جمالية التّشكيل الشعري في قصيدة (السّرير) لأمل دنقل

د. زاهية راكن

جامعة مولود معمري -تيزي وزو

Abstract:

This paper attempts to read the modern Arabic poetic composition, represented by Amal Dunkul's experience, through the poem of the bed, written in the end of his short life. The vocal aspect is most relevant to the poetic discourse of other literary discourse. This poem depicts the poet's philosophy of life and death.The life of the man is almost futile, because the age of man is no more than a moment, we do not know when to go to the other world, within this time rushing fast

مقدّمة:

أصيب **أمل دنقل** في أواخر حياته بمرض خطير أذاقه المرارة والعذاب، وجعل منه إنسانا هزيل الجسم، منهار القوى، ولكن ذلك لم يمنعه من مواصلة مشواره الشّعري. ففي هذه المرحلة بدأ يغوص في الأعماق، واتّسمت نظرته إلى جوهر الأشياء وإلى الحقيقة الكامنة وراء الظّواهر بالشّمول، ليقدّمها للقارئ سهلة التّناول في بساطة متناهية منقطعة النّظير. ويعبّر **أمل دنقل** عن هذه الفترة التّعيسة من حياته بقوله: "أنا أعكس ذات الشّاعر على الأشياء وأحاول أن أغير الأشياء وليست الأشياء هي التي تغيرني"(□). إنّه لأوّل مرّة يلتفت إلى ذاته مدافعا عن وجوده الخاص أمام الفناء، محتضنا الكون على اتساعه وذائبا في ذراته. يكتب القصيدة التي تكتمل بالتّأمل لا بالعالم الخارجي والحوادث الآنية: "فقد عقد بينه وبين الموجودات الخارجية صلة صوفية تشبه في تجلياتها عقيدة -وحدة الوجود -فنجده ينظر إلى (الطيور -الأسرة -الخيول والزهور...) رؤية صوفية باعتبارها ذوات عاقلة لا يفصلها عن الإنسان إلا الهيئة الخارجية، ذوات ذات حس وشعور، هي في الحقيقة تجليات لحقيقة واحدة وأزلية وشاملة"(بن). فقد تعرض إلى قضية الموت في قصائد عديدة كالسرير(تر) وأيدوم النهر؟(يز). وتتميز قصائد هذه المرحلة بنبرة جارحة عبر حوارات الشاعر مع الأشياء

والموجودات، وما تقتضيه من توظيف متنام للعلاقات بين الكلمات وتفاعلها، بحيث تتجاوز الصور المحسوسة إلى آفاق المعاني الكلية. والسؤال الذي يطرح نفسه هنا: ما هي البنية الصوتية التي جسّد بها **أمل دنقل** هذه الفلسفة؟

1 -**الإيقاع الخطي**:

أ. **الشكل الطباعي للقصيدة**: إن أول شيء يصادفه القارئ أثناء قراءته لأي قصيدة شعرية هو طريقة الكتابة، والمقصود بالكتابة هنا وضع الكلمات على الصفحة، لأن إساءة الكتابة من العوامل التي أضعفت مكانة الشعر الجديد لدى الجمهور؛ فهي قد تضعف إحساس القارئ بما في الشعر الجديد من وزن، فالقارئ غير المختص لا يستطيع أن يميز الأبيات إلا إذا فصلناها له، ورتبناها بحسب وزنها، وذلك لأنه بدءا قد لا يحس بالوزن، ثم إن طول الأسطر غير متساو، والقافية خافتة؛ فالقارئ بحاجة إلى معالم تساعده على الإحساس بما فيها من الوزن، وعلى التمييز بين أبياتها، وليس معنى ذلك أن نقرأ الأبيات قراءة التقطيع العروضي، فمن الممكن أن يجتمع التقسيم العروضي، والتقسيم المعنوي جنبا إلى جنب.

إن طريقة الكتابة نابعة من الإحساس بأهمية التوصيل في الشعر، فمن واجب الشاعر أن يعمل ما يستطيع لتوصيل شعره إلى قارئيه لأن الشعر يكتب ليقرأ.

إن اعتمادي على الصورة الخطية للقصيدة سمح لي بإدراك ثلاثة مواقع ينبغي أن أقف عندها، هذه المواقع تأتي بعد السطور التالية: الثامن، والخامس عشر، والثالث والثلاثون. ومعنى هذه الوقفات أن النص ينبغي أن ينقسم الى ثلاثة أقسام:

الجزء الأول: يتكون من السطر الأول إلى السطر الثامن (1 -8)

أوهموني بأن السرير سريري
أن قارب رع
سوف يحملني عبر نهر الأفاعي
لأولد في الصباح ثانية... إن سطع
(فوق الورق المصقول
وضعوا رقمي دون اسم
وضعوا تذكرة الدم

واسم المرض المجهول) (سم)

الجزء الثاني: يتكون من السطر التاسع إلى السطر الخامس عشر (9 -15)

أوهموني فصدقت

(هذا السرير

ظنني -مثله -فاقد الروح

فالتصقت بي أضلاعه

والجماد يضم الجماد ليحميه من مواجهة الناس!)

صرت أنا والسرير...

جسدا واحدا... في انتظار المصير!(□)

الجزء الثالث: يتكون من السطر السادس عشر إلى السطر الثالث والثلاثين (16 -33)

(طول الليلات الألف

والأذرعة المعدن

تلتف وتتمكن

في جسدي حتى النزف)

صرت أقدر أن أتقلب في نومتي واضطجاعي

أن أحرك نحو الطعام ذراعي

واستبان السرير خداعي

فارتعش!

وتداخل -كالقنفذ الحجري -على صمته وانكمش

قلت: ها أنت كلمتني...

وأنا لا أجيب الذين يمرون فوقي

سوى بالأنين

فالأسرة لا تستريح إلى جسد دون آخر

الأسرة دائمة

والذين ينامون سرعان ما ينزلون

نحو نهر الحياة كي يسبحوا
أو يغوصوا في نهر السكون[٢]

ب -**علامات الترقيم**: إذا كانت الجملة الشعرية هي بنية موسيقية أكبر من السطر، وإن ظلت محتفظة بكل خصائصه، فالجملة تشغل أكثر من سطر -والسطر هنا بمعنى الحيز المادي -وقد تمتد أحيانا إلى خمسة أسطر أو أكثر، إنّ ربط الدّفقة في نَفَس الشاعر وطول البيت يوحيان بأنّ التعبير ملك للشعور وليس العكس، فإذا كانت الدفقة الشعورية ممتدة، فينبغي أن تكون الصورة الموسيقية ممتدة ومعبرة عن هذا التدفق.

أما الوقفات فقد تكون ضرورية من الناحية البيولوجية، وينبغي ألا تؤدي إلى تمزيق خاصية التدفق الشعوري، ولا تؤدي إلى تمزق الترابط المعنوي للكلام، كما أنه ليس لهذه الوقفات قاعدة فهي مسألة جمالية صرفة، والشاعر والقارئ معا مطالبان بإيجاد هذه الوقفات المناسبة.

إن الوقفة: "في الأصل هي حبس للصوت حتى يسترجع المتكلم نفسه، فهي في حد ذاتها لا تعدو أن تكون ظاهرة فيزيولوجية خارجة عن الخطاب (...) لكنها بالطبع محملة بدلالة لغوية"[٣] وعليه فإن فهم الخطاب يعني أولا تقسيمه، أي تعيين علاقات الترابط المتغيرة التي توحد مختلف عناصره، وهذا الترابط المنطقي والنحوي في آن واحد هو الذي يقسم الخطاب إلى أجزاء مندمجة في بعضها، هي الفصول والفقرات والجمل والكلمات، وهذا التقسيم يتم طبعا حسب المعنى، ويتمثل دور الوقفة في كونها: "تسجل الاستقلال الدلالي للوحدات التي تفصل بينها"[٤]. أمّا الوقفة العروضية فإنّ وظيفتها الدّلالية تكمن في أن الوزن قد استقام والبيت قد انتهى.

اهتم **أمل دنقل** بعلامات الترقيم، إذ لا تكاد تخلو قصيدة من قصائده من هذه العلامات المتنوعة، ونعثر عليها خلال الوقفات الداخلية والخارجية.

وفي النص الذي بين يدي تتنوع علامات الترقيم بين الفاصلة والنقطة والنقطتين، أو النقط المتوالية، التي قد تمتد لتشمل سطرا كاملا أو عدة أسطر وعلامة التعجب وعلامات التنصيص ثم الأقواس.

وإذا تتبعنا أجزاء النص نجد ما يلي:

الجزء الأول: قوسي التنصيص، وفاصلة، وثلاث نقاط متتالية، وقوسين.

الجزء الثاني: علامة اعتراض، وقوسين، وعلامة تعجب، ونقطتين متتاليتين، وعلامة تعجب.

الجزء الثالث: قوسين، ونقطة، وعلامة تعجب، وعلامة اعتراض، ونقطتين متتاليتين، ونقطتي التفسير، ونقطتين متتاليتين، ونقطة، ونقطة، وفاصلة، ونقطة، وللتوضيح أكثر نقدّم الجدول التالي:

الجزء	عدد العلامات المستخدمة	النسبة المئوية
1	05	٪21.73
2	05	٪21.73
3	13	٪56.52
الجملة	23	

إن درجة الدرامية والتهكم والسخرية من عبثية مصير الإنسان تزداد أكثر في الجزء الثالث، الذي كَثُرت فيه علامات الترقيم، ويتجلّى ذلك حين يتحول السرير إلى إنسان (الشاعر) سرير (جماد)، إذ على إثر هذا الحوار الساخر، يتحول السرير الى منادى (يا) وإلى سيد (سيدي) فالنداء متوجه توجها تصاعديا من عبد فقد عزته ومكانته، وانهارت قواه إلى سيد يرتجى وهو جماد بسؤال خافت بالرجاء (لم جافيتني). بعدها يفسح المجال للسرير (السيد) ويصمت الشاعر (العبد) نهائيا أمام السطور التي يفسح لها المجال فتخبره عن سبب الغضب والجفاء؛ فالأنين هو الممارسة الوحيدة المسموح بها لمن يدخل هذا المكان حتى لا تطول مدة الإقامة.

وبعد التوجه إلى مكان آخر يتسم بالأزلية يهيئ الأمور لاستقبال أفواج أخرى ينتظرها المصير نفسه -أي الموت -لذلك كثرت علامات الترقيم في الجزء الأخير؛ إذ لو جمعناها لوجدنا أن عددها يفوق عدد العلامات الواردة في الجزأين الأول والثاني، في المنحنى لا نلاحظ أي نزول، وإنما يبدأ في الصعود، ولكن تدريجيا ليصعد فجأة مع الجزء الأخير.

2 -**الإيقاع الصوتي**:

أ -الإيقاع العروضي: تسير القصيدة على وزن المتدارك الذي هو حديث الاستخدام دون شك، حيث تجاهله **الخليل بن أحمد**، واستدركه **الأخفش**، ومع ذلك ظل وزنا مجهولا، ونادرا ما استخدمه الشعراء القدماء، ولم يبرز حقا كوزن أساس إلا مع حركة الشعر الحر. ومن الاستخدامات الحديثة لهذا الوزن هي: فاعلن، وفعلاتن، وفعلن، وفاعل، وفاعلان، وفعل، وفاعلاتن، ولكنها وردت بنسب متفاوتة؛ ويمكن ملاحظة ذلك من خلال الجدول الآتي:

التفعيلة	عدد مرات ورودها في القصيدة	النسبة
فاعلن	49	٪44.54
فعلاتن	05	٪4.54
فعلن	26	٪23.63
فاعل	14	٪12.72
فاعلان	08	٪7.27
فعل	06	٪5.45
فاعلاتن	02	٪1.81
الجملة	110	

من خلال هذا الجدول نلاحظ غلبة التفعيلة الأساسية (فاعلن) إذ ترد 49 مرة من مجموع 110 تفعيلة مكونة للقصيدة أي نسبة 44.54٪. إن هذه الاستعمالات المختلفة لتفعيلة المتدارك تتيح للشاعر حرية أوسع للقول الشعري، كما تخفف من حدة القيد العروضية مع الحفاظ على النسق الزمني العام للبحر المستعمل، لأن الوزن ينزع "إلى زيادة الحيوية والحساسية في المشاعر العامة وفي الانتباه، ويحدث الوزن هذا الأثر عن طريق إثارة الدهشة من وقت إلى آخر، وعن طريق إشباع رغبة الاستطلاع تارة وإثارتها تارة أخرى. وهكذا على نحو دقيق جدا حتى أنه يستحيل إدراكه إدراكا واضحا في اللحظة الواحدة وإن كان على الأثر الكلي الذي يولده كبيرا، ويشبه هذا الأثر الكلي أثر الجو المعقم أو الخمر أثناء محادثة على قسط من الحيوية، فهذه الأشياء جميعا تؤثر تأثيرا كبيرا، وإن كنا نلحظ هذا التأثير وحده منفصلا عن غيره"(□□).

تندرج قصيدة "**السرير**" ضمن الشعر الحر أو شعر التفعيلة، . فالقصيدة في هذا المقام صورة موسيقية متكاملة، تتلاقى فيها الأنغام المختلفة وتفترق محدثة نوعا من الإيقاع يساعد على تنسيق مشاعره وأحاسيسه المشتتة.

ب -النظام المقطعي للقصيدة: الملاحظ أن السرعة المقطعية في القصيدة ثابتة على العموم، وإن انخفضت نسبيا مع الجزء الثاني بسبب ورود المقطع الزائد الطول بكثرة. وقد تميز أمل دنقل باستخدام هذا النوع من المقاطع في نهايات كثير من السطور في قصائده مع إعطائه تميزا خاصا، إذ يقرنه في معظم الحالات بأصوات قوية الإسماع.

ففي السطر 5:

فوق الورق المصقول *

اقترن المقطع الزائد الطول بصوت القاف، والواو، واللام.

وفي السطر 6:

وضعوا رقمي دون اسم

اقترن المقطع الزائد الطول بصوت الهمزة، والسين، والميم.

وفي السطر 8:

واسم المرض المجهول

اقترن المقطع الزائد الطول بصوت الهاء، والواو، واللام.

وفي السطر 9:

أوهموني فصدقت

اقترن المقطع الزائد بصوت الدال، والقاف، والتاء.

وفي السطر 10:

(أهذا السرير

اقترن المقطع الزائد الطول بصوت الراء، والياء، والراء.

وفي السطر 11:

ظنني -مثله -فاقد الروح

اقترن المقطع الزائد الطول بصوت الراء، والواو، والحاء.

وفي السطر 13:

والجماد يضم الجماد ليحميه من مواجهة الناس!

اقترن المقطع الزائد الطول بصوت الألف والسين والنون

وفي السطر 14:

صرت أنا والسرير

اقترن المقطع الزائد الطول بصوت الياء، والراء.

وفي السطر 15:

جسدا واحدا ... في انتظار المصير!

اقترن المقطع الزائد الطول بصوت الياء، والراء، والصاد.

وفي السطر 28:

سوى بالأنين

اقترن المقطع الزائد الطول بصوت الياء، والنون.

وفي السطر 31:

والذين ينامون سرعان ما ينزلون

اقترن المقطع الزائد الطول بصوت الواو، والنون، واللام.

وفي السطر 32:

نحو نهر الحياة كي يسبحوا

اقترن المقطع الزائد الطول بصوت الواو، والألف، والحاء.

وفي السطر 33:

أو يغوصوا في نهر السكون

اقترن المقطع الزائد الطول بصوت الواو، والنون، والكاف.

إنّ المقطع الزّائد الطول يقترن دائما بالنبر، ويمكن أن نلاحظ غلبة هذا النوع من المقاطع في الجزء الثاني من القصيدة، إذ في لحظات العجز يتحول الوهم عن التفاهة، ويكتسب قيمة فيأخذ به، وذلك قصد التنفيس وبعث الحياة في الأعماق.

ج -**النبر**: هو الزيادة في شدة الصوت أثناء الكلام، وفي الموسيقى، هو الزيادة في الشدة أو الارتكاز الجهري في الزمن أي ارتفاع الصوت عند التصويت والتغيرات

الصوتية التي تصحب هذه العملية: الجرس والشدة، وذلك للتعبير عن عاطفة معينة. إنّ النبر هو روح الخطاب ويقال نبر محزن ومر، ونحيبي، ونبر صدق وإخلاص في الأدب؛ فهو الأصوات التعبيرية للكلام أو الغناء في اللسانيات الاجتماعية. ويعتبر النبر مجموعة من الخصائص الصوتية المميزة لجماعة لغوية يمكن اعتبارها انزياحا بالنظر الى نمط في لغة معطاة (□□). إنّ النبر إذن متصل -أساسا -بالخطاب الذي يلفظ (بر□).

إنّنا عندما نستمع إلى أيّ كلام متّصل في أي لغة من اللغات ندرك أنّ عددا من المقاطع يكون أشد بروزا من غيرها في سائر الجملة، هذا البروز -أو هذه الجهارة - يسببه ارتباط وثيق بين طول الصوت وارتكازه ودرجته والوضوح الطبيعي للصوت مفردا، معنى هذا أن الصوت يكون بارز عندما يكون أوضح وأطول وأعلى بسبب قوة نفسية أشد، وعندما يتميز من حيث الدرجة، من العسير أن نحكم أيّ هذه العناصر أهم، فالتأثير العام الذي ندعوه النبر يرجع في أغلب الأحوال إلى ارتباط اثنين أو أكثر من هذه العوامل.

توصل بعض الدارسين الصوتيين إلى قواعد النبر في الكلمات العربية، فمثلا في الكلمات التي على وزن "فاعل" مثل سامع، وكاتب، وقارئ، وحادث، وسامح، يقع ارتكاز قوي أو نبر قوي على المقطع الأول، وفي الكلمات على وزن مستفعل يقع الارتكاز القوي على المقطع "ت" مثل مستفهم، مستقبل. وفي الكلمات على وزن "مفعول" يقع الارتكاز القوي على المقطع المقابل "عب وذلك مثل محبوب، مفهوم، مضروب"(تر□) وهذه هي وسيلة الدلالة في الكتابة على مواضع النبر المختلفة. وعلى هذا الأساس وضعت النبر على النص الذي بين يدي، والذي يتمثل في قصيدة "السرير". إنّ قراءة النبر في القصيدة تشير على أنّه جاء على الأنساق المقطعية في الحالات التالية:

الحالة الأولى: ورد فيها النبر في المقطع الأخير، وجاءت 33 مرة

الحالة الثانية: ورد فيها النبر على المقطع الأول، وجاءت 15 مرة

الحال الثالثة: ورد فيها النبر على المقطع الوسط، وجاءت 45 مرة

الحال الرابعة: ورد فيها النبر على مقطعين، وجاءت 7 مرة

الحالة الخامسة: خلا فيها النموذج من النبر تماما، وجاءت 36 مرة

إذا كانت السرعة المقطعية لهذه القصيدة ثابتة على العموم، فإنّ منحنى نبر القصيدة يوضّح لنا أنّ النبر جاء منخفضاً مع الجزء الثاني.

د -**التّنغيم**: إنّ التّنغيم أساس الإنشاد، وذلك عبر النّغمات المختلفة التي نقوم بإحداثها أثناء الكلام أو القراءة مثلا، حيث نجد نغمات عذبة أو العكس نغمات مزعجة، وفي الموسيقى هو الكيفية التي ننشدها وما يصحب ذلك من تغيرات في الصوت. والتنغيم خاصية صوتية تدل على ارتفاع أو انخفاض درجة الجهر في الكلام، وهو مصطلح صوتي يطلق عليه بعض الباحثين موسيقى الكلام (□□). من الملاحظ أن المتكلم بأية لغة يتغير كلامه في درجات الصوت أي تتغير نغماته، وهذا التغير الذي يحدث في كلام المتكلمين يرجع إلى طبيعة اللغة التي يتكلمون بها، كما يرجع الى المواقف التي يعبرون عنها، والتراكيب التي يستخدمونها، والأنماط الأدبية المختلفة. وقد يختلف التنغيم من متكلم إلى آخر بقدر الفوارق الخلقية في الوترين الصوتيين اللذين يحدثان النغمة الموسيقية عن طريق ذبذباتها، وعلى حسب اتّساع تجاويف النّطق التي يتردد فيها الهواء الناقل للصوت.

وتقع تغيرات النغمة في ظروف مختلفة وكثيرة؛ فقد تستخدم على سبيل المثال للتعبير عن دلائل تأثيرية، أي عن إشارات إلى الحالات العاطفية ومواقف المتكلم، ومن المحتمل أن معظم الجماعات تصنع ذلك إلى حدّ ما. والنغمة المستخدمة بتلك الطريقة جزء مما يعنيه لحن الصوت(□□). فالمتكلّمون في لغات كثيرة يغيّرون النّغمة بطريقة نموذجية حتى يعبروا عن الرقة أو عن سرعة الغضب، ومع ذلك هناك سبب وجيه لأن نفترض -كما قد يلمح إلى ذلك أحيانا -أنّ النغمات نفسها تحمل الدلائل التأثيرية في الثقافات المختلفة. ونظرا لكون دراستنا اعتمدت على نص القصيدة المقروؤء وليس المسموع، فإن استخراجنا لأنواع التنغيم لقصيدة السرير أبرز لنا أن التنغيم الهابط هو الذي طغى على القصيدة، وكما سبق وأن أشرت سابقا فإنّ التنغيم الهابط هو الأكثر شيوعا في الاستعمال اليومي للغة.

3 -**الجرس الصوتي**: إنّ اللغة، من حيث أنها مجموعة من العلامات أو الرموز، هي الأصوات التي يحدثها جهاز النطق الإنساني وتدركها الأذن، هذه الأصوات تؤلّف بطرائق اصطلاحية في كلمات ذات دلالات. إنّ التركيب الصوتي "يشكل عنصرا أساسا في النّص الشعري، وهو أحد العناصر المكونة للإيقاع في بنية النّص، وهو في تفاعله مع العناصر الأخرى يسهم في تشكيل الرؤية الشعرية وأبعادها الفنية، والجمالية"(□□).

أ -**البنية الصوتية للقصيدة**: قد يكون للصوت دلالة محدودة لأي شخص أو في أفراد متّصلين أو غير متصلين، فهذا الصوت يشكل علامة لغوية فردية، ولكي يشكل علامة لغوية عامة ينبغي أن يولّد عند عامة الجماعة التي تسمعه وتتداوله صور أحاسيس وتجارب أخرى مشتركة بين أغلب أبناء الجماعة، فصوت (لا) في سمع العربي يولّد صورا من مشاهد النفي وتجاربه.

وتتشكّل القصيدة في العلاقات الصوتية بين الكلمات، ومعنى القصيدة "إنما يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعان، وذلك التكشف للمعنى الذي نشعر به في أية قصيدة أصيلة إنّما هو حصيلة بناء الأصوات"(□□). وفي القصيدة نوع من التنظيم الهندسي والموسيقي الذي يجد في نظام القافية النموذج الصوتي المميز، ولكن وجود نظام داخلي غير معلن عن التواترات الصوتية والدلالية الغالبة، نظام مستقل عن تنسيق التراكيب النحوية، يضاف إلى نظام القافية الخارجي والصارم والمتقن، وهو مصدر انسجام أنغام بعض القصائد ويوضح بعض جوانب بنيانها.

إن موسيقى الحروف يقصد بها النغم الصوتي الذي يحدثه الحرف، وعلاقة هذا النغم بالتيار الشعوري والنفسي في مسار النص الشعري، ومن المعروف أنّ لكلّ حرف مخرجا صوتيا، ولكلّ صوت صفات، ومخارج الحروف وصفاتها بينها وبين دلالة الكلمة علاقة شعورية وفنية لا يتعمّد الشاعر إظهارها، بل يتجسّد التوافق النغمي والانسجام اللفظي تجسيدا فطريا لدى الشاعر الموهوب المتمكن من أدواته اللغوية والفنية. ولهذا نلاحظ من الجدول غلبة الأصوات المجهورة، إذ تمثل 76.73٪ من مجمل أصوات القصيدة، بينما لا تمثل الأصوات المهموسة إلا نسبة 23.27٪ وهي النتيجة نفسها التي توصل إليها **سيد البحراوي** من خلال دراسته لقصيدة "مقابلة خاصة مع ابن نوح"(□□)

يقول البعض(□□) إن الشاعر يجب أن يكيف موسيقى ألفاظه مع المعنى المطروق، فتكون هذه الأخيرة حين يطرق المعنى العنيف غيرها في المعاني الهادئة الرقيقة، وكما قسم المعنى إلى عنيف ورقيق هادئ، ويمكن أن تقسم الحروف كذلك إلى قسمين: الأوّل ينسجم مع المعنى العنيف، والآخر يناسب المعنى الرقيق الهادئ، ومرجع هذا التقسيم في الحروف صفاتها ووقعها في الآذان: "إن البنية الصوتية

في الشعر يجب أن ينظر إليها في إطار الدلالة وليس بمعزل عنها، لأنّه إذا أحسن توظيف هذه البنيات بلغ الشعر مرتبة عالية من الجودة"(□ ب) ولكن النتائج التي توصلت إليها تنفي هذه الأقوال.

إن الصوت المجهور صوت يعتمد على ذبذبة الأوتار الصوتية، في حين أنّ الصوت المهموس لا يهتز معه الوتران الصوتيان، ولا يسمع لهما رنين حين النطق به، هما إذن صوتان أحدهما تلازمه الحركة والآخر يخلو منها، والحركة في الصوت المجهور تقرع الأذن بشدة وتوقظ الأعصاب بصخبها، لذلك يكون له بُعد الإثارة الجهرية، في حين يتصف الصوت المهموس بالرهافة والهمس، وهما صفتان تبعثان على التأمل والتقصي العميق للغة.

وفي حالة طغيان أصوات الهمس يزداد تأثير الصوت في حس الفهم، بمعنى أنّ الأصوات المجهورة تصلح للإنشاد، أما الأصوات المهموسة فالتعامل الأمثل معها يتم عن طريق القراءة.

القافيــة: القافية فاصلة موسيقية مشحونة بموجة من النغم في البيت، ثم تبدأ في البيت الذي يليه، وعندها تتوقف المعاني مع أمواج النغم المتدافعة في التفصيلات، فيكون لهذه الوقفة اللحنية أثرها في تثبيت معنى البيت، وتنشأ عن تردد القوافي لذة موسيقية. ويعني هذا أن ثمة ارتباطا بين اللذة والإيقاع من ناحية، وبين هذا التردد الموسيقي والانفعال من ناحية ثانية، هذا فضلا عن تشابك القافية تشابكا عميقا مع سائر عناصر العمل الشعري، فالكلمات تقرن بعضها إلى البعض الآخر.

القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية. والقوافي هي التي تفصل بين الكلام العادي والشعر لأنه قد يقع الوزن في الكلام ولا يسمى شعرا حتى يقفّى، وتعدّ القافية العلم الذي يضبط الموسيقى الظّاهرة في الشعر، ولا بد من معرفتها والإلمام بها حتى يمكن أن نتوصل إلى النسق الذي يسير عليه الشعر العربي.

يرى البعض في القافية عنصرا مساعدا للوزن، فقد يوكل إليها تحديد نهاية البيت، وهكذا يرى بعض المحدثين أن القافية إيقاع، ويعرّف هذا الإيقاع بأنه تنظيم الأصوات المكونة لأي لحن، وتقطيعها إلى وحدات زمنية متساوية، ولا مانع أن تنقسم

هذه الوحدات أيضا إلى أجزاء متساوية أو مختلفة النسب من حيث الطول والقصر. فإذا صح أنّ القافية إيقاع انطبق عليها التعريف بأنّها ليست "إلاّ عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن"(□ بر)

إن موسيقى القافية من أسس بناء القصيدة العربية في إطارها التراثي، فقد التزمت موجات التجديد الشعري بسحر إيقاع القافية الأخّاذ، وكثيرا من ظواهر التجديد كان بدافع الوصول إلى أعلى درجات التأثير الإيقاعي الذي يحدثه تنوع القوافي وتوزيعها بصورة تشكيلية تقترب من طريقة الموسيقيين في توزيع ألحانهم، والموشحات خير مثل على تحقق هذه الظاهرة.

إنّ القيمة الصوتية والنفسية للقافية لا تظهر بجلاء، ولا يبوح بها النص الشعري خاصة إذا ظلت دراستنا للقافية دراسة شكلية بعيدة عن استبطان النص، والتغلغل في لب التجربة، والوقوف على خصائص الحروف، ومحاولة تفسير سر اختيار قافية بعينها دون الأخرى، وهل هناك علاقة بين اختيار الشاعر لروي وبين تجربته الشعرية؟

إنّ القوافي المستخدمة في القصيدة هي كما يلي: **ري -ع -عي -ع -ل - م -هـ -س -ر -ر -ف -ن -ن -ف -عي -عي -ش -ش -ني -ني - قي -ن -ر -ة -ن -وا -ن**. ونلاحظ أن الحروف الأكثر شيوعا في هذه القوافي هي: العين والياء والنون. والقارئ المطلع على الشعر القديم مثلا، يلاحظ كثرة ورود حرف العين رويا لقصائد الرثاء الأمر الذي يلفتنا إلى ما في جرس العين من مرارة وتعبير عن الوجع والفزع والهلع، كما يلاحظ حرف السين رويا لقصائد كثيرة عاطفتها الأساسية الأسف والأسى والحسرة، 'فالتشكيل الصوتي صدى للشعور القائم في النفس، يبين عنه ويجسده وينبئ عن صدق التجربة وتفوق الأداء الشعري"(بر بر)

إنّ **النون** تذكرنا بحالة الأنين والنهنهة، ومما يساعد على ذلك أنّه شبه حركة، وليس حركة، فيما يسمى قوة الوضوح السمعي، ورجال القراءات يضعونها

في حروف الذلاقة، وهو حرف له دلالة خاصة في اللغة العربية، فهو كثير الدوران بها، وهو ليس مجرد صوت لأنّه يمكن الحدس بمضمون القصيدة (تر بر).

أما **الياء** فتعطي انكسارا يتّفق وحالة الموت، مثلها بقية حروف المدّ التي تتفق مع حالات الندب والتوجع والصياح، وفي الوقت نفسه يساعد على البطء والتراخي في الزمن؛ ذلك أنّ أصوات اللين أوضح في السمع من أيّة أصوات أخرى، والشاعر في حاجة إلى أن يوصل حزنه للآخرين، وحرف الياء بالخصوص: اتفق مع حالات الانكسار والتوجع (ير بر).

4 -**الرّؤية والواقع**: تتميز مجموعة "**الغرفة**" بطغيان التّجربة الذّاتية، تجربة المرض والموت غوصا في التجربة الإنسانية الخصبة والعميقة، وتتصف هذه المجموعة بالصياغة الفنية الرائعة، والبناء المحكم من ناحية والرؤية الميالة إلى الاستسلام والموت من ناحية أخرى. إن سبب الاستسلام في قصائد الغرفة أولا هو المرض وحضور الموت الدائم، وثانيا هو القهر الاجتماعي والسياسي، وتراجع المشروع القومي(سم بر).

تتنوع الموجهات الذاتية الخارجية للموت عند **أمل دنقل** بحسب تنوع تجربة الحياة نفسها؛ إذ كانت الفلسفة الوجودية ترى أن الإنسان في الحقيقة لا يدرك موته إلاّ من خلال علاقته بموت الآخر، خاصة إذا كان هذا الآخر قريبا أو عزيزا، فإنّ **أمل دنقل** هو هذا الإنسان الذي واجه سلسلة من الفقد الذي طال أفراد أسرته؛ ففي السابعة من عمره فقد أخته (1947)، وفي سن العاشرة فقد الأب (1950)، ثم فقد الأهل، وفقد المدينة. هذا الفقدان المتواصل وضعه دائما في مواجهة الموت لكنه لم يفقد عنفه للحياة لأنه: «لم يعرف لحظة فقدان ذاته وضياع نفسه (...) إنّ هذا الاستمتاع بالحياة هو نتاج وعي بالموت كحقيقة وإدراك لحتميته"(□ بر)

إن هذه المعايشة لموت الأقارب والأصدقاء من جهة، ولموت المكان من جهة أخرى، والذي يتجلى في مغادرته لبلدته في الصعيد إلى القاهرة، ستنعكس فيما بعد على نصوصه الشعرية، وتمارس فيه عنف مواجهة الموت بمقدار عنف الجروح المتبقية من ذكريات الطفولة، والدليل على ذلك أن آخر ما كتب قبل موته وبشهادة زوجته هو قصيدة "الجنوبي"(ل بر).

وتتمثل **ثاني الموجهات** في معايشة الشاعر لمجموعة من الأحداث المؤلمة التي هزّت مشاعره من خلال الموت الجماعي الذي طال أعدادا كبيرة من الجنود والمدنيين على حد سواء، كهزيمة أكتوبر 1967، ومجزرة سبتمبر الأسود، وحرب أكتوبر 1973، ومعايشته للحرب الأهلية في لبنان، وكذا أعمال القمع والاغتيال التي مورست على بعض الوطنيين.

وثالث الموجّهات هي تجربة المرض التي عاشها الشاعر، إذ تبقى مؤشرا قويا عمل على نقل مفهوم الموت من إطاره الاجتماعي إلى إطار ذاتي ينصهر في التجربة الإنسانية والكونية المطلقة.

إذا كان الشعراء الذي مروا بتجربة المرض أمثال: **جبران، الشابي، والسياب** قد قل إنتاجهم الشعري طوال مدة مرضهم، وكان ما صدر عنهم من شعر منطبعا بأنين الألم والرهبة من الموت القادم، فإنّ الوضع مع **أمل دنقل** يختلف كثيرا؛ إذ لم يتوقف عن الكتابة الشعرية طوال فترة مرضه الذي قاده إلى موت محقّق، وهكذا تمكن من صياغة مجموعة من النصوص شكلت في النهاية ديوانا شعريا طبعه زملاؤه بعد وفاته، واختاروا له عنوان "أوراق الغرفة 8". يضم الديوان القصائد الأخيرة التي كتبها طوال فترة مرضه الذي صارعه أربع سنوات، من أوائل سبتمبر 1979 إلى أواخر ماي 1983، و"الغرفة رقم 8" هي آخر الغرف التي قاوم فيها مرضه قرابة عام ونصف في الدّور السابع من المعهد القومي للأورام من فبراير 1982 إلى يوم رحيله الساعة الرابعة من صباح السبت الحادي والعشرين من مايو 1983(□ بن).

تتميز قصائد هذه المرحلة بلغة صوفية ورؤية كونية مكتملة، "ولعلّ هاجس الموت الذي سيطر على رؤيته في أخريات حياته دفعه إلى التّأمل في الكون اللّامحدود تأملا داخليا، وأصبحت الحوادث والموجودات الخارجية لا تمثّل دافعا للكتابة باعتبارها خارجية ومنفصلة عن ذاته، بل إنّه عقد بينه وبينها صلة صوفية تشبه في تجلياته عقيدة وحدة الوجود"(□ بن).

إنّ آخر جرعة تجرّعها من الحياة كانت مُرّة، يجسّدها المرض الذي ألزمه المستشفى، حيث يلوذ بالجماد فيتخذه رفيقا يقاسمه الوحشة والأنين.

أوهموني بأنّ السّرير سريري

أن قارب رع
سوف يحملني عبر نهر الأفاعي
لأولد في الصباح ثانية... إن سطع (□ تر)

يقع المصاب في دوامة الإيهام، وهذا المرض ما هو إلّا شدّة عابرة سرعان ما تزول ويعود إلى الحياة بأمانيه وأماله بنفس جديد، وأنّ السّرير سريره حتى لا يفكّر في الموت أو في النّهاية وتذهب عنه هبة الأسرة التي غالبا ما تكون آخر محطّة للنّاس ينزلون عندها استعدادا للرحيل الأبدي، وقد تجسّد هذا الإيهام في عبارة "سوف يحملني عبر نهر الأفاعي". فمثلما تجدّد الأفاعي جلودها، يتجدّد فينا الأمل والتشبّث بالحياة.

(فوق الورق المصقول
وضعوا رقمي دون اسم
وضعوا تذكرة الدم
واسم المرض المجهول (□ تر)

وبعد هذا ينتقل الشّاعر إلى تجسيد المكان، حيث يعرض أمورا تدعو للسؤال؛ من ذلك نجد: وضع الرقم دون اسم، كما نجد أن هذا المقطع يبث القلق المتأتي عن طبيعة النفس في المعرفة والفضول اللذين لم يتحقّقا عنده، إذ ظل يجهل كلّ شيء ممّا زاده إحساسا بالضياع والاستزادة من الإيهام.

أوهموني فصدّقت
(هذا السّرير
ظنّني -مثله -فاقد الرّوح
فالتصقت بي أضلاعه
والجماد يضم الجماد ليحميه من مواجهة الناس!
صرت أنا والسرير
جسدا واحدا... في انتظار المصير!(بر تر)

وهكذا يظل الجسد هامدا، لا يقدر على الحراك لدرجة ظنّ السّرير أنّ المريض قد فارق الحياة وأصبح جمادا، وحتّى يتأصّل هذا الإحساس نجد الشاعر قد نسب للسرير مجموعة من الصفات التي يختصّ بها الكائن الحيّ، ويتجلّى ذلك في

أفعال: فعل الالتصاق (فالتصقت بي أضلاعه)، وفعل الضم (الجماد يضم الجماد)، وفعل الحماية (ليحميني من مواجهة الناس): "إنّ الشّر في النّاس طبع، وحبّ الخلاف لهم عادة، والجور فيهم سنة، فهم يؤذون من لم يؤذهم، ويظلمون من لم يظلمهم، وأنّ السّلامة من شرورهم لا يلقاها إلّا الموتى"(تر تر).

(طول الليلات الألف
والأذرع المعدن
تلتف وتتمكّن
في جسدي حتّى النزف) (ير تر)

حتى هذا التّداخل لم يكن للشّاعر فيه اختيار؛ إذ ظلّت الأذرع الصّلبة تلفه بعنف، وتحركه كما تشاء، ويُبرز لنا الزّمن النّفسي الذي احتوته عبارة "طول الليلات الألف" تعذّب نّفسية الشاعر، التي تعدّ كلّ لحظة، وهذه الأخيرة تمثّل دهرا من العذاب لشدة وقعها. وهكذا يطول انتظار المصير ومع هذا يصطنع الشّاعر لنفسه فسحة من التّميّز، ويعطي فرصة لممارسة الذّات في الواقع الذي يحيطه.

صرت أقدر أن أتقلّب في نومتي واضطجاعي
أن أحرك نحو الطعام ذراعي (سم تر)
تنطفئ شعلة الأمل وتنقلب تشاؤما وتعود لحظات الاستسلام من جديد
واستبان السرير خداعي
فارتعش!
وتداخل -كالقنفذ الحجري -على صمته وانكمش (□ تر)

فالسرير يواجه التّميّز الذي أبداه صاحبه بالارتعاش والانكماش، وكأنّ بينهما عهدا على الصّمت واللاحركة، ومن هنا تظهر ملامح الموت، والابتعاد عن عالم الأحياء، ويتعمّق التّشخيص لتقنية الحوار الآتية:

قلت: يا سيّدي.. لم جافيتني
قال: ها أنت كلمتني..
وأنا لا أجيب الذين يمرون فوقي
سوى بالأنين

فالأسرة لا تستريح إلى جسد دون آخر
الأسرة دائمة
والذين ينامون سرعان ما ينزلون
نحو نهر الحياة كي يسبحوا
أو يغوصوا في نهر السكون (لم تر)

خاتمة: تمثّل قصيدة السّرير فلسفة عميقة للموت السّاكن فينا كلّ لحظة، هذا الشّبح الذي يتربّص بنا ونغفل عنه منفقين عوالم تبدو رحبة بالأمل في الخلود، ولكن في الحقيقة ما الحياة إلاّ ضربا من العبث والسّخرية والتهكّم مادامت نهايتها هي الموت. وقد عبّر أمل دنقل عن هذه الفلسفة بمجموعة من الأدوات الصوتية، التي قمنا بإحصائها، وبيان درجة شيوعها في هذه القصيدة، وخلصنا إلى ما يأتي:

– كثرة علامات التّرقيم في الجزء الذي يتميّز بالدّرامية، والتهكّم والعبثية، وهو الجزء الأخير من القصيدة.

– ثبوت السّرعة المقطعية في هذا النّص الشّعري.

– استخدام الشاعر بحر المتدارك في القصيدة، واستغلاله لكلّ الإمكانات والاستخدامات المتاحة لهذا البحر، الذي يعتبره النقاد وزن قصائد النّهاية.

– تنوّع القوافي في القصيدة، مع ملاحظة غلبة الأصوات التالية فيها: العين، والياء، والنون، وهي أصوات ترتبط -في أغلب الأحيان – بأجواء الحزن والأسى.

–غلبة الأصوات المجهورة على نصّ القصيدة؛ إذ تمثّل نسبة 76.73٪ من مجمل أصوات القصيدة، بينما لا تمثّل الأصوات المهموسة إلاّ نسبة 23.27٪، وهذه النسب نفسها التي نجدها في الاستعمال اللغوي العادي.

– الحرص على تنغيم القصيدة، وذلك بواسطة تعيين الوقفات بعلامات الترقيم، والتوزيع البصري على الصفحة، مع ملاحظة شيوع التنغيم الهابط في القصيدة، وفي الاستعمال اللغوي العادي. ونعتقد أنه السبب الذي جعل نص القصيدة بسيطا، يقترب من اللغة اليومية، ومعبّراً، ومؤثّرا، وممتعاً في آن واحدٍ.

الهوامش:

1- حسين عيد، الفارس الذي رحل، مجلة إبداع، العدد 10، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، أكتوبر 1983، ص 107-108.

2- أحمد طه، قراءة النهاية، مدخل إلى قصائد الموت في أوراق الغرفة رقم 8، مجلة إبداع، العدد 10، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، أكتوبر 1983، ص 40.

3- أمل دنقل، الأعمال الكاملة، المطبعة الفنية، القاهرة، د. ط، د. ت، ص 317-319.

4- المرجع نفسه، ص 375-376.

5- المرجع نفسه، ص 317.

6- أمل دنقل، الأعمال الكاملة، المرجع، ص 318.

7- المرجع نفسه، 319.

8- جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار طوبقال، الدار البيضاء، 1988، ص55.

9- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

- مصطفى السعداني، المدخل اللغوي في نقد الشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، د. ط، د.ت، ص 105- 106.

*- انظر نص القصيدة في آخر هذا الفصل.

11- Paul ROBERT, Le petit Robert, dict. de langue française, Paris, éd. 1986 P.11.

12- Gérard DESSONS, Introduction à l'analyse du poème,Paris,Bordas,1993, p15.

13- تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، دار الثقافة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، د. ط، د.ت، ص 215.

14- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط6، 1984، ص.258.

15- ديفيد أبركرومبي، مبادئ علم الأصوات العام، ترجمة وتعليق: محمد فتيح، جامعة القاهرة، القاهرة، ط2، 1988، ص153.

16- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي، تحليل الخطاب الشعري والسردي، الجزء الثاني، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997، ص.138.

17- مصطفى السعداني، المرجع نفسه، ص.82.

18- سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل: دراسة لقصيدة أمل دنقل: مقابلة خاصّة مع ابن نوح، بيروت، دار الفكر الجديد، ط1، 1988، ص81.

19- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3، 1965، ص51.

20- مصطفى السعداني، البناء اللفظي في لزوميات المعري، منشأة المعارف، الإسكندرية، د. ط، د.ت، ص99.

21- ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 246.

22- صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1993، ص161.

23- عبده بدوي، دراسات في النص الشعري في العصر العباسي، دار الرفاعي للنشر والطباعة، الرياض، ط2، 1984، ص73.

24- المرجع نفسه، ص239.

25- سيد البحراوي، المرجع نفسه، ص 174-175.

26- عبلة الرويني، الجنوبي، منشورات مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 1985، ص.14-15 وراجع عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، دار الكتاب، دمشق، ط1، 1994، ص369.

27- عبلة الرويني، المرجع نفسه، ص 172، وراجع عبد السلام المساوي، المرجع نفسه، ص 370.

28- عبد السلام المساوي، المرجع نفسه، ص 411-412.

29- أحمد طه، المرجع نفسه، ص 40.

30- أمل دنقل، المرجع نفسه، ص 317.

31- المرجع نفسه، ص 318.

32- المرجع نفسه، ص 318.

33- عبد الإله الصائغ، الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986، ص 184.

34- أمل دنقل، المرجع نفسه، ص 318.

35- المرجع نفسه، ص 318.

36- المرجع نفسه، ص 318.

37- المرجع نفسه، ص 319.