النعت ووظائفه التركيبيّة والدلاليّة
في
شعر أمل دنقل

تأليف
الدكتور/ فضل يوسف يوسف زيد
الأستاذ / المساعد بكلية دار العلوم جامعة القاهرة
وكلية الآداب - جامعة السلطان قابوس

عالم الكتب

* زيد، فضل يوسف .
* النعت ووظائفه التركيبية والدلالية فى شعر امل دنقل
* فضل يوسف زيد
* ط 1 . – القاهرة : عالم الكتب؛ 2018 م
* 280 ص ؛ 24 سم
* تدمك : 978-977-780-114-0 * رقم الإيداع : 22828/ 2017
1- اللغة العربية – نحو
٢- الشعر العربى – تاريخ ونقد
أ - العنوان 415.1

* الإدارة :
16 شارع جواد حسنى - القاهرة
تليفون : 23924626
فاكس : 002023939027

* المكتبة :
38 ش عبد الخالق ثروت - القاهرة
تليفون: 23926401 – 23959534
ص . ب 66 محمد فريد
الرمز البريدى : 11518

www.alamalkotob.com -- info@alamalkotob.com

الإهـــداء

إلى أستاذي الدكتور:

محمد حماسة عبد اللطيف الذي أمدّني بفكرة هذا البحث

أهدي هذا العمل ، عسى أن يكون مُرْضِيًا أو مُعْذِرًا .

مقدمة

الحمدُ للَّه ربّ العالمين ، والصلاة والسلام على النبيّ العربي الكريم وعلى آله وصحبه أجمعين ، وبعد ، فقد ظُلم النحو العربيُّ ظلما بيّنا حينما اتُّهم بأنه قد تخلف عن ركب التطوراللغويّ ، وربما كان مردّ هذه التهمة إلى انحصار دوره في بيان أحكام الإعراب وضبط اللغة ، ومع أهمية هذا الدور وجلاله وخطره ، إلا أنه لكي تُدفع هذه التهمة الظالمة عن النحو العربي يجب أن يُعاد به على يد القائمين والمهتمين بأمره إلى صميم عمله وهو ملابسة النصوص الأدبية ، ومداخلتها ، وتفقد أبنيتها . وقد كان لسالف نحاتنا محاولاتٌ معجبة في هذا المجال أمثال ابن جني ، والزمخشري ، وعبد القاهر الجُرجاني ، وابن هشام الأنصاري ،وقد كان لهم ارتباط بالنصوص العربية الفصيحة ، يحلِّلونها ، ويدرسونها ، ويظهرون فيها دور العَلاقات النحوية في بنائها وسوس نسيجها . ومحاولة ترسُّم خطى هؤلاء الأفذاذ ، واقتفاء أثرهم ، وتتبعهم ، والسير على منوالهم هو الذي يعيد إلى النحو العربي وجهه المشرق .

العودة بالنحو العربي إلى النصوص ، ومحاولة درسها وتحليلها ، وفكِّ رموزها ، وتوظيف النحو في وصف اللغة هو الذي يعيد للنحو العربي ماءه ورونقه ، ويضيف أبعادًا معرفية جديدة إلى لغتنا العربية الخالدة .

يقول الدكتور سعد مصلوح : (إننا في حاجة إلى ما يشبه تغيير القبلة البحثية ، وذلك بالانتقال بالنحو العربي (واللسانيات العربية عامة) من طور ظل فيه حبيس أسوار الجملة ، أي الكلام المفيد فائدة يحسن السكوت عليها ، إلى طور يكون فيه النحو (بالمفهوم الواسع للمصطلح) قادرًا بوسائله على محاصرة النص ووصفه ، والكشف عن علاقاته التي تتحقق بها نصية النص؛ بما هو حدث تواصلي مركب ، ذو بنية مكتفية بنفسها ، قادرة على الإفصاح والتأثير والفعل)[1] .

لقد ربط الإمام عبد القاهر الجرجاني بين معرفة النحو والشعر ، ومعرفة الوجه في إعجاز القرآن ومعرفة معانيه ، ووضع الشعر والنحو موضعهما الملائم واللائق بهما من إعجاز القرآن الكريم ، وجعل الصادَّ عنهما كالصادّ عن سبيل الله ، وفهْم كتابه

(١) في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة د. سعد عبد العزيز مصلوح ص ٢٣٣ .

العزيز ، فذكر أن طائفة من الناس في زمانه كانت تظهر الزهد فيهما ، وترى التشاغل عنهما أولى من الاشتغال بهما ، والإعراض عن تدبُّرِهِمَا أصوبَ من الإقبال على تعلُّمِهِمَا ، ورأى- رحمه الله- أن الحاجة ماسة إلى الشعر في صلاح دين أو دنيا ، وأنه ليس مجرد ملحة أو فكاهة - كما خُيّل إلى طائفة من أهل زمانه - أو بكاء منزل ، أو وصف طلل ، أو نعت ناقة ، أو إسراف قول في مدح أو هجاء ، وربط بين معرفة الشعر ومعرفة الحجة التي قامت بالقرآن ، ومعرفة وجه الإعجاز فيه ، وتدرّج من ذلك إلى أنّ الصادَّ عن الشعر كالصادّ عن فهم كتاب الله (وذاك أنا إذا كنا نعلم أن الجهة التي منها قامت الحجة بالقرآن وظهرت ، وبانت وبهرت ، هي أن كان على حدّ من الفصاحة تقصُر عنه قوى البشر ، ومنتهيًا إلى غاية لا يطمح إليها بالفِكَر ، وكان محالاً أن يعرف كونه كذلك ، إلا من عرَف الشعر الذي هو ديوان العرب ، وعنوان الأدب ، والذي لا يُشَكُّ أنه كان ميدان القوم إذا تجارَوْا في الفصاحة والبيان ، وتنازعوا فيهما قَصَبَ الرِّهان ، ثم بحث عن العلل التي بها كان التباين في الفضل ، وزاد بعض الشعر على بعض كان الصاد عن ذلك صادًّا عن أن تعرف حجة الله تعالى ، وكان مَثَلُهُ مَثَلَ من يتصدّى للناس فيمنعهم عن أن يحفظوا كتاب الله تعالى ويقوموا به ويتلوه ويُقرئوه ، ويصنع في الجملة صنيعًا يؤدي إلى أن يقل حفاظه والقائمون به والمقرئون له ...)[1] وأما النحو فقد رأى أن إيثار الجهل به على العلم في معنى الصادّ عن سبيل الله أيضا ، والمبتغي إطفاء نور الله تعالى ، وأن الزهد فيه والاحتقار له ، وإصغار أمره ، والتهاون به أشبه بأن يكون صدًا عن كتاب الله ، وعن معرفة معانيه ، بل إن هذا الصنيع في النحو أشنع من صنيعهم في الشعر (ذاك أنهم لا يجدون بدًّا من أن يعترفوا بالحاجة إليه فيه ، إذ كان قد عُلم أن الألفاظَ مغلقةٌ على معانيها حتى يكون الإعراب هو الذي يفتحها ، وأن الأغراض كامنة فيها حتى يكون هو المستخرجَ لها ، وأنه المعيار الذي لا يتبين نقصان كلام ورجحانه حتى يُعرض عليه ، والمقياس الذي لا يعرف صحيح من سقيم حتى يُرجع إليه ، لا ينكر ذلك إلا من ينكر حسّه ، وإلا من غالط في الحقائق نفسه .)[2] إلى آخر هذا الكلام الذي يحمل من الخطورة والجلال ما يحمل ؛ ذلك

(١) دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني ص ص ٨-٩ .

(٢) دلائل الإعجاز ص ٢٨ .

أن الإمام يربط ربطًا واضحًا بين الجهل بالشعر والنحو والانصراف والصدّ عنهما ، والجهل بمعرفة وجه الإعجاز في القرآن ومعرفة معانيه ، والصدّ عنه ، وهو ربط يتعلق بالعقيدة كما ترى ، وهو ما يقطع بجلال هذين العلمين : النحو والشعر ، وما بنا أن نتقصّى دور النحو والشعر في معرفة معاني القرآن ووجه الإعجاز فيه ؛ فهذا ما يحتاج إلى جهد جهيد من تكاتف الباحثين .

إن الشعر العربي لم يُوَفَّ حقّه من الدرس والتحليل حتى الآن على كثرة الدراسات التي كتبت حوله ، والحقيقة التي لا يمكن تجاهلها هو أن الشعر العربي – كما قرر عبد القاهر – طريق واضحة إلى فهم القرآن ، والانصراف عنه انصراف عن معرفة وجه إعجازه .

وقد كان بحثي «النعت ووظائفه التركيبيّة والدلاليّة في شعر أمل دنقل» ، وهو – كما يظهر من عنوانه– محاولة لربط النحو بالشعر ، وتوظيف العَلاقات النحوية في فَهْم الشعر وتحليله واستيعابه من خلال الشعر نفسه .

ويُعَدُّ التركيب النعتي مُكوِّنا من مُكوِّنات القصيدة في شعر أمل دنقل ، ولا يتأدّى المعنى المرادُ إلاَّ به في كثير من الأحيان ، كما أنّ له دورًا بالغًا في تآلف النسيج الشعريّ ، واستقامة الوزن والقافية والمعنى ، ويمكن أن يُعَدَّ النعت – بعدّه معنى من المعاني النحويّة – مدخلاً صالحًا لتناول النصّ الشعريّ ؛ فهو أحد القيود الدلاليّة ذات الأثر الفعّال في إبراز المعنى المراد من التركيب في بناء الجملة ، ولا يمكن الاستغناء عنه ؛ لما له من دور في التعبير عن الأغراض التي يريدها المتكلم والتي تتجدد بتجدد السياق والموقف اللغويّ ومقصد المتكلم .

كما يحاول هذا البحث إحصاء هذه الظاهرة ، مع الحرص على أن تُفَسَّر في سياقها النصي الذي وردت فيه ، وقد اخترت لذلك شعر أمل دنقل ليكون مادّة أدرس فيها هذه الظاهرة ؛ لما له من مكانة بين الشعراء المحدَثين بعدّه رائدًا من روّاد حركة الشعر الجديد ، أو ما أطلق عليه «الشعر الحرّ» في مقابل الشعر «التقليدي» أو «العمودي» ، إلى جانب مادّته الشعريّة الزاخرة بهذه الظاهرة ، فقد توفرت التراكيب النعتية في شعره بصورة واضحة وأفصحت عن الدلالة التي يريدها ، متوافقة مع النسيج الشعريّ . وتهدف هذه الدراسة إلى تحقيق الأهداف الآتية :

١- الكشف عن دور النعت في التشكيل الإيقاعي للقافية في شعر أمل دنقل ، ودوره في استقامة القافية والوزن والمعنى .

٢- الكشف عن دور النعت التركيبي في إطالة بناء الجملة من خلال ما أتاح له النظام اللغويّ من أن يتعدّد ويتنوّع ، وما ينتج عن هذا التعدد والتنوّع من تداخل بين النعوت ، وقد يجعل هذا التداخلُ بين النعوت الجملةَ الأصليّة تطولُ طولاً مفرطًا ، ويترتّب على اتساع الجملة - غالبًا - تكوين صورة شعريّة في القصيدة ، وتداخلُ النعوت إلى جانب دوره في إطالة الجملة الأصليّة يؤدي إلى تعقيد الصورة الشعريّة وتشابك عناصرها .

٣- تحاول هذه الدراسة تحديد السمات الأسلوبيّة لهذا التابع في شعر أمل دنقل من خلال تحليل الأمثلة التي ورد فيها داخل سياقاتها .

٤- الكشف عن أغراض النعت الدلاليّة التي تتنوّع وتتجدّد بتجدّد السياق ، ولا يعني أنّ هذا يتناقض بحال مع ما فعله النحاة من ذكر بعض معاني النعت ؛ لأنهم لم يقصدوا إلى حصرها ، وإنما أشاروا إلى ما أمكنهم منها فحسب .

٥- الكشف عن أنماط النعت المختلفة التي أشار إليها النحويون الواردة في شعر أمل دنقل .

٦- معالجة عوارض التركيب النعتي التي تعرض له فتخرج به عن أصل وضعه مثل حذف النعت أو المنعوت أو حذفهما معًا ، وإضافة النعت إلى المنعوت ، أو المنعوت إلى النعت ، والفصل بينهما ، وعطف النعوت ... وغيرها . وربط ذلك بالدلالة في كُلّ مرّة .

٧- الكشف عن دور النعت في تحقيق التماسك النصيّ في شعر أمل دنقل .

٨- وأخيرًا الكشف عن الأحكام الخاصة بوظيفة نحويّة واردة في نصّ لغويّ ، وهو ما يعني الاهتداء إلى أحكام نحويّة تَمَسُّ واقعًا لغويًّا مستعملاً بالفعل .

هذا ، وقد اقتضت طبيعة البحث أن يقع في مقدمة وستة فصول ، تشمل المقدّمة الحديث عن :

١- تحديد الموضوع وأسباب اختياره .
٢- الأهداف المتوخّاة من وراء هذه الدراسة .
٣- خطة البحث بإجمال .

يعرض الفصل الأول لأغراض النعت الدلاليّة ، وقد لوحظ أن هذه الأغراض تتنوّع بتنوّع السياق الذي يرد فيه النعت ، كما لوحظ دور النعت الدلاليّ في أداء المعنى المقصود من التركيب ، حتى إن الكلام بدونه قد يصبح لغوًا لا فائدة فيه .

ويتناول الفصل الثاني دور النعت في تركيب الصورة الشعريّة في شعر أمل دنقل ، وينقسم إلى مبحثين : **الأوّل :** حشد النعوت وتركيب الصورة الشعريّة ، ويعرض هذا المبحث لدور النعت التركيبي في إطالة بناء الجملة من خلال ما أتاح له النظام اللغويّ من التعدَّد والتنوّع والتداخل بين النعوت ، ممّا يجعل الجملة تطول مستغرقة عدّة أبيات ، وقد حاولت التدليل على هذه الظاهرة من خلال تحليل قصيدة لشاعر من شعراء المفضليّات هو المرّار بن منقذ ، وبيان دور النعت التركيبي في إطالة بناء الجملة فيها ، وبيان دوره الدلاليّ - المترتّب على الدور السابق - في تكوين الصورة الشعريّة في القصيدة ، ثم انتقل البحث إلى المادة عيّنة الدراسة محاولاً كشف هذا الدور التركيبي والدلالي للنعت في شعر أمل دنقل ، وقد وُجِدَ أنه كثيرًا ما يكثّف النعوت المتتابعة لرسم صور شعريّة متلاحقة .

وعرضت في **المبحث الثاني** من هذا الفصل للنعوت غير الملائمة ودورها في تكوين الصورة الشعريّة ؛ فمن العَلاقات النحويّة التي تحقِّق كسرًا في القوانين الاختياريّة علاقة النعت بالمنعوت ، فكثيرًا ما تكون النعوتُ غير ملائمة ، وغير متوافقة مع قوانين الاختيار في اللغة ، بأن يأتيَ الشاعر بنعوت من حقول دلاليّة لا تناسب الحقل الدلاليّ الذي ينتمي إليه المنعوت مناسبة ظاهريّة ، بحيث يحطّم الشاعر العلاقات المنطقية بين النعت والمنعوت ليقيم علاقات جديدة ، تقوم غالبًا بتكوين صورة شعريّة استعاريّة .

ويعرض الفصل الثالث لدور النعت في التشكيل الإيقاعيّ للقافية ؛ لما لوحظ من أنّ النعت هو أكثر الوظائف النحويّة استعمالاً في القوافي الشعريّة لدى أمل دنقل ؛ فثمّةَ قصائدُ كثيرةٌ جدًّا في الديوان تستأثر بأكبر عدد من ورود التركيب النعتيّ قافيةً من بين الوظائف النحويّة الأخرى ، حتى إن القصائد التي تتخلّى عن القافية ، وتكونُ كُلُّها بيتًا

واحدًا فتستعيض بالقوافي الداخليّة عن القوافي الخارجيّة ، لوحظ فيها أيضًا أن النعوت تشكّل معظم هذه القوافي الداخليّة ، كما يحاول هذا الفصل الكشف عن دور النعت في استقرار القافية ، واستقامة الوزن والمعنى ، ويقوم بتحليل نحويّ لأنماط التركيب النعتيّ في القوافي الشعريّة لدى الشاعر .

ويتناول الفصل الرابع العوارض التي تعرض للتركيب النعتيّ فتخرج به عن أصل وضعه ، وتخالف صور ترابط النعت مع المنعوت ، ومن هذه العوارض : حذف المنعوت ، وحذف النعت ، وحذفهما معًا ، وإضافة النعت إلى المنعوت ، وفصل النعت عن المنعوت ، والتطابق بينهما ، وعطف النعوت مع محاولة تفسير ذلك دلاليّا في كُلّ مرّة .

ويعرض الفصل الخامس لدور النعت في التماسك النّصيِّ ، فهو يمثّل امتدادًا نصيّا للمنعوت ، ويظهر أثر المنعوت فيه ، ويأتي دور النعت في التماسك النصيّ وتحليل النصّ من أن النعت – شأنه في ذلك شأن بقية التوابع – يتبع منعوته ، ويرتبط به ، حتى لقد عدّهُ بعضُ النحاة مع منعوته كالكلمة الواحدة ، وقد توافرت التراكيب النعتية محققة التماسك النصيّ في شعر أمل دنقل ، ولوحظ أن النعت يقوم بالربط بين المفردات ، وبين الجمل ، وبين الأبيات الشعريّة في القصيدة ، وقد قمت في هذا الفصل ببيان دوره في تحقيق التماسك النصي ، من خلال التحليل لبعض القصائد الشعريَّة .

يتناول الفصل السادس أنماط النعت الواردة في شعر أمل دنقل ، وينقسم إلى أربعة مباحث : الأوّل : النعت بالمشتق ويتناول أنماط النعت الواردة باسم الفاعل ، واسم المفعول ، والصفة المشبّهة ، وأبنية المبالغة ، واسم التفضيل ، وتحلّل الدراسة أقسام النعت المشتق إلى صيغه الصرفيّة المتنوّعة .

ويتناول المبحث الثاني أنماط النعت بشبه المشتق وهي : المصدر ، والمنسوب ، وذو المضافة وما بمعناها ، واسم الإشارة ، والاسم الموصول ، والنعت الموطّئ ، والنعت بالكلمات (غير ، ومثل ، وآخر ، وابن) ، والنعت بالعدد ، واسم الجنس .

ويتناول المبحث الثالث النعت السببيّ ، وعدم وروده في الديوان ، وورود نمط مشابه له .

ويتناول المبحث الرابع النعت بالجملة وشبه الجملة في الديوان ، فيورد أنماط النعت بالجملة الاسميّة ، ثم أنماط النعت بالجملة الفعليّة ذات الفعل المضارع ، وأنماط النعت بالجملة الفعليّة ذات الفعل الماضي ، ثم يورد أنماط النعت بشبه الجملة الذي ورد في صورتين : النعت بالجار والمجرور ، والنعت بالظرف .

ثم تأتي النتائج مقدّمة أهمّ ما توصّل إليه البحث فيما يتعلّق بالأحكام والدلالة والسمات الأسلوبيّة للنعت في شعر أمل دنقل .

وأحبّ أن أشير إلى أن هذا الكتاب كان في أصله أطروحة الدكتوراه التي تقدمت بها إلى كلية دار العلوم- جامعة القاهرة سنة ٢٠٠٤م ، وقد تمت مناقشتها وإجازتها بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف الأولى ، وكانت بإشراف أستاذي الدكتور أحمد كشك عميد الكلية في ذلك الوقت ، ومناقشة أستاذي الدكتور محمد الطويل رئيس قسم النحو والصرف والعروض ، والأستاذ الدكتور فاروق مهنا ، فالشكر كل الشكر لأعضاء هذه اللجنة الموقّرة ، كما لا يفوتني أن أشكر الأستاذ الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف الذي ساعدني في تكوين فكرة هذا البحث ، وكان لا يبخل بتوجيهاته وإبداء ملاحظاته كلما لجأت إليه ، وكم كنت أتمنى أن يكتب مقدمة لهذا الكتاب ، ولكن المنية عاجلته وأنا بصدد إعداد المسوّدة الأخيرة ، فحزِنًا لذلك حزنًا شديدًا ، رحمك الله رحمة واسعة أيها الأستاذ العزيز .

الفصل الأول
وظائف النعت الدلاليّة
في شعر أمل دنقل

أشار النحويون إلى أغراض النعت في التراكيب إشاراتٍ خاطفةً أو غيرَ مقصودة ، وربّما كان السبب في ذلك أنهم كانوا يضعون تخطيطًا عامًّا مُطّرِدًا ، ولم يكونوا يدرسون نصًّا معيّنًا ، (أو لأنهم لم يتناولوا المعاني النحويّة في كتبهم بقدر ما تناولوا الصيغ النحويّة ، ولم يتحدّثوا إلا عن بعض هذه المعاني حديثًا غير مقصود إليه)[1] ، فعند تعريف ابن مالك للنعت بقوله : «النعت هو التابع المقصود بالاشتقاق وضعًا أو تأويلاً» نراه يقول[2] : (ولو اقتصرت في الحدّ على «وضعًا أو تأويلاً» لكمل بهما ، ولكنّ الحاجة داعية إلى زيادة بيان بذكر المعاني المستفادة بالنعت ، فذكرتها متصلة بالحدّ .

فالمسوق لتخصيص نحو : ﴿وَٱلصَّلَوٰةِ ٱلْوُسْطَىٰ﴾ [البقرة : ٢٣٨] و : ﴿مِنْهُ ءَايَٰتٌ مُّحْكَمَٰتٌ﴾ [آل عمران : ٧] . والمسوق للتعميم نحو : "إن الله يرزق عباده الطائعين والعاصين ، ويحشر الأوّلين والآخرين" .

والمسوق للتفصيل نحو : مررت برجلين عربيّ وعجميّ .
والمسوق للمدح نحو : سبحان الله العظيم .
والمسوق للذمّ نحو : أعوذ بالله من الشيطان الرجيم .
والمسوق للترحم نحو : لطف الله بعباده الضعفاء .
والمسوق للإبهام نحو : تصدّقت بصدقةٍ كثيرةٍ أو قليلةٍ .
والمسوق للتأكيد نحو : ﴿وَمَنَوٰةَ ٱلثَّالِثَةَ ٱلْأُخْرَىٰٓ﴾ [النجم : ٢٠] .

إن النعت من القيود الدلاليّة المهمّة في بناء الجملة ؛ لأنه يكمل معنى متبوعه ، وقد لا يتأتى المعنى المقصود في الجملة بدونه ، ولا يستقيم معنى الجملة إلا به .

وقد كشفت الدراسة عن وجود أغراض دلاليّة أخرى للنعت تُضاف إلى الأغراض التي أشار إليها النحويون من مثل : الحثّ والإثارة والسخرية والتقريع ، والحزن والألم .. وغيرها ممّا يُفصل فيه الحديثُ في هذا الفصل .

(١) انظر اللغة وبناء الشعر للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف ص ٢٧ .
(٢) انظر شرح التسهيل لابن مالك ج٣ ص ص ٣٠٦- ٣٠٧ .

وأودّ أن أشير إلى دور السياق اللغويّ في تحديد الأغراض الدلاليّة للنعت ، فقد أسهم هذا السياق بدور كبير في تشكيل دلالة عناصر النعت إلى جانب ما يحيط بالموقف اللغويِّ ، الذي قيل فيه النصّ من ظروفٍ وملابسات (سياق الحال) تساعد على تفسير دلالة النعت في كُلّ موضع يرد فيه .

وقد كشفت الدراسة عن أداء النعت للأغراض الدلاليّة الآتية في شعر أمل دنقل :

الإيضاح :

الإيضاح من الأغراض الدلاليّة التي يؤديها النعت في التراكيب ، ومعناه : (إزالة اشتراك عارض في معرفة ، كقولك : جاءني زيدٌ العاقلُ ، ورأيتُ زيدًا العاقلَ ، ومررت بزيد العاقلِ ، فالصفة – هنا – فصلته من زيد آخر ليس بعاقل ، وأزالت عنه هذه الشركة العارضة ، أي أنها اتفقت من غير قصد من الواضع ؛ إذ الأصلُ في الأعلام أن يكون كل اسمٍ بإزاء مُسمّى ، فينفصل المسميات بالألقاب ، إلا أنه ربّما ازدحمت المسميات بكثرتها ، فحصل ثمَّ اشتراكٌ عارض فَأُتِي بالصفة لإزالة تلك الشركة ، ونفي اللبس ، فصفة المعرفة التوضيح والبيان)[1] .

وقد أدّى النعت هذا المعنى في شعر أمل دنقل ، ومن ذلك ما جاء في قصيدة «الموت في لوحات . اللوحة الرابعة»[2] :

من شرفتي كنت أراها في صباح العطلة الهادئْ
تنشر في شرفتها على خيوط النور والغناءْ
ثيابَ طفليْها ، ثياب زوجها الرسميّةَ الصفراءْ
قمصانَهُ المغسولةَ البيضاءْ
تنشر حولها نقاء قلبها الهنيء
وهي تروح وتجيء
والآن بعد أشهر الصيف الرديء
رأيتها .. ذابلة العينين والأعضاءْ

(١) انظر شرح المفصل لابن يعيش ج٣ ص ٤٧ ، وحاشية الصبان على شرح الأشموني ج٣ ص ٨٦ ، وشرح الرضي على الكافية ج٢ ص ص ٢٨٧- ٢٨٨ .

(٢) الأعمال الشعرية ص١٩٥ .

تنشر في شرفتها على حبال الصمت والبكاءْ
ثيابها السوداءْ

لقد قامت النعوتُ في هذه القصيدة بمهمة إيضاح المنعوت ورفع الاشتراك العارض عنه في كل موضع ، فالنعت (الهادئ) أوضح المنعوت (صباح العطلة) ، وعُرف أن هذا البيت يخيّم عليه الهدوء والسكينة بوجود الزوج والتئام الشمل ، ونعت ثياب هذا الزوج ، التي تنشرها الزوجة على خيوط النور والغناء بـ (الرسميّة) ثم بـ (الصفراء) أعلمتنا ، أنها ثيابٌ عسكرية لرجل عسكريّ ، أو لجنديّ من جنود جيش مصر ، ثم نعت قلب الزوجة التي تنشر حول هذه الملابس نقاء هذا القلب بـ (الهنيء) يكشف عن جوّ السعادة ، الذي تتمتع به هذه الأسرة . ويأتي نعت الصيف بـ (الرديء) ليكشف عن هزيمة يونيو ٦٧ ، فهو ليس أيّ صيف ، بل صيف الهزيمة النكراء ، ويأتي نعت (السوداء) في نهاية القصيدة لثياب الزوجة ؛ ليوضّح أن زوجها قد استشهد ومات عنها فأصبحت لا ترتدي إلا الثياب السوداء التي تنشرها على خيوط الصمت والبكاء بعد أن كانت تنشرها على خيوط النور والغناء ، وهو ما أشاع جوّ الحزن والكآبة بعد جوّ السعادة والهناءة . إن نعت قمصان هذا الجنديّ في بداية القصيدة . بـ (البيضاء) في مقابل نعت ثياب الزوجة في نهايتها بـ (السوداء) يبرز المفارقة بين الحالين حال الزوجة وهي سعيدة بوجود زوجها وطفليْها ، وحالها وهي حزينة بعد استشهاد هذا الزوج ، وهكذا قامت النعوت بتوضيح المنعوت في كل موضع ، وهو ما ساعد على كشف بنية القصيدة .

ومن ذلك ما جاء في قصيدة «لا وقت للبكاء»[1] :

الشمس هذه التي تأتي من الشرق بلا استحياءْ
كيف تُرى تمرُّ فوق الضفّة الأخرى
ولا تجيء مطفأةْ ؟
والنسمةُ التي تمرُّ في هبوبها على مخيّم الأعداء
كيف تُرَى نشمُّها .. فلا تسدّ الأنف ؟

(١) الأعمال الشعرية ص ص٣١٧- ٣١٨ .

أو تحترق الرئة ؟
وهذه الخرائط التي صارتْ بها سيناء
عبريّة الأسماء
كيف نراها .. دون أن يصيبنا العمى ؟
والعارُ .. من أمّتنا المجزّأة ؟

الشاعر في هذه القصيدة يرثى عبد الناصر ، إلا أنّه لا يمجدّ فردًا بعينه وإنّما يمجّد الشعب ؛ لأن إيمانه بالشعب أكبر من إيمانه بالأفراد مهما كانوا عظماء ، فهو في حقيقة الأمر لا يرثي ولا يمجّد ، وإنما يتحدّث عن هذا الشعب الجريح المقاوم المنتصر في النهاية ، وفي المقطع السابق قامت النعوت بتوضيح المنعوت ، فالنعت باسم الإشارة (هذه) ، ثم النعت بالاسم الموصول وصلته (التي تأتي من الشرق بلا استحياء ..) أوضحا المنعوت (الشمس) فكيف لا تطفأ الشمس عندما تمرّ على الجثث كأنّ شيئا لم يحدث ، ولا يخفى أن النعت – هنا – يساهم في بناء فكرة المرارة التي يشعر بها الشاعر ، ويسهم في بناء فكرة الحثّ والإثارة واستنفار الهمم للأخذ بالثأر أيضًا .

ويقوم النعت بالاسم الموصول وصلته أيضًا (التي تمرّ في هبوبها على مخيمّ الأعداء) بتوضيح المنعوت (النسمة) ؛ إذ كيف يمرّ الهواء على كُلّ هذا الهوان دون أن يتغيرّ أو يفسد ؟ ! ، ومرّة أخرى يساهم النعت إلى جانب التوضيح في بناء فكرتيْ الحسرة والإثارة .

ويأتي النعت بالموصول وصلته أيضًا (التي صارت بها سيناء عبرية الأسماء) ؛ لينهض بمهمة توضيح المنعوت (الخرائط) ؛ إذ كيف نرى المستعمرات ، التي بناها اليهود في سيناء وأطلقوا عليها أسماء عبريّة ، كيف نراها دون أن يصيبنا العمى ، أو العارُ من هذه الأمة المتفرّقة ، ويأتي النعت بالاسم المفعول (المجزّأة) ليوضّح المنعوت (أمّتنا) ، واستخدام اسم المفعول المصاغ من «فعَّل» يعني تكرر الحدث وتوكيده ممّا يدلّ على شدّة التفرّق والخلاف بين الأمة العربيّة .

التخصيص :

التخصيص من الأغراض الدلاليّة المهمة التي يؤديها النعت في التراكيب ؛ لأن أصل وضعه للتوضيح أو التخصيص على حدّ قول الصّبّان في شرحه على الأشموني ، والمقصود به : تقليل الاشتراك المعنويّ في النكرات ، وهو في ذلك جارٍ مجرى تقييد المطلق[1] .

وهو من أكثر المعانى التي عبّر عنها النعت في شعر أمل دنقل ، ومن ذلك قوله من قصيدة «الملهى الصغير»[2] :

لم نكن نخشى إذا ما نلتقي غير ألا نلتقي في كُلّ آنْ
ليس ينهانيَ تأنيبُ أبي ليس تنهاك عصًا من خيزرانْ ! !

النعت بشبه الجملة الجار والمجرور (من خيزران) قيّد إطلاق المنعوت (عصا) ، قيّده باللين والطراوة ، ولا شكّ أن العصا الليّنة الطريّة تكون أشدّ إيلامًا وإيجاعًا في الضرب من أيّ عصا أخرى وهي ما يعني تمسك تلك الفتاة بحبيبها وملاقتها في سبيل ذلك أشدّ أنواع الضرب ، وهو الضرب بعصا ليّنة طريّة .

ومن ذلك قوله من قصيدة «رباب»[3]:

لا نهدُها (اليمامةُ التي تهمّ بانطلاقها)
ولا انحسارُ الثوب فوق ساقها
هو الذي حاصرني في الجسد – الجزيرة
لكنّهُ .. شيء بها .. كأنه اليتمُ
كأنه الفرارْ

لقد قامت النعوت (بها – كأنه اليتم – كأنه الفرار) بتقييد إطلاق كلمة «شيء» ، وتخصيص المنعوت بهذه النعوت يعبّر عن معنى الحزن القاطن في أعماق هذه الفتاة حتى كأنه يشبه اليتم أو الفرار وهو ما شغل الشاعر المعنىّ بالمشاعر الإنسانيّة عن مفاتنها الحسيّة .

---

(١) انظر حاشية الصّبّان : ج٣ ص ٨٦ ، وانظر شرح المفصّل لابن يعيش : ج٣ ص ٤٧ حيث يقول : «والغرض بالنعت تخصيص نكرة أو إزالة اشتراكٍ عارضٍ في معرفة» .

(٢) الأعمال الشعرية ص ص ١٣٦- ١٣٧ .

(٣) الأعمال الشعرية ص ٢٨٣ .

السخرية :

لم يُشِرْ النحويون إلى هذا المعنى من معانى النعت ، ولكنه ورد بكثرة في شعر أمل دنقل ، بل هو من أكثر المعاني ، التي أدّاها النعت في شعره ، وربّما كان السبب في ذلك طبيعة الشاعر الثائرة الرافضة والناقدة دائمًا ، ومن ورود النعت مؤديًا معنى السخرية ما جاء في قصيدة «أوجيني»[1] :

الأوبرا تغرق في التصفيق
وأفندينا يغرق في أوجيني
في شمّات (الهوراين)
والركب الملكي الظافر
يتنسّم عبر هتاف الشعب طريقًا بعد طريق
يتهادى للهرم الأكبر
وأفندينا انفرد بأوجينيه
في مركبة ألف ستار دار عليها

إنّ الشاعر في هذه القصيدة يصنع مقابلة ساخرة ، بين أبهة افتتاح قناة السويس والدم والهلاك المدفوع ثمنًا فيها من عشر سنين ، والنعوت هنا تفيض بالسخرية من هذا الركب الذي يهتف له الشعب ، وهو لا يفهم شيئًا ، وهي سخرية من المفارقة بين حياة المتعة ، وصرخات العراة وأنين الشهداء .

ومن ذلك قوله من قصيدة «من مذكرات المتنبي في مصر»[2] يسخر من كافور (الواقع المتردّي) رمز الخزي والعار والكسل :

يومئ ؛ يستنشدني : أنشده عن سيفه الشجاع
وسيفه في غمده .. يأكله الصدأ !
وعندما يسقط جفناه الثقيلان ؛ وينكفئ

(١) الأعمال الشعرية ص ١٩ ، وأوجيني كانت إمبراطورة إيطاليا ، ولها قاعة باسمها في «الماريوت» ، وقد حضرت افتتاح قناة السويس ، كما حضرت افتتاح الأوبرا سنة ١٨٦٩م ، وهي في القصيدة رمز للأبهة والفخامة والعظمة .

(٢) الأعمال الشعرية ص ٢٣٨ .

أسيرُ مثقل الخطى في ردهات القصر
أبصر أهل مصر ..
ينتظرونه .. ليرفعوا إليه المظلمات والرقاع !
.. جاريتي من حلب ، تسألني «متى نعود» ؟
قلت : الجنود يملأون نقط الحدود
ما بيننا وبين سيف الدولة
قالت : سئمت من مصر ، ومن رخاوة الركود
فقلت : قد سئمتُ - مثلك - القيام والقعود
بين يديْ أميرها الأبلهْ
لعنت كافورًا
ونمت مقهورًا

إنّ النعوت - هنا - قد أدّت معنى السخرية والتهكّم من ذلك الحاكم الذي يجبر الشاعر على أن يمدحه وهو لا يستحق مدحًا ولا ثناءً ، فنعت سيفه بالصفة المشبّهة (الشجاع) يفيض بالسخرية والتقريع ، لأن سيفه في غمده يأكله الصدأ ، ويَزيد حرف المدّ منها الإحساس بالاستخفاف بذلك الحاكم ، ويأتي نعت (جفناه) بالصفة المشبّهة (الثقيلان) ليثير الضحك والاستهزاء من ذلك الكسول الثقيل الذي ينكفئ في مجلسه ؛ ومن ثَمّ فشعبه شعب مطحون لا ينعم بشيء ، يحاول تخفيف العناء عنه برفع المظلمات والرقاع ، ويجيء نعته بـ (الأبله) ليكمل الصورة التي رسمها الشاعر له وهي السخرية الممرورة ، ولو أن الشاعر وقف بوصفه عند هذا الحدّ لقدّم دلالة تفي بما أراده ، ولكنه يضيف طبقة أخرى من المعنى ؛ لتكتمل لديه أبعادُ تلك الصورة الساخرة ؛ ومن ثمّ فإن نعته بالأبله يجيء إمعانًا في السخرية والاستهزاء ، ولا يخفي ما لدلالة الصفة المشبّهة على الثبات من لزوم ذلك فيه وتأكيده .

ويستمر الشاعر في السخرية من كافور حينما يحاول أن يستفزّ فيه مشاعر النخوة لينقذ خولة (الأرض العربيّة) التي يجلدها الروم وتصيح ليل نهار «كافوراه كافوراه» ، فيصيح في غلامه أن يشتري جارية روميّة تُجلد كي تصيح «واروماه .. واروماه» :

ساءلني كافور عن حُزني

فقلت إنها تعيش الآن في بيزنطة
شريدةً .. كالقطة
تصيح «كافوراه .. كافوراه ..»
فصاح في غلامه أن يشتري جارية روميّة
تُجلد كي تصيح «واروماه .. واروماه ..»
لكي يكون العينُ بالعين
والسنُّ بالسنّ !

إن نعت الجارية – هنا بالاسم المنسوب (روميّة) يجعل هذا المشهد أشدّ المشاهد تهكمًا وسخرية من ذلك الحاكم الذي يتصدّى لحلّ المشكلات بالكلمات والتصرفات الساذجة البلهاء .

وحينما يصحو الشاعر من حلمه القصير بسيف الدولة ، رمز المجد العربيّ المنتصر ، يصحو على كافور رمز الخزي والعار :

حلمت لحظة بكا
حين غفوتُ
لكنني حين صحوتُ :
وجدتُ هذا السيِّد الرخوا[1]
تصدّر البهوا
يقصّ في ندمانه عن سيفه الصارم
وسيفُه في غمده يأكله الصدأ !
وعندما يسقط جفناه الثقيلان ، وينكفئ ..
يبتسم الخادم .. !

إن نعت كافور – في المشهد السابق – بالصفة المشبّهة (السَّيِّد) يكون إمعانًا من الشاعر في السخرية والتهكم من هذا الحاكم الذي ليس بسيّد أصلاً ، ويأتي نعته بصفة مشبّهة أخرى (الرخوا) ليضيف بُعْدًا آخر من أبعاد شخصيّة هذا الحاكم الضعيف اللَّيِّن ، الذي لا يتخذ قرارًا ، وكل ما يفعله أنّه يتصدّر البهو ويقصّ في ندمانه عن سيفه

(١) الرِّخو : الهشّ الليِّن من كل شيء . المعجم الوجيز ص٢٦٢ .

المنعوت باسم الفاعل (الصارم) ، وهو نعت يفيد من التهكم ما يفيد ؛ لأن سيفه لم يبرحْ غمده ؛ فهو كسول ثقيل يسقط جفناه الثقيلان وينكفئ ، وهو ما يثير السخرية والضحك حتّى من خادمه .

ومن ذلك قوله من قصيدة «شتاء عاصف»[1] :

وكان في المذياعْ
أغنيةٌ حزينةُ الإيقاعْ
عن ظالم لاقيتُ منه ما كفى
قد علّموه كيف يجفو .. فجفا

لقد أدّى النعت (حزينة الإيقاع) معنى السخرية المريرة من انفصال الناس عن أرض الواقع ، فكل همهم هو اللهو وسماع الأغاني ، على حين أن الأرض مغتصبة .

ومن ذلك ما جاء في قصيدة «صلاة»[2] التي يتحدّث فيها الشاعر إلى رجل الأمن الذي يتابع المثقفين ويتجسّس عليهم ، وهو رمز للقوة الغاشمة والمكر والنفعيّة في كل وقت :

أبانا الذي في المباحث . نحن رعاياك باقٍ لك الجبروتُ
وباقٍ لنا الملكوتُ
وباقٍ لمن تحرسُ الرهبوتْ
تفردت وحدك باليسرِ . إن اليمين لفي الخسر .
أمّا اليسارُ ففي العُسْرِ . إلا الذين يماشونَ .
إلّا الذين يعيشون يحشون بالصحف المشتراةِ
العيون .. فيعشون إلا الذين يشون . وإلا
الذين يُوَشُّون ياقات قمصانهم برباط السكوت !
تعاليت . ماذا يهمّك ممن يذمّكَ ؟ اليومَ يومك
يرقى السجين إلى سدّة العرش ..
والعرش يصبح سجنًا جديدًا .. وأنت مكانك : قد

(١) الأعمال الشعرية ص ٢٦٢ .
(٢) الأعمال الشعرية ص ص ٣٢٦- ٣٢٧ .

يتبدّل رسمك واسمك . لكنّ جوهرك الفردَ
لا يتحوّل . الصمتُ وشمكَ . والصمت وسمك
والصمت – حيث التفت – يرين ويَسْمُك
والصمت بين خيوط يديك المصمَّغتين المشبكتين يلفُّ
الفراشة .. والعنكبوتْ
أبانا الذي في المباحث . كيف تموت .
وأغنية الثورة الأبدية ..
ليست تموت ! ؟

لقد قامت النعوت في هذه القصيدة – على قلتها – بدور تهكمي ساخر من ذلك الرجل ، الذي يؤلهه الشاعر على سبيل السخرية المرورة . فالنعت بالاسم الموصول وصلته (الذي في المباحث) وتكرره مرتين أفاد السخرية من ذلك الإله المزيّف ، الذي سيجوز عليه الموت وسرعان ما يسقط في نهاية القصيدة ، ولا يبقى إلا السجين الذي يسمو ويعلو ؛ لأنه يُسجن من أجل أهداف سامية نبيلة ، ولا تبقى إلا أغنية الثورة الأبديّة . إن مهمة رجل المباحث هذا الأساسيّة هي التصنّت والوشاية والوقيعة ، وهذه هي أهدافه السامية النبيلة ، ومن ثمّ جاء نعت جوهره بـ (الفرد) ليمعن في التهكّم من ذلك الإنسان الذي قد يتغيّر رسمه واسمه ، لكنّ طبيعته النفعيّة الخادعة لا تتغيّر ولا تتبدّل ، بل هي ثابتة متفردة في ذلك .

ومن ذلك قوله من قصيدة «سفر ألف دال»[1] :

أتحسّسُ وجهكِ !
لم أك أعمى ؛ ..
ولكنهم أرفقوا مقلتي ويدي بملفٍّ اعترافي
لتنظرَهُ السلطاتُ ..
فتعرف أنّي راجعته كلمةً .. كلمةً ..
ثم وَقَّعْتُهُ بيدي ..
ربّما دسّ هذا المحقّقُ لي جملة تنتهي بي إلى الموت !

(١) الأعمال الشعرية ص ٣٥٥ .

لكنهم وعدوا أن يعيدوا إليَّ يديّ وعينيّ بعد
انتهاء المحاكمة العادلةْ !

إنّ الشاعر يسخر سخرية ممرورة من إجبار السلطة للمثقفينْ على الاعتراف بتهمٍ هم براءٌ منها ولا ذنب لهم ولاجريرة في ذلك إلا أنهم يدافعون عن وطنهم ، ومن ثمَّ جاء نعت محاكمة السلطة لهؤلاء المثقفين بـ (العادلة) ليفيد التهكم والسخرية المرّة من هذه المحاكمة ؛ لأنها ليست عادلة أصلاً .

الحزن والتحسّر والألم :

أدّى النعت هذا المعنى في أمثلة كثيرة في شعر أمل دنقل ، ومن ذلك ما جاء في قصيدة (لا أبكيه)[1] يتحدّث فيها إلى مصر بعد انتصار أكتوبر ١٩٧٣م :

كُلّ أبنائك يا مصرُ مَضَوْا شهداء الغدِ في نُبل وطيبةْ
الذي لم يقضِ في الحرب قضى وهو يُعطي الفأس والغرس وجيبهْ
والذي لم يقضِ في الفأس قضى حاملاً أحجارَ أسوان الرهيبهْ
اسمعي في الليل أنّات الأسى اسمعي حُزن المواويل الكئيبهْ

فقد أدّى النعت بالصفة المشبّهة (الكئيبة) معنى الحزن في هذا السياق ، ودلالة الصفة المشبّهة على اللزوم والثبات تؤكد طول هذا الحزن وثقل همِّه .

ومن ذلك ما جاء في قصيدة «طفلتها» [2] حيث يتحسّر الشاعر عندما رأى – فجأة – طفلة من أحبّ بعد مرور خمس سنوات على الوداع ، وهو يتوجّه في هذه القصيدة إلى هذه الطفلة فيما يشبه المناجاة أو الحديث الذاتي :

لا تفرّي من يدي مختبئهْ خبت النار بجوف المدفأهْ
أنا – لو تدرين – من كنت له طفلة لولا زمان فجأه
كان في كفّيَ ما ضيعته في وعود الكلمات المرجأه
إنما عمرك عمر ضائع من شبابي في الدروب المخطئهْ

(١) الأعمال الشعرية ص ٧٠ .
(٢) الأعمال الشعرية ص ص ٧٨- ٨٣ .

لقد أدّت النعوت في كثير من أبيات هذه القصيدة معنى الحزن والألم ، فالنعت باسم المفعول (المرجأة) يبيّن شدّة تحسّر الشاعر بسبب ضياع حُبّه في وعود الكلمات ، والنعت باسم الفاعل (ضائع) يؤدّي المعنى نفسه وتؤكد دلالة اسم الفاعل على تجدّد هذا المعنى ، مع قيمة مجيء المنعوت (عُمْر) بالتنكير ، وهو ما يفيد الحزن والمرارة ، فعمر الطفلة عمر غير محسوب من شباب الشاعر .

وتستمر النعوت في إظهار الحزن والتحسّر بسبب ضياع حُبّ الشاعر :

العيون الواسعات الهادئةْ والشفاه الحلوة الممتلئةْ
فتنة طفلية أذكرها وهي عن سبعة عشر منبئةْ
إنني أعرفها فاقتربي فكلانا في طريق أخطأهْ
ساقني حُمقي وفي حلقي مرا رة شوق وأمانٍ صدئهْ

إن النعت بالجملة الفعليّة ذات الفعل الماضي (أخطأه) يؤدّي معنى الحزن والألم ويسهم في تشكيل صورة الحزن والحسرة التي يرسمها الشاعر بسبب ضياع حُبّه ، واستخدام الفعل الماضي يفيد تحقّق هذا الحزن وهذه المرارة ، ويأتي النعت بالصفة المشبّهة (صدئة) ليؤكد المعنى السابق ، واستخدام الصفة المشبّهة وما لها من دلالة على الثبات يؤكد طول حزن الشاعر وثقل همّه ، مع قيمة مجيء تنكير لفظ المنعوت (أمان) ، وما تحقّق من وراء ذلك من شمول الدلالة وعمومها .

راصدًا متتبعًا ينتقل الشاعر إلى ملمح آخر من ملامح صورة الحزن التي تسيطر عليه ، والتي تشكلها النعوت :

لم يكن شاعرها فارسها لم يكن يملك إلا التهنئةْ
لم يكن يملك إلا مبدأه ليس إلا كلمات مطفأةْ

إن نعت كلمات الشاعر باسم المفعول (مطفأة) بطبيعة أصواته وإيقاعه يوضّح حالة الشاعر المتحسّرة المتألّمة التي لم تكن تملك إلا مجرد كلمات مطفأة وهو يشهد ضياع حُبّه وهي تُزفّ إلى غيره ممّا يدعو إلى الحزن والألم .

ولا تنتهي ملامح هذه الصورة الحزينة عند هذا الحدّ ، بل ينتقل الشاعر إلى ملمح آخر من ملامحها :

مـــن لتنهيـــد عـــذاب محـــرق كُلّمـا داويـت جُرحًـا نكـأهْ[1]
فابـسمي يـا طفلـتي منـذ مـضت وابتـــسامات الـــضحى منطفئـــهْ
إنمـا العمـــر هبـــاءٌ مـــن ســـوى طفلـــة مثلـــك تجلـــو صـــدأه

النعت «مُحْرِق» يُوضّح ما حلّ بالشاعر من عـذاب مـبرح بـسبب ضـياع حُبّـه ، وهو ما يدعو إلى الحزن والألم ، ودلالة اسم الفاعل على التجدّد تؤكد تكرّر ذلـك مـرّة تلو الأخرى ، وكُلّما حاول الشاعر مداواة ذلك بالنسيان تجدّد هذا العـذاب ، ومـن ثمّ يجيء النعت بالجملة الشرطيّة «كلما داويـت جُرحًـا نكـأهْ» ليزيـد مـن مـضاعفة الحـزن والألم ، واستخدام الأداة «كلما» يفيد استمرار ذلك وتجدّده ، فالشاعر في عذاب دائـم لا ينقطع ممّا يدعو إلى الألم والمرارة .

ومن ذلك ما جاء في قصيدة «رسالة من الشمال»[2] :

غريـب الخطايـا ، بقايـا الحكايـا مـــن الليـــل لِلَّيـــل تَـــسْتَلِّنِي
أرشّ ابتـسامي علـى كـل وجـه توسَّـــــد في دهنـــــه اللَّـــــيِّنِ
ويجـرحني الـضوء في كـل ليـل مريـر الخُطـى ، صـامتٍ ، محـزنِ
سريت بـه - كالـشعاع الـضئيل - إلى حيـــث لا عـــابرٌ ينـــثني

إن النعوت (مرير الخطى - صـامت - محـزن) تـشكّل صـورة الليـل الحزينـة الـتي تنعكس على الشاعر وهو يسير فيـه وحيـدًا حيـث لا عـابرٌ ينـثني ، واسـتخدام الـصفة المشبّهة بما لها من دلالة على الثبات (مرير الخطى) يؤكد هذا المعنى ، واسـتخدام النعـت باسم الفاعل (صامت ، محزن) بماله من دلالة على التجدد يفيد دوام ذلك وتكرره .

ومن ذلك قصيدة «البكاء بين يديْ زرقاء اليمامة»[3] :

---

(١) نكأ القرحة : قشرها قبل أن تبرأ فنديت . «المعجم الوجيز» : ص٦١٨ .

(٢) الأعمال الشعرية ص ١٢٠ .

(٣) الأعمال الشعرية ص ص ١٥٩ - ١٦٥ ، وزرقاء اليمامة في التاريخ رمز النظـر البعيـد والحكمـة والذكاء وصدق الانتماء والرأي والرؤية ، والشاعر يصفها في هذه القصيدة بأنهـا عرافـة مقدسـة أو نبيّة مقدسة ، وقد نظم الشاعر هذه القـصيدة في ١٣ يونيـو ١٩٦٧ أي بعـد النكـسة أو الهزيمـة النكراء بقرابة أسبوع ، ووجد أن كل مصري مثقل بأحزان الهزيمة ، وقلبه ممزّق من عارهـــــا =

وقد اختار الشاعر فيها زرقاء اليمامة رمزًا إلى كل صاحب صوت جريء حُرّ - ؛ لتكون شاهدة وحاكمة على سنوات الانكسار والهوان ، والقصيدة تقصّ حكاية جنديّ مغلوب على أمره في نكسة ١٩٦٧ جاء يبكي بين يديْ زرقاء اليمامة ، وهو بكاء يرثي الدماء البريئة ، التي سفكت ويرثي كرامة وطنه ، التي انتهكت وأرضه التي اقتطعت[1] ، والقصيدة يلفّها شعورٌ مملوءٌ بالإحباط والحزن والتمزّق واليأس والنقمة والتمرد ، وقد ساهمت النعوت في تشكيل هذا الشعور ، وإضفاء جوّ الحزن والألم على هذه القصيدة :

أيّتها العرّافة المقدّسهْ ..
جئتُ إليك .. مثخنًا بالطعنات والدماءْ
أَزْحَفُ في معاطف القتلى ، وفوق الجثث المكدّسهْ
منكسر السيف ، مغبّر الجبين والأعضاءْ
أسأل يا زرقاء ..
عن فمكِ الياقوتِ عن نبوءة العذراء
عن ساعدي المقطوع ، وهو ما يزال ممسكًا بالراية المنكَّسةْ
عن صور الأطفال في الخوذاتِ .. ملقاةً على الصحراء
عن جاري الذي يهمُّ بارتشاف الماء ..
فيثقب الرصاصُ رأسَهُ .. في لحظة الملامسةْ
عن الفمّ المحشوِّ بالرمال والدماء ! !

إنّ النعوت في هذه القصيدة تحملُ كُلّها دلالات الحزن والألم والحسرة ، فالنعت باسم المفعول (المقدّسة) لتلك العرّافة يحمل دلالات الإعجاب بها ؛ لأنها تنبأت لقومها بهذا الدمار ، لكنهم لم يأبهوا بكلامها ، ولكنّ هذا الإعجاب مشوبٌ بالحزن والألم ، وكأنّ الشاعر يريد أن يقول - في مرارة - : ليتنا أخذنا بكلامك أيّتها العرّافة ؛ لأن كلامك كان مقدّسًا ، وإذًا فهو إعجابٌ مشوبٌ بالحسرة والألم .

= ومخازيها ، وهي في القصيدة رمز إلى الصفوة من بني مصر كتابًا وشعراءً ودعاة الذين رصدوا أنفسهم لدق أجراس الخطر وتنبيه حكام مصر إلى نذر الكارثة ، منتصرين لكلمة الحقّ والحريّة . انظر : التراث الإنساني في شعر أمل دنقل للدكتور جابر قميحة : ص ص ١١١- ١١٢) .

(١) التراث الإنساني في شعر أمل دنقل د . جابر قميحة ص ١١٢ .

ويأتي النعت باسم المفعول (المكدّسة) نعتًا للجثث التي كان يزحف الشاعر فوقها ليكشف فداحة الكارثة ، وليبيّن كثرة القتلى الذين سقطوا في هذه المعركة ، وهو ما يدعو إلى الحسرة والألم والمرارة التي يعاني منها الشاعر من جرّاء هذه الهزيمة النكراء ، ويأتي النعت باسم الجنس (الياقوت) لفم تلك العرّافة ، ليكشف - مرّة أخرى - عن إعجاب الشاعر/ الجنديّ بهذا الفم ، ولكنّه إعجاب المتحسّر المتألّم ، وكأنه يردّد من وقت لآخر : «ليتنا عرفنا أهمية ما تنبأت به» ، ويأتي النعت (المقطوع) لساعده ، فهو لم يَعُدْ من هذه الحرب سالما ، بل أصبح ذا عاهة ، وقد قُطع هذا الساعد وهو ما يزال ممسكًا بالراية المنعوتة بـ (المنكسّة) ، وهذا النعت الأخير يفيد من الحسرة ما يُفيد ويستمر الشاعر راصدًا متتبعًا ليكشف لنا عن ملامح هذه الكارثة التي أصابته بالحزن المرير ، فينتقل بنا إلى صورة جاره الذي ثقب الرصاص رأسه ، حينما كان يهمّ بارتشاف الماء ، وبدلاً من أن يمتلأ فمه بالماء امتلأ بالرمال والدماء ، ويكون للنعت باسم المفعول (المحشوّ) لفم هذا الجنديّ دوره في كشف الحسرة والحزن ، الذي يسيطر على الشاعر .

وتستمر القصيدة :

أسأل يا زرقاء ..
عن وقفتي العزلاء بين السيف .. والجدارْ !
عن صرخة المرأة بين السَّبْى والفرارْ ؟
كيف حملت العار ..
ثم مشيتُ دون أن أقتل نفسي ؟ ! دون أنْ أنهارْ ؟ !
ودون أن يسقط لحمي .. من غبار التربة المدَنَّسَةْ

إنّ نعت الشاعر وقفتَهُ بالصفة المشبّهة (العزلاء) حينما سقط أسيرًا بين السيف والجدار يُبَيّن حالة الهوان التي تردّى إليها ، وهو ما يدعو إلى المرارة والحسرة ، ويتعجّب الشاعر كيف استطاع أن يحمل هذا العار دون أن ينهار ، بل ودون أن يسقط لحمه من غبار التربة التي أصبحت مدّنسة من حوله ، ولا شكّ أنّ نعت هذه التربة بـ (المدنّسة) يشارك في اكتمال هذه الدلالة ، ويسهم في بناء فكرة المرارة التي تملأ حلق الشاعر .

وينتقل الشاعر بعد ذلك إلى استنطاق زرقاء اليمامة التي لم تَعُدْ عرّافة مقدّسة ، بل (نبيّة مقدّسة) ، والنعت بـ (النبيّة) يوحي بقداسة نبوءتها ، وكأن استشرافها

للمستقبل كان إلهامًا ، وكان على الجميع أن يأخذ بنبوءتها ؛ مما يسهم في بناء فكرة الحسرة والمرارة التي يَغَصُّ بها حلق الشاعر :

تكلّمي أيّتها النبيّة المقدّسةْ
تكلّمي .. بالله .. باللعنةِ .. بالشيطانْ
لا تغمضي عينيك ، فالجرذانْ ..
تلعق من دمي حساءها .. ولا أردّها !
تكلّمي .. لشدّ ما أنا مُهان
لا الليل يخفي عورتي .. ولا الجدرانْ !
ولا اختبائي في سحائب الدخان !

وينتقل الشاعر إلى ملمح آخر من ملامح هذه الصورة المرّة الحزينة من خلال استخدام الارتجاع الفنّي Flash Back فينتقل بنا إلى ما حدث لجنديّ آخر كان يقصّ دائمًا عن صغيرته ، وقد مات هذا الجنديّ عطشًا في الصحراء مرطّبًا باسم هذه الصغيرة شفاهه اليابسة :

تقفز حولي طفلةٌ واسعةُ العينين .. عذبةُ المشاكسةْ
كان يقصُّ عنك يا صغيرتي .. ونحن في الخنادقْ
فنفتح الأزرار في ستراتنا .. ونسند البنادقْ
وحين مات عطشًا في الصحراء المشمسةْ ..
رطّب باسمك الشفاة اليابسةْ ..
وارتخت العينانْ !
فأين أخفي وجهيَ المتهمَ المدان ؟
والضحكة الطروب : ضحكته ..
والوجهُ .. والغمّازتانْ ؟ !

لقد قامت النعوت في هذا المشهد المرير بتشكيل صورة الحزن ، الجاثم على صدر الشاعر؛ فنعت طفلة جاره بالنعتين (واسعة العينين ، عذبة المشاكسة) ، يفيد جمال هذه الطفلة ، التي تربّعت في قلب أبيها فأخذ يقصّ عنها لزملائه من الجنود ، الذين تعلّقوا بدورهم بها والشاعر/ الجنديّ واحدٌ منهم ، وهو ما يدعو إلى الألم والحسرة بعد وفاة

أبيها عطشًا في الصحراء ، ويأتي نعت الصحراء بـ (المشمسة) ليوضّح الهوان الذي تعرّض له هؤلاء الجنود حيث لم يجدوا نقطة ماء واحدة تروي ظمأهم ، وهو ما يدعو أيضًا إلى الحسرة والمرارة ، ويأتي نعت الشفاه باليابسةْ ليؤكّد المعنى السابق ، وليضاعف من شدّة الحسرة والألم ؛ لأن الجنديّ استعاض عن الماء باسم ابنته الصغيرة ، يرّطب بها شفتيه قبل موته ، وهكذا تتشابك النعوت ، لتبرز ملامح هذه الصورة الحزينة التي تلفّ المشهد .

ولا يزال الشاعر مثقلاً بالدم والجراح ، فيضمّن على لسان الجنديّ الجريح الضحيّة بيتًا لزنوبيا (الزباء) ملكة تدمر ، يتضمّن تطلعًا ملهوفًا إلى الإنقاذ السريع والتخلّص من عوامل الهزيمة :

تكلّمي أيّتها النبيّة المقدّسةْ
تكلّمي .. تكلّمي ..
فها أنا على الترابِ سائلٌ دمي
وهو ظميء .. يطلب المزيدا
أسائل الصمتَ الذي يخنقني :
«ما لِلْجِمَالِ مَشْيُهَا وئيدًا .. ؟ !»
«أجَندلاً يَحْمِلْنَ أم حديدًا .. ؟ !»

ولا شك أنّ النعت بالاسم الموصول وصلته (الذي يخنقني) يكشف عن فداحة الهزيمة وشدّة الشعور بثقلها وآثارها وآلامها .

ومن ذلك ما جاء في قصيدة «الموت في لوحات»[1] :

من شرفتي كنت أراها في صباح العطلة الهادئْ
تنشر في شرفتها على خيوط النور والغناءْ
ثيابَ طفليْها ، ثياب زوجها الرسميّة الصفراءْ
قمصانه المغسولة البيضاءْ
تنشر حولها نقاء قلبها الهنيء
وهي تروح وتجيء

(١) الأعمال الشعرية ص ١٩٥ .

والآن بعد أشهر الصيف الرديء
رأيتها .. ذابلة العينين والأعضاءْ
تنشر في شرفتها على حبال الصمت والبكاءْ
ثيابها السوداءْ

إن نعت قمصان الشهيد (بالبيضاء) قبل استشهاده ، في مقابل نعت ثياب الزوجة بـ (السوداء) يبرز المفارقة بين الحالين حال الزوجة وهي سعيدة وحالها ، وهي حزينة بعد استشهاد زوجها .

ومن ذلك قوله من قصيدة «ساق صناعيّة»[1] :

ثم روى حكاية عن الدم الحرامْ
.. الصحراء لم تُطِقْ رَشْفَهْ ..
فظلّ فيها ، يشتكي ربيعُه صَيْفَهْ ..
وظلّ يروي القصصَ الحزينةَ الختامْ
حتى تلاشى وجهه
في سُحُب الدُّخانِ والكلامْ
وعندما تحشرج الصوتُ بهِ ، وطالت الوقفةْ
أدرتُ رأسي عنه ..
حتى لا أرى دمعته العفّةْ
ومن خلايا جسدي : تفصّدَ الحزنُ ..
وبلَّل المسامْ
وحين ظنّ أنني أنام
رأيته يخلع ساقه الصناعيّة في الظلام
مصعّدًا تنهيدةً
قد أحرقت جوفةْ

إن النعوت – على قلّتها – تظهر الحزن والحسرة والألم بسبب هزيمة يونيو ٦٧ ، والشاعر يتحدّث هنا في هذه القصيدة عن أحد جنودها ، الذين نجوا لكنه عاد مثقلاً

(١) الأعمال الشعرية ص ص ٢٦٠-٢٦١ .

بالدماء والجراح ، وقد أدّت النعوت معنى الحزن والمرارة من جرّاء هذه النكسة النكـراء فنعت القصص التي أخذ يرويها هذا الجنديّ على الشاعر الـذي كـان يـشاركه غرفتـه في أحدِ الفنادق بالنعت بالصفة المشبّهة (الحزينة الختام) يوضّح شدّة الشعور بفداحـة الهزيمـة وما خلّفته من دمار وخراب وهو ما يدعو إلى الحسرة والألم ، ونعت ساق هذا الجنـدي بـ (الصناعيّة) يوضّح أنه أصبح ذا عاهة وهـي قطـع رجلـه جـرّاء هـذه الحـرب ، وهـو ما يدعو أيضًا إلى الأسى والمرارة ، ثم النعت بالجملـة الفعليّـة ذات الفعـل الماضـي (قـد أحرقت جوفه) للتنهيدة ، التي يصعدها هذا الجنديّ ، حينما كان يخلع سـاقه الـصناعيّة قبل نومه تبيّن قمّة الحزن والمرارة التي يشعر بها ، ولا يخفي ما لاستخدام الفعل الماضـي المسبوق بقد الذي يفيد التحقق من دلالة على تأكيد تحقق معنى الحزن .

التشاؤم :

من الأغراض الدلاليّة التي أدّاها النعت في شعر أمل دنقل ، ومن ذلك ما جاء في قصيدة «حديث خاص مع أبي موسى الأشعريّ»[1] :

رؤيا :

ويكون عام .. فيه تحترق السنابلُ والضروعْ
تنمو حوافرنا – مع اللعناتِ – من ظمأ وجوعْ
يتزاحف الأطفالُ في لعق الثرى !
ينمو صديدُ الصمغ في الأفواه ،
في هدب العيون .. فلا ترى !
تتساقط الأقراطُ من آذان عذراوات مصرْ !
ويموتُ ثديُ الأمِّ .. تنهض في الكرى
تطهو – على نيرانها – الطفلَ الرضيع ! !

إن الشاعر يتنبأ بالهزيمة قبل وقوعها علـى لـسان أبي موسـى ، والنعـوت في هـذا المقطع من القصيدة تنضح بالتشاؤم المرير ، وترسم صورًا بشعة للمستقبل ، الذي ينتظر مصر وأهلها ، وأوّل هذه النعوت النعت بالجملة الفعليّة ذات الفعل المضارع (فيه تحترق

(١) الأعمال الشعرية ص ص ٢٣٣ – ٢٣٤ .

السنابلُ والضروع) ، وقد تقدّم في هذه الجملة النعتية عامل الفعل (فيه) ليفيد من التخصيص والتأكيد والإلحاح ما يفيد ، وكأنّ الشاعر يصرّ بهذا التقديم على هذا العام ، مع ما يفيده المضارع من التجدّد وهو ما يؤكد ما يقوله الشاعر ، وهو ما يعني أيضًا اطراد هذا الأمر ، ويردف النعت السابق نعت آخر بالجملة الفعليّة أيضًا ليؤكد المعنى السابق ، وليرسم صورة بشعة جديدة للمستقبل ، الذي ينتظر أهل مصر (ينمو صديدُ الصمغ في الأفواه ، في هدب العيون .. فلا ترى !) .

وبصيغة المضارع الدالة على الاستمراريّة يأتي نعت ثالث ليقدّم صورة جديدة من صور المستقبل المظلم الذي ينتظر أهل مصر (تتساقط الأقراط من آذان عذراوات مصر) ، وبعطف جملة نعتيّة جديدة على الجمل النعتية السابقة تزداد الصور بشاعة (ويموت ثديُ الأمّ) ، ولا يتوقّف الشاعر عند هذا الحدّ ، بل يضيف طبقة أخرى من طبقات التشكيل الفنّي ؛ لتزداد الصورة بشاعة وظلمة ، فيأتي النعت بجملة مضارعية جديدة (تنهض في الكرى تطهو - على نيرانها - الطفل الرضيع) ، ونعت أحد عناصر الجملة السابقة (الطفل) بالنعت (الرضيع) ممّا يزيد من بشاعة الصورة ، التي يقدّمها الشاعر والتي كانت لحمتها وسداها النعت بالجملة الفعليّة ذات الفعل المضارع ، والتي أدّت كلها معنى التشاؤم .

الإعجاب بالمنعوت :

من الأغراض الدلاليّة التي أدّها النعت في شعر أمل دنقل ، وقد ارتبط هذا المعنى من معاني النعت بالمحبوبة لدى أمل دنقل ، ومن ذلك قوله من قصيدة «إلى صديقة دمشقيّة»[1] :

ما زلتُ رغم الصمت والحصارْ
أذكر عينيك المضيئتين من خلف الخمارْ
وبسمة الثغر الطفوليّة ..
أذكر أمسياتنا القصارْ
ورحلة السفح الصباحيّةْ

(١) الأعمال الشعرية ص ص ٥٤-٥٥ .

حين التقينا نضربُ الأشجارْ
ونقذف الأحجار
في مساء فسقيّةْ !

عبّر النعت باسم الفاعل (المضيئتين) عن معنى الإعجاب بعينيْ تلك الفتاة ، التي يتغزّل فيها الشاعر ، كما أدّى النعت بالاسم المنسوب (الطفوليّة) المعنى نفسه لبسمة ثغر تلك الفتاة ، فابتسامة ثغرها كابتسامة الطفل البريء ، وهو ما يعني التغزل والإعجاب الشديد بها .

ومن ذلك قوله من قصيدة «طفلتها»[1] :

العيون الواسعات الهادئةْ ... والشفاه الحلوة الممتلئةْ
فتنة طفليّة أذكرها ... وهْي عن سبعة عشر منبئةْ
«كان يا ما كان» أنه كان فتى ... لم يكن يملك إلا مبدأه
وفتاة ذات ثغر يشتهي ... قبلة الشمس ليروي ظمأه

إن النعوت في هذه الأبيات تضيف طبقاتٍ من التشكيل الفنّي ، الذي يؤازرُ بعضه بعضًا فتكتمل صورة تلك المحبوبة ، وهي صورة رائعة الملامح ، عميقة الدلالة ، فالنعوت (الواسعات ، الهادئة ، الحلوة ، الممتلئة) عبّرت عن إعجاب الشاعر بملامح تلك الفتاة ، وهي نعوت تُعلي من قيمة هذه الفتاة ، وتحقّق الغاية الدلالية التي يرمي إليها ، ويأتي الإخبار عن هذه الملامح الحسيّة الفاتنة (العيون ، والشفاه) بقوله : «فتنة» ، وقيمة المجيء بالتنكير ، وما يتحقّق من وراء ذلك من شمول الدلالة وعمومها ، ثم نعت هذا الخبر بالاسم المنسوب (طفليّة) ، وما يؤديه من معنى الإعجاب بهذه الفتاة فهي كالطفلة في براءتها ، وهو ما يُضفي عليها دلالات البراءة والرقة إلى جانب فتنتها الأنثويّة العالية ، ثم النعت بالجملة الفعليّة ذات الفعل المضارع (أذكرها) ، الذي يدلّ على اطراد ذكر الشاعر لها في كل وقت ، وهو ما يعني إعجابه الشديد بهذه الفتاة .

(١) الأعمال الشعرية ص ٧٩ .

ومن ذلك قوله من قصيدة «يا وجهها»[1] :

شاء الهوى أن نلتقي .. سهوًا
كم كنت أفتقدك
يا وجهها الحلوا
في الليل أفتقدك
فتضيء لي قسماتك النشوى
نترفق الخطوا
نحكي ، فأرشف همسك الرخوا
ويهزني صحوي .. فأفتقدك
لكن بلا جدوى
بلا جدوى !
يا وجهها الحلوا
أمطر ، فإني مجدب السلوى
ما زلت لا أقوى
أن أنقل الخطوا
إن فاتني سندك
يا وجهها الحلوا
ما زلت أفتقدك
ما زلت أفتقدك

إن النعوت في هذه القصيدة - على قلّتها - تحمل معنى الإعجاب الشديد بالمحبوبة ، فنعت وجهها بالصفة المشبّهة (الحلوا) وتكرار ذلك أربع مرّات ، يعني هيام الشاعر بهذا الوجه الذي يفتقده ، والذي لا يقوى على أن ينقل خطواته إن فاته سنده ، ولا يخفي ما لدلالة الصفة المشبّهة على الثبات ؛ ممّا يعني دوام جمال هذا الوجه ، فهو صفة متأصلة فيه ، ويأتي نعت قسمات هذا الوجه بصفة مشبّهة أخرى (النشوى) ليؤكد هذا الإعجاب من قبل الشاعر ، ثم نعت همسه بصفة مشبّهة جديدة (الرخوا) ، وهو ما يسهم في اكتمال صورة هذا الوجه ، تلك الصورة الجميلة التي يفتقدها الشاعر ، ويتمنّى أن تمطر ؛ لأنه مجدبُ السلوى .

(١) الأعمال الشعرية ص ص ٩٤-٩٦ .

الحثّ والتحريض :

أدّى النعت هذا المعنى في قصائد كثيرة في شعر أمل دنقل ، ولعلّ ديوان «أقوال جديدة عن حرب البسوس» ، الذي استدعى فيه الشاعر شخصيّات تاريخيّة لتعكس رؤيته المعاصرة لطبيعة الصلح مع إسرائيل ، وهي الرفض التامّ لهذا الصلح ، وإثارة الهمم وحفزها للقتال للأخذ بالثأر ، ومن هذه الشخصيات شخصية (كليب) (رمز المجد العربيّ القتيل) وابنته (اليمامة) ، التي رفضت الصلح مع من قتلوا أباها ، والشاعر في هذا الديوان يرى أن الأرض العربيّة السليبة لن تعود إلى الحياة إلا بالدم والدم وحده على حدّ تعبيره[1] ، لعلّ هذا الديوان عامر بالنعوت ، التي تنضح بالحثّ والتحريض على الأخذ بالثأر ، ومن ذلك قصيدته «لا تصالح»[2] :

لا تصالحْ ..
ولو حرمتكَ الرقادْ
صرخاتُ الندامةْ
وتذكّرْ
(إذا لان قلبك للنسوةِ اللابساتِ السوادْ ولأطفالهنّ الذين
تخاصمهم الابتسامة)
أن بنت أخيك «اليمامة»
زهرةٌ تتسربل - في سنوات الصّبا -
بثيابِ الحدادْ
كنتُ ، إن عدتُ :
تعدو علي درج القصرِ ،
تمسك ساقي عند نزولي ..

---

(١) يقول الشاعر : حاولت أن أقدّم في هذه المجموعة حرب البسوس ، التي استمرّت أربعين سنة عن طريق رؤيا معاصرة ، وقد حاولت أن أجعل من كليب رمزًا للمجد العربيّ القتيل أو للأرض العربية السليبة التي تريد أن تعود إلى الحياة مرة أخرى ، ولا نرى سبيلاً لعودتها أو بالأحرى لإعادتها إلا بالدم .. وبالدم وحده ... (الأعمال الشعريّة : ص٤٢٧) .

(٢) الأعمال الشعرية ص ص ٣٩٤- ٤٠٨ .

فأرفعها - وهي ضاحكة ـ
فوق ظهر الجوادْ ..
ها هي الآن .. صامتةٌ ..
حرمتها يدُ الغدرِ :
من كلماتِ أبيها ،
ارتداءِ الثيابِ الجديدةِ ،
من أن يكون لها - ذات يوم - أخ !
من أب يتبسّمُ في عرسها ..
وتعودُ إليه إذا الزوج أغضبها ..
وإذا زارها .. يتسابق أحفادُه نحو أحضانهْ ،
لينالوا الهدايا ..
ويلهوا بلحيته (وهو مستسلمٌ)
ويشدّوا العمامة
لا تصالحْ !
فما ذنب تلك اليمامة
لترى العشّ محترقًا .. فجأة ،
وهي تجلس فوق الرمادْ ؟ !

إن الشاعر يحشد النعوت التي تؤدّي معنى الحثّ والتحريض ، وهنا يقدّم صورة لحمتها وسداها النعوت التي تفيض بهذا المعنى ، فنعت النسوة باسم الفاعل (اللابسات السوادْ) يعني أن هؤلاء النسوة مات عنهنّ أزواجهنّ فأصبحن أرامل ، ولم تعد ترتدي إلاّ الملابس السوداء ؛ ومن أجل هذا لابُدّ من الأخذ بثأر أزواجهنّ ، ولا يخفي ما لاسم الفاعل من دلالة على التجدّد مِمّا يؤكد أن ارتداء الثياب السوداء يتكرّر منهن مرة تلو الأخرى ، ومعنى هذا أنهن في حزن مقيم .

ويأتي نعت أطفال هؤلاء النسوة بالاسم الموصول وصلته التي تتمّم معناه (الذين تخاصمهم الابتسامة) ؛ ليؤكّد المعنى السابق ، فهؤلاء الأطفال قد أصبحوا يتامى بعد فقد أبيهم في هذه الحرب اللعينة ، ففارقتهم الابتسامة ولم يعودوا يُرَوْن إلا وهم محزنون

وهو ممّا يدعو إلى الأخذ بالثأر ورفض الصلح ؛ لأنه تفريط في حقّ هؤلاء الأحياء من الأرامل والثكالى واليتامى .

وهذه صورة من صور الفقد التي خلّفها العدوّ الصهيونيّ الغاشم يشكّل إطارها النعوت المتتابعة التي تدعو كُلّها إلى إثارة الهمم وحفزها للأخذ بالثأر ، صورة زهرة صغيرة أصبحت صامتة بعد أن كانت ضاحكة وذلك بعد فقد أبيها ، حرمتها يدُ الغدر من أخ لها وأب يتبسّم في عرسها وتعود إليه إذا الزوج أغضبها .

أوّل هذه النعوت هو النعت بالجملة الفعليّة ذات الفعل المضارع (تتسربلُ - في سنوات الصبا - بثياب الحدادْ) وهو ما يعني حزنها المقيم بسبب فقد أبيها وأخيها ، وهو ما يدعو إلى الأخذ بالثأر ويحثّ على التحريض لذلك ، ولا يخفي أن مضارعيّة الفعل تعني اطراد تسربلها في ثياب الحداد في كُلّ آن ، ويأتي نعت الثياب بالصفة المشبّهة (الجديدة) ليؤكد المعنى السابق ، فهي لا ترتدي إلا هذه الثياب الحزينة ، بعد أن حرمتها يد الغدر من ارتداء ثياب جديدة ، ويأتي نعت كلمة (أب) بالجملة الفعليّة ذات الفعل المضارع (يتبسّم في عرسها) ؛ ليسهم في بناء الفكرة السابقة ، ويعطي دلالات الحسرة على فقد هذا الأب ، ثم عطف جملتين نعتيتين يؤكدان المعنى السابق على الجملة السابقة . ويستمر الشاعر في الحثّ والتحريض على الأخذ بالثأر مستخدمًا النعوت التي تؤدّي هذا المعنى :

لا تصالحْ
ولا تقتسمْ مع من قتلوك الطعام
وارِ قلبك بالدمْ ..
وارِ الترابَ المقدّسْ ..
وارو أسلافك الراقدينَ ..
إلى أن تردّ عليك العظام !

إنّ نعت التراب باسم المفعول (المقدّس) المصاغ من «فعَّل» والذي يعني تكرر الحدث وتوكيده ، يدلّ على مدى قداسة هذا التراب ، الذي لابد أن يرتوي من دم هؤلاء الأعداء ، وهو ما يساهم في بناء فكرة الحثّ والتحريض على الأخذ بالثأر ، ثم نعت الأسلاف باسم الفاعل (الراقدين) يؤكد المعنى السابق ، فهؤلاء الراقدون لن يهدأ لهم بالٌ حتى يؤخذ بالثأر .

ومن ذلك قوله من قصيدة «مراثي اليمامة»[1] :

أبي ظامئ يا رجالْ
أريقوا له الدمَ كي يرتوي
وصبّوا له جرعة جرعة في الفؤاد الذي يكتوي
عسى دمه المتسرب بين عروق النباتاتِ ،
بين الرمال ..
يعودُ له قطرة قطرة ..
فيعودُ له الزمن المنطوي

النعت بالاسم الموصول وصلته (الذي يكتوي) يؤدّي معنى التحريض على الأخذ بثأر «كليب» أبي «اليمامة» ، فلن يبرد قلبه المحترق إلا إراقة دماء العدوّ ، ولا يخفي ما لدلالة فعل جملة الصلة المضارع (يكتوي) الذي لا يتمّ معنى الموصول إلا به ، لا يخفي ما له من دلالة على الاطراد في كُلّ وقت ، وهو ما يعني أن قلب «كليب» في حالة اكتواءٍ دائم ولن يهدأ هذا القلب إلا بالدم وهو ما يدعو إلى حفز الهمم وإثارتها للأخذ بالثأر ، ثم نعت دمه باسم الفاعل (المتسرّب) الذي يدلّ بصيغته على كثرة دمه المنزوف بين عروق النباتات والرمال .. ممّا يدعو إلى المعنى السابق ويؤكده .

(١) الأعمال الشعرية ص ص ٤١٦- ٤١٧ .

التَّرَحُّم :

وهو من الأغراض الدلاليّة التي أدّاها النعت في شعر أمل دنقل ، وهو أن تظهر الرحمة والحنان لغيرك ، وقد أشار القدماء إلى هذا المعنى من معاني النعت ، يقول الرضيّ : وقد يجيء لمجرد الترحم ، نحو : أنا زيدٌ البائسُ الفقير»[1] .

وممّا ورد من ذلك في شعر أمل دنقل قوله من قصيدة : «ظمأ .. ظمأ»[2] :

أيّها الأشقياء !

.. مرّ بي التائه المغترب

فتمدّد فوق الحشائش .. ملتصقًا بالرخام

وتوسّد دمعته ، ثم نام .

فالنعت (المغترب) يوضّح ضعف هذا التائه ، الذي مرّ بالشاعر متوسّدًا دمعته ، فهو في حاجة إلى من يأويه ويحميه .

ومن ذلك قوله من قصيدة «حديث خاص مع أبي موسى الأشعريّ»[3] :

رأيْتُ في العينين زهرتينْ

تنتظران قبلة من نحلة هِيض جناحُها .. فلم تَعُدْ تطيرْ !

فجملة (هِيض جناحُها) جملة نعتية أفادت الترحّم لحال تلك النحلة ، التي كُسِر جناحها فقعدت عن الطير .

ومن ذلك قوله من قصيدة «خاتمة»[4] :

آه .. من يُوقفُ في رأسي الطواحينَ ؟

ومن ينزعُ من قلبي السكاكينَ ؟

ومن يقتل أطفالي المساكينَ .. ؟

لئلا .. يكبروا في الشُّقق المفروشة الحمراء ..

خدّامينَ ..

---

(١) انظر شرح الرضيّ على الكافية : ج٢ ص ٢٨٨ .

(٢) الأعمال الشعرية ص ٢٠٤ .

(٣) الأعمال الشعرية ص٢٣٢ .

(٤) الأعمال الشعرية ص ٣٨٩ .

مأبونينَ ..

قوّادينَ ..

من يقتلُ أطفالي المساكينَ ؟

والشاعر يرفض صورة اجتماعيّة مترديّة وهي تسوّل أطفال مصر وضياعهم ، وهو رفض ممزوج بالتمرد على هذا الواقع العفن المخروب ، والشاعر لا يريد – بالطبع – قتل هؤلاء الأطفال ، وإنما هو يرثى لحالهم وحال المجتمع آنذاك ، فهو لا يريد لهم مستقبلاً مظلمًا في الشقق المفروشة الحمراء خدّامين قوّادين مأبونين على حدّ تعبيره ، وهو لا يريد لهم أن يكونوا شحّاذين متسوّلين ، ومن أجل ذلك فهو يتمنّى أن يقتل هؤلاء الأطفال ، بدلاً من أن يلاقوا الهوان والذلّ والتشرّد في مجتمع مهترئ ، وهي حالة من الثورة على هذا الواقع الخرب ، التي تتطلع للأفضل والأحسن وصنع مستقبل عامرٍ بالشرف والأخلاقيّات .

التوكيد :

أحد المعاني التي أدّاها النعت في شعر أمل دنقل ، «وهو أن يدلّ النعت على معنى يُفهم من الجملة بدون وجوده»[1] ، وقد أشار النحويون – رحمهم الله – إلى هذا المعنى من معاني النعت ، يقول ابنُ يعيش : «وقد تجيء الصفة للتأكيد نحوُ قولهم : أمسِ الدابرِ ، وأمس لا يكون إلا دابرًا ، والميّت العابر ، والميّت لا يكون إلا عابرًا ، ونحو قوله تعالى : ﴿إِنَّمَا هُوَ إِلَٰهٌ وَٰحِدٌ﴾ [الأنعام : ١٩] ، ﴿فَإِذَا نُفِخَ فِي ٱلصُّورِ نَفْخَةٌ وَٰحِدَةٌ﴾ [الحاقة : ١٣] ، ومعنى التأكيد – هنا – أن مدلول الصفة استفيد ممّا في الموصوف ، فصار ذكره في الصفة كالتكرار ؛ إذْ ليس فيه زيادةُ معنى بخلاف قولك : رجل ظريف . ألا ترى أن الظرف لم يُفهم من قولك : «رجل»[2] .

وقد ورد النعت المؤكّد في القرآن الكريم كثيرًا[3] ، ومن ذلك قوله تعالى : ﴿وَقَالُوٓاْ إِنۡ هِيَ إِلَّا حَيَاتُنَا ٱلدُّنۡيَا﴾ [الأنعام : ٢٩] .

---

(١) انظر النحو الوافي ج٣ ص ٤٥٦ .

(٢) انظر شرح المفصل لابن يعيش ج٣ ص ٤٨ .

(٣) انظر دراسات لأسلوب القرآن لمحمد عبد الخالق عضيمة – القسم الثالث ج٣ ص ٤٠٢ .

«فالدنيا صفة ، ولم يُؤت بها على أنها صفةٌ تزيل اشتراكًا عارضًا في معرفة ؛ لأنهم لا يُقرِّون بأن ثمَّ حياةً غير دنيا ، بل ذلك وصفٌ على سبيل التوكيد ؛ إذ لا حياة عندهم إلا هذه الحياة»[1] .

وكقوله تعالى : ﴿فَصِيَامُ ثَلَٰثَةِ أَيَّامٍ فِي ٱلْحَجِّ وَسَبْعَةٍ إِذَا رَجَعْتُمْ ۗ تِلْكَ عَشَرَةٌ كَامِلَةٌ ۗ﴾ [البقرة : ١٩٦] .

فكاملة : صفة مؤكّدة .

ومن ورود النعت المؤكّد في شعر أمل دنقل قوله من قصيدة «إجازة فوق شاطئ البحر»[2] :

صديقي الذي غاص في البحر .. ماتْ !
فحنَّطْتُهُ ..
(.. واحتفظتُ بأسنانه ..
كلَّ يوم إذا طلع الصبحُ : آخذُ واحدةً ..
أقذف الشمس ذات المحيّا الجميل بها ..
وأردّدُ : «يا شمسُ ؛ أعطيكِ سنّتهُ اللؤلؤيّة ..
ليس بها من غُبارِ .. سوى نكهة الجوعِ ! !
رُدِّيهِ ، رُدِّيهِ .. يروِ لنا الحكمةَ الصائبةْ
ولكنّها ابتسمت بسمة شاحبة !)

فكلمة (الصائبة» استفيد معناها من كلمة (الحكمة) ؛ إذ الحكمة لا تكون إلا صائبة ؛ ومن ثمّ فالنعت يؤدّي معنى التوكيد .

ومن ذلك قوله من قصيدة «أشياء تحدث في الليل»[3] ، التي أهداها إلى «صلاح حسين»[4] الذي قُتل في إحدى القرى المصريّة :

---

(١) راجع البحر المحيط لأبي حيان ج٤ ص ١٠٥ .
(٢) الأعمال الشعرية ص ١٨٦ .
(٣) الأعمال الشعرية ص ٢١٧ .
(٤) صلاح حسين مسؤول الاتحاد الاشتراكي في قرية «كمشيش» بمحافظة المنوفية ، وهو أحد الفلاحين الثوّار ، الذين تصدوا للإقطاع الممثل في عائلة الفقي ، وقد قتل هذا الثائر . من حديث مع صديق الشاعر الأستاذ : أحمد إسماعيل الصحفي بجريدة «الأهالي» .

كان النشيدُ الوطنيّ يملأ المذياع مُنْهِياً برامج المساءْ
وكانت الأضواء تنطفئ ..
والطرقات تلبس الجوارب السوداءْ
وتغمر الظلالُ روحَ القاهرة
والندمُ كان ساخنًا يلوّث القضبانْ
هدا دمُ الشمس التي ستشرق ، الشمس التي ستغرب ،
الشمس التي تأكلها الديدان !

فالنعت بالاسم الموصول وصلته (التي ستشرق) ، و(التي ستغرب) قد استفيد معناه من كلمة (الشمس) ؛ ومن ثمّ فالنعت يؤدي معنى التوكيد ، وقد أسهم النعت - هنا - إلى جانب التوكيد في بناء فكرة الحثّ والإثارة ، فدم القتيل سيكون بداية الشرارة التي تفجرّ الثورة عند الناس على هذا الظلم والحكم المستبدّ .

ومن ذلك أيضًا قوله من قصيدة «رباب»[1] :

وصار بيتي بيتنا معًا ، وصارْ ..
أرجوحةً وثيرة
وصارت الألفة ثوبًا واحدًا
نلبسه تحت جلودنا
فلا يبلى ..
ولا يلحقه الغبارْ !

فكلمة (واحدًا) نعت مفهوم المعنى من كلمة «ثوبًا» ، التي تحمل دلالة على العدد ، فلم يكن هناك حاجة إلى أن يقال : «ثوبًا واحدًا» ، ولكنّ الشاعر ربّما أراد القصد إليه والعناية به ؛ ليعطي دلالات التوحّد بينه وبين من يُحبّ .

ومن ذلك قوله من قصيدة «حكاية المدينة الفضيّة»[2] :

وانتظرنا الصيف في فصل الشتاءْ
واغتسلنا نَنْشدُ البرءَ نهارَ الأربعاءْ

(١) الأعمال الشعرية ص ٢٨٤ .
(٢) الأعمال الشعرية ص ٣٠٦ .

ودعونا الله أن يكشف عنا الغمّة المنعقدةْ
أعطنا ليلة حُبّ واحدةْ
أعطنا ليلة طهر واحدةْ
أعطنا ليلة صدق واحدةْ
وتنسمنا صدى الدعوةِ ، غربلنا الهواءْ

فكلمة (واحدة) نعت مفهوم المعنى من كلمة «ليلة» ؛ لأنها على وزن «فعْلة» التي تدل على المرّة الواحدة دون حاجة إلى كلمة أخرى ؛ ومن ثمّ فإنّ كلمة (واحدة) التي جاءت بعدها لم تفدْ معنى جديدًا ، وإنّما أكّدت المعنى القائم .

ومن ذلك قوله من قصيدة «لا تصالح»[1] :

لا تصالحْ ،
ولو قيلَ إنّ التصالحَ حيلةْ
إنهُ الثأرُ ..
تبهتُ شُعلتهُ في الضلوعِ ..
إذا ما توالتْ عليها الفصولْ ..
ثم تبقى يدُ العارِ مرسومةً (بأصابعها الخمسِ)
فوق الجباهِ الذليلةْ !

فأصابع اليد لا تكون إلا خمسًا ؛ ومن ثمّ فقد أدى النعت بالعدد - هنا - معنى التوكيد ، وقد أفاد التوكيد الحثّ والإثارة والتحريض على الأخذ بالثأر من ذلك العدوّ الصهيونيّ الغاشم ، ورفض التصالح معه ، بل وتعجيل الأخذ بهذا الثأر ، وحيثيّة ذلك وعلّته من وجهة نظر الشاعر أنّ الثأر تخفّ الحماسةُ له بمرور الوقت وتبهت شعلته في الضلوعِ إذا ما توالت عليها الفصول - على حدّ قوله ، ولا يتبقى بعد ذلك إلا شبحُ العار ماثلاً أمام أعيننا بصورته الكاملة ، ومن ثمّ ناسب السياقَ نعتُ يدِ العار المرسومة بـ (الخمس) ؛ إمعانًا من الشاعر في التحريض على الأخذ بالثأر وعدم التَّراخي في ذلك .

(١) الأعمال الشعرية ص ٤٠٣ .

التفصيل :

من الأغراض الدلاليّة للنعت في التراكيب التفصيل ، وقد أشار النحاةُ إلى هذا الغرض ، يقول ابنُ مالك : «والمسوقُ للتفصيل نحو : مررتُ برجلين عربيّ وعجميّ»[1] .

وقد عبّر النعت عن هذا الغرض في شعر أمل دنقل في مثال واحد هو قوله من قصيدة «يوميات كهل صغير السنّ»[2] :

أطرق باب صديقي في منتصف الليل
تثب القطةُ من داخل صندوق الفضلات
كلّ الأبواب العلويّة والسفليّة ، تُفتح إلا .. بابه
وأنا أطرق .. أطرق
حتى تصبح قبضتي المحمومةُ خُفّاشًا يتعلّق في بندول !

لقد أدّى النعت بـ (العلويّة والسفليّة) معنى التفصيل ؛ الذي أفاد في رسم صورة الضياع ، التي عاشها الشاعر لحظة لجوئه إلى أحد أصدقائه في منتصف الليل يطرق بابه ، ولّما لم يُفتح البابُ انتابت الشاعر حالةٌ من الجنون ، جعلته يطرق الباب حتى جُرحت قبضته وحتّى فتحت كل الأبواب المحيطة السفلية منها والعلويّة .

اللوم والعتاب :

أدّى النعت هذا المعنى في شعر أمل دنقل ، ومن ذلك قوله من قصيدة «العار الذي نتقيه»[3] رامزًا فيها لحبّه الضائع بطفل صغير :

«أوديب» عاد باحثًا عن اللذيْن ألقياه للردي
نحن اللذان ألقياه للردي
وهذه المرّة لن نضيعه
ولن نتركه يتوه

(١) انظر شرح التسهيل لابن مالك : ج٣، ص ٣٠٦ ، وانظر شرح الأشموني على الألفية : ج٢، ص٦٣ .

(٢) الأعمال الشعرية ص ١٧٨ .

(٣) الأعمال الشعرية ص ص ١١٧ – ١١٨ .

ناديهِ
قولي إنك أمه التي ضنّت عليه بالدفء
وبالبسمة والحليب
قولي له إني أبوه
(هل يقتلني ؟) أنا أبوه
ما عاد عارًا نتقيه
العار : أن نموت دون ضمّة
من طفلنا الحبيب
من طفلنا «أوديب»

إنّ الشاعر يعتب على حبيبته ضياع حُبّه ؛ لأنها بخلت عليه بالرعاية والاهتمام كبخل أمّ على طفلها بالدفء والبسمة والحليب ؛ ومن ثمّ يجيء النعت بالاسم الموصول وصلته (التي ضنّت عليه بالدفء وبالبسمة والحليب) معبّرًا عن هذا المعنى .

ومن ذلك قوله من قصيدة «لا وقت للبكاء»[1] :

لا وقت للبكاء
فالعلم الذي تنكسينهُ .. على سرادق العزاء
منكّسٌ في الشاطئ الآخر ،
والأبناء ..
يستشهدون كي يقيموه .. على «تبة» ،
العلم المنسوج من حلاوة النصر ومن مرارة النكبة
خيطًا من الحبّ ، وخيطين من الدماء
العلمُ المنسوج من خيام اللاجئين للعراء

ومن مناديل وداع الأمهات للجنود :

في الشاطئ الآخر ..
مُلقى في الثرى ..
ينهشُ فيه الدودْ ،
ينهشُ فيه الدودُ .. واليهودْ

(١) الأعمال الشعرية ص ص ٣١٥- ٣١٦ .

الشاعر يتوجّه في هذا المقطع باللوم والعتاب لأهل مصر الذين يبكون «عبد الناصر» وينكّسون العلم المصريّ مع أنه منكّس في الضفّة الأخرى ، وكان الأحرى بمصر وأهلها أن تبكي أبناءها المستشهدين ، وقد قامت النعوت بالتعبير عن هذا المعنى .

الثناء والمدح :

من الأغراض الدلاليّة التي أدّاها النعت في شعر أمل دنقل الثناء والمدح ، وقد أشار النحويون إلى هذا المعنى من معاني النعت في التراكيب ، يقولُ ابنُ يعيش : «وقد يجيء النعت لمجرد الثناء والمدح لا يُرادُ به إزالةُ اشتراك ولا تخصيص نكرة ، بل لمجرد الثناء والمدح أو ضدهما من ذمّ أو تحقير وتعريف المخاطب من أمر الموصوف ما لم يكن يعرفه ، نحوُ قولك : جاءني زيدٌ العاقلُ الكريم الفاضل تريد بذلك تنويه الموصوف والثناء عليه بما فيه من الخصال الحميدة ، ومن ذلك صفات الباري - سبحانه - نحو الحيّ العالم القدير ، لا تريد بذلك فصلَهُ من شريك الله - تعالى عن ذلك - ، وإنما المرادُ الثناءُ عليه بما فيه - سبحانه - على جهة الإخبار عن نفسه بما فيه لمعرفة ذلك والندب إليه»[1] .

ومن أداء هذا المعنى من معاني النعت في شعر أمل دنقل ما جاء في قصيدة «من مذكرات المتنبي في مصر»[2] ؛ حيث يمتدح الشاعر سيف الدلة رمز المجد العربيّ الأصيل

---

(١) انظر شرح المفصل لابن يعيش : ج٣، ص ص ٤٧- ٤٨ ، وشرح التسهيل لابن مالك : ج٣، ص٣٠٦ .

(٢) الأعمال الشعريّة : ص٢٤٠- ٢٤١ ، والقصيدة تمثيل لفكرة الصراع الأبديّ بين الفنّان وما يملكه من طاقات هائلة على الخلق والإبداع ، والسلطة الزمنية الغاشمة ، وما تملكه من أساليب البطش والخداع والمكر ، وقد نظم الشاعر هذه القصيدة بعد عامٍ من الهزيمة ، ووجدانه مثقل بمشاعر الهزيمة والانكسار ، وقد أسقط ذلك على شخصية «المتنبي» الفنّان الأسير ، الذي تجبره السلطة الغاشمة ممثلة في «كافور الإخشيدي» على أن ينشد فيه الأماديح ، والشاعر يعقد مقارنة - من خلال المفارقة بين كافور رمز الخزي والعار والكسل والتبلّد ، وسيف الدولة رمز المجد العربيّ الأصيل والفروسيّة المنتصرة ، والمفارقة بين الشخصيتين تعطي إيحاءً بالدلالات المعاصرة التي يدركها المتلقى في ظلّ الأحداث المعاصرة والواقع الذي تعيشه الأمة بعد مرور عام من النكسة النكراء . (انظر التراث الإنساني في شعر أمل دنقل للدكتور جابر قميحه : ص ص١٢٣- ١٢٥ ، ٢٠٠ .

والفروسيّة المنتصرة ، ويناجيه مجترًّا مردّدًا صورَ بطولاته الفذّة في حلم قصير المدى سرعان ما يستيقظ منه ليصطدم بالواقع المرّ ممثلاً في كافور رمز الخزي والعار والتبلّد[1] :

في الليل ؛ في حضرة كافور ؛ أصابني السأمْ
في جلستي نمتُ .. ولم أنمُ
حلمت لحظة بكا
وجندك الشجعان يهتفون : سيف الدولة
وأنت شمس تختفي في هالة الغبار عند الجولة
ممتطيًا جوادك الأشهب ، شاهرًا حسامكا الطويل المهلكا
تصرخ في وجه جنودِ الروم
بصيحة الحرب ، فتسقط العيونُ في الحلقوم !
تخوض ، لا تبقي لهم إلى النجاة مسلكا
تهوي ، فلا غير الدماء والبكا
ثم تعودُ باسمًا .. ومنهكا
والصبية الصغار يهتفون في حلب :
«يا منقذ العرب»
«يا منقذ العرب»

لقد قامت النعوت - هنا - بتشكيل صورة سيف الدولة (الحلم) ، وهي صورة مشرقة في مقابل صورة كافور (الواقع المهترئ) ، وقد أدّت هذه النعوت كلها معنى المدح والثناء ، وأول هذه النعوت هو نعت جنود سيف الدولة بالنعت بالصفة المشبّهة (الشجعان) وما لها من دلالة على الثبات ممّا يعني تأكيد وضوح هذه الصفة في هؤلاء الجنود ورسوخها فيهم ، مع ما يزيده حرف المدّ فيها من الإحساس بالكثرة والعظم والتميّز ، ثم يأتي الإخبار عن سيف الدولة بأنه شمسٌ ، ثم نعت هذه الشمس بالجملة الفعليّة ذات الفعل المضارع (تختفي في هالة الغبار عند الجولة) ، وهو نعت يشكل ملمحًا ماديًا محسوسًا لسيف الدولة ، وهي صورة وجهه المشرق كأنه شمس ، تختفي في هالة الغبار عند الجولة ، ولا يخفي ما لمضارعيّة الفعل في جملة النعت من دلالة على التجدد في تأكيد الإشراق والتفوّق الذي يتميّز به سيف الدولة ، واطراد هذا الأمر في كُلّ آن ،

(١) انظر التراث الإنساني في شعر أمل دنقل : ص٢٠٠ .

ثم قيمة مجيء لفظ المنعوت (شمس) بالتنكير ، الذي يحمل معنى الإعجاب ، ويجسّد ظلال الانبهار بسيف الدولة .

راصدًا متتبّعًا ينتقل الشاعر إلى ملمح آخر من ملامح صورة سيف الدولة المشرقة ، من خلال نعت جواده بالصفة المشبّهه (الأشهب) وما لها من دلالة على الثبات ، ممّا يؤكد رسوخ هذه الصفة في جواده ، وتجسيد قيم الفروسيّة المنتصرة ، ثم نعت حسامه بصفة مشبّهه أخرى (الطويل) ، التي تشي ببث الفزع والرعب في قلوب أعدائه مع ما يضفيه حرف المدّ فيها من الإحساس بالتميّز والعظم ، ثم إرداف هذا النعت بنعت آخر يؤكد المعنى السابق ، ويسهم في تشكيل الصورة التي رسمها الشاعر وهي صورة الرعب والفزع الذي يدخله سيفُ الدولة على أعدائه ، وهذا النعت باسم الفاعل (المهلكا) وما له من دلالة على التجدد والحدوث ، ممّا يعني اطراد هذا الأمر وتكرره في كُلّ وقت ، ثم اشتماله على حرف المدّ ، الذي يوحي بامتداد هذا الهلاك واستمراره .

لقد ساهمت النعوت - كما هو واضح - في تشكيل صورة المدح التي أرادها الشاعر لسيف الدولة ، وهي صورة بطوليّة رائعة الملامح عميقة الدلالة ، جعلت الصبية الذين نعتهم الشاعر بـ (الصغار) يهتفون باسمه بعد عودته منتصرًا في حلب : «يامنقذ العرب» ، وهو ما يعني أنّ حبّه مزروع في قلوب هؤلاء الصغار إلى جانب إجلال الكبار له .

الذمّ :

الذمّ والتحقير أحد الأغراض الدلاليّة التي يوديها النعت في التراكيب ، وقد أشار إلى ذلك النحويون ، يقول ابنُ مالك : «والمسوق للذمّ نحو : أعوذ بالله من الشيطان الرجيم»[1]

وقد أدّى النعت هذا المعنى في شعر أمل دنقل في مواضع عديدة ، ومن ذلك قوله من قصيدة «الملهى الصغير»[2] :

(١) انظر شرح التسهيل لابن مالك : ج٣ ، ص ٣٠٦ ، وشرح المفصّل لابن يعيش : ج٣ ، ص ص ٤٧- ٤٨ .

(٢) الأعمال الشعرية ص ١٣٨ .

ما الذي جاء بنا الآن ؟ سوى لحظة الجبن من العمر الجبانْ
لحظة الطفل الذي في دمنا لم يزلْ يحبو ويكبو فَيُعَانْ !
لحظة فيها تناهيد الصِّبا والصِّبا عهدٌ إذا عاهد خانْ

إنّ الشاعر في هذه القصيدة يأسى على ماضٍ تولّى بينه وبين محبوبته حينما التقيا بعد فترة ليست بالقصيرة في «الملهى الصغير» الذي كان يجمعُ حُبَّهما ، وتدور بذهن الشاعر ذكريات حبهما المفقود ، فيخرج آهاتٍ ممزوجةً بالثورة ، كان للنعت دور كبير في التعبير عنها ، فقد أدّى النعت معنى الذمّ في نعت العمر بـ (الجبان) ، فهو يذمّ هذا العمر ، واستخدام الصفة المشبّهة بصيغتها ، التي تدلّ على الثبات يؤكد هذا المعنى ، وكأن الجبن أصبح صفة لازمة لذلك العمر لا تتغيّر ، ثم ينتقل الشاعر إلى ذمّ الصبا بالجملة الشرطيّة (إذا عاهد خان) واستخدم «إذا» الشرطية ودخولها على الفعل الماضي مقصود ؛ لأن الغالب في الشرط بـ «إذا» الإشارة إلى أن القائل يتوقّع دومًا حدوث الشرط وترتب الجزاء عليه اطرادًا ، وهذا يدلّ على يقين الشاعر من فعل الصّبا وهو الخيانة دائمًا .

ومن ذلك قوله من قصيدة «الأرض والجرح الذي لا ينفتح»[1] :

ياسماء :
أكُلُّ عامٍ : نجمة عربيّة تهوى ..
وتدخل نجمة برج البرامك ؟ !
ما تزال مواعظُ الخصيان باسم الجالسين على الحرابْ ؟
وأراكِ .. و«ابن سلول» بين المؤمنين بوجهه القُزَحِيِّ ..
يسري بالوقيعة فيكِ ،
والأنصارُ واجمةٌ ..
وكُلّ قريش واجمةٌ ..
فمن يهديه للرأي الصوابْ ؟ !

فقد أدّى النعت بالاسم المنسوب (القزحيّ) معنى الذمّ في هذا السياق ، فالشاعر يذمّ الذي يسعى بالوقيعة ، ممثلاً في ابن سلول أحد رموز الخيانة والنفاق في العصر الإسلامي ، يذمّه بالنفاق والتلوّن .

(١) الأعمال الشعرية ص ١٥٧ ،

ومن ذلك قوله من قصيدة «بكائية الليل والظهيرة»[1] :

آهٍ وتسقط الشمسُ الصغيرةُ عن رداءِ النومِ
تبكي المرأة الأفعى على كتف العشيق
وتستزيد من البكائيات ، تلقم صدرَها العاري يديهِ ..
لعله يبني بها بعد الحداد !
تدير عينيها اللتين تندّتا .. فأذابتا بُقع الطّلاء

لقد أفاد النعت باسم الجنس – هنا – الذمّ والتحقير من شأن تلك المرأة التي تبكي على كتف عشيقها ، ويمكن تأويل النعت بمشتقّ فيقال : – مثلاً – إن النعت يعني الخبيثة ، لكنّ الشاعر قصد إلى النعت باسم الجنس قصدًا ؛ لأنه يؤدى من المبالغة في أداء معنى التحقير ما لا يؤدّية التأويل بالمشتقّ ، ولا شك أن هذا أكثر اتّساقًا مع السياق ، وكأن الشاعر يقصد الأفعى بصورتها الكاملة .

ومن ذلك أيضًا قوله من القصيدة نفسها :

ماذا تخبّئ في حقيبتك العتيقة .. أيها الوجه الصفيق[2]
أشهادةَ الميلادِ ؟
أم صك الوفاة ؟
أم التميمة تطرد الأشباح في البيت العتيق ؟
ماذا تخبّئ أيها الوجه الصفيق ؟ !
ماذا تخبّئ أيها الوجه الصفيق ؟ !

إنّ نعت الوجه بالصفق والوقاحة أشدّ نكاية في الذمّ والتحقير ، وصيغة الصفة المشبّهة (الصفيق) ودلالتها على الثبات تزيد من شدّة الهجاء والذمّ ، فالوقاحة لا تتحوّل عنه ، وإنّما تثبت عليه وتلزمه .

ومن ذلك أيضًا قوله من قصيدة : «حوار خاص مع أبي موسى الأشعريّ»[3] :

حين دلفت داخل المقهى

---

(١) الأعمال الشعرية ص ٢١٢ .
(٢) صَفُق الوجه : وَقُح . فهو صفيق . المعجم الوجيز : ٣٦٤ .
(٣) الأعمال الشعرية ص ٢٣٠ .

جرّدني النادلُ من ثيابي
جردته بنظرة ارتيابِ
بادلته الكرها !
لكنني منحته القرشَ : فزيّن الوجها ..
ببسمة كلبيّة .. بلها
ثم رسمتُ وجهه الجديد .. فوق عُلبة الثِّقابِ !

إنّ الشاعر يدين وضعًا اجتماعيًا ، وهو التّدنّي والانحطاط ممثلاً في نادل المقهى الذي لا يحترم إلا من يعطيه القرش ، وفي هذه الحالة يزيّن وجهه بابتسامة مزيّفة ، وفي النعت بالاسم المنسوب (كلبيّة) ما يفيد شدّة التحقير لذلك النادل الذي تشبه ابتسامته ابتسامة الكلب ، ثم إرداف هذا النعت بالصفة المشبّهة (بلها) ، التي تزيد من شدّة الذمّ والهجاء بدلالتها على الثبات ، ثم يأتي النعت بالصفة المشبّهة (الجديد) لذلك الوجه ؛ ليشي بأنّ له أكثر من وجه ؛ حيث إنه يتلوّن بالوجه المناسب في الوقت المناسب وثبات ذلك ولزومه فيه .

ومن ذلك أيضًا ما جاء في قصيدة «من مذكرات المتنبي في مصر»[1] حيث يهجو الشاعر فيها كافور الإخشيديّ رمز الخزي والعار والتبلّد (الواقع المهترئ) :

أمثل ساعة الضُّحى بين يديْ كافور
ليطمئن قلبه ؛ فما يزال طيره المأسور
لا يترك السّجن ولا يطير !
أبصر تلك الشفة المثقوبة
ووجهه المسودَّ ، والرجولة المسلوبة
أبكي على العروبة !

إنّ النعوت – هنا – تقوم بمهمة تشكيل صورة لملامح كافور الإخشيدي (الواقع المهترئ) المادية المحسوسة من خلال أدائها لمعنى الذمّ والتحقير ، وهي صورة العبد الأسود ذي الشفة المثقوبة ، وقد جاءت هذه النعوت على إنه اسم المفعول من غير

(١) الأعمال الشعرية ص ٢٣٧ ، ويلاحظ أن هجاء الشاعر ليس منصبًّا على كافور في حدّ ذاته ، وإنما هو هجاء للطغيان ، ونقد للواقع الذى كانت تعيشه الأمة في ذلك الوقت .

الثلاثيّ (المثقوبة - المسودّ - المسلوبة) ، ولا يخفي ما لاسم المفعول من دلالة على التجدّد ممّا يعني أنه عبدٌ حقير مهما تبوّأ من مناصب ، وممّا يعني أيضًا ابتعاده عن أعمال المجد في مقابل صورة سيف الدولة (الحلم) المشرقة المنتصرة .

ومن ذلك ما جاء في قصيدة «في انتظار السيف»[1] :

وردة في عروة السُّرَّةِ :
ماذا تلدين الآن ؟
طفلاً .. أم جريمةْ ؟
أم تنوحين على بوّابة القدس القديمة ؟
عادت الخيلُ من المشرق ،
عاد (الحسن الأعصمُ) والموتُ المغيرْ
بالرداء الأرجوانيّ ، وبالوجه اللصوصيّ ،
وبالسيف الأجيرْ

لقد قامت النعوت (المغير - الأرجوانيّ - اللصوصيّ - الأجير) بتشكيل صورة التآمر والخيانة ممثلة في الحسن الأعصم ، من خلال أدائها لمعنى الذمّ والتحقير ، فهذه الوردة تخفي تاريخًا قديمًا من الخيانة والتآمر ، تخفي وجه حسن الأعصم الذي عاد من التاريخ بالموت المنعوت (بالمغير) ، فهو موت بالجملة يأتي على الآخرين ، كما عاد بردائه المنعوت بـ (الأرجوانيّ) فهو ملون بدماء الآخرين ، كما عاد بسيفه المنعوت (بالأجير) أي المأجور ، ولا يخفي ما لدلالة اسم المفعول على التجدد ؛ ممّا يؤكد اطراد هذا الأمر في كل وقت .

ومن ذلك قوله من قصيدة «سفر ألف دال»[2] :

اذكريني !
فقد لوّثتني العناوينُ في الصحف الخائنةْ !
لونتني .. لأني - منذ الهزيمة - لا لونَ لي ..

---

(١) الأعمال الشعريّة : ص٢٤٥ ، والحسن الأعصم أحد شخصيات الدولة الأمويّة ، وهو رمز للخيانة والتآمر .

(٢) الأعمال الشعرية ص ٣٤٠ .

(غير لون الضياع !)

فالشاعر يذمّ الإعلام المصري الذي ينقل صورة غير أمينة لما يجري من أحداث ، ويركب أكثر من وجه لشخصية واحدة ، ولا يخفي ما لدلالة اسم الفاعل (الخائنة) من التجدد على تأكيد تكرر ذلك منه مرّة تلو الأخرى .

ومن ذلك قوله من قصيدة «لا تصالح»[1] :

وتحاملتُ ، حتى احتملتُ على ساعديَّ

فرأيتُ : ابن عمَّي الزنيمْ[2]

واقفًا يتشفّى بوجهٍ لئيمْ

لم يكن في يدي حربة ،

أو سلاحٌ قديم ،

لم يكن غيرُ غيظي الذي يتشكّى الظمأْ

إنّ الشاعر يرفض التصالح مع العدوّ ويحرّض على الأخذ بالثأر ، ويقدّم حيثية لذلك وتبريرًا ، وهو أنه طُعن غيلة على يد هذا العدوّ ، دون سابق إنذار :

فجأة :

ثقبتني قشعرية بين ضلعين

واهتزّ قلبي - كفقاعة - وانفثأْ

وحينما تحامل على ساعديه لم يجدْ من ينصره ويعينه ، ولم يجد غير ابن عمّه يتشفّى فيه بوجه لئيم ، وقد قام النعتان (الزنيم - اللئيم) بتشكيل صورة ابن العمّ الذميمة ، فهو دعيّ أو لئيم معروف بلؤمه ، وهما نعتان بالصفة المشبّهة ، ولا يخفي ما لها من دلالة على الثبات ممّا يزيد في شدّة الهجاء والذمّ ، فاللؤم لا يتحوّل عنه ، بل يثبت عليه ويلزمه .

---

(١) الأعمال الشعرية ٤٠٥ .

(٢) الدعيّ الملحق بقوم ، أو هو اللئيم المعروف بلؤمه أو شَرِّهِ . المعجم الوجيز ص٢٩٤ .

التفاؤل :

أدّى النعت هذا المعنى في شعر أمل دنقل ، ومن ذلك قوله من قصيدة «لا وقت للبكاء»[1] :

.. والتين والزيتونْ
وطورِ سنينَ ، وهذا البلدِ المحزونْ
لقد رأيتُ يومها : سفائن الإفرنجْ
تغوص تحت الموجْ .
وملكَ الإفرنج
يغوص تحت السرجْ
وراية الإفرنج
تغوص ، والأقدام تفري وجهها المعوجّ ،
.. وها أنا - الآن - أرى في غدك المكنونْ :
صيفًا كثيف الوهجْ
ومدنًا ترتجْ
وسفنًا لم تنجْ
ونجمة تسقط - فوق حائط المبكى - إلى التراب
وراية (العقاب)
ساطعة في الأوجْ

إن الشاعر يبشّر بالثورة والانتصار على اليهود ، رغم الحزن العميق والتاريخي على «عبد الناصر» ، وقد قامت النعوتُ في هذا المقطع بأداء معنى التفاؤل وزفّ البشرى بانتصار الشعب المصريّ الجريح ، ففي النعت بالصفة المشبّهة (كثيف الوهج) لكلمة (صيفًا) ما يبشّر بالحريق القادم والثورة القادحة ، ثم نعت كلمة (مدنًا) بالنعت بالجملة الفعليّة ذات الفعل المضارع (ترتجْ) ، الذي يؤكّد المعنى السابق ، ويأتي النعت بجملة فعليّة جديدة (لم تنج) نعتًا لسفن هؤلاء اليهود ؛ ليدلّ على أن الهزيمة سوف تلحق بهم وهم غير ناجين منها هذه المرّة ، ويأتي النعت بجملة فعلية جديدة (تسقط .. إلى

(١) الأعمال الشعرية ص ص ٣١٩- ٣٢٠ .

التراب) نعتًا لنجمة داود (العلم اليهوديّ) الذي سيسقط فوق رؤوسهم ، وفي مقابل هذا سوف ترتفع راية العقاب[1] خفّاقة في الأفق .

تتميم الفائدة الأساسيّة للجملة :

من أهمّ الأغراض الدلاليّة التي يُعبّر عنها النعت في التراكيب تتميم الفائدة الأساسيّة للجملة ، فقد لا يتمّ المعنى الأساسيّ للجملة إلا بانضمام النعت إليها ، ففي قوله تعالى : ﴿فَوَيْلٌ لِّلْمُصَلِّينَ ۝٤ ٱلَّذِينَ هُمْ عَن صَلَاتِهِمْ سَاهُونَ ۝٥ ٱلَّذِينَ هُمْ يُرَآءُونَ ۝٦ وَيَمْنَعُونَ ٱلْمَاعُونَ﴾ [الماعون : ٤ - ٧] ، لا يمكن أن يصحَّ المعنى الأساسيّ - هنا - بغير النعت بالاسم الموصول وصلته ، وحينما أقول : «لا خير في شيء ضارّ» تكون لا فائدة في قولي : «لا خير في شيء» ، ولا يَصحّ أن يقال هذا إلا مع المتمّم ، وهو - هنا - النعت ، وهو اسم الفاعل (ضارّ) .. وهكذا .

وقد أشار النحويون إلى هذا الغرض الدلاليّ للنعت عند تعرّضهم للنصوص ، ومن ذلك تعليقُ أبي حيّان على قوله تعالى : ﴿فَإِن كُنَّ نِسَآءً فَوْقَ ٱثْنَتَيْنِ﴾ [النساء : ١١] حيث يقول : «والخبر نساء بصفته الذي هو فوق اثنتين ؛ لأنه لا تستقلّ فائدة الإخبار بقوله نساء وحده ، وهي صفة للتأكيد ترفع أن يراد بالجمع قبلهما طريق المجاز ؛ إذ قد يُطلق الجمعُ ويُرادُ به التثنية ، وأجاز الزمخشريّ أن يكون (نساء) خبرًا ثانيًا لكان ، وليس بشيءٍ ؛ لأن الخبر لابُدَّ أن تستقلّ به فائدةُ الإسناد ، ولو سكت على قوله : فإن كن نساء ، لكان نظير إن كان الزيدون رجالاً ، وهذا ليس بكلام ..»[2] .

ومفهوم كلام أبي حيّان - رحمه الله - أن المعنى لا يتمّ دون نعت الخبر (نساء) في الآية القرآنية الكريمة ، فالخبر - هنا - بصفته الذي هو (فوق اثنتين) على حدّ تعبيره ؛ إذ لا يمكن أن يستقيم المعنى بغير هذا النعت .

وقد أشار الأستاذ عبّاس حسن إلى أداء النعت لهذا الغرض ، ورأى أن الفائدة الأساسيّة للجملة قد لا تتم إلا باجتماع الخبر والنعت ، في بعض الأحيان «وقد يتمّم

---

(١) طائر من كواسر الطير قويّ المخالب ، له منقار قصير أعقف ، حادّ البصر . المعجم الوجيز ص٤٢٢ ، والعقاب - هنا - رمز العلم المصريّ .

(٢) البحر المحيط لأبي حيّان ج٣ ص ١٨٢ .

النعتُ الفائدة الأساسيّة بالاشتراك مع الخبر . مع أن الأصل في الخبر أن يتمّم هذه الفائدةوحده . لكنّه في بعض الأحيان لا يتممها إلا بمساعدة لفظ آخر كالنعت ؛ كقوله تعالى يخاطب المعارضين : ﴿بَلْ أَنتُمْ قَوْمٌ عَادُونَ﴾ [الشعراء : ١٦٦] ، أي ظالمون ... وقول الشاعر :

ونحنُ أناسٌ نحبّ الحديث ونكره ما يُوجب المأثما

إذ لا تتحقق الفائدة بأن يقال : نحن أناس .. ؛ لأن هذا معلومٌ بداهة من القرائن العامّة المحيطة بالمتكلّم»[1] .

وإذا انتقلنا إلى شعر أمل دنقل ، وجدنا أنّ النعت قد أدّى هذا الغرض في مواضع كثيرة ، وقام بتتميم المعنى الأساسيّ للجملة بمشاركة الخبر وغيره على النحو الآتي :

أولاً : تتميم الفائدة الأساسيّة بمشاركة الخبر وما أشبهه :

قد يكون الخبر قاصرًا عن تقديم فائدة الجملة الأساسيّة ، إذا كان معروفًا من لفظ المبتدأ ، فيكونان معًا في حاجة إلى ما يتمم المعنى المقصود من الجملة ، وهنا يستعين النظامُ اللغويّ بوسيلة أخرى كالنعت أو غيره من الوظائف النحويّة لإتمام المعنى المقصود من الجملة .

ومن ورود ذلك في شعر أمل دنقل قوله من قصيدة «رسالة من الشمال»[2] :

غدي عالمٌ ضلّ عنّي الطريق مسالكهُ لِلسُّدي تنحني

لو قال الشاعر : «غدي عالمٌ» وسكت لما أفاد شيئًا ، وقد تمّم الخبرَ (عالمٌ) النعتُ بالجملة الفعليّة ذات الفعل الماضي (ضلّ عنّي الطريق) ، وهو ما أفاد ضلال الشاعر وحيرته وحزنه بسبب بعده عن مدينته الأثيرة «الأسكندريّة» ، ولولا النعت لما أدّى التركيب السابق المعنى المقصود .

(١) انظر النحو الوافي ج٣ ص٤٤٠ ، وانظر ج١ ص ص ٤٤٣- ٤٤٤ هامش .
(٢) الأعمال الشعرية ص ١١٩ .

ومن ذلك قوله من قصيدة «العشاء الأخير»[1] :

الخيولُ المسرجة !

صهلت ، لكن هل الفرسانُ فرسانٌ كما كانوا .. غدًا ؟ !

إن التركيب (الفرسانُ فرسانٌ) لا يودّي المعنى المقصود دون النعت بشبه الجملة (كما كانوا) ، ولا تحقّق الفائدة الأساسية للجملة ، ويصبح الكلام لغوًا لا فائدة فيه ، دون انضمام النعت إليه ، وقد أفاد – في هذا السياق – التهكم والسخرية ، والذي لولاه لما تحققت هذه الفائدة ، التي أرادها الشاعر .

ومن ذلك قوله من قصيدة «سرحان لا يتسلّم مفاتيح القدس»[2] :

عائدون ؛

وأصغر إخوتهم ذو العيون الحزينة

يتقلّبُ في الجبّ ، !

أجمل إخوتهم .. لا يعودْ !

وعجوز هي القدسُ (يشتعل الرأس شيبا)

تشمّ القميص . فتبيضُّ أعينها بالبكاء ،

ولا تخلعُ الثوبَ حتى يجيء لها نبأ عن فتاها البعيد

أرض كنعان – إن لم تكن أنت فيها – مراعٍ من الشوكِ !

يُورثها اللهُ من شاء من أمم ،

لو قال الشاعر : «أرض كنعان .. مراعٍ» لما قدّم جديدًا ؛ لأن هذا مفهوم بداهة ، والذي تمّم المعنى المقصود هو النعت بشبه الجملة (من الشوك) ، تمّم فائدة الجملة الأساسيّة من خلال نعت الخبر (مراعٍ) ، وقد أفاد النعت – هنا – الحزن لفقد بشارة سرحان رمز التمرد والثورة والكرامة ؛ الذي قتل الرئيس الأمريكي (كيندي) .

---

(١) الأعمال الشعرية ص ٢٢١ .

(٢) الأعمال الشعرية ص ٣٣٤ ، وسرحان هذا هو بشارة سرحان الشاب الفلسطيني ، الذي قتل الرئيس الأمريكي (كيندي) ، ورفض الحديث وهو يحاكم في أمريكا ، وهو – هنا – رمز التمرد والكرامة والثأر .

ومن ذلك قوله من قصيدة «طفلتها»[1]:

أتـرى تـدرين مـن كـان الفـتى ؟ فهـو يـدري الآن يـدري خطـأه
والتي بيعت وفي معـصمها الوشـم (م) فاعتـــاد الفـــؤادُ الطأطـــأه
ومــن النخّــاس ؟ هــل تدرينــه وهـــو مـــلاح تناســـى مرفـــأه
إنـــني أكرهـــه يكرهـــه ضـــوء (م) مـــــصباح نبيـــــل أطفـــــأه

قوله : «وهو ملاح» غير مقصود ؛ لأنه مفهـومٌ بداهـة ، والمقـصود هـو النعـت بالجملة الفعليّة ذات الفعل الماضي (تناسى مرفأه) ، وقـد تمّـم النعـت - هنـا - الفائـدة الأساسيّة للجملـة بـذمّ الخـبر ، فالرجـل الـذي تـزوّج محبوبـة الـشاعر ، أو بـالأحرى اشتراها ، فهو كالنخاس أو الملاح الذي تناسى مرفأه ونسى قدره الحقيقـيّ ؛ لأنـه مـن غير اللائق أن تتزوّج فتاة في سنّ العشرين برجل تجاوز من العمر ما تجاوز .

ثانيًا : تتميم الفائدة الأساسيّة من خلال نعت ما أضيف إليه الخبر :

ومن ذلك قول الشاعر من قصيدة «أوتوجراف»[2] :

لن أكتب حرفًا فيه
فالكلمة - إن تكتب - لا تكتب
من أجل الترفيه
والأوتوجراف الصامت تنهدل الكلمات عليه ،
تحييه
وتطرز كل مثانيه !
ماضيك
- وماضي الأوتوجراف -
بقايا شوقٍ مشبوه

(١) الأعمال الشعرية ص ص ٨٣-٨٤ .
(٢) الأعمال الشعرية ص ١٢٥ .

إنّ معنى الجملة الأساسيّ لا يتمّ دون النعت «مشبوه» الذي يؤدّي معنى الذمّ للمنعوت (شوق) ، وهو ما أضيف إليه الخبر (بقايا) ، ولا يخفي ما لدلالة اسم المفعول على التجدّد ، وهو ما يعني تكرّر كذب هذا الشوق من تلك الفتاة .

ومن ذلك قوله من قصيدة «سفر ألف دال»[1] :

إنّني أوّلُ الفقراءِ الذين يعيشون مغتربين ؛
يموتون محتسبين لديَّ العزاء .
قلت : فلتكن الأرض لي .. ولهم !
(وأنا بينهم)
حين أخلع عنّي ثيابَ السماء .
فأنا أتقدّسُ – في صرخة الجوعِ – فوق الفراشِ الخشن !

لقد تمّم النعت بالاسم الموصول وصلته (الذين يعيشون مغتربين) معنى الجملة الأساسيّ للمنعوت (الفقراء) وهو ما أضيف إليه خبر الناسخ (أوّل) .

ثالثًا : تتميم الفائدة الأساسيّة للجملة من خلال نعت المبتدأ أو ما يشبهه :

قد يفتقر المبتدأ أو ما يشبهه للنعت لأداء المعنى المقصود ، ودون هذا النعت يكون الكلام لغوًا لا فائدة منه ، ومن ورود ذلك في شعر أمل دنقل قوله من قصيدة «الملهى الصغير»[2] :

وكانت لنا خلوةٌ ، إن غدا ... لها الخوف أصبح في مأمنِ
مقاعدها ماتزال النجومُ ... تحجّ إلى صمتها المؤمنِ
حكينا لها ، وقرأنا بها ... بصوت على الغيب مستأذن

إن العموم الكائن في اسم «كان» «خلوة» يحول دون تتميم المعنى المقصود ، ويأتي النعت بالجملة الشرطيّة (إن غدا ..) ، وما يليها من نعوت بالجملة الاسميّة (مقاعدها ..) والفعليّة (حكينا لها ..) ؛ ليزيل هذا العموم ، ويحقّق الفائدة الأساسيّة للجملة .

(١) الأعمال الشعرية ص ٣٣٤ .
(٢) الأعمال الشعرية ص ١٢٢ .

ومن ذلك قوله من قصيدة «شتاء عاصف»[1] :

وكان في المذياعْ
أغنيةٌ حزينةُ الإيقاعْ
عن ظالم لاقيتُ منه ما كفى ..
قد علموه كيف يجفو فجفا

لو سكت الشاعر عند قوله : «وكان في المذياع أغنية» ، لما تحقّق المعنى المقصود ، وهو السخرية الممرورة من انفصال الناس عن أرض الواقع وانشغالهم باللهو والأغاني ، وقد قام النعت (حزينة الإيقاع) ؛ بإزالة عموم المنعوت الواقع اسمًا لكان (أغنية)

رابعًا : تتميم الفائدة الأساسيّة للجملة من خلال نعت الفاعل :

قد يكون المنعوت الواقع فاعلاً في التركيب بحاجة إلى تحديد ليستقيم معنى الجملة ، وهنا يستعين النظام اللغويّ بالنعت أو غيره من الوظائف النحويّة ؛ ليقدّم هذه الدلالة ، وقد ورد تتميم الفائدة الأساسيّة من خلال نعت الفاعل في شعر أمل دنقل ، ومن ذلك قوله من قصيدة «مزامير»[2] :

جاء الأناسُ الميّتونَ ، يحملونَ ..
أكفانهم ؛ أطيارهم ليست إلى أعناقهم ؛
يستفسرون :
«ماذا أتى بنا هنا ؟ !»
أتت بكم امرأة خاطئة ،
نهودها دافئة ،
ولحمها معطّر النكهةْ
قد استدارت في فراشها برهة
عانقت الجدارَ ، قبّلت وَجْهَهْ

إنّ تمام المعنى في قول الشاعر : «أتت بكم امرأة» مرتبط بالنعت (خاطئة) ، وما يليه من النعوت الواقعة نعوتًا للفاعل (امرأة) في الجملة السابقة ، وقام النعت بأداء معنى الذمّ لهذه المرأة .

---

(١) الأعمال الشعرية ص٢٦٢ .

(٢) الأعمال الشعرية ص٣٧٣ .

الفصل الثاني
النعت ودوره في تركيب الصُّورة الشِّعْريّة في شعر أمل دنقل

المبحث الأوّل
حشد النعوت وتركيب الصورة الشعريّة في شعر أمل دنقل

من الوسائل اللغويّة لإطالة بناء الجملة النعت ؛ فهو من الوظائف النحويّة التي أتاح لها النظام اللغويّ أن تتعدد لمنعوت واحد ، وأن تعاقب الجملة فيه المفرد ، فيأتي مفردًا ، ويأتي جملة ، ويأتي شبه جملة ، وقد يتضمن النعت الجملة في داخل مكوناته جملة نعتية أخرى ، فتتراكب الجملة الواحدة ، وتحوي في داخلها أكثر من جملة ، وهنا يقوم النعت بوظيفتين مهمتين : أولهما : طول الجملة الأساسيّة وتعقيدها وهي وظيفة تركيبيّة ، والثانية مترتبة - غالبًا - على الأولى ، وهي : تركيب صورة شعريّة من صور القصيدة وهي وظيفة دلاليّة[1] ، «فمن الملاحظ أنه كلما طالت الجملة نزعت إلى التصوير ، وذلك لأن طول الجملة لا يتمّ إلا بذكر عدّة عناصر تندرج نحويًّا في جملة واحدة . ومعنى هذا أنّ هذه العناصر توظف نحويًّا للنعت أو لغيره ، وبذلك يظل العنصر الأصليّ كما هو ، غير أنه يقيّد بهذه المقيّدات التي تضيف إليه ملامح جديدة كُلّما ذُكر قيدٌ جديد»[2] .

قصيدة المرار بن منقذ نموذجًا :

وقد وُجدت هذه الظاهرة بشكل لافت للنظر في الشعر القديم كما لاحظ الأستاذ الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف ، حيث يمكن أن تمتد الجملة الواحدة عن طريق تقييد أحد عناصرها بالنعت امتدادًا كبيرًا ، بحيث تستغرق عدّة أبياتٍ في القصيدة ، ويترتب على ذلك - غالبًا - تركيب صورة شعريّة من صور القصيدة ، ففي قصيدة المرّار بن مُنْقِذ ، وهو من شعراء المفضليّات[3] نراه ينعت فرسه نعتًا طويلاً استغرق تسعة عشر بيتًا ، مع ملاحظة أن هذه الأبيات جملة واحدة ، طالت عن طريق تقييد أحد عناصرها

(١) انظر الجملة في الشعر العربي للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف ص ٨٢ .
(٢) انظر بناء الجملة العربية للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف ص ٣٢١ .
(٣) انظر المفضليات للضبي ص ص ٨٢ - ٩٣ .

بالنعوت المتعددة المتداخلة ، وقد ترتّب على طول هذه الجملة وتداخلها تركيب صورة شعريّة لفرس الشاعر ، يقول المرّار بن منقذ في وصف فرسه بعد ستة أبيات من مطلع قصيدته :

وتَبَطَّنْتُ مَجُودًا عَازِبًا ... وَاكِفَ الكوكب ذا نَوْرٍ ثَمِرْ[1]
ببعيدٍ قَدْرُهُ ذي عُذَر ... صَلَتَانٍ من بنات الْمُنْكَدِرْ[2]
سائلٍ شِمْرَاخُهُ ذي جُبَبٍ ... سَلِطِ السُّنْبُكِ في رُسْغٍ عَجِرْ[3]
قارحٍ قد فُرَّ عنه جانبٌ ... وَرَبَاعٍ جانبٌ لم يَتَّغِرْ[4]
فَهْوَ وَرْدُ اللَّوْنِ في ازْبِئْرَارِهِ ... وكُمَيْتُ اللون ما لم يَزْبَئِرْ[5]
نبعث الحُطَّابَ أن يُغْذَى به ... نبتغي صَيْدَ نعامٍ أوْ حُمُرْ
شُنْدُفٌ أشدَفُ ما وَرَّعْتَهُ ... فإذا طُؤْطِئَ طيّارٌ طِمِرْ[6]
يصرع العيريْنِ في نقعهما ... أحوذيٌّ حين يهوى مستمرْ[7]
ثم إنْ يُنْزَعْ إلى أقصاهُما ... يَخْبِط الأرضَ اخْتِباطَ المحْتَفِرْ[8]
أَلِزٌّ إذْ خَرَجَتْ سَلَّتُهُ ... وَهِلاً نَمْسَحُهُ ما يَسْتَقِرْ[9]
قَدْ بَلَوْنَاهُ عَلَى عِلاتِهِ ... وعلى التَّيْسِيرِ منهُ والضُّمُرْ[10]

(١) تبطنت في جوف ما أنبت المطر ، أطلب فيه الصيد . مجودًا : المكان أصابه الغزير من المطر : العازب : الذي لا يرعاه أحد . واكف الكوكب : يميل هنا وهناك . ثمر . كثير الثمر .
(٢) ببعيد قدره : بفرس واسع الخطو . العُذَر : شعر الناصية . صلتان : سريع العدو . المنكدر : فرس لبني العدوية رهط المرّار .
(٣) الشمراخ : شعر الغرّة .ذي جُبَب : الفرس يبلغ تحجيله إلى ركبتيه . سليط : طويل . السنبك : مقدم الحافر . عجر : غليظ .
(٤) قارح : الفرس الذي بلغ السادسة من العمر . الرباع : الفرس في الخامسة من عمره .
(٥) الازبئرار : انتفاش الشعر . ورد اللون : بين الأحمر والأشقر .
(٦) ورّعته : كففته . أشدف وشندف . إمالة الرأس من النشاط والمرح . طمر : مستفز للوثب .
(٧) العير : حمار الوحش . النقع : الغبار . الأحوذيّ : السريع الخفيف .
(٨) يُنزع : يُكَفّ . إلى أقصاهما : أى عند أبعد العيْرين .
(٩) ألز : مجتمع بعضه إلى بعض . السلّة : الربو في جوف الفرس ، ويخرج حينما يركض الفرس ركضًا شديدًا . وَهِلا : من الوَهل ، وهو الفزع كأن به فزعًا من نشاطه .
(١٠) التيسير : حُسن نقل قوائمه . الضُّمُر : الهزال ولحاق البطن .

فإذا هِجْنَاهُ يـــــومًا بادِئًا ... فَحِـضَارٌ كالـضِّرَامِ الْمُسْتَعِرْ[1]
وإذا نحـــــن حَمَصْنَا بُدْنَهُ ... وعـصرناهُ فَعَقْـبٌ وحُـضُرْ[2]
يُؤْلِفُ الشّدَّ عـــــلى الشدّ ... كما حَفَشَ الوابِلَ غَيْثٌ مُسْبَكِرْ[3]
صفةُ الثعلب أدنى جَـــرْيِهِ ... وإذا يـرْكضُ يعفـورٌ أَشِـرْ[4]
ونشاصِيٌّ إذا تُفْزِعُـــــهُ ... لم يَكَـدْ يُلْجَـمُ إلا مـا قُـسِرْ[5]
وكأنّا كُلّما نغدو بـــــه ... نبتغـي الـصيدَ ببـازٍ مُنْكَـدِرْ[6]
أو بِمِرِّيخٍ عـــــلى شِرْيَانَةٍ ... حَـشَّهُ الرَّامِـي بِظُهْـرَانٍ حُـشُرْ[7]
ذو مِـــــرَاحٍ فـــإذا وقَّرْتَهُ ... فَذَلُولٌ حَسَنُ الْـخُلْقِ يَـسَرْ[8]
بين أفـــــراسٍ تَنَاجَلْنَ ... أَعْوَجِيَّاتٍ مَحَاضِيرَ ضُبُرْ[9]

الأبيات السابقة جملة واحدة في الأصل ، وهـذه الجملـة هـي قولـه : «وتبطنـت مجودًا ... ببعيد» ، طالت هذه الجملة ، وامتدّت هذا الامتداد العظيم ، من خلال تقييد أحد عناصرها ، وهو الجار والمجرور (ببعيد) المتعلّق بالفعل (تبطّنْت) ، وهو نعـت قـام مقام المنعوت ، والتقدير : «وتبطنت بفرسٍ بعيد قدره» أي بفرس واسع الخطـو ، وقـد

(١) بادنا : سمينًا . الحضار : سرعة العدو . الضرام : ما دقّ من الحطب تشعل به النار .
(٢) البدن : السمن . حمص : عصر . العقب . الجرى بعد الجرى . حضر : سرعة العدو .
(٣) يؤلف الشدّ : يتابع شدًّا بعـد شـدّ . الحفـش : شـدة الـدفع . الوابـل : المطـر الـشديد . المـسبكر : المسترسل المنبسط .
(٤) يعفور : ظبى . أشر : نشيط .
(٥) نشاصى : الغيم المرتفع .
(٦) البازى : نوع من الصقور للصيد . المنكدر : المنقض .
(٧) مريخ : سهم طويل الشريانة : شجرة تتخذ منها القسىّ . الظهران : جمع (ظَهْر) وهو ما ظهـر مـن ريش الجناح ، وهو أفضل ما يُراش به السهم . الحشر جمـع (حَـشْر) : الـدقيق اللطيـف القطـع . وحشّ السهم بالريش : ألزقه به .
(٨) ذو مراح : نشيط . وقرته : سكنته . ذلول : سهل . يسر : سهل الأمر .
(٩) تناجلن به : تناسلن به . وأعوجيات منسوب إلى (أعوج) وهو فحل مشهور لقبيلة طيّء. محاضير جمع محاضر ، وهو الشديد العدو . ضبر : من قولهم : «ضبر الفرس» أى جمع قوائمه ووثب .

جاءت هذه الكلمة متأخرة في الجملة ، إذْ شغل المفعول به (مجودًا) ، من خلال نعته بالنعوت المتعددة البيت السابق عليه ، فالجملة هي : «وتبطنت مجودًا عازبًا واكف الكوكب ذا نوْرٍ ثَمِر ، فقد نعت الشاعر المفعول به (مجودًا) بأربعة نعوت مفردة هي : عازبًا ، واكف الكوكب ، ذا نَوْر ، ثمِر ، شكّل النعت الأخير منها (ثمر) القافية . وبدأ بيت جديد بالنعت ، الذي قام مقام المنعوت المحذوف (بفرس بعيد قدره) ، وهو نكرة ، وقد مهّد ذلك لتقييد هذه النكرة بالنعوت المتنوعة التي عاقب فيها الشاعر بين النعت المفرد والنعت الجملة .

تبدأ هذه النعوت بنعتين مفردين لذلك الفرس ، وهما : (ذي عُذَر) ، و(صلتان) ، ثم النعت بشبه الجملة الجار والمجرور (من بنات المنكدر) ، وهي نعوت تُبيّن هيئة ذلك الفرس الجسديّة وتوضّح سرعته وخفّته في عَدْوِهِ ، وتستمر الجملة الأصليّة في الطول والامتداد ، من خلال تقديم ثلاثة نعوت مفردة جديدة في البيت التالي تساعد في تشكيل صورة هذا الفرس الجسديّة ، وهي : (سائل شمراخُهُ) ، و(ذي جُبَبٍ) ، و(سَلِط السُّبْكِ) ، وتستمر الجملة في الطول من خلال تقييد عنصرٍ فرعيّ من عناصرها (رُسْغ) بنعت مفرد (عَجِر) ، وهو ما ولّد صورة فرعيّة داخل الصورة الكبرى ، وأدّى إلى تعقّد بناء الجملة الأصليّة وتركيبها .

وفي البيت التالي ينعت الشاعر الفرس بالنعت المفرد (قارحٍ) ، ثم يتبع هذا النعت المفرد بالنعت بالجملة الفعليّة الماضيّة (قد فُرَّ عنه جانبٌ) ، ويعطف على النعت المفرد (قارح) نعتًا مفردًا آخر وهو (رَبَاعٍ) ، وهو نعت قام مقام المنعوت المحذوف ، والتقدير : «وفرسٍ ربَاعٍ» ، ثم نعت هذا الفرس الرَبَاع بجملة فعليّة حذف فعلها اكتفاء عنه بما قبله ، وبقى نائب الفاعل ، وهو كلمة (جانبٌ) ، والتقدير : «ورباعٍ قد فُرّ عنه جانبٌ) ، ثم يتبع ذلك بالنعت بالجملة الفعليّة المضارعيّة (لم يتغر) ، وهي كلها نعوت عاقب فيها الشاعر - كما هو واضح - بين النعت المفرد والنعت الجملة ، ممّا أدّى إلى تعقيد الجملة وتركيبها ، ومن ثمّ تركيب الصورة الشعريّة ، التي يرسمها الشاعر لذلك الفرس ، وهي صورته الجسديّة التي تثبت في النهاية ، أو يريد الشاعر أن يثبت من خلالها سرعة ذلك الفرس وتفردّه عن أيّ مثيل ، وتستمر الجملة في الطول والاتّساع والتداخل ، من خلال اعتماد الشاعر على وسائل لغويّة أخرى في إطالة بنائها وتركيبها

أتاحها النظام اللغويّ ، فتمتد عن طريق الحال الجملة الاسميّة في البيت التالي ، وهو قوله : (فَهْوَ ورد اللون في ازبئرِارِه) ، ثم عطف جملة حاليّة اسميّة أخرى عليها ، حذف منها المبتدأ ، (وكميت اللون ما لم يزبئرْ) ، ويعود الشاعر إلى نعت فرسه في البيت التالي بالجملة الفعليّة المضارعيّة (نبعثُ الخُطّاب أنْ يُغْدَى به نبتغي صَيْدَ نَعَامٍ أوْ حُمُر) ، وتستمر الجملة في الاتّساع والتداخل من خلال النعت لذلك الفرس في البيت التالي بالجملة الاسميّة التي حذف منها المبتدأ (شُنْدُفٌ أَشْدَفُ ما وَرَّعْتَهُ) ، ثم بالنعت المفرد (طِمِرّ) أي مشرف مستفز للوثب ، وتستمر الجملة في الامتداد من خلال النعت بالجملة الفعليّة في البيت التالي : (يصرع العَيْرِيْنِ في نقعهما» ، ثم بالنعت بالجملة الاسميّة المحذوف منها المبتدأ (أحوذيّ حين يهوي) ، ثم بالنعت المفرد (مستمر) ، وهي نعوت تؤكد كلها سرعة هذا الفرس العجيب وخفّته ، ويعطف الشاعر في البيت التالي جملة شرطيّة نعتيّة على الجملة النعتيّة السابقة وهي : (ثم إن يُنْزَعْ إلى أقصاهما يخبط الأرض اختباط المحتفِر) ، وتزداد الجملة تعقيدًا وتركيبًا ، ومن ثمّ تزداد صورة هذا الفرس – بدورها – تعقيدًا وتركيبًا ، فنرى الشاعر ينعت هذا الفرس بالجملة الاسميّة المحذوف منها المبتدأ في البيت التالي بقوله : (أَلِزٌّ إذْ خرجت سلّتُهُ وَهِلاً نمسحُهُ ما يستقرّ) ، وتزداد الجملة الأصليّة في الطول والتعقيد من خلال النعت بالجملة الفعليّة في البيت التالي :

(قد بلوناهُ على علاته وعلى التيسير منه والضُّمُرْ)

ثم بالجملة الشرطيّة في البيت الذي يليه :

فإذا هِجْناهُ يومًا بادنًا فحضارٌ كالضِّرام المستَعِرْ

ثم نعت عنصرين من عناصر هذه الجملة النعتيّة ذاتها : الأول هو (يومًا) المفعول الثاني للفعل (هاج) وقد نعت بالنعت المفرد (بادنًا) ، والعنصر الثاني من عناصر هذه الجملة النعتيّة وهو (الضّرام) وقد نعت بنعت مفرد (المستعِرْ) وقد أدّى هذا التداخل بين النعوت إلى تعقيد الجملة ومن ثَمَّ إلى تعقيد الصورة وتركيبها ، ويعطف الشاعر على الجملة الشرطيّة السابقة جملة شرطيّة نعتيّة أخرى :

وإذا نحن حمْصنا بُدْنَهُ وَعَصَرْنَاهُ فَعَقْبٌ وَحُضُرْ

وتستمر الجملة في التعقيد والصورة في التركيب من خلال النعت بالجملة الفعليّة في البيت التالي :

يُؤْلِفُ الشَّدَّ على الشَّدِّ كما حَفَشَ الوابلَ غَيْثٌ مُسْبَكِرْ

ثم نعت أحد عناصر هذه الجملة النعتيّة (غيْث) بالنعت المفرد (مسبكر) ، وتستمر الجملة في الامتداد من خلال النعت في البيت التالي بالجملة الاسميّة (صفةُ الثعلب أدنى جَرْيِهِ) ، ثم بالعطف عليها بجملة شرطيّة نعتيّة (وإذا يُركض يعفورٌ أشِرْ) ثم توليد نعت فرعي ، ومَن ثمّ توليد صورة جزئية من خلال نعت أحد عناصر هذه الجملة النعتيّة نفسها (يعفور) بنعت مفرد (أشِر) ، ثم عطف جملة نعتيّة شرطيّة على الجملة النعتيّة السابقة ، (ونشاصيٌّ إذا تُفْزِعُهُ لم يكد يُلجم إلا ما قُسِر) ، وتزداد الجملة طولاً من خلال العطف على الجملة السابقة بجملة نعتيّة أخرى اسميّة :

وَكَأَنَّا كُلَّمَا نَعْدُو بِهِ نبتغي الصَّيْدَ بباز مُنْكدِرْ

ثم نعت أحد عناصر هذه الجملة (باز) بنعت مفرد (منكدر) ، ثم العطف في البيت التالي على أحد عناصر الجملة السابقة (باز) ، ونعت هذا المعطوف النكرة (مريخ) بشبه الجملة الجار والمجرور (على شريانة) ، ثم بالجملة الفعليّة (حشّه الرامي بظهران حُشُرْ) ، ثم نعت أحد عناصر هذه الجملة النعتيّة الفرعيّة (ظهران) بنعت مفرد (حُشُر) ، ولا ريب أن تداخل النعوت وتكثيفها ، على هذا النحو ، قد زاد من طول الجملة وتعقيدها ، ومن ثمّ تعقيد الصورة الشعريّة ، ويعود الشاعر إلى نعت الفرس مرّة أخرى في البيت التالي بالجملة الاسميّة المحذوف منها المبتدأ (ذو مِرَاحٍ) ، ثم بالجملة الشرطيّة : (فإذا وقّرْتهُ فذلولٌ حَسَنُ الخُلْق يَسَر) ، ثم بتعدد خبر مبتدأ جملة جواب الشرط المحذوف منها المبتدأ فـ (ذلول) خبر لمبتدأ محذوف يعود على ذلك الفرس ، والتقدير : هو ذلولُ ، و(حَسَنُ الخلق) خبر ثانٍ ، و(يَسَر) خبر ثالث ، والنظام النحويّ يسمح بتعدد الخبر كما يسمح بتعدد النعت ، وتعدد الخبر – كالنعت – وسيلة من الوسائل اللغويّة لإطالة بناء الجملة .

ويعود الشاعر إلى نعته في البيت الأخير مقارنًا بينه وبين أقرانه الذين تناسلْن به ، فينعته بشبه الجملة الظرف (بين أفراس) ثم نعت هذه الأفراس بالجملة الفعليّة (تناجلن

به) ثم بالنعوت المفردة (أعوجيّات ، محاضير ، ضُبُر) ، وهكذا أدّى النعت وظيفتين هامتين ؛ الأولى تركيبيّة ، وهي : طول الجملة الأصليّة من خلال نعت أحد عناصرها وهو المنعوت المحذوف (ببعيد قدره) بالنعوت المتنوعة المتعددة ، معاقبًا بين النعوت المفردة ، والنعوت الجملة ، مستغلاً في ذلك ما أتاحه النظام النحويّ للنعت من التعدد والتنوع ، وقد كانت هذه النعوت تتداخل كثيرًا ، بأن ينعت الشاعر بعض عناصر الجملة النعتيّة نفسها ، فتشتمل الجملة النعتيّة الواحدة على أكثر من نعت ، كما رأينا في كثير ممّا سبق ، وبذلك تزداد الجملة الأساسيّة طولاً وتعقيدًا ، أما الثانية فهي وظيفة دلاليّة مترتبة على الوظيفة التركيبيّةِ السابقة ، وهي تركيب الصورة الشعريّة لذلك الفرس وتكوينها وينتقل الشاعر إلى وصف ناقته ورسم صورة لها ويشبهها بالحمار الوحشيّ ، الذي ينتقل الوصف إليه أيضًا في أحدَ عشرَ بيتًا ، وهذه الأبيات جملة واحدة طالت عن طريق نعت أحد عناصرها بالنعوت المتنوعة المتعددة أيضًا ، يقول المرّار :

ولقد تمرح بي عِيديّةٌ ... رَسْلَةُ السَّوْمِ سَبَنْتَاةٌ جُسُرْ[1]

رَاضَها الرائضُ ثم اسْتُعْفِيَتْ ... لِقرى الهمِّ إذا ما يَحتضِرْ[2]

بازلٌ أو أخلفَتْ بازِلَها ... عاقِرٌ لم يُحْتَلَبْ منها فُطُرْ[3]

تَتَّقِي الأرض وصوّان الحصى ... بوقاحٍ مُجْمَرٍ غيرِ مَعِرْ[4]

فقد طالت جملة (تمرح بي عيديّة) من خلال تقييد أحد عناصرها وهو المنعوت المحذوف ، وتقديره : «ناقة عيديّة» بالنعوت المتنوعة ، بدأت هذه النعوت بثلاثة مفردة (رسلة السوم) و(سبنتاة) و(جُسُر) ، ثم النعت بالجملة الفعليّة ذات الفعل الماضي في

(١) ناقة عيديّة : منسوبة إلى «العيد» حيّ من مَهَرة ، بفتحتين . رسلة السوم : سهلة المرّ . سبنتاة : جريئة مقدامة . جسر : جسور .

(٢) استعفيت : تركت لم تُرْكَبْ حتى كثر لحمها وشحمها . لقرى الهم : جعل الهم كأنه ضيف . يحتضر : يحضر .

(٣) الفطر : القليل من اللبن حين يُحلب . البازل : يبزل البعير لتسع سنين . أخلفت بازلها : إذا أتى على البعير عام بعد البزول .

(٤) الصوّان : المكان فيه حصى . الوقاح : الصلب . المجمر : المجتمع . المعر : الذى ذهب ما يلى أطرافه من الشَّعْر .

البيت التالي (راضها الرائض) ، ثم بالعطف على هذه الجملة بجملة نعتيّة أخرى (ثم استُعفيت لقرى الهمّ إذا ما يحتضر) ، وتستمر الجملة الأصليّة في الامتداد والطول ، عن طريق نعت الناقة العيديّة بالنعت المفرد في البيت التالي (بازلٌ) ، ويمكن اعتبار هذا النعت جملة اسميّة حُذف منها المبتدأ ، ويكون التقدير : هي بازلٌ ، ثم يعطف جملاً نعتيّة فعليّة ماضيّة على النعت السابق (أو أخلفت بازلَها) ، ثم نعتها بنعت مفرد (عاقرٌ) وبآخر جملة فعليّة مضارعيّة (لم يُحتلبْ منها) ، ثم بالنعت المفرد (فُطُر) ، وهكذا يخالف الشاعر في نعته لتلك الناقة بين النعت المفرد والنعت الجملة ، وهو ممّا يسمح به النظام النحويّ ، وتستمر الجملة في الاتّساع ، من خلال النعت بالجملة الفعليّة (تتقي الأرض وصوّان الحصى بوقاحٍ) ثم نعت أحد عناصر هذه الجملة النعتيّة نفسها (وقاح) بنعتين مفردين (مجمر) ، و(غير معِر) وهكذا تتداخل النعوت وتتعدد ممّا يؤدي إلى تعقيد الجملة الأصليّة ، وممّا يزيد في تعقيد الصورة الشعرية وتركيبها ، وتزداد هذه الجملة النعتيّة الأخيرة تركيبًا من خلال نعت أحد عناصرها (مثل عدّاءٍ) ، وهنا ينتقل الشاعر إلى وصفٍ موازٍ لوصف الناقة حيث يشبهها بحمار وحشيّ (عدّاء) ، ويستطرد في وصف هذا الحمار الوحشيّ وعندئذٍ تتركّب صورة شعريّة جديدة ، يقول المرّار :

مثلَ عدّاءٍ بروضات القطا ... قلصتْ عنه ثِمادٌ وَغُدُرْ[1]
فَحْلِ قَبٍّ ضُمَّرٍ أقرابُها ... يَنْهَسُ الأكفالَ منها ويَزُرّْ[2]
خبط الأرواثَ حتى هاجَهُ ... من يَدِ الجوزاءِ يومٌ مُصْمَقِرّْ[3]
لَهَبَانٌ وقدتْ حِزَّانُهُ ... يَرْمَضُ الجُنْدُبُ منه فَيَصِرّْ[4]
ظلّ في أعلى يَفَاعٍ جَاذِلاً ... يَقْسِمُ الأمرَ كَقَسْمِ المؤتَمِرْ[5]

(١) عدّاء : حمار يعدو . روضات القطا : موضع . قلصت : ارتفعت . الثماد : بقايا الماء . غدر : جمع غدير .
(٢) قبّ : ضوامر البطن . أقرابُها : خصورها . يَزُرّ : يَعَضّ .
(٣) مصمقر : شديد الحرّ .
(٤) اللهبان : وهج الحرّ . وقدت : توقدت . حزانه جمع (حزيز) : وهو الغليظ من الأرض . يرمض : اشتداد الحرّ .
(٥) اليفاع : المرتفع من الأرض . جاذلاً : منتصبا . المؤتمر : الذى يختار أمرًا لنفسه .

أَلِـــسُمْنَانَ فيـــسقيها بـــهِ أم لِقُلْـبٍ مـن لُغَـاطٍ يَـسْتَمِرّْ[1]
وهْـــو يفلـــي شُـــعُثا أعرافُهَـــا شُخُصَ الأبصارِ للـوحش نُظُـرْ[2]

طالت الجملة النعتيّـة الأخـيرة في وصـف الناقـة العيديّـة (تتقـي الأرض ... مثـلَ عدّاءٍ) ، وانتقلـت القـصيدة إلى وصـفٍ مـوازٍ لوصـف الناقـة ، وهـو وصـف الحمـار الوحشيّ (عدّاء) بالنعوت المتنوعة بدأت بالنعـت بـشبه الجملـة (بروضـات القطـا) ، ثم بالنعت بالجملة الفعليّة (قلصتْ عنه ثمادٌ وغُـدُر) ، واسـتمرّت الجملـة في الامتـداد عـن طريق نعت هذا العدّاء في البيت التالي بالنعت المفرد (فحلٍ قُـبٍّ) ، ثم نعـت مـا أُضـيف إليه هذا النعت وهو كلمة (قُبّ) بالنعت الـسببيّ (ضُـمَّرٍ أقرابُهـا) ، ثم العـودة إلى نعـت الحمار الوحشي بالجملة الفعليّة (ينهس الأكفان منها) ، ثم عطف جملة نعتيّة فعليّة عليهـا (ويزرّ) ، وتستمر الجملة في الطول والاتساع عن طريق النعت بالجملة الفعليّة في البيـت التالي (خبط الأرواث حتى هاجه من يد الجوزاء يوم مصمقر) ثم نعت أحد عناصـر هـذه الجملة النعتيّة نفسها (يوم) بالنعت المفرد (مصمقر) ، ثم نعت هذا العنصر في البيت التالي بنعت مفرد آخر (لهبان) ثم بالجملـة الفعليّـة (وقـدت حزّانـه) ، ثم بجملـة نعتيـة أخـرى (يرمض الجندب منه فيصر) ، وهكذا تتداخل النعوت ؛ ممّا يزيد في تعقيـد بنـاء الجملـة وتعقيد الصورة الشعريّة وتركيبها ، وتـستمر الجملـة في التعقيـد والتركيـب بـالعودة إلى نعت هذا العدّاء بالنعت بالجملة الفعليّة (ظلّ في أعلى يفاعٍ جاذلاً ..) .

وهكذا تداخلت النعوت وتعددت في رسم صورة ذلك الحمار الوحشيّ ، الـذي يعادل صورة الناقة العيديّة ، وعملـت علـى تعقيـد الجمـل ، ومـن ثمّ تركيـب الـصور الشعريّة في القصيدة .

ويرى الأستاذ الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف - ونحن معـه - ضـرورة إعطـاء هذه الظاهرة مزيدًا من التتبع والدراسة لتوفّرها في الشعر الجاهليّ[3] .

(١) سُمنان ولُغاط : موضعان . قُلْب جمع قليب ، وهو البئر .
(٢) أعرافها : الشعر الذي على أعناقها . يفلى : يريد أن الحمار يعض أتنه كفعل من يفلى الشعر .
(٣) انظر الجملة في الشعر العربي ص ٨٢ .

نماذج من شعر أمل دنقل :

وإذا كانت التراكيب النعتيّة تقوم بهذا الدور التركيبي والدلاليّ في إطالة بناء الجملة في الشعر العربي القديم ، ومن ثمَّ في تركيب الصورة الفنيّة في القصيدة ، كما رأينا في قصيدة المرّار بن منقذ السابقة ، فإننا لا نعدم هذا الدور التركيبي للنعت في شعر أمل دنقل ، فكثيرًا ما نجده يكثّف النعوت المتتابعة لرسم صور شعريّة متلاحقة ، لكنّ الملاحظ حقًّا أن الجملة لا تطول في شعره بالدرجة نفسها ، التي نلمسها في الشعر الجاهليّ . وعلى أيّ حال ، فإننا نجد في شعره نماذج كثيرة لطول الجملة من خلال النعوت المتنوعة المتعددة ، وغالبًا ما يترتب على هذا الطول صور شعريّة في القصيدة ، ومن ذلك قوله من قصيدة «خمس أغنيات إلى حبيبتي - الأغنية الرابعة»[1] :

متى .. متى نعود للهدوء
هناك في عينيك لي وسائد الهدوء
في غابة حالمة الثمار بالمجيء
تغسل في غدرانها أوشالنا
تضم أغنياتها أطفالنا
لعالم .. مجنح .. مضيء
لا بوق ، لا ميدان
لا حدود
متى .. حبيبتي .. نعود
لأمسنا البريء

فقد طالت جملة «هناك في عينيك لي وسائد الهدوء في غابة» من خلال تقييد أحد عناصرها (غابة) بنعوت متعددة متنوعة ، وحينما طالت هذه الجملة ، كوّنت صورة شعريّة متكاملة لتلك الغابة التي يحلم بها الشاعر ، فقد نُعتت بنعت مفرد ، وهو (حالمة الثمار بالمجيء) ، ثم بجملتين فعليتين مضارعتين : **الأولى** ، منهما مبنية للمجهول ، وهي (تُغسل في غدرانها أوشالُنا) وقد أفاد النعت بهذه الجملة طهارة هذه الغابة التي يُغتسل فيها من الذنوب والمعاصي والأوشال ، مع ما يدلّ عليه الفعل المضارع من التجدّد والاستمرار والحركة ، والثانية مبنيّة للمعلوم وهي (تضمّ أغنياتُها أطفالَنا) ،

(١) الأعمال الشعرية ص ٣٠ .

وقد أفاد النعت بهذه الجملة مدى إشاعة هذه الغابة جوّ الحبّ والمرح لأطفالهم ، وهكذا أدّى تنوع النعت وتعدده إلى تشكيل الصورة الشعريّة لهذه الغابة ، ثم انتقل الشاعر إلى نعت عنصر آخر من عناصر الجملة السابقة لتزداد في الطول والاتساع ، وهو عنصر موازٍ للعنصر السابق (عالم) نعته بنعتين مفردين ، هما : (مُجَنِّح) ، و(مضيء) ، ثم أتبع هذين النعتين بثلاثة نعوت كل منها جملة اسميّة حُذف منها الرابط ، لكنّه مع ذلك منويّ ، وهذه الجمل هي : (لا بوق) ، (لا ميدان) ، (لا حدود) ، والتقدير : (لا بوق فيه ، لا ميدان فيه ، لا حدود له) ، وقد أدّى هذا التنوع في النعوت بين المفرد والجملة إلى طول الجملة وامتدادها ، ومن ثمّ إلى تركيب الصورة الشعريّة لذلك العالم الذي يحلم به الشاعر والذي هو مواز للغابة السابقة .

وكل ذلك يشكل بالنسبة للشاعر الأمس والماضي ، فهو يتمنى أن يعود هو ومحبوبته إلى عالمهما وماضيهما الأثيرين ، ولذا حقّ له أن ينعت هذا الأمس بقوله (البريء) ، فهو يتمنى أن يعودا إلى ذلك الماضي المملوء بالبراءة والأحلام ، والذي يخلو من الضوضاء والإزعاج ، فهو عالم شديدُ الخصوصيّة والتفرّد ، وقد ساعدت النعوت الشاعر على تشكيل هذا العالم حتى غدا عالمًا شعريًّا .

قصيدة (رسالة من الشمال)[1] تحتوي على جمل كثيرة طويلة ، تَتَّسع كل جملة منها وتمتد لتكوّن صورة شعريّة من صور القصيدة ، تقوم الصورة منها على جملة واحدة تطول - في الغالب - من خلال التقييد بالنعت ، أولى هذه الصور يصوّر فيها إحساسه بالغربة والضياع بسبب بُعْده عن مدينته الأثيرة الإسكندريّة ؛ حيث يقول :

بعمر - من الشوك - مخشوشن ... بِعِرْقٍ من الصيف لم يَسْكُنِ
بتجويف حُبٍّ ، به كاهنٌ ... له زمنٌ .. صامت الأَرْغُنِ
أعيش هنا ، لا هنا ، إنني ... جَهِلْتُ بكينونتي مَسْكَنِي
غدي : عالم ضلّ عني الطريـ ... ـق مسالِكُهُ لِلسُّدَى تَنْحَنِي
علاماتُهُ كانثيال الوضوءِ ... على دنس مُنْتِنٍ مُنْتِنِ

ففي الأبيات السابقة امتدت الجملة البسيطة (غدي : عالم) ، من خلال نعت خبرها (عالم) بنعوت متنوعة متداخلة ، وأوّل هذه النعوت الجملة الفعليّة الماضية (ضلّ

(١) الأعمال الشعرية ص ص ١١٩- ١٢٤ .

عنّي الطريق) ، ثم تأكيد هذا النعت بنعتين آخريْن بالجملة الاسميّة التي تدلّ على الثبات ، وهما : (مسالكه للسدى تنحني) ، و(علاماته كانثيال الوضوء على دنس منتن) ثم نعت أحد عناصر الجملة النعتية الأخيرة (دنس) بنعت مفرد وهو (منتن) ، ثم تأكيد هذا النعت عن طريق التكرار اللفظي ، والتداخل بتقييد عنصر في جملة النعت الأخيرة زاد من طول الجملة الأصليّة ، وساعد على تركيب الصورة الشعريّة .

ويطوف الشاعر بقلبه وعقله بين مشاهد الإسكندريّة وشوارعها والتي لا تزيده إلا إحساسًا بغربته وضياعه إلى أن يقول ، وهو يوجه خطابه إلى الجنوب قريته وصباه وعالمه الأثيريّ الأوّل ، ومن خلال توجيه حديثه إلى من يخاطبها بقوله :

ملاكي : أنا في شمال الشمال ... أعيش ككأس بلا مدمن
ترددُّ الذبابَ انتظارًا ، وتحسو ... جمودَ موائدِها الخوّنِ
أرشُّ ابتسامي على كل وجهٍ ... تَوَسَّدَ في دُهْنِهِ اللَّيِّنِ
ويَجْرَحُنِي الضَّوْءُ فِي كُلِّ لَيْلٍ ... مريرِ الخطى ، صامتٍ ، مُحْزِنِ
سريتُ به كَالشُّعَاعِ الضَّئِيلِ ... إلى حَيْثُ لاَ عَابِرٌ يَنْثَنِي

إلى أن يقول :

ملاكي .. ملاكي تساءل عنك ... اغترابُ التَّفَرُّدِ فِي مَسْكَنِي
سفحْتُ لك اللَّحْنَ عبر المدى ... طريقًا إلى المبتدا ردّني
وعيناك : فيروزتان تضيئا ... نِ في خَاتَمِ الله كالأعين
سَأَلْتُهُمَا في صلاةِ الْغُرُوبِ ... عن الحب والموت والممكن
ولم تذكرا لي سوى خلجة ... من الهدب قلت لها : هيمني !
هواي له الشمس تنهيدة ... إلى اليوم بالموت لم تؤمن
وكانت لنا خلوةٌ ... غدا لها الخوفُ أصبح في مأمنِ
مقاعدها ما تزال النجوم ... تَحُجُّ إلى صمتها المؤمنِ
حكينا لها ، وقرأنا بها ... بصوتٍ على الغيب مستأذن

فالجملة الأصليّة في الصورة (أعيش ككأس بلا مدمن) ، وقد طالت هذه الجملة من خلال تقييد مجرور الكاف (كأس) بالنعت بشبه الجملة (بلا مدمن) ، ثم بالجملة

الفعليّة المضارعيّة (تردّ الذباب انتظارًا) مع ما يعطيه معنى المضارع من التجدّد والاستمرار ، فهذه الكأس دائمًا في انتظار من يحتسيها ، ولكنْ ليس ثَمّ من مجيب ، ثم يعطف الشاعر على الجملة النعتية السابقة جملة نعتية أخرى وهى (تحسو جمود موائدها الخوّن) ، ثم نعت أحد عناصر هذه الجملة النعتيّة نفسها (موائدها) بالنعت المفرد (الخوّن) ، وقد أدّى هذا التنوع في النعوت وتداخلها إلى تعقيد الصورة الشعريّة وتركيبها .

وتستمر القصيدة في رسم صورة الضياع والاغتراب التي يعيشها الشاعر ، فنراه يبني صورة شعريّة جديدة ، من خلال تقييد أحد عناصر جملة جديدة بالنعوت ، فجملة (أرشّ ابتسامي على كل وجه) طالت من خلال نعت كلمة (وجه) بالجملة الفعليّة (توسّد في دهنه اللَّيِّن) ، وقد ولّد الشاعر من النعت الفعليّ السابق نعتًا داخليًّا ، فقد نعت كلمة (دهنه) بالنعت المفرد (اللَّيِّن) .

ثم يرسم الشاعر صورة جديدة تزيد من جلاء الحالة التي يعيشها الشاعر ، وهي صورة الليل ، فقد طالت جملة (ويجرحني الضوء في كل ليل) بتقييد أحد عناصرها (ليل) بثلاثة نعوت مفردة وهي (مرير الخطى ، صامت ، محزن) ، ولا شك أن تتابع نعوت الليل بهذه الصورة يشكّل تجسيدًا لفرط حساسيته إزاء الزمان ، حتى إزاء الزمان الذي ينقذه فهو أيضًا مرير الخطى وصامت ومحزن ، ثم النعت بالجملة الفعليّة الماضيّة (سريتُ به كالشعاع الضئيل إلى حيث لا عابرٌ ينثني) ، ثم توليد نعوت فرعيّة من الجملة النعتيّة السابقة بنعت (الشعاع) بالنعت المفرد (الضئيل) .

ثم ينتقل الشاعر إلى صورة شعريّة أخرى ، لحمتها وسداها النعوت المتنوعة المتداخلة ، فنراه ينعت أحد عناصر الجملة (وعيناك فيروزتان) ، وهو الخبر (فيروزتان) بنعوت متعددة طالت من خلالها هذه الجملة البسيطة وكوّنت صورة شعريّة من صور القصيدة ، أول هذه النعوت النعت بالجملة الفعليّة ذات الفعل المضارع ، وهو ممّا يناسب الحركة والتصوير (تضيئان في خاتم الله كالأعين) ، ثم النعت بالجملة الفعليّة الماضية في البيت التالي :

سألتهما في صلاة الغروب عن الحب ، والموت ، والممكن

وتستمر الجملة في الاتساع والامتداد من خلال عطف جملة نعتيّة جديدة على الجملة النعتية السابقة وهي (ولم تذكرا لي سوى خلجة من الهدب قلت لها : هيمني !) ، ثم توليد نعوت فرعيّة من هذه الجملة النعتيّة الأخيرة كنعت (خلجة) بالنعت بشبه الجملة (من الهدب) ، ثم بجملة (قلت لها هيمني) ، وتداخل النعوت ممّا زاد من تعقيد الصورة وتركيبها ، ثم نجد نعتًا بالجملة الفعليّة في البيت ، الذي يلي الأبيات السابقة ، وهو (إلى اليوم بالموت لم تؤمنِ) نعتًا لكلمة (تنهيدة) الواقعة خبرًا في قوله : (هوايَ له الشمس تنهيدة) أفاد استمرار وديمومة الحبّ وعدم انتهائه ، بل عدم إيمان الشاعر بالموت الذي هو نهاية حتميّة لكل شيء ، وفيه ما فيه من التحدّي ، (فهو يذكر حُبّه وهواه فيراه أكبر من أن يناله الموت ، وكأنه هو الشيء الوحيد الذي يلح على وجدان الشاعر وعقله الباطن)[1] .

ويستعيد الشاعر في الأبيات التالية الصورَ المحبّبة إلى نفسه والذكريات الجميلة في مدينته الإسكندريّة ، وتبدأ الجمل في التصوير الذي تطول معه الجملة ، فجملة (وكانت لنا خلوة) جملة اسميّة مصدّرة بـ (وكانت) ، وقد طالت من خلال نعت أحد عناصرها وهو اسم (كان) المتأخّر (خلوة) ، وتأخير هذه الكلمة وتنكيرها مهّد لتقييدها بالنعوت المتنوعة ، وأول هذه النعوت النعت بالجملة الشرطيّة المركّبة (إنْ غدا لها الخوفُ أصبح في مأمن) ، والنعت بالشرط هنا يدلّ على مدى أمان هذه الخلوة التي كان يلتقي فيها بمحبوبته ، وأن من يدخلها يكون آمنًا حتى الخوف نفسه ، وهي صورة جميلة تصوّر مدى الشعور بالأمان في تلك الخلوة ، التي كان يلتقي فيها الشاعر مع من أحبّ ، وتستمر الجملة الأصليّة في الاتّساع بنعت هذه الخلوة بالجملة الاسميّة في البيت التالي : (مقاعدها ما تزال النجوم تحجّ إلى صمتها المؤمن) ثم توليد نعت داخليّ في الجملة النعتيّة السابقة (الصمت) بالنعت المفرد (المؤمن) ، وقد أفاد النعت بهذه الجملة استمرار ذهاب المحبين إلى هذه الخلوة ، ومواظبتهم على الالتقاء فيها ، وكأنها كعبة يحج إليها الناس من كل صوب وحدب ، وهم يواظبون على التردد إلى هذه الخلوة ؛ لما لها من التقديس في قلوبهم ، ولما يحوطها من خشوع وجلال ، دلّ على ذلك النعت الداخليّ (صمتها

(١) مراحل التعبير عن فلسفة الموت في شعر أمل دنقل . طاهر العتباني - مجلة الشعر - عدد ٩٠ - صيف ٩٩ : ص٤٩ .

المؤمن) ، وفي هذا التركيب النعتي كسر لقانون الاختيار select restriction بين المنعوت (صمتها) ، وبين النعت (المؤمن) وقد تولّد عن هذا الكسر في الاختيار صورة شعريّة رائعة أشاعت جوّ التقديس والخشوع لهذه الخلوة التي يوصف صمتها وهدوءها بأنه مؤمن ومقدّس ، وتستمر الجملة الأساسيّة في الاتساع من خلال نعت العنصر السابق (خلوة) في البيت التالي بالجملة الفعليّة ذات الفعل الماضي (حكينا بها) ، ثم عطف جملة نعتيّة ماضيّة جديدة على الجملة السابقة (وقرأنا بها) ، ثم نعت أحد عناصر هذه الجملة (صوت) بنعت مفرد (مستأذن) ، ولا شك أن تنوع النعوت وتداخلها وتكثيفها على هذا النحو عَمِل على تعقيد بناء الجملة الأصليّة وتعقيد الصورة الشعريّة وتركيبها .

إن هذه الصور الشعريّة الثلاث ، والتي تبدو متفرقة صورة الكأس المهملة ، وصورة العينين ، وصورة الخلوة في الملهى ، هي وجوه ثلاث لشيء واحد ، صور ثلاثة للحياة كما يراها الشاعر ، تلك الحياة الماضية مع محبوبته التي رحلت ، وذكرها تعبير عن انقضاء فترة من العمر غالية لن تعود ، وهذا الإحساس الحادّ بالموت يستدعي ذكر الخمر التي تذهب بهمومه .

لقد احتوت القصيدة السابقة على صور شعريّة كثيرة متداخلة ربط النعت بينها مؤديًا دورين هامّين أحدهما تركيبي ، وهو : إطالة بناء الجملة الأساسيّة التي تشكّل كل صورة من خلال تقييد أحد عناصرها بالنعوت المتعددة المتنوعة ، وقد تتضمن الجمل النعتيّة جملاً نعتيّة داخليّة فتتداخل النعوت وتتشابك وتعقّد الصورة ، والآخر دلاليّ ، وهو : الربط بين تلك الصور ، وبهذا يكون النعت وسيلة مهمة من وسائل التماسك النصيّ .

لقد تبيّن من خلال تحليل القصيدة السابقة دور النعت التركيبي والدلالي في إطالة بناء الجمل ، التي تشكل بناء الصور الشعريّة ، وفي الربط بين تلك الصور في خيط رفيع أشبه بالسحر ، لا نراه ، لكننا نشعر بتأثيره .

في قصيدة (البكاء بين يديْ زرقاء اليمامة)[1] صورة لما حلّ بالبلاد من الضياع والخراب بعد نكسة يونيو ٦٧ ، شكّلت النعوت المتتابعة بنية هذه الصورة ، التي أراد الشاعر رسمها لهذا الخراب ، يقول :

(١) الأعمال الشعرية ص ص ١٥٩- ١٦٥ .

لم يبق إلا الموتُ ..
والحطامُ ..
والدمارْ ..
وصبية مشرّدون يعبرون آخر الأنهارْ
ونسوةٌ يُسَقْنَ في سلاسلِ الأسرِ ،
وفي ثياب العارْ
مطأطئات الرأس .. لا يملكن إلا الصرخات التاعسةْ !

الأبيات السابقة جملة واحدة في الأصل ، طالت من خلال نعت أحد عناصرها المعطوف على ما قبله ، والجملة هي : (لم يبق إلا الموت والحطام والدمار وصبية) ، فقد نعتت كلمة (صبية) أحد عناصر الجملة السابقة التي طالت عن طريق العطف بين عناصرها بحرف العطف (الواو) أوّلاً ، نعتت هذه الكملة بالنعت المفرد (مشرّدون) ، ثم بالجملة الفعليّة المضارعيّة (يعبرون آخر الأنهار) والتي أكّدت معنى التشرد ، الذي يعيشه هؤلاء الصبية من ناحية ، وأفادت تجدّد هذا التشرد واستمراره من خلال زمنها المضارع الذي يدل على التجدد والحدوث من ناحية ثانية ، ثم مناسبة المضارع للتصوير وما فيه من حركة من ناحية ثالثة .

وتستمر الجملة في الاتساع عن طريق عطف عنصر جديد على كلمة (صبية) السابقة ، وهو كلمة (نسوة) ، ثم نعت هذه الكملة بثلاثة نعوت متنوعة ، أوّل هذه النعوت النعت بالجملة الفعليّة ذات الفعل المضارع المبني لما لم يُسمَّ فاعله ، وبناء الفعل المضارع لما لم يُسمَّ فاعله ، أفاد أن هؤلاء النسوة أصبحن عُرضة لأن يُسقن في الأسر من أيّ عدوّ ، ولم يعد هناك عدوّ واحد معروف ، وذلك بعد هذه الهزيمة التي جعلت الأعداء يطمعون في هؤلاء النساء ، ثم تطول هذه الجملة النعتيّة الأخيرة نفسها عن طريق عطف جملة (وفي ثياب العار) على الجملة السابقة وقد حُذف من هذه الجملة الفعل (يُسقن) لسبق ذكره ، والتقدير : (ونسوةٌ يسقن في سلاسل الأسر ، ويسقن في ثياب العار) .

أمّا النعت الثاني فكان نعتًا مفردًا (مطأطئات الرأس) ، وهو نعت يوحي بمدى الخزي والذلّ والانكسار الذي تشعر به هؤلاء النساء ، ويمكن اعتبار هذا النعت جملة اسميّة على أساس أنه خبر لمبتدأ محذوف تقديره (هُنَّ) ، وتكون الجملة من المبتدأ

المحذوف والخبر الموجود في محل رفع نعت لكلمة (نسوة) أمّا النعت الثالث فكان بالجملة الفعليّة ذات الفعل المضارع المنفي (لا يملكن إلا الصرخات التاعسة) ، وثمّة نعت فرعيّ داخل جملة النعت السابقة وهو (التاعسة) نعت (للصرخات) ، وقد أكّد النعت بالجملة الفعليّة السابقة الخزي والعار ، الذي لحق بمصر وأهلها بعد نكسة يونيو ، فهؤلاء النساء لا يملكن إلا صرخات خائبة تاعسة لا تجدي ؛ فليس ثَمَّ من مجيب ، وليس ثَمَّ من مُصْرِخ !

لقد طالت الجملة السابقة عن طريق وسيلتين مهمتين من وسائل إطالة بناء الجملة اللغويّة ، هما : العطف والنعت ، وكان طولها سببًا في تركيب بنية الصورة الشعريّة التي أراد الشاعر رسمها ، ويمكن إعادة كتابة الأبيات السابقة لنتبيّن أنها جملة واحدة في الأصل :

(لم يبقَ إلا الموتُ والحطامُ والدمارُ وصبيةٌ مشرّدون يعبرون آخر الأنهار ، ونسوةٌ يُسَقْنَ في سلاسل الأسر ، وفي ثياب العار ، مطأطئات الرأس ، لا يملكن إلا الصرخات التاعسة) .

وفي قصيدة (الهجرة إلى الداخل)[1] صورة شعريّة مركّبة ، لحمتها وسداها النعوت المتعددة المتنوعة ، والتي راح الشاعر يولّد منها نعوتًا فرعيّة داخليّة ركّبت صورًا جزئيّة نعتيّة ، عَمِلتْ على تشابك بناء الجملة الأصليّة ، وتعقّد الصورة الشعريّة :

أخرج للصحراء !
أصبح كلبًا داميَ المخالِبْ
أنبش حتى أجدَ الجثةَ ،
حتى أقضم الموت الذي يدنّس الترائب !
أدسُّ في الحفرة وجهيَ الشَّرِه المحمومْ
تصبحُ بوقًا مصمتًا حول فميَ المنكفئ المزمومْ

إنّ الأبيات السابقة كلها جملة واحدة بسيطة في الأصل (أصبح كلبًا) ، وقد طالت من خلال تقييد أحد عناصرها (كلبًا) الواقع خبرًا للفعل الناسخ (أصبح) بالنعوت المتعددة ، وأوّل هذه النعوت هو النعت المفرد (دامي المخالب) ، ثم النعت بالجملة

(١) الأعمال الشعرية ص ص ٢٨٧-٢٩١ .

الفعليّة (أنبش حتى أجدَ الجثّة) وتستمر الجملة الأصليّة في الاتساع من خلال عطف جملة نعتيّة مضارعيّة على الجملة النعتيّة السابقة ، سقط منها حرف العطف (الواو) (حتى أقضم الموت الذي يدنّس الترائب) ، وقد طالت هذه الجملة النعتية المعطوفة عن طريق نعت أحد عناصرها بالاسم الموصول (الذي) وصلته (يدنّس الترائب) ، وقد قام هذا النعت الداخليّ بتشكيل صورة جزئيّة داخل الصورة الشعريّة الكبرى ، وتستمر الجملة الأصليّة في الطول والاتّساع من خلال العودة إلى نعت العنصر السابق فيها (كلبًا) بالنعت بالجملة الفعليّة (أدسّ في الحفرة وجهيَ الشَّرِه المحموم) ، وتطول هذه الجملة النعتيّة بدورها من خلال نعت أحدِ عناصرها (وجهي) الواقع مفعولاً به بنعتين مفردين ، وهما (الشَّرِه) ، و(المحموم) .

وقد قام هذان النعتان الفرعيّان بتشكيل صورة جزئيّة جديدة داخل الصورة الشعريّة الكبرى ، وتستمر هذه الجملة النعتيّة الأخيرة في الاتّساع والامتداد والتشابك من خلال تقييد أحد عناصرها (الحفرة) بوسيلة لغويّة أخرى من وسائل إطالة بناء الجملة ، وهي جملة الحال (تصبح بوقًا مصمتًا حول فمي المنكفئ المزموم) ، والتي تطول هي الأخرى من خلال تقييد أحد عناصرها (بوقًا) بنعت مفرد (مصمتًا) ، ثم بالنعت بشبه الجملة الظرف (حول فمي) ، ثم نعت ما أضيف إليه النعت الظرف (فمي) بنعتين مفردين (المنكفئ) ، و(المزموم) ، ولا شك أن تداخل النعوت وتكثيفها على هذا النحو قد زاد من تشابك بناء الجملة الأصليَّة وتعقيدها ، وتعقيد الصورة الشعريّة الكبرى وتركيبها .

وفي قصيدة (حكاية المدينة الفضيّة)[1] يرسم الشاعر صورة تمثل الخراب والضياع بعد سقوط القدس في أيدي اليهود ، ساعدت النعوت على تشكيل هذه الصورة ، يقول :

يا طريق التَّلِّ :
ما زالت على جنبكِ آلافُ النفايات ..
لسكان القباب المصمتةْ
من قمامات البقايا الميتةْ

(١) الأعمال الشعرية ص ص ٢٩٢- ٣٠٠ .

وزجاجات خمورٍ فارغة
وكلابٍ والغةْ
ورمادٍ ، وورقْ
آه .. يا ذكرى الحنين المحترقْ

فبعد سقوط القدس حدثت أشياء فاجعة وحلّ الخرابُ في تلك المدينة المقدّسة ، ولم يَعُدْ إلا قمامات من بقايا منعوتة بأنها (ميّتة) ، واختيار نعت القمامات بأنها ميّتة ، يدل على أنها أسوأ القمامات وأنتنها ، وهو أدعى إلى جوّ الخراب والدمار والعبث الذي تشهده هذه المدينة ، وإلى جانب هذه القمامات الميّتة زجاجات خمور (فارغة) ، وكلاب (والغة) وهي نعوت تشعّ جوّ الخراب ، الذي أراد الشاعر تصويره من خلال هذه النعوت الدالة .

ويغيب الشاعر في حلم أسطوريّ يبتلع ويوظّف «موتيفة» شهرزاد القديمة فتلفظه مركبة الأميرة ، وتدخله المدينة[1] ، ويعجز الشاعر أن يشكرها ؛ لأن كلمات الشكر ولّت كما يقول ، ولا يملك إلا أن يتغزل فيها ؛ فتطول الجمل ، ويبدأ التصوير ، يقول الشاعر :

«أغريبٌ ؟»
قلتُ : ما عدتُ غريبًا
بيتنا كان على ربوة نجمهْ
كم قرأنا فيه عن سحر لياليك كثيرًا
عن جبين يهبُ العمر تناهيد ورحمهْ
ورسمنا وجهك المعبودَ فوق المنزلِ
وعلى صدر الربيع المقبلِ
وتعشقناك : حزنا أرجوانيًّا أميرًا
وتعشقناك : شعرًا كستنائيا غزيرًا
وتعشقناك : ثوبًا جدلته الحورُ
من زهو المطر
وعشقنا فيك : حتى خُفَّكِ المجلوبَ من وادي القمر !

(١) إنتاج الدلالة الأدبية د . صلاح فضل ص ٣٠ .

فقد اتسعت جملة (بيتنا كان على ربوة نجمة) من خلال تعدد الخبر فجملة (كم قرأنا فيه عن سحر لياليك كثيرًا) في محل رفع خبر ثانٍ للمبتدأ (بيتنا) وتعدد الخبر وسيلة مهمة من الوسائل اللغويّة لإطالة بناء الجملة ، وفي هذه الجملة أحلّ الشاعر النعت محل المنعوت في قوله (كثيرًا) والأصل : وقتًا كثيرًا ، وهو من دواعي اتساع الجملة الأصليّة ، وتستمر هذه الجملة الواقعة خبرًا ثانيًا للمبتدأ في الاتساع من خلال نعت أحد عناصرها الاسم المجرور بحرف الجر (عن) (جبين) بالجملة الفعليّة ذات الفعل المضارع (يهب العمر تناهيد ورحمة) ، وتستمر الجملة في الاتساع والطول عن طريق عطف جملة خبريّة جديدة عليها وهي (ورسمنا وجهك المعبود فوق المنزل وعلى صدر الربيع المقبل) ولاكتمال الصورة ولّد الشاعر من الجملة الخبريّة السابقة نعتين داخليين ، وهما نعت (وجهك) بـ (المعبود) ، ونعت (صدر الربيع) بـ (المقبل) .

وتستمر الجملة الأصليّة في الاتساع والطول من خلال عطف أربع جمل جديدة على الجملة السابقة تبدأ ثلاث منها بداية واحدة (وتعشقناك) وتحمل كل جملة في طيّاتها نعوتًا متنوعة متعددة ، أوّل هذه الجمل جملة (وتعشقناك : حزنًا أرجوانيًّا أميرًا) ، حيث نعت أحد عناصر هذه الجملة (حُزنا) بنعتين مفردين متنوعين في الصيغة ، الأوّل بالاسم المنسوب (أرجوانيًّا) والثاني بالصفة المشبّهة (أميرا) ، والجملة الثانية (وتعشقناك : شعرًا كستنائيًّا غزيرا) حيث نعت أحد عناصرها (شعرًا) بنعتين مفردين أيضًا ، هما : كستنائيًّا ، وغزيرًا الأول منهما اسم منسوب ، والثاني صفة مشبّهة على زنة (فعيل) ، والجملة الثالثة (وتعشقناك : ثوبًا جدلته الحور من زهو المطر) حيث نعت فيها كلمة (ثوب) بالنعت بالجملة الفعليّة الماضية (جدلته الحورُ من زهو المطر) ، أمّا الجملة الرابعة ، فقد نعت أحد عناصرها (خفّك) بالنعت المفرد (المجلوب من وادي القمر) .

وهكذا ساعدت النعوت على تشكيل الصورة ، التي أرادها الشاعر للقدس (الفتاة الجميلة) ، من خلال تعددها وتنوعها .

في قصيدة (لا وقت للبكاء)[1] التي يرثى فيها الشاعر الزعيم الراحل جمال عبد الناصر ، ويرثى الأمّة العربيّة كلّها ، وهو في هذه القصيدة يُبَشّر بالثورة والنصر

(١) الأعمال الشعرية ص ص ٣١٥- ٣٢١ .

على الأعداء بعدما حلّ بالبلاد من حزن عظيم ؛ بسبب رحيل زعيمها وبسبب نكسة يونيو ٦٧ ، يقول الشاعر مُبَشرًا بالثورة المنتصرة ؛

وها أنا - الآن - أرى في غدك المكنونْ :
صيفًا كثيف الْوَهْجْ
ومدنا تَرْتَجُّ
وسفنًا لم تَنْجْ
ونجمة تسقط - فوق حائط المبكى - إلى التراب
وراية (العُقاب)
ساطعةً في الأَوْجْ

فالأبيات السابقة كلها جملة واحدة في الأصل وهي : (أرى في غدك المكنون صيفًا) ، وقد طالت هذه الجملة عن طريق نعت المجرور بحرف الجر (غدك) بالنعت المفرد المكنون ، ثم نعت أحد عناصر هذه الجملة (صيفًا) الواقع مفعولاً به للفعل (أرى) بالنعت المفرد (كثيف الوهج) ، واستمرت الجملة في الطول من خلال عطف عنصر جديد (مدنًا) على العنصر السابق (صيفًا) ، ثم نعت هذه المدن بالجملة الفعليّة المضارعيّة (ترتج) ، وبعطف عنصر جديد على ما تقدم وهو قوله (سفنًا) ثم نعت هذا المعطوف بالجملة الفعليّة المضارعيّة المجزومة بـ (لم) ، وهي (لم تنج) .

وتستمر الجملة الأصليّة في الامتداد والطول بعطف عنصر جديد على العناصر السابقة وهو (ونجمة) ثم نعت هذا المعطوف بالجملة الفعليّة ذات الفعل المضارع ، وهو ما يناسب التصوير والحركة (تسقط - فوق حائط المبكي - على التراب) ، لقد امتدّت الجملة السابقة وطالت من خلال وسيلتين لغويتين مهمتين هما العطف والنعت ، وأدّيا دورًا تركيبيًا مهمًا ، وهو إطالة بناء الجملة الذي شكّل الصورة الشعريّة ، التي أراد الشاعر رسمها وعمِلا على تعقيد بناء هذه الصورة وتركيبها . ولو أننا أعدنا كتابة هذه الأبيات لوجدناها جملة واحدة طالت من خلال تقييد أحد عناصرها بالنعت ، ثم بالعطف وتقييد كل عنصر معطوف بالنعت أيضًا مع تنوع هذا النعت بين المفرد والجملة ، ممّا أدّى إلى طول الجملة الأصليّة وامتدادها عن طريق هاتين الوسيلتين اللغويتين من وسائل إطالة الجملة ، وما ترتّب على ذلك من تركيب الصورة الشعريّة ، والجملة الطويلة هي :

(وها أنا - الآن - أرى في غدك المكنون صيفًا كثيفَ الوهج ، ومدنا ترتج ، وسفنا لم تنج ، ونجمة تسقط - فوق حائط المبكي - إلى التراب ، وراية (العقاب) ساطعةً في الأوج) .

في قصيدة «سفر التكوين - الإصحاح الثالث»[1] صورة معقّدة وهي عبارة عن جملة واحدة طالت عن طريق أحد عناصرها بالنعوت بالجملة الفعليّة ذات الفعل المضارع ، يقول الشاعر :

أصبح العقل مغتربًا يتسوّل ، يقذفه صبيةٌ
بالحجارة ، يوقفه الجندُ عند الحدود ، وتسحبُ
منه الحكومات جنسيّة الوطنيّ .. وتدرجه في
قوائم من يكرهون الوطن

الأبيات السابقة جملة واحدة (أصبح العقل مغتربًا) طالت من خلال تقييد أحد عناصرها بالنعوت المتعددة ، وهو كلمة (مغتربًا) الواقعة خبرًا للفعل الناسخ (أصبح) ، وهو نعت قام مقام المنعوت المحذوف ، والتقدير : (إنسانًا مغتربًا) ، وهذا من دواعي الاتّساع في الجملة ، وقد قُيّدت هذه الكلمة بأربعة نعوت جاءت كلها نعوتًا بالجملة الفعليّة المضارعيّة ، أول هذه النعوت جملة (يقذفه صبية بالحجارة) والتي تدل على مدى إهانة هذا العقل الذي أصبح مغتربًا .

وتستمر الجملة في الطول بتقييد العنصر نفسه بجملة نعتيّة أخرى (يوقفه الجندُ عند الحدود) ، وهو نعت يؤكد معنى النعت السابق ، وأنّ هذا العقل لا يحظى بأيّ احترامٍ من ذوويه وأهله ، وتواصل الجملة طولها من خلال العطف على الجملة السابقة بجملة نعتيّة جديدة ، وهو عطف متمم للمعنى ومكمل لصورة الهوان التي يرسمها الشاعر لذلك العقل المغترب (وتسحب منه الحكومات جنسيّة الوطنيّ) ، ثم العطف بجملة نعتيّة جديدة (وتدرجه في قوائم من يكرهون الوطن) .

ويلاحظ على الصورة السابقة أنها بنيت على النعت بالجملة الفعليّة ذات الفعل المضارع ؛ ممّا يعني تكرار هذه الأفعال وتجدّدها ، (إن التعبير بالفعل المضارع يصنع تجسيدًا واضحًا وتصويرًا حيًّا للصورة الفنيّة ، واستمرارًا للمعنى)[2] .

---

(١) الأعمال الشعرية ص ٣٣٣ .

(٢) البناء اللغويّ في شعر أمل دنقل د . أحمد مصطفى عفيفي (مجلة المنتدى - العدد ١٠٤ - مارس ١٩٩٢) ص٦ .

ثمّة صورة شعريّة جديدة في القصيدة السابقة - الإصحاح الرابع ، رُكّبت من النعوت المتنوعة ، وهي عبارة عن جملة واحدة طويلة ، يقول الشاعر[1] :

قلتُ : فليكن الدمُ نهرًا من الشهد ينساب تحت فراديس عدنْ
هذه الأرض حسناء ، زينتها الفقراء ، لهم تتطيُّب ،
يعطونها الحبُّ ، تعطيهم النسل والكبرياء
قلتُ : لا يسكن الأغنياء بها . الأغنياء الذين
يصوغون من عرق الأُجراء نقود زنا .. ولآلئ
تاج . وأقراط عاج .. ومسبحة للرياء .

فقد تتابعت النعوت في الأبيات السابقة لتشكل الصورة الشعريّة النعتيّة ، وهي نعوت متعددة متنوعة .

بُنيت الصورة الشعريّة على جملة «هذه الأرض حسناء» من خلال تقييد المنعوت المحذوف ، وتقديره : «فتاة حسناء» ، بنعت مفرد (حسناء) ، يلي ذلك النعت بالجملة الاسميّة (زينتها الفقراء) ، ثم النعت بالجملة الفعليّة (لهم تتطيّب) وقد تقدّم فيها عامل الفعل عليه (لهم) ، وهو تقديم لا يخلو من دلالة ، فكأنه يريد أن يقول بهذا التقديم إنها لا تتطيب إلا لهم ، ولهم فقط ، وتستمر الجملة في الاتساع من خلال النعت بجملتين فعليتين مترتبين على النعوت السابقة ، وهما : (يعطونها الحبّ) ومن ثَمّ (تعطيهم النسل والكبرياء) . ويلاحظ على الصورة السابقة كثرة النعت بالجملة الفعليّة ذات الفعل المضارع ، وهو ممّا يناسب التصوير والحركة .

قصيدة (سفر ألف دال - الإصحاح العاشر)[2] يقوم النعت فيها بدور كبير في تشكيل بنية الصورة الشعريّة ، حيث تتتابع فيها النعوت لتشكل الصورة الشعريّة النعتيّة في الأبيات ، وهي نعوت متنوعة شملت القصيدة كلها ، وراح الشاعر يولّد من الصورة النعتيّة الأصليّة صورًا نعتيّة داخليّة ، من خلال النعوت الداخلية الفرعيّة التي تتضمنها الجمل النعتيّة في القصيدة ، يقول الشاعر :

الشوارع في آخر الليل .. آه ..

---

(١) الأعمال الشعرية ص ٣٣٤ .

(٢) الأعمال الشعرية ص ص ٣٦٣- ٣٦٤ .

أراملُ متشحاتٌ .. ينهنهن في عتبات القبور - البيوتْ .
قطرة .. قطرةً ؛ تتساقط أدمُعُهنّ مصابيح ذابلةً ،
تتشبّث في وجنة الليل ، ثم .. تموتْ !
الشوارع - في آخر الليل - آه ..
خيوطٌ من العنكبوتْ ..
والمصابيح - تلك الفراشات - عالقةٌ في مخالبها ،
تتلوّى .. فتعصرها ، ثم تَنْحَلُّ شيئًا .. فشيئًا ..
فتمتص من دمها قطرة .. قطرة ؛
فالمصابيحُ : قوتْ !
الشوارع - في آخر الليل - آه ..
أفاعٍ تنام على راحة القمر الأبديّ الصموتْ
لمعانُ الجلود المفضضة المستطيلة يغدو .. مصابيحَ ..
مسمومة الضوء ، يغفو بداخلها الموتُ ؛
حتى إذا غرب القمر : انطفأتْ ،
وغلى في شرايينها السمّ
تنزفه : قطرة .. قطرة ؛ في السكون المميتْ !
وأنا كنت بين الشوارع .. وحدي !
وبين المصابيح .. وحدي !
أصبّبُ بالحزن بين قميصي وجلدي
قطرة .. قطرة ؛ كان حيي يموتْ !
وأنا خارج من فراديسه ..
دون ورقة توتْ !

لقد أدّى النعت في هذه القصيدة وظيفتين مهمتين ، وهما : طول الجملة بسبب تعدد النعوت وتنوعها وتداخلها ، وتركيب صور شعريّة متماسكة في القصيدة ، وهذه الوظيفة الدلاليّة الثانية مترتبة على الوظيفة التركيبيّة الأولى .

تحتوي القصيدة على أربع صور معقّدة مركّبة في المقاطع الأربعة التي تكوّنها ، (والتي تدور في النهاية حول محور واحد ، هو الشعور بالموت والذبول والانطفاء)[1] .

لقد تكوّنت القصيدة من أربعة أبيات أو مقاطع ، وقد توحّدت قوافي هذه المقاطع الأربعة (تموتْ - قوتْ - المميتْ - توتْ) وهي قوافٍ مقيدة بتاء ساكنة مسبوقة في ثلاثٍ منها بحركة الردف الطويلة واو المدّ ، أما القافية الرابعة (المميت) فالردف فيها هو (الياء) ، وهو ممّا يسمح به النظام العروضيّ من المراوحة في الردف بين الواو والياء .

ويلاحظ أن كلمات القافية جاءت مناسبة لجوّ القصيدة ، وهو الفقد والضياع والموت لتجربة الشاعر العاطفيّة التي انتهت بالفشل والتي لم يخرج من فراديسها دون ورقة توت ، وقد ترتّب هذا التناسب على اتّحاد القافية رغم تباعد ما بينها ، ورغم استطالة المقطعين الأوّل والثالث .

وممّا يلفت الانتباه في هذه القصيدة كسرُ قوانين الاختيار في أكثر من موضع في علاقة النعت بالمنعوت ، فهناك مصادمة واضحة في نعت المصابيح بأنها ذابلة ، وبأنها تتشبّث في وجنة الليل ثم تموت ، وهناك مصادمة وإخلاف للتوقع في نعت الأفاعي المخبر بها عن الشوارع - والتي تمثّل صدمًا للاختيار في الإخبار بها عن الشوارع بأنها تنام على راحة القمر الأبديّ الصموت ، بالإضافة إلى المصادمة في إضافة الراحة إلى القمر ، والمصادمة في نعت القمر بأنه صموت ، ثم المصادمة في الاختيار بعد ذلك في نعت المصابيح بأنها مسمومة الضوء ، ويغفو بداخلها الموت ، وهي نعوت ، جرت كُلّها على غير ما هو له ممّا ساعد على تكوين صور استعاريّة كثيرة في القصيدة .

لقد شكّلت النعوت بناء القصيدة ، الذي يعتمد على ثنائيّة مزدوجة : الأشياء المحيطة بالشاعر ، والتي تموت وتذبل وتنطفئ ممثلة في الشوارع ، والمصابيح ، والفراشات ، والشاعر نفسه وقصّة حبّه التي تنتهي بالفشل والانطفاء والموت والذبول ؛ ولذلك تقوم كل جملة بعرض مظهر من مظاهر الموت والانطفاء ، ممثلة في المصابيح ، والفراشات ، والأرامل المتشحات . والبداية واحدة ، والنهاية أيضًا واحدة ، ولذلك بدأت جمل القصيدة بداية واحدة يتصدرها (الشوارع) ، وتنتهي أيضًا

(١) انظر عن بناء القصيدة العربية الحديثة د . علي عشري زايد ص ٦٨ .

نهاية واحدة ، وهي موت الحبّ الذي فجع الشاعر وأصابه بالكآبة واليأس ، وهنا ساعد النعت وبناء الجمل النحوي على تماسك صور القصيدة ، حتى جاءت كل منها وحدة واحدة .

في هذه القصيدة أربع جمل طويلة مثّلت الصورة الشعريّة الكبرى للقصيدة ؛ إذ عرضت كُلَّ صورة منها جملةٌ واحدة ، ومما يسترعي الانتباه أن هذه الجمل الأربع تبدأ بداية واحدة هي قوله : (الشوارع – في آخر الليل – آه) .

وقد أطالت النعوت بناء الجملة في القصيدة ،وترتّب على ذلك تركيب الصور الشعريّة ، ؛ ففي المقطع الأوّل أخبر الشاعر عن الشوارع بأنها أرامل ، مع ملاحظة ما في هذا الإخبار من إخلاف للتوقّع وصدمٍ للاختيار ممّا كوّن صورة شعريّة ، ثم أخذ في نعت هذا الخبر بنعوت متنوعة متعددة متداخلة أدّت إلى تشابك بناء الجملة الأصليّة واتساعها ، فالجملة الأصليّة هي : (الشوارع – في آخر الليل – آهٍ أرامل) ، وقد اتّسعت عن طريق تقييد خبرها (أرامل) بالنعوت التالية :

(متّشحات) ، وهو نعت مفرد ، اسم فاعل من الفعل الخماسي (اتّشح) ، والاتشاح لا يكون إلا بالسواد ؛ لأنهن أرامل ممّا يساعد في رسم صورة الحزن ، الذي يخيّم على هذه الصورة الفنيّة التي يرسمها الشاعر تصويرًا لحزنه وضياعه .

(يُنَهْنِهْنَ في عتبات القبور – البيوتْ) ، وهو نعت بالجملة الفعليّة ذات الفعل المضارع والذي يفيد الاستمرار والتجدد ، وقد أُريد بهذا النعت تعميقُ صورة الحزن والضياع والموت ممثلاً في تلك الأرامل المتشحات اللائي يبكين بكاءً شديدًا وبحرقة .

(قطرة .. قطرة تتساقط أدمعهن مصابيح ذابلة تتشبّث في وجنة الليل ، ثم تموت) ، وهو نعت بالجملة الفعليّة تقدّم فيها الحال (قطرة .. قطرة) على عاملها (تتساقط) ، وقد زاد هذا النعت من حالة الحزن الجاثم على صدر الشاعر ، حيث تتحول المصابيح إلى دموع تتساقط من عيون هؤلاء الأرامل ، والتي تحاول أن تتشبّث في وجنة الليل فلا يصيبها إلا الموت والفناء .

وتستمر الجملة في الاتساع بتداخل النعوت ، فنرى تقييدًا لبعض عناصر جملة النعت السابقة ، وتوليد نعوت داخليّة لإتمام الصورة واكتمالها ؛ فينعت الشاعر المصابيح بالنعت المفرد (ذابلة) ثم بالجملة الفعليّة (تتشبّث في وجنة الليل) ، ثم عطف

جملة نعتيّة على هذه الجملة وهي قوله : (ثم تموت) ، وبذلك تداخلت جملة نعتيّة في بناء جملة نعتيّة أخرى ، فتراكبت الجملة الواحدة وحوت في داخلها أكثر من جملة ، وقد أدّى هذا التداخل في النعوت وتكثيفها على هذا النحو إلى تعقّد بناء الجملة الأصليّة ، وتعقّد الصورة الشعريّة وتركيبها ، (وتداخل النعوت على هذا النحو صورة من صور الاتّساع المتنوعة ، التي يصنعها النعت في بناء الجملة ؛ حيث تتداخل النعوت بصور متنوعة ، وتتوالد منها صور جزئيّة بالنعت)[1] .

إنّ تداخل النعوت على هذا النحو وتنوعها وتعددها عمِل على تشابك بناء الجملة وامتدادها ، وشكّل بنيّة الصورة الشعريّة التي ترسمها ، لقد عمِلت النعوت – هنا – على تصوير حالة الموت والانطفاء والذبول كأحسن ما يكون التصوير من خلال إضافة معانٍ جديدة ، كلما أضيف نعت جديد .

تعود القصيدة في المقطع الثاني فتبدأ جملة أخرى بمثل ما بدأت به الجملة السالفة ، مِمّا يشعر بأنها سوف تنتهي النهاية الدامية نفسها . غير أن هذه الجملة صورة أخرى من صور الموت ؛ ممثّلة في المصابيح (الفراشات) التي تعلق بخيوط العنكبوت وتموت ، وقد ساعد النعت بشبه الجملة على تحديد وتخصيص نوع هذه الخيوط بنعت تلك الخيوط بشبه الجملة الجار والمجرور (من العنكبوت) والتي ستكون شبكة محكمة لتلك المصابيح (الفراشات) حتى تقضي عليها وتموت ، وهكذا يلفّ الموت والانطفاء هذه الصورة .

وفي المقطع الثالث ، أخبر الشاعر عن تلك الشوارع بأنها أفاعٍ – مع ملاحظة ما في ذلك من صدمٍ لقانون الاختيار ، وما ترتّب على هذا الصدم من تكوين صورة شعريّة استعاريّة ، ثم أخذ في نعت هذه الأفاعي بنعوت متنوعة متعددة أطالت بناء الجملة الأصليّة ، فقد نعت هذه الأفاعي أوّلاً بالجملة الفعليّة (تنام على راحة القمر الأبديّ الصموت) ، ثم نعت أحد عناصر هذه الجملة النعتيّة (القمر) بنعتين مفردين ، هما : الأبديّ ، والصموت ، ثم عاد مرّة أخرى إلى نعت تلك الأفاعي بالجملة الاسميّة ، التي حُذف منها الرابط ، لكنّه منويّ (لمعان الجلود المفضّضة المستطيلة يغدو مصابيح مسمومة الضوء ، يغفو بداخلها الموت) والتقدير : (لمعان جلودها) ، ثم راح يولّد من هذه الجملة النعتيّة نعوتًا فرعيّة داخليّة شكلّت صورًا نعتيّة داخليّة ، زادت من

(١) التركيب النعتي في العربية د . السيد خضر ص ٧٠ .

تعقيد بناء الجملة وتعقيد الصورة الشعريّة الأساسيّة ، فنراه ينعت (الجلود) أحد عناصر الجملة النعتيّة بنعتين مفردين هما : (المفضضّة) ، و(المستطيلة) ، مع ملاحظة أنّ خبر هذه الجملة النعتيّة الاسميّة خبر جملة فعليّة (يغدو مصابيح) ممّا زاد في تركيب الجملة الأصليّة ، وينعت الشاعر أحد عناصر هذه الجملة الخبريّة الداخليّة (مصابيح) بالنعت المفرد (مسمومة الضوء) ، ثم بالجملة الفعليّة (يغفو بداخلها الموت) ، وقد أدّى تداخل النعوت وتكثيفها على هذا النحو - كما هو واضح - إلى تشابك بناء الجملة الأصليّة وتعقيد الصورة الشعريّة ، وتستمر الجملة في الاتساع والامتداد ، من خلال نعت تلك المصابيح بالجملة الشرطيّة المركّبة (حتى إذا غرب القمرُ انطفأت) ، ثم بعطف جملة نعتيّة أخرى عليها (وغلى في شراينها السمّ) ثم بالجملة الفعليّة (تنزفه قطرة .. قطرة في السكون المميت) ، ثم نعت أحد عناصر الجملة النعتية الأخيرة (السكون) بالنعت المفرد (المميت) .

ولا شك أنّ تداخل النعوت وتنوعها على هذا النحو جعل الجملة الأساسيّة (الشوارع - في آخر الليل - أفاعٍ) تطول كل هذا الطول ، مما ترتب عليه رسم صورة شعريّة معقّدة تخللتها صور فرعيّة جزئيّة ، رسمت في وضوح وجلاء حالة الحزن والذبول التي تسيطر على الشاعر والتي تلفّ القصيدة .

وقد أدّت هذه النعوت المتتابعة المتداخلة التي شكلّت بنية الصورة الشعريّة ، وهي صورة الانطفاء والذبول الذي يلفّ الأشياء من حول الشاعر ، أدّت إلى الانتقال إلى الصورة التي تُعَدُّ نتيجة طبيعيّة لذلك ، وهي صورة الشاعر نفسه الذي فشل في حبّه الضائع الذي يتصبّب حزنًا والذي لا يخرج من فراديس حبه إلا خاويَ الوفاض ، وإلا خاويًا حتى من ورقة توت .

وقد تطول الجملة طولاً مفرطًا عن طريق النعت بالاسم الموصول الذي يحتاج دائمًا إلى ما يتمم صلته ، فالموصول وصلته كالاسم الواحد كما يقول النحاة ، ويترتب على هذا الطول تركيب الصور الشعريّة ، ومن ذلك ما جاء في قصيدة (سفر التكوين - الإصحاح التاسع)[1] حيث يقول :

دائمًا أتحسّسُ ملمسَ كفّك في كل كفّ

(١) الأعمال الشعرية ص ص ٣٦٠- ٣٦٢ .

المقاهي التي وهبتنا الشرابَ ،
الزوايا التي لا يرانا بها الناس ،
تلك الليالي التي كان شعرك يبتلُّ فيها ..
فتختبئين بصدري من المطر العصبيّ ،
الهدايا التي نتشاجر من أجلها ،
حلقاتُ الدخان التي تتجمع في لحظات الخصام

الأبيات السابقة كلها جملة واحدة (أتحسس ملمس كفك في كل كفّ المقاهي) طالت ، من خلال التقييد لبعض عناصرها بالنعت بالاسم الموصول وصلته ، فقد قيّد الشاعر (المقاهي) وهو اسم منصوب على نزع الخافض ، والتقدير : في المقاهي - بالنعت بالاسم الموصول (التي) وصلته (وهبتنا الشراب) ، وبذلك طالت الجملة قليلا ، ثم أخذت في الاتّساع والطول بنعت مماثل لعنصر آخر ، وهو (الزوايا) - المنصوب على نزع الخافض أيضًا - بالنعت بالاسم الموصول (التي) وصلته (لا يرانا بها الناسُ) ، ثم نعت (الليالي) بالاسم الموصول (التي) وصلته (كان شعرك يبتلّ فيها فتختبئين بصدري من المطر العصبيّ) وهذه الجملة جملة مركّبة طالت بدورها من خلال ترتّب جملة فيها على أخرى ، ومن خلال نعت أحد عناصرها (المطر) بالنعت المفرد (العصبيّ) ، وهو اسم منسوب مؤول بالمشتق (الشديد) ، ثم عاد إلى نعت كلمة الهدايا بالاسم الموصول (التي) وصلته (نتشاجر من أجلها) .

وتستمر الجملة الأساسيّة في الطول من خلال نعت عنصر جديد معطوف على ماسبق ، وهو (حلقات الدخان) بالاسم الموصول وصلته (التي تتجمع في لحظات الخصام) ، وقد أدّى النعت بالموصول وصلته إلى طول الجملة الأصليّة وتعقّد بنائها ، ومن ثمّ إلى تعقّد الصورة الشعريّة في القصيدة وتركيبها .

وفي قصيدة (مزامير - المزمور السابع)[1] ، صورة شعريّة ، لحمتها وسداها النعوت المتنوعة المتعددة ، يقول الشاعر :

جاء الأناسُ الميتون ، يحملونَ ..
أكفانهم ؛ أطيارُهم ليست إلى أعناقهم ؛
يستفسرون :

(١) الأعمال الشعرية ص ٣٧٣ .

«ماذا أتى بنا هنا ؟ !»
أتت بكم امرأةٌ خاطئةٌ ،
نهودها دافئةٌ ،
ولحمها معطّر النكهةْ
قد استدارت في فراشها برهةْ
عانقت الجدارَ ، قبّلت وجههْ

لقد بُنيت الصورة الشعريّة على جملة واحدة في الأصل (أتت بكم امرأةٌ) من خلال تقييد أحد عناصرها (امرأةٌ) الواقع فاعلاً ، بالنعوت المتنوعة ، أوّل هذه النعوت النعت المفرد (خاطئةٌ) ، ثم النعت بالجملة الاسميّة (نهودها دافئة) ، ثم عطف جملة اسميّة نعتيّة أخرى ، وهي (ولحمها معطّر النكهةْ) ، وتستمر الجملة الأصليّة في الاتّساع بإضافة نعت جديد لتلك المرأة بالجملة الفعليّة الماضيّة (قد استدارت في فراشها برهةْ) ، ثم بجملتين فعليتين ماضيتين أيضًا ، وهما : (عانقتِ الجدار) ، (قبلت وجهه) .

إنّ تنوع النعوت هنا بين المفرد وبين الجملة بنوعيها ، وتعددها مثل هذا التعدد ؛ مِمّا عمِل على امتداد الجملة الأصليّة واتّساعها ، وتشكيل بنية الصورة الشعريّة لتلك المرأة ، التي يتحدّث عنها الشاعر .

ويمكن إعادة كتابة الأبيات السابقة بطريقة أخرى لنعرف أنها جملة واحدة ممتدة :

(أتت بكم امرأةٌ خاطئة ، نهودها دافئة ، ولحمها معطّر النكهة ، قد استدارت في فراشها برهةْ ، عانقت الجدار ، قبّلت وجههْ) .

في قصيدة (من أوراق أبي نواس - الورقة الخامسة)[1] صورة شعريّة ، بُنيت على النعت بالجملة الفعليّة ذات الفعل المضارع ، الذي يناسب التصوير والحركة في الشعر ، يقول الشاعر :

وأمّي خادمة فارسيّةْ
يتناقل سادتُها قهوة الجنس وهي تدير الحطبْ
يتبادلُ سادتُها النظراتِ لأردافها ..
عندما تنحني لتضيء اللهب

(١) الأعمال الشعرية ص ص ٣٨٢- ٣٨٤ .

يتندّر سادتها الطيبون بلهجتها الأعجميَّة !
نائمًا كنت جانبها ، ورأيتُ ملاك القدسْ
ينحني ، ويربت وجنتها

الأبيات السابقة كلها جملة واحدة بسيطة في الأصل (وأمّي خادمة) طالت من خلال تقييد خبرها (خادمة) بالنعوت المتعددة ، فقد نعتت بالمفرد (فارسيّة) ثم بثلاث جمل فعليّة مضارعيّة طويلة ، الجملة الأولى : (يتناقل سادتها قهوة الجنس وهي تدير الحطب) ، وقد طالت هذه الجملة النعتيّة بدورها من خلال تقييد المنعوت السابق (خادمة) بجملة الحال الاسميّة (وهي تدير الحطب) ، الجملة الثانية هي : (يتبادل سادتُها النظرات لأردافها عندما تنحني لتضيء اللهب) وهي جملة طويلة مركّبة من جملتين (يتبادل سادتُها النظرات لأردافها) ، و(عندما تنحني لتضيء اللهب) ، أمّا الجملة الثالثة التي نعتت بها كلمة (خادمة) فهي : (يتندّر سادتها الطيّبون بلهجتها الأعجميّة) وقد ولّد الشاعر من هذه الجملة النعتيّة نعتين مفردين داخليين وهما : (الطيّبون) نعتًا لـ (سادتها) ، و(الأعجميّة) نعتًا لـ (لهجتها) .

وقد عَمِل هذا التداخل في النعوت ، وتعددها على تشابك بناء الجملة الأصليّة وتعقيدها ، وتركيب الصورة الشعريّة ، وتستمر الجملة الأصليّة في الاتّساع من خلال نعت تلك الخادمة في البيت التالي بالجملة الاسميّة التي تقدّم خبرها على فعلها الناسخ وهي : (نائمًا كنت جانبها) ، ثم عطف جملة نعتيّة على هذه الجملة ، وهي (ورأيت ملاك القدس) ثم تقييد المفعول به في هذه الجملة (ملاك القدس) بجملة الحال الفعليَّة (ينحني) ، ثم عطف جملة حاليّة فعليّة أخرى عليها (ويربت وجنتها) ، وقد أدّى ذلك إلى طول الجملة النعتيّة الأخيرة وتراكبها ، ومن ثمَّ إلى تراكب الجملة الأصليّة وتعقّد بنائها .

ويلاحظ على الصورة السابقة كثرة النعت بالجملة الفعليّة المضارعيّة ، وهو ممّا يناسب التصوير والحركة في الشعر .

في قصيدة (لعبة النهاية)[1] صورة شعريّة ، تقوم على المجاز والاستعارة ؛ تسعى لإقامة تصوّر يحدّد للقارئ ما هيّة الموت في بُعْدٍ من أبعاده وشكل من أشكاله المختلفة

(١) الأعمال الشعرية ص ص ٤٤٧- ٤٤٨ .

من منظور رؤية الشاعر له[1] ، فهو يصوّر الموت بـإنسانٍ لا يحبّ البساتين ، لكنه يتسلّل من سورها المتآكل ، فهو أشبه بلصّ يصنع من أوراق الثمار تاجًا له يلبسه في الخريف ، وقد شكّلت هذه الصورةَ النعوتُ المتتابعة المتداخلة ، يقول :

لا يحبّ البساتينَ ..
لكنّه يتسلّل من سورها المتآكل ،
يصنع تاجًا :
جواهره .. الثمر المتعفّنُ ،
إكليلهُ .. الورق المتغضّنُ ،
يلبسه فوق طوق الزهور
الخريفيّة
الذابلة !

لقد بُنيت الصورة الشعريّة في القصيدة على جملة واحدة بسيطة ، امتدّت من خلال تقييد أحد عناصرها بالنعوت ، والجملة هي : (يصنع تاجًا) ، والعنصر الذي قُيّد بالنعوت هو كلمة (تاجًا) الواقع مفعولاً به ، فقد نعت أوّلاً بالجملة الاسميّة (جواهره .. الثمر المتعفّن) ، ثم توليد نعت داخليّ من هذه الجملة النعتيّة نفسها ، وهو نعت (الثمر) بالنعت المفرد (المتعفّن) مع ملاحظة كسر قانون الاختيار في الإخبار عن الجواهر بالثمر المتعفّن ؛ ممّا شكل صورة استعاريّة داخليّة .

وتستمر الجملة الأصليّة في الاتّساع من خلال نعت هذا التاج بجملة اسميّة جديدة هي (إكليله .. الورق المتغضّن) ثم توسيع هذه الجملة النعتيّة الأخيرة بتقييد أحدِ عناصرها (الورق) بالنعت المفرد (المتغضن) ، وهذا التداخل في النعوت أدّى إلى تشابك بناء الجملة ، ويلاحظ أيضًا كسر قانون الاختيار في الإخبار عن إكليل التاج بالورق المتغضن ، ممّا ولّد صورة جزئية داخليّة ، وزاد من تعقيد الصورة الشعريّة التي يرسمها الشاعر للموت ، وتستمر الجملة الأصليّة في الطول والامتداد عن طريق نعت كلمة (تاجًا) بنعت جديد هو الجملة الفعليّة ذات الفعل المضارع (يلبسه فوق طوق الزهور

(١) انظر تشكيل صورة الموت في شعر أمل دنقل للباحث : جمال محمد عطا . رسالة ماجستير . آداب القاهرة .

الخريفيّة الذابلة) ، ولاكتمال الصورة راح الشاعر يولّد من الجملة النعتيّة الأخيرة نعتين مفردين لأحد عناصرها (الزهور) ، هما : (الخريفيّة) ، و(الذابلة) ، وهكذا تتعدد النعوت وتتنوع وتتداخل مشكّلة الصورة الشعريّة ومعقّدة لها ، وهي صورة الموت الذي يتفنن في نصب شباكه للأحياء بجميع أنواعهم من نباتات وآدميين وحيوانات ، فيتصيدهم ، ولا يفلت أحدٌ من شباكه المحكمة المحبوكة ، ويمكن إعادة كتابة الأبيات السابقة لنتبيّن أنها كلها جملة واحدة ، طالت من خلال تقييد عنصر من عناصرها بالنعوت المتنوعة المتداخلة .

(يصنع تاجًا جواهره الثمرُ المتعفّن ، إكليله الورق المتغضّن ، يلبسه فوق طوق الزهور الخريفيّة الذابلة) .

وفي قصيدة (الخيول)[1] ، يرسم الشاعر صورة لحاضر لا تحارب فيه تلك الخيول ، وإنما تركض كالسلاحف في زوايا المتاحف على حدّ قوله ، وهي صورة ساخرة ، رابطًا فيها بين الرمز (الخيل) والمرموز (الإنسان العربي) ، وهي صورة تخالف ما كانت عليه في الماضي ، حين كانت بريّة تتنفّس حريّة ، وتملك الشمس والعشب والملكوت ، ولم يكن زادها بالكاد ، ولم يكن ظهرها موطئًا ولا فمها ملجمًا ولا ساقها مقيّدة ، لقد تحوّلت الخيول الغازية الفاتحة ، على مستوى الرمز والمرموز إلى تماثيل ودمي ورسوم[2] .

يقول الشاعر :

ماذا تبقى لك الآن ؛
ماذا ؟
سوى عرق يتصبّبُ من تعبٍ
يستحيل دنانير من ذهب
في جيوب هُوَاةِ سلالاتك العربيّةِ
في حلبات المراهنةِ الدائريّة
في نزهة المركبات السياحيّة المشتهاةِ

(١) الأعمال الشعرية ص ٤٦٤ .

(٢) الزمن الشعري في قصيدة «الخيول» د . طه وادي (مجلة إبداع - العدد العاشر - أكتوبر ١٩٨٣ ص٦٦ .

وفي المتعة المشتراةِ
وفي المرأة الأجنبيّة تعلوكِ تحت

ظلال أبي الهول ..

هذا الذي كسرت أنفَه

لعنة الانتظار الطويل

لقد بدأ الشاعر الصورة السابقة بأسلوب استفهام خرج عن معناه الحقيقيّ إلى معنى مجازيّ ، هو السخرية والتعجّب ، ثم أتت بعد ذلك النعوت المتنوعة تترى لتثرى الصورة الشعريّة التي أراد الشاعر رسمها ، وهي صورة الهوان الذي لحق بهذه الخيول / الإنسان العربي ، بعد أن كانت الفتوحات في الماضي مكتوبة بدمائها في الأرض ، لقد طالت الجملة التي تضمّ الأبيات السابقة (ماذا تبقى لك الآن ؛ ماذا ؟ سوى عرقٍ) من خلال تقييد أحد عناصرها وهو كلمة (عرق) الواقع ، مضافًا إليه بالنعوت المتنوعة أولها النعت بالجملة الفعليّة (يتصبّب من تعبٍ) ، ثم إرداف هذا النعت بنعت فعليّ آخر (يستحيل دنانير من ذهب) ، وقد طالت هذه الجملة النعتيّة الأخيرة من خلال تقييد أحد عناصرها (دنانير) بالنعت بشبه الجملة الجار والمجرور (من ذهب) ، ثم نعت عنصر آخر من عناصر تلك الجملة النعتيّة (سلالاتك) بالنعت المفرد (العربيّة) .

وتستمر هذه الجملة النعتيّة الداخليّة في الاتساع والطول من خلال العطف على عنصر من عناصرها عنصرًا جديدًا مع ملاحظة حذف العاطف (الواو) ثم نعت هذا العنصر (نزهة المركبات) بنعتين مفردين هما : (السياحيّة) و(المشتهاة) ، وتستمر هذه الجملة النعتيّة في الاتساع من خلال عطف عنصر جديد على العنصر السابق ، ونعت هذا العنصر (المتعة) بالنعت المفرد (المشتراةِ) ، وتستمر في الاتساع بعطف عنصر جديد على العنصر السابق ، ونعت هذا المعطوف بـ (الأجنبيّة) ، ثم نعت عنصر جديد (أبي الهول) باسم الإشارة (هذا) ثم بالاسم الموصول (الذي) وصلته (كسرت أنفه لعنة الانتظار الطويل) ، ثم نعت عنصر من عناصر جملة الصلة السابقة (الانتظار) بالنعت المفرد (الطويل) .

وتداخل النعوت في هذه الجملة وتكثيفها على هذا النحو ممّا عمِل على تشابك بناء الجملة الأصليّة وتركيبها ، وتعقيد الصورة الشعريّة ، وتكوين صور جزئية من

خلال توليد النعوت الفرعيّة داخل الصورة الشعريّة الكبرى ، ويمكن إعادة كتابة الأبيات السابقة لنتبيّن أنها جملة واحدة ، ولكنها طالت من خلال النعوت ، وما أتيح لها من التعدد والتنوّع والتداخل :

(ماذا تبقّى لك الآن سوى عرق يتصبّب من تعبٍ ، يستحيل دنانير من ذهب ، في جيوب هُوَاةِ سلالاتك العربيّة ، في حلبات المراهنة الدائريّة ، في نزهة المركبات السياحيّة المشتهاةِ ، وفي المتعة المشتراةِ ، وفي المرأة الأجنبيّة تعلوك تحت ظلال أبي الهول ، هذا الذي كسرت أنفَه لعنةُ الانتظار الطويل) .

ويلاحظ على الصورة السابقة ما يلي :

إسراف الشاعر في بناء الصورة الشعريّة في استخدام النعوت ، بحيث كانت النعوت وتوليد الصور الجزئيّة منها أساسَ التعبير في الأبيات السابقة .

ساهمت النعوت إلى جانب تشكيل بنية الصورة الشعريّة في تحقيق التقفية الداخليّة مُسَاهمة واضحة ، بعد أن تخلّت القصيدة عن التقفية الخارجيّة ، وكانت أبياتًا طويلة ، ينتهي كل بيت بقافية مماثلة لقافية البيت الذي يسبقه ، فاستعاضت بالتقفية الداخلية عن ذلك ، وقد شكّلت النعوت إيقاع هذه القوافي الداخليّة ، كما هو واضح في (العربيّة – الدائريّة) ، و(المشتهاة ، المشتراةِ) .وقد عمل تداخل النعوت وتكثيفها على تعقّد الصورة الشعريّة وتركيبها .

المبحث الثاني
النعوت غير الملائمة ودورها في تكوين الصور الشعريّة في شعر أمل دنقل

تُحقِّق كثيرٌ من العَلاقات النحويّة كسرًا لقانون الاختيار selection restriction، أو ما يطلق عليه بعضُ اللغويين عدم الملائمة ، أو المصادمة ، أو الانحراف في التراكيب ، ومن العلاقات النحويّة التي تحقّق كسرًا في القوانين الاختياريّة علاقة النعت بالمنعوت ، فكثيرًا ما تكون النعوت غير ملائمة ، وغير متوافقة مع قوانين الاختيار في اللغة ، بأن يأتي الشاعر بنعوت من حقول دلاليّة ، لا تناسب الحقل الدلاليّ الذي ينتمي إليه المنعوت مناسبة ظاهريّة ، بحيث يحطّم الشاعر العلاقات المنطقيّة بين النعت والمنعوت ليقيم علاقاتٍ جديدةً ، تقوم - غالبًا - بتكوين صورة شعريّة استعاريّة ، (والاستعارة تأتي لكي تقلّل من سَعة المجاوزة الناتجة عن «عدم الملائمة» ، والعمليتان متكاملتان ؛ لأنهما بالتحديد لا تتمّان على نفس المستوي اللغويّ ، فعدم الملائمة انتهاك لقانون «الكلام» ، وهو إذًا مصنّف في المستوى التركيبي ، والاستعارة انتهاك لقانون «اللغة» ، وهي إذن مصنّفة في المستوى التصوري)[1] .

إن التراكيب التي يتمّ فيها كسر قانون الاختيار ليست عبارات غير صحيحة ، وإنما هي غير معقولة ، وهي صحيحة من حيث التركيب كما يقول ف . بريسون[2] ، وينتج عدم الملائمة من التعارض بين المعنى المعجمي والمعنى الوظيفي[3] ، ومعنى هذا أن كسر القوانين الاختياريّة لا يعني كسر نظام اللغة الصرفي أو النحوي ، وإنّما يكسر رتابة اللغة المألوفة[4] .

إنّ كسر قانون الاختيار في العلاقات النحويّة ظاهرة أسلوبيّة عامة تشيع داخل لغة الشعر ؛ لأنه - أي الشعر - يمارس بانتظام عدم الملائمة ، ولا يتشكّل بصفة عامة إلا

(١) بناء لغة الشعر لجون كوين ترجمة الدكتور أحمد درويش ص ١٣٦ .
(٢) بناء لغة الشعر ص ١٣٦ .
(٣) بناء لغة الشعر ص ١٧٧ .
(٤) الجملة في الشعر العربي د. محمد حماسة عبد اللطيف ص ١٥ .

من خلال انتهاك قواعد اللغة ، ويكفي في أي تعبير شعريّ أن نمحوَ أو نقلّل من درجة المجاوزة لكي لا يبقى معنا شعر)[1] .

لقد قارن جون كوين بين معدّل ورود الصفات ، في كل من اللغة العلميّة والأدبيّة والشعريّة من خلال الإحصاء ، فوجد أنّ اللغة العلميّة لا تعرف الصفات غير الملائمة ، وأن الأمر يتغيّر قليلاً بالنسبة للنثر الأدبيّ الذي يتضمن قليلاً من هذه الصفات ، وأنّ النسبة ترتفع كثيرًا مع الشعر ؛ حيث تغزر الصفات غير الملائمة[2] .

ولقد توفّرت ظاهرة النعوت غير الملائمة في شعر أمل دنقل بصورة واضحة ، فنراه يأتي بنعوت من حقول دلاليّة لا تناسب الحقل الدلاليّ ، الذي ينتمي إليه المنعوت ، أي أنه يكسر قانون الاختيار في علاقة النعت بالمنعوت ، ويحطّم العلاقات المنطقيّة بينهما ليقيم علاقاتٍ جديدة ويكوّن صورًا شعريّة استعاريّة في القصيدة ، ومن ذلك قوله من قصيدة «البطاقة السوداء» التي كتبها إلى صديقه «أنور المعدّواي»[3] :

وفجأةً ..
ألقى إلينا ورقة داكنة الحروف
ودون أن يلتفتا ؟
مضى إلى الخارج ..
تاركًا على المنضدة الحيري بطاقته
كانت بطاقة سوداء
ومات في المساء !

لقد كسر الشاعر قانون الاختيار في نعت (المنضدة) بـ (الحيري) في قوله : (تاركًا على المنضدة الحيْرى بطاقته) ، وقد تحوّل التركيب النعتي ، عن طريق هذا الكسر إلى صورة ، وقام النعت غير الملائم بدور في بناء الصورة الشعريّة ، فقد شخّص الشاعر (المنضدة) – التي هي من الجوامد ، التي لا تشعر – في صورة كائن حيّ حيران ، فالإنسان هو الذي يوصف بالحَيْرة ، ولكن الشاعر استخدم الحيرة هنا للمنضدة ، وهي

(١) بناء لغة الشعر ص ١٥٦ .
(٢) بناء لغة الشعر ص ص ١٧٢- ١٧٣ .
(٣) الأعمال الشعرية ص ٦٤ .

صورة يشكّلها النعت غير الملائم معطيًا إيحاءات الحيرة والحزن على موت المتحدّث عنه في القصيدة .

ومن ذلك قوله من قصيدته (براءة)[1] :

وألمح - من خلال الموج - وجهَ الربّ
يؤنبني
على نيران أنفاسي يُقَلِّبني
وأطرق ..
والصراع المرُّ في جوفي يُعَذّبني ! !

فقد نعت الشاعر (الصراع) الذي هو معنى ذهني مجرّد بنعت من مدركات حاسة الذوق (المرّ) ، والصراع بمفرده لا يشكّل صورة ، وإنما النعت غير الملائم (المرّ) هو الذي قد شكّل هذه الصورة وأثراها ، (وهكذا تتعانق هذه الأشياء المتباعدة ؛ لتوحي بهذه الأحاسيس الغريبة ، وهذه المشاعر الغامضة المركّبة ، التي تعجز اللغة العادية عن التعبير عنها)[2] .

ومن ذلك قوله من قصيدة (طفلتها)[3] :

العيون الواسعات الهادئة ... والشفاه الحلوة الممتلئهْ
فتنة طفليّة أذكرها ... وهي عن سبعة عشر منبئهْ
إنني أعرفها فاقتربي ... فكلانا في طريق أخطأه
ساقني حمقى وفي حلقي مرا ... رة شوقٍ وأمانٍ صَدِئَهْ

فقوله : «وفي حلقي مرارة شوقٍ وأمانٍ صدئه» انتظم تركيبًا نعتيًّا ، هو «أمان صدئه» فيه كسر لقانون الاختيار ، وإخلاف للتوقع وصدم للاختيار المألوف ، فالنعت غير الملائم (صدئه) ليس من خصائص الأماني المعنى الذهنيّ المجرّد ، وإنما هو من

(١) الأعمال الشعرية ص٧٦ .
(٢) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ٩٠ .
(٣) الأعمال الشعرية ص ص ٧٩- ٨٠ .

خصائص المعدن مثلاً ، ولكن الشاعر يصف به الأماني ليعطي إيحاءاتٍ بالحسرة والندم من قبل الشاعر على الفتاة ، التي أحبها ولكنّه تركها لتتزوج بغيره والذي أنجبت منه طفلة كان من المفترض أن تكون ابنته هو لو تمّ الزواج بينه وبين أمّها .

لقد خلق النعت غير الملائم الصورة بإقامته عَلاقة لغويّة جديدة بين (أماني) و(صدئه) ، إنّ (الأماني) وحدها لا تشكّل صورة ، وإنما نعت هذه الأماني هو الذي شكّل هذه الصورة وأثراها بإيحاءات لم تكن لتتحقّق لولا هذا النعت ، ويلاحظ كسر قانون الاختيار أيضًا في إضافة المرارة إلى الشوق ، وهو ممّا ساعد في تشكيل الصورة الشعريّة ، التي تحققت عن طريق كسر قانون الاختيار في علاقة النعت بالمنعوت من جانب وفي علاقة الإضافة من جانب آخر .

ومن ذلك قوله من قصيدة (رسالة من الشمال)[1] :

ملاكي أنا في شمال الشمال ... أعيش ككأس بلا مدمن
تردّ الذباب انتظارًا ، وتحسو ... جمودَ موائدها الخوّن
غريب الخطايا ، بقايا الحكايا ... من الليل لِلَّيل تستلني
أرشّ ابتسامي على كل وجه ... توسّد في دهنه اللـيّن
ويجرحني الضوء في كل ليل ... مرير الخطى ، صامت ، محزن

في البيت الأخير صورة لليل تباعدت أطرافها وعناصرها ، (ولكنّ الشاعر استطاع بخياله النافذ أن يقرّب بينها ، وأن يكتشف علاقاتها الكامنة التي تتجاوز الحواس)[2] ، فقد نعت الشاعر الليل بثلاثة نعوت غير ملائمة ، شكّلت الصورة الشعريّة لذلك الليل ، أوّل هذه النعوت هو (مرير الخطى) والخطى من خواص الكائنات الحيّة ، والليل معنى ذهني مجرّد ، فجمع الشاعر بينهما ، بالإضافة إلى كسر قانون الاختيار في إضافة مرير إلى الخطى ، ثم نعت هذا الليل بأنه صامت ، والصمت من خواصّ الإنسان ، ثم بأنه محزن ، والحزن أيضًا من خواصّ الكائنات الحيّة ، لقد جسّد الشاعر المعنى ، الذي يشعر به في صورة حيّة مشخّصة ؛ ممّا أعطى إحساسًا لدى القارئ بأنّ هذا الليل شاخصٌ أمام الأبصار كأنه إنسان صامت حزين .

---

(١) الأعمال الشعرية ص ١٢٠ .

(٢) عن بناء القصيدة العربية ص ٧٨.

ومن ذلك قوله في القصيدة نفسها :

وكانت لنا خلوة : إنْ غدا ... لها الخوفُ أصبح في مأمن
مقاعدها ما تزال النجوم ... تحج إلى صمتها المؤمن

فقوله : «صمتها المؤمن» تركيب نعتيّ به صدمٌ للاختيار المألوف كوّن صورة توحي بقداسة المكان الذي كان يلتقي فيه هو ومن أحبّ .

ومن نماذج ذلك أيضًا قوله من قصيدة (الملهى الصغير)[1] :

لم نكن نخشى إذا ما نلتقي ... غير ألا نلتقي في كل آنْ
ليس ينهانيَ تأنيب أبي ... ليس تنهاك عصًا من خيزرانْ
الجنون البكر ولّي وانتهت ... سنةٌ من عمرنا أو سنتانْ
ما الذي جاء بنا الآن ؟ سوى ... لحظة الجبن من العمر الجبانْ

لقد أجرى الشاعر نعتين لا يجريان على غير الإنسان إلا مجازًا ، فنعته الجنون - في البيت قبل الأخير - بالبكر به كسر لقانون الاختيار ؛ لأن البكر من صفات الكائن الحيّ ، وقد أجراها الشاعر على غير ما هوله ليعطي إيحاءات بالحسرة والحزن على ما مضى من أيّام جميلة قضاها هو ومن أحبّ في الملهى الصغير .

ونعته العمر - في البيت الأخير - بالنعت غير الملائم (الجبان) به إخلاف للتوقّع ، فقد أجرى الشاعر نعتًا لا يجري على غير الإنسان إلا مجازًا ، حيث أجراه على العمر ، وهو معنى تجريديّ ، جاء في الوسيط : (جَبَنَ جُبْنا : تهيّب الإقدام على ما لا ينبغي أنْ يُخاف ، وجَبُنَ - جُبْنا ، وجُبُنًا ، وجَبَانة : جَبَنَ فهو وهي جبين ، وجبان .. والجبان : ضد الشجاع)[2] .

وقد أفاد نعت العمر بالجبان في سياقه المبالغة في زيادة الأسى والحزن على ما مضى ، كما عَمِل الكسر في قانون الاختيار في نعت العمر بالجبان على تكوين صورة ، فقد تحوّل هذا العمر إلى إنسان جبان يتهيّب ما لا يُخاف منه .

---

(١) الأعمال الشعرية ص ص ١٣٦-١٣٨ .

(٢) المعجم الوسيط ص ١٠٦ .

ومن نماذج ذلك أيضًا قوله من قصيدة «البكاء بين يديْ زرقاء اليمامة»[1]:

أيّتها العرّافة المقدسةْ ..
ماذا تفيد الكلمات البائسةْ ؟
قلتِ لهم ما قلتِ عن قوافل الغبارْ ..
فاتّهموا عينيكِ ، يا زرقاء ، بالبوارْ !
قلت لهم ما قلتِ عن مسيرة الأشجارْ ..
فاستضحكوا من وهمكِ الثرثارْ !

فنعته الوهم – في البيت الأخير – بالثرثار جاء على غير مناسبة لقوانين الاختيار ، حيث أجرى صفة من صفات الكائن الحيّ (الثرثار) على معنى ذهني مجرّد (الوهم) فجمع بين نقيضين في الظاهر ، ولكنّ هذا الجمع بين المتناقضين قام بتشكيل صورة استعاريّة شخّصت المعنى المجرد في صورة كائن حيّ ، يحس ويتحرّك ويثرثر . وقد أفادت المصادمة في القوانين الاختياريّة هنا بين النعت والمنعوت في إظهار المبالغة في سخرية أولئك الذين توجّهت إليهم زرقاء اليمامة بالنصيحة فلم يأبهوا بنصيحتها بل إنهم سخروا منها ومن رؤيتها واستشرافها للمستقبل ، فما كان إلا الخراب والدمار ، وإلا الهزيمة والضياع ، وهذا هو ما حدث في نكسة ٦٧ في مصر حينما لم يُسمع لرأي المثقفين الذين كانوا يحذرون من الحرب ، وثمّة صدم للاختيار للمألوف في موضع آخر من القصيدة نفسها ، يقول أمل دنقل :

ها أنت يا زرقاءْ !
وحيدةٌ .. عمياءْ !
وما تزال أغنياتُ الحبّ .. والأضواءْ
والعرباتُ .. الفارهاتُ .. والأزياء !
فأين أخفي وجهيَ المشوَّها
كي لا أعكّر الصفاء .. الأبلهَ .. المموّها
في أعين الرجال والنساءْ !

(١) الأعمال الشعرية ص ص ١٦٣- ١٦٥ .

إنّ عدم الملائمة يقفز في العين هنا على حدّ تعبير جون كوين[1] ، فقد أخلف الشاعر التوقع في نعت الصفاء الذي هو معنى تجريديّ بصفة من صفات الكائن الحيّ وهي (الأبله) ، فجعل الذي نفهمه بعقولنا نراه بأبصارنا .

ومن نماذج ذلك أيضًا قوله من قصيدة «الموت في لوحات - اللوحة الثالثة»[2] :

عرفتها في عامها الخامس والعشرين
والزمنُ العنين
ينشب في أحشائها أظفارَه الملويَّة
صلَّت إلى العذراءِ ، طوّفت بكل صيدليّة
تقلّبت بين الرجال الخشنين !
وما تزال تشتري اللفائف القطنيّة !
ما تزال تشتري اللفائف القطنيّة

النعت هنا غير ملائم ، أي أنّ الشاعر كسر قانون الاختيار في نعت الزمن بالعنين ، حيث أجرى عليه نعتًا لا يجري على غير الكائن الحيّ إلا مجازًا ، لقد شكّل النعت غير الملائم الصورة الشعريّة هنا من خلال خلق علاقة لغويّة جديدة بين (الزمن) و(العنين) وهو الذي لا ينجب ، ثم تحوّل هذا الزمن العنين إلى وحش كاسر ذي أظفار ملويّة تُنشب في أحشاء تلك الفتاة ، وهو ما يعني أنها لم تنجبْ على الرغم من أنها لجأت إلى كل الوسائل الممكنة ، وقد استعمل الشاعر هذا النعت في موضع آخر من شعره على غير مناسبته المعجميّة ، فأجراه على غير ما هوله مكوّنًا بذلك صورة استعاريّة في القصيدة .

يقول أمل دنقل من قصيدة (خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين)[3] : ساخرًا من العرب الذين تركوا حِطّين ، وصارت مجرد تميمة للطفل يتحلى بها على صدره ، وكان من المفترض أن تكون روحًا تستمر ، وصارت مجرد إكسير غد عنين :

أنت تسترخي أخيرًا ..
فوداعًا ..

---

(١) بناء لغة الشعر لجون كوين ص ١٥٧ .
(٢) الأعمال الشعرية ص ١٩٤ .
(٣) الأعمال الشعرية ص ٤٧٠ .

يا صلاحَ الدينْ
يا أيّها الطبلُ البدائيُّ الذي تراقصَ الموتى
على إيقاعه المجنونِ
يا قاربَ الفلِّين
للعرب الغرقى الذين شتتهم سفنُ القراصنةْ
وأدركتهم لعنةُ الفراعنة
وسنةً .. بعد سنة ..
صارت لهم «حطينْ» ..
تميمةَ الطفلِ ، وإكسيرَ[1] الغدِ العنّينْ

لقد كسر الشاعر قانون الاختيار في نعت (الغد) بالعنين وهو الذي لا ينجب أو الذي لا يقدر على الجماع ، نعت يجري على الإنسان ، ولا يجري على غيره إلا مجازًا ، وقد جرى هنا على (الغد) وهو معنى تجريديّ ، فكان صدمٌ للمألوف وانحراف عن المعهود وكسر لقانون الاختيار ، ممّا أدّى إلى تركيب صورة ، فالغد أو المستقبل ، الذي يأمل العرب أن يطول أصبح لا ينجب ، فهو لن يطول ولن يمتد ، وسيأتي عليهم الدور ، الذي أتى على سابقيهم في حطّين ، بعد أن أصبحت موقعة «حطّين» التي انتصر فيها المسلمون على الصليبين مجرد إكسير أو تميمة يتبركون بها ، وأصبحت أشبه بشراب يُظَنّ أنه يطيل الحياة ، ولن تطول هذه الحياة لأنها مصابةٌ بالعِنّة .

ومن نماذج ذلك أيضًا قوله من قصيدة (من مذكرات المتنبي في مصر)[2] :

«خَوْلَةُ» تلك البدويّة الشَّموس
لقيتها بالقرب من «أريحا»
سويعةً ، ثم افترقنا دون أن نبوحا
لكنها كل مساءٍ في خواطري تجوس
يفترّ بالشوق وبالعتاب ثغرُها العبوس

(١) الإكسير هو : مادة مركّبة ، كان الأقدمون يزعمون أنها تحوّل المعدن الرخيص إلى ذهب . أو هي شراب في زعمهم يطيل الحياة . المعجم الوسيط ص٢٢ .
(٢) الأعمال الشعرية ص ص ٢٣٨ – ٢٣٩ .

أشمّ وجهها الصبوحا
أضمّ صدرها الجموحا

فقوله : «أضمّ صدرها الجموحا» انتظم تركيبًا نعتيًّا به مفاجأة تعبيريّة لنا ، حيث نعت صدر الفتاة العربيّة الشموس (خوْلة) بنعت غير ملائم ، وهو (الجموح) ، والجموح ليس من نعوت الإنسان ، بل هو من خصائص (الفرس) ، (فأصل الجماح من جمح الفرس يجمح جمحًا وجموحًا وجماحًا : عتا عن أمر صاحبه ، حتى غلبه ، فهو جامح ، والجمع : جوامح وجُمَّاح ، وهي جامحة ، والجمع : جوامح ، وهو وهي جموح)[1] .

وقد جاء النعت بالجموح للخيل في موضعين من شعر الشاعر : الموضع الأوّل من قصيدة (العشاء الأخير) ؛ حيث يقول :

بينما خيلُ المماليك تدقّ الأرض بالخطو الجَموح

والموضع الثاني من قصيدة (مقابلة خاصة مع ابن نوح) : [2]

ها هم الجبناءُ يفرُّون نحو السفينةْ
بينما كنتُ ..
كان شبابُ المدينةْ
يُلجمون جوادَ المياهِ الجموحْ

وعلى هذا فكلمة الجموح من حقل دلاليّ خاصّ بالفرس ، وليس بصدر الإنسان .

وقد أفاد نعت صدرها بالجموح ثم تقرير أنه ضمّ هذا الصدر ، أفاد ذلك مدى شموس تلك الفتاة وصعوبة ترويضها ؛ لأنها فتاة أبيّة ، وقد تحوّل هذا النعت عن طريق الكسر إلى صورة .

وخولة هذه فتاة عربيّة أحبّها المتنبي والتقى بها بالقرب من أريحا ، وبعد أن تركها ، سأل عنها القادمين في القوافل ، فأخبروه أنها ظلّت بسيفها تقاتل في الليل تجّار

(١) راجع المعجم الوسيط ص ١٣٢ .
(٢) الأعمال الشعرية ص ص ٤٦٦- ٤٦٧ .

الرقيق عن خبائها ولكنّهم اختطفوها بعد أن جرّحوا شقيقها وأباها ، وعجز الجيرانُ عن إغاثتها .

ومن نماذج ذلك أيضًا قوله من قصيدة «صلاة»[1] التي يتحدّث فيها عن رجل المباحث ، ويجعله إلهًا يُصَلّى له ، ويضفي على القصيدة جوّ الصلاة ، ولكنّ القصيدة تكشف عن زيْف هذا الإله وسقوطه ، ولا تبقى إلا أغنية الثورة التي نعتها بـ (الأبديّة) ؛ لأنها هي التي تستحق الخلود والبقاء بدلاً من ذلك الإله الزائف الذي يجوز عليه الموت ، يقول الشاعر :

تعاليت .. ماذا يهمكَ ممن يذمك ؟ اليوم يومك
يرقى السجينُ إلى سُدَّةِ العرش ..
والعرش يصبح سجنًا جديدًا .. وأنتَ مكانكَ : قد
يتبدّلُ رسمك واسمك . لكنّ جوهرك الفردَ
لا يتحولُ . الصمتُ وشمكَ . والصمت وسمك
والصمت - حيث التفت - يرين وَيَسْمُكُ
والصمت بين خيوط يديك المصمغتين المشبكتين يلفّ
الفراشة .. والعنكبوت

فقوله : «والصمت بين خيوط يديك المصمّغتين المشبّكتين يلفُّ الفراشة والعنكبوت» اشتمل على تركيب نعتيّ به إخلاف للتوقّع وصدم للقوانين الاختياريّة ؛ حيث نعت (اليدين) بنعتين غير ملائمين ، وهما : (المصمغتين) و(المشبكتين) ؛ (إذ جعلهما شبكتين مصمغتين ، فحوّلهما - أي النعت - إلى صورة عن طريق هذا الكسر ، فقد تحوّلت هاتان اليدان المشبّكتان المصمغتان إلى شبكة قوية ، لا يفلت منها شيء عن طريق النعت من جانب ، وعن طريق الإضافة بين الخيوط واليدين من جانب آخر)[2] .

ومن نماذج ذلك أيضًا قوله من قصيدة (بكائية لصقر قريش)[3] :

وقف الأغرابُ في بوابة الصمت المملّح
يشهرون الصلف الأسود في الوجه سلاحا

(١) الأعمال الشعرية ص ص ٣٢٦- ٣٢٧ .
(٢) راجع الجملة في الشعر العربي ص ٧٥ .
(٣) الأعمال الشعرية ص ٤٧٥ .

فقوله : «بوابة الصمت المملّح» تركيب نعتيّ على غير مناسبة لقوانين الاختيار ، حيث نعت (الصمت) وهو معنى تجريديّ بـ (المملّح) الذي هو من خصائص الكائنات الحيّة ، وقوله : «الصلف الأسود» تركيب نعتيّ به أيضًا إخلاف للتوقّع وصدم لقانون الاختيار ، فقد أسند الشاعر صفة لونية إلى شيء ليس مُلَوّنًا بطبيعته ، فتحوّل التركيب النعتيّ إلى صورة ، إنّ الأسود نعت لا يجري على غير الأشياء الماديّة إلا مجازًا ، والصلف معنى ذهني مجرّد ، إنّنا حينما نعطي شيئًا لونًا ليس له ، وأن نزيد فنجعل هذا اللون «خبرًا له» ، يبدو كُلّ ذلك وكأنّه تحدّ متعمّد للعقل ، كما يقول جون كوين[1] .

لقد قام النعت غير الملائم بتشكيل الصورة الشعريّة حيث قامت عَلاقة لغويّة جديدة بين (الصلف) ، و(الأسود) ، وقد أفاد هذا النعت في سياقه المبالغة في تأكيد الدلالة على تنفُّج وغطرسة هؤلاء الأجانب الذين يتحكمون في مصير البلاد ، بالإضافة إلى ما يعطيه اللون الأسود من دلالات التشاؤم والتطيّر ، وهو ممّا يناسب جوّ القصيدة ، ويقلّل من حدّة الملائمة .

لقد استخدم الشاعر نعوتًا لونيّة غير ملائمة كثيرًا ، وجمع بين كلمات من حقولٍ دلاليّة ليس بينها توافق في الاختيار ، وقدّم لنا تراكيب نعتيّة تشعّ بالإيحاءات الغنيّة إلى جانب تكوين صور شعريّة عجيبة ، ومن النعوت اللونية غير الملائمة ، التي كوّنت صورًا شعريّة قوله من قصيدة (استريحي)[2] :

وبكى قلبك حُزنًا فغدا دمعة حمراء بين الرئتين

وقوله من قصيدة (بطاقة كانت هنا)[3] :

الوحشة السوداء في الأعصاب تنغرس

إنَّ كسر قانون الاختيار بين النعت والمنعوت طريقة أسلوبيّة تنتشر في النسيج الشعريّ عند أمل دنقل فتمنحه - إلى جانب تركيب الصور الشعريّة - ألقًا خاصًّا ونغمًا حريًّا بالإعجاب ، ومواضع النعوت غير الملائمة في شعر أمل دنقل كثيرة ، وقد اجتزأت ببعض الأمثلة التي تدلّل على الظاهرة ، ولكنّ هذه الظاهرة تحتاج إلى مزيد من الدراسة ، ليس عند أمل دنقل وحده ، بل عند غيره من الشعراء المحدثين .

---

(١) بناء لغة الشعر ص ١٥٥ .

(٢) الأعمال الشعرية ص ١١٤ .

(٣) الأعمال الشعرية ص ١٩٧ .

الفصل الثالث

(النعت ودوره

في التشكيل الإيقاعيّ للقافية)

(توطئة الفصل) :

القافية أحدُ حدود الشعر الفارقة بينه وبين النثر ؛ «إذ هي شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ، ولا يسمّى شعرًا حتى يكون له وزن وقافية»[1] .

والقافية لفظُ أو تركيبُ آخرِ البيت الشعريّ مختارٌ لإحداث التوافق الدلاليّ مع مضمون البيت ، والتوافق الإيقاعيّ مع القوافي السابقة واللاحقة ، «فالقافية ينطبق عليها ما ينطبق على تكرار أيّ وَحْدَة أخرى على المستوى النطقي أو الصرفي ، فإنها سرعان ما تتلامس مع مجال الدلالة semantic بطريقة مباشرة ، وبقدر ما كانت تتطابق عناصر التعبير ، ويتعاظم دور المعنى باعتباره الملمح المميز ، كانت صلة البنية بالمضمون أكثر وضوحًا ومباشرة»[2] .

وللقافية وظيفة إيقاعيّة مهمة تأتي من أنها تتكرر في نهاية كل بيت ، وتتوافق إيقاعيًّا مع القوافي السابقة واللاحقة عليها في القصيدة ، وفي ذلك إحداث للتآلف وزيادة للنغم في نهاية كل بيت ، «فالكلمة الأخيرة في البيت كلمة تحظى بقدر كبير من القوة في الوضوح السمعي ، والاهتمام والعناية بها ، والنظام الشعري في الشعر العربي يصرّ على هذا الوضوح والتركيز»[3] .

وها هو ابن جني يكشف عن مدى الاهتمام بالقافية ؛ إذ يقول ، وهو بصدد الحديث عن ألفاظ التوكيد : «ألا ترى أن العناية في الشعر إنما هي بالقوافي لأنها المقاطع ، وفي السجع كمثل ذلك . نعم ، وآخر السجعة والقافية أشرف عندهم من أولها ، والعناية بها أمسّ ، والحشد عليها أوفى وأهمّ . وكذلك كلّما تطرف الحرف في القافية ازدادوا عناية به ، ومحافظة على حكمه»[4] .

وترتبط بهذه الوظيفة الإيقاعية للقافية ظاهرة الوقف في نهاية كل بيت ، عند الإنشاد ، «فالقافية بكل هذا الوضوح السمعي موقوف عليها أيضًا ، والوقف يعني

---

(١) العمدة لابن رشيق ص ١٥١ .

(٢) تحليل النص الشعري ليوري لوتمان ، ترجمة الدكتور محمد فتوح أحمد ص ٩٢ .

(٣) الجملة في الشعر العربي ص ص ١٢٠- ١٢١ بتصرف يسير .

(٤) الخصائص لابن جني ج١ ص ٨٥ .

سكتة وفاصلاً زمنيًّا بعدها ، وهذه السكتة تجعلها آخر ما ينطق في المجموعة الكلاميّة التي تختمها ، فتعطيها قدرًا آخر من التركيز والتكثيف والاهتمام»[1] .

هذا ، وقد أشار حازم القرطاجني إلى أهمية القافية ، وحثّ على طلبها حيث يقول : «اطلبوا الرماح فإنها قرون الخيل ، وأجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر ؛ أي عليها جريانه واطراده ، وهي مواقفه . فإنْ صحّت استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهاياته»[2] .

وإلى جانب وظيفة القافية السابقة فإنَّ لها وظيفة دلاليّة مهمة ترتبط بتلك الوظيفة الإيقاعيّة السابقة فالقافية تتحدد تبعًا لعلاقتها بالمحتوى ، وهذه العلاقة قد تكون إيجابيّة أو سلبيّة ، ولكن على أي حال ، هناك علاقة داخلية وبناءة للسياق ، في داخل هذه العلاقة ينبغي دراسة القافية[3] .

وتأتي أهمية وظيفة القافية الدلاليّة من أنها «ترتبط - أولاً - بمدى مواءمتها للأجزاء التي تترابط معها من حيث البنية النحويّة ، وترتبط ثانيًا ، بمدى مواءمتها للدلالة العامة للنص الشعري ، ومدى تأثيرها في إنتاج هذه الدلالة»[4] .

القافية - إذًا - عنصر مهم من عناصر الفن الشعري (فهي تاج الإيقاع الشعريّ ، وهي لا تقف من هذا الإيقاع موقف الحلية ، بل هي جزءٌ لا ينفصمُ منه ؛ إذْ تمثل قضاياها جزءًا من بنية الوزن الكامل تُفَسَّرُ من خلاله وتفسِّره)[5] .

وهي بهذا ذات وظيفة مزدوجة من جديلة اللغة في الشعر إحداهما : الوظيفة الإيقاعيّة بما توفره من تكرار عنصر صوتيّ معيّن ، يعمل على استدعاء مشابهاته من المفردات ، والأخرى : دلاليّة بسلك هذه المفردات في نظام الجملة من جانب والعمل على استقطاب أكبر قدر من التركيز الدلالي بما اكتسبته من جهارة وبروز من جانب آخر ، وبما تحققه لها من مخالفة في كثير من الأحيان»[6] .

---

(١) الجملة في الشعر العربي ص ١١١ .

(٢) منهاج البلغاء لحازم القرطاجني ص ٢٧١ .

(٣) بناء لغة الشعر لجون كوين ص ٤٥٢ .

(٤) شعر الأبيوردي : دراسة أسلوبية د . عادل الضرغامي ص ٦٠ .

(٥) القافية تاج الإيقاع الشعري د . أحمد كشك ص ٧ .

(٦) الجملة في الشعر العربي د . محمد حماسة عبد اللطيف ص ١٣١ .

وإذا كان الربط بين الوظيفة النحوية وشاغلها ، وما ينتج عن تفاعلهما من دلالة جديدة ، يكونُ ربطًا - من ثمَّ - بين النحو والدلالة[1] ، فإنني أحاول في هذا الفصل محاولة - أتمنى أن تنال التوفيق - بيان دور التراكيب النعتية في التشكيل الإيقاعي للقافية في شعر أمل دنقل ؛ لما لاحظت من كثرة ورود النعت قافية فيه .

يقوم النعت بدور أساسيّ في تشكيل البنية الإيقاعيّة للقافية في شعر أمل دنقل ، وقد جاء التركيب النعتي قافية في نسبة كبيرة جدًا في شعره ، فكثيرًا ما نجد القافية عنده تركيبًا نعتيًا ، وقد توصلت إلى هذه النتيجة بفحص شعره من هذه الناحية ، وبإحصاء وتسجيل هذه النعوت في جداول .

إحصاء النعوت التى تشكل البنية الإيقاعية وملاحظات عليها :

١- حظى النعت المفرد من بين أنواع النعت المعروفة بالنصيب الأوفر من النعوت الواقعة قافية في شعر أمل دنقل ؛ ذلك أنه الأصل في النعت ، وأنه ينعت المعرفة والنكرة على حدّ سواء ، في حين لا تنعت الجملةُ المعرفة ، يليه بعد ذلك النعت بالجملة الفعلية ، ثم النعت بشبه الجملة وأكثره من الجار والمجرور ، ثم النعت بالجملة الاسميّة ، ويؤيد ما سبق ورود قصائد كاملة لا يكون التركيب النعتي الذي وقع فيها قافية إلا مفردًا ، ومن ذلك قصيدة «لا أبكيه»[2] حيث جاء التركيب النعتي الواقع قافية مفردًا في أحدَ عشر بيتًا من مجموع أبيات القصيدة البالغ واحدًا وثلاثين بيتًا ، يقول أمل دنقل :

مصر لا تبدأ من مصر القريبه ... إنها تبدأ من أحجار طيبهْ
إنها تبدأ منذ انطبعت ... قدم الماء على الأرض الجديبهْ
ثوبها الأخضر لا يبلى ، إذا ... خلعته .. رفّت الشمس ثقوبه
إنها ليست عصورًا فهي الكل ... في الواحد ، في الذات الرحيبهْ
أرضها لا تعرف الموت فما المو ... ت إلا عودة أخرى قريبهْ
تعبر القطرة في النيل فمن ... حولها الرقص وأعياد الخصوبهْ

(١) الجملة في الشعر العربي ص ١١ .
(٢) الأعمال الشعرية ص ص ٦٩ - ٧٠ .

فـإذا البحـر طواهـا ، نفـرت ... واسـترد المـاء في الـوادي دروبـهْ
وأعـاد المـاء للنيـل هروبـه ... واسـتردّ المـاء في مـصر العذوبـهْ
فـسقى النيـل بـه - ثانيـة - ... ظمـأ البحـر إذا مـا مَـدّ كوبـهْ
هكـذا شـعبك يـا مـصر ؛ لـه ... دورة المـاء ونجـواه الرطيبـه
مـات فيـه المـوت يومًـا فـابتنى ... هرمًـا للمـوت يـستجلي غيوبـهْ
أبـدًا يـبني ويـأتي غـيره ... ناشـرًا فيـه أسـاهُ وحروبـهْ
فـإذا راح ابـتنى ثم ابـتنى ... فانثنى الغـازي إليـه بالعقوبـهْ !
وكـأن الـذل في الـشعب ضـريبهْ ... وابتسام الصبر قـد صـار ذنوبـهْ
وكـأن الـدم نيـل آخـر ... تـستقي منـه الرمـال المـستطيبهْ
كـل أبنائـك يـا مـصر مَـضَوْا ... شـهداء الغـدِ في نبـل وطيبـهْ
الذي لم يقضِ في الحرب قـضى ... وهـو يعطـي الفـأسَ والغـرسَ
والذي لم يقض في الفأس قـضى ... حاملاً أحجار أسـوان الرَّهِيبَـهْ
اسمعي في الليل أَنَّاتِ الأسى ... اسمعي حزن المواويـل الكئيبـهْ
إنهـا أسمـاء مـن مـاتوا ولم ... يبرحوا القلب فقد صاروا ندوبـهْ
سـيعودون ، فـلا تبكـي ، فمـا ... يرتضي المحبوب أن تبكي الحبيبـهْ
أتـرى تـبكين مـن مـات لكـي ... تـستعيدي رايـة الفكـر الـسليبهْ
والـذي مـات لكـي يـنقش في ... كل قلب ناشـئ حـرف العروبـهْ
ولكـي يحتـضن الطفـل حقيبـهْ ... ولكـي تقتـات بـالعلم الـشبيبهْ
ولكي يهوى حجاب الخوف عـن ... روح ربّـات الحجـال المستريبهْ
ولكـي يُرفـع سـيفُ العـدل في ... وجـه أبنـاء المماليـك الغريبـهْ
والـذي لـولاه مـا مـرّت لنـا ... في عبـور النـار للحـرب كتيبـهْ
شـرف الأبنـاء أن يمـضي أب ... بعـد أن قـدّم للمجـد نـصيبهْ
شـرف لـلأب أن يمـضي فـلا ... تعتـري أبنـاءه الـروح الزغيبـهْ
إنمـا يبكـي ضـعافُ النـاس إنْ ... عجزوا أن يدركوا حجم المصيبهْ

ومن ذلك ما ورد في قصيدة «الموت في لوحات - اللوحة الرابعة»[1] حيث جاء التركيب النعتي قافية في ستة أبيات مفردًا من عدد أبيات هذه القصيدة البالغ عشرة أبيات ، وها هو نصّ القصيدة :

١- مِنْ شُرْفَتِي كُنْتُ أَرَاهَا فِي صَبَاحِ الْعُطْلَةِ الْهَادِئْ
٢- تَنْشُرُ فِي شُرْفَتِهَا عَلَى خُيُوطِ النُّورِ وَالْغِنَاءْ
٣- ثِيَابَ طِفْلَيْهَا ، ثِيَابَ زَوْجِهَا الرَّسْمِيَّةَ الصَّفْرَاءْ
٤- قُمْصَانَهُ الْـمَغْسُولَةَ الْبَيْضَاءْ
٥- تَنْشُرُ حَوْلَهَا نَقَاءَ قَلْبِهَا الْهَنِـيء
٦- وَهْيَ تَرُوحُ وَتَجِيء
٧- وَالآنَ بَعْدَ أَشْهُرِ الصَّيْفِ الرَّدِيء
٨- رَأَيْتُهَا .. ذَابِلَةَ الْعَيْنَيْنِ وَالأَعْضَاءْ
٩- تَنْشُرُ فِي شُرْفَتِهَا عَلَى حِبَالِ الصَّمْتِ وَالْبُكَاءْ
١٠- ثِيَابَهَا السَّوْدَاءْ

وفي قصيدة «البكاء بين يديْ زرقاء اليمامة» ، استخدم الشاعر أربع عشرة قافية[2] ، في ستة وثمانين بيتًا مجموع أبيات القصيدة ، وقد توزعت القوافي على الأبيات على هذا النحو :

١ - ٢ - ١ - ٢ - ٢ - ٢ - ١ - ٢ - ٢ - ١ - ٢ - ٢ - ٣ - ٣ - ٣ - ٢ - ٢ - ١ - ٢ - ٢ - ٢ - ٣ -
١ - ١ - ٤ - ٤ - ٥ - ٤ - ٤ - ٥ - ٤ - ١ - ٦ - ٦ - ١ - ١ - ٤ - ٤ - ٧ - ٤ -
١ - ٤ - ٨ - ٤ - ٤ - ٥ - ٥ - ٤ - ١ - ٤ - ٤ - ٤ - ٤ - ٤ - ١ - ١ - ٩ -
٩ - ١٠ - ١١ - ١٠ - ١٠ - ١١ - ١٠ - ١٠ - ١٠ - ١٠ - ١ - ١ - ٣ - ٣ - ٣ -
٣ - ١٢ - ٣ - ١٣ - ١٤ - ٣ - ٣ - ٣ - ١ - ٢ - ٢ - ٢ - ٢ - ٥ - ٥ - ٢ - ٢ -
٢ - ٢[3] .

---

(١) الأعمال الشعرية ص ١٩٥ .

(٢) من المعروف أن القصيدة في شعر التفعيلة تستخدم أكثر من قافية في القصيدة الواحدة ، انظر الجملة في الشعر العربي للدكتور محمد حماسة : ص١٤٣ وما بعدها .

(٣) يشير كل رقم إلى نوع من القوافي ، وتكرار هذا الرقم نفسه يشير إلى تكرار القافية نفسها ، فالرقم (١) مثلاً يشير إلى قافية السين «المقدسهْ» في البيت الأول ، وتكراره بعد الرقم (٢) يشير =

وقد لوحظ على قوافي هذه القصيدة ما يلي :

تكرر نمط القافية الأول سبع عشرة مرة ، احتل التركيب النعتي فيها خمس عشرة مرة ، جاءت كلها نعوتًا مفردة (المقدسهْ ، المكدسهّ ، المنكسهّ ، المدنسهْ ، المقدسهْ ، عذبة المشاكسهْ ، المشمسهْ ، اليابسهْ ، المقدسهْ ، اليابسهْ ، المقدسهْ ، المقدسهْ ، البائسهْ ، التاعسهْ) .

تكرر نمط القافية الثاني ست عشرة مرة ، جاء منها تركيب نعتي واحد ، هو (عن جاري الذي يهمّ بارتشاف الماءْ) [1]وهو مفرد .

تكرر نمط القافية الثالث إحدى عشرة مرة ، جاء منها ثلاثةُ تراكيبٍ نعتية قافية هي :

فاستضحكوا من وهمك الثرثار – وهو مفرد .

وصبية مشردون يعبرون آخر الأنهار – وهو جملة فعلية مضارعية .

ونسوةٌ يُسَقْنَ في سلاسل الأسر ، وفي ثياب العار – وهو جملة فعلية .

تكرر نمط القافية الرابع ثماني عشرة مرة جاء منها تركيب نعتيّ واحد قافية وهو :

فأين أخفي وجهي المتهمَ المدانْ ؟ – وهو نعت مفرد .

تكرر نمط القافية الخامس ست مرات ، جاء منها ثلاثة تراكيب نعتية هي :

ولا اختبائي في الصحيفة التي أشدّها – بالموصول وصلته .

فأين أخفي وجهيَ المشوَّهَا – وهو نعت مفرد .

كي لا أعكر الصفاء .. الأبله المموَّها – وهو نعت مفرد .

تكرر نمط القافية السادس مرتين خاليًا من التركيب النعتي قافية .

تكرر نمط القافية السابع مرة واحدة وهو ليس نعتًا .

جاء نمط القافية الثامن مرة واحدة أيضًا وهو ليس نعتًا .

= إلى تكرارها في «المكدسة» في البيت الثالث وهكذا .(وقد استقيت هذا التقسيم من كتاب «الجملة في الشعر العربي» للدكتور محمد حماسة ص١٤٦ وما بعدها) .

(١) جاءت القافية النعتية هنا اسمًا موصولًا له جملة صلة اسمية أو فعلية ، وهو بهذا يعد ضمن النعت المفرد ؛ لأن صلة الموصول لا محل لها من الإعراب ؛ إذ هي متممة للاسم الموصول ؛ أي داخلة في حيِّزه .

جاء نمط القافية التاسع مرتين خاليًا من التركيب النعتي قافية .

جاء نمط القافية العاشر سبع مرات خاليًا من التركيب النعتي قافية .

تكرر نمط القافية الحادي عشر مرتين ، ورد التركيب النعتي في واحدة منهما قافية وهو :

أسائل الصمت الذي يَخْنِقُنِي ، وهو مفرد .

جاء نمط القافية الثاني عشر مرة واحدة ، وهو ليس نعتًا .

وكذلك الثالث عشر والرابع عشر .

وعلى ذلك يكون عدد التراكيب النعتية الواقعة قافية في هذه القصيدة ستًا وعشرين مرة جاء أربع وعشرون منها تركيبًا نعتيًا مفردًا والباقي نعوت جمل .

وإذا تتبعنا بقية قصائد الديوان ، لوجدنا أن النعت المفرد يحظى من بين أنواع النعت بالنصيب الأكبر من النعوت الواقعة قافية .

٢- نعوت النكرة أكثر من نعوت المعرفة في القوافي ؛ ففي قصيدة «الملهى الصغير» جاء التركيب النعتي قافية في ثلاثة عشر بيتًا ، منها أربعة فقط معارف ، والبقية نكرات[١] .

وفي قصيدة «رسالة من الشمال» ، جاء التركيب النعتي قافية في سبعة وعشرين بيتًا ، جاء منها تسعة فقط معارف ، والبقية نكرات[٢] .

وفي قصيدة «طفلتها» ، جاء التركيب النعتي قافية في واحدٍ وعشرين بيتًا ، سبعة فقط معارف ، والبقية نكرات[٣] .

وهكذا لو ذهبنا نتتبع قصائد الديوان ، لوجدنا أن نعوت النكرة أكثر من نعوت المعرفة في القوافي .

وقد تأتي قصائد لا يكون فيها إلا نعوت المعرفة ، وهذا قليل نادر ، ومن ذلك قصيدة «لا أبكيه»[٤] ، حيث جاء التركيب النعتي قافية في أحد عشر بيتًا ، منها نعت

(١) الأعمال الشعرية ص ص ١٣٣- ١٣٩ .

(٢) الأعمال الشعرية ص ص١١٩-١٢٤ .

(٣) الأعمال الشعرية ص ص٧٨ - ٨٥ .

(٤) الأعمال الشعرية ص ص٦٩- ٧٠ .

واحد نكرة ، والبقية معارف ، وفي قصيدة «الموت في لوحات - اللوحة الرابعة»[1] ، جاء التركيب النعتي قافية في ستة أبيات - على الرغم من قصر اللوحة - كانت كلها نعوت معارف .

٣- التركيب النعتي هو أكثر الوظائف النحويّة استعمالاً في القوافي الشعرية لدى أمل دنقل ، فهناك قصائد كثيرة جدًّا في الديوان تستأثر بأكبر عدد لورود التركيب النعتي قافيةً من بين الوظائف النحويّة الأخرى ، فعلى سبيل المثال ، في قصيدة «شبيهتها»[2] استخدم الشاعر أربع قواف في خمسة وثلاثين بيتًا ، وقد توزعت القوافي على الأبيات على هذا النحو :

١ - ٢ - ١ - ١ - ١ - ١ - ٢ - ١ - ١ - ٢ - ١ - ١ - ١ - ١ - ١ - ٣ - ١ - ٣ - ١ - ٣ - ١ - ١ - ٤ - ٣ - ١ - ٣ - ١ - ١ - ١ - ١ - ١ - ١ - ١ - ١ .

تكرر النمط الأول من القوافي الأربعة ستًا وعشرين مرّة ، جاء التركيب النعتي فيها قافية خمس عشرة مرة .

وتكرر النمط الثاني ثلاث مرات ، خلت من التركيب النعتي قافية .

وتكرر النمط الثالث خمس مرات جاء التركيب النعتي فيها قافية مرّة واحدة .

وتكرر النمط الرابع مرة واحدة كانت تركيبًا نعتيًا .

وعلى هذا ، يكون عدد التراكيب النعتية الواردة في القصيدة قافية سبع عشرة قافية نعتية ، وهو أكبر عدد من بين الوظائف النحوية الأخرى التي شغلت القافية .

وفي قصيدة «طفلتها»[3] ، وهي من القصائد العموديّة ورد التركيب النعتي فيها قافية إحدى وعشرين مرّة ، من عدد أبيات القصيدة البالغ تسعة وثلاثين بيتًا ، أما بقية الأبيات فقد توزعت الوظائف النحوية التي تشغل كلمة القافية على النحو التالي :

١- ورد المضاف إليه قافية ثلاث مرات

٢- ورد المفعول به قافية أربع مرات .

---

(١) الأعمال الشعرية ص١٩٥ .

(٢) الأعمال الشعرية ص ص ١٢٧- ١٢٩ .

(٣) الأعمال الشعرية ص ص ٧٨- ٨٥ .

٣- ورد الخبر قافية أربع مرات .
٤- ورد الحال مرة واحدة .
٥- ورد المستثنى مرتين .
٦- ورد الاسم المجرور مرتين .
٧- ورد الفعل الماضي مرتين .

وهكذا لو مضينا نتتبع بقية قصائد الديوان لوجدنا أن التركيب النعتي هو أكثر الوظائف النحوية استعمالاً في القوافي الشعرية لدى أمل دنقل .

٤- لم أعد في الإحصاء القافية التي جاءت نعتًا لمنعوت محذوف ؛ لأنها قامت مقامه وأغنت عنه ، ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة «طفلتها» :

حِينمـــا أَوْمَـــا لَهَـــا مبتـــسمًا فأشـــاحت عنـــه كالمـــستهزئهْ

إذا الأصل كالفتاة المستهزئة ، ولكن النعت أغنى عن المنعوت فصار كالاسم ؛ ولذا لم أحصه ضمن النعوت الواقعة قافية .

استعانة النسيج الشعرى بالنعت لاستقامة الوزن والقافية والمعنى :

إنّ النعت من بين الوظائف النحويّة التي تساعد القافية أن تستقر في موضعها الملائم من القصيدة وبناء الجملة ، بما أتاح له النظام اللغوي من أن تعاقب فيه الجملة بنوعيها المفرد ، وبما أتاح له كذلك من أن يتعدد ويتنوع ، ففي قول الشاعر من قصيدة (شيء يحترق)[1] :

وَيَحِيـــــنُ وَدَاعٌ وَقْتِـــــيٌّ وَأَرَاهُ كَحُلْـــــمٍ يَنْـــــسَحِقُ

نرى الشاعر - من أجل أن تستقر القافية في موضعها الملائم - يعدل عن النعت بالاسم إلى النعت بالفعل المضارع ، وقد ساعده على ذلك إمكانية معاقبة الجملةَ المفردَ في النعت ؛ ففي البيت السابق ، لو جاء بنعت «حلم» اسمًا «منسحق» لما أمكن أن تكون هذه الكلمة مرفوعة وفقًا للقافية ، فعدل عن صيغة الاسم إلى صيغة الفعل «ينسحق» ، وهو من الممكن وروده هنا ؛ لأن الجملة حينئذ في محل جرّ نعت لكلمة (حُلم) ، فجاء آخر الفعل مرفوعًا متلائمًا مع القافية .

(١) الأعمال الشعرية ص ١٠٣ .

وفي قوله[1] :

وَأُحِسُّ بِشَيْءٍ فِي صَدْرِي شَيْءٍ كَالْفَرْحَةِ يَحْتَرِقُ

عدل كذلك عن النعت بالاسم إلى النعت بالفعل المضارع ؛ إذ لو جاء بنعت (شيء) اسمًا (محترق) لما أمكن أن تكون هذه الكلمة مرفوعة وفقًا للقافية ، فعدل عن صيغة الاسم إلى الفعل ، وحينئذ تكون الجملة في محل جر نعت ثان لكلمة (شيء) فجاء آخر الفعل مرفوعًا متلائمًا مع القافية ، مع ملاحظة أن النعت – هنا – قام بدور مهم في الوصول إلى القافية ، فجملة (يحترق) نعت ثان .

ويقوم النعت بما أتاح له النظام اللغوي من التعدد والتنوع – بدور مهم في الوصول إلى القافية ، ففي قول الشاعر من قصيدة (رسالة من الشمال)[2] :

وَيَجْرَحُنِي الضَّوْءُ فِي كُلِّ لَيْلٍ مَرِيرِ الْخُطَى ، صَامِتٍ ، مُحْزِنِ

سَآتِي إِلَيْكِ نَحِيلاً نَحِيلاً كَخَيْطٍ مِنَ الْحُزْنِ لَمْ يَحْزَنِ

فكل من «محزن» و«لم يحزن» نعت ، الأولى نعت ثالث ، والثانية نعت ثان ، وهذا يتكرر في كثير من الأبيات ، ومن ذلك أيضًا قوله في قصيدة (طفلتها)[3] :

إِنَّنِي أَكْرَهُهُ يَكْرَهُهُ ضَوْءُ مِصْبَاحٍ نَبِيلٍ أَطْفَأَهْ

فجملة (أطفأه) نعت ثان .

وقوله في قصيدة (لا أبكيه)[4] :

أَرْضُهَا لاَ تَعْرِفُ الْمَوْتَ فَمَا الْمَوْ تُ إلا عَوْدَةٌ أُخْرَى قَرِيبَهْ

فـ«قريبهْ» نعت ثان ، وهكذا .

ويقوم النعت بما أتيح له من المعاقبة بين المفرد والجملة بدور مهم في الوصول إلى القافية كأن يقع الفعل المضارع المجزوم في القافية ، ويحرّك بالكسر ، ومن ذلك قوله في قصيدة (رسالة من الشمال)[5] :

---

(١) الأعمال الشعرية ص ١٠٤ .

(٢) الأعمال الشعرية ص ص١٢٠ ، ١٢٤ .

(٣) الأعمال الشعرية ص ٨٤ .

(٤) الأعمال الشعرية ص٦٩ .

(٥) الأعمال الشعرية ص ١١٩ .

بِعُمْـرٍ مِـنَ الـشَّوْكِ مُخْـشَوْشِن بِعِـرْقٍ مِـنَ الـصَّيْفِ لَـمْ يَـسْكُنِ

فجملة «لم يسكن» نعت ثانٍ لـ«عِرْق» ، والفعل فيها مضارع مجزوم ، وقد حُرِّك بالكسر من أجل القافية ، وهو ممّا يسمح به النظام اللغوي . وكـذلك قولـه في القـصيدة نفسها[1] :

سَـآتِي إِلَيْـكِ نَحِـيلاً نَحِـيلاً كَخَـيْطٍ مِـنَ الْحُـزْنِ لَـمْ يَحْـزَنِ

فجملة «لم يحزن» نعت ثان لخيط ، والفعـل فيهـا مـضارع مجـزوم ، وقـد حُـرِّك بالكسر أيضًا من أجل القافية . وكذلك قوله[2] :

هَـوَايَ لَـهُ الـشَّمْسُ تَنْهِيـدَةٌ إِلَـى الْيَـوْمِ بِالْـمَوْتِ لَـمْ تُـؤْمِنِ

فجملة «إلى اليوم بالموت لم تـؤمن» نعـت لـ«تنهيـدة» ، والفعـل فيهـا مـضارع مجزوم ، وقد حُرِّك بالكسر من أجل القافية ، مع ملاحظة تقدم متعلـق الفعـل (تـؤمن) الجـار والمجـرور (إلى اليـوم بـالموت) عليهـا ؛ لكـي تـأتي القافيـة مـستقرة في موضـعها المناسب .

وهكذا فإن النعت بما أتيح له من إمكانات نحوية ، قد ساعد القافيـة في كـثير مـن المواضع على أن تأتي مطمئنةً آمنةً في مكانها الذي أُرِيدَ لها ، متآلفةً مـع النَّـسْجِ الـشِّعْرِيّ المسلوكةِ فيه ومع الدلالة العامة للنص .

ومن أجل استقرار القافية في مكانها الملائم ، نجـد التركيـب - في أحيـان كـثيرة - يلجأ إلى النعت ليتحقق للقافية الاستقرار المنشود ، ومن ذلك أنه قد يعدل عـن النعـت بالاسم إلى النعت بشبه الجملة (الجار والمجرور أو الظرف) ؛ لأنها تعاقب المفرد ، ففـي قوله في قصيدة (الملهى الصغير)[3] :

لَـيْسَ يَنْهَـانِي تَأْنِيـبُ أَبِـي لَـيْسَ تَنْهَـاكِ عَـصًا مِـنْ خَيْـزُرَانْ

(١) الأعمال الشعرية ص١٢٤ .

(٢) الأعمال الشعرية ص ١٢٢ .

(٣) الأعمال الشعرية ص ١٣٧ .

جاء بشبه الجملة (من خيزران) في موضع نعت لكلمة (عصا) . وكان في مقدوره أن يقول عصًا لينة ، ولكنّ ذلك لا يؤدي إلى استقرار القافية ، ولا إلى استقامة البيت .

وكثيرًا ما يعدل التركيب عن الاسم إلى النعت بالموصول وصلته حتى تستقر القافية ، ومن ذلك ما جاء في قوله من قصيدة (استريحي)[1] :

لَمْ تَكُونِي أَبَدًا لِي إِنَّمَا كُنْتِ لِلْحُبِّ الَّذِي مِنْ سَنَتَيْن

فبدلاً من أن يقول كنت للحب الماضي ، اقتضت طبيعة القصيدة الشعرية العدولَ إلى النعت بالموصول «الذي» وصلته الجار والمجرور (من سنتين) حتى تستقيم القافية .

وقد يعدل التركيب عن الاسم أيضًا إلى النعت بالموصول وصلته حتى يأتي الفعل المضارع في القافية التي تناسبه ، ومن ذلك ما جاء في قصيدة «مراثي اليمامة»[2] حيث يقول :

أَبي ظَامِئٌ يَا رِجَالْ
أَرِيقُوا لَهُ الدَّمَ كَيْ يَرْتَوِي
وَصُبُّوا لَهُ جرْعَةً جرْعَةً فِي الْفُؤَادِ الَّذِي يَكْتَوِي

فبدلاً من أن يقول «في الفؤاد المكتوي» ، اقتضى البناء الفني للقصيدة العدول إلى الموصول (الذي) وصلته الفعل المضارع «يكتوي» حتى يستقر الفعل المضارع في موضع القافية ، وإلى جانب دور النعت – هنا – في الوصول إلى القافية فإنّ له دورًا دلاليًّا كبيرًا ؛ إذ لو جاء باسم الفاعل (المكتوي) نعتًا للفؤاد ، لما دلّ على ما دلّ عليه النعت بالموصول وصلته الفعل المضارع ، الذي جاء ليدل بصيغته على استمرارية وتجدد اكتواء فؤاد كليب (الأمة العربية) وليزيد من قوّة التأثير على أبناء كليب ليأخذوا بثأره ، فهذا هو الحل الوحيد لتحل الطمأنينة في قلب كليب ، الذي ما زال مكتويًا ، وما زال مجروحًا ، وما زال ينزف ، ولن يوقَفَ نزيفه إلا الدم ، والدم وحده ، كما يطالب الشاعر .

(١) الأعمال الشعرية ص١١٣ .
(٢) الأعمال الشعرية ص٤١٦ .

وكثيرًا ما يستعين النسج الشعري بالنعت لاستقامة الوزن والقافية والمعنى[1] ، فمثلاً حينما تشتمل جملة وردت في آخر البيت الشعري على مفعول به لم يتم عنده البيت ولا يصلح هو نفسه للقافية ، فإنّ النسج الشعري يستعين بالنعت ، ففي قول الشاعر من قصيدة (استريحي)[2] :

فامسحي زيف المساحيق ولا ترتدي تلك المسوحَ المريميّة

«والمسوح جمع «مِسحْ» وهو الكساء من شَعَر أو ثوب الراهب»[3] نجد النعت (المريمية) قد أوضح المنعوت وميّزه وأكّده في الوقت نفسه بكونه مريميًا نسبة إلى السيدة مريم العذراء ، فاستقام بذلك الوزن والقافية والمعنى .

تحليلٌ نَحْويٌّ لبعض أنماط التركيب النعتي

في القوافي الشعريّة عند أمل دنقل :

أولاً : النعت المفرد في القوافي : وهو الغالب على القوافي ، كما سبق أن ذكرنا ، ولا ريب أن لفظ القافية يُخْتَار لأداء دور دلالي وإيقاعيّ معًا ، وأكثر قوافي شعر أمل دنقل تنتهي بلفظ يحمل حرف مدّ «الواو أو الياء أو الألف» ، والكملة التي تقع منعوتًا إذا حملت هذا المدّ بذاتها اكتفى بها قافية ، وإذا لم تحمله أتى لها بنعت يحمل هذا المد لتحقيق الإيقاع مع النعت المختار للقافية ، ولإتمام المعنى كذلك ، ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة «لا أبكيه»[4] :

مصر لا تبدأ من مصر القريبهْ إنها تبدأ من أحجار «طيبهْ»
إنها تبدأ منذ انطبعت قدمُ الماء على الأرض الجديبهْ
ثوبها الأخضر لا يبلي ، إذا خلعته رفّتِ الشمس «ثقوبه»

(١) انظر في بناء الجملة العربية للأستاذ الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف : ص٣٤٩ ، حيث دَلّل على دور الإمكانات النحوية ومنها النعت في الوصول إلى القافية في الشعر القديم في كتابه «بناء الجملة العربية» – الفصل الرابع ٣٠٧ وما بعدها .

(٢) الأعمال الشعرية ص ١٠٣ .

(٣) المعجم الوسيط ص ٩٠٣ .

(٤) الأعمال الشعرية ص ص ٦٩، ٧٠ .

ففي البيتين الأول والثالث كان لفظ القافية «طيبهْ» و«ثقوبه» وهو يحمل المدّ بالياء قبل الباء روى القصيدة ، والهاء الساكنة ، ولذلك لم يحتج الشاعر إلى نعت يحمل مدًّا بالياء .

أما في البيت الثاني فكان لفظ القافية «الجديبهْ» ، وهو نعت «للأرض» التي لا يتضح معناها إلا بذكر نعته ، وجاء لفظ النعت يحمل المدّ بالهاء قبل حرف الرويّ والهاء الساكنة ، وقد استعان النسيج الشعري بالنعوت ، التي تحمل المدّ بالياء قبل الرويّ في أبيات كثيرة من هذه القصيدة ، ومنها :

وكأن الدم نيلٌ آخر تستقي منه الرمال المستطيبهْ
أترى تبكين من مات .. لكي تستعيدي راية الفكر السليبهْ

فَكُلٌّ من «المستطيبهْ» و«السليبهْ» نعتان استُعِين بهما لتحقيق الإيقاع وإتمام المعنى .

ومثل ذلك ما جاء في قصيدة «الملهى الصغير»[1] ؛ حيث يقوم النعت في كثير من أبياتها بدور المتمم للاسم والموضح له ، كما في قوله :

عامنا السادس عشر رغبة في الشرايين وأعوادٌ لدانْ

فالنعت – هنا – يقوم بدور المتمم للاسم والمخصص له ، فقد قيّد المنعوتَ (أعواد) بأنها لدان أي ريّة الشباب ليّنة وناعمة من «لَدُن الشيء – لَدَانة ولُدُونة : لانَ . فهو لَدْن (ج) لُدْن ، وَلِدَان . وهي لَدْنةٌ . (ج) لِدَان . يقال : امرأةٌ ، لَدْنةٌ : ريّا الشبابِ ناعمة ..»[2] .

ومن ذلك قوله في القصيدة نفسها :

لَيْسَ يَنْهَانِيَ تَأْنِيبُ أَبِي لَيْسَ تَنْهَاكِ عَصًا مِنْ خَيْزُرَانْ

فقد حدّد النعت – هنا – بشبه الجملة الجار والمجرور (من خَيْزُران) المنعوت ، وقام بتخصيصه ؛ وبذلك تكون العصا ليّنة طريّة وهي أشدُّ إيلامًا وأكثر إيجاعًا في الضرب من أي عصًا أخرى فالخيزران «كل عود ليّن»[3] ، وبذلك يكون النعت قد

(١) الأعمال الشعرية ص ١٣٥ .
(٢) المعجم الوسيط ص ٨٥٥ .
(٣) المعجم الوسيط ص ٢٣٩ .

أدّى إلى جانب دوره الإيقاعي دورًا دلاليًا مهمًا فتخصيص المنعوت بهذه الصورة معناه تمسّك تلك الفتاة التي تضرب بعصًا لينة بذلك الحبّ ، التي لم ترجع عنه حتى لو عوقبت بأشدّ أنواع العقاب ؛ ومن أجل هذا فإنه لا يمكن حذف النعت هنا أو الاستغناء عنه بأيّ حال ، كما أنه والنعت السابق يحملان المد بالألف قبل النون الساكنة (رويّ القصيدة) وتمثل ألف المدّ هذه حجم المعاناة والمقاومة ، التي يحاولها الشاعر والفتاة في سبيل بقاء حبهما ، وتحدّي الأهل وصنوف العذاب من أجله ، وتبقى النون الساكنة للدلالة على التعب والإرهاق اللذيْنِ بذلاه في هذه المحاولة وكأنها محطة راحة لهما ، وبذلك يتحقق الإيقاع والدلالة معًا ، ولا ينفصل المعنى عن المبنى .

ومن القصائد التي يلعب النعت فيها دورًا أساسيًا في التشكيل الإيقاعيّ للقافية ، قصيدة (الموت في لوحات - اللوحة الرابعة)[1] ؛ حيث يقول الشاعر :

١- من شرفتي كنت أراها في صباح العطلة الهادِئْ
٢- تنشر في شرفتها على خيوط النور والغناءْ
٣- ثياب طفليها ، ثياب زوجها الرسميةَ الصفراءْ
٤- قمصانه المغسولة البيضاءْ
٥- تنشر حولها نقاء قلبها الهنيء
٦- وهي تروح وتجيء .
٧- والآن بعد أشهر الصيف الرديء
٨- رأيتها ذابلة العينين والأعضاءْ
٩- تنشر في شرفتها على خيوط الصمت والبكاءْ
١٠- ثيابها السوداءْ

فقد ، اختيرت النعوت في هذه القصيدة لأداء دور دلاليّ وإيقاعيّ معًا ، أمّا الدور الدلاليّ ، فقد قامت النعوت (الهادئ - الصفراءْ - البيضاءْ - الهنيء - الرديء - السوداءْ) بتوضيح المنعوت ؛ فنعت ثياب الزوج بأنها رسميّة ثم بأنها صفراء أعلمت القارئ أن هذه الثياب ثياب عسكريّة لرجل عسكريّ ؛ وكذلك نعت قمصانه المغسولة (بالبيضاء) ، ونعت قلب هذه الزوجة (بالهنيء) أشعَّ هذان النعتان جوّ السعادة والفرح

(١) الأعمال الشعرية ص ١٩٥ .

التي تحياة هذه الأسرة البسيطة الزوجة والطفلان والجنديّ الذي يحارب من أجل الوطن ؛ فقد قامت هذه النعوت بالتوضيح والتمييز للمنعوت قبلها .

ويأتي نعت الصيف بالرديء في البيت السابع ليعلم القارئ أن هذا الصيف هو صيف نكسة يونيو سنة ١٩٦٧ ، فهو ليس أي صيف ؛ ولذا فقد قام النعت هنا بدور الموضح والمميز لهذا الصيف الذي كان رديئًا وكئيبًا بسبب هذه النكسة ، ثم يأتي نعت ثياب الزوجة بأنها (سوداء) ليعلم القارئ أنَّ زوجها استشهد في ساحة القتال ؛ ولذلك فهي حزينة عليه ، ولم تعد ترتدي إلا الملابس السوداء التي تنشرها على خيوط الصمت والبكاء بعد أن كانت تنشر ثيابها وثياب طفليْها وزوجها العسكرية على خيوط النور والغناء .

وهكذا قامت النعوت بدور دلاليّ مهم في القصيدة كشف بنية القصيدة كلها .

أمّا الدور الإيقاعيّ الذي قام به النعت في تشكيل إيقاع القافية في هذه القصيدة ، فهو أن النعت حدّد القافية من أول بيت (الهادئ) وجاءت جميع قوافي الأبيات تشتمل على حرف المدّ (الألف أو الياء) (الهادئ ، الغناء ، الصفراء ، البيضاء ، الهنيء ، الرديء ، الأعضاء ، البكاء ، السوداءْ) ، وكأنها آهات تخرجها الزوجة ، حزنًا على زوجها .

كما جاءت القافية همزة ساكنة ، والهمزة حرف شديد مهموس ؛ ليصور هول الصدمة التي تعرَّضت لها الزوجة باستشهاد زوجها ، ثم يأتي الهمس في الهمزة مرتبطًا مع السكون في نهاية كل بيت ، ليصور - في الوقت نفسه - صوت البكاء الممتد ، وكأن كل الأشياء التي ذكرها الشاعر في حالة بكاء لاستشهاد الجنديّ .

ومرة أخرى يتعانق الإيقاع والدلالة فى النسيج الشعريّ ، ويندمج المعنى مع المبنى من خلال الوظيفة النحوية الهامّة النعت .

وقد جاء كل نعت مناسبًا لقافيته متوافقًا مع إيقاع القوافي السابقة واللاحقة ، فإذا كانت القوافي ذات حرف مَدٍّ قبل القافية ، جاءت القافية ذات النعت حاملة لذلك الحرف كذلك ، وإذا كانت بغير مدٍّ فإن القافية المنعوتة توافقها كذلك في عدم وجود المدّ فيها كما في قافية قصيدة «بكائية لصقر قريش»[1] - مثلاً :

(١) الأعمال الشعرية ص ص ٤٧٣- ٤٧٦ .

«عِمْ صَبَاحًا أَيُّهَا الصَّقْرُ الـمجَنَّحْ»

حيث جاء النعت باسم المفعول من غير الثلاثي (جنّح) ، والقوافي بعدها «تلفحْ ، المصوَّحْ ، يُسْفَحْ ، المسلحْ ، الـمُمَلَّحْ ، يتأرجحْ ، المترنّحْ» وهي بدون المدّ قبل حرف القافية .

أمّا في قول الشاعر من القصيدة نفسها :

فَمَتَى يُقْبِلُ مَوْتِي ..

قَبْلَ أَنْ أُصْبِحَ - مِثْلَ الصَّقْرِ -

صَقْرًا مُسْتَبَاحَا ؟ !

فالقوافي قبله : «صباحا ، الرواحًا ، سلاحًا ، الرياحًا ، قَراحًا ، وشاحًا ، مباحًا ، جِناحًا ، الجراحا ، صباحًا» .

وفيها حرف المد «الألف» كذلك .

إنّ النعت يساهم في التشكيل الإيقاعي للقافية مشاركة واضحة ، والصيغة المختارة للنعت في القافية تختار بدقة بالغة من الناحيتين الدلالية والإيقاعيّة ففي قول الشاعر من قصيدة «لا أبكيه»[1] :

أَتُـرَى تَـبْكِينَ مَـنْ مَـاتَ لِكَـيْ تَـسْتَعِيدِي رَايَـةَ الْفِكْـرِ الـسَّلِيبَه

نجد أن النعت الواقع قافية - هنا - (السليبة) بمعنى المسلوبةْ ، واللفظ بهذه الصيغة وافق زنة القوافي وجاء موافقًا للإيقاع قبله وبعده «الرحيبةْ ، الرطيبةْ ، الرهيبةْ ، الكئيبةْ ، الزغيبةْ ..» لوجود حرف المدّ (الردف) قبل آخر حرف في القافية (الرويّ) في كل كلمات القافية السابقة في القصيدة ، هذا مع كسر الحرف ، الذي قبل حرف المدّ في كُلٍّ منها ، ممّا حقّق إيقاعًا جميلاً ، ولو جاء اللفظ على «مسلوبة» لذهب ذلك الجمال ، وهذا كله يسوّغ العدول عن مفعول إلى فعيل (صيغة المبالغة) ، لَكِنّ ثَمَّةَ سببا سياقيّا آخر - إلى جانب السبب الإيقاعي السابق - سوّغ استعمال هذه الصيغة ، وهو أنّ الشاعر يتعجب من بكاء مصر على أبنائها الذين قَضَوْا ، مع أنهم قَضَوْا لأسباب نبيلة

(١) الأعمال الشعرية ص ص ٦٩- ٧٠ .

جعلت موتهم شيئًا هيّنًا في مقابل ما خلّدوه ، ومن هذه الأسباب أنهم بموتهم نقشوا في كل قلب ناشئ حرف العروبة :

ولكي يَهْوِي حِجَابُ الخَوْفِ عَنْ رُوحِ رَبَّاتِ الْحِجَالِ الْمُسْتَرِيبَهْ
وَلِكَيْ يُرفْعَ سَيْفُ الْعَدْلِ فِي وَجْهِ أَبْنَاءِ الْمَمَالِيكِ الْغَرِيبَهْ

ويزداد عجبُ الشاعر حينما تبكي مصر من مات من أجل استرداد راية الفكر التي كانت مسلوبة ، فلما زاد عجبه ناسبه استعمالُ صيغةٍ أكثرَ مبالغةً في الوصف وهي «السليبهْ» ، ولهذا تتفق (فعيلة) مع السياق إيقاعًا ودلالة ، وكل ذلك مراعي فيه التوافق الصوتي والإيقاع الجميل في كل موضع .

وقد جاءت القافية النعتية اسمًا موصولاً له جملة صلة اسميّة وفعليّة ، «والموصول والصلة كجزأى اسم ، فلهما ما لهما من ترتيب ، وللموصول مع الصلة شبه بشطري الاسم ، وأشبه الأسماء بهما المركب تركيب مزْج كبعلبك»[1] (والاسم الموصول مع ما يتممه مركب اسميّ ، يعدّ مكونًا واحدًا من مكونات بناء الجملة)[2] ، وهو بهذا يعد ضمن النعت المفرد ؛ لأن الصلة لا محل لها كما يقول ابن هشام ؛ إذ هي متممة للاسم الموصول ؛ أي داخلة في حيِّزه ، ومن ذلك قوله من قصيدة «الملهى الصغير»[3] :

مَا الَّذِي جَاءَ بِنَا الآنَ ؟ سِوَى لَحْظَةِ الْجُبْنِ من الْعُمْرِ الْجَبَانْ
لَحْظَةِ الْطَفْلِ الَّذِي فِي دَمِنَا لَمْ يَزَلْ يَحْبُو وَيَكْبُو فَيُعَانْ

وقوله في قصيدة : «استريحي»[4] :

لَمْ تَكُونِي أَبَدًا لِي إِنَّمَا كُنْتِ لِلْحُبِّ الَّذِي مِنْ سَنَتَيْن

وقد أغنى عن الجملة الموصول بها - هنا - جار ومجرور (من سنتين) منويّ معه استقرّ أو شبهُه كما يقول ابن مالك[5] .

(١) شرح التسهيل لابن مالك ج١ ص ٢٣١ .
(٢) بناء الجملة العربية د . محمد حماسة عبد اللطيف ص ١٠ بتصرف يسير .
(٣) الأعمال الشعرية ص ١٣٨ .
(٤) الأعمال الشعرية ص ١١٣ .
(٥) شرح التسهيل لابن مالك ج١ ص ٢١١ .

وقوله في قصيدة (حكاية المدينة الفضيّة)[1] :

أَمْطِرِي يَا قَبْضَةَ الزُّبْدِ الَّتِي تُدْعَى سُحُبْ
أَمْطِرِي رَغْوَتَكِ الْجَوْفَاءَ فى كُوبِ اللَّهَبْ

وقوله في القصيدة نفسها :

أيها العشب الذي ينضح حُمّى
إنني أنشدُ في جنبك .. حُلْمَا

وقوله في قصيدة «بكائية لصقر قريش»[2] :

هل ترقبت كثيرًا أن ترى الشمس
التي تغسل في ماء البحيرات الجراحا
أنت ذا باقٍ على الرايات .. مصلوبًا .. مُباحا
تَصِرُّ الريحُ ؛ وَأَضْلاَعُكَ كَالرَّوْضِ الـمُصَوَّحْ
تَتَشَهَّى لَدْغَةَ الشَّمْسِ الَّتِي تَنْسِجُ لِلدِّفْءِ وِشَاحَا !
وقف الأغراب في بوابة الصمت المملحْ
ينقلون الأرض ..
نحو الناقلات الراسياتِ - الآن - في البحرِ
التي تنوي الرواحا

ويقوم النعت بالاسم الموصول وصلته بدور كبير ، في الوصول إلى القافية واستقامة الوزن والقافية والمعنى[3] في مواضع كثيرة من شعر أمل دنقل ، ففي قصيدة «الخيول»[4] حينما يقول :

زمنٌ يتقاطعْ

---

(١) الأعمال الشعرية ص ص ٢٩٢-٢٩٣ .

(٢) الأعمال الشعرية ص ص ٤٧٣- ٤٧٥ .

(٣) دَلّل الأستاذ الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف باقتدارٍ غير مسبوق على دور الإمكانات النحوية ومنها النعت في الوصول إلى القافية واستقرارها في الشعر القديم في كتابه بناء الجملة العربية ، الفصل الرابع ص٣٠٧ ، وما بعدها .

(٤) الأعمال الشعرية ص ٤٦٢ .

واخترتِ أنْ تذهبي في الطريق الذي يتراجعْ

عدل التركيب هنا عن النعت باسم الفاعل (المتراجعْ) إلى النعت بالموصول وصلته (الفعل المضارع) لتستقر القافية في مكانها المناسب .

دور النعوت الواقعة قافية في تشكيل الصورة الشعريّة :

يقوم التركيب النعتي الواقع قافية في شعر أمل دنقل بتشكيل ورسم بعض الصور واللوحات الشعرية ، حيث تأتي أبيات متتابعة يكون تركيبها - غالبًا - من حرف جر أو حرف قسم مع منعوت ونعت يقع قافية ؛ بحيث يكون مجموع التراكيب المكونة للوحة تراكيب نعتية ، ومن ذلك ما جاء في قصيدة «رباب»[1] ؛ حيث يقول الشاعر :

١- ألمح وجهك المضيء يا ربابْ

٢- في مستطيل النور عندما يشعُّ

٣- في وهج اللفافة الأخيرة

٤- في لمعة المنافض المزوّقهْ

٥- في لمسات اللوحة المعلّقهْ

٦- في دورة الفراش في السقف وفي انغلاقة الكتابْ

٧- في ذوبان الثلج في الأكوابْ

٨- في رنة الملاعق الصغيرة

٩- في صمتة المذياع برهةً قصيرة

فهذه لوحة مكونة من تسعة أبيات ، والملاحظ أنَّ الأبيات (٣ ، ٤ ، ٥ ، ٨ ، ٩) ، مكونة كلها من حرف الجرّ (في) مع منعوت يتبعه نعتٌ يقع قافية ، والقوافي الخمسة منها ثلاث رائيّة تحمل حرف المدّ (الياء) قبل الراء مباشرة لتحقيق الإيقاع الصوتيّ (الأخيرة ، الصغيرة ، قصيرة) ، واثنان منها قافيّة (المزوّقهْ ، المعلّقهْ) ، مع ملاحظة أنها تنتهي كلها بالهاء الساكنهْ لتصور صوت الحزن الجاثم على الأشياء من حول الشاعر بسبب غياب محبوبته ، التي يجدها في كل شيء حوله ، وكأن كل هذه الأشياء تشارك الشاعر حزنه على غياب من يبحث عنها .

(١) الأعمال الشعرية ص ٢٨٠ .

وثمة لوحة شعريّة أخرى لحمتها وسداها التراكيب النعتية الواقعة قافية في القصيدة نفسها[1] :

١- بالريح المقهورهْ
٢- بالأمكنة المهجورهْ
٣- بسنى الحب الغاربْ
٤- بالقمر الشاحبْ
٥- وبأعوامي الستة عشر
٦- وبخصلة شعر :
٧- أقسم إلا يسقط قلبي في
٨- شرك الهرب الأسودْ
٩- ألا أفتح - يومًا - هذا البابَ الموصدْ !

فهذه لوحة قَسَمٍ من ستة أبيات تبعتها لوحة جواب القسم في الأبيات السابع والثامن والتاسع ، والملاحظ أنّ الأبيات من (١ - ٥) مكوّنة كلها من (باء القسم) مع منعوت يتبعه نعتٌ يقع قافية ، في البيتين الأول والثاني القافية رائية تحمل المدّ (الواو) قبل حرف رويّ (الراء) ؛ لتحقيق الإيقاع الصوتي مع الانتهاء بالهاء الساكنة ، وفي البيتين الثالث والرابع القافية بائية ساكنة ، ومع ذلك تحمل حرف المدّ (الألف) قبل الحرف ، الذي قبل حرف رويّ لتحقيق الإيقاع الصوتيّ أيضًا . وفي البيتين الثامن والتاسع القافية داليّة ساكنة ، وتحمل قافية البيت التاسع (الموصدْ) حرف المدّ (الواو) قبل الحرف الذي قبل حرف رويّ .

(١) الأعمال الشعرية ص ٢٨١ .

ثانيًا : النعت بالجملة الفعلية في القافية :

أ - النعت بالجملة الفعلية ذات الفعل الماضي في القافية :

يرد النعت بالجملة الفعليّة الماضية كثيرًا في القافية ، وتأتي كل قافية مناسبة لموقعها لا يُطلب غيرُها ، بحيث يتحقق الإيقاع مع القوافي الشعرية الأخرى في القصيدة ، ومن ذلك قولُ الشاعر في قصيدة «طفلتها»[1] :

أنا - لو تدرين - من كنت له ... طفلةً لولا زمانٌ فجأه
إنني أعرفها فاقتربي ... فكلانا في طريقٍ أخطأه
نغمٌ منقسمٌ لا ينتهي ... حلمٌ إلا وحلم بدأه
ومن النَّخَّاس ؟ هل تدرينه ؟ ... وهْو ملّاح تناسى مرفأه
إنني أكرهه يكرهه ضوء ... مصباح نبيل أطفأه
غير أن الحقد - يا طفلته - ... كان في صوتك شيء رقأه
والمسيح المرتجي : قاتله ... كان في عينيك عذرٌ برّأه

فالقافية في الأبيات السابقة جملٌ فعليّة ماضويّة نعتية ، وقد جاءت موافقة لقوافي القصيدة المنصوبة حرف الرويّ (الهمزة) ، والمتلوة بالهاء الساكنة (الوصل) (المدفأه ، المرجأه ، اللؤلؤهْ ، المخطئهْ ، مهترأه ، الممتلئهْ ، منطفئه ، منبئه ، المدفئه ، السيئهْ ، مبطئهْ ، مبدأه ، مبتدئه ... وهكذا) .

إنّ القافية الفعليّة الماضويّة النعتيّة ، يُرَاعى فيها موافقة إيقاع القصيدة دائمًا كما رأينا ، وإذا جاءت القوافي - مثلاً - همزة جِيء بالفعل الماضي مهموز الآخر كذلك ، ومن ذلك القوافي التي أتى الشاعر بها في القصيدة السابقة (أطفأه - رقأه - برّأه) ؛ لأن قوافي بقية الأبيات في القصيدة تنتهي بهمزة مفتوحة متلوة بهاء ساكنة .

ولعلّ التعبير بالماضي هنا - للدلالة على الثبوت والتحقق والانقضاء والمضيّ ، وهو ما لا يقوم به الفعل المضارع إذا قيل - مثلاً : «فكلانا في طريقٍ يخطئه» بدلاً من «أخطأه» فذلك لا يعمل على استقامة القافية أولاً ، ولا على استقامة المعنى ثانيًا .

(١) الأعمال الشعرية ص ص ٧٨- ٨٤ .

ب - النعت بالجملة الفعلية ذات الفعل المضارع في القافية :

ورد النعت بالجملة الفعليّة المضارعيّة قافية في شعر أمل دنقل بصورة كبيرة ليحقق الإيقاع مع القوافي الشعرية في القصائد التي أتى فيها ، ويلاحظ أنه أكثر استعمالاً من النعت بالجملة الفعليّة الماضويّة ؛ وذلك - فيما يبدو - لدلالة الفعل المضارع على التجدد والحدوث ، ومن ذلك ما جاء في قصيدة «شيء يحترق»[1] ؛ حيث يقول أمل دنقل :

وشبابك حانٌ جبليٌّ ... أرزٌ ، وغديرٌ ينبثقُ
وذراعك يلتفّ ونهرٌ ... من أقصى الغابة يندفقُ
ويحين وداعٌ وقتيٌّ ... وأراهُ كَحُلْمٍ ينسحقُ
وَأُحِسُّ بشيءٍ في صدري ... شيءٍ كالفرحةِ يحترقُ

فقد جاءت القافية في الأبيات السابقة جملاً فعليّة مضارعيّة نعتيّة محققةً الإيقاع مع القوافي السابقة واللاحقة عليها (طُرُقُ ، مرتفقُ ، الغرقُ ، مغتبقُ ، الأرقُ ، الورقُ ، الحلقُ .. وهكذا) .

وقد يأتي الفعل منفيًّا ، ومن ذلك ما جاء في الأبيات الآتية من قصيدة «رسالة من الشمال»[2] ، كقوله :

بعمرٍ من الشوك مخشوشنِ ... بِعِرْقٍ من الصيف لم يَسْكُنِ

وكقوله :

ملاكي : ترى ما يزال الجنوب ... مشارق للصيف لم تُعْلَنِ

وكقوله :

سآتي إليك نحيلاً نحيلاً ... كخيطٍ من الحزن لم يَحْزَنِ

ففي الأبيات السابقة شَكَّل إيقاعَ القافيةِ جملٌ مضارعيّة نعتيّة مجزومة بـ «لم» وَحُرِّكت بالكسر (لم يَسْكُنِ ، لم تُعْلَنِ ، لم يَحْزَنِ) ، فجاءت كل قافية مناسبة لموقعها

(١) الأعمال الشعرية ص ص ١٠٢- ١٠٣ ، و يلاحظ أن هذه الأبيات لم تأت متتابعة، البيت تلو الآخر ، بل جاءت متفرقة في القصيدة .

(٢) الأعمال الشعرية ص ص ١١٩- ١٢٤ .

لا يُطلب غيرُها ، وقد ساعد على ذلك - ولا شك - ما أتاحه النظام اللغوي للنعت من أن تعاقب فيه الجملة المفرد .

إنّ القافيّة الفعليّة المضارعيّة يُراعي فيها موافقة إيقاع القصيدة ، فإذا جاءت القوافي - كما في القصيدة السابقة - نونًا مكسورة ، جيء بالفعل المضارع مجزومًا بـ «لم» محرّكًا بالكسر وهو مما يسمح به النظام اللغويّ ، أو جيء بالفعل المضارع معتل الآخر بالألف وقبلها نونٌ مكسورة كما في قوله في القصيدة السابقة :

سريت به كالشعاع الضئيل إلى حيث لا عابرٌ ينثنِي

فقد شكل إيقاع القافية في هذا البيت الجملة الفعلية المضارعية الواقعة نعتًا (ينثني) ، وقد حققت الإيقاع المطلوب مع القوافي السابقة لها ، واللاحقة عليها (اللَّيِّن ، محزنِ ، المحضنِ ، يعتني ، المزمنِ وهكذا) .

وإذا جاءت القوافي - مثلاً - قافًا مرفوعة جيء بالفعل المضارع آخره قافٌ مرفوعة كذلك ؛ ليتوافق السياق إيقاعًا ودلالة ، ومنه قول الشاعر في قصيدة «شيء يحترق»[1] :

وأحس بشيء في صدري شيءٍ كالفرحة يحترقُ

فقد جاء النعت فعلاً مضارعًا للدلالة على تجدد احتراق هذا الشيء ، الذي يشبه الفرحة في صدر الشاعر .

ومن النعوت الفعليّة المضارعيّة الواقعة قافية قول أمل دنقل[2] :

ها هنا كل صباحٍ نلتقي بيننا مائدةٌ تندي حنانْ

فجملة (تندى حنانْ) جملة نعتية ، والقافية فيها موافقة لقوافي القصيدة ذات النونِ الساكنة المسبوقة بألف المدّ (لدانْ ، حنانْ ، تشتبكانْ ، الحلوتانْ ، غمّازتانْ وهكذا) .

(١) الأعمال الشعرية ص ١٠٣ .

(٢) الأعمال الشعرية ص ١٣٥ .

ثالثاً : النعت بشبه الجملة في القافية :

النعت بشبه الجملة في القافية قليل في شعر أمل دنقل ، وهو بالجار والمجرور أكثر منه بالظرف ؛ بل إنَّ النعت بالظرف في القافية نادرٌ جدًّا في شعره ، ومن ذلك قوله من قصيدة «استريحي»[1] :

وبكى قَلْبُكِ حُزْنًا فَغَدَا دَمْعَةً حَمْرَاءَ بَيْنَ الرِّئَتَيْن

فقد نعت الشاعر الدمعة بالنعت المفرد أولاً (حمراء) ، ثم نعتها بالظرف ثانيًا (بين الرئتين) ، وفائدة النعت بشبه الجملة – هنا – تحديد المنعوت وتخصيصه بأنه كامن بين الرئتين ، وبذلك خصص النعت شكل الدمعة (والتي هي القلب في الحقيقة) بأوصاف أخرجتها عن الاشتراك مع المفهوم العام للدمعة ، فالدمعة العادية المعروفة لدينا لا تكون حمراء ، ولا تكون بين الرئتين ، ولكنها – هنا – أصبحت من خلال النعت دمعة شعريّة مستساغة ، عَبَّرَتْ عن أساه وحزنه الشديديْن بسبب خيانة حبيبته له .

ومن النعت بالجار والمجرور الواقع قافية قول الشاعر في قصيدة «الملهى الصغير»[2] :

ليس ينهاني تأنيب أبي ليس تنهاك عصًا من خَيْزُرَانْ

ففي هذا البيت ، شكل إيقاع القافية شبه الجملة الجار والمجرور (من خيزران) الواقع نعتًا للمنعوت قبله «عصا» ، وهو مبهم احتاج إلى ما يرفع عنه هذا الإبهام والعموم ؛ لأنه نكرة ، فجاء النعت وخصّصه ؛ إذ العصا أنواع عديدة ، منها ما يستعمل في الخير ، ومنها ما يستعمل في الإيذاء والضرب ، والعصا هنا من خيزران ، (والخيزران : كل عود ليّن)[3] ، وبذلك تكون العصا التي تضرب بها الفتاة لتنزجر عن حبّ الشاعر عصاة مخصوصة أشدّ إيلامًا وإيجاعًا من أيّ عصاة أخرى ؛ لأنّ العصا الطريّة الليّنة تكون أكثر إيلامًا من غيرها .

ومع ذلك ، فإنّ الفتاة لا تنتهي عن ذلك الحب ، الذي يحاول أهلها بِشَتّى المحاولات ومنها الضرب بأشدّ أنواع العصا إيلامًا زجرها عنه ومنعه منها ، ومع ذلك

(١) الأعمال الشعرية ص ١١٤ .

(٢) الأعمال الشعرية ص ١٣٧ .

(٣) المعجم الوسيط ص ٢٣٩ .

لا تتزعزع عنه ولا تحيد ، وهذا تصوير رائع - من خلال النعت بشبه الجملة الواقع قافية - لعناد تلك الفتاة وتصميمها على ذلك الحبّ ، ومدى تعلّقها بذلك الفتى ، الذي لم يعبأ بدوره بتأنيب أبيه له على هذا الحب «ليس ينهاني تأنيب أبي» . وقد عدل الشاعر عن النعت بالاسم إلى النعت بشبه الجملة لكي تستقر القافية ، وليستقيم معنى البيت ، فكان من الممكن أن يقال - مثلاً - «ليس تنهاك عصًا لينة» لكنه عدل عن ذلك لتستقر القافية في موضعها الملائم ، وتتوافق مع القوافي السابقة واللاحقة عليها (هانْ ، المقعدان ، الشمعدان ، سنتان ، اتزان .. وهكذا) وبذلك يتعانق الإيقاع والدلالة معًا ، ويندمج المعنى مع المبنى .

ومن ذلك قوله في قصيدة «رسالة من الشمال»[1] :

ملاكي أنا في شمال الشمال أعيش ككأس بلا مدمنِ
تردُّ الذباب انتظارًا ، وتحسو جمودَ موائدها الخوّنِ

فقد شَكَّل إيقاعَ القافية في البيت الأول شبه الجملة الجار والمجرور (بلا مدمن) الواقع نعتًا للمنعوت قبله (كأس) ؛ فالشاعر يعيش حياة من الضياع بسبب اغترابه عن الإسكندرية مدينته الأثيرة ، وهو في هذين البيتين يتحدث عن الإسكندريّة ، وما تمثله له من ضياعٍ وتجاهل ، فهو في بُعْدِهِ عنها وحيدٌ ضائع ككأس مهملة بلا مدمن ، تردّ الذبابَ في انتظار من يحتسيها ولا أحدَ يسأل عنها ، وكأن الشاعر يرى في نفسه قيمة (طاقة) يمكن أن تمنح لذّة ، ولا أحد يأبه به ، فيشعر بالإحباط ، وليس أمامه إلا انتظار من يكتشف مواهبه ، كالكأس المهملة التي تنتظر من يحتسيها .

وقد عمل النعت بالجار والمجرور - هنا - على تخصيص تلك الكأس ورفع عنها الاشتراك في المفهوم العام للكأس ، كما قام النعت الفعلي المضارعيّ في البيت الثاني بزيادة التخصيص ورفع العموم عنها ، وبالإضافة إلى ما سبق قام النعت بتوافق إيقاع البيت مع قوافي القصيدة السابقة واللاحقة ، ومرّة أخرى يتعانق الإيقاع والدلالة عن طريق النعت .

ومن النعت بالجار والمجرور أيضًا قول الشاعر في القصيدة نفسها :

تغربت عنك لحيث الحياةُ مناجم حُلْمٍ بلا مَعْدنِ

(١) الأعمال الشعرية ص ١٢٠ .

ومن أمثلته أيضًا ما جاء في قصيدة «إلى محمود حسن إسماعيل في ذكراه»[1] ؛ حيث يقول :

واحدٌ من جنودك يا سيدي
يركع الآن ينشد جوهرة تتخبأ في الوحل
أو قمرًا في البحيرات ،
أو فرسًا نافرًا في الغمام

فالشاعر يرجو شيئًا لا يستطيع أن يحصل عليه ، شيئًا مستحيلاً ، وقد جاءت النعوت - هنا - مؤديّة غرضها بدقة متناهية ، حيث جاءت كلها تدل على المستحيل ، فنعت الجوهرة التي ينشدها الشاعر بالجملة الفعلية المضارعيّة (تتخبأ في الوحل) التي تدل على الاستمرار والتجدد ، مع دلالات الفعل المضارع (تتخبأ) ، التي تدل على الاختفاء وتجدد هذا الاختباء من خلال صيغة المضارع ، ثم الاختباء في الوحل ، تدل على استحالة الحصول على هذه الجوهرة المنشودة .

ونعت القمر الذي ينشده الشاعر بشِبه الجملة الجار والمجرور (في البحيرات) ، فالحصول على القمر في البحيرة شيء خيالي لا يمكن تحققه بحال ، ثم إنه ليس في بحيرة واحدة ، بل في «البحيرات» ، وهذا إغراقٌ في الاستحالة ساعد عليه النعت .

ثم نعت الفرس بأنه نافر ، وفي الغمام ، فلو كان الفرس نافرًا في الأرض لأمكن الحصول عليه وترويضه مع صعوبةٍ في ذلك ، أمّا أن يكون نافرًا في الغمام ، فهذه هي الاستحالة .

رابعًا : النعت بالجملة الاسميّة في القافية :

ورد النعت بالجملة الاسميّة في شعر أمل دنقل بصورة قليلة ؛ فقد ورد في ستة عشر موضعًا فقط ، وهي نسبة ضئيلة إذا ما قورنت بنسبة النعت بالجملة الفعليّة مثلاً ، وقد ساهمت بعض النعوت بالجملة الاسميّة ، في التشكيل الإيقاعيّ للقافية في بعض المواضع ، ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة «أوجيني»[2] :

(١) الأعمال الشعرية ص ٤٨٥ .
(٢) الأعمال الشعرية ص ص ١٩-٢٠ .

وأفندينا انفرد بأوجينيه
في مركبة ألف ستارٍ دار عليها بحواشيه

فجملة (ألف ستار دار عليها بحواشيه) في البيت الثاني . جملة اسمية نعتية ، وقد توافقت القافية فيها مع القافية التي قبلها .

ومن ذلك قوله[1] :

غدى : عالمٌ ضلّ عنّي الطّريق مسالكه للسدى تنحني

فجملة «مسالكه للسدى تنحني» جملة اسميّة نعتيّة ، والقافية فيها توافقت مع القوافي التي تسبقها والتي تليها ، ثم إنّ النعت بالجملة الاسميّة – هنا – يفيد من التوكيد ما لا يفيده النعت بالجملة الفعليّة ، فلو قال : «تنحني مسالكه للسدى» ؛ لربط الانحناء في ذهن القارئ بزمن الحاضر أو المستقبل ، ولكنّ التعبير بالاسميّة أشعر أنّ حدوثه لا يرتبط بزمن ، كأنما هو أمر قد حُتِم . وإلى جانب ذلك ، فإنّ النعت بالاسميّة أقام الشعر على الوزن والقافية المراديْن .

ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة «لا تصالح»[2] :

وهل تتساوى يدٌ .. سيفها كان لكْ
بيدٍ سيفها أشكلكْ

قام النعت – هنا – بالتشكيل الإيقاعي للقافية ، وإلى جانب ذلك ، فإنّ النعت بالجملة الاسميّة في البيت الأول «سيفها كان لك» جاء للدلالة على قوّة هذه اليد وبأسها ، وفي تنكير «يد» ونعتها بالجملة الاسميّة الدالة على الثبات قوّة في المعنى بتفخيم أمر تلك اليد العربيّة ، أما النعت بالاسميّة في البيت الثاني (سيفها أشكلك) ، فقد أفاد خزلان تلك اليد الغريبة للمخاطب وبطشها به ؛ لأنها يدٌ آثمة صهيونية .

وقد تأتي جملة النعت الاسميّة الواقعة قافية مفيدة التشبيه ، ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة «بطاقة كانت هنا»[3] :

كانت هنا حبيبتي

(١) الأعمال الشعرية ص ١١٩ .
(٢) الأعمال الشعرية ص ٣٩٦ .
(٣) الأعمال الشعرية ص ١٩٨ .

عيونها محابر الضياع
عامٌ .. وعامان .. مدادها الحزين لم يجفّ
صلاة هرّة إلى الشتاء خلف باب
وبسمةٌ كأنّ نورسًا على المدى يرفّ !

فنعت كلمة «بسمة» بالجملة الاسميّة «كأنّ نورسًا على المدى يرفّ» يزيد الصورة ، التي أراد الشاعر رسمها وضوحًا وجلاءً ، وهي صورة البيت المهجور ، الذي يخلو إلا من هرّة ، تحتمي به من برد الشتاء .

خامسًا : النعت بالجملة الشرطية في القافية :

النعت بالجملة الشرطيّة نادرٌ جدًّا في الديوان ، ومن ذلك قوله من قصيدة «الملهى الصغير»[1] :

لحظة فيها تناهيد الصبا والصبا عهد إذا عاهد خانْ

فجملة «إذا عاهد خانْ» جملة فعليّة شرطيّة ، نعتيّة ، وقد توافقت القافية فيها مع القوافي السابقة واللاحقة .

والنعت الشرطيّ - هنا - يفيد الذمّ ، وهو من أغراض النعت الدلاليّة في التراكيب .

ومن ذلك قوله في قصيدة «بكائية الليل والظهيرة»[2] :

والكلمات : أقداحٌ مُكَسَّرة الحواف ..

إذا لثمناها «تجرحت الرؤى !»

فقد استعمل الشاعر هنا أكثر من نعت ليوضح الصورة ويزيدها عمقًا وجلاءً ، فحينما أخبر عن الكلمات بأنها أقداح ، نعت هذه الأقداح بالنعت المفرد (مُكَسَّرة الحواف) ؛ أي إننا لا نتحدث ، فهم في حالة صمت ، ثم أكّد هذا النعتَ النعتُ

(١) الأعمال الشعرية ص ١٣٨ .
(٢) الأعمال الشعرية ص ٢١٢ .

بالجملة الفعلية الشرطيّة «إذا لثمناها .. تجرحت الرؤى» ، والذي قام بالدور الأساسيّ في توضيح أبعاد الصورة ، التي أراد الشاعر رسمها ، وهي حالة الصمت والحزن الذي يخيّم عليها .

النعت ودوره في التشكيل الإيقاعي للتقفية الداخليّة في القصيدة :

هناك قصائد في شعر أمل دنقل - كما عند غيره من شعراء الشعر الحرّ أمثال صلاح عبد الصبور ، والسيّاب وفاروق شوشة وغيرهم - (تكون فيها الأبيات طويلة طولاً ملحوظًا ، بحيث لا تكون هناك وقفة في وسط البيت حتى تصل القراءة الموصولة إلى القافية ، وبهذا تكون القصيدة أربعة أو خمسة أو ستة أبيات)[1] ، ومن ذلك على سبيل المثال قصيدة «سفر التكوين - الإصحاح الثالث والرابع»[2] حيث تتكون من ستة أبيات طويلة طولاً ملحوظًا ينتهي كُلٌّ منها بقافية مُوَحّدَة (اللبن ، حَسَنْ ، حَسَنْ ، حَسَنْ ، دنْ ، الخشنْ) ؛ بل إن الأمر قد يتعدى ذلك بأن تكون القصيدة كلها بيتًا واحدًا ، كما جاء في قصيدة «لعبة النهاية»[3] - مثلاً ، حيث جاءت كلها بيتًا واحدًا طويلاً ، وحينما تطول أبيات القصيدة مثل هذا الطول ، فإنّ الشاعر يلتزم - غالبًا - بقافية موحدة في هذه الأبيات القليلة[4] ، ويعتمد - غالبًا - أيضًا على التقفية الداخلية في هذه الأبيات ؛ لكي يكسر حدّة تتابع التفعيلات دون تقفية ، إلى أن تأتي القافية الأصلية للبيت[5] .

وقد لوحظ أن التركيب النعتيّ يقوم بدور كبير ، ويساهم بشكل أساسيّ في التشكيل الإيقاعيّ للتقفية الداخلية في هذا النوع من القصائد عند أمل دنقل ، كما لوحظ أيضًا أنَّ التركيب النعتي أكثر الوظائف النحويّة استعمالاً في تلك القوافي ، ففي

---

(١) انظر الجملة في الشعر العربي : ص٢٠٦ ، وقد لاحظ ذلك من قبل ، وأشار إليه الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف ، وهو بصدد الحديث عن ملامح البيت في الشعر الحرّ من خلال تعامل الجملة معه في كتابه «الجملة في الشعر العربي - الفصل الثالث» : ص٢٠٦ ، حيث يقول : «ومرَّةً أُخرى أقول إن هذا الملمح لا تجده عند شاعرٍ واحدٍ ، فكما تجده عند صلاح عبد الصبور - مثلاً - في قصيدته «توافقات» في ديوانه «شجر الليل» نجده كثيرًا عند محمود درويش والبياتي وفاروق شوشة وغيرهم» .

(٢) الأعمال الشعرية ص ص ٣٣٠- ٣٣٤ .

(٣) الأعمال الشعرية ص ص ٤٤٧- ٤٤٩ .

(٤) الجملة في الشعر العربي ص ٢٠٦ .

(٥) الجملة في الشعر العربي ص ٢٠٩ ، وقد لاحظ الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف ، وهو بصدد تحليل قصيدة فاروق شوشة : «أخيرًا يقول الدم العربي» نموذجًا لهذا النوع من القصائد .

قصيدة الخيول ، وهي تتكون من ستة أبيات طويلة ، ينتهي كل بيت منها بقافية موحدة (يميلْ ، الصهيلْ ، النبيلْ ، مستحيلْ ، الطويلْ)[1] ، ما عدا البيت السادس الذي انتهى بقافية مغايرة للقوافي في الأبيات السابقة عليه . ومع ذلك ، فقد قام النعت بتشكيل إيقاع القوافي الداخليّة فيه :

استدارت - إلى الغربِ - مزولةُ الوقتْ :
صارت الخيلُ ناسًا تسير إلى هوّة الصمتْ
بينما الناسُ خيلٌ تسير إلى هُوّةِ الموتْ[2]

فجملة «تسير إلى هُوَّة الصمت» ، وجملة «تسير إلى هوّة الموتْ» جملتان فعليتان مضارعيتان ، وقعت كل منهما نعتًا ، والقافية فيهما وافقت القافية في البيت الأول (الوقتْ) .

وحينما طال البيت الثالث - مثلاً - نرى الشاعر يعمد إلى التقفية الداخليّة ، والتي قام بتشكيل الإيقاع فيها التركيب النعتي ؛ (ليكسر حدّة تتابع التفعيلات دون تقفية ، حتى تأتي القافية الأصليّة للبيت)[3] :

٣- كانت الخيلُ - في البدء - كالناس
بريّة تتراكضُ عبر السهولْ
كانت الخيلُ كالناس في البدءِ ..
تمتلك الشمس والعشبَ
والملكوتَ الظليلْ
ظهرها .. لم يُوَطَّأْ لكي يركبَ القادةُ الفاتحون ،
ولم يَلِنِ الجسدُ الحرُّ تحت سياطِ المرِّوضِ
والفمُ لم يمتثل لِلْجام ،
ولم يكن الزادُ .. بالكادِ ،

(١) يُلاحظ أن التركيب النعتي قام بدور أساسي في تشكيل إيقاع قوافي الأبيات الخمسة الخارجيّة ، حيث جاء قافية في بيتين منها (الذهبي النبيل ، الانتظار الطويل) .
(٢) الأعمال الشعرية ص ٤٦٤ .
(٣) الجملة في الشعر العربي ص ٢٠٩ .

لم تكن الساقُ مشلولةً ،
والحوافرُ لم يكُ يثقلها السنبكُ المعدنيُّ الصقيلْ
كانت الخيلُ بريّةً
تتنفس حُرِيّةً
مثلما يتنفسها الناسُ
وفي ذلك الزمن الذهبيّ النبيلْ[1]

ولا شك أن النعت – هنا – قام بتشكيل إيقاع التقفية الداخليّة ، التي لجأ إليها الشاعر حينما طال البيت (السهولْ – الظليلْ – الصقيلْ – النبيلْ) في أربعة أسطر من هذا البيت جاءت كلها تراكيب نعتيّة ، فجملة (تتراكضُ عبر السهولْ) جملة نعتيّة ، وقد جاءت القافية فيها موافقة لقوافي الأسطر التي بعدها ، غير أن القافية فيها (السهولْ) مردفة بالواو ، وبقيّة القوافي مردفةٌ بالياء ، وهذا ممّا سمح به نظام اللغة ؛ إذ سمح بالمراوحة بين الواو ، والياء في الردف .

أمّا الأسطر الثلاثة المتبقية ، فقد جاءت القافية الداخلية فيها تراكيب نعتية مفردة مردفة بالياء ، وهو ممّا ساعد بشكل واضح على تحقيق الإيقاع الصوتيّ ، الذي كسر حدّة تتابع التفعيلات إلى أن أتت القافية الأصلية للبيت (النبيلْ) متفقة مع قافية البيتين الثاني والأول (يميلْ – الصهيلْ – النبيلْ) وكلها مردفة بالياء ، ولا شك أن توافق القوافي في هذه الأبيات الطويلة يؤدي إلى ضرب من التماسك الصوتي ، بين أجزاء القصيدة .

وحينما طال البيت الخامس أيضًا ، ولجأ الشاعر إلى التقفية الداخلية ، ساهم النعت أيضًا بشكل واضح في التشكيل الإيقاعيّ لهذه التقفية[2] :

١- اركضي للقرارْ
٢- واركضي أوقفي في طريق الفرارْ .
٣- تتساوى محصلةُ الركضِ والرفضِ في الأرضِ ،
٤- ماذا تبقّى لك الآن ؛
٥- ماذا ؟

(١) الأعمال الشعرية ص ص ٤٦٠- ٤٦١ .
(٢) الأعمال الشعرية ص ص ٤٦٣ – ٤٦٤ .

٦- سوى عرقٍ يتصبَّبُ من تعبِ
٧- يستحيل دنانير من ذهب
٨- في جيوب هُوَاةِ سُلالاتك العربيّةِ
٩- في حلبات المراهنةِ الدائريّةِ
١٠- في نزهة المركباتِ السياحيّة المشتهاةِ
١١- وفي المتعةِ المشتراةِ
١٢- وفي المرأة الأجنبيّة تعلوكِ تحت
١٣- ظلال أبي الهول ..
١٤- (هذا الذي كسرت أَنْفَهُ
١٥- لعنةُ الانتظارِ الطويلْ)

فقد قام التركيب النعتيُّ بتشكيل القوافي الداخليّة ، في ستة أسطرٍ من هذا البيت ؛ حيث جاء التركيب النعتي في السطر الأول جملة فعلية ، اشتملت على كلمة القافية (تعبِ) التي جاءت متوافقة مع قافية السطر الثاني (من ذهبِ) ، وهي نعت أيضًا لكلمة (دنانير) ، ثم جاء التركيب النعتي في الأسطر الأربعة التالية مفردًا منتهيًا بالتاء المكسورة ، غير أن السطرين الخامس والسادس جاءا مُؤَسَّسَيْن ، أمّا السطران الثالث والرابع ، فقد جاءا خاليين من التأسيس ، ثم جاءت القافية الأصليّة للبيت (الطويلْ) وهي تركيب نعتي أيضًا متفقة مع قافية الأبيات الأربعة ، التي سبقتها (يميلْ - الصهيلْ - النبيلْ - مستحيلْ - الطويلْ) ، وكلها مردفة بالياء ؛ ممّا ساعد على تحقيق الإيقاع الصوتي .

الفصل الرابع
عوارض التركيب النعتيّ في شعر
أمل دنقل وأثرها الدلاليّ

توطئة الفصل :

لّما كان النعت والمنعوت كالاسم الواحد ، كما يقرّر سيبويه ؛ إذ يقول : «فأمّا النعت الذي جرى على المنعوت فقولك : مررت برجل ظريف قَبْلُ ، فصار النعت مجرورًا مثلَ المنعوت لأنهما كالاسم الواحد . وإنّما صار كالاسم الواحد من قبل أنّك لم ترد الواحد من الرجال الذين كلّ واحدٍ منهم رجل ، ولكنك أردت الواحدَ من الرجال ، الذين كل واحدٍ منهم رجل ظريف»[1] .

أقول لّما كان ذلك كذلك كان ما يلزم المنعوت لابدّ أن يلزم النعت ، وفي ذلك يقول ابنُ يعيش : «الصفة تابعة للموصوف في أحواله ، وجملتها عشرة أشياء : رفعه ونصبه وخفضه وإفراده وتثنيته وجمعه ، وتنكيره وتعريفه وتذكيره وتأنيثه»[2] .

وإذًا فالنعت والمنعوت قد اتحدّا وصار كالاسم الواحد كما يقرّر النحاة ، ومع ذلك فإنّ هناك عوارضَ تعرض للتركيب النعتيّ تخرج به عن هذا الأصل ، وتخالف صور ترابط النعت مع المنعوت (فالصور النحويّة تتولّد من خلال محور التركيب ، الذي يحكم العلاقات ، التي تتولّد بين المفردات في إطار الجملة ، فمن خلال العلاقات التركيبيّة تتولّد صور نحويّة مثل الحذف ، والتقديم والتأخير ، والفصل والاعتراض)[3] .

ومن هذه العوارض ما يلي :

- حذف المنعوت .
- حذف النعت .
- حذفهما معًا
- إضافة النعت إلى المنعوت .
- فصل النعت عن المنعوت .
- التطابق بينهما .
- عطف النعوت .

---

(١) انظر الكتاب لسيبويه ج١ ص ص ٤٢١-٤٢٢ .

(٢) شرح المفصل لابن يعيش ج٣ ص ٥٤ .

(٣) شعر الأبيوردي . دراسة أسلوبية د. عادل الضرغامي - رسالة دكتوراه ص ٢٨٣ .

المبحث الأول
حذف المنعوت وإقامة النعت مقامه
في شعر أمل دنقل وأثر ذلك دلاليًّا

من الظواهر اللغويّة الأسلوبيّة المهمّة التي تتصل بالتركيب النعتيّ ظاهرة الحذف ، وتتولّد هذه الظاهرة من خلال قرينة التضام أو التلازم بين عنصرين لغويين ، وقد فطن الإمام عبد القاهر الجرجانيّ - رحمه الله - إلى أهميّة هذه الظاهرة ، فنراه يقول عن الحذف : «هو بابٌ دقيق المسلك ، لطيف المأخذ ، عجيبُ الأمر ، شبيهٌ بالسحر ، فإنك ترى به ترك الذكر ، أفصحَ من الذكر ، والصمتَ عن الإفادة ، أزيدَ للإفادة ، وتجدك أنطقَ ما تكون إذا لم تنطقْ ، وأتمَّ ما تكون بيانًا إذا لم تُبِنْ»[1] .

ويقول في موضع آخر ، وهو بصدد التدليل على أهميّة الحذف عقب بيتين أوردهما للأقيشر في ابن عِمّ له مُوسِرٍ ، سأله فمنعه : «رُبّ حذف هو قلادةُ الجيد ، وقاعدةُ التجويد»[2] .

وللحذف هدف عامٌ يعمل على إثارة انتباه المتلقي ، ويجدّد نشاطه بحثًا عن المحذوف ، فإذا ما وصل إليه بنفسه استقرّ المعنى في ذهنه[3] ، وهو يبرز التماسك المستمر بين النصّ والمتلقي ، وذلك ما أكّده علماء النصيّة ؛ ممّا يؤدي إلى إنتاج نمط آخر من التماسك ؛ وهو التماسك بين النصّ والمتلقي ، بل بين المنتج والنص والمتلقي[4] .

وهكذا أدرك علماء اللغة الأقدمون والمحدثون أهميّة ظاهرة الحذف - بوصفها ظاهرة لغويّة أسلوبيّة - في الدراسات اللغويّة ، وقد اشترطوا لذلك وجودَ دليل على المحذوف ، «فالحذف لا يكون إلا بدليل من بنية معهودة أو نمط معروف ، أو قرينة قائمة أو معنى في السياق لا يستقيم إلا مع تقدير المحذوف»[5] .

---

(١) دلائل الإعجاز ص ١٤٦ .

(٢) دلائل الإعجاز ص ١٥١ .

(٣) الحذف البلاغي في القرآن الكريم لمصطفى عبد السلام أبو شادي ص ١٦ .

(٤) علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق د. صبحي إبراهيم الفقي ج٢ ص ٢٢٣ .

(٥) البيان في روائع القرآن د. تمام حسان ص ٩١ .

وقد أجاز النحاةُ - رحمهم الله - حذف المنعوت بشرط أن يكون معلومًا من السياق ، وفي ذلك يقول الرضىّ في شرحه على الكافية : «اعلم أن الموصوف يحذف كثيرًا ، إنْ عُلم ، ولم يوصف بظرف أو جملة ، كقوله تعالى : ﴿ وَعِندَهُمْ قَٰصِرَٰتُ ٱلطَّرْفِ عِينٌ ﴾ [الصافات : ٤٨] ، فإن وصف بأحدهم جاز كثيرًا أيضًا بالشرط المذكور بعدُ ، ... وإنما يكثر حذف موصوفهما ؛ بشرط أن يكون الموصوف بعض ما قبله المجرور بمن أوفى ..»[(١)] .

ويقول ابنُ الناظم تعليقًا على بيت الألفيّة :

وما من المنعوت والنعت عقل ... يجوز حذفه ، وفي النعت يقلّ

«يعني أنه إذا علم النعت ، أو المنعوت جاز حذفه ، فيكثر حذف المنعوت للعلم به ، إذا كان النعت صالحًا لمباشرة العامل»[(٢)] .

ويشترط الزركشي شرطين لحذف الموصوف :

أولهما : كون الصفة خاصة بالموصوف ؛ حتى يحصل العلم بالموصوف ؛ فمتى كانت امتنع حذف الموصوف .

الثاني : أن يعتمد على مجرد الصفة من حيث هي ، لتعلّق غرض السياق ، كقوله تعالى : ﴿ وَٱللَّهُ عَلِيمُۢ بِٱلْمُتَّقِينَ ﴾ [آل عمران : ١١٥] ، ﴿ وَٱللَّهُ عَلِيمُۢ بِٱلظَّٰلِمِينَ ﴾ [البقرة : ٩٥] ؛ فإنّ الاعتماد في سياق القول على مجرد الصفة لتعلّق غرض القول من المدح أو الذمّ بها»[(٣)] .

وقد تناول ابنُ جني ظاهرة حذف الموصوف في كتابه الخصائص تحت «باب شجاعة العربيّة» ، ذاكرًا أنّ ذلك يكثر في الشعر ، معلّلاً ذلك بقوله : «وقد حذف الموصوفُ وأقيمت الصفة مقامه ؛ وأكثر ذلك في الشعر . وإنّما كانت كثرته فيه دون النثر من حيث كان القياس يكاد يحظره ؛ إذ إنّ الصفة في الكلام على ضربين : إمّا

(١) شرح الكافية للرضي ج٢ ص ٣٢٤ .
(٢) شرح ألفية ابن مالك لابن الناظم ص ٤٩٨ .
(٣) البرهان للزركشي ج٣ ص ص ١٥٤- ١٥٥ .

للتخليص والتخصيص ، وإمّا للمدح والثناء ، وكلاهما من مقامات الإسهاب والإطناب ، لا من مظانّ الإيجاز والاختصار[1] .

ويرى أستاذي الدكتور أحمد كشك أن «التنغيم» قرينة مهمة من القرائن التي تُعين على تحديد المنعوت المحذوف ، ويعلّق سيادته على نموذج من النماذج التي ، وردت ممثلة لحذف المنعوت ، وهو قول الشاعر :

ترمي بكفي كان من أرمى البشر

إذ يقول : «إنّ تصورنا النطقي له لا يرى مهربًا من إمكان الضغط على جملة «كان من أرمى البشر» . وهنا يكون التنغيم تعبيرًا عن الموصوف المحذوف الذي يساوي قوله «بكفي رجل كان من أرمى البشر» . حقيقة أنّ هناك دلالات أخرى توحي بالمحذوف ، لكنّ ، المحذوف لا يُقام أمره من خلال دلالة واحدة ؛ حيث تكتنفه وتحيط به وسائل كثيرة تميزه ، منها التنغيم»[2] .

وإذا انتقلنا إلى شعر أمل دنقل وجدنا أن ظاهرة حذف المنعوت وإحلال النعت محله قد وردت بصورة كبيرة في شعره ، فهي أكثر عوارض التركيب النعتيّ ورودًا لديه ، ويلاحظ أن نماذج حذف المنعوت قد ارتبطت بالدلالة ارتباطًا قويًّا .

تنوع صور الدلالة على المنعوت المحذوف :

وقد تنوعت صور الدلالة على المنعوت المحذوف في شعر أمل دنقل على النحو التالي :

أ - الدلالة على المنعوت المحذوف بغلبة اختصاص النعت به :

ويكون ذلك باختصاص النعت بمنعوت مُعيّن ، بحيث إذا ذكر النعت دون منعوته عُرف المنعوت ، يقولُ ابنُ مالك : «يقام النعت مقام المنعوت كثيرًا إن علم جنسه ، أي يُعلم جنس المنعوت باختصاص النعت به ، فمثل هذا من الحذف حسن كثير ؛ لكون المنعوت معلومَ الجنس ، ويكون النعت قابلاً لمباشرة العامل»[3] .

ومن نماذج ذلك قوله من قصيدة «إلى صديقة دمشقيّة»[4] :

---

(١) الخصائص لابن جني ج٢ ص ٣٦٨ .

(٢) من وظائف الصوت اللغوي محاولة لفهم صرفي ونحوي ودلالي د. أحمد كشك ص ص ٦٥- ٦٧ .

(٣) شرح التسهيل لابن مالك ج٣ ص ٣٢٣ .

(٤) الأعمال الشعرية ص ٥٤ .

إذا سباك قائدُ التتار
وصرت محظيّة ..
فشدّ شعرًا منك في سعار
وافتض عُذريّة ..
واغرورقت عيونك الزرق السماويّة
بدمعة كالصيف ، ماسية
وغبت في الأسوار ؛
فمن ترى يفتح عين الليل بابتسامة النهار ؟

وقع الحذف في النموذج السابق في جملة «وصرتِ محظيّة» ، فحذف المنعوت (فتاة) ، والتقدير : «وصرت فتاة محظيّة» ، والحذف في هذا النموذج لم يكن خلوًا من الدلالة ، فقد وقع الحذف للمنعوت لتتوفر العناية على النعت ؛ ولذلك استغنى الشاعر عن المنعوت الذي يتساوى فيه كل ما يطلق عليه لفظ «فتاة» ، وأبقى على النعت ، الذي يصوّر الحالة التي يريد الشاعر أن يرسمها ، وهي وقوع الفتاة الدمشقيّة ، والتي هي رمز لكل فتاة عربيّة أسيرة في أيدي التتار ، وقد أفاد حذف المنعوت إلى جانب ما تقدّم التخويف والتهويل الحاصل بوقوع هذه الفتاة في الأسر .

ومن ذلك قوله من قصيدة «طفلتها»[1] ، وفيها يقصّ حكايته مع محبوبته ، من خلال طفلة تلك المحبوبة من رجل غيره ، ويذكر أنّ الظروف حالت دون الزواج من أمها ، التي كان من المفترض - لو قُدّر الزواج بها - أن تكون تلك الطفلة ابنته :

ذات يوم كان أن شاهدها ... من له أن يشتري نصف امرأهْ
حينما أوما لها مبتسمًا ... فأشاحت عنه كالمستهزئهْ
اشتراها في الدجى صاغرة ... زفّت السبعة عشر .. للمئهْ
لم يكن شاعرُها فارِسَها ... لم يكن يملك إلا التهنئهْ
لم يكن يملك إلا مبدأه ... ليس إلا كلمات مطفأهْ

(١) الأعمال الشعرية ص ص ٨٢-٨٣ .

وقع الحذف في البيت الثاني في جملة «فأشاحت عنه كالمستهزئة» فقد حذف الشاعر المنعوت ، وهو - هنا - مجرور الكاف ، والتقدير : «كالفتاة المستهزئة» ، ودلّ عليه بالنعت الذي يغلب أن يختص به ، فالشاعر يتحدّث عن الرجل المسنّ الذي اضطرت الفتاة إلى الزواج منه ، ويذكر بداية العلاقة بينهما التي لم تكن تحمل من الفتاة إلا كل اعتراض عليه وسخرية منه ؛ ومن أجل ذلك حذف الشاعر كلمة «الفتاة» لأنها لا تضيف جديدًا ، لتتوفر العناية على النعت ، الذي يصوّر حالة الفتاة تجاه ذلك الرجل ، وهو حال الاستهزاء والسخرية .

ومن ذلك قوله من قصيدة «ماريّا»[1] ، وفيها يقيم الشاعر حوارًا بينه وبين «ماريّا» ساقية المشرب ، حينما جمعهما الشجن الشفيف والذكرى على مائدة واحدة ، وراحا يتبادلان الحديث ، فيتذكر الشاعر حبّه المفقود :

غنينا يا ماريّا
أغنية من سنوات الحبّ العذب
ما أحلى النغمة
لتكاد تترجم معناها كلمة .. كلمة
غنيها ثانية .. غني

وقع الحذف في جملة «غنيها ثانية» ؛ حيث حذف الشاعر المنعوت (مرّة) ، وأبقى على النعت (ثانية) ، والتقدير : «غنيها مرّة ثانية» ، وقد أفاد حذف المنعوت في هذا السياق دلالات الاستمتاع والشوق إلى تلك الأغنية وتعجل سماعها ؛ لما تبثه من الحزن والشوق وذكرى حبّه المفقود .

ومن نماذج ذلك قوله من قصيدة «الموت في لوحات - اللوحة الثانية»[2] ، وفيها يتحدّث عن موت شقيقته «رجاء» ، وهي في سنّ الثالثة من عمرها ، وما خلّفه موتها من حزن عمّ أسرته جميعًا ، حتى انسحب ذلك الحزن على المكان (بهو بيتنا الصامت) :

شقيقتي «رجاء» ماتت وهي دون الثالثة
ماتت وما يزال في دولاب أمّي السّريّ

(١) الأعمال الشعرية ص ص ١٠٩- ١١٠ .
(٢) الأعمال الشعرية ص ١٩٣ .

صندلُها الفضيّ !
صدارُها المشغول ، قرطُها ، غطاء رأسها الصوفيّ
أرنبُها القطنيّ !

وقد وقع الحذف في جملة «وهي دون الثالثة» ؛ حيث حذف الشاعر المنعوت (السنة) ، وأبقى على النعت (الثالثة) ، والتقدير : «وهي دون السنة الثالثة» ، وحُذف المنعوت للعلم به اختصارًا ، ولتتوفر العناية على النعت ؛ إذ هو المقصود ، وأنها ماتت في سنّ مبكرة ؛ مما أعطى دلالات الحزن والحسرة على وفاة شقيقته ، التي ماتت وهي زهرة صغيرة .

ومن نماذج ذلك قوله من قصيدة «بكائية الليل والظهيرة»[1] :

كوني إذن ما شئتِ :
ساقطةً تدور على مواخير الموانئ ،
وجه راهبة تضاجع صورة العذراء ،
أمّا تأكل الأطفالَ ،
كوني أيَّ شيء - فيه نغمس خبزنا الحجريَّ - ملتهب الدماء !

وقد وقع الحذف في قوله «كوني إذن ما شئت : ساقطة» فقد حذف المنعوت (امرأة) وأقيم النعت (ساقطة) مقامه ؛ لأن النعت هو المقصود بيانه ، ولأنه غرض الكلام ؛ إذ الأمر بالسقوط متوجه إليه على الحقيقة .

ومن ذلك قوله من قصيدته «في انتظار السيف»[2] ، التي يستنفر فيها الحالة المعنويّة للحرب ، ويستدعي كُلّ فترات التاريخ المؤلمة في حياتنا ، موجِّهًا حديثه إلى «مصر» قائلاً :

تلدينَ الآن من يحبو ..
فلا تسنده الأيدي ،
ومن يمشي .. فلا يرفع عينيه إلى الناس ،
ومن يخطفه النخّاسُ :

(١) الأعمال الشعرية ص٢١٣ .
(٢) الأعمال الشعرية ص ص ٢٤٦- ٢٤٧ .

قد يصبح مملوكًا يلوطون به في القصرِ ،
يُلقون به في ساحةِ الحربِ ..
لقاءَ النصرِ ،
هذا قدرُ المهزومِ :
لا أرض .. ولا مال ..
ولا بيتَ يردُّ البابَ فيه ..
دون أن يطرقه جابٍ ..

وقد وقع الحذف في قوله : «هذا قدرُ المهزوم» ، فقد حذف المنعوت (الإنسان) ودل عليه بالنعت الذي يغلب أن يختص به «وقد حذف الموصوف - هنا ، وأقيمت الصفة مقامه ؛ لأن المشتقات إنما وضعت أن تكون جارية على الأسماء الجوامد الدالة على الجنس»[1] .

وقد أفاد حذف المنعوت في هذا السياق الحسرة والألم والضياع ، الذي يعيشه الإنسان المهزوم ، ويقصد الشاعر ما حلّ بالشعب المصريّ من هزيمة منكرة في نكسة يونيو ١٩٦٧ ، ويرى أنه لا حلّ إلا الحرب لاستعادة الكرامة .

ومن ذلك قوله من قصيدة «سفر التكوين - الإصحاح الرابع»[2] :

قلتُ : فليكن الدمُ نهرًا من الشهد ينسابُ تحت فراديس عدنْ .
هذه الأرض حسناء ، زينتها الفقراء ، لهم تتطيّب ،
يعطونها الحبَّ ، تعطيهم النَّسْل والكبرياءْ

وقع الحذف في جملة «هذه الأرضُ حسناء» ، فقد حذف الشاعر المنعوت (فتاة) ، ودلّ عليه بالنعت الذي يغلب أن يختص به ، وهو (حسناء) ، فالتقدير : «هذه الأرض فتاة حسناء» ، و«يُحذف المنعوت عندما يكون النعت متصفًا بصفة ، كأنه يشير إلى هذا المنعوت ، وكأنما بلغ من الشهرة بهذا الوصف مبلغًا يغني عن ذكره»[3] ، وقد أفاد حذف المنعوت - هنا - إلى جانب ما حققه من إيجاز للتركيب بحذف المعلوم ، أن النعت

(١) البسيط في شرح جمل الزجاجي لابن أبي الربيع ج١ ص ٣٢٢ .
(٢) الأعمال الشعرية ص٣٣٤ .
(٣) من بلاغة القرآن الكريم د. أحمد بدوي ص ١٢٠ .

هو غرض المتكلم ومقصوده ؛ ذلك أنه معنيّ بتصوير جمال الأرض التي لم يخلقها اللهُ إلا للفقراء ، ومن أجل ذلك يجعلها كالفتاة الحسناء التي تعطيهم النسل والكبرياء ، عندما يعطونها الحبّ ، وفي سبيل ذلك حذف الشاعر المنعوت ؛ لأنه لا يضيف جديدًا بوجوده ، مبقيًا على النعت الذي يخلق تفرّدًا لنوع الفتاة .

ب - الدلالة على المنعوت المحذوف بسبق ذكره في الكلام :

ومن نماذج ذلك قوله من قصيدة «خمس أغنيات إلى حبيبتي»[1] :

سألت أمس طفلةً عن اسم شارع
فأجفلت .. ولم ترد
بلا هدى أسير في شوارعٍ تمتد
وينتهي الطريقُ إذ بآخر يطل
تقاطعُ ،
تقاطع
مدينتي طريقها بلا مصير
فأين أنت يا حبيبتي
لكي نسير
معًا .. ،
فلا نعود ،
لا نصل .

وقع الحذف في جملة «وينتهي الطريقُ إذ بآخر يطل» ؛ حيث حذف المنعوت (طريق) ، وأبقى على النعت الذي تتوفر العناية والتركيز عليه ، والتقدير : «إذ بطريق آخر يطل» ، والشاعر يصف في هذا السياق حَيْرته وضلاله ؛ فهو تائهٌ حيران بسبب بُعْدِ محبوبته عنه ، وقد أكّد حذفُ المنعوت - هنا - هذه الدلالة بدلالته على ضلال الشاعر بين الشوارع والطرق ، فهو ينتهي من طريق ، ليسلمه بسرعة إلى طريق آخر ، فهو لا يعرف نهاية لسيره بين الشوارع بلا هدى ، أو بالأحرى هو لا يعرف نهاية لحيرته

(١) الأعمال الشعرية ص٢٥ .

وضلاله ، وإلى جانب الدلالة الإيحائيّة السابقة التي أفادها حذف المنعوت ، فقد حقّق هذا الحذف للتركيب الإيجاز بحذف المعلوم ، من خلال الدلالة عليه بسبق ذكره في التركيب .

ومن ذلك قوله في القصيدة نفسها - الأغنية الثالثة[1] :

تشاجرت امرأتان عند باب بيتنا
قولهما على الجدران صفرةُ انفعال
لكنّ لفظًا واحدًا حيّرني مدلوله
قالته إحداهن للأخرى
قالته فارتعشت كابتسامة الأسرى

وقد وقع الحذف في جملة «قالته إحداهن للأخرى» ، حيث حذف المنعوت (المرأة) ، ودلّ عليه بسبق الذكر في قوله : «تشاجرت امرأتان» ، وأبقى على النعت (الأخرى) ، والتقدير : «قالته إحداهن للمرأة الأخرى» ، وقد حقق الحذف للتراكيب الإيجاز ، والبعد عن العبث بذكر ما هو مدلول عليه بسبق الذكر .

ومن ذلك قوله من قصيدة «استريحي»[2] وفيها يتحدّث عن خيانة محبوبته له مع رجل آخر ، ويطلب إليها أن تخلع قناع البراءة التي تخدعه به :

استريحي ليس للدور بقيّةْ ... انتهت كُلّ فصول المسرحيّةْ
فامسحي زيف المساحيق ولا ... ترتدي تلك المسوحَ المريميّةْ
كان ماضيك جدارًا فاصلاً ... بيننا كان ظلالاً شبحيّةْ
أينما نحن جلسنا ارتسمت ... صورة الآخر في الركن القصيّ
كنت تخشين من اللمسّة أنْ ... تمّحي لمسته في راحتيّ
وأحاديثك في الهمس معي ... إنما كانت إليه لا إليّ

وقع الحذف في جملة «ارتسمت صورة الآخر في الركن القصيّ» ؛ حيث حذف الشاعر المنعوت (الرجل) ، وأبقى على النعت ، وقد أفاد الحذف - هنا - التحرّج من

(١) الأعمال الشعرية ص ص ٢٥- ٢٦ .
(٢) الأعمال الشعرية ص١١٥.

ذكره والتجاهل والتحقير من شأن من كانت تحبّ ، إلى جانب ما حقّق للتركيب من سمة الإيجاز والاختصار .

ومن ذلك قوله من قصيدة «العشاء الأخير»[1] والتي كتبت سنة ١٩٦٣ ، أي قبل نكسة «يونيو» ١٩٦٧ ، وفي هذه القصيدة يستنفر الحالة المعنويّة للقاء الحرب ، واستعجاله ، مستدعيًا كُلَّ فترات التاريخ الصعبة والمبتهجة ، ويرى أنه لا أمان إلا في ظلّ الحرب ، وأننا خلقنا لها :

لم نَعُد نُصغي إلى صوت النشيج
ثَقُلَتْ آذانُنا منذ غرقنا في الضجيج
لم نعدْ نسمع إلا .. الطلقات !
(يفرضُ الرعبُ الطمأنينة في ظلّ المسدّسْ ..)
الطمأنينةُ في ظلّ الحداد ؟ ! !
سيدي .. نحن انزلقنا من ظهور الأمّهات
بيدٍ تضغط ثقب الجرح ،
والأخرى على حرف الزناد !

وقع الحذف - هنا - في جملة «والأخرى على حرف الزناد» ، حيث حذف المنعوت (اليد) ، ودلّ عليه بسبق الذكر في قوله : «بيد تضغط ثقب الجرح» ، وأبقى على النعت (الأخرى) ؛ لتتوفر العناية والتركيز عليه ؛ إذ هو المقصود ، فالتركيز لا يكون منصبًّا على (اليد) ، بل ينصبّ على النعت (الأخرى) ، وقد أفاد حذف المنعوت في هذا السياق دلالات السرعة والمهارة التي يتمتع بها المحارب ، وبأنه لا يبالي بجرحه إذا ما أصيب في الحرب بطلقة من عدوّه ، ويكون حاله وقتئذٍ أنه يضع يدًا على جرحه ، والأخرى على حرف الزناد ، لا تفتر له همّة ، ولا يجبن أو يخاف ، أو يأبه بما يصيبه ، وهو ما أراد الشاعر أن يدلّل عليه ، وهو أننا خلقنا للحرب ، لا نأبه بأيّ شيء .

(١) الأعمال الشعرية ص٢٢٥.

ومن ذلك قوله من قصيدة «إجازة فوق شاطئ البحر»[1] :

صديقي الذي غاص في البحر .. ماتْ !
فحنَّطْتُه ...
(.. واحتفظتُ بأسنانه ..
كُلَّ يوم إذا طلع الصبحُ : آخذُ واحدةً ..
أقذف الشمسَ ذات المحيّا الجميل بها ..
وأردّدُ : «يا شمسُ ؛ أعطيكِ ستّتهُ اللؤلؤيَّة ..
ليس بها من غُبارِ .. سوى نكهة الجوعِ ! !
رُدّيه ، رُدّيه ، ... يروِ لنا الحكمة الصائبة»
ولكنها ابتسمت بسمة شاحبةْ !)

وقع الحذف في جملة «آخذ واحدة» ؛ حيث حذف الشاعر المنعوت (ستّة) ودلّ عليه بسبق الذكر في قوله : «واحتفظت بأسنانه» ، وقد أفاد حذف المنعوت الاختصار ، وإكساب التركيب سمة الإيجاز ، بحذف ما هو معلوم .

ومن ذلك قوله من قصيدة «الجنوبي»[2] ، يرثي عاملاً أتى للبناء من أقاصي الجنوب ، حيث سقط أثناء صعوده «سقّالة» فأردى قتيلاً ، وهو يغني للفضاء :

من أقاصي الجنوب أتى ، عاملاً
للبناء
كان يصعد «سقّالة» ويغني لهذا الفضاء
كنت أجلس خارج مقهى قريب ،
وبالأعين الشاردة ..
كنت أقرأ نصف الصحيفة ،
والنصف أخفي به ، وسخ المائدة
لم أجدْ غير عينين لا تبصران ..
وخيط الدماء

(١) الأعمال الشعرية ص١٨٦ .
(٢) الأعمال الشعرية ص ص ٤٣٦- ٤٣٧ .

وانحنيتُ عليه .. أجس يَدهْ
قال آخر : لا فائدة
صار نصفُ الصحيفة كُلّ الغطاء
وأنا .. في العراء

وقع الحذف في النموذج السابق في قوله : «قال آخر» حيث حذف الشاعر المنعوت (رجل) ، وأبقى على النعت (آخر) ، وقد أفاد حذف المنعوت سرعة وفاة هذا العامل ؛ ممّا ترك أكبر الأثر في وجدان الشاعر ، وجعله يشعر بحزن عميق ، إلى جانب ما حقّقه الحذف من إيجاز للتركيب .

ومن نماذج ذلك أيضًا قوله من قصيدة «السرير»[1] ، وفيها يقيم حوارًا بينه وبين السرير ، أي إنّ السرير يصبح له صوت ، ويتحدّث ، والقصيدة تشير إلى نوع من الاندماج – من خلال التجسيم – بين الشاعر والسرير ، والاندماج يظهر مبكرًا منذ بداية القصيدة ، ويقود إلى انفصال في النهاية بين المتكلم والسرير ، فالحوار الذي يجري بينهما يدلّ على أنّ السرير يحرّر نفسه من الجسد الموجود فوقه .

صرتُ أقدرُ أن أتقلّب في نومتي واضطجاعي
أنّ أحرّك نحو الطعام ذراعي ..
واستبان السرير خداعي ..
فارتعشْ !
وتداخل – كالقنفذ الحجريّ – على صمته وانكمشْ
قلتُ : يا سيّدي .. لم جافيتني ؟
قال : ها أنت كلمتني ..
وأنا لا أجيب الذين يمرون فوقي
سوى بالأنين
فالأسرّة لا تستريح إلى جسدٍ دون آخر
فالأسرّة دائمة
والذين ينامون سرعان ما ينزلون

(١) الأعمال الشعرية ص ص ٤٤٥-٤٤٦ .

نحو نهر الحياة لكي يسبحوا
أو يغوصوا بنهر السكونْ !

وقع الحذف في النموذج السابق في قوله : «فالأسرّة لا تستريح إلى جسدٍ دون آخر ؛ «حيث حذف الشاعر المنعوت (جسد) ، ودلّ عليه بسبق الذكر في قوله : «لا تستريح إلى جسد» ، وقد أفاد حذف المنعوت - هنا - السرعة والانتقال ، وأنه لا يطول مكث الإنسان بالسرير أو بالحياة ، بل إنه سرعان ما ينزل ليموت أو يعيش ، وإلى جانب ذلك فقد أكسب الحذف التركيب سمة الإيجاز ، والبعد عن العبث بذكر ما هو معلوم .

ومن ذلك قوله من قصيدة : «بكائيّة لصقر قريش»[1] :

عِمْ صباحًا أيّها الصقرُ المجنحْ
عمْ صباحًا
سنة تمضي ، وأخرى سوف تأتي .
فمتى يقبل موتي ..
قبل أن أصبحَ - مثل الصقر ـ
صقرًا مستباحًا ؟ !

وقع الحذف في قوله : «سنة تمضي ، وأخرى سوف تأتي» ، حيث حذف المنعوت (سنة) ، ودلّ عليه بسبق الذكر في قوله : «سنة تمضي» ، والتقدير : «سنة تمضي ، وسنة أخرى سوف تأتي» ، وقد أفاد حذف المنعوت - هنا - توالي السنوات ومرورها في سرعة خاطفة ، ومع ذلك فالصقر «ذلك الرمز التاريخيّ المرتبط في الذاكرة الشعريّة بالأمجاد والفتوحات العربيّة في الأندلس»[2] ، لا يتغير ، بل يصبح مجرد نسر محنّط مستباح . وينتج عن هذا الانقطاع التاريخيّ ، والتحوّل في دلالة الرمز انشطار اجتماعيّ ، وإلى جانب ما تقدّم ، فقد حقّق الحذف للتركيب الاختصار والإيجاز .

ومن نماذج ذلك قوله من قصيدة «الملهى الصغير»[3] :

قبلنا يا أخت في هذا المكانْ كم تناجي ، وتناغي عاشقانْ

(١) الأعمال الشعرية ص٤٧٦ .
(٢) إضاءة النص (قراءة في الشعر العربي الحديث) اعتدال عثمان ص ٨٦ .
(٣) الأعمال الشعرية ص ١٣٩ .

ذهبـــــا ثم ذهبنا وغـــــــدًا يتــساقي الحــبَّ فيــه آخــرانْ !
فَلْنَدَعْهُ لهما ســــــــــــــاقيةً دار فيها المـاء مـا دار الزمـانْ ! !

في النموذج السابق وقع الحذف في قولـه : «يتـساقى الحـبَّ فيـه آخـران» ، وقـد حذف الشاعر المنعوت (عاشقان) لسبق ذكره في قوله : «وتناغى عاشقان» ، وأبقى على النعت (آخران) ، والتقدير : «عاشقان آخران» ؛ لأن التركيز لا ينصب على المنعوت ، بل على النعت ، وقد تتضح دلالة الحذف في إطار السياق الدلاليّ للاقتباس ، فالـشاعر يتحدّث بحزن أسيان شفيف عن المكان ، الذي كان يلتقي فيه هو ومن أحـبّ ، وقـضيا فيه ذكريات جميلة ، وقد كان هذا المكان مسرحًا للعشّاق قبلهما ، ومضوا كما مـضيا ، وسيكون هذا الملهى مسرحًا لعشّاق آخرين ، يأتون بعـدهم يـذهبون بـدورهم ، ويـأتي آخرون بعدهم ، فهو خالد والعشّاق عليه يتناقلون ، وقد ناسـب هـذا الـسياق حـذف المنعوت ، وهو ما يدل على السرعة والدوام والاستمراريّة .

ومن ذلك قوله من قصيدة «فقرات من كتاب الموت»[1] :

أعودُ مخمورًا إلى بيتي ..
في الليل الأخيرْ
يوقفني الشرطيُّ في الشارعِ .. للشُّبْهة
يوقفني .. برهة !
وبعد أن أرشوَه .. أواصل المسير !
توقفني المرأة
في استنادها المثير
على عمود الضوءِ :
(كانت ملصقاتُ «الفتح» و«الجبهةْ» ..
تملأ خلفَ ظهرها العمودا !)
تسألني لفافةً :
(لم يترك الشرطيّ ...
واحدةً من تبغها الليليّ)

(١) الأعمال الشعرية ص ص ٢٥١- ٢٥٢ .

والشاهد في قوله : «لم يترك الشرطيّ واحدة من تبغها» ، حيث حذف المنعوت (لفافة) الذي دلّ عليه بسبق ذكره في قوله : «تسألني لفافة» ، وحذف المنعوت وإقامة النعت (واحدة) مقامه له دلالة تتصل بسياق القصيدة ، فالشاعر يتحدث عن واقع فاسد متحلل مهترئ تعيشه الأمّة العربية عندما كتب القصيدة ، يتمثل في ذلك الشرطيّ - حارس الأمن والقيم - المرتشي الفاسد ، الذي يرشوه الشاعر أوّلاً ليسمح له بمواصلة المسير بعد أن استوقفه متلبسًا بالسكر ، والذي يسلب فتاة الليل - التي هي مظهر آخر من مظاهر ذلك الواقع المتفسخ المهترئ - سجائرها فلا يترك لها واحدة)[1] ، وقد ناسب هذا السياق حذف المنعوت ؛ لأن التركيز لا يكون منصبًا على اللفافة ، وإنما على نعتها بالعدد (واحدة) ، ومعنى هذا أن الشرطيّ لم يبق أيّ لفافة مع تلك المرأة ، وهو ما يؤكد ما يريد الشاعر أن يبرزه ، وهو فساد هذا الشرطيّ وجشعه واستغلاله وحقارته .

جـ - الدلالة على المنعوت المحذوف بوجود عامل يطلبه :

ومن نماذج ذلك قوله من قصيدة «الشرفة»[2] :

كُنَّا جاريْنِ طويلاً
وخليج عيون خضرٍ ..
ترسو فيه مراوح نور
نحلم فيه والأيّام ترشّ علينا التأويلا
حتى قيلا ..

وقع الحذف في جملة «كنا جارين طويلاً» ، فكلمة «طويلاً» نعت لمنعوت محذوف ، والتقدير : «وقتًا طويلاً» ، وحذف المنعوت للعلم به إيجازًا ، ولينصبّ الاهتمام والتركيز على النعت ؛ إذ هو المقصود .

ومنه قوله في قصيدته «قلبي .. والعيون الخضر»[3] ، وفيها يصوّر الخيانة تصويرًا دمويًّا :

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ١٠١ .
(٢) الأعمال الشعرية ص٣٣ .
(٣) الأعمال الشعرية ص٩١ .

وطفلاً كنت ، كالأطفال
ومركبةٌ من الكلمات تحملني لعرش الشمس
وقلّدني الهوى سيفه :
«إلى ذات العيون الخضر»
وكوكبةٌ من الربّات مصطفة
«إلى ذات العيون الخضر»

وقع الحذف في قوله : «إلى ذات العيون الخضر» ، فحرف الجرّ «إلى» يطلب مجرورًا ، ينعت بكلمة «ذات» ؛ لأن هذه الكلمة وحدها لا تفي بالمعنى المراد ؛ ولذلك لا تكفي - دلاليًّا - لأن يباشرها حرف الجرّ دون تصوّر منعوت بها محذوف ، ويكون التقدير : «إلى الفتاة ذات العيون الخضر» . وتظهر دلالة الحذف من خلال السياق الدلاليّ العام ، فالشاعر يصوّر جمال الفتاة التي أحبّها وانخدع بسبب ذلك الجمال ، والذي يتمثل أكثر ما يتمثّل في عينيها الخضراوين الجميلتين ؛ ومن أجل تصوير جمال هاتين العينين ، وتفردهما بهذا الجمال ، حذف المنعوت (الفتاة) ، الذي لا يضيف جديدًا بذكره ، وأبقى على النعت الذي يضمّ في حَيّزه نعتًا فرعيًّا ، وهو نعت العيون بأنها (خضر) ؛ لأن المزيّة تكمن في صفة من صفات تلك الفتاة ، وليس في الفتاة نفسها .

ومن ذلك قوله أيضًا في قصيدته «ماريّا»[1] :

ما دمت جوارك يا ماريّا لن أتجهم
حتى لو كنت الآن شبابًا كان
فأنا مثلك كنت صغيرًا
أرفع عيني نحو الشمس كثيرًا
لكني منذ هجرت بلادي
والأشواقْ
تمضغني ، وعرفت الإطراقْ
مثلك منذ هجرت بلادي
وأنا أشتاق

(١) الأعمال الشعرية ص١١١ .

أن أرجع يومًا ما للشمس
أن يورق في جدبي فيضان الأمس

وقد وقع الحذف في قوله : «أرفع عيني نحو الشمس كثيرًا» ، فكلمة «كثيرًا» نعت لمنعوت محذوف ، والتقدير : «رفعًا كثيرًا» ، فحذف المنعوت وهو «رفعًا» ، ودلّ عليه بالفعل «أرفع» الذي يطلب ما يبيّن نوعه ، ولا ريب أن التركيب النعتيّ «رفعًا كثيرًا» هو الذي يبيّن نوع هذا الرفع ، والشاعر يقصد به - هنا - الطموح والتطلّع ، فقد كان كثير التطلع - حينما كان صغيرًا - يملؤه الحبّ والحماس والطموح قبل أن يشعر بالغربة ، وقد حذف الشاعر المنعوت ، الذي لا يقدّم جديدًا ، وأبقى على النعت ، الذي يصوّر مدى طموح ذلك الشاب وهو صغير ، قبل أن يهجر بلاده وتمضغه الأشواق ويعرف الإطراق ، حاله في ذلك حال «ماريّا» ساقية المشرب .

ومن ذلك قوله في قصيدته «يوميات كهل صغير السنّ»[1] :

عينا القّطة تنكمشان ..
فيدق الجرسُ الخامسةَ صباحًا !
أتحسس ذقني النابتة .. الطافحةً بُثورًا وجراحًا

وقع الحذف في النموذج السابق في قوله : «فيدق الجرسُ الخامسةَ صباحًا !» ، كلمة «الخامسة» نعت لمنعوت محذوف ، وهو «الساعة» ، والتقدير : «فيدق الجرس الساعة الخامسة صباحًا !» ، فحذف الشاعر المنعوت ، وأحلّ النعت محلّه ، ودلّ عليه بالفعل يدقّ ، وقد حقّق الحذف للتركيب سمة الإيجاز .

ومن ذلك قوله في قصيدته «حكاية المدينة الفضيّة»[2] ، وهي مدينة من نسج الشاعر ، إلا أنّها مدينته الحقيقيّة يعيش على ترابها ، وينهل من نبع مائها ، وإنْ غاب في حلم طويل ، «ويطرق الشاعر باب هذه المدينة طالبًا للفيء فينكفئ على العشب في حلم طويل ، يتهدّج بكاء وفضولاً أمام الباب البخيل ، وإذا به يغيب في حلم أسطوري يبتلع ويوظف «موتيفة» شهر زاد القديمة ، فتلفظه مركبة الأميرة ، وتدخله المدينة»[3] :

(١) الأعمال الشعرية ص١٧٦ .
(٢) الأعمال الشعرية ص٢٩٣ .
(٣) إنتاج الدلالة الأدبية د. صلاح فضل ص ٣٠ .

أيّها العشب الذي ينضحُ حُمَّى
إنني أنشُدُ في جنبيك .. حُلْما
(واستكانت شفةُ الوهج على وجهي طويلاً ..)
رُبَّمَا يُفتح هذا البابُ يومًا
أيها العشب الذي ينضح حُمّى
شمسنا مطفأة العينين دَوْمًا !

وقع الحذف في جملة «واستكانت شفة الوهج على وجهي طويلاً» فكلمة «طويلاً» نعت لمنعوت محذوف ، والتقدير : «وقتًا طويلاً» ، فحذف المنعوت وهو «وقتًا» ، ودلّ عليه بالفعل «استكانت» ، والتركيب النعتيّ يبيّن نوع هذا الوقت ، والشاعر يريد بذلك ذهوله وإطراقه مدّة طويلة ، وقد حذف المنعوت ؛ لأنه لا يركّز - دلاليًّا - عليه ، وإنما يُوَفّر العناية على نوعه ؛ أي على النعت ، فهو يصوّر لنا مدى ذهوله وإطراقه ، وإلى جانب ما تقدّم ، فإن الحذف حقّق للتركيب سمة الإيجاز .

ومن ذلك قوله في القصيدة نفسها[1] ، وهو يقيم حوارًا يحمل الإعجاب الشديد من جانب تلك الأميرة التي لفظته مركبتها ، والتي تحوطها حاشية وموكب ضخم :

قرقعتْ في الصمت حولي عجلاتُ المركبةْ
«أوقف الخيلَ»
أطلَّتْ :
«من تُرى أنتَ ؟»
فأومأت مجيبًا
قالت : «اصعدْ»
آه يا ذات العيون الطيّبةْ
كل شيء يتنهَّد
كل شيء في دمي .. لا يتحدّد
أنا لا أملك حتى كلمات الشكر ..
حتى كلمات الشكرِ .. وَلَّت !

(١) الأعمال الشعرية ص٢٩٥ .

أغريبٌ ؟
قلت : ما عدتُ غريبًا
بيتنا كان على ربوة نجمةْ
كم قرأنا فيه عن سحر لياليك كثيرًا

وقع الحذف في قوله : «كم قرأنا فيه عن سحر لياليك كثيرًا» ، حيث حذف الشاعر المنعوت ، وأقام النعت مقامه ، والتقدير : «كم قرأنا فيه عن سحر لياليك وقتًا كثيرًا» ، وقد كان لحذف المنعوت - هنا - غرض دلاليّ ، وهو بيان مدى إعجاب الشاعر بتلك المدينة الساحرة ، والتي قرأ عن سحر لياليها وقتًا كثيرًا ، فالذي يهمّ الشاعر هو إبراز الوقت ، الذي قرأ فيه عن هذه المدينة ، لا الوقت نفسه ؛ ومن ثمَّ نراه يحذف المنعوت الذي لا يضيف جديدًا بذكره ، ويبقي على النعت الذي تكمن فيه المزيّة دون المنعوت .

ومن ذلك قوله من قصيدة «من أوراق أبي نواس»[1] :

نائمًا كنت جانبَها ، ورأيتُ ملاكَ القُدُسْ
ينحني ، ويُربتُ وجنَتَها
وتراخي الذراعانِ عني قليلا
قليلا ..
وسارت بقلبي قُشَعْريرةُ الصمتِ :
أُمِّي ،
وعادَ لِيَ الصوتُ !
أُمِّي !
وجاوبني الموتُ !
أمي ؛
وعانقتها .. وبكيت !
وغامَ بي الدمعُ حتى احتبسْ ! !

(١) الأعمال الشعرية ص٣٨٣ .

وقع الحذف في قوله : «وتراخى الذراعان عنّي قليلاً» فكلمة «قليلاً» نعت لمنعوت محذوف ، والتقدير : «تراخيًا قليلاً» ، فحذف الشاعر المنعوت ، وهو «تراخيا» ، ودلّ عليه بالفعل «تراخى» الذي يحتاج إلى ما يبيّن نوعه ، وقد قام التركيب النعتيّ بأداء هذه المهمّة فبيّن نوع هذا التراخي ، وهو دليلٌ على وفاة أُمِّهِ ، التي رأى ملاك القدس ينحني بجوارها ، ويربت وجنتها ، وقد قام التركيب النعتي بإظهار ذلك ، فتراخى الذراعين عن الشاعر تدريجيًّا (قليلاً .. قليلاً) دليل على أن حدثًا جَلَلاً قد حدث ، وهو فجيعته بموت أمّه ، التي طالما لاقت صنوف العذاب في حياتها ، ولعله يقصد بأمه الأمة العربيّة وهوانها بين الأمم .

وحرف الجرّ «على» يحتاج إلى مجرور يُنعت بكلمة «كثير» ؛ لأن هذه الكلمة لا تفي وحدها بالغرض المراد ؛ ولذلك لا تكفي لأن يباشرها حرف الجر دون تصوّر منعوت بها محذوف من الناحية الدلاليّة .

ومن ذلك قوله من قصيدة «لا تصالح»[1] :

لا تصالحْ ،
ولو ناشدتك القبيلة
باسم حزن «الجليلة»
أن تسوق الدهاءَ ،
وتُبْدي - لمن قصدوك - القبولْ
سيقولون :
ها أنت تطلبُ ثأرًا يطولْ
فخذْ - الآن - ما تستطيعُ :
قليلاً من الحقّ ..
في هذه السنواتِ القليلة
إنه ليس ثأرَكَ وحدَك ،
لكنه ثأر جيل فجيلُ

(١) الأعمال الشعرية ص٤٠٢ .

وقع الحذف في جملة «فخذ - الآن - ما تستطيعُ : قليلاً من الحقّ» ، حيث حذف الشاعر المنعوت (شيئًا) ، ودلّ عليه بالفعل «خُذْ» الذي يطلب ما يبيّن نوعه ، والتقدير : «أخذًا قليلاً من الحقّ» ، وتظهر دلالة الحذف من خلال السياق اللغويّ للاقتباس ؛ فالشاعر يُحَرِّضُ المخاطب على الأخذ بالثأر وعلى رفضه التصالح مع اليهود ، حتى لو قيل له - تخويفًا - إن هذا الثأر سيطول ؛ وحجّة الشاعر في ذلك أن هذا الثأر ليس ثأره وحده ، ولو كان هذا الثأر خاصًّا بالمخاطب وحده ، لكان له الحقّ في أخذه أو تركه ، لكنه ثأر الأجيال القادمة كلها ، ولذلك يقول له : خذ من هذا الثأر ما تقدر عليه حتى لو كان قليلاً ؛ ولذلك حذف المنعوت الذي لا يقدّم جديدًا - من الناحية الدلاليّة - وأبقى على النعت الذي يشير إلى ما يريده الشاعر ، وبالإضافة إلى هذه الدلالة الإيحائيّة التي قام بها حذف المنعوت ، قدّم إلى ذلك سمة الإيجاز للتركيب ، وابتعد به عن العبث بذكر ما هو معلوم .

لقد تبيّن بما لا يدع مجالاً للشكّ أن حذف المنعوت وإحلال النعت محلّه - في النماذج السابقة - لم يكن ظاهرة مجانية أو خبط عشواء ، وإنما ارتبط بالدلالة ارتباطًا قويًّا .

المبحث الثاني
حذف النعت في شعر أمل دنقل
وأثر ذلك دلاليًا

للنعت أغراض دلاليّة كثيرة ، أشار إليها النحاة في كتبهم ؛ ولذا كان حذفه قليلاً ، يقول أبو حيّان : «أما حذف الوصف : فالأصل فيه ألا يحذف إذا جيء به في الأصل لزوال اشتراك في معرفة ، أو لتخصيص في النكرة ، لكنهم حذفوه للدلالة عليه ..»[1] .

وقد أشار إلى ذلك ابنُ مالك بقوله :

وما من المنعوت والنعت عقل يجوز حذفه ، وفي النعت يقلّ

ويقول ابنُ يعيش : «اعلم أنّ الصفة والموصوف لمّا كانا كالشيء الواحد من حيث كان البيان والإيضاح إنما يحصل من مجموعهما ، كان القياس أن لا يحذف واحد منهما ؛ لأن حذف أحدهما نقض للغرض ، وتراجع عمّا اعتزموه»[2] .

وحينما أجاز النحاةُ حذف النعت اشترطوا لذلك أن يكون معلومًا من السياق ، يقول ابنُ مالك : «وقد يحذف النعت للعلم به ، فيكتفي بنيّته»[3] ، ويقول ابنُ الناظم : «وقد يُحذف النعت للدلالة عليه بقرينة حاليّة ، أو مقاليّة»[4] .

وقد أوضح ابنُ جني الدلالة على حذف النعت بقرينة حاليّة أو مقاليّة بقوله : «وقد حُذفت الصفة ودلّت الحال عليها ، وذلك فيما حكاه صاحبُ الكتاب من قولهم : سير عليه ليل ، وهم يريدون : ليل طويل . وكأنّ هذا إنما حذفت فيه الصفة لما دلّ من الحال على موضعها ، وذلك أنك تحس في كلام القائل لذلك من التطويح والتفخيم والتعظيم ما يقوم مقام قوله : طويل أو نحو ذلك . وأنت تحس هذا من نفسك إذا تأملته ، وذلك أن تكون في مدح إنسان والثناء عليه ، فتقول : كان والله رجلاً !

---

(١) ارتشاف الضرب لأبي حيّان ج٢ ص ٦٠٠ .

(٢) شرح المفصل لابن يعيش ج٣ ص ٥٩ .

(٣) شرح التسهيل لابن مالك ج٣ ص ٣٢٤ .

(٤) شرح ألفية ابن مالك لابن الناظم ص ٤٩٩، وانظر كذلك النحو الوافي ج٣ ص ٤٩٢ .

فتزيد في قوّة اللفظ بـ (الله) هذه الكلمة ، ولتمكن في تمطيط اللام وإطالة الصوت بها وعليها أي رجلاً فاضلاً أو شجاعًا أو كريمًا أو نحو ذلك . وكذلك تقول : سألناه فوجدناه إنسانًا ! وتمكّن الصوت بإنسان وتفخّمه ، فتستغنى بذلك عن وصفه بقولك : إنسانًا سمحًا أو جوادًا أو نحو ذلك . وكذلك إن ذممته ووصفته بالضيق قلت : سألناه وكان إنسانًا ! وتزْوِي وجهك وتقطّبه ، فيغني ذلك عن قولك : إنسانًا لئيمًا أو لَحِزًا أو مبخّلا ، أو نحو ذلك»[1] .

ويذهب أستاذي الدكتور أحمد كشك إلى أنّ حذف النعت يرتبط بقرينة لفظيّة أو مقاليّة هي تنغيم الكلام ، ويعلّق سيادته على نموذج من النماذج ، التي وردت ممثلة لحذف النعت ، وهو قول الشاعر :

وربّ أسيلة الخدّين بكر مهفهفة لها فرع وجيد

إذ يقول : «وفي هذا الشاهد نرى أن السياق يثبت بغير شك وجودَ صفتين محذوفتين لكلمتي (فرع وجيد) ، وذلك في مقام الإطراء بالجمال والحسن . ورغم ذلك فنحن نحس تفخيمًا لكلمة «فرع» يوحي بصفة الشعر الأسود الفاحم الذي ترتضي لونه بيئة العرب . ونحس تفخيمًا لكلمة «جيد» يوحي بطول العنق . وما قول ابن جني السابق ببعيد عن هذا الإحساس ، حين رأى أن في قولهم «سير ليل» ، معتمدًا على إطالة الصوت ، وتمطيط وتفخيم اللام خير دليل على إدراك الصفة المحذوفة ، التي قدرها في نصه السابق بكلمة «طويل»[2] .

ومثال حذف النعت ما رصده النحاة من قوله تعالى : ﴿ مَا تَذَرُ مِن شَيْءٍ أَتَتْ عَلَيْهِ إِلَّا جَعَلَتْهُ كَالرَّمِيمِ ﴾ [الذاريات : ٤٢] ، أي من شيء سُلّطت عليه ، وقوله تعالى : ﴿ وَأَرْسَلْنَاكَ لِلنَّاسِ رَسُولًا ﴾ [النساء : ٧٩] أي جامعًا لأكمل كل صفات الرسل ، وقوله : ﴿ بِفَاكِهَةٍ كَثِيرَةٍ وَشَرَابٍ ﴾ [ص : ٥١] . أي شراب كثير بدليل ما قبله ، وهكذا[3] .

(١) الخصائص لابن جني ج٢ ص ص ٣٧٢-٣٧٣ .
(٢) من وظائف الصوت اللغوي ص ٦٧ .
(٣) البرهان في علوم القرآن للزركشي ج٣ ص ص ١٥٥- ١٥٦ .

وممّا رصده النحاة أيضًا من أمثلة حذف النعت قول الشاعر :

وَقَدْ كُنْتُ فِي الْحَرْبِ ذَا تُدْرَإٍ فَلَمْ أُعْطَ شَيْئًا وَلَمْ أُمْنَعِ

والتقدير : فلم أعط شيئًا نافعًا ؛ بدليل قوله : ولم أمنع[1] .

ومن ذلك قوله ﷺ : «لا صلاة لجار المسجد» أي لا صلاة كاملة .

وإذا أتينا إلى شعر أمل دنقل ، وجدنا ظاهرة حذف النعت بصورة أقلّ من سابقتها ، ووجدنا - أيضًا - أن نماذج الحذف لهذه الظاهرة جاءت مرتبطة بالدلالة ارتباطًا قويًّا ، ومن نماذج ذلك قوله من قصيدة «قلبي .. والعيون الخضر»[2] :

ثلاث سنين
أبارز قلبي المفتونْ
يجمع بيننا ليلٌ ، ويفصلنا نهارُ قتالْ
تطل عليّ - خلف لثامه عينان خضراوان
(كأوردة تلوّن بطن ركبة عانس عجفاء)
وقبلا .. كانتا في وجه قديسة !

ففي النموذج السابق ، وقع الحذف في جملة «يجمع بيننا ليل» ، فثمة نعت محذوف يصحِّح دلاليًّا هذا التركيب ، والتقدير : «يجمع بيننا ليلٌ طويل» ، والحذف في هذا التركيب لم يأت خبط عشواء أو عبثًا من العبث ؛ بل إنه مقصود من الشاعر قصدًا ، وقد تظهر دلالة الحذف من خلال السياق الدلاليّ العام ، فالشاعر يصوّر في هذه القصيدة الخيانة تصويرًا دمويًّا ، ويذكر في هذا الاقتباس أنه منذ ثلاث سنين وهو في شقاق مع قلبه المفتون بتلك الفتاة الخادعة ذات العينين الخضراوين الخادعتين ، واللتين غرق في حبهما الشاعر ، ولا يخفي ما تعبّر عنه حروف المدّ في قوله : «ثلاث سنين» من طول المدّة التي عانى فيها الشاعر بسبب هاتين العينين الخضراوين ، وكأنّ هذه الحروف آهاتٌ يخرجها الشاعر ؛ ولذا كان من الطبيعيّ أن يقتضيَ هذا السياق تقدير نعت محذوف يتساوق دلاليًّا مع هذا السياق .

---

(١) شرح ألفية ابن مالك لابن الناظم : ص٥٠٠ ، والنحو الوافي ج٣ ص ص٤٩٢- ٤٩٣ ، وشرح الرضي على الكافية ج٣ ص ٣٢٧ .

(٢) الأعمال الشعرية ص ص ٨٩- ٩٠ .

ومن ذلك قوله من قصيدة «الملهى الصغير»[1]:

هَـا هُنـا كُـلّ صـباح نلتقـي ... بيننـا مائـدةٌ تنـدي حنـانْ
قـدمانا تحتـها تعتنقـانْ ... ويـدانا حولهـا تـشتبكانْ
إنْ تكلمـت ترنمـت بمـا ... همـسته الـشفتان الحلوتـانْ
وإذا مـا قلـت أصـغت طلعـة ... حلـوة وابتـسمت غمَّازتـانْ !

وقع الحذف في قوله : «أصغت طلعة حلوة ، وابتسمت غمّازتانْ !» والتقدير : «وابتسمت غمّازتان حلوتان» ، وعلى هذا يكون ثمة نعت محذوف في هذا التركيب ، يرشحه سياق المدح والغزل في الفتاة التي أحبها الشاعر ، وكان يقرأ عليها شعره فتعجب به ، وتظهر عليها دلالات هذا الإعجاب ، وقد حذف الشاعر النعت - هنا - لدلالة النعت السابق عليه ؛ فكلمة «حلوة» نعت لكلمة «طلعة» ، وكلمة «غمّازتان» نعتها محذوف ؛ لدلالة النعت السابق عليها ، والتقدير : «غمّازتان حلوتان» ، وثمّة داعٍ سياقيٌّ آخر ألجأ الشاعر إلى حذف هذا النعت ، وهو رعاية القافية ووزن البيت ؛ إذ لو قال : «غمازتان حلوتان» ؛ لانكسر الوزن ، ولما أتت القافية مستقرّة في مكانها مطمئنة .

ومن ذلك قوله في القصيدة نفسها[2] :

لم نكـن نخـشى إذا مـا نلتقـي ... غـير ألا نلتقـي في كـل آنْ
لـيس ينـهاني تأنيـبُ أبي ... لـيس تنـهاك عـصًا مـن خيـزرانْ
الجنـون البكـرُ ولّـى وانتـهت ... سـنة مـن عمرنـا أو سـنتانْ

والشاهد في عجز البيت الثالث في قوله : «سنة من عمرنا أو سنتان» ، والتقدير : «أو سنتان من عمرنا» ، وقد حذف الشاعر النعت - هنا - (من عمرنا) لدلالة النعت السابق عليه في قوله : «سنة من عمرنا» ، رعاية للقافية ، وبعدًا عن العبث بترك ذكر ما هو معلوم ، وتحقيقًا للإيجاز .

(١) الأعمال الشعرية ص١٣٦ .
(٢) الأعمال الشعرية ص ١٣٧ .

ومن ذلك قوله من قصيدة «كلمات سبارتكوس الأخيرة»[1] :

يا إخوتي الذين يعبرون في الميدان في انحناء
منحدرين في نهاية المساء
لا تحلموا بعالم سعيدْ
فخلف كل قيصر يموت : قيصرٌ جديد
وإنْ رأيتم في الطريق «هانيبال»[2]
فأخبروه أنني انتظرته مدى على أبواب «روما» المجهدة
وانتظرت شيوخ روما - تحت قوس النصر - قاهر الأبطالْ
ونسوة الرومان بين الزينة المعربدة
ظللن ينتظرن مقدمَ الجنودْ
ذوي الرءوس الأطلسيّة المجعّدة
لكن «هانيبال» ما جاءت جنوده المجنّدة
فأخبروه أنني انتظرته .. انتظرته
لكنه لم يأت !
وأنني انتظرته .. حتى انتهيت في حبال الموت

وقع الحذف في النموذج السابق في قوله : «فأخبروه أنني انتظرته مدى على أبواب «روما المجهدة» ، والتقدير : «انتظرته مدى طويلاً» ، ويمكن الاعتماد على التنغيم - هنا - كما يرى الأستاذ الدكتور أحمد كشك - في تحديد النعت المحذوف[3] ، فنفخّم النطق في كلمة «مدى» ، ونزيد في إطالة الصوت وتمطيطه ، لندرك بذلك النعت المحذوف المقدّر بكلمة «طويل» ، وقد دلّ على هذا النعت المحذوف إلى جانب ما سبق دلالة التركيب وسياق الاقتباس ؛ ذلك أنّ الشاعر انتظر «هانيبال» رمز الخلاص ممّا هو فيه وقتًا طويلاً إلا أنه لم يأت ، حتى انتهى في حبال الموت ؛ فساغ لذلك تقدير هذا النعت المحذوف .

---

(١) الأعمال الشعرية ص١٥٢ .

(٢) «هانيبال» قائد قرطاجني منتصر ، تتعلّق به آمال شعبه في كل الأزمان والمواقف الصعبة . (انظر أشكال التناص الشعري ، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية د . أحمد مجاهد : ص٢٧) .

(٣) من وظائف الصوت اللغوي ص ٦٧ .

ومن ذلك قوله من قصيدة «الأرض والجرح الذي لا ينفتح»[1] :

يا سماء :

أكلُّ عام : نجمةٌ عربيّةٌ تهوي ..

وتدخل نجمةٌ برج البرامك ؟ !

والشاهد في قوله : «وتدخل نجمةٌ برج البرامك» ، والتقدير : «نجمة عربيّة أخرى» ، وقد حُذف النعت ، اعتمادًا على دلالة النعت السابق عليه إيجازًا .

ومن ذلك قوله من قصيدة «السويس»[2] :

عرفت هذه المدينة الدخانية

مقهى فمقهى .. شارعًا فشارعًا

رأيت فيها «اليشمك» الأسود والبرقعا

وزرت أوكار البغاء واللصوصيّة

على مقاعد المحطة الحديديّة

وقد وقع الحذف في قوله : «رأيت فيها اليشمك الأسود والبرقعا» ، فكلمة «والبرقعا» نعتها محذوف ، والتقدير : «والبرقع الأسود» ، وقد حذف النعت لدلالة النعت السابق عليه ، وقد أفاد الحذف - هنا - الإيجاز ورعاية القافية .

ومن ذلك قوله في القصيدة نفسها[3] :

هل تأكل الحرائق

بيوتها البيضاء والحدائق

بينما تظل هذه «القاهرة» الكبيرة

آمنة .. قريرة ؟ !

تضيء فيها الواجهاتُ في الحوانيت ، وترقص النساء ..

على عظام الشهداء ؟

---

(١) الأعمال الشعرية ص ١٥٧ .

(٢) الأعمال الشعرية ص١٧٠ .

(٣) الأعمال الشعرية ص١٧٣ .

والشاعر يحدث مفارقة بين مدينة السويس الصامدة الحزينة والقاهرة اللاهية ، وقد حذف النعت في قوله : «بيوتها البيضاء والحدائق» اعتمادًا على ظهوره إيجازًا ، والتقدير : بيوتها البيضاء والحدائق الخضراء أو الجميلة ، كما أنّ الحذف حافظ على القافية (الحرائق – الحدائق) ، وهو حاجة سياقيّة يطلبها التركيب .

ومن ذلك قوله من قصيدة «يوميات كهل صغير السنّ»[1] :

جاءت إليّ وهي تشكو الغثيان والدوار
(أنفقت راتبي على أقراص منع الحملْ !)
ترفع نحوي وجهها المبتلّ ..
تسألني عن حلّ !
هنأني الطبيبُ ! حينما اصطحبتها إليه في نهاية النهارْ
رجوته أن ينهيَ الأمر .. فثارَ
(واستدارْ يتلو قوانين العقوبات عليّ كي أكف القول !)

وقع الحذف في النموذج السابق في قوله : «تسألني عن حلّ» ، والتقدير : «حلّ عاجل أو سريع» ، فكلمة «حلّ» هنا يقتضي سياق القصيدة فيها أن تكون منعوتة بكلمة «عاجل» ؛ فالشاعر يتحدث عن مواضعات اجتماعيّة يصعب القفز عليها ، وهذه فتاة حملت من فتى دون زواج شرعيّ لم يقدرا عليه بسبب صعوبة الحياة من غلاء في الأسعار والمسكن ، ولّما أحسّت بالجنين في أحشائها ذهبت إلى ذلك الفتى مسرعة تطلب حلّاً عاجلاً .

ومن ذلك قوله من قصيدة «إجازة فوق شاطئ البحر»[2] :

صديقي الذي غاص في البحر .. ماتْ !
فحنطته ..
(واحتفظتُ بأسنانه ..
كُلّ يوم إذا طلع الصبحُ : آخذ واحدةً ..
أقذف الشمس ذات المحيّا الجميل بها ..

(١) الأعمال الشعرية ص١٨٠ .
(٢) الأعمال الشعرية ص١٨٦ .

والشاهد في قوله : «آخذ واحدة» ، والتقدير : «آخذ واحدة منها أي من الأسنان بدليل قوله : «واحتفظت بأسنانه» ، وتقدير هذا النعت المحذوف يصحح دلالة التركيب ، وبدونه يكون التركيب مفكّكًا .

ومن ذلك قوله من قصيدة «سفر الخروج - الإصحاح الثاني»[1] :

دقّت الساعة المتعبةْ
رفعت أمه الطيبةْ
عينها .. !
(دفعته كعوبُ البنادق في المركبة !)
دقّت الساعةُ المتعبة
نهضت ؛ نَسَّقَتْ مكتبهْ
(صفعته يدٌ ..
أدخلته يدُ الله في التجربة !)
دقّت الساعة المتعبة
جلست أمه ؛ رتقت جوربهْ ..
(وخزته عيونُ المحقّقِ ..
حتى تفجّر من جلده الدمُ والأجوبةْ !)
دقّت الساعة المتعبةْ !
دقّت الساعة المتعبةْ !

وقع الحذف في جملة «صفعتهُ يدٌ ..» ، والتقدير «صفعته يدٌ آثمة أو ظالمة» ، وقد قدّر البحث هذا النعت ؛ لأنّ كلمة «يد» هنا يقتضي سياق القصيدة وإبراز سطوة القوة الغاشمة التي تحكم الناس بقبضة من حديد ، وسيطرتها على مقاليد الأمور ، والتي تطيح بالشعب ظلمًا دون جريمة ، يقتضي هذا السياق أن تكون كلمة (يد) منعوتة بهذا النعت ؛ (فالشاعر - في هذه القصيدة - يعقد مفارقة بين أم (طيّبة) تنتظر عودة ابنها ، الذي تأخّر عن موعد حضوره من كليته ، وابنٍ طالبٍ قبضت عليه الشرطة ودفعته

(١) الأعمال الشعرية ص ص٣٣٧- ٣٣٨ .

كعوب البنادق إلى تحقيق غير عادل في غير جريمة)[1] ؛ ولذا ناسب هذا السياق تقدير هذا النعت المحذوف .

ومن ذلك قوله من قصيدة (من أوراق «أبو نواس»)[2] :

وأمّي خادمةٌ فارسيَّة
يتناقل سادتُها قهوةَ الجنس وهي تدير الحطبْ
يتبادل سادتُها النظرات لأردَافها ..
عندما تنحني لتضيء اللهبْ
يتندّر سادتُها الطيّبون بلهجتها الأعجميَّة !

والشاهد في قوله : «يتبادل سادتُها النظرات لأردافها» ، والتقدير : «يتبادل سادتُها النظرات الخبيثة لأردافها» ، وتقدير هذا النعت المحذوف أبلغ وآكد في الدلالة على هوان هذه الأمّ ، والتي هي رمز للأمّة العربيّة كلها وإذلالها ، وقد توصف النظرات في غير هذا الموضع بالبريئة أو الحانية مثلاً ، وإنما وصفت بالخبيثة – هنا – لأن دلالة التركيب وسياق هذا الاقتباس يرشّحان هذا الوصف ؛ فسادتها يتناقلون قهوة الجنس ، ويتبادلون النظرات لأردافها ؛ ومن ثمّ ساغ تقديرُ هذا النعت في هذا السياق .

ومن ذلك قوله من قصيدة «رسومٌ في بهوٍ عربيّ»[3] :

اللوحةُ الأولى على الجدار :
ليلى «الدمشقيّة»
من شرفة «الحمراءِ» ترنو لمغيب الشمس ،
ترنو للخيوط البُرتقاليّة
وكرمةٌ أندلسيّة ، وفسقيّة
وطبقات الصمتِ والغبار !

(١) الإبداع الموازي (التحليل النصي للشعر) د . محمد حماسة عبد اللطيف ص ٦٣ .
(٢) الأعمال الشعرية ص٣٨٢ .
(٣) الأعمال الشعرية ص٣٨٦ .

وقد وقع الحذف في قوله : «وفسقيّة» ، والتقدير «وفسقيّة أندلسيّة» ، وقد حذف الشاعر النعت - هنا - اعتمادًا على دلالة النعت السابق عليه ، إيجازًا ورعاية للقافية .

ومن ذلك قوله في قصيدته «لا تصالح»[1] :

ذكرياتُ الطفولةِ بين أخيكَ وبينكَ ،
حِسُّكمُا - فجأة - بالرجولةِ ،
هذا الحياءُ الذي يكبتُ الشوقَ .. حين تعانقُهُ ،
الصمتُ ، مبتسميْن - لتأنيب أمّكَما ..
وكأنكما
ما تزالان طفلين !
تلك الطمأنينة الأبديّة بينكما
أن سيفانِ سَيْفَكَ ..
صوتانِ صوتَكَ
إنّك إن متَّ :
للبيتِ ربّ
وللطفل أبْ

وقد وقع الحذف في قوله : «للبيت ربّ ، وللطفل أب» ، والتقدير : «للبيت ربّ يحميه ، وللطفل أبٌ يرعاه» ، وقد تظهر دلالة الحذف من خلال سياق القصيدة العام ، فالشاعر يُذَكّر المتوجه إليه بالخطاب لرفض الصلح مع اليهود بمعاني الأخوّة ، ويطالبه بألا يتوانى في الأخذ بالثأر ممّن قتلوا أخاه غدرًا وألا يأمن لهم جانبًا ، ويربت الشاعر على يد المخاطب ، ويحاول أن يدخل الطمأنينة إلى قلبه إذا مات ، وهو يأخذ بثأر أخيه ، فيقول له مطمئنًا : إذا قُدّر لك ومت وأنت تأخذ بالثأر ، فإن بيتك له ربّ يحميه ، وطفلك له أب يرعاه غيرك ويتولى شؤونه ، فسرْ في طريق الثأر ولا تتراجعْ ، ومن هنا ساغ تقدير هذين النعتين ، اللذين يُصَحِّحان دلالة التركيب .

(١) الأعمال الشعرية ص ص ٣٩٤- ٣٩٥ .

ومن ذلك قوله من قصيدة «الجنوبي»[1] يرثي عامل بناء ، أتى من أقاصي الجنوب ، حينما كان يصعد «سقّالة» فأردي قتيلاً :

من أقاصي الجنوب أتى ، عاملاً
للبناء
كان يصعد «سقالة» ويغني لهذا الفضاء
كنت أجلس خارج مقهى قريب ،
وبالأعين الشاردة ..
كنت أقرأ نصف الصحيفة ،
والنصف أخفي به وسخ المائدة

والشاهد في البيت الأخير في قوله «والنصفَ أخفى به وسخ المائدة» ، والتقدير : «والنصف الآخر» ، وقد حذف الشاعر النعت – هنا – اعتمادًا على ظهوره اختصارًا .

وهكذا اتضح لنا أن حذف النعت من التراكيب الشعريّة ، لدى أمل دنقل ، لم يكن حذفًا عشوائيًّا ، وإنما أتى مرتبطًا بالدلالة الشعريّة ارتباطًا وثيقًا .

(١) الأعمال الشعرية ص٤٣٦ .

المبحث الثالث
حذف النعت والمنعوت معًا

قد يحذف النعت والمنعوت معًا - وهذا قليل - إذا قامت القرينة الدالة عليهما ؛ كقوله تعالى : ﴿ثُمَّ لَا يَمُوتُ فِيهَا وَلَا يَحْيَىٰ﴾ [الأعلى : ١٣] أي : لا يحيا حياة نافعة[١] .

وقد ورد حذف النعت والمنعوت ، في شعر أمل دنقل ، بصورة قليلة جدًّا ، ومن نماذج ذلك قوله من قصيدة «كلمات سبارتكوس الأخيرة»[٢] .

وإن رأيتم في الطريق «هانيبال»
فأخبروه أنني انتظرته مدى على أبواب «روما» المجهدة
لكن «هانيبال» ما جاءت جنوده المجندّة
فأخبروه أنني انتظرته .. انتظرته ..
لكنه لم يأت !
وأنني انتظرته .. حتى انتهيت في حيال الموت

وقد وقع الحذف في قوله : «وأنني انتظرته ..» ، حيث حذف الشاعر النعت والمنعوت ، والتقدير : «انتظرته مدى طويلاً» ، وقد ساغ الحذف - هنا - اعتمادًا على وضوح المعنى .

(١) انظرالنحو الوافي ج٣ ص ٤٩٦ .
(٢) الأعمال الشعرية ص١٥٢ .

المبحث الرابع
إضافة النعت إلى المنعوت

من العوارض التي تعرض للتركيب النعتيّ ، فتخرج به عن أصل وضعه ، وتحوّله إلى تركيب إضافيّ ، يقول ابن عصفور : «وقد تضيف العربُ الموصوف إلى صفته ، إلا أنّ ذلك من القلّة بحيث لا يُقاسُ عليه ، فمن ذلك : صلاة الأولى ، ومسجد الجامع ، ودار الآخرة»[1] ، ويعلّل ابنُ قيّم الجوزية إضافة النعت إلى المنعوت بقوله : «أضافوا الموصوف إلى الصفة وإن اتحدا ؛ لأن الصفة تضمنت معنًى ليس في الموصوف فصحّت الإضافة للمغايرة»[2] .

على أنّ هذه المسألة قد أثارت خلافًا غير قليل بين النحاة ؛ فقد ذهب الكوفيون إلى الجواز ، واحتجوا بأن ذلك قد ورد في كتاب الله وكلام العرب كثيرًا ، قال تعالى : ﴿ إِنَّ هَٰذَا لَهُوَ حَقُّ ٱلْيَقِينِ ﴾ [الواقعة : ٩٥] ، واليقين في المعنى نعت للحقّ ؛ لأن الأصل فيه الحقّ اليقين ، والنعت في المعنى هو المنعوت ، فأضاف المنعوت إلى النعت ، وهما بمعنى واحد ، ومن ذلك قوله تعالى : ﴿وَٱلدَّارُ ٱلْآخِرَةُ خَيْرٌ ﴾ [الأعراف : ١٦٩] ، فالآخرة في المعنى نعت الدار ، والأصل فيه والدارُ الآخرة خير ، ومن ذلك قول الشاعر :

وقرّب جانب الغربيّ يأدو ... مدبّ السيل ، واجتنب الشعارا

فأضاف النعت إلى المنعوت ، والتقدير : «الجانب الغربيّ» . وأمّا البصريون فقد منعوا إضافة النعت إلى المنعوت واحتجوا بأن الإضافة ، إنّما يُرادُ بها التعريف والتخصيص ، والشيء لا يتعرّف بنفسه ، وقد أوّلوا الشواهد التي احتج بها الكوفيون ، ورأوا أنها كلها محمولة على حذف المضاف إليه ، وإقامة صفته مقامه ؛ ففي قوله تعالى :﴿ إِنَّ هَٰذَا لَهُوَ حَقُّ ٱلْيَقِينِ ﴾ [الواقعة : ٩٥] يكون التقدير فيه : حق الأمر

(١) شرح جمل الزجاجي لابن عصفور ج١ ص ٢٢٢ .
(٢) بدائع الفوائد لابن قيم الجوزية ج١ ص٢٠ .

اليقين[1] ، وقد وافقهم في ذلك الأنباري ؛ إذ يقول : «فإذا كان جميعُ ما احتجوا به محمولاً على حذف المضاف إليه وإقامة صفته مقامه على ما بيّنا ، لم يكن لهم فيه حجة»[2] .

وأرى أنّ ما ذهب إليه البصريون من منع جواز إضافة النعت إلى المنعوت يخالف واقع اللغة وطبيعتها وشواهدها ، ويحوج إلى التقدير والتأويل ، والأصل عندهم خلافه ، وما المانع أن تزداد صورُ التعبير والتراكيب اللغويّة صورة ، يُحتاج إليها أحيانًا لدواعي الإيقاع ، أو لدواعي التوكيد وإعطاء انطباع التوحّد بين الدار والآخرة ، كما في الآية الكريمة[3] .

وقد وردت شواهد كثيرة من إضافة النعت إلى المنعوت في فصيح الكلام شعرًا ونثرًا ، تثبت ما ذهب إليه الكوفيّون ، وتدحض رأي البصريين ، ومن ذلك إلى جانب ما تقدّم ما جاء في الحديث الشريف عن عائشة رضي الله عنها : «كنّ نساءُ المؤمنات يَشْهَدْن مع رسول الله ﷺ صلاةَ الفجر ..» ، ولا أدلّ على جواز إضافة النعت إلى المنعوت من قول ابن مالك تعليقًا على هذا الحديث : «وفي إضافة نساء إلى المؤمنات شاهدٌ على إضافة الموصوف للصفة ، عند أمن اللبس ؛ لأن الأصل : وكنّ النساء المؤمنات ، وهو نظير : حبّة الحمقاء ، ودار الآخرة ، ومسجد الجامع ، وصلاة الأولى»[4] .

ومن الشواهد الشعريّة على إضافة النعت إلى المنعوت ، ما جاء في معجم الأدباء من حكاية أبي سعيد الضرير حينما سأله أبو دُلَفٍ عن بيت امرئ القيس :

«كَبِكْرِ المُقَانَاةِ البياض بِصُفْرَةٍ»

قال : أخبرني عن البكر ، هي المقاناة أم غيرها ؟ قال : قلت : هي هي . قال : أفيضاف الشيء إلى صفته ؟ قلت : نعمْ ، قال : وأين ؟ قلت : قد قال الله تعالى :

(١) انظر الإنصاف في مسائل الخلاف لابن الأنباري (مسألة ٦١) ج٢ ص ص ٤٣٦- ٤٣٨ .

(٢) الإنصاف في مسائل الخلاف ج٢ ص ٤٣٨ .

(٣) انظر التركيب النعتي في العربية د . السيد خضر (مجلة كلية الآداب جامعة المنصورة - العدد السابع والعشرون - أغسطس ٢٠٠٠) : ص٨٠ .

(٤) شواهد التوضيح والتصحيح لمشكلات الجامع الصحيح لابن مالك : ص١٩٣ .

﴿وَلَلدَّارُ ٱلْآخِرَةُ﴾ فأضاف الدار إلى الآخرة ، وهي هي بعينها ، والدليل على ذلك أنه قال في سورة أخرى : ﴿وَلَلدَّارُ ٱلْآخِرَةُ﴾ قال : أُريد أَشْفَى من هذا ! فأنشدته لجرير :

يا ضبُّ إنّ هوى القُيُونِ أضلّكم كضلال شيعةِ أعورِ الدَّجّالِ[1]

وإذا ما أتينا إلى شعر أمل دنقل ، وجدنا هذه الظاهرة في شعره ، ولكن بصورة قليلة ، ومن ذلك قوله في قصيدته «ماريّا»[2] :

قولي يا ماريّا
أوَما كنت زمانًا طفلة
يُلقى الشَّعْرُ على جبهتها ظلّه
من أول رجل دخل الجنّة واستلقى فوق الشطآن
علقت في جبهته من ليلك خصلة
فضّ الثغر بأول قبلة
أوَ ما غنيت لأول حُبّ
غنينا يا ماريّا
أغنية من سنوات الحبّ العذب

فقد أضاف الشاعر النعت إلى المنعوت في هذا الاقتباس ، مرتين : أولهما : في قوله : «فضّ الثغر بأول قبلة» ، والتقدير : «بالقبلة الأولى» ، وثانيهما في قوله : «أوَ ما غنيت لأول حُبّ» ، والتقدير : «للحبّ الأوّل» ، وفي إضافة النعت للمنعوت في هذا السياق مزيد من تخصيص للمعنى ؛ لأن المضاف والمضاف إليه كالشيء الواحد كما يقول النحاة .

ومن ذلك قوله في قصيدته «أيلول»[3] :

ورأيتك تضحك يا أيلول وأنت على
الأخشاب تدق

(١) انظر معجم البلدان ج١ ص ٣٥٢ .
(٢) الأعمال الشعرية ص ١٠٩ .
(٣) الأعمال الشعرية ص١٦٨ .

فلقد أبصرتك في آخر ليلة
مصلوبًا تتأرجح في باب زويلة !

والشاهد في قوله : «فلقد أبصرتك في آخر ليلة» ، حيث أضاف النعت (آخر) إلى المنعوت (ليلة) ، والتقدير : «في الليلة الأخيرة» ، وفي ذلك تخصيص للمعنى ، وبأنها هي الليلة الأخيرة التي يراه فيها ، وأنه لن يراه بعد ذلك ؛ لأنه قضى !

ومن ذلك قوله في قصيدته : «حكاية المدينة الفضيّة»[1] :

شفةٌ ثلجيّة في جبهتي تسري .. مُلِحَّةْ
«قد أتى الصبحُ .. فَقُمْ»
شدَّني السَّيَّافُ من أشهى حُلُمْ
حاملاً أمر الأميرةْ
«أنا يا مسرورُ معشوقُ الأميرةْ
ليلةٌ واحدةٌ تُقْضَى .. بِدَمْ ؟ !

والشاهد في قوله : «شدّني السَّيَّافُ من أشهى حلم» حيث أضاف الشاعر النعت (أشهى) إلى المنعوت (حلم) ، والتقدير : «من حلم شهيّ» ، وفي إضافة النعت للمنعوت تخصيص للمعنى ما كان ليحدث لو جاء التركيب نمطيًّا ، فلو قال : من حُلم شهيّ ، لكان معنى ذلك أنه حلم جميل ، وليس أجمل الأحلام ، أمّا إضافة النعت ، فقد جعلته أجمل الأحلام وأشهاها على الإطلاق .

ومن ذلك قوله في قصيدته «إلى صديقة دمشقيّة»[2] :

وقلتُ ، والصمت العميق تدقه الأمطار
على الشوارع الجليديّة :
عدتُ إليك .. بعد طول التيه في البحار
أدفن حُزني في عبير الخصلات الكستنائيّة
أسير في جناتك الخضر الربيعيّة
أبلُّ ريق الشوق من غدرانها ،

(١) الأعمال الشعرية ص٢٩٩ .
(٢) الأعمال الشعرية ص ص ٥٥-٥٦ .

أغسل من وجهي الغبار ! !

والشاهد في قوله : «عدتُ إليك .. بعد طول التيه في البحار» ؛ حيث أضاف النعت (طول) إلى المنعوت (التيه) ، والتقدير : «بعد التيه الطويل» ، ولا ريب أنّ إضافة النعت إلى المنعوت - هنا ، وتحوّل التركيب من نعتيّ إلى إضافيّ ، عمِل على زيادة تخصيص المعنى ، والتركيز على نوع التيه ، وهو الطول ، وهو ما أفاد ضلال الشاعر وحَيْرته بحثًا عن تلك الفتاة الدمشقيّة .

المبحث الخامس
الفصل بين النعت والمنعوت
وأثر ذلك دلاليًّا

من العوارض التي تعرض للتركيب النعتيّ فتخرج به عن أصل وضعه ظاهرة الفصل بين النعت والمنعوت ، وقد منع بعضُ النحاة الفصل بينهما ؛ لأنهما كالاسم الواحد ، يقول الأبذي : «لا يجوز الفصل بين الصفة والموصوف ؛ لأنهما كشيءٍ واحد ، بخلاف المعطوف والمعطوف عليه»[1] .

وظاهرة الفصل بين النعت والمنعوت ظاهرة لغوية أسلوبيّة ، تظهر من خلال قرينة التضام أو التلازم بين متلازمين يقول الدكتور تمّام حسّان : «ومن ظواهر التضام ظاهرة الفصل .. ، وحين وضعَ النحاةُ للجملة النحويّة نمطًا جعلوا للمفردات في داخل الجملة درجاتٍ متفاوتةً من الارتباط ، وجعلوا أقوى الروابط بين الكلمتين رابطة التلازم ، ثم جعلوا لمفردات الجملة ميزة انتمائها إلى الجملة ، وجعلوا كل ما لا ينتمي إلى الجملة أجنبيًّا عنها ، وكرهوا الفصل بينهما بالجملة المعترضة ؛ لما لها من استقلال في الفهم ، يحول دون نسبتها إلى مجرى الكلام[2] ، ويقول ابنُ عصفور : «واعلم أنه لا يجوز الفصل بين الصفة والموصوف بأجنبيّ ، ونعني بالأجنبيّ ما ليس بصفة ، إلا أن يكون الفاصل جملة اعتراض ، وجملة الاعتراض هي التي يكون فيها تأكيد الكلام ، وتبيّن لمعنى من معانيه ..»[3] .

أنماط الفصل بين النعت والمنعوت فى شعر أمل دنقل :

وقد وردت شواهد لهذه الظاهرة في فصيح الكلام شعرًا ونثرًا ، ومن ذلك ما رصده النحاة كقوله تعالى : ﴿ وَإِنَّهُۥ لَقَسَمٌ لَّوْ تَعْلَمُونَ عَظِيمٌ ﴾ [الواقعة : ٧٦] ، ففصل بين المنعوت (قسم) ، وبين النعت (عظيم) بجملة (لو تعلمون) ، ومن ذلك قوله

(١) الأشباه والنظائر للسيوطي ج٢ ص ٣٠٥ .
(٢) البيان في روائع القرآن د. تمام حسان ج١ ص ص ١٠٨ - ١٠٩ بتصرف يسير .
(٣) شرح جمل الزجاجي لابن عصفور ج١ ص ص ٢٢١-٢٢٢ .

تعالى : ﴿وَأَوْرَثْنَا ٱلْقَوْمَ ٱلَّذِينَ كَانُوا۟ يُسْتَضْعَفُونَ مَشَـٰرِقَ ٱلْأَرْضِ وَمَغَـٰرِبَهَا ٱلَّتِى بَـٰرَكْنَا فِيهَا ۖ﴾ [الأعراف : ١٣٧] ففصل بين الموصوف وصفته بما عطف عليه ؛ إذ المقصود - والله أعلم - مشارق الأرض ، التي باركنا فيها ومغاربها[١] .

ومن ذلك أيضًا قولُ الشاعر :

أَمَرَّتْ مِنَ الْكِتَّانِ خَيْطًا وَأَرْسَلَتْ رَسُولاً إِلَى أُخْرَى جَرِيًّا يُعِينُهَا

ففصل بالمجرور الذي هو (إلى أخرى) بين رسول وصفته ، وهو (جريّا) ، وقول الآخر وهو لبيد :

فَصَلَقْنَا فِي مُرَادٍ صَلْقَةً وَصُدَاءٍ أَلْحَقَتْهُمْ بِالثَّلَلْ

ففصل بين صلقة وصفته ، وهو ألحقتهم ، بالمعطوف[٢] .

وإذا انتقلنا إلى شعر أمل دنقل ، وتتبعنا نماذج التراكيب فيه ، وجدنا هذه الظاهرة ، ووجدنا - أيضًا - أنها ترتبط بالدلالة ارتباطًا مباشرًا ، وقد تعددت أنماط الفصل بين المنعوت ونعته في شعره على النحو التالي :

أ - الفصل بالجار والمجرور :

أكثر أنماط الفصل بين النعت والمنعوت ورودًا في شعره ، وقد جاء مرتبطًا بالدلالة الشعريّة ارتباطًا وثيقًا ، ومن نماذج ذلك قوله من قصيدة «إلى صديقة دمشقيّة»[٣] :

إذا سباك قائدُ التتار
وصرتِ محظيّة ..
فشد شعرًا منك في سُعار
وافتض عذريّة
واغرورقت عيونك الزرق السماويّة
بدمعة كالصيف ماسية

(١) البيان في روائع القرآن ج١ ص ١١٠ وما بعدها .
(٢) شرح جمل الزجاجي ج١ ص٢٢٢ .
(٣) الأعمال الشعرية ص ٥٤ .

وغبت في الأسوار ؛
فمتى ترى يفتح عين الليل بابتسامة النهار ؟

وقد جاء الفصل بين المنعوت (دمعة) والنعت (ماسيّة) بالجار والمجرور (كالصيف) ، ويظهر أثر الفصل الدلاليّ من خلال تخصيص الماس بالصيف ؛ ذلك أنّ التركيب لو أتى دون فاصل ، وقال الشاعر : «بدمعة ماسيّة كالصيف» لما كان ثمّة تخصيص ، وإلى جانب ذلك ، فقد حقّق الفصل الإيقاع الشعريّ ورعاية القافية .

ومن ذلك قوله من القصيدة نفسها[1] :

يا كم تمنت زمرة الأشرار
لو مزّقوا تنورة في الخصر بنيّة

جاء الفصل بين المنعوت (تنورة) ، والنعت (بنيّة) بالجار والمجرور (في الخصر) ، وتتضح دلالة الفصل من خلال السياق اللغويّ للقصيدة ؛ فالشاعر مهموم بتحذير الفتاة الدمشقية الأسيرة - والتي هي رمز للأمة العربيّة كلها - من زمرة الأشرار التي تريد اغتصابها بعد أن صارت محظية لديهم ؛ ومن أجل ذلك جعل الفصل بالجار والمجرور (في الخصر) ليذكّر بمكان التنورة ، وكأنه ينبّه الفتاة إلى أن تكون يقظة واعية .

ومن ذلك قوله من قصيدة «البطاقة السوداء »[2]:

وفي طريق العودة الليليّ .. ألقاهُ
يخرج من جوف الظلام فجأةً ..
على غير انتظار
كأنه الدُّوارْ
كأن بابًا - في الشتاء - مغلقًا .. قد انفتح

يصوّر الشاعر خروج المتحدّث عنه في القصيدة المفاجئ من جوف الظلام ببابٍ مغلق في الشتاء قد انفتح ، وقد فصل بين المنعوت(بابًا) ، والنعت (مغلقًا) ، بالجار والمجرور (في الشتاء) ، وقد أفاد الفصل - هنا - تخصيص المنعوت بوقت معيّن ، وهو وقت الشتاء ، وفيه يشتد الإعصار والرياح ، وهو ما يكون أدعى لانفتاح الباب فجأة

(١) الأعمال الشعرية ص ٥٧ .
(٢) الأعمال الشعرية ص ص ٦١-٦٢ .

وهو مغلق ؛ ممّا يساعد في رسم صورة المتحدّث عنه ، الذي يظهر على غير انتظار من جوف الظلام فجأة .

ومن ذلك قوله من قصيدة «طفلتها»[1] :

إنما عمرك عمر ضائع ... من شبابي في الدروب المخطئهْ
كلما فزت بعام خسرت ... مهجتي عامًا وأبقت صدأه
ثم لم نحمل من الماضي سوى ... ذكريات - في الأسى - مهترئهْ

فصل الشاعر بين المنعوت (ذكريات) ، والنعت (مهترئه) بالجار والمجرور (في الأسى) ، وقد قام الفصل بأداء دور سياقيّ مهم - هنا ، وهو إتيان القافية مطمئنة في مكانها ، واستقامة وزن البيت ، ولو جاء التركيب نمطيًّا ، وقال : ذكريات مهترئة في الأسى .. لا نكسر وزن البيت ، ولما أتت القافية مطمئنة في مكانها المختار . وثمّة غرض دلاليّ إلى جانب ما تقدّم ، وهو أن هذا الفصل قد وَقَفَنَا على حقيقة مُؤدّاها : أن هذه الذكريات كانت حزينة ؛ لأن الذكريات يمكن أن تكون سعيدة ، ولا مانع من أن تكون مهترئة ، وقد أفاد الفصل تخصيص اهتراء هذه الذكريات بالأسى ؛ ولو جاء التركيب بدون فصل لما كان ثمّة تخصيص ، ولأمكن العطف على الجار والمجرور .

ومن ذلك قوله من قصيدة «رسالة من الشمال»[2] :

بعمرٍ - من الشوك - مخشوشنِ ... بعرق - من الصيف لم يسكن
أعيش هنا ، لا هنا ، إنني ... جهلت بكينونتي مسكني

جاء الفصل في البيت الأول بين المقسم به المنعوت (عُمْر) ، والنعت (مخشوشن) بالجار والمجرور (من الشوك) ، فالتقدير : «بعمر مخشوشن من الشوك» ، ويظهر أثر الفصل الدلالي من خلال تخصيص الاخشيشان بالشوك ، ومن خلال السياق الدلاليّ ، فالشاعر يصوّر في هذه القصيدة ما تمثله له الإسكندريّة ، مدينته الأثيرة ، من ضياع وتجاهل ، ويطوف بقلبه وعقله بين مشاهدها وشوارعها والتي لا تزيده إحساسًا إلا

(١) الأعمال الشعرية ص ص ٧٨-٧٩ .
(٢) الأعمال الشعرية ص١١٩ .

بغربته وإلا بضياعه ، وهو يقسم بعمرٍ قضاه فيها كان مخشوشنًا كالشوك ، ومن ثمّ كان تحديد الخشونة بالشوك مناسبًا في موضعه .

ب - الفصل بالظرف :

لم يردْ هذا النوع من الفصل في شعر أمل دنقل إلا مرّة واحدة ، هي قوله من قصيدة «سفر ألف دال - الإصحاح التاسع» :[1]

دائمًا أنت في المنتصف

أنت بيني وبين كتابي ،

وبيني وبين فراشي ،

وبيني وبين هدوئي ،

وبيني وبين الكلام

ذكرياتك سجني ، وصوتك يجلدني

ودمي : قطرةٌ - بين عينيك - ليست تجفْ !

فامنحيني السلام !

امنحيني السلام !

وقد جاء الفصل بالظرف - هنا - مرتبطًا بالدلالة ارتباطًا قويًّا ؛ فقد فصل الشاعر بالظرف (بين عينيك) بين المنعوت (قطرة) ، والنعت بالجملة (ليست تجفْ !) ، وتظهر دلالة الفصل في إطار السياق الدلاليّ للقصيدة ، فالشاعر معنىٌّ بتصوير تعلّقه بمحبوبته ، وأنه يراها - بعد رحيلها - في كل شيء حوله ، ويتحسس ملمس كفّها في كل كفّ ، وطيفها لايفارقه أينما ولّى ، وذلك كله من خلال النعوت المتعددة يقدمها من خلال الصور المتفرّقة ، ومن هذه الصور صورة التوحّد والتلازم بينه وبين محبوبته ، التي قدّمها في البيت موطن الشاهد ، فدمه قد تحوّل إلى قطرة بين عينيها لا تجفّ ، فهي تبكي أحاسيسه ومشاعره بكاءً متواصلاً لا ينضب ، وقد أفاد الفصل في رسم صورة متفردة لهذه القطرة من دمه ، ولو جاء التركيب نمطيًّا كأن يقول : «دمي : قطرة ليست

(١) الأعمال الشعرية ص ص ٣٦١- ٣٦٢ .

تجف بين عينيك» ، فإن هذه القطرة تكون مشابهة لقطرات أخرى عند آخرين ، ويذهب التفرّد الذي يرسمه الفصل .

جـ - الفصل بالجملة الفعليّة :

ورد الفصل بالجملة الفعليّة في شعر أمل دنقل بين النعت والمنعوت ، وهو من الوسائل الأسلوبيّة التي تجعل الدلالة أكثر ترابطًا وتخصيصًا ، ومن نماذج ذلك قوله من قصيدة «بكائية الليل والظهيرة»[1] :

كوني إذًا ما شئتِ :
ساقطةً تدور على مواخير الموانئ ،
وجة راهبةٍ تضاجع صورة العذراء ،
أمًّا تأكل الأطفال ،
كوني أيّ شيء - فيه نغمس خبزنا الحجريّ - ملتهب الدماء !

فقد فصل الشاعر بين المنعوت (شيء) والنعت (ملتهب الدماء) بالجملة الفعليّة المضارعيّة (فيه نغمس خبزنا الحجريّ) .

ومن ذلك قوله من قصيدة «مراثي اليمامة»[2] :

خصومة قلبي مع اللهِ
هذا الكمالُ الذي خلق الله هيئَتَهُ ،
فكسا العظمَ باللحمِ ،
ها هو : جسمًا - يعود لهُ - دونَ رأس ،
فهلْ تتقبلُ بوابةُ الغيب ما شابَهُ العيبُ ،
أم أن وجه العدالةِ :
أنْ يرجعَ الشلو للأصلِ ،
أن يرجع البعدُ للقبلِ
أن ينهضَ الجسدُ المتمزق مكتمل الظل

(١) الأعمال الشعرية ص٢١٣ .
(٢) الأعمال الشعرية ص٤٢٠ .

حتى يعود إلى اللهِ .. متحدًا في بهاهُ ؟

وفي هذه القصيدة يدعو الشاعر إلى التأهّب للحرب والأخذ بالثأر بعد نكسة يونيو ٦٧ ، ويرى أنه لا خيار أمام العرب لكي يستعيدوا مجدهم وكرامتهم إلا الحرب ، والحرب وحدها ، ويستدعي لإبراز هذه الفكرة قصة «الزير سالم» ، ويتحدث على لسان ابنة كليب «اليمامة» التي لا ترتضي التصالح مع من قتلوا أباها ، والتي ترى أن الحرب هي التي تعيده لها سالمًا ، وتجعل خصومة قلبها مع الله ، الذي لا يحكم إلا بالعدل ولا يقبل ما شابه العيب ، ومن ثمّ لا يصح أن يعود لها أبوها جسمًا بدون رأس ؛ فلا مفرّ إذًا من أن تعود الرأس لأبي ، وهذا هو العدل كما يعودُ القبلُ للبعد ، والشلو للأصل ، وقد أفاد الفصل بين المنعوت (جسمًا) وبين النعت (دون رأس) بالجملة الفعليّة (يعود له) التخصيص والتحديد ، ولو جاء التركيب نمطيًّا (ها هو : جسمًا دون رأس يعود له) ، لذهب التفرد الذي يرسمه الفصل في تشكيل الصورة التي أراد الشاعر رسمها .

د - الفصل بالمضاف إليه :

ورد الفصل بين النعت والمنعوت بما أضيف إليه المنعوت في شعر أمل دنقل بصورة كبيرة ، وقد كان أكثر صور الفصل ورودًا في شعره ، ومن ذلك قوله من قصيدة «موت مغنية مغمورة»[1] :

في انكسارات الظلالْ ..
تبدأ الأحزانُ في أعماقنا إيقاعها الهادئَ ،
تصحو الرغبة المرتعشة ..
تتوالى قطرات الصمت من صنبورها الفضيِّ ،
كي ترسم في صفحة ماضينا .. الدوائرْ
صورةً لامرأةٍ تجلس في البهوِ - تحوكُ الصوف -
في مئزرها البيتيّ ، لفّاء الضفائرْ
نقراتُ المطرِ العذبةُ في النافذة البيضاء ،

(١) الأعمال الشعرية ص ص١٨٨- ١٨٩ .

فقد فصل الشاعر بين المنعوت (نقرات) والنعت (العذبة) ، بالمضاف إليه (المطرِ) .

ومن ذلك قوله من قصيدة «العشاء الأخير»[1] :

ذَهَبُ الشمس العجوزُ انصهرا
وهوى فوق نَفايات الثرى
وأنا أبكي على تلّ الرماد !

فقد فصل الشاعر بين المنعوت (ذهب) وبين النعت (العجوزُ) بما أضيف إليه المنعوت (الشمس) .

ومن ذلك قوله من قصيدة (ميتة عصريّة)[2] :

ظل في مقعده ..
سار الترامْ
وهو في مقعده
كلَّتْ يدا بائعةٍ الخبز الصغيرةْ
وهو في مقعده ..

والشاهد في قوله : «كلت يدا بائعة الخبز الصغيرةْ» ، حيث فصل الشاعر بين المنعوت (بائعة) ، والنعت (الصغيرة) بما أضيف إليه النعت (الخبز) .

هـ - الفصل بالبدل أو عطف البيان :

وقد ورد ذلك مرّة واحدة في الديوان ، وهي قوله من قصيدة «أقوال اليمامة»[3] :

هِيَ الشمسُ ، تلك التي تطلعُ الآن ؟
أم أنها العينُ - عينُ القتيل - التي تتأملُ شاخصةً :
دَمَهُ يترسبُ شيئًا فشيئًا
ويخضرُّ شيئًا فشيئًا .

---

(١) الأعمال الشعرية ص٢٢٣.

(٢) الأعمال الشعرية ص٢٦٩، وانظر كذلك الصفحات : ص٦٠ ، ٦١ ، ٦٢ ، ١٢٥ ، ١٧٢ ، ٢٠٦ ، ٢٠٨ ، ٢١١ ، وغيرها .

(٣) الأعمال الشعرية ص ٤١١ .

فتطلعُ من كل بقعة دمٍ : فم قرمزيّ ..
وزهرة شرّ ..
وكفّان قابضتان على منجلٍ من حديد ؟

فالشاعر في هذه القصيدة يطالب بالثأر من اليهود ، ويرتدي قناع «اليمامة» ابنة كليب ، التي تدلل بمنطقها - منطق العصبيّة القبليّة - على أن العلاج لكي يعود إليها «كليب» ، وننقذ ممّا نحن فيه ، هو الدم ، والدم وحده .

وقد وقع الفصل بين المنعوت (العين) ، والنعت (التي) بالبدل (عينُ القتيل) ، وقد أفاد الفصل - هنا - تمييز المنعوت ورفع الاشتراك ، ممّا يشركه فيه غيره ، والتنبيه على أنّ العين (الشمس) ، التي ترى دم القتيل يتسرّب ويخضرّ .. هي عين القتيل ، وليست أيّ عين أخرى .

المبحث السادس
التطابق بين النعت والمنعوت
في شعر أمل دنقل

لما كان النعت والمنعوت كالشيء الواحد ، كان ما يلزم المنعوت لابد أن يلزم النعت ، على أنّ ثمّة أسبابًا سياقيّة أو دلاليّة قد تتيح الخروج على بعض أنواع تطابق النعت مع المنعوت ، ومن أهمها وصف الجمع بالمفرد ، وقد ورد ذلك كثيرًا في فصيح الكلام ، قال تعالى : ﴿وَلِلَّهِ ٱلْأَسْمَآءُ ٱلْحُسْنَىٰ﴾ [الأعراف : ١٨٠] ، فوصف «الأسماء» ، وهي جمع «اسم» بالحسنى ، وهو مفرد ، تأنيث الأحسن ، وكذلك قوله تعالى : ﴿قَالَ فَمَا بَالُ ٱلْقُرُونِ ٱلْأُولَىٰ﴾ [طه : ٥١] ، فإن الأولى تأنيث «الأول» ، وهو صفة لمفرد . وإنّما حسُن وصف الجمع بالمفرد ؛ لأن اللفظ المؤنّث يجوز إطلاقه على جماعة المؤنّث ، بخلاف لفظ المذكّر ..»[1] .

وإذا انتقلنا إلى شعر أمل دنقل ، وجدنا هذه الظاهرة تتردّد في شعره في مواضع كثيرة ، ومن ذلك قوله من قصيدة «أغنية إلى الاتحاد الاشتراكي ! - مدرسة الكلمة»[2] :

ريشُك ينمو .. يشتاقُ إلى الخفقانْ
لابد وأن تتعثر في الجولات الأولى
حتى يشتد جناحك في الطيران

حيث نعت الشاعر «الجولات» ، وهي جمع «جولة» بالأولى ، وهو مفرد تأنيث «الأول» .

ومن ذلك قوله من قصيدة «كلمات سبارتكوس الأخير»[3] :

يا سيّد الشواهد البيضاء في الدجى ..
يا قيصر الصقيع !

---

(١) البرهان في علوم القرآن ج٢ ص ص ٤٥١-٤٥٢ .
(٢) الأعمال الشعرية ص ٤٧ .
(٣) الأعمال الشعرية ص١٥١ .

حيث نعت «الشواهد» وهي جمع «شاهد» بالبيضاء ، وهو مفرد تأنيث الأبيض ، وقد نعت الشاعر الجمع ، في غير موضع ، من شعره ، بالجمع (البيض) ، ومن ذلك قوله من قصيدة «إجازة فوق شاطئ البحر»[1] :

طفولة «مايو» تشيخ ،

وفي الصبح : نرفع راياتنا البيض للبحر .. مستسلمين ،

حيث نعت (الرايات) ، وهي جمع بـ (البيض) وهي جمع أيضًا ، وكقوله من قصيدة «ظمأ .. ظمأ»[2] :

فرسُ البحر تنفض أعرافها البيض

ومن نعت الجمع بالمفرد في شعر أمل دنقل أيضًا قوله من قصيدة «السويس»[3] :

هل تأكل الحرائق

بيوتها البيضاء والحدائق

فقد نعت الشاعر الجمع (بيوتها) بالمفرد (البيضاء) ، ولو قال الشاعر : بيوتها البيض لانكسر الوزن .

ومن ذلك قوله من قصيدة «الحزن لا يعرف القراءة»[4]:

توقفي أيتها الأشرطةُ البيضاء

فقد نرى الخيط الذي خلّفه الثعبانُ فوق الصحراء

حيث نعت الشاعر الجمع (الأشرطة) بالمفرد (البيضاء) ، ولو قال الشاعر الأشرطة البيض لانكسر الوزن ، ولما حدث توافق للقوافي ، فالقافية في البيت التالي (الصحراء) ، ولو قال الشاعر : البيض ، لما توافقت القوافي كما ترى .

ومن ذلك قوله من قصيدة «أشياء تحدث في الليل»[5] :

وكانت المطابعُ السوداءُ تلقي الصحف .. البيضاء

حيث نعت الشاعر الجمع (المطابع) بالمفرد (السوداء) ، والصحف بالبيضاء .

---

(١) الأعمال الشعرية ص١٨٤ .

(٢) الأعمال الشعرية ص٢٠٢ .

(٣) الأعمال الشعرية ص١٧٣ .

(٤) الأعمال الشعرية ص٢٠٧ .

(٥) الأعمال الشعرية ص٢١٨ .

المبحث السابع
(عطف النعوت في شعر أمل دنقل)

من مرونة العربيّة وسَعةِ أساليبها جوازُ عطفِ النعوت ، مع أنها لشيْءٍ واحد ، فالأصل تتابعُ النعوت بلا عاطف ؛ لأن النعت نفسه تابعٌ من التوابع كالمعطوف[1] ، يقول أبو حيّان : «والنعوت يجوز عطف بعضها على بعض ، إذا اختلفت معانيها ، فإن كانت معانيها لا يظهر فيها ترتيب ، كان العطف بالواو خاصة ، وإن دلّت على أحداثٍ واقعٍ بعضها إثر بعض ، كان العطف بالفاء نحو : مررتُ برجلٍ قائم إلى زيد فضاربه فقاتله ، وإذا تباعدت المعاني ، كان العطف بالواو أحسن نحو : ﴿هُوَ ٱلْأَوَّلُ وَٱلْآخِرُ وَٱلظَّاهِرُ وَٱلْبَاطِنُ﴾ [الحديد : ٣] ، وأجازوا إذا لم تكن مجتمعة العطف بثم وأو وبل ولكن ولا ...»[2] .

وقد وردت هذه الظاهرة في فصيح الكلام شعرًا ونثرًا ، ومن ذلك قوله تعالى : ﴿قَدْ أَفْلَحَ ٱلْمُؤْمِنُونَ ۝١ ٱلَّذِينَ هُمْ فِي صَلَاتِهِمْ خَٰشِعُونَ ۝٢ وَٱلَّذِينَ هُمْ عَنِ ٱللَّغْوِ مُعْرِضُونَ ۝٣ وَٱلَّذِينَ هُمْ لِلزَّكَوٰةِ فَٰعِلُونَ ۝٤ وَٱلَّذِينَ هُمْ لِفُرُوجِهِمْ حَٰفِظُونَ﴾ [المؤمنون : ١ - ٥] .

فالذين الأولى نعت للمؤمنين ، وكذلك ما بعدها ، لكن النعوت جاءت معطوفة ، «ولعل ذلك لأن النعت بالاسم الموصول كان في الأصل جملة ، ولكنها إذا نعتت المعرفة صارت حالاً ، فَجِيء بالاسم الموصول لتكوين تركيب نعتيّ ، وهذا ممّا سهّل العطف بالواو»[3] .

ومن ذلك قول الشاعر :

بَكَيْتُ وَمَا بُكا رَجُلٍ حَلِيمٍ ... عَلَى رَبْعَيْنِ مَسْلُوبٍ وَبَالِ

---

(١) انظر التركيب النعتي في العربية د. السيد خضر ص ص ٨٣ - ١١١ .

(٢) انظر ارتشاف الضرب لأبي حيّان : ٢/٥٩٤- ٥٩٥ ، وانظر كذلك الكتاب لسيبويه : ١ ص ص٤٢٩- ٤٣٥ حيث مثّل لعطف النعوت بأمثلة كثيرة من كلام العرب شعرًا ونثرًا ، وأجاز عطف النعوت بكل حروف العطف ، وانظر شرح ألفية ابن مالك لابن الناظم : ص ص٤٩٦- ٤٩٧ ، والنحو الوافي : ٣ ص ص٤٩٧- ٤٩٨ .

(٣) التركيب النعتي في العربية ص ص ١١١- ١١٢ .

فقد عطف الشاعر النعت المفرد (بالِ) على النعت المفرد قبله (مسلوب)[1] .

وإذا انتقلنا إلى شعر أمل دنقل ، وجدنا ظاهرة عطف النعوت متوافرة لديه ، وإنّا لواجدون أمثلة لهذه الظاهرة هنا وهناك ، ومن ذلك قوله من قصيدة «سفر ألف دال - الإصحاح الأوّل»[2] :

القطارات ترحل فوق قضيبين : ما كان - ما سيكونْ !
والسماء : رمادٌ ؛ .. به صنع الموت قهوتهُ ،
ثم ذرّاهُ كي تتنشقه الكائناتُ ،
فينسلّ بين الشرايين والأفئدةْ

فقد عطف الشاعر النعت بالجملة الفعليّة (ذرّاهُ كي تتنشقه الكائنات) على مثيله بالفعليّة أيضًا (به صنع الموت قهوته) ، وقد سوّغ عطف النعوت - هنا - التفصيل الذي يقتضيه .

ومن ذلك قوله من قصيدة «مزامير - المزمور السادس»[3] :

إنها ورقة توتْ
سقطت عن عورة الصيف ،
وظلّت تتدحرجْ

فقد عطف الشاعر النعت بالجملة «ظلت تتدحرج» على النعت بالجملة قبله (سقطت عن عورة الصيف) .

ومن ذلك قوله من قصيدة «خاتمة»[4] :

من يقتل أطفالي المساكينَ ؟
لكيلا يصبحوا - في الغدِ - شحَّاذين ..
يستجدون أصحابَ الدكاكين
وأبوابَ المرابينَ ..

---

(١) الكتاب لسيبويه ج١ ص ٤٣١ .
(٢) الأعمال الشعرية ص ٣٥٠ .
(٣) الأعمال الشعرية ص ٣٧٢ .
(٤) الأعمال الشعرية ص ص ٣٨٩- ٣٩٠ .

يبيعون - لسيارات أصحاب الملايين - .. الرياحينَ
وفي «المترو» يبيعون الدبابيسَ و«يس»
وينسلُّون في الليل ..
يبيعون «الجعارينَ»
لأفواج الغزاة السائحينْ !

فقد عطف الشاعر جملتيْ النعت الفعليتين (وفي «المترو» يبيعون الدبابيسَ و«يس») ، و(ينسلون في الليل ..) على الجملة النعتية السابقة (يستجدون أصحاب الدكاكين) ، والتفصيل يقتضي العطف هنا .

ومن ذلك قوله من قصيدة «لا تصالح»[1] :

حرمتها يدُ الغدرِ :
من كلمات أبيها ،
ارتداءِ الثيابِ الجديدةِ ،
من أن يكون لها - ذات يوم - أخٌ !
من أبٍ يتبسّمُ في عرسها ..
وتعود إليه إذا الزوج أغضبها ..
وإذا زارها .. يتسابق أحفاده نحو أحضانهْ ،
لينالوا الهدايا ..
ويلهوا بلحيته (وهو مستسلمٌ)
ويشدّوا العمامة .

فقد عطف الشاعر في النموذج السابق النعت بالجملة الفعليّة (تعود إليه إذا الزوج أغضبها) بحرف العطف (الواو) على الجملة النعتية السابقة (يتبسّم في عرسها ..) ، ثم ثنّى بعطف جملة نعتيّة شرطيّة بحرف العطف الواو ، وهي (وإذا زارها .. يتسابق أحفاده ..) .

(١) الأعمال الشعرية ص ٣٩٨ .

وقد يعطف الشاعر جملة نعتيّة اسميّة على جملة نعتيّة اسميّة أخرى ، ومن ذلك قوله من قصيدة «مزامير - المزمور السابع»[1] :

جاء الأناسُ الميتونَ ، يحملونَ ..
أكفانهم ؛ أطيارهم ليست إلى أعناقهم ؛
يستفسرون :
«ماذا أتى بنا هنا ؟ !»
أتت بكم امرأة خاطئةٌ ،
نهودها دافئةٌ ،
ولحمها معطّر النكهةْ
قد استدارت في فراشها برهةْ
عانقت الجدارَ ، قبلت وجههْ

فقد عطف الشاعر النعت بالجملة الاسميّة (لحمها معطّر النكهة) بحرف العطف (الواو) على الجملة النعتية الاسميّة (نهودها دافئة) .

(١) الأعمال الشعرية ص ٣٧٣ .

الفصل الخامس
النعت ودوره في تحقيق التماسك النَّصِّي في شعر أمل دنقل

توطئة الفصل :

تشعّبت تعريفات مصطلح النّصّ text ، واختلفت اختلافًا كبيرًا إلى حدّ جعل أحد الباحثين يقول : «لا توجد مصاعب تواجه علمًا من العلوم ، مثلما هي الحال بالنسبة لعلم لغة النصّ ، حيث إنه حتى الآن ، وبعد مرور ما يربو على ثلاثة عقود على نشأته الفعليّة ، لم يتحدّد بعدُ بدرجة كافية ، بل إنه مُسمّى لاتجاهات وتصورات غاية في التباين وفروع علمية غاية في الاختلاف»[١] .

وربّما كانت صعوبة تحديد هذا المصطلح ترجع إلى عوامل كثيرة ، من أهمها : التّماسّ بين علم النصّ وغيره من العلوم ، وتعدّد معايير هذا التعريف ، وعدم اكتمال تطوير نحويّات النصّ [٢] ومن أجمع تعريفات «النصّ» ذلك التعريف الذي نقله الدكتور سعيد بحيري عن روبرت آلان دي بيوجراند ودرسلر وهو أنه : حدث تواصليّ تتحقّق نصيّته إذا اجتمعت له سبعة معايير ، وهي الربط والتماسك والقصديّة والمقبوليّة والإخباريّة والموقفيّة والتناصّ[٣] .

وأمّا التماسك النصي Cohesion ، فقد نال اهتمامًا كبيرًا من علماء النصّ ، وترجع أهميته إلى أنه يربط بين أجزاء الجملة ، وأجزاء النصّ ، وقد عدّه بعضُ الباحثين شرطًا ضروريًّا وكافيًا للتعرّف إلى ما هو نصّ ، وعلى ما ليس نصًّا[٤] .

ويعني التماسك النصي العلاقات أو الأدوات الشكلية والدلاليّة التي تسهم في الربط بين عناصر النصّ الداخلية ، وبين النصّ والبيئة المحيطة من ناحية أخرى[٥] .

---

(١) انظر لغة النصّ : المفاهيم والاتجاهات د. سعيد حسن بحيري : ص١١٣ ، وانظر كذلك : بلاغة الخطاب وعلم النصّ د . صلاح فضل : ص ص ٢٢٧- ٢٧٣ ، وعلم اللغة النصي د . صبحي الفقي : ١ ص ص ٢١- ٨٩ ، ونحو أجروميّة للنصّ الشعري : دراسة في قصيدة جاهلية . مجلة فصول مجلد (١٠) عدد ١ ، ٢ ، يوليو ١٩٩١ ، ص١٥٤ د . سعد مصلوح .

(٢) راجع علم اللغة النصي د. صبحي الفقي ج١ ص ص ٢٦-٢٧ .

(٣) راجع علم لغة النص د. سعيد بحيري ص ١٤٢ .

(٤) راجع لسانيات النص د. محمد خطابي ص ص١٢-١٣ .

(٥) راجع علم اللغة النصي ج١ ص ٩٦ .

وقد أرجع الدكتور صبحي الفقي أهمية التماسك النصي إلى ما يلي :

١- التركيز على كيفية تركيب النصّ كصرح دلاليّ .

٢- إعداد روابط التماسك المصدر الوحيد للنصية .

٣- التعرّف إلى ما هو نصّ وما هو غير ذلك .

٤- الربط بين الجمل المتباعدة زمنيًّا[١] .

ومن الوسائل اللغويّة التي تحقّقُ التماسك في النصّ التركيبُ النعتيّ بعدّه واحدًا من التوابع «التي تمثل مرحلة من المراحل النصيّة ، التي تستعرض وسائل التماسك النصي ودورها في التحليل النصي»[٢] .

دور النعت فى تحقيق التماسك النصى من خلال تحليل بعض القصائد :

ويأتي دور النعت في التماسك النصي وتحليل النص من أن النعت - شأنه في ذلك شأن بقيّة التوابع - يتبع منعوته ، ويرتبط به ، حتى لقد عدّه بعضُ النحاة مع منعوته كالكلمة الواحدة ، يقول سيبويه : «فأمّا النعت الذي جرى على المنعوت فقولك : مررتُ برجل ظريفٍ قبلُ ، فصار النعت مجرورًا مثل المنعوت ؛ لأنهما كالاسم الواحد ؛ وإنما صارا كالاسم الواحد من قِبل أنك لم تُرِدِ الواحدَ من الرجال الذين كل واحدٍ منهم رجل ، ولكنك أردت الواحد من الرجال الذين كل واحدٍ منهم رجل ظريف»[٣] .

ويقدّم النظامُ اللغويّ وسائل كثيرة لترابط النعت بالمنعوت وتمييزه عن غيره من أنواع التوابع الأخرى[٤] ، ومن هذه الوسائل المطابقة بين النعت والمنعوت في الإعراب والنوع والعدد والتعيين ، يقول ابنُ يعيش : «قد تقدّم قولنا إن الصفة تابعة للموصوف في أحواله وجملتها عشرة أشياء : رفعه ونصبه وخفضه وإفراده وتثنيته وجمعه وتنكيره وتعريفه وتذكيره وتأنيثه ، وكذلك سائر الأحوال ...»[٥] . وعلى هذا يمثّل النعت امتدادًا نصيًّا للمنعوت ، فيظهر أثرُ المنعوت في النعت .

---

(١) علم اللغة النصي ج١ ص١٠٠ .

(٢) علم اللغة النصي ج١ ص ٢٤٣ .

(٣) انظر الكتاب لسيبويه ج١ ص ص ٤١٢-٤٢٢ .

(٤) انظر بناء الجملة العربية د. محمد حماسة عبد اللطيف ص ١٧٩ .

(٥) انظر شرح المفصل لابن يعيش ج٣ ص ص ٥٤-٥٥ .

لقد أشار النحويون إلى قوة التماسك بين النعت والمنعوت ، فهما كالاسم الواحد على حدّ تعبير سيبويه ، وإنما يجيء النعت لتتميم المنعوت وتكميله ؛ ذلك أنه دالٌّ على معنى في المنعوت أو في متعلّقه ، كما يقول ابن مالك في ألفيته :

النعت تابعٌ متمٌّ ما سبقْ بوسمه أو وسم ما به اعتلقْ

ويقول في موضع آخر : «النعت مُكَمِّل للمنعوت ، ومجعول معه كشيء واحد»[1] .

- وحينما يكون النعت جملة ، فقد اشترط النحويون وجودَ ضمير في هذه الجملة يربطها بالمنعوت ، «وهذا الضمير هو وسيلة أخرى من وسائل التماسك النصي»[2] .

يقول ابنُ عقيل في شرحه على الألفيّة تعليقًا على قول ابن مالك :

ونعتوا بجملة منكّرا فأعْطيت ما أعطيته خبرا

(وأشار بقوله : «فأعطيت ما أعطيته خبرا» إلى أنه لابد للجملة الواقعة صفة من ضمير يربطها بالموصوف ، وقد يحذف للدلالة عليه)[3] .

ويذكر الرضيّ علّة اشتراط الضمير في الجملة الواقعة نعتًا للنكرة ، فيقول تعليقًا على قول ابن الحاجب :

«وتوصف النكرة بالجملة الخبريّة ، ويلزم الضمير» .

(قوله : «ويلزم الضمير» ، إنما اشترط الضمير في الصفة والصلة ليحصل به ربطٌ بين الموصوف وصفته ، والموصول وصلته ، فيحصل بذلك ربط بين الموصوف وصفته ، والموصول وصلته ، فيحصل بذلك الربط اتصافُ الموصوف والموصول بمضمون الصفة والصلة ، فيحصل لهما بهذا الاتصاف تخصص أو تعرّف ، فلو قلت : مررت برجل قام عمرو ، لم يكن الرجل متصفًا بقيام عمرو بوجه ، فلا يتخصص به ،

(١) انظر شرح التسهيل لابن مالك ج٣ ص٣١٠ .
(٢) انظر علم اللغة النصي ج١ ص٢٤٣ .
(٣) شرح ابن عقيل ج٢ ص١٥٦ .

فإذا قلت : قام عمرو في داره ، صار الرجل متصفًا بقيام عمرو في داره ، وقد يحذف الضمير ...»[1] .

لقد عمدت إلى نقل هذا النصّ على طوله ؛ لأنه يبرز دور النعت في تحقيق التماسك النصي من خلال اشتراط الضمير الذي يربط بين الصفة والموصوف .

- ولقد توافرت التراكيب النعتية محققة التماسك النصي في شعر أمل دنقل ، وقد لوحظ أن النعت يقوم بالربط بين المفردات ، وبين الجمل ، وبين الأبيات الشعريّة في القصيدة ، ويمكن بيان دوره في تحقيق التماسك النصي ، من خلال التحليل لبعض القصائد الشعريّة .

يقول الشاعر في قصيدة «رسالة من الشمال»[2] :

ويجرحني الضوءُ في كل ليلٍ مريرِ الخطى ، صامت ، محزنِ
سريْبُ به - كالشعاع الضئيل - إلى حيث لا عابرٌ ينثني

فقد تحقّق التماسك هنا من خلال التماسك المعنويّ بين النعت والمنعوت (مرير الخطى ، صامت ، محزن ، «سريت به كالشعاع الضئيل إلى حيث لا عابر ينثني») .

نعوت للّيل ، والضئيل نعت للشعاع ، وهو نعت داخل في جملة النعت .

ويمكن تمثيلها كالآتي :

مرير الخطى
صامت
الليل محزن
سريت به كالشعاع
الشعاع الضئيل

(١) انظر شرح الرضي على الكافية ج٢ ص٣٠١ ، وانظر كذلك شرح التسهيل لابن مالك ج٣ ص٣١٠ .

(٢) الأعمال الشعرية ص ١٢٠.

لقد أسهمت هذه النعوت في تحقيق التماسك النصيّ عن طريق الرجوع إلى الليل الذي يرتبط به ما جاء بعده ، والعلاقة الأساسيّة التي تحكم هذا التماسك إذًا هي علاقة الإسناد بين المنعوت والنعت .

- وتسهم النعوت ، في موضع آخر من مواضع القصيدة ، في تحقيق التماسك من خلال الإحالة إلى منعوت واحدٍ ، يرتبط به ما جاء بعده ، يقول الشاعر في القصيدة نفسها[1] :

١- وكانت لنا خلوة ، إن غدا لها الخوفُ أصبح في مأمنِ
٢- مقاعدها ما تزال النجومُ تحجّ إلى صمتها المؤمنِ
٣- حكينا لها ، وقرأنا بها بصوتٍ على الغيب مستأذنِ

لقد ربط النعت بين الأبيات السابقة من خلال الرجوع إلى منعوت واحد هو كلمة (خلوة) الذي ارتبط به ما جاء بعده . فالنعوت :

إن غدا لها الخوف أصبح في مأمن
مقاعدها ما تزال النجوم تحجّ إلى صمتها المؤمن
حكينا لها ، وقرأنا بها بصوت على الغيب مستأذن

نعوت لمنعوت واحد (خلوة) ، مع ملاحظة التماسك الناتج عن النعت أيضًا بين بعض عناصر تلك الجمل النعتية الداخليّة كنعت (الصمت) بالمؤمن ، ونعت (الصوت) بالمستأذن ، وهي نعوت تمثل مرجعيّة سابقة ، ويمكن تمثيلها كالآتي :

إن غدا لها الخوف أصبح في مأمن

الخلوة

مقاعدها ما تزال النجوم تحجّ إلى صمتها

صمتها المؤمن
الخلوة حكينا لها ، وقرأنا بها
صوت مستأذن

(١) الأعمال الشعرية ص١٢٢.

- لقد كانت علاقة الإسناد بين المنعوت والنعت - كما هو واضح - هي العلاقة الأساسيّة ، التي حكمت التماسك بين أبيات هذه القصيدة وكلماتها .

- قصيدة سفر ألف دال . الإصحاح التاسع[1] حقّق النعت فيها تماسكًا نصيّا من خلال الربط بين مفرداتها وبين جملها ، وقد بدا هذا الربط من أوّل القصيدة ، وكانت مرجعيته في كل موضع يحيل إليه داخليّة سابقة .

والقصيدة كلّها تتماسك دلاليّا ؛ لأنها تتحدّث عن فتاة أحبّها الشاعر ، وبعد رحيلها يراها الشاعر في كُلِّ شيء حوله ، ولذلك فهي ترتبط كلّها ، ويتعانق التماسك الشكلي مع التصور الدلاليّ في تحقيق تماسك هذه القصيدة من خلال التراكيب النعتيّة ، التي تربط داخليّا بين عناصر الجمل والأبيات ، يقول أمل دنقل :

١- دائمًا - حين أمشي - أرى السترةَ القرمزيّةَ
٢- بين الزحام
٣- وأرى شعرك المتهدِّل فوق الكتفْ
٤- وأرى وجهك المتبدّل ...
٥- فوق مرايا الحوانيتِ ،
٦- في الصُّور الجانبيّةِ ،
٧- في لفتات البنات الوحيداتِ
٨- في لمعان خدود المحبين عند حلول الظلامْ
٩- دائمًا أتحسس ملمس كفّك ... في كُل كفّ
١٠- المقاهي التي وهبتنا الشرابَ ،
١١- الزوايا التي لا يرانا بها الناسُ ،
١٢- تلك الليالي التي كان شعرك يبتلُّ فيها ...
١٣- فتختبئين بصدري من المطر العصبيّ ،
١٤- الهدايا التي نتشاجر من أجلها ،
١٥- حلقاتُ الدخان التي تتجمع في لحظات الخصام

- لقد حقّق النعتُ التماسك في هذه القصيدة ، من خلال محورين أساسيين ، هما :

(١) الأعمال الشعرية ص ص ٣٦٠-٣٦٢ .

الأول : قيام النعوت بالجمع بين صفات تلك الفتاة التي أحبّها الشاعر ، كما في الأبيات : (١ ، ٢ ، ٣) .

الثاني : قيامها بالجمع بين صفات الأشياء المحيطة والتي تذكّر الشاعر بتلك الفتاة ، كما في الأبيات : (٤ ، ٥ ، ٦ ، ٩ ، ١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤) .

- ويمكن ملاحظة الربط بين المفردات كالآتي :

السُّتْرة القرمزيّةْ ، شعرك المتهدّل - وجهك المتبدّل . الصور الجانبيّة - لفتات البنات الوحيدات - المطر العصيّ - المقاهي التي وهبتنا الشراب - الزوايا التي لا يرانا بها الناس - تلك الليالي التي كان شعرك يبتلُّ فيها - الهدايا التي نتشاجر من أجلها ، حلقات الدخان التي تتجمّع في لحظات الخصام .

ويُلاحظ دور النعت بالاسم الموصول في الربط بين الكلمات بعضها وبعض ، من خلال الإحالة إلى العناصر السابقة في النصّ ، واستعانة النسيج الشعريّ بالموصول وصلته لتحقيق التماسك ، ومعروف أن الموصول لا يتمّ معناه إلا بصلته فهما كالاسم الواحد ، ومعروف أيضًا أن جملة الصلة لابدّ أن تشتمل على ضمير يربطها بالموصول ، وهذا الضمير نوع آخر من أنواع التماسك في النصّ .

- وملاحظة الربط بين الجمل والعبارات والأبيات كالآتي[1] :

دائمًا - حين أمشي - أرى السترة القرمزيّة ... وأرى شعرك المتهدّل ... وأرى وجهك المتبدّل .

- قام النعت - كما هو واضح - بالربط بين الكلمة والكلمة ، وبين الجملة والجملة ، وتعدّى ذلك إلى الربط بين أبيات القصيدة بعضها وبعض ، ومحاولة النظر إلى نصّ القصيدة يؤدّي بالبحث إلى ملاحظة أن الأشياء المسندة إلى الفتاة ، والأشياء المسندة إلى الأشياء المحيطة بالشاعر ، التي كانت تحلّ فيها تلك الفتاة معه ، تربط فيما بينها من خلال النعت .

(١) يلاحظ أن الربط بين العبارات والجمل اعتمد - بصورة كبيرة - على أداة مهمة من أدوات التماسك النصي ، وهي العطف .

قام النعت في قصيدة «سفر أل دال - الإصحاح العاشر» بدور كبير في تحقيق التماسك النصيّ عبر الكلمات والعبارات والجمل والأبيات ، وكانت العلاقة الأساسيّة ، التي تحكم هذا التماسك هي علاقة الإسناد بين النعت والمنعوت .

تتكون القصيدة من أربعة أبيات طويلة ، يبدأ كل بيت منها ما عدا البيت الرابع بما بدأ به البيت الأوّل (الشوارع - في آخر الليل - آه ...) فيشعرنا هذا بأننا في إطار الجملة الأولى نفسها ، وهذا ضرب من التماسك النصيّ الدقيق .

- وتتوافق القوافي في هذه الأبيات الطويلة ؛ إذ تنتهي كلهابالتاء المفتوحة الساكنة المردفة بالواو أو الياء (تموتْ - قوتْ - المميت - توتْ) مع ملاحظة أن التركيب النعتيّ يشكّل قافية بيتيْن من هذه الأبيات (الأبديّ الصموتْ ، في السكون المميتْ) بالإضافة إلى تشكيل جزء كبير من التقفية الداخليّة في الأبيات ، التي استعاضت بها القصيدة ، حينما طالت الأبيات ، وهذا التوافق في القوافي التي شكّل أغلبها النعت أدّى إلى نوع آخر من التماسك النصي ، هو التماسك الصوتي الإيقاعيّ بين أجزاء القصيدة .

وقد سار دور النعت في التماسك على ثلاثة مستويات في القصيدة :

الأول : الربط بين الكلمات داخل الجملة الواحدة .

الثاني : الربط بين العبارات والجمل داخل البيت الواحد .

الثالث : الربط بين الأبيات داخل القصيدة .

ونلاحظ الربط بين المفردات كالآتي :

أراملُ متّشحات - مصابيح ذابلة - القمر الأبديّ الصموت - لمعان الجلود - المفضضة المستطيلة - مصابيح مسمومة الضوء - السكوت المميت .

ونلاحظ الربط بين الجمل والعبارات كالتالي :

الشوارع ... أرامل متشحات ينهنهن في عتبات القبور - البيوتْ ، تتساقط أدمعهن مصابيح ذابلة تتشبّث في وجنة الليل ثم تموتْ ، الشوارع ... أفاعٍ تنام على راحة القمر الأبديّ الصموت ، لمعان الجلود المفضضلة المستطيلة يغدو مصابيح مسمومة الضوء يغفو بداخلها الموت .

- لقد تحقّق التماسك في جمل النعت ، كما هو وارد في البيت الأوّل :

الشوارع في آخر الليل ... آه ...

أراملُ متشحات ... ينهنهن في عتباتِ القبورِ - البيوتْ
قطرة ... قطرة ؛ تتساقط أدمعهن مصابيح ذابلةً ،
تتشبّث في وجنة الليل ، ثم ... تموتْ !

- ونلاحظ عدم وجود أداة عطف رابطة بين النعوت والمنعوت ؛ لأنهما واحدٌ في المعنى ، فقد توجّهت النعوت كلها - على اختلافها - إلى منعوت واحد هو كلمة (أرامل) الواقع خبرًا بالنعت المفرد أولاً (متشحات) ثم النعت بالجملة الفعلية (ينهنهن ...) ، ثم النعت بجملة فعلية أخرى تقدم فيها الحال (قطرة ... قطرة تتساقط أدمعهن ...) ، ثم نعت عنصر آخر من عناصر الجملة النعتية نفسها (وهو مصابيح) بالنعت المفرد (ذابلة) وبالنعت بالجملة الفعلية (تتشبّث ...) ثم عطف جملة نعتية أخرى عليها (ثم تموتْ) ، وقد أدّى هذا التداخل في النعوت وتوجهها إلى منعوت واحد إلى إحكام التماسك النصي في هذا البيت ، وكأن البيت كله جملةٌ واحدة طويلة ، تماسكت أجزاؤها وترابطت ، عن طريق النعوت المتنوعة المتداخلة المتوجّهة إلى منعوت واحد ، ويمكن تمثيل هذا الترابط في هذا البيت بما يلي :

مُتَّشحات

الأرامل ينهنهن فى عتبات القبور - البيوتْ
قطرة قطرة تتساقط أدمعن
مصابيح ذابلة
تتشبّث في وجنة الليل
ثم تموتْ

ويبدأ البيت الثاني بما بدأ به البيت الأوّل :

الشوارع في آخر الليل - آه -
خيوطٌ من العنكبوت

ويتحقق التماسك من خلال نعت الخبر الجديد بشبه الجملة الجار والمجرور (من العنكبوت) .

ثم من خلال العطف في بقيّة أجزاء البيت .

وفي البيت الثالث يحقّق النعت التماسك بين العبارات ، من خلال نعت خبر جديد (أفاع) بالجملة الفعلية (تنام على راحة القمر الأبديّ الصموت) ، ثم نعت أحد

عناصر هذه الجملة النعتية (القمر) بنعتين مفردين ، هما : (الأبديّ ، والصموت) ، وهو ما حقّق التماسك بين الكلمات في البيت ، ويزداد التماسك بين أجزاء هذا البيت من خلال نعت الخبر السابق بالجملة الاسميّة (لمعان الجلود المفضضة المستطيلة يغدو مصابيح) ، ثم نعت أحد عناصر هذه الجملة بنعتين مفردين (المفضضة - المستطيلة) ، ثم نعت أحد عناصر خبر هذه الجملة النعتية نفسها بنعتين مختلفين أحدهما مفرد (مسمومة الضوء) ، والآخر جملة فعليّة (يغفو بداخلها الموت) .

ولا شك أن انتشار النعت بهذه الطريقة يعكس التماسك النصيّ ، بين مكونات القصيدة حيث إن النعوت قد أسهمت في تحقيق التماسك بين أجزاء النصّ من خلال الرجوع إلى منعوت واحد هو الخبر المتجدد في كل بيت ، والذي ارتبط به ما جاء بعده ، وزاد هذا التماسك من خلال نعت عناصر الجمل النعتية نفسها ، وقد أدّى هذا التداخل في النعوت والمعاقبة فيه بين المفرد والجملة بنوعيْها وشبهها إلى إحكام التماسك في هذا النصّ .

ويمكن تمثيل هذا الترابط بما يلي :

الأفاعي	تنام على راحة القمر
القمر	الأبديّ
	الصموت
الأفاعي	لمعان الجلود المفضضة المستطيلة يغدو مصابيح
الجلود	المفضضة
	المستطيلة
المصابيح	مسمومة الضوء
	يغفو بداخلها الموت
	تنزفه قطرة قطرة في السكون
السكوت	المميت

ويمكن كتابة هذا البيت بطريقة أخرى لندرك أنه جملة واحدة طويلة امتدّت من خلال نعت خبرها (أفاعٍ) وتماسكت أجزاؤها من خلال النعوت المتعددة المتنوعة :

الشوارع - في آخر الليل ... آه أفاعٍ تنام على راحة القمر الأبديّ الصموت لمعان الجلود المفضضة المستطيلة يغدو مصابيح مسمومة الضوء ، يعفو بداخلها الموت تنزفه قطرة قطرة في السكون المميت .

الفصل السادس
«أنماط النعت بالمشتقّ
وشبهه في شعر أمل دنقل»

المبحث الأوّل
أنماط النعت بالمشتق
في شعر أمل دنقل

النعت باسم الفاعل :

ورد النعت باسم الفاعل في شعر أمل دنقل على صيغ صرفية متعددة :

أ - النعت بصيغة «فاعل» :

ورد النعت بهذه الصيغة مائتين وعشرين مرّة ، ومن ذلك قوله من قصيدة «لا تصالح»[1] :

لا تصالحْ ،
إلى أن يعودَ الوجودُ لدورته الدائرة :
النجومُ لميقاتِها
والطيورُ لأصواتِها
والرمال لذرّاتِها
والقتيل لطفلته الناظرةْ
كُلُّ شيء تحطَّمَ في لحظةٍ عابرةْ
... مراوغةُ القلب حين يرى طائر الموتِ
وهو يرفرف فوق المبارزة الكاسرةْ
كل شيء تحطّم في نزوة فاجرةْ

ب - النعت بصيغة «مُفْعِل» :

تكرر النعت بهذه الصيغة ستًّا وأربعين مرّة ، ومن ذلك قوله من قصيدة «طفلتها»[2] :

مَنْ لتنهيد عذابٍ مُحْرِقٍ كُلَّمَا داويْتُ جُرْحًا نكأهْ

(١) الأعمال الشعرّية لأمل دنقل : ص ص ٤٠٥ ، ٤٠٦ ، وانظر أمثلة أخرى كثيرة في المسرد .
(٢) الأعمال الشعرية ص ٨٤ ، وانظر المسرد .

وقوله من قصيدة «يوميات كهل صغير السنّ»[1] :

في ليلة الزفاف ؛ في التوهُّج المرهِقْ
ظلّتْ تُديرُ في الوجوهِ وَجْهَها المنتصرَ المشرِقْ

جـ - النعت بصيغة «مُتفعِّل» :

تكرر النعت بهذه الصيغة خمسًا وعشرين مرّة ، ومن ذلك قوله من قصيدة «لعبة النهاية»[2] :

لا يحب البساتينَ
لكنه يتسلل من سورها المتآكل ،
يصنع تاجًا :
جواهره الثمر المتعفِّن ،
إكليلُهُ الورق المتغضّنُ
يلبسه فوق طوق الزهورِ
الخريفيّةِ
الذابلةْ !

د - النعت بصيغة «مفتعل» :

تكرر النعت بهذه الصيغة سبعًا وعشرين مرّة ، منها قوله من قصيدة «طفلتها»[3] :

ثم لم نحمل من الماضي سوى ذكريات في الأسى مهترِئَهْ

وقوله من القصيدة نفسها[4] :

بهما قد صعدت مركبه للضحى في قصّةٍ مبتدِئَهْ

(١) الأعمال الشعرية ص ١٨١ ، وانظر المسرد .
(٢) الأعمال الشعرية ص ص ٤٤٧- ٤٤٨ ، وانظر المسرد .
(٣) الأعمال الشعرية ص ٧٩ .
(٤) الأعمال الشعريّة : ص ٨١ .

وقوله من قصيدة «شيء يحترق»[1] :

وحـــديثك يغزلـــه مـــرحٌ والوجـــهُ حـــديثٌ مُتَّـــسِقُ

هـ - النعت بصيغة «مُفَاعِل» :

تكرر النعت بهذه الصيغة ثلاث عشرة مرّة ، منها قوله من قصيدة «يوميات كهل صغير السنّ»[2] :

حبيبتي ، في الغرفة المجاورةْ
أسمع وقعَ خطوها في روحةٍ وجيئةْ
أسمع قهقهاتها الخافتة البريئةْ
أسمع تمتماتها المحاذِرةْ

و - النعت بصيغة «مستفعل» :

ورد النعت بهذه الصيغة عشر مرّات ، منها قوله من قصيدة «لا أبكيه»[3] :

وكـــأنّ الـــدمَ نيـــلٌ آخـــر تـــستقي منـــه الرمـــالُ المـــستطيبهْ
ولكي يهوى حجابُ الخوف عـن رُوح ربّـــاتِ الحجـــال المـــستريبهْ

ز - النعت بصيغة «منفعل» :

تكرر النعت بهذه الصيغة تسع مرّات ، منها قوله من قصيدة «مراثي اليمامة»[4] :

إنّ التويجَ الذي يتطاولُ :
يسقط في دمِهِ الـمُنْسَكِبْ !

وقوله من القصيدة نفسها :

أبي ظامِئ يا رجالْ
أريقوا له الدمَ كي يرتوي

(١) الأعمال الشعرية ص ١٠١ ، وانظر أمثلة أخرى في المسرد .
(٢) الأعمال الشعرية ص ١٧٧ .
(٣) الأعمال الشعرية ص ص ٦٩ ، ٧٠ .
(٤) الأعمال الشعرية ص ص ٤١٤- ٤١٦ .

وصبوا له جرعة جرعة في الفؤاد الذي يكتوي
عسى دمه المتسرب بين عروق النباتاتِ ،
بين الرمال ...
يعودُ له قطرة قطرة
فيعودُ له الزمنُ المنطوي

ح - النعت بصيغة «متفاعل» :

تكرر النعت بهذه الصيغة ست مرّات ، منها قوله من قصيدة «حكاية المدينة الفضيّة»[1] :

شـــــهر زادي : اســـــكبي شهْـــــدَ الرحيــقِ المتـــواصِلْ

ط - النعت بصيغة «مُفَعْلِل» :

ورد النعت بهذه الصيغة مرّتين ، من ذلك قوله من قصيدة «شيء يحترق»[2] :

وأمـــدّ يـــدين معربـــدتين (م) فثوبـــك في كفـــي مَـــزِقُ

ي - النعت بصيغة «متفعلل» :

ورد النعت بهذه الصيغة مرّة واحدة ، وهي قوله من قصيدة (من أوراق «أبو نواس»)[3] :

وتساءلتُ
كيف السيوفُ استباحت بني الأكرمينْ
فأجابَ الذي بصَّرته السماءْ :
إنه الذهبُ المتلألئُ في كلِّ عينْ

ك - النعت بصيغة «مفعوعل» :

ورد النعت بهذه الصيغة مرّة واحدة ، هي قوله من قصيدة «رسالة من الشمال»[4] :

(١) الأعمال الشعرية ص ٢٩٨ .
(٢) الأعمال الشعرية ص ١٠٢ .
(٣) الأعمال الشعرية ص ٣٨٤ .
(٤) الأعمال الشعرية ص ١١٩ .

بعمرٍ - من الشوكِ - مخشوشنِ بعرقٍ من الصيف لم يسكنِ

ل - النعت بصيغة «فعيل» التي بمعنى «فاعل» :

تكرر النعت بهذه الصيغة سبع مرّات ، منها قوله من قصيدة «خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين»[1] :

أنت تسترخي أخيرًا
فوداعًا
يا صلاح الدينْ
يا أيها الطبل البدائي الذي تراقصَ الموتى
على إيقاعه المجنونِ
يا قارب الفلّين
للعرب الغرقى الذين شتتهم سفنُ القراصنةْ
وأدركتهم لعنةُ الفراعنةْ

م - النعت بصيغة «فعيل» التي بمعنى فاعل أو مفعول :

ورد النعت بهذه الصيغة مرة واحدة ، هي قوله من قصيدة «أقوال اليمامة»[2] :

والصدر ! حتى متى يتحمل أن يحبس القلبَ
قلبي الذي يشبه الطائر الدمويّ الشريدْ ؟

فـ «شريد» تأتي بمعنى شارد ومشرّد ، يقول ابنُ منظور :

(وشرد الجمل شرودًا فهو شارد ، فإذا كان مُشرّدا فهو شريد طريد)[3] .

ن - النعت بصيغة «مفعول» التي بمعنى فاعل :

تكرر النعت بهذه الصيغة ثماني مرّات ، منها قوله من قصيدة «مقابلة خاصة مع ابن نوح»[4]:

---

(١) الأعمال الشعرية ص ٤٧٠ .
(٢) الأعمال الشعرية ص ٤١٠ .
(٣) لسان العرب لابن منظور مادة(شرد) .
(٤) الأعمال الشعرية ص ٤٦٧ .

هاهمُ الجبناءُ يفرون نحو السفينةْ :
بينما كنتُ كان شبابُ المدينةْ
يلجمون جوادَ المياه الجموحْ

النعت باسم المفعول :

ورد النعت باسم المفعول في شعر أمل دنقل بصيغ مختلفة :

أ - النعت بصيغة «مفعول» :

ورد النعت بهذه الصيغة ستًّا وتسعين مرّة ، منها قوله من قصيدة «من مـذكرات المتنبيٍّ في مصر»[1] :

أمثل ساعة الضحى بين يديْ كافور
ليطمئن قلبه ؛ فما يزال طيره المأسور
لا يترك السجن ولا يطير !
أبصر تلك الشفةَ المثقوبةْ
ووجْهَهُ الـمُسودَّ ، والرجولة المسلوبةْ
أبكي على العروبةْ

ب - النعت بصيغة «مُفَعَّل» :

ورد النعتُ بهذه الصيغة خمسًا وخمسين مرّةً ، ومن ذلك قوله من قصيدة «البكاء بين يديْ زرقاء اليمامة»[2] :

أيتها العرّافة المقدّسةْ
جئت إليك مثخنًا بالطعنات والدماءْ
أزحف في معاطف القتلى ، وفوق الجثث المكدّسةْ
منكسر السيف ، مغبّر الجبين والأعضاءْ
أسأل يا زرقاء ..

(١) الأعمال الشعرية ص ٢٣٧ ، وانظر أمثلة أخرى في المسرد .
(٢) الأعمال الشعرية ص١٥٩ ، وانظر أمثلة أخرى في المسرد .

عن فمكِ الياقوتِ عن نبوءةِ العذراءْ
عن ساعدي المقطوع .. وهو ما يزال ممسكًا بالراية المنكّسَةْ

جـ - النعت بصيغة «مُفْعَل» :

تكرّر النعت بهذه الصيغة ستًّا وأربعين مرّة ، منها قوله من قصيدة «سفر ألف دال»[1] :

آه سيدتي المسبلةْ
آه سيدة الصمت واللفتات الودودْ
لم يكن داخلَ الشقّة المقفلَةْ
غير قط وحيدْ
حين عادت من السوقِ تحمل سلَّتها المثقلَةْ

د- النعت بصيغة «مُفْتَعَل» :

تكرر النعت بهذه الصيغة اثنتين وعشرين مرّة ، منها قوله من قصيدة «من أوراق أبو نواس»[2] :

أيُّها الشِّعْرُ .. يا أيُّها الفرحُ المُختلسْ ! !

هـ - النعت بصيغة «مُسْتَفْعَل» :

تكرر النعت بهذه الصيغة ست مرّات ، منها قوله من قصيدة «لا تصالحْ»[3] :

لا تصالحْ
ولو توَّجوكَ بتاج الإمارة
كيف تخطو على جُثّةِ ابنِ أبيكَ .. ؟
وكيف تصيرُ المليك ..
على أوجُهِ البهجةِ المستعارةْ ؟

(١) الأعمال الشعرية ص٣٥٩ ، وانظر أمثلة أخرى في المسرد .
(٢) الأعمال الشعرية ص٣٨٢ .
(٣) الأعمال الشعرية ص٣٩٩ .

و - النعت بصيغة «مُفَاعل» :

تكرّر النعت بهذه الصيغة مرّتين اثنتين ، من ذلك قوله من قصيدة «مراثي اليمامة»[1] :

خصومةُ قلبي مع الله .. ليس سواهُ
أبي أخذ الملكَ سيفًا لسيفٍ ، فهل يُؤخَذُ الملكُ
منهُ اغتِيالا ،
وقد كلّلَتْهُ يدا الله بالتاجِ ؟ !
هلْ تنزع التاجَ إلا اليدانِ المباركتان ،

ز - النعت بصيغة «مُفعْلَل» :

ورد النعت بهذه الصيغة مرّة واحدة ، وهي قوله من قصيدة «بكائية الليل والظهيرة»[2] :

تستلقي جواري في الظلام ؛ تضيء بشرتُها :
برائحة التوغُّل في الحقول
برعشة القمر المؤرجح في مرايا النيل ..

ح - النعت بصيغة «منفعل» :

لم يردْ النعتُ بهذه الصيغة إلا مرّة واحدة ، هي قوله من قصيدة «الهجرة إلى الداخل»[3] :

أعود ضالاً ..
أتبعُ الأسلاكَ ، والدمَ الركامَ ،
والدمَ المنسابْ

(١) الأعمال الشعرية ص٤١٧ .
(٢) الأعمال الشعرية ص ٢١٠.
(٣) الأعمال الشعرية ص٢٨٩.

ط- النعت بصيغة «فعيل» التي بمعنى «مفعول» :

تكرر النعت بهذه الصيغة أربعًا وثلاثين مرّة ، ومن ذلك قوله من قصيدة «لا أبكيه»[1] :

أتـرى تـبكين مـن مـات لكـي تـستعيدي رايـة الفكـر الـسليبةْ

وقوله من قصيدة «بكائية ليليّة»[2] :

ثم تغيبُ : طائرًا جريحا

تضربُ أفقك الفسيحا

تسقط في ظلال الضفة الأخرى ، وترجو كفنا !

ى- النعت بصيغة «فَعْل» بمعنى «مفعول» :

ورد النعت بهذه الصيغة مرّة واحدة في شعر أمل دنقل ، هي قوله من قصيدة «صلاة»[3] :

قد يتبدّلُ رسمك واسمك . لكن جوهركَ الفرْدَ

لا يتحوّلُ

فالفرد هنا بمعنى المفرد ، يقول ابنُ منظور : «الفرد : الجانب الواحد من الحيّ كأنه يُتوهم مُفْردًا»[4] .

ك- النعت بصيغة «فُعَل» بمعنى مفعول :

لم يتكرر النعت بهذه الصيغة إلاّ مرّة واحدة ، هي قوله من قصيدة «كلمات سبارتكوس الأخيرة»[5] :

وخلف كل ثائرٍ يموتُ :

أحزانُ بلا جدوى

ودمعةُ سُدَى

---

(١) الأعمال الشعرية ص٧٠.

(٢) الأعمال الشعرية ص١٤٥ .

(٣) الأعمال الشعرية ص٣٢٧ .

(٤) لسان العرب مادة (فرد) .

(٥) الأعمال الشعرية ص١٤٩ .

النعت بالصفة المشبّهة :

أ - النعت بصيغة «فعيل» :

ورد النعت بهذه الصيغة مائتين وأربع مرّات في شعر أمل دنقل ، ومن ذلك قوله من قصيدة «لا تصالح»[1] :

وتحاملتُ ، حتى احتملتُ على ساعدي
فرأيتُ : ابنَ عمّي الزنيمْ
واقفًا يتشفّى بوجهٍ لئيمْ
لم يكنْ في يدي حربةٌ ،
أو سلاحٌ قديمْ ،
لم يكن غيرُ غيظي الذي يتشكّى الظمأْ

فالنعوت (زنيم ، ولئيم ، وقديم) صفات مشبّهة على زنة «فعيل» ، وفي النعت بها - بما تحمل من إيحاءات - يشعر بمدى قُبح ابن عمِّه ، الذي تخاذل عن نصرته ، بل وقف يتشفى فيه إثر الهزيمة ، بدلاً من أن يمدّ له يد العون والمساعدة ؛ ومن هنا ناسب السياق نعتُ ابن عمِّه بالزنيم أي الدّعِيّ ، ثم نعت وجهه الذي يتشفّى به باللؤم والخسّة .

ب - النعت بصيغة «فَعَل» :

ورد النعت بهذه الصيغة مرتين ، من ذلك قوله من قصيدة «مقابلة خاصة مع ابن نوح»[2] :

قلتُ :
طُوبى لمن طعموا خبزه ..
في الزمان الحسَنْ
وأداروا له الظهرَ
يوم المحنْ !

(١) الأعمال الشعرية ص٤٠٥ .
(٢) الأعمال الشعرية ص٤٦٧ .

جـ - النعت بصيغة «فَعْل» :

ورد النعت بهذه الصيغة سبع عشرة مرّة ، ومن ذلك قوله من قصيدة «الطيور»[1] :

اهدأ ، ليتلقطَ القلبُ تنهيدةْ
والفمُ العذبُ تغريدةْ

د - النعت بـ «فُعْل» :

تكرر النعت بهذه الصيغة أربع عشرة مرّة ، ومن ذلك قوله من قصيدة «طفلتها»[2] :

العيون الواسعات الهادئةْ والشفاه الحُلوة الممتلئةْ
فتنة طفلية أذكرها وهي عن سبعة عشر منبئةْ

هـ - النعت بصيغة «فَعِل» :

تكرر النعت بهذه الصيغة عشر مرّات ، ومن ذلك قوله من قصيدة «شيء يحترق»[3] :

ويمرّ الوقت فلا ندري ويقيم محافله الشفقُ
وتدق الساعة معلنة فيهب بنا صحوُ قَلِقُ

وقوله من قصيدة «سفر التكوين»[4] :

قلت : فلتكن الأرض لي ولهم !
وأنا بينهم
حين أخلع عنّي ثياب السماء
فأنا أتقدّس - في صرخة الجوع - فوق الفراش الخَشِنْ !

---

(١) الأعمال الشعرية ص ٤٥٥ .
(٢) الأعمال الشعرية ص٧٩ .
(٣) الأعمال الشعرية ص١٠٣ .
(٤) الأعمال الشعرية ص٣٣٤ .

و - النعت بصيغة «فَعْلان» :

ورد النعت بهذه الصيغة ثلاث مرّات ، ومن ذلك قوله من قصيدة «موت مغنية مغمورة»[1] :

من يفترسُ الحملَ الجائعْ
غير الذئبِ الشبعانْ ؟

ز - النعت بصيغة «فيعل» :

تكرّر النعت بهذه الصيغة اثنتي عشرة مرّة ، ومن ذلك قوله من قصيدة «طفلتها»[2] :

احـــكِ لي أُحجيـــة لم يبـــق في جعـــبتي غـــيرُ الحكايـــا الـــسيّئةْ

ح - النعت بصيغة «أفعل» :

ورد النعت بهذه الصيغة ثلاثًا وثلاثين مرّة ، ومن ذلك قوله من قصيدة «تعليق على ما حدث في مخيّم الوحدات»[3] :

قلتُ لكم في السنة البعيدةْ
عن خطر الجنديّ
عن قلبه الأعمى ، وعن همّته القعيدةْ

ط - النعت بصيغة «فعلاء» :

تكرر النعت بهذه الصيغة إحدى وسبعين مرّة ، ومن ذلك قوله من قصيدة «السويس»[4] :

هل تأكل الحرائق
بيوتها البيضاء والحدائق
بينما تظل هذه «القاهرة» الكبيرة
آمنة .. قريرةْ ! ؟

---

(١) الأعمال الشعرية ص١٩٠ .
(٢) الأعمال الشعرية ص٨٠ .
(٣) الأعمال الشعرية ص٢٦٥ .
(٤) الأعمال الشعرية ص ١٧٣ .

ي - النعت بصيغة «فُعْلَى» :

تكرر النعت بهذه الصيغة سبع مرّات ، ومن ذلك قوله من قصيدة «حديث خاص مع أبي موسى الأشعريّ»[1] :

رأيتها - فيما يرى النائم - طفلةً حُبْلَى !
رأيتها ظلا !

ك - النعت بصيغة «فعول» :

ورد النعت بهذه الصيغة تسع عشرة مرة ، ومن ذلك قوله من قصيدة «بطاقة كانت هنا»[2] :

الليل عند المنتصفْ
يا سائق السيّارة العجوزِ .. قفْ
المنزل الثالث بعد المنحنى
لكنها يا صاحبي العجوزُ .. لم تعدْ هنا !
امضِ هناك حيث لا مكان
حيث البيوتُ دونما عُنوانْ

ل - النعت بصيغة «فَعَال» :

ورد النعت بهذه الصيغة مرّة واحدة هي قوله من قصيدة «الملهى الصغير»[3] :

ما الذي جاء بنا الآن سوى لحظة الجبن من العمرِ الجبانْ

م - النعت بصيغة «فِعْل» :

تكرر النعت بهذه الصيغة أربع مرّات ، ومن ذلك قوله من قصيدة «الملهى الصغير»[4] :

قطة مغمضة العينين في دمك البكر لهيبُ الفورانْ

---

(١) الأعمال الشعرية ص٢٣٢ .
(٢) الأعمال الشعرية ص٢٠٠ .
(٣) الأعمال الشعرية ص١٣٨ .
(٤) الأعمال الشعرية ص ص١٣٥- ١٣٧ .

الجنــون البكــر ولّــى وانتــهتْ سـنة مــن عمرنــا أو ســنتانْ

ن - النعت بصيغة «فُعَال» :

تكرر النعت بهذه الصيغة مرتين اثنتين ، منهما قوله من قصيدة «من مذكرات المتنبي في مصر»[1] :

في الليل ؛ في حضرة كافور ؛ أصابني السأمْ
في جلستي نمتُ .. ولم أنمْ
حلمت لحظة بكا
وجندك الشجعانُ يهتفون : سيف الدولةْ
وأنت شمسٌ تختفي في هالة الغبار عند الجولةْ

س - النعت بصيغة «فُعْلى» :

ورد النعت بهذه الصيغة ستّ مرّات ، ومن ذلك قوله من قصيدة «صفحات من كتاب الصيف والشتاء»[2]:

أيتها الحمامةُ التعبى :
دوري على قباب هذه المدينة الحزينةْ
وأنشدي للموتِ فيها .. والأسى .. والذُّعْرْ

ع - النعت بصيغة «فاعل» :

تكرر النعت بهذه الصيغة ثلاث عشرة مرّة ، ومن ذلك قوله من قصيدة «طفلتها»[3] :

العيــون الواســعاتُ الهادئــةْ والــشفاه الحلــوة الممتلئــةْ
فتنــة طفليــة أذكرهــا وهــي عــن ســبعة عــشر منبئــةْ

ولا شك أن النعت بـــ «الواسعات» واضح الدلالة على الثبات واللزوم .

(١) الأعمال الشعرية ص٢٤٠ .
(٢) الأعمال الشعرية ص٢٥٩ .
(٣) الأعمال الشعرية ص ٧٩ .

ف - النعت بصيغة «فَعْلاَل» :

ورد النعت بهذه الصيغة في موضع واحد ، هي قوله من قصيدة «فقرات من كتاب الموت»[1] :

كُلَّ صباح ..
أفتح الصنبورَ في إرهاقْ
مغتسلاً في مائه الرقراقْ

النعت بأبنية المبالغة :

تدل صيغُ المبالغة على وصف الفاعل بالحدث على طريق المبالغة[2] ، وقد ورد النعت بها في شعر أمل دنقل في أنماط قليلة ، على عكس ما رأينا في أنماط النعت بالصفة المشبّهة ، التي أكثر الشاعر من النعت بها كثرة ملحوظة ، وربّما كان مردّ ذلك إلى أن الشاعر يعالج في كثير من الأحوال أمورًا ثابتة لازمة ، يناسب التعبيرَ عنها النعتُ بالصفات المشبّهة لا بصيغ المبالغة .

وقد وردت أنماط النعت بأبنية المبالغة في شعر أمل دنقل ، على النحو التالي :

أ - النعت بصيغة «فَعِيل» :

ورد النعت بهذه الصيغة إحدى عشرةَ مرّة ، ومن ذلك قوله من قصيدة «يوميات كهل صغير السِّنّ»[3]:

تدق فوق الآلة الكاتبة القديمةْ
وعندما ترفع رأسها الجميل في افتراق الصفحتيْن
تراه في مكانه المختار في نهاية الغرفةْ
يرشف في فنجانه رشفةْ
يريح عينيه على المنحدر الثلجيّ ، في انزلاق الناهدينْ !

---

(١) الأعمال الشعرية ص٢٥٠ .

(٢) انظر اللغة العربية معناها ومبناها للدكتور تمام حسان ص ٩٩ ، وانظر كذلك النحو الوافي لعباس حسن ج٣ ص ٢٥٧ وما بعدها .

(٣) الأعمال الشعرية ص١٧٩ .

وعندما ترشقه بنظرة كظيمةْ
فيستردّ لحظة عينيه : يتبسم في نعومة
وهي تشدُّ ثوبها القصير فوق الركبتين !
ومن ذلك قوله من قصيدته «رباب»[1] :
أو تمنح الرونقَ للأشياءِ
في لمستها الخبيرةْ
تكوي المناديلَ الحريريّةَ والتنورةْ
أو تمسح الغبار حول صورةْ

ب - النعت بصيغة «فعّال» :

ورد النعت بهذه الصيغة ثلاث مرّات ، ومن ذلك قوله من قصيدة «أوتوجراف»[2] :

غيري قد يصبح سطرًا من ورق
يقلبه من يجهله أو من يدريه
غيري قد ينبش تابوتًا برّاق اللونِ
تعفّن خافيه

جـ - النعت بصيغة «مِفْعِيل» :

ورد النعت بهذه الصيغة ثلاث مرّات ، ومن ذلك قوله من قصيدة «خاتمة»[3]:

آه .. من يُوقَفُ في رأسي الطواحينَ ؟
ومن ينزعُ من قلبي السكاكينَ ؟
ومن يقتلُ أطفالي المساكينَ ؟

د - النعت بصيغة «فِعِّيل» :

وهي من الصيغ القليلة المقصورة على السماع عند أكثر القدماء ، كما يقرّر الأستاذ عبّاس حسن ، ويذكر أنّ ثمّة فريقًا آخر يخالف هذه الأكثريّة في رأيها ، ومنهم

(١) الأعمال الشعرية ص٢٨٥ .
(٢) الأعمال الشعرية ص١٢٦ ، وانظر كذلك ص ١٩٨ ، وص ٢٣١ .
(٣) الأعمال الشعرية ص٣٨٩ .

ابنُ قتيبة ، الذي يرى أن ما كان على «فِعِّيل» فهو مكسور الأوّل ، لا يُفتح منه شيء ، وهو لمن دام منه الفعلُ ؛ نحو : رجل سِكِّير ، كثير السُّكْر ... ، ويذكر الأستاذ عبّاس حسن أن المجمع اللغويّ بالقاهرة قد جعل هذه الصيغة قياسيّة ، وليست مقصورة على السماع ، كما يرى النحاةُ الأقدمون[1] .

وقد ورد النعت بهذه الصيغة ثلاث مرّات في شعر أمل دنقل ، منها قوله من قصيدة «قلبي والعيون الخضر»[2] :

ومن ضمّة
إلى ضمّة
تنسمنا قلاع الحبّ والحكمة
ولكنّا على الأبواب
أطلّ نتوء .
كأنف قد توّرم فوق وجه العازف السِّكِّيرْ
على العجلات مدّ لسانَه الموبوءْ

هـ - النعت بـ «فعول» :

لم يردْ النعت بهذه الصيغة إلا مرّة واحدة ، هي قوله من قصيدة «من مذكرات المتنبي في مصر»[3] :

«خولةُ» تلك البدويّةُ الشموسْ
لقيتها بالقرب من «أريحا»
سويعةً ، ثم افترقنا دون أن نبوحا
لكنها كُلَّ مساءٍ في خواطري تجوسْ
يفترُّ بالشوق وبالعتاب ثغرُها العبوسْ

(١) انظر النحو الوافي ج٣ ص ٢٥٩ .
(٢) الأعمال الشعرية ص ٩٢ .
(٣) الأعمال الشعرية ص٢٣٩ .

والعبوس في قول الشاعر السابق من صيغ المبالغة المسموعة التي لم تستوفِ شروط الصياغة ؛ لأنه صاغ من الثلاثي اللازم كلمة «عبوس» مع أن فعلها لازم[1] .

و - النعت بصيغة «مفعال» :

لم يردْ النعت بهذه الصيغة إلا مرّة واحدة ، هي قوله من قصيدة «الآخرون دائمًا»[2] :

بلقيس ألهبت سليمان الحكيم
أنثى رمت بساطها المضيافَ للنجوم

النعت باسم التفضيل :

تكرر النعت باسم التفضيل في شعر أمل دنقل تسع عشرة مرّة ، وقد ورد من خلال الصيغتين التاليتيْن :

أ - النعت بصيغة «فُعْلى» :

تكرر النعت بهذه الصيغة أربع عشرة مرّة ، منها ما جاء في قوله من قصيدة «في انتظار السيف»[3]:

انظري أُمّتكِ الأولى العظيمةْ
أصبحت : شرذمةً من جُثثِ القتلى ،
وشحّاذين يستجدون عطفَ السيفِ ،

ب - النعت بصيغة «أفعل» :

ورد النعت بهذه الصيغة خمس مرّات ، منها قوله من قصيدة «مراثي اليمامة»[4] :

يجيء أخي .

---

(١) النحو الوافي ج٣ ص ٢٦٠ هامش .
(٢) الأعمال الشعرية ص٤١ .
(٣) الأعمال الشعرية ص ٢٤٧ .
(٤) الأعمال الشعرية ص ٤٢١ .

(كان يعرفُهُ القلب !)
أقذف تفاحة
يتصدّى لها وهو يطحنها بالركابِ !
(هي الخطأ البشريّ الذي حرَم النفسَ فردوسَها
الأوّل المستطابْ)

المبحث الثاني
أنماط النعت
بشبه المشتقّ في شعر أمل دنقل

النعت بالمصدر:

اختلف النحاةُ حول النعت بالمصدر اختلافًا غيرَ قليل ، لا من حيثُ منعُ النعتِ به أو جوازُ ذلك ، ولكن من حيث كونُه سماعيًّا أو قياسيًّا ، مع ملاحظة أن أكثرهم يميل إلى قصره على السماع[1] ، ومن هؤلاء النحاة ابنُ مالك الذي يقول :«وغير المطردِ النعتُ بالمصدر» ، ثم يعلّق على هذه العبارة قائلاً :«فالنعت بهذه كلها مطرد لا يتوقف على سماع ، بخلاف النعت بالمصدر وما ذكر بعده ، فإن السماع فيه متبوع ، واطراده ممنوع وللمصدر مزيّة على غيره»[2] .

ولعلنا نلحظ التناقض في قول ابن مالك السابق ، من حيث قصرُهُ النعت بالمصدر على السماع ، ومنعُ الاطراد فيه ، ثم إقراره في الوقت نفسه بأن النعت بالمصدر له مزيّة على غيره .

ويذهبُ ابنُ مالك إلى أكثر من هذا في شرحه على الكافية ، فيجعل النعت بالمصدر ممّا حقّه في الأصل ألا يُنعت به ، «ومن النعت بما حقّه في الأصل ألا يُنعت به : النعت بالمصدر كقولهم : رجل رضي وامرأة رضي ورجلان رضي ورجال رضي ، فالتزموا فيه لفظ الإفراد والتذكير كأنهم قصدوا بذلك التنبيه على أن أصله : ذو رضي وذات رضي .. فلما حذفوا المضاف ، تركوا المضاف إليه على ما كان عليه»[3] .

ومن هؤلاء النحاةِ أيضًا أبو حيّان الأندلسيّ ، الذي يقول : «وغيرُ المطرد النعت بالمصدر ..»[4] .

---

(١) انظر النحو الوافي حيث ناقش الأستاذ عباس حسن قضية الخلاف هذه ج٣ ص ٤٦١ .

(٢) انظر شرح التسهيل لابن مالك ج٣ ص ص ٣١٣ ، ٣١٥ .

(٣) شرح الكافية لابن مالك ج٣ ص ١١٦٠ .

(٤) انظر ارتشاف الضرب لأبي حيان ج٢ ص ٥٨٧ .

ومن هؤلاء النحاةِ أيضًا الأزهريّ في شرحه على التصريح ، حيث يقول : «وهو كثير ومع كثرته يُقتصر فيه السماع»[1] .

وفي مقابل هذا الفريق الذي قصر النعت بالمصدر على السماع ، نجد فريقًا آخر من النحاة استحسن النعت بالمصدر ، وكشف عن الغرض الدلاليّ للنعت به ، ومن هؤلاء ابن يعيش ، الذي يقول : «يوصف بالمصادر كما يوصف بالمشتقات فيقال : رجل فضل ورجل عدل كما يقال : رجل فاضل وعادل .. فهذه المصادر كلها مما وصف بها للمبالغة كأنهم جعلوا الموصوف ذلك المعنى لكثرة حصوله منه ، وقالوا : رجل عدل ورضي وفضل كأنه لكثرة عدله ، والرضي عنه وفضله جعلوه نفس العدل والرضا والفضل ..»[2] وفي نصٍّ دالٍّ لابن جنّي يكشف عن الغرض الدلاليّ للنعت ، آثرت أن أثبته هنا على طوله ، يقول ابنُ جنّي تحت باب أسماه «باب في تجاذب المعاني والإعراب» : (ومن تجاذب الإعراب والمعنى ما جرى من المصادر وصفًا ؛ نحو قولك : هذا رجل دَنَف ، وقوم رِضا ، ورجل عَدْل . فإن وصفته بالصفة الصريحة قلت : رجل دنِف ، وقوم مرضيّون ، ورجل عادل . هذا هو الأصل ، وإنما انصرفت العرب فيه في بعض الأحوال إلى أن وصفت بالمصدر لأمرين : أحدهما صناعي ، والآخر معنويّ . أما الصناعي فليزيدك أُنسًا بشبه المصدر للصفة التي أوقعته موقعها ، كما أُوقعت الصفة موقع المصدر ، في نحو قولك : أقائمًا والناس قعود أي : تقوم قيامًا والناس قعود ونحو ذلك .

وأما المعنويّ ، فلأنه إذا وُصف بالمصدر ، صار الموصوف كأنه في الحقيقة مخلوق من ذلك الفعل ، لكثرة تعاطيه له واعتياده إياه .. فقولك إذًا : هذا رجل دنِف (بكسر النون) أقوى إعرابًا ؛ لأنه هو الصفة المحضة غير المتجوّزة . وقولك : رجل دنَف أقوى معنى ؛ لما ذكرناه : من كونه كأنه مخلوق من ذلك الفعل . وهذا معنى لا تجده ، ولا تتمكن منه مع الصفة الصريحة . فهذا وجهُ تجاذب الإعراب والمعنى ؛ فاعرفه وأمضِ الحكم فيه على أيّ الأمرينِ شئت)[3] . وعلى ذلك ، فالأحسن الأخذ بالرأي الصائب

(١) شرح التصريح على التوضيح للشيخ خالد الأزهري ج٢ ص ١١٣ .
(٢) شرح المفصل لابن يعيش ج ٣ ص ٥٠ .
(٣) الخصائص لابن جني ج٣ ص ص ٢٦٢- ٢٦٣ .

الذي يجعل النعت بالمصدر قياسيّا - بشروطه ؛ لما للنعت بالمصدر من المزيّة ، التي قرّرها كل من ابن يعيش وابن جنّي والتي انفرد بها دون المشتق[1] .

وقد ورد النعت بالمصدر في شعر أمل دنقل ستّ مرّات ، منها قوله من قصيدة «الهجرة إلى الداخل»[2] :

أترك كُلَّ شيء في مكانه ،
وأعبرُ الشوارعَ الضوضاء
مخلفًا خلفي : زحامَ السوق
والنافورةَ الحمراءَ
والهياكلَ الصخريّة المنحوتةْ
أخرج للصحراء !

يقول ابنُ منظور : «والضوضاء : أصوات الناسِ وجلبتهم ، وقيل : الأصوات المختلطة والجلبة . وفي حديث النبيّ - ﷺ - حين ذكر رؤيته النار ، وأنه رأى فيها قومًا : إذا أتاهم لهبها ضَوْضَوا ؛ قال أبو عبيدة : يعني ضجُّوا وصاحوا ، والمصدر منه الضوضاء»[3] .

وقد عدل الشاعر عن النعت بالمشتق إلى النعت بالمصدر ؛ ليصور الحالة التي عليها تلك الشوارع ، وهي الإزعاج التامّ . ولا شك أن النعت بالمصدر كان أبلغ في الدلالة على أداء الغرض من النعت بالمشتق ، فقد صار الموصوف كأنه في الحقيقة مخلوق من ذلك الفعل ، كما يدل تعبير ابن جنّي السابق ؛ لكثرة تعاطيه له واعتياده إيّاه ، فكثرة الضوضاء في الشوارع وشدّة الجلبة فيها جعلت الشوارع كأنها الضوضاء نفسها ، وهو أبلغ في أداء الغرض والمعنى المقصودين .

النعت بالمنسوب :

السلوك التركيبي للاسم المنسوب هو سلوك المشتق ؛ ولذا قال عنه النحاةُ : شبه المشتق ، يقول ابنُ مالك :

---

(١) النحو الوافي ج٣ ص ٤٦٢ .
(٢) الأعمال الشعرية ص ٢٨٧ .
(٣) لسان العرب مادة (ضوا) .

وانعـت بمـشتق كـصعب وذرب وشـبهه كـذا وذي والمنتـسب

وقد أجمع النحاةُ على جواز النعت بـه ، ويؤولونـه بالمـشتق بتقـدير المنـسوب إلى كذا ، يقول الأزهريّ : «وأسماء النسب يُنعت بها النكـرات والمعـارف تقـول : مـررت برجل دمشقيّ ، وبالرجل الدمشقيّ ، وقد أفاد ذلك من المعنى ما يفيـده المـشتق ؛ لأن لفظة دمشقيّ معناها منسوب إلى دمشق ، فلمّا أفادت ما يفيده المشتق من المعنى ، صـحّ النعت بها»[1] .

وللاسم المنسوب إليه مزيّةٌ على غيره من الجاري مجرى المشتق ؛ لكثرة الحاجة إليه في المفرد ، والمثنّى ، والمجموع ، والمذكّر ، والمؤنّـث ؛ فلـذلك رُفـع بـه الظـاهرُ دون شذوذ ، فيُقال : مررت برجلٍ عربيٍّ أبوه ، عجميّةٍ أمُّهُ[2] .

وقد ورد النعت بالاسم المنسوب المختوم بياء النسب بصورة كـبيرة في شـعر أمـل دنقل ، وربما كان مردّ هذه الكثرة إلى ما أشار إليه ابنُ مالـك ، في نـصّه الـسابق ، مـن كثرة الحاجة إليه في المفرد ، والمثنى والمجموع والمذكر والمؤنّث ، حيث ورد مائة وتـسعًا وتسعين مرّةً ، ومن ذلك قوله من قصيدة «فقرات من كتاب الموت»[3] :

أحفظ رأسي في الخزائن الحديديّةْ
وعندما أبدأ رحلتي النهاريّةْ
أنشر حولي البياناتِ الحماسيّةَ والصداعا
وبعد أن أعودَ في ختام جولتي المسائيّةْ
أحمل في مكان رأسي الحقيقيّةْ
قِنّينةَ الخمرِ الزجاجيّةْ

(١) انظر شرح التصريح على التوضيح للأزهري ج٢ ص ١١١ بتصرف يسير ، وانظر كذلك ارتشاف الـضرب لأبي حيـان ج٢ ص ٥٨٦ ، وحاشـية الـصبان علـى الأشمـوني ج٣ ص ٩١ ، وشـرح المفصل لابن يعيش ج٣ ص ٤٨ .
(٢) انظر شرح الكافية الشافية لابن مالك ج٣ ص ص ١١٥٨ – ١١٥٩ .
(٣) الأعمال الشعرية ص ٢٥١ ، وانظر أمثلة أخرى كثيرة في المسرد.

النعت بـ «ذو» المضافة وما بمعناها :

تنعت «ذو» التي بمعنى صاحب وما بمعناها النكرات والمعارف ، وقد ذهب الشيخ الأزهريّ إلى أنها تختص بالنكرات فقط ، حيث يقول : «وذو بمعنى صاحب يُنعت بها النكرات تقول : مررت برجلٍ ذي مالٍ . وقد أفادت من المعنى ما يفيده المشتق ؛ لأن لفظة ذي مال معناها صاحب مال ، فلمّا أفادت ما يفيده المشتق من المعنى صحّ النعت بها»[1] . ولم أرَ هذا الرأي لغيره من النحاة ؛ فقد أشار كثيرٌ من النحاة إلى وقوعها نعتًا للمعرفة أيضًا ، يقول ابن السرّاج ، وهو بصدد الحديث عن النعت بذي : « ... وإذا وصفت به نكرة أضفته إلى نكرة ، وإذا وصفت به معرفة أضفت إلى الألف واللام ..»[2] ؛ فقوله : «وإذا وصفت به معرفة» يفيد وقوع ذي نعتًا للمعرفة .

على أنّ الواقع اللغويّ يؤيد أنها تنعت النكرات والمعارف ، بل إن نعتها للمعارف هو الأكثر ، فقد نعتت بها المعرفة في شعر أمل دنقل تسع عشرة مرّة ، منها قوله من قصيدة «حكاية المدينة الفضيّة»[3] :

عندما كان (سليمانُ) وليًّا
لم يكن يملك هذا القصرَ ذا المليون بابْ

وقوله من قصيدة «بكائيات»[4] :

عائدون ؛
وأصغرُ إخوتهم ذو العيون الحزينة
يتقلّب في الجبّ !
أجمل إخوتهم لا يعودْ !

ولم تُنعت بها النكرة إلا مرّة واحدة ، وهي قوله من قصيدة «طفلتها»[5] :

---

(١) انظر شرح التصريح على التوضيح ج٢ ص ١١١ .
(٢) انظر الأصول لابن السراج ج٢ص ٢٧ ، وانظر كذلك ارتشاف الضرب ج٢ ص ٥٨٦ ، والنحو الوافي ج٣ ص ٤٥٨ .
(٣) الأعمال الشعرية ص ٢٩٦ .
(٤) الأعمال الشعرية ص٣٤٤ .
(٥) الأعمال الشعرية ص٨١ .

«كـان ياما كـان» أنـه كـان فـتى لم يكـــن يملـــك إلا مبـــدأهْ
وفتـــاةٌ ذاتُ ثغـــرٍ يـــشتهي قبلـــة الـــشمس لـــيروي ظمـــأهْ

النعت باسم الإشارة :

أجاز النحويون النعتَ باسم الإشـارة غـير المكـانيّ ، علـى أن لا يُنعـت بـه غـير المعارف ؛ لأنه معرفة ، وفي جواز النعت باسم الإشارة يقول الأزهريّ : (وممّا يُنعت بـه الجامد المشبه للمشتق في المعنى ، وإليه أشار الناظم بقوله : (وشبهه) ، وهو ما يفيد مـن المعنى ما يفيده المشتق كاسم الإشارة غير المكانية ... فاسم الإشـارة يُنعـت بـه المعـارف . تقول : مررتُ بزيد هذا .. ، وإنما قلنا : إنها أفادت مـن المعـنى مـا يفيـده المـشتق ؛ لأنّ لفظة (هذا) معناها الحاضر)[1] .

والنحاةُ يؤولون النعت باسم الإشارة بالمشتق ؛ لأن السلوك التـركيبيّ للنعـت بـه هو سلوك المشتق . يقول ابنُ يعيش : «ويُوصف بالمبهم نحـو : مـررت بزيـد هـذا ؛ لأنّ اسم الإشارة ، وإنْ لم يكن مشتقًا فهو في تأويل المشتق ، والتقدير : بزيد المـشار إليـه ، أو القريب .. ويُوصف بها ؛ لأنها في مذهب ما يوصف به من المشتقات ، نحو : الحاضر والشاهد والقريب والبعيد»[2] .

على أنّ هناك من النحاة من منع النعت به ، ومن هؤلاء السيوطي الذي يقـول : «وممّا لا يُنعت ولا يُنعـت بـه الإشـارة ، أمـا الثـاني ؛ فلأنـه جامـد ، ولا يُتـصوّر فيـه الإضمار ، وأما الأول ؛ فلأنَّ غالب ما يقع بعده جامد»[3] .

وعند تعرّضه للحديث عمّا يُنعت به لم يذكر من بين ما يُنعت به : اسم الإشارة ، ولا الاسم الموصول ، ولا اسم التفضيل ، حيث قال : «وجملة ما يُنعت به ثمانية أشياء : اسم الفاعل ، واسم المفعول ، والصفة المشبّهة ، والمنـسوب ، وذي بمعـنى صـاحب ، والوصف بالمصدر ، وهو سماعيّ ، وما ورد من المسموع : كمررت برجل أيّ رجل ، والوصف بالجملة»[4] .

---

(١) شرح التصريح على التوضيح ج٢ ص١١١ .
(٢) شرح المفصل لابن يعيش ج٣ ص ٥٧ .
(٣) همع الهوامع للسيوطي ج٢ ص ص ١١٩ – ١٢٠ .
(٤) الأشباه والنظائر للسيوطي ج٢ ص ص ١١٩-١٢٠ .

وأرى جواز النعت باسم الإشارة تبعًا ؛ لما ذهب إليه أغلبُ النحويين ؛ ولما يؤيده الواقع اللغويّ من النعت به .

وقد ورد النعت باسم الإشارة في شعر أمل دنقل ثلاث عشرة مرّة ، ومن ذلك قوله من قصيدة «مقتل القمر»[1] :

يا أخوتي بيديّ هاتين احتضنته

أسبلت جفنيه على عينيه حتى تدفنوه !

فـ«هاتين» اسم إشارة وقع نعتًا لـ «يديّ» ، وقد أفاد النعت هنا تأكيد موت «القمر» الذي يتحدّث عنه الشاعر ، وأنه لا مجال للشكّ في ذلك ، فقد احتضنه الشاعر بيديه ، وأسبل جفنيه على عينيه حتى يُدفن .

النعت بالاسم الموصول :

لما كان النعت بالجملة لابد أن يكون منعوته نكرة ، فإن النظام اللغويّ يقدّم وسائل لنعت المعرفة بالجملة ، ومن هذه الوسائل النعت بـ«الذي» ، يقول ابنُ جنّي تحت باب أسماه (في إصلاح اللفظ) :

«وطريق إصلاح اللفظ كثير واسع ؛ فتفطّن له . ومن ذلك أنهم لما أرادوا أن يصفوا المعرفة بالجملة كما وصفوا بها النكرة ولم يَجُزْ أن يُجروها عليها ؛ لكونها نكرة أصلحوا اللفظ بإدخال (الذي) لتباشر بلفظ حرف التعريف المعرفة ، فقالوا : مررت بزيد الذي قام أخوه ، ونحوه»[2] .

ويقول عبد القاهر الجرجاني في فصل أسماه «في «الذي» خصوصًا» : «أعلم أنّ لك في «الذي» علمًا كثيرًا ، وأسرارًا جمّة ، وخفايا إذا بحثت عنها وتصوَّرتها اطلعت على فوائدَ تُؤنس النفس ، وتثلج الصدر ، بما يُفضى بك إليه من اليقين ، ويؤديه إليك من حُسن التبيين . والوجهُ في ذلك أن تتأمّل عباراتٍ لهم فيه لِمَ وُضِع ، ولأيّ غرض اجْتُلِبَ ، وأشياءَ وصفُوه بها ، فمن ذلك قولهم : «إنّ «الذي» اجْتُلِبَ ليكون وُصْلَةً إلى وصف المعارف بالجمل ، كما اجْتُلِبَ «ذو» ليتوصَّل به إلى الوصف بأسماء الأجناس» ، يعنون بذلك أنك تقول : «مررت بزيدٍ الذي أبوه منطلق» و «بالرجل

(١) الأعمال الشعرية ص ٩٩ .

(٢) الخصائص لابن جني ج١ ص ٣٢٢ .

الذي كان عندنا أمسِ» ، فتجدُك قد توصلت بـ«الذي» إلى أن أبنتَ زيدًا من غيره ، بالجملة التي هي قولك «أبوه منطلق» ، ولولا «الذي» لم تصلْ إلى ذلك»[1] .

ثم يكشف عبد القاهر - رحمه الله - عن دلالة النعت بالاسم الموصول ، فيقول : « .. والقولُ البيِّن في ذلك أن يُقال : إنه إنما اجْتُلِبَ حتى إذا كان قد عُرِف رجلٌ بقصّة وأمرٍ جرى له ، فتخصّص بتلك القصّة وبذلك الأمر عند السامع ، ثم أريد القصد إليه ، ذُكِرَ «الذي»»[2] .

وقد ورد النعت بالاسم الموصول ، في شعر أمل دنقل ، مائة وسبعًا وعشرين مرّة ، وكان في كُلِّ مرّة يأتي بها ذا دلالة خاصة ، ومن ذلك قوله من قصيدة «تعليق على ما حدث في مخيّم الوحدات»[3] :

قلت لكم مرارًا
إنّ الطوابيرَ التي تُمرُّ
في استعراض عيد الفطر والجلاءْ
(فتهتف النساءُ في النوافذ انبهارًا)
لا تصنع انتصارًا
إنّ المدافع التي تصطف على الحدود ، في الصحاري
لا تطلق النيرانَ .. إلا حين تستدير للوراء
إنّ الرصاصة التي ندفع فيها .. ثمنَ الكسرة والدواء
لا تقتل الأعداء
لكنها تقتلنا .. إذا رفعنا صوتنا جهارًا
تقتلنا ، وتقتل الصغارا !

لقد أفاد النعت بالاسم الموصول هنا - إلى جانب ما قام به من إطالة بناء الجملة وتركيبها - دلالات التقريع أوّلاً ، ثم دلالات الحسرة والأسى على تلك المدافع والرصاصة ، التي ندفع فيها ثمن قوت يومنا ولا تقتل الأعداء ، بل تقتل من ينادون بالحقّ ثانيًا .

---

(١) دلائل الإعجاز ص ١٩٩ .
(٢) السابق نفسه ص ٢٠٠ .
(٣) الأعمال الشعرية ص ٢٦٤ .

نعت التوطئة أو التمهيد :

«وهو أن يكون النعتُ جامدًا ، وغير مقصود لذاته ، والمقصود هو ما بعده ، وإنما ذكر السابقُ ليكون توطئة وتمهيدًا لنعت مُشتقّ بعده يتجه القصد له»[1] .

وقد أشار سيبويه إلى هذا النوع من النعت بقوله : «ومنه : مررتُ برجلٍ رجلٍ صدق ، منسوب إلى الصلاح . كأنك قلت : مررت برجلٍ صالح . وكذلك : مررتُ برجل رجل سوْءٍ ؛ كأنك قلت : مررت برجل فاسد ؛ لأن الصدق صلاحٌ والسوءَ فسادٌ»[2] .

وقد ورد هذا النوع من النعت في أربعة مواضع ، من شعر أمل دنقل ، ومن ذلك قوله من قصيدة «العشاء الأخير»[3] :

وأنا «يوسفُ» محبوب «زليخا»
عندما جئتُ إلى قصر العزيز
لم أكن أملك إلا قمرًا
(قمرًا كان لقلبي مدفأةْ)

فكلمة (قمرًا) الثانية نعتٌ غيرُ مقصودٍ لذاته ، وإنما المقصود هو الجملة التي تليه (كان لقلبي مدفأةْ) ؛ ومن أجل هذا يسمّى النعت الجامدُ هذا بالنعت المَوَطّيء .

ومن ذلك قوله من قصيدة «سفر التكوين . الإصحاح الرابع»[4] :

قلتُ : فليكن الدم نهرًا من الشهد ينسابُ تحت فراديس عدن .
هذه الأرضُ حسناء ، زينتها الفقراء ، لهم تتطيّب ،
يعطونها الحبّ ، تعطيهم النسل والكبرياء .
قلت : لا يسكن الأغنياءُ بها . الأغنياء الذين
يصوغون من عرق الأجراء نقود زنا .. ولآلئ
تاج . وأقراط عاج .. ومسبحة للرياءْ

(١) انظر النحو الوافي ج٣ ص ٤٥٦ .
(٢) الكتاب لسيبويه ج١ ص ٤٣٠ .
(٣) الأعمال الشعرية ص ٢٢٦ .
(٤) الأعمال الشعرية ص ٣٣٤ .

فالمنعوت «الأغنياء» - الثانية - ليست مقصودة لذاتها ، وإنما المقصود هو الاسم الموصول وصلته الذي يليه (الذين يصوغون ...) .

النعت بـ (غير ، مثل ، آخر) :

١- النعت بـ (غير) :

أشار سيبويه إلى النعت بـ (غير) فى قوله : (ومنه مررتُ برجلٍ غيرِك ، فغيرك نعتٌ يُفصل به بين من نعتّه بغير ، ومن أضفتها إليه ؛ حتّى لا يكون مثلَه أو يكون مرّ باثنين)[١] .

وقد ورد النعت بـ (غير) في بيت واحد ، في شعر أمل دنقل ، في قوله من قصيدة «العرّاف الأعمى»[٢] :

ورجعت بدون كتابٍ غيرِ كتاب الموت ،
وضجيج الناسْ
أغنية .. كغطيط نُعاسْ :

٢- النعت بـ (آخر) :

أشار سيبويه إلى النعت بـ(آخر) في قوله : «ومنه : مررتُ برجل آخر ، فآخر نعتٌ على نحو غير»[٣] .

وقد ورد النعت بها في شعر أمل دنقل ست مرّات ، ومن ذلك قوله من قصيدة «لا أبكيه»[٤] :

وكأنّ الذلّ في الشعب ضريبةْ وابتسامُ الصبر قد صار ذنوبهْ
وكأنّ الدمَ نيلٌ آخر تستقي منه الرمالُ المستطيبةْ

والنعت بـ (آخر) - هنا - يوحي بكثرة الدماء التي أريقت من أبناء شعب مصر حتى أصبحت وكأنها نهرٌ مماثلٌ ، يشبه نهر النيل ، تستقي منه الرمال المستطيبة .

(١) الكتاب لسيبويه ج١ ص ٤٢٣ .
(٢) الأعمال الشعرية ص ٦٨ .
(٣) الكتاب لسيبويه ج١ ص ٤٢٣ .
(٤) الأعمال الشعرية ص ٦٩ .

ومن النعت بآخر قوله أيضًا من قصيدة «لا وقت للبكاء»[1] :

لا وقت للبكاء .

فالعلمُ الذي تنكّسينهُ على سُرادقِ العزاء

مُنكّسٌ في الشاطئ الآخر ،

والأبناء

يستشهدونَ كي يقيموه على «تبة»

والنعت بـ (آخر) يشعر بالمرارة والذلّ والخزي والعار جرّاء نكسة يونيو ٦٧ ، والشاعر في هذه القصيدة ينعي على أهل مصر بكاءهم الزعيم الراحل «جمال عبد الناصر» ، في الوقت الذي نُكّس فيه العلم المصريّ على الشاطئ الآخر ، وأبناء مصر يستشهدون لكي يقيموه على تبة ، وكان الأجدر بكاء هؤلاء الشهداء ، والاستعداد للأخذ بالثأر ، كما يدعو الشاعر إلى ذلك في القصيدة نفسها .

٣- النعت بـ «مثل» :

أشار سيبويه إلى النعت بمثل في قوله : «ومن النعت أيضًا : مررتُ برجلٍ مثلِك . فمثلُك نعت على أنّك قلت هو رجل كما أنك رجل ، ويكون نعتًا أيضًا على أنه لم يزِدْ عليك ، ولم ينقصْ عنك في شيء من الأمور»[2] .

وقد ورد النعت بـ (مثل) في بيت واحد ، في شعر أمل دنقل ، في قوله من قصيدة «طفلتها»[3] :

إنما العمرُ هباءٌ من سوى طفلةٍ مثلِك تجلو صدأهْ

النعت بالعدد :

أجاز النحاةُ النعت بالعدد ، وجعله بعضهم من القياسيّ ، يقول الرضيّ في شرحه على الكافية : (ومن القياسيّ : الوصف بالمقادير ، نحو عندي رجال ثلاثة ، قال

(١) الأعمال الشعرية ص ٣١٥ .

(٢) الكتاب ج ١ ص ٤٢٣ .

(٣) الأعمال الشعرية ص ٨٥ .

عليه الصلاةُ والسلام : «الناس كإبل مائة ، لا تجد فيها راحلة واحدة»[1] ، وجعله ابنُ مالك مِمّا يقارب فيه الاطراد (.. بخلاف النعت بالمصدر وما ذكر بعده ، فإنّ السماع فيه متبوع ، واطراده ممنوع ، وللمصدر مزيّة على غيره وكذلك العدد ، ويقارب فيهما الاطراد .. ، ومن النعت بالعدد قولُ بعض العرب : أخذ بنو فلان من بني فلان إبلاً مائة ، على النعت ، حكاه سيبويه ، وأنشد :

لئن كنت في جُبٍّ ثمانين قامةً وَرُقِّيتَ أسباب السماءِ بسُلّمِ

وفي الحديث : «الناس كإبل مائة»[2] .

وقد تكرر النعت بالعدد ، في شعر أمل دنقل ، تسعًا وعشرين مرّة ، ومن ذلك قوله من قصيدة «الموت في لوحات»[3] :

عرفتها في عامها الخامس والعشرين
والزمن العنّين ..
ينشب في أحشائها أظفارهُ الملويّةْ

وقوله من قصيدة «لا وقت للبكاء»[4]:

فها على أبوابك السبعةِ ، ياطِيبةُ
ياطَيِّبَةَ الأسماءْ :
يقعي أبو الهولِ ،
وتقعي أمةُ الأعداءْ

(١) انظر شرح الكافية للرضيّ : ج ٢ ص ٢٩٤ .
(٢) انظر شرح التسهيل لابن مالك : ج٣ ص ٣١٥ ، وانظر كذلك المقرّب لابن عصفور : ج١ ص٢٢٠ ، وشفاء العليل في إيضاح التسهيل للسلسيلي : ج٢ ص ٧٥٤ ، وارتشاف الضرب لأبي حيّان : ج٢ ص ص٥٨٧ ، ٥٨٨ ، والأصول لابن السرّاج : ص٢٧ ، والنحو الوافي : ج٣ ص ص ٤٤٩ ، ٤٦٢ ، ودراسات لأسلوب القرآن لمحمد عبد الخالق عضيمة : القسم الثالث ج ٣ ص ٢٢٣ .
(٣) الأعمال الشعرية ص ١٩٤ .
(٤) الأعمال الشعرية ص ٣١٦ ، وانظر أمثلة أخرى في المسرد .

النعت بكلمة (ابن) :

أشار ابنُ السرّاج إلى النعت بهذه الكلمة ، وهو بصدد الحديث عن النعت بالاسم المنسوب حيث قال : «فأما أب وأخ وابن وما جرى مجراهن ، فصفاتٌ ليست منسوبة إلى شيءٍ ، وهي أسماء أوائل في أبوابها ..»[1] .

كما أشار المبرّد إلى النعت بهذه الكلمة ؛ حيث عقد بابًا لذلك أسماه : «هذا باب الصفة التي تُجعل وما قبلها بمنزلة شيء واحد فيحذف التنوين من الموصوف ، وذلك قولك : هذا زيدُ بنُ عبد الله»[2] .

وقد ورد النعت بهذه الكلمة مرّة واحدة ، في شعر أمل دنقل ، في قوله من قصيدة «أيلول»[3] :

في سوريّة

كانت تتهاوى رايات أميّة

فرفعناها علمًا علمًا .. ووقعنا في أسر الروم

لكنّا في طابور الأسرى المهزوم

كنّا ننتظر زيادَ ابنَ ابيه

ليعود ، فينقذنا ممّا نتسربل فيه

النعت باسم الجنس :

ورد النعت باسم الجنس ، من خلال نمطين اثنين ، بالنظر إلى طبيعة المنعوت .

١- المنعوت اسم والنعت اسم جنس :

أجاز النحاة النعت باسم الجنس حملاً على المجاز ، أو على تقدير مضاف محذوف ؛ لأنه يُوصف بالجواهر ، كما يقرّر ابنُ يعيش (وقولهم : «مررت برجل أسد» ضعيفٌ عند سيبويه أن يكون نعتًا ؛ لأن الأسد اسمُ جنس جوهر ، ولا يصف

(١) الأصول لابن السراج ج٢ ص ٢٧ .

(٢) المقتضب للمبرد ج٢ ص ٣١١ .

(٣) الأعمال الشعرية ص ١٦٧ .

بالجواهر .. ومجازه على حذف مضافٍ تقديره : مثل أسد ، ومثل بمعنى مماثل فهو مأخوذ من الفعل ، وأنه واقع موقع جرئ أو شديد)[1] .

وقد جعله الرضيّ ، في شرحه على الكافية ، من النعت السماعيّ غير الشائع ، وهو - عنده - جنس مشهور بمعنى من المعاني يوصف به جنس آخر ، كقولك : مررت برجل أسد[2] .

وقد تكرر هذا النمط ، في شعر أمل دنقل ، سبع عشرة مرّة ، ومن ذلك قوله من قصيدة «بكائية الليل والظهيرة»[3]:

تبكي المرأة الأفعى على كتف العشيق
وتستزيد من البكائيّات ، تلقم صدرَها العاري يديهِ
لعلّه يبني بها بعد الحداد ! ـ
تدير عينيها اللتين تندّتا .. فأذابتا بُقع الطلاء ؟

فقد نعت الشاعر المرأة بـ الأفعى ، ويمكن تأويل النعت بمشتق فيقال : - مثلاً - إن النعت - هنا - بمعنى الخبيثة ، لكنّ الشاعر قصد إلى النعت باسم الجنس قصدًا ؛ لأنه يؤدي من المبالغة في أداء معنى الذّم والتحقير ما لا يؤديه التأويل بالمشتق ، وهذا أكثر مناسبة للسياق ، فكأن الشاعر يقصد الأفعى بصورتها الكاملة .

ومن ذلك قوله أيضًا من قصيدة «البكاء بين يديْ زرقاء اليمامة»[4] :

أيّتها العرّافة المقدسةْ
جئتُ إليك مثخنًا بالطعنات والدماءْ
أزحف في معاطف القتلى ، وفوق الجثث المكدّسةْ
منكسرَ السيف ، مغبّر الجبين والأعضاءْ .
أسأل يازرقاء ..

---

(١) شرح المفصل لابن يعيش ج٣ ص ٤٩ .

(٢) شرح الرضيّ على الكافية : ج٢ ص ص٢٩٥- ٢٩٦ ، وانظر كذلك المقرب لابن عصفور ج١ ص٢٢٠ ، وارتشاف الضرب لأبي حيّان ج٢ ص ص٥٨٨- ٥٨٩ .

(٣) الأعمال الشعرية ص ٢١٢ .

(٤) الأعمال الشعرية ص ١٥٩ .

عن فمك الياقوتِ ، عن نبوءة العذراء
عن ساعدي المقطوع .. وهو مايزال ممسكًا بالراية المنكَّسةْ

فقد نعت الشاعر فمَ زرقاء اليمامة بالياقوت ، وكان بمقدوره أن ينعت هذا الفم بالصادق - مثلاً ، لكنّه عدل عن النعت بالمشتق إلى النعت باسم الجنس ؛ ليستحضره الذهن بصورته الكاملة ، وليكون أكثر تعبيرًا وأداءً للغرض ، الذي قصد إليه الشاعر ، وهو أداء معنى المدح والإعجاب بما تنبأت به زرقاء اليمامة من الخراب والدمار ، الذي حَلَّ بالقوم ، ومع ذلك لم يأبه أحد بكلامها ، ومن أجل صدق نبوءتها كان فمها فمًا ياقوتيًا .

٢- المنعوت (أيّ) والنعت اسم جنس :

تكرّر هذا النمط ثلاثًا وثلاثين مرّة ، ومن ذلك قوله من قصيدة «الموت في الفراش»[1] :

أيها السادةُ : لم يبق اختيارْ
سقط المهرُ من الإعياء ،
وانحلّت سيورُ العربةْ
ضاقت الدائرةُ السوداءُ حول الرقبةْ
صدرُنا يلمسُهُ السيفُ ،
وفي الظهرِ : الجدارْ !
أيها السادةُ : لم يبق انتظارْ

(١) الأعمال الشعرية ص ٣٠٨ .

المبحث الثالث
النعت السببيّ في شعر أمل دنقل ، وورود نمط مشابه له

النعت السببيّ :

هو الذي لا يصف المنعوت مباشرة ، كما هو الحال في النعت الحقيقيّ ، ولكنّه يصف سببيّ المنعوت ، وعلامة هذا أن يرفع اسمًا ظاهرًا بعده ، يتحمّل ضميرًا يربطه بالمنعوت الأصليّ ، تقول : هذا رجلٌ محسنٌ أبوه ، فقد انصبّ الوصف على (أبوه) الذي يتحمّل ضميرًا يعود على المنعوت (رجل) ، يقول ابنُ يعيش : «اعلم أنهم يصفون الاسم بفعل ما هو من سببه ، كما يصفونه بفعله ، والغرض بالسبب - ههنا - الاتّصال ؛ أي بفعل ما له به اتصال ، نحو قولك : هذا رجل ضارب أخوه زيدًا ، وشاكر أبوه عمرًا ؛ لما وصفته بضارب ، ورفعت به الأخ ، وأضفته إلى ضمير الموصوف صار من سببه ، حصل بذلك من الإيضاح والبيان ما يحصل بفعله ..»[1] .

وفي المادّة عيّنة الدراسة لم يرد النعت السببيّ ، لكن ورد نمطٌ ، يقتربُ منه من مثل قول الشاعر[2] :

وظلّ يروي القصص الحزينة الختامْ

فكلمة : «الحزينة» نعت حقيقيّ ، والمنعوت هو القصص ، ليس منعوتًا أصليًّا ؛ ولكنه بمنزلة الأصليّ وفي حكمه ؛ لأن الجملة كانت في أساسها الأوّل : وظلّ يروي القصص الحزينة ختامها ، فالحزين هو الختام لا القصص . لكن جرى على الجملة تغيير، اقتضى أن يترك الضمير البارز مكانه ، وينتقل إلى النعت ، ويستتر فيه ، ويصير مسندًا إليه ، فاعلاً ، ويعرب الاسم الظاهر بعد النعت مضافًا إليه مجرورًا ، ويمكن أن يعرب تمييزًا منصوبًا إن كان نكرة . أو منصوبًا على التشبيه بالمفعول به ، إن كان نكرة أو معرفة . وصارت كلمة (الحزينة) - وهي النعت - مشتملة على ضمير مستتر محوّل إليها من مكان آخر ، وبسبب انتقال هذا الضمير إلى مكانه الجديد ، صار النعت يدلّ

(١) شرح المفصل لابن يعيش ج٣ ص ٥٤ .
(٢) الأعمال الشعرية ص ٢٦١ .

على معنى في المنعوت بعد أن كان يدلّ على معنى في شيء آخر له صلة بالمنعوت ، فالمنعوت في الحالة الجديدة صار منعوتًا بعد تحويل وإسناد جديدين ، حين تمّا اتجه المعنى إليه ، مع أنه ليس المقصود في الحقيقة بالنعت ، ولكن الصلة بين هذا النعت والاسم الظاهر بعده قويّة ، ومن أجلها كان النعت بمنزلة الاسم الظاهر ، وفي حكمه المعنوي[1] .

وقد تكرّر هذا النمط في شعر أمل دنقل ثلاثًا وأربعين مرّة ، وكانت تسمية النعت في هذه الحالة نعتًا حقيقيًّا هي تسمية مجازيّة ؛ لجريانه على غير ما هو له ؛ إذْ حُوّل فيه الإسنادُ عن الظاهر إلى ضمير الموصوف ، وصار الظاهر مجرورًا بالإضافة .. أمّا النعت الحقيقيّ الأصليّ فيجري فيه الضمير على الموصوف الذي هو له مباشرة ، فليس فيه رائحة مجاز ، أي أن النعت يرفعه أصالة . أما في الأُخرى فيرفعه بعد التحويل[2] .

ومن ورود هذا النمط في الديوان قول الشاعر[3] :

الخاطئون ..
هم الذين يرحلون
في هذه القافلة المسدودةِ الدروبْ

فالمسدودة هي الدروب لا القوافل ، لكن ترك الضمير البارز مكانه لتغيير جرى على الجملة ، وانتقل إلى النعت ، واستتر فيه ، وصار مسندًا إليه فاعلاً ، وأعرب الاسم الظاهر (الدروب) بعده مضافًا إليه مجرورًا ، وصار النعت (المسدودة) مشتملاً على ضمير مستتر ، محوّل أو منقول إليه من مكان آخر ، وبهذا دلّ النعت على معنى في المنعوت ، بعد أن كان يدلّ على معنى في شيء آخر له صلة بالمنعوت .

---

(١) راجع النحو الوافي ج٣ ص ٤٤٢ .
(٢) السابق نفسه ج٣ ص ٤٤٢ .
(٣) الأعمال الشعرية ص ٢٠٠ ، وانظر أمثلة أخرى في الديوان صفحات : ٢٩، ٣٦، ٣٨، ١٢٥ ، ١٣٠ ، ١٣٣ ، ١٤٣ ، ٢٠٦ ، ٢١٢، ٣٧٤ ، ٤١٤ .

المبحث الرابع
النعت بالجملة وشبهها

النعت بالجملة الاسميّة :

ورد النعت بالجملة الاسميّة ، من خلال الأنماط التالية :

١- مبتدأ + خبر مفرد :

تكرر هذا النمط ثلاث عشرة مرّة ، منها قوله من قصيدة «خمس أغنيات إلى حبيبتي»[١] :

أسكرته ، أسكرني
من خمرة أكوابها قليلةُ التوازنْ

٢- لا (النافية للجنس) ومعموليها :

ورد هذا النمط في مثال واحد ، في قوله من القصيدة السابقة[٢] :

متى متى نعود للهدوء
هناك في عينيك لي وسائد الهدوء
في غابة حالمة الثمار بالمجيء
تغسل في غدرانها أو شالنا
تضمّ أغنياتها أطفالنا
لعالم مجنح مضيء
لا بوق ، لا ميدان
لا حدودْ
متى حبيبتي نعود
لأمسنا البريء

(١) الأعمال الشعرية ص ٢٨ .
(٢) الأعمال الشعرية ص٣٠ .

٣- كان أو إحدى أخواتها وما دخلت عليه :

تكرر هذا النمط اثنتي عشرة مرّة ، في قوله من قصيدة «ميتة عصريّة»[١] :

يعبر الغرفة :
فوق الحائط الأزرق صورةْ
ظل يجلو تحتها خنجره مبتسما

٤- مبتدأ + خبر جملة فعليّة :

تكرر هذا النمط ست مرّات ، في قوله من قصيدة «ظمأ .. ظمأ»[٢] :

جسدي : صخرة صهرتها الظهيرة
حلقها يتَفَتّتُ ،
والبحر بعد ذراعين .. بُعد السماء !

٥- خبر مقدّم شبه جملة + مبتدأ مؤخّر :

ورد هذا النمط في مثال واحد هو قوله من قصيدة «الملهى الصغير»[٣] :

ما الذي جاء بنا الآن سوى لحظة الجبن من العمر الجبانْ
لحظة فيها تناهيد الصبا والصبا عهدٌ إذا عاهد خانْ

٦- كأنّ ومعموليها :

تكرر هذا النمط في مثاليْن ، منهما قوله من قصيدة «ربابْ»[٤] :

لا نهدُها (اليمامةُ التي تهمّ بانطلاقها)
ولا انحسار الثوب فوق ساقها
هو الذي حاصرني في الجسد - الجزيرة
لكنه شيء بها كأنه اليتمُ
كأنه الفرارْ

(١) الأعمال الشعرية ص٢٦٨ .
(٢) الأعمال الشعرية ص٢٠٢ .
(٣) الأعمال الشعرية ص١٣٨.
(٤) الأعمال الشعرية ص ٢٨٣ .

٧- مبتدأ +خبر جملة اسميّة منسوخة :

تكرر هذا النمط في مثالين اثنين ،ومن ذلك قوله من قصيدة «رسالة من الشمال»[١] :

وكانت لنا خلوة ، إن غدا ... لها الخوف أصبح في مأمنِ

مقاعدها ما تزال النجوم ... تحج إلى ضمتها المؤمنِ

٩- حال مقدم +مبتدأ محذوف وخبر مفرد :

ورد هذا النمط في مثال واحد من قصيدة «شيء يحترق»[٢] :

ونبيذٌ ذهبيٌّ وحدي ... مصطبح منه ومغتبقُ

النعت بالجملة الفعليّة ذات الفعل الماضي :

ورد النعت بهذه الجملة من خلال الأنماط الآتية :

أ - فعل ماض:

وقد تكرر هذا النمط إحدى وستين مرّة ، منها قوله من قصيدة «طفلتها»[٣] :

أنا - لو تدرين - من كنتِ لهُ ... طفلةً لولا زمانٌ فجأهْ

إنني أعرفها فاقتربي ... فكلانا في طريقٍ أخطأهْ

نغمٌ منفسمٌ لا ينتهي ... حلمٌ إلا وحلمٌ بدأهْ

ومن النَّحّاسُ ؟ هل تدرينه ؟ ... وهو ملّاحٌ تناسى مرفأهْ

إنني أكرهه ، يكرهه ... ضوءُ مصباحٍ نبيلٍ أطفأهْ

فكلّ من (فجأه ، أخطأه ، بدأه ، تناسى مرفأه ، أطفأه) جمل ماضية ، وقعت نعتًا لما قبلها ، وقد شكّلت إيقاع القافية .

ب - قد + فعل ماض:

تكرر النعتُ بهذا النمط تسع مرّات ، ومن ذلك قوله من قصيدة «العرّاف الأعمى»[٤] :

---

(١) الأعمال الشعرية ص١٢٢ .

(٢) الأعمال الشعرية ص ١٠٢ .

(٣) الأعمال الشعرية ص ص ٧٨- ٨٤ .

(٤) الأعمال الشعرية ص ٦٨ .

وأخيرًا عدت
أحمل في صدري صمت الطاعة
وبلا .. ساعة
ما جدوى الساعة في قومٍ قد فقدوا الوقت ؟

جـ - فعل ماض مبني للمجهول:

وقد ورد هذا النمط في مثالينْ اثنينْ ، من ذلك قوله من قصيدة «أخناتون فوق الكرنك»[1] :

كم ملَّ الناسُ السخرة من أجلكْ
كم مَلَّ الناسُ إلهًا
مُلِّكَ فيما لا يملكْ

النعت بالجملة الفعليّة ذات الفعل المضارع :

ورد النعت بهذه الجملة ، من خلال الأنماط الآتية :

أ - فعل مضارع:

تكرر هذا النمط ثلاثًا وخمسين ومائة مرّة ، ومن ذلك قوله من قصيدة «العشاء الأخير»[2] :

أعطني القدرة حتى أبتسمْ
فشعاع الشمس يهوي كخيوط العنكبوتْ
والقناديلُ تموتْ
قدمي تلتمس السُّلَّمَةَ الأولى لكي أصعد فوقًا
ويدي تلتمس الحاجزَ إذْ أخشى السقوطْ
كيف أبقى ؟
عفنُ الموتى ؛ وأطيابُ الحنوط

(١) الأعمال الشعرية ص٨ .
(٢) الأعمال الشعرية ص٢٢٧ .

نكهةٌ تكسو فناءَ البيتِ ، تسري في دمي عرقًا فعرقا
ومن ذلك قوله أيضًا من قصيدة «سفر ألف دال»[1] :
الشوارعُ في آخر الليل .. آه .
أراملُ متشحاتٌ يُنَهْنِهْنَ في عتبات القبورِ - البيوتْ
قطرة .. قطرة ؛ تتساقط أدمعهن مصابيحَ ذابلةً ،
تتشبّث في وجنةِ الليل ، ثم .. تموتْ !
الشوارع في آخر الليل .. آه ..
أفاعٍ تنامُ على راحةِ القمرِ الأبديّ الصموتْ

ب - لا النافية + فعل مضارع :

تكرر هذا النمط إحدى عشرة مرّة ، منها قوله من قصيدة «الملهى الصغير»[2] :

كنت طفلاً لا يعي معنى الهوى وأحاسيسك مُرخاة العنانْ

جـ - لم + فعل مضارع :

تكرر هذا النمط اثنتي عشرة مرّة ، منها قوله من قصيدة «مقابلة خاصة مع ابن نوح»[3] :

صاح بي سيدُ الفلكِ - قبل حلولِ
السكينةْ :
«انجُ من بلدٍ .. لم تَعُدْ فيه روحْ !»

د - مضارع مبني للمجهول :

تكرر هذا النمط سبع مرّات ، منها قوله من قصيدة «أخناتون فوق الكرنك»[4] :

آمون طقوس لا تنفعْ
ونذورٌ وزكاةٌ تُدفعْ

---

(١) الأعمال الشعرية ص٣٦٣ .
(٢) الأعمال الشعرية ص١٣٥ .
(٣) الأعمال الشعرية ص٤٦٧ .
(٤) الأعمال الشعرية ص ص ٧، ٨ .

آتون أكبرُ من أن يأخذ
مالاً يُجبَى

هـ - لا النافية +مضارع مبني للمجهول:

تكرر هذا النمط ثلاث مرّات ، منها قوله من قصيدة «لا تصالح»[1] :

لا تُصالحْ !
ولو منحوكَ الذهبْ
أُترى حين أفقأ عينيكَ ،
ثم أثبتُ جوهرتينْ مكانَهما ..
هل ترى .. ؟
هي أشياءُ لا تُشترى

و - لم + فعل مضارع مبني للمجهول:

ورد هذا النمط في مثال واحد ، في قوله من قصيدة «رسالة من الشمال» [2]:

مَلاكي : تُـرى مـا يـزالُ الجنـوبُ مـــشارقَ للـــصيفِ لم تُعْلَـــنِ

النعت بشبه الجملة :

يشترط النحاة في النعت بالظرف والمجرور أن يكونا تامَّيْـن ، يعنـون بـذلك : أنْ يكون في الوصف بهما فائدةَ)[3] .

وقد ورد النعت بشبه الجملة بصورتيه (الجـار والمجـرور ، والظـرف) في مـواطن كثيرة ، في شعر أمل دنقل :

أوّلاً : النعت بشبه الجملة الجار والمجرور :

تكرر النعت بالجار والمجرور سبعًا وأربعين ومائـة مـرّة ، ومـن ذلـك قولُـه مـن قصيدة «الملهَى الصغير»[4] :

---

(١) الأعمال الشعرية ص٣٩٤ .
(٢) الأعمال الشعرية ص ١٢٣ .
(٣) انظر المقرب لابن عصفور ج١ ص ٢١٩ .
(٤) الأعمال الشعرية ص ١٣٧ .

الجنــون البكــر ولّــى وانتــهتْ سـنةٌ مــن عمرنــا أو ســنتانْ

فـ «مِنْ عمرنا» شبه جملة وقع نعتًا لـ«سنة» ، والنعت بشبه الجملة أفـاد - هنـا - الحسرة على ما فات من عمر الشاعر ومحبوبته من وقت قضياه في الملهى الصغير ، الذي كان يَضُمّ حبهما المبكر ، والذي كان يحمل ذكريات هذا الحبّ الجميل .

ومن ذلك قوله من قصيدة «موت مغنية مغمورة»[1] يتحدّث فيها عـن راقـصة في أخريات عمرها ، رفضت الاعتـزال مـع أنهـا لم تعـد امـرأة مرغوبـة وماتـت معنويًّـا ، والشاعر يأسى لها ، ويرى أن الحياة قد ظلمتها ، فقد كانت علاقتها بالحيـاة دائمًـا أنهـا تُفترس من الذئاب ، بينما هي ظامئة إلى الحنان والحبّ والشوق :

وجهها صافٍ .. وعيناها غديرانِ من الحزنِ

والنعت بشبه الجملة (من الحزنِ) يفيد حزن تلك الراقصة على شبابها ، الذي مـرّ دون أن تنعم فيه بحب وحنان حقيقيَّيْـنِ .

ثانيًا : النعت بشبه الجملة الظرفيّ في شعر أمل دنقل :

ورد النعت بالظرف سبع عشرة مرّة ، ومن ذلك قوله من قصيدة «استريحي»[2] :

وبكــى قلبــك حُزنًــا فغــدا دمعــة حمــراء بــين الــرئتين

وقد عِمل النعـت بـشبه الجملـة الظـرفيّ - هنـا - علـى تحديـد المنعـوت (دمعـة) وتخصيصه بأن أخرجهـا عـن الاشـتراك مـع المفهـوم العـام للدمعـة ، فالدمعـة العاديـة المعروفة لدينا لا تكون حمراء ، ولا تكون بـين الـرئتين ، ولكنّهـا - مـع ذلـك - دمعـة مستساغة عبّرت عن أسى الشاعر ؛ بسبب خيانة من أحبّ له .

ومن ذلك قوله من قصيدة «حكاية المدينة الفضيّة»[3] :

آه يا سيدتي : أنت مَلَكْ

أنا لا أحمل إلا قلمًا بين ضلوعي

فخذيه .. إنه أثمن ما عندي .. خذيه

(١) الأعمال الشعرية ص ١٩٠ .

(٢) الأعمال الشعرية ص ١١٤ .

(٣) الأعمال الشعرية ص٢٩٨ .

فـــ «بين ضلوعي» شبه جملة ظرفي وقع نعتًا لـ «قلمًا» ، وقد قام هذا النعت بتخصيص المنعوت وتحديده ، فهذا القلم الذي يهديه الشاعر للسيّدة ، التي أحسنت إليه (القدس) ليس قلمًا عاديًا بل هو بين ضلوعه ، وهو بذلك يقصد الشعر ، وهو أثمن ما يملك ، يعطيه هديّة لتلك السيّدة .

ومن ذلك قوله من قصيدة «الضحك في دقيقة الحداد»[1] :

وتنسمنا صدى الدعوة ، غَرْبَلَنَا الْهواءْ
لم يكن إلا الوباءْ
جربًا تحت الجلود :
الظّفْرُ لا يُجدي
ولا يُجدي الدواءْ !
جربٌ أوغل .. حتى الأفئدةْ ! !

(١) الأعمال الشعرية ص ٣٠٦ .

خاتمة

حاولتُ ، من خلال الصفحات السابقة ، أن أتبيّـن دور النعت التركيبي والدلاليّ في نصّ شعريّ لأحد الشعراء المعاصرين هو أمل دنقل ، فتبيّنت من خلال هذه الدراسة دور النعت التركيبي في إطالة بناء الجملة ، من خـلال مـا أتـاح لـه النظـام اللغـويّ مـن التعدّد والتنوّع والتداخل والمعاقبـة فيـه بـين المفـرد والجملـة ، ومـا يترتّـب علـى هـذا الطول – غالبًا – من تركيب صورة شعريّة من صور القصيدة ، وكمـا أثبـت أحـد روّاد علم اللغة الحديث ، وهو الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف هذا الدور التركيبي والدلاليّ للنعت في الشعر القديم وأشار إليه ، فقد لوحظ أيضًا تـوافر هـذا الـدور في شـعر أمـل دنقل ، من خلال تحليل بعض نماذج شعريّة لديه ، وهو ما يعني أنه لا فرق بـين الـشعر العموديّ والشعر الحرّ من حيث المسالكُ اللغويّة التي يسلكها كُلّ منهما .

كمـا لاحظـت كـسر قـانون الاختيـار selection restriction في علاقـة النعـت بالمنعوت ، بأن يأتي الشاعر بنعوت من حقول دلاليّة ، لا تناسب الحقل الدلاليّ ، الذي ينتمي إليه المنعوت مناسبة ظاهريّة ، بحيث يحطّم العلاقات المنطقية بينهما ليقيم علاقـات جديدة ، تقوم – في الغالب – بتكوين الصور الشعريّة الاستعاريّة ، وقد لوحظ أن هـذه الظاهرة الأسلوبيّة تشيع في النسيج الشعريّ لـدى أمـل دنقـل ، وأنهـا ظـاهرة تـسترعى الانتباه في الشعر الحديث كُلّه وتحتاج إلى جمعها وإحصائها وتصنيفها ودراستها .

وفي فصل خاصّ عقدته لوظائف النعت الدلاليّة في شعر أمل دنقل ، وجدْتُ أن النعت من القيود الدلاليّة المهمّة في بناء الجملة ؛ لأنه يكمل معنى متبوعـه ، وأن المعـنى المقصود في الجملة قد لا يتأتى دونه ، وأن الكلام قد يصبح لغوًا من اللغـو ، أو يكـون عامًّا يفهمه المتلقي بداهة ، من خلال القرائن العامّة المحيطة بـالمتكلّم ، ويكـون النعـت هو المقصود في حدّ ذاته ، فلا يستقيم معنى الجملة إلاّ به .

وقد كـشفت الدراسـة عـن وجـود أغـراض دلاليّـة جديـدة للنعـت تُـضاف إلى الأغراض التي أشار إليها النحاة ، مع ملاحظـة دور الـسياق ، وأهميتـه في تحديـد هـذه الأغراض .

كما تبيّنت أيضًا دور النعت في التشكيل الإيقاعيّ للقافية في المادّة عيّنة الدراسة ؛ لما لاحظت من خلال الإحصاء أن النعوت تشكّل الغالبية العظمى من القوافي لدى أمل دنقل ، وأن النعت هو أكثر الوظائف النحويّة استعمالاً في تلك القوافي . كما لاحظت أن النعت من الوظائف النحويّة التي تساعد القافية أن تستقرّ في موضعها الملائم من القصيدة وبناء الجملة ؛ لما أتاح له النظام اللغويّ من أن تعاقب فيه الجملة بنوعيّها المفرد ، وبما أتاح له كذلك من التعدّد والتنوّع ، ودلّلت على ذلك بنماذج من شعر الشاعر ، ورأيت أن النسيج الشعريّ كثيرًا ما يستعين بالنعت ، لاستقامة الوزن والقافية والمعنى .

ورأيت دور التراكيب النعتية ، الواقعة قافيةً ، في تشكيل ورسم بعض الصور واللوحات الشعريّة ، حيث تأتي أبيات متتابعة يكون تركيبها – غالبًا – من تراكيب نعتيّة مكوّنة للوحة شعريّة .

ورأيت كذلك أن القصيدة ، حينما تتخلّى عن القافية الخارجيّة ، وتكون كلها بيتًا واحدًا أو عدّة أبيات طويلة ، فتستعيض عن التقفية الخارجيّة بالتقفية الداخليّة ، فإن التركيب النعتيّ أيضًا يسهم بشكل أساسيّ في التشكيل الإيقاعيّ للتقفية الداخليّة ، فنجد أنه أكثر الوظائف النحويّة أيضًا استعمالاً في تلك القوافي ، ودللت على ذلك بقصيدتين من شعر الشاعر .

وتبيّنت أيضًا – من خلال فصل عقدته لذلك – العوارض التي تعرض للتركيب النعتيّ فتخرج به عن أصل وضعه ، وتخالف صور ترابط النعت مع المنعوت ، فرصدت من هذه العوارض حذف المنعوت ، وحذف النعت ، وحذفهما معًا ، وإضافة النعت إلى المنعوت ، وفصل النعت عن المنعوت ، وعطف النعوت ، وعدم المطابقة بينهما ، ووجدت أيضًا أن الشاعر كثيرًا ما يقصد إلى هذه العوارض قصدًا ، لأغراض دلاليّة أو سياقيّة ، ودللت على ذلك بنماذج كثيرة من شعر الشاعر في كُلّ مرّة .

وتبيّنت أيضًا دور النعت الملحوظ في تحقيق التماسك النصيّ بعدّه واحدًا من التوابع ، التي تمثّل مرحلة من المراحل النصيّة ، وقد نبع دور النعت في التماسك من أن النعت يتبع منعوته ويرتبط به ، حتى لقد عدّه بعض النحاة مع منعوته كالكلمة الواحدة ، ومن وسائل الترابط هذه ، التي يقدّمها النظام اللغويّ المطابقة بينه وبين

منعوته في الإعراب والنوع والعدد والتعيين . وحينما يكون النعت جملة ، فإنّ النحويين قد اشترطوا وجود ضمير في هذه الجملة يربطها بالمنعوت ، وهذا الضمير هو وسيلة أخرى من وسائل التماسك النصي ، وقد دللت على هذا الدور المنوط بالنعت بتحليل نموذجين من شعر أمل دنقل ، وبيان دوره في تحقيق التماسك فيهما .

لقد كانت هذه الدراسة محاولة للاقتراب من النصّ الشعريّ وبيان دور النحو في تفسير هذا النصّ ، من خلال وظيفة نحويّة مهمّة هي «النعت» ، وهي تُعَدّ تطبيقًا لاتجاه آخذٍ في الانتشار والتقدّم ، وهو اتجاه نحو النصّ الذي يتجه إليه البحث النحويّ في الآونة الأخيرة ، وأحسب أنه آخذ في التقدم والازدهار .

ثبت المصادر والمراجع

- ارتشاف الضرب في لسان العرب : لأبي حيّان الأندلسيّ (تحقيق د . مصطفى أحمد النَّحّاس . الطبعة الأولى سنة ١٤٠٨هـ = ١٩٨٧م .
- استلهام القرآن الكريم في شعر أمل دنقل : د. إخلاص فخري عمارة (دار الأمين . الجيزة) .
- الإبداع الموازي . التحليل النّصيّ للشعر : د. محمد حماسة عبد اللطيف (دار غريب للطباعة . القاهرة) .
- الإبهام في شعر الحداثة : العوامل والمظاهر وآليّات التأويل : د. عبد الرحمن محمد القعود . عالم المعرفة ٢٠٠٢م .
- الأسلوبيّة وعلم الدلالة : لستيفن أولمان ترجمة د. محيي الدين محسب . الطبعة الأولى ١٩٩٢م .
- الأشباه والنظائر في النحو : لجلال الدين السيوطي (تحقيق : غازي مختار طليمات . مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق) .
- أشكال التناصّ الشعريّ . دراسة في توظيف الشخصيّات التراثية : د. أحمد مجاهد . الهيئة المصريّة العامة للكتاب ١٩٩٨م .
- الأصول في النحو لابن السَّرّاج : تحقيق د. عبد الحسين القتلي . مؤسسة الرسالة . بيروت الطبعة الثالثة سنة ١٤٠٨هـ = ١٩٨٨م .
- إضاءة النَّصّ . قراءات في الشعر العربيّ الحديث : د. إعتدال عثمان (الهيئة المصريّة العامّة للكتاب . الطبعة الثانية سنة ١٩٩٨م) .
- الأعمال الشعريّة : لأمل دنقل . مكتبة مدبولي .
- أمير شعراء الرفض أمل دنقل : لنسيم مجلي . الهيئة المصريّة العامّة للكتاب ١٩٩٤م .
- الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين : لأبي البركات بن الأنباري ، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد . المكتبة العصريّة . لبنان ١٤٠٧هـ = ١٩٨٧م .

- البحر المحيط : لأبي حيّان الأندلسيّ ، دار الفكر ، بيروت ١٤١٢هـ = ١٩٩٢م .
- بدائع الفوائد : لابن قيم الجوزية ، الطبعة الثانية مكتبة نزار مصطفى الباز ، مكة المكرمة ، ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م .
- البرهان في علوم القرآن : لبدر الدين الزركشي ، دار الفكر . بيروت . لبنان . ١٤٠٨هـ - ١٩٩٨م .
- البسيط في شرح جمل الزجاجي : لابن أبي الربيع . تحقيق الدكتور : عيّاد ابن عيد الثبيتي . الطبعة الأولى سنة ١٤٠٧هـ - ١٩٨٦م .
- بلاغة الخطاب وعلم النصّ : د. صلاح فضل . عالم المعرفة . طبعة سنة ١٤١٣هـ - ١٩٩٢م .
- بناء الجملة العربيّة : د. محمد حماسة عبد اللطيف دار غريب للطباعة . القاهرة . طبعة سنة ٢٠٠٣م .
- بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي : د. محمد عبد المطلب . دار المعارف . الطبعة الثانية ١٩٩٥م .
- بناء لغة الشعر : لجون كوين . ترجمة الدكتور : أحمد درويش . الطبعة الثالثة ١٩٩٣م . دار المعارف .
- البنيات الدالّة في شعر أمل دنقل : لعبد السلام المساوي . منشورات اتحاد الكتاب العرب سنة ١٩٩٤م .
- البيان في روائع القرآن دراسة لغويّة وأسلوبيّة للنصّ القرآنيّ : د. تمّام حسَّان . الهيئة المصريّة العامة للكتاب ٢٠٠٢م .
- التحليل النحوي للجملة العربية : د. أحمد كشك . طبعة دار الثقافة العربيّة ١٩٨٩م .
- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجيّة التناصّ) : د. محمد عبد الفتّاح . المركز الثقافي العربي . الطبعة الأولى ١٩٨٥م .
- تحليل النصّ الشعريّ : ليوري لوتمان . ترجمة الدكتور محمد فتوح . دار المعارف . الطبعة الأولى سنة ١٩٩٥م .

- التراث الإنساني في شعر أمل دنقل : د. جابر قميحة . دار هجر للطباعة . القاهرة . الطبعة الأولى سنة ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م .
- التناصّ القرآني في شعر أمل دنقل : د. عبد العاطي كيوان . مكتبة النهضة المصرية . الطبعة الأولى ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م .
- التوابع بين القاعدة والحكمة : د. محمود عبد السلام شرف الدين . دار هجر . القاهرة . الطبعة الأولى سنة ١٩٨٧م .
- الجملة في الشعر العربيّ : د. محمد حماسة عبد اللطيف . مكتبة الخانجي . القاهرة . الطبعة الأولى ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م .
- حاشية الصبّان على شرح الأشموني على ألفية ابن مالك . ضبطه وصححه وخرّج شواهده : إبراهيم شمس الدين . الطبعة الأولى سنة ١٤١٧هـ - ١٩٩٧م . دار الكتب العلميّة . بيروت .
- الحداثة الشعريّة . الأصول والتجليات : د. محمد فتوح أحمد . دار الثقافة العربيّة .
- الحذف البلاغي في القرآن الكريم : لمصطفى عبد السلام أبو شادي . مكتبة القرآن للطبع والنشر والتوزيع . الطبعة الأولى ١٩٩١م .
- الحذف في المثل العربيّ : د. عبد الفتّاح أحمد الحموز . دار عمّار للنشر والتوزيع الطبعة الأولى ١٤٠٥هـ .
- الخصائص : صنعة أبي الفتح عثمان بن جنّي . تحقيق : محمد علي النجّار . الهيئة المصرية العامة للكتاب . الطبعة الرابعة سنة ١٩٩٩م .
- خصائص التراكيب دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني : د. محمد محمد أبو موسى . مكتبة وهبة . طباعة دار التضامن .
- دراسات لأسلوب القرآن الكريم : تأليف محمد عبد الخالق عضيمة . نشر دار الحديث بالقاهرة .
- دلائل الإعجاز : لعبد القاهر الجرجاني . قرأه وعلّق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر . الهيئة المصريّة العامة للكتاب .
- الدم وثنائية الدلالة : د. مراد عبد الرحمن مبروك . الهيئة المصريّة العامّة للكتاب ١٩٩٧م .

- الزحاف والعلّة رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع : د. أحمد كشك . مكتبة النهضة المصريّة .
- شرح ألفية ابن مالك : لعبد الله بن عبد الرحمن بن عقيل . تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد .
- شرح ألفية ابن مالك : لمحمد بن محمد بن عبد الله بن مالك (ابن الناظم) . تحقيق : د. عبد الحميد السيد محمد عبد الحميد . دار الجيل . بيروت . طبعة سنة ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م .
- شرح التسهيل : لابن مالك تحقيق د. عبد الرحمن السيد ، ود : محمد بدوي المختون . دار هجر للطباعة والنشر . الطبعة الأولى سنة ١٤١٠هـ .
- شرح التصريح على التوضيح : للإمام خالد بن عبد الله الأزهري على ألفية ابن مالك لابن هشام . دار إحياء الكتب العربيّة .
- شرح جمل الزجاجي : لابن عصفور تحقيق د. الصاحب أبو جناح .
- شرح كافية ابن الحاجب : لرضي الدين محمد بن الحسن الاستراباذي تعليق الدكتور : يوسف حسن عمر . منشورات جامعة بنغازي .
- شرح الكافية الشافية : لابن مالك تحقيق د. عبد المنعم أحمد هريدي الطبعة الأولى سنة ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م . دار المأمون للتراث . مكة المكرمة .
- شرح المفصّل في صنعة الإعراب الموسوم بالتخمير : للخوارزمي تحقيق د. عبد الرحمن بن سليمان العثيمين . دار الغرب الإسلامي . بيروت . الطبعة الأولى سنة ١٩٩٠م .
- شرح المفصّل : لابن يعيش . إدارة الطباعة المنيريّة بالقاهرة . طبعة الأزهر .
- شرح المقدمة الجزوليّة الكبير : لأبي عليّ الشلوبين تحقيق د. تركي بن سهو بن نزال العتيبي . مؤسسة الرسالة . بيروت . الطبعة الثانية ١٤١٤هـ - ١٩٩٤م .
- شفاء العليل في إيضاح التسهيل : للسلسيلي تحقيق د. الشريف عبد الله على الحسيني البركاتي . المكتبة الفيصلية . مكة المكرمة الطبعة الأولى سنة ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م .
- شواهد التوضيح والتصحيح لمشكلات الجامع الصحيح : لابن مالك تحقيق د. محمد فؤاد عبد الباقي . طبعة بيروت سنة ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م .

- صورة الدم في شعر أمل دنقل . مصادرها . قضاياها . ملامحها الفنيّة : د. منير فوزي . دار المعارف . الطبعة الأولى ١٩٩٥م .
- الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي : مدحت سعد الجيار . الدار العربية للكتاب ١٩٨٤م .
- ظواهر تركيبية في مقابسات أبي حيّان . دراسة في العلاقة بين البنية والدلالة : د. سعيد بحيرى . مكتبة الأنجلو ١٩٩٥م .
- ظواهر نحويّة في الشعر الحرّ . دراسة نصيّة في شعر صلاح عبد الصبور : د. محمد حماسة عبد اللطيف . مكتبة الخانجي . الطبعة الأولى . ١٩٩٠م .
- علم لغة النصّ . المفاهيم والاتجاهات : د. سعيد حسن بحيري . مكتبة الأنجلو المصريّة . الطبعة الأولى سنة ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م .
- علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق . دراسة تطبيقية على السور المكيّة : د. صبحي إبراهيم الفقي . الطبعة الأولى ١٤٢١هـ - ٢٠٠٠م . دار قباء للطباعة والنشر بالقاهرة .
- العمدة لابن رشيق : تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد . دار الجيل . بيروت الطبعة الخامسة ١٤٠١هـ - ١٩٨١م .
- عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة : د. علي عشري زايد . مكتبة النصر . القاهرة . الطبعة الثالثة ١٤١٤هـ - ١٩٩٣م .
- في البحث عن لؤلؤة المستحيل . دراسة لقصيدة أمل دنقل . مقابلة خاصة مع ابن نوح : د. سيد البحراوي . دار الفجر الجديد ١٩٨٨م . الطبعة الأولى .
- في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية - آفاق جديدة د. سعد عبد العزيز مصلوح ص٢٣٣ (عالم الكتب - القاهرة - الطبعة الثانية ٢٠١٠م)
- في المصطلح النحوي : الاسم والصفة في النحو العربي والدراسات الأوربيّة : د. محمود أحمد نحلة . دار المعرفة الجامعية ١٩٩٤م .
- الفواصل القرآنية . دراسة بلاغيّة : د. السيد خضر . مكتبة الإيمان بالمنصورة . الطبعة الأولى ١٤٢٠هـ - ٢٠٠٠م .
- القافية تاج الإيقاع الشعريّ : د. أحمد كشك . طبعة سنة ١٩٨٣م . القاهرة .

- القافية والأصوات اللغويّة : د. محمد عوني عبد الرؤوف . مكتبة الخانجي ١٩٧٧م .
- قراءات أسلوبيّة في الشعر الحديث : د. محمد عبد المطلب . الهيئة المصريّة العامة للكتاب ١٩٩٥م .
- قضايا ألسنية تطبيقية : د. ميشال زكريّا . دار العلم للملايين . بيروت الطبعة الأولى ١٩٩٣م .
- الكتاب لسيبويه : تحقيق عبد السلام هارون . مكتبة الخانجي . القاهرة . الطبعة الثالثة . ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م .
- لسان العرب لابن منظور صححه : أمين محمد عبد الوهّاب ومحمد الصادق العبيدي . دار إحياء التراث العربي . بيروت . الطبعة الثالثة . ١٤١٩هـ - ١٩٩٣م .
- لسانيات النص د. محمد خطابي . المركز الثقافي العربي . بيروت . الطبعة الأولى ١٩٩١م .
- اللغة العربيّة معناها ومبناها : د. تمّام حسّان . عالم الكتب . الطبعة الثالثة . ١٤١٨هـ - ١٩٩٨م .
- اللغة وبناء الشعر : د. محمد حماسة عبد اللطيف . الطبعة الأولى ١٩٩٢م .
- المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها لابن جني . تحقيق : على النجدي ناصف . ود. عبد الحليم النجار . القاهرة ١٩٩٩م .
- معجم الأدباء لياقوت الحموي : دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع .
- المعجم الوسيط : مجمع اللغة العربيّة . القاهرة ١٣٩٢هـ - ١٩٧٢م .
- مغنى اللبيب عن كتب الأعاريب : لابن هشام الأنصاري . تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد . المكتبة العصريّة . بيروت ١٤١١هـ - ١٩٩١م .
- المفضليّات لِلضَّبّي : تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون . دار المعارف . الطبعة السابعة .
- المقتضب للمبرّد : تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة . القاهرة ١٤١٥هـ - ١٩٩٤م . المجلس الأعلى للشئون الإسلاميّة .
- المقرّب : لابن عصفور تحقيق د. أحمد عبد الستار الجواري . مطبعة العاني . بغداد . طبعة سنة ١٩٨٦م .

- من وظائف الصوت اللغوي محاولة لفهم صرفي ونحوي ودلالي : د. أحمد كشك . الطبعة الثانية ١٤١٨هـ - ١٩٩٧م .
- نتائج الفكر في النحو : للسهيليّ . تحقيق : عادل أحمد عبد الموجود وعلي محمد معوّض . دار الكتب العلميّة . بيروت . الطبعة الأولى ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م .
- النحو الوافي : عبّاس حسن . دار المعارف . الطبعة الثانية عشرة .
- النحو والدلالة مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي : د. محمد حماسة عبد اللطيف . دار الشروق . الطبعة الأولى ١٤٢٠هـ - ٢٠٠٠م .
- النحو الوصفي من خلال القرآن الكريم : مؤسسة علي جراح الصباح . الكويت .
- نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربيّة : د. مصطفى حميدة . دار نوبار القاهرة . الطبعة الأولى ١٩٩٧م .
- نظريّة المعنى في النقد العربيّ : د. مصطفى ناصف - دار الأندلس : بيروت .
- همع الهوامع في شرح جمع الجوامع : للسيوطي . تحقيق : أحمد شمس الدين . دار الكتب العلميّة . بيروت . الطبعة الأولى ١٩٩٨م .
- الوصف المشتقّ في القرآن الكريم : د. عبد الله بن حمد الدايل . مكتبة التوبة بالرياض . الطبعة الأولى ١٩٩٦م .

* * *

الرسائل الجامعيّة :

- تشكيل صورة الموت في شعر أمل دنقل . جمال محمد عطا . ماجستير . كليّة الآداب . جامعة القاهرة . ٢٠٠٣م .
- التوابع في الصحيحينْ . دراسة نحويّة . رسالة ماجستير . محمد حمّاد صابر محمد - كليّة دار العلوم . جامعة القاهرة . ١٤٢١هـ - ٢٠٠١م .
- شعر الأبيوردي . دراسة أسلوبيّة . د. عادل الضرغامي . رسالة دكتوراه - كليّة دار العلوم . جامعة القاهرة ١٩٩٩م .
- شعر أمل دنقل : دراسة أسلوبيّة . فتحي محمد رفيق يوسف أبو مراد . ماجستير . جامعة اليرموك ١٩٩٤م .
- شعر علي الجارم : دراسة تركيبية دلالية . رسالة ماجستير . حسن محمود نصر . كلية دار العلوم . جامعة القاهرة ٢٠٠١م .
- النعت بين الاسميّة والفعليّة كما يبدو في القرآن الكريم . ياسر حسن رجب . ماجستير . كليّة دار العلوم . جامعة القاهرة ١٩٩٠م .

* * *

الدوريّات :

- أثر الأصوات اللغويّة في المعنى الشعريّ . د. أحمد مصطفى عفيفي . مجلة كليّة الآداب . المجلَّد ٥٩ العدد ١ يناير ١٩٩٩م .
- البناء اللغوي في شعر أمل دنقل . د. أحمد مصطفى عفيفي . مجلة المنتدى . العدد ١٠٤ مارس ١٩٩٢م .
- التركيب النعتيّ في العربيّة : دراسة في القرآن والشعر . د. السيد علي خضر . مجلة كليّة الآداب . جامعة المنصورة . العدد ٢٧ أغسطس ٢٠٠٠م .
- الزمن الشعريّ في قصيدة الخيول . د. طه وادي . إبداع . العدد ١٠ . أكتوبر ١٩٨٣م .
- في الإيقاع الداخليّ في القصيدة العربيّة المعاصرة . د. خالد سليمان فليفل . مجلة الآداب . مجلد ٥٨ . عدد يناير ١٩٩٩م .
- اللغة في شعر أبي تمّام . فهد عكام . مجلة عالم الفكر . ١٩٨٦م .
- مراحل التعبير عن فلسفة الموت في شعر أمل دنقل . طاهر العتباني . مجلّة الشعر . عدد ٩٠ . صيف ١٩٩٩م .
- نحو أجروميّة للنصّ الشعريّ . د. سعد مصلوح . فصول . العدد ٢ سنة ١٩٩١م .

الفهرس

الموضوع	الصفحة
الإهداء	٣
المقدمة	٥
الفصل الأول	
وظائف النعت الدلالية في شعر أمل دنقل	
الإيضاح	١٦
التخصيص	١٩
السخرية	٢٠
الحزن والتحسّر والألم	٢٥
التشاؤم	٣٣
الإعجاب بالمنعوت	٣٤
الحثّ والتحريض	٣٧
الترحّم	٤١
التوكيد	٤٢
التفصيل	٤٦
اللوم والعتاب	٤٦
الثناء والمدح	٤٨
الذمّ	٥٠
التفاؤل	٥٦
تتميم الفائدة الأساسية للجملة	٥٧
الفصل الثاني	
النعت ودوره في تركيب الصورة الشعرية في شعر أمل دنقل	
المبحث الأول : حشد النعوت وتركيب الصورة الشعرية	٦٥
قصيدة المرار بن منقذ نموذجًا	٦٥

نماذج من شعر أمل دنقل ٧٤
المبحث الثاني : النعوت غير الملائمة ودورها في تكوين الصورة الشعرية في شعر أمل دنقل ١٠٠
الفصل الثالث
النعت ودوره في التشكيل الإيقاعي للقافية في شعر أمل دنقل
توطئة الفصل ١١٣
إحصاء النعوت التي تشكل البنية الإيقاعية للقافية وملاحظات عليها ١١٥
استعانة النسيج الشعري بالنعت لاستقامة الوزن والقافية والمعنى ١٢١
تحليل نحوي لبعض أنماط التركيب النعتي في القوافي الشعرية ١٢٥
أولاً : النعت المفرد في القوافي ١٢٥
دور النعوت الواقعة قافية في تشكيل الصورة الشعرية ١٣٢
ثانياً : النعت بالجملة الفعلية في القافية ١٣٤
أ- النعت بالجملة الفعلية ذات الفعل الماضي فى القافية ١٣٤
ب- النعت بالجملة الفعلية ذات الفعل المضارع فى القافية ١٣٥
ثالثاً : النعت بشبه الجملة في القافية ١٣٧
رابعاً : النعت بالجملة الاسمية فى القافية ١٣٩
خامساً : النعت بالجملة الشرطية فى القافية ١٤١
النعت ودوره في التشكيل الإيقاعي للتقفية الداخلية فى القصيدة ١٤٣
الفصل الرابع
عوارض التركيب النعتي في شعر أمل دنقل وأثرها الدلالي
توطئة الفصل ١٤٩
المبحث الأول : حذف المنعوت وإقامة النعت مقامه فى شعر أمل دنقل وأثر ذلك دلاليًا ١٥٠
تنوع صور الدلالة على المنعوت المحذوف ١٥٢
أ- الدلالة على المنعوت المحذوف بغلبة اختصاص النعت به ١٥٢

ب- الدلالة على المنعوت المحذوف بسبق ذكره في الكلام ١٥٧
جـ- الدلالة على المنعوت المحذوف بوجود عامل يطلبه ١٦٤
المبحث الثاني : حذف النعت فى شعر أمل دنقل وأثر ذلك دلاليًّا ١٧١
المبحث الثالث : حذف النعت والمنعوت معًا ١٨٢
المبحث الرابع : إضافة النعت إلى المنعوت ١٨٣
المبحث الخامس : الفصل بين النعت والمنعوت وأثر ذلك دلاليًّا ١٨٨
أنماط الفصل بين النعت والمنعوت في شعر أمل دنقل ١٨٨
أ- الفصل بالجار والمجرور ١٨٩
ب- الفصل بالظرف ١٩٢
جـ- الفصل بالجملة الفعلية ١٩٣
د - الفصل بالمضاف إليه ١٩٤
هـ - الفصل بالبدل أو عطف البيان ١٩٥
المبحث السادس : التطابق بين النعت والمنعوت في شعر أمل دنقل ١٩٧
المبحث السابع : عطف النعوت في شعر أمل دنقل ١٩٩
الفصل الخامس ٦
النعت ودوره في تحقيق التماسك النصي في شعر أمل دنقل
توطئة الفصل ٢٠٥
دور النعت في تحقيق التماسك النصى من خلال تحليل بعض القصائد ٢٠٥
الفصل السادس
أنماط النعت بالمشتق وشبهه في شعر أمل دنقل
المبحث الأول : أنماط النعت بالمشتق في شعر أمل دنقل ٢١٧
- النعت باسم الفاعل ٢١٧
- النعت باسم المفعول ٢٢٢
- النعت بالصفة المشبهة ٢٢٦
- النعت بأبنية المبالغة ٢٣١
- النعت باسم التفضيل ٢٣٤

المبحث الثاني : أنماط النعت بشبه المشتق في شعر أمل دنقل ٢٣٦
- النعت بالمصدر ٢٣٦
- النعت بالمنسوب ٢٣٨
- النعت بـ " ذو" المضافة وما بمعناها ٢٤٠
- النعت باسم الإشارة ٢٤١
- النعت بالاسم الموصول ٢٤٢
- نعت التوطئة أو التمهيد ٢٤٤
- النعت بـ (غير ومثل وآخر) ٢٤٥
- النعت بالعدد ٢٤٦
- النعت بكلمة (ابن) ٢٤٨
- النعت باسم الجنس ٢٤٨

المبحث الثالث : النعت السببي في شعر أمل دنقل ، وورود نمط مشابه له ٢٥١

المبحث الرابع : النعت بالجملة وشبهها ٢٥٣
- النعت بالجملة الاسمية ٢٥٣
- النعت بالجملة الفعلية ٢٥٥
  - ذات الفعل الماضى ٢٥٥
  - ذات الفعل المضارع ٢٥٦
- النعت بشبه الجملة الظرفى في شعر أمل دنقل ٢٥٩

خاتمة ٢٦١

ثبت المصادر والمراجع ٢٦٥

الفهرس ٢٧٥