مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، فصلية علمية محكمة، العدد ال٥٢، خريف ١٣٩٨ هـ. ش/ ٢٠١٩ م؛ صص ٤٠-٢٣

البنية الإيقاعيّة وتأثيرها الدلاليّ
في قصيدة «الموجة الحمراء» لسليمان العيسى

زهرة بهروزي[١]، علي خضري[٢]*

١. طالبة دكتوراه في اللغة العربية وآدابها بجامعة خليج فارس، بوشهر

٢. أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة خليج فارس، بوشهر

تاريخ استلام البحث: ١٣٩٧/٠٢/١٨ تاريخ قبول البحث: ١٣٩٨/٠٧/٣٠

الملخّص

الإيقاع عنصرٌ بالغ الأهميّة في الشعر ويُعتبَر مِن مقوّماته البنيويّة الأساسيّة؛ لأنّ الإيقاع فضلاً عن القيم الجماليّة الّتي يمنحها للشعر، يسبق الفكرة ويؤثّر على السامع تأثيراً عميقاً؛ فلذا يزيد من التأثير الدّلاليّ في توصيل المعاني. تُعتبر قصيدة "الموجة الحمراء" لسليمان العيسى نموذجاً لهذا التأثير الإيقاعيّ في نقل الأفكار والأحاسيس فالقصيدة تتميّز بإيقاعات صوتيّة تتبلور من خلال الإيقاع بشقيه الداخلي والخارجيّ؛ لأنّ هذه البنية الموسيقائيّة تجعل المتلقّي يستعذب الكلام ويدرك الأحاسيس والمفاهيم المكنونة.

بما أنّ للإيقاع دوراً أساسيّاً في بناء النصّ ودلالاته الإيحائية، فقد سعى هذا البحث وفقاً للمنهج الوصفي ـ التحليلي واعتماداً على الجانب الإحصائي أن يجيب عن السؤال التالي: ما مدى تأثير الظواهر الإيقاعيّة على انتقال المعاني في قصيدة "الموجة الحمراء"؟ من خلال هذا البحث توصّلنا إلى نتائج أهمّها أنّ الشاعر أنشد القصيدة على البحر الكامل للتعبير عن مقاصده؛ لأنّ مفاهيمها الرصينة تتطلّب استخدام هذا البحر. وقد اعتمد في رويّ القافية على حرفي "الدال"، و"الباء" لقدرتهما الصوتيّة وائتلافهما مع المعانيّ المكنونة وراء الكلمات. في مجال الإيقاع الداخليّ للنص، استعان الشاعر بتكرار الأصوات المجهورة والشديدة وأوردها بنسبة عالية لكي يخلق جوّاً إيقاعيّاً ينهض بالسامع إلى الكفاح بغية نيل الحرية. ومن أجل الحفاظ على هندسة النص ومدى إثارته للمتلقّي استعان بالمحسّنات اللّفظية كالجناس وردّ العجز على الصدر.

الكلمات الرئيسة: الشعر العربيّ المعاصر؛ البنية الإيقاعيّة؛ سليمان العيسى؛ قصيدة «الموجة الحمراء».

*الكاتب المسؤول alikhezri@pgu.ac.ir

١. المقدّمة

جوهر الحياة مبنيّ على الإيقاع وله دورٌ بارزٌ في حياة المجتمعات البشريّة الّتي تتابع إيقاعاً محكماً حيث لا يمكننا أن نتصوّر عالماً دون نظم وإيقاع. إنّنا نستعين بالإيقاع والموسيقى في المحادثات اليوميّة لكي نؤدّي حقّ الكلام و ننقل إلى السامع ما يدور في صدرنا كالحزن، أو الفرح، أو الخوف، وهذه الصلة الوثيقة بين الكلام والموسيقى تُوجَد في الأدب ولا نرى شعراً دون طابع صوتيّ؛ لأنّه يؤدّي إلى التأثير الدّلالي المضاعف ويمنح الشعر القيم الجماليّة والإيحائيّة.

الشعر ملتصقٌ بالإيقاع والموسيقى ولا يمكننا أن نتصوّر شعراً دون البنية الإيقاعيّة فـ«الموسيقى الإيقاعيّة في الشعر هي روحه وتمثّل التشكيل الزماني والمكاني في الخطاب الشعريّ لأنّ الوحدات الإيقاعيّة الزمنيّة الّتي تقابل التفعيلات العروضية مضافاً إليها القافية بما تضفيه من جرس موسيقي تعطي نغماً خارجياً مهمّاً عدا الموسيقى الداخليّة الّتي تعنى بتناسق الحروف وتناسب مخارج الكلمات» (الحنفي، ٢٠٠٦: ١٠)، فلذا قد حظى الإيقاع باهتمام النقّاد والدّارسين و«الدّراسات الّتي تناولت الإيقاع الصوتي تحاول إلى الكشف عن الارتباط الوثيق بين أصوات الكلمة ومعانيها، وقدرة الأصوات على تكثيف اللغة وإغناء دلالاتها» (طالبي، ٢٠١٥: ١٠٦).

في الواقع، إنّ التجربة الشعريّة تجربة واعية ومنظّمة والشاعر يحاول أن يختار أوزاناً ومقاييس تتناسب مع المضامين والمفاهيم الّتي يعبّر عنها، فهذا الإيقاع الشعريّ يميّز الشعر بحسن الدّلالة فضلاً عن القيم الجماليّة الّتي تُولد إثر الإيقاع كما نشاهد في أدب المقاومة أنّ الشاعر يستعين بالمظاهر الصوتيّة لإثراء البنية الدّلاليّة وبالطبع يؤكّد بذلك على التجارب النفسيّة المفعمة بالحزن والألم، أو استنهاض الشعب على الثورة والكفاح مثل سليمان العيسى، وفي قصيدته الموسومة بـ "الموجة الحمراء" للعناصر الموسيقائيّة بكافّة أشكالها دور بارز؛ لأنّها تخلق حالة موسيقيّة تضاعف تأثير الكلام.

منهجنا في هذه الدّراسة هو المنهج الوصفيّ ـ التحليليّ كما أنّنا ركزنا على الجانب الإحصائيّ أيضاً كي يتبيّن لنا مدى استخدام الظواهر الصوتيّة في هذه القصيدة ومدى الاستعانة بالمحسّنات اللّفظيّة للتعبير عن المفاهيم المثيرة.

١-١. أسئلة البحث

من خلال هذه الدّراسة نحاول الإجابة عن هذا السؤال:

ما هي دلالة الظواهر الإيقاعيّة في قصيدة "الموجة الحمراء" وإلى أيّ مدى تؤثّر على انتقال المعاني؟

٢-١. خلفية البحث

إنّ اللّغة مبنيّة على أساس الأصوات؛ فلذا نالت دراسة الصوت والموسيقى في الشعر عناية واسعة واهتمّ كثير من العلماء بالبحث في الإيقاع، من ذلك: *البنيّة الإيقاعيّة في الشعر العربي* لكمال أبوديب، والكتاب مطبوع في عالم الكتب، تطرّق الكاتب إلى الصور الإيقاعيّة ونقد النظريّات ودراسة الأسس الفكريّة لنظام الخليل؛ وكتاب *الإيقاع في الشعر العربيّ* لعبد الرحمن الآلوجي، والكتاب مطبوع في دار الحصاد، ويتناول الآلوجي تحليل الإيقاع في الشعر العربيّ من الجاهليّة حتّى الآن؛ وكتاب *الأصوات اللّغويّة* لإبراهيم أنيس؛ يتمحور هذا الكتاب حول تقسيمات الأصوات، وجهاز النطق، وخصائص الأصوات ومميّزاتها.

هذا وقد كتب الباحثون مقالات ورسائل جامعيّة في مجال الإيقاع كرسالة «الإيقاع في شعر سميح القاسم: دراسة أسلوبيّة» للطالب صالح علي صقر عابد وهي مقدّمة لنيل درجة الماجستير من قسم اللّغة العربيّة في كليّة الآداب في جامعة الأزهر بغزة عام ٢٠١٢م، وقد وقف الباحث على دراسة الروابط والضوابط الإيقاعيّة والإيقاع الصوتيّ والنفسي في شعر سميح القاسم؛ رسالة «البنية الإيقاعيّة في الشعر الفلسطينيّ المعاصر: شعر الأسرى نموذجاً» للطالب معاذ مُحَمَّد عبد الهادي الحنفي مقدّمة لنيل درجة الماجستير من قسم اللّغة العربيّة في كليّة الآداب في الجامعة الإسلاميّة بغزة عام ٢٠٠٦م، والباحث قد اهتمّ بدراسة الإيقاع الدّاخليّ والخارجيّ في شعر الأسرى وحاول أن يبيّن مدى تأثير الإيقاع على انتقال المفاهيم إلى السامع.

أمّا من الدّراسات الّتي تناولت آثار سليمان العيسى بالبحث والمعالجة فهي رسالة «التناص في شعر سليمان العيسى» للباحث نزار عبشي مقدّمة لنيل شهادة الماجستير من قسم اللّغة العربيّة في كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بجامعة البعث عام ٢٠٠٥م، واهتمّ نزار عبشي بكشف أشكال التّناص وإبراز الخصائص الفنّية للتناص في شعر سليمان العيسى؛ ومقال «الرمز الطبيعي ودلالته في شعر سليمان العيسى: ديوان أنا والقدس» للباحثين صادق فتحي دهكردي ونادر محمّدي، مجلّة كليّة التربيّة الأساسيّة للعلوم التربويّة والإنسانيّة، السنة ٨، العدد ٣٥، في عام ٢٠١٧م، وقد تناولت هذه الدّراسة الرموز الطبيعيّة ودلالاتها وأسباب توظيفها في ديوان سليمان العيسى.

من هذا المنطلق لم نعثر على دراسة حول الإيقاع والبنية الصوتيّة في آثار سليمان العيسى، إذن هدفنا في هذه الدّراسة معالجة قصيدة "الموجة الحمراء" الّتي تتمثّل فيها ظواهر الإيقاع الخارجيّ والدّاخليّ والّتي تؤدّي دوراً مؤثّراً، كما أنّنا نتناول البنية الإيقاعيّة وكيفيّة استخدام الظواهر الصوتيّة في هذه القصيدة حتّى يتبيّن لنا ما هو دور الموسيقى عند الشاعر سليمان العيسى وإلى أي مدى اعتمد على الموسيقى للتعبير عن مفاهيم المقاومة.

٢. نظرة عامّة على قصيدة "الموجة الحمراء"

أدب المقاومة أو أدب الكفاح يُدرَج ضمن الأدب الملتزم، ويبدو كمرآة تعكس الظلم والظروف المتدهورة لأهالي الأراضي المحتلة، فقد أصبح هذا الأدب مجالاً لتصوير روح المقاومة وحثّ النّاس على الكفاح وكان محلّ اهتمام الكثير من الشعراء العرب ومن هؤلاء الشعراء سليمان العيسى الشاعر السوريّ الّذي استعان بقدرته الشعريّة كي يقدّم عرضاً موجزاً عن الأبعاد الاجتماعيّة والسياسيّة في البلدان العربيّة. من آثار سليمان العيسى، قصيدة "الموجة الحمراء" الّتي جاءت في ٥ صفحات من ديوانه «أنا والقدس»؛ وتتمحور القصيدة حول موضوعات متعدّدة نذكرها فيما يلي:

أولاً، سليمان العيسى يبدأ الكلام بالدعوة إلى المقاومة واستنهاض إرادة الشعب الفلسطينيّ كي يصمد أمام المحتلّين وأن يخطو الشعب المقاوم خطوات جبّارة لاستعادة الوطن وتحطيم قيود الذلّة الّتي فرضها الصهاينة.

ثانيـاً، يؤكّد الشاعر على كلامه وهو أنّ نيل الانتصار لا يتحقّق إلّا بالكفاح ولا يجوز البكاء والصبر في سبيل المقاومة.

ثالثاً، الشاعر يعبّر عن فخره بالفلسطينيّين، الّذين أصبحوا رمزاً للكفاح والمقاومة عبر نضالهم طيلة هذه السنوات.

رابعاً، يؤكّد الشاعر أنّ الفلسطينيّ المقاوم لن يكون مطيعاً سهل الانقياد في مواجهة الظلم ويرى لنفسه الأحقّية في أرضهم المحتلة، فلذا صمد أمام جميع المجرمين والمحتلّين الّذين جرّعوا الفلسطينيّين المصائب و الكوارث.

٣. الإيقاع وأهميّته

قبل أن نبدأ بدراسة البنية الإيقاعيّة في القصيدة، يجدر بنا أن نلقي نظرة سريعة إلى مفهوم الإيقاع ودوره في الكلام والمضمون، فنبدأ بمعنى الإيقاع عند صاحب *لسان العرب*، الّذي حدّد معناه اللّغويّ قائلاً: «من إيقاع اللّحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها» (ابن منظور، ١٩٩٩: ١٥/ ذيل مادة وقع)، ويتبيّن من هذا التعريف أنّ الإيقاع يرتبط بفن الموسيقى وإنّه يقيّم ويبني الألحان للغناء. محمّد مندور أوّل ناقد يحاول أن يضع تعريفاً أدبيّاً للإيقاع فقد وصفه بأنّه «يتولّد عن رجوع ظاهرة صوتيّة أو تردّدها على مسافات زمنيّة متساوية أو متجاوبة أو متقابلة» (مندور، لاتا: ١٨٧)؛ أمّا الإيقاع مصطلحاً فهو «تتابع منتظم لمجموعة من العناصر وهذه العناصر قد تكون أصواتاً مثل دقّات الساعة، وقد تكون حركات مثل نبضات القلب، وفي الفنون يتكوّن الإيقاع من حركات الرقص أو أصوات الموسيقى أو ألفاظ الشعر» (يونس، ١٩٩٣: ١٧).

يتجلّى الإيقاع الشعريّ من خلال مجموعة من الأصوات اللّغويّة الّتي تصدر من كلام الشاعر و«موسيقى الشعر هي من أهمّ وسائل الإيحاء وتسهم إسهاماً أساسيّاً في خلق الحالة النفسيّة الّتي ترسم الصورة الشعريّة» (باقري وسليمى، ٢٠١٦: ٧٦)، فلذا يتلوّن الإيقاع حسب روح الشاعر والمعاني المكنونة وراء الأصوات فيمكن أن يكون إيقاعاً ضعيفاً لحزن الشاعر أو يكون إيقاعاً قويّاً للأحاسيس الثائرة، وأيضاً الرافعي يشير إلى تأثير الإحساس على الصوت ويقول «ليس يخفى أنّ مادّة الصوت هي مظهر الانفعالات النفسيّة وأنّ هذا الانفعال بطبيعته إنّما هو سبب في تنويع الصوت بما يخرجه فيه مدّاً أو غنّاً أو ليناً أو شدّة» (الرافعي، ١٩٩٧: ١٦٩). فهنا تبدو أهميّة الإيقاع الشعريّ حيث أنّ «ما يميّز الشعر للوهلة الأولى، وأعني من حيث المظهر، موسيقاه وطريقة كتابته رعايةً لهذا الجانب الإيقاعيّ، وقد أكّدت التجربة الإنسانيّة في كلّ العصور وكلّ اللّغات أنّه لا شعر بلا موسيقى» (عبدالله، ١٩٨١: ٩). فهنا تظهر لنا فائدة الصوت وأهميّة دراسة الإيقاع الشعريّ وندرك أنّ للأصوات أهميّة بالغة لتوصيل المعاني إلى القارئ؛ إذن كشف المفاهيم المكنونة في النص يتطلّب دراسةً أسلوبيّة واستيعاباً للظواهر الإيقاعيّة المستخدمة.

أمّا في هذه الدّراسة، فقد اعتمدنا على نمطين من أشهر تقسيمات الصوت: دراسة الإيقاع الخارجيّ (أي الوزن والقافية)، ودراسة الإيقاع الداخليّ (أي تكرار الحروف والكلمات).

١-٣. الإيقاع الخارجيّ

تتولّد الموسيقى الخارجيّة في الشعر إثر توالي الأوزان العروضيّة والقافية وهما يمثّلان الإطار الخارجيّ للقصيدة ولا تتدخلان في طبيعة الأصوات والكلمات؛ كما يعدّان من أهمّ مقوّمات الشعر الكلاسيكيّ والتقليديّ حيث أنّ الشاعر يظهر قدرته الشاعريّة في التزامه بالأوزان الخليليّة والقافية، وإن كان الشعر خالياً من قوّة الإيقاع والموسيقى يخفّ تأثيره عندئذ.

١-١-٣. الوزن

يُعتبَر الوزن من أبرز خصائص القصيدة العربيّة لأداء الإيقاع المنتظم، هذا من الجانب الشكليّ للقصيدة، أمّا من الجانب الدلالي فـ«يساعد الوزن على تجسيم الاهتزازات العاطفيّة وتحريك الخيال وإثارة الانتباه لمتابعة سماع الإنشاد» (النويهي، ١٩٧١: ٢٨)، فلذا تتنوّع أوزان القصائد العربيّة والشاعر يُنشد شعره على بحر عروضيٍّ يتناسب مع المعنى والغرض فبالطبع هذا التلاؤم بين

الصوت والمعنى يضاعف التأثير العاطفيّ على المتلقى. أمّا في قصيدة "الموجة الحمراء" فنرى أنّ سليمان العيسى نظّم قصيدته على النمط الكلاسيكيّ في ٦٩ بيتاً، وقال في مطلع القصيدة:

«شُدّي جِراحَكِ من جَديدِ و امشِي على وَمْضِ الرعودِ»

مُتْفاعِلُن مُتَفاعِلاتُن مُتْفاعِلُن مُتْفاعِلاتُن

(العيسى، ٢٠٠٩: ١٢)

بعد تقطيع الأبيات، وصلنا إلى أنّ الشاعر سليمان العيسى نظّم القصيدة على البحر الكامل المجزوء أي أنّ الأبيات جاءت على أربعة أجزاء وتكرّر العروض والضرب أي (متفاعلن) أربع مرّات؛ عندما ندقّق في أوزان الأبيات نشاهد أنّ العروض مصاب بتغييرات متنوّعة وحُذف أو زيد شيء من أجزاء (مُتَفاعِلُن).

أُصيب العروض في القصيدة بالوقص وأصبح (مَفاعِلُن)، لأنّ الوقص «هو حذف الثّاني المتحرّك» (يعقوب، ١٩٩١: الهامش ١١١)، مثل: (ومُجرمو/ U _ U _) في قوله «ومجرموك على الحياد» (العيسى، ٢٠٠٩: ١٣)، أو ينقل العروض إلى (مُفتَعِلُن) لتسكين الحرف الثّاني وحذف الرّابع الساكن ويُصاب العروض بالخزل نحو: (خَنجَرُكل/ _ U U _) في قوله « خَنجرُك المخضّب في الكفاح» (.: ١٣). أمّا الضربُ، فحسب الدّراسة كان في أكثر الأبيات مصاباً بالتغيير على النحو التّالي: كما جاء في مطلع القصيدة، صار الضرب مضمّراً مرفّلاً لتسكين حرف "التاء" وزيادة السبب الخفيف أي "تُن" وانتقل الضرب إلى (مُتْفاعِلاتُن) في قوله (وَمضِر رُعودي/ _ _ U _ _) في قوله: «وامشِي على وَمْضِ الرعودِ» (*المصدر نفسه*: ١٢). في بيت آخر، ورد الضرب مُرفّلاً (مُتَفاعِلاتُن) لزيادة السبب الخفيف "تُن" نحو: (خَلَقوا حُدودي/U U _ U _ _) في قوله: «وصَدرَ من خَلَقوا حُدودي» (*المصدر نفسه*: ١٢)؛ فمجيء مقطع "تُن" أي السبب الخفيف الّذي يتكوّن من حرفين متحرّك وساكن وإضافته إلى آخر العروض والضرب أدّى إلى هذا الامتداد الصوتي في أبيات القصيدة.

البحر الكامل يُعدّ من البحور الطويلة (كالبحر الطويل، والبسيط والوافر وغيرها) الّتي تُستعمل للتعبير عن موضوعات مثيرة للعواطف كموضوع المقاومة، فسليمان العيسى نظّم هذه القصيدة على البحر الكامل؛ لأنّ هذه التعابير الملحميّة والمفاهيم المشجعة للكفاح تحتاج إلى إطار منسجم وبحر عروضيّ يُبنى على قواعد معيّنة؛ هذا من جانب أمّا من الجانب الآخر فنرى أنّ البحر الكامل هنا مجزوءٌ، وسببه أنّ إطالة الكلام لا تتناسب مع الحالة النفسيّة فلذا قد خفّف الشاعر من طول

الأبيات كي ينقل عواطفه الجيّاشة وحالته النفسيّة ويدفع السامعين أي الشعب الفلسطينيّ إلى محاربة الكيان الصهيونيّ الّذي يسعى إلى تمزيق وتشتيت فلسطين بغية استمرار الاحتلال.

٢-١-٣. *القافية*

تُعتبَر القافية من أهمّ مظاهر الشعر الكلاسيكيّ؛ تأتي القافية في نهاية الأبيات ولهذا التكرار تأثير واضح في موسيقى الشعر. تتركّب القافية من حروف متعدّدة، وهي الرّوي، والوصل، والخروج، والرّدف، والتأسيس، والدخيل (سلّوم ونورالدّين، ١٩٩٠: ٢٣٨)؛ في قصيدة "الموجة الحمراء" تتكوّن قافية الأبيات من حروف الروي، والردف، والوصل وسنأتي بهذه الحروف فيما يلي.

أ) الرويّ: حرف الرويّ يُعتبَر من أهمّ حروف القافيّة و عادةً تُعرف القصيدة بالرويّ لأنّه «هو الحرف الصحيح الّذي تُبنى عليه القصيدةُ وتُنسَبُ إليه» (*المصدر نفسه*: ٢٣٨)؛ أمّا في قصيدة "الموجة الحمراء" فنرى أنّ الشاعر استخدم حرفي "الدال"، و"الباء"، أكثر من حروف "الحاء"، و"الراء"، و"النون"؛ جاء الشاعر بأبيات مقفّاة على النحو التّالي:

«*شُدّي جِراحَكِ من جَديدِ و امشِي على وَمْضِ الرعودِ*»

(العيسى، ٢٠٠٩: ١٢)

إنّ سليمان العيسى استخدم حرف "الدال" في مقطعين[١] من قصيدته المكوّنة من سبعة مقاطع، وجاء بأبيات دالية عندما يشجّع الشعب العربيّ على الكفاح ضد الكيان الصهيونيّ ويطلب منهم ألّا ينسحبوا وأن يقوموا بإجهاض مؤامرات الأعداء بأية طريقة يمكنهم القيام بها. في الواقع حرف "الدال" «لا يوحي إلّا بما يدلّ على الصلابة والقساوة وكأنّه من حجر الصوان[٢]، وهو أصلح الحروف للتعبير عن معاني الشدة» (عباس، ١٩٩٨: ٦٧). يمكننا أن نستنتج أنّ سليمان العيسى وظّف هذا الحرف الشديد لتلائمه مع المفاهيم الّتي تشجّع على المقاومة وإنّ الشاعر قد عمدَ بهذا التناسب بين الصوت والمعنى إلى التأثير المضاعف في إثارة روح البطولة لدى الأمّة العربيّة وبالأخصّ الشعب الفلسطينيّ، وقد أكّد أنّ عدوهم لا يستطيع إخضاعهم لأنّهم لن يستسلموا للأذى حيث مازال الفلسطينيّون يشدّون جراحهم ويصمدون صموداً قويّاً للتحرّر والبقاء. على العموم قد استطاع سليمان العيسى أن يأتي بأبيات منسجمة في شدّة

١. تتشكل قصيدة «الموجة الحمراء» من سبعة مقاطع وينتهي كلّ مقطع بحرف رويّ معيّن. لقراءة المقطعين أنظر: (العيسى، ٢٠٠٩: ١٣-١٢)

٢. ضربٌ من الحجارة فيه صلابةٌ يتطايرُ منه شررٌ عند قدحِهِ بالزّناد.

الإيقاع وموضوع المقاومة. في أبيات أخرى، الشاعر استفاد من حرف "الباء" في القافية قاصداً انتقال الحرارة والشدّة، نحو قوله:

«لا تُنكـــــري مـــــا جَرَّعـــــوك مـــــن المصـــــائبِ والخُطـــــوبِ
لا تُنكريـــــــه... رُبَّ جُـــــــرحٍ هـــــزَّ ميّتـــــاً للوثـــــوبِ»

(العيسى، ٢٠٠٩: ١٤)

في هذين البيتين من القصيدة نشاهد أنّ سليمان العيسى يشجّع الشعب الفلسطيني على النهوض أمام الصّهاينة مع أنّ الشعب مصاب بالجروح. تنتهي الأبيات بـ"الباء" هذا الحرف الشديد الانفجاريّ المتناسب مع رؤية الشاعر وهنا قد استعان الشاعر بهذا الحرف المجهور ليعبّر عن غضبه، فيبدو أنّ الشاعر حقّق مراده وقد أمكن من اختصار كلامه في هذا الحرف لخاصيته الانفجارية وهنا يشجّع الفلسطينيّين على الثورة ضدّ المحتلّين والغاصبين؛ أمّا ما يلفت انتباهنا فهو أنّ حرف الروي جاء مكسوراً والكسرة «تناسب للرقة والعواطف اللينة والمنكسرة» (أبو ريشه وقرق، ٢٠٠٨: ٨٢)، والشاعر استخدم حرف "الباء" المكسور لسببين: الأوّل استنهاض روح المقاومة في الشعب، والثّاني استظهار الحزن العميق في الوقت نفسه.

ب) الردف: نرى في قوافي القصيدة حرف الرّدف و«هو أحد حروف المدّ واللين "الألف" أو "الياء" أو "الواو" يدخل قبل حرف الروي» (سلّوم ونورالدّين،١٩٩٠: ٢٤٣)، كما جاء حرف "الألف" في هذه القافية:

«يهتـــــزّ للنبـــــع الـــــرّويّ فـــــمٌ تحـــــرّق بالســـــراب
ويلـــــذّ أنـــــوار ضّـــــحى طـــــرف تحطّـــــم في ضـــــبّاب»

(العيسى، ٢٠٠٩: ١٦)

وظّف الشاعر هذه الحروف الليّنة واهتمّ بتحديد كلّ مقطع بحرف لين محدّد حيث لا يُوجَد عيب في القافية أي ليس هناك سناد في القوافي ولا يخلو بيتٌ من الردف. في هذين البيتين قد جاء الشاعر بكلمتي "السراب" و"الضباب" لأنّ السراب ظاهرة طبيعيّة تخدَع الإنسان وتخيّب أمله، والضباب سحابٌ ينخفض ويقرب من الأرض ويسبّب بعض المشاكل؛ هنا مع أنّ هاتين الكلمتين تدلّان على معاناة الشعب لكن لا تكفيان لإفادة ما يقصده الشاعر فيستخدم هذه الحروف المدّيّة في ختام القصيدة لتُنتج مدّاً صوتيّاً في نهاية الأبيات يساعد الشاعر على التعبير عن تردّده في الأمل والحزن، وهذا الصوت العالي والامتداد الصوتيّ لحرف "الألف" في كلمة "السراب" و"الضباب" يدلّ على نهاية سعي الفلسطينيّين للتخلّص من الحرب والخيبة.

ج) الوصل: هو الحرف الّذي يلي الرويَّ مباشرة و« هو حرف مدٍّ ينشأ من إشباع حركة الروي المتحرّك أو هاء تلي حرف الروي ويكون الوصل بأربعة أحرف هي: "الألف"، "الواو"، "الياء"، "الهاء"» (سلّوم ونورالدّين، ١٩٩٠: ٢٤٢)؛ الشاعر أورد حرف الوصل في مقطع واحد فقط وهو حرف "الألف" في قوله:

«قولـــوا لهـــا: لـــيس الخِضـــمُ كمـــا أرادتـــه ســـكونا»

(العيسى، ٢٠٠٩: ١٥)

في هذا البيت يتكلّم الشاعر عن العمل المتواصل لإنهاء النزاع ويأتي بـ"الألف" لإشباع حركة الفتحة وهذا الحرف يُنتِج إيقاعاً متأثراً بتجربة الشاعر ويدلّ على هتافات الفلسطينيّين. هنا تنتهي الأبيات برنّة صاعدة لأنّ إشباع الحركة والتوكيد على حرف "الألف" يُولد مدّاً صوتيّاً في آخر الكلام وهكذا يساعد الشاعر في تشحين روح النضال لاستعادة الحقوق المغتصبة واستنهاض همم العرب.

إذن، نلخّص كلامنا في حقل الموسيقى الخارجيّة أنّ سليمان العيسى نظّم قصيدته "الموجة الحمراء" على البحر الكامل لانسجامه لينشئ تلائماً وتناسباً في هذا الإطار المتماسك للتعبير عن المعاني الشديدة الوثابة، وكذلك جاء في الروي بحرف "الدال"، والباء" لإفادة المعاني الّتي يتحدّث عنها؛ على العموم كلّ ما شاهدنا في الموسيقى الخارجيّة يدلّ على الشدّة وبيان الأحاسيس الثائرة.

٢-٣. الإيقاع الداخليّ

الإيقاع الداخليّ جرسٌ يحصل من تكرار الكلمات والحروف الّتي تتواتر في القصيدة وله تأثير إيحائي على المتلقّي، إذن غايتنا أن ندرس الإيقاع الداخليّ السائد في القصيدة من خلال التركيز على الحروف الّتي تتّصف بصفات معيّنة وذات سمات دلاليّة. وفقاً لصفات النطق تنقسم الأصوات إلى أقسام عديدة أشهرها: الأصوات المجهورة والمهموسة، والأصوات الشديدة والرخوة.

١-٢-٣. *تكرار الأصوات المجهورة والمهموسة*

تتّصف الأصوات بالجهر والهمس حسب انقباض فتحة المزمار أو انبساطها في أثناء تلفّظها؛ يتحدّث إبراهيم أنيس عن طريقة نطق الأصوات المجهورة والمهموسة قائلاً: «حين تنقبض فتحة المزمار يقترب الوتران الصوتيان أحدهما من الآخر فتضيق فتحة المزمار ولكنّها تظلّ تسمح بمرور النفس خلالها، والصوت المهموس هو الّذي لا يهتزّ معه الوتران الصوتيان ولا يسمع لهما الرنين حين النطق به» (أنيس، ١٩٧٥: ١٩-٢٠).

-الأصوات المجهورة هي:«الف/ب/ج/د/ذ/ر/ز/ض/ظ/ع/غ/ل/م/ن/و/ي» (بشر، ١٩٨٦: ١٠١).

-الأصوات المهموسة هي: «ء/ت/ث/ح/س/ش/ص/ط/ف/ق/ك/ه» (المصدر نفسه، ١٠٤).

أمّا هنا، قبل أن نأتي بشواهد من القصيدة للأصوات المجهورة والمهموسة ونعالج كيفيّة استخدامهما ودلالتهما، فقمنا بإحصاء حروف القصيدة كي يتبيّن لنا مدى اعتماد سليمان العيسى على الحروف المتّصفة بالجهر والهمس.

الجدول ١: نسبة استخدام الأصوات المجهورة والمهموسة

الأصوات	عدد التكرار	النسبة المئويّة
المجهورة	١٤١٥	٪٧٢
المهموسة	٥٦٢	٪٢٨
المجموع	١٩٧٧	٪١٠٠

إذن، كما نشاهد في الجدول وصلنا إلى أنّ عدد تكرار الحروف المجهورة يزيد على سائر الحروف، منها: "اللام" (٢٢٧ مرّة)، و"الألف" (١٧٧ مرّة)، و"الياء" (١٤٤ مرّة)، و"الميم" (١٣٢ مرّة)، و"الراء" (١٢٠ مرّة)، و"الدال" (٩٤ مرّة) و"الباء" (٩٤ مرّة)؛ هنا نأتي بثلاثة أبيات من قصيدة "الموجة الحمراء" كنماذج للأصوات المجهورة الّتي وردت في القصيدة:

«و خذي جديد قصائدي حمراء لاهبة البرود
لوددت لو أنّي صهرت بقلب صاعقة وجودي
و مضيت أكتسح الحدود و صدر من خلقوا حدودي»

(العيسى، ٢٠٠٩: ١٢)

هذه الأبيات تتحدّث عن روح الصمود في الشعب العربيّ المناضل وتشير إلى أنّ الفلسطينيّ المقاوم يتمسّك بكلّ وسيلة ليجتاح الحدود ويُحقّق الحريّة. هنا ورد حرف "الدال" (١٢ مرّة)، و"الواو" (١١ مرّة)، و"اللام" (٧ مرّات)، و"الياء" (٧ مرّات)، و"الباء" (٤ مرّات)، و"التاء" (٤ مرّات)، و"الراء" (٤ مرّات)، و"الهمزة" (٤ مرّات) هذه الحروف تتميّز بشدّتها وتضفي على الكلام فخامةً وقوّةً. يرجع تكرار هذه الحروف المجهورة إلى أنّ «الحروف تُوظّف من خلال الطاقة الإيحائيّة لأجراسها كحوامل للمعنى وكأدوات تعبير عنه ذات قدرة على نقلها بإيقاعاتها وأبعادها الصوتيّة» (اللجمي، ١٩٩٥م: ١٣٥). فما يلفت انتباهنا هو علاقة الصوت بالمعنى؛ لأنّ سليمان العيسى قد استعمل الحروف المجهورة الشديدة بنسبة واسعة وقد أمكنه أن يخلق هذه الموسيقى القائمة على التلاؤم مع شعر المقاومة، فمن هذا المنطلق يؤكّد

على المعاني الدّالة على الكفاح.

أمّا الحروف المهموسة، فلم تُورد بكثرة لأنّ القصيدة حافلة بمفاهيم المقاومة، لذا نشاهد هذه الحروف في أبيات يتكلّم الشاعر فيها عن عواطف تلائم الضعف والانخفاض كاليأس والكآبة، يقول الشاعر:

«أعلمـــــت أيـــــن ممزّقـــــوك و مســـــلموك لكـــــلّ عـــــادي
لا تنكـــــري مـــــا جرّعـــــوك مـــــن المصـــــائب والخطـــــوب
لا تنكريـــــــه ربّ جـــــــرح هـــــزّ ميتـــــاً للوثـــــوب»

(العيسى، ٢٠٠٩: ١٢)

هنا استخدم سليمان العيسى حرف "الكاف" (٦ مرّات)، و"التاء" (٤ مرّات)، و"العين" (٣ مرّات)، و"الهمزة" (٣مرّات)، وفي هذه الأبيات لا يتكلّم عن النضال أمام الأعداء والدّفاع عن الحقّ بل يطلب من الفلسطينيّين ألّا ينكروا الحقائق المرّة والمصائب الّتي فرضت عليهم؛ لذا قد أورد الشاعر هذه الأصوات المهموسة مراعاةً للتلاؤم بين صفات الحروف مع شعوره بالألم وبذلك يُقرّب موسيقى الكلام إلى الموسيقى الخفيّة، فيخاطب الشعب بصوت حزين وبسبب هذا التناسب بين الموسيقى والموضوع يضفي على الكلام قيمةً تعبيريّة دلاليّة توحي بالروح الجريحة والحزينة.

إذن، نستنتج أنّ قصيدة "الموجة الحمراء" مليئة بالأصوات المجهورة الّتي تشكّل ٧٢٪ من حروف القصيدة وتغلب نسبة استخدامها على الأصوات المهموسة الّتي تشكّل ٢٨٪ من حروف القصيدة، ولهذه الأصوات دور أساسيّ في التأثير على المخاطب حيث أنّ كثرة تردّدها تبعث أحاسيس جيّاشة وبالطبع تُؤكّد على روح الحماسة والمقاومة الّتي سيطرت على القصيدة.

٢-٢-٣. تكرار الأصوات الشديدة والرخوة

يرجع معيار تمايز الحروف المتّصفة بالشدّة والرخوة إلى درجة خروج الهواء حينما تُنطق الحروف. الصفة الّتي تجمع الحروف الشديدة أو الانفجاريّة هي حبس النفس و«حين تلتقي الشفتان التقاء محكماً فينحبس عندهما مجرى النفس المندفع من الرئتين لحظة من الزمن بعدها تنفصل الشفتان انفصالاً فجائياً يحدث النفس المنحبس صوتاً انفجاريّاً، هو ما نرمز إليه في الكتابة بحرف الباء» (أنيس، ١٩٧٥: ٢٣)؛ أمّا الحروف الرخوة فهي مجموعة من الأصوات الّتي تقابل الأصوات الشديدة عند النطق فـ«رغم التقاء العضوين مع بعض الأصوات قد يجد النفس له مسرباً يتسرب منه إلى الخارج وحينئذٍ يمرّ الهواء دون أن

يحدث أي نوع من الصفير أو الخفيف» (المصدر نفسه، ١٩٧٥: ٢٤)؛ فقد كان من نتائج دراسة الأصوات اللّغويّة المتّصفة بالشدّة والرخاوة أنّ الأصوات تنقسم إلى قسمين رئيسيين، وهما على النحو التّالي:

الأصوات الشديدة هي: «ء/ب/ت/ج/د/ط/ض/ق/ك» (السكاكي، ١٩٨٢: ١٠٩)

الأصوات الرخوة هي: «ث/ح/خ/ذ/ز/س/ش/ص/ظ/ غ/ف/ه» (أنيس، ١٩٨٤: ٢٥)

حسب هذا التقسيم، نريد أن نقوم بإحصاء الحروف المستخدمة في قصيدة "الموجة الحمراء"، ونستعرض نسبة استخدام هذه الحروف فيها:

الجدول ٢: نسبة استخدام الأصوات الشديدة والرخوة

الأصوات	عدد التكرار	النسبة المئويّة
الشديدة	٤٩١	٪٥٩
الرخوة	٣٤٦	٪٤١
المجموع	٨٣٧	٪١٠٠

يبيّن لنا هذا الجدول أنّ تكرار الحروف الشديدة يغلب على الحروف الرخوة، وبعد التدقيق في الحروف وإحصاءها، نرى أنّ حرف "الباء" ورد (٩٤ مرّة)، وحرف "الدال" (٨٧ مرّة) وحرف "الهمزة" (٧١ مرّة)، و"التاء" (٦٧ مرّة) ويزداد تردّد هذه الأصوات على سائر الأصوات بخصائصها الشديدة والرخوة؛ من شواهدها:

«شرف العروبة لن يكون على الأذى سلس القياد
أ سمعت أبواق العبيد تصمّ آذان الجهاد
و تهتز بالخطب الشدّاد دعائم السّبع الشداد»

(العيسى، ٢٠٠٩: ١٣)

هذه الأبيات من القصيدة نموذج لكيفية استخدام الأصوات الشديدة وتكرارها عند سليمان العيسى، وكما نشاهد في هذه الأبيات أورد الشاعر حرف "الدال" (٩ مرّات)، و"الباء" (٦ مرّات)، و"الهمزة" (٥ مرّات)، و"التاء" (٣ مرّات). هنا يشير الشاعر إلى صمود الفلسطينيّين وعدم استسلامهم للصّهاينة الّذين لهم سياسة القهر والعنف منذ قديم الزمن، لذا في منطلق التعبير عن كفاح الشعب للتخلّص من بطش اليهود استعان الشاعر بهذه الحروف الشديدة لكي يلائم بين الأصوات والمعاني حيث تدلّ الأصوات الانفجاريّة على المفاهيم المثيرة للمقاومة والعواطف الجيّاشة الخفيّة وراء العلامات الصوتيّة

الشديدة ومن هذه الشواهد كثرة حرف "الدال"، وتكرار هذا الحرف القويّ الشديد يعبّر عمّا يرمي إليه الشاعر وهو بذل قصارى الجهد لأجل نيل الحريّة.

أمّا بعد الحروف الشديدة، فنصل إلى الحروف الرخوة، هذه الحروف الخفيفة الّتي لا تُوجد فيها الشدّة والانفجاريّة؛ ومن شواهدها في قصيدة "الموجة الحمراء":

«حسبي وحسبك ما سفحت من التّنهّد والنّواح
حسبي وحسبك ما بكينا من دم القدس المباح»

(*المصدر نفسه*: ١٣)

في هذين البيتين، يخاطب الشاعر الفلسطينيّين ويطلب منهم ألّا يبكوا وأن لا يستسلموا لليأس، ويهدف بهذا أن يكفّ الفلسطينيّ المقاوم عن التنهّد والحسرة ويبذل قصارى جهده لاستعادة حقوقه المغتصبة قبل أن يعمّ الحزن، لأنّ اليأس يجعل الإنسان غير متمكن على إحداث التغيير. من هذا المنطلق استخدم الشاعر الأصوات المتّصفة بالرخوة موافقةً للمعاني وأورد حرف "الحاء" (٧ مرّات)، و"السين" (٦ مرّات)، و"الهاء" (مرّتين)، و"الفاء" (مرّة واحدة)، فلذا تنتج الأصوات إيقاعاً منسجماً يدلّ على المعنى، وكثرة تردّد حرف "السين" تعطي مزيداً من الدّلالات لوجوب حركة الفلسطينيّين لأنّ «حرف السين يوحي فعلاً بالحركة والطلب والبسط، ولكن عندما يقع في أوائل الألفاظ» (عباس، ١٩٩٨: ١١٤)،كما نراه جاء في أوائل الألفاظ (حسبي)، و(سفح)؛ و"الحاء" والّتي تنتج موسيقى هادئة في الكلام وتدلّ على الحزن الّذي قد استوطن قلوب الفلسطينيّن لأنّ حرف "الحاء" «هو أغنى الأصوات عاطفة وأكثرها حرارة، وأقدرها على التعبير عن خلجات القلب» (*نفسه المصدر*: ١١٤).

إذن، يغلب استخدام الحروف الشديدة على الحروف الرخوة حيث نجدها بنسبة ٥٩٪ (٤٩١ مرّة) مقارنة بالحروف الرخوة، وتكرار هذه الأصوات يُساهِم في التعبير عن الأحاسيس الجيّاشة الّتي تحفّز على اقتدار الفلسطينيّين. كما وردت الحروف الرخوة (٣٤٦ مرّة) أي ٤١٪ من الحروف المستخدمة في القصيدة، وهي تدلّ على تلهُّفٍ قد سيطر على عواطف الشاعر بسبب ما عاناه الشعب من النكبات والكوارث؛ على العموم هذه الأصوات الخفيفة لم تُستخدَم في القصيدة بنسبة واسعة ولم نجدها تتردّد إلّا في أبيات قليلة.

٣-٢-٣. الجناس

ذهب علماء اللّغة إلى أنّ الجناس هو «تشابه اللفظين في النطق واختلافهما في المعنى وهذان اللفظان

المتشابهان نطقاً المختلفان معنىً يسمّيان "ركني الجناس"، ولا يشترط في الجناس تشابه جميع الحروف بل يكفي في التشابه ما نعرف به المجانسة» (عتيق، ٢٠٠٣: ١٩٦)، وحسب نوع اختلافهما ينقسم الجناس إلى: الجناس التّام، والمحرّف، والناقص، والمقلوب، والمضارع.

أمّا في قصيدة "الموجة الحمراء"، فوجدنا الجناس التّام في كلمتي (الشِّداد/ الشِّداد)، (القيود/ القيود)، وحرفي (على/ على) لاتّفاق اللّفظين في عدد الحروف، ونوعها، وترتيبها، وهيئتها، واختلافهما في المعنى، جاء في قوله:

«*و تهـــــزُّ بالخُطـــــبِ الشِّـــــدادِ دعـــــائِمَ السَّـــــبعِ الشِّـــــدادِ*»

(العيسى، ٢٠٠٩: ١٣)

إنّ الشاعر يقصد بهذه الكلمات أن يصف بسالة الفلسطينيّين الّذين يبذلون قصارى جهدهم لاستعادة الأراضي المحتلّة، أمّا ما يلفت الانتباه فهو أنّ سليمان العيسى قد استخدم فنّ الجناس التّام للتعبير عن معنيين وجاء بكلمة (الشِّداد) في الشطر الأوّل للدّلالة على شجاعة أسطوريّة عرفتها المجتمعات البشريّة، وفي الشطر الثّاني للدّلالة على معنى آخر و المقصود هو اجتياح قوّات إسرائيل؛ كما أنّ هذه الشراسة في العدوّ وأيضاً البطولة والصمود في الفلسطينيّين يظهران الشدّة من حرف الشين ومن الخصيصة الانفجاريّة في حرف "الدال".

كذلك، وجدنا الجناس اللاحق[1] في كلمتي (دفينا/ سفينا)، (رهيب/ مهيب)، (وقاح/ وساح)، (قتاد/ قياد)، (جديد/ حديد)، والجناس المضارع[2] في كلمتي (حياة/ حياد)، لاختلاف الكلمتين في الحرفين؛ نحو قوله:

«*لفظـــــت فلســـــطين الحيـــــاة و مجرمـــــوك علـــــى الحيـــــاد*»

(*المصدر نفسه*: ١٣)

هذا البيت مثال للتقابل المعنويّ بين الكلمتين عند سليمان العيسى، وهنا يشير الشاعر إلى أنّ تراب فلسطين والشعب الفلسطينيّ يردّدان نداء الحياة ويطلبان منجياً لتحقيق السّلام الحقيقيّ. فيأتي بكلمة (الحياة) في الشطر الأوّل أمّا في الشطر الثّاني فيأتي بكلمة (الحياد) ليقول إنّ العدوّ لا يهتمّ بالقيم الإنسانيّة وقد اشتغل بتخطيط الهجمات المبرمجة ضدّ الفلسطينيّين عندما الشعب يستدعي الحياة. هنا،

١. يختلف الحرفين في الجناس اللاحق، ويتباعدا مخرجاً.

٢. يختلف الحرفين في الجناس المضارع، ولم يتباعدا مخرجاً.

كـأنّ الشـاعر يـردّد آهـاً، وتكـرار حـرف "الألـف" يـوحي بالتجـارب المفعمـة بالحـزن والألم والمصـائب الّـتي تحمّلها الشعب طيلة هذه السنوات.

فإنّ الشاعر قد أكثر من استخدام الجناس التّام واللّاحق، لما لذلك من تأثير إيقاعيّ في القصيدة؛ هذا من جانب، ومن جانب آخر نلحظ بأنّ بعض أنواع الجناس ليس له دور كبير في خلق الموسيقى؛ لأنّ الشاعر لم يستخدم الجناس المذيّل والمطلق إلّا في ثلاثة مواضع، أي: يظهر الجناس المطلق في (مجير/ يستجير)، و(جرح/ جراح) لتوافق الكلمتين في الحروف، والجناس المذيّل في كلمتي (أذى/ آذان) لزيادة حـرف "الهمـزة" في بدايـة (آذان) وحـرف "النـون" في آخـر الكلمـة. فلـيس لهـذه الشـواهد تأثـير بارز في القصيدة ولا يمكننا أن نعتبر الجناس المذيّل والمطلق سمة بارزة للقصيدة.

إذن، سليمان العيسى قد اعتمد هذه الصناعة البديعيّة الّتي تُعدّ من المحسّنات اللّفظيّة في قصيدته، وقـد تبـيّن لنـا للجنـاس التـام واللاحـق إسـهام في خلـق الانسـجام الإيقـاعيّ والـدّلاليّ مـع قلّـة ورودهمـا في القصيدة لأنّ الشاعر قـد استخدمهما في مواضـع خاصّة وفي أبيات يريـد أن يعبّر عـن التقابـل كمواضـع الضعف والشدّة، أمّا فضلاً عن الجانب الصوتيّ الّذي يُولد إثر تكرار الكلمتين و الحـروف الّـتي لها التأثير الإيحائيّ حسب سمـاتها المتمايزة، فوصلنا إلى أنّ الشـاعر استعان بالجناس للتعبير عن تقابل الفلسطينيّين والصهاينة في السمات والقضايا الّتي يتكلّم عنها في القصيدة.

٤. النتيجة

للبنيـة الموسيقائيّة أثـر واضـح وجليّ في قصـيدة "الموجـة الحمـراء" وقـد ظهـرت هـذه البنيّـة علـى المسـتويين الخارجيّ والداخليّ، وقد حرص الشاعر من خلالها على خلق انسجام وتناسب بين الإيقاع والمفهوم. في ما يلي نشير إلى أبرز النتائج الّتي توصّلنا إليها في هذا المجال:

بالنسبة للموسيقى الخارجيّة، إنّ الشـاعر سـليمان العيسـى نظّـم هـذه القصـيدة علـى البحـر الـكامل المجـزوء لأنّ المفـاهيم الرصـينة الّـتي يعالجهـا في هـذا الـنص تحتـاج إلـى إطـار منسـجم لانتقـال العـواطف الجيّاشة المكنونة وراء الكلمات، وقد جاء الشاعر بأبيات مقفّاة معتمدة على حرفي "الدال"، و"الباء" لتساعده على انتقال الفكرة حيث أورد الحروف حسب صفاتها وتلائمها مع موضوع البيت لأنّ هذه الأصوات تزيد الانسجام بين البنية الإيقاعيّة والفكرة.

وبالنسبة للموسيقى الداخليّة، فإنّ قصيدة "الموجة الحمراء" تزخر بالأصوات المجهورة والشديدة، وقد

وردت هذه الأصوات في الأبيات الّتي تثير همة الشعب لتحرير الأرض واستعان الشاعر بها لكي يشكّل بنية إيقاعيّة تدلّ على المفاهيم الثوريّة. ومن جانب آخر، وردت الأصوات المهموسة والرخوة بنسبة قليلة استخدمها الشاعر في الأبيات الّتي تسعى أن تقرّب موسيقى الكلام إلى موسيقى هادئة توحي بحسرة مسيطرة على عواطفه. أمّا من حيث المحسّنات اللّفظيّة، فقد استخدم الشاعر صناعة الجناس في بعض الأبيات حيث كان له تأثير إيحائيّ مثير للدهشة فضلاً عن التأثير الموسيقائيّ الّذي ينتجه تكرار الحروف، ووظّف الشاعر الجناس للحفاظ على ترنّم النص وتلطيفه.

المصادر

ابن منظور، محمّد بن مكرّم (١٩٩٩ م)، **لسان العرب**، الطبعة الثالثة، بيروت: دار إحياء التراث العربيّ.

أنيس ابراهيم (١٩٧٥ م)، **الأصوات اللّغويّة**، الطبعة الخامسة، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

---------- (١٩٥٢ م)، **موسيقى الشعر**، الطبعة الثانية، مصر: مكتبة الأنجلو المصرية.

باقري، بهنام، وعلي سليمي ، (٢٠١٦ م)، «عناصر الإيقاع ودلالاتها في قصيدة الانتفاضة لسميح القاسم»، ***إضاءات نقديّة (فصلية محكمة)***، السنة السادسة، العدد الثالث والعشرون، صص ٧٥-١٠٩.

بشر، كمال (١٩٨٦ م)، **دراسات في علم اللّغة**، الطبعة الأولى، القاهرة: دار المعارف.

الحنفي، معاذ محمّد عبدالهادي (٢٠٠٦ م)، البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر: شعر الأسرى أنموذجاً، قدّمت استكمالاً للحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية تخصص الأدب والنقد والبلاغة، عبد الخالق العف، الجامعة الإسلاميّة، كليّة الآداب.

الرافعي، مصطفى صادق (١٩٩٧ م)، **إعجاز القرآن والبلاغة النبويّة**، القاهرة: دار المنار.

السكاكي (١٩٨٢ م)، **مفتاح العلوم**: تحقيق أكرم عثمان يوسف، بغداد: دار الرّسالة.

سلّوم، علي، وحسن نورالدّين (١٩٩٠ م)، **الدليل إلى البلاغة وعروض الخليل**، الطبعة الأولى، بيروت: دار العلوم العربيّة.

طالبي، جمال (٢٠١٥ م)، «الإيقاع الصوتي في قصيدة "بلقيس" لنزار قباني»، ***إضاءات نقديّة (فصلية محكمة)***، السنة ٥، العدد ١٧، صص ١٠٣-١٢٥.

عباس، حسن (١٩٩٨ م)، **خصائص الحروف العربيّة ومعانيها**، دمشق: منشورات اتّحاد الكتّاب العرب.

العيسى، سليمان (٢٠٠٩ م)، **أنا والقدس**، دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب.

عبدالله، محمّد حسن (١٩٨١ م)، **الصورة والبناء الشعريّ**، القاهرة: دار المعارف.

عتيق، عبد العزيز، (٢٠٠٣ م)، **علم البديع**، الطبعة الأولى، بيروت: دار النهضة العربيّة.

اللجمي، نبيلة الرزاز (١٩٩٥ م)، **أصول قديمة في شعر جديد**، دمشق: منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية السورية.

مندور، محمّد (لا تا)، **في الميزان الجديد**، الطبعة الثانية، القاهرة: مكتبة نهضة مصر.

النويهي، محمّد، (١٩٧١ م)، **قضية الفكر الجديد**، بيروت: دار الفكر.

يعقوب، إميل بديع (١٩٩١ م)، **المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشعر**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلميّة.

يونس، علي (١٩٩٣ م)، **نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربيّ**، القاهرة: الهيئة المصريّة العامة للكتاب.

ساختار موسیقایی و تأثیر دلالتی آن در قصیدهٔ «الموجة الحمراء» سرودهٔ سلیمان العیسی

زهره بهروزی[1]، علی خضری[2*]

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه خلیج فارس، بوشهر

۲. استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خلیج فارس، بوشهر

چکیده

ایقـــاع یا به‌اصطلاح ریتم از عناصر اساسی شعر محسوب می‌شود؛ چراکه ریتم شعری عـــلاوه بـر جلوه‌های زیبایی که به شعر می‌بخشد، تأثیر عمیق‌تر و سریع‌تری بر شنونده دارد، بـدین‌صـورت کـه کلام آهنگین دربردارندهٔ دلالت‌های معنـایی و قـدرت تأثیرگـذاری بیشـتری هسـتند. قصـیدهٔ «الموجة الحمراء» سرودهٔ سلیمان العیسی را می‌توان به عنـوان نمونـه‌ای بـرای تأثیرگـذاری موسـیقی در انتقـال احساس و افکار به شمار آورد؛ چراکه عناصر موسیقایی درونی و بیرونی در این شعر نمـود بسـیاری دارد و با ایجاد کلامی آهنگین احساس شور و هیجان را در شنونده برمی‌انگیزاند و شـنونده را بـرای درک احساس و معنایی که ورای کلام است یاری می‌دهد.

به دلیـل نقش مؤثر ضرب‌آهنگ و تأثیر دلالتی آن در ادبیات، این پژوهـش با روش توصـیفی- تحلیلـی و با تکیه بر روش آماری می‌کوشد تا به این سؤال پاسخ دهد: میزان تأثیرگذاری جلوه‌های موسـیقایی در انتقال معنی در قصیدهٔ «الموجة الحمراء» تا چه اندازه است؟ مهم‌ترین نتـایج پـژوهش نشـان مـی‌دهـد کـه قصیده در بحر کامل سروده شده‌است؛ زیرا مفاهیم و معانی پرمحتوای آن به وزن و قـالبی منسـجم نیـاز دارد. شاعر در این قصیده بیشتر از حرف «دال»، و «باء» برای حرف قافیه استفاده کرده‌است؛ بدین سـبب که این حروف انفجاری و قوی بیشترین تناسب را با کلام و معـانی مـوردنظر شـاعر دارد. در موسـیقی درونی قصیده، تکرار حروف مجهور و شدید از بسامد بسیار بالایی برخوردار است و شاعر بـه فراوانـی از آن بهره گرفته تا با آفرینش فضایی موسیقایی و ایجاد شور و هیجان، روح شـنونده را بـرای مبـارزه‌ای آزادی‌خواهانه تحت تأثیر قرار دهد. همچنین شـاعر از آرایـه‌هـای لفظـی همچـون جنـاس و ردالعجـز علی‌الصدر جهت غنای ساختار موسیقایی قصیده و تأثیرگذاری بر مخاطب بهره گرفته‌است.

کلیدواژه‌ها: شعر معاصر عربی؛ ساختار موسیقایی؛ سلیمان العیسی؛ قصیدهٔ «الموجة الحمراء».

*نویسندهٔ مسئول: alikhezri@pgu.ac.ir