

دراسة قصيدة «من مذكرات المتنبي في مصر» من منظور أسلوبية^١

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

الملخص

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

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

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

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

Email: rmirahmadi@semnan.ac.ir

Email: Najafi ivaki@yahoo.com

Email: sohrabikiya zahra@yahoo.com

❖ أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة سمنان (الكاتب المسؤول).

❖ أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان.

❖❖ طالبة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان.

المقدمة

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

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

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

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

وما يعتمد إليه البحث دراسة قصيدة «من مذكرات المتنبي في مصر» من الجانب الأسلوبى؛ التماساً لفهم جمالياتها من خلال استكشاف مستوياتها ومدى تأثيرها على المخاطب. ثمّ تشريح الدواعى التي أدت إلى إنشاد مثل هذه القصيدة ومعرفة أسلوب الشاعر في شحن القصيدة بحالاته الداخليّة.

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

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

و فيما يتعلّق بخلفية البحث يمكن القول بأنّه بغضّ النظر عن الدّراسات المستقلّة وغير المستقلّة التي كتبت عن أمل دنقل في العالم العربي، نحن أمام دراسات مهمّة عاجلت شعر هذا الشاعر من محاور متعددة منها: «شورش در شعر أمل دنقل و نصرت رحمانى» لفرهاد رجبى، و«ناسازوارى هنرى در شعر أمل دنقل» للسيد رضا موسوي و رضا تواضعي، و«جلوه‌هاى نمادين شكوه و اقتدار گذشته جهان عرب در شعر أمل دنقل» لصادق فتحى دهكردي و ژيلا قوامي، و«گذشته‌اي روشن و آينده‌اي تاريك، پژوهش تطبيقى دو شعر از أمل دنقل و منوچهر آتشى» لعلي اكبر أحمدى، و«نمادهاى پايداري در شعر معاصر عرب، مطالعه مورد پژوهانه: أمل دنقل» لعلي سليمي و أكرم چقازردى، و«ثنائية المدينة والثأر في شعر أمل دنقل» لأحمد فضل شبلول، و«شگردهاي فراخوانى شخصيت‌هاى سنتى و بيان دلالت‌هاى آن در شعر أمل دنقل»، و«قصيدة القناع عند الشاعر المصري أمل دنقل» و«نشانه شناسى سروده‌ى كلمات سبارتاكوس الأخيرة» و«التناص في شعر الشاعر المصري أمل دنقل» لعلي نجفي ابوكي، وتوظيف التراث في شعر "أمل دنقل" قصيدة "من مذكرات المتنبي (في مصر)" نموذجاً نوشته سعيد بكور. ويلاحظ أنّ أكثر هذه الدراسات المنجزة لم تنظر إلى شعر دنقل من منظر أسلوبى كي تستقرى خصوصياته وتستجلي سماته الأسلوبية المختلفة؛ فلم يكن بينها ما يقوم بدراسة مستقلة لهذا الموضوع العام ولهذه القصيدة الخاصّة عند الشاعر، وقد وجدت بعض الكتب النقدية والأوراق البحثية وبعض المقالات الصحفية التي تناولت جانباً من شعره نقلاً أو تحليلاً وتتوخّى هذه الدراسة تحليل القصيدة تحليلاً أسلوبياً.

مناسبة القصيدة

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

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

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

١- المستوى الصوتي

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

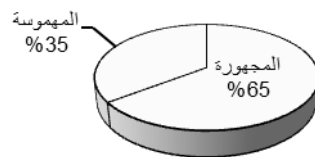
١-١- الموسيقى الداخلية

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

١-١-١- الأصوات المجهورة والمهموسة

إن الجهر باعتراف سيبويه أقوى من الهمس، وقد أكد على قوة الصوت المجهور وعرفه بأنه «حرف أشبع الاعتماد في موضعه، بينما المهموس حرف أضعف الاعتماد في موضعه» (مصطفى، ٢٠١٤، ص ٩٨). ونسبة هذه الحروف في القصيدة: الف (٢٨٦)، ب (٥٥)، ج (٣٠)، د (٥٨)، ذ (٣)، ر (٦٩)، ز (٤)، ض (٨)، ظ (٤)، ع (٤١)، غ (١٣)، ل (١٤٦)، م (٨٤)، ن (١٠٨). والأصوات المهموسة هي الأصوات التي تكون فيها الرقيقتان الصوتيتان متباعدتين لدرجة لا تسمح بتذبذبهما. وهي تشمل عــــى: ء (١١)، ت (٧٨)، ث (١١)، ح (٣٦)، خ (١٣)، س (٤٨)، ش (١٨)، ص (٥٤)، ط (١٥)، ف (٣٧)، ق (٤١)، ك (٩٩)، هـ (٤٣).

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



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

١-٢-١. التكرار

إن أسلوب التكرار في الشعر العربي الحديث «يحتوي على كلّ ما يتضمّن أيّ أسلوب آخر من إمكانيّة تعبيرية، وإنّه في الشعر مثاله في لغة الكلام يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، ذلك إذا استطاع أن يسيطر عليه سيطرة كاملة ويستخدمه في موضعه، وإلا فليس أيسر من أن يتحوّل هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المتبدّلة التي يمكن أن يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحسن اللغوي والموهبة والأصالة» (الملائكة، ١٩٨٩، ص ٢٦٤-٢٦٣). ومن الحروف المستعملة المكرّرة وأكثرها تجلياً في القصيدة هي: ي: ١٤٧، ل: ١٤٦، ن: ١٠٨، و: ١٠٠، م: ٨٤.

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

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

١-٢-١. الموسيقى الخارجية

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

١-٢-١. الوزن

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

وهذه القصيدة ذات البحور الممزوجة، فإن التضمن فيها يدخل عنصراً مهماً من عناصر إنتاج الإيقاع، فتتحول القصيدة في أحد مستوياتها الأفقية (الوزن) من اختلاط بحر الرجز بالسريع إلى البسيط. وعلى هذا الاعتبار يمكننا القول إن هذه الهيمنة للرجز ترجع إلى رغبة الشاعر في أنه يجد فضاءً إيقاعياً حرّاً لبيان ما في صدره من مشاعر الحزن والألم والغربة والوطن. ولا بد أن نتناول المظهر الإيقاعي الذي يتمثل في ظاهرة الانزياح الإيقاعي؛ والوحدة الإيقاعي هي __ ب __ (مستفعلن) التي تمثل نواة بحر الرجز. والصور التفعيلية المركزة في القصيدة هي:

ب __ ب __ (مُتفَعِّلُن - مَجْبُونَةٌ)

__ ب __ ب __ (مُسْتَعْلِن - طِي)

__ __ (مُسْتَفْعِل - ضَرْبُ الْبَحْرِ الْمَقْطُوعِ)

ب __ ب __ (فَعُولُن - دَخَلَ عَلَى مُسْتَفْعِلِ خَبْنِ)

__ ب __ (مُسْتَفْعِلَان)

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

١-٢-٢. القافية

«القافية هي التي تحدد الدققة الشعورية للشاعر، وهي بمثابة الحدّ الذي يتوقّف عنده النَّفسُ لبيدَ الشاعر نفساً جديداً يختلف طوله باختلاف حالته الشعورية، ولا بدّ أن تعدّ لذلك النهاية الحقيقية للسّطر أو البيت الذي ربما وزع في الكتابة على أكثر من سطر واحد» (ساعي، ١٩٧٨، ص ٢٧٨). وإلى جانب الوزن اعتمد دنقل على القافية المترابطة، وهو ما أضفى على القصيدة نبرة متميّزة خاصة مع تكرار الروي الذي التزم فيه بعدد من الأحرف لا يغادرها، وهي خاصية ميّزت أمل دنقل عن غيره من شعراء الحداثة.

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

أشْمُ / وجهها / الصبوحا

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

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

وصرفي: أفعل / فعلها / الفعولا

عروضي: متفعلن / متفعلن. مت

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

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

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

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

ليطمئن قلبه... فما يزال طيره المأسور

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

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

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

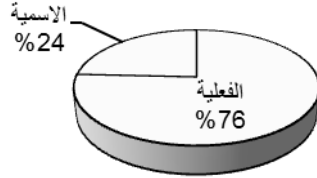
٢- المستوى التركيبي

ما يُعرّض للدراسة في هذا المستوى الجملة الفعلية والاسمية والحبرية والانشائية والأفعال والضمائر وغيرها مما يلي:

٢-١- الجملة الفعلية والجملة الاسمية

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

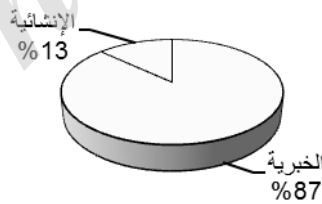
وهذا يرجع إلى ملامح التزام الشاعر للدفاع عن الوطن وردّ فعله تجاه الأحوال والأمر المفروضة عليها والدعوة إلى العدل والحرية والاتحاد ونبت الخلاف المدّمّر في سبيل الوصول إلى حياة أفضل وأرقى مما فيه أبناء شعبه. والشكل التالي يأتي تبيناً لهذا الأمر:



٢-٢. الجملة الخبرية والجملة الانشائية

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

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



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

أكره لون الخمر في القنينة / لكنني أدمنتها.. استشفاء / لأنني منذ أتيت هذه المدينة وصرخت في القصور ببغاء / عرفت فيها الداء (دقنل، ٢٠١٠، ص ١٧٢).

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

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

أكره لون الخمر فى القنينة/ لكننى أدمنتها... استشفاء/ لأننى منذ أتيت هذه المدينة/ وصرختُ فى القصور ببغاء/ عرفتُ فيها الداء

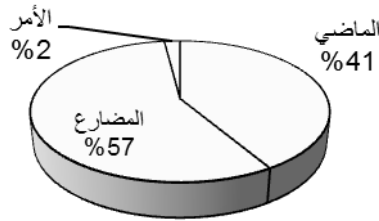
وللأساليب الانشائية ارتباط وثيق بالانفعال والغليان الداخلى، وهذا ما نستشعره فى كلام الشاعر فى آخر القصيدة، إذ وصل به الانفعال مداه فعبر عن ذلك بأسلوب استفهامى مليئاً بالتّنديد والحسرة المريرة:

تسألنى جارىتى أن أكرتري للبيت حراساً/ فقد طغى اللصوص فى مصر... بلا رادع/ فقلت: هذا سيفى القاطع/ ضعيه خلف الباب... متراساً/ (ما حاجتى للسيف مشهوراً/ ما دمت قد جاورت كافوراً؟)/ عيد بأية حال عدت يا عيد؟/ بما مضى؟/ أم لأرضى فىك تهويد؟/ ناديت: يا نبيل هل تجرى المياه دماً/ لكى تفيض... ويصحو الأهل أن نودوا؟/ عيد بأية حال عدت يا عيد؟ (دنقل، ٢٠١٠، ص ١٧٧).

وهنا يعكس الاستفهام حالة التوتر والقلق الداخلى الذى يعيشه الشاعر، الذى لم تساعده الأساليب الأخرى فى التعبير عنه، ليدلّ بهذه الاستفهامات على خيبة الأمل التى يعيشها الشاعر والشعور بالضيق وصورة الحزن؛ لأنّ هزيمة ١٩٦٧م كانت ضربة موجّهة للمشروع القومى العربى، وإن إحساسه بالأسى والفجاعة والضيق جعله يردّد تلك التساؤلات، كما يكشف لنا عن حالة اليأس والخوف التى يعيشها الشاعر ولعلّه يستخدمها ليحثّ المخاطب على القتال والدفاع عن أرضه، والمحاربة بشجاعة ضدّ الاحتلال الصهيونى لمصر.

٢-٣. الأفعال

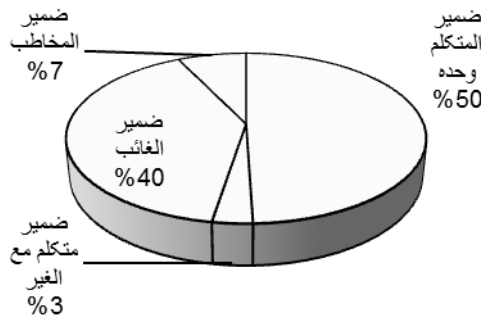
ولا ريب بأنّ كلّ نصّ له إيقاعه الزمنى الخاصّ به، حيث القصيدة تبرز تشابك الأزمنة من خلال دلالة الأفعال بأنواعه (الماضى، المضارع، الأمر). وكثرة الأفعال المعتمدة التى جاءت متراوحة بين الماضى والمضارع والأمر، إلا أنّ التواجد الأكبر كان للمضارع الذى تكرر ٥٧ مرة، ويلىه الماضى المتكرر ٣٥ مرة. وإذا كان المضارع أكثر الأفعال انتشاراً فلأنّ الشاعر أراد من خلاله إعطاء معنى التجدد الذى يمتدّ إلى الآتى، فى حين يجعل الزمن المضارع الأفكار أوثق بمكانها وزمانها، ويعمل على حضور الأشياء، ويؤكد على وجود الأحداث، ومعتمداً على هذه الخصيصة تحدّث الشاعر عن الوحدة العربية وأنّ أحد عوامل تقدّم الشعب الفلسطينى هي الحفاظ على وحدتهم وعلى قيمة الأرض العربية المحتلّة. وأيضاً تحدّث ثائراً عن أرض العربية المسلوّبة والذى يدعو إلى التمسك بكلّ شبر منها وفرض سيادة الشعوب والمقاومة من أجلها بكلّ صمود. والشكل التالى يصرّو نسبة هذه الأفعال:



٢-٥. الضمائر

أما بالنسبة لحضور الضمائر فى القصيدة نلمس أنّ ضمير المتكلم وحده جاء ٤٧ مرة، والمتكلم مع الغير ٣ مرات، والغائب ٣٦ مرة، والمخاطب ٧ مرات. وبما أنّ القصيدة هي قصيدة القناع نشاهد كثرة ضمير المتكلم فى أرجاء القصيدة؛ لأنّ الشاعر يتكلم على لسان المتنبيّ وسيف الدولة ليشكل من خلال تجربته صورة الواقع، ويحاول أن يغرس الوعى لدى المتلقى ولا ينسى الشاعر أنّ

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



٣- المستوى الدلالي

والمستوى الدلالي شامل لما يلي:

٣-١- الكناية

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

السفء: الشاعر، المتقف الذي يعيد ويردد ما يطلب منه، المسلوب الإرادة.

الرجولة المسلوقة: الإخفاء وفقدان الرجولة / المتعاس عن القيام.

حفناه الثقبان: الكسل والبطء والخمول والغفلة عن مصالح البلاد والعباد.

تجار الرقيق: اليهود الذين اغتصبوا الأرض.

يرتعدون جسدا وروحا: الهوان والضعف الذي صار عليه العربي.

تسقط العيون في الحلقوم: أشدّ الهلع والفرع والرعب.

أكثري للبيت حراسا: عدم استتاب الأمن وانتشار الفوضى والسّرقه.

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

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

٣-٢. التقديم والتأخير

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

أكره لون الحمر في القنينة / لكنني أدمنتها... استشفاء / لأنني منذ أتيت هذه المدينة / وصرخت في القصور ببغاء / عرفت فيها الداء (دنقل، ٢٠١٠، ص ١٧٢).

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

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

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

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

ومن الممكن أن نقول إن التقديم والتأخير نوع من الانزياح التركيبي الذي لجأ أمل دنقل إلى استخدامه بأشكاله المختلفة ليعبر عن تذبذب الظروف في وطنه وتبدد شمل الأمة ويدعو إلى التحرر من سلطة العدو الغاصب من جانب ومن جانب آخر يريد أن يركز على ما قدمه.

٣-٣. الطباق

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

٣-٤. مراعاة النظر

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

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

٤- المستوى الفكري

للعنوان أهمية لا تخفى على أحد، فهو المدخل الذي من خلاله نلج باب القصيدة، وهو عتبة النصّ وتلخيص الملخص لمضمونه، ولهذه الاعتبارات وغيرها صار العنوان من الأمور الحتمية في القصيدة الحديثة، وهو ما لم يكن معمولاً به في القديم، إذ كانت تسمى القصائد بأحرف رويها. «جاء عنوان القصيدة عبارة عن شبه جملة "من مذكرات المتنبي (في مصر)" ويفهم منه أن الشاعر سوف لن يتطرق إلى كل مذكرات "المتنبي"، بل سيقصر حديثه وسرده على بعضها بدليل "من" التبعية المتصدرة للجملة، وقد يذكرها تبعاً لذلك الأهم منها ويترك ما دون ذلك، ولعلّ السبب وراء اقتضاره على بعض المذكرات هو كثرتها وعدم القدرة على حصرها والإحاطة بها» (بكور، ٢٠١٤، ص ٨٩). وربما يعود ذلك إلى اختيار فني يرتبط بالغرض منها وتماشياً مع ما يريد أن يعبر عنه الشاعر، وفي الجملة محذوف، تقديره في احتمالين: (بعض) أو (مذكرات) من مذكرات المتنبي.

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

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

والمحور الفكري الأساسي في هذه القصيدة تمثل «فكرة الصراع الأبدى بين الفنان وما يملكه من طاقات هائلة على الخلق والإبداع والسلطة الزمنية الفاشمة، وما تملكه من أساليب البطش والخذاع والمكر، وأن تفوق أمل بموسيقاه الشفافة والصدق والعموية وقدرة الحركة النفسية» (قميحة، ١٩٨٧، ص ١٢٢). «والحدث التاريخي مكوّن آخر من مكوّنات القصيدة المعاصرة المتكاملة، وقد يتكئ الشاعر على لحظة تاريخية أو شخصية تاريخية، فيسقط اللحظة الماضية - بعد تحويرها - على تجربة معاصرة أو يعبر بالشخصية التاريخية عن الشخصية المعاصرة» (الموسى، ٢٠٠٣، ص ٢٨). وتناول أمل دنقل اللحظة التاريخية ذاتها تناولاً جزئياً في نفس القصيدة ولكنه بدّل الأشخاص، فجعل "خولة" أخت سيف الدولة، المرأة الهاشمية المستغيثة وهي أسيرة في بيزنطية بدلاً من عمورية، ووضع كافور في موضع المعتصم ليسخر من مقابله المعاصر في حدث جزئي مقلوب وتحدّث الشاعر عن لسان المتنبي.

واعتمد بعض النقاد على موقف المتنبي من كافور لمحاولة التعبير عن الجوانب السياسية في الشعر العربي المعاصر. ودنقل من الشعراء الذين تمثّلوا ذلك في هذه القصيدة التي عربّت من خلالها شخصية المستبدّ الذي يغطّي ضعفه أمام عدوّه بممارسة السلطان على رعايا وطنه؛ لأنه أخفق في صناعة مجد حقيقي، فأخذ يخلق أمجاداً زائفة على ألسنة الشعراء؛ لذا أكسب بعض النقاد هذه

الشخصية حدوداً أكثر دقة من حدود الرّمز، بأن جعلوه قناعاً لما له من حضور على مستوى النصّ كاملاً، وبروز لضمير المتكلم بصورة فاعلة.

ومن الشخصيات المحورية التي استحضرتها دنقل في شعره شخصية المتنبي وهو لا يتعامل مع شخصياته كما هي فربما يخالفها أو يجعلها شاهدة، ومع المتنبي يسقط الماضي على الحاضر كما يقول:

أمثل ساعة الضحى بين يدي كافور/ ليطمئن قلبه... فيما يزال طيره المأسور/ لا يترك السجن ولا يطير/ أبصر تلك الشفة المثقوبة/ ووجهه المسود... والرجولة المسلوقة/ أبكي على العروبة! (دنقل، ٢٠١٠، ص ١٧٢-١٧٣).

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

إني نزلت بكذباً بين ضيفهم
عن القرى وعن الترحال محدود

(المتنبي، دت، ص ٣٩٥)

فإن كان الشاعر المعاصر أمل دنقل «مسجوناً أمام حاكميه، فالمتنبي حقيقة نزل بكذباً بين ضيفهم، لم يقيموا له ما يكرهه ولم تترك له فرصة الرحيل» (سليمان، ٢٠٠٧، ص ٢٠٧). ولا غرو أن السطرين «أبصر تلك الشفة المثقوبة/ ووجهه المسود» ينظر بهما إلى قول المتنبي:

وأن ذا الأسود المثقوب مشفره
تطيعه ذي العضارب الرعايد

(المتنبي، دت، ص ٣٩٧)

إنّ ما ذكره المتنبي في وصف كافور بالسواد، يقترب به من العبودية والرق، ويبتعد به عن السيادة، حتّى طاعته فلم تصدر من الشجعان والسادة، ولكن يطاع من الجبناء وحدهم، والنصّ الحديث يكرّر الملامح نفسها في كافور - اليوم - لأنه بعد هذه الصورة ختم بقوله «أبكي على العروبة». أما عبارة «الرجولة المسلوقة» فقد يرتبط بقول المتنبي:

من كل رخو وبكاء البطن منفتق
لا في الرجال ولا النسوان معدود
ولا توهت أن الناس قد فقدوا
وأن مثل أبي البيضاء موجود

(المتنبي، دت، ص ٣٩٦-٣٩٧)

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

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

يستلهم الشاعر من النصّ القرآني ما يخدم به معنى النصّ ويغني دلالته، فهو يقتبس قوله تعالى: ﴿وَكَتَبْنَا عَلَيْهِمْ فِيهَا أَنَّ النَّفْسَ بِالنَّفْسِ وَالْعَيْنَ بِالْعَيْنِ وَالْأَنْفَ بِالْأَنْفِ وَالْأُذُنَ بِالْأُذُنِ وَالسِّنَّ بِالسِّنِّ وَالْجُرُوحَ قِصَاصًا﴾ (المائدة: ٤٥)، فكافور/ الحاكم العربي اختار أقصر الطرق وأسهلها وهو القصاص «وكان القصاص العادل لا ينطبق إلا في موقف الضعف والهوان ودرء وبال الحرب، وهو ما يعكس خضوعاً

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

ويتمثل استلهم قرآني آخر في الفقرة الخامسة والأخيرة في قوله: «فتسقط العيون في الحلقوم» وهو مأخوذ من قوله تعالى: ﴿إِذْ جَاءُوكُم مِّن فَوْقِكُمْ وَمِنْ أَسْفَلَ مِنكُمْ وَإِذْ زَاغَتِ الْأَبْصَارُ وَبَلَغَتِ الْقُلُوبُ الْحَنَاجِرَ وَتَظُنُّونَ بِاللَّهِ الظُّنُونًا﴾ (الأحزاب: ١٠). والشاعر إنما يستلهم هذه الآية ليعبر عن الحلم الذي يتمناه، حين يصرخ سيف الدولة، القائد المحلوم به في وجه الروم فتسقط عيونهم في الحلقوم خوفاً وهلعاً وفرعاً وارتعاداً.

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

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

(المتنبي، دت، ص ٣٩٣)

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

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

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

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

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

حين تعود... باسمًا... ومنهكاً/ حلمت لحظة بكاء/ حين غفوت/ لكنني حين صحت/ وجدت هذا السيد الرخو/ تصدّر البهوا/ يقصّ في ندمايه عن سيفه الصّارم/ وسيفه في غمده يأكله الصّدأ/ وعندما يسقط جفناه الثقيلان... وينكفي.../ يبتسم الخادم...! (دنقل، ٢٠١٠، ص ١٧٦-١٧٧).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

هكذا يجري الحوار بين المنتبّي وجاريتته الحليّة التي تحته على العودة إلى حلب، فيتمكّن من خلال ذلك رسم حالة الوطن العربي الراهنة حيث تفصل نقاط الحدود بين بلدانه وهذا الحوار يتمثل في:

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

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

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

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

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

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

وثانيتها، عندما جسّد أمل دنقل على صورة حلم وابتعد به عن صورة الواقع، ووظف الناقد البعد الدلاليّ - هنا - ولا نعني الدلالة السطحية، بل الدلالة العميقة، حيث كشف عن موقف الشاعر من خلال الربط بين الشخصيتين التراثيتين والواقع المعيش بوساطة إسناد واقع لكل شخصية تحيا به ولم يناقشها مبتورة، بل عكس واقعاً مؤلماً يعيشه الفرد / الشاعر والمجتمع. فلجأ إلى المستوى الفيزيائي والمستوى العقلي، حيث يقول:

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

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

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

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

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

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

وأيضاً يضيف التضاد والمفارقة حسّاً شعريّاً في تجربة الشاعر؛ فالتضاد الذي يصنع الأشياء في علاقات متدايرة، والمفارقة التي تستقطر السخرية من التقابلات المفاجئة، يوظفها الشاعر أحياناً ليعبر عن كشف الواقع المزعوم كما يأتي:

يقص في ندمانه عن سيفه الصارم/ وسيفه في غمده يأكله الصدا!/ وعندما يسقط جفناه الثقيلان... وينكفي.../ بيتسم الخادم...! (دنقل، ٢٠١٠، ص ١٧٦-١٧٧).

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

أمثل ساعة الضحى بين يدي كافور/ ليطمئن قلبه... فيما يزال طيره المأسور/ لا يترك السجن ولا يطير!/ أبصر تلك الشفة المثقوبة/ ووجهه المسود... والرجولة المسلوحة/ أبكي على العروبة!/ يومي، يستنشدني... أنشده عن سيفه الشجاع/ وسيفه في غمده... يأكله الصدا (المصدر نفسه، ص ١٧٣-١٧٢).

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

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

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

«تسألني جاريتي أن أكثرني للبيت حراساً/ فقد طغى اللصوص في مصر ... بلا رادع/ فقلت: هذا سيفي القاطع/ ضعيه خلف الباب. متراساً/ ما حاجتي للسيف مشهوراً/ ما دمت قد جاورت كافوراً؟» (دنقل، ٢٠١٠، ص ١٧٧).

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

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

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

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

(سيف الدولة/ كافور، العزة/ الذلة، الشجاعة/ الجبن، النزول إلى المعركة/ تصدر البهو، القصاص الفعلي/ القصاص القولوي، السيف المهلك/ السيف الصدي).

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

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

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

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

الخاتمة

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

٢. نستشفّ من دراسة المستوى التركيبي أن التقمّص الشعري واتخاذ الأسلوب السردى عن طريق الشخصية التراثية كالتنبّي دفع الجملة الإخبارية أكثر حضوراً وفاعلية بالقياس إلى الجملة الانشائية، ثم إنّ حرص الشاعر على تجسيد الظروف السياسية الراهنة في البلاد العربية ومحاولته لتقديم الوجه الحقيقي للحاكم المتنمّر المتماهل جعل توظيف الجملة الفعلية يميل إلى المضارعية ليزيد من وقعه وأثره بالنسبة إلى الجملة الاسمية؛ كأنه يريد أن يقول رمزياً: يتجدّد كل يوم هذيان الحاكم الأبله صاحب الشفة المثقوبة، والوجه المسودّ، والرجولة المسلوقة الذي يأمر أن يشتري جارية رومية تُجلد كي تصبح واروماه! واروماه! لكي يكون العين بالعين والسنّ بالسنّ!

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

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



المصادر والمراجع

أ) الكتب

❁ القرآن الكريم

١. أبو جين، عطا محمد. (٢٠٠٤م). *شعراء الجيل الغاضب*. عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة.
٢. أبوشادي، علي. (٢٠٠٩م). *أمل دنقل الإنجاز والقيمة*. بيروت: المجلس الأعلى للثقافة.
٣. اسماعيل، يوسف. (٢٠١٢م). *البنية التركيبية في الخطاب الشعري، قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنين السابع والثامن الهجريين (العصر المملوكي)*. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
٤. بكور، سعيد. (٢٠١٤م). *تفكيك النصّ (مقاربة بنوية أسلوية مفتوحة، بين المتنبي وأمل دنقل)*. عمان: دار مجد لاوي للنشر والتوزيع.
٥. التفتازاني، سعد الدين. (١٣٩١ش). *مختصر المعاني*. (ط٢). قم: دار الفكر.
٦. ثائر، زين الدين. (١٩٩٩م). *أبو طيب المتنبي في الشعر العربي المعاصر*. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
٧. جحا، ميشال خليل. (١٩٩٩م). *أعلام الشعر العربي الحديث (من أحمد شوقي إلى محمود درويش)*. بيروت: دار العودة.
٨. الجيار، شريف سعد. (٢٠٠٨م). *شعر ابراهيم ناجي دراسة أسلوية بنائية*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
٩. دنقل، أمل. (٢٠١٠). *الأعمال الكاملة*. القاهرة: دار الشروق.
١٠. الدوسري، أحمد. (٢٠٠٤م). *أمل دنقل شاعر على خطوط النار*. (ط٢). دمشق: مكتبة الأسد.
١١. زايد، أميرة عبد السلام. (٢٠١٠م). *جدلية الشعر والتربية، القيم التربوية في شعر أمل دنقل*. القاهرة: دسوق. العلم والايمن للنشر والتوزيع.
١٢. ساعي، أحمد بسام. (١٩٧٨م). *حركة الشعر الحديث في سورية خلال أعلامه*. دمشق: دار المأمون للتراث.
١٣. سرور، عبد الله. (١٩٨٨م). *أثر النكسة في الشعر العربي*. دم: رمل الإسكندرية.
١٤. سليمان فتوح، شبيب محي الدين. (٢٠٠٤م). *الأدب في العصر العباسي (خصائص الأسلوب في شعراين رومي)*. دم: دار الوفاء.
١٥. سليمان، محمد. (٢٠٠٧م). *الحركة النقدية حول تجربة أمل دنقل الشعرية*. عمان: دار اليازوي العلمية للنشر والتوزيع.

١٦. الشهروري، يادكار لطيف. (٢٠١٢ م). **المفاتيح الشعرية قراءة أسلوية في شعر بشار بن برد**. دمشق: دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع.
١٧. الصكر، حاتم. (١٩٩٩ م). **مرايا نريس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة**. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
١٨. طبانة، بدوي. (د.ت). **قدامة بن جعفر والنقد العربي**. القاهرة: مكتبة الأنجلو.
١٩. عشري زايد، علي. (٢٠٠٦ م). **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**. القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.
٢٠. قميحة، جابر. (١٩٨٧ م). **التراث الإنساني في شعر أمل دنقل**. عمان: هجر للطباعة والنشر والتوزيع.
٢١. الكركي، خالد. (١٩٨٩ م). **الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث**. بيروت: دار الجيل.
٢٢. المنتبي، أبوطيب أحمد بن الحسن. (د.ت). **الديوان**. شرح: عبدالرحمن البرقوقي. (ط ٢). (ج ١). بيروت: دار الأرقم بن أبي الأرقم.
٢٣. محمد ويس، أحمد. (٢٠٠٤ م). **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوية**. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
٢٤. المساوي، عبد السلام. (١٩٩٤ م). **البنيات الدالة في شعر أمل دنقل**. (ط ٢). سوريا: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
٢٥. معروف، نايف، عمر، الأسعد. (٢٠٠١ م). **علم العروض التطبيقي**. (ط ٤). بيروت: دار النفائس للطباعة والنشر والتوزيع.
٢٦. الملائكة، نازك. (١٩٨٩ م). **قضايا الشعر المعاصر**. (ط ٨). بيروت: دار العلم للملايين.
٢٧. الموسى، خليل. (٢٠٠٣ م). **بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة**. دمشق: من منشورات اتحاد الكتاب العرب.

ب) المقالات

١. محمد، أحمد علي. (٢٠١٠ م). «التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة (نشيد الحياة) للشابي "دراسة أسلوية إحصائية"». مجلة جامعة دمشق. المجلد ٢٦. العدد الأول والثاني: صص (٣٥ - ٧٢).
٢. مصطفى عبير بني. (٢٠١٤ م). «صفات قوة الأصوات عند سيبويه». **مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية**. المجلد الثاني والعشرون. العدد الأول.

ج) الرسائل الجامعية

١. بخوش، علي. (٢٠٠٤ م). **التلقي في شعر أمل دنقل**. بحث مقدّم لنيل شهادة الماجستير. كلية الآداب والعلوم الاجتماعية. قسم الأدب العربي.
٢. رحمانى، علي. (٢٠٠٣ م). **الرفض والتجاوز في شعر أمل دنقل**. بحث مقدّم لنيل شهادة الماجستير. جامعة محمد خيضر. بسكرة. كلية الآداب والعلوم الإنسانية. قسم اللغة العربية وآدابها.
٣. عابد، صالح علي. (٢٠١٢ م). **الإيقاع في شعر سميح القاسم (دراسة أسلوية)**. متطلب تكميلي لنيل درجة الماجستير في الأدب والنقد. جامعة الأزهر. غزة. عمادة الدراسات العليا والبحث العلمي.
٤. سليمان درويش، عيسى. (٢٠٠٣ م). **الموت في شعر السياب (دراسة مقارنة)**. إشراف: قيس حمزة الخفاجي رسالة أعدت لنيل الماجستير في آداب اللغة العربية. جامعة بابل.
٥. منصورى، زينب. (٢٠١١ م). **ديوان "أغاني أفريقيا" لمحمد الفيتوري (دراسة أسلوية)**. جامعة الحاج لخضر. كلية الآداب واللغات. مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي.