الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية: الأدب واللغات.
قسم: اللغة والأدب العربي.
رقم: .....

الرقم التسلسلي:
رقم التسجيل:1535095662
رقم التسجيل: 1535095588

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص: أدب حديث ومعاصر

تحت عنوان:

الخصائص الأسلوبية لقصيدة "عرس في القرية" لبدر شاكر السياب

إعداد الطالبتين:
حشايشي كاميليا
سحنون جهاد

أمام اللجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة :

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	
خليفة عوشاش	أستاذ محاضر أ	المسيلة	رئيسا
دقي جلول	أستاذ محاضر أ	المسيلة	مشرفاً ومقررا
واسيني بن عبد الله	أستاذ محاضر أ	المسيلة	ممتحناً

السنة الجامعية : 2019-2020

مقدمـــــة

مقدمة

تعد الأسلوبية مجالا 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 اللغوية و البلاغية للنص.

وفي هذا الإطار ، تأتي هذه المحاولة لتتناول الشاعر المعاصر بدر شاكر السياب الذي يعد 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 حيث تتضمن هذا الدواوين قصيدة بعنوان "عرس في قرية" فتعمدت دراستها . وهذا الذي يستدعي الإجابة عن جملة من الأسئلة أهمها:

– كيف يتم دراسة قصيدة " عرس في قرية " 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 " عرس في قرية " ؟

– ما هي مستويات التحليل الأسلوبي التي تناولتها القصيدة؟

أما سبب اختيار هذا العنوان موضوعا للدراسة فهو رغبتي في الكشف عن جملة الظواهر الأسلوبية الجمالية التي امتاز بها هذا الشاعر في قصيدته " عرس في قرية"

وقد عرضت البحث وفق خطة اشتملت فصلين ، فالفصل الأول عنونته بالأسلوبية النشأة و المفاهيم ، تضمن ثلاثة مباحث ، المبحث الأول توقف عند

تعريف الأسلوب لغة واصطلاحا ، 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

الفصل الأول: الأسلوب و الأسلوبية

تمـــهيد: الأسلوب والأسلوبيّة

إن من أهم الأمور التي يتوجب على الباحث أخذها بعين الاعتبار قبل الشروع في موضوع بحثه، هي الإلمام بالجانب النظري، حتى يُكون قاعدة الانطلاق التي تعتبر القاعدة الأساسية للجانب التطبيقي، فلا يمكن الدخول في حيز التطبيق دون الإلمام بأهم المصطلحات والمفاهيم النظرية حول موضوع الدراسة ،وهذا ما استوجب مني الوقوف في بحثي على علم الأسلوبية قبل الشروع في الجانب التطبيقي حتى أتمكن من الخروج بنتائج موضوعية مبنية على أساس معرفي، فلا بد لي أولا وقبل كل شيء تحديد ماهية مصطلح الأسلوب لغة واصطلاحا، حيث يعتبر نقطة الانطلاقة في الدراسة الأسلوبية، فقد تعددت الآراء واختلفت وجهات النظر في تعريفه، "باعتباره قضية قديمة جديدة ارتبطت بالدرس الأدبي بما أنه يمثل استخداما خاصا للغة"[1].

1- مفهوم الأسلوب le style

أ- لغة: هي كلمة مشتقة من الأصل اللاتيني Stilus [2] وتعني كلمة استيلوس في اللاتينية "الأزميل" أو " المنقاش " فقد كانوا يستخدمونها للدلالة على شكلية الحفر أو الكتابة[3] كما أنها دلّت على "القلم"[4] أو "الريشة"[5] وكلا المصطلحين دلّا على طريقة الكتابة، وهذه الدلالة وردت عند الغربين، أما في المعاجم العربية فقد وردت كلمة (أسلوب) في كثير منها

---

[1]- محمد عبد الله جبر، **الأسلوب والنحو**: دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الاسلوبية ببعض الظاهرات النحوية (دار الدعوة للنشر والتوزيع، ط1، الإسكندرية)، 1988، ص9 .

[2]- صلاح فضل، **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته** (دار الشروق، ط1، القاهرة) 1998، ص93 .

[3]- ينظر : عدنان بن ذريل، **النص والأسلوبية: بين النظرية والتطبيق** (اتحاد كتاب العرب، د ط) 2000، ص 43

[4]- حميد آدم ثويني، **فن الأسلوب عبر العصور الأدبية** (دار الصفاء للنشر والتوزيع، دط، عمان) 2004، ص 21 .

[5]- صلاح فضل، **علم الاسلوب مبادئه واجراءاته**، ص 93.

وسنعرض بعضها. ففي معجم **لسان العرب لابن منظور**: فقد وردت كلمة أسلوب في مادة سلب كالآتي:

"يقال للسَّطر من النخيلِ: أُسْلُوبٌ. وكل طريقٍ ممتدةٍ، فهو أسلوبٌ، قال: والْأُسْلُوبُ الطريق، الوجه أو المذْهَبُ، يقال: أنتم في أسلوبُ سُوءٍ، ويُجمَعُ أسَاليبَ. والأُسْلُوبُ :الطريقُ تأْخذ فيه، والأُسْلُوبُ بالضّم: الفنُّ، يقال :أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه، وإنَّ أنفه لفي أُسْلُوبٍ إذا كان متكبِّرًا قال أنوفُهُمْ، بالفَخْرِ، في أُسْلُوبٍ"[1].

أما **القاموس المحيط للفيروز أبادي** فقد وردت كلمة أسلوب بمعنى الطريق في قوله: "الأسلوب: الطريق"[2] وعلى النحو ذاته نجد دلالته في **المعجم الوسيط** تعني: الأسلوب: الطريق، ويقال: سلكت أسلوب فلان في كذا: طريقة الكاتب في كتابته و–الفن– يقال: أخذنا في أساليب من القول: فنون متنوعة– والصنف من النخل ونحوه (ج) أساليب[3]

ومن خلال التعريف اللغوي لكلمة أسلوب يمكن القول: إن مجمل دلالة كلمة الأسلوب تنحصر في الطريقة، والكيفية، والمذهب.

ب– اصطلاحا: لقد تطور مفهوم الأسلوب من فترة الى أخرى متابعا مستجدات الدراسات الأدبية وهذا ما سنلاحظه من خلال التعريفات الاصطلاحية له مستهلة ذلك **بتعريفات الدارسين الغرب**. ولقد "ارتبط مصطلح الأسلوب بالمصطلح الذي كان شائعا قبله منذ عهد الحضارة الإغريقية، البلاغة بمعنى فن القول الرفيع، وخاصة كتب أرسطو عن الشعر

---

[1]– جمال الدين محمد ابن منظور، **لسان العرب**، تح: عامر أحمد حيدر ، مج 1،مادة رمز (دار الكتب العلمية، دط، بيروت) 2003 صص 549– 550.

[2]– مجد الدين بن يعقوب الفيروز أبادي، **القاموس المحيط**، ج1،مادة رمز (دار الكتب العلمية، دط، بيروت)، 1999 ص 111.

[3]– مجمع اللغة العربية، **المعجم الوسيط**،مادة رمز (مكتبة الشروق الدلالية، ط 4، القاهرة) 2004 . ص44.

والخطابة، وهي الكتب التي أثرت بشكل كبير في الفكر البلاغي الأوربي والعربي في العصور الوسطى"[1]، (فاكتسبت كلمة أسلوب شهرة التقسيم الثلاثي الذي استقر عليه بلاغيو هذا العصر حيث ذهبوا الى وجود ثلاثة أقسام للأسلوب وهي الأسلوب البسيط، المتوسط والسامي، وقد وجدوا أنها أنواع تمثلها ثلاثة نماذج في إنتاج الشاعر **فرجيل** الذي عاش في القرن الأول قبل الميلاد).[2]

وقد تعددت المفاهيم الاصطلاحيّة للأسلوب، بتعدد اتجاهات أصحابها ومشاربهم فمنهم من ركز في تحديد مفهومه على الكاتب، ومنهم من رأى أنه يكمن في النّص في حد ذاته، ومنهم من ذهب إلى أنه خاضع لسلطة القارئ، وهذا ما يعلّل أن معظم المراجع التي تناولت هذه المفاهيم تعرفه انطلاقا من ثلاث زوايا:

أولا: زاوية المتكلم: ويقصد به "الباث للخطاب اللغوي[3]" فالأسوب يعتبر "كاشفا عن مكنونات صاحبه ومعبرًا عن دخائله[4] "و يؤكد **أفلاطون** ذلك؛ في قوله: إنّ "الأسلوب شبيه بِسِمة الشخصية"[5] ولم يبتعد **نيك** عن هذا التحديد، في قوله: "الخطاب هو سمة الروح "[6] ويعتبر تعريف **بوفون** في قوله: " الأسلوب هو الإنسان نفسه"[7] هزة قوية في الدرس الأدبي

---

[1]– أحمد درويش، **دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث** (دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، القاهرة) د ت، ص17.

[2]– ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون، **الأسلوبية والبيان العربي** (الدار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة) ، دت، ص 12.

[3]– عدنان بن ذريل، **النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق** (اتحاد الكتب العرب، د ط، دب) 2000 ص43.

[4]– فتح الله أحمد سليمان، **الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية** (دار الآفاق الغربية،ط1، القاهرة)، 2008، ص12.

[5]– بيير جيرو، **الأسلوبية**، تر: منذر عياشي (دار الحاسوب للنشر، ط2، د ب)1994، ص 37.

[6]– نور الدين السد، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، دراسة في النقد العربي الحديث، ج1 (دار هومة، د ط، الجزائر) د ت. ص31.

[7]– شكري محمد عياد، **مدخل إلى علم الأسلوب** (المشروع للطباعة، ط 2، القاهرة) 1992، ص 24.

حيث نال قسطا كبيرًا من الشهرة و الانتشار أما **جوته** فعرفه بأنه "هو التعبير الدقيق عمّا في داخله".[1]

ثانيا: من زاوية المُخاطَب: ويُقصَد به المتلقي للخطاب اللّغوي، على أساس أنّ الأسلوب، هو ضغط مسلط على المتخاطبين، وأن التأثير الناجم عنه يعبر إلى الإقناع أو الإمتاع حيث يقول: **فاليري** "وأيضا جيد أنّ الأسلوب هو سلطان العبارة " وهذا ما أكدّه **شاندال** بقوله، إنّ "الأسلوب هو أن يضيف إلى فكر معين، جميع الملابسات الكفيلة بأحداث التأثير الذي ينبغي لهذا الفكر أن يحدثه"[2] أما **ريفارتير** فذهب إلى أنّ "الأسلوب هو البروز الذي تعترضه بعض لحظات تعاقب الجمل على انتباه القارئ فاللغة تعبر والأسلوب يبرز"[3].

ثالثا :من زاوية الخطاب :أو تنقل النص نفسه، فالأسلوب هو الطاقة التعبيرية الناجمة عن الاختيارات اللغوية[4]. وهذا ما ذهب إليه **شارل بالي** في قوله: " الأسلوب عمل لغوي وجداني أداءه اللغة وهو الذي ينظمها بدقة في هذا العمل[5] " فقد ربط مفهوم الأسلوب من خلال اللغة والجانب العاطفي لها كما يعرفه **ماروزو** في قوله:" الأسلوب اختيار الكاتب ما من شأنه أن يخرج بالعبارة من حالة الحياد اللغوي إلى خطاب متميز بنفسه " وهذا ما ذهب إليه **بيير غيرو** بأنه" مظهر القول الناجم عن اختيار وسائل التعبير التي تحددها طبقة الشخص المتكلم أو الكاتب و مقاصده."[6]

---

(1)– فيلي ساندريش، **نحو نظرية أسلوبية لسانية**، تر: خالد محمود جمعة (دار الفكر للتوزيع، ط1، دمشق) 2003 ، ص 29.

(2)– عدنان بن ذريل، **النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق**، ص 43 .

(3)– **المرجع نفسه**، ص43.

(4)– **المرجع نفسه**، ص43.

(5) – ساندريش فيلي، **نحو نظرية أسلوبية لسانية**، ص 34.

(6)– عدنان بن ذريل، **النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق**، ص 43 .

أمّا تعريف الأسلوب عند **الدارسين العرب** فأستهل ذلك بـ:

- **ابن قتيبة** : حيث "ربط بين الأسلوب وطرق أداء المعنى في نسق مختلف بحيث يكون لكل مقام مقال."[1] فطبيعة الموضوع وضرورة المقام تستدعي مقال خاص به.
- **أمّا ع القاهر الجرجاني:**" فمفهومه ارتبط تنظيرًا وتطبيقا بمفهومه للنظم من حيث كان نظما للمعاني و ترتيب لها "[2]، " فهو يطابق بينهما من حيث أنهما يمثلان تنوعا لغويا فرديا يصدر عن وعي واختيار، وإمكانية أنهما قد يصنعان نسقاً وترتيباً يعتمد على امكانيات النحو وهو يشير أيضا إلى أن علاقة النظم بالأسلوب هي علاقة الجزء بالكل فالنظم عنده تتحقق من خلال إدراك المعاني النحوية واستغلال هذا الإدراك في حسن التأليف والاختيار"[3] فالأسلوب عنده هو " الضرب من النظم والطريقة فيه"[4].
- كما ذهب **حازم القرطاجي** إلى "أن الأسلوب هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية، والنظم هيئة تحصل من التأليفات اللفظية."[5]
- في حين نجد **ابن خلدون** عرف الأسلوب في الفصل الخامس والخمسين الذي تناول فيه صناعة الشعر ووجه تعلمه ويظهر ذلك جليا في قوله: " فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي تستنتج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه،..... إنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها

---

[1]– محمد ع المطلب، **البلاغة والأسلوبية** (الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط 1، القاهرة) 1994، ص 12

[2]– **المرجع نفسه**، ص 25.

[3]– يوسف أبو العدوس، **الأسلوبية بين الرؤية والتطبيق** (دار الميسرة للنشر والتوزيع، ط1، الأردن) 2007، صص 16– 17.

[4]– منتهى الحراحشة، **من مشكلات المصطلح النقدي في الدراسات النقدية العربية الحديثة والمعاصرة**، مجلة اتحاد العرب للجامعات العربية للآداب والعلوم الإسلامية، العدد 2، مج 6، جمعية كليات الآداب، الأردن، 2009، ص 76.

[5]– شكري محمد عياد، **مدخل إلى علم الأسلوب**، ص24.

الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الأعراب والبيان فيرصه رصاً كما يفعل البناء في القالب أو النساج في المنوال حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلم" و عليه فـ " مؤلف الكلام هو كالبنّاء أو النسّاج والصورة الذهنية المنطبقة كالقالب الذي ينتمي فيه أو المنوال الذي ينسج عليه، فإن خرج عن القالب في بنائه أو على المنوال في نسجه كان فاسدًا."[1]

ومن خلال هذه التعريفات يمكن القول أن النقاد والبلاغيين القدامى الذين تناولوا مفهوم الأسلوب قد كونوا القاعدة الأساسية لهذا المفهوم وما جهود المحدثين إلا تتمة لهم ومن هذه الجهود نجد منهم:

- **أحمد الزّيات:** فهو يعرفه (بأنه طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصة في اختيار الألفاظ، وتأليف الكلام، محددًا ثلاث صفات له وهي الأصالة، الوجازة، و التلاؤم التي يشترط توافرها لتحقيق البلاغة. [2]
- أمّا **أحمد الشايب** فقد عرّفه في كتابه "الأسلوب" بأنه طريقة الإنشاء أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير[3] فـ **أحمد الشايب** عنى به أن تكون قصدية التأثير في المتلقي من طرف المتكلم.

---

[1]– عبد الرحمان محمد ابن خلدون، **تاريخ ابن خلدون**(العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، تح: أبو صهيب المكرمي (بيت الأفكار الدولية، دط)، دت، ص 310 .

[2]– ينظر: يوسف أبو العدوس، **الأسلوبية بين الرؤية والتطبيق**، ، صص 25–26 .

[3]– أحمد الشايب، **الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية** (مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 8)، 1991 ص 44 .

- وهذا ما يؤكده **أحمد أمين** في تعريفه الأسلوب هو "اختيار الكلام بما يناسب ومقاصد صاحبها ويعتمد نظم الكلام أولًا على اختيار الكلمات"[1]
- كما يذهب **سعد مصلوح** إلى أن " الأسلوب معان مرتبة قبل أن يكون ألفاظا منسقة، وهو يتكون في العقل قبل أن ينطق به اللسان أو يجري به القلم"[2]
- في حين نجد **عبد السلام المسدي**: يعرفه انطلاقا من ثلاثة ركائز هي:

المخاطَب: باعتباره انعكاسا لصاحبه فكرا وشخصية.

المخاطِب: هو عمل موضوعي يقصد التأثير على القارئ.

الخطاب: هو وليد النص ذاته، فهو مجموع الطاقات الإيجابية الموجودة في الخطاب الأدبي أو هو الرسالة الموجودة في العلاقات بين العناصر اللغوية على مستوى النص أو الخطاب.[3]

ومما سبق يمكن تعريف الأسلوب أنه طريقة الكاتب في اختيار العناصر اللغوية التي تحمل طاقات إيحائية المتضمنة رسالة بهدف التأثير على القارئ أو المستقبل.

1- الأسلوبية بين النشأة والمفهوم:

(إنّ علم الأسلوب كما هو معروف وليد القرن العشرين، فقد ارتبط ارتباطا وثيقا بالدراسات اللغوية).[4]

---

[1]- نور الدين السد، **الأسلوبية وتحليل الخطاب** :دراسة في النقد العربي الحديث ج2 (دار هومة، د ط، الجزائر)، دت، ص 148 .

[2]- سعد مصلوح، **الأسلوب دراسة لغوية احصائية** (علم الكتب، ط 3، القاهرة)، 1992، ص 40 .

[3]- ينظر: ع السلام المسدي، **الأسلوبية والأسلوب** (التونسية للطباعة والرسم، ط3، تونس)، د ت، ص 88 .

[4]- ينظر: رجاء عيد، **البحث الأسلوبي معاصرة وتراث** (مطبعة أطلس القاهرة، د ط، الاسكندرية)، 1993، ص 21 .

" التي قامت على يد العالم اللغوي **فرديناند دوسوسير**[1] " (فقد درس ثنائية اللغة كلام باعتباره الانجاز الفعلي للغة ،وذهب إلى دراسة اللغة بوصفها نظام اجتماعي وأداة للتواصل حاملة للفكر. ولأن هذا النظام يمثل الأوضاع المألوفة التي تترابط في وحدة من المعاني والأفكار المستقرة في ذهن الإنسان، فاللغة في جوهرها نظام من العلامات التي تحكمها علاقات عامة)[2]. " فقاد الدراسات اللغوية بصفة نهائية نحو المنهج الوصفي وانتقل بها إلى الواقع، ففتح المنهج الوصفي المجال أمام شرائح كثيرة من الإنتاج الأدبي التي تم إقصاءها من المثالية مثل الآداب الشعبية."[3]

(وكان هذا الجهد اللغوي متاحا أمام أحد تلامذته وهو **بالي** الذي تأسست على يديه قواعد الأسلوبية كعلم ،الذي ذهب إلى أنه لابدّ للغة أن تعبر عن فكر الإنسان وعاطفته)[4] "ويتأكد ذلك من خلال تعريفه لعلم الأسلوب بأنه" العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي أي تعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة ووقائع اللغة عبر هذه الحساسية"[5]

- "وفي سنة **1941** عبّر **ماروزو** عن أزمة الدراسات الأسلوبية فنادى بحق الأسلوبية في شرعية الوجود ضمن أفنان الشجرة اللسانية العامّة ."[6]
- (أمّا في سنة **1960** كسبت الأسلوبية شرعيتها بانعقاد ندوة بجامعة **أنديانا الامريكية** التي كان محورها يدور حول الأسلوبية حيث حضرها أبرز علماء اللغة ونقاد الأدب على

---

[1]– موسى سامح ربابعة، **الأسلوبية: مفاهيمها وتجلياتها** (دار الكندي، ط1، الكويت)، 2003، ص 09 .

[2]– ينظر: محمد عبد المطلب، **البلاغة والاسلوبية**، ص 173 .

[3]– **المرجع نفسه**، ص 173 .

[4]– محمد عبد المطلب، **البلاغة والأسلوبية**: ص 175 .

[5]– محمد ع المنعم خفاجي وآخرون، **الأسلوبية والبيان العربي**، ص 13 .

[6]– **المرجع نفسه**، ص 13 .

رأسهم **جاكسون**[1] "الذي ألقي محاضرته حول اللسانيات والإنسانية ."[2] حيث ذهب إلى أنها "بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا."[3]

- (وفي سنة 1969 فقد صرح **أولمان** باستقرار الأسلوبية علما نقديا لسانيا "[4] وهذا ما ما يؤكد **أريفه** :من خلال تعريفه للأسلوبية في قوله:" وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات "[5] في حين نجد **دولاس** ذهب إلى أن "الأسلوبية منهج لساني "[6] وتوافقا لتعريفي **أريفه** و **دولاس** نجد **ريفارتير** يخطو نفس المنحى الذي ذهب إليه في تعريفه لها في قوله: " الأسلوبية لسانيات تعنى لظاهرة حمل الذهن على فهم معبر وإدراك مخصوص"[7]

- أما **بيير جيرو** فقد ربط مفهومها بالبلاغة فقال :" الأسلوبية بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف أنها علم التعبير، وهي نقد للأساليب الفردية ."[8]

- ومن خلال ما تقدم يمكن القول أن علم الأسلوب أو الأسلوبية قد أرسى دعائمه الغربيين على رأسهم **شارل بالي**، لكن هذا لا ينفي أن العرب ساهموا في الدرس الأسلوبي فبحكم الاحتكاك المباشر بالدارسين الغربيين، أو عن طريق الترجمة للعديد من الكتب

---

(1)– ينظر: موسى سامح ربابعة، **الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها**، ص 11 .

(2)– محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون، **الأسلوبية والبيان العربي** ، ص 14 .

(3)– ع السلام المسدي، **الأسلوبية و الأسلوب** ، ص 37 .

(4)– محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون، **الأسلوبية والبيان العربي** ، ص 14.

(5)– منذر عياشي، **الأسلوبية، وتحليل الخطاب** (مركز الإنماء الحضاري، ط1)، 2002، ص10 .

(6)– حسن ناظم، **البنى الأسلوبية**، دراسة في أنشودة المطر (المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء المغرب)، 2002، ص 25 .

(7)– منذر عياشي، **الأسلوبية، وتحليل الخطاب** ، ص 10 .

(8)– بيسر جيرو، **الأسلوبية**، ، ص 09 .

والدراسات جعل الكثير من الدارسين العرب يهتمون بعلم الأسلوب ويخصصون كتب له سواء تأليفًا أو ترجمة فنجد العديد من التعريفات لعلم الأسلوب أو الأسلوبية ومنهم:

- **محمد جبر الله:** فهو يعتبر علم الأسلوب بأنه "فرع من فروع الدرس اللغوي الحديث يهتم ببيان الخصائص التي تميز كتابات أديب ما أو تميز نوعا من الأنواع الأدبية، بما يشيع في هذه أو تلك من صيغ صرفية مخصوصة أو أنواع معينة من الجمل والتراكيب أو مفردات يؤرثها صاحب النص الأدبي ."[1]
- **رابح بوحوش:** "الأسلوبية علم يرمي إلى تخليص النص الأدبي من الأحكام المعيارية وتهدف إلى علمنة الدراسة الأدبية".[2]
- **منذر عيّاشي:** ذهب إلى أن " الأسلوبية علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب ."[3]
- في حين نجد **نور الدّين السد:** في جزئه الثاني من كتابه الأسلوبية يعرفها بأنها "علم وصفي تحليلي وهي تهدف إلى دراسة مكونات الخطاب الأدبي و تحليلها، كما أنها قابلة لاستثمار المعارف المتصلة بدراسة اللغة، ولغة الخطاب الأدبي على الخصوص، ذلك لأن المناهج متعددة الاختصاصات ومتداخلة الاختصاصات ."[4]
- **ع السلام المسدي:** فذهب إلى أنها " البحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب ."[5]

---

[1]– محمد عبد الله جبر، **الأسلوب والنحو**، ص 06.

[2]– نور الدين السد، **الأسلوبية وتحليل الخطاب:** دراسة في النقد العربي الحديث، **ج 2**، ص 150.

[3]– منذر عياشي، **الأسلوبية، وتحليل الخطاب**، ص 27 .

[4]– نور الدين السد، **الأسلوبية وتحليل الخطاب:** دراسة في النقد العربي الحديث، **ج 2**، ص 7.

[5]– ع السلام المسدي، **الأسلوبية و الأسلوب**، ص 34.

ومن خلال هذه التعريفات نذهب إلى أن الأسلوبية علم وصفي تحليلي تهدف إلى الكشف عن الخصائص الأدبية للأسلوب لإبراز التمايز والتفرد أو الجانب الجمالي للنص أو الخطاب.

انطلاقا مما سبق تقديمه لمفهوم الأسلوب ومفهوم الأسلوبية، أن بينهما علاقة وطيدة ،فغاية الأسلوبية هي الأسلوب ،فعلى الرغم من ظهور مصطلح الأسلوب كان في القرن الخامس وارتبط ارتباطا وثيقا بالدراسات البلاغية وأن مصطلح الأسلوبية لم يظهر إلا في بداية القرن العشرين وارتبط بالدراسات اللغوية اللسانية، إلا أن الأسلوبية وجدت نفسها تلجأ إلى الأسلوب لكي يساعدها على التصنيف بين مستويات الكلام المختلفة، فالأسلوب اوسع وأشمل من الأسلوبية فكلمة اسلوب من حيث معناها اللغوي العام يمكن ان تطلق على النظام والقواعد العامة كأسلوب المعيشة أو الخصائص الفردية التي تميز شيئا هاما عن سواه ،أما الأسلوبية أضيق بكثير منه فهي تعني الوصول إلى وصف وتقييم علمي محدد لجماليات التعبير في مجال الدراسات الأدبية واللغوية على نحو خاص ،ولا تكاد تتعداها إلى غيرها ،فهي تعود إلى الأسلوب لكي يساعدها على اختيار المادة التي يمكن أن تدرسها[1] .(فلأسلوبية بدون أسلوب لا معنى لها والأسلوب بدون الأسلوبية فلا قيمة له).

2- اتجاهاتها :

إن علم الأسلوب أو الأسلوبية شأنها شأن العلوم الأخرى، التي درست النص الأدبي، حظيت بدراسات عميقة وأبحاث كثيرة فتنوعت واختلفت فلكل نظرته ورؤيته الخاصة به ومعتقده الذي يؤمن به، فهناك من درسها من الجانب النفسي وهناك من درسها من جانب اجتماعي وهناك

[1]- ينظر : أحمد درويش، **دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث**، صص 20- 21.

من جانب أدبي محظٍ، وهذا ما جعل الأسلوبية تنفر عن عباءتها عدة اتجاهات اغنت الدرس الأسلوبي وسأتطرق في بحثي هذا إلى أهم هذه الاتجاهات:

أ- الاسلوبية التعبيرية أو الوصفية:

(انبثقت الأسلوبية من اللسانيات الحديثة التي أرسى دعائمها العالم السويسري **فرديناد دوسوسير** في بداية القرن العشرين، حيث أحدثت نقله نوعية في منهجية البحث الأسلوبي، من الوجهة التاريخية إلى الوجهة الوصفية، فاعتبرت اللغة ملكة أنانية ذات ثلاثة أبعاد: البعد الاجتماعي والذهني والبعد التاريخي، وأصبح هدفها دراسة اللغة لذاتها وفي ذاتها)[1]

وهذا ما ذهب إليه **بيار جيرو** "إلى أن دراسة التعبير تقف على ناصية اللغة والتفكير واللسانيات من جهة أولى، كما تقف على ناصية علم النفس والاجتماع وعلم التاريخ من جهة أخرى ."[2]

"ويعتبر **شارل بالي** قطب ومؤسس هذا الاتجاه[3]"(وخليفة **دوسوسير** بجامعة **جنيق** فقد نشر كتابه الاول عام **1902**"بحث في علم الأسلوب الفرنسي")[4] " ثم أتبعه بدراسات مطولة نظرية وتطبيقية أسس بها علم الأسلوب[5]. "وقد عرف موضوعها بقوله:" تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية، أي أنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغويا، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية"[6] (وعليه فقد درس بالي

---

[1]- ينظر: يوسف أبو العدوس، **الأسلوبية بين الرؤية والتطبيق**، ص 9- 12 .

[2]- بيير جيرو، **الاسلوبية**، ص 51 .

[3]- شكري محمد عياد، **مدخل إلى علم الأسلوب**، ص 32 .

[4]- ينظر: صلاح فضل، **علم الاسلوب مبادئه واجراءاته**، ص 18 .

[5]- يوسف أبو العدوس، **الأسلوبية بين الرؤية والتطبيق** ، ص 18 .

[6]- بيير جيرو، **الاسلوبية**، ص 55.

اللغة الفردية واليومية المتداولة بوصفها نظام اجتماعي وليس نظام من الإشارات والأبنية اللغوية آخذا بعين الاعتبار السياق الذي ترد فيه تلك اللغة).[1]

ويقسم بالي اللغة إلى قسمين :[2]

- الحامل لذاته (الطبيعي) وهو ما يعبر عن الانفعال بشكل طبيعي نابع من الصوت والصيغة.
- الحامل للعواطف و الانفعالات: وهو ما يعكس مواقف تضفي فيها فئة اجتماعية معينة تأثيرًا وتعبيرا خاصا على الصيغ التي تستخدمها ... فهناك لغات لبعض الطبقات... وبعض المهن....

و عليه يقوم اتجاه **بالي** "على التمييز بين الأسلوبية الداخلية التي تدرس توازن المؤثرات وتضادها اتجاه العناصر الذهنية في إطار اللغة الواحدة والأسلوبية الخارجية أو المقارنة التي تقارن هذه الملامح للغة الواحدة مع تمثيلها في لغة أخرى "[3]

فارتكزت الأسلوبية الوصفية (التعبيرية) على معطيات لغوية عديدة كان النحو طليعتها بالإضافة إلى الأشكال البلاغية ووضعت موضوعاتها على ثلاثة محاورهي:[4]

- صياغة التعبير اللغوي التي تنتج الأسلوبي اللغوي.
- الأسلوب باعتباره مادة بحث الأسلوبية.
- النمو الذي يشكل قوانين النظام اللغوي.

---

[1]– ينظر : حسن ناظم، **البنى الأسلوبية**، دراسة في أنشودة المطر ،ص27.

[2]– يوسف أبو العدوس، **الأسلوبية بين الرؤية والتطبيق** ، ص 95.

[3]– فتح الله أحمد سليمان، **الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية**، ص 41.

[4]– ينظر : يوسف أبو العدوس، **الأسلوبية بين الرؤية والتطبيق** ، صص 92–93 .

2- الأسلوبية النفسية (الفردية، أدبية الكاتب) :

(يعد **ليو سبنسرز** من أهم رواد الأسلوبية النفسية ومؤسسها وهذا ما أشارت إليه أغلب الدراسات الغربية والعربية التي حاولت رصد تاريخ الأسلوبية و اتجاهاتها.)[1] (فأسلوبيته تبحث عن روح المؤلف في لغته ومن هنا اتسّمت أسلوبيته بالمزج بين ما هو نفسي و ما هو لساني)[2] "متأثرا في ذلك بعالم النفس **فرويد**"[3](ثم **كروتشه** و**كارل فوسلر** الذي نظر إلى اللغة بوصفها تعبيرا فنيا خلاقا عن الذات، فكان همه هو إقامة جسر بين اللسانيات وتاريخ الأدب مستمدا ذلك من أستاذه **لوبكه** الذي بحث في الأصل الاشتقاقي للكلمات مقارنة بين لغات عدة أو بحذق كبير حاول **ليوسبنسرز** أن يطبق منهجية أستاذه على المستوى اللساني والأسلوبي رابطا الأسلوب بنفسية الكاتب ،حيث يستند تحليله الأسلوبي إلى التذوق الشخصي فهو يحدد نظام التحليل بما يسميه (منهج الدائرة **الفيلوجية**) إذ يبتدئ هذه الدائرة بالقارئ يتأمل النص عن طريق الحدس، لعلّه يجد شيء ملفت للنظر ثم يتأمل الملفت للنظر عبر قراءة جديدة.)[4]

(وقد تبلورت الأسلوبية النفسية مع **ليوبسيرز** في مجموعة من المبادئ اللغوية الحديثة هي)[5]:

---

[1]- ينظر : نور الدين السد، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، ج 2، ، ص 63.

[2]- ينظر : حسن ناظم، **البنى الأسلوبية**، دراسة في أنشودة المطر ، ص 34 .

[3]- أنريك أندرسون إمبرث، مناهج النقد الأدبي، تر: الطاهر أحمد مكي (مكتبة الآداب ، دط ، القاهرة)1991، ص 189.

[4]- ينظر : حسن ناظم، **البنى الأسلوبية**، دراسة في أنشودة المطر، صص 34- 36.

[5]- ينظر : أحمد درويش، **دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث**، ص 37.

- المنهج يتبع من الإنتاج وليس من مبادئ مسبقة، وكل عمل أدبي فهو مستقل بذاته كما قال **برجسون**.
- الانتاج كل متكامل وروح المؤلف هي المحور الذي يدور حوله العمل الأدبي ولابد من البحث عن التلاحم الداخلي.
- ينبغي أن تقودنا التفاصيل إلى محور العمل الأدبي فمنه نستطيع أن نرى من جديد التفاصيل ويمكن إيجاد مفتاح العمل في واحدة من هذه التفاصيل.
- نخترق العمل ونصل إلى محور من خلال الحدس لكن هذا الحدس ينبغي محصه بالملاحظة من محور العمل إلى حدوده، وهذا الحدس هو نتيجة الموهبة والتجربة والتمرس في الإصغاء إلى الأعمال الأدبية.
- البحث عن موضع العمل الأدبي أي جنسه وعصره وأمته فكل مؤلف يعكس أمته.
- الدراسة الأسلوبية ينبغي أن يكون نقطة بدايتها لغوية لكن يمكن أن تكون نقطة البداية مختلفة فقد تكون من الأفكار أو من العقدة أو من الشكل ومن خلال هذه النقطة وضع **سبنسرز** طريق بين اللغة وتاريخ الأدب.
- الملامح الخاصة للعمل الفني هي مجاوزة للعمل الفني هي "مجاوزة أسلوبية" فردية وهي وسيلة للكلام الخاص وابتعاد عن الكلام العام فكل انحراف في معدل اللغة يعكس انحرافا في مجالات أخرى.
- النقد الأسلوبي ينبغي أن يكون نقدا تعاطفيا بالمعنى العام للمصطلح لأن العمل كل متكامل، وينبغي التقاطه في كليته، وجزئياته الداخلية.

ومن هنا فإن أسلوبية **ليوسبنسرز** هي أسلوبية الكاتب، فمن أهدافها الكشف عن شخصية المؤلف من خلال أسلوبه، حيث أسلوبيته تدخل فكرة الانحراف المعياري الذي يتمثل في الخروج عن المألوف آخذا بعين الاعتبار الجوانب النفسية التي تحيط بنفسية الكاتب.

3 – البنيوية(السياقية): "تعد البنيوية مدا مباشرا من اللسانيات ويقف **دوسوسير** على صدارة هذا التوجه النقدي وذلك منذ أخذ بتعريف اللغة على أنها نظام من الإشارات وهذه الإشارات هي أصوات تصدر من الإنسان ولا تكون بذات قيمة إلا إذا كان صدورها للتعبير عن فكرة أو لتوصيلها وهذا ما جعل **دوسوسير** يركز على البحث في طبيعة الإشارة من حيث طبيعة هويتها ومن حيث وظيفتها.فهو يقر بأن اللغة هي المخزون الذهني الذي تملكه الجماعة والكلام أو الخطاب ما يملكه وما يختاره المتحدث من المخزون ليعبر به عن فكرته أو رسالته حسب الرسالة، الرسالة التي يحددها جاكسون في ستة عناصر"المرسل، المرسل إليه، والرسالة، والسياق، والسنن، والوسيلة".[1]

(ويعد **ريفارتير** زعيم الأسلوبية البنيوية في كشفه عن أبعادها ودلالاتها، حيث يعد مسارا مهمّا في تناول الأسلوب في النص الأدبي، وقد أفرد كتابا خاصا لهذا الغرض وسماه "محاولات في الأسلوبية البنيوية "1974، فهي تقوم على تحليل الخطاب الأدبي، لأن الأسلوب يكمن في اللغة ووظائفها، ولذلك ليس ثمة أسلوب أدبي إلا في النص).[2]

"ومن أخطر القضايا التي طرحها **ريفارتير** يكمن في ذلك التركيز على الوحدات الأسلوبية في النص لتمييز الوحدات اللغوية التي لا تقع ضمن المعطيات الأسلوبية ولأن النص يحتوي على بعض الظواهر التي يمكن أن تعد أسلوبا وتحتوي على وحدات لغوية لا يمكن أن تحتوي على سمات أسلوبية وبذلك تصبح الأسلوبية قائمة على الانتقاء أو الاختيار في المعالجة، أي معالجة الظواهر الأسلوبية دون الالتفات إلى العناصر الأخرى".[3]

---

[1]– نور الدين السد، **الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، ج 1**، صص 85–86 .

[2]– ينظر: موسى سامح ربابعة، **الأسلوبية، مفاهيمها وتجلياتها** ، ص 15.

[3]– **المرجع نفسه**، ص 16.

ويرى **ريفارتير** أن الرسالة لا يمكن أن توجد بذاتها وإنّما هناك علاقة يجب أن تنشأ بين الرسالة و المخاطب والعلاقة التي تقوم بينهما عنصر مهم من الأسس التي أقام عليها **ريفارتير** أسلوبيته البنيوية، فركز على القارئ وسمّاه بالقارئ العمدة.[1]

ومن خلال كل ما تقدم يبدو " أنّ **ريفارتير** استطاع أن يتجاوز أسلوبية **بالي** و **سبترز** على الرغم من أنه أفاد منها، فإذا كان بالي يرى ان هناك أهمية كبيرة تكمن في الطاقات التعبيرية القارة في صميم اللغة فإن **لسبنسرز** ربط الأسلوبية بذات صاحبه، في حين أن أسلوبية **ريفارتير** وهي الأسلوبية البنيوية لم تعن إلا بالخطاب موضوعا للدراسة، هذا إلى جانب رفض الأحكام الاعتباطية والانطباعات الذوقية."[2]

د – الأسلوبية الإحصائية:

"تنطلق من فرضية إمكان الوصول إلى الملامح الأسلوبية للنص عن طريق الكم، وتقترح إبعاد الحدس لصالح القيم العددية، وتجتهد لتحقيق هذا الهدف بتعداد العناصر المعجمية."[3]

" فالبعد الإحصائي في دراسة الأسلوب هو من المعايير الموضوعية التي يمكن باستخدامها تشخيص الأساليب، وتمييز الفروق بينها ويكاد يتفرد من بين المعايير الموضوعية بقابليته في قياس الخصائص الأسلوبية كائنا ما كان التعريف الذي يتبناه الباحث للأسلوب."[4]

---

[1]– ينظر: موسى سامح ربابعة، **الأسلوبية، مفاهيمها وتجلياتها** ، ص 16.

[2]– موسى سامح ربابعة، **الأسلوبية، مفاهيمها وتجلياتها**، ص 19 .

[3]– هنريش بليش، **البلاغة والأسلوبية**، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر: محمد العمري، (أفريقيا الشرق،د ط، المغرب)، 1999، ص 58.

[4]– سعد مصلوح، **الأسلوب، دراسة لغوية احصائية**، ، ص 51.

"وترجع أهمية الاحصاء هنا إلى قدرته على التمييز بين السمات والخصائص اللغوية التي يمكن اعتبارها خواص أسلوبية.[1]" "وقد وجدت النظرية الإحصائية الأسلوبية في مصطلحات ومفاهيم النحو التحويلي ضالتها حتى أن **دوليجيل** يرى فيها خلفية ضرورية لأي نظرية أسلوبية [2]" **(هذا الأخير الذي يعتبر من أهم رواد الأسلوبية الاحصائية إلى جانب أودني يول.)**[3]

فالأسلوب مفهوم احتمالي في جوهره وهو بهذه الصفة مستحق لأن يكون موضوعا للمعالجة " الإحصائية إذا شئنا إحكام الوصف والتشخيص. وعليه فالأسلوبيات الإحصائية تقوم بالدراسة الدالة للخصوصيات و الفروق."[4] ويمكن تلخيص أهداف التشخيص الأسلوبي الإحصائي في ثلاثة أهداف هي:

- الوصف الإحصائي الأسلوبي للنص بهدف الكشف عن الخصائص الأسلوبية المائزة فيه .
- التحليل الإحصائي للنص.
- الحكم التقويمي او ما يمكن الاصطلاح على تسميته" نعوت الأسلوب."[5]"وربما لقي المنهج الإحصائي ما لم يلقه غيره من نقد وتجريح لأننا عندما نعمد إلى الإحصاء نحيل اللغة الأدبية إلى شيء بلا لون ولا طعم، إذ تهمل ما في التراكيب المتعلقة بالتعبير عن

---

(1)– سعد مصلوح، **في النص الأدبي دراسة أسلوبية احصائية**،(عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1،د ب) 1993، ص 52 .

(2)– ينظر : سعد مصلوح، **الأسلوب دراسة لغوية احصائية**، ، ص 53.

(3)– سعد مصلوح، **في البلاغة العربية والاسلوبيات اللسانية**، (مجلس النشر العلمي،ط1 ،الكويت)، 2003، ص 172.

(4)– سعد مصلوح، **في النص الأدبي دراسة أسلوبية احصائية** ، ص 24–25 .

(5)– **المرجع نفسه**، ص 47.

احساسات تتصل بالعالم النفسي."[1] " و رغم ذلك فهي تعمل على تلخيص ظاهرة الأسلوب من الحدس الخالص لتوكل أمرها إلى حدس منهجي موجه.[2]" (كما أنها تعمل على توثيق ونسبة عمل أدبي لمؤلفه أو إثبات التاريخ الدقيق الذي كتب فيه وذلك عن طريق المقارنة بين نسب استعمال المفردات أو تراكيب معينة في نصوص مختلفة). [3]وعلى هذا يمكن لهذا المنهج أن يكمل مناهج أسلوبية اخرى بشكل فعال من جهة ومن جهة أخرى أغنت هذه الدراسات الدرس الأدبي بصفة عامة والدرس الأسلوبي بصفة خاصة.

[1]– محمد ع المطلب، **البلاغة والأسلوبية**، صص 206– 207 .

[2]– هنريش بليث، **البلاغة والأسلوبية** ، ص 61 .

[3]– ينظر: محمد ناصر العجيمي، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية (دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، ط1، تونس)،1998، ص216.

الفصل الثاني: الجانب التطبيقي قصيدة عرس في قرية لبدر شاكر السياب

❖ **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].

توفّي 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.

❖ **قصيدة "عرس في القرية"**

مثلما تنفض الريح ذرّ النضار

عن جناح الفراشة مات النهار

النهار الطويل

فاحـ□دوا يا رفاقي فلم يبق إلاّ القليل

كان نقر الدّرابك منذ الأصيل

يتساقط مثل الثمار

من رياح تهوم بين النخيل

يتساقط مثل الدموع

أو كمثل الشرار

إنها ليلة العرس بعد انتظار

مات حب قديم و مات النهار

مثلما تطفئ الريح ضوء الشموع

الشموع الشموع

مثل حقل من القمح عند المساء

من ثغور العذارى تعبّ الهواء

حين يرقـ□ن حول العروس

منشدات نوار اهنئي يا نوار

حلوة أنت مثل الندى يا عروس

يا رفاقي سترنو إلينا نوار

من عل في احتقار

زهدتها بنا حفنه من نضار

خاتم أو سوار و قـ□ـر مشيد

من عظام العبيد

و هي يا رب من هؤلاء العبيد

و لو أنا و آباءنا الأولين

قد كدحنا طوال السنين

و ادخرنا على جوع أطفالنا الجائعين

ما اكتسبناه في كدنا من نقود

ما اشترينا لها خاتما أو سوار

خاتم ضم في ماسه الأزرق

من رفات الضحايا مئات اللحود

اشتراها به الـ□ـبرقيّ الشقي

مثلما تنثر الريح عند الأصيل

زهرة الجلنّار

أقفر الريف لما تولّت نوار

بالبابات يا حاملات الجرار

رحن و اسألنها يا نوار

هل تبيرين للأجنبي الدخيل

للذي لا تكادين أن تعرفيه

يا ابنة الريف لم تلفيه

كم فتى من بنيه

كان أولى بأن تعشقيه

إنهم يعرفونك منذ الثغر

مثلما يعرفون القمر

مثلما يعرفون حفيف النخيل

و ضفاف النهر

و المطر

و الهوى يا نوار

احدوا يا رفاقي فإن المغيب

طاف بين الروابي يرش اللهيب

من أباريق مجبولة من نضار

و الزغاريد تندى بها كل دار

أوقد القمر أضواءه الأربعين

فاتبعوني إليها مع الرائحين

اتركوني أغني أمام العريس

و أراقص ظلي كقرد سجين

و أمثّل دو المحب التعيس

ضاحكا من جراحات قلبي الحزين

من هواي المضاع

من قلوب الجياع

حين تهوي و من ذلة الكادحين

سوف آكل حتى ينزّ الدم

من عيوني فما زال عندي فم

كل ما عندنا نحن هذا الفم

كان وهما هوانا فان القلوب

و الـ□بابات وقف على الأغنياء

لا عتاب فلو لم نكن أغبياء

ما رضينا بهذا و نحن الشعوب

❖ **المبحث الأول : المستوى الصوتي:**

الإيقاع الخارجي:

قصيدة "عرس في القرية" 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 مرّات	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)
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(88،87)
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 "عرس في القرية" 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 ، المنقذ 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 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 رويًّا. 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 متدارِكًا لتوالي حرفين متحركين بين ساكنين "[2]. وذلك واضح في الأسطر الشعرية : (**ةَسْسَحَرْ**، **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، ؤالْ، 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 (بلمطْ) 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 (لُلْمطْ).

قافية المقطع السابع والثامن والتاسع:

أسماء القافية	الأسطر الشعرية	المقطع
المترادفة	92-91-90-89-88	المقطع السابع
	97-100-103-104-105-107- 111-108	المقطع الثامن
	121-120-119-118-117	المقطع التاسع
المتداركة	87-86	المقطع السابع
	96-98-99-102-106-109-110-	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 (**راةْ، بيدْ، ديدْ، ليدْ، ياةْ**) كماأنّ الشاعر وظفّ القافية المتداركة (**بلمطْ، ةِزْوَهرْ**).

- المقطع الثامن:

القافية المترادفة برزت في الأسطر الشعرية (**ليحْ، شيحْ، ثارْ، حارْ، ريقْ،رارْ، حيقْ،ليحْ**) 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**).

واستنادًا 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 الخزيسكي ، 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/نخيلِ/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 التلّ 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 زروتي ، 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 لأنّ "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 اختياراً 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 اغمر؟	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 "عرس في القرية" ، 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 "عرس في القرية"قول الشاعر:

أصيحُ بالخليج : "يا خليج (المقطع3، السطر48)

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

---

[1] – بدر شاكر السياب ، ديوان عرس في القرية 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 ،ط1،2008،ص47.

[2] – حميد أدم ثويني ، البلاغة العربية "المفهوم و التطبيق"، دار المناهج للنشر و التوزيع، عمان ، الأردن، ط1،2008،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 عرس في القرية لبدر شاكر السياب تسع مقاطع ، إلّا 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 عرس في القرية 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 صباح 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 القمر[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 لما 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 يُومِيءُ 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.

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.

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر والمراجع:

- **المصادر:**

أ- القرآن الكريم.

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

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

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

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

5- إبراهيم شمس الدين ، مرجع الطلاب في الإنشاء ، دار الكتب العلمية ، لبنان ، ط1، 2002. - إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، مكتبة فضة مصر ، مصر ، 2009. - أحمد علي الدهمان ، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجا و نقديا ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق، 2000.

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

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

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

9- بشير ضيف الله ، الوقائع الأسلوبية و خصوصيتها في قصيدة " لاعب النرد" محمود درويش ، مقاربة سيميوأسلوبية منشورات ANEP.

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

11- جان كوهين ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط 1.1986.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

38- فاضل عواد الجنابي ، المنقد في علوم العروض و القافية ، قنديل للنشر و التوزيع ، عمان ، ط1، 2009.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

إهداء	
شكر و عرفان	
مقدمة	أ
الفصل الأول :الأسلوب و الأسلوبية	
تمهيد	
1- مفهوم الأسلوب	03
أ- لغة	03
ب- اصطلاحا	04
2- الأسلوبية بين النشأة و المفهوم	09
3- اتجاهاتها	13
- الاسلوبية التعبيرية أو الوصفية	14
- الاسلوبية النفسية	16
- الاسلوبية البنيوية	19
- الاسلوبية الاحصائية	19
الفصل الثاني :(الجانب التطبيقي) قصيدة عرس في قرية لبدر شاكر السياب	
نبذة عن حياة بدر شاكر السياب	23
قصيدة عرس في القرية	25
المبحث الأول : المستوى الصوتي	29
الإيقاع الخارجي	29
الوزن	30
القافية	35

الروّي	39
الإيقاع الداخلي	40
الجرس اللفظي	40
التوازي	43
التكرار	45
المبحث الثاني :المستوى التركيبي	53
التقديم والتأخير	53
الأساليب	57
المبحث الثالث :المستوى الدلالي	62
مضمون القصيدة	62
الصورة الفنية	63
التشبيه	63
لاستعارة	66
الكناية	68
الرمز	70
خاتمة	74
قائمة المراجع	
فهرس المحتويات	

ملخص:

تمثل قصيدة"عرس في القرية"لبدر شاكر السياب نموذجاً لتوظيف الأيديولوجي لموضوع الحب ، حيث تعد القصيدة تجسيداً فنياً لبنية من التفاعلات الدرامية التي شهدتها العراق في منتصف القرن العشرين ، وتتمحور هذه البنية الدرامية حول نوعين من الصراع:

-الأول هو المستوي الفوقي لبنية القصيدة – عبر تجلية الصراع الطبقي علي صعيد اجتماعي يبدو فيه تناحر الطبقات المتفوتة.

-الثاني فهو المستوي التحتي وهو يجسد الكفاح الوطني ضد الأخر / المستعمر – وكلا النوعين من الصراع هما في الحقيقة وجهان لعملة واحدة ، إذ إن الشاعر يتملكه إحساس حاد بأن ثمة خللا طبيعة الأمور التي تجري، وعبر المستوي الأول يصور الشباب فتية قرويين منهمكين في الحصاد يسمعون خبراً عن تأهب القرية لزفاف إحدي جميلاتها (نوار) لثري كبير ، فتلتهب أحساسي الفتية للنبأ غيرة الفتاة التي أحبها كثير ويشعرون بانكسار وحقد علي التفاوت الطبقي ولا يكون اللوم في النهاية إلا لأنفسهم حين رضوا بأن يكونوا مظلومين.

وهذا المستوي الدلالي يتجسد في القصيدة عبر ثلاثة مشاهد: المشهد الأول: حيث يصور وقع نبأ زواج هذه الحبيبة علي هؤلاء الشباب/: إنها ليلة العرس بعد انتظار! ... مات حب قديم ، ومات النهار.

وفي المقطع نلاحظ أن لغة النص تتحرك مؤكدة أحاسيس الحزن عبر ألفاظ مثل : تنفض – يتساقط كما أن جملة مات النهار تتكرر مرة لتكرس لمعاني الإحباط.

المشهد الثاني: يبرز الشاعر الطابع الدرامي لثائية ضدية هي (الفقر/ الغني) في المشهد الثاني من خلال خطاب الأنا / الشاعر إلي جماعة الرفاق عن الأخر / المحبوبة:

يا رفاقي سترنو إلينا نوار ..... من عل في احتقار.

وفي هذا المشهد نلاحظ ثلاثة خطوط دلالية تتشابك لتصنع بنية دلالية كلية إلي رؤية شمولية:

الأول تشيؤ الإنسان وتسلعه في عصر مادي يتسيده الصيرافة ويصبح الإنسان فيه شيئاً يبارع أو يشتري.

الثاني ظلم الغني للفقير،أما الثالث فيتمثل في حرص الشاعر علي خلق تقابل مستمر بين قدرة الأغنياء وضعف الفقراء.

المشهد الثالث: ويأتي المشهد الثالث لتصل إلي ذروة درامية يتحول فيها خطاب الأنا / الشاعر إلي جماعة الرفقاء – ولا يخفي ما كان لكلمة رفيق أو رفقاء من دلالة في ذلك الوقت – ويسيطر علي الموقف مسحة من الحزن والكآبة وفقدان الأمل ، فيإطار مسحة من السخرية اللاذعة لينهي الخطاب بمعاتبة الذات لنفسها أو معاتبة الرفقاء لأنفسهم وا ن جاء في صورة تقريرية مباشرة أجهضت بنية التمثيل الكنائي أو لنقل إنها فتشت ما في هذه البنية من رمز.

وا ذا كان الخطاب توجه من الأنا للأخر وبالنسبة لقصيدتنا كان تحولاً إلي جماعة الرفقاء فإنه عاد ليتحد مع الجماعة في ضمير المتكلم الجمع (نا) في عبارات. أما المستوي الأخر للقصيدة: ونعني (البنية العميقة) فإنها تجسد عبر سلسلة من الثنائيات الضدية جدلية الصراع بين الإنسان والإنسان في ضوء مواضعات اجتماعية مختلفة ، أو في إطار سياسات توسيعة وأطماع انتهازية تجعل الإنسان يحارب الإنسان عند أول إختلاف حول الأهداف. وأيا ما كان الأمر فإن هذه القصيدة

تنهض علاقاتها علي تضاد بين الأنا والواقع الذي تحيا في إطاره ، فتنحاز إلي جماعة المقهورين محاولة الأندماج فيها.

الكلمات المفتاحية: الكناية ،الأسلوب، الشمولية ، الأنا ، الرمز، البنية العميقة.

Summary:

The poem "A Wedding in the Village" by Badr Shaker Al-Sayyab represents an example of ideological employment of the theme of love, as the poem is an artistic embodiment of a structure of dramatic interactions that took place in Iraq in the mid-twentieth century, and this dramatic structure revolves around two types of conflict:

-The first is the upper level of the structure of the poem - through the manifestation of the class struggle on a social level in which the rivalry of the different classes appears.

-The second is the sub-level, and it embodies the national struggle against the other / colonizer - and both types of conflict are in fact two sides of the same coin, as the poet possesses a sharp sense that there is a flaw in the nature of the things that are going on, and through the first level the youth portrays young villagers engaged in the harvest listening News about the village's preparation for the wedding of one of its beauties (Noir) for a great rich man. My young feelings of the news inflamed the jealousy of the girl whom I loved so much, and they feel broken and hate for class disparity, and the blame in the end is only for themselves when they are content to be oppressed.

This semantic level is embodied in the poem through three scenes: The first scene: where it depicts the news of the marriage of this beloved on these young people /: It is the wedding night after waiting ...! An old love died, and the day died.

In the passage, we note that the language of the text moves, confirming the feelings of sadness, through words such as: "Shake Off - Fallen", just as the phrase "The Day Matters" is repeated once to devote the meanings of frustration.

The second scene: The poet highlights the dramatic character of an anti-dualism (poverty / wealth) in the second scene through the ego / poet's speech to the comrades group about the other / the beloved:

My comrades, you will come to us with lights ... ... whoever is high in contempt.

In this scene, we notice three semantic lines that intertwine to create a holistic semantic structure into a comprehensive vision: The first is the objection of a person and his commodity in a material age dominated by money exchange, in which a person becomes something proficient or a buyer.

The second is the oppression of the rich to the poor, and the third is the poet's keenness to create a continuous contrast between the power of the rich and the weakness of the poor.

The third scene: The third scene comes to reach a dramatic climax in which the ego / poet discourse turns into the group of comrades - and does not hide what the word comrade or companions had at that time - and the situation is dominated by a tinge of sadness, depression and hopelessness, within the framework of a streak of biting irony To end the speech with self-blame or self-blame for comrades, even if it came in the form of direct reporting, the structure of metaphorical representation aborted, or let's say that it searched the symbol in this structure.

And if the speech was directed from the ego to the other and for our poem it was a shift to the group of companions, then it returned to unite with the group in the conscience of the speaker, the plural (us) in phrases. As for the other level of the poem: we mean (the deep structure), it embodies through a series of oppositional dualities the dialectic of the struggle between man and man in light of different social issues, or within the framework of expansionist policies and opportunistic ambitions that make man fight man at the first disagreement about goals. Whatever the case, this poem

Its relationships are based on a contradiction between the ego and the reality in which it lives, so it is biased towards the group of the oppressed, trying to integrate into it.
Key words: metonymy, style, inclusiveness, ego, symbol, deep structure.