البنيات الإيقاعية في (تصلي المآذن) لـ (رحمن غركان)

المدرس
إبتسام محمد نايف
جامعة القادسية - كلية التربية
البريد الالكتروني: ebtseam.nayef@qu.edu.iq

The Rhythmic Structures in Rahman Ghargan's Minarets Pray

Lec.
Ibtisam Muhammad Nayef
Al-Qadisiyah University - College of Education

الملخّص :

يسعى هذا البحث إلى قراءة البنية الإيقاعية في تجربة شعرية عراقية في خلال مجموعة شعرية واحدة هي (تصلي المآذن) للشاعر (رحمن غركان) ، وقد توزع البحث على ستة محاور هي خمس بنيات إيقاعية إذ عني المحور الأول بالمصطلح ، و مفهومه أقصد (الإيقاع ، و الإيقاع الشعري) لتوضيح مصطلح الإيقاع العصي على التعريف على كثرة تعريفات القدماء و المعاصرين له حتى حين صار الإيقاع علماً مستقلاً عن العلوم في حياتنا الثقافية المعاصرة . أما الإيقاع الشعري فهو نوع في الإيقاع يتتبع البحث نماذجه في المتون الشعرية التي يقرأ هذا البحث مجموعة منها هي (تصلي المآذن) في هذا المحور إلى ما يميز الإيقاع الشعري بخاصة من الإيقاع عامة ، ثم يخلص إلى المحاور التطبيقية الخمسة الأخرى ، وهي : إيقاع الوزن حيث يعمل البحث على إيضاحه بوصفه مصطلحاً ثم معطياته الإيقاعية في نصوص المجموعة الشعرية مدار هذه القراءة ، و إيقاع التقفية ، ثم إيقاع التكرار ، ثم إيقاع العنونة ثم إيقاع الأسلوب . بعدها يخلص إلى نتائج للبنيات الإيقاعية في المجموعة الشعرية آنفة الذكر .

"**الكلمات المفتاحية** : تصلّي ، المآذن ، الإيقاع ، التقفية ، التكرار ، العنونة ، الأسلوب. "

Abstract:

This research seeks to read the rhythmic structure in an Iraqi poetic experience in one group of poetry (praying minarets) of the poet (Rahman Ghargan), has been distributed on six axes are five rhythmic structures as I mean the first axis of the term, and its concept I mean (rhythm, and Poetic rhythm) to clarify the term rhythm, which sticks to the definition of the many definitions of the ancients and contemporaries of it even when the rhythm became an independent science from science in our contemporary cultural life. The poetic rhythm is a type in the rhythm The research follows his models in the poetic text that reads this research a group of which is (praying minarets) in this axis to distinguish poetic rhythm in particular from the rhythm in general, and then concludes to the other five axes, namely: rhythm weight where The research works to clarify it as a term and then the rhythmic data in the texts of the poetry group over the course of this reading, and the rhythm of rhyming, then the rhythm of repetition, then the rhythm of addressing and then the rhythm of style. It then concludes with results of rhythmic structures in the aforementioned poetic group.

Keywords: pray, minarets, rhythm, rhyme, repetition, addressing, and style.

١- في الإيقاع و الإيقاع الشعري :

الإيقاع عنصر رئيس في تكوين عالمنا هذا و هو بعض نبض الحياة في الأشياء المادية و حتى المعنوية حتى أن بعض النقاد رأى أن " الإنسان كائن إيقاعي مندمج في المنظومة الإيقاعية الكونية"[١] ؛ لأن الإنسان - على سبيل المثال - يعيش في أنماط إيقاعية تشمل كل تفاصيله الفيزيائية والنفسية بدءا من نبضات قلبه ، و أنفاسه ، وحواسه كلها حتى خلايا جسده في نموها ، و موتها ، و تجددها و ليس انتهاءً بالفنون التي يبدعها تلك التي تنبني على تناسب إيقاعي لعناصرها مادةً و معاني و منها الشعر بشكل خاص ، ولهذا فهو عصي على التعريف الجامع المانع حتى ذهب الدكتور خميس الورتاني إلى الوقوف عند كثير منها و خلص إلى أنها " تعريفات بمكوناته أو تجلياته أو بفعله في المتلقي أو بمقارنة تجليه في نص ما، مع أنماط من التواصل تشبهه في بعض الوجوه ، وذلك لأنه ليس شيئاً محدداً أو موضوعاً يوجد أمام المتلقي ليس عليه إلا تمييزه بتسميته . و إنما يطفو في الإبداع و يفرض نفسه على الإدراك الذي يعيد تشكيله فيعلن هذا الإيقاع أو ذاك إيقاع بما أن المفهوم يستعصي على التحديد و التعريف بالألف واللام " [٢] حتى أنه لا يقوم على حاسة السمع فقط فهناك إيقاع بصري خطي و إيقاع بصري خطي هندسي و إيقاع تصويري (إيقاع صورة) و هناك إيقاع أسلوب وهكذا بحسب جنس الفن و نوعه و عناصر تكوينه[٣] ، وقد عني النقد العربي القديم من المعاصر بالإيقاع في الشعر عناية عالية حتى بات ملازماً لتعريف الشعر في قولهم : الشعر ، قول موزون مقفى يدل على معنى" [٤]، وقد ميز ابن سينا(٤٢٧هـ) بين إيقاع الشعر ، و إيقاع اللحن في الغناء ، إذ قال : " فالإيقاع من حيث هو إيقاع : هو تقدير ما لزمان النقرات فإن اتفق أن كانت النغمات منقرة كان الإيقاع لحنياً ، وإذا كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام ، كان الإيقاع شعرياً "[٥] على أن الإيقاع في الشعر والغناء يقوم على السمع بدءاً حتى جاء المشترك بينهما كثيراً وقد ذكر ذلك ابن طباطبا العلوي (٣٢٢هـ) في عيار الشعر حين قال: "للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه يرد إليه من حسن تركيبه واعتدال اجزائه" [٦] .

فالإيقاع يشمل سلسلة من العناصر اللسانية التي تسهم في بناء البيت الشعري ، فهناك إيقاع من الوزن أو القافية أو التكرار أو الجناسات أو نبرات الجمل أو الكلمات و

غيرها[٧] وقد جاء تعريف الإيقاع الشعري في المعجم اللساني على أنه: " الإعادة المنتظمة داخل السلسلة المنطوقة لإحساسات سمعية متماثلة ، تمثلها مختلف العناصر النغمية" [٨] ، وهنا لابد من التمييز في الإيقاع الشعري بين إيقاع الوزن بخاصة و الإيقاع بعامة ،من جهة أن " الإيقاع ينشأ عن توالي الحركات و السواكن في البيت و بقدر مما يتكون الوزن من كل ذلك فإنه يتكون في اللحظة ذاتها شق من الإيقاع ، و لا يكتسب الإيقاع شقيه إلا بإدخال أصوات اللغة المستعملة ، و معنى هذا أن الفرق بين الوزن و الإيقاع يصير بإدخال اللغة" [٩] ؛ لأن الوزن بنيات مجردة ثابتة أما الإيقاع فمفهوم متغير ذي مكونات ومعطيات متعددة و كثيرة جداً فهو متغير ، و كثير من عناصره في الجملة الشعرية ثابتة الوزن و القافية و الجناس ، وما يؤدي أثرها من ما هو من شكلها[١٠] ثم ان الجانب المتغير في الإيقاع ذاتي المصدر ، و يرى بعض الباحثين بأنه " ذلك الجانب الأكثر تفلتاً من وعي الذات المنشئة ، وما ذلك إلا لكونه - في طبيعته - متصلاً بتحسس اللسان للمستتبعات التركيبية ، التي تحصل إثرها مجاذبات الحروف و الصيغ بشكل اتباعي تواردي محمول على تأجج فورة الأحاسيس و المشاعر ثم أن الشاعر إذا استند إلى تلك العوالم الداخلية صدر عنه الطريف و الغريب من الكلام الإيقاعي " [١١] ؛ لأن الإحساس بالكلمة منسوجة في النص ضمن السياق ذي الصياغة الشعرية و هو يبدع ذلك الإيقاع الشعري الذي يتعدد و يتباين من شاعر إلى آخر بحسب كيفية النسيج و مدى الإحساس باللفظ لحظة القول؛ لهذا يتعدد الإيقاع حتى في مصادره المباشرة الأوزان والقوافي .

وهذا الجانب الأكثر تفلتاً في الإيقاع مما جعله صعب التعريف هو ما جعل بعض النقاد يعرفه بما - يجعله محتاجاً إلى الإيضاح أكثر بلغة تتفلت من سبيل الإحاطة بالقصد كما في تعريف كمال أبوديب الذي يرى أن الإيقاع: " الفاعلية التي تنقل للمتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور ، بوجود حركة داخل ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة "[١٢]. وقد رأى الدكتور خميس الورتاني هذا التعريف على أنه قولاً إنشائياً محضاً ؛ لأنه يعرف المجهول نسبياً بما هو أبعد منه في التناول. فما الحركة الداخلية ؟ و ما الحيوية المتنامية ؟ و ما مقياس الوحدة النغمية العميقة ؟ وهذا العجز عن الإمساك بالمفهوم يتجلى في لغة الناقد التي تقصد إلى وصف المفهوم ، و أبعاده . ويبدو أن ذلك

الجانب الذاتي في الإيقاع المتأتي من وعي المبدع لحظة القول موصولاً بالإحساس باللفظ ثم ما يتبدى للباحث أو الناقد من ذلك ، وهو يقود إلى هذه اللغة في تعريف مفهوم الإيقاع وهذا الفيض من المجاز و الذاتية من جهة أخرى. " [١٣] و لما كان الإيقاع يرتبط رتباطاً وثيقاً بالمتلقي فإنه لا يدرك إلا فردياً و شخصياً بل والآن وهنا فما يدركه المتلقي (أ) غير ما يدركه المتلقي (ب) بل إن الشخص الواحد لا يدرك عادة في النص نفسه ذات الظواهر الإيقاعية في قراءتين . ومرجع ذلك إلى أن القراءة ترتبط باللحظات التي نقرأ فيها ، و بالأشخاص وحساسياتهم وثقافاتهم وتأويلاتهم وكذلك بطاقاتهم النفسية المختلفة و من واحد إلى آخر فلا سرعة القراءة ذاتها ولا كيفياتها" [١٤] .

وهذه الذاتية في إبداع العناصر الذاتية وكذلك في رصدها وتأملها و تحليلها تخص أسلوب الشعر في كيفية النسج لفظاً و تصويراً ، إذ هو متعدد متميز من تجربة إلى أخرى بما يكون معه منفتحاً على رصد القارئ وتحليلاته الموصولة بأسلوبه ، و هو الآخر أسلوبه في الاستقبال ، و التمثل ، و العرض ثم منهجه في الرصد والتحليل ، وفي كل ذلك لا نمسك له بحدود جامعة مانعة ، إنما نقف منه على مناهج ، و طرائق ، و عناصر و ظواهر تتباين في كيفيات التوقف النقدي المتأني عندها ولاسيما أنها تقف مع الشعر على إيقاعات كثيرة في كلام القصيدة و في ممكناتها الفنية ، و التأثيرية فهناك إيقاع الحرف ، وإيقاع الكلمة ، و إيقاع الجملة و إيقاع البصر، و إيقاع الأسلوب وإيقاع الدهشة النفسية و كذلك أنواع الإيقاع الجاهز المقننة بعلوم أو المؤطرة بأساليب و فنون قولية . فمن المقننة بالعلم : (إيقاع الوزن) و (إيقاع القافية) و من المقننة بالفنون و الأساليب: (إيقاع التكرار) و (إيقاع الجناس) و (إيقاع التقابل) وهكذا ... و أحسب أن الشرط مع أي نوع إيقاعي هو امتداده على المساحة القولية لكلام القصيدة بشكل ملحوظ أما وروده بأشكال شحيحة طارئة فلا تجعل منه نوعاً إيقاعياً و لا حتى ملمحاً . وهذا ما سيحاول هذا البحث الكشف عنه فضلاً على رصد البنيات الإيقاعية التي شغلت مساحة من التجربة المدروسة وامتدت فيها مشكلة أنواع الإيقاع هنا .

٢- إيقاع الأوزان:

لما كان الإيقاع في بعض صوره انتظاماً على شكل مخصوص فقد بدا الوزن الشعري أوضح مظاهر ذلك الإنتظام يعقبه القافية والروي ، وهي في الشعر العربي بخاصة جزء

هويته الفنية ؛ لارتباطه بإيقاع الوزن و القافية والروي ارتباطاً تكاملياً فالوزن أعظم أركان حد الشعر ، وأولاها به خصوصية وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة ، إلا أن تختلاف القوافي فيكون ذلك عيباً في التقفية لا في الوزن و قد لا يكون عيبا نحوه المخمسات وما شاكلها "[١٥] ، ويتضح إيقاع الوزن في أنه ينظم المستويات الصوتية للحروف والكلمات ، و المقاطع ، و الأجزاء و كذلك ينظم العلاقات التنغيمية بينها بما تظهر معه أنواع النبر ، و النقر ثم أنه ينسق الاهتزازات الإيقاعية ، و الإنسجامات الصوتية ، و الموجهات الموسيقية [١٦] ، وهذا ما يجعل الشعراء يكتبون في أبحر معلومة و أوزان محدودة و لكنها لا تتكرر إيقاعياً حتى لدى الشاعر الواحد ؛ لأنه لا يكرر البحر و إنما يجدد إيقاعه ، فالبحر ثابت و استخدامه من لدن الشعراء يجعله منتجاً إيقاعياً متعدداً .

وفي مجموعة (**تصلي المآذن**) خمس قصائد طويلة هي (**مئذنة النبوة**) ،و(**مئذنة الشهادة**) ، و (**مئذنة الوطن**) ، و (**مئذنة مواطن**) ، و (**مئذنة الحرب**) جاءت بنية الوزن الإيقاعية فيها جزءاً من نظام بنائها الإيقاعي وقد تعددت أوزانها في القصيدة الواحدة أحياناً . القصيدة الأولى مئذنة النبوة التي مطلعها [١٧] :

نُـــورٌ إلهـــيٌ .... وحـــبٌ سَـــرْمَد

طَلَعَـا علـى الـدنيا فكـــانَ مُحَمّـدُ

توزعت على مقطعين رئيسين استهل الشاعر المقطع الثاني منها بقوله [١٨] :

طـوبى لفجـرك مـا أعـــزَ و أطْـهَرا

هـو فـي الخُلـود أبـو الثريـا والثرى

وجاء الأول على إيقاع البحر الكامل ، بقافية دالية وروي مضموم الآخر .

أما الثاني فمن إيقاع البحر البسيط بقافية رائية منتهية إلى صوت مدٍ مفتوح .

والقصيدة الثانية (**مئذنة الشهادة**) توزعت على ثلاثة مقاطع رئيسة ، جاء مطلع الأول منها على لسان الأرض بإيقاع البحر البسيط وقافية التاء وروي الياء[١٩] :

الأرضُ نادتْـكَ - بعد الله – يا أبتي يا كُـلَّ نبضٍ لهذا الماء في شفتي

أما المقطع الثاني الذي أوله [٢٠]:

مضى وشموسُ اللهِ بين يديه

وأنهاره الأولى على كتفيهِ

فهو بقافية الهاء المنتهية إلى صوت الكسرة وفي المقاطع كلها انتظمت ثلاثة أصوات هي الياء والهاء والكسرة التي كانت صوتياً (ياء) في (يديه) و(كتفيه) وهكذا . في حين جاء أول المقطع الثاني يقول[٢١]:

يا اسم الشهادةِ يا مَنْ ليس يَختَصِر

يا أيها المُنتقى ، يا أيها البشَرُ

وهو على إيقاع بحر البسيط والتقفية بصوت الراء والروي مضموم ، (يختصرُ ، ينتصرُ...) ، والقصيدة الثالثة في هذه المجموعة هي (**مئذنة الوطن**) وقد توزعت على أربعة مقاطع ؛ جاء مطلع الأول منها على إيقاع البحر البسيط والتقفية بصوت الراء متصلة بـ (ألف مدٍّ) [٢٢] :

شمسٌ تلمُّ الخطى والريحَ و المطَرا

وتغزل الروح في رمش المدى صورا

وجاء المطلع الثاني منها على إيقاع البحر البسيط والتقفية بصوت النون المجرورة بالكسرة [٢٣]:

زيتونةٌ هي نُورُ الماءِ في الطينِ

وهي إكتمال الخطى في كل تكوين

وجاء المطلع الثالث على إيقاع البحر المنسرح والتقفية بالراء المضمومة [٢٤]:

يزدهي دائماً به المطر قامة بالنخيل تأتزرُ

أما المقطع الأخير فمن إيقاع البحر الطويل الأول والتقفية بصوت اللام المجرورة[٢٥]:

رؤاهُ نداءات الصباح إلى الظلِّ تضيءُ فتندى ثمّ تعلو فتسْتجلي

إذ توزعت قصيدة (**مئذنة الوطن**) إيقاعيا – من جهة الوزن – على ثلاثة أوزان (البسيط – المنسرح – الطويل) وعلى أربعة قوافٍ هي : (الراء المنصوبة والراء المرفوعة والنون المجرورة ، واللام المجرورة) .

والقصيدة الرابعة (**مئذنة مواطن**) توزعت على ثلاثة مقاطع استهلها الشاعر بالقول [٢٦]:

وهكـذا ظـلّ مشـغولاً بـك التّعـبُ تندى ... فيطلعُ في راحتك الرُّطَبُ

واستهل المقطع الثاني بالقول [٢٧]:

ضـاق الزمـان الرخـو عـن حدقاتـه وتسـلّت الأهـدابُ كـي تتمكنـا

وبدأ المقطع الثالث بالقول[٢٨] :

ينـثُ السـحاب علـى راحتيْـه عيونـاً .. عيونـاً ... ولا يرحـلُ

توزع ايقاع الوزن في هذه القصيدة على ثلاثة أوزان هي (البسيط) و (التقفية) بالباء المرفوعة بالضمة) في الأول و في (الكامل) و (التقفية بالنون المتصلة بألف المد في الثاني) و(المتقارب) و التقفية باللام المرفوعة بالضمة في الثالث فهي ثلاثة أوزان في ثلاث قواف من حركتين هما (الضمة) و (ألف المد) وهو تنوع لعناصر الوزن والتقفية في القصيدة الواحدة مع ملاحظة أن الشاعر يعطي كل مقطع عنواناً فرعياً يصدر فيه عن العنوان الرئيس للقصيدة الموصول هو الآخر بالعنوان الرئيس للمجموعة الشعرية كلها ، في شكل من البناء يجتهد الشاعر فيه في تناسب مكونات المجموعة كلها .

أما القصيدة الخامسة والأخيرة و هي (**مئذنة الحرب**) فقد توزعت على سبعة مقاطع جاءت على إيقاع وزني: (الوافر) ثم (الكامل) والوافر في أجزاء الكمية مقلوب الكامل إن (مفاعلتن) مقلوب (متفاعلن) أما التقفية فجاءت متعددة في أصواتها و رويها ، إذ لم يلتزم بقافية واحدة ولا بقافيتين ولا بثلاث إنما تحرر جزئياً من مكون التقفية لأنه زاوج بين شكلين شعريين في القصيدة الختامية هما : (شكل قصيدة التفعيلة) ، و(شكل قصيدة الشطرين) ، مع غلبة لقصيدة التفعيلة.

استهل أول المقطع الأول بقوله[٢٩] :

تجـــوّل في وصـــــاياه إمامـــــا وحـــــدّق في مرايـــــاه تمامـــــا

واستهل أول المقطع الثاني بالقول (٣٠):

مساحةُ تبقّى من سلال البندقيةِ
لم تعد مزدانة بالرمل موتا ...
وخطوة ما تناهى من غيابات المسدّسِ
لم تعد مدهوشة بالحرب صمتاً ...

وبدأ المقطع الثالث وهو يقول (٣١):

لأبي اتجاهاتُ الخرافةِ ... للمحالِ
وساوسُ الغيّابِ عن أشباحهم
ولأمّي السمراء قلبٌ مُستحمٌ بالحنينِ

وبدأ أول المقطع الرابع وهو يقول (٣٢):

لا شيء أوسعُ من شظايا الحربِ
في الأرضِ الحرامِ
لا شيء أقربُ من خُطى الألغامِ
في حرث المنايا
من ظلامٍ غامض حد الظلامِ

أما المقطع الخامس فاستهله بالقول (٣٣):

الأرضُ أوّلُ وجهةٍ للدمعِ
في يوم السحابِ
والأرضُ أوّلُ موسم للريحِ في
لمح الجهات المستحمة بالغيابِ

أما المقطع السادس فبدأ (٣٤):

الحربُ أطولُ من رمادِ الوقتِ
أطولُ من بلاد المقتِ ، أطولُ
من توجسنا كثيراً أو قليلاً

وقد جاء أول المقطع السابع / الختامي ، يقول(٣٥) :

الوقتُ : عصراً ؛
طائر
بجناح عصفورٍ ، وصمتُ بلابلٍ خُضْرِ
ورقصة شمعدان .
الوقتُ : عصراً
قِبلةٌ أو قُبلةٌ
لعيونِ أيامٍ ، ودموعِ أوهامٍ
سكْبَنَ البحر في جرف الأمان ..

ويمكن توضيح ما سبق و تفاصيله في خلال الجدول الآتي :

القصيدة	مقاطعها	أوزانها	قوافيها	حركة القافية الإعرابية
مئذنة النبوة	مقطع أول	الكامل	الدال	الرفع بالضمة
	مقطع ثان	الكامل	الراء	النصب بألف مد
مئذنة الشهادة	مقطع أول	البسيط	التاء	التاء متصلة بضمير المتكلم أو الياء المجرورة بالكسرة
	مقطع ثان	البسيط	الراء	الرفع بالضمة
	مقطع ثالث	الطويل	الياء	الياء متصلة بضمير الغائب المبني على الكسر
مئذنة الوطن	مقطع أول	البسيط	الراء	النصب بالفتحة المشبعة حتى صارت ألف مد
	مقطع ثان	البسيط	النون	كسر صوت النون
	مقطع ثالث	الخفيف	الراء	الرفع بالضمة
	مقطع رابع	الطويل	اللام	الجر بالكسرة
مئذنة مواطن	مقطع أول	البسيط	الباء	الرفع بالضمة
	مقطع ثان	الكامل	النون	النصب وإشباع الفتحة ألف مد
	مقطع ثالث	المتقارب	اللام	الرفع بالضمة
مئذنة الحرب	مقطع أول	الوافر	الميم	ألف المد
	مقطع ثان	الوافر	الميم	ألف المد
	مقطع ثالث	الكامل	الميم	ألف المد
	مقطع رابع	الكامل	الميم	الجر بالكسرة
	مقطع خامس	الكامل	النون	الرفع بالضمة
	مقطع سادس	الكامل	الباء	الجر بالكسرة
	مقطع سابع	الكامل	اللام تعدد القوافي	ألف المد تعدد حركات

من ذلك نخلص إلى أن المجموعة كلها بقصائدها الخمس المطولة ، كتبت على إيقاعات ستة أوزان هي بحسب الكثرة : (الكامل) فـ(البسيط) ، فـ(الوافر)، فـ(الطويل) ، فـ (المتقارب) ، فـ(الخفيف) . وفي شكل قصيدة التفعيلة وزنان هما (الكامل) ، و(الوافر) ، وكل منهما مقلوب الآخر ، وما يطرأ عليهما من زحافات وعلل متشابهة متقاربة لذا يجيء نبض إيقاعهما متقارب الخطوات ، وأحسب أن هذا التقارب

هو ما قاد الشاعر هنا إلى كتابة القصيدة الأخيرة على إيقاعهما ، إذ يتيحان للجملة أن تنفتح على عدد من الصور و (التفاعيل) ويسهل فيها نهج التدوير أو طريقته ، ولما بدا إيقاعهما سهلاً واضح الأبعاد ، يتحسس السمع نبضه بوضوح صوتي ، فقد اجتهد الشاعر في إثراء إيقاع الوزن فيهما بتعدد القوافي و تعدد أصوات الروي أو الحركات (الأصوات) الإعرابية فهناك : الباء و النون و اللام و الميم و قواف أخرى أقل حضوراً ، و استعمالا مثل الفاء والياء و الحاء و الراء ؛ لأن تعدد عناصر الإيقاع الظاهر يثرى الحس الموسيقي للشعر .

أما في شكل القصيدة الشعري فجاءت أربع قصائد توزعت خمسة أوزان هي بحسب الكثرة : (البسيط) ، فـ(الكامل) ، فـ(الطويل) ، فـ(المتقارب) ، فـ(الخفيف) . أما القوافي فيها فهي : (الراء) و (اللام) و (التاء) و (النون) و(الدال) و (الباء) و (الياء) على تعدد في الحركات الإعرابية للقافية التي تأخذ مساحة صوت . و في إيقاع الخفيف موسيقى عالية ؛ لأن التفعيلة الأخيرة طرأ عليها خبن و حذف من (فاعلاتن) إلى (فَعِلا) لتكون التفاعيل : (فاعلاتن مستفعلن فعلا).

ثم إن التقفية بالراء رفعت الحسّ الإيقاعي ، وقد أخذ الشاعر يبث الروح العاطفي و المجاز البياني الغنائي ليحد من علو الحس الإيقاعي ومن ذلك قوله [٣٦]:

مطلق في حضورنا أبدا

ليس يفنى ... وليس ينكسرُ

نحن منه كالروح في غدها ليس إلا إليه ننحدرُ

وفي إيقاع وزن البسيط و التقفية بالراء غالباً ما يكثف الشاعر اساليب رسم الصورة فيعلو بالخيال المجازي ليسهم بالحد من إحساس المتلقي بغلبة الإيقاع على حاسة السمع كما في قوله [٣٧]:

الشمسُ تحملنا دينا ، ونحملها

روحـا ، وتطلـعُ في مرآتنـا سِـفرا

الترميز بألفاظ (دين) و (روح) و(سفر) في معاني الانتماء والحيوية والإنجاز في سياق نصي من بيت على بحر البسيط مع تكرار (صوت الحاء) و النصب في (دين و روح و

سفر) ، و قيام الجملة على الفعل المضارع : (تحمل ، نحمل ، تطلع) مع ملاحظة التكرار فيه ، كلها جعلت إيقاع الوزن أكثر حيوية ، وقد تمثلث العناصر الإيقاعية لبنية الوزن في هذه المجموعة في خلال ما يأتي :

الأوزان ذات المساحة الإيقاعية الأوسع مثل (الطويل) و (الكامل) و (الوافي) و (البسيط) و(المتقارب) و(الخفيف) وقد عمل على استعمال أكثر من وزن في القصيدة الواحدة من بين خمس قصائد تكونت منها هذه المجموعة جاءت واحدة فقط على وزن الكامل أما الأربع الأخريات فتعددت فيها الأوزان فجاءت الثلاثة أوزان في القصيدة الثالثة (**مئذنة وطن**) وكذلك القصيدة الرابعة (**مئذنة مواطن**) أما في القصيدتين الثانية (**مئذنة الشهادة**) ، و الخامسة (**مئذنة الحرب**) فقد وظّف وزنين في كل منهما مع تعدد في القوافي و في الحركات الإعرابية لحرف القافية ؛ لكونها تشكل عند النطق صوتاً . و كأن الشاعر رغب في مجيء كل قصيدة على أكثر من وزن أو أكثر من قافية ، لأن الطبيعة الكمية للإيقاع الشعري العربي تأخذ بالرتابة إذا طالت القصيدة فتبعث على الملل أحياناً(٣٨).

٣- إيقاع التقفية:

تأخذ القافية حضورها الإيقاعي ملازماً للوزن في قصيدة الشطرين أو قصيدة العمود التقليدية ، فهي بحسب ابن رشيق (ت: ٤٥٦هـ) : " شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر و لا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية" (٣٩) وهي بحسب تعريف الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت ١٧٠ هـ) لها : " القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن " (٤٠) و عند الاخفش (ت٢١٥هـ) هي آخر كلمة في البيت ، و عند الكوفيين هي حرف الروي ، و عند غيرهم هي آخر حرفين من البيت (٤١) .

و في بنية القافية يقف كل بيت على تشاكل نغمي متصل بالذي قبله و الذي بعده و هو تشاكل إيقاعي عمودي تتساوى في ممكناته كل أواخر أبيات القصيدة و هو يكمل تشاكلاً إيقاعياً أفقياً يمثله البحر الشعري أو الوزن ويتعززان بحرف الروي وما يلحق به من حركات إعرابية ذات تعالق مع نسيج القصيدة أو النص و لا سيما أن الروي ذو حركة واحدة أما الفتح أو الضم أو الكسر(٤٢).

إن تشابه القوافي و إمكانية الإحاطة بها بشكل تقريبي يجعلها أسيرة التشابه ولكن السياق النصي للبيت وأسلوب بناء الجملة و فاعلية المجاز وثراء الإنزياحات في لغة الشعر هو ما يجعل إيقاع القافية متباينا في نبضه و نبره وفعاليته من شاعر لآخر ، و من تجربة شعرية لأخرى .

من خلال ما سبق في إيقاع الوزن ، وما أوردناه من أوزان وقواف في المجموعة كلها تلحظ أن أصوات الراء و اللام والنون أكثر حضوراً من غيرها في أصوات الراء و اللام والنون أكثر حضوراً من غيرها في قوافي المجموعة ، و هي أصوات متقاربة المخارج و متقاربة في درجات التنغيم مع وضوح الإيقاع التكريري لـ (صوت الراء) التي غلبت على القوافي في المجموعة كلها . في حين بدا الشاعر فيها اقرب إلى الشعر ذي النبض الإيقاعي العالي . و لما كانت عناوين القصائد و كذا عنوان المجموعة تذهب إلى الإيحاء بهذا العلو في المكان جبهة ، و في الصوت قصداً ، و في المعنى الشعري تأثيراً فقد جاء هذا الحضور الواضح ملائماً لإيقاع هذا النمط من القوافي .

ولا سيما أن بعض القوافي جاءت كلمة وجاء بعضها الآخر بعض كلمة وقد ترد كلمة بعض كلمة ، و لكل دلالته ، ووظيفته ، وإيقاعه القافوي ، و نستدل على هذا المقطع الأول من القصيدة الأولى اعني (**مئذنة النبوة**) (٤٣):

نُـــورٌ إلهـــيٌ وحـــبٌ ســـرمدُ
طَلَعَـا علـى الـدُنيا فكـانَ مُحَمَّـدُ
فـإذا المـآذنُ ؛ شَمسُـها وهِلالُهـا
يتنفســـان الـــوحي وهـــو مخلّـــدُ
وإذا جَميعُ النّاسِ تَحملُ وحيها
ومســـافة الـــدُنيا خيـــارٌ أســـودُ
وطريقنـــا وجهـــان : أمـــا غائِـــبٌ
يلِـد الحيـاة سـدى ، وأمـا أحمـدُ

فاختارك اللهُ انتماءً واحداً

والحـــقُّ في الـــدُّنيا خِيـــارٌ أوحـــدُ

وإنطلاقاً من رأي الخليل في أن القافية هي من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن إليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن (٤٤) فإن نوع القافية في هذا المقطع يغلب فيه أن يكون كلمة ويشيع أن يكون كلمة أو بعض كلمة ، كما في الجدول في أدناه :

القافية	نوعها
سرمدُ	كلمة
ن خمدُ	كلمة وبعض كلمة
وخلدُ	كلمة وبعض كلمة
تسجدُ	كلمة
أسودُ	كلمة
أحمدُ	كلمة
أوقدُ	كلمة

نلحظ أن القافية جاءت كلمة في خمسة مواضع ، في حين جاءت كلمة و بعض كلمة في موضعين ، وقد ترد بعض كلمة في قصائد أخرى ، كما في القصيدة النونية في هذه المجموعة غير أن ورودها كلمة في قصيدة طويلة يؤدي إلى إشاعة الرتابة ؛ لأن الإيقاع على امتداد الجسد الصوتي للكلام محتاج إلى تنوع فإذا غلبت عليه نمطية معينة أو نوع بعينه ظهرت الرتابة التي تتعب المتلقي على التواصل مع النص الشعري لذلك يلجأ الشعراء إلى تنويع عناصر الإيقاع التي تعزفها بنية التفعيلة ، و هو ذهب إليه الشاعر في إقامة القصيدة الطويلة على عدد من المقاطع التي تتعدد قوافيها وتتباين في أنواعها ؛ لأن القافية في البيت الشعري تقوم " بوظيفة مزدوجة تغذي طرفين من جدلية اللغة في الشعر ، إحداهما الوظيفة الإيقاعية بما توفره من تكرار عنصر صوتي معين ، يعمل على استدعاء مشابهاته من المفردات . و الأخرى : وظيفة دلالية بأن تسلك تلك المفردات في نظام الجملة من جانب و العمل على استقطاب أكثر قدر من التركيز الدلالي بما اكتسبته من مهارة و بروز من جانب آخر" (٤٥) . وقد تشيع القافية على أنها بعض كلمة في نمط من القوافي كما في المقطع الثاني من قصيدة (**مئذنة وطن**) التي جاء فيها (٤٦):

زيتونة هي نُورُ الماءِ في الطينِ

وهي اكتمال الخطى في كلِّ تكوينِ

وهي المسافات من رؤيا إلى لغةٍ
من اليقينِ إلى أشكالِ تطمينِ
إلى عبور المرايا في مسلّتها
وسْع الغيابات من حينٍ إلى حينِ
تمضي وتشتلُ في أيامِها خبراً
تمضي فتخضرُّ آلامُ العناوينِ
تخضرُّ آلامُ كلُّ الماءِ حاملة
أسماءها لمدانا في الأحايين
أصغى إليها زمانٌ فاستفاق على
مجرى الشموسِ وإيقاع التلاحين
أصغى إليها فضاءتْ في غيابتهِ
واطلعته ندىً في كلِّ عرجون
تغري الخُطى ؛ ببزوغِ الماءِ في غدها
على مدائن : من صمت ومن لين
وتستبدُ بما في زهوها قدماً
لتطفيء الشمسُ ليلاً غير مأمونِ
فهي إكتمال بزوغ الماءِ في الطينِ
وهي المدى الحرّ في مرآة تأمينِ

فمن بين إحدى عشرة قافية في هذا المقطع كانت القوافي التي هي بعض كلمة تسع قواف أما التي جاءت كلمة قافيتان ، وأحسب أن هذا راجع إلى الكلمات التي وردت قوافياً أو جاءت القافية جزءاً منها و كل هذا يؤشر البنية الإيقاعية للقافية موصولة

بالكلمة الأخيرة في البيت أكثر من ما هي في القافية نفسها ؛ لأن بعض الكلمات وكذا الأفعال ذات طبيعة واسعة من جهة النطق بها ، لأنها تتكون من أصوات كثيرة كما في الجدول في أدناه :

القافية	نوعها
طينِ	بعض كلمة
دينِ	بعض كلمة
مينِ	بعض كلمة
حينِ	كلمة
دينِ	بعض كلمة
حينِ	بعض كلمة
حونِ	بعض كلمة
لينِ	كلمة
مونِ	بعض كلمة
مينِ	بعض كلمة

في جملة (من حين إلى حين) و جملة (من صمت ومن لين) جاءت القافية كلمة أما ما سوى ذلك فجاءت بعض كلمة كما في الجدول . غير التشابه بين الكلمات صوتياً أعني تلك التي وردت القافية فيها يؤشر نزعة غنائية عالية يتصف بها إيقاع القصيدة وزناً ، وقافية و كلاماً شعرياً تُبتى منه القصيدة.

أما مجيء القافية من كلمتين فقليل نادر ؛ لأن مساحة القافية بحسب تعريف الخليل ، الذي اعتمده البحث لا تتيح أكثر من كلمة إلا في القليل المتصل باللغة من جهة عدد أصواته . ومن القوافي التي تكونت من كلمتين قوله في المقطع الثاني من قصيدة (**مئذنة النبوة**) (٤٧):

طـوبى لفجـرك ان نهـرك مـذ جـرى صـلى الوجـود بـه وصـام وأفطـرا

طـوبى لفّجْـرِكَ أن حبّـك مُـذْ سـرى مـلأ القلـوبَ وفـاض فـاضَ وأزهـرا

يـا كـــل مـــا لا ينتهـــي تأويلـــه حـبٌ نـراهُ كمـا الـيقين ولا يُـــرى

ففي قواف : (مذ جرى ، ومذ سرى ، ولا يرى) تألفت القافية من كلمتين وفي (أفطرا ، و أزهرا) تكونت من كلمة واحدة . والجوهري في ممكنات البنية الإيقاعية للقافية على تعدد أنواعها هي إنسجامها والمعنى الشعري وتناسبها والإيقاع الشعري أيضا مع

نسيج البيت الشعري من جهة التركيب ، ومع الأبيات كلها من جهة البناء في إبداع المعنى الشعري .

٤- إيقاع التكرار:

التكرار أسلوب شائع في الشعر بعامة ، و لا أحسب أن الأثر الإيقاعي يتحقق في النص ما لم ينتظم نسيج بنائه على أكبر مساحة من اللفظ ، على مستوى البيت ثم على مستوى القصيدة كلها . و هو من سنن العرب في أساليبها بقصد إرادة الإبلاغ في إظهار المعنى الشعري بشكل خاص و" تكرار مواضع يحسن فيها و مواضع يقبح فيها فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني ، و هو في المعاني دون الألفاظ أقل فإذا تكرر اللفظ و المعنى جميعاً فذلك الخذلان بعينه ، و لا يجب للشعر أن يكرر اسماً إلا على جهة التشوق و الاستعذاب " (٤٨) ، وقد عني الشاعر رحمن غركان بأسلوب التكرار لإثراء البنية الإيقاعية الصادرة عنه في خلال عدة عناصر بدءاً من إيقاع العنوان الذي امتدَّ من عنونة المجموعة إلى عنونة كل قصيدة من القصائد الخمس ؛ ثم إيقاع اللفظ في السياق النصي للجملة الشعرية من مثل قوله في الغلاف الخلفي للمجموعة(٤٩):

حِلٌ لنا كلّ الكلام سوى الكلامِ
حِلٌ لنا كل النظام سوى النظامِ
حِلٌ كل الذي حلٌ لنا
إلا مرايا الله في رؤيا الغمامِ

إذ بنيت هذه الوحدة الشعرية على جملة تقوم على المسكوت عنه شعرياً بإظهار التكرار بنية إيقاعية تكرس معنى الجملة فيما هو مسكوت عنه أكثر مما هو معلن والجملة (حل لنا كل ..) ثم أن ما جاء في الأسطر الأخرى عزف إيقاعي يرصد معنى واحداً و يعبر عنه بكثافة شعرية ذات بث إيقاعي عال ، و هو ما كرسته جملة المستثنى منه في قوله : " **مرايا الله في رؤيا الغمام** " لتجعل إيقاع بنية التكرار معبراً عن المسكوت عنه في الأسطر الثلاثة السابقة في الترميز عن غياب الإرادة ، وشح الحرية ، و حلول القيد عن غياب الإرادة ، وشح الحرية وحلول الرغبات كما حدثني الشاعر نفسه في هذه المعاني (٥٠) ، و في المقطع الأخير من (**مئذنة الحرب**) و هو طويل امتد على مساحة عشرين صفحة من السادس والسبعين إلى السادسة والتسعين ، بني علي تكرار جملة " الوقت

عصرا / طائر / بجناح عصفور / و صمت بلابل " ثم : " الوقت ، ليلاً، هاجس أو فارس / يمحو بقايا الفضة السمراء " ثم " الوقت حرباً / أو قصة أو غصة / تتبادلان هوية اللبلاب في سفح الرمال " ثم " الوقت حرباً ، فضة للموت سهواً فوق مصطبة الحراب " ثم " الوقت حرباً / موعد لتقدم الأموات من الأرض الحرام " و هكذا ينبني المقطع كله على هذه الجملة مرتكزاً إيقاعياً ينتظم القصيدة وقد تكرر ، في خلال هذا المقطع عشرين مرة ثم تختتم المجموعة في المقطع الأخير من (**مئذنة الحرب**) [٥١]:

الوقتُ : حرباً ، أوّلُ الدنيا حضورا

الوقتُ : حرباً ، آخر الدنيا غيابا

الوقتُ : حرباً ، أوّلُ الدنيا نشورا

الوقتُ : حرباً ، آخر الدنيا خرابا

الوقتُ : حرباً ، أول الدنيا ظهورا ..

فجاءت الوحدة الشعرية الختامية لهذا المقطع مكرسة لإيقاع التكرار الذي بنيت عليه القصيدة ، فالتكرار هنا في ستة أسطر ست مرات كان فيها مبتدأ لخبر في سياق نصي من جملة إسمية بدا فيها الخبر مضفياً على اللفظ المكرر (الوقت حرب) معنى جديداً في كل مرة مع ان الأسطر على إيقاع الكامل الذي غلب على تفاعيله الإضمار في (متفاعل) لتكون (متفاعلن / مستفعلن) وكأن الإيقاع لتفعيلة (متفاعلن) التي هي (مستفعلن)في المحصلة الكمية للإيقاع نقل الوزن إلى الرجز بمعنى أن النزوع الإيقاعي العالي ، و النبض الموسيقى الحاد في الوزن ، وتناوب القوافي ثم في التكرار اللفظي مع ملاحظة ان التكرار مضمر في الوزن و كذا القافية / كل ذلك يعبر عن حدة في الإحساس بقسوة الواقع وهو ما جاء هذا الإيقاع العالي مناسباً لـه.

٥- إيقاع العنونة:

يمثل العنوان العتبة الأولى التي يصدر عنها جسد النص ، و تنبض بإيحاءات مكوناته ، و عناصره بشكل مباشرٍ أو غير مباشر، و أحسب أن الشاعر اليوم معني بعتبة العنوان عناية عضوية يكون فيها العنوان شرط النص في الصدور عنه تكاملاً في الإيحاء ، و تناسباً في المعاني وتعاضداً في المقاصد فليس من عنوان عابر أو مجاني في

القصيدة الحديثة المحتفلة بشعريتها [٥٢] أما إيقاع العنوان في هذه المجموعة فهو أن الشاعر جعل عنوان المجموعة متردداً في عناوين القصائد كلها ترديداً جعل العنونة في المجموعة تجري على نسق متناسب الخطوات تميل العنونة فيها إلى الإنسجام مع بعضها بعضاً مشكلة إيقاعاً من نوع معين في العنوان هو (**تصلي المآذن**) ، وعنوانات القصائد: (**مئذنة النبوة**) ، و (**مئذنة الشهادة**) ، و(**مئذنة الوطن**) ، و (**مئذنة المواطن**) ، و (**مئذنة الحرب**) . ليكون دال (**المئذنة**) مشتركاً بين العنوان و القصائد كلها ، بمعنى أن المسند إليه (**المآذن**) تكرار على إنه مسند إليه أيضا في قصه في عنوانات قصائد المجموعة الخمسة . هذا على مستوى العنوان الرئيس و العناوين الفرعية . أما على مستوى مقاطع القصيدة الواحدة فأن الشاعر جعل لكل مقطع عنواناً موصولا بعنوان القصيدة ، في القصائد الخمس كلها تلك التي تكونت منها المجموعة ؛ من ذلك على سبيل المثال القصيدة الأخيرة (**مئذنة الحرب**) التي ذيل فيها العنوان بجملة اسمية هي (**التجوال في طقوس الحرب**) ، و توزعت على سبعة مقاطع هي : (**طقس التجوال ، وطقس لتجوال الحرب و ، وطقس الجنود ، و طقس الأرض و الحرام ، و طقس الطائرات ، و طقس الختام ، و خطوات الوقت وصولاً إلى ...**) بحيث يلحظ المتلقي تكرار دال(**الطقس**) في العنوان ثم في عنوانات المقاطع السبعة حساً سمعياً إيقاعيا جاءت تنبض المقاطع به بطريقة معينة يقوم عليه المعنى الشعري الذي هو نبض الشعرية ، و رسالة الخيال [٥٣] ، ثم إن توزيع كل قصيدة إلى مقاطع ذات عنوانات فرعية نهج دأب عليه الشاعر ، و إيقاع انتظم عنوانات المجموعة كلها باستثناء القصيدة الأولى (**مئذنة النبوة**) ذات المقطعين اللذين لم يجعل لهما عنوانين أما بقية القصائد فكلها ذات مقاطع معنونة فـ (**مئذنة الشهادة**) من ثلاثة مقاطع هي : لسان الأرض ، و الحسين ، و الشهيد و (**مئذنة الوطن**) أربع مقاطع هي : (**شمس**) و (**بلاد**) و (**عراق**) و (نخيل) و (**مئذنة مواطن**) من ثلاثة مقاطع هي : (**راحة**) و (**آس**) و (**مواطن**) في حين جاءت فيه العنونة الفرعية للقصائد على نمطين إيقاعيين إيقاع العنوان المتناسب دلالياً كما في القصائد الثلاث السابقة ، و إيقاع العنوانات المتناسبة صوتياً و دلالياً و كل ذلك التناسب يفضي إلى إبداع معنى شعري هو مصدر لذة للمتلقي هي شيء من لذة العلم و بحسب أرسطو : فإن الشعر ينشأ بسبب الميل إلى الانسجام و الإيقاع ولذة العلم [٥٤].

وعند الحديث إلى الشاعر بصدد العنوان الرئيس ثم عنوانات المقاطع في كل قصيدة صار يحدثني عن أن المجموعة الشعرية في القصيدة الحديثة ينتظمها نفس إيقاعي يخصها ، والعنوانات تسهم فيه بشكل أو بآخر، ولهذا تشيع غالباً في المجموعة الواحدة أوزان محددة معينة ، وقواف من أفق صوتي متقارب ؛ لأنها لدى الشعراء عناصر تجربة واحدة هي هذه المجموعة أو تلك ، وقد تكون تجربة الشاعر كلها على نسق إيقاعي واحد كما في شعر (كزار حنتوش) الذي ينتظمه إيقاع البحر الخبب وتناوب القوافي [٥٥] فالشاعر – بحسب قوله – يرى الإيقاع يتوزع أنحاء لغة المجموعة الشعرية في الوزن والتقفية وفي الصور والتراكيب والأساليب ، لكونه شأناً عاماً أما هذه الأوزان والقوافي والتكرارات وما إليها ومنها العنوانات فهي عناصر أو بنيات إيقاعية يتباين عمقها ، وأثرها من تجربة شعرية إلى أخرى [٥٦].

٦- إيقاع الأسلوب:

الأسلوب نهج شخصي تبدعه التجربة الفردية في إبداع المعنى في فن من الفنون [٥٧] ، وقد يكون الأسلوب جاهزاً مثل لأساليب التصوير ، أو التركيب وغيرها ، وقد يكون قالباً جزئياً نسج عليه الشاعر جملة معينة ثم أخذ ينسج على منوالها وفي كلا الحالين فإن الأسلوب عنصر في إبداع الإيقاع في الشعر من ذلك أن الشاعر يقول جملة أو سطراً أو بيت شعر ثم ينسج الأبيات الأخرى على منواله بطريقة تجعل الإيقاع صادراً عن هذا النهج بوضوح سمعي عـال من ذلك قوله [٥٨] :

وبوسع كلّ الشمس أن تلد المدى
وبوسـع هـذا الجـو أنْ يـأد اليمـامْ
وبوسـع أقصـى الوجهـة اليسـرى إذا
مـا أيمنـت أن يسـتقلّ بهـا الحمـامْ
وبوسْـع مـن لم ينْـتقم للوسـع أنْ
يغـري المرايـا باتجاهـات الرخـامْ

الجملة في الشطر الأول نهج من أسلوب في تركيب الجملة الشعرية أخذ الشاعر بالنسج على منواله ثلاث مرات في ثلاثة أبيات ، وله ان ينسج عليه ما يشاء ؛ لأنه أسلوب يقبل التكرار والنسج على منوال الإيقاع مع تعدد جزئي أو كلي في المعاني .

ولعل إيقاع الأسئلة هو أوضح الأساليب ذات الحضور الإيقاعي السمعي المباشر في هذه المجموعة من ذلك (٥٩):

وينتظر العمرَ كيف يضيء ... سنين التمني فلا تأفلُ ؟
وكيف يرشُ خطى الشمسِ قرب ... مسافاته السمرُ إذ يرحلُ؟
وكيف يلمّ احتمال السؤال ... ومنفى الجواب بما يوصلُ ؟
وكيف يظل على أمنيات ... مراياه حلماً فلا يذبلُ ؟
وكيف .. وكيف .. إلى أن يقيم ... خطاه رؤى ثم لا يسألُ؟

والإيقاع هنا صادر عن أسلوب الاستفهام عن الحال بـ (كيف) ، وليس عن تكرار لفظ كيف بما يجعل مجازات الكلام مأخوذاً بأسلوب السؤال إيقاعاً ينتظم جسد الكلام كله على الرغم من الغنائية العالية لوزن المتقارب في هذه القصيدة التي بدا إيقاع الأسلوب فيها أوضح أثرا جامعاً بين الدلالة ، و الأثر السمعي المنتظم و من ذلك الاستفهام بـ(أي) في قوله (٦٠):

فبأي حبٍّ تتبدى كلماتنا ... نبض اليقين الحرِّ حتى تظهرا
وبأي حُبٍّ تنتخي أرواحنا ... لتريك من آلامها من لا يُرى
وبأي حبٍّ تحتمي أرواحُنا ... من شعرها السحريّ حتى تَشْعُرا
وبأي حبٍّ ننتقي لمسيرنا ... ما لا نؤوّلهُ رياحا خطرا

يتضح الإيقاع هنا في آثار جملة الاستفهام بـ(**أي حبٍّ**) و ليس في تكرار (لفظ **بأي حبٍّ**) أعني أن الأسلوب هو مصدر الإيقاع المعزوف إلى السمع ، و الأذهان وأنه مفتوح على ذاكرة الشاعر في إبداع صور شعرية ينتظمها هذا الأسلوب تتجاوز هذه الأبيات الأربعة ولا يتفرع الإيقاع بالأسلوب عن التكرار ؛ لأن الأسلوب هنا هو منتج

المعنى و البنية و في التكرار ينتج تكرار اللفظ معنى ذا إيقاع سمعي كثيراً ما تتشابه معانيه أما هنا مع الأسلوب ، فالإيقاع يعدد في المعنى ، و إن تكرر نفسه . كما في أسلوب الاستثناء في قوله [٦١] :

ولم تكــن كــربلاء الطــفِ شــاهدةً

إلا علــى المــاء حــين المــاءُ يســتعرُ

إلّــا علــى عطــش الأنهــار أجمعهــا

بعد الحسين ... و يا ليت الفتى حجرُ

إلا علــى غربــة القــرآن في فمهــا

وقــد تنــاهى إليــه الســمع والبصــر

إلا علــى المــاء محمــولاً علــى عطــش

إلا علــى الغــيم مقتــولاً بــه المَطــر

فقد تكثف الإيقاع هنا في أسلوب الاستثناء إذ جاءت جملة (**و لم تكن كربلاء الطف شاهدة)** بدءا لبث الإيقاع في تكرار الأسلوب لخمس مرات في : (**إلا على الماء ...و إلا على عطش الأنهار ...و إلا على غربة القران ، و إلا على الماء محمولا... و إلا على الغيم مقتولا ...)** في حين جاء الإيقاع غير صادر عن تكرار لفظي (إلا على) إنما عن تكرار الأسلوب في جملة المستثنى منه التي لم تتكرر خمس مرات ألفاظاً بعينها إنما هي ألفاظ مختلفة في النوع و الدلالة والجرس والموسيقى ولكن الأسلوب هو ما جعل أثرها الإيقاعي في النص يجاور إيقاع الوزن و القافية و ينافسهما و لعل أوضح عنصر في إيقاع الأسلوب هو أن يقول الشاعر جملة أو شطراً أو نهجاً كلامياً ثم يعزف على منواله بحسب حاجة الناس الى المعنى فيولد إيقاعاً عن أسلوب تمثله خصوصية الجملة لديه وهذا أوضح من ذلك الصادر عن أسلوب معلوم مثل الاستفهام و الاستثناء وغيرهما لإمكانية وضوح الأسلوب الشخصي في النهج الأول .

"الخاتمة" :

توزعت البنيات الإيقاعية في مجموعة **(تصلي المآذن)** للشاعر رحمن غركان على خمس بنيات هي : (إيقاع الوزن) و **(إيقاع القافية)** و **(إيقاع التكرار)** و **(إيقاع العنونة)** و **(إيقاع الأسلوب)** . و توزع إيقاع الأوزان على ستة أبحر كانت بحسب الكثرة والقلة تتسلسل هكذا : **(الكامل)** و **(البسيط)** و **(الوافر)** و **(الطويل)** و **(المتقارب)** و **(الخفيف)** ، وقد عني الشاعر بإيقاع القافية حتى حين كتب في شكل التفعيلة ، وتعدد أنواع القوافي بحسب لفظ القافية و نوع البحر و ارتفاع الحس الإيقاعي في القصيدة .

أما إيقاع العنونة فتوزعه شكلان هما **(إيقاع العنوانات الرئيسية)** التي انتظمتها ألفاظ بعينها ، و إيقاع عنوانات المقاطع في كل قصيدة ، وقد انتظمها إيقاع اللفظ و إيقاع المعنى . أما إيقاع الأسلوب فتوزعه نوعان إيقاع الأساليب السابقة كالاستفهام ، والاستثناء وغيرهما ، و الإيقاع الصادر عن أسلوب صياغة الجملة أو السطر الشعري الذي يكرر الشاعر انتهاجه في أبيات عديدة مولداً بنية إيقاعية أسلوبية .

هوامش البحث

(١) حول علم الإيقاع ، د . خليل الزياني ، بحث منشور في مجلة عالم الفكر ، ع٣ ، مجلد (٤٣) ، ٢٠١٥م : ١٨٤.

(٢) الإيقاع في الشعر العربي ، خليل حاوي نموذجا ، خميس الورتاني ، ط١ ، دار الحوار والنشر ، سوريا ، ٢٠٠٥م : ١/ ٢٥.

(٣) من جماليات ايقاع الشعر العربي ، د عبد الكريم كنوان ، ط١ ، دار أبي رقراق للطبع والنشر والتوزيع ، المغرب – فاس ، ٢٠٠٢م : ٤٢٥، ٤٥٣.

(٤) نقد الشعر ، قدامة بن جعفر ، ت: محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان : ١٣.

(٥) كتاب الشفاء – جوامع علم الموسيقى ، ت : زكريا يوسف ، القاهرة ١٩٥٦ م : ٨١ .

(٦)عيار الشعر ، ابن طباطبا ، ت : عباس عبد الساتر ، ط١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٨٢ :٢١.

(٧) نظرية المنهج الشكلي / نصوص الشكلانين الروس ، ت : ابراهيم الخطيب ، ط١ ، دار الابحاث العربية للنشر ، بيروت ، ١٩٨٢م: ٥٥.

(٨) أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث توفيق الزيدي، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط ١٩٨٤ : ٦٣.

(٩) القصيدة العربية الحديثة المعاصرة ، د . حسن الطريبق ، ط١ ، منشورات مكتبة كلية الآداب والعلوم الانسانية ، سلسلة أطاريح جامعية ، الجزائر – تطوان ، ٢٠٠٥م: ١٧٠.

(١٠) دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر ، بارتون جونسون ، ت ، سيد البحراوي ، بحث منشور في مجلة الفكر العربي ، ع٢٥ ، السنة الرابعة ، بيروت ، ١٩٨٢م: ١٥١.

(١١)خصائص الايقاع الشعري ، العربي عميش ، ط١ ، دار الاديب للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٥م: ٥٨-٥٩.

(١٢) في البنية الايقاعية للشعر العربي ، كمال ابو ديب ، ط١ ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٤م: ص٢٣٠ .

(١٣) الايقاع في الشعر العربي الحديث ، خليل حاوي نموذجا: ٨٧.

(١٤) نفسه : ١/ ٢٦-٢٧.

(١٥) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، ابن رشيق القيرواني ، ت : محمد محيي الدين عبد الحميد ، ط٥ ، دار الجيل، ١٩٨١ : ١/ ١٣٤.

(١٦) فنية التعبير في شعر ابن زيدون ، عباس الجواري ، مطبعة النجاح ، ط١ ، الدار البيضاء – المغرب العربي ، ١٩٧٧م : ٣٢ .

(١٧) تصلي المآذن ، شعر ، رحمن غركان ، ط١ ، دار الينابيع للنشر والتوزيع ، دمشق ، ٢٠١٠م: ٧-٢٧.

(١٨) نفسه : ١١.

(١٩) نفسه :١٥.

(٢٠) نفسه :١٧.

(٢١) نفسه :١٧.

(٢٢) نفسه :٢٨.

(٢٣) نفسه :٣٠.

(٢٤) نفسه :٢٨.

(٢٥) نفسه :٣٧.

(٢٦) نفسه :٤٥.

(٢٧) نفسه :٤٨.

(٢٨) نفسه :٥١.

(٢٩) نفسه :٥٧.

(٣٠) نفسه :٥٩.

(٣١) نفسه :٦٢.

(٣٢) نفسه :٦٦.

(٣٣) نفسه :٧٠-٧١.

(٣٤) نفسه :٧٦.

(٣٥) نفسه :٣٤.

(٣٦) نفسه :٣٤.

(٣٧) نفسه :٢٠-٣٠.

(٣٨) في حوار مع الشاعر عن هذا المعنى وقد أجاب بهذا الرأي لذا حرصت على تدوينه كما قاله.

(٣٩) العمدة : ١ / ١٥١.

(٤٠) شروح مقصورة حمدون في علم العروض :١٢٢.

(٤١) ينظر : المصطلح النقدي في نقد الشعر ، د . ادريس الناقوري ، ط١ ، المنشأة العامة للنشر والتوزيع ، ليبيا ، ١٩٨٤م: ٤١٥- ٤٢٠.

(٤٢) ينظر : المصدر نفسه : ٤١٥-٤٢٠.

(٤٣) تصلي المآذن ، : ٧-٩.

(٤٤) نفسه :١١، ١٤.

(٤٥) الجملة في الشعر العربي ، د . محمد حماسة عبد اللطيف ، ط١ ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٩٩٠م: ١٣١.

(٤٦) تصلي المآذن : ٣٠- ٣٢.

(٤٧) تصلي المآذن: ١١-١٢.

(٤٨) العمدة : ٢ / ٧٣.

(٤٩) تصلي المآذن :٨٨.

(٥٠) حوار أجريته مع الشاعر عن بنية الإيقاع في هذا المقطع وفي غيره فكان هذا الطرح بعض ما قال .

(٥١) تصلي المآذن : ٩٥.

(٥٢) ينظر ، اليات القراءة المنهجية ، د . رحمن غركان ، ، ط١ ، دار دجلة للنشر ، بغداد : ١٦- ٢٠.

(٥٣) في حوار أجريته مع الشاعر بصدد إيقاع العنونة في المجموعة وتقسيمها على : إيقاع عنوانات القصائد وإيقاع مقاطعها ، كان هذا الكلام يمثل رأيه بشكل رئيس ، وقد جاور فيه رأيي.

(٥٤) تلخيص كتاب أرسطو في الشعر ، ١٣.

(٥٥) ينظر : المجموعة الكاملة لكزار حنتوش ، إصدارات مركز تواصل في الديوانية ، العراق ، ٢٠٠٦م

(٥٦) ضمن حوار أجريته مع الشاعر في حديث عن الإيقاع الشعري في أثناء كتابة هذا البحث.

(٥٧) ينظر : الأسلوبية بوصفها مناهج ، د . رحمن غركان ، ط١ ، الدار العربية للعلوم ، بيروت ، ٢٠١٤م: ١٨-٢٠.

(٥٨) تصلي المآذن : ٨٧.

(٥٩) نفسه : ٥٥-٥٦.

(٦٠) نفسه :١٣-١٤.

(٦١) نفسه :١٩.

قائمة المصادر والمراجع

١. أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث توفيق الزيدي، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ١٩٨٤ .

٢. الأسلوبية بوصفها مناهج ، د . رحمن غركان ، ط١ ، الدار العربية للعلوم ، بيروت ، ٢٠١٤م .

٣. آليات القراءة المنهجية ، د . رحمن غركان ، ط١ ، دار دجلة للنشر ، بغداد .
٤. الإيقاع في الشعر العربي ، خليل حاوي نموذجا ، خميس الورتاني ، ط١ ، دار الحوار للطبع والنشر ، سوريا ، ٢٠٠٥م .
٥. تصلي المآذن ، شعر ، رحمن غركان ، ط١ ، دار الينابيع للنشر والتوزيع ، دمشق ، ٢٠١٠م .
٦. الجملة في الشعر العربي ، د . محمد حماسة عبد اللطيف ، ط١ ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٩٩٠م.
٧. حول علم الإيقاع ، د . خليل الزياني ، بحث منشور في مجلة عالم الفكر ، ع٣ ، مجلد (٤٣) ، ٢٠١٥م.
٨. خصائص الايقاع الشعري ، العربي عميش ، ط١ ، دار الاديب للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٥م.
٩. دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر ، بارتون جونسون ، ت ، سيد البحراوي ، بحث منشور في مجلة الفكر العربي ، ع٢٥ ، السنة الرابعة ، بيروت ، ١٩٨٢م
١٠. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، ابن رشيق القيرواني ، ت : محمد محيي الدين عبد الحميد ، ط٥ ، دار الجيل، ١٩٨١ .
١١. عيار الشعر ، ابن طباطبا ، ت : عباس عبد الساتر ، ط١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٨٢.
١٢. فنية التعبير في شعر ابن زيدون ، عباس الجواري ، ط١ ، مطبعة النجاح ، الدار البيضاء – المغرب العربي ، ١٩٧٧م .
١٣. في البنية الايقاعية للشعر العربي ، كمال ابو ديب ، ط١ ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٤م.
١٤. القصيدة العربية الحديثة المعاصرة ، د . حسن الطريبق ، ط١ ، منشورات مكتبة كلية الآداب والعلوم الانسانية ، سلسلة أطاريح جامعية ، الجزائر – تطوان ، ٢٠٠٥م .
١٥. كتاب الشفاء – جوامع علم الموسيقى ، ت : زكريا يوسف ، القاهرة ١٩٥٦ م .
١٦. المصطلح النقدي في نقد الشعر ، د . ادريس الناقوري ، ط١ ، المنشأة العامة للنشر والتوزيع ، ليبيا ، ١٩٨٤م .

١٧. من جماليات ايقاع الشعر العربي ، د عبد الكريم كنوان، ، ط١ ، دار أبي رقراق للطبع والنشر والتوزيع ، المغرب – فاس ، ٢٠٠٢م .
١٨. نظرية المنهج الشكلي / نصوص الشكلانين الروس ، ت : ابراهيم الخطيب ،ط١ ، دار الابحاث العربية للنشر ، بيروت ، ١٩٨٢م.
١٩. نقد الشعر ، قدامة بن جعفر ، ت: محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان .