

ظواهر فنية في أوزان الشعر النجفي المعاصر

المدرس المساعد

عبد الرضا علي مشعب الكناني

جامعة الكوفة / كلية الفقه

بسم الله الرحمن الرحيم

يعد الوزن من أجلى صور الإيقاع الخارجي، بروزاً وانضباطاً، إذ انه يمثل التشكيل الزماني المطرد في الشعر خاصة.

ومما لاشك فيه، أن جزءاً كبيراً من قيمة الشعر الجمالية، يعزى إلى ذلك البناء الوزني الذي يمثل إطار التجربة الشعرية، وصورتها الموسيقية المحسوسة . المتناسقة التي تظهر نزوعاً نفسياً للذات الشعري نحو التوافق والانسجام.

ولقد أدرك الشاعر النجفي المعاصر - كما أدرك الشاعر العربي قديماً وحديثاً - أهمية تلك الموسيقى الخار جية للقصيدة من جهة أثرها في تقديم إطار تشكيلي لتجاربه المختلفة.

واظهر البحث الذي تحدد بالمدة الزمنية الممتدة من ١٩٦٨ - ٢٠٠٩م، عن شيوع مجموعة من الظواهر الوزنية في الشعر النجفي المعاصر، التي تتطلب منا عرضها ودراستها، وهي (تنوع الوزن داخل القصيدة الواحدة) و(تناوب الشكل) و(العمود بشكل الحر). وستحاول هذه الصفحات كشفها، وتلمس أثرها في بيئة النص الشعري، إيقاعياً ودلالياً.

تنوع الوزن داخل القصيدة الواحدة:

ويعنى به عدم التزام القصيدة ، بوحدة الوزن ، وجريانها على وزنين، أو أكثر، تبعاً لمتطلبات التجربة الشعرية، والمضمون، فإنّ وقوف ((القصيدة على إيقاع واحد ليس أمراً لازماً، إنما تقررّه طبيعة التجربة التي يصدر عنها الشاعر))^(١)، ليطابق ما يحدث فعلاً للعاطفة الإنسانية ، من تغيرات تتراوح بين الصعود والهبوط، وبهذا التراوح أو "التنوع " تتمّ الوحدة الإيقاعية الشاملة لبناء القصيدة الشعرية ككل^(٢). وفي ذلك ما يحقق الترابط العضوي بين الإيقاع الخارجي، والمعنى، بعبارة أخرى، تسخير الإيقاع ((لإبراز بعض النواحي الموضوعية أو النفسية التي يحرص على إبرازها))^(٣).

حرص الشاعر النجفي على إبراز تموجات النفس الداخلية ، متخذاً من (الوزن) داخل النص الشعري الواحد، مؤشراً على ذلك التموج، ومعبراً عن متغيراته التي تتراوح بين الصعود والهبوط، وسجّلت هذه الظاهرة الإيقاعية بعدد من القوائد بلغ (٢.٢ %)، وهي أعلى نسبة تحصل عليها ظاهرة من الظواهر الوزنية في الشعر النجفي

والتنوع في الوزن ليس ظاهرة جديدة في الشعر العربي، إذ يعدّ (الموشح) من الأشكال الشعرية المتقدمة التي نوعت في الوزن، كما نوعت في القوافي^(٤)، وهو ما أتاح لبعض شعراء العربية المحدثين الركون إليه تخلصاً من رتابة الشكل الثابت للوزن والقافية، ومنهم الشاعر المهجري جبران خليل جبران، الذي يقول في المقطع الأول من موشحته "المواكب":

الخير في الناس مصنوع إذا جُبروا
والشرّ في الناس لا يفنى وإن
وأكثر الناس آلات تحرّكها
أصابع الدهر يوماً ثمّ تنكسرُ
فلا تقولنّ هذا عالمٌ علمٌ
ولا تقولنّ ذاك السيد الوقيرُ

فأفضل الناس قطعانٌ يسير بها

صوتُ ا لرعاة ومن لم يمش

ليس في الغابات راعٍ
فالشتا يمشي ولكن
خلق الناسُ عبدا
فإذا ما هبَّ يوما
لا ولا فيها القطيعُ
لا يجاربه الربيعُ
للذي يأبى الخضوعُ
سائرا سار الجميعُ

أعطني الناي وغنّ
وأنين الناي أبقى
فالعنا يرفع العقول
من مجيد وذليل^(٥)

فالأبيات الأربعة الأولى من هذا المقطع الشعري الطويل لجبران، قد جرت على موسيقى البسيط التام، في حين وردت الأبيات الستة التالية، على موسيقى مجزوء الرمل، غير أن هذا التنوع في الوزن - على أهميته - فإنه خارجي، لا يرتبط بذات الشاعر، ومتغيرات الح الة الشعورية، بقدر ارتباطه بالإطار وتعزيزه، وحثتنا في ذلك تكراره بالنظام الإيقاعي نفسه، في المقاطع الشعرية اللاحقة.

وبانثاق حركة الشعر الحر في العراق سنة ١٩٤٧م، وما رافقتها من تغييرات في الشكل والمضمون - ازداد التنوع الوزني في القصيدة الواحدة، حضورا و فاعلية، يكشف بتلونه الإيقاعي عن تموجات العالم الداخلي وتقلباته، وقد بلغت نسبته في الشعر العراقي المعاصر، (١٣.٧٠%)^(*)، وهي أعلى نسبة تسجلها هذه الظاهرة، ولعلّ قصيدة السياب كتبتها عام ١٩٥٩، تعدّ من النماذج الشعرية المبكرة التي حملت لنا هذه الظاهرة الفنية في الشكل الجديد، وتبع هذا الأداء بعض الشعراء بعد ذلك التاريخ^(٦).

وتمثل قصيدة محمد مهدي الجواهري (زوربا)، وقصيدة كاظم ستار البياتي "حديث رصاصة"، المكتوبتين سنة ١٩٦٩م، أولى النماذج الشعرية التي جرّبت هذا اللون الإيقاعي، في الشعر النجف ي المعاصر، وبالشكل الحر، ومن اللافت للنظر أن الجواهري راعي العمود الشعري في العراق، يتخلّى في

قصيدته المشار إليها، عن النظام البيئي الموروث، ويتبع النظام الجديد القائم على التفعيلة، منوعاً في القافية والوزن . ولم يأتِ هذا إلا لمطابقة تضاريس التجربة الملحة، وخطوطها البيانية المتباينة.

تقع قصيدة "زوربا" المستوحاة من رواية (زوربا) الشهيرة، في ثلاثة مقاطع، يأتي المقطع الأول منها بإيقاع الرمل، نقتطع منه:

فتضوي "أجمة" كانت...

ظلاماً إثر "أجمه"

سكنَ البحرُ...

وفوق الأرض قد أغفتُ..

على ضوء النجوم

ساد صمتٌ..

أي صمتٍ

خطرٌ فيه.. وسحرٌ

وأحاسيس... وشعرٌ

كان صمتاً أبدياً...

يتحدّى كلَّ صمتٍ..

صنعته من هوى أعماقنا

شتى ألوف الصرخات

لم تمزق سحره...

رنة طير

لا ولا نبحة كلب... (٧).

يقدم المقطع مشهداً وصفياً، قصد فيه الشاعر إلى تجسيد صورة لإحساساته، مستوحياً من إمكانات الطبيعة ما يعينه على رسم تلك الصورة الزاخرة، باللون، والحس، يلفهما إيقاع الرمل، بلغة مسترسلة، تتخللها آهات

شبه هادئة، تنبعث من هوى أعماق الشاعر، غير أن هذه الآهات، لا تبقى على نمط واحد، فقد يشوبها شيء من الغضب والعنف، فيملاً صداها الفراغ الذي يملأ الوجود والصمت . وذلك يستدعي نمطاً جديداً من الإيقاع، يوافق الحالة الجديدة، والموقف ، فيأتي المقطع الثاني، بهذا الشكل:

أغنيةٌ وحشيةٌ
 كنتأوب" النمر" الجريخ
 تنداح عن بُعدٍ..
 وفي بطاء .. وإيقاعٍ
 على الأمد الفسيح
 ويعودُ يملأ قلب سامعها
 وجيفُ الانتظارُ
 وتصلبت أذناي...
 وامتلاً الفراغ
 في صدري الخاوي...
 وعاد الصمت يستعوي
 صراخاً.

ويذيع سرّ الانشطار^(٨).

هنا يتخلى الشاعر عن إيقاع الرمل، ويلجأ إلى إيقاع الكامل، ومن يدقق النظر سيجد بين هذا المقطع والمقطع السابق فرقا بينا في الحالة الشعورية والأداء، ما دفع الشاعر إلى تخيير جديد في الإيقاع، تبعه تخيير جديد في اللغة، فلغة المقطع الأول لغة وصفية، تحاول الاقتراب من العالم الخارجي، أما اللغة في المقطع الثاني، فكانت شديدة الامتزاج بالذات، وسبر معاناتها، وهذا ما جعلها لغة رمزية كشفية منفعة.

وفي المقطع الثالث يستمر الشاعر با
 لحالة الشعورية نفسها التي شهدناها
 في المقطع الثاني، وذلك يدعو إلى الاستمرار بالإيقاع عينه
 (الكامل)، واستعمال

التعبير اللغوي الرمزي الكاشف المنفعل:

وظفتُ أبردُ في مياه البحر...

صدغي

حرانُ...

من ألمٍ...

ولدغ

لكنّ صدري....

ظلّ مثل الغابِ

يزأرُ فيه "نمرٌ"..^(٩).

"حديث رصاصة"، بين الرمل

ويزاوج الشاعر كاظم البياتي في قصيدة

والكامل أيضاً، والقصيدة تنقسم إلى مقطعين، يقوم الأول على حكاية الحدث -

ص من ليل الظلم

حدث الثورة - والإصغاء إلى أغاني فجره القادم، المخكّ

الراسف، وفيه يختار الشاعر موسيقى الرمل:

هاتفٌ مرّ يغني

أغنيات الفجر في قلب الشراع

قصة - الثورة - في جوف رصاصة

... كان ليل لفّ أقدام النخيل

سرق البسمة من ثغر

السواحل...^(١٠).

أما المقطع الآخر، فشهد تحوّلاً، فالحديث عن الثورة، والاستماع إلى أغانيها، لا يجديان نفعاً، بغير المواجهة، والفعل، ومواصلة التغيير، وهذا يعني انقلاب في الموقف، يحتاج بالضرورة، إلى انقلاب في الإيقاع، يناسب الموقف الجديد، فاخترت إيقاع الكامل، ومنه:

قم حدّثِ الصنمَ الكبير

أن لا إله من الصخور!

فغداً شواظ الصوت تقتلع القصور!..^(١١).

والملاحظ أن المقطعين لم يشهدا، تحوُّلاً في الإيقاع فحسب، بل تغيير وتحوُّل في لهجة الخطاب، فإن كان الهدوء والسردية والإخبارية، سمة المقطع الأول، فإن التوتر، والانفعالية، والسخط، تمثل طابع المقطع الآخر؛ لأن كلَّ تغيير في الإيقاع، يصاحبه تغيير في النسيج اللغوي - كما أسلفنا - مع وحدة الخطاب في إطاره العام.

وتضمّ قصيدة "نظري" لعبد الإله الصائغ - وهو من أبرز الشعراء استعمالاً لهذا الأسلوب - أربعة أوزان، مشكّلة بذلك أربع حركات إيقاعية داخل النص، ومن دون أن يتّبع فيها الشاعر نظام المقاطع.

تبدأ الحركة الإيقاعية الأولى ب

الرجز، مجسداً لقاء الشاعر والقصيدة،

وافتح الجرح:

... وأندهُ القصيدة، أفتتح الجرح على

زهرتها، فليلنا أباح

سرّ المواويل التي أرقت القداح

... إذا أنا ...

مرتجفُ الخطو كسير الجُنح أيامي ورائي..^(١٢).

الثانية

وبعد ذلك مباشرة، من دون فاصل طباعي تأتي الحركة الإيقاعية لوزن آخر وهو (الرمل)، ليقدم عبره حركة إيغال القصيدة، والشعر في خاصرة الشاعر، وذاكرته؛ لتوقظ فيه طقوس العشق الموشحة بالموت، والنأي، فينتهد قائلاً:

آه من هذي التي

توقظ بالغمرة عرس الكبرياء

وتغنّي الليل من وجدٍ "لقد أضحي التناهي..."

كن رحيماً أيها الصوتُ فقَدَّاسي صمتُ

وطقوس العشق عندي إن بدا الموال موتُ^(١٣).

ومن الرمل إلى مجزوء الخفيف، تستأنف الحركة الإيقاعية الثالثة، موحية
بإيغال الذات في الذات، والوصول إلى منطقة المكاشفة، والبوح الذاتي، وإيقاظ
المواقع:

... "نظري بدء علتي.. " فإلى أين أنظرُ...؟

وجعي سرّ لذتي وبجرحي أكابُرُ

فإلى أين سيدي أنت بالطفلِ مُبحرُ؟

الصواري وأقلعت

والشواطي وأقمرت.. (١٤).

وينتهي الجزء الأخير من النص بمناجاة الشاعر القصيدة - عشتار الخصب
والحبّ والجمال، رمز الزمن الآتي، متوجّجا بها أسفاره، ومقويا بها إراداته
بالحياة، وأمله في الانبعاث من جديد، متخذا إيقاعا جديدا لذلك، وهو، المتدارك:

... يا سيّدة الأسفار

يا(عشتار) الزمن الآتي

أنحتُ من ماءٍ دافق

تمثال الذات

أنحتُ من ورد(الدقلى) عصفورا يدخل مرآتي

الماء معي... والإزميلُ

والطين... مواويل..

كي أجمع في الفجر شتاتي (١٥).

وبضربات المتدارك هذه، تن تهي الحركات الإيقاعية الأربعة للنص، التي
طابقت حركة لِنفس وتحوّلاتها . وبهذا التنوّع الإيقاعي النفسي تتمّ الوحدة
الإيقاعية الشاملة للقصيدة الشعرية ككل.

لا يتنوّع الوزن في قصيدة شلال عنوز (هو والعرفان والراوي)، تبعاً
للحركة النفسية، بل لتعدد الأصوات الداخلية، و
توزعت القصيدة على ثلاثة مقاطع، اختص المقطع الأول منها بصوت البطل
، وقد

(هو)، وقد تقاسمه إيقاعان، ومنه نقرأ:

يا قارئ النجوم

منذ زمانٍ

أستنشق آهي

ساخنة تحرق ذنبي

وتحزّ الحشرة البلعوم

وأعاود سيرتي معصوبا

أرقص في الحقل المغموم

صعلوك وحصانٌ مجنون

ورؤى

أفيون

وبيادر قحطٍ تفترش الطرق المذبوحة

وقرىّ خربها الطاعون..^(١٦).

لم يرد صوت البطل في هذا المقطع بإيقاع واحد، بل تتنوّع لتنوّع الخطاب،

فقد لجأ في مفتتح المقطع إلى إيقاع الرجز، في ندائه الطرف الآخر (العرّاف)،

ليبدأ الحوار، والسرد:

يا قارئ النجوم

منذ زمانٍ..

وحينما يبدأ البطل بالحديث عن نفسه، ومعاناته، في واقعه المأزوم،

يستدعي إيقاعا آخر هو (المتدارك)، الذي امتدّ إلى نهاية المقطع، مبتدئا في قوله:

أستنشق آهي..

وكُرسَ المقطع الثاني لصوت العرّاف، الذي استولى عليه إيقاع الكامل:

وتغربل الزمّن

المطرزّ بالنميمة

بالرذيلة

بالرياء

وتقول للآتين

مفترق الطريق

زمن غريق

تعسا هلاميّ الرؤى..^(١٧).

أما المقطع الثالث فقد انتهى للراوي ، إلا أن الشاعر لم يشأ إظهار صوته،
وتحديد إيقاعه؛ لفتح آفاق واسعة للتوقع والاحتمال، فحلّ مح
له سطران من
النقط، وبالشكل الآتي:

٣- الراوي

.....

(١٨)

وليس الراوي في تقديرنا، سوى البطل (هو)، فهو الشاهد، والمحيط علما
بدقائق نفسه، ومجريات واقعه الذي عاشه.

وتكشف النماذج المتقدمة عن شيوع ظاهرة تنوّع الوزن في القصيدة
الواحدة، في الشكل الجديد (الحر) . ونرجح سبب ذلك إلى غياب وحدة البيت
والضرب والقافية، وهذا ما خفف من سلطة الوزن الواحد، وساعد في النهاية
على إمكانية التنوّع في الأوزان . فإن كان التنوّع في الشكل الجديد، حاصلًا في
أطوال الأشطر، والأضرب، والقافية، فما الضير في أن يمتد إلى الوزن، فالبناء
الإيقاعي لقصيدة التفعيلة، أكثر غنى ومرونة من الشكل القديم ((وأكثر تنوعًا
واختلاف تشكيل . وهو بهذا المميزات الأدائية سمح وسيسمح بمزيد من الشمول
في الإحالة بالتجارب، والتنوّع في تصوير العواطف، والتعمق في استجلاء
الأفكار))^(١٩).

في حين انحسرت ظاهرة "التنوّع" في الشكل ال شعري الموروث، لما فيه
من تكريس لنظام الوحدة، وليس بين يدي الباحث سوى أنموذج واحد للشيخ
أحمد الوائلي، في قصيدته (سوانح)^(٢٠)، ذات البناء التقليدي المقطعي، التي اعتمد
فيها الشاعر إيقاعين مختلفين، هما : السريع، والخفيف، موزعين على ستة

مقاطع، اختص المقطع الأول، واثنائي، والخامس، بإيقاع السريع . واستقل كل من المقطع الثالث والرابع، والسادس، بالخفيف . ولا شك أن تقطيع القصيدة، وتنوع القافية فيها، قد أسهما في الإفلات من قبضة الوزن داخل الشكل التقليدي، فضلا عن وقوع الشاعر تحت سوانح، ومشاعر مختلفة، أفضيا به إلى تنوع في بنى الإيقاع الخارجي وزنا وقافية.

تناوب الشكل:

ومن الظواهر الوزنية الأخرى، التي أفرزها الكشف الإحصائي السابق، لعينة البحث، "تناوب الشكل" الذي بلغت نسبة استعماله في الشعر النجفي المعاصر (١.٧%). والمراد بالتناوب الشكلي، هو اشتراك الشكل التقليدي، والحر في البن الإيقاعية الواحدة للقصيدة، وفي هذا الأداء ما يؤشر قوة التجاذب بين التراث والمعاصرة؛ ولعلّ من أسبابه الخارجية، سعة المحفوظ الشعري لنماذج الشعر العربي القديم، واستقرار قيمه الإيقاعية في نفوس الشعراء، فضلا عن ممارسته الطويلة . أما الأسباب الداخلية والأسس الجمالية لفكرة التشكيل المتناوب؛ فنوعها إلى انفتاحية النص الشعري المعاصر، المستمد إطراره، من الوعي الشمولي للشاعر، وسعيه الدائم، لخلق أنموذجه الشعري الخاص المرتبط بالحالة الشعورية، واللحظة الإبداعية، فالقصيدة تولد ((قبل الشكل، بمعنى أن الشكل ينمو))^(٢١)، ويتشكّل بتشكّل التجربة، والانفعال، وعلى هذا الأساس، فإنّ ظاهرة "التناوب" في الشكل لا تختلف في جوهرها عن ظاهرة "التنوع" في الوزن، من جهة المبدأ، والمنطلقات الجمالية، والنفسية، والدلالية

ومن النصوص الشعرية التي تحكمها طبيعة التناوب، نص جابر الجابري (آيات بينات .. من كتاب يوسف وفاطمة) - الذي كتبه الشاعر سنة ١٩٩٧م، وهو بعيد عن الوطن -، وفيه يتحرّك النمطان الحر والعمود، داخل بنية مكانية موحّدة . يقدم النص ذو البناء المقطعي المتناوب، صورة مظلمة عن الوجود، توزعت على محورين : عرّض المحور الأول مشاهد الظلام، والوحشية، و الزيف والخيبة، التي غطّت وجه العالم المعاصر، وغياب القيم

الإنسانية السامية مصحوبا ذلك بمخاطبة الذات - التي تجسدت بالرمز
القرآني "يوسف" □ - وحضها على مقاطعة هذا العالم والإعراض عنه، تعبيرا
عن إحساس الشاعر - وهو مرهون بين شتات المنافي وغيابات الغربة - باليأس
وانطفاء الأمل، وقد ورد ذلك بالشكل الحر، موقعا بموسيقى المتدارك:

والليل إذا يغشى
والنجم إذا أهوى
والغرباء إذا اجتمعوا في حجر الريح
وطاروا مثنى مثنى
حينئذ تفتتح الجنة عصر النار
حينئذ تنطفئ الأحلام الخضراء ويبتدئ الإعصار
يمرّ جميع الصديقين على شرفة يوسف..
وهو يمدّ يديه من البئر لحبل الأسرار
يوسف أعرض عن هذا
فالبئر أحبّ إليك... والسجن أحبّ إليك
والأرض الموعودة حقل ذئاب.. (٢٢).
والنجم إذا أهوى
يحتضر... يحاول أن يبحث عن حفرة
فالأرض تضيق (٢٣).
يوسف هذا العصر مليء بالرعب..
وبالأقنعة الشوهاء
يتذكر حتى الموت...
يطلّ علينا من شرفات الليل بلا أقنعة
يخطف ضوء البسمات.. (٢٤).
.. والكوفة: روح القدس

تمشي حافية القدمين

إلى نخل الطفّ

لتغسل بالجرح الساخن جبهتها..

وجدائلها المنقوعة بالخيبة..^(٢٥)

أما المحور الآخر الذي يشمل الحديث عن الوطن المُعاق ، وجرحه النازف، فقد اعتمد فيه الشاعر البنية التقليدية (نظام الشطرين المعهود)، وبايقاع مغاير وهو (البسيط)، مراوحا في أسلوبه بين المباشرة، والرمز:

النازفون تهاووا في	صرعى يعيون من زخارة
والقائلون عيون ملؤها خدرٌ	تلتذّ من بعد رشف الجرح
فلا ذبيحٌ لنا إلا على يدهم	ولا صريعٌ لهم إلاك يا
لمي ضحاياك يا أحضان	وطوحى في هضاب البيد
قولي لمن زوروا التاريخ إنّ	أسماءنا ورؤانا في مدى
تصوغها الأرض م يقاتنا	فتعترىها كوقع الروح في

من ألف عام ضحايانا موزّعة
وخيلنا تقحم الدنيا بلا رسن

لم تغفُ عينٌ لنا إلا على وجع	ولم يفق صباحها إلا على وهن
ونحن نطعم موتانا أصابعنا	ونرضع الطفل من دمّ على
ولى على النهر أشلا ء مقطّعة	غادرتها وأنا المذبوح من زمن
على يدي بعض أسمائي وفي	شهيق جرحي مصبوغ به
دمي الحسين ودمعي دمع	تبكي الضحايا وسيفي من أبي

٢٤١
: الحديثة،

وقد ضمّت جميع المقاطع الأربعة المارة، من النص المتقدم، البنيتين والتقليدية، سوى ال مقطع الثاني، الذي خلا من الشكل التقليدي، وانفرد بالشكل الحر فقط، لاختفاء الحديث عن الوطن، وشجونه، وتكريس مشهد الظلام والموت، وتشجنات الذات وإحساسها بالضيق

يسعى الأنموذج السابق إل ى تقديم شكل مثالي لظاهرة التناوب؛ فالشاعر يحاول جاهدا - كما هو واضح من الشواهد التي عرضناها - أن يحافظ على الخصائص البصرية المعهودة للطرفين الحر، والعمود، لإبقائهما بارزين زمانيا ومكانيا، وهذا ما يشعر القارئ بأنه أمام نصين منفصلين، لا نصّ واحد، ومما زاد من طبيعة الانفصال هذه التزام الشكل التقليدي بصورة ثابتة، وزنا، وقافية، وعدد أبيات، على مدار النص، ما أسهم في تقييد الانفعال، والتحكم بحركة انطلاقه ووقوفه.

الشكل الإيقاعي ينمو مع الانفعال، وليس العكس، - كما أشرنا من قبل -، والانفعال ليس تنميطا، أو تحجّرا، بل تغييرا، وتفجّرا، ما يتطلب تلوّنا بالشكل، إذ كلما اتسعت حرية الشكل، والتعبير، تموّج الإطار الخارجي للانفعال، وازداد تأثيرا . ويلوح لنا ذلك جليا في قصيدة لعبد الإله الصائغ، (سنابل)، التي سنوردها كاملة، لملاحظة ما يطرأ على شكلها الإيقاعي الخارجي، من تغيير تبعاً لإحساس الشاعر وانفعاله:

١ . يا أمّ " هارون " هذا موسمُ اللهب..

٢ . من أوقد النارَ بين الجد واللعب..من

٣ . خبأ السرّ في عينيكِ سيدتي...

٤ . وبين عينيّ أسراري بلا حجب..

٥ . يا وجه عاصفة الألوان

٦ . بي سأمّ...

٧ . بالله يا وجهها القدسيّ اقتربي...

٨ . لزرقة البحر في عينيك تدهني...

٩ . أثمّ بحرّ..

١٠ . هذا يوما لمغترب..

١١ . زرقاة أم سفر

١٢ . دمة أم سوز...

١٣ . صوتها

١٤ . عطرها

١٥ . وجهها، شالها، ليلها، فجرها،

والمطر...

١٦ . أزرق كالقدر..

١٧ . "هارون " أسعدُ حَظاً مني ومن

كلماتي...

١٨ . ينامُ بين كنوز تنوء بالبركات...

١٩ . وحين يصحو نديا، ومفعما لكالحياة..

٢٠ . يموء دفننا وطلعا..

٢١ . فتسحتي حسراتي

٢٢ . "هارون" قلبي طيرُ شراكه نظرتي^(٣٠)

يشهد النص تناوبا إيقاعيا، حرًا، متصلا مدمجا، متناميا .وقد تكوّن من ثلاث

دقات شعرية ينتظم الدفقة الأولى، الشكل التقليدي الملتزم بإيقاع البسيط ، مبتدئا

من مفتتح النص ومنتهايا عند الشطر العاشر، ولم يستمر لتغيّر الحالة الشعورية،

وطبيعة الخطاب الذي تحوّل من الحضور إلى الغياب، ومن الكشف الداخلي إلى

الوصف الخارجي، مما دعا إلى شكل آخر من التعبير، والإيقاع، فكان الشكل

الحر القائم على تفعيللة المتدارك (فاعلن)، الذي ابتداءً من الشطر الحادي عشر

وتوقف عند الشطر السادس عشر؛ لانفجار الدفقة الشعرية الثالثة بوزن المجتث،
متخذة الشكل التقليدي، ابتداءً من الشطر السابع عشر، وحتى نهاية القصيدة،
ويأتي ذلك لتحوّل الخطاب من الغائب إلى الحاضر، وتجدر الإشارة هنا إلى أن
البنية التقليدية الواردة في مفتتح النص ، وفي ختامه، لم تتطابق في الوزن،
والقافية، وعدد الأبيات، كما أنها لم تلتزم الصورة المكانية المعهودة للشكل
التقليدي، ولاسيما في الجزء الافتتاحي، الذي قارب البناء الإيقاعي الجديد
مكانيا، واحتفظ بالبناء الإيقاعي القديم زمانيا، والذي يمكن أن نطلق عليه
بـ (الشكل التقليدي المنفتح) أو (العمود بشكل الحر) ، ولجوء الشاعر إلى هذا
الأداء؛ يأتي لإلغاء التمايز ، بين البنيتين، المعاصرة، والموروثة، مكانيا؛
وتعزيز الاندماج فيما بينهما والتعايش، استجابة للحركة الداخلية، وليس للحركة
الوزنية العروضية في المقياس.

العمود بشكل الحر / النمط المتداخل:

حافظ كثير من شعراء النجف الأشرف في المدة المقررة لهذا البحث - في
كتاباتهم التقليدية ، على الإطار الهندسي القديم، وخرج آخرون على هذا الإطار
مكانيا وزمانيا متبعين الشكل الحر . وسلك بعضهم الآخر في بعض من تجاربهم
طريقا وسطا - وهو ما نريد الحدي ث عنه هنا - إذ جمعوا بين البناء المكاني
الحديث والتشكيل الزماني القديم، أي تفتيت النظام البيئي القديم، إلى تفاعيل غير
متساوية الطول، مع الالتزام بالعدد المقرر عروضاً لكمية التفاعيل في الوحدة
البيئية، ولكن بنسق مكاني معاصر، مبتكر، لا يخضع لشكل مسبق، وبذلك ف
الشاعر في هذا النمط المتداخل أصبح هو المصمم لنظام قصيدته، يقول أحد
الدارسين، في تعليقه على أحد المقاطع الشعرية لبدر شاكر السياب،
إنّ ((القصيدة العامودية كانت تملي بصورة مسبقة على الشاعر هيئتها الطباعية،
أما هنا فإن الشاعر بات يبتكر بنفسه هذه الهيئة ((^(٣١). وعلى هذا نقول، إنّ
التشكيل المكاني للقصيدة التقليدية بهذا الأسلوب، صار جزءاً من التجربة،
يضاف إلى عناصر الإبداع الشعري الأخرى، إذ إنّ تنسيق المكان أصبح
مستوحى ((من الداخل، فهو حيز نفسي قبل أن يكون حيزاً في الصفحة

الشعرية ((^{٣٢})؛ ولذا فإنّ الوقفات العروضية، و الدلالية، غدت مرهونة بيد الشاعر، وطقوس تجربته الخاصة، وليس بالمقياس العروضي وقواعده المقررة وفي ذلك ما يجعل للفضاء الطباعي، في الصفحة الشعرية، قيمته الغنية بالإيحاءات الدالة، التي تسهم في فتح آفاق واسعة للقراءة، والتأمل، فالقصيدة الشعرية في عصرنا الراهن قد تحوّلت إلى ((تجربة معيشة بوساطة القراءة البصرية، بعد أن كانت تجربة إنشاد وسماع))^(٣٣).

وجاءت ممارسة الشعراء لهذا النمط المتداخل (العمود بشكل الحر)، إما على شكل مقاطع داخل البنية العامة للقصيدة - كما مرّ بنا في قصيدة الصائغ -، أو على شكل قصائد مستقلة كاملة . وبلغت نسبة شيوع هذه الظاهرة في نتائج الكشف الإحصائي، (١.٢ %).

ولجابر الجابري، تجارب متعددة بهذا الأداء منها قصيدة (لها)، التي بُني إطارها الإيقاعي الخارجي كاملاً بهذا الأسلوب:

حبيبتني..

ليس عندي ما أبوح به

سوى هوالك...

وهذا كلّ أسراري

كتمتها خوف أن تُفشى..

فأظهرها،

صمتي،

وساعده في البوح إنكاري

فأنت لي،

وطنّ..

أمّ..

وصاحبة..

يجفّ بين يديها بحرُ أشعاري

هل يمكن الجمر، أن يُخفي الرماد له

وجها ليُظهره من خلف أستار

فالجمرُ، جمرٌ..

وإن غابت ملامحه

وليس يحمل إلا صورة النار^(٣٤)

يلتزم هذا النص، زمانياً، بإيقاع البسيط، ذي المقياس
(مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن)
فعلن (٢×). غير أنه لم يلتزم بالهيئة المكانية الموروثة لهذا البحر، فقد فتت وحداته

البيئية الخمسة، ووزعت تفاعيله توزيعاً فضائياً جديداً، يتناسب، ودقات قلب العاشق، وما يريد أن يبوح، ويقرر من مقولات دالة، ذات جانب مؤثر في سياق التجربة. وهذا ما أنتج مزيداً من الوقفات العروضية الدلالية، التي تجاوزت الوقفات المرسومة للأب يات الخمسة، في الميزان الخليلي، ما منح مساحات واسعة من البياض العلامي الدال، لا أظننا نجدها في التشكّل القديم ذي الوقفات المحددة سلفاً، التي ينحسر فيها البياض، ويحتشد فيها السواد (الخط)^(*).

وإن كان الجابري في النص السابق، قد حافظ على انسيابية إيقاعه

الخارجي ، في تشكيله المكاني الجديد؛ لإبقاء الأضرب الأساسية
(القوافي)،
للوزن في مواقعها المقررة، في نهايات الجمل الشعرية، متصرفاً بحشو الأبيات فقط، فإنّ الشاعر مهدي النهيري، يخترق هذه القاعدة، إذ يقول في
(بوصلة
العاشق)، ذات البناء العمودي الحر:

١ . أنستني

٢ . من حيثٌ وهجك نارٌ

٣ . فيموتُ الظلام فيّ ويصلى

٤ . ولأكنّ في هوائك محض رمادٍ

٥ . أملي في الرماد

٦ . أن يتجلّى بشرا

٧ . مشرق الجهات سويًا

٨ . هزّ شباكك المقدّس نخلاً..^(٣٥)

فإنّ الشاعر، قد خرج على وزن الخفيف - وهو إيقاع النص - في الشطر

السادس؛ لوقوع ضربه المخبون^(*) (فعالتن)، المتمثل باللفظ الفعلي (يتولى)، في

حشو الشطر، وقد سحب إليه سببٌ خفيف من تفعيلة (مستعلن) التابعة للشطر السابق (الخامس)، في (أن)، وجزءاً من تفعيلة (فعلاتن) التابعة للشطر اللاحق (السابع)، (فعلا)، في لفظة (بشرا)، ليغدو الشطر السادس من إيقاع وزني مختلف وهو (الرجز)، المصابة تفعيلته بزحاف الطي^(**)، (مستعلن). ثم شمل هذا التخلخل والانحراف عن الوزن الأساس، الشطر التالي (السابع)، في قوله: (شرف الجهات سويًا)، الذي جاء بالتركيب الزمني: (فاعِلن فَعولُ فَعولن) (المضطرب بين المتدارك والمتقارب، ولو أبقى الشاعر الأضرب الأساسية للقصيد - وهي النهايات الإيقاعية التي ألزم نفسه بها - في نهايات الجمل الموسيقية لكفانا، وكفى نفسه هذا الانزياح العروضي غير المقبول . فلو قال مثلاً:

أملِي في الرماد أن

يتجلّى..

بشرا مشرق الجهات سويًا

لسجّل ذلك إيقاعاً موحّداً، لوزن الخفيف، منسجماً، غير مضطرب، مصحوباً بجانب من التحرر، يروق السمع.

الخاتمة

لم يكن الركون للوزن في الشعر النجفي المعاصر نابعاً من دوافع خارجية، تملّيحاً غريزة المحاكاة والتقليد، بل إنه جاء منبثقاً من اهتزازات داخلية، يحددها الانفعال والتجربة الشعورية، وليست الظواهر الوزنية المارة الذكر في هذا البحث، إلا شواخص جلية على ما نذهب إليه. ففي (تنوع الوزن) داخل القصيدة الواحدة . حرص الشاعر النجفي المعاصر على إظهار تموجات النفس الداخلية، متخذاً من هذا النمط مؤشراً على ذلك التموج، معبراً عن متغيراته التي تتراوح بين الصعود والهبوط، وقد سجّلت هذه الظاهرة نسبة بلغت (٢.٢%) وهي أعلى نسبة تحصل عليها ظاهرة من الظواهر الوزنية في عينة البحث. وتأتي ظاهرة "التناوب" في الشكل التي لا تختلف في جوهرها عن

ظاهرة "التنوع" في الزن من جهة المبدأ والمنطلقات الجمالية والدلالية والنفسية، لتعزيز مبدأ تطويع الشكل وانفتاحه على التجربة المستمدة إطارها من الوعي الشمولي للشاعر وسعيه الدائم لخلق أنموذجه الشعري الخاص المرتبط بالحالة الشعورية واللحظة الإبداعية. واما (العمود بشكل الحر) فقد كان جزءاً من التجربة يضاف إلى عناصر الإبداع الشعري الأخرى، إذ أن تنسيق المكان أصبح مستوحى من الداخل فهو خير نفسي قبل أن يكون حيزاً في الصفحة الشعرية.

ملخص البحث

تخصص بحثنا الموسوم بـ "ظواهر فنية في أوزان الشعر النجفي

المعاصر" بدراسة أبرز ظواهر الوزن في بنية الإيقاع الخارجي للشعر النجفي المعاصر المحدد زمنياً من ١٩٦٨ - ٢٠٠٩ م.

وتوزع هذا البحث على ثلاث محاور:

عُرَضَ في المحور الأول ظاهرة (تنوع الوزن داخل القصيدة الواحدة

الذي أتاح للشاعر النجفي المعاصر التحرر من وحدة الوزن داخل القصيدة الواحدة، ليطابق تموجات النفس، ويعبّر عن متغيراتها التي تتراوح بين الصعود والهبوط، وسّجلت هذه الظاهرة نسبةً بلغت (٢.٢%)، وهي أعلى نسبة تحصل عليها ظاهرة من الظواهر الوزنية في الشعر النجفي المعاصر، ولوحظ شيوع هذه الظاهرة في الشعر الحر؛ ويعود سبب ذلك - كما نرى - إلى غياب وحدة البيت والضرب والقافية، وهذا مما خفف من سلطة الوزن الواحد، وساعد في النهاية على إمكانية التنوع في الأوزان.

وتناول المحور الثاني ظاهرة "التناوب" في الشكل الذي بلغت

نسبته (١.٧%) وفي هذا الأداء ما يؤشر على قوة التجاذب بين التراث والمعاصرة، فضلاً عن ارتباط الشكل بالتجربة في الشعر النجفي المعاصر، فالقصيدة تُولد قبل الشكل وتتشكل بتشكّل التجربة والانفعال.

وتولى المحور الثالث ظاهرة (العمود بشكل الحر) الذي يعني الجمع بين

البناء المكاني المعاصر والتشكيل الزماني القديم، وفي هذا ما يزيد في عدد

الوقفات العروضية والدلالية، التي غدت مرهونة بيد المعنى وطقوس التجربة

الإبداعية، وجاءت ممارسة الشعراء لهذا النمط المتداخل، أما على شكل مقاطع

داخل البنية الشعرية الواحدة . أو على شكل قصائد مستقلة، وقد بلغت

نسبتها (١.٢%).

Abstract

The artistically phenomenon's in the Najafian contemporary poetry meters

Our research which is named by (The artistically phenomenon's in the Najafian contemporary poetry meters) to study the excrete phenomenon meters in the texture of outside harmony to the contemporary Najafian poetry which is calculated temporal from 1968-2009.

And this research distributed for three axis :

It is showed in the first axis of this research the phenomenon of (variety of the meter inside the one poem) which is allowed to the contemporary Najafian poet to free from the union of meter inside the one poem to be adapted to the soul fluctuations, and express about its changeable which is variation between going up and coming down. And this phenomenon recoded a ratio reached (2.2%)and it is a higher

ratio for happening to a phenomenon of many meter phenomenon's in the contemporary Najafian poetry.

And it is notified the publicity of these phenomenon in the free poetry and that is because of –as we will see- to the absence of the union of poetry terms and the rhyme and that reduced the power of one term and helped in the end to the multiply in the meters.

And the second axis included the phenomenon of (alternation) in the shape which is its nation reached (1.7%) and in this performance as long as signed to the power of attraction between the heritage and the contemporary rather than the connection of shape by the experiment in the contemporary Najafian poetry.

The poem is born before the shape and be shaped according to the experiment and the emotion.

And the third axis included the phenomenon of (the column in free shape).

Which is mean the assembling between the contemporary locale construction and the ancient time construction and this is what is increase the suggestion and semantics stops numbers which is became pawned by the meaning and creativity experiment ceremonials. And the poets exercises to this imbricate manner came maybe in shapes of meters inside the one poem texture or in shape of independent poems and its ratio reached (1.2%).

- (١) لغة الشعر الحديث في العراق، د. عنان حسين العوادي، ص ٢٩.
- (٢) ينظر : موسيقى الشعر، ت. س. إليوت، محاضرة ترج. مها إلى العربية، د. محمد النويهي ضمن كتابه (قضية الشعر الجديد)، ص ٢٢.
- (٣) دير الملاك، د. محسن إطميش، ص ٢٨٥.
- (٤) ينظر: دار الطراز، ابن سناء الملك، تحقيق د. جودت الركابي، ص ١٥٦، و ص ١٥٨.
- (٥) المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران العربية، ص ٣٥٣.
- (٦) أردنا هذه النسبة اعتمادا على إحصائية الدكتور محسن أطميش، ينظر: دير الملاك، ص ٢٨٥.
- (٦) ينظر: دير الملاك، ص ٢٨٦.
- (٧) ديوان الجواهري، ج ٥، ص ٩٢٠-٩٢١.
- (٨) م.ن، ج ٥، ص ٩٢١-٩٢٢.
- (٩) ديوان الجواهري، ج ٥، ص ٩٢٠-٩٢١.
- (١٠) شمس الجراح، كاظم البياتي، ص ٣٣.
- (١١) م.ن، ص ٣٤.
- (١٢) سنابل بابل، ص ٤٨.
- (١٣) سنابل بابل، ص ٤٨.
- (١٤) م.ن، ص.ن.
- (١٥) سنابل بابل، ص ٤٩.
- (١٦) مرايا الزهور، ص ١٥-١٦.
- (١٧) مرايا الزهور، ص ١٧.
- (١٨) م.ن، ص ١٨.
- (١٩) قضية الشعر الجديد، د. محمد النويهي، ص ٢٣١.
- (٢٠) ديوان الوائلي، ص ٢١٣-٢١٤.
- (٢١) نقلا عن قضية الشعر الجديد، ص ٢٤.
- (٢٢) ديوان جابر الجابري، جزء من المقطع الأول، ص ٣٦٠.
- (٢٣) م.ن، جزء من المقطع الثاني، ص ٣٦١-٣٦٣.
- (٢٤) م.ن، جزء من المقطع الثالث، ص ٣٦٢-٣٦٣.
- (٢٥) م.ن، جزء من المقطع الرابع، ص ٣٦٥.
- (٢٦) ديوان جابر الجابري، جزء من المقطع الأول، ص ٣٦١.
- (٢٧) م.ن، جزء من المقطع الثالث، ص ٣٦٢.
- (٢٨) م.ن، جزء من المقطع الثالث، ص ٣٦٤.
- (٢٩) م.ن، جزء من المقطع الرابع، ص ٣٦٥.
- (٣٠) سنابل بابل، ص ٩-١٠.
- (٣١) الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، شربل داغر، ص ٢٩.

(٣٢) بلاغة المكان، فتحية كحلوش، ص ١٠١.

(٣٣) لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقتها الابداعية، السعيد الورقي، ص ٢٣٣.

(٣٤) ديوان جابر الجابري ، ص ١٧٧-١٧٨، ولمزيد من الأمثلة على هذه الظاهرة، ينظر : م.ن، ص ٢١،

ص ٢٤، ص ٤٤، ص ٤٧، ص ٧١، ص ٧٣، ص ١٣٦. همسك الماء، مهند جمال الدين، ص ١٢٥.

مواسم إيغال في خاصرة الأرض، مهدي النهيري، ص ١٣، ص ١٩، ص ٢١، ص ٢٢، ص ٢٥، ص ٣٩،

ص ٤٧، ص ٥٣، ص ٥٥، ص ٦٧، ص ٧٣.

(٣٥) ولملاحظة ذلك فإننا سنعيد هنا صياغة ا لنص المعروف في المتن، متبعين الرسم المكاني القديم،

المعین في توزيع الوحدات التفعيلية لوزن البسيط، مع رفع علامات الترقيم التي تمثل ظاهرة بصرية جديدة، فنحصل على الهيئة الهندسية الآتية:

سوى هوائك وهذا كل أسراري	حبيبتي ليس عندي ما أبوح به
صمتي وساعده في البوح إنكاري	كتمتها خوف أن تفضى فأظهرها
يجف بين يديها بحر أشعاري	فأنت لي وطنٌ أم وصاحبة
وجها ليظهره من خلف أستار	هل يمكن الجمر أن يخفي الرماد له
وليس يحمل إلا صورة النار	فالجمر جمرٌ وإن غابت ملامحه

نقول إن الفرق يبدو جليا بين الصورتين، ولا يحتاج منا إلى تعليق.

(٣٥) مواسم إيغال في خاصرة الأرض، ص ٨٤-٨٥.

(٣٦) الخبن: حذف الثاني الساكن، وبه تصبح فاعلاتن - فاعلاتن، وهو من الزحافات.

(**) الطي: حذف الرابع الساكن، وبه تصبح، مستفعلن - مُسْتَعْلَنٌ.

المصادر والمراجع

- ١ - بلاغة المكان، فتحية كحلوش، مؤسسة الأناضول العربي، بيروت، لبنان، ط ٢٠٠٨ م.
 - ٢ - دار الطراز في عمل الموشحات، القاضي السعيد أبو القاسم هبة الله بن جعفر، ابن سناء الملك، تحقيق: د. جودت الركابي، دار الفكر، دمشق، ط ٢، ١٩٧٧ م.
 - ٣ - دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. أطيمش، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ٢، ١٩٨٦ م.
 - ٤ - ديوان الجواهري، محمد مهدي الجواهري، الأعمال الكاملة للطباعة والنشر، بغداد، ط ٢، ٢٠٠٨ م.
 - ٥ - ديوان الوائلي، الدكتور الشيخ أحمد الوائلي، شرح وتدقيق: سمير شيخ الأرض، مؤسسة البلاغ، دار سلوني، ط ١، ٢٠٠٧ م.
 - ٦ - ديو ان جابر الجابري، مختارات والأبحاث العراقية، ط ١، ٢٠١٠ م.
- ١٩٧٨ - ٢٠٠٨، مؤسسة آفاق للدراسات

- ٧ - سنابل بابل، عبد الإله الصائغ، دار الشروق، عمان - الأردن، ط١، ١٩٩٧م.
- ٨ - الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، شربل داغر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، ط١، ١٩٨٨م.
- ٩ - شمس الجراح، كاظم ستار البياتي، مطبعة الغري الحديثة، نجف، ط١، ١٩٦٩م.
- ١٠ - قضية الشعر الجديد، د . محمد النويهي، مكتبة الخانجي، دار الفكر، ط٢، ١٩٧١م.
- ١١ - لغة الشعر الحديث في العراق مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية، د . عدنان حسين العوادي، وزارة الثقافة والإعلام ، الجمهورية العراقية، دائرة الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٥م.
- ١٢ - لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية، السعيد الورقي، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٨٣م.
- ١٣ - المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران العربية، قدّم لها وأشرف على تنسيقها: ميخائيل نعيمة، (د.ت).
- ١٤ - مرايا الزهور، شلال عنوز، مطبعة الأدباء، النجف الأشرف، ١٩٩٩م.
- ١٥ - موسم إيغال بخاصرة الأرض، مهدي النهيري، دار الضياء للطباعة والتصميم، النجف الأشرف، ط١، ٢٠٠٩م.
- ١٦ - همسك الماء، مهند جمال الدين، دار السلام، بيروت - لبنان، ط١، ٢٠٠٩م.

