]. وهو ما يتشابه كثيرًا ورؤية ضياء الدين بن الأثير (ت637هـ) للحجاج؛ حيث رأى أن تحقق بلاغة الخطاب مرهونة بقدرة المبدع على جعل العقول تذعن لما يطرحه من أفكار من دون تصريح بذلك[18]. وهو ما يؤكد معرفة الدارسين العرب للحجاج، ولكن جهودهم لم تتبلور في إطار نظرية كاملة الأركان.

ونلحظ تركيز العالمين الواضح على مبدأ (الاقتناع) لا (الإقناع) لإيمانهما بأن الحجاج هو اقتناع عقلي قائم على حرية الاختيار، وهو الأقوى تأثيرًا والأثبت في النفس، وليس إقناعًا قائمًا بمخاطبة مشاعر المتلقي وعاطفته، فهو ممارسة لاختيار عاقل بغض النظر عن طبيعة المخاطبين سواء أكانوا مجتمعين أم متفرقين، أم جمهورًا عامًا أم خاصًا، أم كان هذا المخاطب المتكلم نفسه. ومن ثم فالحجاج يبتعد عن كونه تضليلًا أو شكلًا من أشكال العنف؛ لأن غرضه "بناء الحقيقة بحوار مثمر بناء"[19]. فهو بلاغة جديدة تسعى إلى الاقتناع بالخطاب بغض النظر عن نوعية المستمع. أو بمعنى آخر إن الحجاج عند العالمين يعني الابتعاد عن سبل القوة كافة، في محاولة تغيير رأى المخاطب، أو الضغط عليه لقبول النص المطروح، بل يسعى العالمان إلى محاولة تعديل أفكاره عن طريق مخاطبة قدراته العقلية، وترك مساحة أكبر من الحرية له، للحكم على النص، دون ممارسة أية ضغوط انفعالية أو وجدانية. "وتبعًا لذلك يصبح الحجاج- عمليًا – بعدًا من أبعاد الخطاب الإنساني المتاح باللغة المكتوبة والمنطوقة، كما أنه فعالية لسانية منطقية ضمن هذا الخطاب. وبقدر ما تتباين وتغتني أشكال هذا الخطاب ومضامينه، بقدر ما تختلف

وتتباين فيه درجات الفعالية الحجاجية على مستوى البروز أو على مستوى الإضمار، وكذلك على مستوى الإنشاء والاشتغال[20]".

ومع اختلاف مجالات الحجاج، تعددت أنواعه وتوسعت أساليبه بشكل لا يمكن بأية حال من الأحوال حصره أو الإلمام به، ولكنها جميعًا تتفق ومبدأ التأثير في المتلقي ومحاولة إقناعه بالخطاب. ولعل ما يعنينا في مقامنا هذا من بين أنواع الحجاج المختلفة الحجاج البلاغي؛ لأن قوة الفاعلية الحجاجية لا تُفَعَّل ولا تظهر إلا بمؤثرات بلاغية، وهو ما سَبَّب –في واقع الأمر– تباين النصوص في قوتها، لتباين أساليبها البلاغية والبيانية، التي من شأنها تقوية حجاجية الخطاب وزيادة تأثيره في نفوس سامعيه، "ومن هذا المنطلق يجب الإقرار بوجود حجاج بلاغي يجد عناصره الأساسية في المعاني البلاغية كأدوات إقناعية مثل الشاهد والاستشهاد والحجة والدليل والاستدلال"[21]. فالبلاغة بما تمتلكه من طاقات بيانية وتصويرية بلا حجة تفتقد عنصر الإقناع، وهكذا فتلاحم البلاغة مع الحجاج يعطي لها تأثيرًا مُضَاعفًا على المتلقي، لأجل تأييد موقف ما أو تجنبه، وهنا تكمن براعة المتكلم وقوة أسلوبه، إذا تمكن من مزج الطاقات البلاغية بقوة البنية الحجاجية المناسبة لطبيعة خطابه التي تتطلب تقنيات محددة لإيقاع المخاطب في دائرة التصديق، لعل من أهمها؛ اختيار مقدمات خطابه؛ لما لها من دور فعال في التأثير على المتلقي، خاصة إذا كانت هذه المقدمات بمنزلة قواعد غير قابلة للدحض أو الشك، فتُقَابل بالإيمان والتسليم، ولا تتطلب من المتكلم جهد سوى حسن اختيارها، بما يتناسب وطبيعة النص، حتى تحقق الفاعلية الحجاجية وهنا يظهر الدور الجوهري للغة في تقوية هذه الفاعلية، وتدعيم تأثيرها لبنية الخطاب الحجاجي، "فالمفردات والتراكيب التي يختارها المتكلم لوصف حدث ما تعكس موقفه تجاه ذلك الحدث من جهة، وتضع ذلك الحدث في نسق تصوري بعينه، يؤثر في تحديد الموقف الذي يتخذه المتلقي تجاه ذلك الحدث من جهة ثانية "[22].

وعليه فبنية النص الحجاجي تتطلب تلاحمًا ووحدة جميع معطياته، مع عرض فعال لهذه المعطيات؛ رغبة في تحقيق تأثيره المنشود. الأمر الذي يؤكد بدوره العلاقة الوثيقة بين مصطلحي (الحجاج)، و(الجمال)؛ "فلا غنى للمبدع شاعرًا كان أو ناثرًا عن الجمال وهو يحاول أن يقنع المتلقي بما يقوله صراحة، أو بما يقوله بشكل ضمني غير مباشر. فهو يعول على (الجميل) من اللفظ والتركيب والصورة والمعنى ليؤثر في المتلقي ويوجهه الوجهة التي أرادها له من خطابه"[23]. ومن هنا تتحول وظيفة الحجاج من كونه وسيلة من وسائل الإقناع والحمل على الإذعان، إلى وظيفة أخرى ثانية هي الوظيفة الجمالية التأثيرية. وهو ما يحقق الغاية الأسمى للحجاج الذي يكمن سر قوته، في التباس وظيفته الإقناعية بالجمالية في سبك واحد يصعب فصله.

ولقد مثلت دراسة بيرلمان وتيتكاه للحجاج الشعلة التي أضاءت طريق الباحثين من بعدهما، مثل أوسكمبر وديكرو، اللذين أثبتت آرائهما اتجاهًا جديدًا في درس الحجاج، حيث رأيا أن الحجاج موجود في بنية اللغة ذاتها؛ فكل كلام في جوهره حجاج، فالسمة الحجاجية منغرسة في أصول اللغة. وهذا الرأي كما نرى شديد الاتساع، فلا يمكن بأية حال أن نقصر وظائف اللغة وأدوارها على السمة الحجاجية، فهذا يعد من قبيل المبالغة الكبيرة. وكذا ميار الذي اتبع نهج بيرلمان في التركيز على حجاجية الصور البلاغية، واستطاع ان يضع إطارًا لنظرية المساءلة، التي تقوم في جوهرها على فكرة أن طبيعة الكلام المبني على السؤال والجواب من أهم الوسائل المنتجة للحجاج[24].

وإذا نظرنا في دراسة هؤلاء العلماء لموضوع الحجاج ووظائفه الإقناعية، نستطيع أن نتبين دور الآليات الحجاجية في معالجة موضوعات الشعر وقضاياه المختلفة. فقد لعبت البنية الحجاجية دورًا مهمًا لافتًا في بناء القصائد الشعرية المعاصرة عند عدد غير قليل من الشعراء؛ لإيمانهم بدور هذه البنية في تدعيم أفكار النص وتقوية تأثيره في نفس المتلقي، لذا كثرت عناية الشعراء

بها بشكل عام، وأمل دنقل على وجه التحديد، الذي عدَّها من أقوى التقنيات التأثيرية في المتلقي؛ لتغلغلها في نسيج النص الشعري، وتقوية صوره، وتدعيم بنيته، حتى يأنس السامع لها، وتألفها نفسه، ومن ثم تحقق تأثيرها المطلوب من وراء توظيفها.

(2)

لقد كان أمل دنقل على وعي تام بفاعلية النص ودوره الجوهري في تحقيق التأثير والاستمالة لقارئه، انطلاقًا من مبدأ إيجابية المتلقي وموازيته للمبدع، فلم يعد المتلقي كما كان سائدًا في الخطابة القديمة سلبي الدور، محدودًا في دائرة التلقي[25]، بل تعدى هذا الدور لمحاولة فهم النص وتفسير الخطاب. وهذا ما أدركه شاعرنا تمام الإدراك، حيث حاول الاستفادة من عدد من الآليات الحجاجية الإقناعية لتقوية نصه، وتدعيم تأثيره في نفس المتلقي، وإثارة مشاعره ووجدانياته تجاه النص المطروح، رغبة في استمالته وإقناعه بما يحمله الخطاب من أفكار ورؤى تمثل واقعه المحيط كما تراه عيني الشاعر. وهو ما ظهر بجلاء في ثلاثة من أشهر قصائده، هي (كلمات سبارتاكوس الأخيرة)، و(البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، و (لا تصالح)، حيث عكست هذه القصائد –من ناحية– وعي الشاعر الكامل بمشاكل وطنه، ورغبته الملحة في إيقاظ الضمير القومي لدى الشعب، بكشف الفساد الذي استشرى في بدن المجتمع؛ رغبة في الإصلاح وتنبيه العقول. ومن ناحية أخرى تمكنت من رسم صورة دقيقة لشخصية هذا الشاعر البطولية، التي تأبى كل ما يخالف معتقداتها الفكرية والسياسية مهما كلفها الأمر، فهو شاعر الوطن الأول.

(2-أ)

وقد ظهر تنوع ملحوظ في استخدام أمل دنقل لبناه الحجاجية، فقد تمثلت في مستويات وأشكال عدة، اتخذ منها منطلقًا لبث رؤياه لواقعه المحيط. ولعل أول ما يلفتنا من هذه البنى التوظيف الدنقلي **للصور البيانية**، فإذا تتبعنا تشكيل

الشاعر لصوره البيانية في أعماله الثلاثة سنلحظ غلبة البنية الاستعارية[26] على أنماط الصورة الشعرية البيانية، فقد كان لها كثافة، وحضور قوي، ينم عن إيمان الشاعر بقدرة تلك الصور الاستعارية على تقديم الرؤى والأفكار المجردة، في مشاهد حسية قريبة الإدراك، سهلة الإقناع، خاصة إذا كانت هذه الصور ذهنية– ممعنة في التجريد، فقد "نبذ المستوى العادي للتعبير المباشر، واقتناص الصور المجسمة باعتبار كل صورة بديلًا رمزيًا عن جملة نثرية أو أكثر قد تؤدي بشكل ما طرفًا من مفهومها، وإن لم تؤد على الإطلاق دلالتها"[27] نحو ما نجد في قوله:

فلترفعوا عيونكم إلى

لربما .. إذا التقت عيونكم بالموت في عيني

يبتسم الفناء داخلي... لأنكم رفعتم رأسكم.... مره[28].

وهنا نلمس براعة الشاعر في تشكيل صوره الاستعارية التي اعتمد عليها في توصيل دلالة النص المطلوبة، التي أراد الشاعر من ورائها تأكيد حالة الذل والمهانة لمن يقبل بالخضوع والاستسلام، حفاظًا على حياته. والأمر الذي انعكس على انتقاء صوره، ففي استعارته الأولى (التقت عيونكم بالموت) يحاول الشاعر تقديم الموت بصورة حسية إنسانية تقابله عيون هؤلاء الخاضعين، لعلهم بهذه المقابلة يدركون أن سبيل خلاصهم هو رفع هاماتهم والمناداة بكرامتهم وعزتهم. ولعل السبب وراء عمق دلالة تلك الصورة هو تركيز الشاعر على البنية الفعلية الماضية في تشكيله اللغوي للاستعارة، ثم تحوليها إلى البنية المضارعة في الصورة الثانية؛ لقدرتها على إنتاج عدد لا نهائي من المعاني، ومن ثم تكثيف الصورة وتعميق تأثيرها في النفس. الأمر الذي نلمسه في الصورة الاستعارية الثانية (يبتسم الفناء)، التي جعل منها الشاعر نتيجة للأولى؛ فإذا التقت عيونهم بالموت، أدركوا أن سبيلهم الوحيد للحياة هو رفض ذلك الذل والخروج من أسره، حينها فقط سيبتسم الفناء داخله. إذن فتحقق

الابتسام مرهون بالتقاء العيون في البيت السابق. وتأكيدًا لهذا المعنى جاء استخدامه للصيغة الشرطية (إذا) التي تقوم بربط أركان الجملتين وعدم فصلهما؛ لأن تحقق الثانية متوقف على حدوث الأولى، وهو ما نشعر معه بمدى معاناة الشاعر، وألمه الشديد، لتأكده من خضوع الشعب وقبلوهم المذلة وعدم قدرتهم على رد الاستبداد والظلم، ولذا أعقبه بقوله (لأنكم رفعتم رأسكم مره) مرة واحدة فقط يرفعون فيها الرأس، مرة واحدة فقط يردون بها الظلم والبطش، مرة واحدة فقط يذوقون طعم الحرية والكرامة، والتي لا يمكنهم الوصول إليها –أعني الكرامة– إلا بعد مقابلة الموت، التي سيرتب عليها ابتسام الفناء، لتذوقهم في النهاية معنى الكرامة والحرية.كل هذا المعاني ما كنا لنصل إليها لولا بلاغة تلك الصورة الاستعارية التي استطاعت تعميق دلالة النص، وتكثيف أفكاره بقدرتها على تحويل المجرد إلى المحسوس. نحو ما رأينا في مشهد الابتسام، "ولكن بسبر الأبعاد المجازية المرمي إليها في (ابتسام الفناء) ليتضح أن المقصود بالابتسام ليس الفناء، وإنما الطرق المجاور له، وهو روح المرسل "[29].

الأمر الذي نلمسه أيضًا في قوله:

كيف حملت العار

ثم مشيت؟ دون أن أقتل نفسي؟! دون أن أنهار ؟!

ودون أن يسقط لحمي ..... من غبار التربة المدنسة ؟![30]

تمكنت البنية الاستعارية في الأبيات السابقة أن تكشف معاناة الشاعر وآلامه العميقة جراء الهزيمة وعار النكسة. ولقد ظهر هذا الألم في تشكيله لثلاث صور استعارية متتالية، نقلت إحساسه، ومثَّلت عذاب نفسه، هي: (حملت العار)، و(يسقط لحمي)، و(أن أنهار)، مجتمعة تحت مظلة الصيغة الإنشائية الاستفهامية، التي يستنكر بها قبوله عار الهزيمة، وعدم انهياره وتحطمه. ولقد تمكن الشاعر ببراعة من صياغة هذه الصور على نحو يساعد المتلقي للانتقال

لعالم الشاعر ووجدانه المحطم، حيث حول العار، وهو معنى مجرد إلى شيء مادي يمكن حمله والتنقل به، معتمدًا على الصيغة الفعلية في الزمن الماضي، بما تدل عليه هذه الصيغة من دلالة الاستعادة والتذكر، وهو ما يظهر الاستنكار والرفض الواضح في الأبيات. فالشاعر يتعجب من قبوله لعار الهزيمة وتحمل خزيها، وهو طالما ما رآها في معطيات الواقع من حوله، وحاول التحذير منها، ولكن لم يجد من يصدقه أو يستمع إليه، ولذا يتعجب من حالته التي كان من المفترض أن تنتهي إلى الانهيار أو الهلاك، لعدم قدرته على تحمل هذا العار. وصورة الانهيار تحمل دلالة قوية على تحطم النفس وضعفها، فهو أشبه بجدار أو بناء ينهار في لحظة واحدة، فتسقط معه قواه، وتخور معه معنوياته؛ لذا آثر استخدام الصيغة الفعلية فى الزمن المضارع ليعبر عن تجدد هذا الألم واستمرار معاناته. ومن ثم كرر الصيغة نفسها في صورته الاستعارية الثالثة (يسقط لحمي) ليستكمل بها صورة عذابه ومعاناته التي يعيش فيها، وتتجدد من حوله، وهو لا يملك من أمره شيئًا سوى العذاب، فهو يدور في فلك من المعاناة لا تنتهي.

ونكاد نتفق أن هذه الصور الثلاث قد تكاتفت من أجل تقديم رؤية أحادية أراد الشاعر التعبير عنها؛ هي حالة الانكسار والذلة التى حلت بالنفوس والقلوب جراء النكسة. ولنقل هذا الإحساس اعتمد على طاقات الصورة الاستعارية، وقدرتها على تقديم عالم مشاهد متحرك من مجموع معانٍ مجردة ضمنية، تحقيقًا للتأثير المطلوب، وتأثيرًا نفس المتلقي، الذي يرغب –الشاعر– في مشاركته المعاناة والإحساس نفسهما.

ولذا نراه يكثر في استخدام تلك الصور في غير موضع من نصوصه نحو قوله في قصيدة (لا تصالح):

واغرس السيف في جبهة الصحراء..

إلى أن يجيب العدم[31].

حاول الشاعر في النص السابق أن يقدم لقارئه صورة صادقة وعميقة لواقعه المعاش، الذي صاغه في قالب صورتين استعارتين؛ الأولى منهما خطوة أساسية وجوهرية للثانية، أو بمعنى آخر أدق؛ أن تحقق الثانية مرهون بالأولى ومتوقف عليها، كي تتحول معه الصورة من معنى مجرد إلى مشهد حسي. ولكن من اللافت أن هذا المعنى الحسي يكتنفه كثير من الغموض وعدم التحديد؛ ففي الصورة الأولى تتجلى صيغة الأمر الفعلي (اغرس السيف في جبهة الصحراء) مجسدًا الصحراء في صورة مرئية، ويعقبها الصورة الثانية (يجيب العدم) مشخصًا العدم في صورة إنسانية تجيب. ولكن بالرغم من الحسية الواضحة في الصورتين السابقتين إلا أن الصورة الكلية في مجملها تتطلب قدرًا كبيرًا من التأني في فهمها؛ لأنها تتجاوز حدود ألفاظها الظاهرية. ففي بداية الأمر يأمر البطل بغرس السيف في جبهة الصحراء، فينتج عنه استجابة العدم، ومن الواضح أن غرس السيف في جبهة الصحراء– في الأصل– أمر لا يمكن تحققه أو حدوثه، لأنه من المستحيلات، مما يدفعنا إلى القول إن هذه الصورة من الصور مستحيلة التخيل، التي تتطلب ضرورة التأويل للوقوف على معناها العميق، فاستحالة الصورة نابع من قناعة الشاعر نفسه وإيمانه بأن التصالح مع الأعداء أمر غير ممكن حدوثه؛ نظرًا لطبيعتهم الغادرة اللئيمة، مهما أظهروا من طبيعة مسالمة ودودة، فالغدر سلاحهم، ومن ثم وجب علينا القتال وعدم التسليم لمزاعمهم الباطلة ووعودهم الكاذبة، ولذا تجلى الأمر (اغرس السيف) في بداية الصورة الأولى، ليؤكد به عدم الانخداع بأقوالهم والاستمرار في الحرب. ومن هنا تظهر قرينة (الصحراء) كمعادل رمزي لساحة القتال التي شهدت طعنات الفرسان وضرب السيوف والدماء والأشلاء.

وفكرة عدم التصالح مع الأعداء– من وجهة نظر الشاعر– تتسم بالديمومة والاستمرارية؛ لأنه ربط فعل الأمر (اغرس السيف) بالمضارع (يجيب العدم)، واستحالة استجابة العدم تؤدي بالضرورة استمرار غرس السيف. إذن فكرة

المصالحة وعدم التسليم للأعداء فكرة مستحيلة، برهن عليها الشاعر بحجج "تستند إلى أسباب واقعية كالتجربة والعلاقات بين الأشياء، بمعنى أنها وسيلة ربط بين عناصر الواقع"[32] التي حاول الشاعر رصدها وتقديم رؤيته حولها من خلال صور نصه. الأمر الذي تكرر أيضًا في قوله:

ولا تقتسم مع من قتلوك الطعام

وارو قلبك بالدم ..

وارو التراب المقدس

وارو أسلافك الراقدين

إلى أن ترد عليك العظام ! [33]

فهذه الأبيات تشبه إلى حد كبير النص السابق في استحالة حدوثها أو تحقق وقوعها. فالشاعر مازال يقدم مبررات عدم الصلح، "ويدق جرس الخطر لكل مهادنة أو مساومة كانت أمس أو تكون اليوم"[34] أو حتى غدًا في المستقبل، حتى يصل بمتلقيه إلى مرحلة الاقتناع بعدم جدوى تلك المصالحة، الأمر الذي دفعه إلى صوغ خطاب حجاجي، مؤسس على طاقات الصورة الحسية، رغبة في حمل قارئه على الإذعان لرؤيته. ولقد تخيَّر الإطار الحسي لصورته أملًا في تقريب المشهد إلى مستمعه، وتحويله لحدود الرؤية والمشاهدة، فجمع بين مدركات حسية متعددة بصرية لونية وسمعية، ساعده كثيرًا على تكثيف الصورة والإحساس بها. ثم ركز على تكرر فعل الأمر (ارو) ثلاث مرات بالصيغة نفسها، بما يستجلبه من دلالة الالتزام في الفعل، لأن العطش من أقوى الحاجات الإنسانية، ناهيك عن تكرارها، وتعدد من يحتاجها؛ (القلب) بما يرمز إليه من وجدانيات ومشاعر إنسانية، فضلًا عن كونه سببًا لحياة الإنسان، و (التراب المقدس) بدلالته الرمزية عن الوطن وقدسية أراضيه، وأخيرًا مع (الأسلاف الراقدين) بما يعبر عن عظمة أمجاد القادة العرب وتاريخهم الجليل، رابطًا بين استمرار الارتواء ورد العظام، كأنها إنسان يجيب ويرد. ومن الواضح

أن استجابة العظام من الأمور المستحيلة في الحقيقة، التي تدل على بعث الموتى وهو ما ينتفي وقوعه، ليعطي ديمومة للقتال، ومن ثم فالنهي الذي جاء في البيت الأول (لا تقتسم مع من قتلوك الطعام) له دلالة قاطعة على رفض الشاعر لمبدأ الصلح نفسه مع هؤلاء الأعداء؛ لأن اقتسام الطعام يكون مع المقربين، ويحمل في الوقت نفسه قدرًا كبيرًا من الود والعاطفة الإنسانية النبيلة، وهو ما لا يمكن فعله مع الأعداء، ولذا جاء تركيز الشاعر في النموذج السابق على مبدأين أساسيين شكلا قوامًا لحياة الإنسان؛ ألا وهما الطعام والشراب. مستغلًا طاقات البنية الاستعارية في تأكيد هذا الموقف، وتقوية تأثيره على المتلقي، خاصة مع اعتماد الشاعر على بنية لغوية قوية متمثلة في ألفاظ نحو: (التراب المقدس– أسلافك الراقدين– العظام– الدماء) وما تعبر عنه هذه الكلمات من معاني الانتماء والقداسة والتحريم، كل هذا ساعد على تقوية بنية الصورة، وتعميق وقعها على المتلقي.

وتأتي الصور التشبيهية بعد الصور الاستعارية في كثافة الحضور، وقد حاول الشاعر المزج بينهما أغلب الأحيان، حيث نسج من بنية الاستعارة والتشبيه صورًا ذات إيقاعات ممتدة تنمو بنمو النص، لتخلق من النص صورة كلية تعتمد مبدأ التكثيف والعمق؛ رغبة في بلورة معناه وتعميق تأثيره. نحو ما نجد في قوله:

دعني – على مشنقتي – ألثم يدك

ها أنذا أقبل الحبل الذي في عنقي يلتف

فهو يداك .. وهو مجدك الذي يجبرنا أن نعبدك(35)

وقد شكَّل فن المراوغة فنية النص السابق، حيث حمل لنا النص دلالة عكسية تنافي ظاهر ألفاظه، أراد أن يعبر من خلالها بأسلوب يغلب عليه التهكم والسخرية عن رفضه وانتقاده لهذا الواقع الأليم الذي قَبَلَ فيه الشعب الذل والعار، وأعطى مقاليد الأمور لمن يبطش بالأبرياء ويقتل الأحرار. واستهل هذا

المشهد التهكمي بصورة البطل وهو على المشنقة يطلب العفو والتكفير عما أخطأ به في حق هذا القيصر. وهنا تظهر ظلال الصور التشبيهية متلاحمة مع الصور الاستعارية لتصوير هذا المشهد الذي يُقبِّل فيه البطل الحبل (صورة استعارية) وهو يلتف حول عنقه (صورة استعارية) مشبِّهًا إياه – الحبل – تارة بيدي هذا القصر وتارة بمجده. فالحبل هنا اتخذ منه البطل (الشاعر) رمزًا للتسلط والقسوة والعدوانية، ولذا استكمل حدثيه بقوله (الذي يجبرنا أن نعبدك) فالشعب مجبور على هذا المصير، وغير قادر إلا على الانحناء والرضا والخضوع. والذي دعم هذا المعنى تركيز الشاعر على صورة التشبيه المتعدد الذي يوحد فيه الشاعر المشبه (الحبل) في مقابل تعدد صور المشبه به (يدك– مجدك)، مما يؤكد أهميته عند الشاعر، ورغبته في تركيز الانتباه إليه؛ لأنه محور قوة هذا الطاغية، فهو يداه التي تبطش بمن يقول (لا)، وهو ما يحقق له في الوقت ذاته – كما يعتقد ويظن– المجد والشهرة. لكنه مجد زائف لأنه قائم على البطش والعبودية. فأمل دنقل حاول (على لسان سبارتاكوس) أن يكشف شخصية هذا الطاغية، ويوضح مدى بطشه وظلمه للشعب، علّه يستيقظ من هذه الغفلة، ويعيد تقييم الأمور، ويثور على هذا الواقع المهين. وكأنه بهذا العرض يعالج قضية ذات طابع اجتماعي عام تمس الإنسانية كافة، ألا وهي قضية الظلم والعدل، ويحاول من خلال نصه استنهاض الهمم، وتقوية الوعي، وإثارة مشاعر الرفض لكل ما يعترض حرية الإنسان وكرامته. خاصة وهو يقدم للقارئ مثالًا ناطقًا يعد من أقوى أمثلة الصراع بين قوة الحرية والكرامة، وشر الطغيان والجبروت، ألا وهي شخصية الثائر سبارتاكوس، الذي حارب الظلم وانتهت حياته وهو ينادي بحرية الإنسان وكرامته.

ولعل قضية الحرية والكرامة كانت من أهم القضايا التي شغلت ذهن أمل دنقل، وكان يراها من أهم أسس الحياة الإنسانية، ولذا وجدنا أصدائنا في كثير من جنبات قصائده، نحو قوله في قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة:

أيتها العرافة المقدسة

ماذا تفيد الكلمات البائسة؟

قلت لهم ما قلت عن قوافل الغبار

فاتهموا عينيك يا زرقاء بالبوار[36]

استطاع الشاعر في الأبيات السابقة أن يعكس صورة واضحة المعالم لمعاناته، وما يختلج نفسه من انكسار وذلة عقب الهزيمة. ولذا لم يجد قناعًا لحالته أنسب من شخصية زرقاء اليمامة؛ التي رأى فيها صورة صادقة له ولمعاناته، فقد استطاعت رؤية ما لم يستطع قومها رؤيته، ولذا جاءها متسائلًا شاكيًا مرارة الهزيمة، وانكسار نفسه، فتساءل وتساءل ولكن ما من إجابة شافية تريح قلبه. ولعنا ندرك أن جمال النص السابق وسحره يعود إلى دقة نظمه، وترابطه اللفظي، والتحام صوره داخل بنيته الكلية، فالشاعر قد صهر الصورة التشبيهية (قوافل الغبار) في قالب الصور الاستعارية (الكلمات البائسة – فاتهموا عينيك – عينيك بالبوار) وبنى منها جميعًا صورة واحدة كلية تعبر عن حالته. ويبدو أن اختيار الشاعر لصورة التشبيه البليغ على وجه التحديد، رغبته في جعل المشبه هو عين المشبه به، فالغبار الناتج من حركة هذا الجيش المعادي من كثافته تحول لصورة القوافل التي تأتي متتابعة وبكثرة، حتى ليظن السامع اتحادهما وعدم تفاضلهما. ومن ثم نستطيع أن ندرك جمال الصورة التشبيهية التى استطاعت بجمعها بين طرفين مختلفين أن تعبر عن كثافة هذا الجيش وكثرة أعداده، بأبسط الطرق وأيسرها، خاصة مع اعتمادها على عنصرين حسيين ساعدا على وضوح الصورة.

إن قارئ الأبيات السابقة سيلحظ أن دقة البنية التصويرية، وجمال وقعها قد ارتبط ارتباطًا وثيقًا ببنية النص اللغوية، التي ساعدت الصور البيانية على هذا التشكيل الحيوي للنص. فاختيار الشاعر لألفاظ نحو: (المقدسة – البائسة – اتهموا – البوار) يدعم بنية صوره، ويؤكد مغزاها. وفي الوقت ذاته يثبت صحة

دعواه ورؤياه للواقع من حوله، كما رأى هو وتوقع الهزيمة، ورأت هي –زرقاء اليمامة– من قبله وتنبأت، ولكن هيهات تصديقه أو تصديقها. فالشاعر موجوع القلب، مكسور الوجدان من جراء الهزيمة، التي لم تتحملها نفسه، ولم يقبلها عقله. ولذا ظل يعاني ويتألم في شعره إذ يقول:

فجأة :

ثقبتني قشعريرة بين ضلعين

واهتز قلب – كفقاعة –

وانفثأ(37)

تؤكد الصورة الشعرية السابقة براعة الشاعر في تصوير مشاعره، ونقلها للمتلقي في أفضل صورة ممكنة، وذلك بفضل موهبته الشعرية التى تمكنت من نقل إحساسه المعنوي إلى تشكيل مادي محسوس. فالشاعر مازال في دائرة إقناع المتلقي والسامع بوجه عام بعدم التصالح وخطورته، خاصة وأن العدو يبدي خلاف ما يبطن، ويعلن عكس ما يخفي، ولذا قدم المبررات الممكنة كافة، التي تحول دون عقد الصلح مع عدو يتسم بالخيانة والغدر، ولم يراع أي حق من الحقوق الإنسانية، ومستعد للغدر أو القتل إذا سمحت له الفرصة، واقتضت مصالحه ذلك. وهذا المعنى هو ما حاولت الصورة السابقة التعبير عنه، ولكن من خلال صورة درامية يغلب عليها مبدأ القص والحكي؛ فيظهر فيها البطل – التي يمثل من خلالها الشاعر لصورة الشعب– بما يحمله من صفات نبيلة (لم أكن غازيا – لم أكن أتسلل – أو أحوم وراء التخوم – لم أمد يدا لثمار الكروم – لم أطأ أرض بستانهم)، في مقابل صورة العدو الذي يخفي صفات الغدر والخيانة (كان يمشي معي – صافحني – سار قليلًا – في الغضون اختبأ). ولعل تلك المقارنة تكشف بوضوح تام نبل شخصية هذا البطل، وشيمه الرفيعة التي تمنعه من قتلهم، أو التسلل بأرضهم، أو اغتصاب ما ليس له. في مقابل

دناءة شخصية عدوه، الذي خدعه وتودد إليه، وسالمه في ماله وعرضه، وفجأه غدر به بعد أن تأكد من طمأنينة الطرف الآخر له.

ولنا أن نقف على دلالة لفظ (فجأة) بما تحمله من دلالة المفاجأة والسرعة في حدوث الفعل، وانقلاب الأحداث إلى النقيض، فهذا الشخص الذي اعتبره البطل بمنزلة أخ أو صديق كان أول من امتدت يده بالغدر، فاخترقت رصاصته صدر هذا الفارس النبيل، الذي لم يكن يتوقع أن يد الغدر تأتيه من أقرب من اطمأن لهم. ومن هنا تتجلى جمال الصورة التشبيهية، التي تمكنت بفضل دقة أطرافها أن تعبر عن حالة الصدمة التي تعرض لها هذا البطل من جراء الخيانة، فشبه قلبه حينما اخترقته هذه الرصاصة بالفقاعة التي لم يطل بها الحال حتى انفثأت. وهنا تتجلى براعة الشاعر في جمعه بين طرفين مختلفين تمام الاختلاف من حيث الجنس والطبيعة، ولكنهما اتفقا في طبيعة الحركة المهتزة، التي جعل منها الشاعر وجه الشبه المقصود الجامع بين هذين الطرفين. فصورة الفقاعة وحركتها المضطربة وسرعة انفقاعها، تمثل صورة هذا القلب الذي فوجئ برصاصة عدوه الآثمة تقتله، بحيث لم يبق له أية فرصة للنجاة أو الحياة. وعليه فموت البطل تحقق أولًا من صدمة الغدر والخيانة ، قبل أن يتحقق من فعل الرصاصة. وهكذا تمكن الشاعر من استغلال طاقات الصورة البيانية في تقديم موقفه الرافض للواقع والأحداث الجارية من حوله، متخذًا منها أدلة وبراهين تنبه السامعين لحقيقة الأمور كما يراها هو، خاصة إذا تعلق الأمر بكرامة وطنه وعزته.

ونستطيع أن نقول بعد العرض السابق إن الصور الاستعارية قد احتلت في الشعر الدنقلي مكان الصدارة، حتى لتمتزج مع بقية الفنون البيانية الأخرى، كالتشبيه والكناية، فقلما نجد تشبيهًا أو كناية خالية من أوجه استعارية، وكأنها تمثل للشاعر أصل بنية هذا الشعر وأساس تقوية تأثيره. فلقد أدرك أمل دنقل خطورة التصوير الاستعارى خاصة المحسوس منه، وقدرته على رفع المستوى

التخيلي للصورة وتعميق معناها؛ بامتلاكه طاقات التحويل والنقل من المجرد للمحسوس والعكس. فضلًا عن تركيزه على استخدام البنية الفعلية في التركيب النحوي الاستعاري، لقدرتها على منح الصورة كثافة وعمقًا وحركة، تبدو للمتلقي مشهدًا متحركًا ينبض بالحياة والحركة، مما يقوى تأثيره في النفس، وهو ما ينشده الشاعر من وراء نصه، فهو يخاطب عقل المتلقي ووجدانه، لذا ينوع في أساليبه وطرق نظمه رغبة في الوصول بهذا المتلقي إلى مرحلة الإيمان والتصديق والإقناع.

(2- ب)

تعد **الأساليب الإنشائية** من أهم عناصر سبك النص وتعميق دلالته المعنوية، الأمر الذي ظهر بجلاء تام في اعتمد الشاعر عليها بشكل موسع داخل نصوصه؛ لكونها من أهم آليات النص الحجاجية التي تثريه وتقوي بنيته. لذا كثر استخدامه لها ، ونوَّع أقسامها، خدمةً لنصه وتقوية لخطابه.

ولقد ظهر تفاوت ملحوظ في توظيف الشاعر لتلك الأساليب الإنشائية في شعره؛ فتارة يكثر من استخدام أسلوب الاستفهام في نص ما على حساب بقية الأنواع الأخري، وتارة يكثر من الأمر أو النهي أو النداء على حساب الاستفهام، كل هذا مرهون بطبيعة النص والمغزى من ورائه. فالمعنى هو المسيطر على اختيار الأسلوب الإنشائي، والمتحكم في انتقاء الشاعر أدواته.

فإذا نظرنا في قصيدته (كلمات سبارتاكوس الأخيرة) سنلحظ أن الشاعر استخدم صيغة الاستفهام مرة واحدة فقط في قوله (وهل ترى منحتني الوجود كي تسلبني الوجود؟) معتمدًا في بنيتها على حرف الاستفهام (هل) لما يحمله من دلالة التصديق الموجب للكلام. فالشاعر أراد أن يثبت أن وجوده في الحياة أو موته، لم يكن أبدًا بيد هذا القيصر.

وعلى ما يبدو أن الشاعر لم يكثر من استخدام الأساليب الاستفهامية في النص لأنه لم يكن في مجال التساؤل وطرح الأسئلة، بل في مجال تقرير صورة

واقعه المأساوي الذي يعيشه هذا البطل وإثبات خزيه، مع تجبر الحاكم وبطشه، وحالة الهوان التي يحياها الشعب. ولذا نراه يخاطب وينادي ويأمر وينهي أملًا في تحسين صورة هذا الواقع. الأمر الذي اختلف تمامًا في بنية قصيدة (البكاء بين يدى زرقاء اليمامة) حيث كثرت الصيغ الاستفهامية في القصيدة بشكل ملحوظ، على نحو يخالف القصيدة السابقة. ولكن الأمر اللافت أن بعض هذه الصيغ لم تأت بصيغ استفهامية قياسية، بل عدل عن الصيغة الاستفهامية الصريحة إلى أسلوب خبري يؤمئ بدلالة الاستفهام، أو بمعنى أدق خبري لفظًا إنشائي معنى، وذلك في خمسة مواضع بصيغتين؛ هما: (أسأل يا زرقاء) في موضعين، و (أسائل) في ثلاثة مواضع، مخالفًا بهاتين الصيغتين بقية صيغ الاستفهام في النص[38] مما يؤكد قصدية الشاعر في طرح تساؤلاته السابقة على هذا النحو، الذي يعطي للمستمع شعورًا بكون هذه التساؤلات تقرر حقائق واقعية يراها الشاعر، ويشعر بها، وتؤثر في وجدانه كما يتضح في قوله:

أسأل يا زرقاء

عن فمك الياقوت ... عن نبوءة العذراء

عن ساعدي المقطوع ... وهو ما يزال ممسكًا

بالراية المنكسة

عن صور الأطفال في الخوذات ... ملقاة على الصحراء

عن جاري الذي يهم بارتشاف الماء

فيثقب الرصاص رأسه في لحظة الملامة

عن الفم المحشو بالرمال والدماء

أسأل يا زرقاء

عن وقفتي العزلاء بين السيف والجدار

عن صرخة المرأة بين السبي والفرار[39]

كل هذه العناصر التي طرحها الشاعر في نصه السابق تعبر عن حالة هذا الجندي الذي يشعر بعار الهزيمة ومرارة النكسة، ولا يملك من أمره شيئًا سوى العذاب بصورها، التي أحاطت به في كل مكان. إذن هو يقرر الحقائق، وينقل للمستمع صورة الواقع من حوله في خطاب خبري، ولكنه أراد أن يستحوذ على تركيز المتلقي وانفعاله بالنص فقدمها في بنية لفظية توحي بالاستفهام، وكأنه يلقي تساؤلًا وينتظر من الزرقاء الإجابة. هذا التساؤل الذي يطرحه بالرغم من قناعته بعدم جدواه ؛ لعدم تلقي أية إجابة له، إلا أنه طرحه رغبة لدفع قارئه إلى تأمله، والتفكر فيه، وإثارة ذهنه، للنظر إلى الواقع الحقيقي من حوله. الأمر الذي ظهر على نحو مماثل في استخدام الشاعر لصيغة (أسائل)، حيث يقول:

أسائل الصمت الذي يخنقني

ما للجمال مشبها وئيدا؟

أجندلا يحملن أم حديدا؟

فمن ترى يصدقني؟

أسائل الركع والسجودا

أسائل القيودا

ما للجمال مشيها وئيدا؟

ما للجمال مشيها وئيدا؟[40]

ونلمس هنا استخدام الشاعر لفعل (أسائل) بدلًا من (أسأل) كما ظهر في النص السابق، بما يحمله – هذا الأول – من دلالة المبالغة والإطالة في الحدث، بالإضافة إلى رغبة الشاعر في مشاركة المتلقي للنص. فالشاعر في النص السابق أراد أن يكشف معاناة الشعب بعد النكسة إثر الخيانة، معتمدًا في ذلك على تضمين قصة الملكة الزباء التى تعرضت للخيانة من أقرب الأقربين، فانتهى بها الحال إلى الهزيمة. فأمل دنقل في قمة إحساسه بالحزن واليأس،

لدرجة امتلكت قلبه ووجدانه، وجعلته ينظر للأشياء من حوله بعين منكسرة، وقلب محطم. فالهزيمة كانت مفجعة للنفوس، التي لم تمتلك القدرة على مواجهتها، وكذا العقول التي لم تستطع تقبلها. ومن ثم اعتمد –كما في المثال الأول– على الأسلوب الخبري، ودلالته التقريرية؛ لإثبات حالة الخداع التي تعرض لها الشعب، وتكبد من نتائجها هزيمة منكرة، كما خُدِعت –من قبل– الملكة الزباء وهزمت.

وهكذا نرى أن استخدام الشاعر لصيغه الاستفهامية سواء أكانت مباشرة أم غير مباشرة، قصد بها التعبير عن شعوره المتواصل بالعجز والضياع تجاه موقف لا يستطيع تحمله، فإذا به يطرح تساؤلات شتى، تنم عن تعجبه من حدوثها، وحيرته وحسرته على ما آلت إليه الأمور، وحالة هذا الشعب المخان الذي تحمل عار هزيمة لم يكن له يد بها.

ويمثل الاستفهام في قصيدة (لا تصالح) أداة من أقوى الأدوات الحجاجية، التي اعتمد عليها الشاعر لتبرير موقفه الرافض للصالح. فقد جاء في المرتبة التالية للنهي من حيث كثافة الحضور، مما ينم عن دوره القوي في النص، الذي تشكلت بنيته الاستفهامية من أربعة أدوات، هي بالترتيب من حيث كثافة الحضور: كيف[41]، والهمزة[42]، وهل[43]، وما[44]. وجميعها صيغ استفهامية قياسية، نفهم من ورائها قصدية الشاعر في استخدام الاستفهام الصريح، الذي يسعى من وراء صيغه المختلفة، وأدواته المتعددة إثارة أذهان المتلقين إلى خطورة الصلح مع عدو لا يحترم أية معاهدات؛ لغدره وخيانته. لذا أكثر من التساؤل (بكيف) بما تحمله من دلالة التعجب والاستنكار والتوبيخ من القيام بعقد مصالحة، لا تجلب إلا العار والمذلة. أما (الهمزة) فهي تستخدم أساسًا للاستفهام عن حقيقة معينة، تكون إجابتها إما بنعم أو لا. ومن ثم فتساؤلات الشاعر لابد لها من إجابة عند المتلقي، الذي يتحتم عليه تبعًا لطبيعة الأسئلة المصاغة بالهمزة الإجابة (بلا) تحديدًا، خاصة أن صياغة هذه الأسئلة يحمل

قدرًا كبيرًا من العاطفة الوجدانية الإنسانية، التي تثير في نفس المتلقي قيم العزة والإباء والانتماء. الأمر الذي تكرر مع الاستفهام (بهل)، الذي جاء في ثلاثة مواضع لا تحتمل الريب بصحتها؛ **الأولى** إمكانية الرؤية بجوهرتين مكان العينين. **والثانية** تحويل الدماء إلى ماء. **والثالثة** أن يد العدو لا تتساوى مع يد أخيك. وهكذا حاول الشاعر من خلال تعدد صيغه الاستفهامية مخاطبة عقل المتلقي وإقناعه بموقفه تجاه الصلح مع عدو لا يؤتمن، لذا رفضه رفضًا مطلقًا، متوقعًا في نهاية الأمر اتخاذ المتلقي موقف الشاعر نفسه، ورفضه مبدأ المصالحة. فالقصيدة "تنطلق من رؤية واضحة، ومكتملة للعالم، مؤسسة على نزعة إنسانية فوق فلسفية تسندها رؤية فنية واحدة، ويقود تحققها موضوع واحد، وإن تعددت تجلياته وتنوعت"[45] هو الحس الوطني.

إذن من خلال العرض السابق نرى أن الشاعر استطاع الاستفادة من طاقات الأسلوب الإنشائي الاستفهامي، حسب طبيعة كل قصيدة، والفكرة التى يقدمها من خلال نصه، فالمعنى هو سيد الموقف الذي يسمح بكثافة عنصر ما دون بقية العناصر الأخرى، كما اتضح في القصائد السابقة، التي تنوعت أساليبها الاستفهامية وتلونت حسب رؤية الشاعر، وموقفه الذي يعبر عنه من خلال النص. ولذا رأينا انحصارها في (كلمات سبارتاكوس الأخيرة)، في مقابل كثافة حضورها في القصيدتين الأخيرتين. الأمر الذي يعكس في نهاية الأمر شخصية هذا الشاعر ودقة رؤيته لما حوله، وقدرته على قراءة معطيات الواقع بشكل صحيح، يدفع المتلقي إلى المشاركة والتأثر بالنص المطروح، الذي يمس في المقام الأول حياته وواقعه المعاش.

أما بالنسبة لبقية الأساليب الإنشائية؛ الأمر والنداء والنهي، فكانت لهم الصدارة في، (كلمات سبارتاكوس الأخير)، فكان اعتماد الشاعر عليهم أعظم من اعتماده على الاستفهام. فبالنسبة لصيغة الأمر فنرى دورانها في فلك أفعال ثابتة متكررة، هي: (علموه الانحناء) ست مرات، و(لترفعوا) ثلاث مرات،

و(قبلوا) ثلاث مرات، بما تحمله هذه الأفعال داخل النص من دلالة "السخرية والمرارة ولذة التمرد، وداعية على التحديد إلى عكس قولها المباشر"[46]، وهو ما يناسب الجو العام للنص؛ حيث يوجه البطل نداءه الأخير للشعب كي يرفعوا هاماتهم، ويواجهوا مصيرهم بشجاعة وكرامة، مفتخرين بكونهم أحرارًا.

أما النداء فجاء أغلبه موجهًا من البطل للقيصر، بواقع أربع مرات، هي: (يا قيصر – يا قاتلي – يا سيد الشواهد البيضاء – يا قيصر الصقيع)، وثلاث مرات موجهًا إلى الشعب القابل بالذل بصيغة (يا إخوتي)، التي نلمس فيها قدرًا كبيرًا من اللين والعطف والشفقة على حالهم وسوء مصيرهم، واشتراكه معهم بوجه أو بآخر. في مقابل ندائه للقصير، الذي نشعر فيه بمدى ظلمه وبطشه وتجبره، وافتقاده للمشاعر الإنسانية النبيلة كافة، كما نرى تحديدًا في قوله: (يا سيد الشواهد البيضاء– يا قيصر الصقيع). فنداء الشاعر ينم عن ألمه وحسرته من ظلم هذا القيصر، ويحمل في الوقت ذاته أمنيته الأخيرة في استفاقة الشعب ورفع هاماتهم.

ويأتي في مقابل الأمر صيغة النهي، بما تحمله من دلالة الكف وترك الفعل، وقد تكررت خمس مرات، ثلاثة منها موجه إلى الشعب (لا تخجلوا – لا تحلموا – لا تحلموا) بدلالة التوبيخ والحسرة من سوء أوضاعهم، والباقي وجه إلى القيصر بصيغة (لا تقطع)، في محاولة من الشاعر لرسم صورة لمصير هذا الظالم ونهايته المقدرة، عله يتراجع عن بطشه بالأبرياء.

إذن فبمتابعة العرض السابق سنلحظ أن الشاعر حاول من خلاله أن يبث رؤياه وموقفه تجاه قضية الظلم والتجبر، وضرورة مواجهته والوقوف بصدده، ولو تكلف الأمر حياة الإنسان، فعزة الإنسان وحريته هما سر وجوده الإنساني، متخذًا من قصة سبارتاكوس ومناداته بالحرية والكرامة موقفًا إنسانيًا عامًا، حاول نقله للمتلقي وإشراكه فيه ببث شحنات عاطفية عدة بأساليب مختلفة، للوصول به إلى الإحساس الفعلي بهذا الوضع المأساوي، الذي يعيشه هؤلاء الراضخون،

ومن ثم النفور منه والسعى إلى نقيضه. وبهذا يكون الشاعر قد حقق ما يسعى إليه من وراء نصه، من تأثير فعال في المتلقي.

ويعد النداء من الظواهر الإنشائية اللافتة في قصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، حيث اتخذ منه الشاعر منطلقًا للتعبير عن حزنه ويأسه. فكما سبق أن أشرنا أنه اتخذ من شخصية زرقاء اليمامة معادلًا موضوعيًا لحالته، متقمصًا شخصية محارب نجا من الحرب، وإذا به يتوجه إلى الزرقاء بعدد من الأسئلة المتكررة، التي تكشف في حقيقة الأمر الخيانة التى تعرض لها الشعب، وأحداث الانكسار وأسباب الهزيمة. وهنا يتجلى دور النداء، الذي يعبر عن استنكاره لأحداث الواقع، ورفضه هزيمة نتجت من الخيانة. ولقد انقسم النداء في النص إلى قسمين: الأول منها تكرر خمس مرات بصيغة (أيتها العرافة المقدسة – أيتها النبية المقدسة) مما نلمس معه طهر هذه الشخصية ونبلها وقداستها. فالشاعر قد أضفى هذه الصفات على صورة الزرقاء ليجعل منها مثالًا حيًا للتعظيم والتوقير، ومن ثم صدق القول والنزاهة، ولذا ارتبطت مناداته لها بهاتين الصيغتين السابقتين بصيغة فعل الأمر (تكلمي)، الذى يرجو من ورائه أن تتكلم، وتخبر الناس بما تراه عيناها لمستقبل نهايته مريرة. الأمر الذي ينعكس بشكل مواز على شخصية الشاعر وحديثه، الذي حاول من خلاله أن ينبه العقول والأذهان إلى هذه النهاية المشينة، ولكن لم يجد من يستمع إليه أو يصدقه.

أما القسم الآخر من النداء فجاء خمس مرات بصيغة واحدة مكررة، هي: (يا زرقاء)، نلمس معها تركيز الشاعر على عينيها على وجه الخصوص– فمما هو معلوم أن حدة عيني الزرقاء هي أهم ما تميزت به، وعن طريقها تمكنت من رصد الأعداء ورؤيتهم، وحينما أبلغت قومها قوبلت بالتكذيب والاستهزاء، ولذا انقلبت أمورهم إلى الهزيمة، وآل مآلها إلى العمى.

وعلى ما يبدو أن هذه الفكرة كانت محور اهتمام الشاعر، لذا ارتبط نداؤه (يا زرقاء) في ثلاثة مواضع بالحديث عن الوحدة والعمى، هي:

ها أنت يا زرقاء

وحيدة عمياء

وقوله:

أنت يا زرقاء

وحيدة عمياء

وحيدة عمياء[47]

وكأن ثنائية الوحدة والعمى هما ما يشكلان حالة الشعب في زمنه. فحالة الزرقاء في وحدتها وعماها تمثل حالة الشعب في ألمه عقب النكسة، فكلاهما كان رهين الألم والعذاب.

ويعقب النداء في كثافة الحضور أسلوب الأمر، الذي ارتبط حضوره بحديثه للزرقاء وندائه لها، بصيغة (تكملي) ، الذي تكرر نحو ست مرات على النحو نفسه، بطريقة توحي برغبته الدفينة، وأمانيه العميقة في تكلم الزرقاء وحديثها، الذي سيكشف صحة رأى الشاعر، ويؤكد صدق رؤياه، الأمر الذى سيخفف من معاناته وعذابه المستمر. ولذا ألح على استخدام صيغة النهي بصيغتين هما: (لا تغمضي عينيك)، (ولا تسكتي).

أما قصيدة (لا تصالح) فقد اختلفت بنيتها الإنشائية عما سبقها من نصوص، فقد تشكلت ملامحها المحورية من بنية النهي الذي حاز النصيب الأكبر في كثافة الحضور والتكرار، على حساب أسلوب الأمر

الذي لم يظهر سوى في خمسة مواضع داخل النص[48]، والنداء الذي لم يشهد النص حضورًا له.

ولقد تكرر النهي في النص حوالي ثلاثة وعشرين مرة، منها عشرون مرة بصيغة (لا تصالح)، جعل منها الشاعر مفتتحًا لمقاطعه وحديثه، مقدمًا في كل

مقطع مبرراته المختلفة التي تحول دون عقد الصلح، التي راعى فيها التنوع والاختلاف، حرصًا منه في الوصول بمستمعيه لمرحلة الإقناع بعدم جدوى المصالحة، التي لم يكن ليصل إليها لولا مقدرته الفنية، وبراعته الشعرية في اختيار بنية لغوية محكمة قادرة على نقل إحساسه وشعوره إبان هذه المصالحة. فصيغة (لا تصالح) قد امتلكت طاقات تعبيرية دلالية جمة؛ فلا الناهية تفيد الكف عن القيام بالفعل، وهي تحمل في الوقت ذاته دلالة النهي والطلب. فهو يرفض مبدأ الصلح في مطلقه، ولا يقبله، لا حاليًا، ولا مستقبلًا، لما تحمله تلك الصيغة من دلالة استمرارية حدوث الفعل. ومن ثم فتكراره للصيغة نفسها على هذا النحو بطول النص يحمل دلالة قاطعة على أن الصلح مع العدو مذلة وإهانة، وليست من قبيل التشريف ولا التكريم، لذا استمر في تكرارها، وجعلها عنوانًا لنصه، لتكون بمثابة إعلان صريح عن موقفه الرافض، الذي سعى بالسبل كافة لتوصيله للمتلقي، ودفعه لتبنيه. ولم يقتصر النهي في النص على الصيغة السابقة فحسب، بل ظهر في صور أخرى، نحو: (لا تتوخ الهرب)، و(فلا تبصر الدم في كل كف)، و (لا تقتسم مع من قتلوك الطعام) بما تعكسه هذه الصيغ من دلالة التوبيخ والتحذير من عقد الصلح مع هؤلاء الأعداء.

وهكذا استفاد الشاعر ببراعة من الطاقات الحجاجية للأسلوب الإنشائي في بنية نصه، وتوضيح رؤيته. فلم يسر في نصوصه على أسلوب واحد، ونمط محدد، بل تميز كل خطاب بأسلوب مميز، يتفق ومضمونه الكلي. لذا رأينا صيغة الأمر تغلب في خطاب سبارتاكوس، في مقابل النداء في قصيدة الزرقاء، والنهي القاطع فى (لاتصالح). الأمر الذي يتفق تمامًا وبنية كل نص، ومحورية أفكاره، التي يسعى من ورائها الشاعر إلى تقديم رؤياه وأفكاره بطرق عدة، انتقى بفضلها أساليب إنشائية متباينة، تحقق له قوة التأثير. وبالرغم من اختلاف بنى هذه النصوص، إلا أنها مجموعة في مجملها تحت مظلة واحدة،

ألا وهي التأثير في المتلقي وإشراكه في النص، بشكل يعمق إحساسه بالشاعر ومعاناته.

(2-جـ)

إن المتتبع لقصائد الشعر الدنقلي سيلاحظ أنه قد اتسم بميزتين جوهريتين هما: **البنية الرمزية واستحضار التراث**. وكثافة توظيف الشاعر لهاتين السمتين يعكس وعيه لدورهما الحجاجي في إقناع المتلقي، فهو يضعه على "حافة نوع خاص من التوتر يمكن أن نطلق عليه توتر التذكر، فلا يستطيع أن يمضي في تلقيه للنص دون أن يستحضر تداعيات نظيره في المستوى المستثار، ودون أن يقارن بشكل دائم بين ما يؤديه كل من الطرفين"[49] خاصة مع ترسخ صور التراث، وشخصياته في نفسه، ومن ثم يكون تصديقه للنص المطروح وقبوله أسهل تمثلًا. ضف إلى هذا إيمان الشاعر نفسه بقيمة هذا التراث العربي، وضرورة تعريف المتلقي به، وتربية حسه القومي بدور تلك الشخصيات العظيمة، التي أثرت في تاريخ شعوبها. وبناء عليه أكثر من توظيفه لها؛ أملًا أن يكون شعره أقرب إلى وجدان المتلقي، وأمسَّ لقلبه.

ولقد اتسم استحضار التراث عند الشاعر بأبعاد دلالية عدة، فلم يقتصر اعتماده على توظيف الشخصيات والأحداث التاريخية فحسب، بل تعدى ذلك إلى نصوص القرآن الكريم[50]، الذي يعد أصلًا في التشريع والتأثير، ولذا نراه أحيانًا يستعير ألفاظه، وأحيانًا أخرى يتوسع لتشمل نصوصه، جملة من جمله، أو آية كاملة حسب مقتضى الخطاب.

ولقد جاء توظيفه لشخصياته التراثية في نصوصه الشعرية مقسمًا إلى نوعين:

الأول: توظيف جزئي داخل النص، حيث يضم النص غير شخصية تراثية معًا؛ رغبة من الشاعر في تدعيم فكرته، وتقوية تأثير نصه.

الأخير: توظيف كلي، بمعنى أن الشاعر يعتمد على شخصية ما، ويتخذ منها لسانًا ناطقًا لما يريد قوله، فيختفي الشاعر وراء قناع البطل الذي يعبر بدوره

عن آلام الشاعر ومواجعه. والناظر في القصائد الثلاث السابقة سيرى سيطرة التوظيف الكلي للشخصيات عليها. ولكن الأمر اللافت أن الشاعر بالرغم من اعتماده على أسطورة سبارتاكوس محرر العبيد، وقصة كليب وجساس بكونهما قصصًا أساسية لنصه، مثلت جوهر الخطاب الشعري، إلا إنه قد وظَّف أسماء غيرهم من الأبطال في نصوصه، بوصفهم أدوات مساعدة على تقوية نصه وتكثيف معناه. وفي الوقت ذاته كانت وسيلة تأكيدية لإقناع المتلقي والتأثير فيه. ففي قصيدة سبارتاكوس ظهرت لنا أسطورة (سيزيف) رمز العذاب الأبدي، إذ يقول:

"سيزيف" لم تعد على أكتافه الصخرة
يحملها الذين يولدون في مخادع الرقيق
والبحر.. كالصحراء.. لا يروي العطش
لأن من يقول "لا" لا يرتوي إلا من الدموع![51]

وكذلك اسم القائد العسكري (هانيبال)، الذي يربطه بشكل رئيس بصه، حيث يقول:

وإن رأيتم في الطريق (هانيبال)
فأخبروه أنني انتظرته مدى على أبواب "روما" المجهده
وانتظرت شيوخ روما –تحت قوس النصر– قاهر الأبطال[52]

فالشاعر تمكن بفضل تقنية القناع من استدعاء شخصياته التاريخية والتراثية بكل ما تحمله من دلالات معنوية، وجعلها "تتحدث بلسان عصرها وزمانها، فإذا بحديثها الذي يمكن أن يكون قائمًا على استدعاء عالمها معها، يكشف من خلال المفارقة القائمة التباين عن فداحة الواقع المعاصر"[53]. فحضور تلك الشخصيات ذات الملامح الإيجابية وتوظيفها داخل نص يحمل مضمونه دلالة الضد لهذه الشخصيات، يستطيع ببساطة تعرية الواقع، وكشف سوء أوضاعه، فالنقيض يكشف نقيضه.

وفي قصيدة (زرقاء اليمامة) ظهرت شخصية عنترة ممثلًا صورة المحارب الذي نجا من الحرب، والملكة الزباء التى تعرضت للخيانة والغدر. كل هذه الشخصيات اشتركت في معاناته ومثلتها بصدق، ولاقت المصير نفسه. الأمر الذي يعكس براعة الشاعر في انتقاء شخصياته، الذي لم يأت عبثًا، بل كان بدقة شديدة، ووعي تام بطبيعة تلك الشخصيات المماثلة لحالته، والكاشفة بصدق عن صورة أحداث الواقع. والقادرة في الوقت ذاته من "حشد عدد كبير من الدلالات التي تبدو متعارضة لكن يوجد بينها حالة رثائية للذات والعالم على حد سواء"[54]، ولذا اتسم توظيفه لتلك الشخصيات داخل نصوصه بالعمق والتكثيف؛ لأنه لم يستخدمها استخدامًا عاديًا كما وردت في بعض نصوص التراث القديم، بل قدمها بشكل جديد يتفق وطبيعة عصره وظروف مجتمعه. فقد لوَّن هذه الشخصيات بألوان عصرية، حتى تتمكن من التعبير عن آرائه العصرية، وهى ما تزال برونق التراث وقوته.

أما قصيدة (لا تصالح) فقد ظهر فيها توظيف شخصيات (حرب البسوس)، متخذًا من هذه القصة مثالًا ناطقًا عن واقعه العربي آنذاك، فاتخذ من شخصيات هذه القصة – مثل كليب واليمامة وجساس – أقنعة يتحدث من ورائها عن وصاياه في الثأر، والدفاع عن الوطن. فالشخصيات السابقة مثلت بوضوح القيم التي آمن بها الشاعر، ورأى فيها صورة للإنسان الحر، الذي يأبى الذل والمهانة، ويتحمل الصعاب والمشاق مهما بلغت، سعيًا وراء عزته وكرامته.

(2- د)

وتعد **المفارقة** من أقوى الأساليب الحجاجية البلاغية، التي تكشف عن براعة الشاعر وتمكنه؛ لحاجتها إلى كد ذهن، وتأمل كثير، للوقوف على صيغة مناسبة، قادرة على حمل دلالة المعنى الظاهري والمعنى الخفي في الوقت نفسه. لذا ظهرت في شعر بعض الشعراء دون بعضهم الآخر، حسب تمكنهم في العربية، وتبحرهم في علومها المختلفة، لدرجة تسمح لهم بتعميق دلالة

نصوصهم، وتكثيف معناها من خلال صياغة أسلوب بلاغي يحمل دلالتين معنويتين متعارضتين؛ أحدهما مباشر، يُدرك من القراءة الأولى للنص. والآخر غير مباشر، يدرك بعد تعمق قراءة النص، وتأمل معناه، وهو المبتغى من الشاعر في حقيقة الأمر.

و لقد أدرك أمل دنقل بلاغة هذا الفن، ودوره الملحوظ في تعميق دلالة النص وإثراء معانيه، ولذا توسع في توظيفها داخل نصوصه الشعرية[55]، فأصبحت من السمات المائزة للشعر الدنقلى، التى فتحت له آفاقًا أوسع للدلالة المعنوية، والتأويل النصي، لاعتمادها على الجانب العقلي أكثر من الجانب العاطفي والوجداني. ومن ثم برع فيها الشاعر وتفنن في صورها، رغبة منه في تقديم صورة شعرية جديدة، ذات بنية مميزة، كثيفة وعميقة، تعبر عن رؤيته ومعتقداته. الأمر الذي ظهر بوضوح في قصائده الثلاث، التي تميزت بنيتها بحضور لافت لفن المفارقة، استفاد منها الشاعر في عرض صورة حقيقية للواقع المتسم بتعدد الاحتمالات، والجمع بين المتناقضات. كما نرى في قصيدة (كلمات سبارتاكوس الأخيرة) التي قدم فيها صورة ساخرة لواقعه الإنساني، عبر تقديم عدد من اللوحات التصويرية لطبيعة الحياة الاجتماعية آنذاك، والتى تنعكس بشكل مباشر على واقعة المعيشي، الذي طغى فيه الظلم، وقَبِل فيه الإنسان بالذل. ولنبدأ مع اللوحة الأولى التي يقول فيها:

يا إخوتي الذين يعبرن في الميدان مطرقين
منحدرين في نهاية المساء
في شارع الإسكندر الأكبر
لا تخجلوا ولترفعوا عيونكم إلى
لأنكم معلقون جانبي ... على مشانق القيصر
لربما ... إذا التقت عيونكم بالموت في عيني
يبتسم الفناء داخلي .. لأنكم رفعتم رأسكم .. مره ! [56]

متأمل النص السابق سيلحظ أن الشاعر اعتمد على عدد من المفارقات، التي تعبر عن حالة الذل والانكسار التي يعاني منها الشعب، فهو مشفق عليهم لقبولهم هذا الوضع المخزي. ولذا نراه – بداية – يخاطبهم بعدم الخجل، ورفع رؤوسهم، ورؤيته أثناء عبورهم الطرقات، لربما إذا نظروا إليه، تتحرك أنفسهم، وتشعر بمدى خزى حياتهم، ويستفيقوا مما هم فيه. ثم ما يلبث أن يخالف هذه الصورة بقوله (لأنكم معلقون جانبي على مشانق القيصر) بما تحمله هذه العبارة من دلالة الحث على التغيير، والثورة على الظلم، لأن الحال سوف ينتهي بهم إلى صورته نفسها (الشنق على الأسوار). فخضوعهم وقبولهم الذل نهايته الموت، الذي كان مصيره بسبب مناداته بالحرية والكرامة، فالنهاية واحدة ولكن الحياة اختلفت؛ فشتان ما بين حياة الحرية والكرامة، وحياة الخزي والذل.

ثم يعود مرة أخرى بمطالبتهم بالنظر إليه (لربما إذا التقت عيونكم بالموت في عيني، يبتسم الفناء داخلي لأنكم رفعتم رأسكم مرة) وصياغة الشاعر لهذه الصورة المستحيلة نلمس معها مدى تخاذل الشعب، وعدم رغبتهم في التغيير، وقبولهم الوضع الراهن الذليل، وهو ما عبرت عنه جملة (لربما مرة) على سبيل التهكم والسخرية، فهو يتمنى حدوث الثورة، واستفاقة الشعب، ولكن استقراء الواقع من حوله لا يبشر بحدوث أي تغيير.

ويستمر الشاعر –في لوحته الثانية– في رصد معاناة هذا الشعب الذي رضا بالذلة والاستكانة في مقابل الحفاظ على حياتهم، حيث دلل تكرار قوله (فعلموه الانحناء) على أن الانحناء هو السبيل الوحيد للنجاة، وهنا تظهر دقة المفارقة؛ فالانحناء كما هو معلوم رمز للخضوع والاستسلام، وأيضا قبول بالذل والهوان، ومع ذلك جعل منه الشاعر معادلًا موضوعيًا يمثل الحياة لهذا الشعب؛ استهزاءً من صورة هذا المجتمع الذي تشكل رغبته في الحياة أسمى غاياته، حتى ولو تكلف هذا الأمر كرامته وعزته في المقابل. وهو ما أكده بعد ذلك بقوله:

والودعاء الطيبون

هم الذين يرثون الأرض في نهاية المدى
لأنهم لا يشنقون
فعلموه الانحناء[57]

فالطيبون هم من يكتب لهم النجاة، وتطول أعمارهم؛ لقبولهم كل ما يُلْقَى إليهم؛ ولذا وجب عليهم الانحناء، لأنه يمثل المقابل المادي لحياتهم. فالشاعر أراد استفاقة هذا الشعب، واستعادة وعيه من خلال فضح صورة الواقع، وزيف حقائقه، مما يستدعي بالضرورة صراعًا بين الظلم والعدل، الذي لابد أن يكون المنتصر فيه العدل –بما يحمله من حرية وكرامة– في نهاية الأمر.

ويطالعنا الشاعر في لوحته الأخيرة من نصه بصورة تهكمية ساخرة للبطل، وهو يطلب السماح والغفران، عما ارتكبه من معاصي وأخطاء في حق هذا القيصر العظيم، مقدمًا له جمجمته كأسًا يشرب منه، يمثل وثيقة غفرانه. فالشاعر أراد أن يرسم صورة واضحة لشخصية هذا الطاغية، الذي يتخذ من جماجم أعدائه كؤوسًا يشرب فيها، مما يعكس مدى بطشه ووحشيته، وعدم اتسامه بأية أخلاق إنسانية، تردعه عن أفعاله الوحشية الظالمة التي يمارسها ضد أخية الإنسان. وهذه الأفعال لم تقف عند حدود الإنسانية فحسب، بل تعدتها إلى الطبيعة، ليوسع– الشاعر– بهذا دائرة ظلم هذا الطاغية لتشمل الطبيعة بعناصرها المختلفة، التي لم تسلم من بطشه كما نرى في قوله:

لكني ... أوصيك إن تشأ شنق الجميع
أن ترحم الشجر
لا تقطع الجذوع كي تنصبها مشانقا
لا تقطع الجذوع
فربما يأتي الربيع
والعام عام جوع
فلم تشم في الفروع .. نكهة الثمر

وربما يمر في بلادنا الصيف الخطر
فتقطع الصحراء باحثا عن الظلال
فلا ترى سوى الهجير والرمال .. والهجير والرمال
والظمأ الناري في الضلوع
يا سيد الشواهد البيضاء في الدجى
يا قيصر الصقيع[58]

ولقد صُبَّت تلك اللوحات الثلاثة في معادلة تصويرية واحدة ضمت ثلاثة أطراف؛ الطرف الأول(الربيع) الوارد ذكره في النص مرة واحدة، وبصيغة احتمالية، عبرت عن صورة الحياة التي يتمناها الشاعر لشعبه ووطنه. والثاني (الشتاء) العاكس لشخصية هذا القيصر المجرد من المشاعر الإنسانية كافة. والثالث (الصيف) الذي يمثل صورة المصير النهائي الذي ينتظر القيصر نتاج أفعاله، علّه يتعظ ويدرك أن دائرة الظلم مهما طالت سوف تنتهي إلى هلاك وفناء. فالبعد الحجاجي إذن قد "لا يكون حاضرًا بشكل مباشر في كل أنماط الخطاب، بل قد يتخذ منحى غير مباشر، وهذا ما يجعل محاولة الإقناع هي بدورها غير مباشرة، وغير معلن عنها، غير أنه يمكن استنباطها من كيفية توظيف الخطاب لألفاظه وتراكيبه"[59]. وهو ما حاول الشاعر تطبيقه في لوحته السابقة، التي حاول فيها تقديم صورة للحياة التي يتمناها بعيدًا عن قبح صورة الواقع الذي يعيشه.

الأمر الذي تكرر في قصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، حيث استطاع الشاعر من خلال نصه أن يكشف تاريخًا طويلًا من القمع والذل، الذي عانى منه الإنسان منذ عقود مبكرة، انعكست على أوضاعه الاجتماعية والاقتصادية، وانتهت به إلى التبعية والعبودية. إذ يقول:

قيل لى اخرس
فخرست .. وعميت .. وائتممت بالخصيان

ظلت في عبيد " عبس " أحرس القطعان
أجتز صوفها
أرد نوقها
أنام في حظائر النسيان
طعامي: الكسرة .. والماء .. وبعض الثمرات اليابسة
وها أنا في ساعة الطعان
ساعة أن تخاذل الكماة والرماة والفرسان
دعيت للميدان
أنا الذي ما ذقت لحم الضأن
أنا الذي لا حول لي أو شأن
أنا الذي أقصيت عن مجالس الفتيان
أدعى إلى الموت ولم أدع إلى المجالسة(60)

فالشاعر قد اتخذ من شخصية (عنترة) لسانًا كاشفًا عن مدى تدهور الأحوال المعيشية من حوله. فالبطل يعبر بحزن عميق عن حالته، وقد أنكرته عشيرته، وذاق طعم المهانة، وهو من الأشراف. وحينما اشتدت الأمور وضاقت الأحوال، تذكرته قبيلته وتمت دعوته مرة أخرى، ولكن هذه المرة ليقابل أهوال المعركة، لا ليذوق رفاهية الحياة. الأمر الذى انعكس على صورة الشاعر ممثلًا الشعب، فقد رضى بالقليل في حياته، وتم اقصاؤه من مجالس الإدارة والحكم، ولم يعتد بآرائه أو أقواله، ولكن حينما تغيرت الظروف تم الاستعانة به مرة أخرى، ولكن هذه المرة ليشارك في معركة لم يكن له يد بها ولا قوة، سوى تحمل عار هزيمة لم يكن مستعدًا لها. "فالشاعر يتوسل بشخصية عنترة بن شداد في تناقضها الوجودي الذي قامت عليه (الفارس والعبد) والذي استثمرته سيرته الشعبية استثمارًا جعل منه شخصية شعبية أكثر من كونها شخصية تاريخية. ويبدو الشاعر يعتمد المرجع الشعبي وحده لأنه القادر على كسر حدود النص لمفاجأة

سياقه الخارجي التاريخي والاجتماعي بمعادلها المؤول له"[61]. وهو ما يفسر اعتماد الشاعر على أسلوب المفارقة، الذي دلَّل من خلاله على استبداد السلطة في مقابل قهر الشعب. الأمر الذي تكرر على نحو لافت في قصيدة (لا تصالح) التي أعلن فيها صراحة موقفه الرافض للصلح، مهما كانت المبررات، إذ يقول:

هل يصير دمي– بين عينيك ماء؟

أتنسى ردائي الملطخ

تلبس فوق دمائي ثيابا مطرزة بالقصب؟

إنها الحرب[62]

فالشاعر في النص السابق يقدم عددًا من الصور الضدية التي تؤكد معنى النص، وتحدث مفاجأة للمتلقي، تنتهي به للمعنى الضمني للنص. فالجمع بين الدم والماء، والرداء الملطخ والثياب المطرزة، يحدث اضطرابًا في الذهن، وتوترًا يدفع العقل إلى ضرورة البحث عن مغزاه. فالإنسان لا يمكن بأية حال من الأحوال أن يرتدي ثيابًا جديدة على جسد ممتلئ بالدماء والجروح، هذه الدماء تمثل الثأر الذي لا يهدأ ولا ينتهي إلا بأخذه، فيشعر الإنسان بالكرامة والعزة مرة أخرى. أو بمعنى أعم الشاعر هنا لا يسع لفكرة الثأر بمعناها الضيق المحدود، وإنما يسعى من وراء رمزية (الدماء) إلى تثبيت مبدأ الحرية والكرامة، بمعناهما الإنساني العام، الذى يحول دون خضوع الإنسان واستسلامه لأي شخص مهما كانت المغريات المقدمة.

ولننظر إلى وصفه (لليمامة)، الذي اعتمد فيه على بلاغة الأضداد، أثناء تخيل حالتها قبل مقتل أبيها (كليب) وبعده ، حيث يقول:

وتذكر بنت أخيك اليمامة

زهرة تتسربل في سنوات الصبا

بثياب الحداد

.....

حرمتها يد الغدر

من كلمات أبيها

ارتداء الثياب الجديدة[63]

فالشاعر حاول أن يقدم مشهدين لبطلة واحدة، **الأول** قبل أن تمتد يد الغدر عابثة بحياتها، وتنال من فرحتها. و**الآخر** بعد أن غدرت بها اليد الخيانة، فتنقلب حياتها، ويؤول بها المآل إلى الوحدة والانكسار. فوصف اليمامة بالزهرة بما تحمله من دلالة النقاء والفطرة والنضارة، يعكس صورة لأجمل سنوات العمر التي يمر بها الإنسان، فما بالنا إذا كانت زهرة بثياب حداد. وهنا يتصاعد توتر النص، حيث يفاجأ السامع بعد تخيله لصورة هذه الزهرة –بكل ما تستدعيه في الوجدان من جمال وبراءة وسعادة– بهيمنة اللون الأسود على الصورة، وسيطرته عليها، بكل ما يحمله من دلالات الحزن والأسى والفقدان، أو بمعنى أدق هو تعبير مباشر لدلالة الموت. وهنا يظهر المشهد الأخير لحياة هذه الزهرة التى انقلبت بها الأحوال إلى النقيض، وتحولت حياتها إلى حرمان وضياع؛ بافتقادها عنصر الأمان المتمثل في كليب والدها. وهنا يتأكد المعنى الذي يريده الشاعر، ألا وهو تحقيق العدل بمفهومه العام والشمولي.

(2– هـ)

ويعد **التكرار** من الآليات الحجاجية الإقناعية التي اعتمد عليها الشاعر بشكل مكثف في شعره. فهو من أهم أدوات تأكيد المعنى التي تعين على الفهم؛ لأنه يتعدى حدود تكرار الكلمات اللفظية إلى التأثير في المتلقي، وإثارة انفعاله بالنص المقروء؛ ولذا كثرت نماذجه في آيات الذكر الحكيم، وكلام خاتم النبيين والمرسلين، والشعر الجاهلى، وكلام العرب النثري باختلاف أنواعه، سواء أكان تكرارًا للحروف، أم تكرارًا للكلمات، أو للجمل. والذى يعنينا في هذا المقام

التركيز على تتبع كثافة حضور هذه الظاهرة في الشعر الدنقلي، ومقدار استفادة الشاعر منها في تقوية نصه، وتدعيم تأثيره.

ولقد اتخذ التكرار عند الشاعر مستويات عدة؛ منها: تكرار الحروف نحو (لا) بنوعيها الناهية والنافية، و(لم)، بما تحمل من دلالة الكف والامتناع عن القيام بالفعل. وتكرار هذه الحروف كان سمتا ثابتًا في قصائده الثلاث، خاصة قصيدة (لا تصالح)، رغبة في تثبيت معنى عدم الصلح وإقراره.

وكذلك نال التكرار اللفظي اهتمامًا ملحوظًا من الشاعر، سواء تعلق بالأسماء أم بالأفعال، نحو ما نلمس في قصيدة (زرقاء اليمامة)، حيث كرر الشاعر لفظ (دون) ليعبر به عن إحساسه بالحزن واليأس لدرجة تدفعه إلى تحمل مسؤولية ما حدث. وكذا تكراره في القصيدة نفسها للفظي (وحيدة .. عمياء) ليعبر من خلالهما عن حالة الذل والمهانة التى وصل إليها هذا الشعب بعد النكسة. أما بالنسبة لقصيدة (لا تصالح) فكان لتكرار الفعل (تصالح) المسبوق بلا الناهية تأثير بالغ في إثبات رفض الشاعر لمعاهدة السلام مع العدو مهما تطلب الأمر. وأخيرًا جاء تكرار جملة (فعلموه الانحناء) في قصيدة (كلمات سبارتاكوس الأخيرة) دليلًا على تهكم الشاعر وسخريته من خزي الشعب وهوانه، وتأييدًا لفكرة النص العامة التى يأبي فيها الشاعر الذل والخضوع، وينادي بنقيضها، مؤمنًا بأحقية كل إنسان في حياة كريمة، يشعر فيها بإنسانيته وحريته.

خاتمة

وعليه يمكننا القول إن شعر أمل دنقل في مجمله يعد تجسيدًا لكل "قيم المقاومة والصمود والثأر في مواجهة كل القيم المشكلة لعوامل الهزيمة في الواقع العربي، من قمع واستبداد وتخاذل داخلي إلى عدوان واستعمار واستيطان من لدى القوى الخارجية"[64]. فقد وجه شعره في خدمة موضوع واحد هو كشف أسرار الواقع السياسي، وخبايا مؤمراته، معتمدًا على آليات الخطاب الحجاجي، بما تحمله من مؤثرات ضمنية قادرة على دفع المتلقي للإذعان للنص المطروح. ولذا تنوعت بناه الحجاجية، واتخذت أشكالًا متعددة، وسبلًا مختلفة، وُظفت حسب طبيعة الخطاب، وبنية النص، والمعنى المراد من ورائه. فخرج لنا شعره في مشهد درامي محكم، تحكمه فنية بالغة الإتقان، تكثر فيه الأصوات، وتتعدد فيه الشخصيات، وتتداخل فيه الأحداث، في مزج هائل، يضفي على النص هالات من التأويل والانفتاح المعنوي.

والأمر اللافت أن التوظيف الدنقلي الحجاجي قد اكتسب قوته وتأثيره الفعال في المتلقي بفضل صياغته الدقيقة، واختياره لبنى على حساب أخرى، تكون أنسب لنصه. فركز فيه على حقائق ومبادئ وقيم إنسانية وأخلاقية يؤمن بها أي إنسان حر كريم، يعد الشاعر واحدًا منهم، فلم يقبل بالذل، ولم يرض بالمهانة، وكان يشعر دائمًا أن كل إنسان له الحق في حياة كريمة، يتمتع فيها بحقوقه الإنسانية كافة. ومن ثم رفض أشكال الخضوع والاستسلام كافة، والرضا بحياة لا يشعر فيها الإنسان بآدميته وإنسانيته؛ لأن الرضا بها يعني– من وجهة نظره – الموت، فكلاهما سواء. "وتمتد تلك النزعة لتؤسس رؤية العالم، رؤية الوجود كله، فكل شيء له حق الوجود والحرية والبقاء، وما يسلب هذا الحق جدير – تمامًا كالإنسان حد التطابق– بالرثاء"[65]. وبناء عليه حاول تمثيل هذه الفكرة وعرضها في نصوصه بصور شتى، تمثلت تارة في صورة الظلم والعدل، وظهرت أخرى في صورة النكسة إثر الخيانة وتحمل عار الهزيمة، وثالثة في

رفض الاستسلام والخضوع والسلام مع عدو خائن. فجميعها يربطها خيط واحد، مضمونه باختصار (حياة إنسان عربي حر كريم في مجتمع أخلاقي يحترم إنسانيته ويقدرها). هذه الفكرة هي ما آمن بها الشاعر في أعماقه، وتربى عليها منذ صغره، فكانت اللبنة الأولى التى صقلت موهبته الشعرية، وظهرت أصداؤها، في شعره، فحاول أن يعبر عن الوجدان العربي، ويكون له لسانًا ناطقًا، ولذا اقترب كثيرًا في شعره من حياة الناس ووجدانهم، وحاول التعبير عن مشاكلهم، وعكس أحوال معيشتهم، وحاول في الوقت نفسه أن يحثهم على حياة أفضل وأكرم، بتعرية الواقع والكشف عن مشاكله، بفضل قدرته على رؤية أعمق للأمور ممن حوله، وتقديمها في صورة جديدة، جامعة بين أصالة القديم وتأثيره في النفوس من ناحية، وجدة الواقع من ناحية أخرى، محققًا بهذه المعادلة الحياة لنصه وقوة التأثير في المتلقي.

هوامش البحث

(1) الأزهرى، تهذيب اللغة، تحقيق: د. عبد الحليم النجار، ومراجعة: محمد على النجار، الدار المصرية للتأليف والترجمة، جـ3، ص390. ابن فارس بن زكريا، مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل- بيروت، المجلد الثاني، ط1، 1991م، ص30 مادة "حج". الزمخشرى، أساس البلاغة ، دار صادر- بيروت ، 1979م، ص113، مادة "حجج". ابن منظور، لسان العرب، دار صادر- بيروت، ط1، 1990م، ص228، مادة "حجج" . والظاهر أحمد الزاوي، ترتيب القاموس المحيط على طريقة المصباح المنير وأساس البلاغة، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، جـ1، ط2، ص591، مادة "حجج".

(2) راجع على سبيل المثال: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي ، ط3، ص62 وما بعدها، الرماني، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله أحمد- محمد زغلول سلام، دار المعارف- مصر، ط3، 1976م، صـ107، 108، العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق: علي محمد البجاوي – محمد أبوالفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ط2، ص57: 60، ابن حزم الظاهري، الفصل في الملل والأهواء والنحل، وبهامشه الملل والنحل للإمام أبي الفتح محمد بن عبد الكريم الشهرستاني ، المجلد الثاني ، دار المعرفة للطباعة – بيروت،ط2، 1975م، 3/ 15 وما بعدها.

(3) قمرية العلمي، بلاغة الحجاج بين التراث العربي القديم والمصنفات الغربية الحديثة، أشغال الندوة العلمية : البلاغي بين الإنتاج والتلقي، جامعة سيدي محمد بن عبد الله بفاس-كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز، 2019م، صـ261.

(4) عبد اللطيف عادل، بلاغة الإقناع في المناظرة، منشورات ضفاف- بيروت، ودار الأمان الرباط، ومنشورات الاختلاف الجزائر، 2013م، صـ61.

(5) راجع الجاحظ، البيان والتبين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، صـ7، صـ12، صـ14، صـ5، صـ88.

(6) راجع السابق، 76/1.

(7) راجع السابق، 13/1، 90، 93.

(8) ابن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، تحقيق: أحمد مطلوب، خديجة الحدثي، 1967م، صـ54 : 60.

([9]) راجع عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني- جدة، 1991م، ص115: 134.

([10]) راجع السابق، ص121، 122، 129.

([11]) راجع الجاحظ ، البيان والتبين، قول الجاحظ (مدار العلم على الشاهد والمثل)، 271/1.

([12]) حبيب أعراب، مقال بعنوان (الحجاج والاستدلال الحجاجي "عناصر استقصاء نظرى")، مجلة عالم الفكر،العدد الأول، يوليو 2001، ص109.

([13]) راجع ابن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، ص 223.

([14]) حامد ناصر الظالمي- عايد جدوع حنون، مقال بعنوان (نشأة الحجاج)، مجلة آداب البصرة، ع 73، 2015م، ص18.

([15]) عبد الله صولة، في نظرية الحجاج دراسات وتطبيقات، دار الجنوب للنشر والتوزيع ، 2011م، ص11، 12.

([16]) السابق، ص13.

([17]) راجع حمادي صمود، أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية منذ أرسطو إلى اليوم، جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية- تونس، ص299.

([18]) راجع ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه: أحمد الحوفي- بدوي طبانة، دار نهضة مصر، ط2، 250/2.

([19]) عدنان داود عبد الحسن، مقال بعنوان (الحجاج البلاغي مفهومه وتطبيقاته)، مجلة الآداب، ع 134، 2020م، ص139.

([20]) حبيب أعراب، مجلة عالم الفكر، مقال بعنوان (الحجاج والاستدلال الحجاجي)، ص98.

([21]) السابق، ص109.

([22]) جميل عبد المجيد، البلاغة والاتصال، دار غريب للطباعة والنشر،2000، ص118.

([23]) سامية الدريدي، مقال بعنوان (الحجاج مولدًا من مولدات الجمال في الشعر)، مجلة المجمع، ع 15، 2020م، ص78.

([24]) راجع حمادي صمود، أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، ص394.

([25]) راجع جميل عبد المجيد، البلاغة والاتصال، ص117.

([26]) راجع قصيدة (**كلمات سبارتاكوس الأخيرة**) في قوله على سبيل المثال: الشيطان معبود الرياح- تمزيق العدم- التقت عيونكم بالموت في عيني – يبتسم الفناء - يروى العطس- يروي من الدموع - الانحناء مر – ينسج الردي- أقبل الحبل- الحبل يلتف – منحتني الوجود- تسلبني الوجود – ترحم الشجر – يأتي الربيع – يمر الصيف – روما المجهدة - قرطاجة تعلمت – الكلمات تختنق.

وراجع قوله في (**البكاء بين يدى زرقاء اليمامة**) على سبيل المثال: أسائل الصمت الذي يخنقني- قايضوا بنا – ثياب العار- جرحى القلب- جرحى الروح – الفم المحشو بالرمال – حملت العار- أن أنهار – يسقط لحمي- الليل يخفي عورتي- احتمائي في سحائب الدخان- اختبائي في الصحيفة – أدعى إلى الموت- التراب ظمئ – فاتهموا عينيك – مسيرة الأشجار – وهمك الثرثار.

وراجع قوله في (**لا تصالح**) على سبيل المثال: الحياء يكتب الشوق – أتنسى ردائي- الحرب تثقل القلب – اغرس السيف في جهة الصحراء – يجيب العدم – صرخات الندامة – لان قلبك – تخاصمهم الابتسامة – يد الغدر- يلهوا بلحيته – سهما أتاني- تزن لحظات الشرف – يملأ الحق قلبك – لسان الخيانة يخرس- النسيم المدنس – قلب منكس- ارو قلبك- ترد العظام – تسوق الدهاء – يطلب الثار – يستولد الحق – يد العار – الحياة الذليلة – حذرتك النجوم – ثقبتني قشعريرة – اهتز قلبي- غيطي يشتكي – مراوغة القلب – نزوة فاجرة – سرق الأرض- الصمت يطلق ضحكته- الرجال ملأتها الشروخ – امتطاء العبيد – سيوفهم نسيت.

([27]) صلاح فضل، مقال بعنوان (إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل)، مجلة فصول، مج1، ع1، 1980م، ص223، 224.

([28]) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة (كلمات سبارتاكوس الأخيرة)، دار الشروق، 2010م، ص84.

([29]) عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل- دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العربي، 1994، ص115.

([30]) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، ص96.

([31]) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة (لا تصالح) ، ص330.

([32]) عدنان داود عبد الحسن، مقال بعنوان (الحجاج البلاغي مفهومه وتطبيقاته)، ص143.

([33]) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة (لا تصالح)، ص334.

([34]) حلمي سالم، مقال بعنوان (أمل دنقل الوصايا العشر: لا تصالح)، حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي، ع 93، 1993م، ص 116.

([35]) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة (كلمات سبارتاكوس الأخيرة)، ص86 .

([36]) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، ص99 .

([37]) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة (لا تصالح)، ص337.

([38]) نحو قوله: كيف حملت العار؟، فأين أخفي وجهي المتهم المدان؟، ما للجمال مشيها وئيدا؟، أجندلا يحملن أم حديدا؟، فمن ترى يصدقني؟، ماذا تفيد الكلمات البائسة؟، فأين أخفي وجهي المشوها؟.

([39]) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، ص95، 96.

([40])السابق، صـ99.

([41]) نحو قوله: كيف تخطو على جثة ابن أبيك؟ ، وكيف تصير المليك؟ ، وكيف تنظر في يد من صافحك؟ ، كيف تستنشق الرئتان النسيم المدنس؟ ، كيف تنظر في عيني امرأة أنت تعرف أنك لا تستطيع حمايتها؟، كيف تصبح فارسها في الغرام؟، كيف ترجو غدا لوليد ينام؟، كيف تحلم أو تتغنى لمستقبل غلام؟ .

([42]) نحو قوله: أترى حين أفقأ عينك؟، أتنسي ردائي الملطخ؟، أكل الرؤوس سواء؟، أقلب الغريب كقلب أخيك؟، أعيناه عينا أخيك؟.

([43]) نحو قوله: هل يصير دمي عينيك ماء؟ ، هل ترى؟ ، هل تتساوى يد سيفها كان لك بيد سيفها أتكلك؟ .

([44]) نحو قوله: فما ذنب تلك اليمامة؟ .

([45]) محمد فكري الجزار، مقال بعنوان (استراتيجيات الشعرية في قصيدة أمل دنقل)، مجلة فصول، ع 64، 2004م، صـ 246.

([46]) صلاح فضل، مقال بعنوان (إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل)، صـ224.

([47]) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة (البكاء بين يدى زرقاء اليمامة) ، صـ100، 101.

([48]) نحو قوله على سبيل المثال: كن يا أمير الحكم، واغرس السيف في جبهة الصحراء، ارو قلبك بالدم، ارو التراب المقدس، ارو أسلافك الراقدين.

([49]) صلاح فضل، مقال بعنوان (إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل)، صـ 230.

([50]) راجع: أمل دنقل، الأعمال الكاملة، على سبيل المثال: قصيدة (براءة) صـ13، قصيدة (الهجرة إلى الداخل) صـ22، قصيدة (لا وقت للبكاء) صـ250، قصيدة (صلاة) صـ261، قصيدة (سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس) صـ279، قصيدة (الخيول) صـ392، قصيدة (مقابلة خاصة مع ابن نوح) صـ398، قصيدة (سفر ألف دال) صـ285.

([51]) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة (كلمات سبارتاكوس الأخيرة)، صـ84.

([52]) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة (كلمات سبارتاكوس الأخيرة)، صـ88.

([53]) صلاح الدين محمود السروي، مقال بعنوان (شعرية الرؤيا– البناء المشهدي في شعر أمل دنقل)، حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي، مج 26، ع 304، 2010م، صـ29.

([54]) السابق، صـ33.

([55]) راجع أمل دنقل، الأعمال الكاملة، على سبيل المثال: قصيدة (العشاء الأخير)، وقصيدة (السويس)، وقصيدة (سفر ألف دال)، وقصيدة (الموت في الفراش)، وقصيدة (سفر الخروج)، وقصيدة (حديث خاص مع أبي موسى الأشعري).

([56]) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة (كلمات سبارتاكوس الأخيرة)، ص84.

([57]) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة (كلمات سبارتاكوس الأخيرة)، ص85.

([58]) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة (كلمات سبارتاكوس الأخيرة)، ص87.

([59]) عائشة دوبالة – محمد برونة، مقال بعنوان (خصوصية الخطاب الحجاجي في ضوء الوظائف التداولية، مجلة دراسات وأبحاث، ع 34، 2019م، ص114.

([60]) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة (البكاء بين يدى زرقاء اليمامة)، ص97 ،98.

([61]) محمد فكري الجزار، مقال بعنوان (استراتيجيات الشعرية في قصيدة أمل دنقل)، ص258.

([62]) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة (لا تصالح) ، ص328

([63]) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، قصيدة (لا تصالح) ، ص 330 ، 331 .

([64]) صلاح الدين محمود السروي، مقال بعنوان (شعرية الرؤيا– البناء المشهدي في شعر أمل دنقل)، ص 24.

([65]) محمد فكري الجزار، مقال بعنوان (استراتيجيات الشعرية في قصيدة أمل دنقل)، ص 248.

قائمة المصادر والمراجع

- ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله بن أبي الكرم محمد الجزري (ت637هـ)

1- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه: أحمد الحوفي– بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة، ط2.

- الأزهري، أبو منصور محمد بن أحمد بن الأزهر (ت370هـ)

2- تهذيب اللغة، تحقيق: د.عبد الحليم النجار، الدار المصرية للتأليف والترجمة.

- أمل دنقل

3- الأعمال الكاملة، دار الشروق، 2010م.

- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت255هـ)

4- البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي– القاهرة.

- جميل عبد المجيد

5- البلاغة والاتصال، دار غريب للنشر، 2000م.

- حازم القرطاجني، ، أبو الحسن حازم بن محمد بن حازم (ت684هـ)

6- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، 1986م.

- ابن حزم الظاهري، أبو محمد علي بن أحمد المعروف بابن حزم الأندلسي الظاهري (ت456هـ)

7- الفصل في الملل والأهواء والنحل، وبهامشه الملل والنحل للإمام أبي الفتح محمد بن عبد الكريم الشهرستاني، دار المعرفة للطباعة- بيروت، ط2، 1975م.

- حمادي صمود

8- أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية منذ أرسطو إلى اليوم، جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية- تونس.

- الرماني، أبو الحسن علي بن عيسى بن عبد الله الرماني (ت384هـ)

9- النكت في إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله أحمد- زغلول سلام، دار المعارف، ط3، 1976م.

- الزمخشري، جار الله أبو القاسم محمود بن عمر بن محمد بن عمر الخوارزمي (ت538هـ)

10-أساس البلاغة، دار صادر- بيروت، 1979م.

- الظاهر أحمد الزاوي

11-ترتيب القاموس المحيط على طريقة المصباح المنير وأساس البلاغة، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط2.

- عبد السلام المساوي

12-البنيات الدالة في شعر أمل دنقل- دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العربي، 1994م.

- عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ)

13-أسرار البلاغة ، قرأه وعلق عليه:محمود شاكر ، دار المدني –جدة، 1991م.

- عبد اللطيف عادل

14-بلاغة الإقناع في المناظرة، منشورات ضفاف بيروت، ودار الأمان الرباط، ومنشورات الاختلاف الجزائر، 2013م.

- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل (ت395هـ)

15-كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق: علي البجاوي- محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ط2.

- ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا القزويني الرازي (ت395ت)

16-مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل- بيروت.

- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن علي (ت711هـ)

17-لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، ط دار المعارف- القاهرة، 1986م.

- ابن وهب الكاتب، إسحاق بن إبراهيم بن سليمان (ت337هـ)

18-البرهان في وجوه البيان، تحقيق: د.أحمد مطلوب، د. خديجة الحديثي، 1967م.

المجلات والدوريات

- حامد ناصر الظالمي – عايد جدوع حنون، مقال بعنوان (نشأة الحجاج)، مجلة آداب البصرة، ع 73، 2015م.

- حبيب أعراب، مقال بعنوان (الحجاج والاستدلال الحجاجي "عناصر استقصاء نظري")، مجلة عالم الفكر، ع1، يوليو 2001م.
- حلمي سالم، مقال بعنوان (أمل دنقل الوصايا العشر: لا تصالح)، حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي، ع 93 ، مايو 1993م.
- سامية الدريدي، مقال بعنوان (الحجاج مولدًا من مولدات الجمال في الشعر)، مجلة المجمع، ع15، 2020م.
- صلاح الدين محمود السروي، مقال بعنوان (شعرية الرؤيا– البناء المشهدي في شعر أمل دنقل)، حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي، مج26، ع 304، 2010م.
- صلاح فضل، مقال بعنوان (إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل)، مجلة فصول، مج1، ع1، 1980م.
- عائشة دوبالة– محمد برونة، مقال بعنوان (خصوصية الخطاب الحجاجي في ضوء الوظائف التداولية)، مجلة دراسات وأبحاث، ع34، 2019م.
- عدنان داود عبد الحسن، مقال بعنوان (الحجاج البلاغي مفهومه وتطبيقاته)، مجلة الآداب، ع134، 2020م.
- قمرية العلمي، بلاغة الحجاج بين التراث العربي القديم والمصنفات الغربية الحديثة، أشغال الندوة العلمية : البلاغي بين الإنتاج والتلقي، جامعة سيدي محمد بن عبد الله بفاس– كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز، 2019م.
- محمد فكري الجزار، مقال بعنوان (استراتيجيات الشعرية في قصيدة أمل دنقل)، مجلة فصول، ع64، 2004م.