البناء الإيقاعي الحُرّ في قصيدة الحشد الشعبي

أ.د خالد محمد صالح

الباحثة رفل محمد حسن

جامعة ميسان / كلية التربية

الملخص:

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد المرسلين محمدٍ واله الطاهرين، واصحابه الصالحين الذين كانوا معه اشداء على الكفار رحماء بينهم، والذين جاهدوا معه في الله حق جهادهِ وما بدلوا تبديلا.

هذا البحث تُناولت فيه القيم الصوتية المتشكِّلة في اطار الالفاظ وهو ما دعُي بـ(البناء الإيقاعي الحُرّ) واقصد به المفاصل الإيقاعية المعروفة التي تبارى فيها الشعراء وتبرز قابلياتهم الفنية وتتفاوت قدراتهم الإيقاعية وهي: التكرار، الجناس، الترصيع، التصدير (رد العجز على الصدر)، الموازنة، التعادل الصوتي وكل ذلك سنتاوله في نماذج من قصائد الحشد الشعبي.

اما التكرار فهو تكرار الكلمة بأنواعها او العبارة او الجمل وثمة تكرارٌ الضمائر المستترة والمتصلة ونعني بدراسة التكرار معاينة تأثيره في المضمون والبناء الفني؛ لأن التكرار الفني هو الذي يؤثر في المضمون ويرسّخُ المعاني في المتلقي مثلما سنرى في تناولنا هذا الموضوع.

اما الجناس ويُقصد به ان كلمتين تشابهتا كلياً او جزئياً في اللفظ واختلفتا في المعنى وسنرى ان الشعراء الحشديين قد استعملوا هذا النمط الإيقاعي بقوةٍ وتركيز اما الترصيعُ فهو بمثابة القوافي الداخلية داخل البيت الشعري وهو ما يزيد الإيقاع جمالاً، فضلاً عن جعل المتلقي ينتبه إلى هذهِ الموجات الإيقاعية.

وثمة ما يُعرف ب التصدير (ردّ العجز على العجز) أي ان كلمة يأتي بها الشاعر في صدر البيت سيكررها في عجزه والشواهد سنراها وافية في بحثنا هذا.

بقي التعادل الصوتي والموازنة وهو ان يأتي بها الشاعر بكلمات في شطر البيت تساوي الكلمات في عجزه لفظياً على الترتيب وبهذا نحصل على قيم إيقاعية تزيد البيت انسجاماً وتأثيراً وهذة غايتنا التي أردنا ان تقدمها في هذا المبحث والله سبحانه وتعالى يوفقنا ويهدينا الى الصواب ونسأله ان نكون قد استطعنا ان نلم الماماً متواضعاً في هذا البناء الإيقاعي في قصيدة الحشد الشعبي بوصف هذا البناء أحد جزئي الإيقاع في هذه القصيدة التي تناولناها في رسالة الماجستير.

الكلمات المفتاحية: البناء / الإيقاع / الحر / قصيدة الحشد الشعري

Summary

Praise be to God, Lord of the Worlds, and prayers and peace be upon the Master of Messengers, Muhammad, and his pure family, and his righteous companions who were with him, firm against the unbelievers, merciful among themselves, and those who strove with him in God's cause as He should be striven for and did not alter [them] by any alteration.

In this research, I dealt with the phonetic values formed within the framework of words, which is what is called (free rhythmic construction), and by it I mean the well-known rhythmic joints in which poets compete and whose artistic ability is highlighted and whose rhythmic abilities vary, and they are: repetition, alliteration, assonance, tambourine (replacing the second half of the verse with the first half of the verse), balance, and vocal balance. We will examine all of this in examples of Popular Mobilization poems.

As for repetition, it is the repetition of a word in its various forms, or a phrase or a sentence. There is also the repetition of hidden and connected pronouns. By studying repetition, we mean observing and its effect on the content and artistic construction, because the required artistic repetition is what affects the content and establishes meanings in the recipient, as we will see in our discussion of this topic

As for assonance, it means that two words are completely or partially similar in pronunciation but different in meaning. We will see that the Hashd poets used this rhythmic pattern strongly and with emphasis. As for the tarsi', it is like the internal rhymes within the poetic verse, which increases the beauty of the rhythm, in addition to making the recipient pay attention to these rhythmic waves.

There is what is known as the taddeed (replacing the second half of the verse with the second half), meaning that a word that the poet uses at the beginning of the verse will be repeated in the second half, and we will see the evidence sufficient in this research

The vocal balance and equilibrium remain, which is for the poet to bring words in the first half of the verse that are equal to the words in the second half verbally in order, and with this we obtain rhythmic values that add harmony and impact to the verse, and this is our goal that we wanted to present in this discussion, and God Almighty grants us success and guides us to what is right, and we ask Him that we have been able to grasp a modest grasp of this rhythmic structure in the poem "Al-Hashd Al-Shaabi," as this structure is one of the parts of the rhythm in this poem that we discussed in the master's thesis.

١- القيم الإيقاعية للحروف المفردة:

الشعر يمثل الجسد الصوتي للألفاظ، وإنّ جُزءاً مما يطلق عليه موسيقى الشعر إنّما ينبعث من طبيعة النسيج الصوتي للألفاظ الداخلة في تكوين القصيدة، مفردة كانت أم مركبةً، ثم ما يحمله هذا النسيج من تداعيات شتى لمختلف مشاعر المبدع وأحاسيسه.

لذا فالأصوات اللغوية الداخلة في بنية النسيج الشعري ما هي إلّا رموزٌ لغويةٌ لدلالاتٍ ومعانٍ تستند إلى واقع محسوس أطلقه المبدع أولاً وتوقعه المتلقي اليقظ ثانياً.

إنّ تناغُمَ الأصوات وتناسقَها في السياق اللفظي والمعنوي سواءً أكانت مفردة أم مركبةً يُفضي إلى إيقاع خفيٍّ يمكننا أن نعوِّل عليه بوصفه مقياساً للمفاضلة بين الشعراء؛ لأنّ «الموسيقى الداخلية الميدان الأرحب لإظهار قدرات الشاعر الفنية والإفصاح عن حاسته الجمالية ومهارته التقنية»[١].

وفي هذا يمكن أن نشاطر الباحث الغربي فندريس الذي يرى أن أية كلمة، شعرية أو غير شعرية لابدّ ان توقظ في أذهاننا «صورة بهيجة أو حزينة، مريضة أو كريهة، معجبة أو مضحكة وهي تفعل ذلك مستقلة عن المعنى الذي تعبّر عنه، وقبل أن يُعرف هذا المعنى في غالب الأحيان»[٢].

وجديرٌ بالذكر أنَّ الفكر العربي القديم قد تنبّهَ إلى أن جَرْس كُلّ حرف من حروف الكلمة له قيمة صوتية محدّدة، وقد ألّف الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت ١٧٤هـ) معجمه على هذا الأساس، ومما يُروى عنه في هذا الصدد قولُه: «العين والقاف لا يدخلان بناءً إلّا حسّناه»[٣].

وقد تم تصنيف الحروف العربية على اعتبار جرْسها ووقعها في الأذن على أصول وفروع ما أتاح لنا أن ندرك القيم الصوتية للحروف المفردة.

وهذه الحروف ليست على وتيرة واحدة، فلكُلّ حرفٍ خواصٌ فيزياوية، فهي مجهورةٌ، ومهموسةٌ وشديدةٌ، ورخوةٌ، والمجهور هو أن الصوت يرتفع عند الترديد[٤].

من هذا ندرك تمام الإدراك انّ لجرس كُلّ صوت قيمةً حسيةً في الألفاظ لكنها شديدة الخفاء، بل هو النغم الذي يضفي على التشكيلات العروضية قيمَ التعبير، وفي هذا الصدد (أي الإيقاع الموسيقي في الشعر) يقول الأستاذ سيد قطب: «يتألف جانبه الظاهري من الوزن الخارجي وهو البحر وجانبهُ الباطني من جَرْس الألفاظ»[٥].

جدول مخارج الأصوات العربية[٦]

صفات الأصوات	انفجاري او شديد				رخو				مركب	متوسط			
	مجهور		مهموس		مجهور		مهموس		مجهور	منحرف	مكرر	الفي	لين
المخارج (المحابس)	مفخم	مرقق	مفخم	مرقق	مفخم	مرقق	مفخم	مرقق	اقصى	جانبي			
شفوي		ب										م	و
شفوي اسناني								ف					
اسناني					ظ	ذ		ت					
اسناني لثوي	ض	د	ط	ت		ز	ص	س					
لثوي [لثة الاسنان]										ل	ر	ن	
غاري [سقف الفم]								ش	ج				ي
طبقي [المنطقة اللينة]				ك									
في آخر سقف الفم													
لهوي نسبة الى اللهاة			ق		غ		خ						

حلقي					ح		ع					
حنجري					هـ				د			

قال الشاعر (عمر صباح محمد) في قصيدته (عودة الذبيح) وهي من (البحر الوافر)[٧]

مِـنَ الطُّوفـانِ، مِـنْ مَـوْتٍ عَميـقٍ	نظرنـا، لـم يكـنْ فـي المَـوجِ نُـوحُ
وكـان الحَشْـدُ تحـتَ البَحـرِ كَفّـاً	تُغربِلُـــهُ، لكـــي يَبْقَـــى الصَّـــحِيْحُ
وأمٌّ، تَـــنفَخُ الشَّـــيْلاتِ صُـــوْراً	فتُبْعَـثُ مِـن جنـوبِ الأرض روحُ
تُسـائلُ عـنْ صـليبٍ مِـنْ جَهَـاتٍ	بهـا صُـلِبَ العـراقُ كَمَـا المسِـيْحُ
وبِيْـــعَ الأنبيـــاءُ السُّـــمرُ فيهـــا	وَبَـــانْ لوجهِهَـــا لَـــوْنٌ قبـــيحُ
ولـن يشـفى السـقيمُ بغيـر صـبرٍ	علـى مُـرِّ الـدَّواءِ، فَـذِيْ قُـرُوْحُ
بمـا يكفـي، مَنَحْنَـا اللّغـظَ عـذرا	وآنَ اليـــومَ، إعـــرابٌ فصـــيحٌ
بمـــا لا ينبغـــي للـــذبحِ كُنَّـــا	فيـا سـفَّاحُ، قـد عـادَ الـذبيحُ
.....	.....
ويـا أبنـاءَ هِنْـدَ ومَـن أتاهـا	وهـم كُثُـرٌ، لنـا شـرفٌ صَـبُوْحُ
حـــدائقُنا، تُشَـــوِّهُهَا لِحـــاكُمْ	فللأشـــواكِ صـــحراءٌ تقـــيحُ
.....	.....
مُحَمَّـدُ لـمْ يَبِـع فـي السِّـوقِ بنتـاً	محمـــدُنا لحرمتهـــا صـــروحُ
وكـانَ كقلـبِ عيسـى للنصـارى	إذا حزنـوا، يقـول انـا الجَّـريح
كـذلك أنـت يـا ذا النـونِ منـا	جبـالٌ والحنـينُ بنـا سـفوحُ
أبـا تمـام، هـا جئنـاك فـاقرأْ	بـأنَّ الحشـدَ أصـدقُ يـا صـحيحُ

في هذه القصيدة تطلُّ علينا عتبتُها الأولى الموحية (عودة الذبيح) تلحظ الباحثةُ توالي المقاطع الطويلة في الوحدات البنائية مثل: طَوْ، فا، لمْ، نُوْ، حش، يَح، فن، قيَ، حُوْ... الخ، والمقاطع الطويلة هي ما تكونت من حرفين، متحرك يليه ساكن، وهذهِ المقاطع الطويلةُ تسمحُ للصوت بالإطالة والتموّج، أي تسمح له بالامتداد، ثم أعقب الشاعر المقاطع الطويلة في كُلّ بيت بحرف روّي له خاصية إشاعة معنى الانفتاح والانتشار، وقد استغرق صوت الحاء زمناً يقارب زمن المقطع الطويل، فالضمة فوق الروي (الحاء) أخذت امتداد الواو.

وهذا الذي فعلته المقاطع الطويلة وتواليها في الوحدات البنائية، بحكم طبيعة تشكيلة البحر الوافر، مضافاً إليها صوت الحاء المضمومة مما لا تستطيعُ المقاطع القصيرة أن تبعثه من قيم صوتية، وهذا ما جعلها تُسبغُ على جو القصيدة انغاماً متجاوبةً مع طبيعة العاطفة المتمثلة في رغبة الشاعر بالإفصاح عن مشاعره تجاه تجربته في الدفاع عن وطنه المفدّى، والإشادة بحماته الأبطال أبناء الحشد الذين سيلقنون الطغاة المعتدين (أبناء هند) دروساً لن تُنسى.

إنّ الحاء المضمومة وهي حرف حلقي مهموس رخو يخرج من وسط الحلق مثلما (ينظر الجدول المذكور آنفاً)، وهذه الطبيعة الفيزياوية لصوت الحاء مكَّنت الشاعر من إضافة امتداد آخر أضيف إلى امتداد الأصوات الصادرة من المقاطع الطويلة، والهمس هو ابتعاد الوترين الصوتيين عن بعضهما في أثناء النطق ما يسمح بتسرب قدرٍ كبير من الهواء ما يجعل جريان الصوت سهلاً، وما أكثر ما نجد هذا الصوت يشيع في كلمات تؤدي صفة الانتشار، ولذا تلاحظ الباحثة نهايات الأبيات نوحُ، روحُ، مسيحُ، فصيحُ، صبوحُ، ولن نتردد في ضمّها إلى صفة الانتشار والانفتاح.

وجديرٌ ذكرُه إنَّ هذه القيم الصوتية التي أشارت إليها الباحثة، لابد أن تكون قد عبّرت عن شعور مسيطر على الشاعر وهو ينشئ هذه القصيدة الحشدية، وهذه القيم الصوتية لها أثر في تحريك مضمون الشاعر وقوة توصيله.

ما زلنا مع مبحث (القيم الإيقاعية للحروف المفردة) وفاعلية تأثيراتها الصوتية والدلالية في المتلقي؛ لأنّ ثمةَ تلازُماً بين الصوت وما يثيرهُ من وزن، وبين المعنى، بوصفهما عنصرين متحدين ولا يمكن الفصل بينهما، لذا يمكننا أن نتلمس أثر الموسيقى في الشعر، إذ هي – كما يتبيّن – ركن أساسي فيه، إذ: «يخضعُ النظمُ لشروط محكمة تتعلق بالبحور والأعاريص التي تُعرف بأسمائها وبالوزن المقسّم وبالتفاعيل والأسباب والأوتاد والقافية التي تأتي مُطرّدة، وكلّ هذه المزايا الصوتية خاصة عربيةٌ نادرة المثالث في لغات العالم وقلما تيسّرت في لغة واحدة»[٨].

إنّ الشعر كلامٌ منظومٌ وموسيقى تُسمع له عروضه المُحكم وأوزانه وايقاعاته[٩]، ومن هذا نُدرك تمام الإدراك أن الشعر العربي «يُصاغ في كلام ذي توقيع موسيقي ووحدة في النظم تشدّ من أزر المعنى وتجعله ينفذ إلى قلوب سامعيه ومنشديه وتوحي بما لا يستطيع القول أن يشرحه»[١٠].

وبعد هذهِ الإشارات النظرية الداعمة لتطبيقاتنا تتوجه الباحثة لاختيار قصيدة حشدية توافر فيها التجانس الحرفي في حشوها وأجزائها بما ترك أثره الإيقاعي على بنائها ومضمونها معاً وبعدُ.

فأنموذجنا هذا تُمثلُه قصيدة حشدية للشاعر (عبد الله إسماعيل الغراوي) وهي من (البحر الطويل) يقولُ[١١]:

ببوصـــلتي الحَـــرّى لمـــأتمِ بُـــوْسِ وكـــلِّ جهـــاتي بالمـــآتِمِ تُمســـي

يمينـــاً شـــمالاً فـــالجميعُ مُوْشَّـــرٌ وحيـــداً وفـــي كـــلِّ الأمـــاكنِ أُرْســـي

تفجّــرْتُ بركانــاً ففَــرَّتْ ســواحِلٌ	وتاهَـتْ فُضُـولي فـي أزقّـةِ طَقْسـي
وصــرْتُ أنــاديني أرغِّــبُ وَجْعتــي	فترغَـبُ لكـنْ فـي مسـالكِ رمسـي
سـراديبُ صـبري قـد أحِليـتْ نَوافـذاً	ونبْـرُ بَليغـي قـد أُنِـيْطَ لخُـرْسِ
أيبقـى الأسـى ينمـو ودَهْـري سَمادُهُ	علـي شـاطئِ الآلامِ مُثْمِـرَ تَعْـسِ
.....	.....
أيبقـى وأبقـى مـنجلاً وسـنابلاً	ويهـديَ عـينَ الـدّمع باقـةَ بؤسـي

وقال في خاتمتها:

علـى رَغْـمِ أنـفِ الـدّهر تخلُـدُ رايتـي	ومن تاجِ شمسِ الشّمسِ أطلُبُ عرسي
بقـرآنِ أرضـي قـد فرَشـتُ عِبـادتي	ورتّلْـتُ تحريـراً يُسـكِّرُ جرْسـي
ببوصَـلتي الـوَلهى لنَصْـرٍ مُقـدَّسٍ	وكـلُّ جِهـاتي بالمُقـدَّسِ تُمْسـي
يمينـاً شـمالاً فـالجَميع مؤشَّـرٌ	وحيـداً وفـي كـلِّ الأمـاكنِ أُرْسـي

إنّ الإيقاعات الحُرّة في هذهِ القصيدة السينية، التي هُدي الشاعر إلى إيجادها، بفضل حاستهِ الموسيقية، والمتمثلة بأنماط مختلفة من الجناس الحرفي، وهنا تلحظ الباحثة هيمنة صوتي الشين والسين في القصيدة التي اجتزأنا منها هذه الأبيات شواهدَ على هذا النمط من إيقاع الجناس الحرفي، لذا يمكننا أن نوافق الباحث الغربي (جان كوهن) الذي يرى أن وظيفة الجناس الحرفي تأتي لدعم الإحساس العام بالانسجام[١٢]، ولذا فإنَّ الجناس الحرفي يحقق المماثلة الصوتية بوصفه يعمل داخل البيت الشعري[١٣].

فالمتأمل لصوتي السين والشين المتفشية يقعُ على هذا التواتر اللافت لصوتي الشين والسين، وصوت الشين المتفشية المهموسة يتداخل مع صوت السين الذي تكرّر كل مرة بوصفه رويّاً.

ومما يؤيد قوة صوت السين وفاعليتها التعبيرية عند التواتر، ما تلحظه الباحثة في التعبير القرآني، إذ ورد هذا الصوت متواتراً في سورة الناس المباركة ابتداءً من اسم السورة حتى هيمنته على بنيتها اللغوية ما يمكن أن يشير إلى الإعجاز النغمي وروعة التعبير عن هذا الهمس الذي تحرّته آيات السورة المطهرة بسم الله الرحمن الرحيم ﴿**قُل أَعُوذُ بِرَبِّ ٱلنَّاسِ مَلِكِ ٱلنَّاسِ إِلَٰهِ ٱلنَّاسِ مِن شَرِّ ٱلوَسوَاسِ ٱلخَنَّاسِ ٱلَّذِى يُوَسوِسُ فِى صُدُورِ ٱلنَّاسِ مِنَ ٱلجِنَّةِ وَٱلنَّاسِ**﴾[١٤].

وترى الباحثة في أنَّ جرس السين قد أشاع جوّاً هامساً معبراً عن تآزره مع مضمون الآيات القرآنية المباركة، وترى أن تآزر هذا الصوت في قصيدة الشاعر الحشدي (عبد الله الغرواي) فضلاً عن تفشي صوت الشين، يخدمُ مضمون الشاعر ويزيد بناءَهُ رصانةً.

البناء الإيقاعي المتشكِّل في إطارِ الألفاظ

١ – التكرار

غنيٌّ عن البيان أنَّ الانسجام الإيقاعي في طليعة ما ينشدُهُ الشاعر المبدع، وقد عُرفَ الشعرُ العربي، عبر عصوره بثرائه الإيقاعي وطاقاته النغمية المقيّدة بوساطة البحور الشعرية والقوافي – مثلما رأينا في المبحث الأول – وكذلك عبر طاقاته النغمية الحرّة التي يتفاوت فيها الشعراء، ومن بين هذه الطاقات التكرار، فما التكرار؟ وما مدياتُه الإيقاعية؟

التكرار في اصطلاح البلاغيين: «هو دلالة اللفظ على المعنى مردّداً، وربما اشتبه على أكثر الناس بالإطناب مرة وبالتطويل أُخرى»[١٥]. وبعبارة أخرى أيسر هو «تناوب الألفاظ واعادتها في سياق التعبير بحيث تشكّل نغماً موسيقياً تقصّدهُ الناظم في شعره أو نثره»[١٦].

وكانت عناية موروثنا النقدي بالتكرار لافتةً حتى إن بعضهم قال: «من سُنن العرب التكرار والإعادة»[١٧].

وفي صدد الأثر الايقاعي للتكرار تحدّث كثير من الدارسين والنقاد وفي طليعتهم الشاعرة والناقدة نازك الملائكة التي رأت أن التكرار: «أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلّطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها»[١٨].

وتعتمد فنية التكرار على ما يُظهرُه اللفظ المكرر، او التركيب المكرّر من قوة الدلالة، والارتباط بالسياق والإيحاء بشعور خاص.

وفي هذا الصدد أيضاً يقول الدكتور منجد مصطفى بهجت: «... والتكرار ضربٌ بلاغي يُعينُ على تحقيق الجَرْسِ الموسيقي مع أجواء القصيدة، فقيمة القصيدة فنيّاً لا تأتي من أسلوبها فحسب، إنّما بزخم العاطفة التي تزخر به»[١٩].

وليس أدلُّ على فنية التكرار وفاعيلته في التعبير الأدبي، من وروده في القرآن الكريم وقدرته على الإسهام في مدّ الإعجاز القرآني بالطاقة التأثيرية في كثير من الآيات البينات وترسيخ العقيدة في النفوس.

إذن التكرار واحدٌ من الأساليب الفنية التعبيرية التي اعتمدها الخطاب الكوني في سياقات مختلفة ومعانٍ شتى[٢٠].

قال الشاعر (الشيخ ستار جبّار الزهيري) من قصيدةٍ لهُ عنوانُها (عاد اللواء) من (البحر الكامل) قال في مطلعها[٢١]:

عاد اللواءُ – وفجرُ عَودِك أحمد– فَتْحـاً وَقَـدْ لَـثَمَ الفيـالِقَ سُـؤْدَدُ

فهوى القصيدُ علـى ظِلالِـكَ لاثِمـاً وأَبـى يُغَـرِّدُ غيـرَ حَشّـدِكَ مُنْشِـدُ

واشـتاقَكَ النَصْـرُ... أَتَتْـكَ حروفُـهُ عَجلى على أَعتابِ فَتحِكَ تَسْجِدُ

ثم يقولُ بعد بيتين متكئاً على التكرار:

نحـنُ لهـا واللَّيـلُ يَعْقُـدُ حاجِبـاً مـن شَـرِّ مـا يـأتي بـهِ المُتَصَـيّدُ

نحـنَ لهـا شِـيمٌ تَطـوفُ ببعضِـها وَتَلَـــوذُ أَعـــراضٌ بنـــا وتُمَجِّـــدُ

نحـنُ لهـا نَـبْضٌ وَسِـرُّ مَواجِـعٍ فـي سيفِ مالِكَ من جديدٍ تَرْعُدُ

نحـنُ الحسينُ وَمَنْ يُكابِرُ مَجْدَنا يَمْضـي إلـى زُمَـرِ الـذُّبابِ يُعَرْبِـدُ

نحـــنُ لهـــا والمُنْحَنـــونَ أَباعِـــدٌ قاماتُنـــا نَجْـــمٌ بَهـــيٌ أَسْـــعَدُ

هذه القصيدة وبحرها (الكامل) أفضت عن أنفعالات الشاعر الحشدي (الشيخ ستار جبار الزهيري) فبثّ لوعاته التي عبّرت عن أعماقه فأنسالت الانغامُ ثائرةً، فَلْننظر إلى أبياته: ٦، ٧، ٨، ٩، وتردد معه تكراره للجملة (نحن لها) أربع مرات ونحن الحُسين، لقد استطاع الشاعر أن يستثمر هذا الانسجام في الكلمات التي كررها بالإيقاع الثائر والقرع الذي تفجرّ عبر تفعيلات البحر الكامل.

لقد كرر الشاعر جملته المتوعدة اعداءه (نحن لها) أربع مرات في أبيات متتالة فأحدث هذا القرع والتوثب تجاوباً مع النفس وتأثيرها في المتلقي.

ولذا يرى الدكتور محمد زغلول سلّام أن خير الموسيقى ما كان متجاوباً مع النفس ومرافقاً لأفكار المنشيء، فالشاعر عند اهتياجه وغضبه يكون في تعبيره الموسيقي عالي النغمة؛ لأن اللحن يسبق الكلمات والشعر الجيد هو الذي ينبني على تموجات عاطفية تردد في النفس حتى تجد منفذاً لها للتعبير في ألفاظ من الجرس والمعنى(٢٢).

فالباحثـة تلحـظ هـذا الترجيـع الموسـيقي الـذي أحدثـه التكـرار ومثـل هـذا التـرنم بالعبـارة المعـادة (نحن لها) مرسخاً جرسها في الأذهان، جاعلاً من هذا التكرار لازمة صوتية، أسهمت في شعرية النص، ومثله تقع الباحثة على تكرار ثانٍ موحٍ بقصدية الشاعر الحشدي، إذ قال في القصيدة نفسها وبعد ثلاثة أبيات: [البحر الكامل]

كفّـــوا الأَذى فطيورُنـــا مُسْـــحورَةٌ أَفعى... إذا مُـسَّ النَـدى والمَرْقَـدُ

كفّـوا الأَذى فرمـالُ أَرضـيَ جَمْـرَةٌ بنَجيـــعِ أَبنـــاءِ اللَّظـــى تَتَوَقَـــدُ

كفّوا الأَذى جبريلُ يَصْطَحِبُ السُّرى وَيَمـــدُّهُ بـــالوحي كِبْـــراً أَحْمَـــدُ

كفّـــوا الأَذى أبنـــاءُ عَـــمٍّ أَخْـــرَقٍ لُقْطـاءُ فـي عهـر السياسـةِ يُحْمَـدُ

كفّــوا الأَذى عِنــدَ النســاءِ أَجنَّــةٌ إنّــي لأســمَعُ يــا علــيُ تُــرَدِّدُ

إنّ في تكرار العبارة الشعرية (كفّوا الأذى) خمس مرات في هذه الدالية، غرضاً ومغزى دلالياً وإيقاعياً في آن واحد، فالتكرار – إذن – وسيلة تؤدي أثراً تعبيرياً، فالتكرار أياً كان نوعُه، يوحي بسيطرة العناصر المكرّرة وإلهامها على شعور الشاعر أو لا شعوره، مثلما هو في الأُنموذج الشعري الماثل أمامنا (تكرار الجملة) وليس غريباً على الشعر العربي منذ القدم توافر هذه الوسيلة الموسيقية الدلالية معاً[٢٣].

ولعّل هيمنة أسلوب التكرار في الشعر العربي قديمه وحديثه، ما دفع باحثاً معاصراً ليرى: «إنّ الشاعر يلجأ إلى التكرار لتنشيط إيقاع القصيدة بسبب الفتور الذي قد تواجههُ (نتيجة لتراخي التواتر الانفعالي عند الشاعر) وهو شيء يحدثُ كثيراً في المطوّلات، وقد يلجأُ الشاعر بسببه إلى (التكرار) لتعزيز الإيقاع الانفعالي في قصيدته بعد أن يحسّ بفتورها»[٢٤].

وهذا ما نلاحظه ماثلاً أمامنا في تكرار هذه القصيدة ولاسيما في هذا التكرار الأخير الذي تواتر بهذا الاطرّاد الموحي الذي يبدأ بـ(كفّوا الأذى...) ليعرض علينا ما وراء هذا الطلب الموجّه لجماعة المخاطبين.

قال الشاعر (وحيد حنون) من قصيدةٍ له عنوانها: (نَطَق العراق) وهي من (البحر الكامل) قال في مطلعها[٢٥]:

نَطَــق العــراقُ فخلْتُــه تزويــرا بلــد النســور وقــد رأيــت نســورا

لله درُّكَ مـــن عـــراقٍ أرضـــهُ قــد شــجرت فــي لحظــةٍ تســجيرا

وبعد ستةَ عشرَ بيتاً تقع الباحثة على هذا التكرار لعبارة العنوان (نَطَق العراق):

نطــقَ العــراقُ فصــارَ دهــرُكَ أخرَســاً ودَعــا فأصــبَحتِ الحيــاةُ نصــيرا

نطــقَ العــراقُ فجــاءَ يوســفُ راكِضــاً والشــمسُ والقمــرُ المنيــرُ ظَهيــرا

نطــقَ العــراقُ فجــاءَ موســى غاضِــباً وعصــى النبُــوَّةِ لا تهــابُ شُــرورا

نطــقَ العــراقُ فأصْــبَحتْ قاماتُنــا للعــابرينَ إلــى الجِهــادِ جســورا

نطــقَ العــراقُ فكــلُّ حــيٍّ حاضــرٌ ولقــدْ رأيــتُ الميتــينَ حضــورا

نطــقَ العــراقُ فجــاءَ أحمــدُ قــائلاً كــنْ يــا عــراقُ مُســيطِراً وقــديرا

كــنْ يــا عــراقُ أبــا الحيــاةِ وأصــلَها شــيخَ الزَّمــانِ وســيِّداً وحصــورا

نطــقَ العــراقُ فكــانَ صــوراً صــارخاً صَــعِقَ الزّمــانُ فكــانَ حقّــاً صــورا

فالشاعر الذي أطلق (جملة العنوان) مكرّراً إيّاها سبع مرات في ثمانية أبيات، قد أطلعنا على عمق ما يصبو إليه حيال تجربته الشعرية، فهذا التكرار المتصل المجلجل لهو شديد الصلة بالعتبة الأولى العنوان الذي انبثق منه الاستهلال ومن ثمّ المتن، فالتكرار شديد الصلة بمعاني الشاعر وأغراضِه التي ربطها الشاعر بنهضة العراق بوساطة أبنائه المجاهدين أبناء الحشد الشعبي الذي لبوّا نداء الحق نداء المرجعية.

إن هذا التكرار لهذه الجملة الفعلية جملة العنوان (نطق العراق) أتاح للشاعر أن يُوصلَ أحاسيسَهُ عبر هذه الجملة الفعلية الخبرية.

إن المنشئ قد سيقَ إلى هذا التكرار الموحي، ساقته عاطفته وقادَهُ شعورُهُ تجاه هذهِ التجربة العُظمى التي أراد التعبير عنها، احتلال العراق من قبل التكفيريين، وإعلان فتوى الجهاد الكفائي المقدّس، لذا بدا التكرار ذا مَزِيةٍ فنية وفي هذا الصدد أعرب يوسف الصائغ قائلاً: «وما من شكٍ في أنّ للتكرار مزايا فنية عديدة سواءٌ من حيث تأثيره في الموسيقى الشعرية، فضلاً عن دلالته النفسية التي يستطيع أن يضفيها على القصيدة»[٢٦].

قال الشاعر (علي حسين عبيد) من قصيدةٍ له عنوانها (أبا الحسنين يا صدق المرايا) من (البحر الوافر) جاء مطلعها[٢٧]:

حشودُ اللهِ قد هبَّتْ نفيرا وكلُّ أسودِها صدحتْ زئيرا

وكرَّتْ للوغى ليلاً نهاراً وضج الكونُ والدنيا هديرا

وفي البيت الخامس والعشرين أي في خاتمة القصيدة نتأمل هذا التكرار:

أبا الحسنين يا صدقَ المرايا أبا الحسنين يا قلَماً أُثيرا

أبا الحسنين يا ميزانَ حقٍّ أبا الحسنين يا سيفاً شهيرا

أبا الحسنين يا وهجاً تسامى أبا الحسنين يا عِلْما قريرا

وبعد هذا التكرار بوساطة النداء بالهمزة لقرب المنادى قرباً معنوياً أو هو بمنزلة القريب، ينتقل الشاعر إلى تكرار آخر متوسلاً ومتضرعاً بهذه الصيغة الطلبية (أغثني) قائلاً:

أغثني سيدي كلَّت عيوني وضاع العُمرُ مأسوراً فقيرا

أغثني سيدي هذي ذنوبي تصاعد حَرُّها أمسى هجيرا

أغثني سيدي إنّي قليل هفا بصري فضيَّعت الكثيرا

فالشاعر في هذه الحركة الإيقاعيّة وهذا التكرار المتصل، إذ كرّر العبارة (أبا الحسنين يا صدق المرايا) وهي عبارة العنوان الذي هي العتبة الأولى في النص، كرّرها تكراراً لافتاً، فضلاً عن تكرار المنادى (أبا الحسنين) في أشطر الأبيات الثلاثة بهذا التكثيف، وهذا الارتباط بعتبات النص وسياق قصيدة الشاعر التي

تمحورت حول تطلُّعه إلى الشهادة في سبيل الله التي سعى إليها أبناء الحشد، وتشبثه بآل بيت رسول الله (صلّى الله عليه وآله وسلم) ولاسيّما المنادى في هذه القصيدة (أبا الحسنين) أمير المؤمنين علي بن أبي طالب (صلوات الله عليه).

لذا فالتكرار يُعَدُّ أحد منابع الطاقات النغمية التي يستقي منها الشاعر إيحاءَهُ وتأثيرَه في المتلقي.

فالباحثة ترى أن الشاعر قد هُدي أو سيق إلى هذا التكرار الموحي المتمحور حول ندائه لأمير المؤمنين (أبا الحسنين) واستغاثته به، (أغثني سيدي) وهو تكرار على مستوى التركيب، وهذا التكرار يُعَدّ وسيلةً فنيةً لجأ إليها الشاعر الحشدي (علي حسين عبيد) ليكشف عن عميق حبّه وارتباطه برموز الحقيقة آل البيت ولاسيّما بأمير المؤمنين (عليه السلام) الذي عبّر عنه الشاعر بـ(ميزان حقّ).

وعدا هذا فإن التكرار يعمل على تقرير المعنى وتثبيته في ذهن المتلقي وإظهار التعجب أو الحسن والاستغراب، إلى جانب تأثيراته الصوتية في إحداث الانسجام الموسيقي والتقارب النغمي وتقوية الجرس في البيت الواحد أو في الأبيات المتعددة لإشاعة التأثير في النفوس[٢٨].

عبر هذا الأنموذج من التكرار ترى الباحثة أن الشاعر استطاع أن يُوصلَ تجربته بهذا الإيقاع التكراري، فيجعل متلقيه يحسّ بمعاني النداء والاستغاثة بوصي رسول الله أمير المؤمنين (أبا الحسنين) الذي ناداه الشاعر حاذفاً حرف النداء للدلالة الواضحة عليه، فإحدث هذا الترجيع الصوتي تجاوباً مع النفس التواقة إلى تأكيد الانتماء والتواصل مع العترة الطاهرة (صلوات الله وسلامه عليهم).

وهكذا استطاع الشاعر أن يترَّنم بهذا النداء المتكرر مرِّسخاً جَرْسَهُ في الأذهان، ولذا أعادَ العبارةَ مرات عدّة (أبا الحسنين) وأعاد الجملة الطلبية (أغثني سيدي) كذلك جاعلاً من التكرار النغمي صوتاً شعرياً – لا يُجارى.

وثمة نوعٌ من التكرار يتمثلُ بتكرار حرف العطف (الواو) تكراراً عمودياً رأسياً، أي في بداية الأبيات، على شاكلة قصيدة الشاعر الحشدي (حيدر خشان ياسين علي) وعنوانها (سرد القوافي) وهي من (البحر الوافر) يقول في مطلعها[٢٩]:

نحورٌ حزَّها جُبْنٌ فتشدو ... مدادُ الحقِّ نزْفاً إذْ يُمَدُّ

ثم يقول بعد أبيات مكرراً العطف بـ(الواو):

على كفيكَ ترتعدُ المنايا ... ففيها يستوي قَطْفٌ وحَصْدُ

وليسوا ممّنِ التمسوكَ حلاً ... فينفَعُ هاهنا شدٌّ وشدُّ!

ويكفيك السماحُ المرُّ دوماً ... عيونٌ لا ترى أضحاكَ رُمْدُ

ولستَ تطيقُ وضعاً مستميتا ... يلوحُ كفوفَ مطمحِهِ المُجِدُّ

وخُذْ بالقافياتِ الحمرِ شِعْراً ... فلم تُفِدِ القوافي وهي سَرْدُ!

وأوردْها الحمامَ العذبَ شوقاً ... إذا ما جفَّ في الأرواحِ وِرْدُ

وبعد بيت واحد يستأنف الشاعر العطف بالواو في رؤوس الأبيات قائلاً:

وإنْ هربوا ولم يخطفْ صهيلٌ ... فأنت لقُبلةِ الاشفارِ خَدُّ

ومن ضحكتْ سياطُ الذلِّ فيه ... ولم يأنف... فذاكَ المستبَدُّ

ومن ثارتْ به الثوراتُ عزاً ... وساقتْها البطولةُ... فهو حَشْدُ

إن تكرار حرف العطف (الواو) تكراراً عمودياً وبهذا التواتر اللافت قد أضفى «في بداية كل بيت، مزيداً من الترابط الفني والموضوعي على القصيدة، وأسهم في اتساع المعاني، يضاف إلى ذلك أنّه منح الأبيات مزيداً من الإيقاع الموسيقي المتوازي»[٣٠].

٢- الجناس:

الجناس في اللغة العربية على وزن (فِعالَ) من الفعل الرباعي (جانسَ) والتجنيس مصدر للفعل (جنّسَ) على وزن (تفعيل) والمجانسة (مفاعلة) و (التجانُس) مصدرٌ للفعل الخماسي (تجانسَ) الشيئان يدخلان تحت جنس واحدٍ[٣١].

والجناس كما حدَّدَهُ البلاغيون: «هو أن تجيء الكلمة تجانس أُخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها، ان تُشبهها في تأليف حروفها... فثمة ما تكون الكلمة تجانس أخرى في تأليف حروفها ومعناها وما يشتق منها... أو يكون تجانسُها في تأليف الحروف دون المعنى...»[٣٢].

وفي الاصطلاح: هو التشابه الحاصل بين لفظتين في اللفظ (الوزن) تشابهاً كُلياً أو جزئياً مع اختلاف في المعنى.

عدّ جمهور البلاغيين الجناس من المحسنات البديعية اللفظية، لكنّ عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) لم يقصرْ أثرَ الجناس على التحسين اللفظي، بل تجاوز ذلك ورأى أنّ للجناس أثراً في تصوير المعنى، بما يُحدِثُهُ من تقنية من تشابه اللفظ، واختلاف المعنى وفي هذا يقول: «فإنك لا تستحسن تجانس اللفظين إلّا إذا كان موقع معنيهما في العقل موقعاً حميداً ولم يكن الجامع بينهما مرمىً بعيداً»[٣٣].

من هنا ندركُ أن عبد القاهر الجرجاني يرفضُ الجناس الذي يؤتى به ليكون صناعةً لفظيةً وزركشةً، ويرى أنّ الجناس له أهمية في البناء الفني وقوة الدلالة، وينبغي أن يؤتى به سجيةً وتبعث به السليقة الشعرية، وإن لم يكن كذلك فهو بعيد عن الشعرية.

ولمّا كان النص الشعري لا يقيمه التوازن الخالص، ولا الاختلاف الخالص؛ لأن أساس النسيج الشعري يستندُ إلى نوع من الإيهام الموحي أو المفاجأة، وعلى هذا الأساس فإن الجناس يقوم بإيهام المتلقي بأن كلمةً أو عبارةً قد تكررت؛ لأنّه سمع صورةً صوتية قد مرت لها، وهذا – بحدّه – هو الإيهام، ولكن سُرعان ما يُدركُ السامع أو المتلقي، بعد تأمُّلِه، أنّ ما حَسِبهُ تشابهاً بين المفردتين لم يكن إلّا في الصورة الصوتية، إذ إنّ لهذه المفردة مدلولاً ثانياً يختلف عن المدلول الأول، عندئذ يكتشفُ السامع أو القارئ أن ما حَسِبَهُ توافقاً بين الكلمتين لم يكن كذلك، بل هو في اللفظ فقط.

وقد عبّر ابن الأثير عن الجناس واصفاً إيذاه بـ«إنّه غرّةٌ شادخة في وَجْهِ الكلام، وقد تصرّف العلماء من أربابِ هذه الصناعة فتشرقوا وغرّبوا»[٣٤].

لقد توسّع النقاد في أنواع الجناس، واختلفت لديهم التسميات، والجناس يُقسم، عمودياً على لفظي ومعنوي، ويُقسم على تام وناقص، ولكُلٍّ أقسامٌ واشترطوا فيه حسن الإفادة، وإلّا كان الإسراف فيه أفحش الإساءة وأكثر الذنب[٣٥].

هذا وللناقد عبد القاهر الجرجاني كلام في الجناس ومدياته التعبيرية وخدمته المعنى، بما لا مزيدَ عليه.

وغنيّ عن البيان أنّ الجناس بأنواعِهِ ضربٌ من ضروب التكرار المؤكد للنغم عبر التشابه الكلي أو الجزئي في تركيب اللفظتين، فهذا التشابه في الجرْس يدفعُ الذهن إلى البحث عن معنى تنصرف إليه الكلمتان المتجانستان بما يثيره من انسجام بين اللفظتين ومدلوله على المعنى في سياق البيت[٣٦].

وعودٌ على أنواع الجناس التي جعلها المتأخرون من البلاغيين أنواعاً عديدةٌ، ولكن الباحثة – عبرَ تطبيقاتها ستركِّز على نوعَيهِ المشهورَين وهما: الجناس التام وهو أن تتفق اللفظتان في أربعة أمور: عدد الحروف، ونوعها، وهيأتها، وتركيبها، وهو قليل في النصوص العربية والقرآن الكريم، وغير التام وهو اختلاف اللفظتين في أمر واحد ويتفرع بحسب نقصان أحد الأمور التي ذكرت.

وحاصل ما تريد الباحثة تقديمه في هذا الإطار النظري المُوجز عن فنّ الجناس، هو أنّ له أهميةً بالغة في خلق الموسيقى الداخلية في النص الشعري[٣٧].

وَلْتتجهْ الباحثة بعد هذا التنظير إلى قصيدة الحشد الشعري وبعض ما توافرَ لديها من دواوين شعراء الحشد والمجموعات الشعرية التي قيلت في هذا الموضوع، لتقفَ على فاعلية الجناس في التعبير وتصوير المعنى، وَلْنَرَ كيفَ استطاع شعراءُ الحشدِ الشعبي أن يجعلوا من تجنيسهم وسيلة إيقاعية ترفدُ الوحداتِ البنائيةَ

بفيضها النغمي المنبعث من التماثل الصوتي بين الألفاظ والإيهام باتفاقها الكلي أو الجزئي ثم وقوع المفاجأة باختلاف الحقل الدلالي بين الكلمتين المتجانستين.

ولهذا كُلِّه يُمكننا أن نُرجعَ جماليةَ فنِّ الجناس إلى شيئين اثنين: التجاوب الإيقاعي الذي نحن بصدد دراسة تشكيله في قصيدة الحشد الشعبي الصادر من تماثل الدوال تماثلاً تاماً (جناس تام، أو ناقصاً (جناس ناقص)، والأمر الثاني هذا التلاعُب الأخّاذ الذي يلجأ إليه الشاعر لاختلاب الأذهان واختراع الأفكار[٣٨].

قال الشاعر الدكتور (سراج محمد يعقوب) من قصيدةٍ حشديةٍ له عنوانها (التصديق الأخير لسورة البلد)[٣٩]، وقد مرّت الإشارة إليها في مباحثَ سابقة:

وليتَ آدمَ والتفّاحُ في يَدِهِ قد ظلَّ يتبعُ فيها ظِلَّ من خلدوا

في هذا البيت أتخذ الشاعر سراج يعقوب، من المجانسة بين كلمتي (ظلَّ) و (ظلِّ) وسيلةً لإحداث التوازن الصوتي المُوهم بالتماثل شبه المطلق بين الكلمتين، (الوزني والدلالي)، ولكن بعد تأمل كُلٍّ منها، تنكشف دلالةُ الكلمة الثانية (ظِلَّ) ضمن وحدة النصّ الشعري، فتكون عندئذٍ المفاجأة. إنَّ توافق جرس الكلمتين وتشابه حروفهما، وانسجامَ هذا التأليف في النَّطق، ثمّ إحداث المفاجأة بعد ذلك، له تأثيرٌ دلالي لا يخفى، وهذا ما قصدته الباحثة بتقنية الجناس التي تقوم على (التوازن والاختلاف) التوازن الصوتي اللفظي كُلاً (جناس تام) أو جزءاً (جناس ناقص) ثم التباين أو الاختلاف في الحقل الدلالي.

فالجناس – إذن – ذو منحىً دلالي ولا يُراد به حليةٌ لفظية أو تلاعُب بالألفاظ.

ويرى الناقد الغربي جان كوهن أنَّ هذا النوع من التجانس هو نتيجةٌ لمبدأ (التمفصل المزدوج)، إذ تؤدي مدلولات مختلفة بدوالٍ متشابه كلياً جناس تام، أو جزئياً جناس ناقص، أي إن النظام المتوازن فيما يخصّ الشاهد الصوتي المذكور آنفاً (ظلَّ، ظلِّ) إذ نتيجة لهذا التكرار المفاجئ للكلمة في الشطر الثاني في البيت – موضع الشاهد، قد يُوهم المتلقي، القارئ أو المخاطبَ بأنّ الكلمة قد تكررت، وما أنْ يعيدُ المتلقي معاينة الكلمتين معاً، في سياق وحدة النص، يزول هذا الإيهام، وذلك لوجود (السّمة المميزة) بين اللفظتين وعنصر السمة المميزة الذي شدّد عليه الباحث ياكويسن، وبناءً على ما مّر ذكره تبدو الكلمتان (ظلَّ) و (ظلِّ) داخل سياقهما متباينتين دلالياً، إذ كُلّ كلمة منهما تشير إلى انتمائها إلى فئة معينة وهي فئة الاستمرار الذي تؤكده لفظة (ظلَّ)؛ لأنَّ (ظلَّ) فعل ماضٍ ناقص يفيد البقاء والاستمرار في مقابل اللااستمرار الذي أكدّته لفظة (ظلّ) من الظِلالِ وهذه الكلمة عبّرت عن وضع حدّ لمدلول الكلمة الأولى (ظلَّ) التي تنتمي إلى حقل دلالي هو البقاءُ والاستمرار.

قول الشاعر (محمد طاهر الصفّار) في قصيدة له عنوانُها (الحشدُ صوتُ الحُسين) من [البحر الكامل] ذي الضرب المقطوع[٤٠]، في مطلعها مجانساً بين لفظتي: (زنادا) و (بلادا)

بـيْ صـوتُ فتـوى يسـتثيرُ زِنـادا ويفيـقُ فـي قمـمِ الجِبـاهِ بِـلادا

وبعد أبياتٍ قال مستعملاً التجنيس:

فمضـى يقـدُّ الليـلَ سـفراً شـاعراً والعشـقُ فيـه مُنادِيـاً ومُنـادى

وقال بعد أبياتٍ مجانساً أيضاً

(لا أرهبُ الموتَ) المحتَّم قالَها الـ عبّـاس، لقّـن سـيفَهُ الأجسـادا

حتـى أُزيـلَ مـن السـواد سـوادا أو ارتقـي سِـفرَ الأُلـى استشـهاد

في القصيدة ثلاثة مواضع للتجنيس، إذ جانس الشاعر أولاً في مطلع القصيدة جناساً ناقصاً بين لفتي (زنادا) و (بلادا) والسمة المميزة في هذا الجناس، الزاي في كلمة (زنادا) والباء كلمة (بلادا)، وقد قامت تقنية هذا الجناس على مبدأ (التوازن) و (الاختلاف) أي: التوازن اللفظي شبه التام، والاختلاف الدلالي، إذ إنّ لكل من اللفظتين حقلاً دلالياً مختلفاً من الأخُرى، فالزناد تنتمي إلى معنىً قدح النار، أما الحقل الدلالي للكلمة الثانية فمعناه البلاد أي الوطن.

أما الموضع الثاني للجناس في هذه القصيدة فيمثلُهُ التجانسُ بين اللفظتين (منادياً) من القيام بالنداء و (منادى) اسم مفعول وهو الذي ينادى عليه، والكلمتان متشابهتان في اللفظ تشابهاً شبه كلّي، ومختلفتان في المعنى اختلافاً واضحاً، إذ (المنادي) اسم فاعل وهو مَنْ يقوم بالنداء، أما (المنادى) فهو اسم مفعول وشتان بين المعنيين في سياق وحدة النص.

أما الموضع الثالث للجناس في هذه القصيدة فهو قد وقع بين اللفظتين (السواد) و (سوادا) هو جناس تام، إذ تشابهت اللفظتان في عدد الحروف، ونوعها، وترتيبها، وهيأتها ولكنّ هاتين اللفظتين مختلفتان دلاليا، فقد قصد الشاعر بـ(السواد) الأولى البلاد، و (السواد) الثانية: أي المحن والخطوب التي جعلت الأيام، مسودّة حزينة.

قال الشاعر (حامد خضير الشمَّري) في قصيدة له عنوانُها (صوتٌ من المرجع الأعلى) وهي من (البحر البسيط) ورد الجناسُ في مطلها، قال[٤١]:

مـا قـال مـا قـال إلّا والمـدى مَـدَدُ لأنّ فـي ظلِّـه الأضـداد تتحـدُ

صوتٌ من المرجع الأعلى إذا احتدمت كـافٍ ليجعـلَ خيـلَ الله تحتشـدُ

في هذا المطلع غير قليل من الإيقاع الحُرّ، ويهمنا، هنا، هذا الجناس الماثل بين لفظتي (المدى) و (مَدَدُ) فقد جانسَ الشاعر تجانساً ناقصاً بين الكلمتين، فثمةَ توازنٌ صوتيٌّ بين (المَدَى) و (مَدَدُ) وهذا التوازن يُوهمُ بالتماثل المُطلق بين اللفظتين: التماثل الوزني، والتماثل الدلالي.

ولكن بعد إنعام النظر في دلالتي الكلمتين ضمنَ سياق البيت المذكور آنفاً، تبيّن للباحثة أن ثمةَ فرقاً أو اختلافاً دلالياً بين دلالة اللفظتين، إذ كُلّ منهما ينتمي إلى حقل دلاليٍ مستقل، فالكلمة الأولى

(المدى) لها معناها المعروف وحقلها الدلالي الذي ينصرفُ إلى اتساع الأُفق، ويجمع (المدى) مديات، أما اللفظة الثانية (مَدَدُ) فتشير دلالتها إلى العون مادياً كان أم معنوياً، إلهياً كان أم بشرياً.

وبهذه الطريقة التي عُبّر عنها بـ(التوازن والاختلاف) تبدو فاعلية التعبير بالجناس، إذ تتجاوز مهمته التزيينيّة اللفظية وزُخرُفَ القول إلى قدرته على تصوير المعنى، إذ زاد من إيقاع المطلع الشعري ووجّه المتلقي إلى الدخول في عالم متن القصيدة.

إنَّ تقنية الجناس الصوتي نهضت على هذه الانزياحات الفونيمية[*] ففي الكلمتين المتجانستين (المدى) و (مَدَدُ) وعلى الرغم من هذا التشابه أي تماثلهما الصوتي إلّا ان الاختلاف حدث في الفونيم الثالث (الالف المقصورة) في (المدى) و (الدال) في (المدد)، وهذا الاختلاف في الفونيم الثاني لكل من اللفظتين المتجانستين أدى إلى الاختلاف الدلالي، لكن الشاعر أوهم المتلقي بالتوازن المُطلق، ولكنّ لحظة تيقظ المتلقي كشفت أنّ الكلمة الأولى لم تتكرر مثلما كان يُظنّ عند سماعها أو قراءتها لأول مَهْلة، بدلالة المعنى جاء مختلفاً في سياق النص؛ لأنّ دلالة (المَدى) تتصل بالأفق المُعزّز بالزمان، اما (المَدَد) فينصرف إلى الإمداد والعون وما يتصل بهذا الحقل الدّلالي.

قال الشاعر (خالد حسين علي الدراجي) في قصيدة له عنوانها: (الحربُ ترتجل الموتى) وقد هُدى إلى إيقاع التجنيس في مطلعها، فقال[٤٢]: [من البحر البسيط]

صَهْ واستمعْ لي وخُذْ مما أرى حِكَما ... ولا تَكــونَنَّ فيمــا لا تَــرى حَكَمَــا

مِـنْ أيـنَ للـريحِ أنْ تَغزو شَـواطِئَنا ... وَقَـد خَصَـفْنا عَليهـا أضـلُعاً بـدِما؟

تلحظ الباحثة ورود الجناس في مطلع القصيدة، إذ جانس الشاعر بين كلمتي (حِكَما) و (حَكَما)، وواضح من التحليل البديعي الذي مر بنا في الأنموذجين المذكورين آنفاً، أنّ في الكلمتين تشابهاً لفظياً (في الوزن) ما أوهم المتلقي بالتماثُل المطلق بين هاتين اللفظتين أي التماثل الوزني والدلالي، ولكن بعد لحظة التيقظ من المتلقي الفطِن يتبين أن اللفظتين ليستا متماثلتين تماثلاً مطلقاً، فثمةَ اختلافٌ في دلالتي الكلمتين المتجانستين، فالأولى (حِكَما) جمعٌ لكلمة (حِكْمة) المعروفة، اما دلالة الكلمة الثانية (حَكَما) فتعني (الحَكَم) أي من يَحكمُ بين الناس، وشتان بين المعنيين.

والذي تسبب في حصول هذا التباين الدلالي على الرغم من تجانسهما شبه الكامل، هو الاختلاف الفونيمي المتسبب من اختلاف حركة (الحاء) في الكلمتين الأولى بالكسر (حِكَما) والثانية بالفتح حَكما، وهذا أدّى إلى التمايز الصوتي وأدى إلى اختلاف الخط الدلالي للكلمتين مثلما بيّنا، وهكذا حدثت المفاجأة بعد ظنٍّ من المتلقي بأن تشابهاً مطلقاً جرى في النص الشعري.

قالت الشاعرة (ماجدة مصطفى كُبّة) في قصيدةٍ لها عنوانها: (فصائلُ الدّم) من (البحر البسيط) وقد استهلتها الشاعرة بهذا الجناس الموحي المؤثر وقد صدّرت قصيدتها بهذا التعبير النثري:

«يقولون إن فاقد الشيء لا يُعطيه، فكيف أعطانا الحياة فاقدها... إلى الشهيد المقدس...»[٤٣]

حشرٌ مَعَ الحَشْدِ عِيْدٌ أيَّمَا عِيْدِ ... الحُبُّ والدَّمُ فِيْ قُدَّاسِ تَعْمِيْدِ

نَهْرَانِ مِنْ نَزَقِ الأَنْفَاسِ مَاؤُهُمَا ... يَسْتَنْشِقَانِ ضِفَافَ الأَنْفُسِ البِيْدِ

وبعد أبيات نقع على هذا الجناس، يَقول:

لِكُلِّ مَنْ غَادَرَتْهُ الشَّمْسُ أو غَدَرَتْ ... بِهِ النُّجُومُ.. غِيابَاً شِبْهَ مَفْقُودِ

....

يَرُشُّ أعْيُنَهُ الخَجْلَى بِنَظْرَتِهِ ... فَيَسْتَحِي كُلُّ خَدٍّ مِنْهُ أوْ خُودِ

....

وَرُبَّ أَسْئلةٍ حَيْرَى طُفُولَتُهَا ... كأنَّ فِيْهَا وُجُوْدَاً غَيْرَ مَوْجُودِ

....

إنَّ النُّعُوْشَ عُرُوْشٌ غَيْرُ زائِلَةٍ ... مُجَنَّدُوْنَ لَهَا مِنْ دُوْنِ تَجْنِيْدِ

....

وِلادَةُ الشَّرَفِ الأَسْمَى عَقَائِدُهُمْ ... صُلْبُ المَوَالِيْدِ مِنْ صُلْبِ المَوَالِيْدِ

واضح كُلّ الوضوح التجانس الحاصل بين كُلٍّ من كلمتي (حَشْرٌ، حَشدِ) و (الأنفاسَ ، الانفس) و (غادرته ، غدرت) و (خدٍّ ، خود) و (وجود ، موجود) و (نعوش ، عروش) و (مجندون ، تجنيد) و (صلب المواليد ، صُلب المواليد).

٣- التَّرصِيعُ

لقد توافر في قصيدة الحشد الشعبي نمطٌ إيقاعيّ هو: الترصيع ونعتوه بالتقفية الداخلية، ونطالعُ في كتاب نقد الشعر لقدامة بن جعفر قوله عن هذا المفصل الإيقاعي الشعري: «هو أن يُتوخَى منه تعبير مقاطع الأجزاء في البيت على سَجْعٍ، أو شبهِهِ، أو من جنسٍ واحدٍ من التصريف كما يوجد كذلك في اشعارِ كثير من الفصحاء المجيدين والفحول وغيرهم من أشعار المحدثين منهم»[٤٤].

وقال أبو هلال العسكري عن الترصيع: «هو أن يكون حشو البيت مسجوعاً، وأصلُهُ من قولهم: رَصَّعتُ العِقدَ إذ فصَّلتهُ»[٤٥].

يعتمد الترصيع أو القوافي الداخلية على صوتين يتجاوبان في البيت الشعري، أي ثمةَ خطابان، الخطاب الأول تمثله الجمل الشعرية الرامية إلى الاستمرار، والثاني يتجسد في الخطاب المعاكس الذي يعمل على صدّ الخطاب الأول وإعاقة تقدّمه، وسنرى – في اثناء التطبيق، إن شاء الله هذا واضحاً.

وهذا الأثر الإيقاعي يتحسسه السامعُ، إذ سيظلّ الاحتمال وارداً عند المتلقي، مما سيؤزَّم الخطابُ وتبقى الاحتمالات كثيرة لقراءته وتأويله، وقد عوّل بعض شعراء الحشد على هذا البناء الإيقاعي؛ لأنّه مستمدٌ من أعماق الشاعر وصدق إحساسه، وَلْنأتِ إلى عدد من التطبيقات:

قال الشاعر (إسماعيل الحاج عبد الرحيم الخفاف) من قصيدةٍ عنوانها (الحشدُ نار) من (البحر البسيط) قال في مطلعها[٤٦]:

الحشدُ نارٌ على الأعداءِ تَستَعرُ بشراكَ سيدنا في قَولكَ الظفُر

هذا العراقُ وهذا ما نشاهدهُ في كلّ يوم لنا في أرضنا خطرُ

وبعد أبيات قال مرصِّعاً:

في عقر دارهم في رمز عزّهم في كربلاء وفي الفلوجة اندحروا

وقال في خاتمة القصيدة مخاطباً الإمام الحُجة المنتظر (عجّل الله تعالى فرجَه وسهّل مخرجه) مستعملاً الترصيع طلباً للثراء الإيقاعي:

فيك الخلاص وفيك الأرض تعتمرُ فالكلّ مرتقب والكلّ منتظر

بالقسط تحكمها، بالعدل تملؤها فالظلم منحسرٌ، والجور مندثرُ

إنّ هذا النمط الموسيقي الذي يُحدثه الشاعر الحشدي داخل أبياته الشعرية، يعمل على هندسة تلك الوحدات هندسةً صوتيةً متكافئة أو شبه متكافئة وكأنها السجعات أو القوافي الداخلية وغالباً ما تكون موحدة النهايات.

ويرى النقد الحديث أنّ هذا الأسلوب الموسيقي يعمل على خلق صراع متأزم بين نمطين من الخطاب الشعري، الأول تمثله التعابير الشعرية الهادفة إلى الاستمرار والتسلسل، أما النمط الثاني فيتجلى في إيقاف هذا الاطراد والاستمرار ومشاكسة السير النمطي وصدّه وإعاقته، وهذا الأثر الإيقاعي يبدو جلياً عند المتلقي فيظلُّ الاحتمال وارداً، يكسبُ التجربة الشعرية قوةً في التوصيل وشدةٌ في التأثير.

قالَ الشاعر (عارف الساعدي) من قصيدة له عنوانها: (من ذاكرة العِشاء الأخير)[٤٧] من (البحر البسيط) وهي مهداة إلى روح الشهيد (مصطفى العذاري).

سلِمْ عليها، وقلْ لـلآن لـم يمـتِ لـلآن يضـحكُ فـي زهـوٍ وفـي ثقـةِ

وقـلْ لهـا تتـركِ الأبـواب مشـرعةً فقد أجيء ونصف الليل في شفتي

وعلى شاكلة هذا المطلع المؤثِّر المشحون بالشاعرية والصور الشعرية ينتقل الشاعر إلى معنىً جديدٍ مستعيناً بمفاصل إيقاعية فاعلة في التعبير مثل التكرار، والترصيع، في قوله:

القـادمون إلـى الـدنيا وفـي دمهـم نَـذْرٌ لكـلِ ولـيٍ مـرَ مـن شـفتي

نَـذْرٌ إذا وُلـدوا، نَـذْرٌ إذا كَبُـروا نَـذرٌ إذا دخلـوا بابـاً لمدرسـةِ

نَـذْرٌ إذا كتبـوا أسـماءهم، وبكـوا من واجب البيت، أو عينَـيْ معلِّمـةِ

نَـذْرٌ إذا داعبـت ريـحٌ مواسـمَهم أو استباحت صِباهم ضحكةُ امرأةِ

نَـذْرٌ وَنَـذْرٌ وَنَـذْرٌ ثـم آخرهـا تأتي الحروبُ عروساً آخرَ السَّنةِ

لا يخفى على دارسٍ فطنٍ شعرية هذا النص الحشدي، إذ وُهب الشاعرُ، عارف الساعدي قوَّةَ الخيال والقدرةَ على عرض معانيه بهذا المجاز الموحي، والصور المؤثرة، وحضور عناصر الشعرية، ومن بينها توافر الإيقاع الحُرّ مثل الترصيع الذي نحن بصدده في هذا المبحث الإيقاعي، إذ هُدي الشاعر عارف الساعدي إلى هذا الترصيع المؤثر في البناء والدلالة المصاحبة لإيقاع التكرار الذي تطلّبه السياق فلنُصغِ إلى جمال هذا المفصل الإيقاعي:

نَذْرٌ إذا وُلدوا، نَذْرٌ إذا كَبُروا نَذرٌ إذا دخلوا باباً لمدرسةِ

هذه الموجة الموسيقية الراجعة المرتدة، والتي قامت على إثر إعاقة سير الخط الموسيقي النمطي، قد خلقت عند المتلقي التأمُّل أو الاحتمال وأكسبت العمل الشعري توصيلاً وتأثيراً.

هذا الترصيع أحدث انسجاماً وتعادلاً في المعنى ضِمَنَ التراكيب التي كوّنت هذا التقابل بين (نَذْرٌ إذا وُلدوا) وبين (نَذْرٌ إذا كبروا)، (نَذْرٌ إذا دخلوا...).

وجديرٌ بالذكر أنَّ الترصيع وما شابَهَهُ يدخل فيما يُسمى بـ(بلاغة الإيقاع الشعري).

إنّ هـذا الـنمط الإيقـاعي الـذي أحدثـه الشـاعر عـارف السـاعدي داخـل الوحـدة البنائيـة (البيت الشعري) يعمل على هندسة الوحدة البنائية هندسةً صوتيةً –، مثلما بيّنت الباحثة، موَّحدة النهايات وكأنها السجعات النثرية أو القوافي الداخلية – حسب تعبير قدامة بن جعفر المذكور آنفاً.

ونحنُ نتأمل هذا المفصل الإيقاعي في قصيدة الشاعر الحشدي (عارف الساعدي) يحضرنا ما قاله اسحق الموصلي للمعتصم جواباً عن تساؤلِه عن حقيقة النغم، إذ أجاب الموصلي المعتصمَ قائلاً: «إنّ من الأشياء أشياءً تحيطُ بها المعرفة ولا تُدركها الصفة»[٤٨].

قال الشاعر (صباح حسين الرماحي) من قصيدة له، عنوانها (ليوث الوغى)[٤٩] من (البحر المتقارب) قال في تضاعيفها مستعملاً هذا الترصيع:

فَأَنتم كُمَاةٌ وَأَنتُم حُماةٌ فَأَزْهَرَ فيكُمْ طَرِيقُ الهُدَى

هذا الترصيع الذي أمامنا في الشطر الأول قد حقّق لدى المتلقي ما درج الدارسون على تسميته بـ(عنصر المفاجأة) أو (إخلاف الظن)؛ لأنّ الشاعر هنا قد خرج عن النسق المألوف (فأنتم كماة) وتحول النسيج الصوتي إلى تنغيم إيقاعي غير متوقع، إذ غالباً ما يكون لخيبة هذه التواقعات الإيقاعية أهمية أكبر من أهمية توقعها مثلما يذهب إليه الناقد الغربي أ.أ ريتشاردز فقد رصّع الشاعر – هنا – حين وَضَعَ: (فأنتم كماة) إزاء (وأنتم حماة).

هذه الموجة الموسيقية – كما بيّنا – والتي قامت على أثر إعاقة سير الخط الموسيقي النمطي، قد خلقت عن المتلقي التأمل والاحتمال وأفادت النص توصيلاً وتأثيراً.

وعدا هذا فإن هذا التعادل الصوتيَّ أحدث تعادُلاً في المعنى ضمن التراكيب التي كوّنت هذا التقابل فجملة (أنتم كماة) تلاءمت دلالياً مع جملة (انتم حماة) في سياق البيت.

٤- التصدير (ردّ الإعجاز على الصدور)

هو أحد المفاصل الإيقاعية في النثر والشعر، وقد تنبّه الموروث البلاغي إلى هذه الظاهرة الإيقاعية وأشار إليها إشاراتٍ معزّزة بالشواهد الدالة، ومن ذلك ما نطالعه في كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ)، إذ قال في هذا الصدد: «... وهذا يدلك على أنّ لردِّ الأعجاز على الصدور موقِعاً جليلاً من البلاغة... وله من المنظوم، خاصةً محلاً خطيراً وهو ينقسم أقساما»[٥٠]. وسمّاه بعضهم (التصدير)، «وهو عبارة عن كُلِّ كلامٍ بين صدره وعجزه رابطة لفظية غالباً، أو معنوية نادراً، تحصل بها الملاءمة والتلاحُم بين قسمي كُلّ كلام...»[٥١].

والتصدير – إذن – نوع من أنواع التكرير وسمّاه ابن المعتز (ردّ العجز على الصدر)[٥٢].

قال الشاعر (عمر نبيل غازي) من قصيدةٍ عنوانها (قصة الدّمع الأخير)، وقد مرّ ذكرها في مبحث سابق، وقد ورد فيها موضعان لهذا المفصل الإيقاعي (ردّ العجز على الصدر)، قال[٥٣]: [البحر البسيط]

هم آخرُ الوعد لمّا الساعةُ انتصفت هم أولُ النصرِ لما الوقت ينتصفُ

في هذا البيت جاء عجزُه مختوماً بكملة (ينتصفُ) وقد ناسبتها في الشطر الأول كلمة (انتصفت) ليزيد هذا الأسلوب الإيقاعي من إحكام التعبير الشعري، فهذا الرابط الإيقاعي – إن جاز التعبير – قد عَمِلَ على تلاحم شطري البيت مثلما أكّده علماء البلاغة المذكورون آنفاً.

وفي القصيدة نفسها تقعُ على موضع آخر لهذا المفصل الإيقاعي في البيت الذي يلي البيت السابق:

الواثبونَ شغافَ القلب تتبعُهم الباذلون شغافاً ملؤها شغفُ

فهنا جاء في نهاية العجز (شَغَفُ) متناغمةً مع لفظة (شغاف) في الشطر الأول.

فالباحثة ترى في توافر هذا المفصل الإيقاعي تحقيقاً لتلاحُم شطري البيت والملاءمة والانسجام في التعبير الشعري، فضلاً عن إفادة التوكيد وتقوية المضمون وترصين البناء.

وتقعُ الباحثة أيضاً على شاهد ثالث لتوافر هذا الأُسلوب الإيقاعي في هذه الفائية نفسها، إذ قال:

من بؤرة الضوء قَدّوا وصفَهم وطناً حتى اسْتَنَارَوْا بمن في شَكْلِهِم وُصِفُوا

فالشاعر هنا ردّ العجز (وصفوا) على الصدر (وصفهم) تحقيقاً للملاءمة والانسجام وتوافر الإحكام بين شطري بيته.

قال الشاعر (لؤي عبد الغني اللامي) في قصيدةٍ حشدية عنوانها (من وحي المعترك) وهي من (الكامل الأخذّ):

(لسان حال جندي يخاطب نفسهُ تعزيةً باستشهاد زميله في بيجي)[٥٤] قال في مطلعها: [البحر الكامل]

غافٍ ليتركَ خلفَهَ الصَّخَبَا لله إذ أدى الذي وَجَبا

وَتَقعُ على هذا التصدير (ردّ العجز على الصدر) في البيت الرابع عشر، قال:

يا للمنايا كُلّها عَجَبٌ لكنّ في إصرارك العَجَبا

فالعجزُ (العَجَبا) قد ناسب كلمة (عَجَبٌ) في الشطر الأول طلباً للانسجام الإيقاعي والإحكام بين شطري البيت، فضلاً عن إفادة التوكيد.

وفي البيت التاسع عشر تلمحُ الباحثةُ هذا التصدير:

وَلأنت في درب الأُلى كتبوا تاريخهم لا خَصْمُهم كَتَبَا

فعجزُ البيت (كتبا) قد ردّ على كلمة (كتبوا) في الشطر الأول التي ناسبته، تحقيقاً للغرض الإيقاعي والدلالي اللذين أشرنا اليهما في النماذج السابقة.

قول الشاعر (أنور عبد الرسول جواد) من قصيدةٍ حشدية له، عنوانها (هذا عراقُ عليّ)، وهي من (البحر البسيط)، قال في مطلعها[٥٥]:

تخشى المنايا خطاهمْ أينما عبروا في حضرةِ الحشد حتى الموت يحتضرُ

يا أيها الموتُ لا نخشى عواقبها أن حانت الحرب لا نبقي ولا نذَرُ

وبعد هذا المطلع المعبِّر يقول الشاعر مستعملاً التصدير (ردّ العجز على الصدر) قائلاً:

أن الرصاصَ ليخشى صدرُ من نذروا أعمارهم لعراقٍ جلَّ ما نذروا

فقد جاء عجز البيت مختوماً بكلمة (نذروا) وناسبتها مفردة (نذروا) الواردة في نهاية الشطر الأول من البيت، ليزيد الشاعر – بهذا الأسلوب الإيقاعي – من إحكام شطري البيت وترسيخ الانسجام الإيقاعي، ويمكننا إن ندرك هذا الإيقاع، إن نحن ردّدنا هذا البيت لأكثر من مرة.

وفي القصيدة نفسها نقعُ على هذا الفن البلاغي، إذ نلمح (تصديراً)، آخر يمثّلُهُ قوله:

ستعلمونَ بأنَّ اللهَ ناصرُنا ومن تمسّكَ بالرحمنِ ينتصرُ

وردت كلمة (ينتصرُ) في عجز البيت، وقد ناسبتها كلمة (ناصرنا) في الشطر الثاني، وهذا هو ردّ العجز على الصدر.

٥- التعادل الصوتي:

وعَدا هذا المفاصل الإيقاعية التي تمّ تناولها تعريفاً ووظيفةً معززة بالشواهد الدالة من مدونة قصيدة الحشد الشعبي، فثمة مفصل إيقاعي يهتدي إليه الشاعر المُبدع بحكم ذائقته الشعرية، وانسجامه النغمي مع تجربته، ويُعرفُ بالتعادل الصوتي أو الموازنة الصوتية بين كلمات البيت الشعري، إذ تجيء كُلَّ كلمة في الشطر الأول من البيت تعادل مثيلتها في الشطر الثاني من حيث الوزن، وهذه الهندسة الصوتية الحُرّة – إن جاز التعبير – تزيدُ البناء رصانةً والمعنى عمقاً.

ومن شواهد هذا النمط الإيقاعي في القصائد الحشدية، قول الشاعر (صلاح عبد المهدي الحلو) في قصيدةٍ له، عنوانها (ترنيمة من مصحف الشهادة)، إذ أقامَ الموازنة الإيقاعية بين شطري البيت الأول (مطلع القصيدة) وهي من (البحر الكامل)[٥٦]

عَبَقَت فواضلُهُ ففاحَ فلاحُ وزهتْ فضائلُه فلاحَ صَبَاحُ

أقام الشاعر تعادلاً صوتياً بين (عَبَقَتْ) و (وزهت)، وبين (فواضله) و (فضائله) وبين (ففاحَ) و (فلاح)، وبين (فلاحُ) و (صَبَاحُ)، إذ وضع كُلّ كلمة في الشطر الأول إزاء مثيلتها في الشطر الثاني، كما هو واضحٌ.

ولذا، فلا يخفى لهذا الأُسلوب الإيقاعي من أثر في قوة الدلالة، فضلاً عن ترصين بناء البيت الشعري، ويحضرني في هذا المقام ما يراهُ الأستاذ سيد قطب من أهمية جرْس الألفاظ في تعزيز الدلالة، إذ ذكر، في

معرض حديثه عن معاني القرآن الكريم، إنّ جرْس الألفاظ له حسابُهُ في الدلالة، وكان جُزءاً من الاصطلاح الذي أنشأ المعنى القوي للفظة[٥٧].

وهذا الأسلوب الإيقاعي في قصيدة الحشد الشعبي هو ممّا نلمحه في قصيدة الشاعر (عمر السراي) وعنوانها: (سورة العزم من مدونات امرأة عراقية) على تشكيلة (البحر البسيط) جاء في مطلعها[٥٨]:

هم فتيةٌ نورُهم في (النور) يشتجرُ وشمسُهم سرمدٌ لو زقزقَ السَحَرُ

وفي نهاية القصيدة يُجري الشاعر هذا التعادل الصوتي بين كلمات شطري بيتيه الآتيينِ قائلاً:

فمَنْ رآهُ يصولُ، اهتزَّ شاحبُهُ ومَنْ رآه يصومُ، اعتزَّت الصُّورُ

شبابُهُ شَيبُهُ، شطآنُهُ شَمَمٌ سكوتُهُ مُفصحٌ، إغماضُهُ نظرُ

ففي الأسلوب الإيقاعي الذي اهتدى إليه الشاعر، تلحظ الباحثةُ هذه الموازنة الصوتية بين جملة (فَمَن رآهُ) و (وَمَن رآه) وبين (يصولُ) و (يصومُ) وبين (اهتز شاحبُهُ) و (اعتزت الصور)، وكذلك في البيت الثاني تبدو هذه الموازنة أو التعادل الصوتي بين (شبابهُ) و (سكوتُهُ)، وبين (شيبه) و (مُفْصِحٌ) وبين (شطآنه) و (إغماضه) وبين (شَمَمٌ) و (نَظَرٌ).

وعدا هذا التعادل الصوتي في البيت، فثمة فنّ بلاغيّ يُلْحَظ في البيت الثاني يقوم على هذا الطباق الذي قصده الشاعر إثباتاً وترسيخاً لمعناه الحشدي وهو يستنهض الهمم ويشيد بمن صنع النصر ويُطَمْئِنُ الخائفين ويعيدُ البسمة لليتامى والمروَّعين، لذا جاء بهذا التقابل اللافت قائلاً:

شبابهُ/ شيبه، شطآنه/ شَمَمٌ، سكوتُهُ/ مُفْصِحٌ، إغماضه/ نَظَرٌ.

وللشاعر (أحمد جاسم الخيّال) في قصيدته: (شروق الواهبين) وهي من (البحر الطويل)، يقولُ في مطلعها[٥٩]:

تَنَفّس صَبْرَاً ثُمَّ غِيْلَ فَأَصْحَرَا وَكَابَرَ حَتَّى إذ أُدِيْنَ فَكَبَّرَا

ثم يقول في تضاعيف القصيدة مستعملاً هذا التعادل الصوتي، إذ هدي إليه، في شطري بيته:

فَكَمْ كَانَ في وَعْدِ السَّمَاءِ مُبَشِّراً وَكَمْ كَانَ في وَعْدِ السَّمَاءِ مُبَشَّرَا

وهنا وازن الشاعر بين كُلّ كلمة من كلمات الشطر الأول ومثيلتها في الشطر الثاني توازناً لفظياً، إذ جعل كلمات الشطر الأول برمته (فَكَمْ كَانَ في وَعْدِ السَّمَاءِ مُبَشِّراً) إزاء كلمات الشطر الثاني (وَكَمْ كَانَ في وَعْدِ السَّمَاءِ مُبَشَّرَا) وليس ثمة فرق بيم كلمات الشطرين إلّا بوجود كلمتي (مُبَشِّراً) و (مُبَشَّرَا)، إذ إنّ الكلمتين متجانستان تجانساً ناقصاً، فالأولى (مبشِّراً) اسم فاعل، والثاني (مبشَّراً) اسم مفعول وشتان بين معنييهما، والسمة

المميزة بين الكلمتين المتجانستين، هي حركة الشين المكسورة في (مبشِّرا) وحركتها في (مبشَّرا) بالفتح، لوقوعها اسم مفعول.

ومن نماذج التعادل الصوتي في قصيدة الحشد الشعبي ما ورد في قصيدة الشاعر (مسار رياض) وعنوانها (شواهدُ من رُسُل النّدى... والردى) وهي من (البحر الطويل) قال في مطلعها[٦٠]:

بَلَى ستكونُ النارُ لهجتُنا الأُخرى إذا فَزَّ فينا الغضبُ المُرُّ واستشرى

لبرحيّةٍ أرخت جدائلَ دوحِها لتصنعَ من أقسى مرارتنا تَمرَا

وقال في خاتمة القصيدة مُجرياً هذا التعادُل الصوتي بين شطري بيتِه الآتي:

فكم سُفُحوا غدراً وكم حملوا عُذراً وكم وقفوا صبراً وكم كتموا جَمَرا

إذ جعل الشاعر الحشدي (مسار رياض) كُلَّ كلمة من شطر بيته الأول إزاء مثيلتها من شطره الثاني.

وترى الباحثة أنّ هذا المفصل الإيقاعي زاد من فنية النص بناءً ومضموناً، ولم يكن حلية لفظيةً أو تزييناً، أنما هُدي إليه الشاعر بفضل انسجامه مع ما أملته عليه عاطفته وقاده إليه شعوره لحظة تكوين عمله الفنيّ.

الخاتمة ونتائج البحث

بعد ان منَّ الله عليَّ بأنجاز هذا البحث الذي يشكلُ جزءاً من رسالتي، ظهر لي عددٌ من النتائج، أبرزها:

١-ان البناء الإيقاعي الحر المتشكل في اطار الالفاظ وأعني به المفاصل الإيقاعية التي تمت دراستها، مثل: الجناس، التكرار، الترصيع، التعادل الصوتي، التصدير (ردّ العجز على الصدر) وما الى ذلك عُدت من أبرز عناصر شعرية قصيدة الحشد الشعبي؛ لان توافرها بهذه الكيفية التي رأيناها وتكثيفها من لدن الشاعر ارتبط ارتباطاً بشعرية القصائد الحشدية .

٢ – في الجناس الذي مّر ذكرهُ في قصيدة الحشد الشعبي بأنواعهِ ولاسيما الجناس الناقص الذي توافر في قصيدة الحشد بهذة الصورة التي رأينا بهذا الجناس تمثلت وظيفتان الأولى الوظيفة التزيينية وهي لم تكن مقصودة لذاتها وثمة الوظيفة المعنوية ونقصد بها قدرة الجناس على تصوير المعنى بمعنى ان الجناس في قصيدة الحشد جاء مرتبطاً بالمضامين وممثلاً بقدرة الشاعر الحشدي على صوغهِ وتوظيفه توظيفاً ملائماً.

٣ –عد التكرار الذي استعمله الشعراء الحشديون من أجود أنواع التكرار وذلك لكونه جاء ممثلاً لما يريد الشاعر من إيصال المعنى والتأكيد عليه وتركيزهِ في ذهن المتلقي، فبرز تكرار الكلمات، تكرار العبارات، تكرار الجمل.

٤ –لوحظ التعادل الصوتي الذي استعمله الشعراء الحشديون في قصائدهم وبين أبياتهم دالاً على مقدرتهم البديعية، وهذهِ المقدرة البديعية الموسيقية خدمت اغراضهم في توصيل المعنى وتركيزهِ في الذهن.

٥– ان هذهِ المفاصل الإيقاعية برمتها جاءت تبييناً وتأكيداً لقدرة الشاعر الفنية الموسيقية، فضلاً عن ان الشاعر قد استعمل علوم البلاغة ومنها البديع بالشكل الذي يرتبط بأنسجامهِ مع موضوعهِ الأساس الحشد الشعبي او (المرجعية العليا) وما الى ذلك من الموضوعات الرئيسة أي ان هذهِ المفاصل الإيقاعية لم تأتِ حشواً او تزييناً او حلية لفظيةً بل جاءت مطلوبة لكي يكون المعنى راسخاً مرتبطاً بالبناء الفني وثمة نتائج أخرى تتمثل بهذا البناء الإيقاعي منها الجناس الحرفي ومنها المقاطع الصوتية والنماذج التي مر ذكرها وجرى تطبيقنا عبرها تمثل هذا المطلب الإيقاعي.

الهوامش

(١) الفن ومذاهبه في الشعر العربي: د. شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ط٧، ١٩٦٦م، ص٧٩.

(٢) نقلاً عن دلائل الألفاظ: أبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٦م، ص٧٨.

(٣) معجم العين: تحقيق: عبد الله درويش، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٦٧م، ص٥٢.

(٤) للمزيد من الاطلاع على مباحث الحروف وقيمها الصوتية يُنظر على سبيل الأمثلة المصادر الآتية: سيبويه: ١/ ٢٣١، المقتضب: المبرد: تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة: ١/ ١٩٢، وينظر الجدول الذي تبنته الباحثة في هذه الصفحة مقتبساً من الباحث د. تمّام حسان.

(٥) كتب وشخصيات: مطبعة الرسالة، ١٩٤٦م، ص٤٦.

(٦) اللغة العربية معناها ومبناها: د. تمام حسان، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣: ٥٧٩.

(٧) الحشد الشعري: ١/ ٦٢ – ٦٤.

(٨) الألسنية العربية: ريمون طحّان: دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨١م، ص١٢١.

(٩) المصدر السابق، ص١٢٢.

(١٠) النقد الأدبي الحديث: د. محمد غنمي هلال، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣م، ص٤٦١.

(١١) أنظر القصيدة كاملة في: الحشد الشعري: ٢/ ٤٣٥ – ٤٤٠.

(١٢) بنية اللغة الشعرية: جان كوهن: ترجمة محمد المولى، ومحمد العمري، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦م، ص٤١.

(١٣) المرجع السابق، ص٢٢.

(١٤) سورة الناس: الآيات ١ –٦.

(١٥) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ابن الأثير، أبو الفتح ضياء الدين بن الأثير الموصلي/ تحقيق: كامل محمد عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٨م، ١٣٧/١.

(١٦) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٠م، ص٢٥١.

(١٧) الصاحبي في فقه اللغة: أبو الحسن أحمد بن فارس، المكتبة السلفية، القاهرة، ١٩١٠م، ص٧٧.

(١٨) قضايا الشعر المعاصر: دار العلم للملايين، ط٧، بيروت، ١٩٨٣م، ص٢٧٦.

(١٩) الأدب الأندلُسي من الفتح حتى سقوط غرناطة، نشر وطبع مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، الجمهورية العراقية، ١٩٨٨م، ص٣١١ – ٣١٢.

(٢٠) مما جاء من التكرار في القرآن الكريم قوله تعالى على سبيل المدح: ﴿وَالسَّابِقُونَ السَّابِقُونَ أُولَٰئِكَ الْمُقَرَّبُونَ﴾ سورة الواقعة: ١٠ – ١١، وجاء في سياق الوعيد قوله سبحاته وتعالى: ﴿الْقَارِعَةُ مَا الْقَارِعَةُ﴾ القارعة: ١ – ٢، وقوله تعالى: ﴿الْحَاقَّةُ مَا الْحَاقَّةُ﴾ الحاقة ١ – ٢، وتكررت الآية الكريمة ﴿فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ﴾ في سورة الرّحمن إحدى وثلاثين مرةً.

(٢١) الحشد الشعري: ٢ /١٠٣ – ١٠٧.

(٢٢) يُنظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار المعارف، مصر، القاهرة، ١٩٦٤م، ص٣٧ – ٣٨.

(٢٣) يُنظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة: د. علي عشري زايد، دار العروبة، الكويت، ١٩٨١م، (د.ط)، ص٦٠.

(٢٤) الخطيئة والتكفير: من البنيوية التشريحية، د. عبد الله الغذاني: النادي الثقافي، جدّة، ط١، ١٤٠٥هـ، ١٩٨٥م، ص٢٩٤.

(٢٥) الحشد الشعري: ١/١١٣ – ١١٨.

(٢٦) الشعر الحُرّ في العراق حتى عام ١٩٥٨: يوسف الصائغ، مطبعة الأديب البغدادية، ١٩٧٨م، ص٢١٢.

(٢٧) الحشد الشعري: ١/٢٠١ – ٢٠٤.

(٢٨) يُنظر: المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها: عبد الله الطيب المجذوب، ط٢، الدار السودانية، الخرطوم، ١٩٧٠م، ج٣، الصفحات: ٥، ٥٢٠، ٥٢١، ٥٤٩.

(٢٩) الحشد الشعري: ١ /٥٦ – ٥٨.

(٣٠) جماليات التكرار وديناميةالمعنى في الخطاب الشعري – نماذج من شعر محمد بلقاسم، عبد القادر علي رزوقي، مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، مجلة الأثر، العدد ٢٥، الجزائر، ٢٠١٦م، ص١٣٦ – ١٣٧.

(٣١) يُنظر: العمدة: ٢/٧٦.

(٣٢) البديع: ١٠٧ – ١٠٨.

(٣٣) أسرار البلاغة – قراءة محمد رشيد رضا، ص٤، مصدر سابق ذكرُهُ.

(٣٤) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ١/٣٤٢.

(٣٥) يُنظر: أسرار البلاغة: ٢٣ – ٢٤.

(٣٦) يُنظر جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ص٢٨١.

(٣٧) من الباحثين المعاصرين الذين درسوا هذا الفن: الأُستاذ علي الجندي في كتابه (فن الجناس) والدكتور إبراهيم سلامة في كتابه (بلاغة ارسطو بين العرب واليونان)، فضلاً عن عدد من الدراسات الأكاديمية والمؤلفات التي تناولت هذا الفن البلاغي بصورة مستقلة أو تعرضت إليه في أثناء معالجة موضوعات أخرى.

(٣٨) فنّ الجناس: علي الجندي، دار الفكر العربي، (د.ت)، ص٢٩.

(٣٩) الحشد الشعري: ١/ ١٥ – ١٨.

(٤٠) المصدر السابق: ١/ ١٠٩ – ١١٢.

(٤١) الحشد الشعري: ١ /٢٥٩ – ٢٦٣.

(*) الفونيم: هو أصغر وحدة صوتية.

(٤٢) الحشد الشعري: ١ /٥٥٣.

(٤٣) الحشد الشعري: ٢/ ١٢٧ – ١٣١.

(٤٤) نقد الشعر: تحقيق: عبد المنعم خفاجي: دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص٨٠.

(٤٥) كتاب الصناعتين – الكتابة والشعر، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي، ط٢، القاهرة، ١٩٧١م، ص٣٩.

(٤٦) الحشد الشعري: ٢٤٩/١ – ٢٥٤.

(٤٧) الحشد الشعري: ١ / ١٢٦ – ١٢٩.

(٤٨) الموازنة بين الطائيين: أبي تمّام، والبحتري، تحقيق وتعليق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المسيرة، ط١، ١٩٤٤م، (تاريخ المقدّمة)، ص٣٧٤.

(٤٩) الحشد الشعري: ٢ /١٣٢ – ١٣٦.

(٥٠) كتاب الصناعتين – الكتابة والشعر: تحقيق: د. محمد مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٢، ١٤٠٩هـ، ١٩٨٩م، ص٤٢٩.

(٥١) بديع القرآن لأبن أبي الأصبع المصري (ت ٦٥٤هـ)، تقديم وتحقيق: حفني محمد شرف، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ت)، ص٣٦.

(٥٢) البديع: ص١٤٠ (مصدر سابق ذكره).

(٥٣) الحشد الشعري: ٦٥/١ –٦٦.

(٥٤) الحشد الشعري: ١ / ٨٢ –٨٤.

(٥٥) المصدر السابق: ٢/ ١٧٣ – ١٧٥.

(٥٦) الحشد الشعري: ٢ / ٢٦٨ – ٢٧١.

(٥٧) يُنظر: النقد الأدبي – أصولُه ومناهجُه، دار الفكر العربي، ط٣، ١٩٥٩م، وتنظر: ط دار القلم العربي، مطبعة الشروق (د.ت)، ص٣٩.

(٥٨) الحشد الشعري: ١ / ١٦٤ – ١٦٧.

(٥٩) المصدر السابق: ١ / ٤٧٣ – ٤٧٧.

(٦٠) (بهم انتصرنا) قصائد عن بطولات الحشد الشعبي لمجموعة من الشعراء – إعلام العتبة الحسينية المقدّسة – المكتبة العامة للعتبة الحسينية، ٢٠١٧م، ص١٢–١٣.

المصادر والمراجع:

١- الأدب الأندلُسي من الفتح حتى سقوط غرناطة، نشر وطبع مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، الجمهورية العراقية، ١٩٨٨م.

٢- أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، قراءة السيد محمد رشيد رضا، ط١، دار الكتب العلمية ١٩٨٨م.العمدة: ٧٦/٢ .

٣- الألسنية العربية: ريمون طحّان: دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨١م.

٤- بديع القرآن لأبن أبي الأصبع المصري (ت ٦٥٤هـ)، تقديم وتحقيق: حفني محمد شرف، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ت).

٥- البديع، عبد الله بن المعتز، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، ط٢، دار الجيل، بيروت، ٢٠٠٧م.

٦- بناء القصيدة العربية الحديثة: د. علي عشري زايد، دار العروبة، الكويت، ١٩٨١م، (د.ط).

٧- بنية اللغة الشعرية: جان كوهن: ترجمة محمد المولى، ومحمد العمري، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦م.

٨- بهم انتصرنا قصائد عن بطولات الحشد الشعبي لمجموعة من الشعراء – إعلام العتبة الحسينية المقدّسة – المكتبة العامة للعتبة الحسينية، ٢٠١٧م.

٩- تاريخ النقد الأدبي عند العرب: محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، القاهرة ١٩٦٤م

١٠- جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: د. ماهر مهدي هلال، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٠م.

١١- جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٠م.

١٢- جماليات التكرار وديناميةالمعنى في الخطاب الشعري – نماذج من شعر محمد بلقاسم، عبد القادر علي رزوقي، مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، مجلة الأثر، العدد ٢٥، الجزائر، ٢٠١٦م.

١٣- الحشد الشعري، المكتبة الأدبية المختصة، ط١، النجف الأشراف، ١٤٣٨هـ – ٢٠١٧م.

١٤- الخطيئة والتكفير: من البنيوية التشريحية، د. عبد الله الغذاني: النادي الثقافي، جدّة، ط١، ١٤٠٥هـ، ١٩٨٥م.

١٥- دلائل الألفاظ: أبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٦م.

١٦- الشعر الحُرّ في العراق حتى عام ١٩٥٨: يوسف الصائغ، مطبعة الأديب البغدادية، ١٩٧٨م.

١٧- الصاحبي في فقه اللغة: أبو الحسن أحمد بن فارس، المكتبة السلفية، القاهرة، ١٩١٠م.

١٨-فنّ الجناس: علي الجندي، دار الفكر العربي، (د.ت).
١٩-الفن ومذاهبه في الشعر العربي: د. شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ط٧، ١٩٦٦م.
٢٠-قضايا الشعر المعاصر: دار العلم للملايين، ط٧، بيروت، ١٩٨٣م، ص٢٧٦ .
٢١-كتاب الصناعتين – الكتابة والشعر: تحقيق: د. محمد مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٢، ١٤٠٩هـ، ١٩٨٩م.
٢٢-كتاب الصناعتين – الكتابة والشعر، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي، ط٢، القاهرة، ١٩٧١م.
٢٣-الكتاب: سيبويه ابي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر: تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، عالم الكتب، ط٣، ١٩٨٣م.
٢٤-كتب وشخصيات: سيد قطب مطبعة الرسالة، ١٩٤٦م.
٢٥-اللغة العربية معناها ومبناها: د. تمام حسان، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣م.
٢٦-المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ابن الأثير، أبو الفتح ضياء الدين بن الأثير الموصلي/ تحقيق: كامل محمد عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٨م.
٢٧-المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها: عبد الله الطيب المجذوب، ط٢، الدار السودانية، الخرطوم، ١٩٧٠م، ج٣.
٢٨-معجم العين: تحقيق: عبد الله درويش، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٦٧م.
٢٩-المقتضب: ابي العباس محمد بن يزيد المبرد المتوفى ٢٨٥هـ تحقيق حسن حمد، مراجعة د. اميل يعقوب، منشورات محمد علي، ط١، دار الكتب العلمية بيروت لبنان ١٩٩٩م.
٣٠-الموازنة بين الطائيين: أبي تمّام، والبحتري، تحقيق وتعليق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المسيرة، ط١، ١٩٤٤م، (تاريخ المقدّمة).
٣١-النقد الأدبي الحديث: د. محمد غنمي هلال، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣م.
٣٢-نقد الشعر: تحقيق: عبد المنعم خفاجي: دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ت).
٣٣-النقد الأدبي – أصولُه ومناهجُه، دار الفكر العربي، ط٣، ١٩٥٩م، وتنظر: ط دار القلم العربي، مطبعة الشروق (د.ت).