The semantic Shifts of the Layout Patterns In " Strange on the Gulf " poem for the Poet Badr Shakir Al Sayab

Assist Lecturer . Muataz Qusay Yasin
Basra and Arab Gulf Studies Center
University of Basra

Abstract:

Rhythm is the most important elements that the Poetry based on ,it subjects directly to the psychological status of the creator , based or this the poem " strange on the Gulf " selected as a sample from which rhythmic dimensional knowledge of poetic expprience can be seen. Providing a smantic field based on bilateral alienation and nostalgia where the grief , refraction and loss feelings interwined, that is the Poetic image which controls the poem from its beginning till its end . The layout Pattrens embodied the Poetic Suffering and dimension represmtion of the text Semantic content.

التحولات الدلالية للأنساق المقطعية في قصيدة "غريب على الخليج" للشاعر بدر شاكر السياب

م.م معتز قصي ياسين
مركز دراسات البصرة والخليج العربي/جامعة البصرة

الملخص :

يُعدّ الإيقاع من العناصر المهمة التي يرتكز عليها الشعر لأنه يخضع خضوعا مباشرا لحالة المبدع النفسية التي يصدر عنها ، كما يُعدّ أحد أهم عناصر إنتاج الدلالة في النص الشعري، وبناء على هذا المنطلق فقد تم اختيار قصيدة (غريب على الخليج) للشاعر بدر شاكر السياب بوصفها عينة يتم من خلالها معرفة الأبعاد الإيقاعية للتجربة الشعرية التي تحملها القصيدة إذ تقدم مجالا دلاليا قائما على ثنائية الغربة والحنين حيث تتشابك مشاعر الحزن والانكسار والفقد بسبب مايلاقيه الشاعر من غربة كاسرة ، بينما تأتي مشاعر الحنين والحب للوطن كمعادل موضوعي يمنح الشاعر إحساسا بالتوازن النفسي ، تلك هي الصورة الشعرية التي تسيطر على القصيدة من بدايتها حتى نهايتها ، وقد استطاعت الأنساق المقطعية بوصفها أحد عناصر البناء الإيقاعي المهمة أن تجسد تلك المعاناة الشعرية وتمثيلها لأبعاد المحتوى الدلالي للنص.

المقدمة :

قد يحمل النسق المقطعي بوصفه أحد ركائز الإيقاع الشعري ، دلالات فنية متعددة و أحيانا متداخلة تؤثر في نفس المتلقي ،و يتم ذلك بفضل موهبة الشاعر البارع المتمكن من إخراج الكلام إلى الإفادة و الإمتاع. و تزداد قيمة ذلك الإيقاع في تمتين الدلالات عندما يرافق الشاعر الحظ اللغوي و الشعوري. و القصيدة الحرة بما تحتوي عليه من انسجام بين المحتوى الدلالي والبناء الإيقاعي قد استطاعت أن تنجح في أداء المقصود عند كبار الشعراء كما عند (السياب)، رائد الشعر الحر بحيث تمكنت القصيدة الحرة لديه أن تحمل هذه الطاقة الإيقاعية دلالات ترمي من ورائها تحقيق أهداف النص بما ينحصر على الدلالة البيانية والدلالة الشعورية واستطاعت أن تفجر الجمال الدلالي بنجاح حاسم حين مزجت بين الدلالات فجاء امتزاج الشعورية بالإيقاعية أغزر من غيرها وأغنى. وهذا هو شأن القصيدة الجيدة التي تحملنا إلى البحث في المظهر اللغوي و ما خلفه، و ما يموج وراءه من تيارات ذات دلالات غنية.

تتناول الدراسة دور الأنساق المقطعية في الكشف عن حالة الانسجام بين المحتوى الدلالي والبناء الإيقاعي بوصف المقاطع إحدى أدوات البناء الإيقاعي المهمة، وقد حددت الدراسة قصيدة السياب المشهورة (غريب على الخليج) بوصفها عينة إيقاعية يمكن من خلالها معرفة الأبعاد الإيقاعية للتجربة الشعرية التي تحملها القصيدة حيث تقدم مجالا دلاليا قائما على ثنائية التقابل والتعارض في المعاني أسهمت في تكثيف إحساس الشاعر بالحنين والشوق العارم تجاه مايلاقيه من غربة كاسرة ، وقد جاء البحث على قسمين: الأول يحتوى على التمهيد وقد وقفنا فيه على ماهية المقاطع الإيقاعية ودورها في الكشف عن الدلالة الشعرية، وقد جاء القسم الثاني يحتوي على دراسة التحولات الدلالية للأنساق المقطعية في القصيدة، حيث جاءت القصـــيدة على

عشرة أنساق مقطعية الأولى منها رئيسة والتسع الباقية ثانوية، وقد انتهت الدراسة بأهم الاستنتاجات التي توصل إليها البحث، ونود أن نشير إلى أن الباحث لم يقف على شرح القصيدة ودوافع كتابتها والتعريف بالشاعر كونه مشهورًا؛ كما إن هناك كتبا نقدية كثيرة تناولت حياة السياب الشخصية والفنية، لذا آثر الباحث عدم اجترار ما كُتب عن الشاعر في هذا المقام مراعاة للموضوعية، وأخيرا فهي قراءة تعبر عن رأي اجتهد فيه صاحبه فإن كان عليه مؤاخذات فإني قد بذلت ما أستطيعه وإن كان فيها من الخير فاحمد الله تعالى على ذلك والله اسأل أن يوفق الجميع لما فيه خدمة اللغة العربية وآدابها.

القسم الأول : التمهيد

المقاطع:

ينشأ النسق المقطعي من خلال المغايرة والانتظام بين الأصوات فهو ((مجموعة من الأصوات تمثل قاعدتين تحصران بينهما قمة))[1] ومن ثم فإن ((الحد المقطعي يوجد حيث يكون الإنتقال من صوت أكثر انغلاقا إلى صوت أكثر انفتاحا)).[2]

وقد حدد الدكتور كمال بشر [3] خواص المقطع مركزًا على إن المقطع:

أولا: يتكون من وحدتين صوتيتين أو أكثر إحداهما حركة، فلا وجود لمقطع من صوت واحد أو مقطع خال من الحركة.

ثانيا: المقطع لا يبدأ بصوتين صامتين كما لا يبدأ بحركة.

ثالثا: لا ينتهي المقطع بصوتين صامتين إلا في سياقات معينة أي عند الوقف.

رابعا: غاية تحديد المقطع أربع وحدات صوتية (بحسبان الحركة الطويلة وحدة واحدة).

مما سبق يمكن تحديد أنواع المقاطع على النحو الآتي:

1. المقطع القصير ويرمز له (ب) ويتكون من صامت + صائت قصير مثل: (كتب).
2. المقطع الطويل ويرمز له (ـ) ويتكون من صامت + صائت قصير+ صامت. ويتكون من نوعين:

أ. صامت + صائت طويل ومثاله المقطع الأول في (كاتب) وهو المقطع الطويل المفتوح.

ب. صامت + حركة قصيرة + صامت مثل (لم) أو المقطع الأول في (يكتب) وهو المقطع الطويل المغلق.

3. المقطع الزائد الطول ويرمز له (ـ 5) ويتكون من:

أ. صامت + حركة طويلة + صامت مثل: ضال/دار.

ب. صامت + حركة قصيرة + صامت + صامت مثل: قلب.[4]

والملاحظ من التقسيم أعلاه للمقاطع إن كل متحرك هو بداية للمقطع فالمقطع القصير (ب) والمقطع الطويل (ـ) هما الأوسع إنتشارًا في النص الشعري إذ إن ((المقطع الطويل المفتوح (لا– ما) يمكن أن يقصر في النطق دون أن تتغير دلالة الكلمة التي يدخل فيها بينما المقطع الطويل المغلق (من – عن) لا يمكن تقصيره لأن الحرف الصائت فيه تقصير بطبيعته))[5] أما المقطعان الأخيران المقطع الطويل المغلق والمقطع الزائد الطول فيكونان عند الوقف أو التقاء الساكنين ، وفي غلبة المقاطع الطويلة بنوعيها توليد للسكونية بين ما تجسده البنية الإيقاعية وماتجسده المكونات

الدلالية وفي غلبة المقاطع القصيرة إيحاء بالسرعة ((وحقيقة السرعة قلة تخلل السكون للحركات))[6].

ومن الجدير بالذكر إن المقاطع الطويلة من حيث البطء ليست متساوية إيقاعيا ، فحروف المد مثلا (الألف والواو والياء) لها مخارجها المقدرة [7]، كما إن ألف المد أطول من الواو والياء ، ومن ثم فإن المقطع الطويل الناتج عن ألف المد أطول من نظيره الناتج عن الياء والواو ، فأصوات اللين الطويلة ليس لها في ذاتها طول/ زمن صوتي محدد فأطوالها الزمنية تتغير طولا وقصرا طبقا للسياق الذي أوجدت فيه، كما إن ((دخول هذه الأصوات في البناء العروضي يجعل منها أبنية صوتية معقدة ومتجددة ، فليس للحركة والسكون اللذين يدخلان في بناء التفاعل أطوال ثابتة))[8]، فالمقطع المتوسط يستغرق مدة زمنية لا تقل عن ضعف ما يستغرقة المقطع القصير، كما إن المقطع الطويل يستغرق ضعف ما يستغرقه المتوسط [9]، ويختلف الأمر عند النظر إلى هذه المقاطع في النص المكتوب فينظر للصوامت والصوائت متمثلة في الحروف الساكنة والحركات الطويلة (من/ما) على إنهما متساويين ، بينما في الأداء النطقي لا يمكن التسليم بذلك، فالمخالفة واضحة بينهما من حيث مدة الاستغراق الزمني، فالتغير الكمي واضح إلى الحد الذي يؤدي إلى إطالة مقطع قصير زمنيا أو توصيل مقطع طويل زمنيا فيكون أطول من نظيره أو إضافة مقطع ، أو حذف مقطع. وينظر كذلك إلى المقاطع القصيرة على إنها متساوية زمنيا ، وذلك لان الحركات القصيرة(الفتحة/الضمة/الكسرة) متساوية زمنيا مع ما بينها من فروق تتضح بين المقاطع القصيرة عندما يكون أي منها منبورًا ((فالحركات التي يقع عليها الإرتكاز تبقى مجهورة وتطول، والحركات التي تلي النبر مباشرة يكون لها ميل إلى الضعف والقصر))[10] نتاجا لإطالة الحركات وتقصيرها تبعا للسياق النطقي ، ومن ثم فإن المقاطع القصيرة –أيضا –ليست متساوية إيقاعيا، وإن كانت الفروق بينها طفيفة ،

ويتضح ذلك عندما يتوالى مقطعان قصيران في تفعيلة مثل (مُتفاعِلُن) من بحر الكامل ، أو (مُفاعَلَتُن) من بحر الوافر، فيكون الأول والرابع في تفعيلة بحر الكامل (ب ب – ب ـ) أطول زمنيا من المقطع الثاني الذي يمثل الزمن الضعيف ، بينما يكون المقطعان الأول والثالث في تفعيلة بحر الوافر (ب – ب ب ـ) أطول زمنا من المقطع القصير الرابع.

إن التحديد السابق لأنواع المقاطع لا يعنى أنها مجرد افتراضات نظرية كمية خالية من الدلالة ، فكل مكوّن إيقاعي سواء أكان كميًا (كالمقاطع) أم كيفيًا (كالنبر والتنغيم) يحمل رصيدًا من الدلالة ((فصورة البحر الصوتية سواء قوبلت بالتفاعيل ، أو الحركات والسكنات أو بالمقاطع الصوتية صورة مجردة تكتسي لحما ودما عندما يصاغ الشعر على أوزانها))[11]، كما إن دلالة المقاطع تتوقف على طبيعة الموضوع الذي تحمله بنية النص من ناحية ، وعلى الحالات الشعورية والنفسية من ناحية فلا توجد دلالة ثابتة لكل مقطع لأن دلالة المقطع تتشكل وفق تضافره مع المقاطع الأخرى ووفق تتابع المقاطع في السياق الكلى للنص ولا توجد دلالة منعزلة في سياق))[12]، لأن المقطع منفردا يكون خارج نطاق الدلالة ، وليست له دلالة خاصة.

كما إن المقاطع تختلف طولا وقصرا حسبما تقتضي دلالة النص ((فالخفقات الصدرية تتفاوت قوة وضعفا، وينشأ من ذلك تفاوت في المقاطع في قوتها النسبية ببروز بعضها على حساب بعض))[13] ،إذ تؤدي المقاطع إلى إيجاد أكثر من تشكيل إيقاعي والى اختفاء آخر داخل النص ويكون ذلك من خلال ما تنتجه الزحافات والعلل من تغير في النسق المقطعي ، وبرغم اختلاف المقاطع فيما بينها فإنها ترتبط فيما بينها

بعلاقات متشابكة . واكتشاف هذه العلاقات يمثل بؤرة الاستجابة الذوقية للمتلقي والتفاعل الدلالي داخل أبنية النص.

إن المقاطع أحد الأبنية الإيقاعية التي تعمل على تماسك النص وترابطه، فمهما تعددت فإن بينها وبين دلالة النص علاقة توافق وتآزر، وذلك لا يعنى أنها تشكل إيقاع النص الشعري تشكيلا كليا، ولكنها تحمل العديد من التفاصيل الدلالية التي ترتكز عليها الأبنية الإيقاعية الأخرى ، حيث تعتبر المقاطع أوضح الأبنية الإيقاعية باعتبارها عناصر كمية ذات حدود واضحة يمكن فصلها ومعرفة أنواعها وصفاتها بدقة ووضوح.

ومع التسليم بأن تشكيل المقاطع في محتواها الكلى لايشكل فاعلية دلالية حقيقية يمكن من خلالها التوصل إلى مقومات إيقاعية تميز النص الشعري عما لا يُعد نصا، كما إن الكم لا يؤدي إلى اكتشاف الأبنية الإيقاعية في محتواها الكلى ، فان أهمية الأنساق المقطعية تكمن في قدرتها على الاندماج مع المحتوى الدلالي.

الإنشاد والزحافات:

لا يقوم الشاعر بتعويض كل الزحافات ، وإنما يكون ذلك في الزحافات المزدوجة (كالخبل/الخزل/الشكل/النقص) والزحاف المفرد (العصب) التي تشكل نقص التفاعيل ومن ثم نقص المقاطع كميا وكيفيا ، وعليه يقدم الشاعر ما لديه من تقنيات إيقاعية لتعويض هذا النقص، أما الزحافات التي يكون تأثيرها طفيفا بأن تجعل مقطعا طويلا يساوي مقطعين قصيرين (كالإضمار) ، أو مقطعا طويلا مقابل مقطع قصير (كالقبض) فإن تعويض الشاعر لهذه الزحافات لا يكاد يحس به ((فتأثيرها الكمي والكيفي في التفعيلة محدود للغاية ، فكم المقاطع لا يتغير وإن تغير كيفها المقطعي))[14]، وعدم الإحساس بالزحافات المفردة يكون نتاجا لإشباع الشاعر للحركات

القصيرة ، كما إن الذي يتيح هذا التعويض إن الزحافات ليست لها مواضع ثابتة، ((فرؤية الزحاف لا تقف عند التفعيلة منعزلة بل مرتبطة بما يجاورها، وفي ذلك إحساس بها في سياق البحر))[15]،ومن ثم تتلاشى الفروق الزمنية للزحاف في مجمل هذا السياق ، فالزحافات بما تتيحه من تغيرات تقيم للنص الشعري فاعلية دلالية وتخرجه عن النمطية وتقيم علاقة تكامل واتساق بين الوزن والإيقاع ، فالتغييرات التي تنتجها الزحافات تكون محددة لأبعاد دلالية ،كما إنها تكون بمثابة التـــــوجيه للأداء الإيقاعي داخل النص حيث ((تخلق من البناء الإيقاعي لحنا يؤدى عن طريق عدة آلات موسيقية وليس آلة واحدة))[16]، فهي توجد تجاوبا واضحا بين النظام والسياق / الكم والكيف/النظام وصدع النظام/ النص والمتلقي ، فالمقاطع المزاحفة تكون أكثر اتساقا مع البناء الدلالي وتقدم صورة مثالية لهذا البناء أكثر من غيرها من المقاطع، فدائما ما تأخذ المقاطع السابقة للزحافات قيمة زمنية تقترب إلى حد ما من قيمة المقاطع المحذوفة، وقد يكون ذلك عن طريق نبر هذه المقاطع أو إتباعها سكتة خفيفة وتعويض الزحاف عن طريق النبر يكون بتبادل المواضع النبرية بين المقاطع الطويلة والقصيرة وذلك في قيمتها الزمنية ((فالإنشاد يلعب دورًا في إلغاء كثير من الزحافات حيث يقيم تعادلا للمحذوف)).[17]

إن تعويض الزحافات مسألة لا شعورية ، لا تتحكم فيها مقصدية الشاعر مطلقا، فالزحافات تعطي قيمة لمكونات البحر الإيقاعية ، بل قد تكون سببا مباشرا في تميز بحر عن آخر إيقاعيا لأنها عندئذ تكون أكثر انسجاما مع التجربة الشعرية فالزحافات تكون مقبولة عندما تتفاعل مع البناء الدلالي وتتجانس مع موسيقى النص.

ويكون تعويض الزحافات من خلال الإنشاد كالآتي:

أولا: إطالة مقطع قصير أو إتباع المقطع بسكتة لتضيف قيمة زمنية تالية تعوض هذا النقص.[18]

ثانيا: استخدام الصوائت الطويلة التي تعطي إيحاء ((بالتمادي والطول حيث تستغرق زمنا أطول مما تستغرقه غيرها من الصوامت، كما يضيف إليها الشاعر عند الإنشاد وقعا موسيقيا يتسم بالامتداد.

ثالثا: نبر المقاطع التي تكون قبل الزحاف ، فالنبر قرين الطول لا سيما في المقاطع القصيرة.

رابعا: إشباع الحركات من خلال تحويل الحركات القصيرة لتصل إلى حركة طويلة ((فالإنشاد يتخذ هذا الإشباع وسيلة لإحداث توازن مكان المحذوف)).[19]

والوسائل السابقة لتعويض الزحافات إنشاديا لاتؤدي إلى الوصول إلى الكم الزمني للنسق الأصلي بشكل تام ، فقد تقترب الأنساق المزاحفة بعض الشيء وقد تتفوق عليه زمنيا ((فسواء أكان الزحاف خروجا شديدا أم طفيفا على نسق الوزن فهو لا ينقض فكرة الأساس الكمي بل يدعمها ويؤكدها))[20]، فالزحافات تقدم انحرافا في الأبنية الإيقاعية والتي قد يؤدي التطابق التام بين هذه الأبنية إلى افتقاد النص لكثير من جاذبيته بالنسبة للمتلقي ((فالزحافات والعلل تؤدي إلى صدع في النظام بغية مزيد من الإحساس بالنظام))[21]،كما إن ((الزحاف إحدى الوسائل التي تقضي على رتابة الشكل المنتظم لتعاقب الحركات والسواكن))[22].

وفيما يأتي عرض الزحافات والعلل التي أصابت تفعيلة مُتفاعِلُن (ب ب – ب –) في قصيدة (غريب على الخليج):

الزحاف	تكوينه	التفعيلة الصحيحة	التفعيلة بعد دخول الزحاف
الإضمار	**تسكين الثاني المتحرك**	مُتفاعِلُن **ب ب – ب ـ**	مُتفاعِلنْ **- - ب -**
الوقص	**حذف الثاني المتحرك**	=	مُفاعِلنْ **ب – ب -**
الكف	**حذف السابع الساكن**	=	مُتفاعِلُ **ب ب – ب ب**
الطي	**حذف الرابع الساكن**	=	مُتفَعِلُنْ **ب ب ب ب-**

العلل			
العلة	**تكوينها**	**التفعيلة الصحيحة**	**التفعيلة بعد دخول العلة**
الحذذ	**حذف الثاني المتحرك +حذف الوتد المجموع الأخير من التفعيلة**	مُتفاعِلُن **ب ب- ب -**	**مُفا ب -**
التذييل	**زيادة حرف ساكن في نهاية التفعيلة**	=	**مُتَفاعلانْ ب ب – ب – ْ**
الترفيل	**زيادة سبب خفيف في نهاية التفعيلة**	=	**مُتفاعِلاتنْ- - ب --**

* هناك تفعيلتان دخل عليها زحاف وعلة ممن ورد ذكرهما في جدول الزحافات والعلل، وهي مُتفاعِلانْ (– – ب – ْ) المضمر المذال، ومُتفاعِلاتنْ (– – ب –) المضمر المرفل.

القسم الثاني : التحولات الدلالية للأنساق المقطعية في قصيدة غريب على الخليج

يتكون النظام المقطعي لقصيدة "غريب على الخليج"[23] من عشرة أنساق يأتي النسق الرئيس (ب ب – ب –) مُتفاعِلُن (بحر الكامل) في مقدمتها ويتكرر (139) مرة.

أما الأنساق الثانوية فقد جاءت تسعة أنساق وهي كما يأتي:
يتقدم النسق مُتفاعِلنْ (– – ب –) الأنساق الثانوية ويتكرر (93) مرة.
النسق مُتَفاعلانْ (ب ب– ب – ْ) المذال ويتكرر (49) مرة.
النسق مُتفاعِلانْ (– – ب – ْ) المضمر المُذال ويتكرر (22) مرة.
النسق مُتفاعِلاتُنْ (– – ب – –) المضمر المُرفل ويتكرر (12) مرة.
النسق مُتفاعلاتُنْ (ب ب – ب – –) ويتكرر (10) مرات.
النسق مُفاعِلنْ (ب– ب –) الموقوص (خمس) مرات.
النسق مُتفاعِلُ (ب ب – ب ب) المكفوف مرتان.
الأنساق التالية مرة واحدة وهي النسق مُتفَعِلُنْ (ب ب ب –) المطوي، والنسق مُفا (ب –) الأحذ.

فالأنساق السريعة في القصيدة يتقدمها النسق الرئيسي مُتفاعِلُن (ب ب – ب –) حيث يتغلب القصير على الطويل نسبة (3:2) كذلك النسق الثانوي رقم (2) وهو مُتَفاعلانْ المذال،إذ يتغلب فيه القصير على الطويل بنفس النسبة ليشكل النسق الرئيسي والنسق الثانوي رقم (2) أعلى نسبة تتفوق فيها المقاطع القصيرة على الطويلة حيث يبلغ مجموع عـدد التفعيلتين (190) مرة، أما النسقان الثانويان رقم (1) و(3) فتتغلب

نسبة المقاطع الطويلة على القصيرة بنسبة (3:1) بل وتتعدى المقاطع الطويلة أكثر من ذلك حين تصل في ذروتها في النسق الثانوي رقم (4) حيث تبلغ نسبة المقاطع الطويلة إلى القصيرة إلى (4:1) ، وتتعادل نسبة المقاطع القصيرة والطويلة في النسق الثانوي رقم (5) حيث تصل المقاطع القصيرة إلى الطويلة إلى (3:3).

فالإيقاع العام للقصيدة يسير بين السرعة والبطء ، فالقصيدة تجسد مشاعر الحنين نتيجة الغربة الكاسرة التي أصابت الشاعر بسبب أوضاع سياسية واقتصادية اضطرته إلى الهجرة وترك بلده العراق، كما أن القصيدة قائمة على هذه الثنائية (الغربة والحنين) حيث الشد والجذب، واليأس والأمل، والحزن والفرح وقد انعكست هذه الثنائية الدلالية على طبيعة البناء الإيقاعي للقصيدة حيث استطاعت الأنساق المقطعية أن تحقق – كونها أحد عناصر البناء الإيقاعي المهمة– ذلك الانسجام مع المحتوى الدلالي للتجربة الشعرية، وسوف تبحث الدراسة مضمون ذلك الانسجام من خلال دراسة الأنساق المقطعية لقصيدة "غريب على الخليج".

أولاً : النسق الرئيسي (ب ب – ب –) مُتفاعِلُن.

ورد في جميع أبيات القصيدة دون استثناء ويتراوح وجوده في الأبيات من ثلاث إلى أربع مرات ويعد هذا النسق أكثر إيحاءً بالسرعة من الأنساق الأخرى حيث تتفوق المقاطع القصيرة على الطويلة بنسبة (3:2).

	القصير	الطويل
الريحُ تلهثُ بالهجيرة كالجثام على الأصيل	10	9
وعلى القلوع تظلُّ تطوى أو تنشَّرُ للرحيل	10	9

نجد في البيت السابق أن المقاطع الطويلة تقترب من المقاطع القصيرة إلا أن الأخيرة تتفوق عليها، مما يدفع إيقاع البيت نحو السرعة وهذا ينسجم مع طبيعة

المحتوى الدلالي للبيت، فالشاعر يمزج الطبيعة مع عالمه الداخلي بإتقان عالٍ، فالريح وقت الهجيرة (الظهر) تمتاز بالسرعة أكثر من أي وقت، والسبب أن الرياح تقل كثافتها نتيجة الحرارة العالية فيخف وزنها وبالتالي تزداد سرعتها في الهبوب، وهذه السرعة تحقق في الوقت نفسه غايتين متلازمتين، فإما أن تنشر أشرعة السفن وبالتالي هناك أمل للرجوع أو تظل تطوى حيث الإحساس بالخيبة وفقدان الأمل بالرجوع. فالمقاطع القصيرة دائما ما تقترن بمشاعر الحنين والشوق ، فالسرعة في هبوب الرياح وتنشرَّ الأشرعة بصيغتها الصرفية (تفعَّل) وهي صيغة مبالغة دلالة على ترجيح كفة الرجوع حيث تمثلها المقاطع القصيرة، أما المقاطع الطويلة فتمثلها مشاعر الألم والانكسار والتحسر وهي مشاعر الغربة فالريح بقوتها وغبارها المتطاير في الأفق كأنها جثاما أصاب الأصيل مما يترك ألما في نفس صاحبه ، تلك هي الصورة الشعرية – ثنائية الغربة والحنين– التي تسيطر على القصيدة من بدايتها حتى نهايتها، وقد استطاعت الأنساق المقطعية أن تجسد تلك المعاناة الشعرية وتمثيلها لأبعاد المحتوى الدلالي للنص.

	القصير	الطويل
جلس الغريب يسرِّحُ البصر المُحيَّر في الخليج	12	8
ويهدُّ أعمدة الضياء بما يُصعّدُ من نشيج	12	8

فقد استحوذ الإيقاع السريع على البيت وهو السائد في معظم أبيات القصيدة تعبيرًا عن دلالات سريعة (يسرح ، يهد ، يصعد ، المحير) كما يرجع ارتفاع المقاطع القصيرة إلى قلة الصوائت وازدياد الحركات القصيرة (يسرّح، المحيّر، يهدّ ، يصعّد) والتي تتوافق مع الإيقاع السريع وهو ما أدى إلى تلاشى النبرة الخطابية في القصيدة وقد يكون ذلك لأن شعور الغربة لا يترك فرصة للتأمل والتفكير حيث تنعدم قدرة النفس

على التعبير عما يكمن بداخلها من حرية، وقد ارتبطت المقاطع القصيرة في هذه القصيدة بالأفعال المضارعة بشكل ملحوظ نظرا لأن الأفعال دائما ما تحمل معاني الحركة [24]، كما أن وجود هذه الأفعال كان سببا مباشرا في تفوق المقاطع القصيرة ، وإيجاد علاقة ترابط بين هذه المقاطع كميا وكيفيا لاعتمادها على وحدة الصيغة الزمنية؛ إذ أسهم التماثل الزمني الناتج من استخدام الأفعال الثلاثة مؤديا إلى ثبات النسق وانسجامه إيقاعيا ودلاليا.

	القصير	الطويل
كالمدِّ يَصعدُ كالسَّحابة كالدّمُوع إلى العيون	10	9

نلاحظ في البيت السابق تقارب المقاطع القصيرة والطويلة إلا أن الأخيرة تأخذ زمنا صوتيا يدفع بإيقاع البيت نحو البطء ، فالسكتات الناتجة من (التشديد) والتي تصاحب الحرف الأول في الكلمات (المدْ /دِ، كالسْ/ سَحابة، كالدْ / دُموع) تولد قوة في الصوت بعد الحرف الأول الساكن لتمنح الحرف الثاني المتحرك قوة صوتية عالية تأخذ زمنا أطول من الحرف الأول مما يؤدي إلى البطء في إيقاع البيت ، وهذا البطء في إيقاع البيت ينسجم دلاليا مع محتوى النص ، فالتشبيهات الثلاث (المد والسحابة والدموع) هي أشبه بحالة بكاء حقيقية وهو ما يتناسب مع الإيقاع البطئ حيث مشاعر الحزن والألم والإحساس بالفراق، فالبكاء– دائما– ما يصاحبه تنهد ووقفات تعترى قلب الإنسان لشدة الإحساس بالألم ومن ثم يخرج صوت البكاء من السكتة أو الوقفة مرة أخرى بصوت أعلى وإحساس بارتياح في التنفس ولكنه ارتياح البدن أما النفس فلا يسد شقائها وحزنها إلا الدموع التي تغرق العيون. كما أن الكلمات (المد، السحابة، الدموع) حققت انسجاما دلاليا وإيقاعيا إلى حد قريب ؛ إذ استطاع التقارب المقطعي بين المقاطع الطويلة والقصيرة أن يبرز ذلك التماثل الدلالي بشكل واضح، فالمدّ حين يصعد

يسير الماء ببطئ لكن بدون توقف إلى الحد الذي ينتهي به وقت المد حيث يتوقف جريان الماء، كما أن السحاب حين يصعد يسير بنفس العملية الديناميكية التي صعد بها المد ، فالماء يحتاج إلى حرارة مناسبة كي يتم تبخيره ومن ثم يرتفع سحابا إلى السماء وهذه العملية تسير ببطئ لكنها لا تتوقف إلى الحد الذي ينتهي به مصدر الحرارة، ومن ثم تمطر تلك السحابة في دورة طبيعية أزلية، وهاتان الحالتان الطبيعيتان تشبه إلى حد قريب الدموع التي يأخذ بها الحنين مأخذا عظيما، حين ترتفع مشاعر الحنين به كالمد وكالسحابة اللذين لا يتوقفا إلا بانتهاء مصدر ارتفاعهما، وهي عند الشاعر حنين جارف لايوقفه إلا الدموع.

وهذه الحركة الطبيعية تشبه إلى حد قريب الحالة النفسية المتأزمة المصاحبة لذات الشاعر حين كتابة القصيدة وبالأخص هذا البيت تحديدا، حيث تتميز قدرة الشاعر الفنية تجسيد هذا الانفعال من خلال هذه الحركة الطبيعية وكأنه يبلغنا أن حبه لبلده العراق يجيش في صدره كما تجيش هذه المياه وترتفع حتى لتصل إلى السحاب وهي في الحقيقة الحالة النفسية المتأزمة التي لا تجد متنفسا من هذا الهول إلا البكاء.

كما أسهم التكرار في إبراز الإيقاع البطئ بشكل واضح تعبيرا عن الشوق الذي يبري قلب الشاعر، ولو استبدلنا (الكاف) بحروف العطف وقلنا: ((كالمد يصعد والسحابة والدموع...)) لما تحقق ذلك. كذلك تكرار كلمة عراق في البيت التالي:

	القصير	الطويل
الريح تصرخ بي عراق	3	5
والموج يعول بي عراق عراق ، ليس سوى عراق	10	9

حيث تتقرب المقاطع القصيرة من الطويلة في هذا البيت إلا إن المقاطع الطويلة تتفوق عددا وزمنا أطول في النطق، إذ إن مدة الاستغراق الزمني لحرف المد في كلمة (عراق) يأخذ زمنا صوتيا أطول في المد من باقي الحروف الأخرى – خصوصا– حرف الألف حيث يأخذ زمنا أطول من الواو والياء، وهذا يعكس بدوره إيقاف تدفق سرعة إيقاع البيت والاتجاه نحو البطئ وقد حقق هذا البطء الإيقاعي للنسق انسجاما مع المحتوى الدلالي للتجربة الشعرية فالشاعر في مناجاة مع العراق لعله يحقق الحضور الذهني والشعوري الذي يمنحه الشعور بالاتزان العاطفي تجاه الحنين الذي يقتلع قلبه ، وقد ساعد تكرار كلمة (عراق) في تحقيق هذا الحضور، فتكرار كلمة عراق في القصيدة بلغ (13) مرة وورد في البيت السابق أربع مرات لتؤكد شوق الشاعر إلى العراق حتى أن كلمة (العراق) المعرفة أضحت (عراق) إذ تحولت إلى قيمة مطلقة موغلة في التعريف، كما أن تكرار كلمة (عراق) تمثل قدرة الشاعر الفنية العالية في محاكاة الطبيعة، إذ تتعانق الطبيعة مع مشاعر الشاعر في صورة تحرك وجدان المتلقي نحو التوحد في الإحساس بما يعانيه الشاعر، فـ (عراق) تشبه إلى حد قريب صوت رجع الأمواج العالية المتكسرة في البحر حين تعلو ويأخذ ارتفاعها صوتا عاليا ومن ثم يتوقف الصوت قليلا لتتكسر الموجة على نفسها لتحدث صوتا أكبر من صوت ارتفاعها ،وكأنَّ صوت رجع الأمواج هي العراق ((فصوت الحنين في داخل عالم الشاعر هو أقوى من أصوات الهدير في الخارج لأنه صوت مطلق ، لا يركد ولا يستكين وعالم النفس أقوى من عالم الطبيعة والغربة عن الوطن كمن لا نفس له، فالنفس ابنة تربتها وبيئتها وحب الوطن هو من النزعات الأساسية الجدية التي تستبد بالنفس والشجر والأهل والتقاليد)).[25]

ومن أسباب شيوع هذا النسق في القصيدة أيضا هو ما جسّدته البنية الاستذكارية للشاعر إذ أسهم تكرار الضمير(هي) في إيجاد مساحة للتعادل أو التقارب المقطعي

بين المقاطع الطويلة والقصيرة، وقد حقق هذا التعادل المقطعي انسجاما بين المحتوى الدلالي والبناء الإيقاعي فالذكريات دائما ما تأتي مبعثرة من هنا وهناك لا جامع بينها لأنها في الحقيقة لحظات خاطفة تعبر عن الأيام والسنين التي مضت من عمر الإنسان فكأن السياب ينبأنا أن تلك الذكريات هي كل ما يملك من العراق، إذ تأتي الذكريات معادلاً موضوعيًا وتعويضيا في نفس اللحظة تشعر الشاعر ببعض السعادة في جو تتلبد فيه سماء الغريب بالحزن نتيجة الاغتراب، يقول:

	القصير	الطويل
- **هي دورة الأفلاك من عمري تكوِّرُ لي زمانه**	20	21
في لحظتين من الزمان وإن تكن فقدت مكانه		
- **هي وجه أمي في الظلام**	13	14
وصوتها يتزلقان مع الرؤى حتى أنام		
- **وهي النخيل أخاف منه إذا ادلهم مع الغروب**	20	21
فاكتظ بالأشباح تخطف كل طفل لا يؤوب		
من الدروب		
- **وهي المفلية العجوز وما توشوش عن حزام**	21	26
وكيف شقَّ القبرُ عنه أمامَ عفراءَ الجميلة		
فاحتازها إلا جديلة		

هذه هي الصور الأربع الأولى من لمحات صور طفولة الشاعر (الأم، النخيل الجدة، المفلية)،إذ نلاحظ أن هذه الصور لا رابط بينهما من حيث السببية التي تربط الصور الشعرية ببعض كي تعبر عن حقيقة معينة بل إن ما يجمعها هو تداعيات لذكريات الطفولة، وهذا ما جسَّده التعادل بين المقاطع القصيرة والطويلة في النسق (ب ب – ب –) فهي تتعادل تارة وتتقارب إلى حد التعادل تارة أخرى، وهذا يكشف عن

صدق الشاعر في نقل مشاعره وخيالاته عن اللحظة الشعرية التي كتب فيها القصيدة. إلا إن لحظات السعادة سرعان ما تتبد ويرجع الغريب إلى اللحظة الحاضرة ويلف الحزن والحلم في دورة الاسطوانة ليكرس مرة أخرى هيمنة الاغتراب على مخيلة الشاعر، وهذا ما حققه إيقاعيًا هذا النسق.

ثانياً: النسق الثانوي مُتفاعِلُن (– – ب –). يتجه هذا النسق عكس اتجاه النسق الرئيسي حيث تتفوق المقاطع الطويلة على القصيرة بنسبة (3:1) ، ومن ثم فإنه تجسيد للإيقاع البطئ ،وقد ورد في جميع أبيات القصيدة مابين مرة إلى مرتين.

	القصير	الطويل
إن كان هذا كل ما يبقى فأين هو العزاء ؟	6	11
أحببت فيك عراق روحي أو حببتك أنت فيه	8	11
يا أنتما مصباح روحي أنتما – وأتى المساء	6	11
والليل أطبق فلتشعا في دجاه فلا أتيه	8	11

حيث تتعانق المقاطع الطويلة بإيقاعها البطئ مع ذلك الصمت الخافت لحالة الخوف والحزن الساكن المستسلم، حيث نلاحظ ازدياد مساحة السكتات والوقفات التي تؤدي بطبيعتها إلى وجود المقاطع الطويلة وازدياد الصوائت كذلك، وقد كان تداخل الأنساق في هذه القصيدة أساسه الإحساس بملامح التجربة الشعرية وانقسامها تجسيدا للصراع الذي يدور بين الذات والغربة، فالذات تسعى إلى الوصول إلى المكان (العراق) والغربة تبعده عن نفس المكان حيث أضحت هذه الثنائية مصدرا أساسيا للاغتراب الروحي ومحاولة الاقتراب من التصاعد الصوفي بحثا عن الذات المشتتة، وهذا يمثل تجسيدا حقيقيا لأحاسيسه ومشاعره ، حيث الانتقال من الإيقاع العام المجرد إلى الإيقاع الذي يتماثل مع وجدانه الخاص.وقد استطاع الشاعر من خلال الأنساق

المقطعية لهذه القصيدة توصيل أبعاد تجربته إلى المتلقي والخروج من نطاق الذات بمحدوديتها، حيث تحمل هذه الأنساق تكيفا وتوافقا مع البناء الدلالي غاية في الإتقان.

وتمثل الأبيات السابقة تفوق المقاطع الطويلة على القصيرة وهي الصورة التي يقدم فيها الواقع، فالشاعر ينقل لنا بأسلوبه الرائع ، معاناته الطويلة وهو متغرب في بلاد أخرى، حتى وإن كانت شقيقة ، لهذا يخبرنا أن الوطن وحده ، يحلو به لقاء الحبيبة ، وإن أي لقاء آخر بحسناء ، بعيدا عن تربة العراق المعطاء ، سيكون مبتورا ناقصا عديم الجدوى، لا يمنح الدفء الذي ننتظر من الحب أن يمنحه. ثم يتحسر الشاعر وهو غريب مريض على أمنيات ، ميسورة سهلة متواضعة، ولكنها بعين الغريب عن وطنه ، مستحيلة وبعيدة التحقيق وهي رغبته في النوم في العراق ، ليالي الصيف ، حيث تتساقط قطرات الندى المنعشة ، معطرة العراق دون غيره ،وهو لم يجد أجمل من العراق ، بعد أن جرب كل بلدان الدنيا.

ولقد جسدت الأنساق المقطعية البطيئة هذه المناجاة بينما يتداخل بما تحمله من تداخل وتشابك بين ألم الاغتراب وتذكر العراق وتأجج الذات وانفعالها حيال ما أصاب الشاعر من غربة مكانية وشعورية ، كما استحوذت على لحظات التأمل في المكان (العراق) لكنه التأمل الذي يقترن بفكرته الرئيسة حيث نستشعر حسا روحانيا وتدفقا ذهنيا وشعوريا يلمح فيه المتلقي أصداء الموقف الذي يعبر عنه وليس انحسارا خاصا لذاته.

	القصيرة	الطويلة
صفراء من ذلٍّ وحمى ذلّ شحاذٍ غريب	4	12
بين العيون الأجنبية	2	7
بين احتقار وانتهار وازورار .. أو "خطيّة"	4	13

والموتُ أهونُ من "خطية"	4	6
من ذلك الإشفاق تعصره العيون الأجنبية	6	12
قطرات ماء معدنية	4	6

وتمثل الأبيات السابقة أعلى نسبة تفوقت فيها المقاطع الطويلة على القصيرة، حيث تمثل المقاطع الطويلة تضاربا زمنيا فيما بينها نتاجا لتداخل حروف المد وأصوات الصفير التي تتميز بطول مدة الاستغراق الزمني لها ، فالمقطع الطويل الناتج عن حرف مد في المقطع(بين احتقار وانتهار وازورار) أطول من نظيره الطويل في نفس النسق الذي يمثل الوتد المجموع.

فالفروق بين المقاطع ليست كمية فقط وإنما كيفية في آن واحد، حيث تختلف المقاطع في سياقاتها عن كونها مجردة من حيث كمية الجهد اللازمة للنطق بها ومن حيث تأثرها بالمقاطع السابقة عليها واللاحقة لها ، فالمقاطع مفردة تكون عادة منبورة وتنطق بعناية شديدة ومن ثم فإنها تتضاعف ، بينما تفقد كثيرا من مداها الزمني إذا ما وجدت في تتابع كلامي كما عند التدوير، فعندما يتبع المقاطع سكتة خفيفة فإنها تمثل الزمن الخاص بها تمثيلا كليا ، في حين تفقد أجزاء كبيرة من مداها الزمني عندما تكون في تتابع صوتي.

ثالثا: الأنساق الثانوية.

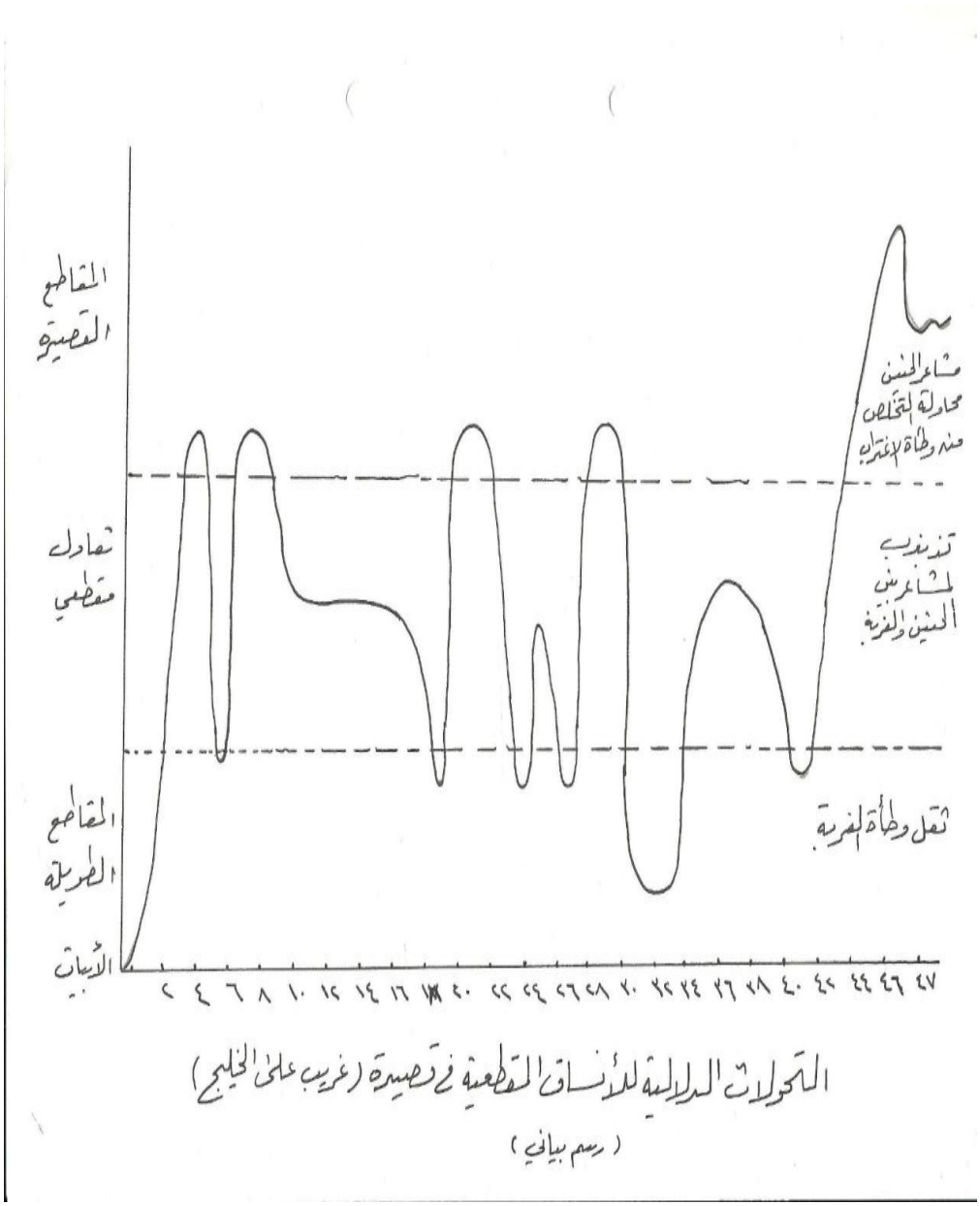
2. النسق مُتَفاعلانْ (ب ب– ب – ْ) المذال ويتكرر (49) مرة.
3. النسق مُتفاعِلانْ (– – ب – ْ) المضمر المذال ويتكرر (22) مرة.
4. النسق مُتفاعِلاتنْ (– – ب – –) المضمر المرفل ويتكرر (12) مرة.
5. النسق مُتفاعلاتنْ (ب ب – ب – –) ويتكرر (10) مرات.

تتميز هذه الأنساق بالسرعة والبطء حيث تتفوق المقاطع القصيرة على الطويلة في النسق الثاني مُتَفاعلانْ بنسبة (3:2) ويتكرر النسق (49) مرة بينما تتعادل المقاطع الطويلة مع القصيرة في النسق الخامس مُتفاعلاتُنْ بنسبة (3:3) ويتكرر (10) مرات، حيث يكون مجموع ورود النسقين يمثل (59) مرة، حيث يدفع هذان النسقان بإيقاع القصيدة نحو السرعة ، بينما يأتي النسقان مُتفاعِلانْ (– – ب – 5) والنسق مُتفاعِلاتُنْ (– – ب– –) ليمثلان الإيقاع البطئ في القصيدة حيث تتفوق المقاطع الطويلة على القصيرة بنسبة (3:1) في النسق الثالث ، وفي النسق الرابع تصل (4:1) ويصل مجموع ورود النسقين (34) مرة ، ومن ثم فقد تميزت الأنساق المقطعية في هذه القصيدة بالانسيابية، وتتداخل الأنساق المقطعية في القصيدة نظرا لكثرة الزحافات والعلل التي أصابت التفعيلة الصحيحة (مُتفاعِلُن ب ب – ب–) مما أدى إلى تنوع ورود التفعيلة الواحدة الصحيحة إلى تسعة أنساق مختلفة من حيث الكم، وهذا التداخل الذي يحمل تميزا خاصا لاقترانه بتداخل الأفكار وتنوعها ، فالقصيدة في محتواها العام تعبير انفعالي بكل ما يجسده الانفعال من تداخل، حيث تحمل أصداء تجربة طالما أرقت وجدان الشعراء وهي قضية الغربة والإبتعاد عن الوطن والأهل والأحباب – خصوصا ـ إذا كانت الغربة بسبب طرد أو نفى فإنها تعمق إحساس الشاعر بالاغتراب، وقد تحولت الغربة إلى معاناة نفسية مارست تأثيرا عميقا لديه ولمدة طويلة من حياته، وهو في هذه القصيدة يلقى بصره حسره وألما على ما يرى من الذل والاحتقار والانتهار في بلاد الغربة وهي الصورة التراثية التي استحدث لها الشاعر بعض العناصر الجديدة (كالمسيح في منفاه أو الشحاذ) ، فيخلص الشاعر للمناجاة مذكرًا بعراقة هذه الأرض حتى إن الظلام أجمل وهو فيها من سواها، متبرما شاكيا فتلمح عاطفة الشاعر المتأججة كأننا أمام ملحمة تاريخية نحس من خلالها زفرة على العراق المضاع. يقول الشاعر:

	القصير	الطويل
وحملتها فأنا المسيحُ يجرُّ في المنفى صليبه	10	10
فسمعتُ وقعَ خطى الجياع تسيرُ تدمى من عثار	10	9
فتذر في عيني منك ومن مناسِمها غبار	10	9
مازلت أضرب مُترب القدمين أشعث في الدروب	10	9
تحت الشموس الأجنبية	2	7
متخافق الأطمار أبسط بالسؤال يدًا نديّه	10	10
صفراء من ذلٍّ وحمى: ذلّ شحاذٍ غريب	4	12

رابعا: النسق مُفاعِلنْ (ب – ب –) الموقوص،وقد تكرر(خمس) مرات. والنسق مُتفاعِلُ (ب ب – ب ب) المكفوف وقد تكرر مرتان. أما الأنساق التالية فقد وردت مرة واحدة وهي النسق مُتفَعِلُنْ (ب ب ب ب –) المطوي ، والنسق مُفا (ب –) الأحذ.

جاءت هذه الأنساق بمثابة اختلالات عروضية تبدو أنها متعمدة من أجل كسر حدة الوزن ونقل إيقاع قريب من أحاسيسه فما اختلال هذه الأنساق إلا نتاج لحالة الاضطراب والقلق التي تلازم الشاعر نتيجة الإحساس بالاغتراب والرغبة العارمة في العودة إلى العراق، فهي تمثل التباين والتناسق بين الدلالة الإيقاعية والتصويرية أو بين التعبير والمحتوى ، فالقصيدة تقدم العديد من الانفعالات المضطربة المتناقضة (يهد ، تفجر، يصعد ، تعصره ، تلهث، المحير، خطية..)حيث تقدم القصيدة صورة لذات يلفها الألم والمرض والغربة ولاتجد متنفسا من ذلك الارتكاس النفسي إلا بالعودة إلى مرفأ الذكريات والأحلام.



التحولات الدلالية للأنساق المقطعية في قصيدة (غريب على الخليج)

(رسم بياني)

الاستنتاجات:

نستنتج من خلال الرسم البياني أن القصيدة تبدأ من الإيقاع السريع وتنتهي به أيضا؛ أما حركة القصيدة فتسير في معظم الأبيات في تعادل بين السرعة والبطء وقد استحوذ هذا التعادل على الجانب الأكبر من القصيدة فهو نتاج للتذبذب الذي يحيله القلق والانفعال الناتج من الإحساس بالاغتراب والحنين ، حيث يتملكه الإحساس بالصفاء تارة والانفعال والتوتر تارة أخرى، فهو يتحدث عن معاني وأفكار تقترن بموقف انفعالي وهو ما انعكس بدوره على حركة الإيقاع البطيئة وهو ما يمثل تفوق المقاطع الطويلة في بعض الأبيات حيث تشكل الغربة وطأة كبيرة على نفس الشاعر، بينما يأتي تفوق المقاطع القصيرة لتخلص الشاعر من وطأة ذلك الإحساس الكئيب الجاثم على صدره حيث ترتفع مشاعر الحنين والشوق في كل مفاصل القصيدة لتشكل مهيمنة تحقق تعادلا ذهنيا وعاطفيا يشعر الشاعر إحساسا بالتوازن ، فالمقاطع القصيرة تدفع بإيقاع القصيدة نحو السرعة كونها تتفوق على المقاطع الطويلة حيث يبلغ عدد تكرار النسقين الصحيح (ب ب – ب–) والنسق الثانوي (ب ب– ب – ْ) متفاعلاتن المذال (190) مرة ، وهو ما يؤكد على أن الشاعر كان يتملكه الحنين والشوق للعراق منذ اللحظة الأولى التي جلس فيها على الخليج وحتى اللحظة التي بكى فيها على العراق في نهاية القصيدة وأعلن انتظاره للرياح والقلوع وهي ليست نهاية مستسلمة وإنما هو انتظار وحقيقة الانتظار هو التعلق بالأمل الذي يخفف على الشاعر محنة الغربة.

الهوامش:

1. أصوات اللغة ، د.عبد الرحمن أيوب ، مطبعة الكيلاني، ط2، القاهرة ، 1968: 139 .
2. علم الأصوات ، برتيل مالبرج ، تر د. عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، القاهرة، 1988: 159.
3. علم الأصوات، د. كمال بشر ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة،2000: 509-510 ، وينظر: مبادئ علم الأصوات العام ، ديفيد ابركرومي،تر.د. محمد فتيح، مطبعة المدينة ، القاهرة، ط1 1988 : 275.
4. ينظر: الأصوات اللغوية،د.إبراهيم أنيس،مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة ، 1995: 164. وينظر: مدخل إلى علم اللغة ، د. محمود فهمي حجازي ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، ط2، 1978: 47.
5. الشعر العربي غناؤه -إنشاده- وزنه ، د. محمد مندور، مجلة كلية الآداب/جامعة الإسكندرية- المجلد الأول/مايو/1934: 139.
6. أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي ، الدكتور عبد العزيز شرف، دار الجيل ، بيروت ، ط1، 1991: 72.
7. آليات النطق عند علماء التجويد ، د. مصطفى التوني ، دار النهضة العربية، القاهرة ، ط1، 1990: 60.
8. مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، د.إبراهيم عبد الرحمن، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان/ ط1، 1997: 352.
9. لمزيد من التوضيح: الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، د. مصطفى جمال الدين ، مطبعة النعمان ، النجف الاشرف ، ط2، 1974م: 31.
10. نظرية جديدة في العروض العربي، ستانسلاس جويار، ترجمة منجي الكعبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، 1996: 92-93.
11. الإبداع الموازي (التحليل النصي للشعر)، د. محمد حماسة عبد اللطيف، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2001: 197.

12. من الصوت إلى النص (نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري)، د. مراد عبد الرحمن مبروك، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، أبريل 1996: 35. وينظر: العروض وإيقاع الشعر العربي- محاولة لإنتاج معرفة علمية ، سيد البحراوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993: 131.
13. دراسة السمع والكلام (صوتيات اللغة من الإنتاج إلى الإدراك)،د. سعد عبد العزيز مصلوح، عالم الكتب ، القاهرة ،ط1، 1420هـ/2000م: 229.
14. الزحافات والعلة "رؤية جديدة في التجريد والأصوات والإيقاع"، د.أحمد كشك، النهضة المصرية، 1995م: 177.
15. السابق: 58.
16. السابق:.210
17. السابق: 371.
18. ينظر: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي،د. على يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993م: 35-40. وينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجه/دار الكتب الشرقية تونس، 1996م: 263. وينظر: موسيقى الشعر ، د. إبراهيم أنيس ، مكتبة الانجلو المصرية ، ط2، 1997م: 160-161.
19. الزحاف والعلة، د. أحمد كشك: 371.
20. نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، د. على يونس: 121 .
21. الروافد المستطرقة بين جدليات الإبداع والتلقي ، مطبوعات جامعة الكويت/لجنة التأليف والتعريب والنشر / مجلس النشر العلمي 1998م: 121.
22. مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، د. جابر عصفور، دار الثقافة، القاهرة، 1978م: 397.
23. بدر شاكر السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد،ط4، 2008م :181-184.

24. ألمح الدكتور على يونس في كتابه نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي إلى ربط الأفعال لاسيما الماضي والمضارع بالمقاطع القصيرة وهو أمر نسبي لا يمكن النظر إليه على أنه يمثل قاعدة ثابتة.
25. ينظر: بدر شاكر السياب (شاعر الأناشيد والمراثي)، إيليا حاوي،ج3، بيروت،(د.ت):18.

المصادر:

1. الإبداع الموازي (التحليل النصي للشعر)، د. محمد حماسة عبد اللطيف، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2001.
2. أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي ، الدكتور عبد العزيز شرف، دار الجيل،بيروت، ط1، 1991.
3. أصوات اللغة ، د.عبد الرحمن أيوب ، مطبعة الكيلاني ، ط2، القاهرة، 1968.
4. الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، 1995.
5. آليات النطق عند علماء التجويد، د. مصطفى التوني ، دار النهضة العربية ، القاهرة، ط1، 1990.
6. الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة ، د. مصطفى جمال الدين، مطبعة النعمان، النجف الاشرف، ط2، 1974م.
7. بدر شاكر السياب ، الأعمال الشعرية الكاملة، دار الحرية للطباعة والنشر ، بغداد، ط4، 2008م.
8. بدر شاكر السياب (شاعر الأناشيد والمراثي)، إيليا حاوي، بيروت،(د.ت).
9. دراسة السمع والكلام (صوتيات اللغة من الإنتاج إلى الإدراك)، د. سعد عبد العزيز مصلوح ، عالم الكتب، ط1، القاهرة 1420هـ/2000م.
10. الروافد المستطرقة بين جدليات الإبداع والتلقي ، مطبوعات جامعة الكويت/لجنة التأليف والتعريب والنشر / مجلس النشر العلمي 1998م.

11. الزحافات والعلة "رؤية جديدة في التجريد والأصوات والإيقاع"، د.أحمد كشك، النهضة المصرية1995م.
12. العروض وإيقاع الشعر العربي– محاولة لإنتاج معرفة علمية ، سيد البحراوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، 1993.
13.علم الأصوات، برتيل مالبرج ، تر د. عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، القاهرة، 1988.
14. علم الأصوات، د. كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000م
15. مبادئ علم الأصوات العام ، ديفيد ابركرومي، تر.د. محمد فتيح ، مطبعة المدينة، القاهرة،ط1 1988.
16. مدخل إلى علم اللغة، د. محمود فهمي حجازي ، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط2، 1978.
17. موسيقى الشعر ، د. إبراهيم أنيس ، مكتبة الانجلو المصرية، ط2، 1997م.
18. مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، د. جابر عصفور، دار الثقافة، القاهرة، 1978م.
19. مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث ، د.إبراهيم عبد الرحمن، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط1، 1997م.
20. منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم القرطاجني ، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجه/دار الكتب الشرقية تونس ، 1996م.
21. من الصوت إلى النص (نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري)، د. مراد عبد الرحمن مبروك، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، أبريل 1996.
22. نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، د. على يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993م.
23. نظرية جديدة في العروض العربي، ستانسلاس جويار، ترجمة منجي الكعبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، 1996.

البحوث المنشورة في الدوريات:-

1. الشعر العربي غناؤه -إنشاده- وزنه ، د. محمد مندور، مجلة كلية الآداب/جامعة الإسكندرية- المجلد الأول/مايو/1934.