Journal of Al-Farabi for Humanity Sciences Volume (6), Issue (2) December (2024)

ISSN: 2957-3874 (Print)
Journal of Al-Farabi for Humanity Sciences (JFHS)
https://www.iasj.net/iasj/journal/419/issues
مجلة الفارابي للعلوم الإنسانية تصدرها كلية الفارابي الجامعة

الإيقاع والتنوع الصوتي عند بدر شاكر السياب نماذج شعرية مختارة

م. د. مها مهدي وحيد

كلية الآداب – الجامعة العراقية

Rhythm and vocal diversity in Badr Shakir al-Sayyab Selected poetic models

Md. Maha Mahdi Wahid-

mmmahamahdi0773@jmail.com

ملخص البحث

تتناول هذه الدراسة الإيقاع والتنوع الصوتي عند الشاعر بدر شاكر السياب من خلال الوقوف عند بعض نصوصه الشعرية، باعتبار إن الإيقاع مكوناً أساسياً في عملية الإبداع الشعري وأن وظيفته لم تعد تقتصر على المظهر الشكلي الصوري وإنما تعدت ذلك الى نسقية تساهم في إنتاج دلالة النص ، وقد تم تقسيم الإيقاع إلى إيقاع خارجي تضمن الوزن والقافية ، وإيقاع داخلي تضمن دراسة الجرس اللفظي والتكرار في النص الشعري عند السياب . **الكلمات المفتاحية : بدر شاكر السياب، الإيقاع ، الإيقاع الخارجي ، الإيقاع الداخلي .**

Abstract

This study deals with the rhythm and vocal diversity of the poet Badr Shaker Al-Sayyab through some of his poetic texts; Because rhythm is an essential component in the process of poetic creativity and its function is no longer limited to the formal appearance, but rather has extended to a systematicity that contributes to producing the meaning of the text. The rhythm has been divided into external rhythm. It included meter, rhyme, and internal rhythm. It included the study of verbal timbre and repetition in the poetic text according to Al-Sayyab. Keywords: Badr Shakir al-Sayyab, rhythm, external rhythm, internal rhythm.

المقدمة

يُعد الإيقاع من أهم السمات الفنية التي يتصف بها الإبداع الشعري لما يمنحه للنص من ملامح جمالية تضفي على العمل تمايزاً عن الأعمال الأدبية الأخرى، كونه خاصية جوهرية في الشعر نابعة من طبيعة التجربة الشعرية ذاتها، ومما لا شك فيه أن بدر شاكر السياب مبدع استطاع أن يترك بصمات واضحة في الشعر العربي الحديث ستمتد لأجيال قادمة، فقد رفد حركة التجديد الشعري من خلال استخدامه لأنماط وأساليب جديدة أغنت حركة تطوير الشعر العربي الحديث ومن معالم شعر السياب الموسيقى حيث جعل من قصائده موسوعة موسيقية تحفل بأنغام جديدة لتنفذ بإيقاعاتها المتعددة الى أعماق ووجدان الإنسان لذلك ظلّ شعره يتوقد ويشع فكُتب له الخلود وعليه، اقتضت الضرورات تقسيم هذه الدراسة إلى مبحثين سبقهما تمهيد تناول تعريفاً بمفهوم الإيقاع في المعاجم اللغوية ووقفنا على الدراسات العربية والغربية المعاصرة والزاوية التي نظروا منها للإيقاع بغية إزالة الغموض عن المصطلح وتحديد المفهوم الذي تعتمده هذه الدراسة، واختص المبحث الأول بدراسة الإيقاع الخارجي وقد قسم الى مطلبين هما الوزن والقافية ،.أما المبحث الثاني فقد اختص بدراسة الإيقاع الداخلي وقد قسم الى مطلبين هما الجرس اللفظي والتكرار، وأنهينا هذا البحث بخاتمة جعلناها محصلة لأهم النتائج التي توصلنا إليها ،وأوردنا قائمة المصادر والمراجع التي اعتمدنا عليها في إنجاز هذا البحث ..

أولا: الإيقاع في المعاجم العربية القديمة

عُرف الإيقاع في المعاجم العربية القديمة بدءاً من الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي عرفه بأنه " حركات متساوية الأدوار ، لها عودان متواليان "[1]()اما الفيروز آبادي فيعرفه بقوله :" والإيقاع :إيقاع ألحان الغناء ، وهو أن يوقع الألحان ويبينها"(٢) ،ويعرفه ابن منظور بقولهِ :" ...الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء ، وهو أن يوقع الألحان ويبينها ، وسمي الخليل رحمه الله كتاباً من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع "(٣)وظل الإيقاع مرتبطاً

بالموسيقى بعيداً عن الشعر،وأول مَن استعمل مصطلح الإيقاع الشعري إبن طباطبا عن حديثه عن الشعر بقوله : " وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويُرد عليه من حُسن تركيبه، واعتدال أجزائهِ "(٤) ،أما الفارابي فيعرف الإيقاع بقوله : " الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال ذوات إيقاعات متفارقة متساوية متكررة على وزنها وقولنا ذوات إيقاعات متفقة ليكون فرقاً بينه وبين النثر " (٥)أما ابن سينا فيُعرف الإيقاع بقوله: " إنه تقدير لزمان النقرات فإن اتفق إن كانت النقرات منتظمة كان الإيقاع لحنياً، وإذا اتفق إن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها الكلام كان الإيقاع شعرياً "(٦)والمتصفح للمعاجم العربية يلاحظ وجود علاقة وثيقة بين الإيقاع والطرب واللحن والغناء حيث نجدها تستخدم الإيقاع مصدر الفعل (أوقع) بمعنى بَينَ وأوشح

ثانياً : الإيقاع في الدراسات النقدية الغربية المعاصرة تمتد دراسة الإيقاع في الدراسات النقدية الغربية منذ عهد أفلاطون وأرسطو إذ يتفقان على ان الأساس الجمالي في الفن يكمن في الإيقاع ، وفي العناصر التي يشملها نظامه: الوحدة والتعدد، التي تتجلى في الانسجام، والسيمترية والتناسب (٧)، وقد جعل ارسطو الوزن جزءاً من الإيقاع بقوله : " من الواضح ان الاوزان ماهي إلا أجزاء من الإيقاعات " (٨) ، لكن (توماشوفسكي) ميز بين الوزن والإيقاع بقوله: " ان مجال الإيقاع ليس هو القياس، فهو لايرتبط بالتقطيع الشعري المتكلف، ولكن على التلفظ الحقيقي ، ولا يمكن إبراز الإيقاع لأنه عكس الوزن ليس فعالاً، ولكنه منفعل فهو لا يُجد البيت الشعري ولكنه يولد منه "(٩)

ويُرجع (كولردج) الإيقاع إلى عاملين اثنين هما :

١- التوقع الناشئ عن تكرار وحدة موسيقية معينة، فيعمل على تشويق المتلقي .

٢- المفاجأة أو خيبة الظن التي تنشأ عن النغمة غير المتوقعة التي تُولد الدهشة لدى المتلقي (١٠)وقد أكد (سوسير) بأن الإيقاع لا يتولد عن الصوت الواحد، او العنصر الشكلي المفرد بل يتولد عن نسيج متآلف من العناصر الأخرى وذلك بقوله: " تنظيم متوالٍ لعناصر متغيرة كيفياً في خط واحد، وبصرف النظر عن اختلافهما الصوتي " (١١)وقد اتسع مفهوم الإيقاع عند الشكلانيين الروس ليصبح علة في انتظام سلسلة من المكونات اللسانية التي مهمتها المساهمة في بناء البيت الشعري وهذا ما ذكره أوسيب بريك بقوله:" ان الحركة الإيقاعية تسبق البيت، ولا يمكن فهم الإيقاع انطلاقاً من سطر البيت الشعري، وبالعكس سنفهم البيت انطلاقاً من الحركة الإيقاعية " (١٢)والمدرسة الشكلية تجمع بين الوزن (نظام الكلمات) ومعناه داخل السياق وترى ان الإيقاع يؤثر تأثيراً حاسماً على جميع المستويات أي على المستوى الصوتي والمستوى النحوي، والمستوى الصرفي، والمستوى الدلالي .(١٣)

ثالثاً : الإيقاع في الدراسات النقدية العربية المعاصرة

تناول الباحثون في حقل الدراسات النقدية المعاصرة موضوع الإيقاع وفصلوا فيه ومنهم ابراهيم أنيس الذي اعتبر الإيقاع عنصراً أساساً في موسيقية القصيدة العربية وهذا ماأشار اليه في مؤلفه (موسيقى الشعر) بقوله: " ان الإيقاع هو العنصر الموسيقي الهام الذي يفرق بين توالي المقاطع حين يراد بها ان تكون نظماً، وتواليها حين تكون في النثر "(١٤) ، اما محمد مندور فيشير الى وجود الإيقاع في الشعر والنثر فيقول: " أما الإيقاع فهو موجود في النثر والشعر لأنه يتولد عن رجوع ظاهرة صوتية او ترددها على مسافات زمنية متساوية او متجاوبة او متقابلة " (١٥)أما كمال أبو ديب فقد أدرك حقيقة اختلاف الإيقاع عن الوزن وهذا ماجعله يص الإيقاع بدراسة خاصة ضمن كتابه (في البنية الإيقاعية للشعر العربي) فيقول: " أما الإيقاع فهو شيء آخر انه الفاعلية التي تنقل الى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية ...الإيقاع إذن حركة متنامية يمتلكها الشكل الوزني حتى تكسب فئة من نواة خصائص فئة او الفئات الأخرى فيه " (١٦)ويورد الدكتور منير سلطان في كتابه(الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي) تعريفاً للإيقاع في الشعر بقوله: " تردد ظاهرة صوتية ما ، على مسافات محددة النسب " (١٧) ويستشهد بقول الدكتور ابراهيم أنيس: " فأنت اذا نقرت ثلاث نقرات ثم نقرت اربعة اقوى من الثلاث السابقة، وكررت عملك هذا، تولد الإيقاع من رجوع النقرة بعد كل ثلاث نقرات، وقد يتولد الإيقاع من مجرد الصمت بعد ثلاث نقرات "(١٨) ، ويعرف سيد بحراوي الإيقاع في كتابه (العروض وإيقاع الشعر العربي) بقوله: " الغيقاع هو تتابع الأحداث الصوتية في الزمن، أي على مسافات زمنية متساوية او متجاوبة، ومعنى ذلك ان الإيقاع هو تنظيم لأصوات اللغة ، بحيث تتوالى في نمط زمني محدد....،ولذلك اعتاد دارسو الإيقاع المحدثون ان يستخلصو من تلك العوامل الصوتية ثلاث صفات اعتبروها عناصر للإيقاع الشعري هذه العناصر هي: المدى الزمني، النبر ثم التنغيم " (١٩) ، ومن هؤلاء الدارسين الدكتور شكري عياد الذي حدد الإيقاع الصوتي من خلال هذه العناصر الثلاث، أولها المقاطع (المدى الزمني) التي تستغرق كماً من الزمن في أثناء النطق بها، وثانيها التنغيم الذي يساعد على اظهار حالات التكلم من اخبار او استفهام او تعجب ....الخ، وكذا النبر الذي يساعد على ابراز مايعتبره المتكلم انه الأهم في الكلمة الواحدة، او الجملة ككل، وتختلف هذه العناصر في درجة بروزها من لغة الى اخرى (٢٠)

أقسام الإيقاع الشعري" إن الإيقاع الشعري ذو وترين متلازمين يعزفان معاً في نفس المتلقي، وفي أُذنيهِ، وهما وتر خارجي يتجلى من خلال النغم الصوتي المتمثل في الوزن والقافية، ووتر داخلي يتجلى من خلال النغم النفسي العميق "(٢١)وقد ميزَ صلاح فضل بين المستوى الخارجي والمستوى الداخلي بقولهِ: " المستوى الصوتي الخارجي المتمثل في الأوزان العروضية بأنماطها المألوفة والمستحدثة، ومدى انتشار القوافي ونظام تبادلها، ومسافاتها، وتوزيع الحزم الصوتية، ودرجات تموجها وعلاقاتها، كما تشمل مايسمى عادة بالإيقاع الداخلي المرتبط بالنظام الهارموني الكامل للنص الشعري"(٢٢)ويدل ذلك على تقسيم الإيقاع الشعري على قسمين رئيسين، هما الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي

المبحث الأول/ الإيقاع الخارجي(الموسيقى الخارجية)

يُعد الإيقاع الخارجي جزءاً من عملية التكوين الشعري وركناً أساساً في البناء الفني للقصيدة والموسيقى الخارجية تحمل دلالات فهي" سلسلة من الأصوات التي ينبعث عنها المعنى " (٢٣)ويتمثل الإيقاع الخارجي في الوزن العروضي، وما يضمه من زحافات، وعلل تؤثر في الإيقاع الشعري للأبيات، ويتمثل أيضا في القافية وما تحمل في أثنائها من مدلولات موسيقية من خلال الروي وأشكال حركته، ولعل السياب من أبرع رواد الشعر الحر في خلق القوافي المناسبة لجوه النفسي، وأكثرهم حفاظاً على إيقاع غني بما يخلقه من موسيقى خارجية وداخلية تنسجم مع ذوق المتلقي العربي

المطلب الأول: الوزن

ان الوزن في شكله الأساس المجرد هو الوعاء او المحيط الإيقاعي الذي يخلق المناخ الملائم لكل الفعاليات الإيقاعية في النص ، فبناء النص يتم من خلال كلمات منتظمة انتظاماً خاصاً تتناوب فيها الحركات والسكنات، وقد عدّه النقاد القدماء من أهم ما يميّز القول الشعري، قال قدامى بن جعفر(٣٣٧هـ) حينما عرف الشعر: " قول موزون مُقفّى يدل على معنى " (٢٤)، وجعلوه من أبرز مقومات الشعر مؤكدين أهميته، ويؤكد ابن طباطبا العلوي(٣٢٢هـ) أن" للشعر الموزون إيقاعًا يطرب الفهم لصوابه " (٢٥)، والوزن الشعري مفتاح القصيدة موسيقياً، ويسمى الوزن بالبحر؛ لأنه يشبه البحر الذي لا ينتهي، وكذلك البحور الشعرية يوزن بها مالا يتناهى من الشعر(٢٦)ليس الوزن مجرد زينةٍ تُلقى على جسد القصيدة أو إطارٍ خارجي يمنع من التبعثر لأجزائها كما يقول بعض الباحثين (٢٧)، " وإنّما هو بعد من أبعاد الحركة الآنية لفعل التعبير الشعري ذاتهُ وفي محاولته خلق معنى لا ينفصل فيه المسموع عن المفهوم" (٢٨)لقد تعرض الشعر العربي في القرن العشرين الى تغيير كبير مسَّ تاريخه وأركانه الأساس وهو ظهور الشعر الحر " فلم يعد الشاعر حين يكتب القصيدة الجديدة يرتبط بشكل معين ثابت للبيت ذي الشطرين وذي التفعيلات المتساوي العدد والمتوازنة في هذين الشطرين، وكذلك لم يتقيد في نهاية الأبيات بالروي المتكرر او المنوع على نظام ثابت " (٢٩)، وقد كان السياب من رواد هذا الشعر ، إلا إنه نوَّع في شعره بين القصائد العمودية وشعر التفعيلة ، فقد كان ينظم كثير من شعره على طريقة القدماء ، ولكن يبقى الوزن هو المقوم الأساس للشعر سواء في الأشكال التقليدية او الحداثية، ففي قصيدته الأولى (هل كان حباً) جدد فيها من حيث الشكل إذ اعتمد فيها على تفعيلة واحدة وهي (فاعلاتن) من بحر الرمل وتنوع فيها الروي (٣٠)، يقول السياب(٣١):

هل تُسمّينَ الذي ألقى هياما ؟
أَمْ جنوناً بالأماني؟ أم غراما ؟
مايكون الحبُّ؟ نَوْحاً وابتساما ؟

لقد كانت بداية السياب في كتابة الشعر الحر تبدأ من قصيدة (في السوق القديم)التي يقول فيها (٣٢) :

الليل ، والسوق القديم
خفتَتْ به الأصوات إلا غمغماتِ العابرِين
وخُطى الغريب وما تبثُّ الريحُ من نغمٍ حزين
في ذلك الليل البهيم

في هذه القصيدة نجد تقسيماً جديداً لشكل النص من خلال توزيع تفعيلة بحر الكامل (متفاعلن) حسب الدفقات الشعورية ، وقد قام الشاعر بإدخال الزحافات كالإضمار ، وهو تسكين الثاني المتحرك، حيث تصبح القصيدة مكونة من سببين خفيفين ووتد مجموع مثل (مستفعلن)، وقد جاء ذلك في الاسطر الشعرية السابقة (٣٣)وقد نوَّع السياب في وزن القصيدة الواحدة فنظم كل مقطع على تفعيلة تختلف عن تفعيلة المقاطع الأخرى ، وهذا مانجده في قصيدة (رؤيا في عام ١٩٥٦) التي يقول فيها (٣٤) :

حطت الرؤيا على عينيّ صقرا
من لهيب

إنها تنفضّ تجتثّ السواد
تقطع الأعصاب تمتص
القذى من كل
جفن فالمغيب
عاد منها توأما للصبح أنهار
المداد
ليس تطفي غلة الرؤيا صحارى
من نحيب

لقد اختار الشاعر لهذه القصيدة تفعيلة بحر الرمل (فاعلاتن) ولكنه يغير التفعيلة في المقطع الموالي لينتقل الى بحر السريع فيختار تفعيلته (مستفعلن) و (فعلن) ثم يعود الى بحر الرمل، وينظم المقطع الأخير على بحر الرجز (٣٥) ويبقى السياب في علاقة وطيدة مع أوزان الخليل حتى قبيل موته وقد خاض في كل منعطفات الشعر المعاصر ، فيقول في قصيدة (جيكور امي) (٣٦) :

تلك أمي ، وإن أجئها كسيحا
لاثماً أزهارها والماء فيها ، والترابا
ونافضا ، بمقلتي ، أعشاشها والغابا :
تلك أطيار الغد الزرقاء والغبراء يعبرن السطوحا
أو ينشرن في بويب الجناحين : كزهر يفتح الأقوافا .
هاهنا ، عند الضحى ، كان اللقاء
وكانت الشمس على شفاهها تكسر الأطيافا
وتسفح الضياء

يستخدم الشاعر في هذا المقطع تفعيلتي الخفيف (فاعلاتن ، مستفعلن) ويوزعهما حسب الدفقات الشعورية الملائمة فتارة يمتد به النفس وتارة يقصر ، وهذا الحس المراوح بين البسط والقبض يتجلى في تموجات الأسطر الموسيقية ، ومن ثمة فإن هناك تلاؤما بين الوزن وخلجات النفس الداخلية (٣٧) ، " وكلما كان الانسجام قويا بين الدلالة والوزن كان الالتحام أقوى بين فضاء الوزن والفضاء الدلالي ، وتزداد بذلك أهمية الوزن وتكون الأهمية أكثر عندما يصبح الوزن عنصرا دلاليا في النص ، أي أنه يعمق البنية الدلالية ويصبح متداخلا في صلب طبيعة النسيج اللغوي والنظام البنائي للنص " (٣٨)

المطلب الثاني: القافية

تشكل القافية في الشعر العربي القديم ركناً من اركان الإيقاع الخارجي التي تأتي على وتيرة واحدة من بداية القصيدة حتى نهايتها ، لتتم بها " وحدة القصيدة وتحقق الملائمة بين أواخر أبياتها "(٣٩) ، وتعتمد في اساسها على الحروف والحركات التي تختتم اللفظة الواقعة في نهاية البيت ، والحرف الأخير الذي تسمى القصيدة في ضوئهِ فيقال مثلاً (سينية مضمومة ودالية مكسورة) وهو الروي ، وخصوصيته تكمن في كونه يمثل ثباتاً إيقاعياً يربط أجزاء القصيدة بنهايات موسيقية خاصة، لها وقعها وحضورها عند المتلقين حيث تجعلهم " لايستمعون الى شعر فحسب ، بل يستمعون الى موسيقى "(٤٠)وتعد القافية إحدى الركائز الأساس التي تشكل رابطاً صميماً بين الإيقاع والدلالة في النص الشعري، فهي في ختام البيت او السطر او المقطع الشعري لا تمثل الضابط الموسيقي المجرد وإلا فقدت القصيدة جزءاً مهما في قوة الأداء والحيوية ، فالقافية تشترك في التشكيل الدلالي والمحافظة والاتساق العام للقصيدة (٤١)والسياب في قصائده الرومانسية الاولى كان ينوع في القافية في النص الواحد كعادة الشعراء الرومانسيين لما يضيفه هذا التنوع للجانب الموسيقي من جمالية ، ولكسر النبرة الموحدة ، ومن ذلك ماقاله السياب في قصيدة (أقداح وأحلام) (٤٢) :

أنا ما أزال وفي يدي قَدَحي
ياليلُ أين تفرَّق الشربُ
ما زلتُ أشربها وأشربها
حتى ترنَّح افقك الرحبُ

الشرقُ عُفِّر بالضباب فما
يبدو فأين سَناك يا غربُ ؟
ما للنجوم غرقنَ ، مِن سأمٍ
في ضوئهنَّ وكاد الشُّهُبُ ؟

تتألف القصيدة من تسعة مقاطع، أما المقطع الأول كان رويه حرف الباء، والثاني توزع الروي فيه بين حرف الراء والباء، وحرف الباء لم يضعه الشاعر اعتباطاً بل من اجل الربط الموسيقي بين المقطع الثاني والاول، وغير الروي في المقطع الثالث فتوزع بين حرف الميم والباء لنفس الهدف اي الربط الموسيقي،وهكذا استمر السياب في نظم المقاطع جاعلا الروي في البيتين الاخيرين من كل مقطع هو الباء، لتبقى القصيدة محافظة على النغم الموسيقي العام (٤٣)والقافية المتنوعة نجدها ايضا في قصيدة السياب (في غابة الظلام) التي يقول فيها (٤٤) :

ومُقلتا غيلانَ تومضان بالحنينْ ،
يرقب من فراشه ذوائب الشجرْ ،
أمضّه السهاد ، عذّبتْه زحمةُ الفِكَرْ
(أين من الطفولة السهاد والفكرْ) ؟
عيناه في الظلام تسربان كالسفين
بأيّ حقلٍ تحلمان ؟ أيما نَهَرْ ؟
بعودة الأب الكسيح من قرارة الضريحْ ؟

ان هذا التنوع في القافية قد أثار في المتلقي أذواقاً شتى وجمالية خاصة من جراء جرسية القافية ، ولا يستطيع الدارس أن يحدد ذوقاً معيناً تثيره نبرة القافية المتنوعة ، الا أن المتلقي يجد بعداً جمالياً واضحاً حين يقرن بين الموضوع وهو غياب الأب وسهر ابنه الصغير غيلان وهو يفكر بعودة أبيه الكسيح وبين النغم الموسيقي الصادر عن القافية المتنوعة في النص (٤٥)ان التدفق الشعري والنفسي هو الذي يملي على الشاعر هذا التنويع الحر للقافية " ولعل السياب من أبرع رواد الشعر الحر في خلق القوافي المناسبة لجوه النفسي وأكثرهم حفاظاً على إيقاع غني بما يخلقه من موسيقى خارجية وداخلية ثرة تنسجم مع ذوق المتلقي العربي واذنه " (٤٦)ويوظف السياب قوافيه لتكون عماداً لنموذج صوتي لافت للنظر ، ففي قصيدة (انشودة المطر) يقول السياب (٤٧) :

أكاد أسمع العراق يذْخرُ الرعودْ
ويخزن البروق في السّهول والجبالْ ،
حتى إذا ما فضّ عنها ختمها الرّجالْ
لم تترك الرياح من ثمودْ
في الواد من أثرْ
أكاد أسمع النخيل يشرب المطر

ففي السطر الأول يأتي الدال في (أكاد) ممهداً للروي، بينما يأتي (العين) مرتين قبل أن يرد في القافية (الرعود)، كما أن كلمة (العراق) تتضمن التركيب (عر) المعاكس للتركيب (رع) في القافية وفي السطر الثاني ترتبط كلمة (البروق) بكلمات السطر الأول بعلاقات متشابكة فهي تشبه قافية السطر السابق بالوزن الصرفي ، فضلاً عن شبه بنيتها الصوتية بكلمة (العراق) ويتضمن السطر نفسه تمهيداً (لرويه) ، وحين يقرر الشاعر ان يترك (اللام) الى روي آخر في السطر الرابع ، فانه يأتي باللام في أول السطر بما يوهم بأنها ستتكرر مرة أخرى ، لكنه يستبدلها بالدال ، ويفعل هذا مرةً أخرى في السطر الخامس اذ تأتي كلمة (الواد) موحية بتكرار الدال ولايصدق هذا الإيحاء حين تكون الراء هي (الروي) الجديد (٤٨)ويظهر لنا من خلال ما سبق كيف ان البيت يخضع للقافية ،وان القصيدة مهما طالت تبقى أبياتها خاضعة لنفس بنية البيت الأول ، فنستنتج " ان القافية صورة تميزها نهاية البيت التقليدي في النص الشعري المعاصر دون ان تصاب القافية نفسها بخلل يخل من توازنها ، ومن ثم كان الخروج على البيت التقليدي ضرورة للخروج على القافية نفسها " (٤٩)

المبحث الثاني/ الإيقاع الداخلي (الموسيقى الداخلية)

تؤدي الموسيقى الداخلية دوراً هاماً في إبراز فنية الخطاب الشعري، ويعود السبب في ذلك الى تقديمها الصورة الفنية على وفق تجربة الشاعر من جهة، كما تُعد مقياساً دقيقاً للتمييز بين الشعراء والقصائد من جهةٍ أخرى، يقول شوقي ضيف: " ووراء هذه الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماتهِ، وما بينها من تلاؤم في الحروف او الحركات وكان للشاعر أُذناً داخلية وراء أُذنه الظاهرة تسمع كل شكلة وكل حرف، وكل حركة بوضوح تام وبهذه الموسيقى الخفية يتفاضل الشعراء "([٥٠]) ، فالموسيقى الداخلية الموجودة في الشعر أوسع من الوزن والنظم وهذا راجع الى وجود علاقة وطيدة " وصلة وثيقة بين التجربة الشعورية وموسيقى الشعر الداخلية فكلما كان الشاعر منفعلاً وكانت عاطفته ثائرة، كانت موسيقى شعره سريعة، سواء أكان شعره وصفاً ام مدحاً ام غزلاً " ([٥١])وقد أشار أدونيس الى العلاقة الوشيجة بين الانفعالات النفسية والكلمة في النص، وجعل هذه العلاقة أساس البناء الإيقاعي الذي يتجاوز الوزن العروضي إلى أسرار غامضة من الحركات الداخلية التي تمور بها النفس وتظهر في سياق النص: " الإيقاع في اللغة الشعرية لا ينمو في المظاهر الخارجية للنغم، القافية، الجناس، تزاوج الحروف وتنافرها، هذه كلها مظاهر او حالات خاصة من مبادئ الإيقاع وأصوله العامة، إن الإيقاع يتجاوز هذه المظاهر إلى الأسرار التي تصل فيما بين النفس والكلمة، بين الإنسان والحياة "([٥٢]) ، وهذا يعني ان الإيقاع الداخلي يتولد من تماس الكلمات واتحادها فيكون " حركة تنمو وتولد الدلالة "([٥٣]) .

ونظراً لجمالية هذه الموسيقى ، فستكون دراستنا لها على النحو الآتي :

المطلب الاول :الجرس اللفظي

يمثل الجرس اللفظي " قيمة جوهرية في الألفاظ وبنائها اللغوي، وهو أداة التأثير الحسي بما يوحيه من السامع باتساق اللفظة وتوافقها مع غيرها من الألفاظ في التعبير الأدبي " ([٥٤]ويقول إبراهيم أنيس: " للشعر نواحٍ عدة للجمال أسرعها الى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ وانسجام في توالي المقطع وتردد بعضها بعد قدر معين منها، وكل هذا هو ما نسميه بموسيقى الشعر "([٥٥]) ، وهذا القول يوضح لنا أهمية الجرس اللفظي في الخطاب الشعري ومدى جماليته ، فلو اخذنا هذا المقطع من قصيدة السياب (أنشودة المطر) ([٥٦]) :

عيناكِ غابتا نخيلٍ ساعةَ السَّحَرْ
او شُرفتان راحَ ينأى عنهما القَمَرْ
عَيْناكِ حينَ تَبْسُمانِ تُورِقُ الكُرومْ
وتَرقصُ الأضواءُ...كالأقمارِفي نهرْ

نلاحظ في هذا النص وجود علاقات إيقاعية في موسيقى الألفاظ من خلال فضاء المعنى، فحرفا المد في لفظة (غابَتَا) ، اضافةً الى المناخ المعنوي للاسم الموحي بأتساع رقعة الخصب وكثافته، فضلاً عن تنوين اللام في (نَخِيلٍ)اضاف جمالاً موسيقياً إضافةً الى حرف المد الطويل (الياء) أكسب اللفظة بطئاً إيقاعياً([٥٧])، وهذا ما يؤكده محسن اطيمش بقولهِ: " حروف المد التي تكسب المقطع اذا شاعت شيوعاً واضحاً، نوعاً من البطء الموسيقي، او ما يمكن أن يوصف بالتراخي الموسيقي،كما ان انعدامها أو قلتها، يسهم في إضفاء نمط من الموسيقى الأقرب الى السرعة"[٥٨].

ونلاحظ الأمر نفسه في بقية ابيات المقطع الاول:

أو شُرفتان راحَ ينئ عنهما القَمَرْ

أراد الشاعر في هذا المقطع التغني بالعراق وبجماله وخيراته في حزن وتحسر، لذا نجد توازناً بين دلالة الألفاظ والجرس اللفظي للقصيدة ، حيث جاءت حروف المدّ في هذا المقطع مشكلة إيقاعاً لفظياً بطئ وممتد تناسب مع حالة الشاعر ، ويقول في مقطع آخر([٥٩]):

وقطرةً فقطرةً تذوب في المطر
وكركر الاطفالُ في عرائش الكروم
ودغدغت صمت العصافير على الشجر

فالجرس الصوتي واضح الأبعاد في السمع عبر تكرار لفظة (قطرة) الذي يُعد تدعيماً إيقاعياً دلالياً ، مفعماً بالإحياء، فالفاء المقترنة بالقطرة الأخيرة تشير الى الهطول المنظم القليل الكثير في نفس الوقت وهذا التوافق نابع من قدرة الشاعر على توظيف ألفاظه في سياق منظم خدمة لوحدة البيت وفي قصيدة (مدينة بلا مطر)([٦٠]) يقول السياب :

سحائب مرعدات مبرقات دون إمطار
قضينا العام بعد العام بعد العام نرعاها
وريح تشبه الإعصار لا مرت كإعصار

ولا هدأت ننام نستفيق ونحن نخشاها

عيونكم الحجار نحسها تتداح في العتمة

لقد جاءت حروف المدّ في المقطع(مرعدات ، مبرقات، العام ....) لتدل على حزن الشاعر وتوجعه بسبب نضوب ماء الحياة فالسحب تُحدث الرعيد والبرق ولكنها بدون أمطار فالمدينة اقفرت من كل مظاهر الحياة والخصب ، ونجد ايضاً جرس الهاء الممدودة (نرعاها ، نخشاها) يحمل الآهات ليدل على الحزن العميق الذي كان يمر به السياب

وفي قصيدة (نسيم من القبر)([٦١]) التي يقول فيها:

نسيم الليل كالآهات من جيكور يأتيني فيبكيني

بما نفثت هامي فيه من حب وأشواق

تنفس قبرها المهجور عنها قبرها الباقي

على الأيام يهمس بي تراب في شراييني

ودود حيث كان دمي وأعراقي

عند قراءة هذا المقطع نحس بتثاقل الحركات وبطئها كما نلاحظ حركات مدٍ طويلة مفتوحة ومكسورة فتأتي في صيغة أنين متصل، (ياتيني، يبكيني، أشواق، شراييني) لتدل على ضعف الشاعر وفقدانه لعناصر الحياة والقوة، فالشاعر مكسور الخاطر كسرة الحركة المفروضة على الحرف ([٦٢])

المطلب الثاني :التكرار

يُعد التكرار من اكثر العوامل المؤثرة في الإيقاع الداخلي، حيث يمنح القصيدة جرساً لفظياً متميزاً وجواً تناغمياً له اثره على الصعيد الموسيقي ، ويؤدي دوراً فاعلاً في الإيحاء بمضمرات النفس، والإشارة الى المعاني الغائبة والدلالات البعيدة، ويتحدد مفهوم التكرار في أبسط مستوى من مستوياته" بأن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء أكان اللفظ متفق المعنى او مختلفاً،أو يأتي بمعنى ثم يعيده وهذا من شروط اتفاق المعنى الأول والثاني، فأن كان متحد الألفاظ والمعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس وكذلك اذا كان المعنى متحداً،وان كان اللفظان متفقين والمعنى مختلف فالفائدة في الإتيان به الدلالة على المعنيين المختلفين" ([٦٣]) وهو كما تقول نازك الملائكة: " إلحاح الشاعر على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر اكثر من عنايته بسواها ... فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها " ([٦٤]) ، " والتكرار باب واسع يبدأ من تكرار الحرف او بضعة أحرف الى تكرار لفظة فأكثر ثم يتنوع ترتيب المكرورات...وكله واقع في إطار التجنيس والتقطيع الصوتي ..."([٦٥])وللتكرار عند السياب دلالة وحضور متميز ، فهو يقول في قصيدة (سفر ايوب)([٦٦]) :

ولكن أيوب إن صاح صاح :

وإن صاح أيوب كان النداء

ويقول في نفس القصيدة :

يارب أيوب قد أعابه الداءُ

أطفالُ أيوبَ من يرعاهم الآنا :

يا رب ارجع على أيوب ما كانا :

فالتكرار هنا في كلمة (صاح) حقق انسيابية موسيقية منسجمة مع حركة النفس في تموجاتها وتعدد أشكال التعبير عنها ، وللتكرار مدلول نفسي يساعد الناقد على تحليل شخصية الشاعر ومعرفة الأبعاد لنفسية التي تتضح خلال التكرار وفي قصيدة (مرحى غيلان) نجد إيقاعاً ناشئاً من تكرار كلمة (بابا) إحدى عشرة مرة في القصيدة ، وقد تعمد الشاعر ان يتخذ من هذا الإيقاع محوراً تدور حوله أحداث القصيدة، وتتعلق به بفضل ما أتاح له من الشخصيات العاطفية التي تحملها كلمة (بابا) التي تشبه في تأثيرها الموسيقي النفسي تعويذة الساحر ورقية العراف ([٦٧]) فيقول السياب([٦٨])

-"بابا ... بابا ..."

ينساب صوتُك في الظلام، إليَّ ، كالمطر الغضيرِ ،

.....

" بابا ... بابا ..."

انا في قرار بويبَ ارقد ، في فراشٍ من رمِالهْ ،

.....

" بابا ... بابا ..."

يا سُلَّم الأنغام ، أيَّةُ رغبةٍ هي في قرارِكْ ؟

ومن أنواع التكرار تكرار الصوت الذي يكسب القصيدة الشعرية إيقاعاً جميلاً ومتميزاً وهذا مانجده في قصيدة (انشودة المطر) يقول السياب([٦٩]):

عيناك غابتا نخيلٍ ساعةَ السحَرْ ،

أو شُرفتان راح ينأى عنهما القمر

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

وترقص الاضواء... كالاقمار في نَهرْ

يرجّه المجداف وهْناً ساعة السَّحَر

كأنما تنبض في غوْريهما ، النُّوم ...

وتغرقان في ضباب من أسّى شفيفْ

حيث تكرر صوت الراء في المقطع الأول فقط (٣٤) مرة ، والرّاء من الأصوات الذّلقة ، والذّلاقة تعني الإنطلاق في الكلام دون تعثّر أو تلعثم، وصوت الرّاء في القصيدة يدلّ على عمق الأزمة التي كان يعيشها السيّاب، في حين كان هذا الصّوت يخفّف من وطأتها من خلال خصائصه التي توحي بالانطلاق والتجدد والحركيّة ([٧٠])

الخاتمة

بعد دراستنا لموضوع (الإيقاع والتنوع الصوتي عند بدر شاكر السياب – نماذج شعرية مختارة) توصلت الدراسة الى مجموعة من النتائج تمثلت بالنقاط الآتية :

١- ان الألفاظ التي إعتمدها السياب في قصائده لها صدى صوتي يتوافق مع الأصداء المحيطة بالشاعر ، فقد كان للوقوف عند حرف معين وتكرار هذا الحرف الأثر الكبير في إستدعاء المتلقي للتأمل في مواضع الوقوف ولا سيما ان الجرس الموسيقي يتكرر حيناً بعد آخر .

٢- ان جمالية الأصوات في قصائد السياب تجعل القارئ لا يملها لما تحققه من جمال صوتي يُحدث نغمة موسيقية لها وقعها في النفس .

٣- أتضح من البحث ان السياب كان ميالاً الى التنويع في البنية الإيقاعية لشعره فأستخدم مكملات التشكيل الموسيقي التي كان لها دوراً واضحاً في التنوع الموسيقي

٤- نوع السياب في موسيقى النص الداخلية فأتحد التكرار مع الجرس اللفظي الذي احدثته بعض الحروف في الكلمة وأظهر إيقاعاً داخلياً في النص الشعري ، والذي تضافر مع الإيقاع الخارجي راسماً إيقاعاً مميزاً

٥- نوع السياب في الوزن داخل القصيدة الواحدة ، فنظم كل مقطع على تفعيلة تختلف عن تفعيلة المقاطع الاخرى .

٦- جاءت القافية متنوعة في النص الواحد مما خلق جمالية موسيقية وأحدث كسراً للنبرة الواحدة

المصادر والمراجع

- أساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥ .
- الأستراتيجية الشعرية عند بدر شاكر السياب (دراسة نقدية)، د. محمد سعدون، دار خيال للنشر والترجمة، الجزائر، ٢٠٢٠ .
- الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، ابتسام احمد حمدان،مراجعة وتحقيق: احمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، حلب، ط١، ١٩٩٧ .
- أصول النقد الأدبي ، احمد الشايب، دار المعارف، القاهرة،١٩٤٦ .
- الإيقاع الحزين في شعر السياب ، مليكة فريحي، مجلة عود الند .
- الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي ، منير سلطان، منشأة المعارف، الاسكندرية – مصر ،ط ١، ٢٠٠٠م .
- بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية لشعره ،إيمان محمد أمين خضر الكيلاني، دار وائل للنشر والتوزيع ، الأردن، ط١، ٢٠٠٨م .
- البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، حسن ناظم، لمركز الثقافي العربي، المغرب، ط١، ٢٠٠٢ .
- بنية النص في شعر محمود درويش –دراسة ، جميلة السعيدي ، مطبعة فن الطباعة ، تونس، ٢٠١٢ .

- التجديد الموسيقي في الشعر العربي، د. رجاء عيد ، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٧
- جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ماهر مهدي هلال،دار الحرية للطباعة، بغداد،١٩٨٠ .
- جوامع الشعر، الفارابي، تح: محمد سليم ،المجلس الأعلى للشؤون الأسلامية،القاهرة، ١٩٧١
- الحداثة في الشعر العربي المعاصر، خليل الموس، مطبعة الجمهورية، دمشق، ط١، ١٩٩١
- دراسات نقدية في اللسانيات العربية المعاصرة ، سعد مصلوح، عالم الكتب ، القاهرة، ط١ ، ١٤١٠هـ – ١٩٨٩م .
- دير الملاك – دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، محسن اطيمش ،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.
- ديوان بدر شاكر السياب ،الاعمال الشعرية الكاملة، ج ١–٢ ، دار الحياة للنشر والتوزيع ، القاهرة، ٢٠١١ .
- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، عز الدين إسماعيل ، دار العودة ، بيروت، ط٢، ١٩٧٢م .
- الشفاء الرياضيات (٣) جوامع علم الموسيقى ، إبن سينا ، تح: زكريا يوسف،المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩٥٦.
- العروض وإيقاع الشعر العربي، سيد بحراوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، القاهرة، ط١ .
- عيار الشعر ، إبن طباطبا ، تح: محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف، الأسكندرية ، ط٣ .
- في النقد الأدبي ، شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٦٦م .
- في معرفة النص ، يمنى العيد، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٥ .
- القاموس المحيط ،الفيروز آبادي، مؤسسة الرسالة ، الطبعة ٦، ١٩٩٨ .
- القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة – قصيدة انشودة المطر إنموذجاً، صفية بن زينة، اطروحة دكتوراه ، جامعة السانية وهران، كلية الآداب واللغات والفنون– قسم اللغة العربية وآدابها ، الجزائر ، ٢٠١٣ .
- قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة، مطبعة دار التضامن ، بغداد، ط٢ ، ١٩٦٥.
- لسان العرب، ابن منظور أبو الفضل جمال الدين بن عمر بن مكرم،ج (٨)،دار صادر للطباعة والنشر، بيروت .
- المخصص ، ابن سيدة ، السفر (٣) ،دار الفكر ، بيروت ،١٩٧٨ .
- معجم النقد العربي القديم، احمد مطلوب ، منشورات دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق، ١٩٨٩، ج١.
- المغامرة الجمالية للنص الشعري، محمد صابر عبيد ، جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع ، الاردن ، ط١، ٢٠٠٨م .
- مفهوم الشعر ، جابر عصفور ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، ١٩٨٢م .
- مقال في مفهوم الإيقاع، أحمد الطايعيhttp://melmahdi.free.fr/merjor@ yahoo.fr.
- مقدمة في نظرية الأدب، شايف عكاشة،ج١، قسم٢، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط١.
- مقدمة للشعر العربي ، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٨٣.
- موسيقى الشعر ، ابراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط٤، ١٩٧٢م .
- موسيقى الشعر العربي– دراسة فنية وعروضية، حسني عبد الجليل يوسف ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،١٩٨٩.
- في حداثة النص الشعري، علي جعفر العلاق، دار الشروق للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٣.
- موسيقى الشعر(هل لها صلة بموضوعات الشعر وأغراضه) ، أحمد نصيف الجنابي ، مجلة الاقلام، العراق، ج٤، س١ ، ١٩٦٤
- نظرية الادب، اوستن دارين– رينيه وليك، ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة: د. حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الأجتماعية، ط٣،١٩٧٢، مطبعة خالد الطرابيشي.
- نقد الشعر ، قدامى بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر، د.ت .

هوامش البحث

(١) المخصص ، ابن سيدة ، السفر (٣) ، مادة وقع ،دار الفكر ، بيروت ، ١٩٧٨.

(٢) القاموس المحيط ،الفيروز آبادي، مؤسسة الرسالة ، الطبعة ٦، ١٩٩٨، ص ٧٧٢ .

(٣) لسان العرب ، ابن منظور أبو الفضل جمال الدين بن عمر بن مكرم ،ج (٨)،دار صادر للطباعة والنشر، بيروت ، مادة (وقع) .

(٤) عيار الشعر، إبن طباطبا ، تح: محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف، الأسكندرية ، ط٣، ص ٥٣ .

(٥) جوامع الشعر، الفارابي ، تح :محمد سليم ،المجلس الأعلى للشؤون الأسلامية ، القاهرة،١٩٧١، ص ١٢٢ .

(٦) الشفاء الرياضيات (٣) جوامع علم الموسيقى ، إبن سينا ، تح: زكريا يوسف،المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩٥٦، ص ٨١ .

(٧) ينظر: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي،مراجعة وتحقيق: احمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، ط١، ١٩٩٧، ص ١٨.

(٨) مقال على الأنترنت: في مفهوم الإيقاع، أحمد الطايعي. _ http://melmahdi.free.fr/merjor@ yahoo.fr

(٩) المصدر نفسه .

(١٠) ينظر: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، ص ٢١ .

(١١) الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، ص ٢٢ .

(١٢) مقال :في مفهوم الإيقاع ، أحمد الطايعي .

١٣() ينظر: مقدمة في نظرية الأدب، شايف عكاشة، ج١، قسم٢، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط١، ص٤٥ .

(١٤) مقال: في مفهوم الإيقاع .

(١٥) الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، ص ٣٣ .

(١٦) دراسات نقدية في اللسانيات العربية المعاصرة ، سعد مصلوح، عالم الكتب ، القاهرة، ط١ ، ١٤١٠هـ – ١٩٨٩م ، ص ١٣٧ .

(١٧) الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي ، منير سلطان، منشأة المعارف، الاسكندرية – مصر ،ط ١، ٢٠٠٠م ، ص ١١٩ .

(١٨) الإيقاع الصوتي في شعر شوقي ، ص ١٢٢ .

(١٩) العروض وإيقاع الشعر العربي، سيد بحراوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٣، القاهرة، ط، ص١٢٠.

(٢٠) ينظر: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي ، ص ٤٠ .

(٢١) الحداثة في الشعر العربي المعاصر، خليل الموسى ، مطبعة الجمهورية، دمشق، ط ١، ١٩٩١، ص ٩٣ .

(٢٢) أساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥، ص٢٢ .

(٢٣) نظرية الأدب، أوستن دارين – رينيه وليك ، ترجمة: محي الدين صبحي ، مراجعة: د. حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، ط٣، ١٩٧٢، مطبعة خالد الطرابيشي، ص ٢٠٥ .

(٢٤) نقد الشعر ، قدامى بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر، د.ت ، ص ١٥ .

(٢٥) عيار الشعر، إبن طباطبا العلوي، تحقيق وتعليق: د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الاسكندرية، د.ت، ص٥٣

(٢٦) ينظر: موسيقى الشعر ، إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط٤، ١٩٧٢م ، ص ٥١ .

(٢٧) ينظر: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، د. رجاء عيد، منشأة المعارف ، الإسكندرية، ١٩٨٧، ص ١٦

(٢٨) مفهوم الشعر ، جابر عصفور ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، ١٩٨٢م ، ص ٤١٢ .

(٢٩) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، عز الدين إسماعيل ، دار العودة ، بيروت، ط٢، ١٩٧٢م، ص٦٤ .

(٣٠) ينظر: الأستراتيجية الشعرية عند بدر شاكر السياب (دراسة نقدية)، د. محمد سعدون، دار خيال للنشر والترجمة، الجزائر، ٢٠٢٠، ص ٧٦

(٣١) ديوان بدر شاكر السياب ،الاعمال الشعرية الكاملة، ج ١–٢ ، دار الحياة للنشر والتوزيع ، القاهرة، ٢٠١١، ص ١٠١.

(٣٢) الديوان ، ص ٢١ .

(٣٣) ينظر : الإستراتيجية الشعرية عند بدر شاكر السياب ، ص ٧٧ .

(٣٤) الديوان ، ص ٤٢٩ .

(٣٥) ينظر: الاستراتيجية الشعرية عند بدر شاكر السياب ، ص ٧٨ .

(٣٦) الديوان ، ص ٦٥٦ .

(٣٧) ينظر : الاستراتيجية الشعرية عند بدر شاكر السياب ، ص ٨٣ .

(٣٨) المغامرة الجمالية للنص الشعري، محمد صابر عبيد، جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، الاردن، ط١، ٢٠٠٨م ، ص ١٢٢ .

(٣٩) أصول النقد الأدبي ، احمد الشايب، دار المعارف، القاهرة،١٩٤٦، ص ٣ .

(٤٠) في النقد الأدبي ، شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٦٦م، ص ١٠٢ .

(٤١) ينظر: المغامرة الجمالية للنص الشعري ، ص ١٣٨ .

(٤٢) الديوان ، ص ٥ .

(٤٣) ينظر: الاستراتيجية الشعرية عند بدر شاكر السياب ، ص ٨٦ .

(٤٤) الديوان ، ص ٤٤٨ –٤٤٩ .

(٤٥) ينظر : الإستراتيجية الشعرية عند بدر شاكر السياب ، ص ٩١– ٩٢.

(٤٦) بدر شاكر السياب دراسة اسلوبية لشعره ،إيمان محمد أمين خضر الكيلاني ،دار وائل للنشر والتوزيع ، الأردن، ط١، ٢٠٠٨م،ص ٢٦٠ .

(٤٧) الديوان ، ص ٣٢٠ .

(٤٨)() ينظر : القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة – قصيدة أنشودة المطر أنموذجاً، صفية بن زينة، أطروحة دكتوراه ، جامعة السانية وهران، كلية الآداب واللغات والفنون– قسم اللغة العربية وآدابها ، الجزائر ، ٢٠١٣،ص ١٠٤– ١٠٥.

(٤٩) بنية النص في شعر محمود درويش – دراسة، جميلة السعيدي، مطبعة فن الطباعة، تونس،٢٠١٢، ص٣٩.

(٥٠) في النقد الأدبي، شوقي ضيف ، ص ١٧ .

(٥١) موسيقى الشعر(هل لها صلة بموضوعات الشعر وأغراضه) ، أحمد نصيف الجنابي ، مجلة الاقلام، العراق، ج٤، س١ ، ١٩٦٤، ص ١٢٦

(٥٢) مقدمة للشعر العربي ، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٨٣، ص٩٤ .

(٥٣) في معرفة النص ، يمنى العيد، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٥، ص ١٠٥ .

(٥٤) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ماهر مهدي هلال،دار الحرية للطباعة، بغداد،١٩٨٠، ص١٥–١٦ .

(٥٥) موسيقى الشعر ،ابراهيم أنيس ، ص ٨–٩ .

(٥٦) الديوان ، ص ٣١٨ .

(٥٧) ينظر: القصيدة العربية في موازين اللسانيات الحديثة قصيدة أنشودة المطر للسياب أنموذجاً، صفية بن زينة، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه علوم في الادب العربي ، جامعة اللسانية، وهران،٢٠١٢–٢٠١٣، ص ٥٣

(٥٨) دير الملاك – دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، محسن اطيمش، دار الشؤون الثقافية العامة١٩٨٦، ص ٣٠٧ .

(٥٩) الديوان ، ص ٣١٨ .

(٦٠) الديوان ، ص ٤٨٧– ٤٨٨ .

(٦١) الديوان ، ص ٦٧٢ .

(٦٢) ينظر: الإيقاع الحزين في شعر السياب ، مليكة فريحي، مجلة عود الند .

(٦٣) معجم النقد العربي القديم، احمد مطلوب، منشورات دار الشؤون الثقافية العامة، العراق،١٩٨٩، ج١، ص٣٧٠.

(٦٤) قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة، مطبعة دار التضامن ، بغداد، ط٢ ، ١٩٦٥، ص ٢٤٢ .

(٦٥) موسيقى الشعر العربي– دراسة فنية وعروضية، حسني عبد الجليل يوسف ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،١٩٨٩ ، ص ١٦٣ .

(٦٦) الديوان ، ص ١٩٢ .

(٦٧) ينظر: في حداثة النص الشعري ، علي جعفر العلاق، دار الشروق للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٣ ، ص ١٥٦ .

(٦٨) الديوان ، ص ٢٣٤– ٢٣٥ .

(٦٩) الديوان ، ص ٣١٨ .

(٧٠) ينظر: البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب ، حسن ناظم ، لمركز الثقافي العربي، المغرب، ط١، ٢٠٠٢، ص ١٠١.