الفصل الثالث : ملامح التأثر بالموسيقى الشعرية.

المبحث الأول : الموسيقى الخارجية .

المبحث الثاني : الموسيقى الداخلية .

obeikandl.com

تعد الموسيقى من المقومات الأساسية للشعر، وقديمًا قال ابن طباطبا العلوي " وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يراد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه " [1].

واتضحت أهمية الموسيقى في الشعر العربي حيث كانت صياغة الشعر منذ القديم في كلام ذي توقيع موسيقي ووحدة في نظم تشد من أزر المعنى ، وتجعله ينفذ إلى القلوب، وتوحي بما لا يستطيع القول أن يعبر عنه [2].

ونفهم مما تقدم أن الموسيقى في الشعر تتجلى في الإيقاع الشعري من وزن وتنسيق داخلي بين المقاطع في الأبيات [3].

ولاريب في أن تحديد الأوزان وتكرار القوافي ينطبق على قصائد الشطرين أكثر من انطباقه على قصائد شعر التفعيلة (الشعر الحر) لما لهذه الأخيرة من حرية في ترتيب التفعيلات في أشطر متباينة الطول وعدم التقيد بتكرار القوافي.

وانطلاقًا من ذلك فإن الموسيقى تضم عنصرين أساسيين هما: البنية الموسيقية الخارجية والتي تتناول الوزن والقافية ، ثم البنية الداخلية التي تنطوي على الممارسات التنغيمية التي يحرص الشعراء على تلوين أوزانهم بها.

المبحث الأول :

الموسيقى الخارجية

الوزن والقافية ركنان أساسيان في الموسيقى الخارجية للقصيدة العربية، لذلك اكتسب تعريف القدماء له بأنه الشعر موزون مقفاه والذي يميزه عن النثر . " والوزن والقافية من أظهر العناصر الشكلية للشعر، وهما يمثلان الجانب البارز فيه " [4] ، حيث لا يقوم الشعر بدونهما. والموسيقى الخارجية عند السياب لها الدور البارز في إيحاءاته عن خفايا نفسه، والذي نقصده هنا هو الشعر التقليدي الموزون المقفى الذي يحتل مساحة واسعة من شعر السياب حتى أخريات حياته.

---

[1] محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي ، عيار الشعر : ٢١ .

[2] ينظر: د. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت ١٩٧٣ : ص ٤٦١.

[3] ينظر: فاروق العمراني، تطور النظرية النقدية عند محمد مندور، الدار العربية للكتاب، ط ١، تونس ١٩٨٨، ص١٦٠.

[4] محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر، دار غريب، القاهرة ٢٠٠١، ص٢١٤.

١- الـوزن :

إن أهم مقومات الموسيقى عمومًا هو الوزن، حيث يُعد العنصر الأكثر حضـورًا في تعريـف الشـعر على مر العصور، حيث عرّف قدامة بن جعفر الشعر بأنه " قول موزون مقفى يدل على معنى " [١]، إذن " الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصة " [٢].

وإذا كان الوزن يعني مجموعة تفعيلات التي يتألف منها البيت الشعري، فهو بلا شـك جـزء مـن الإيقاع الذي يمثل الوحدات النغمية التي يتألف منها البيت ، بينما يعد الإيقاع الوحدة النغمية التي تتكرر على نحو ما في الكلام وفي البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منظم [٣].

حرص الشاعر على الالتزام بنظام الموسيقى الشعرية الموروثة التي جمعها الخليل بن أحمد الفراهيدي في علم العروض العربي ، حيث بلغ قصائد السياب (٢٥٤) قصيدة ابتداء من قصيدة (على الشاطئ) التي كتبها عام (١٩٤١) وانتهاء بآخر قصيدة له في الكويت في المستشفى الأميري، والتي نشرت بعد موته في ١٩٦٤/١١/١٠ وهي قصيدة (نفس وقبر) أو هي قصيدة (إقبال والليل) كما هو مشار في الديوان وكانت وفاته في ١٩٦٤/٢/٢٤، وهذا خلاف ما ذهب إليه حسن توفيق في أن عدد قصائد السياب عنده (٢٤٤) وأن آخر قصيدة كتبها (عكاز في الجحيم)[٤] ، على أن هذه القصيدة غير مؤرخة ، إلاّ أن السياب نظم عدد من القصائد بعد هذه القصيدة آخرها كما ذكرنا (نفس وقبر) وهي قصيدة موزونة مقفى أو (إقبال والليل) وهي قصيدة تتراوح بين الشكل التقليدي وشعر التفعيلة .

ومن هذه القصائد تحمل الموزونة المقفاه (٧٧) قصيدة والقصـائد المقطعيـة الموزونـة والمقفـاه مـع القصائد الموزونة ذات القافية المزدوجة أو المربعة والمخمسة (٤٤) قصيدة، أما قصائد شـعر التفعيلـة هـي (١٢٧) قصيدة وقصائد أخرى تتراوح فيها بين الشكل الحر والموزون (٦) قصائد.

---

[١] أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر : ٦٤.

[٢] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ١٣٤/١.

[٣] ينظر: محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ٤٦١-٤٦٢ ، و ينظر : فاروق العمراني ، تطور النظرية النقدية عند محمد مندور، ١٦١.

[٤] ينظر: حسن توفيق ، بدر شاكر السياب، دراسة فنية وفكرية : ٢٧٧.

وكانت عدد القصائد في كل بحر في الشكل التقليدي كالآتي:

البحور	عدد القصائد	القصائد
الكامل	٣٠	تنهدات ، من أغاني الربيع ، ضلال الحب ، المحبوبة المدنسة، السائلة السودة، مريضة في الربيع، خواطر حائرة،في يوم عابس ، أم سجين في نقرة سلمان ، لن نفترق،عينان زرقاوان ،ستار، خطاب الى يزيد ، الخريف ، الشتاء ، في الغروب، الشعر والحب والطبيعة ، ذبول أزهار الدفلى ، أمير شط العرب ، يا نهر، مجرة نضير الظفتين، لامس شعرها شعري، ثورة على حواء، بين الرضا والغضب، ملال، الموعد الثالث، ديوان شعر، قاتل أخته، نفس وقبر، بين الروح والجسد .
الرمل	١٨	أذكريني، يا هواي البكر، ما مات حبي، لو أراها، نشيد اللقاء، حب يموت، الى حسناء القصر، اقداح وأحلام، إلى حسناء الكوخ، لحن جديد، حاطم الأغلال، عادة الشوق، في يوم فلسطين، صحيفة الأحرار، نهر العذاري، يا أبا الأحرار، حب وشاعر، خطاب الآلهة.
المتقارب	١٨	على الرابية ، خيالك ، أغرودة ، المنديل الأصفر، رثاء القطيع ، زهرة ذاوية ، السجين ، حورية النهر، العودة ، أهواء ، هوى واحد، وداع ، سجين ، أراها غدا، ذكرى لقاء، ثورة الأهلة، الهدية .
الخفيف	١٧	سراج، رثاء جدتي، تحية القرية، الوردة المنشورة ، شعاع الذكرى، أسم لباب، اللقاء الشاحب ، عينان ، يا ليالي، قصة خصام ، عربد ثائر فأهتفي يا ضحايا، رثاء فلاح، دجلة الغضبى، غادة الريف، في أخريات الربيع، لقاء ولقاء.

الطويل	٦	شهداء الحرية، اليك شكاتي، ذكريات الريف ، همسك الهاني، مرثية الآلهة، ثورة ١٤ رمضان.
البسيط	٤	يا ليالي، مريضة، جدول جف ماؤه، فجر السلام
السريع	٤	الذكرى، شاعر، بعد اللقاء، عبير
الوافر	٣	مأساة الميناء، العش المهجور، صائدة
الهزج	٣	أغنية سلوان، على الشاطئ، أغنية الراعي
المضارع	١	يوم السفر
المنسرح	١	عودة الديوان

نستنتج من هذه الإحصائية النقاط الآتية :

– إن السياب استخدم البحور العربية التقليدية في القصائد الموزونة المقفاة، سواء القافية الموحدة أو المقطعية باستثناء المجتث ، والمقتضب ، والمديد ، والرجز، أما الوافر فقد احتل مكانة بارزة في قصائد التفعيلة، ونتحدث عنه في فصل آخر من هذه الدراسة .

– وقد احتل البحر الكامل المرتبة الأولى من بين البحور، تلاه الرمل فالمتقارب والخفيف ، هذا بالنسبة للنظم في الشعر التقليدي – الموزون المقفاه– في حين أعرض عن المجتث والمقتضب والمديد ، وربما لصعوبة النظم في هذه البحور لتعثرها وضعف إيقاعها فهذه البحور قليلة الورود في الشعر العربي القديم أيضًا [١].

– لقد استخدام السياب البحور الطويلة التامة أكثر من غيرها، ربما لما لها من خاصية إمكانية التعبير

[١] ينظر: إبراهيم أنيس ، موسيقي الشعر : ١١١، ١٢٧. و عبد الحميد راضي ، شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، مؤسسة الرسالة، ط٢ ، بغداد ١٩٧٥ : ٢٨١.

obeikandl.com

أكثر، حيث تتميز هذه البحور بطول الإيقاع من حيث الزمن ، وسبب فتور بعض البحور فهي سريعة الإيقاع من حيث الزمن ، وهذا لأن أكثر شعر السياب مما يحتاج إلى الوقوف عنده من أجل الوصف، سواء وصف الطبيعة أو مشاعره وآلامه أو الفرح واللقاء ، كذلك يحتاج إلى نزعة قصصية يسرد فيها الأحداث، وهذا لا يتم إلاّ بإيقاع ذي زمن طويل يسمح للشاعر بإطالة الوقوف للوصف والسرد.

– أكثَرَ السياب في استعمال البحور التي استعملها الشاعر القديم أو المنتشرة قديمًا عدا (الرجز) وأعرض عما أعرض عنه الشعر القديم.

وفيما يلي حديث عن كل بحر استخدمه السياب في الشكل التقليدي ومزاياه بشيء من التفصيل :

– أكثر الشاعر –كما ذكرنا– من استخدام البحر الكامل الذي حصل على أعلى نسبة مقارنة بالبحور الأخرى ، ولعل ذلك راجع إلى الإمكانيات الصوتية التي توفرها مقاطع البحر الكامل بشقيه التام والمجزوء، وتفعيلته التامة (متفاعلن)، تتكون حسب النظام المقطعي من خمسة مقاطع هي (م/ت/فا/ ع/ لن) ثلاثة منها قصيرة ومقطعان طويلان، وهذا البحر يتناسب مع أكثر الموضوعات، حيث يصور اللوعة والألم ، وعلى كل حال هذا البحر مما أكثر الشعراء في العصر الحديث من النظم عليه، وهو كما يقول عبد الله الطيب: من الأبحر الذلل ، ونظمه فيه كثير[1].

فقد كانت أكثر القصائد التي نظمت على هذا البحر قصائد يبث الشاعر من خلالها اللوعة والألم، ربما لأن الشاعر استساغ إيقاع الكامل لأنه موافق لانفعاله، وكذلك إيقاع الكامل يوحي بالحزن ، ومن أجل ذلك كان من أكثر البحور الذي دخله الزحافات والعلل، ربما لكي يكون متنفسا للحزن والألم الذي يحمله الشاعر ومن ذلك دخول الأضمار في حشو تفعيلة الكامل ومثل ذلك نلاحظ في قصيدة (نفس وقبر) ، إذ يقول :

نفسي من الـ/آمال خا/ويةٌ جرداءُ لا/ماءٌ ولا/عُشُبُ
ما أرتجيـ/ـه هو المحـا/ل وما لا أرتجيـ/ـه هو الذي/يجبُ [2]

كما نلاحظ ورد زحاف الإضمار الذي هو تسكين الثاني المتحرك من السبب في حشو القصيدة، أما العروض والضرب فكما نلاحظ دخله الحذذ الذي هو حذف وتد مجموع من آخر التفعيلة [3] ، ولا

[1] عبدالله الطيب المجذوب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج١، ط ٣ ، الكويت ١٩٨٩ : ص ١٥٨ .
[2] بدر شاكر السياب ، الأعمال الشعرية الكاملة ، (نفس وقب من ديوان شناشيل ابنة الجلبي وإقبال) : ٢/ ٤٣٧.
[3] ينظر: د. محمد أبو الفضل بدران ، رؤى عروضية محاولة نحو تبسيط العروض ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط ١ ، القاهرة ١٩٩٤، ص ٢٧.

يخفى على المتلقي الجو الذي يحيط بالقصيدة الذي يوحي بالحزن واليأس وخاصة أن هذه القصيدة من المحتمل أن تكون آخر قصيدة كتبها الشاعر قبل وفاته ، والمهم في هذا الأمر أن الشاعر أكثر من السواكن في حشو القصيدة، وكثرة السواكن في القصيدة تطيل زمن الإيقاع، وهذا مايلائم نبرة الحزن واليأس في نفس الشاعر، وكذلك وجود الحذذ في العروض والضرب مما يوحي بالفتور، ويجعل الإيقاع مضطربًا بين تفعيلة وأخرى طرأ عليها نوع من الزحاف والعلل ، ولو نظرنا إلى مجموعة القصائد التي نُظِمَت على هذا البحر فإنها تؤيد ماذهبنا إليه، وهو أن الشاعر نظم أكثر قصائده الذي يصور اللوعة والحزن على هذا البحر ولو أننا بهذا الاستنتاج لا نؤيد اختصاص بحر ما بغرض معين دون غيره لأن الزحافات والعلل هي التي تجعل البحر الشعري ملائما لأكثر من غرض .

– أما بحر الرمل ، فيأتي في المرتبة الثانية بعد بحر الكامل، فهذا البحر حفز شعراء الغزل والمجون والخمر في الإكثار من النظم فيه [١] ، وأغلب الظن أن الرقة التي تنساب في كيانه العروضي تجعله مناسبًا للأحزان والأفراح [٢] ، ولو ألقينا نظرة على القصائد التي نظمت على هذا البحر للاحظنا أنها تصور الفرح والحزن والغضب ووصف الطبيعة، ربما ذلك بسبب تفعيلاته المنتظمة، وكذلك لوجود كثرة السواكن في تفعيلاته مما يؤدي إلى إطالة الزمن الإيقاعي فيناسب إطالة الوقوف، سواء للسرد أو وصف الطبيعة ووصف انفعالاته من فرح وحزن، وقد خلت قصائد هذا البحر من الزحافات والعلل تقريبًا.

– البحر المتقارب : تميز المتقارب بالتدفق والسرعة مما أعطته ميزة الصلاحية للسرد ، والتعبير عن العاطفة الجياشة [٣]، ولأن فيه رنة ونغمة مطربة [٤] ، ربما هذه السرعة ناتجة عن قصر زمن فعولن الإيقاعي، وقد تميزت القصائد التي نظم على هذا البحر بوصف اللوعة والعاطفة الجياشة ، وخلت هذه من الزحافات والعلل إلاّ قليلاً، وكان يلتزم بها الشاعر إلى نهاية القصيدة كما في قصيدة (ثورة الأهلة) إذ يقول :

أما زلـ/تَ تصبو/إلى قر/بهـــــا رويداً/ فما أنـ/ت من صحـ/بها
تخطّيـ/تَ سبعًا/– من المثـ/قَلاتِ بما لسـ/ت تدري –/إلى حُـ/بها [٥]

نلاحظ في هذه المقطوعة أن الحشو خلت من الزحافات، أما الضرب والعروض فقد دخلته علة

[١] علي الجندي ، الشعراء وإنشاد الشعر، مطابع دار المعارف ، د. ط ، ١٩٦٩ : ص ١٠٦
[٢] ينظر: عبد الحميد راضي ، شرح تحفة الخليل: ٢١٩.
[٣] ينظر: المصدر نفسه : ٢٩٣.
[٤] ينظر: علي الجندي ، الشعراء وإنشاد الشعر: ١٠٦.
[٥] بدر شاكر السياب الأعمال الشعرية الكاملة (ثورة الأهلة من ديوان قيثارة الريح) : ١/ ٣٩٢.

الحذف وهي حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة [١] ، وهذا يتناسب مع حالة الشاعر، فالحذف في نهايات الأشطر كان كمتنفس للحزن الذي ملئ نفسه، وهنا تتعانق الصورة الحزينة مع معطيات علم العروض ، أما الزمن الإيقاعي فلم يتغير وذلك لعدم كسر أو زيادة تفعيلات الحشو .

– الخفيف: أما الخفيف فينفرد عن جميع بحور الخليل بكونه يصلح للتصرف في معانيه ونثريته [٢].

والتنوع في تفعيلاته مابين (فاعلاتن مستفعلن)، وكثرة الوقفات فيه تساهم في طول زمنه الإيقاعي، لذلك نرى السياب يكثر النظم على هذا البحر أيضًا، لأنه يتناسب ونزعة الشاعر القصصية في شعره ، ولانكاد نعثر على زحافات في القصائد التي نظمت على هذا البحر .

– أما البحر الطويل – على الرغم مما قالوا عنه في أنه " ليس من بحور الشعر ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيوعه فقد جاء ما ينوب من ثلث الشعر العربي القديم في هذا الوزن " [٣] – فإن السياب لم يكثر منه وجاءت ست قصائد له على هذا الوزن، ربما يعود ذلك إلى تموجه بين تفعيلتين (فعولن مفاعلين) ولذلك نلاحظ دخول بعض الزحافات والعلل على تفعيلات القصائد التي نظمت على هذا البحر ، وذلك للتقليل من الزمن الإيقاعي الناتج عن كثرة السواكن في تفعيلات هذا البحر ، ويبدو ذلك واضحًا كما في قصيدة (مرثية الآلهة) [٤] :

بلينا/وما تبلـــى/النجومُ/الطوالـــعُ ويبقى الـ/يتامى بعـــ/دنا والـ/مصانـــعُ
ويبقى/كُرُبُّ الـجا/لب الكر/بَ:كالصّدى يغصّ الـ/منادي بالـ/ردى، وهـ/و راجعُ

فكما نلاحظ العروض والضرب مقبوضتان، أي حُذِف الخامس الساكن من التفعيلة، وهذا من قبيل العلل ، فقد نتج عن ذلك تقليل الزمن الإيقاعي بحذف بعض السواكن في التفعيلة [٥].

– البسيط : بحر من بحور الجزالة والمتانة والرصانة وصلابة السبك وروعة السرد وشدة الأسر، وهذا بدوره يتطلب من الشاعر الذي يخوض في نظم تجاربه على هذا الوزن العروضي كمًّا هائلاً من الثقافة اللغوية إلى جانب غزارة الأخيلة والمعاني [٦] .

---

[١] ينظر : د. محمد أبو الفضل بدران ، رؤى عروضية : ٥٤ .
[٢] علي الجندي ، الشعراء وإنشاد الشعر: ١٠٦.
[٣] إبراهيم أنيس ، موسيقي الشعر: مكتبة الأنجلو المصرية ، ط٢ ، القاهرة ١٩٥٢، ص ٨٥.
[٤] بدر شاكر السياب ، الأعمال الشعرية الكاملة (مرثية الآلهة من ديوان أنشودة المطر) : ٢/ ٢٩ .
[٥] ينظر : د. محمد أبو الفضل بدران ، رؤى عروضية : ٧٩ .
[٦] ينظر: على الجندي، الشعراء وإنشاد الشعر: ١٠٢.

وعلى الرغم من أن الشعراء في العصر الجاهلي ولعوا بركوبه، لجمال إيقاعه واتساع أفقه وقدرته على الامتداد في رقعته [1] . فإن السياب لم يكثر من النظم على هذا البحر ، لا لأنه قليل الثقافة اللغوية والأمثلة والمعاني وهذا ما يؤكد ما نظم من قصيدة (فجر السلام) هذه القصيدة الطويلة وعلى قدر كبير من الجزالة وغزارة الأمثلة.

– السريع : السريع من أقدم بحور الشعر العربي، غير أن ما روي فيه من الشعر القديم قليل، مثله في هذا مثل بحر الرمل، ولكن الرمل قد وجه عناية من الشاعر الحديث حتى أصبح الآن يحتل المرتبة الثانية بين الأوزان الشعرية ، من حيث إن السريع قد قلت نسبة شيوعه في شعرنا المعاصر، وأصبح شعراؤنا ينفرون منه ومن موسيقاه ، وربما للشعور بالاضطراب في الموسيقى ، وذلك لقلة مانظم منه... وما نظمه بعض الشعراء المحدثين قليل على هذا الوزن فإنما كان تقليدًا لقصائد قديمة أعجبوا بها [2]، فقلة النظم على هذا البحر عند السياب ربما يعود إلى إيقاعه من خلال جريانه السريع (مستفعلن مستفعلن) ، ثم البطء في (مفعلات)الذي يوحي بتموج والاضطراب .

– الوافر: يستطيع الشاعر أن يتصرف به على وفق ما يخدم شعره، فيشتد إذا شددته وبالعكس يرق إذا رققته [3] ، لأنه يمتلك إيقاعًا غنائيًا يجعله ينساب في الأسماع ويوافق الأذواق[4]. إلاّ أن السياب قليل النظم على هذا البحر .

– أما الهزج ، فامتاز بقدرته على السرد والحوار، وعلى الرغم من هذا فالسياب لم يكثر من النظم في هذا البحر.

– أما المضارع والمنسرح، لم ينظم السياب فيهما إلاّ قصيدة واحدة ، وربما السبب في ذلك هو أن هذين البحرين اجتمعت فيهما صفتان متضادتان هما الرقة والليونة، ومع الصعوبة التي تقربهما من النثرية، ليتبادر إلى أذهان متلقيه أو منشديه أنه مضطرب بعض الاضطراب [5].

بينما هناك قصائد مثل (فجر السلام) استغل السياب فيها أربعة بحور وهي (البسيط والمتقارب

---

[1] ينظر: الشيخ جلال الحنفي، العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، ط٣ ، بغداد١٩٩١، ص ٢٠٥.

[2] ينظر:إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر : ٨٨.

[3] علي الجندي ، الشعراء وإنشاد الشعر: ١٠٦.

[4] ينظر: الشيخ جلال الحنفي ، العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، ٥٤٩.

[5] ينظر : عبدالحميد راضي ،شرح تحفة الخليل، ١٩٢. وينظر : إبراهيم أنيس ، موسيقي الشعر ٩٢-٩٣.

والسريع والكامل).

فالمقاطع التي استغل فيها الشاعر من بحر (البسيط) تصور أهوال الحروب وما أحدثته القنبلة الذرية التي ألقيت على (هيروشيما) من ويلات التخريب ، أما المقاطع التي استغل فيها الشاعر من المتقارب والسريع فقد صور الشاعر السلام والحياة الآمنة [1] ، هذا على رأي حسن توفيق والذي نتفق معه .

ومن الجدير بالذكر في هذا المقام أن نشير إلى أن الكثيرمن النقاد لهم موقفا مخالفا لما ذهبنا إليه في مدى ملائمة الموسيقى الشعرية لغرض ما ، ومنهم الدكتور محمود الربيعي الذي يقول في معرض حديثه عن كتاب " المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها " : " أما أنا فأذهب إلى القول بعدم وجود " طبيعة " موسيقية لبحر شعري ماتجعله ملائما لغرض شعري دون آخر ، وذلك في ضوء مانراه من الاستخدام العملي لبحور الشعر ، وفي ضوء ما أشار إليه عبدالله الطيب ذاته في أكثر من مكان في " المرشد " من أن البحر الشعري الواحد له إيقاعات عدة ، وتنوع نغمي واسع الطيف وذلك لما يعتريه من ألوان الزحافات والعلل وما إليها ، وهذا ما يجعله من مثل هذا البحر نمطا موسيقيا صالحا لاستيعاب العواطف المتنوعة ، بل والمتباينة ، وذلك لأنه يئول بفعل ما يعتريه من الإيقاعات التي أشير إليها، إلى بحور شعرية لا بحر واحد " [2] . ونستنتج مما تقدم أن كل تجربة شعرية لها ظروفها الخاصة بها المتفاعلة معها، التي لا تنفصل عن الحالة النفسية والشعورية التي يعيشها الشاعر ،ولذلك يجب أن يؤخذ بنظر الاعتبار وجود الزحافات والعلل في البحور مما يجعلها صالحة لاستيعاب العواطف المتباينة ، ومن ثم الاعتراف بصلاحية البحر الشعري لأكثر من غرض، بل لأغراض مختلفة بعضها عن بعض حتى وإن كانت متناقضة .

٢- القافية :

احتلت القافية مكانة بارزة في الشعر العربي قديمًا وحديثًا، لأنها تعد عنصرًا بالغ الأهمية، وهي سمة من سمات الشعر العربي ، ولم تتخل عنها ، وظلت ملازمة للبناء الشعري ، وأثر السياب القوافي التي استساغت الأذن العربية سماعها من سواها موظفًا إياها في قصائده ومقطوعاته، ليوافق بذلك ما اعتادته الأسماع لشيوعها، وهذا لايعني بالضرورة عدم وجود القوافي التي ربما استهجنتها الأذن العربية ولم تنل إعجابها.

[1] ينظر: حسن توفيق ، بدر شاكر السياب دراسة فكرية وفنية: ٢٩٤.

[2] المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، الدكتور محمود الربيعي ، مجلة العربي ، العدد ٥٥٢ ،نوفمبر ٢٠٠٤ : ١٠٩.

أنواع القوافي

١- القافية العمودية المتكررة :

هو تكرار الروي بشكل متتابع في الشعر العمودي، بحيث يكون صوت الروي موحدًا من أول القصيدة إلى آخرها، والقافية الموحدة للقصيدة " تقوم بدور كبير في اختيار الصور التي تشكل منه القصيدة ، وكلما كانت الكلمات المشتملة على روي القصيدة متباعدة في مجالاتها الدلالية كان ذلك أدعى إلى ضم المتباعدات، والتماس أوجه التشابه والتألف التي تسوغ جميع هذه الصور جنبًا إلى جنب في قصيدة واحدة، مما يقيم توازنًا بين عناصرها المختلفة في صور وتعبير وموسيقى " [١].

وكما ذكرنا سابقًا، فقد احتل هذا النوع من القصائد (٧٧) قصيدة عمودية موحدة القافية من بدايتها إلى نهايتها.

كما نلاحظ ذلك في قصيدته (أعاصير) [٢] والكثير من قصائده :

أصبحَ الكون وهو نورٌ ونارُ أيها الظالمونَ أين الفـــــرارُ؟
الأعاصيرُ تملأُ الشرق والغـر بَ وقد جاشَ حولهنَّ الشرارُ؟
فالتهابٌ خبا، فكان التهابٌ وانفجارٌ مضى، فجاء انفجار

وهكذا إلى نهاية القصيدة التي تحوي ثلاثين بيتًا موحدة القافية بحرف الروي (الراء) .

وكذلك الحال في قصيدة (حطمت قيدا من قيود) [٣] يقول:

حرَّرت بالدم كل جيـلٍ نـــــاءِ آتٍ سيذكر منةَ الأبـــــــاءِ
ورقيت من جثث الضحايا سلماً يُفضي إلى الحرية الشمـــــاء
وجعلتَ أحجارَ القبور صحائفًا وملأتهنَّ برائعِ الأنبـــــــاء
فتلفَّت التاريخ يلقي نظـــــرةً عجلى، ويومئ باليدِ الحمــراء
أنَّ الضحايا قصّرت أعمارُهـــا في الموت، عمرَ السادة الأحياء

٢ – المثناة : وجمعها المثاني ، وهو الشكل الشعري الذي يتكون من بيتين موحدتي القافية، وتختلفان من

---

[١] محمد حماسة ، اللغة وبناء الشعر، ٢١٨.
[٢] بدر شاكر السياب ، الأعمال الشعرية الكاملة (أعاصير من ديوان أعاصير) : ١/ ٢٤٩.
[٣] المصدر نفسه (حطمت قيد من قيود من ديوان أعاصير) : ١/ ٢٤٤.

قافية البيتين التاليين [١]، وللسياب قصائد ذات قافية مثناة، ومن ذلك قوله في قصيدة (بعد اللقاء)[٢]:

يا حُبُّ ..ما بالي سئمت الحيـــاة ؟ وما لأنفاسي أراها تضيـــــــق؟
ماللعيون الحور ما للشفـــــــاه ظلماءُ ما فيه سنىّ أو بريـــــــق.
ما للغرام العفِّ ماللفجـــــــور.. لا يرضيان الشاعر المستهـــــام؟
أين الهوى؟ مات الهوى والشعور والقلب؟ أين القلب؟ ذاك الحطام
يا شعر.. ما بالي سئمت الغنـــاء والكون حولي منصت يسمـــعُ
غنيت حتى ضاق صدر الهـــواء فما لصوتٍ عنده مطمـــــعُ

جاءت هذه القصيدة مزدوجة القافية في كل بيتين، وتختلف عن البيتين اللاحقين إلى نهاية القصيدة، أما في قصيدة (نهر العزاري) [٣] فجاءت القافية مزدوجة، ولكن على شكل قصيدة مقطعية :

يا نهر، لو لا منحناك وما يشابك من فروع
لاقتافت البسمات، وفي عينيَّ، آثار الدموع
حَجَّبتَ ، بالشأو البعيد تسد بابيه الظلال
وجهًا تلاقى في محياه الوداعة والجمال
مرآتك السجواء، منذ جلوتها تحت السماء
مالاح فيها مثل ذاك الوجه.. في ذاك الصفاء

القصيدة كلها على هذا المنوال موحدة القافية في بيتين وتختلف عن البيتين التاليين.

٣- الثلاثيات: وهي قصائد مقطعية مقسمة على مقاطع، كل مقطع يضم ثلاثة أبيات[٤] موحدة القافية ومختلفة عن الثلاثة التالية، وهذا قليل في شعر السياب، ومثال ذلك في مطولته (فجر السلام) [٥] :

وتطل من أفق يفتحه الشروق إلى الحفـــافي
أيدٍ تشير على الرقاب المشرئبـــــة : لاتخافي

[١] ينظر : حسين نصار ، القافية في العروض والأدب ، مكتبة الثقافة الدينية، ط١ ، القاهرة ٢٠٠٢، ص ١٦٨ .
[٢] بدر شاكر السياب ، الأعمال الشعرية الكاملة (بعد اللقاءمن ديوان أزهار ذابلة) : ١/ ١٥٧.
[٣] المصدر نفسه (نهر العذاري من ديوان أزهار وأساطير) : ١/ ٣٥٣.
[٤] ينظر : حسين نصار ، القافية في العروض والأدب : ١٧٣ .
[٥] بدر شاكر السياب ، الأعمال الشعرية الكاملة (فجر السلام من ديوان فجر السلام) ١/ ٣٧٦ -٣٧٧ .

لن يفصد الجلاد عرقاً من عروقك لارتشاف

* * * * *

أيدٍ تلوح بالسلام ... كأن موشكه الضحايا
تكتال منهن البقاء – كأن أحضان الصبـــايا
أودعنها الأطفال – لما ينطفوا – حذر المنابـا

وأيضًا كما في قصيدة (هوى واحد) [1] :

على مقلتيك ارتشفت النجوم وعانقت آمالي الآبيـــــه..
وسابقت حتى جناح الخيـــال بروحي ، إلى روحك الواثبـه
أطلت فكانت سنًا ذائبـــــًا بعينيك ، في بسمة ذائبـــه
أ أنت التي رددتها منـــــاي أناشيد تحت ضياء القمـــر
تغني بها في ليالي الربيـــع فتحلم أزهاره بالمطـــــــر
ويمضي صداها يهزّ الضيـــاء ويغفو على الزورق المنتظـــر

٤– المربعات والمخمسات : قصائد المربعات هي تلك القصائد المقسمة على مقاطع ، تضم كل منها أربعة أبيات . فالسياب اعتمد على وحدة القافية في أربعة أبيات وهذا يتفق مع المخمسات أيضًا، حيث تتضمن القصيدة خمسة أقسام، أي أبيات تتفق قافية كل خمسة أبيات وتختلف عن الخمسة التالية، وهكذا.

فمثال المربعات في قصيدة (ديوان شعر) [2] فيقول :

ديوان شعر، ملؤه غـــزل بين العذارى بات ينتقـــل
أنفاسي الحرى تهيم على صفحاته، والحب والأمل
وستلتقي أنفاسهن بهـــا وتحوم في جنباته القبـــل
ديوان شعر، ملؤه غـــزل بين العذارى بات ينتقـــل

فهي مصرَّعة في البيت الأول والأخير التي هي إعادة البيت الأول ثم ينتقل إلى مقطع آخر:

[1] المصدر السابق، (هوى واحد من ديوان أزهار وأساطير) : ١/ ٣٠٥.
[2] المصدر نفسه، (ديوان شعر من ديوان أزهار وأساطير)، ١/ ٣٥٠.

لما يحين النوح والشكـــوى كل تقول: من التي يهـــوى؟
وسترتمي نظراتهن على الـ صفحات بين سطوره نشـوى
ولسوف ترتج النهود أسى ويثيرها ما فيه من بلـــــوى
ولربمـــــا قرأته فاتنـــــتي فمضت تقول من التي يهوى؟

أما قصائد المخمسات فكما في قصيدة (مريضة في الربيع) [1] حيث يقول:

أختاه.. كيف خبا ضياؤك والوجود يفيض نورا؟
عاد الربيع ندىً يذوب على السنابل، أو غديرا
عاد الربيع فراشةً بيضاءَ تسترق العبيرا ..
جامت هنا.. وهفت هناك– تدغدغ الزهر النضيرا
وترفُ فوق الجدول الفضيِّ.. أنداءً ونورا
عودي إليَّ، كما عهدتكِ، جدولا مرح المياه..
متعانق الأمواج ، ترعشه أناشيد الرعاه..
يجلو شقائقَ.. عربدت جذواتهنّ على الشفاه
يلثمن وهماً في الهواء.. يبث في دمها صداه
ضرّجنَ أنفاس النسيم فأظهرتهن المياه..

وهناك شكل آخر من المخمسات كما في قصيدة (خواطر حائرة) [2] ، حيث يقول :

الجدولُ السلسالُ و الظلُّ المرنّحُ بالمياه
والشاعر الهيمانُ يشرق بالوداعة ناظراه
يستشرف الافقَ البعيد فيستحيل على مداه
روحًا محلقةً و لحنًا يهمس الوادي صداه
ماذا وراءك يا حياة
تلك الغصونُ الشاحبات ، و قد ختمن على الحفيف
ينظرونَ ناحية الشتاء و يلتفتن إلى الخريف
فيرين في الأفقِ البعيدِ غضارةُ الصحو الشفيف

[1] المصدر السابق، (مريضة في الربيعمن ديوان أزهار ذابلة) : ١/ ١٩٠.
[2] المصدر نفسه (خواطر حائرة من ديوان أزهار ذابلة) : ١٩٣/١.

obeikandl.com

الموقدُ المجنون يرمقهن باللحظ المخيف .. !
أ إلى احتراق أم رفيف
تلك الغصون ؟ سل الحياة
ذاك الجناح.. أما تراه يكاد يغرق في الفضاء ؟
يطفو و يرسب ، مثل نجم بين ومض و انطفاء
أو كالرجاء ، لو أنَّ في الأكوان أجمعها رجاء
ذاك الجناح ، أ للثرى هو في غد أم للسماء ؟
ما بين نشر و انطواء ..
أ كذاك شأنك يا حياه ؟

هكذا جاءت القصيدة على خمسة قواف متفقة في كل مقطع وتختلف عن الخمسة التالية ، إلاّ أن المخمسات والمربعات وحتى المزدوجة أو المثناة قديمًا كان يقصد بها أن تتفق الأشطر، أي: إن المزدوج كل شطرين يتفقان في القافية، والمربعة كل أربعة أشطر متفقة في القافية وكذلك الحال بالنسبة للمخمسة، إلاّ أن ذلك في الشعر الحديث لم تحمل هذه الملامح بل كانت –كما رأيناها– موحدة قافية الأبيات لا الأشطر.

الموشحة :

في شعر السياب لم تكن هناك موشحة بصورتها القديمة، في حين جاءت قصيدة واحدة على شكل الموشحات، وربما تأثر بشعراء المهجر وأبولو في تغيير القافية ، أما الموشحة فهي تتكون في معظم نماذجها من خمس فقرات و كل فقرة تسمى بيتًا ، و البيت الأول هو (المطلع) ، و يليه (الغصن) و يتكون من مجموعة أشطر ذات قافية متحدة و مختلفة عن قافية الأشطر التي تقابلها في بيت ثان من أبيات الموشحة ، ثم يليه (القفل) و يتكون من شطرين تتحد فيها القافية على امتداد الموشحة كلها، و يسمى القفل الأخير (الخرجة) ، أما موسيقى الموشحة فهي متنوعة تتميز بحرية شديدة بشرط أن يتماثل بحر الغصن مع الغصن و بحر القفل مع القفل ، والتنوع والتوازي هو قانون الموشحة [1] .

وقصيدة (ذكرى لقاء) [2] هي القصيدة الوحيدة القريبة من شكل الموشحة ، والقصيدة من بحر

[1] ينظر: حسين نصار ، القافية في العروض والأدب ، ١٦٤-١٦٦. و أمجد ريان ، صلاح فضل والشعرية العربية ، دار قباء للطباعة والنشر ، القاهرة ٢٠٠٠ ، ص ٣٥ .
[2] بدر شاكر السياب ، الأعمال الشعرية الكاملة (ذكرى لقاء من ديوان أزهار وأساطير) : ١/ ٣٣٠ .

المتقارب وقسمه إلى خمسة أقسام ، تختلف قوافي كل أربعة أبيات عن الأبيات الأخرى ، وتتفق في قافية البيتين الأخيرين التي تتكرر أي القافية في كل أقسام القصيدة مع أربعة أشطر التي هي كالغصن يقول السياب :

قد انتصف الليل ، فاطو الكتاب عن الريح و الشمعة الخابية
فعيناك لا تقرآن السطور و لكنها العلة الواهية
فأنت ترى مقلتيها هناك و ذكرى من الليلة الماضية
فتطوي على ركبتيك الكتاب و ترنو إلى الأنجم النائية

* * *

هنا أنت بين الضياء الضئيل و بين الدجى في الفضاء الرحيب
و كم من مصابيح تفنى هناك تنير الثرى والفراغ الرهيب
مصابيح كانت تذوب
و تنحل في شعرها:
خطانا ، ولون الغروب،
و ما ضاع من عطرها
و تُلقي على ذكريات الشتاء ستارًا من الأدمع الراجفة
فتخبو مصابيحهن البعاد بطيئًا ... كما تبرد العاطفة
كما افترقت ، يوم حان الرحيل يد صافحتها يد واجفة
كرجع الخطى في الطريق البعيد، كما انحلت الرغبة الخائفة

* * *

و تصغي ولا شيء إلاّ السكون و إلاّ خطى الحارس المتعب
و إلاّ ارتعاش الضياء الضئيل و خفق الظلال على المكتب
و أسفارك الباليـة
كأشباح موتى تسير
حيارى إلى الهاوية
-وحلم ادكار قصير-

وهكذا إلى نهاية القصيدة ، ونرى أن السياب يحاول أن يجمع بين الشكل التقليدي في الموشحة ، والشكل الجديد الذي يتحرر من وحدة القافية .

حروف الروي :

شاعت في الشعر القديم حروف للروي ، ويقسم الدكتور إبراهيم أنيس وقوع حروف الهجاء رويًا إلى أربعة أقسام بحسب شيوعها ، و هي : حروف شائعة يكثر منها مجيء الروي ، ومتوسطة الشيوع وقليلة الشيوع ، ونادرة الشيوع [1] .

ولا تعزى كثرة الشيوع أو قلّتها إلى ثقل في الأصوات أو خفة بقدر ما تعزى إلى نسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة ، فالذال مثلا تجيء في أواخر كلمات اللغة العربية بكثرة ، ولكن شيوعها في اللغة عامة ليست بالكثرة ، بل ربما قلت عن العين و الفاء ، و مع هذا مجيء الدال رويًا يزيد كثيرًا عن مجيء كل من العين و الفاء ، وليست الزاي تتطلب جهدًا عضليًا يبرز ندرة ورودها رويًا [2].

احتل حرفا الروي (الألف) و (الهمزة) المرتبة الأولى في استخدام السياب الشعري ثم (الميم) و (الراء) و (اللام) و (الهاء) ، وقليلا (الباء) و (الكاف) و (الحاء) و (التاء) ، ويرجع ذلك إلى :

١- أن هذه الحروف أكثر الحروف التي تنتهي فيها أواخر الكلمات كما ذهب إلى ذلك الدكتور إبراهيم أنيس .

٢- أن السياب شاعت عنده حروف الروي التي شاعت في الشعر القديم، وندرت أو انعدمت الأحرف التي ندرت ورودها رويًا في الشعر العربي القديم .

أما حركة الروي فإنها تجيء في الشعر العربي متحركة أو ساكنة ، و قد قسّم القدماء القافية تبعًا لذلك إلى قسمين :

١- مطلقة : وهي التي يكون فيها الروي متحركًا .

٢- مقيّدة : وهي التي يكون فيها الروي ساكنًا .

ويذهب الدكتور أنيس إلى أن النوع الثاني قليل الشيوع في الشعر العربي ، و لا يكاد يتجاوز ١٠٪ على رأيه [3] . أما عند السياب فالنسبة أقل من ١٠٪ في ورود الروي المقيّد ، فقد كثر عنده الروي

---

[1] ينظر : إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر : ٢٤٦ .
[2] ينظر : المصدر نفسه: ٢٤٦.
[3] المصدر نفسه : ٢٤٦.

المطلق على حساب الروي المقيّد .

مثال الروي المقيّد من قصيدته (شهداء الحرية) [1] :

شهيد العُلا لن يسمع اللومَ نادبُه و ليس يرى باكيهِ من قد يعاتُبه

طواه الردى فالكون للمجد مأتمٌ مشارقه مسودَّة و مغاربـــــه

و كذلك الحال في قصيدته (رثاء القطيع) الذي يقول فيها :

لقد حدثوني بموت القطيــع فضدَّت على القلب كفُّ الألم

رأيتُكِ تبكين بين الثـــــرى وتستصرخين رعاة الغنَـــــم [2]

فقد جاءت هاتان القصيدتان ساكنتي الروي مقيّدتان وهناك أخريات مثلها ، وهي قليلة الورود في شعر السياب .

[1] بدر شاكر السياب ، الأعمال الشعرية الكاملة (شهداء الحرية ، البواكير) :١/ ٩٩ .
[2] المصدر نفسه، (رثاء القطيع من ديوان البواكير) : ١٣٣/١ .

obeikandl.com

المبحث الثاني :

الموسيقى الداخلية

ويعني بالموسيقى الداخلية مجموعة عناصر تتمثل في تكرار الحروف والأصوات ، وتتآزر فيما بينها وتنسجم بحيث تكون إيقاعًا تطرب لسماعه الأذن، وتكون هذه باختيار الشاعر لكلماته وما بينها من تلائم الحروف والحركات وكأن للشاعر أذنًا داخلية وراء أذنه الخارجية [١] ، وهذا يعتمد على الذوق الرفيع والحس العالي في التفاعل وأدوات الموسيقى الداخلية، وهو لا يقل أهمية عن الموسيقى الخارجية، والموسيقي الداخلية تتجلى في الإيقاع الشعري من وزن، وتقسيم داخلي بين المقاطع والأبيات [٢].

ويشكل الإيقاع في القصيدة من تفاعل جملة عناصر تتآزر في نسق النص مع الإيقاع العروضي الذي يشكل الموسيقى الخارجية البارزة، وتكرار مجموعة أصوات على مدار الوحدات الزمانية سواء كانت تلك الأصوات مفردة أو مركبة داخل نسق من الكلمات التي تتابع في مسافات زمنية متقاربة أو متباعدة في نسق الموسيقي للقصيدة [٣].

مكونات الموسيقي الداخلية :

١- التكرار :

التكرار يعد من أبرز عناصر أو مكونات الموسيقى الداخلية وهو من الأنماط الإيقاعية المعهودة التي استخدمها الشاعر العربي القديم في تنسيق الموسيقى الداخلية للبيت والتكرار" تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير بحيث تتشكل نغمًا موسيقيًا يقصده الناظم في شعره " [٤].

وشاع في الشعر القديم أنواع من التكرار هدفها التأثير على السامع من خلال تكرار صوت يتردد من داخل البيت الشعري، مثل تكرار الحروف أو بعض الألفاظ أو التراكيب .

وتباينت الآراء قديمًا وحديثًا حول مسألة التكرار ، فقديمًا تحدث ابن رشيق عن التكرار موضحًا أهمية هذا الأسلوب في الأداء اللغوي والمَواطن التي يحسن الإتيان به بقوله : " وللتكرار مواضع يحسن

---

[١] د. كمال نشأت ، في النقد الأدبي دراسة تطبيقية ، مطابع النعمان، النجف ١٩٧٠ : ص ٩٧.

[٢] ينظر : فاروق العمراني، تطور النظرية النقدية عند محمد مندور، ١٦٠.

[٣] خضر محمد أبو جحجوح ، البنية الفنية في شعر كمال أحمد غنيم : ٢٠٣.

[٤] د. ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، دار الحرية للطباعة، بغداد ١٩٨٠، ص ٢٣٩.

فيها ومواضع يقبح فيها ، فأكثر مايقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل ، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعًا، فذلك الخذلان بعينه ، ولا يجب للشاعر أن يكرر اسمًا إلاّ على جهة الشوق والاستعذاب ، إذ كان في الغزل أو النسيب " [١] .

أما ابن سنان الخفاجي فعدّ التكرار مذمومًا قبيحًا، إذ قال : " إن تكرار الحروف والكلام يذهب بشطر من الفصاحة وقد كان بعض العلماء بالشعر يعيب في قول أبي تمام :

كريم متى أمدحه أمدحه والورى معي ومتى لمتـه لمته وحـــدي " [٢]

ثم ساق بعض الأمثلة في المعيب من التكرار إلاّ أنه اعتذر عن بعضه وعدَّه التكرار الذي لا يستغنى عنه بناء الكلام لعدم تمام المعنى إلاّ به [٣] .

ومن المحدثين عدّته نازك الملائكة " إلحاحًا على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها " [٤] .

وقد تطرقنا إلى التكرار وأنواعه كظاهرة من ظواهر الأسلوبية ، وأما في هذا الفصل فإننا نتحدث عن وظيفته الموسيقية داخل بناء القصيدة ، و أنواع التكرار عند السياب كالآتي :

١- تكرار الحرف : لجأ السياب إلى هذه الوسيلة ليضفي على شعره إيقاعًا داخليًا جميلاً معبرًا عن ذات الشاعر بمختلف تجاربه ولتكرار الحرف في الكلمة " مزية سمعية وأخرى فكرية ، الأولى ترجع إلى موسيقاها ، والأخرى إلى معناها " [٥] .

كما " أن عودة النقرة على الوتر تحدث التجاوب مع سابقتها، تأنس الأذان بازدواجها وتألفها، فإن عودة الحرف في الكلمة تكسب الأذن هذا الأنس لو لم يكن لعودته مزية أخرى تعود إلى معناه، فإذا كان مما يزيد المعنى شيئًا أفاد مع الجرس الظاهر جرسًا خفيًا لا تدركه الأذن وإنما يدركه العقل والوجدان وراء صورته " [٦] .

---

[١] ابن الرشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدبه ونقده ، ٧٤,٧٣/٢ .

[٢] ابن سينان الخفاجي أبو محمد عبدالله بن محمد بن سعيد (ت ٤٦٦ هـ) ، سرّ الفصاحة ، دار الكتب العلمية ، ط١ ، بيروت ١٩٨٢ ، ص ١٠٢.

[٣] ينظر : المصدر نفسه ، ١٠٣ .

[٤] نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ص ٢٦٦ .

[٥] د.عزالدين علي السيد ، التكرير بين المثير والتاثير، عالم الكتب، ط ٢ ، بيروت ١٩٨٦ ، ص ١٢ .

[٦] المصدر نفسه : ١٤.

– فمن تكرار الحرف :

أطللتُ من نافذة الذكريات على رياض القِدَمِ الحالمات [1]

وقد اكتسبت مجاورة الحرفين المكررين حسن الجرس .

وكذلك يقول :

– فإذا سهوتُ علا ثغاء قطيعها يشكو أساه بلوعةٍ وتـــذلل
– والدوح عصفرّه الخريف وردَّهُ كالعاشق المحترِّق المتـــــذلل
– أ أروحُ وهو يظلِّني وحبيبـــتي وأعود وحدي وهو غير مظلّلي [2]

وتكرار الحرف يحسن حسنًا كبيرًا إذا جاء عن طريق التداعي غير متكلف له بحيث يتسق المعنى اتساقًا يشغل النفس عن أن جانبًا كبيرًا من حسن العبارة راجع إلى التكرار ويظهر ذلك عند التأمل [3] .

و أحيانًا يكرر الشاعر الحرف لبيان تجدد الصفات وتنوع مواطن الجمال، ويعلل إقباله على حب محبوبته التي تملأ سمعه وبصره، وترى أن تكرار هذا الحرف يعطي معنًى جديدًا متدفقًا بالمشاعر [4] .

– تكرار الكلمة :

إن توليد معاني جديدة في ألفاظ مكررة تكسب التكرار دلالة شعرية إذا وفق الشاعر في توظيفه، وله الفضل في إكساب النص جرسًا موسيقيًا منتظمًا و " إذا كان لتكرير الحرف الواحد في الكلمة أو في الكلام على أبعاد ما قد عرفناه من القيمة السمعية فإن تكرار الكلمة في الجملة أو النص ، وتكرار الجملة في السياق ، لا بد أن يكون له من القيمة ما هو أكبر " [5] .

إذن فإن القيم الصوتية لجرس الحروف أو الكلمات عند التكرار " لا تفارق القيمة الفكرية والشعورية المعبر عنها، ومثير هذا التطريب لتكرير الحرف أو الكلمة –غالبًا – هو حب امتلاك الكلام بإيقاعه قلب السامع، وهذا المثير قد يتحقق له المرتجى بطريق مباشر هو طريق الصنعة أو غير مباشر في

---

[1] بدر شاكر السياب ، الأعمال الشعرية الكاملة (الذكرى، البواكير) : ١/ ١١١ .
[2] المصدر نفسه (تنهدات ، البواكير) : ١/ ١١٣، ١١٤ .
[3] ينظر: عز الدين علي السيد ، التكرار بين المثير والتأثير: ٤٦ .
[4] حمدي الشيخ ، قضايا أدبية ومذاهب نقدية : ٢٩ .
[5] عز الدين علي السيد ، التكرير بين المثير والتأثير، ٧٩ .

أسمى التجارب الفنية والأدبية " [1] .

– ومن تكرار الكلمة عند السياب :

قَبَسٌ من نور قلبي مشرقا في ناظريكِ
فهما مهد الهوى إن الهوى غافٍ لديكِ
وهما نبع المنى إن المنى في مقلتيكِ
كل ما يغري ويصبي هاتف في نظرتكِ
فأذكريني وأذكري قلبا بكى بين يديكِ [2]

أحيانًا يكرر الشاعر كلمة بعينها ويلح عليها ليؤكد ماتحمله من مشاعر وأحاسيس، ونبضات متدفقة ، ومعانٍ متجددة [3] .

وكذلك يقول :

كفّـــن بالأوراق آهاتِهِ وأرتدّ يرثيها بآياتـــــهَ
واستأسرتْ أبياته روحَـهُ فطاف يبكي حولَ أبياتهَ
غنّى ليصطاد حبيباتـــه فأصطاد أسماء حبيبـــاته
إن تبك عينيه صباباتُـــه أبكى عيوناً بصباباتـــه !
ساعاته في شعره خلّدتْ ما بالُه بندبُ ساعـــاته ! [4]

فالشاعر يعمد إلى التكرار ليفيد المعنى توكيدًا ونغمًا موسيقيًا منسجمًا مع الحالة النفسية التي تعتريه. أما قديمًا فقد سمي هذا النوع من التكرار برد العجز على الصدر ، أي أن يردد الشاعر كلمة قالها في بداية البيت أو الحشو في نهايتها مما يؤدي إلى حدوث نغم داخلي الناتج عن تكرار الكلمة في البيت الواحد بمواقع مختلفة .

– تكرار العبارة :

كما في قوله :

---

[1] المصدر السابق ، ٨٤ .
[2] بدر شاكر السياب ، الأعمال الشعرية الكاملة (اذكريني ، البواكير) : ١/ ١٠١ .
[3] حمدي الشيخ ، قضايا أدبية و مذاهب نقدية ، ٣٠ .
[4] بدر شاكر السياب ، الأعمال الشعرية الكاملة (شاعر، البواكير) : ١/ ١٢٣ .

لو أراها ، فارقت قلبي إليها أغنياتي
لو أراها ..آه لو أدركتُ يوما أمنياتي..
لو أراها.. كيف إقبالي عليها لو أراها ؟ [1]

نلاحظ التكرار هنا يعطي البناء الفني قوة في المعنى ويمنح النص انسيابية في ألفاظه وانتظامًا في وزنه الشعري الناتج عن تكراره التركيب النحوي .

وأحيانا يلجأ إلى تكرار بيت كامل كما في قوله :

ديوان شعري يعود من سفـــره ماضرَّني لو يظلُّ في وطـــرِه
وكان في جنة فاخرجـــــــــه منها تجنّي الزمان في قـــدره
بين العذاري يبيت منتقـــــلاً يا ليتني سائرٌ على أثـــــرِه
ويسهر الليل في مخادعهـــــا إني له حاسدٌعلى سهـــــره
ينام فوق النهود مُدَّكـــــــرا فتزجحنَّ النهود من ذِكَـــره
ويوشك القطن في صحائفِـــهِ أن يُطلعَ المستحبَّ من زهـره
ديوان شعري يعود من سفره ماضرّني لو يظلُّ في وَطَـــره [2]

فتكرار بيت كامل ثانية مما يولد قوة إيحائية تعبّر عمّا يختلج في مكنون الشاعر من مشاعر يظهر من خلال الإلحاح في التكرار ، كما يضفي بُعدًا جماليًا وإيقاعًا معبرًا ، وهذا النمط من التكرار أكثر مايكون في القصائد المكونة من عددٍ من المقطوعات لكل منها استقلاله الذاتي، لكنها في الوقت نفسه جزء من بناء متكامل، ووظيفة التكرار حينئذ إحكام الربط بين طرفي المقطوعة الواحدة [3] .

أما في قصيدة (سجين) [4] ، فقد جاء تكرار البيت بالشكل الآتي:

ذراعا* أبي تُلقيـــانِ الظـــلالَ على روحيَ المستهام الغريـب
ذراعا أبي والســـراجُ الحزين يطاردني في ارتعاش رتيـــب
وحفت بي الأوجهُ الجائعات حيارى. فيا للجدار الرهيب!

[1] المصدر السابق (لو أراها من ديوان أزهار ذابلة) ، ١٥٢/١ .
[2] المصدر نفسه (عودة الديوان ، البواكير) ، ١/ ١٣٠ .
[3] ينظر : د. شفيع السيد ،النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية :١٣٨ .
[4] بدر شاكر السياب ، الأعمال الشعرية الكاملة (سجين من ديوان أزهار وأساطير) : ١/ ٣٢٧
[*] جاءت هذه الكلمة في الديوان (ذارعاً) .

ذراعا أبي تُلقيان الظـــلالَ على روحيَ المستهام الغريب

******

وطال انتظاري.. كأن الزمان تلاشى فلم يبقَ إلا انتظـار!
وعيناي ملءُ الشمال البعيـد فياليتني أستطيع الفـــرار..
وأنتِ التقاءُ الثرى بالسمـاء على الآل، في نائيات القفـار
وطال انتظاري كأن الزمـان تلاشى فلم يبق إلاّ انتظـــار

وعدّت نازك هذا التكرار عيبًا لأنه يقطع تسلسل معاني القصيدة حيث كان التكرار فيها صادمًا يعوق التسلسل[1] ، بينما نرى أن التكرار هنا هو هيمنة الفكرة على وجدان الشاعر فيكرره بين الحين والآخر، وكما ذكرنا سابقا وظيفة التكرار هنا هي إحكام الربط بين طرفي المقطوعة [2].

٢ – التدوير:

التدوير " من ألقاب الأبيات فالبيت المدور يقال له مداخل وهو ما اشترك شطراه في كلمة واحدة " [3] ، ويمثل التدوير ظاهرة بارزة ولافته للنظر في شعر السياب حتى يكاد لا يخلو منه قصيدة نظمت على الشكل التقليدي مثل ذلك يقول :

من معيني على الغـــرا م إذا ضج أو زخـــر ؟

و يقول في القصيدة نفسها:

لم تبلغه ما يـــــرو م ويا طول ما سهـــر

وكذلك في قوله :

وبعيـد عن البلـــو غ لقاء وان قصـــر
منجل يحصد القلـو ب فلم يبق أو يذر [4]

---

[1] ينظر: نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر: ٢٦٨
[2] ينظر :الدكتور شفيع السيد ،النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية : ١٣٨ .
[3] محمود مصطفى ، أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية ، شرح وتحقيق ، سعيد محمد الحام ، عالم الكتب، ط١ ، بيروت ، ١٩٩٦، ص ١٠٩ .
[4] بدر شاكر السياب ، الأعمال الشعرية الكاملة (يوم السفر ، البواكير) ، ١٠٣/١ .

ففي قصيدة واحدة –كما نلاحظ– أربعة أبيات من التدوير ، وهذه القصيدة من البحر المضارع (مفاعيلن فاعلاتن) ، فوزن البيت يتحتم على الشاعر التدوير ليطيل بذلك امتدادات الصوت فلا يناله الخلل في نظامه العروضي .

٣– المقابلة :

هيمنت على شخصية الشاعر ومن ثم على شعره ثنائيات متناقضة صورت الصراع النفسي الداخلي في حياة الشاعر العاطفية على وجه الخصوص والتي تحمل فكرة (الشقاء في الهوى مقابل الحب العميق) ، و(الصدود مقابل الوصال) وغير ذلك، مما تمثلان حالتين انفعاليتين متناقضتين أدركتا الشاعر، فعكس هذا الجانب من معاناته على اختيار ألفاظه وتوظيفها في تقوية الجرس الداخلي حيث أعطت حركة في النص وزالت الرتابة في الموسيقى .

ومن ذلك يقول السياب :

طواه الردى فالكون للمجد مأتم مشارقه مسودَّة ومغاربه [١]

فالمقابلة بين اللفظتين (مشارقه ومغاربه) حيث يجعل المتلقي يقف وقفتين مما يجعل في النص حركة ويثري الموسيقى الداخلية ويزيل الرتابة .

وكذلك يقول :

تلمُّ ففيها دمعـــة وابتسامة وتأتي فلا تبقى على صبر صابرِ [٢]

هنا مقابلة بين (دمعة ، ابتسامة) .

ويقول أيضًا :

تذكرتها والفجر لاهٍ يضمها فلا هو بالآتي ولا بالمغـــادر [٣]

وهنا استخدم أفعالاً للمقابلة (الآتي ، المغادر) ، فكما نلاحظ أن السياب كثيرًا مايذكر المقابلة في شعره ، وهذا –كما ذهبنا إليه سابقًا– لتقوية الجرس أو الإيقاع الداخلي وله أمثلة كثيرة في ذلك .

---

[١] المصدر السابق (شهداء الحرية ، البواكير) : ١/ ٩٩ .
[٢] المصدر نفسه (ذكريات الريف ، البواكير) : ١/ ١٠٥ .
[٣] المصدر نفسه : الصفحة نفسها .

٤- التصريع :

هو أن يكون عروض البيت تابع لضربه تنقص بنقصه وتزيد بزيادته " ولذلك سموه التصريع ، أي مماثلة مصراعي (شطري) مطلع القصيدة " [١] ، والاتفاق بين العروض وضربه يجعل المتلقي يقف وقفتين في البيت الواحد ، وهذا من شأنه أن يعمق النغم الداخلي للأبيات ، وغالبًا مايحدث في مطالع القصائد فيمنح المتلقي التعرف على القافية ، وللسياب ثمانين قصيدة مصرعة المطلع من بين مئة وواحدة وعشرين قصيدة أي أكثر من ٥٠٪ من قصائده مصرعة المطلع .

ومثل ذلك في قوله :

وحيدًا هناك...على الرَّابية جلستُ أبثُ الدجى مابيه [٢]

وكذلك يقول :

شهيد العُلا لن يسمع اللومَ نادبُه وليس يرى باكيهِ من قد يعاتبُه [٣]

وظلت تلك الميزة عند الشاعر حتى مع أنضج قصائده ذات الشكل التقليدي مثل قصيدة (مرثية الآلهة) [٤] ، التي يقول فيها :

بلينا وما تبلى النجومُ الطوالعُ ويبقى اليتامى بعدنا والمصانعُ

وهذا البيت -كما ذكرنا سابقًا- مقتبسة من الشاعر لبيد بن ربيعة ، إلاّ أن السياب أجرى عليه بعض التغييرات .

وأيضًا في قصيدة (بور سعيد) [٥] التي يقول فيها :

يا حاصدَ النار من أشلاء قتلانا منكَ الضحايا ، وإن كانوا ضحايانا

فالتصريع كما ذكرنا يجعل المتلقي يقف وقفتين في البيت الواحد كأن هناك قواف داخلية إلى جانب قافية البيت التي تقوم عليها ، هذا مما يجعل قوة وتناسبًا في موسيقاه .

---

[١] د. حسين نصار ، القافية في العروض والأدب : ١٤٣ .
[٢] بدر شاكر السياب ، الأعمال الشعرية الكاملة (على الرابية ، البواكير) :١/ ٩٣ .
[٣] المصدر نفسه (شهداء الحرية ، البواكير) : ١/ ٩٩.
[٤] المصدر نفسه (مرثية الآلهة من ديوان أنشودة المطر) : ٢/ ٢٩ .
[٥] المصدر نفسه (بور سعيد من ديوان أنشودة المطر) : ٢/ ١٣٣ .