حركية الإيقاع في شعر بدر شاكر السيّاب: نماذج شعرية مختارة

د. عواد أحمد الدندن *

تاريخ وصول البحث: ٥/٤/ ٢٠٢٢م تاريخ قبول البحث:٢٤/٧/٢٠٢٢م

الملخص

ازدهرت حركة الشعر العربي الحديث بجهود العديد من الشعراء، ويختلف الدارسون في الأولية الشعرية بين بدر شاكر السيّاب ونازك الملائكة، ولهذا يهدف هذا البحث إلى تقديم قراءة جديدة في نتاج الشاعر بدر شاكر السيّاب من خلال تتبع حركية الإيقاع الشعري في نماذج شعرية مختارة، وهذه الظواهر هي: الالتزام والتدوير، التكرار، الإيقاع في الصورة الشعرية، وقد تمّ اختيار هذه القصائد لما لها من حضور في الدراسات النقدية، حيثُ أخذت مجالًا واسعًا واهتمامًا كبيرا، غير أن ما يميز هذه الدراسة تناولها هذه القصائد من جانب الإيقاع الشعري.

الكلمات المفتاحية: السيّاب، الإيقاع، الشعر الحديث.

The Movement of Rhythm in the Poetry of Badr Shaker Al-Sayyab: Selected Poetic Models

Abstract

The movement of modern Arabic poetry flourished with the efforts of many poets, and Badr Shakir Al-Sayyab is considered a pioneer of this movement with his poetic production, which represented the first beginnings of this poetic type.

This research aims to provide a new reading in the product of the poet Badr Shaker Al-Sayyab by tracking the dynamics of poetic rhythm in selected poetic models, and these phenomena are: commitment and rotation, repetition, rhythm in the poetic image, and these poems were chosen because of their presence in critical studies, where it took a wide field and great interest, but what distinguishes this study is that these poems dealt with poetic rhythm, which was not addressed by previous studies.

Keywords: Sayyab, Rhythm, Modern poetry

* باحث، وزارة التربية والتعليم.

مقدمة:

ظهرت حركات التجديد في الشعر العربي الحديث، بدءًا من منتصف الأربعينات من القرن الماضي، وبرز عدد من الشعراء العرب الذين أخذوا على عاتقهم النهوض بهذا اللون من الشعر، فظهر العديد من الشعراء على الساحة الشعرية الحديثة في مختلف أقطار البلاد العربية سواء في العراق أم مصر أم في لبنان، فقد مثلت هذه الأقطار الثلاثة بدايات النهوض بفن شعري حديث، يقوم على الثورة وعدم التقييد بأشكال القصيدة القديمة، غير أنه شعر موزون وتحكمه العديد من القوانين الشعرية الداخلية والخارجية.

تطرقت العديد من الدراسات النقدية في العصر الحديث لهذا اللون الشعري من جوانب مختلفة ومناهج نقدية متعددة، حيث وقفت تلك الدراسات على الجوانب الجمالية والفنية، ولهذا سيعمد هذا البحث إلى تناول الجانب الموسيقي والإيقاعي عند شاعر أخذ مكان الرّيادة في هذا اللون الشعري، وهو بدر شاكر السياب مصاحبًا في الوقت نفسه الشاعرة العراقية نازك الملائكة.

وانطلاقًا من الإشكالية الإيقاعية التي أخذت جانبًا كبيرا من الحداثة الشعرية في القرن العشرين، تناول الباحث هذه الدراسة؛ ليأخذ دورًا نقديًا يمثل اتجاهًا جديدًا لدراسة مثل هذا اللون ليكون معينًا للقراء والدارسين في تناولهم للشعر الحديث، فقد تناول العديد من الدارسين نتاج الشاعر بدر شاكر السيّاب من جوانب متعددة للوقوف على الجوانب الجمالية والفنية، ومن تلك الدراسات:

- دراسة صفية بن زينة بعنوان (القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة - قصيدة أشودة المطر للسيّاب أنموذجا).
- دراسة نايف خالد العجلوني بعنوان (بنية الصورة في شعر السياب).
- دراسة فوزية خالد صبح المسلط بعنوان (السرد في مطولات بدر شاكر السياب).
- دراسة خالد فياض الشرفات بعنوان (المؤثرات الاجتماعية في نشوء الشعر الحر: بدر شاكر السيّاب أنموذجا)
- دراسة سيد البحراوي بعنوان (الإيقاع في شعر السياب)
- دراسة لفاطمة أولاد المختار بعنوان (أثر التكرار في قصيدة أنشودة المطر)
- دراسة حليمة بلبراهيم بعنوان (حجاجية التكرار في خلق التماسك النصي في قصيدة أنشودة المطر).

من اللافت للنظر أن هنالك العديد من المصطلحات ذات صلة بالبناء الموسيقي للغة الشعر منها الإيقاع والعروض والموسيقى والوزن والتدوير، وإذا ما تناولنا هذه المصطلحات فسوف تتضح الحقائق في الوزن أو الإيقاع بأنه حركة منتظمة متساوية متشابهة تتميز بالتردد الكمي للحركات،

لذلك فالبحث الطبيعي للإيقاع هو بحث وصفي، فهو إذن كالعروض التقليدي سواءٌ بسواء إلا أنه يحاول كشف عناصر أخرى للإيقاع لم يشملها العروض التقليدية بوسائله الأقل دقة. لذا فالبحث الطبيعي في الإيقاع حصيلة عناصر متكاملة وليست عنصرًا واحدًا، فالإيقاع بمعنى آخر ظاهرة تقوم على التكرار المنتظم، ويؤدي الزمن فيه دورًا مهمًا، فهو اسم جنس والوزن إقليم من أقاليمه. وتأسيسا على ما سبق، فالإيقاع هو الحركة العامة التي تغذي الأنظمة كافة، وهو وحدة النظم التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو ما في البيت أو توالي بحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، وسيحاول الباحث أن يدرس الإيقاع ليبين ملامح التميز عند بدر شاكر السياب وفي ضبطه لإيقاعه وتنويعه، من خلال دراسته لنماذج شعرية من دواوين مختلقة متتبعًا فيها حركة المقاطع وكل ظاهرة تساعد على ضبط الإيقاع في شعره، ليخرج في النهاية بعمل هو اجتهادٌ جديدٌ في إبداع شاعر يستحق الوقفة والدراسة، ولعلّ خير ما يمكن أن يتّبعه الباحث في هذه الدراسة هو المنهج الأسلوبي؛ وذلك لكونه الأقرب لطبيعة الدراسة.

الإيقاع: مفهومه، وظائفه، وأبعاده

إن توثيق الصلات بين الشعر العربي والشعر الغربي قد أخذت تشتد وتتقارب بجميع أنواعه الغنائية والتمثيلية والقصصية، مما دعا إلى تطوير الشعر العربي الغنائي وفكه عن مضمونه التقليدي، لذا نشأ الصراع بين طرفين: الأول دعاة القديم، والثاني دعاة الجديد، ولم يقتصر هذا الصراع على المضمون فحسب، بل امتد إلى الصياغة والأسلوب؛ مما يسر الحرية للشاعر دون تقيد بعدد التفعيلات، فقد ينتقل من روي إلى آخر، وبذلك فهم يتفاوتون في عملية التنقل هذه، ولكن نستطيع أن نحدد نمطين سار عليهما الشعراء المجددون هما (نمط تحرر من الوزن والقافية واعتمد على الخيال المجنح والتصرف المطرف وإثارة العواطف والمشاعر، ونمط يعتمد على القافية المنوعة دون الوزن). هذان النمطان خرجا من مملكة الشعراء إلى إطار النثر، لأن مملكة الشعر تقوم على أرض الهمس المبطن بالفكر والإيقاع والتخيل والوجدان، أرض مزودة برؤية فلسفية وكونية تكشف عوالم جديدة لم تكن معروفة ولا مألوفة من قبل، وبدون ذلك يسمى النص المكتوب أي شيء غير الشعر [١].

أما تعريف الإيقاع، فمنهم من يعرّفه بأنه "إحدى الخصائص الخطابية للشعر، إذ لا تحال ولا ينبغي لنا أن يكون أي كلام بارد فجٍّ شعرًا، إنما الشعر كلام موزون تتم فيه المقابلة الإيقاعية بين مكوناته، بخلاف النثر فهو كلام غير موزون لعدم شيوع المقابلة الإيقاعية بين عباراته"[٢]. تضاربت آراء النقاد حول الإيقاع بين مؤتلف ومختلف من طبيعة الزاوية ومنطلق الدراسة، فالفارابي عرّفه قائلًا "النقلة على النظم في أزمنة محدودة المقادير والنسب"[٣]. فالإيقاع إذن يتكون من خلال رصد عمليات المقاطع طولًا وقصرًا وكيفية تقييد الشاعر في شكل التفعيلة وما يطرأ عليها من زحافات

وعلل، الأمر الذي يؤدي إلى نوع من التناسب المطرد في الخطاب الشعري، عندها تظهر ظاهرة التكرار على المستوى السطحي للإيقاع من خلال الأداء الفعلي للخطاب (الإرشاد) فينشأ الإيقاع ليكون ملاصقًا بمظاهر متعددة ومعقدة في الوقت نفسه سواء أكانت صوتية أو تركيبة أم من خلال الإنشاد والوزن.

للوزن ارتباط بمناحٍ متعددة في العمل الأدبي لا يقتصر على الجانب العروضي وحسب؛ بل الإيقاع أشمل وأبعد من ذلك، فهو يرتبط بالوزن أثباتا مطلقًا لدرجة جعل الوزن الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر في بعضها على أكبر نطاق، لذلك فنظرة بعض الباحثين الذين يفضلون الإيقاع على الوزن جاءت ظاهرة " فقد جعلوها ظاهرة فيزيائية أو معادلة رياضية "[٤]. إلا أن الفلاسفة ومنهم ابن سينا رفض هذا الفصل مؤكدًا الصلة بين الإيقاع والوزن حيث قال: "أما النظر في جهة الوزن المطبق وعلله وأسبابه فإلى الموسيقى، وأما من جهة الوزن خاصة عند بلاد دون بلاد على حكم التجربة والالتحاق، فإلى العروض"[٥].

إذن "ينتظم الإيقاع والوزن من الناحية المادية، أصواتًا أو حروفًا في الخطاب الشعري وفقًا لتتابع الحركات والسكنات، فتتعاقب في تناسب وتماثل في الوحدات الصوتية (المسموعة)، أو تتعاقب بتعاقب الزمن، وعلى هذا يؤدي الزمن دورًا في السلسلة الكلامية للخطاب الشعري، فيميز بين أنواع من الخطاب، مما يُفسر عن نموذج إيقاعي متميز (البحر في الشعر العربي) وذلك ما جعل حازم القرطاجني يقول: "والوزن هو أن تكون المقادير المقضاة تساوي في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب"[٦]، لا شك أن مثل هذه النظرة غير مقتصرة على الشعر العربي وحسب، بل هي نظرة تمتد إلى أشعار أخرى مثل الأشعار الفرنسية والإنجليزية، حيث تتبع المقاطع والانتقال من نبر إلى آخر، عندها يكون الإيقاع قالبًا متماسكًا من التنظيم دون اختلاطه مع الدفق، وعليه فمجال الإيقاع يتجاوز التناسب بين الحركات والسكنات عبر فترات زمنية متناسبة ليشمل الكلمة وأتلافها مع نظائرها في التراكيب، الأمر الذي يؤدي إلى تناسق وتكامل وتأثير في الخطاب الشعري وسموه وظائف اللغة الست التي حددها (جاكسون)، مما يؤدي إلى تحسين الإيقاع في أشكال شتى (انفعالية، وذهنية، ومعجمية، ونحوية وصرفية وغيرها)، يجعله ذا طاقة حيوية في الخطاب تزداد فعالية في الشعر أكثر منه في النثر غالبًا.

هذا من حيث مفهوم الإيقاع وارتباطه مع غيره في العمل الأدبي، أما الدور الذي يؤديه الإيقاع في النفس (البعد النفسي)، فلا شك أنه يظهر من خلال تأثر الخطاب الشعري على مستويين بشكل عام (الرسالة، والمجال المرافق لها) يقول إبراهيم أنيس: "ولا غرو أن الشاعر المنشد حين ينشر شعره يستعيد تلك الحالة النفسية التي تملكته في أثناء النظم، حتى يشاركه السامع في كل أحاسيسه ويشعر شعوره"[٧]، لذا فالأثر النفسي للإيقاع يكمن في صورة مجموعة من الاستجابات المشتركة في

أشكال مختلفة من الترديد والتعجب والثورة، والغضب وغير ذلك من استجابات. إذن، تكمن الآثار النفسية للإيقاع من خلال تجاذب عناصر متعددة منها ما يتعلق بالأصوات، ومنها ما يرتبط بقضايا دلالية ونحوية مصرفية.

لذلك فالإيقاع هو: الحركة المنتظمة عبر زمن ويقوم على عنصري (التكرار والانتظام)". ولو كان الإيقاع في الشعر العربي مبنيًا على توالي المقاطع الصوتية فقط، أو توالي المقاطع المبتورة لاستطاع الخليل إدراكها، لكونه كان السباق إلى كثير من الدراسات اللغوية وخاصةً الأصوات، بل إن هنالك روايات تؤكد معرفة العرب بعلم الإيقاع في شعر العرب، منها ما ورد عند أبي بكر محمد القضاعي في كتابه (في العروض وإيقاع الشعر العربي)، لذلك فالتحليل الإيقاعي للشعر العربي القديم منطلقه الواقع الاستعمالي المسموع والمتوارث، هو واقع يعكس كثيرًا من الخصوصيات الفنية خاصة في الجانب الإيقاعي المنفرد الذي نبع من نفس شاعره، تربى ذوقها في جو لغوي يوفر على الوسائل اللغوية الصوتية والمعرفية والتركيبية وحتى الدلالية والنفسية لإنتاج شعر في ثلاثة مستويات من الإيقاع[٨].

١.إيقاع خارجي: ناجم عن تكرار التفعيلات في البيت الشعري.

٢.إيقاع داخلي: ناتج عن حسن استغلال الشاعر للخصائص الصوتية للغة العربية.

٣.الإيقاع النفسي: الناجم عن صدق التجربة الشعرية.

حركية الإيقاع وأنماطه في شعر السياب

- **ظاهرة الالتزام والتدوير**

قصيدة (هل كان حبًا)

تأخذ قصيدة (هل كان حبًا) لبدر شاكر السياب دور الريادة، إن لم تكن صاحبة الأولية في الشعر الحر، فقد قالها السياب في فترة كانت تمثل بدايات ظهور هذا الوزن الشعري الجديد، وتعد هذه القصيدة أول قصيدة يكتبها السيَّاب في الشعر الحر، حيث كان ذلك عام (١٩٤٦) وبالتحديد في بغداد في التاسع والعشرين من نوفمبر، لذلك توجه إليها الباحث ليدرس الجوانب الإيقاعية فيها ويبين مدى مقدرة الشاعر في التحكم بإيقاع قصيدته، لكونها تمثل البدايات في مسيرته الشعرية الحرة، لذا سأقوم بالوقوف على الجوانب المقطعية في كل فقرة وأتبين ملامح الإيقاع وكيفه كسره في كل مقطع، ومن ثم مدى تحكم الشاعر بإيقاع قصيدته رغم تقسيمها إلى مقاطع متعددة، ففي المقطع الأول يقول السيَّاب[٩]:

هل تسـمِّيْنَ الذي ألقى هياماً

o/ o/ / o/	o/ o/ / o/	o/ o/ / o/
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن

أم جنونًا بالأماني، أم غراما

o/ o/ / o/ o/ o/ / o/ o/ o/ / o/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ما يكون الحب؟! نوحًا وابتساما؟

أم خفوق الأضلع الحرى، إذا حان التلاقي

بين عينينا فأطرقت، فرارًا باشتياقي

عن سماءٍ ليس تسقيني، إذا ما جئتها مستسقيًا، إلا أواما

لقد استخدم الشاعر في هذه القصيدة تفعيلة (فاعلاتن) بصورتها (/o / /o/o) وقد جاءت في هذا المقطع ثلاث تفعيلات مترددة وراء بعضها بعض، مما يؤكد استخدام هذا البحر في صورته التامة هو (البحر الرمل)، أمّا الجانب الإيقاعي في هذا المقطع فقد بدا من خلال الأساليب البلاغية القائمة على الاستفهام والتعجب في بعض الأسطر، ولعلّ الاستفهام من الأساليب التي استخدمها الشاعر في هذا المقطع، ونرى من جانب آخر تنوع حرف الروي في المقطع الواحد حيث بدأ (بالميم) ثم انتقل إلى (القاف) ومن ثمَّ عاد إلى (الميم) مرةً أخرى، مما يؤكد أن الإيقاع يقوم على عنصر الاختلاف وليس التوافق، ومن الجوانب المهمة في هذا المقطع أيضًا، استخدام حرف المد الذي يدل على الإطلاق والذي يمثل صعوبة في معرفة الزمن الذي يستغرقه الوقت عنده، لذلك لجأ الشاعر إلى الأسلوب البلاغي ليضبط إيقاعه في هذا المقطع. أمَّا في المقطع الثاني الذي يقول فيه[١٠].

هل يكون الحب أني

o/ o/ / o/ o/ o/ /o/

فاعلاتن فاعلاتن

بتُّ عبدًا للتمني!؟

o/ o/ / o/ o/ o/ / o/

فاعلاتن فاعلاتن

أم هو الحبُ اطراح الأمنيات

فاعلاتن فاعلاتن

والتقاء الثغر بالثغر، ونسيان الحياة ؟

فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن

يسير الشاعر في هذا المقطع كما سار في المقطع الذي قبله من خلال تكرار تفعيلة (فاعلاتن)، غير أننا نجده ينوع في عددها في كل شطر بين اثنين إلى أربعة، ويستخدم الأسلوب البلاغي من استفهام وتعجب لتكتمل الصورة الإيقاعية كما وجدت في المقطع الأول، ونراه أيضًا ينوع في القافية وحرف

الروي بين حروف (النون والشين والراء واللام)، ويقابل كذلك بين الجمل والتراكيب على شكل صورة تشبيهيه جميلة، وذلك مردّه بدون شك نفسية الشاعر التي تتواجد في الإيقاع من خلال الاختلاف والتنوع بما يعزّز تأثير الجوانب النفسية والعاطفية على الجانب الإيقاعي حين يتنوع، حيث نجد نفسية بعض الشعراء من خلال تردد بعض الحروف أو التراكيب أو بعض الصيغ الصرفية والنحوية. وفي المقطع الثالث يقول السيَّاب أيضًا [١١].

يومك المرموق .. لا يوم تقضّى قبل عام

o/ o/ / o/ o/ o/ / / o/ o/ o/ / o/ o/ o/ / o/

فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن

فاسمعيني، فالأماني كلها أن تسمعيني

أذكرتني فرحة اللقيا بصهبائي وجامي

آن أن تحسي على نخب العيون

إذن، التفعيلة التي يسير عليها السيَّاب في هذه القصيدة هي (فاعلاتن) يوردها بصورتها الرئيسية في أكثر الأسطر، مما يؤكد أن بدايات السيّاب الشعرية كانت تمثل التزامًا لديه، فهو لم يخرج إلى الصور الفرعية للتفعيلة إلا فيما ندر، وقد لجأ للأسلوب البلاغي القائم على الاستفهام والتعجب لتضبط إيقاعه في هذه القصيدة، إضافة إلى تنوع القافية لديه وتعدد حروف الروي التي التصقت بنفسية الشاعر أكثر منها في جوانب أخرى، ومن اللافت للنظر أيضًا قلت (التدوير) في هذه القصيدة، فالتدوير يرجع إلى تقسيمات داخلية فهذا جمال الدين بن الشيخ يقول: "إن التدوير في الشعر العربي يرجع إلى تقسيم داخلي يراعي فيه توازن طرفي البيت وليست براجعة إلى هندسة خاصة في الجمع بين جزأين مستقلين، تمامًا كما لو كان كل منهما بيتًا من الشعر قائم الذات"[١٢].

ولعلّ قلة التدوير في هذه القصيدة يعود لأسباب عدّة، منها امتلاك الشاعر لناصية النظم، وامتلاكه لرصيد لغوي يسمح له بتنوع المفردات وحسن توزيعها، وامتلاك الشاعر لعينات التراكيب وتقنياته مما جعل الشاعر أقدر في التعامل مع الجملة بالقدر الذي يجعل الشطر يخلو من التدوير. يقول السيّاب في المقطع الأخير من القصيدة:

أحسد الضوء الطروبا

o/ o/ / o/ o/ o/ / o/

فاعلاتن فاعلاتن

موشكًا، مما يلاقي، أن يذوبا

o/ o/ / o/ o/ o/ / o/ o/ o/ / o/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

في رباطٍ أوسع الشعر التثاما

o/ o/ / o/ o/ o/ / o/ o/ o/ / o/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

السماء البكر من ألوانه آنا وآنا

لا ينيل الطرف إلا أرجوانا

لقد قام الباحث بتتبع القصيدة السابقة في جل مقاطعها، ليتبين أن التفعيلة التي ترددت في هذه القصيدة تقوم على البحر الرمل (فاعلاتن) قلما وردت الزحافات والعلل فيها، وهذا مرده بلا شك البدايات التي مثلتها هذه القصيدة في مسيرة الشاعر حيث الالتزام شبه المطلق في صورة التفعيلة الرئيسية، وسنلاحظه فيما بعد عند تناولنا لقصائد أخرى للشاعر في مراحل مختلفة من حياته، هل كان السياب ملتزمًا كما مثلت بداياته الشعرية أم تطور موقف الشاعر في تنوعه لتفعيلات شعره؟

وبالعودة مرة أخرى لهذه القصيدة نرى الجانب الإيقاعي المتزن الذي ساد جو القصيدة، وقيامها على عناصر تركيبة جميلة، سواء من خلال الجانب البلاغي أم الجوانب النحوية والصرفية، أم من جانب القافية والروي، فقد تعددت القوافي بين المقاطع واختلف حرف الروي في المقطع نفسه، وقد جاء حرف الروي أكثر التصاقًا مع نفسية الشاعر، مما يعزز العلاقة بين الإيقاع والبعد النفسي، فالقصيدة من هذا الجانب إذن "ليست مجرد مجموعة من الخواطر أو الصور أو المعلومات ولكن بناء متدرج الأجزاء، منظم تنظيمًا صارمًا بحيث لا يندّ جزء منها عن تناسقه مع بقية الأجزاء الأخرى وتكامله معها تكاملًا مقفولًا"(١٣). ونخلص من ذلك إلى أن هذا التوزيع اللغوي أدخل القصيدة في تفاعل إيجابي مع البنية الدلالية للنص الذي يقوم على عنصر الاستفهام والتعجب، مما يشير أن البناء القافية بوصفها أحد أهم أركان البنية الإيقاعية يدخل في تعالق مستمر –نسبيًا – مع البناء الدلالي، إذ كلما ابتعد النص الشعري عن الحركة الموسيقية الحادة المتولدة عن الهندسة المنتظمة للقافية زادت نسبة التفاعل بين بنائه، لأنّ الاهتمام لن يكون منصبًا على الجانب الإيقاعي دون الجانب الدلالي.

- **ظاهرة التكرار**

قصيدة (أنشودة المطر)

تعددت القراءات النقدية لهذه القصيدة منذ صدورها وحتى الوقت الحالي، واعتمد النقاد في تناولهم لهذه القصيدة مناهج نقدية متعددة للوقوف على الجوانب الأسلوبية والبنائية، ولعلّ السبب يعود إلى منطلقات كل ناقد ورؤاه واتجاهه النقدي الذي يسير عليه، لذا أثار هذا الأمر دوافع الباحث لتناول هذه القصيدة من جانب إيقاعي ليقف على البينة الإيقاعية، وكيفية تجسدها في هذا العمل

المهم، حيث سيتناول معظم مقاطع هذه القصيدة ويتبع عروضها وبيان ضبط الإيقاع فيها من جوانب متعددة منها الأسلوبية. يقول السياب(١٤):

عيناكِ غابتا نخيلٍ ساعة السحر

o/ / o/ / o/ o/ o/ / o/ / o/ / o/ o/

مستفعلن متفعلن مستفعلن متف

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

o/ / o/ / o/ o/ o/ / o/ / o/ / o/ o/

مستفعلن متفعلن مستفعلن متف

عيناكِ حين تبسمان تورق الكروم

وترقص الأضواء كالأقمار في نهر

يرجه المجذاف وهنًا ساعة السّحر

إن القصيدة في بنيتها الموسيقية تأخذ جانبًا مميزاً فقد دارت في بحر الرجز وتفعيلته (مستفعلن) (/ o / / o / o) غير أن أكثرها جاء بصورتها الفرعية (متفعلن) (/ /o / /o) كما انتهى كل شطر بالتسكين مما جعل الحرية للشاعر بأن يأخذ نفسًا ووقفة في نهاية كل شطر هذا من جانب، أمّا من جانب آخر هو الجانب الإيقاعي في القصيدة؛ فقد تبلور من خلال ظاهرة مهمة كانت واضحة بشكل جلي ألا وهي ظاهرة التكرار على مستوى الكلمة، وهي (مطر) فقد وردت نحو (اثنتين وثلاثين) مرةً موزعةً على المقاطع بالتناوب وفي نهاية كل مقطع؛ مما يجعل الجانب الإيقاعي متماسكًا ومتناسبًا مع حركة البناء الدلالي والنفسي للشاعر، فحرف الراء في كلمة مطر يتناسب وتساقط الماء لأن كلًا من نزول المطر وحرف الراء يحمل رقرقة متسقة وجانبًا وصفيًا جميلًا يخيم على جو القصيدة ككل، لذا فالتكرار في هذه القصيدة يعد ملمحًا مهمًا ولا يأخذ مكانًا محددًا، بل نجده يتوزع بين ثنايا القصيدة كاملةً مما يحقق الانسجام والاتفاق بين المقاطع من جهة والإيقاع الموسيقي من جهة أخرى، إذن التكرار في قصيدة (أنشودة مطر) للسياب يعد من أبرز القواعد المهمة التي يبني عليه الإيقاع الموسيقي للقصيدة، حيث كان هذا النمط الأسلوبي للشاعر يمثل شحن المتلقي بالتأثير الذي تشكلت عليه البنية الشعرية للقصيدة وهو على درجات من القوة والتأثير، فمنه ما يكون تكريسًا لرسالة عنوان القصيدة، ومنه ما يكون متجاوبًا مع مضمونها.

ومن النماذج المكررة في هذه القصيدة ما يعرف بالتكرار الختامي وهو التكرار الذي يكون في خاتمة القصيدة حيث تبلور عند السيّاب بقوله: (ويهطل المطر)، ومن جوانب التكرار أيضًا في هذه القصيدة تكرار الأفعال: (ينال، تورق، ترقص، يوجّه، تغرقان، كركر، دغدغت، تسحُّ، يجد... الخ)

وغيرها من الأفعال المضارعة، والتي تأخذ جانبًا موسيقيًا جميلًا، حيث تجسد الحركة الإيقاعية والدلالية المتنامية تصاعديًا في كل المقاطع الشعرية لهذه القصيدة.

ومن جوانب التكرار أيضًا ما نلحظه في (حرف التشبيه) (الكاف) حيث ورد بشكل مستمر ودوري بين المقاطع الشعرية، وإذا ما ربطناه بالجانب النفسي للشاعر فإننا سنجد تفسيرًا لتوظيفه بهذا الشكل، فأينما ورد؛ نجد الجانب النفسي لدى الشاعر في عاطفة الحزن والانكسار والانطواء في أغلب الأوقات. إذن، فالتكرار ملمحٌ بارزٌ في هذه القصيدة، سواء أكان بتكرار حرف (الكاف) أم بتكرار كلمة (مطر) بهذا العدد حيث شكل تكرارها ظاهرة بارزة في هذه القصيدة، مما دعا إلى تتبع هذه اللفظة بالإحصاء أولًا وربطها بالمضمون والدلالة التي تؤديها من جانب آخر، ولا يزعم الباحث أن مثل هذه الدراسة نهائية ولا تحتاج إلى زيادة، بل على العكس تمامًا كل دراسة تمثل بداية تحتاج فيما بعد إلى دراسات داعمة أو متنافرة معها لتأخذ دورًا نقديًا ومجالًا أرحب.

ومن جانب آخر نستطيع أن نجد أسوبًا آخر يضاف إلى ظاهرة التكرار، وهو خلو هذه القصيدة من أسلوب التدوير، حيث يقول السّياب:

وكـل قطرة تراق من دم العبيـد

o/ o/ / o/ / o/ / o/ / o/ / o/ /

متفعلن متفعلن متفعلن متفعل

فهي ابتسـامٌ في انتظـار مبسم جديد

أو حلمةٌ تـوردت على فم الولـيد

في عـالم الفتيّ، واهب الحيـاة

مطر

o/ /

مطر

o/ /

مطر .....

o/ /

ويهطل المطر

إذن، تخلو هذه القصيدة من التدوير؛ مما يشير إلى تطور الشاعر في شعره، وعدم وقوفه عند مرحلة معينه من الزمن.

- **الإيقاع في الصورة الكلية**

قصيدة غريب على الخليج

تعد الصورة الكلية للقصيدة "مجموعةٌ من الصور الجزئية التي تطل علينا من خلال تشبيه أو استعارة أو مجاز أو إيحاءات كلمة رامزة أو أصوات متناغمة، وكل ذلك ينتظم بواسطة علاقات حية نابضة بإيقاع يقوم على التقابل أو التوازن أو التضاد أو التدرج"[١٥]، لذلك يسعى الشاعر إلى ترسيخ هذه العلاقات الناظمة للنسيج الإيقاعي اعتمادًا على الخيال، والقدرة اللغوية التي يمتلكها والحس الجمالي، هي علاقات تتجلى على المستوى الدلالي والصوتي من خلال الإيحاءات التي تلازم التجربة الفنية، وتعلق في خيال المتلقي، وتبقى أصداء دلالاتها تتردد في النفس، ومن هنا تتجلى الصورة الإيقاعية في هذه القصيدة (غريب على الخليج) من خلال الضغط النفسي الذي يعيشه الشاعر، مما جعل إيقاع الصورة عنده تُلتمس في الحس المأساوي الذي تنبض فيه عروق التصوير الفني، والعلاقات الدلالية التي تنسجم مع الحركة العامة للخيال، لذلك من الصعب الفصل بين البنية الإيقاعية للصورة الشعرية وسياقها البلاغي العام، وتجزئتها إلى تشبيهات واستعارات ومجازات، لأنّ هذا الأمر يضيق من أفق الصورة وبالتالي التضييق من الحركة الإيقاعية، وإنما تُلتمس هذه المعالم بربطها أجزاء الصورة الكلية بالسياق العام النابع من العلاقات الحيوية، والشعور الموحد المهيمن على التجربة الوجدانية للشاعر، وإن واقعًا مأساويًا يعيشه الشاعر لكفيلٌ بفرض أنماط إيقاعية كثيرة للصورة الشعرية من أبرزها في هذه القصيدة (الإيقاع وحركية الصورة)، مما يؤكد أنّ هذه القصيدة تتمتع بثراء حركتها الداخلية ثباتًا وحولًا، الأمر الذي ينشأ أساسًا بالتدرج من وضع الثبات إلى التحول ثمّ العكس، ومن هذا التفاعل والتدرج يحقق الإيقاع " تلاؤمه الكامل وانسجامه التام مع حركة الصورة التي تولد في تنامها المستمر طاقات جديدة، وتتكشف عن رؤى وأفكار وأخيلة، يرتفع بها الإيقاع مرتبة نموذجية في قيمتها الشعرية"[١٦] يقول السيّاب في بداية القصيدة:[١٧]

الريح تلهث بالهجيرة، كالجثام، على الأصيل
وعلى القلوع تظل تُطوى أو تُنشَّر للرحيل
زحم الخليج بهنّ مكتدحون جوابو بحار
من كلّ حافٍ نصفُ عارٍ
وعلى الرّمال، على الخليج
جلس الغريب، يسّح البصر المحيَّر في الخليج

تشير دلالات هذه القصيدة اقترابها إلى فضاءات الخيال، حيثُ تنعدم صلتها بالواقع الموضوعي أو الاجتماعي، ذلك أنها بدأت بناءها بالرموز، مما جعل الصورة الكلية للقصيدة تدور حول فكرة تحدي الشاعر المحن والمصائب التي يشعر بها جرّاء غربته عن بلاده العراق، لذلك نلحظ وتيرة الإيقاع بين

صعودٍ ونزول بين أملٍ وانهزام، وهو ما ساعد على تسريع الحركة الإيقاعية في الصورة، إضافةً إلى الرموز الكثيرة والجوانب البلاغية المعتمدة على المقابلة بين التراكيب، ومن المقاطع التي اتسم الإيقاع فيها بالبطء تلك التي يشعر فيها الشاعر بالانهزام وعدم قدرته على العودة إلى العراق حيثُ يقول:

واحسرتاه.... فلن أعود إلى العراق
وهل يعود؟ من كان تُعْوزه النقود؟ وكيف تُدّخر النقود؟
وأنت تأكل إذ تجوع؟ وأنت تنفق ما يجودُ
به الكرام على الطعام؟
لبَكيتّ على العراق، فما لديك سوى الدموع
وسوى انتظارك، دون جدوى، للرياح، وللقلوع

يتضمن هذا المقطع في دلالاته وصفًا لحالة اليأس والحزن والألم المخيم على الشاعر بعدم قدرته على العودة للعراق، مما أسهم في وتيرة الإيقاع البطيئة المعتمدة على الصورة الكلية للقصيدة، وتعدد المقاطع الشعرية فيها.

ومن الجوانب التي نستطيع ضبط الإيقاع من خلالها، تتبع لفظة (عراق) وأماكن ورودها وربطها بالسياق الكلي للصورة الشعرية، فقد وردت لفظة عراق (أربع عشرة) مرة، موزعة على المقاطع الشعرية كاملة، وإذا ما ربطنا تكرار هذه اللفظة مع الجانب النفسي للشاعر والصورة الكلية للقصيدة، فإننا سنجد إيقاعًا موسيقيًا مترابطًا، وذلك من خلال توزيعها على المقاطع الشعرية، إضافةً إلى توافق هذه اللفظة مع الجو المخيم على الشاعر، وهو جو الحزن واليأس، فلو تتبعنا لفظة عراق من خلال مخارج حروفها؛ لوجدنا أن لكل حرف وصفًا يتفق مع الجو العام والصورة الكلية للقصيدة، فحرف العين مخرجه حلقي يعكس مقدار الغصة والألم الذي يعيشه الشاعر، وحرف الرّاء كذلك ورقرقة العين للدمع وهو أيضًا مناسب للغصة والألم، أما حرف الألف فهو من أكثر الحروف في اللفظة تعبيرًا عن نفسية الشاعر الحزينة البائسة التي تشعر بعظم الألم الذي يعيشه، وحرف القاف يتناسب أكثر مع مقدار الغصة والألم أيضًا إذا ما تتبعنا مخرجه، إذن لفظة عراق تساهم في ضبط الإيقاع الموسيقي للقصيدة، وذلك عندما تتفق ونفسية الشاعر الحزينة الكئيبة التي وصلت في النهاية إلى العجز والاستسلام.

ومن ضوابط الإيقاع في هذه القصيدة، ما يعرف بالصورة المتجاوزة التي تتعدى مرجعياتها الواقعية، وتتقطع صلتها بالمعجم اللغوي، لتنقاد إلى السياق الذي ترد فيه، وهو لون لجأت إليه القصائد الحديثة للتخلص من الوضوح المباشر، والدخول إلى عالم الرمز ليجعل من القصيدة ثرية بالإيحاءات والتصوير الجمالي، وتزداد حدّة التجاوز للمرجعية المعجمية كلّما تخطّى الشاعر واقعه لأن " معنى المطابقة يجعل الكلمة عاجزة عن أداء الوظيفة التي تسند إليها الجملة، ولكن المعنى الإيحائي

يحتل مكان معنى المطابقة المعطل، حينئذٍ تتناسب الكلمات على المستوى الإيحائي، فيعطي كل نوع من المنطق العاطفي معياره للجملة الشعرية، وبهذا تكون اللغة قد غيرت قانونها"[١٨] لذلك فالصور المتجاوزة تعد تشكيلًا جماليًا جديدًا للواقع اعتمادًا على ما تزرعه من الغموض داخل السياق الجديد، ومن هذا الغموض ينهل الإيقاع حيويته عن طريق دفعه إلى أقصى قدرة ممكنة على الإدهاش والغرابة وإثارة الصدمة التي تحدثها في نفس المتلقي، ومثالها في هذه القصيدة قول السيّاب:[١٩]

الريح تصرخ بي: عراق
والموج يعول بي: عراق، عراق، ليس سوى عراق
البحر أوسع ما يكون وأنت أبعد ما تكون
والبحر دونك يا عراق
بالأمس حين مررت بالمقهى، سمعتك يا عراق
وكنت دورة أسطوانة
هي دورة الأفلاك من عمري، تكوّر لي زمانه
في لحظتين من الزمان، وإن تكن فقدت مكانه
هي وجه أمي في الظلام، وصوتها ينزلقان مع الرؤى حتّى أنام
وهي النخيل أخاف منه إذا ادلهمّ مع الغروب
فاكتظ بالأشباح، تخطف كلّ طفلٍ لا يؤوب

عند النظر في أكثر ألفاظ هذا المقطع الشعري، نجد عدم التقيد بدلالات هذه الألفاظ معجميًا، وذلك مردّه التوظيف الرمزي الذي أثاره الشاعر، والحكم الوحيد في إرشاد دلالتها هو السياق، ومن المؤكّد أنّ الموضوع يحوم في تجربة الشاعر الشخصية القائمة على الحزن والانكسار والانهزامية واليأس، لذا نخلص إلى أنّ الصور البلاغية ذات صلة قوية بضبط وتيرة الإيقاع الداخلي للنص، وكلّما تعمقت وازدادت تجذّرًا في الخيال والرمز، تكثّفت طاقاتها الإيقاعية، واتخذ شكل التوتر المتجول في ثنايا النص، وهو ما يفسر ارتباط مفهوم الإيقاع الداخلي – في جانب من جوانبه– بالتصوير البلاغي، حيثُ يستدعيه ويشكلان معًا جزءًا مهمًا من البنية الإيقاعية بمفهومها الحديث.

أمّا عندما نتتبع مقاطع القصيدة عروضيًا فإننا سنجد تطورًا للشاعر في موقفه الإيقاعي، وذلك عندما نوع الشاعر في صورتين لتفعيلة واحدة، وهاتان الصورتان هما (مُتَفاعِلُن/ مُتْفاعِلن)، وهو تطورٌ جديدٌ في بنية الإيقاع الشعري لدى الشاعر إذا ما قورنت في بداياته الأولى وخاصةً قصيدة (هل كان حبًّا)، ولنتبين ذلك نورد المقطع الشعري التالي من القصيدة وتتبع تفعيلاتها، يقول السيّاب: [٢٠]

الريح تلهث بالهجيرة، كالجثام، على الأصيل

/o/ o/ o/ /o/ / /o/ / /o/ / /o/ / /o o (زحاف التذييل)
مُتْفاعِلُن مُتَفاعِلُن مُتَفاعِلُن مُتَفاعِلُن

وعلى القلـوع تظلُّ تُطوى أو تُنـشَّرُ للرَّحـيل

/o/ / /o/ / /o/ o/ /o/ / /o o
مُتَفاعِلُن مُتَفاعِلُن مُتْفاعِلُن مُتَفاعِلُن

زحم الخليج بهنّ مكتدحـون جوّابـو بحار

/o/ / /o/ / /o/ / /o/ / /o/ / /o/ o
مُتَفاعِلُن مُتَفاعِلُن مُتَفاعِلُن مُتْفاعِلُن

أخذ الشاعر في هذه القصيدة حرية في التنوع والاختيار للتفعيلة بصورتها الرئيسة والفرعية التي أنشأ عليها، فنراه يكثر من الزحافات والعلل في بنية التفعيلة، ولا شك أنّ ممازجة الشاعر للتفعيلات يعد تطورًا جديدًا وملمحًا مهمًا في هذا اللون من الشعر، حيثُ أجاز العديد من النقّاد هذه الممازجة، شريطة أن تقترب التفعيلات من تقسيماتها المتعارف عليها في (الأسباب والأوتاد)، أما العلل والزحاف فقد مثّلت حرية مطلقة للشاعر الحديث، حيثُ وجد فيها مراده بالخروج على التقليد، ولذلك يكثر الشعراء المحدثون من ورودها في تماشيًا مع كسر الرتابة والروتينية المملة في التفعيلة الرئيسة، وخروجًا على التقاليد الشعرية القديمة، مما دعا عددًا من النقاد أن يعدها عيبًا، مع أن العيب يكون ينبغي أن يكون في العلة وليس الزحاف، فالعلة كما هو متعارف عليها تكون في تفعيلتي (العروض والضرب) وما يطرأُ على الأسباب والأوتاد من تغيير، أما الزحاف فهو التغيير الذي يطرأ على الحشو والشاعر غير ملزم به، لذلك فالشاعر يبدأ مخيرًا وينتهي مجبرًا، ومعنى هذا أنه يمتلك الحرية في الاختيار، أما بعد أن يختار فعليه الالتزام وهو ما نقصده في تفعيلتي (العروض والضرب).

الخاتمة:

لقد توصّل الباحث لمجموعةٍ من النتائج التي وجدها في شعر السيّاب، وأهم هذه النتائج وأفيدها للبحث أنها تقوم على تنوع الإيقاع الشعري في قصائد هذا الشاعر الذي عاش حياةً قصيرة – إذ ما قورنت بحياة معاصريه – فنراه ينوع بوتيرة الإيقاع، بدء ملتزمًا؛ ونقصد بالالتزام هنا أنّه التزم بوحدة التفعيلة؛ أي استخدم تفعيلة واحدة في القصيدة وما يصاحبها من زحافات وعلل، وقد مثّلت هذه المرحلة البدايات الأولى في حياة السيّاب الشعرية، ومن ثمّ نراه يطور في الإيقاع، فيجمع بين بحرين؛ أي يستخدم تفعيلتين لبحرين مختلفين، غير أنّه يجمع بينهما تقسيمات التفعيلة من حيثُ (الأسباب والأوتاد)، ومثاله تفعيلات (مستفعلن/ فاعلاتن/ فاعلن)، فهذه التفعيلات أخذت سمة بارزة في نتاج السيّاب الشعري، وهي تفعيلات تعكس بحور(السريع/ الرمل/ المتدارك)، ومن الأمور التي تستدعي

الانتباه في قصائد السيّاب، عدم اقتصاره بجانبٍ واحدٍ فحسب، بل اهتمّ بالجوانب الصرفية والنحوية والبلاغية لضبط إيقاعه الشعري.

لقد قام الباحث باختيار مجموعة من القصائد ضمن دواوين شعرية متفرقة، رغبةً منه (الباحث) في تتبع مسيرة الشاعر الإيقاعية، ليجيب على عددٍ من الأسئلة التي دارت في مخيلته، والتي كونت منهجية هذا البحث ومرتكزه الأساس، مما جعل شعره يقرأ في إطار النظرة النقدية الحديثة، التي تبنى على العلاقة بين البنية الإيقاعية والبنى المختلفة التي يتضمنها العمل الأدبي.

لقد وصل الباحث إلى أنّ السيّاب تعامل مع بحور الخليل، ولم يخرج عن نطاقها، فقد مزج بين البحور البسيطة والبحور المركبة؛ أي مزج بين عالمين هما عالم المحسوس والعالم الملموس؛ أي الجوانب الظاهرة منها والتي ترتبط بالإيقاع الخارجي، والجوانب الداخلية التي ترتبط بالإيقاع الداخلي، كما أنّه جمع بين الترخيصات العروضية والتفعيلات الصحيحة، وكلّه لقياس وتيرة الإيقاع الشعري في قصيدته. في النهاية يعد هذا البحث محاولة لدراسة البنية الإيقاعية في نتاج شاعر أخذ مكانة متميزة في مسيرة الشعر العربي الحديث، مبنيةٌ آراؤه على ذوقٍ شخصي، وحكم ذاتي، رغبةً منه لشق الطريق أمام دراسات نقدية جديدة تتسم بالجدّة والتجديد، بحيثُ يجد القارئ فيما بعد جهدًا جديدًا يستحق التقدير والسير حذوه، إضافة لما تقدمه هذه الدراسة من إثراء للدارسين كما هي الدراسات السابقة.

قائمة المصادر والمراجع:

١- ابن الأثير، المثل السائر، تحقيق أحمد الحوفي و بدوي طبانة، دار الرفاعي، الرياض، ١٩٨٢م

٢- ابن المعتز، البديع، تحقيق كراتشفوسكي، مكتبة المثنى، بغداد ١٩٦٧م

٣- أبو السعود، سلامة، البنية الإيقاعية في الشعر العربي، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، ٢٠٠٩م

٤- أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٥، ١٩٨١م

٥- كتاب شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، ط٢، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٧٨م

٥- برباق ربيعة، الإيقاع الشعري (دراسة لسانية جمالية)، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ٢٠١١م

٦- جابر عصفور، مفهوم الشعر(دراسة في التراث العربي)، دار الثقافة والعلوم، ط٢، ١٩٨٢م

٧- حمدان، ابتسام أحمد، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، سورية، ١٩٩٨م

٨- السجلماسي، أبو محمد القاسم الأنصاري، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق علال غازي، مكتبة المعارف، الرباط، ١٩٨٠م

٩- السياب، بدر شاكر، ديوان بدر شاكر السياب، ت سمير بسيوني، جزيرة الورد، القاهرة، ٢٠٠٩م

١٠- السيّاب، ديوان أعاصير، تحقيق عبدالجبار العاشور ط٢ ، دار العودة، بيروت ١٩٧٤م

١١- السيوطي، جلال الدين، المزهر في علوم اللغة بأنواعها،ج١ شرح محمد الولي وعلي البيجاوي، المكتبة العصرية، بيروت ١٩٨٧م

١٢- شعلال، رشيد، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، عالم الكتب الحديثة، إربد، ٢٠١٠م

١٣- الطرابلسي، محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات التونسية، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، ١٩٨١م

١٤- عبيد، محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠١م

١٥- القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، شرح محمد الحبيب بن الخوجة، ط٢ دار المغرب الإسلامية، بيروت ١٩٨١م

١٦- كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٦م

الهوامش:

(١) أبو السعود، سلامة، البنية الإيقاعية في الشعر العربي، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، ٢٠٠٩، ص (١٠٤).

(٢) شعلال، رشيد، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، عالم الكتب الحديثة، إربد، ٢٠١٠، ص (١٧).

(٣) نقلاً عن رشيد شعلال (البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام) ص (١٨).

(٤) انظر كتاب شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، ط٢، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٧٨، ص١٥٢.

(٥) نقلاً عن جابر عصفور، مفهوم الشعر (دراسة في التراث العربي) ، دار الثقافة والعلوم، ط٢، ١٩٨٢، ص (٣٧٠).

(٦) البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، مرجع سابق، ص٢١، وانظر حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وشرح الأدباء، ص٢٣٦.

(٧) أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٥، ١٩٨١، ص١٧٦.

(٨) برباق ربيعة، الإيقاع الشعري (دراسة لسانية جمالية)، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ٢٠١١

(٩) السياب، بدر شاكر، ديوان بدر شاكر السياب، ت سمير بسيوني، جزيرة الورد، القاهرة، ٢٠٠٩، ص ٧٣٣

(١٠) السياب، الديوان، ص(٧٣٣)

(١١) السياب، الديوان، ص٧٣٤.

(١٢) الطرابلسي، محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات التونسية، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، ١٩٨١، ص٨٥.

(١٣) عبد الصبور، صلاح، حياتي في الشعر، دار أقرأ، بيروت، ١٩٨١، ص (٢٥).

(١٤) السياب، الديوان، ص (٤٥).

١٥) حمدان، ابتسام أحمد، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، سورية ١٩٩٨ ص ٢٥٧

١٦) عبيد، محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠١ ص ٣٢

١٧) السيّاب، الديوان ص ٣٠٣

١٨)كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٦ ص ٢٠٢

١٩) السيّاب، الديوان ص ٣٠٣

٢٠) السيّاب، الديوان ص ٣٠٣