



قوائم المحتويات متاحة على ASJP المنصة الجزائرية للمجلات العلمية
الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية
الصفحة الرئيسية للمجلة: www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/552



دراسة الموسيقى في شعر الشاعر محمد الرشادي

Studying music in the poetry of the poet Muhammad Al-Rashadi

الدكتور اسحق رحمانى^{1*}، ماجد عبدالمجيد²

¹ جامعة شيراز ايران

² جامعة شيراز ايران

Key words:

music

duet

polished poetry

poetic rhyme

filler music.

Abstract

The importance of music in poetry lies through its role in detonating the semantic and suggestive energy of the language. And its ability to reveal the poet's feelings and feelings. A delegation dealt with the article on the music of the poet Muhammad Al-Rashadi in terms of meter, duo verse, polished poetry, poetic rhyme, and filler music, and what that music dealt with in terms of division, repetition, alliteration, inflection, counterpoint, and finally the formations of letters. A delegation was relying in this research on the poetic collection of the poet Muhammad Al-Rashadi.

ملخص	معلومات المقال
تکمن اهمية الموسيقى في الشعر من خلال دورها في تفجير الطاقة الدلالية والايحائية للغة. وقدرتها على كشف مشاعر الشاعر وأحاسيسه. وقد تناول المقال الموسيقى عند الشاعر محمد الرشادي من حيث الوزن والدو بيت والشعر الملمع والقافية الشعرية وموسيقى الحشو وما تناولته تلك الموسيقى من التقسيم والتكرار والجناس والتصريع والطباق واخيرا تشكيلات الحروف. وقد تم الاعتماد في هذا البحث على الديوان الشعري للشاعر محمد الرشادي.	تاريخ المقال: الإرسال: 2023-01-13 القبول: 2024-10-09
	الكلمات المفتاحية: الموسيقى الدو بيت الشعر الملمع القافية الشعرية موسيقى الحشو.

1. مقدمة

تتميز النتاجات الشعرية الجيدة بعلوها ورفعتها ويكمن ذلك في ما لا يمكن تحليله بسهولة ويسر لذا نلاحظ ان تلك النتاجات خالدة يتذوق المتلقي جماليتها ويستأنس عند قراءتها، تكمن أهمية الموسيقى في الشعر في تجميع الطاقة الدلالية والايحائية للغة وقدرتها في الكشف عن طبيعة المشاعر والاحاسيس ، التي تعمل في وجدان الشاعر، وموسيقى الشعر تسهم اسهاما فاعلا في خلق الجو النفسي الذي يرسم السورة الشعرية.

ان شعر الشاعر محمد الرشادي يتصف بكونه سهلا ممتعا حيث يظهر جمالية الشعر في جميع أركانه. وكان لتوظيف الموسيقى الشعرية في جوانبها المتعددة مجال واسع جعلت من كلامه المنظوم ذو جمالية خاصة. ومما لاشك فيه ان شعر النضال القومي والوطني او ما يطلق عليه بشعر الحماسة وحديثا الشعر التحرري، بلغ بعض الشعراء العرب الذروة كما وكيفا(مسعود،2012،ص2)

هدف الدراسة: تهدف هذه المقالة إلى دراسة التشكيل الموسيقي في شعر "محمد الرشا دي" من خلال ديوان شاعر الفيحاء وهي محاولة للكشف عن قيمة شعره والوقوف على جماليات وفنيات يجمع بين الموسيقى من طرف والايقاع من الطرف الآخر.

أسئلة الدراسة: تسعى هذه الدراسة إلى الاجابة عن بعض الاسئلة اهمها كيف تناول الشاعر الفاظ ذات الطابع الموسيقي في شعره؟ وكيف ظهرت الاوزان الشعرية والقوافي في قصائده؟ وماهي التفعيلات الاكثر استعمالا لدى الشاعر؟

منهج الدراسة: وتتبع الدراسة المنهج التحليلي، من اجل الوقوف على التركيب الموسيقي في قصائد الشاعر وما يحدث لبعض الالبيات من تداخل عروضي.

2. الدراسات السابقة

الدراسة الحالية سبقتها دراسات وبحوث علمية اهمها ما يأتي:

مسعود بو عيسى (2012)، تناول الباحث التشكيل الموسيقي في شعر سليمان العيسى ديوان الجزائر انموذجا حيث بين الباحث تاثير الموسيقى في ديوان الشاعر وكيفية استخدام التقطيعات العروضية.

حامد ذاكري وعبد الحميد احمدي، (2012)، تناولوا الابعاد المختلفة للصورة الموسيقية في اشعار سعدى العربية وكيفية توظيفه للموسيقى في كلامه المنظوم.

مريم محسن الصالح (2022)، تناولت الباحثة التشكيل الموسيقي في شعر الشعراء المقلين، (كتاب شعراء امويين أنموذجا) وتطرقت إلى التشكل الموسيقي للشعراء الامويين.

زهراء عبد الكريم هجيج(2022)تناولت الباحثة الموسيقى الداخلية في كتاب الغصون اليناعة في محاسن شعراء المائة

السابعة لابن سعيد الأندلسي أهمية الموسيقى كونها الركن الاكبر باعتبارها مقباس اساسي لتحديد جودة الشعر وسلطت الضوء على الموسيقى الداخلية في الكتاب المذكور.

محسن محمد المتولي (2007م) تناول الباحث التشكيل الموسيقي للصور الشعرية عند الشعراء الصعاليك مفصلا ذلك لكل شاعر من هؤلاء الشعراء وما جاء في القصائد الشعرية من موسيقى

3.نبذة حياته

ولد في محلة التعيس وسط مدينة الحلة مركز محافظة بابل عام 1918م وتوفي في عام 2001م وعمل في مديرية الطرق والجسور في نفس المحافظة. (اللبان 2015).

4.الموسيقى

يهتم الشاعر بالموسيقى الداخلية (الإيقاع) لشعره ، لان الشعر ليس الا كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس و تتأثر به القلوب (انيس، 1972، م18)، ويؤلف الإيقاع الشكل الخاص بالمعنى في الشعر ، وهو يصدر عن اندفاع التأثيرات الصوتية للألفاظ، و تتابع النبرات ،و التقطيعات، و الزخارف بتيار الوزن و القافية (العوادي، 1985، ص:27) و الإيقاع – فيما يراه ابن سينا – تقدير ما لزمان النقرات ، فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحيناً ، واذا اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعرياً (عصفور، 1682، ص381)، ومن المعلوم إن الموسيقى الداخلية لا يمكن أن تتحقق بالفظ نفسه بل بوروده بالبيت ،أو في القصيدة ، ولما كانت تجربة الشاعر نتاج التقليد ، فإنه كان مهتماً بالموسيقى في جل قصائده ، و الإيقاع من أبرز العناصر المميزة للخطاب الشعري، وقد حدد (محمد فتوح احمد) طبيعة هذا العنصر حين كتب قائلاً : "الإيقاع عبارة عن تردد ظاهر صوتيه – بما في ذلك الصمت – على مسافات زمنية متساوية أو متقابلة" (فتوح، 1989، ص7) ويتسع هذا المفهوم ليشمل أمرين :-

الأول : التناوب الصحيح المنضبط لعناصر متشابهة، أو التكرار لنفس العناصر فالأول كتناوب تفعيلتي البسيط (مستفعلن – فاعلن) على مدار القصيدة.

الثاني : كتردد تفعيلية الكامل (متفاعلن) بتمامها دون تفاوت على رقعة العمل الشعري كله ، وتسهم موسيقى الشعر في الكشف عن الوجدان وما يعتمل فيه من عواطف و أفكار و انفعالات ، وهي في الشعر أسمى الصور الموسيقية للكلام و أدقها لان نظامها لا يمكن الخروج عليه (انيس، 1972، ص16) كما إنها تزيد من انتباهنا ، وتضفي على الكلمات حياة فوق حياتها.

إذا كانت الموسيقى العنصر الثاني من عناصر البناء الفني فأنها توقف عند مظهرين من مظاهر النقد العربي القديم هما : الأوزان والقوافي، وارتبط الشعر في جانب أساس منه بدراسة هذين المظهرين الموسيقيين و عدهما نقادنا القدامى أساساً للتفريق بين الشعر والنثر (بكار، 1994، ص35).

أما الكامل فقد نظم على وزنه (6) ست قصائد، والكامل ذلك، البحر (المطامير) لتحكم الشعراء فيه .. لأنه مستساغ فيه تقطيع التفاعيل على وجوه شتى متناظرة وغير متناظرة، إذ الأصل في هذا ضمان الضوابط الإيقاعية التي يستقر عليها امر الشعر، ويستقيم عودة) (الحنفي، 1978، ص 417)

أما البحور الأخرى فقد استعمل كل من الرمل ومجزوء والسريع ولم يستعمل بقية البحور في قصائد الديوان.

وتكشف لنا بعض أبيات قصائده- مثلاً قصيدته (قمر الأنام) - عن وجود خلل في الوزن - وهي من بحر الخفيف فيقول: أميز الناس في التقى هو حق مثل تميز عاقل عن بلي (اللبان، 2015، ق 28:4)

وقد يكون قد سقط حرف الدال من كلمة بلي فتصبح بليد

وهذا الخلل راجع - أغلب الظن - إلى سهو الناسخ وذلك لأن القصيدة دالية فسقط من البيت حرف الروي من آخر تضعيله الشطر الثاني (الضرب) (الهاشمي، 1979، ص 19).

كذلك بيته في قصيدة (يا بن العروبة) الذي يقول :

خذ عبرة الشعب يا ابن الشعب من دمه ولا تصد بعد اليوم من كذبا (اللبان، 2015، ق 15/16).

والمعنى واضح فسقوط حرف القاف من الفعل (تصدق) أدى إلى خلل الوزن والمعنى. وهذا مرده إلى سهو الناسخ أيضا كذلك قوله : يا ليالي صباتي وغرامي لك مني تحيتي وسلامي (اللبان 2015، ق 1/30)

في هذا البيت - أيضا - سقط حرف (الباء) من الاسم (صباتي) فادى إلى إخلال واضح في الوزن وهذا مرده - أيضا - إلى سهو الناسخ.

6-الدوبيت

يعد الدوبيت (الرباعي) من الفنون الشعرية التي نظمت خارج بحور الشعر العربي المعروفة (خلوصي، 1987، ص 291)، وإن حاول بعض الدارسين العودة به إلى بعضها.

(المختار، 1975، م 180/1). ولشاعر الرشا دي عشرين دوبيتا ضمها الديوان ثمان عشرة منها في مدح وثناء أهل البيت (عليهم السلام) واثنان في الغزل (اللبان، 2015). والمعروف أن وزن الدوبيت هو: - فعلن متفاعلن فعولن فعلن

فعلن متفاعلن فعولن فعلن (المرحل، 1974، ص 164).

لكن من متابعة الأوزان التي نظم الشاعر دوبيتا ته عليها نجد انه لم يكتب أيا منها على الوزن المعروف للدوبيت المذكور أعلاه إنما كتب كل دوبيتا ته على وزنين من أوزان الخليل هما الخفيف والرمل.

ومن ذلك قوله:

هذه راية الوفاء السبط خط للناس فعله بدماء

للوزن الشعري - البحر - اثر واضح في الأداء و قوة الأسلوب أو ضعفه ، وفي تركيب العبارة و إيقاعها ، و يشكل الجانب (الظاهري) من الإيقاع الموسيقي، وهناك أوزان للشعر كثيرة الشيوخ مألوفة محبوبة يطرقها كل الشعراء وينسجون عليها معظم أشعارهم ، كما إن هناك أوزانا نادرة لا تستسيغها الأذن ولا يلجأ إليها الشعراء الا في القليل من الأحيان، ينظمون منها قطعاً صغيرة، رغبة في التنوع أو التجديد. (انيس . 1972، ص 188) ومنذ أن اكتشف الخليل بن احمد الفراهيدي بحور الشعر العربي أصبحت دراسة هذه الجوانب الموسيقية علماً قائماً بذاته هو علم العروض ولم يلبث التخصص أن افرد للقافية علماً آخر هو علم القافية (بكار، 1994، ص 35).

5-الوزن

لا يخفى ما للوزن من قيمة كبيرة في الشعر العربي لأنه يشكل الإطار الذي ينظم الكلمات في البيت الشعري ويمنعها من التبعض والعشوائية التي يمكن أن تصيبها وليس الانتظام للكلمات فحسب بل يمكن هذه الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على اكبر نطاق ممكن. (المعموري 2005، ص 185)، وبعد أن تشعر النفس نمط الموسيقى في البيت الأول يبدأ الوزن عمله بتخدير الحواس وتهيتها لتقبل هذا النمط نفسه من الموسيقى وتوقع تتابعه مرة بعد أخرى دون غيره ، وفي قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقع زيادة اكبر (بدوي، 1961، ص 194) . يزداد على ذلك إن الوزن هو الذي يتيح للألوان الإيقاعية المختلفة أن تتشكل وتنطوي تحت أطرها، وإن تبدأ فعاليتها الموسيقية في التأثير بسبب ما يوفر الوزن من تنسيق وتوازن وانتظام في توالي الحركات والسكنات وبتأثر هذه الألوان من الإيقاع مع الوزن والقافية تكتمل الملامح المميزة لموسيقى كل شاعر فالصورة الموسيقية تتركب من كلا النوعين ويكون الوزن - في ضوء ذلك - ضابطاً يمنع المادة اللغوية في البيت الشعري من أن تنفرط نحو حالة من (الانقطاع)، فالأوزان (قواعد الألحان) (القيرواني، 1907، ج 1، ص 36) .

لقد كتب الشاعر جل شعره في خمسة أبحر من بحور الخليل فكان يقتسم الأولوية في ذلك البسيط والخفيف فنظم من بحر البسيط (20) عشرين قصيدة، والبسيط من البحور (التي أولع الشعراء بركوبها منذ الجاهلية وذلك لاتساع افقه وامتداد رقعة وجمال إيقاعه) (الحنفي، 1978، ص 164).

أما الخفيف فقد نظم على وزنه (16) ست عشر قصيدة ، وهذان البحران الشعريان من البحور التقليدية - ومعهما الكامل - التي تسمع امتداداتها النغمية فضلاً عن مرونتها . أحيانا باستيعاب الأفكار المباشرة أو الخطابية ، وتضفي عليها - في الوقت نفسه - تلك النبوة الإيقاعية الرنانة التي الفتها الأذن العربية على مر السنين بحيث تكاد تحجب أو تخفف من نثرية تلك الأفكار وسطحياتها (الجراح، 2002، ص 78).

وبيد الفخر بعد ما رفعتها فكستها لسيد الشهداء

وهو من الخفيف ووزنه :

فاعلاتن متفعّلن فاعلاتن فاعلاتن متفعّلن فاعلاتن

وقد دخل الخبن على التفعيلة الثانية من كل شطر .

أما قوله : بدم النحر نحرنا لظالمنا وأقمت العدل يا ابن المصطفى

فلذا ثورتك الكبرى بها سلف الناس ينير الخلفا. (اللبان، 2015، 101).

7- الشعر الملمع

وما دمنّا في معرض الحديث عن الوزن ، إذ إن دراسة الأدب العربي تقتصر على قريض الشعر منه لا الدارج وبما إن شاعرنا قد كتب اللونين من الشعر فقد تأثر في الشعر العامي فنظم مع زميله الشاعر عبد الصاحب عبيد قصيدة مشتركة في كتابتها ولونها ، فكان الشاعر الرشادي ينظم البيت من الفصحح فيكمل الشاعر عبد الصاحب عبيد بالشعر العامي ، وهذا اللون من الشعر كان شائعاً في تلك الفترة ومنه :-

ليلة ليلى بوصل جودي هذا نديمي وهذا عودي
(اللبان، 2015، ص 243)

وبعد كل هذا لابد من الإشارة إلى الصلة بين الوزن الشعري وموضوع القصيدة ، فقد رأى بعض النقاد إن هناك صلة عفوية بين بحور الشعر وما يناسبها من موضوعات (بكار، 1982)، ومن خلال استقرارنا للديوان ثبت لدينا إن الشاعر لم يربط بين الوزن والموضوع فقد كان حراً في اختيار الوزن الذي ينظم فيه ، فقد استخدم (البسيط والخفيف) في كل أغراض شعر دون استثناء (اللبان، 2006، ص 300).

8- القافية

تعد القافية عنصراً مهماً من عناصر القصيدة ، فهي (أصوات تتكرر في أواخر الأَشْطُر أو الأبيات ، وتكرارها هذا يكون جزءاً مهماً من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها) (أنيس ، 1972، ص 246)

أما من الناحية الموسيقية، فتكون -القافية- فاصلة موسيقية تنتهي عندها موجة النغم في البيت وسيل الإيقاع فهي ختام السيل النغمي (المرزوقي، 1984، ص 165).

لقد أولى الشعر العربي القافية أهمية كبيرة ، إذ إن طبيعتها المتكررة في القصيدة أبرزت ثلاثة أمور مهمة :

1. إنها تزيد من وحدة النغم في القصيدة .

2. تشعر بانتهاء المعنى عندها نهاية طبيعية .

3. إشاعة روح التوقع (اسد، 1996، ص 7).

وقبل معرفة طبيعة قوليف محمد الرشادي لابد لنا أن نشير إلى

إن القافية لا يمكن تحديدها بعدد ثابت من الأصوات المتكررة في القصائد كلها . فهي في قصيدة ما قد تكون حرفاً واحداً ، وفي أخرى تكون ثلاثة أحرف أو أكثر والضبط في تحديد القافية - وهو المرجح - ما وضعه الخليل من إنها تحدد (من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله ، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن) (الفيرواني، 1972، ج 1/15). وفي ضوء ذلك فإن القافية قد تطول أو تقصر من قصيدة لأخرى ، إلا إن الملتزم في القصائد كلها هو حرف الروي ، وبه تعرف القصيدة لامية ، أو ميمية ، أو بائية ، أو غير ذلك ، والشاعر يلتزم استخدام قوافيه بدرجة واحدة ، ويمكن ملاحظة ذلك في الديوان فقد وردت حروف الروي لديه متنوعة وهي كما يأتي: (الهمزة ثلاثة قصائد ، والتاء قصيدتان ، الدال ست قصائد ، الراء خمس قصائد ، العين قصيدة واحدة ، الهاء ثلاثة قصائد الكاف أربعة قصائد ، اللام ست قصائد ، الميم ست قصائد ، النون قصيدتان ، الباء ست قصائد ، الياء قصيدتان ، الفاء قصيدة واحدة) (اللبان، 2006، ص 300).

من ذلك يتبين لنا إن الشاعر قد استخدم مختلف أحرف الهجاء رويًا لقصائده ، وهذا يدل على تمكن الشاعر من النظم على مختلف القوافي إلا إنها ليس بذات قيمة كبيرة بحيث ترفع من شأن الشاعر أو تخفضه ، والملاحظ

ويقابل هذه الحروف وشيوعها قلّة استخدام الشاعر للقوافي (النضر) وهي (الضاد ، والهاء ، والتاء ، والطاء ، فالميم) فاستخدم منها (الهاء) فقط ، ولا نجد استخداماً للشاعر لقوافي (الحوش) وهي (الزاي ، والحاء ، والطاء ، والشين ، والذال ، والواو ، والعين) . ولعل قلّة النظم على مثل هذه القوافي . الحوش والنضر - يعود إلى إن موسيقاها الصوتية تقع في أعلى الأذن وقعا سيئاً ثم إن مردودها في النفس لا يكون مستملاً (المعري، 1977، ص 385).

إن الملاحظ على طبيعة قوليف الشاعر من حيث الشيوع والندرة أنها تأتي متفقه إلى حد بعيد مع ما ذهب إليه إبراهيم أنيس وصفاء خلوصي من شيوع بعض القوافي دون في الشعر العربي والقوافي من حيث موسيقاها أنواع هي :

1. القوافي المقيدة : وهي أدنى أنواع القوافي موسيقى سواء التزمت حركة ما قبل الروي أم لم تلتزمها .

2. القافية المقيدة المرد و فة (الفيرواني، 1907، ج 1/161) بحرف مد قبلها وهي أكثر من سابقتها موسيقى .

وهذا ما يخص الموسيقى في القوافي المقيدة ، أما في القوافي المطلقة فأقلها المسبوقية بساكن تليها المسبوقية بمتحرك ، فالمرد وفه بواو أو ياء قبلها ، فالمرد وفه بألف ملتزم قبل الروي ، فالقافية المؤسّسة (وتبلغ القافية المرد وفه أو المؤسّسة أجمل صورها موسيقياً إذا تلاهما وصل) (الفيرواني، 1907، ج 1/155) ناتج عن إشباع حركة الروي أو إضافة هاء الوصل ولا سيما إذا تلاها ألف الإطلاق.

أكل العين جاذبا لعيون
مرحا مازحا أغنا لعوبا
(اللبان، 2015، ق8/35)

ومن أمثلة تقسيماته اللافتة باعتماد التغطية الداخلية والتقسيم في صدر البيت وعجزه المشفوع بوحدة الوزن والتركيب قوله:

هيفاء قامتها بيضاء بشرتها حمراء وجنتها حفت
بنظار(اللبان، 2015، ق10/36)
ومن أمثلة التقفية الداخلية والتقسيم قوله :

سلمكم حربكم مناكم صداكم
ورواء (اللبان، 2015، ق40/1)

مما يلاحظ في تقسيماته انه حقق ما اشترطه قدامه للتقسيم في " أن يتفق له موضوع يليق به ، وهو ليس بمحمود إذا تواتر واتصل في الأبيات كلها فهو إذ ذاك دل على تعمد وتكلف ((العضيفي، 1978، ص202))

2. التكرار

يعد من المحسنات اللفظية ويشكل ملمحا أسلوبيا عند الرشادي ويحدث نتيجة تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير، أو قد يشكل ملمحا نغميا يتمثل في تكرار الكلمة، أو الجملة، أو الحرف (و، للتكرار موضوع يحسن فيها ، ومواضع يقبح فيها) (القيرواني، 1907، ج2/73) ،

وأما تكرار الكلمة الواحدة داخل البيت فمنه قوله ك

معناك معنى الجود معناك
طوبك (اللبان ، 2015، ق1/10)

فقد كرر كلمة (معناك) للتوكيد هذا المعنى في نفس المتلقي من جهة ولإشاعة جو موسيقى من جهة أخرى. ومنه أيضا:

يوم الوليد وليد العز والقيم يوم البشارة والأفراح والنعم

والنكرار واضح فقد كرر كلمة (الوليد) وكلمة (يوم) في نفس البيت وهذا نظم لأفكار ذهنية ذات طبيعة نثرية وهذا التكرار المنخل أعلاه للموسيقى ليستر الطبيعة النثرية للبيت .

والنكرار عند الشاعر يأخذ نواحي عدة - ولا أجناب الصواب إن قلت إن الرشادي كان مولعا بالتكرار فلا تجد له قصيدة تخلو من التكرار- ومن هذه النواحي قد يكون تكرار كلمة خاصة في شعره ، منها (ابن البتولة) ، وغيره الله ، وواضح أن تكرار هذه الكلمات له دلالتها ووقعها الخاص في نفس الشاعر فعمد إلى تكرارها لاسيما إن التكرار هو في حقيقته (اللبان 2015)

أما الضرب الآخر من التكرار فيتمثل بتكرار معظم الشعر فيقول :

مجد كم جودكم قواكم حماكم علم أسفار أعين الأذكياء
(اللبان، 2015)

ومتابعة بسيطة - لا تحتاج إلى كد وتعجب- لقول في الرشا دي وجدناه دؤوبا على توفير اكبر قدر ممكن من الموسيقى في قوافيه من خلال التزام أصوات أخرى ، فضلا عن صوت الروي وهذه الأصوات الملتزمة هي في الأكثر أصوات المد (قبل الروي أو بعده) التي تمنح القوافي طاقة نغمية عالية ترفع من قيمتها الموسيقية فهناك ما مجموعه (216) مائتان وست عشرة قافية مرد و فة بالواو والياء (654) قافية مرد و فة بالالف في حين لم نجد عنده من القوافي المؤسسة أية قافية أما القوافي المنتهية بوصل (هاء أو ألف) فتربو على (864) ثمان مائة وست وأربعون قافية ، أما القوافي المنتهية بوصل (هاء أو واو) فتربو على (717) سبع مائة سبع عشرة قافية . ومن قراءة هذه الأعداد يتبين إن جل قوافي الشاعر من النوع الذي يلتزم فيه أكثر من صوت واحد وبذلك تزداد قيمتها الموسيقية ويصبح الحكم بجمال قوافيه أمرا لا شك فيه .

فمن قوافيه التي التزم فيها (الواو والياء) ، ردفا قبل الروي ما ورد في قصيدته بمناسبة ولادة الإمام العباس (عليه السلام) قوله :

ولد الفضل أب مولود لوفاء ومرهف وسجود

من ابي الفضل والمروءة والعزم ابي من الأب الصنديد
(اللبان ، 2015، ق4/201)

9- موسيقى الحشو

وبعد كل ما ذكرنا عن الوزن والقافية لابد أن نشير إلى أنواع الأداء الموسيقي المتمثل بموسيقى الحشو في القصيدة.

ولست هنا بمعرض الحديث عن المصطلحات البلاغية والسعي وراء تفصيلاتها ، وخاصة بعد أن أصبح علما تفرعت فيه المصطلحات ، حتى تناقضت في بعض الأحيان بسبب ما تبارى البلاغيون في تكثير هذه المصطلحات. ويمكن ترصد ذلك عند الشاعر الرشا دي معتمدين على أشهر المصطلحات .

1.9. التقسيم

وهو نوع من أنواع التجانس والتماثل والترديد ولكنه في حيز التراكيب وأكثر صوره تأثير صوتيا ما كان قائما على التناظر أو التماثل ولدى الشاعر أمثلة من التقسيمات الإيقاعية والمقابلة ، ومنها قوله :

أمرد الوجه أقمرا أريحيا فاحم الشعر منبع الإغراء

اتلع الجيد باسم الثغر حلوا برضاب من سحنة سمراء
(اللبان، 2015، ق16/35)

فزيادة على التقسيم والموسيقى الداخلية المشفوع بوحدة الوزن والتركيب نجده يلج إلى الطباق في كلمتي (أقمر الدالة على البياض وفاهم الدالة على السواد) ، ومنها ما يستعين فيها بتشابه الألفاظ والترابط فيما بينهما

كترابط (العيون والجفون) كقوله

فصدر البيت مكرر أكثره في القصيدة نفسها :-

مجدكم جودكم قواكم حلمكم هو مرآة ذكركم في البقاء (اللبان، 2015، ق36/1)

أو قد يلجأ الشاعر إلى ذكر كلمات مثل (يوم) فقد ذكرها في أول (ا بياته إحدى عشرة مرة أو (سوى) فقد كررها خمس مرات أو (باقٍ) (اللبان، 2015).

أو يكرر قوله (ما أنت إلا) في قصيدته في مدح الإمام الحسين فيتحدث عن ليلة مولده فيكرر هذه لعبارة إحدى عشرة مرة أو يكرر حرفاً بذاته مثل حرف الياء - هذا الحرف اللين - فعطي موسيقى انسيابية في حرف النداء (يا) سبع عشرة مرة أو (واو العطف) التي كررها في القصيدة نفسها إحدى وعشرين مرة، وفي الديوان ضرب آخر من التكرار ، وفيه يهتم ببحث المعاني التي أخذت عليه مشاعره وأحاسيسه فكررها من ذلك وصف ممد وحه بالشمس مرة، والبحر مرة أخرى ومنه قوله .

فأنت شمس بنور السبط طالعت وناكر الشمس من يهدي بأخفاك

فأنت كالشمس أشعاً عالمها وناكراً الشمس مذموم بكل فم

فأن فضلكم شمس وواصفها كمن يحاول جمع الشمس في كلم (اللبان، 2015، ق30/10)

أما تكراره بوصف الممدوح بالبحر لما فيه من سعة لا يمكن الوصول إليها لا سيما إذا كان ممدوحه من آل البيت (عليهم السلام) فيقول :

فأنتم بحر جود فاض منهله للواردين بموج منه ملتطم أو قوله :

رأيت فضلك بحرا هل لواصفه أن ينظم البحر أو يحصي له عددا

3-9. الجناس

وهو تردد الكلمة نفسها أو ما هو قريب منها مع اختلاف معناه في كل مرة ، وقد انتشر الجناس بصورة كبيرة في شعر الرشادي إذ كان مفتوناً بأنواعه المختلفة ، وهو أن تتشابه اللفظتان فقط ، كقوله :

إن حبا يعمنا لذوات تخدم الله ذي اجل ذوات (اللبان، 2015، ق52/3)

4-9. التصريح

يشكل التصريح احد التقنيات الإيقاعية التي اعتمدها الشاعر ليضفي على شعره تنغيماً (موسقياً) وقد عرفه ابن رشيق بأنه (ما كان عروض البيت فيه تابعة لضربه : تنقص بنقصه وتزيد بزيادته) (القيرواني 1907، ج1/173) وهو من الظواهر الإيقاعية البارزة التي انطوت عليها بنية الشعر العربي في صورته كلها وقد استحسنته النقاد وعولوا على

أهميته في مطالع القصائد . ولأبي تمام فيه نظر فيقول (صباحي، 1997، ج1/398)

وتقفوا إلى الجدوى بجدوى وإنما يروقك بيت الشعر حين يصرع

5-9. التصدير

وهو أن يرد أعجاز الكلام على صدوره فيدل بعضه على بعض ويسهل استخراج قوائف الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة ، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة ويكسوه رونقاً ودبياجة ، وهو- أيضاً - (ضرب من ضروب التكرار المراد به تقوية النغم في سياق البيت) (القيرواني، 1907، ص3)، ويرى ابن رشيق إنه ثلاثة أقسام ، استخدم الشاعر منها قسماً واحداً بكثرة وهو : (ما وافق آخر كلمة من البيت بعض ما فيه) . كقوله .:

يا صفيأ من صفوة قد حبوها ما حبا الله أنفس الأصفياء (اللبان 2015، ق7/1)

6-9. الطباق

وهو الجمع بين الضدين ، وقد مر ذكره في موضوع الجناس ويمثل ثمرة لتلك الرؤية التي لا ترى في الأشياء ابعده من علاقتها الخارجية ، فضلاً عن نزعة الاسترسال النثري لديه ، إذ استخرج منه صوراً ذهنية ونفسية متضادة في لفظتي (الجد واللعب) من قوله:

كونوا بأشعاركم أشعار قادتكم بأنكم ضربات الجد لا اللعب (اللبان، 2015، ق37/23)

7-9. تشكيلات الحروف

تسهم طريقة توزيع الحروف في الموسيقى الداخلية للشعر وفي إحداث التنعيم خاص ، وقد تخضع الحروف داخل بيت الشعر إلى نوع من الترتيب والتألف والتعاقب ما بينها ، يحدث نوعاً من الترابط الخفي الذي يقوم على المجانسة بين الحروف كما يقوم على اختلاف بينهما بكسر رتابة التكرار (محي الدين، 1999، ص108)، إذ إن التناغم الصوتي بين الألفاظ يشكل نغماً تطرب له الأسماع وهو ناتج عن مزيج من تألف الحروف وانسجامها فني قصيدته (يا غيرة الله ثوري في عزائمنا) التي مطلعها :

يا ثورة فجرها في كل منفجر وناورها قد أرتنا فرحة العمر (اللبان 2015، ق18)

نجد في بيت المطلع وحده يرد حرف الراء سبع مرات مما يحدث هذا التعاقب أثراً موسيقياً إضافة إلى ما يشيعه حرف الروي الراء في القصيدة ، فأغلب أبيات القصيدة يرد فيها حرف الراء من غير حرف الروي وما يلحظ في هذه القصيدة شيوع حرف الواو مع الراء وهذا ما يعطي موسيقى خاصة لاسيما ما يحدثه حرف الواو من دوي كقوله:

8. المعري، أبو علاء (1978)، تحقيق عائشة عبد الرحمن، رسالة الغفران لأبي العلاء المعري، القاهرة، دار المعارف
9. العوادى، عدنان، (1985)، (لغة الشعر الحديث في العراق)، بغداد دار الشؤون الثقافية
10. القيروانى، أبو احمد (1907)، (العمدة في محاسن الشعر)، القاهرة، دار الكتاب
11. أنيس، إبراهيم، (1952)، (موسيقى الشعر)، مصر، مطبعة الانجلو المصرية.
12. بكار، يوسف (1982)، (بناء القصيدة في النقد العربي القديم)، بيروت دار الطباعة
13. عصفور، جابر (1982)، (مفهوم الشعر)، القاهرة المركز العربي
14. محي الدين محمد (1999)، (الشاعر الشيخ عبد الحسين محي الدين حياته وشعره)، رسالة ماجستير في جامعة بابل
15. خلوصي، صفاء، (1987م)، (فن التقطيع الشعري والقافية)، بغداد، دار الشؤون الثقافية

- كيفية الاستشهاد بهذا المقال حسب أسلوب APA

اسحق رحمانى وآخرون (2025)، دراسة الموسيقى في شعر الشاعر محمد الرشادي، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، المجلد 17، العدد 01، جامعة حسينية بن بوعلی بالشلف، الجزائر، ص: 18-24.

ثوارك الشرفاء الصيد قد ملكوا عرش القلوب وأضحوا سادة النظر ((اللبان 2006، ق: 13:18))

وفي كافيته (في رثاء غدير الحاج صادق) التي مطلعها :

يامن وددتك مالي فيك معرفته كلا وقبرك عن عيني اخفاكا ((اللبان 3006، ق: 1/7))

فلم يرد بيت من أبياتها الا وقد ذكر الكاف فيه عدا حرف الروي ولا أريد الإسهاب في هذا الموضوع لأنه يمثل عملية إحصاء أرقام داخل القصائد، ولكن ما يهمنا هو ما وصلنا إليه من نتائج فيه، فيمكن إيجاز ذلك بالقول :

1- إن الرشادي لم يتكلف ذلك في شعره لأنه لو عمد إلى بيت كان ذلك مملا، فقد جاء هذا التشكيل في الحروف عفوا، فوهب قصائده رونقا وديباجة.

2- مع إن الرشادي لم يتكلف هذه الظاهرة : الا إنها كانت عامة في شعره فمثلا قصيدته : (من وحي الحب) التي مطلعها.

غادتي الحسنة هل إن الوفا لمحبيك تحبين الجفا (اللبان 2015، ق: 1/37)

فمن أصل (65) بيتا ورد الفاء في (50) بيتا وقصيدته في رثاء (عبد الصاحب عبيد) الكافية يتردد الكاف في (62) بيتا - عدا حرف الروي - من أصل (79) بيتا. لذا فهي ظاهرة عامة في جميع شعره.

10. خاتمة

ليس من السهولة ان نورد في صفحات معدودات نتائج برزت في هذا المقال بعد البحث في ديوان الشاعر وقراءة قصائده واحدة تلو الاخرى وبعد ذلك توصلنا إلى نتائج متواضعة شملت لموسيقى شعر الرشادي وما تناول من وزن وشعر ملمع وقافية ودو بيت وكذلك موسيقى داخلية سميت بموسيقى الحشو وما تضمن من تقسيم وتكرار تصدير وتصريح وجناس وطباق وتشكيلات حروف.

تضارب المصالح

يعلن المؤلفان أنه ليس لديهما تضارب في المصالح.

- المصادر والمراجع

1. الجراح، هاني (2000)، (ديوان سيف الدين بن المشد)، رسالة ماجستير جامعة بابل
2. الهاشمي، احمد، (1979)، (ميزان الذهب في صناعة شعر العرب)، بغداد مطبعة العاني
3. الحنفي، جلال، (1978)، (العروض تهيئته واعادة ترتيبه)، بغداد، مطبعة العاني
4. اللبان، صلاح، (2015م)، (ديوان شاعر الفيحاء محمد الرشادي)، بابل، دار الفرات للثقافة
5. المعموري، احمد (2005)، (لغة الشعر عند شريف الرضي)، رسالة ماجستير، جامعة بابل
6. المرزوقي، احمد، (1984م)، (تاريخ النقد العربي)، بيروت، دار بيروت للنشر.
7. المختار، عبد الصاحب 1975، (ميزان الدو بيت)، بغداد دار الثقافة