الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم -

كلية الأدب العربي والفنون

قسم الأدب العربي

فرع الدراسات الأدبية و النقدية

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر تخصص أدب وحضارة عربية

الموسومة ب:

الظواهر الأسلوبية في قصيدة "أنشودة المطر "
لبدر شاكر السياب

إعداد الطالبة:

- بن طاطة ميمونة

إشراف الأستاذ:

د/ بن زورة عبد الرحمان

السنة الجامعية: 2016*2017م

إهـــــــــــداء

أهدي ثمرة جهدي إلى :

- **إلى من كانا** – و ما يزالان – شمسين ينيران دربي ، ويرفعان –بصبرهما و جهدهما – ما يصادفني من عوائق و متاعب ..... **أبي و أمي** ....

- **إلى مصدرسعادتي ، إخوتي ، وأبناء أختي : فارس و منال** ....

- **إلى أستاذي المشرف** الدكتور بن زورة عبد الرحمن الذي كان يمدني بالمصادر ، و النصائح الثمينة ، و المعلومات القيمة.....

- إلى زملائي في الدراسة جميعًا .....

مقدمـــــــــــــــــة

مقـــــــدمة:

بسم الله الرحمن الرحيم ، والصلاة و السلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد و على أله و صحبه أجمعين .أما بعد:

تعد الأسلوبية مجالاً من مجالات المعرفة، تتعرض بالدرس والتحليل للنصوص الأدبية، محاولة الالتزام بمنهج موضوعي، تحلل على أساسه الأساليب ليكشف عن القيم الجمالية لهذه الأعمال منطلقة من تحليل الظواهر اللّغوية و البلاغية للّنص.

وفي هذا الإطار ، تأتي هذه المحاولة لتتناول الشاعر المعاصر بدر شاكر السياب الذي يعدُ من رواد الشعر الحر –شعر التفعيلة — والذي أضاف–حسب اعتقادنا – الجديد في هذا النوع من الشعر، وكان ولا يزال محل الاهتمام و الدراسة ، حيث درس هذا الشاعر المعاصر من خلال أعماله ودواوينه من عدة جوانب وزوايا .وللشاعر عدة دواوين من بينها ديوان "أنشودة المطر" والذي يحتوي على قصائد عديدة حيث تضمن هذا الديوان قصيدة بعنوان "أنشودة المطر" فتعمدت دراستها . وهذا الذي يستدعي الإجابة عن جملة من الأسئلة أهمها:

–كيف يتم دراسة قصيدة "أنشودة المطر" على ضوء المنهج الأسلوبي ؟

–فيما يتمثل هذا المنهج ؟ وهل ارتبطت الأسلوبية بعلوم أخرى في النقد اللساني المعاصر؟

–ما السبب الذي دفع الشاعر بدر شاكر السياب لكتابة قصيدة " أنشودة المطر" ؟

–ما هي مستويات التحليل الأسلوبي التي تناولتها القصيدة؟

أما سبب اختيار هذا العنوان موضوعًا للدراسة فهو رغبتي في الكشف عن جملة الظواهر الأسلوبية الجمالية التي امتاز بها هذا الشاعر في قصيدته " أنشودة المطر" .

وقد عرضت البحث وفق خطة اشتملت فصلين ، فالفصل الأول عنونته بالأسلوبية النشأة و المفاهيم ، تضمن ثلاثة مباحث ، المبحث الأول توقف عند تعريف الأسلوب لغة واصطلاحًا ، تعريف الأسلوبية ونشأتها ، المقولات الأسلوبية ، مستويات التحليل الأسلوبي . أما المبحث الثاني فكان حول أنواع الأسلوبية ، و المبحث الثالث فهو عن علاقة الأسلوبية بالعلوم الأخرى . في حين كان الفصل الثاني فصل تطبيقي لقصيدة أنشودة المطر لبدر شاكر السياب ، يحتوي على عنصرين و ثلاثة مباحث ، العنصر الأول كان عن حياة الشاعر ، والعنصر الثاني فكان لقصيدة" أنشودة المطر" ، أما المبحث الأول فعنونته بالمستوى الصوتي ، و المبحث الثاني المستوى

التركيبي، و المبحث الثالث فكان للمستوى الدلالي ، وقد انتهى البحث بخاتمة تضمنت أهم النتائج المتوصل إليها.

واتبعت هذه الدراسة بالمنهج الأسلوبي ، لكونه المنهج الملائم لإبراز الظاهرة الأسلوبية . أما أهم المصادر والمراجع التي صاحبت هذا البحث هي :

-الأسلوبية والأسلوب لعبد السلام المسدي .

-مقدمة في الأسلوبية لرابح بن خوية.

البديع والتوازي لعبد الواحد حسن الشيخ.

النحو الوافي لعباس حسن.

وفي الأخير أسأل الله عز وجل السداد و التوفيق في هذا البحث ،كما لا يفوتني أن أتوجه بالشكر الجزيل إلى الأستاذ المشرف الذي كان نعم العون في انجاز هذه المذكرة.

الفصل الأول : الأسلوبية النشأة والمفاهيم

المبحث الأول : الأسلوب و الأسلوبية

المبحث الثاني : أنواع الأسلوبية

المبحث الثالث: علاقة الأسلوبية بالعلوم الأخرى

❖ المبحث الأول : الأسلوب و الأسلوبية

➢ التعريف اللغوي للأسلوب:

الأسلوب هو الطريقة التي يبتدعها الإنسان في التعبير عما يحس به ويشعر عن طريق الكتابة. حاول النقاد و الدارسون في مجال علوم اللغة ، إعطاء مفهوم شامل لهذا المصطلح وهذا ما ورد في معجم لسان العرب لابن منظور:"**سلَبَ**:سَلَبَهُ الشيء يسْلُبُهُ سَلْبًا و سَلَبًا،واستلَبَهُ إيَّاه.

و**سلَبُوتٌ** فَعلُوتٌ:منه .وقال اللحياني :رجلٌ **سَلَبُوتُ**، وامرأةٌ **سلبُوتٌ** كالرجُلِ، وكذلك رجُل **سلاّبَة** بالهاء،والأنثى **سلاّبة** أيضًا. و**الاسْتِلابُ** الاختلاَسُ، و**السَّلْبُ**:مايسْلَبُ، وفي التهذيب:مايُسْلَبُ به، والجمع **أسْلاَبٌ**. وكل شيء على الإنسان من اللّباس فهو **سَلَبٌ**،والفعل **سَلَبَتْهُ** أسْلَبُهُ سَلْبًا إذا أخذْتَ سَلَبه و سُلِبَ الرجُل ثيَابه." [1]

سَلَبَ:(**سَلَبَهُ**)الشيء يسْلُبُهُ(**سَلْبًا**:اختَلسَهُ، كاسْتَلَبَهُ) إيَّاه ومن المجاز: سَلَبَهُ فؤادهُ وعقلهُ- وأسْلَبَهُ. [2]

وعليه فإنَّه إذا أردنا تحديد معنى **سَلَبَ** من حيث التعريف اللغوي فسنقول إنَّهُ الاختلاس، والأخذ.

"ويقال للسَّطرِ من النَّخيل: **أُسلُوبٌ**. وكلُّ طريقٌ **ممتدٌ** ، فهُو **أُسلُوبٌ**. قال: و**الأُسلُوب** الطريقُ،والوجهُ، والمذهب.يُقال :أنتُم في أُسلُوبِ سُوءٍ. ويجْمعُ أسَاليب و**الأُسلُوب**: الطريق تأخذ فيه. و **الأُسلُوب** بالضَمِّ:الفَنُّ يُقال: أخذ فُلان في **أسَاليبِ** من القَولِ أي أفَانين منهُ ،وإنَّ أنفُهُ لفِي أُسلُوبِ إذا كان متَكبراً،قال:

أنُوفُهُم ،بالفخرِ ،في أُسلُوب وشعر لأَسْتاهِ بالجبُوبِ

يقول: يتكبرُون وهُم أخِسَّاءُ، كما يُقال:أَنفٌ في السَّماء واسِتٌ في الماء، والجبُوبِ:وجهُ الأرض". [3]

فمعنى **الأسلوب** من خلال ما جاء به الزبيدي في معجمه تاج العروس يدل على الطريق و المذهب و الوجه و الاتجاه.

أما فيما يخص مجمع اللغة العربية في معجم الوسيط فسنجد أن:

---

[1] – أبو الفضل محمد بن مكروم ابن منظور الأنصاري الإفريقي المصري ،لسان العرب،الجزء الأول،المجلد الأول (أ–ب–ت–ث)،مادة(سلب)،تحقيق أحمد عامر حيدر ،منشورات علي بيضون ،دار الكتب العلمية ،بيروت لبنان ،ص432.

[2] – محمد مرتضى ابن محمد الحسيني الزبيدي ،تاج العروس من جواهر القاموس، المجلد الثاني ،(تتمة باب الباء،باب التاء)مادة (سلب)،تحقيق عبد المنعم خليل ابراهيم وكريم سيد محمد محمود ،دار الكتب العلمية ،بيروت لبنان ،ط1،2007،ص44.

[3] – محمد مرتضى ابن محمد الحسيني الزبيدي ، تاج العروس من جواهر القاموس

"**سَلَبَ** الشيّء-سَلْبًا- انتزعَهُ قهْرًا.و(**سَلَبَ**) فُلانَة فؤادهُ أو عقلهُ:استهوتهُ و استولَت عليه.و(**سَلَبَ**) فُلانًا: أخذ سَلَبَه ،وجرَّدهُ من ثِيابهِ و سِلاحِه.و(**سَلَبَ**) الشَّجر و النَّبات،قشَّرهُ أو جرَّدَهُ من ورقِه وثمره.(**الأُسلُوبُ**): الطريق.ويُقال:سلكت أُسلُوب فُلان في كذا:طريقتهُ ومذهبهُ. و(**الأُسلُوب**) طريقة الكاتب في كتابتهِ و **الأُسلُوب** الفَنُّ.يُقال:أخذنا في أساليب من القول: فُنون متنوِّعة." [1] وهنا يتضح بأنَّ **الأُسلُوب** هو المسْلك أو الفَن، النزع أو التجريد من شيء.

- **التعريف الاصطلاحي:**

تضمن مصطلح الأُسلُوب عدَّة تعاريف من قِبل نقاد وباحثين ومفسِّرين كبار، سواء منَ العرب أو منَ الغرب،قديما وحديثا،وذلك لأهميته باعتباره مجال واسع للدّراسة والبحث.

1-الأُسلُوب عند بعض العرب القدامى:

كان الأسلُوب محلَّ اهتمام عندَ العرب، وكان الغرض دينيًا بالدّرجة الأولى، فبعد نُزول القُرآن الكريم الذي أعجز البلغاء و الفصحاء، تحرّك الدرس وسعى إلى البحث في أساليب كتاب الله.

ومن بين الذين عرَّفُوا الأُسلُوب واهتمُّوا به نجد ابن "قتيبة"(ت276هـ/889) ، حيث حدّده في ثلاثةِ أبعاد وهي:"التفنُّن في القَول، معرفة أحوال الخِطاب ودواعِيه، والاعتداد بالمتلقي وموقفه من الخطاب." [2]

من خلال ما جاء به ابن قتيبة عن مفهوم **الأُسلُوب** نَستنتِج بأنَّهُ (**الأُسلُوب**) فَنّ بالإضافة إلى الاهتمام بحالة المتلقّي وكذلك لا ننسى صاحب النص ألا وهو المؤلف والمخاطِب من حيث إلقاءه للنص.

أما ابن" الطباطبا" فنجد **الأسلُوب** عنده هو:" ليس المعنى وحدهُ واللفظ وحدهُ،وإنَّما هو مُركب فنِّي من عنَاصر مختلفة يستمِّدُها الفنَّان من ذهنه ومن نفسه ، ومن ذوقه .تلك العناصر هي الأفكار والصور والعواطف،ثم الألفاظ المركبة والمحسّنات المختلفة ." [3]

---

[1] –مجمع اللغة العربية ، معجم الوسيط ، مكتبة الشروق الدولية ، مصر ، ط4 ، 1426هـ،2005م ،ص441،440.

[2] – رابح بن خوية ، مقدمة في الأسلوبية ، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع ، اربد ، الأردن ، ط1 ، 2013 ،ص13.

[3] – بشير ضيف الله ، الوقائع الأسلوبية وخصوصيتها في قصيدة "لاعب النرد" لمحمود درويش ، مقاربة سيميو- أسلوبية ، منشورات ANEP، ص23.

يرى ابن الطباطبَا من خلال تعريفهِ ، أنَّهُ لا يجُوز الفصل بين اللفظ و المعنى ، ولا يكون الأُسلُوب أُسلوبًا إلَّا من خلال التركيب بينهُما بشكل موفق و مُنظم . وعلى خلاف هذا التعريف ، نجد ابن خلُدون (ت808هـ/1406) يعرِّف الأسلُوب إذ يقول:"هُو المِنوال الذي تنسُجُ فيه التراكيب التي يفرغ فيها، ولا يرجع على الكلام باعتبار إفادته كمال المعنى الذي هو وظيفة البلاغة والبيان ولا باعتباره الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض، فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية ." [1]

ما يمكن قوله من خلال قول ابن خلدون عن الأسلوب أنه انسجام بين أنماط الكلام،كما رأى أنَّ الأسلُوب صنَاعة.

2- الأسلوب عند بعض المحدثين العرب:

لاشيء يأتي هكذا عبثًا ،ولا تُبنى معرفة إلاَّ إذا استَندَت على مُخلّفات ومعارف سابقة.فالأسلُوب مثلمَا كان محلّ دراسة واهتمام عند العرب قديما،أراد اللغويين والنقاد المحدثين تكملت ما جاء بهِ العرب قديمًا،ومن بين هَؤلاء" عبد السلام المسّدي "وذلك من خلال كتابه (**الأسلوبية الأسلوب**) حيث نجد الأسلُوب عنده :"يقوم على ركحٍ ثُلاثي دعائِمُه هي:المخاطِب و المخاطَب و الخطاب." [2]

وعلى خلاف هدا التعريف فهناك تعريف أخر له للأسلوب بأنه:"قِوامُ الكشفِ لنمط التفكير عند صاحِبهِ." [3]

يتضّح من خلال ما جاء به المسدّي أنَّهُ عندما نقُوم بتحديد **الأسلُوب** لابُدَّ من وجُود المخاطَب و المتلقِي و النص، و أنَّ الأسلُوب هو صورة و مرآة عن صاحبهِ.ومن الذين أيضا ساهموا في بلورة مفاهِيم حول **الأسلُوب** الناقد " أحمد الشايب" حيث يعرّف الأسلُوب فيقول:"ومعنى الأسلُوب أنَّهُ معانٍ مُرتبة قبل أن يكون ألفاظ منسّقة وهو يتكون في العقل قبل أن يُنطق به اللّسَان أو يجري بهِ القلم".[4]

---

[1] –بشير ضيف الله ، الوقائع الأسلوبية وخصوصيتها في قصيدة "لاعب النرد" لمحمود درويش، ص 50.

[2] –عبد السلام المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ،دار الكتاب الجديد المتّحدة ، ط5 ، يناير ، 2006، ص50.

[3] – المرجع نفسه ، ص 52.

[4] –رابح بن خوية ، مقدمة في الأسلوبية ، ص22.

يرى أحمد الشايب بأنَّ **الأسلُوب** هو كلام مُؤلف ، يكون في نفسية الكاتب أولاً ثم يُنطق ويُدوّن على الورق. وعلى خلاف هذا التعريف نجد تعريف أخر لأحمد الزيات عن الأسلُوب ،حيث يقول :"هو الطريقة الخاصّة للشاعر، أو الكاتب في اختيار الألفاظ، و تأليف الكلام، وهذه الطريقة فضلاً عن اختلافها في الكتّاب والشُعراء تختلف عن الكاتب أو الشاعر نفسه، باختلاف الفن الذي يعالجه ، أو الموضوع الذي يكتبه، والشخص الذي يتكلم بلسانه،أو يتكلم به." [1]

نجد **الأسلوب** عند أحمد الزيات لا يختلف من كاتب إلى أخر فقط بل عند الكاتب نفسه و ذلك باختلاف المواضيع الذي يتناولها.

3- الأسلوب عند الغربيين القدامى:

تعددت مفاهيم مصطلح (الأسلُوب) في الدّرس الغربي ،فدلالته" في اللاتينية Stilus وتعني ريشة ،و في الإغريقية Stilos وتعني عمودًا . وتشير المعاجم الغربية إلى أنَّ المعنى العام "للأسلوب" تشترك فيه حقول مختلفة ، والذي يقتصر على طريقة الكتابة أو فن الكتابة ، أو الطريقة الخاصّة للتعبير عن الفكر والانفعالات و العواطف".[2]

بالإضافة إلى هذه المعاني التي تضّمنها مصطلح "**الأسلُوب** " فإنَّه في كتب البلاغة الإغريقية يعدّ وسيلة من وسائل الإقناع، واندرج مفهومه تحت علم الخطابة ، و خاصة فيما يتعلق باختيار الكلمات المناسبة لمقتضى الحال .كما عرّفه أفلاطون بقوله:"الأسلُوب شبيه بالسمة الشخصية".[3]

وهذا يعني أنّ **الأسلُوب** عند الغربيين قديماً ،لم يستقر على معنى محدد، فمن خلال تعريف أفلاطون نرى أنَّه يربط **الأسلُوب** بشخصية المبدع ، أي من خلال أسلُوب الشاعر أو الكاتب نتعرّف على شخصّيته و مَوهبته.

---

[1] – عدنان بن ذريل ، اللغة و الأسلوب ، مجدلاوي للنشر و التوزيع ، ط2 ،2006، ص128.

[2] – رابح بن خوية ، مقدمة في الأسلوبية ، ص31.

[3] –المرجع نفسه ، ص32.

4- الأسلوب عند الغربيين المحدثين:

كان مصطلح **الأسلُوب** حديث النَّشأة في اللُّغات الأُوروبيّة في القرن 19 ، وكان كغيره من المصطلحات له تعاريف عديدة من قبل لغويّين ومفسّرين ، ونقاد محدثين ومن بينهم "بيفون" Buffon الذي يعرّفه فيقول :"إنَّ من الهيِّن أن تنتزع المعارف والأحداث والمكتشفات أو أن تبدل ، بل كثيراً ما تترقى إذا ما عالجها من هو أكثر مهارة من صاحبها ، كل تلك الأشياء هي خارجة عن ذات الإنسان ، أما الأسلُوب فهو الإنسان عينه ، لذلك تعذّر انتزاعه أو تحويله أو سلخه." [1]

من خلال تعريف بيفون **للأسلُوب** ، نجد أنَّه لا يختلف في تعريفه عن أفلاطون ، حيث يرى أنّ الأسلوب هو الإنسان وهو الرجل نفسُه ، لا يُمكن تبديله و لاتهديمه ،فهو في نظره صورة لفكر أديب

وعلى خلاف هدا التعريف نجد **الأسلوب** عند فلوبيير " Flaubert" بقوله :"يعتبر الأسلوب وحده طريقة مطلقة في تقدير الأشياء"[2]، وأيضًا يعرف بيار جييرو " Pierre Girard"**الأسلوب** فيقول :" الأسلوب هو طريقة التعبير بوساطة اللغة"[3]

ومعنى هذا أنَّ **الأسلُوب** هو الكيفية لتوصِيل فكرة معيّنة عن طريق اللّغة، وليس كلّ إنسان يمتلك الموهبة أو ما يسمّى بالدُّربة ، فاللّغة لها قواعد وأصول، يستخدمُها الأسلُوبيّ حتّى يكون أُسلُوبه أُسلوبًا يقنع به المتّلقي أو القارئ.

- **تعريف الأسلوبية:**

تعدّ **الأسلُوبية** علم جديد ظهر في العصر الحديث ، منذ بالي الذي أرسى معالمها، حيث تضّمنت عدّة مفاهيم و تعاريف وذلك لأهمّيتها ، ومن بين الذين عرّفوا **الأسلوبية** "عبد السلام المسّدي " الذي كان له الفضل في ترجمة هذا المصطلح من الفرنسية إلى العربية ،حيث يقول بأنّها:"دالٌ مركب جذرُه "**أسلُوب**" ولاحقته "**ية**" وخصائص الأصل تقابل انطلاقا أبعاد اللاّحقة، فالأسلُوب ذُو مدلول إنساني ذاتي أيّ نسبي، و اللاّحقة

---

[1] –عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، ص 53.

[2] –المرجع نفسه ، ص54.

[3] – رابح بن خوية ، مقدمة في الأسلوبية ،ص34.

تختص بالبُعد العلمي العقلي ، وبالتّالي الموضوعي ، ويمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدّال الاصطلاحي إلى مدلوليه بما يطابق عبارة :علم الأسلُوب **science de style** لذلك تعرف الأُسلوبية بداهةً بالبحث عن الأسس الموضوعيّة لإرساء علم الأسلوب." (1)

ويتضح هنا من خلال قول المسّدي بأنّ الأسلوبية هي دراسة وبحث عن قواعد تكون موضوعية ،لجعل الأسلوب علم قائم بذاته.

وعلى خلاف هذا التعرّيف هناك تعريف أخر "لمحمد عزام" فيعتبر **الأسلوبية** :"علمًا تحليليًا تجريديًا يرمي إلى إدراك الموضوعية في حقل إنساني عبر منهج عقلي." (2)

كما يعرّفها عدنان بن ذريل إذ يقول :" علم لُغوي حديث يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب العادي ، أو الأدبي خصائصه التّعبيرية والشّعرية فتميزه عن غيره ، إنّها تتقرى (الظاهرة الأسلوبية) بالمنهجيّة العلميّة اللّغوية ، و تعتبر الأسلُوب ظاهرة هي في الأساس لغوية تدرسها في نصوصها و سياقاتها." (3)

نستنتّج من خلال ذلك، أنّ **الأسلوبية** هي علم يهتّم بالخطاب الأدبي ، يقوم بدراسته وإبراز خصائصه الجماليّة والفنيّة وذلك عن طريق اللّغة.

تقوم الأسلوبيّة على دراسة النص في ذاته، إذ "تقوم بتفحص أدواته وأنواع تشكيلاته الفنيّة ،وهي تتميز عن بقية المناهج النصية بتناولها النص الأدبي بوصفه رسالة لغوية قبل كل شيء، فتحاول تفحص نسيجه اللغوي". (4)
وقد حدّد مفهوم الأسلوبية ريفاتير بقوله :"علم يُعنى بدراسة الآثار الأدبية دراسة موضوعية وهي لذلك تُعنى

---

(1) –عبد السلام المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، ص 32.

(2) –رابح بن خوية ، مقدمة في الأسلوب ، ص22.

(3) –عدنان بن ذريل ، اللغة و الأسلوب ، ص131.

(4) – فرحان بدري الحربي ، الأسلوبية في النقد العربي الحديث " دراسة في تحليل الخطاب" ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع ، لبنان ، ط1 ، 2003، ص 15.

بالبحث عن الأسس القارة لإرساء علم الأسلوب ، وهي تنطلق من اعتبار الأثر الأدبي بنية السنية تتحاور مع السياق المضموني تحاوراً خاصًا." (1)

أما فيما يخص جاكبسون فيعرّف **الأسلوبية** بأنّها :"بحث عمّا يتميّز به الكلام الفني من بقية مستويات الخطاب أولاً ومن سائر أصناف الفنّون الإنسانية ثانيًا." (2)

ما يمكن قوله عن الأسلوبية كخلاصة ، أنها تعنى بدراسة النصوص و تحليلها تحليلا لغوياً ، وذلك بهدف الكشف عن القيم الجمالي و التأثيرية .

- **نشأة الأسلوبية:**

يتمثل تاريخ مولد الأسلوبية أو علم الأسلوب في تنبيه العالم الفرنسي "جوستاف كويرتنج" عام 1886.على" أنَّ علم الأسلوب الفرنسي ميدان شبه مهجور تمامًا حتى ذلك الوقت، وفي دعوته إلى أبحاث تحاول تتبع أصالة التعبيرات الأسلوبية بعيدًا عن المناهج التقليدية ، وإذا كانت الأسلوبية قد ظهرت في القرن التاسع عشر فإنها لم تصل إلى معنى محدد إلا في أوائل القرن العشرين." (3)

ولقد ارتبطت نشأة الأسلوبية من الناحيّة التاريخيّة ارتباطًا واضحًا بنشأة علوم اللّغة الحديثة ، وذلك بأن "الأسلوبية بوصفها موضوعًا أكاديميًا ،قد ولدت في وقت ولادة اللّسانيات الحديثة واستمرت تستعمل بعض تقنياتها". (4)

ومعنى ذلك أنّ الأسلوبية علم لساني حديث ، فهي فرع من فروع اللسانيات . وقد أجمع المؤرخون للأسلوبية على أن " اللساني السويسري شارل بالي أصل علم الأسلوب وأسس قواعده النهائية ، مثلما أرسى

(1) –المرجع نفسه ، ص 15.

(2) –عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ،ص34.

(3) –يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية "الرؤية و التطبيق" ، دار المسيرة للنشر و التوزيع والطباعة ،ط1 2007،ط2 2010، ط3 2013 ، ص38.

(4) –يوسف مسلم أبو العدوس ، الأسلوبية " الرؤية والتطبيق" ، ص38.

أستاذه "دي سوسير" أصول علم اللسان الحديث ، واتبعه في ذلك ماروزو ، ففي سنة 1941م نادى مار وزو بحق الأسلوبية في شرعيّة الوجود ضمن أفنان الشجرة اللسانية العامة ، وهذا النداء يخص إرساء قواعد نظرية الأدب بعامة "[1]

و أخذت الجهود تتضافر عبر فترة طويلة ، فظهرت في ساحة الدرس الأسلوبي اجتهادات ،ففي سنة 1960 "انعقدت ندوات لمعالجة هذا المصطلح (الأسلوبية) ومن بين هذه الندوات ندوة بجامعة " أنديانا " بالولايات المتّحدة الأمريكية ، والتي حضرها ثلّة من النّقاد الأدب ، وعلماء النفس ، وعلماء الاجتماع ، وكان محورها "الأسلوب" ألقى خلالها رومان جاكبسون محاضرة حول (اللسانيات و الإنشائية) ، بنشر حينها بسلامة الجسر الواصل بين اللسانيات و الأدب"[2]

ما يمكن قوله أنّه من خلال نداء ماروزو و الندوة التي ألقيت بجامعة "أنديانا" ،توحي بأنّ الأسلوبية لها دور فعّال و هو الربط بين الأدب و اللسانيات ، وجعل كل من هذين الحقلين يستفيد من الأخر والعكس صحيح . وهذا ما أدى إلى " اطمئنان اللسانيين ونقاد الأدب سنة1965 إلى ثراء البحوث الأسلوبية واقتناعًا بالمستقبل الذي ستحققه ، وذلك حين ترجم " ت.تودوروف " أعمال الشكلانيين الروس إلى الفرنسية ".[3]

ومن بين الداعمين الألماني "ستيفن أولمان " الذي بارك باستقرار الأسلوبية علمًا لسانيًا نقديا ، حيث يقول:" إنَّ الأسلوبية اليوم من أكثر أفنان اللّسانيات صرامة على ما يعتري غائيّات هذا العلم الوليد ومناهجه ومصطلحا ته من تردد، ولنا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي واللسانيات معًا "[4]

نستنتج في الأخير أن الأسلوبية فرع من اللسا ت ، كما أنها أفادت واستفادت.

---

[1] –عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، ص21،22.

[2] –محمد سليمان ، ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان ، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع ، 2007،ص11،12.

[3] –المرجع نفسه ،ص12.

[4] –عبد السلام المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، ص24.

➢ **المقولات الأسلوبية:**

اشترط أغلب علماء الأسلوبية مجموعة من العمليات في الإبداع الأسلوبي تتصدرها عملية الاختيار ، فالتركيب ، ثم الانزياح.

1**–الاختيار:**

ويسمّى "الانتقاء" في بعض الدّراسات ، حيث يعكف النّاقد الأسلُوبي إلى "دراسة أسباب اختيار الكاتب لهذا التعبير دون ذلك، مستقرئًا جملة الممكنات الاحتمالية الأقرب إلى الإقناع، فمبدأ "الاختيار" يمثل خاصية من خصائص البحث الأسلوبي ، وإذا كانت اللّغة تحوي مفردات متعدّدة ، تتركب منها أعداد لا تحصى من العبارات والجمل فإنّ القضيّة المثارة هي البحث عن الدلالات المتعلّقة بأسباب اختيار جملة بدلا من جملة أخرى وتفضيل تركيب عن تركيب سواه." **(1)**

يحدد أحمد الشايب موضع الظاهرة الأسلوبية انطلاقًا من تحليل الأسلوب إلى عناصر "الفكرة والصورة والعبارة" فيه ، فينتهي إلى أن الأسلوب هو:" عملية اختيار تتسلط على تلك العناصر المكونة استنادًا إلى تصرف في الصياغات بما تراه أليق بموضوع الكلام ".**(2)**

إنّ اللغة رصيد واسع من المفردات ، فدور الكاتب أن يختار من هذا الرصيد ما يناسبه في عمله لغرض التعبير عن موقف معين، فالاختيار عامل مساعد وإجرائي يبرز موهبة وقدرة الكاتب وشخصيته في إنتاج النص.

للاختيار نوعان مختلفان وهما:

–**اختيار محكوم بالموقف والمقام:**"وهو اختيار نفعي ، يهدف إلى تحقيق هدف عملي محدد وربما يؤثر فيه المنشئ كلمة على كلمة أو عبارة على أخرى لأنها أكثر مطابقة في رأيه للحقيقة ، أو لأنه على عكس ذلك، يريد

(1) –بشير ضيف الله ، الوقائع الأسلوبية وخصوصيتها في قصيدة " لاعب النرد" ،ص31.

(2) –عبد السلام المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ،ص59.

أن يضلل سامعه".[1]

– اختيار تتحكم فيه مقتضيات التعبير الخالصة: " وهو اختيار نحوي ، والمقصود بالنحو في هذا المصطلح قواعد اللغة بمفهومها الشامل الصوتية والصرفية والدلالية ونظم الجملة ويكون هذا حين يؤثر المنشئ كلمة على كلمة و تركيب على تركيب لأنها أصح وأدق في توصيل ما يريد ويدخل في هذا النوع من الاختيار كثير من الموضوعات البلاغية المعروفة كالفصل والوصل ، التقديم والتأخير ، والذكر والحذف وسوى ذلك".[2]

من خلال هذين النوعين يتضح أن الأول عملي ونفعي يخدم منشؤه ، أما الثاني فهو اختيار متعلق بقواعد اللغة ، وهنا يفضل الكاتب التركيب الذي تكون قواعده اللغوية صحيحة حتى يُوصل فكرته للقارئ.

2- **التركيب** :

وهو العملية الثانية من عمليات الخلق الأسلُوبي. "تقوم ظاهرة التركيب على ظاهرة إبداعيّة سابقة عليها وهي ظاهرة الاختيار، التي لا تكون ذات جدوى إلاّ إذا أحكم تركيب الكلمات المختارة في الخطاب الأدبي. فظاهرة التركيب هي تنضّيد الكلام ونظمه لتشكيل سياق الخطاب الأدبي ، والتركيب عنصر أساسي في الظاهرة اللّغوية ، وعليه يقوم الكلام الصحيح." [3]

كما أن الناقد الأسلوبي من خلال هذه العملية –التركيب– يراعي سلامة التركيب ، سواء تعلق الأمر بالنحو أو الصرف، أو المعجم الدلالي،" فالكاتب لا يتسنى له الإفصاح عن حسه ولا عن تصوره للوجود إلا انطلاقا من تركيب الأدوات اللغوية تركيبًا يقضي إلى إفراز الصورة المنشورة والانفعال المقصود." [4]

ما يمكن قوله ، هو أن الكاتب بعدما يختار ما يناسبُه من الكمِّ الهائل التي توفره له اللّغة ، يبدأ بعمليّة تركيب الكلمات المختارة ليشكّل نص أو خطاب منسق ومنظم.

---

[1] – نور الدين السد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، دراسة في النقد العربي الحديث ، الجزء الأول ، دت ، ص 156.

[2] – المرجع نفسه، ص157.

[3] –المرجع نفسه ، ص170.

[4] –بشير ضيف الله ، الوقائع الأسلوبية وخصوصيتها في قصيدة " لاعب النرد" ، ص31.

3- **الانزياح:**

الانزياح باب من أبواب الأسلوبية ،شرع به الباحث لأهميته التي يشكلها في تحليل النصوص ، فهو في نظر

البعض :" انحراف الكلام عن نسقه المألوف وهو حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام و صياغته".[1]

للانزياح عدة مسميات، فهناك من يطلق عليه مصطلح " التجاوز" لفا ليري و"خرق السنن أو اللحن " لتودوروف ، و "خيبة الانتظار" لياكبسون"[2]

يعرّف الانزياح بأنَّه :" كل ما ليسَ شائعًا و لا عاديًا ولا مطابقًا للمعيار المألوف..إنَّه انزياح بالنسبة للمعيار ، أي أنَّه خطأ ولكن خطأ مقصود".[3]

إنَّ مفهُوم الانزياح هو قضية جديدة أخذت اهتمام كل من اللّغويين والنّقاد و المفسّرين ، لأنَّه جعل المنهج الأسلوبي يبحث عن الجديد وعن غير المتداول وغير المستعمل .

يرتكز الباحث الأسلوبي على معايير لإظهار الانزياح ، وكما نعرف أنَّ "الانزياح يقوم على المفاجأة و التغير ، ومن هنا فإنَّه من الصعب أن يعينّه معيار ، فلذلك تعدّدت المعايير فمنهم من اتخذ من لغة النثر العلمي معيارًا لتحديده ، وآخرون سلكوا السياق طريقًا كونُه يمثّل معيارًا داخليًا ، وتوصّل ريفاتير إلى معيار جديد أسماه "القارئ العمدة" وهذا المعيار يعطي للباحث حق الاعتماد في تبيان الإنزياحات على قرّاء يمتلكون الدُّربة. [4]

لقد اعتبر الكثير من الباحثين الانزياح حدث خارق في الإبداع ، يهدف إلى شدّ انتّباه القارئ وإثارته.

---

[1] –محمد سليمان ، ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان ، ص35.

[2] –عبد السلام المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ،ص79،80.

[3] –بشير ضيف الله ، الوقائع الأسلوبية وخصائصها في قصيدة " لاعب النرد"، ص31،32.

[4] –محمد سليمان ، ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان ، ص35.

➢ **مستويات التحليل الأسلوبي:**

إنَّ الأُسلوبية قد أقامت تحليلاتها على جملة من المستويات ، وذلك بهدف الوصول إلى السمات الأسلوبية التي تميز النص المدروس . وهذه المستويات تتمثل في :

1)المستوى الصوتي:

وهو الذي يتناول فيه المحلل الأسلوبي " ما في النص الأدبي من مظاهر الصوت. "[1]وقد أشار الجاحظ إلى دور الصوت حيث يقول:"الصوت هو آلة اللفظ، والجوهر الذي يقوم به التقطيع،وبه يوجد التأليف ، ولا تكون حركات اللسان لفظًا ولا كلامًا موزونًا ولا منثورًا إلاّ بظهور الصوت ، ولا تكون الحروف كلامًا إلاّ بالتقطيع و التأليف." [2]

ما يمكن قوله، إنَّ الصوت هو أساس الكلام فيه ننطق الألفاظ، و لا يتم النطق إلاّ عن طريقه، ويرتكز المستوى الصوتي على:

- **الإيقاع:**

ولما كان هذا الإيقاع ضرورياً وُجب تناوله في هذا المضمار، حيث "تتلاقى أنغام القصيدة في البناء الموسيقي أو تتنافر ، فيلجأ الشاعر إلى الإيقاع الذي ينسق المشاعر في شكل محدد ، لكونه يمثل حيويّة نغمية موسيقية ترتبط ارتباطًا حميمًا بموسيقى اللّغة وتركيبها الإيقاعي من جهة." [3]ويرتبط الإيقاع بالابتكار عند الشاعر ولا نستطيع تحديده بمفهوم معين ، لأنّه يتجدد مع كلّ قصيدة، وهذا ما ذهب إليه ريتشاردز يقوله :"إنّه نسيج من التوقعات و الإشباعات و الاختلافات و المفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع ." [4]

---

[1] –سامية راجح ، نظرية التحليل الأسلوبي للنص الشعري ، مفاتيح ومداخل أساسية ، مجلة الأثر ، الجزائر ، العدد 13 مارس 2012، .ص24.

[2] –عبد القادر شاكر ، علم الأصوات العربية " علم الفونولوجيا " ، دار الكتب العلمية ، لبنان ، ط1، 2012 ، ص50.

[3] –صفية بن زينة ، القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة ، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه ، جامعة السانيا ، وهران ، 2012،2013، ص44.

[4] –راوية يحياوي ، البنية والدلالة في شعر أدونيس ، دار ميم للنشر ، الجزائر ، ط2، 2014، ص228.

معنى هذا أنّ الإيقاع غير محدد ،فمثلما يرتبط بالقصيدة يرتبط أيضًا بنفسية القارئ فيترك أثر أو بصمة في نفسيته ،وكل قصيدة تمتلك نغمة خاصّة متفقة.

إنّ وظيفة الإيقاع في الشعر تقتصر على "تنظيم اللّغة، بما يعنيه التنظيم من خلق تناغم وتجانس بين مكونات لغة الأدب وتميزها من لغة باقي الخطابات ، فقد وظّف النقاد العديد من الاصطلاحات للدّلالة على هذا التنظيم من مثل:"تلاؤم الكلام"،:ترتيب الألفاظ"،و"حسن الرصف"[1]

فالإيقاع هو موسيقى القصيدة، وهذه الموسيقى تكون تعبيرية، فهو بمثابة روح القصيدة.وينقسم الإيقاع إلى قسمين، يكمّل أحدهما الآخر وهما:الإيقاع الداخلي، والإيقاع الخارجي.

1-الإيقاع الخارجي (الموسيقى الخارجيّة):

و المقصود به تقطيع أبيات القصيدة تقطيع إيقاعي، وكذلك استخراج البحر و القافية أو الروّي حيث تعتبر قواعد أصلية يتطرق إليها جميع الشعراء.وللإيقاع الخارجي عناصر تكوّنه وهي :

❖ الوزن :

إنّ الوزن في شكله الأساسي هو "الوعاء أو المحيط الإيقاعي الذي يخلق المناخ الملائم لكلّ الفعاليات الإيقاعية في النص .ويمثّل الهيكل الخارجي للإيقاع ،فلا يمكن الاستغناء عنه بوصفه شيئًا زائدًا وإنّما نابع من صميم القصيدة." [2]

ومن الآراء الدّالة على أهمية الوزن قول ابن رشيق القيرواني:"الوزن أعظم أركان الشعر وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة." [3].و هذه المواصفات ترشّح الوزن كي يكون من العناصر الجوهرية التي تخص الأنواع الشعرية دون النثر.

❖ القافية:

---

[1] –رشيد يحياوي ، شعرية النوع الأدبي " في قراءات النقد العربي القديم "، إفريقيا الشرق ، ص92.

[2] – صفية بن زينة ، القصيدة العربية في موازين اللسانية الحديثة ، ص98.

[3] – رشيد يحياوي ، شعرية النوع الأدبي " في قراءات النقد العربي القديم" ، ص 89.

القافية من الشروط والقواعد الأساسية المطلوبة في الشعر العربي ،على الرغم من اختلاف وجهات النظر حولها إلاّ أنها في الغالبية حاضرة و بقوة.إذ" إنّ القافية هي الفاصل بين الكلام الموزون و المقفى وغير المقفى،

بل هي الفاصل بين نوعين من الشعر العربي وغير العربي ، بمعنى أنّها خاصية مرتبطة بشخصية الشعر العربي." [1]
ويقول الخليل بن أحمد الفراهيدي :"إنّ القافية من أخر حرف في البيت إلى أول ساكن من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن"[2]

التزم الشعر العربي القديم بوحدة القافية ، و لما كانت الحداثة الشعرية ،فكّر الشعراء في التخلي عنها أو في تجديدها .فنازك الملائكة في مقدمة ديوانها "شظايا ورماد" تشير إلى التخلي القافية ، ويرى أدو نيس :" أنّ القافية بطريقة الشعر القديم تحدّ من حرية الشاعر ومن قدراته أو كأنّها تملأ فراغًا وزنيًا، لذلك يمكن حذفها دون إحداث أي تغيير أو إضعاف في معنى البيت." [3]

معنى ذلك أنّ القافية في الشعر القديم كانت تأتي على وتيرة واحدة ، لكن في الشعر الحديث استغنى عنها ولم يعتمد عليها في كل سطر شعري ، مثلاً تنوّع حرف الروّي من سطر إلى أخر.

تعتمد القافية في أساسها على" الحروف و الحركات التي تختم اللفظة الواقعة في البيت ، و الحرف الذي تسمى القصيدة في ضوئه وهو الروّي والذي يمثّل ثباتًا إيقاعيا يربط أجزاء القصيدة بنهايات موسيقية خاصة." [4]

وهذا يجعلنا نستنتج أنّ للقافية دورًا جماليًا كبيرًا في الشعر العربي وهي ميزة نوعيّة خاصّة .

2-الإيقاع الداخلي (الموسيقى الداخلية) :

[1] –أحمد بن عثمان الرحماني ، النقد التطبيقي الجمالي و اللغوي في القرن الرابع هجري ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، ط1، 2008، ص40.

[2] –راوية يحياوي ، البنية والدلالة في شعر أدونيس ، ص207.

[3] –المرجع نفسه ، ص 223.

[4] –صفية بن زينة ، القصيدة العربية في موازين اللسانية الحديثة ، ص100.

ويقصد بالإيقاع الداخلي ذلك"النظام الموسيقي الخاص الذي يبتكره الشاعر دونما الارتكاز على قاعدة مشتركة ملزمة تحكمه،وإنّما يبتدعه ويتخيره ليناسب تجربته الخاصة ، فهو كل موسيقى تتأتى من غير الوزن العروضي أو

القافية وإن كانت تؤازره و تعضده لخلق إيقاع شامل للقصيدة يثريها ويعزز رؤيا الشاعر." [1]

إنّ الإيقاع الداخلي أو ما يسمى بالموسيقى الداخلية ، تؤدي دورًا هامًا في إبراز فنيّة القصيدة .يقول شوقي ضيف :"وراء هذه الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية تتبع من اختيار الشاعر لكلماته ،وما بينهما من تلاؤم في الحروف و الحركات ،وكأن للشاعر أُذنًا داخلية وراء أُذنه الظاهرة تسمع كل شكله وكل حرف ، وكل حركة بوضوح تام وبهذه الموسيقى الخفية يتفاضل الشعراء." [2]

من خلال قول شوقي ضيف ، نفهم أنّ هناك موسيقى خفية وراء الموسيقى الخارجية والتي تتمثل في حسن الألفاظ وانسجام حروفها وهذا الذي يميّز شاعر عن شاعر.

يتضمّن الإيقاع الداخلي مايلي :

- **الجرس اللفظي:**

يمثل الجرس اللفظي قيمة جوهرية في الألفاظ و بنائها اللّغوي ،وهو "أداة التأثير الحسي بما يوحيه من السامع باتساق الألفاظ وتوافقها مع غيرها من الألفاظ في التعبير الأدبي. ويقول إبراهيم أنيس :"للشعر نواح عدة للجمال أسرعها إلى نفوسنا ما هيه من جرس الألفاظ وانسجام في توالي المقطع وتردد بعضها بعد قدر معين منها وكل هذا هو ما نسميه بموسيقى الشعر." [3]

إنّ اللفظة هي الأساس في القصيدة ، فلا تقتصر على ما توحيه من معانٍ فقط ، وإنّما بما تحمله من موسيقى .ويطلق على موسيقى الكلمة هذه مصطلح "الجرس" غير أنّه "لم يكن معروفًا عند القدماء .فكانوا يستعملون

---

[1] – رشيد يحياوي ، شعرية النوع الأدبي " في قراءات النقد العربي القديم" ، ص92.

[2] –صفية بن زينة ، القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة ، ص48،49.

[3] – المرجع نفسه ، ص 51.

لفظيّ الفصاحة المتعلقة باللفظ والبلاغة بالمعنى ،لهذا يقول الجاحظ:"أن يكون لفظك رشيقًا عذبًا، وفخمًا سهلاً،ويكون معناك ظاهرًا مكشوفًا وقريبًا معروفًا." [1]

ويقع الجرس اللفظي في "مفردات معينّة ، تأخذ مكانتها ضمن نطاق التركيب لتعميق المعنى والدلالة الصوتية"[2] . أي أنّ الموسيقى لا تقتصر على المفردة فحسب بل على المفردة وعلاقتها بالسياق الموجودة فيه .

- **التوازي:**

أصل مصطلح التوازي هندسي صرف، انتقل إلى الدراسات الأدبية مع كثير من المفاهيم الرياضية والعلمية ، بفعل حركة الأخذ والعطاء بين المتبادلة بين العلوم والفنون . ولقد عُرّف بتعاريف متعددة تعكس في مجملها وجهة نظر كل دارس ورؤيته .ومن أدق التعاريف تعريف الدكتور فاضل ثامر بأنّه:"نسق التقريب و المقابلة بين محتويين أو سردين بهدف البرهنة على تشابههما أو اختلافهما ويتم التشديد على تطابق أو تعارض الطرفين بواسطة المعاودات إيقاعية أو تركيبية." [3]

معنى التوازي هو التناظر بين جمل العبارة سواء في التطابق أو التعارض ، وهذان يشكلان وحدة الجملة الإيقاعية.وينطلق التوازي من مكونات التركيب الصوتي ، ليمثل سمة بارزة لها ضرورتها عبر شبكة الخطاب ، كما تكمن وظيفته في إشباع الرغبة السمعية عند المتلقي ، نتيجة توالي المقاطع المتتابعة و المتناسقة المتمثلة في الأصوات الساكنة والحركات الكلامية . يهيئ وعي المتلقي لاستقبال تتابع جديد من نفس النمط دون غيره." [4]

ومن الذين أوّلوا اهتمامهم بقضية التوازي هو رومان جاكبسون عندما عرض فكرة وجود تناسبات تحدث أثناء الخطاب الشعري بمستوياته المختلفة . [5] وعليه فإنّ التوازي هو الجمع بين "النحو والصرف و العروض"وهذا ما ينتج لنا متعة موسيقية.

---

[1] –مجدي وهبة ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والآداب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط2، 1984، ص279 .

[2] – المرجع نفسه ، ص279.

[3] – العربي عبد الله ، بلاغة التوازي في السور المدنية ، رسالة لنيل شهادة الماجستير ، جامعة السانيا ،وهران ، 2009، ص17 .

[4] – صفية بن زينة ، القصيدة العربية في موازين اللسانية الحديثة ، ص63 .

[5] – عبد الواحد حسن الشيخ ، البديع والتوازي ، مطبعة الإشعاع الفنية ، ط1، 1999، ص6.

- **التكرار:**

يعدّ التكرار من الوسائل الأساسية التي يبنى عليها الإيقاع ، خصوصًا إذا حالفه التوفيق في تأدية الدلالة المرادة. ويتمتع التكرار كغيره من الأساليب بإمكانيات تعبيرية لها مدلولاتها في القصيدة . [1]كما يعدّ التكرار من الخصائص المهمة في الشعر قديمًا أو حديثًا . ويتحدد مفهومه في أبسط مستوى من مستوياته بأن"يأتي المتكلم بلفظ ثمّ يعيده سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفًا. كما يجعل على إنتاج فوائد جديدة داخل كيان العمل الفنّي ليشكّل نظامًا موسيقيًا ذا ميزة غنائية." [2]

وهذا يجعل التكرار أحد علامات الجمال البارزة ،فهو ينتج لنا موسيقى تحرك القصيدة ،إذ أنّه شغل اهتمام النقاد على اختلاف ثقافاتهم .تقول نازك الملائكة :"إلحاح الشاعر على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من بسواها فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها "[3]

بمعنى أنّ الشاعر عند تكرار لفظة معينة أو حرف معين فإنّه يقصد ذلك .أي أنّ التكرار يحدث أثر موسيقي ويجعل عناصر القصيدة تتفاعل مع بعضها.

2- المستوى التركيبي:

يعدّ النظام التركيبي أحد الجوانب التي تتناولها الدراسة اللسانية ،وظاهرة التركيب هي :"تنضيد الكلام ونظمه لتشكيل سياق الخطاب الأدبي "[4]

يتناول البحث اللغوي في هذا المستوى دراسة نظام بناء الجملة ،ودور كل جزء في هذا البناء ،وعلاقة أجزاء الجملة ببعضها البعض ،و أثر كل جزء في الآخر مع العناية بالعلامة الإعرابية [5].هذا المستولى يهتم بغلبة بعض

---

[1] – صفية بن زينة ، القصيدة العربية في موازين اللسانية الحديثة ، ص69.

[2] – منذر عياشي ،الأسلوبية و تحليل الخطاب ، مركز الإنماء الحضاري ، سوريا ، ط1، 2006، ص87.

[3] – صفية بن زينة ، القصيدة العربية في موازين اللسانية الحديثة ، ص78.

[4] –نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، الجزء الأول ، ص168.

[5] – محمد داوود ، مستويات البحث الأسلوبي ، ص22.

أنواع التراكيب على النص ، وهنا نلاحظ دور الأسلوبية في "دراسة العلاقات و التراكيب و الترابط في النص وتماسكه عن طريق الروابط النحوية"[1].

ما يمكن قوله عن المستوى التركيبي أو المستوى النحوي، هو أنّه يهتّم بالعلاقة بين المفردات من خلال الانسجام والاتساق النحوي سواء في جملة أو فقرة أو نص أو ما شبه ذلك.

يرتكز المستوى التركيبي النحوي في تحليله على:

- **التقديم والتأخير:**

أسلوب التقديم والتأخير يعدّ من خصائص اللّغة العربية، و هو "أصدق دليل على أهمية الإعراب الذي لولاه لأصبحت اللّغة جامدة ولفقدت حريتها في التعبير"[2] فهذا الأسلوب له دور مُهِم حيث ساهم في إثراء اللّغة وإنماء خصائصها و عناصرها ولم يحد من موهبة الشاعر أو الكاتب.

اعتاد العرب تقديم ماحقّه التأخير لفضل دلالة وتمام المعنى ،وتأخير ما حقّه التقديم للغرض ذاته ، وذلك بجعل اللفظ في رتبة قبل رتبته الأصلية أو بعدها لعارض اختصاص أو أهمية أو ضرورة .يقول الثعالبي :"العرب تبتدئ بذكر الشيء والمقدم غيره"[3].وخير مثال يبيّن ظاهرة التقديم و التأخير قوله تعالى :"يا مريم اقنتي لربّك و اسجدي واركعي مع الراكعين"[4]. في هذه الآية الكريمة تقدّم القنوت والسجود على الركوع وهو قبلهما.

يعتبر علي بن خلف كاتب التقديم و التأخير نقل في الكلام عن رتبته إذ يقول:" والكلام وغيره ممّا يرتّب ،يخرج عن رتبته بأحد ستة أشياء وهي التقديم والتأخير، و الرفع والحط ،والأخذ يميناً وشمالاً،وليس ترتيب الكلام بتخيّر ألفاظه "[5].أما عند ابن الجزري فهو أحد أنواع البيان ، فمن البيان عنده القلب وهو :"أن يكون الكلام يصلح

---

[1] –. سامية راجح ، نظرية التحليل الأسلوبي للنص الشعري ، ص224

[2] –. رجاء العيد ، البحث الأسلوبي –معاصرة و تراث – منشأة المعارف ، الإسكندرية ، 1993، ص14.

[3] –. مختار عطية ، التقديم و التأخير و مباحث التراكيب بين البلاغة و الأسلوبية ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، مصر ، دت ، ص15.

[4] –. القرآن الكريم.

[5] –. صفية بن زينة ، القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة ، ص 299.

ابتداء قراءته من أوله وأخره أو تعكس كلماته فتقدم المؤخر وتؤخر المقدم "[1].واستنادًا لما سبق يتضّح جليًا أنّ أسلوب التقديم والتأخير حظي باهتمام كبير من قبل نقّاد وكتّاب .

- **الأساليب**:

تُعدّ اللغة بمثابة زاد الشاعر الذي ينتقي منه مادة خياله ،فهي تتشكل بين يديه وفق ما يراه مناسبًا من أساليب لغوية مختلفة ،ترضي إحساسه بحقيقة إيصال ما يريد من متلقيه ،بعد أن يصيب فيها فكره وشعوره [2].

وقد اعتاد البلاغيّون والباحثون المحدثون في علمي النحو و البلاغة ،على تسمية المعاني التي يخرج إليها المعنى الأصلي من ألفاظ الأمر و الاستفهام والنداء ،وغير ذلك من المعاني ب" الأساليب " [3] .والأساليب تختلف ولا تتحدد إلاّ بمعرفة السياق الذل وضعت فيه .

3– المستوى الدلالي:

يمثل علم الدلالة مستوى من مستويات دراسة اللّغة (المستوى الدلالي) ،"لأنّه يختص بدراسة المعنى الذي تخلص إليه المستويات الأخرى ، وبذلك فهو يتناول معاني الكلمات ، بعدّها علامات لغوية "[4].

وفي هذا المستوى يهتم المحلل الأسلوبي "بدراسة استخدام المنشئ للألفاظ وما فيها من خواص تؤثر في الأسلوب، كتصنيفها إلى حقول دلالية ، ودراسة هذه التصنيفات ومعرفة أي نوع من الألفاظ هو الغالب"[5].يهتم المستوى بالمعنى أي بدلالة الألفاظ وتغيّر معانيها وأسباب تغيّرها ودراسة العلاقة الدلالية بين الألفاظ .

---

[1] –. المرجع السابق ، ص 300.

[2] –. المرجع نفسه ، ص319.

[3] –. مسلم مالك بعير الأسدي ، لغة الشعر عند أحمد مطر ، مذكرة ماجستير ، جامعة بابل ، 2007،ص 81.

[4] –. خليفة بوجادي ، محاضرات في علم الدلالة ، بيت الحكمة ، الجزائر ، ط1 ، 2009، ص 17.

[5] –. يوسف مسلم أبو العدوس ، الأسلوبية "الرؤية والتطبيق" ص198.

يقول ميشال زكريا :"أما علم الدلالات فهو مستوى من مستويات الوصف اللغوي ، ويتناول كل ما يتعلق بالدلالة أو بالمعنى فيبحث مثلاً في تطور معنى الكلمة ويقارن بين الحقول الدلالية المختلفة "[1].وفي هذا المستوى يمكن دراسة مايلي:

- **الصورة الفنية:**

إنّ النقد الجمالي قد عُني بالصورة الفنية أكثر من عنايته بوسائل التواصل الجمالي الأخرى، التي عرض لها النقد والبلاغة على حدٍّ سواء .ولعلّ الجاحظ أول من طرح قضية التصوير بجد حيث عرّف الشعر بقوله :" الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير "[2].ويقصد من التصوير البيان .والصورة هي الشكل الذي تظهر فيه عبقرية الشاعر وتجربته ، فهي وسيلة لنقل وإيصال هذه التجربة إلى المتلقي . إنّ مصطلح "الصورة " كان مستعملاً عند النقاد والبلاغيين القدامى حيث نجد ابن سينا يعرف الصورة بأنّها:"الشيء الذي تدركه النفس الباطِنة و الحس الظاهر معًا ،الحس الظاهر يدركه أولاً ويؤديه إلى النفس"[3].

وجوهر الشعر هو الصورة ،إذ لا يمكن أن نتخيل الشعر بدون خيال ، لذلك أصبح"الشعر قادرًا من خلال الصور على فتح نوافذ الإيحاء والجمال وأصبحت الكتابة بالصور هي القانون المحوري الذي تبنى عليه القصيدة العربية" [4] لذلك كانت الصورة وسيلة الخيال في الشعر.

- **الرمز:**

ابتدعت التجربة الشعرية الرموز ، وهذه الأخيرة من الوسائل الفنيّة فيها ،وهو يعني اكتشاف بين شيئين اكتشافًا ذاتيًا ،وهو بأبسط معانيه :"الدلالة على ما وراء المعنى الظاهري مع اعتبار المعنى الظاهر مقصودًا أيضًا"[5].يُعدّ الرمز من أرقى وأسمى أدوات التعبير والخلق الإبداعي الشعري "باعتبار اللغة العادية قد أصبحت

---

[1] –. أحمد بن عثمان الرحماني ، النقد التطبيقي الجمالي و اللغوي في القرن الرابع هجري ، ص189.

[2] –. المرجع نفسه ، ص189.

[3] أحمد بن عثمان الرحماني ، النقد التطبيقي الجمالي و اللغوي في القرن الرابع هجري ، ص190.

[4] –. ماهر دربال ، الصورة الشعرية في ديوان " أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب ، دت ، ص20.

[5] –. عمر يوسف قادري ، التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل و المضمون ، دار هومة ، الجزائر ، ص122.

بمستواها البسيط العاجز عن احتواء التجربة الشعرية وإخراج اللاشعور وتوليد الأفكار في ذهن المتلقي"[1].وأساس الرمز الإيحاء ، والإيحاء ضد المعنى المباشر للأفكار، فهو رؤيا يتحقق منها التفاعل بين الذات والموضوع .ويعرّفه كارل يونغ بأنّه" أفضل طريقة للإفضاء بما لا يمكن التعبير عنه ، وهو معيّن لا ينضب للإيحاء ، بل للتناقض كذلك"[2].فالرمز قادر على ترجمة الأحاسيس و المعاني النفسية للشاعر التي يتركها في نفس المتلقي.

❖ المبحث الثاني:أنواع الأسلوبية

البحث في الأسلوبية مجال واسع، لأنّ الأسلوبية أسلوبيات فمنها "الأسلوبية التعبيرية"،" الأسلوبية النفسية" "الأسلوبية البنيوية" ،"الأسلوبية الإحصائية".

- **الأسلوبية التعبيرية**

تعرف بالأسلوبية الوصفية ، ويذهب النقاد والباحثون في ميدان الأسلوبية إلى عد هذا الاتجاه مدرسة فرنسية وأن شارل بالي مُؤسسها ، وقد ركز في دراسته على" الطابع العاطفي للغة و الوجداني للكلام وارتباطه بفكرتي القيمة و التوصيل" [3].فالأسلوبية عنده هي: "البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة ومن ثمّ تعكف على دراسة هذه العناصر آخذة في الحسبان محتواها التعبيري ، و التأثيري بمعنى دراسة المضمون الوجداني للغة أو الكلام"[4].

فأسلوبية بالي أساسها المضمون الوجداني ، العاطفي ،التأثيري .وكانت أسلوبية "شارل بالي " وصفية لأنّها "اشتغلت بالوصف اللغوي للحديث اليومي الدائر بين مجموعة من الأفراد رغم بساطة هذا الخطاب الخالي من الإبداعية ، ولم تخرج عن وصف محددات اللغة ،وربطها بالوعي والجانب النفسي الذي يخضع للتحليل مادام أنّ الإنسان تحكمه العلاقات الوجدانية الانفعالية في التعامل والأداء اللغوي "[5].

---

[1] –. سعيد بوسقطة ، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر ، منشورات بونة للدراسات عنابة ، الجزائر ، ص38 .

[2] –. عمر يوسف قادري ، التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل و المضمون ، ص 122 .

[3] –. رابح بن خوية ، مقدمة في الأسلوبية ، ص 51.

[4] –. المرجع نفسه ، ص51.

[5] –. بشير ضيف الله ، الوقائع الأسلوبية وخصوصيتها في قصيدة "لاعب النرد" ، ص40

كانت مهمة علم الأسلوب عند شارل بالي هي :"تحديد أنماط التعبير التي تترجم في فترة معينة حركات فكر وشعور المتحدثين باللغة ودراسة التأثيرات العفوية الناجمة عن هذه الأنماط لدى السامعين و القراء "[1].

وقد حاول صلاح فضل الإلمام بأسلوبية شارل بالي وتحديد خصوصيتها المنهجية في مبحث جنح فيه إلى الدقة والموضوعية في بسط أراء بالي التي تتخلص فيمايلي :

1-البحث عن مكامن القوة التعبيرية في اللغة على جميع مستوياتها.

2- تحليل علاقاتها بالفكر و بالشخصية الجماعية بدراسة أهم العناصر التعبيرية ودورها في تشكيل النظام العام بعلاقاته الداخلية من ناحية و مقارنته بالنظم الأخرى من ناحية ثانية[2].

ما يمكن قوله إنّ شارل بالي لم يقصد اللغة الإبداعية بقدر ما كان يقصد اللغة العادية اليومية ، لغة التواصل ، متبعًا السمات و الخصائص وتبيان الجوانب العاطفية و التأثيرية ، أي أن يدرس التعبير في وسط اجتماعي من ناحية الوسائل التي تؤدي إلى إنتاج لغة.

- **الأسلوبية النفسية :**

وتسمى أيضًا ب"الأسلوبية السيكولوجية " ،ولعلّ أفضل من مثلها الألماني "ليوسبيتزر Leospitzer" الذي قدّم رُؤاه للأسلوبية في كتابه (دراسة في الأسلوب) مبررًا اهتمامه بالمبدع أو منتج النص ، حيث اعتبر الذات الكاتبة قيمة محورية لا ينبغي تجاوزها بقدر من تتطلب تخصيصها و الإصغاء إليها[3]. وذلك في قوله: "معالجة النص تكشف عن شخصية مؤلفه"[4]،وبتعبير أخر له يقول :"الأسلوب انعطاف شخصي عن الاستعمال المألوف للغة "[5] يتضح من خلال قول ليوسبيتزر أنّه لم يعزل شخصية المؤلف، بل بالعكس حاول سبر أغوار المؤلف مهما كانت مكتسباته من زاوية اللغة.

---

[1] –.نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، الجزء الأول ، ص 65 .

[2] –. المرجع نفسه ، ص 65.

[3] –. بشير ضيف الله ، الوقائع الأسلوبية و خصائصها في قصيدة " لاعب النرد" لمحمود درويش، ص34.

[4] –. حسن ناظم ، البنى الأسلوبية – دراسة في أنشودة المطر للسياب– المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط1، 2002، ص37.

[5] –. المرجع نفسه ، ص37.

أشار الباحثون العرب في مجال حديثهم عن الاتجاهات الأسلوبية إلى الأسلوبية النفسية ، وهي تعني" بمضمون الرسالة ونسيجها اللغوي مع مراعاتها لمكونات الحدث الأدبي الذي هو نتيجة لإنجاز الإنسان والكلام و الفن ، وهذا الاتجاه الأسلوبي تجاوز في أغلب الأحيان البحث في أوجه التراكيب و وظيفتها في نظام اللغة إلى العلل و الأسباب المتعلقة بالخطاب الأدبي "[1].

ما يمكن قوله كخلاصة ، هو أنّ الأسلوبية النفسية أو أسلوبية ليوسبيتزر هي أسلوبية الكاتب ،تحاول إبراز شخصيته وتفحص أسلوبه ، كما أنّها تدرس العلاقة بين الفرد و التعبير دون إغفال الجماعة التي تستعمل اللغة.

- **الأسلوبية البنيوية:**

وتعرف بالأسلوبية الهيكلية في بعض الترجمات ، ويُعدّ هذا الاتجاه أكثر الاتجاهات الأسلوبية الحديثة شيوعًا و"بخاصة كذلك فيما نظر وطبق له في النقد العربي، وقد عُرفت هذه الأسلوبية أيضًا ب "الأسلوبية الوظائفية"لأنّها ترى المنابع الحقيقية للظاهرة الأسلوبية تكمن في اللغة وفي نمطيتها وفي وظائفها." [2]

قامت الأسلوبية على المبادئ نفسها التي قامت عليها البنيوية ،حيث كانت المرجعية الأولى أفكار (فرديناند دي سوسير) اللغوية [3].وهنا نجد عبد السلام المسدي يقول :"فإذا كانت لسانيات سوسير قد أنجبت أسلوبية بالي فإنّ هذه اللسانيات قد ولدت البنيوية التي احتكت بالنقد الأدبي"[4].ويتضح أنّ اللسانيات هي الأصل والأسلوبية و البنيوية يمثلان فرعًا من هذا الأصل .

تحاول الأسلوبية البنيوية دراسة "العلاقات بين الوحدات اللغوية في الخطاب الأدبي ويرتبط مفهوم العلاقات بمفهوم اللغة نفسها عند الأسلوبيين"[5].

---

[1] –. نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، الجزء الأول . ص67.

[2] –. رابح بن خوية ، مقدمة في الأسلوبية ،ص 60.

[3] –. محمد سليمان ، ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان ، ص26.

[4] –. نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، الجزء الأول ، ص85.

[5] –. المرجع نفسه ، ص91.

تتمثل مهمة الأسلوبية البنيوية في اكتشاف القوانين التي ينظم الظواهر الأساسية في الخطاب الأدبي ،كما أنها "ترى بأن الأدب مهما تميّز فهو يصدر رؤية يجمع شتاتها العناصر المكوّنة للنص والتي تشكل اللغة محورها الأساسي"[1].

ما يمكن قوله حول الأسلوبية البنيوية أنّها تهتم من خلال تحليلها للنص بالعلاقات المتكاملة بين الوحدات المكوّنة للنص ،باعتبار هذا الأخير بنية متكاملة أي لا يمكن دراسة ولا تعريف أي عنصر خارج عن سياقه باعتبار أنّ هذا العنصر له علاقة مع عناصر أخرى تشكل ما يسمى بالبنية .

- **الأسلوبية الإحصائية:**

هو اتجاه مخالف تمامًا للاتجاهات الأسلوبية الأخرى ،فهو يعتمد في تحليله الأسلوبي على الإحصاء الرياضي.يقوم هذا الاتجاه في تعامله مع الأثر الأدبي على كشف خصائصه الأسلوبية والجمالية ،إذ يعرف بأنه:" يهدف التشخيص الأسلوبي الإحصائي إلى تحقيق الوصف الإحصائي الأسلوبي للنص ، لبيان ما يُميّزه من خصائص أسلوبية"[2]. معنى هذا أنّ دراسة الأسلوب من خلال الإحصاء تتمثل في إبراز عدد تكرار المفردات ، و الإيقاع،وإبراز الخصائص التي تميز كل نص عن نص أخر.

ولقد كان من الدوافع الرئيسية لاستخدام الإحصاء في الدراسات الأسلوبية ، هو" إضفاء موضوعية معينة على الدراسة نفسها ،وكذلك لمحاولة تخطي عوائق تمنع من استجلاء مدى رفعة أسلوب معين أو حتى تشخيصه"[3]. وهناك نجد سعد مصلوح يقول :"إنّ التشخيص الأسلوبي الإحصائي يمكن اللجوء إليه حين يراد الوصول إلى مؤشرات موضوعية في فحص لغة النصوص الأدبية ،وتشخيص أساليب المنشئين وهذه المؤشرات و المقاييس الموضوعية –في ظننا–وسيلة منهجية منضبطة يمكن بها استنفاذ الدرس الأدبي من ضباب العموم و التهويم وتخليص من سلطان الأحكام الذاتية التي تفتقد السند والدليل"[4].

---

[1] – عبد السلام المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، ص55.

[2] –. بشير ضيف الله ، الوقائع الأسلوبية و خصوصيتها في قصيدة " لاعب النرد" لمحمود درويش ، ص37.

[3] –. حسن ناظم ، البنى الأسلوبية – دراسة في أنشودة المطر للسياب– ص48.

[4] –. نور الدين السد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، الجزء الأول ، ص109.

وفي الأخير نستنتج أنّ الأسلوبية الإحصائية اتجاه جدير بالاهتمام ،جمعت بين الأعمال الأدبية و الرياضيات أي الإحصاء الرياضي كما أنّها تنزاح إلى الموضوعية وترفض الذاتية و الأحكام التقليدية السابقة.

❖ المبحث الثالث: علاقة الأسلوبية بالعلوم الأخرى

جاورت الأسلوبية –بطبيعتها– كثيراً من العلوم ،وتداخلت معها بدرجات متفاوتة .وأولى هذه العلوم هي:

- **علاقة الأسلوبية باللسانيات :**

للأسلوبية صلة وثيقة باللسانيات ،لأنّ هذه الأخيرة هي حاضنة للمناهج والاتجاهات النقدية كلّها ،"فعلاقة الأسلوبية باللسانيات (علم اللغة)هي علاقة منشأ ومنبث ،ووفق من يرى بعض الباحثين تتحدد الأسلوبية بكونها أحد فروع علم اللغة ،إلا أنّ اعتمادها على وجهة نظر خاصة تميزها عن سائر فروع الدراسات اللغوية ، فالأقرب إلى المنطق باعتبارها علمًا مساوقًا لعلم اللغة ،لا يعنى بعناصر اللغة من حيث هي ، بل بإمكانياتها التعبيرية ، وعلى هذا الأساس تكون لعلم الأسلوب الأقسام نفسها لعلم اللغة"[(1)].وتدعيمًا لهذه النظرة نجد رومان جاكبسون يقول :"إنّ الأسلوبية فن من أفنان شجرة اللسانيات"[(2)].ولأنّ الأسلوبية فرع من فروع علم اللغة ،فهي تعدّ هذا الأخير المرتكز والمستند لها.

لذلك "التزمت الدراسات الأسلوبية التطبيقية بالمنحنى اللغوي الوصفي التحليلي في كل أبعاده،الذي يحاول من الوصول إلى أسرار الفن الأدبي بغية النفاذ إلى بؤرة الفعل الشعري ،إذًا ،كانت اللسانيات مستند الأسلوبية في دراسة الآثار الأدبية ،كما كان للأسلوبية فضل في تمهيد الطريق إلى رحاب الأدب"[(3)].وهذا ما شجّع ليوسبيتزر على القول بأنّ:"الأسلوبية جسر اللسانيات إلى الأدب "[(4)].

من خلال هذا يتبين بأنّ هناك علاقة حميمية بين الأسلوبية و اللسانيات ،ويتضّح جليًا الاتصال الوثيق بين هذين الحقلين المعرفيين ،فكل منهما له الفضل على الأخر.

---

(1) –. يوسف مسلم أبو العدوس ، الأسلوبية "الرؤية و التطبيق" ، ص39.

(2) –.رابح بن خوية ، مقدمة في الأسلوبية ، ص81.

(3) المرجع نفسه ، ص81.

(4) –. عبد السلام المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، ص86.

وهذا الاندماج الحادث بين العلمين حمل عز أغا مالك على القول :" على ذوي الاختصاص أن يأخذوا بعين الاعتبار بأنّ الأسلوبية لا يمكن أن تفصل عن اللسانية ،ولا أن تبحث خارج نطاقها،ذلك لأنّ اللسانية قاعدة ثابتة لضمان الموضوعية ودقة البحث في دراسة أي أسلوب كان في أي نص أدبي كان ،وبهذه الطريقة يمكننا التوصل إلى وضع منهجية عامة تشمل كامل الأصعدة اللغوية و الأسلوبية التي بها و فيها يكون النص ، كمنهجية يمكن اعتمادها لتحليل مختلف الأساليب الأدبية بطريقة علمية بعيدة عن الآراء الشخصية و الأحكام الذاتية التي تمنع عن النص أصالته"[1].

ولعلّ هذا يدفعنا إلى القول إنّ اللسانيات قاعدة ثابتة و علم قائم بذاته ، والأسلوبية ،استفادت من هذا العلم مستسقية منه الموضوعية و الدقة في البحث.

وتلخيصًا للحديث حول علاقة الأسلوبية بعلم اللغة قول يوسف مسلم أبو العدوس أنّ" الأسلوبية الحديثة خرجت من عباءة اللغة،ومن مدرسة دي سوسير على وجه التحديد ،وفي الوقت الذي انفتحت فيه اللسانيات على شتّى العلوم كالرياضيات و الطب...أفاد الأسلوبيون من هذا الانفتاح ، وهذه الإفادة هي التي أمدت الأسلوبية بالمنهج العلمي"[2].

- **علاقة الأسلوبية بالبلاغة:**

لا يتّم الحديث عن الأسلوبية بوصفها علمًا قائم الأسس دون أن يكون مشفوعًا بحديث عن علاقتها بعلم البلاغة،الذي "يُعدّ ضمن العلوم المساعدة لها كما هو حال اللسانيات ، بما احتوت عليه من معارف تحولت مع الزمن إلى علوم مستقلّة ،وأول ما يربط البلاغة بالأسلوبية هو اشتراكهما في المادة و الموضوع إذ كلاهما يتناول الخطاب الأدبي "[3].

بقيت الدراسات الأسلوبية تردد المقولة التي مفادها أنّ:" الأسلوبية وليدة البلاغة ووريثها المباشر ،معنى ذلك أنّ الأسلوبية قامت بديلاً عن البلاغة"[4].بالإضافة إلى ما جاء به شكري عيّاد من خلال كتابه "مدخل إلى علم

---

[1] – رابح بن خوية ، مقدمة في الأسلوبية ، ص82.

[2] –. يوسف مسلم أبو العدوس ، الأسلوبية "الرؤية و التطبيق" ،ص 47 .

[3] –. رابح بن خوية ، مقدمة في الأسلوبية ، ص92.

[4] –. يوسف مسلم أبو العدوس ، الأسلوبية "الرؤية والتطبيق" ،ص60.

الأسلوب "حيث يقول:"ولكنني إذا أقدّم إليك هذا الكتاب لا أغريك ببضاعة جديدة مستوردة ، فعلم الأسلوب ذو نسب عريق عندنا ،لانّ أصوبه ترجع إلى علم البلاغة"[1].

ما يمكن قوله أنّ الأسلوبية كعلم ألسني حديث ،لا يمكن أن تكون بديلاً عن البلاغة ،"وليس من اليسير على المرء مطلقًا أن يتقبّل فكرة وراثة علم ما لعلم سابق ، طالما أنّ هذه الوراثة تحمل في طيّاتها الدلالة على إفناء العلم السابق بوصفه علمًا مستقلاً له تميّزه الخاص"[2].وهذا يعني أنّ الأسلوبية ليست وريثة البلاغة ، على الرغم من أن هناك بعض التقاط المشتركة بينهما ،لكن هذا لا يغيّر حقيقة أنّ الأسلوبية علم قائم بذاته.

أبرز محطّات التلاقي و التقارب بين الأسلوبية و البلاغة:

1-كانت البلاغة فنًا للتعبير الأدبي وقاعدة في الوقت نفسه وهي-أيضًا- أداة نقدية تستخدم في تقويم الأسلوب الفردي،وهي فن أدبي ،وهاتان سمتان قائمتان في الأسلوبية المعاصرة[3].

2-إنّ مبادئ العلم الأسلوبي العربي قائمة على جذور لغوية و بلاغية ،وهنا يمكن أن يكشف التلاقي بين تصور اللغويين الغربيين ،وما نتج عنه من فجوة أتاحت للدرس الأسلوبي الغربي و الدرس البلاغي العربي الظهور على الساحة الأدبية[4].

أبرز محطّات الاختلاف بين الأسلوبية و البلاغة:

1-البلاغة علم معياري يرسل الأحكام التقيميّة ، و يرمي إلى "تعليم"مادته و موضوعه :بلاغة البيان ، بينما تنفي الأسلوبية عن نفسها كل معيارية وتعزف عن إرسال الأحكام التقيمية بالمدح أو التهجين ولا تسعى إلى غاية تعليمية البتّة [5].

2-البلاغة تحكم بمقتضى أنماط مسبقة وتصنيفات جاهزة ،بينما تحدد الأسلوبية بقيود منهج العلوم الوصفية [3].

---

[1] -. المرجع السابق، ص61.

[2] -. المرجع نفسه ، ص61.

[3] -. يوسف مسلم أبو العدوس ، الأسلوبية " الرؤية والتطبيق" ، ص 78.

[4] -. يوسف مسلم أبو العدوس ، الأسلوبية "الرؤية و التطبيق" ،ص 78.

[5] -. عبد السلام المسدي ،الأسلوبية والأسلوب ، ص45.

3-فصلت البلاغة الشكل عن المضمون بينما الأسلوبية ترفض هذا المبدأ[1].

استناداً لما سبق حول علاقة الأسلوبية بالبلاغة ،هو أنّ هذه الأخيرة كانت عاملاً في وجود الأسلوبية،كما أنّ الأسلوبية استطاعت أن تتجاوز القصور الموجود في البلاغة.

- **علاقة الأسلوبية بالنقد:**

يشكل النقد حقلاً هامًا مغريًا،ومجالاً منفتح الجسور على الأسلوبية .تعدّ الأسلوبية "مدرسة لغوية تعالج النص الأدبي ،من خلال عناصره ومقوماته الفنية ،متخذة من اللغة والبلاغة جسرًا تصف به النص الأدبي ،وقد تقوم أحيانًا بتقييمه من خلال منهجها القائم على الاختيار والتوزيع ،مراعية في ذلك الجانب النفسي والاجتماعي للمرسل و المتلقي ، ومن ثمّ فإن الدراسة الأسلوبية عملية نقدية،ترتكز على الظاهرة اللغوية ،وتبحث في أسس الجمال المحتمل قيام الكلام عليه "[2].

أما النقد فيعتمد في اختياره "عنصري الصحة والجمال ،والصحة مادة الكلام أما الجمال فجوهره ،وتكون الأسلوبية بمثابة القنطرة التي تربط نظام العلاقات بين علم اللغة والنقد الأدبي"[3].

وعليه فإنّ العلاقة بين النقد والأسلوبية وطيدة ، و القاسم المشترك بينهما هو النص الأدبي .وفيما يتصل بهذه العلاقة هناك رأيان :

الأول: ويرى أنّ الأسلوبية أضحت مغايرة للنقد الأدبي ولكنّها ليست هادمة له أو وريثة له ،وعلة ذلك أنّ اهتمامها لا يتجاوز لغة النص ،فهو في وجهتها –في المقام الأول – وجهة لغوية ،أما النقد فاللغة عنده هي أحد العناصر المكوّنة للأثر الأدبي .معنى ذلك أنّ الأسلوبية قاصرة عن تخطي حواجز التحليل إلى تقييم الأثر الأدبي بالاحتكام إلى التاريخ. [4]

---

[1] –. نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، الجزء الأول ، 60 .

[2] –. يوسف مسلم أبو العدوس ، الأسلوبية " الرؤية والتطبيق" ، ص 51.

[3] –. المرجع نفسه، ص52.

[4] –. فتح الله أحمد سليمان ،.الأسلوبية –مدخل نظري ودراسة تطبيقية – ، دار الأفاق العربية ، القاهرة، ط1 ، 2008 ، ص38.

وقد علل المسدّي ذلك إذ يقول :"نحن ننفي عن الأسلوبية أن تؤول إلى نظرية نقدية شاملة لكل أبعاد الظاهرة الأدبية فضلاً عن أن تطمح إلى نقض النقد الأدبي ،وعلة ذلك أنّها تمسك عن الحكم في شأن الأدب من حيث رسالته فهي عاجزة عن تخطي حواجز التحليل إلى تقييم الأثر الأدبي بالاحتكام إلى التاريخ،بينما رسالة النقد كامنة في إماطة اللثام عن رسالة الأدب ،ففي النقد بعض ما في الأسلوبية وزيادة ،وفي الأسلوبية من النقد إلاّ بعضه"[1].من خلال قول المسدّي نستنتج أنّ الأسلوبية لا تستطيع أن تحلّ محل النقد.

الثاني: وهو مخالف لسابقه (الاتجاه الأول) فيذهب إلى أنّ النقد قد استحال إلى نقد للأسلوب وصار فرعًا من فروع علم الأسلوب ،ومهمته أن يمدّ هذا العلم بتعريفات جديدة ومعايير جديدة . [2]

ويعني هذا الرأي أنّ النقد سيقصر بحثه على الجانب اللغوي للنص الأدبي ، وسينصرف عمّا عداه من عوامل وظروف مختلفة تشكل جانبا مهمًا في العملية النقدية ، مما يؤدي إلى محور النقد الأدبي وقيام الأسلوبية وحدها التي لا تستطيع أن تكون عوضًا عن النقد الأدبي [3].

ما يمكن قوله حول علاقة الأسلوبية بالنقد ، بأنّ هناك اختلاف من قبل الدارسين والنقاد حول هذه العلاقة فكل طرف يرى هذه العلاقة من الزاوية المناسبة له. وقد أثيرت قضية إمكانية أن تكون الأسلوبية منهجًا نقديًا مستقلاً،إلاّ أنّ النقاد اختلفوا بشأن ذلك ،"فمنهم من يرفض ذلك وفي طليعتهم المسدّي الذي يعدّ التسليم بذلك مجازفة .ولعلّ موقفه من هذه القضية ينبني على النظر إلى حقيقة النقد ومهمته التي تتجاوز مجرد الوصف إلى الحكم على العمل الأدبي وذلك مالا تدعيه الأسلوبية "[4]

نستنتج من موقف المسدّي أنّ النقد مهمته إصدار الحكم على العمل الأدبي ، وهذا أمر تنفيه الأسلوبية.ومن النقاد من يقتنع بإمكانية تحول الأسلوبية إلى منهج نقدي ،وفي طليعة هؤلاء النقاد" موريس أبو ناضر في دراسة تطبيقية ترتكز على ما يمكن تسميته بالمنهج الأسلوبي ،وذلك في كتابه المعنون (الألسنية و النقد الأدبي)،حيث

---

[1] –. عبد السلام المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، ص93.

[2] –. فتح الله أحمد سليمان ، الأسلوبية –مدخل نظري ودراسة تطبيقية – ص38.

[3] – المرجع نفسه – ص38. .

[4] – رابح بن خوية ، مقدمة في الأسلوبية ،ص118 .

درس نصوصًا من الرواية العربية مركزًا على البنية الداخلية للنصوص من دون اللجوء إلى الوسطات الخارجية والتركيز على بنية النص "[1].

يعني أن موريس أبو ناضر من المؤيدين لفكرة تحول الأسلوبية إلى منهج نقدي ،فهو الذي يهمه النص في حدّ ذاته متجاوز كل الظروف والعوامل الخارجية المحيطة بالنص .ما يمكن قوله حول علاقة الأسلوبية بالنقد أنهم لا يندمجون بالرغم من وجود عناصر مشتركة بينهما لكن يمكن القول أن كل علم يستفيد من الأخر والعكس صحيح.

[1] – المرجع السابق،ص 118.

الفصل الثاني : قصيدة أنشودة المطر لبدر شاكر السياب

1-نبذة عن حياة بدر شاكر السياب
2-قصيدة أنشودة المطر

المبحث الأول : المستوى الصوتي

المبحث الثاني : المستوى التركيبي

المبحث الثالث : المستوى الدلالي

❖ **نبذة عن حياة بدر شاكر السياب**

1) حياته:

ولد بدر شاكر السياب في قرية جيكور من محافظة البصرة في جنوب العراق سنة1926،وأكمل دراسته في قضاء أبي الخصيب ،ثمّ انتقل إلى مركز المحافظة فأتمّ دراسته الثانوية ، رحل بعدها إلى بغداد ،فالتحق بدار المعلمين العالية 1944،منتسبًا إلى قسم اللغة العربية [(1)].

ارتاد الندوات الأدبية في بغداد وكان يتردد إلى مقهى عرب أو مبارك أو الزهاوي ، وفيها كان يطالع دواوين الشعر العربي وبخاصة ديوان أبي تمام .معظم قراءاته كانت في الشعر :"الشعر والشعراء"لابن قتيبة ،ابن الرومي في رثاء المغنية بستان ،وكان يطالع الشعر الإنجليزي مستعينًا بالقاموس ،كما أنّه نظم مطولة عنوانها "مابين الروح و الجسد"عبّر فيها عن تجارية مع البغايا [(2)] .

عام1946 انتقل من فرع اللغة العربية إلى اللغة الإنجليزية ،فتهيأ له من الثقافة ما فتح عينه على عالم واسع من المعرفة المتنوّعة ،والثقافة المتباينة ،فانعطف نحو تيّار الرومانسية لكنّه سرعان ما حدد مساره في التيّار الواقعي لاضطراب الأحداث ،وتداخل الواقع ،فانحرف في الفلسفات اليسارية مما جعل السلطات حينها تنفيه إلى إيران عام 1953 ،وبحساسيته المفرطة ،و ما رافق ذلك من معاناة في بُعده وحرمانه من أهله ،أُصيب (بمرض السل)بدأ من سنة 1957 ، فظلّ يعاني من الحاجة إلى العلاج ،حتّى وفاته في إحدى مستشفيات الكويت سنة 1964[(3)] .

2) بدر شاكر السياب ومسيرته الشعرية:

نستطيع أن نقسم حياة بدر شاكر وشعره إلى أربعة مراحل:

- المرحلة الأولى: الرومانسية 1943-1948:مأساة بدر تكمن في وفاة أمّه وهو صغير ،وزواج والده من امرأة ثانية ، فكان يعيش في الغربة .إنّ الرومانسية التي عاشها بدر واستمدّها من واقعه ، تعرّف إليها كذلك من دراسته للشعر والأدب الانجليزي .بيد أنّ يوسف الحال يقول في مقابلة معه :"إنّ معرفة بدر للإنجليزية كانت

(1) – حميد أدم ثويني ، فن الأسلوب " دراسة وتطبيق عبر العصور "، دار صفاء للنشر و التوزيع ، عمان ، ط1 ، 2007، ص575.

(2) –هاني الخير ، موسوعة أعلام الشعر العربي الحديث ، بدر شاكر السياب ، ثورة الشعر ومرارة الموت ، دار رسلان للطباعة و النشر ، سوريا ، دمشق ، ط1 ، سنة 2006، ص8.

(3) – حميد أدم ثويني ، فن الأسلوب " دراسة و تطبيق عبر العصور " ، ص575.

جدّ ضعيفة ، وقد تأثر بشيلي و كيش ،ولكن بدر لم يقلد أحدًا ،كما أنّه لم يستطع أن يسير تحت راية الرومانسيين العرب ، ولم يستطع أن يحمل راية الإنجليز"[1].

- المرحلة الثانية : الواقعية 1949-1955: بعد أن انظم بدر إلى الحزب الشيوعي ، لقي الاضطهاد والتشرد بسبب ذلك وقد أثرت فيه هذه التجربة ، بحيث تحول إحساسه الفردي بالفاجعة إلى إحساس بفاجعة الجماعة ، كان في الماضي يبحث عن خلاصه وحده ،أمّا الآن فقد أصبح يبحث عن خلاصه بخلاص الآخرين .وموقفه هذا يتبين من خلال قصائده :"حفّار القبور"،"الأسلحة و الأطفال"[2].

وفي هذه المرحلة أصبحت الأسطورة جزءًا من قصيدته ،كما أعاد للقصيدة العربية ارتباطها بقضية الجماهير وقصيدته "أنشودة المطر "خير مثال على التزامه بقضية شعبه.

- المرحلة الثالثة : المرحلة التموزية أو الأسطورية1956-1960: تجاوز الشاعر الرومانسية وتجاوز الواقعية الاشتراكية ، وانتقل إلى استخدام الأسطورة و الرمز في شعره ،كان الموت في المرحلة السابقة حادثة ، وكان الجوع ظاهرة ، وكان النضال رجولة . أما ذا في هذه المرحلة فقد تحوّل الموت إلى أسطورة يتمثل بالمسيح وتموز وفي شعر هذه المرحلة ، يحاول الشاعر بعث قريته جيكور ، التي تصبح رمزًا للوطن[3].
- المرحلة الرابعة :الذاتية 1961-1964:هي المرحلة الأخيرة من حياته ،خيّم فيها شبح الموت على الشاعر ، وأصبحت قصائده تتضح برائحة الموت .لقد أقعد الشاعر المرض ، ولكنّه ظلّ ينظم الشعر ، فكأنّه في سباق مع الزمن.يعتبر الشاعر بدر شاكر السياب رائدًا من رواد حركة التطور في شعرنا العربي المعاصر ،كما يعتبر شعره حدًّا فاصلاً بين مرحلتين :المرحلة المحافظة على شكل القصيدة القديمة وعلى نظامها التقليدي في البناء الملتزم بعمود الشعر ، والمرحلة التي حاولت التحرر من هذا النظام ورأت عدم الالتزام بالسطر الشعري المنقسم إلى قسمين ،وأعطت لنفسها حرية الحركة وحرية التوزيع في تفعيلات القصيدة وفي قافيتها[4].

توفيّ بدر شاكر السياب يوم الخميس الموافق للرابع والعشرين من كانون الأول 1964.

---

[1] – هاني الخير ،موسوعة أعلام الشعر العربي الحديث ، بدر شاكر السياب ثورة الشعر ومرارة الموت ، ص27.

[2] – المرجع نفسه ، ص27.

[3] – المرجع نفسه ، ص28.

3) أعماله الشعرية:

-أزهار ذابلة 1947.

-أساطير 1950.

-المومس العمياء 1954.

-الأسلحة والأطفال 1955.

-حفّار القبور وأنشودة المطر 1960.

-المعبد الغريق 1962.

-منزل الأقنان 1963.

-إقبال 1965.

-أعاصير 1972.

-الهدايا 1974.

-البولكير 1974.

فجر الإسلام 1974. [1]

[1] – هاني الخير ،موسوعة أعلام الشعر العربي الحديث ، بدر شاكر السياب ثورة الشعر ومرارة الموت ، ص29.

❖ **قصيدة " أنشودة المطر" :**

عَيْنَاكِ غَابتَا نَخيلٍ سَاعَةَ السَّحَرْ

أو شُرفَتَانِ رَاحَ يَنْأى عنهُمَا القَمَرْ

عيْنَاكِ حِينَ تبسُمَانِ تُورقُ الكرُومْ

وتَرقُصُ الأضْواءُ ....كالأقْمارِ في نَهَرْ

يَرْجُّهُ المجدَافُ وَهنًا سَاعَةَ السَّحرْ

كأنَّمَا تنبُضُ في غَوريهمَا ،النُّجُومْ..

وتغرَقَانِ في ضَبَابٍ مِنْ أسَى شفِيفْ

كالبَحْرِ سرَّحَ اليدَينِ فَوْقَه المسَاءْ ،

دفْءُ الشّتاءِ فيه وارتعاشَةُ الخرِيفْ،

والموتُ، والميلادُ ، والظَّلامُ ، والضَّياءْ ،

فتَستَفيقُ ملْءَ رُوحي، رَعْشَةُ البُكاءْ

ونَشْوةٌ وحشيةٌ تُعانقُ المسَاءْ

كنَشوةِ الطِفلِ إذَا خَافَ منَ القَمرْ !

كأنَّ أقواسَ السَّحاب تشرُبُ الغيُّوم

وقَطرةً فَقَطرةً تذُوبُ في المطَرْ

وكَرَكَرْ الأطْفَالِ في عرَائشِ الكُرُومْ

ودَغدغتْ صَمت العَصافيرْ على الشَّجرْ

أُنشُودةُ المطرْ

مطرْ...

مطرْ...

مطرْ...

تَتَاءُبُ المسَاءِ ، والغيُّومُ ما تزَالْ

تسِّحُ ما تسِّحُ من دُموعهَا الثِّقالْ

كأنَّ طِفْلاً باتَ يهذِي قبلَ أن ينَامْ:

بأنَّ أُمَّهُ –التي أفاقَ مُنذُ عَامْ

فلمْ يجدهَا ، ثُمَّ حينَ لجَّ في السُؤالْ

قالوا له : "بعْدَ غدٍ تعُودْ...–

لابُدَّ أن تعُودْ

وإنْ تهَامسَ الرِّفاقُ أنَّها هُناكْ

في جانبِ التّلِّ تنَامُ نوْمةَ اللُّحودْ

تسِّفُ من تُرابهَا وتشْرُبُ المطرْ،

كأنَّ صيَّادًا حزينًا يجْمعُ الشِباكْ

ويلعنُ المياهَ و القدرْ

وينشُرُ الغناء حيثُ يأفَلُ القمرْ

مطرْ...

مطرْ...

مطرْ...

أتعْلمينَ أيَّ حُزنٍ يبعَثُ الَمطرْ؟

وكيْفَ تنشُجُ المزاريبُ إذَا انهَمرْ؟

وكيْفَ يشْعرُ الوحِيدُ فيه بالضَيَاعْ؟

بلاَ انتهَاء – كالدَّمِ المرَاقْ ، كالجيَاعْ

كالحُبِّ ، كالأطفالْ، كالموتَى ، هو المطرْ !

ومُقْلتَاكِ بي تُطيقانِ مع المطرْ.

وعَبْرَ أمْواجِ الخَليجِ تَمسَحُ البُرُوقْ

سَواحلَ العِراقِ بالنُّجُومِ والمحَارْ،

كَأنَّها تَهُمُّ بالشُّروقْ

فيحْسَبُ اللَّيلُ عَليْها مِنْ دَمٍّ دِثَارْ

أصِيحُ بالخليجْ:" يا خَلِيجْ

يَا وَاهِبَ اللُؤْلؤَ ، والمحارِ ، والرَّدى !"

فيرجعُ الصَدَّى

كأنَّهُ النَشِيجْ:

"يا خَلِيجْ

يا واهِبَ المحارِ و الرَّدى..."

أكَادُ أسمعُ العِراقَ يذخُرُ الرُّعودْ

ويخزُنُ البُرُوق في السُّهولِ والجبَالْ

لم تترُك الرِّياح من ثمودْ

في الوَادِ منْ أثْرْ

أكَادُ أسْمعُ النَّخيلَ يشْرُبُ المطْرْ

وأسْمعُ القُرى تئنُّ ، و المهَاجِرينْ

يُصَارِعُون بالمجَاديفْ و بالقُلُوعْ،

عواصفَ الخليجِ، والرُّعودِ، منشِدينْ:

"مطْرْ...

مطْرْ...

مطْرْ..

وفي العراقِ جُوعْ

وينثُرُ الغِلالُ فيه موسِمَ الحصَادْ

لتَشْبعِ الغِرْبانُ و الجرَادْ

ونطحنُ الشوانَ والحجَرْ

رَحَى تَدُورُ في الحقُولِ... حَولَهَا بشَرْ

مطْرْ...

مطْرْ...

مطْرْ...

وكَمْ ذَرفنَا لَيْلةَ الرَّحيل، مِن دُمُوعْ

ثُمَّ اعْتَلَلْنا – خَوْفَ أن نُلَامْ – بالمطْرْ..

مطْرْ...

مطرْ...

ومُنْذُ أنْ كُنَّا صِغَارًا ، كانَتْ السَّمَاءْ

تَغِيمُ في الشِّتاءْ

ويهطِلُ المطرْ

وكلُّ عَامٍ – حينَ يُعشبُ الثّرَى – نجُوعْ

ما مرَّ عَامٌ والعراقُ ليسَ فيه جُوعْ

مطرْ...

مطرْ...

مطرْ...

في كلِّ قطرةٍ مِنَ المطرْ

حَمَراءُ أَوْ صَفْراءُ مِنْ أَجِنَّةِ الزَّهرْ

وكُلُّ دَمْعَةٍ مِن الجِيَاعِ والعُرَاةْ

وكُلُّ قَطْرَةٍ تُراقُ مِنْ دَمِّ العَبيدْ

فهي ابتسَامٌ في انتظَارِ مُبسِمٍ جَدِيدْ

أوْ حُلمةٌ توَّردَتْ عَلَى فَمٍّ الوَلِيدْ.

في عَالِمِ الغَدِّ الفَتِيّ ، وَاهبَ الحيَاة !

مطرْ...

مطرْ...

مطرْ...

سَيعشَبُ العِراقُ بالمطَرْ..."

أَصِيحُ بالخلِيجْ :" يا خَلِيجْ...

يَا واهِبَ اللُؤلُؤ ، والمحَار، والرَّدى !"

فيرجَعُ الصَّدَى

كأنَّهُ النشِيجْ

"يا خَلِيجْ

يا واهِبَ المحارِ والرَّدى "

وينثرُ الخليجْ مِن هِبَاته الكِثَارْ

عَلَى الرِّمالِ:رَغْوة الأجَاجِ ، والمحارْ

ومَا تَبْقَى مِن عِظَامِ بَائسٍ غريقْ

من المُهَاجِرين ظَلَّ يشرُبُ الرَّدى

مِنْ لجَّةِ الخليجْ و القَرَارْ

وفِي العِراقِ أَلْفَ أفْعَى تَشْرُبُ الرَّحِيقْ

مِن زهرةٍ يربُّها الرِفَاتُ بالنَّدى

وأسْمَعُ الصَدّى

يرِنُّ في الخَليجْ

"مطرْ...

مطرْ...

مطرْ...

في كُلِّ قطْرةٍ منَ المطرْ

حَمْراءُ أو صَفْراءُ من أجنَّةِ الزّهرْ.

وكلُّ دَمْعَةٍ مِن الجيَاعْ والعُرَاةْ

وكلُّ قطرةٍ تُراقُ مِن دَمِ العَبِيدْ

فهِي ابتسَامٌ في انْتِظَارِ مُبْسِمٍ جَديدْ

أوْ حُلمةٌ توَّردتْ عَلَى فمِ الوليدْ

في عَالمِ الغَدِ الفتيِّ ، واهِبَ الحياة".

ويهطُلُ المطرْ[1].

[1] – بدر شاكر السياب ،أنشودة المطر (ديوان الشعر) ، دار العودة ،بيروت ،ط2،1981 ، ص162 .

❖ المبحث الأول : المستوى الصوتي:

الإيقاع الخارجي:

قصيدة "أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب منظومة إيقاعية وموسيقية متكاملة تشترك فيها أداءات كثيرة :

1) الوزن:

الوزن نسق من الحركات والسكنات يلتزمه الشاعر في نظمه الشعري ، و"قد اتّبع الشعراء أنساقًا مختلفة يطلق على كل منها بحر، فالبحر نسق خاص من الحركات والسكنات ، وقد اصطلح علماء العروض على أن يتخذوا من التفعيلات ميزانًا للشعر . والتفعيلة كوحدة من الحركات والسكنات "[1].والأساس في البحر هو العديد من التفعيلات تتكرر في كلّ بيت.

ولأهميته تأتي دراستنا للوزن أو البحر في القصيدة " أنشودة المطر"وذلك كالأتي:

التفعيلات	عدد تكرارها في المقطع	الأسطر الشعرية التي وردت فيها
مُسْتَفْعِلُنْ	20 مرَّة	الأسطر(17،18،1،2،3،4،5،6،7،8،9،10،11،14،16)
مُتَفْعِلُنْ	27 مرَّة	الأسطر(1،2،3،4،5،6،7،8،9،10،11،12،13،14،15،16،17)
مُسْتَعِلُنْ	5 مرَّات	الأسطر(6،12،13،17)
فَعُو	8 مرَات	الأسطر (1،2،4،5،13،15،17،18)
فَعُولْ	10 مرَّات	الأسطر(3،6،7،8،9،10،11،12،14،16،)
فَعَلْ	3 مرَّات	الأسطر (19،20،21)

[1] – حسيني عبد الجليل يوسف ، التمثيل الصوتي للمعاني ، دراسة نظرية و تطبيقية في الشعر الجاهلي ، دار الثقافة للنشر و التوزيع ، القاهرة ،ط1 ،1998 ، ص29 .

المقطع الثاني		
التفعيلات	عدد تكرارها في المقطع	الأسطر الشعرية التي وردت فيها
مُسْتَفْعِلُنْ	7مرَّات	الأسطر(24،26،28،30،32)
مُتَفْعِلُنْ	22 مرَّات	الأسطر(22،23،24،25،26،29،30،31،32،33،34)
مُسْتَعِلُنْ	3مرّات	الأسطر(23،27)
مُسْتَعِلْ	مرّة واحدة	السطر29
مُتَعِلُنْ	مرّة واحدة	السطر30
مسْتَفْعِلْ	مرّة واحدة	السطر27
فَعُولْ	10 مرّات	الأسطر(22،23،24،25،26،27،28،29،30،32)
فَعُو	3 مرّات	الأسطر(31،33،34)
فَعَلْ	3مرّات	الأسطر(35،36،37)

المقطع الثالث		
التفعيلات	عدد تكرارها في المقطع	الأسطر الشعرية التي وردت فيها
مُسْتَفْعِلُنْ	10مرّات	الأسطر(38،42،44،47،49،53،56،58)
مُتَفْعِلُنْ	42مرّة	الأسطر(4،45،46،47،48،49،50،51،53،54،55،57،59،60،61،62 4،38،39،40،41،43،4)
مُسْتَفْعِلْ	مرّة واحدة	السطر57
مُسْتَعِلُنْ	6مرّات	الأسطر(39،43،47،56،61)
مُتَفْعِلْ	مرّة واحدة	السطر48
مُسْتَعِلْ	مرّة واحدة	السطر56
فَعُولْ	15مرّة	الأسطر(40،41،44،45،46،47،48،51،54،55،56،57،60،61،62)
فَعُو	9مرّات	الأسطر(38،39،42،43،49،50،53،58،59)
فَعَلْ	3مرّات	الأسطر(63،64،65)

المقطع الرابع		
التفعيلات	عدد تكرارها في المقطع	الأسطر الشعرية التي وردت فيها
مُسْتَعِلُنْ	مرّة واحدة	السطر68
مُتَفْعِلُنْ	10 مرّات	الأسطر(66،67،68،69،70)
فَعُولْ	3مرّات	الأسطر(66،67،68)
فَعُو	مرّتين	الأسطر(69،70)
فَعَلْ	3مرّات	الأسطر(71،72،73)

المقطع الخامس		
التفعيلات	عدد تكرارها في المقطع	الأسطر الشعرية التي وردت فيها
مُسْتَفْعِلُنْ	3مرّات	الأسطر(74،75)
مُتَفْعِلُنْ	3مرّات	الأسطر(74،75)
فَعُولْ	مرّة واحدة	السطر74
فَعُو	مرّة واحدة	السطر75
فَعَلْ	مرتين	الأسطر(76،77)

المقطع السادس		
التفعيلات	عدد تكرارها في المقطع	الأسطر الشعرية التي وردت فيها
مُسْتَفْعِلُنْ	4مرّات	الاسطر(78،81،82)
مُتَفْعِلُنْ	6مرّات	الأسطر(78،79،80،81،82)
مُسْتَفْعِلْ	مرّة	السطر(78
فَعُولْ	4مرّات	الأسطر(78،79،81،82)
فَعُو	مرّة	السطر80
فَعَلْ	3مرّات	الأسطر(83،84،85)

المقطع السابع		
التفعيلات	عدد تكرارها في المقطع	الأسطر الشعرية التي وردت فيها
مُسْتَفْعِلُنْ	7مرّات	الأسطر(86،87،91)
مُتَفْعِلُنْ	24مرّة	الأسطر(،89،90،91،92،86،87،88)
مُتَعِلْ	مرّة	السطر90
مُتَفْعِلْ	مرّة	السطر90
مُسْتَعِلْ	مرّة	السطر90
فَعُولْ	5مرّات	الأسطر(88،89،90،91،92)
فَعُو	مرّتين	الأسطر(87،88)
فَعَلْ	3مرّات	الأسطر(93،94،95)

المقطع الثامن		
التفعيلات	عدد تكرارها في المقطع	الأسطر الشعرية التي وردت فيها
مُسْتَفْعِلُنْ	7مرّات	الأسطر(102،105،107،108،109،98)
مُتَفْعِلُنْ	24مرّات	الأسطر(109،110،99،102،103،104،105،106،107،108، 96،97،98)
مُسْتَعِلُنْ	مرّتين	السطر(98،111)
فَعُولْ	8مرّات	الأسطر(97،100،103،104،105،107،108،111)
فَعُو	7مرّات	الأسطر(96،98،99،102،106،109،110)
فَعَلْ	3مرّات	الأسطر(112،113،114)

المقطع التاسع		
التفعيلات	عدد تكرارها في المقطع	الأسطر الشعرية التي وردت فيها
مُسْتَفْعِلُنْ	6مرّات	الأسطر(115،116،120،121)
مُتَفْعِلُنْ	13مرّة	الأسطر(116،117،118،119،120،121،122)
مُسْتَعِلْ-	مرّة-مرّة-مرّة	السطر119

مُستَفْعِلْ-مُتَعِلْ		
فَعُولْ	5مرّات	الأسطر(117،118،119،120،121)
فَعُو	3مرّات	الأسطر(115،116،122)

هذه الجداول تبين لنا بأنّ الشاعر استخدم تفعيلة واحدة وهي"مُسْتَفْعِلُنْ" ، لكنّها لم ترِد دومًا سليمة بل خضعت لزحافات وعلل حوّلتها إلى "مُتَفْعِلُنْ" وجاءت مخبونة، "مُسْتَعِلُنْ" وهو ما يُسمّى بالطيّ ،"مُسْتَفْعِلْ" وهو المسمّى بالكف .و خاصةً في تفعيلة الضرب مابين (فَعُولْ،فَعُو)، (فَعُولْ،فَعُو)، بالإضافة إلى تفعيلة (فَعَلْ)، وذلك لخلق إيقاع شجيّ. إذ نجده يتفنن في الصورة الشعرية لما توحيه من دلالات ووقع في نفس المتلقي.

وهذه التفعيلات التي استخدمها السياب ، جاءت مناسبة مع الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر ، من خير وخصب ،من فرح وحزن. وهنا نستنتج أنَّ الشاعر استخدم بحر الرجز ،وسُمّي هذا الأخير رجزًا ،لأنه" يقعُ فيه ما يكون على ثلاثة أجزاء ، وأصله مأخوذ من البعير إذا شُدّت إحدى يديه فبقي على ثلاث قوام .وأجود منه أن يُقال :هو مأخوذ من قولهم :ناقة رجزاء ،إذا ارتعشت عند قيامها لضعف يلحقها أو داء . فلما كان هذا الوزن فيه اضطراب سُمِّي رجزًا تشبيهًا لذلك ".[1]وهذا يوافق الاضطراب عند الشاعر ،فهو "يختار الرجز مُخاطبًا من خلاله —وبطريق غير مباشر —المطر،عارضًا حاله وحال بلاده العراق مُلتَمسًا الحلّ و الخلاص"[2].

يمنح هذا الوزن الشاعر حرية الحركة ، فهو ذُو تناغم صوتي ، و"الرجز مطيّة الشعراء وأوّل رُكوب في الأنواع الشعرية "[3]. ولسُهُولة هذا الوزن كان أكثر الشعراء ينظمون عليه ،ويُقال:" إنّه أقدم أوزان الشعر العربي وأنّه كان أكثر أوزان الشعر شيُوعًا في الجاهلية ،إذ كانوا يرتجلونه في كلّ حركة من حركاتهم وكل عمل من أعمالهم في السلم والحرب ، للتوازن بين حركات تفعيلاته وسكناتها ، ومرونة الزحافات التي تدخل عليه ،ولكن شيوعه لا يعني قدمه ولا سبقه للأوزان الأخرى "[4].

---

[1] – الخطيب التبريزي ، الوافي في العروض و القوافي ، تحقيق فخر الدين قباوة ، دار الفكر ،دمشق ،ط4، 1986، ص102 .

[2] – المرجع نفسه ،ص103.

[3] – عبد القادر عبد الجليل ، هندسة المقاطع الصوتية و موسيقى الشعر العربي ، دار صفاء، عمان ، ط1998،1، ص228 .

[4] – صلاح يوسف عبد القادر ، في العروض و الإيقاع الشعري ،دراسة تحليلية تطبيقية ،شركة الأيام ، الجزائر ،ط1 ،1997، ص80.

مفتاحه التعليمي :

في أبحر الأرجاز بحر يسهل مستفعلن مستفعلن مستفعلن[1].

وبعد وضع التفعيلات وتحديد البحر ،سوف نتطرق إلى الزحافات التي أصابت تفعيلات هذا البحر ،حيث تُعرف الزحافات بأنّها:"تغيير بثواني الأسباب بلا لزوم . والزحاف على نوعين :مفرد ما يُصيب حرفًا واحدًا في التفعيلة الواحدة ومزدوج ما يُصيب حرفين معًا في التفعيلة الواحدة "[2].أمّا العلّة فهي :"تغيير مختص بغير ثواني الأسباب واقع في العروض أو الضرب مع اللّزوم"[3].

ومن خلال قصيدة "أنشُودة المطر" سنرصد أهم التفعيلات التي أصابتها الزحافات والعلل:

- **الزحافات المفردة:**

✓ **مُسْتَفْعِلُن:** وردت سليمة على مستوى القصيدة حوالي 63مرّة.

✓ **مُسْتَفْعِلُنْ–مُتَفْعِلُنْ:** وردت مخبونة على مستوى القصيدة حوالي 159مرّة .والخبن هو"حذف الحرف الثاني الساكن"[4].

✓ **مُسْتَفْعِلُنْ–مُسْتَعِلُنْ:** وردت مطويّة على مستوى القصيدة حوالي 16مرّة .والطيّ هو" حذف الحرف الرابع الساكن"[5].

✓ **مُسْتَفْعِلُنْ–مُسْتَفْعِلْ:** أصابها زحاف الكف ووردت على مستوى القصيدة حوالي 3مرّات .والكف هو" حذف الحرف السابع الساكن"[6].

---

[1] – فاضل عواد الجنابي ، المنقذ في علم العروض و القافية ، ص179.

[2] – الدوكالي محمد نصر ، جامع الدروس العروضية ، منشورات جامعة ناصر الخمس ، ط1 ، 1997، ص22.

[3] – المرجع نفسه ، ص29.

[4] – عبد الرحمن تبرماسين ، العروض و إيقاع الشعر العربي ، دار الفجر للنشر و التوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 2003، ص24.

[5] – فاضل عواد الجنابي ، المنقد في علم العروض و القافية ، ص229 .

[6] – المرجع نفسه ، ص229.

- **الزحافات المزدوجة:**

✓ **مُسْتَفْعِلُنْ–مُتَعِلُنْ**: وردت على مستوى القصيدة حوالي مرّة واحدة، وأصابها الخبل وهو" اجتماع الخبن والطيّ"[1].

✓ **مُسْتَفْعِلُنْ–مُسْتَعِلْ**: وردت على مستوى القصيدة حوالي 4 مرّات، وأصابها الطيّ مع الكف .

✓ **مُسْتَفْعِلُنْ– مُتَفْعِلْ**: وردت على مستوى القصيدة حوالي 3مرّات ،وأصابها الشكل وهو" اجتماع الخبن والكف"[2].

- **العلل:**

1. العلّة بالنقص:

✓ **فَعُو**: ونوع العلّة التي أصاب هذه التفعيلة هو الخلع والحذف. وهذا الأخير هو "حذف السبب (/0)الخفيف من أخر التفعيلة"[3]. ووردت على مستوى القصيدة حوالي 36مرّة.

✓ **فَعُولْ**: ونوع العلّة التي أصاب هذه التفعيلة هو الخلع والقصر ،وهذا الأخير هو "حذف السبب الخفيف الثاني وإسكان متحرّكه"[4]. ووردت على مستوى القصيدة حوالي 61 مرّة.

2)القافية:

هي ركن أساسي من أركان القصيدة ،إذ هي:" فاصلة موسيقية تنتهي عندها موجة النغم في البيت وينتهي عندها سيل الإيقاع ،ثمّ يبدأ البيت من جديد كالموجة تصل إلى ذروتها ، وتنتهي لتعود من جديد، وهكذا"[5]. وهي مصطلح يتعلق بأخر البيت ، حيث يختلف العلماء حول عدد أحرفها،لكن عند الخليل هي:"أخر ساكنين في البيت وما بينهما والمتحرك قبل أولهما. وهي عند الأخفش "أخر كلمة في البيت "[6].

---

(1) – فاضل عواد الجنابي ، المنقذ في علم العروض و القافية ، ص229.

(2) – المرجع نفسه ، ص229.

(3) – عبد الرحمن تبرماسين ، العروض وإيقاع الشعر ، ص32.

(4) – المرجع نفسه ، ص32.

(5) – راوية يحياوي ، البنية والدلالة في شعر أدونيس ، دار ميم للنشر ، الجزائر ،ط2، 2014 ، ص207.

(6) – مجدي وهبة ، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الآداب ، مكتبة لبنان ، ط2 ،1984 ،ص282 .

تعتمد القافية على الحروف الواقعة في نهاية البيت ، ويسمى الحرف الأخير من البيت روِّيًا. إذ إنَّ القافية تكسب الشعر إيقاعًا يشدّ القصيدة ، ويحقق وحدة موسيقية جميلة.

اتجه الشاعر إلى التنويع في القافية في قصيدته "أنشودة المطر " بُغية التحرر من وحدة القافية التي كانت تحد من حرية الشاعر. والجدول الأتي يبين ذلك:

أسماء القافية	الأسطر الشعرية	المقطع
المتداركة (/0//0)	1-2-4-5-13-15-17-18	المقطع الأول
المترادفة (/00)	3-6-7-8-9-10-11-12-14-16	

من خلال الجدول نلاحظ أنّ الشاعر استعمل القافية المترادفة في المقطع الأول من القصيدة والترادف هو:"كلّ قافية يجتمع فيها ساكنان ، ويُسمّى بذلك لأنّ الساكنين يردف أحدهما الأخر"[1]. وذلك واضح في الأسطر الشعرية :(**رُومْ، جُومْ، فِيفْ، ساءْ، رِيفْ، يَاءْ، كَاءْ، ساءْ، يُومْ، جُومْ**). كما أنّه استعمل أيضًا القافية المتداركة لكن بنسبة أقل من المترادفة ،والمتدارك هو:"كلّ قافية فيها حرفان متحركان بين ساكنين ،وسميّ متداركًا لتوالي حرفين متحركين بين ساكنين "[2]. وذلك واضح في الأسطر الشعرية : (**قَسْسَحَرْ، مَلْقَمرْ، فينهرْ، ةَ سْسَحَرْ، نَلْقَمَرْ، فلْمطرْ، لَشْشَجرْ، ةُ لْمطرْ**).

قافية المقطع الثاني والثالث من القصيدة:

أسماء القافية	الأسطر الشعرية	المقطع
المترادفة(/00)	22-23-24-25-26-27-28-29-30-32	المقطع الثاني
المتداركة(/0//0)	31-33-34-	
المترادفة(/00)	40-41-44-45-46-47-48-51-54-55-56-57-60-61-62	المقطع الثالث

(1) – سامي يوسف أبو زيد ، مهارة علم العروض و القافية ، دار عالم الثقافة ، الأردن ، ط1 ، 2007 ، ص165.

(2) – هاشم صالح منّاع ، الشافي في العروض و القوافي ، دار الفكر العربي ، بيروت ، ط4 ، 2003 ، ص274.

المتداركة(/0//0)	59-58-53-50-49-43-39-38	

اما يمكن ملاحظته من خلال الجدولين أن الشاعر استعمل القافيتين المتداركة والمترادفة في المقطع الثاني والثالث وكلتا المقطعين كانت المترادفة أكثر من المتداركة . في المقطع الثاني:

القافية المترادفة برزت في الأسطر الشعرية (**زَالْ، قَالْ، نَامْ، عَامْ، وَالْ، عُودْ، حُودْ، ناكْ،باكْ**)، أمّا القافية المتداركة فكانت في الأسطر الشعرية (**بُلْمَطرْ، ولْقَدَرْ، لُلْمطرْ**).

المقطع الثالث: القافية المترادفة برزت في الأسطر الشعرية (**يَاعْ، يَاعْ، رُوقْ، حَارْ، رُوقْ، ثارْ،ليجْ، شيجْ،عُودْ،بالْ،جالْ،مُودْ، رينْ، لُوعْ، دينْ**)، أما القافية المتداركة فهي كالأتي :(**ثُلْمطرْ، ذنْهمرْ، ولْمطرْ، علْمطرْ، ورْردى، من أثرْ، بُلْمطرْ،**)

قافية المقطع الرابع والخامس والسادس في الجدول الأتي:

أسماء القافية	الأسطر الشعرية	المقطع
المترادفة	68-67-66	المقطع الرابع
	74	المقطع الخامس
	82-81-79-78	المقطع السادس
المتداركة	70-69	المقطع الرابع
	75	المقطع الخامس
	80	المقطع السادس

الجدول يبين لنا قافية المقطع الرابع والخامس والسادس، فالشاعر استخدم أيضًا القافية المترادفة والمتداركة.

- المقطع الرابع:

القافية المترادفة برزت في الأسطر الشعرية (جُوعْ، صادْ، رادْ)، أما القافية المتداركة كانت في الأسطر الشعرية (ولْحجرْ،هابشرْ).

- المقطع الخامس:

القافية المترادفة برزت في السطر الشعري (مُوعْ)، أما المتداركة فكانت في السطر الشعري (بلمطرْ) وهنا الشاعر ساو بين القافيتين.

- المقطع السادس :

القافية المترادفة برزت في الأسطر الشعرية (ماءْ، تاءْ، جُوعْ، جُوعْ)، كما أنّه وظفّ القافية المتداركة وكانت أقل من المترادفة ، فبرزت في السطر الشعري (لُلْمطرْ).

قافية المقطع السابع والثامن والتاسع:

أسماء القافية	الأسطر الشعرية	المقطع
المترادفة	92-91-90-89-88	المقطع السابع
	111-108-107-105-104-103-100-97	المقطع الثامن
	121-120-119-118-117	المقطع التاسع
المتداركة	87-86	المقطع السابع
	110-109-106-102-99-98-96-	المقطع الثامن
	122-116-115	المقطع التاسع

من خلال الجدول نلاحظ أن الشاعر استعمل أيضًا القافيتين المترادفة والمتداركة في المقطع السابع والثامن والتاسع.

- المقطع السابع:

القافية المترادفة برزت في الأسطر الشعرية (**راهْ، بيدْ، ديدْ، ليدْ، ياهْ**) كماأنّ الشاعر وظفّ القافية المتداركة (**بلمطرْ، قِزْوَهرْ**).

- المقطع الثامن:

القافية المترادفة برزت في الأسطر الشعرية (**ليجْ، شيجْ، ثارْ، حارْ، ريقْ،رارْ، حيقْ،ليجْ**) أما المتداركة كانت في الأسطر الشعرية(**بلمطرِ، ورْرَدى، عُ صْصدى، بُ رْردى، بنْنَدى**).

- المقطع التاسع:

وظف الشاعر القافية المترادفة في الأسطر الشعرية (**راةْ، بيدْ، ديدْ، ليدْ، ياةْ**)، أما المتداركة فهي كالأتي(**نَلمطرْ، ةِ زْزَهرْ، لُلْمطرْ**).

واستناداً لما سبق ، نلاحظ أنّ الشاعر استخدم قافيتين المترادفة والمتداركة في قصيدته، إذ أنّ المترادفة كانت بكثرة. كانت القافية عند الشعراء المعاصرون ومن بينهم السياب محلّ اهتمام ، حيث جددوا فيها ولم يتبعوا النمط السائد الذي كان في القصيدة العمودية ،إذ أضافوا تعديلات كانت ضرورية لإطلاق القدرة التعبيرية للشاعر، فالقصيدة عند بدر شاكر السياب ترتكز على تفعيلة واحدة وهي تفعيلة الرجز "مُسْتَفْعِلُنْ". والشاعر يستعمل من التفاعيل العدد الذي يتناسب مع دفقته الشعورية في كل سطر وفي كل مقطع من القصيدة .والقافية في الشعر الحر تتميز بجملة من الوظائف وهي "عدم انتظام في موقعية القافية من حيث وجودها بعد عدد غير محدد من التفاعيل ،عدم الانتظام في حروفها ونوعها وشكلها ،إذ من الممكن أن تظهر في القصيدة الواحدة غير قافية بحروف مختلفة وأنواع مختلفة وأضرب مختلفة"[1]

فالقافية تشكّل في القصيدة الحرّة عاملاً من عوامل التواصل النفسي ،كما أنّها في قصيدة "أنشودة المطر" تنوعت من سطر إلى أخر وذلك راجع إلى الشاعر وتجربته الشعرية.

3)الروّي:

هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ،فيرد في كلّ سطرٍ منها ، وقيل " أنّ العرب كانت تعرفه في الجاهلية ويقولون اشتقاقه من الرِّواء وهو الحبل فكأنّه يربط القافية ويشدّها، ولذا ليست هناك قافية بدون روي يعكس بقية الحروف"[2]. والروّي بمعنى المروي ، فهو يتكرر في كل بيت وقال ابن السرّاج :"أنّه مأخوذ من الارتواء

---

[1] – زين كامل الخريسكي ، العروض العربي صياغة جديدة ، الجزء الثاني ، دار الوفاء ، الإسكندرية ، دت ، ص163.

[2] – محمد عبد المجيد الطويل ، في عروض الشعر العربي ، قضايا و مناقشات ، دار غريب للطباعة و النشر ، القاهرة ، دت ، ص50.

لأنّه تمام البيت الذي يقع به الارتواء والاكتفاء "[1].ولذلك اشتهرت بعض القصائد بأروائها فقيل سينية البحتري ، ونونية ابن زيدون. إذن فالروّي هو الحرف الصحيح الذي تنتسب إليه القصيدة . وقد نوّع الشاعر في أحرف روي القصيدة والحروف المستعملة فيها هي:

الروّي	الراء	الدال	الجيم	اللام	القاف	الميم	الفاء	الكاف	الهمزة	العين
العدد	54	21	07	05	04	04	02	02	04	06

هذا الجدول يبين لنا أحرف الروّي التي استخدمها الشاعر ، وأكثرها الراء والدال ،إذ نوّع فيها وهذا التنويع يُعدُ من أساسيات الشعر الحر (التفعيلة) والسبب في التنويع يعود إلى الاضطراب النفسي الذي يعيشه الشاعر.

الإيقاع الداخلي :

1)الجرس اللفظي: والمقصود به "الفصاحة" عند النقاد القدماء. فهناك" الإيقاع الداخلي ونعني به جرس اللفظ المفرد أو ما يطلق علية بلاغيّونا القدامى اسم" فصاحة المفرد" له وقعه النفسي . ومدى التوافق بين هذا الإيقاع وما ينطوي عليه اللفظ من دلالة وإيحاء"[2].ومعنى هذا أنّ مصطلح "الجرس" كان يطلق على موسيقى الكلمة ، وهذا المصطلح لم يكن شائعًا في القديم فكان يعرف بالفصاحة . ولو قمنا بتطبيق هذا على مقطع صغير من القصيدة(أنشودة المطر) نجد:

عيناك غابتَا نخيلٍ ساعة السَّحرْ (المقطع1،السطر1).

أو شُرْفَتان راحَ ينأى عنهُمَا القمرْ [3] (المقطع1، السطر 2).

في هذا المقطع الأوّل من القصيدة هناك علاقة بين الإيقاع الموسيقي للكلمات مع دلالتها فكلمة "غَابتَا" وكلمة"نخيل" ،بالإضافة إلى "شُرْفتانِ"، هذه المفردات تحتوي علة حروف المدّ وهي (ا،و،ي). وهذه الحروف

---

[1] – حسن نصّار القافية في العروض و الأدب ، مكتبة الثقافة الدينية ، بور سعيد ، ط1 ،2002 ،ص41.

[2] –محمد السيد أحمد الدسوقي ، إنتاج المكتوب صوتًا ، دراسة في إبداع الصوت لنص الأدبي ، العلم و الإيمان للنشر و التوزيع ،الإسكندرية ، ط1 ، ص19 .

[3] – بدر شاكر السياب ، ديوان أنشودة المطر ، ص162.

أكسبت كل كلمة بُطْئًا أو ثُقلاً إيقاعيًا ، هذا فضلاً على ما تُوحيه الكلمات (غابتَا/نخيلٍ/شرفتان) من معنى عميق . يقول محسن أطيمش:"حروف المد التي تكسب المقطع إذا شاعت شيُوعًا واضحًا ، نوعًا من البُطئ الموسيقي ، أو ما يمكن أن يُوصف بالتّراخي الموسيقي ، كما أنّ انعدامها أو قتلها ، يُسهم في إضفاء نمط من الموسيقى الأقرب إلى السرعة"[1].

وهذا يعني أنّ حروف المد في هذا المقطع ثقلّت أو رخّت الإيقاع وجعلته ممتدًا . ومن أسباب تحقيق الجرس اللفظي هو" التكرار" ، الذي يُعدُّ توكيدًا إيقاعيًا و دلاليًا ممتلئًا بالحيوية ." فالشاعر لا يكرر كلامًا إلاّ من أجل إيصال فكرة والتأكيد عليها في ذهن المتلقي"[2]. وفي قول السيوطي :"هو أبلغ من التوكيد ، وهو من محاسن الفصاحة"[3].

وبقول الشاعر:

وقطرة فقطرة تذوب في المطر. [4] (المقطع1، السطر 15).

تكررت كلمة قطرة مرّتين ، والتكرار هنا يحمل من الدلالات ما يجعلنا نفهم أنّ المطر ينزل بانتظام وبقلّة، كما حقق لنا جرسًا لفظيًا مفعم بالانسجام والاتساق ، ويوحي بالرّقة والهدوء. وهنا حدث توافق بين الدلالة والإيقاع وهذا راجع إلى قدرة الشاعر في انتقاء وتوظيف ألفاظه ،"فالكلمات في بنية النصوص الأدبية يحملها الأديب أصواتًا مختارة مقصودة ، تكون لحمة قوية مع مراداته وغاياته بل إنّ دلالة هذه الكلمات عبر نصّه مرتبطة بهذه الأصوات حيث تتشاكل مع بعضها البعض إلى الحد الذي يجعل منها الأديب خلفية صوتية تُحوِّل النص إلى حركة وحياة"[5]. أي أنّ دلالة الألفاظ وارتباطها بالأصوات تنقل المتلقي من حالة الغفلة

---

[1] – محسن أطيمش :دير الملاك ، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 ، ص307.

[2] – أميرة عربي ، جماليات التكرار ، مذكرة لنيل شهادة الماجستير ، جامعة بسكرة ، 2013 ، 2014 ، ص19 .

[3] – عبد القادر زروقي ، أساليب التكرار في ديوان "سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا " لمحمود درويش ، مذكرة لنيل شهادة الماجستير ، جامعة الحاج لخضر ، باتنة ، 2011، 2012، ص27.

[4] – بدر شاكر السياب ، ديوان أنشودة المطر ، ص 162.

[5] – محمد السيد أحمد الدسوقي ، إنتاج المكتوب صوتًا ، ص20.

والثبات إلى حالة اليقظة والقلق الذي يجعله يتعايش مع النص. وهناك أبيات شعرية تكرر الحرف أكثر من مرّة في الكلمة الواحدة وذلك في قول الشاعر :

فتستفيقُ ملءَ روحي رعْشَةُ البكاء [1] (المقطع1، السطر11)

حيث نلاحظ تكرار حرف التاء والفاء مرّتين في الفعل المضارع (تَسْتَفيقُ) ، وهذا النوع من التكرار له دور فعّال في الإيقاع إذ "يعطى هذا النوع على تقوية الجرس الموسيقي للقصيدة ويتحقق من خلال انسجام الأصوات مع بعضها" [2].

وفي قوله:

في جانب التلِّ تنام نومة اللُّحُود[3] (المقطع2، السطر30).

ففي هذا السطر الشعري نلاحظ التجانس بين الكلمتين (تنام/نومة) في ثلاثة حروف (التاء، النون، الميم)، وهنا "لا ننكر جور التجانس في إحداث الجرس الموسيقي المتماثل"[4]، وكأنّ النغم يتكرر.

إنّ استخدام الشاعر للأصوات أو الحروف المتكررة سواء على مستوى السطر أو السطرين على الرغم من انسجام بعضهما واصطدام بعضهما الأخر ، ذلك لأهميتها التي تحدثها في تأليف موسيقى داخلية وهذا واضح في قول الشاعر:

حمراءُ أو صفراءُ من أجنّةِ الزّهر. (المقطع7، السطر 87)

فهي ابتسامٌ في انتظار مُبسمٍ جديد. [5] (المقطع7 ،السطر90)

---

[1] – بدر شاكر السياب ، ديوان أنشودة المطر ، ص162.

[2] – حسن الغرفي ، الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، إفريقيا الشرق للنصر ، ط1 ، 2001 ، ص82.

[3] – بدر شاكر السياب ، ديوان أنشودة المطر ، ص164.

[4] – صفية بن زينة ، القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة ، ص55.

[5] – بدر شاكر السياب ، ديوان أنشودة المطر ، ص167.

نلاحظ في السطر الشعري الأول تطابق بين الكلمتين (حمراء/صفراء) وذلك لاحتوائهما على الراء الممدودة والهمزة ، "فالراء" يطلق عليها صفة التكرير وهي صفة أطلقها علماء العربية ، أما الهمزة في رأي مكي بن أبي طالب هي:" حرف جرسي وذلك لما تمتاز به أثناء نطقها من علوِّ الصوت وشدّة خروجها من أقصى الحلق"[1]. أما السطر الشعري الثاني فنجد الكلمتين (ابتسام/ مُبسم) يحتويان على نفس الحروف (ب/س/م)،وهذا ما أعطى نوعًا من الموسيقى الداخلية التي توحي بالأمل والتوقع لمستقبل جديد . ما يمكن قوله أنّ الجرس اللفظي أحدث إيقاعًا بارزًا في القصيدة ، فمن خلاله يستطيع المتلقي فهم أبيات القصيدة وذلك لما يضفيه من رغبة ومتعة.

2) التوازي:

التوازي من المصطلحات النقدية التي تناولها النقاد العرب ،فهو يمنح القصيدة بنية متنامية . ومن العلماء القدامى الذين اهتموا بهذه الظاهرة الإمام يحي بن حمزة العلوي حيث يقتصر التوازي عنده على التوافق اللفظي حيث يقول :"فالموازنة خاصة في اتفاق الوزن من غير اعتبار شريط"[2].

يمثل التوازي مكوِّنًا أساسيًا في الشعر من خلال الأبيات ، وسوف نرصد هذه الظاهرة من خلال قصيدة "أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب .

يقول الشاعر:

والموتُ، والميلادُ، والظّلامُ، والضّياء. [3] (المقطع1 ، السطر 10)

إنّ تتبع هذه المفردات في هذا السطر ، جعلها تتناسب مع المعنى المراد وهذا النوع هو من التوازي المتقابل وهو" تشابه بين طرفين متعادلين ومتتاليين على مستوى البنية التركيبية ولكنهما متقابلان ضدّيًا"[4].بالإضافة إلى الصيغ الصرفية هذا ما مكّن الإيقاع من شدّ انتباه القارئ أو المتلقي لمعرفة المعنى المقصود ، حيث أحدثت هذه المفردات

---

[1] – محمد يحي سالم الجبوري ، مفهوم القوة و الضعف في أصوات العربية ، دار الكتب العلمية ، ط1 ،2006 ،ص88.

[2] – يحي بن حمزة العلوي ، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز ، تحقيق عبد الحميد هند اوي ، الجزء الثالث ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ط1 ، 2002 ، ص22.

[3] – بدر شاكر السياب ، ديوان أنشودة المطر ، ص162.

[4] – عبد الله خضر حمد ، الخطاب الصوفي في شعر عبد القادر الجيلاني ، مكتبة المجتمع العربي للنشر و التوزيع ، الأردن ، ط1 2014 ، ص33.

تناغم موسيقي . فالشاعر الموت والحزن على الميلاد والضياء ، ومعنى ذلك أنه مهما طال الحزن والموت إلاّ أن هناك مولد لحياة وسعادة جديدة .

كما أنّ مفردات هذا البيت مثل (الموت/الميلاد) بدأت بحرف "ميم"، وهو حرف صامت وكلمة (الظلام/الضياء) على الرغم من اختلافهما إلا أنهما يتمثلان في النطق وهذا ما أحدث نغمة موسيقية.

وفي قوله:

دفءُ الشتاءِ فيه و ارتعاشة الخريفْ[1] (المقطع 1 ، السطر 9)

في هذا البيت الشعري ، قام الشاعر بتنسيق اللفظ مع المعنى ،فخلق نوعًا من التوازي مما أدى إلى تكثيف الإيقاع الداخلي وجعله مناسبًا للمعنى .وهناك عنصران (الدفء/ الارتعاش) يشغلان المرتبة نفسها في التركيب ويحققان الاتساق والانسجام ،"عندما يلقي المتكلم جملة ما ثمّ يتبعها بجملة أخرى متصلة بها ،أو مرتبة عليها سواء كانت مضادة لها في المعنى ،أو مشابهة في الشكل النحوي ،فإنّه ينشأ عن ذلك ما يعرف بالتوازي"[2]. يعمل التوازي بجميع ألوانه على تحقيق وظيفة جمالية إيقاعية من خلال تجانسه الصوتي.

وفي قوله:

وكيف تنشُجُ المزاريب إذا انهمر؟ (السطر39، المقطع3)

وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع؟ [3] (المقطع 3 ، السطر 40)

في هذه الأسطر الشعرية نلاحظ أنهما يتشابهان في الصوت و الدلالة والتركيب. فنجد أنّ كلا السطرين ابتدأ بحرف " الواو" وهنا نسميه تكرار الحرف ،الذي يعدُّ من "أبسط أنواع التكرار وأقلّها في الدلالة وقد يلجأ إليه الشاعر بدوافع شُعُورية لتعزيز الإيقاع"[4]. هذا بالإضافة إلى أنّ كلا السطرين يبدأ باستفهام(كيف)، وأيضًا بفعل

---

[1] – بدر شاكر السياب ، ديوان أنشودة المطر ، ص162.

[2] – عبد الواحد حسن الشيخ ، البديع و التوازي ، ص7.

[3] – بدر شاكر السياب ، ديوان أنشودة المطر ، ص167.

[4] – عمران خضر الكبيسي ، لغة الشعر العربي المعاصر ، وكالة المطبوعات ، ط1 ، 1982 ، الكويت ، ص144.

مضارع (تنشُجُ/يشعُرُ). أما على مستوى الدلالة فكلا البيتين يوحي إلى نفس المعنى (المطر)، وهذا ما جعل الإيقاع منسجمًا تتذوقه الأسماع بهدوء ، ويترك أثرًا وشغفًا عند المتلقي .

هذا النوع من التكرار المتوازي يُعدّ "من أهم الخصائص التي استمدّها الشعر العربي الحديث من أصول الفن الموسيقي ، وكشف النقاب عنه علم الجمال من خلال تعرّفه مبادئ التكوين الفن الموسيقي التي منها إلى جانب التكرار :التوازن العباري ،وتناسق الأجزاء"[1]. تميّز الشعر العربي بهذه الظاهرة ، وذلك لما تنعم به من إيقاع صوتي له أثر وبصمة في نفسية المتلقي.

3)**التكرار**:

التكرار شأن بلاغي ، وظاهرة أسلوبية ،يُعدُّ ميزة جوهرية في الشعر المعاصر فهو يبعث الروح في القصيدة من خلال إضفائه حس موسيقي. والدارس لقصيدة " أنشودة المطر" يقف على مظاهر عديدة لظاهرة التكرار ،وسوف نتناول البعض منها :

- **تكرار الحرف**:

يُعدُّ تكرار الحرف المنطلق الأوّل في الموسيقى الداخلية، لأنّ تكراره له أثر جمالي يحدثه داخل القصيدة " فالصوت ظاهرة طبيعية ندرك أثرها دون أن ندرك كنهها"[2].وانطلاقًا من هذا سنرصد من خلال قصيدة "أنشُودة المطر" الأصوات المتكررة وذلك في قول الشاعر:

عيْنَاكِ غَابتَا نخيلٍ ساعَةَ السَّحرْ .(المقطع 1، السطر 1)

أو شُرْفتَانِ رَاحَ ينْأى عنْهُمَا القمرْ(المقطع 1 ، السطر 2)

عيْنَاكِ حين تبسُمانِ تُورقُ الكرُوم (المقطع 1، السطر 3)

وتَرْقُصُ الأضواءُ...كالأقمارِ في نهرْ (المقطع1 السطر 4)

يرُجّهُ المجدافُ وهْنًا سَاعَةَ السَّحرْ (المقطع1 ، السطر 5)

---

[1] – عبد القادر علي زروقي ، أساليب التكرار في ديوان " سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا "لمحمود درويش ، ص47.

[2] – إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ص9.

كأنَّما تنبُضُ في غوريهما ،النجّوم... (المقطع1 ، السطر 5)

وتغرُقان في ضبابٍ من أسى شفيفْ. [1]

يظهر تكرار الحروف وخاصّةً صوت "الراء" في هذا المقطع سواء على مستوى الأرواء أو على مستوى الأسطر الشعرية ،فقد ورد في المفردات الآتية (**السّحر، شُرفتان، راحَ، القمر، الكُرُوم، تورقُ، ترقُصُ، الأقمارْ،نهر،يرُجُّه ،غوريهما، تغرُقان**). فنلاحظ هيمنة حرف "الراء" وتمكنّه من النص موسيقيًا.و"يُوصف صوت الراء بأنّه صامت لثوي متوسط تكراري مهجور"[2].

وقد لاحظ القدماء صفة التكرار في "الراء" فسّموه الصوت المكرر، وأوضح سيبويه في قوله :"ومنها المكرر وهو حرف شديد يجري فيه الصوت لتكريره وانحرافه إلى اللام فتحًا في الصوت كالرّخوة ،ولو لم يكرر لم يجر الصوت فيه وهو الراء"[3].واستخدام الشاعر لهذا الحرف ليوحي بعراق جديد وأن يعُمَّ الخير والحياة على شعبه ووطنه.

ولو تأملنا في القصيدة نجد الشاعر يكرر حرف "الكاف" وذلك في قوله :

بلا انتهاء – كالدّم المراق، كالجياع (المقطع3 ، السطر 41)

كالحبِّ، كالأطفال، كالموتى، هو المطر ! [4] (المقطع3 ، السطر 42)

نلاحظ في هذه الأسطر الشعرية تكرار حرف "الكاف" وهذا يؤثر على واو العطف، وتكرار حرف "الكاف" وتواليه يقوّي المعنى ويزيد في تجدد التشبيه .فتكرار الحرف" إمّا أن يكون لإدخال تنوّع صوتي يخرج القول عن نمطية الوزن المألوف ليحدث فيه إيقاعًا خاصًا يُؤكده ، وإمّا أن يكون لشدّ الانتباه إلى كلمة أو كلمات بعينها عن طريق تأليف الأصوات بينها ، وأمّا أن يكون لأمر اقتضاه القصد فتساوت الحروف المتكررة في نطقها له مع

[1] – بدر شاكر السياب ، ديوان أنشودة المطر ، ص162.

[2] – رمضان عبد الله ، أصوات اللغة العربية بين الفصحى و اللهجات ، ص97.

[3] – محمد يحي سالم الجبوري ، مفهوم القوة و الضعف في أصوات اللغة العربية ، ص87.

[4] – بدر شاكر السياب ، ديوان أنشودة المطر ، ص167.

الدّلالة في التعبير عنه"[1].وهنا نلمس أنّ صوت "الكاف" قد جاء مُلائمًا كما يريده الشاعر ودافعًا له في اكتمال الصورة.

وفي قوله:

وكلُّ عامٍ–حين يعشبُ الثّرى_نجوعْ (المقطع6 ، السطر 81)

ما مرَّ عامٌ والعراقُ ليس فيه جوعْ (المقطع 6 ، السطر 82)

وكلُّ دمعةٍ من الجيَّاع والعُراة (المقطع7 ، السطر 88)

وكلُّ قطرةٍ تُراقُ من دمِّ العبيدْ . [2] (المقطع 7 ، السطر 89)

نلاحظ في هذه المقطوعة الإيقاعية تكرار حرف ذي وقع على السمع وهو"العين" فقد تكرر عشر مرات ، ولقوّته حقق دورًا هامًا ، ومخرج هذا الحرف من" أقصى الجهاز النطقي (اللهاة ،الحلق)" [3].فهو صعب المخرج ويوحي هذا الحرف بالآلام والمشاعر المكبوتة في نفسية السياب . ويستهدف هذا التكرار تقريب الصورة على سبيل محاكاة صوتها ويزيد عليها بأنّه يوجد نوعًا من الانسجام بين المعنى السياقي ودقة الألفاظ.

- **تكرار الكلمة:**

إنّ كلّ حرف من حروف الهجاء رمز مجرّد ،وإذا اتصل هذا الحرف بحرف أو أكثر نشأ عن هذا الاتصال ما يسمى ب" الكلمة" وكل كلمة لابدَّ أن تدل على معنى[4] .

إذا كان تكرار الحروف في الكلمة الواحدة يُعطيها حِسًّا ونغمًا موسيقي،فإنَّ تكرار الكلمة في سياق معين يمنحها جرسًا واستمرارًا ونغمًا.يُعدُّ تكرار الكلمة المنطلق الثاني بعد تكرار "الحرف"، حيث أنّ القصيدة تكتسب

---

[1] – منذر عياشي ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، مركز الإنماء الحضاري ، سوريا ، ط1 ، 2002 ،ص78.

[2] – بدر شاكر السياب ، ديوان أنشودة المطر ، ص167.

[3] – رمضان عبد الله ، أصوات اللغة العربية بين الفصحى و اللهجات ، ص79.

[4] – عباس حسن ، النحو الوافي ، الجزء الأول، دار المعارف ، مصر ، ط4 ، 1971.

نغمًا إيقاعيًا من خلال الحركة الصوتية للكلمة . وتكرارها يعتبر"أبسط ألوان التكرار وأكثر شيوعًا بين أشكاله المختلفة وهذا التكرار هو ما وقف عليه القدماء كثيراً وأفاضوا في الحديث عنه فيما أسموه التكرار اللفظي"[1].

ومعنى هذا أنّ تكرار اللفظة له دور فعّال في تحقيق موسيقى داخلية للقصيدة ويمكن أن نعرض بعض الأمثلة من هذا النوع: يقول الشاعر:

وقطرةً فقطرةً تذوب في المطر [2] (المقطع1 ، السطر 15).

في هذا السطر الشعري نجد الشاعر يكرر لفظة "قطرة" مرّتين، وهذا التكرار حيوي ناتج عن الحركة والنشاط ،ويشير إلى هطول المطر المنظم.

ويقول الشاعر:

تسِّحُ ما تسِّحُ من دموعها الثقال[3] (المقطع2 ، السطر 23).

وهنا بدأ الشاعر السطر الشعري بتكرار لفظة "تسِّحُ" ، و تكرارها أحدث إيقاعًا هامسًا ، ولم يأتِ من عبث لأنَّ "التكرار يسلّط الضوء على نقطة حسّاسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيّمة"[4]. واستخدام الشاعر لهذه الكلمة أكثر من مرّة يدل على كثرة الهموم والمعاناة التي يعيشها الشاعر بالإضافة إلى حنينه إلى وطنه . ونجد" السياب" أيضًا يعتمد نظام تكرار الكلمة في الأسطر الشعرية التالية :

وكلُّ عامٍ –حين يعشب الثّرى–نجوع.(المقطع6 ، السطر 81)

وكلُّ قطرةٍ من المطر (المقطع7 ، السطر 86)

وكلُّ دمعةٍ من الجيّاع والعُراة (المقطع7 ، السطر 88)

---

[1] – عبد القادر علي زروقي ، أساليب التكرار في ديوان " سرحان يسرب القهوة في الكافيتيريا " لمحمود درويش، ص55.

[2] – بدر شاكر السياب ، ديوان أنشودة المطر ، ص162.

[3] –المرجع نفسه ، ص162.

[4] –فهد ناصر عاشور ، التكرار في شعر محمود درويش ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، الأردن ، ط1 ،2004، ص60.

وكلُّ قطرةٍ من دمّ العبيد[1] (المقطع 7، السطر 89)

تشكل هذه الأسطر الشعرية صورة فنية إيقاعية المتمثلة في تكرار كلمة (كل) إذ" أنّ الكلمة المكررة –في كل صورة أو في كل سطر–لها موقعها ، وكلٌ له موقعه من الصورة الكلية"[2].أي أنّ الكلمة لها مكانة في البيت أو السطر الشعري ، وهذا الأخير له مكانة في القصيدة ، إضافة إلى ما توحيه تكرار كلمة "كلّ" من الظلم والفراق وطول انتظار .

وفي قوله :

قالوا له: بعد غدٍ تعودْ (المقطع2 ، السطر 27)

لا بدَّ أن تعودْ [3] (المقطع2 ، السطر28)

نجد في هذه الأسطر تكرار كلمة (تعود) وإلحاح الشاعر على تكرارها يدل على إصراره على الكفاح من أجل حرّية واستقلال وطنه ، بالإضافة إلى ما يبرزه تكرار هذه الكلمة من نبرة تحدٍّ واثبات. والتكرار علاوة على دوره في الإلحاح وتأكيد بعض المعاني إلى أنّه يضيفُ بُعدًا غنائيًا للنص ، إذ " إنّ تكرار الكلمة يحقق إيقاعًا يساير المعنى ويجسمه ويعبر عن معانيه"[4]

- **تكرار العبارة:**

فمن تكرار الحرف والكلمة إلى تكرار العبارة الذي يعدُّ من أهم ما لجأ إليه الشعراء.إذ أنّ العبارة تشكل نوعًا من الموانسة بين الحروف والكلمات لأنّ "الجملة هي عبارة عن عدد من التمفصلات المتصلة مع بعضها البعض بروابط نحويّة"[5]، وسنرصد من خلال قصيدة "أنشودة المطر " وذلك كالأتي:

---

[1] – بدر شاكر السياب ، ديوان أنشودة المطر ، ص167.

[2] – صفية بن زينة ، القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة ، ص80.

[3] – بدر شاكر السياب ، ديوان أنشودة المطر ، ص167.

[4] – نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، مكتبة النهضة ، ط2، 1967، ص163.

[5] – عبد القادر زروقي ، أساليب التكرار في ديوان "سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا" لمحمود درويش، ص64.

عيْنَاكِ غَابتا نخيلٍ ساعة السَّحر (المقطع1، السطر1)

يرجُّهُ المجذافُ وهْنًا ساعةَ السَّحرْ[1] (المقطع1، السطر5)

في هذين السطرين الشعريين نجد السياب يكرر عبارة "ساعة السَّحر " وترديد الشاعر لهذه العبارة مرّتين يدل على الوقت التي تشرق فيه الشمس والنور والتخلص من الواقع المظلم ، أي أنّ الشاعر يريد التخلص من الثورة الموجودة في وطنه العراق إلى بروز وميلاد عراق جديد مليء بالراحة والحيوية والفرح .وفي قوله :

أكادُ أسمعُ العراقَ يذخرُ الرعودْ (المقطع3، السطر 54)

أكادُ أسمعُ النخيلَ يشربُ المطرْ [2] (المقطع3، السطر59)

فتكرار عبارة (أكادُ أسمعُ) كان له فاعلية في انسجام النص واتّساقه واستخدام لمثل هذا التكرار هو "تعبير عن الحركة والاستمرار إذ أنّ ترديد العبارة يعني استمرارها في بناء القصيدة ويُوائم معنى الحركة ،والاستمرارية راية ترتفع للانبعاث من الواقع المؤلم"[3]. وهنا نشعر أنّ الشاعر غير فاقد الأمل برجعة وطنه والقضاء على الظلم.

- **تكرار اللازمة:**

يُعدُّ تكرار اللازمة من أهم التكرارات التي لجأ إليها الشعراء المعاصرون ،فهي إحدى ظواهر التكرار اللفظي ، وتعني " قيام الشاعر بتكرار سطر شعري أو جملة شعرية ، مرّات عدّة في القصيدة ، ليخلق مناخًا إيقاعيًا وزخمًا دلاليًا ينتجان معًا شعرية القصيدة"[4].يعمل هذا النوع من التكرار على تحقيق الوحدة النصّية، والتكرار اللّزومي نجده عند نازك الملائكة يحتاج" إلى مهارة ودقة، بحيث يعرف الشاعر أن يضعه فيجئ في مكانه اللائق ، وأن تلمس يد

[1] – بدر شاكر السياب ، ديوان أنشودة المطر ، ص162.

[2] – المرجع نفسه ، ص167.

[3] – عمر يوسف قادري ، التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل و المضمون ، دار هومة ، الجزائر، دت ،ص59 .

[4] –فيصل صالح القصيري ، بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة ،دار مجد لاوي للنشر و التوزيع ، الأردن ،ط1 ،2006، ص189.

الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات ، لأنّه يمتلك طبيعة خادعة ، فهو بسهولته وقدرته على ملء البيت وإحداث موسيقى ظاهرية يستطيع أن يظلل الشاعر ويظل في منزلق تعبيره"[1].

ومن الشعراء الذين اعتمدوا هذا النوع "السياب "حيث تكررت كلمة "مطر" في قصيدته "أنشودة المطر" أكثر من مرّة و بعد نهاية كل مقطع وهي على النحو الأتي:

مطر...

مطر...

مطر... [2]

ولفظة" مطر" تشكل اللاّزمة الثابتة في القصيدة ، كما أنّ تكرارها يختلف، فمرّة تأتي ثلاث مرّات ومرّة تأتي مرتين. ويأتي هدا النوع من التكرار" كناقوس يُنبّه الأذهان إلى معاني وأهداف القصيدة في كل مقطع من مقاطعها ويحقق الإيقاع الموسيقي والربط المعنوي والنفسي بين أجزائها"[3].وتكرار لفظة "مطر" لازمة يفسّر الشعور المتوَّهج لذات الشعر ويسهم في تعزيز شعرية النص وذلك من خلال البنية الإيقاعية.

- **تكرار المقطع:**

وهو نوع أخر من أنواع التكرار ، إذ يكرر الشاعر مقطعًا يحتوي على بيتين أو سطرين إلى ما فوق وهذا النوع يُعدُّ "أكبر أجزاء القصيدة الحديثة "[4]. وفي قصيدة "أنشودة المطر" نجد الشاعر يكرر المقطع التالي :

أصيحُ بالخليج: يا خليج (المقطع8، السطر 97)

يا واهب اللُؤلُؤ ،والمحار والرّدى ! (المقطع 8، السطر98)

فيرجعُ الصّدى (المقطع8، السطر 99)

---

[1] –نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ص163.

[2] – بدر شاكر السياب ، ديوان أنشودة المطر ، ص162.

[3] –عمر يوسف قادري ، التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل و المضمون ، ص62 .

[4] – فهد ناصر عاشور ، التكرار في شعر محمود درويش ،ص268.

كأنّه النشيجْ: (المقطع8، السطر 100)

"يا خليجْ (المقطع8 ، السطر 101)

يا واهب المحار والرّدى..." [1] (المقطع8، السطر101)

كرر الشاعر هذا المقطع مرّتين في القصيدة من دون تغيير أو تعديل على مستوى الأسطر الشعرية، وهذا يدل على أنّ السياب يأمل من الخليج أمالاً يمثلها اللؤلؤ. وفي قوله:

في كلِّ قطرةٍ من المطر (المقطع9، السطر115)

حمراءُ أو صفراءُ من أجنَّةِ الزّهر (المقطع9، السطر116)

وكلُّ دمعةٍ من الجيَّاعِ والعُراةْ (المقطع9، السطر 117)

وكلُّ قطرةٍ تراقُ من دمِّ العبيدْ (المقطع9، السطر 118)

فهي ابتسامٌ في انتظار مُبسمٍ جديدْ (المقطع9، السطر119)

أو حُلْمةٌ تورّدت على فمٍّ الوليدْ (المقطع9، السطر120)

في عالم الغدِّ الفتيِّ واهبَ الحياةْ . [2] (المقطع9، السطر 121)

وأيضًا لجأ الشاعر إلى تكرار هذا المقطع مرّتين من دون تعديل أو تغيير في الأسطر الشعرية ،وهذا التكرار يحتاج إلى شاعر موهوب ، متمكن وهذا ما تؤكده نازك الملائكة بقولها:"ويلاحظ أنّ هذا التكرار المقطعي يحتاج إلى وعي كبير من الشاعر ، بطبيعة كونه تكرارًا طويلاً يمتدُّ إلى مقطع كامل، وأضمن سبيل إلى نجاحه أن يعمد الشاعر إلى إدخال تغيير طفيف على المقطع المكرر "[3]. بالإضافة إلى ما حقّقه هذا النوع من التكرار في انسجام الإيقاع وتكثيف المعنى وهندسة المفردات.

---

[1] – بدر شاكر السياب ، ديوان أنشودة المطر ، ص169.

[2] – المرجع نفسه ، ص169.

[3] – عبد القادر زروقي ، أساليب التكرار في ديوان" سرحان يسرب القهوة في الكافيتيريا " لمحمود درويش، ص71.

❖ **المبحث الثاني: المستوى التركيبي:**

1)التقديم والتأخير: يُعدُّ أسلوب التقديم والتأخير من الموضوعات التي نالت حظًا وافرًا من قبل النحويين والبلاغيين فهو ظاهرة من ظواهر اللغة العربية ، "والتقديم والتأخير من مجال الأسلوبية باعتباره اختيارًا في التعبير ، وباعتباره انحرافًا عن النمط المألوف"[1]. وإذا اطّلعنا على قصيدة " أنشودة المطر"نجد أن السياب استخدم ظاهرة" التقديم والتأخير" وسوف نرصد في جدول ما حُوِّل من الوحدات الأصلية (المسند والمسند إليه) وذلك كالأتي:

نوع التقديم والتأخير	الجملة التي أصابها التقديم والتأخير	تعديل الجملة	الدلالة
تقديم شبه جملة (خبر) على المبتدأ	وفي العراق جوع	جوعٌ في العراق	الحرمان الذي يعيشه العراق
تقديم الجار والمجرور على الخبر (جملة)	ومقلتاك بي (تطيقان) مع المطر	ومقلتاك تطيقان بي مع المطر	وصف الشاعر للحبيبة
تقديم الحال على الخبر (جملة)	كأنّ صيَّادًا حزينًا (يجمع الشباك)	كأنَّ صيَّادًا يجمع الشّباك حزينًا	محاولة صمود الشعب العراقي أمام المحتل
تقديم الجار والمجرور على الفاعل	أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر	أو شرفتان راح القمر ينأى عنهما	وصف الشاعر لبلده والأمل في التحرر
تقديم الجار والمجرور على الفاعل	كأنّما تنبضُ (في غوريهما) ،النجُّوم	كأنما تنبض النجومُ في غوريهما	تذكر الشاعر لمعان النّجوم في الضباب
تقديم الظرف على الفاعل	كالبحر سرّح اليدين فوقه المساء	كالبحر سرّح المساء اليدين فوقه	سيطرة الظلام والظلم على البحر والبر
تقديم المفعول به على الفاعل	فتسْتَفيقُ ملء رُوحي رعشةُ البكاء	تستفيقُ رعشةُ البكاء ملء روحي	الفراق والوحدة التي يشعر بهما الشاعر
تقديم الحال على الفعل	وقطرة فقطرة تذوبُ في المطر	تذوبُ في المطر قطرة فقطرة	لإبراز صورة الخير والبعث
تقديم المفعول به على	ودغدغت صمت	دغدغت أنشودة المطر	دلالة على الحرّية

[1] – رجاء العيد ، البحث الأسلوبي معاصرة و تراث، ص14.

الفاعل	العصافير على الشّجر أنشودة المطر	صمت العصافير على الشّجر	والإطلاق
تقديم الجار والمجرور على الفاعل	تسّحُ ما تسِّحُ من دموعها الثقال	تسِّحُ ما تسّحُ الثقال من دموعها	الحزن والآلام الذي يعيشه العراق
تقديم الجار والمجرور على الفعل	في جانب التلّ تنام نومة اللُّحود	تنام في جانب التلّ نومة اللّحود	الموت والخراب الذي حلّ بالوطن
تقديم الجار والمجرور على الفاعل	حتّى إذا ما فضّ عنهما ختمها الرّجال	حتّى إذا ما فضَّ الرّجالُ عنهما ختمها	استعداد العراقيين لمحاربة المستعمر
تقديم الجار والمجرور على المفعول به	يصارعون بالمجاديف وبالقلوع عواصف الخليج والرعود، منشدين	يصارعون عواصف الخليج بالمجاديف وبالقلوع	سلب المستعمر خيرات العراق بكل قوة
تقديم الجار والمجرور على المفعول به	وينثر الغلال موسم الحصاد فيه	وينثر الغلال موسم الحصاد فيه	الظلم والذل الذي سببه المستعمر للعراق
تقديم الفاعل على الفعل	أو حُلمةٌ تورّدت على فمّ الوليد	أو تورّدت حلمةٌ على فم الوليد	أمل الشاعر في حرية وطنه

يبين لنا الجدول أهم الحالات التي تمّ فيها التقديم والتأخير في قصيدة" أنشودة المطر" ، حيث ورد فيها خروج عن قاعدة الترتيب في أجزاء الجملة ، ومن هذا قول الشاعر:

وفي العراقِ جُوع [1] (المقطع4، السطر66).

تنطوي هذه العبارة على تقديم والأصل فيه :" جوعٌ في العراقِ"، قدّم الشاعر الخبر شبه جملة (في العراق) على المبتدأ (جوعٌ) لدلالة على أنّ العراق تعاني من شدّة الحزن والجوع.

وفي قوله:

ومُقلتاك تطيقان بي مع المطر[2] (المقطع3، السطر43).

[1] – بدر شاكر السياب ، ديوان أنشودة المطر ، ص167.

[2] – المرجع نفسه ،ص162.

في هذا السطر الشعري جاء التقديم في هيئة جار ومجرور حيث قدّم الشاعر الجار والمجرور (بي) على الخبر الذي جاء جملة (تُطيقان) فهو يعبر عن الحنين للوطن والشعور النابع من رؤية طفل أو ميت ، فالمطر يطلق هذا الشعور باستمرارية . ومن الحالات التي تمّ فيها التقديم والتأخير قول الشاعر:

كأنّ صيادًا حزينًا يجمع الشباك[1] (السطر32، المقطع2).

وهنا قدّم الشاعر الحال (حزينًا) على الخبر (يجمعُ الشباك) ، والأصل فيها (كأنّ صيّادًا يجمعُ الشباك حزينًا)، فكان الغرض من التقديم هو تبيين العراق ما زالت في رقادها وذلّها ، وهوانها فالشعب يعاني فيها من يأس وحزن ينعى حظّه وقدره ،"وتقديم الحال يأتي للتأكيد على المعنى الذي يبرزه هذا الحال"[2].

إنّ التقديم والتأخير عامل مهمّ في " إثراء اللغة الأدبية و إغناء التحولات الإسنادية التركيبية في النصوص ممّا يجعله أكثر حيوية ، ويبعث في نفس القارئ الحرص على مداومة النظر في التركيب ، بغية الوصول إلى الدلالات الكامنة وراء الاختلافات أو الانتهاك بلغة كوهين "[3].

و من الملاحظ أنّ تقديم الجار والمجرور هو أكثر أنماط التقديم في قصيدة الشاعر(أنشودة المطر) وذلك في قوله:

أو شُرفتان راحَ ينأى عنهُما القمرْ (المقطع1، السطر2)

كأنّما تنبُضُ في غوريهما ،النّجوم (المقطع1، السطر6))

تسِّحُ ما تسِّحُ من دموعها الثقال. (المقطع2، السطر26)

حتّى إذا ما فضَّ عنهما ختمها الرِّجالُ [4] (المقطع3، السطر56)

---

[1] – بدر شاكر السياب، ديوان أنشودة المطر، ص164.

[2] – محمد الدسوقي ، البنية اللغوية في النص الشعري ،ص221.

[3] – جان كوهين ، الانزياح.في التراث النقدي البلاغي ، دار رسلان للطباعة و النشر ،ص174

[4] – بدر شاكر السياب ، ديوان أنشودة المطر ، ص162.

في هذه الأسطر الشعرية قدّم الشاعر الجار والمجرور ، ففي السطر الأول نجد الشاعر قدّم الجار والمجرور (عنهما) على الفاعل (القمر) والأصل في ذلك (أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر) ، وهنا يصف الشاعر المرأة التي هي الوطن أو الحبيبة وتقديم الشاعر الجار والمجرور (عنهما) دال على مدى حرص الشاعر على تسليط الضوء على وصف العراق . وورد أيضًا هذا التقديم في السطر الثاني إذ نجد الشاعر يُقدم الجار والمجرور(في غوريهما) على الفاعل (النّجوم) والأصل في ذلك (كأنما تنبضُ النّجوم في غوريهما)، جاء هذا التقديم للدلالة على الضباب الشديد الذي يسود البلاد ورغم ذلك يتذكر الشاعر لمعان النّجوم. وقع تقديم "الجار والمجرور" على هيئات متنوعة وكان القصد هو التخصيص ، ويعدُّ هذا الأخير "أحد المقاصد المبتغاة من التقديم والتأخير لذلك ظهرت عناية اللغويين والبلاغيين بشكل كبير"[1] . كثيراً ما رأينا الشاعر يؤخر الفعل والفاعل بتقديم الظرف والمفاعيل والحال وذلك في قول الشاعر:

كالبحر سرَّح اليدين فوقه المساء (المقطع1، السطر8)

فتستفيقُ ملء روحي رعشةُ البكاء (المقطع1، السطر11)

وقطرة فقطرة تذوبُ في المطر (المقطع1، السطر15)

ودغدغت صمت العصافير على الشجر أنشودة المطر[2].**(المقطع1،السطر17)**

تبين لنا هذه اللوحة الفنية أهم الحالات التي تمّ فيها التقديم والتأخير ،حيث قدّم الشاعر في السطر الأول الظرف (فوقه) على الفاعل (المساء) ، والأصل في ذلك (كالبحر سرّح المساء اليدين فوقه). وفيما يتعلق بالظرف فنجد ابن الأثير يقول:" فاعلم أنّه إن كان الكلام مقصودًا به الإثبات فإنّ تقديم الظرف فيه أبلغ من تأخيره ، وفائدته إسناد الكلام الواقع بعده إلى صاحب الظرف دون غيره. وإذا أريد بالكلام النفي فيحسن تقديم الظرف وتأخيره"[3].

---

[1] – محمد ويس ، الانزياح في التراث النقدي و البلاغي ، دار رسلان للطباعة و النشر ،دت ،ص174.

[2] – بدر شاكر السياب ، ديوان أنشودة المطر ،ص162.

[3] – ابن الأثير : الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور ، تحقيق مصطفى جواد و جمال سعيد ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ،بغداد ،1956،ص110.

أما في السطر الثاني والرابع ، فنجد الشاعر يقدّم المفعول به (ملء) عن الفاعل (رعشةُ) والأصل في ذلك (فتستفيق رعشةُ البكاء ملءَ روحي). وهذا التقديم جاء ليدل على الوحدة والفراق الذي يشعر بهما الشاعر.أما في السطر الرابع فقدّم المفعول به (صمت) على الفاعل (أنشودةُ) والأصل في ذلك (ودغدغت أنشودةُ المطر صمت العصافير على الشّجر ، وهذا التقديم جاء ليدل على الحرّية والإطلاق . فتقديم المفعول به " يبرز أهميته في السياق ولأنّه أعظم شأنًا من الفاعل ، كما أنّ تأخيره يؤدي إلى حدوث خلل في التركيب وقد يكون تقديمه ضروريًا لتحقيق التجانس اللفظي"[1].

ما يمكن قوله أنّ الشاعر قدّم المهم وذلك من كثرة الظلم و الجوع والقهر التي تعرض له شعبه ،وأخرّ ما يجب تأخيره ، إذ أنّ الاختلاف في الترتيب في الجملة هو أكثر أهمية "وكأنّهم يُقدّمون الذي بيانه أهم لهم ،وهم بشأنه أعنى وإن كان يهمانهم ويعنيانهم "[2]. ولذلك فأسلوب التقديم والتأخير من أكثر مباحث التركيب تحقيقًا للانحراف أو الانزياح .

2)**الأساليب** :

الأسلوب هو القالب الذي تنسج فيه التراكيب ، فمن خلاله يفهم القارئ غرض الشاعر إذ هو" مجموعة الطاقات الإيحائية في الخطاب الأدبي "[3].والأساليب تتنوع بتنوع أحاسيس الشاعر ،والشاعر يستعمل اللغة من أجل التبليغ ، أي "أنّه ينظر في الأسلوب حيث يتجاوز المثالية في المنطق النحوي ويعدل عنها إلى المستوى الفنّي الإبداعي "[4].وعلى ضوء ما سبق سنقوم بدراسة أبرز الأساليب التي استخدمها" السياب" في قصيدته "أنشودة المطر" التي تعدُّ وسيلة لنقل أفكاره ، وقد أثرنا استخدام الجداول لما فيها من التيسير والاختصار عاملين بمبدأ الأسلوبية الإحصائية وذلك كالأتي :

---

[1] – محمد الدسوقي ، البنية اللغوية في النص الشعري ،ص221.

[2] –عبد القاهر الجرجاني ،دلائل الإعجاز ، تحقيق محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ،القاهرة ، ط2، 1989،ص80.

[3] – عبد السلام المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، نحو بديل ألسني في النقد العربي ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط3،ص90.

[4] – مسلم مالك بعير الأسدي ، لغة الشعر عند أحمد مطر ،مذكرة ماجستير ، جامعة بابل ، 2007، ص81.

- **الأسلوب الإنشائية:**

الأسلوب (المثال)	نوعه	أداته	غرضه
كأنّ أقواس السّحاب تشربُ الغيّوم	إنشائي	كأنَّ	الحيرة والتعجب
أتعلمين أي حزنٍ يبعث المطر؟	إنشائي(استفهام)	الهمزة	الاستفهام التقريري
وكيف تنشُجُ المزاريب إذا انهمر؟	إنشائي(استفهام)	كيف	الحال
وكيف يشعرُ الوحيد فيه بالضياع؟	إنشائي (استفهام)	كيف	الحال
يا خليج:يا واهب اللؤلؤ والمحار والرّدى	إنشائي (نداء)	يا	التمني

يبين لنا الجدول أبرز الأساليب التي استخدمها "السياب" في قصيدته "أنشودة المطر" ، ومن هذه الأساليب الأسلوب الإنشائي ، وهذا الأخير يطلق عند أهل العربية على" الكلام الذي ليس لنسبته خارج تطابقه أو لا تطابقه . ويقابله الخبر"[(1)].وهو كلام لا يمكن تحديد صدقه أو كذبه لذاته، لأنّ "اللّفظ يتحقق بمطابقة الواقع أو عدم مطابقته بمجرد النطق به فقط"[(2)]. وأولى الأساليب الإنشائية التي استعملها السياب هو أسلوب الاستفهام فهو أحد الأساليب اللغوية والتركيبية التي تعتبر حلقة وصل بين القارئ والكاتب فهو:"طلب العلم بشيء لم يكن معلومًا من قبل ، وهو الاستخبار الذي قالوا فيه أنّه طلب خبر ما ليس عندك ، أي طلب الفهم"[(3)]. ومن أمثلة الواردة في الجدول على سبيل قول الشاعر:

أتعلمين أيَّ حُزنٍ يبعثُ المطرْ؟ (المقطع3، السطر38)

---

(1) – إبراهيم عبود السامرائي ، الأساليب الإنشائية في العربية ، دار المناهج للنشر و التوزيع ، الأردن ، ط1، 2008، ص19.

(2) – رانيا سنجق ، الأساليب الإنشائية ،25 ديسمبر 2015 ، mawdoo3 com.

(3) – إبراهيم شمس الدين ، مرجع الطلاب في الإنشاء ، دار الكتب العلمية ، لبنان، ط1، 2002، ص38.

وكيف تنشُجُ المزاريبُ إذا انهمرْ؟(المقطع3، السطر39)

وكيف يشعرُ الوحيدُ فيه بالضياع؟ [1] (المقطع3، السطر40)

بدأ الشاعر هذه الأسطر الشعرية باستفهام ،كما ورد في السطر الأول بأداة استفهام "الهمزة" فهي" أصل حروف الاستفهام ، والدليل على ذلك أنّها لا تخرج من الاستفهام إلى غيره، كما أنّها تدل على التصور والتصديق جميعًا كما يسميها البلاغيّون "[2] والمعنى الذي يحمله هذا السطر الشعري هو الحزن الذي يبعثه المطر ،كأنّ المطر يبعث الهمّ واليأس وليس الخير. أمّا في السطر الثاني والثالث فقد استعمل الشاعر أداة الاستفهام" كيف" التي "يسأل بها عن حقيقة الحال وتصوره "[3].إذ تكررت مرّتين وهذا التكرار كلّه أتى به الشاعر ليسأل عن الحال والكيف وهنا يحاول الشاعر تكريس حالة الحزن أي الشعور بالوحدة والضياع والهم المكبوت في نفسية الشاعر . وهذا " الأسلوب ساعده في ذلك ، لما يتمتّع به من مزيّة عالية في الأداء"[4].

ومن أسلوب الاستفهام ننتقل إلى أسلوب النداء . إذ يُعدُّ من الأساليب المهمّة التي يستعملها الشاعر من أجل إيصال أفكاره ، فهو توجيه الدعوة إلى المتلقي للإصغاء ،كما "أنّه طلب المتكلّم إقبال المخاطب عليه بحرف نائب مناب (أنادي) المنقول من الخبر إلى الإنشاء "[5]. ،أي أنّه يستعمله لتنبيه المنادى البعيد أو القريب . ومن أمثلة أسلوب النداء في قصيدة " أنشودة المطر"قول الشاعر:

أصيحُ بالخليج : "يا خليج (المقطع3، السطر48)

يا واهب اللؤلؤ والمحار والرّدى [6] (المقطع3، السطر49)

---

[1] – بدر شاكر السياب ، ديوان أنشودة المطر، ص164 .

[2] – إبراهيم عبود السامرائي ، الأساليب الإنشائية في العربية ، ص45.

[3] – مصطفى الصاوي الجويني ، البلاغة العربية تأصيل وتجديد ،ص25.

[4] – مسلم مالك بعير الأسدي ، لغة الشعر عند أحمد مطر، ص105.

[5] – أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ،دت،ص105.

[6] – بدر شاكر السياب ، ديوان أنشودة المطر ،ص167.

وظفّ الشاعر أسلوب النداء في هذه المقطوعة مستخدمًا أداة النداء"يا" وهذا الحرف أعم حروف النداء ، فهي في نظر السيوطي :" أنّها تستعمل للقريب والبعيد"[1]، واستخدام الشاعر لهذا النداء يعكس حالته النفسية بالنداء والصيّاح ، فقوله (يا واهب اللؤلؤ والمحار والرّدى) يدل على اختلال في المعنى (اللؤلؤ /الرّدى)، والرّدى هو الموت والهلاك ، وهذا الاختلاف في معاني المفردات يوحي بالاضطراب الذي يعيشه الشاعر من حزن وفرح ومن أمل وخيبة .ويستعمل أسلوب النداء" للتعبير عن حالة الصراع الداخلي الذي تعتري ذات الشاعر فيستعمله الأخير لشدّ الانتباه إلى قضيته ويجعل السامعين يتفاعلون معها في أثناء عرضها"[2] . فالشاعر يصيح وينادي بالخليج الذي يحمل معه الأمل من جديد، وبالأحرار الذين يعدّون أنفسهم من أجل استقلال العراق لكن محاولاتهم كانت فاشلة . فالخليج مثلما يهبّ الخير والعطاء ،كذلك يهبّ الهلاك لصعوبة الحصول على خيراته .

يكسب النداء القصيدة وظيفة فنيّة غنيّة بالدلالات ، فلذلك أفاد منه "السياب " في قصيدته لإحياء الضمائر والقضاء على الظلم والهم وجعله وسيلة أسلوبية تكشف عن مدى المعاناة التي ينتجها النص.

- **الأسلوب الخبري:**

الأسلوب (المثال)	نوعه	أداته	غرضه
كأنّ طفلاً بات يهذي قبل أن ينام	خبري (طلبي)	كأنّ	الحزن والتفجّع
لابُدّ أن تعود	خبري(طلبي)	أن	الانتظار والأمل
وإن تهامس الرّفاق أنّها هناك	خبري(إنكاري)	أنّها– إن	الأمل والانتظار
أكادُ أسمعُ العراق يذخرُ الرعود	خبري(ابتدائي)	/	القلق الذي يعيشه الشاعر
لم تترك الريّاح من ثمود	خبري	لم	الحزن والنفي واليأس
وكم ذرفنا ليلة الرّحيل ، من دموع	خبري	كم	كثرة الهم والحزن والدموع
وفي العراق جوع	خبري	/	الجوع والفقر والمعاناة التي

[1] – إبراهيم عبود السامرائي ، الأساليب الإنشائية في العربية ،ص62.

[2] – مسلم مالك يعير الأسدي ، لغة الشعر عند أحمد مطر ،ص 107.

وينثر الغلال فيه موسم الحصاد			يعيشها الشعب العراقي رغم الخيرات الموجودة في وطنهم
ما مرّ عام والعراق ليس فيه جوع	خبري	ما	الحسرة والتأسف والنفي

هذا الجدول يبين لنا الأسلوب الخبري الذي اعتمده الشاعر في قصيدته . فالخبر هو" قول يحتمل الصدق والكذب ، ويصّحُ أن يُقال لقائله إنّه صادق أو كاذب ، والمقصود بالصدق مطابقته للواقع ، والمقصود بالكذب : عدم مطابقته للواقع"[1].وقد نوّع الشاعر في أضرب هذا الأسلوب (الخبري) ، حيث استخدم الأسلوب الخبري الابتدائي الخالي من الأدوات، ويُعّرّف هذا النوع من الخبر" عندما يكون المخاطب خالي الذهن (أي جاهلاً بالخبر) فيحسن للبليغ إلقاء الخبر من دون توكيد"[2]. وورد ذلك في المقطع الثالث من القصيدة:

أكادُ أسمعُ العراق يذخر الرّعود (المقطع 3، السطر54)

ويخزن البُروق في السّهول والجبال[3] (المقطع3،السطر55)

ومن خلال هذين السطرين الشعريين نجد الشاعر يُخبرنا عن الهم الذي سبّبه المستعمر له ، الذي غزا بلاده فنجده يعايش الموقف بالعراق. والخبر في ضروبه المتنوّعة تتراصف فيه أدوات وأسماء وأفعال تساعد على الطلب والإنكار ففي موقف الطلب يقول الشاعر:

كأنّ طفلاً بات يهذي قبل أن ينامْ (المقطع2، السطر24)

لابُدّ أن تعودْ [4] (المقطع2، السطر28)

استخدم الشاعر من خلال هذين السطرين الشعريين الأسلوب الخبري الطّلبي لأنّه استعمل أدوات التوكيد (كأنّ،أن) وهذا ما يتطلبه هذا النوع من الخبر، ويُعرّف الأسلوب الخبري الطّلبي " بأن يكون المخاطب مترددًا في

---

[1] – بن عيسى باطاهر ، البلاغة العربية ،دار الكتب الجديدة المتحدة ،ط2008،1،ص47.

[2] – حميد أدم ثويني ، البلاغة العربية "المفهوم و التطبيق"، دار المناهج للنشر و التوزيع، عمان ، الأردن، ط2008،1،ص71.

[3] – بدر شاكر السياب ، ديوان أنشودة المطر ، ص167.

[4] – المرجع نفسه ،ص164.

الحكم شاكًا فيه ويريد الوصول إلى اليقين في معرفته ، وفي تلك الحالة ينبغي توكيده له لينفي الشك ويستقر في نفسه"[1]. ففي هذه الحالة يتطلب الموقف إزالة التردد والشكوك . فمثلاً في السطر الثاني استعمل الشاعر الأداة "أن" وهذا يوحي بإصراره وتحدّي المناضل على تحرير الوطن وعودة العراق حرّة كما كانت. أمّا في موقف الإنكار فيتطلّب الأمر أكثر من قرينة لتأكيد الخبر وهذا ما ورد عند الشاعر إذ يقول:

وإن تهامس الرّفاق أنّها هناك [2] (المقطع2، السطر29).

استخدم الشاعر في هذا السطر الشعري أداتين وهما "إن، أنّها"، وهذا ما يتطلبه هذا النوع من الخبر (الخبر الإنكاري) فهو "أن يكون المخاطب منكرًا لحكم الخبر وفي تلك الحالة يجب أن يؤكد الخبر بمؤكد أو أكثر على حسب إنكاره قوّةً أو ضُعفًا"[3]. وهذا السطر يوحي بمدى الخوف والقلق الذي يملأ النفوس والموت والخراب الذي حلّ بالوطن (العراق).

ومقارنةً بين الجدولين نستنتج أنّ بنية النص خبرية لأنّ الشاعر رغم تنويعه للأساليب الإنشائية من استفهام ونداء إلاّ أنّها قليلة مقارنةً مع الأسلوب الخبري ، فالشاعر يخبر عن الأوضاع السياسية و عن طفولته وعن الثورة والحروب الموجودة في وطنه العراق . وفي الأخير ما يمكن قوله عن هذه الأساليب (الإنشائية و الخبرية) أنّها شكلت محورًا هامًا انسجم مع قضية الشاعر .

❖ المبحث الثالث :المستوى الدلالي :

مضمون القصيدة:

تتضمن قصيدة أنشودة المطر لبدر شاكر السياب تسع مقاطع ، إلاّ أنّ الشاعر يتحدث عن ثلاثة مواضيع ، يتحدث عن المرأة الحبيبة ،عن طفولته وعن وطنه العراق.فالسياب قد افتتح قصيدته بمقدّمة تتصل بموضوعها اتصالاً وثيقًا . "فالحبيبة التي ناجاها في سطره الأول في الأم أو الأرض أو العراق ، وذلك المقصد أو المعنى المترادف في ثلاثة ألفاظ هو الغاية والموضوع والهدف ، الذي نجح الشاعر في أن يجعل من معانيه ولألفاظه الثلاثة

---

[1] – بن عيسى باطاهر ، البلاغة العربية ، ص52.

[2] –بدر شاكر السياب ، ديوان أنشودة المطر ، ص164.

[3] – حميد أدم ثويني ، البلاغة العربية ،"المفهوم و التطبيق "، ص73.

معنى واحدًا متناسقًا داخل عمله الإبداعي ، فصوّر من حبّه لبلاده سارية عند الإنسان والطبيعة ، وعلى حدّ سواء"[1].

فالعينان غابتا نخيلٍ في لحظة زمنية أسرة وهي ساعة السحر ، إذ "يرّق النسيم في انبعاثه السحري ، أو هما شرفتان غطّاهما القمر بنوره .إعجاب الشاعر بالعينين الفطريتين العميقتين مع الشحوب ، وما فيهما من تشابك وتداخل بين ما يحيط بنخيلها من عراجين"[2]. فسما الشاعر بعد ذلك" بانفعال صبياني فأوحى له بُعدُه عن الوطن حالة " رعشة البكاء" أو " نشوة وحشية" أبعدته عن واقعه وألهمته الرجوع إلى طفولته وفقده لأمّه فالتقت محنة البعد عن الوطن مع انفعال الطفولة الغريزي في الميل إلى الأم ومناجاتها تحسسًا للأمن والاستقرار، فكان طبيعيًا أن يطرح مدلولات عفوية تتفق مع مخيّلة الطفولة وعندما تنبعث عنده صور الأطفال وأصواتهم وزقزقة العصافير على الأشجار ، فيمتزج ذلك كلّه برمز الأم الواقع والوطن "[3].

ويستمر في رسم الصورة القريبة إلى نفسه ،إذ" الصيّاد المفلس الذي لم يفلح في مبتغاه ، فبات يلعن المياه والقدر ويعزي نفسه بعد ضياع أمله في الحصول على ما قصده ،إذا غاب القمر، فتنبعث النغمة في مخيلته بالنغمة الكبرى مطر، مطر، مطر وكأنّ الحزن الداخلي عند الصيّاد تُعبر عنه الطبيعة بقطرات دموعها فيما ينهمر من مطر"[4].

وإذا كان المطر عند الشعراء القدامى مبعث الإغاثة و الحياة ، أمسى عند الشاعر السياب "ينبوعًا من الأسى والحزن ، والجوع والشوق إلى مرابع الطفولة في قريته وإلى تربة أمّه وإلى عراق الرّوح وإلى دماء الكادحين وعرقهم من المعدمين في بلاده "[5].لكن على الرغم من ذلك إلا أنّ الشاعر متيقّن تمامًا من وجود قدرة التحول وأنّ لا استقرار للحزن والكآبة ولا دوام ليأس ومرارة.

---

[1] – حميد أدم ثويني ، فن الأسلوب ،دار صفاء ،عمان، ط1،2007، ص586.

[2] – المرجع نفسه، ص587.

[3] – المرجع نفسه ، ص587.

[4] – المرجع نفسه ،ص588.

[5] – المرجع نفسه ،ص588.

الصورة الفنيّة:

تُعدّ الصورة الفنية واحدة من أبرز الأدوات التي يستخدمها الشعراء في بناء قصائدهم وتجسيد أحاسيسهم و مشاعرهم، فهي في أبسط معانيها "رسم قوامه الكلمات"[1]. وفي أنشودة المطر لبدر شاكر السياب مظاهر تصوير بارعة ، ولوحات فنيّة رائعة يستوجب من الباحث الوقوف على حيثيات جمالياتها.

1) التشبيه:

التشبيه مسلك بياني كثُر وروده في أشعار العرب منذ العصر الجاهلي وله روعة وجمال يدركها المتلقي في سياق النص الأدبي . يقول القزويني:" وإذا عرفت معنى التشبيه في الاصطلاح فاعلم أنّه ممّا اتفق العقلاء على شرف قدره وفخامة أمره في فنّ البلاغة وأنّ تعقيب المعاني به يضاعف قوامها في تحريك النفوس إلى المقصود بها مدحًا كانت أو ذمًا أو افتخارًا"[2].فالتشبيه هو اشتراك أمرين في صفة من الصفات ،وهو صورة قائمة على الربط، فالتشبيه هو" الدلالة على أمر لأخر في معنى "[3].

يتمتع هذا الفنّ بإعطاء صورة فنيّة ، فهو وسيلة لإغناء النص وتوسيع الفضاء الدلالي. ومن الأسباب التي جعلت الشاعر يعتمد هذا الفنّ هو إعطاء صورة لبلده وشعبه وعرضها أما متلقيه .وذلك في قوله:

عينَاك غَابتا نخيلٍ ساعةَ السَّحرْ (المقطع1، السطر1)

أو شُرفتان راحَ ينأى عنهمَا القمرْ [4] (المقطع1، السطر2)

ففي هذه اللوحة الفنيّة نجد الشاعر يشبّه عيون المرأة بغابة النخيل وقت السَّحر،فمن حبِّه فيها اتّخذ من الطبيعة مأوى يحتمي به للدلالة على الهدوء و الطهارة . وورد ذلك في المقطع الأول من القصيدة في السطر الأول وهذا النوع الذي استعمله الشاعر من التشبيه ، هو التشبيه البليغ ، وهذا الأخير هو" ما حذف منه وجه الشبه و الأداة، وهو من أبلغ أنواع التشبيه ، لأنّه يجعل من المشبّه والمشبّه به لُحمةً واحدةً لا تنفصل ، وغياب الأداة ووجه

---

(1) – رائد وليد جرادات ، بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث (الحر)، مجلة جامعة دمشق ،المجلد 29 ، العدد(1+2) 2013، ص544 .

(2) – مختار عطية ،علم البيان وبلاغة التشبيه في المعلقات السبع ،دراسة بلاغية ، دار الوفاء ، الإسكندرية، 2004،ص27 .

(3) – بن عيسى باطاهر ، البلاغة العربية ، ص 216.

(4) – بدر شاكر السياب ، ديوان أنشودة المطر ، ص162.

الشبه يفتح الباب أما الذّهن للمتطلّع إلى اكتشاف جميع الصفات الممكنة بين الطرفين وسُميّ بليغًا لما فيه من مُبالغة في اعتبار المشبّه عين المشبّه به "[1]. ويرجع الشاعر في السطر الثاني من المقطع الأول يشبّه عينين الحبيبة بالشرفتين اللّتين بعُد عنهما القمر للدلالة على الأمل في التحرر من اللّيل ، وشروق صياح ونهار جديد مليء بالفرح والسعادة. ويرى سامي سويدان أنّ"الشرفتين في قول السياب تستدعيان العلُو والاستقرار والرّحابة وحضوراً ثابتًا ومشرعًا على أمداد واسعة"[2].

ويُعمّق السياب دلالة العينين في قوله:

كالبحر سرَّح اليدين فوقه المساء[3] (المقطع1، السطر8).

ففي هذه الأسطر الشعرية يشبّه الشاعر عينين الحبيبة بالبحر ، وهذه الأخيرة تحمل مدلولات كثيرة منها الخير والجمال ، الغموض والرّهبة.فالشاعر لجأ إلى التعبيرات القائمة على تشخيص عناصر الطبيعة وبث الحياة الإنسانية فيها ، وهذا النّوع من التشبيه يدعى التشبيه المرسل وهو" ما ذكرت فيه أداة التشبيه"[4].إنّ الصورة التشبيهية جزء من العناصر المكوّنة للتجربة الشعورية عند الأديب فهي" لمحة من لمحات العمل الأدبي الفنيّ ،تُطاوع رغبة الفنّان في التعبير ، وتنتقل معه في نظرته السريعة ، أوفي تأمله الطويل ، وتكون له عونًا في كشف مكوّنات صوره ، وتعمل على إيصالها إلى المتلقي بطريقة فنيّة خلاّبة"[5].كما يحدث مع السياب في لوحاته الفنيّة.

يقول الشاعر:

ترقصُ الأضواء ..كالأقمار في نهرْ (المقطع1، السطر4)

ونشوةٌ وحشيّةٌ تُعانقُ المساءْ (المقطع1، السطر 12)

---

(1) –بن عيسى باطاهر ، البلاغة العربية، ص220 .

(2) – سامي سويدان ، بدر شاكر السياب و ريادة التجديد في الشعر العربي الحديث ،ص96

(3) –بدر شاكر السياب ، ديوان أنشودة المطر ص162

(4) –.بن عيسى باطاهر ، البلاغة العربية ،ص218

(5) –.فايز الدابة ،جماليات الأسلوب "الصورة الفنية في الأدب العربي"، دار الفكر المعاصر، لبنان ، ط2، 1996،ص94

كنشوة الطفل إذا خاف من القمرْ[1] (المقطع1، السطر13)

في هذه اللّوحة الفنيّة شبّه الشاعر لمعان الأضواء باهتزاز القمر في النهر وذلك في السطر الرابع من المقطع الأوّل . فأتى التشبيه للدلالة على ذكرياته في وطنه العراق عندما يعمُّ الهدوء والسلام في أخر الليل وتتحرك مباهج الكون وتعزف أنشودة الحياة وترقص الأضواء على سطح الماء ، والقمر ينعكس في الماء المتموّج أقمارًا متعددة ، وفي تشبيه للنشوة بالوحشية وبالطفل عند خوفه من القمر وذلك دلالة على عدم السيطرة . وهذا التشبيه هو التشبيه المرسل المفصل ، وهذا الأخير هو" ما ذكر فيه وجه الشبه ، أو ما يدل عليه "[2]. والنشوة هي نشوة الشاعر المبتهج والمنتظر للثورة والخائف مما قد يرافقها من عنف وخراب ودمار. كل هذا لوحة فنيّة رائعة تُشكلها دلالة الألفاظ التي استعملها الشاعر .

وفي قوله:

تثاءبُ المساء ، والغيُّوم ما تزالُ (المقطع2، السطر22)

تسِّحُ ما تسِّحُ من دموعها الثقال (المقطع2، السطر23)

كأنّ طفلاً بات يهذي قبل أن ينام [3] (المقطع 2، السطر24)

فيُشبّه الشاعر الحالة التي تعتري المرء لدى حلول المساء ، بما فيه من كرب وحزن بحالة طفلٍ يهذي قبل النوم، فيذكر أمّه التي فقدها ، وهو لا يفقه معنى الموت ، وهذا البناء لصورة شعرية تقوم على أسلوب القص والتشبيه ، وهذا الأخير هو"أحد أكثر الأساليب استعمالاً في فنون القول ، وأكثرها بلاغة وتوصيلاً للمعاني المراد إبلاغها إلى الآخرين ، فله خصائص تعبيرية تجعله قادرًا على إيراد المعاني الخفية في صورة جلية"[4].

---

[1] – بدر شاكر السياب ، ديوان أنشودة المطر ،ص162.

[2] – بن عيسى باطاهر ، البلاغة العربية ،ص219.

[3] – بدر شاكر السياب ، ديوان أنشودة المطر ،ص164.

[4] –بن عيسى باطاهر ، البلاغة العربية ، ص229.

2) الاستعارة:

هي حسب ما ورد في كتب البلاغة " استعمال اللفظ في غير ما وضع له في الأصل"[1]. فهي من أهم وسائل تشكيل الصورة الشعرية ، وذلك لتفوقها في القدرة على الإيحاء والتخييل وهي" أن تستعير كلمة لشيء أخر ، أو هي الصور التي تعطي الكلمات دلالات ليست دلالاتها الحقيقية "[2].

فالاستعارة من المجاز اللغوي وهي قسمان : تصريحية ومكنية ، ويلجأ الشاعر (السياب) إلى الاستعارة لما تملكه من قدرة على تحقيق المتعة والدهشة لدى المتلقي ، ومن استعاراته الجميلة التي بدع خياله في صياغتها ، قوله:

عيناكِ حين تبسُمان تُورقُ الكروم[3]. (المقطع1، السطر3)

وظفّ الشاعر في هذا السطر الشعري الاستعارة المكنية، وهذه الأخيرة هي"التي حذف فيها المشبّه به وذكر المشبّه، ولكن لابُدّ أن يدُل المشبّه به على شيء من صفاته أو لوازمه"[4].فالاستعارة المكنية في قوله (عيناك حين تبسمان) حيث شبّه العينان بالإنسان، حذف المشبّه به وهو (الإنسان) وترك شيء من صفاته وهي الفعل (تبسمان) على سبيل الاستعارة المكنية.

وفي قوله:

وترقصُ الأضواء... كالأقمار في نهر[5] (المقطع1، السطر4)

في هذا السطر الشعري شبّه الشاعر الأضواء بالإنسان ، حيث حذف المشبّه به وهو(الإنسان) وترك أحد لوازمه وهو (الرقص) على سبيل الاستعارة المكنية. كما وظفّها في قوله :

كأنّما تنبضُ في غوريهما ، النّجوم. [6] (المقطع1، السطر6)

---

[1] – ماهر دربال ، الصورة الشعرية في ديوان"أنشودة المطر"للسياب ،دت ،ص80 .

[2] – المرجع نفسه ،ص81.

[3] – بدر شاكر السياب ، ديوان أنشودة المطر، ص162 .

[4] – بن عيسى باطاهر ، البلاغة العربية ، ص257.

[5] – بدر شاكر السياب ، ديوان أنشودة المطر ،ص162.

[6] – المرجع نفسه ، ص162.

وهنا شبّه الشاعر النّجوم بالقلب الذي ينبض، حذف المشبّه به وهو القلب وذكر المشبّه ، وترك صفة من صفاته وهو النبض . تميزت القصيدة بغزارة الصور فقلّما مرّت فقرة منها دون حشد من الصور الجميلة ، وهذه الأخيرة من وظائفها " توليد اللّذة"[1].

يقول الشاعر :

كالبحر سرّح اليدين فوقه المساء (المقطع1 السطر11)

ونشوةٌ وحشية تُعانقُ المساء[2] (المقطع1، السطر 12)

واستخدم الشاعر في هذه اللوحة الفنيّة أيضًا الاستعارة المكنية ففي السطر الأول يشبّه المساء بالإنسان الذي أرسل يده فوق البحر، حذف المشبّه به (الإنسان) وذكر المشبّه (المساء) ، لكن ترك أحد لوازمه وهو اليدين . أمّا في السطر الثاني فيّشبّه الشاعر النشوة بالحيوان المفترس ، والمساء بالإنسان الذي يعانق ، حذف المشبّه به (الإنسان) وترك احد لوازمه وهو الفعل (تعانق) "فالتعبير بوساطة الصورة يجعل الشعر أكثر تجاوزًا للظواهر ومواجهة للحقيقة الباطنية"[3].

يقول الشاعر:

تثاءب المساء ، والغيّوم ما تزال (المقطع2، السطر 23)

تسّحُ ما تسّحُ من دموعها الثقال [4] (المقطع2،السطر24).

شبّه الشاعر المساء بالإنسان الذي يتثاءب ، حذف المشبّه به وهو (الإنسان) وذكر المشبّه (المساء) وترك أحد لوازمه وهو الفعل (تثاءب) على سبيل الاستعارة المكنية. أمّا في قوله (والغيّوم ما تزال تسّحُ ما تسّحُ من دموعها الثقال) فهي أيضًا استعارة مكنية ، حيث شبّه الغيوم بالمرأة التي تبكي بشدّة ، حذف المشبّه به (المرأة) وترك (المشبّه) وهو (الغيوم) لكن ذكر أحد شيء من صفاته وهو الدموع على سبيل الاستعارة المكنية.

---

[1] –ماهر دربال ، الصورة الشعرية في ديوان "أنشودة المطر" ،ص139.

[2] – بدر شاكر السياب ، ديوان أنشودة المطر ،ص162.

[3] – رائد وليد جرادات ، بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث ، ص553.

[4] –بدر شاكر السياب ، ديوان أنشودة أمطر ،ص162.

يقول الشاعر:

أكادُ أسمعُ العراق يذخرُ الرّعود (السطر54،المقطع3)

أكادُ أسمعُ النّخيل يشرُبُ المطر(المقطع3. السطر54)

وأسمعُ القرى تئنُّ، والمهاجرين[1] (المقطع3، السطر 60)

على هذا النّحو ، نجد الشاعر يستخدم أشكال فنيّة كالتشخيص مثلاً وذلك في قوله (أسمعُ العراق/أسمعُ النّخيل) ، وهنا يُشخص الشاعر العراق بالإنسان الذي يشرب . والتشخيص هو"إحياء المواد الحسيّة الجامدة وإكسابها إنسانية الإنسان وأفعاله "[2]. وأيضًا في قوله (أسمعُ القرى تئنّ)، استعارة مكنية حيث شبّه القرى بالإنسان الذي يئن.

إنّ هذا النّوع من الصور في الشعر الحر- وإن كان يستعين بالأوجه البلاغية العربية التقليدية – "يُعطي الأولوية للتأثير النفسي في المتلقي ويستنفر قدراته على التخييل من أجل تلقي أوفق"[3]. وما يمكن قوله أنّ الاستعارة عند الشاعر (السياب) تلعب دورًا هامًا ، وتشكل سمة أسلوبية بارزة.

3) **الكناية:**

الكناية هي تعبير لا يقصد منه المعنى الحقيقي ، وهي كما عرّفها عبد القاهر الجرجاني:" أن يريد المتكلّم إثبات معنى من المعاني ، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللّغة ، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفُهُ في الوجود ، فيُومئ به إليه ويجعله دليلاً عليه"[4]. فالكناية فن من الفنون التي من شأنها منح النصوص غنى دلاليًا ، وقد أفاد الشاعر منها ، وأتى بها في مواقع عدّة ، ومن هذه المواقع قوله:

وكركر الأطفال في عرائش الكروم (المقطع1، السطر16)

---

[1] –بدر شاكر السياب / ديوان أنشودة المطر ،ص167.

[2] – الرباعي عبد القادر ، الصورة الفنية في النقد الشعري ، دراسة في النظرية و التطبيق ، دار العلوم ،الرياض ، 1984،ص210.

[3] –رائد وليد جرادات ، بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث، ص570.

[4] – عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص66.

ودغدغت صمت العصافير على الشّجر[1] (المقطع1، السطر17)

يوجد في النص كنايتين ،الأولى تظهر في السطر الأول في قول الشاعر (وكركر الأطفال في عرائش الكروم) وهنا كناية عن السعادة التي يحملها المستقبل وتجدد الحياة وولادة العالم الفتيّ الذي بدأ يلوح في الأفق ،أما الثانية ففي قوله(دغدغت صمت العصافير على الشجر) وهنا كناية على الحرّية والانطلاق . ينتقي الشاعر ألفاظًا سلسة تشعر القارئ بالمتعة ، وأهم ما يميّز لغة الشعر " صدق التعبير عن الأفكار والخواطر الوجدانية عن طريق الإيحاء فالشعر خلق لغوي جمالي ممتع ، يبتعد عن التعبير المباشر وعن لغة التقرير التي تعتمد الألفاظ المرصوفة"[2] .

يقول الشاعر:

تسّحُ ما تسّحُ من دُموعها الثقالْ (المقطع2، السطر 24)

وإن تهَامس الرِّفاقُ أنّها هناك (المقطع2، السطر 25)

في جانب التلِّ تنامُ نومة اللُّحودْ (المقطع2، السطر 30)

تسِّفُ من تُرابها وتشرُبُ المطرْ[3] (المقطع2،السطر31)

في هذه اللوحة الفنيّة حاول الشاعر من خلال (فن الكناية) الذي تبلور عن طريق منظومة العلاقات التي كوّنت النص بجملته الإشارة إلى الذكريات التي تربطه بالوطن في تعبيرات إيحائية . ففي قوله (دموعها الثّقال) في السطر الأول من اللوحة ، فهي كناية عن شدة ما يعانيه الوطن (العراق) من ظلم وقهر . وهي قوله (تهامس الرّفاق) فالهمس كناية عن مدى الخوف والقلق الذي يملأ النفوس . أمّا في السطر الثالث في قول الشاعر (تنام نومة اللّحود) فهو كناية عن الموت والخراب الذي حلّ بوطنه العراق . وقوله (تسّفُ من ترابها وتشرُبُ المطر) كناية عن الذي تعيشُ فسه العراق.

تنمو الصورة في داخل الشاعر مع النص الشعري ذاته ، وقوّة الشعر تتمثل في " الإيحاء عن طريق الصور الشعرية لا بالتصريح بالأفكار مجردّة ولا المبالغة في وصفها، تلك التي تجعل المشاعر والأحاسيس أقرب إلى التعميم والتجريد منها إلى التصوير والتخصيص، ومن ثمَّ كانت للصورة أهمية خاصّة "[4].

---

[1] – بدر شاكر السياب ، ديوان أنشودة المطر ،ص162.

[2] – رائد وليد جرادات ،بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث ،ص552.

[3] – بدر شاكر السياب ، ديوان أنشودة المطر ،ص164.

[4] – هلال محمد غنيمي ، دراسات ونماذج في مذهب الشعر ونقده ، دار النهضة للطبع ، القاهرة ، دت ، ص60.

وقد وظفّ الشاعر فن الكناية وذلك في قوله:

وعبر أمواجِ الخليجِ تمسحُ البُروقْ (المقطع3، السطر44)

سواحل العراقِ بالنّجومِ والمحارْ (المقطع3، السطر 45)

كأنّها تهمُّ بالشروقْ[1]. (المقطع3، السطر 46)

استخدم الشاعر كلمتي (النّجوم والمحار)وهي كناية عن الثروات والخيرات الموجودة في العراق. وفي قوله (تهمُّ بالشروق)فهنا كناية عن الأمل في زوال المستعمر الذي استعمر العراق وأراد تخريبها .

الغرض من استخدام الشاعر لهذا الفنّ – فن الكناية– هو وظيفتها التي تكمن في خلق صورة تُؤثر في نفس المتلقي أي "إنّها تُقدم للمتلقي تجربة الشاعر الأدبية بصورة غير مباشرة ، وبشكل مؤثر ، وبصياغة أدبية جميلة ، تتضافر فيها مكوّنات الصورة جميعها لتُشكل في النهاية نسيجًا لغويًا يتّم من خلاله نقل الفكرة المراد تبليغها "[2].

الرمز:

يُعدُّ الرمز وسيلة فنيّة اعتمدها الشاعر للتعبير غير المباشر كما يريد. يقول ابن رشيق القيرواني في العمدة:" وأصل الرمز الكلام الخفيّ الذي لا يخلو لا يكاد يُفهم، ثُمّ استعمل حتى صار إشارة"[3]. ونظرًا لمل يتميع به هذا الفن من مميزات ، ولما يقدّمه من ثراء لغوي اعتمده الشاعر في قصيدته "أنشودة المطر" محاولاً من خلاله إيصال المتلقي إلى أعماق المعنى وذلك كالأتي :

يقول الشاعر:

عينَاكِ غابتَا نخيلٍ ساعة السّحر[4]. (المقطع1،السطر1)

---

[1] – بدر شاكر السياب ، ديوان أنشودة المطر ،ص167.

[2] – أحمد علي الدهمان ، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجا ونقديا ،منشورات وزارة الثقافة العربية في الجمهورية العربية السورية ،دمشق ،2000،ص239.

[3] – ماهر دربال ، الصورة الشعرية في ديوان "أنشودة المطر"،ص 92.

[4] – بدر شاكر السياب ، ديوان أنشودة المطر ، ص162.

في هذا السطر الشعري ، استعمل الشاعر مفردات من الطبيعة وصف بها المرأة الحبيبة ، ففي قوله (عيناك غابتا نخيلٍ) ، فالنّخلة ترمز إلى العرب ، فهي طعام أجدادهم المفضل . ولجوء الشاعر إلى الرمز ، لأنه " يرى أنّ اللغة العادية لا تستطيع التعبير عن التجربة الشعورية"[1].

يقول الشاعر:

ونشوةٌ وحشيةٌ تعانقُ المساءْ (المقطع1، السطر12)

كنَشوةِ الطفلِ إذَا خافَ منَ القمرْ (المقطع1، السطر13)

كأنّ طفلاً بات يهذي قبل أن ينامْ (المقطع2، السطر24)

بأنّ أمهُ – التي أفاق منذُ عام[2] (المقطع2، السطر25)

في هذه اللوحة الفنيّة استعمل الشاعر رموزًا تجعل القارئ يقف عندها ، فمثلاً في المقطع الأول في السطر الأول والثاني ، استخدم الشاعر رمزًا لأسطورة خسوف القمر وخوف الأطفال ، وهنا دلالة على الحزن والخوف الذي يعيشه الشاعر هو ووطنه. وفي السطر الثالث وردت كلمة (طفل) ، وهنا تعمّد الشاعر استخدام هذه الكلمة لأنّ الطفل يوصف بالبراءة والحنان والعطف وهو رمز للمستقبل الذي يحمل الحرّية ، فمهما بلغت الصراعات حدّها ومهما حصل دمار إلا أنّ الطفل يظل طفلاً له عالمه الخاص المليء بالحب والأمل . أما في السطر الرابع استخدم الشاعر كلمة الأم لترمز إلى الوطن المستعمر (العراق)، الوطن الذي يموت من أجله الكثير .

استخدام الشاعر للرمز في قصيدته لأنّه يعدُّ " أفضل صيغة ممكنة للتعبير عن الحقيقة ولا يمكن أن توضح أكثر بوساطة أيّة وسيلة أخرى فيعيش الرمز ويبقى حيًّا عندما يكون محملاً بالمعنى غنيًّا به"[3].

يقول الشاعر:

كأنَّ صيّادًا حزينًا يجمعُ الشباكْ (المقطع2، السطر32)

ويلعنُ المياه والقدرْ [4] (المقطع2،السطر31)

---

[1] – صدام فهد الأسدي ،الرمز في أنشودة المطر ،العدد 23 سبتمبر 2015، ص5.

[2] – بدر شاكر السياب ، ديوان أنشودة المطر ،ص162.

[3] – مسلم مالك بعير الأسدي ، لغة الشعر عند أحمد مطر، ص200 .

[4] – بدر شاكر السياب ، ديوان أنشودة المطر ، ص167.

وظّف الشاعر كلمة الصيّاد وهي رمز للشعب اليائس الذي يصارع الحياة ، رغم كل المحاولات والتضحيات . فيلعن المياه والقدر ، وكأنّ المطر خراب وحزن .

استأثرت الرموز اهتمام السياب فقد وظّفها بهدف فنّي وسياسي لتكون بديلاً عن مواقف معيّنة بحيث شكّلت ظاهرة متميزة في شعره ،كما أنه "كان حريصا على إيراد رموز العدوان والعذاب والموت من العهد القديم حيث يسبغ على تلك الرموز رؤيته الخاصّة"[1]. ففي قوله:

لم تترك الريّاح من ثمودْ (المقطع3، المقطع57)

لتشبع الغربانُ والجرادْ (المقطع4، السطر 68)

وفي العراق ألف أفعى تشربُ الرَّحيقْ[2]. (المقطع8، السطر108)

استخدم الشاعر في السطر الأول لفظة (ثمود)، وهنا اقتبس الشاعر من القرآن الكريم ، وثمود رمزًا إلى قوم ثمود الذين أخذهم اللّه بالصيحة والزلزلة. أما في السطرين المواليين استخدم الشاعر لفظة (الغربان ،الجراد والأفعى)، فالغربان والجراد رمز للمستعمر الذي احتلّ بلاد العراق ونهب من خيراتها ، ورمز للخراب والنّهب والشُّؤم والدمار، أما الأفعى فهي ترمز لألف أسرة المتعاونة مع المستعمر لبيع خيرات البلاد ، الأسرة التي ضحت بوطنيتها وكرامتها لأجل المستعمر ، فالعراق في جوع .

نوّع الشاعر في الرموز ، والرمز عنده " طاقة إلهاميّة تهبط على الشاعر عندما يفتقد الألفاظ ،أما حقيقته فهو إشارة حسيّة أو حادثة أو كلمة ما إلى شيء عقلي أو باطني يختاره الشاعر كي يؤثر في نفس المتلقي"[3].

مل يمكن قوله أنّ استخدام الشاعر للرمز كان بسبب تأزم الأوضاع السياسية وخشية غضب السلطة فقد تمتّع بقدرة على استيحاء الرموز وخلقها والارتقاء بدلالتها بأسلوب رائع يُوميءُ إلى المقصود.

---

[1] – صدام فهد الأسدي ، الرمز في أنشودة المطر ، ص10.

[2] –بدر شاكر السياب ، ديوان أنشودة المطر ،167.

[3] – الرمز في الشعر الحديث، تعليم اللغة العربية ،العدد 9ماي 2013، ص20.

خاتـــــــــــــــمة

قائمة المصادر و المراجع

فهرس
الموضوعات

خاتـــــــمة:

وفي الأخير يمكن تلخيص جملة من النتائج التي توصلت إليها المذكرة فيما يلي:

- يكشف الأسلوب عن شخصية الإنسان ما ظهر منها في الخطاب و ما بطن،فالأسلوب جسر إلى مقاصد صاحبه، حيث كان محل اهتمام سواء عند العرب أو الغرب قديما أو حديثا، فهو موضوع يعالجه علماء اللغة عامة، و علماء الأسلوب خاصة.

- الأسلوبية هي أحد مجالات نقد الأدب اعتمادا على بنيته اللغوية، فهي تعني بدراسة النص ووصف طريقة الصياغة و التعبير.

- تبدو أهمية التحليل الأسلوبي في أنه يكشف المدلولات الجمالية في النص و ذلك عن طريق النفاذ في مضمونه و تجزئة عناصره.

- لا تهتم الأسلوبية بالمؤثرات الخارجية عن النص و إنما تقف على مدى شيوع الظاهرة الأسلوبية أو نذرتها، و ذلك بتحليل النص إلى عناصر و تفكيكه كما أن الأسلوبية ليست نوعا واحدا بل أنواع منها: الأسلوبية التعبيرية و التي تهتم باللغة العادية، لغة التواصل بين الأفراد أما الأسلوبية النفسية و التي تهتم بأسلوب الكاتب و بشخصيته و هناك الأسلوبية البنيوية و من مهامها اكتشاف القوانين التي تنظم الظواهر الأساسية في الخطاب الأدبي و النوع الآخر الأسلوبية الإحصائية هذا النوع مخالف للأنواع الأخرى فهو يبرز عدد تكرار المفردات في النص من أفعال و صفات، و الإيقاع.

- بين الأسلوبية و بين العلوم الأخرى علاقة وثيقة و من هذه العلوم: البلاغة و النقد و اللسانيات فتحدد العلاقة بينهما بزوايا التقارب و التباعد.

- تتمثل وظيفة الأسلوبية في فحص الأنواع المؤثرة و دراسة الوسائل التي تعبر بها اللغة، و تحليل النظام التعبيري.

- تتحدد مقولات الأسلوبية في ثلاثة عناصر: الاختيار، التركيب، الانزياح، و لكل منهم دور في إبراز السمات الأسلوبية للنص.

- إن الأسلوبية في إجراءاتها النقدية لا بد لها من إتباع مستويات لدراسة النص، و أولها المستوى الصوتي، فهو يمارس فيه الدارس مصادر الإيقاع، و هذا الأخير يشكل جزءا أساسيا من بنية النص.

- اعتمد الشاعر في قصيدته تفعيلة واحدة و هي "مستفعلن" لكن هذه الأخيرة أصابها زحافات ،أما القافية فقد نوع الشاعر مابين مترادفة و متداركة ، وجاءت هي و الوزن منسجمة مع الدلالة ، حيث كان بحر الرجز رفيق الشاعر في رحلته الشعورية .

- ويأتي الإيقاع الداخلي ، حيث استعان الشاعر بمظاهر داخلية ،و استخدمها استخدامًا فنيًا إذ تتميز برنين و جرس واضحين يلعبان دورًا مهمًا في الإيحاء .

- شكل أسلوب التوازي الذي يركز على إيقاع الجمل و العبارات بروزًا موسيقيًا و انسجامًا فعالاً مع الدلالة .

- يمثل التكرار وصوره الآخرين ظاهرة بارزة في قصيدة السياب سواء الإتيان به تقوية فكرة أم أنّ الغرض منه زيادة قوة الإيقاع الموسيقي ، فالتكرار ظاهرة لغوية من حيث اعتماده في الصورة البسيطة والمركبة على العلاقات التركيبية بين الجمل و الكلمات ، وهو يُعدُّ وسيلة بلاغية ذات قيم أسلوبية .

- أما في المستوى التركيبي فقد أفاد الشاعر من أسلوب التقديم و التأخير ، لتوكيد فكرة ما ، ولإظهار أهميتها وكذلك لترتيب عناصر الجملة وإخضاعها لنظام موسيقي محكم.

- تنوعت أساليب الشاعر تبعًا للحالة النفسية حيث استعمل الأساليب الإنشائية (الاستفهام ،النداء) وهذه الأساليب تميزت بالحركة والحيوية في القصيدة بالإضافة إلى الأسلوب الخبري .

- أما المستوى الدلالي فشكلت الصور النمط الأوفر من التشبيهات و الاستعارات بالإضافة إلى الكناية ، وكان الهدف منها هو الإيضاح و البيان ، فهي عمليات تقع في صلب العملية الإبداعية ذاتها ، تدفع

الذات في الدفق الشعري حين يعترضها التعبير إذ نجد الشاعر يعمد إلى تلطيف الكلام والتوسل في أسلوبه .

- تميزت رموز الشاعر (السياب) بغطائها الخفيف الذي سرعان ما يزول ويكشف عن مبتغى الشاعر من الرمز .
- ارتبط الشاعر في القصيدة بالبيئة وذلك من خلال ألفاظه فمثلاً نجد النخيل ، البحر ، المطر.
- الألفاظ التي استخدمها الشاعر في قصيدته عكست اضطراب نفس الشاعر وحيرته بين التفاؤل و التشاؤم .

قائمة المصادر والمراجع:

1- المصادر:

(أ)

-القرآن الكريم

(ب)

-أنريكي أندرسن امبرت ، القصة القصيرة ، ترجمة على إبراهيم منوفي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط1 ، 2000.

-الدوكالي محمد نصر ، جامع الدروس العروضية ، منشورات جامع ناصر الخمس ، ط1، 1997.

-ابن الأثير : الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام و المنثور ، تحقيق مصطفى جواد وجمال سعيد ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، بغداد ، 1956.

-إبراهيم عبود السامرائي ، الأساليب الإنشائية في العربية ، دار المناهج للنشر و التوزيع ، الأردن ، ط1 ،2008.

-إبراهيم شمس الدين ، مرجع الطلاب في الإنشاء ، دار الكتب العلمية ، لبنان ، ط1، 2002.

-إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، مكتبة نهضة مصر ، مصر ، 2009.

-أحمد علي الدهمان ، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجًا و نقديا ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق، 2000.

-أحمد بن عثمان الرحماني ، النقد التطبيقي –الجمالي و اللغوي في القرن الرابع هجري ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، ط1، 2008.

-أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، دت.

-بن عيسى باطاهر ، البلاغة العربية " مقدمات و تطبيقات" ، دار الكتب الجديد المتحدة ، ليبيا ، ط1، 2008.

-بشير ضيف الله ، الوقائع الأسلوبية و خصوصيتها في قصيدة " لاعب النرد" لمحمود درويش ، مقاربة سيميو-أسلوبية منشورات ANEP.

-بدر شاكر السياب ، أنشودة المطر (ديوان الشعر) ،دار العودة بيروت ، ط2، 1981.

-جان كوهين ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر ، المغرب ،ط1 ،1986.

-حميد أدم ثويني ، فن الأسلوب ، دار صفاء للنشر و التوزيع ، عمان ، ط1 ،2007.

-حميد أدم ثويني ، البلاغة العربية " المفهوم و التطبيق" ، دار المناهج للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ، ط1 ،2008.

-حسيني عبد الجليل يوسف ، التمثيل الصوتي للمعاني ، دراسة نظرية و تطبيقية في الشعر الجاهلي ، دار الثقافة للنشر و التوزيع ، القاهرة ، ط1، 1998.

-حسين نصّار ، القافية في العروض و الأدب ، مكتبة الثقافة الدينية ، بور سعيد ، ط1، 2002.

-حسن ناظم ، البنى الأسلوبية " دراسة في أنشودة المطر للسياب" ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط1 ، 2002.

-حسن الغرفي ، الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، إفريقيا الشرق للنشر، ط1 ،2001.

-خليفة بوجادي ، محاضرات في علم الدلالة ، بيت الحكمة ، الجزائر ، ط1، 2009.

-رابح بن خوية ، مقدمة في الأسلوبية ،عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع ، اربد ، الأردن ،ط1، 2013.

- رجاء العيد ، البحث الأسلوبي ، معاصرة وتراث ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، 1993.

-رشيد يحياوي ، شعرية النوع الأدبي "في قراءات النقد العربي القديم "، إفريقيا الشرق ، دت.

- رمضان عبد الله، أصوات اللغة العربية ، بين الفصحى و اللهجات ، مكتبة بستان المعرفة ، ط1 ، 2006

-راوية يحياوي ، البنية والدلالة في شعر أدونيس ، دار ميم للنشر ، الجزائر ،ط2، 2014. - رجاء العيد ، البحث الأسلوبي ، معاصرة وتراث ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، 1993.

-زين كامل الخريسكي ، العروض العربي صياغة جديدة ، الجزء الثاني ، دار الوفاء ، الإسكندرية ،دت.

--سامي سويدان ، بدر شاكر السياب و ريادة التجديد في الشعر العربي الحديث ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ،2002.

-سامي يوسف أبو زيد ، مهارة علم العروض والقافية ، دار علم الثقافة ، الأردن ، ط1، 2007.

-عبد الرحمن تبرماسين ، العروض و إيقاع الشعر العربي ، دار الفجر للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1، 2003.

-عبد السلام المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، نحو بديل ألسني في النقد العربي ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط3.

-عبد السلام المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، لبنان ، ط5، 2006.

-عبد القادر شاكر ، علم الأصوات العربية " علم الفونولوجيا" ،دار الكتب العلمية ، لبنان ، ط1، 2012.

- عبد القادر الرباعي ، الصورة الفنية في النقد الشعري ، دراسة في النظرية و التطبيق ، دار العلوم ، القاهرة ، دت.

- عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تحقيق محمود شاكر أبو فهر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ،ط2 .

- عبد الله خضر حمد ، الخطاب الصوفي في شعر عبد القادر الجيلاني ، مكتبة المجتمع العربي للنشر و التوزيع ، الأردن ، ط1، 2014.

-عبد الواحد حسن الشيخ ، البديع و التوازي ، مطبعة الإشعاع الفنية ، ط1 ،1982.

-عدنان بن ذريل ، اللغة و الأسلوب ، مجدلاوي للنشر والتوزيع ،ط2، 2006.

-عمران حضير الكبيسي ، لغة الشعر العربي المعاصر ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، ط1 ، 1982.

- عمر يوسف القادري ، التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل و المضمون ، دار هومة ، الجزائر ، دت.

- فاضل عوّاد الجنابي ، المنقد في علوم العروض و القافية ، قنديل للنشر و التوزيع ، عمّان ، ط1، 2009.

-فايز الدابة ، جماليات الأسلوب "الصورة الفنية في الأدب العربي" ، دار الفكر المعاصر ، لبنان ، ط2 ،1996.

-فرحان بدري الحربي ،الأسلوبية في النقد العربي الحديث "دراسة في تحليل الخطاب" ،المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع ، لبنان ، ط1، 2003.

- فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر ممدوح درويش ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، الأردن ، ط1 ،2004.

-فيصل صالح القصيري ، بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة ، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع ،الأردن ،. ط1 ، 2006.

- ماهر دربال ، الصورة الشعرية في ديوان " أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب، دت.

-مجدي وهبة ، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الآداب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط2، 1984.

-محمد أطيمش :دير الملاك ، دراسة نقدية للظاهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986.

-محمد السيد أحمد الدسوقي ، إنتاج المكتوب صوتًا ، دراسة في إبداع الصوت لنص الأدبي ، العلم و الإيمان للنشر و التوزيع ، الإسكندرية ، ط1، دت.

-محمد الدسوقي ، البنية اللغوية في النص الشعري ، دار العلم و الإيمان ، دت.

-محمد سليمان ، ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان ، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع ،ط1، 2007.

- محمد عبد المجيد الطويل ، في عروض الشعر العربي قضايا و مناقشات ، دار غريب للطباعة و للنشر ، القاهرة ، دت.

-محمد ويس ، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي ، دار رسلان للنشر و التوزيع ،دت.

-محمد يحي سالم الجبوري ، مفهوم القوة و الضعف في أصوات العربية ، دار الكتب العلمية ، ط1 ، 2006.

-مختار عطية ، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة و الأسلوبية ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، مصر ، دت.

-مختار عطية ، علم البيان وبلاغة التشبيه في المعلّقات السبع ، دراسة بلاغية ، دار وفاء لدنيا الطباعة و النشر ، الإسكندرية ، 2004.

-منذر عياشي ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، مركز الإنماء الحضاري ، ط1 ، 1971.

-مصطفى الصاوي الجويني ، البلاغة العربية تأصيل و تجديد ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، دت.

-نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، مكتبة النهضة ، ط2 ، 1967.

-نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب "دراسة في النقد العربي الحديث" ،الجزء الأول ،دت.

-هاشم صالح منّاع ، الشافي في العروض والقافية ، دار الفكر العربي ، بيروت ، ط4 ، 2003.

-يحي بن حمزة العلوي ، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة ، دت .

-يوسف مسلم أبو العدوس ، الأسلوبية "الرؤية والتطبيق"، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة،ط1، 2007، ط2، 2010، ط3، 2013.

2- المعاجم:

-أبو الفضل محمد بن مكروم ابن منظور الأنصاري الإفريقي المصري ، لسان العرب ، الجزء الأول ، المجلد (أ-ب-ت-ث) ، مادة (سلب) ،تحقيق عامر أحمد حيدر ، منشورات علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت .

- محمد مرتضى ابن محمد الحسيني الزبيدي ، تاج العروس من جواهر القاموس ، المجلد الثاني (تتمة باب الباء ، باب التاء) ، مادة (سلب) ، تحقيق عبد المنعم خليل إبراهيم وكريم سيد محمد محمود ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2007.

-مجمع اللغة العربية ، معجم الوسيط ، مكتبة الشروق الدولية ، مصر ، ط4 ،2005.

3- المجلات :

- حواس برّي ، وظائف الاعتراض و أساليبه في نماذج و صور لعبد اللطيف أحمد الشويرف الأثر ، مجلة الأداب و اللغات ، جامعة قاصدي مرباح ،ورقلة ، الجزائر ، العدد الخامس مارس 2006.

-رائد وليد جرادات ، بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث ، (الحر)، مجلة بجامعة دمشق ، المجلد 29، العدد (1+2) 2013.

-سامية راجح ، نظرية التحليل الأسلوبي للنص الشعري ، مفاتيح ومداخل الأساسية ، مجلة الأثر ، العدد 13 مارس 2012، الجزائر .

-فضل الله النور علي ، ظاهرة التقديم و التأخير في اللغة العربية ، جامعة السودان للعلوم و التكنولوجيا ، كلية اللغات ، مجلد 12 (02) للعام 2011، نوفمبر 2012.

- محمد داود ، مستويات البحث اللغوي ، دت.

- نايف سليمان ، الجامع في اللغة العربية ، 1996.

4- المذكرات :

-العربي عبد الله ، بلاغة التوازي في السور المدنية ، رسالة لنيل شهادة الماجستير ،جامعة السانيا ، وهران ،.

-أميرة عربي ، جماليات التكرار، مذكرة لنيل شهادة الماجستير ، جامعة السانيا ، وهران .

- صفية بن زينة ، القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة ، مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه ، جامعة السانيا ، وهران 2012، 2013.

-مسلم مالك بعير الأسدي ، لغة الشعر عند أحمد مطر ، مذكرة ماجستير ، جامعة بابل ، 2007.

5- مواقع انترنت:

رانيا سنجق ، الأساليب الإنشائية ، 31 ديسمبر 2015، www mawdoo3 com

فهرس الموضوعات

إهداء

مقدمة ..... أ

الفصل الأول : الأسلوبية النشأة و المفاهيم

- المبحث الأول : الأسلوب والأسلوبية 01

1-التعريف اللغوي للأسلوب.....01
2-التعريف الاصطلاحي للأسلوب.....02
3-تعريف الأسلوبية 05
4-نشأة الأسلوبية 07
5-المقولات الأسلوبية 09
6- مستويات التحليل الأسلوبي 12

-المبحث الثاني : أنواع الأسلوبية.....21

1-الأسلوبية التعبيرية 21
2-الأسلوبية النفسية 22
3-الأسلوبية البنيوية 23
4-الأسلوبية الإحصائية 24

-المبحث الثالث: علاقة الأسلوبية بالعلوم الأخرى.....25

1-علاقة الأسلوبية باللسانيات.....25

2-علاقة الأسلوبية بالبلاغة.....26

3-علاقة الأسلوبية بالنقد.....28.

الفصل الثاني (الفصل التطبيقي) :قصيدة أنشودة المطر لبدر شاكر السياب

1-نبذة عن حياة بدر شاكر السياب.....31

2-قصيدة أنشودة المطر 34

-المبحث الأول : المستوى الصوتي 41
-الإيقاع الخارجي.....41
1-الوزن.....41.
2-القافية.....47
3-الرّوي.....51
-الإيقاع الداخلي.....52
1-الجرس اللفظي.....52
2-التوازي.....55
3-التكرار.....57
-المبحث الثاني: المستوى التركيبي.....65
1-التقديم والتأخير.....65
2-الأساليب.....69
-المبحث الثالث: المستوى الدلالي 74
1-مضمون القصيدة 74
2-الصورة الفنية.....76
2-1-التشبيه.....76
2-2الاستعارة.....79
2-3الكناية.....81
3-الرمز.....83
خاتمة.....86
قائمة المصادر و المراجع.....89
فهرس الموضوعات.....95