مجلة اللغة العربية و آدابها
السنة الخامسة، العدد الثامن، ربيع و صيف ١٤٣٠ هـ /٢٠٠٩م
صفحة ٦٣_ ٨٥

عناصر الايقاع في شعر بدر شاكر السيّاب

حامد صدقي[١] و صفربيانلو*[٢]
١. أستاذ في جامعة "تربيت معلّم قسم اللغة العربية و آدابها" بطهران
٢. طالب دكتوراه في اللغة العربية وآدابها بجامعة تربيت معلّم
(تاريخ الاستلام: ٨٧/٤/٣ ؛ تاريخ القبول: ٨٧/٨/١٧)

الخلاصة

لا نتصور قصيدة تخلو من عناصر الايقاع الاّ و هي تضمّ في طيّاتها قسطاً أكبر منها، و إن خرجت على بعض ألوان العناصر الموجودة في الشعر الحديث. فالوزن العروضي هو بدوره يُعدّ أهم عنصر من الايقاع الخارجي في الشعر القديم و الحديث، وبه يتميّز الشعر عن النثر. و كذلك القافية الموحدة أو المتناوبة التي تشكّل بدورها عنصراً ثانياً هاماً للايقاع الخارجي، و إن قلّ حضورها في الشعر الحديث. و أما الشعر الحديث فوجد لنفسه عناصر أخرى من الايقاع الداخلي، تتمثّل في تجانس الأصوات، و الألفاظ الترنيمية، و ذكر أسماء آلات الايقاع و أفعالها، و تكرار اللفظ و العبارة، و الأغاني الشعبية. و هي كلها عناصر للايقاع، يحيط بالشعر كلّ منها حسب ما يحظى به من أهمية. و الشاعر المعاصر يلعب دور المنفّذ و المنسّق لهذه العناصر لما يتمتع ببراعة في بثّ القول الشعري فتنبض قصائده بالنغم و الموسيقى مع القيم الشعورية التي تبوح بها أحياناً. فها هو بدر شاكر السيّاب، الشاعر العراقي المعاصر، الذي تمكّن من صياغة القول الشعري، و هو يتمتع بتلك العناصر كلها. و الذي كان على وعي بدور هذه العناصر في منح القصيدة إيقاعاً و شعوراً من عدّة جوانب، و الذي نجح في عمله الفنّي نجاحاً حاسماً، لما فيه من ايقاع جميل حيث أثارت قصائده النقاد لنقد ابداعاته الشعرية.

الكلمات الرّئيسة:

عناصر الايقاع، الشعر الحديث، السيّاب.

---

* الكاتب المسؤول هاتف: ٠٩١٢٨٠٧٠٤٤٦ Email: safar.bayanlu@gmail.com

المقدّمة

كان فن الشعر، منذ أن ترعرع لدى الشعوب عامةً و لدى العرب خاصةً، يلزمه الايقاع الذي يتمثّل في عناصر نغمية متماسكة ذات صبغة جماعية أو فردية. و لا بدّ للايقاع أن يصدر عن فطرة موسيقية جميلة لدى الشاعر، لأنّه يهدف دائماً إلى الآذان المصقولة، و هي المعيار الوحيد لتحديد مستواه، فقام، إلى جانب الشعراء في الادب العربي، نقّاد و دارسون ينظرون في الايقاع و عناصره و يناقشون حوله في مجالات اللغة، و الاصطلاح، و العرف، و غيرها.

و أمّا الايقاع في اللغة فهو قد جاء من مادّة «وَقَعَ عَلى الشّيء يَقَعُ وَقْعاً و وُقوعاً: سَقَطَ» (ابن منظور، ۱۹۹۵، ج۱۵، ص ۳۶۹) و الايقاع «من إيقاع اللحن و الغناء و هو أن يوقع الألحان و يبينها» (المصدر نفسه، ص ۳۷۳) و يراد به في الاصطلاح «تواتر الحركة النغمية، و تكرار الوقوع المطّرد للنبرة في الالقاء، و تدفق الكلام المنظوم و المنثور عن طريق تآلف مختصر للعناصر الموسيقية» (التونجي محمد، ۱۹۹۳، ج۱، ص ۱۴۹) و أدق من ذلك هو «تتابع الأحداث الصوتية في الزمن» (أنيس ابراهيم، ۱۹۵۰، ص ۸۷). و هو يبرز في الشعر خاصةً عن اجتماع النبر مع عدد من المقاطع، يزيده تساوق الحروف الموسيقية و الصفيرية و حروف العلّة بنسق رتيب. و يحسن الايقاع في الغزل و الرثاء، و هو قد يقع في النثر، عن طريق السجع، و توازن التركيب، و تنوع الحركات، و التنويع المنتظم للجمل الطويلة (التونجي محمد، ۱۹۹۳، ص ۱۴۹). ويرى البعض أنه يقوم على توازن بين المحورين: «الصوتي والدلالي» (الغرفي حسن، ۲۰۰۱، ص ۶). و قيل إنّه غالباً ما يقصد به الوزن أو ما يتعدّى الوزن إلى الجانب الموسيقي أو الصوتي في الشعر، بينما الايقاع أعمّ من الوزن و الأحرى أن نقول إنّ الوزن هو أحد عناصر الايقاع (فخرالدين حودت، ۱۹۹۵، ص ۲۹)، مع القافية الموحّدة. و الصوت يحتلّ المرتبة الثالثة بعد القافية، في العرف القديم.

هذا و الايقاع في رؤية النقد الحديث يكاد يكون أهم القضايا في الشعر المعاصر الذي بدأ يتمرّد على الموسيقى في العرف القديم. و قام يبحث عن أشكال جديدة من الموسيقى إلى جانب الوزن التقليدي و القافية فيقترح أن يكون ترنيم الألفاظ، و ذكر آلات الايقاع و أنغامها، و تكرار الالفاظ و العبارات، و تضمين الأغاني الشعبية، عناصرَ جديدة للايقاع إلى جانب الوزن و القافية أو كبدائل لهما.

إذن بهذا التفسير، يخرج الايقاع عن حدود ذلك المعنى العام، و من ثَمَّ يصبح نظاماً إشارياً مركباً و معقّداً يتكوّن من العديد من الاشارات، بل إنّ كلّ عنصر من عناصره هو في حد ذاته نظام إشاري مكوّن من اشارات هي مفرداته (البحراوي سيد، ١٩٩٦، ص ٣٣)، دلالةً و ايحاءاً. و الايقاع في الشعر هو في الواقع علاقات خاصة بين مستويات كثيرة أهمّها: المستوى النحوي و المستوى الصرفي و المستوى البلاغي (فخرالدين جودت، ١٩٩٥، ص ٢٩). و لا يتم بهذه الثلاثة إيقاع الشعر الّا باجتماع عديد من المستويات و سائر البنى التي لا تخضع للتحديد العروضي و القافية.

هذا و تلك البنى تجعل الشعر كلّاً متماسكاً ذا أسس متشعبة كما نلاحظ عند الشاعر، بدرشاكر السيّاب (١٩٢٦م ـ ١٩٦٤م) الذي استخدم أشكالاً مختلفة للايقاع في قصائده. منها الايقاع الخارجي الذي يتبلور في الوزن العروضي و القافية، و منها الايقاع الداخلي الذي يتجسد في تجانس الأصوات و ترنيمها، و ذكر بعض الآلات الموسيقية، و تكرار الألفاظ و العبارات، و الأغاني الشعبية. فمن هذا المنظور نرى أنّ القصيدة لدى بدر شاكر السياب تطفح بموسيقى شعرية متنوعة لأنه يعدّ من القلائل الذين تنبهوا إلى هذه الطاقات الايقاعية. و كادت هذه الطاقات في شعره أن تصبح جوهرية أصيلة تنظّم العناصر المتآلفة. و لا غرو في أن نلاحظ الشاعر قد استطاع أن يجد بدائل للايقاع ناجحاً في أمره لأنّه رائد من روّاد الشعر الحديث و الحرّ منه دون منازع معترفين أنّه شاعر موهوب و ذوّاق و أصيل الكلام.

و أمّا البحث الحاضر فيرمي في دراسته لألوان الايقاع إلى الابانة عن البحور، و القوافي، و تجانس الأصوات، و الألفاظ الترنيمية، و آلات الايقاع و أفعالها، و تكرار اللفظ و العبارة و الأغاني الشعبية بالمام دقيق في القصيدة السيّابية كما يلي:

١ـ البحور (الوزن العروضي)

اذا استعرضنا ما يقع بين أيدينا من عناصر الايقاع في شعر السياب نجد أن الدراسات الحديثة النقدية لم تبخل بعرض موسّع لعنصر الوزن العروضي و التطوات الحديثة له لدى الشاعر. لذلك نجد في ما يخصّ الوزن العروضي دراسة شافية عند بعض النقاد (البحراوي سيد،١٩٩٦،ص ٤٥ـ١٤٤) الذي يدرس هذه الظاهرة عند السياب في ثلاثة أشكال من القصيدة:

هي الشكل التقليدي، و الشكل المقطوعي و الشكل الحر. فجاءت الأوزان في الشكل التقليدي (المصدر نفسه، ص ٤٥و٤٦) على الترتيب التالي في الجدول منذ سنوات ١٩٤٢م ـ ١٩٦٣م.

الأوزان	الكامل	الخفيف	الطويل	البسيط	المتقارب	الرمل	الوافر	السريع	المزج	المجموع
عدد القصائد	١٩	١٥	٩	٨	٧	٧	٤	٤	١	٧٤

الجدول ١

و نلاحظ من هذا الجدول أنّ الوزنين، الكامل و الخفيف يشكلان ٥٠ بالمائة من أوزان القصائد كلّها، على وجه التقريب مما يبدو أنّ الشاعر قد استخدم أخف الأوزان حركةً و انسياباً على كثرة كثيرة لينفعل القارئ بها حين تستنفد الألفاظ و العبارات كمال الشعور لدى الشاعر. لذلك نرى أنّ وزن الكامل قد ظلّ يتمتع بالمكانة التقليدية له.

و جاءت الأوزان العروضية في قصائد الشكل المقطوعي (المصدر نفسه، ص١٠٤)، ما يتراوح بين ثلاثة أبيات و سبعة، منذ الفترة بين ١٩٤١م ـ ١٩٦٤م على الترتيب التالي في الجدول.

الأوزان	الكامل	المتقارب	الخفيف	الرمل	المزج	البسيط	الوافر	المنسرح	السريع	المجموع
عدد القصائد	٢٠	٩	٤	٤	٢	١	١	١	١	٤٣
النسبة المئوية	٤٦/٥٠	٢٠/٩٠	٩/٣٠	٩/٣٠	٤/٦٠	٢/٣٥	٢/٣٥	٢/٣٥	٢/٣٥	١٠٠

الجدول ٢

و نرى قبل أن ندخل في تحليل الأرقام الموجودة في الجدول ايضاح ما يلفّ بنوعية الشكل المقطوعي من إبهام و غموض، و ما يتميز به ذلك عن الشكل التقليدي في ما يرتبط بالخصائص. هو أنّه يتخلّص من مجموعة الالتزامات التي تحدد ايقاع النهاية الموحّد في كل القصيدة. فهذا الشكل من القصيدة لا يلتزم قافية واحدة بل متناوبة، و لا يلتزم عدداً ثابتاً من التفعيلات في كلّ أبيات القصيدة. و إن ظلّ هذا الالتزام قائماً في إطار كلّ مقطوعة على حدة. و تنسحب هذه الحرّية النسبية على حرية تغيير أنماط الجمل مما يسمح بفرصة اكبر لتنغيم اكثر تنوّعاً (المصدر نفسه، ص ١١٥).

أمّا بالنسبة للجدول فنشاهد أنّ الكامل قد ظلّ يحظى بأهميته و بل زادت هذه الأهمية، إذ يصل ذلك الوزن إلى النصف تقريباً من جملة أوزان القصائد المقطوعية، و أنّ وزن الطويل قد اختفى تماماً من قصائد هذا الشكل. بينما كان مهماً في قصائد الشكل التقليدي، في القياس مع المقطوعي، و بينما أضيف من الأوزان ما لم يكن فيها هو وزن المنسرح. و تضاءلت نسبة

القصائد بتراجع شديد في النصف الأخير. و الطريف في شيوع أوزان الكامل، و المتقارب، و الخفيف و الرمل هو انسيابية تلك الأوزان بكثرة.

أمّا أوزان قصائد الشكل الحر (المصدر نفسه، ص ١٤٣) فجاءت بحسب الاستعمال وفق الترتيب التالي:

الأوزان	الرجز	المتقارب	الوافر	الكامل	المتدارك	السريع	الرمل	البسيط	الخفيف	الطويل	المجموع
عدد القصائد	٢٧	٢٤	٢٢	٢١	١٤	٩	٥	٥	٣	٣	١٣٣
النسبة المئوية	٢٠	١٨	١٦/٥	١٥/٧	١١/٥	٦/٧	٣/٧	٣/٧	٢/٢	٢/٢	١٠٠

الجدول ٣

و ذلك يشمل ما جاء من قصيدة حرة في الدواوين الخمسة هي: (السياب، ٢٠٠٠، ص ٣٥ـ٣٧١) أزهار و أساطير، و المعبد الغريق، و متزل الأقنان، و أنشودة المطر، و شناشيل إبنة الجلبي و إقبال.

و يبدو أنّ الأوزان الغالبة على قصائد هذا الشكل أوزان بسيطة، تتكون من تكرار تفعيلة واحدة، و تكون ٧٠ بالمائة من القصائد. و أمّا الأوزان المركبة فقد اقتصرت على نسبة ٣٠ بالمائة تقريباً. بالتالي فإنّ هذه النسب تنمّ عن خاصية الشعرالحّر الذي يميل إلى الأوزان البسيطة لانسيابية الكلام فيها. كما نرى نازك الملائكة عبّرت عن هذه الانسيابية بالتدفقية كمزية معقّدة خطرة في الشعر الحر، لأنّ العبارة في مثل هذه الأوزان المعتمدة على تفعيلة واحدة تجنح إلى طول فادح حتى يصعب في بعض الحالات إختتام القصائد (الملائكة نازك، ١٩٨١، ص ٤١ـ٤٤)، كما في قصيدة «حفّار القبور»:

وَ كأنّ بعضَ السّاحرات
مَدّت أصابعَهَا العِجافَ الشاحباتِ، إلى السّماء
تومي إلى سِرب من الغربان تلويه الرّياح
في آخر الأفق المُضاء
حتى تعالى ثمّ فاضَ على مراقيه الفِساح. (السياب سيد شاكر، ٢٠٠٠، ص ٢٨٧)

نعود إلى الجدول مرة أخرى و نلاحظ أنّ ترتيب الأوزان فيه يختلف اختلافاً كبيراً عن ترتيبها في الشكلين السابقين، فنرى أنّ الكامل قد أصبح يحتلّ المرتبة الرابعة بدلاً من الاولى، و برز الرجز و هو لم يرد في الجدولين المذكورين، و إن كانت التفعيلة (مستفعلن) موجودة في

معظم القصائد. و بقي المتقارب في ترتيبه الثاني. ثم عاد الوافر إلى الظهور بقوة، مرة أخرى. أمّا المتدارك فقد برز بروزاً قوياً، هنا و لم يكن موجوداً من قبل. و برز السريع اكثر من الجدولين السابقين و تأخر الرمل و الخفيف و عاد الطويل ليوجد قليلاً و لكنّ المنسرح اختفى تماماً.

و النقطة الأخيرة هي أنّ عدد الأوزان قد ازداد في قصائد الشكل الحر ليصل إلى العشرة. بينما هذا العدد توقف في الجدولين السابقين عند التسعة و ذلك أمر يدل على التنويع في القصائد الحرة وزناً و مضموناً لما فيها من انفتاح اكثر لصياغة الأفكار، و البوح بالمشاعر دون أن يعترض لها شيء يضايق التعبير الشعري الجميل. كما نرى أنّ الأفكار الرفيعة و العميقة تجري في قالب الشعر الحر لدى الشاعر اكثر فاكثر من قالب الشعر التقليدي.

و في تحليل آخر لمعطيات الجدول نرى أنّ الأوزان الخمسة الاولى برزت بروزاً واضحاً حيث تشغل اكثر من ٨٠ بالمائة، و هي الرجز، و المتقارب، و الوافر، و الكامل، و المتدارك. و كما هو واضح أنّ الأربعة منها تميل إلى السرعة و يميل واحد منها فقط إلى البطء و هو الرجز بمعنى أنّ الغلبة أصبحت لصالح الأوزان السريعة. و اذا نظرنا إلى الأوزان كلّها وجدنا الأوزان البطيئة: الرجز و الرمل و البسيط، و الطويل ترد بنسبة ٣٠ بالمائة و السريعة ترد بنسبة ٦١/٥ بالمائة و الأوزان التي تتراوح بين السريع و البطيء ترد بنسبة ٩/٥ بالمائة. اذن فالايقاع: الايقاع ـ حسب الأوزان العروضية ـ يميل إلى السرعة في الشعر الحر لدى السياب (البحراوي سيد، ١٩٩٦، ص ١٤٤).

وهنا ما يدعونا إلى أن نثق في بعض دلالات الوزن، و هي أنّ أوزان الرجز و البسيط، و الرمل قد زادت في المرحلة الأخيرة من حياة السياب، أي أنّ الاوزان البطيئة قد زادت في المرحلة التي نعرف أنها كانت أليمة و مأساوية في حياة الشاعر (المصدرنفسه، ص ١٤٤). و هذه دلالة على التلازم بين المأساوية و الحزن و بطء الايقاع كظاهرة شائعة في الشعر الحر و هي المرحلة الذاتية، مرحلة الموت و الفناء، التي تهدف إلى استكشاف بعض المشاعر الدفينة و الآلام الثخينة.

هذا و نشاهد في دراسة إحصائية أخرى (عيد، د.ت، ص ٢٧٣ـ٢٩٠) أنّ النسب للأوزان الواردة في الدواوين التي تشتمل على القصائد الحرة قد تقترب عدداً و ترتيباً من النسب للأوزان الواردة آنفاً كما نلاحظ الأمر في ديوان المعبد الغريق لإشتماله على القصائد الحرّة

كاملاً. ففيه الرجز يتصدّر الأوزان، و فيه الوافر و المتقارب يتلازمان و كذا الكامل مع المتدارك، و السريع مع الرمل، و البسيط يتأخّر، و إن غاب عنه الوزنان: الخفيف و الطويل. كما هو الحال في الجدول التالي لديوان المعبد الغريق (المصدر نفسه،ص ٢٧٥).

الأوزان	الرجز	الوافر	المتقارب	المتدارك	الكامل	السريع	الرمل	البسيط	المجموع
عدد القصائد	٧	٦	٤	٣	٢	١	١	١	٢٥
النسبة المئوية	٢٨	٢٤	١٦	١٢	٨	٤	٤	٤	١٠٠

الجدول ٤

أمّا بالنسبة لديوان مترل الأقنان (المصدر نفسه، ص٢٨١) فهي كالتالي:

الأوزان	الرجز	المتقارب	الكامل	الوافر	المتدارك	السريع	البسيط	المجموع
عدد القصائد	٨	٥	٥	٥	٢	٢	١	٢٨
النسبة المئوية	٢٨	١٨	١٨	١٨	٧	٧	٤	١٠٠

الجدول ٥

و مترل الأقنان يشمل ثماني عشرة قصيدة الاّ أنّ فيها قصيدةً عنوانها «سفر أيوب» تشمل عشرة مقاطع و لكل مقطع بحر، و بذلك يصبح العدد ثمانية و عشرين كما جاء في الجدول المذكور.

أمّا ما ورد في ديوان أنشودة المطر (المصدرنفسه، ص٢٨٥)، فهو ما يلي:

الأوزان	الرجز	الكامل	المتدارك	المتقارب	السريع	الوافر	الرمل	الخفيف	المجموع
عدد القصائد	٨	٧	٤	٣	٣	٢	١	١	٢٩
النسبة المئوية	٢٨	٢٤	١٤	١٠	١٠	٧	٣/٥	٣/٥	١٠٠

الجدول ٦

و تمّ الاحصاء في هذا الديوان باخراج القصائد الثلاثة: المومس العمياء. حفار القبور، و الأسلحة و الأطفال عن المجموع لأنّها أساساً تشكل دواوين ثلاثة و إن انضمت في ما بعد إلى ديوان أنشودة المطر.

و نلاحظ في ديوان شناشيل إبنة الجلبي و إقبال، ما يلي (المصدر نفسه، ص ٢٩٠):

الأوزان	الوافر	المتقارب	الرجز	الكامل	المتدارك	السريع	الرمل	الطويل	الخفيف	البسيط	المجموع
عدد القصائد	١٠	٦	٤	٣	٢	٢	٢	٢	٢	٢	٣٥
النسبة المئوية	٢٨	١٧	١١	٨	٦	٦	٦	٦	٦	٦	١٠٠

الجدول ٧

و الجدير بالذكر، هنا أنّنا أعملنا بعض التعديل في النسب بعد إعادة النظر في ما أعطتنا دراسات سيد البحراوي و رجاء عيد في كتابيهما حتى جاءت المعطيات دقيقة، في ما نعرض إليه من الأرقام، منطبقة على الواقع اكثر.

٢ـ القوافي (حروف الروي)

و تفيد الدراسات أنّ السياب قد استخدم في معظم قصائده حروف الروي: «الراء» و «الهمزة» و «الميم» في القوافي كثيراً بحيث تصدرت هذه بقية الروي كما يظهر الأمر في القصائد التقليدية التي مال الشاعر فيها كلها إلى الأصوات المهموسة بنسبة عالية، و ذلك يعود إلى طبيعة تجاربه في تلك الحياة المحزنة (البحراوي سيد، ١٩٩٦،ص٦٥). و الجدول يعرضها كما يلي:

الروي	عدد القصائد	الروي	عدد القصائد	الروي	عدد القصائد	الروي	عدد القصائد	الروي	عدد القصائد
الراء	١٥	الراء	الباء	٧	النون	٥	الحاء	٢	الهاء	١
الهمزة	١٣	الهمزة	الفاء	٧	الدال	٣	العين	٢	الكاف	١
الميم	١٠	الميم	اللام	٦	الياء	٢	القاف	١		

الجدول ٨

و لا تختلف طبيعة حروف الروي فيما درسناه من القصائد الحرة (ناظم حسن،٢٠٠٢،ص ١١٥و١١٦) عما ذكرناه سابقاً و ان اختلف عدد القصائد بين الشكلين. و الذي هو سمة بارزة لايقاع الروي في الشعر لدى السياب. اذن نكتشف حالة الشاعر النفسية من خلال الروي خاصةً في الثلاثة الاولى، أنّها حالة مضطربة، و حزينة، و متعبة، و كسيرة القوى و مضطهدة كما يتجلّى من الأمثلة التالية:

من قصيدة «أعاصير»

أصبحَ الكونُ و هو نورٌ و نارُ ... أيها الظالمونَ أينَ الفرارُ؟
الأعاصيرُ تَملأُ الشّرقَ و الغر ... بَ وقَد جاش حَولهنّ الشَرارُ
كلّما حاقتِ المنايا باعصا... رٍ نزا فوقَ نَعشه اعصارُ.

(السياب، ٢٠٠٠، ص٤٩٩)

و من قصيدة «في يوم فلسطين»

يا راقصينَ على دَم الصّحراء ... قد آن يومُ الثورة الحَمراء،
الشرارةُ بَعدَ حينٍ تَنجلي ... عن زاخرٍ بالنّار و الأضواء،

اليـــومَ يحطّـــم كـــلُّ شَـــعبٍ ثـــائر، سُـــودَ القيـــود بضِـــحكَة إســـتهزاء

(المصدر نفسه، ص٤٩٨)

و من قصيدة «سراج»

أشِـــراعٌ يطـــوي بحـــارَ الظّـــلام أم سِـــراجٌ في غرفـــة المســـتهام،
شـــاحبَ الضَـــوء يَرقـــب الشـــاعر السّـــهرانَ تبكيـــه نائبـــات الغـــرام
خـــافقٌ مِثـــلَ قَلبـــهِ حِـــينَ يَطغـــى، راعـــشٌ مِثـــلَ دَمعـــة في انســـجام

(المصدر نفسه، ص٤٠٧)

و من قصيدة «الأسلحة و الأطفال»

و أنّ الدواليبَ في كلّ عِيد
ستَرقى بها الرّيح.. جَذلى تدَور!
و نَرقى بها مِن ظَلام العُصور
إلى عالم كلُّ ما فيه نُور.

(المصدر نفسه، ص٣١٠)

و من قصيدة «قارىء الدّم»

تَحتزُّ من قَصبات صَدرك ثأرَ كلّ دَم العُصور
إنّي أكلتُ مَع الضحايا في صِحاف من دماء
و شربتُ ما ترك الفم المسلول منه على الوِعاء
و سَمعتُ ما سَلخَ الجُذامُ من الجلود على ردائي
و نَشقتُ ماءَ جوراب السُّجناء في نَفَس الهَواء.

(المصدر نفسه، ص٢٣٩)

و من قصيدة «أمام باب الله»

أُريدُ أن أَعيشَ في سَلام:
كشَمعة تَذوبُ في الظّلام
بدَمعةٍ أموتُ و إبتسام.

(المصدرنفسه، ص٩٨)

٣_ تجانس الأصوات

و السيّاب هو من القلائل الذين تَنَبّهوا إلى موسيقى الشعر الداخلية التي يقوم نوعٌ منها على تجانس الأصوات و تجاوراتها و توافقها في الجرس و النغم مع التلاعب بالوحدات الايقاعية تلاعباً ماهراً (الكبيسي عمران خضير،١٩٨٢،ص ٢٣ و٢٤ والغرفي حسن،٢٠٠١، ص ٣٥و٣٦). و من آياته في قصيدة «النهر والموت»

بُوَيب...

بُوَيب...

أجراسُ بُرجٍ ضاع في قَرارة البَحَر.

الماءُ في الجِرار، و الغُروبُ في الشَّجَر

و تَنضَح الجِرارُ أجراساً من المَطَر.

(السياب،٢٠٠٠، ص ٢٤٤)

و الظاهر أنّ الاجتماع بين نغمات «الجيم» و «الراء» أوجد تجانساً و توافقاً يوحي باحساس الشاعر المرهف بقيمة الأصوات في الموسيقى التعبيرية، و كذا في قصيدة «صياح البَطّ البرّي» التي تراكمت فيها أصوات «الصاد» و «السين» و «الشين» التي توحي بالنغم و الجرس المهموس الموسوس:

و ذَرّى سُكونَ الصَّباح الطّويل

هُتافٌ من الديك لا يصدَأ

و هَزّ الصّدى سَعَفاتِ النَّخيل

و أشرقَ شُبّاكنا المُطفأ

هُتافٌ سَمعناه مُنذ الصّغر.

(المصدر نفسه، ص١١٤)

هي سمة من السمات البارزة لقصائد السيّاب بحيث لا تنحصر على هذه الأمثلة فقط، و هي سمة قادرة على أن توحي بنواحي مختلفة من نفسية الشاعر في السّر و ليس في العلانية، و تستطيع أن تكشف عن الآلام و الأحلام.

٤_ الألفاظ الترنيمية

و في معجم الشاعر الايقاعي نجد الفاظاً تشكّل عنصراً من عناصر الايقاع، بوجهين: اولاً بتضعيف الأصوات و ثانياً بمحاكاتها، و ذلك العنصر ما يكون منه ثلاثياً و منه رباعياً، و أمّا من الثلاثي فما يحاكي أصوات الطبيعة كما يرتسم في الجدول التالي:

الرقم	مفردات محاكاة الأصوات (ثلاثية مضعّفة)	مرات الدخول في النمط الكلي للقصائد	النسبة المئوية
١	حفّ	١٧	٣٦/١٧
٢	رَفّ	١٦	٣٤/٠٥
٣	صَرّ	٥	١٠/٦٤
٤	صَلّ	٣	٦/٣٩
٥	فَحّ	٢	٤/٢٥
٦	هَفّ	٢	٤/٢٥
٧	طَنّ	٢	٤/٢٥
	المجموع	٤٧	١٠٠

الجدول ٩

مما يبدو أنّ مفردة «حفّ» تمثل اكثر الأصوات وروداً في شعر السياب و هي تحاكي أصوات الأوراق في أيام الخريف كما في قصيدة «في ليالي الخريف»

في لَيالي الخَريف
حِينَ أصغي، و لاشيءٌ غَيرُ الحَفيف.

(المصدر نفسه، ص ٦٥)

و كما في قصيدة «ذَهبَت»

يَنوءُ بالخَريف
تَعَرَّت الكُروم و الجداول إنطفأنَ و الحفيف
يَموت في ذرى النَّخيل، و الدُّروب

(المصدرنفسه، ص١١٢)

و تليها مفردة «رفّ» في المرتبة الثانية تزخر بها القصائد بنسبة ملحوظة. كما في المثال التالي من قصيدة «حدائق وفيقه»

كلّما رَفّ جناحٌ أسمر
فَوقها و إلتم صدر لامعاتٌ فيه ريشاتٌ جَميلة.

(المصدر نفسه، ص٩٤)

و من الثلاثي ما يدلّ على معنى النشر و النسياب، و على التصويت المباشر بالنغم المضعف في اللفظ و ذلك باهتمام الشاعرذي الشعور بالجرس كما نعرض الظاهرة في الجدول التالي:

الرقم	مفردات التصويت للنشر و الانسياب (ثلاثية مضعّفة)	مرات الدخول في النمط الكلي للقصائد	النسبة المئوية
١	هَبَّ	٢٨	٢٨
٢	ذَرّ	١٩	١٩
٣	صَبّ	١٢	١٢
٤	نَثّ	١١	١١
٥	سَحّ	١٠	١٠
٦	بَثّ	٩	٩
٧	رَشّ	٨	٨
٨	مَجّ	٢	٢
٩	حَثّ	١	١
	المجموع	١٠٠	١٠٠

الجدول ١٠

و يتضح من هذا الجدول اهتمام الشاعر بمفردة «هبّ» أكثر من غيرها. و هذه بعض الأمثلة تشير:

من قصيدة «فرار عام ١٩٥٣»:

و هَبّت الرّيحُ من الغَربِ
تَحمل لي دَربي..

(المصدر نفسه، ص ١٢٩)

و من قصيدة «خذيني»:

و كانت سَمائي
كواكبُها تَرسم الدرَّبَ، دَربي.
وهَبّت عليها رياحٌ سُموم.

(المصدر نفسه، ص ١٤٧)

و من قصيدة «جدول جفَّ ماؤه»:

يَعلو فَيعقبه صَمتٌ فإن سَئمت أنغامُه الصَّمتَ هَبَّت بَعد إغفاء

(المصدر نفسه، ص٤٥٩)

ومن الثلاثي المضعّف ما يوحي بالرنين و الكسر والقطع و يَدلّ على التصويت المباشر في الصوت المضعّف، و هي ظاهرة تشكل قسطاً وافراً من عناصر الايقاع عند السياب كما في الجدول التالي:

الرقم	مفردات التصويت للرنين والكسر (ثلاثية مضعّفة)	مرات الدخول في النمط الكلي للقصائد	النسبة المئوية
١	هَزّ	٤٨	٢٢/٨٥
٢	رَنّ	٣٢	١٥/٢٤
٣	شَقّ	٢٦	١٢/٣٨
٤	هَدّ	١٨	٨/٥٧
٥	دَقّ	١٧	٨/٠٩
٦	صَكّ	١٦	٧/٦٢
٧	قَصّ	١٠	٤/٧٦
٨	شَلّ	١٠	٤/٧٦
٩	حَلّ	٩	٤/٢٨
١٠	خَرّ	٨	٣/٨٢
١١	رَجّ	٧	٣/٣٤
١٢	دَكّ	٥	٢/٣٨
١٣	حَزّ	٣	١/٤٣
١٤	تكّ	١	٠/٤٧
	المجموع	٢١٠	١٠٠

الجدول١١

و مفردة «هزّ» التي تعبّر عن التحريك و الاقلاع والاضطراب، و التي توحي بصوت الاقتلاع و الانفصال قد شاعت في شعرالسياب شيوعاً يذكر. و صوت الرنين الذي يختفي فيه جرس الايحاء اللغوي، و جرس تكرار الحرف و توافق الحرفين «الراء» و «النون» في ايجاد الجرس، قد شكلّ ايقاعاً ملحوظاً في الشعركما يظهر في الامثلة التالية:

في قصيدة «لأنّي غريب»:

و إمّا هززتُ الغضون

فما يَتساقطُ غيرُ الرّدى.

(المصدر نفسه، ص١٢٥)

و في قصيدة «سَهر»:

سَهرتُ يرَنّ صُور المَوتِ في أذني كالزلزال.

(المصدر نفسه، ص١٣٤)

هذا وتحتوي القصيدة السيابية على عديد من المفردات ذات الصوت المضاعف الثلاثي بحيث تحمل تلك المفردات بعض الجرس دون المعنى اللغوي الايحائي. كما يأتي عرضها على ترتيب الصوت المردّد.

دبّ، رُبّ، شَبّ، عَبّ	خطّ
عَجّ، ضَجّ	شعّ
▣ صَحّ، شَحّ	سفّ،خفّ،جفّ،زفّ،شفّ،لفّ،عفّ
▣ مدّ، شدّ، ودّ، نَدّ، ردّ، حدّ، عدّ، صدّ، سدّ	حقّ
مرّ، جرّ، فرّ، قرّ	بلّ، ذلّ، ظلّ، دلّ، ضلّ، زلّ، سلّ
▣ جسّ، دسّ، مسّ	شمّ، لمّ، ضمّ، همّ، عمّ
غصّ، مصّ، لصّ، رصّ	جنّ، أنّ، حنّ،
▣ غضّ، عضّ، خضّ، نضّ	

هذا و التكرار الفونيمي في اللفظ الرباعي يُعدّ عنصراً هاماً لخلق الجرس و الايقاع فصدر هذا العنصر الايقاعي في شعرالسياب على اشتقاقاته الصرفية في حجم هائل نستنبط منه «ايقاعاً متمخضاً عن تماثل الأصوات المنتظم»(ناظم حسن، ٢٠٠٢، ص١٣٧) و لنسمّ هذه الكلمات «الكلمات ذات التنسيق المتصل في التكرير المعجّل» (المصدر نفسه، ص١٣٧). إذ يتطلب تكرار الأصوات على هذه الصيغة دلالة و ايقاعاً في آن واحد (المصدر نفسه، ص١٣٧). و يتجلى هذا الأمر حينما نرى أنّ الفحص الفيلولوجي أو فقه اللغة يشكف عن أن زيادة الصوت على الفعل الثلاثي ليكون رباعياً يمثل تقوية لدلالته فضلاً عن تمخض الجانب الايقاعي الذي يصعد من قوة الشحنة التأثيرية بفعل تصاعد طاقة التعبير (المصدر نفسه، ص١٣٧).

و قد نجح السياب في استعماله لهذه الشحنة الايقاعية، لما يظهر من تناثر هذه المادة الرباعية في النمط الكلي للقصائد. و نحن حين نقرأ أمثلة منها نحس أصواتاً صارخة، و حركات مدمرةً يبقى صداها في أنفسنا التي تنفعل، على الفور، بها. و الانفعال بهذه الظاهرة يتوقف على اشتداد الصوت الصارخ و على ضعف الصوت المهموس. و بالتالي تتأثر النفس بصوت الجهر و الهمس على مراتبهما. و الجدول التالي (للمزيد: حسن، ١٩٨٣، ص٤٦) يعرض المادة الرباعية الايقاعية:

الرقم	مفردات الصوت و النغم (رباعيةمضعفة)	مرات الدخول في النمط الكلي للقصائد	النسبة المئوية	الرقم	مفردات الصوت و النغم (رباعية مضعفة)	مرات الدخول في النمط الكلي للقصائد	النسبة المئوية
١	وسوس	٢٢	٩/٢٢	٢٣	سقسق	٤	١/٦٧
٢	غمغم	٢١	٨/٧٨	٢٤	همهم	٤	١/٦٧
٣	كركر	١٦	٦/٦٩	٢٥	ذرذر	٤	١/٦٧
٤	قهقه	١٢	٥/٠٣	٢٦	عسعس	٣	١/٢٥
٥	ضعضع	١٢	٥/٠٣	٢٧	زحزح	٣	١/٢٥
٦	زلزل	١١	٤/٦٢	٢٨	رجرج	٣	١/٢٥
٧	دندن	٩	٣/٧٦	٢٩	لملم	٢	٠/٨٣
٨	رقرق	٨	٣/٣٤	٣٠	عضعض	٢	٠/٨٣
٩	زعزع	٨	٣/٣٤	٣١	حمحم	٢	٠/٨٣
١٠	لألأ	٨	٣/٣٤	٣٢	ململ	٢	٠/٨٣
١١	دغدغ	٧	٢/٩٣	٣٣	كفكف	٢	٠/٨٣
١٢	هدهد	٦	٢/٥٢	٣٤	دمدم	٢	٠/٨٣
١٣	قعقع	٦	٢/٥٢	٣٥	صرصر	٢	٠/٨٣
١٤	جلجل	٦	٢/٥٢	٣٦	زمزم	٢	٠/٨٣
١٥	غلغل	٦	٢/٥٢	٣٧	هزهز	١	٠/٤٢
١٦	وهوه	٦	٢/٥٢	٣٨	جعجع	١	٠/٤٢
١٧	ولول	٦	٢/٥٢	٣٩	قفقف	١	٠/٤٢
١٨	صلصل	٦	٢/٥٢	٤٠	حثحث	١	٠/٤٢
١٩	وشوش	٥	٢/٠٩	٤١	خشخش	١	٠/٤٢
٢٠	سلسل	٥	٢/٠٩	٤٢	ثمثم	١	٠/٤٢
٢١	رفرف	٥	٢/٠٩	المجموع	٢٣٩	١٠٠	
٢٢	ثرثر	٥	٢/٠٩				

الجدول ١٢

و يظهر أنّ العشرة الاولى من المفردات الرباعية تشكل ٥٠ بالمائة من المجموعة. و أنّ الثلاثين الاخرى تمثل ٥٠ بالمائة. بينما لم تكن تلك المفردات وحدها تضم خاصية الايقاع في المعنى و الصوت بل هناك بعض الألفاظ يحمل جرساً لحرف منه مضاعف، على أنّه جامد من حيث الصيغة لا يتصرف تصرف الفعل. و الشاعر كان على وعي بهذه الميزة المتميزة و إن قلّت مرات دخولها في النص الشعري كما أنّ هناك ألفاظاً يرتكز الايقاع فيها على تجانس الأصوات لا على تماثلها في الصيغة الرباعية. و الجدول الآتي يجمع هذين القسطين من الألفاظ التي لا تكثر عند الشاعر لدلالتهما الضيقة على الايقاع إلاّ أنّ الشاعر لم يترك تلك الألفاظ بل استنفد ما تحمل هي من ايقاع.

الرقم	مفردات الصوت (رباعية جامدة)	مرات الدخول في النمط الكلي للقصائد	الرقم	مفردات الصوت (رباعية متجانسة الحروف)	مرات الدخول في النمط الكلي للقصائد
١	جُمجُمة	٣	١	حشرج	١٠
٢	بُوبُو	٢	٢	دحرج	٩
٣	قُمقُم	١	٣	دحور	١
٤	كلكل	١	/	المجموع	٢٠
٥	معمعة	١			
٦	مهمه	١			
/	المجموع	٩			

الجدول ١٣

٥_ آلات الايقاع و الأفعال

للسياب معجم ايقاعي يتألف من أسماء آلات الموسيقى و الأصوات و الأصداء، بحيث ينمّ عن اهتمام الشاعر بعنصر الايقاع إذ يتراءى أنّه يحظى بذهن نغمي عاش عليه في الحياة الريفية منذ صغر سنه. و الجدول التالي يختص بأسماء آلات الموسيقى:

الرقم	مفردات آلات الايقاع	مرات الدخول في النمط الكلي للقصائد	النسبة المئوية	الرقم	مفردات آلات الايقاع	مرات الدخول في النمط الكلي للقصائد	النسبة المئوية
١	جرس	٢٧	٢٨/٤٣	١١	عود	٣	٣/١٥
٢	قيثارة	١٦	١٦/٨٤	١٢	جاز	٢	٢/١١
٣	وتر	٨	٨/٤٣	١٣	ناقوس	٢	٢/١١
٤	بوق	٧	٧/٣٦	١٤	صنج	١	١/٠٥
٥	درابك	٥	٥/٢٦	١٥	حاكي	١	١/٠٥
٦	أسطوانة	٥	٥/٢٦	١٦	مِعزَف	١	١/٠٥
٧	صور	٥	٥/٢٦	١٧	تسجيل	١	١/٠٥
٨	مزمار	٤	٤/٢٢		المجموع	٩٥	١٠٠
٩	ناي	٤	٤/٢٢				
١٠	طبل	٣	٣/١٥				

الجدول ١٤

هذه آلات موسيقية تحمل ايحاءات للجرس المتمثل في الذهن، لا في الفعل و الواقع. و مما لا شكّ فيه أنّ الشاعر جرّب هذه الأدوات ما شابهها في حياته في الريف و المدينة. و لكن لم تبق الظاهرة في هذا الحد بل ازدادت الأفعال الموسيقية و الأنغام في قصائد الشاعر إذ يمثلها الجدول التالي:

الرقم	مفردات أفعال الايقاع	مرات الدخول في النمط الكلي للقصائد	النسبة المئوية	الرقم	مفردات أفعال الايقاع	مرات الدخول في النمط الكلي للقصائد	النسبة المئوية
١	غناء	١٢٨	٢٤/٩٥	١٤	عزف	٥	٠/٩٧
٢	صدى	١٢٨	٢٤/٩٥	١٥	ترنم	٤	٠/٧٧
٣	صوت	٧٨	١٥/٢٢	١٦	نفخ	٤	٠/٧٧
٤	نغم	٤٠	٧/٧٩	١٧	نبرة	٣	٠/٥٨
٥	قرع	١٩	٣/٧٢	١٨	ايقاع	٢	٠/٣٨
٦	نشيد	١٩	٣/٧٢	٢٠	تغريد	٢	٠/٣٨
٧	وقع	١٨	٣/٥٢	١٩	طرق	٢	٠/٣٨
٨	رجع	١٦	٣/١٣	٢١	تزمير	١	٠/٢٠
٩	شدو	١٠	١/٩٤	٢٢	موسيقى	١	٠/٢٠
١٠	لحن	١٠	١/٩٤	٢٣	زغردة	١	٠/٢٠
١١	صفير	٨	١/٥٥	المجموع		٥١٣	١٠٠
١٢	نقر	٧	١/٣٧				
١٣	دويّ	٧	١/٣٧				

الجدول ١٥

يتضمح من هذا الجدول أنّ مفردة «غناء» و مفردة «صدى» مع مشتقاتهما الصرفية تشكلان ٥٠ بالمائة من حجم الأصوات في شعر الشاعر بينما تشكل اطفردات الأخرى النصف الثاني.

٦_ تكرار اللفظ و العبارة

تغير عنصر الايقاع في الشعر الحديث جرّاء الثورة اللغوية التي حاولت الخروج، كلّما سنحت لها الفرصة، على الأعراف اللغوية الجارية، و على تقاليد الموسيقى القديمة المتمثلة في التفاعيل المتوازية. فتحوّلت أشطر القصيدة تطول أو تقصر إلى تكرار تفعيلة واحدة. من ثمّ حدث أن يلجأ الشعر إلى عنصر التكرار اللفظي بدعوى أن يعوّض به عن جزء من الايقاع الذي فقده إذ إنّه تخلّى عن وحدة البيت و القافية و الروي. و يبقى الخطر فيه أن يقع الشاعر في الثرثرة اللفظية أحياناً إذا التمس الموسيقى و ذلك من مغامرات صغار الشعراء. و لكنّ إذا استطاع الشاعر أن على التكرار سيطرة كاملة و يستخدمه في موضعه فمن الممكن أن ينجو من اللفظية المبتذلة (الملائكة نازك، ١٩٨١، ص٢٦٣_٢٦٥).

و قد أصبح أسلوب التكرار لدى الشاعر أسلوباً فنّياً يعمل في الاحساس بالنغم الدرامي اذا راعى الشاعر فيه الهندسية الواعية لتنظيم الألفاظ و العبارات بقدرة فائقة. كما في قصيدة

«أنشودة المطر» التي تتكرر لفظة «مطر» تتراوح بين الثُّلاث و الثُّناء يبلغ عددها ٢٢ لفظة مجردة عن «الف» و «لام»:

رَحىً تَدور في الحقول... حولها بَشَر
مَطَر...
مَطَر...
مَطَر...
و كم ذَرفنا لَيلة الرَّحيل، من دُموع
ثمَّ إعتَللنا ــ خَوفَ أن نُلام ــ بالمَطَر
مَطَر...
مَطَر...
و مُنذ أن كنّا صِغاراً، كانتْ السّماء
تَغيمُ في الشّتاء
و يهطل المَطَر،
و كلّ عامٍ ــ حين يُعشب الثّرى ــ نَجوع
ما مَرّ عامٌ و العراق ليسَ فيه جُوع.
مَطَر...
مَطَر...
مَطَر...

(السياب، ٢٠٠٠، ص٢٥٦)

و هذه التكرارات تصبح أنشودة متصلّة تشبه هذيان الطفل، لذلك يصبح المنظر، بتكرار (مطر)، ناضحاً بالحزن حتى أعماقه و لفظة (مطر) تتدفّق دفقةً دفقةً (عباس احسان، ١٩٩٢، ص ١٥٣ و ١٥٤).

و كذلك تضّم قصيدة «مرحى غيلان» ظاهرة ايقاعية تتمثّل في تكرار اللفظ المنمنم «بابا..بابا» جارياً على لسان غيلان، ابن الشاعر الحبيب، و في تكرار اللفظ يساهم صوت المدّ الذي يتطاول به النَفَسَ الشعري فيتفجّر الصوت و يتلاشى و يبوح بالاحساس بالخوف و الذعر. كما يلي:

«بابا... بابا...»

ينسابُ صَوتُك في الظّلام، إليّ، كالمَطَر الغضير،

يَنسابُ من خَلَل النُعاس و أنتَ تَرقد في السَّرير.

.....

«بابا... بابا...»

أنا في قرار بُويب أرقد، في فِراشٍ من رمالِه،

.....

«بابا... بابا...»

يا سُلّم الأنغام، أيّة رغبةٍ هي في قَرارك؟

(السياب، ٢٠٠٠، ص ١٨٤ و ١٨٥)

و كلمة «بابا» لم تكن ذات أثر عادي و انّما كانت كالصقعة التي تترك من تصيبه منطرحاً، ساعات، أو كعملية تُفجّر متلاحقةً مع أنّ الطاقة المخزونة فيها يجب ألاّ تُحدث إلاّ انفجاراً واحداً (عباس، ١٩٩٢، ص ٢٤٢). و في العبارات اللاحقة للكلمة نلاحظ قرائن لايقاعية التكرار مثل: «ينساب» و «الصوت» و «الأنغام». إلى جانب الهندسية و الانتظام للكلمة المكرّرة.

هذا و في قصيدة «حنين في رُوما» يكرّر الشاعر سطرين على انتظام يوحي بنغمية الظاهرة:

و أحسُّ عَبيرَكِ في نَفَسي

يَنهَدّ، يُدندنُ كالجَرسِ.

(السياب، ٢٠٠٠، ص ١٠٤)

فأعيدت هذه العبارة ثلاث مرّات الاّ أنّ الأخيرة منها مَسّها بعض التغيير في اللفظ بوعي من الشاعر بدعوى خلق موسيقى جميلة:

سأحسُّ عَبيرَكِ في نَفسي

يَنثال و يَقرع كالجَرسِ.

(المصدر نفسه، ص ١٠٥)

و يزداد الاحساس بالنغم حين تتجانس الأصوات في »السين » و «الـــراء» و «الـــدال» اضافةً إلى وجود كلمة «الجرس» و «يدندن» و «ينثال» و «يقرع». و ظاهرة ايقاع التكرار لا تنتهي بهذا الحد بل هي متزايدة في قصائد أخرى.

٧_ الأغاني الشعبية

الفلكلور (الكبيســي، ١٩٨٢، ص٩١) هو ذلك الفن القولي المؤلّف باللهجة العاميـــة الشـــعبية الدارجة التي تعبّر عن تراث المجتمع الشعبي من قيم و أمثال و حكم و أغانٍ و حكايات، تساهم بدورها في احداث الايقاع اذا تضمنّها الشعر ببراعة من الشاعر فتلفت الأغاني الشعبية، الـــتي تحمل صفاء النفس و صدق الاحساس، أنظار الشعراء و تستطيع أن تؤثر على ذلك الانســـان الشاعر الذي عاش حياة ريفية كمادّة ترفيهية في كثير من الأحيان من خلال الانشاد في أثنـــاء العمل الفني. فكان السياب، من هذا المنطلق أن حفظ الكثير من الأغاني الشعبية و اســـتخدمها في طيّات قصائده (الجنابي، قيس كاظم، ١٩٨٨، ص١١). كما في قصدة «مرثية جيكور» التي يغـــني الخورس أغنية شعبية عراقية:

خُورس:
شيخ اسمُ الله.. ترلّلا
قَد شابَ تَرلّ تَرلّ ترارِ.. و ما هلّ
تَرلّل.. العيد ترلّلا
تَرلّلا، عَرّس «حَمادي»،
زَغردنَ تَرلّ تَرلّلا
الثوب من الريز.. ترلّلا
و النقش صِناعةُ بغدادَ.
(السياب، ٢٠٠٠، ص٢٢١)

و تتضمّن كذلك قصيدة «شناشيل إبنة الجلبي» أغنية شعبية يتغّنى بها الأطفـــال في قـــرى البصرة حين تمطر السماء، كما يلي:

يا مَطَراً يا حَلَبي
عَبّر بناتِ الجلبي
يا مَطَراً يا شاشا

عَبّر بناتِ الباشا
يا مَطَراً من ذَهبِ
(المصدر نفسه، ص٣١٤)

و الظاهرة المشتركة في الأغنيتين المذكورتين هي أنّ بعض الألفاظ يتكرر و أنّ بعض الأصوات يتناغم. فلفظة «ترللّ» و لفظة «مطر» تُعادان دلالة على النغم و كذلك يعاد صوت «الراء» في الأغنيتين إشعاراً بالنغم المتناثر في العبارة. كأنّ إعادة صوت «الراء» تُحدث رعشةً و اضطراباً في العبارة؛ يحس بها الذوق النغمي.

الخاتمة

عرفنا من خلال متابعتنا لعناصر الايقاع في شعر السياب أوّلاً أنّ الوزن العروضي هو أهمّ عنصر للموسيقى الخارجية في الأعراف الشعرّية، سواءٌ التزم بالتقليد أم اقتفى حذو التجديد. و في ذلك دراسة موسّعة لدى الشاعر نفسه و لدى غيره من الشعراء. وجاء دور التجديد العروضي في الشعر الحر بارزاً عند ما لجأ إلى الوزن البسيط (ذي التفعيلة الواحدة) لما فيه من انسيابية بطيئة أو سريعة. و في ذلك مؤشّرات للدلالات النفسية المحزنة المأساوية.

و عرفنا ثانياً أنّ القوافي و حروف الرّوي خاصةً تساهم في الايقاع الخارجيأيضاً بدور فاعل في مجال الشعر الحديث مع التنويعات كما شاركت في الشعر التقليدي. فانتبهنا أنّ الشاعر يلوذ بحرف (الراء) اكثر من غيره لخلق الايقاع الموحي بالحزن و التعب و الاضطهاد كما أشارت الأمثلة في ما سبق إلى ذلك.

و نعثر من عناصر الايقاع الداخلي على ما تحمل الأصوات من تجانس. و التجانس هو عنصر هام في تبيين بعض المشاعر في نطاق واسع إذ يستطيع أن يبوح بالمشاعر دون أن يجهر بالقول فيعمل كمن يوسوس في القلب و السمع.

و أمّا الشاعر فتجاوز ذلك إلى الألفاظ الترنيمية ذات الصيغة الثلاثية المضعفة، و التي يقصد بها محاكاة الأصوات و ايجاد الجرس بصوت مضعّف في التركيب اللغوي، و التي يراد بها التصويت المباشر بمعناها التدفقي و الانسيابي إضافةً إلى تكرار صوت في داخل الكلمة. و هكذا أراد الشاعر أن يوحي بالصوت من خلال الألفاظ ذات الصوت المضعّف، و التي تحمل معنى القطع و الكسر و الانفصال، هي ألفاظ تكشف عن صوت حادّ مدمّر. الاّ أنّ الألفاظ الترنيمية لا تنحصر بتلك النماذج بل هي تشمل ما يحتوي على صوت مضعّف ذي جرس، و

إن لم يكن المعنى اللغوي يوحي بالجرس؛ و هي كثيرة جدّاً. و في القسم الثاني من ترنيم الألفاظ نجد أنّ الصيغة الرباعية هي اكثر إيقاعاً من الثلاثية لما توحي به من صوت مردّد اكثر. و هي سمة خاصة بالشاعر الموهوب، السياب.

و نجد أيضاً في شعره من أسماء آلات الايقاع و أفعالها التي توحي بالنغم الذهني العذب أو الموسيقى الفكرية غير المباشرة.

و لم تكن ظاهرة اللفظ المكرر و العبارة المكرّرة عاجزة عن المساهمة في الايقاع بل أثّرت تلك الظاهرة في الايقاع تأثيراً بالغاً اذا احترزت عن المواقف الخطرة التي تكمن في الثرثرة اللفظية المبتذلة و هي تحظى بطاقة ايحائية بالمشاعر لدى الشاعر، و بقدرة قيادية لهداية الانفعال لدى القارئ!!

و وجدنا عنصراً آخر هو الأغاني الشعبية التي تضمّنها القصيدة الحديثة قصداً إلى ايجاد الايقاع الداخلي على أحدث وجه من وجوه الموسيقى. و يتوقف نجاحه على براعة الشاعر و ثقافته الادبية.

إذن يمكننا أن نستنتج من خلال ملاحظتنا الأخيرة أنّ السياب قد استطاع أن يستنفد طاقة الايقاع من مختلف العناصر بنجاح حاسم بحيث تمكن من أن يرفع درجة الايقاع إلى الذروة الفنية بما يضمّنه من دلالات على المشاعر المتمثّلة في الأوزان البطيئة، و قافية الراء، و تجانس الأصوات، و تكرار الألفاظ و العبارات. فأصبح حقاً من جملة كبار الشعراء لما في كلامه الشعري من طاقات عريقة مترسخة في الوجود الانساني، و لما في كلامه من طاقات دلالية على المشاعر بمختلف الآلات التعبيرية. و إن كانت هي لاتحظى عند الآخرين بالقيمة نفسها فبقي كلامه يثير النقّاد لنقد إبداعاته الفنّية الشعرية في كلّ الأزمان.

المصادر و المراجع

١. ابن منظور (٦٣٠هـ ـ ٧١١هـ)، "**لسان العرب**"، تصحيح أمين محمد عبد الوهاب و محمد الصادق العبيدي، الطبعة الاولى، دارإحياء التراث العربي و مؤسسة التاريخ العربي بيروت ـ لبنان، ١٤١٦هـ، ١٩٩٥ م.

٢. أنيس، إبراهيم، (١٩٥٠م)، "**الأصوات اللغوية** "، الطبعة الثانية، دارنهضة، مصر.

٣. البحراوي، سيد، (١٩٩٦م)، "**الايقاع في شعر السياب**"، الطبعة الاولى، نوارة للترجمة و النشر، القاهرة.

٤. التونجي، محمّد، (١٤١٣ هـ ـ ١٩٩٣ م)، "**المعجم المفصّل في الادب**"، الطبعة الاولى، دارالكتب العملية، بيروت_لبنان.

٥. الجنابي، قيس كاظم، (١٩٨٨م)، "**مواقف في شعر السّياب**"، مطبعة العاني، بغداد.

٦. حسن، عبدالكريم، (١٤٠٣هـ ـ ١٩٨٣م)، "**الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب**"، الطبعة الاولى، المؤسسة الجامعيّة للدرسات و النشر و التوزيع.

٧. السياب، بدر شاكر، (٢٠٠٠م)، "**الأعمال الشعرية الكاملة**"، الطبعة الثالثة، دار الحرّية للطباعة و النشر، بغداد.

٨. عباس، إحسان، (١٩٩٢م)، "**بدر شاكر السّياب، دراسة في حياته وشعره**"، الطبعة السادسة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت.

٩. عيد، رجاء، "**التجديد الموسيقي في الشعر العربي، دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم و الجديد لموسيقى الشعر العربي**"، منشأة المعارف، الاسكندرية، (د.ت).

١٠. الغرفي، حسن، (٢٠٠١م)، "**حركية الايقاع في الشعر العربي المعاصر**"، إفريقيا الشرق، بيروت.

١١. فخر الدين، جودت، (١٤١٥هـ ـ ١٩٩٥م)، "**الايقاع و الزمان،كتابات في نقد الشعر**"، الطبعة الاولى، دارالمناهل ودارالحرف العربي، بيروت.

١٢. الكبيسي، عمران خُضير حميد، (١٩٨٢م)، "**لغة الشعر العراقي المعاصر**"، إشراف سهير القلماوي، الطبعة الاولى، وكالة المطبوعات، الكويت.

١٣. الملائكة، نازك، (١٩٨١م)، "**قضايا الشعر المعاصر**"، الطبعة السادسة، دارالعلم للملايين، بيروت.

١٤. ناظم، حسن، (٢٠٠٢م)، "**البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر**"، الطبعة الاولى، المركز الثقافي العربي، بيروت.