وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة مولاي الطاهر – سعيدة–
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم الأدب العربي

مذكرة تخرج لنيل شهادة ليسانس في الأدب العربي
تخصص: لسانيات عامة

تحت عنوان:

مقاربة أسلوبية لقصيدة (البكاء بين يديّ زرقاء اليمامة) لأمل دنقل من بعدها التاريخي

إعداد الطالبتين:
- بومدين خيرة نسرين
- بوعزيز فاطمة

تحت إشراف الأستاذة:
د/ حميدات مسكجوب

الموسم الجامعي: 2021/2020

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

نشكر الله سبحانه وتعالى فضله وتوفيقه لنا القائل في مكرم التنزيل

﴿وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ﴾ (سورة إبراهيم، الآية: 9)

ونخص بالشكر بعد الله عز وجل **أستاذتنا الدكتورة حميدات مسكجوب**..

التي تفضلت بقبول الإشراف على مذكرتنا..

والتي أحاطتنا بالتوجيه والتقويم والتصويب من أجل أن يخرج البحث

بالصورة الموجودة.. فلها منا أجمل الشكر وأجزل الثناء

وأتقدم بالشكر لإدارة كلية الآداب والفنون.

وإلى كل من ساعدنا من قريب أو بعيد في إنجاز هذه المذكرة

وشكر خاص إلى عمي **بن عثمان بوطالب** الذي ساعدنا في ترتيب المذكرة

حرفا حرفا ومبحثا مبحثا

إهداء

إلى حبيبة قلبي، ونبع حناني، وحافظة عهدي، وضاحكة فوق مهدي.. حفظها الله لي **ماما**

إلى من تعب وسهر الليالي، وذاق الحلو والمر على شأني.. وإلى رجائي ولذتي في حياتي..

إلى من تعهدني وأنا طفلة ومازال عاكف على العطف يراعيني: أبي الحنون **أحمد**

إلى نبع الحب الحنان أختي الغالية **نادية وزوجها الكريم**

وأبناءها: نسيبة، رويدة، جواد وبالأخص الكتكوتة **بثينة**

إلى أغلى هدية وأرقى نسمة أختي **مليكة وزوجها**

وأبناءها: محمد، هديل وبالأخص الأمورة **ريناد**

إلى مصدر فخري واعتزازي.. إلى سندي في الحياة أخي **سمير** حفظه الله تعالى

إلى توءم روحي المشاكسة **أحلام**

إلى روح **جدي** الطاهرة **هواري** رحمه الله تعالى وأسكنه جناته

إلى **جدتي** الغالية أدامها الله تعالى

إلى كل أخوالي وأبنائهم خاصة **محمد** الغالي..

وإلى خالاتي محبوباتي وبناتهم وخاصة **حليمة**

إلى عماتي وكل بناتهم

إلى من شاركتني ثمرة هذا الجهد صديقتي **فاطيمة**

إلى كل من نساه قلمي ولم ينساه قلبي

نسرين

إهداء

الحمد **الله** المنعم علينا بالنعم، الذي علمنا بالقلم وجعلنا من خير الأمم.

أنزل كتابه مجمع الحكم،

وأشهد أن لا إله إلا الله وأشهد أن **محمدا رسول الله**

أما بعد؛

أهدي عملي هذا إلى كل من

نبض الحنان وبلسم الجراح.. من صبرت وكافحت معي **أمي**

وإلى الذي اخذ بيدي ورسم الأمل في كل خطوة مشيتها **أبي عيسى**

إلى من هم أقرب إليّ من روحي إخوتي:

عبد الكريم، أمينة، خديجة، شهرزاد، إيناس ونصيرة

إلى الكتاكيت: **علاء الدين، جواد وسراج الدين**

إلى من سّرنَ سويا ونحن نشق الطريق معا نحو النجاح صديقاتي وزميلاتي:

خديجة، أم كلثوم، لويزة، نسرين، هاجر وأسماء

فاطيمة

خطة البحث

مقدمة

الفصل الأول: الأسلوبية منهج نقدي

المبحث الأول: الأسلوبية واتجاهاتها

أولا: ماهية الأسلوب والأسلوبية

ثانيا: اتجاهات الأسلوبية

المبحث الثاني: مقولات الأسلوبية

أولا: آليات التحليل الأسلوبي

ثانيا: مستويات التحليل الأسلوبي (مستويات البحث اللغوي)

ثالثا: أهمية التحليل الأسلوبي

الفصل الثاني: مقاربة أسلوبية لقصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)

المبحث الأول: تحليل مستويات القصيدة

أولا: المستوى التركيبي

ثانيا: المستوى الصوتي

ثالثا: المستوى الدلالي

المبحث الثاني: تحليل القصيدة وفق بعدها التاريخي

أولا: تحليل القصيدة

ثانيا: توظيف التراث التاريخي في القصيدة

خاتمة

مقدمة

مقدمة:

لقد شهدت الدراسات اللغوية الحديثة العديد من المناهج في دراسة النصوص الأدبية الشيء الذي أسهم في خدمة الأدب، وكان هذا رافدا كبيرا في تطوير نظريته، حيث عرف الشعر في العصر الحديث تطورات كثيرة على صعيد التشكيل، الدِلال والمضامين، نتيجة لما أفرزته الحداثة من نتائج، كان لها عمق الأثر في رؤى وتصورات الذات الشاعرة، التي حاولت وسعت بالخروج على الأشكال التقليدية الكلاسيكية للقصيدة الشعرية.

وهذا ما دفع الشعراء إلى التمرد – إذا صح القول– على ضوابط القصيدة الشعرية الكلاسيكية التي فُرضت في نظم الشعر قديما، حيث أخذ المحدثون الحقيقيون من حرية الشكل ساحة واسعة الإبداع، وبهذا نجحوا في تحديد الشكل والمضمون معا، كون الطبيعة البشرية تأبى الاستقرار والثبات فهي دائما ما تسعى وراء التجديد والتحرر والتغير، هذا ما جعل الكثير من الأدباء المعاصرين يلجؤون إلى التحرر من القيود والثورة على المحاكاة، وخرق نظام القصائد العمودية المعتادة، والأخذ بيد الأدب إلى عالم مختلف أكثر طلاقة وحركية، والمقصود به شعر التفعيلة.

ومن هذه النقطة شهدت الحركة في الشعر نقلة نوعية أسدلت الستار على فترة تاريخية وأعلنت عن ميلاد عصر جديد، حيث تلقاها الشعراء بكيفيات عديدة ومتنوعة، منهم من اهتم بتوظيف الأساطير الغربية، ومنهم من لجأ إلى فعالية الرموز التراثية باعتبار أن مصدرها الغرب، فكان هذا كافيا لتتصدر كل موضوع، كونها تتوافق مع التفكير المحدث، حيث نذكر من بين هؤلاء الشعراء الذين لجؤوا إلى هذا النوع من القصيدة الشاعر **أمل دنقل**؛ الذي أعطى للشعر أهمية كبيرة وجعله مرآة عاكسة لنفسيته ومجتمعه وما يدور حوله، باعتباره صوت نقدي ثائر، مما ميزه بين أبناء جيله وشق دربا مختلفا من خلاله، حيث استلهم من التراث العربي وأسقطه على الواقع في قصائده المتنوعة التي تتماشى مع روح عصره وطبيعته. فكان له صوت شعري عربي حديث وكبير، لأنه نبع من حرية شعورية صادقة والتي أسهمت في بناء صدق العاطفة والشعور بالوطنية، والانتماء إلى الوطن، مما جعل لغة **أمل دنقل** تترك بصمتها في نفسية القارئ، وتترجم في نفسه التجربة الشعورية التي مرّ بها. وفي هذا الصدد نجد له مثلا قصيدة (**البكاء بين يدي زرقاء اليمامة**)، فقد كانت مصّب اهتمامنا في بحثنا هذا، وللمقاربة الأسلوبية أهمية كبيرة في جرد المعجم اللغوي وتحديد مقولة

الأسلوبية، واستكشاف كلماته الموضوعاتية المتواترة عبر عملية الإحصاء. إن الأسلوبية نظرية وتطبيق، والهدف منها البحث عما يميز النص ويخصصه فنيا وجماليا، مع تحديد رؤية الكاتب للعالم في ضوء أسلوبه، ويضاف إلى هذا أن المقاربة الأسلوبية تسعى إلى دراسة مكوّنات الكلام من أصوات، ومقاطع، وكلمات، وجمل، وعبارات، والهدف منها ربط أسلوب النص بالكاتب نفسه، ومن هذا المنطلق تتمحور الإشكالية حول: كيفية تحديد المقاربة الأسلوبية في الكشف عن خصوصية الأسلوب عند أمل دنقل في قصيدته (**البكاء بين يدي زرقاء اليمامة**)؟

وللإجابة على هذه الإشكالية اعتمدنا على المنهج الوصفي التاريخي الإحصائي، كون الإحصاء يمنح الدراسة دقة علمية وموضوعية أكبر، ولقد لجأنا في بحثنا إلى مجموعة من المصادر والمراجع التي ارتكزنا عليها في بحثنا، نذكر منها: ديوان **أمل دنقل**، وكتاب **أحمد هاشمي** (علوم البلاغة)، وكتاب **نور الدين السد** (الأسلوبية وتحليل الخطاب)، وغيرها. وبعد اطلاعنا على هذه المصادر والمراجع اعتمدنا على **مقاربة أسلوبية** للبحث في القصيدة محل الإشكالية، كما واجهنا صعوبات عدة منها الظروف الغير عادية التي مرّ بها العالم عامة وبلادنا خاصة بسبب جائحة كورونا.

وقد وسم موضوع البحث **بـ: مقاربة أسلوبية لقصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة لأمل دنقل (لبعدها التاريخي)**، وللتطرق إليه اتبعنا خطة قسمنا فيها البحث إلى: مقدمة، وفصلين: أين عالج **الفصل الأول: الأسلوبية منهج نقدي**، وضم مبحثين: الأول تطرق إلى الأسلوبية واتجاهاتها، والثاني إلى مقولات أسلوبية.

أما **الفصل الثاني** فقد كان تطبيقي وعنوناه بـ: مقاربة أسلوبية لقصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة **لأمل دنقل**، وهو الآخر قسم إلى مبحثين: المبحث الأول منه تطرق إلى تحليل القصيدة تحليلا مستوياتيا، والثاني إلى تحليل القصيدة وفق بعدها التاريخي.

وقد اختتمنا بحثنا هذا بخاتمة جعلناها خلاصة للنتائج المتوصل إليها.

الفصل الأول
الأسلوبية منهج نقدي

تمهيد:

إن المقاربة الأسلوبية من أهم المباحث التي تجعل من النص عملا أدبيا خالصا، أي أنها تبحث عن مميزات الأسلوبية داخل النص الأدبي، حيث أن الأسلوبية تخضع لقواعد وضوابط تضبطها داخل النص، على هذا الأساس ارتأينا إلى تعريف الأسلوب لغة واصطلاحا.

المبحث الأول: الأسلوبية واتجاهاتها

أولا: ماهية الأسلوب والأسلوبية

1- تعريف الأسلوب:

أ- المفهوم اللغوي:

ورد في (لسان العرب) **لابن منظور** عن الأسلوب:" ويقال للسطر من النخيل أسلوب وكل طريق ممتد فهو أسلوب. قال: والأسلوب الطريق والوجهة والمذهب، ويقال: أنتم في أسلوب سواد، ويجمع أساليب، والأسلوب الطريق تؤخذ فيه، والأسلوب بالضم الفن، ويقال أخذ فلان في أساليب من القول؛ أي: أفانين منه، فإن أنفه لفي أسلوب إذا كان متكبرا" [1].

ب- المفهوم الاصطلاحي:

يعرف **ابن خلدون** الأسلوب في قوله:" عبارة عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته المعنى الذي هو وظيفة الإعراب"[2].

و"الأسلوب أيضا طريقة خاصة للمتكلم في استخدام اللغة أو سمة ما، أو طريقة ما تحدد هوية الممارسة اللغوية في سياق معين أو اختيار مجموعة من البدائل والإمكانات"[3].

2- تعريف الأسلوبية (Stylistique):

للأسلوبية مفاهيم عديدة، حيث تطرق إليها مجموعة من الباحثين من التراث الغربي والعربي، نجد مثلا عند الغرب **ميشال ريفاتير** (Michel Riffaterre)؛ الذي كان تخصصه الدراسات الأسلوبية منذ مطلع العقد الخامس، حيث قدّم مفهوما للأسلوبية، وقال عنها:" أنها منهجا لسانيا"[4]، ويقصد بقوله هذا أنها علم من علوم اللسانيات.

---

[1]- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، ط/1، دار صادر للطباعة والنشر والتوزيع بيروت، ج7، ص314.

[2]- عبد الرحمان بن خلدون، مقدمة، ط/3، دار الجيل للطباعة والنشر والتوزيع، 2013، ص489.

[3]- صالح بلعيد، نظرية النظم، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، (د.ت.ن)، ص156.

[4]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ط/5، دار الكتاب الجديدة المتحدة، 2006، ص49.

أما بالنسبة للعرب؛ فنجد في هذا الصدد **عبد السلام مسدي** الذي عدّ من روّاد الأسلوبية العربية، حيث عرّفها أنها:" نظرية علمية في طرق الأسلوب، كما قال: تقدر لدينا أن أي نظرية نقدية لابد أن تحتكم فيها"[1].

والأسلوبية أيضا هي العلم الذي يمكّن الأدب من جمع معطيات محددة ودقيقة عن الاختبارات الفردية في الممارسة اللغوية، كما عُرفت أيضا بأنها:" علم وصفي يبحث في الخصائص والسمات التي تميز النص الأدبي الذي تتمحور حوله الدراسة الأسلوبية"[2].

ثانيا: اتجاهات الأسلوبية

1- الأسلوبية التعبيرية:

عمدة هذا الاتجاه هو **شارل بالي** (Charles Bally : 1865-1947) مؤسس علم الأسلوب وخليفة **فرديناند دي سويسر** (Ferdinand D., .S,) في كرسي علم اللغة العام جامعة جنيف، وقد نشر عام 1908 كتابه الأول (بحث في علم الأسلوب)؛ هو أحد تلامذة **دي سوسير**، والأسلوبية التعبيرية تعني عنده المحتوى العاطفي لوقائع التعبير اللغوي، أي استخدام اللغة للتعبير عن الإحساس الشعوري[3] (وقائع هذه اللغة عبر هذه الإحساس)، كما قال عنها **بير جيرو**:" من اعتمد على التوظيف اللغوي بكل أسسه الموضوعية العلمية في تحليله الأسلوبي مستخرجا ما في النص من شحنات عاطفية"[4]، ومن هنا فالأسلوبية عنده أساسها معرفة أهم أدوات التعبير وكيفية تحديدها ووصفها.

2- الأسلوبية النفسية:

زعيمها هو **ليو سبيتزر** الألماني الذي وضع نفسه داخل التعبير الأدبي، واعتمد على الحدث الأدبي حيث اعتبره نتيجة لإنجاز الإنسان والكلام والفن، وقد تأثر بالأستاذ **فوسلر** الذي جمع بين (المثالية والوصفية)، ومن أبرز مبادئه اللغوية:

---

(1)- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ط/5، دار الكتاب الجديدة المتحدة، 2006، ص93.

(2)- محمد بن يحي، محاضرات في الأسلوبية، ط/1، (د.م.ن)، (د.ت.ن)، ص13.

(3)- أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية، مجلة أصول، عدد خاص بالأسلوبية، مج 5، العدد 1، 1984، ص24.

(4)- بير جيرو، الأسلوبية والأسلوب، ترجمة: منذر العياشي، ج101، دار النشر مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ص76.

- تماسك النص من خلال فكرة صاحبه.
- التعاطف مع النص ضروري للدخول إلى عالم الحميم[1].

إذن **سبيتزر** اعتمد على الحدس واختيار الأسلوب.

3- الأسلوبية الإحصائية:

حيث أن الإحصاء هو معيار من معايير الموضوعية الدقيقة، وهو العلم الذي يدرس الإنزياحات، وهو المنهج الذي يسمح بملاحظتها وتأويلها، فهو أداة مهمة وفعالة لها دور كبير في الدرس الأسلوبي[2].

وهي بذلك لا تحدد القرابة الأدبية فقط، بل تركز على تجريد الأسلوب من الحدس الخالص لتعطي أمرها إلى الجنس المهني[3].

4- الأسلوبية البنيوية:

قد بدأت مع **ميشال ريفاتير**، وقد أصدر كتابا له يهتم بهذا المنهج بعنوان (محاولات في الأسلوبية البنيوية) صدر سنة 1971، وقال عنها **أرو كاسترالي** من خلال كتابه (الأسلوب وتقنياته):" الأسلوبية البنيوية تتضمن بعدا ألسنيا قائما على علم المعاني والصرف وعلم التراكيب، ولكن دون الالتزام بالقواعد"[4].

ولذلك لا يوجد أسلوب للأسلوب الأدبي إلا في النص، حيث لجأ **ريفاتير** إلى تقسيم دراسة النص إلى جزآين:

أ. **الوصف**: حيث سماها مرحلة فضح الظواهر وتعيينها، وتساعد هذه المرحلة القارئ على التمييز بين بنيات النص.

ب. **مرحلة التأويل والتعبير**: حيث يتمكن القارئ من فك الغموض والطلاسم في النص "على النحو الذي تترابط به الأمور ويتفاعل بعضها ببعض".

---

(1)- محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، ط/1، وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1989، ص.ص:95.94.

(2)- أحمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص76، من موقع: archive.org

(3)- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ط/1، دار هومة، الجزائر، 2010، ص105.

(4)- عدنان بن دريل، اللغة والأسلوب، ط/2، دار المجدلاوي للنشر والتوزيع، بيروت، 2006، ص105.

المبحث الثاني: مقولات الأسلوبية

أولا: آليات التحليل الأسلوبي

1- مفهوم الانزياح:

الانزياح هو أولى آليات التحليل الأسلوبي، حيث ورد في (لسان العرب):" بمعنى زاح الشيء وأنزاح ذهب وتباعد. أي يزيح زيحا وزيحانا"[1]. هذا من جانب اللغوي.

أما عن جانبه الاصطلاحي فهو أبرز وأهم الظواهر الأسلوبية التي يعنى بها التحليل الأسلوبي، كما قال عنه **سليمان داوود:**" هو الخروج عن المألوف في استخدام اللغة استخداما جديدا"[2]، أي أنه مُكسر لقواعد التناسق اللغوي، ويسمى أيضا **العدول والانحراف**، حيث اختلفت تعريفاته باختلاف منظريها، وهذا ما نجده مثلا عند العرب النحويون والبلاغيون، مما يجعلنا ندرك عبقرية اللغويين والنقاد العرب في أطروحاتهم، ومدى تمكنهم من السبل، فقد استعملوا مجموعة من الألفاظ الدالة على الانزياح، من أهمها " الإبتكار والاختراع، العدول والانحراف، والتغيير، والخروج"[2].

أما عند الغربيين فقد انتشر وشاع مصطلح الانزياح عندهم، وقد خصّ بذلك البحث اللغوي لأنه يتكأ على اللسانيات البنيوية الحديثة، حيث انطلق **جون كوهن** من فرضيته المشهورة التي كان منادها الشعرية الواقعية، قدّمها بخصوص الانزياح؛ من قراءة تشكل اللغة الشعرية المعاكسة أو غير المطابقة إن صح القول للغة النثرية، " لأن المنظوم يتغير على المعيار باعتباره كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام المألوف"[3].

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (ز.ي.ح)، مرجع سابق.

[2]- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ط/1، دار الكتب الحديثة، عمان، الأردن، ص175.

[2]- أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسة الأسلوبية، ط/1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 2005، ص33.

[3]- جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد ولي ومحمد العمري، نكتبة الأدب المغربي، دار توبقال للنشر، (د.ط)، 2005، ص.ص84.

2- الاختيار:

هو إحدى محاور الأسلوبية، وهو وجود تعبيرين أو أكثر لهما نفس المعنى، حيث يعتمد الاختيار على ثروة المنشئ اللغوية والمعرفية والاندفاعية والانتقاء من النظام اللغوي الذي يمده بالاحتمالات والإمكانيات المتعددة التي تساعده في ممارسة الاحتكار[1].

الاختيار كما يرى **جاكبسون** يقوم على التشابه والمعايرة والتوازن...

3- محور التركيب:

هو المحور الأفقي لتحليل النص الأدبي، ويعتبر التركيب محور اللغة الواقعي حيث يستند على عنصر التجاور مع وحدات النسق الأخرى، وبهذا تتراكب الأنساق جميعا، وتقتضي عملية التركيب من الافصاح عن الحس والتصوّر وإفراز انفعال مقصود.

إذن التركيب اللغوي يمد للخطاب كيانا خصوصيا، حيث تقوم بين الألفاظ علاقات استدلالية كالحلقة إذا نزعت واحدة نزعت البقية. لذلك قيل عنها أنها علاقات ذات روابط عيانية، أي بها يحدد الحاضر منها بالغائب، والغائب منها بالحاضر[2].

إذن عملية التركيب أساسها انتقاء الألفاظ والكلمات والمؤلف معا.

ثانيا: مستويات التحليل الأسلوبي (مستويات البحث اللغوي)

تناول البحث اللغوي الحديث كل المستويات اللغوية: الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية، وهذا التقسيم لتسيير الدراسة والفهم لجوانب اللغة، أما واقع اللغة المنطوق فلا يعرف هذا التقسيم، فالكلام المنطوق تتكامل فيه كل هذه المستويات ويأتي دفعة واحدة، وفيما يلي شيء من التوضيح لكل مستوى من مستويات التحليل الأسلوبي.

1- المستوى التركيبي أو النحوي:

فأي الأنواع من التراكيب هي التي تغلب على النص؟ فهل يغلب عليه التركيب الفعلي أو الاسمي أو الخوالق، أو تغلب عليه الجمل الطويلة المعقدة أو القصيرة أو المزدوجة، حيث يتناول البحث اللغوي في هذا المستوى دراسة نظام بناء الجملة ودور كل جزء في هذا البناء، وعلاقة أجزاء الجملة بعضها ببعض. "وأثر كل جزء في الآخر مع العناية بالعلامة الإعرابية، يضاف إلى هذا عناية

---

(1)- توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ط/1، دار سراس للنشر، تونس، 1985، ص118.

(2)- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص175.

البحث اللغوي الحديث على مستوى التركيب (**Syntanctic**) بدراسة التراكيب الصغرى مثل: المضاف والمضاف إليه، النعت والمنعوت، تركيب الفعل مع حرف الجر أو الظرف، التغيرات السياقية، التغيرات الاصطلاحية وهو من أهم المستويات يدرس الدوال ضمن السياق الكلي بخلاف النحو القديم الذي انشغل بمسألة الإعراب"[1].

أ- دراسة الجملة:

جاء تعريف **الجملة لغة** في (الصحاح) **للجوهري** قوله:" الجملة واحدة الجمل، وأجمل الحساب رده إلى الجملة"[2].

وجاء معناها في (لسان العرب) **لابن منظور**:" الجملة واحدة الجمل، والجملة جماعة الشيء جمعه عن تعريفه، وأجمل له الحساب كذلك والجملة جماعة وكل شيء بكماله من الحساب وغيره، يقال أجملت له الحساب والكلام". قال **عز وجل**:(**وَقَالَ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ لَوۡلَا نُزِّلَ عَلَيۡهِ ٱلۡقُرۡءَانُ جُمۡلَةٗ وَٰحِدَةٗۚ كَذَٰلِكَ لِنُثَبِّتَ بِهِۦ فُؤَادَكَۖ وَرَتَّلۡنَٰهُ تَرۡتِيلٗا**)[3]، وقد أجملت الحساب إذا رددته إلى جملة"[4].

وفي (مختار الصحاح) **للرازي** جاء قوله:" الجملة واحدة الجمل، وأجمل الحساب رده إلى الجملة". أما في (معجم الوجيز) فجاء:" الجملة جماعة كل شيء، ويقال: أخذ الشيء جملة وباعه جملة منجمعا لا متفرقا"[5].

وورد في (معجم اللغة العربية المعاصرة):" وجملة (مفرد): جمع جملات وجمل، جماعة كل شيء سعر/تاجر جملة كان من جملة أصحابها، جملة الأجرة المستحقة، متجمعا دفعة واحدة لا

---

(1)- إبراهيم رومايي، الغموض في الشعر العربي الحديث، (د.ط)، (د.ت.ن)، ص239.

(2)- إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، ط/3، دار العلم، 1984.

(3)- سورة الفرقان، الآية 32.

(4)- ابن منظور، لسان العرب، تحقيق وضبط: عبد الله الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي، مادة (جمل)، مجلد 1، دار المعارف (د.ط)، (د ت)، ص.ص:686.685.

(5)- محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، ضبط وتحقيق: مصطفى البغا، مادة (جمل)، ج1، ط/4، دار الهدى للطباعة، عين مليلة، الجزائر، 1990، ص80.

منجما متفرقا"[1]. والذي يمعن في المعنى اللغوي للجملة في كل ما ورد، يدرك أنه لا تخرج عن كونها تدل على جمع الأشياء عن تفرقها، بالإضافة إلى أنها تطلق على جماعة كل شيء.

و**الجملة اصطلاحا**، لم يكن الاتفاق واضحا بين الدارسين على تعريف واحد للجملة يشمل جميع جوانبها سواء قديما أو حديثا، وحتى الغربيون أنفسهم لم يتفقوا على تعريف واحد إلى درجة أن أحدهم ذهب إلى القول بأنه:"يوجد حوالي مائتي تعريف مختلف للجملة"[2].

هذا وتتوارد على الدرس النحوي طائفة من الإشكالات المنهجية والاصطلاحية، يبرز من بينها الإشكال الخاص بمفهوم مصطلح الجملة بمصطلح الكلام، فلقد استخدم **الخليل أحمد الفراهيدي** مصطلح **الجملة** في قوله:"الجملة جماعة كل شيء بكامله من الحساب وغيره، وأجملت له الحساب وغيره، وأجملت له الحساب والكلام من الجملة"[3].

أما **سيبويه** فقد استعمل لفظة **الجُمل** بصيغة الجمع في موضوع واحد ولفظة **الجملة** في سبع مواضع، فيكون المجموع ثمانية مواضع، ومن بينها قوله:" في هذا الباب ما يضاف إلى الأفعال من الأسماء: جملة هذا الباب أن الزمان إذا كان ماضيا أضيف إلى الفعل وإلى الابتداء والخبر لأنها إذا، فأضيف إلى ما يضاف إليه"[4]، وقال أيضا:" ومما أجري مجرى الأبد والدهر والليل والنهار، المحرم وصفر وجمادى، وسائر أسماء الشهور إلى ذي الحجة، لأنهم جعلوا من جملة واحدة لعدة أيام كأنهم قالوا: يسير عليه ثلاثون يوما"[5].

---

[1]- مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، مادة (جمل)، وزارة التربية والتعليم، مصر، (د.ط)، 1994، ص118.

[2]- جورج مونان، مفاتيح الألسنية، عربه وذيله بمعجم عربي فرنسي: الطيب بكوش، تقديم: صالح قرمادي، منشورات الجديد تونس، (د.ط)، 1981، ص101.

[3]- الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تحقيق: محمد هدي المخزومي وإبراهيم السمرائي، ج6، دائرة الشؤون الثقافية العامة، دار الحرية للطباعة، بغداد، (د.ط)، ص143.

[4]- أبي البشير عمرو بن عثمان سيبويه، الكتاب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط/3، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1985، ص119.

[5]- سيبويه، الكتاب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط/3، مكتبة الخافجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1999، ص217.

ب- الأساليب الإنشائية:

تمتاز اللغة العربية ببلاغة جميلة تعرف بأنها فن الخطاب، حيث تعتمد على إقناع المستمع والتأثير فيه بواسطة كلام وأداء المخاطب. بمعنى إيصال معنى الخطاب كاملا إلى المتلقي، سواء أكان الخطاب مسموعا أو مقروءا، لذلك وصف **ابن الأثير** وظيفتها على أنها:" استدراج الخصم إلى الإذعان والتسليم، وتستخدم اللغة العربية أسلوبان أساسيان هما: الأسلوب الخبري والأسلوب الإنشائي، وهي مبحث من مباحث علم المعاني والذي يعنى بتتبع خواص تراكيب الكلام في الإفادة وما يتصل بها من الاستحسان وغيره ليحترز بالوقوف عليها من الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره"[1].

- **أسلوب الأمر**: "وفيه ما يطلب المتكلم من المخاطب القيام بفعل، وهو ما دلّ على وقوع الفعل عن الفاعل المخاطب بغير (لام) الأمر، وعلامته أن يدل على الطلب بالصيغة مع قبوله (ياء) المؤنثة المخاطبة"[2]، حيث يأتي الأمر في أربع صيغ هي:
  - "فعل الأمر: كقولنا أكتب، أشرب، تعلم"[3]
  - فعلا مضارعا مصحوبا بـ(لام الأمر)، حيث سُبق المضارع بـ(لام) مكسورة تعطي معنى فعل الأمر، كقولنا: ليلعب، ليغضب، ولتكن، وليقضوا.
  - مصدر ينوب عن فعل الأمر ويؤدي معناه ولا يجتمع مع فعله كقولنا: وقوفا، ثباتا، انقضاضا.
  - اسم فعل الأمر كما جاء في قوله **تعالى:(هَيْهَاتَ هَيْهَاتَ لِمَا تُوعَدُونَ)**[4]، وأيضا كقوله **تعالى:(وَقَالَتْ هِيتَ لَكَ)**[5].

---

(1)- الخطيب القزويني، الايضاح في علوم البلاغة، تحقيق: عبد المنعم خفاجي، المجلد 1، ج1، ط/3، دار الجيل، بيروت، لبنان، (د.ت.ن)، ص.ص:53.54.

(2)- مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع بيروت، لبنان، (د.ط)، 2007، ص23.

(3)- المكي الحسيني، من أساليب تدريس اللغة العربية، دار الكتاب، مكتبة النور، بيروت، (د.ط)، (د.ت.ن). ص47،

(4)- سورة المؤمنون، الآية 36.

(5)- سورة يوسف، الآية 23

- **أسلوب النهي**: هو "طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء"[1]، بمعنى هو أن يطلب المتكلم من المخاطب التوقف عن فعل أمر ما، ويتكوّن أسلوب النهي من فعل مضارع يكون مسبوقا بـ (لا) الناهية، كقولنا:"لا تخلف موعدا، لا تقول كذبا، لا تنصر ظالما"[2].
- **أسلوب الاستفهام**: وهو "طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل"[3]، ويكون بواسطة استخدام أدوات الاستفهام التي قد تكون حرفان هما: الهمزة وهل، يتفهم بهما عن مضمون الجملة ومنها: كيف، هل، كم، متى، أنّى، من، ما، أيّان، أين، كقولنا: ما عملك؟ أين تعيش؟ أمهندس والدك أم طبيب؟
- **أسلوب النداء**: وهو "طلب الإقبال بحرف ناب مناب أدعوا"[4]، أي هو طلب شخص واستدعاءه للقدوم مستخدما في طلبه حروف النداء التي تأتي محل الفعل بمعنى (أنادي)، وحروف النداء تختلف باختلاف مكان المنادى، فإن كان المنادى قريبا نستخدم حرفي النداء (الهمزة، أي)، أما إذا كان المنادى بعيدا نستخدم الحروف التالية: (يا، أيا، هيا، وا).

ج- الطباق:

هو "الجمع بين المتضادين في الكلام في الشعر أو في النثر، وإذا دخل التجنيس نفى الطباق"[5]. "وهو نوعان: طباق الإيجاب: وهو ما لم يختلف في الضِدان إيجابا وسلبا، وهو الكلمة وضدها في نفس الجملة مثل: إيقاظ = رقود.

طباق السلب: فهو ما اختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا، وهو الكلمة ونفيها، مثل: يستخفون= لا يستخفون، حيث يكون "إحداهما مثبتا والآخر منفيا"[6].

---

(1)- علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، 2007، ص353.

(2)- المكي الحسيني، من أساليب اللغة العربية الفصحى، مرجع سابق، ص49.

(3)- علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، مرجع سابق، ص353.

(4)- علي الجارم ومصطفى أمين، المرجع نفسه، ص353.

(5)- ينظر: أبو علي حسن ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، ج1، ط/1، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، 2001، ص332.

(6)- ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، المرجع نفسه، ص332.

2- المستوى الصوتي الخارجي:

يتناول البحث في هذا المستوى الأصوات التي يتكوّن منها الكلام باعتبارات مختلفة.

- **الاعتبار الأول:** "أنها وحدات صوتية مجردة منعزلة عن سياقها، وهو ما يهتم به **علم الفونيتيكس (Phonetics)**، ويهتم هذا العلم ببيان مخرج كل صوت وطريقة نطقه وصفة الصوت، وذلك دون ربطه بالمعنى، ويشمل هذا الكلام ثلاثة أنواع، في دراسة الصوت:
  - علم أصوات نطقي.
  - علم أصوات فيريائي.
  - علم أصوات سمعي"[1].
- **الاعتبار الثاني:** يتوجه الاهتمام في هذا العلم إلى العنصر الثالث في عملية الكلام؛ وهو السامع أثناء تلقي الأصوات، وتحديد أي الأصوات الأكثر سماعا وأيهما الأقل، والاعتبار الثاني "هو دراسة الصوت باعتباره وحدة في نسق صوتي، ويهتم به علم **الفونولوجيا (Phonology)** حيث يربط بين الصوت وطرق تشكيله، ويهدف إلى تحديد العناصر الصوتية؛ أي يتناول فيه الدارس ما في النص من مظاهر الإتقان للصوت ومظاهر الإبداع"[2].

المستوى الصوتي يدرس فيه الوزن والقافية والروي.

أ- القافية:

القافية لغة: هي بحسب (معجم المعاني الجامع) أنها:" مؤخر العنق أو آخر كل شيء"[3].

اصطلاحا: يشير مفهوم القافية إلى آخر كلمة في البيت الشعري، أي إلى آخر حرفين ساكنين منه، والحرف الذي يقع بينهما مع المتحرك الذي قبلهما، قد تكون القافية كلمة واحدة فقط أو بعض من الكلمة أو أكثر من كلمة، كما يشير إلى علم القافية أنه:" العلم الذي يقوم على توضيح الأمور التي يجب الالتزام بها في أواخر أبيات القصائد، حتى تكون قصيدة منظمة ولا تضطرب موسيقاها"[4].

---

(1)- محمود فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللغة، ط/جديدة مزيدة ومنقحة، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، ص37.

(2)- عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع مصر، 2001، ص.س:113.112.

(3)- معجم المعاني الجامع، عربي-عربي، تعريف ومعنى القافية، على الموقع: www.almaany.com، اطلع عليه بتاريخ: 2019/04/23، بتصرف

(4)- تعريف ومعنى القافية في المعجم المعاني الجامع، معجم عربي- عربي، 2019.

و"حروف القافية تتكوّن من ستة حروف متحركة وساكنة، ومسمياتها:

- **الروي**: هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه، وتتكرر أواخر الأبيات الشعرية من هذا الحرف، فيقال على سبيل المثال **ميمية المتنبي**:

إذا نظرت نيوب الليث بارزة فلا تظنن أنّ الليث يبتسم

ويعتبر حرف (الميم) في كلمة (**يبتسم**) هو حرف الروي، وهو الحرف الذي بُنيت عليه القصيدة.

- **الوصل**: ينقسم الى نوعين: الأول عبارة عن حرف مدّ ينشأ نتيجة اشباع حركة حرف الروي، والنوع الثاني عبارة عن حرف (الهاء) الساكنة الذي يأتي بعد حرف الروي.
- **الخروج**: ينشأ نتيجة اشباع (هاء) الوصل، وهو عبارة عن حرف مدّ يأتي بعد (هاء) الوصل مباشرة.
- **الردف**: هو عبارة عن حرف علّة يكون قبل حرف الروي دون فواصل بينهم.
- **التأسيس**: هو حرف (الألف) والذي يكون بينه وبين حرف الروي حرف صحيح متحرك، والذي ويسمى **الدخيل**.
- **الدخيل**: هو عبارة عن حرف صحيح متحرك، ويكون الحرف فاصل بين حرف الروي وحرف التأسيس"[1].

ب– بحر الرجز:

بحر الرجز هو "بحر من بحور الشعر العربي، وتسمى قصائده **الأراجيز**، ومفردها **راجزا** ولذلك أطلق على هذا البحر من الشعر رجزا"[2]، لأنه تتوالى فيه الحركة والسكون.

بحر الرجز بحر أحادي التفعيلة، "يرتكز بنائه على تكرار **مستفعلن**"[3].

---

[1]– أحمد موساوي، تعريف القافية، ط/1، دار هومة، الجزائر، 2017.

[2]– موسوعة الأرجوزة، نسخة محفوظة، 18 أفريل 2017 على موقع: **واي باك مايشن**.

[3]– محمود قحطان، بحور الشعر العمودي: بحر الرجز، إدارة المعاهد العلمية، السعودية، (د.ط)، (د.ت.ن)، ص16.

3- المستوى الصوتي الداخلي:

أ- التكرار:

هو "ظاهرة يعتمدها الشاعر في نظم قصيدته (ظاهرة أسلوبية)؛ تعني تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير، بحيث تُشكل نغَما موسيقيا يتقصّده الناظم في شعره أو نثره"[1]. فالإيقاع الداخلي يتمثل في الانسجام والتوافق بين عناصر الأصوات في الكلمة، وبين الكلمات داخل التركيب، سواء كان الكلام شعرا أو نثرا، فتضمنت الموسيقى الداخلية التكرار بأنواعه: تكرار الحرف (الفونيم)، تكرار الكلمة وتكرار الجملة.

- **تكرار الحرف (الفونيم)**: "يطلق على الوحدات الصوتية التي تّشكل أساس النظام الصوتي للغة"[2]. ومنه يمكن للحرف الواحد أن يأخذ عدة أصوات بحسب ترتيب هذا الحرف، إلى جانب هذا التكرار وجب على الشاعر تكرار الكلمات أو ما يُعرف **بالتكرار اللفظي**؛ تكرار كلمة معينة على مستوى البيت أو المقطع، فيخلق جوا نغميا ممتعا، ويصبح هذا التكرار على المستوى اللغوي ذا فائدة معنوية (تكرار الكلمة يحقق إيقاعا يساير المعنى ويعبر عن معانيه). "ويمكن لتكرار الكلمة أن يُعبر عن الزمن وامتداده أو قصره عن الحركة بأشكالها المختلفة، أو يعبر عن القلة أو الكثرة"[3]

ومن هنا يمكننا القول؛ أنّ إعادة ألفاظ معينة في بناء القصيدة يوحي بأهمية ما تكتسيه تلك الألفاظ من دلالات، مما يجعله ذلك التكرار مفتاحا لفهم القصيدة.

ب- أنواع الجناس:

- **الجناس التام**: هو "ما اتفق فيه اللفظان في أمور أربعة: نوع الحروف وشكلها وعددها وترتيبها"[4]. قال **أحمد الهاشمي**:" الجناس التام هو ما اتفق فيه اللفظان في أربعة أشياء: نوع

---

(1)- عبد الله خضر حمد، الخطاب الصوفي في شعر عبد القادر الجيلاني، مكتبة الفكر العربية، (د.ط)، (د.ت)، ص204.

(2)- نور الهدى لوشن، علم الدلالة، المكتب الجامعي الحديث، الاسكندرية، (د.ط)، (د.ت)، ص75.

(3)- عمر يوسف قادري، التجربة الشعورية عند فدوى طوقان بين الشكل والمضمون، دار هومة، الجزائر، ص59.

(4)- علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، ط/15، دار المعارف، القاهرة، 1969، ص265

الحروف وعددها وهيأتها، وترتيبها مع اختلاف المعنى، فإن كان من نوع واحد كاسمين أو فعلين أو حرفين سُمي **مماثلا** و**مستوفيا**"[1].

والجناس التام ينقسم إلى ثلاثة أقسام:

- **المماثل**: هو ما كان فيه اللفظان من نوع واحد اسمين أو فعلين أو حرفين، كقوله **تعالى** في:(**وَيَوْمَ تَقُومُ ٱلسَّاعَةُ يُقْسِمُ ٱلْمُجْرِمُونَ مَا لَبِثُوا۟ غَيْرَ سَاعَةٍ ۚ كَذَٰلِكَ كَانُوا۟ يُؤْفَكُونَ**)[2]، فالمراد **بالساعة الأولى** يوم القيامة، و**بالثانية** واحدة الساعات.
- **المستوفي**: هو "ما كان اللفظان فيه من نوعين كفعل واسم كقول الشاعر:

ما مات من كرم الزمان فإنه يحيا لدى يحى بن عبد الله

فيحيا الأول فعل مضارع، و**يحي** الثاني علم الكريم الممدوح"[3].

- **المركب**: هو "ما كان المركب منهما مركبا من كلمة وبعض كلمة نحو:

ولا نله عند تذكار ذنبك وابكه بدمع يحاكي الوبل حال مصابه

ومثل لعينك الحمام ووقعـــه وروعة ملقاه مطعم صابـــه"[4].

يسميه بعضهم **التجنيس**، و**للأصمعي** كتاب سماه (الأجناس)، و**لأبي عبيد القاسم بن سلام** كتاب هو (الأجناس من كلام العرب)، و"الجناس ما اشتبه في اللفظ واختلف في المعنى، ذكر فيه الألفاظ المتفقة في الشكل والمختلفة في المعنى"[5].

والجناس ثاني فن من بديع **ابني المعتز**، وقد عرّفه بقوله:" هو تجيء كلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام"[6]. وقال **السكاكي**:" هو تشابه الكلمتين في اللفظ"[7]، وقال **الخطيب**

---

(1)- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ط/6، دار الكتب العلمية، بيروت، ص320.

(2)- سورة الروم، الآية 54.

(3)- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، مرجع سابق، ص321.

(4)- عبد متعال الصعيدي، بغية الايضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، مكتبة الآداب، (د.ت.ن)، ص66

(5)- أجمد مطلوب، فنون البلاغة البيان والبديع، الكويت، دار العلوم العلمية، 1985، ص223.

(6)- أجمد مطلوب، المرجع نفسه، ص222.

(7)- أحمد شمس الدين، المعجم المفصل في علوم البلاغة البديع البيان والمعاني، طبعة جديدة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1981، ص66.

القزويني:" الجناس بين اللفظتين هو تشابههما في اللفظ"[1]، وعرّفه **العلوي** بقوله:" هو تفصيل من التجانس وهو التماثل، وإنما سمي هذا النوع جناسا لأن التجنيس الكامل أن تكون اللفظة تصلح لمعنيين مختلفين، فالمعنى الذي تدل عليه هذه اللفظة هو بعينها تدل على المعنى الآخر من غير مخالف بينهما"[2].

وفي تعريف آخر للأستاذ **علي الجندي** نجده يعرفه أن:" جمال الجناس في تناسب الألفاظ في الصورة كلها أو بعضها؛ وهو مما يطمئن إليه الذوق ويرتاح له التجاوب الموسيقي الصادر من تماثل الكلمات تماثلا كاملا أو ناقصا، فيطرب الأذن التلاعب الأخاذ الذي يلجأ إليه المجنس لاختلاب الأذهان واختراع الأفكار"[3].

- **الجناس غير تام**: أما الجناس غير تام يسمى **بالجناس الناقص**؛ وهو ما اختلف فيه اللفظان في عدد الحروف، واختلافهما يكون إما بزيادة حرف في الأول ويسمى **مردوفا**، أو الثاني ويسمى **مكتنفا**، أو الثالث ويسمى **مطرفا** نحو: إما اختلاف في الحرف الأول: دوام الحال من المحال. أو في الوسط نحو: جدّي جهدي. أو في الآخر نحو:" الهوى مطينة الهوان"[4].
- **الجناس المطلق**: وهو " توافق ركنيه في الحروف وترتيبها دون أن يجمعهما اشتقاق"، كقوله **صلى الله عليه وسلم**:" **أسلم سالمها الله وغفار غفر الله لها وعصية عصت الله ورسوله**"[5]، فإن جمعها اشتقاق نحو قوله تعالى:(**لَآ أَعْبُدُ مَا تَعْبُدُونَ (2) وَلَآ أَنتُمْ عَٰبِدُونَ مَآ أَعْبُدُ**)[6]، فقيل يسمى **جناس اشتقاق**"[7].
- **الجناس المذيل أو الجناس المطرف**: فالأول يكون الاختلاف فيه بأكثر من حرفين في آخره، والثاني يكون بزيادة حرفين في أوله، **فالمذيل** كقول **أبي تمام**:

يمدون من أيدي عواص عواصم تصول بأسياف قواض قواضيب

---

(1)- أحمد مطلوب، فنون البلاغة البيان والبديع، مرجع سابق، ص37.

(2)- علي جارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، مرجع سابق، ص265.

(3)- علي جارم ومصطفى أمين، المرجع نفسه، ص266.

(4)- أحمد هاشمي، جواهر البلاغة، مرجع سابق، ص321.

(5)- حديث الراوي عبد الله بن عمر المحدث الألباني، مصدر صحيح، الترميذي، ص3941، خلاصة الحكم صحيح.

(6)- سورة الكافرون، الآية 2-3

(7)- أحمد هاشمي، المرجع نفسه، ص321.

4- المستوى الدلالي:

الدلالة هي "الجانب المتوازي للمتتالية، وهي الصيغة المجرّدة الملازمة له، فالصفة التجريدية للدلالة مرتبطة بعلاقة الدال والمدلول والمرجع، ولعل أول من أشار إلى ذلك هو **فرديناند دي سوسير**؛ " فهو يفترض أنّ ثمة أفكار جاهزة تسبق وجود الكلمات"[1].

ويُدرس في المستوى الدلالي العتبات، والكلمات، والمفاتيح، والسياق اللغوي، والصيغ اللغوية والاستفهامية، وطبيعة المعجم اللغوي المستخدم في النص، والرموز، وعلامات التأنيث والتذكير، والجمع، والتعريف، والتنكير.

مفهوم الصورة:

- **لغة:** جاء في (لسان العرب) **لابن منظور** في مادة (ص.و.ر):" الصورة في الشكل، والجمع صُور، وقد صوّره فتصوّر، وتصوّرت الشيء توهّمت صورته فتصوّر لي، والتصاوير: التماثيل"[2]، وقال **ابن الأثير**:" الصورة ترد في (لسان العرب) يقصد ألسنتهم على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته. يقال: صورة الفعل كذا وكذا؛ أي هيئته، وصورة كذا وكذا؛ أي صفته"[3].

"وقد يراد بالصورة الوجه من الإنسان أو الهيئة من شكل وأمر وصفة"[4].

وأما التصوّر فهو:" مرور الفكر بالصورة الطبيعية التي سبق أن شاهدها وانفعل بها واختزنها في مخيلته مروره بها بتصفحها"[5].

أما التصوير فهو:" إبراز الصورة إلى الخارج بشكل فني، فالتصوّر إذا عقلي أما التصوير فهو شكلي. إنّ التصوّر هو العلاقة بين الصورة والتصوّير وأداته الفكر فقط، أما التصوير فأداته الفكر واللسان واللغة"[6].

---

(1)- أنظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص.ص:105.104.

(2)- ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، مادة (ص.و.ر)، ج2، ص492.

(3)- ينظر: حوماني، مقال: الصورة والتصوير، العدد 65، بيروت، 1934.

(4)- ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، مادة (ص.ي.ر) ومادة (ص.و.ر).

(5)- صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، الفنون المطبعية، الجزائر، 1988، ص74.

(6)- مجلة الرسالة، المجلد الثاني، العدد 64، السنة الثانية، ص175.

- **اصطلاحا:** اهتم البلاغيون والنقّاد العرب بدراسة الصورة وتحليل أركانها، وبيان وظائفها من خلال دراستهم للأسلوب القرآني الذي اعتمد الصورة في التعبير عن أغراضه الدينية، والشعر العربي الذي حفل بها حتى لا تكاد تخلو قصيدة شعرية منها.

ومن أهم مكونات الصورة في التراث العربي قد نجد:

أ- الاستعارة:

فهي عند **عبد القاهر الجرجاني** " أن تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدّعي أن تفصح بالتشبيه وتظهره وتجيء إلى اسم المشبه به فَتُعَيره المشبه به وتجرّبه عليه"[1]، ويعرّفها **السكاكي**:"بأن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر، مُدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به دالا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبّه به"[2] وهو التعريف الراجح، لشموله التصريحية والمكنية من أقسام الاستعارة، وهي:

- **الاستعارة التصريحية:** وهي" أن يكون الطرف مذكور من طرفي التشبيه هو المشبّه به"[3] فهي ما صرّح فيه بلفظ المشبه به دون المشبه، مثال قوله **تعالى:**(**وَاعْتَصِمُواْ بِحَبْلِ اللّهِ جَمِيعاً وَلاَ تَفَرَّقُواْ**)[5]، حيث شبّه (الدين الإسلامي) بـ(الحبل) وحذف المشبّه (الدين) وصرّح بالمشبه به.
- **الاستعارة المكنية:** "وهي ما حُذف فيه المشبه ورُمز له بشيء من لوازمه"[6]، مثال قوله تعالى:(**وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ**)[7] شبّه (الذل) بـ(الطائر) وحذف المشبّه به (الطائر) وجاء بشيء من لوازمه وهو الجناح، ويرى **الجرجاني** بأن " الاستعارة أنواع منها ما يكون الشبه مأخوذا من الصور العقلية كاستعارة نور للبيان، والحجّة والصراط للدين وهذا اللون هو صميم الاستعارة"[8].

ب- التشبيه:

---

(1)- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود شاكر، ط/2، مكتبة الخفاجي، القاهرة، 1989، ص53.

(2)- بوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، مطبعة التقدم العلمية، القاهرة، ص196.

(3)- السكاكي، مفتاح العلوم، مرجع سابق، ص198

(5)- سورة آل عمران، الآية 103.

(6)- السكاكي، المرجع نفسه، ص196.

(7)- سورة الإسراء، الآية 24.

(8)- أحمد عبد السيد الهنداوي، مفهوم الاستعارة، ج1، ط/1، المكتبة العصرية، بيروت، 2001، ص142.

فقد عقدت له الفصول وقامت عليه السواعد لما يتوفر عليه القرآن الكريم من تشبيهات وأمثال في أسلوب رباني، يصوّر فيه **المولى عز وجل** حال هؤلاء الذين اتخذوا من دون الله أندادا في آياته للناس، ففي قوله **عز وجل**:(**مَثَلُ ٱلَّذِينَ ٱتَّخَذُواْ مِن دُونِ ٱللَّهِ أَوْلِيَآءَ كَمَثَلِ ٱلْعَنكَبُوتِ ٱتَّخَذَتْ بَيْتاً وَإِنَّ أَوْهَنَ ٱلْبُيُوتِ لَبَيْتُ ٱلْعَنكَبُوتِ لَوْ كَانُواْ يَعْلَمُونَ**)[1]، فقد شبّه **المولى عز وجل** حال هؤلاء الذين اتخذوا من دون الله أندادا في لجوئهم واحتمائهم لهؤلاء الأنداد الضعفاء المتناهين في الضعف بحال العنكبوت؛ حينما تأوي إلى بيتها الضعيف الواهن وتحتمي به، فصوّرهم من خلال هذا التشبيه بصورة عجيبة تلح على الحس والوجدان، وتستدعي الانتباه، وتسترق الأسماع، وتبهر الألباب، وتستولي على الأحاسيس والمشاعر، ويقف أمامها دهاقين الكلام حيارى يتساءلون كيف نظّمت هذه الصورة ؟ وكيف تكوّنت؟ إنها تصوّر لك هؤلاء العباد الغافلين بصورة العناكب الضئيلة الواهنة، وتصوّر لك هؤلاء الضعفاء العاجزين بصورة بيت العنكبوت الذي يضرب به المثل في الضعف والوهن، ويعتبر **الجرجاني** الأنواع البيانية كالتشبيه والتمثيل والاستعارة والكناية أهم العناصر المكوّنة للصورة، فهي "الأصول التي تدور المعاني حولها"[2]

ورد مصطلح **التشبيه** في العديد من المؤلفات النقدية البلاغية، واختلف مفهومه حسب رؤية النقاد البلاغيين إذ عرّفه كل واحد منهم حسب وجهة نظره، ومن بينهم نذكر **الرماني** الذي عرّف التشبيه في كتابة (النكت في إعجاز القرآن) بقوله:" التشبيه هو العقد على أحد الشيئين يسدّ مسدّ الآخر في حس أو عقل، ولا يخلو التشبيه من أن يكون في القول أو في النفس"[3].

التشبيه لغة: هو "التمثيل"[1]، وقال **لويس معلوف** في (قاموس المنجد):" شبّهه إياه وشبّه به مثّله به، شابه وأشبهه ماثله أي كان مثله"[2]. قال **أحمد الهاشمي** في كتابه (جواهر البلاغة):" فالتشبيه هو عقد مماثلة بين أمرين أو أكثر قصد إشراكهما في صفة أو أكثر بأداة لغرض المتكلم"[3].

---

[1]- سورة العنكبوت، الآية 41.

[2]- الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص52.

[3]- أنظر: محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، لجنة التأليف والترجمة للنشر والتوزيع، القاهرة، ص81.

[1]- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، مرجع سابق، ص247.

[2]- لويس معلوف، المنجد في اللغة، ط/37، دار الشرق، بيروت، ص372.

[3]- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، مرجع سابق، ص247.

وللتشبيه ثلاثة أركان:

"1/ المشبه: هو الأمر الذي يراد إلحاقه بغيره، والشيء الذي يراد التشبيه.

2/ المشبه به: هو الأمر الذي يلحق به المشبه والشيء الذي يشبه به.

3/ الأداة: اللفظ الذي يدل على التشبيه ويربط المشبه به، وقد تذكر الأداة في التشبيه وقد تحذف، وهي: الكاف وكأنّ ونحوهما"[4].

أنواع التشبيه وأغراضه:

- **التشبيه المرسل:** "هو ما تذكر فيه الأداة"[4]، مثل: وصف رجل أعرابي رجلا، فقال: كأنه النهار الزاهر والقمر الباهر الذي لا يخفى على كل ناظر، فالمشتبه هو مدلول الضمير في كأنه، و(النهار الزاهر) مشبّه به الأول و(القمر الباهر) مشبّه به ثان، وكأن أداة التشبيه وهي المذكورة.
- **التشبيه المؤكد:** "هو ما حذفت منه الأداة"[5]، مثل: رأى الحازم ميزان في الدقة، فـ(رأى الحازم) مشبّه و(ميزان) مشبّه به، و(في الدقة) وجه الشبه وحذفت الأداة.
- **التشبيه المفصل:** "هو ما ذكر فيه وجه الشبه"[6]، مثل: القلوب كالطير في الألفة إذا أنست، فـ(القلوب) مشبّه و(الطير) مشبّه به و(الكاف) هي الأداة ثم ذكر وجه الشبه وهو في (الألفة إذا أنست).
- **التشبيه المجمل:** "هو ما حذف منه وجه الشبه"[1]، مثل قوله **عز وجل:(وَلَهُ ٱلْجَوَارِ ٱلْمُنشَـَٔاتُ فِى ٱلْبَحْرِ كَٱلْأَعْلَـٰمِ)**[2]، فـ(الجوار المنشآت) مشبّه و(الأعلام) مشبّه به و(الكاف) هو الأداة، وهذا التشبيه لم يذكر فيه وجه الشبه.

---

(4)- أحمد الهاشمي، المرجع نفسه، ص247.

(4)- علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، مرجع سابق، ص 25.

(5)- علي الجارم ومصطفى أمين، المرجع نفسه، ص25.

(6)- المرجع نفسه، ص25.

(1)- علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، مرجع سابق، ص25.

(2)- سورة الرحمان، الآية 22.

- **التشبيه البليغ**: "هو ما حذفت منه الأداة ووجه الشبه"[3]، مثل: أنت بدر أنت شمس أنت نور فوق نور، فـ(أنت) هو المشبّه و(شمس وبدر أو نور فوق نور) هو المشبّه به، وفيه حذفت الأداة ووجه الشبه.
- **التشبيه الضمني**: "هو التشبيه الذي لا يوضع فيه المشبّه والمشبّه به في صورة من صور التشبيه المعروفة، بل يلمحان في التركيب"[4]، مثل:

كرم تبيّن في كلامك ماثلا ويبيّن عتقُ الخيل من أصواتها

فحال الكلام وأنه ينم عن كرم أصل قائله هو المشبّه، والمشبّه به هو حال الصهيل الذي يدل على كرم الفرس. وهذا التشبيه دلالة شيء على شيء، وكأن في هذا التشبيه لم يأتي صورة من صوره المعروفة.

- **التشبيه المقلوب**: "هو جعل المشبّه مشبّها به بإدعاء أنّ وجه الشبه فيه أقوى وأظهر"[5]، مثل: كأن الماء في الصفاء طباعة. فـ(الماء) المشبّه و(طباعة) هو المشبّه به و(الصفاء) وجه الشبه.

ج- الكناية:

الكناية في اللغة العربية هي التكلم بما يريد به خلاف الظاهر، أما الكناية في الاصطلاح فهي تعبير لا يقصد منه المعنى الحقيقي، وإنما يقصد به معنى ملازم للمعنى الحقيقي، ويمكن تعريفها أيضا بأنها:" تعبير تم استعماله في غير معناه الأصلي الذي وضع له مع جواز إرادة المعنى الأصلي، أو هي لفظ يعتمد على معنيين أحدهما ظاهر غير مقصود والآخر مخفي وهو المقصود. بمعنى أن تدل كلمة أو جملة على شيء معين بشكل مباشر ولكنها تخفي شيئا غيره بشكل غير مباشر، مثل: وقف مرفوع الرأس. ويأتي المعنى الظاهر للجملة بأنه رفع رأسه إلى أقصى ارتفاع، بينما يدل المعنى الخفي لها على الفخر والاعتزاز، وفي قوله **تعالى:(وَيَوْمَ يَعَضُّ ٱلظَّالِمُ عَلَىٰ يَدَيْهِ)**[1]، نجد أن المعنى الظاهر في هذه الآية هو عض الأيدي، ولكن المعنى الخفي هو الشعور بالندم الشديد.

الكناية في المعاجم العربية:

---

[3]- علي الجارم ومصطفى أمين، المرجع نفسه، ص25.

[4]- المرجع نفسه، ص25.

[5]- علي الجارم ومصطفى أمين، مرجع سابق، ص64.

[1]- سورة الفرقان، الآية 27.

جاء في (قاموس المحيط):" كنى به عن كذا يكنى ويكنو كناية: تكلم بما يستدل به عليه وأن يتكلم بشيء وأنت تريد غيره أو بلفظ يجاد به جانبا أو حقيقة أو مجازا، و**زيد آبا عمرو** وبه كِنية بالكسر والضم (كُنية) سماه به كأكناه، وكناه وأبو فلان كنيته وكنوته ويكسران، وكنية أي كنيته، كنيته ويكنى بالضم امرأة"[2].

وجاء في (معجم العين):" كنى فلان، يكنى عن كذا، وعن اسم كذا إذا تكلم بغيره مما يستدل به عليه، والكنية للرجل، وأهل البصرة يقولون: فلان يكنى بأبي عبد الله وغيرهم. يقول: يكنى بعبد الله، وهذا غلط، ألا ترى أنك تقول يسمى زيدا ويسمى بزيد ويكنى أبا عمرو، ويكنى بأبي عمرو"[3].

وكذلك **القزويني** عرّف الكناية في كتابه (وجوه التلخيص في علوم البلاغة) بقوله: "الكناية لفظ أريد به لازم معناه جواز إرادته معه، فظهر أنها تخالف المجاز من جهة إرادة المعنى مع إرادته لازمه، وفرّق بأن الانتقال فيها من اللازم، وفيه الملزوم ورد بأن اللازم ما لم يكن ملزوما لم ينتقل منه وحينئذ يكون الانتقال من الملزوم"[4].

أنواع الكناية:

- **الكناية عن صفة:** مثل قوله **تعالى:**(**وَلَا تَجْعَلْ يَدَكَ مَغْلُولَةً إِلَىٰ عُنُقِكَ وَلَا تَبْسُطْهَا كُلَّ ٱلْبَسْطِ فَتَقْعُدَ مَلُوماً مَّحْسُوراً**)[5]
- **الكناية عن نسبة:** مثل قول المتنبي:" وأسمعت كلماتي من به صمم"[6].
- **كناية عن موصوف:** مثل قوله **عز وجل:**(**اصْبِرْ لِحُكْمِ رَبِّكَ وَلَا تَكُن كَصَاحِبِ ٱلْحُوتِ إِذْ نَادَىٰ وَهُوَ مَكْظُومٌ**)[1].

د- المعجم:

---

(2)- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مادة (كنى)، ج4، ط/1، دار الكتب العلمية، بيوت، لبنان، ص349.

(3)- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، مرجع سابق.

(4)- الخطيب القزويني، وجوه التلخيص في علوم البلاغة، ط/1، دار الفكر، العربي، 1954، ص338.

(5)- سورة الإسراء، الآية 29.

(6)- مقولة المتنبي المشهورة: أنا الغريق.

(1)- سورة القلم، الآية 48.

المعجم لغة: جاء في (لسان العرب):" عجم العجم خلاف العربِ والغربِ، ويقال: رجلان أعجمان، وينسب إلى الأعجم الذي في لسانه عجمة، فيقال: لسان أعجمي وكتاب أعجمي، ولا يقال: رجل أعجميٌ فتنسبه إلى نفسه"[2]، وجاء في (قاموس المحيط) **للفيروز أبادي**:" العجم بالضم والتحريك خلاف العرب، رجل وقوم أعجم، والأعجم من لا يفصح في كلامه، وأعجم فلان الكلام ذهب إلى العجمة، وأعجم الكتاب نطقه"[3].

اصطلاحا: بالرغم من تعدد الآراء واختلافها حول المفهوم اللغوي للمعجم إلا أنها تكاد تتفق من الناحية الاصطلاحية على أن المعجم هو:"كتاب يضم أكبر عدد من مفردات اللغة فيقوم بشرحها وتفسير معانيها، وتكون مواده مرتبة وفق ترتيب معين غالبا ما يكون الترتيب الهجائي"[4].

ويذكر **أحمد مختار عمر** أن اللغويون يعرفون المعجم بأنه:" كتاب يضم بين دفتيه مفردات لغة ما ومعانيها واستعمالاتها في التراكيب المختلفة وكيفية نطقها، وكتابتها مع ترتيب هذه المفردات بصورة من صور التركيب التي غالبا ما تكون الترتيب الهجائي"[5].

ومن أهم النقاط التي ينطلق منها المعجمي (اللفظ والمعنى)، حيث يندرج تحت هذا العامل نوع مهم:

- **معاجم الألفاظ (المعجم اللفظي):** وهي المعاجم التي تختصر بوضع الكلمات وذكر جميع مستوياتها اللغوية، الصوتية، والصرفية، والنحوية، والدلالية،...الخ.

معجم الألفاظ هو:" المعجم الذي يهتم بوضع الكلمة صوتيا وصرفيا ونحويا ودلاليا وأسلوبيا في سياق معين"[1]، فمعاجم الألفاظ هي التي تنطلق من اللفظ للوصول إلى المعنى؛ أي من المعلوم إلى المجهول، ومن أمثلة ذلك من معاجمنا العربية القديمة (معجم لسان العرب **لابن**

---

[2]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (عجم)، مرجع سابق، ص.ص:448-452.

[3]- الفيروز أبادي، قاموس المحيط، مرجع سابق، ص1495.

[4]- أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ج3، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2002، ص.ص:239-241.

[5]- أحمد مختار عمر، البحث اللغوي عند العرب مع دراسة لقضية التأثير والتأثر، ط/8، دلر العلم للملايين، بيروت، ص162.

[1]- حازم علي كمال الدين، دراسة في علم المعاجم، ط/1، 1999، ص48.

منظور، القاموس المحيط **للفيروز أبادي**، تاج العروس **للزبيدي**). ومن المعاجم الحديثة (معجم المحيط **للبستاني**، الوسيط الصادر عن **مجمع اللغة العربية المصرية**).

ثالثا: أهمية التحليل الأسلوبي

بالرغم من تعدد المعاني ومداخل التحليل الأسلوبي فثمة ثوابت تحكم منطق هذا التحليل، منها الانطلاق فيه من الظاهرة اللغوية الخاصة ومن مختلف مواد البناء والأداء في الكلام عامة، "تركيز النظر في كيفيات التعبير المفحّصة عن صور الشعور والتفكير سواء ما تعلق بالمفردة أو التركيب أو بالصوت أو بالمعنى أو بالصيغة أو بالدلالة أو بالحركة أو بصورة، أو بنوع النص أو شكله، أو بجنس الكتابة أو غرضها. ويكون الاعتماد في جميع ذلك على الظواهر الموظفة توظيفا جديدا لا على الظواهر المستعملة استعمالا عاديا طبقا للأوضاع اللغة والتقاليد الكتابة المألوفة من قاعد التواصل"[2].

والمحلل الأسلوبي ينحو في تحليله منحنى البحث والمناقشة والمساءلة قبل أن يطمئن إلى أي نتيجة من نتائج التحليل، والتحليل الأسلوبي من هذه الزاوية ليس بحث في الموافقات ولا المفارقات، ويُعد المستوى الصوتي والنحوي والدلالي في الطليعة المستويات المنشغل عليها في التحليل الأسلوبي، بالرغم من تباين أطروحات النقّاد والمؤسسين للتحليل الأسلوبي.

[2]– محمد كريم كواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، منشورات جامعة السابع من أبريل ليبيا 1427هـ، ط/1، الشؤون الثقافية العامة بغداد، 2000، ص.ص:121.120.

الفصل الثاني

مقاربة أسلوبية لقصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)

تمهيد:

بعد أن قمنا بتحليل الأسلوب، نتج لنا أن قصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) تقوم على آليات وجب علينا أن نتبعها، وهي كالاختيار والتركيب والانزياح، أيضا كان لابد لنا أن نحلل القصيدة وفق ثلاث مستويات أساسية هي: المستوى التركيبي، المستوى الصوتي والمستوى الدلالي.

المبحث الأول: تحليل مستويات القصيدة

أولا: المستوى التركيبي

"إنّ قصيدة **أمل دنقل** التي بين أيدينا الموسومة بـ(البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) قد اشتملت على تداخل بين المستويات النحوي والصرفي والدلالي، وذلك ما شكّل تضافر مع باقي العناصر الأخرى"[1]. مما يؤدي جزءا من المعنى للقصيدة، حيث أنه يمنحها رونقا وجمالا وانسجاما حتى لا يخلو المعنى.

وقد تجلى ذلك في دراسة الجملة والأساليب بأنواعها، وكان غرض الشاعر هو التعبير عن تجربته.

1- دراسة الجملة:

تعريفها: الجملة في (معجم لغة النحو العربي):" هي تتضمن مسندا ومسندا إليه يكونان عمدة هذه الجملة، ويحققان المعنى المفيد، يجوز إلحاق العمدة بفضلات غايتها توضيح المعنى وتحسين الكلام المركب المفيد"[2].

وتنقسم الجملة إلى قسمين أساسين هما: جملة اسمية وفعلية، وللحديث عن الجملة يفترض علينا أن نتبع قصيدة **أمل دنقل** وإحصاء كلا النوعين.

أ- الجملة الاسمية:

"هي التي صدرها اسم، ومرادنا بصدر الجملة المسند والمسند إليه"[3]، أي أن الجملة الاسمية تقوم على ركنين أساسين هما: "المبتدأ الذي يمثل المسند إليه والخبر هو المسند"[4].

---

(1)- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، ط/3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1992، ص40.

(2)- أنطوان الدحداح، معجم لغة النحو العربي، مراجعة: جورج عبد المسيح، ط/3، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2001، ص116.

(3)- فاضل صالح السمرائي، الجملة العربية تأليفها وتقسيمها، ط/1، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع عمان، الأردن، 2002، ص157.

(4)- السكاكي، مفتاح العلوم، مرجع سابق، ص218.

وفي تعريف آخر **للجملة الاسمية** هي: جملة المبتدأ والخبر، وقد شرحها **سبويه** في قوله:" فالمبتدأ كل اسم ابتدأ به ليبنى عليه كلام، والمبتدأ والمبني عليه رفع، فالمبتدأ لا يكون إلا بمبنى عليه، فالمبتدأ الأول والمبني عليه هو مسند ومسند إليه"[1].

فالجملة الاسمية تتكوّن من ركنين أساسين هما: المسند والمسند إليه، فالأول هو المبتدأ والثاني هو الخبر. ونورد أمثلة لذلك:

- نحن جرحى القلب: (نحن) مسند، (جرحى) مسند إليه.
- جرحى الروح والفم لم يبق إلا الموت: (جرحى) مسند، (لم يبق) مسند إليه.
- صبية مشردون يعبرون آخر الأنهار: (صبية) مسند، (مشردون) مسند إليه.
- نسوة يسقن في سلاسل الأسر: (نسوة) مسند، (يسقن) مسند إليه.

فهذه الجمل الاسمية تكرّس سلبية العالم العربي وصمته أمام هذه النكسة، وعجزه عن المواجهة وعوزه للفعل والحركة، فأسلوب الجمل الاسمية جاء في القصيدة متوافقا مع معطيات العالم العربي، المعطّل عن أي فعل أو حركة نضالية، فالجملة الاسمية قد حدّها **ابن جني** بقوله:" المبتدأ كل اسم ابتدأته وعريته من العوامل اللفظية وجعلته أولا لثاني يكون الثاني خبرا عن الأول ومسند إليه وهو مرفوع بالابتداء"[2].

ب– الجملة الفعلية:

تعرّف الجملة الفعلية بأنها:"وحدة إسنادية تبدأ أصالة بفعل تام وعمدتها الفعل، أي المسند، والفاعل ونائب الفاعل المسند إليه"[3]. ومن أمثلة ذلك:

- جئت إليك مثخنات الطعنات والدماء: (جئت) مسند، (تاء المتكلم) مسند إليه.
- ازحف في معاطف القتلى وفوق الجثث المكدسة: (ازحف) مسند، (ضمير أنا) مسند إليه.
- فيثقب الرصاص في لحظة الملامسة: (يثقب) مسند، (رصاص) مسند إليه.
- تكلمي أيتها النبيّة المقدسة: (تكلمي) مسند، (ضمير أنت) مسند إليه.

---

[1]– طاهر سليمان حمودة، أسس الإعراب ومشكلاته، ط/1، دار المطبوعات الجديدة، 1905، ص33.

[2]– أنظر: عبد الحميد مصطفى السيد، النحو التطبيقي، ج1، دار الحامد للنشر، عمان، 2001، ص134.

[3]– محمد مفتاح، الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، مرجع سابق، ص114.

فقد نجد أنه قد وظّف كذلك أفعال منها ما كان ماضيا أو مضارعا أو أمرا، وقد كان مستخدما الفعل المضارع بكثرة في قصيدته، حيث عبّر من خلاله عن أنه يتحسر عن التكلم عن شخصية اليمامة التي ترمز لمواطن عربي بسيط يقف صامتا لينال الأمان.

والفعل يدل على معنى في نفسه، "واقترن بالزمان مثل: **جاء**، وعلامة قبول السين وسوف أو تاء التأنيث أو ضمير الفاعل نحو: **أخذت**، أو نون التوكيد ومنه الفعل الماضي والمضارع والأمر"[1]

- **الفعل الماضي**: معناه "يدل على حدث جرى قبل التكلم، مثل: **أقبل**"[2]، وللتوضيح أكثر، ثم استخراج الأفعال الماضية من القصيدة مثل: **جئت، حملت، مشيت، مات، رطّب، ارتخت، سكت، خرست، عميت، إئتممت، ظلت، ذقت، دعيت، قلت** (مرتين)، **فوجئوا، إلتمسوا، لم أدع، لم يبق، أقصيت**، فقد استخدم 21 فعلا ماضيا.
- **الفعل المضارع**: معناه "يدل على حدث جرى أثناء وبعد زمن من التكلم دون إضافة"[3]، وقد استخدمه **أمل دنقل** في قصيدته أكثر من الفعل الماضي، وهذا ما نلاحظه حين قال: **أزحف، أسأل (مرتين)، يزال، يهم، يثقب، أقتل، أن أنهار، يسقط، تعلّق، أردّ (مرتين)، يخفي، أشد، تزال، أخفي (مرتين)، لا أعكر، تقفز، تفتح، تسند، أنال، أختبر، أنام، تخاذل، أدعي، يطلب، يخفي، أسأل** (3 مرات)، **يحملن، ترى، تقيّد، يعبرون، يسقن، يملكن**، فقد استخدمها 37 مرّة.
- **فعل الأمر**: وهو "ما يطلب به حدوث شيء بعد زمن المتكلم"[4]، وسنقوم باستخراج أفعال الأمر من القصيدة، حيث قال: **تكلمي** (5 مرات)، **تغمضي، تسكتي، اخرس، اتهموا، استضحكوا**، فقد استخدمه عشر مرات.

ومن خلال إحصائنا للأفعال الواردة في قصيدة **أمل دنقل** نستنتج أن الشاعر قد أسهم في استعمال الأفعال المضارعة التي تعبّر عن الجهد النفسي الذي يعيشه، كونه يتحسّر عن تكلم

---

(1)- محمد مفتاح، تحليل إستراتيجية التناص، مرجع سابق، ص117.

(2)- معلومات من الموقع: babelent.org في 10 ديسمبر 2019.

(3)- أحمد قيش، الكامل في النحو والصرف، ط/2، دار الجيل، بيروت، لبنان، (د.ت.ن)، ص15.

(4)- أحمد السيد أبو المجد، الواضح في النحو العربي والصرف، ط/1، دار النشر والتوزيع، 2012، ص114.

شخصية الزرقاء، والتي ترمز إلى ذلك المواطن العربي البسيط الذي يقف أعزل بين السيف والجدار، يصمت كي ينال فضلة الأمان.

وتحدث النقّاد العرب القدامى عن الجملة الفعلية في أبواب نحوية كثيرة، وقد عرّفها **ابن هشام:**" سميت فعلية كونها بدأت بفعل سواء كان ماضيا أو مضارعا أو أمرا، وسواء كان متصرفا أو جامدا، وسواء كان تاما أو ناقصا، وسواء كان مبنيا للفاعل أو مبنيا للمفعول"[1].

فالجملة الفعلية في شعر **أمل دنقل** قد أسهمت في توليد بنية القصيدة وتناميها وترابطها، كما أسهمت في تجسيد رؤية الشاعر لواقعه والإيحاء بها، فقد ساهمت الجمل الاسمية والفعلية بدور كبير في بناء القصيدة.

وقد شكّلت الجملة الفعلية في شعر **أمل دنقل** العصب المركزي في بنية قصيدته من محيطها الخارجي (اللغة)، إلى مركزها الداخلي (المضمون)، فالقصيدة تنموا وتتقدم من خلال الفعل وتناميه، وقد تؤدي وظيفة جوهرية تتجلى في شكل تواصل ينشأ بين الفعل وبقية عناصر البنية، فوظّف الشاعر أفعالا في زمن الماضي والحاضر، فتوالدت الجملة الفعلية نفسها توالدا ذاتيا بهدف تصوير حركية الواقع.

كما قد وظّف الشاعر مجموعة من الخصائص الأسلوبية تميز أسلوبه الشعري عن بقية غيره من الشعراء، ومن هذه السمات نجد الأساليب الخبرية والإنشائية.

2- الأساليب:

تعريفه:" هو المسلك التي يعبّر به الإنسان عن أفكاره ومشاعره، وهو أداة الاتصال وحامل للمعلومات، فصياغة الأسلوب الجميل فن يعتمد على الطبع وممارسة الكلام البليغ، ويتكون من: الجمل والعبارات، الأساليب والصور البيانية.

أنواع الأساليب:

أ- الأسلوب الإنشائي:

هو "كلام لا يحتمل الصدق أو الكذب لذاته، لأنه ليس مدلول لفظة قبل النطق به واقع خارجي يطابقه أو لا يطابقه"[2]، وهذا ما اعتمد عليه القدماء حينما فضّلوا بين الخبر والإنشاء.

---

[1]- محمد كراكبي، بنية الجملة ودلالتها البلاغية، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2008، ص73.

[2]- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، مرجع سابق، ص79.

وقال **القزويني** في تعريفه:"ووجه الحصر أن الكلام إما خبر أو إنشاء، لأنه إما أن يكون لنسبة خارج تطابقه أو لا يكون لها خارج، الأول خبر والثاني إنشاء"[1].

إذا فالأساليب تنمّي حركية النّص وتنشط دلالته وتقوي قنوات الإبداع بين أطرافه: صاحب النّص، النّص، والمتلقي. ويستطيع المتلقي أن يكشف جماليات هذا العمل الإبداعي، فنجد أن الشاهر قد وظّف في قصيدته الأساليب الطلبية ومنها.

***– الأساليب الطلبية:**

"الأمر والنهي والاستفهام والتمني والنداء والطباق، والغرض والتحضيض والتحذير والإغراء والدعاء"[2]. والأنواع الخمسة الأولى من هذه الأساليب أكثرها حضورا في لغة العرب وأوسعها انتشارا في استعمالهم.

فقد وظّف الشاعر من هذه الأساليب الطلبية الأمر؛ "وهو طلب الفعل على وجه الاستعلاء والإلتزام"[3]، ولهذا قمنا بمعاينتها ودراستها بدءا بالأمر فهو طلب القيام بالفعل، وكما قال **العلوي:**" بأنه صيغة تستدعي الفعل أو القول، ينبئ عن استدعاء الفعل من جهة الاستعلاء ويكون أصليا إذا كان من الأعلى إلى الأدنى، وقد يخرج عن حقيقته إلى معان أخرى تستفاد من السياق". وفي تعريف آخر:" وهو ما يطلب به حدوث شيء بعد زمن المتكلم"[4].

- **أسلوب الأمر:** "وهو ما دلّ على وقوع الفعل من الفاعل المخاطب بغير (لام) الأمر وعلامته أن يدلّ على الطلب بالصيغة مع قبوله (ياء) المؤنثة المخاطبة"[5].

وقد تتبعنا أسلوب الأمر في القصيدة والذي حصرناه في الأمثلة التالية: جاء في قول الشاعر في المقطع الأول من السطرين الثامن عشر والتاسع عشر:

تكلمي أيتها النبيّة المقدسة (المقطع 1 السطر 18)

تكلمي... بالله... باللعنة... بالشيطان (المقطع 1 السطر 19)

---

(1)– أنظر: إبراهيم عبود السامرائي، الأساليب الإنشائية في العربية، ط/1، دار المناهج، الأردن، 2008، ص19.

(2)– أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، مرجع سابق، ص79.

(3)– إبراهيم عبود السامرائي، الأساليب الإنشائية في العربية، ط/1، دار المناهج، الأردن، 2008، ص24.

(4)– أحمد السيد أبو المجد، الواضح في النحو العربي والصرف، ط/1، دار جرير للنشر وتوزيع، 2021، ص14.

(5)– مصطفى الغلابيني، جامع الدروس العربية، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (د.ط)، 2007، ص23.

فقد ورد الأمر في الفعل (تكلمي) في السطرين، وفي بداية الجملتين لغرض التمني؛ وهو الطلب الذي لا يرجى وقوعه أو طلب أمر محبوب لا يرجى الحصول عليه لاستحالته أو لتعذر تحققه، حيث أنّ الشاعر هنا يود لو أن **اليمامة الزرقاء** تتكلم، كونه كرر الفعل (5 مرات) وترصد لهم واقعهم الذي لطالما أملوا أن يكون خاليا من الحروب. فهو في تعبيره هذا لا يقصد الأمر في حقيقة معناه، وإنما يتمنى أن تسمع وتنطق لعله يفضي إليها بما يكوي فؤاده.

- **أسلوب النهي**: وقد وظّف الشاعر أسلوب النهي، وهو:" طلب الكفء عن الفعل على وجه الاستعلاء"[1].

وقد تتبعنا أسلوب النهي في القصيدة والذي حصرناه في الأمثلة التالية: جاء في قول الشاعر في المقطع الأول من السطر العشرين والمقطع الثاني من السطر الثاني:

لا تغمضي عينيك فالجرذان (المقطع 1 السطر 20)

لا تسكتي، فقد سكت سنة فسنة (المقطع 2 السطر 2)

فوظّف الشاعر أسلوب النهي في السطرين وفي بداية الجملة في الفعلين (لا تمضي، لا تسكتي) بغرض الحث واستنهاض الهمم.

- **أسلوب الاستفهام**: "وهو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل"[2]، وهو أسلوب يسأل به عن شيء ما زمانه أو مكانه أو حال من أحواله، ويسأل به عن مضمون جملة، وذلك بأدوات خاصة، وتسمى أدوات الاستفهام، ويتطلب كل استفهام جوابا، ويعرفه البلاغيون بأنه:" طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل بأدوات خاصة"[3].

فللاستفهام وظائف دلالية، يقتضي السياق أن ينصرف المعنى إلى جهات أخرى غير طلب معرفة أمر مجهول بالنسبة للمستفهم، وحصرها بعضهم في عشر جهات دلالية وهي:" الاستبطاء والتعجب والتشبيه والوعيد والتقرير والإنكار والتهكم والتحقير والتهويل والاستبعاد"[4]

---

(1)- إبراهيم عبود السامرائي، الأساليب الإنشائية في العربية، مرجع سابق، ص32.

(2)- علي جازم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، مرجع سابق، ص291.

(3)- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والأبيات والبديع، مرجع سابق، ص68.

(4)- محي الدين محسب، علم الدلالة عند العرب، ط/1، دار الكتاب المتحدة، 2008، ص187.

وتتبعنا أسلوب الاستفهام في القصيدة والذي حصرناه في الأمثلة التالية: جاء في قول الشاعر في المقطع الأول في السطرين الخامس عشر والسادس عشر، حيث يقول:

كيف حملت العار (المقطع 1 السطر 15)

ثم مشيت؟ دون أن أقتل نفسي؟ دون أن أنهار؟ (المقطع 1 السطر 16)

ورد الاستفهام في هذين السطرين معبّرا عن أزمة الشاعر النفسية تجاه أمته الضعيفة المستعمرة التي احتلتها إسرائيل، وما تركته من دمار وخراب. الاستفهام غرضه التعجب وإظهار الحيرة، كما ورد في المقطع الثاني في الأسطر الأخيرة (22، 27 و28) كالآتي:

ما للجمال مشيها وليدا؟ (المقطع 2 السطر 22)

فأراد الشاعر من هذا الاستفهام بغرض استظهار التعجب والاستنكار.

كذلك ورد الاستفهام في المقطع الثالث في السطر الثاني في قوله:

ماذا تفيد الكلمات البائسة؟ (المقطع 3 السطر 2)

فأراد الشاعر باستفهام في هذا السطر بغرض إظهار الحزن واليأس.

- **أسلوب النداء**: النداء هو:" طلب الإقبال بحرف ناب مناب أدعو، ومنادى هو: اسم يذكر بعد أداة من أدوات النداء لطلب إقباله". وفي تعريف آخر هو:" طلب المنادى بأحد حروف النداء الثمانية، ومنها ما يستعمل لنداء البعيد: **يا، أي، هيا، وا**"[1]

فالنداء هو توجيه الدعوة إلى المخاطب والتنبيه والإصغاء، وسماع ما يريده المتكلم، ويستعمل للقريب والبعيد معا، حيث استعمل **أمل دنقل** حرف واحد للنداء (يا) كقوله: **يا زرقاء،** وتكرر هذا النداء: **يا زرقاء؛** وهو رمز تراثي، فالزرقاء ترمز إلى الأمن والأمل، كما إنها ترمز إلى الموت والدمار، والغرض منه هو لفت الانتباه كقوله:

أيتها العرافة المقدسة...

أيتها النبيّة المقدسة...

والغرض منه هنا هو التنبيه والاستحضار والتعبير عن حالة الحزن والغضب والثورة، وقد حذف حرف النداء (يا) لأن تقديم الكلام والجملة (**يأيتها العرّافة المقدسة**) وهنا أراد تعظيم

[1]– محمد الدسوقي، البنية اللغوية في النص الشعري، دار العلم والإيمان، 2009، ص103.

اليمامة الزرقاء بأنها العرّافة المقدسة والتي كانت على دراية بالحادثة قبل وقوعها، وقد بدأ الشاعر بأسلوب النداء، وهو مؤشر لغوي يدل على أن الشاعر في محنة، وأن هناك مفارقة بين شاعر والواقع.

- **الطباق:** " هو الجمع بين المتضادين في الكلام وإذا دخل التجنيس نفي الطباق"[1]، وهو نوعان:
  - **طباق الإيجاب:** هو لم يختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا.
  - **طباق السلب:** هو اختلاف الضدان إيجابا وسلبا.

بحيث يكون أحدهما مثبتا والآخر منفيا، فالطباق هو كل كلمتين متضادتين سواء أكان إيجابا أو سلبا، " فأما طباق الإيجاب هو مطابقة من نوع واحد اسما كان أو حرفا، وأما طباق السلب فهو يجمع بين فعلين مصدر واحد مثبت ومنفي أو أمر ونهي"[2].

ونورد الأمثلة التالية:

في أعين الرجال والنساء؟

ومن هنا نلاحظ أن الشاعر قد أورد طباق الإيجاب بين مفردتين في نفس السطر:

الرجال ≠ النساء.

وكذلك قال:

قلت لهم ما قلت عن قوافل الغبار
أدعى إلى الموت... ولم أدعى إلى المجالسة

ومن هنا أورد الشاعر طباق السلب في قوله: قلت ≠ ما قلت، وأدعى≠ ما أدعى.

ولقد استعمل **أمل دنقل** الطباق بنوعيه الإيجاب والسلب، فبطبيعته يضيف عذوبة وبهاءا على شعره، كما قد كشف لنا عن الجرس الموسيقي المتواجد فيها.

ب– الأسلوب الخبري:

أما الخبر فقد عرّفه **قدامة بن جعفر** في كتابه (نقد النّثر) بقوله:" الخبر كل قول أفدت به مستمعه ما لم يكن عنه، ومنه ما يأتي بعد سؤال فيسمى **جواب**... وليس صنوف القول وفنونه ما

---

[1]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مرجع سابق، ص332.

[2]– ابن رشيق، المرجع نفسه، ص332.

يقع فيه الصدق والكذب غير الخبر والجواب، إلا أن الصّدق والكذب يستعملان في الخبر، والخطأ والصواب يستعملان في الجواب"[1]، فالخبر ما نقصد فيه المطابقة بين النسبة الكلامية والنسبة الخارجية (الواقع) أو يقصد عدم المطابقة بينهما، فإن تطابقت النسبة الكلامية والنسبة الخارجية فهو الصدق، وإن لم تتطابق فهو كذب.

وفي تعريف آخر له:" الخبر هو الكلام الذي يحتمل الصدق والكذب لذاته"[2]، ومنه نستخرج بعض الأمثلة من القصيدة:

والمثال الأول في المقطع الأول في أسطره الثاني والثالث والرابع منه؛ يخبر الشاعر زرقاء اليمامة عن حالة الحزن واليأس والانكسار، فجاء معبّرا عن ذلك بصفتي اسم الفاعل واسم المفعول في قوله:

جئت إليك مثخنا بالطعنات والدماء (المقطع 1 السطر 2)

ازحف في معاطف القتلى وفوق الجثث المكدسة (المقطع 1 السطر 3)

منكسر السيف مغبر الجبين والأعضاء (المقطع 1 السطر 4)

والمثال الثاني في المقطع الأول في أسطره السادس والسابع والثامن والعاشر والحادي عشر منه، فهو أسلوب خبري ابتدائي، هنا الشاعر يخبرنا عن ميدان المعركة وهو يصوّر لنا الأحوال: وذلك يتجلى في قوله:

عن فمك الياقوت عن نبوءة العذراء (المقطع 1 السطر 6)

عن ساعدي المقطوع وهو يزال ممسكا بالراية المنكسة (المقطع 1 السطر 7)

صور الأطفال في الخوذات ملقاة على الصحراء (المقطع 1 السطر 8)

فيثقب الرصاص رأسه في لحظة الملامسة (المقطع 1 السطر 10)

عن الفم المحشو بالرمال والدماء (المقطع 1 السطر 11)

والمثال الثالث في المقطع الثالث في أسطره التاسع والعاشر، كذلك أسلوب خبري ابتدائي، فالشاعر يخبرنا عن الألم والمعاناة التي تعرض لها هو وشعبه إبان الحرب، ولم يبقى إلا الحطام والدمار والصبية المشردون، والنسوة اللواتي لا يملكن إلا الصرخات التاعسة والبكاء.

نحن جرحى القلب (المقطع 3 السطر 9)

---

[1]- إبراهيم شمس الدين، مرجع الطلاب في الإنشاء، ط/1، دار الكتب العلمية بيروت، 2002، ص36.

[2]- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في معاني البديع، مرجع سابق، ص256.

جرحى الروح والفم (المقطع 3 السطر 10)

نستنتج مما سبق أن قصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) قد وظّف الشاعر فيها أساليب الإنشائية ونوّع فيها من مقطع لآخر؛ من استفهام ونداء ونهي وأمر وطباق، كما قد استعمل الأساليب الخبرية بكثرة ومنها الأسلوب الابتدائي لأن الشاعر يخبرنا عن قضية معاصرة "الصراع الدائر بين السلطة والمثقف العربي الذي نبّه إلى المخاطر المحدقة بأمته، غير أن السلطة تغافلت عن هذا كله، واتهمت بالجهل، فكانت النتيجة أن حلت كارثة 1967م التي دفع ثمنها الجندي العربي المثقف، أما السلطة فقايضت بدماء الشعوب البريئة"[1]. فالشاعر يوحي بواقع العالم العربي بعد نكسة 1967م، عالم الدمار التي خلّفته، وعبّر عن الشعوب العربية المستعبدة تحت وطأة الحكام يحرمونها حرية التعبير.

ثانيا: المستوى الصوتي

نجد أن المستوى الصوتي قد ارتبط بعلم العروض، وعليه وجب علينا أن نتحدث عن العلم الذي هو حافز لمعرفة صحيح الشعر ورديئه، وهو علم له أسس ونظريات، كما أنه علم من علوم اللغة العربية غرضه تمييز صحيح أوزان الشعر العربي من فاسده، وواضعه **الخليل بن أحمد الفراهيدي**، وقد عرّفه **هارون مجيد** في كتابه (الوزن والقافية) بأنه: "الوزن والقافية في القصيدة الشعرية، وبه تُشكل البنية الخارجية للقصيدة من وزن وقافية وروّي".

1- بحر الرجز:

وقد اتضح من التقطيع العروضي لقصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) أنها تناولت بحرا واحدا لتفعيلة (مستفعلن) الذي قد ينتمي إلى البحر الرجز، "عند العرب كل ما كان على ثلاثة أجزاء وهو الذي يترنمون به عملهم ويسوقهم ويحدّون به"[2]. وعند **قدامة بن جعفر** الرجز:" هو سياقي في الماء، وتبدو أن الأصل في الأراجيز أن يرجز بها الساقي على دلوه إذا أمدها"[3].

---

[1]- صابر عبد الدايم، شعراء وتجارب، دار الوفاء، الإسكندرية، ص172.

[2]- محمد العلمي، العروض والقافية، ط/1، دار الثقافة، المغرب، 1993، ص98.

[3]- أنظر: عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية والموسيقى الشعر العربي، ط/1، دار الصفاء عمان، 1998، ص228.

والقصيدة التي بين أيدينا تنتمي إلى الشعر الحر الذي لا يلتزم بالشروط التي سار عليها الشعر العربي القديم، سواء كانت وحدة الوزن أو القافية وحتى حرف الروي، ولا يُشكل أبياتا متساوية في كل القصيدة، وإنما يأتي على شكل سطور؛ تطول أو تقصر، وذلك يكون حسب طول المعنى الذي يريده الشاعر أن يؤكده في كل سطر، حيث نلاحظ أن السطر الأول من القصيدة مكوّن من ثلاث تفعيلات إذ يقول الشاعر:

أيتها العرافة المقدسة

أيتهلعررفتلمقدسه

0//0// 0///0/

كما يحتوي السطر الآتي على أربع تفعيلات:

عن فمك الياقوت... عن نبوءة العذراء

عن فمك ليا قوتعننبوءةلعذراءي

0/0/0/ 0//0// 0//0/0/ 0///0/

كما يحتوي السطر الآخر على خمس تفعيلات:

عن صور الأطفال في الخوذات... ملقاة على الصحراء

عن صوور لأطفال فيلخوذات ملقاتنعلصحراءي

0/0/0/ /0////0/ 0//0/0/ 0//0/0/

ومن خلال تقطيعنا لهذه الأبيات نلاحظ أن القصيدة لا تنتمي إلى البحر (الرجز) فنقول:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن... مستفعلن مستفعلن مستفعلن

وهو لا يخلو من الزحافات والعلل، وهكذا مع ذلك فإن امتداد نفس التفعيلة في كل القصيدة، وهي تفعيلة (مستفعلن) وفي بحر الرجز منها حذف الثاني الساكن وهو ما يسمى **بالخبن**، و**الطي** هو حذف الرابع الساكن، وحذف الثاني والرابع الساكنين هو **الخبل**.

- **الخبن**: حذف الثاني الساكن: مستفعلن– متفعلن.
- **الطي**: حذف الرابع الساكن: مستفعلن– مستفعلن.
- **الخبل**: حذف الرابع والثاني الساكنين: مستفعلن– متفعلن.

خاصة في نهايات السطور، حيث معظمها التقاء الساكنين مثل: **الدماءْ، الخنادقْ، الأمانْ، الفرسانْ.**

2- القافية:

لقد تطرّق الشاعر في قصيدته كذلك إلى قافية، حيث تُعد هي المقطع الأخير من البيت أو السطر الشعري، كما قال **الفراهيدي:**" هي لبيت القافية حرف الرَوي ولا للمقطع الأخير من البيت ولا البيت نفسه، بل هي الجزء الأخير من البيت المحصور بين آخر ساكنين ومتحرك قبلها"[1]. كما قد اختلف مصطلح القافية عند علماء اللغة ومن بينهم **قطرب النحوي،** حيث اعتبروا أن الروي هو الحرف الذي تتعاقب عليه أبيات القصيدة كلها ويقف أحدها على الآخر على إثره، وغيرهم لم يعتبر هذه التسمية صحيحة بل قالواك"القافية هي آخر كلمة من البيت"[2].

وقد تميزت القافية في الشعر الحر بأنها:" مجموعة الظواهر من بينها عدم انتظام موقعية القافية من حيث وجودها بعد عدد غير محدد من التفاعيل، عدم الانتظام في حروفها ونوعها وشكلها. إذا من الممكن أن تظهر في القصيدة الواحدة غير قافية بحروف مختلفة وأنواع مختلفة وأضرب مختلفة"[3].

ولهذا نجد **أمل دنقل** قد نوّع في القافية، حيث نجد في كل جزء عدد من القوافي، ففي الجزء الأول: **سة، اء، أر، دق.** في قوله مثلا:

أيتها العرَافة المقدسة
جئت إليك.. مثخنا بالطعنات والدماء
عن وقفتي العزلاء بين السيف.. والجدار
فتنفتح الأزرار في ستراتنا .. ونسند البنادق

أما الجزء الثاني: **أن، سه، دا.** في قوله:

لكي أنال فضلة الأمان
طعامي الكسرة والماء.. والتمرات اليابسة

---

[1]- أنظر: ممدوح حقي، العروض الواضح، ط/2، مركز الكتب العربية، 1998، ص115.

[2]- فتحي يوسف أبو مراد، شعر أمل دنقل، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2003، ص163.

[3]- ممدوح حقي، العروض الواضح، مرجع سابق، ص114.

وهو ظمئ.. يطلب المزيدا

أما الجزء الثالث قوافيه: **سة، ها، اء. في** قوله:

مطأطئات الرأس.. لا يملكن إلا الصرخات الناعسة

وحيدة.. عمياء

فأين أخفي وجهي.. المشوها

وقد استخلصنا أنّ الشاعر قد اعتمد على (بحر الرجز) الذي يعتبر من البحور الصافية التي تتكوّن من تفعيلة واحدة، ويعود ذلك إلى كونه يطمح إلى انفلاته من القيود والرغبة في تحقيق نوع من حرية شعبه، وربما حققت له وحدة التفعيلة في الأوزان الصافية الحرية التي يريد، ولذلك أضافت الزحافات مسحة إنشائية بالتخلص من حركات التفعيلات بتسكينها حينا وحذف ساكنها حينا آخر، وهو ما يتلاءم وحالة الشاعر النفسية وانفعالاته. فاتخذ من الزحافات وسيلة لتنفيس عما يختلج به صدره.

لقد وظّف الشاعر **أمل دنقل** القافية الساكنة في قصيدته، فهي تُشكل ترابط أسلوبي واضحا في شعره، وقد أطلق عليها البلاغيون العرب اسم **القافية المقيدة،** وهي:"تسكين حرف الروي"[1]

3- الروي:

هو "الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، فيرد في كل بيت منها وتنسب إليه القصيدة، فيقال الهمزية للقصيدة التي روّيها (الهمزة)، والبائية التي روّيها (الباء)"[2]، وأنّ عرب الجاهلية استخدموا هذا المصطلح، كذلك علماء القوافي، واختلف هؤلاء العلماء في أصل اشتقاقه، فقال كثيرون:" أنه مأخوذ من الرِّواء بمعنى الحبل، أرادوا أنه يضم أجزاء البيت ويصل بعضها البعض من الاختلاط بغيره، فاللفظ على وزن **فعيل** غير أن معناه معنى اسم **فاعل**"[3].

---

[1]- يوسف بكار، في العروض والقافية، ط/2، دار المناهل، بيروت، 1990، ص31.

[2]- شريف الجرجاني، كتاب التعريفات، ط/1، مكتبة النور، ص23.

[3]- حسين نصار، القافية في العروض والأدب، ط/1، مكتبة الثقافة الدينية، مصر، 2000، ص41.

وقال الكثيرون أنه مأخوذ من الارتواء لأنه تمام البيت الذي يقع به الارتواء والاكتفاء، وفي تعريف آخر هو ذلك "الصوت الذي لا بد أن يشترك في كل قوافي القصيدة، فلا يكون الشعر مقفى إلا أن يشمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات"[1].

إذن فالرّوي هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه.

والرّوى في هذه القصيدة قد تنوّع من سطر إلى آخر في مقاطعها الثلاث، فالمقطع الأول شمل الأحرف الآتية: **السين، الهمزة، النون، الراء، القاف** على الترتيب في الكلمات الآتية:

- المقدسة، المكدسة، المكنسة... الملامسة، المدنسة، المشاكسة
- الدماء، الأعضاء، الزرقاء، عذراء... الشيطان، الجرذان، الدخان
- الجدار، الفرار، انهار... الخنادق، البنادق.

4- التكرار:

إن ظاهرة التكرار في الشعر العربي لها أشكال مختلفة، سواء أكانت على مستوى الحرف أو على مستوى الكلمة، وهذا ما يؤكده **عبد الله خفر** بتعريفه له بقوله:" كلمة معينة على مستوى البيت أو على مستوى النص مما يحقق بعدا إيقاعيا ودلاليا، فالتكرار سلط الضوء على النقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم لها فضلا عن أهميته في الإيقاع، لأن الإيقاع يتحقق مهما كان عدد مرات هذا تكرار"[2].

وفي تعريف آخر التكرار هو:" ظاهرة يعتمدها الشاعر في القصيدة الظاهرة، أسلوبه تعني تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير بحيث تُشكل نغما موسيقيا يتقصده النظّام في شعره"[3].

وفي تعريف آخر التكرار:" يحقق إيقاعا يساير المعنى ويجسمه ويعبّر عن معانييه، ويمكن التكرار الكلمة أن يعبّر عن زمن طوله أو قصره عن حركة بأشكالها المختلفة أو يعبّر عن قلة أو كثرة"[4].

---

(1)- داوود أماني سليمان، الأسلوبية والصرفية، ط/1، دار النشر المجدلاوي، عمان، 2002، ص46.

(2)- عبد الله خضر حمد، الخطاب الصوفي في شعر عبد القادر الجيلاني، مكتبة الفكر العربي للنشر والتوزيع، (د.ط)، (د.س.ن)، ص16.

(3)- عبد الله خضر حمد، المرجع نفسه، ص204.

(4)- يوسف القادرين التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل والمضمون، دار هومة، الجزائر، 59.

فالتكرار ظاهرة يستخدمها **أمل دنقل** في قصيدته يتقصد بها إحداث إيقاع موسيقي، وقد شمل هذا التكرار أشكال مختلفة؛ فكان على مستوى الحرف والكلمة والجملة. ولهذا قد نضّم **أمل دنقل** تكرار في قصيدته فقد كرر الحرف والكلمة والجملة.

أ- تكرار الحرف:

نجد أن من أمثلة الحروف المكررة بكثرة في القصيدة تكرار: السين، الهمزة، الراء، النون والقاف:

- **حرف السين:** حيث تكرر واستعمله عدة مرات، كان هدفه أن يعطي للنص الشعري جمالا، وهو من الأصوات الصفيرية فقد استخدم الشاعر سلاسة صوت السين تعبيرا بما يجول في خلجات نفسه من معاني وإيحاءات من خفاء وكتمان: المقدسة، المكدسة، المنكسة، ملامسة السيف، اخرس، اليابسة، المدنسة، المشاكسة، المشمسة، المجالسة، الناعسة.
- **الهمزة:** ونجدها في: الدماء، الأعضاء، زرقاء، العذراء، الصحراء، الماء، الأضواء، الأزياء، النساء، عمياء.
- **حرف الراء:** الجدار، الفرار، العار، الأنهار، الغبار، البوار، الأشجار، الثرثار، الدمار، الأسر.
- **حرف النون:** ونجده في: كشيطان، جرذان، الدخان، المدان، الغمازتان، الأمان، الخصيان، القطعان، النسيان، الطعان، الفرسان، الميدان، الضأن، الشأن، الفتيان.
- **حرف القاف:** فقد كرر حرف القاف لأنه "صوت وقفي حلقي مهموس، تقع (ق) في جميع المواقع الأولية ووسطية وختامية"[1]. وصوت القاف تشديد يلفظ مهجورا وهو من حروف القلقلة وهي خمسة قد جمعها **ابن الجوزي** في قوله:" قلقلة قطب جد وهي: القاف، الطاء، الباء، الجيم، الدال"[2]. فصوت هذا الحرف دلّ على القوة والصلابة، ونجده متكرر في: الفنادق، البنادق، قلت لهم ما قلت، القلب، يبقى، قوافل...

ب- تكرار الكلمة:

إلى جانب تكرار الحرف وجب على الشاعر تكرار الكلمات (كلمة)، وذلك على مستوى البيت أو على مستوى النص حتى يحقق موسيقى وإيقاعا داخليا. فلهذا نجد أن تكرار الكلمة

---

(1)- محمد علي الخولي، الأصوات اللغوية، دار الفلاح، عمان، 1990، ص90.

(2)- مجدي إبراهيم، في أصوات العربية، ط/1، دار الوفاء، الإسكندرية، 2001، ص71.

أبسط أنواع التكرار أو الأكثر شيوعا بين أشكاله المختلفة، وهذا التكرار قد وقف عليه القدماء كثيرا وتحدثوا عنه وسموه "**التكرار اللفظي**"[1]. أي تكرار الكلمة مرتين، وهذا ما لاحظناه في قصيدة **أمل دنقل** حيث قال:

لا تسكتي فقد سكت سنة فسنة (المقطع 2 السطر 2)

تكلمي، تكلمي.. (المقطع 2 السطر 2)

وكان هدف الشاعر إحداث موسيقى على مستوى السطر وذلك ما يكثف الإيقاع الداخلي للقصيدة، وهذا الاختيار نابع من تجربته الشعرية الكامنة في ذهنه، فأراد أن يعبّر عن مشاعره بهذا الأسلوب. وكذلك قد استعمل تكرار الكلمة أو ما يسمى **بالتكرار اللفظي** لإحداث جرس موسيقي على مستوى السطر، فيعبّر بها الشاعر عما بداخله من أحاسيس.

ج- تكرار الأسماء والأفعال والجمل:

إلى جانب ذلك فقد وظّف الشاعر في قصيدته تكرار الأسماء والأفعال والجمل مما زاد القصيدة جمالا وانسجاما وترابطا، وكذلك تكرار الجمل للوصول إلى هدف معين، "والتكرار في الشعر يضل باعثا نفسيا في الشعر بهيئة الشاعر بنغمته تأخذ السامعين بموسيقاها"[2]، وأن "التكرار لا يعد عيبا إذا كان المعنى المقصود لا يتم إلا به"[3].

وقد تكررت الأسماء والأفعال، حتى تساهم في الإيقاع الداخلي، مثلا:

من **الأسماء**: **زرقاء** (تكررت 5 مرات)

من **الأفعال**: **تكلمي** (تكررت 5 مرات)

من **الجمل**: ونجد أن **أمل دنقل** تعمّد في تكرار هذه الجمل ليحقق إيقاعا خارجيا وجمالا للنص، من بينها:

- أسألأ يا زرقاء... ذكرها (تكررت مرتين)
- فأنت يا زرقاء... (تكررت عدة مرات)
- وحيدة عمياء (تكررت ثلاثة مرات)

---

[1]- فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ط/1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004، ص60.

[2]- وجدان الصايغ، الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث، ط/1، المؤسسة العربية بيروت، 2003، ص247.

[3]- وجدان الصايغ، المرجع نفسه، ص247.

إلى جانب ذلك قد وظف الجناس إلى جانب ذلك قد وظّف الشاعر في قصيدته الجناس بنوعيه مما زاد للقصيدة جمالا وانسجاما، وموسيقى داخليا وللقصيدة.

5- الجناس:

هو "محسن بديعي يسهم في تشكيل الهندسة الصوتية للقصيدة، لذلك فللتجنيس ضروب كبيرة منها المماثلة؛ وهي أن تكون اللفظة الواحدة باختلاف المعنى"[1]، فالجناس هو لفظتين متفرقتين في المعنى، متفقتان في الكتابة والنطق أو مختلفتين.

وفي تعريف آخر الجناس هو:" ما يسمى أيضا التجنيس، والمجانسة، والتجانس، وهو محسن بديعي يتشابه في اللفظان ويختلف في المعنى"[2]. وله أنواع منها الجناس التام " وهو ما اتفق فيه اللّفظان المتجانسان في أربعة أمور هي: نوع الحروف، عددها، ضبطها وترتيبها"[3].

أما الثاني الجناس غير التام فهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد أو أكثر من الأمور الأربعة السابقة. ونجد **أمل دنقل** قد وظّفه في قصيدته حيث قال:

- مثال الجناس غير التام:

أجتز هوفها
أردّ نوقها

(هوفها، نوقها) نوعه جناس غير تام.

وكان يقص عنك يا صغيرتي ... ونحن في الخنادق
فتنفتح الأزرار في ستراتنا... ونسند البنادق

(الخنادق، البنادق) نوعه جناس غير تام.

فقد وظّفه ليعطي جمالا للقصيدة.

- مثال الجناس التام:

ونحن جرحى القلب
جرحى الروح والفم

---

(1)- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مرجع سابق، ص332.

(2)- علي جازم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، مرجع سابق، ص265.

(3)- عبد الرحمن تيبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة، ط/1، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2009، ص227.

برز الجناس التام في لفظتين (جرحى، جرحى) فهما متفقتان في نوع حروف وترتيبها ولكنهما مختلفان في المعنى، وقد أحدث جرسا موسيقيا على مستوى اللفظ.

ثالثا: المستوى الدلالي

فهو مأخوذ من دللْت فلانا على طريق، والدليل في الشيء هو دلالة ودِلالة[1]، ويقول **الجوهري**:" الدلالة في اللغة مصدر دلّه على طريق دلالة ودِلالة ودلولة في المعنى أرشده"[2]، وفي (لسان العرب) **لابن منظور**:" دلّه على شيء يدلّه دلالا ودلالة فاندلّ: سدّده إليه، والدليل ما يستدل به، والدليل: الدال، وقد دلّه على طريق يدلذه. دلالة ودِلالة ودُلوله والفتح أعلى، والدليل والدليلي: الذي يدلك"[3]. وفي (قاموس المحيط):" دلّه وعليه دالة فاندلّ: سدّده إليه، ودليلي كخليفي: الدلالة أو علم الدليل بها ورسوخه"[4].

وسنقوم بدراسة دلالة الالفاظ في القصيدة واستخراج أهم الحقول الدلالية:

- **دلالة الحزن**: ويتضمن: المشردون، منكسر، طعامي الكِسرة والماء، اليابسة، جرحى القلب، جرحى الروح والدم، ساعدي مقطوع، وحيدة، عمياء، عطش، صور الاطفال في الخوذات.
- **دلالة التحدي والصمود**: ويتضمن: حديدا، ساعة، دون ان انهار، دون أن أسقط، تستند البنادق، العبيد عبس.
- **دلالة الحرب والتاريخ**: الحرب والتاريخ، بنادق، السيف، الطعنات، الرصاص، الدمار، الحطام، الفرسان، القتلى.

وقد غلب طابع الحزن والحرب والتحدي والصمود على هذا النص، فدلالة الحزن كانت علامة على أسباب الهزيمة التي حلت بالعرب. كما قد وظّف أيضا دلالة الحرب والتحدي للتعبير عن معاناة الشعب الفلسطيني وهزيمته، فوجد نفسه مجبرا على اختياره وتوظيفه هاته الدلالات؛

---

(1)- ابن فارس، مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، (1399هـ/1979م)، ص259.:

(2)- إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة، تحقيقك أحمد عبد الغفور، ط/4، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1990، ص4.

(3)- ابن منظور، لسان العرب، مادة (دلل)، مرجع سابق، ص339.

(4)- الفيروز أبادي، قاموس المحيط، مرجع سابق، ص5.

ليستعيد الصوت الصارخ في قصيدته، مخاطبا الشخصية الأسطورية التي وقعت على الشعب الفلسطيني.

1- الصور البيانية:

ومن بين الصور الشعرية التي وظفها الشاعر في قصيدته (زرقاء اليمامة) نجد:

أ- الإستعارة:

لغة: الاستعارة هي "رفع الشيء وتحويله من مكان إلى مكان آخر، ومن ذلك قولهم: استعار فلان بينهما من كنابته، أي رفعه وحوّله منها إلى يده، فهي مأخوذة من العارية وهي نقل الشيء من شخص إلى آخر"[1].

وقد عرّفها **الجرجاني** بأنها:" تعمل على أن تشبّه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره وتجيء إلى الاسم المشبّه به فتعيره المشبه وتجربه عليه"[2].

وقد انزاح الشاعر عن التعابير المألوفة، فاستعمل المجاز ليعبّر به عن كل تصوراته ويرصد الواقع لنا، ولذلك لجأ إلى الصور البيانية أولها الاستعارة، التشبيه والكناية، والتي تتضمن باب البيان الذي يُعد علما من علوم البلاغة، ولذلك نجد **أمل دنقل** قد وظف الاستعارة في قصيدته (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، وحافلة بالانزياح، وعلى سبيل المثال يقول: **كيف حملت العار؟** حيث شبّه (العار) بشيء محسوس أو بثقل يُحمل، فحذف المشبه به (الحمل) وأبقى صفة من صفاته وهي فعل (حمل)؛ وهي استعارة مكنية، وهنا انزاح عن المعنى الحقيقي المراد في القصيدة وهي كيف حالة الشعب الفلسطيني يصارع الموت وحالة العرب واقفة مكتوفة الأيدي لا تحرك ساكنة، وبالنسبة للانزياح نجد في مثال آخر: **ثم مشيت؟ دون أن أنهار؟** وهي كناية عن الصمود وتحدي الشعب الفلسطيني العدو، يكافح من أجل وطنه.

---

[1]- عبد العزيز بن صالح العمار، التصوير البياني في الحديث، القرآن، دراسة بلاغية تحليلية، المجلس الأعلى للإعلام، الإمارات، 2006، ص65.

[2]- أنظر: أحمد الصغير المراغي، بناء القصيدة الإبيجراما في الشعر العربي الحديث، دار العلم والإيمان، 2008م، ص.ص:40.39.

وقد ذكر كذلك مرة أخرى الاستعارة مكنية حين قال:

الليل يخفي عورتي ولا الجدران

حيث شبّه (الليل) بشيء يخفي، حذف المشبه به وأبقى صفة من صفاته وهي فعل (يخفي) والمراد بذلك هو تصوير حالة الشاعر النفسية لتأثره بحالة الشعب الفلسطيني، ثم ذكر التشبيه في قوله:

ولا احتمائي في سحائب الدخان

ففي هذا السطر يشبه الشاعر حالته بحالة **زرقاء اليمامة** التي نبّهت وحذرت قومها من الأعداء ولكن لم يسمعوا لها، وكذلك شعوره باليأس والحزن والذل الشديد بعد انهزامهم في الحرب ثم عاد إلى الكناية.

ب– الكناية:

عرّفها **عبد القاهر الجرجاني** بقوله:" أن يريد المتكلم اثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه"[1].

وقد استعملها كلون من ألوان الخيال ووسيلة من وسائل التعبير وأسلوبا من أساليب التصوير[2]. لذا نجد **أمل دنقل** قد وظفها في قصيدته ومن أمثلة ذلك قوله:

تقفز حولي طفلة واسعة العينين

وهنا نجد أنها كناية عن البراءة (الطفلة) ابنة صديقه التي يحدثه عنها، وكذلك قوله:

ورطب بك الشفاه اليابسة وارتخت العينان

وهنا قد انزاح عن التعبير الحقيقي، ففي ذلك الوقت قد تذكر وفاة صديقه الذي توفي في الصحراء من شدة العطش، وقد حمل نفسه بذلك حتى أنه كان يتذكر ضحكاته ووجهه وغمازاته. ثم قال:

فاتهموا عينيك يا زرقاء بالبوار

---

[1]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص66.

[2]– عبد الرزاق أبو زيد، علم البيان، ط/1، مكتبة الأنجلو المعربة، 1978، ص139.

فهنا يصور لنا الشاعر شخصية **زرقاء اليمامة** والتي تنبأت بالكارثة على سبيل الاستعارة المكنية:

قلت لهم ما قلت عن مسيرة الأشجار

فهنا شبه (الأشجار) بالإنسان الذي يسير في مسيرة، فقد صوّر لنا حالة هجوم العدو على الشعب الفلسطيني في صورة (المسيرة).

ونلاحظ أنه قد استعمل الاستعارة المكنية دون الاستعارة التصريحية كونها هي الأبلغ.

وقد كانت الاستعارة عماد هذا الانزياح وأكثر استعمالا من الكناية والتشبيه، وذلك لأن موضوع القصيدة سياسي تاريخي يفرض على الشاعر أن يتدرج من صورة إلى أخرى، وأن القصيدة تحتاج إلى أسلوب متميز خارج عن المألوف، فخروج الشاعر عن اللغة الاعتيادية إلى لغة منزاحة تثير دهشة المتلقي ما دام عماد الاستعارة الفطنة وحسن التقدير، كما حلّت بلاغة السرد.

فالشاعر انزاح عن فلسفة المألوف حين أكد بإيمانه بالتعددية الصورية، أي خرج عن المعايير الثابتة، أي المعنى الأصلي يكون ثابت، وأن كل خطاب شعري لا يخلو من الخروج عن المألوف، سواء أكان ذلك لضرورة شعرية أو حتى تغبيرا عن تجربة ذاتية أو قضية اجتماعية، ونجد الشاعر ينادي العرافة، صوت زرقاء، صوت عنترة العبسي، مصورا لنا أن قضية سياسية تاريخية تفصح لنا عن الجو المأسوي الذي عاشه الشاعر والمجتمع بعد هزيمة 1967م[1].

فقد استدعى الشاعر شخصية **عنترة** من عمق الموروث، وذلك ليرمز بها للشعب العربي المقهور، وتهميش دوره من قبل حكامه في كثير من المواقف التاريخية، فلم يعترفوا به عند وقوع الحرب التي دعى فيها إلى الموت ولم يدعى إلى المجالسة، وقد وظّف صورا كثيرة بطريقة غير مباشرة ولكن عُرف من سياق الكلام أنه من قبيلة عبس يحلب النوق، ويجتز الصوف، ويحرس القطعان.

فالشاعر **أمل دنقل** في قصيدته يتمثل في ذكره للحروب والشهداء وتضحيات الشعوب التي ضحت من أجل الوطن، فهي تمثل منعطفا قويا في شعره، وعبّر بهذا اللون من الصور الشعرية حتى يصور لنا حالته النفسية من معاناة وآلام وحزن وفقر ويأس إثر هذه النكسة، واعتبر أن هذه

[1]- فاروق عبد الحكيم دربالة، الموضوع الشعري، ط/1، إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، 2005، ص155.

الصور تثري التعبير وتقوّي على إدراك الجمال في هذا الأسلوب، وقد أجمع البلاغيون على تفضيل الكناية على التصريح نظرا لما تقوم به من دور ملموس في التعبير والارتقاء به إلى أعلى درجات الفصاحة[1].

المبحث الثاني: تحليل القصيدة وفق بعدها التاريخي

أولا: تحليل القصيدة

[1]- زين كامل الخويمكي، رؤى في البلاغة العربية، ط/1، دار الوفاء الدنيا الطباعة، الإسكندرية، 2006، ص226.

يتضمن هذا المبحث تحليل القصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) للشاعر **أمل دنقل** من أقوى وأشهر قصائده، فقد كتبها عشية النكسة 1967، وجاءت من أخطر قصائده التي كرست موهبته كشاعر أصيل، فقد كانت نكسة 1967 لها أثر كبير على الشاعر وعبّر عن هذه الصدمة في رائعته (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) ولم تكن هده القصيدة تعبيرا عن البكاء، بل كانت محاولة جريئة لرصد الأحداث وكشف الأسباب التي أدّت إلى وقوع هذه المأساة، فنجد أن الشاعر قد " استعان بشخصيتين من التراث العربي وهما زرقاء اليمامة وعنترة العبسي، ليضيف إلى تجربته الشعرية الثراء والعمق"[1].

وقد ذكر في قصيدته شخصيته العرّافة المقدسة التي ترمز للقوى، حيث تنبأت بالخطر ونبهت إليه قبل وقوعه، وفي الوقت نفسه توحي بالانكسار والهوان والضياع حتى نهاية القصيدة[2]. واتضح ذلك في قوله:

أيتها العرافة المقدسة
جئت إليك... مثخنا بالطعنات والدماء
منكسر السيف مغبر الجبين والأعضاء[3]

أما في المقطع الثاني:

اسأل يا زرقاء...
عن فمك الياقوت، عن نبوءة العذراء
عن ساعدي المقطوع... وهولا يزال ممسكا بالراية المنكسة
عن صور الأطفال في الخوذات... ملقاة على الصحراء
عن جاري الذي يهم بارتشاف الماء...
فيثقب الرصاص رأسه... في لحظة الملامسة
عن الفم المحشو بالرمال والدماء!! [1]

---

(1)– نسيم المجلي، أمل دنقل أمير الشعراء الرفض، كتاب المواهب، القاهرة، 1986، ص.ص:110-112.

(2)– مراد عبد الرحمن مبروك، كتاب الدم وثنائية الدلالة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د/ط، 199، ص283.

(3)– أمل دنقل، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص105.

(1)– أمل دنقل، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص106

استظهرنا من خلال هذا المقطع على أنه قد وظّف الجندي كصورة واضحة وذلك يتضح من خلال:

فيثقب الرصاص رأسه... في لحظة الملامسة
عن الفم المحشو بالرمال والدماء!!

عمّا حدث في أرض المعركة، حيث ركز على الأحداث الواقعية المؤثرة ورغم التضحيات التي قدّمها لا يزال يشعر بالعار عن طريق استحضار صورة طفلة ابنة الجندي التي قتلت في المعركة بقوله:

تقفز حولي طفلة واسعة العينين... عذبة المشاكسة
كان يقص عنك يا صغيرتي... ونحن في الخنادق
فتفتح الأزرار في ستائرنا.... ونستند البنادق
وحين مات عطشا في الصحراء المشمسة...
رطب باسمك الشفاه اليابسة
وارتخت العينان
فأين أخفي وجهي المتهم المدان؟
والضحكة الطروب: ضحكته
الوجه والغمازتان[2]

وقد استخدم الشاعر أسلوب القصة مع مزج بين الشخصيات والأحداث، وهذا ما يوحي للمتلقي فهم المعاني وفهمها تلقائيا.

كما قد اعتمد الشاعر في جزئي من قصيدته على مجموعة من الشخصيات التراثية (تاريخية) التي تتقاسم فيما بينها الرابط الدلالي الذي يربط بينهما وبين التجربة الشعرية المعاصرة، كما وضّح شدة تحمّل عنترة لما لحق به من ظلم ومعاناة ولكنه سكت لينال فضل الأمان ولكن بدون جدوى.

أيتها النبية المقدسة...
لا تسكتي .. فقد سكت سنة فسنة....

[2]- المصدر نفسه، ص107

لكي أنال فضلة الأمان...
قيل لي إخرس...
فخرست... وعميت... وأتممت بالخصيان
ظللت في عبيد (عبس) أحرس القطعان ...
أجتز صوفها...
أرد نوقها...
أنام في حظائر النسيان...
طعامي للكسرة والماء وبعض الثمرات اليابسة
وها أنا في ساعة الطعان...
أنا الذي ما ذقت لحم الضأن
أنا الذي لا حول لي ولا شأن لي
أدعى إلى الموت... ولم أدعى إلى المجالسة[1]

أما الصمت الذي سيطر على شخصية الزرقاء كان سببه الفاجعة المتوقعة، كما أنه اكتفى بمراقبة الأحداث من بعيد والاستماع إلى أصوات المنكسرين[2]، ومن خلال هذا قد عبّر عن مرحلة الهزيمة، كما أنه استحضر هذه الشخصية للبكاء بين يدها لتكون شاهدا على سنوات الانكسار، كما استعمل بكاء الإشفاق والرثاء لدماء الشهداء التي سفكت لقوله:

" تكلمي أيتها النبيّة المقدسة
تكلمي... تكلمي...
فأنا على التراب سائل دمي...
اسأل الركع السجود...
ما للجمال مشيها وئيدا ..؟!
أيتها العرافة المقدسة...
ماذا تفيد الكلمات البائسة...
ونحن جرحى القلب...

---

[1]– أمل دنقل، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص.ص:108.107.

[2]– عبد السلام المساوي، البنيات ادالة في شعر أمل دنقل، دار الأمين للطباعة والنشر، 2001، ص171.

جرحى الروح والفم
لم يبقى إلا الموت ...
والحطام...
والدمار..."[1]

وقد صاغ مشهدا أخر صور من خلاله الشاعر المجتمع العربي وجعل منه عنوانا يفضى إلى جو النص منذ البداية إلى الختام، فكانت له نهاية تراجيدية في إشارة إلى مواقف الدولة العربية المعاصرة المخزية اتجاه أعدائها.

أنت يا زرقاء
وحيدة عمياء
وحيدة... عمياء

الوحدة والعمى فهي ثنائية العجز الحقيقي ليبقى حلم الشاعر اتجاه إرادة الشعب رهين الألم.

إذن يُعد **أمل دنقل** من أهم الشعراء العرب المعاصرين الذين اهتموا بالتراث التاريخي بوعي لافت وقد وظفوه في أعمال، كما أيضا قام باستحضار الشخصيات التاريخية البارزة شكلت بنية عضوية في بناء قصائده ولعل مجامعه (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، كما أنه قد وظف فيها ذكره للحروب والشهداء وتضحيات الرجال والدماء التي ألقيت في سبيل الوطن، فهي تمثل منعطفا قويا وعلامة بارزة في شعره.

وبتحليلنا للقصيدة نجده قد وظف البعد التاريخي في قصيدته، حيث قد وظف شخصية عنترة في عمق الموروث، وذلك ليرمز لنا بها الشعب العربي المقهور.

ثانيا: توظيف التراث التاريخي في القصيدة

[1]– أمل دنقل، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص.ص:109.108.

لقد اعتبر التراث بعامته ذاكرة الشعوب كما يقال: التاريخ ذاكرة الشعوب، ومن دونه تعتبر الأمة أشبه بشجرة بلا جذور. التراث هو طريق الذي يهتدى به وكل أمة ذات تراث كبير وعميق ذا أصول. لقد مثل التراث للأدباء عامة والشعراء خاصة مسلكا الإبداع والفن، حيت عُدّ بمثابة وعاء كبير يحمل ثقافة لا تعد ولا تحصى عن الشعوب والحضارات.

كما حاولنا أن نسلط الضوء على بعد أطراف جاء بها الشاعر **أمل دنقل** في قصيدته (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، ألا وهي توظيف التراث التاريخي في قصيدته.

"لقد تميز الخطاب الشعري لدى **أمل دنقل** بالحساسية الفائقة تجاه الأحداث التي عصفت بالعالم العربي، وأثرت تأثيرا عميقا على الذات القومية وهي تحاول أن تتحسس وجودها التاريخي وتخرج من الحالة الانهيار الكلي التي أحدثته هزيمة حزيران 1967، حيث الهزيمة غزت الواقع العربي تماما، وقد أثبت فشل السياسة التفريغ من مخزونها الحضاري والفكري، وفشل الحلول خارج إطارات الذات ومرجعيتها التاريخية"[1].

لقد أصيب العالم العربي بالذهول بعد الهزيمة والإحساس باكتئاب جماعي والشعور بالأزمة وفقدان الهوية، والنموذج الذي يمكن أن تتكئ عليه الذات للخروج من مأزقها التاريخي.

"أما في إطار الرؤية الشعرية **لأمل دنقل** تجسدت أزمة الذات في الخطاب الشعري، حيث جاء منسجما مع واقع الأزمة، والبحث عن نموذج الواقع التاريخي الذي تعيشه الأزمة العربية. لقد جاءت القصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) لتعبّر عن هذه الأزمة وتكشف عن الذات القومية التي واجهت الهزيمة الكاملة وتعريتها تماما كضرورة حتمية لمواجهة المرحلة القادمة"[2]، وقد تجلى ذلك في قوله:

أيتها العرافة المقدَّسةْ ..
جئتُ إليك.. مثخناً بالطعنات والدماءْ
أزحف في معاطف القتلى، وفوق الجثث المكدّسة
منكسر السيف، مغبَّر الجبين والأعضاءْ

---

[1]– إبراهيم تمر موسى، توظيف الشخصيات التراثية في الشعر الفلسطيني المعاصر، عالم الفكر، العدد 2، مجلد 3، الكويت، أكتوبر/ ديسمبر 2004، ص117.

[2]– إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي، مرجع سابق، ص128.

أسأل يا زرقاء..
عن ساعدي المقطوع.. وهو ما يزال ممسكاً بالراية المنكَّسة
عن صور الأطفال في الخوذات.. ملقاةً على الصحراء

لقد وظف **أمل دنقل** هنا شخصية تراثية تاريخية وهي تتمثل في شخصية زرقاء اليمامة التي تمثل الرؤية المنقطعة، وحالة الخذلان التاريخي؛ إذ أنذرت قومها بالغزو القادم والخطر الداهم ولم يمتثلوا لرؤيتها، فوقعت الكارثة. ويمتزج الماضي بالحاضر في هذا المقطع، فالخواء الذي سبق الهزيمة والذي حذّر منه الشاعر لا يمكن أن ينتج نصرا. لذا كانت الهزيمة حتمية وتقاطعت الرؤيتان في الزمنينن المختلفين[1].

"ولقد استخدم الشاعر تقنية أخرى للتعبير عن الشخصية العربية التراثية التاريخية، ورموز تراثية لتصوير هذا المستوى، حيث وظف أحد الجنود الجرحى العائدين من المعركة مثخنا بالجراح، ليبكي بين يدي زرقاء اليمامة (العرافة المقدسة)، فهي رمز القوة التي تنبأت بالخطر المحدق قبل وقوعه، فكان جزاؤها الخذلان والنكال[2].

وتمثل زرقاء اليمامة صورة من صور يقظة الذات ووعيها التاريخي. لذا فالسؤال موجه إليها هو سؤال للمرحلة التاريخية بكاملها، وإدانة لها في نفس الوقت، والتعبير عن حالة الانكسار النفسي والروحي. يقول:

كيف حملتُ العار..
ثم مشيتُ؟ دون أن أقتل نفسي؟! دون أن أنهار؟!
ودون أن يسقط لحمي.. من غبار التربة المدنسة؟![3]

"ويستدعي الشاعر في مقطع آخر من القصيدة شخصية تاريخية من التراث العربي ليوظفها على تجربة شعرية أخرى وهي شخصية عنترة العبسي"[1]، وتتوحد هذه الشخصية بشخصية

---

(1) – ربيعي محمد علي عبد الخالق، أثر التراث العربي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، (د.ط)، 1989، ص203.

(2) – علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص298.

(3) – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص122.

الجندي الشاهد (الضحية)، ويتمثل عنترة العبسي أقصى درجات الاستلاب وفقدان الهوية والضياع، فهو لم يقاتل ليهزم وإنما ظل بعيدا، مسلوبا في زوايا النسيان، وعندما وقعت الكارثة جيء به ليكون ضحيتها وأول من يتحمل أوزارها، " وأكد على استخدام شخصية الزرقاء بوضعها معادلا موضوعيا لشخصية معبّرة، كما استخدم شخصية عنترة بوضعه معادلا موضوعيا للمواطن العربي الكادح الذي لا يلتفت إليه أحد من الحكام حتى تقع المأساة عندها يلجؤون إليه ويستنجدون به، ومع هاتين الشخصيتين يأتي الشاعر بشخصية ثالثة هي شخصية الجندي الجريح العائد من أرض المعركة، فيقول على لسان هذا الجندي"[2]:

أيتها العرافة المقدَّسةُ ..

جئتُ إليك .. مثخناً بالطعنات والدماءْ

"فقد استدعى الشاعر شخصية عنترة"[3]، "من عمق الموروث ذلك ليرمز بها إلى الشعب العربي المقهور"[4] وهمش دوره من قبل حكامه في كثير من المواقف التاريخية، فلم يعترفوا به عند وقوع الحرب التي دعي فيها إلى الموت ولم يدع إلى المجالسة، "وقد جاءت صورة عنترة في القصيدة بشكل غير مباشر ولم يصرح الشاعر باسمه لكنه عرّف السياق (فهو من عبس يحلب النوق، ويجتز الصوف، ويحرس القطعان)"[5].

والجندي هنا واحد من الأطراف؛ تناولتهم القصيدة، فهناك زرقاء اليمامة وهذا الجندي الذي شارك في الحرب وشهد المأساة بعينيه بل عاشها لحظة بلحظة، وها هو ذا يهم بارتشاف الماء فيثقب الرصاص رأسه. لعله هنا مثال لأبناء الوطن الذين وقع فيهم القتل أو ماتوا يتامى وعطشا فوق الرمال وطائرات العدو تحصدهم من ظهورهم وهم البسطاء الذين أخلصوا للوطن.

كما قد وظف الشاعر كذلك في قصيدته شخصيات تاريخية واستحضرها في شعره، وجعل منها مرايا ينعكس عليها حاضره المؤلم، وواقعه المحزن، إذ استطاع أن يعيد إحياءها وفق رؤيا شعرية

---

(1) – رحاب لفتة محمود الدهكلي، التناص مع الشخصيات التراثية في شعر أمل دنقل، مجلة الأستاذ، العدد 211، المجلد الأول كلية التربية السياسية، جامعة المستنصرية، 2014.

(2) – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص122.

(3) – نسيم محلي، أمل دنقل أمير شعراء الرفض، مكتبة الأسرة، (د.ط)، 2000.

(4) – انظر: نجيب البيهقي، تاريخ الشعر العربي حتى أواخر القرن الثالث الهجري، ط/4، 1990، ص72.

(5) – فاروق عبد الحكيم دربالة، الموضوع الشعري، ط/1، إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، 2005، ص155.

تتلاءم مع الحاضر، فقد دخلت هذه الشخصيات عالمه الشعري وهي محملة بدلالات جمة فكرية كانت أو نفسية، وقد نقوم بتصنيفها على النحو التالي:

1- الشخصيات الأساسية:

" لقد تعامل الشاعر مع التراث التاريخي وهذا لا يعني أخذه كما هو وإنما قد أخذ جزء منه استخدم جزء من نقاطه وعناصره استخداما فنيا وتوظيف رمزا للرؤية الشعرية، حيت يسقط على معطيات التراث ملامح معاناته الخاصة، وتصبح هذه المعطيات التراثية"[1]، "حيث يلقي الشاعر بأقنعة كدلالة للطغيان، فقد استمد من هذه النتائج البشرية وسيلة التحدث عن حياة الوجود"[2].

"إن شخصيات التراث في هذه الأصوات قد استطاع من خلالها أن يوضح لنا عن كل ما يجول بخاطره وأن يبكي هزيمته أحرّ البكاء وأصدقه وأفجعه، وأن يتجاوزها في نفس الوقت، بينما كان يعبّر عن كيان مجتمعه وأن يستشرف النصر ويرهص به في الأفق، ومن ثمة عقد الشاعر المعاصر على أواصر صلة وقد أصبحت هذه الشخصيات تطالعنا بوجوهها المنتصرة والمهزومة"[3].

"من الشخصيات المهمة التي سجلت حضورا فاعلا في شعره، والتي مثلت صورة صادقة عبّر من خلالها الشاعر عن إحساسه بالهزيمة – هزيمة العرب في حزيران 1967-. هنا يمكننا القول أن هذه الهزيمة هي بداية شهرة الشاعر، والدافع الأساسي في لجوئه إلى التراث العربي المليء بالتجارب الإنسانية التي تحظى بالالتزام، كون الشاعر **أمل دنقل** شديد الارتباط بتراثه العربي مستسلما للأسئلة التي قضت مضجعه ومفردها: الحرية، الحق، الجمال. فالحرية تأخذ الأولوية لأن الحق مرتبط بتحقيقها والجمال نتيجة لتحققها"[1].

"هذا ما أكده **أمل دنقل** بغية إبراز موقعه غير المحايد، فالشاعر المحايد في نظره يقتل في داخله طموحه"[2].

---

[1]– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر، دار الفكر العربي، ط/2، 1997، ص46.

[2]– أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الادبي، مكتبة لبنان، بيروت، ص190

[3]– عشري زايد، مرجع سابق، ص.ص:8.7.

[1]– أنس دنقل، أحاديث أمل دنقل، مطابع نيولوك، القاهرة، 1992، ص5.

[2]– أنس دنقل، أحاديث أمل دنقل، مرجع سابق، ص5.

فالشاعر هنا يدرك مسؤوليته تجاه الكتابة عن الواقع، وما يُفرض من التزام نحو الوطن الذي أصبح قضية تراثية يتداول ذكرها الشعراء وتتوارث سماعها الأجيال، "وذلك وعيا منه أن الشيء الذي يمكن التمسك والاحتفاظ به في هذا العالم المليء بالتناقضات هو التراث العربي الراسخ في **ذاكرة القارئ العربي، ومن ثمة كان لشخصية (زرقاء اليمامة) حضورا بارزا محوريا وهادفا**"[3].

"يُعد حضور (زرقاء اليمامة) المشهورة في التاريخ العربي بحدّة نظرها؛ حضورا مماثلا مع ما تعانيه نفسية الشاعر إزاء ذلك الوضع السيئ، فقد عبّر من خلال قصتها مع قومها عن موقف السلطة من المثقف الذي رأى ما لم تراه، وكان في رؤيته إرهاصات بالأحداث، بيد أن السلطة تغافلت عن رؤيته"[4]. فجاءت قصيدته (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) كرد فعل للهزيمة، أكد من خلالها التشابه بين الماضي والحاضر، فنجده يتحدث متأسفا منهارا:

أيتها العرّافة المقدسة..
ماذا تفيد الكلمات البائسة؟
قلتِ لهم ما قلتِ عن قوافل الغبارْ..
فاتهموا عينيكِ، يا زرقاء، بالبوار !
قلتِ لهم ما قلتِ عن مسيرة الأشجار..
فاستضحكوا من وهمكِ الثرثار !
وحين فُوجئوا بحدِّ السيف: قايضوا بنا..
والتمسوا النجاةَ والفرار !

2- الشخصيات الثانوية:

"وإن توظيف التراث والشخصيات التاريخية في الشعر العربي يعني استخدمها تعبيرا حمل بعدا من أبعاد تجربته الشعرية التي يعبّر من خلالها عن رؤياه المعاصرة"[1]، فلهذا استخدم الشاعر شخصيات تاريخية تمحورت عليها بعض قصائده، فقد عمد إلى استحضار شخصيات تاريخية أخرى لها موقعها المتميز في التاريخ العربي، بيد أنها جاءت جزء من سياق قصائده، ومن الشخصيات الثانوية التي وصفها أيضا كان لها دورا بارزا في الكشف عن موقفه هي شخصية

---

[3]- مجلة الإشكاليات، معهد الآداب واللغات بالمركز لتامنغش، الجزائر، العدد 11، الجزائر، فبراير 2017، ص56.

[4]- منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل، دار المعارف، (د..ن)، ص55.

[1]- علي عشري زايد، مرجع سابق، ص6.

(عنترة العبسي) والتي جاءت في سياق القصيدة. وقد جاء استغلاله لهذه الشخصية لتبيان العلاقة القاسية بين السادة والعبيد، ليخلص بذلك إلى الصراع القائم بين المثقف العربي والسلطة الغاشمة، وقد جسّد عنترة هذا الموقف وأصبح يرمز على حد تعبير كاملي بلحاج إلى الشعب العربي الذي تركه الحكام في الصحراء، "يسوق النوق إلى المراعي، ويجلب الأغنام، وينام في الحظائر حتى إذا ما أنشبت الحرب أظافرها أسرعوا إليه مستصرخين يدعونه للدفاع عن أموالهم وأنفسهم"[2]، فنجده يتحدث على لسان عنترة العبسي البائس الذي لا حول له ولا شأن:

"قيل ليَ "اخرسْ..
فخرستُ.. وعميت.. وائتممتُ بالخصيان!
ظللتُ في عبيد (عبسِ) أحرس القطعان
أجترُّ صوفَها..
أردُّ نوقها..
أنام في حظائر النسيان
طعاميَ: الكسرةُ.. والماءُ .. وبعض الثمرات اليابسة.
وها أنا في ساعة الطعانْ
ساعةَ أن تخاذل الكماةُ.. والرماةُ.. والفرسانْ
دُعيت للميدان !"[3]

ومن هنا فالشاعر أعطى للأسلوب هندسة حديثة مناسبة في إخاطة شعره، مما جعل من التراث نافذة للإطلاع على الماضي، ومن جهة أخرى نقطة انطلاق إلى الحاضر والمستقبل لأسباب تعلقت بنفسية الشاعر، والسبب الأكيد هو اعتزازه بتراثه وماضيه.

---

[2]- كاملي بلحاج، أثر التراث في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص64.

[3]- أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص162.

خاتمة

خاتمة:

نستخلص من خلال هذا الموضوع الذي كان بعنوان:" **المقاربة الأسلوبية لقصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) من بعدها التاريخي**" للشاعر **أمل دنقل**، الذي يعتبر من أهم الشعراء العرب المعاصرين الذين دافعوا عن بلدهم وأمتهم العربية ككل، والهدف الذي تطرقنا إليه هو تحليل القصيدة تحليلا أسلوبيا.

فلهذا قد توصلنا إلى مجموعة المعارف التي تم استدراكها على النحو التالي:

- الأسلوبية هي فرع من اللسانيات الحديثة، فهي تعنى بالتحليل اللغوي لبنية القصيدة، باعتبار الأسلوب الظاهرة الأساسية في دراسة هذه القصيدة، فهو الطريقة لإثبات ذات الكاتب وإظهار مقدوراته الفنية وطاقاته التحليلية.
- تضمنت الأسلوبية أربعة مناهج ترتكز عليها للتحليل الأسلوبي وهي: الأسلوبية التعبيرية، النفسية، الإحصائية والبنيوية).
- أما بالنسبة إلى الجانب التطبيقي من هذا البحث فقد أشرنا إلى تحليل القصيدة تحليلا أسلوبيا بتطبيق المستويات الثلاث ألا وهي: المستوى التركيبي (النحوي)، الصوتي والمستوى الدلالي).
- قد نوّع الشاعر في قصيدته بين أساليب الخبر والإنشاء؛ من نداء واستفهام وأمر وجمل اسمية وفعلية، وذلك بهدف التعبير عن حالة الشعوب العربية المستجدة تحت وطأة الحكام يحرمونها حرية التعبير، فقد وحّد صوته الأنا الفردي بصوت الجماعة تعبيرا عن الألم والمعاناة إزاء الحرب.
- أدرك الشاعر التناقض العميق الذي يعيشه الواقع العربي، لذا فقد لعب دورا محوريا في تمثيل بين الضمير القومي والرفض السياسي.
- أجمع النقاد على تفرد الشاعر وعظمة تجربته الروحية والنفسية، لا سيما وقد كان من أولئك الشعراء الذين حققوا نجاحا باهرا في الرؤى الخاصة بهم، مما عمل على استنطاق الرمز التاريخي والنظر إليه من زاوية الفعل المعاصر. وهذا ما ميز الحداثة الشعرية.
- نشر دنقل قصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) في ديوانه الصادر سنة 1929، ليعبر عن نقده الجارح لسلطة **عبد الناصر** إثر نكسة حزيران، وهو من ذلك يوجه أصابع الاتهام للأنظمة العربية التي تسببت في الهزيمة بينما شعوبها لا تملك من الأمر إلا النحيب والبكاء.

- كان الشاعر في حاجة إلى شخصيات تراثية تتمتع بخصائص إنقلابية ومتمردة على زمانها وواقعها الظالم، وإن كان تمردها سيحكم عليه بالهزيمة لأنه تمرد فردي لا ثورة جماعية.
- تعد شخصية **زرقاء اليمامة** شخصية أسطورية عربية، امرأة من قبيلة جريس إحدى القبائل العربية البائدة من أهل اليمامة، وكانت زرقاء العينين ترى الشخص على مسيرة ثلاثة أيام يضرب بها المثل في حدّة النظر، أنذرت قومها من العدو فلم يصدقوها إذ استتر العدو بأغصان الشجر، وعندما وصلوا إلى قومها أبادوهم وفقئوا عينيها، فهي من حكايات التاريخ الأسطوري الذي يمتجز فيها الحقائق في تاريخ الإنسانية بالخوارق، ثم تخرج من هذا المزيج قصة شعبية تتناقلها الأجيال. فاختار الشاعر رمزا من التراث التاريخي العربي بعيدا عن الأساطير اليونانية لا تمت إلى الواقع العربي بصلة.
- إن استدعاء الشخصيات التراثية عنده لم يكن من قبيل مواجهتها بل تأتي تلك الشخصيات محملة بتاريخها، تحمله معها بكثير من تفاصيله ليتحوّل إلى شخص يعيش في زماننا.
- إن العرافة المقدسة هي شاهد على ما يمكن أن يفعل الشعر في زمن الهزيمة، يرى ويتوقع ويكشف أسباب ويستشرف المستقبل.
- تشكل هذه القصيدة مثالا حيا لرفض الواقع العربي بفضل أصوات متعددة منها: عنترة بن شداد (الذي اعتزله قومه ولم يفكروا فيه إلا ساعة اشتداد الحرب). والملكة الزباء (التي وقعت أسيرة في يد الروم، نتيجة خيانة **ابن عدي** لكنهم لم يظفروا بقتلها بعدما مصت السم الذي في خاتمها وقالت: بيدي لا بيد ابن عدي. حيث إن توحدت هذه الرموز فإنها تعبر عن معنى واحد هو الرفض لواقع مشوب بالغدر والخيانة.
- تمحورت القصيدة بتجلي السؤال المتكرر لزرقاء اليمامة والذي لا يحمل أي إجابة، فيترك بذلك المجال مفتوحا للمتلقي ليشارك في العملية الإبداعية، وينال حرية التحليل والتأويل. إنه سؤال يهدف إلى تحويل الرمز إلى وجود حي يتوافق وحجم المأساة التي تحملها أسئلة مستحيلة الإجابة للعرافة التي حملت رمز النبوءة المبكرة.
- تمسك الشاعر بالتراث العربي والإسلامي رغم تأثره الواضح بالميثولوجيا الغربية واليونانية، فالشاعر تمسك بالأصالة العربية رغم الإنتقادات التي وجهت إليه، وقد نجح في ذلك لأنه استطاع أن يعيد الأصالة حتما للشعر العربي، واستمد ذلك من الشخصيات والرموز التراثية.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع
- حديث الراوي عبد الله بن عمر المحدث الألباني، مصدر صحيح، الترميذي، خلاصة الحكم صحيح.

ثانيا: المعاجم والقواميس

1. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، ط/1، دار صادر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ج7.
2. ابن منظور، لسان العرب، تحقيق وضبط: عبد الله الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي، مادة (جمل)، مجلد 1، دار المعارف (د.ط)، (د ت).
3. أحمد شمس الدين، المعجم المفصل في علوم البلاغة البديع البيان والمعاني، طبعة جديدة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1981.
4. أنطوان الدحداح، معجم لغة النحو العربي، مراجعة: جورج عبد المسيح، ط/3، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2001.
5. تعريف ومعنى القافية في المعجم المعاني الجامع، معجم عربي- عربي، 2019.
6. الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، تحقيق: محمد هدي المخزومي وإبراهيم السمرائي، ج6، دائرة الشؤون الثقافية العامة، دار الحرية للطباعة، بغداد، (د.ط).
7. الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مادة (كنى)، ج4، ط/1، دار الكتب العلمية، بيوت، لبنان.
8. لويس معلوف، المنجد في اللغة، ط/37، دار الشرق، بيروت.
9. مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، مادة (جمل)، وزارة التربية والتعليم، مصر، (د.ط)، 1994.

ثالثا: الدواوين الشعرية

1. أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ط/2، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2005.
2. عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، ط/5، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2001.
3. محمد الشحات، عندما تدخلين دمي، الهيئة المعرية العامة للكتاب، 1983.

ثالثا: المراجع

أ- الكتب:

1. إبراهيم روماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، (د.ط)، (د.ت.ن).
2. إبراهيم شمس الدين، مرجع الطلاب في الإنشاء، ط/1، دار الكتب العلمية بيروت، 2002.
3. إبراهيم عبود السامرائي، الأساليب الإنشائية في العربية، ط/1، دار المناهج، الأردن، 2008.
4. أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ج3، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2002.
5. أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، (1399هـ/1979م).
6. أبو علي حسن ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، ج1، ط/1، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، 2001م.
7. أبي البشير عمرو بن عثمان سيبويه، الكتاب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط/3، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1985.
8. أحمد السيد أبو المجد، الواضح في النحو العربي والصرف، ط/1، دار جرير للنشر والتوزيع، 2012.
9. أحمد الصغير المراغي، بناء القصيدة الإبيجراما في الشعر العربي الحديث، دار العلم والإيمان، 2008.
10. أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ط/6، دار الكتب العلمية، بيروت.
11. أحمد عبد السيد الهنداوي، مفهوم الاستعارة، ج1، ط/1، المكتبة العصرية، بيروت، 2001.
12. أحمد قيش، الكامل في النحو والصرف، ط/2، دار الجيل، بيروت، لبنان، (د.ت.ن).

13. أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الادبي، مكتبة لبنان، بيروت.

14. أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسة الأسلوبية، ط/1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 2005.

15. أحمد مختار عمر، البحث اللغوي عند العرب مع دراسة لقضية التأثير والتأثر، ط/8، دار العلم للملايين، بيروت.

16. أحمد مطلوب، فنون البلاغة البيان والبديع، الكويت، دار العلوم العلمية، 1985.

17. أحمد موساوي، تعريف القافية، ط/1، دار هومة، الجزائر، 2017.

18. إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، ط/3، دار العلم، 1984.

19. إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة، تحقيق: أحمد عبد الغفور، ط/4، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1990.

20. أنس دنقل، أحاديث أمل دنقل، مطابع نيولوك، القاهرة، 1992.

21. أنظر: ممدوح حقي، العروض الواضح، ط/2، مركز الكتب العربية، 1998.

22. بير جيرو، الأسلوبية والأسلوب، ترجمة: مندر العياشي، ج101، دار النشر مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا.

23. توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ط/1، دار سراس للنشر، تونس، 1985.

24. حازم علي كمال الدين، دراسة في علم المعاجم، ط/1، 1999.

25. حسين نصار، القافية في العروض والأدب، ط/1، مكتبة الثقافة الدينية، مصر، 2000.

26. خالد محي الدين البرادعي، الغناء بين السفن التائهة، وزارة الإعلام، بغداد، 1982.

27. الخطيب القزويني، الايضاح في علوم البلاغة، تحقيق: عبد المنعم خفاجي، المجلد 1، ج1، ط/3، دار الجيل، بيروت، لبنان، (د.ت.ن).

28. الخطيب القزويني، وجوه التلخيص في علوم البلاغة، ط/1، دار الفكر، العربي، 1954.

29. داوود أماني سليمان، الأسلوبية والصرفية، ط/1، دار النشر المجدلاوي، عمان، 2002.

30. ربيعي محمد علي عبد الخالق، أثر التراث العربي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، (د.ط)، 1989.

31. زين كامل الخويمكي، رؤى في البلاغة العربية، ط/1، دار الوفاء الدنيا الطباعة، الإسكندرية، 2006.

32. سيبويه، الكتاب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط/3، مكتبة الخافجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1999.

33. شريف الجرجاني، كتاب التعريفات، ط/1، مكتبة النور.

34. صابر عبد الدايم، شعراء وتجارب، دار الوفاء، الإسكندرية.

35. صالح بلعيد، نظرية النظم، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، (د.ت.ن).

36. صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، الفنون المطبعية، الجزائر، 1988.

37. طاهر سليمان حمودة، أسس الإعراب ومشكلاته، ط/1، دار المطبوعات الجديدة، 1905.

38. عبد الحميد مصطفى السيد، النحو التطبيقي، ج1، دار الحامد للنشر، عمان، 2001.

39. عبد الرحمان بن خلدون، مقدمة، ط/3، دار الجيل للطباعة والنشر والتوزيع، 2013.

40. عبد الرحمن تيبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة، ط/1، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2009.

41. عبد الرزاق أبو زيد، علم البيان، ط/1، مكتبة الأنجلو المعربة، 1978.

42. عبد السلام المساوي، البنيات الدلالية في شعر أمل دنقل، ط/1، إتحاد الكتاب العرب، (د.ت).

43. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ط/5، دار الكتاب الجديدة المتحدة، 2006.

44. عبد العزيز بن صالح العمار، التصوير البياني في الحديث، القرآن، دراسة بلاغية تحليلية، المجلس الأعلى للإعلام، الإمارات، 2006.

45. عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية والموسيقى الشعر العربي، ط/1، دار الصفاء عمان، 1998.

46. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود شاكر، ط/2، مكتبة الخفاجي، القاهرة، 1989.

47. عبد الله خضر حمد، الخطاب الصوفي في شعر عبد القادر الجيلاني، مكتبة الفكر العربي للنشر والتوزيع، (د.ط)، (د.س.ن).

48. عبد الله عدس، أنثى القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، ط/1، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2007.

49. عبد متعال الصعيدي، بغية الايضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، مكتبة الآداب، (د.ت.ن).

50. عدنان بن دريل، اللغة والأسلوب، ط/2، دار المجدلاوي للنشر والتوزيع، بيروت، 2006.

51. عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع مصر، 2001.

52. عز الدين المناصرة، قصة الجفرا والمحاورات: قراءات في الشعر اللهجي في فلسطين الشمالية، ط/1، دار الكرمل، عمان.

53. علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، 2007.

54. علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، ط/15، دار المعارف، القاهرة، 1969.

55. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي المعاصر، 1998.

56. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر، دار الفكر العربي، ط/2، 1997.

57. عمر يوسف قادري، التجربة الشعورية عند فدوى طوقان بين الشكل والمضمون، دار هومة، الجزائر.

58. فاروق عبد الحكيم دربالة، الموضوع الشعري، ط/1، إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، 2005.

59. فاضل صالح السمرائي، الجملة العربية تأليفها وتقسيمها، ط/1، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع عمان، الأردن، 2002.

60. فتحي أبو مراد، شعر أمل دنقل- دراسة أسلوبية-، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2003.

61. فتحي يوسف أبو مراد، شعر أمل دنقل، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2003، ص163.

62. فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ط/1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004.

63. كاملي بلحاج، أثر التراث في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، إتحاد كتاب العرب، دمشق، 2004.

64. ليديا عبد الله، التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، ط/1، دار المجدلاوي للنشر والتوزيع، 2005.

65. مجدي إبراهيم، في أصوات العربية، ط/1، دار الوفاء، الاسكندرية، 2001.

66. محمد الدسوقي، البنية اللغوية في النص الشعري، دار العلم والإيمان، 2009.

67. محمد العلمي، العروض والقافية، ط/1، دار الثقافة، المغرب، 1993.

68. محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، ضبط وتحقيق: مصطفى البغا، مادة (جمل)، ج1، ط/4، دار الهدى للطباعة، عين مليلة، الجزائر، 1990.

69. محمد بن جرير الطبري، تفاصيل القصة- تاريخ الأمم والملوك، ج2، المطبعة الحسينية.

70. محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، لجنة التأليف والترجمة للنشر والتوزيع، القاهرة.

71. محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، ط/1، وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1989.

72. محمد علي الخولي، الأصوات اللغوية، دار الفلاح، عمان، 1990.

73. محمد فتوح، الرمزية والرمز في الشعر المعاصر، ط/3، دار المعارف، القاهرة، 1984.

74. محمد كراكبي، بنية الجملة ودلالتها البلاغية، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2008.

75. محمد كريم كواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، منشورات جامعة السابع من أبريل ليبيا 1427هـ)، ط/1، الشؤون الثقافية العامة بغداد، 2000م.

76. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، ط/3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1992.

77. محمود فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللغة، ط/جديدة مزيدة ومنقحة، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة.

78. محمود قحطان، بحور الشعر العمودي: بحر الرجز، إدارة المعاهد العلمية، السعودية، (د.ط)، (د.ت.ن).

79. محي الدين محسب، علم الدلالة عند العرب، ط/1، دار الكتاب المتحدة، 2008.

80. مصطفى الغلابيني، جامع الدروس العربية، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (د.ط)، 2007.

81. المكي الحسيني، من أساليب تدريس اللغة العربية، دار الكتاب، مكتبة النور، بيروت، (د.ط)، (د.ت.ن).

82. منير فوزي، صورة الدم في شعر أمل دنقل، دار المعارف، (د..ن).

83. نجيب البيهقي، تاريخ الشعر العربي حتى أواخر القرن الثالث الهجري، ط/4، 1990.

84. نسيم محلي، أمل دنقل أمير شعراء الرفض، مكتبة الأسرة، (د.ط)، 2000.

85. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ط/1، دار هومة، الجزائر، 2010.

86. نور الهدى لوشن، علم الدلالة، المكتب الجامعي الحديث، الاسكندرية، (د.ط)، (د.ت).

87. وجدان الصايغ، الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث، ط/1، المؤسسة العربية بيروت، 2003.

88. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ط/1، دار الكتب الحديثة، عمان، الأردن

89. يوسف القادرين، التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل والمضمون، دار هومة، الجزائر.

90. يوسف بكار، في العروض والقافية، ط/2، دار المناهل، بيروت، 1990.

91. يوسف بن أبي بكر السكاكي، مفتاح العلوم، مطبعة التقدم العلمية، القاهرة.

ب- الكتب المترجمة:

1. جورج مونان، مفاتيح الألسنية، عربه وذيله بمعجم عربي فرنسي: الطيب بكوش، تقديم: صالح قرمادي، منشورات الجديد تونس، (د.ط)، 1981.

2. جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد ولي ومحمد العمري، نكتبة الأدب المغربي، دار توبقال للنشر، (د.ط)، 2005.

ج- المجلات والدوريات:

1. إبراهيم نمر موسى، توظيف الشخصيات التراثية في الشعر الفلسطيني المعاصر، عالم الفكر، العدد 2، مجلد 3، الكويت، أكتوبر/ ديسمبر 2004.

2. أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية، مجلة أصول، عدد خاص بالأسلوبية، مج 5، العدد 1، 1984.

3. حوماني، مقال: الصورة والتصوير، العدد 65، بيروت، 1934.

4. رحاب لفتة محمود الدهكلي، التناص مع الشخصيات التراثية في شعر أمل دنقل، مجلة الأستاذ، العدد 211، المجلد الأول كلية التربية السياسية، جامعة المستنصرية، 2014.

5. سلامة آدم، أوراق من الطفولة والصبا، مجلة إبداع، العدد 10، 01 أكتوبر 1983، القاهرة.

6. الكاتب عبد اللطيف المنصوري، قسم القصائد، في 06 أبريل 2014.

7. لويس عوض، شعراء الرفض، جريدة الأهرام، ج7، 1972، بتصرف.

8. مجلة الإشكاليات، معهد الآداب واللغات بالمركز لتامنغش، الجزائر، العدد 11، الجزائر، فبراير 2017.

9. محمد مشعل الطويرقي، شعرية النبوءة بين الرؤية والرؤيا الشعرية، مجلة القرى للعلوم وآدابها، جامعة الطارف، عدد 2.

10. يحي قاسم المعاضدي، البكاء بين يدي زرقاء اليمامة للشاعر أمل دنقل- رؤية أخرى، مجلة التربية والعلم، جامعة الموصل، بغداد، 2010. بتصرف.

11. مجلة الرسالة، المجلد الثاني، العدد 64، السنة الثانية.

12. محمد بن يحي، محاضرات في الأسلوبية، ط/1، (د.م.ن)، (د.ت.ن).

رابعا: المواقع الإلكترونية

1. أحمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، من موقع: archive.org

2. معجم المعاني الجامع، عربي-عربي، تعريف ومعنى القافية، على الموقع: www.almaany.com، اطلع عليه بتاريخ: 2019/04/23، بتصرف

3. معلومات من الموقع: babelent.org في 10 ديسمبر 2019م.

4. موسوعة الأرجوزة، نسخة محفوظة، 18 أفريل 2017 على موقع: **واي باك مايشن**.

ملاحق

ملحق رقم (01)

1- نبذة عن الشاعر أمل دنقل:

أمل دنقل هو شاعر مصري مشهور، قومي وعربي، ولد **محمد أمل فهيم أبو القاسم محارب دنقل**[1] سنة 1940م[2] بقرية القلعة وهي على بعد حوالي عشرين كيلومترا إلى الجنوب من مدينة قنا[3] بأقصى صعيد مصر بالغرب من الأقصر[4]، عُرف شاعرنا باسم **محمد أمل**، و**فهيم أبو القاسم** اسم أبيه الذي كان شيخا مهما مهيبا من خريجي الأزهر الشريف بالقاهرة[5]، وعالما من علمائه، وهو الذي اختار **لأمل** هذا الاسم ابتهاجا بحصوله على جائزة عالمية من الأزهر في العام نفسه الذي ولد فيه **أمل**، وكان الوحيد في القرية الذي حقق هذا الإنجاز التعليمي، و**محارب** هو الجد المباشر **لأمل**، و**دنقل** هو جد العائلة الكبير، كما عرف **أمل دنقل** اليتم مبكرا، فقد تُوفي أبوه وهو في سن العاشرة من عمره مما أثر في نفسيته وأكسبه مسحة حزن غلبت على أشعاره، وفرض عليه رجولة مبكرة، فنشأ طفلا انطوائيا خجولا بسبب حالة الحزن والألم، واشتهر بين رفاق الصبا بأنه الشخص الذي لا يعرف الابتسامة.

التأثر بالميثولوجيا الغربية عامة واليونانية خاصة.

عاصر **أمل نقل** فترة أحلام العروبة والثورة المصرية، مما ساهم في تشكيل نفسيته، وقد صُدم كل المصريين بانكسار مصر في عام 1967م وعبّر عن صدمته في رائعته (**البكاء بين يدي زرقاء اليمامة**)، ومجموعته (**تعليق على ما حدث**).

شاهد أمل دنقل بعينيه ضياع النصر وصرخ مع كل من صرخوا ضد **معاهدة السلام**، ووقتها أطلق رائعته (**لا تصالح**)؛ والتي عبّر فيها عن كل ما جال بخاطر كل المصريين، ونجد أيضا تأثير تلك المعاهدة وأحداث شهر يناير عام 1977م واضحا في مجموعته (**العهد الآتي**). كان موقف

---

(1)– سلامة آدم، أوراق من الطفولة والصبا، مجلة إبداع، العدد 10، 01 أكتوبر 1983، القاهرة، ص8.

(2)– جابر عصفور، ذاكرة للشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، ص344.

(3)– سلامة آدم، مرجع سابق.

(4)– انظر: أنس دنقل، أحاديث أمل دنقل، مرجع سابق، ص7.

(5)– انظر: سلامة آدم، مرجع سابق.

أمل دنقل من عملية السلام سببا في اصطدامه في الكثير من المرات بالسلطات المصرية وخاصة أن أشعاره كانت تُقال في المظاهرات على ألسن الآلاف.

عبّر **أمل دنقل** عن مصر وصعيدها وناسها، ونجد هذا واضحا في قصيدته (**الجنوبي**) في آخر مجموعة شعرية له (**أوراق الغرفة 8**)، حيث عرف القارئ العربي شعر **أمل دنقل** من خلال ديوانه الأول (**البكاء بين زرقاء اليمامة**).

2- أثر والد أمل دنقل عليه:

ورث **أمل دنقل** عن والده موهبة الشعر، فقد كان يكتب الشعر العمودي وأيضا كان يمتلك مكتبة ضخمة تضم كتب الفقه والشريعة والتفسير وذخائر التراث العربي، مما أثّر كثيرا فيه وساهم في تكوين اللبنة الأولى لهذا الأديب، فقد أمل دنقل والده وهو في العاشرة من عمره، مما أثّر عليه كثيرا وأكسبه مسحة من الحزن نجدها في كل أشعاره.

3- دواوين الشاعر:

صدرت له سبع مجموعات شعرية هي:

- البكاء بين زرقاء اليمامة، بيروت سنة 1969م.
- تعليق على ما حدث، بيروت سنة 1971م.
- مقتل القمر، بيروت سنة 1975م.
- العهد الآتي، بيروت سنة 1975م.
- أقوال جديدة حرب البسوس، سنة 1989م.
- أوراق الغرفة 8، القاهرة سنة 1983م.

لا تصالح.

4- مؤلفات عن أمل نقل:

- حسن الغرفي: أمل دنقل عن التجربة والموقف، مطابع إفريقيا الشرق، الدار البيضاء 1985م.
- السماح عبد الله: مختارات من شعر أمل دنقل، مكتبة الأسرة، القاهرة 2005م.
- عبلة الرويني: الجنوبي أمل دنقل، مكتبة مدبولي، القاهرة 1985م.

- جابر قميحة: التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان القاهرة، 1987م.
- سيد البحراوي: في البحث عن لؤلؤة المستحيل، سلسلة لكتاب الجديد، دار الفكر الجديد، بيروت، 1988م.
- نسيم مجلي: أمل دنقل أمير شعراء الرفض، كتاب المواهب، القاهرة 1986م.
- عبد السلام المساوي: البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، منشورات إتحاد كتاب العرب دمشق، 1994م.
- إخلاص فخري عمارة: استلهام القرآن الكريم في شعر أمل دنقل، دار الأمين للطباعة والنشر، 2001م.
- حلمي سالم: عم صباحا أيها الصقر المجنح، دراسة ي شعر أمل دنقل.
- رجاء النقاش: ثلاثون عاما مع الشعر والشعراء، ط/1، دار سعاد الصباح، 1992م.

ملحق رقم (02)

قصيدة: البكاء بين يديّ زرقاء اليمامة

أيتها العرافة المقدَّسة..
جئتُ إليكِ.. مُثخناً بالطعناتِ والدماءْ
أزحفُ في معاطفِ القتلى، وفوقَ الجثثِ المكدّسةْ
منكسر السيفِ، مغبَّر الجبينِ والأعضاءْ.
أسألُ يا زرقاءْ..
عن فمكِ الياقوتِ عن، نبوءة العذراءْ
عن ساعدي المقطوع.. وهو ما يزالُ مُمسكاً بالرايةِ المنكَّسةْ
عن صورِ الأطفالِ في الخوذاتِ.. ملقاةً على الصحراءْ
عن جاريَ الذي يَهُمُّ بارتشافِ الماءْ..
فيثقبُ الرصاصُ رأسَه.. في لحظة الملامسةْ!
عن الفمِ المحشوِّ بالرمالِ والدماءْ!!
أسألُ يا زرقاءْ..
عن وقفتي العزلاءِ بين السيفِ.. والجدارْ!
عن صرخةِ المرأة بين السَّبي. والفرارْ ؟
كيف حملتُ العارْ..
ثم مشيتُ ؟ دون أن أقتل نفسي ؟! دون أن أنهارْ ؟!
ودون أن يسقط لحمي.. من غبار التربة المدنسةْ ؟!
تكلَّمي أيتها النبية المقدسةْ
تكلمي.. باللهِ.. باللعنةِ.. بالشيطانْ
لا تغمضي عينيكِ، فالجرذانْ..
تلعق من دمي حساءَها .. ولا أردُّها!
تكلمي... لشدَّ ما أنا مُهانْ
لا اللَّيل يُخفي عورتي.. كلّا ولا الجدرانْ!

ولا اختبائي في الصحيفةِ التي أشدُّها..
ولا احتمائي في سحائبِ الدخانْ!
.. تُقفز حولي طفلةٌ واسعةُ العينينِ.. عذبةُ المشاكسة
كان يقُصُّ عنك يا صغيرتي.. ونحن في الخنادْق
فنفتحُ الأزرار في ستراتنا.. ونسند البنادقْ
وحينَ ماتَ عَطَشاً في الصحَراء المشمسةْ..
رطَّب باسمك الشفاه اليابسةْ..
وارتختْ العينانْ!
فأين أخفي وجهَي المتَّهمَ المدانْ ؟
والضحكةَ الطروب: ضحكتهُ..
والوجهُ.. والغمازتانْ!؟

***

أيتها النبية المقدسة..
لا تسكتي .. فقد سَكَتُّ سَنَةً فَسَنَةً..
لكي أنال فضلة الأمانْ
قيل ليَ "اخرسْ "..
فخرستُ.. وعميت.. وائتممتُ بالخصيان!
ظللتُ في عبيد (عبسِ) أحرس القطعان
أجترُّ صوفَها..
أردُّ نوقها..
أنام في حظائر النسيان
طعاميَ: الكسرةُ.. والماءُ.. وبعض الثمرات اليابسة.
وها أنا في ساعة الطعانْ
ساعةَ أن تخاذل الكماةُ.. والرماةُ.. والفرسانْ
دُعيت للميدان!
أنا الذي ما ذقتُ لحمَ الضأن..
أنا الذي لا حولَ لي أو شأن..

أنا الذي أقصيت عن مجالس الفتيان ،
أدعى إلى الموت.. ولم أدع الى المجالسة!!
تكلمي أيتها النبية المقدسة
تكلمي.. تكلمي..
فها أنا على التراب سائلٌ دمي
وهو ظمئٌ .. يطلب المزيدا.
أسائل الصمتَ الذي يخنقني:
"ما للجمال مشيُها وئيدا.. ؟"!
أجندلاً يحملن أم حديدا.. ؟"!
فمن تُرى يصدُقْني ؟
أسائل الركَّع والسجودا
أسائل القيودا:
"ما للجمال مشيُها وئيدا.. ؟"!
"ما للجمال مشيُها وئيدا.. ؟"!
أيتها العَّرافة المقدسة..
ماذا تفيد الكلمات البائسة ؟
قلتِ لهم ما قلتِ عن قوافل الغبارْ..
فاتهموا عينيكِ، يا زرقاء، بالبوار!
قلتِ لهم ما قلتِ عن مسيرة الأشجار..
فاستضحكوا من وهمكِ الثرثار!
وحين فُوجئوا بحدِّ السيف : قايضوا بنا..
والتمسوا النجاةَ والفرار!
ونحن جرحى القلبِ،
جرحى الروحِ والفم.
لم يبق إلا الموتُ..
والحطامُ..
والدمارْ..

وصبيةٌ مشرّدون يعبرون آخرَ الأنهارْ
ونسوةٌ يسقن في سلاسل الأسرِ،
وفي ثياب العارْ
مطأطئات الرأس.. لا يملكن إلا الصرخات الناعسة!
ها أنت يا زرقاءْ
وحيدةٌ ... عمياءْ!
وما تزال أغنياتُ الحبِّ .. والأضواءْ
والعرباتُ الفارهاتُ .. والأزياءْ!
فأين أخفي وجهَي المُشَوَّها
كي لا أعكِّر الصفاء .. الأبله.. المموَّها.
في أعين الرجال والنساءْ !؟
وأنت يا زرقاءْ..
وحيدة .. عمياءْ!
وحيدة .. عمياءْ!

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

شكر وعرفان

إهداءات

خطة البحث

مقدمة .....أ/ب

الفصل الأول: الأسلوبية منهج نقدي

تمهيد 02

المبحث الأول: الأسلوبية واتجاهاتها 03

أولا: ماهية الأسلوب والأسلوبية 03

1- تعريف الأسلوب 03

أ- المفهوم اللغوي 03

ب- المفهوم الاصطلاحي 03

2- تعريف الأسلوبية 03

ثانيا: اتجاهات الأسلوبية 04

1- الأسلوبية التعبيرية 04

2- الأسلوبية النفسية 04

3- الأسلوبية الإحصائية 05

4- الأسلوبية البنيوية 05

المبحث الثاني: مقولات الأسلوبية 06

أولا: آليات التحليل الأسلوبي 06

1- مفهوم الانزياح 06

2- الاختيار 07

3- محور التركيب 07

ثانيا: مستويات التحليل الأسلوبي (مستويات البحث اللغوي) 07

1- المستوى التركيبي أو النحوي 07

أ- دراسة الجملة 08
ب- الأساليب الإنشائية 10
ج- الطباق 11
2- المستوى الصوتي الخارجي 12
أ- القافية 12
ب- بحر الرجز 13
3- المستوى الصوتي الداخلي 14
أ- التكرار 14
ب- أنواع الجناس 14
4- المستوى الدلالي 17
- مفهوم الصورة 17
أ- الاستعارة 18
ب- التشبيه 19
أنواع التشبيه وأغراضه 20
ج- الكناية 21
- الكناية في المعاجم العربية 22
- أنواع الكناية 22
د- المعجم 23
ثالثا: أهمية التحليل الأسلوبي 24

الفصل الثاني: مقاربة أسلوبية لقصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)

تمهيد 26
المبحث الأول: تحليل مستويات القصيدة 27
أولا: المستوى التركيبي 27
1- دراسة الجملة 27
أ- الجملة الاسمية 27

ب- الجملة الفعلية 28
2- الأساليب 30
أنواع الأساليب 30
أ- الأسلوب الإنشائي 30
ب- الأسلوب الخبري 34
ثانيا: المستوى الصوتي 36
1- بحر الرجز 36
2- القافية 38
3- الروي 39
4- التكرار 40
أ- تكرار الحرف 41
ب- تكرار الكلمة 41
ج- تكرار الأسماء والأفعال والجمل 42
5- الجناس 43
ثالثا: المستوى الدلالي 44
1- الصور البيانية 45
أ- الإستعارة 45
ب- الكناية 46
المبحث الثاني: تحليل القصيدة وفق بعدها التاريخي 49
أولا: تحليل القصيدة 49
- رمزية عنترة 49
ثانيا: توظيف التراث التاريخي في القصيدة 53
1- الشخصيات الأساسية 56
2- الشخصيات الثانوية 58

خاتمة 60
قائمة المصادر والمراجع 64
ملاحق 74
فهرس المحتويات 83