الإيقاع في شعر أمل دنقل بين التقليد والتجديد

د . محمد محمود عبد الحميد أبو علي

قسم اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية وآدابها – كلية الآداب – جامعة دمنهور

مقدمة

يتناول هذا البحث أمل دنقل ، أحد كبار شعراء العصر الحديث ، وقد أقبل على دراسة شعره كثيرون ، وكان لكُلِّ باحثٍ مبتغاه ، فمنهم من يبحث عن التناص ، ومنهم مَنْ يدرس المفارقة والسخرية ، أو يدرس الأساطير وتوظيف التراث ، أو يدرس الحوار الدرامي في شعره ، ولكن لم يتطرق أحدٌ – فيما أعلم – إلى دراسة الإيقاع في شعره .

وقد اختلف عن شعراء عصره ، وكان شاعرًا من طرازٍ خاصّ ؛ بما لديه من حسٍّ وطنيٍّ صادق ، وثورةٍ شعرية ؛ فإن معظم رموزه عربية إسلامية ، وفضلاً عن ذلك قد اقتبس من اليونان ، والعهد القديم ، والثقافات الأجنبية . وهو شاعرٌ مُؤَرَّق بقضايا أمته ؛ فإن عشقه لأرض وطنه مصر ، ولحريتها وحرية أبنائها ، ورغبته في تقدمها وازدهارها جعله يشعر بالسخط ، والمرارة ، والثورة ، والتحدي ، والتمرُّد ، والرفض ، ومن جهة أخرى دفعه ليطالب بالحرية والعدالة .

وقد أثبتت الدراسة أنه من الشعراء المُجَدِّدِينَ الذين هجروا الشعر العمودي ، على الرغم من أنه كتب قصائد عمودية في بداياته ، ولم تختفِ قافيته ، وكذلك لم يقل دورها في شعره ؛ فقد اهتم بها اهتمامًا بالغًا ، والقافية عنده قافيتان : قافية أساسية ، وقافية ثانوية ، وهما لا ينفصلان في شعره .

ومن أهم عناصر التواصل مع القارئ – عنده – الإيقاع والقافية ، والوزن ليس عنصرًا مستقلاً عن القصيدة ، ولكنه جزءٌ لا ينفصل عن سياق المعنى .

وربما يُخْرِج الاضطراب العروضي التفعيلة عن البحر الذي تمضي به القصيدة لبحرٍ آخر ، وبذلك يمزج بين بحورٍ مختلفة في قصيدة واحدة .

وقد تنوَّع شعره ما بين العمودي والحرّ ، والأشكال الأحادية والمعقدة ، كما لَوَّنَ شعره ببعض سمات النثرية ؛ فكثير من قصائده تبدو نثرية لأول وهلة للقارئ ، وفضلاً عن ذلك فإن معظم شعره لا يُعْرَف وزنه بسهولة ؛ بسبب طابعه النثري ، الذي يزيده رسوخًا استخدامه كثيرًا من المصطلحات العامية الشائعة .

وجاءت آرائي عنه معبرةً عن شدة إعجابي بشعره ، وحاولتُ أن أتوقف عند بعض النتائج من خلال معرفة علاقته ببعض البحور ، وتفضيله لبعض التفاعيل والأوزان ، وعلاقة ذلك بالإيقاع .

تمهيد

استطاع أمل دنقل أن يختلف بأدواته الشعرية ؛ فإن معظم رموزه عربية إسلامية ، وفضلاً عن ذلك قد اقتبس من اليونان ، والعهد القديم ، والثقافات الأجنبية ، وقد أشار إلى ذلك كثيرون مِمَّنْ درسوا شعره .

لقد اختلف بما لديه من حسٍّ وطنيٍّ صادق ، وثورةٍ شعرية ، ولو أنه غالى في صدق وطنيته وثورته الشعرية ، يقول :

دقت الساعة القاسية
وقفوا في ميادينها الجهمة الخاوية
واستداروا على درجات النصب
شجرًا من لهب
تعصف الريح بين وريقاته الغضة الدانية
فيئن " بلادي بلادي "
(بلادي البعيدة)

– – –

دقت الساعة القاسية
" انظروا " هتفت غانية
تتمطى بسيارة الرقم الجمركيّ ... [1] .

وقد نشـر قصـيدته للمرة الأولى في مجلة (سـنابل) – التي أصـدرها محمد عفيفي مطر من محافظة كفر الشـيخ – وطُلِبَ منه إغلاق المجلة بعد أن نشـرت قصـيدة (أغنية الكعكة الحجرية) ، لكن القصـيدة ظلَّتْ تُقرأ في المحافل الطلابية التي حضـرها أمل دنقل , ووصـلت ذروة التثوير والاحتجاج ، اللذين تمثلا في الاعتصـام بميدان التحرير حول النصـب الذي كان قائمًا فيه , ذلك الاعتصـام الذي فضَّـته أجهزة الأمن بالقوة خوفًا من تفاقم نتائجه ؛ فسقط بعض الطلاب ضحية الاصطدام ، وانطلق صوته يسجِّل (الإصحاح الأول) من (سفر الخروج) :

أيها الواقفون على حافّة المذبحهْ
شهروا الأسلحة !
سقط الموتُ ; وانْفَرَطَ القلبُ كالمسبحهْ
والدم انساب فوق الوشاح !
المنازل أضرحَة
والزنازن أضْرحَهْ
فارفعوا الأسلحة
واتبعوني !
أنا ندم الغد والبارحة
رايتي : عظمتان ... وجُمجُمَة

وشعاري : الصباح [2].

وهو شـاعر مُؤَرَّق بقضـايا أمته ؛ فإن عشـقه لأرض وطنه مصـر ، ولحريتها وحرية أبنائها ، ورغبته في تقدمها وازدهارها جعله يشـعر بالسـخط ، والمرارة ، والثورة ، والتحدي ، والتمرُّد ، والرفض ، ومن جهة أخرى دفعه ليطالب بالحرية والعدالة [3] ؛ فأصبح بحقّ أمير شعراء الرفض ، وأوَّل حامل لبطاقات التمرُّد .

ولا تستطيع الرؤية النقدية الموضوعية أن تفصل الخطاب الشعري عن سياقه السياسي والاجتماعي والثقافي والجمالي ، فكل مرحلة تطرح أدواتها الفنية ، التي يتطلبها الوعي الجمالي ، الذي تكتسـبه الذات نتيجة احتكاكها ورؤيتها للعلاقة الجدلية بينها وبين العالم ، ولا تستطيع – أيضًا – أن تُحَاكِم نصوصًا خارج سياقاتها ونصها في قوالب جاهزة لأيديولوجيات جاهزة .

لقد اكتسـبت تجربة أمل دنقل مشـروعيتها من خلال المكونات المعرفية العربية ، التي تحافظ علي أدواتها التعبيرية من خلال بلاغتها ، واسـتطاع من خلال قدراته الخاصـة أن يُشَـكِّلَ تجربته وعالمه متكئًا علي التراث الإنساني بكل معطياته وإمكاناته ، يَنْبِشُ مخزونه ويُفَجِّرُ مكنونه ؛ فيعود التراث حيًّا حركيًّا يملك نكهةً خاصة وطعمًا جديدًا ، خاضعًا لفاعلية اللحظة الراهنة ؛ حتى يتحقق للقارئ فرصة الاتصال والانفصال بهذا التراث في آنٍ واحد .

وعلي الرغم من قولهم إن حساسية النظر إلي الذات والعالم عنده حساسية تقليدية بالمعني النمطـي التقليدي ، فإننا بذلك نظلمه كثيرًا ؛ لأن حسـاسـيته ذات طابعٍ خاصّ ، تتسـم بالاطمئنان التامّ حينًا ، وتتحرك منطلقة نحو جهاتٍ معروفة حينًا آخر ، وتنطلق – تارةً ثالثة – إلى جهاتٍ لم تُطَأْ بعد .

والذات – عنده – متوترة صُـلْبَة ، تنظر إلى العالم وَفْق تكريس معرفي اجتماعي خاصّ ، يتسـم بالثورة والتمرُّد ؛ فلا يمكن التأسـيس لعالَم أكثر إشـراقًا إلا بتدمير العالَم المُمْكِن ؛ لذا يأتي خطابه الشـعري مُحَمَّلاً بطاقات ثورية كبيرة تنادي بالرفض والهدم .

وقد ظَلَّ – طول حياته – يبحث عن صـيغة مناسـبة تمنحه القدرة علي المقارنة ، وتُسَـهِّل له الحركة المعقدة بين داخله ومعطيات العالم ، وهذا ما جعل ناقدًا مثل أدوار الخراط يري أنه لم ينجح في دمج الداخل والخارج ، وظل – دائمًا – في الخطاب الشـعري صـوت العاشـق ، أو المغترب المهزوم ، أو النبي المصـلوب ، وصـوت الوطني المُحَرِّض أو الساخر من أعدائه من خلال سخريته بنفسه [4].

لكننا نقول إنه يكسر – في مواضـع متباينة – أنماط الجاهز المجاني ؛ بحثًا عن الخصـوصـي الفريد ، الذي يمنحه القدرة علي اكتشـاف ذاته ، وفي الوقت نفسـه نجده حريصًـا على نصـاعة اللغة ومعطياتها علي مسـتوي التصوير والموسيقى ؛ فالتجاوُز لديه مرتبط بالأصالة والمعاصرة .

لقد خَلَقَ أُفُقًا ممتدًا يتسم بالعمق ؛ فَخَلَّفَ خطابًا موازيًا يدعو إلي التأمل والتحليل والدراسة ، تناوله كثيرٌ من النقاد والدارسين من وجهتي الرؤية والتشكيل ، ولم تزل نصوصه تحوي ظواهر جمالية وفكرية ارتيادها – من خلال المقارنات النقدية – يُضيف إلي الدرس الأدبي [5].

أولاً : الإيقاع التقليدي عند أمل دنقل :

على الرغم من أنه هجر الشـــعر العمودى بعد ديوانه الأول (مقتل القمر) ، فإننا لم نعدم عنده هذا النوع من الشعر ، وقد بدأ محاولة الكتابة الشعرية من سنة 1954م ، أي وهو في الرابعة عشرة من عمره ، وقد استطاع نظم قصائد لفتت إليه الأنظار في المدرسة الثانوية ، وفي الأوساط الثقافية المحدودة في جنوب الصعيد ، وقد ترك لنا في أوراقه المخطوطة مجموعة من قصائده الأولى ، مثل قصيدة (لقاء) التي كتبها سنة 1956م ، و(قبل الرحيل) سنة 1957م ، و(قالت) سنة 1958م ، وكلها قصائد كتبها في مدينة قنا في الجنوب ، قبل أن يرتحل إلى القاهرة سنة 1959م بعد إكمال دراسته الثانوية [6] .

وقد اختار – في بداياته الشعرية – الشكل العمودي للكتابة لأسباب متعددة ، منها « أنه اعتمد في تكوينه الثقافي الباكر على مكتبة والده الذي تخرج من الأزهر ، وحاول كتابة الشعر على طريقة شعراء أبوللو ، الذين ردوه إلى نماذجهم الشعرية القديمة ، ومنها أن الكتب التي كانت متاحة في قريته النائية بأقصى صعيد مصر لم تكن تعرف أشعار رُوَّاد حركة الشعر الحرّ ، سواء في مصر أو في غيرها من الأقطار العربية ، يُضَافُ إلى ذلك أنه ، إلى منتصف الخمسينيات ، لم تكن حركة الشعر الحرّ فرضت وجودها بقوة في مصر بوجه عام ، وفي صعيدها المحافظ بوجه خاص » [7] .

وكانت القصيدة الأولى التي نشرتها (صوت الشرق) في شهر يونيو سنة 1958م للشاب أمل دنقل ، قصيدة مطولة بعنوان(راحلة) احتلت أغلب صفحة (روضة الشعر) ، وهي قصيدة من قصائد الوجدان الفردي ، تعتمد على تفعيلة البحر المتقارب في تدفقها الإيقاعي ، الذي يلجأ إلى تنويع القافية حسب تنوع أمواج الدفقة الشعورية التي تندفع معها القصيدة منذ البداية على هذا النحو:

أحقا رحلت .
إلى أين .. يا فتنتي الخالده ؟
إلى أين .. يا زهرتي الناهده ؟
إلى عالم زاخر بالضباب ؟
يلفك في عمقه الحالم ؟
فلا تسمعين أَنينَ العتاب
ولا زفرةَ القلقِ الواجم ؟
أحقا رحلت ؟
أحقا أفلت ؟!
فإني هنا في اصطخاب الظنون
ولستُ أصدّق ما قيل عنك
فطيفُك يرقصُ بين الجفون [8] .

ويمكن أن نضيف في هذا السياق ما قام به أمل دنقل سنة 1962م عندما أعلن المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب عن مسابقة للشعر العمودي ؛ إذ تقدَّم إلى هذه المسابقة ، بعد أن نشر ما نشره من قصائد حرة فى مجلة (المجلة) ، والملحق الأدبي لجريدة (الأهرام) ، والملحق الأدبي لجريدة (المساء) على السواء ، وفازت قصيدته

في المسابقة ، واستقبلها القدماء استقبالاً حافلاً ، ونشأت صداقات عديدة بين أمل وكُتَّاب الشعر التقليدي ، خصوصًا بعد أن ألقى قصيدته الفائزة في (مهرجان الشعر الرابع) الذي أقيم بمدينة الإسكندرية في شهر أكتوبر سنة1962 [9] .

أما قصـــيدته العمودية التي فازت بالجائزة ، وأتاحت له الوقوف إلى جوار كبار الشـــعراء في مهرجان الإسكندرية ، فكانت قصيدة (طفلتها) ، التي وصفها عبد الحي دياب في عرضه وقـائع مهـرجان الشعر الرابع (فى مجلة (الكاتب) المصرية العدد الحادي والعشرين الصـادر في ديسمبر 1962م) بأنها قصـيدة (لا شك رائعة في بابها) ، ونشرها كاملة في مجلة (الكاتب) . وظلت القصـيدة في طي النسـيان إلى أن نشـرها أمل دنقل في ديوانه (مقتل القمر) كما لو كان يستعيد بها عهدًا ذهبيًّا يُؤَكِّد براعته في الشعر منذ بداياته المبكرة .

ولكن لم تُعْجِبْ قصـيدة (طفلتها) أنصـار الشـعر الجديد ، وجاء رفضـهم متمثلاً في التعقيب الذي قدَّمه أحمد كمال زكي على قصـــائد العدد كله في العدد اللاحق (الصـــادر في يوليه 1964م) ، فقد توقف أحمد كمال زكى ، المُنَاصِـر للجديد ، عند قصـيدة أمل دنقل الذي وصـفه بأنه (أحد العموديين) ، ووصـف قصـيدته بأنها تمثيل مُرَوِّع يُظْهِر (فداحة العمودية) ، بل (مشكلة الفاقة الشعرية التى تتدثر بمسوح الصنعة من تقفية وتكرار مُمِلّ ، وإضـافة اللفظ إلى اللفظ نفسه) ، ورأى أنه لم يَعِشْ تجربة واضحة في هذه القصيدة ، وأنه لجـأ إلى إيحاءات الألفاظ ، بل إلى مدلولاتها القاموسية ، مستعيضًا عن جمودها بترديد أجزاء منها ؛ حتى لكأنه رأى فى ذلك قرعًا فوق رءوس السامعين ليظلوا متيقظين[10].

وقد دفعه كل ذلك إلى قصـــيدة الشـــعر الحرّ ، ومِنْ ثَمَّ المُضِـــي في الطريق لقصـــائد من مثل (كلمات سبارتاكوس الأخيرة) المكتوبة في شهر إبريل سنة 1962م ، وقصيدة (العشاء الأخير) المكتوبة سنة 1963م ، إلى أن اســـتجمع قواه الإبداعية الجديدة ســـنة 1966م ، وكتب قصـــائده : (الأرض والجُرْح الذي لا ينفتح ، إجازة فوق شاطئ البحر ، موت مغنية مغمورة ، ظمـــأ .. ظمـــأ ، بكائية الليل والظهيرة) التي أرهصت بكارثة العام السابع والسـتين ، وكانت إلى جانب قصـيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) بداية الحضـور القومي لشـعر أمل دنقل الذي سرعان ما أصبح فارس قصائد ما بعد العام السابع والستين .

ولكن هل أدى ذلك إلى اختفاء العنصر العمودي فى شعره ؟ لا ، فقد ظل هذا العنصر محافظًا على وجوده ، ابتداء من القافية التى رأى فيها قيمة موسـيقية لا بُدَّ من الاسـتفادة منها حتى النهاية ، ووصـلها بالوزن بما يُدَعِّمُ علاقات الإنشـاد ولوازمه ، ولم يقتصـر الأمر على ذلك ، فقد ظلت القصـيدة العمودية تتفجر بين الحين والحين كلما وجدت الدافع إلى ذلك [11] .

وإذا رصـدنا الأبنية المسـتخدمة داخل القصـائد سـنجد تنوعًا كبيرًا ، ما بين العمودي والحرّ ، والأشـكال الأحادية والمعقدة ، لقد اعتمد على مجموعة من العناصـر الإيقاعية التي جعلت شـعره أعلى صـوتًا من جيل الرُوَّاد وجيل المعاصرين له ، ومن هذه العناصر :

1- اختيار مجموعة من الأوزان البسيطة التي تخلق إيقاعًا واضحًا ؛ حيث يسيطر الرجز بنسبة (25%) من شعره تقريبًا ، والمتدارك بنسبة (32%) ، والرمل بنسبة (14%) ، والمتقارب والكامل بنسبة (6%) ، والوافر بنسبة (3%)

. ولم يخرج عن هذه الأوزان ؛ حيث دخلت أكثر من تفعيلة في القصـيدة سـوى أربع عشـرة قصـيدة من جملة أربع وثمانين .

2- الاعتماد على القافية أكثر من غيره من الشـعراء ؛ حيث لا تخلو قصـيدة من مجموعة من القوافي المتداخلة ، التي يغلب عليها دائمًا قافية القصيدة الأساسية .

3 – وقد حَظِيَ موضع القافية ، أو نهاية السطر الشعري عنده باهتمام خاصّ ؛ حيث شغل هذا الموقع في كثيرٍ من الأحيان بأصوات مجهورة قوية الإسماع ، كذلك شغله بساكنين متتابعين يُكَوِّنَان ما يسمى بالمقطع زائد الطول الذي يقع عليه النبر بالضرورة [12].

4- إن نسبة الأصوات المجهورة عالية الإسماع في قصائده بصفة عامة ، وخاصة قبل مرحلة الديوان الأخير (أوراق الغرفة (8)) أعلى من نسبة هذه الأصوات في اللغة العادية .

ولا شك أن هذه العناصر حَقَّقَتْ هذا الصوت العالي الذي كان يتعمده ؛ تحقيقًا لوظيفة جذب انتباه السامع وأسره ، وخاصة إذا كانت القصيدة إنشادية متعلقة بموقف إلقاء ، أو بقضية سياسية ، والمثال الواضح على ذلك قصيدة (أغنية الكعكة الحجرية) ، وقصيدة (لا تُصَالِح) .

غير أن المُتَمَعِّن وراء هذه العناصر يلمح صراعًا بينها وبين عناصر أخرى ، تُحَقِّقُ قيمًا فنية تنفي أحادية التوجُّه الإيقاعي ، وتجعله صراعًا متعدد الأصوات ، وأهم هذه العناصر التدوير .

وهذه الملامح – التي ظهرت بوضوح مع تطوره الشعري – معتمدة على الملامح السابقة ومتصارعة معها ، أنتجت إيقاع العربية الحديثة أو حداثة الإيقاع العربي المعاصر ، الذي وإن قمعت فيه الشفاهية بقرارات سياسية تقمع الديموقراطية ، فإنها ما تزال احتياجًا جماليًّا ، وقد نجح في المزاوجة بين القوة الإنشادية والطاقة التأملية ، والاحتياج إلى المناجاة والتواصل السردي والغنائي ، ولعلَّ المقارنة بين قصيدة من مرحلة الغليان(سفر الخروج أغنية الكعكة الحجرية) ، وأخرى من مرحلة الهدوء (ضد من) تكشف تلك الملامح المختلفة .

(سفر الخروج – الإصحاح الأول)

أيها الواقفون على حافة المذبحة
أشهروا الأسلحة !
سقط الموت ، وانفرط القلب كالمسبحة
والدم انساب فوق الوشاح !
المنازل أضرحة ،
والزنازن أضرحة
والمدى . . . أضرحة
فارفعوا الأسلحة
واتبعوني !
أنا ندم الغد والبارحة
رايتي : عظمتان وجمجمة ،

وشعاري الصباح ! [13]

(ضد من)

في غُرَفِ العمليات ،

كان نِقَابُ الأطباءِ أبيض ،

لونُ المعاطفِ أبيض ،

تاجُ الحكيماتِ أبيضَ ، أرديةُ الراهبات ،

المُلاءاتُ ،

لونُ الأسرَّةِ ، أربطةُ الشاشِ والقُطْن ،

قرصُ المنوِّمِ ، أُنْبُوبةُ المَصْلِ ،

كوبُ اللَّبن ،

كلُّ هذا يُشِيعُ بِقَلْبِي الوَهَنْ .

كل هذا البياض يذكرني بالكفن !

فلماذا إذا مت

....

يأتي المعزون متشحين .

بشارات لون الحداد ؟

هل لأن السواد ..

هو لون النجاة من الموت

لون التميمة ضد .. الزمن [14] .

وقد التزم أمل دنقل بموازين الشعر التقليدي ، حيث الوزن الواحد والقافية الواحدة – ولعل ذلك إثباتًا منه– في بداياته الشعرية – لمقدرته الفنية على الكتابة التقليدية ، التي تشغل أُذُن السامع ، وتَكْفُلُ له نفرًا غير قليل من السامعين ، الذين يميلون بطبعهم للشعر التقليدي ؛ فنجد في ديوانه (مقتل القمر) قصائد عمودية ، وإن كُتِبَتْ بشكل السطر الشعري ، منها : (براءة) ، (شيء يحترق) ، (قالت) ، (رسالة من الشمال) ، وقد استخدم فيها أبحر بسيطة ، فجاءت اثنتان من الرجز ، وواحدة من المتقارب ، وأخرى من المتدارك بصيغة (فعلن) ، متحرك فساكن فمتحرك فساكن ، مع تحريك الثاني الساكن أحيانًا ، وهي التفعيلة التي كان يفضلها صلاح عبد الصبور ، وكتب بها مسرحياته الشعرية ؛ لأنها أقرب إلى صوت المنشد الشعبي (الحمد لربِّ مقتدر) ؛ وقد قادت إلى قصيدة النثر بعد ذلك ؛ إذ من شأن تحريك الساكن الأخير في تفعيلة ، والساكن الثاني في التفعيلة التي تليها – وهو ما مارسه كثيرٌ من شعراء التفعيلة – أن نجد خمس متحركات متتاليات بين ساكنين ، وهو ما يُحْدِثُ اضطرابًا كبيرًا في الإيقاع .

لكن المُلاحَظ أنه نشر هذه القصائد ، ليس على شكل السطر الشعرى فحسب ، إنما يقطع السطر الواحد إلى سطرين أحيانًا ، ويصل سطرًا بسطر ليُحْدِثَ اضطرابًا شكليًّا ، يُبْعِدُ القصيدة كثيرًا عن شكلها الأصلي ، كما

نرى في قصيدة (شيء يحترق) ، التي يقترب إيقاعها الراقص من إيقاع الموشحات الأندلسية ، وهي قصيدة من النوع العاطفي ، وجاءت على قافية القاف المضمومة ، يقول فيها :

شيء في قلبي يحترق
إذ يمضي الوقت ... فنفترق
ونمدُّ الأيدي يجمعنا
حبٌّ وتفرّقها .. طرق
ولأنت جواري ضاجعه
وأنا بجوارك ، مرتفق
وحديثك يغزله مرح
والوجه .. حديث متَّسق
ترخين جفونا أغرقها
سحر فطفا فيها الغرق [15] .

وهي قصيدة جميلة ، سهلة الألفاظ والعبارات ، التزم فيها بهيئة التراكيب المعهودة مع لغة حية ناصعة تذكرنا بنزار قباني ؛ فهو يقترب منه في هذه القصيدة ، ربما لوضوح المعنى الذي اكتسى لغةً مناسبة له ، لا مبالغة فيها ولا ابتذال ؛ ولأنه أضفى على قصيدته الجنسية التي اشتهر بها نزار ، وإن كانت هنا سطحية ، يقول :

وتغوص بقلبي نشوته
تدفعني فيك .. فتلتصق
وأمدُّ يدين معربدتين
فثوبك في كفيّ مزق
وذراعك يلتف
ونهر من أقصى الغابة يندفق
وأضمُّك
شفة في شفة
فيغيب الكون ، وينطبق [16] .

لا شك أنها قصيدة جميلة غريبة عن شعر قائلها تمامًا .

ولم نجد في قصيدة (رسالة من الشمال) – وهي عاطفية أيضًا – هذا الأسلوب الناصع رغم سهولة ألفاظها ووضوح معانيها ، يقول :

بعمر – من الشوك – مخشوشن
بعرق من الصيف لم يسكن
بتجويف حبّ ، به كاهن
له زمن .. صامت الأرغن :

أعيش هنا لا هنا ، إنَّني
جهلت بكينونتي مسكني
غدي : عالم ضلّ عنّي الطريق
مسالكه للسدى تنحني
تفح السواسن سمّ العطور
فأكفر بالعطر والسوسن [17] .

تتجلى في هذه القصيدة شخصيته ، نراها في التراكيب الغريبة مثل : (بتجويف حبّ) ، (تحجّ إلى صمتها المؤمن) ، وفي الاضطراب العروضي في قوله : (أرشّ ابتسامتي على كلّ وجه) ، فكان الأَولَى ، حتى لا يحدث اضطراب ، أن يستبدل بـــ(أرشّ ابتسامتي) (أرشّ ابتسامي) ، وفي النثرية التي نجدها في قوله : (هي إسكندريّة بعد المساء) ، وفي مفردات الحزن من مثل قوله : (بكينونتي ، للسدى ، الموت ، تنهيدة ، المثخن ، الحزن) ، كما نلحظ في هذه القصيدة علامات البداية في شعره ، مثل السطحية في بعض الكلمات مثل : (ملاكي) التى تكررت أكثر من مرة فى القصيدة ، وهي كلمة أولى بها الأغاني الشعبية من الشعر ، والولع بالتشبيهات الغريبة مثل :

ملاكي : أنا في شمال الشمال
أعيش .. ككأس بلا مدمن

وقوله :

سآتي إليك نحيلاً .. نحيلاً
كخيط من الحزن لم يحزن [18] .

فهي تشبيهات وتعبيرات غريبة لا تؤدي – فيما أرى– معنًى مؤثرًا .

وقد أتى الاهتمام بالقافية على حساب قوة النسيج الشعرى ؛ لقلة الخبرة والدُّرْبَة على استخدام القوافى ، يقول مثلاً :

وأفصد وهمي ... لأمتصّه
فيمتصّني الوهم ، يمتصّني .. [19] .

والقصيدة عامةً لا بأس بها .

وقصيدة (طفلتها) – بوجه عام – من قصائده العمودية المتميزة ، ويصدِّرها في الديوان بذكر سبب كتابتها ؛ حيث رأى طفلته الحبيبة بعد خمس سنوات من الوداع ، فقال مخاطبًا هذه الطفلة :

لا تفرّي بين يدي مختبئة
خبت النار بجوف المدفأة
أنا ..
(لو تدرين)
من كنت له طفلة
لولا زمان فجأة

كان في كفيّ ما ضيعته
في وعود الكلمات المرجأة [20] .

فهذه الأبيات ، على الرغم من كتابتها بطريقة السـطر الشـعري ، الذي قد يوهم القارئ بانصـراف أمل دنقل عن الشعر العمودي ، إلا أنه يمكن إعادة كتابتها على الشكل العمودي ؛ فتصبح :

لا تَفرِّي بَينَ يَدَي مُخْتَبِئَة خَبَتِ النَّارُ بِجَوفِ المِدْفَأَة
أَنَا لَو تَدْرِينَ مَنْ كُنْتِ لَهُ طِفْلَةً لَولا زَمَانٌ فَجَأَة
كَانَ فِي كَفِيَّ مَا ضَيَّعْتُهُ فِي وُعُودِ الكَلِمَاتِ المُرْجَأَة

وقد جاءت على بحر الرمل ؛ حيث نغمته الموسـيقية الخفيفة ، وتفعيلاته المتشـابهة ، وقد كان هذا البحر مستحسنًا عند العامة ، وأهل الشراب والغناء .

وقد لجأ إلى الكتابة العمودية صراحةً في قصيدة (لا أبكيه) ، التي يرثي بها يوسف السباعى ، ولم يضمها ديوان ، فقد نُشِرَتْ فى الأعمال الكاملة تحت عنوان (قصائد متفرقة) ، وهي قصيدة تقليدية عروضًا ومضمونًا ، يقول فيها :

مصر لا تبدأ من مصر القريبة
إنها تبدأ من أحجار" طيبة ".
إنها تبدأ منذ انطعبت
قدم الماء على الأرض الجديبة .
ثوبه الأخضر لا يبلى , إذا
خلعته ... رفت الشمس ثقوبه .
أرضها لا تعرف الموت فما
الموت إلا عودة أخرى قريبة .
هكذا شعبك يا مصر ؛ له
دورة الماء ونجواه الرطيبة .
أترى تبكين يا مصر؟ أنا
لا أبكيه وإن كنت ربيبه .
شرف الأبناء أن يمضي أبٌ
بعد أن قدم للمجد نصيبه .
إنما يبكوا ضعاف النفس إن
عجزوا أن يدركوا حجم المصيبة [21] .

لا يجذب مسـتهل القصـيدة القارئ إلى متابعتها ، وإنْ أكملها ، فلا تُشَـوِّقُهُ فيتسـاءل كيف سـيختمها ، وإن وصـــل إلى الخاتمة تمنَّى أنه لم يقرأها ، ومن ثَمَّ لن يعاود قراءتها مرة ثانية ؛ فهي من النوع الباهت الخالي ؛ فلا يستفز أحدًا ، والاستفزاز هو العنصر الأهمّ في الفنون والشعر خاصةً .

ولا يفهم أحدٌ أني أقصد أن الاستفزاز أبدًا هو النزعات الجنسية والنرجسية , فمع هذا لا بُدَّ من استفزاز لغوي يجعلك تنتبه للقصيدة شئت أم أبيت ، هذا هو سحر الكلمات ، لكن على أية حال أقول إن قصيدة أمل دنقل هذه خالية من أى عنصر استفزازي ، وفوق ذلك فهي تدل على أنه لم يكن شاعرًا عموديًّا جيدًا ، وإنْ تَوَهَّمَ أنه يستطيع مباراة شعراء هذا النوع .

ثانيًا : التجديد في الإيقاع :

1- موسيقى الإطار الخارجي :

أ – الأوزان وعروض الشعر :

كثيرٌ ممن كتبوا عن الوزن في العربية يجعلون الإيقاع مرادفًا للوزن ، أو يجعلون الوزن صورة من صور الإيقاع ، وكذلك في الإنجليزية يقرنون بين الوزن Metre والإيقاع Rhythm [22] .

يقول السيوطي (ت911هـ) : « أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع ، إلا أن صناعة الإيقاع تُقَسِّم الزمان بالنغم ، وصناعة العروض تُقَسِّم الزمان بالحروف المسموعة » [23] .

إنه يُشَبِّه الوزن الشعري بالإيقاع الموسيقى ، الذي يقوم – أولاً – على أساس علاقات كمية بين مقادير من الأصوات المتتابعة [24] .

ويُمْكِن تعريف الإيقاع بأنه تتابع مُنْتَظِم لمجموعة من العناصر، وهذه العناصر قد تكون أصواتًا مثل دقات الساعة ، وقد تكون حركات مثل نبضات القلب .

يقول العقاد : « يحدثنا مَنْ كتبوا في علم النفس الموسيقي عن كيفية شعور المرء بنغم الكلام فيقولون : إن هناك ميلاً غريزيًّا في كل كتلة من عدة مقاطع كشبه الفقرات القصار أو العبارات الصغيرة ، فقد نسمع في عشر ثوان ما يكاد يبلغ خمسين مقطعًا صوتيًّا تسمعها الأذن فتلتقطها كتلاً من المقاطع تطول أو تقصر ، فإذا ترددت في أواخر هذه الكتل الصوتية مقاطع بعينها ، شعرنا بسهولة ترديدها وأحسسنا بغبطة وسرور حين سماعها ، وبعث فينا هذا الرضا والاطمئنان » [25] .

*** أثر الوزن في الشعر :**

لا ريب أن لبحور الشعر أثرًا في الأداء ، وفي قوة الأسلوب ، ولكن الوزن ليس عنصرًا خارجيًّا منفصلاً يُضَاف إلى المعنى ، بل هو جزء من سياق المعنى ، وهو « يُدْخِلُ الكلمات في تنظيم مقطعي معين ، وهذا يستدعي – بطبيعة الحال – الكلمات التى تُنَاسِب هذا التنظيم ، كما أن الوزن يعيث في أجزاء الجملة ، فيدفع بعضها في المقدمة ، ويؤخر بعضها ، ويُرَتِّبُ بينها بطريقة خاصة ؛ حتى تأتي القافية مستقرة في موضعها المُقَدَّر ؛ فتُمَثِّل فاصلاً صوتيًّا أو سكتة في توالي النطق وتتابعه تهيئةً لبيتٍ جديد » [26] .

ويعتمد الإيقاع على التكرار والتوقُّع [27] ؛ مما ينقل إلى القارئ ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية ، تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على خصائص الكتلة الحركية [28] .

والرنين – كما يقول ريفردي – « هو الذى يسبق الكلمات ويناديها ؛ حيث إن النغم هو المصدر الأول مهما يكن غير واضح ، ومهما يكن الشاعر بعيدًا عن روح التغني والموسيقى »[29] .

وقد تحدَّثَ الشاعر السوفيتي مايكوفسكي عن أسرار عملية الإبداع الفني ، وبَيَّنَ « إلى أي مدى يستطيع النغم أن يتحكم في مسار القصيدة ، يقودها ، ويُعَدِّلُ فيها ، ويُحَدِّد شكلها بوجه عام : (إنى أسير وذراعاي مرفوعتان ، وأنا أتمتم في هدوء ، لا أكاد أنطق بشيء ، وأحيانًا أقصر من خطواتي لكيلا أقلق التمتمة ، وأحيانًا أخرى أُسْرِعُ في الزمجرة بسرعة أكبر وبنفس نسبة وقع أقدامي ، وهكذا يتضح الوزن ، ويتخذ لنفسه شكلاً ، على أن الوزن أساس كل عمل شاعري ، وهو الذي يعبر من أوله لآخره كالشعاع ... وشيئًا فشيئًا يبدأ الشاعر في استخراج هذا الشعاع من الكلمات ، وفي أغلب الأحيان تكون الكلمة الرئيسية هي التي تُمَيِّزُ معنى البيت أو الكلمة التي يجب أن تتكون منها القافية ، تصل الكلمات الأخرى لتدخل وتربط بالكلمة الرئيسية . وما أن يكون الشيء المهم مُعَدًّا ؛ حتى يشعر بأن الوزن قد تحطم ... لأن هناك مقطعًا ناقصًا ، أو أن نغمة صغيرة تنقص ، فيبدأ من جديد في أن يعيد تفصيل الكلمات كلها »[30] .

ويعطي الوزنُ للكلام صفة الشَّاعريَّة ، ويرفعه إلى رُتْبَة الخلق الأدبي ؛ لأنه يُعيد ترتيب الكلمات داخل الجملة ؛ لتأتي على نحو مخصوص ، يفجؤك بدلالاته التي تطلُّ عليك من داخل المباني النَّحوية المقصودة والعلاقات الجديدة التي أقامها الشاعر بينها ، فينشأ – عن تلك الصياغة والضرب من التصوُّر – كلام جديد يكتسب عن جدارة صفة الشاعرية .

*** الوزن في شعر أمل دنقل :**

استخدم أمل دنقل عددًا من البحور معظمها بسيطة أهمها (الرجز) ، وهو بحره الأثير ، كما استخدم (المتدارك) وهو – فيما أرى– أكثر بحر أجاد فيه ، واستخدم كذلك : (الرمل) و(المتقارب) و(الوافر) و(الكامل) ، واستخدم بقلة من البحور المركبة (متعددة التفعيلة) : (البسيط) و(السريع) .

توزيع البحور في شعر أمل دنقل

م	اسم الديوان	اسم القصيدة	البحر	رقم الصفحة
1	**مقتل القمر**	براءة	الوافر	47– 49
		طفلتها	الرمل ، المتدارك ، الرجز ، المتقارب	50– 56
		المطر	الرجز	57– 59

		قلبي والعيون الزرق	الوافر	60- 64
		يا وجهها	السريع أو الرجز	65- 67
		مقتل القمر	الكامل	68- 71
		شيء يحترق	المتدارك	72- 74
		قالت	الكامل	75- 76
		ماريا	المتدارك	77- 81
		استريحي	الرمل ، تفعيلة المتقارب	82- 84
		العار الذي نتقيه	الرجز	85- 86
		رسالة من الشمال	المتقارب	87- 91
		أوتجراف	المتدارك	92- 93
		شبيهتها	الرجز والمتدارك	94- 96
		العينان الخضراوان	المتدارك	97- 98
		الملهى الصغير	الرمل ، تفعيلة المتقارب	99- 103
2	**البكاء بين يدي زرقاء اليمامة**	ديباجة	الرمل	107
		بكائية ليلية	الرجز	108- 109
		كلمات اسبارتوكس الأخيرة	الرجز	110- 116
		الأرض والجُرْح الذي لا ينفتح	الكامل مع مجزوء السريع	117- 120
		البكاء بين يدي زرقاء اليمامة	الرجز	121- 126
		أيلول	(الصوت) من المتدارك ، و(الجوقة) من مجزوء السريع أو (الرجز)	127- 130
		السويس	الرجز	131 – 134
		يوميات كهل صغير السن	المتدارك في المقاطع (1-3-4-6-8-	135- 142

			13) وباقي المقاطع من الرجز	
		إجازة فوق شاطئ البحر	المتقارب	143– 145
		موت مغنية مغمورة	الرجز، ومقطع منفرد من المتدارك	146 – 148
		الموت في لوحات	الرجز	149 – 152
		بطاقة كانت هنا	الرجز	153 – 156
		ظمأ .. ظمأ	المتدارك	157 – 160
		الحزن لا يعرف القراءة	الرجز	161 – 163
		بكائية الليل والظهيرة	الكامل ومجزوءات السريع	164 – 168
		أشياء تحدث في الليل	الرجز	169 – 171
		العشاء الأخير	الرمل	172 – 179
		حديث خاصّ مع أبي موسى الأشعري	الرجز	180 – 185
		من مذكرات المتنبي	الرجز وآخر مقطع من البسيط	186 – 190
3	**تعليق على ما حدث**	في انتظار السيف	الرمل	193 – 196
		فقرات من كتاب الموت	الرجز	197 – 200
		الحداد يليق بقطر الندى	الرجز و(الجوقة) من مجزوء السريع	201 – 204
		صفحات من كتاب الصيف والشتاء	الرجز	205 – 209
		تعليق على ما حدث على مُخَيَّم الوحدات	الرجز	210 – 212
		ميتة عصرية	المقطع الأول من الرمل ، والمقطع الثاني من الرجز، والمقطع الثالث من المتقارب	213 – 217
		الوقوف على قدم واحدة	الرجز	218 – 220

		رباب	الرجز ومقطع (هل تهجرني الأحزان) من المتدارك ومقطع (فصل من قصة حب) من الرجز	221 – 225
		الهجرة إلى الداخل	الرجز	229 – 232
		حكاية المدينة الفاضلة	الرمل	233 – 240
		الضحك في دقيقة الحداد	الرمل	241 – 247
		الموت في .. الفراش	مقطع (بيان) من الرمل ، والباقي من الرجز	248 – 254
		لا وقت للبكاء	الرجز	255 – 260
4	**العهد الآتي**	صلاة	المتقارب	265 – 226
		سفر التكوين	الإصحاح الأول والثاني من الرجز ، والإصحاح الثالث والرابع من المتدارك ، والإصحاح الخامس من الرجز	267 – 273
		سفر الخروج (أغنية الكعكة الحجرية)	المتدارك	274 – 280
		سرحان لا يستلم مفاتيح القدس	المتدارك	281 – 285
		سفر ألف دال	المتدارك	286 – 297
		مزامير	المزمور الأول والثاني والثالث والرابع من المتدارك ، والمزمور السادس من الرمل ، والمزمور السابع من الرجز ،	298 – 307

			والمزمور الثامن من المتقارب	
		من أوراق أبي نواس	المتدارك	308 – 314
		رسوم في بهو عربي	الرجز	315 – 317
		خاتمة	الرجز	318 – 319
5	**أوراق جديدة عن حرب البسوس**	لا تصالح	المتدارك	324 – 336
		أقوال اليمامة	المتقارب	337 – 340
		مراثي اليمامة	المتقارب	341 – 348
6	**أوراق الغرفة (8)**	الورقة الأخيرة الجنوبي	المتدارك	360 – 367
		ضد من	المتدارك	368 – 369
		زهور	المتدارك	370 – 371
		السرير	المتدارك	372 – 374
		لعبة النهاية	المتدارك	375 – 377
		ديسمبر	المتدارك	378 – 382
		الطيور	المتدارك	383 – 386
		الخيول	المتدارك	387 – 392
		مقابلة خاصة مع ابن نوح	المتدارك	393 – 396
		خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين	الرجز	397 – 399
		بكائية لصقر قريش	الرمل	400 – 403
		قالت امرأة في المدينة	المتدارك	404 – 407
		إلى محمود حسن إسماعيل في ذكراه	المتدارك	408 – 412
7	**قصائد متفرقة**	إلى صديقة دمشقية	السريع	417 – 421
		عشاء	الرجز	422 – 423
		البطاقة السوداء	الرجز	424 – 428
		لا أبكيه	الرمل	429 – 431
		العَرَّاف الأعمى	المتدارك	432 – 435
		نجمة السراب	الرجز	436 – 437
		أيدوم النهر	المتدارك	438 – 439

ومن الجدول السابق يمكن استنتاج النقاط الآتية :

* ديوان(مقتل القمر) هو أقل ديوان مزجًا للبحور الشعرية ؛ حيث جاءت بحور كل قصائده منفردة ما عدا قصيدة (شبيهتها) .

* خرج على قيد الوزن في ديوان (مقتل القمر) ، وكان الخروج غير مُبَرَّر ، كما في قصيدته (طفلتها) ؛ حيث بدأ القصيدة بالرمل ، ثم سرعان ما انعطف إلى المتدارك ، ثُمَّ الرجز ، ثُمَّ المتقارب ، بلا نسق إيقاعي مُحَدَّد ، كذلك حدث هذا التداخل في البحور في قصيدة (الملهى الصغير) ، و(استريحي) ؛ حيث دخلت تفعيلة المتقارب في مواضع كثيرة من القصيدة التي جاءت على بحر الرمل .

* أكثر من قلب التفعيلات ، حيث قلب (مُسْتَفْعِلُنْ /5/5/5) في الرجز ، التي تبدأ بسببين خفيفين ووتد مجموع ، إلى (مَفَاعِيلُنْ) في الهزج ، التي تبدأ بوتد مجموع وسببين خفيفين .

* جاء ديوان (أوراق الغرفة(8)) من المتدارك ؛ فلم يخرج عليه إلا في قصيدتي : (خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين) و(بكائية لصقر قريش) .

* توزعت بحور ديوان (أوراق جديدة عن حرب البسوس) بين المتدارك والمتقارب .

ومن ثَمَّ يُمْكِن توزيع شعره من ناحية البحور إلى الأنماط التالية :

أولاً : البحور الصافية :

م	البحر	عدد القصائد
1	المتدارك (الخبب)	6 + 15
2	الرجز	10
3	الرمل	9
4	المتقارب	4
5	الكامل	2

ومجموعها ست وأربعون قصيدة من جملة سبع وتسعون قصيدة .

ثانيًا : القصائد التي يمتزج فيها بحران :

م	البحر	عدد القصائد
1	الرجز + السريع	11
2	الرجز + الخبب	2
3	الكامل + مجزوء السريع	2
4	الرجز + المتدارك	1
5	الرمل + الخبب	1

6	المتقارب + المتدارك	1
7	الخبب + السريع	1
8	الرمل + الهزج	1

ثالثًا : القصائد التي يمتزج فيها ثلاثة بحور :

م	البحر	عدد القصائد
1	الرجز + الرمل + الخفيف	1
2	الرجز + الخبب + البسيط	1
3	الرجز + السريع + البسيط	1
4	الرجز + السريع + الكامل	1
5	الرجز + المتدارك + الخبب	1
6	الرجز + الرمل + مجزوء السريع	1
7	الرجز + الرمل + المتقارب	1
8	الرجز + الخبب + السريع	1
9	المتدارك + الخبب + مجزوء السريع	1

رابعًا: القصائد التي تمتزج فيها أربعة بحور :

م	البحر	عدد القصائد
1	الرجز + المتدارك + المتقارب + الرمل	1

ويوضح الجدول التالي مرات ورود البحر منفردًا ، ومرات وروده ممتزجًا مع غيره من البحور :

م	البحر	مرات وروده منفردًا	مرات وروده ممتزجًا مع بحور أخرى	المجموع
1	المتدارك	15	5	20
2	الرجز	10	23	33
3	الرمل	9	6	15
4	الخبب	6	8	14
5	المتقارب	4	3	7

6	الكامل	3	3	6
7	الوافر	2	–	2
8	السريع	–	15	15
9	مجزوء السريع	–	4	4
10	الهزج	–	1	1
11	الخفيف	–	1	1
12	البسيط	–	2	2

يتضح من الجدول السابق أن المتدارك هو أكثر البحور المستخدمة في شعره منفردًا ؛ حيث بلغ استخدامه لهذا البحر خمس عشرة مرة ، يأتي بعده مباشرة بحر الرجز ، فإذا أضفنا البحور الصافية إلى البحور التي يمتزج فيها بحران فأكثر ، نجد أن الرجز هو أكثر البحور دورانًا في شعره ، ويليه المتدارك ، ثم الرمل والسريع في المرتبة الثالثة ، ثم يأتي الخبب في المركز الرابع ، ثم المتقارب ، يليه الكامل ، ثُمَّ مجزوء السريع . ولم يستخدم الطويل ، والمديد ، والمجتث ، والمقتضب ، والمضارع ، والمنسرح في شعره .

وقد وجدنا في شعره البحور المتعددة فى القصيدة الواحدة ، وهذا التعدُّد متعمد ومقصود ، وربما نجد الاضطراب فى التفعيلة يخرجها عن بحر القصيدة إلى بحرٍ آخر .

وقد اتجه إلى الشكل المعاصر ، كغيره من شعراء الشعر الحرّ ، معتمدًا على التفعيلة كأساس للإيقاع ؛ لأنها تتيح فرصة لتعدد الإيقاعات ، التي تساعد في التكوين الموسيقي للقصيدة ، والهروب من تلك الرتابة التي تفرضها الأوزان التقليدية ، التي تَحدّ من فاعلية التجربة الشعرية .

فضلا عن عدم الخضوع للتوزيع المتساوي للتفعيلات ؛ فقد يطول السطر الشعري أو يقصر تبعًا للحالة النفسية للشاعر .

ويتكون الشعر الحرّ من تفعيلة واحدة ، ومن ثَمَّ يأتي من البحور الصافية واحدة التفعيلة ، من مثل : (الكامل ، المتدارك ، المتقارب ، الوافر ، الرجز) ، أما البحور التي تتكون من تفعيلتين ، فلا تستخدم كثيرًا في الشعر الحرّ ؛ لصعوبة اعتماد تفعيلتين مختلفتين وتكرارهما بصورة منتظمة أساسها تحقيق الإيقاع النغمي في الشعر الحرّ .

وقد أكثر أمل دنقل – بصفة خاصة – من بحر الرجز في ديوانه (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) ؛ لأنه أقرب الأوزان إلى النثرية ، كما أنه يخلق في القصيدة طابعًا قريبًا من القصّ ، وهو أقرب إلى التعبير عن قضايا المجتمع .

فضلاً عن أنه من أكثر البحور عرضة لاختلال إيقاعه واضطرابه ، ومن مظاهر الاضطراب فى تفعيلته نورد مثلاً (قصيدة الأرض والجُرْح الذي لا ينفتح) ، وهي قصيدة محيرة بالفعل ، بدأها بقوله :

الأَرْضُ مَا زَالَتْ بِأُذُنَيهَا دَمٌ مِنْ قُرْطِهَا المَنْزُوع [31] .

الأَرْضُمَا	زَالَتْبِأُذْ	نَيهَا دَمُنْ	مِنْ قُرْطِهَلْ	مَنْزُوع
5//5/5/	5//5/5/	5//5/5/	5//5/5/	5/5/5/

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْلُنْ

التفعيلات من بحر الرجز ، وهي صـــحيحة كلها ما عدا الأخيرة حُذِفَ منها خامســـها المتحرك ، وهو ما يُعْرَف في العروض بالـ(عَقْل) ، وهو زحاف يظهر في بعض التفعيلات .

ثم يقول :

تَشُدُّ أَصَابِعَ العَطَشِ المُمِيتِ عَلَى الرِّمَال [32] .

تَشُدُّ أَصَا بِعِلْعَطَشِلْ مُمِيتِعَلَرْ رِمَال

5/5// 5///5// 5///5// //5///5

مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعُولُنْ

ليست القصيدة – إذن – من بحر الوافر ، وإنما هي من شعر التفعيلة ، التى لم يلتزم الشاعر بها ، وغَيَّرَ (مُفَاعَلَتُنْ) إلى (فَعُولُنْ) .

ثم يقول :

الأَرْضُ مُلْقَاةٌ عَلَى الصَّحْرَاءِ .. ظَامِئَة .

الأَرْضُمُلْ قَاتُنْعَلَصْ صَحَراءِ ظَا مِئَة

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فعل

5//5/5/ 5//5/5/ 5//5/5/ 5//

إذن فالرجز قد عاد من جديد فى القصيدة ، ثم يقول :

وَتُلْقِي الدَّلْوَ مَرَّآتٍ .. وَتُخْرِجُهُ بِلا مَاءٍ !

وَتُلْقِي الدَّلْ وَمَرَّآتِنْ وَتُخْرِجُهُ بِلا مَائِنْ

5/5/5// 5/5/5// 5///5// 5/5/5//

وهكذا تمضي القصيدة ، يقول :

رقصة .. وهديَّة للنار في أرض الخطاه .

دينارها القصدير مصهور على وجناتها .

زُنَّارها المحلول يسأل عن زناة الترك ،

(رجز)

والسيّاف يجلدها ! وماذا ؟ بعد أن فقدت بكارتها .. [33] .

(وافر)

إنها – إذن – قصــيدة مضــطربة ، فلو قلنا إنها تتبع العروض القديم لوجدنا فيها عدة بحور ، ولو قلنا إنها من شعر التفعيلة لوجدنا التفعيلات متغيرة .

وفي غير قصيدة يخرج عن وزن القصيدة إلى آخر ، أو يمزج بينهما بقصدٍ ، كما فعل فى قصيدته السابقة (الأرض والجرح الذي لا ينفتح) ؛ فهو يضــع في ثنايا القصــيدة مقطوعات موجزة من البحر الســريع مجزوءًا دائمًا [

/5//5/5/ /5//5 مُسْـتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ] ، أو بعد (الخَبْن) [/5/5//5 ///5 مُسْـتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ] ، وهذا الشـكل الأخير هو المستخدم عنده .

ويتداخل البحر السريع بكثرة – في شعر التفعيلة– مع (الرجز) [/5/5//5 مُسْـتَفْعِلُنْ] ، الذى يصبح [/5/5] بعد الـ(حذذ) ، وهو حذف وتد مجموع من التفعيلة [//5].

كما يتداخل مع البحر البسـيط بشـدة أيضًـا ، وهو يتكون من [/5/5//5 /5//5 /5/5//5 /5//5] [مُسْـتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْـتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ] ، ويتوحدان تمامًا إذا كانا على صـورتهما الجزئية [/5/5//5 /5//5 مُسْـتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ] ، أو بعد (الخَبْن) [/5/5//5 ///5 مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ] .

يقول :

من أنت يا حارس ؟

إنّي أنا الحجَّاج ..

عصبّني بالتاج ..

تشرينها القارس ! [34] .

ويستعمل هذا البحر نفسه ويسميه إيقاعات في قصيدة أُخرى ، يقول :

إيقاعات :

سرحان ... يا سرحان

والصمت قد هدَّكْ

حتى متى وحدكْ

يَخْفِرُك السجَّان ؟

.. ..

.. نَقْتُلُ .. أو نُقْتَلْ

هذا الخيار الصعبْ

.. وشلنا بالرعب

.. تَرَدُّدُ العُزَّلْ

.. ..

في البيت ، في الميدانْ

نُقْتَلُ .. يا سرحان [35] .

ويقول على نفس الوزن لكن بصورة (جوقة) هذه المرة :

(جوقة خلفية)

ها نحن يا أيلول

لم ندرك الطعنة

قد حلت اللعنة

في جيلنا المخبول !

... ...

قد حلت اللعنة

في جيلنا المخبول!

فنحن يا أيلول

لم ندرك الطعنة [36] .

ويقول :

(جوقة) :

قَطرُ الندى .. يا خال

مُهرٌ بلا خَيَّال

... ...

قطر الندى .. يا عينْ

أميرةُ الوجهين [37] .

وربما استخدم هذا البحر على هذا الشكل ؛ لأنه رأى فيه شكل الحديث النفسى غير المسموع ، أو الندب الجماعي ، أو المُعَلِّق الهادئ كما في القصائد السابقة .

ونجده أيضًا يمزج بين بحور مختلفة في قصيدة واحدة دون جوقة أو إيقاع ؛ فهو بيدأ قصيدته (يوميات كهل صغير السن) بالمتدارك ، يقول :

أعرف أن العالم في قلبى .. مات !

لكنى حين يكف المذياع .. وتنغلق الحجرات :

أنبش قلبي , أخرج هذا الجسد الشمعيّ

وأسجيه فوق سرير الآلام .

أفتح فمه , أسقيه نبيذ الرغبة [38] .

ثم يبدأ في وصف نفسه ، مستخدمًا بحر الرجز ، يقول :

تنزلقين من شعاعٍ لشعاع

وأنت تمشين– تطالعين– في تشابك الأغصان في الحدائق

حالمةً .. بالصيف في غُرفات شهر العسل القصير في الفنادق

ونزهةً في النهر ..

واتكاءةٍ على شراع ! [39] .

وهكذا تمضي القصيدة متنقلة من المتدارك للرجز والعكس . والملاحظ أن الشاعر اختار المتدارك للحديث عن نفسه ، والرجز في الحديث عنها .

ومثلها قصيدة (رباب) التي جمع فيها بين (الرجز) في قوله :

جلستنا الأولى : وعيناك المليئتان بالفضول ..
تفتشان عن بداية الحديث ,
وابتسامةٌ خجول..
في شفتيك العذبتين , وارتباكنا يطول .. [40] .

و(المتدارك) في قوله :

.. لكن أشهدها الليلة تتكئ عليه ..
كما كانت تتكئ عليّ !
شبك في إصبعها خاتمه الذهبيّ
وتمر على جبهته بأناملها الرخصة [41] .

ولم يكتفِ بالمزج بين البحور ، لكنه ابتكر شكلاً معينًا لهذا المزج مُقَسِّمًا إياه إلى (صوت) و(جوقة) ، يقول :

(صوت)	(جوقة خلفية)
أيلول الباكى في هذا العام	ها نحن يا أيلول
يخلع عنه في السجن قلنسوة الإعدام	لم ندرك الطعنة
تسقط من سترته الزرقاء الأرقام !	قد حلت اللعنة
يمشي في الأسواق يبشر بنبوئته الدموية	في جيلنا المخبول!
ليلة أن وقف على درجات القصر الحجرية	... ...
ليقول لنا : أن سليمان الجالس منكفئًا	
فوق عصاه	قد حلت اللعنة
قد مات ! ولكنا نتحسبه يغفو حين نراه !!	في جيلنا المخبول !
أواه	فنحن يا أيلول
قال .. فكممناه , فقأنا عينيه الذاهلتين	لم ندرك الطعنة
وسرقنا من قدميه الخفين الذهبيين	... ...
وحشرناه في أروقة الأشباح المزدحمة [42] .	

وهو شـــكل غريب بالفعل لا نعرف كيف يُقرأ أفقيًّا أم عرضـــيًّا ؟ ، وهو في كلتا الحالتين – فيما أرى – لا يُمْكِن أن يُقرأ إلا كُلّ جُزْءٍ بمفرده .

ويَدُلُّ هذا الشكل على التنوُّع والتجديد ، وقد كَرَّرَ ذلك الشكل في قصيدة أخرى ، يقول :

(صوت) :

هودجها يخترقُ الصحراء
تسبقه الأنباء
أمامها الفرسان ألف ألف

وخلفها الخصيان ألف ألف

تعبر في سيناء

(جوقة) :

قطر الندى .. يا ليل

تسقط تحت الخيل

... ...

قطر الندى .. يا مصر

قطر الندى في الأسر [43] .

وتأتي الجوقة في هذه المرة أولاً ، ثم يتبعها الصوت منفردًا .

ب – القافية :

*** أهمية القافية في الشعر :**

القافية حرف الروي الذي يُبنَى عليه الشـــعر ، ولا بُدَّ من تكراره في كل بيت ، وهو تعريف قاله ثعلب ، ولم يأخذ به علماء العروض ، ولكنه لا يزال المفهوم الشائع للقافية ، ومعظم الدواوين القديمة مرتبة تبعًا لحرف الروي .

وقد عَرَّفَهَا الخليل بن أحمد بأنها آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن[44] ، وقد نال تعريفه هذا حُظْوَةً وشـيوعًا عند العروضـيين ، ويمكننا أن نسـتنتج من هذا التعريف « أن القافية في أي صورة من صورها تلزم أبيات القصيدة جميعها ، فلا يخرج الشاعر من صورة إلى صورة بتقصير مقطع طويل ، أو حذف مقطع قصير ، أو ضمّ مقطعين قصيرين في مقطع طويل » [45].

وتكمن أهمية القافية فيما تضـفيه من إيقاع نغمي متكرر ؛ يُطْرِب الأذن ؛ فهي تتشـكل من عدة أصـوات تتكرر في أواخر الأبيات ، مكونة ما يُشْبِه الفواصل الموسيقية ، التي يتوقع السامع ترددها في فترات زمنية منتظمة ، يقول إبراهيم أنيس : « ليست القافية إلا عـدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة ، وتكررها هذا يُكَوِّنُ جزءًا مُهِمًّا من الموسيقى الشعرية ، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ، ويستمتع بمثل هذا التردد ، الذي يَطْرُق الآذان في فترات زمنية منتظمة ، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاصّ يُسـمى بالوزن » [46].

وقد ارتكز شكري عياد في دراسته للقافية على فكرة المقطع الصوتي ، وأومأ إلى عدم انتباه الخليل إلى فكرة المقطع الصـوتي تلك ، ورأى أنها تُيَسِّـر دراسـة القافية ؛ فحدد بذلك مفهومه للقافية بقوله : « ولنا أنْ نُدْهَشَ لأن الخليل حين صـاغ هذا التعريف المُعَقَّد لم يلتفت إلى فكرة المقطع ، فلو قد التفت إليها لأصـبح تعريف القافية عنده أنها المقطع الشديد الطول في آخر البيت ، أو المقطعان الطويلان في آخره مع ما قد يكون بينهما من مقاطع قصيرة » [47] .

وقد طابق باحث مُحْدَث بين تعريف الخليل للقافية وما ذهب إليه شكري عياد ، وأثبت من خلال تطبيق فكرة المقطع على المعلقات السبع أن دراسة شكري عياد للقافية على أساس مقطعي لم تخرج عن دائرة مذهب الخليل في تحديده للقافية [48] .

وأعاد صـــياغة تعريف الخليل بما يتفق مع واقع الدراســـات الصـــوتية الحديثة ، فقال : « القافية من آخر صـوت في البيت إلى أول صـامت سـاكن يسـبقه ، مع الصـامت المتحرك الذي يسـبق ذلك السـاكن ، أو من آخر صوت في البيت إلى أول حرف مدّ يسبقه مع الصامت الذي قبله ، أي قبل حرف المد .

والقافية بهذا التعريف تشمل جميع قوافي الموروث الشعري ، كما أن التعريف بهذا التعديل يجعله يسير على فكرة المقاطع الصوتية بمفهومها الذي حَدَّدَهُ المُحْدَثُون » [49].

إن القافية « شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ، ولا يسمى الشعـــر شعرًا حتى يكـــون له وزن وقافية » [50] . وفضلاً عن قيمتها النفسية – التي تتجلى في كونها تُكْسِب الكلام إيحاءً خاصًّا ، وتشعرنا بأن الشاعر مسيطر على قصيدته ، متحكم في كل ما يقول – فهي تكشف عن الأفكار الداخلية في أعماق اللاوعي عند الشاعر[51] .

والقافية – بكل هذا الوضـوح السـمعي–« موقوفٌ عليها أيضًـا ، والوقف يعني سكتة وفاصـلاً زمنيًّا بعدها ، وهذه السـكتة تجعلها آخر ما يُنْطَق في المجموعة الكلامية التي تختتمها ؛ فتعطيها قدرًا آخر من التركيز ، والتكثيف ، والاهتمام » [52] .

وقد شَـخَصَ العربُ إلى تجويد أوَّلِ ما يطرق السَّـمعَ ؛ ولذلك تواطئوا على براعة الاسـتهلال ، كما صَـبُّوا اهتمامهم على آخر ما يَطْرُق الأذن ؛ لما يتركه من أثرٍ في نفس السـامع ، إمَّا أن يكون مسـتحسـنًا فيدفعه لمتابعة الاستماع ، أو نابيًا فينصرف عنه ؛ ولذلك اهتموا بالقوافي في الشعر ، وبالفواصل في النثر .

فإذا أضـفنا إلى ذلك أن « طريقة الوقف على القافية طريقة مخصـوصـة يفرضـها إطار الشـعر ويسـتجلبها نظامه ، فإنه بذلك تجتمع لها عوامل متعددة متضافرة تجعلها موضع العناية والاهتمام [53] ؛ فهي ليست مجرد تكرار آلي لمقاطع بعينها ، وليسـت مجرد إجراء صـوتي ، ولكنها قالب دلالي في الوقت ذاته ، فجميع البنى المعجمية لأية لغة تُثْبِتُ أبعادًا وأُطُرًا لتكرار قافية بعينها ، ولن يُقْبَلَ بحالٍ من الأحوال أن تنفصـل الوشـائج المشـتركة بين الصـوت المكرر والدلالة العامة لأبيات القصيدة .

وقد أكد قدامة بن جعفر (ت337هـــ) العلاقة بين القافية والمعنى المعبر عنه من خلال البيت فيما أسماه بنعت ائتلاف القافية مع ما يدل عليه سائر البيت ؛ فهي تُمَثِّلُ جانبًا صوتيًّا في القصيدة ، ولا بُدَّ أن يكون لها فائدة في معنى البيت [54] .

كما أدرك ابن رشـيق القيرواني (ت456هـــ) الدور الذي تلعبه القافية ، التي تُعَدُّ بدورها حجر زاوية البيت ومداره ؛ فأشار بأن يضـع المُبْدِع قائمة بالكلمات التى تُحْصَر عن طريقها قوافي الأبيات ، مؤكدًا بذلك سلطة القافية ، التى تتأسـس عن طريق انتخاب كلماتها التي تتناسـب – بشـكلٍ من الأشـكال – مع سـائر البيت [55] ؛ وفوق ذلك فإنها الكلمة المفتاحية للبيت ، وفيها يُفْرِغُ الشاعر جهده العاطفي والنفسي والفكري ، ويكمن جمالها في تشابه الصوت واختلاف المعنى .

إنها ليسـت عنصـرًا خارجيًّا يُضـاف إلى الشـعر ، بل هي جزء من سـياق المعنى ، « ووظيفتها الحقيقية لا تظهر إلا إذا وُضِـعَتْ في علاقة مع المعنى » [56] ؛ فهي نموذج مركز مكثف للغة الشـعر التى تعتمد على التوازي في بنيتها العميقة [57] .

« ويخضع نظام التقفية في الشعر لمنطق الجدل الذي يحكم العلاقات بين عناصر البناء الشعري ، وتتحدد وظائف القافية بناء على هذه العلاقات ، أي علاقات القافية بالمستويات الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية ، ومن هنا كانت القافية أول منطلق في تحليلات ياكبسون ؛ لأن للكلمة الأخيرة في البيت الشعرى سيطرة على هيكله التركيبى » [58] .

ومهما يكن من أمر ، فإن للقافية قيمة موسيقية لا يمكن الاستغناء عنها ؛ لأنها تحقق التطريب ، فهي « فاصلة موسيقية تنتهي عندها موجة النغم في البيت ، ثم تبدأ في البيت الذي يليه ... وتنشأ عن تردد القوافى لذة موسيقية خاصة » [59] ، وغير خافٍ أن « لكلمات القافية صلة بموسيقى البيت ، والقافية في الشعر العربى ذات سلطان يفوق ما لنظائرها في اللغات الأخرى ؛ إذ إن بعض اللغات يخلو من القافية ، أي لا تتفق نهاية البيت مع أي بيتٍ آخر ، فلكل بيت قافية مستقلة » [60] .

ويؤكد محمد غنيمي هلال أثر القافية الموسيقي في قوله : « للقافية قيمة موسيقية في مقطع البيت ، وتكرارها يزيد في وحدة النغم ، ولدراستها في دلالتها أهمية عظمى ، فكلماتها – في الشعر الجيد – ذات معانٍ متصلة بموضوع القصيدة ؛ بحيث لا يشعر المرء أن البيت مجلوب من أجل القافية ، بل تكون هي المجلوبة من أجله ، ولا ينبغي أن يؤتَى بها لتنمية البيت ، بل يكون معنى البيت مبنيًا عليها ، ولا يمكن الاستغناء عنها فيه ، وتكون كذلك نهاية طبيعية للبيت ؛ بحيث لا يسد غيرها مَسَدّها في كلمات البيت قبلها . وإذا درست القافية من هذه النواحى وأمثالها ، يظهر تباينها قوةً وضعفًا ؛ حتى لدى عباقرة الصياغة الشعرية » [61] .

وتظهر أهمية القافية من جهة كونها أصواتًا تتكرر في نهاية كل بيت ؛ فهي جزء أصيل من موسيقى الشعر يتردد في فترات زمنية منتظمة ؛ حيث « تعتمد على تكرار أصوات واحدة ، تلتزم بها فى كلِّ القصيدة ؛ إذ تلتزم بتكرار فونيمات أو وحدات غير دالة في اللغة »[62] ؛ وهي عنصر بارز في موسيقى الشعر ؛ لأنها آخر ما يبقى في الذهن من بيت الشعر ؛ فهي التي تشير إلى نهاية البيت ؛ لأنها تتولى « ضبط الإيقاع الذي يؤدي – بدوره – إلى ملاحظة نهاية البيت » [63] ، كما أن موقعها في بيت الشعر « هو موقع التنغيم الذي يستغله الشاعر للترنُّم كما يشاء » [64].

وقد أجمل (لانس) « الوظيفة الإيقاعية للقافية في أنها تضبط مقادير الأبيات ، أو على حد تعبيره أنها تعد خطواتنا في القراءة ، وهذه الوظيفة لازمة لكون تحديد عدد المقاطع في البيت جزءًا من الشكل الشعري » [65].

« ولكن ما الدور الذي يقوم به تكرار أصوات معينة في قصيدة ما ؟ إن الكلمة التي تشغلها القافية ترتبط بالوزن من جانب ، والوزن بطبيعة الحال متوقع ، وبالتردُّد الصوتي المتكرر من جانبٍ آخر ، والحروف التي يجب تكرارها بحركاتها متوقعة أيضًا ، وإذا كان الإيقاع هو التكرار الدوري لعناصر مختلفة في مواضع متطابقة ، فإن كلمات القافية تشكل جانبًا مُهِمًّا في إيقاع القصيدة ، وبذلك تؤدي دورًا دلاليًّا له أهمية في كيان النص » [66] .

« وإذا كان ضابط الإيقاع في الموسيقى يُمَثِّلُ عنصرًا بارزًا ، وذا أثر كبير في ضبط انسياب موجة النغم الموسيقي ؛ فإن القافية في الشعر تمثل عنصرًا إيقاعيًّا قويًّا وبالغ الأهمية ؛ إذ تربط بين الوحدات الشعرية المتمثلة في الأبيات ، والقافية بعد هذا رافقت الوزن منذ بدء نشأته ، بل كانت أقدم منه ، وتجاوبت معه بعد خلقه ، وامتزجت فيه ؛ فأصبح الوزن والقافية هما عماد الشعر ، بل لا يُعْتَدّ بالشعر من دونهما » [67] .

ومع مدرســـة العقاد والمازني وشكري بدأ النيل الحقيقي من الشعر القديم ، واتهامه بالجمود ، والتخـــلف ، وعدم مواكبة العصــر الحديث ، لكن الملاحظ أن رفض العقاد ورفاقه لمدرســة الإحياء والبعث كان رفضًــا من جهة الموضـوعات وأسـاليب التعبير القديمة ، ولم يتعدَ إلى ناحية الشـكل فيما عدا جوازهم للشـعر المُرْسَـل ، الذي يحافظ على وزن القصيدة المُوَحَّد مع الحفاظ على شكلها العمودي المعروف ، غير أن القصيدة تحتوي على أكثر من قافية ؛ فكل مجموعة أبيات تشترك في قافية واحدة ، والوزن بينها جميعًا واحد . وما تعدت المدارس الرومانسية بعدها هذا الأسلوب ، وإن زاد التجديد في الموضوعات لديهم .

لكن بين هــذه المدارس الشعرية كانت هناك مدرسة جديدة لم تَعُدْ تكتفي بالتجديد في الموضوعات وحَسْب ، بل تَعَدَّتْ ذلك إلى التجديد في الشـكل ؛ فكان (شـعر التفعيلة) ، أو ما سـماه آخرون(بالشـعر الحر) ، أو (الشـعر الجديد) .

وأيًّا كان مسماه فهو الشعر القائم على وحدة التفعيلة دون القافية ، وقد تعرض لاضطهادٍ في البداية ، وكان على رأس المضطهِدين العقاد – الذي وقف موقف المحافظ – وعلى رأس المضطَهَدين صلاح عبد الصبور ، ولكنه في النهاية احتلَّ مكان القصيدة العمودية التي لم تزل – هي الأخرى – تُنَافَس بشق الأنفس .

*** القافية في شعر أمل دنقل :**

من أهم عناصر التواصل مع القارئ – عنده – الإيقاع والقافية ، ولم تختفِ قافيته ، وكذلك لم يقل دورها في شعره ؛ فقد اهتم بها اهتمامًا بالغًا ، والقافية عنده – وعند غيره من كُتَّاب (شعر التفعيلة) – قافيتان : قافية أساسية ، وقافية ثانوية ، وهما لا ينفصلان في شعره ؛ فالثانوية تُعَدُّ مُكَمِّلَة للأساسية ، وتشغل أُذُن القارئ عن الإيقاع المفقود لتأخُّر القافية الأساسية .

وقد التزم في ديوانه الأول (مقتل القمر) بالقافية ، وتجدر الإشـارة إلى تغيُّر دور القافية في الشـعر الحر أو شعر التفعيلة ؛ فبعد أن كانت تاج الإيقاع مـع الشعر العمودي ، أصبحت ضابط الإيقاع مع شعر التفعيلة ؛ فهي « أنسب صوت أو كلمة ينتهي بها السطر الشعري ؛ بحيث يمكن الوقوف عندها ، والانتقال منها إلى السطر التالي ، القافية – إذن – في الشعر الجيد كلمة تتيح للقارئ الوقوف والحركة في آنٍ واحد » [68] .

وللقافية دور بارز في الإيقاع ؛ لذا يجب على الشـاعر « أن يسـتولي على وجدان قارئه ، إن الأُذُن العربية لم تتخلَ عن تقاليدها السماعية ، والقافية تُحَقِّق عنصرًا مُهِمًّا من عناصر الموسيقى في القصيدة ، وإن مهارة الشاعر الحديث لا تكمن في التخلي عن القافية أو الوسـائل الكلاسـيكية الأخرى ، بقدر ما تكمن في إعادة توظيفها لصـالح القصيدة »[69] .

ولم يقتصـــر اهتمام أمل دنقل بمجرد التنظير ، بل جاء اهتمامه بالقافية واضـــحًا جليًّا ؛ لأنه يراها قيمة موسيقية ، يقول :

شاء الهوى أن نلتقي .. سهوا
كم كنت أفتقدك
يا وجهها الحلوا
كل الذي سميته : شدوا

أضحى على شفة الصبا .. لغوا [70] .

فهنا نجد قافية موحدة في : (سـهوا ، حلوا ، شـدوا ، لغوا) ، وقد لجأ إلى إشـباع حركاتها فجاءت متسـاوية موحية .

يقول أمل دنقل مشـيرًا إلى أهمية الإيقاع : « إذا كان الإيقاع عنصـرًا هامًّا جدًّا من عناصـر التوصـيل بين الشـاعر والقارئ ، فلماذا نتخلص بأيدينا من هذا العنصـر ؟ خاصـةً إذا عرفنا أن الإيقاع في الشـعر للأذن العربية والمستمع العربي هام جدًّا » [71] .

ونوضح ذلك بالمثال الآتي ، يقول :

حبيبتي في الغرفة المجاورة
أَسْمَعُ وقع خطوها .. في روحةٍ وجيئة
أسمع قهقهاتها الخافتة البريئة
أسمع تمتماتها المحاذرة
حتى حفيف ثوبها , وهي تدور في مكانها .. تهم بالمغادرة ! [72] .

نرى بوضـوح القافية الأسـاسـية المتمثلة في (المجاورة , المحاذرة , المغادرة) ، كما نرى القافية الثانوية في (جيئة , البريئة) .

ولا تُلمح القافية الثانوية إلا بالتدقيق في بعض المواضع ، يقول مثلاً :

جلستنا الأولى : وعيناك المليئتان بالفضول ..
تفتشان عن بداية الحديث ,
وابتسامةٌ خجول ..
في شفتيك العذبتين , وارتباكنا يطول ..
في لحظات الصمت والظمأ .
نقرتُ فوق مسند المقعدِ
قلتُ ما يُقال عن رداءة الطقسِ .
تسمرت عيناي في استدارة الياقةِ
في معطفك الجميل .
وكان صوتك المغني يتحسس الطريق إلى شراييني ,
ويمسح الصدأ
وكنت ألوي في رباط عنقي ,
أربتُ ظهر قلقي ,
أمسح خيط العرق الضئيل .
أبصر: شرخًا في زجاج الباب ,
لون الزخرف المنقوشِ في مفارش الموائدَ ,

الوردةَ .. وهي تنحني في الكوب
شفها الذبول .
.. ..
ليلتها : عيناك هاتان المليئتان بالفضول
طاردتاني لحظةً بلحظةٍ ..
في دوران السلم الطويل
وفي سريري ظلتا تغنيان آخر الليل
وحين ضاق الصدر بالحنين وامتلأ
رفرفتا حولي
فقلتُ .. قلتُ لهما كل الذي أريد أن أقول .. [73] .

نرى في هذا المقطع ثلاث قوافٍ ، هما :

القافية الأساسية في : (الفضول , خجول , يطـول , الجميل , الضئيل , الذبول , الفضول , الطويل , أقول) ، وهي واضحة تمام الوضوح .

قافية ثانوية في (عنقي , قلقي) ، وهي واضحة لعدم وجود فواصل بين طرفيها .

قافية ثانوية أُخرى في : (الظمأ , الصدأ , امتلأ) .

يتضـح مما سـبق اهتمامه بالقافية اهتمامًا شـديدًا ، جعله يُغالي في إبرازها بصـورة كبيرة ، لقد افتعل قافيته بصـورة لافتة للنظر ؛ فالصـنعة واضـحة لا تحتاج لدليل ؛ فهو يأتي بالقوافي – في كثيرٍ من قصـائده – قسـرًا ؛ ليُرْغِمها أن تؤدي وظيفتها في المكان الذي حَدَّدَهُ لها ، ولا تملك مفرداته إلا أن تُطِيعَ مُكْرَهَةً ، يقول :

على محطات القرى ..
ترسو قطاراتُ السهادْ
فتنطوي أجنحة الغبار في استرخاءة الدُنوّ
والنسوة المتشحاتُ بالسوادْ
تحت المصابيح ، على أرصفة الرسوّ
ذابت عيونهن في التحديق والرنوّ
علَّ وجوه الغائبين منذ أعوام الحداد
تشرقُ من دائرة الأحزان والسلوّ
.. ..
ينظرن .. حتى تتآكل العيونُ
تتآكل الليالي
تتآكل القطاراتُ من الرواح والغدوّ
والغائبون في تراب الوطن – العدوّ

لا يرجعون للبلاد ..
لا يخلعون معطف الوحشة عن مناكب الأعياد [74] .

فهي قافية مزدوجة تتكون من (الواو المشدَّدَة والدال بعد مد بألف) ، وهي – وإن كانت مستحسنة في الثانية (الدال) – قلقة في (الواو المشـدَّدَة) ، لا تسـتحسـنها الأذن ؛ إنها ألفاظ غريبة في مكانها ، لا تصـلح – في رأيي – لأن تكون نهاية كلام .

ولكننا – مع ذلك – نجد في شعره قصائد بديعة لها قافية مزدوجة ، من مثل قوله :

ما زلتُ رغم الصمت والحصار
أذكر عينيك المضيئتين من خلف الخمار
وبسمة الثغر الطفولية ..
أذكر أمسياتنا القصار
ورحلة السفح الصباحية
حين التقينا نضرب الأشجار
ونقذف الأحجار
في مساء فسقيه !
.....
الآن ... مهما يقرع الإعصار
نوافذ البيت الزجاجية ،
لن ينطفي في الموقد المكدود رقص النار
تستدفئ الأيدي على وهج العناق الحار
كي تولد الشمس التي نختار
في وحشة الليل الشتائية ! [75] .

وقد نظمها في شبابه ، كما يدل تاريخها (أيلول 1966م) ، وهي من بحر السريع ، الذي سُمِّيَ سريعًا ؛ لأنه سـريعٌ على اللسـان ؛ وقيل لأنه لَمَّا كان كل ثلاثة أجزاء منه لفظُ سـبعة أسـباب ؛ لأنَّ أولَ الوتدِ المفروق لفظهُ لفظ السبب ؛ ولَمَّا كانت الأسباب أسرع من الأوتاد سُمِّي سريعًا لذلك [76].

ولكننا لا نسـتطيع – في الوقت نفسـه – أن نُنكرَ وجود قوافٍ مصـطنعة كثيرة ، يقول في إحدى قصـائده الساخرة :

.1
كلَّ صَباح ..
أفتحُ الصنبورَ في إرهاقْ
مُغتسِلاً في مائِه الرقْراقْ
فيسقُطُ الماءُ على يدي .. دَمَا !

وعِندما ..
أجلسُ للطَّعام .. مُرغما :
أبصرُ في دوائِر الأطباقْ
جماجِمًا ..
جماجِمًا ..
مفغورةَ الأفواهِ والأَحداقْ !!
2.
أحفظُ رأسي في الخزائنِ الحديديّهْ
وعندما أبدأُ رِحلتي النهاريّة
أحمل في مكانِها.. مذياعا !
أنشرُ حوليَ البياناتِ الحماسيّةَ .. والصُّدَاعا [77] .

وتجلى عيبٌ آخر في قافيته هو السذاجة في بعض قصائده ، وما يتبعها من تشبيهات مباشرة غير متقنة ، أو أفكار سطحية ، والشعر – أولاً وأخيرًا – قائمٌ على التراكيب اللغوية المبتدعة من قِبَل الشعراء ، وإذا لم تكتسِ الفكرة المطروحة في أذهان القراء بهذة اللغة المبتدعة ، المبتعدة عن التعبير العامي ، تصبح هكذا :

آه .. من يُوقف في رأسي الطواحين ؟
ومن ينزع من قلبي السكاكين ؟
ومن يقتل أطفالي المساكين ..
لئلا يكبروا في الشقق المفروشة الحمراء
خدامين ..
مأبونين ..
قوادين ..
من يقتل أطفالي المساكين ؟
لكيلا يصبحوا– في الغد– شحاذين ..
يستجدون أصحاب الدكاكين
وأبواب المرابين
يبيعون لسيارات أصحاب الملايين .. الرياحين
وفي " المترو" الدبابيس و" يس"
وينسلون في الليل يبيعون " الجعارين "
لأفواج الغزاة السائحين [78] .

ومن القوافى غير المُوَفَّقَة قوله :

ساءلني كافور عن حزني

فقلت إنها تعيش الآن في بيزنطة
شريدةٌ .. كالقطة [79] .

(فشريدة كالقطة) مجلوبة رغمًا عنها في هذا الموضع لخدمة (في بيزنطة) .

ومثلها أيضًا قوله :

... وهي تسوي شعرها
أو ... وهي عند النار
تعد فيها قهوة الإفطار
أو ... تمنح الرونق للأشياء
في لمستها الخبيرة
تكوي المناديل الحريرية .. والتنورة
أو تمسح الغبار حول صورة ! [80] .

وقد خرجت قوافيه في ديوانه الأخير (أوراق الغرفة (8)) عن هذا النمط ؛ لتكون هادئة أكثر من ذي قبل ، تخرج بصورة طبيعية تمامًا ، دون أن تفرض نفسها على القصيدة .

لقد نقل إلينا عبر هذا الديوان إحساسًا بضعفه ووهنه ؛ فجاءت قوافيه – تبعًا لذلك – مهموسة ساكنة دالة على الضعف ، وابتعد عن القوافي ذات الحروف الجهرية المتحركة ، يقول :

كل باقة ..
بين إغماءة وإفاقة
تتنفس مثلي – بالكاد – ثانية .. ثانية
وعلى صدرها حملت راضية
اسم قائلها في بطاقة [81] .

لقد أصبحت الزهور معادلاً موضوعيًّا لأنا الشاعر ؛ فكلاهما يستسلم لمصيره وهو راضٍ ، وتساعد حروف المد – في القوافي الساكنة المهموسة – على الشعور بهذا الاستسلام والشجن والحزن ؛ فهي تنفيسٌ عن الألم الدفين الذي تجيش به نفسه .

وعلى أية حال ، قد جاءت القوافي بصورة متقنة ، وإن افتعل فيها – وهذا طبيعي– فنحن لم نشعر بذلك الافتعال المحمود ، وهذا جُلّ ما نطلبه من القافية ، يقول :

في غُرَفِ العمليات
كان نِقابُ الأطباءِ أبيض ,
لونُ المعاطفِ أبيض ,
تاجُ الحكيماتِ أبيضَ , أرديةُ الراهبات ,
الملاءاتُ ,
لونُ الأسرَّةِ , أربطةُ الشاشِ والقُطْن ,

قرصُ المنوّمِ , أُنبوبةُ المَصْلِ ,
كوبُ اللَّبن ,
كلُّ هذا يُشيعُ بِقَلْبي الوَهَنْ [82] .

نرى في هذا المقطع قافيتين في الكلمات (العمليات , الراهبات , الملاءات) ، وفي الكلمات (القطن , اللبن , الوهن) ، وهي القافية الأساسية نظرًا لما بعدها .

لا تلفت قوافيه الانتباه بدرجة كبيرة ، ولا تجعلك تنساها بين القصيدة ، يقول :

ليت أسماء تعرف أن أباها صعدْ
لم يمت
هل يموت الذي كان يحيا
كأن الحياة أبدْ
وكأن الشراب نفدْ
وكأن البنات الجميلات يمشين فوق الزبد
عاش منتصبًا ، بينما
ينحني القلب يبحث عما فقدْ .
ليت أسماء
تعرف أن أباها الذي
حفظ الحب والأصدقاء تصاويره
وهو يضحك
وهو يفكر
وهو يفتش عما يقيم الأودْ .
ليت أسماء تعرف أن البنات الجميلات
خبأنه بين أوراقهن
وعلمنه أن يسير
ولا يلتقي بأحدْ [83].

نجد في هذا المقطع اتجاهه الرومانسي ، ولعل ما يؤكد ذلك استعماله ألفاظ ومفردات غريبة عنه ، من مثل قوله : (البنات , الجميلات , خبأنه , أباها صعد , يمشين فوق الزبد) .

وأعود للقافية التي تُعَمِّق هذه الرومانسية في القصيدة ، وأقول إني اخترتُ المقطع السابق تحديدًا ؛ لأن قوافيه ساكنة ، من مثل قوله : (صعدْ , أبدْ , نفدْ , الزبدْ , فقدْ , الأودْ , بأحدْ) ، ولكنه – في تلك المرحلة الناضجة – استطاع أن يتحكم في قوافيه بسهولة ، ولم تتحكم قوافيه في قصيدته .

2– موسيقى الحشو (الموسيقى الداخلية) :

يتمثل الإيقاع الداخلي في القصـيدة من وحدات إيقاعية جاءت من تكرار صـوتي ولفظي وتصـريع وجناس وكل ما له علاقة بإبراز جماليات النص ، ومن ثَمَّ فالموسيقى الداخلية هي الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من التوافق الموسـيقي بين الكلمات ودلالالتها حينًا أو بين الكلمات بعضـها وبعض حينًا آخر ؛ فهي توافق صـوتي بين مجموعة من الحركات والسكنات يؤدي وظيفة سمعية ، ومن ذلك :

أ – التكرار :

يتصل التكرار بموسيقى الشعر الداخلية اتصالاً وثيقًا ، وغير خافٍ أن التكرار– سواء للحرف أو الكلمة أو الجملة – يُعَدُّ نوعًا من التراكُم الكَمِّي ، يقوم بدور دلالي له ما يُبَرِّرُهُ من سياقات نغمية وظروف نفسية ، ومن ثَمَّ فهو رسالة دلالية غير صريحة يعتمد فيها الشاعر على تكرار لفظٍ بعينه ؛ كي يمنحه دلالـةً أعمـق ، فلا بُدّ « أن يكون للتكرار مُبَرِّرُهُ الفني ، أعني أنه لا بُدّ أن يكون كذلك نهاية طبيعية للدورة التي دارها الشاعر في القصيدة ، وأن يكون امتدادًا للرؤية الشعورية والخطّ الشعوري الممتد في القصيدة » [84] .

وترى نازك الملائكة أن « التكرار يجنح بطبيعته إلى أن يُفْقِدَ الألفاظ أصـالتها وجدتها ، ويُبْهِت لونها ، ويُضْـفِي عليها رتابة مُمِلَّة ، ومن ثَمَّ فإن العبارة المتكررة ينبغي أن تكون من قوة التعبير وجماله ، ومن الرسـوخ والارتباط بما حولها ؛ بحيث تصمد أمام هذه الرتابة » [85] .

لذا ترى أنه من الواجب على الشـاعر أن يعمد إلى إدخال تغيير بسـيط على المقطع المُكَرَّر ، ؛ كي يزيده جمالاً في نفس القارئ ؛ لأن « القارئ ، وقد مَرَّ به هذا المقطع ، يتذكره حين يعود إليه مكررًا في مكان آخر من القصيدة ، وهو ، بطبيعة الحال ، يتوقَّع توقعًا غير واعٍ أن يجده كما مر به تمامًا ؛ ولذلك يحسُّ برعشة من السرور حين يلاحظ فجأة أن الطريق قد اختلف ، وأن الشاعر يُقَدِّم له ، في حدود ما سبق أن قرأه ، لونًا جديدًا » [86] .

ونتوقف عند التكرار في شـعر أمل دنقل بوصـفه ملمحًا بارزًا عنده . ومن تكرار الحروف متفقة المخارج وقريبة المخارج قوله :

أيسر : تيسرت .. حتى تعسرت .. حتى تعثرت

أيمن : تيممت .. حتى تيممت .. حتى تينمت [87] .

فالسين والثاء في السطر الأول ، والميم والنون في السطر الثاني .

ويدل التكرار على الكلمات التي تستحوذ على اهتمام الشـاعر دون غيرها ، وله وظيفة إيقاعية تُعَمِّق الدلالة ، فضلاً عن كونه يربط بين عناصر النص . يقول في قصيدة (بكائية ليلية) :

من بعد أن تكسَّرَتْ في (النقب) رايتُكْ !

تسأليني : " أين رصاصتُكْ ؟ "

" أين رصاصتُكْ ؟ " [88] .

لقد كرر عبارة : " أين رصاصتكْ ؟ " مرتين ، كما كرر التاء والكاف كحرف روي ثلاث مرات ، معبرًا عن خوفه وفزغه لاقتقاده حماية المجتمع .

وفي قصيدة (كلمات اسبارتوكس الأخيرة) جملة يكررها مرتين هي :

لترفعوا عيونكم إليَّ [89] .

ويدل تكرار هذه العبارة على مدى معاناة المجتمع من الفقر والجهل ، لقد حاول إحداث إيقاع تثويري بعبارته هذه ، كما لجأ – في القصيدة نفسها – إلى التكرار مرة أخرى في قوله :

وإن رأيتم طفلي الذي تركته على ذراعها بلا ذراع

فعلموه الانحناء

فَعَلِّمُوهُ الانْحِنَاء [90] .

55//5/5/5//5//

تتكرر الجملة الأخيرة خمس مرات في القصيدة مؤدية إيقاعًا يائسًا ، باجتماع ساكنين في نهايتها ، وكأن قوة تحمل الثائر تخور وتنتهي مع الساكن الثاني ، الذي يتكرر في نهاية كل مقطع ؛ مدللاً على يأسه من جدوى الثورات .

إن تكرار الكلمة أو الجملة أو البيت أو المقطع أشبه باللازمة الموسيقية أو النغم الأساس ، الذي يُظْهِر إدانة الشاعر لسلبية المجتمع الهارب من مواجهة الطغاة .

ويتجلى نمو انفعال الشاعر في قصيدته (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) ، وكأنها ، بما فيها من تكرار، أشبه بنغمات ترتفع ، ولا تنتهي ، يقول :

تكلمي أيتها العرافة المقدسة

تكلمي أيتها النبية المقدسة [91] .

فقد كرر كُلّ منهما مرتين .

وكذلك يعبر عن النهاية المأساوية التي تنتظر العرافة في قوله :

وأنت يا زرقاء

وحيدة عمياء

وحيدة عمياء [92] .

واعتمد على التكرار في قصيدة (ميتة عصرية) ؛ حيث كَرَّر جملة : (وهو في مقعده) [93] خمس مرات ، أما في سفر الخروج ، فقد كَرَّر جملة : (دقت الساعة المتعبة) [94] خمس مرات ، و(دقت الساعة الخامسة) [95] خمس مرات ، وتكرار جملة (دقت الساعة) في حد ذاته لا يُعَبِّر فقط عن الوقت المحدد ، بل يُعَبِّرُ – أيضًا – عن حرص الشاعر على تحذير المجتمع من ساعة أخرى[96] ، كما كَرَّرَ لفظ (اذكريني) ثلاث مرات [97].

أما في قصيدة (لا تصالح) فقد كرر هذه الجملة ما يزيد على عشرين مرة ، يقول :

لا تصالح [98].

/5 //5/5

فَاعِلاتُنْ

فكأنها بإيقاع (فَاعِلاتُنْ) أقرب إلى التنبيه والتثوير والرفض ، لقد جعلها مِفْتَاحًا رئيسًا لكل مقطع في القصيدة .

ولـم يقتصـر التكـرار – عنـده – علـى الحـروف والألفـاظ والجمـل فقـط ، بـل كَـرَّرَ مقـاطع كاملـة ، يقول في قصيدة (سرحان لا يستلم مفاتيح القدس) :

أرشق في الحائطِ حد المطواه
والموت يهبُّ من الصحف الملقاة
أتجزَّأ في المرآة
يصفعني وجهي المتخفي تحت قناع النقط
" من يجرؤ أن يضع الجَرَسَ الأوَّلَ في عنق القط ؟ [99].

ويُعِيدُ المقطع نفسه في قصيدة (العَرَّاف الأعمى) مع بعض التغييرات ، يقول :

والموت يهب من الصحف الملقاة
أتجزأ في المرآة
يصفعني وجهي المتخفي تحت قناع الذل
أصفعه ... أصفع هذا الظل [100].

كَرَّرَ في هذا المقطع حروف : (الصاد والجيم والفاء) بكثرة .

ب – الجناس :

للبديع أثرٌ كبير فى إثراء الشعر بالموسيقى ، وقد أدرك القدماء هذا فتحدثوا عن قيمة الجناس – مثلاً – فقال ابن الأثير الحلبي (ت737هـ) : « إن تشابه ألفاظ التجنيس تُحدث بالسمع ميلاً إليه ، فإن النفوس تتشوق إلى سماع اللفظة الواحدة إذا كانت بمعنيين ، وتتوق إلى استخراج المعنيين المشتمل عليهما ذلك اللفظ ، فصار للتجنيس وقعٌ فى النفوس وفائدة » [101].

وقد وَظَّفَ أمل دنقل بعض فنون البديع تحقيقًا للموسيقى الداخلية ، ومنها الجناس ، وهو يتجه – بالدرجة الأولى – إلى التلوين الصوتي القائم على التكرار ؛ إذ تتكرر فيه الكلمة بأكثر من معنى ؛ مما يُحَقِّق نغمًا عذبًا ، ويُعَمِّق الدلالة ، يقول :

أبانا الذي في المباحث . نحن نرعاك . باقٍ
لك الجبروت . وباقٍ لك الملكوت . وباقٍ
لمن تحرس الرَّهبوت .
تفردت وحدك باليسر . إن اليمين لفي خسر
أما اليسار ففي العسر . إلا الذين يماشون
إلا الذين يعيشون يَحْشون بالصحف المشتراةِ
العيون .. فَيَعْشُون . إلا الذين يشون . وإلا
الذين يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوتْ !
تعاليت . ماذا يهمك ممن يذمك ؟ اليوم يومك [102].

نرى في المقطوعة السابقة ضروبًا من ألوان البديع الصوتي ، مثل تكرار حرف السين في : (اليسر ، خسر ، اليسار ، العسر ، السكوت) ، والسين من الحروف المهموسة ، التي لا يهتز معها الوتران الصوتيان ، حين نطقها ، وقد أشاع حرف السين إيقاعًا حزينًا ، ومن المعروف أن فاعلية الأصوات تتجلى في قدرتها على إضافة طبقة دلالية من خلال الطبقة الصوتية ، وهي في ذلك كأنها إيحاء مكثف يختزل إضافات وظيفية ، أو تشبيهية ، أو سواهما ، وكأنها لذلك معنى فوق المعنى[103].

ولم يقتصر الأمر على تكرار حرف السين فقط ، بل تكررت الراء أيضًا ، باهتزازها النطقي في قوله : (رعاياك ، الجبروت ، تحرس ، الرهبوت ، اليسر ، خسر ، اليسار ، العسر ، المشتراة) .

وكذلك الأمر بالنسبة لحرف الشين ، فقد جاء في عدة كلمات ، منها : (يماشون ، يعيشون ، يحشون ، المشتراة ، يشون ، يوشون) ، وجاءت الكاف في قوله : (رعاياك ، لك ، الملكوت ، وحدك ، السكوت ، يهمك ، يذمك ، يومك) ؛ فتكرار هذه الحروف يُحَقِّق النغم الصوتي الداخلي للقارئ .

وظهرت هذه الموسيقى الداخلية عن طريق ترتيب الحروف في الألفاظ بطريقة مخصوصة ؛ فتكرار حرف ما في نهاية الأسطر الشعرية ، ينتج عنه ما يُشْبِه القوافي الداخلية ، التي تُثْرِي الإيقاع .

ومن نماذج الجناس المُنَغَّم قوله : (اليسر ، خسر ، العسر) ، وكذلك قوله : (يعيشون ، يحشون ، يشون ، يوشون) ، وقد حقق الجناس الناقص موسيقى داخلية قوية ؛ لأن الشعر – في جوهره– لغة فنية خيالية مُمَوسقة .

ويُعَدُّ الجناس – عنده – ظاهرة إيقاعية ، قبل كونها بديعية مجتلبة لزيادة معنى أو للتزيين ، ومن ذلك قوله في قصيدة (زهور) :

إن أغنيتها اتسعت – دهشة–
لحظة القطف ،
لحظة القصف ، [104] .

بين (القطف) و(القصف) جناس ناقص ، وبين الجملتين تكرار أشاع موسيقى تتناسب وإحساس الشاعر بنهاية قريته .

ومن ذلك – أيضًا – قوله في قصيدة (الطيور) :

مرت طمأنينة العيش فوق مناسرها
فانتحت
وبأعينها .. فارتخت [105] .

وكذلك في قصيدة (الخيول) جاء الجناس مُشِيعًا هذا الإيقاع الحزين ، يقول :

لست المغيرات صبحًا
ولا العاديات – كما قيل – ضبحًا [106] .

ومن الجناس الموسيقي أيضًا قوله في قصيدة (إلى محمود حسن إسماعيل في ذكراه) :

أيسر : تيسرت .. حتى تعسرت .. حتى تعثرت
أيمن : تيمنت .. حتى تيممت .. حتى تينمت [107] .

فكل كلماتها جاءت على الجناس الناقص ، الذي أشاع هذه الموسيقى الداخلية .

ج – التدوير:

وهو انقســـام الوحدة الوزنية ، أي التفعيلة بين بيت وبيت ، أي أن التفعيلة الأخيرة في كل بيت لا تكتمل إلا في البيت التالي ، وهذا يعني أن التدوير يفترض إمكانية ورود البيت الشعري مفتقرًا لاستقلاله العروضي ، وقد نشأ ذلك مع الشعر الحرّ .

إنه مظهر عروضي يؤكد مبدأ التعالق بين الأبيات الشعرية في القصيدة الجديدة ؛ فالبيت في الوعي الشعري المعاصر لا يوجد خارج الصلة مع أبيات أخرى [108] ، وهي صلة تعدت في الشعر الحرّ مستوى التركيب والدلالة إلى دمج الأبيات دمجًا عروضيًّا ؛ مما يلغي استقلال البيت ، ويُصَوِّره وحدة مكتفية بذاتها [109] .

وهو يجعل القصيدة تمزج بين وزنين أو تفعيلتين بسلاسة وسهولة دون خللٍ في الوزن ، وتكمن أهميته في كونه يُخَفِّف من حدة الوقفة الضرورية عند المقطع زائد الطول ، ويخلق تواصلاً تنغيميًّا ، فبدلاً من التنغيم الصاعد أو الهابط الذي تُوجِبُهُ نهاية السطر غير المدور ، يفتح التدوير النغمة لتمتد في السطر التالي ، فيتحول إلى تنغيم مستوٍ غير عالي الإيقاع [110] .

وقد جاء التدوير في شعر أمل دنقل ، ومن ذلك قوله :

وَأَطْرُقُ ...

وَالصِّرَاعُ المُرُّ فِي جَوفِي يُعَذِّبُنِي[111]

وَأَطْرُقُ وَصْـ / صِرَاعُلْمُرْ /رُفِي جَوفِي /يُعَذِّبُنِي

5///5// 5/5/5// 5/5/5// 5///5//

مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلْتُنْ مُفَاعَلْتُنْ مُفَاعَلَتُنْ

وقوله :

تَرَكُوهُ فِي الأَعْوَادِ ،

كَالأُسْطُورَةِ السَّودَاءِ فِي عَينَي ضَرِير[112] .

تَرَكُوهفِلْ / أَعْوَادِكَلْ / أسطورتِسْ / سَودَاءِ فِي / عَينَي ضَرِير

مُتَفَاعِلُنْ / مُتْفَاعِلُنْ / مُتْفَاعِلُنْ / مُتْفَاعِلُنْ / مُتْفَاعِلان

وقوله :

أَنَا وَأَنْتِ..

حِينَ أَنْجَبْنَاهُ أَلْقَينَاهُ فَوق ... [113] .

أنا وأنـ / تي حين أنـ / جبناه ألـ / قيناه فو

مُتَفْعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ

وقوله :

قُلْتُ : فَلْتَكُنِ الرِّيح وَالدَّم ... تَقْتَلِعُ الرِّيحَ هَسْهَسَة

الوَرَقِ الذَّابِلِ المُتشبث [114] .

قُلْتُفَلْ / تَكُنِزْ / رِيحَوَدْ / دَمَتَقْ / تَلِعُرْ / رِيحَهَسْ / هَسَتَلْ / وَرَقِذْ / ذَابِل

فَاعِلُنْ / فَعِلُنْ / فَاعِلُنْ / فَعِلُنْ / فَعِلُنْ / فَاعِلُنْ / فَعِلُنْ / فَعِلُنْ / فَاعِلُنْ

ثالثًا : النثرية في شعر أمل دنقل :

ولم يقتصر على المزج بين البحور ، والخروج عن التفعيلات ، أو قُـلْ المزج بينها ، وإنما لَوَّنَ شعره ببعض سمات النثرية ؛ فكثير من قصائده تبدو نثرية – لأول وهلة – للقارئ ، على الرغم من حرصه الشديد على الــوزن ، ولعل من أسباب هذا الطابع النثري في شعره ما يلي :

1- بحر الرجز :

وهو البحر الذى غَطَّى مسـاحاتٍ شـاسـعة من شـعره ، ويتميز بالإيقاع النثري ؛ لهذا نسـمعه كثيرًا من أفواه العامة دون قصـــدٍ منهم ؛ فبقراءة معينة نســـتطيع أن نُحَوِّلَ كثيرًا من الكلمات إلى إيقاع هذا البحر، وهو من أقرب البحور إلى النثر لكثرة ما يتحمل من تغيّرات ، ويكثر في الشـعر الحماسـي الارتجالي ، ويندر أن نجد فيه نسـيبًا أو غزلاً ، وإيقاعه رتيب .

وجاء في القاموس المحيط : الرَّجَز ضَــرْبٌ من الشــعر سُــمِّيَ بذلك لتقارب أَجْزَائِهِ وتقارب حروفه . وزعم الخليل أنه ليس بشعر ، إنما هو أنصاف أبيات أو أثلاث . وذكر الخطيب التبريزي (ت 502هـــ) أن أصله مأخوذ من قولهم : « ناقة رجزاء ، إذا ارتعشت عند قيامها لضعفٍ يلحقها أو داءٍ ، فلَمَّاَ كان هذا الوزن فيه اضطرابٌ سُمِّيَ رَجَزًا تشبيها بذلك » [115].

وأصل وزن الرَّجَز تفعيلة مُسْتَفْعِلُنْ (/5/5//5) مكررة ست مرات .

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

أما وزن مجزوئه فأربع تفعيلات :

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

أما مشطور الرجز فهو مكون من ثلاث تفعيلات :

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

ومنهوك الرجز مكون من تفعيلتين :

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

وله وزن خامس مكون من تفعيلة واحدة ، وهو مُحْدَث غريب منكور :

مُسْتَفْعِلُنْ

ولكن كل هذا لا يعني شعراء (التفعيلة) ؛ لأنه قد يتكون عندهم من تفعيلة واحدة يطلقون عليها سطرًا ، يقول أمل دنقل :

انتظري

ما اسمك ؟

يا ذات العيون الخضر والشعر الثري

أشبهت في تصوّري

بوجهك المدوّر
حبيبة أذكرها .. أكثر من تذكّري
يا صورة لها على المرآة ، لم تكسر
حبيبتي – مثلك –
لم تشبه جميع البشر
عيونها حدائق حافلة بالصور[116] .

ويقبل بحر الرجز معظم (الزحافات) و(العلل) في علم العروض ، فقد يحدث لآخر تفعيلة منه (قطع) ؛ فيُحذف ساكن الوتد المجموع ، ويُسَكَّن ما قبله ؛ فتتحول [/5/5//5 مُسْتَفْعِلُنْ] إلى [/5/5/5 (مُسْتَفْعِلْ) (مَفْعُولُنْ)] ، وقد تأتي العروض مقطوعة متفقة مع الضرب في الوزن والقافية من أجل التصريع .

وقد وردت للرجز التام عروض مقطوعة والضرب مثلها ، والتـــزم الشعراء ذلك في جميع أبيات القصيدة ، وهذه الصورة مما استدركه العروضيون ، ولكنهم لم يعدوها في الأنماط المعترف بها ، وجاءوا بأمثلة نابية لا تُشَجِّع ذا حاسة فنية على قبولها [117] .

وعَلَّقَ عبد الحميد الراضى قائلاً : « والشذوذ هنا ليس من ناحية الضرب ، فقد علمت أنه يأتي مقطوعًا مع العروض الصحيحة ، وإنما الشذوذ في قَطْع العروض ؛ ولذلك فإن هذا النوع إذا جاء مُصَرَّعًا مشطورًا لم يكن شاذًّا ؛ لأن عروضه تصبح ضربًا باعتبار أن كل شطر منه بيت بذاته ؛ فيكون القَطْع في الضرب ، وهو غير شاذّ » [118] .

بينما يرى شعبان صلاح أن موسيقى هذا الوزن أوقع في السمع وأعلق بالقلب من ذلك النمط الصحيح العروض المقطوع الضرب الذي أورده العروضيون ، ومن ثَمَّ فلا ضير إذا أضفنا هذا النمط الجديد إلى الدراسة العروضية [119] .

وقد يشتبه الكامل (مُتَفَاعِلُنْ) بالرَّجَز (مُسْتَفْعِلُنْ) إذا دخل الإضمار تفعيلة الكامل ، فصارت (مُتْفَاعِلُنْ أو مُسْتَفْعِلُنْ [/5/5//5] ، [ومُتْفَاعِلُنْ] هي [مُسْتَفْعِلُنْ] ؛ وعندئذٍ يزول الفرق بينهما ؛ فكلتاهما تتكون حينئذٍ من سببين خفيفين بعدهما وتد مجموع ، وإذا دخل التفعيلة الخَبْل يتعين حملها على الرجز ؛ لأصالة مستفعلن فيه ، وفرعيتها في الكامل .

ولكن من الصعب أن نعثر على بيت من الرَّجَز لم تُزَاحَفْ فيه تفعيلة (الضرب أو العَرُوض أو الحشو) بحذف أحد سواكنها [الثاني أو الرابع أو الاثنين معًا] ، وذلك أمر يَصْعُب الحصول عليه فى تفعيلة الكامل ، وعلى ذلك ، إذا وردت في القصيدة ، أو في عدة أبيات ، أو في البيت الواحد تفعيلة [مُتَفَاعِلُنْ] ولو مرة واحدة فهي من الكامل ، وإلا فهي من الرجز .

وهذا يدل على أن بحر الرجز له استعمالات غير التي نجدها في بحر الكامل بأعاريضه الثلاثة وأضربه التسعة .

وقد يتداخل (الرجز) في الشعر الجديد مع (البسيط) و(السريع) لاشتراكهما في [مُسْتَفْعِلُنْ] ، وقد يقع التشابه بين الوافر والرجز إذا دخل العَقْل– حذف الخامس المتحرك [120]– أجزاء بحر الوافر فتصير (مَفَاعِلُنْ) ، عندئذٍ يُشْبِه الرجز إذا دخل أجزئه الخَبْن ؛ إذ إن (مُسْتَفْعِلُنْ) إذا خُبِنَتْ هي نفسها (مَفَاعِلُنْ) .

وقد اســـتفاد أمل دنقل من كل ذلك فكتب كثيرًا من شـــعره على بحر الرجز ، وقد يســـتخدم الخَبْن فيَحذف الحرف الثاني الساكن ؛ فتصبح [//5//5 مُتَفْعِلُنْ] ، يقول :

وَظَلَّ رُوحًا أَبَدِيَّةَ الأَلَمْ [121]

وَظَلْلَرُو حَنْأَبَدِيْ يَتَلأَلَمْ

//5//5 /5///5 //5//5

وقد يستخدم الطي ؛ فتصبح [/5///5 مُسْتَعِلُنْ] ، يقول في بداية قصيدة (شبيهتها) :

انتظري

/5///5

وقد يستخدم العقل ؛ فيحذف الخامس المتحرك ؛ فتصبح [/5/5/5 مُسْتَفْلُنْ] ، يقول :

أَيَّتُهَا العَرَّافَةُ المُقَدَّسَةْ

مُسْتَعِلُنْ مُسْتَفْلُنْ مُتَفْعِلُنْ

جئتُ إليك .. مثخنًا بالطعنات والدماءْ

أزحَفُ في معاطف القتلى ، وفوق الجثث المكدَّسة

منكسر السيف ، مغبَّر الجبين والأعضاءْ

أسأل يا زرقاءْ ..

عن فمكِ الياقوتِ ، عن نبوءة العذراء[122] .

وقد يستخدم الخَبْل ؛ فيحذف الثاني والرابع الساكنين ؛ فتصبح [////5 مُتَعِلُنْ] ، يقول :

جَاءَتْ إِلَيَّ وَهِيَ تَشْكُو الغَثَيَانَ وَالدُّوَارَ [123] .

جَاءَتْإِلَيْ يَوَهِيَا

/5//5/5 ////5

وقد يستخدم الترفيل ؛ فيزيد في آخر تفعيلة سبب (خفيف /5) ؛ فتصبح [/5/5//5/5 مُسْتَفْعِلاتُنْ] ، يقول في قصيدة (العار الذي نتقيه) :

أَنَا وَأَنْتِ ..

أَنَا وَأَنْتِى

//5/5/5

(لاحظ الخَبْن)

وقد يستخدم الحذذ ؛ فيحذف (وتد مجموع //5) من التفعيلة الأخيرة فتصبح [/5/5 مُسْتَفْ] ، وهذه التفعيلة كثيرة جِدًّا في الشعر الجديد .

يقول :

إِطَارُ سَيَّارَتِهِ مُلَوَّثٌ بِالدَّمِ ! [124] .

إِطَارُسَيْ يَارَتِهِ مُلَوَّثُنْ بِدْدَمِ

//5/5 /5///5 //5/5 /5/5

مُتَفْعِلُنْ مُسْتَعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُسْتَفْ

وتُثْبِتُ هذه الأشكال لتفعيلة الرجز الأصلية [مُسْتَفْعِلُنْ] أن هذا البحر مضطرب ، وقال ابن بري وغيره إن للعرب تصرُّف واتساع في الرجز ؛ لكثرته في كلامهم لسهولته وعذوبته [125] .

ويُخَفِّفُ هذا الاضطراب من إيقاع الرجز الموسيقي ، ويجعله أقرب إلى النثر ، لكن هذا البحر قد يكون أكثر البحور موسيقى في الوقت نفسه ، عن طريق القراءة العروضية ، وهي مهمة صعبة على القارئ .

2- بحر المتقارب :

ونرى في ديوانه الأخير (أوراق الغرفة (8)) تراجع بحره الأثير (الرجز) ؛ فلا نجد أي قصيدة على منواله ؛ ليحل محله (المتقارب) الذي استحوذ على كثير من القصائد ، فيما عدا قصيدتين على (الرمل) ، هما : قصيدة (خطاب غير تاريخى على قبر صلاح الدين) ، وقصيدة (بكائية لصقر قريش) .

وقد بُنِيَ المتقارب من تفعيلة خماسية واحدة ، تتكرر ثماني مرات .

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

وهذا البحر مناسب جدًّا – في رأيي – للقصائد التي تحكي قصة نهايتها حزينة ؛ لأنه ذو نبرة رقيقة يائسة في الأغلب .

ولو رَسَمْتُ صورةً لهذا البحر ، فسأجعله رجلاً مطأطئ الرأس ، يمشي متعبًا ، يَجُرُّ قدميه ، وفي كل خطوة أسمع (فعولن ... فعولن) ، ولا يمكن – في رأيي – لهذا البحر أن يكون سريعًا أو نابضًا بالحركة على الإطلاق ؛ لأن له إيقاعًا هادئ في أغلب الأحيان ، وقد ساعد هذا الإيقاع الشاعر في نقل ما يحسه بشكل رومانسي هادئ .

3- القراءة العروضية :

ومما ساق شعر أمل دنقل إلى النثرية أن معظم شعره لا يعطي وزنه بسهولة لأُذُن القارئ ، وتتضاعف أهمية ما أقول إذا علمنا أن شعره يتطلب معرفة كثير من الأساطير والشخصيات التى جعلها أقنعةً له في غير قصيدة .

إنه يتعب أُذُن القارئ بطابعه النثري ، والطابع النثري موجود بكثرة في بحر (الرجز) ؛ فالكلمة قد تسبح فى خضم أكثر من بحر شعري حسب قراءتها ، وهي هي دون تغيير في البنية الصرفية .

أُوَضِّحُ ذلك بمثال بسيط هو قولهم : (أنا شاعر) دون تشكيل ؛ فهذه الكلمة قد نُدْخِلَهَا عن طريق شكل القراءة تحت أكثر من بحر شعرى ؛ فقد تكون من (المتقارب) حين نقرأها :

أَنَا شَا عِرُنْ

//5/5 /5//

فعولن فعو

ويلاحظ أن التفعيلة الأخير حدث لها (حذف) ، وهو عِلَّة تُسْقِطُ (سبب خفيف /5) من آخر التفعيلة .

وقد تكون من (الهَزَج) بتسكين آخر حرف فى الكلمة .

أَنَا شَاعِرْ

5/5/5//

مَفَاعِيلُنْ

وقد تكون من (الوافر) بتسكين آخر حرف من الكلمة .

أَنَا شَاعِرْ

5/5/5//

مُفَاعَلْتُنْ

ونلاحظ (العَصْب) ، وهو تسكين الخامس المتحرك ؛ فتتحول [مُفَاعَلَتُنْ] إلى [مُفَاعَلْتُنْ] .

وقد تكون من (الكامل) حين نقرأها :

أَنَشَاعِرَنْ

5//5///

مُتَفَاعِلُنْ

إذن فلستُ مُبَالِغًا إذا خصصتُ القراءة العروضية بهذا الاهتمام .

ويعتمد عروض شعر أمل دنقل في غالبيته على القراءة ، يقول :

أَسْأَلُ يَا زَرْقَاءْ [126] .

للوهلة الأولى هو (متدارك)

أَسْأَلُ يَا زَرْ قَاء

/5// /5/5 55/

فَاعِل فَعْلُنْ فَعْلْ

لكنا إذا علمنا أن القصيدة (رجز) ؛ فلا بد أن نُنَقِّبَ لها عن قراءة تُعْطِي إيقاع (الرجز) ، مثل :

أَسْأَلُيَا زَرْقَاءْ

/5///5 55/5/

مُسْتَعِلُنْ مُسْتَفْعِلْ

ويقول في قصيدة (العَرَّاف الأعمى) :

كُلُّ النَّاسِ يُفَارِقُهُمْ ظِلَّهُمُ عِنْدَ اللَّيلِ

إلا ظلي .... [127] .

ننطق الكلمات على بحر(المتدارك) بسهولة حتى نصل إلى كلمة (ظلهم) ، ولكي تستقيم العروض لا بُدَّ من إشباع – والإشباع غالبًا لا يأتي في المنتصف– الميم في (ظِلَّهُمُ) (بالواو) ؛ فنقول :

كُلُلْنْ نَاسِيُ فَارِقُ هُمْظِلْ لَهُمُو عِنْدَ لْ لَيلِى

/5/5 /5// /5/5 /5/5 5/// /5/5 5/5/

فَعِلُنْ فَاعِلُ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ

ويقول :

مَا اسْمُكِ ؟

يَا ذَاتَ العُيُونِ الخُضْرِ وَالشَّعْرَ الثَّرِي [128] .

نبدأ نقرأ فنقول :

مَسْمُكِي

5//5/

فَاعِلُنْ

فيكون البحر في هذه الحال (متدارك) في أتم حالاته ، أو يكون (الرمل) بعد عِلَّة (الحذف) .

لكنا إذا قرأنا بشكل (التدوير) في الشعر التقليدى يكون هكذا :

مَسْمُكِيَا ذَاتَلْعُيُو نِلْخُضْرِوَشْ شَعْرِثْثَرِي

5///5/ 5//5/5/ 5//5/5/ 5//5/5/

مُسْتَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

ويكون (بالتدوير) رجزًا كما في باقى القصيدة . ومثل هذا كثير في شعره .

4 – استعمال المصطلحات العامية :

شارك في طبع شعر أمل دنقل بالطابع النثري استخدامه كثيرًا من المصطلحات العامية الشائعة ، التي يلحظها – دون تنقيب – أي قارئٍ لشعره .

وإن قال قائل : لقد استخدم تلك المصطلحات لكن بطريقته الشعرية الخاصة ، سأوافقه ، ولكنّي أرى أن هذه الألفاظ كانت قوية التأثير ولافتة للانتباه بدرجةٍ كبيرة .

وأُورِدُ هذا المثال لأُوَضِّحَ ما أقول :

جاء طوفانُ نوحْ !

المدينةُ تغْرقُ شيئًا.. فشيئًا

تفرُّ العصافيرُ ,

والماءُ يعلو .

على دَرَجاتِ البيوتِ - الحوانيتِ - مَبْنى البريدِ - البنوكِ - التماثيلِ (أجدادِنا الخالدين)

المعابدِ - أجْوِلةِ القَمْح - مستشفياتِ الولادةِ - بوابةِ السِّجن - دارِ الولايةِ - أروقةِ التَّكناتِ

.....

ها همُ " الحكماءُ " يفرّونَ نحوَ السَّفينهْ

المغنونَ – سائس خيل الأمير - المرابونَ– قاضي القضاةِ ومملوكُهُ! – حاملُ السيفُ – راقصةُ المعبدِ (ابتهجَت عندما انتشلتْ شعرَها المُسْتعارْ)

جباةُ الضرائبِ – مستوردو شَحناتِ السِّلاحِ - عشيقُ الأميرةِ في سمْتِه الأنثوي الصَّبوحْ ![129] .

إن تلك الكلمات لو لم يقرأها القارئ على أنها شعر ، ولو لَمْ يُكْتَبْ تحتها (الشاعر أمل دنقل) ، مَا مَارَى أحدٌ في أنها نثرٌ.

عيبٌ آخر في شعره يُسْقِطُهُ في هاوية النثر ، وهو (التراكيب غير الشعرية) ؛ فأسلوبه لا ينتمي إلى التراكيب العربية المعهودة ، ولستُ أقف موقف العداء من الشعر الجديد ؛ فهو عندي جائزٌ إذا احتفظ بهويته الشعرية ، وتلك الهوية الشـــعرية هي المنجى الوحيد من الوقوع في هاوية النثر ، وحتى يحتفظ الشـــاعر بتلك الهوية لا بُدَّ ألا ينتهك التراكيب العربية الشعرية ، وهذا لا يتعارض مع التجديد التامّ في الأسلوب والموضوعات والألفاظ .

ولا يكون الشاعرُ شاعرًا إلا إذا حَفِظَ ألف بيتٍ من الشعر ثم نساهم جميعًا ؛ لتبقى التراكيب الشعرية عالقةً في ذهنه ؛ فينطق اللسان بما يحسّ به صاحبه بأسلوبه المميز [130] .

وإن فعل أمل دنقل ذلك فهو لم يستفدْ من هذه الأشعار إلا أقلّ القليل ، بينما تأثر بصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي ومَنْ على شاكلتهم مِنْ رُوَّاد الشعر الجديد . يقول مثلاً :

دائمًا – حين أمشي – أرى السُّتْرةَ القُرمزيَّةَ
بينَ الزحام .
وأرى شعرَكِ المتهدِّلَ فوقَ الكِتف .
وأرى وجهَك المتبدِّلَ ..
فوق مرايا الحوانيتِ ,
في الصُّور الجانبيَّةِ ,
في لفتاتِ البناتِ الوحيداتِ ,
في لمعانِ خدودِ المُحبين عندَ حُلول الظلامْ .
دائماً أتحسَّسُ ملمَسَ كفِّك .. في كلِّ كفّ .
المقاهي التي وهبَتْنَا الشَّرابَ ,
الزوايا التي لا يرانا بها الناسُ ,
تلكَ الليالي التي كانَ شعرُكِ يبتلُّ فيها ..
فتختبئينَ بصدري من المطرِ العَصَبي ,
الهدايا التي نتشاجرُ من أجلِها ,
حلقاتُ الدخانِ التي تتجَمَّعُ في لحظاتِ الخِصام ,
دائماً أنتِ في المُنتصف !
أنتِ بيني وبين كِتابي
وبيني وبينَ فراشي
وبيني وبينَ هدُوئي
وبيني وبينَ الكَلامْ .
ذكرياتُكِ سجني , وصوتكِ يجلِدني

ودمي : قطرةٌ – بين عينيكِ – ليستْ تجِفْ !
فامنحيني السَّلام !
امنحيني السَّلامْ ! [131] .

مقطع جميل من إحدى قصائده ، ولعلي أخترتُ هذا المقطع لفرط شاعريته ، ولكن هذا لم يمنع من سقوطه في هاوية النثر ؛ فالتراكيب ليست شعرية على خلاف الألفاظ والأفكار ، وهذا ما يتبناه شعراء النثر ؛ فهم يأتون بالمعنى الشعري في تركيب نثري ، وعلى رأسهم في هذا المضمار محمد الماغوط .

ومهما كان المعنى النثري شاعري فهو لا يتخطى نثريته ، وقد يقول قارئ : إن أمل دنقل لم يستخدم الشعر المنثور هذا ، والمقطع السابق موزون من بحر (المتقارب) ، لن أختلف معه ، ولكني أتكلم من وجهة نظر القارئ العادي ، الذي يتعذر عليه الإلمام بقواعد العَرُوض .

الخاتمة ونتائج البحث

انتهيت من دراسة الإيقاع في شعر أمل دنقل إلى عدة نتائج أهمها :

1– كان أمل دنقل واحدًا من الشعراء المُجَدِّدينَ على الرغم من بداياته التقليدية ، التي اتبع فيها آليات الشعر العمودي .

2– الإيقاع والقافية – عنده – من أهم عناصر التواصل مع القارئ ، والوزن ليس عنصرًا مستقلاً عن القصيدة يضاف إلى محتواها من الخارج ، ولكنه جزءٌ لا ينفصل عن سياق المعنى .

3– القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ، ولا يسمى الشعر شعرًا حتى يكون له وزن وقافية ؛ وقد ساعدت على استكمال البناء الموسيقي للشعر العربي ، وأسهمت في سهولة حفظه وروايته عبر العصور ، وهي ذات سلطان يفوق ما لنظائرها في اللغات الأخرى ؛ إذ إن بعض اللغات يخلو من القافية ، أي لا تتفق نهاية البيت مع نهاية بيت آخر ، فلكل بيت قافية مستقلة ، ولكلمات القافية صلة بموسيقى البيت في الشعر العربي عامة ، وشعر أمل دنقل على وجه الخصوص .

4– اهتم بالقافية اهتمامًا بالغًا ، وأسرف في صياغتها إسرافًا يفوق الشعراء العموديين أنفسهم ، فغالى في إبرازها بصورة كبيرة , لقد افتعل قافيته بصورة لافتة للنظر ؛ فالصنعة واضحة لا تحتاج لدليل ؛ فهو يأتي بالقوافي – في كثيرٍ من قصائده – قسرًا ؛ ليرغمها أن تؤدي وظيفتها في المكان الذي حَدَّدَهُ لها ، ولا تملك مفرداته إلا أن تُطِيعَ مُكْرَهَةً ، والقافية عنده – وعند غيره من كُتَّاب (شعر التفعيلة) – قافيتان : قافية أساسية ، وقافية ثانوية ، وهما لا ينفصلان في شعره ؛ فالثانوية تُعَدُّ مُكَمِّلَة للأساسية ، وتشغل أُذُن القارئ عن الإيقاع المفقود لتأخُّر القافية الأساسية .

5– نجد في شعره البحور المتعددة في القصيدة الواحدة ، وهو يتعمد هذا التعدُّد ، وربما نجد الاضطراب في التفعيلة يخرجها عن البحر الذي تمضي به القصيدة لبحرٍ آخر ، ونراه يخرج في غير قصيدة عن وزن القصيدة إلى وزنٍ آخر ، أو يمزج بينهما متعمدًا .

6- اســـتخدم عددًا من البحور معظمها بســـيطة أهمها (الرجز) ، وهو بحره الأثير ، ويتميز بالإيقاع النثري ؛ لهذا نســـمعه كثيرًا من أفواه العامة دون قصـــدٍ منهم ؛ فبقراءة معينة نســـتطيع أن نُحَوِّلَ كثيرًا من الكلمات إلى إيقاع هذا البحر، وهو من أقرب البحور إلى النثر لكثرة ما يتحمل من تغيّرات ، ويكثر في الشـعر الحماسـي الارتجالي ، ويندر أن نجد فيه نسبيًا أو غزلاً ، وإيقاعه رتيب ، وهو بحر مضطرب يدخل تحت طيته ما ليس منه بشكل مشروع تمامًا .

7- يُخَفِّفُ هذا الاضـــطراب من إيقاع الرجز الموســـيقي ، ويجعله أقرب إلى النثر ، لكن هذا البحر قد يكون أكثر البحور موسيقى في الوقت نفسه ، عن طريق القراءة العروضية ، وهي مهمة صعبة على القارئ .

8- يتداخل (الرجز) في الشعر الجديد مع (البسيط) و(السريع) ؛ لاشتراكهما جميعًا في [مُسْتَفْعِلُنْ] .

9- يتوافق الرجز مع الكامل [///5//5 مُتَفَاعِلُنْ] إذا حدث له (إضمار) – وهو تسكين الحرف الثانى المتحرك من التفعيلة – فيصبح [/5/5//5 مُتْفَاعِلُنْ] .

10- اســـتخدم كذلك : (الرمل) و(المتقارب) و(الوافر) و(الكامل) ، ومن البحور المركبة (متعددة التفعيلة) اســـتخدم بقلة شديدة : (البسيط) و(السريع) ، كما استخدم (المتدارك) ، وهو – فيما أرى – أكثر بحر أجاد فيه .

11- إذا رصدنا الأبنية المستخدمة داخل القصائد سنجد تنوعًا كبيرًا ، ما بين العمودي والحرّ ، والأشكال الأحادية والمعقدة ؛ ففي ديوانه (مقتل القمر) قصائد عمودية ، وإن كُتِبَتْ بشكل السطر الشعري .

12- لَوَّنَ شعره ببعض سمات النثرية ؛ فكثير من قصائده تبدو نثرية لأول وهلة للقارئ .

13- معظم شعره لا يعطي وزنه بسهولة لأُذُن القارئ ، وتتضاعف أهمية ما أقول إذا علمنا أن شعره يتطلب معرفة كثير من الأساطير والشخصيات التى جعلها أقنعةً له في غير قصيدة .

14- إنه يتعب أُذُن القارئ بطابعه النثري ، والطابع النثري موجود بكثرة في بحر(الرجز) ؛ فالكلمة قد تســـبح في خضم أكثر من بحر شعري على حسب قراءتها ، وهي هي دون تغيير في البنية الصرفية .

15- شارك في طبع شعره بالطابع النثري استخدامه كثيرًا من المصطلحات العامية الشائعة ، التي يلحظها – دون تنقيب – أي قارئٍ لشعره .

هوامش البحث

(1) أمل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، 1985 م ، ص 274 .

(2) المصدر السابق ، ص 275 .

(3) عبد الناصر هلال : ثنائية المدينة والثأر ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، 2000م ، ص 4 .

(4) المرجع السابق ، ص 5 .

(5) المرجع السابق ، ص 58 .

(6) جابر عصفور : ذاكرة الشعر ، مكتبة الأسرة ، القاهرة ، 2001م ، ص 344 .

(7) المرجع السابق ، ص 343 .

(8) المرجع السابق ، ص 347 - 349 .

(9) المرجع السابق ، ص 360- 361 .

(10) المرجع السابق ، ص 364- 365 .

(11) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(12) عن هذه المفاهيم راجع : سيد البحراوي : العروض وإيقاع الشعر العربى ؛ محاولة لإنتاج معرفة علمية ، ص 112 .

(13) أمل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة ، سفر الخروج (أغنية الكعكة الحجرية) ، ص 274- 275 .

(14) المصدر السابق ، (قصيدة ضد من ؟) ، ص 368 - 370 .

(15) المصدر السابق ، (قصيدة شيء يحترق) ، ص 72 .

(16) المصدر السابق ، (قصيدة شيء يحترق) ، ص 73 .

(17) المصدر السابق ، (قصيدة رسالة من الشمال) ، ص87 .

(18) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .

(19) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .

(20) المصدر السابق ، (قصيدة ماريا) ، ص 78 .

(21) المصدر السابق ، (قصيدة لا أبكيه) ، ص 429- 432 .

(22) أدولف دانهاوزير : نظرية الموسيقى ، ترجمة محمد رشاد بدران ، نهضة مصر ، القاهرة ، 1979م ، ص 156 .

(23) السيوطي : المزهر في علوم اللغة وأنواعها ، شرحه وضبطه وصححه محمد أحمد جاد المولى ومحمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، د.ت ، 470/2.

(24) أدولف دانهاوزير : نظرية الموسيقى ، ص 156 .

(25) عباس محمود العقاد : اللغة الشاعرة ؛ مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية ، مكتبة غريب ، القاهرة ، 1988م ، ص 31 .

(26) محمد حماسة عبد اللطيف : الجملة في الشعر العربي ، ص37.

(27) ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة وتقديم محمد مصطفى بدوي ، مــراجعة لويس عوض ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة ، 1963م ، ص 188 .

(28) كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي الحديث ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط2 ، 1981م ، ص230.

(29) سيد البحراوي : موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو ، دار المعارف ، القاهرة ، ط1 ، 1986م ، ص 30 .

(30) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(31) أمل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة ، (قصيدة الأرض والجُرْح الذي لا ينفتح) ، ص117.

(32) المصدر السابق ، الصفحة نفسها.

(33) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .

(34) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .

(35) المصدر السابق ، (قصيدة الموت في الفراش) ، ص 248 .

(36) المصدر السابق ، (قصيدة أيلول) ، ص127 .

(37) المصدر السابق ، (قصيدة الحداد يليق بقطر الندى) ، ص201.

(38) المصدر السابق ، (يوميات كهل صغير السن) ، ص 135 .

(39) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .

(40) المصدر السابق ، (قصيدة رباب) ، ص 221 .

(41) المصدر السابق ، (قصيدة رباب) ، ص 222 – 223 .

(42) المصدر السابق ، (قصيدة أيلول) ، ص 127- 128 .

(43) المصدر السابق ، (قصيدة الحداد يليق بقطر الندى) ، ص201- 205 .

(44) شكري محمد عياد : موسيقى الشعر العربي ، منشورات أصدقاء الكتاب ، القاهرة ، ط3 ، 1998م ، ص89 .

(45) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(46) إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط7 ، 1997م ، ص246.

(47) شكري محمد عياد : موسيقى الشعر العربي ، ص 89.

(47) حازم علي كمال الدين : القافية ؛ دراسة صوتية جديدة ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، 1998م ، ص50.

(49) المرجع السابق ، ص51.

(50) ابن رشيق القيرواني : العمدة ؛ فـي محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، ط5 ، 1401هـ - 1981م ، 1/ 151.

(51) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط 8 ، 1989م ، ص182 - 186 .

(52) محمد حماسة عبد اللطيف : الجملة في الشعر العربي ، دار غريب ، القاهرة ، 2005م ، ص111.

(53) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(54) قدامة بن جعفر : نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، د. ت ، ص 210.

(55) ابن رشيق القيرواني : العمدة ؛ فـي محاسن الشعر وآدابه ونقده ، 1/ 151 – 173 .

(56) جون كوين : بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش ، دار المعارف ، القاهرة ، ط3 ، 1993م ، ص 98 .

(57) صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد العربي ، دار الشئون الثقافية العامة ، بغداد ، ط3 ، 1987م ، ص 261 – 262 .

(58) توفيق الزبيدي : أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ، تونس ، 1984م ، ص65.

(59) محمد زغلول سلام : النقد الأدبى الحديث ؛ أصوله واتجاهات رواده ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ،1981م ، ص69.

(60) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، 1996م ، ص 442.

(61) المرجع السابق ، ص 442- 443 .

(62) يسرية يحيى المصري : بنية القصيدة في شعر أبي تمام ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1997م ، ص68.

(63) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(64) سيد البحراوى : العروض وإيقاع الشعر العربى ؛ محاولة لإنتاج معرفة علمية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1993م ، ص88 .

(65) شكري محمد عياد : موسيقى الشعر العربي ، ص 97 .

(66) محمد حماسة عبد اللطيف : الجملة في الشعر العربي ، ص101.

(67) عبد الرءوف بابكر السيد : المدارس العروضية في الشعـــــر العربي ، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، ليبيا ، ط1، 1985م ، ص 269 .

(68) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ؛ قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1967م ، ص 114 .

(69) سيد البحراوي : البحث عن لؤلؤة المستحيل ، دار الفكر الجديد ، بيروت ، 1988م ، ص 90 - 91.

(70) أمل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة ، (قصيدة شبيهتها) ، ص 94 .

(71) عبلة الرويني : كتاب سفر أمل ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، 1999 م ، ص 687 ، وقد جاءت كلمة (هامًّا) هكذا فى النص ، وصحتها (مُهِمًّا) .

(72) أمل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة ، (قصيدة يوميات كهل صغير السن) ، ص 137 .

(73) المصدر السابق ، (قصيدة رباب) ، ص221- 222 .

(74) المصدر السابق ، (قصيدة الموت في الفراش) ، ص249.

(75) المصدر السابق ، (قصيدة إلى صديقة دمشقية) ، ص 418 - 421 .

(76) الدماميني : العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، تحقيق الحسـاني حسـن عبد الله ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط2 ، 1415هـــــ - 1994م ، ص194.

(77) أمل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة ، (قصيدة فقرات من كتاب الموت) ، ص 197 .

(78) المصدر السابق ، (خاتمة ديوان العهد الآتي) ، ص 318 - 319 .

(79) المصدر السابق ، (من مذكرات المتنبي) ، ص 188.

(80) المصدر السابق ، (قصيدة رباب) ، ص 227.

(81) المصدر السابق ، (قصيدة رسوم في بهو عربي) ، ص 317.

(82) المصدر السابق ، (قصيدة ضد من ؟) ، ص 368.

(83) المصدر السابق ، (قصيدة الورقة الأخيرة الجنوبي) ، ص365- 366.

(84) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص 256.

(85) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص 285- 286.

(86) المرجع السابق ، ص 270.

(87) أمل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة ، (قصيدة إلى محمود حسن إسماعيل) ، ص 409 .

(88) المصدر السابق ، (قصيدة بكائية ليلية) ، ص 109 .

(89) المصدر السابق ، (قصيدة كلمات اسبارتوكس الأخيرة) ، ص 111 .

(90) المصدر السابق ، (قصيدة كلمات اسبارتوكس الأخيرة) ، ص 112 .

(91) المصدر السابق ، (قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) ، ص 113 .

(92) المصدر السابق ، (قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) ، ص 126 .

(93) المصدر السابق ، (قصيدة ميتة عصرية) ، ص 214 .

(94) المصدر السابق ، سفر الخروج ، ص 275- 280 .

(95) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .

(96) كاميليا عبد الفتاح : القصيدة العربية المعاصرة ، دار المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ط1 ، 2006م ، ص 316 .

(97) أمل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة ، سفر الخروج ، ص 278 .

(98) المصدر السابق ، (قصيدة لا تصالح) ، ص 324 - 337 .

(99) المصدر السابق ، (قصيدة سرحان لا يستلم مفاتيح القدس) ، ص 282 .

(100) المصدر السابق ، (قصيدة العَرَّاف الأعمى) ، ص 433 .

(101) ابن الأثير: جوهر الكنز، تحقيق محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، 1983م ، ص91.

(102) أمل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة ، (قصيدة صلاة) ، ص 265 .

(103) رجاء عيد : القصـيدة الجديدة بين التجدد والتجديد ، مجلة فصـول ، الهيئة المصـرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مج 15 ، ع 3 ، صيف 1996م ، ص 120 .

(104) أمل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة ، (قصيدة زهور) ، ص 37 .

(105) المصدر السابق ، (قصيدة الطيور) ، ص 385 .

(106) المصدر السابق ، (قصيدة الخيول) ، ص 387 .

(107) المصدر السابق ، (قصيدة إلى محمود حسن إسماعيل) ، ص 409 .

(108) محمد بثليس : الشعر العربي الحديث ؛ بنياته وإبدالاتها ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط1 ، 1990م ، 9/3 .

(109) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(110) سيد البحراوي : العروض وإيقاع الشعر العربى ، ص 126.

(111) أمل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة ، (قصيدة براءة) ، ص 48.

(112) المصدر السابق ، (قصيدة مقتل القمر) ، ص 68.

(113) المصدر السابق ، (قصيدة العار الذي نتقيه) ، ص 85.

(114) المصدر السابق ، سفر التكوين ، الإصحاح الرابع ، ص 271.

(115) الخطيب التبريزي : الكافي في العروض والقوافي ، تحقيق الحساني حسن عبد الله ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط3 ، 1415هـ - 1994م ، ص13.

(116) أمل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة ، (قصيدة شبيهتها) ، ص 94 .

(117) شعبان صلاح : موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع ، القاهرة ، ط2 ، 1409هـ - 1989م ، ص 108- 109.

(118) المرجع السابق ، ص 109 .

(119) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(120) الصاحب بن عباد : الإقناع في العروض وتخريج القوافي ، تحقيق الشيخ محمد حسن آل ياسين ، منشورات المكتبة العلمية ، بيروت ، د.ت ، ص 25 .

(121) أمل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة ، (قصيدة كلمات سبارتوكس الأخيرة) ، ص 110.

(122) المصدر السابق ، (قصيدة البكاء بين يدى زرقاء اليمامة) ، ص 121.

(123) المصدر السابق ، (قصيدة يوميات كهل صغير السن) ، ص 135 .

(124) المصدر السابق ، (قصيدة حديث خاص مع أبي موسى الأشعرى) ، ص180- 186 .

(125) ابن القطاع الصقلي : البارع في العروض ، تحقيق أحمد محمد عبد الدايم ، المكتبة الفيصلية ، مكة المكرمة ، 1405هـ - 1985م ، ص 129.

(126) أمل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة ، (قصيدة البكاء بين يدى زرقاء اليمامة) ، ص121 .

(127) المصدر السابق ، (قصيدة العراف الأعمى) ، ص432 .

(128) المصدر السابق ، (قصيدة شبيهتها) ، ص94 .

(129) المصدر السابق ، (قصيدة مقابلة خاصة مع ابن نوح) ، ص393 .

(130) راجع ابن طباطبا العلوى : عيار الشعر ، تحقيق : محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ط3 ، 1984م ، ص 48 .

(131) أمل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة ، (قصيدة سفر ألف دال) ، ص 295 .

المصادر والمراجع

أولا : المصادر :

*** ابن الأثير الحلبي- نجم الدين أحمد بن إسماعيل (ت737هـ):**

1- جوهر الكنز، تحقيق محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، 1983م .

*** ابن رشيق القيرواني – أبو على الحسن (ت456هـ):**

2- العمدة ؛ في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، ط5 ، 1401هـ- 1981م .

*** ابن طَبَاطَبَا العلوي – محمد بن أحمد (ت 322هـ):**

3- عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ط3 ، 1984م .

*** ابن القطاع الصقلي – أبو القاسم علي بن جعفر السعدي(ت515هـ):**

4- البارع في العروض ، تحقيق أحمد محمد عبد الدايم ، المكتبة الفيصلية ، مكة المكرمة ، 1405هـ - 1985م .

*** أمل دنقل :**

5- الأعمال الشعرية الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، 1985 م .

*** الخطيب التبريزي - أبو زكريا يحيى بن علي بن محمد بن الحسن بن بسطام الشيباني (ت 502هـ):**

6- الكافي في العروض والقوافي ، تحقيق الحساني حسن عبد الله ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط3 ، 1415هـ - 1994م .

*** الدماميني – أبو عبد الله محمد بن أبي بكر (ت 827هـ) :**

7- العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، تحقيق الحساني حسن عبد الله ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط2 ، 1415هـ - 1994م .

*** السيوطي – جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر (ت 911هـ) :**

8- المزهر في علوم اللغة وأنواعها ، شرحه وضبطه وصححه محمد أحمد جاد المولى ومحمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، د.ت .

*** الصاحب بن عباد - أبو القاسم إسماعيل بن عباد (385هـ) :**

9- الإقناع في العروض وتخريج القوافي ، تحقيق الشيخ محمد حسن آل ياسين ، منشورات المكتبة العلمية ، بيروت ، د.ت .

*** قدامة بن جعفر - أبو الفرج (ت337هـ):**

10- نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، د.ت .

ثانيًا : المراجع العربية :

*** إبراهيم أنيس :**

11- موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط7 ، 1997م .

*** توفيق الزبيدي :**

12- أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ، تونس ،1984م .

*** جابر عصفور :**

13- ذاكرة الشعر ، مكتبة الأسرة ، القاهرة ، 2001م .

*** حازم علي كمال الدين :**

14- القافية ؛ دراسة صوتية جديدة ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، 1998م .

*** سيد البحراوى :**

15- العروض وإيقاع الشعر العربى ؛ محاولة لإنتاج معرفة علمية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1993م .

16- البحث عن لؤلؤة المستحيل ، دار الفكر الجديد ، بيروت ، 1988م .

17- موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو ، دار المعارف ، القاهرة ، ط1 ، 1986م .

*** شكري محمد عياد :**

18- موسيقى الشعر العربي ، منشورات أصدقاء الكتاب ، القاهرة ، ط3 ، 1998م .

*** شعبان صلاح :**

19- موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع ، القاهرة ، ط2 ، 1409هـ - 1989م .

*** صلاح فضل :**

20- نظرية البنائية في النقد العربي ، دار الشئون الثقافية العامة ، بغداد ، ط3 ، 1987م .

*** عباس محمود العقاد :**

21- اللغة الشاعرة ؛ مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية ، مكتبة غريب ، القاهرة ، 1988م .

* **عبد الرءوف بابكر السيد :**

22- المدارس العروضية في الشعر العربي ، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، ليبيا ، ط1، 1985م .

* **عبد الناصر هلال :**

23- ثنائية المدينة والثأر ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، 2003م .

* **عبلة الرويني :**

24- كتاب سفر أمل ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، 1999م .

* **عز الدين إسماعيل :**

25- الشعر العربي المعاصر ؛ قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1967م .

* **كاميليا عبد الفتاح :**

26- القصيدة العربية المعاصرة ، دار المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ط1 ، 2006م .

* **كمال أبو ديب :**

27- في البنية الإيقاعية للشعر العربي الحديث ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط2 ، 1981م .

* **محمد بثليس :**

28- الشعر العربي الحديث ؛ بنياته وإبدالاتها ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط1 ، 1990م .

* **محمد حماسة عبد اللطيف :**

29- الجملة في الشعر العربي ، دار غريب ، القاهرة ، 2005م .

* **محمد زغلول سلام :**

30- النقد الأدبى الحديث ؛ أصوله واتجاهات رواده ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ،1981م .

* **محمد غنيمي هلال :**

32- النقد الأدبي الحديث ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، 1996م .

* **محمود فراج عبد الحافظ :**

33- نغمات الأشعار ، مطبعة الشنهابي ، الإسكندرية ، ط1 ، 2001 م .

* **يسرية يحيى المصري :**

34- بنية القصيدة في شعر أبي تمام ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1997م .

ثالثًا : المراجع الأجنبية المترجمة :

* **دانهاوزير ، أدولف :**

35- نظرية الموسيقى ، ترجمة محمد رشاد بدران ، نهضة مصر ، القاهرة ، 1979م .

* **ريتشاردز:**

36- مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة وتقديم محمد مصطفى بدوي ، مـــــراجعة لويس عوض ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة ، 1963م .

*** كوين ، جون :**

37- بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش ، دار المعارف ، القاهرة ، ط3 ، 1993م .

رابعًا : الدوريات

*** رجاء عيد :**

38- القصيدة الجديدة بين التجدد والتجديد ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مج 15 ، ع 3 ، صيف 1996م .