IJHER International Journal of Humanities and Educational Research
ISSN: 2757-5403
Volume 5, Issue 3, June 2023

Received: 01/05/2023 **Accepted:** 18/05/2023 **Published:** 01/06/2023

BETWEEN RHYTHM AND SUGGESTION, A READING IN THE POETRY OF BADR SHAKER AL-SAYYAB

Hayder Hadi Salman AL-MURAD[1]

Researcher, University of Kufa, College Basic education, Iraq

Abstract

After that brief analysis of examples of al-Sayyab's poetry, the research concluded the importance of rhythm in its formation or establishment of the suggestive poetic semantic meaning in the poem or in the embodiment of the poetics of the text, drawing ideas and images and weaving them into musical poetic templates. It is a semantic area located between rhythm and suggestion, where the creator can move freely before reaching the completion of the semantic consistency, as deep moral connotations are achieved rippling between the rhythm and the use of the suggestive symbol.

This is evident in al-Sayyab's poetry on multiple levels. Accordingly, the research was able, through those approaches between the structure of rhythm and the structure of suggestion, to reach creative foci that may not have received its due study until now, as they carry suggestive dimensions that convey the poet's experience over a successive time period, and refer to his creative sources. As a result, the research tried to focus on rhythm. In its internal and external dimensions, it is like a bridge between the creator and the recipient in communicating the intention of the writer on the one hand, and in achieving the poetry of the text on the other hand. On the other hand, the importance of the rhythmic structure was shown in showing its connection with poetic suggestion, and defining the kinetic ranges in time, space, space, image and organic unity in the poem.

The poetic text, no matter how much the poet tries to renew or alienate it, as Al-Sayyab did in his abandonment of seas in many times or in the poetry of iambic, it remains rooted in its rhythmic structure as it presents the initial structure of symbols and masks leading to the suggestive structure in the poem. The internal rhythm, with its procedural tools or its formative components, contributes to a great extent in carrying the emotional charges that plot the suggestive meaning both close and distant at the same time: the close in its verbal, linguistic and synthetic image, and the far in its predictive interpretation and horizons based on symbolic imagination.

Key words: Rhythm and Suggestion, the Poetry of Badr Shaker Al-Sayyab.

http://dx.doi.org/10.47832/2757-5403.20.5

[1] haiderh.alasadey@uokufa.edu.iq

بين الإيقاع والإيحاء

قراءة في شعر بدر شاكر السياب

حيدر هادي سلمان المراد

الباحث، جامعة الكوفة، العراق

الملخص

بين الإيقاع والإيحاءِ وشائجُ لا تنفصمُ عراها، تتداخلُ فيما بينها وتتآزر خيوطها مُشَكِّلةً فلسفةً فكريّة، وحياةً فنيّةً يعيشها السيّابُ في شعره الذي لطالما أبهر القارئَ بأسلوبه الفذِّ، وموسيقى شعرهِ العذبِ، ولا يمكنُ بحالٍ من الأحوالِ أن يتمَّ الفصلُ بين الإيقاعِ والدلالة المعنوية في شعر السياب إلا لغاية دَرسيّةٍ، تستهدفها دراسةُ شعر الشاعر، من خلال التّركيز على الجانب الفنّيّ متمثّلاً في الإيقاع الشعري، فيركّزُ البحثُ على المقاطع الموسيقيّة سواء المكررة في شعره، أو تلك المبتكرة النادرة الورود، كما يسلط البحث الضوء على جانبٍ آخرَ يلامس المعنى والدلالة وهو المستوى الذي يريده السيّاب من العملية الشعرية، إذ لا يسعى إلى إظهار مقدرته اللغوية بقدْرِ ما يسعى إلى إيصال رسالةٍ ما إلى القارئ، ودفعه إلى التأثّر بشعره وفكره ورؤاه الحياتية، وقد اقترن اسم السيّاب بالرمز في العصر الذي بدأت فيه بوادر الشعر الحديث أو ما يسمى الشعر الحر، فكان السّياب من الشعراء الذين حملوا لواء هذا الشعر وأبدعوا في مجال الرمز والإيحاء، فهو في نظرهم ميدان التّعبير ما يختلج في النفس من رؤى يصعب التعبير عنها بغير الرّمزِ. وبين هذا وذاك يسعى البحث جاهداً إلى التأكيد على ضرورة المواءمة بين الجانبين الإيقاعي والدلالي الإيحائي المتمثّل في الرمز، وأنّ موسيقى الإيقاع لا يعدو كونه إحدى الوسائل الفنيّة التي تتعاضد مع المستويين النحويّ والصّرفيّ لتشكيل نسقٍ فنّيٍّ بديع.

الكلمات المفتاحية: الإيقاع والإيحاء، شعر بدر شاكر السياب.

المقدمة

كثيرة هي المقالات والدراسات عن بدر شاكر السياب وشعره، واتجهت الدراسات في اتجاهين: منها إلى المضمونات والموضوعات الإنسانية في شعره، وأخرى اتجهت نحو الظواهر الفنية والأسلوبية ومرت على الإيقاع الموسيقى وربما أفردت بعض الدراسات للإيقاع، لكن هذا البحث حاول التحليل لمنطقة شعرية تشبه منطقة المخاض الإبداعي قبل ولادة القصيدة، لذلك حاولت الدراسة أن تقف على جوهر الإيقاع ومكوناته الوزنية واللغوية، ودورها في تشكيل البنية الإيحائية الحاملة للمعنى الشعري.

إن التحول القائم في النظم والعدول عن العمود الشعري فتح الباب واسعاً امام الإيحاء، وفي ظل هذا الانحراف الحداثي بحثاً عن حرية أكبر للشاعر سلك السياب مسلكاً مغايراً بعيداً عن صرامة الأوزان الخليلية مما ولد تلك الرموز الإيحائية المعبرة، وسمح لشعر السياب أن يتميز عن غيره من حيث التأثير في المتلقي وهذا ما وجده النقاد فرصة لتطوير نظرية النقد بين المبدع وجمهوره.

إن البحث في الإيقاع والإيحاء وهما ركيزتان أساسيتان من بنيات النص الحداثي؛ يفضي إلى شعرية النص وجماليته. وما ينضاف إلى أهمية ذلك أيضاً هو فتح نافذة على القارئ الذي يجهل في كثير من الأحيان مكنونات الإيقاع وظواهره وتشكيلاته ودوره في رسم البنى الإيحائية اللازمة لنقل المعاني، وتذوق الإيقاع في القصيدة حتى يُدركَ الشعرية، ويُدرك قيمة الإيقاع في بنائية القصيدة ودوره في استجلاء معانيها. ومن جهة أخرى يدخل المتلقي ضمن الحلقة الإبداعية في تكوين المعنى الشعري.

أهميّة البحث

تتجلى أهمية البحث في مقاربته الأدبية لنصوص السياب الشعرية؛ بغية استخلاص االجوهر الماثل بين إيقاع الوزني والإيحاء الدلالي، ومراعاةً لمنهج البحث العلمي، رأى الباحث أن يقسم البحث على مبحثين، الأول: يتضمن مفهوم الإيقاع والإيحاء، والثاني التطبيقي إثباتاً لجوهر الاصطلاح النظري.

هدف البحث

يروم هذا البحث الوصول إلى بؤرة معنوية داخل النص الشعري تحمل دلالات معنوية عميقة تتموج بين الإيقاع واستخدام الرمز الإيحائي في شعر السياب على مستوى ذات الشاعر، ومستوى عالمه الشعري، والمستوى الإنساني وفضاءاته، وتبين مدى حضورها في نصه الشعري؛ لأن الشعر إبداعي ذاتي مبعثه الذات، ومداره المجتمع، ومداه الإنسانية.

مشكلة البحث

تتحدد مشكلة البحث في انصراف معظم النقاد إلى الظواهر الأسلوبية والبيانية والموضوعات مثل الألم والموت والحزن في شعر السياب بعيداً عن البحث في بؤر نصية شكلت المرتكز الأساسي لإبداع السياب، فدراسة الإيقاع من حيث الإحصاء، وفرز البحور المستعملة وعدد التفعيلات الموظفة في القصيدة يبقى معظم الدراسات النقدية في حالة شرود عن روح الإبداع عند السياب، لذلك تمحورت الإشكالية في إثبات أهمية البنية الإيقاعية في تكوين إيحائية القصيدة.

منهجيَّة البحث:

إن المنهج التحليلي الوصفي هو الأقدر على تحليل الظواهر الإيحائية ووصف البنى الإيقاعية، فهو القادر على تحليل مؤثرات الإيقاع والتعمق في دلالة الإيحاء، والنظر إلى تلك النتائج الناجمة عن تحليل الإيقاعات وأن يصدر أحكاماً نقدية معللة على أهمية الوزن والدلالة الإيحائية في اكتمال شعرية القصيدة.

- **أولاً: الإيقاع:**

الإيقاع لغة: " والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبنيها " (ابن منظور:4897، الفيروز آبادي،1772:2008-1773) أما اصطلاحا نجد أن رؤية القدماء لمصطلح الإيقاع تنحو منحى موسيقي، فقد عرَّف الفارابي الإيقاع على أنه "النقلة على النغم في أزمنة محددة المقادير "(الفارابي،1967:436)، وعلى أية حال فقد يلتقي الإيقاع الشعري والموسيقي في بعض الأسس أو أكثر، ولكنهما قد يختلفان في درجة التجريد ونظام الدلالة. وإذا عدنا إلى المحدثين والمعاصرين نجدهم يتعرضون لمسألة الإيقاع، فمثلا يعرف كمال أبو ديب الإيقاع بقوله ": هو تكرار ظاهرة صوتية على مسافات معينة وبطبيعة مغايرة للظواهر الصوتية الأخرى في النص، وهو ينشأ غالبًا من تفاعل عنصرين متمايزين" (أبو ديب،1987:52)، ويشير يوري لوتمان إلى مفهوم الإيقاع بقوله "هو ذلك الانتظام والتناغم الزمني الذي يشي كل أيَّ عمل منتظم" (لوتمان،1997:70)، ويرى كولردج أن ظاهرة الإيقاع تعود إلى سببين "أولهما التوقع الناشئ من تكرار وحدة موسيقية معينة، فيعمل على تشويق المتلقي، وثانيهما المفاجأة أو خيبة الظن التي تنشأ عن النغمة غير المتوقعة والتي تولّد الدهشة لدى المتلقي(العشماوي،1981:162).

وعلى وفق هذا المنظور عرف سيد البحراوي الإيقاع في الشعر بأنه نظام صوتي فقال: "نظام من الأصوات يتركب منها، وعلى نظامها الأول الذي تنتظم فيه في اللغة العادية. وهو في الحقيقة نظام كبير وواسع يشمل في إطاره مجموعة من الأنظمة الصغرى، فكل عنصر من عناصره يشكل نظامًا فرعيًا، وتتصاعد هذه الأنظمة الفرعية لتشكل في النهاية النظام الإيقاعي العام لشكل القصيدة، والذي يتفاعل مع أنظمة أخرى لغوية وغير لغوية من أجل تشكيل بنية القصيدة ككل(البحراوي،1986:126).

وهكذا أجمع رواد الشعر العربي الحر على أهمية الإيقاع إذ يرون أن لغة "الشعر ليست لغة مجازية فحسب بل لغة موزونة أيضاً. بل إنَّ الموسيقى أساس المجاز في اللغة الشعرية " (علاق،2005:129).

- **ثانياً: الإيحاء:**

لغةً: يقال وحيت إلى فلان أحي إليه وحياً، وأوحيت إليه أُوحي إيحاء إذا أشرت إليه وأومات (ابن منظور: 381/15)، إذن فالدلالة الإيحائية: هي الدلالة التي يوحي بها اللفظ بالأصداء والمؤثرات في النفس، لا يوحيه لفظ يوازيه لغة، فهو مجال الانفعالات النفسية والتأثر الداخلي للإنسان"(بدوي،1996:424).

إن مفهوم الإيحاء من المفهومات التي تشاكلت بين العرب والغربي لكنه لم يفقد أثره في الشعر كونه ظل حاضراً في كل جوانب الشعرية، وظلت الدلالة الرمزية والإيحائية تمنح الأديب مساحة إبداعية، تجعله يتجاوز التصريح والمباشرة إلى آفاقٍ من الدلالات الواسعة، والرؤيا العميقة، تثري تجربة الأديب، وتكسب نصه تجدداً، وانفتاحا لا يحد من التأويل.

والشعر هو خطاب إبداعي جمالي يبنى على الإيقاع من أجل الإيحاء، و" يتجاوز المباشرة إلى أُفق من الرمز والإيحاء والإمتاع الغير متناهي، بسبب تنوع الفهم، وتعدد شكل المتلقين له، فالشاعر يقدم في نصه الشعري رؤى لغوية خاصة لها قدرة، وتفرد على إدراك الحال بعلائق متنوعة، يروم من ذلك الوصول إلى كُنه الأشياء وعلاقاتها المخفية الجديدة، بشكل مغاير غير متوقع، وهو بهذا، يصنع واقعا مغايرا جديداً ويعني الرمز الدلالة على ما وراء المعنى الظاهر مع اعتبار الظاهر مقصودا" (عباس،1996:30).

لذلك لا نبالغ حين نقول إن الإيحاء متواشج متضامن مع مكونات القصيدة جميعها فلا جمال للصورة إذا ما لم توح وتوهم بالخيال ولا شعرية للإيقاع ما لم يرسم معالم الإيحاء المفضي إلى المعنى. فالصورة الفنية إذا لم تحقق دلالتها الإيحائية فهي لم تكمل وظيفتها الشعرية، وإن لم يستطع المبدع " أم يكشف بذكائه وفطنته وبراعته علاقات جعلت تركيبها منسجماً متلاحماً بحيث يمتزج فيه الشعور والعواطف والأفكار بالإيقاع الصوتي لعناصر الصورة وبدلالاتها الإيحائية(ناجي،1984:70)

إن في الرموز المفردة الجزئية حين تتموضع في بنية إيقاعية صحية تكون في سياقات إيحائية بمداليل جزئية، ترتبط بالتجارب الحياتية الشعورية لدى الشاعر، والتي يسعى إبلاغها للمتلقي، حيث "يعمد في تشكُل مثل هذه الرموز في عباراته، التي يغذيها السياق بالمداليل الرمزية الجديدة، التي تمنح النَّص ثراء وغنى، عبر مدلولها الوضعي المعتاد إلى آفاق أرحب وأوسع من الكلام المألوف العادي (شعبان،1995:171) وتُعد الدلالة الإيحائية خلاصة رؤية الشاعر الذاتية للآخر، والأشياء المحدودة لعوالمه الذاتية والجماعية باستعمال فيه انزياح، وقد استعمل دارسون هذه الكلمات رموزاً" كون الكلمات علامات تنزاح بالاستعمال عن المدلول الذي وضعت له"(العيد،1987:11).

- ثالثاً: القسم التطبيقي:

إن بقاء التنظير إلى الآن بعيداً عما تتطلب الحقول التطبيقية يسمح للتحليل الفعلي للنص بإثبات حقائق غفل عنها التنظير، ويثبت ذلك نظرة بعضهم إلى مصطلح الإيقاع من الجانب النظري بأنه" زئبقي إذ من الصعب تحديد مفهوم الإيقاع لتسربه وعدم ثبوته، أما من الجانب التطبيقي فيعد شيئا بدهياً يمكن للجميع إعطائه المفهوم المناسب "(تبرماسين،2003:91). وهذا لا يعد من العوائق فالتنظير يقدم للباحث تفريقاً بين الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي، وهنا يتركز التحليل في النظر إلى القصيدة عند السياب في الإيقاعين، ومن ثم الخلوص إلى تأثيرات تلك البنية الإيقاعية في الأبعاد الإيحائية للقصيدة.

أولاً: الإيقاع الداخلي وأبعاده الإيحائية:

ظلّ الخوف جاثماً في أذهان النقاد نتيجة الخروج عن الهندسة العروضية، كونها تمثل الضابط الشعري، لكنهم أدركوا فيما بعد قيمة الإيقاع الجديد المتولد عن الخروج عن تلك الهندسة. "فالإيقاع في اللغة الشعرية لا ينمو في المظاهر الخارجية للنغم، القافية، الجناس، تزاوج الحروف وتنافرها، هذه كلها مظاهر أو حالات خاصة من مبادئ الإيقاع وأصوله العامة، إن الإيقاع يتجاوز هذه المظاهر إلى الأسرار التي تصل فيما بين النفس والكلمة، بين الإنسان والحياة(أدونيس،1983:94). والدليل النصي حضر في شعر السياب في قصيدة غريب على الخليج لما تحقق فيها من "إيقاع الجملة وعلائق الأصوات والمعاني والصور وطاقة الكلام الإيحائية، والذيول التي تجرها الإيحاءات وراءها من الصداء المتلونة"(أدونيس:116) يقول السياب في غريب على الخليج:

ليت السفائن لا تقضي راكبيها عن سفار

أو ليت أن الأرض كالأفق العريض، بلا بحار!.

ما زلت أحسب يا نقود أعدكن وأستزيد،

ما زلت أنقص، يا نقود، بكن من مدد اغترابي،

ما زلت أوقد بالتماعتكنّ نافذتي وبابي

في الضفة الأخرى هناك فحدثيني يا نقود

متى أعود؟ متى أعود؟.(السياب،2016:10)

حتى يكون التحليل دقيقاً لا بد من العودة لعتبة العنوان بعيداً عن التشتت خلف موضوعات مغرية في قضية الإيقاع يتمركز التحليل على منطقة الدلالة الإيحائية المنبثقة بين تلك الإيقاعات الداخلية والرموز الإيحائية المحال إليها داخل النص وخارجه والتي نستدل عليها من الإيقاع الظاهر أولاً في:

- التكرار: (ليت ليت) يتبادر إلى الذهن هنا تكرار لفظي تكرار كلمة، *لكن الحقيقة النقدية* تقول غير ذلك فهذا التكرار مزدوج، كونه يحمل إيقاعاً نفسياً يتموج بين الانكسار والحيرة والتوسل فالاغتراب تيمة موضوعية مهمة بالنسبة إلى الشعر، أما في تكرار الفعل المضارع أيضاً إيقاع وصفي تمحور حول التساؤل الفلسفي الحر في بلاد الاغتراب (أحسب- أتقص- أوقد)، ويتكامل الإيقاع الداخلي بتكرار الكلمات (ليت مرتين- مازلت ثلاث مرات- أعود مرتين يا نقود مرتين) والتي دلت على خط زمني منذ أن وضع الشاعر قدميه على أرض الخليج في ليت دلت على التمني في الماضي وأحالت إلى إيحاء دلالي حول تمنيات قد تبدُ ضرباً من المستحيل فالدلالة الإيحائية الأولى ليست المقصودة من هذا الإيقاع الداخلي إنما العجز الواضح من الشاعر، أما الفعل ما زلت

فصور تكراره[2] (ابن الأثير،1984:7) الإيقاعي تصوير الحال التي حل بها الشاعر ومن ثم جاء تكرار الفعل أعود كاشفاً لاستشراف المستقبل والشاعر مازال يعيش الحاضر، من هنا تكونت تلك الشبكة المعقدة من الإيحاء اعتماداً على الإيقاع الداخلي في النص، لذلك أمكن القول إن الإيقاع الحداثي لا يختلف عن أهمية الإيقاع الخارجي لكنه مغاير كونه لا يرتكز على الوزن والقافية، ومع ذلك يسعى لتخصيب روح النص ويجعله متفاعلاً في بنيته الداخلية ومتعالقاً مع الخارج النصي "ومن ثمة فهو يلعب دوراً أساسياً في ربط الصلة بين بنى النص وتماسك أجزائه، ومحو المسافة بين داخل النص وخارجه، أو بين شكله ومضمونه"(الهاشمي،1990:90). وهذا التماسك ظاهر في قصيدة (مرجى غيلان):

- " بابا... بابا..."
- ينساب صوتك في الظلام، إلي، كالمطر الغضير،
- ينساب من خلل النعاس وأنت ترقد في السريرِ
- من أي رؤيا جاء؟ أي سماوةٍ؟ أي انطلاق؟
- ... وأظل أسبح في رشاش منه، أسبح في عبير.

فكأن أودية العراق

فتحت نوافذ من رؤاك على سهادي: كل وادِ

وهبته عشتارُ الأزاهرَ والثمار. كأن روحي

في تربة الظلماء حبة حنطة وصداك ماء

[2] أما المفهوم الاصطلاح يلل تكرار، فهو" دلالة اللفظ على المعنى مرددا ابن الأثير، ١٩٨٤ م، ص ٧)،أو هو" تكرير كلمة فأكثر باللفظ والمعنى لنكتة،إما للتوكيد، أو لزيادة التنبيه، أو للتهويل،أو للتعظيم، أو)" إن ابن / للتلذذ بذكر المكرر .

أعلنت بعثي يا سماء.

هذا خلودي في الحياة تكن معناه الدماء. (السياب:12)

إن ظاهرة التكرار من الظواهر الإيقاعية المتشعبة حيث يستطيع الشاعر أن يكرر ما يشاء كي يحقق للقصيد تلك البنية الإيقاعية المائلة لها حين تتضافر أنغام القصيدة أو تتنافر، فيكون ركون الشاعر إلى الإيقاع الذي يؤمن الاتساق للمشاعر والأحاسيس والأفكار بنغم موسيقي حامل لإيحاء معنوي جميل، كونه يمثل: "حيوية نغمية موسيقية ترتبط ارتباطاً حميماً بموسيقية اللغة وتركيبها الإيقاعي من جهة، وبطبيعة التشكيلات الموسيقية التي نمتها الفاعلية الفنية من جهة أخرى".(أبو ديب،1987:230).

فالقصيدة تثبت إسهام التكرار في تكوين الإيقاع (بابا- بابا) -(ينساب ينساب)، وتكرار الحروف الهامسة أو التركيز على حرف معين يؤدي إلى " صورة موسيقية متكاملة تتلاقى فيها الأنغام المختلفة، وتفترق محدثة نوعاً من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق المشاعر الأحاسيس المشتتة(اسماعيل:63)، فمن التكرار للحروف نجد حرف السين: (ينساب- السرير- أسرح- سهاد سماء) ومن التكرار للكلمات ذكرنا في هذ المقطع ما كرر فكيف بالقصيدة كاملة إذا أردنا الإحصاء، وقد تجنبنا ذلك حتى لا تصبح الدراسة بنيوية خالصة.

فالإيقاع "فعل يكيل زمان الصوت بفواصل متناسبة متشابهة متعادلة"(التوحيدي،1989:285)، وهذا كلام لا يقبل الجدل لكن حين نجد صور متشابهة بفواصل متناسبة متعادلة فنحن أيضاً هنا أمام إيقاع فكل ما تناسب وتعادل وتمفصل داخل البنية النصية هو إيقاع مفضٍ إلى إيحاء فالأصوات المكررة والتراكيب المتوازية والمحسنات البديعية اللفظية تؤدي الدور نفسه من حيث الإيقاع، ولكن الإيقاع التصوير يؤدي أدواراً متباينة من حيث التعبير والإيحاء والتوضيح وإسقاط نفسية المبدع والتحسين والتقبيح و... والشاهد الآتي يعزز البنية الإيقاعية التصورية في شعر السياب:

شراعه النديّ كالقمرْ

شراعه القوي كالحجر

شراعه السريع مثل لمحة البصر

شراعه الأخضر كالربيع

الأحمر الخضيب من نجيع

كأنه زورق طفل مزّق الكتاب

يملأ مما فيه، بالزوارق النهر،

كأنه شراع كولمبس في العباب

كأنه القدر. (السياب:20)

فالشاعر هنا لم يفد "من جرس الألفاظ وتناغم العبارات، واستعمالِ الأسجاع وسواها من الوسائل الموسيقية الصائتة"(الجبوري،1984:44) بقدر ما استفاد من تلك الإيقاعية التشبيهية من خلال تسلسل التشبيهات وانسجام

الأداة كأن، وانفرادية الكاف مما اعطى بنية إيقاعية متسقة قد تساوي كل ما ذهب إليه النقاد من تنغيم صوتي داخلي وترصيع وسجع ومحسنات و..

وربما أننا نصل إلى الإيقاع الكامل في تحليل القصيدة إذا قمنا بإيراد القصيدة كاملة كما هي الحال هنا "فمتابعة عاملي التكرار والتوقع[...] وتتابع المقاطع على نحو خاص يهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد من النمط دون غيره" (السعدني،1988:90).

الباب تقرعه الرياح

الباب ما قرعته غير الريح في الليل العميق،

الباب ما قرعته كفّك.

أين كفك والطريق ؟

ناءٍ؟ بحارٌ بيننا، مدنٌ، صحارى من ظلام

الريح تحمل لي صدى القبلات منها كالحريق

من نخلة يعدو إلى أخرى ويزهو في الغمام

***

الباب ما قرعته غير الريح...

آه لعلّ روحاً في الرياح

هامت تمر على المرافئ أو محطات القطار

لتسائل الغرباء عني، عن غريبٍ أمس راح

يمشي على قدمين، وهو اليوم يزحف في انكسار.

هي روح أمي هزها الحب العميق،

حب الأمومة فهي تبكي:

" آه يا ولدي البعيد عن الديار!

ويلاه! كيف تعود وحدك، لا دليل ولا رفيق؟"

أماه.. ليتك لم تغيبي خلف سور من حجار

لا باب فيه لكي أدق ولا نوافذ في الجدار !

كيف انطلقت على طريق لا يعود السائرونْ

من ظلمة صفراء فيه كأنها غسق البحار ؟

كيف انطلقت بلا وداع فالصغار يولولون،

يتراكضون على الطريق ويفزعون فيرجعون

ويسائلون الليل عنك وهم لعودك في انتظار؟

الباب تقرعه الرياح لعل روحاً منك زار

هذا الغريب!! هو ابنك السهران يحرقه الحنين

أماه ليتك ترجعين

شبحاً. وكيف أخاف منه وما امحت رغم السنين

قسمات وجهك من خيالي؟

أين أنت؟ أتسمعين

صرخات قلبي وهو يذبحه الحنين إلى العراق؟ (السياب:616-617)

فالنظرة النقدية الفاحصة لهذه القصيدة التي نعدها أنموذجا للإيقاع الداخلي عند السياب تتجاوز التكرار والبعد الصوتي بين الحروف وتستقر في مسألة التوازي الإيحائي في الإشارة إلى المعنى بعيداً عن التصريح به (الباب تقرعه الرياح/ الباب ما قرعته غير الريح في الليل العميق) إن التغير في موازين الزمن هي الدعائم الرئيسة للإيقاع، ويثبت هذا التوجه النقدي تعريف الإيقاع بأنه "هو وزن منتظم يقوم بتوزيع العناصر اللسانية، أو هو الاختلاف في الزمن بين القوة والشدة"(تبرماسين،90،2003)، فالعبارة الأولى قدمت إيحاء فحواه أن الرياح تقرع الباب الآن فالزمن حاضر، والعبارة الثانية الباب قرع من الريح وأضيف إلى الإيقاع الليل العميق بهذا يصبح الإيقاع ناقلاً للمضمون والشعور في آن معاً مصوراً للحال والماضي متغيراً في الزمن متموسقاً مع اللحن النغمي للقصيدة، ولا اعتراض هنا "أن التكرار أسلوب تعبيري يصور اضطراب النفس ويدل على تصاعد انفعالات الشاعر، وهو منبه صوتي يعتمد على الحروف المكونة للكلمة في الإشارة وعلى الحركات، إذ بمجرد تغيير حركة يتغير المعنى ويتغير النغم" (الملائكة:276)، ونضيف هنا إلى تغير الحركية والنغم تغير الاتجاه والزمن والتكرار الذي تقسمه نازك الملائكة إلى ثلاثة أنواع هي : " التكرار البياني، وتكرار التقسيم، والتكرار اللاشعوري" (الملائكة:270)، والتكرار المتنوع لدى السياب يضيف نوعاً جديداً إلى ما ذهبت إليه نازك الملائكة

(تقرعه تقرعه قرعته) إن" التكرار اللا الشعوري : هذا الصنف لم يرد في الشعر القديم، الذي وقف نفسه، فيما يلوح، على تصوير المحسوس والخارجي من المشاعر الإنسانية، وشرط هذا الصنف من التكرار أن يجيء في سياق شعوري كثيف يبلغ أحياناً درجة المأساة .(الملائكة:265) "البراعة الفنية في الأحكام الموسيقي الإيقاع في بداية كل وحدة مقطعية تظهر المعنى الموحى به من الألم والمرارة (الليل العميق -الحب العميق.(فالدلالة الإيقاعية للقصيدة عبر "تكرار وحدات أكثر كبراً " (داغر:62).ولعل ما أسلفنا يقودنا إلى فكرة ارتباط الإيقاع بذائقة المتلقي، كما يرتكز على حالته النفسية؛ لأنه " إيقاع للنشاط النفسي الذي من خلاله لا ندرك صوت ا لكلمات فحسب، بل ما فيها من معنى وشعور(النجار،125:2007) فكل تجربة تخضع لإيقاع يناسبها ويعبر عنها. كما هو المناخ النفسي بين المتلقي والسياب في قصيدة حفار القبور والمومس العمياء ففي الأولى يشعر المتلقي حين يخاطب السياب حفار القبور أو حين يتركه يتكلم مع نفسه بأن الخطاب موجه له لا محالة هذه هي دائرة الجدل النفسي الإيقاعي:

أظننت أنك سوف تقتحم المدينة كالغزاة..

كالفاتحين. وتشتريها بالذي ملكت يداك:

بأقل من ثمن الطلاء القرمزيّ على شفاه

أو في أظافر لاحقتها، ذات يوم مقلتاك، (السياب،178)

ومن الثانية قوله: والله - عز الله- شاء

أن تقذف المدن البعيدة والبحار إلى العراق

آلاف آلاف الجنود ليستبيحوا، في زقاق

دون الأزقة أجمعين

ودون آلاف الصبايا بنت بائعة الرقاق:

تلك الشقية، ياسمين (السياب:153)

ثانياً: الإيقاع الخارجي وأبعاده الإيحائية:

رغم الكثير من التجريب الحداثي للخروج عن " العروض " ظل الشعر عروضي الإيقاع ولم يستطع أحد أن يفصل هذا التلاحم الذي بارتباطه يعتبر الشعر شعراً وبانفصالهما يعتبر كلاماً نثرياً عادياً، لإن "الإيقاع بتنظيمه إنما يعكس الظروف الاجتماعية التي يتخلق فيها لأن الإشارات لا تنفصل إطلاقاً عن الوضع الاجتماعي التي هي جزء منه كما هو الأمر بالنسبة إلى اللغة .الجمال،143:1968-157) وهذا يعنى أن الإشارة الفنية الجيدة : " هي التي تكشف عن النمطي في اللحظة التاريخية وتكشف في الوقت نفسه، إمكانيات التفجر والتفلت في هذه اللحظة نحو إيقاع المستقبل على كل المستويات الفنية والاجتماعية . "(البحراوي،1993:34)

ولا شك في أن يأثر الايقاع في النص الشعري يتجلى من خلال ربطه لمكونات النص ببعضها والنفاذ إلى إحساس السامع إذ تعتبر الصورة الموسيقية من أهم جوانب التجربة الشعرية لارتباطها ارتباطاً أوثق بالانفعال الشعري، فهي من ثم الإطار الانفعالي للغة الشعرية.

وبناء القصيدة الشعرية يتطلب فرض شروط وقواعد أهمها وحدة الإيقاع " الوزن "، وبدون تحقيق هذه الشروط لا يوجد شعر، ولا يمكن التساهل في صرامة هذه القيود، وإلا فقد الشعر ميزته وهيبته، ولم يتخلَ الشعر في العصر الحديث عن الوزن الذي ظل ذو سطوة مع تغيير في الشكل التقليدي للقصيدة " الشعر هو إيقاع أساساً، والصرامة الإيقاعية للقصيدة الحديثة هي أساس بنائها (البحراوي:51)

فإذا نظرنا إلى ديوان أنشودة المطر نجد ذلك التنوع في البحور بين الكامل - الرجز - السريع المتدارك - الطويل- البسيط- المتقارب - السريع...)، فالتنوع الحاصل في البحور والمزج بينها والخروج عنها أحياناً شكل اتجاهاً رؤيوياً جديداً للسياب ففي قصيدة في انتظار رسالة يتواشج[3] الوزن ويتداخل بين الكامل والمتقارب:

وذكرتها فبكيت من ألمي:

/// 0 //0 ///0 //0 ///0

[3] - يمكن أن نذكر على سبيل المثال للحصر : (من ديوان أنشودة المطر 8/قصائد- ومن ديوان شناشنيل ابنة الجلبي 4/قصائد)

متفاعلن / متفاعلن / متفا

كالماء يصعد من قرار الأرض، نزّ إلى العيون دمي

/0/0//0 ///0//0 /0/0//0 ///0 //0 ///0

دخان من القلب يصعد

//0/ 0 //0/0 //0/0

ضباب من الروح يصعد

//0/ 0 //0/0 //0/0 (السياب:660)

وإذا مضينا في تحليل القصيدة تظهر الزحافات والعلل بين الأوزان المتداخلة في البحرين فقد بلغت تفعيلات الكامل في القصيدة (53) وردت سالمة (22) مرة والمتغيرة مثل: متْفاعلن (10) مرات مفاعلن (مرة واحدة) ومتْفعل (مرة واحدة)، فاعلن (مرة واحدة)، متفاعلْ (مرة واحدة). ولعل الاستمرار في الإحصاء لن يقدم لنا كمن يقدم أهمية تلك الأوزان والتغيرات في حمل الإيحاء المعنوي كون البحث لا يريد إحصائية الوزن بقدر ما يريد إظهار الإيحاء المعنوي إذن حملت التفعيلات إضافة إلى الزحافات والعلل على عاتقها وظيفة الحامل والموحى بالمعاني الدلالية للقصيدة فالحزن الطويل الممتد عبر الزمن والملاحظ في قوله:

وذكرتها، فبكيت من ألمي:

كالماء يصعد من قرار الأرض، نزّ إلى عيون دمي

وتحرقت قطراته المتلاحقات لتستحيل إلى دموع

يخنقني فأصك أسناني، لتنقذف الضلوع

موجاً تحطم فوقهن وذاب في العدم (السياب:611).

وبالانتقال إلى التفعيلة الثانية وهي من البحر المتقارب في إيقاعه المتلاحق فقد نجح السياب في تحميل الوزن الإيقاعي لتفعيلات فعولن في ورودها سالمة وفي قبضها حين تصير فعول وحذفها لتصبح فعو حين انتقل في التعبير من الحزن وأعماقه إلى الخيال والتخييل في آفاقه الإيحائية:

دخان من القلب يصعد

ضباب من الروح يصعد

دخان .. ضباب

وأنت انخطاف وراء البحار، وأنت انتحاب (السياب:ص.ن)

وتسهم الأضرب والتي تحل بمنزلة مشابهة للقوافي الإيقاع الوزني في مساحة اهتمام السياب الإيقاعية؛ للعلاقة الوثقى بينهما في الشعر، وهذا ما جاء على لسان الشاعر نفسه: "أنا من أعداء التفلت من القافية، إن اللغات الخالية من الحركات – وهي اللغات ما عدا العربية – وأوزان الشعر التي تعتمد على الارتكاز وليس على التفعيلة قد تخفف مما يحدثه خلو الشعر من القافية على الأذن من وقع غير منظوم" (السامرائي،1975:13)

فالأضرب المتنوعة في تفعيلة متفاعلن وأيضاً في تفعيلة فعولن: من الأولى: (متفا/3- متفاعلان/4-

تفعيلات +متفاعلاتنْ/3 -متفاعلان1)، والثانية: (فعولن/2- فعو/2-فع/1).

إن اعتماد السياب على التفعيلة بوصفها مطلباً يُفضي إلى موسيقى جديدة تنغمها مشاعره وانفعالاته المرتبطة بالموقف أدى إلى إعطاء قيمة أكبر إلى "الإيقاع النفسي للنسق الكلامي لا صورة الوزن العروضي للبيت الشعري"(اسماعيل،1972:62؛الورقي:1984:202) وهذا ما أكده "ريتشاردز" حين رأى أن الإيقاع يعود الى"عاملي التكرار والتوقع، فآثاره تنبع من توقعنا سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث بالفعل أو لا يحدث وعادة يكون هذا التوقع لا شعوريا فتتابع المقاطع على نحو خاص يهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد من النمط دون غيره"(العشماوي:21). وقصيدة أنشودة المطر:

عيناك غابتا نخيل ساعتا السحرْ

/0/0//0 //0//0 /0/0//0 0//0

مستفعلن/ متفْعلن/ مستفعلن/ فعل

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

/0/0//0 //0/0 /0/0//0 //0

فإذا نظرنا من جديد إلى هذا البحر سنجد ما تصدينا له في القصيدة السابقة إذ جاء في القصيدة مستفعلن/21 صحيحة - 26/ متغيرة تعروها الزحافات والعلل وهي مجازة في علم العروض، أما الأضرب فجاءت مغايرة (فَعِلْ/11)- (فعولْ/ 8)- (فعولُ/2)- (متفعل/1) إن هذه التفعيلات الحرة أتاحت للسياب أن ينشر المعاني بطيئة مرة وسريعة مرة أخرى عن جوع ألم بالعراق وواقع تحول إلى رمزية

إيقاعية مقنعة حرة ربما نستطيع أن نشاكلها مع تسمية نازك الملائكة بالشعر الحر، "لأنه موزون يخضع لعروض الخليل ويجرى على ثمانية من أوزانه "، وهو حر" ينوع عدد تفعيلات الحشو في الشطر خالصاً من قيود العدد الثابت في شطر الخليل، هذا ما انتهت إليه نازك(شكي:53) "إلا أن هذا يجب أن لا يوهم بوصف الإيقاع على أنه مجرد وسيلة إطراب أو استجابة لحاجة نفسية صرفة، فهو " ذو قيمة خاصة من حيث المعاني التي يوحى بها. وإذا كان الفن تعبيرًا إيحائيًا عن معاني تفوق المعنى الظاهر فالإيقاع وسيلة هامة من وسائل هذا التعبير لأنه لغة التواتر والانفعال" (غريب،1871:107).

ولا يخفي في قصيدة أنشودة المطر ذلك البعد الرمزي لتكرار كلمة المطر والدلالة الإيحائية على الغيث القادم حيث أصبحت كلمة المطر تشبه لازمة غنائية إيقاعية منسجمة مع دلالة التضرع والخوف والقلق من المجهول القادم.

ومع هذا كله لا نستطيع ان نعد ذلك التنوع والدمج والمواشجة والمزج تمرداً أو تسويغاً لانكسارات الوزن لأن الأثر الواضح للإيحاءات المتعددة الخافية والصريحة المقنعة والواضحة الظاهرة والمستترة تسعى على الحس الشعري؛ لأن " مكونات الإيقاع مجتمعة تساهم في أنتاج الشعرية، ذلك بفضل استخدام لغة ذات طاقات موسيقية، تتجلى في اتكائها على إرث شعري، يتبين من خلال القصائد ذات الإيقاعات القديمة، ويتضح " (القثامي.2014:86) وليس الدمج بين البحور فحسب بل الدمج بين عمودية القصيدة وتحررها منه في آن معاً، حيث يجمع السياب في قصيدة الرسالة :

رسالة منك كاد القلب يلثمها

لولا الضلوع التي تثنيه أن يثبا

رسالة لم يهب الورد مشتعلا

فيها، ولم يعبق النارنج ملتهبا

لكنها تحمل الطيب الذي سكرت

روحي به ليل بتنا نرقب الشهبا

جاءت رسالتك الخضراء كالسعف

بل الحيا منه والأنسام والمطر

جاءت لمرتجف وراء الليل يحتضر (عبيد،2013:184)

يجتمع في هذه القصيدة شكلين الشكل العمودي والشعر الحر استهل السياب قصيدته ببحر البسيط مستفعلن فاعلن مجسداً بطء الإيقاع مصوراً الحال وهو في المشفى يتلهف شوقاً ثم انتقل إلى الشكل الحر محققاً الانديا ح في الإيحاء والاتساع في الدلالة من أجل إفراغ شكواه.

إن القصائد في ديوان السياب تأثرت بموسيقى الشطرين واستخدمت لوزن المركب من تفعيلتي في شعره الحر، فقد وردت تفعيلتي البحر البسيط (مستفعلن، فاعلن) في مجموعة من القصائد وبنى قصيدة على تفعيلتي البحر الطويل (فعولن، مفاعيل). (حشلاف:147)

وبهذا أدى ذلك التأثر دوره في بناء النص، واتساق التراكيب، وتمحور التعبير حول الدلالة المركزية؛ فاعتمد على أركان البحر، وكثر فيه تكرار التفعيلات المتشابهة. وهذا ما أدى إلى تطوير السياب ودفعه إلى البحث عن إيقاعات مغايرة. حققت حضوراً لافتاً في البنية التكوينية لقصائد الشاعر، وأضفت على الموضوع الشعري رونقاً من النغم المتجدد. سجل هذا الإيقاع المعتمد على انتشار على خط الزمن توزيعاً متناسباً للتفعيلات منه المقاطع القصيرة والطويلة بحركاتها وسكناتها، وعمد على إبراز الحركة النغمية في القصيدة. مما أفضى إلى تلاحم مكونات عديدة أهمها الموسيقا الخارجية والداخلية وإلى كثير من الاتساق في الإيقاع وحدوث التناغم

كما في ألفاظ: المطر، والفجر، والندى، والمياه، والنور، وغيرها من الألفاظ والتراكيب التي تؤدي هذه المعاني، وهو ما كان في القصائد الآتية التالية:

مرحي غيلان؛ غارسيا لوركا؛ النهر والموت؛ المسيح بعد الصلب؛ في المغرب العربي؛ شناشيل ابنة الجلبي؛ أنشودة المطر(حشلاف:156).

فالقافية والروي لها من أنغام موسيقية تضفيها على أذن المتلقي، حيث نبه ابن جني إلى هذه الأهمية بقوله: "ألا ترى أن العناية في الشعر إنما هي بالقوافي، لأنها المقاطع، وفي السجع كمثل ذلك، نعم، وآخر السجعة والقافية أشرف عندهم من أولها، و العناية بها أمس، والحشد عليها أوفى وأهم، وكذلك كلما تطرف الحرف ازدادوا عناية به، ومحافظة على حكمه"(أبو جني،1983:84) وتلك العناية بالقوافي لها قيمتها في إثارة المتلقي وشد انتباهه وتشوقه إلى الوقع النغمي في النص المبدع، إذ"أن الكلام الموزون ذو النغمة الموسيقية يثير فينا انتباها عجيبا، لما فيه من توقع لمقاطع خاصة

تنسجم مع ما نسمع،لتتكون منها جميعا تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى، و التي تنتهي بعدد معين من المقاطع بأصوات بعينها نسميها القافية (أنيس، 1952:13)أما الروي : فهو النبرة أو النغمة التي ينتهي بها البيت ويلتزم الشاعر تكراره في كل أبيات القصيدة وإليه تنسب القصيدة فيقال دالية أوميمية أو رائية .وروي هذه القصيدة النون المفتوحة فهي نونية"(الشاويش،2002:288)فليس الشعر في الحقيقة إلا كلاماً موسيقياً تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب"(أنيس،1952:15).

إن إيراد شواهد على البعد الإيحائي للقافية في شعر السياب بحاجة إلى دراسة إحصائية تنهض على جداول وأرقام وتصنيفات ولكن هذا لا يمنع في هذا البحث المكثف من عرض إنموذجات على تنوع القافية والدلالة الإيحائية لها. فالقافية الموحدة التقليدية المتفقة صوتياً ومقطعياً (سعيد:75). حاضرة ومنها قصيدة هل كان حباً:

هل تسمعين الذي ألقى هياماً..... (السياب:230).

فالقافية الموحدة تعطي الرتابة للإيحاء والتموقع للدلالة حيث يأتي الإطلاق مفسحاً للدفقات الشعورية بالانفلات من قسوة القافية المقيدة كما هي الحال في قصيدة (رحل النهار) : (النهارْ-السفار - الرعودْ - يعودْ - البحارْ - المحار- اليسار- فنار)"(السياب: 290-288) وحرف الروي الساكن الراء الذي تكرر(39/ مرة) وهو حرف انحباسي مجهور، وتكرار حرف الدال (15/ مرة) وهو انحباسي مجهور أيضاً،

ونجد أيضاً في شعر السياب التقفية المركبة كما هو الحال في التقفية المقطعية والتي تعتمد على المقاطع الشعرية "والمقطع الشعري هو إمكانية بنائية جديدة أتيحت للقصيدة الحديثة، فزادت من فاعليتها في التعبير والتنوع، وكان لا بد أن ينعكس هذا الثراء البنائي على البنية الإيقاعية، وكانت القافية من أكثر البنى استفادة منه (وقاد:131) والمثال على هذا النوع من القافية قصيدة (المسيح بعد الصلب):

بعدما أنزلوني، سمعت الرياح

في نواح طويل تسف النخيل،

والخطى وهي تنأى. إذن فالجراح

والصليب الذي سمروني عليه طوال الأصيل

.....

لم تمتني. وأنصت: كان العويل

يعبر السها بيني وبين المدينة...(السياب:112).

فالقوافي في هذه القصيدة تتغير (الرياح- الجراح- النواح- الصباح-)، (النخيل - الأصيل- العويل)، (المدينة- السفينة الحزينة) وفي المقطع الثاني من القصيدة في الديوان يوجد ثمانية قوافي، والثالث في ثلاث قواف، والرابع خمس قواف، والسادس قافيتين.

وترد أيضاً في أشعار السياب (التقفية الحرة المتناوبة) (المتقاطعة) كما وردت في قصيدة رؤيا عام1965م. وكذلك الأمر جاءت القوافي حرة متغيرة وهو ما جاء في (انتظار رسالة). ربما يكون في إيراد المثال وإحالة القارئ إلى ديوان فائدة أكبر من بتر القصيدة بتراً مقطعياً من أجل إثبات صدق فرضية الباحث لذلك نكرر تمركز قصدية البحث حول

الإشعاع الإيحائي للدلالة وليس تتبع الإحصاءات العروضية لكن لا بد لنا قبل العبور إلى تكون الإيحاء أو ارتسامه أمام المتلقي أن نمر بالإيقاع.

إن المساحة الدلالية بين الإيقاع الصوتي والوزني والبعد الإيحائي الأيقوني في القصيدة الحداثية الذي يحمل دلالات إن كان داخلي أو خارجي، يحقق الأبعاد الرئيسة لظاهرة التأثير الهادئ الذي يعمل من خلال الوزن والقافية، فالوزن يعني به القدماء "القياس"، فالقصيدة مؤلفة من أبيات تقاس بحسب عدد المقاطع المبتورة والمقاطع غير المبتورة، وترتيبها، ووحدة القياس هي التفعيلة (حبيرة،1980:352). والموسيقى الداخلية تبدأ بتأسيس بنية إيقاعية حاملة لدلالات المعنى يلجأ إليها الشاعر لضبط إيقاعه الداخلي التكرار بأنواعه المتعددة "كتكرار الأحرف أو الأدوات أو الكلمات أو العبارات أو حتى مقطع بكامله وما يوصف بتكرار اللازمة (خليل،2003:325) ولا نريد أن يفهم من قضية التجديد أن السياب قد تجاوز موسيقى البحور وشعر الشطرين ووحدة الإيقاع، بل ما نريد لفت الأنظار إليه في شعر السياب تلك النظرة الحداثية لموسيقا الشعر بشكل عام.

- **الخاتمة**

لقد كشف هذا البحث الجانب الوظيفي للبنية الإيقاعية في نسقها التعبيري من خلال تحليل النظم الشعري بين الإيقاع والإيحاء، وهما من أهم سمات ومظاهر وظواهر الأداء اللغوي في الشعر وتوصل البحث إلى مجموعة من النتائج يمكن إجمالها في الآتي:

أولاً- لابد للدراسات الحداثية الآن أن تتوجه في دراسة شعر السياب دراسة مغايرة لإحصاء البحور والاصوات والتفعيلات والمقاطع والأوزان والقوافي. إذ تقوم بنهض هذا التوجه على النظر إلى البنية الإيقاعية نظرة كلية ومدى ارتباطها بالإيحاء الشعري والتدقيق في تأثير الإيقاع على البعد الإيحائي في الشعر، وتحديد الأمداء الحركية في الزمن والصورة والوحدة العضوية في القصيدة من ثم الانتقال إلى قصديات المؤلف في شعره وربطه بالواقع الاجتماعي وصولاً إلى الوعي الممكن من خلال رؤى الشاعر.

ثانياً: إن ما قام به السياب في تجديده للإيقاع الشعري محاولة تشبه قضية التغريب التي أحدثت تغيراً جذرياً في المفهومات الأدبية فمنذ أن أثار الشكلانيون الروس هذه النظرية والأدب ما فتئ في محاولة تجريبية، وأظن أن ظاهرة الانحراف الإيقاعي وتغير الحاملات الإيحائية وتغريب الدلالات لا يخرج عن قضية التغريب التي أقامت صخباً عنيفاً في الأدب والله أعلم.

ثالثاً: تنبني النصوص الشعرية في قصائد السياب على مزجٍ بين ما هو ما ينطوي تحت الأوزان العروضية وما يخرج عن تلك الأوزان أو يمزج بينها، ويبقى هذا الخروج ضرورة ملحة لاستيعاب المشاعر المتدفقة لقصديات المتزاحمة في مخيلة الأديب الخصبة؛ حيث القصدُ يهدف العدول أو الانزياح للتحرر أكثر من الإيقاع الرتيب، وهذا المزج أو العدول بين الالتزام والانفلات يمنح الشاعر فرصة لخلق بؤر إبداعية جديدة، ويمنح القارئ أيضاً فسحة لترك الرتابة المملة ويترك الفرصة أمام الشاعر في توظيف بعض الأوزان الشعرية دون أخرى، أو مزجها، أو التجديد فيها.

قائمة المراجع

ابن الأثير، المثل السائر، شرح أحمد الحوفي وبدوي طبانة،منشورات دار الرفاعي، الرياض، 1984.

ابن جني أبو الفتح عثمان، بن جني الخصائص، تحقيق :محمد علي النجار، الطبعة الثالثة، عالم الكتب، بيروت،1983.

ابن منظور، لسان العرب دار المعارف، القاهرة، مصر (د ط).

أبو ديب، كمال : في البنية الإيقاعية للشعر العربي (نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الثالثة، 1987م.

أبو ديب، كمال: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت لبنان، الطبعة الأولى،1987.

أدونيس: مقدمة للشعر العربي،، دار العودة، الطبعة الرابعة،1983.

إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر- قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط 3، 1972 .

أنيس، ابراهيم: موسيقى الشعرالعربي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2. 1952 م.

البحراوي، سيد في البحث عن لؤلؤة المستحيل، بيروت، دار الفكر الجديد،1988.

البحراوي، سيد: الإيقاع في شعر السياب: القاهرة، نوارة للترجمة والنشر، ط1، 1993م.

البحراوي، سيد: نحو علم للعروض المقارن، مجلة المعرفة، مصر، العدد 295، السنة25، 1986.

بدوي احمد: أسس النقد الأدبي عند العرب، دار النهضة، مصر، 1996م، (د.ط).

تبرماسين، عبد الرحمان: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، الفجر للنشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 2003م.

التوحيدي، أبو حيان، تح: محمد توفيق حسن، دار الآداب بيروت، ط2، 1989م.

جبور، عبد النور،،المعجم الأدبي، الطبعة الثانية،دار العلم، للملايين،،بيروت،1984.

حبيرة،عبد الحميد : الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 1980م.

حشلاف، عثمان، التراث والتجديد في شعر السياب. جامعة الجزائر، 1984م.

خليل، إبراهيم : الشعر العربي الحديث، دار المسيلة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، 2003م.

داغر، شربل: الشعرية العربية الحديثة، نقلاً عن البنية الإيقاعية في شعر عز الدين المناصر: محمد بن أحمد وآخرون.

السعدني، مصطفى: التغريب في الشعر العربي، منشاة المعارف، الإسكندرية،(د.ط)، 1988م.

السياب، بدر شاكر، الأعمال الكاملة، مج1، دار صادر بيروت، ط1، 2016.

السياب، بدر شاكر: رسائل السياب جمع وتقديم : السامرائي، ماجد، دار الطليعة العربية للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1975 م.

السياب، بدر شاكر، الأعمال الكاملة، مج2، دار صادر بيروت، ط1، 2016.

الشاويش غالب: بن محمد حمود .الكافي في العروض والقوافي مكتبة الرشد،الرياض،المملكة العربية السعودية، الطبعة الثانية، 2002.

شعبان، عبد الحكيم محمد: دلالة الرمز في إبداع معين بسيسو، رسالة ماجستير، كلية الآداب المنيا، 1995م.

شكري، غالي: شعرنا الحديث إلى أين، دار الشروق، القاهرة وبيروت، الطبعة الأولى،1991م.

عباس، إحسان، فن الشعر، بيروت: دار صادر، الطبعة الأولى، 1996.

عبيد، محمد صابر: تجلي الخطاب النقدي من النظرية إلى الممارسة، دار الأمان، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى، 2013م.

العشماوي، محمد زكي: فلسفة الجمال،دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت،1981م.

علاق، فاتح: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005 م.

العيد، يمنى: في القول الشعري، دار توبقال، الدار البيض، الطبعة الأولى. 1987.

غريب، روز تمهيد في النقد الأدبي،، دار المكشوف، بيروت، الطبعة الأولى، 1871م.

الفارابي،أبو نصر محمد،تح: غطاس عبد المكل خشبة،دار الكتاب، العربي للطباعة والنشر 1967.

الفيروز أبادي، القاموس المحيط، أنس محمد الشامي وزكرياء جابر احمد، دار الحديث القاهرة،)د.ط(،2008، مج 1.

القثافي، راشد فهد، شعرية الإيقاع: (بحث في قصيدة محمد الثبيتي): مؤسسة أروقة للدراسات والنشر والترجمة، القاهرة، ط1، 2014م.

لوتمان، يوري تحليل النص الشعري:بنية القصيدة، تر : محمد فتوح أحمد، دار، المعارف، القاهرة، 1997.

مجموعة من العلماء السوفيت: الجَمَال، ترجمة يوسف الحلاق دمشق، 1968.

الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة الثامنة، 1989م.

ناجي، مجيد عبد الحميد: الصورة الشعرية، مجلة الأقلام، ع7، س19، آب1984م.

النجار، أفنان: مصلح الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي رصد لأحوال التكرار، وتأصيل لعناصر الإيقاع الداخلي، مجلة جامعة دمشق،207م، مج 23، ع 1.

الهاشمي، علوي: جدلية السكون المتحرك، مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع في الشعر العربي، مجلة البيان، الكويت، ع290، س1990م.

الورقي، سعيد لغة الشعر العربي الحديث: مقوماتها الفنية وطاقاتها الابداعية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط3، 1984م.

وقاد، مسعود: جمالية التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي.