يا حبذا ريح الولد

قراءة في قصيدة للشهيد الصدر

عبدالحسين طاهر الربيعي

مُلخَّص البحث

توجَّـه هـذا البحـث إلـى دراسـةِ قصيـدةٍ ميميّـةٍ للشـهيد آيـة الله العظمـى السـيّد «محمَّـد محمَّـد صـادق الصـدر» قدس سره، بوصفهـا جُـزءاً مِـنْ مُنجـزِهِ الشـعري، وهـذهِ القصيـدةُ منشـورة لأوّل مـرَّة فـي كتـاب «إشـراقات أدبيّة» الصادر عن مؤسّسـة المُنتظر لإحيـاءِ تراث آل الصدر، بطبعتـهِ الأولى سـنة (1435هـ- 2014م)، وقد وقـف الباحثُ- بعد التأمُّـل- علـى مـا تُثيـرُهُ هـذه القصيـدة (اللوحـةُ) مِـنْ شـاعريّةٍ وإبداع بعثتهـا الانفعـالات العميقـة علـى إثـر ولادة نجلـه (مصطفـى)، إذ أخذَ يتغنَّـى بوقـوع هـذا الحدث الَّـذي كان مُنتظـراً، فتوجّهت الدراسـة إلى تحليـل الخطاب الشـعري لاسـتكناه فاعليّتـه المُعبِّرة عن الفـرح الغامر، والدهشـة المفرطـة التـي جَعلـت الشـاعر يترنَّـحُ بيـن مشـاعر الفـرح الغزيـر، وفقـدان الوقـار والتـوازن، بميـلاد ابنـه فلـذة كبـدهِ، وبيـن مـا هـو عليـه مِـنْ وقـارٍ وسـمو الـروح المستشـعرة للفيـض الإلهـي، جاء البحـثُ عَبـر محوريـن: الأوَّل: في البنـاء الفنِّي، وعرض المعانـي العامّة. والثانـي: فـي دراسـةِ جماليّات الإيقاع فـي القصيدة، وتلمّس تـآزر البناء الإيقاعـي مـع الدلالات التـي حَملهـا النّصّ الشـعري.

الكلمات المفتاحية: ريح الولد، ميميّة الصدر، البناء الفني، جماليّات الإيقاع.

عبدالحسين طاهر الربيعي

المقدّمة

الحمدُ للهِ ربِّ العالمين، الرَّحمن الرحيم، والصلاةُ وأتمُّ التسليم على المصطفى الأمين مُحَمَّدٍ بن عبدالله وعلى آله الطاهرين الّذين أذهبَ اللهُ عنهم الرِّجَس وطهّرهم تطهيراً، ورضيَ اللهُ عن أصحابهِ الأشداءَ على الكُفَّارِ الرُحماء بينَهم، الذين جاهدوا مَعَهُ في الله حقَّ جهادهِ وما بدَّلوا تبديلاً.

وبعدُ:

فقد دأب المخلصون والعاملون في المؤسّسات العلميّة- ولاسيَّما الإسلاميّة- على نشر تراث المفكّرين والعلماء العاملين، وعدم تركه نهباً للنسيان والإهمال، فضلاً عن نشرهم الدراسات والبحوث المتّصلة بالفكر والثقافة. لذا شمرَّ الأساتذة العاملون في مجلة (قراءات معاصرة)- وهي مجلة فصلية تُعنى بالفكر والثقافة تصدر عن مؤسّسة (مُثُل) الثقافيّة في النجف الأشرف- عن سواعدهم لنشر البحوث والدراسات المتّصلة بالفكر والثقافة، فضلاً عن دراسة المُنجز الفكري والإبداعي للمفكّرين، سواء كانوا أحياءَ أم راحلين.

وفي هذا السبيل تأتي دراستي لقصيدةٍ الشهيد آية الله العظمى محمّد محمّد صادق الصدر قدس سره كونها تمثّل جانباً مِنْ هذا المنجز الإبداعي، والوقوف على شاعريّتها وقوّة إيحائها وتوصيلها، لتعبّرَ عن تجربته الوجدانيّة، وتقديمها تقديماً شعرياً ناجحاً. ولأجل هذا جعل الباحث دراسته التحليليّة على محورين:

الأوَّل: دراسة البناء الفنِّي مِنْ لغة وأُسلوب وصور، الَّذي

مكَّـن الشـاعر أن يوصـلَ معانيـه العامّـة الدائرة فـي فلك الفـرح الغامر، والدهشـة بـولادة نجلـه الأوَّل، وما صحبه مِنْ مشـاعر جيَّاشـة أخرجت الشـاعر مِـنْ طَورِه، وغيَّرت جـوَّه الاعتيادي وحولته إلـى الطرب، وعدم التماسـك، مُتغنيًّـا بهـذه الـولادة التي تعنـي– بالمعنى الَّـذي يفهمه هو– ولادة الامتداد الرسـالي، والمُضي في مقارعة أعداء الإسـلام، واسـتمرار السـبيل التي يدعـو إليها.

الثانـي: فقـد تكفّل بدراسـة البنـاء الإيقاعـي للقصيدة عَبـرَ نمطي الإيقـاع: المقيَّـد (البحـر والقافيـة)، والحُـرّ المُتمثّـل بالتكـرار والجناس الحرفـي، ومـا إلى ذلك مّمـا توافر في بنيـة النّصّ الشـعري؛ لأنَّ الإيقاع غيـر منفصـلٍ عـن الدلالة، بـل همـا كُلّ لا يتجزأ.

ولـذا عـوّل الباحـث على تأمُّله الخطاب الشـعري للسـيّد الشـهيد علـى وفـق المنهـج التحليلـي المُسـتند إلـى آليـات تحليـل الخطـاب الشـعري مـا اسـتطاع إلـى ذلك سـبيلاً.

وفـي الختـام أتقـدّم بوافـر الشـكر والتقديـر إلـى كادر مجلـة (قـراءات معاصـرة)، آمـلاً أن تحظـى قراءتـي المتواضعة بقبـول مُتلقّيه ﴿وَأَن لَّيْـسَ لِلإِنسَـانِ إِلَّا مَـا سَـعَى﴾ النجـم:39.

التمهيد[1]
لغةُ الشعر، المفهوم والآفاق

إذا بحثنا في لغة الخطاب الشعري بوصفِه الفنّ التأثيري الأبرز، والمكوِّن المادّي للعمليّة الشعريّة، فعلينا أَن نتأمَّلَ ماهيّته في محاولةٍ منَّا للوقوف على ما يُمكن أَن يُعدَّ تعريفاً له، فإنّنا نَعرفُ الشعر، ولكنّنا لا نُدركُ تمام الإدراك الماهيّة التي بعثتهُ، وجعلته ذا قُدرةٍ على البوح بما يتلجلجُ في صدر الشاعر مِنَ المشاعر والأحاسيس. ومهما حاولنا وتأمّلنا الأمر، فإنَّ تعريفنا لابدَّ أَن يكونَ متسماً بالذاتيّة؛ لأَنَّ استكناه مواطن الجمال في الفنون التأثيريّة سيظلُّ عصيّاً على المقاييس والأحكام المتعارف عليها، ومّما يؤيد هذا الرصد؛ أَنَّ النُّقّاد والباحثين لم يتمكنوا مِنْ وضع اليد على الحقيقة الشعريّة كاملةً.

لذا بقي السؤال الأزلي؛ ما الَّذي يمدّ الخطاب الشعري بنسغ الحياة؟ ولِمَ بقي تأثيره قائماً يتجددُ على الرغم مِنْ موت المُكوّن الإنساني؟ ولِمَ يؤثِّرُ فينا شعر امرئ القيس وعروة ومالك بن الريب والمتنبي والمعتمد بن عباد والأخطل الصغير والجواهري والسياب وسواهم، على الرغم مِنْ مضيّ الحقب وبعد الشُّقّة؟ ما الَّذي يجعلُ بعض النماذج الأدبيّة تتفوّقُ في شاعريّتها وقوّة توصيلها وانعطاف النّفس البشريّة تُجاهها، على أُخرى قد تتقدّمها صنعةً وبناءً؟

وغنيٌّ عن البيان أَنَّ الخلقَ اللغويَّ يتمحور في ثلاثة أركان:

(1) آثر الباحثُ ألَّا يتضمّنَ التمهيد تعريفاً بالشاعر السيّد الشهيد الصدر؛ لأنَّ شهرته تُغني عن ذلك.

المُخاطِب، والمُخاطَب، والخطاب[1]، وقد تُضافُ إلى هذه الأركان عناصر لها أثرٌ في عمليّة الخلق الشعري، هي: السياق، الشفرة، قناة الاتصال[2]. ومِنَ الشعر ـ الَّذي نحن بصددِهِ ـ ينطلق التوصيل مِنْ أعمق صورةٍ وأكثرها تعقيداً، ولعلَّ هذه السمة وراء تفوق الشعر على النثر مثّلما يرى باحث غربي معاصر[3]، فالشعر – إذن – ظاهرة توصّيلة، أو كما يقول ناقد معاصر: تحريضيّة[4].

وغنيٌّ عن البيان أَنَّ للشعر غايتين: الإفهاميَّة والجماليّة، وما أكثرَ ما تطغي الغاية الجماليّة بتأثيرها على المُتلقّي حينما يعاين الخطاب، فقد تسترعي انتباهَهُ جودةُ البناء وبراعة التركيب، وقد تتراجع الغاية الأولى ريثما يرشد إليها النسقُ الجمالي المُهيمن على النّص، وهذه الغاية الجماليّة هي موضع تباين إبداع الشعراء.

وعودٌ على اللغة الشعريّة، فإنَّ خلق الكلمات، وتفجير أشكالها اللغويّة نسيجاً شعريّاً، هو ما التفتَ إليه الموروث النقدي العربي على يد الناقد الألمعي والبلاغي الفذ الشيخ عبد القاهر الجرجاني الَّذي يرى أَنَّ البناءَ الجمالي للنّص الشعري غير مرئيٍّ، وهو بناءٌ رمزي يُتَوصلُ إليه بإدراك العلاقات الباطنيّة. فما هي – إذن – الخصيصة التي يسلكها الشعر في مجال اللغة ليأتي بالنسيج اللغوي القادر على خلق شعريّة النّصّ؟

(1) يُنظر: مناهج البحث في اللغة، د. تمّام حسّان: 37،38.

(2) يُنظر: علم الأُسلوب، د. صلاح فضل: 117. ويُنظر: النظرية البنائيّة في النقد الأدبي، د. صلاح فضل: 268 وما بعدها.

(3) يُنظر: مبادئ النقد الأدبي، أ.أ. رتشاردز: 236.

(4) يُنظر: مشكلة التوصيل، الشاعر والجمهور، د. عناد غزوان: 10.

وبعدُ، ماذا تعني الشعريّة؟ أهي عملٌ إراديٌّ يلجأ إليه الفنانُ فيبدعُ هياكله الفنِّيّة التي تتآزر عَبرها العناصر الشعريّة كالبناء الفنِّي، والإيقاع، والصور، والرموز، وغيرها؟ وقد يطولُ بنا المقام، لو رُحنا نتقصى ما يرتبطُ بهذه القضيّة النقديّة التي مازال الكلامُ فيها بين أخذٍ وردٍّ، ابتداءً مِنَ الجاحظ وإلى يومنا هذا.

وحاصل ما قدّمنا: فإنَّ لغةَ الشعرِ تقومُ على الانتهاك والخروج على المألوف في لغة النثر، ويوضّح هذا الخروج عن المألوف الدكتور «صلاح فضل» قائلاً: «**إنَّ الشاعرَ يسعى بصورِهِ إلى إحداث اعتداء وجرح لشفرة اللغة، أي: انحراف عن الاستخدام العادي، هذا الانحراف هو الَّذي كانت تسميه البلاغة العربيّة القديمة استعارةً**»[1]. فليس ثمَّة خلقٌ شعريٌّ بدون هذا الانتهاك والخروج عن المألوف، بيد أنَّ هذا الانتهاك لابدَّ أن يكونَ واعياً ومُنظَّماً وغيرَ مودٍّ إلى الإيهام والغموض، هادراً للتوصيل الَّذي هو غاية الخطاب الرئيسة.

ولم يَفُت الناقد الجرجاني أن يُشيرَ إلى هذا الأمر، فقال: «**الكلام على ضربين: ضرب أنت تصلُ مِنْه إلى الغرض بدلالة اللفظ، وضرب آخر أنت لا تصلُ مِنْه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحدَه، لكن يُدلّك اللفظُ على معناه الَّذي يقتضيه موضوعه مِنَ اللغة، تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض. ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل**»[2].

(1) النظرية البنائية في النقد الأدبي: 287.

(2) دلائل الإعجاز: ص302.

المحور الأوَّل
المعاني العامّة وبناؤها الفنِّي

تطالعنا القصيدة في أبياتها الواحدِ والعشرين بيتاً بالتعبير عمَّا انتاب السيّد الشهيد الصدر قدس سره مِنْ مشاعر فياضة لمَّا وُلِدَ نجلُهُ الأوَّل (السيّد مصطفى)، وَلْنطالعْ ونتأمَّلْ القصيدةَ التي وردت في كتاب «إشراقات أدبيّة»، وهي على النحو الآتي:

قلتُ في تاريخ ولادة مصطفى (حَفِظَهُ الله تعالى)

بِجَذْوَةٍ مِنْ ضِرَامِ وَنَغْمَةٍ مِنْ حَمَامِ
وَحُزْمَةٍ مِنْ ضِيَاءٍ تَلُوحُ بَيْنَ الْغَمَامِ
تُرَاقِصُ الْقَلْبَ سُكْراً كَسُكْرِ حَاسِي الْمُدَامِ
وَصَفَّقَ الْفِكْرُ جَذْلَاًنَ[1] بِنَشْوَةِ الْأَنْغَامِ
وَأَطْبَقَ الْعَيْنُ جَفْنَيهِ فِي عَالَمِ الْأَحْلَامِ
فَقِيلَ مَتاذَا التَّصَابِي؟ وَمَا عَهِدْنَاكَ عَامِي
لَازِلْتَ شَخْصاً رَزِيناً مُبَجَّلاً بِاحْتِرَامِ
فَلَمْ نَرَاكَ خَفِيفاً لَمْ تَلْتَزِمْ بِالْتِزَامِ
فَقُلْتُ: هَذا لِأَنِّي قَدِ ازْدَهَتْ أَيَّامِي

(1) كذا في الأصل وصوابه (جَذْلاً)، وليس في البيت تدوير.

قَدْ فُـــزْتُ بِالْحُـــبِّ يَوْماً كَمَـــا يُرِيـــدُ مَرَامِـــي
فَهَـــلْ سَـــأَبْقَى رَزِينـــاً؟ وَالْقَلْـــبُ يَشْـــدُو أَمَامِـــي
وَكُلُّ جِسْـــمِيَ نُطْـــقٌ يَشْـــدُو بِـــدُونِ كَلَامِ
يُرَاقِـــصُ النُّـــورَ دَوْمـــاً عَلَـــى انْهِمَـــالِ الْغَمَـــامِ
وَيَـــزْدَرِي بِتَحَـــدٍّ كُلَّ الْهُمُـــومِ الطَّوَامِـــي
فَـــإِنَّ فِيـــهِ لَشَـــأناً يُغْنِيـــهِ فِـــي كُلِّ عَـــامِ
يَمُـــــــدُّهُ بِحُبُـــورٍ عَلَـــى مَـــدَى الأَيَّـــامِ
وَلَيْـــسَ يَنْصِـــبُ عَلَيْـــنَا شَعْشَـــعاً بِـــــــدَوَامِ
فَقِيـــلَ وَالْعُجْـــبُ بَـــادٍ عَلَـــى وُجُـــوهِ الأَنَـــامِ
مَـــاذَا الَّـــذِي جَـــدَّ حَـــالاً فِـــي قَلْبِـــكَ المُسْـــتَهَامِ
فَقُلْـــتُ وَالدَّمْـــعُ يَجْـــرِي بِنَشْـــوَةٍ مِـــنْ غَـــرَامِ
مُرَحِّبـــاً بِوَحِيـــدِي: أَرَّخْـــتُ: شَـــبَّ غُلَامِـــي[1]

(1) إشـراقات أدبيّـة، محمَّـد الصـدر، مؤسّسـة المنتظـر لإحياء تـراث آل الصدر، 279-280.

ابتدأت القصيدةُ بذكرِ ما انتابَ الشاعرُ مِنْ فرحةٍ مفاجئة، ودهشةٍ عارمة، لوقوعِ هذا الحدث (ولادة نجلِه)، وإنْ كان الوقوعُ مُنتظراً مُرجّى، إذ عبّرت الأبيات بهذه اللغة السهلة، والألفاظ المأنوسة، عن اللحظات التي وُلِدَ فيها النجلُ المُنتظر، وهي لحظاتٌ حاسمةٌ صوَّرها الشاعر، وجسَّد شعوره تُجاهها، إذ جَعَله هذا الحدثُ يخرجُ عن طورِه، ويدخلُ جّواً مِنَ الفرح الغامر، حَدا بهِ أنْ يتنكَّبَ الوقارَ والرزانةَ، ويقعَ تحت طائل المرح، وعدم الاتزان، والخفَّة، فراح يتلو تعابيرهُ الشعريّة ذات النزعة الصوفيّة الموحية بالشّطح على شاكلة قوله في مقدِّمة قصيدته الوجدانيّة ذات البحر الراقص العذب (المُجتث):

بِجَذْوَةٍ مِنْ ضِرَامِ وَنَغْمَةٍ مِنْ حَمَامِ

ثُمَّ تتوالى العبارات الشعريّة المُفعمة بهذه النزعة الوجدانيّة العميقة التي بعثتها المشاعر العفوية المعبِّرة عن هذا الحدث الفاصل، ويَلحظ الباحثُ عذوبةَ الألفاظ، وسهولة التركيب، فليس ثمَّة تعقيدٌ أو التواءَ، إنَّما هي عباراتٌ شعريةٌ تنساب انسياباً، يبعثها الشعور العفوي، والعاطفة الصادقة المُهيمنة على المنشئ، لحظةَ تكوين عمله الفنِّي.

ويتأمّلُ الباحثُ القصيدة، فيلحظُ عدم تحرّج السيّد الشهيد– وهو مَنْ هو في الرزانة والوقار– مِنْ تصويره خفّة الحركة، وفقدان التماسُك، والفرح المُفرِط المُفضي إلى النشوة والخروج عن أجواء الوقار الَّذي عُرف به (رضوان الله عليه).

لقد آثرَ (الشاعر) وصفَ ما أحاط به مِنْ أجواءٍ كونيّةٍ، داخلة

في عالمه الملكوتي، قد تُحيلنا إلى انسياقه وراء النزعة الصوفيّة المتكئة على سرائر الأعيان التي تلوح على الأكوان للناظرين- بحسب تعبير المتصوِّف الأندلُسي الكبير محيي الدين بن عربي (ت638هـ)- وفي هذه الأجواء الكونيّة يبوحُ الشهيد الصدر قائلاً بعد المطلع:

وَحُزْمَةٍ مِنْ ضِيَاءٍ تَلُوحُ بَيْنَ الْغَمَامِ

وكُلّ هذا يُشعرنا بعظمة النور الإلهي الذي ولعَ به المتصوّفة وأهلُ العرفان- مثلما يرى الباحثُ- بيدَ أنَّ هذه الموجودات والأعيان قد أخذت تتفاعل في أحاسيس الشاعر، وتتجاذب مع قلبه الطروب تجاذباً يُشعر المُتلقّي بهذا الانفعال الَّذي افقدَه توازنَهُ، فالقصيدةُ الصدريّةُ بدأت بالتناقض بين حالي الشاعر، حاله المتزعزعة وحاله التي كان عليها. والنظرة التأمّليّة للأبيات مُنذ البدء تنبني عن حركتين نفسيّتين وصورتين متناقضتين، إذ انطلقت تعابير السيّد الشهيد مُصورةً حركَتهُ النفّسيّةَ المنطلقةَ مِنَ التناقض «وليسَ ثمَّةَ حركةٌ نفسيّة تبدأ بالانسجام، والقصيدة في مجالِها، هي بدء الإحساس بالتناقض لدى الشاعر، وكُلُّ قصيدةٍ ناجحة لابدَّ أنْ تبدأَ مِنْ حدود هذهِ النقطة الحَرِجَة التي تنطوي- منذُ البدء- على طاقة حركيّة هي المسؤولة في الواقع عن الحالة الشعريّة التي يجدُ الشاعرُ نفسَهُ داخلَها، وهو بهذا يَجِدُّ في تجاوز هذه الحالة في العبور مِنْها بواسطة اللغة في

الشعر إلى اللاشعر مِنْ جديد»[1]، وقد أفضى البوح الشعري بالمنشئ أن يُصرحَ بألفاظٍ ومصطلحاتٍ تنقل المُتلقّي إلى أجواء التصوّف على شاكلة قوله في غمرة أفراحه المفرطة:

تُرَاقِصُ الْقَلْبَ سُكْراً كَسُكْرِ حَاسِي الْمُدَام

فهذهِ المواجد اللافتة التي غمرت المُنشئ، ونقلته من التماسُك إلى الاضطراب بفعلِ حصول هذا الحدث الفاصل الَّذي أخرجه مِنْ جَوّه الاعتيادي ليُدْخِلَهُ أجواءَ لا عهدَ له بها، ولا إرادة له على التحكُّم بها.

ومِنْ مفاصل هذا البناء الفنِّي أنَّ مُتأمِّلَ القصيدة يَلحظُ هذا الحوارَ الَّذي يديره الشاعرُ مع مَنْ عذَلوهُ على عدم الاتزان، وخروجه عن المألوف، وما عرفوه فيه مِنْ وقارٍ وهيبةٍ وتماسُك، وهو يُجيبُهم: بأنَّ أيَّامَه قد ازدهت لمَّا حبتهُ السماءُ بهذه الهبة العظيمة– ولادة الأمل المُرَجّى- ولادة الأُنموذج الرِّسالي المُستل مِن صُلب الروح، ليكون المثلَ الإنسانيَ الأعلى الَّذي يُسيِّرُ الحياةَ ويقودها سالكاً السبيلَ التي ارتضاها الله (سبحانه وتعالى) وفي هذا الحوار الَّذي تناثر في القصيدة يقول:

فَقِيلَ مَتاذَا التَّصَابِي؟ وَمَا عَهِدْنَاكَ عَامِي

لَازِلْتَ شَخْصاً رَزِيناً مُبَجَّلاً بِاحْتِرَامِ

فَلَمْ نَرَاكَ خَفِيفاً لَمْ تَلْتَزِمْ بِالْتِزَامِ

(1) الشعر الحّر في العراق منذ نشأته حتَّى عام 1958، يوسف الصائغ: ص 226.

فَقُلْـــتُ: هَـــذا لِأَنِّـــي قَـــدِ ازْدَهَـــتْ أَيَّامِـــي

فـي هـذه الحواريّـة ـ التـي شـكّلت مَفْصَـلاً بنائيّـاً ـ يـردُّ السـيّد الشـهيد الصـدر قدس سره على لائميـه الَّذيـن عَذلـوه علـى سـلوك التصابـي وتنكُّـب الوقـار، مُعْللاً هذا السـلوك الـلاإرادي تعليلاً مفارقـاً لما ينتظره المُتلقّـي فـي الوهلـة الأولى، ولكن بعـد تأمُّل عباراته الشـعريّة وتفكيك قولـه (قَـدِ ازْدَهَتْ أَيَّامِي) الَّـذي جعله تعليلاً لاتخـاذه التصابي والطربَ سـلوكاً، وإن لِيـمَ عليـه، بعـد تأمُّـل ظـلال التعبيـر والاتـكاء على عمق إيمـان الشـاعر، وسـمّو عقيدتـه، وصفـاء روحـه، نُرجِّـحُ أنَّ دهشـتهُ ومفاجأتـه وفرحتـه الكبـرى لـم تكن تعبيراً عـن الولادة بحـدِّ ذاتها، بل إنَّ الـولادة تمثّـل (بالمعنـى الَّـذي يفهمه هـو) ولادة الامتداد الرِّسـالي، ولادة الوريـث الرسـالي الَّـذي ترجـوه الأمّـةُ ليواجـهَ عوامـل الانحلالِ والفسـادِ والطُّغيـان، فـلا عجـبَ أنْ يُصـرِّحَ الشـاعرُ بالتأثيـر الشـعري السـحري ليُظهـرَ عـدم التوازن والتخلِّـي عن الوقار الإسـلامي والخروج عـن المألوف.

فريـاحُ الأفراح الهابة على الشـاعر بالأمل المُرتجـى ليكونَ المرامَ، وتكـون الغايـة المنشـودة التـي نظـنُّ ظنّاً كبيـراً أنَّهـا ذات بعدٍ رسـالي يتجـاوز الفـرح بـولادة مولـود يُولـدُ، إنَّمـا هـو – مثلمـا يـرى الباحثُ – ولادة الهُـدى، ولادة المُمثـل الرسـالي لأبيـه الَّـذي نـذرَ نفسـه، وباعها لله (تعالـى) ﴿**وَمِـنَ النَّاسِ مَنْ يَشْـرِي نَفْسَـهُ ابْتِغَاءَ مَرْضَـاتِ اللهِ وَاللهُ رَءُوفٌ بِالعِبَـادِ**﴾[1]، ألـم يكـن هـو علـى نهـج مَـنْ نزلـت بحقِّـه الآيةُ المباركـةُ المذكـورةُ آنفـاً باتّفاق المفسّـرين؟

(1) سورة البقرة: الآية: 207.

ومازلنا في سياق التعبير الحواري الَّذي أدارهُ الشاعر، فثمَّة حواريّةٌ ثانيةٌ في خاتمة القصيدة تنحو نحو سابقتها في المعاني العامّة، يقول (رضوان الله عليه):

فَقِيلَ وَالْعُجْبُ بَادٍ عَلَى وُجُوهِ الأَنَامِ
مَاذَا الَّذِي جَدَّ حَالاً فِي قَلْبِكَ المُسْتَهَامِ
فَقُلْتُ وَالدَّمْعُ يَجْرِي بِنَشْوَةٍ مِنْ غَرَامِ
مُرَحِّباً بِوَحِيدِي: أَرَّخْتُ: شَبَّ غُلَامِي

إنَّ احتفاءَ الشاعر بالحوار في قصيدته هذه التي تبلغ واحداً وعشرين بيتاً بدا واضحاً، إذ وردَ الحوارُ بمقطعين مِنْ بنية النّص، يُشكّلان أكثر مِنْ ثلث أبيات القصيدة، إنَّ هذا الاحتفاء له ما يسوِّغُهُ، فالشاعر مُحمَّل بالهموم الحضاريّة، والمشاغل الرسّاليّة التي لا يقوى كُلُّ أحدٍ على النهوض بها، كُلُّ هذا جعل حالته الشعوريّة تنحو نحو الأُسلوب الحواري الَّذي وجه الذات الشاعرة إلى اختيار نغمٍ موائم لحالته النّفسيّة.

وعلى أيَّه حال فـ«الحوارُ نمطٌ مِنْ أنماط التعبير، تتحدث بهِ شخصيتان أو أكثر، وقد اتّسم حديثهم بالموضوعيّة والإيجاز والإفصاح، وهو الطابع الَّذي يتسق بهِ الكلام بطريقة تجعله يُثير الاهتمام والفضول»[1]، وتأتي حواريتا الشاعر على وفق هذه التقنية التي يضطلع بها الحوار، «فهو بهذا التحديد يُثري الفكرَ، ويمدُّ في

(1) في أُصول الحوار وتجديد علم الكلام، د. طه عبدالرحمن: 97. ويُنظر: فن الكاتب المسرحي، روجر بسفيلد، ترجمة دريني خشبة: 218.

المعاني، ويخلقُ تنوُّعاً في أشكال التعبير، بما يثير مِنْ أحداث مرتبطة بحياة الإنسان وما حَوله»[1].

وعودٌ إلى حواريّته الثانية المذكورة آنفاً، فإنَّنا نجدُ هذا الاحتفاء بالحوار، والعود إليه ثانيةً في مثل هذه القصيدة محدودة الأبيات، لما له مِنْ أهمّيّة في تمكين الشاعر مِنْ بَثٍّ لواعجه، وإيصال تجربته، عَبر اهتدائه إلى هذا الحوار الموحي الَّذي أتاح له أنْ يعرضَ انفعالاتِه وتطلعاتِه، عَبر هذا المجرى السردي المُعبِّر، بوصفه منفذاً فنِّياً، أتاح للشاعر أنْ يكشفَ عناصر هذه التجربة مِنَ (القلب المُستهام)، و(جريان الدموع)، و(النشوة الغراميّة)، و(الترحيب بولادة النّور)، وما إلى ذلك مِنْ عناصر تجربة الشاعر.

ويتجلَّى معنىً آخر في القصيدة يتمثلُ في عدم السيطرة على القلب، بُعيدَ هذا التحوّل السارَّ المُفضي إلى تحقّق الأمل المنشود، وفي هذا يقول:

فَهَلْ سَأَبْقَى رَزِيناً؟ وَالْقَلْبُ يَشْدُو أَمَامِي

وَكُلُّ جِسْمِيَ نُطْقٌ يَشْدُو بِدُونِ كَلَامِ

ومِنْ معانيها ازدراء الهموم، هموم التخلُّف، والانحطاط الفكري، وتسلُّط الأحزاب والجماعات الانقلابيّة المنحرفة على زمام الأمور.

وَيَزْدَرِي بِتَحَدٍّ كُلَّ الْهُمُومِ الطَّوَامِي

(1) يُنظر: قراءات في الأدب العربي، أ. د. عبدالحسين طاهر محمّد الربيعي: 14.

وعند تأمُّلنا لما خَتَمَ بهِ السيّد الشهيد قصيدته، نَلحظُ أنَّ تفاعُلَهُ مع الحدث الاستثنائي، وحالته الشعوريّة، قد أفضيا بهِ إلى أن يُغلقَ القصيدةَ، بما سمَّاه الدارسون المعاصرون بالخاتمة المغلقة التي يتوقّف عندها تدفق القصيدة، ولا يمكن بعدها إضافةُ أيِّ بيتٍ، وللخواتم المغلقة ما يميّزها مِنْ قرائن لفظيّة، أو أساليب تُغلقُها، وتؤكّدُ وقوفَ الشاعرِ عند فكرةٍ نهائيّة، وعلى الرغم مِنْ تناول الخاتمة والتأكيد على أهمّيتها في بناء القصيدة عند القدماء، إلّا أنَّ الدراساتِ الحديثةَ قد توسّعتْ في هذا الموضوع بالتحليل والنقد مستندة إلى التطبيق الواسع وتسمية أنواع الخواتم، والوقوف عند فاعليتها في التعبير الشعري، ذلك: **أَنَّ الخاتمةَ ترتبطُ ارتباطاً قويّاً ومتيناً بالقصائد ذات الموضوع الواحد عَبرَ المطلع والخاتمة، كقصائد الرثاء، والغزل، والوصف... غير منفصلةٍ عنها بفاصلٍ تتعثر بهِ هذه العلاقة، أمَّا في القصائد ذاتِ الأجزاء المُتعدّدةً فيكون ارتباطها مُتذبذباً بين القوّة والضَّعْف ...**[1]».

لذا يختم الشاعرُ القصيدة التي بناها على تشكيلة البحر المُجتث ذات الموضوع الوجداني الواحد، بتنظيمه عبارة شعريّة تؤرِّخ نظم القصيدة بأُسلوب عُرف بالتاريخ الشعري الَّذي كان سائداً في مطلع العصر الحديث، قائلاً:

(1) خاتمة القصيدة الأندلُسية في دواوين شعراء عهد بني الأحمر– دراسة تحليلية، أطروحة دكتوراة مقدَّمة إلى مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة البصرة، 2022م: 187.

مُرَحِّبـــاً بِوَحِيـــدِي: أَرَّخْـــتُ: شَـــبَّ غُلَامِـــي [1]

إذ يعمد الشاعرُ في خاتمة القصيدة إلى ذكر عبارة شعريّة بعد لفظة (أرّخ) ومشتقاته، فالمجموع العددي لرموز الحروف في حساب (الجُمل) يُمثّلُ التاريخ الَّذي قصدَهُ الشاعر، وبهذا أغلق الشاعر قصيدته حيث لا يمكنه– بعدها- إضافة أيّ تعبيرٍ شعريٍّ، ويرى الباحثُ أنَّ الشاعر قد انتبه إلى ضرورة التزام الجودة في الختام مراعياً ما أكّده النقد القديم مِنْ وجوب الالتزام بالإجادة والاتقان على شاكلة ما ألزمَ القرطاجني الشاعر بهِ[2].

أمّا على صعيد بناء الصورة، فَنلحظُ صوراً بلاغيّة تقومُ على التشبيه، مِنْها قولُه:

تُرَاقِصُ الْقَلْبَ سُكْراً كَسُكْرِ حَاسِي الْمُدَام

فقد شبّه موجةَ الأفراح وما صَحِبَتْهُ مِنْ مشاعرَ كما انتاب حاسي الخمر مِنْ سُكرٍ، وترنُّحٍ، وخفةٍ، وعدم اتزان، أمّا وجه الشبّه فيقومُ على عدم الاتزان، وكثيراً ما تتوارى المبالغات إذا كانت الصور التشبيهيّة مرتبطة بنزعة وجدانيّة على شاكلة نظرة الشاعر في ضوء مشاعره تُجاه ما وقع مِنْ فرحٍ استثنائي تُمثّله ولادة نجله لتصوير حالته الشعوريّة.

وثمَّة صورة تشبيهيّة يُمثّلُها قولُه:

(1) إشراقات أدبيّة، محمَّد الصدر، مؤسّسة المنتظر لإحياء تراث آل الصدر: 279-280.

(2) يُنظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبو الحسن حازم القرطاجني(ت684هـ)، تحقيق: محمَّد الحبيب بن الخوجة: 285.

قَدْ فُـــزْتُ بِالْحُـــبِّ يَوْماً كَمَـــا يُرِيـــدُ مَرَامِـــي

فالفـوزُ بالحُـبِّ تمثّلُـهُ ولادة نجلِه (مصطفى) المرتَقَب، يشـبّه هذا بالوصـول إلـى مرامِـه وغايته التي تحقّقـت بهذا الحدث الاسـتثنائي، أمّا أركان هـذه الصـورة التشـبيهيّة، فهي متجلّيّة في النّصّ الشـعري.

مِـنْ هاتيـن الصورتيـن التشـبيهيتين تتجلّـى أهمّيّـة التشـبيه مِـنْ اختيـار المشـبّه بـهِ؛ لأنَّـه هو الَّـذي يُظهر جمال التشـبيه ولطافتـه، وهو: «**صـورة مِـنَ الصـورِ احتفظـت بهـا النفس ووعتهـا، فإذا مـا أثارها شـيء اسـتجابت ووثبت إلـى اللسـان، والنفـسُ لا تحتفـظ إلّا بما هـو موضـع اهتمـام**»[1]. ويـرى أحـد الباحثيـن الأثـر الفاعل للتشـبيه علـى المُتلقّـي، قائلاً: «**وللتشـبيه أثره النفسـي والعقلي علـى المُتلقي، إذ تتلـون الصـور أمامـه ويتجسـد المجـرّد**»[2]، ولعـلَّ مصـداق هذه التصـوّرات عـن الصـور التشـبيهيّة مـا نلحظـهُ فـي القصيـدة الصدريـة الماثلـة أمامنا.

وعلـى صعيـد الصورة الاسـتعاريّة القائمة على حـذف أحد طرفي التشـبيه، نجد فـي البيت الَّذي تلا البيت السـابق:

وَصَفَّقَ الْفِـــــكْرُ جَذْلَانَ بِنَشْـــــــــــــوَةِ الْأَنْغَـــامِ

فالفكـر لا يصفِّـق، إذ شـبّه الفكـرَ بمـن يُصفِّـق، وهـو الإنسـان، ثُـمَّ حذفـه وأبقـى علـى لازمـةٍ مِـنْ لـوازم المشـبّه بـهِ، واللازمـة هـي

(1) التصويـر البياني–دراسـة تحليلية لمسـائل البيان، د. محمد محمد أبو موسـى: 28.

(2) تائية ابن الفارض الكبرى –دراسة بلاغيّة، موفق مجيد ليلو: 26.

التصفيق، فالاستعارة مكنيّةٌ، وفاعلية التصوير الاستعاري لا تخفى في هذا الخطاب الشعري، ولذا تُعدُّ الاستعارةُ مِنَ التعابير المجازيّة الفاعلة في الصور الأدبيّة، وتجيءُ النظرة إلى رقيِّها، لكونها تربط بين الأشياء المُتغايرة[1].

ونلتقطُ صورةً استعاريّة أُخرى تقومُ على التعبير الاستعاري يتضمّنها قولُه:

فَهَلْ سَأَبْقَى رَزِيناً؟ وَالْقَلْبُ يَشْدُو أَمَامِي

في تعبيره (والقلبُ يشدو) تعبير مجازي استعاري، إذ شبّه القلب بمَن يشدو، وهو الإنسان القادر على الشدو، وحذفه وأبقى على لازمة مِنْ لوازمه وهي الشدو، فالاستعارة مكنيّة لم يُصرِّح فيها بذكرِ المُشبَّه بهِ، أمّا المُشبَّه فقد ذُكر في الكلام وهو (القلب).

أحمد ربيع الولد

(1) يُنظر: الشعر والتجربة، إرشيبالد مكليش، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي: 88.

المحور الثاني

جماليات التشكيل الإيقاعي في القصيدة

الإيقاع (Rhythm) هي كلمةٌ مشتقةٌ مِنَ اليونانية، ويُقصَدُ بها الجَرَيان والتدفُّق، والمقصود بهِ عامةً التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت، أو النور والظلام، أو الحركة والسكون، أو القوة والضعف ... وما إلى ذلك[1]، والإيقاع صفةٌ مشتركةٌ بين الفنون كُلِّها، إلّا أَنَّها في الموسيقى والشعر والنثر الفنِّي أكثر وضوحاً[2].

وتتجلى أهمية الإيقاع فيما يتولد عنه مِنْ قيمةٍ جماليةٍ بوصفِهِ «**فن إحداث إحساس مستحب بالإفادة مِنْ جَرْس الألفاظ، وتناغم العبارات، واستعمال الأسجاع وسواها مِنَ الوسائل الموسيقية**»[3]، وعدا هذا فإنَّنا نعلم أَنَّ كُلَّ وزنٍ يُعدُّ إيقاعاً، وليسَ كُلُّ إيقاعٍ وزناً، فالعلاقة بينهما–إذن– علاقة عموم وخصوص.

وفي الشعر عامةً نحن أمام نمطين مِنَ الإيقاع، وهذان النمطان، بالمعنى الَّذي يفهمه الباحث، يدخلان فيما نسميه بـ (الإيقاع الخارجي)، إذ ليس ثمَّة إيقاعٌ داخلي، وما يُردده كثيرٌ مِنَ الدارسين مِنْ مقولة الإيقاع الداخلي ليس بشيء، فالإيقاعَ لا يكون إلّا خارجياً، وقد لاحظنا في دراسة الناقد سعيد الغانمي ما يُعزِّزُ نظرتنا

(1) يُنظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، كامل المهندس: ص71.

(2) يُنظر المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

(3) المعجم الأدبي، د. جبور عبدالنور: ص44.

حـول مقولـة الإيقـاع، إذ قـال هـذا الناقـد: «**يعتـذرُ بعـض المُحدَثين بـأَنَّ قصيـدة النثـر الحديثـة تقلـب الإيقـاع الداخلـي، ولكـنَّ مـا يُسـميه هـؤلاءِ بالإيقـاع الداخلي ليسَ سـوى أُسـطورةٍ، لأَنَّ الإيقاعَ لا يسـتطيعُ أن يكـونَ داخليـاً، إنَّـه بالضـرورة خارجـي، ويشـترطُ الصـوت المنطـوق حقـاً وفعلاً، وإن لم نَقُـلْ الـوزن**»[1]. وتأسيسـاً علـى هـذا الوضوح نتوجـه إلى دراسـة قصيدة السـيّد الشـهيد قدس سره على وفـق محـوري الإيقـاع المُنـوَّه بهمـا فـي مقدِّمـة البحث.

المطلب الأوَّل
البناء الإيقاعي المقيَّد (البحر الشعري والقافية)

هـو الإيقـاع المُقنـن المُتمثـل بالبحـر الشـعري أي: التشـكيلة بتفعيلاتِهـا وقوافيهـا، فبعـد إيجـاز المعانـي العامـة وتنـاول البنـاء الفنِّي للقصيـدة مِـنْ مقدِّمةٍ وغرض رئيـسٍ وخاتمة، ثمَّ الأُسـلوب الَّذي كُتِبَت بـهِ القصيـدة ولغتهـا ومـا تضمنه الأُسـلوب مِنْ حـوارٍ، مع الإشـارة إلى الصـور البيانيـة مثـل الصورة التشـبيهيّة والاسـتعاريّة، عرَّجنا علـى البناء الإيقاعـي المُقيَّـد، أي: الـوزن الَّـذي عُـدَّ «**أعظـم أركان حـدِّ الشـعر، وأولاهـا بهِ خصوصيّـة**»[2].

نظَـمَ الشـهيد الصـدر قدس سره قصيدتـه على تشـكيلة البحـر المُجتث، أو لنقـل قـاده شـعوُرُه إليها للتعبير عـن تجربته الشـعريّة المتمثّلة بولادة نجلِـه (مصطفـى)، وهـذه التشـكيلةُ العروضيّـةُ تتألّف مِـنْ تفعيلتين في كُلِّ شـطرٍ، وعلى النحـو الآتي:

(1) أقنعة النّص، قراءات نقدية في الأدب: ص69.
(2) العُمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج141/1.

مُسْتَفْعِ لُنْ فَاعِلَاتُن مُسْتَفْعِ لُنْ فَاعِلَاتُن

--ب- -ب-- --ب--ب--

وقد تأتي التفعيلة الأولى مخبونة (مُتَفْعِلُن)، ولا يدخُلُها الطي، وقد يدخُلُها الكف، فتصبح (مُسْتَفْعِ لْ)، أمّا التفعيلةُ الثانيةُ فقد يطرأُ عليها زُحاف الخبن (فَعِلاتُن)، وقد يُصيبها التشعيث (قطع رأس الوتد)، فتتحول (فَاعِلَاتُن) إلى (فَالَاتُن).

والقصيدة– كما نوهنا في المحور الأوَّل- تعبير عمّا طرأ على الشاعر مِنْ فرحٍ غامر، ودهشةٍ، وتحقّق ما كان مُنتظراً مرجوَّاً، ولكن هل استطاع الشّاعر أن يُطوِرَ الحَدَثَ–عَبر تشكيلة البحر المجتث- بوصفه إيقاعاً خارجيّاً إلى بناء شعري متميّز عمّق هذه التجربة، وأوصلَ إلينا شعورهُ أو المعادلَ الموضوعِّي لما كان يحسُّهُ ساعة تكوين عمله الفنِّي؟

ليسَ ثمَّة شكٌّ في أَنَّ علاقة تراءٍ تقومُ بين الباحث وبين هذه الميميّة الصدريّة، جعلته يختارُها موضوعاً للبحث، لعلَّه يقتربُ مِنْ كُنهها، ويتلمسُ عناصرَ الشعريّة التي تحتجنها القصيدة الوجدانيّة –إن جاز التعبير- ويحسُّ أَنَّ السيّد الشهيد قدس سره يدعونا إلى الإنصات إلى بنائه الإيقاعي الَّذي توافر في قصيدته (موضوع البحث) حتَّى صُرنا نُردّدُ معه ما قاله، ونحسُّ بالدلالات العميقة المتولّدة مِنْ تكرار هاتين التفعيلتين (مُسْتَفْعِ لُنْ، فَاعِلَاتُن)، فَلْنستمعْ إلى هذا الإيقاع اللافت، وتوكيده الواصفَ لحالته:

بِجَذْوَةٍ مِنْ ضِرَامِ وَنَغْمَةٍ مِنْ حَمَامِ

وَحُزْمَـــةٍ مِـــنْ ضِيَـــاءٍ تَلُـــوحُ بَيْـــنَ الْغَمَـــامِ

ونتساءل، ثمَّ ماذا؟ أي ما الَّذي يتولّد مِنْ (جذوةٍ مِنْ ضِرام) و(نغمةٍ مِنْ حَمام) و(حُزمةٍ مِنْ ضياءٍ) (تلوحُ بين الغَمام)، وينتظر المُتلقّي ماذا وراء شِبه الجملة التي ساقها الشاعر بإلحاح، لقد بدأت مُتعة الوعي تتسرب إلى نفوسِنا، بعد أن انتهت مُتعة القراءة، إنَّها تشكيلةٌ هُدي إليها الشاعر، أو قاده شعورُه إليها، أو وقع عليها حِسُّهُ، لتكونَ بمثابةِ قطعةٍ مِنْ كبدِه بعد ترجٍّ ومكابدةٍ وانتظار لهذا الوليد.

هذه التشكيلة العروضيّة للمجتث متتابعة تتابعاً خاصّاً، إذ سمّاهُ الخليلُ بن أحمد (مجتثاً)؛ لأَنَّه أُجتِثَ أي قُطِعَ مِنَ طويلِ دائرته[1]، ويرى الدكتور صفاء خلوصي أَنَّ سببَ التسمية، أَنَّه اجتُثَ مِنَ البحر الخفيف بإسقاط التفعيلة الأولى[2]، ويُلحظُ أَنَّ المُجتث مجزوء الخفيف، ويرى الأستاذ سليمان البستاني في شرح الياذة هوميروس، أَنَّ تشكيلة المُجتث– بهذا القِصَر- تصلُح لنظم الأناشيد والتواشيح الخفيفة[3].

هذا التتابع يُحقّقُ لمُتلقّيه تردّدًا صوتيّاً ينسجم تماماً مع ألوان مِنَ الحالات الشعوريّة المُحفِّزة على الحركة، مُسهماً في تصوير الحالة الشعوريّة التي اعتورته في غمرة أفراحه، وَلْنأتِ إلى تحليل عروضي متبعين طريقةً مّما عُلِّمنا بتمثيل تفعيلات بحر القصيدة أرقاماً لتسهُلَ علينا التطبيقات والإشارات إلى أوزان التفعيلات:

(1) يُنظر: العمدة: ج136/1.

(2) يُنظر: فن التقطيع الشعري والقافية: ص173.

(3) يُنظر: إلياذة هوميروس: ج91/1.

مُسْتَفعِ لُن = 1،مُتَفع لُن = 2،فَاعِلَاتُن = 3،فَعِلاتُن = 4،فَالَاتُن = 5

تمحورت القصيدة حول بنيةٍ أساسيّةٍ هي بنية التحوّل، أي: مِنَ الرجاء والترقُّب إلى تحقيق المرام ونيل المُرتجى (هبة السماء)، ومِنَ الأمل إلى تحقيقه، ومِنَ المكابدة والأمل إلى تحقيق الحُلُم والاطمئنان، ومِنَ التوجُّس والحَيرة إلى الحركة والنشوة والطرب، ومِنَ التصبّر إلى التغنِّي بنعمة الله ونيل المرام، ومِنَ الوقار والرزانة إلى الحركة والخفة والشدو، ومِنَ الهموم والمكابدة إلى الفرح وإزاحة الهموم، ومِنَ الترقّب إلى التحقّق.

وعَبرَ شبكة مِنَ العلاقات المتداخلة بين هذه الثنائيات يطور الشاعرُ ميميته العفويّة المُعبِّرة عن وجدانه وتجربته، عَبرَ انتقالاتها على وفق معانيها الرئيسة التي دارت حول تحوِّله المنوّه بهِ آنفاً، هذا التحوِّل لهذه الانفعالات عبّرت عنها هذه الموجات الإيقاعيّة المتتابعة لبحر المُجتث الصالحة لمثلِ هذه الانشودة الصدريّة، إذ تآزرت هذه الموجات مع إيقاع القافية التي تُوجَت وخُتِمَت بصوت الميم المكسورة، وهذه الكسرة أخذت امتداد الياء، وغنيٌّ عن البيان، فإنَّ هذه الموجات الإيقاعيّة المتتابعة في تشكيلة هذا البحر (المُجتث) على قصرها، أفضت إلى التأثير فينا، والتأثير هو جوهر التوصيل وغايته، وبهذه اللغة الإيقاعيّة استطاع الشهيد الصدر قدس سره أن يُقدِّمَ الإيقاع بوصفه عنصراً مِنْ عناصر شعريّة القصيدة، ولعلَّ هذا التأثير الإيقاعي يُذكرُنا بما قاله اسحق الموصلي للمعتصم جواباً عن تساؤله عن حقيقة النغم، إذ أجابهُ الموصلي: «**إنَّ مِنَ الأشياء أشياء،**

تحيـطُ بها المعرفـة، ولا تدركهـا الصفة»[1].

لقـد تـآزرت هـذه الموجـات الإيقاعيّة مع البنـاء الدلالـي، لتخدمَ مضمـون الشـاعر، وتُقـدِّمَ تجربتـه تقديمـاً شـعريّاً، ولنُصغ إلـى مقدِّمته لعَّلنـا نتحسَّـس قـدرةَ هذه الموجـاتِ الإيقاعيّة للمجتث مِـنَ التعبير عن انفعالات الشـاعر:

بِجَـــذْوَةٍ مِـــنْ ضِـــرَامِ وَنَغْمـــةٍ مِـــنْ حَمَـــامِ

وَحُزْمَـــةٍ مِـــنْ ضِيَـــاءٍ تَلُـــوحُ بَيْـــنَ الْغَمَـــامِ

تُرَاقِـصُ الْقَلْـبَ سُـكْراً كَسُـكْرِ حَاسِـي الْمُـدَامِ

وَصَفَّقَ الْفِكْرُ جَذْلَاًنَ[2] بِنَشْـــــــــوَةِ الْأَنْغَـــامِ

فعنـد التطبيـق بوسـاطة الرموز التي أشـرنا إليها نـرى أَنَّ الدلالات الإيقاعيّـة تُشـير إلـى التحوِّل مِـنَ الحالة الأوَّلـى التي كان عليها الشـاعر قبـل النبـأ بـولادة (مصطفـى) التـي لاحـت مثلَ حزمـة مِنْ ضياءٍ وسـط الغَمـام، إشـارةً إلـى القدحة المُعلنة ببزوغ شـمس الولادة، فالتغيّرُ تُشـيرُ إليـه التفعيـلات الراميـة إلى التبـدُّل والتحـوِّل، وقد مثّلـت التبدُّلات في إيقـاع التفعيلتيـن تحوِّل مشـاعر الشـاعر، وتبـدُّل حالته الشـعوريّة، وما علـى الـذات الشـاعرة إلّا أَنْ تتلقـى هذا التحـوِّل، وتتناغم معه بمشـاعرَ ذاتيّـة مُتحرّكة.

تُرَاقِـصُ الْقَلْـبَ سُـكْراً كَسُـكْرِ حَاسِـي الْمُـدَامِ

(1) الموازنة بين الطائيين، الآمدي: ص374.

(2) كذا في الأصل وصوابه (جَذْلَاً)، وليس في البيت تدوير.

تراقصلْ/ قلبسكرن كسكرِحا/ سلمدامي

ب-ب-/ -ب-- ب-ب-/-ب--

مُتَفْعِلُن فَاعِلَاتُن مُتَفْعِلُن فَاعِلَاتُن

3 2 3 2

وَلْنتناول بالتقطيع والإشارات العروضيّة بعضاً مِنْ أبيات القصيدة مُدلين على التفعيلات، وما يطرأ عليها مِنْ زحافات مأنوسةٍ تتصلُ بهذه التشكيلة العروضيّة:

1- **قَدْ فُزْتُ بِالْحُبِّ يَوْماً كَمَا يُرِيدُ مَرَامِي**

قَدْفُزْتُبل / حببيومَن كَمايُري / دُمرامي

--ب- -ب-- ب-ب- ب ب- -

مُسْتَفْعِلُن فَاعِلَاتُن مُتَفْعِلُنفَعِلَاتُن

تامةتامةمخبونةمخبونة

2- **فَلَمْ نَرَاكَ خَفِيفاً لَمْ تَلْتَزِمْ بِالْتِزَامِ**

فلمنرا / كخفيفن لمتلتزم / بلتزامي

ب-ب- ب ب-- --ب- -ب--

مُتَفْعِلُن فَعِلَاتُن مُسْتَفْعِلُن فَاعِلَاتُن

مخبونة مخبونة تامة تامة

3- **فَقُلْتُ: هَذا لِأَنِّي قَدِ ازْدَهَتْ أَيَّامِي**

فقلتها / ذالأنني قدازدهت / أييامي

ب-ب- -ب----ب- ---

مُتَفْعِلُن فَاعِلَاتُنمُسْتَفْعِلُن فَالَاتُن

مخبونة تامةتامةمشعثة

4- **فَقُلْتُ وَالدَّمْعُ يَجْرِيبِنَشْـــوَةٍ مِـــنْ غَرَامِ**

فقلتود/ دمعيجري بنشوتن/ منغرامي

ب-ب- -ب--ب-ب- -ب- -

مُتَفْعِلُن فَاعِلَاتُن مُتَفْعِلُن فَاعِلَاتُن

مخبونة تامة مخبونة تامة

5- **مُرَحِّباً بِوَحِيـدِي: أَرَّخْـتُ: شَبَّ غُلَامِي**

مرححبن/ بوحيديأررختشب/ بغلامي

ب-ب- ب ب-- --ب- ب ب- -

مُتَفْعِلُن فَعِلَاتُنمُسْتَفْعِلُن فَعِلَاتُن

مخبونة مخبونةتامة مخبونة

وعلى صعيد البناء التقفوي، فالقافية الخليليّة هي «**مِنْ آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يسبقُهُ مع حركة الحرف الَّذي قبل الساكن**»[1]، أي: هي شيء قوامُهُ الحروفُ والحركاتُ تُقرّر جماع ما في البيت مِنْ حلاوةٍ موسيقية، وتضفي على البيت إيقاعاً موسيقياً متكرراً يعمل على تعميق الإيحاء[2].

وعلى الجملة، فإنَّ القافيةَ شريكةُ الوزنِ، وتضطلع بمهمة مؤازرة الإيقاع في التشكيلة العروضيّة، لرفد الخطاب بالقوّة والتأثير.

وتأسيساً على هذا التنظير الموجز نلمحُ أَنَّ قوافي القصيدة- موضوعة البحث- تُعدُّ مصداقاً لما يراه النقّادُ القدماء والمحدثون في بناء الخاتمة وفاعليّتها الإيقاعيّة، إذ إنَّنا نلمح حرف الروي (الميم)،

(1) فنّ التقطيع الشعري والقافية: 67.

(2) يُنظر: فنّ التقطيع الشعري والقافية: 212.

وهـو أحـد الحـروف المجهورة، وقـد قال المبـرّد معرّفاً تلـك الحروف بأَنَّهـا: «**حـروف إذا ردّدتهـا ارتـدع الصـوت فيهـا**»[1] وكان الخليـلُ بـن أحمـد يسـمي (الميـم) مطبقـة؛ لأنَّهـا تُطبِـقُ الفـم إذا نطـق بهـا[2] وقـال المبـرّد: «**والميـم ترجـع إلـى الخياشـيم بمـا فيهـا مِـنَ الغُنَّة، فلذلـك تسـمعها كالنون، لأنَّ النـون المتحركة مُشـربة غنّـة، والغُنّة مِنَ الخياشـيم**[3].

المطلب الثاني
البناء الإيقاعي الحُرّ

وهـو البنـاء الَّذي يتبـارى فيه الشـعراء وتتباين قُدراتهـم الإيقاعيّة التـي تعمـل علـى ترصيـن أبنيتهـم وتعميـق مضامينهـم، وفـي القصيدة بنـاء إيقاعـي حُرّ يتـراءى عَبر:

1- البناء الإيقاعي للحروف المفردة (التجانس الحرفي)

إنَّ القيـَم الإيقاعيّـة للحـروف المفـردة لا يمكـن تجاهلهـا فـي الشـعر، لأَنَّ الصـوت والمعنـى متّحـدان لا يقبـلان التجزئـة، وتحاشـياً للإطالـة نعودُ إلـى القصيدة لنلحظ تلـك التداخلات الصوتيّة المُتشـكلة مِـنْ ترديـد صـوت بعينـه مهيمـن علـى العبـارات الشـعريّة فـي بعض الوحـدات البنائيّـة، وتشـي هـذه الهيمنـة الصوتيّـة أو وفرة قيـم إيقاعيّة مهمـة، بـأداء أفـكار، والتعبير عن عاطفـة مُعينة، فلنتأمّـل مطلع القصيدة،

(1) المقتضب: 194/1.
(2) يُنظر: كتاب العين: ص65.
(3) المقتضب: ج194/1.

عبدالحسين طاهر الربيعي

لنقعَ على ترديد صَوتِي (الميم والنون) ترديداً لافتاً، فالميم صوت شفويٌّ متوسط، وصوت النون لثوي، ويؤكِّدُ الدكتور ثائر العذاري قدرة الأصوات المفردة على الإيحاء، قائلاً: «**إلّا أَنَّ التجربةَ أثبتت للأصوات المفردة قُدرةً على الإيحاء**»[1].

2- التكرار:

لقد بات غنيّاً عن البيان أَنَّ الانسجامَ الإيقاعيَ مّما ينشده الشاعر المُبدع، وقد عُرِفَ الشعر العربيُّ بثرائِه الإيقاعي وطاقاته النغميّة، ويجيء التكرار واحداً مِنَ الروافد النغميّة التي تعمل على هندسة النّصّ الشعري، وتمُّدُ في قدرته على التوصيل والإيحاء والتأثير مُسهماً في قوّة دلالته وترصين بنائه.

لذا كان العربُ مشغوفين بالتكرار، حتَّى قال قائلُهم: «**ومِنْ سُنن العرب التكرار والإعادة**»[2]، فللتكرار أثرٌ إيقاعي لا يُستهانُ بهِ. قال الدكتور منجد مصطفى بهجت: «**التكرار ضرب بلاغي يُعينُ على تحقيق الجرْس الموسيقي مع أجواء القصيدة، فقيمة القصيدة فنِّياً لا تأتي مِنْ أُسلوبها، وإنَّما بزخم العاطفة الَّذي تزخرُ بهِ**»[3].

وجدير ذكرُه أَنَّ الباحثَّ يرى: أَنَّه ليس أدلُّ على فنِّيّة التكرار مِنْ وروده في القرآن الكريم مادَّاً كثيراً مِنْ معانيه وصوره بالإعجاز

(1) التشكلات الإيقاعيّة في قصيدة التفعيلة مِنَ الريادة إلى النُّضج (1948-1980): ص29.

(2) الصاحبي في فقه اللغة، أبو الحسن أحمد بن فارس: ص77.

(3) الأدب الأندلُسي مِنَ الفتح حتى سقوط غرناطة: ص311-312.

الَّـذي تفـرَّد بهِ الذكـر الحكيم[1].

بعـد هذا التنظيـر الموجز نأتي لنتأمـلَ ما تكرَّرَ في هـذه القصيدة، فنطالـع تكـرار حـرف العطـف (الـواو) وبشـكلٍ لافـتٍ، إذ تكـرَّر هـذا الحـرف الَّـذي عطـف جملاً شـعريّة علـى أُخرى فـي كثيرٍ مِـنْ مقاطع النّـصّ، فابتـداءً مِـنَ المطلـع نلحظُ عطـفَ الجمل علـى الأُخرى:

بِجَذْوَةٍ مِنْ ضِرَامٍ وَنَغْمَـــــــةٍ مِـــــنْ حَمَـــــــــام
وَحُـــــــزْمَةٍ مِـــنْ ضِيَاءٍتَلُـــــــــــــــوحُ بَيْنَ الْغَمَـامَ

فهـذا التكـرار المتّصـل فـي مطلـع القصيدة لـه أثرٌ إيقاعي شـديد الصلـة بمعاني الشـاعر الَّـذي افتتح أنشـودته –إن جاز التعبيـر– المُعبِّرة عـن فرحتـه التي غيَّـرت جوَّهُ، وأشـعرت المُتلقّـي بهذا التتابع بوسـاطة حـرف العطـف الَّـذي أفـاد مطلـق الجمع، ثـمَّ نقـعُ على موجـةٍ أُخرى مِـنْ هـذا التكرار، إذ تتكـرر (الواو) لتعطـف جملاً على أُخرى مُسـهِمة فـي رفـع كفاية الخطـاب الشـعري، يقول:

وَصَفَّـــــقَ الْفِكْرُ جَـــذْلَا نَ بِنَـشْـــــوَةِ الْأَنْغَـــام
وَأَطْبَـــــقَ الْعَيْنُ جَفْنَيْـــهِ فِـــــي عَـالَمِ الْأَحْلَام

بعدهـا يجـيء العطـف بوسـاطة (الفـاء) التـي تفيـد الترتيـب والتعقيـب:

فَقِيلَ مَاذَا التَّصَابِي؟ وَمَـا عَهِدْنَاكَ عَامِي

هـذه المراوحـة بين حرفي العطـف (الواو والفاء) أتاحت للشـاعر

(1) ومما ورد منَ التكرار في كتاب الله قوله تعالى:﴿وَالسَّـابِقُونَ السَّـابِقُونَ*أُوْلَئِكَ المُقَرَّبُـونَ) الواقعة:10–11، وفي سـياق الوعيـد قولـه تعالَى:(القَارِعَةُ*مَا القَارِعَةُ) الحاقـة: 1–2، وقولـه تعالـى: (الحَاقَّةُ*مَـا الحَاقَّـةُ﴾ الحاقـة: 1–2، وتكـرّر قولـه جـلَّ ثنـاؤه: ﴿فَبِـأَيِّ ءَالَآءِ رَبِّكُمَـا تُكَذِّبَانِ﴾ إحـدى وثلاثين مرةً.

أن يهيئ أو يوصل أحاسيسه إلى مُتلقيه عّبر هذه التراكيب التي ربط بينها حرف العطف الَّذي تكرَّر، لذا فالتكرار يُعدُّ وسيلة فنِّية يلجأ إليها الشاعر ليبوحَ بطوايا نفسه العميقة في أفراحه وأتراحه، وإظهارها على صورتها الحقيقية التي لا مراءَ فيها. ونشاطر الدكتور محمد زغلول سلام في قوله: «**... ذلك إنَّ اللحنَ قد يسبق الكلمات، والشعر الجيد هو الَّذي ينبني على تموجات عاطفية تتردّدُ حتَّى تجد لها منفذاً للتعبير في ألفاظٍ مِنَ الجَرْس والمعنى**»[1].

أمّا على صعيد الخاتمة فقد أغلق الشاعرُ قصيدته بوساطة التاريخ الشعري،

فَقُلْتُ وَالدَّمْعُ يَجْرِي بِنَشْوَةٍ مِنْ غَرَام
مُرَحِّباً بِوَحِيدِي:أَرَّخْتُ: شَبَّ غُلَامِي

وجديرٌ بالذكر أنَّ تشكيلة هذا البحر لم تُتح للشاعر أن يتكئَ على أنماط إيقاعيّة حُرَّة أُخرى على شاكلة الترصيع والموازنة الصوتيّة وما إليها.

وبهذه الأساليب المُكوّنة للغة الإيقاعيّة التي زادت مِنْ التأثير في جودة التوصيل وغايته، استطاع الشاعر أن يُقدِّم لنا تجربته الشعريّة عَبر لغته الإيقاعيّة التي أسهمت مع عناصر شعريّة القصيدة في مدِّ النّصّ بالطاقة الإيحائيّة والتأثير المُتزايد في المُتلقّي، وتبلغ هذه المنزلة الفنِّية، على الرغم مِنْ قصرها، غايتها، وتستحقُّ أن تَنضَمَّ إلى ما سمَّاهُ المؤلف بـ (إشراقات أدبيّة).

أقولُ بعد هذا الدرس الفنِّي– إنْ جاز التعبير– الَّذي قدَّمناه

(1) تاريخ النقد الأدبي إلى القرن الرابع الهجري: ص37–38.

لهـذه القصيـدة المُعبِّـرة عـن وجدان الشـاعر، وحالته الشـعوريّة سـاعة نُظمِهـا: إنَّ هـذه القصيـدة بمعانيهـا وعفويّتهـا وعذوبة ألفاظهـا وبحرها المُنسـاب وقافيتهـا الطيِّعـة، تُعـدُّ حلقـةً مِـنْ حلقـات الإشـراق الأدبـي الَّـذي أبدعه خيال المُنشـئ السـيّد الشـهيد، وقـد لاحظ الباحـثُ أَنَّ لُغة النّـص جـاءت مُختلفـةً عـن لُغته فـي حقل اختصاصـه، فجـاءت مُعبَّرةً عـن انفعـال الشـاعر بالحـدث الَّـذي أنطقـه بعفويـة ليُدخلـه فـي الجوِّ التأثيـري مثلمـا رأينا فـي تحليـل القصيدة.

الخاتمة

بعد أن عشنا أيَّاماً إبداعيّة جميلة مع قصيدة الشهيد آية الله العظمى محمّد محمّد صادق الصدر قدس سره نُذكِّرُ بأهمّ ما توصل إليه هذا البحث الموجز:

1. إنَّ لُغَةَ الشعرِ هي وسيلة الشاعر الجماليّة إلى المُتلقّي، ولابدَّ أَن تكونَ قادرةً على التوصيل بما وُهِبَ المُبدع مِنْ ملكات وأدوات، وينبغي أَن يكونَ المُتلقذي على قدرٍ مِنَ التيقّظ الكاشف عن شعريّة النّصّ وأسبابها.

2. ميّز تراثَنا النقدي نوعاً مِنَ اللغة الفنِّيّة، ما يؤكِّدُ وعي نقادنا بماهيّة الشعر الحقَّة على شاكلة ما ورد عن الجاحظ (ت255هـ)، والجرجاني (ت471هـ)، وحازم القرطاجني (ت684هـ).

3. توصل الباحثُ إلى أَنَّ منجزَ السيّد الشهيد قدس سره الشعري، وعلى الرغم مِنْ قلته، إلّا أَنَّه ينتمي إلى حيّز الإبداع والشاعريّة لما ظهر مِنْ شعريّة في القصيدة موضوعة البحث.

4. وفي ضوء البنية الإيقاعيّة الخارجيّة عَبر تشكيلة (البحر المُجتث) أمكننا أَن نقولَ: إنَّ الشاعرَ السيّد الشهيد قد صيَّر هذه التشكيلة صوراً موسيقيّة تموجُ بالنغمِ القادر على إيصال التجربة أو الإسهام مع عناصر الشعريّة الأخرى في بثِّ تجربة الشاعر.

5. أظهر التحليل البنائي والإيقاعي للقصيدة، أَنَّها تُمثِّلُ صورةً كُلّيةً تآزرت أجزاؤها لتُعبِّرَ عمّا كان يجيشُ في صدر الشاعر مِنْ رؤىً وأحلام لا حدود لها تتجاوز حدث ولادة نجلِه (مصطفى).

عبدالحسين طاهر الربيعي

المصادر

– القرآن الكريم (جَلَّ مَنْ أنزَلَهُ).

– أقنعة النّص، قراءات نقدية في الأدب، سعيد الغانمي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1991م.

– إشراقات أدبية، محمد الصدر، مؤسسة المنتظر لإحياء تراث آل الصدر، ط1، 2014م.

– إلياذة هوميروس، سليمان البستاني(د. ط)، (د.ت).

– الأدب الأندلُسي مِن الفتح حتى سقوط غَرناطة، د. منجد مصطفى بهجت، نشر وطبع مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، الجمهورية العراقية، 1988م.

– التشكلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة مِنَ الريادة إلى النُّضج (1948-1980)، د. ثائر العذاري، ط1، دمشق، 2010م.

– التصوير البياني-دراسة تحليلية لمسائل البيان، د. محمد محمد أبو موسى، مطابع الشروق، بيروت، ط1، 1398هـ1978-م.

– الشعر الحّر في العراق منذ نشأته حتَّى سنة 1958، يوسف الصائغ، ساعدت جامعة بغداد على طبعه، مطبعة الأديب البغدادية، 1978م.

– الشعر والتجربة، إرشيبالد مكليش، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة: توفيق الصائغ، بيروت، (د.ت).

– الصاحبي في فقه اللغة، أبو الحسن أحمد بن فارس، المكتبة السلفية، القاهرة، 1910م.

– العُمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، لأبي علي الحسين بن

رشيق القيرواني(ت 456ه) تحقيق، محمّد عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط1، 1422هـ – 2001م.

– المعجم الأدبي، د. جبور عبدالنور، دار العلم للملايين، ط2، 1984.

– المقتضب، المبرّد، تحقيق: عبدالخالق عضيمة، مطابع شركة الإعلانات الشرقية، لجنة إحياء التراث الإسلامي.

– الموازنة بين الطائيين، الآمدي، تحقيق وتعليق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط1، 1944م.

– النظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، مطبعة الأمانة، بمصر، 1978م.

– تائية ابن الفارض الكبرى –دراسة بلاغية، (رسالة ماجستير)، موفق مجيد ليلو، جامعة البصرة، كلية الآداب، 2010م.

– تاريخ النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري، محمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1964م.

– خاتمة القصيدة الأندلُسية في دواوين شعراء عهد بني الأحمر دراسة تحليلية ، (أطروحة دكتوراة)، كريم قاسم جابر الربيعي، جامعة البصرة، كلية التربية للعلوم الإنسانية، 2022م.

– دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1978م.

– علم الأُسلوب –مبادئه وإجراءاته، د. صلاح فضل، الهيأة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1985م.

– فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، منشورات

مكتبة المثنى، بغداد، ط5، 1977م.

– فنَ الكاتب المسرحي، روجر بسفيلد، ترجمة دريني خشبة، دار نهضة مصر، 1955م.

– في أُصول الحوار وتجديد علم الكلام، د. طه عبدالرحمن، المركز الثقافي العربي، ط2، 2000م.

– قراءات في الأدب العربي، د. عبدالحسين طاهر محمد الربيعي، دار ابن النفيس، ط1، 2022م.

– كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق عبدالله درويش، بغداد، 1967م.

– مبادئ النقد الأدبي، أ. أ. رتشاردز، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض وسهير القلماوي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2005م.

– مشكلة التوصيل، الشاعر والجمهور، د. عناد غزوان، مهرجان المربد الشعري الثاني، 1978م.

– معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، كامل المهندس، مكتبة لبنان، 1984م.

– مناهج البحث في اللغة، د. تمّام حسّان، مكتبة الأنجلو المصرية، 1955م.

– منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبو الحسن حازم القرطاجني(ت684ه)، تحقيق: محمَّد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1981م.