التشكيل الموسيقي في شعر كمال نصرت

أ. م . د محمد حسون نهاي
Mohammedhasoon9@gmail.com

خالد ريحان كريمش الشمري
07723919169xxx@gmail.com

الملخص:

يندرج البحث ضمن الظاهرة الموسيقية في الشعر العربي الكلاسيكي ويشير الى أهمية الصورة الموسيقية وضرورتها وترابط الوزن والقافية مع البحور الشعرية وانسجامهما معها والكشف عن أهمية الايقاع الداخلي في اضافة التنغيم في الصوت والرنين الايقاعي للمفردة الشعرية من حيث ألوان البديع المختلفة.

Summary:

We include the research within the musical phenomenon in Arabic poetry and indicates the importance of the musical image and its necessity and the correlation of weight and rhyme with the poetic seas and their harmony with them, and the disclosure of the importance of the internal rhythm in adding intonation in the voice and the rhythmic resonance of the poetic vocabulary in terms of the
different Budaiya colors.

الكلمات المفتاحية :

_ الإيقاع .

_ الصورة الموسيقية .

_ التنغيم .

_ الجهر .

_ الهمس .

Keywords:

- Rhythm
- Musical picture
- Toning
- Speaking out
- Whisper

المقدمة :

الحمد لله عدد خلقه ورضا نفسه وزنة عرشه ومداد كلماته والصلاة والسلام على رسوله الكريم الخاتم لما سبق والفاتح لما استقبل وعلى آله الطاهرين الأبرار وصحبه المنتجبين الأخيار.

أما بعد :

إنّ الجناحين اللذان يطير بهما الشعر هما الوزن والقافية – من جانب والبديع من جانب آخر وظل الشعر يحلق بهما في سماء الإبداع حتى العصر الحديث، حيث التغيير الذي طرأ على القصيدة العربية شكلاً ومضموناً، ومن هنا جاءت أهمية البحث في محاولة جادة للكشف عن جمالية الايقاع الخارجي والداخلي في قصائد الشاعر كمال نصرت وأقتضى مسار البحث أن يقوم على مقدمة ومطلبين وخاتمة ثم ثبت المصادر.

فجاء المطلب الأول في الايقاع الخارجي أو الوزن والقافية ، وفصلت الحديث عن البحور الطويلة والقصيرة وارتباطها بالموضوعات، ثم تحدثت عن القافية وحروفها وعيوبها، وقد جاء المطلب الثاني في الايقاع الداخلي أو البديع، وتناولت فيه بنية التكرار من تكرار الألفاظ وتكرار المقاطع وتكرار التراكيب وتكرار الحروف، ثم رد الأعجاز على الصدور، وتحدثت عن اللفظ المتجانس والملحق بالمتجانس ثم بعد ذلك تناولت التصريع ودورهُ وأهميتهُ في الشعر ثم الجناسُ وكان الحديث فيه عن

الجناس الناقص فقط لإنعدام الأنواع الأخرى، ثم قسمت المطلب بالحديث عن الطباق، وأيضاً قصرت الحديث عن طباق الايجاب فقط ثم خاتمة بالنتائج.

نبذة مختصرة عن حياة الشاعر:

هو السيد كمال نصرت بن السيد توفيق بن طه بن ياسين بن السيد رسول من أحفاد الشيخ أحمد الذاكر الذي ينتهي نسبه إلى العباس بن عبد المطلب عم النبي محمد صلى الله عليه وآله وسلم وجده هذا من رجال الصلاح والتقوى ذلك الوقت وضريحه لا يزال قائم يزوره الناس في إحدى ضواحي مدينة حلب السورية ، ولد شاعرنا في مدينة كربلاء سنة (١٩٠٦م) وقيل هو من أصلٍ غير عربي ، توفيت والدته السيدة (صديقة بنت محمد) بعد ولادته بسبعة أشهرٍ، بعدها تزوج والده من خالة الشاعر لرعاية طفله الصغير ، فلم يدم ذلك طويلاً فتوفي والده وهو في عمر ثلاثة سنوات بعدها لم تقم عائلته في كربلاء فعادت الى بغداد وتركت الطفل في عهدة جدته لرعايته، وفي عمر ثمانية سنوات توفيت جدته فكفله عمه الذي كان ضابطاً في الجيش العثماني .

تعلّم الشاعر بدايةً في الكتاتيب ثم انتقل إلى مدرسة (بارود جلر مكتبي) التي سميت بالبارودية فيما بعد ، وبعد هذه المدرسة إلتحق في حلقات الدرس بالمساجد وتتلمذ على أيدي علماء كبار منهم السيد منير القاضي والشيخ نجم الدين الواعظ وظل ينتقل بين تلك الحلقات والمدارس حتى تركها متوجهاً إلى العمل الحر وهو في سن العشرين مشتغلاً بالصحافة حتى أصدر جريدة الرصافة المصورة ، وصحب شاعرنا الشاعرين الكبيرين الزهاوي والرصافي ونظم الشعر على يديهما وتأثر بهما أيّما تأثير ، عين في وزارة العدلية ثم نقل إلى وزارة التموين ثم بعدها نقل إلى أمانة العاصمة حتى أُحيل إلى التقاعد سنة (١٩٦٣م)، ولم يتزوج ابداً وظل يعتاش من راتبه التقاعدي حتى وفاته سنة (١٩٧٤م) ، طبع ديوانه سنة (١٩٦٨م) .

التشكيل الموسيقي

لا أريد في الحديث عن موسيقى الشعر والتّشكيل الإيقاعي ، أن أعرض لقضايا نشأة الإيقاع والنغم الموسيقي في الشعر العربي، بقدر ما أريد أن أُشير إلى بعض الملاحظ التي سجّلها النّقاد على التشكيل الموسيقي له، عندما وقفوا طويلاً عند هذه الظاهرةُ الصوتيةُ وقالوا أنها قد بدأت بالأسجاع والحداء، ثمَّ استوى شعراً في وزنٍ وقافيةٍ بشكلٍ مفاجئٍ واخترعه العرب لأنّفسهم دون أن تكون له صلةٌ بالجذور اليونانية إطلاقاً[١] وأنَّ الحادثة المشهورة في اكتشاف الخليل لعلم العروض تثبت لنا أنَّ هناك علاقةٌ حميميةٌ بين الموسيقى والعروض، وأن يتحتّم علينا لفهم العروض والموسيقى الشعرية بشكلٍ جيدٍ أن يدرس العروض على أساس علمي الأصوات والموسيقى[٢].

كان البيت الشعري هو الوحدة الموسيقية في القصيدة العربية القديمة الكلاسيكية[٣] قبل أن يتغيّر هذا المفهوم في العصر الحديث ، كذلك أنّ الارتباط بين الوزن الشعري والعاطفة والانفعال كبير جداً ، حتّى يتم اختيار البحر الشعري في ضوء ذلك الانفعال الذي يحدده الموضوع الذي تخيّره الشاعر ، كما أن الغربيين كانوا أكثر دقةً في هذا الموضوع حيث ربطوا بحوثهم حول الوزن الشعري بنبضات القلب مصدر العاطفة والانفعال والإحساس[٤] .

وإذا تحدّثنا عن الإيقاع في ضوء النقد الحديث وجدنا محاولات التجديد فيه واضحةً جليّةً مدّعين في ذلك وجود رغبةً في كسر رتابة الوزن التقليدي ورفع قيود الأوزان والقوافي عن الشاعر ، وأنَّ هناك ميلٌ إلى إيقاعٍ أخفُّ وقعاً وأكثر هدوءاً وأقلُّ بروزاً وحدةً من الوزن التقليدي القديم[٥] ، من خلال هذه الدعوات نخلص إلى وجود ظاهرتين في الشعر العربي يسيران بخطّين متوازيين هما: القصيدة العمودية والشعر الحرّ وما لحقه من تطوراتٍ في الأوزان والقوافي، وسأقصر حديثي على الطابع القديم للقصيدة العربية؛ ذلك أنَّ الشاعر ينتمي إلى تلك المدرسة في الشعر العربي .

الإيقاع الخارجي (الوزن والقافية) :

يعدُّ الباحثون أنَّ (الوزن والقافية هما المكونان الأساسيان للصورة الموسيقية في القصيدة العربية القديمة)[٦] ، كما أنَّ لكلّ عصرٍ من العصور وزنٌ شعريٌّ يسود فيه كما تسيّد البحر الطويل في شعر الأقدمين حتّى عصر النهضة وبدأ العهد الجديد

وتغيّرت معه الأوزان الشعريّة ، وانتزع بحر الكامل الصدارة ونهضت معه أوزان كانت نادرةً فيما سبق ، حتّى انتهى أحدُ الباحثين إلى أن يصف بحر الكامل بمطيّة الشعراء في العصر الحديث(٧) .

عند استعراض قصائد الشاعر في الديوان واستعماله للبحور المختلفة ، نجد تميّزاً واضحاً في استعمال بحر الكامل وربّما أفرط في استخدامه إذا أخذنا معه مجزوئهِ والرجز ومجزوئهِ ، تجاوزت نسبة شيوعه في الديوان ما يقارب ٢٨ % من مجموع قصائد الديوان البالغة (٢١١) ما بين قصيدةٍ وقطعةٍ ونتفةٍ ويمكن لنا أن نفهم ذلك من خلال الجدول التالي :

اسم البحر	عدد القصائد	النسبة المئوية
الكامل	**٤٨ + ٦ مجزوء الكامل + ٦ مجزوء الرجز+ ١ الرجز**	**٢٩٪**
الوافر	**٣١**	**١٥٪**
البسيط	**٢١**	**١٠٪**
الطويل	**١٦**	
الرمل	**١٥**	

جدول إحصائي للبحور المستعملة في ديوان الشاعر

وأنت تلحظ الجدول السابق أن نسبة البحور الطويلة تستحوذ على معظم شعر الشاعر بدءاً من الكامل ، فالوافر ، فالبسيط ، فالطويل ، فالرمل وهذه البحور هي مما يستوعب المعاني الواسعة وما يتعلّق بالموضوعات السياسية والفكريّة والاجتماعيّة(٨) ؛ نظراً لسعةِ أنغامها وإيقاعاتها وتشكيلاتها لمضامين متنوّعة(٩).

لقد توزّعت قصائد الشاعر الطويلة الممتدّة بين هذه الموضوعات التي مرَّ ذكرها ، فكانت أطول قصائده على بحر الوافر ، ثمَّ يتلوه الكامل في قصيدتين طويلتين ، ثمَّ الرّمل جاء لاحقاً للبحرين السابقين ، وكان موضوع هذه القصائد الطويلة في السياسة والرثاء ، وقصيدته (الرهط اللعين)(١٠) كانت سياسيةً متوهجّة المشاعر حافلةً بالألم والتذمُّر من اليهود والإنجليز وتابعيهم وهذا بعضها :

الوافر

أ دنيا ويكِ يا دنيا أَإنّا ... ندينُ اليومَ للمتشرّدينا
أَ للجبناءِ يا ويحَ اللَّيالي ... إذاً لا كانتْ الأمجاد فِينا
ولا نهضتْ بنا هممٌ كبارٌ ... ولا أزجتْ إلى الغربِ السفينا
ولا وطأتْ خيولُ بني نزارٍ ... ثرى أملاكهُ المتجبّرينا (١١)

والقصيدتان اللّتان جاءتا على بحر الكامل كانتا في الرثاء ، وهما فيّاضتان بالألم والحزن ، نابعتان عن صدرٍ متحرّقٍ ، وقلبٍ متفجّعٍ ، لا سيما إنَّ في بحر الكامل مرونةٌ وانسيابٌ لاستيعاب المعاني والألفاظ (١٢)؛ نظراً لكثرة تفرعاتهَ وضروبهَ ولأنّه ذو استمراريةٍ وتدفقٍ وجريانٍ كبيرٍ ، فهو صالحٌ لكلّ الأغراض (١٣) ، وهذا شيءٌ منها:

الكامل

عبد السلام بكتكَ أُمّة يعربٍ ... أسفاً وباتتْ وهي نضو سهادِ
وتفقّدتكَ فلمْ تجدكَ فراعها ... نبأٌ يؤبّنُ أعظمَ القوّادِ
لمْ يبقَ من لمْ يبكِ من أبنائها ... في كلّ صقعٍ من بلادِ الضادِ
يبكون ربُّ شجاعةٍ ومروءةٍ ... وضمادُ مكلومٍ وبيضُ أيادِ
سكبوا الدّموعَ على ثراك غزيرةً ... سكبُ الغمام على ربىً ووهادِ (١٤)

أمّا إذا تحدّثت عن البحور القصيرة الراقصة ذات الجرس النغمي الخفيف ، فإنَّ الشاعر هنا قد أحسن الاختيار والتّوظيف لتلك البحور عند اختيار موضوعاتها ، فقد ربط الباحثون قديماً وحديثاً بين الوزن الشعري والغرض على نحوٍ معينٍ [١٥] ، ففي معارضة الشاعر لقصيدة الحصري القيرواني[*] المشهورة ما يدلُّ على حسن التوظيف والاختيار وهذا شيءٌ منها :

المتدارك

كالبدرِ تضيءُ مطالعهُ وينير الغيهبَ فرقدهُ
وتجوبُ الأرضَ مواكبهُ فهنا وهنالكَ معبدهُ
بفصاحتهِ وسلاستهِ أعيى من بات يقلّدهُ [١٦]

ولا ريب أنَّ هناك من الشعراء من أهمل النظر في اختيار الوزن الشعري ، أو قل كان اختيارهُ عشوائياً فأصبح كحاطب ليلٍ يجمع الحسن إلى السيء على حدّ تعبير أحد الباحثين ، ومن ذلك ما اختاره الزهاوي عند معارضته لقصيدة الحصري المشهورة[١٧]، وأنَّ من الباحثين المتأخرين من وصف هذا البحر _ ويعني به _ بحر المتدارك بأنّهُ (بحرٌ دنيءٌ للغاية)[١٨].

عند الحديث عن استخدام القافية وحروفها ، ومدى تطابقها مع الوزن الشعري وانسجامها مع الإيقاع النغمي ، لا بدَّ من الإشارة إلى أنَّ من ادّعى أنَّ القافية قيدٌ والتزامٌ ، وحاول الخروج عنها قديماً هم بعضٌ من الشعراء (الباغين على اللغة العربية الذين يريدون أن يتحيّفوا جمالها من أطرافه فتنادى معهم بطرح هذه القيود ، فإنَّها ليس كما ظنّوا قيود منعٍ وإرهاق ولكنَّها حجزُ زينةٍ ومعاقدَ رشاقةٍ ونظامٍ ، فإنَّهُ نظامٌ فريدٌ لا يحسنُ إلّا إذا رُعيَّ فبه التناسقُ والتناظرُ)[١٩] .

لقد عُدّت القافية العنصر الأساسي الثاني في الإيقاع الخارجي ، فهيّ تأتي بالأهميّة بعد الوزن في القيمة الموسيقية والنغمية[٢٠] ، ولأهمية القافية يعتقد النقاد القدامى بوجوب استحضارها قبل النظم فقد وجدنا أبا هلالٍ العسكري ت (٤٩٥هـ) يقول فيها: (واطلب لها وزناً يتأتى فيه إيرادها ، وقافيةً يحتملها ؛ فمن المعاني ما تتمكّن من نظمه في قافيةٍ ولا تتمكّن منه في أخرى)[٢١].

إنَّ القافية في الشعر هي (تكرير لأصوات لغويةٍ محدد تشمل الحركات أو الصوائت التي تأتي بعددٍ محددٍ يتراوح بين واحدٍ وأربعةٍ يتلوها صوتٌ صامتٌ يليه صوتٌ صائتٌ وقد لا يليه)[٢٢] ، والتّكرار هذا هو المسؤول عن إحداث الإيقاع والنّغم الموسيقي في القصيدة[٢٣] ، وهذا الدور الذي تلعبه القافية في تنظيم الجملة الموسيقية أو الصورة الموسيقية على وفق النبر والتّنغيم ، واختلف النقّاد في حروف القافية وعدُّوا أقلّها أن يلتزم الشاعر بحرفٍ واحدٍ يرددهُ في آخر كلّ بيتٍ في القصيدة والذي يسمّى رويَّاً ، وبه تعرف القصائد فتقول سينيةٌ إذا انتهت بحرف السين ، وعينيّةٌ إذا انتهت بحرف العين وهكذا[٢٤].

عندما وقفت على قصائد الشاعر تبيّن لي من خلال الجدول التالي هذه النسب المتفاوتةِ :

القافية	عدد القصائد	النسبة المئوية
ن	٣٦	% ١٧
ر	٢٥	% ١٢
ب	٢٥	% ١٢
د	٢٢	% ١٠
م	٢١	% ١٠
ء	١٩	
ل	١٤	

جدول إحصائي لاستخدام الشاعر لحروف القافية في الديوان

إنَّ استخدامات الشاعر لحروف الرويّ التي بين أيدينا هو ذات الاستخدام الذي شاع بين الشعراء جميعاً ، فالحرف الذي ارتكز عليه الشاعر في بناء قصيدته أو في بناء قافيته كان حرف جهرٍ ؛ لما يمتاز به من قوةٍ صوتيةٍ عاليةٍ تشعرنا بالإهتزاز والقوة عند النطق بها في محاولةٍ للتأثير على المتلقي[٢٥] .

خذ مثلاً على ذلك قصيدتهُ (الحرب العالمية الثانية) التي قال فيها :

حربٌ تشيبُ لهولها الولدانُ في الغربِ أوقد نارها الطغيانُ الكامل
عمَّت مصائبها المدائنَ والقرى وارتاعَ من أهوالها القطَّانُ
لبستْ بها الأهواءُ لامة حربها فتنمَّرتْ و تنمَّر الإنسانُ (٢٦)

لمّا كان حرف النون حرف جهرٍ ومتوسطٌ بين الشدةِ والرخاوةِ ، يعاضده حرف الألف الحرف الانفجاري الصوت ، تستوي القصيدة ذات وقعٍ وصخبٍ مرتفعٍ تجسده شدة الحروف المكونة للقافية ، ولو ذهبنا إلى الغزل الذي من حقهِ الترف والتلطُّف واللين ، نجد أن القافية التي استخدمها الشاعر لا توحي باللين الذي تقتضيه قصيدة الغزل فانظر إلى قوله في قصيدته (قبلة العشاق) :

هيَّجتِ يا قبلةَ العشَّاقِ أشجاني لمَّا شدوتِ بأنغامٍ وألحانِ البسيط
الله الله في قلبي وفي كبدي وفي حشاي وفي روحي وَوِجداني
أضرمتِ أجريتِ إن غنيتِ صادحةً قلبُ الحزينِ ودمعُ العاشقِ العاني (٢٧)

لو أمعنّا النظر في استخدام الشاعر لبعض الحروف في قوافيه فلا أشكُّ في أنَّ الشاعر قد تخيّرها على نحوٍ من التأثير الذي يوقعه الحرف في قوة صوته وشدّته ، فلو أخذت مثلاً أنَّ الشاعر قد أكثر من استخدامه لحرف الألف أمّا للإطلاق أو كألفِ تأسيسٍ ؛ لما للألفِ من شدّةٍ جعلتها في عداد الحروف الانفجاريّة(٢٨) ، ولو جمع الشاعر بين الدلالةِ الصّوتيّة للحرف وبين الموضوع المتخيّر للقصيدة ، فإنَّ في ذلك هِزَّةً ورِعدَةً تلف أنغام القصيدة وقوةً وشدّةً تأخذ بالمتلقي والسامع لها ، كلَّ ذلك تجده في قصيدة الشاعر وهو يرثي الشاعر الرصافي حيث قال :

هل الشعر إلّا دولةً عزَّ شأنها وعزَّ بنوها في النضالِ عساكرا الطويل
وهل غير معروفٍ تسنَّم عرشها وهل غير معروفٍ بها كان آمرا
هو الشاعرُ الفحلُ الذي طار ذكرهُ وجابتْ قوافيهِ القرى والدَّساكرا (٢٩)

فانظر إلى ألفاظ هذه القطعة ، وما توحيه من دلالاتٍ تتماهى مع الموضوع وهي (دولة ، عزّ ، نضال ، عساكر ، عرش ، آمر ، فحل ، طار ، دساكر) فكلُّ هذه الكلمات تدلُّ على مصدر القوة والصلابة والشدّة هيأ لها الشاعر ما يستلزم البكاء والتفجع على شاعرٍ كالرصافي .

إذا دار الحديث عن عيوب القافية فإنَّ الشاعر حين يركب الصعب منها ، قد يضطر في بعض الأحيان إلى الوقوع في عيوبٍ منها : الإيطاء أو الضرورة أو المبتذل أو الدخيل(٣٠) ، وربّما يلجأ الشاعر إلى الزيادة أو الحذف أو غيرها كتحريك الساكن أو تسكين المتحرّك (٣١) ، وقد وقع للشاعر كمال نصرت بعضٌ من هذه العيوب كالإيطاء في البيت السابع من قصيدته (دع الشكوى) والبيت التاسع فيها حيث قال :

شكوتُ لمنْ أهوى كوامنَ حسرتي وقلتُ ارحمي صبَّاً فقالتْ دع الشكوى(٣٢) الطويل

والبيت الآخر من القصيدة نفسها:

فلا تدّعي حبَّ التي خنتَ عهدها ومثلكَ كم في الحبّ من أكثرَ الشكوى

وقد وقع هذا العيب بعد بيتٍ واحدٍ فقط وهو ما عدّه العروضيون عيباً مستقبحاً دليلٌ على قلة مادة الشاعر(٣٣) .

أمّا ما اضطر إليه الشاعر كمال نصرت هو قوله في قصيدته (الآنسة مي) حين قال :

أُمُّ الفصاحةَ والبلاغة واللُّغا نزلتْ على حكمِ القضاءِ العادي (٣٤) الكامل

فاللّغا أراد بها (اللّغات) وحذف التاء فيها للضرورة .

ومما اضطر الشاعر إلى المبتذل من الألفاظ والعامّي الدارج منها هو ركوبه قافيةً مقيّدةً بهاء السكت كما في قصيدته (سلطان الحب) (٣٥) التي أوردت لك شيئاً منها في باب لغة الشاعر ، على ما في القصيدة من إيطاءٍ وتكرارٍ نابٍ .

وفي بعض الأحيان لجأ الشاعر مضطراً إلى تخفيف المشدّد ؛ رعايةً منه لاستقامة الوزن الشعري ومما اضطرته إليه القافية [٣٦] ، وذاك في قصيدته (فنان يهودي) حين قال :

أنت نذلٌ نماه كلَّ قبيحٍ نبذتهم لخبثهم كلَّ قارَة [٣٧] الخفيف

الإيقاع الداخلي (الصورة البديعية) :

ذلك الجناح الثاني الذي يحلق به الشعر بعيداً ، وهو يعدُّ الموسيقى الداخلية التي (تتولّد من تآلف الألفاظ ، وتمازج العاطفة مع الفكرةِ)[٣٨] ، وهو قائم على كيفيّة بناء النّص الشعري بدأً من تشكيل الحروف والأصوات التي تؤلف الكلام (فالمفردةُ لها دور في تكوين النّغمة التي تجذب المتلقّي ، فالمفردات مجموعاتٍ إلى بعضها البعض مما ينشأ بينها من علاقات لها دور كذلك في إنشاء الإيقاع)[٣٩] ؛ إذ كان قصد الشاعر من وراء الانفعال الشعوري هو الاستحواذ على الطاقات التعبيريّة الكامنة في الحروف والكلمات والتّراكيب بما يخدم التجربة الشعوريّة[٤٠] .

وقد يبدو الأمر أكثر وأبعد من الطاقة الصوتيّة للكلمات والتراكيب بل يكمن أحياناً في التعبير الإيحائي للكلمات بما يصنع ذلك من استدعاءٍ للخيال ، وربّما يكون بجرس اللفظ أو بظلّه أو بجرسه وظله معاً كما في تصوير القرآن لتلك الإيحاءات والرموز التعبيريةِ[٤١] .

التكرار :

لا زال هذا الأُسلوب البياني حاضراً بقوةٍ في شعر كمال نصرت ، وربّما يأتي ذلك لتوضيح وتأكيد المعنى تارةً[٤٢]، أو لإلحاح الضاغط النفسي على الشاعر تارةً أخرى ، وقد يأخذ عند الشاعر أشكالاً متنوّعةً كتكرارٍ لأداةٍ معينةٍ كما في قصيدته (في سبيل الاستقلال) حيث كرر أداة النفي ستة مراتٍ في بيتٍ واحدٍ وهو قوله :

فلا اعتصامٌ ولا حزمٌ ولا ثقةٌ ولا إباءٌ ولا عزمٌ ولا شممُ[٤٣] البسيط

وهو شائعٌ منتشرٌ في معظم قصائد الشاعر، كما أنَّ تكرار الكلمة هو الآخر منشرٌ في شعره وخذ مثلاً عليه ما جاء في قصيدته (حطموا القيد) حيث قال :

على الظلمِ كفى صبرا كفى أنْ نحملَ الضرَّا الهزج
كفى ضَيماً كفى ذُلاً كفى أنْ نجرعَ المرَّا
كفى جُبناً وإذعاناً وإجحافاً كفى عُسرا [٤٤]

لقد كرر الشاعر كلمة (كفى) سبعُ مراتٍ في الأبيات الثلاث السابقةِ وهي تمثل الرفض والدعوة للرفض بقوةٍ ، وجرس الكلمات في هذه القطعة دالّ على ذلك فالظلم والصبر والضر والضيم والذل والمر وغيرها تشير إلى ذلك ، ومثل هذا التكرار في قصيدة (آلام)[٤٥] ، وقد يأخذ التكرار لوناً آخر من خلال تكرار لصيغةِ فعلٍ بعينها ، فلو استعرضت إحدى تلك القصائد وهي قصيدته (أيّتها الحرب اقدمي) فقد كرر الشاعر فيها صيغت فعل الأمر أكثر من خمسين مرةً ويتضح فيها الضاغط النفسي وإلحاحه على الشاعر ، كما تتضح في ألفاظ القصيدة التوتر الشعوري المسيطر على أجواء تلك القصيدة وهذا بعضٌ منها :

أيَّتها الحربِ اقدمي وَ عجّلي بالعدمِ مجزوء الرجز
هيَّا انفُخي في البوقِ يا حربُ وهيَّا اضَطرِمي
ثمَّ ازْحفي صَارخةً بِجيشكِ العَرمْرمِ
وَ زمْجري وَ دَمدِمي ثمَّ اقذِفي بالحِممِ
وَ اكتسِحي ما شيَّدوا وَ خرّبي وَ هدّمي

جُوري اظْلمي وانْتقِمي وَ زبّدي بالضَرمِ [٤٦]

فالوقوف والتأمّل في ألفاظ هذه القطعة من القصيدة ، يبدو واضحاً أنَّ الشاعر متحمسٌ مستبشرٌ بهذه الحرب حاثّاً أطرافها للإستمرار فيها كأنَّ الشاعر يريد بها الانتقام من الغرب المتحاربين فيما بينهم ، كما أنَّ ظاهرة التكرار في القصيدة على ما تثيره من دلالاتٍ نفسيّةٍ وشعوريّةٍ فإنَّها تتميز بالتدفق الموسيقي النغمي ؛ لإثارة المتلقي[٤٧] ، وهذه قطعةٌ أخرى في الغزل :

أنا أهواكِ سميّة والهوى شرُّ بليّة مجزوء الرمل
هو حلوٌ هو مرٌّ وبهِ تَحلو الأذيّة
هو سُلطانٌ غشومٌ قاهرُ النّفس العصيّة
هو تعذيبٌ وسهدٌ هو أنّاتٌ خفيّة
هو جبارٌ عنيدٌ و اندفاعاتٍ قويّة
هو بؤسٌ وشفاءٌ هو أجفانٌ نديّة [٤٨]

ومما يشيع في شعر كمال نصرت من ضروب التكرار المختلفة هو تكرار الجمل والتّراكيب أو تكرار شبه الجملةِ ، كما ورد في قول الشاعر في قصيدته (قبلة العشّاق) حيث قال :

هيّجتِ يا قبلة العشّاق أشجاني لمّا شدوتِ بأنغامٍ وألحانِ البسيط
الله الله في قَلبي وفي كَبدي وفي حُشاي وفي رُوحي وَوِجداني [٤٩]

لقد توفّر في هذا التكرار معنىً أخرٌ مختلفٌ غير التوكيد والإيضاح وهو يعالج الحالة النفسيّة للشاعر فيحاول من خلاله بث لواعجهِ والتخفيف من آلامه فالكلمات التي وردت في البيت وهي (قلبي ، كبدي ، حشاي ، روحي ، وجداني) مليئةً بالانفعال والتوتر

وإذا تحدثنا عن تكرار المقاطع والحروف في شعر الشاعر فإنَّ ذلك يكشف لنا قيمةً فنيّةً وشعوريّةً ؛ لما يحمل ذلك التكرار من مدلولاتٍ حسيّةٍ تتجلّى فيه[٥٠] ، فمما جاء في شعر كمال نصرت من تكرار المقاطع هو ما يعزز الجانب الإيحائي في اللفظة ذات التكرار المقطعي والتّدفق الموسيقي فيها ككلمة (دمدمي) وكلمة (عرمرم)في قصيدة (أيّتها الحرب اقدمي)[٥١] ، وكذلك كلمة (كفكفت) التي وردة في قصيدته (حيال الدار) حيث قال :

فَكفْكفتُ دمعَ العينِ والدَّمعُ واكفٌ وكيفَ وتغريدُ الهزارِ شجانيا [٥٢] الطويل

إنَّ دلالة هذه الكلمة وهي تصوّر تدارك جريان الدموع بغزارةٍ وتدفقها ؛ لفرط الحزن والألم الذي انتاب الشاعر ، فإنَّ لها وقعاً وجرساً موسيقياً ثقيلاً يوازي ويتناغم مع كميّة الحزن والألم .

أمّا في الحديث عن تكرار الحروف وترددها في شعر الشاعر ، فهناك دلالات أخرى غير الدلالة النفسيّة والصورة الموسيقيّة التي ترسمها الحروف مع الانفعال ، بل تشير إليها معاني الحروف ذاتها وقدرتها الإيحائية والصوتيّة[٥٣] ، ففي قصيدته (ياسين باشا الهاشمي) بيتان مثلّا تكرار الحروف وهو قوله :

ما ماتَ ياسينُ بل ماتتْ أمانِينا وأُغمدَ السيفُ فلتفرحْ أعادينا البسيط
ما ماتَ بل ماتْ ما للعربِ من أملٍ ومن رجاءٍ وعمَّ اليأسُ وادينا [٥٤]

لو جمعنا دلالة حرف الألف الذي تكرر إحدى وعشرون مرةً ، ودلالة حرف الميم الذي تكرر أربعة عشر مرةً ، نجد فيهما معنى الامتداد والشدّةِ وهو ما يتناغم مع الموضوع وما يحدثانهِ من نغمٍ وإيقاعٍ في تكرارهما .

رد الإعجاز على الصدور :

قال صاحب الصناعتين (فأول ما ينبغي أن تعلمه أنَّك إذا قدّمت ألفاظاً تقتضي جواباً فالمرضيُّ أن نأتي بتلك الألفاظ في الجواب ولا تنتقل عنها إلى غيرها مما هو في معناها)[٥٥] ، كما نقل الدكتور أحمد مطلوب عن ابن المعتّز أنَّه سمّاها ردُّ

أعجاز الكلام على ما تقدّمها[٥٦] ، وهو من ضروب البلاغة القديمة ،وله دلالةٌ موسيقيةٌ ونغميةٌ ، ويؤدي مهمةً صوتيةً ناشئةً من تكرار الدالّ بعينه فيسهم في إغناء المعنى وتنميته ، وصنع ديباجةٍ جديدةٍ في البيت الشعري[٥٧]، تردّدت بنية ردّ الإعجاز على الصدور بشكلٍ قليلٍ في شعر كمال نصرت ، فما جاء منها في قصيدته (هوى الأوطان) حيث جاء في بيتين منها الأول قوله :

بسطتْ يدُ الولاءِ له فكانتْ يداً بيضاءَ أولتهُ الرغابا [٥٨] الوافر

والثاني قوله من القصيدة نفسها :

وكيفَ تطيقُ سلواناً إذا ما لوجهكَ أوصدَّ السلوانَ بابا

وقد يرد أحياناً في أكثر من لفظٍ فيكون أشمل وأغزر في المعنى ، وأكثر وأشدَّ وقعاً ورنيناً ومنه ما ورد في قصيدته (الحرب العالمية الثانية)[٥٩] ، التي زخرت بفنونٍ كثيرةٍ من البديع ، وقد يأتي متجانساً لفظاً ومعنىً أو ملحقاً فيهما كأن يكون بجمعٍ أو باشتقاقٍ، فالذي على جمعٍ هو قوله :

باسمِ الصليبِ مجازرٌ بشريّةٌ وعلى اسمهِ تتحطَّمُ الصلبانُ [٦٠] الكامل

فقد أورد الشاعر عبارة (اسم الصليب) في صدر البيت ثمَّ كرّرَ ذات اللفظين بجمع الأخير في عجز البيت ، ومن جميل ما قال وأحسن فيه هو قوله :

العبقريُّ الفذُّ والعلمُ الذي في مجدهِ قد طاولَ الأعلاما [٦١] الكامل

والذي ورد منهُ على الاشتقاق هو قوله في قصيدته (الفاجعة الكبرى) :

سَكبوا الدُموعَ على ثراكَ غزيرةً سكبُ الغمامِ على ربىً ووهادِ [٦٢] الكامل

التصريع :

يختَّص التصريع بالتّقفية الصوتيّة والموسيقيّة في مطلع القصيدة العمودية ، وقد يقع في أنواعٍ كثيرةٍ منها ما يكون مستقلاً في الشطر الأول أو المصراع الأول ، وقد يكون في الصدر والعجز فأمّا أن يكون تأكيداً أو توضيحاً أو استفهاماً أو تمنياً أو غير ذلك(٦٣) ، وقد أورد الدكتور أحمد مطلوب في معجمه أنَّ التصريع في الشعر بمنزلة السجع في الكلام المنثور(٦٤) ، وعدَّ من التصريع أنواعٌ سبعةٌ لا مجال لذكرها كما ذكر أنَّهُ يقع في أجزاء القصيدة كلّها إلّا أنَّهُ في المطالع أليقُ ، وهو ما يتَّفق فيه أخر المصراع الأول وعجزُ المصراع الثاني في الوزن والإعراب والروي(٦٥) .

لم يكن الشاعر كمال نصرت مولعاً بألوان البديع المختلفةِ ، فجاءت عفو الخاطر محدثةً جرساً موسيقياً جميلاً وكثر استخدام التصريع في مطالع القصائد كما في مطلع قصيدته (لبيك يا فلسطين) حيث قال :

ألا لبيكِ يا أرضَ الجهادِ جنودكِ نحنُ في يومِ التّنادِي (٦٦) الوافر

فكلمتا (جهاد) و (تناد) جاءتا في وزنٍ واحدٍ ، وإعرابٍ واحدٍ ، ورويّ واحدٍ ، وجاءت الثانيةَ توكيدٌ للأُولى ، وجاءت الكثير من قصائد الشاعر على هذا المنوال تكون مطالعها مصرّعةً ذات وقعٍ موسيقيٍ عالٍ ورنينٍ نغميٍ منسجمٍ ، كقصيدة (دنيا الشقاء)(٦٧) ، وقصيدة (إلى الدكتور لبيب حسو)(٦٨) ، وقصيدة (أُمَّ كلثوم)(٦٩) ، ومما جاء في قصائد الشاعر من بيتٍ مصرَّعٍ في غير المطلع هو ما ورد في قصيدته (رشيد عالي الكيلاني) حيث قال :

تعهَّدها فكانَ بها رَؤفاً وَعالجها فكانَ لها طَبيبا (٧٠) الوافر

وكذلك ما ورد في قصيدته (جميل صدقي الزهاوي) حين قال :

يا واحدَ الشعرِ من للشعرِ والأدبِ وقد تَركتَهما في قبضةِ الطربِ (٧١) البسيط

الجناس :

لا يخفى على دارس الأدب أنَّ التشابه اللّفظي وحدهُ ، قد يفضي إلى رنّةٍ وتنغيمٍ منسجمٍ بين اللفظتين المتشابهتين فضلاً على أنَّ جرس الكلمتين يدفع الذهن إلى التماسِ أوجهِ التشابه بين اللفظتين(٧٢) ، غير ما للجناس من وقعٍ في النّفس بما يثيرهُ من نغمةٍ موسيقيّةٍ عاليةٍ(٧٣) ، فقد أكثر الشعراء منهُ وتفنَّنوا فيه لكنَّ الشاعر كمال نصرت لم يذهب ذلك المذهب واقتصر على ما يرد منهُ عفو الخاطر وسأُمثلُ له بما رصدتهُ في الديوان .

ومن ذلك ما ورد من الجناس الناقص في قصيدته (رشيد عالي الكيلاني) في قول الشاعر :

وباعتهُ النفوس وبايعتهُ على الآجالِ شبّاناً وشيبا (٧٤) الوافر

فكلمتيّ (باعتهُ و بايعتهُ) جناسٌ ناقصٌ بزيادةِ في أحرف إحدى اللفظتينِ على الأخرى كما ترى،

كذلك فقد ورد في شكلٍ آخرٍ من الجناس الناقص في قصيدته (إلى الدكتور لبيب حسو) وهو قوله :

بهرتْ معانِيها العقولَ وَزانها أدبُ الكلامِ وزادَها تهذيبا (٧٥) الكامل

فالفرق بين كلمةِ (زانها) وكلمةِ (زادها) هو اختلاف الحرف الثالث في اللفظتين ، ثمَّ قد يكثر مجيءَ الجناس الناقص في مطالع القصائد وفيما يتضمَّنهُ من تصريعٍ أشرتُ إليه قبل ذلك ، وهو موجودٌ في قصائد الشاعر على نحوٍ متفرقٍ كما في مطلع قصيدته (إلى الدكتور لبيب حسو)(٧٦) ، وقصيدته (هي السمراء)(٧٧) ، ولا بأس بأن أُورد لك مطلع قصيدته (الممرضة) التي تضمَّنت الجناس الناقص وهو قول الشاعر:

ضَمدِي الجرحَ لمنْ يشكو الجِراحا واخْفضِي ما اسْطعتِ للمرضى الجِناحا (٧٨) الرمل

الخاتمة:

يمكن أن نقف على نتائج ألخصها فيما يأتي:

١- أن الشاعر ينتمي الى المدرسة الكلاسيكية القديمة في الشعر العربي، فهو ملتزم بأسلوبها شكلاً ومضموناً.

٢- اهتم الشاعر بالجانب الموسيقي والايقاعي في قصائده، فكانت بحوره وموضوعاته ملائمة متوازنة .

٣- تشكل أهمية القافية عند الشاعر لوناً خاصاً لما تحمله من انفعالات فنية عبّر عنها من خلال حروف القافية .

٤- كان الشاعر مقلاً كثيراً في استخدام البديع في ثنايا قصائده ولقد اختفت بعض الفنون البديعية من شعره.

٥- كان بعيداً كل البعد عن التجديد في الأوزان والقوافي رغم أنه عاش في فترة ظهور مدرسة الشعر الجديد أو الشعر الحر

الهوامش:

(١)ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطّيب، ط١ ،ج ٣، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ١٩٧٠م، ص ٧٧٩ .

(٢)ينظر: موسيقى الشعر العربي، محمد عياد شكري، ط١، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت ١٩٦٨م، ص ١٤ .

(٣)ينظر: لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، السعيد بيومي الورقي، ط ٢، دار المعارف، بيروت ١٩٨٣م، ص ١٩١ .

(٤)ينظر: موسيقى الشعر، ابراهيم أنيس، ط٤، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٧٢م، ص ١٧٥ وما بعدها .

(٥)ينظر: قضية الشعر الجديد، محمد النويهي، ط٢، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، بيروت ١٩٧١م، ص ٩٤ .

(٦)جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، مسعود وقّاد، أُطروحة دكتوراه، جامعة الحاج خضر باتنه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الجزائر ٢٠١١م، ص ٣٥ .

(٧)ينظر: موسيقى الشعر، ص ٢٠٨ .

(٨)ينظر: تطور الشعر العربي في العراق اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج، علي عباس علوان، منشورات وزارة الاعلام، بغداد ١٩٧٥م، ص ٢٤٧ .

(٩)ينظر: المصدر نفسه، ٢٥٢ .

(١٠)الديوان، ص ٣٥ .

(١١)المصدر نفسه، ص ٣٧ .

(١٢)ينظر: العروض تهذيبه واعادة تدوينه، جلال الحنفي، ط٢، مطبعة الإرشاد، بغداد ١٩٨٥م، ص ٤٩٤ .

(١٣)ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية، صفاء خلوصي، مطبعة الزعيم، بغداد ١٩٦٢م، ص ٨٠.

(١٤)الديوان، ص ١٩٦ .

(١٥)ينظر: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، ص ٩٣ .

(*)الشاعر ابو الحسن الفهري القيرواني المولود سنة ٤٢٠هـ له مؤلفات كثيرة بين دواوين ورسائل اقام في مدينة طنجة حتى وفاته سنة ٤٨٨هـ .

(١٦)الديوان، ص ٢٦٥ .

(١٧)ينظر: تطور الشعر العربي الحديث في العراق، ص ٢٥١ .

(١٨)المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج ١، ص ٨٠ .

([١٩])ينظر: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، السيد أحمد الهاشمي، ط١، دار السعادة للطباعة والنشر، القاهرة ٢٠٠٧م، ص ١١٢ .

([٢٠])ينظر: شعر الدكتور عبد الرزاق محيي الدين تحقيق ودراسة فنية، محمد حسين كاظم، جامعة الكوفة، كلية الآداب، النجف الأشرف ١٩٩٩م، ص ١٣٤ .

([٢١])كتاب الصناعتين، ابو هلال العسكري، ت. عبد المحسن سليمان عبد العزيز، ط ١، المكتبة الوقفية، مصر ٢٠١٣م، ص ١٢٧ .

([٢٢])بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، صبيرة قاسي، أُطروحة دكتوراه، جامعة فرحات عباس، كلية الآداب واللغات، الجزائر ٢٠١١م، ص ١٨٩ .

([٢٣])ينظر: المصدر نفسه، ص ١٩٠ .

([٢٤])ينظر: موسيقى الشعر، ص ٢٤٧ .

([٢٥])ينظر: خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، ط ١، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، سوريا ١٩٩٨م، ص ٤٩ .

([٢٦])الديوان، ص ٥٤ .

([٢٧])المصدر نفسه، ص ٣٠٨ .

([٢٨])ينظر: خصائص الحروف العربية ومعانيها–+، ص ٤٩ .

([٢٩])الديوان، ص ٢٢٤ .

([٣٠])ينظر: لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية، عدنان حسين العوادي، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، بغداد ١٩٨٥م، ص ٢٩٨ .

([٣١])ينظر: المصدر نفسه، ص ٢٩٩ .

([٣٢])الديوان، ص ٢٩١ .

([٣٣])ينظر: العروض والقافية بين التراث والتجديد، مأمون عبد الحليم وجيه، ط١، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠٠٧م، ص ٣٠٩ .

([٣٤])الديوان، ص ٢١١ .

([٣٥])المصدر نفسه، ص ٣٠٠ .

([٣٦])ينظر: العروض القديم أوزان الشعر العربي وقوافيه، محمد علي السمان، ط٢، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٦م، ص ٢٨٠ .

([٣٧])الديوان، ص ٢٥٥ .

([٣٨])دلالة القول الشعري في حرب الفرقان ٢٠٠٨م، يوسف حسن حجازي، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية، كلية الآداب، غزة ٢٠١٢م، ص ١٤٤ .

([٣٩])المصدر نفسه، ص ١٤٤ وما بعدها .

([٤٠])ينظر: الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة بنية التكرار عند البياتي، هدى الصحناوي ، مجلة جامعة دمشق، العدد١و٢، المجلد٣، ٢٠١٤م، ص ٩٨ .

([٤١])ينظر: التصوير الفنّي في القرآن، سيد قطب، من ط١٠ إلى ط١٧، دار الشروق، القاهرة ٢٠٠٤م ، ص ٩١ .

([٤٢])ينظر: لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية، ص ٢١٤ .

([٤٣])الديوان، ص ٢٠ .

(٤٤)المصدر نفسه، ص ٣٠ .

(٤٥)المصدر نفسه، ص ٨٥ .

(٤٦)المصدر نفسه، ص ٥٨ .

(٤٧)ينظر: ظاهرة التكرار ودلالتها الفنيّة في شعر الدكتور علي عبد المجيد البديري، رسول ملاوي، مجلة الأستاذ، جامعة بغداد، العدد٢٢٤، المجلد١، سنة٢٠١٨م، ص ٧ .

(٤٨)الديوان، ص ٣٠٠ .

(٤٩)المصدر نفسه، ص ٣٠٨ .

(٥٠)ينظر: التكرار ودلالته الفنية في شعر الدكتور علي عبد المجيد البديري، ص ٤ .

(٥١)الديوان، ص ٥٨ .

(٥٢)الديوان، ص ٢٨٥ .

(٥٣)ينظر: خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص ٣٧ .

(٥٤)الديوان، ص ٢١٢ .

(٥٥)كتاب الصناعتين، ص ٣٦٦ .

(٥٦)ينظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، احمد مطلوب، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت ٢٠٠٧م، ص ٤٩٦ .

(٥٧)ينظر: البلاغة العربية قراءة أخرى، محمد عبد المطّلب، ط١، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر ١٩٩٧م، ص ٣٦٨ .

(٥٨)الديوان، ص ٢١ .

(٥٩)المصدر نفسه، ص ٥٤ .

(٦٠)المصدر نفسه، ص ٥٥ .

(٦١)المصدر نفسه، ص ١٢٦ .

(٦٢)المصدر نفسه، ص ١٩٦ .

(٦٣)ينظر: التصريع في شعر المتنبي دراسة تحليلية، زهرة خضير عباس، مجلة الاستاذ، كلية التربية ابن رشد، العدد٢٠٣، سنة ٢٠١٢م، ص ١١٥ .

(٦٤)ينظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص ٣٦٤ .

(٦٥)ينظر: المصدر نفسه، ص ٣٦٦ .

(٦٦)الديوان، ص ٤١ .

(٦٧)المصدر نفسه، ص ١٠٨ .

(٦٨)المصدر نفسه، ص ١٣٥ .

(٦٩)المصدر نفسه، ص ١٧٧ .

(٧٠)المصدر نفسه، ص ٦٤ .

(٧١)المصدر نفسه، ص ٢٠٣ .

(٧٢)ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج٢، ص ٦٦٢ .

(٧٣)ينظر: الصورة في الشعر العربي، أحمد علي الفلاحي، دار غيداء للنشر والتوزيع، بغداد ٢٠١٨م، ص ١٩٥ .

(٧٤)الديوان، ص ٦٥ .

(٧٥)المصدر نفسه، ص ١٣٦ .

([٧٦])المصدر نفسه، ص ١٣٥ .

([٧٧])المصدر نفسه، ص ٣٣٥ .

([٧٨])المصدر نفسه، ص ٣٥٨ .