تحليل إيقاعى لقصيدة السياب

« غريب على الخليج »

د. سيد البحراوى *

قصيدة « غريب على الخليج » واحدة من القصـــائد الشهيرة فى الشعر العربى الحديث ــ وكثيرا ما تتخذ كنموذج ناضج لقصائد الشعر الحر الذى كان السياب رائدا من رواده ، ان لم يكن رائده الأول . ولقد كتب السياب هذه القصيدة سنة ١٩٥٣ حينما كان بالكويت ، فى مرحلة فنية جمعت بين النضج الفنى والسياسى معا ، وهو أمر نادر فى حياة السياب المضطربة المتوترة المتقلبة ، ولقد أجمع النقاد على أن هذه القصيدة بالفعل من أجود قصائده . لذلك فقد اخترناها نموذجا للتحليل الراهن ، حتى نتفرغ من مناقشة مدى جودة القصيدة أو رداءتها ، الى تقديم نموذج للتحليل الجديد الذى نقترحه ، والذى نأمل أن يســتطيع الكشــف عن المبررات الفنية التى جعلت النقاد يحكمون على القصيدة بالجودة [1] .

الدراسة الحالية تقترح منهجا جديدا لتحليل النص الشعرى من أخص زواياه : الايقــاع . ونرى أنه من الضرورى ــ قبــل تحليل

---

* مدرس النقد الأدبى ــ كلية الآداب ــ جامعة القاهرة .

(١) نص التحليل مقتطع من رســالة الدكتوراة التى نوقشت بجامعة القاهرة تحت اشراف الأستاذ الدكتور عبد المحسن طه بدر بعنوان « البنية الايقاعية فى شعر السياب » فى يناير ١٩٨٤ . والبحث يتضمن ــ بالطبع ــ تحليلا لقصائد أخرى تتراوح فى الجودة أو الرداءة ، وليس القصائد الجيدة فقط .

القصيدة ، أن نقدم عرضا موجزا للاجراءات التى قمنا بها وللأسس النظرية التى تعتمد عليها هذه الاجراءات • ذلك أننا نستخدم بعض المصطلحات الجديدة ، كما نستخدم بعض المصطلحات الشائعة استخداما خاصا •

يقوم الدرس على أساس فهمنا للايقاع باعتباره تكرارا لظاهرة صوتية ما ، تكرارا يشكل نسقا أو نظاما • وننظر الى النسق أو النظام بمفهوم جدلى . يراعى امكانيات الوحدة والتنوع ، أو عناصر الثبات والعناصر التى تسعى لتحطيم هذه الثبات فى نفس الوقت • بهذا المعنى فان الايقاع يتكون من مجموعة من العناصر ، ليس من الضرورى أن تكون جميعها نسقا ثابتا مطلق الثبات ، وانما يمكن أن يسعى بعضها للتثبيت ، ويسعى البعض الآخر للانتهاك ، سواء على مستوى التشكيل أو على مستوى الوظيفة [٢] •

وعناصر الايقاع — فى مفهومنا — تختلف عنها عند العروضيين • فاذا كان العروضيون قد اعتبروا الوزن والقافية هما عنصرا الايقاع فى الشعر (وان لم يستخدموا مصطلح الايقاع) ، فاننا نستطيع بمصطلحنا المعاصر أن نعادل هذين العنصرين بعنصر الكم (= الوزن) وجزء من عنصر التجانس الصوتى (فى القافية) لأن عنصر التجانس يشمل كافة أصوات القصيدة وليس فقط القافية • وبالاضافة الى هذين العنصرين ، نضيف نحن — اعتمادا على الدراسات اللغوية الحديثة — عنصرين آخرين هما : النبر والتنغيم •

---

(٢) راجع حول هذا المفهوم للنظام

O. Brik, « Contributions to the study of verse Language, in Reading in Russian Poetics, ed. by L-Matezka. H.I.T. Copyright, 1971, pp. 150 - 151.

على هذا الأساس فان الايقاع يتكون من أربعة عناصر أساسية هى: الكـم (أو المـدى الزمنى = Duration) والنبر (stress) والتنغيم (Intonation) والتجانس (ويجمع بين مصطلحى Alliteration, و Assonance) • ويشكل كل عنصر من هذه العناصر نظاما (بذات المعنى الجدلى) داخل النظام العام (أى النظام الايقاعى) • وكل نظام فرعى من هذه النظم الأربعة يحمل وظيفة دلالية أو معنى لأنه يشكل نظاما اشاريا يحمل دلالة محددة [٣] • وهذه النظم الأربعة تتداخل معا وتتفاعل بتكويناتها ووظائفها — فى النهاية — محصلة جدلية هى النظام الايقاعى العام ، الذى يتداخل بدوره مع النظم الأخرى فى القصيدة (المجازية والطباعية •• الخ) لينتج هذا الكل الذى نسميه القصـيدة بدلالاتها ومستوياتها المتعددة •

وما فعلناه فى هذه القصيدة هو رصد دقيق لكل عنصر من العناصر الأربعة السابقة ، ثم متابعة تطوره فى القصيدة منفردا ، ثم فى علاقته بالعناصر الأخـرى • فعلنا هذا مع الأنسـاق المقطعية أى التفعيلات بالمعنى العروضى ، ومع النماذج النبرية أى التفعيلات فى حالة وقوع النبر عليها [٤] • ومع أنماط التنغيم التى تعتمد أساسا على أنماط الجمل

---

(٣) حول اصول هذه النظرية الهامة — فيما نعتقد — راجع

Y. Lotmon : Analysis of poetic text. Ed and translated By Johnson, Copyright By Ardis / Arbor, U.S.A. 1970, p. 48.

وراجع ترجمتنا لمقدمة هـذا الكتاب بعنوان : دراسة يورى لوتمان البنوية للشعر المنشورة فى مجلة الفكر العربى . بيروت ع فبراير ١٩٨٢ ص ١٤٠ وما بعدها .

(٤) عن قواعد النبر فى الشعر العربى وعلاقتها بالنبر اللغوى راجع دراستنا المعنونة : « قضية النبر فى الشعر العربى ، ملاحظات حول منهج دراستها » فى كتاب « دراسات فى الفن والفلسفة والفكر القومى » فى شرف المغفور له عبد العزيز الأهوانى . دار القاهرة للنشر والتوزيع . القـاهرة ١٩٨٣ ص ١٣٣ وما بعدها .

النحوية والعلاقات بينها [٥] . ثم مع التكوين الصوتى للقصيدة سواء يبدو منظما بدقة فى القافية ، أو منظما دون قصد فى مجمل القصيدة . وبعد ذلك حاولنا أن ندرك حركة القصيدة من خلال حركة كل عنصر على حدة ، ومن خلال حركة العناصر معا فى النهاية .

ان هذا المنهج يعتمد على أصل نظرى محدد يميز لغة الشعر عن لغة النثر بأنها (الأولى) محاولة لاعادة تنظيم النظام اللغوى القائم بالفعل (فى الثانية) على كافة المستويات : الصوتية والتركيبية والدلالية ، بالمعنى الواسع لمصطلح الدلالة وليس المعنى اللغوى الضيق . ومعنى هذا أن اعادة تنظيم اللغة العادية تستجيب لحاجة ضرورية فى التجربة الشعرية ، هى اختلاف هذه التجربة عن تجربة الحياة العادية . فرغم أن تجارب الفن مستمدة من الحياة ، الا أن رؤية الفنان تعيد تنظيم هذه التجارب عبر الاختيار ، والزاوية التى تنظر منها ، وعبر التشكيل الجمالى .

والتحليل الراهن يحاول أن يقدم هذا الفهم عبر تحليل قصيدة السياب ، ولكن من خلال زاوية محددة هى الايقاع . فقد حرصنا على أن يكون الايقاع هو المحك الوحيد — هنا — لدراسة القصيدة ، كى نكشف عن امكانياته — بفهمنا — على الوصول الى أعماق القصيدة التى تغوص وراء سطحها البادى .

---

(٥) من المعروف أن انماط التنغيم ثلاثة . اما صاعد او هابط او مستوى فالهابط هو الذى يظهر فى نهاية الجملة التقريرية (الاثبات والنفى والشروط والدعاء والاستفهام بغير هل والهمزة) والصاعد فهو الذى يظهر فى نهاية الجملة الاستفهامية بهل او الهمزة . أما التنغيم المستوى فهو الذى يظهر فى حالة الوقف قبل تمام المعنى (راجع د. تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة سنة ١٩٧٣ ص ٢٣٠ . ويفهم من هذا أن التضمين والتدوير كلاهما ينتجان تغيرا فى تنغيم نهاية البيت أو السطر الشعرى ، من النغمة الهابطة الى النغمة المستوية .

أ ــ يتكون النظام المقطعى للقصيدة من عشرة أنساق مقطعية (راجع الجدول (١)) • ومن بين هذه الأنساق يسيطر نسقان أساسيان هما (ب ب ــ ب ــ) الذى يساوى متفاعلن و (ــ ــ ب ــ) الذى يساوى مستفعلن عروضيا • وهما يردان ٢٤٠ مرة فى القصيدة وتبقى المائة مرة ومرة الأخرى موزعة على ثمانية أنساق ثانوية • ومن بين هذه الأنساق الثانوية نلاحظ أن نسقين قد جاءا مفتقدين علاقة القرب مع الأنساق الأساسية التى تتمتع بها بقية الأنساق الثانوية وهما : (ب ــ ــ) والذى يساوى فعولن ، و (ب ــ ب ب ــ) الذى يساوى مفاعلتن [٦] •

المنطق العروضى يقول أن القصيدة من وزن الكامل ، نظرا لأن التفعيلة الأساسية هى متفاعلن • ومن ثم فانه يرفض مجىء فعولن ومفاعلتن فى القصيدة • ورغم أننا لا نرفض كون هذه القصيدة من الكامل ، لأن النسق الأكثر أساسية هو متفاعلن بالفعل ، فاننا لا نوافق على المنطق لسببين : الأول هو أن فعولن يمكن أن ترد من مستفعلن بل ومن متفاعلن أيضا باجتماع زحاف الوقص مع علة القطع • والثانى هو أننا نعتمد فى دراستنا على احترام منطق الشاعر لا منطق العروض المسبق ، وخاصة أننا ازاء شاعر يسعى الى خلق ايقاع جديد بديلا للعروض القديم •

لقد جاء النسقان فى بيت واحد هو الثامن والثلاثون الذى يقول الشاعر فيه :

كنا مداريه اللذين بينهما كيانه

والمنطق العروضى يقول أن الشاعر قد أخطأ ــ عروضيا ــ فى البيت ، ويقترح تعديله على النحو التالى :

كنا مداريه اللذين يدور بينهما كيانه

---

(٦) يمكن أن نسمى التفعيلتين : متفعل ، مستفعلن ، وهذا يرضى العروضيين أكثر ، وان لم يكن تماما ، لأن متفعل لا تأتى من متفاعلن ومن ثم لا يجوز أن تأتى فى الكامل .

حتى يصبح مكونا من تفعيلتى (مستفعلن) ثم من تفعليتى (متفاعلن) بديلتين عن التفعيلتين الخارجتين على الوزن •

أما نحن فلا نستطيع أن نفعل ذلك • لأننا لا نمتلك — فى النسخ المتاحة للقصيدة — أية اشارة تسمح لنا بهذا التعديل ، ونحن لا نفترض أن شاعرا قد امتلك أدواته كالسياب يمكن أن يخطىء سهوا بعد خبرة طويلة مع الشعر العربى • وليس أمامنا الا الاعتراف بقصد الشاعر — الواعى أو غير الواعى — الى اقحام هذين النسقين لهدف يقصده • وتقديرنا أن الشاعر كان يصغى — هنا — الى صوت ذكرياته الحية فى علاقتها بواقعة الأليم • والصورة هنا مركبة من كلمتين : (بينهما كيانه) وتعنى أن الشاعر وحبيبته كانا المدارين اللذين يعيش فيهما الحشد الوارد فى البيت السابق :

حشد من الحيوات والأزمان ، كنا عنفوانه

كنا مداريه اللذين بينهما كيانه

ومجىء الصورة على هذا النحو حقق للشاعر غرضين • الأول هو ابقاؤها فى صيغة التثبيت (بدون يدور المقترحة والتى تعطى حركية غير مطلوبة هنا) بهدف تثبيت هذا الوجود — الذى كان فى الماضى — فى الوقت الحاضر الذى يحتاج فيه الشاعر الى أن يكون وحبيبته مدارين لهذا الحشد • والثانى هو أن الايقاع هنا بسرعته الناتجة عن كثرة المقاطع القصيرة وبالنبر الخفيف جدا عليها (نبرة واحدة) يشير الى تدفق الحياة والسعادة فى هذه اللحظة التى يعود فيها الشاعر الى ماضيه السعيد متشبثا به وراغبا فى تجدده واستمراره •

ان هذه الرغبة هى الجوهرية فى تجربة القصيدة التى تصور لحظة صراع حادة فى داخل الشاعر بين حبه الشديد لوطنه (بكافة رموزه) وعدم قدرته على العودة اليه ونفى غربته ، ورغم أن نهاية القصيدة قد توحى باليأس من العودة ، الا أننا نشعر طوال القصيدة بأن الأمل قوى

وسيتحقق • فجذر القصيدة هنا هو التفاؤل • وليس التفاؤل ظاهريا أو مظهريا • أنه جوهرى وحقيقى •

وعلى ذلك اذا عدنا الى مجمل الأنساق المقطعية فى القصيدة ، وجدنا أن الأنساق السريعة هى الغالبة • فهى ثلاثة أنساق تكررت ١٥٣ مرة بينما ترد الأنساق البطيئة (أى التى تغلب عليها المقاطع الطويلة) ١٣٨ مرة وترد الأنساق المتوازنة ٥٠ مرة • وتتوزع هذه الأنساق فى القصيدة بحيث نجد فيها سبعة وخمسين سطرا تغلب عليها السرعة ، ونجد ثمانية عشر سطرا يغلب عليها البطء ، ونجد ستة وعشرين سطرا تتوازن بين السرعة والبطء •

تبدأ القصيدة بأربعة أبيات تمهد الجو المكانى قبل أن يظهر الشاعر نفسه فى البيت السادس • وهذه الأبيات تميل الى السرعة المتوازنة ولكن مع ظهور الشاعر وظهور الصراع فى داخله بصوت العراق يسرع الايقاع بالفعل وان كانت المقاطع زائدة الطول ، فى الأبيات (٥ — ١٤) تضبط هذه السرعة فى نهايات الأبيات ، بحيث تذكرنا أننا مازلنا فى بداية القصيدة • ومع البيت (١٥) تبدأ القصيدة فى سرعة أكبر ، فالشاعر يعود الى ذكرياته فى العراق فى الطفولة والصبا ، وهى ذكريات تجمع بين السعادة والأسى ، ويتركز الأسى فى الجزء (٣٠ — ٤١) حيث الحديث عن الظلم الواقع على المرأة (الأم / الحبيبة) ويقود هذا الايقاع الى البطء الشديد فى البيت (٤١) :

ان كان هذا كل ما يبقى فأين هو العزاء

وتعود القصيدة مرة أخرى الى دورة مسرعة جديدة ليربط الشاعر بين الحبيبة والوطن بعد أن مهد لذلك فى الجزء السابق ، وذلك فى الأسطر (٤٢ — ٥٤) التى تميل الى الانتظام فى توزيع الأنساق على الأسطر ، وتميل الى السرعة المضبوطة بفعل المقطع زائد الطول فى نهاياتها • وهذا الايقاع يلائم جيدا هذا الربط بين الحبيبة والوطن ، والخلوص منه الى الوطن ذاته ومدى حبه له ، بكل سؤاته •• فالسرعة

تلائم هذا الحب ، والانضباط يلائم السؤات والأسى ، وينظم الشـــاعر القفزات السريعة ليعطيها طابعا متماوجا يساعد على النفاذ الى القارىء بعمق شديد •

ثم يبدأ الشاعر فى موجة جديدة من القصيدة ، ولكنها مرتبطة بفعل السرعة المسيطرة على بدايتها بالموجة السابقة (٥٥ ــ ٦٤) • وهــذه الموجة الجديدة موجة حزينة ، هى الأكثر حزنا وبطئا فى القصيدة كلها ، لأن الشاعر فيها يصور مدى امتهانه وذله فى البلاد الأجنبية • وتستمر هذه الموجة حتى السطر (٧٨) لينتقل الشاعر بعدها الى الحلم بالعودة والاعداد لها وهو الحلم الذى يستمر حتى نهاية القصيدة • وهذه الموجة الأخيرة سريعة جدا ، وهى بذلك تكشف زيف المعنى الظاهرى الذى يمليه هذا الجزء وخاصة فى النهاية والذى يوحى باليأس من العودة (حيث ان الامكانيات لا تساعده على ذلك) والاستسلام للانتظار • أن السرعة المقطعية هنا تكشف أن هذا اليأس غير صحيح وأن الأمل قوى فى نفس الشاعر ، وأن الانتظار هنا ليس يأسا وانما انتظار أمل • والمقطع الأخير فى السطر الأخير زائد الطول يقدم لنا ذلك بوضوح :

فما لديك سوى الدموع

وسوى انتظارك ، دون جدوى ، للرياح وللقلوع

ان معنى السطر الأخير يشير الى اللا جدوى من الانتظار • ومع ذلك فان التركيز فى السطر يأتى على الكلمة الأخيرة ، ففيها المقطع زائد الطول ، وهى قد تأخرت لتنهى البيت • وكان الأصح نحويا أن تأتى قبل (دون جدوى) • ولكن الشاعر أتى بها فى النهاية وأعطاها أهمية خاصة بالمقطع زائد الطول ، لتدرك أنه يأمل فى القلوع وأنه ينتظرها ولم ييأس بعد يأسا كاملا •

ان المقطع زائد الطول هنا يقوم بوظيفة هامة • وقد قام فى القصيدة

— بصفة عامة — بوظيفة أساسية هى تنظيم الايقاع • فنحن نراه يأتى فى المحور الأول ٢١ مرة بنسبة ٥٠٪ تقريبا • ويأتى فى المحور الثانى سبع عشرة مرة بنسبة ١٠٠٪ ويأتى فى المحور الثالث بنسبة ١٠٪ فقط ويأتى فى المحور الرابع بنسبة ٥٠٪ • فهو يزداد بكثرة فى المحاور التى يسرع فيها الايقاع المقطعى لكى يقلل من هذه السرعة ويقمعها فى نهاية الأسطر ، ويفعل العكس فى المقطوعة البطيئة •

كذلك يقوم النسق المقطعى (— — ب ⌣) أكثر الأنساق بطئا (بسبب المقطع زائد الطول) بوظيفة دلالية هامة • فقد حمل كلمات يغلب عليها طابع الأسى فى كل المواقع التى جاء فيها فى القصيدة (فهو أكثر الأنساق بطئا) وهى :

فى الأبيات

٩	عراق	(المستحيل)
٢٠	أنـــام	(المستحيل)
٢٢	لا يؤوب	
٣٨	المصطلين	(بالنـــار)
٢٩	الغابرين	
٣٠	كالقضـــاء	
٣٢	رجـــــال	(قاهرين للنساء)
٥٠	الخائنـــون	
٥٤	عثـــــار	
٥٥	ســـفار	(ليت السفائن لا تقاضى راكبيها عن سفار)
٨٩	يقـــين	وشك فى يقين
٩١	جـــواب	(ابحث عنه فى عتمات نفس من جواب)
٩٢	كالضـــباب	

ب ــ يميل النبر فى هذه القصيدة الى الكثافة • فنسبة النماذج ثنائية النبر ٥ر٦٢٪ والثلاثية والرباعية ٢٣٪ أما النماذج وحيدة النبر فنسبتها ٣ر١٤٪ فقط • وهكذا فان النبر يعلن عن مخالفته للمقاطع التى مالت الى السرعة فى الايقـــاع ، ومن ثم فانه يعدل من هذه السرعة ويقللها ، كاشفا عن الجانب الآخر من القصيدة والذى يتمثل فى معاناة الشاعر الشديدة وحزن التجربة • ولذلك نجد أن واحدا وستين سطرا من القصيدة بطيئة نبريا وواحدا وثلاثين أخرى تميل الى البطء ، بينما نجد تسعة أسطر فقط هى السريعة •

وينسحب الدور العام للنبر على دوره البنائى أيضا ، فنجده يقلل بكثافتـــه من سرعة المقطوعات السريعة مقطعيا مثل المقطـــوعة الأولى (١ ــ ٤١) ليكشف عن جانب المعاناة فيها ، فهو يجعل المدخل (١ ــ ٩) بطئيا ليقلل من سرعته المقطعية وليصبح مدخلا متوازنا ، ويكشف عن المعاناة والانفعال الذى يكمن فى تذكر الشاعر لماضيه فى الأسطر (١٠ ــ ٤١) •

كذلك يبطىء النبر من سرعة المقطوعة الأخيرة (٧٨ ــ ١٠١) ليكشف عن جانب الحزن والمعاناة فيها ، وهو جانب لا يكشفه النظام المقطعى بسرعته الزائدة ، وليشير الى أن الشاعر فعلا يقترب من اليأس ، وان لم يصل اليه تماما •

والمقطوعة التى ميزتها المقاطع بالبطء (٦٤ ــ ٧٧) محقة فى ذلك يجعلها النبر مسرعة ، لأنها رغم شدة الأسى فيها شديدة الانفعال والحركة ومن ثم فان الصراع بين النبر والمقاطع ــ فيها وفى المقطوعات السابقة ــ يعطى جدل الدلالات الكامنة ويحقق توازنا معقولا للايقاع •

وتبقى المقطوعة الثانية وهى الوحيدة التى يؤيد فيها النبر المقاطع • فسرعتها المقطعية مضبوطه ، ويزيدها النبر انضباطا وتوازنا ، ليشكلا معا ايقاعا شديد الملائمة لجو هذه المقطوعة العميقة الانفعال •

ج ــ فى القصيدة ثمانية وعشرون جملة انشائية ، تمثل نحو ربع الجمل فى القصيدة • وهذه نسبة معقولة وكافية لاظهار البعد الانفعالى فى القصيدة دون أن يطغى عليها فيمنعها من ميزتها الأساسية وهى تعميق كل محور من محاور التجربة وصولا الى أبعادها كاملة •

وحين نتتبع هذه الأساليب ، نجدها تقوم ــ بالفعل ــ بدور محدد فى أماكن محددة دون أن تنتشر فى القصيدة كلها • فالجزء الأول من القصيدة (١ ــ ٢٦) يخلو من الأساليب الانشائية والمرة الوحيدة التى وردت فيها ، كانت فى اطار جملة خبرية (فى السطر ١٤) ولا يتوقف عندها الشاعر كثيرا رغم أنها قد رفعت درجة الانفعال قليلا • ثم تبدأ الأساليب فى التواجد حين ينتهى الشاعر من تعميق معرفتنا بما يعنى العراق بالنسبة له وحين يحتاج الى كسر الرتابة ، فينادى حبيبته ويسألها التذكير (٢٧ ، ٢٩ ، ٣٤) ، ثم يختم هذا المحور بعدد من التساؤلات التى تربط القارىء بالجزء التالى من القصيدة ، اذ تمهد للاحساس بالضياع الانسانى الذى يعيش فيه •

ويكرر الشاعر نفس المنهج فى المحاور التالية ، فهو لا يأتى بالانشاء قبل أن يتعمق فى العلاقة بين الحبيبة والوطن بحيث تنتهى تلقائيا الى التساؤل : كيف يمكن أن يخون الخائنون •• الخ فترد ثلاثة أسئلة لنشعر أننا قد دخلنا الى بؤرة التوتر فى القصيدة تلك التى تتمحور حول غربته واحساسه بالمهانة بدءا من السطر ٥٥ • ومع ذلك فان الشاعر لا يتخلى عن تعميق هذا الاحساس قبل أن يشرك الآخرين معه بالأساليب الانشائية التى تأتى فى الأسطر (٧٢ ــ ٧٨) كلها ثم تتراوح فى بقية القصيدة مع الأساليب الخبرية بالتعادل تقريبا •

ونلاحظ أن المحاور التى تركزت فيها هذه الأساليب الانشائية ، هى التى سبق أن رأينا تميزها بالسرعة مقطعيا والكثافة نبريا ، فتؤكد الأساليب الانشائية درجة انفعاليتها •

كذلك نلاحظ أن هذه الأساليب قد قامت بدورها فى احداث التوتر الممتع بسبب اجتماعها مع التضمين والمقطع زائد الطول فى مكان واحد • وخاصة فى المحور الأخير ، حيث ورد التضـــمين ثلاث عشرة مرة وفى الأسطر (٢٧ — ٢٨ ، ٣٩ — ٤٠ ، ٥٥ — ٥٨ ، ٧٣ — ٧٤) • يضاف الى ذلك وجود التضمين بكثرة فى المحور الأول من القصيدة حيث يشمل خمسة عشر سطرا ، ووجوده قليلا فى المقطوعة الثانية (ست مرات) •

واذا كان وجود التضمين مع المقطع زائد الطول يحدث التوتر المشار اليه نتيجة للصراع بينهما ، ويحقق قدرا من التواصل الذى يربط الأسطر بعضها بالبعض الآخر ، فان اشتراك الاستفهام فى هذا الصراع يزيد التوتر غنى وتعقدا حيث ان النغمة الصاعدة — مع المقطع زائد الطول — تقاوم فعل التضمين التواصلى والذى يحاول أن يمنع الوقفة مع آخر السطر ، فينتج لدينا تواصل متوتر وممتع كما هو الحال فى الأســطر ٢٧ — ٢٩ :

زهــراء أنت أتذكرين
تنورنا الوهاج تزحمه أكف المصطلين ؟
وحديث عمتى الخفيض عن الملوك الغابرين ؟

وفى الأسطر ٩٥ — ٩٨ :

وهـــل يعــود
من كان تعوزه النقود ؟ وكيف تدخر النقود
وأنت تأكل اذ تجوع ، وأنت تنفق ما يجــود
به الكرام ، على الطعام ؟

وهكذا ، فان التضمين يوجد فى كل المحاور ، ويؤدى وظيفة التنويع النغمى والتوتر الفنى والتواصل ، ولكنه يتركز أساسا فى المحورين الأول والأخير ، وهما المحوران المسرعان ، أحدهما مقطعيا ، الآخر نبريا •

ويشـــترك مع التضـــمين فى وظيفته وفى المواقع التى جاء فيها (المحورين الأول والأخير) ظاهرة هامة ترد لأول مرة وسيكون لها نتائج خطيرة فى الشعر العربى المعاصر • وهذه هى ظاهرة التدوير • ففى البيتين ١٩ ، ٢٠ مثلا يقول الشاعر :

هى وجه أمى فى الظلام •

وصوتها ، يتزلفان مع الرؤى حتى أنام •

ففى هذه البيتين نلاحظ أن الكلمة الأخيرة فى السطر الأول تشمل جزءا من النسق الأول فى السطر الثانى (وصوتها) • وسيبقى هـــذا النسق الأول فى السطر الثانى ناقصا ما لم يكتمل بالمقطع القصير الذى فى آخر السطر الأول ، والذى يزيد عن حاجة هذا السطر • وتتكرر هذه الظاهرة فى السطرين (٢٢ — ٢٣) ، (٢٤ — ٢٥) ، (٣٥ — ٣٦) ، (٧٣ — ٧٤) ، (٧٥ — ٧٦) ، (٨٢ — ٨٣) ، (٨٧ — ٨٨) ، (٩٧ — ٩٨ — ٩٩) • وهى كلها — كما قلنا تتركز فى المحورين الأول والأخير لتساعد على زيادة التواصل بين الأسطر ، ولتقلل من البطء النبرى فى المحور الأول ، ومن البطء المقطعى فى المحور الأخير •

والتواصـــل الذى يحدثه التدوير — وان كـــان جزئيا — أهم من التواصل الذى يحدثه التضمين • غير أن هذه كانت البداية ، ثم أصبح الشعر المعاصر يستخدم التدوير فى كل القصيدة بحيث تصير كلها جملة واحدة فيما يسمى بالقصيدة المدورة • والتدوير من الانجازات الأخيرة فى الشعر المعاصر وهى الانجازات التى بدأها السياب ، فى قصائد أخرى كثيرة [٧] وليس فى هذه القصيدة فقط •

---

(٧) راجع مصطفى جمال الدين : ظاهرة التدوير فى القصيدة المعاصرة. مجلة الرابطة ، النجف ، العراق . ع ١ السنة الثانية . مارس ١٩٧٥ ص ٩٢ — ١١٩ . وراجع ايضا عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية . دار الكاتب العربى للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٧ ص ٦٨ وما بعدها .

د ــ اذا تابعنا عناقيد القوافى بالقصيدة وجدنا أنها تتكون من سبع عشر قافية ، يمتد بعضها ليتكرر ثلاث عشرة مرة ، ويرد بعضها مرتين فقط • هذا باعتبار اختلاف الروى ، لكن التأمل فى هذه القوافى يوضح أن كل مجموعة منها تكون قافية واحدة رغم اختلاف الروى ، وهى :

١ ــ قافية مقيدة تتكون من واو أو ياء ردف وروى مقيد • وتشمل القوافى التالية :

ــ يــلْ	التى ترد مرتين	فى السطرين ١ ، ٢
ــ و بْ	التى ترد ١١ مرة	فى الأسطر بين ١٠ ــ ٨٩ •
ــ و بْ	التى ترد ٥ مرات	فى الأسطر بين ٢١ ــ ٦٦ •
ــ يــجْ	التى ترد ٤ مرات	فى الأسطر ٥ ــ ٨
ــ يــهْ	التى ترد ٩ مرات	فى الأسطر بين ٤٢ ــ ٧١
ــ و عْ	التى تــرد مرتين	فى السطرين ١٠٠ ، ١٠١

ومجمل مرات مجيئها ثلاث وثلاثون مرة امتدت منذ بداية القصيدة وحتى السطر الأخير •

٢ ــ قافية مقيدة مردوفة بألف ، وتشمل :

ــ ا قْ	وترد عشر مرات	فى الأسطر ٩ ــ ٩٩
ــ ا لْ	وتــرد مرتين	فى السطرين ٣٢ ، ٣٣
ــ ا ءْ	وترد عشر مرات	فى الأسطر ٣٠ ــ ٤٨

ومجمل مرات ورودها اثنتان وعشرون مرة تبدأ من السطر التاسع وحتى السطر ٩٩ •

٣ ــ قافية مطلقة موصولة بالياء مردوفة بالألف ، وتشمل :

ــ ا رِ	وترد ست مرات	فى الأسطر بين ٣ ــ ٧٨
ــ ا مِ	وترد خمس مرات	فى الأسطر بين ١٩ ــ ٩٨
ــ ا بِى	وترد ثمانى مرات	فى الأسطر بين ٨٠ ــ ٩٢

وجملة مرات ورودها تسع عشرة مرة وتبدأ من السطر الثالث وتنتهى فى السطر ٩٢ .

٤ ــ قافية مطلقة ، غير مردوفة موصولة بالواو ، وهى :

ــ دُ وترد ١٣ مرة فى الأسطر بين ٧٢ ــ ٩٧

٥ ــ قافية مردوفة بالألف وموصولة بالهاء المقيدة وهى (انه) التى تتكرر ست مرات فى الأسطر ما بين ١٦ ــ ٤٠ .

٦ ــ قافية مقيدة موصولة بالهاء وتشمل :

ــ لــه تتكرر مرتين فى السطر بين ٢٥ ، ٣٦

ــ ده تتكرر ثلاث مرات فى الأسطر ٤٩ ، ٥١ ، ٥٦

ــ بــه تتكرر ثلاث مرات فى الأسطر ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٠

وجملة مرات تكرارها ثمانى مرات وتبدأ فى السطر ٢٥ وتنتهى فى السطر ٦٠ .

ومن الواضح أن هذه القوافى الست تنقسم الى مجموعتين ، ثلاثة فى كل مجموعة . الثلاثة الأولى قوافى كبيرة ممتدة ، سواء فى عــدد مرات تكرارها ٣٣ ، ٢٠ ، ١٩ أو فى المساحة التى تشغلها من القصــيدة ٩١ ، ٩٠ ، ٨٩ . أما المجموعة الأخرى فهى قواف صغيرة وجزئية فمرات تكرارها ١٣ ، ٨ ، ٦ والمساحة التى تشغلها ٢٧ ، ٣٦ ، ٥٠ على التوالى .

ومعنى هذا أن القوافى الثلاثة الأولى هى القوافى الأساسية التى تمتد من بداية القصيدة وحتى نهايتها ، وأكثرها أهمية هى القافية الأولى المقيدة التى تبدأ من أول سطر وتمتد حتى آخر سطر فى القصيدة . والتداخل الناتج عن هذه القوافى الثلاثة هو الأساس فى القصيدة بينما القوافى الثلاثة الأخرى ثانوية تلعب دورا جزئيا فى بعض الأبيات أو بعض المقطوعات أحيانا .

ومن بين القوافى الست نلاحظ أن أربعة منها مطلقة واثنتين فقط مقيدتان • فالقوافى المقيدة هى الغالبة اذ تكررت ٦٧ مرة بينما تكررت القوافى المطلقة ٣٤ مرة فقط • كذلك نلاحظ أن الأصوات التى تكونت منها القوافى هى : الألف (٤٥ مرة) ، الياء (٣٤ مرة) ، الواو (٣١ مرة) ، الهاء (٢٣ مرة) ، النون (١٧ مرة) ، الباء (١٦ مرة) ، الدال (١٥ مرة) القاف (١٠ مرات) ، الهمزة (٨ مرات) ، الراء (٦ مرات) ، الميم (٥ مرات) ، الجيم (٤ مرات) ، العين (مرتان) •

فاذا أخرجنا من هذه الأصوات الأصوات الصائته باعتبار أنها قد جاءت ردفا أو وصلا ، أدركنا أن الهاء هى أكثر الأصوات مجيئا فى الروى (وفى الوصل أحيانا) ، وقد وردت مع صوتين آخرين مهموسين ٤١ مرة بنسبة ٣٥ر٥٪ من الجملة • أى أن الغلبة فى الأصوات المكونة للقافية هى للأصوات المجهورة رغم ارتفاع نسبة الأصوات المهموسة هنا عنها فى بقية القصيدة (٣٩٪) •

وكلا الملمحين السابقين : غلبة القوافى المقيدة بنسبة ٦٧٪ وارتفاع نسبة الأصوات المهموسة ، يشير الى طبيعة تجربة القصيدة التى تزخر بقدر عال من المعاناة الناتجة عن الغربة والحنين والاحساس بالوطن ومعاناته • فاذا عدنا نبحث عن العلاقة بين حركة القصيدة وحركة القافية المعقدة ، وجدنا أنه فى بداية القصيدة (١ — ٩) تخلو القوافى من الأصوات الأساسية • ولا ترد الكاف (المهموسة) الا فى السطر التاسع مع دخول العنصر الأساسى فى الأسى : العراق • ويستمر هذا الصوت مع صوت الهاء (الذى يأتى مع الذكريات الماضية المؤسية والجميلة) وبالتبادل مع الباء والميم والنون والهمزة واللام ، حتى ينتهى المحور • ولكن الأصوات المهموسة لا تنتهى بل تستمر (مقيدة أيضا) حتى نهاية المحور الثالث • ثم تكثر فى المحور الرابع القوافى المطلقة والأصوات المجهورة (الدال ، الراء ، الباء ، النون) وقبل أن تنتهى القصيدة

تعود القوافى المهموسة (القاف والعين) لتختتم بهما فى السطور (٩٤ ــ ١٠١) •

وهكذا ترد القوافى فى المحور الأول فى القصيدة بمعدل كل أربعة أبيات بقافية [٨] • وتغلب عليها القوافى المقيدة • وثلث هذه القوافى تشغله الأصوات المهموسة رويا • وفى المحور الثانى ترد ثمانية قواف بمعدل ثلاثة أسطر لكل قافية • أى أن تداخل الأصوات فيها أكثر من الأولى فهى أكثر دخولا فى التجربة ، ويغلب على هذه القوافى التقييد وربعها مهموس • ويزداد فى المحور الثالث تداخل القوافى اذ يقل نصيب كل قافية عن بيتين : ١ ١/٧ فقط ويغلب عليها أيضا القوافى المقيدة وثلثها مهموس • أما المحور الأخير فانه يعود الى معدل التداخل فى المحور الأول (٤ أبيات لكل قافية) وتغلب عليه القوافى المطلقة وليس فى قوافيه سوى صوتين مهموسين •

فاذا عدنا الى حركة القصيدة من خلال جدول أصواتها المرفق وجدنا نفس الحركة تقريبا • فالقصيدة تبدأ بأصوات مجهورة غالبة حتى البيت (١٤) ، ثم تقفز نسبة الأصوات المهموسة فى بقية المحور الأول الى (٣٢٪) لتلائم الذكريات الطويلة عن العراق • وتكون نسبة الأصوات المهموسة فى هذا المحور كله ٣٠٪ تقريبا • وفى المحور الثانى تتوازن نسبة الأصوات المهموسة (٢٨ر٧٪) لتلائم التوازن العاطفى الذى يقوم على الحب الدافق للوطن فى هذا المحور ، ولكن هذه الأصوات تعود الى الارتفاع مرة أخرى فى المحور الثالث الخاص بالذل والامتهان فى البلد الغريب (٣١ر٢٪) ثم تعود الى التوازن فى المحور الرابع مرة أخرى (حوالى ٢٩ر٥٪)• بل ان الأسطر الأخيرة (٩٢ ــ ١٠١) تنخفض فيها نسبة الأصوات المهموسة الى أقل نسبة فى القصيدة (٢٧٪) •

---

(٨) لقياس مدى تداخل القوافى وكثرتها فى المحور الواحد قسمنا عدد أبيات المحور على عدد القوافى الواردة فيه .

وهذا يعنى أن الحركة الثالثة هى أكثر الحركات (المحاور) تداخلا وكثافة فى القافية بالاضافة الى همس أصواتها وأصوات رويها وتقييد القوافى • وتليها الحركة الثانية ثم الأولى ثم الرابعة • وهذا يتوافق تماما مع ما أشارت اليه العناصر الايقاعية سابقا من أن الحركة الثالثة فى القصـــيدة هى أبطأ الحركات وتليها الثانية أما الأولى والرابعـــة فسريعتان • وهذا يعنى أيضا توافق القافية والأصوات مع بناء القصيدة• ومن المهم أن نلاحظ هنا أن القافية والأصوات تتفقان مع المقاطع بشأن المقطوعة الأخيرة فهما تعطيانها استبشارا وسرعة تتناسب مع المقاطع ، وتتعارض مع النبر ، مما يؤكد ما سبق أن أوضحناه من أن جذر القصيدة ليس يائسا رغم كل المأساوية التى تنطبع بها كثير من أجزائها •

ان القافية هنا ، على هـــذا النحو الذى لاحظناه تقدم نموذجـــا لامكانيات الشعر الحر وضرورته (حتميته) حيث تحولت من قيد فى آخر كل بيت الى بؤرة تتصارع فيها الأصوات (بالمعنى اللغوى وبالمعنى النقدى أيضا) مؤدية دورا أساسيا فى النظام الايقاعى وفى النظـــام الدلالى للقصيدة •

هـ ــ أن النظام الايقاعى هنا قد استطاع أن يتجاوز فى تنظيمه وتوظيفه كافة القصائد السابقة ، وذلك على مستوى كل عنصر على حدة ، أو على مستوى العلاقة بين العناصر وبعضها البعض • وبهذا استطاع النظام الايقاعى أن يحول القصيدة الى سيمفونية رباعية الحركات : الحركة الأولى تتضمن عناصر متقابلة وتميل الى السرعة ، والثانية غنائية بطيئة ، وكذلك الثالثة ، أما الرابعة فسريعة براقة •

ان الشاعر لم يكن يستطيع أن يصل الى هذا البناء الايقاعى ما لم يمتلك رؤية ناضجة ، تخلصت من الأحادية والذاتية الفردية ، وتحولت

الى رؤية جدلية تدرك عمق الأشياء والحياة وتتعامل مع الذات كجزء من العام (الوطن) همومها هى همومه • ومعركتها هى معركته • والوطن هنا ليس الطبيعة بل هو الانسان بكل ما فيه من خير وشر ، من نـــور وظلام • والانسان ليس انسانا عاجزا كما قد يبدو فى المحور الأخير ، وانما هو قادر وفاعل شريطة أن يدرك الضرورة ، وهذه هى الحرية •• الحرية على المستويات المختلفة السياسية والاجتماعية والفنية •

ملاحق بالجداول ونص القصيدة

جدول (١)

الانساق المقطعية فى القصيدة

عدد الأسطر	عدد الانساق المقطعية	مكونات كل نسق ومقابله العروضى	عدد مرات تكراره
١٠١	١٠	ب ب ــ ب ــ متفاعلن	١٣٧
		ــ ــ ب ــ مستفعلن	١٠٣
		ب ب ــ ب ــ متفاعلات	١٥
		ــ ــ ب ــ ب مستفعلات	٩
		ب ب ــ ب ــ ــ متفاعلاتن	١٤
		ــ ــ ب ــ ــ مستفعلاتن	١١
		ب ب ــ ب ⌒ متفاعلان	٣٦
		ــ ــ ب ⌒ مستفعلان	١٤
		ب ــ ب ب ــ مفاعلتن	١
		ب ــ ــ فعولن	١

ملحوظة :

الرمز ب يعطى للمقطع القصير ، و ــ للمقطع الطويل ، و ⌒ للمقطع زائد الطولْ .

جدول (٢)

النماذج النبرية فى القصيدة

جملة النماذج	النماذج وحيدة النبر			النماذج ثنائية النبر			النماذج ثلاثية النبر			النماذج رباعية النبر		
	عددها	مرات ورودها	نسبتها	عددها	مرات ورودها	نسبتها	عددها	مرات ورودها	نسبتها	العدد	مرات الورود	النسبة
٧٣	١٣	٤٨	١٤,٣٪	٤٣	٢١٢	٦٢,٥٪	١٥	٧٧	٢٢,٣٪	٢	٢	٠,٦٪

جدول (٣)

انماط الجمل النحوية فى القصيدة والعلاقات بينها

عدد الجمل	الجمل الخبرية		الجمل الإنشائية							العلاقات بين الجمل			
	عددها	نسبتها	استفهام	رجاء	نفى	نداء	تعجب	جملتها	نسبتها	تعليق	تضمين وتدوير		
											عدد المرات	عدد الأسطر	النسبة
٩٠	٦٥	٧٢٪	١٨	١	٢	٤	—	٢٥	٢٨٪	٦	١٣	٣٠	٤٣٪

جدول الاصوات فى قصيدة

الأسطر	ا	و	ى	ل	ن	م	ف	ز	س	ت	ب	ج	ر	ح	ء	ه
١ — ١٤	٢٨	٢٦	٣١	٤١	١٨	٢٠	٦	١	١٠	١٦	١٧	١٣	٣٤	١٣	١٣	٧
١٥ — ٢٩	٢٧	٢٦	٢٣	٣٢	٢٨	٢٧	١٥	٩	١	٢٢	٩	٥	١٤	٧	١٩	١٨
٣٠ — ٤١	٣٢	١٢	١٧	١٨	٣٣	٨	٤	٣	٧	٧	٧	٢	٩	٤	١٨	١١
٤٢ — ٥٤	٣٩	٢١	٣١	٤٥	٣٠	١٨	١١	—	٣	١٤	١٤	٧	٨	٧	٣٤	١٢
٥٥ — ٦٩	٢٦	١٧	٣٧	٢٩	٣٤	٢٦	١٢	٢	١١	١٩	١٨	٤	٢٤	١٠	١٤	١٩
٧٠ — ٧٦	٢٠	١٠	٢١	١٣	١٥	٩	٣	—	—	١٠	٥	٤	١٠	٢	٩	٥
٧٧ — ٩١	٤٤	١٨	٤٢	٢٤	٣٩	٢٦	١٨	٦	١٧	٢٢	٢٤	—	١٣	١٠	٢٦	٣
٩٢-١٠١	١٣	٢٤	١٦	٢٢	١٧	١٠	٨	١	٧	١٠	٤	٣	١١	٣	١٠	٣
الجملة	٢١٩	١٥٤	٢١٧	٢٢٤	٢١٤	١٤٤	٧٧	٢٢	٥٦	١٢٠	٩٨	٣٩	١١٩	٥٦	١٤٣	٧٨

ث	ك	ع	ص	ق	ط	ظ	ش	خ	د	ض	غ	ذ	الجملة	جملة الأصوات المهموسة	النسبة
٣	١١	٢٤	٧	٩	٢	١	٣	٤	١٣	١٠	١	—	٣٨٢	١٠٠	٪ ٢٦
١	١١	٩	٣	٥	٤	٥	٤	٤	٨	٢	٢	٢	٣٤٣	١١٠	٪ ٣٢
—	١٢	٧	٥	٥	٢	—	٢	—	٩	—	—	٦	٢٤٠	٧٧	٪ ٣٢
—	١٥	١٠	١	١٠	١	٤	٧	٥	٩	١	٢	٢	٣٥١	١٠١	٪ ٢٨,٧
٣	٤	١٠	٤	٦	٨	—	٣	٤	٩	١	٤	٤	٣٦٢	١١٣	٪ ٣١,٢
—	٤	٨	١	٧	٤	—	٣	٢	٨	—	—	١	١٧٤	٥١	٪ ٢٩,٣
٤	١٣	١٤	٣	٩	١	—	٣	١	١٨	٥	١	٣	٣٩٧	١٢٨	٪ ٣٢,٢
—	٧	١٥	—	٧	٢	١	١	٢	١٤	٢	—	١	٢١٤	٥٨	٪ ٢٧
١١	٧٧	٩٧	٢٤	٥٨	٢٤	١١	٢٦	٢٢	٨٨	٢١	١٠	١٩	١١١٥٣	٤٣٧	٪ ٢٩