المجلد الثامن والعشرون للعام ٢٠٢٤م
حولية كلية اللغة العربية للبنين بجرجا

التشكيل الموسيقي في شعر (مهند الشاوي) ديوان : (ذلك العراق لا ريب فيه) أنموذجاً

(Musical composition in the poetry of (Muhannad Al-Shawi
Diwan: (That is Iraq, there is no doubt about it) as an example

بقلم الدكتورة

سوسن محمد بلتاجي

أستاذ الأدب والنقد المساعد
بكلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية
جامعة الأزهر - جمهورية مصر العربية

الترقيم الدولى/ ISSN: 2356 - 9050

العدد الأول من إصدار يونيه ٢٠٢٤م
رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ٢٠٢٤/٦٩٤٠م

التشكيل الموسيقي في شعر (مهند الشاوي) ديوان : (ذلك العراق لا ريب فيه) أنموذجاً

سوسن محمد بلتاجي

قسم الأدب والنقد ، بكلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية ، جامعة الأزهر، مصر

البريد الإلكتروني : Sawsan.beltagy@azhar.edu.eg

الملخص

●عنوان البحث : التشكيل الموسيقي في شعر(مهند الشاوي) ديوان: (ذلك العراق لا ريب فيه) أنموذجًا.

●اسم الباحثة: د/ سوسن محمد عبد الجواد بلتاجي – الأستاذ المساعد بقسم الأدب والنقد بكلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية بجامعة الأزهر .

●تهدف الباحثة من خلال الدراسة إلى :

بيان التشكيل الموسيقي في شعر (مهند الشاوي) في ديوانه :(ذلك العراق لا ريب فيه)و التعرف على الأنماط الموسيقية التي استثمرها في قصائده .

●اشتملت الدراسة على مقدمة وتمهيد ومبحثين وخاتمة : أما التمهيد فتحدثت فيه عن الشاعر وديوانه محل الدراسة، ثم تناولت في المبحث الأول الموسيقى الخارجية المتمثلة في الأوزان والقوافي، ثم جاء المبحث الثاني عن الموسيقى الداخلية المتمثلة فيما وظَّفه الشاعر من عناصر جمالية، وفنون بلاغية، تحملُ طاقةً موسيقيةً، تعضد موسيقية النص كالتكرار،والمحسنات البديعية، وعتبات النص، والترابط العلائقي بين مكونات النص،والتدوير ثم علاقة تلك العناصر ودورها في التعبير عن التجربة الشعرية.

●اعتمدت الباحثة في هذه الدراسة على المنهج الفني التحليلي .

●خلُصت الدراسة إلى عدة نتائج ، من أهمها :

١- إن الموسيقى من أبرز صفات الشعر ، وأدق خصائصه ، وقد أجاد الشاعر في تحقيق موسيقية قصائده، ونغمية أبياته.

٢- إن البنية الإيقاعيّة بما فيها الموسيقى الخارجية ، والموسيقية الداخلية جاءت في هذا الديوان ملتزمة بوحدة الوزن الخليلي (الشكل الموروث " العمودي") وكذلك وحدة القافية .

٣- جاء استعمال الشاعر لبحور الشعر وفق المشهور عند شعراء العرب القدامى من كثرة استعمال البحور المركبة على البحور الصافية.

الكلمات المفتاحية: التشكيل ، الموسيقي ، مهند الشاوي .

(Musical composition in the poetry of (Muhannad Al-Shawi Diwan: (That is Iraq, there is no doubt about it) as an example

Sawsan Muhammad Abdel-Gawad Beltagy
Department of Literature and Criticism,At the College of Islamic and Arab Studies for Girls in Alexandria,Al Azhar university
Email: Sawsan.beltagy@azhar.edu.eg

Abstract

●**Research title: Musical composition in the poetry of (Muhannad Al-Shawi) collection: (That is Iraq, there is no doubt about it) as an example**.

●**Name of the researcher: Dr. Sawsan Muhammad Abdel-Gawad Beltagy - Assistant Professor in the Department of Literature and Criticism at the Faculty of Islamic and Arab Studies for Girls in Alexandria, Al-Azhar University**.

●**Through the study, the researcher aims to**:

Explaining the musical composition in the poetry of (Muhannad Al-Shawi) in his collection: (That is Iraq, there is no doubt about it) and identifying the musical styles that he invested in his poems.

●**The study included an introduction, a preface, two sections, and a conclusion: As for the introduction, I talked about the poet and his poetry collection under study. Then, in the first section, I dealt with the external music represented by meters and rhymes. Then the second section came about the internal music, represented by the aesthetic elements and rhetorical arts that the poet employed. Musical energy supports the musicality of the text, such as repetition, creative enhancements, thresholds of the text, the relational connection between the components of the text, rotation, and then the relationship of those elements and their role in expressing the poetic experience**.

●**In this study, the researcher relied on the technical analytical method**.

●**The study reached several results, the most important of which are**:

-١**Music is one of the most prominent and most precise characteristics of poetry, and the poet excelled in achieving the musicality of his poems and the tonality of his verses**.

-٢**The rhythmic structure, including the external and internal music, came in this collection, adhering to the unity of the Khalili meter (vertical form) as well as the unity of rhyme**.

-٣**The poet's use of poetic verses, according to what is well-known among ancient Arab poets, came from the frequent use of compound verses over pure ones**.

Keywords: composition, music, Muhannad Al-Shawi.

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمـــة

لا شك أن موسيقى الشعر تسهم في خلق الجو النفسي الـذي يحـدد ملامـح التجربة الشعرية ، ومن ثمَّ فإن الموسيقى بنوعيها تمثل أهم عناصر الشعر تـأثيرًا في النفس ، وتمييزًا له عن غيره من فنون النثر ، ولعل هذا ما دفـع الأقـدمون و المحدثون على حدٍ سواء إلى تعريف الشعر بأخص ما يتميز بـه فاقتصـروا فـي تحديده على خاصتي : (الوزن والقافية) ؛ إيماناً بدورهما في تفجير الطاقة الدلالية والإيحائية للغة التي تحمل مهمة التعبير عن وجدان الشاعر .

ويعد الشاعر العراقي (مهند حسن الشاوي) واحدًا من الشـعراء العـراقيين المعاصرين الكُثُر الذين ظهروا بعد حرب ٢٠٠٣ م، التي انتهت بتغيير نظام الحكم في العراق من قبل قوات الاحتلال الأمريكي، وقد صورت أشعارهم هموم الـوطن وجرحه النازف ، وقد خيمت على قصائدهم ظلال الحزن والحسرة علـى ضـياع العراق بعد أن باعه القريب والبعيد ، وقد وقع اختياري علـى دراسـة التشـكيل الموسيقي عند مهند الشاوي في ديوانه الموسوم (ذلك العـراق لا ريـب فيـه) للأسباب الآتية :

١ــ يمثل الديوان مأساة العراق ، فهو صوتُ شعبٍ عـانى ولا زال يعـاني الظلم ، والتشريد ، والإبادة من العدو ، ومن ثم تحول الشعور الوطني لدى الشاعر إلى هاجس جماعي ينبض بصوت الأحرار من أبناء الوطن .

٢ــ تميَّز (الشاوي) عن الكثيرين من الشعراء المعاصرين بمحافظته علـى الشكل الموروث للقصيدة ، فمزج في شعره بين أصالة الشكل ومعاصرة المضمون؛ فهو بهذه المجموعة الشعرية يرد كيدَ المتحاملين على النظام الخليلي ، حين كالوا له التهم بالجمود تارة ، وبالعجز عن السير في دروب التجديد تـارة أخـرى ، فقـد استطاع الشاوي في مجموعته إيجاد الترابط العضـوي ، لا مـن خـلال الأدوات الموروثة المتمثلة في (وحدة الوزن والروي) وكذلك وحدة الموضوع فحسب ، بل

من خلال تناسق وانتظام البنية اللغوية ، والإيقاع الصوتي ، والتكثيف التصويري المعتمد على التخييل ، والترميز .

٣ــ لم يحظ الشاعرُ – في حدود اطلاعي – على دراسة أدبية تستنطق جمال النص عنده ، فالشاعر كغيره كثيرين لا يُعرف إلا من خلال إضاءات موجزة على الشبكة العنكبوتية ، وبناء على ما تقدَّم ، فقد ارتأيتُ دراسة عناصر التشكيل الموسيقى في المجموعة الشعرية المشار إليها سابقًا ، كنموذج متميز حقق حضورًا في الساحة الشعرية العربية ؛ لربطه بين الأصالة والمعاصرة من جانب ، وإيمانًا بأن الموسيقى هي إحدى الدعائم التي يُبنى عليها النسيج الشعري ، والجانب الفاعل الذي لا يمكن إغفاله من جانبٍ آخر .

– وقد كثرت الدراسات التي تناولت التشكيل الموسيقي في الشعر العربي ومنها على سبيل المثال – لا الحصر – :

١ــ التشكيل الموسيقي في شعر ابن نباتة السعدي ، نصر عوض عبدالحق حجاز ، جامعة المنصورة ، كلية الآداب ٢٠١٢ م .

٢ــ التشكيل الموسيقي في شعر ابن أبي حجلة التلمساني ، أحمد غالب الخرشة ، عباس عبدالحليم عباس ، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية ، مجلد ٤٦ ، العدد الثاني ٢٠١٩ م .

٣ــ التشكيل الموسيقي في شعر علي بن جبلة (العكوك) ، عيد حمد الخريشة ، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية ، مجلد ٤٣ ، العدد الأول ٢٠١٦م

٤ــ التشكيل الموسيقي في شعر سميح القاسم ، ديوان (أغاني الدروب – أنموذجًا –) ، إعداد : صالح مهديد ، محمد حشايشي ، رسالة ماجستير ، جامعة محمد بو ضياف ، بكلية الآداب / الجزائر ١٤٣٩ هـ ــ ٢٠١٨ م .

أما عن الصعوبات التي واجهتني فتتمثل في عدم توفر المجموعة الشعرية في أي من المواقع الالكترونية أو المكتبات العامة ، مما اضطرني إلى مراسلة دار النشر التي صدر عنها الديوان ، وقد أحالتني بدورها إلى الشاعر وقد تفضل عليّ

بإرسال نسخة الكترونية من الديوان، إضافة إلى عدم وجود دراسة حول الشاعر أو شعره في حدود اطلاعي .

وقد اتبعتُ المنهج الفني التحليلي ؛ للتعرف على العناصر الموسيقية المختلفة التي تضافرت مع غيرها من العناصر في بناء النص عند الشاوي في ديوانه محل الدراسة ، وقد جاء البحث في مقدمةٍ ، وتمهيدٍ ومبحثينِ ، وخاتمة ، ثم فهرس المصادر والمراجع ، ثم فهرس الموضوعات .

أما التمهيد: ففيه وقفة موجزة على الشاعر وديوانه .

وفي المبحث الأول: تناولتُ الموسيقى الخارجية بركنيها : البحور الشعرية والقوافي وأنواعها ، في حين جاء المبحث الثاني : عن الموسيقى الداخلية من خلال فنون بلاغية تختزن في داخلها طاقة موسيقية تسهم في التماسك النصي ومنها :

١ــ التكرار ويشمل :

أــ تكرار الصوت .

ب ــ تكرار اللفظ

ج ــ تكرار التركيب .

٢ــ المحسنات البديعية ومنها :

أــ الطباق

ب ــ الإرصاد

ج ــ الجناس

د ــ رد العجز على الصدر

٣ــ عتبات النص

٤- الترابط العلائقي (اختيار اللفظ واتساق الصورة)

٥- التدوير

أما الخاتمة فقد تضمنت أهم النتائج التي أثمرتها الدراسة .

وأخيرًا ، فإن هذا البحث هو خطوة أولى تفتح نافذة الدراسة حول هذا الشاعر العراقي المبدع ، ولا أدعي فيه الكمال ؛ فالكمال لله وحده ،بل هو جهد المقلّ ، واللهَ أسألُ أن ينالَ القبول ، وهو من وراء القصد وهو يهدي السبيل .

التمهيد

بين يدي الشاعر ومجموعته (ذلك العراق لا ريب فيه)

أولًا : الشاعر : هو مهند حسن الشاوي ، ولد في البصرة في محلة كرمة على شمال مركز مدينة البصرة ، وهي المنطقة التي يتكون عندها مجرى شط العرب من التقاء نهري دجلة والفرات ، تخرج من جامعة البصرة في عام ١٩٩٨ م فحصل على شهادة البكالوريوس في الكيمياء [١] .

شعره : بدأ بكتابة الشعر في تسعينات القرن المنصرم .

وهو من شعراء القصيدة الموروثة (العمودية) ذات الشكل الجديد التي تعمل على الإفادة من معطيات الشعر الحديث ، فضلًا عن تفعيل شعرية الإيقاع العروضي لبحور الشعر الخليلية ، وتفعيل شعرية القافية وجماليتها لتضعها في سياق فني يسوّغ بقاءها في النص الشعري المعاصر، على الرغم من انفتاحه وتخلصه من أية اشتراطات شكلية يراها البعض تعيق حركته الفنية وتضعف تطلعاته في سبر الأغوار البعيدة للنص الشعري الحديث .[٢]

مجموعاته الشعرية :

١ــ " لا شيء يتبعني سواي " : صدرت في عام ألفين وإحدى عشر للميلاد .

٢ــ " مسلة حزن عراقي " ، صدرت في عام ألفين وأربعة عشر .

٣ــ " ذلك العراق لا ريب فيه" : صدرت في عام ٢٠٢٠م ، صدر عن دار الأدب البصري للطباعة والنشر .

٤ــ " عندما يحترق الثلج (رسائل إلى ١٠٠٠ امرأة) " صدرت في عام ٢٠٠٨م

– وقد نال الشاعر الكثير من الجوائز الأدبية منها :

- جائزة النور للإبداع حاز عليها مرتين في عام ٢٠١٠م ، وفي عام ٢٠١٤م .
- جائزة مسابقة الجود العالمية ، حاز عليها أيضًا مرتين ، الأولى في عام ٢٠١١م، والثانية في عام ٢٠١٤ م .

١- مهند حسن الشاوي – ويكيبيديا(wikipedia.org)

٢ - المرجع السابق .

- جائزة نصرة الحدود في عام ٢٠١١م .

- اختير كأحد شعراء (انطولوجيا الشعر العربي المعاصر) الصادرة في رومانيا بثلاث لغات ، التي أطلق عليها (قلائد الذهب الشعرية) ، وهي الأنطولوجيا التي أعدت لتصبح المرجع الأساس للمهتمين بالشعر العربي المعاصر في الغرب [١] .

ثانياً – ديوان (ذلك العراق لا ريب فيه) :

هي مجموعة شعرية صدرت عن دار الأدب البصري ، تقع في ١١٦ صفحة من الحجم المتوسط ، وتضم خمسة وعشرين نصًا جمع الشاعر فيها بين أصالة الشكل التقليدي ، والمعاصرة من حيث الجملة الشعرية والتصوير الفني [٢] ، وهي مجموعة يمثل الحزن والأسى فيها مساحة أكبر من الفرح ولعلها تتشابه في ذلك مع الكثير من الشعر العراقي المعاصر الذي شهد ما عاشه العراق ولا زال يعيشه من معاناة، وتهجير ، وتمزق مما يؤكد أن الشعر العراقي المعاصر قد واكب التحول الاجتماعي ،والسياسي الراهن بالعراق ، فتحولت إبداعات الشعراء إلى ترانيم غضب وصرخات ثورة على الواقع المأساوي، وتتقاطع نصوص الديوان؛ لتجسد تجربة الذات في حدود الزمان والمكان المحددين ؛ فتعكس النصوص حاضر الشاعر المأزوم ؛ وذاكرته الجمعية النازفة ؛ ولم يهدف الشاعر إلى تعرية الواقع المتردي لوطنه ، ودائرة التيه التي زُج بأبناء الوطن فيها فلا يزالون يلهثون بداخلها مشاركين عدوهم في ضياع الوطن ، و يزداد أساه في كثير من النصوص حين يشير إلى حضارة العراق ومجدها الذي اندثر وضاع هباء منثورًا .

وقد اختار الشاعر لمجموعته عنوان (ذلك العراق لا ريب فيه) مبتدئا باسم الإشارة (ذلك) المشار بها للبعيد ؛ قاصدًا تاريخ العراق الشاهد بحضارتها منذ القدم ،واستخدام اسم الإشارة هنا يوحي بأمور كثيرة منها:

١- ينظر : ديوان ذلك العراق لاريب فيه ، مهند حسن الشاوي ، دار الأدب البصري للطباعة والنشر ، ٢٠٢٠م، ص ١١٦.

٢- عند شعراء الحداثة المعاصرين – ديوان العرب(diwanalarab.com)

أولًا– التأكيد على علو مكانة العراق ورفعة منزلته التي لا تقبل الشك.

ثانيًا – التحدي الصريح لأولئك المعتدين ؛ لعجزهم عن النيل من العراق مهما تنوعت صنوف الاضطهاد ، وتعددت ألوان العداء.

ثالثًا – تنزيل البعيد (بعُد منزلة) منزلة القريب الحاضر ، إذا كان له تعَلقًا في القلب ، و ثبوتًا فيه .

ثم يفصح بالمشار إليه (العراق)؛ ليستثير في القارئ حاسة البصر بعد أن أثار فكره حين حفّزه للرجوع للماضي باسم الإشارة الموضوع للبعيد .

ويأتي التناص مع قوله تعالى:" ذلك الكتاب ولا ريبة فيه " [١] ليدل على:

– تميز العراق وانفراده عن غيره ، فما سبقت الإشارة إليه في قوله:

(ذلك) ثابت ولا مجال للشك فيه .

– التفاؤل بانتصار العراق رغم كيد المعتدين ، واتهام المبطلين من خلال الخبر (لا ريب فيه) .

ومن ثم فإن البنية اللغوية المكونة لعنوان الديوان تؤطر لعاطفة الشاعر والجو النفسي المصاحب لكل قصائده ، فهي تمثل بوابة الولوج لكل من أراد النص ولعل هذا ما يفسر إيثار الشاعر الشكل الموروث في هذا الديوان من جانب ، ثم موافقته لما كثر وروده من بحور الشعر القديم من جانب آخر.

---

١ – سورة البقرة ، آية ٢.

المبحث الأول : الموسيقى الخارجية

لاشك أن " الموسيقى مكون من مكونات الإيقاع الذي يمكن تقسيمه إلى أكثر من بنية (بنية الوزن العروضي ، بنية الأداء الشفوي، بنية الموازنات الصوتية "[١]

ومنها الموسيقى الخارجية التي تعني " سلسلة الأصوات التي ينبعث عنها المعنى " [٢] وتشمل محورين :الأول : الوزن العروضي (البحور الشعرية)

إن تشكيل القصيدة الشعرية يقوم على اكتفاء العلاقات بين عناصرها ودلالتها المرتبطة بالسياق . وقد عرَّف القرطاجني الوزن بقوله : " إن الأوزان مما يتقوم به الشعر ، ويعد من جملة جوهره ، والوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب " [٣]

وعليه فإن الوزن أعظم أركان الشعر ،وأولاها به خصوصية وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة ، إلى أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيبًا في التقفية لا في الوزن [٤] . فالوزن الشعري مفتاح القصيدة موسيقيًا ، ويسمى الوزن (بالبحر)؛ لأنه يشبه البحر الذي لا ينتهي ،وكذلك البحور الشعرية يوزن بها مالا يتناهى من الشعر [٥]

ولاشك أن موسيقى الشاعر هي التي تعبِّر عن ذاته ، وتعكس أفراحه وأحزانه، فهي تمثل خصوصيته التي لا يشاركه فيها أحدٌ ، فالشعراء يعزفون على

---

١ – بنية التوازن الصوتي في شعر الأميري ، د. مبارك عاطف ، مجلة الأدب الإسلامي ، العدد ٦٠، ١٤٢٩هـ ــ ٢٠٠٨م ، ص١١ .

٢ – نظرية الأدب ، أوستن دارين ، رينيه وبليك ، ترجمة: محي الدين صبحي ، مراجعة :د. حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، مطبعة خالد الطرابيشي ، ط٣، ١٩٧٢م، ص ٢٠٥.

٣ – منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم القرطاجني ، ت : محمد الأديب خوجه ، دار المغرب الإسلامي ، (د.ط) ،(د.ت) ، ص ٢٦٣.

٤ – ينظر : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ابن رشيق ، ت: محمد قزقزان ، دار المعرفة ، ط ١٩٨٨م، ١/ ١٣٤.

٥ –ينظر : موسيقى الشعر ، د. إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط٤، ١٩٧٢م، ص ٥١ .

أوتار قيثارة القصيد ، ومع ذلك لكل منهم موسيقاه ، وكأنما ولدت معه ، إذ تتجلى عند كل منهم في معرض جديد [١]

ومع ذلك فالوزن " ليس مجرد قالب تصب فيه التجربة ...وإنما هو بُعد من أبعاد الحركة الآنية لفعل التعبير الشعري ذاته ، وفي محاولته خلق معنى لا ينفصل فيه المسموع عن المفهوم "[٢]

وقد آثر الشاعر مهند الشاوي الشكل الموروث في ديوانه محل الدراسة ، دون غيره من الدواوين ؛ ليلائم بين موضوعه وهو العراق بأصالته وعراقته ، وبين القالب الموروث من موسيقى الوزن وهي البحور الخليلية ، وقد مال في ديوانه إلى استخدام التام من البحور دون المجزوء ، وكذلك استخدام البحور المركبة ، التي جاء في مقدمتها بحر الطويل ،ثم البسيط التام ، وتليها البحور الصافية التي جاء في مقدمتها بحر الكامل التام ، وقد طوَّع الشاعر القوالب الموسيقية على الرغم من اختلاف نغماتها وإيقاعها لموضوعه الأول ، وقضيته الأوحد ، ألا وهي (العراق) التي يفخر الشاعر بها ، مجدًا وتراثًا ،

وبالنظر في الديوان محل الدراسة يتضح أن نظم الشاعر على بحور الشعر جاء وفق النسب الآتية :

م	البحر	عدد الأبيات	النسبة
١	الطويل	١٢٠	%٣٣.١٤
٢	البسيط التام	٨٥	%٢٣.٤٨
٣	الكامل التام	٤٢	%١١.٦٠
٤	الخفيف التام	٤٢	%١١.٦٠
٥	الوافر التام	١٨	%٤.٩٧

١ – ينظر : فصول في الشعر ونقده ، د. شوقي ضيف ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٢، ١٩٧٧م، ص٥٢.

٢ – مفهوم الشعر ، دراسة في التراث النقدي، جابر عصفور ، المركز العربي للثقافة والعلوم،١٩٨٢م، ص٤١٢ .

٦	المتقارب التام	١٧	%٤.٦٩
٧	الرمل التام	١٤	%٣.٨٦
٨	مجزوء المتدارك	٢٤	%٦.٦٢

ومن الجدول السابق يتضح أن الشاعر لم يخرج عن الذوق الموسيقي العام لمن سبقه من القدماء ؛ إذ جاء بحر الطويل في طليعة بحوره ، كما جاء في طليعة الشعر العربي القديم الذي جاء ما يقرب من ثلثه على هذا الوزن [١]

وهو بحر ذو نفس طويل متولد من كثرة مقاطعه وحروفه ، فما يمنحه مساحة إيقاعية ذات قدرة على استيعاب مشاعر الشعراء والتعبير عنها ، فهو أرحب صدرًا من غيره من البحور وأطلق عنانًا ، و ألطف نغمًا [٢] فوافق ذلك سعة خيال الشاعر، وتزاحم مشاعره في حديثه عن عراقه التليد .

ويليه من البحور المركبة أيضًا بحر البسيط ، وهو أحد أبحر ثلاثة كثر دورانها في الشعر العربي ، وهو " شديد الصلاحية للتعبير عن معاني العنف ، والتعبير عن معاني الرقة " [٣] فالصور التي رسمها الشاعر للواقع الدامي ، تستدعي نغمات البسيط وإيقاعه.

ثم يأتي بحر الكامل في المرتبة الثالثة ، وهو من البحور الصافية الصالحة للأغراض الشعرية كلها .[٤]

وقد استثمر الشاعر مرونة إيقاعه في نقل الشعور الذاتي بمأساة الوطن إلى هاجس جماعي لا يفتأ عن عقول وقلوب أحرار العراق ، مثل قصيدته(شهقات الضفة العطشى " فيستهلها بالحديث عن شموخ العراق وامتداد جذوره رغم صور المآسي التي حلت به فيقول في المطلع :[٥]

---

١ – موسيقى الشعر العربي ، د، إبراهيم أنيس ،ص ٦٩.

٢ – المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، عبد الله الطيب ، الدار السودانية ، الخرطوم ، ط٢، ١٩٧٠م، ١/ ٣٦٢.

٣ – المرجع السابق ، ١/ ٤٢٣.

٤ – فن التقطيع الشعري و القافية ، د. صفاء خلوص ، منشورات مكتبة المثنى ، بغداد ، ط ٥، ١٩٩٧م، ص٩٥.

٥ – ذلك العراق لا ريب فيه ، ص٢١.

ذلّتْ غوايتنا وطُهرُك شامخُ	وبرغمِ أنف الرِّيح جذرُك راسخُ

ثم يسترسل في سرد صنوف الدمار مصورًا بلغته الكثيفة حجم المعاناة التي يحياها الشعب العراقي ، ثم تأتي خلاصة هذا السرد في بيت الختام بتصوير حالة الضياع والحيرة الممزوجة بالقلق من المستقبل ، فالناس في ترقب وخوف دائمين ينتظرون موعد هلاكهم؛ فأرضهم تحولت إلى مسالخ لا يُرى فيها إلا الدماء،يقول[١]

تيهٌ هي السنواتُ ، تبتلعُ الخطى	وتساؤلاتُ الانتظارِ .. مسالخُ

" فهذا البحر الشعري يتسع لاحتواء الحوادث والعواطف واستيعابها ،ودندنة تفعيلاته من النوع الجهير الواضح الذي يهجم على المتلقي مع المعنى والعواطف والصور حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال" [٢]

وقد شارك الخفيفُ الكاملَ في نسبته ؛ وهو من أكثر البحور موسيقية ؛ ولهذا كثر النظم عليه قديمًا وحديثًا ، فهو ساطع النغم ، صالح للحوار والدراما، والترديد، فيه جزالة ، ورونق ، وجمال، وهو بحر يميل نحو الفخامة ، إذا قورن بالسريع والمنسرح ، ولكنه دون الطويل والبسيط ...وهو مزيج من الرمل والمتقارب ... ويصلح للغناء [٣] كما أنه بحر يثير الحزن لذلك يكثر في المراثي ومنه جاءت قصيدة الشاعر (آخر العابرين) وفيها يقول : [٤]

لملمَ الوقتَ عابرًا ، وتأوَّهْ	وسعى نحو نزفه ، وهو مكرهْ
بادلَ النهرَ قبلة .. ثم أردى	صوتهُ الجدْبُ ، دون أن يتفوَّهْ

ويأتي المتدارك متصدرًا قائمة البحور الباقية وهو وزن خليلي مهمل [٥] ، وهو أيضًا " وزن ضعف وهجرته الفحول في الجاهلية وفي الإسلام "[٦] ، إلا أنه

---

١ – ذلك العراق لا ريب فيه ، ص٢٢.

٢ – المرشد ، ١/ ٢٤٦.

٣ – ينظر: المرشد ، ١/ ١٩١-١٩٢.بتصرف

٤ – ذلك العراق لا ريب فيه ، ص ٤٧.

٥ – للاستزاده في هذا الباب ينظر: من استدراك بحر المتدارك على البحور الخليلية ، د. علي أصغر قهرماني ، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها ، فصلية محكمة ، عدد ٣، ١٣٨٩هـ – ٢٠١٠م، ص ١١٩– ١٣٤.

٦ – رسالة الصاهل والشاحج، أبو العلاء المعري ، ت: د. عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) دار المعارف ، القاهرة ، ط٢، ١٤٠٤هـ ، ١٩٨٤م ، ٥٢٧ .

صادف هوىً في نفوس المعاصرين ، ووافق ميولهم إلى مجزوءات البحور وقصيرها ، ثم كُتب له الرواج في نظم شعراء التفعيلة ، الذي يُعد الشاعر مهند الشاوي واحدًا منهم ، فليس الشكل المحافظ ، هو النمط الأوحد الذي يرتضيه الشاعر .

ومن هنا يمكن القول بأن الشاعر يواصل رغبته في الجمع بين التراث والمعاصر ، فكما وافق الذوق الموسيقي العام للقدماء حين نظم على (الطويل – البسيط – الكامل) أراه لم يشذ عن ذوق المعاصرين المكثرين من النظم على المتدارك ، ثم تتقارب نسب البحور الصافية الباقية فيما يخص قصائد الديوان ، وقد حوى الديوان كذلك (مقطوعات) سمَّاها الشاعر (بالرباعيات) وقد أتى فيها بمختلف أشكال أضرب المتدارك الخليلية ، إضافة إلى مجيئه بأضربٍ جديدة خرج بها عن الأشكال الخليلية المفترضة [1] لوزن هذا البحر ، لاسيما التام منه ، أوجزها في الآتي:

١ــ زاوَج الشاعر في العروض بين الصحة والخبن ، وجاء ذلك في أربع من رباعياته من مجموع ست ، وهذا الشكل غير منصوص عليه في الافتراض الخليلي .ومن ذلك قوله في رباعيته (سِرٌّ) : [2]

يضحكُ النهرُ من دمعةِ الرملِ عنْـ	ـــد ارْتكابِ السرابِ .. فما أجْرأهْ
يصمُتُ الموجُ .. يخْفي تجاعيدَ إثْـ	ـــمٍ .. فمٌ ظامئٌ منهُ قد أبْرأهْ

٢– يتنوع الضرب في بحر المتدارك التام ما بين:(صحيح ، مخبون ، ومقطوع ، ومذيل) إلا أن الشاعر قد خرج عن ذلك إلى صورتين من صور الضرب المعهودة في مجزوء هذا البحر وهما:(مخبون مرفل = فعلاتن) و(مرفل فقط = فاعلاتن) من جانب ، فضلاً عن الجمع بين الصورتين في نص واحد من جانب آخر و من ذلك ما جاء في رباعية(اغتيال) : [3]

١– و أقول مفترضة لأن الخليل افترض أحوال العروض والضرب من التام والمجزوء لوزن المتدارك دون استشهاد ؛لأن الوزن غير مستعمل في أشعار القدماء .

٢ – ذلك العراق لا ريب فيه ، ص ١٠٨ .

٣ – السابق ، ص١١٠.

أيُّهـــــذا المسافر .. يا وطنًا	قد أضاعَ احمرارُ المدامعِ ظعنَهْ
النِّصالُ التي أوْرَثتْها القبا	ئـــــــلُ حقدًا .. تهاوَيْن ثمّ ابْتلعْنهْ

وهذا التصرف في وزن المتدارك يمثل جانبًا من الحرية التي منحها الشعراء المعاصرون لأنفسهم حيال الوزن والقافية ، وقد اختلفت درجة الحريـــة وطريقـــة استعمالها ما بين تصرف في القافية أو في الوزن، وما فعل الشاعر هو أقل درجات التصرف في الوزن؛ إذ نراه في الديوان قد التزم بالنظام الخليلي وزنًا و قافية، ولم يخرج عنها إلا حين أتى بعروض وضرب مجزوء المتدارك في التام منه.

ومن القصائد التي اختار لها الشاعر وزن الطويل قصيدة:(تمتمات الطـــين) وقد استهلها بقوله :[١]

تـــسامى كدفءِ الـــغيـــمِ ؛ ليَلْـــفُـــظهْ	هـــديرًا حـــباهُ البحرُ صمتًا ليحْفظهْ
قضى نصفَ عمرٍ وهو يسعى لنصفهِ	إذا اغتاظ أودى في البراري تغيُّظهْ
يحـــــاصرُهُ دمعٌ ، ويغـــــريْه موعدٌ	فيجري على ثغر الأناجيل موعـــظهْ
يـــــنوءُ بحـــملِ الشمسِ ، والليلُ همُّهُ	إذا ما ارتقاهُ الضوءُ للفجرِ أبـــهظَهْ

فعلى إيقاع الطويل بتفعيلته المزدوجة (فعولن – مفاعيلن) وبزيادة حروفـــه التي بلغت ثمانية وأربعون حرفًا ، وهو أمر خاص بالطويل دون غيره من بحـــور الشعر فيصور الشاعر مأساة العراق حين جاء المتحدث عنه في صورة الغائب وهو (تراب العراق) الذي لازال يعاني من فراق أهله وأحبته ، وقد ضاع نصف عمره في البحث عنهم ، وقد جسدت عبارة(نصف عمرٍ) عمق التشرد والتشـــتت الحاصل بين الأرض وأهلها ، إذ يعود بجذوره إلى نصف عمر العراق العريـــق ، فهو ما بين دمع، وخداع ، ووعد مكذوب حتى صار مضـــربا للمثـــل ، ورمـــزا للضياع تُروى قصصُ ضياعهِ للموعظة ولم لا؟ وقد ضعفت قواه وخارت إرادتـــه حتى أصبح لا يقوى على رؤية النور ومعايشة الضوء فقد طـــال عهـــده بـــالظلام فاعتاده !!

١ – ذلك العراق لا ريب فيه ص ١٧.

ولا يخفى ما في هذا الإيقاع من ميزات جعلته أولى اختيار الشاعر لقصائد ديوانه وقد أخذ الطويل من حلاوة الوافر دون انبتاره ، ومن رقة الرمل دون لينه المفرط، ومن ترسل المتقارب دون خفته وضيقه، وسلم من جلبة الكامل... فهو البحر المعتدل حقا ونغمته من اللطيف بحيث يخلص إليك وانت لا تكاد تشعر به، وتجد دندنته مع الكلام المصوغ فيها بمنزلة الإطار الجميل من الصورة ، يزينها ولا يشغل الناظر عن حسنها شيئا [١] إضافة إلى أنه " بحر يمتاز بالرصانة والجلال في نغماته وذبذباته المناسبة الهادئة ، لذا فهو أصلح البحور معالجة للموضوعات الجدية " [٢] ونلحظ غياب أوزان (المجتث، المقتضب، الرجز ، الهزج ، السريع ، والمنسرح) ولعل طول نَفَس الشاعر وتراكم الأحزان بصدره هو ما ألجأه إلى اختيار الأوزان الطويلة مثل (الطويل ، الكامل ، البسيط) ؛لتستوعب ما تموج به نفسه من أحزانٍ ،وآلامٍ، وآمال .

الثاني : القافية : وهي الشق الثاني الذي يمثل مع الوزن الإيقاع الخارجي وتشترك معه في إحداث الأثر الموسيقي الفاعل وهي اللفظ الذي يختاره الشاعر لختام البيت ...وليست عملية القطع عملية سطحية تقتصر على تعيين عناصر القافية المشتركة ، إنما هي عملية جذرية، فالمقطع هو إطار صوتي يحتضن عناصر القافية ، وهو إلى جانب ذلك إطار دلالي يرتبط بمفاهيم معينة تحتم الملاءمة بين مختلف هذه الطاقات حتى تنتج كلاما شعريا[٣] وهي أيضًا

" بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع السامع ترددها ، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة ..."[٤]

---

١ – ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب ، ١/ ٣٦٢.

٢ – شرح تحفة الخليل في العروض والقوافي ، عبد الحميد الراضي ، مؤسسة الرسالة ، بغداد، ط ٢، ١٩٧٥م، ص١٠٤.

٣ – ينظر : خصائص الأسلوب في الشوقيات ، محمد هادي الطرابلسي ، منشورات الجامعة التونسية ، ١٩٨١م، ص٢٤٨.

٤ – موسيقى الشعر العربي ، إبراهيم أنيس ، ص ٢٤٦.

وخلو القصيدة من القافية يقطع الاتساق الإيقاعي، ويحطم التوازي والتوازن بين الأبيات كما يقود إلى الاطناب[١]

وقد انتهت أكثر الآراء على تأطير القافية بأنها : " من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن " [٢]

ومن ثم فالقافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، وفي ضبط الموسيقى الخارجية أو الإيقاع الصوتي للقصيدة ؛إذ يدرس المقاطع الصوتية التي يلتزم الشاعر تكرارها في نهاية كل بيت ،وعليه فإن القافية قد تمثلها كلمة أو كلمتين أو كلمة وجزء من أخرى ، وقد تتنوع في القصيدة الواحدة ، ومن ذلك قول الشاعر في قصيدته: (في الغيم أكثر من نزيف)[٣]

ما بين ضفّةِ نهرٍ سابحٍ بدمي	وبين أخرى .. يمُرُّ الحبرُ في قلمي
يخطُ في دهشةِ الشطآنِ سطر رؤًى	فيستفزَّ شفاهَ الماءِ .. وهْوَ ظمِي
حرفُهُ كانْسكابِ الحزنِ في دمهِ	وكارْتكابِ المعاني البكرِ للشَّمِ
كموسمٍ من لُهاثاتٍ .. وأجوبةٍ	تكوَّرتْ .. ثمّ لفّتها يدُ العدمِ

فالحد الصوتي للقافية يقتضي أن يكون في البيت الأول والثاني مكوناً من كلمتين:(في قلمي /٥///٥) و (وهو ظمي /٥ ///٥)

وقد تمثل المقطع الصوتي في البيت الثالث من كلمة واحدة(للشمم/٥///٥) على حين جاءت القافية في البيت الرابع من كلمة وبعض كلمة وهي(دُ العدم/٥///٥)

فالقافية تاج الإيقاع الشعري ،وهي لا تقف نت هذا الإيقاع موقف الحلية والزينة بل هي جزء لا يتجزأ منه [٤]

---

١ – ينظر : حركة التجديد في موسيقى الشعر الحديث ، سي موريه ، ترجمة : سعد مصلوح ، عالم الكتاب ، القاهرة ، ط١، ١٩٦٩م، ص٥٢.

٢ – الوافي في العروض والقوافي للخطيب التبريزي ، ت : د. فخر الدين قباوة ، دار الفكر ، دمشق ، سوريا ، ط٤ ، ١٤٠٧ هـ / ١٩٨٦ م ، ص١٩٩.

٣ – ذلك العراق لا ريب فيه ، ص٣٠.

٤ – ينظر : القافية تاج الإيقاع الشعري ، د. أحمد كشك، مكتبة الفبصلية ، مكة المكرمة، (د.ط) ، ١٤٠٥هـ ، ص٩.

حروف الروي في الديوان:

بالنظر في الحروف الواردة في الديوان يتضح أن الشاعر لم يقف عند حروف معينة ليجعلها رويًا لقصائده ، فضلًا عن اختلاف حروف الروي عن التقسيم الشائع عند د. إبراهيم أنيس فحروف الروي الواردة في الديوان هي:

١-(ل- ف-هـ) في المرتبة الأولى، وجاء عدد القصائد فيها على النحو التالي:

(ل) = خمس قصائد ، فجاءت في مقدمة الأصوات التي اختارها الشاعر رويا؛ لأنه حرف لثوي يساعد مكان مخرجه ومهارته على أداء انفعالي مؤثر في المتلقي ، كما أنه يضفي على الكلمة مذاقًا حسنًا تحملنا على التعاطف معه وتجعلنا نتحسس وقعها المؤثر [١] وهو صوت مجهور يمتاز بقوة الوضوح " واللام أحلى القوافي ؛ لسهولة مخرجها .." [٢]

(ف)= ثلاث قصائد ، وهو صوت رخو يحمل دلالة القوة والقمع التي يحياها الشعب العراقي .

(هـ)= ثلاث قصائد، وهو من " الأصوات الانفعالية التي تعبر عن التوجع و الدهشة أو الألم ... " [٣] التي نبعت منها قصائد الديوان وعبرت عنها.

وقد جمع فيها بين القوافي الذلل (ل – ف) وبين القوافي النفر وهي (الهاء)

ولعل مقدرة الشاعر هي السبب وراء هذا التنوع ، فقد استطاع تسخير تلك القوافي لشعوره وتوظيفها لأداء معانيه ،إضافة إلى ما عرف عند الشاعر – كغيره من معاصريه – من الخروج على تقليدية الصورة ،ونمطية اللغة ، فلا غرابة إذن فيما سلكه المعاصرون من محاولة التجديد والتغيير الواقع في القالب الموسيقي المحافظ وهذا ما نلحظه كذلك في روي المرتبة الثانية وهي : (ح – ظ – خ – و – م – ث – س – ش – ق – أ – ب – ك – ر) وجاء توزيع القصائد فيها على النحو التالي :

---

١ – ينظر : الأصوات اللغوية ، د. إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط٥، ١٩٧٩م ، ص ٤٦ .

٢ – المرشد ، ١/ ٤٨ .

٣ – اللسان والإنسان ، د. حسن ظاظا ،دار القلم ، بيروت، الدار الشامية ، ط٢، ١٩٩٠م، ص ٣٣.

م	الروي	عدد القصائد
١	ح	١
٢	ظ	١
٣	خ	١
٤	و	١
٥	م	٢
٦	ث	١
٧	س	١
٨	ش	١
٩	ق	١
١٠	أ	٢
١١	ب	١
١٢	ك	١
١٣	ر	١

حيث تساوت بعض الحروف الذلل (ح – ب – م – ر – س – ق) مع القوافي النفر والحوشي التي قلت نسبة شيوعها في الشعر العربي القديم مثل : (ش – أ – ث – ظ – و)

وقد غاب عن حروف الروي الكثير من الحروف التي ذاعت في الشعر العربي القديم مثل: (ن – د – ع – ت) في حين نظم على ما وصف بالقوافي العسيرة مثل :(ك) وهي" أعسر ما تكون إذا جاءت مضمومة ... وإذا جاءت مفتوحة أو مكسورة فأمرها أيسر لإمكان استعمال الضمائر ومع هذا فأكثر الشعراء الفحول قد أقلوا منها على هذا النحو" [١] ولذا اختارها الشاعر مفتوحة موصولة بهاء الوصل ،وقد وظّفها الشاعر للتعبير عن سراب الثورة العراقية ، وضياع الأمل المنوط بها في لغة كثيفة مصورة لهموم الشاعر في قوله : [٢]

١ – المرشد ، ص ٤٨.

٢ – ذلك العراق ، ص١٠١، ١٠٢ .

وثـــــورتُهُ سِرْبُ انتماءٍ مهاجرِ	مجانينُهُ تــبكي ، وليــلاهُ ضاحكهْ
يشُدُّ بقـــــايا سُحْنةٍ من هُمُومهِ	على صبرهِ ، لا بسمةٌ كي تُشاركهْ
وفوق تلالٍ من صحارى ارْتباكهِ	جثَتْ دمعةُ مــوثوقةُ الخفِّ باركهْ

هذا النص من قصيدة بعنوان (ربَّما) وبرغم قصر العنوان ، وتركيبه مــن لفظة واحدة إلا أنها عتبة موحية بمضمون القصيدة التي بلغت (إحدى وعشرون) بيتًا فهي تحمل عاطفتين متناقضتين يحيا الشاعر بينهما في حيرة وتأرجح ، فهو لا يقوى على القطع بأحدهما ، أما العاطفتين فهما : اليأس: الذي يــدفع بــه الواقــع الماثل أمام العيون ، ثم الأمل: الذي يدعو إليه التفاؤل في مستقبل مشرق وقــد اختار الشاعر لهذا العنوان الذي يمثل شقه حالة الضعف والانكسار روي (الكاف) لأنها قد تحمل دلالة الضعف والخضوع ؛لتناسب الشق الأول من العنوان ، وقد تدل على الجهاد والمثابرة التي يدعو إليها الشق الثاني وهو التفاؤل والأمل هكذا سارت القصيدة بتمازجٍ واضحٍ بين العاطفتين ولكل عاطفة ما يؤيدها من ألفاظ .

وأود أن أشير إلى ملمح موسيقى حرص عليه الشاعر في كثير من قصــائده ومنها هذه القصيدة وهو ما يسمى بــ (الالتزام) ويعني التزام الشــاعر بتكــرار حرف أو حرفين قبل حرف الروي ، مما يزيد من موسيقية البيــت ، وقــد التــزم الشاعر تكرار حرف اللام بعد ألف التأسيس ، وقبل الروي (ســت مــرات) فــي القصيدة تمثلها الكلمات الآتية :(حالكه – مالكه – مسالكه – هنالكه – ذلكه) ثــم يلتزم حرف الراء (سبع مرات) فتأتي كلمات مثل : (مداركه – تباركه – تاركه – معاركه – باركه)

أري أن هذا القصد في تكرار تلك الأصوات لم يأت عبثًا ؛ فقد اختار (اللام) لتصاحب الروي؛ فتكسب النص قوة انفعالية ، ووضوحًا سمعيًا مؤثرًا في السامع ، ثم اختار (الراء) وهو من الأصوات المجهورة يعتمد نطقها على التردد ومعه ينشأ تناغم صوتي يثير في ذاته ضربًا من الإلحاح المتزايد [1] يتناســب مــع إصــرار الشاعر في نقل عاطفته للمتلقي.

١- ينظر : الأصوات اللغوية ، د. إبراهيم أنيس ، ص ٦٦ .

والشاعر قد وفق إلى حدٍ كبيرٍ في اختيار الروي التي يناسب غرضه وعاطفته، ومنها على سبيل المثال اختيار حرف (السين) فهي من حروف الصفير التي تتصف بالرخاوة ؛ لجريانها على النفس وهي مهموسة إذا رددتها في اللسان جرى معها الصوت منسابا [١] وقد جعلها الشاعر رويًا في قصيدته التي يتحسر فيها على وطنه ،وينعي صنيع أبنائه الذين جانبهم الصواب في إنقاذه ، فلا زال دمه ينزف وبنيانه يتهدم ، يقول: [٢]

فكبَّل الصمتُ أحزانًا تشاطرُهُ	ليستفِزَّ شعورًا مفزعًا شرِسا
بكفه نخلةُ عذراءُ .. باسقةُ	وبين جفنيْهِ مجدافُ الحنين رسا
سعى ؛ ليغرسها في حقلهِ فإذا	به يدس في حقل (الغير) ما غرسا
وكاد ينْسلُّ ليلُ الأرضِ في دمهِ	ويهْدُمُ اليأسُ من بنيانهِ الأُسُسا
فعدْتَ تنفخ جمرًا بين أضلعهِ	وتستعيدُ له الرسم الذي اندرسا

والنص يمثل ثورة من رحم المعاناة ، وألمًا من نفس عايشت المأساة لكنها رفضت الذل و الخذلان ،و قد جاء (بالسين) رويًا ليعبر عن حالة التفجع والحسرة التي سيطرت على الشاعر جراء هذا التخاذل ، فصار النص مقاربًا للواقع معبرًا عنه ،وكأنه صرخة مدوية في وجه الصمت والظلم ،وقد قرن الروي بألف الإطلاق ؛ ليطلق العنان لمشاعره في بث شكواه إضافة إلى ما نقله من مشاهد تصويرية عن طريق الأنسنة ، و التجسيد فجعل الصمت شخصًا ظالمًا قام بتقييد الأحزان فكان فعله (التكبيل) نابعًا من معناه ، فالصمت تقييد لكلمة الحق أن تظهر، وللأفواه أن تتكلم ، وكيف بالأحرار أن يتحملوا هذا الصمت فقد تحولت مشاعرهم لأسود مخيفة شرسة بعد أن ضاعت خيرات العراق فكاد اليأس أن يحطم ما بقي من أركان هذا الوطن ، وقد اتقد الجمر بداخله حرقة على المعالم التي ضاعت ، والحضارة التي اندرست .

١- ينظر: كتاب المقتضب ، المبرد ، ت: محمد عبد الخالق عظيمة ، لجنة إحياء التراث الإسلامي ، القاهرة ، ط١ ، ١٤١٥هـ ـ ١٩٩٤م ، ص ١٩٤،١٩٥ .

٢- ذلك العراق لا ريب فيه ، ص ٥٢،٥٣ .

– أشكال القافية : تتنوع القافية وفقًا لحركة الروي إلى نوعين هما:

القافية المطلقة والقافية المقيدة [١]

وقد نظم الشاعر على الشكلين ولكن دون تناسب بينهما ، حيث بلغت القوافي المطلقة ٨٥٪ من قوافيه ، بينما جاءت القوافي المقيدة في ثلاث قصائد بما يعادل ١٥٪ من قوافي الديوان ، والقوافي المقيدة قليلة في الشعر الجاهلي أقل منه في شعر العباسيين [٢]

وقد يكون في إطلاق القافية ما يستدعيه من حال الشاعر ووجدانه ، بل ورغبته في إعطاء مساحة أكبر من خلال حركة الروي التي تستوعب تراكم المعاني بداخله، فجاءت متنوعة على النحو التالي :

أولًا: القافية المقيدة : وهي " ما كان غير موصول " [٣]أي كان رويها ساكنًا ، وتأتي على ثلاثة أضرب : (مجردة – مردوفة – مؤسسة) [٤] وقد اقتصر الشاعر على النوع الأول في الديوان ومن أمثلتها :

– المقيدة المجردة من الردف والتأسيس كما في قول الشاعر وهو يتحدث عن آخر العابرين: [٥]

لملمَ الوقتَ عابرًا ، وتأوَّهْ	**وسعى نحو نزفه ، وهو مكرهْ**

فالروي هو حرف الهاء المقيدة المجردة من الردف و التأسيس ، التي تناسب نبرة اليأس التي تغلف النص ،بل وإحساس آخر العابرين بالقهر والجبر على ترك الوطن ، وقد اكتفى الشاعر بالتنفيس عن تلك الآهات في حرف الروي (الهاء) مقتصرا عليها .

---

١ – الكافي في العروض والقوافي ، للخطيب التبريزي ، ت: الحساني حسن عبد الله ، الخانجي ، القاهرة ، ط٣، ١٩٩٤ م ، ص ١٤٦.

٢ – ينظر : موسيقى الشعر ، ص ٣٥٨ .

٣ – الكافي في العروض والقوافي ، للخطيب التبريزي، ص١٤٦.

٤ – ينظر : موسيقى الشعر ، ص ١٤٦ .

٥ – ذلك العراق لا ريب فيه ، ٤٧.

ثانيًا : القافية المطلقة : وهي ما كان رويها متحركا [١]

و تأتي على ستة أضرب : (مطلق مجرد – مطلق بخروج – مطلق بـــردف – مطلق بردف وخروج – مطلق بتأسيس – مطلق بتأسيس وخروج) وقد استطاع الشاعر أن ينظم على أكثر تلك الأضرب منوعًا بين قوافيــه ؛ لتلبـــي احتياجـــات المعنى ومن أمثلة تلك القوافي :

١ــ المطلقة المجردة : أي مجردة من الردف والتأسيس وتمثل النوع الأكثـــر وجودًا بين القوافي المطلقة مثل قوله : [٢]

حضارةٌ .. خبَّأتْها الأرضُ في دمها	**وشاخَ ليلُ أساها .. فانبرى وضَحُ**

فقافية هذا البيت (رى وضحُ) ورويها الحاء المضمومة الموصولة بـــالواو وهي مجردة من الردف والتأسيس .

٢– المطلقة بخروج : وهي ما كان بعد رويها المتحرك هاء الوصل المتحركة التي ينتج من إشباع حركتها حرف مد يسمى الخروج وليس لهذا النوع مثال فـــي الديوان .

٣– المطلقة المردوفة : وهي ما كان قبل الروي فيها حرف مد أو لين ، ومنه قول الشاعر : [٣]

يا جُـــثَّـــة .. لمْ يتركِ الـــــــــــ	**ـــــــعـــادي بهـــا قـــضمًا لِـــنابِ**

فالقافية في البيت هي : (لناب) ورويها الباء المردوفة بألف ، والموصـــولة بالياء الناتجة من إشباع الكسرة.

٤– المطلقة بردف وخروج : وهي ما كان قبل رويها حرف مد يسمى الردف ،وبعد رويها هاء متحركة مشبعة بحرف مد يسمى الخروج ،ومنه قول الشاعر: [٤]

مـــدينةَ هـــــمٍّ ، جال فـــيهـــا فغادرتْ	**طفولتها شجوًا .. فكـــانت عراقها**

١ –ينظر : الكافي للخطيب التبريزي ، ص ١٤٦.

٢ – ذلك العراق لا ريب فيه ، ص١٢.

٣ – المصدر السابق ، ص ٩٨ .

٤ – السابق، ص٦٩.

وسال نزيفُ الصحو من جرحِ ضفةٍ	إلى ضفّةٍ أخرى .. تريدُ اعتناقها

فالقافية في البيت (راقها) فالروي فيها (القاف) وهي موصولة بهاء متحركة بالفتح والألف بعد الهاء خروج ، بينما الألف السابقة على الروي ردف .

٥- المطلقة بتأسيس : وهي كان قبل رويها المتحرك حرف الألف ، وتسمى ألف (التأسيس)، ولابد أن يفصل بينها وبين الروي حرف صحيح يسمى (الدخيل) ومنه قول الشاعر : [١]

تهاجرُ تحتَ الجفْنِ أسرابُ أدمعٍ	ويهدأُ قلْبٌ بين جنبيْكَ واجفٌ

فالقافية في البيت كلمة (واجف) فالألف تأسيس ، والراء دخيل ، و(الفاء) روي والواو الناتجة من إشباع الروي هي الوصل .

٦- المطلقة بتأسيس وخروج : وليس لها مثال في ديوان الشاعر.

أنواع القافية :

وللقافية أنواع حسب المتحركات والسواكن التي تشكل صيغة القافية وهي خمسة أنواع ، جاء منها أربعة في الديوان وهي :

١- المتراكب : هو القافية التي اجتمع بين ساكنيها ثلاثة أحرف متحركة متوالية[٢] وقد جاءت في خمسة قصائد منها قول الشاعر : [٣]

أنا شغافَ المنايا .. بعضُ أوردتي	تجرَّحتْ .. فجرى نهرانِ من ألمِ
حملْتُ بعضَ صغاري في أجنَّتِهمْ	وهمْ رماحٌ ، فسال الحزنُ من رحمي

ويستهل الشاعر الصورة بضمير (الأنا) الناطق باسم العراق الجريح معبرًا عن أنينه ، فهو قلب المنايا ومحورها ، فكأن كل ما يجري من قتل على وجه الأرض اجتمع في ذلك القلب الذي جرى من جرحه نهران كناية عن نهري (دجلة والفرات) فلم يعد ما يجري بهما ماء عذب ، بل هي آلامٌ و أحزانُ سالت من جروح الضحايا ، ويتفاقم الحزن في البيت الثاني حين فكَّرت (العراق) بعاطفة

١ - ذلك العراق ، ص ٨٦.

٢ - ينظر : الكافي ، ص١٤٨.

٣ - ذلك العراق ، ص٣١.

الأمومة أن تحمي بعض صغارها ، فلم تجد حيلة إلا أن تخبأهم بداخلها بعد أن فقدوا الأمان من حولهم ، ولكن يخيب ظنها وتُفجع الأم حتى من صغارها (كناية عن شيوع الخيانة بين جميع فئات الشعب ، فلم يسلم منها حتى الصغار) فكانت كالرماح التي نالت منها ،فسال منها الحزن .

والقافية في البيت تكونت من (من ألمِ) = /٥///٥، فتوالى بين الساكنين ثلاثة أحرف متحركة.

٢- المتدارك : هو القافية التي اجتمع بين ساكنيها متحركان متواليان [١] ، وهذا النوع من القوافي يعطي القصائد حيوية في الإيقاع والنغم ، وهي من أجمل القوافي المطلقة ؛ لأنها لا تحوي ردفًا ولا تأسيسًا [٢]

وقد جاء هذا النوع في عشر قصائد ، فكانت أعلى نسبة في قوافي الديوان ومن ذلك قوله : [٣]

و ينْسلُّ في لونٍ مريبٍ ، بلادُهُ	**تغادرُهُ ، والتُّرْبُ لا زال مالِكهْ**

يصور الشاعر صوت الثائر الحر الأبيّ، فكأنه سيف انسلّ من غمده فألجم الأفواه ، وتراجعت أمامه الأسلحة ، صوت يحمل النار في وجه العدو ، كما يحمل الرحمة للمكلومين والجرحى النازفين ، وتتوالى الصور الجزئية المجسدة لملحمة النضال : فالصوت : سيف قاطع ، والأحزان :جمر متقد في قلوب المتألمين ، وقنا العدو: حيوان مفترس يفتك بمن يلقاه ، والورد : حر جريح ينزف ويحتضر فيقترب من نهايته ، والنخيل : حر وفيٌ يختنق بالبكاء في تشييع من يحب .

فكلمة القافية (مشرعة) =/٥//٥ اجتمع فيها متحركان بين ساكنيها .

٣- المتواتر : وهو القافية التي يقع فيها حرف متحرك بين الساكنين [٤] وقد جاءت في عشر نصوص ما بين قصيدة ، ومقطوعة ،ومنها قول الشاعر : [٥]

---

١ - ينظر : الكافي ، ص١٤٨ .

٢ - ينظر : فن التقطيع الشعري والقافية ، ص ٢٦٥ .

٣ - ذلك العراق لا ريب فيه، ١٠١.

٤ - ينظر : الكافي ، ص ١٤٨.

٥ - ذلك العراق لا ريب فيه، ص٨١.

ستُعْشِبُ مقْلتايَ .. فقمْ لكُلِّ الـــ	ـــقُرى واهمس : غدًا سيكونُ أجملْ

فالقافية في البيت كلمة (أجمل) =/٥/٥ ، فقد وقع متحرك واحد بين الساكنين.

٤- المترادف :هو كل قافية اجتمع في آخرها حرفان ساكنان[١] ولم تأت في الديوان إلا في رباعية واحدة جاءت على تام المتدارك (بضرب مذيل) في قوله:[٢]

حينَ بعضي ينكرُهُ البعضُ منْـ	ـــني ، وحين يدين الجُزيءَ الجُزيءَ

فالقافية في البيت هي : (ء الجزيء) =/٥//٥٥ (فاعلان) وهي قافية مردوفة مقيدة ، ولا شك أن هذا التنوع في صيغ القافية يتيح للشاعر تلبية كل المعاني التي تتطلبها تجربته إضافة إلى دلالته على ثراء الشاعر اللغوي ومقدرته الشعرية .

أما قافية المتكاوس [٣] فلم أجدها في ديوان الشاعر ، وبناء على ما سبق فإن الشاعر قد التزم النظام الموحد للقافية سواء في ذلك قصائده أو مقطوعاته .

وقد تنوعت القصائد من حيث المطلع إلى :

١ــ القصائد المصمتة : وهي القصائد التي لا يشترك فيها شطرا البيت في روي واحد ، أي يكون البيت بدون تقفية أو تصريع ، وقد جاء هذا النوع في قصيدة واحدة ، وهي نسبة قليلة جدًا قياسًا على كثرة ورود هذا النوع من القوافي في الشعر العربي القديم ، وقد جاءت مقطوعات الديوان كلها مصمتة ، ومثال القافية المصمتة من القصائد قوله على وزن المتقارب التام : [٤]

أُلُمُّ شتاتي .. فيَزْورُّ ما خبْـ	ـــبَأَتْ خفقةُ الضعفِ من بعدِ قوَّه

فالشطران منقسمان عروضيًا ، متصلان صوتيًا عن طريق التدوير ، وهذا يتنافى مع التقسيم الشطري المتمثل في : (التصريع أو التقفية) .

---

١ – ينظر : الكافي ، ١٤٨ .

٢ – ذ ذلك العراق لا ريب فيه، ، ص ١٠٧ .

٣ – المتكاوس : ما توالى فيها أربعة متحركات بين ساكنين ، ينظر : موسوعة موسيقى الشعر عبر العصور والفنون ، د. عبد العزيز نبوي ، دار اقرأ ، القاهرة ، ط١ ،٢٠٠٤م، ص ١٠٧٠ .

٤ – المصدر السابق ، ص ٢٥ .

٢- القصائد المقفاة : وهي القصائد التي يتفق فيها وزن عروض البيت الأول مع بقية أعاريض القصيدة دون زيادة أو نقص فيه، وكذلك يتفق رويه مع روي القصيدة ويمثل هذا النوع النسبة الأعلى من قصائد الشاعر، إذا جاءت في سبع عشرة قصيدة أي ما يعادل ٨٩٪ من مجموع القصائد ، ومن أمثلة التقفية قول الشاعر على البسيط التام : [١]

ما بين ضفّةِ نهرٍ سابحٍ بدمي	**وبين أخرى .. يمُرُّ الحبرُ في قلمي**

فعروض البيت (مخبونة) على وزن (فعلن ///٥) بروي الميم المكسورة وقد وافق الضرب في الوزن والروي دون أن تؤدي هذه الموافقة إلى تغيير في العروض بل هي عروض باقي أبيات القصيدة .

وكذلك قول الشاعر على وزن الكامل التام : [٢]

ذلَّتْ غوايتنا وطُهرُك شامخُ	**وبِرغمِ أنف الرِّيح جذرُك راسخُ**

فعروض البيت الأول (رك شامخُ) على وزن (متفاعلن) بروي (الخاء المضمومة) وقد توافقت مع الضرب (رك راسخُ) في الوزن و الروي دون أن يجري تغيير على العروض ، فعروض القصيدة وضربها صحيحان .

٣- التصريع : وهي القصائد التي تعتمد على التقفية ولكن شريطة أن يتغير عروض البيت الأول بالزيادة أو النقص لتناسب الضرب ، بحيث يكون التوافق بين العروض والضرب في الوزن ،والروي ، والإعراب فيكون إفصاحًا عن نغم الشطر الأول ليغدو صدى يتردد موازيًا للصدى الذي يحدثه نغم الشطر الثاني ، ورغم ثراء هذا النمط الموسيقى إلا أن الشاعر لم يأت منه إلا بقصيدة واحدة من مجزوء الكامل جاء مطلعها : [٣]

ألقيتَ ظلَّك فوق بابي	**وأعَرْتَ وجهَكَ للغيابِ**

١ - ذلك العراق ، ص ٣١.

٢ - المصدر السابق ، ص ٢١.

٣ - السابق ، ص ٩٧.

فالشاعر جانس بين مصراعي البيت ، فجاءت تفعيلة العروض موافقة لتفعيلة الضرب في الوزن (متفاعلاتن) بالترفيل ، وفي الروي وهو (الباء) المكسورة وجاء التوافق بالتغيير في وزن العروض من (متفاعلن) وهي الصورة الوحيدة للعروض في مجزوء الكامل إلى

(متفاعلاتن) بدخول الترفيل؛ لتناسب الضرب فأدى إلى " استواء آخر جزء في الصدر وآخر جزء في العجز في الوزن و الإعراب والتقفية " [١] ثم يعود الشاعر بعد بيت المطلع إلى العروض الصحيحة .

ومما سبق يتضح حرص الشاعر على تنويع القوافي إيماناً منه بأهمية الأثر الانفعالي الناتج من القافية فهي" لا تقل أثرًا عن موسيقى الوزن في أهميتها للتصوير الشعري ، والتشكيل الجمالي فهي تحمل دلالات صوتية موسيقية لها علاقة بدلالات النص الشعري الأخرى في إحداث الأثر الفني " [٢]

١ – تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن ، ابن أبي الإصبع المصري ، ت: د. حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، لجنة إحياء التراث الإسلامي ، القاهرة ، ١٣٨٣م، ص ٣٠٥.

٢– لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري ، أحمد مداس ، عالم الكتب الحديث ، إربد، ط١ ، ٢٠٠٧م ، ص ٢١٦.

المبحث الثاني : عناصر الموسيقى الداخلية

لا شك أن موسيقى النص أوسع من حدود الوزن والقافية؛ إذ تحـوي" إيقـاع النشاط النفسي لا إيقاع الكلمات فقط ، فالصوت وحدة لا قيمة له ، إنمـا يكتسـب قيمته مما يجري داخل نفس المتلقي لحظة التلقي" [١]

وهنا تتجلى قيمة الموسيقى الداخلية التي تمثل " الانسجام الصـوتي الـداخلي الذي ينبع من هذا التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالتها حيناً، أو بـين الكلمـات بعضها وبعض حيناً آخر، فهي الانسجام الصوتي الذي يحققه الأسلوب الشعري من خلال النظم وجودة الرصف "[٢]

وقد لعبت عناصر الموسيقى الداخلية دورًا فاعلاً في شعر الشـاوي حـين استثمرها لتأدية مضامين النص المقصودة لديه، فضلا عن دورها في اتساق النص وانسجامه ، ومن أبرز عناصر الموسيقى الداخلية في الديوان محل الدراسـة مـا يأتي :

أولاً : التكرار : ويعني تناوب الألفاظ وإعادتها في السياق [٣] ، وترجع أهمية التكرار إلى ارتباطه باضطرابات النفس ، وخلجاتها ومكنوناتها وانفعالات الشاعر، ومن ثم يظهر لنا العوالم الخفية الداخلية للعمل الأدبي والشعر من جانب، ويكشـف لنا عن نفسية الشاعر وشعوره من جانبٍ آخر، فيمثل التكرار مُنبهًا صـوتيًا يهـز شعور المتلقي أو القارئ ويثير فيه نغمة إيقاعية [٤]

---

١ – مدخل في علم الأسلوبية ، محمد شكري عياد ، دار العلـم للطباعـة والنشـر ، ط١ ،١٩٨٢ م ، ص١٥٧.

٢ – الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية ، إبراهيم عبد الرحمن ، دار النهضة العربية ، بيروت، (د.ط) ١٩٨٠ م ، ص٢٨٣ .

٣ – ينظر: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، د. ماهر مهدي هلال ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٠م، ص ٢٣٩.

٤ – ينظر : البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، عبد الـرحمن تيرماسـين ، دار الفجـر للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط٣ ، ٢٠٠٣م ، ص١٩٧–١٩٨ .

وعليه فإن عناية الشاعر بالتكرار تستهدف تحقيق وظيفته النصية وهي وظيفة ذات بُعدين :

الأول : بُعدٌ جماليّ : يتمثل في البنية الشكلية والإيقاعية الناتجة عن استخدام التكرار لملء المكان وإثراء الفضاء ؛ لخلق الحركة الإيقاعية داخل النص الشعري.

الثاني : بُعدٌ نفعيّ : يتمثل في دور التكرار في الكشف عن المعنى وإيصاله إلى المتلقي ، ومن ثم فإن للتكرار وظيفة إيقاعية موسيقية إلى جانب وظيفته الدلالية والفصل بينهما في النص الشعري غير ممكن [١] ولذلك ينبغي ألا ننظر إليه على أنه زينة خارجية أو حلية بعيدة عن المعنى فـ " التكرار ليس مجرد تقنية بسيطة ذات فائدة بلاغية أو لغوية محددة فهو أشمل من ذلك إذ يجب النظر إليه على أنه تقنية معقدة تحتاج إلى تأمل طويل يضمن رصد حركيتها وتحليلها ، انطلاقا من معطيات و مستويات تأثيرها في القصيدة ، فضلا عن دورها الدلالي التقليدي القديم الذي أسماه القدماء التوليد ، وفائدتها جمع ما تفرَّق من الأبيات والمقاطع الشعرية " [٢] وللتكرار في شعرنا العربي أنواع متعددة منها : تكرار الحرف ، وتكرار الكلمة ، وتكرار العبارة ، وتكرار الشطر... إلا أن الشاعر لم يوظف سوى نوعين منها ، وكلاهما قد جاء موائمًا للموقف ، معبرًا عن الشعور مصورًا للتجربة وقد أعطى لنصوص الشاعر نغمًا موسيقيًا شجيًا .

– الصورة الأولى للتكرار في ديوان الشاعر : هي تكرار الصوت (الحرف) الذي يكون غالبا للكشف عن الأبعاد النفسية التي يحرص الشاعر على نقلها إلى المتلقي ، فيمثل الصوت محورية نغمية ودلالية مقصودة ومن ذلك قول الشاعر: [٣]

وغصَّتْ .. وهْي تسقُطُ من أساها	على جسدِ العراق .. بغيرِ مأْمــلْ

١ – ينظر : التشكيل الموسيقي في شعر علي بن جبلة (العكوك) ، عيد حمد الخريشة ، مجلة دراسات للعلوم الإنسانية والاجتماعية ، مجلد ٤٣، العدد ١، ٢٠١٥م ، ص٢٣ .

٢ – ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، محمد بنيس ، بيروت ، دار التنوير للطباعة والنشر – المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط٢، ١٩٨٢، ص٦١.

٣ – السابق ، ص٧٩.

هوتْ فكسى ثراها الجدبُ وابيضْـ	ـــضَ أشْقَرُ حُلمها .. وبه تملْمـلْ
وساروا بالعراق .. وكان طفـــلًا	صغيرًا .. مكفهرَّ اللونِ .. مُهمـلْ
وخلفَ مُشَيّعِيهِ .. خطى اليتـامى	جرتْ ما بيـــن أرْمـــلةٍ وأرْمـلْ

للأداء الصوتي ثلاثة أبعاد رئيسة : (صوتية ، ودلالية ، وجمالية) تعمل على استبطان الشعور وتجسيده ، مما يحمل القارئ على التفاعل مع عمق النص المنبعث من دلالة الألفاظ ، والتصوير ، فها هي قُرى العراق تسقط من شدة الأسى على جسد العراق دون أمل في العودة ، وحينئذٍ هوت العراق من شموخها وعزتها و ثرائها فغطى الجدب ثراها ، وشاب حلمها وهَرِم ، فلم يعد قادرًا على الصمود، ويتنامى المشهد ،ويسير في تسلسل محكم وكأنه مشهد تمثيلي تبدو فيه العراق بصورة الضحية التي سقطت فوقها الجبال فهوت قتيلة ، وإذا بالمشيعين يسيرون بها إلى مثواها الأخير، فلم يبق منها إلا بقايا قليلة ، تبدو وكأنها طفل صغير عابس الوجه متجهم ، ثم تكتمل أركان الصورة بصوت أقدام اليتامى والأرامل خلف جنازة العراق المأساوية .

وكما هو واضح يتناثر حرف (الهاء) في الأبيات ، وهو" من الأصوات التي حظيت بعناية فائقة عند العرب ، الذي ربما يصدر عن الإنسان لا لغرض الكلام ، بل بسبب إرهاق أو تعب ،أو حالة نفسية معينة دون قصد من المتكلم ، فهو اندفاع غزير للهواء في عملية تنفسية غير طبيعية ينتج عنها سماع صوت الهاء" . [١]

فتأتي الهاء منثورة داخل الأبيات في مثل :(هي – أساها – هوت – ثراها – حلمها – مكفهر – مهمل – مشيعه ...) فالهاء " صوت صامت مهموس حنجري احتكاكي " [٢] ، وقد أوضح الخليل ابن أحمد معنى الهمس فقال : " الهمس حس الصوت في الفم مما لا إشراب له من صوت الصدر ، ولا جهارة في المنطق ،

١ – صوت الهاء في العربية ، د. إبراهيم كايد محمود ، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها ، عدد ٢٤، ج١٣ ، ربيع الأول ١٤٢٣هـ ـــ مايو٢٠٠٢م ي، ص٢٤٩ .

٢– علم اللغة العام – الأصوات–كمال محمد بشر ، القاهرة ، دار المعارف، ١٩٨٦م ، ص١٢٢.

ولكنه مهموس في الفم كالسِّرِّ " [١] وهذا الصوت الخافت الضعيف يلائم حالة الحزن والتشييع التي يصورها الشاعر ، وهذا السبب وراء تنويع الشاعر في استخدامات صوت الهاء ، فمرة تكون رويًا يتوقف عندها الصوت بداخل المتكلم ، وثانية يجعلها وصلًا ساكنًا للروي المطلق ؛ملاءمة لحالة الدهشة التي أصابت الشاعر في قصيدته : (الأرض تخلع ثوبها) وفيها يقول : [٢]

الأرضُ تخلعُ ثوْبها .. لتفتّشهْ	فلعلها تجدُ الدروبَ الموحشهْ
وتُزيح عن رئة المساءِ مقابر الـ	ـباكين فوق شفاها المتعطشهْ

وثالثة يأتي الشاعر بالهاء متحركة مصحوبة بألف الخروج تنفيسًا عن آلام النفس وآهات القلب في قصيدة(نزيف الأمكنة) وفيها يقول: [٣]

وسالَ نزيفُ الصّحوِ من جرحِ ضفةٍ	إلى ضفّةٍ أخرى .. تريد اعتناقها
وقبّلها نخلٌ – بمنفاهُ– راعفٌ	فصارتْ مراياها دمًا حين ذاقها

و أتوقف عند نموذج ثانٍ من تكرار الصوت الذي اتخذه الشاعر وسيلة لـ "زيادة النغم وتقوية الجرس " [٤] فمن المؤكد أنه" في النص الشعري يسهم الهمس والجهر في تشكيل المعنى وتوضيحه، كما أنه يتوافق مع الحالات الشعورية والنفسية،ومع الموقف الحياتي الذي يبغى الشاعر التعبير عنه"[٥] في قول الشاعر:[٦]

منَحتْهُ الروح فجرًا يسكنُ الغَلسا	ضِدَّين صاغا فصولَ العمر ، فالتبسا
ورُحتَ تنفُثُ غيثًا بين أضلعهِ	فأورقتْ شفتاهُ فرحةً .. وأسى

١ – كتاب العين ، الخليل بن احمد الفراهيدي ، ت: د. مهدي المخزومي ، ود. إبراهيم السامرائي ، بيروت ، مؤسسة الأعلى للمطبوعات ، ط١٠ ، ١٩٨٨م، ٤/١٠ .

٢ – ذلك العراق لا ريب فيه، ص٦٥.

٣ – المصدر السابق ، ص٦٩.

٤ – المرشد ، ٢/ ٥٦٨ .

٥ – من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري ، د. مروان عبد الرحمن مبروك ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٩٣م، ص٢٩.

٦ – ذلك العراق لا ريب فيه ، ص٥١.

سجينُ أضلاعهِ، يعدو ليبْـــــــلُغها	وكلما كاد يخطو .. أدرك الحرســـا
ظلامُ عينيه قد ألقى عباءتـــــــــهُ	على هداهُ ودربُ الوثبةِ انطمســـا

فالشاعر يفتدي وطنه بروحه علَّها تكون نورًا تخرجه من ظلام الليل ، هـذا الوطن الذي قضى عمره متأرجحًا بين النور والظلام ، والفرح والأسى ، سـجينًا فُرضت عليه القيود وحالت المسافات بينه وبين الخلاص ، لكنه لم يفقد الأمل فـلا زال يحاول الوصول ولكن أنَّى له ذلك ؟! فكلما اقترب من الخلاص ولاح في الأفق فجر النجاة فوجئ بالحرَّاس تمنعه ، وتفرض عليه ذل البقاء ، رهين السجن وقـد طال به الرقاد ، فهلا وجدنا من يسعى لخلاصه ؟

وبعد هذا اليأس المسيطر على أجزاء الصورة حرص الشاعر على بث روح الأمل عن طريق حب الوطن والإخلاص في الانتماء إليه ، فقد يكون هو العصـا التي تُحدث المعجزات ، وتُفجر الماء من باطن الحجر ، فيتغير حال الـوطن مـن الجدب إلى الرخاء ، ومن الخوف إلى الأمان.

وقد كان لحروف الهمس (ح – ث – ف – ه – ص – س – ك – ت) حضورًا واضحًا فجاء صوت " السين" (إحدى عشرة مرة) فجاء مـع صـوت الصاد المفخم ؛ دلالة على ما تمتلئ به نفس الشاعر من حزن وألم ، ثم صـوت " الحاء " المكررة (ست مرات) لتتناسب برخاوتها مع الضعف النفسي لدى الشاعر، إضافة إلى تكرار حرف " الفاء " (إحدى عشرة مرة) وكـذلك حـرف الهـاء ، والغين، وقد كشف هذا التكرار عن تجربة الشاعر وما يعانيه من رغبة في عـودة العراق إلى سابق عهده مع التمسك بروح الأمل فقد يكون الفرج قريبًا.

وقد جاء تكرار الحروف المهموسة داخل الأبيـات مصـحوبًا بجـوٍ مـن الموسيقى التصويرية من خلال توظيف الشاعر العديد مـن عناصـر التصـوير كالاستعارة والتشخيص ، وتراسل الحواس ، و الرمز ، وتصوير المعنـوي فـي صورة المحسوس وكلها جاءت متتابعة في النص ؛ لتسهم في اكتمال المشهد وعمق الصورة ، وقد ختم الشاعر المقطع الصوتي في نهاية كل بيت (القافيـة) بـألف

الوصل قاصدًا ما يفيده من الوضوح السمعي الذي يناسب صدق ، ووضوح الرغبة في خلاص العراق .

و النوع الثاني من التكرار هو : تكرار اللفظة ؛ لإغناء دلالتها وإكسابها قوة تأثيرية تعضد تماسك النص مع غيره من العناصر ، وحينئذٍ تمثل اللفظة مركزية المعنى ومدار التجربة التي نبعت منها ، وتصب فيها ويمثل لهذا النوع قول الشاعر:[١]

ومضى يحْفُرُ نهْرينِ عـــــلى	وطنٍ شيْمَ بلونٍ صـــــدئيّ
وطنٍ.. سار بصحراء دمي	دونَ ماءٍ من أذًى ..أو كلأ
وطنٍ .. بانَ برؤَيـــــــاي بلا	وطنٍ ، مُرْتجفًا .. كالرّشأ

فالشاعر يكرر لفظ (وطنٍ) بصيغة النكرة منونا للتنكير ،ولعل رفض الشاعر واستنكاره لما يحدث في وطنه جعله يرفض نسبته إليه ، فلم يقل (وطني) فكأنه ينكر أن يكون هذا هو وطنه الذي عهده سابقًا ، ويؤكد هذا حين يردف لفظ (وطنٍ) بصورٍ مُنفرة لهذا الوطن فهو :

- وطنٌ : يعلوه صدأ كالذي أصاب قلب الشاعر.
- وطنٌ : أضاع أحلام الشاعر هباءً.
- وطنُ : مذعور خائف كخوف ولد الظبية من أن يقع فريسة.

وهنا تكمن قيمة التكرار الانفعالية؛ فهو لا يقوم فقط على مجرد تكرار اللفظة في السياق، وإنما ما تتركه هذه اللفظة من أثر انفعالي في نفس المتلقي [٢]

وهكذا أسهم التكرار في هذا النص على فهم المشهد الذي يتراءى لنا بشقين مختلفين أحدهما : ثابت وهو الوطن الذي يتكرر باللفظ نفسه (وطنٍ)

والآخر: مشاهد سيئة متنوعة تكشف عن حالة هذا الوطن ، ومن تكرار اللفظ في نصوص الشاعر أيضًا قوله : [٣]

---

١ - ذلك العراق لا ريب فيه ، ص٧٦ .

٢ - ينظر : موسيقى الشعر العربي ، ص ٨ .

٣ - ذلك العراق لا ريب فيه ، ص١٢.

و أنتَ .. أنتَ عراقٌ .. من تعرُّقـــــهِ	يسيلُ حزنٌ .. فيُخْفي قوسهُ قُــزحُ

كرر الشاعر ضمير المخاطب (أنت) ؛تأكيدًا على هوية العراق وثبات كيانه معللا سر تسميته بالعراق ، فبسبب ما أصابه من وجع أصابه التعرق الذي ســال حزنا تختفي معه مظاهر البهجة التي عبر عنها الشاعر بـــ (قــوس قــزح) ، وخطاب الشاعر للعراق بضمير المخاطب (أنت) تكرر خمس مرات في قصــيدة (مسلة حزن عراقي) كما في قوله : [١]

وأنتَ .. يا وطنًا تنسابُ في دمِنا	ملائكيٌّ الثنايا .. خُلْقُهُ سجــحُ
و أنتَ تبتكرُ الأقمــارَ من ألــق	تُطرِّزُ الأُفقَ فيها ، والسّنا منحُ

وهو بذلك يريد التأكيد على شخصية المخاطب (العراق) بأنه راسخ الجذور يجري في دماء شعبه ، فضلا عن اتساق النص و انسجامه وحسن إيقاعه .

ومن اللافت للنظر في ديوان الشاعر أنه يأتي بالتكرار بأشكال مختلفة حــين يستعمل صيغة واحدة تكون كاللازمة المتكررة ، المقصود معناها مع اختلاف اللفظ واختلاف دلالته فنراه يتابع بين الأفعال الماضية حينًا ، وصيغ المضارع حيناً آخر، وكذلك تكرار اسم الفاعل مفردًا ، أو جمعًا موظفا دلالة كل منهما بما يناسب شعوره ويؤكد غرضه ، ومن هذا التكرار ما جاء في قوله : [٢]

الراكضين على خدّيْك يصـــــفعُهُمْ	صهيلُ خيلك عند الليل إن جمحُوا
والطاعنين لطُهرِ الأرض خاصرةً	كانتْ للهو صباهم .. كلما رمَحُوا
واللاهثين وراءَ الناي .. أغنيــةً	أنينُها حشْرجاتٌ .. مِلْؤُها تــرحُ

ولا يخفى أن دلالة صيغة اسم الفاعل دلالة مركبة تجمع بين (الفعل و الفاعل والزمن) فهذا العدو الغاشم وأتباعه هم من يركضون تجبرًا في الأرض ، وهم من يطعنون الأبرياء ، ويلهثون خلف توهماتهم التي جلبت على العراق وأهله صنوف الدمار .

---

١ – ذلك العراق لا ريب فيه ، ص١٣.

٢ – المصدر السابق ، ص ١٢.

" أما تكرار العبارة فعلى الرغم من شيوعه في الشعر القديم إلا أنه أقل شيوعًا في الشعر المعاصر من تكرار الكلمة " [١] وهذا ما وجدته في ديوان " ذلك العراق لا ريب فيه " فلم يوظف الشاعر هذا النوع من التكرار في ديوانه .

ثانيًا: المحسنات البديعية

ولا أكاد أبالغ إذا قلت : إن الشاوي زاد من موسيقية نصوصه باستخدامه لكثير من المحسنات البديعية بنوعيها : اللفظية والمعنوية ، فرغم أن التزيين بهما إما يعود إلى اللفظ أو إلى المعنى إلا أنهما يكسبان النص موسيقية خاصة ، وأقدم بعضًا من النماذج التي تبدو فيها فاعلية تلك المحسنات ،إضافة إلى ما تقوم به من دورٍ جمالي في النص ،ومن تلك المحسنات :

١- الطباق : ويأتي في طليعة المحسنات التي أكثر منها الشاعر في ديوانه ، فله حضور بارز سواء طباق الإيجاب أو السلب ، ومن ثم فهو يمثل ملمحاً بارزًا من الملامح الأسلوبية والعناصر الموسيقية الجلية عند الشاعر ، ولعل التناقض التام بين ماضي العراق وحاضره ، وكذلك التباين الذي شهدته الحياة العراقية على كافة مستوياتها وراء شيوع هذا الشكل البديعي عند الشاعر ، فالديوان في مجمله نص يمثل العراق كيف كانت وإلى أي صورة آلت ، يقول الشاعر: [٢]

وهذا الذي انساب في الأرضِ جذْرًا	**يواصلُ نحو الثريا نمُوّهْ**

في هذا البيت يؤكد الشاعر أصالة العراق التي يعرفها القاصي والداني مبتدئاً بنوعين من المعارف هما (اسم الإشارة ، واسم الموصول) فجاء التركيب (هذا الذي) ؛ ليوحي بعظمة المتحدث عنه ، وقد استعمل الشاعر لفظ (جذرًا) وهي تشكل طباقا مع (الثريا) ؛ ليؤدي دوره في الدلالة على أمرين :

أحدهما : صمود العراق وبقائه رغم كيد الظالمين ، فهو لم يندفع إلى الأرض فحسب ، بل له جذرٌ عميق يتأبى على المعتدين .

---

١ – قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط٧، ١٩٨٣م، ص٢٣٣ .

٢ – ذلك العراق لا ريب فيه ، ص ٢٧.

أما الثاني : الأمل الذي لا ينقطع ، والتطلع إلى مستقبل مشرق ؛ لأنه دؤوب في الوصول إلى المعالي .

ويتحدث الشاعر إلى أولئك الذين يمثلون بصيص الأمل ويحملون مشاعل النور ويحاولون رسم الفرح على وجوه المتعبين ولو لوهلة واحدة ، فيقول : (١)

واسترجعوا لسليلِ الفجرِ ، بعد دجى	**براءةَ الماء ، مهما جنى وأسا**
مُدُّوا إليه يدًا بيضاء .. واجتهدوا	**أنْ تُشعلوا الضحكةَ الخضْراءَ إنْ عبسا**
ليركضَ الليلُ مذعورَ الخطى وجلًا	**وينهَضَ الصُّبح ، حتى يسْبقَ العسسا**

وقد وظَّف الشاعر (الطباق) في الأبيات بين (الفجر – الدجى / الضحكة – العبوس / الليل – الصبح) وجميعها جاءت على سبيل المجاز فـ (سليل الفجر) كناية عن العراق بماضيه الزاهر ، فيستنهض الشاعر تلك النفوس الأبية لتستعيد له النور بعد الظلام مهما اقترف من آثام كانت سببًا في أساه ، وأن تمد له يدًا مخلصة تعمل على تخليصه ، فيستعيد العراق الضحكة حتى ولو عبست الوجوه من الواقع المؤلم ، وعندئذ جاءت النتيجة الحاسمة في البيت الثالث تمثلها الاستعارة التبعية في مطلع الشطرين في الفعلين (يركض – وينهض) حيث أسندا لفاعل غير حقيقي (الليل – الصبح) ؛ليجسدا مشهدًا متناقضًا تتباين فيه الحركة ، فبينما يفر الليل هاربًا مطاردًا وقد تملكه الخوف ظاهرًا وباطنًا ، فإذا بالصبح ينهض مسرعًا يسبق البشر؛ لينشر السلام والأمان .

ولا شك أن الثنائية الضدية التي بني عليها النص مكنت القارئ من استحضار الصورة بأجزائها المتناقضة .

وقد أطلق عليها د. علي عشري زايد المفارقة التصويرية وهي كما يقول : " تكنيك فني يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض " (٢)

---

١ – ذلك العراق لا ريب فيه ، ص٥٥.

٢ –عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، علي عشري زايد، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط٥، ٢٠٠٨م، ص١٣٠.

ومن أمثلة التقابل أيضا قول الشاعر: [1]

هُنا جسدٌ قد أتعب الطَّعْن ضاحكًـــا	بُكاءً .. وملّتهُ القنا وهي مسرفهْ

وقوله: [2]

البياضُ : اعتدالُ مزاجِ القَرِيحـــــ	ـــــةِ .. أمّا انسكابُ السّوادِ فقيءْ

فالطباق بين (البياض والسواد) يجسد التناقض بين صورتين ، فرمز إلى أولئك الذين يصمتون فيبخلون بكلمتهم ، أو يتحدثون بغير الحق حين تتفوه ألسنتهم بالسواد فهو(قيء) عفن يعكس باطن هؤلاء البشر ، ويأتي البياض ليحدث التوازن الفطري بين الخلائق .

ويكثر الطباق في ديوان (ذلك العراق) ولعل السبب يكمن في أن جميع قصائد الديوان لا تخلو من مظاهر الحزن والتألم من واقع العراق المتردي ، والتحسر على زوال ماضيه الزاخر بالعلم والحضارة والتاريخ ، فالديوان يمثل التناقض الثابت في تاريخ العراق ما بين الماضي والحاضر وقد وضحت النصوص تفاصيل ذلك التناقض.

ولا شك أن ما يحياه العراق من قلق وتوتر على الصعيد السياسي ، والاجتماعي كان سبباً في القلق النفسي الذي صُبغت به العديد من قصائد الديوان ، ومنها قصيدة (يسعى وقبلته الفجر) ذلك التوتر الذي يدفع إلى السعي لتحقيق نقيضه من الاطمئنان ، والسلام ، والسكون النفسي ، ومن هنا بنيت القصيدة على تقابل ضدي تمثل ما تحمله نفس الشاعر من تناقض واضطراب يتفق مع ما يموج في المجتمع من تقلبات ، ومن هنا يمكن استرجاع بنية النص إلى حقلين دلاليين متناقضين يتصدرهما (الليل / والفجر) ويندرج تحتهما عناصر دلالية من بداية القصيدة إلى نهايتها فيندرج تحت الحقل الأول : (ارتحال الضوء / يدمن الخرسا / حالك / رياح القيظ / قهرا / مبتئسا) لتتقابل مع عناصر الحقل الثاني : (أسدل النور / شموع درب / براءة الماء / يدا بيضاء / الضحكة الخضراء / ينهض

---

١ – ذلك العراق لا ريب فيه، ص٣٩.

٢ – المصدر السابق ، ص١٠٧.

الصبح / عصا الحب) وهنا تظهر لدى الشاعر ثنائية (الرفض / والرغبة) الرفض للواقع وما به من ظلم وقهر وهو (مدلول الحقل الأول) والرغبة في الحرية والأمان وهو (مدلول الحقل الثاني) كما في قول الشاعر: (١)

طارتْ نوارسُهُ الحمراءُ في الأُفق الـ	ـمُبْيَضِّ ، حتى غدا سربُ النَّجيعِ كسا
وعاد نحو ارتحال الضوءِ تَخْنُقُهُ انْـ	ـتفاضةُ الصمتِ بالآلامِ مبتسما
أضاع في حالكٍ من أبجديّتهِ	حرفين .. فارتدَّ بُغْضًا كلَّ ما نبسا
ليركض الليلُ مذعورَ الخطى وجلًا	وينهضَ الصبحُ ، حتى يسبقَ العسسا

ولا شك أن الجامع بين شتات النص هو التناقض الذي أشار إليه القرطاجني في قوله : " أما معتمد التقابل الذي صدور أبياته مبنية على القوافي ، فإنه ليتأتى له حسن النظم لكون الملاءمة بين أوائل البيوت وما تقدمها هي واجبة في النظم متأتية له في أكثر الأمر ، إذا لكل معنى معانٍ تناظره ، وتنسب إليه على جهات من المماثلة والمناسبة والمخالفة والمضادة والمشابهة والمقاسمة " (٢)

فالوطن يضم أبناءه المخلصين ، وأيضًا العملاء الخائنين ، وقد أشار الشاعر إلى الأيد الخفية التي لا تفتأ عن تثبيط الهمم ، وتضييع الفرص كلما سنحت لشرفاء الوطن أن يعيدوا إليه العز والحرية ، وقد أثرى المشهد التصويري بالحركة حين أقام الصراع بين الليل المفترس الذي يسعى لقتل النجوم ، و جاءت الكناية في البيت الثالث عن فرض القهر وقمع الألسنة ، مؤكدًا إيَّاها بختام البيت في قوله : (ما نبسا) حيث كُممت الأفواه فلم تنطق بأقل ما يمكن أن يقال ، ومع ذلك ينبثق الأمل من جوف اليأس ، كما ينهض الصبح من ثنايا الظلام ، فبنية الاستعارة القائمة على التشخيص في البيت الأخير تُجسد بقاء الأمل في نفس الشاعر حين جعل الصبح يقوى على هزيمة الليل ويصيبه بالخوف مسرعا نحو النور.

١ – ذلك العراق لا ريب فيه ، ص ٥٤، ٥٥، ٥٦.

٢ – منهاج البلغاء ، ٢٧٨.

٢ – الإرصاد أو التسهيم : وهو أن يجعل قبل العجز من الفقرة أو البيت ما يدل على العجز إذا عُرف الروي [١] وقد قال عنه الجاحظ : " خير أبيات الشعر البيت الذي إذا سمعت صدره عرفت قافيته " [٢] وقد جاء هذا المحسن كثيرًا في الديوان محل الدراسة ؛ فكثيرًا ما يستدلّ القارئ على القافية بعد معرفة روي القصيدة ، وهنا تتحقق فاعلية المتلقي في النص ، حين يستبق إلى القافية قبل أن ينتهي إليها الشاعر ، فيصبح شريكاً له في إنتاج النص ،ومن ذلك قول الشاوي في مطلع قصيدة (مسلة حزن عراقي) : [٣]

صحائفُ الحزنِ في عينيكَ تُفتتَحُ	نهرينِ .. ما مرَّ في قلبيهما فرَحُ

فالروي في القصيدة هو (الحاء) الموصولة بالضم ، ومعرفته تعين القارئ على استباق ما يأتي من قوافي ، فالأبيات التالية لبيت المطلع يتجلى فيها الإرصاد بوضوح ومن ذلك قوله : [٤]

مكابرًا .. ترشُفُ الأرزاءَ من قدحٍ	فيَشْرئبُ على ثغرِ الردى قدحُ
تلامسُ الغيمَ ، مصلوبًا على كبرٍ	والصالبوك إلى قيعانها انْبطحُوا
وتخلعُ السجن عن أُفق رموهُ بهِ	وتنْزعُ الجُبَّ عمنْ فيه قد طرحُوا

٣– وثمة لون بديعي ثالث تتمثل أهميته في تكثيف بنية النص الإيقاعيّة من خلال التوازن الموسيقي الناتج عن تماثل الكلمات ، وقد جاء الديوان حافلا بهذا المحسن اللفظي الذي يمثل رافدًا من روافد الإيقاع الموسيقي في نصوص الشاعر ألا وهو: (الجناس) فهو " يزيد في رونق الشعر ويحلّي عاطل معانيه ، وهو عنوان الفصاحة ، وشاهد الاتساع في اللغة ، ودليل على توقد الذكاء ، وجودة الذهن ، ومسابقة الخاطر " [٥]

١– بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع) عبد المتعال الصعيدي، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ١٩٩٩م ،٤/ ١٨.

٢ – البيان والتبيين ، الجاحظ ، دار ومكتبة الهلال ، بيروت ، ١٤٢٣هـ ، ١/١١٤ .

٣ – ذلك العراق لا ريب فيه ، ص ١١.

٤ – المصدر السابق، ١١ .

٥ – قانون البلاغة في نقد النثر والشعر ، أبو طاهر محمد البغدادي ، ت: د. محسن عياض عجيل ، مؤسسة الرسالة ، بيروت، ط٢ ، ١٩٨٩م، ص٩٠.

ومن أمثلته قول الشاعر: [١]

حفْنةٌ من آثامِ طينٍ غويٍّ	يتجلى .. والتِّبرُ في التُّرْبِ قلَّه

فالشاعر في قصيدة (التنزه بين الأشلاء) يفزعه المشهد ، ويروعه تبعثر الأشلاء هنا وهناك ، وهو لا يسأل عن الفاعل ؛ لأنه يعرفه ويدرك حقيقته فما هو إلا قليل من تراب ، لكنه تجبر في الأرض وعاث فيها فسادًا ، ثم يختم البيت بجناس ناقص غير متكلف ؛ ليثبت أمرًا وينفي آخرًا ، فيثبت أن هذا التراب الذي هو أصل الإنسان ليس كله آثام ، بل لا يعدم وجود (التبر) فيه ، ثم ينفي أن يكون كثيرًا ، بل هو نادر الوجود ، والمتبادر إلى الذهن من لفظ (التبر) أنه الذهب ؛ لأن مكانه في الأصل التراب ، لكن الشاعر أراد به المعدن الأصيل من البشر ، الذي يقابل (الخائن) منه ، وهنا حقق الجناس إيقاعًا موسيقياً ؛ لما يقوم به من الجمع بين الاتفاق والاختلاف ، فهو كما يقول عنه عبد القاهر :" كأنه يخدعك عن الفائدة ، وقد أعطاها ، ويوهمك وكأنه لم يزدك وقد أحسن الزيادة ووفَّها" [٢] .

فسرُّ قوته كامن في كونه يقرب بين مدلول اللفظ وصوتها من جهة ، وبين الوزن الموضوع فيه اللفظ من جهة أخرى ، ثم إنه يمكن به الجمع بين التكرار والطباق . [٣]

وأتوقف عند نموذج ثانٍ لجناس تام في قول الشاعر: [٤]

وسوى ارْتعاشِ مهاجرينَ	نَ من التُّرابِ إلى الترابِ

في البيت يقدم الشاعر مشهدًا تصويريًا لما يقع تحت بصره، فلم يعد يرى سوى (مهاجرين) تعلوهم الكآبة ، ويعتصرهم الألم ؛ لأنهم مجبورون على تلك الهجرة بعد أن أضناهم الجوع ، وأهلكهم المرض ، فليسوا مهاجرين أقوياء

---

١ – ذلك العراق لا ريب فيه ، ص ٩٣.

٢ – أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني ، ت. محمد محمد شاكر .ط دار المدني ، جدة ، ط١٠، ١٩٩١م، ص ٨ .

٣ – ينظر : المرشد ، ٢/ ٦٦٢ــ٦٦٣.

٤ – ذلك العراق لا ريب فيه ، ص٩٧.

يتحملون ما ينتظرهم خارج حدود الوطن ، بل منهكين لا يُرى منهم سوى (الرعشة) التي تجمع بين الخوف والضعف ، ويختم الشاعر البيت بجناس بين (التراب) وهو ما آلت إليه مساكنهم و (التراب) و هو كناية عن الغربة والتشرد الذي أصابهم حين تركوا الوطن .

وقد ضاعف الشاعر من النغمة الموسيقية للجناس بمجيئه في موضع القافية بعد أن جمع بين القيمة الصوتية (الناتجة من تكرار اللفظ نفسه) والقيمة الدلالية (الناتجة من الفرق بين اللفظين) ويكون ذلك خاصة في الجنس التام . [١]

ولعل استثمار الشاعر لموسيقى الجناس يجعلنا نتوقف عند نموذج ثالث لنوع آخر للجناس جاء في قول الشاعر: [٢]

يُسمّرُ العشقُ في مرآكَ شاهدةً	تَخُطُّ أطيافَ مَنْ ناحوا ومَنْ نزحُوا

أراد الشاعر أن يفصح عن الحب الدفين للوطن ، والانتماء الثابت الذي لا تزعزعه المحن ، وقد أبدع الشاعر حين استهل البيت بلفظ يدل على الاستمرارية والتجدد بصيغة المضارع ،فضلا عن اختيار الفعل (سمَّر) الذي يدل على شدَّ الشيء بمسمار [٣] فجاء على سبيل الاستعارة التبعية التي أسندت إلى فاعل معنوي وهو (العشق) بعد أن شخصه الشاعر فجعله من يقوم بتثبيت معناه (عشق

---

١ – يسميه القاضي الجرجاني وعبد القاهر الجرجاني (المستوفي) وأطلق عليه ابن الأثير (التجنيس الحقيقي) ينظر: الوساطة بين المتنبي وخصومه ، القاضي الجرجاني ،ت: محمد أبو الفضل إبراهيم و علي محمد البجاوي ، دار إحياء الكتب العربية ، عيسى البابي الحلبي ، ط٣ ،١٩٥١م ، ص٤٢.و أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني ، ت: هلموت ريتر ، إسطنبول : مطبعة وزارة المعارف ، ط٢، ١٩٥٤م ، ص ٢٢-٢٣. و المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ابن الأثير ، ت: أحمد الحوفي و بدوي طبانة ، الرياض ، دار الرفاعي ، ط٢، ١٩٨٣م ، ١/ ٣٤٣. وقد أولى النقاد القدامى عناية خاصة بهذا المحسن ، ومن أشهر تعريفاتهم له ، أن يكون أحد اللفظين المكررين في آخر البيت ، والثاني في صدر الشطر الأول أو حشوه أو آخره ، أو في صدر الشطر الثاني ، ينظر : الإيضاح في علوم البلاغة ، الخطيب القزويني ، شرح وتعليق د. محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتاب اللبناني ،ط٥ ، ١٩٨٠م، ص٥٤٣.

٢ – ذلك العراق لا ريب فيه، ص١١.

٣ – ينظر : العين ، الخليل ابن أحمد ، ٧/ ٢٥٥ .

الوطن) فبدلًا من أن يقوم الإنسان بالتدليل ورسم ملامح عشقه لوطنه ، يقوم العشق نفسه بربط صور محبيه وتثبيتها في مخيلته ؛ لتبقى شاهدة على هذا العشق خاصة للذين (ناحوا – ونزحوا) وهنا يأتي الجناس الناقص بين الفعلين ، إضافة إلى كون الأول نتيجة للثاني ، فكان منهم النواح لأنهم سيفارقون الوطن. وهكذا جاء الجناس من مشكِّلات الموسيقى الداخلية في ديوان الشاوي ، وقد ضاعف من فاعليته حين أتى به في موضع القافية .

٤– وأختم بنوعٍ أخير من المحسنات اللفظية التي أدت دورًا موسيقيًا بارزًا في قصائد الديوان وهو ما يسمى (رد العجز على الصدر) [١] ويسمى بالتصدير أو الترديد [٢] فـ " يهب النص جمالًا موسيقيًا وهو أشبه بوثاق رقيق ، أو نغمة موحدة تربط بين شطري البيت بحيث يصبح عجزه وصدره كلاً لا ينفصل ، ونغمًا واحدًا متصلًا " [٣]

وهذا اللون من المحسنات يجمع بين الجناس والتكرار ؛ فتوارد اللفظين بمعنى واحد يكون تكرارًا أو بمعنيين مختلفين فيكون جناساً ، ومن العلماء من يَعده من التكرار ، ومنهم من يجعله من أنواع الجناس [٤] ولرد العجز على الصدر أشكال عديدة جاء منها عند الشاعر ما يأتي :

– تصدير التقفية [٥] حيث يقع اللفظ الأول في نهاية الشطر الأول ، والثاني في نهاية الشطر الثاني ، ومنه قول الشاعر: [٦]

---

١ – مفتاح العلوم ، السكاكي ، تعليق : زرزور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط٢، ١٩٨٧م، ص٤٣١.

٢ – أبو فراس الحمداني : الموقف والتشكيل الجمالي ، د. نعمان القاضي ، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٢م، ص٥١٠.

٣ – المرجع السابق .

٤ – ينظر : المثل السائر ، ابن الأثير، ١/ ٣٨٤.

٥ – العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ابن رشيق، ت: محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط٥، ١٩٨١م، ٢/ ٣.

٦ – ذلك العراق لا ريب فيه ، ص١١.

مكابرًا .. ترشُفُ الأرزاءَ من قـــــدحٍ	فيَشْرئبُ على ثغرِ الردى قـــدحُ

فتنهض بنية التصدير في البيت بدورها في توكيد المعنى بالربط بين طرفيه ؛ لإحكام العلاقة بينهما . فاتفاق نهاية المصراعين بلفظ (قدح) يعطي تتابعًا نغميًـــا يعضده اختلاف المعنى فيهما ، فالقدح الأول : إناء مُلئ بالفواجع حتى أن المصائب امتصت كل ما فيه ، والشطر كله كناية عن كثرة المصائب التي حلَّت بـــالعراق ، على حين يظهر (القدح الثاني) على أنه شخص يمد عنقه ليشـــرب ؛ ظنًـــا منـــه بالنجاة فإذا به يقترب من الموت والهلاك .

– وأحيانا يزداد البُعد المكاني بين اللفظين فيأتي اللفظ الأول في مطلع البيت تاركًا أثرًا صوتيًا يتردد في السمع حتى يصل إلى نهاية البيت ، فتتجانس الدوال ، وتختلف المدلولات ، جاء ذلك في قول الشاعر : [1]

تُرَشّحُ الصبرَ نهْريْ عزّةٍ .. فهثمـــــا	على جبينكَ من آثارِهِ رَشحُ

فالتكرارية في البيت ملحوظة على مستوى البنية الشكلية بين لفظي (ترشح)[2] و(رشح) فـــ " يُحيل البيت إلى دائرة مغلقة بدايتها هـــي نهايتهـــا " [3] والـــدالتان اللغويتان تحددان القيمة الفنية لهذا المحسن حيث يشعر المتلقي بافتراق الدلالة برغم الاتحاد في الجذر اللغوي (رشح) إلا أن الصيغة الأولى – بما فيها من تضـــعيف ـــــ تدل على المبالغة إضافة ، إلى دلالة صوت (الحاء) المهموس على انفعـــال الشاعر مصحوبًا بتفشي صوت الشين ، يدل على ما تفعله الأم برضيعها وقد رمز بـــ (نهريْ عزة) إلى ثدي الأم تجعله في فم الرضيع شيئا فشيئا حتى يقوى على المشي ، وهنا استعار الشاعر هذا المشهد الحاني بين الأم ورضـــيعها ؛ ليســـقطه

---

١ – ذلك العراق لا ريب فيه ، ص ١٣.

٢ – قيل رشحت الأم ولدها باللبن القليل : جعلته في فيه شيئا بعد شيء حتى يقوى على المص ، ينظر: تاج العروس من جواهر القاموس ، المرتضى الزبيدي ، ت: جماعة من المختصين ، من إصدارات وزارة الإرشاد والأنباء بالكويت (د. ط) من ١٩٩٠– ٢٠٠١م ، ٦/ ٣٩٥.

٣ –البلاغة العربية قراءة أخرى ، د. محمد عبد المطلب ، الشركة المصرية العالمية للنشر ــ لونجمان، القاهرة ، ط١، ١٩٩٧م، ص ٣٦٨.

على نهري (دجلة والفرات) مع أمه (العراق)، فقد تعهداه وغذياه صبرًا حتى يقوى على مجابهة الأعداء ، فظهر أثر ذلك على جبينه و نضح عليه العرق .

وهذا النوع من رد العجز يكثر في ديوان الشاعر ، فيعطي صورة من صور الربط بين الطرفين، كما جاء في قوله: (١)

هواجسٌ .. حوّلتْ تأريخه لَغَطـــــا	**وشرٌّ ما مرّ في دنياه ما هجسا**

وهنا يفصح الشاعر عن السبب الحقيقي وراء الأحداث التي مرَّ بها العراق وحوّلت تاريخه العريق صاحب الحضارات إلى فوضى وأصوات عالية لا جدوى منها ، فما هي إلا هواجس سيطرت على عقول المبغضين ، و سطَّرتْ أسوأ المحن التي مرَّ بها العراق ، وأفجع الأحداث التي جرت له في تاريخه ، وقد اشتملت الدالتان على حرف (الجيم) المجهور الشديد المقلقل ، فهو تمثيل صوتي لحال الأفكار والمزاعم الباطلة التي زعزعت أمن العراق ، وهدمت استقراره

– ومن الصور الواردة عند الشاعر أن تأتي اللفظة الأولى في حشو الشطر الأول والثانية في نهاية الشطر الثاني (العجز) ، ومنه قول الشاعر: (٢)

النَّازفون ظلامًا فوق أنجُمِهِمْ	**وشمسُ أيامهمْ قُدَّتْ من الظُلَمِ**

فاللفظتان (ظلاما – الظلم) على ما بينهما من بُعد مكاني ، إلا أنهما حققتا سواد المشهد الذي حرص الشاعر على تلوينه منذ البداية ، حين جعل الجرحى والضحايا ينزفون ظلامًا يُخفِي نور النجوم ، فيتحول الليل إلى قطع من الظلام الناتج عن كثرة النزف المستفاد من مجيء اسم الفاعل بصيغة الجمع (النازفون) ، وحتى لا يتوهم القارئ أن السواد والظلام اختص بالليل دون النهار ، فقد جاء الشطر الثاني مكملًا لصورة هذا الظلام فجعل شمس النهار لديهم قد أُخذت من الظلام نفسه ، مما يدل على استمرارية المعاناة وتواصلها بتواصل الليل والنهار المظلم .

---

١ – ذلك العراق لا ريب فيه، ص٥٥.

٢ – المصدر السابق ،ص٣٢.

– وقد يأتي اللفظان المكرران اللذان يمثلان محورية البيت أحدهما في بداية الشطر الثاني ، والثاني في نهايته ومنه قول الشاعر :[١]

مطارَدٌ .. وجميع الناس تطلبني	و تُهْمتي أنَّني خالٍ من التُّهَمِ

هذا البيت يمثل زفرة حزينة على لسان العراق ، وقد بدأ بالخبر بعد حذف المسند إليه ؛ لضيق المقام بسبب ما فيه من الوجع مختصرًا كل أنواع الآلام والأوجاع في لفظ (مطاردٌ) وأتى به منوناً ؛ ليفيد العموم الذي يُمَكِّن القارئ من تخيّل أنواع التشريد والهوان التي تعرض لها العراق ، حتى أصبح فريسة تكالبت جميع البشر على النيل منها ، ويأتي الشطر الثاني معللا للنتائج التي أعلنها الشاعر في صورة الخبر الثابت الذي لا يحتمل الشك ، فالسبب يتمثل في خلو العراق من التهم ؛ مما يؤكد افتعال التهم والأكاذيب من أعداء العراق لإسقاطها ، ومجيء لفظ (وتهمتي) في بداية الشطر الثاني تثير انتباه القارئ ، وتشعل لديه الرغبة في إتمام الشطر حتى يعلم (التهمة) فيؤكد المعنى بالمدح الذي يشبه الذم ،ويختتم البيت بإيقاع مكرر بمجيء القافية بلفظ (التهم) ، فقد سبق على أذن السامع في (تهمتي) وحينئذٍ يتولد الترابط النغمي بين أجزاء البيت .

وفي نفس القصيدة الميمية مكسورة الروي التي تحمل انكسار العراق ، وتعبر عن أوجاعه ، يكرر الشاعر هذه الصورة من رد العجز على الصدر ، مؤكدًا معنى البيت السابق في توضيح السبب الحقيقي وراء مأساة العراق ، فكان دائمًا صاحب موقف وكلمة ، في وقت ضاعت الحكمة من فم الحكام : [٢]

فليس ذنبكَ أنْ لمْ يقْتَرفْكَ خنًا	وحكمةُ الحق زاغتْ عن فمِ الحَكَمِ

ولعل ما ذكرته من صورٍ لتكرار القافية كانت أبرز ما استثمره الشاوي من عطاء رد العجز على الصدر في التركيز على صوت القافية وربطها بباقي أجزاء البيت بترديد أصواتها ، وهكذا وظّف الشاعر هذا المحسن ؛ ليؤدي وظائف كثيرة منها: – زيادة المعنى المراد ، مع إيحاء اللفظ الأول بالثاني .

---

١ – ذلك العراق لا ريب فيه، ص ٣٢.

٢ – المصدر السابق ، ص٣٤.

– مضاعفة القيمة الإيقاعيّة الناشئة من التكرار الصوتي .

– تماسك النص وتلاحمه.

– يكون بين صدر الكلام وعجزه رابطة لفظية أو معنوية تحصل بها الملاءمة والتلاحم بين قسمي الكلام [١]

ثالثًا : لا شك أن ثمّة ربط علائقي بين موسيقى النص المنبثقة من التركيب السياقي وبين عنوان النص الذي يُعد استباقية أولى تثير بذهن المتلقي معاني وتوقعات يحاول اكتشافها ، أو التثبت منها خلال قراءته للنص محاولًا الربط بين ما أثاره العنوان في ذهنه ، وبين شفرات النص ، وبالنظر في عناوين الديوان يتضح عمق الرمز فيها ، وكثافة الدلالة بحيث تفتح آفاقا من التأويلات والافتراضات لدى القارئ فلم يكن اختيار الشاعر لعناوين قصائده عبثًا أو تقليدًا متبعًا ، إنما هو مفتاح أحسن اختياره فيسلمه للقارئ حتى يستطيع فتح مغاليق النص .

و أتوقف عند بعض العتبات التي جاء النص امتدادا لها ، منها قصيدة (طيور مهاجرة) وهو عنوان مكون من جملة خبرية لمبتدأ محذوف ، يمكن تقديره بـ (هذه) ليكون المعنى الأوّلي هو : هذه طيور مهاجرة أي ما جاء في النص إنما هو أشكال متنوعة لتلك الطيور.

ويتضمن العنوان دالين ، الأول : (المبتدأ النكرة / طيور) والثاني : (النعت / مهاجرة) والذي يرتهن دلالة النص على تفعيل حضوره ، وقد تضمن النص نوعين للمهاجر ، الأول : مَنْ ابتعد جسدًا عن وطنه ، ومع هذا النوع يتعين أن تكون الطيور هم أبناء الوطن ، ونراهم في قول الشاعر : [٢]

يُهاجرُ غرباً سربُ أوطانِ إخوتي	**بلا وطني الغافي أسًى ؛ كيْ تُخَلّفَهْ**

أما النوع الثاني للمهاجر : فهو من يعاني الغربة المعنوية داخل حدود وطنه بعد أن تبدل حال العراق ، وصار العراقي مهاجرًا بفكره وقيمه عن مجتمعه

---

١ – ينظر: بديع القرآن ، ابن أبي الأصبع ، ت: حفني محمد شرف ، دار النهضة ، مصر ، (د. ت) ص ٣٦ .

٢ – ذلك العراق لا ريب فيه ، ص ٣٧ .

الجديد، وحينئذ تكون الطيور جزء من الشاعر معبرًا به عن الذهن الجمعي لكل العراقيين الأحرار ، نرى ذلك في قول الشاعر : [1]

طيورُ دمي تنسابُ منّي مُرفْرفـــــــهْ	فتبْتكرُ الدنيا دمًا ليْ؛ لأنزِفَـــهْ

وهذه هي غربة الذات الفردية التي تعاني من إجهاض حلمها بوطن حر.

و أتوقف عند عنوان ثانٍ لإحدى قصائد الديوان وهو : (على جسد العراق) ذلك العنوان الذي أفاد فيه الشاعر بالانزياح اللغوي في تشخيص العراق ، و تصويره بالقتيل الملقى على الأرض ، وعلى الرغم من تقريرية العنوان إلا أنه يحمل وظيفة جمالية ، وانفعالية تثير في ذاكرة القارئ رغبة الفضول لمعرفة تفاصيل المأساة التي أنهت حياة العراق ، فضلا عن إثارة التأويل لدى القارئ ليكمل معمارية العنوان فقد يكون التأويل : هذا النص الحزين على جسد العراق ، أو على جسد العراق رثاء وبكاء ، وحينها تغلف عاطفة القارئ بالحزن العميق قبل البدء في النص .

من المؤكد أن دلالة العنوان مرتهنة بما تستدعيه الدوال من معانٍ محددة مكانيًا (بجسد العراق) الذي أصبح ساحة للقتل ،ومن ثم ينفتح النص على مظاهر الموت و تشييع الموتى فنقرأ فيه : (النعش يحمل – خلف مشيعه – خطى اليتامى – القتل في الطرقات لهو – الرصاص – القتل يجلس – يصغى إلى الصراخات – مرثاة شعب ..)

فترجمة العنوان لمضمون النص وتجسيد صوره تؤكد أثر اختيار العتبة قبل الولوج إلى النص ولذا فـ " العنوان معرفة لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه ، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه ، ... فهو إن صحت المشابهة بمثابة الرأس للجسد ، والأساس الذي تبنى عليه ، غير أنه إما أن يكون طويلًا فيساعد على توقع المضمون الذي يتلوه ، وإما أن يكون قصيراً وحينئذٍ فإنه لابد من قرائن فوق لغوية توحي بما يتبعه " [2]

---

١ – ذلك العراق لا ريب فيه ، ص ٣٧ .

٢ – دينامية النص ، محمد مفتاح ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط١، ١٩٨٧م، ص٦٠.

وقد تفاوتت العتبات في الديوان بين القصر والطول ، وقد جاء بعضها بصيغة الإضافة ؛ لتوضح عمق العلاقة بين جزئي الجملة ، وما يمكن لخيال القارئ أن يستبق إليه من صور و مشاهد تؤيد الرؤية العتبية ومن أمثلة ذلك : (تمتمات الطين / آخر العابرين / نزيف الأمكنة / أضغاث أوطان) .

وبعض العتبات جاء بصيغة المفرد النكرة التي تحمل ثراءً معرفيًا و شعوريًا وكذلك تصويريًا من ذلك : (ارتحالات / مخاض / سرٌّ / غوايـاتٌ / اغتيال / انصهار ..).

ومن أنواع العتبات في الديوان : شبه الجملة مثل : (في الغيم أكثر من نزيف / على جسد العراق) وهي صيغة تفتح أفقًا دلاليًا على تفاصيل المأساة .

وكذلك نرى الجمل الإسمية والفعلية في بعض العتبات ؛ لتؤدي الدوال فيها مدلولات مركبة تنم عن وعي الشاعر بتجربته ، ودقته في اختيار طرق أدائها ومن ذلك : (مسلة حزن عراقي / شهقات الضفة العطشى / طيور مهاجرة / وطن لذاكرة المنافي / يسعى وقبلته الفجر / الأرض تخلع ثوبها ...) ومن الواضح أن صياغة الكثير من عتبات الديوان معتمدة على الانزياح المستفاد من جمال الاستعارة القائمة على التشخيص ، والمفصح عن تناقض الطرفين وخروجهما عن المألوف في مثل :(نزيف الأمكنة) فقد عبرت عن الأماكن بصفة من لوازم الإنسان الجريح وهي (نزيف) بصيغة المصدر الدال على ثبات النزف ، وهو يستدعي الألم الحسي المصاحب للجرح ، وكذلك الألم النفسي الناتج من الألم الحسي ، وهو ما يسمى بالمعنى ، ومعنى المعنى .

وأخيرًا ، فإن الشاعر قد اعتنى باختيار عتبات الديوان مبتعدًا بها عن المباشرة ، بل اختار الانزياح الأسلوبي في أكثرها ؛ مما ساعد على نسج خيوط الإيقاع في النص بداية من عنوانه.

رابعًا : وثمة عنصر رابع من عناصر التشكيل الموسيقي التي ظهرت في ديوان الشاوي تتمثل في اختيار الشاعر لألفاظه، و تفاعل الألفاظ مع بعضها ، و اتساق الصور الفنية داخل النص ، وفيه تتجلى مقدرة الشاعر الفنية ، و استغراقه

في تجربته الشعورية بما يضمن بناء جسر من التواصل الشعوري ، والنفسي بين النص وقارئه ، بل إن د. سعيد الورقي ذهب إلى تأطير الموسيقى الداخلية إجمالاً بالحالة الانفعالية والنفسية للشاعر ،فذهب إلى أنها تنشأ عن جعل التشكيل الموسيقي في مجمله يرتبط أكثر بالحالة النفسية التي يصدر عنها الشاعر فهي شكل موسيقي أقدر على الاتصال بالأحاسيس الداخلية والانفعالات النفسية [١]

" باعتبار أن لغة النص الأدبي كنظام قائم بذاته ، ومقفل على نفسه والقراءة كنظام يكشف عن الترابط الحاصل في هذا النظام ، الذي لا وجوده له إلا من خلال العلاقات التي يقيمها مع غيره من العناصر ، وبناء عليه فالنص الأدبي يرتكز في بنائه على مجموعة العلاقات الدلالية التي تتجلى بين متوالياته وتتلاحم في بناء منطقي محكم سواء كان ذلك على مستوى البنية السطحية أو البنية العميقة" [٢]

وأتوقف عند نص أستجلي فيه تلك العلائق الترابطية التي تتعاضد في بناء النسق النصي ، وهو قول الشاعر : [٣]

عَلى جَفْنِهِ السَّاهي تنامُ الملائكهْ	وفي خافقيهِ رحلةُ الشَّكِّ شائكهْ
يقلِّبُ قلبًا في سماءٍ ، يُريدها	محلَّ شروقٍ ، وهيَ سوداءُ حالكهْ
وينسلُّ في لونٍ مريبٍ ، بلادُهُ	تُغادرهُ ، والتُّرْبُ لا زالَ مالكهْ
ليبصرَ أنَّ العمرَ .. أصداءُ كذبةٍ	وكلُّ ابنِ دُنياً هالكٌ وابنُ هالكهْ
وأنَّ الغِوياتِ اللَّواتي أذبنهُ	تركنَ بقاياهنَّ حزنًا هُنالكهْ
شُجيراتُهُ وعدٌ بدفءٍ ، وزادُهُ	خُطًى في سبيلٍ ، ليسَ إلّاهُ سالكَهْ

فموسيقية النص نبعت من عناصر داخلية أدلت بدلوها ؛ لتصور حالة التشويش والفساد، كما تعكس رؤية الشاعر التي تمثل شريحة كبيرة من الجيل

١ – ينظر: لغة الشعر العربي الحديث، د. السعيد الورقي، دار المعارف ، مصر ،ط٢، ١٩٨٣م،ص ٢٤٨.

٢ – النص الشعري وآليات القراءة ، فوزي عيسى، منشأة المعارف، الإسكندرية ، ١٩٧٧م،(د.ط) ،ص ١٠-١١.

٣ – ذلك العراق لا ريب فيه ، ص ١٠١ .

العراقي المعاصر ، وهو جيل تفتحت عيناه على احتلال بلاده ،وعلى قيم مستعارة من قلوب حاقدة، جيل نظر إلى عراقه فصدمه الواقع المتخاذل ، القابع في الخنوع راضيًا بالذل والهوان، جيلٌ سيطرت عليه مشاعر اليأس حين رأى الخائن حاكمًا و العميل وزيرًا ، والفاسد سيد القوم .

فتأتي بنية النص ؛ لتخلق تفاعلاً إيجابيًا بين القارئ والنص ، فالتناقض العراقي تجسده المقابلة بين الوضع الظاهر للعراق الذي كنى عنه الشاعر بـ (نوم الملائكة) مبالغة في عمق البراءة و الأمان ، وبين داخله الذي يموج بالشك والحيرة ، وكذلك يظهر التناقض حين يتعلق العراقي بالأمل ، فينتظر الشروق من السماء ولسان حالها السواد الحالك ، ثم تزداد المفارقة حين يجعل العراق تنفصل عن أهلها في الوقت الذي يتمسك التراب بأهله، وعندئذٍ يستولي اليأس على نفس الشاعر فيتناص مع جده العراقي (أبي نواس) [١] في الشطر الثاني من البيت الرابع حين يؤكد هلاك الدنيا وما عليها ، وقد زاد من جمال البيت المبالغة الكامنة في قوله : (أصداء كذبة) وكذلك المبالغة في قوله:(شجيراته وعدٌ) التي تصف حالة الفقر الراهنة في العراق ،وقد أحالت بلاد النخيل والسواد إلى شجيرات لا ينتظر منها ثمرُ ولا ظلُ ، والتعبير يوحي بقمة اليأس المتمكن ليس من نفس الشاعر فحسب ، بل من العراق الذي يفتقد زاده فكأنه يتغدى على خطوات كُتبت عليه ، وهو لا محالة سالكها ولما لا؟ وقد باءت كل محاولات العزة والكرامة بالفشل ، بعد أن نجح المحتل و العميل في تأجيج الطائفية والمذهبية والعرقية بين أطياف المجتمع حتى أطْلعنا على مشهد يجسد حجم الصراع المجتمعي والانفصام بين أبناء البلد الواحد في قوله : (مجانينه تبكي وليلاه ضاحكة) ، وهنا وظّف الشاعر الرمز التاريخي على سبيل التناقض فاستحضار (ليلى والمجنون) ينطلق في الترميز من حالة الحب الخالد ، والفراق الذي لم يستطع أن يحول بين الحبيبين،

---

١ – تناص الشاعر مع قول أبي نواس : أرى كل حيٍّ هالكاً وابن هالكٍ** وذا نسبٍ في الهالكين عريقِ
ديوان أبي نواس : ت: أحمد عبد المجيد الغزالي ، مطبعة مصر ، ١٩٥٣م، ص٦٢١.

ولكن الشاوي وظّف هذا الرمز ؛ لتجسيد حالة واقعية ،هي الانفصالية والانشـــقاق ليس بين العناصر المتباينة فحسب ، بل بين أولي القربى كذلك !

وهكذا كان اختيار المفردات له دور في كشف هذا التناقض والاضـــطراب ، سعيًا إلى إطلاع القارئ على المجتمع العراقي وهو يعاني مرارة الانقسام من خلال ألفاظ صريحة الدلالة على ذلك مثل:(الشك / شائكة / مريب / أوهامه / رعشة ..)

وكذلك العبارات المصورة لحال المجتمع مثـــل : (ســـحنة مـــن همومـــه / صحاري ارتباكه / صدى أسفاره / شيخوخة الريح ..)

وقد يضاعف الشاعر من الترابط العلائقي وفاعليته حين يستثمر فنية تراســـل الحواس [١] ودورها في إثارة الانفعال النفسي لدى المتلقي ، وهنا يخرج الشاعر عن السياق المألوف للمفردة ، فينقل إليها مفردات حاسة أخرى [٢]

فتتفاعل حواس الشاعر في بوتقة إحساسه المفعم بالأسى " فيعطـــي تراســـل الحواس للشاعر فرصة استثمار الإيحاء في حاستين ، أو أكثر وبذلك يكثف مشاعره ويركزها في الاتجاه الذي ينشده" [٣]

ولا شك أن تراسل الحواس قد تطور على يد الرمزيين فـــ " إن أول ما بشَّر به الرمزيون إجراء الفوضى في مدركات الحواس المختلفة، ومحاولـــة الوصـــول بالشعر إلى اللامحدودية التي وصلها الفن الموسيقي" [٤]

ومن النصوص التي تجاورت فيها الرمزية مع تراسل الحواس ، والتشخيص قول الشاعر: [٥]

---

١ – هو :" أن تصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات الحواس الأخرى ؛فتعطي المسموعات ألوانا ، وتصير المشمومات أنغاما، وتصبح المرئيات عطرة " ينظر : في الرؤيا الشعرية المعاصرة ، أحمد نصيف الجنابي، العراق ، وزارة الإعلام ،١٣٨٨م، ص ٢٢.

٢ –الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث ، وجدان الصـــائغ ، بيـــروت ، المؤسســـة العربيـــة للدراسات والنشر ، ٢٠٠٢م، ص ٦.

٣ – المرجع السابق ، ص ٦.

٤ – مجاني الشعر العربي الحديث ومدارسه ، د. صادق خورشا ، الناشر ، طهران، مؤسسة سمت ، ط١، ٢٠٠٢ م ، ص ٢١٠.

٥ – ذلك العراق لا ريب فيه ، ص ٤٣.

قلبي محلَّ الأُفق، غَامَ .. فَأُورثــهْ	ويديْ برائحةِ الضَّجيجِ مُلوَّثــهْ
وَأنا امتدادُ الضَّوءِ .. أَشهقُ أنجمًا	وَأُلملمُ الجَزَعَ الذي قدْ أَحدثــهْ
أَنَا أُمَّةٌ .. نثَرَتْ حُطَامَ نَبيِّـــها	في الموجِ بينَ خُرافتينِ ؛ لِتَبعَثَهْ
ومنَازلي فوضَى طعومِ محابـــرٍ	تجثُو ، وَذاكِرَتي بِهِنَّ مُؤَثِّـــثَهْ
فَصَّلتُ أرديةَ الغُبارِ لأَوجُـــهٍ	كَالرِّيْحِ ، تَفترعُ الرَّحيلَ ؛ لتبحثهْ
لَكِنَّهُ وَطَنٌ .. تَشَبَّثَ رَأسُـــهُ	بِالرُّمحِ لِلقَسَمِ الذي مَا أَحْنَـــثَهْ

فقد ضاق الأفق ، واعتلاه الغيم ، واستوعبه قلب الشاعر فأصابه من ظلام الأفق ما أصابه ، وتلوثت يده برائحة الضجيج ، فهو يحاول أن يلملم الجزع الــذي عمَّ بين الناس، والفوضى التي ملأت البيوت وحينئذٍ لا يملك الشاعر إلا أن يصنع من الغبار أردية تتوارى بها وجوه العملاء الذين يداهنون في رحيل العدو، وبرغم هذا الانكسار والهوان يظل الوطن يتشبث بالنصر الذي رمز إليه الشاعر بالرمح .

هكذا نرى الشاعر يمزج بين حواسه ، حين يمسك بيده ضجيج العدو ، ويلملم بها الجزع ، وحين ينسج من الغبار لباسًا ترتديه وجوه الخائنين ، فجاءت الصورة تعكس حال الفوضى والجزع التي عمّت البلاد والعباد، فلا شك أن العلاقات النصية التي أقامها الشاعر من خلال هذه الظاهرة ليست إلا مجموعة من المعاني والرموز التي تحجب وراءها حركة من التفاعل النفسي ، وكذلك التفاعل النصي بين أجزاء الصورة ، ويتضح هذا الأمر في قول الشاعر: [١]

هُنَا .. وَعَلى مسافةِ جُرحِ قـــــلْبٍ	تَورَّد صَوْتُهُ .. فَبكَى .. وَبَسْمَـــــلْ
وَنَادَى : أَيْ بُنَيِّ ، بِرَغْمِ جُرْحِي ..	وَرَغمَ القتلِ ، رغمَ النَّهبِ ، رَغمَ الْــ ..
سَتُعْشِبُ مُقْلَتَايَ .. فَقُمْ لِـــكُلِّ الــ	ــقُرَى وَاهْمِسْ : غدًا سَيَكُونُ أَجمَلْ

فيمزج الشاعر بين حاستي : (السمع والبصر)؛ لرسم صورة دامية لم يرها إلا في العراق دون سواها ، فابتدأ بلفظ (هنا) ؛ لتحديد مسرح الجريمة ومكان المشهد الذي يظهر فيه الصوت بلون أحمر من دماء القلب المجروح الباكي ،الذي يبعــث روح الأمل ويفتح أفق التفاؤل فلعل الغد يكون أجمل رغم القتل والنهب!!

١ – ذلك العراق لا ريب فيه، ص٨١.

وهكذا وظّف الشاعر تقنية تراسل الحواس والتبادل بين معطياته ؛ ليخاطب الروح والإحساس والخيال كذلك ، فإليه يرجع الفضل في خلق صورة فنية خرجت من حدود المألوف إلى فضاء اللامألوف .

خامسًا : ويأتي التدوير في ختام عناصر الموسيقى الداخلية في ديوان (ذلك العراق لا ريب فيه) ويعني إشراك الشطر الأول مع الشطر الثاني بكلمة يكون بعضها في آخر تفعيلة من الشطر الأول وبعضها الآخر في أول تفعيلة من الشطر الثاني ، ويعني ذلك أن تمام وزن الشطر الأول يكون بجزء من الكلمة [١] وعندئذٍ " إذ يستطيع الناطق أن يقسم البيت تقسيمات متوازنة داخل الوزن العام من خلال الوقفة ..." [٢]

ويُعد التدوير من مكونات الإيقاع الداخلي ؛ لأنه يمثل اتصالًا موسيقيًا بين صدر البيت وعجزه ، إذ أن نظام البيت في القصيدة المحافظة يمنحه استقلالاً موسيقيًا،... فيكون مجيء التدوير اتفاقًا عروضيًا وخروجًا موسيقيًا على هذا النمط، فهو بذلك يمنح البيت الشعري إضافة إلى وحدة المعنى ، وحدة أخرى هي الوحدة الموسيقية... وهو ليس مجرد اضطرار يلجأ إليه الشاعر ، لكنه يسبغ على البيت غنائية وليونة ؛لأنه يمده ويطيل نغماته [٣] فإلى أي حد وظّف الشاوي هذه الظاهرة الموسيقية في ديوان (ذلك العراق لا ريب فيه) ؟

باستقراء قصائد الديوان يتضح أن الشاعر قد أغرم بالتدوير ، وأكثر منه في ثنايا قصائده ، فجعله مكونًا موسيقيًا في(سبعين بيتًا) من مجموع أبيات الديوان وهي (ثلاثمائة وتسعة وخمسون) بيتًا ، أي ما يمثل ١٩.٤٩٪ ومن نماذج التدوير قول الشاعر : [٤]

---

١ –ينظر : معجم المصطلحات العروضية والقوافي ، د. رشيد عبد الرحمن العبيدي ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٦م، ص ٧٠.

٢ – الزحاف والعلة (رؤية في التجديد في الأصوات والإيقاع) د. أحمد كشك ، دار غريب للطباعة والنشر ، القاهرة ، ٢٠٠٥م ، ص٣٤٨ .

٣ – ينظر : خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص٨٥.

٤ – ذلك العراق لا ريب فيه ، ص ٢٦ .

وأنَّ اللّقَالقَ ــ وهي تُهَاجِـــــــــ	ـــــــرُ فِي الجَوِّ ــ تُدركُ وَجْدَ الأخُوَّه

فتفعيلة العروض تكتمل بالتداخل مع الشطر الثاني ، وفي البيت تعريض بمن خذلوا العراق ولم يساندوها، فقد أضاعوا حق الأخوة وعندئذ يكون طائر اللقلــق أفضل من كثير من البشر ؛ لقيامه بحق الأخوة أثناء هجرته من مكان لآخر.

ومن التدوير عند الشاعر أيضًا قوله: (١)

تقتاتُ أرْغِفَةَ القُلُوبِ ، وترْقبُ الــ	ـــــأَصْدَاءَ في شُرُفاتِها مُسْتَوْحِشَه

فتداخل تفعيلات البيت وانصهار حدود القسمة العرضية بين الشطرين وسيلة إيقاعية " إذ يستطيع الناطق أن يقسم البيت تقسيمات متوازنة داخل الوزن العام من خلال الوقفة" (٢)

فحين يصور الشاعر حال الأرض(يرمز بها إلى العراق) في مطلع القصيدة وقد أنسنها وجعلها شخصًا تنتابه الحيرة والشك في كل من حوله ، فلم تعد تــدري من أي مكان يأتيها الغدر ،ومن أي جهة ستُصفع ، حتى صارت تتوجس من أقرب الأشياء لها فخلعت ثوبها– كناية عن فقدان الثقة في كل شيء–تبحــث فيــه عــن الأبواب التي يمكن أن تجلب إليها الأذى، جاء ذلك في قوله: (٣)

الأرضُ تخلعُ ثوبهَا .. لِتُفَتِّشهْ	فلَعَلّها تَجِدُ الدُّرُوبَ المُوْحِشَهْ

ثم تتوالى الأبيات التي يصف فيها حال تلك الأرض في نبرة إيقاعية متلاحقة سريعة ؛ تناسب حال هذا الشخص الحائر الذي يسارع اليأس ،و يسابق الزمن فــي القيام بأفعال كثيرة تعاقبت في الأبيات التالية لبيت المطلع مثل:(تزيح عــن رئــة المساء – تحدق في خرائط وجهها– تبل جدولها القمئ – تقتات أرغفــة القلــوب– ترقب الأصداء...) وهذا الإيقاع السريع للصور والمشاهد التي جسـدتها الأبيــات تستدعي تلاحق النفس ، وتواصل الشطرين مما جعل تفعيلة العروض في الكامــل التام تصل بينهما نطقًا ، وإيقاعًــا ، فجــاءت مكونــة مــن(ب وترقــب ال)=

١ – ذلك العراق لا ريب فيه، ص٦٥ .

٢ – الزحاف والعلة (رؤية في التجديد في الأصوات والإيقاع) ، ص ٣٤٨.

٣ – ذلك العراق لا ريب فيه، ص ٦٥.

(///٥//٥)= (متفاعلن)؛ لتعطي صورة جديدة عن تلك الأرض التي تقتات أرغفة القلوب بعد أن فقدت أرغفة الخبز ، ولسان حالها الترقب والتوجس مما هو آت.

أما عن المجموعة التي سمّاها الشاعر (بالرباعيات) فأرى أنها تسمية غير دقيقة ؛ فقد اختلفت عن نظم الرباعيات المعروف في الشعر العربي؛ فلم تأت على أي صورة من صور الرباعيات المعروفة ، فهي مقطوعة شعرية جاءت على الوزن الخليلي ، وخضعت للتلاحق الإيقاعي ، فكثر فيها التدوير حتى أن بعض هذه مقطوعات جات كلها مدورة ، ومنها مقطوعة بعنوان(سرٌّ) يقول فيها : [١]

يَضحكُ النّهرُ من دمعةِ الرَّملِ عِنْـ	ـــدَ ارتِكَابِ السِّرابِ .. فمَا أَجْرَأَهْ
يَصمُتُ المَوْجُ .. يُخفِي تَجاعيدَ إثْـ	ـــمٍ .. فَمٌ ظَامِئٌ مِنْهُ قَدْ أَبْـرَأَهْ
بَيْدَ أَنَّ ازْرِقَاقَ الشَـــوَاطِيءِ لَغْـ	ـــوٌ .. تَسَلّلَ للـرَّمل ؛ كَيْ يَقْرَأَهْ
إنّ مَجرَاهُ كَانَ .. حِـــــدَادَ غَرَا	مٍ ؛ فَمَا النَّهْرُ إلّا دُمُوْعُ امْـــــرَأَهْ

فليس لهذه المقطوعات من الرباعيات إلا ما ذكره الدكتور كامل الشيبي من أن الدافع وراء هذا النوع إنما يعود إلى حاجة الشاعر إلى الإعراب عن أحاسيسه ومشاعره الخاصة..يقطع من الشعر فيها شكل القصيدة العام دون التطويل المتبع[٢]

وقد عمد فيها الشاعر إلى التلاحق النطقي؛ لتسعفه في التعبير عما يجيش في فكره ، ووجدانه على حد سواء .

وأخيرًا ، فتلك أبرز عناصر التشكيل الموسيقي و الإيقاعي في ديوان (ذلك العراق لا ريب فيه) التي وظّفها الشاعر؛ لتكون عونًا في التعبير عن التجربة، وتصوير الواقع ، وقد أدت دورًا بارزًا في سبيل ذلك.

---

١ – ذلك العراق لا ريب فيه ، ص١٠٨ .

٢ – ينظر : ديوان الدوبيت في الشعر العربي (في عشرة قرون) د. كامل مصطفى الشيبي ، دار الثقافة، بيروت ، ١٩٧٢م، ص٥٨–٦٨.

الخاتمة

وبعد أن طوفت في ثنايا ديوان (ذلك العراق لا ريب فيه) ؛لاستجلاء عناصر التشكيل الموسيقي فيه ، التي اعتمد الشاعر عليها في التعبير عن تجربتــه يمكــن تلخيص أبرز نتائج البحث فيما يلي:

١-إن الموسيقى من أبرز صفات الشعر ، وأدق خصائصه، وقد أجاد الشاعر في تحقيق موسيقية قصائده، ونغمية أبياته.

٢-إن البنية الإيقاعيّة بما فيها الموسيقى الخارجيــة ، والموســيقية الداخليــة جاءت في هذا الديوان ملتزمة بوحدة الوزن الخليلي(الشكل الموروث) وكذلك وحدة القافية .

٣-جاء استعمال الشاعر لبحور الشعر وفق المشهور عند شــعراء العــرب القدامى من كثرة استعمال البحور المركبة على البحور الصافية.

٤- قصائد الديوان أكدتْ أن الإيقاع الشــعري لا ينحصــر فــي الموســيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية، بل هو يُشكل من كل عناصر بناء القصــيدة بدءًا من العتبة ، والأسلوب التركيبي (الصوتي – واللفظي) ، الترابط العلائقــي بين مكونات النص من خيال ، وتصوير ، وايحاء وكذلك ما عمــد الشــاعر إلــى توظيفه من محسنات ، كما شارك التدوير في التشكيل الإيقاعي للنص داخل الديوان

وهكذا جاء كل هذه العناصر مجتمعة لتمثل المحور الذي قامت عليــه فنيــة النص عند الشاوي في الديوان محل الدراسة.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم

أولًا : المصادر

١. ديوان ذلك العراق لاريب فيه ، مهند حسن الشاوي ، دار الأدب البصري للطباعة والنشر ، ٢٠٢٠م.

ثانياً : المراجع

٢. أبو فراس الحمداني : الموقف والتشكيل الجمالي ، د. نعمان القاضي ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة، ١٩٨٢م.
٣. أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني ، ت. محمد محمد شاكر .ط دار المدني، جدة ، ط١٠، ١٩٩١م.
٤. الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط٥، ١٩٧٩م .
٥. الإيضاح في علوم البلاغة ، الخطيب القزويني ، شرح وتعليق د. محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتاب اللبناني ،ط٥ ، ١٩٨٠م.
٦. البلاغة العربية قراءة أخرى ، د. محمد عبد المطلب ، الشركة المصرية العالمية للنشر ــ لونجمان ، القاهرة ، ط١، ١٩٩٧م.
٧. البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، عبد الرحمن تيرماسين ، دار الفجر للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط٣، ٢٠٠٣م .
٨. البيان والتبيين ، الجاحظ ، دار ومكتبة الهلال ، بيروت ، ج١، ١٤٢٣هـ .
٩. الزحاف والعلة (رؤية في التجديد في الأصوات والإيقاع) د. أحمد كشك ، دار غريب للطباعة والنشر ، القاهرة ، ٢٠٠٥م .
١٠. الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية ، إبراهيم عبد الرحمن ، دار النهضة العربية ، بيروت ، (د.ط) ، ١٩٨٠م.
١١. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ابن رشيق ، ت: محمد قزقزان ، دار المعرفة ، ج١، ط ١٩٨٨م.
١٢. القافية تاج الإيقاع الشعري ، د. أحمد كشك، مكتبة الفبصلية ، مكة المكرمة (د.ط)
١٣. الكافي في العروض والقوافي ، للخطيب التبريزي ، ت: الحساني حسن عبد الله ، الخانجي ، القاهرة ، ط٣، ١٩٩٤ م .
١٤. اللسان والإنسان، د.حسن ظاظا، دار القلم، بيروت، الدار الشامية، ط٢، ١٩٩٠م.
١٥. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ابن الأثير ، ت: أحمد الحوفي و بدوي طبانة ، الرياض ، دار الرفاعي، ج١ ، ط٢، ١٩٨٣م.

١٦. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، عبد الله الطيب ، الدار السودانية ، الخرطوم ، ج١، ط٢، ١٩٧٠م،.
١٧. النص الشعري وآليات القراءة ، فوزي عيسى، منشأة المعارف، الإسكندرية ، ١٩٧٧م،(د.ط) .
١٨. الوافي في العروض والقوافي للخطيب التبريزي ، ت : د. فخر الدين قباوة ، دار الفكر ، دمشق ، سوريا ، ط٤ ، ١٤٠٧ هـ / ١٩٨٦ م .
١٩. الوساطة بين المتنبي وخصومه ، القاضي الجرجاني ،ت: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، ط٣،١٩٥١م .
٢٠. بديع القرآن، ابن أبي الأصبع، ت: حفني محمد شرف، دار النهضة، مصر،(د. ت).
٢١. بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع) عبد المتعال الصعيدي ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ج٤ ، ١٩٩٩م .
٢٢. تاج العروس من جواهر القاموس ، المرتضى الزبيدي ، ت: جماعة من المختصين، من إصدارات وزارة الإرشاد والأنباء بالكويت، ج٦، من١٩٩٠- ٢٠٠١م، (د. ط).
٢٣. تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن ، ابن أبي الإصبع المصري ، ت: د. حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، لجنة إحياء التراث الإسلامي ، القاهرة ، ١٣٨٣م .
٢٤. جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، د. ماهر مهدي هلال ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٠م.
٢٥. حركة التجديد في موسيقى الشعر الحديث ، سي موريه ، ترجمة : سعد مصلوح ، عالم الكتاب ، القاهرة ، ط١، ١٩٦٩م.
٢٦. خصائص الأسلوب في الشوقيات ، محمد هادي الطرابلسي ، منشورات الجامعة التونسية ، ١٩٨١م.
٢٧. دينامية النص، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧م.
٢٨. ديوان أبي نواس : ت: أحمد عبد المجيد الغزالي ، مطبعة مصر ، ١٩٥٣م.
٢٩. ديوان الدوبيت في الشعر العربي (في عشرة قرون) د. كامل مصطفى الشيبي ، دار الثقافة.
٣٠. رسالة الصاهل والشاحج، أبو العلاء المعري ، ت: د. عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) دار المعارف ، القاهرة ، ط٢، ١٤٠٤هـ ، ١٩٨٤م ، ٥٢٧ .
٣١. شرح تحفة الخليل في العروض والقوافي ، عبد الحميد الراضي ، مؤسسة الرسالة ، بغداد، ط ٢، ١٩٧٥م.

٣٢. ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، محمد بنيس ، بيروت ، دار التنوير للطباعة والنشر – المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط٢ ، ١٩٨٢م.
٣٣. علم اللغة العام – الأصوات–كمال محمد بشر ، القاهرة ، دار المعارف، ١٩٨٦م .
٣٤. عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٥، ٢٠٠٨م.
٣٥. فصول في الشعر ونقده، د. شوقي ضيف، دار المعارف ، القاهرة ، ط٢، ١٩٧٧م.
٣٦. فن التقطيع الشعري و القافية ، د. صفاء خلوص ، منشورات مكتبة المثني ، بغداد ، ط ٥، ١٩٩٧م.
٣٧. في الرؤيا الشعرية المعاصرة، أحمد نصيف الجنابي، العراق، وزارة الإعلام، ١٣٨٨م.
٣٨. قانون البلاغة في نقد النثر والشعر ، أبو طاهر محمد البغدادي ، ت: د. محسن عياض عجيل ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط٢، ١٩٨٩م.
٣٩. قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت ، ط٧، ١٩٨٣م.
٤٠. كتاب العين ، الخليل بن احمد الفراهيدي ، ط١٠، ت: د. مهدي المخزومي ، ود. إبراهيم السامرائي، بيروت، مؤسسة الأعلى للمطبوعات، ج١٠ ، ط١٠ ، ١٩٨٨م .
٤١. كتاب المقتضب ، المبرد ، ت: محمد عبد الخالق عظيمة ، لجنة إحياء التراث الإسلامي ، القاهرة ، ط١ ، ١٤١٥هـ ـ ١٩٩٤م .
٤٢. لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري ، أحمد مداس ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، ط١ ، ٢٠٠٧م .
٤٣. الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث ، وجدان الصائغ ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ٢٠٠٢م،
٤٤. لغة الشعر العربي الحديث، د. السعيد الورقي، دار المعارف ، مصر ،ط٢، ١٩٨٣م.
٤٥. مجاني الشعر العربي الحديث ومدارسه ، د. صادق خورشا ، الناشر ، طهران ، مؤسسة سمت ، ط١ ، ٢٠٠٢م .
٤٦. مدخل في علم الأسلوبية، محمد شكري عياد، دار العلم للطباعة والنشر، ط١،١٩٨٢م.
٤٧. معجم المصطلحات العروضية والقوافي ، د. رشيد عبد الرحمن العبيدي ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٦م.
٤٨. مفتاح العلوم، السكاكي، تعليق: زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٧م.

٤٩. مفهوم الشعر ، دراسة في التراث النقدي، جابر عصفور ، المركز العربي للثقافة والعلوم،١٩٨٢م.
٥٠. من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري ، د. مروان عبد الرحمن مبروك ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٩٣م.
٥١. منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم القرطاجني ، ت : محمد الأديب خوجه ، دار المغرب الإسلامي ، (د.ط) ،(د.ت).
٥٢. موسوعة موسيقى الشعر عبر العصور والفنون ، د. عبد العزيز نبوي ، دار اقرأ ، القاهرة ، ط١ ،٢٠٠٤م .
٥٣. موسيقى الشعر ، د. إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط٤، ١٩٧٢م.
٥٤. نظرية الأدب ، أوستن دارين ، رينيه وبليك ، ترجمة: محي الدين صبحي ، مراجعة : د. حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، مطبعة خالد الطرابيشي ، ط٣، ١٩٧٢م.

ثالثاً : الدوريات

١. بنية التوازن الصوتي في شعر الأميري ، د. مبارك عاطف ، مجلة الأدب الإسلامي ، العدد ٦٠، ١٤٢٩هـ ـ ٢٠٠٨م.
٢. التشكيل الموسيقي في شعر علي بن جبلة (العكوك) ، عيد حمد الخريشة ، مجلة دراسات للعلوم الإنسانية والاجتماعية ، مجلد ٤٣، العدد ١، ٢٠١٥م .
٣. صوت الهاء في العربية ، د. إبراهيم كايد محمود ، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها ، عدد ٢٤، ج١٣ ، ربيع الأول ١٤٢٣هـ ـ مايو٢٠٠٢م.
٤. من استدراك بحر المتدارك على البحور الخليلية ، د.علي أصغر قهرماني ، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها ، فصلية محكمة ، عدد ٣، ١٣٨٩هـ ـ ٢٠١٠م.

رابعاً : المواقع الالكترونية

١. عند شعراء الحداثة المعاصرين – ديوان العرب(diwanalarab.com)
٢. مهند حسن الشاوي – ويكيبيديا(wikipedia.org)

فهرس الموضوعات

م	الموضوع	الصفحة
١-	ملخص	
٢-	Abstract	
٣-	التمهيد	
٤-	المبحث الأول : الموسيقى الخارجية	١٠٨٨
٥-	أولاً : الوزن العروضي	١٠٨٨
٦-	ثانياً : القافية	١١٩٤
٧-	المبحث الثاني : الموسيقى الداخلية	١١٠٧
٨-	١. التكرار (الصوت – اللفظ – الصيغة)	١١٠٧
٩-	٢. المحسنات البديعية (الطباق – الإرصاد – الجناس – رد العجز على الصدر)	١١١٤
١٠-	٣. عتبات النص	١١٢٢
١١-	٤. الترابط العلائقي (اختيار اللفظ واتساق الصورة)	١١٢٥
١٢-	٥. التدوير	١١٣٢
١٣-	الخاتمة	١١٣٥
١٤-	قائمة المصادر والمراجع	١١٣٦
١٥-	فهرس الموضوعات	١١٤٠