

التشكيل الإيقاعي في ديوان "وحي الألم" لـ عبد الملك بومنجل
(The Rhythmic Formation in the Diwan "The Revelation of Pain" by Abdelmalek Boumenjel)

رشيد فوحان، جامعة سطيف 02، (الجزائر)، fouhane-571@hotmail.com

تاريخ قبول المقال: 28-11-2022

تاريخ إرسال المقال: 11-08-2022

الملخص:

هي دراسة تحاول قراءة التجربة الشعرية للشاعر عبد الملك بومنجل من خلال مجموعته "وحي الألم" بشكل يعيد النظر في الإيقاع بأشكاله المختلفة، ويكشف علاقته بالمعنى، بالوقوف على هياكله الصوتية والإبداعية، دراسة تسلط الضوء على تحولات البنية الإيقاعية فيه، مما يسمح للمتلقي بتذوق النص وإجبار الناقد على استقباله من الزوايا التي تنفتح إلى دلالات جديدة تمكن الإيقاع، بما في ذلك: القافية، التكرار، الجناس، التناص، الرمز، التماثل. وتكشف الدراسة المصحوبة بإحصاء لبعض الظواهر الإيقاعية عن استجابة الشاعر لإيقاع الشعر العربي وحركته.

الكلمات المفتاحية: القافية، التشكيل الإيقاعي، قوالب النغم، التماثل.

Abstract:

It is a study that attempts to read the poetic experience of the poet Abd al-Malik Boumenjel, through his collection "The Revelation of Pain" in a way that reconsiders the rhythm in its various forms, and reveals its relationship to meaning, and knowing its colors in the poet by standing on his vocal, contingent and creative structures, a study that sheds light on the transformations of the structure Rhythmic in it, which allows the recipient to taste the text and compel the critic to receive it from angles that open to new connotations that enable rhythm, and investigates the spectrum of taste in the recipient, including: rhyme, repetition, alliteration, intertextuality, symbol, symmetry

The study, accompanied by a census of some rhythmic phenomena, reveals the poet's response to the rhythm of Arabic poetry and his response to its movement.

Key words: Rhyme, Rhythmic composition, Melody Templates, similarity

مقدمة:

يقيم النصّ الأدبيّ نسيجه؛ وبنيتّه لغثه التي تنتظم فيها عناصر صوتية وصرفية وتركيبية ودلالية، محكمة بقواعد تربط تلك العناصر - متفاعلة - بعضها ببعض، بما يكفل لها حسن الأداء والإدلاء، ولا يستوي أمر النص مسموعاً أو مقروءاً وإن كان راسياً- في لغة منظمة منسجمة، تتفاوت مستوياتها وتتنوع دلالاتها، بل للإيقاع فيها شأن يذكر يؤتي أكله في حين، فقد وقف الشعراء في مجالس الجمهور منشدين ومغنين.

التشكيل في النص أو الخطاب الأدبي عنصر أساس في تكوينهما، لا يبلغ هدفه قائماً على أصوله إذا نأى متجاوزاً مجالهما الحيوي، وليس يتطلب هذا الإجراء النوعي لإدراك كنه النص وتحليل نظامه وسلوك فجاجه، إلا سبر منطقة التشكيل الكثيفة فيه، وتحسس مواضع اشتغاله في النص، وذلك بوصف البنى الجمالية من وجهة نظر متلقيها، الذي يعلن عن نفسه من حيث امتلاكه آلية الناقد الذواقة، مرهفة الحس، التي تجعله يتقصى مواضع الإيقاع ومبلغ الشاعر من توظيفه عناصره الظاهرة والمضمرة في النص، من الأصوات إلى الألفاظ والتراكيب.

يعد الإيقاع ظاهرة أسلوبية، تسهم في انتظام النص الشعري واستوائه، سواء العمودي أم التفعيلة، فهو ليس موقوفاً على ركني الوزن والقافية، بل يتلبث في مواضع تتناسب فيها الأصوات على نسب محدودة وتتألف فيما بينها في زمن معلوم كما وكيفاً، حيث يحمل الشاعر على العناية بالأسلوب؛ ففيه جوهر التأثير، ويعزف على أوتار الكلمات يتخير مواقعها ومساقطها، وعلى موسيقاها حين تتألف ضروب النغمات، وقد انتظمت في مقاطع، فيقبل عليها المتلقي بسمعه بقدر ما التمسه من عزف مبدعه.

ومن هذا التعريف طفق الباحث يدرس الإيقاع في شعر عبد الملك بومنجل من خلال ديوانه "وحي الألم"، يبلو موسيقى شعره وهندستها ليقف على أثرها، إذ لكل شاعر أذن تؤزه، ولغة بتراكيبها وموسيقى ألفاظها وأصواتها تستفزه، فكما هو حر في الصياغة، له أيضاً منحى موسيقي يسير وفقه، يسفر به عن بعض مظاهر الجمال في أسلوبه.

يسائل الباحث الديوان: ما مدى استثمار الشاعر الإيقاع في الوزن والقافية وتلويينهما؟ ما أثر موسيقى تكرار المقاطع في قصائده، كيف طوع موسيقى وتشكيلات من سبقه في إثراء موسيقى شعره؟ ألفتتانه بنظمهم، أم لوقع حافر موضوعاته على أثرهم؟ وما مدى كثافتها ولطافتها في منظومه، ومدى قدرتها على الكشف عن المضامين والمدلولات؟ لأعرف لقاء ذلك مدى تطويع الشاعر لغة شعره وموسيقاه لإمتاع متلقيه وحمله على الإقبال عليه، وما الذي يستثيره حين نظم به ركني الوزن والقافية، من فنون البديع؟

التشكيل الإيقاعي في ديوان "وحي الألم" لـ عبد الملك بومنجل

ومن صميم هذه الأسئلة تولدت بواعث البحث التي تركّزت في: قلة الدّراسات التطبيقية البحتة التي تعنى بالخطاب الشعري عند "عبد الملك بومنجل" من زاوية التشكيل الإيقاعي. ولمحاولة محاورة النص الشعري من هذه الزاوية أتحنس الثراء الإيقاعي الذي يبعث على المحاورة والاستقراء. لأجل ذلك كان لزاماً أن يسلك الباحث المنهج الأسلوبي الأنسب لدراسة الإيقاع وتشكيلاته متوسلاً بالمنهج الإحصائي حين تقصيت البحور التي نظم عليها والقوافي التي تخيرها، والمنهج الوصفي لرصد الظواهر البديعية التي توصل بها، وتحليلها للوقوف على فاعليتها في التشكيل الإيقاعي.

توطئة: بين يدي الديوان "وحي الألم":

من رحم تجربة الشاعر -عبد الملك بومنجل- المتقلة بأوضاع أمته المضطربة، ولدت قصائد ديوانه "وحي الألم" التي ترجمت آلام الأمة، التفت إلى قضاياها التي استفزته أبسط صورة تسيء إليها، وإن تباينت مجالاتها؛ سياسية أو اجتماعية أو ثقافية أو دينية، وحسبه أنه المثقف، فلمثقف منزلته في أمته، يكون شاهداً عليها يتحسسها في حال الرخاء، كما يرقبها في حال الخواء راصداً وضعها المثل بالارزاء، وعليه عبء ثقل يستوجب عدم التفريط والتقصير في حمله. حين نتلمس موضع الألم عنده، نجده يجاوز حدود وطنه مستلب الحقوق مهزول الرؤى، إلى أوطان عربية مكلومة الأرض ومهزومة السياسة، لا تختلف عن وطنه، فالوجع وطني، قومي وإسلامي.

أما قصائده فقد عكست موقفاً شعرياً متفاوتاً بين جنوحه للقافية الواحدة وتنويعها، وألواناً من التشكيلات مستثمراً إيقاعاتها التي تنوعت وتباين أثرها في متلقيها، وفنونا من البديع التي توصل بها الشاعر لأغراض نتلمسها من السياق.

بين مصراعي الديوان تستوقف الباحث نصوص - وردت مرتبة متزامنة وتاريخ نظمها، الذي يعتبر مناسبة كافية لتشكيل الموقف الشعري المحاين لظروف الكتابة ودواعيها - وجاءت وفق نموذج يعكس موقف صاحبه الوفي للشعر العمودي الذي هيمن على نصوصه، والذي انعكس فيه صورة الشعر الحق. حيث نظمت اثنتان وثلاثون قصيدة على النموذج الخليلي؛ (ست عشرة قصيدة، وعشر مقطوعات وست نثف)، وبقيت أربع قصائد من شعر التفعيلة، تلك ست وثلاثون نصاً هو محتوى صفحات ديوانه الذي غلب عليه الإحساس بالوجع؛ بدءاً بدمعة على واقع الشعر في زمن انتكاسة الذوق ومروقه، وانتهاءً بمعلقة طالية على صورة وضع بنيس يعيشه وطنه السليب، يبكيه ويستبكيه، ناقماً على الناعقين في ربوعه الذين أحوالوا أفق نهاره ليالي طوالاً.

المبحث الأول: التشكيل الإيقاعي للقصائد:

ينصرف ذهن بمجرد مشاهدة مقاطع متقابلة متوازية ليسمها بأنها شعر، بصرف النظر عما تؤديه ألفاظها، أو ما تتطوي عليه من كلام منظوم، متعلق أوله بآخره بائن في ظاهره عن غيره من الكلام المعهود من سائر الناس، لما خص به من ظاهر النظم "الذي إن عدل به عن جهته مجّته الأسماع وفسد على الذوق"⁽¹⁾.

وارتباط الشعر بالوزن وما يلفه من لطف انتظام مقاطعه الصوتية المشكلة التي تمكن للنغم داخل القصيدة، هو الذي أكسب الشعر سمة الموسيقى، كما أكسبه حسن التأليف بين أجزاء الوزن حدوث النغم الذي تجتمع فيه مقاطع الأصوات ومدياتها وانتظام أزمنتها، على نحو خاص، بحيث تمكن للشعر أبرز خصائصه وهي الموسيقى والنغم⁽²⁾، اللذان يهبانه مع التزامها وتواترها سمة من سمات الأبهة والجلال، وتقوم لغته التي انتظمت بألفاظها وتراكيبها ومعانيها بتشكيل الصورة الصادقة للتجربة الشعرية تبعا لذلك، يقول الشاعر صالح الصملة:

لا تحسب الشعر أوزانا وقافية ولا حروفا على جرح كتبناها
ما الشعر إلا دموع القلب من لما اختنقنا بها قهرا نزنفاها

أليست الأوجاع أحاسيس جاء الدمع يترجمها كما ترجم تَوَرَّد الوجنة البشر؟ كذلك شأن الشعر، فجعله مقرون بوجود نفس شاعرة، وجوهره أنه نظم يقوم على تآلف كلماته حين تستثمر طاقاتها وإمكانات اللغة المؤدية إليها، يستعذب مذاقها، ويلطف سمعها، يقبل القارئ إليها بسمعه قبل قلبه، لذا كان على الشاعر أن يختار ما يحفظ له صدى كلماته؛ مسراته وأشجانه التي يصغى الفؤاد إليها، حيث تتآلف الأنغام ومقاطعها لكي يحدث الإيناس والإمتاع، فكم حفظ الإيقاع الكلام المنثور بأسجاعه، وكم يسر القرآن للذكر والحفظ بفواصل آياته، فكذا شأن القوافي في الشعر. وإذا اجتمع في العازف صدق القول، وأصالة الذوق، وإصابة أسرار النظم وأسبابه، والإحساس بالنغم وموسيقاه، جاء الإيقاع محصلة ذلك كله؛ يعمل على تماسك النغم والتسلسل الأثيري الذي من شأنه التأثير في المتلقي المرفه.

عنّت لنا في الديوان ثلاثة أشكال إيقاعية متفاوتة الاحتفاء بها، نتبينه من الجدول البياني الذي نسجل

خلاله:

النسبة	عدد القصائد	الشكل الإيقاعي
83.33%	30	عمودي موحد القافية
05.56%	02	عمودي متنوع القافية

(1) ينظر: ابن طباطبا، عيار الشعر، تح عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، السعودية، 1985، ص

(2) ينظر: أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، 1952، ص 15

التشكيل الإيقاعي في ديوان "وحي الألم" لـ عبد الملك بومنجل

شعر التفعيلة	04	%11.11
--------------	----	--------

1. هيمن التشكيل العمودي على ديوانه. واعتمد الشاعر فيه وحدة البحر وزنا وقافية، واقتصر على قصيدتين اثنتين متنوعة القافية مراعاة للمقام؛ واستجابة للتجربة الشعرية التي حددت شكل القصيدة بدءا من وقع جرس الألفاظ على الأذن والإحساس بها والاستجابة لها بتمكنها جسدا في مضمار البيت الذي به يقوم بنيان القصيدة.

2. حضور محتشم جدا لشعر التفعيلة، ربما له مسوغه؛ فقد أوحى الألم إلى الشاعر أن يصور واقع الشعر الذي تكالب عليه المرجفون الذين أطل نهجهم برأسه، فأشاعوا أن الحادثة في الشعر تستوجب هدم الأصل منه، فسمته حرا ومنثورا، وادعت أن القيود تكون في أوزانه، فطفق أدعياء الحادثة، يزعمون أن لهم الحسنى، فأفراطوا وفراطوا في جنبه وكفروا ببعضه، يقول الشاعر في مستهل ديوانه (1):

قاموا يُهَيِّكُونُ شعرا زائهم حَقْباً ومَرَّغُوا أَنْفَ أَلْفَاظٍ لَهَا شَأْنُ
فليسمع القَوْمُ نبضَ الشعر في دِمْنَا وللدِّمِ الحَرَّ في الجِوْزَاءِ
الشَّعْرُ شَعْرٌ، فلا هَيْكٌ ولا هَذَرٌ الشَّعْرُ سَحَرٌ وتَغْرِيدٌ وتَبْيَانُ

إنه ينظر بعين الإجلال والفخر إلى النموذج الأصل للشعر، الذي حفظ مفاخر العرب وأيامهم وأخلاقهم وأبان عن معدن اللغة وسمو غاياتها وعذوبة إيقاعها، تتناسب من فمه نضاحة طرية، ينطلق لسانه بكل عذب من القول يرسم آمال وطنه وآلامه، مستشعرا رسالة الشاعر وموقعه من أمته فيقول: (2)

وِطْنٌ يَضُمُّ إِلَى بَنِيهِ بَنَاتِهِ وَيَمْدُهُم بِالْدَفَاءِ مِنْ
يَسْقِيهِمُ الْمَاءَ التَّمِيرَ بِقَلْبِهِ وَيَمِيرُهُمُ بِالنُّورِ مِنْ
وَيَهْرُهُمْ طَرِيًّا بَلْحَنٍ قَصِيدِهِ وَيُرِيهِمُ الْعُلِيَاءَ فِي مَرَاتِهِ
هو شاعرٌ وَطْنٌ لِمَنْ يَأْوِي إِلَى دِفءِ الْقَصِيدِ مُرْتَلًا آيَاتِهِ

هو هكذا دأبه ومذهبه في الشعر، ينافح ويدافع عنه، يذكر فيه لطيف ألفاظه وسحر بيانه، ويرى منظومه نزفا لأنين أو رجعا للحن هو به قمين، يراه ملاذا للدفع بمرونة عزفه، ولين أوزانه ورقة الحواشي كفواصل الآي المحكمات.

المطلب الأول: القصائد العمودية موحدة القافية:

لم يتحلل الشاعر من القافية التقليدية التي التزم فيها الروي الواحد، إذ هيمنت على قصائد ديوانه بنسبة 83%، والنسبة الباقية تقاسمها القوافي المنوعة وقوافي قصائد التفعيلة، مع إيمانه أن لا معوق في النظم على القافية الواحدة ما دام معجم اللغة وتراكيبها فيها من الثراء ما ليس في غيره، واختيار النظم

(1) بومنجل عبد الملك، وحي الألم، دار خيال للنشر والترجمة، برج بوعريريج - الجزائر، 2021، ص5

(2) المصدر نفسه، ص 53-54

التشكيل الإيقاعي في ديوان "وحي الألم" لـ عبد الملك بومنجل

مرهون بال اللحظة التي تعلن فيها العبارة عن نفسها ووزنها⁽¹⁾، فالوفاء للأوزان وقوافيها قائم مستمر، يراعيه راض بقواعده التي حفظت له منزلته التي لا تقبل المساس بسلطانها، يعتقد بأن "الشاعر الماهر وإن قلت أوزانه ولم تنتوع قوافيه يستطيع أن يجيد وأن يطرب الأسماع كما يهز القلوب"⁽²⁾، وأن ذلك دأبه، فقد وقف ينافح بشعره مفاخرا: ⁽³⁾

أصوغُ به إن شئتُ شعراً مُرفِفاً أطيُرُ به في الجوّ عِطراً قَرَنُفُلُ
وأهوي به إن شئتُ فوق كجلمودٍ صخر حطّة السيلِ من
وأعلي به فكراً يحركُ جامداً ويذكو نشاطَ الخاملِ المترهّلِ

وبقي الشاعر بومنجل-وذلك دأبه في معظم قصائد ديوانه-يطوع قوافيه؛ ينظم قصائد طويلة على القافية الموحدة، تنزف ألماً وتتلظى لهبا، ليس له ما يرهقه في النظم شيء، لا القوالب الوزنية ولا القوافي، ما دامت الأخيرة هي الحمولة لكل ما يسبقها، وفيها تجتمع الطاقات الصوتية والإيحائية وهي آخر ما يعلق بالسمع، فقد حفظت لنا الأشعارَ قوالبُها ونغمها، ولا أدل على ذلك من مطولته "الوباء القديم" التي يقول فيها: ⁽⁴⁾

يسيرُ ما فعلتُ بنا "كرونا" وإن ظنَّ الغلاةُ بكِ
لقد حلَّ الوباءُ بنا قديماً وأنشَبَ في مرابعنا قُرُوناً
نزلنا من رُبي شرفٍ تولى إلى دَرَكٍ نولّفهُ مُتُوناً
وننشُرُهُ قصائدَ خالداتٍ مُعَنَّتَرَةً ومُشَبَّعةً دُهُوناً!
فالاستبدادُ يُشبعنا هواناً فنألّفُهُ ونُشبعُهُ سُكُوناً

عبر فيها عن موقفه من وباء كورونا في ظل أوبئة قديمة يعيشها الوطن ولم يشف منها بعد، وصاغها على موقف وجداني ثابت، وهو الشعور بالألم الواحد الجاثم على صدر الوطن، وزاد ألمه حين ادرك من أهل الأدب بشعرهم، فانحرفوا عن رسالته، وسكتوا عن الباطل، وأقبلوا إليه يزفون على قصور في مبادئهم، فاستجابوا لنوازع ذاتية، ومداراة الظلم والفساد والهوان.

المطلب الثاني: القصائد العمودية متنوعة القافية

لم يكن الشاعر لينظم قصيدة بقافيتين إلا سبيلا قاصدا مكنه منه الموقف الشعوري المصاحب للحالة النفسية التي ألمت به وهو لا يرى عنها محيصا، فيعقد من عمق التجربة المصاحبة لحالته النفسية لقاءً

(1) بومنجل عبد الملك، هذه تجربتي وهذي رؤيتي، حوارات في الشعر والنقد والفكر، دار خيال، برج بوعريريج - الجزائر، 2021، ص

(2) أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ص 16

(3) بومنجل عبد الملك، وحي الألم، ص 76

(4) المصدر نفسه، ص 11

التشكيل الإيقاعي في ديوان "وحي الألم" لـ عبد الملك بومنجل

بين قلبين لم تكتب لهما اللقيا في الحياة، فيرسمه الشاعر في المخيال الشعري صوراً لطيفة؛ حواراً دافئاً بين "محمد" وابنته "أسماء"، مستأنساً بحادثة رثاء أبيها لرؤية رآها وهي في ثوب العروس⁽¹⁾:

أسماءُ تمسحُ دمعها بشجاءها وتثنتُ بالشوق الجريح أباهَا
وتحارُ ماذا تشتهي لحبيبها من بعدما الخبر الحزين أتاها
أتيتُ الشوقَ العصفُف وتحتُّه أن يستجيب نداها
أم تشتهي للشمس دوم كيما تصب على الحقول نداها
تتراقصُ الأسماءُ ملء فتضمُّه أسماءُ ملء بهاها

ولغاية يستهدفها الشاعر سعى أن يؤثر في المتلقي من خصوصية موضوع القصيدة، إذ أحسن الشاعر فيه البوح متخيلاً مقطعين؛ أحدهما حديث أسماء بقافية هائية مردفة بألف المد الملتزم يعود عليها، وامتت موقفاً ذا إيقاع رقيق حزين. وثانيهما حديث أبيها بقافية تائية مكسورة مردفة بألف المد الملتزم تعود عليه، يقول على لسان أبيها⁽²⁾:

أسماء يا أسماء إني آت فتضوغي بالبشر يا مرآتي
آت غداً أو بعد عشر أو انتصر الصبح على الظلام
آت أضم حبيبي وحبيبيها ويضمنا طفلين بعد شتات

فنفع من قافية شكل صداها الفعل "آت" الذي تكرر أربع مرات، يجسد موقف الوالد الذي يطمئن ابنته بحلول اللقاء بعد شتات وفراق لم يكن شاهداً عليه، وهو موقف انفعالي يدمي القلب ويدمع العين.

كما نظم مقطوعة على وزنين مختلفين: بحري "الوافر والخفيف"، وقافيتين متقاربتين مخرجا: "الخاء والهاء"، ربما كان للبيتين الأولين صدى تجربة شعورية غير التي كان في البيتتين الأخيرين، يقول: ⁽³⁾

على قدر الأذى كان الصراخُ فلا نامت عيونك يا سجاخُ
أنتكشيت في وجه الأعادي وفي وجه الأباة لك
بلغ البؤس يا سجاخُ مداهُ لم يعد في البلاد شيء
ما لشعبي وقد غدا نهبُ لم يحرك يدا، أشلت يداه؟

وسلك الشاعر مذهباً آخر مستخدماً الأسلوب المقطعي؛ نوع في القافية خمس مرات في قصيدة "خماسيات الوطن السليب"، فأقام لكل مقطع منها حرف روي، لكنه التزم في القصيدة ألف الرفع ومجرى روي مكسور،

إذ يقول: ⁽¹⁾

(1)

(2)

(1) المصدر نفسه، ص 69

(2) المصدر نفسه، ص 70-71

(3) المصدر نفسه، ص 58

التشكيل الإيقاعي في ديوان "وحي الألم" لـ عبد الملك بومنجل

بلادي أنا قبضة من ثراك^{3١} فهل سُفِرين غدا كي أراك؟ بلادي، أنا العاشقُ المُشْرِئُ^{4١} إلى ضَمَّةِ الحُبِّ بعدَ افتراق
على جبهتي وَشْمُ حُلْمٍ جريحٍ وفي كبدي جمرَةً من هواك ولكنني لا أرى غيرَ سَجْنٍ يضمُّ إلى قبضتِيهِ رِفاقي
وفي مقلتي عزمٌ حُرٌّ أبِي يرى شمسَهُ شُعْلَةً من حراكِ وقمعٍ لأحلامِنا الوارفاتِ بأسواطٍ من أوغلو في النفاق
بلادي، هي البصمةُ الخَيْتُورُ^{3١} تنبُّه بك الدهرَ في كلِّ وادي بلادي، لئنْ أشربوك^{4١} على طَبَقِ رَيْنَتُهُ الجَواري
وفي كُلِّما بصمةٍ رهنُ شَعْبٍ لأفئدةٍ حالكاتِ السَّوادِ فقد قاطعَ الأوفياءُ الخرابَ فباعتْ مواسمَهُمُ بالبوَارِ
فهلَّا ثَوَيْتُمْ إلى رُشْدِكُمْ وصُمْتُمْ غدا عن دروب الفسادِ؟ سِلْتَجُمُ الوعي في لحظةٍ من العزمِ مُسْرَجَةٍ في
بلادي، أرى حُلما كالبهاءِ^{٤٠} يُسَرُّ به موكبُ الأوفياءِ: أقيموا على صدرنا كالوباءِ قلوبُهُمُ شُعْلَةً من إباءِ
سينقرضُ المجرمونُ وينهضُ فينا بنو هِمَّةٍ

فاختيار الشاعر هذا اللون له ما يبرره؛ فقد مال الشاعر إلى النظم على هذا النمط استجابة لطاقة روحية ولحظة انفعالية، يتغير نبضها في كل مقطع، مكنته من إشباع لا يفرغ منه إلا بتلك القوالب النغمية (تنويع القوافي) ⁽²⁾، إذ نلاحظ العلاقة الحيوية بين تساؤلات الشاعر عن مصير البلد السليب في المقاطع الثلاثة الأولى: فهل تفلتين؟ فحتى متى؟ فهلّا ثويتم؟ والمقطعين الأخيرين الرابع والخامس حيث تجلّى التفاؤل مردفاً في خاتمتيهما: "سِلْتَجُمُ الوعي"، "سينقرضُ المجرمون"، منبثقاً من وحدة الموضوع الذي صور الفساد ومثل موقف الشاعر منه.

فالقصيدة وإن بدا ظاهرها تحرراً من قيد الروي، إلا أن الشاعر يدرك أن القافية ليست مرتبطة بحرف واحد، إنما تقوم على مقاطع تأتلف لتشكيلها، لذلك التزم الردف "الألف"، فما مرد هذا التلوين؟ يدرك الشاعر جيداً القواعد الصارمة للوزن وقد مكّن لها، يتحسس موقع القافية وإيقاعها ووظيفتها. ومن صميم اهتمامه إدراكه أن الإيقاع الجميل يتأتى بتكرار مقطع زمني تضطلع به القافية لا ينبغي التفريط فيه أو المساس بجوهره، لكنه يدرك أيضاً وظيفتها الدلالية التي تتعدى مجرد كلمات تتقارب في الروي الواحد، أو تنتمي إلى فصيلة لغوية واحدة اختلفت مدلولاتها، فقد استوت عليها القصيدة وربطت بين سياقها العام. تحاكي أثر الأصوات بما يسهم في التمكين للمعنى المراد ⁽³⁾.

(1) بومنجل عبد الملك، وحي الألم، ص 65

(2) نظمت القصيدة مقاطع على فترات متفاوتة. امتدت من 28 أبريل إلى 9 جوان 2021.

(3) أوستن وآرن ورينيه ويليك، نظرية الأدب، تع عادل سلامة، دار المريخ للنشر، السعودية، 1992، ص 218

التشكيل الإيقاعي في ديوان "وحي الألم" لـ عبد الملك بومنجل

لقد التزم الشاعر القافية؛ فخص حرف روي لكل مقطع من مقاطع القصيدة، يتناسب مع مواقفه المثلونة بين الأمل والألم، كما حافظ على وزنها "فعال"، وعلى ما يتعلق بشكلها التقليدي، إذ تمكنا من تحديد الأجزاء والمقاطع التي تكون وحدة البناء في القصيدة⁽¹⁾.

فقد أتاحت القافية المحورية للشاعر التعبير عن تجربته، حين تحرر من رويها فاختر القافية الملائمة معنويا وموسيقيا، فاستثمر في حقل المصادر ما أمكنه من بسط موقفه مما يعيشه في وطنه من متناقضات، وما يلفه من أمل يحده ويسعى إلى بلوغه، أحاط بقضايا في وطنه، مسفرا عن عاطفته المعلنة في الأبيات:

فهل نُفْلِتَيْنِ من الأسْرِ فَجْراً وقد نَصَبُوا جَحْفاً من شِرَاكِ؟
- فحَتَّى متى أَنْتِ مشغوفةٌ بحُبِّي، ومحرومةٌ من
- لعلَّ الهواءَ الذي يَحْتَوِينَا يَرِقُّ، وترقى معا يا بلادي
- سِيلْتِجُمُ الوعي في لحظةٍ من العزمِ مُسْرَجَةٍ في مساري
- سينقرضُ المجرمونَ الألى أقاموا على صدرنا كالوباءِ

أسهمت القافية المتنوعة في منح الشاعر وسائل تعبير عن طبيعة الحالة النفسية المصاحبة لموقفه الشعوري من واقع كظيم بالأم، ومستتير بأحلام تراوده بين أمسه وغده، فالشاعر يعيش بين أمل يراوده وألم يكابده وكلاهما يحتاج إلى حماسة وباعث عليها، اختار لها مقاطع اتحدت وترددت بقلبها، تنوعت في دلالتها بين انكسار وانتظار وانتصار.

توسل الشاعر بالوزن الذي اتكأت عليه القافية قائمة على مصادر انتظمت له، وكان حاذقا في استثمارها، بإيقاعها المناسب، الذي يعتمد على المعنى أكثر من استوائه على الوزن، وقيامه على الإحساس أكثر من التماسه بالتفعيلات.

المطلب الثالث: قصائد التفعيلة

يذهب الشاعر في تجديد الإيقاع وتلويحه بأصباغ جديدة على شاكلة اللازمة في قصيدة "إبراء للذمة" التي اتخذها عنوانا للقصيدة، وملمحا دلاليا يشي بالوان من مواقف مخزية تكشف عن مطامع نفوس اطمأنت إلى ممارسات يكررها المتفقهون المتسلقون الآملون في التغيير، يراودون الفساد عن نفسه، كأن هذه اللازمة بإيقاعها تبلغ رسالة الشاعر في فضح ممارسات لا تستحق إلا تقييما وتشنيعا لمن يسعون في الشعب استبدادا واضطهادا، يقول:

إبراء للذمة
سأعودُ إلى الجُحر لأُنظر
هل يُفْرِغُ ذاكَ الأقرعُ في جسدي سُمَّةً

(1) عياد شكري محمد، موسيقى الشعر، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978، ص117

التشكيل الإيقاعي في ديوان "وحي الألم" لـ عبد الملك بومنجل

إبراء للذمة

سأطلُّ الأحقُّ محترفَ التزوير

إلى بابِ الدارِ

فإنَّ زورَ ثانيةً (بعد العشرين) سألعنُ أُمَّه

إبراء للذمة

سأشاركُ في مهزلةٍ

أعلمُ أنَّ نتائجها ستزيدُ الغُمةَ

إبراء للذمة

سأخونُ الأمةَ!

ويحتفظ بمحور القصيدة الذي يعلن عنه، وهو الخيانة التي يعدها تبعات ومحصلة أفعال: سأعودُ، سأطلُّ، سأشاركُ، سأخونُ، فقد استثمر الشاعر إمكانات الإيقاع ومدياته من خلال القافية: الذمة، سُمَّه، الغُمةُ الأمةُ. وأنا لنرى الشاعر مقتدرا يسمع صوت الألفاظ، يقتطف موسيقاها وأوزانها، فطفق إلى الخبب الذي يرسم سعيا حثيثا لمن فسد رأيهم فُدَّسَ عليهم، وقلت حجتهم وغرر بهم في فهم ممارسات الأنظمة الكائدة.

وقد جاء شعر التفعيلة في ديوان الشاعر مقصورا على ثلاث قصائد، وقفا على مضامين كلها عتب على الوضع الراهن للأمة وعلى الأنظمة الكاسدة التي انعكست على الأوضاع الثقافية والاجتماعية وغيرها.

المبحث الثاني: التشكيل العروضي

لا بد أن ننوه بقيمة الوزن والقافية ومنزلتهما في الشعر، فهما ركناه اللذان يميزانه عن المنثور، وضرورته التي تؤسس بنيانه الذي لا عدل له، إذ يحفظان له موسيقاه التي لها مزية التأثير، كما لها مزية تمكين المعنى من النفس من خلاله، فيسهل بذلك حفظ المنظوم واستعذاب إيقاعاته.

المطلب الأول: الوزن

منزلة الوزن وموقعه من الشعر، هو بقدر منزلة التراكيب الرصينة من النحو، لا يقومان-الشعر والنحو-إلا عليهما، "لأنَّ الجهل بالوزن يؤدي إلى تغيير اللفظ، بتحريك ساكن، أو إسكان متحرك، أو تخفيف مشدد، أو تشديد مخفف، وذلك يبطل الثقة بكلماته، ويمنع الاستشهاد بلغاته، لتعرضها للاحتمال عند من يجهل الوزن، وما كانت هذه سبيله فلا يجوز الاستدلال به، إذ ليس أحد احتمالاته بأولى به من الآخر" (1).

(1) ابن السراج الشنتريني، المعيار في أوزان الأشعار، تح محمد رضوان الداية، المكتب الإسلامي، 1971، ج2، ص: 15

لا يمكننا أن نجزم بميل الشاعر إلى بحر ما استجابة لما استثاره فيه من نغم، إنما يعزى ذلك إلى حالته الشعورية وانفعاله الذي طوعه لاختيار القالب النغمي الذي يمكنه من العزف أو النزف من خلاله، وحظ الشاعر من البحر أن يصدق في إحساسه، فيقبل عليه أو ينأى عنه إلى غيره، استجابة لنداء القلب ومطوعة لموسيقى ألفاظه التي تداعت خدمة لغرضه. وإن كان للنقاد آراء شتى في وجود وشائج بين الغرض الشعري والنغم الذي يمكن له ويتناسب معه، لكن الذي يطمأن إليه هو أنه ليس للشاعر سلطان - ولو حرص- على استدعاء القصيدة كيفما يشاء إذا لم يؤيد ببنى لغوية تستجيب لمثيره لحظة استهلاله النظم.

نسبة ورود البحور في الديوان:

البحر	الكامل	البسيط	الوافر	المتقارب	الخفيف	الطويل	الخبب	المجموع
عدد القصائد	9	7	5	5	4	3	3	36
النسبة	%25	%19.44	%13.89	%13.89	%11.11	%8.33	%8.33	%100
عدد الأبيات ⁽¹⁾	116	27	55	54	19	63	0	334
النسبة	%34.73	%8.08	%16.47	%16.17	%5.69	%18.86	%00	%100
المقطوعات	1	3	4	0	2	0	0	10
النتف	2	3	0	0	1	0	0	6
القصائد	6	1	1	4	1	3	0	16

إن للوزن الشعري سمة لا يمكن إنكارها تختلف باختلاف تركيبته -تفصيلاته-؛ طالت أم قصرت، صفت أم امتزجت، من شأنها أن تحمل شحنة نفسية تتفاوت في إحداثها خدمة لغرض ما تستتكف به عن سواه، واستثناسا بما جاء به الإحصاء نسجل:

1. استوقفنا في الديوان بحور سبعة، تفاوتت إيقاعاتها، وهي: الكامل والطويل فالوافر والمتقارب ثم البسيط فالخفيف، وغابت بحور "المديد، الهزج والرجز والرمل والمنسرح والمضارع والمقتضب والمجتث". فجاءت الغلبة النسبية للكامل وهو أكثر بحور الشعر نظاما، تيوأ الصدارة في منظومه بنسبة 34.73%، وللطويل والوافر والمتقارب حضور معتبر (18.86%، 16.47%، 16.17%) على الترتيب.

2. نزع إلى استخدام البحور الصافية؛ الكامل والوافر والمتقارب في اثنتين وعشرين 22 قصيدة من أصل 36 من مجموع القصائد بنسبة 61.11% أكثر من ثلثي الديوان، وجاءت 14 قصيدة من البحور المركبة؛ "البسيط والخفيف والطويل"، بنسبة 38.89% وإن اختلف النفس الشعري لكل بحر، عدا الكامل

(1) لم تدرج الأسطر الشعرية المتعلقة بشعر التفعيلة.

التشكيل الإيقاعي في ديوان "وحي الألم" لـ عبد الملك بومنجل

وتارة أخرى تكون وأن يذللهم الجمر فوق عاداتها ليورق من بعد الرماد سحاب قوافيه متناقلة تطاوع قوالب الأسف والحسرة، فنراه واصفا أوجاعه، يستشرف أملا فيخلفه فيقول⁽¹⁾:

فنحس صدى التجربة الذاتية مرتبطا بموسيقى القافية التي يعزف على إيقاعها مسفرا عن معاناته التي تلونت بالأزمات والخيبات، فينتقي حرف الروي «الباء»، إذ وجد الشاعر فيه متنفسا للموقف النفسي الذي يعاينه فيهن ويحزن، فالألف ردف، والباء روي، المردفة بالألف «غراب، خراب، ذباب، يباب، رهاب، سراب...» إلى آخر القصيدة»، فيسمعنا الشاعر جرسا؛ تشدنا إليه معاني الألفاظ ضمن بنية القافية، فتتردد الوحدة اللفظية المتضمنة ردفا يلزم قافية لا تخرج عن حقل الوهن واللغوب. وكأنه من زاوية أخرى شاعر مجدد، يسمع لوجدانه ويستجيب لنبضات قلبه، حيث ينوع في قوافيه، بما يوافق صدى تجربته، التي تعبر عن حاله لحظة الانفعال من خلالها.

المبحث الثالث: التشكيل الصوتي

أدرك الشاعر أن المقاطع الصوتية لها أثرها في الأداء، كما لها أثرها في العمل الفني المتكامل، بله المنظوم منه، فليس من الصواب أن يُكره الشاعر الكلمة أو المقطع في غير موضعه، فالصوت -في ذاته- لا قيمة له، ولا يكون له وقع جمالي إلا حين يأتلف مع ما يجاوره في النغم أو في النظم، لذلك فالصوت لا ينبغي أن يحلل في معزل عن المعنى⁽²⁾، ذلك أن الإيقاع قائم على التنوع؛ من حيث المقاطع والنبرات والتكرار ومديات الصوت طويلة أو قصيرة. لذلك نوع في حروف الروي ومجاريه، كما نوع في المقاطع التي تسلم إليه، والتي تشكل لبنات الوزن التي تشد أركان البيت.

نسبة ورود حرف الروي ومجراه في الديوان:

الحرف	عدد	النسبة	الحرف	عدد	النسبة
ل	4	23.08%	ت	3	8.04%
ن	3	21.33%	ح	2	3.50%
ب	5	14.34%	ق	2	2.10%
ر	4	13.29%	ك	1	1.40%
د	4	11.54%	م	1	1.40%
			المجموع	30	100%
نسبة الحركات					
الكسرة	131	45.80%			
الضمة	92	32.17%			

(1) المصدر نفسه، ص38

(2) رنيه وليك وأوستن وآرن، نظرية الأدب، دار المريخ للنشر، السعودية، 1992، ص 213

التشكيل الإيقاعي في ديوان "وحي الألم" لـ عبد الملك بومنجل

الفتحة	61	21.33%
السكون	2	0.70%
الهاء الساكنة	0	0.00%

نستخلص من وراء تلك النسب التي جاءت في الجدول:

- أن الشاعر قد ركز على حرف الروي المجهور، مقارنة بالمهموس، ربما يرجع ذلك إلى طبيعة الغرض الذي يردده، والذي لاعم حالته النفسية المثقلة بالأوجاع والآلام إذ تجسدت فيها معاني المشقة والعنت والمرارة، والثبات على الرأي والمكابدة في سبيله.

- لم يخرج الشاعر عن الحروف التي شاع ورودها في الشعر العربي وهي "اللام النون الباء الراء والذال" بما تحمله من خصائص صوتية مكنت الشاعر من التعبير عما يجده؛ إذ لانت له الحروف التي استجابت لانفعالاته بين جهيري انفجاري "الباء والذال" وبين لين قابل للتفخيم والترقيق "اللام والراء" ووسط بين اللين والشدّة ونقصد به حرف "النون"، وهذه الحروف جميعها مما أسهم في إثراء موسيقى اللغة ونغمها ورنينها.

- أكثر من توظيف حرف اللام التي غلبت في ألفاظ عديدة: "الليل، الظل، الذل، الحنظل، المترهل، ... وكلها توحى بموقف وجداني كله إلحاح على قلع جذور الظلم والطغيان الذي تقشّى في ربوع الوطن.

- هيمنت حركة الكسر على روي الشاعر بنسبة 45.80%، وعلى تفاوت حركة الضم 32.17%، والفتح 21.33%، فهل للكسر دليل انكسار، وترجمان على شخصية الشاعر التي هدها واقع مأزوم في وطنه المهزوم حضاريا وفكريا واقتصاديا؟ وإن كنت أراها لا تعدو كونها خاضعة للانفعال واستجابة للحظة شعورية جارفة لحظة الإبداع.

المبحث الرابع: إيقاع البديع

نقصد بإيقاع البديع تلك العناصر الإيقاعية التي حسن وقعها، ولطف موقعها، إن على مستوى وزن البيت الشعري، أم على مستوى وزن الكلمة أو مقاطعها، وعلاقتها بما يجاورها مما يماثلها وزنا، فربما كانت الكلمة مجردة بوزنها، قد فقدت موقعها في جملة، وحصلت على موقع حسن حين تجاورت مع جملة في موضع آخر أحسن الشاعر إليها فيه، فصور البديع اللفظي تكسب البيت حلاوة تدرك بالسماع أو بالإنشاد، ويتمثل فيه النغم قائما مستويا بحركة وانسيابية يوفرها التكرار أو التجنيس أو لزوم ما لا يلزم أو التماثل.

المطلب الأول: إيقاع التكرار

يشكل ركيزة أساسية في باب الإيقاع، لما يحققه من تماثل صوتي؛ فهو مكون من مكوناته، يتجلى قائما على "تكرار لفظ أو عدد من الألفاظ في بدء كل جملة من جمل النص قصد التأكيد"⁽¹⁾، قد تكون أصواتا أو كلمات أو أبنية؛ تراكييب بسيطة أو مركبة، وبامتدادها فب النص تكون سندا يسهم في تحقيق التماسك النصي، من خلال إحالته إلى ما سبق ذكره. فعادة ما يكون التكرار عنصرا واضحا مقارنة بغيره من العناصر، إذ يتجلى في مواضع مختلفة من النص، تنتوع فيه أغراضه، يسوقه الشاعر للقارئ لحاجة في نفسه، حيث يتخذ له طريقا وغرضا يبلغه.

لقد أفاد الشاعر من التكرار مبرزا موقفه الشعري، مستثمرا إمكاناته الإيقاعية وعلاقته بالمعنى، وقدرته على الإيحاء بتجاربه، قصد تأكيده في وجدان المتلقي، وتثبيته في مخيلته. وخصوصيته من حيث هو حدث إيقاعي متكئ على فكرة تنبئها القصائد في مقاطع مخصوصة، ونتحسس أثره في نسيجها من خلال دفعات إيقاعية تجسدت في تكرار الحرف كما في قصيدته "الخروج من الجب"⁽²⁾، حيث كرّر حرف الجواب "أجل" فأحسن موقعه في صدر الكلام؛ وتخيل منكرا له ليكون مصدقا لخبره، مشعرا مستخبره، واعدة طالبه بحصوله⁽³⁾ حين صَدَّرَ به أبيات قصيدته في مواضع ثلاثة من قصيدته: أما الأول: فقد اتكأ على أمل، تحدوه رؤية في الاعتبار من قصة يوسف، تشفع لموقفه الذي انفعل له، وهو الانفراج بعد شدة، إذ يقول:

أَجَلْ، فَالْعَزِيزُ الَّذِي مُلْكُهُ مَدَى الشَّرْقِ طُرًّا إِلَى غَرْبِهِ

أما الثاني؛ فقد تخيل منكرا وجود الأمل واستحالة حصوله، في ظل امتناع حصول المأمول فيقول:

أَجَلْ، أَيُّهَا الْمُسْتَرْيَبُ وَقَدْ أَوَّغَلَ اللَّيْلُ فِي حَرْبِهِ

أما الموضع الآخر؛ فجاء وقعها يشعر بأن غياب المأمول ومبشرات حصوله وزيادة المصائب، تُشْعِرُ بحلول أجل قريب يكشف كرها ويرسم دربا وشيكا يبشر بحلول النصر بعد اليأس -في حساب البشر- يغذيه أمل كبير بالله، وروحٌ كلها تقاؤل، لا تعرف طريقا لليأس والتشاؤم.

أَجَلْ، فَالْأَنْدَى زَاخٌ لَكِنَّمَا إِلَى مَوْعِدٍ جَدًّا فِي ضَرْبِهِ

والشاعر ههنا سعى إلى تجسيد مشروع أمل يحدوه وهو زوال محنة الوطن التي رانت عليه.

(1) غفيفي أحمد، نسيج النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة ط1، 2001، ص119.

(2) بومنجل عبد الملك، وحي الألم، ص 33

(3) ضناوي محمد الأمين، المعجم الميسر في القواعد والبلاغة والإنشاء والعروض، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ص 82

التشكيل الإيقاعي في ديوان "وحي الألم" لـ عبد الملك بومنجل

أما تكرار الأصوات أو الألفاظ؛ فيمنح ثراء إيقاعيا متناغما، مبعثه ترجيع صدى الكلمات والحروف التي كان أثر صداها قد تبين في موقف الشاعر الذي يسعى في نقل تأثيره إلى القارئ، "فالتريد الصوتي في قصيدة "كذا حدثتني الأتان" نتبينه في:

تكرار لفظة "كذا" وترديدها في العنوان وإعادتها في آخرها، إنما جاء للدلالة على ما لا يراد التصريح به، مكنيا على أهمية المشار إليه مشعرا بضرورة الإصغاء إليه. وظروف المكان: "أتوا من حظيرة"، "أتوا من حقول الحشيش"، "أطل من علاها" ترسم معادن وأصول من حملوا أمانة الحرص على حقوق الناس وقد خانوها وأركسوا في براثن الأطماع الزائلة.

أما في قصيدة "الخروج من الجب" فقد تكرر لفظ "الندى" في هذين البيتين:

أَجَلْ، فَالْندَى زَاخٌ لَكِنَّمَا إِلَى مُوْعِدٍ جَدَّ فِي ضَرْبِهِ
ومن شك في رَوْحِ رَبِّ النَّدَى فَقَدْ أَجْفَ الظَّنُّ فِي رَبِّهِ

ففي رمزيته المعهودة بعد انزياحه، وارتباط وجوده في زلف الليل متصلا بالصبح، إنما يوحي بالتفاؤل والأمل بحصول الخير والفرج والرجاء، بعد شدة وبأس وبأس، ليردفه مرتبطا بعطاءات روحية سماوية فأضافه إلى رَوْحِ و"رَبِّ" ليؤكد بها دلالاته المضمرة. أما في قصيدته كذا حدثتني الأتان: (1)

له غرفتان ..

لإحداهما فضل هذا النزول إلى قمة السفح حيث الدجى

هما غرفتان ..

بفضلهما ينعم البائعون الهوى بالنوال

فيرسم لنا صورة الشرعية المزعومة، ويظهر صورة نواب الشعب ومعادنهم، ويفضح ممارساتهم السلبية:

أتوا من حظيرة

أتوا من حقول الحشيش وقد دفعوا كومة من حشيش

باعوا الكرامة والعز، "باعوا البلاد.

إن تواتر فعل "البيع": "باعوا الكرامة - باعوا البلاد"، تشنيع لأفعال نواب برلمان، وفيه إنكار من الشاعر لصنيعهم، تجلت إثر ذلك أبعاد نفسية أغنت النص بإظهار نقمة الشاعر على أعداء البلاد، كما أن فعل "أتوا" مضافا إلى ما تعلق به، جاء مكررا ثلاث مرات ليوحي بمعادن خبيثة ونفوس خسيصة ذليلة أشربت الوهن والوضاعة والسفاهة وفساد الرأي، وسوء الطوية، فكيف يرجى لها رأي سديد أو موقف رشيد يقود الأمة إلى عزها ومجدها ويمكن لها في الأرض؟ أما لفظ "كذا" المتقدم على معموله الفعل "حدثتني"

(1) بومنجل عبد الملك، وحي الألم، ص 35

التشكيل الإيقاعي في ديوان "وحي الألم" لـ عبد الملك بومنجل

عنوانا للقصيدة وختاما لها، إنما شاء الشاعر استعمال لفظة "كذا" التي أوردتها أربع مرات، ليدلنا على ما يراد التصريح به، لكثرة صورته القائمة في واقع الناس، مُكْنِياً عن تنوعها، مشعرا متلقيه بضرورة الإصغاء إليه مبرزاً أهم فصول الحديث الكلامي المحكي، الذي يحتاج إلى من يعيره سمعه وبصره قصد الالتفات إليه والإحاطة بفحواه وهو موضوع القصيدة عموماً. كذا قد رأيت، كذا حدثتني ...
أما تكرار الجمل فقد شكل بها فواتح لأبيات تتوالى، وهو الذي أسمته نازك الملائكة التكرار البياني، من ذلك قول الشاعر: (1)

أنا كومةٌ من عظامٍ أقمتمْ عليها لكم أنهرًا من فُرَاتٍ
أنا كومةٌ، كُتْلَةٌ من رُفَاتٍ فهلّا أعدتكم إليّ رُفَاتِي؟

ويقول في موضع آخر يصف حال المثقف وقد لزم حالا لا تليق بمنزلته: (2)

هو هكذا، والشعبُ ينهشُهُ الدجى فيثورُ في الساعاتِ يكسِرُ
هو هكذا، فَرِحَ بأنْ وهبت تلك الجهاتُ من الفُتاتِ أَقْلُهُ

ويقول في موضع آخر في نبرة إيمان بقاء قريب يوشك حصوله أو يصمم على بلوغه وإن طال: (3)

آت غدا أو بعد عشر أو إذا تصر الصباح على الظلام
آت أضم حبيبتِي وحبيبها ويضمنا طفلين بعد شتات

فرجع صدى الإيقاع إنما شكَّله مقطع الفعل "آت" الذي يؤكد على حلول أمل يحدوه بحصول اللقيا.

وربما تكرر حرف التنبيه للفت الانتباه لشيء ذي بال: (4)

فها إن قلبي مُرهَقٌ وها إن يومي غصَّةٌ

لكن ورودها في أبيات شتى من دواوينه، يجعل الوقوف عندها من حيث كونها ظاهرة أسلوبية، هي من صميم الكتابة لدى الشاعر، يجنح إليها حين يريد التنبيه على أمر يؤكد عليه، منبها إلى ضرورة الالتفات إليه، فيقول: (5)

وها إنّنا على قدرِ نُوَالِي كُروْنَتَهُم بما فعلتُ "كُرونا"

المطلب الثاني: إيقاع التجنيس

لا يقتصر الإيقاع على التفعيلة فحسب، بل تتسع حدوده ليستغرق البيت الشعري كله، كما يرى الشكلاونيون الروس⁽¹⁾، وربما امتد صداه في المتن الشعري، فاستوعب عناصر لسانية أخرى، كنبرات

(1) المصدر نفسه، ص 30

(2) بومنجل عبد الملك، وحي الألم، ص 55

(3) المصدر نفسه، ص 71

(4) المصدر نفسه، ص 38

(5) المصدر نفسه، ص 15 - 19 - 50

الجمال وإيقاع الجناسات، وعدوه أيضا عنصراً من عناصر شعرية الخطاب⁽²⁾، سمي علماء البديع هذا التوافق النغمي الصوتي جناساً، إذا اتفق اللفظان لفظاً واختلفاً معنى، وربما سموه مشاكلة إذا كان أحد الطرفين بمعناه الحقيقي، واستدعى ما يوافقه لفظاً بمعناه المجازي، أو ربما سموه رد العجز على الصدر، إذا كرر الطرف الثاني اللفظ الأول دونما تغيير في معناه، والمعهود في الإيقاع توافق الجرس الصوتي "تاماً أو جزئياً"، بصرف النظر إلى المعاني المجتلبة، إذ به يكون تحسين أوجه تأليف اللفظ مع رعاية مؤداه، فهو من صميم البلاغة وجودة الصياغة.

تحسس الشاعر أثر التجنيس في موسيقى النظم التي يحدثها تجانس الحروف والألفاظ والمقاطع بين الكلمتين، حيث ورد في قصيدته "كذا حدثتني الأتان"، إذ تميز فيه حديثه بالطرافة والقصدية والتجانس.

توسل الشاعر بالجناس بين "البنان" في قوله: حين يدعى إلى رفع ذاك البنان" وهو أطراف الأصابع، كناية عن التصويت بالرضى، و "البنان" كلمة عامية كناية عن الموز، الذي يحمل دلالة بيع الذمة، واختيارها ليس اعتباطياً في موقف الشاعر الساخر، إذ مكنتاه من تصوير ممارسات اللئام ومواقفهم الموالية للظلم. ونجده يبتدره في قصيدة "الخروج من الجب" يقرنه بالتصريح، فجاء في صورة الجناس المصحف لاختلاف الحروف سيخرُج يوسف من جُبِّه ويسقي الجداول من حُبِّه في النقط أو تشابه في الخط "من جُبِّه - من حُبِّه"، يقول: (3)

ويسمع إلى صدى الألفاظ ومشتقاتها فنجده يتوسل بجناس الاشتقاق أو ما يسمى بالاختصاص؛ بأن يؤتى بألفاظ يجمعها أصل واحد، سيُرسِلُ في الفجر سيارَةً تسيرُ به، وعلى دربه مثل قوله: (4)

فالتجانس الصوتي في صيغتي الكلمتين "سيارة - تسير" يوحي بتحديد الهدف من السير، وأهميته واستطالته والتتويه بفاعله، ويتبعه بـ "التجنيس المطرف" "المذيل"؛ وهو زيادة أكثر من حرف في آخره أو أوله ويسمى المتوَج، بين لفظتي "به - دربه"؛ حيث ندرك قيمة الإصغاء إلى جرسه، وحسن تركيب الثاني

(1) ينظر: رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، مطبعة خالد طرايبشي، 1972 ص: 219.

(2) ينظر: نظرية المنهج الشكلي "تصوص الشكلايين الروس"، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين، ط1، 1982. ص:

(3) بومنجل عبد الملك، وحي الألم، ص 33

(4) المصدر نفسه، ص 33

من مقطع الأول أو العكس، من خلال التناسب بين اللفظتين محمولاً على معنى في الأول يراد به غيره في الثاني مما يبعث في النفس تشوقاً إليه.

لم نجد الشاعر يستكثر من الجناس، فجاء عفويًا طريفاً ينقل رسالة مفادها؛ غناء اللغة بألفاظ لها دلالات تتغير بتغير حركاتها وإن احتفظت الكلمة بوزنها، يمكن للصورة ويثري النغم ليس غير، مع تلطف في ملامسة المعنى اتكاء على القرائن، ولم يكن يتقصده فيكرهه في غير موضعه، فدل على رشاقة اللفظ ولطافة معناه، فيقول: (1)

يستمّر الكفاحُ صلباً جسوراً مُستَقلاً خيلَ الإباء

فـ"جسوراً" جاءت بمعنى وصف حال وهي القوة، أما "جسوراً" فهي جمع جسر، بالاتكاء على السياق كما نجده يزواج فيحيط الإيقاع عروضاً وضرباً، ليحدث مؤثراً صوتياً مزدوجاً، إذ يجمع التصريح

والتجنيس في مطلع أرثيك يا ألق البياض وأخط فيك من الأسى ألحاني القصيدة: (2)
يا أخت يوسف والزمان كتيبة سوداء تفتك بالصباح الواني ألوانه وهب الدجى

فالتجنيس في لفظتين "الحاني" الأولى من الحنو، و"ألحاني" الثانية من اللحن "موسيقى النظم". ووقعهما إضافة إلى جرس تكرارهما، يكمن في الأثر الذي يتركه لدى المتلقي، وتحدث المشاكلة بينهما والمعنى الذي يرمي إليه الشاعر، فيظهر ثراء رصيده اللغوي من خلالهما، وإن كان تهمة التكلف فيه قائمة إذا لم يتحرز الإكثار منه، لكنه ينتصر للمعنى ليبخله، ويرفع من موسيقى النص بالترجيع الذي يحدثه تكرار الكلمتين، كما في قافية البيتين: "الواني" و"ألواني" فـ"الواني؛ الأولى بمعنى: الضعيف المهمل، والثانية بمعنى اللون، فمسلك الشاعر فيه لطيف حيث لم يتقصد، ولم يشع عنه تكلفه البديع، وما ورد عفويًا هو محض إعجاب بهذا الثراء الذي تحوزه العربية التي حفل واحتفى بها.

وتارة يزواج بين العروض والضرب في بيت يليه، ليحدث مؤثراً مزدوجاً، إذ يجمع التجنيس والتكرار في موضع واحد: (3) أنا كومة من عظام أقمتم عليها لكم أنهر من فرات
أنا كومة، كتلة من رفاتٍ فهلاً أعدتم إلي رفااتي؟

فالجناس بين "قرات" و"رفات"، والتكرار في كلمة "أنا كومة". وكاناً دعامة للمعنى حين يعتمد فارق الدلالة بين الأساليب، حيث أحسن الشاعر موضعه الذي يطلبه ولا بديل عنه. ليبقى الجناس حلة من

(1) المصدر نفسه، ص 62

(2) المصدر نفسه، ص 17

(3) بومنجل عبد الملك، وحي الألم، ص 30

حلي الشعر ما بقي الشاعر ينتصر فيه للمعنى، يقع له من نفسه موضع إعجاب، ومتعة إطراب، وليس يقحمه فيذهب ماءه أثره إذا سلكه.

المطلب الثالث: إيقاع لزوم ما لا يلزم

أدرك الشاعر قيمة الموسيقى وتردداتها، كما أدرك قيمة القافية وحروفها التي لا ينبغي الإخلال بها، فراح يستمتع بتردداتها ويسمعها على فترات منتظمة، من غير إكراه، لكنه افتتن باللغة، وفتن بها إذ يسمع إلى الأصوات التي تتآلف وتتجانس وتتمايز، فيزيد إلى القافية جرسا ويعلن عنه في غير ما موضع، كما في مقطوعته: (1)

إذا قُمِعَ الحَرَكَ فسوف تدري بما سيكون من قمع الحَرَكَ
سيغتصب الأراذل كُلَّ شيءٍ يلوح لهم نداء، بلا عَرَكَ
وينتهكون أعراض العذارى وأنتم تنظرون بلا حَرَكَ
ويُمسَحُ دِيْنُكُمْ حتى نراكم وليس لكم سوى مَضْغِ الأَرَكَ

فقد أخذ يلزم نفسه حرف "الراء" قبل ألف الردف، وهو ما لا تتطلبه قواعد القافية، لا ليبين علمه وإمكاناته وقدرته وتمكنه وتميزه، إذاً لما اكتفى بأربعة أبيات، لكنه يلمح أن القافية ليست ملجئة للشاعر ما دام مبدعاً، وأن اللغة ثرة بالألفاظ التي تتساق إلى معانيها بسلاسة، وإذا تأملنا صدور الأبيات الأربعة "الحَرَكَ، الأراذل، أعراض العذارى، نراكم" ألفينا صوت الراء سبق القافية بجرسه فزاد الإيقاع موسيقى ونغماً.

المطلب الرابع: إيقاع التماثل

هو من عناصر الإيقاع التي يتوسل بها الشاعر في نظمه، حيث يسوي بين جملتين تساوتا طولاً ومبنى نحويًا،

ينشأ من وراء ذلك تماثل إيقاعي مكثف ومتميز يربط بين شطري البيت، أو بين صدري بيتين، بين البنى الصوتية والبنى اللسانية، حيث يجتمع "الوزن الصرفي مع الوزن العروضي" ليعززا إيقاع البحر الأصلي إلى حد بعيد:

فيمتد الإيقاع ليجمع بين بيتين متجاورين، كما في قوله: (2)

إذا هبَّت رياحُ العزمِ ناموا وغاصوا في الرداءة
وإن مَطَرْتُ حقول النفط إلى الخيرات، قاموا يَنْهَبُونَا

(1) المصدر نفسه، ص 64

(2) المصدر نفسه، ص 12

التشكيل الإيقاعي في ديوان "وحي الألم" لـ عبد الملك بومنجل

فارتد إيقاع "إذا مطرت" إلى المقطع الأول "إذا هبت"، كما ارتد الفعل "قاموا" إلى الفعل "ناموا" قبله، فصرنا بصدد قافيتين؛ الأولى لصدرى البيتين، والأخرى لعجزيهما، فأحدثا ترنما مثيرا، مبلغه تلك الفترات المتزامنة والمتناسبة بين تلك المقاطع التي تتعاقب فيها الألفاظ وأوزانها. ويجتمع بين شطري البيت الواحد في قوله: (1)

فما أحد له شمس كشمسي ولا أحد له أفق كأفقي

إن الإيقاع ههنا شكلته عبارات متوازية، جاءت جملة مجزوءة تراكم فيها النبر بانتظام، خلال زمن معلوم متوقع، توقع النفي الثاني "ولا" تكرارا لنفي سابق "فما"، وتوقع حلول مقطع موزون في الشطر الثاني مواز للشطر الأول: "له شمس كشمسي" و"له أفق كأفقي". وألطف وقعا منه التقابل اللفظي في قوله: (2)

فنأكل من ضلال الشرق حيناً ونشرب من ظلام الغرب

فالأكل يستدعي الشرب بعده، "حيناً" تقابلها "حيناً" أخرى متوقعة في القافية، الشرق يقابله الغرب. ويمتد الإيقاع ليجمع بين بيتين متجاورين، كما في قول الشاعر: (3)

هي للذين تنمّروا بولائهم لمن اصطفى يوما بلاه
هي للذين تسمّروا بفنائها ويهدّون غريقها بدمارها!

ويتأثر الشاعر بألوان من الألفاظ المتوازنة التي تدعم البناء المعنوي، الذي يجسد موقفه الحازم الراض للوهن والركون إلى الإذلال واليأس من مثل قوله: (4)

- أؤدّي ما عليّ من وأنشُر ما لديّ من الصباح
- يُردّد صيحتي في كلّ ويُشعلُ غضبتي في كلّ

وهو ثراء إيقاعي ناجم عن ترديد معان بألفاظ مختلفة، بغية تأكيد صورة في الذهن أو ترسيخها، سواء على مستوى البيت الواحد، أو يمتد إلى البيت الموالي له، كما في البيتين الأولين. كما يحدث الإيقاع في أكثر من طرفين في البيت ذاته، أو بين البيتين المتواليين، فيعزز الإيقاع ويثريه، ويسمى التقسيم، من ذلك هذان البيتان: (5)

إني أرى فيك انتصار قضيتي وشموخ نفسي واستواء قناتي
وشروق أحلامي وشوق وثبات خطوي وانكسار عداتي

(1) بومنجل عبد الملك، وحي الألم، ص 60

(2) المصدر نفسه، ص 13

(3) المصدر نفسه، ص 50

(4) المصدر نفسه، ص 41

(5) المصدر نفسه، ص 70

لم يحفل ديوان الشاعر إلا بهذه النماذج التي جاءت عرضاً، لتبعد عن الناظم مظنة التكلف، وكان لها مثيرات نغمية وخصوبة في وقعها على أذن السامع، حتى ل يتميز بحر البيت من تلك المقاطع الوزنية ويغلب هذا اللون الإيقاعي في البحور الصافية غالباً، كما الوافر والكامل والمتقارب، وننشره قصائد خالداً
معنتره ومشبعة دهنًا ومثال ذلك
قول الشاعر من الوافر: (1) فالاستبداد يشبعنا هوانًا فنألفه ونشبعه سكونًا

تماثلت الألفاظ في عجز البيتين "معنتره ومشبعة دهنًا" و"فنألفه ونشبعه سكونًا"، فكان صداها
أن لطف موقعها وقد سبق مثله إلى الأذن، ويترسخ الإيقاع حين يبعث على تتبعه والطرب له وإنشاده.

المطلب الخامس: إيقاع التناس.

يقوم التناس على إعادة بعث ترسبات نصوص سابقة لينشئ عليها نصوصاً لاحقة، أما التناس الإيقاعي (2) فهو ظاهرة إيقاعية ذهنية مرتبطة بالمتلقي؛ ينشئها حين يتلقى النص، يلتذ به بما يثير فيه من دهشة، تتداعى للشاعر أبنيتة التي تحدد معالم إثارة النصوص القديمة الجديدة، حين يجمع بين إيقاع التجربة الشعرية الممزوجة بين نصه والنص الغائب (3). أسهم التناس في إضفاء جو إيقاعي على نظم الشاعر، مستعيداً ما علق في ذاكرته من نغمات موسيقية تلقاها عبر مسيرته الثقافية، مستعيداً بها في نصه حين تسالت إليه، تذكى إيقاعاً سبق من شأنه أن يكون معلماً بارزاً يتكئ عليه (4). فأحسن انتقائه رموز القصة القرآنية، بما يحفز المتلقي المتفاعل مع فكرة القصة على الانفتاح وتوسيع دلالة رموزها التي تقضي إلى حقيقة حسن الظن، وهو حلول مستقبل وطن سيزهر فجره بالأمل، يعود خلاله الغريب وثاب الخطي إلى أحضانه، كما في قول الشاعر: (5)

سَيُرْسِلُ فِي الْفَجْرِ سَيَّارَةً تَسِيرُ بِهِ وَعَلَى

(1) بومنجل عبد الملك، وحي الألم، ص 11

(2) أول من استخدم هذا المصطلح علوي الهاشمي، الذي يقصده بـ "ما يفتح بنية النص الإيقاعية ويتخللها في موضع أو أكثر، محتلاً مساحة واضحة في النص مختلفة من حيث بنيتها الإيقاعية الخاصة عن بنية النص وسياقه الإيقاعي العام"

(3) الغريفي حسن، البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989، ص: 106

(4) ينظر: اليوسفي محمد لطفي، الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، 1992، ص: 51

(5) بومنجل عبد الملك، وحي الألم، ص 33

التشكيل الإيقاعي في ديوان "وحي الألم" لـ عبد الملك بومنجل

- هيمن حقل الليل وظلامه برمزيته، لا بزمه الطبيعي الباعث على السكون، إنما ليل الظلم الذي ران على قلب الشاعر في نهاره فملأه ألماً⁽¹⁾، إذ يقول⁽²⁾:

ويومَ دخلنا الخدرَ خدرَ سُرِيقَةٍ وكُنَّا عَنِ العيشِ الكَرِيمِ
وربما ضمن ثلثي البيت متوسلاً بألفاظه الرامزة.

وعَادَى عداً بين ثَوْرٍ وَنَعَجَةٍ فَأَوْهَمَهُمْ أَنَّ العِشَاةَ تَنْجَلِي

لكن صميم الإيقاع كان الحظ فيه لـ "الليل" الذي هو رمز لوضع غير طبيعي هيمن على واقع الشاعر المأزوم، إذ يقول يصف نهار وطنه الأليل⁽³⁾:

- رجعنا إلى ليلٍ كأنَّ نُجُومَهُ بكلِّ مغارِ الفَنَلِ شُدَّتْ بِيذْبَلِ!
- ليل بلون القهر أرخى ظلامه علينا بأنواع الفساد ليبتلي
ألا أيُّها اللَّيْلُ القبيحُ ألا انجَلِ سريعاً وَكُنْ عَنَّا الغداةَ بمعزلِ

ويستثمر حين يفاخر بموقفه من هذا الوضع الذي صَبَّحَه بكرة، يتجرد له بسيف شعره، يعفو طريق الظلم فاضحاً منافحاً عن الوطن آملاً بزوغ فجر طال انتظاره⁽⁴⁾:

وقد أَعْتَدِي والليلُ في حَلَكَاتِهِ بمنجردِ كالسيفِ حُرَّ السَّجَنُجَلِ
فيا فَجْرُ لا تهجُرْ، وَجُدْ بِتَحِيَةٍ وإن كنتَ قد أزمعتَ هجراً

كما استدعى الشاعر نصوصاً شعرية، هي من قبيل التراث العربي الخصيب، إذ يقول في قصيدة⁽⁵⁾

لَكَ يَا مَنَازِلُ فِي القُلُوبِ صَالِ الوَبَاءِ، وَأَنْتِ حِصْنُ

يستثمر مطلع قصيدة المتنبي⁽⁶⁾ الذي يذكر منازل الأحبة وقد خلت من أهلها، إذ لم يخل ذكرهم من قلبه الذي ما زال يعمره حب وشوق إليهم، لأن مثالهم لم يبرحه ولم يغيب عنه، ويقول⁽⁷⁾:

أنا الذي نظرَ الأعمى إلى بلدي فهالهُ ما رأى فِيهِ مِنَ النَكَدِ

مضمناً شطر بيت أبي الطيب المتنبي⁽¹⁾ إذ يطوع فخره بأدبيته التي أبصرها الأعمى وأسمعت ألفاظه الأصم بجامع التأثير والتمكن، ليجعله -بمهارة- في مقام اتضاع وتهاج، لما حل ببلده من صنوف

(1) بومنجل عبد الملك، هذه تجربتي وهذي رؤيتي، ص 140

(2) بومنجل عبد الملك، وحي الألم، ص 74

(3) المصدر نفسه، ص 75

(4) بومنجل عبد الملك، وحي الألم، ص 78

(5) المصدر نفسه، ص 9

(6) أبو الطيب المتنبي، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، د ط، 1983، ص 177

يقول في مطلع قصيدته: لَكَ يَا مَنَازِلُ فِي القُلُوبِ مَنَازِلُ أَفْقَرَتِ أَنْتِ وَهَنَّ مِنْكَ أَوَاهِلُ

(7) بومنجل عبد الملك، وحي الألم، ص 54

التشكيل الإيقاعي في ديوان "وحي الألم" لـ عبد الملك بومنجل

الفساد وألوان البؤس. لكن الإيقاع بقدر ما كان في حشو البيت معلنا عن مقدار تأثره بنسج المتنبي، إلا أنه تمكن من لِيّ الغرض لينحو به منحى ينقم فيه على ما حل بالوطن من وهن ونكد، فيفاجئنا بنغمة العروس "بلدي" التي أثارت المتلقي وحملته على الإصغاء لشطر البيت والاهتمام لما يليه، ويستلهم من المعلقات وزنها وقافيتها ومجرى رويها فيقول: (2)

نزلنا من رُبى شرفٍ إلى دَرَكٍ نؤْلَفُهُ مُتَوْنَا
وننشُرُهُ قصائدَ مُعْتَرَّةٍ وَمُشَبَّعةٍ دُهُونَا!
فلاستبدادُ يُشْبِعُنَا هَوَانًا فنألَفُهُ ونُشْبِعُهُ سَكُونَا

إذ يحاور إيقاعيا معلقة عمرو بن كلثوم (3)؛ يستثمر مفردات القافية "النونية" التي سيطر نغمها على القصيدة الأليمة، في صورة حزن متناول ممتد على إيقاع بحر الوافر المناسب للوصف والسرد، يشكو أوجاعه السابقة في وطنه التي أتمت نعمتها أزمة كورونا، التي إذا ما قيسَت بأزمات متواليات على الوطن عدت من العوائد. مخالفا موضوعات المعلقة التي جمعت الغزل والخمرة والفخر والحرب، ليصور رضاه بأهون الشرور لرتاء أوضاع لا تدفع.

الخاتمة:

أضأت في هذا المقال بعض زوايا الإيقاع الشعري، لذلك فقد آثرت التشكيل الإيقاعي الذي يمكن للأسلوب، فيجوده، وتلمست بعض مظاهره من حيث صياغة الوزن وتنويع صوره ليحفظ النغم، وللبديع نصيب وافر يلطف إثره القول بثناء الألفاظ وتجانسها، وما حفلت به من موسيقى تحكم أوصال النسيج الشعري، وتسهم في الإبانة عن مضمونه.

فقد راح ينظمه في موضوعات مهمة، وثيقة الصلة بحياته لكونه فردا في أمته، عليه ما يقع على المثقف، يحتمل العناء والأعباء ليصور واقع أمته ووطنه، تستقره مظاهر سلبية فيه، وتستقره الممارسات المردية، متألما يحدوه التفاؤل.

- أسبغ الشاعر على لغته ألوانا من الإيقاع اصطبغت على تراكيبه وألفاظه، وبدت خصوصيتها لديه حين بث أفكاره وأعلن مواقفه، باخعا نفسه يعزف موسيقى نغمه يرسلها إلى متلقيه ومتذوقيه. مدركا مهمته وطريقه إلى إصابة مواطن الجمال التي يتطلبها التشكيل، يواجه مثيراته النفسية أو الفكرية أو الاجتماعية التي استنهضته خلال عمله الإبداعي.

(1) أبو الطيب المتنبي، المرجع نفسه، ص 332 / يقول: أنا الذي نظرت الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلماتي من به صمم

(2) بومنجل عبد الملك، وحي الألم، ص 11

(3) عمرو بن كلثوم، الديوان، تح: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، ط2، 1996، ص 64

يقول في مطلع قصيدته: أَلَا هُبِّي بِصَحْنِكَ فَاصْبَحِينَا وَلَا تَبْقِي خُمُورَ الْأَنْدَرِينَا

- راهن الشاعر على التوظيف الحر والمرن لتفاعيل البحور الشعرية سواء تفعيلات بحر الكامل أو تفعيلات بحر المتقارب، سواء في نظام البيت المتوازي الشطرين أم نظام الأسطر "زحاف القبض" وعلتا "القصر" و"الحذف"، وفي هذا الإطار للشاعر حرية التشكيل الإيقاعي والتكوين النغمي الذي يثري التجربة الشعرية الناتجة.
- وربما طفق الشعراء يستخدمون من الإيقاعات المعروفة. ففوّتوا على شعر التفعيلة ما حفل به الشعر العربي من إيقاعات بحور ثرية النغم؛ كالبيسط والطويل والخفيف والمخلع والمجتث، ولا يخفى ذلك على كل ذي معرفة بعلوم الموسيقى بل هي في رأينا ما يميز شعرنا العربي عما سواه⁽¹⁾
- تظهر الصياغة المكثفة للإيقاع خصوصا في القافية؛ حيث حرص في نظمه على قواف مطلقه مجردة اشتركت في أربعة حروف في القصيدة العمودية، في حين نظم على قواف متنوعة في قصيدة السطر؛ مقيدة ومردفة بالألف الممتدة، حيث تجاوزت أصدائها مع تجربة الشاعر أحسن الجمع بين مقصوده من نظمه وموهبته الشعرية.
- استثمر الشاعر كوامن اللغة مستجيبا لفكره وثقافته، يشيد خطابا فنيا بإيقاع الرمز الذي غلب على لغة التي تعددت فيها صوره ومدياته، فالتأمل في أبيات يجعله يدرك لغة دقيقة، وذوقا رفيعا، وراءها معاني غير ما يظهر منها، فهي قطعة من صميم الشاعر وجزء من شخصيته، جاءت كلماتها معبرة عن معانيها أدق تعبير.
- تأثر الشاعر عبد الملك بومنجل بأشعار ثلة من رموز الأدب في عصوره الراقية، ولا غرو في ذلك، فالسبح في ديوانه الشعري يؤكد تأثره بشعراء المعلقات، كامريء القيس وعمرو بن كلثوم، وكذا المتنبي، مستلهما منهم تجاربهم.
- يتسامى الخيال الخصيب بالشاعر لينشئ لنا نسيجا مؤلفا من مقاطع تفاوت تأثيرها الذي بلغ ذروته حين استوى ألفاظا وتراكيب أعلنت عن نفسها فأطربت حيناً وأدهشت أحيانا، عالج قضايا ذات صلة بواقع الأمة والأدب والفن.
- يشعنا الإيقاع في الديوان بانفعال عنيف يجتاح المؤلف، أجبره على التنوع في النغم الذي بعث في القارئ حالة تهيؤ مستمر، وترقب وانتظار لما يمدّه مع قوافيه المتنوعة التي لا تغادره باكتمال القطعة النغمية غير المتوقعة.
- لا يتلبث الإيقاع في نطاق واحد، إذ الاكتفاء برويته يتجلى في نطاق الوزن والقافية، ويلطف في الأصوات والمقاطع، ويقصره على جهة الناظم وإهمال المتلقي الواعي بالنظم وطرائقه، والوزن ولطائفه،

(1) مجلة الأدب الإسلامي، العدد 110، الرياض، أبريل جوان، 2021، ص39

والعصر وظروفه، والدهر وصروفه، هو أمر غير مأمون النتائج، إذ يجرده من الكشف عن معاني النص المخبوءة طبي تراكيبه، فيحبسه ويقعده عن تحسس مواطن الإبداع فيه، ربما أوماً الشاعر إليها من جهة الرموز أو بدائع لطيفة، لم تخطر ببال الناقد والقارئ.

المصادر والمراجع:

1. المصادر:
2. بومنجل عبد الملك، وحي الألم، دار خيال للنشر والترجمة، برج بوعرييج - الجزائر، 2021
3. المراجع:
4. بومنجل عبد الملك، هذه تجربتي وهذي رؤيتي، حوارات في الشعر والنقد والفكر، دار خيال، - الجزائر، 2021
5. ابن السراج الشنتريني، المعيار في أوزان الأشعار، تح محمد رضوان الداية، المكتب الإسلامي، ج2، 1971
6. ابن طباطبا، عيار الشعر، تح عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، السعودية، 1985
7. أبو الطيب المتنبي، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، د ط، 1983
8. الغرفي حسن، البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989
9. المجذوب عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، دار الآثار الإسلامية، الكويت، د. ط
10. اليوسفي محمد لطفي، الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، 1992
11. أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، 1952
12. ضناوي محمد الأمين، المعجم الميسر في القواعد والبلاغة والإنشاء والعروض، دار الكتب العلمية، بيروت
13. عفيفي أحمد، نسيج النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة ط1، 2001
14. عمرو بن كلثوم، الديوان، تح: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، ط2، 1996
15. عياد شكري محمد، موسيقى الشعر، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978
16. المراجع الأجنبية:
17. رنيه وليك وأوستن وآرن، نظرية الأدب، دار الميرخ للنشر، السعودية، 1992
18. "تصوص الشكلايين الروس"، نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناسرين، ط1، 1982
19. المجلات:
20. مجلة الأدب الإسلامي، العدد 110، الرياض، أفريل جوان، 2021