اسلوبية التشكيل الإيقاعي في قصيدة الرثاء في شعر رشدي العامل

م.م سميرة كاظم عباس
المديرية العامة للتربية في محافظة ديالى– العراق
samerakazom@gmail.com

التقديم: 2022/7/23 القبول: 2022/8/28 النشر: 2023/3/15

Doi: https://doi.org/10.36473/ujhss.v62i1.2016

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International Licenses

الملخص

يتناول البحث أسلوبية التشكيل الإيقاعي في قصيدة الرثاء لأحد الشعراء العراقيين المعاصرين , إذ أخضع تلك الإسلوبية من خلال دراسة الإيقاع الداخلي والايقاع الخارجي , وبما أنّ شعر(رشدي العامل) الأعم منه شعر تفعيلة , لذا تباينت فيه البنية الإيقاعية ,وهذا الأمر يؤدي الى تباين الرؤى الإسلوبية الإيقاعية . من هنا يمكن القول: إنّ الدراسات التي تناولت شعر رشدي العامل وأخص بالذكر قصائد الرثاء, لم تعط للشاعر حقه من حيث الدراسة, أي ليس ثمة تحليل كلي لهذا النوع من القصائد (دراسة نقدية حديثة), وتكمن أهمية هذه الدراسة في إبراز أثر إسلوبية التشكيل الإيقاعي في قصائد الرثاء في شعر رشدي العامل, مع إيضاح العاطفة الرقيقة التي تتجلى لدى الشاعر وهو يرثي الأهل والأصدقاء, وكشف هدف الدراسة عن مستويات التكرارالمتعددة الأشكال, والحضورالواضح لتقنيتي التضاد والتدويم, فضلاً عن ذلك تنوع أوزان البحورالشعرية في مقاطع القصيدة الواحدة ومنها, (المتدارك والخفيف والرجز والمتقارب والسريع والرمل...). والأبحاث التي تناولت الرثاء في شعر رشدي العامل وقد إقتضت مادة الدراسة أن يكون البحث في تمهيد ومبحثين وخاتمة ففي التمهيد.. **(الموت وقصيدة الرثاء)**. بعد هذا البحث جاءت الخاتمة, وهي عبارة عن خلاصة إجمالية للدراسة التي توصل إليها البحث, ثم فهرست بمصادر البحث ومراجعه وملخص باللغة الإنكليزية.واذا كان لابد للحديث عن المنهج المتبع في الدراسة, فيمكنني أن أقول:إنَه المنهج الفني.. المنهج الذي يبدأ بالنص وينتهي به,كاشفاً عن إسلوبية التشكيل الإيقاعي في قصيدة الرثاء في شعر رشدي العامل.أما القصائد الرثائية التي دخلت في إطار هذه الدراسة, فهي (مرثية لعام جديد) و(الصمت) و (كلمات لم تبتسم) و(مرثية الى رئيف خوري) و (مرثية إلى عبد المجيد الونداوي) و(الشاعر راحلاً) و(حديقة علي).

الكلمات مفتاحية : أسلوبية التشكيل، العامل، قصيدة الرثاء، الإيقاع، التكرار .

The Stylistics of the Rhythmic Formation in the Lamentation Poem in the Poetry of Rushdi the AL-Amel

Lect. Samira Khadem Abbas
The General Directorate of Education in Diyala Governorate- Iraq
samerakazom@gmail.com

Abstract
The research deals with the method of rhythmic formation in the poem of lamentation for one of the contemporary Iraqi poets, as he subjected that Stylistics through the study of the internal rhythm and the external rhythm, and since the poetry of (Rushdi Al-Amel) is more general than it is an activation poetry, so the rhythmic structure varies in it, and this leads to the contrast of the rhythmic stylistic visions. From here it can be said: The studies that dealt with Rushdie's working poetry, especially the poems of lamentation, did not give the poet his right in terms of study, that is, there is no holistic analysis of this type of poems (a recent critical study), and the importance of this study lies in highlighting the impact of the rhythmic formation stylistics In the poems of lamentation in the poetry of Rushdi al-Amil, with the clarification of the tender emotion that is manifested in the poet as he laments family and friends, and the aim of the study revealed the levels of polymorphic repetition, and the clear presence of the techniques of contrast and spin, as well as the diversity of the weights of the poetic seas in the passages of one poem, including , (the repetition, the light, the repetition and the convergent And fast and sand.

Keywords: Stylistic composition, AL-amel, Lamentation poem, Rhythm, Repetition

التمهيد: الموت وقصيدة الرثاء :

قبل الولوج في الحديث عن الرؤى الأسلوبية في البنية الإيقاعية ,يمكننا القول: إنّ الموت (هو موقف حاجز أو حد حاسم من شأنه أن يهددنا دائما بتلك اللحظة الأليمة التي لن نستطيع بعدها أن نحقق أي إمكانية) (إبراهيم,1959: 158) (Ibrahim 1959:158) (أدريس,1992:75) (Idris 1992:75) .فالموت من أكثر الحوادث فداحة , لأنه يثير بفجيعته مشاعر الأسى والحزن في النفس المكلومة لما يسببه من ألم الفراق, والأنسان يعبر عن حزنه بأشكال متعددة ,منها البكاء, والنّدب, والعويل, والصراخ ...إلخ.وثمة وسائل أخرى للتعبيرعن الأحزان, فالموسيقي يعزف حزنه على أوتار قيثارته, والرّسام يرسمُ أحزانه بريشتهِ التي تحركها مشاعره وأحاسيسه, أما الشاعر فيصوغ حزنه قصائد مفعمة بأحزانه وآلامه التي تحرك شجون المتلقي, فالموت بما له من رهبة وسيطرة على النفوس وهيمنة على الأحياء, جعل الشعراء يحسّون بوطأته المحتومة القاسية , أي الشعور بقسوة الفراق الذي يورثه بينهم وبين من يقبضهم من الأهل والأصدقاء. (سمرين,1990:407) (Simrin,1990:407). وتنطوي القصائد التي ينظمها الشاعرفي هذا المجال ضمن

غرض الرثاء الذي هو أقدم الفنون الشعرية وأصدقها, لأنّ الرثاء هو(المتنفّس لكل مشاعر الحزن واللّوعة التي يحسُ بها عند فراق أليفه مهما كان ذلك الأليف عظيماً أو بسيطاً), (الخطيب,122:1977) (Al.khateeb,1977:122) (النويهي,338:1969) (Al.NWAHI 1969:338) .

ومما تجدر الإشارة إليه في هذا الصدد, إنّ الصدق هو السمة المميزة لهذا الغرض , فهو من أصدقُ الشعر نظماً حتى قال الأصمعي : قيل لإعرابي: ما بال المراثي أشرفُ أشعاركم, قال: لأننا نقولها وقلوبنا محترقة . (النويري,165: د.ت) (Al.nueri , with out date :165: part5).

من هنا ندرك, إنّ الرثاء الصادق قلّ ما تشوبه الصنعة أوالتكلف , لأنه تعبير عن خلجات قلب حزين فيه حسرات حرى ولوعات حزينة صادقة ,(الجبوري,195:د.ت) (Al. JborI, with out date : 195). ولا غرابة في ذلك ,لأن هذا الشعر مفعمٌ بعمقِ المعاناة وصدق التجربة , يقول الدكتور زكريا إبراهيم (إنّ الموت لا يصبح مشكلة حقيقية تستولي على مجامح النفس إلا حينما يرتبط بمشكلة الحب) (Ibrahim , 169:1959) , أي أنّ الموت لا يصبح مشكلة إلا في حالة أرتباطه بشخص يحبه الناس لمكانته في حياته أو في المجتمع لما قدّمهُ من أعمال عظيمة لخدمة الآخرين وتخلد ذكره فيما بعد .

ونرى أنّ هدف القصيدة الرثائية هو واحد في كل عصر, وهو التنفيس عن الحزن والتعبيرعن الإحساس الحاد بالألم. أما من حيث الشكل فالقصيدة مختلفة, نجد الشاعر قديماً يركزعلى صفات خلقية معينة فرضتها طبيعة المجتمع العربي كالكرم, والشجاعة , والإباء , ولكن تطور الحياة وتغيرها في كل عصر أثر في تغيير الصفات التي تناولها الشاعر (الراثي) في رثائه ,إذ أصبح التركيزعلى صفات خلقية أخرى مثل الموهبة والشجاعة وغيرها من الصفات الأخرى . من هنا نرى الصورالرثائية من حيث الجوهر متفقة الأصل ومختلفة الشكل, فكل عصر له سماته وثقافته التي تبرز في الصور كأنها طابع هذا العصر أو ذلك الزمن, لكن الثابت والباقي هو خلود العاطفة التي تعبرعنها الرموز وهي الألفاظ والمعاني والأخيلة والأساليب بكل وضوح وجلال . (ابو ناجي,422:1981) (Abo.nagi 1981:422) .

المبحث الأول : البنية الإيقاعية الداخلية :

أولا/ التكرار :

إنّ محاولة تحقيق شبع شعوري في العمل الشعري كان دائماً هو هاجس الشعراء الأقوى ,(الممساوي, 75:1944) (Al-Masawi, 75:1944). لذا يعد التكرار من أهم المعالم التي شكلت الموسيقى الداخلية في **(قصيدة الرثاء)** في شعر رشدي العامل , وهو ذكر الشيء مرتين فصاعداً , وقد أدى دوراً أساسياً في إظهار الإيقاع من حيث أنّ الشاعر يلح في بنية بعينها , الأمر الذي يكشف عن الرغبة في تأكيد ذلك المعنى الذي يسوقه ويحرص على كشفه وإظهاره ,(ولغة التكرار في الشعر تظل باعثاً نفسياً يهيئه الشاعر بنغمة تأخذ السامعين بموسيقاها , وتعلق الشعراء بهذا الضرب من فنون الكلام لأمر يحسّه الشاعر في ترجيع ذات اللفظ وما يؤديه هذا الترجيع من تناغم الجرس وتقويته , تثير في ذاته شوقاً وإستعذاباً أو ضرباً من الحنين والتأسي) . (هلال,239:1980) (Hilal ,1980:239) ,فضلاً عن ذلك دوره في إثراء المعنى العام

في هذه القصائد, فقد كان للتكرار دور بارزمفعم بالفعالية في المستوى الموسيقي الذي يساند المعنى من جهة, ويتحد معه ويؤدي دوره التناغمي من جهة أخرى. ويأتي التكرارفي قصائد الرثاء في شعر رشدي العامل على أشكال متنوعة منها:

أ / التكرار على مستوى الحرف

ا. الإطراد في تكرار حروف المعاني

يتكأ الشاعر في هذا النوع من التكرارإلى ظاهرة الإطراد الذي يقول عنه إبن رشيق القيرواني (ومن حسن الصنعة أن تطرد الأسماء من غير كلفة ولا حشو فارغ, فإنها إذا أطردت دلّت على قوة طبع الشاعر وقلة كلفته ومبالاته بالشعر..)

(القيرواني,2007 :2/ 82) (Cyrene, 2007: 2/ 82). ويرى الدكتور أحمد مطلوب أنّ عدم قصر الإطراد على الأسماء أقرب دلالة على هذا الفن.(مطلوب,1986: مادة الأطراد) (Wanted, 1986: Attributes Article).

ويعمل الشعر على رسم دوال تكون خاضعة لحقول دلالية ذات إتصال فيما بينها, وقد تتسع هذه الحقول أو تضيق على منازل الدوال من نظائرها, ويعمل المتلقي في هذه الحالة على توقع الدوال بعد قراءة الدال الأول والثاني حتى تكتمل الصورة الموجزة عن نظام معين. (الطرابلسي,133:1981) (Trabelsi, 133: 1981).

ومن الممكن أن تطرد السماء في السياق القولي الواحد من دون أن تخضع لترتيب معين, وهذا يدل على غزارة الأفكار لدى الشاعر ولذاك استعصت عليه حصراً وترتيباً ,الأمر الذي يؤدي في هذه الحالة الى تنوع الأتجاهات في تفسير علاقات الألفاظ ببعضها.(الطرابلسي,137:1981) (Trabelsi, 137: 1981).

وقد تباينت النماذج المطردة في قصيدة الرثاء عند رشدي العامل وهذا مانجده في قصيدة (مرثية),التي تضمنت رثاء صديقه عبدالمجيد الونداوي, إذ يقول فيها:

لم أخنْ موعداً, ولم أنسَ عهداً

أنتَ تدري ,بأننا صنوان
وهبتنا للحبِ أيدٍ سخياتٌ ,
وللموت, في ربيعِ الزمانِ

فرضعنا,مع الهوى,غصةَ البعدِ

وشجوَ الحمام في الأفنانِ

(العامل,2010:545) (Alamel,2010:545)

نلحظ في النص تدفق المعنى في قالب التشكيل الإيقاعي, إذ أسهم الإطراد في إيصال فكرة واضحة المعالم تتمثل في محاولةِ للتنفيس عن إحساس الشاعر بفجيعة الفقد, تلك الفجيعة التي تجسّدت في موت صديقه عبد المجيد الونداوي, وما سببه له من الحزن والأسى, فرثاهُ الشاعر في قصيدةٍ تجلى فيها الألم بأسمى معانيه,وتوهجت فيها لواعج الذكريات التي إستهلها, **ب (لم أخنْ موعداً / ولم أنسَ عهداً),** مخاطباً إياه بإحساس الشاعر المرهف وعاطفة الحزن تخفق في قلبه, فلا يكاد يخلف وعداً ولا ينسى عهداً, بل

كان وفياً للعلاقة الوطيدة التي تربطهما معاً وكأنه الشقيق الذي رضع معه من ثديّ واحدٍ (غصة الألم) و(حزن الحمام), إذ تقاسما معاً لوعات الزمن وقسوة الحرمان.

وفي موضع آخر يقول:

في برد الشارع كنتِ معي
في المطرِ الناعم بين الأشجارْ
في السجنِ وراءَ الأسوارْ
في الصمتِ الراكد بين الأطمارْ
في الكلماتِ الأولى للأشعارْ
بين الجرح, وبين السكين شاهدتكِ تبتسمينْ
في برد الفجرِ عبرتِ معي
كان الوجهُ الشاحبُ يضحكُ من وجهي المسكينْ

(العامل,248 /249: 2021) (AL-amel,248/249: 2021)

نرى أنّ ظاهرة الإطراد المتمثلة في تكرارالحرف**(في)** المشّبع بالمكانيّة, قد أحدثت عملية قائمة على تتبع تفاصيل الأشياء, أي تفاصيل لمشهدٍ متحركٍ سواء أكانت تلك التفاصيل حركية أو نفسية, غير أنّ التكرارالمتراكم الذي أداه الحرف **(في)** المكرر ست مرات في المقطع, قد أسهمَ في إغناء الصورة الشعرية, التي إنبثقت على نسقٍ متواترٍ, واصفاً من خلالها الشاعر ذكريات شريكة حياته التى هجرتهُ إلى عالم النسيان, تلك الذكريات المؤطرة بألم الحزن والحنين إلى الماضي الذي أيقضته الذاكرة, لأنها تعبر عن خصوصية الشاعرالتي تربطه بحركة الزمن وبفاعلية الحياة, متخذاً من الرثاء وسيلة في رسم تلك المعاناة المفعمة بخيبة الأمل من جراء ترك أُمّ أولاده له ورحيلها عنه إلى الأبد.

2/ تكرار حروف بنية الكلمة

ويكون هذا النوع من التكرار حين تشترك الألفاظ في حرفٍ واحدٍ سواء أكان في أول الكلمة أم في درجها أم في آخرها, الأمر الذي يؤدي الى إثراء الموسيقى الداخلية وجعلها أكثر إرتباطاً بالمعنى والدلالة عليه. ويشكل تكرار الحرف في قصائد الرثاء حضوراً واضحاً على نحو ما نراه في قصيدة (حديقة علي),التي يقول فيها :

ترحلُ ياولدي
تتركُ في الغرفة صورتكَ
والوجه على نافذة البيت ,
وكفيك على آخر ما تتركه العين
وجهك يا ولدي يملأُ ليلي ,
وأدنو منك واقتربْ
وجهك بستان يضحك للجدولِ
وشراع انّى يرحلُ أرحلْ

(العامل,2010:735) (AL-amel, 2010:735)

يضعنا الشاعر أمام إنثيال مكتف من التناغم الموسيقي المركزفي بداية السطر الشعري ونهايته, ومحورهذا التناغم هو صوت (التاء) وإتحاده مع صوتي (الياء) وهو من الأصوات اللّينة ليمنحهُ إنسيابية موسيقية داخل القصيدة, و(الراء) وهو صوت تكراري ترددي بطبيعته يوحي بالتوتر.

من هنا يمكن القول: إنّ الشاعر قد وفق في إحداث حركة موسيقية حزينة إلتحمت مع نسيج النص الشعري والمعنى العام الذي أراد التعبيرعنه, وموحية بألم الفراق ومرارته, من خلال التناغم الموسيقي بين تلك الأصوات, الذي جاء مطابقاً ومنسجماً لحوار الشاعر مع إبنه ومشاعره التي حاول التنفيس عنها , فضلاً عن ذلك إثارة إحساس المتلقي للتواصل مع النص.

وفي موضع آخريقول:

أقولُ لكمْ غادروني
غادروا مرفأ
كان في الفجرِ صبحَاً
وفي اللّيلِ أشرعةُ من نهارْ
لم يعدْ في مواجهةِ البحرِ حتى الفنارْ
هاجرتْ منه كل الصّواري
وكل المراكبِ والأشرعةْ
غادرتْ مسرعة
حملتْ للنساء اللآلي
وخلّتْ لنا الرملَ في صدفاتِ المحارْ

(العامل,2010:540) (Alamel, 2010:540)

يرتكز النص في مفتتحه على ضمير المتكلم وهو الفاعل الأساسي الذي يعرض للجزيئات التي نسَجت خيوط مأساة رحيل شقيقه الشاعر(ماجد رشدي العامل), فضلاً عن ذلك إنبثقت أصوات زخرفت البناء الصوتي وخلقت نوعاً من التوتر داخل النسيج اللُغوي, الذي يقوم على تكرار الأصوات, ومنها صوت (الراء) الذي منح النص قيمة إسلوبية ,لأنه ينضوي على طاقة حركية إنتشارية توغلت في ثنايا الأسطر الشعرية .

ومما لا شك فيه, ثمة علاقة وطيدة بين الموسيقى وإنفعال الشاعر, فتكرار(الراء) بشكل مكثف عكس الحالة النفسية المتوترة, وصوت (الراء) يوحي بالتوتر والغضب بوصفه صوتاً تكرارياً ترددياً ,كما أنّ الضربات المتلاحقة التي تصَحبُ نطق (الراء) خلقت بؤرة شعرية أسهمت في الكشف عن الرؤيا الشعرية وما ينضوي عليها من معانٍ ودلالات موحية. ويتضامن صوت (الراء) مع صوت (الفاء) في مستوى الإيحاء ذاته المشحون بالتوتر وعمق المعاناة,(**مرفأ والفجر وأشرعة ونهار والبحر والفنار وهاجرت والصواري والمراكب والأشرعة....)** , إنّ هذه المعزوفة الموسيقية التي عزفها صوتا (الراء والفاء) هي جزء لا يتجزأ من التجربة

الشعورية ساندتهما تقريرية الخطاب الشعري, حيث كان لهما الأثر الواضح في التعبير عن إنفعالات الشاعر التي أحالت تجربة الفقد إلى طاقة صوتية مترجمة للحزن والإكتاب الموغل في الأعماق.

ب/ التكرار على مستوى الكلمة والعبارة

إنّ تكرار كلمة أو أكثر داخل نسيج البيت الشعري, هو ما يعرف بتقنية (التكراراللفظي),الذي يجسد الفاعلية الشعرية لتحليل بعدها الإيحائي والعاطفي, إذ أنّ الوقوف عند اللازمة المركزية يتجسد من خلال إنتخاب سطر شعري أو جملة شعرية تشكل بمستويها الإيقاعي والدلالي محوراً أساسياً ومركزياً من محاور القصيدة . (عبيد,204:2001) (Obaid, 2001:204)

وهذا الأمر بلا شك يعتمد على قدرة الشاعر ومعرفته بدلالات الألفاظ , وما تنضوي عليه من الإيحاء المؤطر برؤية فكرية وفنية.

من هنا ندرك أنّ الشاعر المبدع الذي يريد أن يوصل تجربته الشعورية الى المتلقي يتطلب منه أن يخلق موقفاً نفسياً بين الحدث وتجرته الشعرية , ومع ذلك يبقى رصد التحولات الإيقاعية أمراً صعب المراس لقدرتها على التحرك ضمن فضاءات النص المتعددة..(عباس,170:2005) (Abbas, 2005:170)

وعلى هذا الاساس أُحاول أن أعرض لمثل هذا الاستعمال (الألفاظ المتكررة) في نصوص الرثاء عند الشاعر رشدي العامل, إذ يقول:

الشعرُ طريقُ مهجورُ
غادَرهُ كلُّ الشعراء
غَادرهُ الضُعفاء
الشعرُ طريقُ التعساء
تهتزُ الظلمة فيه وينسدل النورُ
الشعُر طريقُ مجهد
يبكي ,ويجُوع يغازلُ ربّه في معبد
الشعُر الأسود
عبد يكسر قيداً... طفلٌ يتمرد

(العامل,320:2010) (AL-amel,2010:320)

المقطع من قصيدة **(كلمات لم تبتسم)** الذي تشاكلت فيه البنى المتكررة على مستوى اللفظة ثم العبارة, إذ تكررت بنى الجملة الإسمية في حركة متموجة تداخلت في ثنايا المقطع الشعري ,إستندت على عنصر الصراع كمحور لخلق مقومات درامية تشترك جميعها في دلالة واحدة وهي (العدم أوالموت),التي تتوائم مع طبيعة البركان المتفجر الذي يظلُ دائراً في فلك النبض النفسي للشاعر.

إنّ توالي الجملة الإسمية والفعلية في حركة تراكمية, أسهم في خلق وجود شعري مفعم بالأفكار والرؤي المثقلة بالإحباط واللاجوى, وهذا التوالي عمد إليه الشاعر لخلق سرد مثير إسلوبي بما له من طبيعة إنتشارية

,وحركة تعطي الإيقاع الصوتي للتركيب وجرس السرد للمسرود ومن ثم يعطي الدلالة حركة وإتساعاً في ذاتها وصفاتها.

وثمة إشارة مهمة في هذا المقطع كشفت عن إسلوبية الإيقاع المتغير الذي أحدثه تكرار تدويم بنى الأفعال المضارعة **(يبكي وتهتز وينسدل ويجوع ويغازل...)** المشحونة بدلالات نفسية توحي بألم الشاعر وعمق معاناته تجاه مؤثرات الواقع ومتناقضاته, وهو يعيش تحت وطأة الغربة والضياع النفسي.
ويتكأ الشاعر في تكراره على إسلوب الإستفهام , ففي هذا المقطع يقول:

أنسى وجهكَ؟
هل تنسى ساقيةُ رقص الماء,
وينسى الليلُ خيوطَ الفجر الأولى؟
أنسى جرحك ؟
هل ينسى المبضعُ درباً بين الصحوةِ والموتِ,
وبينَ ثيابِ العرسِ وبين الأكفانْ؟
أنسى ظلكَ ؟
هل ينسى الربّانُ النجمَ القطبي؟
وينسى البُحارُ, وحارسُ منتصف الليلِ,
وعابرُ أرصفةِ المرفأ,
لون النيرانْ؟

(العامل,732/733:2010) (AL-amel ,732/733:2010)

نلحظ إنّ البنية الشعرية للأبيات تمثل تجربة الشاعر,إذ تظهر من خلال حذف همزة الإستفهام مع البنى المتكررة المتوالية **(أنسى؟)**. فالنص مؤطرٌ بحركة تكرارية تتوحد مع حركة الذات الشاعرة, التي تحسّ بتغيرات الحدث وتعارضها للموقف , فالتكرار للفعل المضارع (أنسى), يتحرك بتحرك الذات الفاعلة ,حركة موحية بالدهشة والإستغراب التي تدخل في دائرة الإستحالة .

نرى في هذا النص, أننا أمام بنى إسلوبية مكتملة تحمل على المستوى الدلالي معنى التذكر وعدم النسيان مع الإصرار والتمسك بدلالات الإستحالة التي تنثال من خلال التشكيل الأفقي للتكرارالمتمثل ب**(هل ينسى؟)**, إذ يؤدي الفعل حركة السطرالشعري وحركة المشهد الدرامي في إيقاع متجدد للحدث, قاصداً من خلاله تعميق المأساة ,فضلاً عن ذلك, التناسق النغمي المهيمن على المقطع الذي جسدته الألفاظ **,(وجهِك وجُرحك وظلّك)**, إذ عكس ذلك كله إنفعالاً صادقاً مفعماً بالألم والحزن.

ثانياً: التضاد

التضاد هو إقامة ثنائيات لفظية متعاكسة دلالياً تكسب المناخ الشعري شداً وتوتراً ينعكس على الموسيقى ,أي خلق توتر إيقاعي يمكن أن يكون عنصر جذب في القصيدة, من ذلك قول الشاعر:

صدقني أوكذّب ضوء عيوني يا يحيى (*)

فأنا الميتُ بين الأحياء

أنا الحيّ أسيرُ

ويسألُ دربي الخطواتِ

ألا تعيا

سَفني تبحرُ

لا صاريةٌ ولا أشرعةٌ, ولا ربّانْ

وحدي مثلك,

مائي الصبرُ,

وزادي ملحُ النسيان

(العامل,676:2010) (676:2010, AL-amel)

نلحظ في بداية المقطع,أنّ الشاعر يستند في بنيته الإيقاعية على الثنائيات الضدية **(صدق, كذب) و(الميت, الحي)** التي إنثالت في ثنايا النسيج الشعري, لتكشف لنا الغطاء من خلال تكرارضميرالمتكلم عن الحالة النفسية والشعورية التي يعيشها الشاعر,إذ وصل به الحال الى رثاء النفس, في مقابل ذلك يأتي التكرارالأُفقي للأداة (لا) التي شكّلت مؤشراً لتدمير رؤية المستقبل, التي تظهرآثارها على النفس المنهكة, لكونها دليلاً على إحساس الشاعر بعقم كل محاولة لتغير وجه الحياة المجدب أو لبث الحرارة فيه, وتكرارها على هذه الشاكلة عكس حالة الألم الدفين الذي يعتصر قلب الشاعر, مما أضفى على الإسلوب طابعاً مأساوياً حزيناً يوحي بالضياع والحرمان والإغتراب الذاتي نتيجة ضغط المرحلة التي عاشها الشاعر,**(مرحلة ما بعد الرواد),** بما فيها من إفرازات سياسية وثقافية وإجتماعية . وبذلك حقق الإيقاع من خلال هذا التضاد غايته المطلوبة في التنفيس عن دواخل نفس الشاعر المبتلية بتناقضات واقعه وأثر ذلك فيه .

ويرسم لنا الشاعر صورة تشي بمنلوجٍ داخليّ موجه إلى صديقه الراحل عبد المجيد الوندواوي, إذ يقول:

وخَطونا, وأنت تذكرُ دَرّباً

بين حرّ الحصَى,وبردِ الجُمانِ

مرةً نُغضبُ اللّيالي وأُخرى

نترعُ الكأسَ باللّظى ونغنّي

ونَديفُ الأفراحَ بالأحزانِ

(العامل,545:2010) (AL-amel,545:2010)

ثالثاً / التدويم:

ويراد به (تكرارالنماذج الجزئية والمركبة بشكل متتابع أو متراوح بغية الوصول إلى درجة عالية من الوجد الموسيقي), (فضل, 211:1981) (Fadl, 211:1981).

ومن أجل تحقيق ذلك, نجد الشاعر رشدي العامل يكرر صيغة **(تَفعلُ)** في قصيدة "الصمت" إذ يقول:

يَدكَ الأُخرى
ما أتعبَ أنْ تَنحتَ في الصّخرِ حَياتكَ
تَرصفُ أَحْجارَ طَريقكَ
تَزرعُ في بستانِ الصّمتِ غراسكَ
تَهمِسُ للورقِ الأبيضِ نبضَ جرَاحكَ
تَرسمُ لوغاوت عينيكَ الأضواء
وغاويتَ الدُّنيا , يَدُكَ اليُسْرى

(العامل,609:2010) (AL-amel,609:2010)

كونت عوامل الشاعرالنفسية بؤرة إنفعالية إنبثق منها التدويم لصيغة الفعل المضارع **(تَرصفُ وتزرعُ وتَهمسُ وترسمُ),** بهذا الشكل المتوالي, الذي قاد المشهد الدرامي في إيقاعٍ متجددٍ للحدث, وهذا التجدد إرتبط برؤية الشاعر إرتباطاً إنعكس على سطح المقطع الشعري, مانحاً إياهُ بعداً دلالياً وإيقاعياً في الوقت ذاته ,إذ كشف عن الطاقة المتولدة من تدويم صيغة المضارع بما فيها من قوة الدلالة وتغير الحركة وتحولاتها, التي تحمل في طياتها مؤثرات الواقع المعاش, ومنها الإجتماعية والسياسية التي سادت فيها مشاعر القلق والتمرد والإحساس بالغربة ,فتوغلت في أعماق النفس الإنسانيه, لتتثال منها الصورالموحية بمرارة الألم والضياع النفسي والعجزالجسدي, لما آلت إليه حياة الفنان التشكيلي **(يحيى جواد)** بعدَ شلل يدهُ اليُسرى أيضاً .

ونرى كذلك البنى المتجانسة في المقطع الشعري المتمثلة ب**(حياتك وطريقك وغراسك وجراحك)**,التي أسهمت في تصعيد النسيج الإيقاعي وهي بنى يستند الجناس فيها على البنية الصرفية المتشابهة, وهو ما يطلق عليه أيضاً ب**(الجناس الإزدواجي)**, إذ ينظر صاحبه ,(إلى ناحية الزمان في بنية الكلمات التي يستعملها فيعتمد أن يقارب بينها في الزنة). (مجذوب,2:129,د.ت) (Majzoub, 2:129, DT).

وفي سياق آخر, سمح الشاعر لإنفعاله الخاص بالتسرب من خلال تدويمه لصيغة **(أَفعلُ),** فيقول:

دعنِي أتنفسُ, هذه اللحظة,
خذْ بيدي صَوت البحرِ,
وَدعْ عيني تَمرحُ بينَ الأفقِ
الغائمْ والنُّورْ
أُرقص أحلا مي
أَرْفعُ وجهي

أمسَحُ خصلةَ شعرٍ فوقَ جَبيني
أضْحَك ملءَ عيوني خلفَ السورْ
آهٍ ياولدي, لكني مأسورْ
يَعلكُ أضْلاعِي الطاحونْ
وَيشويني التَنورْ

(العامل ,737:2010) (AL-amel, 737: 2010)

أشعرنا النص بعمق معاناة الشاعر وتمزقه النفسي, حيث ضجّ بألوانٍ مجسدةٍ لحدة إنفعالاته المتراكمة, التي كشف عن ملامحها الفعل الذي ورد بصيغة الأمرالمتصل بياء المتكلم ,**(دعني)** المكرر مرتين تكراراً عمودياً, إنطلق منه الشاعر من موقف تقابلي بإتجاه الواقع المريرالذي يعيشه, ساندتهُ في ذلك البنية الأسلوبية التي قام عليها النص, وهي تدويم صيغة الفعل المضارع **(أرفعُ وأمسحُ وأضحكُ)**, الأمر **الذي** أسهم في تصعيد التشكيل الإيقاعي المنسجم مع إنفعال الشاعر وإحساسه بالخوف والقلق المؤطر بمؤثرات واقعه المرير,الموحي بدلالة الحزن والأسى اللامتناهي. فضلاً عن ذلك, تناغم البنى المتجانسة التي شكلت قافية الشطرالشعري في النص, **(السورْ) و(مأسورْ) و(التنور)**, إذ إنثالت منها الصور الشعرية المحملة بالمعاني والدلالات التي توحي ببقاء الشاعر رهين القيود التي لايمكن الإفلات منها .

وضمن هذا المنحى يقول في رثاء صديقه رئيف خوري(*) ..

قد هوى الدوح, فإصمتي يا حمائمْ
وإرحلي عن نوافذي يا نسائمْ
وإستفقْ أنتَ أيّها الحزن
وإمرحْ في عيون توسدتها المآتمْ
كل ما أبقت الأعاصيرُ مني
حُلماً في مساربِ اللّيل حائمْ

(العامل,371:2010) (AL-amel 371:2010)

نرى أنّ تدويم الشاعر لصيغة فعل الأمر**(إفعلي)**,الطلبية ألتي أسندها في بداية السطر الشعري الأول والثاني إلى ياء المخاطبة **(إصمتي وإرحلي)** كانت أشبه بالبؤرة التي أوقدت في نفس الشاعر بركاناً من الألم والحزن, قاده إلى عمق الإحساس بالخيبة واليأس المبني على إفراط الوجد واللوعة, ثم نجد عدول الشاعرعن ذلك في السطر الثالث والرابع, ورغبة منه في تلوين المعنى وتشكيله إيقاعياً بالصيغة ذاتها, قام بحذف ياء المخاطبة من الفعل في السطرالثالث والرابع **(وإستفقْ أنتَ....وإمرحْ في عيونٍ....)**, الأمرالذي يفضي بنا إلى القول هنا, أنّ هذا النمط من التركيب يحيل موقف الشاعر الخاص إلى موقف كلي مؤطر برؤيته لعالمه المحيط به, فضلاً عن ذلك ما كشفه لنا المشهد الدرامي المكلّل بالصور المفعمة بحرقة الفراق وألمه, من الرؤية السوداوية للشاعر وما يكتنفها من معانٍ ودلالات موحية بالإحباط والضياع وموت ذات الشاعر نفسه.

كل ذلك ترافق مع ما في التدويم من تجانس لفظي وتناسق نغمي الذي أحدثه تواترالألفاظ,(**حمائم ونسائم ومآتم وحائم...),التي** غذّت إيقاع النص بالخصب. (Asadi,1996:66)

المبحث الثاني: البنية الإيقاعية الخارجية:

أ / القافية:

تعدّ القافية من العناصر المهمة في البناء الموسيقي للقصيدة, فهي عنصر إيقاعي وصفها القرطاجني في منهاج البلغاء بأنها (حوافر الشعر,عليها جريانه وإطراده, فإن صحّت إستقامتْ جريتهُ, وحسنت موافقته ونهايته) (القرطاجني,127:1966) (Carthaginian, 127:1966). ويقول رومان ياكبسون (ليست القافية سوى حالة خاصة مكثفة نوعاً ما لمسألة أكثرعمومية, بل يمكننا القول إنها حالة خاصة للمسألة الأساسية للشعرالتي هي التوازي) (ياكبسون,47:1988) (yacobson,1988:47).

والقافية في موسيقى الشعرالحر(التفعيلة), تتنافى مع التقتين المسؤول عن قيام قافية موحدة في الشعرالتقليدي, إذ انّ ما يميز القصيدة الحديثة هوغياب كل نظام موحد في القافية . (بك,300:1982) (Bey,300:1982). حتى أضّحت (ليست مجرد كلمات عابرة موحدة, وإنما هي حياة كاملة).(جعفر,58:2000) (Jafar, 58:2000).

فهي أنسب صوت يمكن أن تنتهي عندها الوقفة الإنفعالية والإنتقال منها إلى دفقة جديدة, فحركة القافية أشبه ما تكون بالتموج الذي لايخضع لنظام معين.(الورقي,237:1984) (Paperback,237:1984).

من هنا تتضح لنا أهمية القافية بما تتصف به من الوجود الخاص الذي يتناسب مع بناء القصيدة, وبما أن القوافي الحرة لا تخضع لنظام معين, فإنّ بعض الباحثين قد رصدوا أنماطاً شهيرة من التقفية (سعيد,88:1997), (Saeid , 88:1997).

منها ما ورد في شعر رشدي العامل , وهي :

1/ نمط القوافي المتراسلة :

قد يلجأ الشاعر إلى تكرار قوافٍ متشابهة في أحد المقاطع, القائمة أصلاً على القوافي الحرة, ومن أمثلة ذلك:

لا تخاف الكلماتُ **(الآمنه)**

حطبُ التنور,في الصيف,وجوع **(المطحنه)**

لا تبوحُ الكلمات **(المؤمنه)**

لا تعري سرّها للناسِ

لا تعطي يداً **(ممتهنّه)**

ضحكة خرساء, أو خفقة زيتٍ**(واهنه)**

لا تخاف الكلماتُ **(المؤمِنه)**

إنها تجتازُ حتّى طرقات القتل, إلاّ **(المَسْكنه)**

(العامل,320:2010) (AL-amel, 2010:320)

2 / نمط القوافي المتشابكة :

ويراد بها أن تتشابه القافية ما بين سطر وآخر, ومن الأمثلة على ذلك ما نجده في قصيدة **(مرثية لعام جديد)**, التي يقول :

لم يعدْ حتّى الصّدى المشنوقُ في صمتِ **(حجَاره)**

يحملُ الدنيا, وما عاد لدينا الصّمتُ صَوتاً

وشبابيكاً و**(بيتاً)**

لم نعدْ نعرفُ, لا الحبّ ولا الأحقادَ إلاّ في **(عباره)**

لمْ نعد نبصرُ حتىّ في عيونِ الموتِ **(موتاً)**

(العامل, 52:2010) (AL-amel, 52:2010)

وفي شأن هذا التنميط القافوي, يمكن الإشارة إلى أنّ الشاعرقد يلجأ في بعض الأحيان إلى الجمع بين نمطين من هذه القواقي أو أكثر, ففي القصيدة التي أشرنا إليها آنفاً, نلحظ أنّ الشاعر ذكر بعد هذة القافية بسطرٍ مقطعاً شعرياً يتسم بطابع القوافي المتراسلة, إذ يقول:

في ثلوج اللّيلِ والميلادِ والأعيادِ **(نغرسْ)**

أتحسين دم الحبّ إذا الجرحُ **(تنفسْ)**..؟

هل تشمينَ عبيرَ العامِ..والأشجار **(تغرسْ)؟**

إنهُ وجهُ سوانا

وجهنا ماتَ ..

على الصّلبانِ في البردِ**(تيبسْ)**

(العامل,52:2010) (AL-amel, 2010:52)

3/ نمط القوافي المترادفة:

قد يلجأ الشاعر في هذا النمط الى تكرار قوافٍ متشابهة يجتمع في آخرها ساكنان, في أحد مقاطع القصيدة القائمة أصلاً على القوافي الحرة, ومن أمثلة ذلك قوله:

كان حبي الذي **(تعرفينْ)**

كان حبي الذي **(تجهلينْ)**

كان حبي الوحيد, الصبيُ **(الوليدْ)**

في ذراعي حضنتُ **(الوريدْ)**

أين كنا إذنْ ؟ كذبةً في متاهِ **(السنينْ)**

(العامل,235:2010) (AL-amel ,235:2010

نجد أن جميع القوافي تنتهي ب(الياء الساكنة) يردفها روي ساكن أيضاً, وهو هنا (الدال أو الراء),ولولا سكون الروى ما حقق

الشاعر في هذا المقطع القيمة الصوتية في القافية .(الغرفي,1989:58) (Al-Ghurfi, 1989:58).

ب/ الوزن:

سبق لنا وإن بيّنا في مقدمة البحث, إنّ اللغة العربية الشعرية تتقفى نظاماً مقطعياً كمياً, بمعنى آخر أنّ الأبيات الشعرية تتساوى نسبياً في عدد, المقاطع, كما أن تلك المقاطع تتخذ شكلاً معيناً بحسب كمها .

ويبدو أن تشكيل الجانب الإيقاعي في أوزان قصيدة الرثاء عند الشاعر رشدي العامل, يضعنا أمام حقيقة مفادها إتكاء الشاعرعلى تنوع البحور في(المقاطع الشعرية التي تؤلف بموجبها القصيدة بكاملها),(أطيمش,285:1982). (Atmesh,285:1982) ومنها, **المتدارك والخفيف والرجز و المتقارب والسريع والرمل** ..إذ توصلت الباحثة من خلال دراسة الأوزان والبحور في قصائد الرثاء عند الشاعر بأنّ المتدارك هو البحر الأكثر شيوعاً في تلك القصائد مع وجود الإختلافات العروضية الجارية على تفعيلات هذا البحر. وكانت نسبة الخفيف هي التالية للمتدارك في حضورها الإيقاعي, ثم تلتها بعد ذلك البحور الأخرى بنسب متفاوتة فيما بينها.

ونحن لا نذهب مع الرأي الذي يؤيد النظرة الضيقة التي تربط بين الموضوع والوزن لسبب واضح يرفضه منطق الشعر المتأطر بالتخييل والوزن, لأنّ الشعر أبعد من أن يتكأ على مستوى واحد, إنما هو ما يستقطب إلى موقد ناره كل المستويات التي تصهَر في عملية خلق بارعة .

ومن هذا المنطلق نقول: إذا لم تؤدِ القصيدة أو المقطع الشعري شيئاً سوى تكرارالمؤثرات الصوتية, فإنّ النتيجة ستكون مجرد خلق شيء يثيرُ الضّجر والملل, في حين أن نقرة الوزن المنتظمة بالنسبة إلى الشاعر الحاذق هي الأساس, أو هي القاعدة التي يتباعد عنها ثم يعود إليها, وهي عنصر في حركة أكبر, وتلك الحركة هي الإيقاع .(أحمد, 5:1989) (Ahmed, 5:1989)

لذا لايمكن الربط بين الوزن والغرض, لأن الوزن لا يعني بالضرورة النغمة, ولاسيما أن نغمتين مختلفتين تتشكلان في وزن معين.

(مرتاض, 64:1989) (Murtad, 64: 1989).

وشاعرنا هنا أظهر الإنزياحات الإيقاعية في الوزن الشعري من خلال قصيدة **(الصمت)** التي اخترتها إنموذجاً لتوضيح ما ذهبت إليه, علماً أن القصيدة المذكورة مكونة من أربعة مقاطع شعرية الثلاثة الأولى منها اشتملت على تفعيلة البحر المتدارك في حين أن المقطع الرابع تضمن تفعيلة البحر الخفيف .

إذ يقول في المقطع الأول:

يدك الأخرى

فَعِلنْ/ فعْلنْ

ما أتعب أن تنحت في الصخر حيا

فعْلن/ فعلن / فعْل / فعْلن /فعلن

تك ترصف أحجار طُري

فَعِلن /فَعِلن/ فعْلُ /فعْلُ

قك تزرع في بستان الصمت غرا

فَعِلن /فَعِلن /فعْلن /فعْلن/فَعِلن

سك تهمس للورق الأبيض نبض جرا

فَعِلن/فَعِلُن /فَعِلن /فعْل /فَعْلن /فَعِلُن

حك ترسم لو غاوت عينيك الأ ضواءُ

فَعِلن/ فَعِلُن/ فعلن / فعْلن / فعلن

وغاوت الدُنيا يدك اليسرى

فعْلن/ فَعْلن / فَعلن/فَعِلن/فعْلن

(العامل,609:2010) (AL-amel,609:2010)

نلحظ في هذا المقطع أنّ الشاعر أكثر من زحاف الخبن والتزامه في عروض المقطع الشعري وكذلك في ضربه, الذي أصاب التفعيلة الأصلية للمتدارك **(فاعِلنْ)**,إذ إمتد ليشمل جميع الأسطرالشعرية للمقطع وهذا جائز في الشعر الحر**(شعر التفعيلة)**,وفي أحيانٍ يجتمع زحاف الخبن مع الإضمار لتصبح التفعيلة بهذا الشكل **(فَعْلُن)**.

وترى الباحثة تباين الأضرب في قصائد الرثاء ومنها قصيدة (الصمت),أي أنّ الشاعراستعمل أضرباً متعددة غيرت من شكل التفعيلة الأصلية للمتدارك, إذ نجد ذلك جلياً في المقطع الثاني الذي يقول فيه :

من يعرفُ إنساناً يضحكُ في غاب الإنسانْ

فعْلن/فَعِلن/فعْلن/فعْلُ/فعلن/فعْلن/فعلانْ

يترِكُ في السّفحِ إذا غادرَ حبّه

فعْلُ/ فعْلن/فعْلُ/فعْلن/فَعْل /فعْلاتنْ

يزرعُ في الحقلِ جَبيناً في البستان يُواري قلبه

فعْل/فعْلنُ /فعْلُ /فعلْن/فعْلن /فعْلن /فعْلن/فعْلن

من يعرفُ إنساناً يعرِفُ دربَه

فعْلن/فعِلن/فعْلن/فعْل/فعْلان

(العامل, 609:2010) (AL-amel, 609:2010)

نلحظ إنّ **(فَعْلانْ)** ضرب مقبوض مذيل و **(فَعِلاتُنْ)** ضرب مجزوء مخبون مُرفّل **و(فَعْلن)** ضرب مخبون مُضمر..**(فَعِلاتُن)** ضرب مخبون مُرّفل, إنّ هذا التباين في تشكيل هذه الأضرب هو ما لم تقبله نازك الملائكة التي ألزمت الشاعر بضرورة المحافظة على قوانين الخليل بن أحمد في الأضرب, ورفضت تنويع الأضرب في تشكيلات مختلفة من البحرالشعري.(الملائكة,1978:75) (Angels, 1978: 75). إنّ الضرب هنا يختلف من سطر لآخر, **(فَعْلان/فَعِلاتُن/ فَعْلن/فَعِلاتُن)** ,إلاّ أنّ نازك الملائكة ترى أن الأذن العربية لاتستسيغ في القصيدة الواحدة إلاّ تشكيلة واحدة.(الملائكة,178:1978) (Angels,178:1978) وفي هذا الأمر يمكن القول:إنّ هذه المسألة هي ذاتية تعتمد على الذوق ,أي أنها إنطباعية, لأن الشعرالحرهدفه محاولة الإبتعاد عن هذه النزعة التقليدية المحافظة وضرورة التخلي عن الرقابة في الإيقاع بشكلها التقليدي. والشاعر رشدي العامل إمتاز بحرية التشكيل من حيث إستعماله للتفعيلات في الشطر الواحد, إذ نظم شطراً من تفعيلة واحدة, وقد نظم شطراً آخر من تفعيلات كثيرة تزيد على السبع, إذ يقول:

صدّقني أوكذِّبْ ضوء عيوني يا يحيى

فعْلن/فعْلن/فعْلن/فعلُ /فعْلن/فعْلن/ فعْلن

(العامل,610:2010) (610:2010,AL-amel)

نرى أنّ هذا الشطر مؤلف من سبع تفعيلات من تفاعيل المتدارك, وهي **(فَأعِلنْ),** وقد تعاقبت عليها بعض الزحافات وغيرتها إلى**(فعْلن) و (فعْلُ)** في أكثر من موضع.

وفي سياق آخر يقول:

يَزرعُ في الحقلِ جَبيناً في البسْتان يُواري قَلبه

فعْلُ/ فعْلن/ فعْلُ / فعْلن/ فعْلن/ فعْلن/ فعْلن/ فعْلن

(العامل.609:2010) (AL-amel,609:2010)

نلحظ الشاعر هنا يستعمل أكثر من سبع تفعيلات من تفاعيل البحرالمتدارك,**(فعْلن)**,وأرى أنّ جعل الشطر طويلاً إلى هذا الحد يسيىء إلى بنية القصيدة ويرهق المتلقي, إذ أكدت نازك ذلك بقولها: (إنّ تواتر مثل هذا التشكيل للتفعيلات الكثيرة مستحيل, لأنه يتعارض مع النّفس عند الإلقاء بل إنه يُتعب حتى من يقرأه قراءة صامتة بما يحدث من رتابة وسرعان ما نمجّه ونرفض أن نقرأ), (الملائكة,99:1978) .(Angels,99:1978)

وعلى الرغم من أنّ الشعر الحر لا يلتزم بعدد محدد من هذه التفعيلات ,فضلاً عن ذلك يتحلل من نظام الشطرين ونظام القافية لكنه يبقى يستمد أصوله من أوزان الشعر العربي القديم .

أما بخصوص المستوى الوظيفي للأدوات الفنية فإنّ التنوع الوزني يمثل بروزاً نغمياً يحث متلقي النص على كشف الرؤى أو الأحاسيس التي يحملها لون موسيقي معين, وذلك عندما تؤدي الموسيقى دوراً وظيفياً في القصيدة.

وفي المقطع الثالث أكثر الشاعر من تفعيلة المتدارك **(فَاعِلنْ)** التي أصابها زحاف الخبن وعلة القطع في عروض وضرب السطر الشعري وكذلك حشوه لتشمل جميع أسطر المقطع الشعري , من ذلك قوله :

فأنا الميت بين الأحيا

فَعِلنْ/ فعَلُ/ فعْلن/ فعْلنْ

ء أنا الحيّ أسي

فَعِلن /فعْلن/ فعْلن

رُ ويسأل دربي الخَطَوا

فَعِلن/ فَعِلن/ فعْلُ /فعْلُ

ت ألاتعيا

فَعِلن/فعْلن

سفني تبحُ

فَعِلن/فعلُ

رُ لا صَارِية لا أشرعَةٌ لا ربّانْ

فعْلن/فعْلُ/فعْلن/فعْان/ فَعِلن / فَعِلاتانْ

وحدي مثلُ كَ مائي الصب

فَعْلن/فعْلُ / فعْلن/فعْلن

رُ وزادي ملح النسيان

فَعِلن/ فعْلن/ فَعِلاتان

(AL-amel ,610:2010) (العامل,610:2010)

ومما تجدر الإشارة إليه في هذا الصدد, هو تكرار تفعيلة **(فَعِلاتانْ)** مرتين,في المقطع أعلاه, وهذا يعدُّ إنزياحاً قياساً للتفعيلة المعيارية لبحرالمتدارك, وهي تفعيلة أصابها زحاف الخبن وعلة التسبيغ,علماً أنّ التسبيغ علة زيادة خاصة بتفعيلة **(فاعلاتن)** إلاّ أنّ هذا الأمر يعدُّ مقبولاً, لأنّ العروضيين أجازوا ذلك في الشعر الحر(شعرالتفعيلة).

وفي المقطع الرابع, نجد إنسياباً لإيقاع تفعيلات البحرالخفيف **(فاعلاتن / مستفعلن/ فاعلاتن)**,بعد إصابتها بزحاف الخبن الذي توغل في حشو وضرب الأسطر الشعرية, من ذلك قوله:

هاكَ كَفي فأينَ أينَ السبيلُ ؟

فَاعلاتُنْ/ مُتَفعِلنْ / فَعِلاتُنْ

نحنُ صنوَان ياصديق جرَاحِي

فاعِلاتُنْ / مُتَفْعِلنْ /فَعِلاتُنْ

ظلّلتْنا سَحابةٌ ونخيلُ

فَاعِلاتُنْ / مُتَفْعلُنْ /فَعِلاتُنْ

نشْربُ الصّمتَ في العيونِ سَراباً
فاعلاتُنْ/ مُتفْعِلِنْ /فَعلاتُنْ

(العامل,610:2010) (610:2010, AL-amel)

وستناداً إلى ذلك يمكننا القول ..إنّ تباين عدد التفعيلات في أسطر المقاطع الشعرية , فضلاًعن إنزياحها الإيقاعي له علاقة وطيدة بالحالة العاطفية , ذات النفس الطويل التي يستخدم لها الشاعر العدد الأكبر من التفعيلات, وأنّ توزيعها وفق تشكيلة معينة لم يكن أمراً كيفياً مرتبطا بالحالة المزاجية , كما يتوقع بعض النقاد, وإنما له جذور بعيدة الغور, مرتبطة بأعماق النفس الإنسانية من حيث العاطفة والوجدان. والشاعر أكثر من إستخدام الزحاف والعلل, ليتمكن من التحرك بحرية في فضاء النص الشعري, مجسداً ذلك من خلال تفعيلة البحر المتدارك **(فَاعِلُنْ . ب .)**, التي تتصف بمرونتها العالية وقدرتها على التواصل والتلاحق, وكذلك تفعيلات البحر الخفيف **(فاعلاتن . ب . . / مستفعلن . . ب . / فاعلاتن . ب . .)**,إذ تتوالى فيه لفظ ثلاثة أسباب, والأسباب أخف من الأوتاد, الأمر الذي يفضي الى القول, إنه محاولة لبناء صرح إيقاعي تشكله تجربة الشاعر المسؤولة عن الإنسياب الإيقاعي, سواء كان ذلك في مقاطع قصيدة الشطرين(العمودية) أومقاطع قصيدة الشعرالحر.

الخاتمة :

بعد البحث في إسلوبية التشكيل الإيقاعي في قصيدة الرثاء في شعر رشدي العامل...وصلنا إلى أهم النتائج التي تمخض عنها هذا البحث ,وإنتهت إلى النتائج الآتية..

1. في المبحث الأول **(البنية الإيقاعية الداخلية)**, أدى التكرار دوراً رئيسياً في توجيه دفة تجربة الشاعر الإنسانية وتسديدها, حيث جاء ضرورة حيوية نفذ الشاعر إلى أعماقه بإشعاعات وجدانية وفكرية, ملخص فيه تجربة ألم الفراق والأسى الإنساني, إذ تضمن هذا الإسلوب (التكرار) مستويات متعددة الأشكال,على مستويات الحرف والكلمة والعبارة , ولجأ الشاعر إلى مسألة الإطراد في تكراره الحرفي والغرض منه ,إثبات فكرة معينة وإيصالها إلى المتلقي,فضلاً عن ذلك ,إبراز الموسيقى الداخلية وجعلها أكثر إرتباطاً بالمعنى والدلالة عليه.
2. ثمة حضور لتقنية **(التضاد والتدويم)** في شعر الرثاء, إذ إعتمد الشاعرعلى التضادات لتشكيل بنيته الإيقاعية من خلال الثنائيات الضدية التي توغلت في ثنايا النسيج الشعري, وكذلك التدويم حيث أكثر من تواتر صيغة الأفعال المضارعة أكثر من غيرها.
3. إمتاز الشاعر رشدي العامل بصدق العاطفة ورهافة الإحساس ورقة التعبير,فجاءت قصائد الرثاء مفعمة بالمشاعر الإنسانية الملتهبة, لأنها نابعة من عاطفة صادقة وضمن رؤية لها خصوصيتها.
4. في المبحث الثاني **(البنية الإيقاعية الخارجية)**,التي ضمت تحت سقفها دراسة **(القافية والوزن)**,وجدنا أنّ الشاعر إعتمد على تنوع البحور في مقاطع قصيدة الرثاء, وقد سجل بحر المتدارك أعلى نسبة في بحور الشعر التي نظم الشاعرفيها, وكانت نسبة الخفيف هي التالية

للمتدارك في حضورها الإيقاعي, مع وجود الزحافات والعلل العروضية في هذين البحرين. وتنوع الأضرب في التفعيلة الأصلية للمتدارك **(فَاعِلُنْ)** وإنزياحها إلى **(فعلاتان)**,بعد إصابتها بعلة التسبيغ الخاصة بتفعيلة بحر الرّمل **(فاعلاتن)**, وقد حقق ذلك كله تنويعاً نغمياً في قصيدة الرثاء وغيرها من القصائد.

5. إنّ القافية لاتخضع لشكل ضابط ,فقد تنوعت القوافي تبعاً لتنوع قصائد الرثاء, ومنها المتراسلة والمتشابكة والمترادفة, الأمر الذي يؤدي إلي تنوع الإسلوب في البنية الإيقاعية الخارجية.

المصادر :

_ العامل, رشدي, (2010),الأعمال الشعرية الكاملة, ط1,دار المدى للثقافة والنشر, بغداد .

_ الغرفي,حسن,(1989), البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد, ط1, دارالشؤون الثقافية, بغداد.

_ الممساوي, عبد السلام, (1944), البنيات الدالة في شعر أمل دنقل, منشورات إتحاد الكتاب العرب, دمشق.

_ د. خير بك, كمال (1982),حركة الحداثة في الشعرالعربي المعاصر,دراسة حول الإطارالإجتماعي الثقافي للإتجاهات والبنى الأدبية, ط1, دار المشرق.

_ د. النويهي, محمد, (1969), ثقافة الناقد الأدبي, ط2, مكتبة الخانجي , بيروت .

_ د. هلال, ماهر مهدي,(1980), جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب, وزارة الثقافة والإعلام, دار الحرية للطباعة , بغداد.

_ الطرابلسي, محمد عبد الهادي, (1981), خصائص الإسلوب في الشوقيات , منشورات الجامعة التونسية .

_ د. أطيمش, محسن ,(1982),دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر, ط1 وزارة الثقافة والإعلام, دار الرشيد للنشر, بغداد.

_ العامل, رشدي,(1988), ذكريات مع الفنان الراحل يحيى جواد,(1928 _1988), مجلة الأقلام,ع7,تموز

_ الخطيب, بشرى محمد , (1977), الرثاء في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام , مديرية مطبعة الإدارة المحلية, بغداد.

_ أبو ناجي, محمود حسن,(1981), الرثاء في الشعر العربي,أو جراحات القلوب , ط1, منشورات دار مكتبة الحياة, بيروت.

_ أدريس, باسم قاسم,(1992), الشاعر والوجود في عصر ما قبل الإسلام,(رسالة ماجستير),كلية الآداب ,جامعة الموصل.

_ د. الجبوري, يحيى,(د .ت), الشعرالجاهلي خصائصه وفنونه, دارالتربية للطباعة والنشر والتوزيع, بغداد.

_ عباس, جاسم محمد ,(2005), شعرالخوارج دراسة إسلوبية ,إطروحة دكتوراه, كلية التربية , جامعة الأنبار.

_ د.الأسدي, صدام فهد,(1996), شعر رشدي العامل دراسة تحليلية فنية,رسالة ماجستير,كلية التربية ,جامعة البصرة.
_ د. سمرين, رجا, (1990), شعر المرأة العربية المعاصر(1945. 1970), ط1, دار الحداثة, بيروت.
_ د. محمد فتوح, أحمد,(1989), ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري, مهرجان المربد العاشر, دار الحرية للطباعة ,بغداد.
_ فضل, صلاح ,(يوليو1981), ظواهرإسلوبية في شعر شوقي, مجلة فصول , ع3 .
_ القيرواني, أبو علي الحسن بن رشيق,(2007),العمدة في محاسن الشعروآدابه ونقده, تح ,عبد الحميد هنداوي, المكتبة
العصرية , بيروت .
_ د. عبيد, محمد صابر , (2001), القصيدة العربية الحديثة, بين البنية الدلالية والإيقاعية , منشورات إتحاد الكتاب العرب,
دمشق.
_ ياكبسون, رومان,(1988),قضايا شعرية, ط1, ترجمة , محمد الولي ومبارك حنون , دار توبقال, المغرب .
_ الملائكة, نازك, (1978), قضايا الشعر المعاصر,ط5, دار العلم للملايين, بيروت.
_ د. الورقي, السعيد, (1984), لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها وطاقاتها الإبداعية, ط2,دار النهضة , بيروت.
_ كنوني, محمد ,(1997),اللغة الشعرية . دراسة في شعر حميد سعيد, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد.
_ د. مجذوب, عبد الله الطيب ,(1955), المرشد إلى فهم أشعارالعرب وصناعتهما , ط1, مطبعة مصطفى البابي الحلبي
وأولاده , مصر.
_ د. إبراهيم, زكريا , مشكلة الإنسان,(1959), مكتبة مصر, القاهرة .
_ د. مطلوب, أحمد ,(1986), معجم المصطلحات الأدبية وتطورها, مطبعة المجمع العلمي العراقي, بغداد.
_ د. مرتاض, عبد الملك ,(1998), ممارسة العشق بالقراءة . معاً لتأسيس نظرية للقراءة الأدبية, نزوى, ع8, مسقط .
_ القرطاجني ,حازم ,(1966), منهاج البلغاء وسراج الأدباء, تح, محمد بن حبيب ابن الحوجة, دارالكتب الشرقية, تونس.
_ د. جعفر, عبد الكريم راضي , (2000), نظرية الشعرعند نازك الملائكة, ط1, دارالشؤون الثقافية العامة بغداد.
_ النويري, (ت 732هـ . د,ت), نهاية الأرب في فنون الأدب, السفر الخامس, المؤسسة العربية المصرية للتاليف والترجمة والطباعة والنشر, مطابع كوستاتسوماس وشركاه, القاهرة.

References:

_ Abbas, Jassim Muhammad (2005), Kharijites poetry, a stylistic study, PhD thesis, College of
Education, University of Anbar.
_ Abu Naji, Mahmoud Hassan, (1981), Lamentations in Arabic Poetry, or Heart Surgery, 1st Edition, Life Library publications, Beirut.
_ AL-Amel, Rushdie, (1988), Memories with the late artist Yahya Jawad, (1928-1988), Al-Aqlam Magazine, Volume 7, July
_AL-Amel, Rushdie, (2010), the complete poetic works, 1st edition, Dar Al-Mada for Culture and
Publishing, Baghdad.
_ Al-Ghurfi, Hassan, (1989), the rhythmic structure in Hamid Saeed's poetry, 1st floor, House of Cultural Affairs, Baghdad.
_ Al-Khatib, Bushra Muhammad (1977), Lamentations in Pre-Islamic Poetry and Early Islam, Directorate of Local Administration Press, Baghdad.
_ Al-Mamsawi, Abd al-Salam (1944), Significant Structures in Amal Dunqul's Poetry, Arab Writers Union Publications, Damascus.
_ Al-Nuwari, (d. 732 AH - d, d), The End of the Lord in the Arts of Literature, The Fifth Book, The Egyptian Arab Institution for Authoring, Translation, Printing and Publishing, Kostasomas & his partners, Cairo.
_ Al-Qayrawani, Abu Ali Al-Hassan bin Rashiq, (2007) the mayor in the merits of poetry, its literature and criticism, Tah, Abdul Hamid Hindawi, the modern library, Beirut.
_ Al-Qirtagani, Hazem, (1966) The Platform of the Balagha and the Siraj of the Writers, Tah, Muhammad bin Habib Ibn Al-Hawaja, Dar Al-Kutub Al-Sharqiah, Tunisia.
_ Angels, Nazik, (1978) Issues of Contemporary Poetry, 5th Edition, House of Science for Millions, Beirut.
_ Dr. Ahmed, Muhammad Fattouh (1989) The Phenomenon of Rhythm in Poetic Discourse, 10th Marbad Festival, Freedom House for Printing, Baghdad.
_ Dr. Al-Asadi, Saddam Fahd, (1996) Rushdi Al-Amel's Poetry, Technical Analytical Study, Master's Thesis, College of Education, University of Basra.
_ Dr. Al-Jubouri, Yahya (D.T) Pre-Islamic poetry, its characteristics and arts, Dar Al-Tarbiya for printing, publishing and distribution, Baghdad.
_ Dr. Al-Nuwaihi, Muhammad, (1969) Literary Critic Culture, 2nd Edition, Al-Khanji Library, Beirut.
_ Dr. Al-Warqi, Al-Saeed (1984) The Language of Modern Arabic Poetry, Its Ingredients and Creative Potentials, 2nd Edition, Dar Al-Nahda, Beirut.
_ Dr. Hilal, Maher Mahdi (1980) The bell of words and their significance in the rhetorical and critical research of the Arabs, Ministry of Culture and Information, Freedom House for Printing, Baghdad.
_ Dr. Ibrahim, Zakaria The Human Problem, (1959), Library of Egypt, Cairo.
_ Dr. Jaafar, Abd al-Karim Radi (2000) Theory of Poetry at Nazik al-Malaika, 1st Edition, General Cultural Affairs House, Baghdad.

_ Dr. Khair Bik, Kamal (1982), The Modernity Movement in Contemporary Arabic Poetry, A Study on the Socio-cultural Framework of Literary Trends and Structures, 1st Edition, Dar Al-Mashreq.
_ Dr. Majzoub, Abdullah Al-Tayeb (1955) The Guide to Understanding Arab Poetry and Their Industry, 1st Edition, Mustafa Al-Babi Al-Halabi And his Sons, Egypt.
_ Dr. Matlub, Ahmed (1986) A Dictionary of Literary Terms and Their Evolution, Iraqi Scientific Academy Press, Baghdad.
_ Dr. Murtad, Abdul Malik (1998) Practicing the Love of Reading - Together to Establish a Theory of Literary Reading, Nizwa, Vol. 8, Muscat.
_ Dr. Obeid, Muhammad Saber (2001) The modern Arabic poem, between semantic and rhythmic structure, Arab Writers Union publications, Damascus.
_ Dr. Otemesh, Mohsen (1982) Monastery of the Angel, A Critical Study of Artistic Phenomena in Contemporary Iraqi Poetry, 1st Edition, Ministry of Culture and Information, Dar Al-Rasheed Publishing, Baghdad.
_ Dr. Simrin, Raja (1990) Contemporary Arab Women's Poetry (1945-1970), Edition 1, Dar Al-Hadathah, Beirut.
_ Fadl, Salah (July 1981) Stylistic Phenomena in Shawqi's Poetry, Fosoul Magazine, Vol. 3.
_ Idris, Basem Qasim (1992) The Poet and existence in the pre-Islamic era, (Master's thesis), College of Arts, University of Mosul.
_ Kanoni, Muhammad (1997) Poetic language - a study in the poetry of Hamid Saeed, House of General Cultural Affairs, Baghdad.
_ Trabelsi, Mohamed Abdel-Hadi, (1981) The characteristics of style in the Shawqiyat, Tunisian University Publications.
_ Yakbson, Roman (1988), Poetry Issues, 1st Edition, translated by Muhammad Al-Wali and Mubarak Hanoun, Dar Toubkal, Morocco.