البنيـةُ الإيقَـاعِـيَّة فـــي
شـعر إدريس جَـمَّـاع

د. محمد محجوب محمد عبد المجيد*

E.mail: drmuh2011@yahoo.com

* قسم اللغة العربية، كلية التربية، جامعة أم درمان الاسلامية

البنيةُ الإيقَاعِيَّة في شعر إدريس جَمَّاع

د. محمد محجوب محمد عبد المجيد

الملخص:

يقوم هذا البحث بدراسة البنية الإيقاعية في شعر إدريس جماع والتعرف علي كيفية التعامل معها ومدى الالتزام الصارم بالأوزان والقوافي أو محاولة اختراقهما. وخلص إلى أنه كان ميالا – في معظم شعره – إلى النمط التقليدي، كما جارى شعراء العصر الحديث في النظم على بحري المتقارب والمتدارك المشطور، وفي المناوحة بين الوزن التام والمجزوء في القصيدة الواحدة، وشعراء العصرين العباسي والأندلسي في الرباعيات والموشحات. فضلا عن تلوين موسيقاه الداخلية بعناصر عديدة أهمها: التقابل (الأفقي والرأسي) والتدوير. كذلك لم يخل شعره من الضرورات والعثرات.

مصطلحات أساسية: البنية الإيقاعية، المناوحة، المتقارب والمتدارك المشطور، الرباعيات والموشحات، التقابل (الأفقي والرأسي).

Rhythmic Structure in the Poetry of Idris Jamaah

Dr. Mohammed Mahjoub Mohammed Abdel-Majeed

Abstract:

This research examines the rhythmic structure in the poetry of Idris Jamaah and explores it ways of dealing with and adherence to its balancing rhymes. It concludes that he was - in most of his poetry – a traditional poet and that he paralleled modern poets systems on basing his poetry on (Al- Mutagareb and Al-mutdarek); and in changing between the absolute and partial rhythms in a poem, and poets of Abbasid and Andalusian period in the Roubayat and Muwashahat. Besides, he combined his internal music with the many elements of contrasting (horizontal and vertical), and repetition; however his poetry has not been without pitfalls.

Keywords: rhythmic structure, Idris Jamaah, adherence to its balancing rhymes, Al- Mutagareb and Al-mutdarek, absolute and partial rhythms in a poem.

البنية الإيقاعية:

منذ أن خلق الله العظيم الكون وبث في أقطاره الحياة، أحس الإنسان بالصوت فاهتزَّ له طرباً وخوفاً، أملاً ورجاءً، فإذا كان هزيم الرعد يخيفه، وعزيف الريح يرعبه، فإن شقشقة العصافير تزيح همومه وخرير الماء يريح أعصابه، يقول الفلاسفة» إن النغم فضل بقي من المنطق لم يقدر الإنسان على استخراجه، فاستخرجته الطبيعة بالألحان على الترجيع لا على التقطيع، فلما ظهر عشقته النفس وحنت إليه الروح.» [1] يرتبط الشعر بالموسيقى ارتباطاً وثيقاً، فكلاهما فن إيقاعي، وكلاهما يحدث نشوة وحيوية، ألا تلاحظ أن النشوة التي تحسها وقت سماعك الشعر تعدل انفعالك بالموسيقى؟!.

والحق أن «موسيقى الشعر تزيد من انتباهنا، وتضفي على الكلمات حياة فوق حياتها، وتجعلنا نحس بمعانيه كأنما تمثل أمام أعيننا تمثيلا واقعيا كما أنها تهب الكلام مظهرا من مظاهر العظمة والجلال، وتجعله مصقولا مهذبا تصل معانيه إلى القلب بمجرد سماعه، وكل هذا مما يثير منا الرغبة في قراءته وإنشاده مرارا وتكرارا».[2]

الأمر الذي لا مواربة فيه هو أن إدريس جماع يحظى بمكانة كبيرة في الأدب السوداني، والحق أنه قد توفر له في شعره ما لم يتوفر لغيره، ولعل أبرزه، جودة موسيقاه. فشاعرنا يدرك جيدا أن بها- أعني الموسيقى- يتفاضل الشعراء، وبها تظهر مخايل نبوغهم، وملامح عبقريتهم، وبها يغدو الشعر عظيما ومؤثرا.ولعل هذا ما دفعني إلى الوقوف عند البنية الإيقاعية لشعره، وبيان عناصر القديم فيها، ومدى انتفاعه مما طرأ على عصره من جديد، وموقفه منه.

المحور الأول

الموسيقى الخارجية

قسم النقاد موسيقى الشعر، إلى قسمين: الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية. أما الموسيقى الخارجية فيقصدون بها الوزن والقافية، وأما الداخلية فهي التي « تنبع من اختيار الشاعر لكلماته وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات وبهذه الموسيقى يتفاضل الشعراء»[3]:

الوزن:

لا شك أن الوزن «من أعظم أركان الشعر، وأولاها به خصوصية»[4]، بل هو»أخص ميزات الشعر وأبينها، ويقوم على ترديد التفاعيل المؤلفة من الأسباب والأوتاد والفواصل، وعن ترديد التفاعيل تنشأ الوحدة الموسيقية للقصيدة كلها»[5]، يجدر بنا بعد أن عرضنا للوزن وماهيته، أن نعرف كيف تعامل معه الشاعر إدريس جماع، وأي الأوزان استحسنها.

الجدول (1)

البحر	التكرار التراكمي	النسبة المئوية
الكامل	16	25.4%
الخفيف	16	25.4%
الرمل	15	23.8%
المتقارب	5	7.9%
الوافر	3	4.8%
البسيط	2	3.2%
الطويل	2	3.2%
المتدارك	2	3.2%
السريع	1	1.6%
المجتث	1	1.6%

لا غرو أن يحتل بحر الكامل المرتبة الأولى من

حيث النسبة المئوية، فهو أكثر بحور الشعر "جلجلة وحركات، وفيه لون من الموسيقى حلو عذب مع صلصلة كصلصلة الأجراس، ونوع من الأبهة"[6]، يقول جماع :

ما زال آمَـاداً يَرِنُّ بِـمَسْـمَعي
رَجْعُ الملاحِم فوق تلك الأربعِ[7]
هو من صهيل الخيل في وثباتها
وصدَامها وهَزيم صَوْت المُدْفَعِ
وَصَليلُ أسْيَافٍ ومُشْتَبك القَنَا
مـا بـين مُـنْتَزَعٍ وآخر مُشْرَعِ

وقارئ الأبيات يكاد يسمع جلبة و صلصلة. ولا يفهم من حديثنا هذا أنَّا نقرن بين الأوزان والأغراض، أو أن نقول إن وزن كذا يناسب موضوع كذا بعينه، فمثلما يصلح بحر الكامل للجلبة والقعقعة - كما مر سابقا - قد يصلح للإنشاد والدندنة، أو للخفة والرشاقة.

فمن الإنشاد قوله:

يَـهتزُّ وقعكَ في المشَاعرِ
يا صـوتَ أحْـرارِ الجـزائرْ [8]

ومن الخفة والرشاقة قوله:

آنَسْـتُ فيـكَ قداسَةً
وَلَـمَسْـتُ إشْـرَاقاً وفَـنَّا[9]

ونلاحظ أن مجزوء الكامل غالباً ما يأتي مرفلاً أو مذالاً، على نحو ما نجده في الشاهدين المار ذكرهما.

ويزاحم بحر الخفيف بشقيه - التام و المجزوء- الكامل صدارته، ويكاد يدس أنفه في كل أفق من آفاق التجربة الشعرية، كالوصف والطبيعة والإنسانية. وأغلب الظن أنه يناسب السرد والقص والاستطراد، فصيغة «فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن» وما يعتريها من زحافات تسقط فيها الأحرف الساكنة من فاعلاتن ومستفعلن تتيح فرصة للتتابع السريع، كما أن بقاء الوزن سالما من العلل يشعر بالتروي والهدوء والاتزان وبذلك يلائم الوزن الموقف المتزن والثوري المنفعل.وقد تنبه شاعرنا لخاصيته الأخيرة، فقد نظم فيه مطولته» تاريخ الشرق».

أما بحر الرمل فيأتي في المرتبة التالية لبحري الكامل والخفيف، والحق أنه من أحلى البحور وأكثرها طلاوة، ولعل طبيعته هي التي هيأته لذلك» فنغمته خفيفة جداً وتفعيلاته مرنة للغاية، وفي رنته نشوة وطرب» [10]، ومنه:

جئتَ يا عِيدُ بألوان الجَنى
و النَّضارات إلى سرحَتِنَا [11]
وَتدفَّقْتَ حياةً فـأضف
هذه الكأسَ إلى نشوتِنَا

ويتسع ماعونه للتعبير عن الحزن واللوعة :

في ربيـعِ الـحُبِّ كُـنَّا
نَتَسَاقَى ونُـغَـنِّي[12]
نتَنَاجَى ونُناجي الطَّيْرَ
مـن غُـصْنٍ لِغُـصْـنِ
ثم ضَاعَ الأمْسُ مِـنَّا
وانْطَوَتْ في القَلْبِ حَسْرَهْ

ويجاري شاعرنا شعراء العصر الحديث في إقبالهم على المتقارب، ويخصه بخمس قصائد منها:

أألقاكِ في سِحْرِكَ السَّاحرِ
مُنَىً طالما عِشْنَ في خاطري[13]
غداً نَلْتقي وغـداً اجتلي
مباهِجَ مـن حُسنَكِ الشَّاعرِ

والمتقارب سريع الوقع هادر النغم، وقد يناسب الحركة الجنونية التي يقوم بها المتصوفة وقت الذكر، أو ربما يلائم حركة الجنود المتسارعة، فتتابع صيغة « فعولن » وسرعتها تتيح الفرصة لاستفراغ مشاعر الحزن والندب معا:

حَسَوتُ الشَّقاء شقاءَ الحياة

وجَانبَتُ بعدك دنيا البَشَرْ[14]

مُنَىً تَتَهاوى لعَصْفِ القَضَاء

ودوامة من صُرُوفٍ أُخَرْ

وقد يصلح هذا البحر للاندفاع الثوري وهتاف المظاهرات، وقد تنبه شاعرنا لهذه الميزة، فها هو ينظم فيه نشيده للجنود السودانيين:

إذا ردّد القَـوْمُ لَحْنَ الفـدَا

وَثَـبْنَا سِـرَاعا وكُـنَّا صَدَى[15]

وسِرْنَا صُفُوفا نُلاقي الرَّدَى

ولو كان حَوْضُ الرَّدى مَوْرِدَا

والأبيات تستلهم رائية الشابي "إذا الشعب يوما" كما تمتح من ثوريتها وانفعالها.

لم يظفر بحر الطويل بما ظفرت به أبحر الكامل والرمل والخفيف من الذيوع والتكرار، ففي مجموع القصائد التي بين أيدينا لم يرد سوى مرتين، ولعلنا نتعجب من إهمال شاعرنا له مع أنه من "أكثر البحور شيوعا في شعرنا العربي القديم، فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر منه" [16] ومهما يكن من الأمر فقد جاء بحر الطويل مناسبا وملائما للحالة النفسية والانفعالية المعبر عنها، مثل قوله:

لَيَالِيّ أمواجٌ تمُرُّ فإن دَنَتْ

من الشَّطِّ لاشَتْ مَدَّها آهة أخرى [17]

فاختياره لبحر الطويل ذي التفعيلات المتعددة وحشده لأحرف اللين والمد والحلق (أمواج – ليالي- لاشت – مدها – آهة – أخرى) قد خلع على الأبيات حزنا قويا وأسى عميقا. وقد يصلح هذا البحر للمديح ولبيان الشعور بالإعجاب والتقدير، مثل قوله:

دَوَيُّكَ في التأريخ مَجْدٌ لأُمَّة

تَصَاعَدُ في الأجيال ذِكْرَاً مُخَلّدا[18]

ويبدو لي أن شاعرنا تنبه لقول المرحوم الدكتور إبراهيم أنيس « إن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه» [19]. كذلك استفرغ مشاعره في بحر البسيط، ومنه:

بي ما بِصَدْرِكَ يا مِصْريّ من لهب

وَشِيجَةُ الحَقِّ والتَّاريخِ والنَّسَبِ [20]

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

عَمَّ البِـلادَ ذُهُـولٌ لا تُـحَدِّدَه

حُدُودُ أرْضٍ وَمَشْبُوبٌ من الغَضَبِ

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

ونلاحظ أن ثمة تفاوتاً في إيقاع الأبيات، فالشطر الأول من البيت الأول ذو إيقاع سريع ووقع هادر، وبذلك يناسب حالة ثورة النفس وشدة الغيظ الذي يعتمل في صدره، أما الشطر الثاني من البيت نفسه فإيقاعه بطيء ووقعه هادئ، ولعل رزانته تناسب حديثه عن التاريخ والأنساب، و ينحو البيت الثاني نحو الأول من حيث التفاوت في السرعة والبطء، الثورة والانفعال. مما يدفعنا إلى القول بأن التفاوت الإيقاعي يلون النص ويحدد إلى درجة كبيرة رتابته

أو سرعته، كما أنه يتيح للشاعر فرصة الصعود والهبوط، البطء والإسراع.كذلك نظم في بحر الوافر، ومنه :

عَلَى الخَطْبِ المُرِيعِ طَوَيْتُ صَدْرِي
وَبَحْتُ فَلَمْ يَفِدْ صَمْتِي وَذِكْرِي[21]

وقوله :

قُلُوبٌ في جوانبها ضِرَامُ
يَفُوقُ النَّارَ وَقْدَا وانْدلاعَا[22]
يظنّ العَسْفَ يُوْرِثُنَا انْصياعا
فَلا وَاللهِ لَنْ يَجِدَ انْصِيَاعَا

والحق أن الوافر بحر جميل، وقد يناسب «الاستعطاف والبكائيات وإظهار الغضب في معرض الهجاء والفخر، والتفخيم في معرض المدح» [23] ولعل الأبيات السابقة تؤكد ذلك.أما المتدارك فخص المشطور منه بقصيدتين، هما "وداع المحتل" و "روح السودان" ومنهما قوله :

وَطَنٌ رُوْحُــهُ مِنْ مَعَانٍ وضَاءْ[24]
فعلن فاعلن فاعلن فاعلان

ويبدو أنه أحس برتابة فيه، فاضطر إلى زيادة تفعيلته الأخيرة، وما كان أغناه عن ذلك. كذلك تحامي الأبحر التي هجرها القدماء، مثل، المضارع والمنسرح والمقتضب والمديد. أما وزنا المجتث والسريع فخص كل واحد منهما بقصيدة، فمن الأول:

إلى السَّمَاءِ بَعِيدَاً تَمْضِي الذُّرى الشَّامِخَاتْ [25]

ومن الثاني قوله:

مَنْ أوْدَعَ الأنْفُسَ سِرَّ الحَيَاه
وقَالَ عِيْشِي وأحِبِّي الحَيَاه[26]

الوزن بين المثالي والمنحرف "الزحاف نموذجاً" :

من المعروف أن ثمّة تغييرات تطرأ على التفعيلات الشعرية، فتزيدها تارةً وتنقصها تارةً أخرى، وأغلب الظن أنها «لا تسبب اضطراباً في الموسيقى ولا خللاً في الإيقاع، بل هي مظهر ثراء، لأنها تقضي على الرتابة الإيقاعية، وتدفع الملل عن المتلقي»[27]، يقول ابن رشيق "ومن الزحاف ما هو أخف من التمام وأحسن، كالذي يستحسن في الجارية من التفاف البدن، واعتدال القامة"[28] ولا يفهم من حديثنا هذا أن كل اختراق للنمط المثالي محمود ومقبول، فبعضه «قبيح ومردود، ولا تقبل النفس عليه، كقبح الخلق، واختلاف الأعضاء في الناس، وسوء التركيب»[29] ولنا أن نتساءل هل تقتصر مهمة الزحاف على اختراق النمط المثالي للوزن كسراً لرتابة الإيقاع الثابت المتكرر أم لها دلالات وغايات تكمن وراء ذلك، ولعل هذا ما دفعنا للبحث عن دلالة الزحاف في شعر جماع. تقوم دراستنا في هذا الحقل باستقراء قصائد متباينة المضمون (الأناشيد الثورية، وصف الطبيعة، مصرياته.....) بغية الوصول إلى دلالة جديدة للزحاف.

الجدول (2)

عنوان القصيدة	البحر	عدد التفعيلات	التفعيلة الأصلية وتكرارها	الزحاف وتكراره	نسبة التفعيلة الأصلية	نسبة الزحاف
نشيد قومي	مجزوء الوافر	72	12 مفاعلتن	60 (مفاعيلن)عصب	16.6%	83.4%
من سعير الكفاح	الوافر	28	14 مفاعلتن	14 (مفاعيلن)عصب	50%	50%
في ركاب الأمل	مجزوء الكامل	56	36 متفاعلن	20 (مستفعلن)إضمار	64.3%	35.7%

بعد استقرائنا للجدول (2) نستطيع أن نسجل الملاحظات التالية:

* إن نسبة الخروج عن النمط التقليدي في القصائد ذات الطابع الثوري كانت كبيرة مقارنة بنظائرها في الموضوعات الأخرى. ففي نشيد قومي بلغت نسبة الزحاف 38.4% مقابل 16.6% للصيغة القياسية. فكلما ازدادت ثورية الشاعر ازداد خروجه واختراقه، لاسيما في الأوزان ذات الصيغة الوزنية الواحدة. ولعل التأويل الأخير يبدو منسجماً أيضاً مع قصيدته «من سعير الكفاح» إذ جاءت نسبة الخروج مناصفة لنسبة الالتزام لهدوئها واتزانها.

* جاءت نسبة الزحاف أقل في القصائد ذات الطابع الإنساني «في ركاب الأمل» أو مناصفة لنسبة التفعيلة الأصلية في وصف الطبيعة «نومة الراعي»، ولعل هذا يقودنا إلى سؤال مهم، هل هناك علاقة بين عاطفة الشاعر والالتزام العروضي، أو بمعنى آخر، هل يمكننا أن نربط بين الاختراق والموضوع، أو بمعنى ثالث هل العاطفة الجيّاشة والثورة والاندفاع تدفعان الشاعر لتجاوز النمط المثالي واختراقه.؟!.يمكننا أن نقول – على استحياء – إن جماعا كان ميّالا إلى خلخلة الإيقاع في القصائد الثورية، في مقابل الالتزام الصارم بالنمط التقليدي في موضوعات الوصف والتأمل والإنسانية. والحق أن «التمادي في استخلاص دلالات للزحاف، قد يؤدي بنا إلى ضرب من الشطط، والقيام بقفزة هائلة للوصول إلى نتائج لا يربطها بمقدماتها رابط قوي»[30].

القافية:

على نحو ما اعتنى النقاد بالوزن عنوا بالقافية، فعدوها شريكة الوزن وفتحوا لها باباً يكاد يعدل باب الشعر أهمية، وتناولوها بالنقد والتحليل، ووضعوا لها شروطا،منها، أن تكون «عذبة الحرف، سلسة المخرج»[31] وأن تكون « كالموعود به المنتظر يتشوفها المعنى بحقه، واللفظ بقسطه، وإلا كانت قلقة في مقرها، مجتلبة لمستغن عنها .[32]

يقسم العروضيون القافية إلى مقيدة ومطلقة،يقول الخطيب التبريزي "إن القوافي تسع، ثلاث مقيدة، وست مطلقة، فالمقيد ما كان غير موصول، والمطلق ما كان موصولاً"[33].استغل جماع كل طاقات القافية بشقيها المقيد والمطلق، أما المقيد فنظم في أضربه الثلاثة، المجرد والمردوف والمؤسس، فمن المجرد قوله:

هَذِه الموجَةُ مِنْ هَذا الخِضَم
فَيَـضَانٌ زَاخِـرٌ بين الأمَمْ[34]

ومن المردف :

مَنْ أوْدَعَ الأنْفُسَ سرَّ الحَيَاه
وقَالَ عِيْشِي وأحِبِّي الحَيَاه[35]

ومن المؤسس قوله :

يَهْتَزُّ وَقْعُكَ فِي المَشَاعِرِ
يا صَوْتَ أحْرارِ الجَزَائِرْ [36]

وأما القوافي المطلقة، فقد استعمل منها خمسا،هي، المطلقة المجردة، كقوله:

بي ما بِصَدْرِكَ يا مِصْرِيّ من لهب
وَشِيجَةُ الحَقِّ والتَّارِيخِ والنَّسَبِ [37]

والمطلقة المردفة، كقوله:

إلى السَّمَاءِ بَعِيدَاً
تَمْضِي الذُّرى الشَّامخَاتُ [38]

ومن المطلقة المؤسسة قوله :

وسأمْضي عَنْ صديقي بَعْدَ حينٍ
وَيَراني في الزَّمانِ الدَّائِرِ (39)

كما نظم في القافية المطلقة بردف وخروج :

نَشَرَ الصَّيْفُ في الأثيرِ جَنَاحَاً
يَصْفَعُ الوَجْهَ مِنْ لَظَى لَفَحَاته (40)

ومن القافية المطلقة بخروج قوله :

إذا متُّ لا تَحْزَني إنَّني تُرَابٌ يَعُودُ إلى بَعْضِه(41)

أما القافية المطلقة بتأسيس وخروج فلم تجد طريقها إلى شعره.

أطلق العروضيون على حركات القافية ألقابا خمسة، هي، المتكاوس، والمتراكب والمتدارك، والمتواتر، والمترادف، ووضعوا لها شرطا، هو» ألا يجمع الشاعر بين نوعين في قصيدة واحدة» كما يقول ابن رشيق(42). ولنعد إلى جماع لنعرف موقفه منها .

الجدول (3)

القافية	النسبة المئوية
المتواتر	42.84%
المتدارك	33.98%
المترادف	17.48%
المتراكب	5.68%
المتكاوس	0 %

لعل أهم ما نلاحظه على الجدول (3):

- نظم شاعرنا في أربع حركات من القافية، على حين أهمل المتكاوس.
- استحوذ المتواتر والمتدارك أكثر من 75% من نسبة القوافي.
- شغل المتواتر حيزاً عريضاً من قوافيه، وهذا أمر طبيعي، فالمتواتر- وهو كل قافية بين ساكنَيْهَا متحرك واحد- هو الشائع عند الشعراء، ولعل تسميته تدل على ذلك .
- كذلك انحسرت نسبة المتراكب - وهو ثلاثة أحرف متحركة بين ساكنين - مقارنة بغيره .
- لم يحظ المتكاوس- أربعة حروف متحركة بين ساكنين- بشيء في شعر جماع وأغلب الظن أن اضطرابه ومخالفته للمعتاد - كما يفهم من اسمه - هو ما صرف جماع عنه لغيره.

سبق أن أشرنا من قبل إلى ضرورة الالتزام الصارم بنوع واحد من القافية في القصيدة الواحدة، فلا يجوز للشاعر - إذا - أن يجمع بين المتواتر والمتراكب في قصيدة واحدة.ونتساءل هل الالتزام مقصور على القصيدة ذات الروي الواحد فحسب، وبالتالي يجوز للشاعر إذا نوع رويه أن ينوع حركاته؟. من الأفضل لنا أن نمتحن هذه المقولة للتأكد من صحتها ومن أثر التنوع التقفوي والحركي في إثراء النص الشعري.يقول جماع :

عِنْدَمَا تَصْحُو الحَيَاةُ في دمَائي فَأُغَنِّي(43)
يَنْفَخُ الإحْسَاسُ مِزْمَارِي وَيَسْرِي بَيْنَ لَحْنِي
نَغَمٌ مِنْ كُلِّ ما أشْتَارُ من أطْيَافِ حسِّي
تَلْتَقِي النَّشْوةُ والفَرحَةُ فيه والتَّمَنِّي
//////////////////////////
وإذا ما زَحَمَتْ نَفْسِي شُجُونٌ طَاغِيَهْ
وترامَتْ كالسُّيُولِ انْفَلَتَتْ من رَابِيَهْ
والْتَقَتْ عَارِمَةً جَيَّاشَةً في هاوِيَهْ
فَعَزِيفي هو أصداءُ شُجُونٍ عَاتِيَهْ

فالقصيدة السابقة تحوي عدة مقاطع، كل مقطع منها يلتزم قافية تخالف المقطع الذي يليه أو يستبقه، كذلك يصور كل مقطع نزوعا نفسيا مختلفا ومتباينا عن الآخر. ففي المقطع الأول تحس استبشار الشاعر

وفرحته وحبوره وإقباله على الحياة من خلال صوره وألفاظه ومعانيه، وعلينا ألا نغفل قافية «المتواتر»، فهي لا تقل خطراً عن نظائرها «اللفظ والصورة» في إقناع القارئ بما يحسه فالمتحرك الواحد بين ساكنين يحدث توازناً وانسجاماً يعادل هدوء الشاعر واتزانه الانفعالي. في مقابل ذلك يفيض المقطع الثاني بالثورة والعنف، فالشجون تطغى والسيول تتدافع، والأماني تتهاوى، فضلاً عن قوافيه «طاغية، رابية، هاوية، عاتية». إن ثورة شاعرنا المتدافعة والمتراكبة فوق بعضها بعضاً لا يكفيها متحرك واحد لإطالة صوتها واستفراغ جيشانها، بل يعوزها الكثير. ولعل هذا يفسر لنا اختيار الشاعر لقافية المتدارك بدلاً من المتواتر. ومهما يكن من أمر فإن اختلاف القافية وتفاوت حركتها في الشعر المقطعي × قد يكون عنصر بناء لا هدم، فالحرية التي يمنحها للشاعر تتيح له فرصة التعبير عما يحسه ويستشعره، كما تمنحه فرصة أخرى لإكمال معانيه وإتمام صوره. ولا يفهم من حديثنا هذا أننا نقصد التحرر من حركة القافية في القصيدة الواحدة، بل، الشعر المقطعي ونحن لا نلقي القول على عواهنه، أنظر لما يحدثه التفاوت الحركي للقافية في المقطع الواحد نفسه:

قَسْـوةُ الحـاضر لا تُشْعلُ إلا ثقَتي[44]
وذبولُ العَيْشِ بَعْثٌ للمُنَى النَّاضِرَة
ولظى الأحداث لايُو هِنُ يوماً عَزْمَتي
إنَّه يَملأُ نَـفْسي بِمَعَاني القُـوَّة

فجماع يناوح بين القوافي، فتارة يلتزم المتراكب ثقتي، الناضرة «وتارة المتدارك» «القوة وعزمتي». مما يسبب خللاً نغمياً وتفاوتاً إيقاعياً، فالانتقال من المتراكب إلى المتدارك يشعر بجفوة وفجوة شديدين. إذا نحن نطمئن كل الاطمئنان إلى صحة مقولة ابن رشيق القيرواني باستثقال التفاوت الحركي في القصيدة الواحدة، لكننا في الوقت نفسه، نقول بأهمية التفاوت الحركي ذاته في الشعر المقطعي ،لأن كل مقطع يكاد يمثل قصيدة بذاتها.

تعددت وسائل صاحبنا في الوصول إلى القافية أو التمهيد لها، وغايته وراء ذلك كله تمكنها في موقعها وتنبؤ القارئ بها، أو موافقتها لتوقعه، ومن وسائله: التضاد، الترادف، اصطناع المتلازمات، التكرار. فمن التضاد قوله :

وإنْ هُمْ كَتَّمُوه فليس يَخْفَى
وإن هُمْ ضَيَّعُوهُ فلن يُضَاعَا[45]

ومن الترادف قوله:

حَيْثُ الطَّبِيعَةُ في شَرْخِ الصّبا وله
من المَفَاتِنِ أتْرَابٌ وأقْرَانُ[46]

ومن التلازم قوله:

وربّ سَهْلٍ من المَاءِ اسْتقَرَّ به
من وافِدِ الطَّيرِ أسْرابٌ و وحْدانُ[47]

أما التكرار، وفيه تكون كلمة القافية هي نفسها الكلمة التي استبقتها.فكثير في شعره، فعلى سبيل المثال :

نلتُ السَّعادةَ في الهَوَى وَرَشَفْتُها دنًا فَدَنًا[48]

وقوله:

شَبَحُ الموتِ مَاثِلٌ بينَ عَيْنَيْ
يَ فأيْنَ المفرُ أيْنَ المَفَرُ[49]

وتختلف أدوات التمهيد أو الوصول إلى القافية باختلاف الموقف النفسي والمعنى المراد التعبير عنه. والشاعر الحق، هو، من يحسن اختيار أدواته ويحسن تنويعها ليدفع سأم القارئ من النمط المتكرر.

والحق أن قوافي جماع جاءت - في معظمها- راسخة دون اضطراب وثابتة دون قلق. فحرصه على جعل موسيقاه قريبة من الكمال، دفعه إلى التنويع تارةً والالتزام تارةً أخرى.لكن وفق مقتضيات السياق وبحسب الموقف النفسي المعبّر عنه، فأحياناً يلتزم ألف التأسيس - ونعني بها ألف المد التي بينها وبين الروي حرف- كما يلتزم بحركة الدخيل على نحو ما يقرر العروضيون، ومنه التزام حركة الكسر(شاعر وضمائر) في قوله:

لَحْنٌ إذا مَسّ الشُّعو رَ فكلُّ من في الأرْض شَاعِرْ [50]
صَوْتٌ تَجَمَّعَ في انبعا ث دَوِيِّه صوتُ الضَّمَائِرْ

وممّا ولع به شاعرنا وحشده في قوافيه الإشباع، وأعني إشباع هاء الوصل بألف المدّ:

أُمَّـةٌ للمجدِ والمجدُ لها وَثَبَتْ تَنْشُدُ مُسْتَقْبَلَهَا [51]
رَوِّ نَفْسِي من حديثٍ خَالدٍ كُلَّمَا غَنّتْ به أثْمَلَهَا

ويبدو لي أن امتداد الألف واستطالته تمنح الشاعر فرصة أكبر لإفراغ ما يعتمل في نفسه - وما أكثره- من ألم وضنى.

المحـور الـثاني

الموسيقى الداخلية

سبق أن أشرنا إليها من قبل وقلنا إنها حُسن انتقاء الألفاظ والإحساس بقيمتها الصوتية والنغمية، وهي صورة من صور الملاءمة بين الألفاظ والمعاني، إنها روح النظم وكيانه النابض بالحياة. وللموسيقى الداخلية أشكال وألوان، منها، التكرار ورد الأعجاز إلى الصدور، وحسن التقسيم والمجانسة الصوتية وغير ذلك.

أما رد الأعجاز إلى الصدور أو التصدير- كما يسميه ابن رشيق- فله أنواع منها، «ما وافق آخر كلمة في الشطر الأول آخر كلمة في الشطر الثاني» [52] مثل:

يَظُنُّ العسفَ يُوْرِثُنَا انْصيَاعَا
فلا والله لن يَجِدَ انْصيَاعَا[53]

وقوله:-

وَخَفْقَةُ الموجِ أشْجَانٌ تُجَاوبُها
من القلوبِ الْتفَاتاتٌ وأشْجَانُ [54]

وأحيانا توافق آخر كلمة من البيت بعض ما فيه»[55]، وهذا كثير في شعره، مثل:-

لواؤكَ خَفَّاقٌ إذا قَصَفَ الرَّدى
يداً حَمَلَتْهُ، مَدَّ حرٌ له يدا[56]

وقوله:-

شَاءَ الهوى أم شئْتَ أنْتْ
فَمَضَيْتَ في صَمْتٍ مَضَيْتْ[57]
أم هَـزَّ غُصْنَـكَ طَـائرٌ
غَيْري فَطِرْتَ إلـيه طِـرْتْ

وللتصدير ميزتان، الأولى أنه يعيد على الأذن اللفظة التي استأنست بها من قبل، والثانية أنه يسهل استخراج قوافي الشعر.[58] وبذلك يستحيل القارئ إلى صانع للشعر لا متلق له فحسب.

أما الجناس فكان وروده قليلا، لكنه مع ذلك لعب دورا مهما في إثراء النغم، ومنه:

عُـدْ إلينا أيُّـها العـيدُ غَدَاً
بالـذي نُنْشِدُهُ فـي غَـدِنَا [59]

وقوله:

وفي لُجَجِ الأثيرِ يَذُوبُ صَوْتي
كَسَاكِبِ قَطْرَةٍ في لُجِّ بَحْرِ[60]

وقوله:

هَلْ سَألْتَ الزَّنْبَقَ الفوَّاحَ عَنْ سِرِّ العَبِيرِ (٦١)
مِثْلُهُ أُرْسِلُ شِعْرِي إنَّـه فَيْضُ شُعُورِي

ونلاحظ المجانسة اللطيفة ما بين (عدنا والعيد) و(لجج ولج) و(شعري وشعوري). والحق أن الجناس يزيد» من موسيقى الشعر، فالأصوات التي تتكرر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر في القافية تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان» [62].

ومن التكرار نوع جليل،هو تكرار الأحرف، ومثل :

ليـالـيَّ أمـوَاجٌ تَـمُرُّ فإن دَنـتْ
من الشَّطِّ لاشَتْ مَدَّها آهةٌ أخْرَى[63]
ذَوَي حَاضِري حَتَّى رؤى النَّفسِ وانْقضتْ
مَـباهِجُ أيـامي فألْحَـدتُها قَـبْرَا
وهـا هـي أيامي تـبَاعاً تَـشَابَهَتْ
بها صُوَرُ البلْوَى إذا اخْتَلَفَتْ قَدْرَا

وتفيض الأبيات بأحرف اللين والمد "أمواج، لاشت، رؤى، ذوى، حاضري" وأحرف الحلق "آهة، مدها، ألحدتها" مما يخلع على النص بطئا ورتابة تناسب حالة الحزن المقيم، وعلينا ألا نغفل دور الألفاظ الدالة على النهاية «لاشت، ذوى، انقضى» وياء النسب» ليالي، حاضري، أيامي» في التأكيد على حالة القنوط واليأس المخيمين بظلهما على الشاعر.

ومن تكرار الأحرف،قوله :

بِي ما بِصَدْرِكَ يا مِصْرِيُّ من لَهَب
وَشِيجَةُ الحَقِّ والتَّاريخِ والنَّسَبِ[64]
عَمَّ البلادَ ذُهُولٌ لا تحـدده
حدودُ أرضٍ ومَشْبُوبٌ من الغَضَبِ
هذا الدَّمُ الثائرُ المُهْتَاجُ نبعثُهُ
نـاراً تُحَرِّقُ مـنها كُـلَّ مُـغْتَصِبِ

وتكتظ الأبيات بأحرف الباء «بي، بصدرك، لهب، نسب، مسبوب، غضب» والضاد الغضب، أرض» والدال «صدرك، تحدده، الدم، بلاد، حدود»، وهي أصوات مجهورة يهتز معها الوتران الصوتيان اهتزازاً شديداً يتناسب مع ثورة الشاعر وانفعاله. ومن تكرار الأحرف أيضا:-

مـا زال آمَـاداً يَرِنُّ بِـمَسْـمَعِي
رَجْعُ الملاحِمِ فوق تلك الأربعِ[65]
هُو مِنْ صَهِيلِ الخيلِ في وثباتها
وصِدَامِها وهَزِيمِ صَوْتِ المُدْفَعِ
وَصَلِيلُ أسْيَافٍ ومُشْتَبك القَنَا
مـا بـين مُـنْتَزَعٍ وآخر مُشْرَعِ

ويحشد شاعرنا أحرف الصاد "صهيل، صدامها، صوت، صليل" والعين "سمعي، الأربع، المدفع، مشرع" ليصطنع ضجيجا يناسب الموقف. فحرف الصاد يصدر صفيراً يأخذ في العلو والارتفاع كلما اشتدت المعركة وحمى الوطيس، يؤازره في ذلك صوت السيف وصوت الخيل. والحق أن القاري أبياته السابقة لا يرى صورة المهدي فحسب، بل يسمع صوته وصوت سيفه.

وأحيانا يقسم البيت إلى قطع موسيقية، كل كلمتين منهما تشكل مقطعاً موسيقيا:

مَضَى عَهْدٌ / مَضَى لَيْلٌ وَشَـقَّ الـصُّبْحُ أسْتَارا [66]
فلا ذُلٌ / و لا قَيْدٌ .....
مفاعيلن/ مفاعيلن .....
في دَمْعَتي / في آهَتي في كُلِّ شَيءٍ عِشْتَ أنْتْ
مستفعلن/ مستفعلن .....

وأحياناً يجعل كل كلمة في البيت تمثل مقطعاً موسيقيا أو صيغة وزنية مستقلة بذاتها:

إذا رَدَّدَ القَوْمُ لحْنَ الفدَاء

وَثَبْنَا/ سِرَاعاً/ وَكُنَّا/صَدَى[67]

وَسَرْنَا /صُفُوفاً/نُلَاقي الرَّدى

ولو كان حَوْضُ الرَّدى مَوْرِداً

فعولن فعولن فعولن/فعل

فعولن فعولن فعولن / فعل

ومن ألوان الموسيقى الداخلية نوع دقيق وقعه شاعرنا في أنغامه، ونعني بذلك التقابل الأفقي، وفيه تتساوى كل كلمة من الشطر الأول مع الكلمة التي توازيها من الشطر الثاني في الوزنين الصرفي أو الإيقاعي مما يحدث إيقاعا متساوياً تهش له الأذن وتستعذبه ولا تكاد تمل سماعه، ومنه:

وإنْ هُمْ كَتَّمُوه فليس يَخْفَى

وإن هُمْ ضَيَّعُوهُ فلن يُضَاعَا [68]

فقوله وإن هم = وإن هم، وكَتَّموه = ضَيَّعوه، وفليس يخفى = فلن يضاعا، وقد يأتي التقابل النغمي في صورة أخرى، هي التقابل الرأسي، مثل:

يا جِبالاً زَاحَمَتْ مَسْرَى النُّجُوم

سوف لا يَمْتَدُّ طَرَفِي لذراكْ[69]

يا صَبَاحاً يَغْمُرُ الليلَ البَهِيمَ

سوف لا يَمْلأُ عَيْنَيَّ سَنَاكْ

فيا جبالا تقابل يا صباحا، وسوف تقابل سوف، ولا يمتد طرفي لذراك تقابل لا يملأ عيني سناك. ومن الإيقاع الداخلي، التدوير، وهو «اشتراك شطري البيت في كلمة واحدة، بأن يكون بعضها في الشطر الأول وبعضها في الشطر الثاني» [70]، مثل قوله:

أمَلي وَهَبْتَ لِيَ الْحَيَا ةَ وكنتُ في سجْنِ الألَمْ[71]

أطْبِقْ جناحَكَ قَدْ بَلَغْ تَ فهذه أرضُ الهَرَمْ

والحق أن ليس للتدوير قاعدة مطردة تحكمه – كما تقول المرحومة نازك الملائكة – فقد يحسن في بيت وينبو في البيت الذي يليه، ونحن لا نلقي القول على عواهنه، انظر– على سبيل المثال – قوله:

فاسْمَعْ لأنْغَامِ الطَّبِيـ عَةِ مازَجَتْ لَحْنَ البَشَرْ[72]

والزَّهرةُ العَذْراءُ تنْـ ظُرُ للتَدفُقِ في خَفَرْ

أغْنَامُكَ المَرِحَاتُ تَقْـ فِزُ في الرَّوَابي والحَفَرْ

فالتدوير أكسب البيت الأول ظلالاً معنوية ودلالات نفسية، ألا تلاحظ أن قطع كلمة الطبيعة يتيح فرصة لإطالة الصوت وامتداده فضلا عن قوة صدى المقطع «بيـ»، في مقابل ذلك كان التدوير في قوله «تنظر» و«تقفز» عبئاً ثقيلاً على القارئ. ويبدو لي أن التدوير يعذب في الشطر إذا انتهى بحرف لين أو مد. يقول جمَّاع :

ونَظَـرْتُ فـي عَيْنَيْك آ فاقاً وأسْـرَاراً وَمَعْنَى[73]

وسَمعْتُ سِـحْريا يَـذُو بُ صداه في الأسْمَاع لَحْنَا

قَيَّدْتَ حُسْنَك في الخُدو رِ وصُـنْتُه لِـمَّا تَجَـنَّى

وحَجَبْتَه فَحَجَبْتَ سِحْرَا نا طِـقَـاً وحَـجَـبْتَ كَـوْنَا

ومثلما يعذب التدوير بأحرف المد واللين، يسوغ في الأبحر المجزوءة – كما تقول السيدة نازك الملائكة «رحمها الله» – على شاكلة مجزوء الكامل:

في مَرْقَدٍ طَافَتْ به الـ أحلامُ مُشْـرِقَةَ الـصُوَرْ[74]

للنوم قَـد أسْلَمْتَ رأ سَـكَ مُطْمَئِنّا للقَدَرْ

سال الشُّعاعُ من الغُصُو نِ على جَبينكَ وانْحَدَرْ

وغَرقْتَ في نسَم تَعَـوْ وَدَ حَمْلَ أنْفاس الزَّهَرْ

ويبدو أن جماعاً تنبه لهذه الملاحظة، فأغلب تدويره جاء على زنة المجزوء (الكامل، الرمل، الخفيف). ومهما يكن من أمر فإن للتدوير» فائدة شعرية وليس مجرد اضطرار يلجأ إليه الشاعر، ذلك أنه يسبغ على البيت غنائية وليونة لأنه يمده ويطيل نغماته»[75].

المحور الثالث

من مظاهر التجديد الموسيقى

أكبر الظن أن دراسة شاعرنا لآداب اللغة العربية بكلية دار العلوم المصرية قد أتاحت له فرصة واسعة للاطلاع على موسيقى الشعر العربي والوقوف عن كثب على أنماط التجديد فيها، سواء على مستوى الوزن أو القافية، عند القدماء (العباسيين والأندلسيين) أو عند المعاصرين. من العسير علينا أن نعد تجاوزات جمَّاع للنمط التقليدي المتمثل في الالتزام الصارم بالقافية الواحدة تجديداً بالمعنى الدقيق للكلمة، لاسيما وأن معظمه استدعاء لما خلفه الشعراء العباسيون. لكننا- مع ذلك- سنضطر إلى وصف محاولته بالتجديد، لكونها حاولت - في استحياء شديد - المناوحة بين أنماط العباسيين للخروج في خاتمة المطاف بشيء يمكن أن نعده - على سبيل المجاز- جديداً .

اتخذ التجديد التقفوي في شعر جمَّاع أشكالاً وألواناً، منها، الرباعيات، وفيها يلتزم الشاعر بقافية واحدة في أربعة أشطر :

أُعَاهِدُ قَوْمِي وَهَذِي يَدِي على أنْ أذُوْدَ وأنْ أفْتَدِى [76]
حِمَايَ المُقَدَّسُ مِنْ مَوْلِدِي حَرَامٌ بِهِ قَدَمُ المُعْتَدِي

ويناوح بوعي تام بين المربع والمثلث في القصيدة كلها، على شاكلة نشيده لجامعة الخرطوم:

اغْمُرِي الوهَادَ والنّجادَ والمِهَادَ بالسَّنَى [77]
يـا مَـنارَ الـعِلْمِ والـعِلْمُ حَيَاةُ شَـعْبِنَا
في هُدَى الفِكْرِ ادْفَعِي الجِيْلَ لِنَبْنِي غَدنَا
أنْتِ للشـرقِ وللـدُّنيا كـمَا أنْتِ لَنَـا

ثم يقول :

إنَّ في الأعْمَاقِ صَوْتَاً صَاحَ يا حُرُّ تَقَدَّمْ
أنا حُـرٌّ ودمَـائي مِنْ حَـمَاسٍ يَتَـضرَّمْ
وسأبْنِي مَجْدَ قَوْمِي ها هُو القَيْدُ تَحَطَّمْ

وأحيانا يناوح بين المربع والمخمس، المسدس والمسبع دون وعي أو قاعدة مطردة ويقرب نشيده «نشيد قومي» من نمط الموشحات الأندلسية، لاسيما التي تلزم قفلا واحداً تظل تكرره من المطلع حتى الخرجة :

هُنَا صَوْتٌ يُـنَادِيني نَعَمْ لَبَّيْكَ أوْطَاني [78]
دَمِي عَزْمِي وَصَدْرِي كُلْ لُـهُ أضْواءُ إيمَاني
سأرفَعُ رايةَ المَجْـدِ وأبْـني خَيْرَ بُنْيَـاني
هُنَا صَوْتٌ يُنَادِيني تَقَـدَّمْ أنْتَ سُودَاني
سأمْشِي رافِعاً رَأْسِي بأرضِ النُّبْلِ والطُّهْرِ
ومِنْ تَقْديسِ أوطَاني وحبٍ في دمي يَجْرِي
سأجعلُ للعُلا زادي وأقْضِي رِحْلَةَ العُمْرِ
هُنَا صَوْتٌ يُنَادِيني تَقَـدَّمْ أنْتَ سُودَاني

إلى أن يقول :

مَضَى عَهْدٌ مَضَى لَيْلٌ وَشَقَّ الصُّبْحُ أسْتَارا
فلا ذُلٌ و لا قَيْدٌ يُكبِّلنَا ولا عـارا
نَصُونُ لأرضنَا اسْتقْلا لَهَا وَنعيشُ أحْرَارَا
هُنَا صَوْتٌ يُنَادِيني تَقَـدَّمْ أنْتَ سُودَاني

ونعزو اطراد ألفاظ القفل «هنا صوت ينادي» والتزامها في الموشحة كلها لداعي الإنشاد والترنم. ومما يجري في هذا الاتجاه قصيدته «السودان».ومن ألوان التجديد لون تتحد فيه قافية الشطرين، الأول والثالث، في مقابل اتحاد قافية الشطرين، الثاني والرابع، مثل:

كُلَّما اليَوْمَ طَاحْ في دمَاء الشَّفَقْ [79]
عِنْدَ تِلْكَ البِطَاحْ وَتَبَدَّى الغَسَقْ

ومن تجديده، الشعر المقطعي، الذي يبدو جليا في

قصيدته "من دمي" كما بينا من قبل.

ومثلما تلاعب بالقوافي تلاعب بالأوزان لدرجة كاد يخرج بها عن صيغتها القياسية، كأن يمزج بين الوزنين التام والمجزوء في قصيدة واحده، أو يناوح بين التفعيلات زيادة ونقصاناً، مثل

في انْسِيَابِ النَّبْتِ من أعلى الكَثِيبِ
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن [80]

رَوْعَةٌ تُوقِظُ حِسِّي فاعلاتن فعلاتن
في ثراها بَعْضُ نَفْسِي فاعلاتن فاعلاتن
بَعْضُ نَفْسِي فاعلاتن

وأحياناً "يتصل صدر البيت بعجزه، وكأنه نغم متماسك ينهمر انهماراً موسيقيا من أوله إلى آخره، مرتبط بما قبله وما بعده، فالقصيدة كلها وحدة واحدة لا يقوم فيها البيت بنفسه كما كان الشعر القديم" [81] مثل قوله :

إنَّنَا طَيْفَانِ في ماء سَمَاوِيٍّ سَرَيْنَا [82]
واعْتَصَرْنا نَشْوَةَ الحُبِّ ولَكِنْ مَا ارْتَوَيْنَا
ثُمَّ ضَاعَ الأمْسُ مِنَّا وانْطَوَتْ في القَلْبِ حَسْرَه

المحور الرابع
مآخذ وعيوب

على الرغم من حرص أديبنا على سلامة موسيقاه وتمام أنغامه وكمال إيقاعه فإن شعره – كغيره – لم يسلم من عيوب القافية التي تكاد تنفلت من الكف لكثرتها، ولعلّ أبرزها، السناد والإيطاء والإكفاء. فمن السناد، سناد التوجيه وهو «أن يكون قبل حرف الروي المقيد فتحة مع ضمة أو كسرة، فإن كانت الضمة مع الكسرة لم يكن سناداً، وإن جاءت الفتحة مع إحداهما فهو سناد عند الخليل» [83]، وهو ما وقع في براثنه صاحبنا:

وأراك تَجْري في الشُّعُو ر وَتَسْتَحيلُ إلى نَغَمْ [84]
وبَدا صَبَاحٌ فيه تَمْتَزِجُ الحَقِيقَةُ بالحُلُمْ

ومنه:

عَبَرْتَ حَيَاتَكَ خَطْواً سَرِيعا
فمرّت وكُنْتَ كَطَيْفٍ عَبَرْ [85]
ليالي غَابَتْ مرّ السِّقَا م
وَعُودُكَ أوْشَكَ أنْ يَنْكَسِرْ

ومن عيوب السناد أيضاً، سناد الإشباع، وفيه «تتغيّر حركة الدخيل فالضمة مع الكسرة غير معيب، والفتحة مع واحد منهما معيب» [86]، والأخير ما وقع فيه صاحبنا في قوله:

أنت إنْسَانٌ وهذا نَسَبِي وَسَتَحْيَا في إخَاء دَائِم [87]
بِدِمَائِي أشْرَقَتْ حُرِّيَتِي وَبِعَوْنٍ مِنْ شُعُوبِ العَالَم

ومن العيوب التي أخذت طريقها لشعره، الإيطاء، وهو وإن اختلف العلماء فيه فإني أميل إلى عدّه عيبا، فاضطرار الشاعر لإعادة القافية قبل مرور سبعة أبيات دليل على ضعفه وضيق عطنه وقلّة ثروته اللغوية، ومنه، تكرار لفظ «مخلدا» بعد بيت واحد في قوله:

دَوِيُّكَ في التَّأريخِ مَـجْدٌ لأُمَّـة
تَصَاعَدُ في الأجيال ذِكْرَاً مُخَلّدا [88]
دِمَاؤُكَ في الأبطالِ تَجْرِي بُطُولَةً
ورُوحُكَ تَحْيَا في القرون مُخَلّدَا

ومنه أيضا قوله:

وانْطَلقَ الرَّسامُ تَسْعَى خُطَاه
نحو مجالِ الحُسْنِ نَحْوَ التِّلالْ [89]
ثم أصَاخَا مَرّةً في ابْتِهَالِ
لضجّة الدُّنيا وَرَاءَ التِّلالْ

فقد أعاد لفظة التلال بعد أربعة أبيات.ومن عيوب القافية عنده، الإكفاء، وهو، اختلاف حرف

الروي في قصيدة واحدة [90]، مثل قوله:

إنَّ الذي بمَمَاته هَجَرَ الحَياةَ وَسحَرَهَا [91]

وَحَيَاتُهُ بالحُبِّ قَدْ كانَتْ تُمَازِجُ غَيْرَهَا×

يولي المَحَبَّةَ قَوْمَهُ مَنحُوهُ أو بَخلُوا بهَا

ببلادِه قَدْ عَاشَ حَتْ تَى مَاتَ يَنْشُدُ خَيْرَهَا

يَكْفيه نُــبْلاً أنَّـه أدّى الرِّسَالةَ وانْتَهَى

فالواضح إن» الراء»روي والهاء» وصل، وهذا ما التزمه في»سحرها، غيرها، خيرها» لكنه جاء فخالفه في قوله «بها» و»انتهى». وكعادة لداته من الشعراء، ارتكب شاعرنا بعضا من الضرائر الشعرية، مثل تسهيل الممدود في قوله:

فأسَالَتْ ذَوْبَ الدِّما في خُدُود

كُنَّ يَحْمِلْنَها دَمَاً وَهْميّا [92]

والتسهيل واضح في «الدما». ومما ارتكبه أيضاً برخصة من العروضيين « تخفيف المشدد في القافية»[93]، مثل قوله :

تُشِعُّ المَسَرَّةَ في الجَالسين

وأنت تُقَاسي العَذَابَ الأَمَرْ[94]

وقوله:

كَرِهُوا بني الإنْسَانِ، بَلْ

كَرِهُوا الحَيَاةَ بِغَيْرِ شَرْ[95]

والتخفيف واضح في قوله « الأَمَرْ بدلاً من الأمرّ، وشَرْ بدلاً من شرّ»، والحق أن هذا التخفيف – وإن جوزه العلماء – قبيح ورديء من جهتي الموسيقى واللغة، أما من حيث الموسيقى فبما يخلعه على الأبيات من « ثقل لا يقبله السمع ولا يطمئن له الذوق، وأما من جهة اللغة فإن تخفيف الإدغام يفسد اللغة إفساداً»[96].

الخاتمة

جرى شاعرنا في معظم شعره على النمط التقليدي، فكان أن نظم على الأبحر الشائعة (البسيط، والخفيف والكامل والرمل) وأهمل الأبحر التي تحاماها الجاهليون (المضارع، والمقتضب والمنسرح). وجارى شعراء العصر الحديث في النظم على بحري المتقارب والمتدارك المشطور. كما هيأت له ثقافته العروضية مجاراة الأنماط التجديدية عند شعراء العصرين العباسي (الرباعيات – المخمس– المسدس) والأندلسي (الموشحات).كما أتاح له بقاؤه بمصر في ذلك الوقت فرصة التعرف على الشعر الجديد .

تميزت موسيقاه الداخلية بحُسن انتقائها للألفاظ والإحساس بقيمتها الصوتية والنغمية، والملاءمة بين الألفاظ والمعاني. ولعل أهم عنصرين موسيقيين وقعهما شاعرنا في قصائده، التقابل (الأفقي والرأسي) والتدوير. كذلك لم يكن شاعرنا بدعا عن غيره فقد ارتكب في شعره كثيراً من الضرورات الشعرية والعثرات العروضية (السناد والإيطاء).

الهوامش:

*ولد الشاعر الكبير إدريس محمد جمَّاع سنة 1922م بالخرطوم - حاضرة السودان - في بيت زعيم قبيلة العبدلاب الشهيرة، ولاشك أن نشأته في ظل هذه الأسرة قد هيّأته لاكتساب قيم العزة والشموخ والكبرياء والاعتزاز بالنفس. ويلتحق - كعادة لداته - بالكُتَّاب لتعلم مبادئ القراءة والكتابة وحفظ قسط من القرآن الكريم، فضلا عن تلقف مبادئ الفقه المالكي(مذهب أهل السودان).

وفي الثامنة من عمره يلتحق بمدرسة الحلفايا الأولية (الابتدائية) فيمكث فيها أربع سنوات، وما يلبث أن ينتقل إلى أم درمان الوسطى (الإعدادية) سنة 1933م.ويبدو أن ضيق ذات اليد قد حرمته فرصة البقاء فيها أكثر من شهرين. وفي سنة 1936م يلتحق بكلية المعلمين ببخت الرضا. ويقذف به طموحه العلمي إلى مصر المحروسة للالتحاق بكلية دار العلوم. ويعود إلى السودان سنة1951م بعد حصوله على الليسانس في اللغة العربية والدراسات الإسلامية ليشارك في نهضته التعليمية إلى جوار نضاله الوطني. ويظل على هذه الشاكلة إلى أن اخترمته المنية سنة 1980م. وقد خلَّف شاعرنا ديوانا وحيدا أسماه لحظات باقية.» انظر: جماع.إدريس، ديوان لحظات باقية، الخرطوم : دار الفكر، ط: 1984،3م، ص4 وما بعدها.

(1) ابن عبد ربه، العقد الفريد، تحقيق محمد العريان، بيروت: دار الفكر، د.ت.ج3،ص177.

(2) أنيس. إبراهيم، موسيقى الشعر، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ط:2، 1952م، ص 14.

(3) ضيف. شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، القاهرة، دار المعارف، د.ت.ص79.

(4) القيرواني. ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق د. محمد قرقزان، بيروت : دار المعرفة، ط:1، 1988م، ج1،ص268.

(5) الشايب. أحمد، الأسلوب، القاهرة : مكتبة النهضة المصرية، ط:1966،6 م.ص19.

(6) الطيب. عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب، بيروت : دار الفكر، د.ت،ج1، ص253.

(7) جماع.إدريس، ديوان لحظات باقية،ص78.

(8) المصدر السابق، ص53.

(9) المصدر السابق، ص102.

(10) الطيب. عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج1، ص124

(11) جمَّاع.إدريس، ديوان لحظات باقية، ص33.

(12) المصدر السابق، ص38.

(13) المصدر السابق، ص62.

(14) المصدر السابق، ص85.

(15) المصدر السابق، ص59.

(16) أنيس. إبراهيم، موسيقى الشعر، ص 14.

(17) جمَّاع.إدريس، ديوان لحظات باقية ص83.

(18) المصدر السابق، ص77.

(19) أنيس. إبراهيم، موسيقى الشعر، ص 176-175.

(20) جمَّاع.إدريس، ديوان لحظات باقية ص55.

(21) المصدر السابق، ص86

(22) المصدر السابق، ص25.

(23) الطيب. عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج1، ص359

(24) جمَّاع.إدريس، ديوان لحظات باقية، ص50.

(25) المصدر السابق، ص114.
(26) المصدر السابق، ص94.
(27) عبد الدائم. صابر، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، القاهرة: مكتبة الخانجي القاهرة، ط:3،1993م، ص150.
(28) القيرواني. ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، ص275.
(29) المصدر السابق. ج1،ص276.
(30) صادق. رمضان، شعر عمر بن الفارض (دراسة أسلوبية)، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط:1،1998 م ،ص37.
والحق أننا أفدنا منه كثيراً.
(31) ابن جعفر. قدامة، نقد الشعر، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي، القاهرة: دار الكتب العلمية، د.ت ،ص،27
(32) المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، بيروت : دار الجيل، ط:1،1991م، ص11.
(33) التبريزي. الخطيب، الوافي في العروض والقوافي، تحقيق د. فخر الدين قباوة، دمشق: دار الفكر، ط:4، 1986م، ص195.
(34) جمَّاع .إدريس، ديوان لحظات باقية، ص22.
(35) المصدر السابق، ص93.
(36) المصدر السابق، ص53.
(37) المصدر السابق، ص55.
(38) المصدر السابق، ص114.
(39) المصدر السابق، ص107.
(40) المصدر السابق، ص97.
(41) المصدر السابق، ص64.
(42) القيرواني. ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج 1، ص114.
(43) جمَّاع .إدريس، ديوان لحظات باقية، ص18.
المقصود بالشعر المقطعي قيام الشاعر"بتقسيم قصيدته إلى عدة مقاطع كل مقطع له قافية تختلف عن قافية المقطع الذي يليه". انظر: سعيد. وليد، علم القافية، حائل : دار الأندلس، ط:1،2006م، ص159.
(44) جمَّاع.إدريس، ديوان لحظات باقية، ص123.
(45) المصدر السابق،ص25.
(46) المصدر السابق، ص39.
(47) المصدر السابق، ص40.
(48) المصدر السابق، ص102.
(49) المصدر السابق، ص90.
(50) المصدر السابق، ص53
(51) المصدر السابق، ص52.
(52) القيرواني. ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، ص572.
(53) جماع.إدريس، ديوان لحظات باقية، ص25.
(54) المصدر السابق، ص39.
(55) القيرواني. ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، ص572.
(56) جمَّاع.إدريس، ديوان لحظات باقية ،ص77.
(57) المصدر السابق ،ص27.

(58) القيرواني. ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، ص572.
(59) جمَّاع.إدريس، ديوان لحظات باقية، ص34
(60) المصدر السابق، ص86.
(61) المصدر السابق، ص17.
(62) أنيس. إبراهيم، موسيقى الشعر، ص 43
(63) جمَّاع.إدريس، ديوان لحظات باقية، ص82.
(64) المصدر السابق، ص55.
(65) المصدر السابق، ص78.
(66) المصدر السابق، ص21.
(67) المصدر السابق، ص128.
(68) المصدر السابق، ص25.
(69) المصدر السابق، ص160.
(70) الملائكة. نازك، قضايا الشعر المعاصر، بغداد: مكتبة النهضة،، ط: 1963، ص91.
(71) جمَّاع.إدريس، ديوان لحظات باقية، ص65.
(72) المصدر السابق ص64.
(73) المصدر السابق، ص102.
(74) المصدر السابق ص99.
(75) الملائكة. نازك، قضايا الشعر المعاصر، ص91.
(76) جمَّاع.إدريس، ديوان لحظات باقية، ص59.
(77) المصدر السابق، ص37.
(78) المصدر السابق ص21-20.
(79) المصدر السابق، ص8.
(80) المصدر السابق، ص120.
(81) جاد. حسن، الأدب العربي في المهجر، الدوحة: دار قطري بن الفجاءة، ط:1، 1985م، ص431.
(82) جمَّاع.إدريس ،ديوان لحظات باقية، ص120
(83) التبريزي. الخطيب، الوافي في العروض والقوافي، ص221.
(84) جمَّاع.إدريس، ديوان لحظات باقية، ص65.
(85) المصدر السابق، ص84.
(86) التبريزي. الخطيب، الوافي في العروض والقوافي، ص221.
(87) جمَّاع.إدريس، ديوان لحظات باقية، ص48.
(88) المصدر السابق، ص77.
(89) المصدر السابق، ص93.
(90) التبريزي. الخطيب، الوافي في العروض والقوافي، ص216.
(91) جمَّاع.إدريس، ديوان لحظات باقية، ص24.
(92) المصدر السابق، ص91.

(93) القيرواني. القزاز، ضرائر الشعر، تحقيق: د. محمد زغلول سلام ود. محمد مصطفى هدارة، الاسكندرية : منشأة المعارف، ط:1، 1973م، ص122.
(94) جمَّاع.إدريس، ديوان لحظات باقية، ص85.
(95) المصدر السابق، ص109.
(96) حسين.طه، حديث الأربعاء، القاهرة: دار المعارف، ط:13، د.ت، ص199.

المصادر والمراجع:

1) ابن جعفر. قدامة، نقد الشعر، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت: دار الكتب العلمية، د.ت.
2) ابن عبد ربه، العقد الفريد، تحقيق محمد العريان، بيروت: دار الفكر، د.ت.
3) أنيس. إبراهيم، موسيقى الشعر، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ط:2، 1952م.
4) التبريزي. الخطيب، الوافي في العروض والقوافي، تحقيق د. فخر الدين قباوة، دمشق: دار الفكر، ط:4،1986م.
5) جاد.حسن، الأدب العربي في المهجر، الدوحة: دار قطري بن الفجاءة، ط:1، 1985م.
6) جمَّاع.إدريس، ديوان لحظات باقية، الخرطوم: دار الفكر، ط:3،1984م.
7) حسين. طه ،حديث الأربعاء، القاهرة : دار المعارف، ط: 13، د.ت.
8) سعيد. وليد،علم القافية، حائل : دار الأندلس، ط:1،2006م.
9) الشايب. أحمد، الأسلوب، القاهرة : مكتبة النهضة المصرية، ط:6،1966م.
10) صادق. رمضان، شعر عمر بن الفارض (دراسة أسلوبية)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط:1،1998م.
11) ضيف. شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، القاهرة : دار المعارف، د.ت.
12) الطيب. عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، بيروت: دار الفكر، د.ت.
13) عبد الدائم. صابر، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، القاهرة : مكتبة الخانجي القاهرة، ط:3 ،1993م.
14) القيرواني. ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق د. محمد قرقزان، بيروت: دار المعرفة، ط :1، 1988م.
15) القيرواني. القزاز،ضرائر الشعر، تحقيق: د. محمد زغلول سلام ود. محمد مصطفى هدارة، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1973م.
16) المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، بيروت: دار الجيل بيروت، ط:1،1991م.
17) الملائكة. نازك، قضايا الشعر المعاصر، بغداد: مكتبة النهضة، ط: 1963م.