شعرية اللغة في قصيدة (لا تصالح) لأمل دنقل

The Poetics of Language in Amal Dunqul's Poem "Do Not Reconcile"

م.د. محمود عبد الجبار محمود

Mahmoud Abdul-Jabbar Mahmoud

جامعة الموصل / كلية التربية للعلوم الإنسانية / قسم اللغة العربية

University of Mosul / College of Education for Humanities / Department of Arabic Language

d.mahmood1972@uomosul.edu.io

https://orcid.org/my-orcid?orcid=0000-0002-0182-0524

الكلمات المفتاحية: اللغة الشعرية – اللغة المعيارية – الانحراف الأسلوبي – أمل دنقل – قصيدة لا تصالح

Keywords: Poetic Language – Standard Language – Stylistic Deviation – Amal Dunqul – Do Not Reconcile Poem

ملخص

إنّ اللغة الشعرية ليست نوعاً من اللغة المعيارية، وإن كان هذا لا يعني إنكار الارتباط الوثيق بينهما، تتضح في قصيدة (لا تصالح) للشاعر أمل دنقل سمة شعرية واضحة تميزه من غيره، تتجلى في (الوحدة في التنوع)، إذ تتشكل لغته الشعرية بالتقديم والتأخير والثنائيات الضدية والحذف وغيرها، كسمة من سمات الانحراف الأسلوبي في قصيدته.

لقد اجتهد هذا البحث في محاولة عرض أبرز ملامح اللغة الشعرية للشاعر أمل دنقل في قصيدته، وقدرة هذه اللغة على انتهاك قانون اللغة المعيارية، الانتهاك المنتظم، إذ إنّ تحطيم قانون اللغة المعيارية هو الجوهر الحقيقي للشعر.

وقامت دراستنا على مقدمة وأربعة محاور، تناولنا فيها الآليات اللغوية التي شكل فيها الشاعر اللغة الشعرية لقصيدته، المحور الأول: التقديم والتأخير، والمحور الثاني: الثنائيات الضدية، والثالث : آلية الحذف، وأمّا الرابع: تناولنا فيه ظاهرة التكرار التي برزت في القصيدة.

Abstract

Poetic language cannot be regarded as a mere variant of standard language, although this does not imply denying the intimate connection between the two.In Amal Dunqul's poem "Do Not Reconcile", a distinctive poetic quality emerges that sets him apart from others, namely the principle of "unity in diversity." His poetic language is shaped through techniques such as syntactic inversion, binary oppositions, ellipsis, among others, all of which serve as manifestations of stylistic deviation within his poem.

This study endeavors to highlight the most salient features of Amal Dunqul's poetic language in this poem, and to demonstrate its capacity for systematic violation of the rules of standard language. Indeed, the deliberate dismantling of linguistic norms represents the very essence of poetry.

The research is structured around an introduction and four main sections. The first section examines syntactic inversion; the second explores binary oppositions; the third analyzes the mechanism of ellipsis; while the fourth investigates the phenomenon of repetition as it

المقدمة

إنّ مفهوم الشعرية يتعلق بتلك الملامح والقوانين العامة التي تتحكم بالنص الأدبي، والتي استعملها المبدع كي يصل إلى عمل أدبي متصف بالشعرية، يدخل ضمنها العلاقة بين المفردات المعجمية، وطبيعة الانزياحات التي تتحكم بالنص، واشتمال الخطاب الادبي على عناصر التناص التي تربط ذلك الخطاب الأدبي بعناصر التراث اللغوي والأدبي، فضلاً عن أدوات الشاعر نفسها في التصوير، كل هذه العناصر والقوانين تتحكم بطبيعة الشعرية، وتسهم في خلق مفهومها العام.

تهتم نظرية اللغة الشعرية بوجوه الاختلاف بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية، في حين تهتم نظرية اللغة المعيارية أساساً بوجوه التشابه بينهما (موكاروفسكي، 1984).

ميّز موكاروفسكي بين اللغة الشعرية واللغة العادية، إذ اعتبر لغة الشعر مالكة لخصوصيات تفردها، وتتمثل في خاصية الانزياح التي تعني انتهاك المعايير والقيم الجمالية السائدة المعروفة، بشكل متعمد ومقصود، بغية استفزاز المتلقي وجذبه، ويمس هذا الانتهاك المستويات : الصوتية والايقاعية والصرفية والتركيبية والدلالية، بمعنى أن الانزياح هو نوع من الغرابة أو التغريب أو الإفراد بمفهوم شلوفسكي، يستعمله الشاعر للخروج عن القواعد المعيارية المألوفة التي توجد في النثر أو اللغة العادية (حمداوي، د.ت).

يلفت قاريء أمل دنقل سمة شعرية واضحة تميزه من غيره، تتجلى في (الوحدة في التنوع)، إذ تتشكل لغته الشعرية بالتقديم والتأخير والثنائيات الضدية والحذف والتناص وغيرها، كسمة من سمات الانحراف الأسلوبي في قصيدته، و(من هنا يخلق العنصر المهيمن وحدة العمل الشعري، وهي بطبيعة الحال وحدة من نوعه هو، ذات طبيعة يطلق عليها في علم الجمال عادة (الوحدة في التنوع) فهي وحدة دينامية، حيث إنّنا ندرك في الوقت نفسه الانسجام وعدم الانسجام، والتقارب والاختلاف، والاتجاه نحو العنصر المهيمن هو الذي يحقق هذا التقارب، أمّا الاختلاف يتأتى من مقاومة الخلفية الثابتة للعناصر غير الأمامية ضد هذا الاتجاه) (موكاروفسكي، 1984 ، ص43) .

أولاً / التقديم والتأخير

يعد التقديم والتأخير أحد دعائم تأليف الكلام ونظمه، وهو موضوع له أهمية في البلاغة العربية، إذ يعد أحد أساليبها، فهو ركن من أركان علم المعاني، لانّ المعنى مرتبط به ارتباطاً كبيراً، وهو جعل اللفظ في رتبة قبل رتبته الأصلية أو بعدها لعارض اختصاص أو أهمية أو

ضرورة، وقد جعل ابن الأثير التقديم والتأخير النوع التاسع في الصناعة المعنوية، وقال بأنّه باب طويل عريض يشمل على أسرار دقيقة، وأنه على ضربين، الأول يختص بدلالة الألفاظ على المعاني، والثاني يختص بدرجة التقدم في الذكر، ويستعمل عنده لوجهين أولهما الاختصاص والآخر مراعاة النظم (حوحامدي، 2016) .

جاء في المشهد الأول من القصيدة قول الشاعر :

ذكريات الطفولة بين أخيك وبينك

أنّ سيفانِ سيفَكَ (دنقل، 2010)

فإذا نظرنا إلى السطر الشعري الأول نجده يقدم (أخيك)، وكان الأولى أن يقول : (بينك وبين أخيك)، إلا أنّه قد قدم (أخيك) ليجعله حاضراً دائماً لأنه يمثل قضية الثأر، ولذلك فإنّ التخوف من تغييبه جعله مقدماً.

وفي السطر الشعري الاحق يقدم (سيفان) و (صوتان)، وهما يمثلان الخبر الذي حقه التأخير، وقد قدّم المثنى لأنه يستدعي حضور الأهم، فالمثنى يتضمن استحضار القضية تلقائياً، ولذلك قُدّم، فالمثنى دال على الأخوة والوحدة (القرالة، 2009). وإنّ (اللغة الشعرية ليست نوعاً من اللغة المعيارية، وإن كان هذا لا يعني إنكار الارتباط الوثيق بينهما، الذي يتمثل في حقيقة أن اللغة المعيارية هي الخلفية التي ينعكس عليها التحريف الجمالي المتعمد للمكونات اللغوية للعمل، . أو بعبارة أخرى . الانتهاك المتعمد لقانون اللغة المعيارية) (موكاروفسكي، 1984، ص41) .

إنّ المستوى المعياري للجملة الأسمية أن يسبق المبتدأ خبره، ويصبح حكم هذا القياس واجباً، إذا كان الخبر نكرة، لأنّه لا يجوز الابتداء بنكرة، والأصل أن يُقال : أنّ سيفَكَ سيفان وصوتك صوتان، لكنّه قدّم الخبر وأخّر المبتدأ . اسم أنّ . لأنّه أراد التركيز على (سيفان وصوتان) ففيهما الغاية المقصودة، فسيفك وسيف أخيك هما في الحقيقة سيف واحد، لأنّهما في لحظة الجدّ يصبحان كذلك، لامتلاكك إرادة التحكم بهما، فينقل الشاعر السياق من حالة التعدد والكثرة إلى حكم الواحد، دون أن ينفي حالة التعدد، لهذا فإنّ التعدد يُحقق دلالة الكثرة من جهة، وهي كثرة ذات قيمة، ومن جانب آخر يجعلها في حكم الواحد من حيث حرية التصرف بها، والأمر نفسه ينطبق على الصوتين، فهما مؤشر طيب بتعددهما، لكن التعدد لا يعني الفرقة

والخلاف، لأنّهما من جانب آخر في حكم الصوت الواحد، لأنّ الوريث قادر على إشهار هذين الصوتين وكأنّهما صوت واحد (الرواشدة، 1999) .

(لكن خلفك عارَ العرب) وفي تقديم خلفك ما يشير إلى رغبته في جعل المخاطب قريباً ماثلاً، وتأخير (العار) لما فيه من كراهية فاستبعدها (القرالة ، 2009).

هل يصير دمي . بين عينيك . ماءُ ؟

أتنس ردائي الملطخَ

تلبسُ . فوق دمائي . ثياب مطرزة بالقصب ؟ (دنقل، 2010) .

الشاعر هنا لا ينكر تلطخ الرداء بالدم، لكنه ينكر حالة النسيان، لأنّ القتل والدم والخيانة قد حدثت ولا جدوى من انكارها، بل أصبحت حقيقة ويُعدّ الهروب منها غفلة، والرداء الملطخ علامة واضحة عليها، ولأنها كذلك فالأولى بصاحب الحق أن يظل ذاكراً حقه، ولا يتناساه، لذلك كانت حالة النسيان أهم من حالة القتل نفسها،لأنها مبنية عليها، ومن الغرابة بمكان أن يتناسى صاحب الحق دم أخيه، ولهذه الأهمية احتلت الموقع المتقدم، وجاء بعدها الموقف الذي حدث زمنياً قبلها، فالرداء الملطخ بالدم مقترن بزمان أسبق من النسيان، ومع هذا فإنّ السياق يقدم النسيان على الرداء الملطخ، لخطورة صفة النسيان التي بدأت تهيمن على صاحب الحق، والأمر نفسه ينسحب على البيت الأخير (تلبس . فوق دمائي . ثياباً مطرزة بالقصب) لأنها في حكم العطف، وكأنه يقول : (أتلبس...) وقدّم الفعل تلبس على بقية النص،لأن الوريث يحاول تناسي الحق، لذلك لا يجد وسيلة لتحقيق ذلك إلا بإخفاء العلامات الدالة عليه، وذلك بأن يرتدي ثياباً مطرزة بالقصب، فينشغل بالبريق والقصب والمكاسب الآنية، ويتغافل عن الدماء التي تلطخ الثوب المخفي (الرواشدة، 1999) .

إنّ (انتهاك قانون اللغة المعيارية . الانتهاك المنتظم . هو الذي يجعل الاستخدام الشعري للغة ممكناً، وبدون هذا الإمكان لن يوجد الشعر، وكلما كان قانون اللغة المعيارية أكثر ثباتاً في لغة ما، كان انتهاكه أكثر تنوعاً، ومن ثم كثرت امكانات الشعر في تلك اللغة، ومن ناحية أخرى كلما قل الوعي بهذا القانون، قلت إمكانات الانتهاك، ومن ثم تقل امكانات الشعر) (موكاروفسكي، 1984) .

أكل الرؤوس سواء ؟

أقلب الغريب كقلبِ أخيك ؟!

أعيناه عينا أخيك ؟! (دنقل، 2010)

والشاعر يعمد إلى تقديم قلب الغريب، لأنه القلب الذي يرشحه صاحبه ليحتضن صاحب الحق، ويظهر العطف عليه، بدلاً من القلب الذي مات وانتهى، ولأنه يقدم نفسه الآن، محاولاً إلغاء صورة القلب الحقيقي الذي كان يعطف على الوريث، فإن الشاعر يعطيه سبقاً في النص، فيضعه أولاً، ليجعل دور القلب الذي يجدر بصاحب الحق أن يلجأ إليه هامشياً وثانوياً وتابعاً، والأمر نفسه في البيت الأخير فإنّ العدو يحاول أن يعرض بدائل جديدة بدلاً من العناصر الأصيلة التي كان يستعين بها صاحب الحق، فيقدّم عينيه بديلاً عن عيني الفقيد، والعين هنا دلالة الرؤية والبصيرة، أي إنّ العدو يعرض الرؤية التي تخدمه بديلاً لرؤية القتيل الذي يمثل الرؤية المضادة، لهذا فإنّ الشاعر يقدم (قلب الغريب وعيناه) لإنكاره أن يقبل الوريث بالعروض المزيفة الخادعة، بدلاً من العناصر الصادقة الحقيقة، وهما (قلب أخيك، وعينا أخيك) (الرواشدة، 1999، ص55-56).

لا تصالح..

ولو حرمتك الرقاد

صرخات الندامة (دنقل، 2010)

يلاحظ أنّه آخر عبارة (صرخات الندامة) وهي الفاعل، وربما كان تأخيرها مقصوداً، لأنّها تمثل عاملاً من العوامل التي يتخوف منها كليب، أن تكون مدعاة لقبول الصلح، لما فيها من تأثير نفس، وصرخات الندامة مأمولة عند كليب، لأنّها تمثل ملمحاً لاستمرار الثأر، لكنه أخّرها لكي لا تكون عامل إشفاق ووقف للحرب. وممّا جاء فيه التقديم والتأخير قوله في المشهد الرابع : (فالدم . الآن . صار وساماً وشارة)، وقد يُفهم من تقديم الدم أنّه يمثل ملمحاً للإثارة بين كليب الأمل وأخيه الثائر الفاعل، ولذلك يستحضر الدم ليقوم بوظيفته (القرالة، 2009). إذ إنّ لغة الشعر (شكل مختلف من اللغة، ذو وظيفة مختلفة عن شكل اللغة المعيارية ووظيفتها، وعلى هذا فليس هناك ما يبرر أن نجعل كل الشعراء دون استثناء، وعلى حد سواء خالقين للغة المعيارية على النحو الذي يجعلهم مسؤولين عن حالتها الحاضرة، وليس هذا إنكاراً لإمكان استخدام الشعر، بما هو مادة للوصف العلمي، لمعيار اللغة القياسية، ولا إنكاراً لحقيقة أنّ تطور قوانين اللغة المعيارية لا يحدث بدون تأثر بالشعر، فتحطيم قانون اللغة المعيارية، مع ذلك، هو

الجوهر الحقيقي للشعر، ولهذا فإنه من الخطأ أن نطلب من لغة الشعر أن تلتزم بهذا القانون) (موكاروفسكي، 1984، ص45) .

وفي المشهد الخامس يقول : (تندلع النار أن تتنفس ولسان الخيانة يخرس)(دنقل، 2010، ص333–334) ، فقد قدّم جواب الشرط على فعل الشرط وأداته، لأنه أراد الجواب، وهو ما يمثل فعل الثائر ومنجزه، وهو ما يودّه ويطلبه، وبما أنّ الأمر يخصّ الثائر فقد جاء بصيغة فعلية، أمّا ما يخص الآخر . هو العدو . فقد جاء بجملة اسمية (ولسان الخيانة يخرس)، فالثائر وهو صاحب الحق نار مندلعة، أمّا الخائن فساكن، والسكون متمثل في (يخرس).

إنّ (إمكان تحطيم قانون اللغة المعيارية أمر لازم للشعر، وبدونه لن يكون هناك شعر، ذلك إذا أردنا من الآن فصاعداً أن نحدد انفسنا بهذه الخلفية المتميزة للأمامية، وعلى هذا ينبغي ألّا يعد انحراف اللغة الشعرية عن قانون اللغة المعيارية من قبيل الأخطاء، لأنّ ذلك يعني رفض الشعر خاصة في وقت، مثل الوقت الحاضر، يتجه فيه نحو الأمامية القوية للعناصر اللغوية) (موكاروفسكي، 1984، ص43) .

ويتابع الشاعر ايراد التقديم والتأخير فيقول في المشهد السابع : (أرض بستانهم لم أطأ) (دنقل، 2010، ص337) .

، والأصل : لم أطأ أرض بستانهم / (ولكنه في الغصون اختبأ) (دنقل، 2010، ص337)

، والأصل : ولكنه اختبأ في الغصون / (ولو وقفت ضد سيفك كل الشيوخ) (دنقل، 2010، 339)

، والأصل : ولو وقفت كل الشيوخ ضد سيفك.

جاء تقديم الأرض ممثلاً لقضية الشاعر ممثلاً لقضية الشاعر فقدّم الأرض وأخّر (أطأ)، أما الغصون في قوله (ولكنه في الغصون اختبأ) فقد قُدّمت، لأنّها بالنسبة له أصبحت موطن شبهة يختبيء فيها العدو، فأصبحت سلبية على العكس مما هي عليه في الأصل(موكاروفسكي، 1984) .

إنّ ملامح التقديم والتأخير هنا تشير إلى أنّ النص الشعري يتشكل بتجاوز المعيارية (إذ اللغة الشعرية ليست لغة معيارية، وإن كان هذا لا يعني إنكار الارتباط الوثيق بينهما، الذي يتمثل في حقيقة أنّ اللغة المعيارية هي الخلفية التي ينعكس عليها التحريف الجمالي المتعمد

للمكونـات اللغويـة للعمـل، أو . بعبـارة أخـرى . الانتهـاك المتعمـد لقـانون اللغـة المعياريـة) (موكاروفسكي، 1984، ص39).

ثانياً / الثنائيات الضدية

يتمثل أحد المنابع الرئيسة للفجوة . مسافة التوتر في لغة التضاد .، وتتبع أهمية التضاد في خلق الشعرية من كونه مصدراً للفجوة : مسافة التوتر، إذ إنّ ازدياد درجة التضاد ثم البلوغ إلى التضاد المطلق، قادر على توليد طاقة أكبر من الشعرية (قطوس، 1998) .

وقد ظهرت قصيدة (لا تصالح) نمطية التقابل في المفردات، والتي تدخل في تشكيل النص، وتمنحه حيوية بنائية عالية، عندما يقول :

ذكريات الطفولة بين أخيك وبينك،

حسّكما . فجأة . بالرجولة (دنقل، 2010)

يبدأ الشاعر بتقابل سياقي بين مرحلتين من عمر الإنسان الفلسطيني، الذي عاش الطفولة حتى الرجولة في كنف القومية العربية، ففي هذا التقابل تعبير عن الملحمة العربية والارتباط بجذورها.

(والتضاد هنا يكتسب شعريته من خلال طبيعته البنيوية لا من خلال كلمة وكلمة، أو جملة وجملة، إنه كامن في مستوى التعبير وفي بنية النص، إنّ كل لفظة هنا تشع باتجاهات متنوعة متعاكسة) (فطوس، 1998، ص147) .

الصمتُ . مبتسمين . لتأنيب أمكما

وكأنكما

ما تزالان طفلين ! (دنقل، 2010)

بين أجواء الصمت / التأنيب، يرسم الشاعر أجواء الأسرة المترابطة تحت خيمة الأم (الوطن).

تلك الخيمة التي تحمي أطفالهم وتمنحهم الأمان والكرامة، (تلك الطمأنينة الأبدية بينكما) (دنقل، 2010) ، يستعير الشاعر القول المأثور (هل يصبح الدم ماء؟)

ليصوغها في مقابلة استفهامية بين (الدم . ماء).

(هل يصير دمي . بين عينيك . ماءُ) (دنقل، 2010، ص328) ، يتساءل الشاعر عن كيفية استحالة هذا الدم القاني اللون إلى البياض أو إلى العدم، كيف ترضى الأخوّة أن تستباح فلسطين، أو تسلب قدسها من جسد الأمة ثم لتصبح اسرائيل صديقة السلام !. وتثور القبلية العربية في نفس الشاعر، في رفضه لبس المطرّز قبل غسل دم الثأر، (أتنسى ردائي الملطخ... تلبس فوق دمائي . ثيابا مطرزة بالقصب .) (دنقل، 2010، 328) .

إنّ الربط بين مشهد البراءة المتمثل في الطفولة والقتل، يحمل مفارقة مأساوية، في تقابل الزهرة / ثياب الحداد. (زهرة تتسربل في سنوات الصبا ... بثياب الحداد) (دنقل، 2010، ص331)، إذ يُحضر الشاعر ثيمة الموت والدم المتمثلة بإسرائيل مقابل البراءة والسلام متمثلة بشعب فلسطين الوحيد، الأعزل. ويتضح تجاور المتناقضات أو تناقض المتجاورات في بنية عميقة يكسوها وشاح من الأسى، حتى إنه ليجمع بين الصورة المبهجة والصورة المحزنة في البيت الواحد أو البيتين المتجاورين، فهذه التراكيب تحمل نظامها الجمالي المتكامل الذي يشكل بحق معجم (أمل دنقل)، وفلسفته الجمالية الشعرية على أكمل وجه في مجازية الكلمة الشعرية وقونها من خلال ارتباطها بغيرها، متجاوزاً المعنى المركزي إلى معانٍ هامشية أكثر خصباً وشعرية (فطوس، 1998، ص148).

لقد تنبأ الشاعر ما سيحصل في المستقبل القريب، فتراءت له الأمة وقد تكالب عليها الأعداء، بمشهد مؤثر في النفس، وهي صورة الطفولة البريئة الضاحكة، وكيف يؤل بها الحال إلى هواجس الحزن والصمت.

(فأرفعها . وهي ضاحكة / فوق ظهر الجواد /ها هي الآن.. صامتة / حرمتها يد الغدر : من كلمات أبيها) (دنقل، 2010، ص331)

وبين معاني التسابق في نجدة الأخ ونصرة المقدس وبين الرضوخ لمعاهدة السلام المُزيّف لإسرائيل، يستعير الشاعر مفارقة العزوة بالأهل، والاستسلام لمنافي الحرمان والخذلان. (وإذا زارها.. يتسابق أحفاده نحو أحضانه، لينالوا الهدايا.. ويلهو بلحيته (وهو مستسلم)) (دنقل، 2010، ص331-332) .

ويصوّر الشاعر الجانبين، جانب المقاومة الفلسطينية، مقابل الخيانة العربية. (عندما يملأ الحق قلبك / تندلع النار إن تتنفس / ولسان الخيانة يخرس) (دنقل، 2010، ص333-334)

وهكذا تنشأ أجيال الأمة على هاجس الهزيمة، وهم أحفاد الفاتحين. (القلب حين يرى برعماً في الحديقة يذوي) (دنقل، 2010، ص338)

ينبه الشاعر على أنه لا سلام ولا تصالح مع اسرائيل، فهي العدو الذي سرق الأرض واغتال الطفولة، وينعت العرب بالخيانة والصمت، إذ لا قرار ولا رأي لهم. (والذي اغتالني محض لص / سرق الأرض من بين عنيّ / والصمت يطلق ضحكته الساخرة !) (دنقل، 2010، ص339)

إنّ هذا التقابل لا يتأتى من معجمية المفردات بل من موضعية المفردات وسياقها، فكانت :

(الطفولة / الرجولة)، (الصمت / التأنيب)، (دمي(الدم) / ماء)، (ملطخ / مطرز)، (الرقاد / صرخات)، (زهرة / ثياب الحداد)، (ضاحكة / صامتة)، (يتسابق / مستسلم)، (تتنفس / يخرس)، (برعماً / يذوي)، (القتيل / طفلته الناظرة)، (الصمت / ضحكته الساخرة).

ثالثاً / الحذف

هو من الظواهر اللغوية التي تقوم على حذف جزء من التركيب اللغوي من أجل حالة نحوية..أو من أجل حالة إيجاز لغوي أو ملائمة هذه الظاهرة أن تذهب بالسامع مذاهب بعيدة، فمن خلالها يستطيع الأديب أن يتفنن، وأن يجعل منها ميداناً للتخيل والتصور، ولعل واحداً من أهم الأهداف التي يسعى الحذف إلى تحقيقها هو التماسك النصي (مرعي، الويس، 2010) . والحذف في الجمل الشعرية من التقنيات التي يوظفها الشاعر الحديث أو بعضهم، والحذف قد يضفي على النص ملمحاً ابلاغياً يوحي للقاريء سياق النص، وسيل بالكثير مما يود الشاعر قوله بشكل مكثف، وهذا يعتمد على قدرة الشاعر على توصيل المعنى المختزن في النص المحذوف من سياق النص، وسياق الحال يسد مسد كلام محذوف ويدل دلالته، وقد اتسم نص (لا تصالح) بتوظيف تقنية الحذف، وهي ظاهرة تنطوي على القراءة الضمنية للنص الغائب، وهذا النمط الشعري يمثل درجة عالية من إشراك القاريء في إنتاج النص، والقاريء هنا يمثل نمطاً من أنماط التلقي (القرالة ، 2009) .

ولا يؤدي نجاح بعض الكلمات إلى نجاح بعضها الآخر بشكل طبيعي، ولكن تحدث طفرات دلالية وتغيرات مفاجئة داخل الجملة، كتقنية الحذف، تلك التي تكون غير مشروطة بمتطلبات التوصيل، ولكنها معطاة في اللغة نفسها (موكاروفسكي، 1984) .

أما نماذج الحذف التي وضعها الشاعر لتتضمن نصاً قريناً، فقد جاءت على النحو الآتي : (ثم أثبت جوهرتين مكانهما.../ هل ترى..؟ / هي أشياء لا تُشترى.../ هذا الحياء الذي يكبت الشوق.. / أنّ سيفان سيفك.. / إنها الحرب...!/ قد تثقل القلب... / واغرس السيف في جبهة الصحراء.. / وتذكّر.. / تمسك ساقي عند نزولي.. / ها هي الآن.. صامتة / كيف تخطو على جثة ابن أبيك.. ؟/ وكيف تصير المليك../ كيف تنظر في يد من صافحوك.. / فلا تبصر الدم..)، إنّ هذا الكم من الحذف يشكل نصاً مركباً، أونصاً قريناً، وهذا النص القرين يتشكل بنصوص عدة تبعاً لحضور القاريء مع النص، وتبعاً لمخزون القاريء المعرفي، ومن هنا تتشكل بعض الأسئلة : هل الأشياء التي لا تُشترى هي الأرض، أم أنها القيم، أم القومية وضياعها، أم صلة القربى، وهل يحتاج الرداء الملطخ لبيان المادة التي لطخته، أم أنّ كلمة (ملطخ) تختزن في ذاتها ما يدل على المحذوف، ولا حاجة لذكره، وهل حذفه أبلغ ؟ وهل يطلب غرس السيف في جبهة الصحراء لإثارة الساكن وتحريكه ؟ (القرالة، 2009) .

رابعاً / التكرار:

يعدّ التكرار أحد الظواهر الأسلوبية التي تساهم في تشكيل بنية النص الشعري ؛ إذ يضفي قيمة فنية على النص وجماليته ، وقد ذُكرت المصادر ((بأنّ التكرار في البديع هو أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة لتأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد)) (المصري، د.ت، 375) . فالتكرار ((هو المثل للبنية العميقة التي تحكم حركة المعنى في مختلف أنواع البديع، ولا يمكن الكشف عن هذه الحقيقة إلّا بتتبع المفردات البديعية في شكلها السطحي ثم ربطها بحركة المعنى)) (عبدالمطلب، 1995، ص109) .

وقد تكررت جملة (لا تصالح) في أول كلّ بيت من مجموعة الأبيات المتتالية في القصيدة ، لبيان الدلالات التي اتخذتها الجملة الطلبية في قصيدة دنقل في سعيه لإقناع المتلقي بهذه الأفكار؛ التي يتكرر فيها أسلوب النهي (لا تصالح) في كل مقطع من مقاطعها ، يقول : (دنقل، 2010 ,34)

لا تصالح

ولو منحوك الذهب

أترى حين أفقأ عينيك

ثم أثبت جوهرتين مكانهما

هل ترى ... ؟

جملة (لا تصالح) التي شكّلت عنوان القصيدة هي الجملة التكرارية التي بُنيت على أساسها القصيدة ، فهو يرفض جميع أنواع الصلح ؛ لأنّه يرى الآخر قاتل ولا تفاوض معه .

يذكر لوتمان: ((أنّ البنية الشعرية ذات طبيعة تكرار حيث تنتظم في نسق لغوي)) (لوتمان، 1995، ص109) ، وأهمية التكرار هي أنّه مظهر من مظاهر الاتساق المعجمي الذي يؤدي إلى تماسك النص وترابطه

يقف الدم سبباً في استحالة كل محاولات المصالحة من خلال جملته التكرارية (لا تصالح) متسائلاً: (دنقل، 2010)

لا تصالح بالدم

حتى بالدم

لا تصالح ولو قيل رأس برأس

أكل الرؤوس سواء؟

أقلب الغريب كقلب أخيك؟

لا تصالح

ولو توجوك بتاج الإمارة

كيف تخطو على جثة ابن أبيك؟

لقد أثبتت الدراسات ((أنّ التكرار يعطي منتج النص القدرة على خلق صورة جديدة)) (دي بوجراند، 2007، ص306) ، فقد ضمّت القصيدة عشر مقاطع في كل مقطع صورة تكرارية جديدة لجملة (لا تصالح) ، وظّف فيها دنقل الصورة التراثية لقضية فلسطين المحتلة.

قائمة المصادر :

1- حمداوي ، جميل، (د.ت) ، النظرية الشكلانية في الادب والنقد والفن ، رابط على الانترنت : https://ketabonline.com/ar/books/96828/read?part=1&page=2

2- حوحامدي، عفاف (2016) ، التقديم والتاخير في ديوان بشار بن برد دراسة بلاغية ، رسالة ماجسيتر ، كلية اللغات والاداب ، جامعة العربي بن مهيدي ، الجزائر .

3- دنقل، امل (2010) ، الاعمال الشعرية الكاملة ، دار الشروق، القاهرة ، الطبعة الأولى .

4- دي بوجراند ، روبرت ، (2007م) ، النص والخطاب والإجراء، ترجمة: تمّام حسّان، عالم الكتب .

5- الرواشدة، سامح، (1999م) ، فضاءات الشعرية، المركز القومي للنشر، الاردن، ط1، 1999.

6- عبدالمطلب، محمد ، (1995) ، بناء الأسلوب في شعر الحداثة : التكوين البديعي ، دار المعارف ، الطبعة الثانية .

7- القرالة، زيد خليل، (2009م) ، التشكيل اللغوي واثره في بناء النص دراسة تطبيقية ، مجلة الجامعة الإسلامية ، المجلد السابع عشر ، العدد الأول .

8- قطوس، بسام، (1998) ، استراتيجيات القراءة التاهيل والاجراء النقدي ، اربد، مؤسسة حماده ودار الكندي .

9- لوتمان ، يوري، (1995م) ، تحليل النص الشعري: بنية القصيدة، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر، ط1 .

10- المصري، ابن ابي الاصبع ، (د.ت) ، تحرير التجبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن ، تح: حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية .

11- موكاروفسكي، يان ، (1984م) ، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ت : ألفت كمال الروبي، مجلة فصول،ج 1، مج 5،ع 1 .

12- الويس، صالح ; حسن، مرعي، (2010) ، حيدر محمود حياته وشعره ، أطروحة دكتوراه ، كلية التربية ، جامعة تكريت .

References

1. Abdul-Muttalib, Muhammad. (1995). The Structure of Style in Modernist Poetry: Al-Badi' Composition. Cairo: Dar Al-Ma'arif, 2nd edition.
2. Al-Misri, Ibn Abi Al-Isba'. (n.d.). Tahrir al-Tajbir fi Sina'at al-Shi'r wa al-Nathr wa Bayan I'jaz al-Qur'an. (Edited by Hafni Mohamed Sharaf). Cairo: Supreme Council for Islamic Affairs.
3. Al-Qarala, Zaid Khalil. (2009). Linguistic Formation and Its Impact on Text Construction: An Applied Study. Islamic University Journal, Vol. 17, No. 1.
4. Al-Rawashdeh, Sameh. (1999). Spaces of Poetics. Jordan: National Center for Publishing, 1st edition.
5. Al-Wais, Saleh, & Mar'i, Hassan. (2010). Haydar Mahmoud: His Life and Poetry. PhD Dissertation, Faculty of Education, Tikrit University.
6. De Beaugrande, Robert. (2007). Text, Discourse, and Action. (Trans. Tammam Hassan). Cairo: Alam Al-Kutub.
7. Dunqul, Amal. (2010). Complete Poetic Works. Cairo: Dar Al-Shorouk, 1st edition.
8. Hamdawi, Jamil. (n.d.). The Formalist Theory in Literature, Criticism, and Art. Retrieved from: https://ketabonline.com/ar/books/96828/read?part=1&page=2
9. Houhamdi, Afaf. (2016). Al-Taqdim wa al-Ta'khir in the Diwan of Bashar ibn Burd: A Rhetorical Study. Master's Thesis, Faculty of Languages and Literature, University of Larbi Ben M'hidi, Algeria.
10. Lotman, Yuri. (1995). Analysis of the Poetic Text: The Structure of the Poem. (Trans. Mohamed Fattouh Ahmed). Cairo: Dar Al-Ma'arif, 1st edition.
11. Mukarovsky, Jan. (1984). Standard Language and Poetic Language. (Trans. Alfat Kamal Al-Roubi). Fusoul Journal, Vol. 5, Issue 1.
12. Quttous, Bassam. (1998). Strategies of Reading: Rehabilitation and Critical Practice. Irbid: Hamada Foundation and Al-Kindi Publishing.