



ظواهر إيقاعية في شعر أمل دنقل

Rhythmic phenomena in Amal Dunqul's Poetry

بن بريك حراق¹ جليد أحمد²

مختبر السيميائيات وتحليل الخطابات

¹جامعة مصطفى اسطمبولي معسكر (الجزائر)، harak.benberik@univ-mascara.dz

²جامعة مصطفى اسطمبولي معسكر (الجزائر)، ahmed.djlid@univ-mascara.dz

ملخص:

يهدف هذا البحث إلى استقصاء ظواهر إيقاعية بارزة في شعر أمل دنقل من خلال أعماله الشعرية الكاملة، وذلك بالوقوف على أهم الظواهر التي أسهمت في رفد البنية الإيقاعية، وحققت بعضاً من أغراضها الدلالية التي حاول الشاعر التعبير عنها وإيصالها للمتلقى. وقد تمثلت هذه الظواهر في التدوير الذي منح الشاعر قدراً أكبر من الحرية، وأتاح له فسحة من التعبير عن انفعالاته ومشاعره، والتكرار الصوتي الذي يعد من أبرز عناصر الإيقاع المميز للشاعر، وأحد مصادر الإشعاع التي تفيض بمعنى النص الشعري، والجناس، والتوازي المتمثل في توازي الترادف، وتوازي الطباق، وتوازي التركيب.

كلمات مفتاحية: الإيقاع؛ التدوير؛ التكرار؛ التوازي؛ أمل؛ دنقل

Summary:

This research aims to explore prominent rhythmic phenomena in the poetry of Amal Donqol through his complete poetic works, focusing on the key features that contribute to the rhythmic structure and fulfill some of its semantic purposes that the poet sought to express and convey to the audience. These phenomena include the use of enjambment, which granted the poet greater freedom and allowed him space to express his

emotions and feelings, as well as sound repetition, which is one of the most notable elements of the poet's rhythm and a source of radiance that enriches the meaning of the poetic text. Additionally, it encompasses alliteration, and parallelism as represented in synonymy, antithesis, and structural parallelism.
Keywords: Rhythm; Enjambment; Repetition; Parallelism; Amal Donqol

1. مقدمة :

أصبح الشعر العربي المعاصر منفتحاً على تنوع مدهش وتعدّد هائل في تكوين شعريته، وقد بات لزاماً على الشاعر المعاصر أن يمدّ يده صوب مستوى من الأداء يعمل على إذكاء فاعلية الخطاب الشعري، وأصبحت الرغبة الحقيقية تنبع من وعي الشاعر بضرورة التجديد في شكل القصيدة المعاصرة ومجاوزة الأنماط الإيقاعية التقليدية، وفق فلسفة تتخطى البعد الموسيقي الصرف إلى البعد الدلالي، وبذلك تعدّد الإيقاع وتنوّع بتنوع مهامه، مستفيداً من أقصى طاقاته وإمكانياته التي أتاحها له الشعر المعاصر في ظل التحولات الفنية المتسارعة.

ومن الأسئلة التي تحاول الدراسة الإجابة عنها: ما هي الظواهر الإيقاعية التي اعتمدها أمل دنقل؟ وإلى أي مدى ساهمت هذه الظواهر في تشكيل مستويات دلالية جديدة مشبعة بالتعدّد؟

وفي ضوء الإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها سعت هذه الدراسة إلى استقصاء ظواهر إيقاعية وظّفها أمل دنقل، حيث جاءت الدراسة في مقدمة وأربعة مباحث وخاتمة؛ حيث تناول المبحث الأول التدوير، وتناول المبحث الثاني التكرار الصوتي، أما المبحث الثالث فتعرض للجناس، وجاء المبحث الرابع بعنوان التوازي، ثم خاتمة بالنتائج التي خلصت إليها هذه الدراسة، وقد اعتمدنا المنهج التحليلي والمنهج الإحصائي الذي ساعدنا في إحصاء الظواهر ومقارنتها وتحليلها.

2. التدوير:

البيت المدور «هو الذي تحوي مكوناته الداخلية كلمة تصبح شركة بين قسميه؛ أي شطريه – غير قابلة للتقسيم إنشادياً، فحين تصير صيغة من الصيغ اللغوية مقسومة إلى قسمين: قسم يتسم به تمام الشطر الأول، وقسم يبدأ به إيقاع الشطر الثاني، فإن هذا يعد في نظر الإيقاع الشعري تدويراً»⁽¹⁾، فإذا كان التدوير في القديم تضحية بتمام اللفظة لفائدة اكتمال التفعيلة، فإنه في المفهوم الحديث تضحية باكتمال التفعيلة لفائدة تمام

اللفظة. وقد اندفع الشعراء المعاصرون يستخدمون التدوير في قصائدهم فانتقل بذلك من أسلوب هامشي مرفوض ومدان إلى شكل أساسي من أشكال الشعر المعاصر. وقد أفضى التأمل والاستقراء لشعر أمل دنقل إلى الوقوف على نماذج حافلة بالتدوير عكست ولع الشاعر باستثمار الطاقات الإيحائية لهذه التقنية بما يسهم في إثراء البعد الدلالي وزيادة التنويعات الصوتية. ومن ذلك قوله في قصيدة "صلاة":

أَبَانَا الَّذِي فِي الْمَبَاحِثِ نَحْنُ رَعَايَاكَ

بَاقٍ لَكَ الْجَبْرُوتُ

وَبَاقٍ لَنَا الْمَلَكُوتُ

وَبَاقٍ لِمَنْ تَحْرُسُ الرَّهْبُوتُ

تَفَرَّدَتْ وَحْدَكَ بِالْيَسْرِ. إِنَّ الْيَمِينَ لَفِي الْخُسْرِ

أَمَّا الْيَسَارُ فَفِي الْعُسْرِ.. إِلَّا الَّذِينَ يُمَاشُونَ..

إِلَّا الَّذِينَ يَعِيشُونَ يَخْشُونَ بِالصُّحُفِ الْمَشْتَرَاةِ

الْعَيُونَ فَيَعِشُونَ. إِلَّا الَّذِينَ يَشُونَ. وَإِلَّا

الَّذِينَ يُوشُونَ يَاقَاتِ قُمْصَانِهِمْ بِرِبَاطِ السُّكُوتِ! (2)

فعولن - فعولن - فعول - فعول - فعولن - فَ

عولن - فعول - فعول

فعولن - فعول - فعول

فعولن - فعولن - فعول - فعول

فعولن - فعول - فعول - فعولن - فعول - فعولن - فَ

عولن - فعول - فعولن - فعولن - فعول - فعولن - فَ

عولن - فعول - فعولن - فعولن - فعول - فعولن - فعول

ن - فعول - فعولن - فعولن - فعول - فعول - فعول

ينسج الشاعر لغته في هذا المقطع معتمدا على تفعيلة المتقارب (صحيحة ومقبوضة)

بطريقة سرديّة يشوبها التدوير الذي ينم عن تواصل المعاناة والألم، و"فعولن" المكونة من وتد مجموع وسبب خفيف ينتج من تكرارها تناوب بين مقطعيها بصورة مدورة.

جاء التدوير في السطرين الأول والثاني، وذلك بأن انشطرت التفعيلة إلى جزأين، وانمحت بذلك السكتة العروضية، وربط الشاعر بين الشطرين لدلالة السرعة التي أرادها في النص، وهي تصوير سرعة السقوط والانهيال المترتبة على تسلط رجل المباحث في الدول الاستبدادية. فالمتطلع للقصيدة تبدو له كتلة واحدة، وكأنها نشيد تتلاحق أبياته، يجسد فيها التدوير إضافة فنية تتيح تدفق الأداء متجاوزة حدود السطر الشعري، وانغلاق المعنى عليه، وهذا هو ما هدف إليه الشاعر من خلال التدوير في القصيدة. وهكذا يعد التدوير من أبرز الوسائل الإيقاعية في كسر وحدة البيت الشعري، وجعل القانون العروضي للبيت الشعري خاضعا لتجربة الشاعر وحالته الوجدانية والعاطفية التي تطول وتقصّر حسب الشحنة العاطفية للشاعر، «فما يحدث عادة أن شيئا من الغموض سيضفي على المعنى. فعندما يؤجل جزء من الجملة بوقفه فإن جزءا من المعنى سيغيب لبعض الوقت أيضا، بينما يكون ذهن المتلقي مشغولا بالجزء الأول»⁽³⁾.

ومن نماذج التدوير عند الشاعر ما نجده في قصيدة "خاتمة"، حيث يقول:

آه... مَنْ يُوقِفُ في رأسي الطواحين؟

وَمَنْ يَنْزَعُ من قلبي السكاكين؟

وَمَنْ يَقْتُلُ أطفالِي المساكين..

لئلا يكْبُرُوا في الشُّقَى المفروشة الحمراء

خدّامين..

مأبوتين..

قَوّادين..⁽⁴⁾

آه... مَنْ يُوقِفُ في رأسي الطواحين / نَ

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / ف

وَمَنْ يَنْزَعُ من قَلْبِي / سكاكين

مفاعيل / مفاعيلن / مفاعيل

وَمَنْ يَقْتُلُ لُ أطفالل / مساكين

مفاعيل / مفاعيلن / مفاعيل

وهكذا بقية الأسطر حيث يتحول من الرمل إلى الهزج، ولكننا لو وصلنا الأسطر لاستمر إيقاع الرمل، على النحو الآتي:

أه... مَنْ يُو/ قفُ في رأ/ سي الطواحي/ نَ وَمَنْ يَنْدُ/

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن

زُع مِنْ قَلْ / بِسْكَاي / نَ وَمَنْ يَقُ

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن

أحال التدوير الأسطر الشعرية في النص إلى جملتين شعريتين فقط، وذلك لأن السطر الشعري يستوعب الدفقة الشعورية، وكما يرى عز الدين إسماعيل أن الجملة الشعرية يمكنها أن تضم خمسة أسطر فأكثر، وترتبط ارتباطاً وثيقاً بالدفقة الشعورية الممتدة⁽⁵⁾. والقارئ للجملة الشعرية الأولى (من 1 إلى 15) يجد الوقفات منعدمة، إذ ترتبط الأسطر بفعل التدوير، الذي ألغى تماماً القافية الخارجية، وبهذا الإلغاء تحولت الأسطر إلى سرد متدفق يخلو من القافية، ويعتمد على بعض التماثلات الصوتية من خلال ما استدعته صيغة "الطواحين" التي توحى بالدوران المستمر بكل الكلمات المشابهة (السكاكين المساكين، خدامين، مأبونين، قوادين...)، وتحقق التوازي الصوتي بين العبارات، إضافة إلى القوافي الموحدة في نهايات الجمل المدورة التي عمقت مشاعر التوتر والقلق والخوف لدى الشاعر، وبذلك استطاع الشاعر بهذه الوسيلة أن يكسر من حدة تدفق البيت، ويحقق للنص وحدة نغمية كلية، فالشاعر يصب تجربته في قالب كلي، ثم يسعى لتحقيق علاقة عضوية بين عناصر هذه التجربة.

3. التكرار الصوتي:

يعد التكرار الصوتي من أبرز عناصر الإيقاع المميز للشاعر، وأحد مصادر الإشعاع التي تفيض بمعنى النص الشعري، حيث لجأ الشاعر إلى إيصال رسالته باستحداث متكآت أسلوبية متنوعة قد لا يكون التكرار الصوتي آخرها، ففاعلية الأصوات تتجلى «في قدرتها على إضافة "طبقة" دلالية من خلال "الطبقة" الصوتية، وهي - في ذلك- كأنها إيماء مكثف يختزل إضافات وصفية أو تشبيهية أو سواهما، وكأنها - لذلك- معنى فوق المعنى»⁽⁶⁾. وقد خطاب أمل دنقل ببني تكرارية كان لها دور فاعل في الصعود بشعرية هذا الخطاب إلى مصاف الجمالي والتأثيري، وذلك أن الصوت يسهم في بناء الإيقاع، إذ إن تكرار حرف واحد في النص

يكتسب النص من خلاله قيمة إيقاعية خاصة، والشاعر يسعى إلى توظيف طاقات حروفه بغية تحقيق تماثل وتواز صوتي، يسهم في بناء النص الشعري.

ولاشك أن الشاعر باختياره صوتا معيناً دون آخر بوعي منه أو بغير وعي منه، إنما يتخذ عنصر التكرار الصوتي وسيلة في إضفاء جو موسيقي من خلال تكرار صوت معين أو أكثر من صوت. وقد وظف الأصوات لجلب الإيقاع المناسب للموقف الشعري وللإيحاء بالدلالة، ومن ذلك قوله:

تَفَرَّدَتْ وَحْدَكَ بِالْيَسْرِ. إِنَّ الْيَمِينَ لَفِي الْخُسْرِ
أَمَّا الْيَسَارُ فَفِي الْعُسْرِ.. إِلَّا الَّذِينَ يُمَاشُونَ..
إِلَّا الَّذِينَ يَعِيشُونَ يَحْشُونَ بِالصُّحُفِ الْمَشْتَرَاةِ
الْعَيُونَ فَيَعْشُونَ. إِلَّا الَّذِينَ يَشُونَ. وَإِلَّا
الَّذِينَ يُوشُونَ يَأْقَاتُ قَمَصَانَهُمْ بِرِبَاطِ السُّكُوتِ! (7)

تتحرك الحزم الصوتية حول صفة الهمس، وذلك في تكرار صوت الشين (7 مرات)، والسين (5 مرات)، والحاء (3 مرات)، والصاد (مرتين)، إلى جانب تكرار الوحدة الصوتية المؤلفة من حروف (الشين والواو والنون)، وهذه الحزم الصوتية المهموسة تتجمع لتفصح عن دلالة الموقف الشعري، وتصوير ذلك الجو السلبي الغريب الذي يحمل معنى المفارقة الأليمة، حيث لا يحظى في هذا الجو بالأمن إلا النماذج التي تتصف بالصمت والعمالة لرجل المباحث، بينما يكون مصير كل من يبدي موقفا إيجابيا أليما.

ومما عبّر به الشاعر عن معاني الأسى والاستنزاف، قوله:

أَسْأَلُ يَا زَرْقَاءَ

عَنْ وَقْفَتِي الْعِزْلَاءَ بَيْنَ السَّيْفِ.. وَالْجِدَارِ !

عَنْ صَرْخَةِ الْمَرْأَةِ بَيْنَ السَّبْيِ.. وَالْفِرَارِ ؟

كَيْفَ حَمَلْتُ الْعَارَ...

ثُمَّ مَشَيْتُ ؟ دُونَ أَنْ أَقْتُلَ نَفْسِي؟! دُونَ أَنْ أَنْهَارَ؟!

وَدُونَ أَنْ يَسْقُطَ لِحْيِي.. مِنْ غُبَارِ التُّرْبَةِ الْمُدَنِّسَةِ؟!

تَكَلَّمِي أَيَّتُهَا النَّبِيَّةُ الْمُقَدَّسَةُ (8)

النمط التكراري -هنا- إلى جانب قيمته الصوتية الإيقاعية، له قيمة دلالية في إظهار مشاعر الأسى والفقد، فالأسى على ما حل بالأمة العربية بعد الهزيمة، والفقد بغياب القائد ، وقد تكرر الصائت الألف خمس مرات ليوحي بالتحسر على ما جرى. وقد جاء تكرار الأصوات في مجموعات توحى بالدلالة من خلال السياق، من ذلك تكرار السين (6 مرات)، والحاء (مرتين)، لتعطي دلالة الاستباحة وانتهاك الحرمات، كما جاء صوت العين وهو من الأصوات الحلقية الواضحة المجهورة، وتوحي بحجم الظلم الواقع من السلطة على الشعوب، وهو ظلم واضح وظاهر، وكان تكرار صوت الراء (10 مرات) موحيا بكثرة الدمار وتكراره، فالهزيمة لا تتوقف، وما يزال العرب يتجرعون كؤوس الدمار كل يوم. ويستخدم أمل دنقل التكرار الصوتي باعتباره مكونا من مكونات النص الأصلية، ومن ذلك استخدامه حروف المد في تحقيق دلالة الامتداد والعمق، يقول:

في انكسارات الظلال..

تبدأ الأحزانُ في أعماقنا إيقاعها الهادئ..

تصحو الرغبةُ المرتعشه

تتوالى قطراتُ الصَّمتِ من صنبورها الفضي..⁽⁹⁾

تتميز أصوات المد بعدد من الخصائص التي تكسيها أهمية خاصة في التشكيل الشعري، فهي تمتاز بقدرتها العالية على الإسماع فهي تحتل المراكز الأولى لدرجات الإسماع في الأصوات اللغوية، ولأنها كذلك فهي لها دور مهم في إكساب الكلمات القدرة على الإسماع، والربط بين سواكن الكلام، ولولاها لما أمكن تأليف الأصوات اللغوية في كلمات وجمل. يتكرر في هذا المقطع 13 من الصوائت (ا، و، ي)، وظَّفها الشاعر للدلالة على الكثرة كما في (انكسارات)، ودلالة الأسى والامتداد كما في (الأحزان)، ودلالة العمق كما في (أعماقنا)، فالشاعر يقضي يومه في حزن لا ينقطع.

4. الجناس:

لقد أولى الشاعر الجناس اهتماما كبيرا، فهو يثري النص من خلال شحنه بقدر كبير من النغم مع ملاحظة اختلاف المدلولات. ويتيح تتبع خيوط الجناس في نصوص أمل دنقل القبض على حركة المعنى من خلال النسيج اللغوي، حيث يتحول الجناس من مجرد أداة تحفز المعنى وتثيره إلى بنية يولد فيها المعنى، ويتحرك عبرها، ويصبح الجناس مبدأ جماليا

حين يحكم مسار الدلالة في النص، حيث يولد المعنى من شبكة التماثلات، فتغدو اللغة أسبق وجوديا على مستوى النص، ويتحقق انتصار العلامة بوصفها شكلا، أو على الأقل تتحقق أسبقيتها في الوجود النصي. ويمكن دراسة الجنس من خلال عدة محاور:

1.4 جناس القوافي:

إذا كانت القافية قد شكلت العمود الفقري في الشعر العمودي، فإنها صارت في شعر التفعيلة «أنسب صوت أو كلمة ينتهي بها السطر الشعري بحيث يمكن الوقوف عندها والانتقال منها إلى السطر التالي. القافية الجديدة إذن كلمة تتيح للقارئ الوقوف والحركة في آن واحد»⁽¹⁰⁾، حيث أصبحت القافية تعتمد أساسا على الحاسة الموسيقية، من أجل إحداث الأثر الموسيقي واستكمال دائرة الدلالة ويمكن قياس نسبة الجنس لعدد القصائد في الديوان البالغة 79 قصيدة من خلال عملية الإحصاء، ويشمل الإحصاء الجنس في حشو السطور ومنطقة القافية كلا على حدة، ويتضح ذلك على النحو الآتي:

الديوان	عدد القصائد	تردد الجنس في القافية
مقتل القمر	16	74
البكاء بين يدي زرقاء اليمامة	18	138
تعليق على ما حدث	13	104
العهد الآتي	9	80
أقوال جديدة عن حرب البسوس	3	36
أوراق الغرفة 8	13	40
قصائد متفرقة	7	26

فبالنسبة لتردد الجنس في منطقة القافية، فقد سجل الجنس في ديوان " أقوال جديدة عن حرب البسوس " 36 ترددا، وهذه نسبة تعد مرتفعة خاصة وأن الديوان لا يشتمل سوى على ثلاث قصائد فقط، وهي (لا تصالح، أقوال اليمامة، ميراث اليمامة). أما القصائد السبع المتفرقة، فقد سجلت 26 ترددا وهذا يعد أقل الترددات، يليها ديوان " أوراق الغرفة 8 " الذي تردد فيه الجنس 40 مرة في 13 قصيدة.

ومع كثرة الجنس في منطقة القافية، لم يكن الجنس وسيلة ضغط على المعنى، بل أفرزت دواله تماثلات دلالية ارتبطت ارتباطا قويا بالسطر الشعري والسياق العام. ويمكن

أن نقف على بعض النماذج الدالة، ومنها ما جاء في قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، حيث يقول:

أَيُّهَا الْعَرَّافَةُ الْمَقْدَّسَةُ
جِئْتُ إِلَيْكَ.. مُتَخَنًا بِالطُّعَنَاتِ وَالِدِمَاءِ
أَزْحَفُ فِي مَعَاظِفِ الْقَتْلِ، وَفَوْقَ الْجُثَثِ الْمَكْدَّسَةِ
مُنْكَسِرَ السَّيْفِ، مُعْبَرِ الْجَبِينِ وَالْأَعْضَاءِ.
أَسْأَلُ يَا زَرْقَاءُ..
عَنْ فَمِكَ الْيَاقُوتِ عَنْ نُبُوَّةِ الْعَذْرَاءِ
عَنْ سَاعِدِي الْمَقْطُوعِ.. وَهُوَ مَا يَزَالُ مُمَسِكَاً بِالرَّايَةِ الْمُنْكَسَةِ⁽¹¹⁾

القافية هنا مقيدة تنتهي بروي الهمزة، وعندما تطول الأسطر يعتمد على قافية داخلية رويها السين الموصول بالهاء. ويمكن أن نعتبر هذه الأفقية الداخلية قافية خارجية إذا اعتمدنا الوقفة الصوتية دون الوقفة المعنوية، وهنا يكون نظام التقفية قائما على التبادل بين صوتي السين والهمزة، بدلا من نظام التوالي القائم على الهمزة فقط. وقد وقر الشاعر درجة عالية من الموسيقى باعتماده على الجناس في منطقة القافية، ومن ذلك (المقدسه - المكده - المنكسه)، ومع هذه التقنية البديعية يبقى الناتج الدلالي لدوال الجناس يبرز لنا مرارة النكسة، وذل الانكسار.

2.4 جناس الحشو:

لم يقتصر أمل دنقل على الاهتمام بالقافية فقط، إنما تعداها إلى الحشو، موليا إياه عناية خاصة حتى يرئ المتلقي للاستجابة الدلالية، ومن هنا كان الجناس في الحشو. ومن خلال الجدول يتضح أن نسبة تردد الجناس في الحشو تكاد تكون متقاربة في الدواوين المختلفة، باستثناء قصائد وردت في ديوان "أوراق الغرفة 8"، فقد قلّ فيها بنسبة ملحوظة.

الديوان	عدد القصائد	تردد الجناس في الحشو
مقتل القمر	16	25
البكاء بين يدي زرقاء اليمامة	18	22
تعليق على ما حدث	13	29
العهد الآتي	9	26
أقوال جديدة عن حرب البسوس	3	23

أوراق الغرفة 8	13	38
قصائد متفرقة	7	4

تعتمد حركية النظام الصوتي في الجنس عند أمل دنقل على الاستبدال، من خلال حلول صوت أو أكثر محل آخر، فيتغير بذلك المعنى إيجاباً أو سلباً، فنجد أنه يستبدل صوت الميم بصوت اللام، وهما صوتان مجهوران يندرجان تحت الأصوات البينية التي تمتاز بالوضوح السمعي، حيث يقول في قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة":

وَهَا أَنَا سَاعَةَ الطَّعَانِ

سَاعَةَ أَنْ تَخَازِلَ الْكُمَاةَ.. الرُّمَاءَ.. وَالْفُرْسَانَ

دُعَيْتُ لِلْمَيْدَانِ

أَنَا الَّذِي مَا دُفْتُ لَحْمَ الضَّأْنِ

أَنَا الَّذِي لَا حَوْلَ لِي أَوْ شَأْنٌ⁽¹²⁾

جانس الشاعر بين (الكماة - الرماة) في قصيدته، حيث مثلنا بوقعهما الموسيقي منطقة الضد، والمفارقة بين السادة وعنترة العبد، أو بين السلطة وبين المواطن العربي على حد سواء، في عملية ربط بين الماضي والحاضر، فالجناس هنا مسافة بوح يتحقق من خلاله اعترافات النفس الداخلية ، هذه الازدواجية حققها الشاعر بالجناس حتى يرسخها لدى المتلقي، فهو ينبئ عن نوع من أنواع الظلم الذي لم تختلف صوره في أي عصر من العصور.

ومهما يكن من أمر فقد بدا أن الجنس لدى أمل دنقل لا يقوم على أساس صوتي يخدم البنية الشكلية، بل هو توافق البنية الصوتية مع الدلالة من أجل التوصل للصياغة الشعرية، وهذا التكرار لبني الجنس مع إسهامه في تنوع الدلالة، فإنه أضفى على النص الشعري نغمة عالية لأن « تكرار البنى يصعد من نغمة النص، فالإيقاع لا يتمحور حول التفعيلة والقوافي فحسب، بل إنهما (التفعيلة والقوافي) يتعضدان إيقاعياً بهذا التماثل التركيبي الذي يتمخض عن تكرار البنى اللسانية في الأسطر الشعرية»⁽¹³⁾. وقد شكل الجنس بوصفه ظاهرة إيقاعية أسلوباً مميزاً للشاعر، اعتمد عليه في رفع القيمة الصوتية والدلالية للإيقاع، وبث سمة التوحد والتماثل في تجربته الشعرية.

5. التوازي:

تحدد أنواع التوازي بحسب بنيته الشكلية وهي: التوازي الترادفي، والطباقي، والتركبي.

1.5 توازي الترادف:

وفيه يقوم السطر الثاني بتقوية الفكرة المبثوثة في السطر الأول عن طريق التكرار أو المغايرة من أجل تأثير مباشر في المتلقي وتحقيق الإقناع، كما إن دائرة هذا الضرب من التوازي يمكن أن تتسع لتشمل أيضا السطر الثالث الذي لا يتماثل مع السطر الأول، بل يتوازي معه، ويظهر هذا النوع من التوازي في مفتتح القصيدة، حيث يقول الشاعر:

حبيبي في لحظة الظلام.. لحظة التوهج العذبه

تصبح بين ساعدي جثة رطبه!

ينكسر الشوق بداخلي.. وتخفت الرغبة

أموء فوق خدها

أضرع فوق نهدها

أود لو أنفذ في مسام جلدتها⁽¹⁴⁾

يتضح من المقطع المتقدم أن عبارة (حبيبي) احتلت المركز ثم أخذت الجمل الفعلية بالتراكم عليها عبر انزياحات لم يعهدها الشعر العربي، لأن تشبيه الحبيبة بالجثة الرطبة دلالة على استسلام المرأة الكلي للشاعر الذي ينكسر الشوق بداخله.. وتخفت رغبته، وقد كشف الشاعر في توظيف هذه الجمل المترادفة سواء على المستوى النحوي أم على المستوى الدلالي عن قدرة إبداعية؛ إذ إن الجمل المترادفة متماثلة تقريبا في التركيب (تصبح، ينكسر، تخفت، أموء، أضرع، أود) لأن هذه الأفعال تحمل الدلالة الزمنية نفسها وهي المضارعة، فضلا عن احتوائها على البنية التركيبية نفسها (فعل مضارع + فاعل) أما على المستوى الدلالي فقد انتقل الشاعر من جملة (تصبح بين ساعدي جثة رطبه) إلى جملة (ينكسر الشوق بداخلي) ثم جملة (تخفت الرغبة) ليظهر لنا مدى استسلام هذه المرأة بين يدي الشاعر، فكل جملة أسست دلاليا لما بعدها.

1.1.5 توازي التراكم:

هو التوازي الذي تأتي فيه الأسطر الشعرية بزيادة على السطر الشعري الذي تتوازي معه، إذ يقول الشاعر:

كانت الذراعُ..

ضامرةً.. كبذرة القمح

ضامرةً كالسِنَّةِ الأولى التي تنبتُ في فَمِ الرُّضِيعِ⁽¹⁵⁾

الملاحظ على المقطع يجد أن السطر الثاني جاء بزيادة اسم الموصول وصلته (التي تنبتُ في فَمِ الرُّضِيعِ) على السطر الشعري الأول، فعلى المستوى النحوي يتكون الشعري الأول من (خبر كان+اسم مجرور)، إذ تتوازي هذه البنية بشكل تراكمي مع السطر الثاني الذي يتكون من (خبر كان+اسم مجرور)، إذ جاء تكرار الخبر ليكشف عن عمق الصلة بين صلاح حسين والأرض التي تعني له الوجود والتاريخ، ومما يعضد ذلك الجمل الاسمية التي تتسم بالثبات، وذلك يخدم الفكرة التي أراد الشاعر أن يوصلها من خلال هذا المقطع بأن صلاح حسين هو رمز الانبعاث.

2.1.5 توازي التلاشي:

وفيه يكون السطر الثاني أقل من السطر الأول من ناحية التركيب أي تأخذ الأسطر الشعرية بالتناقص كلما ابتعدنا عن السطر الأول، ومن ذلك قوله:

رَأَيْتُ في العينين: زهرتين

تنتظران قبلةً. من نحلةٍ هِيضَ جناحُها.. فلم تَعُدْ تطيرُ!

.. رأيتها - فيما يرى النائم - طفلةً.. حُبلى!

رأيتها.. ظلاً!⁽¹⁶⁾

شكلت جملة (رأيتها) في هذا المقطع مرتكزا دارت حولها الكلمات التي أخذت بالتلاشي، وعلى الرغم من هذا التلاشي إلا أن هذه الأسطر توازت بشكل متساوٍ من حيث البناء النحوي بجمل فعلية تكونت من (فعل ماضٍ + فاعل ضمير متصل + مفعول به)، أما على المستوى الدلالي فقد عمد الشاعر إلى الاعتماد على الجمل الفعلية التي تتسم بالتجدد والحدوث.

2.5 توازي الطباق:

هو الذي ينص في تحديده الأول على أن يقوم السطر الشعري الثاني أو الجملة الشعرية الثانية بالتضاد مع السطر الأول أو الجملة الشعرية الأولى، يتجلى ذلك في قوله:

نُقْتَلْ، أو نُقْتَلْ

هذا الخيار الصَّعب

.. .. .

في البيت، في الميدان

نُقْتَلْ يا سرحان!⁽¹⁷⁾

يكشف هذا المقطع عن التضاد الموجود في بنيته بشكل واضح من خلال دلالة الفعلين (نُقْتَلْ، ونُقْتَلْ) على الرغم من اتفاقهما في البنية الزمنية إلا أنهما متضادان من الناحية الدلالية وهنا تظهر قدرة الشاعر على الجمع بين المتضادات في سياق واحد للتضافر خدمة للجو العام للنص، وعلى الرغم من تساوي الجملتين على المستوى النحوي، إذ تتكون الجملتان من (فعل مضارع+فاعل/نائب فاعل ضمير مستتر) إلا أن التضاد على المستوى الدلالي ظهر من خلال دلالة الفعلين (نُقْتَلْ، ونُقْتَلْ)، فضلا عن التضاد بين (في البيت، في الميدان) وما كان اختيار هاتين اللفظتين إلا للتعبير عن مكنونات نفسية وما تحمله لفظة البيت من ألفة، في مقابل الميدان.

3.5 التوازي التركيبي:

يتمظهر التوازي التركيبي في قول الشاعر:

أبكي إلى أن يستدير الدمع في الحفره

أبكي.. إلى أن تهدأ الثوره

أبكي إلى أن ترسخ الحروف في ذاكرة التراب⁽¹⁸⁾

فالتوازي ثابت تركيبيا وتتفرع عنه توازنات دلالية متعددة، حيث اعتمد الشاعر على إبراز صورة الثورة بالتقنيات اللغوية التي تتواشج مع النسق الدلالي لتلك البنى، وكان التوكيد من التقنيات التي وظفها لتعميق الدلالة التي رام إيصالها إلى المتلقي. وقد ترك الزمن الحاضر والمستقبل بصماته على أسلوب الشاعر، وأرسى دعائمه على أفكاره وانفعالاته،

موظفا الأفعال المضارعة لهذا الغرض وهي (أبكي، يستدير، تهدأ، ترسخ)، ويلف التوازي الدلالي هذه البنى المتوازية تركيبيا، ليجسد الحالة النفسية المتأزمة للشاعر، المتمظهرة في أعلى درجات الحزن والألم، والتي تسربت بواسطة البكاء.

6. خاتمة:

سعت هذه الدراسة إلى رصد ظواهر إيقاعية في شعر أمل دنقل في محاولة إلى الوصول إلى الإضافة النوعية التي قدّمتها هذه التقنيات في إحداث نقلة إيقاعية تتناسب والمعطى الدلالي، ويمكن أن نوجز أهم النتائج فيما يلي:

- أفضى التأمل في شعر أمل دنقل اهتمامه باستثمار الطاقات الإيحائية لتقنية التدوير بما يسهم في إثراء البعد الدلالي وزيادة التنوعات الإيقاعية.
- التدوير من أبرز الوسائل الإيقاعية في كسر وحدة البيت الشعري، وجعل القانون العروضي للبيت الشعري خاضعا لتجربة الشاعر وحالته الوجدانية والعاطفية التي تطول وتقصّر حسب الشحنة العاطفية للشاعر.
- يعد التكرار الصوتي من أبرز عناصر الإيقاع المميز للشاعر، وأحد مصادر الإشعاع التي تفيض بمعنى النص الشعري، حيث لجأ الشاعر إلى إيصال رسالته باستحداث واستلهاً متكآت أسلوبية متنوعة قد لا يكون التكرار الصوتي آخرها.
- يمثل استخدام الشاعر للجناس نسقا أسلوبيا له سماته الصوتية المتميزة، حيث بدا أن الجناس لدى أمل دنقل لا يقوم على أساس صوتي يخدم البنية الشكلية، بل هو توافق البنية الصوتية مع الدلالة من أجل التوصل للصياغة الشعرية.
- يعد التوازي واحداً من سمات الشعر، مما يعني أن ظاهرة التوازي تتغلغل في مفاصل النص الشعري وتلف النسيج اللغوي تأسيساً وتنظيماً.

7. قائمة مصادر البحث ومراجعته:

- أحمد كشك، التدوير في الشعر دراسة في النحو والمعنى والإيقاع، مطبعة المدينة، القاهرة، ط1، 1989م.
- أمل دنقل، الأعمال الكاملة، دار الشروق، القاهرة، ط2، 2012م.
- نائر العذاري، التشكلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة من الريادة إلى النضج، رند للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 2010م.

- حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في "أنشودة المطر" للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002م.
- رجاء عيد، القصيدة الجديدة بين التجديد والتجدد، فصول المجلد الخامس عشر- العدد 2، صيف 1996م.
- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1967م.
- 8. الإحالات والهوامش:**

- ¹ - أحمد كشك، التدوير في الشعر دراسة في النحو والمعنى والإيقاع، مطبعة المدينة، القاهرة، ط1، 1989م. ص 7.
- ² - أمل دنقل، الأعمال الكاملة، دار الشروق، ط2، 2012م، ص 261.
- ³ - ثائر العذاري، التشكلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة من الريادة إلى النضج، رند للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 2010م. ص 122.
- ⁴ - أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص 320.
- ⁵ - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1967م. ص 108.
- ⁶ - رجاء عيد، القصيدة الجديدة بين التجديد والتجدد، فصول المجلد الخامس عشر- العدد 2، صيف 1996م، ص 172.
- ⁷ - أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص 261.
- ⁸ - المصدر نفسه، ص 96.
- ⁹ - نفسه، ص 125.
- ¹⁰ - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 114.
- ¹¹ - أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص 95-96.
- ¹² - نفسه، ص 98.
- ¹³ - حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في "أنشودة المطر" للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002م. ص 178.
- ¹⁴ - أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص 132-133.
- ¹⁵ - المصدر نفسه، ص 154.
- ¹⁶ - نفسه، ص 168.
- ¹⁷ - نفسه، ص 246.
- ¹⁸ - نفسه، ص 224.