

قصيدة (موسيقى عراقية)... مقارنة إيقاعية

أ. م. د. محمد جواد حبيب البدراني

قصيدة (موسيقى عراقية)... مقارنة إيقاعية

أ. م. د. محمد جواد حبيب البدراني
كلية التربية / جامعة الموصل

بسم الله الرحمن الرحيم

نال الشعر النسوي قسطاً وافراً من الاهتمام في أدبنا العربي المعاصر بعد ظهور نخبة من الشواعر اللاتي استطعن الخروج من شرنقة القيود المفروضة حول إبداع المرأة، وتشكل الشاعرة بشرى البستاني انعطافة بارزة في الشعر النسوي المعاصر في العراق لمكانتها المتميزة في خارطة الشعر الموصل، فلشعرها طعمه الخاص الذي يغري الباحث باقتفاء لذته والبحث عن معطيات ثرائه الدلالي والأسلوبي ولعل ذلك يعود لمزاوجتها الواعية بين التجربة الإبداعية والتخصص الأكاديمي وعلو كعبها في التراث الأدبي ومعطيات الحداثة مما ترك أثره في تشكل جماليات الإيقاع في بنية قصيدتها.

يشكل ديوان (مكابدات الشجر) وهو آخر ما نشر من منجزها الشعري ذروة تجربتها الإبداعية عبر نجاحه باستنطاق اللغة بالإيقاع والإيقاع باللغة واشتغاله على منظومة من العلاقات الأسلوبية والبنائية بحثاً عن مفاتن موسيقية تتبع من بنية النص ولا تكفي باليات الوزن والقافية المعروفة بل تشابك هذه الآليات بحشد من التوافقات غير المعلنة بين الصوت والدلالة وهارمونيا الإيقاع والفكرة على نحو يجعل من شعرها نصاً ذا خاصية إيقاعية لا يمكن الكشف عن ملامحها بيسر بل تحتاج إلى إدراك جمالي متمعن يتهجدس جمالية التعالق الدلالي الإيقاعي بكل عمقه وثرائه وتعقيده، ولعل قصيدة (موسيقى عراقية) واحدة من أغنى قصائد الديوان إيقاعياً بل من انضح منجز الشاعرة فهي لا تعتمد على انسياب زمنية الوزن والقافية بشكل ودود شجي فحسب بل يتعدى ذلك إلى توظيف مهيمنات صوتية تضبط الإيقاع وتغني نبرته الدلالية كما أنها تعتمد التجريب الموسيقي والتداخل والتناوب الإيقاعي والارتفاع والانخفاض الهارموني وتوظيف علاقات التزاوج والتراوح بين تفعيلات الشعر العربي بطريقة مدروسة تجعل الانزلاق بينها لا يشكل تعنتة إيقاعية أو فوضى موسيقية فضلاً عن جماليات التقفية فيها التي اعتمدت

بنية خاصة مزجت بين الالتزام بالقافية والتحرر منها بشعرية عالية وظفت تقانات التماهي بين الموسيقى الداخلية والخارجية (الإطار) بلعبة ذكية خلقت نصاً يؤازر بعضه بعضاً لينهض بشعرية عالية، وهذا ما دفعنا إلى مقارنة القصيدة إيقاعياً بغية الكشف عن جماليات بنيتها النصية.

إن عملنا يتدنى بمحاولة الوقوف عند عتبات القصيدة النصية وهي " كل ما يمت بصلة إلى النص المدروس بعلاقة خفية بعيدة مع نصوص أخرى زائداً ما يمت إليه بعلاقة مباشرة قريبة كالعنوان والهوامش " ^(١) والتي أضحت في الدراسات المعاصرة " تشكل نظاماً اشارياً ومعرفياً لا يقل أهمية عن المتن... بل انه يلعب دوراً هاماً في عملية القراءة " ^(٢) وصولاً إلى استكناه بنى النص واستبطان أفاقه المعرفية.

إن عنوان القصيدة يشغل على موجه قرائي يجعلنا ملزمين بالوقوف عنده فقد حظيت الموجهات القرائية " بأهمية قرائية خاصة في مواجهة نصوص المبدعين واقتحامها لذا فان وضعها يستلزم وعياً مركباً في استيعاب حجم الموجه وإشعاعاته العلامية على النحو الذي يناسب مشروع النص الإبداعي وحمولاته الدلالية " ^(٣) فهو يميل ذهنياً إلى قصيدة موسيقى عربية للشاعر الفلسطيني محمود درويش وهي إحدى قصائد ديوان " حصار لمداخل البحر " ^(٤) والعنوان في ضوء نظرية التواصل رسالة مسننة ومشفرة من المرسل (المبدع) إلى المرسل إليه (المتلقي) محكومة بسياق وترسل عبر قناة وظيفتها المحافظة على الاتصال بين المرسل والمرسل إليه ^(٥)، بيد إن قراءة العنوان لا يحقق اكتفاء دلاليّاً بل تشكل قراءة مرحلية للنص تميل إلى قراءة أكبر هي قراءة النص بأكمله، ويتألف عنوان القصيدة من دالين احدهما موسيقى التي تخصص بأنها عراقية وتحيل دلالات الموسيقى إلى مفاهيم إيقاعية واضحة ذلك أن مفهوم الإيقاع تداخل في تراثنا العربي بين ثلاثة علوم هي الفلسفة والموسيقى والعروض ^(٦) وإذا حاولت مقاربتنا استقراء المعطيات النصية المتعاقبة دلاليّاً مع العنوان نجد أن بنية العنوان تحيل على التعضيد الموسيقي التجريبي في إيقاع القصيدة من خلال التزام جملة من المؤثرات الموسيقية التي توحي بتعمد اختيار هذه التسمية التي توحي أن حضور الدال (موسيقى) له ما يبرره إذ أن " ثمة بديهية تقوم عليها فلسفة العنونة الأدبية بعامة والعنونة الشعرية بشكل خاص مفادها أن العنوان يوازي نصه جمالياً ودلاليّاً " ^(٧) ويبرر ذلك أن الموسيقى محاولة عراقية تقابل الموسيقى

قصيدة (موسيقى عراقية)... مقاربة إيقاعية

أ. م. د. محمد جواد حبيب البدراني

العربية التي كتبها محمود درويش بعلاقة تناصية ذلك أن التناص هو " تداخل النصوص وتعالقها أو علاقة نصوص لاحقة بنصوص سابقة " ^(٨) ولعل ما يربط بين هاتين التجريبتين الاتكاء على التجريب الإيقاعي بمحاولة إدخال البحر البسيط في الشعر الحر وهو ما اكتفت به قصيدة درويش في حين تجاوزت قصيدة البستاني ذلك بالتنوع الموسيقي المتعدد - كما سنلاحظ - فلقد جاءت قصيدة (موسيقى عربية) على اشطر كاملة من البحر البسيط أو نصف شطر من البسيط لكل سطر شعري، والحق إن محاولات الكتابة على البحور المركبة والممزوجة ليست جديدة إذ أشارت نازك الملائكة إلى انه " يمكن نظم الشعر بتكرار أية تفعيلة مكررة في الشطر العربي المعروف سواء أكان هذا البحر صافياً أم ممزوجاً " ^(٩) ويبدو أن د. علي جعفر العلاق وهم بزعمه أن الواقع الموسيقي اخرج " البحور المركبة أو البحور الممزوجة، كما تسميها نازك الملائكة من دائرة الفعالية والتأثير بشكل يكاد يكون تاماً واقتصر التشكيل الموسيقي في معظم الكتابات الشعرية على البحور المفردة " ^(١٠)، إذ أن محاولات الكتابة على البحور الممزوجة بدأ مع السياب فقد كتب قصائد حرة على تفعيلات الطويل والخفيف وغيرها ^(١١)، كما أن أول قصيدة تفعيلة على وزن البسيط واشطره كانت قصيدة (افياء جيكور) وإذا كانت قصيدتا درويش والبستاني تشتركان في مطلع واحد (ليت الفتى حجرٌ يا ليتني حجر) فهما يحيلان إلى بيت تميم بن مقبل:

ما أطيّب العيش لو أن الفتى حجرٌ تنبو الحوادث عنه وهو ملمومٌ

وهو من البحر البسيط عروضه مخبونه وضربه مقطوع ويمثل هذا البيت أمنية لدى الشاعر عدها ادونيس صالحة لان تكون مفتاحاً " لفهم الشعر الجاهلي... تكشف هذه الأمنية عن شعور العربي بان الحياة هشة سريعة الانكسار وتكشف ايجابياً عن التغلب على الهشاشة والموت " ^(١٢)، ويرى حاتم الصكر أن هذه الأمنية لا يولدها الخوف من الموت بقدر ما يسببها حب الحياة ذاتها فكان الشاعر لا يريد أن يرى ما ستؤول إليه الأشياء التي أحبها بعد أن تنالها يد القدر بل يريد أن يظل راسخاً كالأثر شامخاً بلا مبالاة " ^(١٣)، ولعل مما يميز بين القصيدتين أن درويش " يقف عند الأمنية وحدها مغيراً أداة الامتناع (لو) في بيت تميم بأداة التمني (ليت)... حتى لتغدو الأمنية اقتراحاً تمويهياً لا يريد منا الشاعر أن نفعله فهو يريدنا ما تصنع

الحوادث وإذا بصنيعها كله من فعل البشر... فالحياة نفسها ميدان الصراع بين الإنسان وعدوه " (١٤)، أما بشرى البستاني فتمنى أن تكون حجراً كي لا ترى ما حولها من مآسٍ ومحن يجبر بعضها بعضاً في مسار لا مفر منه ولا خلاص ولا مهرب.

إن القصيدة يمكن أن يكتب مقطعتها الأول بصورة الشطرين في أبياته الأولى:

ليت الفتى حجراً يا ليتني حجراً ألتم حين شظايا الدهر تنهمرُ
ألتم حين تلوح الأرض ساقيةً شوهاً يتشج في أطرافها الشجرُ
هل يعرف الشوق إلا من يكابده ويعرف الجوع إلا جائعٌ وعزُّ
أو يعرف الجرح إلا نازفٌ عبرت على جراحه نارٌ وقدها حجرٌ (١٥)

تنكئ الشاعرة على التراث عبر تجربتها الشعرية فبحكم تخصصها الأكاديمي وإطلاعها الواسع على المنجز الشعري العربي تناصت القصيدة مع التراث الشعري العربي فالتناص " مجموع العلاقات التي تربط نصاً ما بمجموعة من النصوص الأخرى وتتجلى من خلاله " (١٦) وهكذا تتعالق النصوص عبر عمليات الامتصاص والتحويل والتكثيف لتبني نصاً جديداً أفاد من معطيات سابقه.

لقد تناص المطلع مع قول تميم بن مقبل

ما أطيب العيش لو أن الفتى حجراً تنبو الحوادث عنه وهو ملمومٌ (١٧) (١٧)

كما يتناص مع بيت الشعر العربي القديم:

لا يعرف الشوق إلا من يكابده ولا الصبابة إلا من يعانيتها

قصيدة (موسيقى عراقية)... مقارنة إيقاعية

أ. م. د. محمد جواد حبيب البدراني

ولعل ما يميز التناس انه لم يكن تناساً دلاليّاً فقط بل تواشج معه تناس إيقاعي
فالأبيات هنا من البحر البسيط أيضاً، ولعل الشاعرة أفادت من معطيات التناس مع الآية
الكريمة (فَاتَّقُوا النَّارَ الَّتِي وَقُودُهَا النَّاسُ وَالْحِجَارَةُ) ^(١٨) التي أفادت في التعبير عن معاناة
العراقيين أمام جور الحصار الذي اهلك الزرع والضرع وجعلهم يعيشون ناراً تشبه الجحيم والتي
أسقطت كسفها على الذات الشاعرة عذاباً جارحاً.

تنتقل الشاعرة بعد ذلك إلى اشطر من البسيط:

فوت الحبيب الذي أوجعته ظفرٌ

في روعه ندمٌ... في صدره سقرٌ

عرار ريا وما في ربعها سطروا

ودار ميةً مذبوح بها الأثرُ

.....

غيلان غيلانُ هل يجدي الفتى حذرٌ ^(١٩)

من جديد تلجا الشاعرة للتناس فتقلب بيت المتنبي الشهير في مدح سيف الدولة:

فوت العدو الذي يممته ظفرٌ في طيه اسفٌ في طيه نعمٌ ^(٢٠)

كما تفيد من بيت الصمة القشيري في قوله:

تمتع من شميم عرار نجدٍ فما بعد العشيّة من عرارٍ ^(٢١)

وقوله:

حننت إلى ريا ونفسك باعدت مزارك من ريا وشعبا كما معا ^(٢٢)

وأفادت من الإشارة إلى قصة الحب الشهيرة في التراث العربي بين الشاعر ذي الرمة
(غيلان بن عقبة العدوي) ومية وقد وظفت الشاعرة جميع هذه الدلالات التراثية لتصف عمق
معاناة الإنسان العراقي الذي عانى ما جعله يتمنى أن يكون حجراً لا يشعر بالعذابات التي حوله

والتي اختصت به واختص بها فلا يشعر بها الأخوة والأصدقاء من العرب وغيرهم فقد تفرق الأحبة ولم يعد يجدي الندم وانفكت عرى الأواصر ولم يعد للحذر من مكان.

إن الشاعرة وظفت ذاكرتها الشعرية لإعادة نتاج النصوص المتلاقحة في نص جديد ساح في أزمنة وأمكنة تراثية لتعبر عن تعلقها بالوطن وتعالقها مع ذاكرته الشعرية فهي ترى معاناة العراقيين امتداداً لمعاناة أجيال عاشت على تربته وتجد في هذا التراب المعذب وأهله المصطلين بنار المعاناة امتداداً لإرثها الحضاري وجذورها موغلة الامتداد في عروق الوطن.

تفيد الشاعرة من تقانة التناوب والتنوع فبعد أن تناوب بين إيقاع البسيط العمودي (الشطرين) والشعر الحر على البسيط تستخدم تقنية إيقاعية جديدة هي التنوع* فننتقل إلى إيقاع فعولن (نواة المتقارب) مفيدة من تقانة إيقاعية تعتمد " التدرج الواعي... في الانتقال من مقطع يتأسس على تفعيلة إلى مقطع جديد يكون بداية لتفعيلة أخرى بديلة تستدعي تغييراً في الموقف الشعري " (٢٣) ومع أن العلاقة بين الوزن والمضامين غير واضحة المعالم ولا يمكن اعتماد قوانين علمية بشأنها، لكن من المؤكد أن غرضاً دلاليّاً ألجأ الشاعرة إلى الانتقال من البسيط في المقطع الأول إلى نواة المتقارب، فبعد أن كانت الشاعرة في المقطع الأول تمهد بأسلوب وصفي غلب عليه سرد الحدث وتوصيفه وتصوير أجوائه انتقلت إلى صورة أخرى تعتمد البوح الهادئ والحديث الملمع بالشجون المفعم بالحزن فتقول:

على مقعد من يقين

تستريح الحمامات

مطفئة نارها

البرتقال يفجر أشجانه في النوار الحزين

على مقعد من شجون

يستريح الفتى حجراً... يستريح غباراً

بأغنية ظل ينشدها العابرون (٢٤)

لقد كانت الانتقال الإيقاعية مبررة دلاليًا فإيقاع المتقارب يمتاز بتدفقه ورتابته الناجمة عن تكرار إيقاعه وانسيابيته لسرعة التفعيل وقصرها ولذلك فهو يوائم تدفق المشاعر ولذلك كان موفقاً في التعبير عن الحالة السيئة للذات الشاعرة وهي تعيش الاغتراب في مجتمع محاصر يعيش مرارة العوز والضياع والإحساس بالمرارة مما ترك أثره في بنية القصيدة إيقاعاً ودلالة. ولعل مما يميز به النص لغته الشعرية العالية فقد اختارت الشاعرة كلمات مثلت انحرافاً " تتجاوز فيه الكلمات ويضبط بعضها على الآخر في تركيب غير مألوف، فإذا كانت اللغة العادية هي الاتصال بين ما يمكن إدراكه وشيء آخر يمكن إدراكه، فإن الشعر هو الاتصال بين ما يمكن إدراكه ولا يمكن إدراكه " (٢٥) ولذلك تستعين الشاعرة باللغة السردية موظفةً إياها في التعبير عن معاناة شخصيتها التي هي ذاتها الشاعرة نفسها، فالحمامات بكل ما تحمله من رمزية للمحبة والسلام والأمان في الموروث الإنساني بعامة ورمزية للحزن والبوح في التراث العربي وهي تحاول إطفاء النار - نار الحصار - التي تتشظى في جسد هذا الوطن الجريح وقد حقق هذا الرمز الذي تواشج مع الصورة المجازية للبرتقال الموصل الذي يفجر أشجانه نواراً حزيناً مبتغاة، ولعل دقة استخدام لفظة (يفجر) بدقتها الإيقاعية والدلالية وما تحمله من معاني الولادة والموت في آن واحد أضفت على النص قدرة على الانفلات من كل ما يكبل الذات الشاعرة من معاني القهر والهزيمة، وهذه اللفظة تذكرنا بقول السياب " صوتٌ تفجر في قرارة نفسي الثكلي عراق " ولا تستطيع الشاعرة الانفلات من ذاكرتها الشعرية التي تطاردها لا شعورياً في جميع أرجاء القصيدة ف (أغنية ظل ينشدها العابرون) تحيل إلى قول السياب في المومس العمياء:

والعابرون إلى القرارة... مثل أغنية حزينة (٢٦)

فكأن الشاعرة تريد الإيحاء بان العالم أضحي مبعي كبير يديره السماسرة الذين لا يتاجرون بأجساد البشر بل بمصائرهم وحيواتهم، وبعد أن تصرح الشاعرة بمعاناة وطنها تجرد صورة رجل تحاوره لكن أي رجل؟! انه الرجل الرمز الذي يمثل ذات العراق ويتعاطى مع الوطن ليكونا حالة واحدة.

ثم تلجأ الشاعرة إلى تنويع إيقاعها فتنقل سطريراً من إيقاع (فعولن) إلى (فاعلن) ثم تعاود (فعولن) مرة أخرى فتقول:

وليلكة تسأل الشام عن ومضة في عيون البطاخ

قالت الأرض لا تستفق يا هواي الأخير

قلت كل الزمان...

صالح للتشرد كل المكان

صالح للتوحد... كل المدى صالح للحلم

وكل المواعيد شاحبة غير موعد قلبي^(٢٧)

إذا نلاحظ أن الشاعرة تنتقل من إيقاع (فعولن) في بداية النص إلى (فاعلن) في السطر التالي ثم تعاود إلى (فعولن) في السطر الأخير، وانتقلت الشاعرة من إيقاع (فعولن) نواة المتقارب إلى (فاعلن) نواة المتدارك وهما المنتمیان إلى الدائرة نفسها (المتفق) والمكونان من بنيتين متشابهتين فعولن (وتد مجموع + سبب خفيف) وفاعلن عكسها (سبب خفيف + وتد مجموع) وهذا ما يجعل الانتقال من واحدة إلى أخرى سلساً متيسراً ويلاحظ أن الشاعرة جاءت بفاعلن بصيغها التامة اغلب الأحيان أو بالمذالة في نهاية الأسطر فضلاً عن الإكثار من حروف المد مما منح النص امتداداً إيقاعياً كما إن فاعلن الصحيحة لو لم تعززها الشاعرة بالتذييل والخين تتسم بالرتابة ويعود ذلك لتعاقب ضرباتها وبطنها وتبدو موائمة للسرد والاقتراب من لغة الحديث اليومية لان (فاعلن) بطبيعتها تساعد على الاسترسال وتتابع المعاني^(٢٨) وتلائم البطء الذي عززه التذييل كما أسهمت بنية التوازي والتكرار الواضحة في النص فضلاً عن الإفادة من التقفية الداخلية في تقوية إيقاع النص.

تنتقل الشاعرة بعد ذلك إلى تقانة الانتقال المقطعي إذ نجد نجيمات تشير إلى بداية مقطع جديد، وقد بني المقطع على نظام التفعيلتين وهي أوزان عدتها بعض الدراسات رجزية أو تجمع بين الرجز والسريع وهي كما يبدو لنا أوزان جديدة تستخدم تفعيلتين الأولى متكررة في

قصيدة (موسيقى عراقية)... مقارنة إيقاعية

أ. م. د. محمد جواد حبيب البدراني

مستفعلن متفعلن متفعلا

آه لو الصدور تستطيع أن تبوح

عموم السطر والثانية لا تأتي إلا في نهاية السطر^(٢٩) وقد استخدمت الشاعرة وزن (مستفعلن - مفعولات) فقالت:

مستفعلن مفعول

بشهقة في الروح

مستعلن متفعلن معول

اركض في عتامة الضباب

مستعلن معول

أحترق السحاب

متفعلن معول

وأضرب التراب^(٣٠)

انتقلت الشاعرة من لغة الحوار الى لغة المناجاة والمونولوج الداخلي لذلك كانت الانتقال الايقاعية مبررة دلاليا تبعا لتحويلات الموقف والانفعالات النفسية التي قادت الشاعرة الى هذا التنوع فقد وصلت الشاعرة الى حالة اليأس المطلق (فقد وقع المحذور) كما تقول في نهاية المقطع وجاء الوزن متوائما مع الحركة النفسية وتسارع الاحداث في مأساة هذا الوطن.

تنتقل الشاعرة بعد ذلك الى الوزن الكامل (متفاعلن) وهي تفعيلة تتسم بالبطنى النسبي كما تمتاز بتعدد انماط زحافاتهما وعللها مما يجعل ايقاعها متنوعا يمتلك امكانية وزنية متباينة كما يمتاز بانه من أكثر الاوزان (غنائية ولينا وانسيابية وتنغيما واضحا)^(٣١) فتقول:

الجرح لا يعطي لواعجه ولا يعطي زناقه

ولا باع المناديل التي نرفت على شرف الاماسي المترعة

والبحر تقطعه النميمة والهزيمة والشراك المغمضة

والبحر تقطعه الليالي

والبحر ... يالي من رجالي^(٣٢).

لقد افادت الشاعرة من التشكيلات الايقاعية التي تتولد من التفعيلة الاساسية لتنوع امكانات الوحدة الزمانية صعودا وهبوطا وسرعة وبطئا، فقد قادت سرعة الانفعال في البداية الى

الاكثار من التفعيلات المضمرة التي تمنح النص سرعة وعندما بدأ الانفعال بالهبوط ظهرت علة الترفيل التي تطيل التفعيلة وتبطنها لتكون القافية محطة استراحة تهدئ الدفقة الانفعالية، فعندما تتحدث الشاعرة عن جرح الوطن المحاصر المعتدى عليه تلجأ الى انحراف دلالي في غاية الاتقان باستخدام (زنايق الجرح) فهي ترمز باللون الابيض للطهر والعفاف وبخاصة اذا ربطنا ذلك مع المنديل الابيض رمز العفة والبركة والشرف في المجتمعات الشرقية الذي اضحى حقل مساومة في زمن النميمة والهزيمة والانكسار والصمت العربي المتجاهل الذي اضاع الارض والعرض، ولعل الحاح الشاعرة على تكرار كلمة البحر يشي بملامح العدوان الهمجي المستمر على وطنها والقادم من البحر الذي لم يعد رمزا للخير والعطاء بل صار رمزا للشر والعدوان فهو (يشعلها ضحى ولظاه يغمرها دجى) وتستمر الشاعرة في الحاحها على الامنية الحجرية وعدائها للبحر الذي تصفه باللدود، وعندما تعاود المناجاة مع الحبيب تعاود اللجوء الى موسيقى شعرية جديدة فعولن (نواة المتقارب):

حبيبي لماذا الجسور تلم معابرها في الغروب

لماذا البلابل كانت تلوب

على كتفيك ... اذا الشيخ غرد او هدل العندليب^(٣٣)

أي حبيب هذا الذي تناجيه الشاعرة انه الوطن الذي تناجيه بتراتيل مقدسة وتتلذذ باسمه بحبٍ منقطع النظير وبحميمية غير مألوفة فيغدو الحبيب هو الوطن والوطن هو الحبيب بنجاهٍ وتوحد واضحين، ولعل مما يلفت الانتباه هنا ان الشاعرة تلجأ الى تغيير ايقاعي متعمد فتقول:

لماذا اذا غنت الارض اغنية العائدين

وكلمت الارض اشجارها من حنين

وماجت جبالا وفاضت بحارا وسالت انين

قال هذا الفؤاد

مالها

قصيدة (موسيقى عراقية)... مقارنة إيقاعية

أ. م. د. محمد جواد حبيب البدراني

حبيبي ... لماذا تلم المباهج فتننتها اذ تغيب^(٣٤)

الشاعرة تعتمد بنية التساؤل وإيقاع (فعلون) وإيقاع (فاعِلن) في جوابه الذي جاء جملة
خارقة لبنية النص (قال هذا الفؤاد مالها).

لقد استجمعت الشاعرة مجموعة من الصور المشتتة ووظفتها في بنية النسيج الشعري مستفيدة من تداعي العناصر الدالة لتتراكم بطريقة عضوية خاصة ومؤلفة نسقا ايقاعيا محركا ما حوله حين تتساءل ويظل هذا التساؤل قائما دون ان تجد الجواب المقنع حين يغدو الواقع كابوسا، فجاء تكرار التساؤل (ليؤدي وظيفة دلالية مهمة تتجاوز مجرد دورها اللغوي المباشر ... لكونها تتصل بجملة الوظائف الشعرية التي اصبح محصلة للبنية الموسيقية والميكانيك التصوري) (٣٥). وقد جاءت بنية التساؤل داعمة النص ومعززة لحالة الخوف والترقب التي تعيشها الشاعرة لان النص الشعري الناجح هو الاقرب الى عالم الاسئلة (٣٦).

وتختتم الشاعرة القصيدة بمقطعها الاخير الذي تقول فيه:

لم يكن من خيال	فاعلان فاعلان
عراقية كانت السعفة الشاردة	فعولن فعولن فعولن فعولن فعو
عراقية كانت الريح واللاعجة	فعولن فعولن فعولن فعولن فعو
فسلام على الارض في وجدها	فعلاتن فعولن فعولن فعو
سلام على وجعي	فعلاتن فعولن فعو
وسلام على وتر لا ينم (٣٧)	فعلاتن فعولن فعولن فعول

لقد ابتدأت الشاعرة المقطع الختامي بسطر من (فاعلان) ثم انتقلت الى فعولن وعاودت مرة اخرى الى التلاعب الايقاعي فادخلت (فعلاتن) في سياق (فعولن) بحرفية عالية - والقصيدة موسيقى عراقية - أي تجربة ايقاعية جديدة ويبدو لي ان الشاعرة تقصدت ذلك لكسر افق التوقع الموسيقي والخروج على رتابة المؤلف اذ كان بإمكان الشاعرة ان تحذف حروف العطف من بدايات الاسطر الثلاثة الاخيرة لكنها تقصدت ذلك ايمانا منها بأن القصيدة هي التي تدع عروضها وتخلق موسيقاها ولعل المتلقي لا يشعر لاية تتعة موسيقية في دخول (فعلاتن) في سياق (فعولن) ومع ان سياقات كهذه لها تشابهات نوعا ما مع ما كان يعرف بالخزم في العروض العربي، الا اننا نزع ان الشاعرة عمدت كسر افق التوقع ليصطدم المتلقي

قصيدة (موسيقى عراقية)... مقارنة إيقاعية

أ. م. د. محمد جواد حبيب البدراني

بموسيقى خاصة في نهاية القصيدة وقد عزز من إيقاع القصيدة التعويض عن هذا الخرق العروضي بإيراد بني إيقاعية.

هوامش البحث

- (١) العتبات النصية في شعر عبد الوهاب البياتي ونزار قباني: جاسم محمد جاسم، اطروحة دكتوراة مقدمة الى كلية التربية / جامعة الموصل، ٢٠٠٧، ص ١١.
- (٢) مدخل الى عتبات النص (دراسة في مقدمات النثر العربي القديم): عبد الرزاق بلال، ط ١، دار افريقيا الشرق، المغرب ٢٠٠٠ م، ص ١٦.
- (٣) الاستدلال بالموجة وتفعيل مقولة المتن الشعري: د. محمد صابر عبيد مجلة عمان العدد ٦٤، تشرين الاول، ٢٠٠٠، ص ٥٨، وينظر المغامرة الجمالية للنص الشعري: د. محمد صابر عبيد، دار جدارا، الاردن، ٢٠٠٧، ص ٣٠.
- (٤) ينظر ديوان محمود درويش، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، ١٩٩٤، ص ٨٥.
- (٥) ينظر السيميوطيقا والعنونة: جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، العدد الثالث، المجلد ٢٥ لسنة ١٩٩٧، الكويت ص ١٠٢.
- (٦) ينظر للتفصيل في ذلك شعر السياب (دراسة إيقاعية): محمد جواد البدراني، اطروحة دكتوراة، جامعة البصرة ١٩٩٩، ص ٦ وما بعدها.
- (٧) العنوان في الادب العربي (النشأة والتطور): محمد عويس، ط ٢، دار الهلال، القاهرة، ١٩٩٩، ص ٢٥٣.
- (٨) قراءة في الادب والنقد (دراسة): د. شجاع العاني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩، ص ٢٥٣.
- (٩) قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، ط ٢، دار التضامن، بغداد، ١٩٦٥، ص ٨٠.
- (١٠) في حداثة النص الشعري: د. علي جعفر العلق، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٠، ص ٩٠.

- (١١) للتفصيل في ذلك ينظر شعر السياب (دراسة ايقاعية) / ٥٢ - ٥٨ .
- (١٢) ديوان الشعر العربي: اختاره وقدم له ادونيس، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٤، ١ / ١٥ .
- (١٣) الاصابع في موقد الشعر: حاتم الصكر، ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦، ص ٣١٤ .
- (١٤) المصدر نفسه، ٣١٤ - ٣١٥ .
- (١٥) مكابدات الشجر: بشرى البستاني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠٤، ص ٤٧، والابيات مكتوبة في الاصل على طريقة شعر التفعيلة.
- (١٦) فضاءات الشعرية: أ. د. سامح الرواشدة، المركز القومي، الاردن، ١٩٩٩، ص ٧٧ .
- (١٧) ديوان ابن مقبل: تحقيق د. عزة حسن، وزارة الثقافة، سوريا، ١٩٦٢، ص ٢٧٣ .
- (١٨) البقرة، من الاية ٢٤ .
- (١٩) مكابدات الشجر، ٤٨ .
- (٢٠) شرح ديوان المتنبي: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٠، ٣ / ٨١ .
- (٢١) ديوان الحماسة: ابو تمام حبيب بن اوس الطائي، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠، ص ٣٧٣ .
- (٢٢) نفسه، ٣٦٥ .
- * يقصد بالتناوب تكوين القصيدة موسيقيا من الشكليات التقليدية والحر والتنوع تغير الاوزان تبعاً للمقاطع التي تؤلف بمجموعها القصيدة. ينظر دير الملاك، د. محسن اطميش، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٢، ص ٢٨٥ - ٢٨٧ .
- (٢٣) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية: د. محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ص ٢٠٤ .
- (٢٤) مكابدات الشجر، ٢٤ .
- (٢٥) في الشعرية: د. كمال ابو اديب، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧، ص ١٥٤ .

قصيدة (موسيقى عراقية)... مقارنة إيقاعية

أ. م. د. محمد جواد حبيب البدراني

- (٢٦) ديوان السياب: بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، ١٩٧٤، ٢ / ٥٠٩.
- (٢٧) مكابدات الشجر، ٥٣.
- (٢٨) الشاعر العربي الحديث مسرحيا! د. محسن اطيّمش، وزارة الاعلام، بغداد، ١٩٧٧، ص ٢٣٦.
- (٢٩) للتفصيل في ذلك ينظر بحثنا الموسوم (نظام التفعيلتين والتناوب الإيقاعي في الشعر الحر) مجلة جامعة تكريت للعلوم الانسانية، نيسان، ٢٠٠٥.
- (٣٠) مكابدات الشجر، ٥٤ - ٥٥.
- (٣١) العروض والقافية (دراسة تطبيقية في شعر الشطرين والشعر الحر): د. عبد الرضا علي، دار الكتب، الموصل، ١٩٨٩، ص ٣٨.
- (٣٢) مكابدات الشجر، ٥٧ - ٥٨.
- (٣٣) المصدر نفسه، ٦٦.
- (٣٤) المصدر نفسه، ٦٨.
- (٣٥) تكرار التراكم وتكرار التلاشي في نماذج من الشعر العراقي الحديث: د. عبد الكريم راضي جعفر، افاق عربية، ايلول، ١٩٩٢، ص ١٢٣.
- (٣٦) الكشف عن اسرار القصيدة: حميد سعيد، مكتبة التحرير، بغداد، ١٩٨٨، ص ٧١.
- (٣٧) مكابدات الشجر، ٦٩ - ٧٠.