الشعر المقطعي في مطلع القرن العشرين وخصائصه الفنية
(الشعر العراقي أنموذجاً)

أ.م.د. جمال جليل إسماعيل
الجامعة المستنصرية-كلية التربية الأساسية

نعني بالشعر المقطعي ماتتغير فيه القافية ويجري وفق مقاطع ثنائية أو ثلاثية أو أكثر، وقد ظهرت بعض أنماطه (كالمزدوج والمسمّط)[1] منذ فترة متقدمة من تاريخ الشعر العربي*، على أن هذين النمطين على الرغم من كثرة مانظم فيهما على مرّ الزمن وتداول العصور لم تضف لهما تلك الكثرة جديداً بل انحسرا انحساراً شديداً، (فالمزدوج) قد قصره الشعراء على أغراض تعليمية وحكمية ملتزمين فيه ببحر الرجز إذ يتيح لكثرة زحافاته وعلله نظم الحكايات الطويلة والعلوم الصرفة، ولم يتعدّ إلى أغراض الشعر العربي المعروفة خلال الوصف والطرد، أما (المسمّط) فإنّ محاولات الشعراء فيه قد اقتصرت على أغراض وجدانية وربما يكون لموقف النقاد القدامى الرافض لمثل هذين النمطين أثر كبير في انتهائهما إلى ماوجدناهما عليه في العصر الحديث.

والواقع أنّ الشعر المقطعي قد تعددت أنواعه وأشكاله في الشعر الحديث في العراق في مطلع القرن حتى منتصفه تقريباً، ولم يقتصر على مضامين معينة بل انطلق به الشاعر الحديث معالجاً المضامين التي فرضتها عليه طبيعة الحياة والعصر والمؤثرات، ولم تقتصر محاولاته على ذلك بل تعدّت إلى التنويع الموسيقي للقصيدة من خلال دمج البحور داخل القصيدة الواحدة أو تنويع البحر المستعمل والخروج عن النظام العروضي المعروف في الشعر العربي، مستعيناً بما فتحه له من آفاق. وإذا مارحنا نتلمس المحاولات الجديدة للأشكال المقطعية في دواوين العرب الشعراء من العصر الحديث متابعين أنواعها

---

[1] أخذ مصطلح المزدوج من اختلاف القافية في البيت الشعري عمّا يليه بحيث يلتزم الشاعر بقافية موحدة لشطري البيت، أما المسمّط فهو يبتدئ ببيت مصرع ثم يليه أربعة أشطر تخالف قافية ثم يعيد شطراً من جنس مابدأ به.

* نقل ابن رشيق في كتابه (العمدة) مسمطة نسبت لإمرئ القيس، وأثبت مزدوجة نقلها الجاحظ عن أستاذه بشر بن لقمر. ينظر: العمدة ١٨٢/١ (العمدة في محاسن الشعر ونقده)، تحقيق محي الدين عبد الحميد، ج١، ط١، مصر، ١٩٦٣.

نجدها لدى مطران والعقاد وشعراء المهجر كميخائيل نعيمة وجبران خليل جبران والياس فرحات... الخ.

إنّ الشعر المقطعي تأثر بالدعوة إلى التخلي عن أسلوب القافية الموحدة في القصيدة، ذلك لأنها تقيد الشاعر وتحد من إبداعه فراح الشاعر العربي ينوّع في أسلوب تنويع القوافي على غرار ماوجده في الشعر الغربي مطوّراً الأنماط المقطعية التي وجدت في الشعر العربي ولاسيما الموشحات، وقد وجدت هذه الدعوات بمحوريها- النظري والتطبيقي- صداها في الشعر العراقي الحديث. ولقد كانت أنماط الشعر المقطعي العراقي تمثل امتداداً لمحاولات الشاعر العربي ولم تتعداها إلاّ في اختلافات جزئية لاتشكل تفرّداً، ومن جانب آخر مارس الشعر الغربي بأنماطه المقطعية كالسونيت والأنشودة حضوراً واسعاً من خلال الترجمة، الأمر الذي أشاع هذه الأنماط وجعلها مقبولة في العراقي الحديث.

ولابد من الإشارة إلى أن من أسباب الشيوع أيضاً ترجمة (رباعيات الخيام) التي ترجمت على شكل مقطوعات مما وجدت صداها لدى الشعراء كالزهاوي وعلي الشرقي.

لكي لانطيل في بحثنا هذا سنقف عند الخصائص الفنية للشعر المقطعي وسوف نتجاوز الأشكال الإيقاعية فيه لأنها تأخذ مساحة واسعة لكثرة ماقيل فيها، ولانريد أن نكرر ماتناوله الآخرون في هذا الشأن. وأول تلك الخصائص الفنية هي:

١- **اللغة:** ما الوظيفة التي يمكن أن تؤديها اللغة من النص الأدبي؟ بعبارة أخرى هل للغة وسيلة بيد الشاعر أم هي غاية في حد ذاتها؟

يرى بعض الباحثين أن قيمة اللغة تكمن في انها وسيلة إلى تنشيط الحواس[١]، أي أننا يمكن أن نلج عالم الشاعر أفكاراً ومشاعر من خلالها لكون اللغة تحولت عنده إلى عالم من الرموز وظلال الدلالات والصور المكثفة حتى غدت نسيجاً خاصاً به، ولكنها بقيت وسيلة عبّر الشاعر بها عن رؤاه وخيالاته وامتزج بها، ويرى بعضهم أن اللغة عند الشاعر "ليست وسيلة لسواها بل هي غايته التي يروم نقلها في الجمل والكلمات"[٢]. والحقيقة أن اللغة في النص الأدبي أياً كان الرأي بشأنها -كما نعتقد أداء متكامل مكتسب لكل جوانبه التركيبية والصوتية والدلالية، وليس هناك لغة توصيلية توصف بأنها وسيلة أو

---

[١] ينظر: الشعر العربي المعاصر، د.عز الدين اسماعيل، ص١٣٢.

[٢] التركيب اللغوي للأدب، عبد البديع لطفي، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧٠، ص٦٠.

غاية إنما هناك أداء ابداعي من خلال فن تنسيق الألفاظ بإيداعها العمق الدلالي والإيحاء الصوتي بنسق تركيبي مميز، وهذا يعني اختيار الشاعر للغته وانتقائها، غير أننا نشير إلى أنّ الاختيار لايتم بوعي الشاعر ولايعني أن يتحرى الجميل المناسب فهذا الأمر يفسد العملية الشعرية ويحيلها إلى ضرب من التكلف والتصنع إنما يكون الاختيار في لاوعي الشاعر حيث تكون الكلمة شعوراً مموسقاً أو يكون الشعر كلمة منغمة[١]. ومن هنا نفهم قول ريتشاردز أن "الشاعر يستطيع أن يستعمل الألفاظ استعمالاً ناجحاً ولكنه لايدري كيف تتم العملية"[٢].

وإذا كانت نظرتنا إلى اللغة الشعرية تتحدد في ضوء ماعرضناه فإننا نبدأ في دراستنا لغة الشعر المقطعي من محاولة التعرف على المعجم الشعري الذي اعتمده الشعراء في محاولة لبيان الألفاظ التي شاعت فيه على افتراض أنّ هذه المسألة تعيننا إلى حد ما لبيان التطور اللغوي والطابع الأسلوبي لديهم، والدارس للشعر العراقي الحديث (المقطعي) الجديد يتبين شيوع ألفاظ تتكرر في شعر جماعات التجديد وتشكّل مفردات مميزة في معجمهم الشعري مثل "الحلم، النور، القداسة، الخيال، الروح، الظلال، الحنان، الربيع، البلبل، الفتون، السحر، الوحدة، السكينة، اليأس، الحزن، الغربة، الليل، الألم..." والملاحظ هيمنة تلك الألفاظ مع ارتباطها بالتعبير عن فضاءات لامحدودة مطلقة في كثير من الأحيان، وهذا يقودنا إلى افتراض أن الشعراء ينتمون أو يحاولون الانتماء إلى عالم تخييلي بينهم، إنه يعيش فيهم أكثر مما كانوا يعيشون فيه، ومن هنا كان لابد للشاعر أن تتشكل عنده صيغ تعبيرية جديدة منتمية إلى هذا العالم أو منبثقة منه. والكلمة في شعرنا المقطعي لاتعبّر عن الحالة بقدر ماتوحي بها إيحاء إلى نفس المتلقي على شاكلة هذه التراكيب التي وردت في القصائد المقطعية الجديدة مثل: "النور يغسل ريشها"[٣] و"استفاق العيد من أحلامه"[٤] و"جناحاً من حنين"[١] و"مبعث النور سماء الخيال"[٢] و"قرّبي روحك من

---

[١] ينظر: لغة الشعر وعلم الأصوات اللغوية، محمد علي المسني، مجلة الثقافة، ع٨، سنة ١٩٨١، ص٣٢.

[٢] شعر عبد القادر رشيد الناصري، د.عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٩، ص١٨٤ نقلاً عن العلم والشعر، ريتشاردز، ص١٣١.

[٣] وحدتي، مراد ميخائيل، مجلة الحاصد، ع١، نيسان ١٩٣٧، ص١٤٤.

[٤] فجر جديد، مراد ميخائيل، مجلة الحاصد، ع٣١، شباط ١٩٣٦، ص٧.

مسمعي"[٣] و"سطعت في زرقة قصوري"[٤] و"روحي آذنت بالمغيب" و"شعلة أنت في فتون وسحر"... الخ.

إن شيوع مثل هذه التراكيب اللغوية تعني توقداً في الخيال الشعري وتعني أيضاً تفتحاً جديداً لثقافة جديدة حاولت ان تكسب عمقها من خلال تأصيل هذه الثقافة عن طريق الوعي بها وإيلاء الشعراء هذا اللون من التركيب اللغوي واهتمامهم به، رافقه شيوع تراكيب نحوية سهلة لاتخلو من ضعف وركة في بعض الأحيان، ذلك أن الشاعر يهتم بنقل الفكرة وتجسيد الحالة الشعورية أكثر من اهتمامه بالتركيب النحوي للجملة، وإذا ماأضفنا إلى ذلك تأثرهم بلغة شعر شعراء التجديد العرب لإعجابهم به، وإدامتهم قراءته وتواصلهم معه أكثر من الشعر القديم، تبينت لنا أسباب شيوع تلك التراكيب النحوية والتي أدت إلى تذبذب اللغة عند بعضهم، ونثريتها عند البعض الآخر كما في قصيدة (طب نفساً) لعبد السلام حلمي:

دع الأحزاب واليأسا وخلّ الدمع والبؤسا

وطب ياصاحبي نفسا وعش في بهجة دوما[٥]

ومثل هذه المقطوعة في ضعف عباراتها قصيدة تعالي وقصيدة رقدة الموت للشاعر نفسه وقصيدة (شعر الحياة)[٦] لعبد المجيد لطفي.

ونجد عند بعض الشعراء ارتباكاً واضحاً في تقديم اللغة كقول (أنور شاؤول) "وراحة الحرّ غدت تندراً"[٧]، وكذلك في قول البرت الجميل:

في بقايا عالم أمس وما فيه إلاّ هو أسرار القبور[٨]

على إننا نرصد ألفاظاً استعملت تتفاوت أهميتها من حيث الابتذال والانحدار إلى مستوى الألفاظ الدارجة التي نرجع سببها إلى ضحالة ثقافة الشاعر، منها على سبيل

---

[١] أغاني الذكريات، مراد ميخائيل، مجلة الحاصد، ع١، ٣٠ نيسان ١٩٣٦، ص٦.

[٢] من أين استقي الشعر، أنور شاؤول، مجلة الصباح، ع٩٤ في ٤ أبريل ١٩٢٦، ص٦.

[٣] السعدانة، مرتضى فرج الله، جريدة العراق، ع٥٣٨٠ في ١٩٩٨/٧/١٦، ص١.

[٤] القصور، أنور خليل، مجلة المجلة، ع١١ في ١/آذار/١٩٣٩، ص٥١.

[٥] جريدة الاتحاد، ع٣٢ في ٧/آذار/١٩٣٩، ص٣.

[٦] ينظر: جريدة الصباح، ع٨ في ٢٩/آب/١٩٣٦، ص٣.

[٧] همسات الزمن، مطبعة المعارف، بغداد ١٩٥٦، ص٢٢.

[٨] زورق الحب، جريدة الأخبار، ع٧٦ في ٥/آب/١٩٣٩، ص١.

المثال: "وحياتي مملوءة بالمشاكل"[١] التي وردت في قصيدة يقظة المرتضى برج الله و"بلا قيل وقال"[٢] التي وردت في قصيدة (باسم الحب) لعبد المجيد "نحن في البلوى سوا"[٣] وردت في قصيدة (الغدير) لشالوم درويش.

والواقع إننا لانرفض استعمال صيغ التعبير العامية أو توظيفها أو تضمينها شريطة أن يكون استعمالها دالاّ على عمق الموقف وتعبيرها دقيقاً في نقل التجربة، أما إذا كان هذا الاستعمال نتيجة لضعف الشاعر وعدم قدرته على تجسيد الحالة الشعورية فهذا يشكل عيباً ونقصاً في الأداء الشعري، ذاك أن أياً كان شكلها وكيف كانت صيغتها، وهو ما لم يتحقق فيما ذكرناه من أمثلة، وقبل أن نترك الحديث عن اللغة من الشعر المقطعي نرى ضرورة الإشارة إلى مدى إفادتهم من مفردات الموروث التي وردت في قصائده، إذ يبدو واضحاً من النصوص التي وقعنا عليها أنها لم تغنِ قصائده بل على العكس من ذلك أسهمت في تمزيق نسيجها، يقول محمد رضا السيد سلمان في قصيدته (نفسي):

يختال تيها في سماء الحب في كنف الحنان

تزهو وترقص لابتسامات الرعابيب الحسان[٤]

فكلمة (رعابيب) لاتوحي بالمعنى الذي أراده الشاعر بل ربما أوحت إلينا بالرعب أكثر من إيحائها بالجمال، ولنا أن نسأل أما كان لدى الشاعر بديل عنها؟ ولاشك أن ألفاظاً مثل (سماء الحب، الحنان، الرقص، الابتسامات) التي وردت في القصيدة تنم عن رقة وعذوبة لكن (رعابيب) جاءت إلى جوارها على نحو أفقد القصيدة الكثير من جماليتها، وإذا كان نصيب هذه اللفظة كما ذكرنا فإن لفظاً (اللغوب) في قول مراد ميخائيل في قصيدته (قلب لشاعر):

كنت طيراً باحثاً عن إلفه فوجدت الإلف من بعد اللغوب[٥]

---

[١] جريدة بالك، ع١٠ في ٣١/ك٢/١٩٣٨، ص٣.

[٢] جريدة الاتحاد، ع٢٠ في ٢/شباط/١٩٣٩، ص٤.

[٣] جريدة العراق، ع٣٧٤٨، تموز ١٩٣٢، ص٣.

[٤] مجلة عطارد، ع٦، أيلول ١٩٣٤، ص٤.

[٥] جريدة الطريق، ع٢١٣ في ٧/ك٢/١٩٣٨، ص١.

فمفردة (اللغوب) لاتثري المعنى ولاتتناسب مع السياق. وفي بعض القصائد نرى الشاعر يستعمل تعبيراً جاهزاً يدخله قسراً على القصيدة بغض النظر عن تجربتها وظرفها النفسي، كما في قول الشاعر الذي رمز لاسمه بـ(سهيل) حيث يقول:

وانفض عني الرفاقُ وليس لي "ركنٌ شديد"

والملاحظ أنه ينقل تعبير "ركن شديد" من سورة هود الآية ٨٠، ولاشك أن السياق مختلف في الموضعين.

ويمكننا بعد هذه الإلمامة المتواضعة بواقع لغة الشعر المقطعي أن نقرر أنها جاءت على مستويين: الأول: محاولة ابداع لغة حديثة تعبّر عن واقع إحساس الشاعر وتلمّ بإنفعاله من خلال التراكيب اللغوية الجديدة والتي كانت ثمرة من ثمار الأخذ بالنهج الرومانسي والتأثر بشعرائه ولاسيما مدرسة أبولو والمهجر، أما المستوى الآخر: فهو اللغة البسيطة في تركيبها والمفردات المعجمية وضعف الشاعرية وضحالة الثقافة الذاتية وعدم تمكن الشاعر من اللغة مما أدى إلى الاقتراب من اللغة اليومية والتعابير الدارجة التي لم يحسن الشاعر توظيفها في تراكيبه في أحيان كثيرة.

٢-الموسيقى:

يمكن تقسيم موسيقى الشعر المقطعي إلى موسيقى خارجية وأخرى داخلية.

<u>الموسيقى الخارجية</u>: تشكل الأوزان العروضية إحدى أهم وسائل تحقيق الموسيقى الشعرية بوصفها ركيزة من ركائز العمل الشعري من خلال إتاحتها للشاعر التحرك داخل البحر الشعري المستعمل وذلك لسببين:

أ- إمكانية الاتكاء على الزحافات والعلل، وبذلك يوجد الشاعر جواً موسيقياً مضافاً إذا استغلها استغلالاً صحيحاً، كما إن ذلك يجنبه بعض مايمكن الوقوع فيه من المزالق اللغوية.

ب-إن الوزن الشعري لإيجاد الموسيقى والايقاع الشعري إنما يعود ذلك إلى تناسق الألفاظ وبنائها حروفاً وحركات، كما ان اللغة وهي تركيب صوتي دلالي مهاد أولي لاحتضان البنية الموسيقية، ومن هنا يمكننا إدراك أن الشاعر يقوم باختيار غير واعٍ لألفاظ تناسب التفعيلة المستعملة ومن ثم يبني الجملة بناء يهيئ الإفادة من

الصيغ النحوية التي تسهم في تأدية وظيفتها الإيقاعية، فضلاً عن اعتبارها نقطة الارتكاز الموسيقية التي يركن إليها القارئ[١].

إن الموسيقى في النص الشعري حالة لاتتجزأ ولايمكن فصلها عن قيمتها التعبيرية كما لايمكن أن تكون مفروضة على النص الشعري من الخارج، فهي لغة ثابتة على حد تعبير خالدة سعيد[٢] وإذا ماأردنا تجزيئها من أجل الدراسة وتحليل عناصره يمكننا تناولها من خلال هذه المحاور:

١- استعمال البحر الواحد بصيغة عروضية واحدة.

٢- تنوع البحر الواحد داخل القصيدة.

٣- تداخل أكثر من بحر واحد في القصيدة.

١. استعمال البحر الواحد بصيغة عروضية واحدة:

إنّ الرؤية الجديدة للشاعر في معالجته لمضامينه والتعبير عن تجربة قد فرضت عليه أسلوباً جديداً في التعامل مع البحور الشعرية في الشعر المقطعي، فشاع استعمالهم لأنواع معينة من البحور على حساب الأخرى، كما أننا نلحظ ندرة استعمال البحور ذات المقاطع الصوتية الطويلة وميلاً شديداً إلى استعمال البحور المجزوءة أو ذات المقاطع الصوتية القصيرة والتفعيلة الثلاثية.

٢.تنوع البحر الواحد داخل القصيدة:

من الظواهر الموسيقية التي وجدت صداها عند الشعراء العراقيين ظاهرة تنوع البحر المستعمل في القصيدة، فالشاعر لايلتزم بأجزاء قصيدته وفق القوانين العروضية التي حددها علماء العروض قديماً، إنما يأتي البحر تاماً ومجزوءاً أو مرفلاً أو مقطوعاً من القصيدة الواحدة حسب المقاطع، يقول مراد ميخائيل في قصيدته (الدموع تتكلم):

اسعفيني ربة الشعر بوحي من سمائك
واطلّي من وراء الغيب في ثوب بهائك
واندي زهر الأماني ذاويات في فضائك
أيها النسر لقد جبت السماء وبعثت الروع في الصقر الخؤون

---

[١] ينظر: موسيقى الشعر، د.إبراهيم أنيس، ط٣، المطبعة الأنجلوالمصرية، ١٩٦٥، ص٩٨.

[٢] حركية الابداع، دراسات من الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩، ص١١١.

وطويت الأفق لاتخشى العياء وحميت الأرض كالحصن الحصين[1]

فقد استخدم الشاعر (الرمل) في تفعيلات الأبيات الأولى وقد استعمله مجزوءاً ثم عاد ليستعمله تاماً أي ثلاث تفعيلات للشطر الواحد وإذا ما رحنا نتساءل لماذا تنويع البحر داخل القصيدة وهل لذلك صلة بإنفعال الشاعر وعاطفته؟

من خلال دراستنا للشعر المقطعي اكتشفنا تمثّل هذه الظاهرة بنسبة ٦% من شعرهم المقطعي ولعل الشاعر يستخدمها لواحد من هذين السببين أو لكليهما:

أ-اتباع صيغة التقفية المقطعية:

فاختلاف القافية يولّد في كثير من الأحيان اختلاف التفعيلة الأخيرة، وإذا أخذنا بنظر الاعتبار أن الشاعر يستعمل القوافي داخلية وخارجية في بعض الأحيان يكون عند ذاك التنوع في البحر المستعمل أقرب إلى الضرورة، يقول نعمان ثابت في قصيدته (الصد الفضيع):

أطيار حي في الفضاء الفسيح لم تستطع رفرفة بالجناح
مهيضة الجنحين ماذا ألم حتى هجرت الورد والياسمين
مزقت قلبي بأغاني الألم فهل تغنين إلى الهاجرين
عسى يؤاسون فؤادي الجريح فالحب قد أثخنني بالجراح[2]

إنّ تنوع البحر السريع (مستفعل مستفعل فاعلن) الذي استعمله الشاعر في قصيدته مرتين بتغير القافية، فإذا كانت قافية أعجاز الأبيات تنتهي بتفعيلة (مفعولات) أي مطوية موقوفة، فإنّ قافية مثل "ذا ألم في الألم" لايمكن أن يكون لها نفس التفعيلة ولذا أصبحت "مطوية مكسوفة" أي على وزن "مفعلات فاعلن" ومثل هذا التنويع مااستعمله عبد الخالق طه في قصيدته (لوعة الهوى) يقول:

بأبي حبٌّ طوى العمر حزين
ضائع الاحلام موصول الأنين
في حياة هو فيها مستكين
وسط بحر من همومٍ وشجون
ليس يدري أتلاقيه المنون

---

[1] جريدة الطريق، ع١٥٣ في ٢٨/نيسان/١٩٣٣، ص٣.

[2] مجلة الحاصد، ع١١، نيسان ١٩٢٩، ص٥.

يالها من عيشة ضاق بها
أورثته البؤس يابؤس لها
غلغلت في ساحة أوصابها
فغدا حيران مسلوب النهى
ليس يدري روحه ماشابها[١]

ففي المقطع الأول اقتضت القافية وبناء الكلمات المتكونة منها صرفياً أن تكون التفعيلة (فاعلات) وحين تغيرت القافية في المقطع الثاني تغيرت معها التفعيلة المستعملة فانقلت إلى (فاعلن)، ولعلّ هذا صار نظاماً جرى عليه الشعراء.

ب-رغبة الشاعر في تغيير الإيقاع لسبب من الأسباب النفسية أو تقليد لنصوص أخرى:

يقول عبد الجليل محمد في قصيدته (اذكريني):

كلّم الطير شدا بغناء السّحرِ
وإذا الحقل بدا بهجة للناظرِ
وسط هاتيك الزهور
اذكريني[٢]

فقد استعمل مجزوء الرمل بعد أن أورده تاماً في المقطع الأول إذ أنّه أراد أن يقين وقفات داخل البيت من خلال استعمال القافية الداخلية والخارجية.

٣. تداخل البحور في القصيدة المقطعية الواحدة:

لقد كان لظاهرة تداخل البحور الشعرية في الشعر المقطعي نسبة حضور واضحة إذ شكلت نسبة ٩% من مجموع ماوقفنا عليه من قصائد شعرهم المقطعي وما يهمنا هنا هو الوقوف على مدى إجادة الشاعر أو اخفاقه فيها، ولايتاح لنا ذلك الاّ بعرض نماذج من النصوص والتعامل معها نقدياً، فقصيدة (الله) لأنور شاؤول نلاحظ أنها تجري على مجرى الخفيف والرمل، يقول:

في صفاء الضحى عبدت جمالك ونسيم الصبا شممت خصالك
في غناء الطيور فوق الأفانين إلهي إني سمعت مقالك
أنت ياربّ ترى ما قد تجلّى وتستتْر

---

[١] مجلة الإصلاح، ع١١، نيسان ١٩٢٩، ص٥.

[٢] جريدة بالك، ع١٣ في ١١/شباط/١٩٣٨، ص٣.

ليس ينأى عنك أمر ليس يخفى عنك منظرْ[١]

ففي الأبيات الأولى (المقطع الأول) استعمل بحر الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) ومن ثم انتقل في المقطع الثاني إلى مجزوء الرمل (فاعلاتن فاعلاتن) وبعد ذلك يعود إلى الخفيف في المقطع الثالث وإلى الرمل في المقطع الرابع بهكذا، غير أن الفارق الموسيقي أو التنوع بينهما بعيد فإذا كان الخفيف متميزاً بهدوئه وثقله وإنسيابيته فالرمل تنغيم سريع، والشاعر ينتقل بينها انتقالاً مفاجئاً لايهيئ له، فبعد التفكير في خلق الله والمناجاة التي تقترب إلى الصوفية بأسلوب هادئ ينتقل الشاعر إلى مايراه من مظاهر متناقضة في الحياة، مما أفسد جو القصيدة فحذف مقاطع الرمل من القصيدة عندما أعاد نشرها في الديوان[٢]. ومن ذلك قصيدة (يقظة) لمرتضى فرج الله:

ربّة التيه عن خيالي ميلي قد تركت الهوى وحطمت كاسي
فلعلّي أبصرت في الحلم نورا عدت في الصبح منه في مقباسِ
بعد ذاك المرح الحلو وما تلقين مني
حيث كنّا مثل طيرين وحاولنا لكنّي
قد نسيت النغمة الأولى وقد بدلت لحني[٣]

الشاعر كما نلاحظ قد نوّع بين الخفيف والرمل غير أنه ذوّب هذه الهوة بجمع موسيقى البحرين من خلال تداخل المقاطع مع بعضها فلا يحس القارئ للقصيدة انتقالاً مفاجئاً بين المقاطع وهذا ماجعلها تبدو وكأنها قطع موسيقية واحدة.

٣-الموسيقى الداخلية:

بعد أن تحدثنا عن الموسيقى الخارجية للقصيدة والتي تتمثل بالأوزان الشعرية ننتقل إلى الموسيقى الداخلية المتأتية من تناغم الحروف وائتلافها واستعمال أدوات اللغة بوسيلة فنية، والحقيقة أنها وسيلة من وسائل ثراء القصيدة نغمياً، مع إيماننا ان الفصل بين نوعي الموسيقى ليس من قبيل عزل إحداهما عن الآخر فكلاهما ذو أهمية في النص الشعري.

وللموسيقى الداخلية في القصيدة صور متعددة منها تكرار الحرف للمفردة والعبارة، ولاشك أن تكرار حرف ما وهيمنته ينم عن دلالة أو حالة نفسية، وهذا يعني أن الشاعر

---

[١] مجلة الحاصد، ع٦ في ٢٨/آذار،١٩٢٩، ص٣.
[٢] ينظر: ديوان همسات الزمن، ص١٦.
[٣] جريدة الراعي، ع٤ في ٣/آب/١٩٣٤، ص٢.

يجد نفسه مساقاً لكلمات تعبّر عن حالته وتفصح عن نفسيته ولاشك أن الكلمات المعبّرة عن حالة معينة تشترك في بنائها بعض الحروف، يقول محمد رضا سلمان في قصيدته (أفيقي):

أيا زنبقـة المرج أفيقي واسمعي القمري
فقد غنى على الغصن وقد صفق للفجـر
نسيم الفجر عبّاقٌ بنشر الفلّ والزندِ[1]

فالشاعر يصف الطبيعة صباحاً ولاشك أن الصباح كان يثير في مخيلته أولاً معاني النور التي استدعت (غناء الطيور على الأغصان) ومن هنا تكررت كلمات حملت معانيها من خلال إيحاء بعضها للبعض وكان حرف القاف والنون بارزين فيها مما أحدث نغماً داخلياً نحسّه بتكرار الأصوات.

وربما كان هدوء العاطفة وحزن الشاعر منعكساً على طبيعة المفردات من حيث بناء حروفها، يقول أنور خليل في (أغنية الطائر):

بسَم الصباح فأسكر الأرواح في سماته
وتوارت الأحلام يجرفها سنا لمحاته
والطير رتّل في خشوع أغنيات صلاته
أما الورود الفاتنات ففتحت أجفانها
تستقبل الفجر المنير
بأريج أنفاس العبير[2]

فالشاعر كرر حروف المدّ ١٨ مرة وهي نسبة كبيرة بالقياس إلى عدد الكلمات البالغة ٢٨ كلمة ولهذا نلاحظ أن شيوع هذه الأحرف وفّر للقصيدة جواً من الهدوء العاطفي والانسيابية في التعبير، ومثل ذلك أيضاً مانلمسه في قصيدة (نفسي) لمحمد رضا سلمان:

نفسي ترفرف كالفراشة فوق تيجان الورود
تهوى الجمال مع الهوى وتحبّ تقبيل الخدود
سحر العيون النجل يعميها بتصويب السهام
والثغر يحييها بخمرته الزلال الصافية[1]

---

[1] مجلة الصباح، ع٥، آذار ١٩٣٥، ص٣٢٨.

[2] مجلة المجلة، ع١٩، ع٣ في ١/تموز/١٩٣٩، ص٢٥.

إن ست عشرة كلمة من مجموع أربع وعشرين في هذا المقطع قد اشتركت أحرف المد في بنائها ولاشك أنها نسبة كبيرة أسهمت إلى حد ما في إضفاء أجواء الحزن وطبعه بطابع نغمي هادئ.

ومن الطبيعي أن التكرار لايقتصر على الحروف فقط إنما يشمل أنواعاً أخرى كتكرار (المفردة) أو (شطر البيت) أو البيت كاملاً، والواقع أن الشاعر يلجأ إلى التكرار مدفوعاً بعوامل لاشعورية فضلاً عن وظيفته الموسيقية، ففي قصيدة (تعالي) لعبد السلام جياووك تكرار لم يكسب القصيدة إلاّ ثقلاً ومجاجة:

تعالي يامنى نفسي نقضّي العمر بالأنسِ
تعالي فالهوى خمر تعالي ننشد الشعرا
تعالي نقطع النهرا[٢]

وفي قصيدة (الطفل الصريع) لشالوم درويش يتكرر الظرف (قبل) في بداية كل مقطع، مما أشاع في القصيدة جواً موحياً بالحد الفاصل بين الموت والولادة هذا فضلاً عن ترجيع النغم من خلال المفردة مع كل مقطع:

قبل أن تسمع أنغام الحياة في بكاء صامت أو قهقهات
في فم العصفور يشدون الصباح في خرير الماء في هب الرياح
قبل أن تقرأ أحلام الحياة في ابتسامات العذارى الفاتنات
في رنين العود في نجوى الكؤوس بين ضحك وابتسام وعبوس
قبل أن ترشف لذات الحياة .....[٣]

ومن صور التكرار كما أسلفنا تكرار شطر من بيت يكون على شكل (لازمة) أحياناً كما في قصيدة (يانفس) لمحمد محمود حيث تكون اللازمة المكررة "فتذكري هذا صنيع هواك"، يقول:

يانفس إن ريعت حشاك من الأسى فشدوت حزناً من صميم حشاكِ
وفزعت من قيد الخطوب وهولها فزع الأريب المستظام الشاكي

---

[١] مجلة عطارد، ع٦ في أيلول ١٩٣٤، ص١١.

[٢] جريدة الزمان، ع٥٧ في ٦/أيلول/١٩٣٧، ص٣.

[٣] مجلة الحاصد، ع٤٣ في ١٨/شباط/١٩٣٧، ص١٣.

فتذكري هذا صنيع هواك[١]

وتستمر القصيدة على هذا المنوال من التكرار الذي يحدث نغماً محدداً ويعمّق دلالة في النص.

ويمكن للشاعر تحقيق الموسيقى الداخلية في البيت الشعري من خلال الوسائل البلاغية كالجناس والتوازن والتقابل مما لايخلو شعر شاعر منه، ولانظننا بحاجة إلى إيراد الأمثلة له لوضوحه في مجمل قصائد الشعراء.

٤- الصورة الشعرية:

قلنا إنّ اللغة الشعرية أداء فني متكامل وعلى هذا فالمفردة في الشعر لاتحصر دلالتها في نطاق المعنى المعجمي لها وإنما هي جزء من سياق تحدد في ضوئه دلالتها، ومن هنا يمكننا التمييز بين المباشرة في التعبير حيث تعاني اللفظة من حالة غير متفاعلة مع السياق وبين الإيحاء الذي يعني تكوين صورة يمكننا تخيلها والتأثر بها سلباً أو إيجاباً. ومن هنا نفهم الصورة الشعرية على أنها "التأثير الذي يخلقه في نفوسنا التفاعل الفني بين الفكرة والرؤية الحسية عن طريق جودة الصوغ والسبك بلغة شعرية انفعالية صافية بعيدة عن الخطابية المباشرة"[٢]. وفي ضوء هذا التعريف للصورة الشعرية يمكننا معرفة مدى التطور الحاصل فيها أو على أقل تقدير فهم طبيعتها عند الشعراء المجددين في الشعر المقطعي. فالشاعر لم يعد ينظر إلى الصورة الشعرية على أنها مجموعة من العلاقات اللغوية والبيانية وإن أفادت منهما، وهو لم يعد يطمح إلى رسم صورة تحمل دلائل المعنى في ذاتها بقدر ما يطمح إلى تقديم رؤية معنوية أو حسية يحاول من خلالها تجسيد الفكرة متشحة بالعاطفة القوية والخيال البعيد ولذلك أصبحت جزئيات هذه الصورة وسائل لإدراكها في حين كانت عند الشاعر التقليدي غاية في حد ذاتها. يقول الرصافي:

نزلت تجرّ إلى الغروب ذيولا صفراء تشبه عاشقاً متبولا
تهتزّ بين يدي المغيب كأنها صبّ تململ في الفراش عليلا
حتى دنت نحو المغيب ووجهها كالورس حال به الضياء حؤلا

---

[١] مجلة البلاد، ع٧٩٩ في آذار ١٩٣٠، ص٣.

[٢] مستقبل الشعر وقضاياه النقدية، د.عناد غزوان، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٩٤، ص١١٩.

وغـــدت بأقصـــى الأفـــق مثـــل عـــرارة عطشـــت فأبـــدت صـــفرة وذبـــولا[١]

فالرصافي في محاولته رسم مشهد الغروب لايطمح إلى أكثر من إيراد التشبيهات الحسية تشبه عاشقاً متبولاً، كأنها صب- عليلا، كالورس، مثل عرارة.. والملاحظ أن هذه التشبيهات لاتعمق المشهد ولا تضيف جديداً إذ ليس العبرة في التشبه كما يرى العقاد وهو ينقد شوقي أن يقول الشاعر ماذا يشبه إنما ميزة الشاعر أن يعبّر عن جوهر الأشياء وحقائقها، وأن يطبع وجدان القارئ صورة واضحة مما انطبع في ذات الشاعر[٢]. والرصافي في محاولته رسم مشهد الغروب لايقدم لنا سوى تشبيهات تبقى في إطار الحس المجرد من الرؤية الذاتية والإنفعالية للشاعر الذي كان همّه نقل الصورة لا كما يراها في نفسه ووجدانه إنما كما هي في الواقع.

تشير النماذج الشعرية إلى أن صور شعراء الشعر المقطعي قد ترددت بين النقل المطابق للواقع ومحاولات الإبداع الذي يجلي إحساس الشاعر وذاتيته وما يعتمل في وجدانه، وهو ما سنوضحه فيما سيلي معتمدين هذين اللونين:

١-محاولات إبداع الصورة الشعرية:

إنّ الصورة في هذا المستوى تقترب من الإبداع من حيث كونها نسيجاً أبدعه خيال الشاعر نتيجة تجربته الشعورية من جهة وإبداع اللغة الإنفعالية ومساهمتها في جعل المتلقي مشاركاً الشاعر إحساسه يقول أنور خليل في قصيدة (شعلة):

شعلة أنت من فتون وسحر
كل مافيك بالصبابة يغري
أبدع الله حسنه فيك حتى
لحت معنى ماحال قطّ بفكر[٣]

إنّ الوقوف على الصورة التي يرسمها الشاعر لجمال المرأة لايمكن إدراكه إلاّ إحساساً وتصوراً وذلك لأن شعلة الفتون والسحر وصف يمكن أن يلقي عند القارئ رؤى بعيدة ترسمها أجواء خيالية، ولعلّ جزءاً كبيراً من روعة الصورة وجمالها يعود إلى أسلوب

---

[١] ديوان الرصافي، المجموعة الكاملة، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٥٧، ص١٩٨.

[٢] ينظر: الديوان في الأدب والنقد، عباس العقاد وعبد القادر المازني، مطبعة الشعب، مصر، ط٣، (د.ت)، ص١٦.

[٣] المجلة، ع١٨ في ١٦ حزيران ١٩٣٩، ص٨٤٦.

التقديم الذي اتبعه الشاعر بقوله (شعلة أنت) من حيث أفاد تخصيصها توكيداً، وجاء البيت الثاني مسانداً لما قبله.

ويمكن أن نمضي مع بعض القصائد التي تمثلت بها محاولات الإبداع مثل قصيدة (يامناي) لزهرة الحر ومنها:

تعالي نملأ الأرجاء من أنفاسها عطرا
فنحيّ العشب والأشجار والأنهار والزهرا
ونعطي الأفق والأسحار والأقمار والفجرا
إذا شاء الهوى طيبا
فيحنو الروض ترحيبا
ونولي السهل والوغى
إذا زرناهما بشرا[1]

إنّ الشاعرة هنا توحي بأثر الحب وقداسته إلاّ أنها لاتطرح المعنى مباشرة بل تومئ إليه، وهكذا نخلص إلى أن الصورة الشعرية في الشعر المقطعي في بعض نماذجه قد تخطت واقع ماوجدت عليه عند التقليديين من خلال الفهم الجديد لوظيفتها وتراكيبها وهي وإن لم تتمثل مرحلة الإبداع كما ينبغي أن تكون إلاّ أنها اقتربت من ذلك.

٢-النقل المطابق للواقع في الصورة الشعرية:

إنّ الشاعر هنا لايبدع صورة فنية من خياله إنما ينقل ماشاهده على صورة شعر، حتى يكدس في قصيدته نتيجة هذا الثقل تراكم من الصور التي تكون في بعض الأحيان متناقضة أو متشابهة، لاتنمي النص ولا تؤثر في المتلقي فضلاً عن بقائها في إطار الشعرية الخارجية للشاعر، وحين تكون الصورة في هذا المستوى فإن الشاعر غالباً مايطمح إلى إضفاء جانب الطرافة عليها من خلال مايعتمده من المبالغات الفجة، يقول مراد ميخائيل في قصيدة يناجي (شعرها):

أيها الشعر ماعهدتك عشي طعمة للمقص عند الضنين
كنت نجماً إليك يهفو فؤادي وصباحاً للوعني وحنيني
زال عنك البها وكنت نظارا تستعير الذكاء منك سناها

[1] مجلة الهاتف، ع٢، سنة ١٩٣٩، ص١٠.

وتحـــوم النفـــوس حولـــك شـــوقاً وتنـــال العيـــون منـــك مناهـــا[1]

إنّ الصورة التي يقدمها الشاعر هنا مع مافيها من خيال تبقى في إطار النقل على ماأظن لأن هذه الصور غير مكتملة فنياً، مما يشف عن عدم امتلاك التصور القابل للتجربة وعدم التمكن من ثم من تجسيدها. فالشعر (نجم يهفو له الفؤاد) وهو (صباح) و(نضار) وهذه استعارات لاتقدم لنا إلاّ تصورات مشتتة عن رؤية الشاعر لاتمتلك خصوصية التجربة الواحدة.

ومثل ذلك قصيدة (الشتاء) لعبد الستار القره غولي:

أنظري الوادي وقد لاقى المحولْ
واعترى الأوراق والورد الذبول
وتولى بلبل الروض الذهول
فانزوى في وكره بين الفروع
حالماً في حسن أيام الربيع[2]

والشاعر كما نرى لايقدّم لنا إلاّ وصفاً حسياً مجرداً يخلو من الفن والابداع وليس مايعيب الصورة الشعرية اعتمادها الوصف، ولكن الشاعر لم يزد على النقل المباشر لمظاهر الطبيعة في الشتاء، فالوادي الماحل والأوراق الذابلة والبلبل الذاهل كل هذا ماأمكن الشاعر ملاحظته ثم نقله على الورقة، وما لم يتمكن الشاعر من نقله هو الإحساس بتلك الصورة وإضفاء طابع الحياة عليها. المهم في الأمر ونحن نختم الحديث عن الصورة الشعرية أن قدرة الارتفاع في الصورة الشعرية وتجاوز ماتقع عليه عين الشاعر والقدرة على تمثلها هو المعوّل عليه في مجال الصورة الشعرية العالية الجودة والمقبولة نقدياً.

---

[1] مجلة الحاصد، ع٤٠ في آيار/١٩٣٢، ص٩.

[2] جريدة النهضة العراقية، ع٥٤ في ٢/آذار/١٩٢٨، ص٢.

فهرست المصادر

أولاً- الكتب:

١- التركيب اللغوي للأدب، عبد البديع لطفي، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧٠.

٢- حركية الابداع، خالدة سعيد، دراسات في الأدب الحديث، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩.

٣- ديوان الرصافي، المجموعة الكاملة، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٥٧.

٤- الديوان في الأدب والنقد، عباس العقاد وعبد القادر المازني، مطبعة الشعب، مصر، ط٣، (د.ت).

٥- شعر عبد القادر رشيد الناصري، د.عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٩.

٦- الشعر العربي المعاصر، د.عز الدين اسماعيل، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٨٠.

٧- العمدة في محاسن الشعر ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق محي الدين عبد الحميد، ج١، ط١، مصر، ١٩٦٣.

٨- مستقبل الشعر وقضاياه نقدية، د.عناد غزوان، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٩٤.

٩- موسيقى الشعر، د.إبراهيم أنيس، ط٣، المطبعة الأنجلوالمصرية، ١٩٦٥.

١٠- همسات الزمن، أنور شاؤول، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٥٦.

ثانياً- الدوريات:

أ-المجلات:

١- الإصلاح، ع١١، نيسان ١٩٢٩.

٢- البلاد، ع٩٩، ١٩٣٠.

٣- الثقافة، ع٨، ١٩٨١.

٤- الجامد، ع٤٠، ١٩٣٢.

٥- الحاصد، ع٦، ١٩٢٩.

الحاصد، ع ١١، نيسان ١٩٢٩.

الحاصد، ع٣١، شباط ١٩٣٦.

الحاصد، ع٣٠، نيسان ١٩٣٦.
الحاصد، ع١، نيسان ١٩٣٧.
٦-الصباح، ع٩٤، ١٩٢٦.
الصباح، ع٥، آذار ١٩٣٥.
٧- عطارد، ع٦، أيلول ١٩٣٤.
٨- المقصور، ع١، ١٩٣٩.
٩- المجلة، ع١٨، ١٩٣٩.
المجلة، ع١٩، ١٩٣٩.

ب-الصحف:

١- الاتحاد، ع٣٢ في ٧/آذار/١٩٣٩م.
الاتحاد، ع٢٠ في ٢/شباط/١٩٣٩م.
٢- الأخبار، ع٧٦ في ٥/آب/١٩٣٩م.
٣- بالك، ع١٠ في ٣١/ك٢/١٩٣٨م.
بالك، ع١٣ في ١١/شباط/١٩٣٨م.
٤- الراعي، ع٤ في ٣/آب/١٩٣٤م.
٥- الزمان، ع٥٧ في ٦/أيلول/١٩٣٧م.
٦- المصباح، ع٨ في ٢٩/آب/١٩٣٦م.
٧- الطريق، ع١٥٣ في ٢٨/نيسان/١٩٣٣م.
الطريق، ع٢١٣ في ٧/ك٢/١٩٣٨م.
٨- العراق، ع٥٣٨ في ١٦/٧/١٩٣٨م.
٩- النهضة، ع٥٤ في ٢/آذار/١٩٢٨م.