جامعة محمد بوضياف – المسيلة

كلية: الآداب واللغات.

قسم : اللغة والأدب العربي.

الرقم التسلسلي :.....

رقم التسجيل: M.LMP/08/11

مذكّرة مكمّلة لنيل شهادة: الماجستير في الأدب العربي

تخصص : العروض وموسيقى الشعر

العنـــوان

التكثيف الموسيقي في أنشودة المطر

إعداد الطالب
خليل بالقط

تاريخ المناقشة : 2015/04/14

أمام لجنة المناقشة المكونة من :

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
أ.د. عباس بن يحي	أستاذ التعليم العالي	جامعة المسيلة	رئيسا
أ.د. قدور رحماني	أستاذ التعليم العالي	جامعة المسيلة	مشرفا ومقرّرا
د. حكيمة بوقرومة	أستاذ محاضر(أ)	جامعة المسيلة	ممتحنا
د. عبد الناصر مباركية	أستاذ محاضر(أ)	جامعة برج بوعريريج	ممتحنا

السنة الجامعية : 2015/2014

بسم الله الرحمن الرحيم

الشكر والتقدير:

لمن بيده ملكوت السّموات والأرض وما بينهما.

لأستاذي الدكتور: قدور رحماني الذي علّمني كيف ألعق الصبر فَشَدَّ أزْري في مواجهة عويص البحث، فكان خيرَ مشْرفٍ ومعلّمٍ.

لكلّ من ساهم في إتمام هذا العمل؛ من أساتذة وزملاء وأصحاب مكتبات .

إهداء

إلى ذلك النِّبْراسِ أهْدي محبَّتِي // فلوْلاهُما ما ضاءَ نورٌ بشمْعَتِي

فأمّي خليلُ الدَّرْبِ منِ بعْدِها أَبي // جنوْا ما تَسَامَى منْ حَصائِدِ ثمْرتِي

خليل

المقــدّمـــة

عندما اخترْتُ مصطلح التكثيف الموسيقي كان لسببين اثنين؛ أوّلهما هو اقتناعي الشديد بوجود أوتار موسيقية تعزف على وتر القصيدة زيادة على علم العروض، لأنّ العروض الشعري لو كان هو الفيصل الوحيد الباني لموسيقى القصيدة لاشْترك في شعريّة الإيقاع كلّ من كتب كلاما وافق الوزن، سواء أكان قصْداً من الشاعر أم مصادفةً، وثانيهما هو اختيار سياق لعنوان بحث يختلف عن السياقات المهضومة والجاهزة في الدراسات الإيقاعية، كي لا يكون هذا البحث اجترارا منسوخا لها لا يختلف معها إلا في اختيار الشاعر أو القصيدة؛ مثل مصطلح: البنية الإيقاعية في شعر فلان، أو الإيقاع في قصيدة كذا، وإضافة إلى ذيْنِ السببين قد اخترْتُ قصيدة أنشودة المطر تحديدا ليس للإعجاب بها فقط، فقد كانت هي السبب في تغيير وجهتي للشعر الحداثي بعدما أرَّقَ ذائقتي في قبوله؛ فقد أصابني منه نفور إبّان اطّلاعي عليه وكرٌّ وفرٌّ بعد مناقشة مع بعض الزملاء دامت طويلا.

كما لا أخفي بأنّ لهذا الموضوع أهمّيّة بالغة وهي تكثيف الدراسات التي تتّصل بفنّ الشعر، وفي هذا البحث تحديدا مزيّة أخرى وهي إزالة اللبس في تحديد المفاهيم التي تتّصل بالدراسات الإيقاعية وإعطاء إشارة لاستيعاب الخبايا الصوتية سيّما وإنّه بحث ينأى عن الاستدراكات المباشرة، وقد كان لاختياري هذا البحث دوافع كثيرة أهمّها هو ولعي الشديد بالدراسات الصوتية الجمالية وربطها بالدلالة والرغبة في استزادة وتوسيع الدراسة الموسيقية وعدم فصلها عن موضوع الدلالة.

وقد قُسِّم هذا البحث إلى تمهيد وثلاثة فصول؛ فالتمهيد كان إشارة ضوئية عابرة تبيّن ماهية الدراسات الصوتية ومفهوم اللغة الشعرية، أمّا الفصل الأوّل فقد استُهِلَّ مبحثه الأوّل بالدراسة العروضية لأنّها هي المفتاح الموثوق في شدّ أوتار القصيدة، كما طبَّقْتُ أحكامه من زحافات وعلل وأعاريض وأضرب على كلّ أبيات القصيدة، أمّا المبحث الثاني فقد خصّصْتُه للتشكيل الصّوتي وحاولتُ أن أبذل جَهْدا في تحديد مفهوم التجانس الذي كان مُبْهَماً عند كثير من الدارسين، أمّا المبحث الثالث فقد تحدّدتْ فيه معالم التكرار بأنواعه الثلاثة؛ تكرار الأصوات وتكرار الألفاظ وتكرار الجمل والتعريج به في كامل القصيدة.

أمّا الفصل الثاني فقد كان دراسة لغوية وبلاغية؛ فمبحثه الأوّل تحدّث عن اللغة المجازية وتشكيل بنيتها وتوضيح جماليتها في القصيدة، وقد كان للاستعارة ظهور بيّن في درج القصيدة، أمّا المبحث الثاني

فقد كان ذا اتّصال عميق بمفهوم النظم وما يحتويه من بناء الجمل وظاهرة العدول في التقديم والتأخير، وختمْتُ مبحثه الأخير بجمالية التوازي الذي اعتبرته هندسة لغوية فنية.

ثم انصهرتْ هذه الدراسة الصوتية واللغوية في موضوع الدلالة في الفصل الأخير من هذا البحث، وقد قُسِّم إلى مبحثين جوهريين؛ الأوّل في الربط المباشر بين التشكيل العروضي والصوتي وموضوع الدلالة، واستفْتحْته بالعلاقة العامّة بين الأوزان والمعنى في الشعر عامّة وفي تحديد العلاقة الجمالية بين تشكيل الرجز والدلالة في أنشودة المطر بصفة خاصة، أما في المطلبين الثاني والثالث فقد تحدثت عن العلاقة بين القافية والأصوات وربطها بالدلالة، أمّا المبحث الثاني فقد كان موضوعه دلاليّا صِرْفاً؛ حيث التكرار والرمز والأسماء والأفعال وعلاقتهم بالتكثيف الدلالي الذي هو وليد التكثيف الموسيقي.

وقد ألْزمتْني هذه الدراسة السيْرَ على أثر المنهج الأسلوبي وما يكتنفه من توجيهات بنيوية وإحصائية؛ لأن الدراسات الجمالية في مجملها تتّصل اتّصالا مباشرا بالأسلوب، فالمنهج البنيوي استُعمِل في طرق بناء الجمل وكيفية تعاقبها، أما المنهج الإحصائي فقد اتّبعْتُه في تصنيف الزحافات والعلل وضبط معدوداتها، ثم أُرْدِفتْ هذه القيم الإحصائية والبنيوية في تفسير أسلوبية القصيدة وجماليتها المتعلّقة بالوصف الأسلوبي.

كما اعترضتْني في هذا الدّأب بعض الصعوبات التي عرقلت سير البحث، منها حداثة الموضوع الذي كان مجازفة جميلة لتوحيد شتات الدراسات في فكرة عائمة جعلتني أطيل النظر مع فحص متأنّي في معالجة أفكار الدارسين وإقحامها في موضوع هذه الدراسة، ثم استحالة وجود المراجع التي تساير هذا الموضوع بخطّة تواكب الأفكار المشتركة وترتيبها بين هذا البحث وذاك، وهذا الذي ألْزمني من التحفّظ على هذا البحث من الميوعة المطلقة، وكذلك من الصعوبات التي واجهت هذا البحث هو الافتقار إلى المراجع المعتمدة التي تربط بين الإيقاع ودلالته النفسية، فلا تجدها إلا في مقالات مشتّتة في بعض المجلات والدوريات التي يصعب على الباحث الظفر بها، أمّا المراجع المعتمدة التي تتّصل بموسيقى الشعر فلا تتجاوز وصف البحور والزحافات والقافية في منهج شكلي صِرف.

أمّا عن أهمّ المراجع التي خدمَتْ هذا الموضوع فلم يكن هناك مرجع كان هو المتّكأ الوحيد في مسايرة البحث، بحيث اختلفت المواضيع حسب المطلب المدروس؛ فمن كتب العروض تفاوتت الاقتباسات من كتاب العروض والقافية بين التراث والتجديد لمأمون عبد الحليم وجيه وكتاب موسيقى الشعر لإبراهيم أنيس وكتاب المعجم المفصّل في العروض والقافية وفنون الشعر لإيميل بديع يعقوب، ومن

كتب الصوتيات اعتمدتُ اعتمادا بائنا على كتاب أصول اللغة العربية لأحمد رزقة، ومن كتب الأسلوبيات نهلْتُ من بعض المراجع ككتاب الأسلوبية الصوتية لمحمد الصالح الضالع وكتاب بناء الأسلوب في شعر الحداثة لمحمد عبد المطلب، ومن كتب الدلالة استفدتُ من كتاب الخصائص لابن جني وكتاب إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي لمحمد العبد، أمّا عن كتب البلاغة فقد تفاوتت المراجع التي اعتمدْتُها في هذه الدراسة.

كما لا يفوتني في هذا العرض الموجز أن أشكر – بعد الله سبحانه وتعالى – أستاذي الفاضل الدكتور: قدّور رحماني الذي كان له الفضل الكبير في تتمّة هذا الجَهد، والذي لم يقْتِرْ عليّ بتجاربه وخبراته في ميدان البحث الفسيح، فكان خيرَ نصيح ومرشد، لا لأنّه مشرف ومسؤول، وإنّما لأنّه مخلص ومحبّ للعلم، وهذا الذي جعله يتتبّع كلّ صغيرة وكبيرة من أجل أن يبلغ هذا العمل ذروة النجاح، كما أشكر كلّ من بسط إلي يد المساعدة من أساتذة وزملاء وعمّال مكاتب الذين طاب ذكرهم في قلبي، وأخيرا لا أرى لهذا العمل أن يكون معصوما من الخطأ والنسيان، فلكلّ عمل إذا ما تمّ نقصان، وجلَّ من لا يخطئ ولا ينسى.

تمهيد

1/– موسيقيّة الأصوات اللغويّة.

إنّ الذي يتذوّق الأصوات العربية سيجد أنّها تحمل في طيّاتها أنغاما موسيقيّة قبل أن تفرضها عليها المقاطع العروضية، فالأصوات العربية باختلاف مخارجها وصفاتها هي من تصنع الموسيقى في النصّ الشعري، والنصّ الشعري هو عبارة عن تركيب من أصوات متجانسة ومتجاوبة تنأى عن النشاز، وهذه ميزة تنفرد بها اللغة العربية عن غيرها من اللغات، فهي لغة شاعرة؛ لأنّها << لغة بُنِيتْ على نسق الشعر في أصوله الفنّيّة والموسيقية >>[1]، فيحصل الجمال الموسيقي بطلاوة الألفاظ التي تبنيها الأصوات، وحيثما تكون اللفظة مناسبة للموقف النفسي والشعور الذي يجيش بداخل الشاعر تكون أوقع في الأذن، فالأصوات العربية هي البنية الأساسية لكلّ نصّ شعري، وهي من تجعل الألفاظ متماسكة مرصوفة تبنيها أصوات متجانسة، فلا يستثْقلُها لسانُ النّاطق، ولا تمجُّها أذُنُ السّامع.

لقد انفردت اللغة العربية بهذه الميزة، وليس لطول هذه المرحلة التي دامت قرونا عديدة في نظم الشعر وتعدّد الشعراء إلا دليلا على الاتصال الوثيق بينها وبين فنّ الشعر الذي هو أصل الكلام العربي، وقد كان للحروف العربية الدعم الكبير في خلود هذا الفنّ الساحر، الذي يمتاز بنعومة ومرونة ألفاظه وجرس أصواته، فلا تجد حروفه منحبسة لا يفهمها السامع، وإنما يأخذ الصوت وقته المستغرق لتحقيقه، إمّا بجريان صوته الذي يسمع منه صدى الرنين، أو بجريان النفس بتدفّق الهواء الخارج من الرئتين، وليس من الاعتباط أن يوصف هذا الصوت بالجهر أو الهمس بانعزال عن المعنى، وإنّما المعنى نفسه نجده في صفة الصوت اللغوي الملازم لنطقه في سياق الخطاب الشعري؛ لأن << كثيرا من هذه اللغة وجدته مضاهيا بأجراس حروفه أصوات الأفعال التي عبّر بها عنها، ألا تراهم قالوا قضِم في اليابس، وخضِم في الرطب، ذلك لقوّة القاف وضعف الخاء، فجعلوا الصوت الأقوى للفعل الأقوى، والصوت الأضعف للفعل الأضعف >>[2]، وليست مخارج الأصوات بمنأى عن ذلك، فكأنّما يُخَيَّلُ إليك – وأنت تسمع كلمة (فأغْرقْناه) في القرآن الكريم في قصّة موسى مع فرعون – الصوت الذي يحدثه من أُغْرِق في البحر،

---

[1]– عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، نهضة مصر، القاهرة، 1995، ص: 08.

[2]- عثمان بن جني، الخصائص، ج 01، تح، محمد علي النجار، المكتبة العلمية، ص: 65.

وذلك بمحاكاة الغين الساكنة بصوتها الذي يشبه غرغرة الغريق، وموضع الغرق كذلك موجود في الحلق، وصوت الغين موضعه في الحلق، وما الفعل خنق إلا محاكاة حروفه الحلقية الموضع الذي يتمّ فيه فعل الخنق، فاشتمل هذا الفعل على صوتين من أصوات الحلق، وصوت الخاء هنا يحاكي الصوت الذي يصدره المخنوق، لا سيّما إذا كانت ساكنة.

من هنا يكمن ما يسمّى بحسن الاختيار؛ وهو اختيار الكلمة المناسبة للغرض والموقف النفسي الذي يجيش في خاطر الشاعر، بحيث تتجاوب الكلمة مع ما قبلها وما بعدها فتحقّق تناسقا موسيقيا متجانسا، فالكلمة بمعزل عن النصّ مادّة خام، لا تحقّق غرضا موسيقيا ولا دلاليا، وفي بنائها وسياقها تعطي روحا للدلالة الشعرية يفرضها السياق، وهذا لا يحقّقه إلا شاعر مصقول ذو طبع سليم، فالأصوات العربية قطع موسيقية متنافرة لا بدّ لها من تركيب يُذْهِبُ عنها تنافرها ويحقّق لها تجانسها المتماسك في سياق متلاحم.

إنّ الإيقاع الموسيقي مبنيّ على التجاور المتغيّر والتعاقب المنظّم الذي نراه في المقاطع العروضية من وتد وسبب وفاصلة؛ بحيث لا نجد المقطع نفسه قد تكرّر أكثر من مرتين من غير احتساب التغييرات المعترضة المتمثلة في الزحافات والعلل باختلاف الأضرب في بعض الأوزان؛ لكيلا يحدث الملل والثقل الناتج عن التكرار، والأمر نفسه نجده في طبيعة التركيب الصوتي، فسليقة العربي تستثقل وتنفر << من اجتماع حروف الحلق فإنْ جُمِع بين اثنين منها قُدِّم الأقوى >>[1]، وكلّ هذا الحرص من المتكلّم العربي بصفة عامّة والشاعر بصفة خاصّة هو أن لا تذهب اللغة العربية برونقها الموسيقي المتمثّل في جمالية الوقع والجرس.

فمن هذا القبيل نجد أنّ صوت الجيم والصّاد لا يجتمعان في كلمة واحدة من كلام العرب، وما وُجد فهو دخيل على اللغة العربية؛ لأن هذين الصوتين لا يتجاوبان معا، مثل كلمة الإجّاص،[2]ولا توجد قاعدة محدّدة يُحْتَكَمُ إليها في سبب التنافر الصوتي إلا الذوق والطبع السليم، وفي تعاقب الأصوات العربية وتجاورها في بنية النصّ الشعري إيقاع موسيقي إذا كانت الأصوات متجانسة، بل هو الإيقاع الأساس الذي يصنع موسيقى المقاطع العروضية، ومن ثمَّ موسيقى اللفظة والكلمة، ومن ثمَّ الجملة في سياقها الخطابي، وصولا إلى النصّ كلّه، وحيثما كان الخلل في طبيعة التركيب الصوتي وسوء الاختيار سيحدث خلخلة في بنية النصّ الموسيقية قبل الدلالية ما يسبِّبُ استهجانا من قبل السامع والمتلقّي، فتعاقب

[1] – إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط 02، مكتبة الأنجلو المصرية، 1952، ص: 21.

[2]– ينظر: محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس– لبنان، ص: 18.

الأصوات وتجاورها هو أداة مطواعة في يد الفنّان، فيكون التعاقب بين الجهر والهمس، والرخاوة والشدّة، والإطباق والانفتاح، والذلاقة والإصمات، والاستعلاء والاستفال، وغيرها من صفات الحروف العربية المتعدّدة. ومن قبيل الاهتمام بالإضفاء الموسيقي نجد الاهتمام بالجمال الصوتي القائم على حسن تأليفه من قبل الشاعر مثل اختيار حرف الرويّ الذي يمثّل الجانب الأساسي في بناء القافية، وخاصّة في الشعر العمودي المتمثّل في وحدة القافية وحرف الروي مع طول القصيدة، ومن الطبيعي أن يختار الشاعر الصوت المناسب لها، حتى إنّ القصيدة كلّها تُنْسَبُ إليه؛ فيقال سينيّة البحتري ولامية الشنفرى وغيرها من القصائد الطوال.

من هنا ظهر علم حديث اهتمّ به النقاد المحدثون مع أنه موجود مسبقا في الشعر القديم وفي بعض المؤلَّفات القديمة ولو بتلميحات طفيفة ككتاب الخصائص لابن جنّي، ولكن كمصطلح ودراسة نظرية فقد ظهر في العصر الحديث، وهو ما يسمّى بمصطلح الأسلوبية الصوتية، أو ما يسمّى بعلم الجمال الصوتي، وهو علم يسعى << إلى دراسة مواطن الجمال وطريقة تأثيرها. تلك المواطن الموجودة في إنتاج وأداء وتمثيل الأعمال الأدبية من وجهة نظر صوتية >>[1].

ولا شكّ أنّ هذا العلم ليس تأسيسًا من عدم، فهو استقراء واستكناه لنصوص شعرية سابقة وظّفها الشعراء ولم يتفطّن لها النقاد القدامى أو تماهوا في استنباطها، بل إنّ محاولات استكناه الجمال الصوتي قد جُرِّبَتْ في الشعر القديم قبل الحديث، فاللغة العربية لغة واحدة طيلة هذه القرون العديدة مع اختلاف أشكال الشعر وتعدّد أغراضه، ولكن يختلف التركيب الصوتي من شاعر لآخر حسب اختلاف الموقف النفسي الذي هو أساس التأليف، وكلّما كانت الأصوات متجانسة ومتناغمة استساغتها الأذن، فيتشكّل الخطاب الشعري الموسيقي المتكامل الذي يهزّ النفوس لجمال صوره المشكّلة أساسا من البناء الصوتي، ويكون هذا بحرص الشاعر على توظيف الأصوات التي تشدّ انتباه المتلقّي، فلا يستعمل الحروف المستهجنة في القافية كحرف الخاء مثلا الذي لا يتلاءم مع نهاية القوافي حرصا على عدم خلخلة الحسّ الموسيقي الذي هو الفيصل الأساس بين فنّ الشعر وغيره من الفنون الأدبية الأخرى.

وتبرز جمالية الموسيقى الشعرية لبنيان القصيدة في الإلقاء الذي كان يستعمله الشعراء قديما في الأسواق كسوق عكاظ، وارتباط الإلقاء بالصوت ارتباط وثيق وأساسي؛ لأنّه يعتمد اعتمادا كلّيا على الصوت

[1]– محمد الصالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2002، ص: 18.

بعكس القراءة على الورق، فيحصل بالصوت إيقاع متميّز تبرز فيه أهمّ التشكيلات الموسيقية، والإيقاع الموسيقي في حد ذاته هو << التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها >>[1].

إنّ الإيقاع الموسيقي المتمثّل في الصوت هو حركة منتظمة ومنسجمة بين الصوت والسكت، والحركة والسكون، والنطق والصمت، الذي يظهر بصفة جلية في فني الإلقاء والإنشاد، وحيثما كان مُلْقِيَ الشعر مُتْقِناً للمخارج العربية وصفاتها كان صوته أوقع في أذن السامع وأكثر استساغا ومرونة، بحيث تكون الحروف بعيدة عن الحصرمة والنشاز والإبهام، فنسمع أزيز الزاي وصفيرها الذي يعطيها صفة القوّة التي تشبه صوت الطائر، وتفشّي الشّين الذي يحاكي كثيرا من المواضيع الدلالية كعملية الشواء، وحفيف الفاء الذي يشبه صوته حفيف الشجر، ورنين الميم والنون اللذين يشبهان دويّ النحل خاصّة في حالة التشديد، وتحقيق الحروف يكون بتدقيق المخارج التي لا يلتبس على السامع صوتين منهما، فنسمع صوت الظاء يختلف عن صوت الضاد اللذيْنِ يلتبسان على السامع والناطق على السواء في كثير من الأحيان بسبب رداءة النطق، وحيثما كان الاختلاف والتنويع في توظيف الأصوات كانت أبعد من الرتابة التي تسبّب الملل والثقل في أذن السامع، والقيمة الموسيقية أساسا تكون على مستوى السمع الذي يرفض الاستهجان.

من أجل هذا بادر علماء الصوتيات بوصف هذه الأصوات وماهيتها وذكر قيمتها، فنشأ علم الصوتيات وبذل جهدا محمودا في التعريف بعلم الأصوات من حيث المخرج والصفة، وهو أحسن وسيلة لحفظ أصواتنا من اللحن والالتباس لاسيما في عصر عكّرت نقاءه حروب أجنبية وفكرية لمحاربة لغتنا الخالدة التي هي من أطول أعمار اللغات من دون منازع، وسنعرض باختصار لعلم الأصوات من حيث المخارج والصفات:

1- المخارج: المخرج مصدر ميمي يعني مكان خروج الحرف، وهو أهمّ شيء في نطق الصوت بحيث يحدد الصواب من الخطإ في معرفة الحرف ونطقه، وهي كالآتي:

أ- الحلق: ومنه تخرج ستّة أصوات (الهمزة، الهاء، العين، الحاء، الغين، الخاء).

ب- اللسان: ومنه تتوزع الأصوات بالشكل التالي:

- أقصاه قريبا من الحلق: (القاف).

[1]- محمد سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، ط 01، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ص: 23، نقلا عن: عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي،ص:376.

- أقصاه قريبا من الفم: (الكاف).
- وسطه مع ما يحاذيه من غار الفم: (الجيم، الشّين، الياء).
- طرفه مع أصول الثنايا وهي اللثة: (الطّاء، التّاء، الدّال، النّون).
- طرفه مع رؤوس الثنايا: (الظّاء، الذّال، الثّاء).
- طرفه قريبا من الظهر مع أصول الثنايا: (الرّاء).
- طرفه مع الثنايا السفلى: (الزّاي، الصّاد، السّين).
- حافّته مع ما يحاذيه من صفحة الأضراس العليا (الضاد).
- حافته أقرب إلى طرفه مع أصول الثنايا: (اللام).

جـ- الشفتان: ومنه أربعة حروف: (الباء، الواو، الميم، الفاء).

د- الجوف: وهو مخرج غير محدّد، وتخرج منه الحروف المدّيّة: (الألف، الواو، الياء).

هـ- الخيشوم: ومنه حرفان: (الميم، النّون)[1].

2- الصفات: ويقصد بها الصفة التي تعتري الحرف عند خروجه لتقويته وبروزه وهي كالآتي:

أ- الهمس والجهر: الهمس هو جريان النفس عند النطق بالحرف والاعتماد عليه نظرا لضعف الاعتماد على المخرج، وحروفه عشرة: (الفاء، الحاء، الثّاء، الهاء، الشّين، الخاء، الصّاد، السّين، الكاف، التّاء).

أمّا الجهر فهو انحباس النَّفَس عند النطق بالحرف لقوّة الاعتماد على المخرج، والذي يميّزه عن الهمس هو << ذبذبة الوترين الصوتيين في الحنجرة >>[2]، والجهر من صفات القوّة، وحروفه: (الألف، الهمزة، الباء، الجيم، الدّال، الذّال، الرّاء، الزّاي، الطّاء، الظّاء، اللّام، الميم، النّون، الضّاد، العين، الغين، القاف، الواو).

ب- الشّدّة والرخاوة والتوسّط: الشّدّة من صفات القوّة، وهي انحباس الصوت عند النطق بالحرف لكمال الاعتماد على المخرج بحيث يحدث الانفجار بالصوت عند نطقه في ثمان حروف وهي:

(الطّاء، القاف، الباء، الدّال، الجيم، الباء، الكاف، التّاء).

أمّا الرخاوة فهي من صفة اللين، وهي جريان الصوت عند النطق بالحرف لضعف الاعتماد على المخرج وحروفها خمسة عشر: (الثّاء، الحاء، الخاء، الذّال، الزّاي، الظّاء، الصّاد، الضّاد، الغين، الفاء، السّين، الشّين، الهاء، الواو، الياء).

---

[1] - ينظر: فخري محمد صالح، اللغة العربية أداء ونطقا وإملاء وكتابة، ط2، دار الوفاء، 1994،ص: (33←35).

[2] - محمد علي عبد الكريم الرديني، فصول في علم اللغة العام، دار الهدى، عين مليلة-الجزائر، 2009،ص: 150.

أمّا التوسّط فهو صفة بيْنِيَّة بين الشّدّة والرخاوة، فلا يُبْتَر الصوت عند نطقه ولا يتمادى في الجريان، وحروفه خمسة: (اللّام، الميم، النّون، العين، الرّاء).

جـ- الاستعلاء والاستفال: الاستعلاء من صفات القوّة، وهو ارتفاع اللسان إلى الحنك الأعلى في غار الفم عند النطق بالحرف، وحروفه سبعة: (الطّاء، الظّاء، الصّاد، الضّاد، الغين، القاف، الخاء).

أمّا الاستفال فهو من صفات الضعف، وهو انخفاض اللسان عند النطق بالحرف، وحروفه تسعة عشر: (الهمزة، الباء، التّاء، الثّاء، الجيم، الحاء، الدّال، الذّال، الزّاي، الكاف، الميم، النّون، العين، الفاء، السّين، الشّين، الهاء، الواو، الياء).

أمّا: (الألف، اللّام، الرّاء) فلها أوضاع مختلفة، فمثلا الألف يكون وضعها تابعا لما قبلها، فإنْ كان ما قبلها مفخّما تكون مفخّمة، وإن كان مرقّقا تكون مرقّقة، أما الراء واللام فبابهما طويل والكلام فيهما ذو إسهاب، ووضعها تابع لما قبلهما مع مراعاة الوقف والابتداء كاللام في لفظ الجلالة.

د- الإطباق والانفتاح: الإطباق هو ارتفاع اللسان إلى غار الحنك وانطباقه عليه، وحروفه أربعة: (الطّاء، الظّاء، الصّاد، الضّاد).

أمّا الانفتاح فهو انفتاح بين اللسان وغار الفم وجريان النفس بينهما، وحروفه أربعة وعشرون: (الهمزة، الباء، التّاء، الثّاء، الجيم، الحاء، الخاء، الدّال، الذّال، الرّاء، الزّاي، الكاف، اللّام، الميم، النّون، العين، الغين، الفاء، القاف، السّين، الشّين، الهاء، الواو، الياء).

أمّا الألف فهي من التوابع؛ تُطْبَقُ إذا كان ما قبلها مُطْبَقاً، وتنفتح إذا كان ما قبلها منفتحا كما مرّ علينا في صفتي الاستعلاء والاستفال.

هـ- الذّلاقة والإصمات: الذّلاقة هي الاعتماد على طرف اللسان والشفة، وسمّيتْ بحروف الذلاقة لسرعة النطق بها وخفّتها، وحروفها ستة: (الفاء، الرّاء، اللّام، الميم، النّون، الباء).

أمّا الإصمات عكس الذلاقة، وهو الذي يمنع اجتماعها وانفرادها في كلمة من أربعة أو خمسة حروف دون وجود حرف من حروف الذلاقة لصعوبة النطق بها، وهي كلّ الحروف المتبقّية من حروف المعجم.[1]

كلّ هذه الصفات تسمّى بالصفات المتضادّة أو الصفات التي لها ضدّ، وتوجد صفات أخرى غير متضادّة، ويمكن أن نلخّصها في النقاط التالية:

[1] - ينظر: أحمد رزقة، أصول اللغة العربية، ط01، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، 1993، ص: (90←93).

أ– الصّفير: وهو صوت يحدثه الصوت جرّاء اصطدام الهواء بالصفحة الداخلية للثنايا العليا، والحروف التي يقع معها الصفير هي: (الصّاد، السّين، الزّاي).

ب– القلقلة: هي اضطراب الصوت وتقلقل المخرج عند خروجه ساكنا، وحروفها:

(الطّاء، القاف، الجيم، الباء، الدّال).

جـ– اللّين: يكون في حرفي الواو والياء الساكنين المفتوح ما قبلهما، ويبرز أكثر عند الوقف عليهما، وسمّيت باللّين لأنّها تنطق بسهولة بدون تكلّف.

د– الانحراف: يكون في حرفي (اللام، الرّاء)، وهو ميل عن مخرجهنّ؛ الراء إلى ظهر اللسان، واللام إلى مخرج النون.

هـ– التّكرار: هو ارتعاد طرف اللسان عند النطق بالراء، ويقع مع حرف الراء فقط، والصفة هنا للاجتناب وليس للتطبيق.

و– التّفشّي: هو انتشار النَّفَس والهواء في الفم من جانبي اللسان، ويقع مع حرف الشين فقط.

ز– الاستطالة: وتكون مع حرف الضاد، وهي امتدادها واستطالتها في المخرج وصولا إلى مخرج اللام.[1]

نرى أنّ هذه الأصوات العربية المتعدّدة والمختلفة في مخارجها وصفاتها هي المادة الأساسية والبانية للتشكيل الموسيقي في الخطاب الشعري، وهي القطع المتزاحمة والمتراكبة التي يتفنّن الشاعر في اختيارها وتوزيعها في بنيان النص لشدّ انتباه المتلقّي ومشاركته في التفاعل إثر أسلوب فنّي بديع، فالشعر ليس تشدّقا من عويص المعجم وغريبه يستعرض بها الشاعر إثراء مخزونه اللغوي، ولكنّه كلمات يغلب عليها الطابع الغنائي والوجداني الذي يستثير نفسية الشاعر فيتخذها كوسيلة للترويح وعرض تجربته على المتلقّي، ولا شكّ أنّ الكلمات الغريبة في الشعر هي وسيلة لفكّ الانتباه والفطنة في ذات المتلقّي، فتكون داعية للملل أقرب من الشدّ والانتباه لذهاب الجرس الموسيقي الذي هو وليد المعنى والدلالة والفكرة قبل اللفظ، ولكي لا يحدث أسلوب الصنعة والتكلف الذي يتنافى مع طبيعة اللغة الشعرية المتمثلة في السلاسة والاسترسال في تركيب أفكار بنية النص الدلالية والموسيقية وترتيبها.

[1] – ينظر: أحمد رزقة، المرجع السابق، ص: (93 ← 95).

2/- اللغة الشعريّة والجمال البلاغي.

إنّ أهمّ شيء ميّز به النّقّاد القدامى والمحدثون الشعر من النثر هو تلك اللغة التي تستخدم الخيال في توصيل المعنى إلى المتلقّي، وذلك بالاستعانة بالصور البيانية والمحسّنات البديعية، وكأنّ للشعر ميزتين جوهريّتين تفصلهما عن النثر؛ وهما الوزن والتخييل، فهذا ابن طباطبا يعرّف الشعر بقوله: << كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خصّ به من النظم الذي إنْ عدل عن جهته مجّته الأسماع، وفسد على الذوق. ونظمه معلوم محدود، فمن صحّ طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه ... >>[1].

أمّا الجاحظ فلم يهتم كثيرا بالشكل المتمثّل في علم العروض، وفي حين لم يستغن عنه، وفي تعريفه للشعر لم يذكر العروض باسمه، بل ألْمحَ إليه بمصطلح يعوّض ما يصنعه علم العروض ويوافقه، وفيها بصيرة من الجاحظ الذي يرى للشعر موطن الجمال أكثر من الشكل، فيقول عن الشعر: << ... فإنّما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير. >>[2].

إنّ الموسيقى الخارجية هي هندسة صوتية تدركها الأذن بواسطة المقاطع المنتظمة، ولكنّها جسد بدون روح، ولا يمكن أن تمثّل الشعر بنظرته الشمولية الناضجة إلاّ بجزء من صفته الشكلية، بل إنّ الموسيقى في الشعر جزء من الدلالة في بناء القصيدة، لأنّ << الصوت والوزن يجب أن يدرسا من حيث هما عنصران في مجموع العمل الفني، غير منفصلين عن المعنى >>[3].

يبدو أنّ الرابط وثيق بين الشكل والمضمون، وبين الموسيقى والدلالة بصفة خاصة؛ فهما تربطهما القيمة الجمالية، ولا يخفى أنّ الصورة البلاغية التي تقوم على التخييل واستعراض اللغة الشعرية واستغلال قيمتها الجمالية تساهم في البنية الموسيقية للقصيدة، ولو أنّها ليست ظاهرة على مستوى السمع مثل التفعيلات العروضية، ولكنّها تكمن في إثراء القيمة الجمالية على أساس المتعة والتشويق.

---

[1] - محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، ط 01،دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1982، ص: 09.

[2] - عمر بن بحر الجاحظ، كتاب الحيوان، ج:03، تح: عبد السلام محمد هارون، ط 02،شركة مكتبة ومطبعة مصطفى اليابي والحلبي وأولاده بمصر، 1965، ص:132.

[3] - عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992، ص: 295، نقلا عن: Welek, R, The Theory of Literature, p.176.

إنّ اللغة في الشعر تختلف عن اللغة التقريرية؛ فهي تتفادى الإسهاب والحشو الذي يبعث الملل إلى المتلقّي، وتحاول إيصال الصورة الشعرية بأقلّ طريق ممكن، فنراها تعتمد على الاختصار على مستوى التركيب وحجم النصّ والتكثيف على مستوى الدلالة بخلاف النثر، ومن هنا تبرز مقدرة الشاعر على حسن اختيار الصورة التي يرسمها في مخيّلة المتلقّي والتي تؤثّر فيه، ولا يبتعد عن لغة الشعر أن تكون ألفاظه مركّزة وعميقة تحمل الصدى الذي يشعر به الشاعر وأحاسيسه وتنقله إلى المتلقّي، وتكون الاستعانة الكبيرة أكثر في الاهتمام بالجمال البلاغي الذي يضيف للشعر روح المتعة والتشويق.

إنّ الأسلوب في اللغة الشعرية يبحث عن الطرق التي تسترعي اهتمام القارئ فتستثير انفعاله ودهشته، فنجده << يقوم على نوع من الانحراف عمّا هو عادي أو مألوف مما يكسب المادة اللغوية فعالية تكسر سكونية البناء النحوي والدلالي في نسقه الثابت ونظامه الرتيب ... >>[1]، وبما أنّ الشعر الحداثي قد استغنى عن الالتزام بالشكل العمودي المعتمد على وحدة الوزن والقافية نجده قد لجأ إلى تكثيف الصورة الشعرية والدلالية كتعويض على ما فقد من البنية الموسيقية الخارجية.

إنّ الصورة البلاغية باختلاف طرقها هي أهمّ شيء يناسب اللغة الشعرية، سواء على مستوى الصوت وهو البديع أم على مستوى التخييل والدلالة وهي الصور البيانية، وهي أهمّ الطرق التي كانت فيصلا جذريا للتفريق بين الشعر وغيره من الفنون، << فليست القوافي، والتقديم والتأخير، والاستعارات والتنسيقات والصور، ليست إلا وسائل في يده لمعارضة الاتجاه النثري >>[2].

الأسلوب البلاغي في الشعر ذو طابع جمالي وفنّي، << والجمال شيء يصعب تحديده، ولكن باستطاعة النفوس أن تحسّ به وتتذوّقه متى أدركتْه، وعندئذ تميل إليه وتَنْجَذِب نحوه، وتأنس به، وترتاح إليه، وتسعد بالاستمتاع بلذّة إحساس المشاعر به ولو تخيّلاً >>[3]، ويكون تأثيرها في الشعر أكثر؛ لأنّ جمالها يتّحد مع جمال الموسيقى، لتُعْطَى إلى المتلقّي في أحسن حلّة مكثّفة بالزينة الصوتية والدلالية، من هنا نرى أنّ الصورة البلاغية تساهم في تأسيس لون من ألوان الموسيقى الداخلية في القصيدة، فلا غرو إن وجدْنا الشاعر يعتني بالاستعارة، فإذا كانت الاستعارة هي << استعمال لفظ في غير ما وضع له في

---

[1] – ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ط 01، دار القلم العربي، حلب، 1997، ص:244.

[2] – عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص: 297.

[3] – عبد الرحمن حسن حبنّكه الميداني، البلاغة العربية، أسسها، وعلومها، وفنونها، ج 01، ط 01، دار القلم، دمشق، 1996، ص:20.

اصطلاح به التخاطب، لعلاقة المشابهة، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الموضوع له في اصطلاح به التخاطب >>[1]، فإنّ أهمّ شيء يجنح إليه الشاعر هو التصوير الخيالي، لأنّ << بلاغة الاستعارة من حيث الابتكارُ وروعة الخيال، وما تحدثه من أثر في نفوس سامعيها، فمجال فسيح للإبداع، وميدان لتسابق المجيدين من فُرسان الكلام >>[2].

إنّ الاستعارة في الشعر الحداثي يكون التشبيه فيها قائما على اللامعقول أكثر من المعقول، وذلك نظرا للغموض الذي هو من أهمّ سمات الشعر الحداثي، وبهذا قد << أغرم الشعراء المحدثون في إنتاج تأثيرات مدهشة بوضعهم موازيات غير متوقّعة بين أشياء منفصلة >>[3]، وأقْصدُ باللامعقول هو التباعد بين طرفي التشبيه؛ بحيث لا يكون المشبّه من جنس المشبّه به في كثير من الأحيان، وقد اختصر حديثي هنا على الاستعارة فقط؛ لأنّها الأكثر حضورا في بناء اللغة المجازية في الشعر، ولم أتطرَّقْ إلى التشبيه لأنّ الاستعارة في حدّ ذاتها ضرب من التشبيه ولكن بحذف أحد طرفيه والترميز له بشيء من لوازمه وتثبيت الطرف الآخر، وهذا أبلغ من التشبيه المحض، وإذا كانت كل هذه الصور البلاغية لها دور فعال في إيصال الدلالة باستخدام اللغة المجازية التي تناسب الشعر على وجه الخصوص، فإن << اللغة المجازية هي لغة تميل نحو الكثافة أو باختصار: لغة كثيفة ... >>[4].

أمّا البديع فنظرًا لما يحدثه من أثر فنّي فقد اهتمّ به البلاغيون وعدّدوه بطرق مقنّنة، ولم يقتصر استعماله في الشعر فقط، وإنما استعمله الشعراء في أشعارهم، والأدباء في مقالاتهم، والخطباء في خطبهم، ولكن ظهوره في الشعر أكثر من غيره بقدر ما تبرز فيه قصدية الشاعر؛ ذلك أنّه جانب مهمّ في تركيب البنية الموسيقية الداخلية، ويكون حضوره واضحا على المستوى السمعي، وقد يكون استعماله بكثافة تعويضا للبنية الموسيقية الخارجية كما ظهر في فنّ المقامات التي بُنِيتْ على السجع والجناس.

إنّ الاهتمام بالبديع هو إثراء لتحقيق الموسيقى الداخلية في القصيدة، وذلك لما فيه من تكرار أصوات وتشابه كلمات صوتيا واختلافها دلاليا، وممّا يؤسّس قوافٍ داخلية تكون مُتْعتها على المستوى السمعي للجمال الصوتي، فالجناس التامّ مثلا الذي يكون فيه استعمال لفظة موحّدة مكرّرة بمعنيين

---

[1] – عبد الرحمن حسن حبنّكه الميداني، البلاغة العربية، أسسها، وعلومها، وفنونها، ج 01، ص:229.

[2] – علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، دار المعارف، ص: 106.

[3] – يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ط 01، الأهلية للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، 1997، ص: 11.

[4] – نزيفتيان تودوروف، الأدب والدلالة، تر، محمد نديم خشفة، ص: (115-116).

مختلفين << فيه مفاجأة تثير الذهن وتنبّهه، فيزداد وضوح إدراكه للمعنى، كما أنّ فيه توافقا صوتيا بين الكلمتين يكسب الكلام جرسا موسيقيا له تأثيره ووقعه في النفس >>[1].

علم البديع هو علم << يبحث المعنى أو اللفظ: من حيث تزيينه وتدبيجه وإلباسه ثوبا من البهجة والبهاء، يسترق السمع، ويستأسر اللبّ >>[2]، ونجد الشعر من أكثر اهتمامه تحسين اللفظ وتزيينه، وأكثر ما يخدم البديع فنّ الشعر ذلك الأسلوب الموسيقي المكثّف المبني على تكرار الأصوات وتجانسها، << فالتجانس الصوتي يعدّ هو العنصر الباني الأساسي في الشعر على المستويين: الصوتي والدلالي >>[3].

لقد اختلف الشعراء في الاهتمام بالبديع كمحسّن صوتي بين مُفْرِط وبين مقلّل، ونرى أنّ المزيّة الكبيرة في الإكثار من المحسّنات البديعية هو تغذية التشكيل الموسيقي، حتى اتُّهم شعراؤه في عصور سابقة بشعراء الصّنعة نظرا لاهتمامهم بالزخرفة الصوتية أكثر من المضمون، أمّا شعراء الحداثة فقد استغلّوه كبديل يعوّض لموسيقى النص الشعري ما فقده من تنوّع التفعيلات ووحدة القافية إضافة لغرض الدلالة؛ لئلّا تكون ألفاظ النصّ الشعري فضفاضة يملأها الفراغ ولا تتجاوز تشابه فواصله ومقاطعه الصوتية.

بقي أن نشير إلى دور التوازي في الشعر خاصّة وإنّه يرتبط بالبديع، فهو يمنع من تدفّق الجمل إلى الإفحاش في طولها، فيفرض عليها نظاما منسقا في القصيدة، سواء من حيث الوزن أو الدلالة أو تشابه الفواصل والمقاطع، ولقد كانت أبيات الشعر القديم مبنية على التوازي خاصّة في الفضاء البصري الذي يدرك تقسيم الأشطر المتوازية طوال القصيدة؛ لأنّ << التوازي هو عبارة عن تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات، أو العبارات القائمة على الازدواج الفنّي وترتبط ببعضها ... ويوجد التوازي بشكل واضح في الشعر... >>[4].

يبدو أنّ ارتباط التوازي بالبديع واضح وجليّ، والصفة المشتركة بينهما هي التحسين والاهتمام بالجمال الصوتي، وبما أنّ الإيقاع الموسيقي في الشعر هو حركة منتظمة بين الصوت والصمت، فإنّ الأجدر

---

[1] – عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، ط 01، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، 1999، ص: 34.

[2] – عبد العاطي غريب علام، دراسات في البلاغة العربية، ط 01، منشورات جامعة بنغازي، 1997، ص: 155.

[3] – يوسف إسماعيل، بنية الإيقاع في الخطاب الشعري، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2004، ص: 87.

[4] – عبد الواحد حسن الشيخ، المرجع السابق، ص: 08.

لأسلوب التوازي أن يقوم بمهمّة التنسيق وانتظام أجزاء الكلام، فهو << يهتمّ كثيرا بالتنسيق الصوتي، والإيقاع المتناغم، سواء عن طريق اللفظ المفرد، أو الجملة المركبة، أو التناسق الدلالي >>[1].

[1]- عبد الواحد حسن الشيخ، المرجع السابق، ص: 30.

– **الفصل الأول**: – البنية العروضية والصوتيّة في قصيدة أنشودة المطر.

- نصّ قصيدة أنشودة المطر.

أولا: – التشكيل العروضي:

1- الوزن والتغييرات العروضيّة.

2- الأعاريض والأضرب.

3- القافية.

ثانيا: – التشكيل الصّوتي:

1- التجانس الصّوتي.

2- المحسّنات الصوتيّة والمعنويّة.

ثالثا: – التكرار:

1- تكرار الأصوات.

2- تكرار الألفاظ.

3- تكرار الجمل.

نصّ قصيدة أنشودة المطر.

عيْناكِ غَابَتَا نخِيلٍ ساعَةَ السَّحَرْ،
أوْ شُرفَتانِ راحَ ينْأَى عنهُمَا القمَرْ،
عيْناكِ حينَ تبْسِمانِ تُورِقُ الكُرومْ
وترْقُصُ الأضْوَاءُ ...كالأقْمارِ في نَهَرْ
يرُجُّهُ المجْذَافُ وهْناً ساعَةَ السَّحَرْ
كأنَّما تنْبُضُ في غوْرِيْهِما، النُّجُومْ...
وتغْرُقانِ في ضبَابٍ منْ أَسىً شفِيفْ
كالبَحْرِ سرَّحَ اليديْنِ فوقَهُ المسَاءْ،
دفْءُ الشِّتَاءِ فيه وارْتِعاشَةُ الخَرِيفْ،
والموْتُ، والظَّلَامُ، والميلَادُ، والضِّيَاءْ
فَتَسْتَفِيقُ مِلْءَ روحِي، رَعْشَةَ البُكَاءْ
ونَشْوَةٌ وحْشِيَّةٌ تُعانِقُ السَّمَاءْ
كنَشْوَةِ الطِّفْلِ إذا خَافَ من القَمَرْ!
كأنَّ أقْوَاسَ السَّحَابِ تشْرَبُ الغُيُومْ
وقَطْرَةً فقَطْرَةً تَذُوبُ في المطَرْ...
وكَرْكَرَ الأطْفالُ في عَرَائِشِ الكُرُومْ
ودَغْدَغَتْ صَمْتَ العَصافيرِ على الشَّجَرْ
أنْشُودَةُ المطَرْ...
مطَرْ...
مطَرْ...
مطَرْ...
تثَاءَبَ المسَاءُ، والغيُومُ ما تَزالْ
تَسِحُّ ما تَسِحُّ من دُمُوعِها الثّقَالْ.
كأَنَّ طِفْلًا باتَ يَهْذي قبْلَ أن ينَامْ:
بأَنَّ أُمَّهُ – التي أفَاقَ مُنْذُ عَامْ

فلَمْ يجِدْها، ثُمَّ حينَ لَجَّ في السُّؤالْ
قالوا له: << بعْدَ غَدٍ تَعُودْ...>>
لا بُدَّ أن تَعُودْ
وإنْ تَهَامَسَ الرِّفَاقُ أَنَّهَا هُناكْ
في جانِبِ التَّلِّ تنامُ نَوْمَةَ اللُّحودْ
تَسِفُّ من تُرابِها وتشْرَبُ المطَرْ،
كأَنَّ صَيَّاداً حَزِيناً يجْمَعُ الشِّبَاكْ
ويلْعَنُ الميَاهَ والقَدَرْ
وينْثُرُ الغناءَ حينَ يأْفلُ القَمَرْ
مطَرْ...
مطَرْ...
أتعْلَمينَ أَيَّ حُزنٍ يبْعَثُ المطَرْ؟
وكيفَ تنْشُجُ المزاريبُ إذا انْهَمَرْ؟
وكيف يشْعُرُ الوحيدُ فيه بالضَّيَاعْ؟
بلا انْتهاءٍ – كالدَّمِ المرَاقِ، كالجِياعْ،
كالحُبِّ، كالأطْفَالِ، كالموْتى – هو المطَرْ
ومُقْلَتاكِ بي تُطيفانِ مع المطَرْ
وعبْرَ أمْواجِ الخليجِ تمْسَحُ البروقْ
سواحِلَ العراقِ بالنّجومِ والمَحارْ،
كأنَّهَا تَهُمُّ بالشُّروقْ
فيَسْحبُ اللَّيْلُ عليْها من دَمٍ دَثَارْ.
أصيحُ بالخَليجِ: << يا خَليجْ
يا واهِبَ اللُّؤْلُؤِ، والمَحارِ، والرَّدَى!>>
فيرْجِعُ الصَّدَى
كأَنَّهُ النَّشيجْ:
يا خَليجْ
يا واهِبَ المَحَارِ والرَّدَى.

أكادُ أسْمَعُ العِراقَ يذْخَرُ الرُّعُودْ
ويخْزُنُ البُرُوقَ في السُّهُولِ والجبالْ،
حتّى إذا مَا فَضَّ عنْها خَتْمَهَا الرِّجالْ
لم تتْرُكِ الرِّياحُ من ثَمُودْ
في الوَادِ مِنْ أثَرْ.
أكادُ أَسْمَعُ النّخيلَ يشْرَبُ المطَرْ
وأسْمَعُ القُرى تئِنُّ، والمهاجِرينْ
يصارِعونَ بالمَجاذِيفِ وبالقُلُوعْ،
عَواصِفَ الخليجِ، والرُّعودِ، مُنْشِدينْ
<< مطَرْ...
<< مطَرْ...
<< مطَرْ...
وفي العِراقِ جُوعْ
وينْثُرُ الغِلالَ فيه مَوْسِمُ الحَصَادْ
لتَشْبَعَ الغِرْبَانُ والجَرَادْ
وتَطْحَنَ الشّوَّانَ والحَجَرْ
رَحىً تَدورُ في الحُقُولِ...حوْلَهَا بَشَرْ
مطَرْ...
مطَرْ...
مطَرْ...
وكَمْ ذَرَفْنا ليْلَةَ الرَّحِيلِ، من دُمُوعْ
ثُمَّ اعْتَلَلْنا – خَوْفَ أَنْ نُلامَ – بالمطَرْ...
مطَرْ...
مطَرْ...
ومنْذُ أن كُنَّا صِغَاراً، كانَتِ السَّمَاءْ
تغيمُ في الشِّتاءْ
ويهْطُلُ المطَرْ

وَكُلُّ عامٍ – حينَ يُعْشِبُ الثَّرَى – نجوعْ
مَا مَرَّ عامٌ والعِراقُ ليْسَ فيه جوعْ.
مطَرْ...
مطَرْ...
مطَرْ...
في كُلِّ قَطْرَةٍ مِن المطَرْ
حمْراءَ أو صفْراءَ مِن أَجِنَّةِ الزَّهَرْ.
وَكُلُّ دَمْعَةٍ من الجياعِ والعُراة
وَكُلُّ قَطْرَةٍ تُراقُ مِن دَمِ العَبيدْ
فهْيَ ابْتِسامٌ في انْتِظارِ مَبْسَمٍ جَديدْ
أوْ حَلْمَةٍ تَوَرَّدَتْ على فَمِ الوَليدْ
في عالَمِ الغَدِ الفَتِيِّ، واهِبِ الحَيَاة!
مطَرْ...
مطَرْ...
مطَرْ...
سيَعْشِبُ العِراقُ بالمطَرْ...
أصيحُ بالخَليجِ: << يا خَليجْ
يا واهِبَ اللُّؤْلُؤِ، والمَحَارِ، والرَّدَى!>>
فيَرْجِعُ الصَّدَى
كأَنَّهُ النَّشيجْ:
يا خَليجْ
يا واهِبَ المَحَارِ والرَّدَى.
وينْثُرُ الخَليجُ مِنْ هِبَاتِهِ الكِثارْ،
على الرِّمالِ، رَغْوَةَ الأُجاجِ والمَحَارْ
ومَا تَبَقَّى منْ عِظامٍ بائِسٍ غَرِيقِ
من المهاجِرينَ ظَلَّ يشْرَبُ الرَّدَى
منْ لُجَّةِ الخَليجِ والقَرارْ،

وفي العِراقِ أَلْفُ أَفْعَى تَشْرَبُ الرَّحيقْ
منْ زَهْرَةٍ يَرُبُّهَا الفُرَاتُ بالنَّدَى.
وأَسْمَعُ الصَّدَى
يَرِنُّ في الخليجْ
<< مطَرْ...
<< مطَرْ...
<< مطَرْ...
في كُلِّ قَطْرَةٍ من المطَرْ
حمْراءَ أوْ صفْراءَ منْ أَجِنَّةِ الزَّهَرْ.
وكُلُّ دَمْعَةٍ من الجِياعِ والعُراة
وكُلُّ قَطْرَةٍ تُراقُ من دَمِ العَبيدْ
فهْيَ ابْتِسامٌ في انْتِظارِ مَبْسَمٍ جَديدْ
أوْ حَلْمَةٌ تَوَرَّدَتْ على فَمِ الوَليدْ
في عالَمِ الغَدِ الفَتِيِّ، واهِبِ الحياة.
ويهْطُلُ المطَرْ.[1]

[1]- بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، ج: 02، دار العودة، بيروت، 2012، ص: (119 ← 124).

أولا: التشكيـــــــل العروضـــــــي:

1/- الوزن والتغييرات العروضية:

عيْناكِ غَابَتَا نَخيلٍ سَاعَةَ السّحَرْ ⟵ مستفعلن/متفعلن/مستفعلن/متفْ
أوْ شُرْفَتَانِ رَاحَ ينْأَى عنْهُما القَمَرْ ⟵ مستفعلن/متفعلن/مستفعلن/متفْ

هذه القصيدة من تفعيلة الرجز (مستفعلن)؛ لأن << أوزان الشعر الحر خرجت عن نظام العروض الخليلي خروجا كاملا، بحيث لم يعد البيت مكونا من شطرين متساويين ... وإنما أصبحت التفعيلة هي النظام الموسيقي في الشعر الحر ... >>[1].

ويروي لنا علماء العروض سبب تسميته بالرجز << لأنه يقع فيه ما يكون على ثلاثة أجزاء، وأصله مأخوذ من البعير إذا شُدَّتْ إحدى يديه فبقي على ثلاث قوائم، وأَجْوَدُ منه أن يقالَ مأخوذ من قولهم ناقة رجزاء، إذا ارتعشت عند قيامها لضعفٍ يلحقها أو داء، فلما كان هذا الوزن فيه اضطراب سمّيَ رجَزاً تشبيهاً بذلك. >>[2]

من هنا نجد شيوعه في شعر التفعيلة بكثرة؛ لأنه من << أسهل البحور الشّعريّة نظرا لكثرة التغييرات المألوفة في أجزائه، ... ولذلك سمّي بحمار الشعر أو حمار الشعراء >>[3]، ولا شكّ أن هذا سيكون أنسبَ للشعر الذي ثار روّادُه على الاهتمام بالشّكل مع إهمال المضمون بما في ذلك من انسيابيّة في النّظم عليه، ثم إنّ كثرة التغييرات في التفعيلة على حساب الحشْو والضّرْب لهو من أهمّ الوسائل التي يستغلّها الشعراء لكسر الرّتابة المبنيّة على التشابه وتوحيد الأضرب، وقد تنوَّعتِ التغييراتُ العروضيّةُ أو ما يسمّى بالزحافات والعلل في هذه القصيدة بهذا الشكل:

في الحشو، وهي التفعيلات غير التفعيلة الأخيرة من السطر الشعري، نجد الشاعر قد استعمل ثلاثة ألوان في تصرّفه مع القصيدة؛ سالمة، ومخبونة، ومطويّة:

---

[1] – صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ط 02، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1993، ص: 211.

[2] – الخطيب التبريزي، كتاب الكافي في العروض والقوافي، تح، الحساني حسن عبد الله، ط 03، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1994، ص: 77.

[3] – إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ط 01، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، 1991، ص: 87.

أ)- سالمة: مستفعلن (/0//0/0)، سلمت التفعيلة من الزحاف في أربعة وسبعين موضعا.

ب)- الخبن: وهو << حذف الثاني الساكن >>[1]من التفعيلة، وفي مستفعلن (/0//0/0) تحذف السّين فتتحول إلى متفعلن (//0//0)، وهذا الزحاف شائع بكثرة في الشّعر، سواء في بحر الرجز أم في غيره من البحور لما له من خفّة وسلاسة، وهو من أكثر الزحافات الشائعة في كلّ تفعيلة تبدأ بسبب خفيف، وفي هذه القصيدة استعمل السياب الخبن بنسبة كبيرة جدّاً في مائة وخمسة وستين موضعا، حتى إنه في بعض الأسطر الشعرية تكون كلّ التفعيلات مخبونة كما في هذين السطرين:

تثَاءَبَ المسَاءُ والغُيُومُ مَا تَزَالْ

تَسِحُّ مَا تَسِحُّ من دُمُوعِها الثِّقالْ

ج)- الطّيّ: وهو << حذف الرابع الساكن >>[2] من التفعيلة، وفي مستفعلن (/0//0/0) تحذف الفاء فتتحول التفعيلة إلى مسْتعلن (/0///0)، وهذا الزحاف غير شائع بكثرة في الشّعر، وليس في كلّ تفعيلة مستفعلن في كل البحور، فلذلك نجده في بحر الرجز والمنسرح والسريع، في حين لا نجده في بحر البسيط في دواوين الشعراء؛ لأنّه فيه نوع من الثّقل وخلخلة في انتظام المقاطع العروضية، والشاعر الحاذق يستعمله ولكن بطريقة لا تجعل القارئ يشعر بها؛ بحيث لا يكثر منه، وهذا ما وجدناه في هذه القصيدة عند السياب، فلقد وردت التفعيلة مستفعلن مطوية في اثني عشر موضعا فقط.

هناك زحاف آخر يجوز حدوثه في بحر الرجز وهو الخبل★، ويبدو أن الشاعر قد تحاشاه فلم نجده البتّة في هذه القصيدة، لا لشيء، وإنما لقبحه وثقلة في السياق الشعري؛ لأنه تتوالى فيه أربع حركات، وهو ما يجعله قريبا من لغة النثر، والشاعر كان حريصا كل الحرص على المحافظة على النبرة الموسيقية، ولا يعني أن هذا النوع من الزحاف قد استغنى عنه الشعراء تماما في شعر التفعيلة، فهو موجود بنسب متفاوتة بين الشعراء، فنجده عند البياتي مثلا في قوله:

وأدرك الصباح، شهرزادْ

فسكتتْ وعادْ[3]

---

[1] - مأمون عبد الحليم وجيه، العروض والقافية بين التراث والتجديد، ط 01، مؤسسة المختار، القاهرة، 2007، ص: 23.

[2] - مأمون عبد الحليم وجيه، المرجع نفسه، ص: 24.

★- الخبل هو اجتماع الخبن مع الطي، تحذف السين مع الفاء في مستفعلن فتتحول إلى متعلن (////0)، انظر: مأمون عبد الحليم وجيه، المرجع نفسه، ص: 29.

[3] - عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1995، ص: 199.

ففي السّطر الثاني نجد التفعيلة الأولى من الكلمة (فَسَكَتَتْ) مخبولة، بحيث حُذِفَ ساكِنَاهَا الثاني والرّابع فتوالت أربع حركات، فَسَكَتَتْ ← مُتَعِلُنْ ← (////0).

أمّا في الضّرب فنجد نمطين فقط وهما علتا الحذذ والقطع:

أ)- الحذذ [1]: لم يذكر العروضيون لبحر الرجز علّة الحذذ، بل تفعيلة مستفعلن بشكل خاص لم يُذْكَرْ فيها علّةُ الحذذ، فالحذذ مختصّ بتفعيلة متفاعلن في بحر الكامل فقط، سواء في نظام الشطرين أم في نظام السطر، ففي شعر التفعيلة مثلا نجده عند أمل دنقل في قوله:

الصَّيْفُ فيك يعانِقُ الصَّحْوَا
عيْناكِ تَرْتَخِيَانِ في أُرْجوحَةٍ
والثَّغْرُ مُرْتَعِشٌ بلَا مَأْوَى
وعذابُهُ: سَلْوَى
إنْ جِئْتُ أَنْفُضُ عنْدَه الشَّكْوَى
في اللَّيْلِ أَفْتَقِدُكْ...[2]

في هذه الأسطر الشّعريّة نجد الحذذ مع الإضمار★ في السطر الأوّل والثّالث والرّابع والخامس، أمّا السّطر الأخير فقد وقع الحذذ من دون إضمار، ومن سمات التجديد عند السياب أنه جعل الحذذ في بحر الرجز كتجربة موسيقية، فحذَفَ الوتد المجموع من آخر التفعيلة في أسطر شعرية كثيرة حتى بلغ عددها أربعاً وثلاثين مرّة بدون احتساب اللازمة التي جعلها عنوانا لقصيدته وهي كلمة مطر.

إنّ من فطنة الشاعر العروضية والموسيقية في استعماله علّة الحذذ أنْ جعلها في التفعيلة المخبونة غير السليمة، وذلك أراه لأمرين أساسيين:

أوّلا: إنه لو استعملها في التفعيلة السليمة لالْتبس تشكيل الوزن ببحر السريع؛ وذلك بنهاية الضرب بسببين خفيفين متتاليين بعد تفعيلة (مستفعلن)، وواضح علم الشاعر المتمكّن من تشكيل البحور، لا سيما أنّ بحر السريع قد استعمله الشعراء في شعر التفعيلة، فهو ليس من البحور الصافية، ورغم ذلك فهو يصلح للشكل الجديد، ولكن بالتزام الضرب بتفعيلة فاعلن مع التغييرات التي تطرأ عليها، وليس

[1] – الحذذ هو حذف الوتد المجموع من التفعيلة، انظر: مأمون عبد الحليم وجيه، المرجع السابق، ص: 43.

[2] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ط 03، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1987، ص: 66.

★– الإضمار هو تسكين الثاني المتحرك من التفعيلة، ولا يكون إلا في متفاعلن من بحر الكامل، انظر: مأمون عبد الحليم وجيه، المرجع السابق، ص: 24.

شرطا أن تكون في كلّ الأسطر، وهذا من حرية الشاعر المطلقة، نجد السريع في أبيات فدوى طوقان مثلا:

لقاؤُنَا ودَرْبُنَا الأرْحَبُ
وشاطِئُ النَّهْرِ
والعِشْقُ في حديقةِ الزَّهْرِ
وحارِسُ الحَديقَةِ الطِّيبُ
والمقْعَدُ الأخْضَرُ
هلْ تذْكُرُ![1]

كلّ الأضرب في هذه الأسطر من تشكيل السريع، أما السطر الثاني والثالث والرابع هو الذي يقع فيه الالتباس بالرّجز؛ لأنها ليست من علة الحذذ، وهذا ما توضحه سائر الأسطر الأخرى التي تنتهي بتفعيلة فاعلن السالمة من التغيير، وهذا ما جعلنا نحكم على الوزن من تشكيل السريع رغم انتهاء السطر الأخير بتفعيلة مستفعلن.

ثانيا: إن حذف الوتد فيها وهي مخبونة يعني أنها تنتهي بوتد مجموع، والتفعيلة التي تسبقها تنتهي بوتد مجموع كذلك، وعندما يجتمع ويتوالى وتدان مجموعان يساويان تفعيلة مستفعلن في حالة خبنها، فكأن الضرب حينها ينتهي بتفعيلة مخبونة وليس بتفعيلة وقع عليها الحذذ، وقد رأينا الشاعر قد أكثر منها في نهاية الأسطر الشعرية، منها: (من القمر)، (على الشجر)، (يأفل القمر)، (إذا انهمر)، (هو المطر)، (مع المطر)، (ويهطل المطر)...إلخ، فلا تجدها إلا بتوالي وتدين مجموعين في نهاية السطر، وهو ما يساوي متفعلن (//0//0)، وهو من أضرب الرجز، سواء في نظام الشطرين أم في نظام السطر.

ب)- القطع★: عندما تقطع التفعيلة مستفعلن (0//0/0/) يعني أنها تتحول إلى مسْتفْعلْ (0/0/0/)، وعندما يجتمع القطع مع الخبن تتحول التفعيلة إلى مُتَفْعِلْ ← فعولن (0/0//)، ويسمّى الضرب حينئذ مكبولا أو مخلّعا[2]، ولقد استُعْمِل هذا النّمط في الشعر بنوعيه العمودي والتفعيلي لما فيه من عذوبة وخفّة في الذوق، ففي الشعر العمودي قول امرئ القيس:

---

[1] – فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ط 01، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1993، ص: 157.

★– القطع هو حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله من التفعيلة، انظر: مأمون عبد الحليم وجيه، المرجع السابق، ص: 41.

[2]- ينظر: إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص: 86.

مِنْ ذِكْرِ لَيْلَى، وأينَ لَيْلَى *** وخيرُ ما رُمْتُ ما يُنالُ
كـأنَّـها مـفْـرَدٌ شبـوبٌ *** تَـلُـفّهُ الريـحُ والظِّـلالُ[1]

ومن شعر التفعيلة قول أحمد مطر:

آبارُنا الشّهيدَهْ
تَنْزِفُ ناراً وَدَماً
للأمَمِ البَعيدَهْ[2].

أمّا في هذه القصيدة للسياب فقد تجاوزت الإطار السابق المتمثل في المثالين السابقين، فقد رأينا توالي ساكنين بعد متحركين في نهاية معظم الأسطر الشعرية (//00)، وذلك من أجل التكثيف الموسيقي في نهاية الضرب وتوافق القوافي، وهذا ما سوف أتحدّثُ عنه لاحقا في موضوع القافية، وبالتحديد في مبحث لغوي.

[1] – امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، شرحه، عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت–لبنان، ص: 148.
[2]– أحمد مطر، مطريات، ط 01، مطبوعات كورال، 2000، ص: 45.

2/ الأعاريض والأضرب:

إنّ الذي أَلِفْنَاه في شعرنا القديم هو أنّ للبحر أعاريضَ وأَضْرُبَ متنوعة ومتعددة، فيختار الشاعر منها نمطا يلتزم به في كلّ القصيدة بغَضِّ النّظر عن حجمها، ويختلف عدد الأعاريض والأضرب من بحر لآخر، ففي الرجز يذكر العروضيون أن له خمس أعاريض وستة أضرب[1].

أما في شعر التفعيلة فإن الأمر مختلف تماما، فليس له عروض أصلا، بل يتألف من حشو وضرب فقط؛ فالضرب هو التفعيلة الأخيرة من آخر السطر الشعري، والحشو هو باقي التفعيلات الأخرى، ولقد تجاوز شعر التفعيلة التحديد الكمّي للتفعيلات، فقد نجد في بعض الأسطر تفعيلة واحدة فقط، وفي بعض الأسطر يصل إلى خمس أو ستّ تفعيلات أو ما يزيد، ويعزو نقاد الحداثة ذلك إلى الحالة النفسية التي تجيش في كيان الشاعر ودفقته الشعورية.

لقد أصبح نظام السطر لا يعتمد على وحدة الضرب في كل القصيدة، بل ينوع من الأضرب في القصيدة الواحدة من أجل تكثيف البنية الموسيقية ولتحاشي الرتابة التي يفرضها التصوير المسبق، فمنها ما يوافق القديم ومنها ما يخالفه، ولقد انتقدت الناقدة نازك الملائكة بشدّة هذا الخلط بين التشكيلات في الوزن الواحد، وهذا ما يؤكده قولها << ومهما يكن فلا بدّ للشاعر أن يستوعب في ذهنه فكرة استقلال البحر عن التشكيلة. وأن يفهم أن لكل بحر من بحور الشعر تشكيلات مختلفة لا يمكن أن تتجاور في قصيدة واحدة، وإنما ينبغي أن تستقلّ كلّ قصيدة بنظام ما، وأن تمضي على ذلك لا تحيد عنه إلى آخر شطر فيها >>[2].

لا يختلف اثنان على التنافي بين تنظير نازك الملائكة المبني على الكمّ والشكل وبين أنصار الحداثة المبني على إيثار المضمون، وفي التضييق المشدّد من قبل نازك على الجانب الكمّي والشكلي سوف يرجعنا إلى ما يقارب النظام القديم الصارم إلا في جوانب طفيفة، وهو اختلاف عدد التفعيلات في السطر الشعري وتنويع القافية، ففي الساحة الشعرية لم نَرَ تطبيقا في واقع الشعر من قبل ما تفرضه نازك من قواعد تنظيرية، أمّا في الساحة النقدية فقد لاقَتِ انتقاداتُ نازك اعتراضات كثيرة من قبل النقاد كالنويهي، أما عبد الله الغذّامي فقد عزَّزَ انتقاداته لها بأمثلة هي نفسُها من حادَتْ عليها، ويوضِّحُ التناقض الكبير بين

[1]- ينظر: مأمون عبد الحليم وجيه، المرجع السابق، ص (166 ← 177).

[2] - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط 01، مكتبة النهضة، 1962، ص: 73.

رؤيتها النظرية وبين شعرها، وهذا في قوله << إن نازك – وهي تنتقد غيرها – تأتي في شعرها بأضرب مختلفة وهذا مثال على ذلك من قصيدتها (مرثية يوم تافه).

انتَهَى اليوْمُ الغَرِيب (فاعلاتن)

انتَهَى وانتَحَبَتْ حتّى الذّنُوب (فاعلاتن)

وَبَكَتْ حتَّى حَمَاقَاتي التي سَمَّيْتُها (فاعلن)

ذِكْرَيَاتي (فاعلاتن)

انتَهَى لمْ يبْقَ في كَفِّيَ منْهُ (فاعلاتن)

غيْرُ ذكْرَى نَغَمٌ يصْرُخُ في أعْمَاقِ ذَاتي (فاعلاتن)

راثِياً كفّي التي أفْرَغْتُها (فاعلن)

وهي هنا استخدمَتْ نوعين من أنواع أضرب بحر الرمل وهما الصحيح (فاعلاتن) والمحذوف (فاعلن) وهذا غير صحيح في قانونها. >>[1].

وإذا نظرنا إلى هذه القصيدة للسياب سنرى ضربين فقط استعملهما الشاعر رغم طولها، وهذان الضربان لم نعهدهما في تشكيل الرجز القديم رغم تعدد أعاريضه وأضربه، وهما:

-1/ الحذذ، وهو حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة، منها هذه الكلمات (الشجرْ، مطرْ، السحرْ، القمرْ، القدرْ، البشرْ...إلخ بتسكين الراء).

-2/ القطع مع الخبن، ويعني أن مستفعلن (0//0/0/) تصبح متفْعلْ (0/0//)، ثم تحوّلُ إلى فعولنْ، ولكن في هذه القصيدة تحوَّلتْ إلى فعولْ (00//)،منها هذه الكلمات (الكروْمْ، النجومْ، شفيفْ، المساءْ، الحياةْ، النشيجْ...إلخ)، وهذا الضرب غير موجود في نظام الشطرين، أمّا الضّربُ فعولن (0/0//) فشائع.

[1]– عبد الله محمد الغذّامي، الصوت القديم الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987، ص: 63.

3/ القافية:

موضوع القافية مهمّ جدّا في البنية الموسيقية للشعر، ولقد أدْرجْتُه ضمن مبحث التشكيل العروضي؛ ذلك لما تشترك فيه القافية مع البنية العروضية في تأسيس الموسيقى الخارجية للنص الشعري، وذلك ليس غريبا أن نراها قد لاقتِ اهتماما كبيرا من قبل المؤلّفين في كتبهم التي تتحدث عن العروض الشعري حتى دون ذكر موضوع القافية في غلاف الكتاب★، وربما يَندرُ أن نجد كتابا يتحدث عن العروض دون التطرّق لبحث القافية في آخر صفحات الكتاب، ولقد جرَّبَ بعض الشعراء النظم من دون قافية على طريقة الوزن العمودي، وأبرزهم عبد الرحمن شكري، << ولا شكّ أن اختلاف نوع القافية ووحدة الروي أفقد الأبيات تماسكها >>[1]، ولهذا لم نجد مسيرةً دائبةً لهذا الشعر نظَرا للفوضى والخلخلة التي تَحدُث بسبب غياب القافية، وربّما تفطَّنَ لهذا الأمر الشعراء الحداثيون الذين لم يستغنوا عن القافية ولم يهملوها، وإنما جعلوها متنوعة ومتغيرة كوسيلة لكسر الرتابة ولتكثيف البنية الصوتية في آخر الأسطر الشعرية؛ لتحملَ القصيدةُ الواحدةُ قوافياً متعدّدةً غيرَ محدودة، والسبب الراجح في هذا – حسب اعتقادي – هو أن وحدة القافية وحرف الرّوي بالأخصّ – بعيدا عن دفع الرتابة – تعطِّلُ الشاعر عن استعراض قدرته الفنية الموسيقية، فلا يحقّقها إلا شاعر له موسوعة معجميّة متمثّلة في كثافة حصيلته اللغوية.

القافية في الشعر هي البؤرة الموسيقية التي تتسلّل إلى الأذن لتُحدثَ أثراً جماليّاً في نفْسيّة المتلقّي، ولا يهمّنا في بحث القافية في الشعر الحديث الوقوف عند تحديدها الذي ذكره العروضيون فاختلفوا فيه، فالذي سأطبّقه في هذه القصيدة ما ذهب إليه الخليلُ وغيرُه من الجمهور والذي هو المذهب الراجح؛ فالقافية عندهم تبدأُ من المتحرّك قبل الساكن الذي قبل الأخير، ولا يهمّنا كذلك في تفصيل أنواع حروفها وأسماء حروفها وحركاتها وغير ذلك؛ فهذه التسميات المتعدّدة كان الشعر القديم يلتزم بلون واحد منها فقط، فالروي – وهو أساس القافية – كان يلزم في كلّ القصائد الطويلة والمقطوعات القصيرة، أما الشعر المعاصر فقد يستوعب أنواع القافية كلِّها في قصيدة واحدة.

بقيَ أن أشيرَ إلى شيء واحد في موضوع القافية، هو أن حرّيّة الشاعر فيها لا تعني الاستغناء عنها، وهذا الذي قد وقع فيه الكثير من الشعراء، وذلك ببنائها القائم على تباعد الأسطر إلى أن ينسى السامع وقوعها في سطر سابق من القصيدة؛ فتصبح كأنّها أسطرٌ متنافرةٌ نثريّةٌ لا تضبطها إلا هندسة

★ انظر مثلا: البناء العروضي للقصيدة العربية، محمد حماسة عبد اللطيف، ط 01، دار الشروق، القاهرة، 1999.

[1]– حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، ج 02، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989، ص: 64.

التفعيلة، ثم لا بدّ أن ترتكز القصيدة على قافية محدّدة تكون بارزة في القصيدة الشعرية، وما التنويع في القافية إلا إثراءٌ للجانب الموسيقي المتمثّل في الجانب الصوتي، ولا يُدْرَكُ ذلك إلا إذا كانت ظاهرة في أسطر متقاربة << ولا بدّ هنا أن نقرّر حقيقة واقعة هي أنّ أصحاب الشعر الحرّ لم يتخلّصوا من التقفية تماما، وإنما أخذت التقفية عندهم مفهوما يختلف عن مفهومها القديم. فلم يعد ضروريا عندهم الالتزام بأحرف القافية التي التزم بها القدماء ولا بحركاتها. كما أن العيوب التي عدّدها القدماء للقافية ضُرب بها في الشعر الحر عرض الحائط، ولم تعد موضوع اهتمام من الشعراء. >>[1].

لقد تنوَّعتْ القافية في قصيدة أنشودة المطر إلى أنواع متعدّدة، واختلَفَتْ أصواتُها وحركاتُها لترسمَ لنا نغما موسيقيّا متلوّنا بكلّ أنواع الزينة الصوتيّة، ويبدو أنّ قصد الشاعر واضح في تكثيف البنية الصوتية لتبدو القصيدة الواحدة وكأنّها مجموعة من القصائد لتعدّد قوافيها، وهذا واضح حينما استعمل السياب ما يقارب نصف حروف المعجم مع اختلاف ظهورها وحركتها في القصيدة، وسأفصِّلُ بنية القافية في هذه القصيدة:

أ/– من حيث التقييد والإطلاق:

1/– القافية المقيدة هي القافية التي يكون فيها حرف الرويّ ساكنا، ولقد كانت القافية في هذه القصيدة مقيّدة في أغلبها؛ وهذا يساعد الشاعر على تجاوز العراقيل التي تفرضها القافية المطلقة في تأسيس بنية القافية في مراعاة الحركة التي تنتهي بها القافية، فالقافية المقيّدة لا تتطلّب من الشاعر مراعاة البناء النحوي المتمثل في حركات الإعراب، وهذه أكبر فرصة استغلّها الشاعر في تكثيف نغم القافية في سطور متقاربة تلتقطها الأذن بسهولة.

فلو كانت القافية رويُّها متحرّك بالضّمّ مثلا فإنّ للشاعر في هذه الحالة أن يختم أسطره الشعرية بالأسماء والأفعال المرفوعة أو المبنية على الضم فقط؛ فلا يمكن له أن يختمها باسم في حالة نصب كالمفعول به والحال وغيرها من أبواب المنصوبات، كما لا يجوز له أن يختمها بالمجرورات كالمضاف إليه وغيرها من الأسماء المجرورة، فليس له في هذه الحالة إلا أن يختار الأسماء المرفوعة كالخبر والمبتدئ والفاعل أو ما يبنى على الضّمّ كالمنادى وغيره، ومن الأفعال سيختار الفعل المضارع المجرّد من الناصب والجازم فقط، ولا شكّ في أنّ هذا تضييق شديد، وسيُجْبَر الشاعرُ حينها على التكلّف في اختيار قوافيه، وربما

[1]– شعبان صلاح، موسيقى الشعر بين الاتّباع والابتداع، دار غريب، القاهرة، ص: 393.

لهذا السبب رأينا التملّص من القوافي المطلقة في شعر التفعيلة في أغلب القصائد المعاصرة على عكس الشعر العمودي الذي تكثر فيه القوافي المطلقة بنسبة أكبر من المقيّدة.

إن القافية المقيّدة في هذه القصيدة طغتْ على أغلب أسطرها، ويمكن أن أُعطِيَ أمثلة للأبيات التي تختلف حركات إعرابها فأخفاها الشاعر بالتسكين، وسأبدأ بحرف الراء:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحرْ
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمرْ...
وترقص الأضواء كالأقمار في نهرْ...
تسفّ من ترابها وتشرب المطرْ

لقد اخترتُ أسطراً متفرقة ومختلفة في حركة إعرابها لأبَيِّنَ مدى قصد الشاعر من اختيار الروي الساكن من أجل تجاوز العراقيل الصارمة التي يفرضها الروي، وهذا واضح في هذه الكلمات (السحر، القمر، نهر، المطر...)، فالقافية في السطر الأول والثالث في موضع جرٍّ، الأول بالإضافة والثاني بحرف الجرّ، أما السطر الثاني فهو في موضع رفع لأنه فاعل، والسطر الأخير في موضع نصب لأنه مفعول به، والمزيّة هنا في تقييد حرف الرويّ هو لتوحيد القافية، ومن ثَـمَّ لتوحيد النغم الموسيقي، ولها مزيّة أخرى كذلك وهي لئلّا ينكسر الوزن أو أن يلتبس بتشكيل بحر السريع حتى لا ينتهي بالتفعيلة فعلن (///0) الذي لا يوجد في أضرب الرجز.

مثال عن قافية الميم:
كأنّما تنبض في غوريهما النجومْ...
كأنّ أقواس السحاب تشرب الغيومْ...
وكركر الأطفال في عرائش الكرومْ...

هذه القوافي الثلاث تختلف حركات إعرابها في سياقها النحوي؛ فالأولى في موضع ضمّ على الفاعلية، والثانية في موضع نصب على المفعولية، والثالثة في موضع جرّ للإضافة، وليس السبب لانكسار الوزن تم تقييد القافية، وإنما مراعاة لتوحدها وتماثلها، وفي القصيدة كلّها أمثلة كثيرة على تقييد الروي مراعاة من الشاعر للقافية بالرغم من كثرة حروف رويها التي بلغت اثني عشر صوتا، ولقد اكتفيت بالتمثيل لحرفي الراء والميم فقط، والأهمّ حرف الراء لأنه الصوت البارز في هذه القصيدة من أولها إلى آخرها.

2/- القافية المطلقة هي القافية التي يكون فيها حرف الرويّ متحرّكا، ولقد استعملها الشاعر في هذه القصيدة بنسبة ضئيلة سبْعِ مرَّاتٍ فقط، بعضها قد تكَرَّرَتْ ألفاظها وأسطرها:

يا واهِبَ اللؤلُؤِ والمحَارِ والرَّدى...
يا واهِبَ اللؤلُؤِ والمحارِ والرَّدَى
فيرجِعُ الصَّدَى
يا واهِبَ المحارِ والرَّدَى...
من المهاجرينَ ظلَّ يشرَبُ الرَّدَى...
من زهْرةٍ يربُّها الفراتُ بالنَّـدَى
وأسمَعُ الصَّـدَى

هذه القوافي المطلقة كانت قليلة في القصيدة، ثمّ إنّ الحركة المضمرة على الألف المقصورة بعد الدال هي التي ساعدت على وحدة القافية؛ فليست حركات الإعراب موحّدةً فيها، وإنما الأذن تسمع وتعتمد على حركة الدال والرنين الذي يأتي بعدها وهو الإطلاق، أما موضعها النحوي فقد اختلفت فيه هذه الأسطر السبعة وتنوعت بين الجرّ والضمّ والنّصب، أما حالة الجرّ فهي في السطر الأول والثاني والرابع والسادس في الكلمات (الرّدى ثلاث مرات، النّدى)، وحالة الضّمّ نجدها في السطر الثالث في كلمة (الصّدى)، وحالة النّصب نجدها في السطر الخامس والسابع في هاتين الكلمتين (الرّدى، الصّدى)، ولكن هذه الحركات لا تظهر على مستوى الصوت؛ لأنها مقدّرة على الألف المقصورة.

ب/– من حيث الردف والتأسيس:

القافية المردوفة هي القافية التي يسبق رويّها حرف من حروف المد الثلاثة وهي الألف والواو والياء ، وفي الشعر العمودي يلتزم الشاعر بها في طول القصيدة، يجوز التعاقب بين الواو والياء في القصيدة الواحدة كما عند المتنبي:

إذا غامرْتَ في شَرَفٍ مَرومٍ // فلا تقْنـعْ بما دون النُّجــومِ
فطَعْمُ الموتِ في أمْرٍ صغيرٍ // كطَعْمِ الموتِ في أمْرٍ عظيمٍ [1].

أما القافية المردوفة بالألف فإنّ الشاعر يلتزمها في كلّ القصيدة، ولا يجوز أن تتعاقب مع الواو والياء، وذلك لوجود تشابه وتقارب بين الواو والياء على المستوى السمعي، أمّا الألف فإنّها من أوضح الحركات في السمع ولوجود الاختلاف الواضح بينها وبين الواو والياء على أساس المستوى السمعي،[2] ولهذا فلا يمكن أن تدرس وتصنّف القافية المردوفة بالألف والقافية المردوفة بالياء والواو في خانة واحدة، وإنما

[1]– أبو الطيب المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي، ج 04، شرح أبي البقاء العكبري، دار المعرفة، بيروت–لبنان، ص: 119.
[2]– إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص: 263.

المردوفة بالألف وحدها، والمردوفة بالواو والياء مستقلة عن السابقة وإن اتّحدتْ في حرف الرّويّ، فمثلا في حرف الدال هذه الأسطر:

لا بدّ أن تعودْ...

في جانبِ التَّلِّ تنامُ نوْمةَ اللُّحودْ...

وينثُرُ الغلالَ فيه مَوْسمُ الحصادْ

لتشْبعَ الغرْبانُ والجرادْ

فالسطران الأوّلان تتوحّد قافيتهما معاً وتختلف عن السطرين الأخيرين بالرّغم من توحّد الروي بينهما، وعلى هذا الأساس فالقافية من حيث الردف والتأسيس في هذه القصيدة هي:

1/- قافية مردوفة بالألف، لم تظهر بكثافة واضحة مقارنة بالمردوفة بالواو والياء وبغير المردوفة، فقد تكرّرتْ ثمان وعشرين مرّة مع تنوع حرف الروي:

1- مع حرف الراء (المحار، دثار، الكثار، المحار، القرار).

2- مع حرف الدال (الحصاد، الجراد).

3- مع حرف العين (الضياع، الجياع).

4- مع حرف الميم (ينام، عام).

5- مع حرف الهمزة (المساء، الضياء، البكاء، السماء، الشتاء).

6- مع حرف اللام (تزال، الثقال، السؤال، الجبال، الرجال).

7- مع الهاء المنقلبة عن تاء (العراه، الحياه، العراه، حياه).

8- مع حرف الكاف (هناك، الشباك).

2/- قافية مردوفة بالواو والياء، حضورها أكثر بقليل من المردوفة بالألف، وأقلّ من المجرّدة من الرّدف، فقد تكرّرت ثلاثا وثلاثين مرّة في القصيدة مع اختلاف حرف الرّويّ:

1- مع حرف الدّال (تعود، تعود، اللحود، الرعود، ثمود، العبيد، جديد، الوليد، العبيد، جديد، الوليد).

2- مع حرف العين (القلوع، جوع، دموع، نجوع، جوع).

3- مع حرف الميم (الكروم، النجوم، الغيوم، الكروم).

4- مع حرف الجيم (خليج، خليج، النشيج، خليج، الخليج).

5- مع حرف القاف (البروق، الشروق، غريق، الرحيق).

6- مع حرف الفاء (شفيف، الخريف).

7- مع حرف النون (المهاجرين، منشدين).

3/- قافية مجرّدة من الرّدف والتأسيس، وقد كانت مساوية تقريبا للقافية المردوفة بالواو والياء، فقد تكررت أربعا وثلاثين مرّة، أغلبها مع حرف الراء بنسبة كبيرة (السحر، القمر، نهر، المطر، الشجر، القدر، انهمر، أثر.... إلخ)، ومع حرف الدال المطلقة بالألف المقصورة (الردى، الصدى، الندى....إلخ)، كل هذا عن الردف، أما التأسيس فغير موجود البتّة في هذه القصيدة.

ج/- من حيث تسمية القافية:

من مظاهر الالتزام في الشعر العمودي في القافية هو التقيّد بعدد المتحرّكات بين الساكنين الأخيرين، وعددها من حيث الاسم خمس: المتكاوس والمتراكب والمتدارك والمتواتر والمترادف[1]، إذ على الشاعر القديم أن يلتزم بواحدة منهنّ فقط، أمّا شعر التفعيلة فقد يشتمل على كلّ أنواع القوافي الخمس في قصيدة واحدة، وفي هذا التنويع كسر للرتابة وتلوين في المستوى الموسيقي، وفي هذه القصيدة استعمل السياب نمطين للقافية وهما:

1/- من نوع المتدارك، وهو اسم للقافية التي بين ساكنيها حركتان (0//0)، وفي هذه القصيدة جاءت مع حرفي الراء والدال فقط (القمرْ، انهمرْ، الشجرْ، الصدى، الردى، الندى...إلخ)

2/- من نوع المترادف، وهو اسم للقافية التي يتوالى فيها ساكنان (/00)، وهي الأكثر حضورا في هذه القصيدة، وتعدَّدَ حرف الرويّ في تأسيسها (المحارْ، القرارْ، تعودْ، الوليدْ، الضياعْ، الجياعْ، المساءْ، الضياءْ، الجبالْ، الرجالْ، شفيفْ، الخريفْ....إلخ).

[1] - سعيد محمود عقيل، الدليل في العروض، ط 01، عالم الكتب، بيروت-لبنان، 1999، ص ص: (22-23).

ثانيا: التشكيـــــل الصـــــوتي:

1/- التجانس الصوتي:

كثيرا ما يشير الدارسون إشاراتٍ طفيفةً إلى ما يسمَّى بالتجانس الصّوتي وينسبونه إلى جماليّة الموسيقى الداخلية، ولكنّ أغلبَهم لم يوضّحوا معنى التجانس في دراسة تطبيقيّة مفصّلة ليتسنّى للباحث معرفة التجانس معرفة دقيقة تتجاوز التلميح.

فعلاً، إنّنا لنحسّ في كثير من الأحيان بأنّ لهذا البيت جمالا صوتيّا تستسيغه الآذان لعذوبته وخفّته على السّمع، فتستجيب له عواطفنا ويدخل في قلوبنا دون عناء، وفي بعض الأحيان يكون العكس تماما، فعندما نقرأ بيتَ أبي تمّام:

قدْ قلْتُ لما اطْلَخَمَّ الأمرُ وانبعثَتْ // عَشْوَاءُ تَالِيَةً غُبْساً دَهَارِيساً[1]

ونقرأ بيتَ البحتري:

صنْتُ نفْسي عمَّا يدنِّسُ نفْسي // وترفَّعْتُ عنْ جَدَا كلِّ جِبْسِ[2]

وإذا أردنا أن نقارن مقارنة موسيقيّة بينهما، فلن نجد في البيت الأوّل مزيّةً إلا انتظام مقاطعه العروضية على شاكلة بحر البسيط، فليس له مزيّة غير ذلك؛ لأن ألفاظه وحشيّة وحروفه متنافرة، أمّا البيت الثاني، فزيادة على استقامة مقاطعه العروضيّة على بحر الخفيف نجد له عذوبة في انسجام أصواته المنبعثة من طريقة تعاقبها وائتلافها التي توحّد حسّ السامع لها.

إنّنا عندما نريد أن نستكنه أسرار التجانس الصوتي سيحيلنا هذا البحث إلى ما أسْماه البلاغيّون القدامى بمصطلح الفصاحة والبلاغة، والموضوع متّصل بالفصاحة أكثر من البلاغة، وقد قسّموا الفصاحة إلى فصاحة الكلمة وفصاحة الكلام وفصاحة المتكلّم، واشترطوا في فصاحة الكلمة خلوصها من تنافر الحروف وخلوصها من الغرابة حتى تكون مألوفة السّماع، << ففصاحة الكلمة تأتي من تكوّنها من حروف متآلفة يسهل على اللسان نطقها من غير عناء مع وضوح معناها...>>[3].

---

[1]- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تد، يوسف الصميلي، ط 01، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، 1999، ص: 26.

[2]- البحتري، ديوان البحتري، ج 01، ط01، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ص: 108.

[3]- عبد الواحد حسن الشيخ، دراسات في البلاغة عند ضياء الدين بن الأثير، مؤسسات شباب الجامعة، الإسكندرية، 1986، ص: 43.

ويبدو أن السّبب الرئيس في تجانس الأصوات وتنافرها بالنسبة إلى الشاعر هو اختيار كيفيّة تعاقب الحروف وفق ما تمليه عليه ذائقتُه، فكثير من الحروف تتنافر بسبب مجاورتها لحروف أخرى، وهناك حروف لا تتجاوب مع بعض الحروف ولو كانت موجودة في المعجم العربي، والشعر أولى لمراعاة جماليّة الوقع لأنه مبْنيٌّ على الإلقاء والسّماع، وهناك أصوات تسبِّبُ جَهْداً عضليّاً في نطقها على مدارج مخارج الحروف، << فكلّ حرف أو مجموعة من الحروف تتطلّبُ جهدا عضليّا أكثر، نستطيع أن نعدّها حروفا رديئة الموسيقى تأباها الأذن ولا تستسيغها >>[1].

وبما أنّ بحثي يتحدّث عن الموسيقى الداخلية في هذا الجانب سيكون اهتمامي على كيفية تركيب الأصوات في النص الشعري؛ لأنها هي أساس بنية الموسيقى الداخلية، وقد اختلف البلاغيّون في الحديث عن تنافر الحروف، فمنهم من يعزوه إلى قرب المخارج المتتالية في النطق، ومنهم من يعزونه إلى تباعدها[2]، ويبدو لي أنّ المذهب الراجح هو تقارب المخارج وليس تباعدها، وقد كثر التمثيل في كتب البلاغة بكلمة (الهعخع)، وواضح سبب تنافرها في تقارب حروفها فكلّها حلقيّة، وكلمة (مستشزرات) كذلك لتقارب حروفها فأغلبها من اللسان عدا حرف الميم، ويجب علينا أن لا نُحَجِّرَ سبب التنافر في تقارب الحروف وتباعدها فحسب، بل الواجب علينا أن نستكنه سرَّ جماليّة اللفظة سواء مفردة أم مركّبة، فقد يكون التنافر في طريقة تعاقب حركات الحروف أو غير ذلك، ولا بدّ أن يُراعى التّأليفُ المختار لبناء الحروف المتباعدة في الكلمة؛ << فالتباعد في مخارج حروف الكلمة يعطيها جمالا بلا شكّ، ولكنّ التأليف المخصوص لها يمنحها مزيّة في التصوير وفي التأثير النفسي، فلفظ عذب وعُذيب، من الألفاظ المتباعدة المخارج، وهي حسنة الوقع، ولكن تقديم الباء على الذال يفسدها >>[3].

وعندما نقرأ قصيدة أنشودة المطر سنجد لها تجانسا صوتيّا واضحا متدفقا من سجية الشاعر وذائقته، لا نجد تكلّفا في تركيب الأصوات، فهي مسترسلة ومستساغة، ويرجع الفضل إلى حسن الاختيار من قبل الشاعر في طريقة تجانس أصوات النص، فتأتي الكلمة عقب الكلمة عذبة الوقع لا حوشيّة ولا غضاضة فيها، سهلة النطق، ليّنة المخرج، لا تجهد عضلات النطق، ولا تستقبحها الأذن، تسحر بجرسها الموسيقي الألباب، ولا يشترك في هذا الأسلوب الجميل كلّ الشعراء، وإنما يتفاوت الشعراء باختلاف ذوائقهم وأغراض قصائدهم.

---

[1] – إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص: 26.

[2] – عبده عبد العزيز قلقيلة، البلاغة الاصطلاحية، ط 03، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992، ص: 22.

[3] – حسين جمعة، في جمالية الكلمة، اتحاد الكتب العرب، دمشق، 2002، ص: 34.

سأحاول تبرير جماليّة الموسيقى الداخلية في قصيدة أنشودة المطر تبعا لجماليّة الكلمة وطريقة اختيار حروفها وفصاحتها:

(عَيْنَاكِ غَابَتَا نَخِيلٍ سَاعَةَ السَّحَرْ)

بدأ الشاعرُ قصيدته بحرف العين بحركة النّصب، وهو حرف حلقي مستفل منفتح، يخرج من وسط الحلق، مجهور بيني؛ أي ليس بالشديد و لا بالرّخو، لا يُبْتَرُ معه الصّوت عند نطقه ولا يتمادى في الخروج، فهو بين الشديد والرخو، ثم أردفه بحرف الياء الساكنة، وهو حرف ليّن في حالة السكون عند القدامى إذا كان قبله حرف منصوب، والياء حرف رخو يخرج من وسط اللسان مع غار الحنك الأعلى، ثم يليها حرف النون المنصوب مُرْدفاً بمدّ لين طويل أو ما يسمّى في الصوتيات بالصائت الطويل ، وهو حرف مرقّق من حروف الغنّة، يخرج من طرف اللسان مع أصول الثنايا العليا بالقرب من اللثة، ، ثم يليها حرف الكاف المجرور، وهو حرف مهموس وشديد يخرج من أقصى الحنك بالتصاق أقصى الحنك بأقصى اللسان قرب اللهاة، هكذا تتشكل كلمة (عَيْنَاكِ) خفيفة على اللّسان، ثم تليها كلمة (غَابَتَا) تبدأ بحرف الغين منصوبا، وهو حرف حلقي مفخّم رخو مجهور ممدود بألف المدّ المغلّظة، ثم يعقبه حرف الباء، وهو حرف شفوي مستفل شديد مجهور انفجاري وهو من حروف القلقلة، ثم يليه حرف التاء مُردَفاً بصائت طويل أو ما يسمّى بمدّ اللّين، وهو لساني يخرج من طرف اللسان مع أصول الثنايا العليا، مستفل مهموس شديد لا يهتزّ معه الوتران الصوتيّان عند نطقه، ثم تأتي كلمة (نَخِيلٍ) تبدأ بحرف النون الذي سبق تفصيله في كلمة (عَيْنَاكِ)، ثم يليها حرف الخاء المجرور المردف بمدّ اللّين الطّويل، وهو حرف حلقي مهموس رخو مفخّم، ولكن حركة الكسر أَذْهبَتْ عنه صولة التفخيم فأصْبَحَ قريبا من الحرف المرقّق، ثم يليه حرف اللام المنوّن بالكسر، وهو حرف لساني مرقّق مجهور بين الشديد والرخو منحرف؛ لأن الهواء ينحرف ويتسرب عند نطقه إلى حافتي اللسان بعدما يصطدم طرفه بأصول الثنايا وانغلاقه انغلاقا تامّا، ثم تأتي كلمة (ساعة) تبدأ بحرف السّين المنصوب المُرْدَفِ بمدّ اللّين الطويل، وهو صوت أسناني مهموس رخو مرقّق، يُسمَعُ حفيفُ الهواء عند نطقه المتسرّب بين الثنايا العليا والسفلى، ويسمّى هذا الحفيف بالصفير نظرا لضيق المخرج الذي يتسرّب منه الهواء.

هكذا ينتهي السطر الأول (عَيْنَاكِ غَابَتَا نَخِيلٍ سَاعَةَ السَّحَرْ) بحروفه السّلسة الانسيابيّة، وإذا أردنا أن نبرِّرَ سرَّ موسيقيّتها وعذوبتها في السمع نجد:

أ/ على مستوى الكلمة: جاءت ألفاظ كلّ كلمة متباعدة المخارج؛ بحيث لا تتشابك في النطق ولا تُستعْصى على القارئ؛ فكلمة (عَيْناكِ) بدأَتْ بحرف حلقي وهو عميق المخرج، ثم ولِيَه حرف الياء وهو من وسط الفم، ثم ولِيَه حرف النون الممدود بحرف اللين وهو من وسط الفم قريب إلى مقدمه، ثم

حرف الكاف وهو من أقصى الفم قريب إلى الحلق، فهكذا تنطق هذه الكلمة لا يتعاقب فيها صوتان من مخرج واحد خاصّة حروف الحلق التي يكون تعاقبها قبيحا في النطق، وفي هذه الكلمة حرف حلقي واحد فقط، وكذلك التنوع والتلوين في صفات هذه الأصوات؛ بحيث كان أوَّلُها بَيْنيّاً مجهورا شديدا وهو العين، والثاني جاء رخوا مجهورا وهو الياء، والثالث جاء بيْنِيّاً مجهورا وهو النون، والثالث جاء شديدا مهموسا وهو الكاف، وهذا التغيير يُنوِّعُ من استخدام أعضاء النطق، فمرّةً ينْحبسُ النَّفَسُ ومرَّةً يجري، والصوت كذلك، ومرّة يهتزّ الوتران الصوتيّان كما في صفة الجهر ومرة لا يهتزّان كما في صفة الهمس، وكذلك كلمة (غَابَتَا) تبدأ بحرف حلقي مفخّم مجهور رخو ممدود بمدّ لين طويل، ثم يليه حرف شفوي مرقّق شديد مجهور انفجاري من حروف القلقلة وهو حرف الباء، ثم يليه حرف لساني مرقّق مهموس شديد وهو حرف التاء، وهكذا تنتهي الكلمة بالتعاقب في توالي حروفها بالتباعد بين مخارجها والتغيير بين صفاتها المتضادّة بين الجهر والرخاوة، وبين الشدّة والهمس، وبين الترقيق والتفخيم، بحيث تسترخي أعضاء النطق عند النطق بها؛ فلا تتكثّف على مخرج واحد فتجهده وتعرقل صوته، هكذا تتعاقب الكلمات أليفة السّماع، عذبة الوقع، لا جهد في نطقها، ولا تستثقل على اللسان، وهذا يساعد في تذوّقها من قبل المتلقّي كموسيقى داخلية منسجمة المقاطع داخل النص الشعري.

ب/ على مستوى الكلمات: إنّ ما يثير الاهتمام في تعاقب الكلمات هو وفرتها لحروف المدّ التي تؤسّس نغما موسيقيا جميلا، << وقد لاحظ الدارسون أن أكثر الأصوات تأثيرا في المسار الإيقاعي حروف المدّ واللين، التي تمتاز بخصائص موسيقية تجعلها أقدر على إحداث تأثيرات نفسية أشبه بالتأثير الذي يحدثه اللحن الموسيقي >>[1]، فحروف المدّ هي أساس الترنّم والتنغيم بالشعر لا سيّما أنه مبني للإنشاد والغناء، وذلك لأنها تُعطي فرصةً للمُلْقي باستغلال نَفَسِه فيوزّعه حسْبَ ما تمليه عليه عواطفُه وأحاسيسُه، فينوّع من طول المدّ زمنيّا وصعودا وهبوطا كما يفعل المغنّيون، << وخلاصة القول أن بعضا من النقاد يرى أن الغناء أصل الشعر العربي خاصة، والسامي عامة، وهذا الرأي يؤيده في العربية اشتراك الغناء والشعر ببعض المصطلحات: إذ يقال غنّى وحدا وترنم بالشعر، مع أن الحداء والترنم من الغناء الملحن، كما أن الرمل والهزج من بحور الشعر ومن أجناس الغناء ... >>[2].

وحروف المدّ واللين في هذه القصيدة واضحة وجليّة، حتى إنها لتفوق معدّل مدّ لكلّ كلمة في كثير من الأسطر، فالبيت الأول (عيناك غابتا نخيل ساعة السحر)، نجد في كلمة (عيناك) حرف لين وحرف

[1]– ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص: 155.

[2]– علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ط 01، المؤسسة العربية، بيروت، 2006، ص: 140، نقلا عن: مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ط 01، دار الطليعة، بيروت، 1981، ص: 71.

مد، وفي كلمة (غابتا) نجد حرفي مدّ، وكلمة (نخيل) و (ساعة) نجد حرف مدّ لكلّ منهما، وهكذا كما في السطر الثاني (أو شرفتان راح ينأى القمر)، بحيث لا تكاد تستغني كلّ كلمة عن حرف مدّ أو حرف لين إلى نهاية القصيدة، وهذا ما يساعد على انسيابية القراءة للكلمات؛ لأن حرف المدّ حرف جوفي سهل المخرج لا يكون باصطدام أعضاء النطق ولا تضيق عنده عضلات النطق، وهكذا تنتهي أبيات القصيدة كلّها ليّنة الحروف وكلماتها سلسة النطق إلى آخرها، ولا تحضرني إلّا كلمةٌ واحدةٌ فقط فيها قليل من الصعوبة وليست شديدة الصعوبة، وهي كلمة تنشج في قوله: (وتنشج المزاريب إذا انهمر)، بحيث تَوَالى حرفان شجريّان يخرج كل منهما من وسط اللسان مع ما يحاذيه من غار الحنك الأعلى وهو سقف الفم، ولكنّها تحمل من المبرّرات ما يجعلها أقلّ حوشيّة من كلمات أخر أكثر منها تعقيدا، وهو تماثلهما في حركة الضّمّ، بحيث تبقى وضعيّة الفم مهيّأة لنطق الجيم بعد ما أخذ شكلا مضموما في نطق الشين، والاختلاف المتباين في صفة كلّ منهما؛ فالشين رخو مهموس من حروف التفشي؛ أي ينتشر الهواء في الفم عند نطقه، أما الجيم فالعكس تماما، فهو حرف مجهور شديد من حروف القلقلة وهو من الحروف المعطشة، والتعطيش هو مبالغة في شدّة الحرف فيخرج صوته وكأنه ممزوج بحرف الدال، وهي الجيم العربية الفصيحة التي تخالف الجيم الرخوة التي نسمعها في كثير من لهجاتنا حاليا.

يبدو أن هذه الفروق في الصفات قد أَنْقَصَتْ من العبء الذي تسبّبه وحدة المخرج في نطق حرفين مختلفين متتاليين كما رأينا، ولتأكيد أن اختلاف الصفات المتباينة هو السبب في قبول الكلمة، هو أنّنا لو استبدلنا الجيم بالشين لكان النطق بها أعْسرَ من الجيم عندما نقول (تنشُشُ) لتطابُقِ المخرج مع الصفة تماما، وكذلك الحال لو غيرنا الشين بحرف الجيم ستصبح الكلمة عسيرة في النطق عندما نقول: (تنجُجُ).

بقي أن أشير إلى أمرين مهمّين من عوامل التجانس الصوتي وجماليّة الكلمة، وهما حركات الحروف وصفتها من حيث الجهر والهمس، فإن << الفتحة أوضح من الضّمّ والكسرة ... فالأصوات المجهورة أوضح من المهموسة >>[1]، وإذا طبّقناهما على السطر الأوّل مثلا نجد أنّ حركة الفتح تمثّل الأغلبية بقيمة إحدى عشر مرة، وهو فارق كبير مقارنة بحركة الكسر التي تليها مباشرة بنسبة ثلاث مرّات والسكون مرتين مع انعدام وجود حركة الضّمّ؛ وذلك إنّ حركة الفتح أسهل الحركات من غيرها لأنّها لا تغيِّرُ من شكل الفم؛ فهو يبقى على حالته الطبيعية حالة نطقها بخلاف حركةِ الضّمّ التي تجعل فرجة صغيرة بين

[1]- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، نهضة مصر، مصر، ص: 28.

الشفتين وحركةِ الكسر بتباعد الفكّ السفلي عن الفكّ العلوي، أمّا بالنسبة إلى صفتي الجهر والهمس فالبيت الأول (عيناك غابتا نخيل ساعة السحر) عدد حروفه المجهورة بدون احتساب حروف المدّ تسعة وهي: (العين مرتان، الياء، النون مرتان، الغين، الباء، اللام، الراء)، أمّا حروف الهمس فعددها ثمانية وهي (الكاف، التاء ثلاث مرات، الخاء، السين مرتان، الحاء)، وفي البيت الثاني (أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر) الفارق فيها أكبر بكثير، بحيث حروف الجهر تكرّرتْ أربعة عشر مرّة، وحروف الهمس خمس مرّات فقط، وكذلك كثرة حروف الذلاقة (الفاء، الراء، الميم، النون، اللام، الباء) الخفيفة في النّطق.

2/– المحسّنات الصّوتيّة والمعنويّة:

تقوم المحسّنات البديعيّة في الشعر بدور بالغ الأهمّيّة؛ وهو تزيين الألفاظ الصوتيّة كتحسين للّفظ والمعنى معا، وإذا كان البديع يمنح النّصّ جمالا صوتيّا في النثر يشدّ انتباه السامع، فإنه في الشعر أولى أن تعزّز قيمته الموسيقيّة، ولقد كثر البديع في كثير من الفنون الأدبيّة من أجل تحسين وتجميل الألفاظ على المستوى الصوتي، أما في فنّ المقامات فقد تكثّفتْ فيها الزينة الصوتيّة من أجل موسيقى صوتية تشدّ الانتباه، والتي تمثّل الموسيقى الداخلية خاصّة في فنّ الشعر، فهذا الحريري في مقامته الدمياطيّة يقول: << ظَعَنْتُ إلى دِمْياط، عامَ هِياط وَمِيَاطٍ، وأنا يَوْمَئِذٍ مَرْمُوقُ الرخاء، مَوْمُوقُ الإخَاءِ، أَسْحَبُ مَطَارِفَ الثَّرَاءِ، وَأَجْتَلي مَعَارِفَ السّرّاءِ ... >>[1].

ولقد استغلّ الشعراء الحداثيّون هذه الميزة أحسن استغلال بنسب متفاوتة بينهم، خاصّة بعدما فقد النصّ الشعري الحديث الكثير من قيمته الموسيقية الخارجية، فانصبّ الشعراء على الألوان البديعية كتعويض جزئي وجذري بعدما فقد النصّ الشعري تلك الطريقة المعهودة المحكمة في ضبط الموسيقى الخارجية بالتقابل والتوازي المبني على الكمّ والتكرار في الأشطر الشعرية من حيث التفعيلة والقافية، لا يعني هذا أن الهندسة الموسيقية قد بُتِرتْ في هذا الشعر، ولكن اضطرابها من حيث الكمّ المتفاوت بين الأسطر الشعرية والتنوع اللامحدود في القافية هو الذي أجبر الأذن العربية على إعادة النظر في استيعاب البنية الموسيقية التي تجاوزت السطحية والمستوى الكمّي للمقاطع العروضية.

إن استعمال المحسنات الصوتية والبديعية تستدرج الأسماع بتلك الزينة الصوتية الموسيقية حتى في لغة النثر، وفي لغة الشعر يكون بصفة أكثر من ناحية استجلاب المتلقي؛ لأن البنية الموسيقية في النصّ الشعري هي بؤرته، ولهذا افتتن الشعراء بالمحسنات الصوتية خاصّة في شعر التفعيلة، ووفّروا طاقات اللغة واستغلّوها أيّ استغلال من أجل إشباع النص الشعري بالمحسنات الصوتية في جمل شعرية متفاوتة في الطول لتساهم في تكثيف الموسيقى الداخلية للنصّ الشعري.

المحسنات البديعية كما يرويها البلاغيّون كثيرة، ولكنّ الذي يهمّنا في هذه القصيدة منها هو الجناس والسجع والطباق، ولقد آثرْتُ أن أدرس الطباق وأردفه إلى جانب المحسنات الصوتية رغم انتسابه إلى

[1]– أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي، شرح مقامات الحريري، ج 01، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، 1992، ص: 158.

المحسنات البديعية، وذلك لأنه يُدْرسُ من جانب اللّفظ وليس من جانب المعنى ولصعوبة الفصل بينه وبين المحسنات الصوتيّة لاسيّما وأنّه في كتب البلاغة يدرس تباعا بعد المحسنات الصوتيّة مباشرة.

1/ الجناس: يقول البلاغيون بأنّ الجناس من المجانسة << والمجانسة المماثلة. وسمّي هذا النوع جناسا لما فيه من المماثلة اللفظية. >>[1]، والجناس هو فنّ يساهم في تأسيس الموسيقى الداخلية، فلا غرْوَ أن نجده قد لاقى اهتماما من قبل الشعراء والأدباء على السّواء، فهو يقوم بتهذيب الألفاظ بالتوافق بين أصواتها وتشابهها على سبيل التجميل والتحسين؛ فيقرع الآذان لما يُخَلِّفه من أثر سمعي يقوم على أساس الصوت، وفي أنشودة المطر للسياب لم نجدْ له توظيفا كبيرا من قبل الشاعر؛ لأن الإكثار منه يجعل النص الشعري قريب إلى الصناعة من السجية، وخير الجناس ما جاء عفويّا على سجية الشاعر؛ لكيلا يحول غرض القصيدة من الأهمّ إلى المهمّ، وفي هذه القصيدة نجد الجناس على نوعين، جناس في نهاية الأسطر في ضرب القصيدة، مثل: (السحر، القمر، النهر، المطر ... إلخ)، و (البروق، الشروق)، و (المحار، دثار)، و (الرجال، الجبال)، و (نجوع، جوع)،... إلخ، وجناس في حشو القصيدة وهو قليل جدّا، مثل : (حمراء، صفراء)، و (تراق، العراق).

2/ السجع: أكثر ما يكون السجع في النثر، ولكن يمكن أن نطبّقه على الشعر خاصّة في شعر التفعيلة لتنوع فواصله، والسجع هو << اتفاق فاصلتي الكلام في حرف واحد من التقفية >>[2]، وفي القرآن الكريم يكثر السجع بين فواصله كثيرا خاصّة في السور القصيرة آياتها، مثل قوله تعالى ((قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ الفَلَقِ، مِن شَرِّ مَا خَلَقَ))[3] ، وفي النثر أكثر ما يكون في فنّ المقامات، نجده مثلا في قول الحريري في المقامة الصنعانية << لَمَّا اقْتَعَدْتُ غَارِبَ الِاغْتِرَابِ، وَأَنْأَتْنِي المَتْرَبَة عَنَ الأَتْرَابِ، طَوَّحَتْ بِي طَوَائِحُ الزَّمَنِ، إِلَى صَنْعَاء اليَمَنِ، فَدَخَلْتُهَا خَاوِيَ الوفَاضِ، بَادِيَ الإِنْفَاضِ ... >>[4].

يقوم السجع بإنشاء جمل موسيقيّة مختلفة الطّول ومتنوّعة القوافي، وهو يساعد على تهذيب الجمل والحدّ من إفراطها وتميّعها في الطّول، فيحدُّ من تذبذبها في قطع منتظمة ومتجانسة التأليف، كما إنه باختلاف نهاية قوافيه وتنوعها يشدّ المتلقي أكثر بأسلوب التشويق عكس ما تسبّبه وحدة القافية من

---

[1]- إنعام فوال عكاوي، المعجم المفصل في علوم البلاغة، مراجعة: أحمد شمس الدين، ط 02، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، 1996، ص: 466.

[2]- المرجع نفسه، ص: 578.

[3]- سورة الفلق، الآيتان (01 و 02).

[4] - أحمد بن عبد المؤمن القيسي الشريشي، شرح مقامات الحريري، ص: 48.

بعث للملل في نفس المتلقّي، وإذا نظرنا إلى حركة السجع في شعر التفعيلة فإننا لا نرى تباعدا بين الأسطر إلّا وتربطهما قافية موحّدة في نهاية كل سطرين متتاليين، وفي قصيدة أنشودة المطر شيء مُلْفتٌ للانتباه أكثر من غيره؛ وهو توازي السجعات في أغلب أبيات القصيدة، ففي هذه الحالة يكون استيعاب السجع أكثر من الجمل المتفاوتة في الطول، وقد كانت أغلب الجمل المسجوعة في هذه القصيدة متوازية ومنسجمة، مثل: (عيْناكِ غابَتَا نخيلٍ ساعَةَ السّحَرْ، أو شرفتانِ راحَ ينْأَى عنْهما القَمَرْ)، (تثاءبَ المساءُ والغيومُ ما تزالْ، تسحُّ ما تسِحُّ من دموعها الثقالْ)، (وكيفَ يشعرُ الوحيدُ فيه بالضّياعْ، بلا انتهاءٍ – كالدّمِ المراقِ، كالجياعْ)، وهكذا تنتهي سجعات القصيدة في جمل متوازية في أغلبها، كما نجد هناك سجعات متفاوتة في الطّول كذلك ولكنّها قليلة جدّا مثل قوله: (ودغْدغَتْ صمْتَ العصافيرِ على الشّجَرْ، أنشُودةُ المطَرْ)، (ومنذُ أن كنّا صغاراً كانَتِ السّماءْ، تغيمُ في الشّتاءْ)، ويبدو أنّ توظيف السجع من قبل الشاعر مقصود؛ ذلك إنّه يفصل بين أقسام الجملة من أجل السجع، ففي قوله: (كانت السّماءْ، تغيمُ في الشّتاءْ)، فجملة (تغيم في الشتاء) جملة خبرية متعلّقة بالفعل الماضي الناقص كانت، فلا يمكن الفصل بين اسم كان وخبرها، ولكنّ الشاعر قد آثَرَ تكثيف البنية الموسيقية الداخليّة على حساب قواعد اللغة؛ لأنه أفضل طريقة لتعويض البنية الموسيقية المفقودة، وهذا كثير جدّا في هذه القصيدة.

3/ الطباق: ليس للطباق وظيفة موسيقيّة بيّنة مثل المحسنات البديعيّة الأخرى؛ فهو لا يقوم بوظيفة صوتيّة موحّدة، ولكن بوظيفة معنويّة جماليّة، فهو يساهم كذلك في تأسيس البنية الموسيقية لأنه يجمع بين المتناقضات في نصّ واحد، وفي قصيدة أنشودة المطر لم يهتمّ به الشاعر كثيرا، وقد يكون في كثير من الأحيان عفويا، مثل (النجوم والضباب، الموت والميلاد، الظلام والضياء، الشتاء والخريف ...إلخ).

هكذا تقوم المحسّنات البديعية بتحسين المستوى الصوتي كموسيقى داخلية للنص الشعري، وذلك على أساس تكرار الأصوات الذي هو بؤرة الموسيقى الشعرية لا سيّما في القافية، أو على أساس التوازي في كثير من الفواصل الشعريّة، وكلها تقوم بوظيفة جمالية على أساس موسيقي ودلالي.

ثـالثـــا: الـتـكـــــــرار.

إن التكرار هو البؤرة الإيقاعية للقصيدة في تشكيلها الموسيقي، سواء الخارجية منها أم الداخلية، وهذا لا يمنع من أن التكرار لا يكون في الفنون النثرية، وإنما الذي جعله يشكِّلُ حسّاً موسيقيّاً في الشعر أكثر من النثر هو الانتظام، ففي الجانب العروضي مثلا يقوم التكرار بتكرار المقاطع العروضية في حركة منتظمة ومنسجمة وهو ما لا نراه في النثر، كما يقوم بتكرار التفعيلات العروضية التي هي لبنة الموسيقى الخارجية في شعر التفعيلة سيّما البحور الصافية التي يكون فيها بصورة واضحة، وهي البحور التي استعملها الشعراء الحداثيّون في أغلب دواوينهم، وفي القافية يكون التكرار بتماثل حرف الرّويّ ومقطع القافية من جانب كمّي في توالي الحركات والسكنات.

أما في الموسيقى الداخلية فإنّ أهمّ شيء يجعلنا نحسّ بها هو التكرار؛ فالمحسنات الصوتيّة تكون بتكرار جانبا من أصوات الكلمة كالجناس والسجع مثلا، وكذلك تكرار الكلمات أو مشتقّاتها وهو الذي أسْماه القدامى بردّ العجز على الصدر والترديد وغيرها من الأساليب الصوتية المتجانسة، ولقد لفت انتباهَنا كثرةُ استعماله في شعر التفعيلة باختلاف ضروبه؛ << ذلك أنّ المتتبّع لشعراء الحداثة وشعرهم يدرك إدراكا أوليا أن بنية التكرار هي أكثر البنى التي تعامل معها هؤلاء الشعراء، ووظفوها بكثافة لإنتاج الدلالة، وهم في ذلك يتساوون، بحيث يمكن القول إن بنية التكرار على اختلاف أنماطها تحلّ في كلّ نصّ شعري على نحو من الأنحاء، بل إنها في بعض الأحيان قد تستغرق النص الشعري كله.>>[1].

لا شكّ أنّ للتكرار مغزى دلاليّا كما له وظيفة موسيقيّة، وعندما تتضافر الأجزاء الموسيقية مع البنية الدلالية للنص تُقَدِّمُ لنا قيمة جمالية متكافئة لا سيّما أن البنية الموسيقية جزء من دلالة النصّ لأنها منبعثة من حالات نفسيّة معيّنة، ولهذا شاع التكرار بصورة مكثّفة في الشعر الحداثي لأغراض دلاليّة محدّدة غرضها تأكيد قضيّة أو تبيين هاجس في نفس الشاعر يجعله يشعر بالقلق أحيانا، وإذا استقصينا بنية التكرار في القصيدة الحداثية نجدها قد تجاوزت تكرار الأصوات في بعض المقاطع كما في الشعر القديم، وإنما تطوّر التكرار إلى الأفعال والأسماء والجمل، حتى أصبح التكرار على مستوى الجملة كلازمة للقصيدة عند بعض الشعراء والقصائد، وفي أنشودة المطر استوعب التكرار ألوانا متعدّدة، ويمكن أن ألخّصها فيما يلي:

[1]– محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ط 02، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص: 381.

1/ تكرار الأصوات: لا بدّ أن نعزو كثيرا من التشكيلات الموسيقيّة إلى تكرار الأصوات، فالقافية التي هي أساس الموسيقى الخارجية الواضحة على مستوى السمع هي تكرار حرف الروي في نهاية السطر الشعري، والجناس والسجع اللذان يمثّلان الموسيقى الداخلية في نسيج النصّ هما تكرار بعض الأصوات –إن لم يكن كلّها في بعض الكلمات– في الكلمة، ولقد كان لقصيدة أنشودة المطر تكرار جليّ في بعض الأصوات تتفاوت نسبها الإحصائية من صوت إلى آخر، وهذه أغلب الأصوات.

أ/ صوت الراء: لقد كان لصدى الرّاء أثر واضح على مستوى السمع في القصيدة، ولما كانت الرّاء من حروف الذلاقة كان حضورها طبيعيّا بهذه الكثافة لأنّها سلسة المخرج لا تكلُّفَ فيها، والرّاء من الحروف البيْنِيّة كما يروي علماء الصّوتيات؛ يعني بين الرخاوة والشدّة، وهي من الحروف التي تُفخَّمُ أحيانا وتُرَقَّقُ أحيانا حسب حركتها وحركة ما قبلها، ومن المصادفة الجميلة أن يذكر لنا علماء الصوتيات أن من صفات الراء التكرار، فكانت اسما على مسمّى، والتكرار هو ارتعاد اللسان عند نطقها حتى يسمع في حالة سكونها راءات مكرّرة، ولقد وردَتْ في أسطر متقاربة في أغلب القصيدة كحرف روي مثل (السحر، القمر، نهر، المطر، الشجر، القمر ... إلخ)، ومما حسّن تدفّقاتها الموسيقية هو توازي الكلمات التي هي رويها فكلّها على وزن (فَعَلْ //0) بحيث رسَمَتْ لنا صورة موزونة وجاهزة في أذن المتلقّي ، كما تبرز الراء في بعض الأسطر بصورة مكثّفة مثل:

أوْ شرْفتانِ راحَ ينْأَى عنْهمَا القَمَرْ،
عيْناكِ حينَ تبْسِمانِ تورِقُ الكُرومْ
وترْقُصُ الأضْواءُ ...كالأقْمارِ في نَهَرْ
يرُجُّهُ المجْذافُ وهْناً ساعَةَ السَّحَرْ
وقطْرَةً فقطْرَةً تذُوبُ في المِطَرْ...
وكرْكَرَ الأطفالُ في عرائشِ الكُرومْ
أكادُ أسمعُ العراقَ يذْخرُ الرّعودْ
حمْراءَ أوْ صفْراءَ منْ أَجِنَّةِ الزَّهَرْ.
على الرّمالِ، رغْوةَ الأجاجِ والمحارْ
منْ زَهْرةٍ يربُّها الفراتُ بالنَّدَى.
مطَرْ مطرْ مطرْ.

وهكذا يترك صوتُ الرّاء أثرا صوتيّا جميلا يساهم في تجانس التدفّقات الموسيقية المبنيّة على مماثلة الأصوات، وهذا الصّدى الذي خلّفه صوتُ الرّاء له بعد دلالي عميق سأذكره في الفصل الأخير في المستوى الدّلالي بإذن الله.

ب/ صوت اللام: صوت اللام يضارعُ الرّاء تماما في صفة الذلاقة والبيْنيّة والانحراف والجهر، حتى إنهما في المخرج متقاربان جدّا؛ حيث طرف اللسان مع أصول الثنايا العليا، ولهذا كان من الطبيعي أن يبرز صوته في ثنايا القصيدة في كثير من أسطرها –إن لم يكن أغلبها– سيّما إنه من حروف الذلاقة كما أسلفْتُ، وقد جاء رويّاً بصورة غير مكثّفة في هذه الأسطر:

تثاءَبَ المساءُ، والغيُومُ ما تزالْ
تسِحُّ ما تسِحُّ منْ دموعها الثّقالْ
فلَمْ يجِدْها، ثمَّ حينَ لجَّ في السّؤالْ
ويخزُنُ البُروقَ في السُّهولِ والجبالْ
حتّى إذا مَا فَضَّ عنْها ختْمَهَا الرّجالْ

أمّا في ثنايا القصيدة فيختلف حضوره من سطر إلى آخر، ونجد حضوره بدرجة كبيرة وواضحة في بعض الأسطر ليرسم لنا صورة موسيقية أساسها التماثل والتشابه مثل:

والموتُ، والظّلامُ، والميلادُ، والضّياءْ
تثاءَبَ المساءُ، والغيومُ ما تزالْ
كالحبِّ، كالأطْفالِ، كالمَوْتى – هو المطَرْ
سواحلَ العراقِ بالنّجومِ والمحارْ،
يا واهبَ اللؤْلُؤِ، والمحارِ، والرّدَى
وينثُرُ الغلالَ فيهِ موْسمُ الحصادْ
في عالِمِ الغدِ الفتِيِّ، واهبِ الحياة
على الرّمالِ، رغوةَ الأجاجِ والمحارْ.

ج/ صوت النون: زيادة عن مشاطرة صوت النون لصوتي الرّاء واللام في أغلب صفاتهما، يزيد صوت النون صفة تسمّى بالغنّة، وسُميتْ غنّة لأثرها الصوتي الجميل الذي تتركه خاصّة في حالتي الشَّدَّةِ والسكون، وهو صوت يشبه دوي النّحل لخروجه من الخيشوم، وما يعزّز حضوره أكثر هو حضوره على مستوى السمع في حالة التنوين الذي لا يرسم نونا وإنما يسمع نونا ساكنة، وقد تكثّف صوته بصورة تجلب الانتباه في كثير من الأسطر مثل:

عيناكِ غابَتَا نخيلٍ ساعَةَ السَّحَرْ
أو شُرْفتانِ راحَ ينْأَى عنْهما القَمَرْ
عيْناكِ حينَ تبْسِمانِ تورِقُ الكُرومْ
كأنَّما تنْبُضُ في غوْريْهمَا، النّجومْ
ونشْوةٌ وحشيَّةٌ تعانِقُ السّمَاءْ
في جانِبِ التَّلِّ تنَامُ نوْمةَ اللّحودْ
ثمّ اعتللْنا – خوفَ أن نُلامَ – بالمطَرْ
فهْيَ ابْتسامٌ في انتظارِ مبْسمٍ جديدْ
كأنَّهُ النَّشيجْ.

هكذا يترك صوت النون صدى صوتيّا جميلا في الوقع يساهم في تكثيف البنية الموسيقية الداخلية، فيستحسنها السامع علاوة على إنّها من أصوات الغنّة، والأصوات المكرّرة بصورة واضحة في كثير من الأسطر كثيرة مثل صوت الميم والدال وأصوات المدّ، ولقد اكتفيتُ بهذه الأمثلة على سبيل التمثيل لا الحصر، ولأنها الأبرز والأكثر حضورا في هذه القصيدة.

2/ **تكرار الألفاظ:** لقد برز التكرار على مستوى الألفاظ بصورة واضحة سواء على مستوى الأفعال أم على مستوى الأسماء على سبيل المماثلة أو المشابهة، وأقصد بالمشابهة تكرار الصيغ الصرفيّة، وهو نوعان: تكرار الأسماء وتكرار الأفعال:

أ/ تكرار الأسماء: لا شكّ أن للتكرار بعدا دلاليا اتخذه الشاعر كوسيلة يصوِّرُ بها هاجسه النفسي، فنجده يتغنّى بعيني محبوبته بقوله (عيناك)، ونجده يستغيث بالمطر الذي يحبِّبُ في نفسه أمل الخصوبة والحياة في قوله (مطر)، كما نجد صوت الشاعر يتكرّر في ذكر كثير من الأسماء على سبيل الاستغاثة والتغنّي والحسرة (السحر، القمر، الخليج، قطرة، العراق، ابتسام، الوليد، الأطفال، الجبال، الحياة، السماء، جوع، العراة، الردى، الصدى، اللؤلؤ، المحار، الزهر، العبيد، الكروم، جديد ... إلخ).

ب/ تكرار الأفعال: لقد كانت حركة الأفعال في القصيدة حركة دائبة باختلاف صيغها الصرفيّة، فهي تخلق تعويضا موسيقيا في اتفاق أوزانها الصرفيّة والعروضيّة، وكانت أفعال المضارع أكثر حركيّة في القصيدة سواء المجردة من الضمائر أم الموصولة، ومن الصيغ المتّفقة في الوزن على وزن يفعل أو تفعل نجد كثيرا من الأفعال في القصيدة تساهم في تكثيف البنية الموسيقية مثل (ينأى، تورق، ترقص، تنبض، يهذي، تشرب، يجمع، يلعن، ينثر، يأفل، يبعث، تنشج، يشعر، تمسح، يسحب، يذخر، يخزن، تترك .....إلخ)، وفي الأفعال الماضية كذلك نجد تكرارا لبعض الصيغ الموزونة ولكن بصفة غير ظاهرة كظهور الأفعال المضارعة، مثل (راح، خاف، بات) و (لجّ، فضّ، ظلّ)، كما إنّ هناك أفعالا ماضية ومضارعة مكرّرة بعينها مثل (تورَّدَتْ، أصيحُ، تسِحُّ، تعودُ، يشربُ، أسمعُ، ينثرُ، تراقُ، يعشبُ ... إلخ)، كما إنّ هناك تكرارا لبعض الحروف مثل همزة الاستفهام وكيف، وكلّها تساهم في انسجام ألفاظ النّصّ، ومن ثَـمَّ تساهم في تكثيف البنية الموسيقية.

3/ تكرار الجمل: إن تكرار الجمل من شأنه أن يخلق انسجاما موسيقيا لأنه أشمل من الأصوات والألفاظ؛ ذلك إنه يستدعي بالضرورة تكرار الأصوات والألفاظ بصورة مجملة، وفي القصيدة رأينا تصرّفا من قبل الشاعر في التعامل مع التكرار، منها تكرار جمل بعينها بنوعيها الاسمية والفعلية، ومنها تكرار جمل تختلف كلماتها ولكن تتشابه في تصنيفها كونها اسميّة أو فعلية:

أ/ تكرار الجمل الاسميّة: لقد كرّر الشاعر جملا متماثلة في أسطر متتالية وهي ما يسمّى بالجملة الشعرية، مثل قوله:

في كلِّ قطْرةٍ من المطَرْ
حمْراءَ أو صفْراءَ منْ أجِنَّةِ الزّهَرْ.
وكلُّ دمْعةٍ من الجِياعِ والعُراة
وكلُّ قطْرةٍ تُراقُ منْ دَمِ العبيدْ
فهْيَ ابْتسَامٌ في انْتظارِ مبْسَمٍ جديدْ
أو حَلْمةٌ تَوَرَّدَتْ على فَمِ الوليدْ
في عالمِ الغَدِ الفَتِيِّ، واهِبِ الحياة.

أمّا عن تكرار الجمل الاسميّة غير المتماثلة فهي كثيرة في القصيدة مثل قوله:

عيناكِ غابتَا نخِيلٍ ساعَةَ السّحَرْ
عيناكِ حينَ تبْسِمانِ تورِقُ الكرومْ
والموْتُ، والظّلامُ، والميلادُ، والضّياءْ
ونشوَةٌ وحشيَّةٌ تعانِقُ السّماءْ
وقطْرَةً فقطْرَةً تذوبُ في المطَرْ... إلخ

ب/ تكرار الجمل الفعليّة: تكرار الجمل الفعلية بعينها غير موجود بكثرة في القصيدة، نجد منها قوله:

أصيحُ بالخليجِ يا خليجْ
ويهْطلُ المطَرْ.

أمّا عن تكرار الجمل الفعلية غير المتماثلة فهي كثيرة، مثل قوله:

أكادُ أسمعُ العراقَ يذخرُ الرّعودْ
أكادُ أسمعُ النّخيلَ يشربُ المطَرْ

وأسمعُ القرَى تَئِنُّ، والمهاجرينْ.
وكَرْكَرَ الأطْفالُ في عرائشِ الكرومْ
ودغْدَغَتْ صمْتَ العصافيرِ على الشّجَرْ
تثَاءَبَ المسَاءُ، والغيومُ ما تزالْ
تسِحُّ ما تسِحُّ منْ دموعِها الثّقالْ.

هكذا يقدّمُ لنا الشاعر مقطوعة شعرية مكثّفة بالزينة الموسيقية، ومنه أستخلصُ في نهاية هذا الفصل أنّ جماليّة الموسيقى في هذه القصيدة قد حصلتْ بحسن اختيار الوزن المناسب لغرض الوصف، وكذلك بحُسْنِ استعمال الزحافات التي لا تعرقل القارئ؛ بحيث اجتناب الزحافات القبيحة المستهجنة، ثم التكرار والاهتمام بالقافية الداخلية وحسن اختيار وتوظيف أسلوبية البنى الصوتية المنسجمة والتي لها الدور البارز في عذوبة القصيدة.

الفصل الثاني: - موسيقيّة اللّغة الشّعريّة في قصيدة أنشودة المطر.

أوّلا: بنية اللّغة المجازيّة.

1- التّشبيه.

2- الاستعارة.

3- الكناية.

ثانيا: جماليّة السّياق الشّعري.

1- الجمل الاسميّة.

2- الجمل الفعليّة.

3- جماليّة التّقديم والتّأخير.

ثالثا: جماليّة التّوازي.

1- التّوازي العروضي.

2- التّوازي التركيبي.

أوّلا: بنية اللّغة المجازيّة.

اتّفق النقّاد القدامى والمحدثون على ضرورة التخييل وحيويّة التصوير في التعبير الشعري، وإذا كان المجاز من المحسّنات التعبيرية – إضافة على تبيين المعنى وإيضاحه – فهو بالشعر أولى، فالشعر يتحسَّسُ كلّ القيم الجمالية والتحسينية ويستغلّها في إدخالها ضمن السياق الفني، والمجاز قد عرّفه إمام البلاغة الجرجاني في كتابه أسرار البلاغة بأنّه << كلُّ كلمةٍ أُريدَ بها غير ما وقعتْ له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأوّل فهي مجاز... >> [1].

وإذا كان المجاز بناءً لغويّا فإنّ الشاعر البارع يستغلّ طاقات اللغة لتكثيف الصورة الشعرية للارتقاء بنتاجه الشعري إلى ذروة الجمال، وبهذا تكون علاقته بالموسيقى الشعرية علاقة تلازم وترابط؛ ذلك إنهما يثيران الدهشة في نفس المتلقّي وصولا إلى تجانسهما مع البنية الدلالية الكلية للنص الشعري، والمجاز هو السبيل الوحيد لإثراء الصورة الشعرية في العمل الأدبي عامّة وفي الشعر بصفة خاصة، << فلا يمكن ثمّة حدّ يفصل بين المجاز والصورة؛ إذ أن الموضوع واحد في كلتا الحالتين >>[2] ، وبهذا فإننا نرى الصورة الشعرية في الشعر الحداثي مكثّفة بصورة تُلْفِت الانتباه، وهي بدورها تعوّض البنية الموسيقية الخارجية المتلاشية كما كانت ظاهرة في الشعر القديم.

إنّ المجاز بنية لغوية يقوم بإنشاء الصورة البلاغية في النصّ الشعري، والموسيقى الشعرية هي بنية صوتية لازمة في العمل الشعري، وكلاهما يساهم في تحسين الرؤية الجمالية للإبداع الفني، ومن خلالهما تتوهّج القيمة الموسيقية والفنية في تحسين البنية الدلالية وانسجامها في التركيب الشعري لدوافع نفسية تختلف من شاعر لآخر، و << المجاز بوصفه أسلوبا بلاغيا حقيقة واقعة في اللغة لا سبيل إلى إنكارها >>[3] ، واتّحاده مع البنية الموسيقية أمر في غاية الأهمّيّة – مع مساهمته في الموسيقى الداخلية – لتحسين الترابط الفني في السياق الشعري فهو ينطوي << على أهمية خاصّة لعلاقته الحميمة بالتعبير الفنّي>>[4] ، وبهذا، فلا غرْوَ أن نجده قد استحوذ على حصّة الأسد في قصيدة أنشودة المطر بتكثيف واضح من لدن الشاعر في تفاعل جمالي مع البنية الموسيقية الجلية والخفية والبنية الدلالية المنسجمة مع

---

[1]– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، ط 01، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، 1988، ص: 304.

[2]– صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط 01، دار الشروق، 1998، ص: 318.

[3]– عبد الحميد قاوي، الصورة الشعرية النظرية والتطبيقية، ص: 133.

[4]– محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، ص: 119.

الصورة البلاغية والشعرية في تكامل العمل الفنّي والتكثيف من قيمته الجمالية في المستوى الصوتي والبلاغي وعلاقتهما بالدلالة.

إن التكثيف على مستوى الصورة الشعرية والصورة البلاغية تحديدا هو إسهام في تأسيس الموسيقى الداخلية، وهذه الموسيقى لا تدركها الأذن ولا البصر ولا تخضع لضوابط وقوانين نظرية، وإنما يدركها الحسّ المرهف والذوق السليم، فمن النقّاد والدارسين من أدْخَلَ << البلاغة والبديع وعلاقاتها كعامل في توليد هذا النمط من الموسيقى، وكان الدرس البلاغي حاضرا، وكذا البديع عبر متابعة الجناس والطباق في النصّ الأدبي وما ينتجه ذلك من إشارات وتوليفات صلحت معهم القضية بإسناد هذه الموسيقى إلى هذا العامل ...>>[1] ، فالموسيقى الداخلية أُحيلَ تأليفُها إلى قسمين أساسيين، وهم: الصوتيون والصورين، فالصوتيون أعزوها إلى الأصوات، والصوريون أعزوها إلى الصورة[2]، وبهذا رأينا افتتان الشعراء المعاصرين بها بصورة واضحة من أجل تقوية الركيزة الموسيقية التي يتكئ عليها الشعر وإجلائها إلى حسّ المتلقّي، وبهذا يصبح تكثيفها – أي الصورة الشعرية – في العمل الشعري هو تكثيف في الموسيقى الشعرية الداخلية مع احتفاظها بالموسيقى الخارجية الأصيلة في الشعر.

[1]– أيمن اللبدي، الموسيقا الداخلية في النص الأدبي وأزمة قصيدة النثر العربية، www.nashiri.net، نُشِرَ إلكترونيا في يونيو 2004، ص:06.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

1/ التّشبيه:

إنّ التشبيه في الشعر العربي سمة جمالية تعود إلى العصور السابقة منذ بداية الشعر، وهو دلالة على فطنة الشاعر فيتخذه وسيلة إلى تقريب الصور المتباعدة لتعزيز الدلالة وتوضيحها، << فليس بين الصورة إذن وبين التشبيه أو الاستعارة جفوة، فقد يصل التشبيه ... إلى درجة من الخصب والامتلاء والعمق إلى جانب الأصالة والابتداع بحيث تمثل الصورة وتؤدي دورها. >>[1]

لقد اشترط كثير من النقّاد القدامى الملاءمة والتقارب بين أطراف التشبيه والتناسب بين المعاني، ولكنّه في الرؤية الحداثية وفي الصورة الشعرية المعاصرة لا نرى له استجابة من قبل الشعراء، فلم تعد الحياة واضحة كما كانت في عصور العروبة السابقة من تلك المظاهر الرتيبة في الحياة اليومية، لقد استطاع الشاعر أن يكسر تلك الرؤية الجافّة التي تعوَّدَ عليها المتلقّي للشعر، فأصبح استجابة لهواجس النفس من مواقف الحياة الغامضة؛ إذ نرى كثيرا من الصور التشبيهية ما تثير الغرابة مما يكتنفها من غموض مُفرِط، وأصبحت الصور في الغالب منها لا تتجسّد أمام مرأى المتلقي ومخيلته، بل هي أشياء محسوسة نتخيّلها ولا نتصوّرها، يمكن أن تحاكي الواقع ويمكن أن تجافيه، ولكنّها بين هذا وذلك تنثر من الدلالات الجميلة التي يمكن أن نستشفّها من قبل نفسية الشاعر بانعكاسها على الأصوات والألفاظ والصور مما تبدي لنا تقريبات سيميائية تعكس لنا نبضات الشاعر وموقفه من الحياة.

إنّ الأطر التنظيرية للتشبيه تجعله في صورة مسبوقة جاهزة يستوعبها كل من اطّلع عليها من دون عناء وبحث مقصود، وتجعل الشاعر يضحّي بحرّيّته ولا يطاوع مشاعره حينما يتكثّف الشعور في نفسيته، إضافة إلى أنه يجعل الصور التشبيهية لها دلالات مهضومة تُنغِّصُ من إرادة الشاعر وقدرته وتحدُّ من إبداعه، فهو يجعل القواعد النظرية أسبق من الشعر، والشعر في الحقيقة هو الأولى والقواعد النظرية هي تبع له وليس العكس، وبهذا يصبح << تناول التشبيه وفق علاقة محدودة هي علامة (المقارنة) قد ضيَّق أفق الحركة الإيقاعية للمعنى، وجعلها حركة بدائية سطحية، وأهمل تلك الحركة الفنية الناجمة عن عملية التداخل والتفاعل داخل السياق، مما حرمها بالتالي من الحيوية والنشاط والثراء الإيقاعي. >>[2].

---

[1]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت – لبنان، ص: 143.

[2]- إبتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ط 01، دار القلم العربي، سورية، 1997، ص: 248.

وإذا نظرنا إلى التشبيه في قصيدة أنشودة المطر سنجده في أوّل كلمة من القصيدة، يقول السياب: << عيناكِ غابتا نخيلٍ ساعةَ السّحرْ >>[1]، فهناك تشبيه بليغ يعجّ بالدلالات الظاهرة والباطنة، ولن يستطيع دارس أن يستوفي أوجهه بطريقة نهائية ومثالية، فكلّما اقتربنا من نفسية الشاعر أكثر استطعنا التقرّب من مدلولاته السيميائية واستكناه أسراره وجمالياته، لقد حذف الشاعر أداة التشبيه وتجاوز كلّ حدود التقارب التي ينصّ عليها البلاغيون القدامى؛ إذ إنّه لا يوجد تقارب وشبه بين عيني الحبيبة وغابتي النخيل، وبحذف أداة التشبيه يكون المعنى أكثر إصرارا من قبل الشاعر؛ فليس عيني حبيبته كغابتي نخيل، بل هما غابتا نخيل من شدّة الشّبه الموجود بينهما، ثم يصف الشاعر بعد ذلك ويفصّل غابتي النخيل بأنّهما في وقت السّحر، والسّحرُ قبيْل الفجر بحيث الظلام والسكون والهدوء، من هنا تتوهّج القيم الدلالية إضافة إلى الثراء الموسيقي اللازم لها من قبل تكثيف الصورة الشعرية، فالشاعر شبَّه عيني حبيبته بغابتي نخيل في وقت السحر من حيث سواد مقلتيها وجمالهما، وشبّههما من حيث السكون والهدوء، وسمة البيئة الاجتماعية التي يعيشها الشاعر وانعكاسها في صورته التشبيهية واضحة جلية حينما استعمل هذه الصورة، وذلك لما يزخر به بلده من هذا الصّنو من الشجر، واختياره للنخيل ليس اعتباطا ومصادفة، وإنّما لما في هذه الشجرة من جمال وشموخ، فهي من أكثر النخيل تجلّدا لشدّة الحرّ والقرّ، وهي شجرة مباركة من المنظور الديني والتراثي، وهي من أكثر الأشجار عطاء وخصبا، لا نعرف لها وقتا يتساقط فيه ورقها ويخضرّ، وإنما اخضرار أوراقها صفة لازمة فيها؛ فلا تغيّرها حرارة الصيف ولا برد الشتاء، وهكذا تتّضح أطراف التشبيه وجماليته أكثر كلّما اقتربنا من أغوار الصورة، فبلد الرافدين يشبه النخيل في العطاء والخصب عندما كان الطلاب ينهلون من العلوم المختلفة فيها قبل أن تُلَوَّثَ بأيادي الاستعمار الغاشم، والطابع الغنائي الذي يدلّ على الحسرة واسترجاع الذكريات هو الأنسب في هذه القصيدة، ومن هنا فليس المقصود بعيني الحبيبة العين البشرية، وإنما هي رمز اتخذه الشاعر كوسيلة للتغني والترويح عن نفسه لما يمسّ قلبه من تحسّر وضنك، فعيني الحبيبة هي كلّ ما يمثّل بلد العراق الجميل من دون تحديد وحصر بحيث اختزلها الشاعر بتمثيلية الحبيبة التي تقطَّعَ فؤاده غيظا عليها.

ثم يعطف الشاعر تشبيه عيني حبيبته بتشبيه آخر، وهو ما يدلّ على تدفّق المشاعر الوجدانية في نفسيته فيقول: << أو شرْفتانِ راح ينْأى عنْهما القَمَرْ >>[2]، فلم يقُلِ الشاعر بأنّهما مثل الشرفتين غير

[1]- بدر شاكر السياب، الديوان ، ج 02، دار العودة، بيروت- لبنان، 2012 ص: 119.

[2]- المصدر نفسه، ص ن.

المقمرتين أساسا أو المقمرتين، وإنما قال: (راحَ ينْأَى عنْهمَا القَمَرْ)، وهذه دلالة واضحة على أنّ الشرفتان كانتا مقمرتين ثم نأى عنهما القمر بعد ذلك وهو لـمّا يزلْ في طريق الأفول، بحيث يبدأ الظلام تدريجيا وليس دفعة واحدة، فبلد الرافدين الجميل كان منارة علم وأدب تشدُّ إليه الرّحال، حيث كان يحتوي على مدرستين من أكثر البلاد وأغزرها عطاء وسخاء هما البصرة والكوفة، فهو بلد الشعر واللغة والعلوم، أمّا عندما أصبح كلعبة إلكترونية في أيادي أعدائه سواء من جلدته أم من غير جلدته بدأ ذلك الضوء الناصع يخفت شيئا فشيئا مثلما يضْعفُ ضوء القمر على الشرفة بأفوله تدريجيا بدورانه على كوكب الأرض، وهكذا جمع الشاعر بين الأصالة والمعاصرة ودمجهما في صورة متقاربة ومتجانسة في سطرين من القصيدة؛ أصالة النخيل الذي لا يحتاج جماله بأن يبرَّرَ بضوء القمر، والشرفة المقمرة قبل أن يأفل عنها القمر، والطابع الغنائي ملموس في القصيدة بحيث التغنّي بعيني الحبيبة مع التأمّل في شموخ النخيل والشرفة التي يجلس إليها الشاعر للتأمل في ضوء القمر الجميل الذي يبعث فيه قلبه السرور والحياة.

ثمّ تستمرّ الصور التشبيهية بتحرّك مستمرّ داخل بناء القصيدة تبعا لأحاسيس الشاعر ومشاعره، فبعدما استهلّ مطلع القصيدة بصورة تشبيهية في قمّة الجمال يعود في السطر الرابع ليخطف ألبابنا بصورة تشبيهيه جميلة في قوله: << وترقُصُ الأضْواءُ ... كالأقْمارِ في نَهَرْ >>[1]، تلك هي أضواء المدينة المتلألئة المتّسمة بالجمال حينما تبتسم تشبه صورة القمر الذي تزيد أعداده بانكسار النهر وجريانه وعدم ثباته على سطح الماء، فتظهر الأقمار راقصة من فعل تدفّق ماء النهر على سطح الأرض وتموّجه ، وهذه الصورة بطابعها الغنائي تحكي قصّة البلد الجميل الذي كان يبتسم فتورق الكروم لبهائه وجماله، ثم يستمرّ الشاعر بتشبيه هذه الأقمار الراقصة على النهر فيقول: << كأنَّما تنْبُضُ في غوْرِيْهما النّجُومْ >>، << والتشبيه بكأنّ أبلغ من التشبيه بالكاف، لأنّها مركّبة من الكاف وأنّ. >>[2] ، هنا تُحوّلُ صورة الأقمار الراقصة على سطح الماء إلى نجوم نابضة في أغواره، ولمعان القمر وضوئه أقوى من لمعان النجوم، وهذه الصورة كذلك مبنيّة على التحوّل وعدم الثبات استكمالا لتوضيح صورة الشرفتين اللتين راح يبتعد عنهما القمر ويغيب النور عنهما تدريجيا، كذلك صورة الأقمار التي تحوّلتْ إلى نجوم في قعر الماء وهو في طريقه إلى اضمحلال النور والضوء، وهو ما يوضّحه السطر الذي بعده << وتغْرقانِ في ضبَابٍ من أسىً

[1]- بدر شاكر السياب، الديوان، ج 02، ص: 119.

[2]- عبد الرحمن حسن حَبَنّكه الميْداني، البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها، ج:02، ط 01، دار القلم، دمشق، 1996، ص: 163.

شفيفْ >>[1] بحيث تختفي صورة النجوم تماما بعدما حجب عليها الضباب الكثيف الظهور، فهي دفقة شعورية ترسم لنا وقعة جمالية تحاكي لنا أنفاس الشاعر وما يعانيه من أسى على بلد العراق الذي طفق يمشي في الطريق البعيد عن همم العروبة الأصيلة، ثم يستمرّ الشاعر في صور التحولات المختلفة على بلده بعد غياب النجوم فيقول في صورة تشبيهية أخرى << كالبحْرِ سَرَّحَ اليدَيْنِ فَوْقَهُ المسَاءْ >>[2]، والمساء هو بداية الليل والظلام الذي يحوِّلُ لون البحر من أزرق جميل باهر إلى سواد مظلم، وتتّحد صورة الشرفتين والنجوم وأفولها في الضباب والبحر ودخول الليل عليه في تحديد دلالة التحول الذي وقع في العراق، كيف كان في الماضي وكيف أصبح في الحاضر.

بعد رصد هذه الصور التشبيهية الموحّدة دلاليا والمتنوعة تصويريا، يشير الشاعر إليها بعدما أثّرَتْ في قلبه وحرَّكَتْ نفسيّته إلى تلك الإرادة العارمة في داخله فيقول:

ونشْوَةٌ وحْشِيَّةٌ تُعانِقُ السَّماءْ

كنَشْوَةِ الطِّفْلِ إذا خَافَ منَ القَمَرْ[3]

إنه التحفّز في الرجوع إلى طريق الجمال في قلبه، إنه القلب النابض والضمير الحيّ، تلك التي دغْدغتْ في كيانه إمكانية تغيير المآسي الناتجة عن البلد، فهذه النشوة قد عانقت السماء من كثرة حرقتها في القلب، فمع علوّ السماء وبعدها استطاعت أن تحتضنها، فهي تشبه نشوة الصبيّ عند رؤية القمر وما يحدثه فيه من تأثير على نفسيته وحركة مشاعره، هذه الصورة كان اختيار ألفاظها جميلا عندما جمع الشاعر بين السماء والقمر في طرفي التشبيه، فكان انسجامها في اشتراك السماء والقمر في العلوّ، وبين النشوة والصبيّ، بحيث الصبيّ لا تستطيع نشوته أن تحرّك من إرادته، كذلك نشوة الشاعر الذي تعتريه لا تستطيع أن تغيّر من إرادته، لذلك وصفها بالوحشية لأنها تسيطر عليه بالقصور والركود.

ثم يأخذ الشاعر بعد ذلك منعرجا آخر في ذكر المطر بوصفه رمزا للحياة والأمل وبوصفه سببا من أسباب المآسي، فيقول << كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم >>[4]، يبدو كأنّه تمنٍّ من الشاعر بانتظار المطر الذي أرّقه غيابُه، فهو ينتظره بشغف حينما تشرب أقواس السحاب الغيوم ليعمّ المطر البلاد، فتزدهر وتنمو بالنبات وتغني العصافير الصامتة المغبونة في أحضان الشجر حينما تتحرّر العراق من قبضة الأعداء والمستغلّين، ثم يصف الشاعر بعد ذلك هاجس الحزن في قلبه وهو يسمع قطرات المطر التي ما

---

[1]- بدر شاكر السياب، الديوان، ج 02، ص: 119.

[2]- المصدر نفسه، ص ن.

[3]- المصدر نفسه، ص ن.

[4]- المصدر نفسه، ص ن.

يزال وقع صوتها على الأرض رغم دخول الليل فيتمثّلُها بدموع الطفل الذي فقد أمَّه ظلما وبطشا من قبل العدو وهو لا يعرف لها مكانا ولا خبرا، فيقول مشبّها دموع المطر الثقال بدموع الطفل:

كأنَّ طفلاً باتَ يهْذي قبْلَ أن يَنَامْ:

بأنَّ أمَّه التي أَفاقَ منْذُ عَامْ

فلَمْ يجدْها، ثمَّ حينَ لجَّ في السّؤالْ

قَالوا لهُ: بعْدَ غدٍ تعُودْ

لا بدَّ أنْ تَعودْ[1].

فهكذا يمثّل هاجس المطر في نفسيّته بدموع الطفل الذي فقد أمّه رغم أنه لم يصرح بدموع الطفل في القصيدة، ولكنّه ذكر مُسَبِّباً من مُسَبِّبات البكاء وهو فقدان الأمّ، هذا الطفل الذي ألحَّ على إجابة لسؤاله عن فقد أمّه وغيابها عنه، فقالوا له: (بعْدَ غدٍ تعُودْ)، لم يقل الشاعر: (غداً تعودْ)، وهذا ليس لتجنّب الكسر في البناء العروضي؛ لأنه سيبقى الوزن مستقيما حتى ولو قال غدا تعود، ولكن قوله بعد غد دلالة على استحالة العودة واليأس منها، فهي تنام نومة اللحود كما أخبرنا في الأسطر التي بعدها، ولما كانت كلمة الأمّ رمزا للبلد وليست الأمّ الحقيقية، وكان الطفل الذي يبكي رمزا للشعب، وبعدما أثَّرَتْ في الشاعر الإجابةُ في نفسيته بقولهم: (بعْدَ غدٍ تَعودْ) للدلالة على اليأس وعدم العودة، قال بعدها هذا السطر الذي لم يكن إجابة عن سؤال الطفل، وليس حوارا بين الطفل وغيره، ولكن بلسان الشاعر وذاتيته ورؤيته المتفائلة التي تنفث فيه روح الأمل، فقال: (لا بدَّ أنْ تَعودْ)، فحينها جسَّدَ الشاعر صورة جمالية أساسها المشابهة بين الطفل وأمّه والشعب وبلده، ثم يمضي الشاعر ويذكّر نفسه بالقضاء والقدر حول التحولات الواقعة في العراق، ويصوِّرُ عدم رضا الشعب العراقي عنها، فيقول:

كأنَّ صيّاداً حزيناً يجْمعُ الشّباكْ،

ويلْعنُ المياهَ والقَدَرْ[2]

فهذا الشعب مثل الصياد الذي أراد أن يصطاد الحوت ولكن جَنَتْ عليه الأمطار الغزيرة بغديرها شباكه ومنعته من الصيد فلم يرض بهذه الحالة فراح يسبّ القضاء والقدر الذي هو فوق إرادة الإنسان ورغبته وليس له في ذلك حول ولا قوة في كفّ قدر الله وقضائه، لأنّ إرادة الإنسان تكون قاصرةً وعاجزةً أمام إرادة الله بقضائه وقدره، وكذلك قوّة الشعب وسعيه وراء استرجاع سيادته وهويته وثرواته المسلوبة

[1]- بدر شاكر السياب، الديوان، ج 02، ص: 120.

[2]- المصدر نفسه، ص ن.

هي ضعيفة أمام قوّة المستغلّين والحاقدين الذين يسعون إلى طمس هوية الدّين والعروبة واستعمار العراق واستدمارها واستغلال ثرواتها.

ثم يتكرّر هاجس المطر في قلب الشاعر مرّة أخرى فيخاطب حبيبته ويخبرها بالمآسي التي يُسبِّبها المطر،

أتعْلمينَ أيَّ حزْنٍ يبْعثُ المطَرْ؟
وكيْفَ تنْشجُ المزاريبُ إذا انْهَمَرْ؟
وكيْفَ يشْعرُ الوحيدُ فيهِ بالضّياعْ؟
بلا انْتهاءٍ – كالدّمِ المراقِ، كالجِياعْ،
كالحبِّ، كالأطْفالِ، كالموْتى – هو المطَرْ![1]

يشبِّه الشاعر كثرة الأسى والحزن الذي تسبِّبه المطر بكثرة الدّم المراق من المضطهدين والأبرياء وكثرة الجياع الذين سُلِبتْ أملاكهم قهراً وظلْماً وكثرة الأطفال والموتى، لا يمكن أن يكون التشبيه هنا تشخيصيا وتجسيديا، وإنما هو تشبيه شعور بشعور؛ شعور الوحدة والضياع حينما تنهمر المزاريب بفعل المطر كالشعور الذي يسبِّبه رؤية الدم المراق والمجاعات في البلد والشعور بالحبّ والحنين إلى البلد، إنه شعور متجدّد يؤجّجه وقع قطرات المطر التي تشبه دموع الباكي بشدّة، ثم يتبلور هذا البكاء في حسّ الشاعر حين نادى الخليج في موقف استنجادي بأن يهبه الخير والعطاء، فلم يرجع من صوته إلا الصدى الذي يشبه صوت النشيج وهو صوت البكاء << فيرْجعُ الصَّدَى، كأنَّهُ النّشيجْ >>[2].

هكذا يختم الشاعر الصُّوَرَ التشبيهية بالبكاء والدموع بعد الظلام الباعث للحسرة والحزن والغيظ، واستطاع الشاعر أن يفتح لنا فضاء رحبا في التأمل إلى هذه الصور التي تشارك المتلقّي في إثارة مشاعره وأحاسيسه، وكأنّها لوحة نراها رأي العين المجرّدة تضاهي صورة أنطاكية التي أبدع البحتري في رسم أطيافها إلى أذهاننا، واتّسمتْ صور التشبيه في هذه القصيدة بالجمالية التي حبَّبَتْها إلى نفوسنا والاستمتاع بمحاسنها حينما كُسِّرتِ العلاقات المنتظمة بين طرفي التشبيه في التقارب والتلاؤم إلى زرع الدهشة والحيرة في تأمّلاتنا من توليد الدلالات المكثّفة تحت ظلالها، والتي تُنمِّي لنا حسّاً لا يقْوى غيرُ الشعر على تحقيقه، والصور الشعرية المكثّفة الناجمة عن التشبيه لهي من تكثيف الحسّ الموسيقي

[1]- بدر شاكر السياب، الديوان، ج 02، ص ص: (120 – 121).
[2]- المصدر نفسه، ص: 121.

الداخلي كما تنصّ عليه التجربة الشعرية عند الحداثيين لارتباطهما بالجمال إضافة إلى << الإمتاع أو الاستمتاع بصور جمالية يشتمل عليها التشبيه >>[1] .

[1]- عبد الرحمن حسن حَبَنّكه الميْداني، المرجع السابق، ص: 168.

2/ الاستعارة:

الحديث عن الاستعارة ذو شجون، وهي تقوم على علاقة المشابهة مثل التشبيه ولكن بحذف أحد طرفيه، وهي أكثر وسيلة يتّخذها الشاعر لتزيين تحفته الشعرية، فـ << لا يبالغ المرء إذا قال: إنّ أهمّ ما يشغل الدارسين للغات الإنسانية حاليا هو الاستعارة، فهي موضع اهتمام من قبل اللسانيين وفلاسفة اللغة ... >>[1]، وذلك لما تحقّقه من صدى جمالي يُلْفِت الانتباه ويسحر الألباب لما في تعبيرها من حلاوة تتكئ على حسن الاختيار من لدن الشاعر وقوّة حسّه المدعوم بنباهة رؤيته وتمييزه، وإذا نظرنا إلى أشكال الصور الشعرية بصفة عامة في تعدّد وسائلها سنجد الحظّ الأوفر والأكثر حضورا هي الاستعارة في النصّ الشعري بصفة خاصّة، فهي تقوم على فنّيّة نادرة من نوعها، وهي فضاء خصب للتكلم بلسان الطبيعة والتأمّل في حركة الكون الدؤوب والاستزادة من فلسفة الحياة وتطبيقها على الحياة البشرية بتراسل الحواس وتوتّر الفكر والحسّ في صورة تتّخذ الغموض دعما من دعائم الجمال يحاكي غموض الطبيعة والحياة المعاصرة، فلا تقف بين يديْ دارس واحد يحُدُّ من صلاحيتها بوصفها وتحليلها في قالب مهضوم، وإنما أصبحت ديناميتها تزيد باستزادة التأمّل فيها ونموّ الحسّ مع التقرّب من نفسية واضعها لاستشفاف خباياها وأسرارها.

الاستعارة هي وسيلة من وسائل تكثيف الصورة الشعرية في الشعر الحداثي، وهي مرتع الإبداع يقصده الفنّانون فيخطّون بها أروع الصور وأجملها، والصورة الشعرية تعتمد على اللغة في سياق فكرتها وتوضيح جماليتها، و << جمالية الاستعارة لا ترجع إلى قوّة الشّبه أو المبالغة التي تحدّث عنها النقاد من قبله وإنما ترجع إلى التركيب النحوي المستخدم في تكوينها ... >>[2].

إنّ أقلّ شيء يمكن أن تقدّمه الاستعارة هو التعبير الفنّي الجميل، تستأنس أذن المتلقّي به، وترتاح له ذائقته، فهي تنأى عن التخبّط في الكلام وما يسبِّبُ الملل للسامع وتدّخرُ في طيّاتها دلالات لها أبعادها وأعماقها لا يمكن أن تخضع لفكر معين وتحليل موحّد مشترك، وبذلك كانت مطيّة الشعراء في تمكين تجاربهم، << إذ تعدّ عاملاً رئيساً في الحثّ والحفز، وأداةً تعبيرية، ومصدراً للترادف وتعدّد المعنى ومتنفساً للعواطف والمشاعر الإنسانية الحادة ... >>[3].

---

[1]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط 01، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1985، ص: 81.

[2]- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ط 01، دار الحوار، سورية، 1983، ص: 295.

[3]- يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ط 01، الأهلية للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية – عمان – 1997، ص: 11.

ولما كانت الاستعارة أعظم وسيلة لتكثيف الصورة الشعرية وتقريب الحسّ الموسيقي والجمالي كان صداها واضحا عند السياب في أنشودة المطر؛ إذ جعلها تشدّ المتلقّي ليسْتكْنِه أبعادها الجمالية بعد تزويدها بالمادة الموسيقية التي نلتمسها ونشعر بها، فنجدها في السطر الرابع عند قوله: << وترْقُصُ الأضْواءُ ...كالأقْمارِ في نَهَرْ >>[1]، قبل أن نتطرّق إلى توضيح الجمالية في هذه العبارة، نفترض أنّ الشاعر قال: وتتموّجُ وترتعش الأضْواء، في هذه الصيغة تكون بعيدة أن تستجلب السامع وتوصف حينها بالجفاف والجمود، أمّا أن ينسب الشاعر عملا يقوم به الإنسان وحده فقط، بل إنّه عمل نسائي بالتحديد، فحينما ينسبها إلى شيء جامد أصلا بدون روح فإنّه يُشغل السامع ويضعه في محلّ اهتمام ودهشة لما في هذين الشيئين من أشياء متشابهة، و << أن مقارنة شيئين مختلفين في خواصهما بقدر الإمكان ووضعهما بأيّ وسيلة أخرى بشكل مدهش مفاجئ يعدّ أسمى مهمّة يطمح إليها الشعر. >>[2]، وبهذا قد بلغت عبارة (ترْقُصُ الأضْواءُ) قمّة الجمال، فعمل الرقص له انعكاس وجداني يدلّ على المرح والسرور، والأضواءُ باختلاف ألوانها وأشكالها يشعُّ منها ذلك النور والضياء الجميل، فاقترن في الصورة شيآن جميلان أحدهما صفة والآخر موصوف، واستطاعا أن يرتقيا بمواطن الجمال الحسّي، اللذان يستشعران القارئ فيثيران دهشته ويأخذان بقلبه، فتصعق هذه الوقْعة الشعورية بداخله، فتنفث الصورة بالدلالات اللامتناهية على رؤيته، وتنفض الغبار عمّا يجيش في كيان الشاعر فيشاركه المتلقّي وكأنّه شيء قاله أو سيقوله، فإن شئت قلت إنها أضواء ملموسة كأضواء المدينة، وإن شئت قلت إنها محسوسة وهي كل ما يضيء الطريق، وكل شيء يذهب الظلام عن الضياء، إنها خيال تدفَّقَ في قلب الشاعر يومئ بالجمال، إنّها بلدة العراق المضيئة التي رقصَتْ أضواءها قبل أن يفترض أن ترقص، وأوْرقَتْ كرومُها وعرائشها حينما كانت عيناها باسمتين.

ثم تتتابع أصداء الصورة الاستعارية في البنية الشعرية، فتتكاثف وتتشابك في كثير من الأسطر، يقول السياب:

كأنّما تنْبُضُ في غوْريْهما النّجومْ
وتغْرقانِ في ضَبابٍ منْ أسىً شفيفْ
كالبَحْرِ سرَّحَ اليديْنِ فوْقهُ المساءْ[3]

---

[1]- بدر شاكر السياب، المرجع السابق، ص: 119

[2]- صلاح فضل، علم الأسلوب، ص: 324.

[3]- بدر شاكر السياب، المرجع نفسه، ص: 119.

هنا تتكاثف الصورة الاستعارية بصورة واضحة؛ بحيث أعطى صفةَ النبض والغرق إلى النجوم وصفةَ إرسال اليد إلى المساء، فصورة الأقمار على سطح النهر عندما يتحرّك المجذاف الذي يقود السفينة تتحرّك وكأنّها نجوم تنبض في أغوار الماء، والنبض هو دليل الحياة والعطاء، والنجوم هي دليل العلوّ والرّفعة والزينة، والذي يوضّح عمليّة رقص النجوم على الماء هو غرقها في ضباب من حزن شديد، فظهورها تارة وأفولها تارة أخرى هو الذي أدركنا لمعانها، والصورة الثانية في قوله: (تغرقان في ضباب)، حيث إنّ الغرق ليس للنجوم وإنّما للإنسان، والغرق هو سبيل الهلاك والتلف، وكذلك النجوم لم تغرق في البحر وإنما غرقت في ضباب من الحزن، ثم تتتابع هذه الصورة المنسجمة إلى تشبيه آخر يزيد من توضيحها فيقول الشاعر: << كالبحْرِ سرَّحَ اليديْنِ فوقَه المسَاءْ >>[1]، الاستعارة تحقّقتْ في تسريح المساء يديه فوق البحر، فالمساء هو بداية الليل وقد أرسل يديه وهي وسيلة القوّة والبطش فوق البحر والذي هو موضع الغرق والموت، هنا تتناغم الصورة الاستعارية وتترابط لتشكّل لنا بعدا دلاليا عميقا ونغما موسيقيا جميلا، بحيث النجوم والنبض، والغرق والأسى الشفيف، والمساء والبحر، وهي كلّها ألفاظ وصور متآلفة ومنسجمة تحاكي اضطرابات نفسية الشاعر.

وتتسلسل أحاسيس الشاعر بعد هذا الطريق المظلم حيث البحر والظلام والأسى الشديد، فولَّدتْ في نفسه تلك الرغبة الجامحة في الأمل وحبّ التحرّر والاستقلال، فشعر بنشوة غريبة فقال: << ونشْوَةٌ وحشيّةٌ تعانقُ السّماءْ >>[2]، ففعل المعانقة فعل إنساني، وهو الاحتضان الشديد بسبب الشوق والوحشة الطويلة، ولكن أن تعانقَ نشوةُ الشاعرِ السماءَ العالية فهي من قبيل المبالغة في الشوق وحبّ الحياة والتحرّر التي تراكمت في نفس الشاعر، فهي استعارة تبيّن مدى وحشة الشاعر واشتياقه في صورة بديعة وبليغة. إضافة إلى تعدّد الصور في هذا السطر وتكثيفها في صور مستعارة، حيث شبَّهَ النشوة بالحيوان المفترس فقال نشوة وحشية، ثم شبَّهَ النشوة بالإنسان في فعل المعانقة، وشبّهَ السماء بالإنسان الذي يُعانَقُ، فهي ثلاث صور استعارية في جملة واحدة، وهذا أكبر دليل على السعي إلى استغلال الصور الاستعارية في تكثيف الصورة الشعرية والتي تمكّن من إثراء الموسيقى الداخلية.

يقول الشاعر: << كأَنَّ أقْواسَ السَّحابِ تشْربُ الغُيُومْ >>[3]، شبَّهَ أقواس السحاب بالإنسان الذي يشرب، فحذف المشبه وهو الإنسان، وهو موقف أمل من الشاعر واستبشار بأن تهطل المطر التي تبعث في نفسه الارتياح والشعور بالخير لتقضي على الجدب الذي يمسّ العراق وتفتح طريقا للخصوبة وامتلاء

---

[1]- بدر شاكر السياب، الديوان، ج 02، ص: 119.

[2]- المصدر نفسه، ص ن.

[3]- المصدر نفسه، ص ن.

أرضها بالخيرات، إنّه المطر وهاجسه في قلبه الذي امتلأ غيظا وحزنا طويلا، فكانت سنين شدادا على العراق بفعل أعدائها وما جنَتْه أيديهم في استغلال غلالها وثرواتها، فاتّخذ الشاعر صفة الغنائية للتّغنّي بالشعور بالخير الذي سيحمله العراق، فكأنّه يتكلّم بصيغة المستقبل ويقول: ستشرب أقواسُ السحابِ الغيومَ وسيهطل المطر الذي سيكون خيرا للبلد وتبدأ الحياة الجديدة بعدما يحدثه المطر من اخضرار للنبات وكثرة الغلال وذهاب القحط.

تثاءَبَ المساءُ والغيومُ ما تزالْ،

تسِحُّ ما تسِحُّ منْ دُموعِها الثّقالْ[1]

هذه الاستعارة مكنيّة حيث شبَّهَ المساء بالإنسان، وحذف المشبه به ورمز له بفعل من أفعاله وهو التثاؤب للنعاس وإرادة النوم، تنسجم هذه الصورة الاستعارية في ربط المساء بالتثاؤب، فالمساء بداية الليل، والتثاؤب بداية النوم، والنوم يكون في بداية الليل كذلك، فالغيوم ما زالت تسحّ المطر رغم دخول المساء، ولكنّها ليست مطرا بمعنى المطر، إنّها الدموع الثقال التي لم تكْتفِ عند وقت النوم والراحة للإنسان، فهي طول الوقت للدلالة على شدّة الوجع وتتابع الحسرة والألم، وفيها صورة استعارية أخرى وهي تشبيه الغيوم بالإنسان أو المرأة التي تبكي وتذرف الدموع دلالة على اليأس وموت الأمل وولادة الألم الذي تَشْفي غليلَه الدموعُ الغزيرةُ إن استطاعت إلى ذلك سبيلا.

ثم تتعاقب الصور الاستعارية الدالة على الأمل في قول الشاعر:

وعبْرَ أمْواجِ الخليجِ تمسَحُ البروقْ

سواحلَ العراقِ بالنجومِ والمحارْ،

كأنَّهَا تهمُّ بالشّروقْ

فيسْحبُ اللَّيْلُ عليْها منْ دمٍ دثارْ.[2]

يبدو أنّها استعارة تصريحية؛ حيث شبَّهَ الإنسان المناضل والمجاهد الذي يمسح سواحل العراق بالنجوم والمحار وهو السعي لتحرير البلاد بالبروق الخاطفة الأضواء، وكلّها تدلّ على الأمل إلى التحرّر، وتبدو الصورة نفسها في قوله يسحب الليل عليها من دم دثار، بحيث شبَّهَ الشعب المناضل باللّيل، ولكنّه ليل بالنسبة إلى الاستعمار والعدوّ وليس ليلا بالنسبة إلى العراق؛ لأنه لا يلتمس رحمة على العدوّ المستعمر في صدّه ومقاتلته، وهذا الذي تؤكّده كلمة دم دثار، فاللّيل في هذه الجملة الاستعارية وهو الشعب الصمود المجاهد بقسوته وشدّته على المستعمر هو الذي يزيل غطاء الدّماء على الشعب العراقي المسالم،

[1]- بدر شاكر السياب، الديوان، ج 02، ص: 120.

[2]- المصدر نفسه، ص: 121

فيحرّره من بطش العدوّ عليه ويسترجع له سيادته وتقرير مصيره، لأنّ الليل في أكثر رموزه لا يسعى إلى إزالة الدّم، بل يسعى إلى إراقتها، وهو بذلك في هذه الصورة لا يمكن أن يكون رمزا للاستعمار؛ لأنّ الاستعمار لا يسعى إلى سحب الدماء وإزالتها، ثم تتأكّد صحّة تحليل هذه الصورة بالصورة الاستعارية التي تليها في قوله: << أصيحُ بالخليجِ: يا خليجْ ... >>[1] ، حيث هي استعارة مكنية بتشبيه الخليج بالرجل الذي يُنادَى ويستجيب النداء، وهو دلالة على استجابة الضمير إلى الزحف على العدوّ وكفّ بوائقه التي أرَّقَتِ الشعب العراقي وطمستْ وجوده، وحين ربطها بالخليج كان انسجام الصورة واضحا وجميلا بحيث الخليج هو رمز للثراء والغناء، وهذا الذي سيحقّقه الضمير الحيّ للشعب العراقي والإحساس بمدى الخراب الذي يخلفه العدوّ على بلدهم الأصيل.

ثم تستمرّ طموحات الشاعر وأمانيه لمستقبل العراق فيقول:

أكادُ أسْمعُ العراقَ يذْخرُ الرّعودْ

ويخْزنُ البروقَ في السهولِ والجبالْ[2]

حيث شخَّصَ الشاعر العراق بالإنسان الذي يُسمَع صوتُه، فهذه العراق قد قامت بادّخار الرعود التي هي سبب للغيث إلى وقت الحاجة؛ وهو أن يهطل المطر على البلد فيستيقظ من سباته، وتغدق خيراته على أهلها، ويخزن البروق التي هي دليل المطر الذي يبعث الحياة، وكلمتي يذخر ويخزن بصيغة الحاضر تدلّ على الأمل في المستقبل، ولكن هذا الأمل يبقى مجرّد تمنٍّ من الشاعر وليس يقينا مضمونا وبذلك أَسْبَقَ الجملة بالفعل أكادُ الذي يدلّ على الشّكّ وعدم اليقين، ثم تتتابع التشخيصات من قبل الشاعر بتوظيف فعل السماع في قوله:

أكادُ أسمعُ النخيلَ يشرَبُ المطَرْ

وأسمعُ القرى تئِنُّ، والمهاجِرينْ

يصارِعونَ بالمجاذيفِ وبالقُلوعْ،

عواصفَ الخليجِ، والرّعود، ...[3]

يكاد الشاعر يسمع صوت شرب النخيل للماء من كثرة المطر الذي بات أمنيّةً له، فالاستعارة هنا ازدواجية في صورة واحدة؛ شبّه النخيل بالإنسان الذي يُسمَعُ صوته في قوله أسمع النخيل، وشبَّهه بالإنسان الذي يشرب في قوله يشرب المطر، وكلاهما استعارة مكنية توضح مدى عمق الأمل في كيان

---

[1]- بدر شاكر السياب، الديوان، ج 02، ص: 121.

[2]- المصدر نفسه، ص ن.

[3]- المصدر نفسه، ص ص (121 - 122)

الشاعر وانتظاره للمطر الذي سيحرّر العراق من الجوع والظلم وبثّ الحياة للأطفال الذين هم طموح المستقبل، ثم ينتقل الشاعر إلى تصوير مخلّفات الدمار من قبل الاستعمار والاستغلاليين عند قوله: (وأسمعُ القرى تَئِنُّ، ...)، فالأنين هو علامة الوجع والألم، بحيث شبَّهَ الشاعر القرى المظلومة بالإنسان الذي يتألّم من شدّة الوجع فتكون بذلك استعارة مكنية، أو يمكن أن تكون مجازا مرسلا ويكون تقدير الكلام (وأسمع أهل القرى يئنّون ...)، وفي كلتا الحالتين هي صورة شعرية لها عمق دلالي وحسّ جمالي، اتّخذت اللغة المجازية وسيلة لتجميل العبارة الفنية وتحبيبها إلى النفوس، ثمّ يقول الشاعر: (والمهاجرينَ يصارعونَ بالمجاذيفِ وبالقلوعْ)، الوضع اللغوي لكلمة المهاجرين هي معطوفة على المفعولية، ولا يمكن أن تكون الواو قبلها واو الحال؛ لأنّها لو كانت واو حال ستكون كلمة المهاجرين في موضع رفع وتعرب حينئذ مبتدأً كما أخبرنا النحاة، ولكنها معطوفة على الفعل أسمع، ويكون تقدير الجملة: وأسمع المهاجرين يصارعون بالمجاذيف وبالقلوع، وهي صورة مستكملة لسابقتها، فالمهاجرون يقاتلون العدوّ بكل وسائل القتل والمصارعة لتحرير العراق، أو إنهم هاجروا وتركوا ممتلكاتهم فرارا من القتل والظلم، والصورة الأخيرة هي الأقرب إلى الصّحّة؛ لأنّهم لو كانوا يقاتلون العدوّ لما أَسْمَاهُم الشاعر بالمهاجرين، وكان يُفْتَرَض أن يسمّيهم بالمجاهدين، ولربّما الوسائل التي يصارعون بها هي للذي يعترض طريقهم في الخروج والهجرة، لأنّ هذه الوسائل هي المجاذيف والقلوع التي تتحكّم في سير السفينة، ثم تستمرّ طموحات الشاعر اللامتناهية إلى المستقبل الجميل الذي يذخر الخير للعراق ويحمل في طيّاته السعادة للأطفال والرجال والنساء، ويقضي على الجوع الذي يعاني منه أهل العراق، فيقول الشاعر في جملة مجازية حفزته على زرع الأمل والصبر على الشّدّة حتى يأتي الرخاء << سيُعشبُ العراقُ بالمطَرْ ...>>[1] ، وفي الحقيقة إنّ البلد لا يُعشب بالمطر، وإنما يُعشب بالعشب، والمطر هو سبب من أسباب العشب، ولكن هاجس المطر في نفسية الشاعر وما يحمله من دلالات الخصب والنموّ والخيرات جعله يستبدل الكلمة من دون شعور في بنيتها الحقيقية.

لقد اتّخذ الشاعر من الاستعارة وسيلة لتكثيف الصورة الشعرية في قصيدته أنشودة المطر، ومن ثَمَّ إلى نموّ الحسّ الموسيقي المُضْمَر إلى المتلقي، ولا تكفي الموسيقى الخارجية في التحسّس بجماليتها وحيويتها بمعزل عن الصورة الشعرية لأنها ستؤول بها إلى الجفاف، ولا تكفي الصورة الشعرية وحدها لشدّ المتلقي وإثارة دهشته إلا إذا تكاتفت مع البنية الموسيقية وانصهارهما في مضمون الدلالة، وإذا تحقّقت الموسيقى الخارجية في النص الشعري مع تكثيف في الصورة الشعرية التي تعدّ من الموسيقى الداخلية ومن ثَمَّ

[1]- بدر شاكر السياب، الديوان، ج 02، ص:123.

تكثيف البنية الموسيقية سيصبح واضحا لدى السامع مع مراعاة الدلالة وانسجام الشكل مع المضمون فإنه سوف تتوهّج القيمة الموسيقية الجمالية في حسّ السامع، ومن هنا كانت الاستعارة أسمى وسيلة لغوية يستعملّها الشعراء لتحسين الصورة الشعرية، وكانت محلّ اهتمام اللغويين والبلاغيين في مفاضلة الشعراء وتفصيل محاسنهم على المستوى الموسيقي والدلالي على السواء، وبهذا فلا غرابة أن يقول النقاد << إن كل صورة شعرية تحتوي على قدر ما من الاستعارة ... >>[1] ، وذلك لأن << تركيب الصورة المستعارة يرتكز على دلالات ضمنية وإدراكات جمالية يجب أن نقف عندها. >>[2]، ومن هنا كانت الاستعارة من أبرز اللغات المجازية في الأدب والشعر التي تساعد على إدراك الحسّ الجمالي في التعبير الفنّي، ويعود تاريخ وجودها إلى العصور القديمة التي افتتن بها الشعراء والأدباء والخطباء وكل أساليب الكتابة التي كانت أساسا في تحسين اللغة الجمالية.

[1]- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص: 318.

[2]- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص: 316.

3/ الكناية:

الكناية من الفنون التعبيرية الجميلة، ولكنّها أقلّ مراوغة في التلاعب بالأسلوب المجازي كما في فنَّيْ التشبيه والاستعارة، ولهذا لا نجد لها حضورا حيويّا أساسيا وضروريا في تركيب البنية الشعرية مقارنة بالأشكال المجازية الأخرى، والكناية لا تقتصر على الشعر فقط، فهي توجد في كلّ أساليب الكلام من نثر وخطابة ورواية وحتى في اللغة العامّية، وهي لا تحدَّدُ لها تقسيمات في بنيتها اللغوية كما في التشبيه من أداة ومشبّه ومشبّه به ووجه شبه، وإنما تُستدرَك في جملة مفيدة بدون تحديد طولها بفهم المعنى المقصود من العبارة، وورودُها في الشعر أبلغ من ورودها في غير الشعر؛ لأن الشعر يعتمد على التلميح والإشارة، وفي تلاحمها بالبنية الموسيقية بنوعيها الداخلية والخارجية – زيادة على تجميل الأسلوب – تستشعر المتلقّي لما في هذا الأسلوب من سحر جذّاب وليونة موسيقية إذ هي في الشعر تعتبر من الموسيقى الداخلية التي تستدرج حسّ المتلقّي، والكناية << هي من كنّيت الشيء أكنيه، إذا ستر بغيره، وقيل: كنانة، بنونين لأنّها من " الكنّ " وهو الستر، وتعريف الكناية مأخوذ من اشتقاقها، واشتقاقها من الستر ويقال كنيت الشيء إذا سترته، وإنما أجرى الاسم على هذا النوع من الكلام لأنه يستر معنى ويظهر غيره ولذلك سميت كناية. >>[1]

إذا كانت الكناية في الأجناس الأدبية الأخرى غير الشعر وظيفتها التلطّف في التعبير والتأدّب في ذكر المساوئ، والحذق في توصيل الفكرة دون خدش للموصوف، فهي في الشعر أشدّ غورا من ذلك، فهي لتحسين الحسّ الموسيقي وتكثيف الصورة الشعرية وتمكين البنية الدلالية، وقولنا إنّها لتحسين الحسّ الموسيقي؛ لأنها تختلف من جانب القراءة بين الصياغة النثرية وبين الصياغة الشعرية، فقراءتها في شكل هندسي موسيقي شيء أَلِفَتْه الآذان فتكون أكثر إثارة واستجابة من الصيغة النثرية غير المنتظمة، وتكون الكناية الشعرية بذلك ذات بنية موسيقية وتعبير جميل في صورة شعرية لها إيماءات دلالية مكثّفة، والذي يحدّد الكناية ليس التصنيفات اللغوية والنحوية، وإنّما كلّ جملة مفيدة استخدمت تركيبا مجازيا ذا معنى تُضمِر وراءها مقصودا دلاليا آخر، وبهذا كانت أوّل جملة كنائية في أنشودة المطر هي:

عيْناكِ حينَ تبْسِمانِ تورِقُ الكُرومْ

وترْقُصُ الأضْواءُ .. كالأقْمارِ في نَهَرْ [2]

[1]– أبو منصور الثعالبي، الكناية والتعريض، تح: عائشة حسين فريد، دار قباء، 1998، ص: 21.

[2]– بدر شاكر السياب، الديوان، ج 02، ص: 119.

فالعينان لا تبتسمان، وإن ابتسمتا فهما لا تبتسمان بإيراق الكروم ولا برقص الأضواء، ولكنّها كناية عن كثرة الإنتاج والنموّ والخصوبة في قوله (تورق الكروم)، واختيار شجر الكروم دون غيره من الأشجار له بعد تراثي يدلّ على العروبة التي تهتمّ بالكروم لما فيه من إنتاج الخمر من ثمره، ثم تختفي الصورة الكنائية في القصيدة قليلا إلى أن يفتح لها الشاعر الباب في قوله:

وكرْكَرَ الأطْفالُ في عرائِشِ الكُرومْ،

ودَغْدَغَتْ صمْتَ العصافيرِ على الشَّجَرْ

أنْشودَةُ المطَرْ ... [1]

وكركر الأطفال في عرائش الكروم، الشاعر لا يقصد تلك الصورة التي يتبيّن لنا فيها الضحك الشديد من قبل الأطفال تحت أفنان شجر العنب تحديدا، وإنّما هي كناية عن السعادة والأمل والسرور، واختيار لفظة الأطفال تحديدا هي دلالة الأمل والمستقبل، كأنّه يريد أن يقول سيسْعد المستقبل الجميل للعراق ويحمل الخير بتحرير البلاد والعباد؛ الأولى من أراضيها وثرواتها وماضيها، والثانية من القتل والتشرّد وفراق الديار، هذه هي الصورة الطويلة والمكثّفة التي أضْمَرَها الشاعر في جملة صغيرة لا تتجاوز فعل وفاعل وجار ومجرور متعلّق بهما، ثم يزيد الشاعر من توضيح رؤيته للمستقبل وأمله به في قوله:

ودغْدَغَتْ صمْتَ العصافيرِ على الشَّجَرْ

أنشودَةُ المطَرْ

فالأنشودة لا تقدر أن تُدغدغَ العصافير فتحوّلها من صمْت إلى صوْت، وإنّما هو أسلوب مجازي كنائي يبيّن مدى اشتياق الشاعر للمستقبل الجميل الذي جعل طيف الطيور الشادية في مخيلته بعدما استبْشَرَتْ بنزول المطر الذي رفع عنها الغبن ورسم السعادة في وجوه الأطفال.

يقول الشاعر بعد أن صوَّر لنا صورة الطفل الذي فقد أمّه منذ عام بعدما سأل عنها وألَحَّ في سؤاله، فكان جوابهم: << قالوا له: " بعْدَ غَدٍ تَعودْ ... " >>[2]، فقوله: (بعدَ غدٍ تعودْ) هي كناية على استبعاد العودة واليأس لأنه ليس للميت عودة بعد موته فهو مجرّد أمل بصيص للطفل الذي ينتظر عودة أمّه، كذلك الشعب العراقي، فإنه أمل بصيص للطمع في عودة العراق كما كانت بعد الدّمار الذي لحق بها، وهذا ما توضّحه الصورة الكنائية التي تليها في قوله:

في جانِبِ التَّلِّ تنَامُ نَوْمَةَ اللّحودْ

---

[1]- بدر شاكر السياب، الديوان، ج 02، ص: (119 – 120).

[2]- المصدر نفسه، ص: 120.

تَسِفُّ منْ ترابِها وتشْرَبُ المطَرْ[1]

تنام نومة اللحود كناية عن تلف العراق جرّاء الخراب والدمار الذي لحق به وآل به إلى الموت، واللغة المجازية واضحة هنا في استعمال الشاعر الأمّ رمزا لأنّ الابن يأوي إلى أمّه ويميل إليها، كذلك الشعب يأوي إلى وطنه ويميل إليه، فالأمّ لا تنام نومة اللحود في التعبير الحقيقي، بل تموت ميتة اللحود، ولكن هذا النوم العميق الذي هو نوم اللحود هو تعبير مجازي كنائي من الشاعر ذو قيمة أسلوبية جمالية يبيّن الدمار والخراب الذي لحق بالعراق حتى آل به إلى النوم العميق الذي يشبه الموت فلا ينتظر منه عودة بعد ذلك، وقوله: (تسِفُّ منْ ترابِها وتشْربُ المطَرْ) فيه كناية عن الذل والهوان الذي يعانيه أبناء بلدة العراق من سوء المعيشة إبّان الاحتلال من جوع وحرمان وقهر وقحط، وهذا ما توضّحه الصورة المجازية في الكناية التي تليها << وينثُرُ الغناءَ حينَ يأْفلُ القَمَرْ. >>[2] وهي كناية عن الحسرة التي تأتي في الظلام بعد أفول القمر بموت الأمّ وما يجترعه الشعب من مرارة العيش وكدر الأيام.

ثم تترادف الصور الكنائية في بنيان القصيدة كتعبير عن الحزن والأسى والضيق الشديد بعد استغلال ثروات العراق من لدن الاستعمار، وتصوير الثروات التي تزخر بها العراق قبل الاستعمار وكيف حُرِمَ منها بعد دخول الاستعمار عليها واحتكارها له، يقول الشاعر:

وعبْرَ أمْواجِ الخليجِ تمْسحُ البروقْ
سواحِلَ العراقِ بالنّجومِ والمحارْ،
كأنَّها تهمُّ بالشّروقْ
فيسْحبُ اللّيْلُ عليْها منْ دَمٍ دَثارْ.[3]

تتكاثف الصور الكنائية بصورة واضحة في هذه الجملة الشعرية؛ حيث النجوم والمحار كناية على الثروات والكنوز، وما الخليج إلا رمز لهذه الثروات، وقوله: (كأنّها تهمُّ بالشروق) كناية على الأمل والتحرّر من قهر الاستعمار الذي هو الظلام قبل الشروق، والشروق هو التحرّر الكامل من بطش الاستعمار والاستدمار، وقوله: (يسحَبُ اللّيْلُ عليْها منْ دمٍ دثار) فيه كذلك كناية على زوال المستعمر وكف الخراب والدمار من قبل المجاهدين الذين سيزيلون غطاء الدماء الذي يسيل وينزف من أجسام المعتقلين والمستضعفين.

---

[1]- بدر شاكر السياب، الديوان، ج 02، ص: 120.

[2]- المصدر نفسه، ص ن.

[3]- المصدر نفسه، ص: 121.

ثم تستمرّ كنايات القصيدة الدّالّة على الاستبشار بالمستقبل الجديد الذي سيحمي حماه أبطال المستقبل الذين سيفرضون عليه منعرجا يكفُّ أيادي الخراب والدمار الذي آن لليل أن ينجلي عليه بعد طول نكال شديد، يقول الشاعر:

أكادُ أسْمعُ العراقَ يذْخرُ الرّعودْ

ويخْزنُ البروقَ في السّهولِ والجبالْ، [1]

ففعل الادّخار والخزن واحد، والرعود والبروق كلاهما علامة من علامات المطر، استعملهما الشاعر كرمز يكنّي به عن أبطال المستقبل وإحياء الضمير الذي يدرك أن الاستعمار لا يأتي بخير وأنه يسعى إلى إراقة الدماء وانتهاز ممتلكات البلد وثرواته، فاللغة المجازية التي تتمثّل في الكناية في هذه الصورة ذات قيمة جمالية تبيّن مدى التعلّق بالأمل في قلب الشاعر، الذي جعله يتخيّل أولئك الصناديد الذين سيثورون على الظلم والاستبداد ويحدّون من طريق القهر والإبادة.

هكذا تتضافر الصور المجازية من تشبيه وكناية واستعارة لترسم ذلك التناغم الجمالي كزينة لفظية في البناء الشعري وكتعبير فنّي يسعى إلى تكثيف الصورة الشعرية والبنية الدلالية ارتكازا على تفعيل اللغة المجازية، وقد لاحظنا ما للشاعر من اهتمام كبير في توظيف الصورة الشعرية وتكثيفها في قصيدته، فتعلَّقَتْ بنفوسنا تلك اللّمسة الموسيقية الخفية في أنشودته التي تشبه وقعات المطر التي بصَمَهَا في قلوبنا، فتوقَّفتْ أنفاسنا لتلك الوقعة الفنّيّة التي يتفاوت الشعراء في التفنّن بها، وليس للتعبير الحقيقي المباشر قدرة على إثرائها، لذلك انحرفتْ لغةُ الشعر وعدلَتْ عمّا هو صريح، وارتقَتْ باللغة التي يتواصل بها عامة الناس إلى لغة المجاز؛ لأن << العدول عن الصراحة، والجنوح إلى الخفاء والتستر، هو الذي يحقق لهذا الأسلوب التعبيري جماله، ويميزه بهذه الميزة الفنية التي لا تتحقّق إلا من وراء التعبير غير المباشر >>[2].

[1]- بدر شاكر السياب، الديوان، ج 02، ص: 121.

[2]- عبد الحميد قاوي، الصورة الشعرية، ص: 160، نقلا عن: مبروك بن غلاب، الصورة الشعرية عند محمد العيد آل خليفة، ص: 178.

ثانيا: جماليّة السّياق الشّعري.

تصادفنا كثيرا تلك المصطلحات الرائجة في كتب النقّاد الدارسين للشعر فيما يتعلّق باللغة الشعرية، وهذه ملحوظة لا يختلف فيها اثنان بما تتميّز به اللغة الشعرية عن اللغة العادية بميزات متنوّعة، وقد يتساءل سائل عن سبب إقحام اللغة الشعرية في موضوع الدراسة الموسيقية، ومردّ ذلك هو إيماني العميق بما يربط اللغة والموسيقى والأصوات من وشائج متينة يستحيل تفكيكها حتّى لا تفضي إلى الجفاف؛ ذلك إنّ أبنية النصّ الشعري متكاملة ويعضد بعضها بعضا لرسم القيمة الجمالية والحيويّة في الفنّ الأدبي، ولهذا يستحيل أن تكون دراسة الوزن والموسيقى بمنأى عن اللغة والدلالة، << وما دام الوزن الشعري ينبع من تآلف الكلمات في علاقات صوتية لا تنفصل عن العلاقات الدلالية والنحوية؛ فلا بدّ أن يستمدّ الوزن الشعري فاعليته من أداة صياغته ذاتها أي من اللغة >>[1]، وما البنية الشعرية في حقيقتها إلا تتابع من الجمل الاسمية والفعلية يستمدّان تدبيجهما من مرونة الوزن وقرار القافية، ولكنّ الملحوظة الجديرة بالاهتمام هو اختلاف نظام الجملة في الشعر عن النثر، وهذا ما استكشفه الدارسون فراحوا يحاولون استكناه هذا في دراسات شعرية لشعراء كثر.

إنّ ما يمتلكه الشاعر من مخزون لغوي مقارنة بما يمتلكه المعجم عدد ضئيل جدّا، ولكن تنداح الدلالات من الألفاظ الشعرية بفضل السياق، ويكون معجم المعاني آنذاك معجما شعريا، وللسياق قدرة كبيرة على تجاوز الألفاظ المعجمية ونفث الروح فيها حتى تنبض بالحياة في النسق الشعري، والسياق هو طريقة تأليف الكلمات في الجملة من تقديم وتأخير وذكر وحذف وغيرها من الأساليب اللغوية، وإذا أردنا أن نصف طريقة التأليف وجماليتها فسوف يحيلنا هذا الموضوع إلى ما يسمّى بالنظم، وهو موضوع قد اكتشف أسراره وقنّنَ أحكامه إمام البلاغة عبد القاهر الجرجاني في كتابه (دلائل الإعجاز)، يقول الجرجاني مشيرا إلى أهمّية النظم << واعلمْ أن ههنا / أسراراً ودقائق، لا يمكن بيانُها إلا بعد أن تقدّم جملة من القول / في النظم وفي تفسيره والمراد منه، وأيّ شيء هو؟ وما محصوله ومحصول الفضيلة فيه؟ فينبغي لنا أن نأخذ في ذكره، وبيان أمره، وبيان المزيّة التي تدّعي له من أين تأتيه؟ وكيف تعرض فيه؟ وما أسباب ذلك وعلله؟ وما الموجب له؟ ... >>[2].

إنّ المقصود بالنظم هنا هو كيفية تحقيق جمالية الجملة من خلال الأسلوب؛ في كيفية اختيار الكلمات وتأليفها ومجاورتها مع غيرها وتناغمها مع ما قبلها وما بعدها، وانسجام الجملة مع الدلالة،

---

[1]- جابر عصفور، مفهوم الشعر، ط 05، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995، ص ص: (302 – 303).

[2]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي ، القاهرة، ص: 80.

وهذا ما يتيحه علم النحو للشاعر ويُنمّي قدرته على مراعاة التأليف، وهو ما أشار إليه الجرجاني في قوله << اعلمْ أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها ... >>[1]، ولكلّ شاعر بصمة يختلف بها عن غيره في تأليف جمله الشعرية، واللغة الشعرية تعرف انزياحا كبيرا عن اللغة العادية في طريقة تركيبها، ولعلم النحو مساهمة في مساعدة الشاعر على التلاعب بألفاظها وتراكيبها؛ فهو يزيل اللبس بفضل حركاته الإعرابية التي هي شطر من الدلالة، فما جعل الشاعر يغيِّرُ من مراتب الكلمات إلا وهو آمن من أن تلتبس على السامع وتضلَّه عن الطريق، وهذه ميزة انفردتْ بها اللغة العربية عن غيرها من اللغات بفضل الحركات الإعرابية التي تضبط الأفعال والأسماء، فتساعد بذلك على تدفّق اللغة الشعرية على مستوى الجمل، << ذلك أنّ وجود الحركات الإعرابية –كما يرى بعض الباحثين – يعطي الكلمات مزية تجعلها قابلة للتقديم والتأخير؛ لأنّ علامات الإعراب تدلّ على معنى الكلمة الإعرابي أينما كان موقعها من الجملة المنظومة >>[2] ، ولولا وجود المسوّغ الذي يجيز للشاعر التصرّف في التركيب لامتنع عن تنويع تأليف جمله واكتفى بالنموذج التجريدي المثالي الذي يحدّد سلفا من كيفية ترتيب الأفعال والأسماء في الجملة، وهذا ما يقبع تفاعلها وهو ما لا تتحمّله الجملة الشعرية في وضع صرامة لها تحدّ من حركتها.

إنّ الأسلوب الشعري ليس في الألفاظ المنتقاة من المعجم اللغوي أو من الحياة اليومية، وليس في المعاني التي ينتهى إليها الشاعر، ولو كان كذلك فإنّها ستتوحّد قدرة الشعراء على نظم الشعر ولا تتفاوت، ولكنّ الأسلوب الشعري هو في كيفية توصيل المعنى بطريقة معينة، ولو جرّدنا ألفاظ النصّ الشعري في تقسيم ألفاظه وصنّفْناها في جداول تجمع الحروف والأفعال والأسماء بانعزال بعضها عن بعض لما رأينا لهذه الألفاظ المبعثرة ميزة جمالية، وستتقلّص حينها الدلالات من معجم شعري دينامي إلى معجم لغوي جافّ، وبهذا لا يصحّ أن يقال إنّ هذه اللفظة جميلة إلا إذا بيَّنَّا إلى ما أُسندتْ إليه في الجملة وما مدى ترتيبها في السياق، وتكمن جمالية اللغة الشعرية في حسن اختيار الألفاظ المناسبة للمعاني وترتيب مفردات بنية القصيدة الشعرية.

إنّ اللغة في الشعر هي التي تحكم زمام القصيدة، وهي التي يسعى الشاعر إلى تشذيبها لئلّا تُلقي بوخامتها على حساب الفنّ، وهي التي يؤلّف منها مقاطعه العروضية وينسج بها جمله الشعرية، وهي التي تربط بين الألفاظ والحروف فتنقلها من مادّة خام إلى مادّة خصبة ذي حركة دائبة،

---

[1]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 81.

[2]– إبراهيم بن منصور التركي، العدول في البنية التركيبية قراءة في التراث البلاغي، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة لعربية وآدابها، ج 19، ع 40، ربيع الأول، 1428هـ، ص: 568.

و << هكذا تكون البنية الشعرية وفق هذا التصور، منحصرة بين اللغة والصورة، وما بينهما من وزن وقافية يميزان الشعر عن النثر >>[1] ، وهذا ما يكرّس من قداسة الوشائج بين أجزاء القصيدة التي تربط اللغة بالموسيقى والدلالة في مجموع الفنّ الأدبي، ولمّا كانت اللغة هي التي تقود الوزن وتسيّره كان الأجدر بنا أن نصف هذه اللغة ونبيّن جماليتها حتى لا يكون الوزن دندنة جوفاء؛ لأنّ النصّ الشعري << إنما هو كيان لغوي بالدرجة الأولى، وعلى مستوى اللغة تتشكّل أو تنعكس سائر البنى التي تسهم في بناء النص >>[2] .

إنّ اللغة الشعرية لغة تخاطب العواطف وتثير الدهشة في المتلقّي، وتعتمد في ذلك على خرق العادات اللغوية التي أَلِفتْها آليات التواصل في المجتمع، وهي التي تستطيع أن توصل الدلالة إلى السامع بطرائق متعددة، وهذا يتحقّق بانفراد أسلوبي لغوي يتوخّاه الشاعر؛ لأنّ الشاعر << حين يتأهّب لنظم قصيدته يتحرّى لها أسلوبا متميزا بطبيعته، بل يتّخذ لها مفردات مختلفة عمّا يُستعمَل في لغة الكلام المنثور >>[3]، وبهذا نجد نمطا غير ثابت في تأليف الجمل ونظمها من قبل الشاعر، فتارة يستخدم جملا فعلية ثابتة، وتارة يستخدمها منفيّة، وتارة يستخدم جملا اسمية ثابتة وأخرى منفيه، وتارة يراعي لها ترتيبها النحوي فيلتزمه، وتارة يخالف قواعد اللغة فيها، << وهذا النظم أيضا هو المعوّل عليه في نسبته أيّ ضرب من ضروب الكلام، وخاصة الشعر >>[4].

إنّ بناء الجملة في الشعر ليس أمرا هيّنا، فهو صناعة شعرية يمتلكها الفنّان دون غيره، وليس نظم الجمل واختيار ألفاظها اعتباطا يأتي في درج الكلام، وإنّما هو دافع نفسي يحثّ الشاعر ويلهمه قدرة فنية على التمييز بين الغثّ والسمين، وهذه الصناعة يمتلك ناصيتها الطبع السليم الذي تُنمّيه الدربة والحسّ الرهيف، وتساهم الوظائف النحوية بدور فعّال في استكناه جمالية التركيب وأبعاده النفسية من قبل المبدع، وذلك إذا أعطينا للنحو وظيفة جمالية وحيوية بعيدة على الوصف الجديب، << فليس مجيء القصيدة على وزن معين خاليا من أية دلالة، وليس اختيار قافية معينة لها بلا تأثير، وليس اختيار أنماط تركيبية مخصوصة فيها فارغا من أيّ محتوى >>[5]، واللغة الشعرية ليستْ حكرا على الشعر وحده، بل تتحقّق في كلّ عمل فنّي أدبي بديع، سواء أكان رواية أم قصّة أم أيّ فنّ من الفنون

---

[1]- أبلاّغ محمد عبد الجليل، شعرية النص النثري، ط 01، شركة المدارس، الدار البيضاء، 2002 ، ص: 23.

[2]- كمال فنينش، البناء الفني في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة ماجستير، جامعة منتوري قسنطينة، ص: 10.

[3]- محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، المطبعة العالمية، القاهرة، 1964، ص: 40.

[4]- شفيع السيد، النظم وبناء الأسلوب في اللغة العربية، ط 01، دار غريب، القاهرة، 2006، ص: 26.

[5]- محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، ط 01، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1990، ص: 18.

الكتابية، ولكنّها في الشعر أكثر جلاء وجمالا، وعندما توصف اللغة بأنّها لغة موسيقية فهذا لا يعني أنها في الشعر فقط، ولكنّها في الشعر أكثر مرونة؛ وذلك بتعاضدها مع الموسيقى الخارجية، وقد يستغني غيرُ الشاعر في كتابته عنها أحيانا، أمّا الشاعر فليس له مبرّر أن يتغافل عنها أو أن يضرب عنها صفْحاً لئلّا تؤول لغته إلى ميوعة نثرية، وقد يكون للوزن مسوّغ من المسوّغات التي تتحكّم في ألفاظ النصّ، فمن الأوزان ما له مقاطع طويلة وقصيرة وغيرها؛ لأنّ << الوزن كما هو معروف يُدخل الكلمات في تنظيم مقطعي معيّن، وهذا يستدعي – بطبيعة الحال – الكلمات التي تناسب هذا التنظيم >>[1]، وإذا كان الوزن ذا صرامة بعض الشيء في توجيه الشاعر والتحديد من حريته المطلقة سيما النظام التقفوي القديم، فإنّه في الشعر الحداثي أقلّ سيطرة من القديم، ولكن لا يعني أنّ تضاؤل البنيات العروضية وبرود القافية هو انهيار الموسيقى الشعرية وجنوح إلى اللغة النثرية، << فإنّ أحدث النظريات الأسلوبية تؤكّد أنّه بقدر ما تتضاءل في الشكل الشعري تلك الملامح العروضية المميزة، تزداد حاجته إلى ملامح إضافية تساعد على تمييزه على النثر، ومن ثم ... تؤكد أننا بإزاء شعر ولسنا أمام عمل نثري محض >>[2] ، وهذا واضح في استغلال طاقة اللغة لدى الشعراء بتكثيف الصورة الشعرية وتنويع القافية والزيادة من الانزياح الأسلوبي.

إنّ العدول عن المألوف أو الانزياح في الشعر فنّ تلذّذي يجنح إليه الشاعر الفنّان لمشاركة المتلقّي في القصيدة، وهو من أبرز سمات اللغة الشعرية، وإذا كان العدول هو كسر الرتابة المألوفة في اللغة، فلا يعني في المستوى اللغوي أنّه لحن يطرأ على أواخر الكلمات فيغيِّر حركتها، ولكنه في مباغتة المتلقي بتكسير الصورة المألوفة لديه في عملية الإسناد؛ وذلك كأنْ يسند فعل متحرّك إلى جماد، أو فعل طبيعة إلى كائن حي، << وفي المستوى النحوي كما في المستويات الأخرى يتشكّل الشعر باعتباره مجاوزة منتظمة بالقياس إلى اللغة العادية >>[3]، ولقد آثرْتُ في هذا البحث الاكتفاء بوصف الأنماط التركيبية التي تقع في الجمل الشعرية وبيان قيمها الجمالية أحيانا، مؤجّلا موضوع دلالتها إلى مكانها، وهو في الفصل الأخير من هذا البحث، حتى يكون هناك تناسق بين مُسمَّى الفصل ودراسته.

---

[1]– محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، ص: 37.

[2]– يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ص: 10.

[3]– جون كوين، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1990، ص: 188.

1/ **الجمل الاسميّة:**

الجملة الاسمية هي التي تبتدئ بمسند إليه، وأغلب ما يكون هذا الاسم مبتدَئا يحتلّ صدارة الكلام، والشاعر لا يمتلك نفسه في مسايرة النحويّين والحذو على متابعة قواعدهم في ترتيب كلماته، ولكنّه ما يلبث قليلا فيغيّر من مستوى الألفاظ؛ فتارة ترد الجملة الاسمية ثابتة ومرّة منفيّة، وتارة يكون المبتدأ في صدارة الكلام وتارة يتقدّم الخبر عليه، وتارة يكون خبر المبتدأ اسما صريحا وتارة يكون جملة فعلية أو اسمية، وهكذا يتلاعب الشاعر بمفردات اللغة حتى يظهر لأسلوبه بصمة مثالية تثرى في جميع قصائده فيكتشفها الباحث والقارئ وكأنّها أثر مسير، وذلك أنّ << نظم الكلام وبناء الجمل، هو الذي يظهر عبقريّة الشاعر ويكشف تفرّده وامتيازه >>[1]، ولكن عادة الشعراء أن تكون لهم لمسة واضحة في أسلوبهم، نستشفّها من خلال بناء العبارة وما ينطوي عليها من ترتيب لألفاظها فيخيَّلُ لنا أنّ هذا الأسلوب هو أسلوب شاعر محدّد، فيكون الأسلوب وكأنّه هو الإنسان نفسه.

ومن وسائل كسر الرتابة في الشعر هو التنويع في صيغ الجمل التي تبدأ بالأسماء؛ من صيغة إفراد إلى تثنية إلى جمع، إلى جامد ومشتق، إلى نفي وإثبات، إلى إضمار وإظهار، فتحقّق الجمل بذلك تناغما موسيقيا متغيرا وإيقاعا داخليا ذا حركة دائبة جامحة تعتمد على التوتّر والانفتاح، وهذا الذي قد ألفيْناه في قصيدة السيّاب الذي اتّخذ من الجمل الاسمية أنماطا متعدّدة تجول في فلكها، وفي تحديد الجملة في الشعر الحداثي عمل صعب نظرا لتوتّرها بين الطول والقصر، فلا يمكن أن تكون الجملة دائما متعلقة بالسطر فتبتدئ منه وتنتهي إليه، وهذا الذي سأطبّقه في هذه الدراسة بتحرّي ماهية الجملة؛ لأن تجريد الجملة يرتبط بحثه بتمام الإفادة، وقد تستغرق الجملة في شعر التفعيلة ما يزيد عن الثلاثة والأربعة أبيات، وذلك إذا استنْفدتْ عناصرها ومكمّلاتها مع تمام الإفادة، وسيكون وصفي للجمل سواء الاسمية أم الفعلية مبنيّ على تمام الجملة بغضّ النظر عن عدد تفعيلاتها ما استطعْتُ إلى ذلك سبيلا.

1/ مبتدأ + خبر: وهذا النمط من أكثر الجمل التي يكون عليها بناء الجملة الاسمية، وهو الترتيب العادي المتعارف عليه، وله صور متعدّدة، ويمكن أن نرصد أغلبها في النقاط الآتية:

– المبتدأ اسم صريح والخبر مثله، وقد ورد هذا الضرب مرّة واحدة في القصيدة كلِّها وهو مطلعها (عيناكِ غابَتا نخيلٍ ساعَةَ السّحَرْ)، وجاء كلّ من المبتدأ والخبر بصيغة التثنية والإضافة؛ فالمبتدأ مضاف إلى الضمير المتّصل وهو الكاف، والخبر مضاف إلى لفظ صريح وهو النخيل، وهذا التقابل المتجانس يساعد على تنسيق الصيغ بشيء من التوازي فيُحسِّنُ من تأدية النطق بها، كما احتوتْ هذه الجملة

[1]– لخضر بلخير، البنية اللغوية لروميات أبي فراس الحمداني، أطروحة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر باتنة، ص: 132.

الاسمية على مكمّلات لها وهو المفعول فيه على الظرفية والإضافة (ساعة السحر)، وعندما نجد هذه الصيغة: المبتدأ اسم صريح والخبر مثله، قد ورد مرّة واحدة فقط مقارنة بقصيدة طويلة بهذا الشكل، فإنّ هذا يعزّز من القول بعدول تركيب الجملة الشعرية على الجملة العادية المألوفة، ونحن نعلم أنّ هذه الصيغة هي من أكثر الأنماط حضورا في كلامنا المألوف، وبالتالي فلا غرْو أن نجدها تتصدّر كلام النحاة إبّان حديثهم عن الجملة الاسمية، أمّا الشاعر فقد أَلِفتْ نفسه على بعثرة النظام الصارم والمألوف وهو من أبرز مظاهره الأسلوبية؛ وما أدْرانا في هذه القصيدة، فلعلّها وردتْ عرَضاً، وخاصّة مجيئها في استهلال القصيدة.

– المبتدأ اسم صريح والخبر جملة فعلية، وهذه الصيغة أكثر حضورا من الضرب الآنف، وهو دليل آخر على حرص الشاعر لتكثيف الحركة في القصيدة لأنّ الفعل يدلّ على الحركة، وهذه الجمل الخبرية كلّها أفعال مضارعة، وهو دليل آخر على استمرار الحركة؛ بحيث لم نظفر على جملة خبرية فِعْلُها ماضٍ البتّة، والجدير بالذكر هنا أنّ المبتدأ احتفظ بوزنه الصَّرْفي كثيرا في هذه الصيغة كما في الصيغة السابقة بمجيئه على حالة التثنية:

عيناكِ حينَ تبْسِمانِ تورِقُ الكروم

وترْقُصُ الأضْواءُ كالأقْمارِ في نَهَرْ

ففي هذه الجملة تعدَّى الخبر بجملتين فعليتين متوازيتين فعْلُهُما لازم، وتوازى المبتدأ مع ما قبله في التثنية، وهذا التوازي المحكم يقوم بتهذيب اللغة فيحقّق لها موسيقية محسوسة في النطق بها، وتقدير الخبر في الجملة هو بهذه الصفة (عيناكِ مورقةٌ للكروم ومُرقصةٌ للأضواء حين تبسمان)، ومن مظاهر التناسق والتوازي بين هذه الجملة وسابقتها هو تعديتهما إلى مكمّل فضلة وهو المفعول فيه (ساعة، حين)، ثم ورد المبتدأ بعد أبيات قلائل بصيغة الإفراد والتنكير وكان موصوفا وجملته جملة فعلية فعلها مضارع في قوله:

ونشوةٌ وحشيّةٌ تعانقُ السَّماءْ

كنَشْوَةِ الطّفْلِ إذا خافَ منَ القَمَرْ

وقد ظننتُ في الوهلة الأولى أنّ هذه الواو هي واو رُبَّ ولفظة نشوة مكسورة لولا تشكيلها بالضم في الديوان تشكيلا قصديا لهداية القارئ، ثمّ ما يلبث الشاعر قليلا من الزمن فيعود إلى النمط الذي عوَّدَنا عليه من تثنية المبتدأ ولكن بتثنية الفعل كذلك في الجملة الخبرية في قوله: (ومقلتاكِ بي تطيفانِ مَعَ المطَرْ)، ثمّ وردتْ صيغة أخيرة بهذا النمط وكان المبتدأ فيها مضافاً والخبر جملة فعلية فعلها مضارع لازم مستترٌ فاعلُه، وهو في قوله: (وكلُّ عامٍ – حينَ يعشبُ الثّرَى – نجوعْ).

– المبتدأ اسم صريح والخبر جملة اسمية، وقد ورد هذا النمط مرّة واحدة فقط في صيغة مكرّرة وصلت أسطر الجملة فيه إلى أربعة أسطر، وهو دليل آخر على حركة القصيدة، وكانت في قول الشاعر:

وكلُّ دمْعةٍ من الجياعِ والعراة
وكلُّ قطْرةٍ تُراقُ منْ دَمِ العبيدْ
فهْيَ ابْتسامٌ في انْتظارِ مبْسمٍ جديدْ
أوْ حَلْمةٌ تَوَرَّدَتْ على فَمِ الوليدْ

المبتدأ جاء مضافا وهو لفظة كلّ، والخبر جملتان اسميتان تحتويان على مبتدأ وخبر، الأولى في قوله: (فهي ابتسامٌ) وهي جملة اسمية في محل رفع خبر، والثانية في قوله: (أو حلمةٌ توردتْ) وهي معطوفة على الجملة الأولى، والمبتدأ هنا مستتر وكلمة حلمة هي خبر المبتدأ المضْمَر، والتقدير (أو هي حلمة توردت على فم الوليد).

– المبتدأ اسم صريح والخبر شبه جملة، كان من المفروض أن يكون هذا النمط كثيرا، وهو ضرب يشترك فيه الشعر والنثر، ويكون الجار والمجرور حينها متعلّقا بالخبر المحذوف الذي تقديره موجود أو كائن أو أيّ تقدير من التقديرات التي تدلّ على الوجود، وقد ألفيناهُ مرّة واحدة في هذه القصيدة، وكان المبتدأ فيها مضافا في قوله: (دفْءُ الشّتاءِ فيهِ وارْتعاشَةُ الخريفْ،)، وقد ورد الخبر محذوفا في الجملة التي بعدها ولكن هناك قرينة تدلّ عليه وهي عطفها على الجملة التي تسبقها في قوله: (والموْتُ، والظّلامُ، والميلادُ، والضّياءُ)، هنا ذكر المبتدأ دون الخبر، والتقدير (والموت والظلام والميلاد والضياء موجود فيه) .

– المبتدأ مضْمَر والخبر اسم صريح، هذه الحالة دائما ما تكون نادرة؛ لأنّ حضور المبتدأ قوي في بناء الجملة خاصّة الجملة الاسمية إلا إذا كانت هناك قرينة تزيل الإبهام عن دلالة الجملة، وقد ورد هذا النمط مرّة واحدة في قصيدة السياب، وكانت القرينة في ذلك العطف على القريب وهو في قوله: (أوْ شرْفتانِ راحَ ينْأى عنْهما القَمَرْ)، فكلمة (أو) كان حضورها فعّالا وأزالت الشكّ عن ذهن القارئ حتى لا يتوهّم بأنّ كلمة شرفتان هي المبتدأ، ولفظة أو قد عوّضتْ كلمة بكاملها، فيكون التركيب تقديره (عيناك شرفتان راح ينأى عنهما القمر)، وجملة (راح ينأى عنهما القمر) هي نعت للخبر.

– المبتدأ غير صريح والخبر جملة فعلية، والمقصود بالمبتدأ غير الصريح أن لا يكون اسما ظاهراً تظهر حركته الإعرابية، فيكون اسم إشارة أو اسماً موصولا أو ضميراً منفصلاً وغيرها من الصيغ، وهذا النمط يكون حاضرا بقوّة في الكلام النثري والتواصلي، ولكن عادة الشاعر التي عوَّدتْنا على كسر النظام

المألوف لتتميز لغته الشعرية بالعدول جعلتنا نظفر بنمط واحد فقط من جملة بلغت ثلاثة أسطر شعرية من هذه القصيدة، وكان المبتدأ اسما موصولا والخبر جملة فعليه فعْلُها فعلٌ ماضٍ ناقص في قوله وما تبَقَّى

منْ عِظامٍ بائِسٍ غريق

من المهاجرينَ ظلَّ يشْربُ الرَّدَى

من لجَّةِ الخليجِ والقَرارْ

فالمبتدأ هو الاسم الموصول (ما) الذي هو بمعنى الذي، والخبر هو الجملة الفعلية (ظلّ يشرب الرّدى).

2/ الخبر + المبتدأ: وهذا النمط من أكثر خروقات النظام إذ يتقدّم ما له حقّ التأخير فيكون في صدارة الكلام، ولم نجد هذه الصيغة إلا في نمط واحد؛ وكان خبرها شبه جملة مقدّم والمبتدأ اسم نكرة صريح مؤخّر، وقد ورد ثلاث مرّات، الأولى في قوله: (وفي العراقِ جوعٌ)، والثانية في قوله: (وفي العراقِ أَلْفُ أفْعى تشْربُ الرّحيقْ) والمبتدأ هنا معرّف بالإضافة، والثالثة في جملة مطولة في قوله:

في كلِّ قطْرةٍ من المطَرْ

حمْراءَ أوْ صفْراءَ منْ أجنَّةِ الزّهَرْ ... إلى قوله:

فهْيَ ابْتِسامٌ في انْتظارِ مبْسَمٍ جديد

أوْ حَلْمةٌ توَرَّدَتْ على فمِ الوليدْ

في عالمِ الغدِ الفتِيِّ واهبِ الحياة

الخبر هو الجار والمجرور (في كلِّ)، والمبتدأ هو (هي ابتسام و حلمةٌ).

3/ الجمل الاسمية المنسوخة: وهي الجملة التي يدخل عليها الناسخ فيغيّر من حركة إعراب المبتدأ أو الخبر، سواء أكان التغيير ظاهرا مثل الاسم الصريح أم غيرَ ظاهر مثل الضمائر المتّصلة، وليس كلّ النواسخ تدرج في مصنّفات الجمل الاسمية، فهناك نواسخ تدخل على الجمل الاسمية فتحوّلها إلى جمل فعلية وهي الأفعال الناقصة، ولقد تعدَّدتْ أنماط الجمل الاسمية المنسوخة سواء في الأداة الناسخةِ نفسِها أم في كيفية ورود المبتدأ والخبر في الجملة المنسوخة، وكانت أوّل جملة اسمية منسوخة في هذه القصيدة هي قول الشاعر: (كأنَّ أقواسَ السّحابِ تشربُ الغُيومْ)، في هذه الجملة جاء المبتدأ اسما صريحا والخبر جملة فعلية، تحوّلتْ حركة المبتدأ (أقواسَ) من الضّمّ إلى الفتح وتغيَّرَ تصنيفه النحوي من مبتدأ مرفوع إلى اسم كأنَّ منصوب، ثم يتْرَى هذا النمطُ ليُمارسَ به الشاعر أجزاء القصيدة في جمل غير متباعدة، فنجدها في قوله: (كأنَّ طفْلاً باتَ يهْذي قبْلَ أنْ ينامْ)، وهي تحاكي الجملةَ الآنفةَ في وضع المبتدأ والخبر، ثم يتكرّر هذا النمط مجدّدا في قوله: (كأنَّ صيّاداً حزيناً يجْمعُ الشّباكْ)، وهذه الصيغ المكرّرة تحقّق نوعا من الانسجام والتوازي فتعطي للغة نغما موسيقيا مرِناً، ثم انتقل الشاعر بعد محافظته الأمينة

على هذا النسق إلى نسق آخر يغيّر من ركود الصيغ التركيبية ورتابتها، فجعل المبتدأ ضميرا متّصلا بالأداة الناسخة وغيَّرَ من نوع الخبر من اسم ظاهر صريح إلى جملة فعلية؛ الأولى المبتدأ ضمير متّصل في محلّ نصب اسم كأنّ والخبر جملة فعلية في محل رفع خبر كأنّ في قوله: (كأنّها تهُمُّ بالشُّروقْ)، والثانية جعل خبرها اسما ظاهرا ظاهرة عليه حركة الضّمّ في قوله: (كأنّهُ النشيجُ).

2/ الجمل الفعليّة:

ليس من موضوع هذا البحث الإسهاب في دقائق الجمل الفعلية وتعليل أحكامها وتبيين حالات إعرابها في بحث شكلي صِرف، ولكنّ الهدف هو سرد الجمل التي نسجتِ الوزن ورسمتْ هيكله؛ لأنّ << الألفاظ في الشعر غير منفصلة عن الوزن، لأنّ وزنها خاصّية تنبع من كيفية إيقاع التناسب بين عناصرها الصوتية التي تتجاوب – في النهاية – مع تناسب المعنى >>[1]، وقد كانت أغلب الجمل الفعلية – سواء الصغرى منها أم الكبرى – فعلها فعل مضارع، وهو دليل على استمرار الحركة، وما وجد من جمل فعلية فعلها ماض يمكن أن يعدَّ نادرا مقارنة بالأفعال المضارعة، وقد تنوّع موضع الجملة من حيث إعرابها إلى أنماط كثيرة.

– جمل فعلية واقعة خبرا، وقد وردتْ بكثرة في القصيدة، وتعدّد هذا الخبر من خبر لمبتدأ وخبر لاسم إنّ وخبر لفعل ناقص، أمّا الجمل الفعلية التي وقعت خبرا لمبتدأ منها قوله: (تورق الكروم، وترقص الأضواء) جملتان خبريتان للمبتدأ (عيناكِ)، وكذلك قوله: (ونشْوةٌ وحشيَّةٌ تعانقُ السّماء) فالجملة الفعلية (تعانق السماء) في محلّ رفع خبر، أمّا الجمل الفعلية في محل رفع خبر إنّ نجد منها قوله: (كأنَّ أقْوَاسَ السَّحابِ تشْربُ الغيوم) فجملة (تشرب الغيوم) في محل رفع خبر إن، وكذلك قوله: (كأنَّ طفْلاً باتَ يهْذي قبْلَ أن ينَامْ)، وقد جاءت هذه
الجملة فعلها ماض (بات يهذي) في محلّ رفع خبر إنّ، أمّا الجمل الخبرية للفعل الناقص فنجد منها قوله: (والغيومُ ما تزال تسِحُّ ما تسِحُّ منْ دموعِها الثّقالْ) فجملة (تسِحُّ ما تسِحُّ) في محلّ نصب خبر تزال، وكذلك قوله: (كانتِ السّماءُ تغيمُ في الشّتاءْ) فالجملة الفعلية الخبرية هي (تغيم في الشتاء)، والجمل الفعلية كثيرة جدا في القصيدة، ولقد اكتفيْتُ بهذه الأمثلة تمثيلا وليس حصرا.

– جمل فعلية واقعة حالا، وقد جاءت الجمل الحالية متقاربة من بعضها في متن القصيدة مكثّفة في جملة واحدة تقريبا وهي قوله:

أكادُ أسْمعُ النّخيلَ يشْربُ المطَرْ
وأسْمعُ القُرى تئِنُّ، والمهَاجِرينْ
يصارِعونَ بالمجاذِيفِ وبالقُلوعْ،

[1]– جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص: 303.

الجمل الحالية في هذه الأبيات ثلاث، هي: (يشرب المطر) و (تئِنُّ) و (يصارعون بالمجاذيف وبالقلوع)، وكلّها تثبت الحالة التي عليها أهل العراق.

– جمل فعلية واقعة صفة، لم ترد الجمل في محلّ نعت بكثرة محسوسة في القصيدة، منها قوله:

وتطْحَنُ الشّوّانَ والحجَرْ

رحىً تدورُ في الحقولِ حولها بشَرْ

الجملة النعتية هي (تدور) وهي صفة للفاعل المؤخّر رحىً، وكذلك قوله: (أوْ حلْمةٌ تَوَرَّدَتْ على فمِ الوليدْ) هذه الجملة فعلها ماض، وهو من النادر في هذه القصيدة (تورّدت على فم الوليد)، وهي صفة للخبر حلمة.

– جمل فعلية ليس لها محلّ الإعراب، تختلف أنواع الجمل التي ليس لها محلّ من الإعراب، وكان أكثرها ابتدائية في هذه القصيدة، ومن الجمل التي ليس لها محل إعرابي قوله: (فتسْتفيقُ ملْءَ روحي رعْشَةَ البكاءْ)، هذه الجملة استئنافية لا محلّ لها من الإعراب، وكذلك قوله: (وقطْرَةً فقطْرَةً تذوبُ في المطَرْ)،يبدو أنّ جملة (تذوب في المطر) هي جملة تفسيرية مفسِّرة لما قبلها، ويكون التركيب الأصلي لهذه الجملة وما قبلها هكذا (كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم، تذوب في المطر قطرة فقطرة)، وجملة (تشرب الغيوم) خبر كأنّ، وجملة (تذوب في المطر) تفسيرية للجملة الخبرية التي قبلها، أما الجمل الابتدائية التي ليس لها محلّ من الإعراب فكثيرة في هذه القصيدة، منها قوله: (وكرْكَرَ الأطْفالُ في عرائشِ الكرومْ) وجملة:

ودغْدَغَتْ صمْتَ العصافيرِ على الشّجَرْ

أنْشودَةُ المطَرْ

كما إنّ هناك جملا فعلية ابتدائية فعلها غير صريح مثل قوله: (يا خليج، يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى)؛ لأنّ أداة النداء تحلّ محلّ الفعل سواء أكانتْ مذكورة أم محذوفة، ويكون تقدير الفعل أنادي.[1]

– جمل فعلية منسوخة، وهي التي يتصدّرها فعل ناقص، سواء أكان ماضيا أم مضارعا أم أمْرا، وقد تنوَّعتْ أنماطها في القصيدة وكادت تستوعب كلّ أخوات كان ، وهي في قوله: (كانَتِ السّماء تغيمُ في الشّتاءْ) و (ما تزالُ تسِحُّ ما تسِحُّ منْ دموعِها الثّقالْ) و (باتَ يهْذي قبْلَ أن يَنامْ) و (ظلَّ يشْرَبُ الرَّدَى)، وكذلك ورد فعل من أفعال المقاربة وهو في قوله: (أكادُ أسمعُ النّخيل).

[1]– ينظر: شوقي المعري، إعراب الجمل وأشباه الجمل، ط 01، دار الحارث، سوريا – دمشق، 1997، ص: 12.

هكذا ترد الجمل الفعلية بكثرة في هذه القصيدة من صيغ شتّى ولا تثبت على نمط واحد مكرّر، وهذه التغييرات بأنماطها المختلفة تُعَدُّ وسيلة من وسائل دفع الملل على المتلقّي، فلا يظهر الأسلوب رتيبا بعد ما استوفى أنماطا عديدة من بناء الجمل.

3/ جماليّة التّقديم والتّأخير:

إنّ وضع الجملة الطبيعي هو ترتيبها النحوي المألوف؛ بحيث يتقدّم في الجملة الفعلية الفعل ويليه الفاعل ثم المفعول به والمكمّلات الأخرى، وفي الجملة الاسمية يتقدّم المبتدأ عن الخبر ثم تتوالى المكمّلات الأخرى كالجار والمجرور وغيرها من بنية الجملة، فإذا جاءت الجملة بهذا النسق فلا شيء سوف يلفت الانتباه، ولكن هيهات الشعرُ أن يحذو هذا النمط النثري الرتيب، فللشاعر مسوغات تجعله يقدِّم هذا العنصر على ذلك العنصر لأسباب نفسية جمالية، وقد يكون التقديم استجابة لمطالب الوزن والقافية وهذا ما يعزّز من الترابط بين الوزن واللغة، << وهذا الانزياح في بنية الجملة أمر شائع في الشعر، إذ كثيرا ما تأتي الجملة الشعرية على غير ترتيبها النحوي مراعاة للوزن أو للقافية، ذلك أنّ ظاهرة التقديم والتأخير أعلق بالشعر منها بالنثر >>[1]، وإذا كانت ظاهرة التقديم والتأخير ضرورة عروضية فإنّها لا تخلو كذلك من تشكيل جمالي؛ لأنّها صناعة قصديّة من الشاعر ما دام أنّها خالفت النظام التقليدي، والشاعر يسعى بصناعته الشعرية إلى استهداف القيم الفنية الجمالية، كما إنّ مراعاة مقتضى الحال قد تستوجب على الشاعر تأدية الكلام بصيغة دون أخرى وتكون حينها أبلغ من الأخرى، وقد تكون ظاهرة التقديم من أجل التغيير والتنويع في بناء الجملة << لأن السياقات الأساسية للدليل غير مستنفذة، وغير محصورة، نظرا لطبيعة اللغة، التي تتغيّر وتتطوّر معانيها باستمرار، فحصر السياقات وتوقف الدلالة لا يكون إلا إذا ماتت اللغة >>.[2]

وقد ألْفيْنا في أنشودة المطر هذه الظاهرة ما يستحيل حصرها من كثرتها الفائقة، وكان أوّلها في الجملة الشعرية (عيْناكِ حينَ تبْسِمانِ تورِقُ الكُرومْ)، وكان من حقّه أن يقول: (عيناكِ تورقُ الكرومَ حينَ تبْسِمانِ)، وهذ السياق ليس مراعاة للوزن؛ لأن الوزن مستقيم حينها ولكن الاهتمام بابتسامة العينين هي التي جعلت الشاعر يقدّمُها على الخبر لأنّ ابتسامتها أهمّ من الإخبار عنها في نظر الشاعر، وللتقديم في هذا الموضع ميزة ثانية، وهي انسجام القافية مع ما بعدها من قوافي القصيدة مع هذه الألفاظ (النجوم، الغيوم ...)، وللشاعر الحقّ الكامل في الاهتمام بالقافية على حساب اللغة ويعتبر المبرّر كافيا لأنّ القافية هي أساس النغم الموسيقي الذي تسكن إليه نفسيّة المتلقّي.

---

[1]- خالد بن محمد الجديع، البنية اللغوية والإيقاعية في عينية لقيط بن يعمر، مجلة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ع 38، 1423هـ، ص: (403 - 404).

[2]- حسين خالفي، نسقية اللغة ولا محدودية الدلالة، الخطاب، دورية أكاديمية، دار الأمل، جامعة مولود معمري – تيزي وزو –، ع 02، ماي 2007، ص: 336.

وفي قول الشاعر: (كالبحْرِ سرَّحَ اليديْنِ فوقَهُ المسَاءُ) تقديم المفعول به وهو اليدين على الفاعل وهو المساء، وقد يكون هذا التقديم من أجل استقامة الوزن فحسب، وهذه ميزة التقديم والتأخير الذي هو ظاهرة لغوية يساعد على مرونة الموسيقى وتسلسلها وعدم بترها، ولكن لا ننسى كذلك أنّ لهذه الظاهرة ما للتقديم من سمة جمالية؛ وهو الشعور الذي يؤرّق الشاعر من ظاهرة انتشار الحزن والأسى في قلبه، فجعله يصوّر لنا تلك تسريحة اليد على البحر التي تحاكي شيوع الظلم والحقد، وأخّر الشاعر كلمة المساء لأنّها كلمة مطلقة تدلّ على الظلم والاستبداد وما إلى ذلك من دلالات، أمّا قوله: (وقطْرَةً فقطْرَةً تذوبُ في المطَرْ) فإن تقديم القطرات على الجملة الفعلية ذو أبعاد جمالية واضحة، وهو الهاجس الذي يجيش في قلبه من قطرات المطر التي يدندن بها في متن القصيدة، ولقد أولعتْه هذه القطرات التي تبعث فيه الحياة فجعلته يقدّمها دون وعي منه.

وهناك ظاهرة تقديم أخرى يجب الوقوف عندها وهي هذه الجملة الشعرية:

ودغْدَغَتْ صمْتَ العصافيرِ على الشَّجَرْ

أنْشودةُ المطَرْ

في هذه الجملة ليس للبناء العروضي مبرّر في تقديم المفعول به (صمْتَ العصافير) على الفاعل (أنشودةُ المطر)، بل إنّه لو بقيَتِ الجملة على وضعها الطبيعي لكانت أحسن من الجانب الموسيقي؛ إذ يزيدها التوازي حسنا أكثر من وضعها المغاير، فتكون الجملة بهذه الصيغة:

ودغْـدغَـتْ أنشــودَةُ المطَـرْ

صمْتَ العصافيرِ على الشّجَرْ

هذه الجملة وزنها مستقيم وقافيتها موحّدة كذلك زيادة على توازيها؛ أي تساوي عدد التفعيلات في كلا الشطرين، مع هذا فإننا إذا قرأنا الشطرين قراءة متأنّية سنجدها أثقل من السياق الذي اختاره الشاعر، ليس من الجانب العروضي الشكلي، ولكن من الجانب الدلالي الجمالي، والشاعر يدرك إدراكا تاما أنْ ليس هذه الصيغة فرارا من العثرات العروضية، ولكن هاجس الصمت قد غشَى عليه فطفق يظهره في كلامه، وليس هو صمت العصافير من جعله يُغْمى عليه، وإنّما صمت الشعوب أمام سلطنة الملوك والمستبدّين، وليس الصمت بمعنى الكفّ عن الكلام فحسب، ولكنّه الركود الفكري والاجتماعي وعدم ممارسة الحرّيّة، وهو الرضوخ والإذعان أمام المتسلّط الحاقد، وليست أنشودة المطر التي أخَّرَها الشاعر هي المطر بالمعنى الحقيقي، ولكن بمعنى إطلاق عنان الحياة والحرّيّة التي يتخيّلها الشاعر ويلحّ على تحقيق أمانيه، والانتقال من حياة بائسة إلى حياة جميلة.

إنّ لظاهرة التقديم دوافعَ جمّةٍ، وكلّما اقتربنا من نفسية الشاعر أكثر بدتْ لنا تلك المزايا الخفيّة التي توحي لنا سبب انحراف أسلوبه عن الذي يتوقّعه العامّة، << والغرض الأساسي الذي يوحي به التقديم بعامة الاهتمام بالمقدّم وإبراز العناية به لأداء دلالة فنّيّة معيّنة. >>[1]، وهذا الغرض ملموس بكثرة في أنشودة المطر إلى الحدّ الذي جعل الشاعر يستغني عن المجاز في بعض الجمل ويصرّحُ مباشرة بدلالة واضحة في تعبيره، منها قوله: (وفي العِراقِ جوعٌ)، لقد تقدّم الخبر المتعلّق بالجار والمجرور على المبتدأ، ولو عزلْنا هذه الجملة من القصيدة وقرأناها على انفراد لما أحسَسْنا أنّها من الشعر في شيء؛ لأنّها جملة تقريريّة تهدف إلى معنى مقصود مباشر بعيدا عن الغموض والمراوغة علاوة على بساطتها الشديدة، وهي إلحاح من الشاعر على توضيح وإقرار ما يمسّ العراق وتوصيله إلى القارئ؛ لأنّ الجوع لا يمسّ بلد العراق فقط، ولكنّه في العراق أكثر مع ما يمتلكه من جواهر نفيسة وغلال كثيرة، وهو ما جعل الشاعر يستغيث ويصيح بالخليج الواهب للحياة واللؤلؤ في أبيات غير بعيدة، <<والسيّاب مولع بهذا الضرب من الجمل المبدوءة بالجار والمجرور أو قل – إن شئت الدقّة – أشباه الجمل، وكثيرا ما يورد المبتدأ جملة فعلية، قد يطول انتظارك حتى تلقاها >>[2]، وعلى هذا النسق ألْفيْنا جملة أخرى تماثل الجملة السابقة في المعنى والتركيب اللغوي ولكن بصورة أخرى، وهي قوله: (وفي العراقِ ألْفُ أفْعَى تشْربُ الرّحيقْ)، فهو مهتمّ بالعراق وبتخصيص الدلالة لها، وذكْرُها استجابة للغبن الذي يجيش في داخله، فراح يتلفّظُ بها كثيرا ويقدّمُها على المبتدأ، و << تقديم شبه الجملة إذا وقع خبرا، أو كان متعلّقا بفعل بعده يفيد دلالة التخصيص >>[3].

اكتفيْتُ بهذه الأمثلة فقط لظاهرة التقديم، والنصّ الشعري زاخر بها كثيرا، وللتقديم والتأخير مزيّة موسيقية وهو لغته المطواعة للسلامة من كسر الوزن، ولكن ليس هو الغرض الوحيد الذي من أجله يوظّفه الشاعر، فهو ينضح بسمات جمالية ظاهرة وباطنة على مستوى الدلالات الثّريّة، وغير ذلك فهو يؤكّد الوشائج المعقّدة بين اللغة والموسيقى، وهذا ما جعلنا ندرجه ضمن موضوع الموسيقى، سواء موسيقى الوزن الذي له الشّطْرُ في نسيجها أم موسيقى اللغة التي يقوم بتهذيبها لتكون لغة شعرية.

---

[1]– شفيع السيد، النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، ص: 202.

[2]– خليل إبراهيم العطية، التركيب اللغوي لشعر السياب، الموسوعة الصغيرة، دائرة الشؤون الثقافية للعامة، بغداد، 1986، ص: 101.

[3]– شفيع السيد، المرجع السابق، ص: 208.

ثالثا: التـــوازي.

إنّ التوازي من الدراسات التي تهتمّ بمواطن الجمال في النصّ الأدبي، وهو ليس حكرا على الشعر فقط، ولكنّه في الشعر أكثر جمالية من النثر لتلاحمه مع الوزن، وهو من الأساليب التي تُظهر للغة موسيقاها وجماليتها على المستوى الصوتي والتركيبي، وبالتالي فإنّ << دراسة نظام التوازي يدخل في علاقة مباشرة مع الأسلوبية الصوتية ... التي تعدّ فرعا من فروع علم الأسلوب >>[1]، ولم أشأ المغالاة في سبره من كلّ المجالات، وسأكتفي بدراسته من خلال مجالين؛ الجانب العروضي والجانب التركيبي؛ لأنّهما هما الجانبان اللذان يسيران في فلك الموسيقى الظاهرة على الجانب الصوتي، ولأنّ التوازي في الجملة يظهر على مستوى التركيب وليس عل مستوى الألفاظ، فهو << قائم على التنسيق الصوتي عن طريق توزيع الألفاظ في العبارة أو الجملة أو القصيدة الشعرية توزيعا قائما على الإيقاع >>.[2]

1/ التوازي العروضي: إذا نظرنا إلى هذه القصيدة من الجانب العروضي من حيث عدد التفعيلات نجد أكثرها متوازية، وعلاوة على رصد التوازي من حيث عدد التفعيلات وحصر الأنماط الواردة في القصيدة بهذا النمط سأضيّقُ الخناق أكثر لحصر التوازي بمراعاة الأعراض العروضية المتمثّلة في الزحاف والعلّة وتماثل القافية في حرف الرّويّ.

أ/– التوازي في عدد التفعيلات، كانت أكثر الأسطر الشعرية في القصيدة متوازية ومتساوية في عدد تفعيلاتها، وقد جاء على ستة أنماط:

1/ـ مستفعلن + مستفعلن + مستفعلن + فعول:

وقد سيطر هذا النمط بنسبة كبيرة على القصيدة، وتوحّدتْ قافيته في بعضها وخالفتْ في بعضها الآخر، منها قول الشاعر:

(عيْناكِ حينَ تبْسِمانِ تورِقُ الكـرومْ // كأنَّما تنْبُضُ في غوْريْهما النّجـومْ)

(كأنَّ أقْواسَ السَّحابِ تشْربُ الغُيومْ // وكَرْكرَ الأطْفالُ في عرائِشِ الكُرومْ)

(كالبَحرْ سرَّحَ اليديْنِ فوْقـهُ المسَـاءْ // والموْتُ والظّلامُ والميلادُ والضّيـاءْ)

(فتسْتفيقُ مـلْءَ روحي رعْشَةَ البكـاءْ // ونشْـوةٌ وحشيَّةٌ تُعانِـقُ السّمـاءْ)

(وتغْرقانِ في ضبابٍ منْ أسىً شَفيفْ // دفْءُ الشّتاءِ فيه وارْتِعاشَةُ الخريفْ)

---

[1]– قدور رحماني، بنية الخطاب الشعري في الفتوحات المكية لابن عربي، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، ص: 206.

[2]– عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، ط 01، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، 1999، ص: 24.

نلاحظ في هذه الأبيات التساوي التامّ في التركيب العروضي، وبه << تتحقّق جماليات الإيقاع بحيث تتجلّى عناصر التشابه متداخلة مع عناصر الاختلاف، فتتحقّق جمالية النسق النغمي. >>[1]

2/- مستفعلن + مستفعلن + مستفعلن + فعو:

ويأتي هذا النمط في المرتبة الثانية بما يقارب العشرين مرّة، وقد تنوع حرف الرويّ واستوْلَتِ الرّاء على حصّة الأسد فيه، ومن أمثلته قوله:

(عيْناكِ غابتا نخيلٍ ساعَةَ السَّحَرْ // أوْ شرْفتانِ راحَ ينْأى عنْهما القَمَرْ)

(وترْقُصُ الأضْواءُ كالأقْمارِ في نَهَرْ // يرُجُّهُ المجْذافُ وهْناً ساعَةَ السَّحَرْ)

(وقطْرَةً فقطْرَةً تذوبُ في المطَرْ // كنشْوةِ الطِّفْلِ إذا خافَ منَ القَمَرْ)

(يا واهِبَ اللُّؤْلُؤِ والمحارِ والرَّدى // منْ زَهْرةٍ يربُّها الفراتُ بالنَّدَى)

هذا التوازي مع توحّد القافية هو نظام شعري يعمد إليه الشاعر ويتوخّاه كي يؤلّفَ منه جملا موسيقية متناسقة، وهذه الأسطر الشعرية بهذا التوازي وائتلاف القافية يشبه النظام العمودي القديم الذي هو المثل الأعلى في نموذج النظام المتوازي في شطريه عروضيا، وهذه القصيدة بهذا النمط كأنّها قصيدة عمودية ولكن تتخلّلها أسطر مختلفة تجافي بين أبياتها العمودية في فترات متفاوتة.

3/- مستفعلن + مستفعلن + فعول:

لم يرد هذا النمط بكثرة، وقد كان في ستّة أبيات فقط دون احتساب الأسطر المكرّرة، ومنه قوله:

(قالوا لهُ: بعْدَ غدٍ تعودْ // لمْ تترُكِ الرِّياحُ منْ ثمودْ)

(أصيحُ بالخليجِ يا خليجْ // منْ لجَّةِ الخليجِ والقرارْ)

(كأنّها تهمّ بالشّروق // لتشبعَ الغرْبانُ والجَرادْ).

4/- مستفعلن + مستفعلن + فعو:

ورد هذا النمط بنسبة تقارب النمط السابق، ومنه قوله:

(ويلْعنُ الماءَ والقَدَرْ // وتطْحَنُ الشّوّانَ والحجَرْ)

(في كلِّ قطْرةٍ من المطَرْ // سيعشبُ العراقُ بالمطَرْ)

(يا واهِبَ المحارِ والرَّدَى // يا واهِبَ المحارِ والرَّدَى).

5/- مستفعلن + فعول:

بما يقارب النسبة الواردة في النمطين السابقين ورد هذا النمط من القصيدة، ومنه قوله:

[1]- خضر محمد أبو جحجوح، البنية الفنية في شعر كمال أحمد غنيم، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة، ص: 210.

(كأنَّـــهُ النَّشيـجْ // يـرِنُّ في الخليـجْ)

(وفي العراقِ جوعْ // تغِيمُ في الشّتاءْ)

وبهذا النمط يكون هذا التشكيل يُشْبه الرّجز المجزوء من الشعر العمودي في عدد التفعيلات من كلّ شطر.

6/- مستفعلن + فعو:

وهذا النمط من أقلِّ الأعاريض والأضرب المستعملة في هذه القصيدة، ولم يكثر منه الشاعر؛ لأنه يُبْتَرُ من التدفّقات الموسيقية فيجعلها كالمنهوك من الشعر العمودي، ومن هذا النمط قوله:

(أنْشـودَةُ المطَرْ // في الوادِ منْ أثَرْ)

(فيرجِعُ الصَّدَى // وأسْمعُ الصَّدَى)

نلاحظ في كلّ الأعاريض والأضرب مع تعدّدها وكثرتها أنّ التنوّع ليس في الضرب الذي هو التفعيلة الأخيرة من السطر؛ فالضرب قد ورد فيه نوعان فقط وهو (فعول / فعو)، وإنّما التنوّع في التشكيل الكمّي المتعلّق بالحشو، ونلمس للشاعر تعمّدا في تنظيم التوازي من خلال بعض الصيغ التركيبية؛ وهو انتهاك سياق الجملة المألوف من أجل نظام التوازي، منها فصْلُهُ بين اسم كان وخبرها الذي ورد جملة فعلية من أجل تناسب القافية وتوحّدها في حرف الهمزة في قوله: (كانتِ السّماءْ، تغيمُ في الشّتاءْ)، ومنها فصْلُهُ بين المفعول به والحال المتعلّق به الذي ورد جملة فعلية من أجل توازي الجملة الحالية في حركة رويّها مع جملة أخرى تنتهي بحرف الجيم في قوله: (وأسمَعُ الصَّدَى، يرِنُّ في الخليجْ)، فجملة (يرِنُّ في الخليجْ) فصَلَها الشاعر عن تركيب الجملة لتتوازى مع جملة (كأنّه النّشيجْ)، أوليْسَ التوازي إذن يعتبر أسلوباً يتوخّاه الشاعر من أجل تعزيز البناء الموسيقي، أمّا عن التدوير فلم نظفرْ به إلا مرّة واحدة، وكان توظيفه من قبل الشاعر من أجل تراكم القافية، وهو في قوله:

كأنّهُ النّشيجْ:

يا خَليجْ

وكان من حقّه أن يقول في سطر واحد: (كأنّه النشيج: يا خليج)، ولكن بهذه الصيغة أحسّ الشاعر بخفوت صوت القافية، فجعل حرف الجيم يبرز في مقطعين اثنين لتكثيف القافية، وربّما تضاف له قيمة جمالية أخرى، وهو الفصل بين أداة النداء ومقول القول لتظهر لنا تلك السكتة التي تدلّ على التراخي بين صوت ندائه وصوت طلبه من الخليج.

ب/- التوازي في استعمال الزحافات، وأقصد به أن يكون موضع الزحاف في التفعيلة يماثل موضع زحاف التفعيلة الأخرى في بقية الأسطر مع تساوي عدد التفعيلات في كلا الشطرين، وهو توازي

هندسي يدركه كلّ من يمتلك أذنا موسيقية رهيفة، وهذا التوازي دقيق جدّا ولا يمكن أن يعمد إليه الشعراء، ولكنّه إذا تحقّق في النصّ الشعري يحدث انسجاما لطيفا؛ فهو ينسق الحركة زمانيا ويعدّلها فيتساوى السطران ويستغرقان وقتا محكما خلال النطق بالبيت، ولا يمكن أن أحصر هذا التوازي في هذه الدراسة بكلّ الأنماط التي جاء بها، وسأكتفي ببعض النماذج الظاهرة ظهورا بيّناً.

1- سالمة + مخبونة + سالمة + فعو[1]:

وقد جاء هذا النمط في استهلال القصيدة فقط دون غيره في قول الشاعر:

(عيناكِ غابتا نخيلٍ ساعَةَ السّحرْ // أوْ شرْفتانِ راحَ ينْأى عنْهما القمَرْ).

2- سالمة + مخبونة + مخبونة + فعول:

لم يرد هذا النمط بكثرة، ولكنّه أكثر من النمط السابق ورودا، منه قوله:

(عيناكِ حينَ تبْسمانِ تورقُ الكرومْ // كالبحْرِ سرّحَ اليديْنِ فوقهُ المساءْ)

(دفْءُ الشّتاءِ فيهِ وارْتعاشةُ الخريفْ // أوْ حلمةٌ توَرَّدتْ على فمِ الوليدْ)

(في عالمِ الغدِ الفتيِّ واهبِ الحياة // منْ زهْرةٍ يربّها الفراتُ بالنَّدَى).

3- مخبونة + سالمة + سالمة + فعول:

(كأنَّ طفْلاً باتَ يهْذي قبْلَ أن ينامْ // كأنَّ صيّاداً حزيناً يجْمعُ الشّباكْ)

(ومنذُ أنْ كنَّا صغاراً كانتِ السّماءْ // وما تبَقَّى منْ عظامٍ بائسٍ غريقْ).

4- مخبونة + سالمة + مخبونة + فعول:

وقد ورد هذا الضرب بنسبة كبيرة، ومنه قوله:

(كأنَّ أقواسَ السَّحابِ تشْربُ الغيومْ // وكرْكرَ الأطفالُ في عرائشِ الكرومْ)

(ونشْوةٌ وحشيَّةٌ تعانقُ السَّماءْ // فلمْ يجدْها ثمَّ حينَ لجَّ في السّؤالْ)

(بلا انْتهاءٍ كالدّمِ المراقِ كالجياعْ // وعبْرَ أمواجِ الخليجِ تمْسحُ البروقْ).

5- سالمة + سالمة + مخبونة + فعو:

ورد هذا النمط مرتين فقط في قول الشاعر:

(ثمَّ اعْتللْنا – خوْفَ أنْ نلامَ – بالمطرْ // حمْراءَ أو صفْراءَ منْ أجنَّةِ الزَّهرْ).

6- سالمة + سالمة + مخبونة + فعول:

وقد ورد مثل النمط السابق مرّتين فقط في قوله:

---

[1]- سالمة يعني التفعيلة بقيت صحيحة وسلمت من التغيير بوزن (/0//0/0)، والخبن يعني حُذف من التفعيلة الساكن الثاني فتتحول إلى (//0//0).

(ما مرَّ عامٌ والعراقُ ليسَ فيه جوعْ // فهْيَ ابتسامٌ في انْتظارِ مبْسمٍ جديدْ).

7- مخبونة + مخبونة + مخبونة + فعول:

هذا النمط من التوازي من أكثر استعمال الشاعر في هذه القصيدة، وكان له صدى واضح وجليّ في أسطر غير متباعدة، ومنه قوله:

(تثاءبَ المساءُ والغيومُ ما تزالْ // تسحُّ ما تسحُّ منْ دموعها الثّقالْ)

(سواحلَ العراقِ بالنّجومِ والمحارْ // وينثرُ الخليجُ منْ هباته الكثارْ)

(وأسمعُ القرى تئِنُّ والمهاجرينْ // عواصفَ الخليجِ والرعودِ منْشدينْ)

8- مخبونة + مخبونة + مخبونة + فعو:

وهذا النمط كذلك ورد كثيرا بنسبة تقارب النسبة التي ورد بها النمط الآنف، ومن قوله:

(وقطْرةً فقطْرةً تذوبُ في المطَرْ // وينثرُ الغناءَ حينَ يأفلُ القمَرْ)

(تسفُّ منْ دموعها وتشْربُ المطرْ // رحىً تدورُ في الحقولِ حوْلها بشَرْ).

هذه أغلب الأنماط من نظام التوازي في استعمال الزحافات، وقد جعلتُها في نظام شطرين لكلّ سطرين وتحرَّيْتُ تقابلها بتماثل حرف الرويّ في القافية لتحقيق التناسب والانسجام أكثر ولتحسّس الوقعة الموسيقية أكثر، وقد رأينا أنّه لم يخْلُ نمط من استعمال الخبن، وهذا جيّد لأنّ فيه سلاسة موسيقية أكثر من غيره من الزحافات، ولا يعني هذا أنّه لم يرد بيت بدون خبن، فقد ورد بيتان في القصيدة كلّ تفعيلاتها صحيحة؛ واحدة مع الضرب فعول، والأخرى مع الضرب فعو، في قول الشاعر مع الضرب فعول: (حتى إذا ما فضَّ عنها خَتْمها الرجالْ)، ومع الضرب فعو قوله: (كالحبِّ كالأطفالِ كالموتى هو المطَرْ)، ولكن أن تتوالى التفعيلة سالمة في البيت فيه ثقل جلي على المستوى الحسّي والسمعي، وبهذا فلا غروَ أن نجد الشاعر قد أوْرَدَها مرّتين فقط مقارنة بقصيدة كهذا الحجم.

2/ التوازي التركيبي: وهو أن تتناظر الجمل وتتوازى من حيث تركيبها النحوي، ولا يتمّ ذلك بالتساوي الكمّي كما في التوازي العروضي، ولكن من حيث استيفاء الجملة عناصرها التركيبية بطريقة تشبه الجملة الأخرى؛ أي من حيث ترتيب ألفاظها وحروفها وتشابه الصيغ التي تأتي بها الأفعال من لزوم إلى تعدّي وتقديم وتأخير، وليس هذا التوازي مخصوصا بالشعر دون غيره من الفنون الأدبية، << وبذلك فهو مكوّن من مكوّنات النصّ الأدبي، يساهم في تأسيسه وتنظيم بناه على مستوى البنية السطحية صوتيا وصرفيا وتركيبيا >>[1] ، فهو مظهر من مظاهر الموسيقى اللغوية، وهو في الشعر أكثر جلاء؛ لأنه زيادة على الوزن العروضي فهو يراعي تنظيم الجمل وتساويها ويمنحها انسجاما تتحدّد فواصله من خلال الوقفات الموزونة، والقرآن الكريم يزخر بأمثلة يستحيل حصرها من نماذج التوازي التركيبي، ومن أمثلته قوله جل وعلا: ﴿ الذِينَ كَفَرُوا لَهُمْ عَذَابٌ شَدِيدٌ، والذِينَ آمَنُوا وعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ لَهُمْ مَغْفِرَةٌ وَأَجْرٌ كَبِيرٌ ﴾*، وكذلك قوله جلّ شأنُه: ﴿ الذِينَ آمَنُوا يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِ اللهِ، والذِينَ كَفَرُا يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِ الطَّاغُوتِ ﴾** ، فكلا الآيتين الكريمتين تماثلتْ في بناها التركيبية وترتيب عناصرها النحوية؛ فمبتدأٌ نوعه اسم موصول وخبر ذو جملة اسمية مكوّنة من مبتدأ مؤخّر وخبر مقدّم في كلا فاصلتي الآية الأولى، أمّا الآية الثانية فمبتدأٌ نوعه اسم موصول وخبر ذو جملة فعلية حصلت تعديته بالجار والمجرور، وكلّ عنصر من الفاصلة الأولى موجود في الفاصلة الثانية نحويا وصرفيا، وهذا من تمام التوازي في صيغ الجمل الاسمية منها والفعلية.

أمّا التوازي في أنشودة المطر فظاهر وجليّ، وقد استوفى أنماطا متعدّدة في طريقة بناء الجملة؛ من جمل اسمية وجمل فعلية، ومن حيث ترتيب عناصر كلّ منهما، ومن حيث الإثبات والإضمار وغيرها من أساليب التراكيب المتعدّدة، وسأرصد مختلف أنواع التوازي في هذه القصيدة تمثيلا وليس حصرا.

أ/ فعل + فاعل: وهذه الصيغة يكون فيها الفعل لازما لا يحتاج إلى مفعول به، ومن أمثلة هذه الجمل في القصيدة: (تورِقُ الكرومُ)، (ترْقُصُ الأضْواءُ)، (كرْكَرَ الأطْفالُ)، (تثاءَبَ المساءُ)، (يرْجِعُ الصَّدَى)، (تشْبَعَ الغِرْبانُ والجرادُ)، (يهْطلُ المطَرُ) ... إلخ.

ب/ فعل + فاعل + مفعول به: وهذه الصيغة يكون الفعل فيها متعدّيا، ومن أمثلته هذه الجمل: (تمسَحَ البروقُ سواحلَ العراقِ بالنُّجومِ والمحارِ)، (يسْحَبُ اللَّيلُ عليْها مِنْ دمٍ دَثارٍ)، إنّ كلمة (مِنْ) في هذه الجملة زائدة وغرضها التوكيد، وكلمة (الدّم) هي مجرورة لفظا منصوبة محلّا على

---

[1]– جميلة قوجيل، الشعرية في النقد العربي المعاصر، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، ص: 66.

* سورة فاطر، الآية: 07.

** سورة النساء، الآية: 76.

المفعولية، وتقدير الجملة هو: (يسحب الليلُ عليها دماً دثاراً)، وقد وردت هذه الصيغة بزيادة حرف جرّ على المفعول به في جملة أخرى في قوله: (لمْ تترْكِ الرِّياحُ منْ ثمود في الوادِ منْ أَثَرٍ)، والتقدير: (لمْ تترْكِ الرّياحُ أثَراً)، ويبدو أنّ الغرض من قبل الشاعر واضح؛ وهو توكيد المعنى وإبرازه.

ج/ فعل + فاعل ضمير مستتر + مفعول به: ويختلف تقدير الفاعل هنا من متكلّم إلى غائب إلى جمع، ومن أمثلة هذه الصيغة: (تشْربُ المطَرَ)، (يلْعنُ المياهَ والقَدَرَ)، (يجْمعُ الشِّباكَ) ... إلخ.

د/ فعل + مفعول به + فاعل: ويعني تقديم المفعول به على الفاعل، وهو نوع من أنواع الانزياح التركيبي، ومن أمثلته: (ودغْدغتْ صمْتَ العَصافيرِ على الشَّجَرِ أنْشودَةُ المطَرِ)، (وتطْحنُ الشّوَّانَ والحَجَرَ رَحىً تدورُ في الحقولِ حوْلَها بَشَرٌ)، (وينْثُرُ الغِلالَ فيهِ موْسِمُ الحصادِ).

هـ/ فعل مقاربة + فعل مضارع + مفعول به + جملة فعلية حالية: وقد جعل الشاعر هذا النمط في أسطر متقاربة، وقد احتسبْتُ واو العطف تعويضا للفعل أكاد، لأنه من الأسلوب الركيك في التعبير أن يعاد ذكره بعد واو العطف، ولكن بقي توازي الجملة دلاليا بعد حذفه، ومن أمثلته: (أكادُ أسْمعُ العراقَ يذْخرُ الرُّعودَ)، (أكادُ أسمعُ النَّخيلَ يشْربُ المطَرَ)، (وأسْمعُ القُرَى تَئِنُّ) ... إلخ.

و/ مبتدأ + خبر جملة فعلية: منها قول الشاعر: (ونشْوةٌ وحشيَّةٌ تعانِقُ السَّماءَ)، (ومقْلَتاكِ بي تطيفانِ معَ المطَرِ)، (وكلُّ عامٍ – حينَ يعْشبُ الثَّرَى – نجوعُ).

ز/ خبر شبه جملة + مبتدأ: في هذه الحالة انزياح تركيبي؛ وهو تقديم الخبر عن المبتدأ، ومن أمثلته: (وفي العراقِ جوعٌ)، (وفي العراقِ ألْفُ أفْعى تشْربُ الرَّحيقَ).

ح/ كأَنَّ + اسمُها + خبرُها جملة فعلية: ومن أمثلته: (كأَنَّ أقْواسَ السَّحابِ تشْربُ الغُيومَ)، (كأَنَّ طفْلاً باتَ يهْذي قبْلَ أن ينامَ)، (كأَنَّ صيَّاداً حزيناً يجْمعُ الشِّباكَ)، (كأَنَّها تهُمُّ بالشُّروقِ).

كانت هذه أبرز أنظم التوازي التي هيْكَلَ القصيدة في جمل متساوية ومتنوّعة، وبذلك فهو يعتبر << عنصرا مهمّا من عناصر الجمال ينضاف إلى قيم الانسجام والتنوّع، فهو يحدث نوعا من التكافؤ النغمي في امتداد النغم على المسافات الزمنية والوحدات الإيقاعية في جسد القصيدة ... وفي الموسيقى الشعرية يبرز التوازن من خلال تساوي المقاطع ... >>[1]، وبهذا يكون حرص الشاعر على توظيفه في النصّ مقصودا؛ لأنّه إذا توفَّرتْ في النصّ الشعري كلّ المقوّمات الموسيقية الظاهرة والباطنة في جمل متوازية ولغة فنية جميلة يتوهّج النصّ الشعري بمقوماته الموسيقية التي تطرب الأسماع وتقرعها.

[1]- خضر محمد أبو جحجوح، المرجع السابق، ص: 209.

ويمكن أنْ نستخلص نتائج هذا الفصل بعد استقراء تأمّلي في نتيجة تؤكد على سلامة الترابط الشديد بين الموسيقى واللغة الشعرية وما يشكّلانه من توصيلات جمالية عذبة، وتبيين مدى رصانة الوشائج الملتفّة بالنصّ الشعري الذي سيُنضِج بفضل بناه المختلفة تشكيلا فنّيّا مثاليّا معقّدا في ترابطه ينأى عن الركاكة واللغة المهضومة بين أيدي العامّة، فموسيقى الشعر في جوهرها هي تنظيم المقاطع العروضية إضافة إلى أنّها أصوات منسجمة لا تثقل عن السمع ولغة شعرية جميلة مفعمة بالصور البلاغية، لأنّ الشعر يبتدئ من اللغة وينتهي إليها، << وقد كان من الطبيعي تبعا لهذا، أن تتصف لغته بالإثارة، سواء أكانت سارّة، أم غير سارّة، فهي على كلّ حال، لغة العواطف، والمشاعر الإنسانية التي فطر الإنسان على الشعور بما تجلبه له، من لذّة أو ألم. >>[1]

[1]- عثمان موافي، في نظرية الأدب، ج: 01، دار المعرفة الجامعية، ص: 135.

الفصل الثالث: التناسق بين الشكل والمضمون في قصيدة أنشودة المطر.

أولا: التّشكيـل الموسيقـي والدّلالـة.

1- الــوزن والدّلالـــة.

2- القـافيــة والدّلالــة.

3- الأصوات والمحاكـاة.

ثانيا: التّكثيف الدّلالي.

1- التّكــرار والدّلالـة.

2- الرّمـــز والدّلالـة.

3- دلالــة الأسمـــاء.

4- دلالــة الأفعـــال.

أولا: التّشكيل الموسيقي والدّلالة.

إنّ الدلالة الشعرية هي حلم الشاعر، ولا شكّ أنّ ارتباطها بالتشكيل الموسيقي واضح وجلي، وذلك في ارتباطها بالحالة النفسية في أعماق الشاعر، سواء أقصد الشاعر ذلك أم لم يقصده، فهي لغة الوجدان، والشعر فيض من أحاسيس الشاعر الجائشة في داخله، وبذلك فليس النسيج الذي يصنعه الشاعر وعلاقته بالهيكل العروضي واختيار القافية ورموز الأصوات والكلمات وما تفضيه من دلالات اعتباطا في القصيدة؛ لأنّ هذه الأساليب كلّها استجابة لانفعالات الشاعر، وقد قصدتُ مصطلح الدلالة الشعرية تحديدا؛ لأنه قد لا تتوفّر هذه التأويلات المتعلقة بالشكل والمضمون في الدلالة التقريرية، والفرق بينهما جوهري لا يحتاج إلى إسهاب في التوضيح؛ فالدلالة التقريرية تستعمل لغة العقل، والدلالة الشعرية تستعمل لغة الوجدان والعاطفة، << والبحث الدلالي يتقصَّى العلاقات الدلالية بين الرموز اللغوية ومدلولاتها وما يترتب عليها من نتائج في سلامة الأداء للغرض المقصود >>[1]، وإضافة إلى تبيين العلاقة بين الرمز اللغوي ومدلوله في الدلالة العامة فإنه في الدلالة الشعرية يتجاوزه إلى استكناه القيمة الجمالية بين هذا الرمز وهذه الدلالة وما للشاعر من انفعالات، وذلك بالغور في أعماق الشاعر والنّهل والاستعانة من معطيات التحليل النفسي.

إنّ فكرة التماسك الدلالي بين الشكل والمضمون قضية لا تقبل التجزئة، وهي قضية معقّدة نظرا لغموض العلاقة بينهما، فالشاعر حينما يريد أن يتغنى ويروِّحَ عن نفسه قسطا من المعاناة فإنه سيختار البحر الذي يحاكي وقعه نقرات الدّفّ، وإذا كان البحر كثير الحركة فهو الأنسب إلى وصف الطبيعة وأصواتها وذكر خصائل الممدوح الذي يتطلب كثرة الوصف، وإذا كان الشاعر في حالة غضب وتوتر نفسي سيختار الأصوات التي يجري معها الهواء لتخفيف الضغط عليه، وإذا كان في حالة اندهاش وتسرب نفَسِي سيختار الأصوات المجهورة لتنظيم مجراه التنفسي وتعديل عمل الرئة، وإذا كان في حالة خوف واستنجاد سيختار القافية المطلقة الممدودة الصوت التي تحاكي صوت النداء وطلب الإغاثة، وإذا كان في حالة هدوء واستقرار وسكينة ستكون قافيته مقيدة رصينة، كل هذه التأويلات والتقريبات تبيّن مدى صلة الشكل بالمضمون وانصهار أحدهما في الآخر وتسرد القيمة الجمالية بين القائل والمقول بشيء من المحاكاة والتناسب، وتبين مدى حضور الوشائج المكينة ودرء ما يخثّها على الانفصال والتفتيت.

[1]- فايز الدّاية، علم الدلالة العربي، ط 02، دار الفكر، دمشق، 1996، ص: 31.

إنّ الشاعر إذا ما انتهى من تدبيج قصيدته الشعرية لا ندري أَسْتَحْضَرَ دنْدنةَ الوزن للتغني به ثم انهالت الدلالاتُ بعد ذلك تحذو هذا الهيكل، أم استحْضَرَ الدلالاتِ أوّلاً ثم تطاوع له الشكل وما يكتنفه من هيكل عروضي ورموز صوتية، في حين إنّنا لا نشكّ في أن هذا المحصول هو موجة انفعالية مشحونة بالعواطف والأحاسيس، اختلطَ حابِلُها بنابِلِها، والْتبسَ فيها الشّكلُ بالمضمون، والمحلّلُ الأسلوبي لا يهمّه أيّهما أسبق من الآخر بقدر ما يهمّه دراستهما ككتلة متماسكة تبحث عن مقوّمات الجمالية بين الدال والمدلول، أما عن مصطلح الشكل والمضمون فإنه << لا انفصام بين البناء الموسيقي، وبين المحتوى الشعري؛ فإننا لا يمكن أن ننكر أن هناك علاقة بين التشكيل والموضوع >>[1]، وهذه الأسباب تختلف باختلاف الشاعر ومناسبة القصيدة، فمنها حالة الغضب والتوتّر، ومنها حالة الفرح والمرح، وغيرها التي تُعتبر الدّاعم الأساس في التراكيب الوجدانية.

فالشعر إذن تركيبة نفسية وجدانية، أفْعمتْ كيان الشاعر أحاسيسَ ومشاعرَ، والشعر في أصله غنائي إمتاعي، وجنوح الشاعر إلى نظمه ليس إلا أنه وسيلة ترويح تستكين معه نفسيته وتهدأ أعصابه، فهو ديدنه حينما تعانقه المشكلات وصروف الدهر، فلا مجال لإنكار الحدس النفسي لدارس فنّ الشعر خاصة إذا تفاعل مع القصيدة وجاشت عاطفته كما جاشت في الشاعر، << وهذا الارتباط النفسي عامل مهم، من عوامل وحدة موسيقى الشعر بما تتضمنه من وزن وقافية. >>[2]

والتشكيل الموسيقى يستوعب كل بنى النص الشعري، فالوزن والقافية والأصوات والتكرار والجمل وما لها من علاقات بالمضمون، وبهذا فإنه لا انفصام بين الموسيقى والدلالة، فهي جزء فعّال منها، << وإنما ما نقول بعلاقة ما بين الوزن والإيقاع والصوت اللغوي والمحتوى الشعري، وهي علاقة يمكن وصفها أو الحديث عنها أو الإشارة إليها على صعيد البنية الشعرية. >>[3]

---

[1]- حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، ج: 01، الهيئة المصرية للكتاب، 1989، ص: 20.

[2]- عثمان موافي، في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث، ج: 02، دار المعرفة الجامعية، 2002، ص: 55.

[3]- حسني عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني، ط 01، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 1998، ص: 52.

1/ الوزن والدّلالـة:

أوّل ما نستشعره في الوزن هو تلك النقرات الإيقاعية التي تشبه نقرات الدّفّ ووقعات المطر، فما كان لها أن تأتي بهذا الرنين لولا انعكاسها ومحاكاتها لنبضات قلب الشاعر، وقد انعكست في واقع المتلقي إطرابا وإمتاعا بعد ما جاشت في نبض الشاعر، والعلاقة بين الوزن والمضمون ليست حديثة في الدراسات العربية، فهناك من آمن بها وهناك من أنكرها من المتقدّمين والمتأخّرين، فأوّل من انتبه إلى هذه الظاهرة من القدامى وبلورها في الواقع العربي بعدما انتشرت في الدراسات اليونانية وأسْهبَ في تقنينها هو حازم القرطاجني في (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)، ويقول في هذا الموضوع ما نصّه << وأوزان الشعر منها سبط، ومنها جعد، ومنها لين، ومنها شديد، ومنها متوسطات بين السباطة والجعودة، وبين الشدّة واللين وهي أحسنها ... >>[1]، وفي هذه الملحوظات نظرة ثاقبة من لدن القرطاجني وحسٌّ صافٍ، فالتناسب بين هيكل الوزن ومضمون القصيدة أمر محسوس، وهذا لا يعني اختيار الأوزان مجردة من المعاني ثم النسيج عليها، ولكن الوزن يأتي تبعا للتجربة الشعرية ربما دون قصد الشاعر، وخاصة فيما يعرف بفنّ الارتجال.

يقول القرطاجني تِباعاً لما سبق << ولما كانت أغراض الشعر شتّى وكان منها ما يقصد به الجدّ والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس. >>[2]، إلا أنَّ ما أُوخِذَ على القرطاجني في حديثه عن الوزن وعلاقته بالمعنى هو المعيارية المطلقة، فمن مبالغته في ربط الوزن بالمعنى أنه جعل لكل غرض بحرا خاصّا به، ولكن الأجدر في الدراسة العربية عن البحور الشعرية هو الحديث عن المناسبة بين موقف الشاعر وهيكل القصيدة، وتكون هذه الدراسة ملحوظات تقريبية، وتختلف باختلاف قدرة النقاد على التحليل، أما عن القرطاجني فإن تأثره بالشعر اليوناني واضح في معيارية الوزن وتخصيصه بالدلالة والغرض دون غيره*، << إلا أننا في الوقت نفسه لا ينبغي أن ننفي نفيا قاطعا تجاوب البحور الشعرية مع الأغراض والتجارب الانفعالية ... >>[3].

---

[1]- حازم القرطاجني أبو الحسن، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ص: 260.

[2]- المرجع نفسه، ص: 266.

* انظر إلى الصفحات (266 ← 270).

[3]- مسعود وقاد، جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، أطروحة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر باتنة، ص: 96.

لقد استعمل السياب في أنشودته بحر الرجز، وهو بحر غنائي مناسب لهذا الغرض، فالشاعر تغنَّى بعيني حبيبته ومظاهر الطبيعة من برّ وبحر وليل ونهار، وقد حاكت وقعات البحر نقرات الطبل المنتظمة، وقد كانت في هذه القصيدة بصفة خاصة حركة منتظمة تناسب الغناء، وهو ائتلاف المقاطع وتواليها المنتظم في أغلب القصيدة، أما عن الرجز في استعماله الطبيعي فإن فيه اضطرابا وارتعاشا، وهو ما جعل القرطاجني يصفه بالتوعّر والجعودة والكزازة؛ لأنه يحتوي على سواكن كثيرة حسب رأيه[1]، وبفضل التغييرات التي تطرأ على البحر جعلت الشاعر يتخلّص من تلك الجعودة، << وبذلك يمكن أن تكون للزحاف وظيفة جمالية، خاصة عندما يقلّل من الأحرف الساكنة في الأوزان الجعدة فينحو بها إلى السباطة واللدونة >>[2]، والزحافات التي تقلّل من السواكن في بحر الرجز هي الخبن والطي والخبل، وفي كلٍّ منها تجعل التفعيلة تحتوي على أربعة حروف متحركة وساكنين اثنين ؛ فالخبن حركتان وساكن فحركتان وساكن، والطي حركة فساكن فثلاث حركات فساكن، أما الخبل فأربع حركات فساكن واحد، ويبدو أن أكثرهم انتظاما وانسجاما هو الخبن لما فيه من سلاسة التأليف، وهذا الذي جعل الشاعر يستعمله بكثرة مفرطة بنسبة كثيرة جدّا؛ فقد بلغ عدد زحاف الخبن في القصيدة ما يقارب المئةَ والسبعين، أمّا الطّيّ لما فيه من الارتعاش والاضطراب فقد استعمله الشاعر اثنتي عشرة مرة فقط، أما الخبل الذي فيه ثقل ونسيج جاف يناسب اللغة النثرية فقد استغنى عنه الشاعر تماما.

إنّ الطابع المهيمن على قصيدة أنشودة المطر أكملِها هو وصفي غنائي، ومن المناسبة الغنائية عنونتها بالأنشودة، فالأنشودة هي لحن تقوم به جماعة من الناس بصوت جماعي ونسق محدود وموحّد، ولكن القصيدة الوصفية والغنائية تتخلّلها موضوعات ومواقف كثيرة، وللوزن ملحوظات كثيرة يساعد في استكناه دلالاتها وإبراز قيمها الجمالية بمفهوم التناسب، فالوتد (//0) هو مقطع صلب، وقد أُخِذَتْ تسميته من وتد الخيمة وهو الركيزة التي تقوم عليها الخيمة، وقد حاكى في هذه القصيدة الأشياء الصلبة والأصيلة مثل: (الشجر، القمر، المطر، الحجر، بشر، رحىً، .... إلخ)، فكلّ هذه الأشياء لا يمكن للإنسان أن يستغني عنها، فالقمر هو الذي يزود المدينة بالضياء، والشجر هو الذي يمنح أهلها الثمر ويستفيدون من حطبه، والمطر هو مبعث الحياة، أما عن الطّيّ فإن حركاتِه المبعثرةَ تحاكي الأصوات الصاخبة وكثرة الضجيج، ولهذا استعمله الشاعر في موضوعات الحركة والاضطراب وما يشاكلها، ففي قوله: (تنبض في غوريهما النجوم)، الطي وقع في كلمة (تنبض في)، وهو يحاكي حركة النبض

[1]- ينظر: المنهاج، ص: 267 وما بعدها.

[2]- جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص: 321.

المضطربة التي تفعلها النجوم على سطح الماء وكثرتها، كذلك نبض قلب الإنسان في حالة الدهشة والتحير بحيث تكثر دقات القلب فيه، وهو ما يؤكده الزحاف الذي يليه في قوله: (كنشوة الطفل إذا خاف من القمر)، فالطّيّ وحركته المضطربة يحاكي ارتعاشة الصّبي في حالة الخوف من القمر، أما في محاكـاته للأصوات الصاخبة وكثرة الضجيج والكلام نجده في قول الشاعر: (ودغدغت صمت العصافير على الشجر)، فهو يحاكي حركة الطيور وارتعاشها وأصواتها، أمّا في قوله: (بعد غد تعود) ففيه من الصخب كثرة الكلام والكذب على ذلك الطفل الصغير الذي يبحث عن أمّه التي لم يجدها، ويحاكي كذلك كثرة الكلام من قبل الطفل الذي أَلَحَّ في السؤال باحثا عنها.

كل هذه التحليلات تحوم حول مقاربة التناسب بين وقع الوزن ووقع الشاعر الداخلي، ولا يمكن أن يكون تحليلها ذا معيارية آلية يأوي إليها الدارس، وفي الوقت نفسه ليست هناك مجافاة وجفوة بين النسيج الموسيقي وما يصنعه من دلالات، << والواقع أن الوزن في الشعر لا يمسّ الناحية الشكلية منه وحسب، ولكنه يمسّ كذلك جوهره ولبّـه، ويرتبط بمضمونه كما يرتبط بشكله. >>[1]، ولما كان بحر الرجز متوائما والشكل الجديد، وجدناه مطواعا للتجربة الجديدة؛ << لأنه من أكثر الأوزان انتشارا في الشعر الجديد ..... لأن بعض النقاد رأى فيه خصائص تجعله أصلح الأوزان لبعض أغراض الشعر الجديد ... >>[2]، فهو بذلك يعتبر من أكثر الأوزان غنائية لمناسبته لهذا الفنّ، ولا شكّ أن الشكل الحداثي قد أفرط فيه شعراؤه من ألوان الغزل، سواء الرمزي أم الحقيقي، والطابعُ الغزلي ومخاطبةُ الأنثى وصفٌ غنائي اشتُهِـرَ منذ القدم وبرز فيه شعراء كثر على مـرّ العصور، فلا غـرْوَ أن نجده في مطلع هذه الأنشودة بوصف عيني الحبيبة.

[1]– عثمان موافي، في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، ج: 01، دار المعرفة الجامعية، 2000، ص: 94.

[2]– علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985، ص: 124.

2/ القافيـــة والدّلالـــــة:

إنّ القافية هي بنية أساسية في استتْمام التشكيل الموسيقي والدلالي للقصيدة، وهي جزء لا يتجزّأ من البنية الشعرية، ولها أثر نفسي تحدثه على من يتذوق الشعر، وترتبط القافية ارتباطا وثيقا بالحالة النفسية من لدن الشاعر، وهي الخيط الفتيل الذي يساهم في تماسك البنية الشعرية والرّبط بين أجزائها المبعثرة، ولم يستطع القدامى ولا الحداثيون الاستغناء عنها منذ أن بدأ الشعر، حتى المحاولات التي أرادت الاستغناء عنها باءتْ بالفشل مثل ظاهرة الشعر المرسل، وقد << تَنَبَّـهَ القدماء إلى الأثر الموسيقي الذي تحدثه القافية وإلى ضرورة ارتباط موسيقاها هذه بدلالة القصيدة معنى ومبنى >>[1]، ولكل قصيدة من الشعر قافية تقفوها، فلا غضاضةَ أن نجد النقّادَ ينسبون القصيدة إلى اسم حرف رويّها، فيقولون قصيدة لامية ونونية وميمية ... إلخ، والقافية لا تتعلق بحرف الروي وحده، وإنما حرف الروي هو أظْهرُ أجزائها وقعاً في السّمع، فالروي وحركته وحركة ما قبله والساكن الذي يليه والساكن الذي قبله وما إلى ذلك كلّها من أجزاء القافية، ولهذا نجد العروضيين قد أسهبوا في اصطلاحات أسماء القافية ما يستحيل جمعه وحفظه في ذاكرة المتلقي.

أمّا القافية في الشعر الحداثي فقد استطاعت أن تُكسِرَ ذلك النغم التكراري الرّتيب ، وأصبحت القصيدة الواحدة ذات قوافي متعددة، وهذا التشكيل الجديد يساهم في تكثيف البنية الموسيقية ومن ثَـمَّ البنية الدلالية، وهذا التنويع في القافية له علاقة بالحالة المتغيرة وغير المستقرة في نفسية الشاعر، فالشاعر بذلك يستطيع أن يُورِدَ أنماطاً متعددة في قصيدة واحدة؛ فقافيةً مطلقةً وأخرى مقيدةً، وقافيةً مردوفةً وأخرى خاليةً من الرّدف، وقافيةً مهموسةً وأخرى مجهورةً، وتكون هذه الأنماط صدىً للجملة الشعرية وخاتمةً انفعاليّةً تَحُدُّ من جموح الشاعر، إضافة إلى تجديد نشاط خيال المتلقي وإبعاده عن الشرود، وبالتالي فـ << إن وقع القافية في نفسية المتلقي يرتبط مباشرة بحظها من المباغتة أو عدم التوقّع، وهذا يعني أنها ذات طابع دلالي أكثر مما هي ذات طابع نطقي أو صوتي >>[2].

إنّ أغلب حروف القافية في هذه الأنشودة جاءت من حروف الذّلاقة، وهي من أسهل الحروف نطقا في اللغة العربية: (الراء، النون، الميم، اللام، الفاء، الباء)، وهو دليل آخر على مرونة خاتمة الجملة الموسيقية في القصيدة واسترسالها وعدم التكلّف في استتباع الدلالة، لأن لكل قافية دلالة تلتزمها، كما أن القصيدة لا تخلو من أصوات أخرى غير هذه الأصوات، وكل هذه الأصوات والقوافي هي تموّجات واستجابات انفعالية يختم بها الشاعر جملته الشعرية، لأن << ارتباط القافية بالوزن يجعلها بمثابة خاتمة

---

[1]- محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر، ص: 94.

[2]- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ص: 92.

الجملة الموسيقية >>[1]، ومن جماليات القافية هو ذلك التناسب الذي تحدثه بين التجربة الشعرية ودلالة الصوت أو الموقف النفسي من قبل الشاعر والغرض الذي ينتهي إليه، فإذا كان الشاعر في حالة اختناق جاءت القافية حلقية تحاكي الدلالة التي يتمثّلها الشاعر أو الصورة التي يرسمها، وإذا كانت نفسية كحوار مع نفسه جاءت القافية مهموسة وكأنه يتحدث مع نفسه.

القافية في أنشودة المطر جاءت رائية؛ فقد كانت الراء أكثر سيطرة على زمام القصيدة أكثر من غيرها من الأصوات الأخرى، بحيث كانت بداية القصيدة وآخرها بقافية الراء (عيناك غابتا نخيل ساعة السحر، .... ويهطل المطر.) وكذلك في الحشو ففيه أسطر كثيرة بقافية الراء، والرّاء صوت تَكْراري؛ فهو يقرّر المعنى ويؤكّده، وهو صوت شديد مجهور يشبه صوت المدفع الذي يريد الشاعر أن يوجهه على عدوه من المستغلين والحاقدين، والشاعر أراد أن يجهرَ بصوته حينما نفض الغبار عن الصّمت وتوجّه إلى حبيبته وطفق يصف عينيها فاستعان بصوت الراء الذي يحمل بصداه صفة الجهر والقوّة، وقد أضاف سكونُها معنى الثبات والاستقرار: (السحرْ، القمرْ، نهرْ، الشجرْ، الحجرْ .... إلخ)، فلمّا أراد أن يتغنّى واصفا كانت الراء الساكنة هي الأنسب لهذا الغرض، لأن هذه المواصفات ساكنة وثابتة في قلبه قبل أن يبوح بها، وهي المواصفات التي وصف بها حبيبته ووصف بها الشرفتين والأنهار والنجوم وغيرها، كما أنها تحاكي وقع قطرات المطر التي رسم بها القصيدة كلَّها، ولمّا تحوَّل الشاعر إلى حالة استغاثة جاءت الراء مردوفة تحاكي صوت النداء المدّي، فبعدما استغاث من الخليج أن يَهَبَهُ من خيراته الكثيرة جاءت الراء مسبوقة بألف تحاكي صوت النداء، مثل قوله: (وينثر الخليج من هباته الكثار، على الرمال رغوة الأجاج والمحار).

إن الصوت المهيمن على جوّ القصيدة في القافية هو الصوت الجهري؛ بحيث وردت أغلب أصوات القافية في هذه القصيدة جهرية (الراء، اللام، الميم، النون، الدال، الهمزة، العين، الجيم، القاف)، وهي تناسب جهارة ما يقرّره الشاعر، سواء من الصور المباشرة أم غير المباشرة؛ أي من الصورة السطحية اللغوية كوقع قطرات المطر على الأرض أم الصور العميقة التي يُضْمِرُها الشاعر تحت ظلال المطر، فقافية العين الساكنة قد صوّرتْ لنا تلك الحرقة والجرعات المُرّة التي يجترعها الشعب العراقي وقسوة الآلام (جوع، الجياع، الضياع، دموع، القلوع ...) فلمْ نلْتمسْ في هذه القوافي معانى الليونة والرخاء، فالعينُ السّاكنةُ صوتٌ ذو غُصَّةٍ لا يتناسب مع معاني المرونة والليونة، كما صوّرتْ لنا قافية الدّال بصوتها الشديد المبتور معاني الشِّدَّة والقسوة، مثل قوله: (في جانب التّلّ تنام نومة اللّحود)، فهي قسوة

[1]- جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص: 329.

الفراق والموت، وكذلك صوَّرتْ لنا قسوة التّلف والهلاك في قول الشاعر: (لم تترك الرياح من ثمود)، وقوله: (وكل قطرة تراق من دم العبيد)، أما القوافي المهموسة فقد جاءت ضئيلة جدّا لأن الشاعر في صورة صارخة وصاخبة، ومن القوافي المهموسة التي تناسب معاني الليونة قوله: (دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف)، فصوت الفاء صوت مهموس ضعيف وقد تعاضد بصوتين من أصوات الفاء تسبقه في حشو السطر، فرسمت الفاءات الثلاث ذلك الدفء الذي يشبه حفيف الشجر، كما صوَّرَتْ لنا قافيةُ الكاف المهموسة ذلك الصوت الخافت الذي يتحدث به الناس في السّرّ خشية أن تتفشى الحقيقة التي يضمرونها، (وإن تهامس الرفاق أنّها هناكْ) ومن حسن المصادفة أنْ وردت لفظة الهمس بعينها في هذا السطر لتدلّ على الصوت المهموس الذي تكلم به الرّفاق حقيقة بعيدا على التأويل، << من هنا يمكن تحديد القيمة الكبيرة التي تنطوي عليها القافية بوصفها شريكا فاعلا لا مكمِّلاً تزيينيا قابلا للحذف >>[1].

فهكذا يستطيع الدارس التأمّل في القافية لتعينَه على استكناه القيم الجمالية والغور في أعماق الدلالة بكثرة غير متناهية، والقافية في الشعر الحداثي أكثر إنتاجا وخصبا من القافية القديمة؛ فالقافية القديمة في القصائد الطويلة تفرض على الشاعر إيقاعا دلاليا يلزمه إلى نهاية القصيدة، فإن كانت شديدةً فشديدةٌ، وإن كانت ليّنةً فليّنةٌ، وبالتالي تحدّ القافية من تنوع الدلالات وتفرض على الشاعر نَفَساً واحداً من أوّل القصيدة إلى آخرها، أمّا القافية في الشعر الحداثي فهي متوترة كتوتر الشاعر؛ فهو يمرح ويغضب، ويجدّ ويهزل، ويعاتب ويمدح، وينبر صوته ويخفض، ويتكلم ويسكت، وكل هذه الأساليب تنعكس على صوت القافية، فـ << إذا كان الوزن يتلون بالحالة النفسية للشاعر، فلا شكّ أنّ القافية تابعة له في ذلك >>[2].

[1]– محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص: 93.

[2]– عثمان موافي، في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، ج: 01، ص: 102.

3/ الأصوات والمحاكاة:

إن الأصوات العربية وما تنتجه من دلالات هي البحر اللُّجِّيُّ الذي اغترف منه الدارسون اللغويون والأسلوبيون وما زالوا ينهلون، وأوّل من غاص فيه من القدامى هو العالم اللغوي الشهير ابن جني في كتابه الخصائص، واستطاع بفطنته الفذّة وحسّه الثاقب أن يغور في أعماقها ويتحسّسَ من إيحاءاتها، فأفْردَ فصْلاً في كتابه وسمَّاه: (إمْساس الحروف أشباه المعاني)، واستطاع أن يضرب من الأمثلة ما يَشفي الغليل، يقول وهو مُصِرٌّ على وجود علاقة بين الصوت والدلالة ما نصّه: << فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع، ونَهْج مُتْلَئِبٌّ* عند عارفيه مأموم. وذلك أنهم كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سمْتِ الأحداث المعبّر بها عنها، فيعدّلونها بها ويحتذُونها عليها. وذلك أكثر ممّا نقدّره، وأضعاف ما نستشعِره ... >>[1]، والذي يقصده ابن جني هو أن يحمل الصوت بعض الدلالات والصفات الموجودة في المعنى أو يقاربها.

ومن عادة الباحثين عندما يشير أو ينتبه بعضهم إلى ظاهرة تجد المؤيدين والمعارضين يُدْلون بدِلائهم فينكرون أو يقرّون، وقد وافق ابن جني في هذه الظاهرة كثير من القدامى منهم ابن فارس والثعالبي وغيرهم، وعارضه كثير من البلاغيين، والأمر نفسه بالنسبة إلى المحدثين، فمن المؤيدين فارس الشدياق وصبحي الصالح ومحمد المبارك وعباس العقاد وغيرهم، أما الرافضون فمنهم عبده الراجحي وتمام حسان ومحمود فهمي حجازي وغيرهم[2]، أما موقفي من هذه الظاهرة فإنني غيرُ مُفْـرِطٍ وغيرُ مُفَـرِّطٍ؛ فهناك علاقة محسوسة بين الصوت والدلالة، وأقصد بالمحاكاة الصوتية أمرين: أن هناك في بعض الألفاظ محاكاة مباشرة بين اللفظ والمعنى مثل أصوات الطبيعة والحيوانات كحمحمة الحصان وزقزقة العصافير وغيرها، أو أن تكون هناك مناسبة بين الدال والمدلول؛ كتفخيم الحروف لخشونة المعنى وترقيقها لرقّته، ولقد تأثّر كثير من اللغويين العرب في إصدار أحكام على العلاقة بين الدال والمدلول بالدارسين الغرب، وأسقطوا أحكام اللغة الأجنبية على اللغة العربية واستدلّوا بهم، وفي الحقيقة أن هناك اختلافا جذريا بين خصائص اللغة العربية واللغة الأجنبية، والقياس في اعتباطية العلاقة بين الدال بالمدلول في اللغة الأجنبية فاسد إذا قيس باللغة العربية، وربما الذين أنكروا العلاقة بين الدال والمدلول في العربية قد تأثروا باللغوي (دي سوسير) الذي جاهرَ بإنكار العلاقة بين الدال والمدلول.

---

* مُتْلَئِبّ يعني مستقيم، من الفعل اتْلَأَبَّ اتلئبابا؛ أي استقام، انظر: لسان العرب، ج: 06، ص: 438.

[1]- عثمان بن جني أبو الفتح، الخصائص، ج: 02، تح: محمد علي النجار، المكتبة العلمية، ص: 157.

[2]- انظر: صالح الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، ص: (50 ←– 60).

الصوت العربي في إيحائه بالدلالة يختلف عن الصوت الأجنبي، فإذا ذكرنا الفعل نفخ مثلا ونظرنا إلى معناه، وجدنا أن معناه قد تحقق في أصواته ووجدنا ذلك التقارب الدقيق بينهما، فالنفخ هو إخراج الهواء والنَّـفَس، فإذا نطقنا هذه الكلمة وجدنا أن الهواء خرج عند نطقنا حرفي الفاء والخاء، فهما حرفان مهموسان، والهمس هو جريان النفس عند النطق بالحرف، وكذلك الحال بالنسبة إلى الفعل تَأفَّفَ، فالتَّأفّف هو إخراج الهواء بغزارة، وقد خرج هذا الهواء الكثير عندما اجتمعَتْ ثلاثُ فاءاتٍ مهموساتٍ في كلمة واحدة إضافة إلى التاء المهموسة كذلك، فأصبحت الحروف المهموسة أربعة من مجموع خمسة.

كذلك هناك علاقة بين بعض الأصوات وبين ما تحدثه من استجابة في السّمع، فإذا أردْتَ أن تُخيفَ شخصاً بغتةً في غفلته أو صبيّاً نَطَقْتَ له حرفَ عيْنٍ ساكنٍ بصوت مرتفع (أعْ)، وذلك لما في طبيعة هذا الصوت المجهور وما يسبِّبُه من لحظة انفعال مُرعِبة، ولذلك رأينا أن أغلب ألفاظ الخوف تحتوي على حرف عيْنٍ أكثرها ساكن مثل: الرّعْب، الذّعْر، الفزعْ، الهلعْ، الرّوعْ، الفجعْ، الجزعْ، الجشعْ، الزعق ... إلخ، أو ما يُسَبِّبُ الرّعْب مثل: النعْيُ، الرّدع ... إلخ، ولم نجد لفظة الخوف تحتوي على صوت العين الساكنة ربما لسببين اثنين: أولاهما أن كلمة الخوف ذات دلالة شاملة وليست استجابة مركزة تُقْذَفُ في نفسية الخائف مثل الرّعْب، ولذلك قال تعالى عن الرعب: ﴿ وَقَذَفَ فِي قُلُوبِهِمُ الرُّعْبَ ﴾[1]، فالرّعْب هو لحظة مؤقته تقذف في النفوس مثله مثل الهلع والفزع، وثانيهما أن صوت الخاء عوَّضَ عن العين؛ فالخاء صوت مخيف كذلك. في حين نجد العكس في صوت الحاء الساكنة بالرغم من توحّد مخرجها مع صوت العين، فهي استجابة لراحة النفس والبدن، وبهذا وجدنا أكثر معاني الراحة تحتوي على حاء ساكنة، مثل: الارتياحْ، الانشراحْ، الفرحْ، المرحْ ... إلخ؛ لأنه صوت مهموس يخرج معه الهواء بعد انحباسه وانقباضه جرّاء الضغط والضيق.

إنّ الصوت يكتسب دلالته من خلال السياق وليس بمنعزل عن النص؛ ذلك أنه في انعزاله عن النص يعتبر رمزا لغويا فقط، وبهذا امتنع أن تُعْطَى الأصواتُ دلالاتٍ مسبقة خالية من تواليها في نسيج صوتي، والشاعر يستغل طاقات الصوت فينتج به دلالاتٍ منسجمةً مع معانيها، وتبرز دلالة الصوت أكثر عند تكراره في مقاطع معينة، فتكراره يحدث << إيقاعا معينا يرسم به الشاعر صورة أو يساعد به في تكوينها حيث يكون هذا التكرار في تتابع صوتي في البيت الواحد أو عبر الكلمات المتتالية في الأبيات أو في البيت. >>[2]، فالشاعر إذا تراكمت في قلبه مجموعة من الدلالات والأحاسيس فإنه يستعين في ترجمتها بالأصوات التي تناسبها، فلا يشترط في الأصوات أن تحاكي الدلالة محاكاة تامة،

[1]- سورة الحشر، الآية: 02.

[2]- محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، ص: 31.

ولكن يحسن ذلك التناسق بين مدلول الصوت اللغوي ومدى قوّته وضعفه وبين قوّة المعنى وخفوته، وأحسن ما يكون هذا التناسق في الشعر الذي لا يستسيغ الأصوات المتنافرة، فلا بدَّ << أن تتوافر في ألفاظه صفة التجانس بين اللفظ والمعنى، وذلك بأن يكون اللفظ رقيقاً في موضع الرِّقَّة، قويّاً عنيفاً في موضع القوّة والعنف، وأن تتوفَّرَ فيه صفة الجرس الموسيقي >>[1]، فيبرز بذلك مدى نضج الشاعر وسجيته في أسلوبه الصوتي، وتظهر جمالية الصوت من قبل الشاعر إذا كان غير متكلّف في تأليف الأصوات، والطبع السليم هو المقود الأساس إلى سلامة الأصوات ومن ثَـمَّ سلامة معانيها التي تنتهي إليها، وبهذا << فالأصوات ليست عشوائية ولا اعتباطية، ولكن مخارجها تتكون عبر منظومة صوتية تندرج في نظام اللغة العام الذي الغاية منه تشكيل الدلالة في الأذهان. >>[2].

يقول السياب في البيت الأول (عيناكِ غابتَا نخيلٍ ساعةَ السَّحرْ)، فإذا أردنا أن نُجريَ مقاربةً دلاليّةً من خلال الصوت في هذا البيت وجدنا أن أوّل صوت هو صوت العين، والعين صوت عميق وعريق، فهي من أقصى الحروف الحلقية مخرجا عند الخليل، ولذلك سمّى الخليل بن أحمد معجمه بمعجم العين لأنه أول حرف يخرج من أقصى الحلق حسب رأيه، يقول الخليل بن أحمد الفراهيدي على حرف العين: << فأقصى الحروف كلِّها العين ثم الحاء ... >>[3]، وله من دلالات العمق ما يوافق هذه القصيدة، سواء الحقيقية أو المجازية، فالعينان إن كانت عيني حبيبته فهي من العمق لأنها عيني امرأة لا تقوم الحياة إلا بها، وإن كانت رمزية كأن يقصد بها نهري دجلة والفرات مثلا فهي من العمق لأنها ترمز إلى بلد من أقدم بلاد العالم عراقة وأصالة، ومن حسن الحظّ أن ابتدأتْ كلمة العراق بحرف العين كذلك واشتركت في أغلب الأصوات مع كلمة العريق، فهو بلد العراق العريق، أما كلمة (غابتا) فهي تبتدئ بصوت الغين، وهو صوت حلقي كذلك جهري مفخّم، وصوت الغين إن جاء في أول الكلمة فهو يدلّ على الخفاء والتّستّر في أغلب أحيانه؛ فالغروب مثلا هو اختفاء الشمس، والغباء والغفلة هو غياب الفطنة والنباهة، والغموض هو غياب الحقيقة، كذلك كلمات غاب وغطس وغار كلها تدلّ على الغياب، وإنّ كلمة غابة كذلك تدلّ على الخفاء لأنها تحجب رؤية ما بداخلها بسبب نخيلها الباسق وكداسة أوراقه، ومن حسن الحظّ أن حصر الشاعر دلالة الغابة بالخفاء حين أردفها بساعة السحر لتؤكّد مدلول الشاعر على الخفاء والغموض، أما جملة (ساعة السّحر) فلها وقْعٌ أنيسٌ تستأنس له الأذن؛ لأن صوت السين

---

[1]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص: 20.

[2]- عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ط 01، دار القدس العربي، وهران – الجزائر، 2009، ص: (155 – 156).

[3]- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج: 01، تح: مهدي المخزومي و إبراهيم السامرائي، ص: 57.

صوت رقيق هامس عذب المسمع، إنها ثلاث سينات[1] مهموسات في هاتين الكلمتين ذوات صوت طليق وفصيح، فهي تحاكي ذلك الهدوء والسكينة وقت السحر، فهو الصبح إذا تنفس بعدما الليل قد عسعس.

وقد تحاكي الأصواتُ بصفاتها صورةً تامّةً في حركتها، وذلك بالمماثلة بين صوت الحرف وكيفية خروجه ونطقه من أعضاء النطق والصورة الفوتوغرافية أو المتحركة التي يدلّ عليها، فهذا البيت (وترقص الأضواء كالأقْمار في نهرْ) فيه محاكاة ومماثلة تامّة بين الدال الصوتي والمدلول الذهني؛ حيث ورد صوت القاف مرتين، وحرف القاف هو من حروف القلقلة، والقلقلة هي اضطراب الصوت إبَّانَ نطقِه وخروجه، أوليس هذا الاضطراب يحاكي اضطراب أعضاء الرقص أثناء القيام بعملية الرّقص، وقد وردت القاف الـمُقَلْقَلَةُ في الكلمة الراقصة تماما (الأقْـمار) فكانت المماثلة والمحاكاة في وقت واحد؛ اضطراب صوت القاف في كلمة الأقمار واضطراب الأقمار في النهر في ذاكرة المتلقي، أما رقص الأضواء فقد وردت القاف الراقصة في الكلمة التي تسبقها تماما (ترقص).

وفي البيت الذي يليه (يرجُّـه المجْـذافُ وهنا ساعة السّحر) ورد صوت الجيم ثلاث مرات تواليا، والجيم صوت شديد مجهور مُعَطَّش* ، والشِّدة في صوت الجيم في كلمة (يرجُّـه) نوعان؛ شِدَّة صفَتِها وهو انحباس الصوت والنفس عند نطقها، وشَدَّةُ حركتها وهو التضعيف، فاجْتمَعَتْ الشِّـدَّةُ والشَّـدَّةُ لترسم لنا معنى شديدا عنيفا ألا وهو الـرَّجُّ، والـرَّجُّ هو << التّحريكُ، رَجَّـهُ يَرُجُّـهُ رَجّـاً: حَرَّكَه وزَلْزَلَهُ فَارْتَـجَّ ... معنى رُجَّـتْ: حُـرِّكَتْ حركة شديدة وزُلْزِلَتْ. >>[2]، وهكذا التناسب بين أصوات الكلمة ومعناها بحيث تغمرنا بطيف حسّي يومئ بالبعد الدلالي للكلمة نستشفُّها من أصواتها، واستطاع صوت الجيم الشديد من خلال تكراره في البيت أن يعطينا معنى يتناسق مع المعنى الشديد وهو الرّجّ والمجذاف.

كما استطاع صوت النّون الكثيف في البيت الذي يليه أن يحاكي لنا تلك الحركة النَّابضة مثل نبضان القلب، يقول الشاعر: (كأنّما تنْبض في غوريهما النّجوم)، فتكرار صوت النُّون خمس مرات تحاكي صوت النّبضان والحركة والظّهور سيَّما كثرة السكون فيه فكان وقْعُه في البيت (أَنْ أَنْ أَنْ)

---

[1]– في العمليات الإحصائية يعتبر الحرف المشدّد حرفان، والإحصاء يطابق الكتابة العروضية.

* التعطيش في الجيم يعني منعه من جريان الصوت، والجيم المعطشة هي التي صوتها يكون كأنه ممزوج بصوت الدال مثل اللغة الفرنسية، ولذلك في ترجمته إلى اللغة الفرنسية يكتب مسبوقا بصوت الدال (dj)، والجيم العربية الفصيحة هي نفسها الجيم الفرنسية في النطق.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، ص: 1585.

يشبه دقّات القلب، أما في البيت الذي يليه (وتغْرقان في ضباب من أسىً شفيف)، فما يُلْفِتُ الانتباه تلك المحاكاة التامّة بين صوت الغين الساكنة في كلمة (تغْرقان)، وبين الغرغرة التي يحدثها صوت الغريق، بل إن الغرغرة – سواء أغرغرة الماء أم الدواء أم غيرها – هي صوت غيْنٍ ساكنةٍ مماثلة وليست مشابهة، كما صوَّرَتْ لنا أصوات هاتان المفردتان (أسى شفيف) بكثرة أصواتها المهموسة وانتشار هوائها في صوت السِّين والشِّين المتفشِّية والفاء مرتين انتشار الضباب الشديد وشيوعه حتى حجوبِ الرؤية.

وفي قول الشاعر: (دفْءُ الشّتاء فيه وارتعاشة الخريفْ) نلاحظ كثرة الأصوات المهموسة (الفاء والشين والتاء ثلاث مرات، والهاء والخاء مرة واحدة)، وأقربها للمحاكاة أكثر هي صوت الفاء التي تشبه صوت وَهَجِ المدفئة، مع أن الأصوات المهموسة كلّها يخرج معها الهواء ولكن بنسب متفاوتة؛ فخروجه في التاء ضئيل جدّاً إذ يخرج بعد بتر وشدّة، وخروجه في الخاء يصحبه صوتُ ضجيجٍ عالٍ، أما في الفاء فهو يشبه صوت المدفئة، ولهذا وردت الفاء الساكنة في كلمة (دفء) لتحاكي صوت المدفئة موضعا وصوتا، إضافة إلى أن الشتاء ليس فصل دفء، وإنما المدفئة بوهجها هي التي جعلته دافئاً، وفي جملة شعرية أخرى يقول الشاعر: (ونشْوة وحشية تعانق السّماء كنشْوة الطفل إذا خاف من القمر)، نلاحظ تفشِّياً لصوت الشّين يومئ بمعنى الانتشار والشيوع، وهذا التناسب الجمالي بين صفة الصوت والمعنى ظاهر في الجملة؛ فالشين من صفته التفشي، والتفشي هو انتشار الهواء في الفم بالصوت الذي يشبه الشواء، فهو يحاكي تفشي النشوة وانتشارها في كيان الشاعر أو في قلب الصّبي حين يخاف من القمر، وهكذا فـ << إن لبعض الأصوات قدرة على التكيّف والتوافق مع ظلال المشاعر في أرقّ حالاتها، وترتبط الظلال المختلفة للأصوات باتجاه الشعور، وهنا تثري اللغة ثراء لا حدود له. >>[1]

وفي قول الشاعر: (وقطرة فقطرة تذوب في المطر، وكركر الأطفال في عرائش الكروم) بزغت الرّاء وتركت صدى واضحا، وصوت الرّاء << يدلّ على التكرار وديمومة الحدث في أكثر أحواله كيفما كان موقعه في الكلمة >>[2]، وما دام أنّه يدلّ على التكرار والديمومة فهذا يعني أنه إضافة إلى دلالة التقرير والثبات، وهذا الذي قد لاحظناه في الشطر الأول بدلالته على تكرار قطرات المطر، وفي الشطر الثاني على كثرة الضحك والكركرة من قبل الأطفال، وبتلاحمه مع صوت الكاف في كلمة (كركر) حقّقَ محاكاة الضحك بانتظام مقاطعه كرْ كرْ كرْ، وفي البيت الذي يلي كركرة الأطفال (ودغدغت صمت العصافير على الشجر) تقهقرت الرّاءُ قليلا وعلا صوتُ الصّاد بصفيره حين ظهرت العصافير على

[1]– محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ط 02، مكتبة الآداب، القاهرة، 2007، ص: 14.

[2]– صالح الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، ص: 150.

الشجر، والصّاد صوت قوي ذو صفير صدّاح، أوليس لزقزقة العصافير صفيراً حين تشدو وتغرِّد، وهذه من المحاكاة التماثلية بين الصوت والصورة.

وفي أصوات المدّ الطويلة دلالة الطول والأمد، (تثاءب المساء والغيوم ما تزال تسحُّ ما تسحُّ من دموعها الثقال)، فالتثاؤب وطول مدّ ألف الثاء يحاكي الصوت الطويل الممدود في صوت التثاؤب، والمساء له دلالة طول الليل والغيوم التي لم تكفّ من تساقط الدموع الثقال، وهكذا تتتابع الأصوات في القصيدة وهي تنثر بدلالاتها اللامتناهية إلى أن خُتِمتْ بصوت الرّاء وهو يرسم لنا ويحاكي وقع قطرات المطر والدماء والدموع على باطن الأرض من الجياع والبؤساء والمضطهدين:

في كلِّ قَطْرةٍ منَ المطَرْ
حمْراءَ أوْ صفْراءَ منْ أجنَّةِ الزّهَرْ
وكلُّ دمْعَةٍ منَ الجياعِ والعرَاة
وكلُّ قطْرةٍ تراقُ منْ دمِ العبيدْ ...
ويهْطلُ المطَرْ

ثانياً: التّكثيـف الدّلالـي.

هذا المبحث هو تتمّةٌ لموضوع التكثيف الموسيقي؛ إذ يستلزم في تكثيف البنية الموسيقية اللغوية والعروضية تكثيفا للبنية الدلالية، حتى إنّ بعض النقاد الحداثيين قد أدرجوا أسلوبية الغموض ضمن الأساليب الموسيقية خاصة في الأعمال الشعرية التي تخلّتْ عن الهيكل العروضي مثل قصيدة النثر، وقد استعان الشعراء الحداثيون في تكثيف الدلالة بعدة أنماط أسلوبية استجابة لمطالب المتلقي؛ ذلك أن مراعاة ظروف العصر والتحام المبدع الأول بالمبدع الثاني جعلت المنتوج الشعري ينأى عن الاستهلاك المباشر واجترار الدلالة من طيات المعجم اللغوي، فالمبدع الأول – وهو الشاعر – قد فسح للمبدع الثاني – وهو المتلقي – الحرية الكاملة في أحقّيّة التّصرّف والتّلاعب وتجديد الدلالة وسحبها من الشحنة الانفعالية العاطفية إلى الشحنة الانفعالية العقلية.

من أجل هذا كانت شخصية المتلقي والقارئ حاضرة في ذهن الشاعر، فراح يستهدف الصور الأسلوبية التي لا تحدّ من نزيف الدلالة، فاستعان بأسلوب التكرار الذي يولّد الدلالات اللامتناهية، فكأن لكل كلمة مكررة دلالة متجددة، كما استعان بالرمز الذي بالغ الدارسون في توليد الدلالة من ظلاله، وانداح المعجم الشعري به من دلالات جمّة، وهكذا وجد القارئ فرصة في مشاطرة المبدع ولا يشترط المناسبة الشعرية كما كانت موجودة من قبل الشعراء القدامى والاتكاء على قوقعة الحالة الواقعية والتصوير المباشر، وإنما بمجرد أن ينفض المبدع يديه من آخر حرف كتبه في القصيدة يتناسى القارئ المناسبة الشعرية، ويحولها إلى مناسبة عاطفية وانفعالية وعقلية تخصّه، ولهذا نجد التأويل الدلالي في التفسيرات الحداثية يتكئ على المقاربات السيميائية إيماء أكثر من التصريح بدون غور في تطويع الدلالة لكافة المستويات.

المقصود بالتكثيف الدلالي هو التعدد الدلالي و << التعدد الدلالي هو أن تحمل الكلمة الواحدة مدلولات عدة أو يكون لفظ واحد له مدلولات عدة >>[1]، والتكثيف الدلالي لا يعني أسلوبية في اختيار الألفاظ وغرابتها والاستعانة بالمعجم اللغوي في تفسيرها؛ فإذا قمنا بعملية تفكيكية لكلمات النص ونظرنا إلى الألفاظ منعزلة لوجدناها ألفاظا سهلة تشبه لغة الجرائد العامة، فلا صعوبة في استدراك الألفاظ منعزلة في القصيدة الحداثية وإنما هي مرجع مهضوم لأغلب الناس وعامتهم؛ فلا يستعصي على أحد مفهوم هذه الكلمات الموجودة في أنشودة المطر مثلا: (الشجر، المطر، القمر، النجوم، تبسمان،

[1]– سامية راجح، أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي الحديث، جامعة الحاج لخضر باتنة، ص: 262.

تورق، العراق، الطفل، الصياد، .... إلخ)، فلو وجدنا مثلا لفظتي: الدموع + النخيل، لا يستعصي على أحد تفسير ذين الكلمتين، فبمجرد أن يسمعها القارئ ترتمي الصورة الذهنية المرجعية في مخيلته، ولكن عندما ننسب الدموع إلى النخيل فنقول مثلا: (النخيل يذرف الدموع) هنا يقف القارئ متحيرا، ويستعين حينها بالمعجم الشعري التأويلي عوضا عن المعجم اللغوي الوقْفي، لأن المعجم اللغوي يبقى قاصرا موكوت اليدين أمام هذه الصورة الغريبة.

من هنا فُتِح المجال أمام التأويل لتكريس دلالة القراءة، فيتوهج النص الواحد بالدلالات المتعدّدة، فلا يقف مبتور الحيوية بين يدي قارئ واحد، لأن << القراءة الأسلوبية للقصيدة الحداثية قد راعت هذه المقولة (لا نهائية الدلالة وتكثيفها وانفتاحها) وانطلقت منها في عملية الكشف عن جماليات النص الأدبي. >>[1]، فالتأويل هو حجر الزاوية في تكثيف القيمة الدلالية، وذلك << من حيث كونه إعادة بناء وتصور للمعنى وليس بوصفه بحثا عن معنى >>[2].

وفي توتر القصيدة الحديثة المتنامية الدلالة إحساس موسيقي يعتمد على تكثيف الصورة الشعرية بتشذيب الجمل والعبارات، وفي هذا ربط وشائجي بين بنيات النص الشعري المتعاضدة لتحقق الحلم الذي يصبو إليه الإبداع الفني؛ فالموسيقى الشعرية جزء من البنية الدلالية في النص الشعري ولا تتحقق قيمتها الجمالية إلا بتفاعلها داخل البنى الأخرى في المنتوج الشعري، << وذلك بواسطة لغة فنية تضمر دلالات متجددة بتجدد الحياة، كونها تزخر بزخم من الصور الفنية والدلالية المحفزة على القراءة والنقد، والتحليل والتركيب، وتوحي بإيقاع موسيقيّ مشحون بكمون حركيّ ... وتضمر إيقاعاته الداخلية دعوة إلى تذوق المتعة الفنية، ومعرفة الأسرار الكامنة في هذا الخلق الفني المتجدّد بتجدّد الحياة. >>[3].

---

[1]– سامية راجح، أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي، ص: 264.

[2]– خيرة حمر العين، الشعرية وانفتاح النصوص تعددية الدلالة ولا نهائية التأويل، الخطاب، دورية أكاديمية، جامعة تيزي وزو، ع: 06، جانفي، 2010، ص: 11.

[3]– مها خيربك ناصر، القيمة الفنية الدلالية في شعر بدوي الجبل، الخطاب، دورية أكاديمية، ، دار الأمل، جامعة تيزي وزو، ع: 01، ماي، 2006، ص: (34 – 35).

1/ التّكرار والدّلالة:

التّكرار ليس وليد الحداثة، فقد ظهر مع بداية الشعر، ولكنه في الشعر الحداثي ذو أبعاد دلالية لم تكن معهودة في الشعر القديم، وقد تطرّق إليه بعض القدامى ولاحظوا لما فيه من حضور في الشعر، فهذا ابن أبي الأصبع المصري يعرفه بقوله: << وهو أن يكرّر المتكلم اللفظة الواحدة لتأكيد الوصف أو المدح أو الذّمّ أو التهويل أو الوعيد ... >>[1]، وربما كان استيعاب التّكرار في الشعر القديم من قبل النّقّاد من أجل موسيقي صِرف؛ بحيث تصبح المقطوعة الشعرية ذات أصوات رنّانة تصكّ الأسماع، ولهذا نجد ابن رشيق يقول: << فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقلّ ... >>[2].

أمّا التكرار في الشعر المعاصر فإنه أشدّ غورا من الشعر القديم وأكثر حيوية؛ فهو استجابة لصدى الهاجس النفسي الذي ينبض به قلب الشاعر، فتراه يكرّر ألفاظا وجملا تكرارا لا شعوريا حينما يتكلم بلغة الوجدان ويبوح بها إلى الخارج، فهو تجربة وجدانية تلحّ على الشاعر أن يتخفّف من العبء الذي يملأ داخله، فيستعين الشاعر بالتكرار بتكثيف الألفاظ الموسيقية ذات الرنين الجميل لتتراكم الدلالات النفسية المضطرمة في كيانه، وبهذا كان التكرار أكثر اتّكاءً على الجانب اللفظي لأنه من أكثر الأساليب تأثيرا في السامع تجييشا للعاطفة؛ << ذلك أن التكرار ظاهرة تبدو في سطح البنية اللغوية وتؤول إلى إنتاج دلالة سياقية عميقة >>[3] .

على إنّ أهمّ شيء يجنح إليه التكرار هو التأكيد وإزالة اللبس على المتلقي وإيصال الفكرة بإلحاح إلى السامع، فـ << تكرار الشاعر لاسم معين في قصيدته، سواء كان هذا الاسم علما على شخص، أم علما على مكان إنما يعكس طبيعة علاقته به، فهو تكرار لا يجري كيفما اتفق، بل ينبض بإحساس الشاعر وعواطفه. >>[4]، فالشاعر بعدما يفيض من كثافة الشعور قد يؤرّقه موقف أو منظر أو حدث فتجده ينبر ويعلو به في جوّ القصيدة، فما إن يتلاشى أو يخفت قليلا يرجع إليه حتى وإن كان جافيا ونافرا في السياق، وذلك لشدّةِ نكزه في القلب ورسوخه في ذاكرة الشاعر، وقد هيمن هذا الأسلوب

---

[1]- ابن أبي الإصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: حفني محمد شرف، ص: 375.

[2]- الحسن ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج 02، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت – لبنان، ص: 73.

[3]- فايز عارف القرعان، في بلاغة الضمير والتكرار، ط 01، عالم الكتب الحديث، جامعة اليرموك – الأردن، 2001، ص: 201.

[4]- شفيع السيد، النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، ص: 136.

التكراري على كثير من القصائد الحديثة حتى أصبح فنّاً مألوفاً عند أغلب الشعراء، << فإن التطور الكبير حقا في استخدامه، واستغلال إمكاناته، حتى تحول إلى تكنيك فنّي من تكنيكات القصيدة الحديثة، كان على أيدي المبرزين من شعراء التفعيلة؛ فقد استخدمه هؤلاء على نطاق واسع، وبأشكال أكثر تنوعا، ودلالات أغزر وأعمق. وساعدهم على ذلك طبيعة القالب الموسيقي لهذا اللون من الشعر، وما يتميز به من مرونة، وتحرر ... >>[1].

والتكرار في أنشودة المطر ينقسم إلى فرعين جوهريين؛ تكرار على مستوى الأصوات، وتكرار على مستوى الألفاظ، والتكرار اللفظي بدوره ينقسم إلى قسمين؛ تكرار ألفاظ مفردة بعينها، وتكرار ألفاظ في سياق الجمل، أما التكرار على مستوى الأصوات فلا ينبغي أن تكون فيه القصدية من قبل الشاعر، وهو الذي يدركه الناقد بالتحليل ويبين مدى جماليته في انسجامه مع اللفظ مع سياق القصيدة ومحتواها، فإذا تعمَّدَ الشاعر تفعيل بعض الأصوات وتكرارها يكون الشعر وقتئذ أقرب إلى الصناعة من الطبع، أما التكرار اللفظي وتكرار الجمل الشعرية فهو الذي تتدخل فيه قصدية الشاعر ويكون بذلك تأليفا مقصودا، << ومن ثمّ فإن العبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية >>[2]، وبعد طول نظر في الأنشودة يمكننا أن نقسم التكرار وقيمته الدلالية إلى قسمين جوهريين:

أ/ تكرار الأصوات: لم ينتبه النقاد القدامى إلى هذه الظاهرة لأنها لا تظهر فيها القصدية من لدن الشاعر، وإنما أومأوا إلى بعض تجلياته الطفيفة مثل تكرار حروف القافية والتجنيس، أما في الرؤية النقدية المعاصرة فقد فاضت هذه الفكرة وارتبطت بالدلالة زيادة على الموسيقى، واستعان الشاعر – ربما بدون تعمّد – ببعض الأصوات لرسم حالة نفسية عابرة، ومن أكثر النماذج الصوتية التي برزت في أنشودته صوت الراء، واستطاع الشاعر أن يطابق بها دلالة التكرار والتكثيف، ففي قوله: (وكرْكرَ الأطفال في عرَائش الكـرُوم) فيه دلالة على كثرة الضحك وديمومته، كما في اختلاف حركة الراء دلالة على اختلاف أصوات الضحك من قبل الأطفال؛ وبهذا قد استوعبتْ الراء في هذا البيت أغلب الحركات؛ فسكونٌ وفتْحٌ وضمٌّ، وهي دلالة على اختلاف صوت الكركرة التي يفعلها الأطفال بأنواعها المختلفة، فمن الكركرة صوتٌ صاخبٌ ومزعجٌ، ومنها صوتٌ ضعيفٌ متهدّجٌ، ومنها غيرُ ذلك، كما صوَّرتِ الدالُ المتكررةُ ستَّ مرّات في قوله: (... بعد غد تعود، لا بدّ أن تعود) شدّة اليأس والموت والشتات، فقد فارق ذلك الصّبي الصغير أُمَّه واجترع مرارة الضياع والبعد، فلجأ الشاعر إلى

[1]- شفيع السيد، المرجع السابق، ص: 150.

[2]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص:253.

صوت الدال الشديد المبتور الانفجاري الذي يشبه صوت الصاعقة، وهكذا تظهر الأساليب التكرارية على المستوى الصوتي وتزدحم في بعض الأبيات لتساعد الشاعر على رسم الصورة، وهي كما أشرنا غير مصنوعة من قبل الشاعر، فهي وليدة الانفعال، وهلمّ جرّا ...

ب/ تكرار الألفاظ: وهذا الأسلوب مستهدف من قبل الشاعر، يستعمل ألفاظا وصيَغا تطفو على مستوى القصيدة، وليست تلك الألفاظ لتكثيف الرنين الموسيقي فحسب، ولكنها لتكثيف البنية الدلالية النفسية، << فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حسّاسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو، بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية قيمة >>[1]، ولو كان التكرار اللفظي من أجل الرنين الموسيقي فحسب لكان مدعاة للملل، ففي بعض القصائد يكرّر الشاعر لفظة واحدة تكرارا إلى درجة الإفراط ونجد حينها تقبّلا من قبل المتلقي لأنه يستدرجه إلى بلوغ ذروة العاطفة وتجديد بعث الأحاسيس في كيان المتلقي، فكأنه صوت هذيان لشخص فَقَدَ حبيبه حين تقطَّعتْ أواصر التواصل بينهم، فراح يتلفظ باسمه مرّات وكرّات، ويذكر اللحظات الجميلة التي لن تمَّحي من ذكريات قلبه، ولتكرار الألفاظ في الأنشودة نوعان هما:

1/ تكرار لفظة مفردة بعينها: وأول كلمة أفرط الشاعر وأغال فيها هي كلمة (مطر)، حتى إنه جعلها عنوانا للقصيدة وأسْبَقَها بكلمة أنشودة، وجعلها لازمة يسترجع فيها أنفاسه، فكانت كمحطة سير تتلاقى عندها الكلمات وتفترق، وفي تكرار هذه الكلمة بهذا الحجم الهائل تكثيف في المستويين الموسيقي والدلالي؛ حيث تتلون هذه الكلمة بدلالات متغايرة ولا تتوقف عند سياق محدّد، فهي التي تبعث الحزن وتُشعِرُه بالضياع، وهي التي تبعث الأمل وتنفث فيه الحياة، فهذا النوع من التكرار إنما هو << إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها >>[2]، كما أن لهذه اللفظة بالضبط أبعادا رمزية سنذكرها في وقتها.

ومن أكثر مبرّرات التكرار في هذه القصيدة التعلّق الشديد بالشيء المكرّر؛ فتعلّقه بحبيبته جعله يكرّر صفة عينيها أكثر من مرتين (عيناكِ)، فما إن فرض عليه السياق العروضي تغييرها استبدلها بكلمة (مقلتاكِ) في قوله: (ومقلتاك بي تطيفان مع المطر)، كما نجد أمل الشاعر الشديد في حبّ الحياة والتعلّق بها جعله يعيد كلمة القافية مرتين في بيتين متتاليين (بعد غد تعود، لا بدّ أن تعود)، كذلك

[1]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص: 242.

[2]- المرجع نفسه، ص ن.

نجد تكرارا لكلمات مبعثرة تتقارب وتتباعد، وكلها ترتبط بالمستقبل الذي ينشده الشاعر للعراق، فإمّا أن يفْتَرَّ هذا الأمل بابتسامته، وإما أن يبقى ضربا من الخيال البعيد.

2/ تكرار سياق جملة: ونجد فيه نوعين من الأغراض؛ إظهار التوجّع والضّعف أمام الواقع الأليم، فراح الشاعر يستغيث بانكسار وإلحاح من الخليج:

أصيح بالخليج:

يا خليج،

يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى

ونجد كذلك الاستبشار بالأمل على حساب الدماء والمجازر التي تبعث في قلبه طمأنينة مع هلع في جملة شعرية مطولة:

في كلِّ قطْرةٍ منَ المطَرْ،

حمْراءَ أوْ صفْراءَ منْ أجِنَّةِ الزّهَرْ،

وكلُّ دمْعةٍ منَ الجياعِ والعُراة،

وكلُّ قطْرةٍ تُراقُ منْ دمِ العبيدْ،

فهْيَ ابْتسامٌ في انْتظارِ مبْسمٍ جديدْ

وهكذا يختتم الشاعر قصيدته بأساليب تكرارية ليست لجلب الملل، ولكن لتوضيح الصورة وتقريبها إلى المتلقي لإثارة انفعاله، << لأن التكرار إحدى الأدوات الجمالية التي تساعد الشاعر على تشكيل موقفه، وتصويره >>[1].

[1]– عبد القادر علي زروقي، أساليب التكرار في ديوان " سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا : لمحمود درويش، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة، ص: 35.

2/ الرّمــز والدّلالــة:

حينما يرغب الشاعر عن الإيضاح وعمّا يختلج في صدره يجنح جنوحا تاما إلى الاستعانة بتوظيف اللغة الرمزية، فيشحنها بالدلالات اللامتناهية في سياقات محدودة وصور مختصرة، وقد كان الرمز من أبرز السمات المعاصرة في مواكبة النصوص الشعرية الحديثة التي تعتمد على الاقتصاد اللغوي، وذلك بإثراء المعجم الشعري وفتح الدلالة المطلقة أمام يدي القارئ بدون تكبيل ولا تعطيل، << فالشعر الرمزي بالضرورة يكتنفه شيء من الغموض في تكوينه >>[1]؛ لأنه يقدّم صورا غائبة عن رؤيا المتلقي، ولكن القارئ يذلّلها بإعادة القراءة والنظر طويلا علّه تلتهمه بعض الصور التي يقصدها الشاعر أو تقاربها.

إن اللغة الرمزية لغة تومئ بالدلالة ولا تصرّح بها، فهي بالتالي لغة حيّة وغير متحجّرة، وهي أفضل وسيلة للتكثيف الدلالي واستعراض القدرة الفنية من خلال التناسب بين الصورة السطحية والصورة العميقة؛ أي من خلال المعنى المباشر الملموس الذي يستعمله الشاعر في السياق والمعنى المختفي المحسوس الذي يقصده الشاعر ولم يصرّحْ به، << من هنا نفهم أن للشعر طبيعة مخصوصة في توظيف الرموز واستغلال إمكاناتها في العملية الإبداعية من أجل خلق الجمال والتأثير في المتلقي وتمتيعه وبناء العوالم الفنية في نفسه وفتحه على السحر الأدبي المثير. >>[2]

إن الوظيفة الرمزية تنضوي على تعدّد الدلالات الجمالية وخلق فرصٍ للقارئ في مشاطرة المبدع، فيتحول النص إلى مضمار تنافسي تتنوع فيه الأساليب والمناهج التحليلية، فيتّسع لترويض النقّاد على التحليل واستكناه أسراره المتوارية خلف أسوار اللغة من خلال تمكين التجربة وتوسيع الخبرة باستشفاف سياقات اللغة بنبراتها المختلفة، << إذ يستحيل أن يفصح عن مدلولاته لقارئ واحد >>[3]، وهذه أفضل وسيلة للاهتمام بالقارئ وعدم تهميشه << من خلال ما يتيحه نظام الترميز من حرية وإمكانات غير قليلة للقارئ في التعبير عن الأبعاد والدلالات التي يرسمها في نفسه ذلك النظام الرمزي المتفاعل مع بقية أنظمة الخطاب الشعري. >>[4]

إن لغة الرمز لغة كثيفة، تتجنب الإفصاح والطريقة التقليدية في قذف المعاني مباشرة إلى ذاكرة المتلقي، فهي بالتالي تتجنب الحشو والإسهاب في التعامل مع اللغة، وتترك دلالات جمّة للمبدع الثاني الذي يتلاعب بتنظيم دلالات النص بقراءته الخاصة، ويتمّ التأويل بالأحاسيس التي تعتري القارئ من

---

[1]- تشارلز تشادويك، الرمزية، تر: نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992، ص: 41.

[2]- قدور رحماني، بنية الخطاب الشعري في الفتوحات المكية لابن عربي، ص: 181.

[3]- إبراهيم رماني، الرمز في الشعر العربي الحديث، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع: 02، 1993، ص: 76.

[4]- قدور رحماني، المرجع نفسه، ص: (177 – 178).

خلال قراءة الصورة الرمزية، لأن الرمزية << يظل تعريفها بأنها فن التعبير عن الأفكار والعواطف، ليس بوصفها مباشرة ولا بشرحها من خلال مقارنات صريحة وبصور ملموسة، ولكن بالتلميح إلى ما يمكن أن تكون عليه صورة الواقع المناسب لهذه الأفكار والعواطف وذلك بإعادة خلقها في ذهن القارئ من خلال استخدام رموز غير مشروحة. >>[1]، يفهم من خلال هذه المقولة أن الشاعر حين يتأثر بموقف معين من مواقف الحياة تجيش عاطفته بالمشاعر والأحاسيس، فيتكئ حينها على أي صورة رمزية عائمة في خاطره على أساس المشابهة، فيكون التناسب والتقارب بين الصورتين ليس ملموسا ولكن تناسب حسّي وشعوري قائم على التصوير الرمزي.

في أنشودة المطر استعان السياب ببعض الصور الرمزية في تشكيل صورته الفنية، غير أنه لم يُفْرطْ في استعمالها وتوظيفها، ولكنه سدَّ بها كثيرا من الثغرات العاطفية التي تعتريه، ومن هذه الصور الرمزية قوله:

وكـرْكـرَ الأطْفالُ في عرائشِ الكُرُومْ

ودغْدَغتْ صَمْتَ العَصَافيرِ على الشَّجَرْ

أنشودَةُ المطَرْ ...

فهذه صورةٌ رمزيّةٌ كاملةٌ رسَمَ بها صورةً فنّيّـةً غيرَ مقصودةٍ بذاتِها؛ فهو لم يهتمّ بصورة قهقهة الأطفال تحت أشجار العنب وصوْتِ زقزقة العصافير لهذه الصورة تحديدا، وإنما هذه صورة رمزية ملأً بها الشاعر الفراغ الذي يجيش في عاطفته؛ فالأطفال رمز للأمل والمستقبل الجميل الذي يحمل الشفافية والحياة الوادعة، وعرائشُ الكرومِ هي الأرضُ الخصبة الثابتة المعطاءةُ التي تنعم بالسكينة والروح، والعصافيرُ هي رمزٌ للفرح والمرح والأمن والأمان والسلام، وأنشودة المطر هي رمز للحياة وتحقيق الحرية والتعبير عمّا يختلج في قلب الإنسان من سعادة والبوح بها، وهكذا تومئ هذه الصورة الرمزية بفيض من الدلالات التقريبية، وكلما توغّل القارئ فيها أكثر أضاءت له وميضا دلاليا، وهذا بفضل الرمز الذي << يجعل دلالته لا تتوقف على ما يقدّمه الشاعر فحسب، بل على حساسية المتلقي وكفاءته في القراءة.>>[2]

<< إن لغة هذا اللون الشعري تكتنز نوعا من السحر غير المعهود نظرا لانغماسها في نهر الباطن المجهول من جهة، واعتمادها على التلويح والإشارة... من ناحية أخرى. ومن هذا المنطلق تمكنت هذه اللغة من كسر الرؤية السلفية وأصبحت تعبر عن الأشياء التي لم يكن في مقدورها التعبير عنها فيما

[1]- تشارلز تشادويك، الرمزية، تر: نسيم إبراهيم يوسف، ص ص: (41 – 42).

[2]- إبراهيم رماني، الرمز في الشعر العربي الحديث، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ص: 76.

سلف. >>[1]، هذه لغة الرمز بصفة عامة، أما عند السياب فيبدو أن الأمر مختلف قليلا في تعامله مع الرمز؛ إذ يقدم صورة جمالية واضحة تؤول إلى الرمز، ففي قوله يصور صورة الصّبي والأمّ:

كأن طفلا بات يهذي قبل أن ينام:

بأن أمّه – التي أفاق منذ عام

فلم يجدها، ثم حين لجّ في السؤال

قالوا له: << بعد غد تعود ... >>

لا بد أن تعود

حيث الطفل في هذه الصورة رمز للشعب، والأم رمز للوطن، ومصطلح العودة رمز للاستقلال والحرية، ومصطلح الموت أو موت الأمّ رمز للدّمار والخراب، وهناك كثير من المصطلحات في القصيدة يرمز بها الشاعر إلى الشعب مثل: (الصياد، الرحى، وغيرها)، كما أن هناك ألفاظا ترمز إلى الحرب والمستعمرين والمستغلين مثل: (الرياح، الأفعى، الليل، الغربان، الجراد ... إلخ)، وهكذا تتبلور الفكرة الغامضة التي تتّكئ على الرمز في إشعاع الدلالات في الخطاب الشعري، لأن << أكثر المذاهب الفلسفية المعاصرة تتوسل بمناهج الرمزية في البحث للكشف عن الدلالات في الأعمال الفنية والأدبية >>[2]، هذه بعض النماذج التي وضَّحْتُ فيها أسلوبية الشاعر في تعامله مع الرمز، اكتفيْتُ فيها بهذه الأمثلة فقط موضِّحاً فكرة الرمز، لأني لم أشأْ أن أعرِّجَ على كامل القصيدة لأغور في أعماقها، فجعلتها كفكرة توضح مدى علاقة الرمز بتكثيف البنية الدلالية في النّصّ الشّعري.

[1]– قدور رحماني، بنية الخطاب الشعري في الفتوحات المكية لابن عربي، ص: 178.

[2]– لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، دار المريخ، الرياض، 1989، ص: 186.

3/ دلالة الأسماء:

إنّ الاسم يدلّ على الثبات مطلقا، ويمكن للشاعر أن يعزّز هذه الدلالة بتكثيفه في الجملة، فيساعده بذلك على بثّ الدّلالات والصور إلى ذاكرة المتلقي، فتتبلور دلالة القوّة والثبات في عقله ويتلاشى لثام التوتّر والطيش، وهذا ما أكّده السياب وهو يصف أصالة العراق وثبوته حينما استفتح القصيدة ببيت لم يحْتَوِ على فعل البتّة، (عيناك غابتا نخيل ساعة السحر)، فكانت هذه الشحنة موجة راسخة تؤكّد الثبات والسكينة، إنها راسخة كرسوخ جذور النخل في الأرض وكموقع العين في الوجه، وكانت نقطة الثقل في هذه الجملة هي كلمتا (غابتا نخيل)، حيث تركّزت دلالة الجمود والثبات كما تعكسها صورة النخيل الراسية بفعل وَشْجِ عروقها في أعماق الأرض.

لقد أكْثَرَ الشاعر من الكلمات التي تدلّ على القوّة والصمود والثبات في جمل كثيرة توحي إلى معاني الأصالة والشموخ مثل: (النخيل، الشجر، الكروم، البحر، السماء، العراق، الزهر ...) وكلها تنتمي إلى حقل الحياة، والشاعر يرسم بها صور الثبات التي كانت عليها طقوس العراق قبل أن يغيّر مسارها الدمار، ومما يزيد من ثباتها إتيانُها على صيغة التعريف الذي يزيل اللبس لتتوضح رؤية الشاعر أكثر في موقفه من الحياة.

إن ورود الأسماء بهذه الكتلة الهائلة لهي ومْضةٌ يستعين بها الشاعر ليحقّق التواصل مع المتلقي، وقد استوعبتْ كلَّ أنماط الاسم، فقد وردت صيغة الجمع بنسبة كبيرة جدّا وهو ما يزيد من درجة المتانة والصلابة والاتحاد (الكروم، الأضواء، الأقمار، النجوم، أقواس، الغيوم، الشجر، الحجر ...)، كما وردت بعض الأسماء بصيغة الإفراد (السحر، القمر، نهر، المجذاف، البحر، المساء، الشتاء، الخريف، السماء ...)، ولم تُوهِنْ صيغة الإفراد من قوّتها لأن هذه الكلمات تحمل القوّة في ذاتها، فالبحر والمجذاف والقمر والسماء أشياء صلبة وثابتة لا تستعين بالجمع لكي تتبلور في ذاكرة المتلقي، كما وردت بعض الأسماء بصيغة التثنية وهي تدلّ على الموازاة والمساواة مثل (عيناك، غابتا، شرفتان، مقلتاك ...).

إن كثافة الأسماء في بعض الأسطر الشعرية لهي إلحاح من الشاعر على تأكيد الرؤية الغامضة التي يجنح إلى توضيحها، وهذا ما ألفيناه في جملة شعرية طويلة مكررة مرتين، يريد الشاعر أن يوضح بها ثبوت طموحه وأمله في مستقبل الحياة فأكْثَرَ من غزارة الأسماء، كما يدلّ الانتقال من الاسم إلى اسم رسوخ رؤيته وثباته؛ ففي بعض الأحيان تتعاقب الأسماء من ثلاث إلى أربع مرات دون تدخّل الفعل كما في قوله:

في كلِّ قطْرةٍ من المطرْ،
حمْراءَ أوْ صفْراءَ منْ أَجنَّةِ الزّهرْ،

وكلُّ دمْعةٍ من الجياعِ والعراة،
وكلُّ قطْرَةٍ تُراقُ منْ دمِ العبيدْ،
فهْيَ ابْتسامٌ في انْتظارِ مبْسمٍ جديدْ
أوْ حَلْمةٌ توَرَّدَتْ على فمِ الوليدْ
في عالمِ الغدِ الفتيِّ واهِبِ الحياة

وهكذا تتوالى الأسماء بأنواعها المختلفة؛ بجمعها ومفردها وتثنيتها، وباشتقاقها وجمودها، وبتعريفها وتنكيرها، وبصفاتها وموصوفاتها، فتتكثّف في النص ليرسم بها الشاعر رؤية الثبات والقوّة، وكيف كان زمن العراق الجميل قبل أن يلوّثه زمن التغيّر وقبل أن ينأى عنه القمر.

4/ دلالة الأفعال:

إن الفعل يدلّ في مجمله على الحركة والتوتّر، فهو يدلّ على الظهور والبزوغ أحيانا كأن نقول ظهر وجاء وطلع، كما يدلّ على الخفاء والتستّر أحيانا أخرى كأن نقول غاب وغطس واختفى، وفي كلتا الحالتين يدلّ على الحركة، لأن الفعل جاء مثلا ليدل على أن الذي جاء قد كان غائبا، وقد استعان السياب بدلالة الأفعال ليدلّ بها على الحركة الدائبة في القصيدة، وأكبر دليل على هذه الصورة هو خرق التركيب اللغوي المألوف؛ بحيث من النادر أن يتوالى فعلان في جملة واحدة دون تدخل اسم أو حرف على الأقلّ، أمّا السياب فقد أراد أن يدلّل على حركة التوتّر في هذه القصيدة بتوالي فعلين في بعض جمله، مثل قوله في البيت الثاني: (أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر)، وكذلك في البيت الذي يليه مباشرة في قوله: (عيناك حين تبسمان تورق الكروم)،هنا برزت الأفعال وفرضت حضورها بقوّة (راح، ينأى، تبسمان، تورق)، وهي تحاكي الحركة المتوتّرة في القصيدة، فهي تحاكي حركة القمر في السماء وأفوله من مطلعه وابتعاده عن الشرفة التي حوَّلَهَا من الضياء إلى الظلام، كما تدلّ الأفعال (تبسمان وتورق) على الحياة وحركتها، فالبسمة علامة الرضاء والحياة، وتورق علامة الحياة والخصوبة والعطاء، وتعني كذلك علامة الحركة والتحوّل من الجدب إلى الخصب.

إن ما يلفت الانتباه في هذه القصيدة في توظيف الأفعال هو ورودها بصيغة المضارع والحاضر، والحاضر يدلّ على استمرارية الحركة، ولهذا السبب سُمِّيَ المضارع مضارعا عند الأصوليين لمضارعته ومشابهته باسم الفاعل، فاسم الفاعل يدلّ على أن الفعل والحدث قد وقع سلفا وما زال مستمرّاً في الحدث، ولقد أفرطَ الشاعر في استعمال المضارع في هذه القصيدة حدّ الإفراط، وكان إلحاحا منه على توضيح الرؤية المتوتّرة والمتغيّرة التي أصابتْ بلد العراق بعد الثبات والقوّة، وهذه بعض الأفعال المضارعة الواردة في القصيدة (ينأى، تبسمان، تورق، ترقص، يرجّه، تنبض، تغرقان، تستفيق، تعانق، تشرب، تذوب، تثاءب، تسحّ، يهذي، ينام، تعود، تسفّ، تشرب، يجمع، يلعن، ينثر، تنشج، يشعر ... إلخ)، ومما يلفت الانتباه في هذه الأفعال الكثيفة هو ورودها بصيغتي المخاطب والغائب خاصّة صيغة المخاطب أكثر من غيرها وغياب صيغة المتكلّم، وهذا يدلّ على الوصف الموضوعي بعيدا عن الأنا، فنستشفّ من هذا الأسلوب أن الشاعر يصف شيئا خارجا عن إرادته، وهذا يصادف التأويل الذي نسبناه إلى وصف بلده العراق الذي أفصح الشاعر عنه بنفسه حينما ذكره بالحرف الواحد بأسلوب خبري في بعض الأبيات كقوله: (وفي العراق جوع).

هذا وقد وردت بعض الأفعال الماضية ولكن بنسب قليلة مقارنة بالأفعال الحاضرة، ومن هذه الأفعال: (راح، سرّح، خاف، كركر، دغدغ، بات، أفاق، لجّ، تهامس، ذرفنا ...)، وقد أضافت الأفعال الماضية الرباعيّة رنيناً وجرساً موسيقيّاً كما أضافتْ دلالة التكرار والكثافة في دلالة الفعل في قوله: (وكركر الأطفال في عرائش الكروم، ودغدغت صمت العصافير على الشجر)، وقد كانت الأفعال الماضية أغلبها أفعالا ناقصة مثل هذه الأفعال (كنا، كانت، ما زال، بات)، كما وردت الأفعال بصفة عامة بكثافة واضحة في بعض الأسطر مثل: (أكاد أسمع العراق يذخر الرعود) وهي تومئ إلى الحركة والضجيج، وكذلك قوله: (أكاد أسمع النخيل يشرب المطر)، وهلمّ جرّاً ...

ومنه نستفيد في نهاية هذا الفصل أن الموسيقى والدلالة وجهان لعملة واحدة، فالموسيقى الصوتية أو اللغوية وانصهارها في الدلالة هي حلم الشاعر الذي يصبو إليه، لتكتمل الصورة الشعرية كتلة ناضجة في هيكل جميل، ومن هنا كانت الموسيقى الشعرية جزءا من الدلالة وجزءا من البناء الفني الكلّي للقصيدة، بل إن الموسيقى في حدّ ذاتها هي دلالة معيّنة ولكنّها غامضة إلا إذا استطاع الدارس أن يفكّ طلاسمها ويغور في أعماق الشاعر واستجاباته العاطفية والنفسيّة، لهذا << لم يقتصر الشعراء على الوزن والقافية والتكرار الصوتي والإيقاعي، وإنما عمد بعضهم إلى نوع آخر من الموسيقى يمكن أن نسمّيه التمثيل الصوتي للمعاني >>[1].

[1]- حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، ج: 01، ص: 17.

الخاتمـة

أخيراً وليس آخراً، وبعد نظر وتنقيب طويلين في ثنايا البحث والمتعلّق بقصيدة أنشودة المطر لا نملك إلا أن نسلّم بوجود أنغام موسيقية تعتري القصيدة العربية تتجاوز الوزن العروضي، وبهذا لا يمكن أن يستكنه باحث واحد بمجهوده الفردي تلك الأحاسيس الموسيقية بنشوتها العذبة حصراً، ويبقى الصوت بهندسته السحرية الفاتنة هو الوتر الحسّاس الذي تلاعبَتْ به أنامل الشعراء، سواء في أجزائه المتناثرة، أو في هندسته العروضية، أو في ما يومئ به من دلالات جمالية يركن إليها الشاعر، وبذلك صحّ القول أن نحكم عليه بأنّه حجر زاوية القصيدة في نسيجها النغمي.

كما يمكن أن أدوِّنَ بعض النتائج التي سعى إليها هذا البحث – وقد عرَّجَ في أبياتها – في شكل نقاط مُستنبَطة توضّح أهمّ الأساليب التي تساهم في الإحساس بالشحنة الموسيقية في القصيدة العربية، سواء القديمة منها أو الحديثة، ولكن هذه النتائج هي مخصّصة لقصيدة أنشودة المطر وإن واكبتْ نتائجُها جميع القصائد العربية، والتي حسبناها تكثيفا للموسيقى الشعرية:

1/- نظم القصيدة على شاكلة الرجز، وهو بحر من أقدم البحور الشعرية وأعرقها، يمتاز بالخفة والاسترسال، وذلك بانسجام مقاطعه العروضية، وقد كان الشعراء الجاهليّون يرتجلون به قصائد كثيرة لسهولته، وقد روى كثيرٌ من مؤرّخي الأدب عليه بأنّه تطوُّرٌ من الأسجاع والحداء فجعلوه وسيلة يتروّحون بها لدفع الملل وتخفيف عبء الرحلات الطويلة.

2/- عدم استعمال الزحافات القبيحة المُستهْجَنة التي تمجّها الآذان مثل زحاف الخبل الذي يضاهي بكثرة حركاته لغة النثر.

3/- تكثيف القافية الداخلية في أبيات متقاربة.

4/- الاهتمام بالزينة الصوتية كاستعمال السجع والجناس اللذين يساهمان في تحقيق الموسيقى الداخلية.

5/- الانسجام الصوتي وكثرة أصوات المدّ التي تساعد على مرونة النطق وانسجام نغم الجمل والكلمات.

6/- أسلوب التكرار الذي خلَّفَ أثرا واضحا في تعزيز نغمية القصيدة.

7/- النصّ الشعري نسيج ذو بنية متشابكة ومعقّدة لا تقبل التفكيك، ودراسة الموسيقى الشعرية على حساب العروض وحده يعتبر من الإيقاع الأجوف، ويحوِّلُ النصّ الشعري من شعرية موسيقية دينامية إلى كساد جامد يعتمد على تتبُّع الحركات والسّكنات في أصواته ويعزلها عن روح القصيدة.

8/- الشعر تركيب فنّي لا يستغني عن اللغة المجازية، فإنْ تغافل عنها تحوَّلَ إلى مقاطع نثرية، والمجاز لا يجافي النثر، ولكن النثر قد يستغني عنه وهو في أمان، أمّا الشعر فإنّه يتوخّى تفعيله في القصيدة لتكثيف اللغة الموسيقية.

9/- الجملة في الشعر بمثابة حجر الزاوية، يركن إليها العروض لتأسيس مقاطعه، وبهذا كان إقحام الجملة بنوعيها الاسمية والفعلية في موضوع الموسيقى أمرا لا مناص منه.

10/- اللغة الشعرية لغة موسيقية في ماهيتها، وهي بالشعر ألصق من النثر، وبتعاضدها مع موسيقية العروض وانسجام الأصوات وموائمتها مع الدلالة تتوهّج المعالم الموسيقية والفنّيّة في نصّ شعري مثالي.

11/- التوازي نظام يجنح إليه الشاعر لتعويض التوازي المفقود والمتمثل على مستوى الرؤية البصرية الذي أَلِفَها البصرُ في نظام الشطرين، وقد تعدَّدتْ أنماطه في الشعر الحداثي من عروضي وتركيبي وغيره.

12/- موسيقى الشعر هو تنظيم مقاطع عروضية، وأصوات منسجمة لا تثقل عن السمع، ولغة شعرية جميلة مفْعَمة بالصور البلاغية تقوم بوظيفة الإمتاع، وبذلك فهو يبتدئ من اللغة وينتهي إليها، والشاعر الحاذق يُنْجي اللغة من جمودها الجاف إلى لغة فعّالة حيّة.

13/- الموسيقى الشعرية ليست ترانيم جوفاء، وإنّما هي دلالة غائرة في أعماق القصيدة، سواء في دلالة الوزن والهندسة العروضية، أو في محاكاة الصوت للدلالة، أو في دلالة الصور الشعرية.

14/- التكثيف الموسيقي هو تناغم بين موسيقية العروض وبين موسيقية اللغة وغيرها من الإسهامات الصوتية، وما تقوم به من تماسك دلالي جميل، فالشعر في بدايته ونهايته ما هو إلا زينة صوتية لا تنحصر في صرامة العروض.

هذا، وقد توخّيتُ الدّقّة في هذا البحث مع طول نَفَسٍ حتى يصل إلى ما يُرضي باحثه قبل أن يُرضي من جعلت الأيام له مصادفة ليحمله بين ذراعيه، سواء في تحليل بعض الرؤى الذاتية، أو في توثيق الاقتباسات التي تُعزّز من صحّة الفرضية، وإنّ ما أبغي لهذا البحث أن يكون ثمرةً تؤتي أكلها وسنَّةً حسنةً لمن أراد أن يستعين به في دراسات مشابهة له، وما دام من فطرة الباحث النقص والخطأ في عمله، فإنّ هذا الجَهْد – مهما وصل إلى درجة التنميق – سيبقى يحول حول حمى الزلل والزيغ عن التمام، وبذلك ليس جديدا أن يصل هذا البحث إلى ما آل إليه، وليس من سعْي الباحث أن يكون

عمله مثاليّا بقدر أن يكون قد وافق الصواب في جوانب كثيرة منه، فإنْ وافق هذا البحث ما أسْلفْتُ من قول فالفضل فيه إلى الله وحده، وإنْ عَدَلَ عن ذلك فحَسْبُ الباحث أن يكون مقتنعا بما يصنع، ولا ينأى البحث أن يكون إيماءات ومفاتيح لدراسات لاحقة بإذن الله.

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: المراجع العربية.

القرآن الكريم.

01/- ابن أبي الإصبع المصري. أبو محمد زكي الدين، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: حفني محمد شرف.

02/- ابن جني. عثمان أبو الفتح، الخصائص، ج 01، تح، محمد علي النجار، المكتبة العلمية.

03/- ابن جني. عثمان أبو الفتح، الخصائص، ج: 02، تح: محمد علي النجار، المكتبة العلمية.

04/- ابن رشيق. الحسن القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج 02، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت – لبنان.

05/- ابن طباطبا. محمد أحمد العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، ط 01،دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1982.

06/- ابن منظور. جمال الدين أبو الفضل، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة.

07/- أبو العدوس يوسف، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ط 01، الأهلية للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، 1997.

08/- إسماعيل عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992.

09/- إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت – لبنان.

10/- إسماعيل يوسف، بنية الإيقاع في الخطاب الشعري، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2004.

11/- أنيس إبراهيم، الأصوات اللغوية، نهضة مصر، مصر (د ت).

12/- أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ط 02، مكتبة الأنجلو المصرية، 1952.

13/- البحتري. أبو عبيدة الوليد بن عبيد، ديوان البحتري، ج 01، ط01، مطبعة الجوائب، قسطنطينية.

14/- البياتي عبد الوهاب، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1995.

15/- التبريزي الخطيب، كتاب الكافي في العروض والقوافي، تح، الحساني حسن عبد الله، ط 03، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1994.
16/- الثعالبي، أبو منصور، الكناية والتعريض، تح: عائشة حسين فريد، دار قباء، 1998.
17/- الجاحظ عمر بن بحر، كتاب الحيوان، ج:03، تح: عبد السلام محمد هارون، ط 02،شركة مكتبة ومطبعة مصطفى اليابي والحلبي وأولاده بمصر، 1965.
18/- الجارم علي و أمين مصطفى، دليل البلاغة الواضحة، دار المعارف (د ت).
19/- الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة في علم البيان، ط 01، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، 1988.
20/- الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تح محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي ، القاهرة.
21/- حمدان، ابتسام أحمد، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ط 01، دار القلم العربي، حلب، 1997.
22/- الدّاية فايز، علم الدلالة العربي، ط 02، دار الفكر، دمشق، 1996.
23/- دنقل أمل، الأعمال الشعرية الكاملة، ط 03، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1987.
24/- الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر، مختار الصحاح، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس- لبنان.
25/- الرديني، محمد علي عبد الكريم، فصول في علم اللغة العام، دار الهدى، عين مليلة - الجزائر، 2009.
26/- رزقة أحمد، أصول اللغة العربية، ط01، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، 1993.
27/- سالمان محمد، الإيقاع في شعر الحداثة، ط 01، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع.
28/- سلوم تامر، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ط 01، دار الحوار، سورية، 1983.
29/- السياب، بدر شاكر، ديوان بدر شاكر السياب، ج: 02، دار العودة، بيروت، 2012.
30/- السيد شفيع، النظم وبناء الأسلوب في اللغة العربية، ط 01، دار غريب، القاهرة، 2006.
31/- الشريشي، أحمد بن عبد المؤمن القيسي، شرح مقامات الحريري، ج 01، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، 1992.
32/- الشيخ عبد الواحد حسن، البديع والتوازي، ط 01، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، 1999.
33/- الشيخ عبد الواحد حسن، دراسات في البلاغة عند ضياء الدين بن الأثير، مؤسسات شباب الجامعة، الإسكندرية، 1986.

34/- صالح، فخري محمد، اللغة العربية أداء ونطقا وإملاء وكتابة، ط2، دار الوفاء، 1994.
35/- صلاح شعبان، موسيقى الشعر بين الاتّباع والابتداع، دار غريب، القاهرة.
36/- الضالع محمد الصالح، الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2002.
37/- طوقان فدوى ، الأعمال الشعرية الكاملة، ط 01، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1993.
38/- عبد الدايم صابر، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ط 02، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1993.
39/- عبد البديع لطفي، التركيب اللغوي للأدب، دار المريخ، الرياض، 1989.
40/- عبد الجليل، أبلّاغ محمد، شعرية النص النثري، ط01، شركة المدارس، الدار البيضاء، 2002.
41/- عبد الله، محمد حسن، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة.
42/- عبد الرؤوف، محمد عوني، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر.
43/- العبد محمد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ط 02، مكتبة الآداب، القاهرة، 2007.
44/- عبد المطلب محمد، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ط 02، دار المعارف، القاهرة، 1995.
45/- عبد اللطيف، محمد حماسة، البناء العروضي للقصيدة العربية، ط 01، دار الشروق، القاهرة، 1999.
46/- عبد اللطيف، محمد حماسة، الجملة في الشعر العربي، ط 01، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1990.
47/- العطية، خليل إبراهيم، التركيب اللغوي لشعر السياب، الموسوعة الصغيرة، دائرة الشؤون الثقافية للعامة.
48/- عصفور جابر، مفهوم الشعر، ط 05، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995.
49/- العقاد، عباس محمود، اللغة الشاعرة، نهضة مصر، القاهرة، 1995.
50/- عقيل، سعيد محمود، الدليل في العروض، ط 01، عالم الكتب، بيروت-لبنان، 1999.
51/- عكاوي، إنعام فوال، المعجم المفصل في علوم البلاغة، مراجعة: أحمد شمس الدين، ط 02، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، 1996.
52/- علام، عبد العاطي غريب، دراسات في البلاغة العربية، ط 01، منشورات جامعة بنغازي، 1997.
53/- الغذّامي عبد الله محمد، الصوت القديم الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987.

54/- الفاخري صالح، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية.
55/- الفراهيدي، الخليل بن أحمد، كتاب العين، ج: 01، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي.
56/- فضل صلاح، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط 01، دار الشروق، 1998.
57/- قاوي عبد الحميد، الصورة الشعرية النظرية والتطبيقية.
58/- القرطاجني، حازم أبو الحسن، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي.
59/- القرعان فايز عارف، في بلاغة الضمير والتكرار، ط 01، عالم الكتب الحديث، جامعة اليرموك – الأردن، 2001.
60/- قلقيلة عبده عبد العزيز، البلاغة الاصطلاحية، ط 03، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992.
61/- القيس امرؤ. جندح ابن حجر، ديوان امرئ القيس، اعتنى به وشرحه، عبد الرحمن المصطاوي، ط 02، دار المعرفة، بيروت–لبنان، 2004.
62/- المتنبي. أبو الطيب أحمد بن حسين الكوفي، ديوان أبي الطيب المتنبي، ج 04، شرح أبي البقاء العكبري، دار المعرفة، بيروت–لبنان.
63/- مرتاض، عبد الملك، قضايا الشعريات، ط 01، دار القدس العربي، وهران – الجزائر، 2009.
64/- مطر أحمد، مطريات، ط 01، مطبوعات كورال، 2000.
65/- المعري شوقي، إعراب الجمل وأشباه الجمل، ط 01، دار الحارث، سوريا – دمشق، 1997.
66/- مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط 01، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1985.
67/- الملائكة نازك، قضايا الشعر المعاصر، ط 01، مكتبة النهضة، 1962.
68/- موافي عثمان، في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، ج: 01، دار المعرفة الجامعية، 2000.
69/- موافي عثمان، في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث، ج: 02، دار المعرفة الجامعية، 2002.
70/- الميداني، عبد الرحمن حسن حبنّكه، البلاغة العربية، أسسها، وعلومها، وفنونها، ج 01، ط01 ، دار القلم، دمشق، 1996.

71/- الميداني، عبد الرحمن حسن حَبَنّكه، البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها، ج:02، ط01، دار القلم، دمشق، 1996.
72/- النويهي محمد، قضية الشعر الجديد، المطبعة العالمية، القاهرة، 1964.
73/- الهاشمي، السيد أحمد، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تد، يوسف الصميلي، ط 01، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، 1999.
74/- الهاشمي علوي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ط 01، المؤسسة العربية، بيروت، 2006.
75/- وجيه، مأمون عبد الحليم، العروض والقافية بين التراث والتجديد، ط 01، مؤسسة المختار، القاهرة، 2007.
76/- يعقوب، إميل بديع، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ط 01، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، 1991.
77/- يوسف، حسني عبد الجليل، التمثيل الصوتي للمعاني، ط 01، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 1998.
78/- يوسف، حسني عبد الجليل، موسيقى الشعر العربي، ج: 01، الهيئة المصرية للكتاب، 1989.
79/- يوسف، حسني عبد الجليل، موسيقى الشعر العربي، ج 02، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989.
80/- يونس علي، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985.

ثانيا: المراجع المترجمة.

81/- تشادويك تشارلز، الرمزية، تر: نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992.
82/- تودوروف نزيفتيان، الأدب والدلالة، تر، محمد نديم خشفة.
83/- كوين جون، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1990.
84/- لوتمان يوري، تحليل النص الشعري، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة.

ثالثا: الرسائل الجامعية.

85/- أبو جحجوح خضر محمد، البنية الفنية في شعر كمال أحمد غنيم، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة.
86/- بلخير لخضر، البنية اللغوية لروميات أبي فراس الحمداني، أطروحة دكتوراه.

87/- راجح سامية، أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي الحديث، جامعة الحاج لخضر باتنة.
88/- رحماني قدور، بنية الخطاب الشعري في الفتوحات المكية لابن عربي، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر.
89/- زروقي عبد القادر علي، أساليب التكرار في ديوان " سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا : لمحمود درويش، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة.
90/- فنينش كمال، البناء الفني في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة ماجستير.
91/- قوجيل جميلة، الشعرية في النقد العربي المعاصر، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر.
92/- وقاد مسعود ، جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، أطروحة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر باتنة.

رابعا: المجلات والدوريات.

93/- اتحاد الكتب العرب، دمشق، 2002.
94/- الخطاب، دورية أكاديمية، دار الأمل، جامعة مولود معمري تيزي وزو.
95/- مجلة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ع 38، 1423هـ.
96/- مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة لعربية وآدابها، ج 19، ع 40، ربيع الأول، 1428هـ.
97/- مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع: 02، 1993.
98/- www.nashiri.net، نشر إلكترونيا في يونيو 2004.

فهرس الموضوعات:

المقدّمة ..... أ

المدخل

موسيقية الأصوات اللغوية 04

اللغة الشعريّة والجمال البلاغي 12

الفصل الأول: البنية الموسيقيّة والصوتيّة لقصيدة أنشودة المطر.

نصّ قصيدة أنشودة المطر 18

أولا: التشكيل العروضي.

الوزن والتغييرات العروضية 23

الأعاريض والأضرب 28

القافية 30

ثانيا: التشكيل الصوتي.

التجانس الصوتي 36

المحسّنات الصوتيّة والمعنويّة 42

ثالثا: التكرار 45

تكرار الأصوات 46

تكرار الألفاظ 49

تكرار الجمل 50

الفصل الثاني: موسيقيّة اللغة الشعريّة في أنشودة المطر.

أوّلا: بنية اللغة المجازيّة 53

التشبيه 55

الاستعارة 62

الكناية 69

ثانيا: جماليّة السياق الشعري 73

الجمل الاسمية 77

الجمل الفعلية 82

جمالية التقديم والتأخير 85
ثالثا: التوازي.
التوازي العروضي 88
التوازي التركيبي 93
الفصل الثالث: الترابط بين الشكل والمضمون في أنشودة المطر.
أولا: التشكيل الموسيقي والدلالة 97
الوزن والدلالة 99
القافية والدلالة 102
الأصوات والمحاكاة 105
ثانيا: التكثيف الدلالي 111
التكرار والدلالة 113
الرمز والدلالة 117
دلالة الأسماء 120
دلالة الأفعال 122
الخاتمة 124
قائمة المصادر والمراجع 127
فهرس الموضوعات 133

الملخص:

لما كان أهمّ شيء في البناء الشعري هو ذلك النسغ النغمي المطرب، اتخذه جميع الشعراء ديدناً أساساً لجلب القرّاء للإمتاع والتشويق؛ فظلّت الموسيقى الشعرية خطّاً عريضاً ذات نفوذ عميق يربط بين الشاعر والسامع، حينها أحسّ الشعراء بتلك اللمسة الموسيقية الساحرة وما لها من قبول كبير في الجمهور فسحروا بها الألباب، واستغلّوا تلك الطاقة الصوتية في استعراض الهندسة العروضية وإفراز الشحنات الدلالية على السواء، ومنه اتضحتْ تلك العلاقة الأساسية بين البناء الصوتي الموسيقي وبين البنية الدلالية، ولما كان الصوت هو الرابط الوثيق بين البناء الهندسي والبناء الدلالي، ومنه وحده تظهر وتتكثّف تلك النبرة الموسيقية، نظر إليه الشاعر نظرة خاصة، فراح يبعثر ذلك النظام اللغوي النموذجي، مفكّكا بين أجزاء الجملة، من أجل أن يعلو ذلك الصوت السحري، لتمكين الهندسة الموسيقية في ظلال القصيدة.

الكلمات المفتاحية: التكثيف، الموسيقي، أنشودة المطر.

Le Résumé :

Le rythme musical mélodieux est une partie primordiale dans la construction poétique. C'est pour cela, les poètes en ont pris habitude afin d'attirer les lecteurs pour le plaisir de l'écoute et le suspense. De ce fait, la musique poétique demeurait une grande ligne reliant entre le poète et l'écouteur, et cela où les poètes sentaient cette touche musicale séduisante avec sa grande acceptation chez le public. Attirant massivement les cœurs, les poètes profitaient cette énergie acoustique pour parader leur technique analytique et montrer également leurs charges sémantiques. Dès lors, manifeste et se condense une véritable relation entre la construction acoustique musicale et la structure sémantique. Si la voix, seul y paraissant l'intonation musicale, demeure le vrai lien entre la construction artistique et la construction sémantique, elle poussait le poète à lui accorder une grande importance en découpant la phrase en segments pour mettre en.

Les mots clés : la condensation, musical, poésie de (la pluie)

The Summary:

The melodious musical rhythm is a key part in the poetic construction. That is why the poets took habit to attract readers for listening pleasure and suspense. Thus, the poetic music remained a great line connecting between the poet and the listener, and that when poets felt this musical key attractive with its wide acceptance among the public. Drawing heavily hearts, poets advantage that acoustic energy to parade their analytical technique and also show their semantic load. Therefore, clear and condenses a real relationship between musical sound construction and semantic structure. If the voice, only it seemed musical intonation, remains the true link between artistic construction and semantic construction, she pushed the poet to give it great importance by cutting the sentence in segments to highlight this charming voice so music key dominates poetry.

Keywords: condensation, music, poetry (the rain)