

الموسيقى في شعر عاشوراء ما بين التقليد والإبداع (دراسة شعر جواد جميل نموذجاً)

نرگس انصاري*

أستاذة مشاركة، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الإمام الخميني الدولية، قزوین، إيران

(تاريخ الاستلام: ٢٠١٨/١١/٤؛ تاريخ القبول: ٢٠١٩/٣/٣)

المُلخَص

إنَّ الشاعر العراقي المعاصر جواد جميل من الشعراء المبدعين في الشعر الملتزم وديوانه «الحسين لغة ثانية» يعدُّ من أهم الانتاجات الأدبية في أدب عاشوراء والذي ينطلق من رؤية إسلامية يهدف الى عرض المسألة القديمة في إطار جديد من الشكل والأسلوب. فهو يتميز ببنيته الفريدة حيث سار فيه الشاعر على طريق الإبداع والتجديد، فمن يتأمل ديوانه سيلقى مجموعة من القصائد والقطعات الشعرية ترتبط فيما بينها ارتباطاً وثيقاً لم نعثر على مثلتها فيما سبقها من شعر عاشوراء قديماً وجديداً وتميزت بتعددية المعنى، والمفارقة في المفردات والصور، والإبداع في الصور والخيال عبر تداخل الحواس، وتداخل النصوص... إلا أن الدراسات النقدية عنت بالمستوى الموضوعي وقلما عالجت خصائصه اللغوية منها الموسيقى التي تدخل في صلب الإبداع الشعري إذ لها دور فاعل في تكوين النص والبحث عنها يعطي تصوراً عن الفن الشعري. فقد سعى البحث الحالي إلى كشف النظام السائد في الديوان معتمداً على المنهج الوصفي- التحليلي وصولاً إلى جوانب الإبداع والتقليد في البنية الإيقاعية للمجموعة. ونرى من خلالها أن المجموعة تكونت من قطعات شعرية أكثرها في نظام الشعر الحر ويكون الرجز والخفيف من أكثر البحور حضوراً بين أشعاره القديمة ومن إبداعه استخدام بحور متنوعة في شعر واحد كما التنويع في القافية ونظم الأشعار على بنية الموشحات يعدُّ من إبداعات الشاعر في إطار الموسيقى الخارجية وتتسمَّ قصائده ذات النمط الكلاسيكي رغم إطاره التقليدي ببعض مظاهر من التجديد نحو المزج بين نظام الشعر الحر والعمودي في قصيدة واحدة، كما استمدَّ الشاعر من الطاقات الإيحائية للإيقاع الداخلي أيضاً وما به من الدلالات النفسية فيكون تكرار العبارات والمفردات في الشعر جزء لا يتجزأ من تجربة الشاعر الشعرية وعاطفته.

الكلمات الرئيسية

الموسيقى، جواد جميل، الحسين لغة ثانية، الإبداع، التقليد.

مقدمة

يعدّ الموسيقى من الخصائص الأدبية التي تميز الشعر عن غيره من أنواع الأدب ويبحث عنها الشكلاونيون تحت إطار الأدبية للنص. والشكل عندهم يرتبط بالمعنى فهو الذي يحدده وينسجم معه في بنية الشعر وقد تتمايز الأشعار بناء على حظه من الموسيقى بأنواعها المختلفة إلا أنها لا تفوتها أبداً ويشهد الشعر المعاصر تنوعاً في استخدام الموسيقى ومن الشعراء المعاصرين جواد جميل الذي عرف بشعره الملتزم وله عدة دواوين شعرية عالج فيها الكثير من المضامين الإجتماعية، والسياسية، والدينية؛ إنه من الشعراء الذين يعانون مما يجري في مجتمعهم من مختلف الأحداث ويرون في الشعر رسالة إجتماعية عامة ليس فيها الإبداع الفني إلا أداة تكشف عن ذلك كله؛ فالشاعر يهتم بالمعنى والفكرة أولاً ثم يراعي فيه الدقة في استخدام اللغة وجماليتها فثمة مجالات يستخدم فيها الشاعر إمكانات اللغة كالغموض، وتعددية المعنى في الرمز والتي يلفت انتباه المتلقي ليشارك المبدع في كشف المعنى لذة غير أنه لا يتوقف عندها بل يتجاوز الى المعنى الذي يولي به أهمية أكثر.

واللغة الشعرية وعاء يحمل خصائص الشاعر الفكرية وتجاربه الشعرية ويتفرد بها كل شاعر فثمة علاقة بين التعبير والمضمون. وعلى ذلك «يستخدم الشعراء المعاصرون نوعاً متميزاً من اللغة الشعرية الحديثة وفقاً لوعيهم ورؤيتهم واتجاهاتهم الفكرية ومعتقداتهم وخصوصيتهم النفسية. فلذلك نجد اللغة تختلف عند الشاعر الثوري الإجتماعي والمحمي عن الشاعر الرومانسي الذي تغلب عليه المشاعر والعواطف» (حسن لي، ١٣٨٦: ١٠١). والشاعر العراقي المعاصر جميل من الشعراء الملتزمين حيث استهلم من عاشوراء وعمد من ورائها الى التعبير عنها بشكل ملحمي ولا تراجمي، فيعدّ ديوانه «الحسين لغة ثانية» من أهم الدواوين الشعرية العربية التي اختصت بأحداثها وشخصياتها. ولذلك يتمايز عن غيرها من الأشعار في الموسيقى، والمفردات، والعبارات، والمصطلحات، والصور.

واللغة بامكانها أن تتخلص من الموروث وتتجاوز السائد وتطبع بالحدثة الى جانب المعنى والشاعر يستطيع أن يصل الى لغة متميزة منفردة تختص به عبر التطور في بنية اللغة والتي تعرف في علم اللغة بالانزياح والخروج عن المألوف والمعياري في اللغة. وتعدّ المجموعة الشعرية للشاعر العراقي مجموعة فريدة بديعة لمبدعه في اللغة والمعنى إذ لا يعرف الشعر الملتزم في العصر الحديث مجموعة شعرية كاملة في موضوع واحد كعاشوراء كما تجاوزت

المجموعة عما سبقها من الآثار من حيث الخصائص اللغوية. وبذلك يشهد الشعر العربي إبداعاً في الإيقاع والصور والتراكيب حيث يستمد الشاعر من الطاقات الإيحائية للإيقاع الداخلي وما به من الدلالات النفسية إلى جانب الموسيقى الخارجي لغناء معناه، كما تميزت المجموعة بتعددية المعنى، والمفارقة في المفردات والصور، والإبداع في الصور والخيال عبر تداخل الحواس، وتداخل النصوص... وبناء على هذه الخصائص الوحيدة التي تنفرد بها ديوانه الشعري قمنا بدراسة بنيوية لإستخراج نظام الموسيقى فيها معتمداً على المجموعة بكاملها لنجيب من خلالها على الأسئلة التالية:

أسئلة البحث:

- ما هي أهم ميزات الموسيقى وأنواعها في المجموعة الشعرية؟
- ما هي جوانب الإبداع والتجديد في الموسيقى الشعرية للشاعر؟

سابقة البحث:

إن الدراسات التي اهتمت بمجموعة «الحسين لغة ثانية» تناولت مضامينها، وبعض عناصرها اللغوية كالرمز والصورة وغيرها إلا أنها لم تعالج أساليبها الشعرية منها الموسيقى رغم أن المجموعة تحظى بنظام خاص وبنيوية شعرية تتميز عن غيرها ومن هذه الدراسات المضمونية يمكن أن نشير إلى: «درون مايه مقاومت در شعر جواد جميل» لكاتبها روشنفكر (١٣٨٩)، «تحليل نمادهاي شعر اعتراض در ادبيات معاصر عراق» لحامد صدقي (١٣٩٣)، «شعر السجون في الأدب العراقي المعاصر»: شريف عسكري (١٤٣٤) فهذه المقالات الثلاثة تختلف عن البحث هذا في أنها أولاً: عالجت شعر الشاعر في غير موضوع عاشوراء ولم تتطرق الى المجموعة التي عرضت في سياق البحث هذا؛ ثم إنها عالجت الموضوع مضموناً دون المباحث الأسلوبية واللغوية... واما الدراسات التي تناولت المجموعة هي: «با جواد جميل در سروده هاي عاشورايي با تكيه بر دفتر شعري الحسين لغة ثانية» كتبها نصرالله شاملی (١٣٩٤) ونشرت في مجلة "ادبيات پايداري" الرقم ١٢ غير أن هذه المقالة أيضاً عالجت المضامين الشعرية وقد تركزت مباحثها اللغوية والأسلوبية على الصورة والرمز فحسب ما لم نتعرض اليها في البحث الحالي. ومنها مقالة «بررسي تطبيقي مضامين شعر عاشورايي در شعر وصال شيرازي وجواد جميل» لمالك عبدي (١٣٩٤) و«بررسي عناصر ادبيات پايداري در شعر جواد جميل وظاهره صفارزاده» من رومي پوروزملاؤه (١٣٩٥)، وقام الباحثون فيهما بدراسة مقارنة بين الشاعر العراقي

وشعراء من الفرس دراسة اختصت بالمضمون دون الخصائص الأسلوبية أيضاً؛ ولذلك تمايزت المقالة هذه عما سبقها بمنهجها حيث تناولت بنية الموسيقى والعناصر الإيقاعية في المجموعة الشعرية بحثاً عن جوانب الإبداع والتقليد فيها.

الموسيقى وعلاقتها بالعاطفة والمعنى

إن الموسيقى الشعرية من المباحث التي لفت إليها النقاد في مختلف المناهج النقدية من الأسلوبية، والشكلانية، والبنوية وعلم اللغة مما يدل على أهميتها إذ تعدّ من مكونات العمل الأدبي الأساس حيث يقول بعض النقاد إن: «أول ما تنبعث به الكلمات هو الموسيقى والإيقاع في سياق المفردات» (شفيعي كدكني، ١٣٦٨: ٨). وذلك لأنّ الموسيقى لها دلالة خاصة ترتبط بالمعنى وهذه الدلالة الصوتية تنبعث من طبيعة الإيقاعات وتلائم السياق النصي إذ تشير دلالات خاصة عند الإنسان ولهذه الدلالة علاقة وثيقة ببعض النظريات اللغوية وهي تناسب الدائر بين اللفظ والمعنى الذي سمّاه ابن جني في كتابه الخصائص الدلالة اللفظية. (انظر: الكرايين، ١٩٩٣: ٩٦) وهذه الخصوصية تتجلى في العربية أكثر من غيرها من اللغات. تتميز العربية بخصائص لغوية صوتية كالنبر^١، واللحن^٢، والتنغيم^٣ تؤثر في المعنى كما لطبيعة الحروف العربية في أدائها وحركاتها وطولها وموسيقاها أثرها في دلالة الحروف، والكلمات، والعبارات وهي تحمل مشاعر الشاعر وعواطفه التي قد تتجسد في الموسيقى الداخلية بالاضافة إلى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية. فالنبر على سبيل المثال «قد لا يغير المعنى كما يفعل في الانجليزية، إلا أنه يؤكد المعنى ويبينه. ولطول الأصوات وقصرها في الكلام أهمية كبيرة إذ يكشف عن سمات المتكلم وأحاسيسه من الغضب، والهدوء، والفرح أو الحزن» (البريسم، ٢٠٠٠: ٥١).

اهتم القدماء ومنهم القرطاجني إلى مسألة الموسيقى وعلاقتها مع المعنى إذ يقول عن تناسب بعض الأوزان مع معانيها: «ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها

1. Stress
2. Tone
3. Intonation

للفنوس. فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصدا هزليا أو استخفافيا وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء» لذلك يرى بأن المديد والرمل يناسبان مواضع الحزن والهمم. (القرطاجني، ١٩٦٦: ٢٦٧)

ومن المعاصرين أيضاً من يرى بأن موسيقى الشعر لا ينفصل عن المعنى؛ إذ في هذه الصورة وجدنا شعراً له جمال موسيقى كبير دون أن يكون يعني شيئاً، ويضيف أن بين معنى الشعر وموسيقاه ارتباطاً حيويًا، قديضيع معنى القصيدة تماماً إذ ترجمت الى كلمات منثورة فالمعنى في الشعر يتطلب موسيقى الشعر حتى نفهمه الفهم الكامل. (النويهي، ١٩٧١: ١٩-٢٠) وبناء على هذا فإن المعنى يؤثر في نوعية الموسيقى وهذا ما أكده ابراهيم أنيس في كتابه موسيقى الشعر. (راجع: انيس، ٢٠١٠: ١٧٧)

وبناء على ذلك نتوقع في الأدب أنسجة متميزة وفقاً للمعنى الشعري أو العاطفة ومن هذه المعاني ما كان ولا يزال ينظم في قضية عاشوراء وينظر اليها الشعراء من زوايا مختلفة رثاء أو ملحمة أو فخرًا أو... فالرثاء يتطلب من الموسيقى ما يختلف عن الملحمة إذ العاطفة في الأخير غير ما نواجه في الأول وكذلك ما فيها من معاني البطولة والشجاعة و... كما يقتضي نظاماً خاصاً من الصور الفنية والأساليب و... فأشار اليه المجاهدي في ما يدور بين الموسيقى والموضع في شعر عاشوراء قائلاً: «إن موضوع هذا الشعر هو مراعاة التلاؤم بين الأوزان الشعرية والموقف الملحمي، أو الرثائي والقصصي فيه؛ فإن لم تستخدم الأوزان الحديثة فيه استخداماً مناسباً لم يفض الى نتيجة مجدية ولم يحل المشكلة» (مجاهدي، ١٣٧٩: ٢٨٠).

بنية الموسيقى في "الحسين لغة ثانية"

يتكون نظام الموسيقى في الشعر من عناصر تفصيلية يمكن دراستها في مستويات ثلاثة عند النقاد هي: الخارجية المتمثلة في الوزن، والقافية، والرديف-إن وجد- والداخلية التي تنبعث عن التكرار في الحروف والأصوات وبعض الصناعات البديعية كالسجع والجناس و... أما المستوى الثالث فهو الموسيقى الجانبية - على تعبير شفيعي كدكني - والذي يبحث فيه عن القافية والرديف الا أننا قد بحثنا عنهما في إطار الموسيقى الداخلية.

الإبداع في الموسيقى الخارجية

لعلّ من أبرز مميزات النص الشعري هو الوزن الذي يعتبر من تجليات الموسيقى في الشعر العمودي وهو في نظام الشعر الحرّ ينبعث من تكرار التفاعيل العروضية، وقيل في تعريف الوزن أنه «النفمة والايقاع الذي يحدثه النظام الخاص من تركيب الحروف والأصوات، طولها وقصرها و...» (شفيعي كدكني، ١٣٦٨: ٩). وهو وحدة أساسية في الشعر تشكل بنية إيقاعية خاصة تختلف عن غيرها وفقاً للموضوع والعاطفة التي ينظم فيها - كما سبق -، فالشعر الملحمي على سبيل المثال يناسب الأوزان الفخمة المتينة أو كما رأى القرطاجني أنّ الطويل من البحور التي تتسم بالقوة والفخامة. (القرطاجني، ١٩٦٦: ٢٦٩) ومما يجدر بالذكر أنه يختلف الوزن من لغة إلى لغة أخرى «فما يجده أهل لغة من الملائمات في وزن ما قد لا يجده الآخرون، ولذلك ما يكون عند العرب والفرس موزوناً لا يشعر الإنكليزيون فيه وزناً» (ناتل خانلري، ١٣٧٧: ١١-١٢).

أما مسألة عاشوراء فهي ليست مسألة اقليمية دينية فحسب بل قضية إنسانية عالمية تشترك فيه الأمم، فهي تتناول موضوعات واحدة كمدح الأبطال والشخصيات أو يتحول إلى هجاء المعادين لابن رسول الله وعتابهم وعلى طوال القرون الماضية إلى العصر الحاضر نظمت قصائد متفرقة في نظام الشعر التقليدي وقلماً نجد مجموعات شعرية كاملة اختصت بالموضوع، أما المعاصرون فراحوا يبدعون أشكالاً وقوالب جديدة ليزيد الشكل من أثر المعنى عند المتلقي ومجموعة «الحسين لغة ثانية» للشاعر العراقي تعتبر حقاً قمة في الإبداع الشعري من حيث الشكل والمعنى في شعر عاشوراء ومن قيمتها الفنية يكمن في البنية الإيقاعية للأشعار إضافة إلى بنيتها اللغوية واستخدام الصور الشعرية التي انفردت بها دون غيرها، فقلماً نجد في العربية مجموعة شعرية منسجمة مترابطة تشكل نظاماً خاصاً من البداية إلى النهاية حيث نجد الشاعر يبدأ مجموعته بقطعة شعرية قصيرة معنونة بالبداية ويختم بالخاتمة فكانها كتاب له أوله وآخره.

فقد تكونت المجموعة من خمسين قطعة شعرية أكثرها في نظام الشعر الحر أي ٢١ قطعة تختلف طولاً وقصراً وجاءت ١٩ قطعة منها على بنية الوزن العروضي القديم. وتتراوح البحور الشعرية فيها بين المتقارب، والكامل، والمتدارك، والوافر، والرمل، والمجتث، والبسيط إلا أنّ الرجز والخفيف من أكثر البحور حضوراً بين أشعار الشاعر القديمة وهذا ما نجده عند الكثير من الشعراء الآن ما يلفت النظر في المجموعة الشعرية أنّه قد نواجه قطعاً شعرية مزجت بين تفاعيل مختلفة أدت إلى بحور متنوعة في شعر واحد ومثالاً على ذلك تأتي بقطعة معنونة بـ«البعد المجنون» فإنّ ما توجد فيها من التفاعيل تعرض مزيجاً من المتدارك والمتقارب:

لم يكنْ غيمةً عابرةً/ لم يكنْ وجهه يُشبهُ الآخرينَ، / ولا خطوه يُشبهُ الآخرينَ، /
 فاعلن/فاعلن/فاعلن * فاعلن/فاعلن/فاعلن * فاعلن/فاعلن/فاعلن/فاعلن/فاعلن
 ومنها أيضاً ما نشهد من إبداع وزن شعري جديد وذلك أثناء قطعة عنوانها: «النبوءة
 الثانية» تتكرر فيها تفاعيل «فاعولن - مفاعلتن - فاعلاتن»:

وكان الحسينُ طويلاً كرمح

فاعولن/مفاعلتن/فاعلاتن

وكان الفراتُ ضئيلاً.. ضئيلاً،

فاعولن/مفاعلتن/فاعلاتن

بدى خلف خيمته، خيطٌ ملح

فاعولن/مفاعلتن/فاعلاتن

وكان يقولُ: إذا ما تكسَّرَ جُرْحي،

مفاعلتن/فاعلاتن/مفاعلتن/فع

فصارَ مرايا

مفاعلتن/فع

كما يقوم الشاعر في بعض أشعاره بالمزج بين نظام الشعر الحر والعمودي في قصيدة واحدة مما نستطيع أن نعتبره ابداعاً لم يشهده الشعر الديني قبله، ولو نجد ذلك عند الشعراء المعاصرين في المضامين الأخرى، إلا أن شعر عاشوراء لم يشهد مثل ذلك قبل هذه التجربة الشعرية. يستمدُّ الشاعر في ديوانه من طاقات الشعر الكلاسيكي والجديد لفاء لغته الشعرية، فالمشاهد (٦، ٧، ٨، ٩) أربع قطع شعرية تمثل هذه النزعة والتنوع الإيقاعي في الموسيقى، فكأنها قطعاً درامية يربط الشاعر بين أجزائها بتكرار كلمة (كورس) التي تتداعى للمتلقى نظام المسرحية:

ومما يجدر بالذكر أن الأجزاء التي نظمت على أساس العروض الخليلي تشترك في القافية وتتداخل بينها السطور الشعرية الحرة وتكرار القافية فيها يزيد الشعر وحدة ويجعله كبنية متماسكة. ومن تجديد الشاعر في الموسيقى واستخدام الأوزان المتنوعة في نظام شعره الكلاسيكي ما يشبهه بـ (جهارپاره) في الفارسية إذ تتحد القافية في البيتين المتواليين إلى آخر الشعر. هذا النظام من الموسيقى قد استخدم في ثلاث قطعات شعرية هي: (النبوءة ١٢، الرويا ٩، المشهد ٣)

*-----	-----
*-----	-----
#-----	-----
#-----	-----

وأما قطعة الرويا ١٥ من القصائد الكلاسيكية في المجموعة الشعرية أيضاً وبناء القافية فيها على النظام القديم حيث يكون البيت الأول منها مصرعاً يتقيد الشاعر بنفس القافية في الشطر الثاني من الأبيات التالية حتى آخر القصيدة.

ومن القوالب الشعرية الأخرى التي استفاد الشاعر من طاقاتها الدلالية والإيقاعية هي المزدوج والمسمى بالفارسية (مثنوي) وهونوع من النظم المتعدد القوافي، إذ تختلف القافية فيه من بيت إلى بيت، ثم تتحد في الشطرين المتقابلين، فيكون نظام الشعر في قطعة "البعده المظلم" على نظامه:

*-----	*-----
^-----	^-----
+-----	+-----

ومن القطعات الشعرية التي تتميز عن غيرها بناء على نظام القافية فيها ما نجد في قطعة "النبوءة ٣" وهي تعدّ من إبداعات الشاعر الإيقاعية أيضاً، فقد نوع الشاعر القافية فيها وقد جعل الأبيات تتحد في القافية بصورة متباينة من شطر إلى شطره المقابل مشتركة مع شطر البيت التالي، فيشتمل البيتان على قافيتين يلتزم بها الشاعر إلى آخر القصيدة على النحو التالي:

*-----	○-----
*-----	○-----
&-----	△-----
&-----	△-----

وأول قطعة شعرية تبدأ المجموعة بها نظمت على أساس الموشحات، فكانها تتألف من أدوار، يتركب كل دور من أربع شطرات، وتتفق شطرات كل دور في قافية واحدة، مغايرة في الوقت نفسه للمجموعة التي تقابلها في فقرة أخرى، وتتداخلها أبيات تشترك في القافية.

*-----
#-----
#-----
*-----
^-----
^-----
*-----

ونلاحظ فيها أن القافية ظاهرة صوتية متكررة في فترات منتظمة من آخر الأبيات ولها دور كبير في بعث العواطف وقد جعلها بعض النقاد في إطار ما سمّاه بالموسيقى الجانبية فتعدّ «القافية من أولى الأسباب التي تؤثر في بعث الكلمات» (شفيعي كدني، ١٣٦٨: ٩) وهذا يؤكد على أن للقافية وظيفة دلالية في تقوية المعنى، إذ تنسجم مع المعنى ولا تنفصل عنها كما ترتبط بالعاطفة الشعرية و«تحول دون اضطراب العواطف وتبدها وتجعلها وحدة متسقة» (شفيعي كدني، ١٣٦٨: ٧٩).

أما الرديف فلم يستخدم الشاعر العراقي استخدام الرديف الا في ندرة نادرة وهذا ليس بمستغرب إذ اعتبره البعض من طبيعة الفارسية وخصائصها الا أن العربية اليوم تشهد نوعاً منه لا يراعيه الشاعر فيه القافية وقد ذكر لها شفيعي علل وأسباب عدة منها أن العربية تختص بظاهرة لغوية هي الإعراب يغنيها عن الرديف ويزيدها موسيقى إضافة إلى خصوصية الإيقاع التي تكمن في المفردات العربية فيسهل بذلك استخدام الجناسات المختلفة وهذه طاقة لغوية لانجدها في اللغات الأخرى. (شفيعي كدني، ١٣٦٨: ٤٢) وإذا نعدّ السطر التالي نموذجاً عن استخدام الرديف في الشعر العربي فقد اشتمل ديوان الشاعر ببعض نماذج منه غير أنه يختلف تماماً عن النظام الفارسي؛ إذ يقتصر على بعض السطور ولا يكون ظاهرة عامة:

لم يكن وجهه يُشبه الآخرين، / ولا خطوه يُشبه الآخرين، (ب مجنون)

وأما المجموعة الشعرية هذه تكونت من نظام الشعر العمودي والحرّ فلذلك من الطبيعي أن تشهد القافية فيها تنوعاً ملحوظاً إذ قلما نجد قطعة شعرية تخلو من القافية إضافة إلى أن القارئ يواجه نظاماً خاصاً بديعاً في طريقة الشاعر لإستخدام الكلمات المسجّعة والمقفزة في نهاية أبياته وأسطوره الشعرية حيث يمكن أن نعتبره رائداً في إبداع هذه الإيقاعات؛ على سبيل المثال ما نجده في قطعة الرؤيا الخامسة تتغير القافية من سطر إلى آخر وهذا يدوم حتى آخر القصيدة. وكذا الأمر في قطعة الرؤيا السابعة إذ يكرّر الشاعر فيها قافية واحدة تمثلت في كلمات: (تشتهين، السنين، الميتين، المتعبين، طين، الأنين) وهي تختلف وزناً وتتوافق في الحروف الأخيرة غير أنه قد تتداخل في ثناياها كلمات مقفاة أخرى بعثرت على غير نظام خاص؛ منها كلمات: (المواويل، القناديل: متوازي) (التمرد، التشرّد: زائد على السجع المتوازي يكون من الجنس اللاحق) ومما يجدر بالذكر أن القافية يمكن أن تعدّ نوعاً من التسجيع غير أن السجع أعم من القافية إذ لا يقتصر عليها ولا يختص بالشعر بل من ميزات النثر وأواخر العبارات المنثورة وأواسطها. له أنواع ثلاثة هي: المتوازي، المطرف والمتوازن غير أن المتوازي من أقواه إيقاعاً إذ تتوافق الكلمات في الحروف الأخيرة والوزن معاً والناقد الإيراني شميسا يرى بأن العربية أوسع اللغات لاستخدام السجع، لأنها لغة اشتقاقية تصاغ فيها المفردات في قوالب محددة ولذلك كلها مسجّعة إما متوازناً أو متوازياً. (شميسا، ١٣٨٦: ٤٢) ولذلك قمنا بدراسة القافية من منظار نوعية السجع فيها أيضاً لما له من تأثير إيقاعي في الشعر.

ومن مجموعة الأشعار تتميز قطعة الرؤيا العاشرة بنظام يختلف عن غيرها حيث نظمها الشاعر في أربعة أجزاء تتراوح سطورها بين الثلاثة والأربعة لكل جزء قافية تتمايز عن الآخر وهي: (المستعار، الانحدار/ دخان، نجمتان/ سيفي، بايعتني/ حبي، قلبي) والكلمات المقفاة تشترك في الحرفين الآخرين وتختلف وزناً.

ومن اللافت للنظر أن توظيف القافية في الأشعار الحرّة لها نظام خاص يختلف من واحد إلى آخر، فهناك قطعات نجد لكل شطر منها قافية تستمر إلى نهاية الشعر كما نواجه أحياناً قطعات لا يلتزم الشاعر فيها بقافية واحدة فيصوغ الشعر على أساس ٢ أو ٣ أو ٥ قوافي يتسع بها المجال للتخييل الشعري كما يزيد الشعر إيقاعاً وكل هذا جعل جميل شاعراً مبدعاً مجدداً في الموسيقى الشعرية لأشعاره في عاشوراء والذي لم يشهد الشعر الديني مثله حتى عند المعاصرين. منها الرؤيا الأولى: قطعة مكونة من ١٧ سطرًا شعرياً طويلاً أو قصراً وقد نظمت تسعة منها مقفاة بكلمات: (يقول، مسلول، مقتول، الذهول، الذبول، الخيول، الفصول) وهي

مما يزيد الشعر موسيقى إذ تكون الأربعة الأخيرة معاً وكذلك كلمتا (مسلول ومقتول) تتفق في الوزن إضافة إلى الحرف الأخير. وكذلك في الرويا الثالثة قد استفاد الشاعر من قافيتين متداخلتين على النحو التالي: (انطفاء، العراء، البكاء - مئذنة، الازمنة، سوسنة) فالكلمات تتفق في الحروف الأخيرة دون الوزن فيمكن أن نعتبره من السجع المطرف. وأما الرويا الخامسة فقد اتسعت فيها الخيال الشعري وزادت إيقاعاً حيث تنوعت القوافي وبلغت الخمسة وهي متمثلة في كلمات: (رحيل، المستحيل) - (الخائفة، عاصفة) - (النهار، البحار) - (جريح، ريح) - (الوضوء، الهدوء، يموء) يتوافق البعض في الروي والوزن كما يشترك البعض في الروي فحسب. والرويا السادسة تشهد تكراراً لحروف الروي (اب) في كلمات: (العذاب، الضباب، السحاب، السراب، الغياب، التراب) وهي تزيد من موسيقى الشعر. فالأربعة الأولى من السجع المتوازي، أما كلمتا السحاب والسراب تعدان من الجنس اللاحق. وهكذا التزم الشاعر في قطعات الرويا الثامنة، والحادية عشرة، والثانية عشرة بإيقاعية القافية أما الرويا الرابعة عشرة فلا توجد قوافي إلا في كلمات نادرة هي (قديمة، الجريمة، الهزيمة) تتوافق في الروي والوزن والقطعة تشهد تكراراً لبنية نحوية زادن من موسيقاها:

مَنْ فِي الضَّوِّءِ قَدْ وُلِدُوا،

وَمَنْ فِي الْجَرْحِ قَدْ وُلِدُوا.

وهذا ما نجده في القطعات الأخرى أيضاً يعدّ عنصراً إيقاعياً آخر في الشعر:

لَمْ يَزَلْ فِي خِيَامِ الْحُسَيْنِ رَمَادٌ،

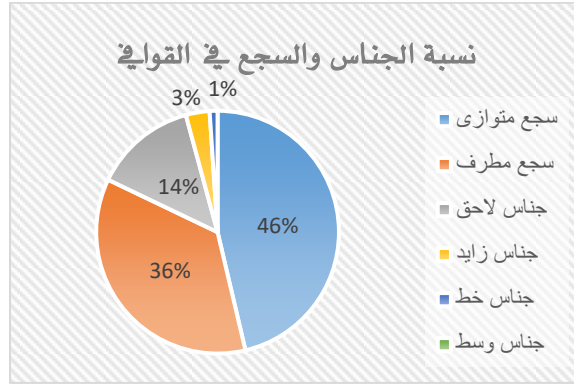
لَمْ يَزَلْ فِي وَرِيدِ الْحُسَيْنِ الْمُقَطَّعِ نَبْضٌ! (ن ٨)

فَالدَّمُ يَرْسُمُ وَجْهَهُ،

وَالْمَاءُ يَرْسُمُ أَنْبِيَاءَهُ!! (ن ٩)

وهو ما نعهده في علم اللغة توازناً نحوياً يؤثر في الموسيقى الشعرية. وهكذا في بقية القطعات من المشاهد والنبوءات فلا تخلو قطعة من القافية يدخل في إطار السجع بأنواعه والجناس إلا أن السجع المتوازي الذي تتوافق فيه الكلمات المقفاة في الروي والوزن يغلب عليها وهو مما يزيد من موسيقى الشعر. وقد نجد في بعض القطعات الشعرية كلمات مكررة في موضع القافية تزيدها موسيقى منها المشهد الأول حيث تكررت عبارة (يا سيوف خذيني) أو المشهد السابع الذي يشهد تكرار كلمة (ماء) في أربعة مواضع وكذلك النبوءة الحادية

عشرة فالكلمات المقفاة في القطعة هي (الصَحراء، مِيناء، العَمِياء، كبرياء، العَرَاء) غير أن الصحراء تكرر في الشعر أربع مرات. ومن القطعات التي تشهد تنوعاً وتعددًا في القافية قطعة النبوءة ٩ حيث استخدم فيها الشاعر من خمس قوافي على النحو التالي: (الدَّم، مُهَشَّم: سجع مطرف-الأخيرة، الأسيرة: سجع متوازي وجناس لاحق- عَذابه، سَحابه: سجع متوازي- مَاءً، أنبياء: مطرف- الغُبَار، البِحَار، النَّهَار، الانتظار: سجع مطرف) فنظام القافية في هذه القطعة التي نظمت في نظام الشعر الحر جعلها تقترب من الشعر العمودي إذ توزعت القافية اثنين اثنين بصورة متوالية. أما بنية القافية في القطعات الحرة الأخرى جاءت بناء على النظام التالي:



إن دراسة القوافي المستخدمة في أشعار جميل التي نظمت على أساس نظام الشعر الحر تدل على أن الكثير من الكلمات المقفاة تتوافق في الوزن فضلاً عن الروي وهو مما يزيد الشعر إيقاعاً هذا بغض النظر عن أنواع الجناس التي تتداخل أثناء السطور الشعرية. كما تشهد القطعات الشعرية بأن الشاعر لم يكتف بقافية واحدة في الكثير منها، بل تنوعت القوافي في نظام الشعر الحر وهي قد تكون بصورة متوالية أو متداخلة في كل السطور الذي يزيد من موسيقاها كما لها بالغ الأثر في تماسك البنية الشعرية ووحدتها، إذا يمكن القول بأن أهمية القافية في شعره لا تقتصر على طاقتها الإيقاعية بل تجاوزت ذلك وأصبحت عنصراً لغوياً دلاليًا هاماً في النظام الكلي للشعر حيث تحوله إلى شبكة من الأجزاء المرتبطة مع بعضها البعض. ونستخلص من البحث أن شعره العروضي يتميز باستخدام الأشكال والقوالب البديعة العديدة كما تتنوع القافية في شعره الحر وهي ميزة بديعة جدد فيها الشاعر العراقي والتي لم تعرفها شعر عاشوراء من قبل.

الإبداع في الموسيقى الداخلية

يلتزم الشعر العمودي بنظام البيت والتشكيل الموسيقي على أساس التفعيلات الموزعة على شطريه بصورة ثابتة، أما الشعر الحر لقد اتسع المجال للشعراء عندما تحطمت القواعد الإيقاعية للنظام العروضي القديم وتجاوز الشعر الحديث من نظام البيت إلى السطور الشعرية بطولها وقصرها والتي كانت تتناسب مع نوعية العواطف عندهم ومداهما حيث يختلف إثرها عدد التفعيلات في السطور وهذا مما يجعل الشعر ينبض حركة، فراحوا يبحثون عن بديل للوزن القديم المتمثل في البحور الخليلية التي تشكل الموسيقى الخارجية فاستبدلوه بالتكرار على مستوياته المختلفة أي الحروف والأصوات والكلمات والجمل والتكرار كان اسلوباً حديثاً عند الشعراء الجدد يؤثر في إيقاعية السطور ويزيد من موسيقاها كما قيل بأن الموسيقى الداخلية «تعبت من أمور متعددة منها: أنواع الحروف وانسجامها، وقد تأتي الموسيقى من تتابع المعطوفات» (ترحيني، ١٤١٥: ١٦). والتكرار يؤدي إلى التوازن الإيقاعي في نظام الشعر ولا بد أن يكون له تردد بارز وقد تنتج الموسيقى الداخلية من تجانس الأصوات والحروف كما سبق بعض نماذجه في تجانس حروف القافية إلا أن التجانس في الموسيقى الداخلية لا ينحصر في القافية بل يتردد أثناء السطور الشعرية. وهذا النوع من الموسيقى له تأثير على المتلقي ويبعث عواطفه مثلما يفعل الوزن العروضي (شفيعي كدكني، ١٣٦٨: ٤٧) فيعد الوزن والموسيقى بأنواعها من أبرز العناصر الإيقاعية في الشعر وأكثرها أهمية وأقواها أثراً بعد العاطفة وله قوة دلالية جزء من دلالة التعبير كما أن اللغة بذاتها لها مفاهيم دلالية. كما أن تكرار العبارات والمفردات في الشعر جزء لا يتجزأ من تجربة الشاعر الشعرية وعاطفته فكذلك الأمر في تكرار الحروف والأصوات، إذ الشاعر يوظفها لإيصال المعنى الخاص إلى المتلقي والأصوات والحروف بتردها في النص الشعري توحى بدلالات مميزة وتضم معاني خاصة تؤكد عليها عبر التكرار وتلقي بإيقاعها الصوتي. ولعل هذه الخصوصية في اللغة ما نجده في العربية دون غيرها إذ طريقة التعامل مع الحروف العربية وأدائها تؤثر في معنى الكلمة ولها دورها في أداء معنى الجملة أيضاً. يوظفها الأديب لإثراء نصه الأدبي. إذن التكرار في مستوياته المختلفة من الظواهر الإيقاعية تنبعث منها الموسيقى الداخلية للشعر ومن أبرز مظاهرها في شعر جميل ما ظهر في شعره الكلاسيكي حيث يتمثل في تكرار الروي في إطار القافية. وللقافية دورها الإيقاعي والدلالي في تماسك الخطاب الشعري إذ

١٩٩٨: ٧٩). فإن الدلالة هذه تتوافق مع حالة الشخصية وحركتها من البداية والنهاية حيث تأثر أخيراً بالإمام الحسين عليه السلام بعد صعوبات نفسية كثيرة:

يوقظُ الصبحُ صوتَهُ، يشربُ الوردُ
 حكاياهُ، ترتديه الجداولُ
 يتمشّي على مدارجِه النجمُ
 وتغفو على صداهُ القوافلُ
 هو للريحِ هدأةٌ، ولصمتِ الصخرِ
 همسٌ، وللغيومِ جدائلُ

ومن اللافت للنظر أن القافية وقفت عن الحركة بسكون الرويِّ فعمله «يشير إلى رغبة الشاعر في تصوير الوقفة لحركة الشخصية إلى الهلاك وانهاياره النفسي» (انصاري، ١٣٨٩: ٤٧١). وما سبقه من الألف، يؤكد المعنى وكذلك الأمر في قطعة «البعد الثابت» التي ختمت الأبيات فيها بصوت اللام ثم يليه الألف، والقصيدة صورة رجالٍ قاتلوا الإمام عن عنادٍ، فتتضمن القافية بما فيها الحروف المكررة دلالة توحى بالحسرة والحزن الشديد الذي يبلغ أقصاها عند اتصال اللام بالألف في نهاية البيت الشعري:

واحة من جراحنا كانت البدءُ
 اكتشفنا بها المدى المجهولا (ص ٨٩)
 وطوبينا وجه الصحارى، حملنا
 لهب الأمس والزمان القتيلا (ص ٨٩)

وكذلك صوت القاف في "البعد الأسود" يضيف على النص بما يناسب بنيته الصوتية فهو يوحي بأحاسيس من المساواة والصلابة والشدة. (عباس، ١٩٩٨: ١٤٤) إنه من الحروف التي قد ينطق بالجر أو الهمس. فالقصيدة هذه تصوير عن حضور أحد الشخصيات في الجيش الأموي والذي لا يجد لونهاً يناسب حقيقة وجوده إلا الأسود. القطعة تجسد الجدال بين الشمر والإمام ووقوفه ضده في معركة كربلاء التي انتهت باستشهاد الإمام والشمر الذي غلبت عليه مسحة من الحزن والألم الشديد - وفق رؤية الشاعر - بعد الحادث، فالإيحاءات الصوتية للقاف في السياق الشعري قد توافقت المساواة والغلظة والشدة التي مارسها الشمر ضد الإمام وأهله:

وأنا الآن حفنةٌ من غبار
 كفَّنا العارُ خدَّها المعروقا

والألف الذي يليه وتكرراً أثناء البيت يسبب الإمتداد الصوتي في سياق البيت وللقاف وهو مما يؤكد معاني الحزن ومشاعر الألم والحسرة عند الشخصية، فبذلك نرى بأن الشاعر لم يهمل الجانب الدلالي والإيقاعي للحروف جعلها منسجمة مع العواطف والانفعالات التي يريد أن يرسمها في خطابه الشعري. مثلما نجده في قطعة "الرؤيا الثالثة عشر" التي تكونت من عدة أجزاء ونظمت على النظام العمودي والأبيات تجري على لسان الشاعر إلا أن

الشخصية الحاضرة في القصيدة هي الإمام، والأصوات في القافية وأثناء الأبيات تناسب أكثر تناسباً مع الدلالات التي نجدها في القصيدة حيث تدور معانيها حول القيام والثورة الحسينية ومقاومته ضد العدو والأبيات ختمت بالألف المسبوق بالباء والألف أيضاً:

شفتي ضفّة من الموت مسّته رماداً وعانقته تراباً
كلّما ملّمت من الماء طيفاً مات في كفّها وعاد سراياً (ص ٤٢)

وكما نلاحظ أن الألف اللينة من الحروف المتكررة في القافية وكذلك الشعر كلّ والباء كما قال عباس مجهور شديد وإذا لفظ ممدود الصوت "با" كما كان يلفظ في مرحلة أصوات الحروف، لم نجد ما هو أصلح منه لتمثيل الأشياء والأحداث التي تنطوي معانيها على الاتساع والضخامة والارتفاع (عباس، ١٩٩٨: ١٠١). ولذلك ما أضفاه الصوت من الدلالات تتسق الغرض الشعري الذي يغلب على القصيدة. وهذا ما نجده في القطعة التالية إذ تكرر الألف في بعض السطور وهومما يقوي دلالية الراء المكررة فيها:

عندما مات الحسين، / ظامئاً، / صارت عصافير البحار، / تتمنى الأنتحار (م٨)

لقد انتهت الكلمات بصوت الراء ساكنة فكأن الحركة التي بدأها الإمام قد انتهت بالشهادة وهي دلالة يوحي بها حرف الراء أيضاً إذ يدل على التحرك والتكرار وهذا ما ينطبق مع المعنى الشعري.

أما التكرار فلا يقتصر على الروي في القوافي بل يتجاوز ذلك إلى المفردات المبعثرة أثناء البيت وهذه ظاهرة ايقاعية تشهد أكثر حضورها في الشعر الحرّ تعويضاً عن الوزن العروضي إلا أن الشعر العمودي أيضاً لا يخلو منها وهي مما يزيد الشعر ايقاعاً ومثالاً على ذلك الحاء المتكرر في قطعة "الرؤيا الخامسة عشر" الذي تكرر عبر القافية والأبيات كلاهما كالبيت التالي:

الحُسَيْنُ أُنْحِنِي عَلَى صَدْرِهِ الرَّمْحُ وَصَلَّتْ عَلَيَّ يَدَيْهِ الْجُرُوحُ

والحاء حرف مهموس رخو يحدث صوته باندفاع النفس بشئ من الشدة ويقول العباس بأن الصوت الغنائي الذي يتصف بخصائص صوت الحاء هو أغنى الأصوات عاطفة وأكثرها حرارة وأقدرها على التعبير عن خلجات القلب ورعشاته (١٨٢) فمعانيها تدل على مشاعر إنسانية وهذه مما شددت عليه المفردات في معجم الشاعر وكذلك أسلوبه في استخدام الأساليب الإنشائية كالاستفهام الذي يقرب من العاطفة والإحساس وأما المفردات في السياق الشعري نحو: (يغتلي، تخفق، شحوب، انكسار، جريح، ميت، تدق، تصيح، الوحشة و...)

أيضا تخدم الحالة النفسية للشاعر فاستطاع بذلك أن يوظف اللغة المتمثلة بالكلمات والنحو والموسيقى لتبعث عواطفه الشعرية. والأمثلة على ذلك كثيرة ويكون «السين» من أهم الحروف التي قد ترد في القطعات الشعرية بتردد واسع وهو حرف مهموس رخو. يقول عنه العلايلي: إنه للسعة والبسط وقال الأرسوزي عنه: إنه للحركة والطلب. (راجع: عباس، ١٩٩٨: ١١٠-١١١ و١١٣) وتشهد المجموعة الشعرية نماذج منها:

أفـراتُ المِـسَافِـرُ / يُشـبـهُ خـابِـيَّةً مـن دـمـوعِ / أفـراتُ المِـسَافِـرُ غـادِـرَنا، / و هو يحـمـلُ وِجـهَ المِـسـاءِ، /
يـنـسـابُ ما بـينَ مـقـبـرةِ اللـسـيـوفِ، (ن ٨)

في مُدُن مِـسِـكـونـة، دُون سِـواها، / بـالسِّـكـاكِـينِ.. وبـالسِّـيـوفِ! (ن ٥)

أنا حـاصـرُـتُه زـرعتُ الصـحـارى بـالمِـسـامِـيرِ، بـالمُدَى، بـالسِّـلـسِـلِ (ب متغير)

سِـأِـسِـمِـي النـهـرَ انـطـفـاءً، أَسِـمِـي الدَمَ ماءً؛ لِيـورِقَ السِّـكِّـنُ (ب رمادي)

ومن اللافت للنظر أن "السين" أحد الحروف الصفرية لها دلالات إيقاعية خاصة تشبه بصوت الكلمات التي تظهر فيها وهي: السيوف، والسكاكين، والسلسلة، والمسار وما شابهها فقد استفاد الشاعر من طينتها الموسيقى في تصوير معركة الحرب وما فيها من أصوات وضجات منبعثة عن الأدوات الحربية ليجسد المتلقي المشاهد ويجدها محسوساً بالصوت وقد لا يدركها القارئ غير الناطق بالعربية إلا أن من يعرف دقائق اللغة يجده دون صعوبة.

وكذلك يتجلى التلاحم الصوتي مع المعنى والعاطفة الشعرية في تكرار صوت الميم أثناء السطور والأبيات الشعرية للشاعر وما تكمن فيه من طاقة صوتية توحى بدلالات خاصة. وقد أشار حسن عباس الى دلالاته المختلفة حسب موقعها من اللفظ فهو يوحى بمعاني المرونة، والرقّة، والتماسك، والضم، والجمع، والتوسع، والامتداد... وذلك لكيفية النطق بها إذ الميم من الحروف المجهورة يحصل صوته بانطباق الشفتين على بعضهما البعض ولذلك صوته يوحى بذات الاحاسيس اللمسية من الليونة والمرونة.. وكذلك ضم الشفة على الشفة بشئ من الشدة عند ادائها يماثل ما يتم فيه السد والانغلاق وانفراجها يمثل ما يتم فيه التوسع والامتداد. (عباس، ١٩٩٨: ٧٢-٧٣) ونماذج منها نجدها في شعر الشاعر نحو البيت التالي:

لِـسِـسَ في البَـحـرِ أوردَ المِـلـحِ، وَصِـمِـتِ المِـرافِئِ المِـنـسِـيَّةُ (ر ٤)

فالبناء الصوتي الذي يتجلى من خلال انتقاء كلمات خاصة نحو: (الملح، الصمت، المراية، المنسية) والتكرار الذي نجده لصوت الميم يأتي منسجماً مع وحدات الجمل والسياق

الشعري، حيث يتلاحم مع المعنى وهو الانسداد والانغلاق الذي يماثل طريقة أداء الكلمات بمعانيها وما يريد القارئ إلى المتلقي ويبلغ أقصاه في تركيب (صمت المرافئ المنسية). ومما يجدر بالذكر أننا لا نريد القول بأن الشاعر قد اختار مفرداته لتتجسم مع معانيه بل الالفاظ وما تتكون منها من الأصوات لها دلالات خاصة تتوافق مع معانيها وعندما انتقاها الشاعر عن اللاوعي فهي تحفظ طاقته الصوتية لتدلّ على معاني وتضيفها على النص. ونموذجاً آخر نأتي بالسطر الشعري الذي يعبر فيه الشاعر عن معنيين مضادين، فاختلفت الصورة فيه حسب المعنى والعاطفة الشعرية وكذلك يمكن للصوت أن يوحي بهذا التضاد:

أَمْضِي وَلِي فِي الْمَاءِ مَمْلَكَةٌ، / وَلِلْمَوْتِ الْهَزِيمَةُ (١٤ر)

فالتكرار في السطر الأول يوحي بمعاني الامتداد والسعة تناسب مع ما يريد الشاعر التعبير عنه من استمرارية حركة الإمام في مدى التاريخ وسيطرته وحكومته على الماء وهو رمز يدلّ على الطهارة والانفتاح على الحياة إذ جعل كل شيء من الماء حياً وثمة صورة تفارق السطر الأول وهي ترسم الموت أمام رمزية الماء فإذا غلب الإمام على كل شيء واستمدت الحياة حياتها منه، فأما الموت لامجال له أمامه إذ انسدت الابواب كلها ولا يجد طريقاً الا الانغلاق والهزيمة. فالدلالة الصوتية التي يضفي الميم في السطر الثاني هي الانسداد وكيف هذا والحرف واحد في الشطرين! لأنّ الكلمة تتكون من الأصوات ويرتبط كل مكوّن بنظامه الكلي ويأخذ دلالاته من بنية الكلمة فعند الموت ينغلق كل شيء كما ينفتح أمام الماء. وبذلك نرى أن التناقض في المعنى والصورة الشعرية ينطبق تماماً مع التناقض الايحائي للحروف بين الانغلاق والانفتاح. ولعلّ الايحاء الصوتي للميم في البيت التالي يدلّ على الامتداد والانفتاح والسعة أيضاً، فالدماء التي تفرقت في كل مكان وزمان أصبحت مرّة في مذاق الأعداء إذ تفضحهم طوال التاريخ:

وَنَثَارَ مِنَ الدَّمِ الْمِرُّ، شَدَّ الْغَيْمُ / فِي خَيْطِهِ، وَشَدَّ الْفُصُولَا (ب ثابت)

كَلَّمَا لَمِلِمَتْ مِنَ الْمَاءِ طَيْفَاً / مَاتَ فِي كَفِّهَا، وَعَادَ سَرَابَا (١٣ر)

هَكَذَا يُصَلِّبُ الْأَمِلُ بِمِيسَامِيرٍ مِنْ دَمٍ! (٩ر)

فيتلاحم الشكل والمعنى عبر انسجام الجزء والكلّ أي الكلمات المتكونة من الأصوات والحروف. وكذلك النموذج التالي حيث نجد الموحيات الصوتية للميم منطبقاً على المعنى الشعري؛ إذ يدلّ على التمدد والتوسع لحركة الإمام عبر القرون وبعث روح الحياة في النفوس. فقد وصف الشاعر الإمام ممرّاً ينفتح على المدن التي هي إشارة الى الحضارة بيد أنه لا يسكن فيها الا الموتى والذين لا يحركهم أي شيء ولا يعانون من أي ألم ولا شعور لهم

إزاء الأحداث، فلذلك يجب أن تكون حركة الامام حركة ترافق اللين والرقّة والحرارة وهي من الأيحاءات التي نجد في الطاقة الصوتية للحروف المتكررة في السطور الشعرية:

مَمَرًا إِلَى مُدُنِ المَيْتِينَ / إِنِّي أَبْتَنِي خِيْمَةً لَجْرَاحِي، / مَوَاوِيلَ مَنقُوعَةً بِالتَّمَرْدِ، / (٧)

كذلك قد استمدّ الشاعر - ولا نقول عن الوعي - من الدور الدلالي الكامن في حرف "النون" الذي تكرر ٩ مرات وهو كالميم من الحروف المجهورة. «يقول العلايلي: إنها للتعبير عن البطون في الأشياء». ولكونها صوتاً هيجانياً ينبعث من الصميم للتعبير عن الفطرة عن الألم العميق وهو أصلح الأصوات للتعبير عن مشاعر الألم والخشوع^١ وهنا نجد مزجاً بين مشاعر الألم والحماسة إذ هناك من قام لإحياء النفوس يعاني في طريقه من آلام وأحزان ومن يقابله ممن لا يجد الشاعر كلمة لوصفهم إلا الموتى غير أن الحزن يغلب على الشعر لما نواجه من الغفلة والسكون وقد استخدم الشاعر هذه الدلالة الإيحائية للنون في السطور التالية حيث يقول: وجعٌ.. ونحنُ مُسَمَّرُونَ (ن٩) / مَن عَسَانَا نَكُونُ؟ (بعد مجنون)

والقطعة صورة عن رجال الجيش الأموي الذين شعروا بالهزيمة بعد قتل الإمام. فالحالة العاطفية والمعنى الشعري والموجيات الصوتية كلّها جاء لينطبق معاً ويكون بنية متسقة مترابطة. فالشاعر يتحدث عن الألم الذي يعاني منه هؤلاء وقد أعانه الأسلوب التعبيري والاستفهام الذي زاد الكلام تحسراً وحرزاً.

ونموذجاً آخر يستفيد فيه الشاعر من الأيحاءات الصوتية الكامنة في الأصوات زيادة لموسيقى الشعر وهي ذات صلة بالمعنى ونفس الشاعر ما نجده من تكرار صوت الخاء في بعض السطور الشعرية ومما يلفت النظر أن الخاء فيها يرافق صوت التاء ويزيد من دلالاته منها:

عَائِدٌ خَطُوتِي عَاصِفَةً، / حَمَلْتُهُ الخِطَى الخَائِفَةً... (٥)

خَلْفَ خَطُوي يَمُوءُ!! /... خَطُوتُهُ تَطَارِدُ الغِيَابَ (٦)

رَأِينَا خِيولاً مَلطَخَةً بِالخِطَايَا (ن٢)

بَدَى خَلْفَ خِيْمَتِهِ، خِيَطٌ مَلَح (م٢)

والحاء من الحروف الحلقية التي قيل عن معانيها بأنها يدلّ على المطاوعة والانتشار والتلاشي. يقول عباس بأن إيحاءات صوت هذا الحرف تختلف باختلاف كيفية النطق بها.

١. حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ١٦٠.

(١٧٤) كما أن التخريب والنفاذ والشقّ والرخواوة والتفاهة من موحياته أيضاً... (عباس، ١٩٩٨: ١٧٦). ما رسمه الشاعر في قطعة الرؤيا الخامسة صورة ثنائية متضادة يقابل فيها السطر الأول والثاني إذ تحدّث الشاعر في الأول عن الإمام وخطواته الثابتة التي تشبه العواصف في السداد والقوة والثاني صورة أعدائه الذين يغلب عليهم الخوف والإضطراب كما أن صوتي "الطاء والعين" يدلان على الفخامة والثبات والصلابة إذ يوصفان بالشدة وما يتبادر إلى الذهن من كلمة (الخطوة) مفرداً أو جمعاً في شعر جميل هو نفس المعاني التي تمكن في الطاقة الإيحائية للأصوات المتكررة أيضاً. ومن الطبيعي أن تكرر مثل هذه الصور المتقابلة في شعر عاشوراء إذ يصور فيه صورة الحق والباطل المتمثلة في جبهة الإمام والجيش الأموي وبناء على المعنى فيستخدم الشاعر من هذه الثنائية والتضاد التصويري نحو ما نجد في السطور التالية أيضاً: الصّحارى انهيارٌ.. وليلٌ.. وريحٌ/ وهو يبني الهدوء! (ره)

فثمة الانهيار والليل والريح التي تهب الصحارى وهي أهل الباطل يقابله الإطمئنان والهدوء الذي يوصف به الإمام فقد سعى الشاعر أن يلقي بعاطفته ودلالته الشعرية عبر الصور والمفردات والطاقة الإيحائية للحروف. فالحاء والهاء اللذان تكررا أثناء الكلمات يوحيان بمعاني متضادة أيضاً من الرقة والصفاء إلى الضعف والوهن والحاء - كما قال عباس - يستخدم للتعبير عن الاضطرابات والانفعالات النفسية. (١٩٢)

هذه نماذج ولا ندعي بأنها صفة تتميز به المجموعة الشعرية هذه دون غيرها، حيث جعلتها مرموقة بين أمثالها بل كلما نريد أن نثبت بأن الشاعر استخدم هذه الخاصية ولوبصورة عفوية لم ينتبه بالدور الإيقاعي للحروف وهذه خاصية متداولة في اللغة العربية، فإن صحّ ذلك لقد تبين النماذج أن الموسيقى والإيقاع في المجموعة (الحسين لغة ثانية) لم ينحصر في الموسيقى الخارجية فقد غناها مثل هذه النماذج التي جاءت منطبقة مع المعنى.

النتائج

إن من يتأمل ديوان الشاعر العراقي جواد جميل المسمى بـ"الحسين لغة ثانية" سيقلى مجموعة فريدة دينية من حيث المضمون والبنية. فهو يتمايز عما سبقه أو عاصره في حادثة عاشوراء؛ إذ ينطلق من رؤية إسلامية له خصائص فنية جمالية يتسم بفنّه الشعري أكثر من مضمونه. فقد جدد الشاعر في طرق تعبيره وطريقة الشاعر في الموضوع جعلته ومجموعته حيث لا بدليل لها في الشعر الديني. فتعدّ المجموعة من إبداعات الشعر الديني إذ تكونت من مجموعة

قصائد ذات النمط الكلاسيكي والحرّ في موضوع واحد والقصائد ترتبط وكأنها وحدة متماسكة يواجه فيها القارئ كتاباً له بداية ونهاية. ثم يتميز الديوان بلغته الفنية التي تنوّعت بأشكال تعبيرية وآليات فنية وتكون للموسيقى دور فاعل في إبداعه الشعري فكما نظم الشاعر بعض قصائده على غرار الشعر العربي القديم إلا أنها لم يقف على التراث بل جدّد فيه.

فهناك مجالات من الإبداع في إطار الموسيقى وأنواعها الداخلية والخارجية وأما الخارجية نجد فيها أثراً عن روح الشاعر فلا يكون الإيقاع في قصائده تطبيقاً على البحور العروضية القديمة وبمعزل عن الإبداع في بنية أشعاره وشكلها الموسيقي فنظم أكثر قطعته على نظام الشعر الحرّ وهذه الغلبة في مجموعته تدل بوضوح على أنه ينزع إلى الجودة في الموسيقى أكثر من أن يركب على أمواج الشعر القديم فقد حدث في قصائده تجديداً في الشكل إضافة على الموسيقى. أما شعره العروضي فيكون فيه الرجز والخفيف من أكثر البحور حضوراً بين أشعاره القديمة ومن إبداعه استخدام بحور متنوعة في شعر واحد كما التنوع في القافية. ونظم الأشعار على بنية الموشحات وهو يعدّ من إبداعات الشاعر في إطار الموسيقى الخارجية وتتسم قصائده ذات النمط الكلاسيكي رغم إطاره التقليدي بمظاهر من التجديد نحو المزج بين نظام الشعر الحر والعمودي في قصيدة واحدة، فشعره يشهد اشكالاً وقوالب جديدة لم يشهد الشعر الديني وشعر عاشوراء حتى عند المعاصرين قبل جميل فلم تنحصر على بنية القديم. وبذلك إن شعر جميل في هذه المجموعة خليط من القديم والجديد والتقليد والإبداع. ثم إنّه قد خرج عن المألوف في كتابة القصيدة من تنوع القافية فلا يتقيد بقافية واحدة بل يكتب الشعر على قافيتين أو أكثر وقد يتداخل بعض أشعاره نوع من الرديف رغم أنه صفة لا تتميز بها العربية إلا أنه يزيد الشعر غنى وإيقاعاً. أما على مستوى الإيقاع الداخلي يستعمل الشاعر ظاهرة الجناس والتكرار الإيقاعي وتكرار الحروف والأصوات، إذ الشاعر يوظفها لإيصال المعنى الخاص إلى المتلقي والأصوات والحروف بتردها في النص الشعري توحى بدلالات مميزة ولو لم نستطع أن نعتبره صفة ينحصر بها جميل، إلا أن الشاعر زاد الانسجام بين المعاني الشعرية وموسيقاها.

المصادر والمراجع

١. انصاري، نرگس (١٣٨٩ش). عاشورا در آيينه شعر معاصر. طهران: مجتمع فرهنگي عاشورا.
٢. أنيس، إبراهيم (٢٠١٠م). موسيقى الشعر. القاهرة: مكتبة الانجلوالمصرية.
٣. البريسم، قاسم (٢٠٠٠م). منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري. بيروت: دار الكنوز الأدبية.
٤. ترحيني، فايز (١٤١٥هـ). الأدب: أنواع ومذاهب. بيروت: دار النخيل.
٥. حسن لي، كاووس (١٣٨٦ش). **گونه‌هاي نوآوري** در شعر معاصر ايران. ط ٢، طهران: نشر ثالث.
٦. جميل، جواد (١٩٩٦م). الحسين لغة ثانية. قم: المجمع العالمي لأهل البيت.
٧. شفيعي كدكني، محمدرضا (١٣٦٨ش). موسيقى شعر. طهران: انتشارات آگاه.
٨. شميسا، سيروس (١٣٨٦ش). **نگاهي** تازه به بديع. ط ٢، طهران: نشر ميترا.
٩. عباس، حسن (١٩٩٨م). خصائص الحروف العربية ومعانيها. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
١٠. عزام، محمد (١٩٦٧م). بنية الشعر الجديد. دمشق: دار الرشاد الحديثة.
١١. القرطاجني، حازم (١٩٦٦م). منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تقديم: محمد الحبيب ابن الخوجة، تونس: دار الكتب الشرقية.
١٢. الكراعين، أحمد نعيم (١٩٩٣م). علم الدلالة بين النظر والتطبيق. بيروت: مؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع.
١٣. مجاهدي، محمد علي (١٣٧٩ش). شكوه شعر عاشورا. قم: بيك جلال.
١٤. ناقل خانلري، پرويز (١٣٧٧ش). وزن شعر. طهران: دانشگاه تهران.
١٥. النويهي، محمد (١٩٧١م). قضية الشعر الجديد. ط ٢، بيروت: دار الفكر.