مجلة المجمع العلمي

أسلوبية التشكيل الإيقاعي
في قصيدة القناع في شعر أمل دنقل

الدكتور لطيف يونس حمادي

الملخص :

تناول البحث اسلوبية التشكيل في قصيدة القناع لأحد الشعراء المعاصرين ، وأوضع تلك الاسلوبية من خلال دراسة الايقاع الداخلي والايقاع الخارجي .

المقدمة :

اعتاد العرب قديما وحديثا على كيفية أداء الشعر وكيفية رسم كلماته ، وهي كيفية تختلف عن كيفية تأدية النثر ، لذا نقول أنشد قصيدة وقرأ قصة أو مقالة أو خطبة ، ونقول نظم قصيدة وكتب قصة أو مقالة أو خطبة . أي أن الشعر خرق للكلام العادي ، ولكن الشعر ليس قسيما للنثر .

ان الإيقاع مكون من مكونات هذا القسيم الذي تحدد مادته في الشعر بتحدد طبيعة الوحدات الصوتية إذ تشتمل هذه الوحدات على إمكانات إيقاعية كامنة يتمُّ تفجيرها في سياق إيقاعي يشتمل على عنصري الحركة والتنظيم معا .

وإذا استثنينا صور البنية الإيقاعية الداخلية من القصيدة ، وأخذنا صورتها الخارجية فان القصيدة العربية العمودية تقوم على إيقاع شبه ثابت وعلى أساس المتحرك والساكن من تلك الوحدات الصوتية ، وهذا ما أقام عليه الخليل بن أحمد الفراهيديّ نظريته . وان قصيدة التفعيلة قائمة على

أصول عروض الخليل بن أحمد ، غاية ما في الأمر أنها استعانت ببعض تفاصيل هذه العروض ، أي إحداث تجديد يساعد الشاعر المعاصر على حرية التعبير وإطالة العبارة وتقصيرها بمقتضى الحال كما ترى نازك الملائكة .

إن شعر (أمل دنقل) الأعم منه شعر تفعيلة ، اختلفت فيه بنيته الإيقاعية ، وهذا بالنتيجة يؤدي إلى اختلاف الرؤى الأسلوبية الإيقاعية .

اما لماذا قصيدة القناع دون سواها من شعر أمل دنقل في هذه الدراسة ، فلظهور القناع بصورة جلية في شعره مما دعا إلى دراسات نقدية سابقة لهذه الدراسة مقامة حول ظاهرة القناع في شعر أمل دنقل منها على سبيل المثال :

ـ القناع في الشعر العربي الحديث ـ دراسة في النظرية والتطبيق ـ سامح الرواشدة . تناول فيها ظاهرة القناع في شعر أمل دنقل .

ـ التراث الإنساني في شعر أمل دنقل ـ جابر قميحة ـ .

ـ الرمز التاريخي ولعبة الأقنعة ـ فخري صالح ـ .

ـ حول استلهام التراث وقصائد أخرى لأمل دتقل ـ محمود عبد الوهاب ـ.

ـ القناع في شعر أمل دنقل ـ عبد العزيز ألحاجبي ـ رسالة ماجستير .

ـ الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث ـ خالد الكركي ـ .

لذلك جاء البحث في مبحثين تتقدمهما مقدمةٌ يتبعها تمهيدٌ عرّفت فيه القناع وأوجه الاختلاف بينه وبين الرمز . وضمّ المبحث الأول البنية الإيقاعية الداخلية تتمثل في التكرار بمستوياته ، والجناس ، والترديد ، والتصريع .

والمبحث الثاني : البنية الإيقاعية الخارجية ، تتمثل في القافية والوزن .

أما القصائد التي احتوت تقنية القناع ووضعت في هذه الدراسة فهي : زرقاء اليمامة ، عنترة ، المتنبي ، سبارتاكوس ، كليب ، سفر التكوين ، أبو موسى الأشعري .

التمهيد : تعريف القناع

قبل الولوج في مناقشة الرؤى الأسلوبية في البنية الإيقاعية ، ننظر إلى تعريف موجز للقناع . فهو :

" أداة فنية يعمد فيها الشاعر إلى الحلول ــ التماهي ــ بشخصية أخرى تمتلك حظا نسبيا من الذاكرة التاريخية للمبدع .

والمتلقي ، يخفي الشاعر صوته المباشر بها . على نحو تمتزج فيه التجربتان ، التجربة المرتبطة بالشخصية المستدعاة ، والتجربة الخاصة بالشاعر . ويسيطر على النص ضمير المتكلم العائد إلى الشخصية المستدعاة على نحو تتوازن فيه فاعلية طرفي القناع ، من دون أن يطغى أحدهما على الآخر ، أو ينزاح أحدهما انزياحا شبه نهائي للأخر ، ويجوز أن ينفرد فيه صوت واحد لا يخالطه غيره ، أو تتعدد الأصوات على نحو لا يخل بالحدود الفنية المعروفة للنص ألقناعي " [1] .

ويقترن مع هذا المصطلح مصطلح الرمز ، وهما متجاوران في النظرية النقدية لكنهما متباينان في حدود كل منهما ، فالرمز يقوم على

---

[1] القناع في الشعر العربي الحديث ــ دراسة في النظرية والتطبيق ــ الدكتور سامح الرواشدة ، ١٩٩٥ /٢١ .

تشابه الأثر النفسي ، فهو لايقرر ولا يَصِف بل يومئ ويـوحي بوصـفه تعبيرا غير مباشر عن النواحي النفسية وصلة بين الذات والأشياء [٢] .

وبهذين التعريفين تحدد محددات كل مصطلح ، ولذا فان دائرة الرمز أوسع من دائرة القناع ، فكل قناع رمز ، وليس كل رمز قناعا [٣].

المبحث الأول : البنية الإيقاعية الداخلية

أولا : التكرار

من أهم المعالم التي شكلت الموسيقى الداخلية في قصيدة القناع في شعر شاعرنا ، وهو ذكر الشيء مرتين فصاعدا وقد أدى دورا اساسيا في إظهار الإيقاع من حيث أن إلحاح الشاعر في بنية بعينها يكشف عن رغبته في تأكيد المعنى الذي يسوقه وحرصه على كشفه وإظهاره . " ولغة التكرار في الشعر تظل باعثا نفسيا يهيئه الشاعر بنغمة تأخذ الـسامعين بموسـيقاها ، وتعلـق الشعراء بهذا الضرب من فنون الكلام لأمرٍ يحسّه الشاعر فـي ترجيـع ذات اللفظ ن وما يؤديه هذا الترجيع من تناغم الجرس وتقويته ، تثير فـي ذاتـه تشوقاً واستعذابا أو ضربا من الحنين والتأسي " [٤]. فضلا عـن دوره فـي إثراء المعنى في هذه القصائد ، فقد كان للتكرار أيضا دور بالغ الأهمية فـي

---

[٢] ينظر : الأدب المقارن ، الدكتور محمد غنيمـي هـلال ، دار العـودة بيـروت ، ط٣ ، ١٩٨٣ / ٣٩٨ .

[٣] ينظر : القناع في الشعر العربي الحديث / ٢٠ .

[٤] جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، الـدكتور مـاهر مهدي هلال ، وزارة الثقافة والإعلام ، العراق ، ١٩٨٠ / ٢٣٩ .

المستوى الموسيقي الذي يساند المعنى من جهة ، ويتضامن معه ويؤدي دوره التطريبي من جهة أخرى .

ويأتي التكرار في قصائد القناع في شعر أمل دنقل على أشكال عدة منها .

أ) التكرار على مستوى الحرف

١ــ الاطراد في تكرار حروف المعاني

يعمد الشاعر في هذا التكرار إلى ظاهرة الاطراد الذي يقول عنه أبن رشيق " ومن حسن الصنعة أن تطرد الأسماء من غير كلفةٍ ولا حشو فارغ ، فإنها إذا اطردت دلت على قوة طبع الشاعر وقلة كلفته ومبالاته بالشعر " [٥]. وقد ذهب د. أحمد مطلوب إلى أن عدم قصر الاطراد على الأسماء أقرب دلالة على هذا الفن .[٦] ويعمل الشعر على رسم دوالٍ تجعلها خاضعة لحقول دلالية متصلة فيما بينها ، وقد تضيق هذه الحقول أو تتسع بناء على منازل الدوال من نظائرها ، وفي هذه الحالة يعمل القارئ على توقع الدوال بعد قراءة الدال الأول والثاني حتى تكتمل الصورة الموجزة عن نظام معين [٧] . وقد تطرد السماء في السياق القولي الواحد من دون أن تخضع لترتيب معين ، وهذا يدل على غزارة الأفكار

---

[٥] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، لأبي علي الحسن بن رشيق القيرواني ، تح الدكتور عبد الحميد هنداوي ، المكتبة العصري ، بيروت ، ٢٠٠٧ م ــ ١٤٢٨ هـ : ٢/ ٨٢ .

[٦] ينظر : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، الدكتور أحمد مطلوب ، المجمع العلمي العراقي ، بغداد ، ١٩٨٦ / مادة الاطراد .

[٧] ينظر : خصائص الأسلوب في الشوقيات ، محمد عبد الهادي الطرابلسي ، منشورات الجامعة التونسية ، ١٩٨١ / ١٣٣ .

لدى الشاعر ولذا استعصت عليه حصرا وترتيبا ، وفي هذه الحالة تتنوع الاتجاهات في تفسير علاقات الألفاظ ببعضها [٨].

وسواء أتدرج الشاعر في ترتيب الألفاظ أم لم يتدرج فان هذه الظاهرة تكشف عن صراع المعنى مع القالب الإيقاعي الضيق ولذا خرجت الذات بصيغة مصالحة تتمثل في تكثيف العبارة الشعرية ومنح المتلقي فرصة ملء الفراغات والإسهام في تكوين النص الشعري مما يزيد من حيوية السطر الشعري ويقيه من النثرية التفصيلية .

وقد تباينت النماذج المطردة في قصيدة القناع عند أمل دنقل منها :

أنام في حظائر النسيان
طعامي الكسرةُ .. والماءُ .. وبعض التمرات اليابسة
وها أنا في ساعة الطعان
ساعة أن تخاذل الكماة .. والرماة .. والفرسان
دعيت للميدان [٩].

يلاحظ في هذا المقطع تدافع المعنى في القالب الإيقاعي ، حيث أسهم الاطراد في إيصال فكرة عميقة تتمثل في اتساع دائرة الاغتراب ، فلم يقتصر الاغتراب على شخصه بل تطور إلى حالة الاغتراب من الوطن والمجتمع . فالشاعر يصور الصراع الدائم بين قضيتين ، عنترة وقبيلته فيستمر عنترة في سرد ألوان الظلم والهوان التي تقع عليه من بني وطنه ، من سادته ، انه يعامل معاملة عبد لاشأن له ، لاينال من القوت إلا أقله ما

---

[٨] ينظر : م . ن / ١٣٧ .

[٩] الأعمال الشعرية الكاملة لأمل دنقل ، دار العودة بيروت ، مكتبة مدبولي /١٦٢ .

يكفي لسد الرمق ليظل على قيد الحياة ليخدم السادة ، أما الحياة المنعمة المترفة فلا شأن له بها ٠ لكن المفارقة أن هذا الإنسان العربي البسيط الذي حُرم خيرات وطنه وعومل معاملة العبيد يدعى إلى الموت في ساعة الشدة ، وفي ذلك ظلم أكبر ٠

ويقول في موضع آخر :

أسأل يا زرقاء
عن فمك الياقوت عن ، نبوءة العذراء
عن ساعدي المقطوع ٠٠ وهو ما يزال ممسكا بالراية المنكّسة
عن صور الأطفال في الخوذات ٠٠ ملقاة على الصحراء
عن جاري الذي يَهُـــمُّ بارتشاف الماء
فيثقب الرصاص رأسه ٠٠ في لحظة الملامسة
عن الفم المحشو بالرمال والدماء
أسأل يا زرقاء ٠٠
عن وقفتي العذراء بين السيف ٠٠ والجدار [١٠] ٠

عملت ظاهرة الاطراد المتمثلة في تكرار الحرف (عن) علـى تتبع تفاصيل مشهد متحرك سواء أكانت تفاصيل حركية أم تفاصيل نفسية ، لقد عمد الشاعر إلى حذف الفعل (أسال) في الأسطر التي تلت الـسطر الأول وجعله مقدرا بسبب البنية الإيقاعية للمقاطع ، وهذا التقدير له دلالـة أسلوبية أسهم في تكثيف العبارة الشعرية من خلال توظيف هذه التقنيـة ٠ وقد عاد هذا الاقتران للظهور في آخر المقطع ٠ إن تكرار (عن) سـت

---

[١٠] م ٠ ن / ١٥٩ ٠

مرات ، كُررت في بداية كل سطر أسهم في اغناء الصورة الشعرية ، واصفا فيها الشاعر معاناته متخذا القناع وسيلة في رسم هذه المعاناة ومعبرا فيه عن خيبة الأمل جراء الانكسار والهزيمة ٠

ويقول :

المجد للشيطان ٠٠ معبود الرياح
من قال ((لا)) في وجه من قالوا ((نَعَم))
من عَلَّم الإنسان تمزيق العدم
من قال ((لا)) ٠٠ فلم يَمُت
وظل رُوحا أبدية الألم ! [١١].

هذا المقطع هو مقدمة القصيدة ، يتسم بالعنف والتمرد ، إن كل مقدمة تتناسب تماما مع القصيدة الموضوعة لها ، إن محتوى قصيدة سبارتكوس ولحمتها قائمان على التمرد ، لذا كان التمرد طبيعيا في المقدمة وان تكن كلماته المستخدمة غير طبيعية ٠ ومضمون العنف في هذه المقدمة انعكس على موسيقاها ولاسيما في تلك التقفية الحادة المتناسبة مع هذه الأحكام القطعية للشاعر حيث صنع مفارقة كبرى ، إذ نراه مصلوبا يظل روحا أبديا ، وأن من وهبه الموت هو الذي سيسقط في العدم والفناء [١٢].

---

[١١] م ٠ ن / ١٤٧ ، وينظر تكرار (لا) والاطراد الذي بعده /١٦٠ ٠

[١٢] ينظر : مجموعة دراسات نقدية ، الدكتور صلاح فضل ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ن بيروت ، ١٩٨١ / ١٠١.

ويلاحظ على هذا المقطع تداخل المستويات اللغوية التي تظهر على سطح النص ، الصوتية والتركيبة حيث كرر الشاعر مطردا بنيتين وجاء الاطراد بعدهما متوازنا ، البنية الأولى (من) وهي اسم موصول كرره ثلاث مرات بعده فعل ، والبنية الثانية (لا) كرره مرتين مطردا بعده حرفان ، فتبدو زمنية النص موزعة بين زمنين ، بين الماضي مقتضى انتماء صوت الشخصية التاريخية المقنعة (شخصية سبارتكوس) وزمن الحاضر ، شخصية الشاعر ، فبرز الصوت القديم بكل بنياته ليتناغم مع الصوت الحاضر بكل تقنياته وأساليبه ، وبذلك لايكون القناع استدعاء لشخصيات قديمة على واقع معاصر فحسب ، بل أن حركة القصيدة كلها على مستوى البناء تحقق ذلك ،لقد كسر الشاعر بنية توقع المتلقي عندما قال المجد للشيطان ، إذ المعتاد المجد (لله) سبحانه وتعالى وليس للشيطان ولكن قصد هنا الشاعر بالشيطان سبارتكوس فيصبح التمجيد لهذه الشخصية وليس لشخصية الشيطان المتمردة على الله سبحانه وتعالى ، ومن ثم تعود العبارة إلى كينونتها المعيارية وتعد بنية تحفيز للمتلقي تحفزه عند قراءته لها ، وتشحنه بالتوتر ومن ثم تفريغ التوتر عند كشف رمزها ، كما يظل الإيقاع اللغوي حيلة جذابة تدعو المتلقي لاكتشاف التصور المتقنع خلفها ، والمأخوذ بتأسيس بنية الرفض والثورة والتغيير على غرار العبد الروماني سبارتكوس الذي رفض أوامر القيصر وثار عليه .

٢ ــ تكرار حروف بنية الكلمة : ــ

ويكون هذا التكرار حين تشترك الألفاظ في حرف واحد سواء أكان في أول الكلمة أم في وسطها أم في نهايتها ، مما يثري الموسيقى الداخلية ويجعلها أكثر ارتباطا بالمعنى والدلالة عليه ، ولتكرار الحرف في قصائد القناع حضور واضح ، على نحو ما نجد في هذا المقطع :

أيتها العرّافة المقدسة ..
ماذا تفيد الكلمات البائسة ؟
قلتِ لهم ما قلتِ عن قوافل الغبار
فاتهموا عينيك ، يا زرقاء ، بالبوار !
قلتِ لهم ما قلتِ عن مسيرة الأشجار ..
فاستضحكوا من وهمك الثرثار !
وحين فُوجئوا بحدّ السيف : قايضوا بنا ..
والتمسوا النجاة والفرار ! (١٣).

أول ما يلفتنا في هذه المقطوعة هو موسيقاها الهادئة التي يوحي بها تكرار صوت التاء واتحاده مع صوت الراء الذي يعد قافية السطر الشعري ، وهو صوت تكراري ترددي بطبيعته يوحي بالتوتر . أما صوت التاء فيوحي بالتفشي والانتشار ، ويتضافر إيحاؤه مع حوارية النص . إذن هناك هدوء مصحوب هذا الهدوء بتوتر ساعد الحوار في

---

(١٣) الأعمال الشعرية الكاملة / ١٦٣ .

إيضاح المعنى ، معنى الجهل والإعراض عن النصح والإرشاد ، الأمـــر الذي سيقود حتما إلى النكوص في ساعة المواجهة ٠ .

ويقول :

أكرهُ لون الخمر في القنينة
لكنني أدمنتها ٠٠ استشفاء
لأنني منذ أتيت هذه المدينة
وصرتُ في القصور ببغاء
عرفتُ فيها الداء
أمثلُ ساعة الضحى بين يدي كافور
ليطمئن قلبه ، فما يزال طيره المأسور
لايترك السجن ولا يطير
أبصر تلك الشفة المثقوبة
ووجهة المسودَّ والرجولة المسلوبة ،
٠٠ أبكي على العروبة [١٤] .

يظهر في هذا النص ضمير المتكلم وهو الفاعـــل الأساســـي فـــي النص ، فضلا عن ضمير المتكلم طفحت أصوات زخرفت البناء الصوتي وخلقت نوعا من التوتر داخل النسيج اللغوي الذي يقوم على تكـــرار أول هذه الأصوات هو النون ، منح هذا الصوت قيمة أسلوبية من خلال كثافته العالية في التكرار متوزعا في قاع الأسطر الشعرية ليحاكي أنات الشاعر ،

---

[١٤] م ٠ ن / ٢٣٧ ٠

فصوته يدل على الأنين لأنه يخرج من الأنف وفيه غنه ، وقد أوحي بنبره حزينة ٠

ومما لاشك فيه أن هناك علاقة بين الموسيقى وانفعال الشاعر ، فتكرار النون بشكل مكثف عكس الحالة النفسية المتوترة ، وصوت النون مما يحمله من معنى يفيد الأنين والتوجع خلق بؤرة شعرية عملت على الكشف عن الرؤيا الشعرية وما يكتنفها من معان ودلالات ٠ ويتآزر في النص صوت الراء مع النون في الإيحاء بالجو ذاته من التوتر والغضب على اعتباره صوتا تكراريا يضفي جوا من القلق والتوتر بسبب طبيعيته التكرارية ، (الخمر ،صرت ، القصور ، عرفت ، كافور ، طيره ، المأسور) ٠

هذه السمفونية عزفها صوتا النون والراء ساندتهما تقريرية الخطاب الشعري ، من السطر الأول الذي يقدم كره الشاعر للخمر ، ولكن في السطر الثاني يأتي بوجه مقابل لذلك فهو قد أدمن عليها لكن إدمانه كان استشفاء ٠ لقد أسهم هذان الصوتان في التعبير عن انفعالات الشاعر وغضبه وساهما في إبراز شخصية القناع وهي شخصية المتنبي ٠

ب) التكرار على مستوى الكلمة والعبارة : ــ

من تقنيات التكرار الأُخر ما يُعرف بالتكرار اللفظي ، وهو تكرار كلمة أو أكثر داخل نسيج البيت الشعري ، وهو يجسد الفاعلية الشعرية لاستكناه بعدها الإيحائي والعاطفي ، فالوقوف عند اللازمة المركزية يتجسد من خلال " انتخاب سطر شعري أو جملة شعرية تشكل بمستوييها

الإيقاعي والدلالي محورا أساسيا ومركزيا من محـاور القـصيدة " [١٥]. وهذا الأمر يتطلب الدربة والمعرفة بدلالات الألفاظ وما توحيه من رؤيـة فكرية وفنية ، فالمبدع حين يريد أن يوصل تجربته الشعرية إلى المتلقـي عليه أن يخلق موقفا نفسيا بين الحدث والتجربة الـشعرية ويبقـى رصـد التحولات الإيقاعية ليس بالأمر السهل لقدرتها على التحرك ضمن فضاءات النص المتعددة [١٦] .

وبغية استجلاء الألفاظ المتكررة في نصوص القناع نقـف عنـد بعض الأمثلة ، يقول :

أنا الذي ما ذقتُ لحمَ الضان ..
أنا الذي لا حول لي أو شان ..
أنا الذي أُقصيت عن مجالس الفتيان
أُدعى إلى الموت .. ولم ادع إلى المجالسة
تكلمي أيتها النبية المقدسة
تكلمي .. تكلمي [١٧] .

القطعة من قناع عنترة ، تشاكلت البنى المتكررة فيها على مستوى اللفظة ثم العبارة ، وأخذ التكرار شكلين عموديا وأفقيا ، أما التكرار

---

[١٥] القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والإيقاعية ، الدكتور محمد صابر عبيد ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ــ دمشق ، ٢٠٠١ / ٢٠٤ .

[١٦] ينظر : شعر الخوارج ــ دراسة أسلوبية ــ جاسـم محمـد عبـاس ، أطروحـة دكتوراه ، كلية التربية ، جامعة الأنبار / ١٧٠ .

[١٧] الأعمال الشعرية الكاملة / ١٦٢ .

العمودي فتتوالى الأسماء في حركة تراكمية وكيفية ، فتحقق وجودا شعريا يكتنز فكرا وعاطفة ، وهذا التوالي عمد إليه الشاعر لخلق مثير أسلوبي بما لها من طبيعة سكونية وثبات يهب الإيقاع الصوتي للتركيب ومن ثم يهب الدلالة ثباتا ورسوخا ٠

ثم يتكرر بشكل أفقي الفعل المضارع المبني للمجهول ، حيث يقود الفعل حركة السطر الشعري وحركة المشهد الدرامي في إيقاع متجدد للحدث متخذاً سمة التوليد الذاتي لفعل آخر تكرر يتوالى أفقيا باتجاه التماهي مع المخاطب ، وإذا أضفنا إلى المستوى الكيفية لحركة الأفعال المتكررة الأخيرة أنها جاءت بصيغة الخطاب المباشر حيث يرمز لها هذا الخطاب إلى عبلة حبيبة عنترة وابنة عمه من ناحية ، وأضفنا أيضا تحول الذات الشاعرة عبر الفعل إلى الذات الفاعلة التي تقوم بالحدث تبينت لنا الآفاق الشعرية التي أنتجها فعل الأمر من حركة التوالي كما وكيفا مما أضفى على الأسلوب قيما فنية وعاطفية ٠ وتبقى إشارة مهمة كشفت عن أسلوبية الإيقاع في هذا المقطع وهي في الشطرين الأول والثاني خفف الشاعر الهمزة أو سهلها في لفظتين (الضان) و (الشان) وكان هذا التسهيل مقدمة نغمية توصل إلى عالم (الأحزان) المهيمن على القطعة ، فضلا عن التناسق النغمي مع لفظة (الفتيان) ٠

ويقول في قطعة أخرى من القصيدة نفسها :

كيف حملت العار ٠٠

ثم مشيتُ ؟ دون اقتل نفسي ؟ دون أن أنهار ؟

ودون أن يسقط لحمي ٠٠ من غبار التربة المدنسة ؟

تكلمي أيتها النبية المقدسة

تكلمي .. بالله .. باللعنة .. بالشيطان

لا تغمضي عينيك ، فالجرذان ..

تلعق من دمي حساءها .. ولا أردُّها

تكلمي .. لشدَّ ما أنا مُهان

لا الليل يخفي عورتي .. ولا الجدران

ولا اختبائي في الصحيفة التي أشدُّها

ولا احتمائي في سحائب الدخان [١٨].

في القسم الأول من القطعة يرتكز التكرار على أسلوب الاستفهام ، فالبنية الشعرية للأبيات تمثل تجربة الشاعر حيث تظهر من خلال إهماله حرف العطف مع البنى المتكررة المتوالية(دون) .

فنحن أمام حركة تكرارية تترابط داخليا لا خارجيا عبر حركة النفس ، فالذات الشاعرة حاضرة حضورا مباشرا تحسّ بتغيرات الحدث وتنقلاته من غير حاجة إلى عوامل الربط الخارجية .

والقسم الثاني تكررت بنى الفعل المخاطب ، فاتخذت صفةً أطرادية مع غياب عوامل الربط كما في القسم الأول ، فهذا التكرار لفعل الأمر يتحرك بتحرك الذات الفاعلة حركة سالبة ممتلئا بالخيبة وفقدان الأمل وكأنما تكرار الفعل له علاقة بالشاعر قبل كل شيء .

إننا في هذه القطعة الشعرية أمام بنى أسلوبية مكتملة تحمل على المستوى الدلالي معني فقدان الأمل مع الإصرار والتمسك بدلالات التحدي

---

[١٨] م .ن / ١٦٠ .

التي بثها الفعل (تكلمي) . في مقابل هذه الحالة يأتي التكرار العمودي للأداة (لا) وهما أداة تدمير لرؤية المستقبل تظهر آثارها على الجسد وعلى الروح استطاع أمل دنقل في هذه القطعة وقبلها أن ينقل تجربته الشخصية للمتلقي كأنه يكلمه ، ونقل صوت الشخصيات التي تدخل ضمن التركيب البنائي للقصيدة إلى جانب شخصية الشاعر .

وإذا كان أمل دنقل قد لجأ إلى ظاهرة التكرار لإخصاب غايات دلالية أو بنائية أو نفسية أو إيقاعية تسهم في توهج الألق الفني للقصيدة ، فانه قد لجأ إلى ظاهرة التكرار لغايات أخرى ،نحو اختتام القصيدة لم تأزف إلى نهاية شعرية طبيعية كما في هذا المقطع من قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة في قناع عنترة :

ها أنتِ يا زرقاء
وحيدةٌ ... عمياء !
وما تزال أغنياتُ الحب .. والأضواء
والعربات .. الفارهات .. والأزياء !
فأين أخفي وجهيَ المُشَوّها
كي لا أعكر الصفاء .. الأبلهَ .. المموّها
في أعين الرجال والنساء !؟
وأنتِ يا زرقاء ..
وحيدة .. عمياء !
وحيدة .. عمياء ! [١٩].

---

[١٩] م.ن /١٦٥ وينظر ٢٣٦،١٦٢،١٥٣ .

لقد اختار الشاعر الرواية التاريخية التي تحدثت عن فقوء عيني الزرقاء .

ثانيا : الجناس : ــ

يُعرف الجناس من قبل البلاغيين على أنه اتفاق اللفظين في وجه من الوجوه مع الاختلاف في المعنى[٢٠] . فهذه اللفظة التي تدل على معنى معين هي ذاتها تدل على معنى آخر ، ويكون في أتم حالاته عندما تتفق بنية اللفظين في نوع حروفها وترتيبها .

وفي هذا المبحث حاولنا استقصاء ما أمكن من الألفاظ المتجانسة في شعر القناع .

يقول الشاعر :

المنازل أضرحة
والزنا زن أضرحة
والمدى أضرحة
فارفعوا الأسلحـــة
أرفعـــوا
الأسلحـــة [٢١].

---

[٢٠] ينظر : قواعد الشعر ، لأبي العباس احمد بن يحيى ثعلب ، تح وتقديم الدكتور رمضان عبد التواب ، دار المعرفة ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٦٦ / ٦٥ ، وينظر : كتاب البديع لعبد الله بن المعتز ، تح اغناطيسوس كراتشوفسكي ، منشورات دار الحكمة ، حلبوني / ٢٥ ، وينظر : مفتاح العلوم لأبي يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي ، تح نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية بيروت ، ط٢ ، ١٤٠٧ هـ ١٩٨٧ م / ٤٢٩ .

[٢١] الأعمال الشعرية الكاملة / ٣٤٣ .

هذا مقطعٌ مكررٌ في نهاية القصيدة (قصيدة سفر الخروج من مجموعة سفر التكوين) حيث ذكره الشاعر أولا في بدايتها ونستطيع أن نميز التناوب الصوتي في لفظة (المنازل) و(الزنا زن) جاءت اللفظتان متكررتين تكرارا متناوبا تناوبا عموديا ٠ انطلق منه الشاعر من موقف تقابلي باتجاه الواقع العربي الذي يعيشه وتعاني فيه الأمة العربية من غيبوبة وكأنها داخل أضرحة ، حتى هذه المنازل وان كان بعضها فخما وواسعا إلا انه يماثل الزنزانة وهما كالأضرحة ، وهذه الأضرحة سرعان ما حوله الشاعر عدوا فطالب برفع الأسلحة ٠

ويقول في قصيدة أخرى :

يا قيصر العظيم : قد أخطأت ٠٠ إني أعرف
دعني ــ على مشنقتي ــ ألثُمُ يدك
ها أنذا اقبّل الحبل الذي في عنقي يلتف
فهو يداك ، وهو مجدُك الذي يجبرنا أن نعبدك [٢٢]

البنى المتجانسة في هذا النص هي (يداك ، مجدك ، نعبدك) وهي بنى يعتمد الجناس فيها على البنية الصرفية المتشابهة وهو ما يسمى أيضا بالجناس ألازدواجي حيث ينظر صاحبه " إلى ناحية الزمان في بنية الكلمات التي يستعملها فيعتمد أن يقارب بينها في الزنة " [٢٣].

---

[٢٢] م ٠ ن / ١٥٠ ٠

[٢٣] المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، الدكتور عبد الله الطيب مجذوب ، مكتبة ومطبعة مصطفى ألبابي الحلبي وأولاده بمصر / ٢: ١٢٩ ٠

وتلمع في هذا المقطع الأساليب الإنشائية المتجلية بصيغ النداء والأمر وتكرار النداء مرة أخرى ، حتى يصل إلى البنى المتجانسة ، وهي بنى عبثية تؤول إلى إحباط نفسي أو خيبة يترك الشاعر فيه مجده ويعيد مجد قيصره الذي لفّ حول عنقه حبل الموت ، فتكون هذه الصيغة في خاتمة المقطع بمثابة صوت المعادل النفسي لعدم الفوز بمجده .

ثالثا : الترديد

يعتمد هذا الفن على تكرار ألفاظ بعينها ، وهو في شكله القديم يمكن أن يكون شكلا من أشكال " تشابه الأطراف " [٢٤] . فاللفظة تتردد من التركيب الأول في التركيب الثاني ، ومن الثاني إلى الثالث على شكل عملية متوالية [٢٥] . من ذلك قوله :

فأخبروه أنني انتظرته مدى على أبواب ((روما)) المجهدة
وانتظرت شيوخ روما ــ تحت قوس النصر ــ قاهر الأبطال
ونسوة الرومان بين الزينة المعربدة
ظللن ينتظرن مقدم الجنود
ذوي الرؤوس الأطلسية المجعدة
لكن ((هانيبال)) ما جاءت جنوده المجندة
فاخبروه أنني انتظرته .. انتظرته ..
لكنه لم يأت
وأنني انتظرته .. حتى انتهيت في حبال الموت [٢٦] .

---

[٢٤] بناء الأسلوب في شعر الحداثة ــ التكوين البديعي ــ د. محمد عبد المطلب ، دار المعارف القاهرة ، ط٢ ، ١٩٩٥ / ٣٩٠ .

[٢٥] ينظر : بناء الأسلوب في شعر الحداثة / ٣٩٠ .

[٢٦] الأعمال الشعرية الكاملة / ١٥٢ .

يقوم الترديد في هذا المقطع على ترديد بنية الفعل ـ أنتظر ـ والمتفحص لهذه البنية يجدها تأخذ حالة زمنية واحدة هي زمن الفعل المضارع مع تلازم التعبير في العلاقات النحوية من جانب الفاعل ، فنجد الشاعر يتكلم بضمير المتكلم وضمير الغائب • وان إسناد فعل الانتظار لهذه الضمائر قاد المشهد الدرامي في إيقاع متجدد للحدث ، وهو تجدد وتطور للفعل باتجاه تنازلي فانتظار الشاعر مع الشيوخ والنسوة للبطل وجنوده ينتهي بخيبة أمل من عدم وصول هذا البطل المخلّص لتلك الشعوب من الظلم والاستبداد •

لقد استغل الشاعر الطاقات الكامنة في ألفاظه مستغلا دلالاتها الرمزية في رسم المشهد الدرامي ، وان مزاوجته لفعل الانتظار مع الكلمات التي بعده أعطى النص دلالة معنوية ذات أبعاد منطقية تماثلية ، كمزاوجته الفعل (انتظرته) مع (مدى) هذه اللفظة الدالة على الزمن المفتوح أعطت هذه المزاوجة وحدة زمنية أكست الأسلوب ثوب التصوير القصصي نقف أمامه ونحن في شوق للمتابعة ومعرفة ما حدث وسيحدث بعد هذا الانتظار •

لقد وجدنا أن قوة الإيقاع في القطعة تتشكل في الفعل (انتظرته) أو صيغه الأُخر ، وجاءت تشكيلات إيقاعية تعزز رسوخ ذلك الإيقاع وهيمنته ودلالاته أو ظلاله التي تلائم فكرة القناع ، مثل اقتران حرفي الدال والهاء الساكنة ، التي هي في الأصل تاء مربوطة ، أو جرس حرف الهاء الذي يتصف بالامتداد والجلال الذي يلائم فكرة القناع • وجاء أفخم

تعبير لهذا التشكيل الإيقاعي في ختام القطعة حين تعـزز تكـرار الفعـل (انتظرته) بنغمة فعل آخر له جرس قريب هو (انتهيت) .

وثمة مثير أسلوبي آخر نلاحظه في النص ، وهـو التنقـيط فـي الأسطر الثلاثة الأخيرة حيث أن مسالة توظيف التنقيط للدلالة على عناصر الإضمار والحذف ، هذه العناصر توكل مهمة ملء فجواتها الفنية للقارئ .

وفي نص آخر نجد بنية الترديد حاضرة حضورا واسعا ، يقـول أمل دنقل :

قلتُ : فليكن الحبُ في الأرض ، لكنه لم يكن !
قلتُ : فليذب النهر في البحر ، والبحر في السحب
والسحب في الحدب ، والجدب الخصب ، ينبت
خبزا ليسـند قلب الجياع ، وعشبا لماشية [٢٧] .

تطفح على هذا المقطع كلمات ثلاث ترددت كلٌ كلمة مرتين (البحر ، السحب ، الجدب) تكشف هذه البنى عن حضور لافت لمكونات الجغرافية الطبيعية وهي ذات كثافة دلالية حيث تحضر معها (ينبت خبزا ، يسند قلب الجياع ، وعشبا لماشية) لتنبئ عن حياة يستحضر فيها الفرح بعد معاناة الجوع وبعد فقدان الحب ، فإذا حاول استحضار الحب في الأرض ، حضرت دوال شكلت انعطافا دلاليا في السياق الشعري فتحول ذلك الحب إلى نهر يتسـع إلى بحر ثم سحب ثم تدرج خبزا ، والخبز هـنا مجـاز مـرسل علاقتـه المسببة ، اقتبـس الشاعـر

---

[٢٧] م . ن / ٣٣٠ .

مـن الآية الكريمة (وَيُنَزِّلُ لَكُم مِّنَ السَّمَآءِ رِزقًا) [٢٨] ،مثلما الرزق الحقيقي لاينزل من السماء ، لكن الذي ينزل المطر ينشا عنه النبات الذي منه الرزق والطعام ، فالخبز لاينبت من الجدب الخصب وإنما الذي ينبت القمح وبعدها يتحول إلى طحين ثم الى خبز ، مع قتامة الموقف الشعري في السطر الأول من المقطع ، كسب الترديد في الأسطر اللاحقة انتصار الذات الشاعرة لمبدأ الحياة بكل تجلياتها والحضور الايجابي يجعل النص الشعري إعادة للواقع برؤيا إنسانية ، فتركزت بنى الترديد بطاقة تعبيرية وإيحائية شاملة في هذا المقطع ،

رابعا التصريع :

شكلٌ من أشكال التكرار الحرفي في البيت الشعري ، وهو حالة " قائمة كما في بنية السجع على توافق الحرف الأخير في شـطري البيـت الشعري " [٢٩].

يتعامل مع بنية التصريع في القصيدة العمودية على أساس تماثل العروض والضرب وزنا وتقفية في البيت الشعري ، أي " جعـل البيت مقسوما على نصفين يكون آخر النصف الأول كآخر النصف الثاني " [٣٠]. أما في شعر التفعيلة فهو قد تحرر من قيود الروي ، ومن ثم لم يعد التصريع بشكله القديم وأُخذ التعامل معه في شكل يجمع بين النمط القديم

---

[٢٨] سورة غافر ، آية / ١٣ ،

[٢٩] بناء الأسلوب في شعر الحداثة / ٣٧٠ .

[٣٠] شعر أبي نواس ــ دراسة أسلوبية ــ أطروحة دكتوراه ، لطيف يونس حمـادي ، كلية الآداب ، الجامعة الإسلامية / ٤٥ ،

ومتطلبات الحداثة وذلك بتوحيد حرف الروي في السطرين الأول والثاني كأن السطرين قد احتملا إيقاعيا إمكانات الشطرين في البيت الشعري التقليدي [٣١].

يقول الشاعر في قصيدة حديث خاص مع أبي موسى الأشعري ٠

٠٠ إطار سيارته ملوثٌ بالدم

سار ٠٠ ولم يهتم [٣٢].

السطران يمثلان وحدة إيقاعية ، إذ جاء السطر الأول محتويا على تفعيلات بحر الرجز كاملا مع وجود الزحافات والعلل عليها ــ مفـاعلن / مستعلن / مفاعلن / فَـعلن ــ ٠

والسطر الثاني احتوى جزءً من هذه التفعيلات من البحر نفسه ــ مستعلن / فَعلن ــ ٠ أغلق التصريع دائرة الوزن الشعري حيـث نلاحـظ مجيء التفعيلة الأخيرة (فَعلن) في نهاية كل سطر ، ويبدو هذا الإيقـاع التصريعي عملية تصدر عن وعي وقصد إذ تأتي التركيبة اللغويـة علـى نحو يهيئ للروي أن يستقر في نهاية السطر ٠

وبجانب التصريع يؤدي التركيب النحوي دورا مميـزا إذ حـول القافية المطلقة في السطر الأول إلى قافية مقيدة في السطر الثاني ، وهـو وسيلة لتوسع دائرة الرؤية إذ يأتي التركيب ــ لم يهتم ــ بدلا من ــ لـن يهتم ــ لان الوزن الشعري أحكم على تقيد القافية ٠

---

[٣١] ينظر : بناء الأسلوب في شعر الحداثة / ٣٧٠ ــ٣٧١ ٠

[٣٢] الأعمال الشعرية الكاملة / ٢٢٩ ٠

ويقول في مقطع آخر :

خلعتُ خاتمي ٠٠ وسيدي

فهل ترى أحصى لك الشامات في يدي [٣٣] ٠

استطاع الشاعر في السطرين أن يحافظ على الوحدة الإيقاعية في اقل تقدير ٠

ـ مفاعلن / مفاعلن / فَعَل ـ ـ مفاعلن/ مستفعلن/ مستفعلن/ فَعَل ـ

ويلاحظ أيضا لجوء الشاعر إلى حرف الإطلاق (الياء) للحفاظ على الوزن الشعري ، ويجعل من القافية مقيدة ، فجاءت التفعيلة الأخيرة وهي تمثل بنية التصريع (فَعَل) ٠

ويلاحظ بعد هذا المقطع أن هناك بنية تصريع أخرى ، يقول :

لتعرفيني حين تقبلين في غدٍ

وتغسلين جسدي

من رغوات الزَبَدِ [٣٤] ٠

هنا نجد الشاعر عدل في البنية الإيقاعية إذ تحولت القافية من التقيد إلى الإطلاق ، وكان العدول هنا قد أثر في الناحية الدلالية فمن خلال تتبع العدول من السطر الأول نجد انه اسند في بداية السطر الفعل للمتكلم (خلعتُ) وفي السطر الثاني أسنده للمخاطب (لتعرفيني) ، وهذا النمط التركيبي يحيل الموقف الخاص الذي يعرفه الشاعر إلى موقف كلي وهو رؤيته لعالمه ٠

---

[٣٣] م ٠ ن / ٢٣١ ٠

[٣٤] م ٠ ن / ٢٣١ ـ ٢٣٢ ٠

إن بنى التصريع في قصائد القناع في شعر شاعرنا كثيرة ومتعددة ن وقد وردت إحصائية لهذه البنية في كتاب ـ بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، التكوين البديعي ـ للدكتور محمد عبد المطلب ، فذكر نسبة التصريع في ديوانه كله هي ٣٥ % [٣٥] . فالشاعر لم يستغن عن هذه المتغيرة ، وتعامل معها في شكل يلائم طبيعة السطر الشعري كما أشرنا سلفا .

المبحث الثاني : البنية الإيقاعية الخارجية

أ) القافية :

يقول رومان ياكبسون " ليست القافية سوى حالة خاصة مكثفة نوعا ما لمسألة أكثر عمومية ، بل يمكننا القول إنها حالة خاصة للمسألة الأساسية للشعر التي هي التوازي " [٣٦]. ولا تزال القافية قائمة في الشعر الحر ولكن بمفهوم مغاير ، حيث ترد في نهاية السطر الشعري فهي أنسب صوت يمكن أن تنتهي عندها الوقفة الانفعالية والانتقال منها إلى دفقة جديدة ، فحركة القافية أشبه ما تكون بالتموج الذي لا يخضع لنظام معين [٣٧].

لقد منحت القافية وجودا خاصا يتناسب مع بناء القصيدة وصارت تتماشى مع طلاقة الشعر وتلقائيته [٣٨] . وعلى الرغم من عدم خضوع

---

[٣٥] ينظر : بناء الأسلوب في شعر الحداثة / ٣٧١ .

[٣٦] قضايا شعرية ، رومان ياكبسون / ٤٧ .

[٣٧] ينظر : لغة الشعر العربي الحديث ، السعيد الورقي / ٢٣٧ .

[٣٨] ينظر : لغة الشعر عند سميح القاسم ، جمال يونس ، مؤسسة النوري ، دمشق ، ط١ ، ١٩٩١/٢٠٨ .

القوافي الحرة لنظام معين ، فأن بعض الباحثين قد رصدوا أنماطا شـهيرة من التقفية [٣٩]. منها ما ورد في شعر أمل دنقل وهي :

١) **نمط القوافي المتوالية :**

قد يلجأ الشاعر إلى تكرار قوافٍ متشابهة في أحد مقـاطع القـصيدة القائمة أصلا على القوافي الحرة ، وقد يعمل على الفصل بين قوافي هـذا النمط بقافية مستقلة لاتنفرد بدلالة داخل القصيدة أي أن ، الشاعر يكـرر زوجا من القوافي تتوالى ، ويفصل بين كل اثنين بقافية لتهيئة المتلقي إلى القافية المتوالية . ومن أمثلتها :

جئت إليك .. مثخنا بالطعنات و(الدماء)
أزحف في معاطف القتلى ، وفوق الجثث المكدسة
منكسر السيف ، مغبَّر الجبين و (الأعضاء)
أسأل يا زرقاء
عن فمك الياقوت عن ، نبوءة (العذراء)
عن ساعدي المقطوع .. وهو ما يزال ممسكا بالراية المنكَّسة
عن صور الأطفال في الخوذات .. ملقاة على (الصحراء) [٤٠].

قافية النص في الألفاظ (الدماء ، الأعضاء ، العذراء ، الصحراء) ، فصل الشاعر بين كل قافية بالألفاظ (المكدسة ، المنكّسة ....) باستثناء السطر الثالث فقد صرع البيت .

---

[٣٩] ينظر : اللغة الشعرية ــ دراسة في شعر حميد سـعيد ــ دار الـشؤون الثقافيـة بغداد ، ١٩٩٧ / ٨٨ .

[٤٠] الأعمال الشعرية الكاملة / ١٥٩ .

٢ــ نمط القوافي المتراسلة :

أي أن الشاعر قد يلجأ إلى تكرار قوافٍ متشابهة في أحـد المقـاطع ، القائمة أصلا على القوافي الحرة ٠ ومن أمثلة ذلك :

وها أنا في ساعة (الطعان)
ساعة أن تخاذل الكماةُ ٠٠ والرماةُ ٠٠ و(الفرسان)
دُعيت (للميدان)
أنا الذي ما ذقتُ لحمَ (الضان)
أنا الذي لاحول لي أو (شان)
أنا الذي أُقصيت عن مجالس (الفتيان) [٤١].

٣ ــ نمط القوافي المتشابكة :

أي أن تتشابه القافية ما بين سطر وآخر ، كما في المثال الآتي

أكره لون الخمر في (القنينة)
لكنني أدمنتها ٠٠ (استشفاء)
لأنني منذ أتيت هذه (المدينة)
وصرتُ في القصور (ببغاء) [٤٢] ٠

ومن المفيد الإشارة في هذا المبحث إلى أن الشاعر قد يلجأ أحيانا إلى الجمع بين نمطين من هذه القوافي أو أكثر ، ففي القصيدة التي أشـرنا إليها آنفا ذكر مباشرة بعد هذه القافية بسطر اسطرا شعرية تحمـل طـابع القوافي المتراسلة ٠ يقول :

---

[٤١] م ٠ ن / ١٦٢ ٠
[٤٢] م ٠ ن / ٢٣٧ ٠

أمثل ساعة الضحى بين يدي (كافور)
ليطمئن قلبه ، فما يزال طيره (المأسور)
لا يترك السجن ولا (يطير)
أبصر تلك الشفة (المثقوبة)
ووجهه المسودَّ والرجولة (المسلوبة)
.. أبكي على (العروبة) [٤٣].

ب) الـــوزن :

كما أشرنا في مقدمة البحث الى أن اللغة العربية الشعرية تتبع نظاما مقطعيا كميا ، أي أن الأبيات الشعرية تتكافأ نسبيا في عدد المقاطع ، هذا فضلا عن أن المقاطع تترتب بكيفية معينة بحسب كمها .

لاغرو أن الجانب الإيقاعي في أوزان قصيدة القناع عند شاعرنا لافت انتباه الباحث ، من حيث اتكاء الشاعر على بحر واحد في هذا النوع من القصائد هو بحر ــ الرجز ــ مع وجود الاختلافات العروضية الجارية على تفعيلات هذا البحر . ونحن لانذهب مع الرأي الذي يضع قاعدة أو تأسيس نظرية تحكم عملية اختيار ايقاع القصيدة . أو على وجه الدقة أن هناك قصائد متلائمة إيقاعيا مع مضمونها .

إنَّ الاتجاه العام بين الدارسين يرفض هذا النوع من الربط ، فلا يصح الربط بين الوزن والغرض ، ذلك لان الوزن لايعني بالضرورة النغمة

---

[٤٣] م . ن / ٢٣٧ .

ولا سيما أن نغمتين مختلفتين تتشكلان في وزن معين[٤٤] . ومع ذلك يظل سر اختيار الشاعر لإيقاع معين سرا محيرا ، يرجع إلى معطيات تتعلق باللحظة التي يشرع فيها الشاعر في النظم وتخضع هذه اللحظة بدورها إلى عوامل إبداعية ماثلة في محفوظات الشاعر .

وشاعرنا أظهر في هذا القسم الانزياحات الإيقاعية في الوزن الشعري مقتصرا على بعض المقاطع من قصائد القناع . يقول من قصيدة سبارتاكوس :

المجد للشيطان .. معبود الرياح
مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن
من قال ((لا)) في وجه من قالوا ((نعم))
مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن
من علّم الإنسان تمزيق العدم
مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن
من قال ((لا)) .. فلم يَمُت
مستفعلن / مفاعلن
وظل روحا أبدية الألم
مفاعلن / مستفعلن / مفاعلن
مُعلّقٌ أنا على مشانق الصباح
مفاعلن / مفاعلن / فعول

---

[٤٤] ممارسة العشق بالقراءة ــ معي لتأسيس نظرية للقراءة الأدبية ــ الدكتور عبد الملك مرتاض ، نزوى ، ع ٨ ، مسقط ، ١٩٩٨ / ٦٤ .

وجبهتي ــ بالموت ــ محنية

مفاعلن / مستفعلن / فاعلن

لأنني لم أحنها .. حيَّة [٤٥].

مفاعلن / مستفعلن / فاعلن

يلاحظ في هذا المقطع أن الأسطر الثلاثة الأولى احتفظت بتفعيلاتها كاملة (مستفعلن) ، أما بعد هذه الأسطر فان التفعيلة أصابها زحاف الخبن أي تحولت إلى (مفاعلن) وتحولت إلى (فاعلن) بعد أصابتها بزحاف الطي .

ويلاحظ في ضرب هذه القصيدة ــ وسواها من قصائد القناع ــ اختلاف الضرب من (مستفعلن) إلى (مفاعلن) والى (فعول) والى (فاعلن) ، وهو ما لم تقبله نازك الملائكة ألزمت الشاعر بضرورة المحافظة على قوانين الخليل بن أحمد في الأضرب ، ورفضت تنويع الأضرب في تشكيلات مختلفة من البحر الشعر ي [٤٦] .

كما نجد في قصيدة أخرى لشاعرنا ، يقول :

أنام في حظائر النسيان

مفاعلن / مفاعلن / مفعولن

طعامي الكسرة .. والماء .. وبعض التمرات اليابسة

مفاعلن / مستعلن / مستعلن / مفعولن / مستفعلن

---

[٤٥] الأعمال الشعرية الكاملة / ١٤٧ .

[٤٦] ينظر : قضايا الشعر المعاصر نازك الملائكة ، دار العلم للملايين بيروت ، ط٥ ١٩٧٨ / ٧٥ .

وها أنا في ساعة الطعان [٤٧].

مفاعلن / مستفعلن / فعو

إن الضرب هنا متنوع فهو مختلف من سطر لآخر (مفعولن ، مستفعلن ، فعو) وترى نازك أن الإذن العربية لاتقبل في القصيدة الواحدة إلا تشكيلة واحدة [٤٨] .

ونحن نرى أنها قضية ذوقية انطباعية ، حيث أن الشعر الحر يحاول الابتعاد عن هذه النزعة التقليدية المحافظة ، وضرورة تجاوز الرقابة في الإيقاع بشكلها التقليدي . وهذا ما جرى في أوزان شعر شاعرنا من حيث التنوع في الحشو والضرب ، وهذا يؤدي بالنتيجة إلى انزياح إيقاعي ، وبروز صورة غير معهودة لتفعيلة بحر الرجز (مستفعلن) هي (مُستّفع) كقوله :

أمثّل ساعة الضحى بين يدي كافور

مستعلن / مفاعلن / مفاعلن / مستفع

ليطمئن قلبه فما يزال طيره المأسور [٤٩].

مفاعلن / مفاعلن / مفاعلن / / مستفع

وانزياح (مستفعلن) إلى (مفاعيلن) وهي تفعيلة بحر (المتدارك) في حشو بعض الأسطر من قصائد القناع منها :

---

[٤٧] الأعمال الشعرية الكاملة / ١٦٢ .

[٤٨] ينظر قضايا الشعر المعاصر / ١٧٨ .

[٤٩] الأعمال الشعرية الكاملة / ٢٣٧ .

قالت سئمت من مصر ومن رخاوة الركود [٥٠].

مستفعلن / مفاعيلن / مفاعلن / مفاعلن

أي ثمة علاقة موسيقية تجمع بين البحرين وسواهما بحيث يسهل تحول الإيقاع الموسيقي من أحدهما إلى الآخر من دون شذوذ ومن دون كبير جهد من الشاعر ، وإنما هي بعض التغيرات الطفيفة بالحركات أو السكنات فإذا بالشاعر يتحول من هذا البحر إلى أخيه ، ومن هذا النغم إلى ذلك . وهذا قد يحقق نوعا من التجانس الإيقاعي في البنية الإيقاعية لقصائد القناع وغيرها في شعر أمل دنقل [٥١].

وعلى المستوى الوظيفي للأدوات الفنية يمثل التنوع الوزني بروزا نغميا يحث المتلقي على كشف التصورات أو الأحاسيس التي يحملها لون موسيقي معين ، وذلك عندما تضطلع الموسيقى بدور وظيفي في القصيدة .

ففي قصيدة (كلمات سبارتكوس الأخيرة) نجد الشاعر انزاح في تفعيلات البحر الشعري لأكثر من وزن بالقياس للتفعيلة المعيارية لبحر الرجز . يقول :

مُعلَّقٌ أنا على مشانق الصباح
فَعِلَتُن مفاعلن مفاعلن مفاع
وجبهتي ــ بالموت ــ محنية
مفاعلن مستفعلن فَعلُن
لأنني لم أحنها .. حَيّة [٥٢].
مفاعلن مستفعلن فَعلُن

---

[٥٠] م . ن /٢٣٨ .

[٥١] ينظر شعر أمل دنقل (دراسة أسلوبية) ، أطروحة دكتوراه ، إعداد فتحي أبو مراد ، جامعة اليرموك ، كلية الآداب /١٥٢ .

[٥٢] الأعمال الشعرية الكاملة / ١٤٧ .

فالشاعر" استخدم هنا (فُعِلَتُن ب ب ب ــ) و (مفاعلن ب ــ ب ــ) فضلا عن (مستفعلن) لكنه لجأ إلى ظاهرة الحذف العروضي ، حيث حذف في السطر الأول من (مفاعلن) سبب خفيف فأصبحت (مفاع) وحذف من السطر الثاني والثالث الوتد المجموع من (مستفعلن) فأصبحت (فَعِلُن) وهذا الحذف يعد خروجا على المعايير العروضية التقليدية ، وهو نوع من القصور الفني ، لان الشاعر لجأ أليه هنا مضطرا ، ولم يوظفه لغايات جمالية أو دلالية معينة ، إنما اضطر إليه اضطرارا كي يكمل الجملة في كل سطر "[٥٣] .

إن اختلاف عدد التفعيلات فضلا عن الانزياح الإيقاعي كان تبعا للموجة العاطفية ، والموجة العاطفية ذات النفس الطويل تستخدم لها اكبر عدد من التفعيلات ، وان توزيع هذه التفعيلات على السطر ليس قضية مزاجية كما يتوقع بعض النقاد ، وإنما لها جذور تتعلق بقضية أعماق النفس الإنسانية ــ العاطفة والوجدان ــ . والشاعر استخدم الزحاف والعلل كي يتمكن من اللعب داخل النص الشعري بحرية كاملة ، وهذا التلاعب يكون في بحر الرجز أسهل واقدر عند الشاعر من غيره من البحور لذلك سمي الرجز بحمار الشعر لأنه يتحمل من الجوازات مالا يتحمله أي بحر آخر ، ومن ثم اغلب شعراء الحر يعتمدون هذا البحر لحرية الكلام فيه

---

[٥٣] شعر أمل دنقل (دراسة أسلوبية) / ١٥٣ .

الخاتمـــة :

في نهاية البحث توصلنا الى نتائج كانت خطوات البحث سببا في هذه النتائج وهي كالآتي :

١ــ في المبحث الأول ،في أسلوب التكرار وجدنا مستويات التكرار متعددة الأشكال ، على مستويات الحرف ، والكلمة ، والعبارة ، لجأ الشاعر إلى خاصية الاطراد في تكراره الحرفي وغاية ذلك إثبات فكرة معينة وإيصالها ٠

٢ــ كان هناك حضور للجناس والترديد في شعر القناع ، اعتمد الـشاعر على الجناس الناقص أكثر من أي نوع آخر ثم الجناس الاشـتقاقي ، أما الترديد فذكر الأفعال أكثر من غيرها ٠

٣ــ التصريع : وهذه التقنية جديدة لم يُعرَف لها عهد ، لأنها تخضع لقانون الشعر العمودي لذا وجدنا شرحا وتعريفا لها في كتاب الدكتور محمد عبد المطلب (بناء الأسلوب في شعر الحداثة) حيث حدد المؤلـف معالمها ونسبتها عند بعض الشعراء المحدثين ، وكان لـشاعرنا حضور عند المؤلف مع ذكر نسبة استخدامه هذه التقنية ٠ إما نحـن فذكرنا وعينّا بعض الأبيات والمقاطع التي احتوت هذه التقنية ٠

٤ــ في المبحث الثاني (القافية والوزن) وجدنا في أوزان الشاعر ، أنـه اعتمد على بحر واحد في قصائد القناع ، هـو بحـر الرجـز مـع وجود الزحافات والعلل العروضية في هذا البحر وانزيـاح تفعيلـة (مستفعلن) أحيانا إلى تفعيلات أُخـر مثـل إلـى (مـستفع) أو

(متفاعلن) التي تعد تفعيلة بحر الكامل ، وهذا الانزياح حقق نوعا من التنويع النغمي في قصيدة القناع وغيرها من القصائد .

وفي القافية تنوعت هذه القوافي بتنوع قصائد القناع ومن ثم تنوع الأسلوب في البنية الإيقاعية الخارجية .

وفي الختام ، نقول إن تقنية القناع كان لها حضور واسع له الأثر في شعر أمل دنقل مما دعا إلى دراسات عدة تنوعت علـى وفق تنوع المناهج النقدية .

المصادر والمراجع

ـ القرآن الكريم

ـ الأدب المقارن ، الدكتور محمد غنيمي هلال ، دار العودة بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٣ .

ـ الأعمال الشعرية الكاملة لأمل دنقل ، دار العودة بيروت ، مكتبة مدبولي .

ـ كتاب البديع ، لعبد الله بن المعتز ، تح اغناطيسوس كراتشوفسكي ، منشورات دار الحكمة ، حلبوني .

ـ بناء الأسلوب في شعر الحداثة ـ التكوين البديعي ـ الدكتور محمد عبد المطلب ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٩٥ .

ـ جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، الدكتور ماهر مهدي هلال ، وزارة الثقافة والإعلام ، العراق ، ١٩٨٠ .

ـ خصائص الأسلوب في الشوقيات ، محمد عبد الهادي الطرابلسي ، منشورات الجامعة التونسية ، ١٩٨١ .

ـ شعر أبي نواس (دراسة أسلوبية) أطروحة دكتوراه ، لطيف يونس حمادي ، كلية الآداب الجامعة الإسلامية ، ٢٠٠٩ .

ـ شعر أمل دنقل (دراسة أسلوبية) أطروحة دكتوراه ، فتحي أبو مراد ، كلية الآداب ، جامعة اليرموك ، ٢٠٠٢ .

ـ شعر الخوارج (دراسة أسلوبية) أطروحة دكتوراه ، جاسم محمد عباس ، كلية التربية ، جامعة الانبار ، ٢٠٠٥ .

ـ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، لأبي علي الحسن بن رشيق القيرواني ، تح الدكتور عبد الحميد هنداوي ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ٢٠٠٧ .
ـ القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والإيقاعية ، الدكتور محمد صبار عبيد ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠١ .
ـ قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط٥ ، ١٩٧٨ .
ـ قضايا شعرية ، رومان ياكبسون ، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ١٩٨٨ .
ـ القناع في الشعر العربي ـ دراسة في النظرية والتطبيق ـ الدكتور سامح الرواشدة ، مطبعة كنعان الأردن ، ط١ ، ١٩٩٥ .
ـ قواعد الشعر ، لأبي العباس احمد بن يحيى ثعلب ، تح وتقديم الدكتور رمضان عبد التواب ، دار المعرفة ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٦٦ .
ـ لغة الشعر ـ قراءة أخرى في الشعر العربي الحديث ـ الدكتور رجاء عيد ، إسكندرية ، مصر ، ١٩٨٥ .
ـ لغة الشعر عند سميح القاسم ، جمال يونس ، مؤسسة النوري ، دمشق ، ط١ ، ١٩٩١ .
ـ اللغة الشعرية ـ دراسة في شعر حميد سعيد ـ محمد كنوتي ، دار الشؤون الثقافية بغداد ط١ ، ١٩٩٧ .
ـ مجموعة دراسات نقدية ، صلاح فضل ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨١ .

ـ المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، الدكتور عبد الله الطيب مجذوب ، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر .
ـ معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، الدكتورأحمد مطلوب ، المجمع العلمي العراقي ، بغداد ، ١٩٨٦ .
ـ مفتاح العلوم لأبي يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي ، تح نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية بيروت ، ط٢ ، ١٤٠٧ هـ = ١٩٨٧ م .
ـ ممارسة العشق بالقراءة ـ معا لتأسيس نظرية للقراءة الأدبية ـ الدكتور عبد الملك مرتاض ، نزوى ، مسقط ، ١٩٩٨ .