الإيقاع الخارجي لشعر أمل دنقل قصيدة "كلمات سبارتاكوس الأخيرة " أنموذجا.

The external rhythm of Amal Donqul's poem "Spartacus' last words" is a model.

Rythme extérieur de la poésie de Amel Donqul poème " derniers mots de Spartacus"

حميدو صليحة[1] *، فنطازي محمد[2]

تاريخ الإرسال: 2021/03/01 تاريخ القبول: 2021/04/28 تاريخ النشر: 2022/06/01

ملخص:

تتناول هذه الورقة البحثية الإيقاع الخارجي لقصيدة "كلمات سبارتاكوس الأخيرة " للشاعر أمل دنقل، من خلال دراسة التفعيلة والقوافي والأروية التي غذى بها الشاعر نصه دلاليا وموسيقيّا، وعليه تهدف هذه الدراسة إلى تبيين الإيقاع الخارجي الذي اختاره الشاعر وانعكاساته على المعنى. لا شك أن الوزن والقافية ركنان أساسيان في الشعر العمودي، تحاول هذه الورقة البحثية الكشف عن الموسيقى الخارجية لشعر التفعيلة، كشكل جديد للشعر العربي، والدور الذي يلعبه الوزن والقافية إيقاعيا ودلاليا فلا شك أنّ الصورة الموسيقية لهذه القصيدة مرآة إيقاع الشاعر النفسي. ولبلوغ هذا الهدف اتخذت الباحثة من المنهج الوصفي التحليلي وسيلة لذلك، وقد تمّ التوصل في الأخير لجملة من النتائج؛ منها الدور الكبير للإيقاع في رسم معالم الدلالة والتدفق الانفعالي للشاعر.

الكلمات المفتاحية: الإيقاع؛ شعر التفعيلة؛ أمل دنقل؛ الوزن؛ القافية

Abstract :

This research deals with the external rhythm of the poem « Spartacus' last words » by the poet Amel Donqul, by studying metrics and rhymes with which the poet fed this semantic and musical text. Therefore, this study aims to clarify the external rhythm chosen by the poet and the implications on its meaning.

The rhyme and the meter are two basic pillars of poetry . This research attempts to uncover the external music of modern poetry as a new form of Arabic poetry and the role played by meter and rhyme, rhythmic and semantics.

Keywords: Rhythm; modern poetry; Amel Donqul ; rhyme; meter

Résumé :

A travers cette feuille de recherche le poète a nourri son texte sémantiquement et musicalement. C'est ainsi que cette étude vise à montrer le rythme extérieur choisi par le poète, et son effet sur le sens. Sans doute, le rythme et la rime sont deux éléments essentiels de la poésie classique.

Cette feuille de recherche a pour but d'essayer de découvrir la musique extérieure de la poésie moderne (la poésie libre) comme nouvelle forme de la poésie arabe, et le rôle joué par le rythme et

* المؤلف المراسل

[1] Saliha hamidou, Amar Telidji Laghouat university, LCCL : Algeria, S.hamidou@lagh-univ.dz
[2] Mohamed Fantazi , Amar Telidji Laghouat university, LCCL : Algeria, mo.fantazi@lagh-univ.dz

la rime rythmiquement et sémantiquement. Donc l'image musicale de ce poème reflète le rythme psychologique du poète.

Pour arriver à cet objectif, la chercheuse a adopté la méthode descriptive analytique. On a abouti à la fin à un ensemble de résultats parmi eux : le grand rôle joué par le rythme pour tracer les signes sémantiques et de sentimentalité du poète.

Mots clés : le rythme ; la poésie libre ; Amel Donquel ; la rime; le métre.

مقدمة

خلق الله الإنسان، ووهبه من النعم عقلا نيّرا، يميّز ويكشف، وحواسا تشكّل جسر تواصل بينه وبين محيطه؛ هنا بدأت رحلة الإنسان مع الأصوات، يتتبّعها فيعجب ببعضها ويستهجن بعضها الآخر، ثمّ يردّدها للتعبير عن مختلف حاجاته وحالاته النفسية، متوسّلا اللغة بحمولاتها الدلالية والإيقاعية، إلى أن ظهر السجع ثم الشعر بعده. وحين عرّف النقاد القدامى والدارسون الشعر كان التركيز على الجانب الموسيقيّ (الإيقاعيّ) من الكلام (الشعر هو الكلام الموزون المقفّى له معنى) فهو الحدّ الفاصل بين الشعر والنثر؛ الوزن– في رأيهم – من جهة والقافية من جهة ثانية، لأنّ تركيزهم على السماع كان كبيرا لاعتمادهم على المشافهة، وبمرور العصور وتطور الأدب والنقد ظهرت مصطلحات جديدة ودراسات معمقّة للشعر وغيره فتوسعت دائرة الإيقاع وتشعبت؛ من إيقاع خارجي إلى إيقاع داخلي، لاسيما حين بدأ التطور يزحف نحو جسد القصيدة العربية ومضمونها.

طرح اشكالية الدراسة:

هل وفق أمل دنقل في اختيار واستنطاق موسيقاه، للتعبير عمّا يختلج في صدره و عن الجرح الإنسانيّ؟

كما يتفرّع عن الإشكالية أسئلة فرعية، منها:

– ما العناصر البانية لموسيقى الإطار؟

– ما البحور المناسبة لشعر التفعيلة؟

– هل للزحافات والعلل دور في بناء المعنى وتصوير الحالة النفسية للشاعر؟

– هل خرج أمل دنقل خروجا كليا عن الأسس العروضية الخليلية؟

يمكن من خلال هذه الأسئلة صياغة الفرضية الأساسية للدراسة: لقد عرف أمل دنقل كيف يخضع وزنه وقافيته لتعبّر عن آلامه وتشاؤمه ممّا يدور حوله من أحداث في وطنه الصغير والكبير. ومبدئيا نفترض أنّ موسيقى الشاعر الخارجية قد عبّرت بصدق عن الحالة النفسية للشاعر وأدّت دورها كما أدّته القصيدة العمودية من قبل وربما أكثر؛ هذا ما ستظهره هذه الدراسة.

منهجية الدراسة:

اعتمدت الدراسة على المنهج التحليلي الوصفي، مع الاستعانة ببعض المناهج الأخرى كلّما استدعت الضرورة لذلك، كالمنهج الاحصائيّ..

وموضوع الإيقاع أو الموسيقى الخارجية من القضايا التي شغلت الدارسين من القديم، منهم حازم القرطاجني بكتاب: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ابن طباطبا العلوي بكتاب: عيار الشعر، نازك الملائكة بكتاب: قضايا الشعر المعاصر شكري عياد بكتاب: موسيقى الشعر العربي و إبراهيم أنيس بكتاب: موسيقى الشعر... فكان لكل واحد زاوية نظر وبحثنا يتناول نصا حديثا، وجانبا قديما من الإيقاع أي الوزن والقافية فمن خلال هذا البحث سنكتشف حقيقة هذه العناصر وأهميتها في البناء الإيقاعيّ لقصيدة أمل دنقل.

قبل الولوج أكثر في الموضوع نورد تعريفا للإيقاع، نحاول من خلاله أن نحدّد المصطلح لتتضّح الرؤية أكثر، فما المقصود بالإيقاع؟

1- الإيقاع في الشعر العربي المعاصر

يعدّ الإيقاع من القضايا التي شهدت تطورا عبر العصور، فما دلّ عليه الإيقاع قديما كان محدودا بحدود البيئة التي نشأ فيها العربيّ، لكن بانفتاح العرب على غيرهم من الأمم تفتّقت أبصارهم وبصيرتهم. وللاطلاع أكثر نتتبّع عناصر البحث الآتية.

1-1 الإيقاع لغة واصطلاحا:

جاء في القاموس المحيط أنّ الإيقاع : " إيقاع ألحان الغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبيّنها (الفيروزآبادي، 2005، صفحة 511) " وفي لسان العرب " الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو كذلك أن يوقع الألحان ويبينها (منظور، 1988، صفحة 408)

أمّا اصطلاحا: فقد اختلف النقاد في تحديده قديما وحديثا، " يقول ابن طباطبا في كتابه عيار الشعر: " وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى، وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه، ومعقوله من الكدر، تم قبوله له واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يكمل بها وهي: اعتدال الوزن وصواب المعنى وحسن الألفاظ كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه (العلوي، صفحة 53)" لقد اكتشف الدارسون القدامى أسرار الشعر والأهمية الكبيرة التي يكتسيها الإيقاع (الموسيقى) والقيمة التي يضفيها على المعنى، وعليه تباينت منزلة الشعراء.

كما " استعملت كلمة إيقاع أو (ريتم) في الشعر اليوناني واللاتينيّ، ثم في اللغات الأوربية الحالية التي انفصلت عن اللغات القديمة، فهو أحد مكوّنات عروض شعرها .. واستعملت هذه المفردة أيضا في الموسيقى .. (حركات، 2008، صفحة 13) " هذه الحركات المتتابعة أو المتناوبة منبع السحر والجمال في الفن عموما، فلا شك أنّ الإيقاع هو العنصر البارز الذي تطفو من خلاله أفكار وأحاسيس الفنان والشاعر إلى السطح، فهو كقطعة السكر التي تحللت في الشراب فلا يمكن رؤيتها لكن نتلذذ بحلاوة ونستمتع بسماعها أو رؤيتها، فلا شك هو ذلك الأثر الجميل المحبوب لوقع الحركات والسكنات في نفسية المتلقي (سالمان، 2008، صفحة 20) فضلا عن بقية العناصر الفنية الأدبية الصانعة لشعرية النص.

وما زاد من قيمة الإيقاع في الشعر أنّه باب واسع ومتشعّب يرتبط بعدة علوم، كالنحو والصرف والعروض وعلم البلاغة؛ ببيانها وبديعها ومعانيها، والفيزياء والصوتيات .. يمتاح منها ويتغذى ليبني شعرية، تلك الشعرية التي سمحت للقصيدة المعاصرة من منافسة أقدم وأعرق قصيدة شهدها الأدب العربي(القصيدة الخليلية العمودية) . كما أدرك الشعراء منذ القديم قيمة الإيقاع في شعرهم، فاهتموا بموسيقاه وسنوا الضوابط والقواعد التي تحكمه وتحميه، فعيب على كل من خالفها من الشعراء، وعليه كان الشاعر ينقّح قصائده فلا يترك ما يخدش الأسماع ويمجّ الذوق العام، والمعلقات خير دليل على ذلك . وبتطور العصور وامتزاج الثقافات بين العرب وغيرهم من الأمم، تغيّرت المفاهيم ولبست القصيدة حللا جديدة، حتى وصلت إلى ماهي عليه اليوم؛ بداية من الموشحات والشعر المرسل والشعر الحر ثم قصيدة النثر وغيرها من الأشكال التي مهّدت لهذا التطور على مستوى الشكل أو المضمون.

ويشهد النقد أن أقوى هذه الحركات التجديدية للقصيدة العربية، هي حركة الشعر الحرّ أو شعر التفعيلة التي فرضت نفسها – رغم موجة الرفض التي قوبلت بها هذه الحركة في بدايتها – بفضل كوكبة من الشعراء الشباب إبداعا وتنظيرا أمثال: نازك الملائكة والبياتي، وبدر شاكر السيّاب، عبد المعطي حجازي وصلاح عبد الصبور و أدونيس ...ثمّ الجيل الذي تلا جيل الروّاد أمثال أمل دنقل أحمد مطر وغيرهما.

ورغبة في التفصيل أكثر في الموضوع، ارتأينا أن ننتقي أحد هؤلاء الشعراء لاكتشاف بعض أسرار بنائه الإيقاعيّ، وقد وقع اختيارنا على أمل دنقل، هذا الشاعر الذي لم ينل حقه من الشهرة، ذنبه الوحيد التصريح بالحقائق وموقفه الرافض للظلم والظالم. فمن هو أمل دنقل يا ترى؟

1-2 أمل دنقل في سطور

"محمد أمل فهيم محارب دُنقل" شاعر مصري معاصر من مواليد 1940 بإحدى القرى المصرية، تلقى تعليمه الأول بقريته برعاية والده المعلم الأزهري، فقَد الطفل والده في سن العاشرة . بدأ بنظم الشعر في بداية المرحلة الثانوية، انتقل إلى القاهرة

للدراسة بالجامعة لكنه انقطع من السنة الأولى، عمل بعدة وظائف ثم انسحب ليتفرغ للشعر، وفعلا تمكّن من فرض نفسه في الساحة الأدبية، رغم التعتيم والتضييق الذي مورس عليه وعلى كل الشعراء الملتزمين، لأنه تمكّن من اختراق حواجز الصمت المفروضة.

عاش أمل حياة الصعلكة في القاهرة فلم يعرف له عنوان ثابت، في ظلّ هذه الظروف تزوّج من الصحفية "عبلة الرويني" سنة 1979م، أصيب بعدها بأشهر بالمرض الخبيث، لتبدأ رحلة العلاج بالغرفة ثمانية بمعهد السرطان، حيث كانت وفاته 21 ماي 1983. مخلّفا قصائد خالدة أغلبها من الشعر الحرّ (شعر التفعيلة) بملامحه الفنية التجديدية، عبّر في معظمها عن معاناة المصريّ والعربيّ والإنسان ككلّ، ورسم فيها الواقع بعين بصيرة، تجسّد الواقع وتستشرف المستقبل، كما كان شعره صرخة في وجه الظالم (صراع العرب مع أعدائهم) والغافل المتقبّل للذلّ، فاصطبغ شعره بالرفض مع التمرّد والحزن والألم.

من أشهر دواوينه : البكاء بين يدي زرقاء اليمامة 1969- العهد الآتي 1975- أقوال جديدة عن حرب البسوس 1983، من أشهر قصائدها "لا تصالح" و ديوان أوراق الغرفة ثمانية 1983 (نظم أمل هذا الديوان الأخير بالمستشفى صوّر فيه صراعه مع الموت) وغيرها من الدواوين والقصائد (الخير، 2013، الصفحات 11- 12) (زورة، 2014، صفحة 47) التي كان يرددها المتظاهرون وكل من يتوق للحرية والعدالة، فقد كانت سيفا مشهرا في وجه الطغيان والظلم.

بعد هذه الاطلالة على حياة شاعرنا، سنحاول – في هذه الدراسة – تسليط الضوء على إحدى هذه القصائد الخالدة الموسومة بـ :"كلمات سبارتاكوس الأخيرة " وهي من ديوان" البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" التي انتقى لها أمل إيقاعا وقناعا مناسبا يبوح من خلاله بما في نفسه من آلام وآمال، فهي وصية قائد قبيل الصلب.

2- الإيقاع الخارجي لقصيدة كلمات سبارتاكوس الأخيرة

مرّت على الأمة العربية سنوات عصيبة حبلى بالتحولات السياسية والثقافية، فعهد الانتصارات والشعارات قد ولّى(خاصة بعد فقد أهم جزء من الأمة العربية- فلسطين- وتوالت عليها الانهزامات)، فانعكست على نفسية الشعوب عامة و الشعراء خاصة، و تجلّى ذلك في قصائدهم التي ترجمت بصدق حالة التشظي التي عاشها الإنسان العربي ككل والأديب (الشاعر) خاصة فهو إنسان دائم الانفعال والتأثر بذبذبات الحياة كما أنه الأقدر على التعبير عنها . وللوقوف على هذه الحقيقة نتتبع في هذا المقال الإيقاع الخارجي لقصيدة "كلمات سبارتاكوس الأخيرة " لنكتشف خباياها ونستهلها بأهم وأوّل عنصر إيقاعيّ.

2-1 **الوزن:**

" هو القيمة الإيقاعية للبيت التي تحصل من تأليف المقاطع الصوتية فيه حسب شكلها وطريقة ترتيبها وعددها ... ولم يكن في القديم علما يدرس بقواعده و مصطلحاته؛ لذلك اجتهد الخليل بن أحمد في استنباط قواعد للشعر تضبطه " فحصر أقسام الشعر في خمس دوائر استخرج منها خمسة عشر بحرا وذلك في القرن الثاني للهجرة، وزاد تلميذه الأخفش بحرا آخر وهو المتدارك.

كما لا يخفى على الدارس أنّ" للوزن مستويات متعددة من الوحدات أدناها مجموعة المتحركات(/) والسواكن(0)؛ ثم تليها الأسباب(س) والأوتاد(و) ثم من هذه المجموعة الثانية تتألف الأجزاء أوالتفعيلات ثم من المجموعة الثالثة بالنظر إلى شكل الأجزاء، وترتيبها وعددها في البيت، يتحدّد وزن البيت " (بشير، 2014، الصفحات 27- 28- 29) تتجاوب التفعيلات في بعض البحور: كالطويل والبسيط ... وتتكرّر وتتساوى التفعيلة الواحدة في بحور أخرى من بداية القصيدة إلى آخرها كالكامل والرجز والمتقارب وغيرها.

والجدير بالذكر هنا أنّ أغلب الشعراء المعاصرين قد اعتمدوا على البحور ذات التفعيلة الواحدة أو ما يعرف بالبحور الصافية، التي فتحت للشعراء باب الإبداع على مصراعيه ومنحتهم نوعا من الحرية في التشكيل الوزني. فالشاعر" يطمح إلى الانفلات من القيود" (سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، 2008، صفحة 66)، لتستجيب لأحاسيسه وانفعالاته بصدق فنيّ، فلا يخضع لعدد مضبوط من التفعيلات ولا لقافية يتصيّدها. فما التفعيلة التي بنى عليها أمل قصيدته ؟ يقول:

والبحر.. كالصّحراء.. لا يروي العطش: (دنقل، 2010، صفحة 84)

0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ . (مستفعلن) (مستفعلن) (مستفعلن)

لقد بنى أمل دنقل قصيدته على تفعيلة(مستفعلن) لبحر الرجَز، والرجَز لغة : " ارتعاد يصيب البعير والناقة في أفخاذها ومؤخرتها عند القيام وسمي الرجز من الشعر لتقارب أجزائه وقلّة حروفه .. (منظور، لسان العرب المحيط، صفحة 1126)"، وهو وزن يسهل في السمع ويقع في النفس " (مطلوب، 1989، صفحة 133).

يرى أهل الأدب أن الرجز أصل الأوزان وأقدمها، فهم يربطون نشأة الشعر العربي بتوقيع الجمال في الصحراء، وإلى وقع خطاها فوق الرّمال، ويربطون بين حداء الإبل ووزن الرجز.. فقد كتبوا عليه الأرجوزات العربية القديمة والقصائد المتون كألفية ابن مالك وغيرها (شودب، 2019)، واعتبروه أضعف البحور لسهولته فهو نظْم لا يرقى للشعرية.

وبتطور العصور وتغيّر الظروف اكتسى الإبداع حلّة جديدة و ردّ الشعراء المعاصرون الاعتبار لبحر الرجز، إذ نظموا به أروع وأجمل قصائد شعر التفعيلة وغيرها وعليه فترت حدّة الإيقاع الخارجي لتفسح المجال للإيقاع الداخلي بكل أسراره

وحمولاته، ومن جهة أخرى استفاد الشعراء المعاصرون من تنوّع تفعيلات الرجز فهو " يتمتع بإمكانية واسعة في تنويع التفعيلة المستخدمة ... وشاع استخدامه في العصر الحديث بفضل طبيعة تفعيلته ذات الإيقاع السريع في اتّئاد، لا يبلغ لهاث المتدارك ولا اتّئاد الكامل مثلا (سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، 2008، صفحة 67)، كما أبدع فيه الشعراء لكثرة التشكيلات التي يمكن استثمارها في السطر الواحد، فهو يقوم على تفعيلة (مستفعلن) السباعية وهي تفعيلة مرنة .

وما يلفت النظر أنّ أمل دنقل وزّع تفعيلاته بشكل يستوعب تجربته الوجدانية، فتارة يطول السطر حتى يبلغ خمس تفعيلات وتارة يقصر ليضمّ تفعيلة ونصف وتارة يستخدم ثلاث تفعيلات أو أربع، هكذا وفق ما تمليه الدفقة الشعورية كما توضّح الأمثلة التالية :

فأخبروه أنّني انتظرته مدى على أبواب "روما" المجهده: (متفعلن) (متفعلن) (متفعلن) (متفعلن) (مستفعلن) (مستفعلن)

في اللحظة التي استرحت بعدها منّي: (مستفعلن) (متفعلن) (متفعلن) (مست)- مدوّر

استرحت منك: (دنقل، 2010، الصفحات 86 - 88) (فعلن) (فعولْ)

وبالرجوع لتشكيل القصيدة "كلمات سبارتاكوس الأخيرة "ككل، ألفينا أمل دنقل استخدم إمكانات بحر الرجز فقد قسمها إلى أربع أمزجة أو مقاطع؛ يتكوّن المزج الأول من خمسة أسطر والمزج الثاني من خمسة وثلاثين سطرا، أما المزج الثالث فضمنّه أمل تسعة وعشرين سطرا والمزج الأخير مكوّن من خمسة وعشرين سطرا.

وهو تقسيم- في رأيي- منطقيّ ذلك أن الشاعر - حسب ما جاء في العنوان - يورد الكلمات الأخيرة للبطل المغدور فهي وصية هالك متشائم، موجّهة إلى طرفين؛ الأول هو الظالم يذكّره فيها بجرائمه مضمرا التهديد، وذلك في المقطع الثالث، أمّا الطرف الثاني الذي أفرد له الشاعر مقطعين كاملين من القصيدة(الثاني والرابع) موجّه إلى الشعوب المقهورة المغلوبة على أمرها، يذكّرها بتخاذلها تارة ويوجّهها ويحذّرها تارة أخرى، أما المقدّمة التي ضمّنها المقطع الأوّل فكانت ملخّصا للموضوع ككلّ تحمل معنى التضحية لأجل كرامة الإنسان.

أمّا الآن نورد بعض الإمكانات التي وظّفها أمل من خلال تقطيع بعض الأسطر الشعرية تقطيعا عروضيا .

المجد للشيطان .. معبود الرّياح

من قال "لا" في وجه من قالوا "نعم"

0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ مستفعلن مستفعلن مستفعلن

من علّم الإنسان تمزيق العدم

0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ مستفعلن مستفعلن مستفعلن

والبحر .. كالصحراء .. لا يروي العطش (دنقل، 2010، الصفحات 83 – 84)

0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ مستفعلن مستفعلن مستفعلن

بنى أمل قصيدته على تفعيلة (مستفعلن) السباعية، فالرجز أحاديّ التفعيلة، كما نلاحظ من خلال هذه الأسطر أن التفعيلة تامة "مستفعلن " (س س و) قد تكررت ثلاث مرات في كل سطر، لكنها لم تتعدّ هذه الأسطر، فجلّ الأسطر المتبقية من القصيدة لمسها التغيير، ذلك أنّ أمل استخدم كل الامكانات التي يسمح بها البحر، وحتى التي لا يسمح بها في بعض الأحيان لأنّ علاقة الشاعر المعاصر بتلك الضوابط تختلف عن علاقة الشعراء القدامى، وطُويت صفحتها مع القصيدة العمودية.

وانطلاقا مما سبق " لم يتعامل مع الوزن الشعري على أنه نظام ثابت وقانون لا ينبغي المساس به إنما تعامل معه على أساس من الحسّ الموسيقيّ الذي يتجاوب مع مشاعره وأحاسيسه الداخلية " (سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، 2008، صفحة 75)كغيره من الشعراء المعاصرين، إضافة إلى تأثير الظروف التي عاشها الشاعر. " جاءت صرخته في تلك القصيدة تعبّر عن اليأس والاضطراب والتشاؤم خاصة .. وهو أيضا ما عبّر عنه دلاليا وإيقاعيا من خلال اضطراب الوزن وعدم استقراره على تفعيلة واحدة .. " (سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، 2008، صفحة 75) ولتوضيح هذه الحالة أكثر نعود لتقطيع بعض الأسطر التي تكشف لنا الزحافات والعلل الواردة في القصيدة ثمّ ضبط تلك الانزياحات الموسيقية.

2-2 الزحافات والعلل:

قبل التفصيل في الجوازات التي استعان بها أمل، نذكّر بمعنى كلّ منهما: الزحافات : نقول زحف فلان من مكانه، أي انتقل، أو غيّر مكانه والزحاف في الشعر: معروف، سمّي بذلك لثقله تختصّ به الأسباب دون الأوتاد (منظور، 1988) فهو تغيّر يطرأ على مقاطع التفعيلة في حشو البيت .. ولعلّ التسمية مستمدّة من مشية النوق حينما تزحف، فحينما يقع الزحاف في التفعيلة فإنّ الأسباب تزحف أي تقترب من الأوتاد، فيتحوّل المقطع من طويل إلى مقطع قصير و هذا الأخير أقرب من المقطع الطويل إلى الوتد أي قصر زمن النطق (عتيق، معجم مصطلحات العروض و القافية، 2004، الصفحات 169 – 170) فالتغيير يدخل على الحرف الثاني من السبب، في أي جزء من السطر الشعريّ كما أنّه اختياريّ .

أمّا العلّة: فهي تغيير يلزم في أبيات القصيدة كلها(في الشعر العمودي) .. ولعل تسمية العلة تعود إلى معنى الملازمة الدائمة، فالشخص المعتل هو المريض الذي تلازمه في حياته علّة ما، كذلك التغيّر الذي يصيب تفعيلة العروض، أو تفعيلة الضرب تلازم أبيات القصيدة كلّها (الشعر العمودي)، أما الشاعر المعاصر فقد تحرّر من هذه الشروط (عتيق، معجم مصطلحات العروض و القافية، 2004، صفحة 226)، فالتغيير يخصّ الأسباب والأوتاد، من التفعيلة الأخيرة في السطر لكنّه تغيير اختياريّ.

إنّ التغييرات التي تلحق تفعيلة الرجز في الشعر الحرّ هي نفس التغييرات التي تحدث في الشعر القديم أو العمودي لكن الشعراء المعاصرين استخدموا جوازات أخرى و" لعل اكتشاف إمكانات بحر الرجز كان من أهم ما حدث للشعر العربي في حركته التحررية الجديدة؛ وأنّ التنوّع الممكن في أنغامه يعتمد بصورة خاصة على كثرة التشكيلات الممكن استثمارها بالنسبة لآخر كلمة في السطر الواحد.." (الجيوسي، 1959)بل وفي كل أجزاء السطر الشعريّ، ويتضح الأمر أكثر بتتبّع التقطيع العروضي لبعض الأسطر الشعرية متبوع بجدول توضيحي لتلك الزحافات والعلل.

يا قيصر العظيم : قد أخطأت .. إنّي أعترف

0//0/0/ 0//0/0/ 0//0// 0//0/0/

مستفعلن متفعلن مستفعلن مستفعلن

دعني على مشنقتي ألثم يدك

0//0/0/ 0///0/ 0//0/0/

مستفعلن مستعلن مستفعلن

المجد للشيطان .. معبود الرياحْ

00//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/

مستفعلن مستفعلن مستفعلان

منحدرين في نهاية المساء

00//0// 0//0// 0///0/

مستعلن متفعلن متفعلان

في شارع الإسكندر الأكبر (دنقل، 2010، صفحة 85 إلى 87)

0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/

مستفعلن مستفعلن مُستَفْ

والجدول التالي يفصّل أكثر أهمّ الجوازات التي استعان بها أمل دنقل :

الجدول –1–: أهم الزحافات والعلل الواردة في القصيدة

المقطع العروضي	التفعيلة	كتابتها	نوع الزحاف أو العلّة	التعريف
0//0//	متَفْعلنْ	مفاعلنْ	الخبن(زحاف مفرد	خَبَنَ الثوب قلّصه بالخياطة .. وفي العروض : حذف الساكن الثاني من التفعيلة، ويفضي الخبن العروضيّ إلى تقصير مساحة التفعيلة .. (عتيق، معجم مصطلحات العروض و القافية، 2004، صفحة 102)
0///0/	مسْتَعِلنْ	مفْتَعِلنْ	الطّيُّ(زحاف مفرد)	الطيّ نقيض النّشر .. وفي العروض حذف الرّابع من (مستفعلن) في السّريع والرّجز والمنسرح وغيرها (عتيق، معجم مصطلحات العروض والقافية، 2004، صفحة 128)
00//0/0/	مستفعلان	مستفعلان	التّذْييل(علّة الزيادة)	زيادة ساكن في آخر الوتد المجموع من التفعيلة، وهي خاصة ببحر الكامل(متفاعلن= متفاعلان) وأجريت على بحر الرجز(مستفعلن= مستفعلان) وذيّل في اللغة طوّل .. (عتيق، معجم مصطلحات العروض والقافية، 2004، الصفحات 219 – 220)
00//0//	متَفْعِلان	مفاعلان	التذييل+ الخبن	مذالة ومخبونة وهي خاصة بالكامل و أجريت على الرجز .
0/0//	متَفْعلْ	متفعل	القطع+ الخبن	القطع: حذف ساكن الوتد الأخير وتسكين ما قبله .
00/0/	مُسْتَفْعْ	مفْعولْ	القطع(علل النقص)	دخل القطع (مستفعلن) أصبحت(مستفعلْ) ثم دخلها القطع ثانية فأصبحت (مسْتَفْعْ) .
0//	مستَفْ	فِعْلن	الحذذ(علة نقص)	أصل الحذّ في اللغة القطع المستأصل، والحذذ في البحر الكامل تحوّل(متَفاعلن) إلى(متَفا) أو إلى(متْفا).. القاسم الدلالي المشترك بين المعنى اللغوي والعروضي هو القطع والقصر.. (عتيق، معجم مصطلحات العروض والقافية، 2004، صفحة 124)،ويقع في تفعيلة الكامل وأجازها المعاصرون في الرّجز .
0//	مُتَفْ	فَعِلْ	الحذذ+الخبن	
00//	مُتَفْعْ	فعولْ	القطع+الخبن+القطع	(مستفعلن) مقطوعة ومخبونة أصبحت(متَفْعلْ) فقطعت أصبحت (متفع) على وزن (فعولْ) .

المصدر: من إعداد الباحثة بالاستناد إلى بعض المعطيات النظرية

- **تحليل نتائج الجدول:**

إذا تتبّعنا الجدول رقم (1) وجدنا أن أمل لم يستخدم تفعيلة(مستفعلن) تامة سوى إحدى عشرة مرّة في كل القصيدة، مع العلم أنّ عدد أسطرها أربعة وتسعون سطرا موزّعة على أربعة مقاطع، كان أقصرهم المقطع(المزج) الأول لخّص الشاعر من خلاله القضية المتمثّلة في الصراع الأزلي بين قوى الشرّ والخير بين الرفض والقبول، والثمن الذي يدفعه الضعفاء وقد استهله برمز حطّم كلّ التوقعات حين قال:" المجد للشيطان " فهي هزّة استفزّ من خلالها المتلقي وشوّقه لمعرفة المزيد؛ فالشيطان ليس سوى رمز للرفض والتحدي، وكذا سبارتاكوس رفض الرضوخ للظالم بل تحدّاه ورفض عبوديته ولم يستسلم، و قاد عدّة معارك ضدّهم فكانت نهايته الصلب والموت الجسدي لكنّ روحه خالدة، لقد كسر جدار العبودية والخنوع فالشيطان المقصود هو سبارتاكوس.

عبّر أمل دنقل من خلال الرمز والقناع (سبارتاكوس) عن أوضاع وطنه الصغير(مصر) ووطنه الكبير الأمّة العربية كلّ التي عاشت وتعيش حياة الاضطهاد والعبودية فإرادة الشعوب وحريتها مسلوبة، لهذا يدعو إلى كسر القيود والثورة، رغم السوداوية التي ميّزت القصيدة. هذا التجاوز لمسناه أيضا على المستوى الإيقاعيّ في جلّ ثنايا القصيدة، ففي نهاية السطر الأول مثلا، جاءت (مستفعلن) مُذالة، والفرق بين التفعيلة الأصلية والمذالة أنّ المقطع الأخير من الأولى طويل.

أما المقطع الأخير من التفعيلة الثانية زائد الطول(مستفعلن + 0 أصبحت مستفعلان)، فالفرق يكمن في زمن النطق الذي ينعكس على المعنى، فلا شك " بعض التغيير في نهاية السطور يحدث ثورة في نغم القصيدة إذ عبّرت عن ذلك العبد الذي طالت عبوديته لتلك القوى الظالمة المتجبرّة، كما يضمر السطر في طيّاته تهديدا، فالموت لا تثنه عن فرض إرادته التي تأرجحت بين انفتاح صوتي الذي ظهر في المدّ، وبين التخاذل والانبطاح لدى إخوانه، الفئة الساكنة التي تقبّلت وتتقبّل الذلّ، وهذا ما تعكسه نهاية الأسطر الساكنة المعبّرة عن الانسداد والسلبية.

كما لحق الخبن هذه التفعيلة المذالة(مستفعلان) فأصبحت (متفعلان) فقلبت(مفاعلان) وهي من العلل الخاصة بالكامل ثم أجريت على الرجز، فالعلل تتلاحق على التفعيلة مثلما تتلاحق الأمراض والمصائب على الإنسان الضعيف المغلوب على أمره، من أمثلتها(نهاية المساء، بلا وداع، بلا ذراع، الانحناء، قيصر جديد) فهي رحلة معاناة طويلة (أزلية).

ومن تلك الجوازات كذلك، القطع وهي من علل النقص، تحولّت فيها (مستفعلن) إلى (مستفعلْ) كما ورد في السطر الثالث عشر من المزج الرابع(التفعيلة الثانية) ثم لحقها الخبن فأصبحت (متفْعلْ) (فعولن) وقطعت كذلك فأصبحت (متفْعْ) على وزن (فعولْ)، كما لحق تفعيلة الرجز زحاف الخبن والطيّ، فإذا كان التقصير من الطرف فهو خبن، وإذا كان التقصير من الوسط في التفعيلة فهو الطيّ، فتصبح في الأولى متَفعلُنْ (مفاعلن) وفي الثانية (مسْتَعِلن) (مفْتَعِلن) وقد تكرّرا في عدّة

أسطر، كالخامس من المزج الأول والسطر الخامس من المزج الثاني (التفعيلة الأولى) وغيرها من الأسطر فالتقصير عام؛ تقصير الشعوب و قبولها الذلّ.

ومن علل النقص التي استخدمها أمل الحذذ، فتحولت(مستفعلن) إلى(مسْتَفْ)إذ حذف وتدها وجدناه مثلا في التفعيلة الأخيرة من السطر الثاني المزج الثاني، كما خبنت هذه التفعيلة المحذوذة فأصبحت (متفْ) وتحوّل(فعلْ) نجدها مثلا في التفعيلة الأخيرة السطر السابع من المزج الثاني، إنّ الوتد في التفعيلة مصدر قوتها وبحذفه ضعفت، هذا الضعف الذي ظهر في دعوة سبارتاكس إخوانه إلى رفع رؤوسهم بقوله (بالموت محنيّه .. ولترفعوا عيونكم إليّ) فالتخاذل قد تمكّن منهم. واجتمع القطع مرتين مع الخبن في (مستفعلن) فأصبحت (متفْعْ) كالتفعيلة الأخيرة من السطر السابع المزج الثاني، وغيرها من الجوازات التي استعان بها أمل لتنويع الإيقاع وإغنائه دفعا للرتابة والملل واستجابة للموقف. والجدير بالذكر أنّ الشاعر خرج في بعض الأسطر عن الجوازات المألوفة ، من أمثلتها:

لأنّكم معلّقون جانبي .. على مشانق القيصر. ورموزها : //0//0 //0//0 //0//0 //0//0 //0/0/0 /0

أمّا تفعيلاتها فهي على التوالي: متفعلن متفعلن متفعلن متفعلن، والتفعيلة الأخيرة لا تستقيم. وكذلك في قوله:

وهذه الكأس- التي كانت عظامها جمجمته- رموزها: //0//0 //0/0/0 //0/0/0 //0/0/0 //0/0/0 تفعيلاتها: متفعلن مستفعلن مستفعلن، أما التفعيلة الأخيرة لا يمكن ضبطها ، وكذا في قوله:

لكنّني .. أوصيك إن تشأ شنق الجميع . رموز السطر : /0/0/0 //0/0/0 //0/0/0/0 00 تفعيلاتها على الترتيب:

مستفعلن مستفعلن ، أما البقية لم تستقم فيها التفعيلة.

وعموما هي حالات نادرة وُجدت في ثنايا القصيدة، لكن بقية الأسطر خاضعة للتفعيلات التي ضبطها الدارسون، تامة أو مزاحفة. وهكذا لم يضيّع أمل الطاقة الإيقاعية والإيحائية التي تمنحها التفعيلات بمختلف تشكيلاتها لإيقاع نصّه الخارجيّ، ولتكتمل هذه العملية استعان أمل بالقافية – رغم تنوّعها- ليستفيد بقوّتها الإيقاعية، هذا ما سنكتشفه بدقّة من خلال ما تبقى من الموضوع.

3-2 القافية:

القافية لغة : من قفا يقفو اتّبع، وقافية كل شيء آخره. أما اصطلاحا: هي الاختيارات اللازمة والجائزة من متحركات وسواكن وأنواع حروف في نهاية كل بيت من القصيدة، وقد عرّفها الخليل بأنها حركة قبل الساكن ما قبل الأخير مع المتحركات بعده مع الساكن الأخير ويمكن تمثيلها بالحركات والسواكن : (0 – 0/ – 0// – 0/// – 0////) (بشير،

2014، صفحة 533)، وعليه قد تتشكل القافية من كلمة أو أقل من كلمة وربما أكثر فكلّما تعددت الأصوات الإيقاعية في مساحة القافية ارتفع المستوى الإيقاعيّ.

وعرّفها قدامة بن جعفر بأنها: " لفظة مثل لفظ سائر البيت في الشعر، ولها دلالة على المعنى كما لذلك اللفظ أيضا والوزن شيء على جميع لفظ الشعر الدال على المعنى .. وهكذا يؤكد قدامة أهمية القافية ومجانستها للإيقاع والمعنى (الكبيسي، 1997، الصفحات 30 - 31).

بناء على ما سبق لا يمكن إنكار دور القافية في تدعيم موسيقى القصيدة، بدليل اهتمام الشعراء والنقاد بها في القديم إذ كانت إجبارية في أضرب الشعر العمودي، أمّا في الشعر الحديث(شعر التفعيلة وغيره) فقد خفّف الشعراء من حدّة الإيقاع الواحد، فجاءت قوافيهم متنوعة، لتخلّصهم من الرتابة والتكرار فلم " يعد الشاعر بحاجة إلى الحشو لإكمال وزن البيت " (الحق، 2012)، بل يستخدم ما يتناسب وتدفقه الشعوريّ، وهناك من الشعراء من استغنى عنها كليّة لكن أمل دنقل من الشعراء الذين أدركوا القيمة الإيقاعية للقافية فوظفها في قصيدته بمختلف أنواعها.

- أنواع القافية: تنقسم القافية وفق عدد الحركات بين الساكنين إلى:

- المتَرادِفة : هي اجتماع ساكني القافية من غير فاصل وهي روي ساكن قبله مباشرة حرف مدّ ردف أو حرف ساكن مثل : فاعلاْنْ (00) نجدها في الشعر الحرّ، وتخصّ القوافي المقيّدة، نحو قول أمل دنقل: يا إخوتي الّذين يعبرون في الميدان مُطْرِقِينْ، فالياء ردف ساكن والنون روي ساكن في كلمة (مطرقين).

- المتَواتِرة: هي المكوّنة من متحرّك وساكن مثل: فعولُنْ (/0) نحو:

" سيزيف" لم تعد على أكتافه الصَّخْرَهْ.

التفعيلة الأخيرة(مُسْتَفْ)هي وزن لفظة(صخره) وقع حرف الراء المتحرّك بين ساكنين(السين والفاء). وهي تفعيلة (مستفعلن) محذوذة.

- المتَدارَكة : هي المكوّنة من متحركين وساكن مثل: متفاعِلُنْ (//0) نحو قول أمل:

والبحر .. كالصّحراء .. لا يَرْوِي العَطَشْ.

نلاحظ أنّ تفعيلة (مستفْعِلُنْ) هي وزن (يروي العطش) وأنّ التفعيلة توالى فيها حرفان متحركان وهما العين واللام، وقد وقع المتحركان بين ساكنين الفاء والنون.

- المتَراكِبة: هي المكوّنة من ثلاث متحرّكات وساكن مثل: مفاعَلَتُنْ (///0) مثل:

أمنحك – بعد ميتتي– جُمْجُمَتِي.

نلاحظ أنّ تفعيلة (مُفْتَعِلُنْ) هي وزن كلمة (جمجمتي)، توالت فيها ثلاثة حروف متحرّكة، وهي التاء والعين واللام، وقد وقعت هذه الحروف الأخيرة بين ساكنين هما الفاء والنون.

- المتَكَاوِسة: هو المكوّن من أربعة متحرّكات وساكن مثل: فَعِلَتُنْ(////0)، ولا يأتي ضربا ثابتا (بشير، 2014، الصفحات 544 – 555).

- وتنقسم القافية وفق حركة حرف الرّويّ إلى:

- القافية المقيّدة: هي الساكنة الرويّ، فلا يكون بعدها حرف وصل. لقد اختار أمل قافية مقيّدة فكلّ الأسطر ساكنة الرويّ فكيف للشاعر أن يطلق قوافيه، والحقل المسيطر على القصيدة هو الظلم والتقييد والحريّة المسلوبة فالأفواه مكمومة وكرامة الإنسان مهدورة، يقول أمل:

ها أنذا أقبّل الحبل الذي في عنقي يلتفّ / فهو يداك .. وهو مجدك الذي يجبرنا أن نعبدكْ يا

قاتلي إنّي صفحت عنكْ / في اللحظة التي استرحْتَ منّي / استرحتُ منكْ...

- القافية المطلقة: هي التي رويّها متحرّك(ينتهي بحركة من الحركات الثلاث) فيكون بعدها حرف وصل.

- وتنقسم القافية بالنظر إلى وجود الروي من عدمه إلى:

- القافية المرسلة: وهي الخالية من حرف الروي.

- القافية المتتابعة: وفيها يتوالى الروي على سطرين أو ثلاث أسطر ثم ينتقل الشاعر إلى روي آخر ليفعل معه ما فعل مع الروي الأول أو ما يقارب ذلك.

- القافية المركبة: يبدأ الشاعر بقافية ثمّ يتركها ليعود إليها ثم تظل تتردّد هنا وهناك إلى أن يجعل منها خاتمة القصيدة.

بقليل من التأمّل في قوافي القصيدة نلاحظ أنّ أمل استخدم القافية المركبة كما يظهر في الجدول رقم (2)، إذ استهل المقاطع الأولى من قصيدته بالمقطع العروضيّ (/0//00 درّياح/ ق صّباح/ انحناء) وقد ترددت عدّة مرات حتى بلغت اثنى وأربعين مرة، موزّعة على كل المقاطع، إلى أن ختم بها القصيدة مكرّرة خمس مرات، فهي الكلمة المفتاحية للنصّ

والمشكلة التي حاول أمل أن يعالجها في نصّه، متمنّيا أن يكون كلّ عربيّ سبارتاوس بلده ليعبّر عن حريته ويفرض وجوده ويقول "لا" للظالم مهما كانت الظروف والتبعات.

لقد استعان الشاعر بمقاطع عروضية أخرى للقافية منها (0//0 لُوْ نعم/ لعدم لْألم) التي تكررت أربعة وثلاثون مرّ و(0/0/ صخره/ مرّه) بإحدى عشرة مرّة، و أقلها توظيفا المقطع(/00/0 أبطال) بثلاث مرات و(/0///0 جمجمته/ جمجمتي) بمرتين بلفظة واحدة مكرّرة. فهذا التنوّع في القوافي ساهم في خلق نغمة موسيقية تستجيب للمعنى فهي " تشترك اشتراكا فاعلا في التشكيل الدلالي، فثمّة انسجام يجب أن يكون تاما بين بنية الإيقاع وبنية الدلالة.. " (الله، 2017).

- **حروف القافية**

تشمل القافية الحروف المتحرّكة والسّاكنة والمدّات التي تراعى في حيّز القافية وهي : الرّويّ والوصل، والرّدف والتّأسيس والدّخيل (بشير، 2014، صفحة 535) ينتقيها بحرص شديد – خاصة في القصيدة العمودية- وأهم هذه الحروف:

- **الرّويّ** :

لغة "سحابة عظيمة القطر شديدة الوقع " (منظور، لسان العرب) أما اصطلاحا : فهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، ويلزم في كل أنواع القوافي وقديما كانت تنسب إليه القصائد فيقال سينية البحتري ولامية العرب للشنفرى وغيرهما. وللرويّ ثلاث منازل؛ فقد يقع في آخر البيت أو في الرتبة ما قبل الأخيرة أو يقع قبل حرفين من نهاية البيت وذلك حين يكون الوصل هاء متحركة (حركات، قواعد الشعر، 1989، الصفحات 196 - 198)، كما يراعى في اختيار الرويّ مقاييس صوتية، وإذا عدنا إلى قصيدتنا وجدنا أن أمل نوّع في الأروية(الرويات)، نتبيّن هذا بتتبّع الجدول رقم (2).

لم يتنازل أمل عن دور القافية والروي الإيقاعيّ الخفيّ، فجاء اختياره للقوافي ينمّ عن شعرية فذّة، فقد كان يستعين بعناقيد القوافي يشدّ بها أزر القصيدة فتغدو بناء إيقاعيا ودلاليا متكاملا. وبتتبعنا لقصيدة "كلمات سبارتاكوس الأخيرة " لاحظنا أنّ أمل دنقل قد نوّع في قوافيه فجاءت متفاوتة الصدى والجرس الموسيقيّ، وللتفصيل أكثر نتتبّع الجدول التالي لاستنتاج القوافي والأروية التي انبنت عليها القصيدة:

الجدول –2–: تحديد قوافي وأروية بعض الأسطر الشعرية

المزج	القافية	الرّويّ	الصفحة
الأول	لونعم	الميم	83
الأول	ق العدم	الميم	"
الثاني	نيّه	الياء	"
"	كم إليّ	الياء	84
"	مساء	الهمزة	"
"	انحناء	الهمزة	85
"	أكبر	الراء	84
"	قيصر	الراء	"
"	صخره	الراء	"
	ع رقيق	القاف	"
"	ة طريق	القاف	"
"	لاوداع	العين	85
"	لا ذراع	العين	85
"	نا غدا	الدال	"
"	ة لمدى	الدال	"
"	م سعيد	الدال	"
"	طيبون	النون	"
المزج الثالث	أعترف	الفاء	"
المزج الثالث	حت منك	الكاف	"
"	طيئتي	التاء	"
"	جمجمتي	التاء	86
"	م الشهيد	الدال	"
"	ن لوجود	الدال	"
المزج الثالث	ت لربيع	العين	87
"	ع لجذوع	العين	"
"	ة لثمر	الراء	"
"	ورّمال	اللام	"
المزج الرابع	انحناء	الهمزة	"
"	معربده	الدال	"

المصدر: من إعداد الباحثة بالاعتماد على بعض المعطيات النظرية

- **تحليل نتائج الجدول:**

يبدو التنوع في هذا الجدول، وعليه يمكن تسجيل الملاحظات التالية:

– نتبيّن التنوع في القوافي، كما أشرنا من قبل، فالشاعر المعاصر يغيّر القافية في الشعر الحر كيف يشاء، بلمسة فنية يبعد الاستهجان الناتج عن كثرة القوافي، فالمسؤولية هنا أكبر، لأن الشاعر مطالب بالدقة في انتقاء قوافيه لتعوّض النقص الموسيقيّ الذي تأثّر بهذا التنوّع، فقد استخدم أمل أكثر من قافية في المقطع الواحد.

– تتوالى القافية المتشابهة في سطر أو أكثر، ينتقل الشاعر بعدها إلى قافية أخرى متتابعة ثم إلى قافية ثالثة، أو يعود إلى القافية الأولى، وهكذا إلى نهاية النصّ.

– يستعين الشاعر بوقفات فهي"كعوامل إقلاع وهبوط إيقاعيّ بحسب الدفقة الشعورية فهي بمثابة عناصر مساعدة للوصول إلى قافية الجملة الشعرية / الذروة الشعرية " (الله، 2017).

– تتابعت القوافي في المزج أو المقطع الأول (نعم، العدم، الألم) وفصلت بينها قافية مختلفة في البداية (الرياح).
– يعكس هذا التنوّع في القوافي الحالة النفسية للشاعر، فهو ينقاد للدفقة الشعورية المعبّرة عن موقفين متعارضين متوقّف عليهما مصير الإنسان ووجوده (نعم و لا) كما أنّه اتّخذ موقف الناصح الموجّه لكن بصبغة تشاؤمية فاقدة للأمل، يظهر ذلك في قوله: " فلترفعوا عيونكم (مخاطبا إخوته) للثائر المشنوق / فسوف تنتهون مثله .. غدا / وإن رأيتم طفلي الذي تركته على ذراعها بلا ذراع / فعلّموه الانحناء !/ لا تحلموا بعالم سعيد/ فخلف كلّ قيصر يموت: قيصر جديد...

– من أمثلة القوافي الواردة في المزج الثاني، (محنيّه، حيّه، إليّ، عينيّ) و(المساء، الانحناء) و(الأكبر، القيصر) وغيرها.
من أمثلة القوافي الواردة في المزج الثالث (يدك، نعبدك)و(خطيئتي، جمجمتي)و(أريد شهيد الوجود ...)
– كما تنوعت القافية في المزج الرابع منها:(انحناء، مساء) و(سعيد، جديد) و(هانيبال الأبطال).

– نوّع الشاعر في الأروية، فقد استخدم عددا كبيرا من الحروف الصحيحة مثل: العين، الراء الدال..

فكانت تتكرر في المقطع الواحد وتتنوّع ويعود الشاعر إليها مرّة أخرى في المقطع الموالي وهكذا تسير القصيدة بنفس الوتيرة حتى نهايتها ولا يخفى ما لهذا التنوّع من تأثير على الإيقاع الخارجي والداخلي.

خاتمة

بعد استعراضنا لموضوع الإيقاع الخارجي لقصيدة "كلمات سبارتاكوس الأخيرة " من وزن وقافية توصلنا إلى النتائج التالية :

– الإيقاع ظاهرة طبيعية ترتبط بحياة الإنسان ككل.

– القصيدة المدروسة من شعر التفعيلة، الذي يعتمد على البحور الصافية في الغالب.

– يشمل الإيقاع الخارجيّ الوزن والقافية والرويّ.

– إنّ التطوّر الذي عرفه الإيقاع الخارجي للقصيدة المعاصرة، لمسناه في الشعر الحرّ أو شعر التفعيلة الذي يبني على تكرار تفعيلة واحدة، بشكلها الصحيح أو المزاحف أو المعتل، فهو موزون أي تنتمي تلك التفعيلات لبحر ما أو أكثر.

– رغم التطور الذي شهدته القصيدة مازالت خاضعة للأسس الأولى للعروض الخليلي.

– بالرجوع إلى قصيدة "كلمات سبارتاكوس الأخيرة " وجدنا أنها بنيت على تفعيلة (مستفعلن) من بحر الرجز بمختلف تشكيلاته.

– يتباين عدد التفعيلات في القصيدة من سطر لآخر حسب التدفق الانفعالي للشاعر.

– اهتم أمل بالقافية وما تضفيه من قيمة إيقاعية على نصه، لكنه نوّع فيها، كما تنوعت الأروية بما يناسب المعنى، كسْرا للرتابة وتجديدا للنفس الإيقاعيّ.

– من الحقائق التي وصل إليها أمل أنّ المظلوم هو المذنب الأول والأخير لأنّه يتقبّل الذلّ والاستسلام فهو يشبه القطيع وعليه نبرة التشاؤم بادية على الشاعر، فجاءت قوافيه ساكنة مقيّدة.

– وعليه نستخلص أن أمل عرف كيف يخضع وزنه وقافيته لتعبّر عن آلامه وتشاؤمه ممّا يدور حوله من أحداث في وطنه الصغير والكبير، فكانت حركاته وسكناته تقصر حينا وتطول حينا لتبوح عن التحدي والقوّة مرّة، ثمّ تتسارع وتيرتها معبّرة عن الغضب، إلى الهدوء وكل معاني الانكسار والتشاؤم. فإيقاع الشعر الحديث نابع من التجربة التي يعيشها الشاعر لكنه يضفي عليها صبغة الشمولية والخلود حين يستعين بالرموز والتراث الإنسانيّ، مثل: (سبارتاكوس، الاسكندر، القيصر سيزيف، هانيبال، روما قرطاجة).

– أدى الإيقاع الخارجي دورا بارزا في القصيدة، لكن لا يكتمل هذا البناء الموسيقيّ أو الإيقاعيّ دون أن يهتم الشّاعر بالموسيقى الداخلية، التي تؤدي الدور الأكبر في مثل هذه النصوص(شعر التفعيلة) فهو يعوّض نقائص الموسيقى الخارجية من تنويع للقافية وتباين عدد التفعيلات من سطر لآخر وكسر لنظام البيت الشعري. هذا ما يحتاج إلى التفصيل فهو مجال ثرّ يستحق الاهتمام.

قائمة المراجع:

- بديار البشير،(2014). الجامع الوافي في العروض والقوافي،ط1. الأغواط: مطبعة بن سالم.
- حركات مصطفى،(1989). قواعد الشعر،ط1. الجزائر: المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية.
- حركات مصطفى،(2008).نظرية الإيقاع الشعر العربي بين اللغة والموسيقى، دط. الجزائر: دار الآفاق.
- دنقل أمل،(2010). الأعمال الكاملة، ط1.مصر:دار الشروق.
- بن زورة عبد الرحمن،(2014). أسلوبية الخطاب الشعري المعاصر، دط. تيزي وزو: دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع.
- سالمان محمد علوان،(2008). الإيقاع في شعر الحداثة،ط1.مصر: دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع .
- طراد الكبيسي،(1997). في الشعرية العربية نحو وعي مفهومي جديد،ط1. الأردن: دار أزمنة للنشر والتوزيع.
- عتيق عمر،(2004). معجم مصطلحات العروض والقافية،ط1.الأردن: دار أسامة للنشر والتوزيع.
- الفيروز أبادي،(2013).القاموس المحيط،دط.بيروت: دار الجيل.
- ابن منظور،(1968). لسان العرب،ط1. بيروت: دار صادر.
- مطلوب أحمد،(1989). معجم النقد العربي القديم، ج1، أ- ذ،ط1. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة(آفاق عربية).
- هاني الخير،(2003). أمل دنقل شاعر المنفى واللحظة الحارقة، ط1. الجزائر: دار فليتس للنشر والتوزيع.

مواقع الانترنيت:

- بشير ضيف الله (2017)،إيقاع القافية الشعرية، https://www nebras.web.site/2017/09/3
- حمادي الموقت (2019)، بحث في القافية، https://www.alfaseeh.com/2019/10/12
- سليمان علي عبد الحق (2012)، إرهاصات الشعر الحر عند علي أحمد باكثير، https://www.alukah.net/literature-language/2012/04/19
- سلمى الخضراء الجيوسي (1959)، بحر الرجز في شعرنا المعاصر،https://www. al-adab.com-1959-07-04
- محمد شودب (**2019**)، الرجز في الشعر الحر، https://www.sotor.com/