توظيف البنية الإيقاعية في تشكيل صورة الرسول محمد (ﷺ)

سمير سرحان صيهود الخفاجي

بإشراف الاستاذ الدكتور

محمد عبد الرسول

الملخص

تعتبر الموسيقى الداخلية والخارجية ميزة من مميزات تفضيل الشعر على باقي الاصناف الأدبية ، تضمن بحثنا أولا: الموسيقى الداخلية ومن مصاديقها التكرار الذي تجسد في - تكرار الحرف، وتكرار الكلمة، وتكرار العبارة - وخو تكرار له ضرورة موسيقية تضفي جمالا على موسيقى القصيدة الشعرية من خلال حروفها وكلماتها وعبارتها السياقية ، ومن ثم ياتي رد العجز للصدر، والتصريع ، والتدويم ، فهي ظواهر الموسيقى الداخلية التي وظفها الشعراء قديما وحديثا ، ومن ثم ثانيا: الموسيقى الخارجية التي تضمنت محورين الاول : الاوزان الشعرية ويقصد بها البحور الشعرية العروضية التي تميزت بها القصيدة الحديثة ، والثاني: القافية التقفية المفتوحة والمتغيرة والتقفية المتناوبةْ وتضمنت نتائج البحث مامفاده أن الموسيقى الداخلية والخارجية من مميزات الشعر،عن النثر وسمة أساسية من سمات الشعر .

Summary

Internal and external music is considered a feature of the preference of poetry over other literary genres. Our research included first: internal music and its examples of repetition, which is embodied in - repetition of the letter, repetition of the word, and repetition of the phrase - and its repetition is a musical necessity that adds beauty to the music of the poetic poem through its letters, words, and contextual phrase. Then comes the return of the second half to the first half, the declaration, and the repetition. These are the phenomena of internal music that poets have employed in ancient and modern times. Then second: external music, which included two axes: the first: poetic meters, meaning the poetic meters that distinguished the modern poem, and the second: open and variable rhyming rhyme and alternating rhyme. The research results included the fact that internal and external music is one of the features of poetry, over prose, and a basic feature of poetry .

توظيف البنية الإيقاعية في تشكيل صورة الرسول محمد (ﷺ) :

يشكل الإيقاع حدا من حدود الخطاب الشعري، لما يمتلك من قوة التواتر والمتابعة بين حالتي الصمت والصوت، أو الحركة والسكون، والإسراع والإبطاء . من هذا المنطلق جاء تعريفه بأنه (ظاهرة معقدة ناتجة من مكونات لسانية مختلفة، فهو الطريقة التي تتوزع بها عناصر مترددة عبر القوى، من هذه العناصر ما هو جوهري وهو النبر والوقف، ومنها ما هو ثانوي قوامه الوحدات الصوتية والبنى التركيبية والألفاظ المعجمية التي يسهم ترجيعها في خلق إحساس بإيقاع ما) [1]

من هذا التعريف يتضح لنا، أن الإيقاع بنية لغوية منها أستمد الشعر خصائصه الصوتية، فالأساس اللغوي يبحث في لبنات الإيقاع أولا، وكيفية تنظيمها في أبنية إيقاعية متشابهة أو متمايزة ثانيا،0 ومن التواشج بين الإيقاع، ودلالته، تبرز العناصر الفنية البنائية الداخلية للنص، أو على صعيد الهيكل المعماري للقصيدة كلا ، ومعنى هذا أن دلالة القصيدة لا تنفصل عن تشكيلها الصوتي، وإن الكلمات يصبح لها حضور ذاتي يعود الى جسدها الصوتي، لهذا يغدو الإيقاع في القصيدة عنصرا قارا لا يمكن تجاوزه، كونه القيمة التعبيرية الجمالية للشعر [2] . والموسيقى بطبيعتها الشعورية (صورة نفسية قبل أن تكون نظاما من الايقاع والنغم) [3] ، وللإيقاع أهمية في الشعر من خلال التناغم الذي يبدو واضحا في الأصوات والكلمات والعبارات في مختلف الحالات، طولا وقصرا، وشدة وإرخاء، وتقاربا وتباعدا، هذا التقابل المنظم يخلق في النفس شعورا بالإرتياح بما يحققه من وقع إيقاعي متميز يكون مفتاحا للتأثيرات الجمالية الأخرى في الشعر [4] ، وخلاصة القول ان الإيقاع هو(انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في سياق كلي أو سياقات جزئية، تلتئم في سياق كلي جامع يجعل منها نظاما محسوسا، أو مُدْرَكاً ظاهرا، أو خفيا يتصل بغيره من بنى النص الأساس والجزئية، ويعبر عنها كما يتجلى فيها)) [5].

أولا: الموسيقى الداخلية:

من أجل إقامة الموسيقى الداخلية، أو الإيقاع الداخلي، فقد أستطاع الشعراء تحقيق بعض الوسائل التي تسهم في إقامة الموسيقى الداخلية، متخذين من التكوينات والترددات الصوتية المتماثلة والمتجانسة أنماطا متعددة من التكرار لبعض الأصوات المتوزعة في كلمات البيت، أو مجيء حروف تجانس أحرفا أخرى في كلمات تجري على وفق نسق خاص لخلق نوع من التوافق الفني والنفسي بينه وبين المتلقي عن طريق الإحساس الصوتي المنبثق من الفعل الشعري [6]، لذلك لجأ الشاعر المبدع للإفادة من أصغر الجزئيات ، وأدقها من أجل توظيفها وإستثمارها في سياق يمنحها حيويتها وفعاليتها الإبداعية التي تتجلى أهميتها في الكشف عن إحساسه باللغة ، والعواطف، والأفكار وخلق علاقات إنسجام بين تلك المكونات المحققة للنص الشعري0فالإيقاع بهذا المفهوم، هو الأثر الذي يحدثه في المتلقي مخترقا حواجز النفس، موقفا مواطن الحزن والأسى من جهة، وباعثا للحيوية

والإحساس بالفرح من جهة أخرى، وقد شكلت الموسيقى عنصرا فعالا في الشعر العراقي ، اذ توسل الشعراء موضوع الدراسة بوسائل عديدة أهمها:

أ-التكرار:

يعد التكرار من أهم الأنساق التعبيرية في الشعر العراقي المعاصر، فقد حظي بالعناية بشكل ملحوظ في النصوص الشعرية، بصفته عنصرا أساسيا في القصيدة المعاصرة، اذ يؤثر على المستوى الصوتي الدلالي، اذ يلجأ اليه الشاعر لدوافع نفسية وفنية، أما الدوافع النفسية، فأنها ذات وظيفة مزدوجة تجمع الشاعر بالمتلقي على السواء، فمن ناحية الشاعر، يعني التكرار أي الإلحاح في العبارة على معنى شعري يبرز من بين عناصر الموقف الشعري أكثر من غيره، وربما يعود ذلك الى تميزه عن سائر العناصر بالفاعلية، ومن ثم يأتي التكرار ليميزه بالإداء ، ومن ناحية المتلقي يصبح متجاوبا يقظا مع البعد النفسي للتكرار من حيث إشباع توقيعه وعدم إتباعه، فتثرى تجربته بثراء التجربة الشعرية المتفاعل معها، وتكمن الدوافع الفنية للتكرار في تحقيق شبكة من العلاقات داخل المنجز النصي ، الأمر الذي يحقق ترابط النص وتماسكه، اذ أن العناصر المكررة تحافظ على بنية النص ، وتغذي الجانب الصوتي والدلالي فيه، وذلك من خلال تكاثر المفردات وكثافتها، الأمر الذي يحقق سبك النص وتماسكه، وإعادة تأكيد كينونته، وإستمراريته وإطراده [7] ، ويمثل التكرار أملا صوتيا بارزا في النص الشعري ووسيلة من وسائل التناغم الصوتي ، والدلالي، الا أن قيمته لا تنحصر في هذا الجانب فحسب، بل في تحقيق القيم الصوتية، والإيقاعية المتولدة من إعادة القوالب الصياغية، وترتيبها، وهذا يؤدي الى زيادة التفاعل في النص الشعري، وإثارة إنفعالات المتلقي، وتلذذ سمعه بفعل ذلك التناغم [8] ، وإن التكرار ذو دور واضح وبارز في تشكيل الإيقاع الداخلي في قصائد الشعراء، وعلى مستوياته المختلفة الكلمة، والعبارة،والحرف، ولابد أن يكون هنالك ترابط بين الصوت المتكرر و بين المعنى الذي أراد الشاعر التعبير عنه، فلا ينبغي أن يكون أثر التكرار مقصورا على تحسين الكلام فقط ، وإنما يجب أن يسهم في إيصال التجربة الشعرية الى المتلقي، فتكرار الحروف (لا يمكن أن يكون ترابطا دلاليا، مالم يستند الى بنية سياقية، تمنح هذا التردد إحساسات التجربة العاطفية التي يرتمي الشاعر في حركتها..، وينمو الترابط الدلالي من خلال حركة التداخل والتواشج في جملة شعرية أو أكثر) [9] .

1 – تكرار الحروف (تراكم الأصوات) :

إن لكل حرف مخرجه الصوتي وصفاته التي تميزه عن غيره، والحروف نوعان: صامتة ، و صائتة ، والصامتة هي المعنية بظاهرة التكرار، ولها يعزى الفضل في بنية الكلمة والعبارة والبيت والقصيدة ككل. وهذان العنصران هما اللذان يمنحان الكلمة ايقاعا متنوعا بحسب قربهما أو بعدهما . ويزيد تكرار الحروف الطاقة التعبيرية للقصيدة من جهة، وتمد الشاعر بالا حساس الموسيقي المرهف، ومن ثم تمكينه من بناء نصه على وفق تفاعل هذه الطاقات وتواشجها حتى تغدو الحروف موجهة بجرسها، ومشحونة بتداخلها، تؤطرها

خصوصية لا تتوافر في غيرها. [10] ويعد تكرار الصوت من أهم أنواع التكرارات (فتردد بعض الحروف يكسب الشعر لونا من الموسيقى تستريح اليه الآذان، وتقبل عليه، ومثل هذا مثل الموسيقى حين يتردد فيها أنغام بعينها في مواضع خاصة من اللحن فيزيدها هذا التردد جمالا وحسنا) [11] . إن ترديد بعض الأصوات يكسب الشعر لونا من الموسيقى، تكون مبعثا للإثارة والتقبل لدى المتلقي،، فيحقق ضربا من الجمال، يلجأ اليه الشاعر بدوافع شعورية في محاولة منه لمحاكاة الحدث الذي يتناوله،، وربما جاء عفوا، أو من دون وعي منه، وليس بالضرورة أن يقصد الشاعر الى حرف فيكرره عن وعي شعوري تام، لكن إنفعاله النفسي وحالته الشعورية قد تختار الحرف الذي يتردد في نصه الشعري سواء كان هذا الصوت داخليا أو خارجيا . [12] ، من ذلك تكرار الراء في قصيدة (إلى شعوب العالم) لمحمد جميل شلش، إذ جاء بهذا الصوت ليكشف عن الموقف الذي هو بإزائه يكون لهذا الصوت تكثيف يزيد سرعة الإستصراخ والألم ليجسد حدث القصيدة لتكون أكثر في المتلقي، يقول: [13]

أيتها الشعوب

عشرون عاما والرحى في شرقنا تدور

والنور في عيوننا ديجور

عشرون عاما ويهوذا يصلب المسيح

في شواهد القبور

يذبح في القدس

على مرأى من الجمهور

محمدا،

ونحن في موكب عصر النور

منجلنا المكسور

إن التقارب الإيقاعي في الكلمات المنتجة للنص متقاربة صوتيا ودلاليا، فصوتيا (عشرون، ورحى، وتدور، والنور، والقبور، والزهور، ومرأى ، والجمهور) ، فجاءت هذه الكلمات على توقيعه متقاربة حققت قبولا لدى المتلقي، بحيث تشكل صورا شعرية بموسيقى تلقي بظلالها الإيقاعي على المستوى الدلالي، وإن تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير بحيث شكلت نغما موسيقيا، إذ أن إحساس الشاعر بالهزيمة والإنكسار متأت من إنكسار الجمهور(الشعوب)، فحاول الشاعر أن يستنهض الجمهور بذكر أفعال اليهود بالمسلمين والمسيح على

حد سواء، فبنية (يهوذا يصلب المسيح) تقابل دلاليا (يذبح في القدس على مرأى الجمهور)، إن تكرار صوت الراء بصورة تراكمية (أربع عشرة مرة) أشاع إيقاعا إهتزازيا متولدا من هذا الصوت يتردد بين درجتين: الإنخفاض يشعر بالهزيمة والخذلان، واليأس الذي يعيشه الشاعر بعد مرور عشرين عاما على إحتلال القدس، والإرتفاع يشعر بالإستنهاض، وحث الهمة على تحرير المقدسات [14] ، فالتقارب الإيقاعي الصوتي ولد بنية إيقاعية صوتية وُظِفَتْ في رسم صورة شعرية من خيال الشاعر للرسول محمد (ﷺ) خاتم الأنبياء والرسل رمز الإسلام والمسلمين، ويذبح إشارة من الشاعر الى مدى الإستهتار والطغيان في إهانة المقدسات، وما يزيد الصورة بروزا الإيقاع الصوتي الذي جاء نتيجة صدق الشاعر في تمثل الألم الإنساني جراء الإحتلال الصهيوني للمقدسات ، يقول الشاعر منذر الجبوري في قصيدته (إعتذارية لإنسان يعشق الموت): [15]

أرض الله المختارة تبحث عن سبط

عن موسى يرحل في التيه

عن عيسى ينطق في المهد

عن أحمد يحمل قرآنا

عن وجهك عن رابع مرسل

لجأ الشاعر الى تكرار حرف الجر (عن) ست مرات في هذا المقطع، ليسبغ على النص نغما موسيقيا عاليا خلق إيقاعا موسيقيا مكثفا، وكأنه أضفى على كلمات النص حياة فوق حياتها [16] ، ليبحث من خلاله عن شخصية مفقودة في هذا الزمن عبر عنها الشاعر (سبط مرسل)، تستطيع أن تحيي أمجاد الأمة وتحررها مما فيه من خضوع وخنوع بعد أن فقدت أصحاب المباديء والقيم النبيلة . إن الإخبار عن سلسلة الأنبياء، بصورة متتابعة، بدءا من موسى وعيسى وشخص الرسول محمد (ﷺ) جاء من خلال توظيف الإيقاع في تشكيل صورة الرسول محمد (ﷺ) يحمل قرآنا فيه أسمى الشرائع السمحاء والسلام والتسامح والأخوة بين البشر إشارة لرسالة الإسلام السامية التي بنت ووثقت علاقات التعايش السلمي للمجتمع الإنساني، فعلاقة هذه الشخصيات علاقة روحية، فكل شخصية أبدت أهتمامها بالقدس فكأنما أصبحت القضية تواصلا تأريخيا ، ونرى تكرار صوت السين، في قصيدة (سوسنة إسمها القدس) للشاعرة نازك الملائكة تقول فيها: [17]

بسوسنة أسمها القدس، نامت على ساقية

الى جانب الرابية

وفوق ثراها انحنت دالية

وتمطر فيها السماء خشوعا، تصلي الفصول

ويركع سنبلها، تتهجد فيها الحقول

وعبر مساجدها العنبرية أسرى الرسول

فماذا صنعنا بوردتنا الناصعة ؟

في النص المتقدم إتكأت الشاعرة على تكرار صوت (السين) عشر مرات ويعد هذا الحرف من الحروف المهموسة التي تتسارق مع الشعور بالإنكسار والحزن، ولما كان النص الشعري نسيجا مؤلفا من الألفاظ، وهذه بطبيعتها تتكون من حروف (أصوات)، ذات خصائص موسيقية معينة تعتمد على صفة الصوت، لذا فان إختلاف الأصوات المؤلفة للألفاظ له أثر كبير في جرسها الموسيقي، وتناغمها الإيقاعي، ودلالتها على المعنى المراد [18] ، فجاء هذا الصوت منسجما الى حد بعيد مع مكونات النص الشعري الأخرى: اللغة، والصورة الشعرية التي أفضت بها الشاعرة الى الدلالة، فشدة حزن الشاعرة على القدس جعلها تتفجر حزنا على وقوعها بيد اليهود، بعد أن كانت أولى القبلتين، مسرى الرسول محمد (ﷺ) التي أضاءت بوجوده بعد أن عرج منها إلى السماء، فعبرت الشاعرة بلفظ الرسول بدلا من النبي، أو التصريح بإسمه، وهذه دلالة أضافت الى النص بعدا جماليا متأتيا من الإنسجام الصوتي الذي حققه صوت السين في (أسرى الرسول)،الأمر الذي يحقق ترابطا دلاليا في بنية النص، فغدت البنية اللغوية والتصويرية منسجمة و متصاهره أكسبت النص شعريته من جهة، وحققت بعدا إبلاغيا من جهة أخرى [19] ، فصورة الرسول محمد (ﷺ) بارزة الملامح ساهم في تشكيلها تراكم الحروف بأصواتها ،والحاح الشاعر في ذلك ساهم في توثيق صورة الرسول (ﷺ).

2 – تكرار الكلمة:

يعد هذا النمط من التكرار ملمحا إسلوبيا في النص الشعري يعمل على تحقيق الوحدة والترابط في القصيدة، من خلال التركيز على وظيفة التماثل الموقعي، لأنه يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة أو النص، ويكشف عن إهتمام المتكلم بها، وقد يكون الدافع وراء التكرار هو التركيز على كلمات محددة تلفت الإنتباه اليها فيبرزها الشاعر ويعطيها أهمية أكبر في النص فتكون الكلمات المفاتيح في القصيدة التي لا يمكن تجاوزها أو التغاضي عنها عند قراءتنا للنصوص، لتسليط الضوء على الكلمة أو العبارة المكررة، لأن التكرار في حقيقته الحاح على المفردة، يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها . [20] ، وتأتي الكلمة المكررة في جملة واحدة أو في عدة جمل متوالية، فتبدو وكأنها المركز الذي يدور حوله الحديث، أو كأنه مفتاح المعنى والشعور معا، ومن نماذج هذا النوع قصيدة نازك الملائكة (زنابق صوفية للرسول) التي يتكرر فيها إسم (أحمد) إحدى وأربعين مرة، لأنه يؤلف محور القصيدة، وحوله تدور مضامينها وصورها، والإسم هنا وَلّدَ إنفتاحا صوتيا أمام توليد إيقاعي

ودلالي ينبع من المفردة ويدور حولها، لأنها تشكل مرتكز الأهمية وتدفق دلالته [21] ،إن تحقيق الموسيقى الداخلية بصورة فَعّالَة ومنتجة في النص، يبلور معاني متدفقة يوحي بها السياق، في ترديد كلمة أحمد في كل سطر شعري، تقول في قصيدتها: [22]

أحمد من ضوئه سقاني

أحمد كان البخور والشمع في رمضاني

أحمد كان انبلاج فجر، وكان صوفية الأغاني

وأحمد في بروج تسبيحه رماني

من أبد الضوء جاء أحمد

من غابة العطر والعصافير هل أحمد

عبر عطور القرآن، عبر تراتيل الصوم، شع أحمد

في شجر السرو، من عطور الخشخاش واللوز

وجه أحمد

إن ترديد كلمة (أحمد) في بداية كل سطر شعري حقق كثافة تجعل من اللفظ المكرر المركز في نسيج الدلالة والعاطفة معا . إن التقابل الإيقاعي في هذه الكلمة في بداية كل سطر من الأسطر الأربعة الأولى قابلتها بتكرار اللفظة في أواخر الأسطر الأربعة الأخرى، وهذه التقنية الموسيقية تهدف الى إشباع الوجد في نفس الشاعرة، وهو أمر يؤدي الى إشاعة جو روحاني أضاءه صوت (أ.ح.م.د) ، التي شكلت كلمة (أحمد) المشبعة بالطمأنينة، ولو نظرنا الى هذه الدلالة في النص لوجدناها متحققة على مستوى الألفاظ (ضوء، بخور، شمع، صوفية، عصافير، قرآن) ، كل هذه الألفاظ تفضي الى خلق الجو الروحانية التي تفضي الى الطمأنينة ، إن تواشج هذه الألفاظ في نسق بنائي متميز أوحت بالعلاقة المتبادلة بين الإيقاع والدلالة ، وفي قصيدة (السفر الى الشام) للشاعر تركي الحميري، يوظف التكرار ليكون صدى وتأكيدا للمعنى ، والفكرة المعبر عنها وإن فعل الهجرة واضح من العنوان (السفر الى الشام) إلا أن الشاعر حاول التأكيد على الهجرة بتكرارها ثلاث مرات، إنه شعور متأزم يوحي بالغربة والفقد والضياع، فقد تمثل ذلك الواقع المؤلم بتكرار الفعل (خذوني ، خذوني) الذي أعطى بعدا إيحائيا، إن البنية الإيقاعية بتكرار كلمة أحمد كان لها دور في تشكيل صورة الرسول محمد (ﷺ) على إمتداد سياق القصيدة من خلال خيال الشاعرة إيقاعا ودلالة ، فهيمنة فكرة الهجرة على النص، التي

أسهمت في إظهار الإيقاع الصوتي المتكرر، فهذا التلاحم بين الصوت والدلالة قد حقق فاعليته في نسيج النص، وتجسد ذلك في أسلوب الشاعرتركي الحميري في قصيدته (السفر الى الشام)، قائلاً : [23]

نسيم فؤادي رهنا بوجه محمد

وإني أهاجر بالفكر ...

يا ماتهاجر كل الطيور وراء الغمام

وإن الشموس تهاجر في ضحضحات الظلام

خذوني ، خذوني

يربط الشاعر مصيره بشخصية الرسول محمد (ﷺ) في صورة شعرية كما سمى الرسول فكرا في هجرته ، كذلك أشار الى أن (الشموس تهاجر في ضحضحات الظلام) إشارة الى أثر الرسول محمد (ص) في القيم الإنسانية من خلال ماجاء في القرآن الكريم مبلغا .

3 – تكرار العبارة :

يعد هذا النمط أشد تأثيرا من النمط السابق، ويظهر هذا التأثير على النص الشعري، اذ يلجأ الشاعر الى إختيار بعض العبارات التي تشد من أسر النص وترابط آواصره، لأنه يخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة يهدف من وراءها الشاعر أن يوجه القصيدة في إتجاه معين أو لتأكيد موقف ما (لأن العبارة المكررة تؤدي الى رفع مستوى الشعور في القصيدة الى درجة غير عادية تغني الشاعر عن الإفصاح المباشر، وتشعر القاريء بمدى كثافة الذروة العاطفية عنده)[24] ، وإرتبط هذا النوع من التكرار بالمبدع والمتلقي، إذ الغرض العام منه هو إثارة المتلقي ، وتوجيه ذهنه نحو الصورة المستحضرة لخلق ما يسمى لحظة التكثيف الشعوري، أو لحظة التوافق الشعوري بين المبدع والمتلقي، سواء أكان هذا التكرار في بداية القصيدة أم وسطها أم نهايتها. [25] ، ويوظف الشاعر محمد جميل شلش هذا النوع من التكرار في قصيدته (الصوت والصدى) مستغلا هذه السمة الأسلوبية البارزة في إحداث الفاعلية الصوتية والدلالية بتوظيف الشاعر عبارة (عندها أسريت) ثلاث مرات، كما وظف عبارة (لا تهينوا) مكررة مرتين، وعبارة (لا تضيعوا) مرتين، ويلاحظ أن العبارة المكررة جاءت مطلع كل دفقة شعورية ينتج عنها قيمة إيقاعية نابعة من التردد المتباين للعبارات المكررة، اذ إستطاع الشاعر أن يوظف العبارة المكررة في كل مرة على وسيلة من وسائل الإستنهاض والنضال، في (أرض الفدا مكة، والرأس الذبيح الإمام الحسين، وأحمد الرسول، والمسيح ، والقدس) . تشكل شعائر دينية إستمد منها الشاعر أسلوبه التكراري لخلق سياق شعوري كثيف يبلغ أحيانا درجة المأساة ، والمهم أن نشير الى أن في هذا النوع

من التكرار منح النص إيقاعا إتسم بالخطابة معبر عن فهم دلالي يتجاوب مع الذات المسلمة، فتكرار العبارة كان في هذا النص واضحا جليا كما في قول الشاعر محمد جميل شلش : [26]

عندها ...أسريت من أرض الفدا

دونما رأس أناديهم ذبيحا :

لا تهينوا أحمد

لا تهينوا الخالد الفذ المسيحا

لا تضيعوا القدس في ليل أريحا

لا تضيعوها سدى .

عندها .. أسريت بأسم الله في كل ضمير

عندها.. أسريت في كل مدى

صرت صوتا وصدى عبر العصور

فالغرض العام كان من تكرار العبارة هو إثارة المتلقي وجلب إنتباهه نحو قصد الشاعر، ومن خلال التكرار والإلحاح في العبارة برزت صورة الرسول محمد (ﷺ) في خطاب الشاعر مبرزا واقعا مهينا للمقدسات بقوله (لا تهينوا أحمد) وهي عبارة مكررة ضمن عبارات الشاعر الخطابية والتي تعكس ألما وأسى من الواقع الذي يعيشه المجتمع .

وفي قصيدة الشاعر أحمد مطر نرى تكرار الجملة في قصيدة(قمم باردة) والإنفعالات الوجدانية المصاحبة لها ساهمت إيقاعيا ودلاليا في تشكيل صورة خاتم الأنبياء (ﷺ) ، كما نرى، بقول الشاعر : [27]

قمة أخرى ..

وفي الوادي جياع تتنهد

قمة أخرى..

وقعر السهل أجرد.

قمة أعلى .. وأبرد

يا محمد

يا محمد

يا محمد

ابعث الدفء

فقد كان لنا عزى..

وكدنا نتجمد

يمثل هذا التكرار صدى لإنفعالات الشاعر الوجدانية، فيكون (التوتر الوجداني الذي يفترش القصيدة قد وصل الى غايته، وتدرج الى قمته، ولم يعد أمام الشاعر سوى الصمت الكظيم بعد أن فقد بواسطة توتره القدرة على الإستقرار، أو الإبانة عن مشاعره الغائصة) [28] ، وبذلك يكون هدفه من هذا التكرار: ليكون وعاء يفرغ فيه إنفعالاته، وحدة توتره . فمن يتأمل النص جيدا يجد إنه قائم على أسلوب التكرار الجملي الذي جاء بقوله (قمة أخرى) التي تكررت في أشطر النص والتي تحمل معها عذاب الشاعر وألمه، ولقد أوردها لتعبر عن حجم المأساة التي يعيشها . اذ بعث موسيقى نغمية عالية أوحت بسخط الشاعر على مؤتمرات القمة العربية التي تعقد بلا جدوى ومن خلال إنفعالات الشاعر الوجدانية التي ساهمت بهذا النوع من الموسيقى مولدة إيقاعا ينسجم ودلالة قصدية الشاعر التي تنبع من مأساته وتأثره الوجداني، مما ساهم ذلك في بنية القصيدة الإيقاعية في تشكيل صورة الرسول محمد (ﷺ) من خلال إستغاثة الشاعر بخاتم الأنبياء المنقذ والمخلص من هذا الواقع بتكراره صيغة (يا محمد) بشكل تراكمي، يضاف الى ذلك تكرار النداء دلالة على عظم الألم والمأساة التي عبر عنها الشاعر بهذا الأسلوب وهو أسلوب النداء الذي يشير للإلحاح والضرورة لسوء الواقع لدرجة الجزع، الأمر الذي أحدث إيقاعا داخليا ينفتح من خلاله الفضاء الدلالي في النص، فجاء التكرار معبرا عن حالة الشاعر التي يعيشها، وأضفى تكرار صوت الدال الساكن (تتنهد ، أجرد، أبرد ، تتجمد) للنص سكونه وصمته، فحقق التكرار بعدا عميقا في نفس الشاعر جاءت به دلالة الإستصراخ . واللافت في هذا البناء الصوتي أن المقطع يزخر بتنسيقات صوتية طالت أجزاؤه، وخلقت نوعا من التوتر داخل النسيج اللغوي الذي يقوم على تكرار الجملة، فأوحت الموسيقى المنبعثة من هذا التكرار بالبعد الدلالي الذي حاول الشاعر التعبير عنه من خلال علاقة التضاد بين الدفء والإنجماد ، فالتكرار في سياق النص يكسبه طاقات إيحائية عبر الشاعر من خلالها عن حاجاته ومشاعره، فالنواة التكرارية المسندة الى تلك المسميات أعطت بعدا إيحائيا على هيمنة لفظة (يا محمد) ، وإن الشاعر بهذا التكرار إستدعى الزمن الماضي في الوقت الحاضر بأسلوب شعري من خلال تشكيل صورة الرسول (ﷺ) ، فقابل لفظة (محمد) الرسول الكريم (ﷺ) وما تحمل من الهداية وكل معاني الإنسانية، بلفظة (عزى) وما تحمل من دلالات الكفر والضلال ، وبهذا فالشاعر عندما يكرر كلمة، أو صيغة،

أو حرفا فهو يؤكد حقيقة داخلية تتصل بتكوين تجربته الشعرية التي من خلالها يستطيع إيصال هموم المجتمع ومعاناته للمتلقي،ويفصح عنها بأمانة وصدق من خلال توحده بواقعه الراهن وتواصله مع صوت مجتمعه ، فنقل الحقيقة بصوت الشاعر .

ثانيا: الموسيقى الخارجية :

إن الوزن والقافية جزء مهم من عناصر بناء القصيدة يستثمرها الشاعر لبناء تجربته الشعرية، إذ لاإنفكاك لأي منهم عن الآخر . فالموسيقى الشعرية المتأتية من طريق البحور والقوافي، تعد حدا من حدود الشعر الذي عرف بهما، لذا لابد من الوقوف على هذين الركنين الأساسيين (الوزن ، القافية) لبيان مدى أثرهما في النص الشعري .

أ - الوزن :

يعد الوزن أحد الثوابت الخارجية المؤسسة للشعر، فهو الخصيصة الأساس لموسيقى الشعر الذي يحقق الوظيفة الجمالية داخل القصيدة ، لكونه يمثل عودة الصورة الصوتية نفسها حتى ولو بشكل غير تام ليخلق توازنات صوتية تنتظم بها الألفاظ والعبارات، ويبرز بها شكلها وخصائصها الصوتية المتمثلة في صورة زمانية تتساوى فيها الحركات والسكنات في كل بيت من القصيدة . [29] ، وتتجسد قيمة الوزن الفنية في الإنسجام الذي يمنحه النص بتطبيقه مجموعة من أنظمة متشابهة صوتا (التفعيلات) على خط من التخالف الدلالي الذي يمنح النص شعريته . [30]

إن الأوزان ماهي الا إنفعالات وتأثيرات يعيشها الشاعر، فيعبر عنها بأحد تلك البحور الموزونة لذلك نرى (أن الأوزان والبحور تنوعت وفق تنوع الحالات النفسية وبذلك فالتنوع العروضي يرتبط بطبيعة المتغيرات الحاصلة في الأحاسيس والمشاعر والإنفعالات، ولهذا فالأوزان العروضية رغم أنها أوعية مجردة فقد كانت ولاتزال حاجة نفسية وفنية لاستيعاب وتنظيم وتشذيب الحالات النفسية في الشعر) [31]. إننا نلاحظ في الإيقاع أثرا ثلاثي الأبعاد: نفسي وجمالي وعقلي: أما النفسي فلأن حياتنا إيقاعية من خلال الشمس والنوم والشهيق والزفير وانقباض القلب وإنبساطه ، وأما الجمالي فلأنه يخلق جوا من حالة التأمل الخيالي الذي يضفي نوعا من الوجود الممتليء في حالة شبه واعية على الموضوع، وأما العقلي فلتأكيده المستمر أن هناك نظاما ودقة وهدفا في العمل . [32]

فالوزن هو وظيفة الإيقاع وصورته وجزء منه وهو اذا ما قيس الى الإيقاع ليس أكثر من وعاء مشكل بأبعاد منتظمة يستوعب التجارب الشعرية، وهذا يعني أن لكل وزن نظامه الخاص الذي يحمل في طياته قدرة خاصة على إستيعاب نمط معين من التجارب [33] . ومن ذلك يتضح لنا إن الوزن وثيق الصلة بالتجربة الشعرية، بل هما صنوان لا ينفصلان ويولدان معا في لحظة إنبثاق المخاض الشعري، أي مجرد أن يتم التفريغ عن أول

خطوة لإنبثاق القصيدة يكون الوزن قد تلبس التجربة الشعورية تلبسا لا فكاك منه [34] . فلا يمكن الاستغناء عن الوزن، لأن الوزن ليس مجرد شكل خارجي يكسب الشعر زينة ورونقا وطلاوة، بل هو ضرورة يقوم أساسها على ترابط الكلمات فيما بينها حتى يؤثر بعضها في بعض على أكبر نطاق . من هذا التواشج بين الوزن والتجربة الشعرية نحاول أن نقف على مجموعة قصائد تجسد تجربة الشعراء في تعاطيهم مع تشكيل صورة الرسول محمد (ﷺ) من خلال البنية الإيقاعية لبحور الشعر من جهة، والواقع الصوتي المتمثل بالوزن الذي يدفع بالتجربة الشعرية نحو تكاملها بأكمل صورة من جهة أخرى ، لأجل الوقوف على الأوزان التي إستعملها الشعراء في تناولهم لصورة الرسول محمد (ﷺ) في بحثنا بالدواوين والمجموعات الشعرية كمحور أساس في بناء القصيدة العراقية الحديثة، إتضح لنا أن بحر الرمل إحتل المرتبة الأولى بنسبة (3125، 20) في (13) قصيدة ، والكامل بنسبة (1875، 17) في (11) قصيدة ، والخفيف بنسبة (10،9375) في (7) قصائد، والوافر بنسبة (8125، 7) في (5) قصائد، ويلاحظ أن نسبة التنوع الإيقاعي بعد هذه البحور مستقرة، وقد مثلها، السريع بنسبة (375، 9) في (6) قصائد، والبسيط بنسبة (375، 9) في (6) قصائد ، و الوافربنسبة (8125، 7) في (5) قصائد ، و الرجزبنسبة (8125، 7) في (5) قصائد ، والمتقارب بنسبة (8125 ، 7) في (5) قصائد ، والمتدارك بنسبة (8125 ، 7) في (5) قصائد ، وتشهد حركة التنوع الايقاعي بعد هذه البحور خفوتا يعكس ابتعاد الشعراء عن النظم في بحر الطويل بنسبة (5625، 1) في قصيدة واحدة .

1 – بحر الرمل :

يعد بحر الرمل الأكثر حضورا بين البحور الشعرية التي تناولت موضوع صورة الرسول محمد (ﷺ) ، لما يتميز به هذا البحر من التوازن النسبي الحاصل بين مقاطع تفعيلته الطويلة التي توسطها مقطع قصير، فيحدث نوع من الانسجام بينهما، أي أن التفعيلة تتميز بلون من الاسترسال الحكائي الذي يفضي بها الى حالة من التداخل أو التدوير العروضي الذي يساعد على البناء الدرامي أو القصصي [35] . من ذلك قصيدة (قف ورتل سورة النسف على رأس الوثن) لأحمد مطر، يجسد فيها تشكيل صورة شعرية لهجرة الرسول (ﷺ) وما صاحبها من ظروف قهر وظلم

استثمرها الشاعر في ابراز واقع المجتمع بسلبياته ومآسيه من خلال البنية الايقاعية لهذا البحر، فيقول:[36]

لا تهاجر	فاعلاتن
كل من حولك غادر	فاعلاتن فعلاتن
كل ما حولك غادر	فاعلاتن فعلاتن
لاتدع نفسك تدري بنواياك الدفينة	فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فاعلاتن
هذه الصحراء ما عادت أمينة	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
هذه الصحراء في صحرائها الكبرى سجينة	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
حولها ألف سفينة	فاعلاتن فعلاتن
وعلى أنفاسها مليون طائر	فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
ترصد الجهر وما يخفى بأعماق الضمائر	فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

من خلال تشكيل صورة الرسول (ﷺ) في قصيدة الشاعر أحمد مطر(قف ورتل سورة النسف على رأس الوثن)، حقق بحر الرمل في هذه القصيدة إيقاعين، (فاعلاتن) التامة، و(فعلاتن) الزاحفة المخبونة عن طريق الخبن، فهذا الإنسجام بين التفعيلتين سجل لينا وإنسيابية وتنغيما واضحا في بنية النص .[37] مما يناسب جو القصيدة التي غلب عليها مشاعر القلق المنبعثة من نفسية الشاعر القلقة اذ عكس الشاعر رؤيته للواقع الذي يعيشه محاولا أن يقابل صورة واقعه بصورة الرسول محمد (ﷺ) في هجرته ، فكما أن العراق أصبح سجنا يحاول الشاعر الخلاص منه ، اذ إستحضر الشاعر تلك الصورة باسلوب قصصي درامي، يجمع التواصل الصوري والإيقاع الصوتي في آن واحد، كون هذا البحر يتصل اتصالا وثيقا بالصورة الشعرية وطبيعة تركيبها المستندة للحالة الشعورية . ويتخذ الشاعر عبد الوهاب البياتي في قصيدته (كابوس الليل والنهار)، من بحر الرمل في إيقاعه السريع المترنم، طريقا لبث شعوره النفسي وإحساسه بالموت حين يتخذ من صورة الرسول محمد (ﷺ) التي فقدت مقوماتها الإيجابية في واقع الشاعر: [38] ثص

والنبي مازال المنتظر	فاعلاتن فاعل

نائما مازال في الغار ومازال المطر	فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فعلن
فوق جدران البيوت الهرمة	فاعلاتن فاعلاتن فعلا
وسطوح المدن الحبلى واعلانات سمساري البيوت	فعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
بدم يكتب ميلاد وموت الكلمة	فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلا

إن هذا الاختيار الوزني يجسد حقيقة ثنائية (الموت والحياة) هذه الثنائية المركزية التي يتمحور حولها النص كله، فتفعيلة (فاعلاتن) السريعة تزيد من كثافة الإحساس بهذه الثنائية ، وتؤكد على حركة النص من خلال تكرارها، لتتضح لنا الأبعاد الفنية التي تجسدها هذه التفعيلة من جهة، وفاعليتها في اظهار المعنى، ومعنى آخر ان تفعيلة (فاعلاتن) هي مفتاح الولوج في النص إستثمرها الشاعر ليوضح موقفه من الموت الذي سيطر على مجريات النص ، فشخصية الرسول محمد (ﷺ) بصورتها الشعرية لم تكن فاعلة إيجابية في إعادة الحياة التي يفتقدها الشاعر ، فالبنية الإيقاعية كان لها دور في تشكيل صورة الرسول محمد (ﷺ) من خلال إستغراق الشاعر في خياله الشعري لبث شعوره النفسي وإحساسه بالموت حين يصور أن الموت لا ترده قدرة أو قوة، فيذهب الشاعر الى أبعد من ذلك الى شخصية الرسول الأكرم محمد (ﷺ) الذي لا يستطيع ذلك ،لأن القدرة الإلهية تعالى شأنها شاءت أن تكون معجزة لقدرة البشر حتى يشعر الإنسان بمدى ضعفه أمام قدرة الله تعالى

2 – بحر الكامل:

من أكثر بحور الشعر العربي غنائية وإنسيابية وتنغيما واضحا، لكونه يتألف من وحدة صافية مفردة مكررة (متفاعلن)، تمتد على مساحة واسعة من التشكيل الايقاعي التي تفضي الى حرية الحركة الإنفعالية التي تستقطب تشكيل القصيدة على وفق متناسب معها. [39] ونظرا لما يتوفر عليه هذا البحر من الغنائية بإنسجامه مع العاطفة القوية النشاط ، والحركة، سواء كانت فرحة قوية الإهتزاز، أم كانت حزنا شديد الجلجلة [40] ، فإنه واكب مرحلة الشعر الحديث بما يتوفر عليه من الإنسيابية في الممارسة الشعرية، الأمر الذي يتيح للشاعر فرصة أوسع للتقسيم الصوتي والدلالي ، ونحاول أن نقف على نصوص توضح أهمية هذا البحر، ودوره في تشكيل صورة الرسول محمد (ﷺ) من ذلك قصيدة (الإدانة) للشاعر رشيد مجيد، فيقول: [41]

لاتسألوه ودعوا شفاه جراحه تتحدث	مستفعلن متفاعلن متفاعلن متفاعل
هو ذا محمد يبعث))...	متفاعلن متفاعلن
طفحت وفاضت كأسه	متفاعلن مستفعلن
هو ذا محمد في ادانته لكم ، ماعاد الا يأسه، ماعاد الا يأسه	متفاعلن مستفعلن متفاعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن
هو ذا محمد وفي يديه دم الحسين ورأسه	متفاعلن مستفعلن متفاعلن متفاعلن

يبدأ هذا المقطع بنغمة أقرب الى الإرتفاع النغمي الصوتي، وتجلى ذلك كما هو مبين من عبارات التكرار(هو ذا محمد) التي تكررت ثلاث مرات، وعبارة (ما عاد الا يأسه) مرتين، والتي وجهت الى المعتدين وأشارت الى حرمة قتل الإمام الحسين عليه السلام ، وقد يوحي لنا هذا الإرتفاع النغمي بمعاني الدهشة والغضب الشديد الممزوج بالألم والإختناق الذي حشده الشاعر في صورة الرسول محمد (ﷺ) من خلال تصوير الموقف المملوء مرارة وألما من فعل أعداء أهل البيت عليهم السلام، الأمر الذي زاد هذا الإرتفاع النغمي هو إستعمال الشاعر تفعيلة (متفاعلن) التي غلب عليها الإضمار، والمعلوم أن كثرة الزحافات تؤدي الى السرعة خدمة للحالة النفسية، واللحاق نغميا وزمنيا بحركة الأفعال والحوادث والعواطف المتسارعة، وبذلك حاول الشاعر تصوير ردت فعل شخصية الرسول محمد (ﷺ) من خلال إدانته لقتل الإنسانية ، والإعتداء على الضمير الحي المتجسد بشخصية الإمام الحسين عليه السلام، وبذلك منح التشكيل العروضي لتفعيلة (متفاعلن) نسقا موسيقيا مرتفعا يتناغم مع المستوى الدلالي ، وفي قصيدة (الوقوف على الأطلال) للشاعر خالد علي مصطفى، اذ إستعمل بحر الكامل الذي ينماز بتفعيلة (متفاعلن)، وتفعيلة (متفاعلن) المضمرة مما أضفى على جو القصيدة سرعة، وإنسيابية في النغم، تتناسب مع الشعور النفسي الذي أحاط بالشاعر:(42)

عدنا اليك ، مدينة الذكرى بلا	مستفعلن متفاعلن مستفعلن
كتب وأمتعة. تركنا خلفنا بوابات	متفاعلن متفاعلن مستفعلن مستفع
مهجرنا صغارا يحرسون	لن متفاعلن مستفعلن م
وقائع المنفى: وعدنا	تفاعلن مستفعلن
عدنا اليك، مدينة الذكرى، رأينا العنكبوت مصفدا بنسيجه	مستفعلن متفاعلن مستفعلن مستفعلن متفاعلن متفاعلن
والغار مكشوفا...	مستفعلن مستف
أندخل يادليل الروح	علن متفاعلن مستفعلن

جو القصيدة الإغتراب ، والضياع، وتوجع ، وتألم ، وبؤس توحي به الكلمات المعبرة عن الذات المغتربة ، التي ربط هجرته بهجرة الرسول محمد (ﷺ) من خلال صورة خاتم الأنبياء التي جسدها الشاعر – بالغار ، والعنكبوت – إشارة منه الى أن الهجرة غربة، لكنها ضرورة ملحة لتحقيق رسالة إنسانية، أراد الشاعر من إستحضار هجرة الرسول محمد (ﷺ) التذكير بألم وقساوة البعد عن الأوطان وما صاحب ظرف الهجرة من أذى وألم صورة شعرية رسمها خيال الشاعر موائما بين الماضي والحاضر وتحقيقا لذاته التي وجدها بشخصية الرمز المقدس، وقد وجدت هذه الذات المتوجعة إيقاعا معبرا عن تلك المشاعر في تفعيلة (مفاعلتن) . [43]، وإذا فحصنا السياق الوزني للمقطع نرصد تلك الهيمنة التي أسهمت في خلق التوتر الموسيقي لتفعيلة الكامل الذي ينماز بتسارع نبضاته الإيقاعية، فضلا عن دخول زحاف الإضمار الذي شكل حضورا واضحا على مستوى النص من خلال التكرار لأكثر من مرة، هذا الأمر يفسر لنا طبيعة الحالة الشعورية التي تصدر عن الشاعر، الذي إتسم بالقلق، والإضطراب الناتج عن الغربة، تكتنفها رغبة متسارعة متأتية من حضور الزحاف الذي رسم خطوط التوتر في النص، فضلا عن التنوع التفعيلي بين (متفاعلن، مستفعلن) في القصيدة، نجد حضورا مكثفا لظاهرة التدوير التي تركت أثرا فاعلا في تتابع الحدث واستمراريته .

3 – بحر الخفيف :

يعتمد هذا البحر على ايقاعين متغايرين هما الايقاع القافز (فاعلاتن) والايقاع الهابط (مستفعلن)، وهاتان الحركتان جائتا متلازمتين في الشعر العمود لذا كثر استعامله في شعر الشطرين قديما وحديثا [44] ،ومن قصيدة للشاعر الشيخ أحمد الوائلي (دعاء عند الرسول الكريم) ، يقول فيها : [45]

نمنم الصفح في عقود ثم قلد اذا مننت قصدي
يا هدى الروح والمنى يا رسول ال له يا كعبة الهوى المعمود
أنت عندي لكن دارك شطت فتوجهت للقريب البعيد
حاملا في يدي من وله الأر واح شعرا ومن مذاب الكبود
آملا ما منحت كعبا وحسا ن وها منكبي فهات برودي

هيمن الأسلوب الخطابي على النص صعودا تارة، وهبوطا تارة أخرى، اذ استحضر الشاعر مفردات كثيرة تدور حول الدعاء والاستنجاد بشخص الرسول الأكرم (ﷺ)، فصور خاتم الأنبياء بصورة المنقذ والمخلص ، مما هيأ لهذه المفردات التي شكلت صورة الرسول (ﷺ)اطارا موسيقيا متمثلا ببحر الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) ومايدخله من زحافات وتدوير، الأمر الذي أسهم في خلق جو موسيقي أضفى على القصيدة جمالية تتناسب مع فكرة موضوع الدعاء .

4 – بحر الوافر:

من البحور الصافية أي موحدة التفعيلة يتميز بسرعة نغماته وتلاحق أجزائه وتفعيلاته المتساوية المتكررة، فهو بحر ينماز بعذوبة جرسه الموسيقي الذي يرهف القلوب، وتميل له النفوس، اذ أكثر الشعراء النظم فيه، ولاسيما في الشعر الحديث ، وفي قصيدة (سبت التحرير) لنازك الملائكة ورد هذا البحر، في قولها: [46]

عرفنا المد بعد ملوحة الجزر	مفاعيلن مفاعلتن مفاعيلن
أحاط بنا شذى همس	مفاعلتن مفاعيلن
يقص حكاية من دفتر الأمس	مفاعلتن مفاعيلن مفاعيلن
وحيث محمد معصوبة يمناه في الشمس	مفاعلتن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

وفي الجولان والأودية المصعوقة الخرس	مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن
بريق صمودنا أومض في الصدر	مفاعلتن مفاعيلن مفاعيلن
وفي الشعر..	مفاعيلن

إستعملت الشاعرة بحر الوافر ذو التفعيلة التامة (مفاعلتن)، والتفعيلة المعصوبة (مفاعلتن)، الأمر الذي جعل حركة القصيدة سريعة مستمرة ناتجة عن تداخل إيقاعي بين الوافر والهزج، تتناسب هذه السرعة الإيقاعية وجو القصيدة العام الذي طغى عليها جانب الفرح، فالعملية الإبلاغية في القصيدة واضحة تحاول الشاعرة إيصال معانيها الى المتلقي، فإختارت من التراث الإسلامي أجل صورة ، متمثلة بشخص الرسول الكريم محمد(ﷺ) في صورتها الشعرية ليشاركها نشوة الإنتصار. إن توظيف الإيقاع في تشكيل الصورة الشعرية يأتي من خلال دلالة القصيدة التي لا تنفصل عن تشكيلها الصوتي، وإن الكلمات يصبح لها حضور ذاتي يعود الى جسدها الصوتي، لهذا يغدو الإيقاع في القصيدة عنصرا هاما وفعالا يسهم في تشكيل الصورة الشعرية، كونه قيمة تعبيرية وجمالية للشعر، فالشاعر العراقي الحديث عبر عن إنفعالاته النفسية من خلال الدلالة الصوتية التي ساهمت في تشكيل الصور الشعرية . (47) ، ومن خلال الشواهد الشعرية التي سلطنا الضوء عليها لبيان سمة الموسيقى الداخلية والخارجية في القصيدة العراقية الحديثة من خلال إسهام البنية الإيقاعية في تشكيل الصور الشعرية ، وقدرة الشاعر العراقي الحديث أن يحدث إنسجاما بين البنية الصوتية والدلالية مؤلفا صورة شعرية تغني فكر المتلقي بما يريد الشاعر إيصاله وتوثيقه من خلال اللجوء الى صورة الرمز المقدس الرسول الكريم محمد(ﷺ).

ب-القافية:

لا شك في إن القافية بوصفها بعدا إيقاعيا تحتل مكانة مرموقة في إطار البنية الإيقاعية للفن الشعري، ولهذا أثنى النقاد والدارسون قديما وحديثا على قيمتها الإيقاعية بوجه خاص الى جانب قيمها الأخرى من دلالة نفسية وبنائية. (48) ، وإن القافية عنصر تفاعل بين البنية الصوتية والبنية الدلالية، فهي وسيلة مضمونة لتوليد المعنى في اطار التجربة الشعرية التي تفرز ذلك التفاعل في نفس الشاعر، ليحقق الانسجام بين تداعي الأحداث وتداعي المعاني . بقراءة متأنية للقصائد الحديثة نجد الشعراء متشبثين بها في قصائدهم، اذ لا تكاد قصيدة تخلو من صوت القافية ونتيجة لمؤثرات داخلية وخارجية تعددت أنماط القافية بتعدد مستويات ادائها لتكون أكثر انسجاما للبناء في القصيدة الحديثة.

1 – التقفية الموحدة:

يعد هذا النوع من التقفية في قصيدة الشعر الحر إمتدادا للقافية التقليدية التي ترتكز على قافية واحدة من بداية القصيدة الى نهايتها، اذ تتسم هذه القافية ببساطتها، لأنها تقوم على قافية واحدة لا تتغير من ذلك قصيدة (صلوات أخرى لبلادي) للشاعر رشيد مجيد يقول فيها: [49]

وسجاياك نبي عربي الإنتماء	(أ)
التراتيل ، وأسفار النبيين، ومايحمله الوحي...	(ب)
فياالله قدسية هذا الإنتماء ؟	(أ)
أي شيء بعد إشراقة هذا الإنتماء ؟	(أ)
أي قدسية أرض وسماء ؟	(أ)

من خلال قصيدة الشاعر رشيد مجيد (صلوات أخرى لبلادي) بقافيتها الموحدة رسم الشاعر للمتلقي صورة الرسول محمد (ﷺ) بإنتمائه العربي الذي شَرّفَ به أمة العرب ، واصفا خاتم الأنبياء بسجاياه العربية الأصيلة، ويسترسل الشاعر لبيان الشرف العظيم لأرض العرب التي شرفها الله تعالى بخاتم الأنبياء والرسل، هذه الصورة الشعرية ساهم في رسمها خيال الشاعر والبنية الإيقاعية الخارجية المتمثلة بالقافية الموحدة بدلالتها الصوتية التي إنسجمت مع إنفعال الشاعر النفسي .

2 – التقفية الحرة المتناوبة:

وهو أسلوب حديث في التقفية عرفه الشاعر المعاصر في التوزيع الهندسي للقوافي الذي يتم بطريقة واعية، إذ تتناوب فيها القوافي في أجزاء القصيدة الواحدة . [50] ، وهذا التنوع المتناوب من صميم تجربة القصيدة في تعزيز الوظيفة الصوتية التي تتواشج مع الوظيفة الدلالية، ويتجلى هذا على سبيل المثال لا الحصر في قصيدة (ياأحمد الثائرين) للشاعر محمد جميل شلش، يقول فيها: [51]

يا عربيا باسم ثوارنا	(أ)
يهدر كالبركان في كل دار	(ب)
يا عربيا باسم آمالنا	(أ)
يطرز الآفاق نورا ونار	(ب)

يصنع للأجيال فجر إنتصار	(ب)
يا عربيا باسم ثوارنا	(أ)

إلتزم الشاعر محمد جميل شلش القافية المتناوبة بشكلها الهندسي الواعي، وساهم ذلك في رسم صورة الرسول محمد (ﷺ)، وكذلك خيال الشاعر وإنفعاله النفسي هذه العوامل مجتمعة كان لها دور بارز من خلال إنسجام البنية الصوتية مع البنية الدلالية ليخرج هذا الإنسجام للمتلقي صورة الرسول (ﷺ) العربي الثائر، والأمل المنشود، مبعثه (ﷺ)نورا للعقول ونبراسا للعمل وصوت حق وتوحيد .

3 – التقفية المتغيرة:

يقوم هذا النمط على الحرية في التعامل مع النص الشعري، وهي من أكثر أنواع التقفية إنتشارا، إذ يقوم الشاعر بأستعمال عدد من القوافي في القصيدة الواحدة دونما إنتظام محدد في إستعمالها. [52]

نجد مثال القافية المتغيرة في قصيدة (الصُوُر) للشاعر عبد الرزاق عبد الواحد: [53]

ألهث جئتكم يا معشر الأنصار	(أ)
أحمل جنتي والنار	(أ)
مليئا بالنبوة جئت	(ب)
كل ملامحي تنضح	(ج)
ذهلت	(ب)
فلا صلاة	(ب)
لا مؤذن	(د)
لا محراب	(هـ)
رأيت بلالا الحبشي منكفئا على الأبواب	(هـ)
سرت لتنوشني الأحجار	(أ)
مسيحا كل باب عندها أذبح	(ج)

صورة شعرية جسدت هجرة الرسول مجمد (ﷺ) للمدينة المنورة، وما صاحب هذه الهجرة من آلام وغربة وقسوة قوم وطبيعة، إستطاع الشاعر أن يترجم واقع العرب السلبي من خلال إستحضار صورة الهجرة النبوية الشريفة، فالألم هو هو نفسه والمعاناة هي هي نفسها، ومأأشبه ماضينا بحاضرنا ، القافية المتغيرة أعطت للشاعر مساحة في بلورة صورته الشعرية بحرية فضمن أكثر من مشهد شعري في قصيدته . تبقى القافية لها دور فعال في البنية الإيقاعية لما لها من تأثير في المعنى ، واهتم شعراء القصيدة العراقية الحديثة بالإيقاع كما عند أسلافهم من الشعراء، وحالوا تجنب الإيقاع غير المنضبط أو المنفلت، وأسهمت البنية الإيقاعية في بلورة فكرة وقصدية الشاعرالعراقي المعاصر في رسالته الشعرية ، وكذلك كان لها دور في تشكيل الصور الشعرية وتوثيقها بالموسيقى التي تنسجم مع الموقف الشعري ، وخلاصة القول أن البنية الإيقاعية عند الشاعر العراقي المعاصر هي أساس من أساسات القصيدة العراقية الحديثة، وذلك لأن صوت الشاعرأحد مصاديقه الموسيقى الشعرية، والتي تمثلها البنية الإيقاعية [54]

الخاتمة

البنية الايقاعية سمة تميز الشعر عن النثر ْ وتبث فيه جمال موسيقى الحرف والكلمة والعبارة، وتجعل القصيدة الشعرية مقبولة عند المتلقي قراءة وسماعا، ولايخفى على القاريء المثقف والسامع أن يميز مدى فائدة التكرارات والاوزان الشعرية العروضية، وعليه خلصنا لنتائج من بحثنا الموسوم (توظيف البنية الايقاعية في الشعر العراقي الحديث الى أن نتائج منها :

1- أن الايقاع يلعب دورا مهما في القصيدة العراقية الحديثة ، فشكل مثابة من مثابات سمة القصيدة العراقية الحديثة .
2- أن البنية الإيقاعية الداخلية تمثلت في،النتاجات الشعرية الحديثة لضرورات إحتياج الشاعر لها حسب غرضه الشعري .
3- لايستغني الشعر،الحديث في العراق كما في الشعر العربي عامة عن البنية الإ يقاعية الداخلية لأنها سمة موسيقية تخرج القصيدة بثوبها الموسيقي المؤثر.
4- لايخفى على المتتبع للقصيدة العراقية الحديثة ان يجد الإيقاع الخارجي هو الآخر له بصمة واضحة في نتاج الشاعر،العراقي الحديث من حيث الاوزان العروضية ومناسبتها لغرض،القصيدة .
5- القافية لها حضور كجزء مهم من البيت الشعري كما للبحر الشعري اهمية في صياغة الصورة الشعرية وموسيقاها .
6- من خلال الشواهد الشعرية تبين ان البحور الشعرية التي وظفها الشاعر،الحديث كانت لضرورة ملحة متعلقة بشكل القصيدة ومعناها .
7- إن البحور الأكثر إستعمالا هي الكامل ، والبسيطْ والخفيف، والوافر ، حيث كانت لها الصدارة في في الاوزان العروضية للقصيدة الحديثة لما تميزت به من البساطة والدقة والرقة .

الهوامش

1- البنية الايقاعية في الشعر الكويتي، د. محمد العمري، اصدار خاص، الادب في الكويت خلال نصف قرن،ط2/ 2008م : 106 .
2- ينظر: رماد الشعر : 308 .
3- الرمز والرمزية في الشعر العربي، د.محمد فتوح أحمد: 126 .
4- ينظر: جماليات المعنى الشعري- التشكيل والتأويل- عبد القادر الرباعي: 33 .
5- أسلوبية جديدة لا يقاع الشعر المعاصر، د. عمران الكبيسي، مجلة أقلام، السنة الخامسة والعشرون، العدد الأول، كانون الثاني، 1990م: 25 .
6- ينظر: دير الملاك: 342 0
7- ينظر : البنيات الاسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، د0 مصطفى السعدني، الاسكندرية، منشأة المعارف،1987م:172 – 173 0
8- ينظر : فلسفة الايقاع في الشعر العربي، د0 علوي الهاشمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1، بيروت،2006م: 196 0
9- رماد الشعر : 310 .
10- ينظر: شعر نازك الملائكة دراسة ايقاعية، آلاء عبد الرضا عبد الصاحب، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية التربية للبنات، 2005م: 230 – 231 .
11- موسيقى الشعر، د. ابراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية، ط3/1965م: 41 .
12- ينظر: لغة الشعر العراقي المعاصر، عمران خضير حميد الكبيسي، وكالة المطبوعات الكويت، ط1/ 1982م: 144 .
13- الموت والميلاد، محمد جميل شلش، مطبعة الجمهورية، ط1/1971م: 6 ، 7 .
14- ينظر: الاغتراب في الشعر العراقي- مرحلة الرواد- د. محمد راضي جعفر، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب العرب، دمشق، 1999م: 130 .
15-خطوات على سلم الذاكرة، منذر الجبوري، دار الحرية للطباعة،بغداد،1977م: 266 .
16- ينظر : موسيقى الشعر، ابراهيم أنيس: 16 .
17- المجموعة الشعرية الكاملة، نازك الملائكة: 424 .
18- ينظر:النص الأدبي تحليله وبناؤه: 92 - 93 .
19-ينظر: رماد الشعر: 310 .
20-ينظر: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة: 276 .
21- ينظر شعر نازك الملائكة دراسة ايقاعية: 233 .
22- المجموعة الشعرية الكاملة ، نازك الملائكة: 395 .
23-الطين والريح، تركي الحميري، مطبعة الغري الحديثة، النجف ، ط1/ 1973م: 23 .
24- التكرير بين المثير والتأثير، عزالدين علي السيد، عالم الكتب بيروت،ط2/ 1989م: 298 .
25- ينظر ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، عصام شرتح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م: 14 .
26- الرؤى والتجليات ، محمد جميل شلش، دار الشؤون الثقافية، ط1 / 2001م: 67 .
27- المجموعة الشعرية الكاملة ، أحمد مطر، لندن، ط3، 2003م: 21 .
28- لغة الشعر، الدكتورة رجاء عيد، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، 1985م: 72 .
29- ينظر: شعر عبد القادر رشيد الناصري، دراسة تحليلية فنية، د. عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ط / 1989م: 280 .
30- ينظر: النظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية، بغداد ، ط3/1987م: 369 .
31- الايقاع النفسي في الشعر العربي ، عباس عبد جاسم، مجلة الأقلام ، العدد الخامس، 1985م: 97 .
32- ينظر: الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة، د. عزالدين اسماعيل، دار الشؤون الثقافية ، بغداد، ط3/ 1986م: 363 .
33- ينظر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1/ 2001م: 22،21 .
34-ينظر: رماد الشعر: 332 .
35- ينظر اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد، د. محمد كنوني،ط1،بغداد، 1997م: 41.
36- الأعمال الشعرية الكاملة: 2: 219 .
37- ينظر: موسيقى الشعر العربي، قديمة وحديثه دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، د. عبد الرضا علي، مؤسسة المنار العراقية، النجف، ط2، 1996م: 38 .

38- الأعمال الشعرية الكاملة، عبد الوهاب البياتي، دار العودة بيروت،2008م: 68 .
39- ينظر: رماد الشعر: 342 .
40-موسيقى الشعر العربي، د. عبد الرضا علي: 177 .
41- وجه بلا هوية، رشيد مجيد سعيد : 63 ، 64 .
42-المعلقة الفسطينية ، د. خالد علي مصطفى، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1989م: 54 ، 55 .
43- ينظر: موسيقى الشعر العربي: 38 .
44- ينظر : نفس المصدر: 140 .
45- ديوان الوائلي، الشيخ أحمد الوائلي، دراسة وتقديم سمير بسيوني، مؤسسة البلاغ،ط1، 2007م: 31 .
46- الاعمال الشعرية الكاملة، نازك الملائكة، دار العودة بيروت، 1986م: 506 .
47- ينظر : فلسفة الايقاع في الشعر العربي: 35 .
48-ينظر: البنية الايقاعية في شعر شعراء الطبقة الأولى الجاهلية، أياد ابراهيم، عالم المعرفة، بغداد،2011م:132.
49- وجه بلا هوية، رشيد مجيد: 10 .
50- ينظر : الرؤى والتجليات، محمد جميل شلش: 66 ، 76 .
51- الرؤى والتجليات، محمد جميل شلش : 34 .
52- ينظر القصيدة العربية الحديثة: 140 .
53- الأعمال الشعرية الكاملة ، عبد الرزاق عبد الواحد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991م: 7 .
54- في البنية الإيقاعية للشعر العربي، د0 كمال أبو ديب،دار العلم للملايين ،بيروت ، لبنان: 138 0

المصادر

1- أسلوبية جديدة لا يقاع الشعر المعاصر، د. عمران الكبيسي، مجلة أقلام، السنة الخامسة والعشرون، العدد الأول، كانون الثاني، 1990م: 25 .
2- الأعمال الشعرية الكاملة ، عبد الرزاق عبد الواحد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991م: 7 .
3- الأعمال الشعرية الكاملة، عبد الوهاب البياتي، دار العودة بيروت،2008م: 68 .
4- الاعمال الشعرية الكاملة، نازك الملائكة، دار العودة بيروت، 1986م: 506 .
5- الايقاع النفسي في الشعر العربي ، عباس عبد جاسم، مجلة الأقلام ، العدد الخامس، 1985م: 97 .
6- البنية الايقاعية في الشعر الكويتي، د. محمد العمري، اصدار خاص، الادب في الكويت خلال نصف قرن،ط2/ 2008م : 106
7- التكرير بين المثير والتأثير، عزالدين علي السيد، عالم الكتب بيروت،ط2/ 1989م: 298 .
8- خطوات على سلم الذاكرة، منذر الجبوري، دار الحرية للطباعة،بغداد،1977م: 266 .
9- ديوان الوائلي، الشيخ أحمد الوائلي، دراسة وتقديم سمير بسيوني، مؤسسة البلاغ،ط1، 2007م: 31 .
10- رماد الشعر : 310 .
11- الرمز والرمزية في الشعر العربي، د.محمد فتوح أحمد: 126 .
12- الرؤى والتجليات ، محمد جميل شلش، دار الشؤون الثقافية، ط1 / 2001م: 67 .
13-الطين والريح، تركي الحميري، مطبعة الغري الحديثة، النجف ، ط1/ 1973م: 23 .
14- في البنية الإيقاعية للشعر العربي، د0 كمال أبو ديب،دار العلم للملايين ،بيروت ، لبنان: 138 0
15- لغة الشعر، الدكتورة رجاء عيد، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، 1985م: 72 .
16- المجموعة الشعرية الكاملة ، أحمد مطر، لندن، ط3، 2003م: 21 .
17- المجموعة الشعرية الكاملة ، نازك الملائكة: 395 .
18-المعلقة الفسطينية ، د. خالد علي مصطفى، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1989م: 54 ، 55 .
19- الموت والميلاد، محمد جميل شلش، مطبعة الجمهورية، ط1/1971م: 6 ، 7 .
20-موسيقى الشعر العربي، د. عبد الرضا علي: 177 .
21- موسيقى الشعر، د. ابراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية، ط3/1965م: 41 .
22- وجه بلا هوية، رشيد مجيد سعيد : 63 ، 64 .
23-ينظر : البنيات الاسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، د0 مصطفى السعدني، الاسكندرية، منشأة المعارف،1987م:172 – 173 0
24- ينظر : الرؤى والتجليات، محمد جميل شلش: 66 ، 76 .
25-ينظر : فلسفة الايقاع في الشعر العربي، د0 علوي الهاشمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1، بيروت،2006م: 196 0
26-ينظر اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد، د. محمد كنوني،ط1،بغداد، 1997م: 41.

27-ينظر ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، عصام شرتح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م: 14 .
28- ينظر: الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة، د. عزالدين اسماعيل، دار الشؤون الثقافية ، بغداد، ط3/ 1986م: 363 .
29- ينظر: الاغتراب في الشعر العراقي- مرحلة الرواد- د. محمد راضي جعفر، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب العرب، دمشق، 1999م: 130 .
30-ينظر: البنية الايقاعية في شعر شعراء الطبقة الأولى الجاهلية، أياد ابراهيم، عالم المعرفة، بغداد،2011م:132.
31- ينظر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1/ 2001م: 21،22 .
32- ينظر: النظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية، بغداد ، ط3/1987م: 369 .
33- ينظر: جماليات المعنى الشعري- التشكيل والتأويل- عبد القادر الرباعي: 33 .
34- ينظر: دير الملاك: 342 0
35-ينظر: رماد الشعر: 342 .
36- ينظر: شعر عبد القادر رشيد الناصري، دراسة تحليلية فنية، د. عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ط / 1989م: 280 .
37- ينظر: شعر نازك الملائكة دراسة ايقاعية، آلاء عبد الرضا عبد الصاحب، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية التربية للبنات، 2005م: 230 – 231 .
38-ينظر: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة: 276 .
39- ينظر: لغة الشعر العراقي المعاصر، عمران خضير حميد الكبيسي، وكالة المطبوعات الكويت، ط1/ 1982م: 144 .
40-ينظر: موسيقى الشعر العربي، قديمة وحديثه دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، د. عبد الرضا علي، مؤسسة المنار العراقية، النجف، ط2، 1996م: 38 .
41- ينظر:النص الأدبي تحليله وبناؤه: 92 - 93 .