Archive of SID

مجلة اللغة العربية وآدابها
السنة ١٥، العدد ٤، شتاء ١٤٤١هـ
صفحة ٥٢١ – ٥٤٢ (مقالة محكمة)

Print ISSN: 1735-9767
Online ISSN: 2423-6187
https://jal-lq.ut.ac.ir/

الموسيقى في شعر عاشوراء ما بين التقليد والإبداع
(دراسة شعر جواد جميل نموذجاً)

نرگس انصاري*

أستاذة مشاركة، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الإمام الخميني الدولية، قزوين، إيران

(تاريخ الاستلام: ٢٠١٨/١١/٤؛ تاريخ القبول: ٢٠١٩/٣/٣)

الملخّص

إنّ الشاعر العراقي المعاصر جواد جميل من الشعراء المبدعين في الشعر الملتزم وديوانه «الحسين لغة ثانية» يعدّ من أهم الانتاجات الأدبية في أدب عاشوراء والذي ينطلق من رؤية إسلامية يهدف الى عرض المسألة القديمة في إطار جديد من الشكل والأسلوب. فهو يتميز ببنيته الفريدة حيث سار فيه الشاعر على طريق الإبداع والتجديد، فمن يتأمل ديوانه سيلقى مجموعة من القصائد والقطعات الشعرية ترتبط فيما بينها ارتباطاً وثيقاً لم نعثر على مثيلتها فيما سبقها من شعر عاشوراء قديماً وجديداً وتميزت بتعددية المعنى، والمفارقة في المفردات والصور، والإبداع في الصور والخيال عبر تداخل الحواس، وتداخل النصوص و... إلا أن الدراسات النقدية عنت بالمستوى الموضوعي وقلما عالجت خصائصه اللغوية منها الموسيقى التي تدخل في صلب الإبداع الشعري إذ لها دور فاعل في تكوين النص والبحث عنها يعطي تصوراً عن الفنّ الشعري. فقد سعى البحث الحالي إلى كشف النظام السائد في الديوان معتمداً على المنهج الوصفي- التحليلي وصولاً إلى جوانب الإبداع والتقليد في البنية الإيقاعية للمجموعة. ونرى من خلالها أن المجموعة تكونت من قطعات شعرية أكثرها في نظام الشعر الحر ويكون الرجز والخفيف من أكثر البحور حضوراً بين أشعاره القديمة ومن إبداعه استخدام بحور متنوعة في شعر واحد كما التنويع في القافية ونظم الأشعار على بنية الموشحات يعدّ من إبداعات الشاعر في إطار الموسيقى الخارجية وتتسمّ قصائده ذات النمط الكلاسيكي رغم إطاره التقليدي ببعض مظاهر من التجديد نحو المزج بين نظام الشعر الحر والعمودي في قصيدة واحدة،كما استمدّ الشاعر من الطاقات الإيحائية للإيقاع الداخلي أيضاً وما به من الدلالات النفسية فيكون تكرار العبارات والمفردات في الشعر جزء لايتجزأ من تجربة الشاعر الشعرية وعاطفته.

الكلمات الرئيسة

الموسيقى، جواد جميل، الحسين لغة ثانية، الإبداع، التقليد.

---

* الكاتب المسؤول
Email: narjes_ansari@yahoo.com

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمة

يعدّ الموسيقى من الخصائص الأدبية التي تميز الشعر عن غيره من أنواع الأدب وبحث عنها الشكلانيون تحت إطار الأدبية للنص. والشكل عندهم يرتبط بالمعنى فهوالذي يحدده وينسجم معه في بنية الشعر وقد تتمايز الأشعار بناء على حظه من الموسيقى بأنواعها المختلفة إلا أنها لا تفوتها أبداً ويشهد الشعر المعاصر تنوعاً في استخدام الموسيقى ومن الشعراء المعاصرين جواد جميل الذي عرف بشعره الملتزم وله عدة دواوين شعرية عالج فيها الكثير من المضامين الإجتماعية، والسياسية، والدينية؛ إنه من الشعراء الذين يعانون مما يجري في مجتمعهم من مختلف الأحداث ويرون في الشعر رسالة إجتماعية عامة ليس فيها الإبداع الفني إلاّ أداة تكشف عن ذلك كلّه؛ فالشاعر يهتم بالمعنى والفكرة أولاً ثمّ يراعي فيه الدقة في استخدام اللغة وجماليتها فثمة مجالات يستخدم فيها الشاعر إمكانيات اللغة كالغموض، وتعددية المعنى في الرمز والتي يلفت انتباه المتلقي ليشارك المبدع في كشف المعنى لذة غير أنه لايتوقف عندها بل يتجاوز الى المعنى الذي يولي به أهمية اكثر.

واللغة الشعرية وعاء يحمل خصائص الشاعر الفكرية وتجاربه الشعورية ويتفرد بها كل شاعرٍ فثمة علاقة بين التعبير والمضمون. وعلى ذلك «يستخدم الشعراء المعاصرون نوعاً متميزاً من اللغة الشعرية الحديثة وفقاً لوعيهم ورؤيتهم واتجاهاتهم الفكرية ومعتقداتهم وخصوصيتهم النفسية. فلذلك نجد اللغة تختلف عند الشاعر الثوري الإجتماعي والملحمي عن الشاعر الرومانسي الذي تغلب عليه المشاعر والعواطف» (حسن لي، ١٣٨٦: ١٠١). والشاعر العراقي المعاصر جميل من الشعراء الملتزمين حيث استهلم من عاشوراء وعمد من ورائها الى التعبير عنها بشكل ملحمي ولا تراجيديّ، فيعدّ ديوانه«الحسين لغة ثانية» من أهم الدواوين الشعرية العربية التي اختصت بأحداثها وشخصياتها. ولذلك يتمايز عن غيرها من الأشعار في الموسيقى، والمفردات، والعبارات، والمصطلحات، والصور.

واللغة بامكانها أن تتخلص من الموروث وتتجاوز السائد وتطبع بالحداثة الى جانب المعنى والشاعر يستطيع أن يصل الى لغة متمايزة منفردة تختص به عبر التطور في بنية اللغة والتي تعرف في علم اللغة بالانزياح والخروج عن المألوف والمعيارفي اللغة. وتعدّ المجموعة الشعرية للشاعر العراقي مجموعة فريدة بديعة لمبدعه في اللغة والمعنى إذ لايعرف الشعر الملتزم في العصر الحديث مجموعة شعرية كاملة في موضوع واحد كعاشوراء كما تجاوزت

www.SID.ir

Archive of SID

المجموعة عما سبقها من الآثار من حيث الخصائص اللغوية. وبذلك يشهد الشعر العربي إبداعاً في الإيقاع والصور والتراكيب حيث يستمدّ الشاعر من الطاقات الإيحائية للإيقاع الداخلي وما به من الدلالات النفسية إلى جانب الموسيقى الخارجي لغناء معناه، كما تميزت المجموعة بتعددية المعنى، والمفارقة في المفردات والصور، والإبداع في الصور والخيال عبر تداخل الحواس، وتداخل النصوص و... وبناء على هذه الخصائص الوحيدة التي تنفرد بها ديوانه الشعري قمنا بدراسة بنيوية لإستخراج نظام الموسيقى فيها معتمداً على المجموعة بكاملها لنجيب من خلالها على الأسئلة التالية:

أسئلة البحث:

- ما هي أهم ميزات الموسيقى وأنواعها في المجموعة الشعرية؟
- ما هي جوانب الإبداع والتجديد في الموسيقى الشعرية للشاعر؟

سابقة البحث:

إن الدراسات التي اهتمت بمجموعة «الحسين لغة ثانية» تناولت مضامينها، وبعض عناصرها اللغوية كالرمز والصورة وغيرها إلا أنها لم تعالج أساليبها الشعرية منها الموسيقى رغم أنّ المجموعةَ تحظى بنظام خاص وبنية شعرية تتميز عن غيرها ومن هذه الدراسات المضمونية يمكن أن نشير إلى: «درون‌مايه مقاومت در شعر جواد جميل» لكاتبتها روشنفكر (١٣٨٩)، «تحليل نمادهاي شعر اعتراض در ادبيات معاصر عراق» لحامد صدقي (١٣٩٣)، «شعر السّجون في الأدب العراقي المعاصر»: شريف عسگري (١٤٣٤) فهذه المقالات الثلاثة تختلف عن البحث هذا في أنها أولاً: عالجت شعر الشاعر في غير موضوع عاشوراء ولم تتطرق الى المجموعة التي عرضت في سياق البحث هذا؛ ثمّ إنها عالجت الموضوع مضموناً دون المباحث الأسلوبية واللغوية و... واما الدراسات التي تناولت المجموعة هي: «با جواد جميل در سروده‌هاي عاشورايي با تكيه بر دفتر شعري *الحسين لغة ثانية*» كتبها نصرالله شاملي (١٣٩٤) ونشرت في مجلة "ادبيات پايداري" الرقم ١٢غيرأن هذه المقالة أيضاً عالجت المضامين الشعرية وقد تركزت مباحثها اللغوية والأسلوبية على الصورة والرمز فحسب ما لم نتعرض اليها في البحث الحالي. ومنها مقالة «بررسي تطبيقي مضامين شعر عاشورايي در شعر وصال شيرازي وجواد جميل» لمالك عبدي (١٣٩٤) و«بررسي عناصر ادبيات پايداري در شعر جواد جميل وطاهره صفّارزاده» من رومي‌پور وزملائه (١٣٩٥)، وقام الباحثون فيهما بدراسة مقارنة بين الشاعر العراقي

www.SID.ir

Archive of SID

وشعراء من الفرس دراسة اختصت بالمضمون دون الخصائص الأسلوبية أيضاً؛ ولذلك تمايزت المقالة هذه عما سبقها بمنهجها حيث تناولت بنية الموسيقى والعناصر الايقاعية في المجموعة الشعرية بحثاً عن جوانب الإبداع والتقليد فيها.

الموسيقى وعلاقتها بالعاطفة والمعنى

إن الموسيقى الشعرية من المباحث التي لفت اليها النقاد في مختلف المناهج النقدية من الأسلوبية، والشكلانية، والبنيوية وعلم اللغة مما يدلّ على أهميتها إذ تعدّ من مكونات العمل الأدبي الأساس حيث يقول بعض النقاد إنّ: «أول ما تنبعث به الكلمات هو الموسيقى والإيقاع في سياق المفردات» (شفيعي كدكني، ١٣٦٨: ٨). وذلك لأنّ الموسيقى لها دلالة خاصة ترتبط بالمعنى وهذه الدلالة الصوتية تنبعث من طبيعة الإيقاعات وتلائم السياق النصي إذ تثير دلالات خاصة عند الإنسان ولهذه الدلالة علاقة وثيقة ببعض النظريات اللغوية وهي التناسب الدائر بين اللفظ والمعنى الذي سمّاه ابن جني في كتابه الخصائص الدلالة اللفظية. (انظر: الكراعين، ١٩٩٣: ٩٦) وهذه الخصوصية تتجلّى في العربية أكثر من غيرها من اللغات. تتميز العربية بخصائص لغوية صوتية كالنبر[1]، واللحن[2]، والتنغيم[3] تؤثر في المعنى كما لطبيعة الحروف العربية في أدائها وحركاتها وطولها وموسيقاها أثرها في دلالة الحروف، والكلمات، والعبارات وهي تحمل مشاعر الشاعر وعواطفه التي قد تتجسد في الموسيقى الداخلية بالاضافة إلى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية. فالنبر على سبيل المثال «قد لايغير المعنى كما يفعل في الانجليزية، الاّ أنه يؤكد المعنى ويبينه. ولطول الأصوات وقصرها في الكلام أهمية كبيرة إذ يكشف عن سمات المتكلم وأحاسيسه من الغضب، والهدوء، والفرح أوالحزن» (البريسم، ٢٠٠٠: ٥١).

اهتم القدماء ومنهم القرطاجني إلى مسألة الموسيقى وعلاقتها مع المعنى إذ يقول عن تناسب بعض الأوزان مع معانيها:« ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها

1. Stress
2. Tone
3. Intonation

www.SID.ir

Archive of SID

للنفوس. فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصدا هزليا أو استخفافيا وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء» لذلك يرى بأنّ المديد والرمل يناسبان مواضع الحزن والهمّ. (القرطاجني، ١٩٦٦: ٢٦٧)

ومن المعاصرين أيضاً من يرى بأن موسيقى الشعر لا ينفصل عن المعنى؛ إذ في هذه الصورة وجدنا شعراً له جمال موسيقى كبير دون أن يكون يعني شيئاً، ويضيف أن بين معنى الشعر وموسيقاه ارتباطاً حيوياً، قديضيع معنى القصيدة تماماً اذ ترجمت الى كلمات منثورة فالمعنى في الشعر يتطلب موسيقى الشعر حتى نفهمه الفهم الكامل. (النويهي، ١٩٧١: ١٩-٢٠) وبناء على هذا فإنّ المعنى يؤثر في نوعية الموسيقى وهذا ما أكده ابراهيم أنيس في كتابه موسيقى الشعر. (راجع: انيس، ٢٠١٠: ١٧٧)

وبناء على ذلك نتوقع في الأدب أنسجة متمايزة وفقاً للمعنى الشعري أو العاطفة ومن هذه المعاني ماكان ولايزال ينظم في قضية عاشوراء وينظر اليها الشعراء من زوايا مختلفة رثاء أوملحمة أوفخراً أو... فالرثاء يتطلب من الموسيقى ما يختلف عن الملحمة اذ العاطفة في الأخير غير ما نواجه في الأول وكذلك ما فيها من معاني البطولة والشجاعة و... كما يقتضي نظاماً خاصاً من الصور الفنية والأساليب و... فأشار اليه المجاهدي في ما يدور بين الموسيقى والموضع في شعر عاشوراء قائلاً: «إن موضوع هذا الشعر هومراعاة التلاؤم بين الأوزان الشعرية والموقف الملحمي، أو الرثائي والقصصي فيه؛ فإن لم تستخدم الأوزان الحديثة فيه استخداماً مناسباً لم يفض الى نتيجة مجدية ولم يحل المشكلة» (مجاهدي، ١٣٧٩: ٣٨٠).

بنية الموسيقى في "الحسين لغة ثانية"

يتكون نظام الموسيقي في الشعر من عناصر تفصيلية يمكن دراستها في مستويات ثلاثة عند النقاد هي: الخارجية المتمثلة في الوزن، والقافية، والرديف-إن وجد- والداخلية التي تنبعث عن التكرار في الحروف والأصوات وبعض الصناعات البديعية كالسجع والجناس و... أما المستوى الثالث فهو الموسيقى الجانبية ـ على تعبير شفيعي كدكني ـ والذي يبحث فيه عن القافية والرديف الا أننا قد بحثنا عنهما في إطار الموسيقى الداخلية.

www.SID.ir

Archive of SID

الإبداع في الموسيقى الخارجية

لعلّ من أبرز مميزات النص الشعري هوالوزن الذي يعتبر من تجليات الموسيقى في الشعر العمودي وهو في نظام الشعر الحرّ ينبعث من تكرار التفاعيل العروضية، وقيل في تعريف الوزن أنه «النغمة والايقاع الذي يحدثه النظام الخاص من تركيب الحروف والأصوات، طولها وقصرها و...» (شفيعي كدكني، ١٣٦٨: ٩). وهو وحدة أساسية في الشعر تشكل بنية إيقاعية خاصة تختلف عن غيرها وفقاً للموضوع والعاطفة التي ينظم فيهما ـ كما سبق ـ، فالشعر الملحمي على سبيل المثال يناسب الأوزان الفخمة المتينة أو كما رأى القرطاجني أنّ الطويل من البحور التي تتسم بالقوة والفخامة. (القرطاجني، ١٩٦٦: ٢٦٩) ومما يجدر بالذكر أنه يختلف الوزن من لغة إلى لغة أخرى « فما يجده أهل لغة من الملائمات في وزن ما قد لا يجده الآخرون، ولذلك ما يكون عند العرب والفرس موزوناً لايشعر الإنكيزيون فيه وزناً» (ناتل خانلري، ١٣٧٧: ١١-١٢).

أما مسألة عاشوراء فهي ليست مسألة اقليمية دينية فحسب بل قضية إنسانية عالمية تشترك فيه الأمم، فهي تتناول موضوعات واحدة كمدح الأبطال والشخصيات أويتحول إلى هجاء المعادين لابن رسول الله وعتابهم وعلى طوال القرون الماضية الى العصر الحاضر نظمت قصائد متفرقة في نظام الشعر التقليدي وقلّما نجد مجموعات شعرية كاملة اختصّت بالموضوع، أما المعاصرون فراحوا يبدعون أشكالا وقوالب جديدة ليزيد الشكل من أثر المعنى عند المتلقي ومجموعة «الحسين لغة ثانية» للشاعر العراقي تعتبر حقاً قمة في الابداع الشعري من حيث الشكل والمعنى في شعر عاشوراء ومن قيمتها الفنية يكمن في البنية الايقاعية للأشعار إضافة إلى بنيتها اللغوية واستخدام الصور الشعرية التي انفردت بها دون غيرها، فقلما نجد في العربية مجموعة شعرية منسجمة مترابطة تشكل نظاماً خاصاً من البداية الى النهاية حيث نجد الشاعر يبدأ مجموعته بقطعة شعرية قصيرة معنونة بالبداية ويختم بالخاتمة فكانها كتاب له أوله وآخره.

فقد تكونت المجموعة من خمسين قطعة شعرية أكثرها في نظام الشعر الحر أي ٣١ قطعة تختلف طولاً وقصراً وجاءت ١٩ قطعة منها على بنية الوزن العروضي القديم. وتتراوح البحور الشعرية فيها بين المتقارب، والكامل، والمتدارك، والوافر، والرمل، والمجتث، والبسيط الاّ أنّ الرجز والخفيف من أكثر البحور حضوراً بين أشعار الشاعر القديمة وهذا ما نجده عند الكثير من الشعراء الاأن ما يلفت النظر في المجموعة الشعرية أنّه قد نواجه قطعات شعرية مزجت بين تفاعيل مختلفة أدت إلى بحور متنوعة في شعر واحد ومثالاً على ذلك نأتي بقطعة معنونة بـ«البعد المجنون» فإنّ ما توجد فيها من التفاعيل تعرض مزيجاً من المتدارك والمتقارب:

www.SID.ir

Archive of SID

لم يكنْ غيمةً عابرَهْ/ لم يكنْ وجهُهُ يُشبهُ الآخرينَ،/ ولا خطوهُ يُشبهُ الآخرينَ،/

فاعلن/فاعلن/فاعلن ★ فاعلن/فاعلن/فاعلن/فاعلن ★ فعولن/فعولن/فعولن/فعَل

ومنها أيضاً ما نشهد من إبداع وزن شعري جديد وذلك أثناء قطعة عنوانها: «النبوءة الثانية» تتكرر فيها تفاعيل «فعولن - مفاعلتن - فاعلاتن»:

وكان الحسينُ طويلا كرمحٍ

فعولن/مفاعلتن/فاعلاتن

وكان الفراتُ ضئيلا.. ضئيلا،

فعولن/مفاعلتن/فاعلاتن

بدى خلف خيمتهِ، خيطَ ملحٍ

فعولن/مفاعلتن/فاعلاتن

وكان يقولُ: إذا ما تكسَّرَ جُرحي،

مفاعلتن/فعلاتن/مفاعلتن/فع

فصارَ مرايا

مفاعلتن/فع

كما يقوم الشاعر في بعض أشعاره بالمزج بين نظام الشعر الحر والعمودي في قصيدة واحدة مما نستطيع أن نعتبره ابداعاً لم يشهده الشعر الديني قبله، ولو نجد ذلك عند الشعراء المعاصرين في المضامين الأخرى، إلاّ أنّ شعر عاشوراء لم يشهد مثل ذلك قبل هذه التجربة الشعرية. يستمدّ الشاعرفي ديوانه من طاقات الشعر الكلاسيكي والجديد لغناء لغته الشعرية، فالمشاهد (٦، ٧، ٨، ٩) أربع قطعات شعرية تمثّل هذه النزعة والتنوع الإيقاعي في الموسيقى، فكأنها قطعات درامية يربط الشاعر بين أجزائها بتكرار كلمة (كورس) التي تتداعى للمتلقي نظام المسرحية:

---

www.SID.ir

Archive of SID

ومما يجدر بالذكر أن الأجزاء التي نظمت على أساس العروض الخليلي تشترك في القافية وتتداخل بينها السطور الشعرية الحرة وتكرار القافية فيها يزيد الشعر وحدة ويجعله كبنية متماسكة. ومن تجديد الشاعر في الموسيقى واستخدام الأوزان المتنوعة في نظام شعره الكلاسيكي ما يشبه بـ(چهارپاره) في الفارسية إذ تتّحد القافية في البيتين المتواليين إلى آخر الشعر. هذا النظام من الموسيقى قد استخدم في ثلاث قطعات شعرية هي: (النبوءة ١٢، الرويا ٩، المشهد ٣)

*----------	----------
*----------	----------
#----------	----------
#----------	----------

وأما قطعة الرويا ١٥ من القصائد الكلاسيكية في المجموعة الشعرية أيضاً وبناء القافية فيها على النظام القديم حيث يكون البيت الأول منها مصرعاً يتقيد الشاعر بنفس القافية في الشطر الثاني من الأبيات التالية حتى آخر القصيدة.

ومن القوالب الشعرية الأخرى التي استفاد الشاعر من طاقاتها الدلالية والإيقاعية هي المزدوج والمسمى بالفارسية (مثنوي) وهونوع من النظم المتعدد القوافي، إذ تختلف القافية فيه من بيتٍ إلى بيت، ثم تتحد في الشطرين المتقابلين، فيكون نظام الشعر في قطعة "البعد المظلم" على نظامه:

*----------	*----------
^----------	^----------
+----------	+----------

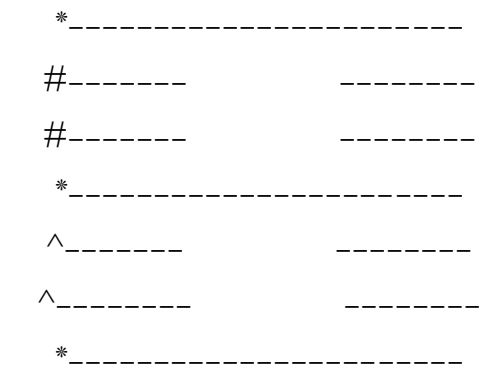
ومن القطعات الشعرية التي تتمايز عن غيرها بناء على نظام القافية فيها ما نجد في قطعة "النبوءة ٣" وهي تعدّ من إبداعات الشاعر الإيقاعية أيضاً، فقد نوع الشاعر القافية فيها وقد جعل الأبيات تتحد في القافية بصورة متباينة من شطر إلى شطره المقابل مشتركة مع شطر البيت التالي، فيشتمل البيتان على قافيتين يلتزم بها الشاعر الى آخر القصيدة على النحو التالي:

*----------	○ ----------
*----------	○ ----------
&----------	△ ----------
&----------	△ ----------

www.SID.ir

Archive of SID

وأول قطعة شعرية تبدأ المجموعة بها نظمت على أساس الموشحات، فكانّها تتألف من أدوار، يتركب كل دور من أربع شطرات، وتتفق شطرات كل دور في قافية واحدة، مغايرة في الوقت نفسه للمجموعة التي تقابلها في فقرة أخرى، وتتداخلها أبيات تشترك في القافية.



ونلاحظ فيها أن القافية ظاهرة صوتية متكررة في فترات منتظمة من آخر الأبيات ولها دور كبير في بعث العواطف وقد جعلها بعض النقاد في إطار ما سمّاه بالموسيقى الجانبية فتعدّ«القافية من أولى الأسباب التي تؤثر في بعث الكلمات» (شفيعي كدكني، ١٣٦٨: ٩) وهذا يؤكد على أن للقافية وظيفة دلالية في تقوية المعنى، إذ تنسجم مع المعنى ولا تنفصل عنها كما ترتبط بالعاطفة الشعرية و«تحول دون اضطراب العواطف وتبددها وتجعلها وحدة متسقة» (شفعي كدكني، ١٣٦٨: ٧٩).

أما الرديف فلم يستخدم الشاعرالعراقي إستخدام الرديف الا في ندرة نادرة وهذا ليس بمستغرب إذ اعتبره البعض من طبيعة الفارسية وخصائصها الا أن العربية اليوم تشهد نوعاً منه لايراعيه الشاعر فيه القافية وقد ذكر لها شفيعي علل وأسباب عدة منها أن العربية تختص بظاهرة لغوية هي الإعراب يغنيها عن الرديف ويزيدها موسيقى إضافة إلى خصوصية الإيقاع التي تكمن في المفردات العربية فيسهل بذلك استخدام الجناسات المختلفة وهذه طاقة لغوية لانجدها في اللغات الأخرى. (شفيعي كدكني، ١٣٦٨: ٤٢) واذا نعدّ السطر التالي نموذجاً عن استخدام الرديف في الشعر العربي فقد اشتمل ديوان الشاعر ببعض نماذج منه غير أنه يختلف تماماً عن النظام الفارسي؛ إذ يقتصر على بعض السطور ولا يكون ظاهرة عامة:

لم يكنْ وجهُهُ يُشبهُ الآخرينَ/ ولا خطوهُ يُشبهُ الآخرينَ، (ب مجنون)

www.SID.ir

Archive of SID

وأما المجموعة الشعرية هذه تكونت من نظام الشعر العمودي والحرّ فلذلك من الطبيعي أن تشهد القافية فيها تنوعاً ملحوظاً إذ قلما نجد قطعة شعرية تخلومن القافية إضافة الى أن القارئ يواجه نظاماً خاصاً بديعاً في طريقة الشاعر لإستخدام الكلمات المسجّعة والمقفاة في نهاية أبياته أوسطوره الشعرية حيث يمكن أن نعتبره رائداً في إبداع هذه الإيقاعات؛ على سبيل المثال ما نجده في قطعة الرؤيا الخامسة تتغير القافية من سطر إلى آخر وهذا يدوم حتى آخر القصيدة. وكذا الأمر في قطعة الرؤيا السابعة اذ يكرّر الشاعر فيها قافية واحدة تمثلت في كلمات: (تشتهين،السِّنين، المَيتين، المُتعبين، طين، الأنين) وهي تختلف وزناً وتتوافق في الحروف الأخيرة غير أنه قد تتداخل في ثناياها كلمات مقفاة أخرى بعثرت على غير نظام خاص؛ منها كلمات: (المواويل، القناديل: متوازي) (التمرّد، التشرّد: زائد على السجع المتوازي يكون من الجناس اللاحق) ومما يجدر بالذكر أن القافية يمكن أن تعدّ نوعاً من التسجيع غير أن السجع أعم من القافية إذ لا يقتصر عليها ولا يختص بالشعر بل من ميزات النثر وأواخر العبارات المنثورة وأواسطها. له أنواع ثلاثة هي: المتوازي، المطرف والمتوازن غير أن المتوازي من أقواه إيقاعاً إذ تتوافق الكلمات في الحروف الأخيرة والوزن معاً والناقد الإيراني شميسا يرى بأن العربية أوسع اللغات لاستخدام السجع، لأنها لغة اشتقاقية تصاغ فيها المفردات في قوالب محددة ولذلك كلها مسجعة إما متوازناً أومتوازياً. (شميسا، ١٣٨٦: ٤٢) ولذلك قمنا بدراسة القافية من منظار نوعية السجع فيها أيضاً لما له من تأثير ايقاعي في الشعر.

ومن مجموعة الأشعار تتميز قطعة الرؤيا العاشرة بنظام يختلف عن غيرها حيث نظمها الشاعر في أربعة أجزاء تتروح سطورها بين الثلاثة والأربعة لكل جزء قافية تتمايز عن الآخر وهي: (المستعار، الانحدار/ دخان، نجمتان/ سيفي، بايعتني/ حبَي، قلبي) والكلمات المقفاة تشترك في الحرفين الأخرين وتختلف وزناً.

ومن اللافت للنظر أن توظيف القافية في الأشعار الحرّة لها نظام خاص يختلف من واحد إلى آخر، فهناك قطعات نجد لكلّ شطر منها قافية تستمر إلى نهاية الشعر كما نواجه أحياناً قطعات لايلتزم الشاعر فيها بقافية واحدة فيصوغ الشعر على أساس ٢ أو ٣ أو ٥ قوافي يتّسع بها المجال للتخييل الشعري كما يزيد الشعر إيقاعاً وكل هذا جعل جميل شاعراً مبدعاً مجدداً في الموسيقى الشعرية لأشعاره في عاشوراء والذي لم يشهد الشعر الديني مثله حتى عند المعاصرين. منها الرؤيا الأولى: قطعة مكونة من ١٧سطراً شعرياً طولاً أوقصراً وقد نظمت تسعة منها مقفاة بكلمات: (يقول، مسلول، مقتول، الذهول،الذبول، الخيول، الفصول) وهي

www.SID.ir

Archive of SID

مما يزيد الشعر موسيقى إذ تكون الأربعة الأخيرة معاً وكذلك كلمتا (مسلول ومقتول) تتفق في الوزن إضافة إلى الحرف الأخير. وكذلك في الرويا الثالثة قد استفاد الشاعر من قافيتين متداخلتين على النحو التالي: (انطفاء، العَراء، البُكاء- مئذنة، الازمِنة، سَوسَنة) فالكلمات تتفق في الحروف الأخيرة دون الوزن فيمكن أن نعتبره من السجع المطرف.وأما الرؤيا الخامسة فقد اتسعت فيها الخيال الشعري وزادت ايقاعاً حيث تنوعت القوافي وبلغت الخمسة وهي متمثلة في كلمات: (رَحيل، المُستحيل) - (الخَائفة، عَاصفة) - (النَّهار، البِحار) - (جَريح، ريح) - الوضوء، الهُدوء، يموء) يتوافق البعض في الروي والوزن كما يشترك البعض في الروى فحسب. والرؤيا السادسة تشهد تكراراً لحروف الروى (اب) في كلمات: (العَذاب، الضَباب، السَّحاب، السَّراب، الغِياب، التُّراب) وهي تزيد من موسيقى الشعر. فالأربعة الأولى من السجع المتوازي، أما كلمتا السَّحاب والسَّراب تعدّان من الجناس اللاحق. وهكذا التزم الشاعر في قطعات الرؤيا الثامنة، والحادية عشرة، والثانية عشرة بإيقاعية القافية أما الرؤيا الرابعة عشرة فلاتوجد قوافي الا في كلمات نادرة هي (قديمة، الجريمة، الهزيمة) تتوافق في الروى والوزن والقطعة تشهد تكراراً لبنية نحوية زادن من موسيقاها:

مَنْ في الضوءِ قد ولِدوا،

ومَن في الجرحِ قد ولِدوا.

وهذا ما نجده في القطعات الأخرى أيضاً يعدّ عنصراً إيقاعياً آخر في الشعر:

لم يزلْ في خيامِ الحسينِ رمادٌ،

لم يزلْ في وريدِ الحسينِ المقطّعِ نبضٌ! (ن ٨)

فالدمُّ يرسمُ وجهَهُ،

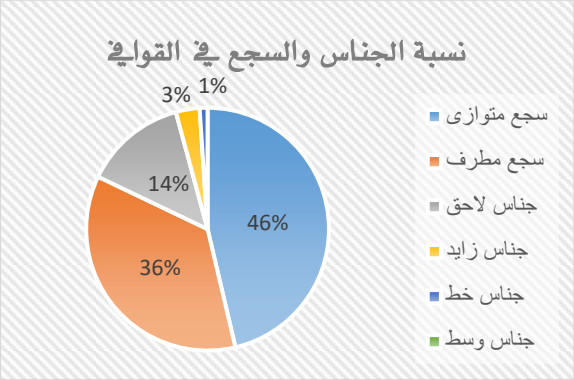
والماءُ يرسمُ أنبياء!! (ن ٩)

وهو ما نعده في علم اللغة توازناً نحوياً يؤثر في الموسيقى الشعرية. وهكذا في بقية القطعات من المشاهد والنبوءات فلاتخلوقطعة من القافية يدخل في إطار السجع بأنواعه والجناس الا أن السجع المتوازي الذي تتوافق فيه الكلمات المقفاة في الروى والوزن يغلب عليها وهو مما يزيد من موسيقى الشعر. وقد نجد في بعض القطعات الشعرية كلمات مكررة في موضع القافية تزيدها موسيقى منها المشهد الأول حيث تكررت عبارة (يا سيوف خذيني) أوالمشهد السابع الذي يشهد تكرار كلمة (ماء) في أربعة مواضع وكذلك النبوءة الحادية

www.SID.ir

Archive of SID

عشرة فالكلمات المقفاة في القطعة هي (الصَحراء، مِيناء، العَمياء، كبرياء، العَراء) غير أن الصحراء تكرر في الشعر أربع مرات. ومن القطعات التي تشهد تنوعاً وتعدداً في القافية قطعة النبوءة ٩ حيث استخدم فيها الشاعر من خمس قوافٍ على النحو التالي: (الدَّم، مُهشَّم: سجع مطرف-الأخيرة، الأسيرة: سجع متوازي وجناس لاحق- عَذابه، سَحابه: سجع متوازي- مَاءً، أنبياء: مطرف- الغُبار، البِحار، النَّهار، الانتظار: سجع مطرف) فنظام القافية في هذه القطعة التي نظمت في نظام الشعر الحرّ جعلها تقترب من الشعر العمودي إذ توزعت القافية اثنين اثنين بصورة متوالية. أما بنية القافية في القطعات الحرة الأخرى جاءت بناء على النظام التالي:



إنّ دراسة القوافي المستخدمة في أشعار جميل التي نظمت على أساس نظام الشعر الحرّ تدلّ على أنّ الكثير من الكلمات المقفاة تتوافق في الوزن فضلاً عن الروى وهو مما يزيد الشعر إيقاعاً هذا بغض النظر عن أنواع الجناس التي تتداخل أثناء السطور الشعرية. كما تشهد القطعات الشعرية بأنّ الشاعر لم يكتف بقافية واحدة في الكثير منها، بل تنوعت القوافي في نظام الشعر الحرّ وهي قد تكون بصورة متوالية أومتداخلة في كل السطور الذي يزيد من موسيقاها كما لها بالغ الأثر في تماسك البنية الشعرية ووحدتها، إذا يمكن القول بأن أهمية القافية في شعره لا تقتصر على طاقتها الايقاعية بل تجاوزت ذلك وأصبحت عنصراً لغوياً دلالياً هاماً في النظام الكلي للشعر حيث تحوله إلى شبكة من الأجزاء المرتبطة مع بعضها البعض. ونستخلص من البحث أن شعره العروضي يتميز باستخدام الأشكال والقوالب البديعة العديدة كما تتنوّع القافية في شعره الحرّ وهي ميزة بديعة جددّ فيها الشاعر العراقي والتي لم تعرفها شعر عاشوراء من قبل.

www.SID.ir

Archive of SID

الإبداع في الموسيقى الداخلية

يلتزم الشعر العمودي بنظام البيت والتشكيل الموسيقى على أساس التفعيلات الموزعة على شطريه بصورة ثابتة، أما الشعر الحر لقد اتسع المجال للشعراء عندما تحطّمت القواعد الإيقاعية للنظام العروضي القديم وتجاوز الشعر الحديث من نظام البيت إلى السطور الشعرية بطولها وقصرها والتي كانت تتناسب مع نوعية العواطف عندهم ومداها حيث يختلف إثرها عدد التفعيلات في السطور وهذا مما يجعل الشعر ينبض حركة، فراحوا يبحثون عن بديلٍ للوزن القديم المتمثل في البحور الخليلية التي تشكل الموسيقي الخارجية فاستبدلوه بالتكرار على مستوياته المختلفة أي الحروف والأصوات والكلمات والجمل والتكرار كان اسلوباً حديثاً عند الشعراء الجدد يؤثر في ايقاعية السطور ويزيد من موسيقاها كما قيل بأنّ الموسيقى الداخلية «تنعبث من أمور متعددة منها: أنواع الحروف وانسجامها، وقد تأتي الموسيقى من تتابع المعطوفات» (ترحيني، ١٤١٥: ١٦). والتكرار يؤدي إلى التوازن الايقاعي في نظام الشعر ولابدّ أن يكون له تردد بارز وقد تنتج الموسيقى الداخلية من تجانس الأصوات والحروف كما سبق بعض نماذجه في تجانس حروف القافية إلا أن التجانس في الموسيقى الداخلية لا ينحصر في القافية بل يتردد أثناء السطور الشعرية. وهذا النوع من الموسيقى له تأثير على المتلقي ويبعث عواطفه مثلما يفعل الوزن العروضي (شفيعي كدكني، ١٣٦٨ش:٤٧) فيعد الوزن والموسيقى بأنواعها من أبرز العناصر الإيقاعية في الشعر وأكثرها أهمية وأقواها أثراً بعد العاطفة وله قوة دلالية جزء من دلالة التعبير كما أن اللغة بذاتها لها مفاهيم دلالية. كما أن تكرار العبارات والمفردات في الشعر جزء لا يتجزأ من تجربة الشاعر الشعرية وعاطفته فكذلك الأمر في تكرار الحروف والأصوات، إذ الشاعر يوظفها لإيصال المعنى الخاص إلى المتلقي والأصوات والحروف بترددها في النص الشعري توحي بدلالات مميزة وتضم معاني خاصة توكدّ عليها عبر التكرار وتلقي بإيقاعها الصوتي. ولعلّ هذه الخصوصية في اللغة ما نجده في العربية دون غيرها إذ طريقة التعامل مع الحروف العربية وأدائها تؤثر في معنى الكلمة ولها دورها في أداء معنى الجملة أيضاً. يوظفها الأديب لإثراء نصه الأدبي. إذن التكرارفي مستوياته المختلفة من الظواهر الإيقاعية تنبعث منها الموسيقى الداخلية للشعر ومن أبرز مظاهرها في شعر جميل ما ظهر في شعره الكلاسيكي حيث يتمثل في تكرار الرويّ في إطار القافية. وللقافية دورها الايقاعي والدلالي في تماسك الخطاب الشعري إذ

www.SID.ir

Archive of SID

تأتي متسقة منسجمة مع المعاني وقيل عن هذه العلاقة بين القافية والمعنى المتضمن في الشعر بأن هناك صلة وثيقة بين الرويّ والغرض على سبيل المثال: «إن "القاف" تناسب موقف الحرب و"الدال" تأتي في موضع الحماسة والفخر، و"الميم واللام" تتوافقان للوصف والخبر، و"الراء" للغزل والنسيب» (عزام، ١٩٦٧: ١٢٥). وهذه قاعدة لا يمكن اعتبارها عامة تشمل اللغة كلها، إذ هناك نماذج تنقضها حيث استخدم الشعراء الرويّ الواحد في مواقف مختلفة أونظموا الغرض الواحد على قوافٍ متعددة.

ولقد استفاد الشاعر العراقي أثناء شعره العمودي من إيحاءات القافية الدلالية في ٣٦ موقعاً وقد اختص ١١ منها إلى الألف اللينة كما شهد شعره الحرّ حضوراً واسعاً منها تضفي على نصه الشعري إيحاءات خاصة؛ فللألف خاصية الإمتداد في الزمان والمكان وذلك لكيفية النطق بها ونموذجاً على ذلك ما نجده في قطعة "النبوءة الأولى" التي تختم الأبيات بحروف "آه" تشترك القوافي في الألف والهاء وكلاهما يوحي بمشاعر الحزن والحسرة عند الشاعر:

جـــــرّحَ قلـــــب الأمـــــسْ ... بأنّـــــــــــــــــــــــة، أوآهْ

لكـــــنْ جـــــذور الشـــــمسْ ... تطلـــــعُ مـــــن رؤيـــــاهْ!

رغـــــمَ جنـــــونِ الخيـــــلْ ... مـــــا برحـــــت عينـــــاهْ

تطـــــوفُ أُفْـــــقَ الليـــــلْ ... تلمـــــــــحُ وجـــــــــهَ اللّهْ!

فلم يقتصر الشاعر في القافية على دورها الإيقاعي بل استمدّ من دلالتها اللغوية وتناسبها مع المعاني تتوافق مع السياق وعاطفته الشعرية. إذ للهاء معاني تتوافق مع صوته وقد أشار إلى ذلك عباس قائلاً: «إن صوت حرف الهاء باهتزازاته العميقة في باطن الحلق يوحي أول ما يوحي بالاضطرابات النفسية وإذن لا بدّ أن يكون الإنسان العربي قد اهتدى إلى صوت هذا الحرف للتعبير عفوياً عن اضطراب نفسي معين قد أصابه» (عباس، ١٩٩٨: ١٩٢). وقد إشتدّ المعنى لما سبقه حرف الألف اللينة فيمتدّ شعوره بالحزن بناء على دلالته. ومثال آخر على ذلك نأتي بقطعة «البعد المتغير» حيث ختمت الأبيات باللام الساكن وبناء على بنية القافية اللغوية سبق الرويّ الألف اللينة. والبنية الدلالية للقصيدة هذه تكونت لتصوير الحالة النفسية لشخصية الحرّ قائد الجيش الأموي أمام الإمام الحسين عليه السلام وجداله النفسي بين الحق والباطل وقد إلتحق أخيراً بقافلة الإمام واستشهد. فقد جاءت القصيدة متماسكة متسقة دلالياً، أما العلاقة بين الإيحاءات الصوتية للرويّ والمضمون مرجعها الى معانى حرف اللام حيث قال العلايلي عنه: «إنه للإنطباع بالشيء بعد تكلفة وقيل بأن صوته يومئ بمزيج من الليونة والمرونة والتماسك والانطباق» (عباس،

www.SID.ir

Archive of SID

١٩٩٨: ٧٩) . فإن الدلالة هذه تتوافق مع حالة الشخصية وحركتها من البداية والنهاية حيث تأثر أخيراً بالإمام الحسين عليه السلام بعد صعوبات نفسية كثيرة:

يـوقظُ الصـبحَ صـوتُهُ، يشـربُ الـوردُ حكايـــاهُ، ترتديـــه الجـــداولْ
يتمـــشّى علـــى مدارجِـــهِ النجـــمُ وتغفـــوعلى صـــداهُ القوافـــلْ
هـو للـريحِ هـدأةٌ، ولصـمتِ الصـخرِ همـــسٌ، وللغيـــومِ جـــدائلْ

ومن اللافت للنظر أن القافية وقفت عن الحركة بسكون الرويّ فلعله «يشير إلى رغبة الشاعر في تصوير الوقفة لحركة الشخصية إلى الهلاك وانهياره النفسي» (انصاري، ١٣٨٩: ٤٧١). وما سبقه من الألف، يؤكد المعنى وكذلك الأمر في قطعة «البعد الثابت» التي ختمت الأبيات فيها بصوت اللام ثم يليه الألف، والقصيدة صورة رجالٍ قاتلوا الإمام عن عنادٍ، فتتضمن القافية بما فيها الحروف المكررة دلالة توحي بالحسرة والحزن الشديد الذي يبلغ أقصاها عند إتصال اللام بالألف في نهاية البيت الشعري:

واحـة مـن جراحنـا كانـت البـدءَ اكتشـفنا بهـا المـدى المجهـولا (ص٨٩)
وطوينـا وجـه الصـحارى، حملنـا لهـب الأمـس والزمـان القتـيلا (ص٨٩)

وكذلك صوت القاف في "البعد الأسود" يضفي على النص بما يناسب بنيته الصوتية فهو يوحي بأحاسيس من القساوة والصلابة والشدة. (عباس، ١٩٩٨: ١٤٤) إنه من الحروف التي قد ينطق بالجهر أو الهمس. فالقصيدة هذه تصوير عن حضور أحد الشخصيات في الجيش الأموي والذي لا يجد لوناً يناسب حقيقة وجوده إلا الأسود. القطعة تجسّد الجدال بين الشمر والإمام ووقوفه ضده في معركة كربلاء التي انتهت باستشهاد الإمام والشمر الذي غلبت عليه مسحة من الحزن والألم الشديد ـ وفق رؤية الشاعر ـ بعد الحادث. فالايحاءات الصوتية للقاف في السياق الشعري قد توافق القساوة والغلظة والشدة التي مارسها الشمر ضد الإمام وأهله:

وأنـــا الآن حفنـــةٌ مـــن غبـــار كفَّـــنَ العـــارُ خـــدَّها المعروقـــا

والألف الذي يليه وتكررّ أثناء البيت يسبّب الإمتداد الصوتي في سياق البيت وللقاف وهومما يؤكد معاني الحزن ومشاعر الألم والحسرة عند الشخصية، فبذلك نرى بأن الشاعر لم يهمل الجانب الدلالي والإيقاعي للحروف جعلها منسجمة مع العواطف والانفعالات التي يريد أن يرسمها في خطابه الشعري. مثلما نجده في قطعة "الرؤيا الثالثة عشر" التي تكونت من عدة أجزاء ونظمت على النظام العمودي والأبيات تجري على لسان الشاعر إلا أن

www.SID.ir

Archive of SID

الشخصية الحاضرة في القصيدة هي الإمام، والأصوات في القافية وأثناء الأبيات تناسب أكثر تناسباً مع الدلالات التي نجدها في القصيدة حيث تدور معانيها حول القيام والثورة الحسينية ومقاومته ضد العدو والأبيات ختمت بالألف المسبوق بالباء والألف أيضا:

شفتي ضفّة من الموت مسَّته رماداً وعانقته ترابا
كلّما لملمت من الماء طيفاً مات في كفّها وعاد سرابا (ص٤٢)

وكما نلاحظ أن الألف اللينة من الحروف المتكررة في القافية وكذلك الشعر كلّه والباء كما قال عباس مجهور شديد واذا لفظ ممدود الصوت "با" كما كان يلفظ في مرحلة أصوات الحروف، لم نجد ما هوأصلح منه لتمثيل الأشياء والأحداث التي تنطوي معانيها على الاتساع والضخامة والارتفاع (عباس، ١٩٩٨: ١٠١). ولذلك ما أضفاه الصوت من الدلالات تتسق الغرض الشعري الذي يغلب على القصيدة. وهذا ما نجده في القطعة التالية اذ تكرر الألف في بعض السطور وهوممما يقوي دلالية الراء المكررة فيها:

عندما ماتَ الحسينْ،/ ظامئاً،/ صارت عصافيرُ البحارْ،/ تتمنّى الأنتحارْ (م٨)

لقد انتهت الكلمات بصوت الراء ساكنة فكأن الحركة التي بدأها الإمام قد انتهت بالشهادة وهي دلالة يوحي بها حرف الراء أيضا إذ يدل على التحرك والتكرار وهذا ما ينطبق مع المعنى الشعري.

أما التكرار فلا يقتصر على الرويّ في القوافي بل يتجاوز ذلك إلى المفردات المبعثرة أثناء البيت وهذه ظاهرة ايقاعية تشهد أكثر حضورها في الشعر الحرّ تعويضاً عن الوزن العروضي إلا أنّ الشعر العمودي أيضاً لا يخلومنها وهي مما يزيد الشعر ايقاعاً ومثالاً على ذلك الحاء المتكرر في قطعة "الرؤيا الخامسة عشر" الذي تكرر عبر القافية والأبيات كلاهما كالبيت التالي:

الحُسينُ انحَنى على صَدرهِ الرمحُ وصَلّتْ على يدَيهِ الجروحُ

والحاء حرف مهموس رخو يحدث صوته باندفاع النفَس بشئ من الشدّة ويقول العباس بأن الصوت الغنائي الذي يتصف بخصائص صوت الحاء هو أغنى الأصوات عاطفة وأكثرها حرارة وأقدرها على التعبير عن خلجات القلب ورعشاته (١٨٢) فمعانيها تدل على مشاعر انسانية وهذه مما شددّ عليه المفردات في معجم الشاعر وكذلك اسلوبه في استخدام الأساليب الإنشائية كالاستفهام الذي يقرب من العاطفة والإحساس وأما المفردات في السياق الشعري نحو: (يغتلي، تخفق، شحوب، انكسار، جريح، ميت، تدقّ، تصيح، الوحشة و...)

www.SID.ir

Archive of SID

أيضا تخدم الحالة النفسية للشاعر فاستطاع بذلك أن يوظف اللغة المتمثلة بالكلمات والنحو والموسيقى لتبعث عواطفه الشعرية. والأمثلة على ذلك كثيرة ويكون«السين»من أهم الحروف التي قد ترد في القطعات الشعرية بتردد واسع وهوحرف مهموس رخو. يقول عنه العلايلي: إنّه للسِّعة والبسط وقال الأرسوزي عنه: إنّه للحركة والطلب. (راجع: عباس، ١٩٩٨: ١١٠-١١١ و١١٣) وتشهد المجموعة الشعرية نماذج منها:

اَلفراتُ المسافرُ/ يُشبهُ خابيةً من دموعْ/ اَلفراتُ المسافرُ غادَرَنا،/ وهويحملُ وجهَ المساءاتِ،/
ينسابُ ما بينَ مقبرة للسيوفِ، (ن٨)
في مُدن مَسكونة، دونَ سواها،/بالسَّكاكينِ.. وبالسُّيوفْ! (ن٥)
أنا حاصرتُهُ زرعتُ الصحارى بالمسامير، بالمُدى، بالسلاسلْ (ب متغير)
سأُسمّي النهرَ انطفاءً، أسمّي الدمَ ماءً؛ ليورقَ السكّينُ (ب رمادي)

ومن اللافت للنظر أن "السين" أحد الحروف الصفيرية لها دلالات إيقاعية خاصة تشبه بصوت الكلمات التي تظهر فيها وهي: السيوف، والسكاكين، والسلسلة، والمسمار وما شابهها فقد استفاد الشاعر من طنينها الموسيقى في تصوير معركة الحرب وما فيها من أصوات وضجات منبعثة عن الأدوات الحربية ليجسد المتلقي المشاهد ويجدها محسوساً بالصوت وقد لا يدركها القارئ غير الناطق بالعربية إلا أن من يعرف دقائق اللغة يجده دون صعوبة.

وكذلك يتجلى التلاحم الصوتي مع المعنى والعاطفة الشعرية في تكرار صوت الميم أثناء السطور والأبيات الشعرية للشاعر وما تكمن فيه من طاقة صوتية توحي بدلالات خاصة. وقد أشار حسن عباس الى دلالاته المختلفة حسب موقعها من اللفظ فهو يوحي بمعاني المرونة، والرقة، والتماسك، والضم، والجمع، والتوسع، والامتداد و... وذلك لكيفية النطق بها اذ الميم من الحروف المجهورة يحصل صوته بانطباق الشفتين على بعضهما البعض ولذلك صوته يوحي بذات الاحاسيس اللمسية من الليونة والمرونة و.. وكذلك ضم الشفة على الشفة بشئ من الشدة عند اداءها يماثل ما يتم فيه السدّ والانغلاق وانفراجها يمثل ما يتم فيه التوسع والامتداد. (عباس، ١٩٩٨: ٧٢-٧٣) ونماذج منها نجدها في شعر الشاعر نحوالبيت التالي:

لـــيسَ في البَحـــرِ أوردةِ المِلـــحِ، وصـــمتِ المرافـــئِ المنسّـــيهْ (ر٤)

فالبناء الصوتي الذي يتجلى من خلال انتقاء كلمات خاصة نحو: (الملح، الصمت، المرافئ، المنسية) والتكرار الذي نجده لصوت الميم يأتي منسجماً مع وحدات الجمل والسياق

www.SID.ir

Archive of SID

الشعري، حيث يتلاحم مع المعنى وهو الانسداد والانغلاق الذي يماثل طريقة أداء الكلمات بمعانيها وما يريد القائها إلى المتلقي ويبلغ أقصاه في تركيب (صمت المرافئ المنسية). ومما يجدر بالذكر أننا لا نريد القول بأن الشاعر قد اختار مفرداته لتنجسم مع معانيه بل الالفاظ وما تتكون منها من الأصوات لها دلالات خاصة تتوافق مع معانيها وعندما انتقاها الشاعر عن اللاوعي فهي تحفظ طاقته الصوتية لتدلّ على معاني وتضفيها على النص. ونموذجاً آخر نأتي بالسطر الشعري الذي يعبّر فيه الشاعر عن معنيين مضادين، فاختلفت الصورة فيه حسب المعنى والعاطفة الشعرية وكذلك يمكن للصوت أن يوحي بهذا التضاد:

أمضي ولي في المَاءِ مَملكةٌ،/وللمَوتِ الهَزيمَةْ (ر١٤)

فالتكرار في السطر الأول يوحي بمعانى الامتداد والسعة تناسب مع ما يريد الشاعر التعبير عنه من استمرارية حركة الإمام في مدى التاريخ وسيطرته وحكومته على الماء وهو رمز يدلّ على الطهارة والانفتاح على الحياة إذ جعل كل شيء من الماء حياً وثمة صورة تفارق السطر الأول وهي ترسم الموت أمام رمزية الماء فإذا غلب الإمام على كل شيء واستمدّ الحياة حياتها منه، فأما الموت لامجال له أمامه اذ انسدّت الابواب كلها ولا يجد طريقاً الا الانغلاق والهزيمة. فالدلالة الصوتية التي يضفي الميم في السطر الثاني هي الانسداد وكيف هذا والحرف واحد في الشطرين! لأنّ الكلمة تتكون من الأصوات ويرتبط كل مكوّن بنظامه الكليّ ويأخذ دلالته من بنية الكلمة فعند الموت ينغلق كل شيء كما ينفتح أمام الماء. وبذلك نرى أن التناقض في المعنى والصورة الشعرية ينطبق تماماً مع التناقض الايحائي للحروف بين الانغلاق والانفتاح. ولعلّ الايحاء الصوتي للميم في البيت التالي يدلّ على الامتداد والانفتاح والسعة أيضاً، فالدماء التي تفرقت في كلّ مكان وزمان أصبحت مرّة في مذاق الأعداء إذ تفضحهم طوال التاريخ:

ونثارٌ مِن الدّمِ المُرِّ، شدَّ الغَيمَ/في خَيطه، وشدَّ الفصولا (ب ثابت)

كلَّما لَمَلَمتْ من الماءِ طيفاً/ماتَ في كفِّها، وعادَ سرابا (ر١٣)

هكذا يُصلبُ الأملْ بمسامِيرَ مِن دمٍ! (ر٩)

فيتلاحم الشكل والمعنى عبر انسجام الجزء والكلّ أي الكلمات المتكونة من الأصوات والحروف. وكذلك النموذج التالي حيث نجد الموحيات الصوتية للميم منطبقاً على المعنى الشعري؛ إذ يدلّ على التمددّ والتوسع لحركة الإمام عبر القرون وبعث روح الحياة في النفوس. فقد وصف الشاعر الإمام ممراً ينفتح على المدن التي هي إشارة الى الحضارة بيد أنه لا يسكن فيها الا الموتى والذين لا يحركهم أي شيء ولا يعانون من أي ألم ولا شعور لهم

www.SID.ir

Archive of SID

إزاء الأحداث، فلذلك يجب أن تكون حركة الامام حركة ترافق اللين والرقة والحرارة وهي من الايحاءات التي نجد في الطاقة الصوتية للحروف المتكررة في السطور الشعرية:

ممرّاً إلى مُدُنِ الميّتينْ!/ إنّني أبتني خِيمةً لجراحي،/ مَواويلَ مَنقوعةً بالتمرُّدِ،/ (ر٧)

كذلك قد استمدّ الشاعر ـ ولا نقول عن الوعي ـ من الدور الدلالي الكامن في حرف "النون" الذي تكرر ٩ مرات وهوكالميم من الحروف المجهورة. «يقول العلايلي: إنها للتعبير عن البطون في الأشياء». ولكونها صوتاً هيجانياً ينبعث من الصميم للتعبير عفو الفطرة عن الألم العميق وهو أصلح الأصوات للتعبير عن مشاعر الألم والخشوع[1] وهنا نجد مزجاً بين مشاعر الألم والحماسة إذ هناك من قام لإحياء النفوس يعاني في طريقه من آلام وأحزان ومن يقابله ممن لا يجد الشاعر كلمة لوصفهم الّا الموتى غير أن الحزن يغلب على الشعر لما نواجه من الغفلة والسكون وقد استخدم الشاعر هذه الدلالة الايحائية للنون في السطور التالية حيث يقول: وجعٌ.. ونحنُ مُسَمَّرونَ (ن٩)/مَن عسانا نكونْ؟ (بعد مجنون)

والقطعة صورة عن رجال الجيش الأموي الذين شعروا بالهزيمة بعد قتل الإمام. فالحالة العاطفية والمعنى الشعري والموحيات الصوتية كلّها جاء لينطبق معاً ويكوّن بنية متسقة مترابطة. فالشاعر يتحدّث عن الألم الذي يعاني منه هؤلاء وقد أعانه الأسلوب التعبيري والاستفهام الذي زاد الكلام تحسّراً وحزناً.

ونموذجاً آخر يستفيد فيه الشاعر من الأيحاءات الصوتية الكامنة في الأصوات زيادة لموسيقى الشعر وهي ذات صلة بالمعنى ونفس الشاعر ما نجده من تكرار صوت الخاء في بعض السطور الشعرية ومما يلفت النظر أن الخاء فيها يرافق صوت التاء ويزيد من دلالاته منها:

عائدٌ خطوتي عاصفَهْ،/ حَمَلَتهُ الخطى الخائفَهْ... (ر٥)

خلفَ خطوي يموءْ!! .../ خطوتهُ تطاردُ الغيابْ (ر٦)

رأينا خيولاً ملطّخةً بالخطايا (ن٢)

بدى خلف خيمتهِ، خيطَ ملحٍ (م٢)

والخاء من الحروف الحلقية التي قيل عن معانيها بأنها يدلّ على المطاوعة والانتشار والتلاشي. يقول عباس بأن إيحاءات صوت هذا الحرف تختلف باختلاف كيفية النطق بها.

---

١. حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ١٦٠.

www.SID.ir

Archive of SID

(١٧٤) كما أن التخريب والنفاذ والشقّ والرخاوة والتفاهة من موحياته أيضاً... (عباس، ١٩٩٨: ١٧٦). ما رسمه الشاعر في قطعة الرؤيا الخامسة صورة ثنائية متضادة يقابل فيها السطر الأول والثاني إذ تحدّث الشاعر في الأول عن الإمام وخطواته الثابتة التي تشبه العواصف في السداد والقوة والثاني صورة أعدائه الذين يغلب عليهم الخوف والإضطراب كما أن صوتي "الطاء والعين" يدلان على الفخامة والثبات والصلابة اذ يوصفان بالشدة وما يتبادر إلى الذهن من كلمة (الخطوة) مفرداً أوجمعاً في شعر جميل هو نفس المعاني التي تمكن في الطاقة الإيحائية للأصوات المتكررة أيضاً. ومن الطبيعي أن تكرر مثل هذه الصور المتقابلة في شعر عاشوراء إذ يصور فيه صورة الحق والباطل المتمثلة في جبهة الإمام والجيش الأموي وبناء على المعنى فيستخدم الشاعر من هذه الثناية والتضاد التصويري نحوما نجد في السطور التالية أيضاً: الصحارى انهيارٌ.. وليلٌ.. وريحٌ/ وهو يبني الهدوءَ! (ر٥)

فثمة الانهيار والليل والريح التي تهب الصحارى وهي أهل الباطل يقابله الإطمئنان والهدوء الذي يوصف به الإمام فقد سعى الشاعر أن يلقي بعاطفته ودلالته الشعرية عبر الصور والمفردات والطاقة الايحائية للحروف. فالحاء والهاء اللذان تكررا أثناء الكلمات يوحيان بمعاني متضادة أيضاً من الرقة والصفاء إلى الضعف والوهن والحاء ـ كما قال عباس ـ يستخدم للتعبير عن الاضطرابات والانفعالات النفسية. (١٩٢)

هذه نماذج ولا ندعي بأنها صفة تتميز به المجموعة الشعرية هذه دون غيرها، حيث جعلتها مرموقة بين أمثالها بل كلما نريد أن نثبت بأن الشاعر استخدم هذه الخاصية ولوبصورة عفوية لم ينتبه بالدور الإيقاعي للحروف وهذه خاصية متداولة في اللغة العربية، فإن صحّ ذلك لقد تبين النماذج أن الموسيقى والايقاع في المجموعة (الحسين لغة ثانية) لم ينحصر في الموسيقى الخارجية فقد غناها مثل هذه النماذج التي جاءت منطبقة مع المعنى.

النتائج

إن من يتأمل ديوان الشاعر العراقي جواد جميل المسمى بـ"الحسين لغة ثانية" سيلقى مجموعة فريدة دينية من حيث المضمون والبنية. فهو يتمايز عما سبقه أو عاصره في حادثة عاشوراء؛ إذ ينطلق من رؤية إسلامية له خصائص فنية جمالية يتسم بفنّه الشعري أكثر من مضمونه. فقد جدد الشاعر في طرق تعبيره وطريقة الشاعر في الموضوع جعلته ومجموعته حيث لا بديل لها في الشعر الديني. فتعدّ المجموعة من إبداعات الشعر الديني إذ تكونت من مجموعة

www.SID.ir

Archive of SID

قصائد ذات النمط الكلاسيكي والحرّ في موضوع واحد والقصائد ترتبط وكأنها وحدة متماسكة يواجه فيها القارئ كتاباً له بداية ونهاية. ثم يتميز الديوان بلغته الفنية التي تنوّعت بأشكال تعبيرية وآليات فنية وتكون للموسيقى دور فاعل في إبداعه الشعري فكما نظم الشاعر بعض قصائده على غرار الشعر العربي القديم إلا أنها لم يقف على التراث بل جددّ فيه.

فهناك مجالات من الإبداع في إطار الموسيقى وأنواعها الداخلية والخارجية وأما الخارجية نجد فيها أثراً عن روح الشاعر فلايكون الايقاع في قصائدة تطبيقاً على البحور العروضية القديمة وبمعزل عن الإبداع في بنية أشعاره وشكلها الموسيقى فنظم أكثر قطعاته على نظام الشعر الحرّ وهذه الغلبة في مجموعته تدل بوضوح على أنه ينزع الى الجدة في الموسيقى أكثر من أن يركب على أمواج الشعر القديم فقد حدث في قصائده تجديداً في الشكل إضافة على الموسيقى. أما شعره العروضي فيكون فيه الرجز والخفيف من أكثر البحور حضوراً بين أشعاره القديمة ومن إبداعه استخدام بحور متنوعة في شعر واحد كما التنويع في القافية. ونظم الأشعار على بنية الموشحات وهو يعدّ من إبداعات الشاعر في إطار الموسيقى الخارجية وتتسمّ قصائده ذات النمط الكلاسيكي رغم إطاره التقليدي بمظاهر من التجديد نحو المزج بين نظام الشعر الحر والعمودي في قصيدة واحدة، فشعره يشهد اشكالاً وقوالب جديدة لم يشهد الشعر الديني وشعر عاشوراء حتى عند المعاصرين قبل جميل فلم تنحصر على بنية القديم. وبذلك إن شعر جميل في هذه المجموعة خليط من القديم والجديد والتقليد والإبداع. ثمّ إنّه قد خرج عن المألوف في كتابة القصيدة من تنويع القافية فلا يتقيد بقافية واحدة بل يكتب الشعر على قافيتين أو اكثر وقد يتداخل بعض أشعاره نوع من الرديف رغم أنه صفة لا تتميز بها العربية إلا أنه يزيد الشعر غنى وإيقاعاً. أما على مستوى الإيقاع الداخلي يستعمل الشاعر ظاهرة الجناس والتكرار الإيقاعي وتكرار الحروف والأصوات، إذ الشاعر يوظفها لإيصال المعنى الخاص إلى المتلقي والأصوات والحروف بترددها في النص الشعري توحي بدلالات مميزة ولو لم نستطع أن نعتبره صفة ينحصر بها جميل، إلا أن الشاعر زاد الانسجام بين المعاني الشعرية وموسيقاها.

www.SID.ir

Archive of SID

المصادر والمراجع

١. انصاري، نرگس (١٣٨٩ش). عاشورا در آيينه شعر معاصر. طهران: مجتمع فرهنگي عاشورا.

٢. أنيس، إبراهيم (٢٠١٠م). موسيقى الشعر. القاهرة: مكتبة الانجلوالمصرية.

٣. البريسم، قاسم (٢٠٠٠م). منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري. بيروت: دار الكنوز الأدبية.

٤. ترحيني، فايز (١٤١٥هـ). الأدب: أنواع ومذاهب. بيروت: دار النخيل.

٥. حسن لي، كاووس (١٣٨٦ش). **گونه‌هاي** نوآوري در شعر معاصر ايران. ط ٢، طهران: نشر ثالث.

٦. جميل، جواد (١٩٩٦م). الحسين لغة ثانية. قم: المجمع العالمي لأهل البيت.

٧. شفيعي‌كدكني، محمدرضا (١٣٦٨ش). موسيقي شعر. طهران: انتشارات آگاه.

٨. شميسا، سيروس (١٣٨٦ش). **نگاهي** تازه به بديع. ط ٢، طهران: نشر ميترا.

٩. عباس، حسن (١٩٩٨م). خصائص الحروف العربية ومعانيها. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

١٠. عزام، محمد (١٩٦٧م). بنية الشعر الجديد. دمشق: دار الرشاد الحديثة.

١١. القرطاجني، حازم (١٩٦٦م). منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تقديم: محمد الحبيب ابن الخوجة، تونس: دار الكتب الشرقية.

١٢. الكراعين، أحمد نعيم (١٩٩٣م). علم الدلالة بين النظر والتطبيق. بيروت: مؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

١٣. مجاهدي، محمد علي (١٣٧٩ش). شكوه شعر عاشورا. قم: پيك جلال.

١٤. ناتل خانلري، پرويز (١٣٧٧ش). وزن شعر. طهران: دانشگاه تهران.

١٥. النويهي، محمد (١٩٧١م). قضية الشعر الجديد. ط ٢، بيروت: دار الفكر.

www.SID.ir