الموسيقى في الشعر العراقي الحديث

د. ثائر محمد عبد الأئمة الدباغ
كلية التربية / أبن رشد – جامعة بغداد

المقدمـــة :

الحمد لله مستحق الحمد والثناء ، وصلى الله على محمد خاتم الانبياء وآله النجباء وأصحابه الأتقياء ومن تبعهم الى يوم الجزاء ... وبعد :

فالمتأمل في الأعمال الأدبية يجد ان لكل عمل أدبي شكلا ومضمونا ، فالشكل يتحدد من خلاله أبعاد العمل الأدبي وهويته من كونه قصيدة او قصة او رواية او مسرحية ، أما المضمون فيطرح من خلاله موضوعه ورسالته التي يحاول إيصالها إلى المجتمع ، والشعر في ابسط تعريفاته انه : كلام موزون مقفي يدل على معنى ، فالوزن عنصر يتحدد حقيقة القصيدة بمعنى ان الموسيقى أوضح عنصر يحدد القصيدة ، سيحاول هذا البحث المتواضع أن يتناول مسالة الإيقاع الشعري (الموسيقى) ودورها في العمل الشعر ، فليست الموسيقى في الشعر مجرد أنغام تنظم العمل الشعري وحسب لابل أنها عنصر فعال يشارك في تجسيد الحدث وإيصاله إلى المتلقي وسنحاول نبين هذه في الشعر العراقي الحديث .

الأيقاع الشعري :

لاشك في أنّ لكل عصر من العصور معطيات حضارية ومستويات ثقافية متعددة تختلف أختلاف التطور الفكري سعةً وضيقاً ، فانفتاح المجتمع على غيره من المجتمعات يفتح أمامه أبواباً من المعرفة والثقافة والتطور الاجتماعي ، وهذا ماحدث في مجتمعنا العربي ، فبعد أن انطلق العرب المسلمون من جزيرتهم إلى

البلاد الأخرى كالعراق وبلاد الشام وتصاهروا مع سكانها وأختلطوا فانفتحت أمامهم عوالم جديدة من الفكر والمعرفة ، أدّى إلى تطور المجتمع على جميع الأصعدة ، والأدب نشاطاً فنيا قد تأثر بتلك الحضارة الثقافية فانفتحت أمامهم عوالم جديدة غذت خياله بصورٍ ومعانٍ لم يكن قد ألِفها في جزيرته، لقد تطورت موسيقى الشعر من عصر إلى عصر فوجدنا حركاتٍ شعرية جديدة كالموشحات مثلاً والأوزان الخفيفة التي تلائم حركة الغناء التي نشطت في العصر العباسي وماتلاه من عصور ، ولما كانت القصيدة العربية المعاصرة هي مشروع تحديث شمل الشاعر والنص والعالم وصولاً إلى تأسيس رؤيا شعرية معاصرة[١] ، فانّ الشاعر المعاصر ، حاول استحداث اسلوب إيقاعي جديد يتناسب ورؤيته المعاصرة مقتنعاً ((بان الاساليب الموسيقية الموروثة في الشعر العربي لم تعد قادرة وحدها على اداء ذلك مالم يأتها من يحاول إحداث روح جديدة تستمد أصالتها من الموروث وتستوعب رؤية العصر وآفاقه باسلوب يعبّر عن الجوهر الجديد وتقييمه))[٢] .

وإذا كان الشاعر العراقي المعاصر قد حاول توظيف التراث ـ وبخاصة القيم الاسلامية ـ توظيفاً فنياً معاصراً يتلاءم ورؤيته ، فإنه لم يجد في الشكل الموسيقي الجديد ما لا تتفق وهذا التوظيف الذي يعتمد ايقاعاً شعرياً خاصاً تمتزج فيه التجربة الشعورية مع الانسياب الموسيقي، جاعلاً من القصيدة فضاء يتّسع لهذه التجربة[٣] .

ولكون الايقاع الشعري يتشكّل من الموسيقى الداخلية المتمثلة في الأصوات بترددداتها وانسجامها وتجانسها بما يتفق والدلالة التي تتجه نحوها ، ومن الموسيقى الخارجية متمثلة في الأوزان والقوافي فان تناولنا الايقاع الشعري سيكون من خلال هذين المحورين ، محاولين أظهار مدى استفادة الشاعر العراقي

المعاصر من البنية الموسيقية وما تتيحه من مجال لأحتواء تجربته في توظيف الايقاع الشعري .

١- الموسيقى الخارجية :

أ - الأوزان :

إن طبيعة البناء الايقاعي في الشعر الحر تسعى دائماً لكسر طوق نظام النسق الوزني للشعر العمودي ، ففي الحالة التي يكون فيها النظام (العمودي) مقيداً بعدد من التفعيلات فأن النظام الجديد (الحر) لايكون ملزماً بعدد هذه التفعيلات، فهي قد تكثر أو تقل في السطر الشعري الواحد وفق تجربة الشاعر الذي يتحرك نفسياً وموسيقياً وفق مدى الحركة التي تموج بها نفسه ، قد تكون حركة سريعة ما تلبث ان تنتهي وعندئذ ينتهي الكلام أو ينتهي السطر ، وقد تكون ذبذبة بطيئة هينة متماوجة وممتدة، وعندئذ يمتد الكلام أو يمتد السطر بها إلى غايتها[٤] فالسطر الشعري في الشعر الحر - إذن - هو ((تركيبة موسيقية للكلام ، لا ترتبط بالشكل المحدد للبيت الشعري ، ولا بأي شكل خارجي ثابت ، وانما تتخذ هذه التركيبة دائماً الشكل الذي يرتاح له الشاعر أولاً والذي يتصور أن الآخرين كذلك من الممكن أن يرتاحوا له)) [٥].

يقوم الشعر الحر على أنساق وزنية متعددة ، تنبثق هذه الانساق اساساً من النظام الخليلي (القديم) أي أنها تخضع للتنسيق الجزئي للأصوات والحركات المتمثل في التفعيلة[٦]، إلا أنها لا تأتي على شكل بحور شعرية، وانما على أنظمة عروضية اساسها التفعيلة، فهناك نظام التفعيلة الواحدة، ونظام التفعيلتين، فضلا عن وجود تشكيلات عروضية متميزة لهذين النظامين تتمثل في نظام التنويع ونظام التداخل .

فنظام التفعيلة الواحدة يقوم على ستة أوزان وهي (فاعلاتن/ مستفعلن / مفاعلتن / متفاعلن/ فعولن/ فاعلن) أما تفعيلة (مفاعلين) فهي (مفاعلتن) المعصوبة[٧] ، واما تفعيلة (مفعولات) فانها تفعيلة ثقيلة لايأتي عليها الشعر الحر وحدها ، لذا فأن القصائد التي نظمت على الشعر الحر لاتخرج عن هذه التفعيلات الستة ، وهذا ماجاءت عليه النصوص الشعرية ومثال التفعيلة الواحدة ما نقرؤه في قصيدة (عمار بن ياسر) لحميد سعيد التي يقول فيها :

ياوجه عمار بن ياسر يانقي الجوع

افقأ مقلة السحبِ

تركت أناملها على شفتيك صمت مواسمِ

الآجر والخشبِ

ياوجه عمار بن ياسر تخلق الأنهارُ

بسمة غابة الغَرَبِ[٨]

نجد أنّ تفعيلة هذا النص هي (متفاعلن) قد جاءت على صور مختلفة فمرة تامة ومرة مضمرة (متفاعلن) ، وثالثة (حذاء) (متفا) [٩]، وهذه التفعلية جاءت ملائمة لجو القصيدة الذي اتسم بطابع غنائي تعلو فيه النبرة الخطابية التي تتطلب نغمة ايقاعية كمثل نغمة تفعيلة (متفاعلن) التي تعد من أكثر الأوزان ((غنائية ولياً وانسيابية وتنغيماً واضحاً))[١٠] ، ونلاحظ أن دخول علة الحذف على هذه التفعيلة وفي اسطر ثلاثة ، قد أدى إلى وظيفة واضحة الدلالة على القافية ، إذ وحدت هذه العلة قافية الأسطر التي دخلت عليها بحيث جعلتها قافية (بائية) ولاسيما أنّ هذه القافية جاءت متناسقة مع أسطر النص (ع ، ب ، م، ب ، ر، ب) وبذلك منح التشكيل العروضي التفعيلة (متفاعلن) نسقاً موسيقياً متوازياً ،

هذا عن نظام التفعيلة الواحدة ، أما عن نظام التفعيلتين ، فهو نظام يتكون من تفعيلتين الأولى تكون متكررة في عموم السطر الشعري بحيث تكون هي التفعيلة المهيمنة ، أما الثانية فلا تأتي إلا في نهاية السطر الشعري ، وقد تخلو منها في بعض الأسطر ، وأوزان هذا النظام هي ثلاثة أوزان هي الآتي[١١] :

١- الوزن الأول : مستفعلن / فاعلن .

٢- الوزن الثاني : مستفعلن / فعولن .

٣- الوزن الثالث : مستفعلن / مفعولات .

وعلى هذه الأنماط جاءت نصوص الشعر الحر .

يقول السياب في قصيدته (قالوا لأيوب) :

قالوا لأيوب : (جفاك الإله)

فقال : (لا يجفو

من شدّ بالايمان لا قبضتاه

ترخى ولا اجفانه تغفو)

قالوا له (والداء من ذا رماه

في جسمك الواهي ومن ثبته)

قال : هو التكفير عما جناه

قابيل والشاري سدى جنته[١٢]

إذ نجد الشاعر قد أعتمد تفعيلة (مستفعلن) صحيحة ومخبونة ، أما تفعيلة (فاعلن) فقد دخل عليها (تذييل) فصارت (فاعلان) فضلا عن دخول علة القطع[١٣] على هذه التفعيلة لتصير (فاعل) وهذا التزاوج ما بين التفعيلتين اعطى

ايقاعاً متميزاً لهذه القصيدة التي تتصف بالحوار ، وعلى الرغم من أن السياب يبدو في هذه القصيدة هادئاً راضياً صابراً ، عكست تفعيلة (فاعلان) المذالة بتكرارها قد عكست أحاسيس الشاعر ونفسيته وذلك من خلال حروف المد التي اقترنت بهذه التفعيلة (الاله .. قبضتاه.. رماه .. جناه) فهذه الكلمات عبر مدودها كأنما أفصحت عن الشكوى والأنين اللذين يجيشان في صدر السياب ، فضلا عن ان هذه الكلمات قد أدّت إلى تتابع دلالي فـ (الاله) بـ (قبضتاه) الراء (رماه) عما (جناه) قابيل .

ويقول الشاعر ياسين طه حافظ في قصيدته (صوت من العصر) :

ياسيدي الحسين

حملت سيف الله باليمين

وخاضت الفرس

بحور هذا العالم المهين

فارسها يهزأ بالمنونِ

ويزدري تلاطم الأمواج

شهباً من لظى وطينِ

لعنتهم

وطأت احداقهم الرخيصة[١٤]

إذ نلاحظ أن النص جاء على وزن (مستفعلن / فعولن) وما نلحظه في هذا النص هو كثرة التنويعات التي جاء عليها هذا الوزن، فنجد أنَّ (مستفعلن) قد دخل عليه زحاف الخبن فصارت (متفعلن)، وزحاف(الطي) فتحولت إلى (مستعلن)،

أما فعولن فقد دخل عليها زحاف (القصر) فصارت (فعول) وزحاف الحذف فاصبحت (فعو) وهذه التنويعات العروضية اتاحت للشاعر ان يعبر من خلالها عن مشاعره وآلامه التي جعلته يرى في شخصية الإمام الحسين (عليه السلام) ملاذاً يستلهم منه الشجاعة والعزيمة، إذ سعى الشاعر إلى توظيف تفعيلات هذا الوزن في رسم جزئيات شخصية الإمام فتفعيلات السطر الثاني (متفعلن ، مستفعلن ، فعول) تماثل تفعيلات السطر الرابع (متفعلن، مستفعلن ، فعول) هذا التماثل قاد إلى تماثل دلالي اذا أن هذا العالم (المهين) كان سبباً في جعل الإمام الحسين يحمل (سيف الله باليمين) ليكتسح بحور هذا العالم الذي أصبح عالماً تحكمه شريعة الغاب ، وقد عزز هذا المعنى السطر الأول بمضمونه وتشكيل تفعيلاته لاسيما وان قافية كل من هذه الأسطر الثلاثة جاءت واحدة وهي قافية (النون).

ويلاحظ أنّ التدوير الذي حدث في السطر السادس قد ساعد على ربط السطر الخامس بالسطر السابع اذا أنهما جاءا على قافية واحدة(النون المكسورة) وقد أدى الفعلان (يهزأ) في السطر الخامس و(يزدري) في السطر السادس دوراً كبيراً في عملية الربط ، إذ ظهر السطران (السادس والسابع) وكأنهما سطر واحد مما عزز وظيفة التدوير دلالياً ، ونقرأ للشاعر حميد سعيد هذا النص من قصيدته (رحلة الصمت) إذ يقول :

يايونس الراقد في جوف حوتْ
يا أيها المبحر في المستحيل
سمارك الأموات من أي جيل
وجوههم زرقاء من لعنة
أم من عويل طويل
ماحدثت ابوابهم مرة
إلا بهمس بخيل[١٥] .

إذ نجد النص على وزن (مستفعلن ، مفعولات) وقد دخل على تفعيلة (مستفعلن) زحاف (الطي) ، فصارت (مستفعلن) ، وزحاف الخبن فاصبحت (متفعلن) أما تفعيلة (مفعولات) فدخل عليها زحاف مركب (الطي والوقف) فصارت (مفعلان) ، فضلاً عن دخول زحافين آخرين هما (الطي والكسف) فصارت (مفعلا)[١٦]، ولعل هذا الوزن ـ لتعدد اسبابه وسرعة النطق به ـ يجود ((في الوصف وتصوير الأنفعالات))[١٧] وهو ما نلمس أثره في هذا النص إذ جاءت الاسطر الشعرية عاكسة نفسية الشاعر وما ينطوي عليها من احاسيس فكما يقول الشاعر نفسه عن قصيدته أنّ هذا جاء معبرا ((عن موقف، يأتي من الاحساس بالحصار والتمرد عليه)) [١٨] لأن قصيدته : ((تخرج من حصارين شخصي وعام ، ومن احساسين بالحصار، شخصي وعام أيضاً ، فكان لابد لها أن تلجأ إلى الحركة السريعة كنوع من التوازن وكمحاولة للخروج من الحصارين الشخصي والعام .... أو على الاحساس بهما))[١٩] .

لذا فان ايقاعات القصيدة جاءت محاكية لما أراد الشاعر التعبير عنه اذا يكون هذا الوزن متلائماً ((مع موقف الشاعر في الطموح إلى الأنعتاق كبديل عن الاحساس بالحصار المؤقت))[٢٠] .

ويعد (التنويع) من التقنيات العروضية التي حاول الشاعر العراقي المعاصر الإفادة منها والتنويع إمّا مقطعي وذلك بان تتنوع الأوزان تبعاً للمقاطع الشعرية التي تؤلف بمجموعها القصيدة كاملة[٢١]، وإمّا أن يكون التنويع في المقطع الواحد وذلك بان ينتهي كل مقطع بوزن آخر . وهذه الظاهرة العروضية قد ارتبطت بالقصائد القائمة على اساس من البناء الدرامي التي تنزع حول الطول الذي يقوم على تعدد الأصوات والمواقف وما يصاحب ذلك من توترات نفسية[٢٢].

ب. القوافي :

لعل نهاية السطر الشعري في القصيدة الجديدة شيء لا يمكن لأحد أن يحدده سوى الشاعر نفسه ، وذلك على وفق نوع التدفقات والتموجات الموسيقية التي تموج بها نفسه في حالته الشعورية المعينة ، فأن القافية - تبعاً لذلك - غدت قافية متحررة لا ترتبط بسابقاتها أو لاحقاتها إلا ارتباط انسجام وتآلف دون اشتراك ملزم في حرف الروي ، أي أنها صارت النهاية الوحيدة التي ترتاح إليها النفس في ذلك الموضع ، ويستدعيها السياقات المعنوي والموسيقي للسطر الشعري[٢٣] .

لذلك فأن القافية في الشعر الحر صارت ضرورة يحتمها السياق ، فـ ((قيمة القافية الناجحة تكمن في تحويل النهاية المجتلبة للتوافق الصوتي إلى ضرورة تحتمها طبيعة التداعي الدلالي ، بحيث إذا ذهبت تبحث عن بديل – بغض النظر عن الروي - لم تعثر على أوفق من نفس الكلمة))[٢٤] .

ونرى أنّ الشعر الحر لم يلغِ القافية ، بل اهتم بها ، ((ويكاد رواد الشعر الحر يتفقون في اهتمامهم بالقافية والالتزام بدلالتها الموسيقية في القصيدة ... إنّ القافية في شعرهم الحر أخذت مظهراً جديداً بجانب استخدامهم لها بشكلها الموروث في بعض مقاطع القصيدة))[٢٥]، والقافية هي ((آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يسبقه مع حركة الحرف الذي قبل الساكن))[٢٦].

فالقافية - على وفق هذا الكلام - ليست ((إلاّ عدة اصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة ، وتكرارها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقّع السامع ترددها ، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة)) .

وقد قسمت القافية تقسيمات عدة ، فهناك تقسيم من حيث الإطلاق

والتقييد اذا تقسم على مؤسسة ومردوفة ومجردة ، وكل نوع من هذه الأنواع لها تقسيمات فرعية وقسمت أيضاً من حيث حركاتها على متكاوسة ومتراكبة ومتداركة ومتواترة ومترادفة[٢٧]، وكل هذه التقسيمات للقافية أنما تستند إلى الشكل الشعري القديم (العمودي) ، ذلك لأن القافية فيه قافية واحدة وموضوعة بنظام ثابت ، وفي الشعر الحر ((إذا كانت القافية في القصيدة التقليدية نمطاً واحداً فانها في الشعر الجديد غدت أنماطاً)) [٢٨] .

ونرى أن دراسة القافية تعتمد التقسيمات الحديثة، التي اعتمدت اصطلاحات النظم الغربي في تقسيم القوافي تبعاً لهيناتها وهي القوافي(المتراسلة، المتوالية ، المتقاطعة ، المستقلة، المتكررة) لأنَّ دراسة القافية على وفق هذا التقسيم يتلاءم - كما نظن - وطبيعة الشكل الموسيقي للشعر الحر ، فهذا التقسيم يراعي تنوع القافية وغياب نظامها التقليدي ، فـ ((لما كان من سمات الشعر المعاصر غياب التفعيلة خاصة في المقاطع المدورة ، فأن الطابع المميز هو وجود انماط تقفوية تنحو منحى التنوع على عكس ما استقر في الأذهان من بنية الشعر التقليدي))[٢٩] .

فالقافية بتنوعها في الشعر الحر لا ينظر اليها على أنها صورة صوتية فحسب ، بقدر ما تكون ذات عمق دلالي ، إذ ((إن القافية ليست ظاهرة صوتية خالصة بل إنها تنبع من شبكة العلاقات الدلالية في النص وتسهم في تكوين هذه الشبكة ، فالكلمات المتقافية لا ترتبط صوتياً فقط بل ترتبط غالباً على صعيد دلالي)) [٣٠] .

أنواع القوافي :

١- نمط القوافي المتراسلة : وهي القوافي التي تتراسل واحدة بعد الأخرى على وفق نسق معين .

٢- نمط القوافي المتوالية:وهي التي يتم الأنتقال فيها من زوج تقفوي إلى آخر

٣- نمط القوافي المتقاطعة : وهي القوافي التي تتقاطع فيما بينها .

٤- نمط القوافي المتعانقة: وهي القوافي التي تتعانق ويدخل بعضها في الآخر.

٥- نمط القوافي المستقلة : وهي القوافي التي لا تتكرر لاقتصارها على موقع واحد ، وهذا النمط يشيع في القصائد التي تغلب الجانب المضموني أو في القصائد التي تنحو منحىً سردياً يتلاءم مع طبيعة الشخصية المستخدمة[٣١] فضلاً عن أنَ هذا النمط يشيع بشكل كبير في القصائد المدورة .

٦- نمط القوافي المتكررة : وهي القوافي التي تتكرر فيها الكلمة الأخيرة سطراً بعد آخر ، وقد عدّ القدامى هذا النوع من القوافي عيباً في الشعر التقليدي (العمودي) وسموه بـ (الإيطاء) وهو ((اعادة القافية ذاتها بلفظها ومعناها .... وأجازوا إعادة اللفظة ذاتها بمعناها بعد سبعة ابيات)) [٣٢].

أما في الشعر الحر فلا يكون عيباً ، بل مرتبط بوظيفة جمالية بالغة الدلالة[٣٣]، فالشاعر حينما يعمد إلى التكرار في مثل هذه الحالة إنما ليعطي الفكرة المطروحة زخماً شديداً، وقوة مركزية تتمحور حولها ، فضلاً عن أنَّ الشاعر يوجد موازنات صوتية دلالية متطابقة باسلوب التقفية هذا[٣٤] .

٢. الموسيقى الداخلية :

تعدّ النغمات الايقاعية التي تثيرها الأصوات عاملاً مهماً في إضفاء طابع

موسيقي عالٍ تجعل النص الشعري عبارة عن تموجات تعكس نفسية الشاعر وتجربته، وهذا نابع من احساسات الشاعر ((بالحروف والكلمات، والعبارة احساساً خاصاً بحيث تجيء في النص أو أجزاء منه متسقة ومتجاوبة بمعنى آخر الأحساس بجماليات اللغة وقيمها الصوتية والتركيبية)) [٣٥] وسنقف في تحليل الموسيقى عند ثلاث ظواهر محاولين إبراز الخصائص الجمالية التي اتسمت بها النصوص من خلال هذه الموسيقى وتلك الظواهر هي :

١- التراكمات الصوتية : وهي تؤدي وظيفة دلالية للحروف تسهم في إضاءة جوانب مهمة من البنية الشعرية، ذلك أنَ ((معنى القصيدة إنما يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعانٍ، وذلك التكثيف للمعنى الذي نشعر به في أية قصيدة أصيلة إنما هو حصيلة لبناء الاصوات)) [٣٦] ولكي نستطيع ان نتلمس اثر الأصوات في بنية القصيدة لابد من القول إن الصوت ليس له معنى في ذاته وانما ((هو الصوت من حيث تميزه عن مجموعة الأصوات الأخرى ودخوله في تشكيل انظمتها)) [٣٧] فكما يقول رتشاردز ((إن النغمة الواحدة في أية قطعة موسيقية لا تستمد شخصيتها ، ولا خاصيتها المميزة إلا من النغمات المجاورة لها، وإن اللون الذي نراه أمامنا في أية لوحة فنية لا يكتسب صفته إلا من الألوان الأخرى التي صاحبته وظهرت معه)) [٣٨] لذا حاولت بعض النصوص انتاج بنيتها الايقاعية من خلال تراكمات لبعض الأصوات في تناسق وتجانس يقول الشاعر علي الحلي :

عظامي ما تزال تلملم الصوتا

وتعرى من عواء العار ، تصرخ بالدم الكذب

متى يا يونس الموعود يبرح جسمك الحوتا ؟؟ [٣٩]

نكتشف أنّ الشاعر قد وظّف أصوات المد توظيفاً ناجحاً يتلاءم وتكرار الاصوات الأخرى ، فصوت المد في السطر الأول قد يكون متسعاً مكانياً وذلك من خلال كلمة ((الصوتا)) الذي أعطى دلالة على تشظي الصوت وامتداده في الفضاء مما جعل ((العظام)) تحاول جاهدة ان ((تلملم)) هذا ((الصوت)) والشيء نفسه حدث في السطر الثالث إذ إن صوت المد المتمثل في ((الحوتا)) قد منح هذا السطر تعادلاً موسيقياً مع السطر الأول راسماً من خلال ذلك صورة ((الحوت)) وكأنه فضاء كبير أحتوى جسم النبي يونس (عليه السلام) معبراً الشاعر ب ((الحوت)) عن الكابوس الذي حل بهذه الأمة فجعلها لا تفيق من سباتها أما السطر الثاني فنجد أن صوت المد يختفي ليحل محله صوتا (العين والراء) اللذان تكررا ثلاث مرات في تناسق وانتظام ، إذ إن مجيء هذين الصوتين قد أحدث نغمة موسيقية حاكت معنى ((العراء)) الذي تتعرض له الذات . ويقول الشاعر نفسه في قصيدة له بعنوان ((الطوفان)) :

أنا الطوفان . في صدري ينزُّ الشرُّ والغلُّ

ومن شدقي أسياف من الكفران تستلُّ

فدع ويحك شطآني فلن يعصمك الرمل[٤٠]

فنرى أنّ التراكمات الصوتية قد نتجت عن تضعيف الحروف ، ومما زاد من حدة ايقاعية هذا النص هو تجاور هذه التضاعيف واحدة بعد الأخرى إذ نلمس في السطر الأول تجاور (ينز) و(الشر) و(الفعل) فهذه الحروف بتجاورها وترددها الصوتية قد أحدثت ايقاعا موسيقيا رسمت بوضوح صورة للطوفان وكأنه أمواج بعدها أمواج في تصاعد وهبوط ، أمّا السطر الثاني فقد عبرت (تستل) بواسطة تردد صوت اللام عن السيوف وهي تستل من اغمادها وكأننا نحسّ استلال هذه السيوف .

إنَ هذه القراءة السريعة للتراكمات الصوتية تجعلنا نؤكد ما ذهب اليه الباحثون وهو أنَ ((كلَ عملٍ فنّي هو قبل كلَ شيء سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى)) [٤١] فالشعر ((هو المنطقة التي تتحول فيها العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خفية إلى علاقة جلية)) [٤٢] ولهذا ((يجب على الصوت ان يبدو صدى للمعنى)) [٤٣] .

٢- التجانس الصوتي : ويكون هذا التجانس الصوتي بين الكلمات ، إذ يؤدي الجناس دوراً مهماً في خلق نغمة موسيقية في داخل السياق الشعري ((إنه تعميق للفرق عن طريق تعميق التشابه وعلى محورين مختلفين للفرق والتشابه (الفرق الدلالي والتشابه الصوتي). ولانه كذلك فان الفجوة بمسافة التوتر فيه أكثر حدة وبروزاً وهو أكثر خلخلة لبنية التوقعات لدى المتلقي)) [٤٤] .

فالتقارب الصوتي بين المفردات يحدث ثراءً موسيقياً عاليا مما يؤدي إلى حصول تقابل دلالي في ذلك ومن الجدير بالذكر أن المجانسة الصوتية غالباً ما تقع بين الكلمات التي تتشكل منها القوافي ، وهذا ما سنراه في هذين النصين : يقول الشاعر راضي مهدي السعيد في قصيدته (الفارس الصريع ... وكربلاء الهزيمة) :

في كربلاء الأمس ، كان الجرح والهزيمة

لإمةٍ لم تحمل الراية حين شبت السيوف

واخترقت مفاوز الصحراء خيل تمتطيها أذرع لنيمه

ترهب فارساً أتاها يزرع الحتوف [٤٥]

إذ نجد تجانساً صوتياً ناتجاً عن تكرار الحروف محدثاً هذا التجانس ثراءً

موسيقياً يحمل دلالات متّسقة مع موقع هذا التجانس من السياق ، فالتجانس الحاصل ما بين (السيوف) و(الحتوف) قد أدى إلى تقابل دلالي متمثل في العلاقة الجدلية ما بين (السيف والموت) ، معززاً الشاعر ذلك بالمجانسة التي حدثت ما بين (الهزيمة) و(لئيمة) وما يربط بينهما من علاقة واضحة ، أن الهزيمة إذا حلت في أمة فلا بد من ان الأذرع اللئيمة ستجتاح هذه الأمة ، ومادامت الهزيمة هي التي ستكون الراية الجديدة فإن صورة الحتوف ستسيطر سلبياًعلى هذه الأمة، لأنها لم تستطع ان تحمل سيفاً ولا ان ترفع راية ويقول الشاعر حاتم محمد صكر في قصيدته (تلويحات الوداع الأخير) :

محترقاً أموت

ممزقاً أموت

وغارقاً في الحب

.. لكنني ابصر يوسف الصديق جاثيا ...

منتظراً في الجب ! (٤٦)

فالسجع الذي وقع ما بين (محترقا) و(ممزقا) و(غارقا) قد عكس حالة التمزق والغربة التي تعيشها الذات المعاصرة،فالتشابه الصوتي بين هذه المفردات قد أدّى إلى تتابع دلالي من مفردة إلى أخرى ، ودلالة مفردة (محترقا) قاد إلى مفردة (ممزقا) ومن ثم يكون التلاشي والفناء بواسطة مفردة (غارقا) لتستحيل هذه الذات ـ بعد ذلك ـ إلى فناء معنوي يعبر عن حالة الغربة النفسية التي تحتضن الذات ، لاسيما وان صوت (التنوين) الذي اتصف بالغنة قد أدى دوره في إبراز صوت يحاكي آهات هذه الذات .

٣. التكرار : وهو من الأساليب البارزة التي تؤدي دوراً فعالاً في إكساب القصيدة موسيقى داخلية ، فالنقرات الايقاعية المتناسقة تشيع في القصيدة

لمسات عاطفية وجدانية ، يفرغها ايقاع المفردات المكررة بشكل تصحبه الدهشة والمفاجأة، فتكرار النغمات والوقفات الايقاعية تثير في النفس البهجة والارتياح ، إذا كانت شجية ويوثبها ويحفزها إذا كانت هذه النغمات قوية صارخة[٤٧] .

وللتكرار وظيفة دلالية مرتبطة بسياق النص، إذ ((إن إعادة الفاظ معينة في بناء القصيدة يوحي بأهمية ماتكتسبه الالفاظ من دلالات مما يجعل ذلك التكرار مفتاحاً في بعض الأحيان لفهم القصيدة))[٤٨] .

فالتكرار بذلك ((أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيؤها بحيث نطلع عليها ... إنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر فيه ان ينظم كلماته بحيث يقيم اساساً عاطفياً من نوعٍ ما))[٤٩] .

وللتكرار اساليب متنوعة ، فهناك تكرار بالحروف وتكرار بالالفاظ وتكرار بالعبارات ، فمن امثلة تكرار الحروف ماورد في قصيدة السياب (العودة لجيكور) إذ يقول :

على جواد الحلم الأشهب

اسريت عبر التلال

أهرب منها ، من ذراها الطويل

من سوقها المكتظ بالبائعين

من صبحها المتعب

من ليلها النابح والعابرين

من نورها الغيهب ،

من ربها المغسول بالخمر ،

(من عارها المخبوء بالزهر)

من موتها الساري على النهر[٥٠]

فالسياب في هذه القصيدة حاول أن يرسم صورة للمدينة في وجهها القاسي حيث يعيش مغترباً فيها ، ويحن في الوقت نفسه إلى قريته (جيكور) رمز النقاء والبراءة ولذا فأنه يلجأ إلى فعل (الإسراء) وعبر (جواد الحلم الاشهب) لينتقل من عالم المدينة هذا إلى عالم القرية ، وحتى يعبر عن حالة الأغتراب التي يعانيها في عالم المدينة فأنه عمد إلى تكرار الحرف (من) ليؤدي هذا التكرار وظيفة تسهم في رسم معالم المدينة بكل مافي هذه المدينة من سلبيات مما دفعت الذات الشاعرة إلى الهروب منها معبراً الشاعر بذلك عن حالة الاغتراب الروحي والمكاني معاً .

وتمثل قصيدة (لأني غريب) للسياب أنموذجاً لتكرار الكلمة ، إذ يقول :

وإما هززت الغصون
فما يتساقط غير الردى :
حجار
حجار ، وما من ثمار ،
وحتى العيون
حجار ، وحتى الهواء الرطيب
حجار يندبه بعض الدم
حجار ندائي ، وصخر فمي
ورجلاي ، ريح تجوب القفار[٥١]

فالسياب حاول ان يعبر عن ذاته المتعبة التي هدها المرض واتعبها الجراح ، فصار كل شيء من حوله عبارة عن عالم متحجّر يلفه الجدب من كل مكان ، فالمعجزة التي منحت السيدة مريم البركة والحياة ماعادت تجدي نفعاً لانسان فقد الأمل في شفائه ويأس من حالته ، لذا فإن تكرار كلمة (حجار) جاء معبراً عن ذلك العالم المجدب الذي أحاط بالشاعر من كل جانب وحلّ في كل شيء.

أما تكرار العبارة فقد أسهم ايضا في إضفاء ايقاع موسيقي نابع من وظيفة دلالية تعكس رغبة الشاعر في تعميق وتأكيد المعنى الذي يريده من خلال هذا التكرار ، فالشاعر حميد سعيد حينما استدعى صورة استشهاد الإمام الحسين (عليه السلام) وما آل إليه أمره بعد مقتله ، حاول ان يعمق الجرم الذي ارتكبه أعداء الحسين - إذ جعلوا الخيل تطأ جسده الطاهر - من خلال تكرار عبارة (فوق جبهة الحسين) ثلاث مرات :

خيولهم في كربلاء عبرت بحر الغرور ...

فوق جبهة الحسين

فوق جبهة الحسين

فوق جبهة الحسين

وهشمت عظام صدره استباحت زمن العينين[٥٢]

الخاتمة

وبعد هذه الرحلة المتواضعة أقف لأقول إنَ الشاعر المعاصر قد استوعب الإيقاع الشعري ودوره في تجسيد المشهد الشعري من خلال نظرته الحديثة المتأثرة بالحركة الثقافية الحديثة ، لقد وظف الايقاع وما فيه من موسيقى رموزا تعكس تجربته الفنية من خلال معايشته للحدث وتفاعله معه ، فكانت القوافي والأوزان والحروف والتكرارات الآت فنية رسمت لوحاته الشعرية وتداخلت فيما بينها لتلبس العمل الشعري روحاً حيةً منطلقة مع الواقع ومحلقة في عالم الخيال الواسع .

الهوامش :

(١) ينظر في حداثة النص الشعري : ١٣ .

(٢) أثر التراث في الشعر العراقي الحديث : ٢٦٣ .

(٣) ينظر القيم الاسلامية في الشعر العراقي الحديث : ١٤٦ .

(٤) ينظر: الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: ٦٦ .

(٥) المصدر نفسه : ٨٣ .

(٦) الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية : ٦٦ .

(٧) العصب : اسكان خامس التفعيلة متى كان متحركاً وثاني سبب ، ينظر ميزان الذهب :١١.

(٨) ديوان حميد سعيد : ١٢٠ .

(٩) الأضمار: هو إسكان الثاني متى كان متحركاً وثاني سبب، أما الحذذ: فهو حذف الوتر المجموع من آخر التفعيلة، ينظر: ميزان الذهب: ١٢ ، ١٧ .

(١٠) لم يأتِ امس سأقابله الليلة : ٦٦ .

(١١) الأوزان المركبة في الشعر الحر : ٨٣ .

(١٢) ديوان السياب ٢٩٦/١ .

(١٣) القطع : هو حذف ساكن الوتر المجموع وتسكين ما قبله ، ينظر : ميزان الذهب : ١٧ .

(١٤) الوحش والذاكرة : ٥٩ ـ ٦٠ .

(١٥) ديوان حميد سعيد : ٤١ .