الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف. المسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....

رقم التسجيل: ط1: 1435089750

رقم التسجيل: ط2: 1435089814

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

العنوان:

مستويات الإيقاع الداخلي وجمالياته في ديوان "أنشودة المطر"

لـبدر شاكر السياب

إعداد الطالب (ة):

- خضرة قذيفة
- سامية غادري

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

اسم ولقب الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
بلقاسم جياب	أستاذ محاضر.أ	جامعة المسيلة	رئيسا
حكيم سليماني	أستاذ محاضر. أ	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
علي بعداش	أستاذ محاضر.أ	جامعة المسيلة	مناقشا

السنة الجامعية: 1439-1440هـ / 2018-2019م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

نحمد المولى العلي القدير على توفيقه وعونه لنا في إتمام

هذا العمل المتواضع

وإنه لشرف لنا أن نتقدم بخالص الشكر والتقدير للأستاذ الفاضل الدكتور سليماني

حكيم الذي لم يبخل علينا بتوجهاته وإرشاداته.

كما نتوجه بشكرنا إلى اللذين أفادونا بنصائحهم القيمة

والذين زودونا بالمادة العلمية.

إلى كل عمال المكتبة المركزية وعلى رأسها محافظ المكتبة

قادري علاوة

كما نتوجه بالشكر للجنة المناقشة التي تحملت

عبئ قراءة ومناقشة المذكرة.

مقدمـــــــــــة

يبدأ الشعر العربي في مرحلة تختلف اختلافا كبيرا بل جذريا في الحساسية والفهم والرؤية وطرائق التعبير، إنه يبحث عن نوع التحقق الخيالي، الرمزي المتحرر الى حد كبير من قيود الالتزام القديمة، ونظام البيت الشعري، إلى قلب العالم ليعبر عن الكيان الإنساني، وفي ظل البحث عن البديل توجه اهتمام الشاعر إلى تعزيز الخطاب الشعري ببدائل موسيقية، لسد تلك الثغرة التي أحدثتها تلك الخروقات للبنية الخارجية، فانفتح النص الشعري على فضاءات إيقاعية جديدة متسعة تتجاوب مع الدلالات الإيحائية التي تعكسها اللغة الشعرية، وما تفرزه من تناسب بين الدلالات النصية والانفعالات التي تتراسل معها لخلق جو من الموسيقى التصويرية المصاحبة للانفعال النفسي بمختلف أشكاله، فأوجد الشاعر المعاصر بناءا موسيقيا ذا نمط مغاير، تمثل في الموسيقى الداخلية لذلك أصبحت القصيدة المعاصرة متسمة بإيقاع داخلي جديد يتناوله الشاعر لذلك كان التغيير حتمية ضرورية لا بد منها، وقد اتضحت معالم هذا التغيير في شعر بدر شاكر السياب.

ولأن أي بحث لا يخلو من أهمية تكتنفه وقد تمثلت أهمية هذه الدراسة في الإيقاع الداخلي الذي يعد أبرز مظاهر الحداثة في القصيدة العربية المعاصرة بوصفه عنصرا أساسيا في تجسيد شعرية النص.

وكان اختيارنا للموضوع راجع إلى عدة أسباب ذاتية وموضوعية ندرجها في النقاط التالية:

فيما يخص الاختيار الذاتي كان نابعا عن قناعاتنا الشخصية بالموضوع من أجل الاطلاع وتنمية الزاد المعرفي.

إعجابنا الشديد بالشاعر بدر شاكر السياب كشخصية من جهة وبأسلوبه الشعري من جهة أخرى

رغبتنا في هذا الموضوع للكشف عن خباياه وأسراره أكثر ما حفزنا وشجعنا.

أما رؤيتنا بما هو موضوعي فأعطينا نظرة عامة وشاملة للجانبين النظري والتطبيقي.

وأما الجهود السابقة فقد اعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع أهمها:

-بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية لشعره، لإيمان محمد أمين الكيلاني.

-البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر لحسن ناظم.

-القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية لمحمد صابر عبيد.

ومن هذا المنطلق كان عنوان بحثنا: الإيقاع الداخلي ووظائفه في ديوان أنشودة المطر لبدر شاكر السياب.

وهذا ما دفعنا إلى تحديد هذه الإشكالية عبر الأسئلة التالية:

-هل استطاع الشاعر أن يستظهر الجمال الموسيقي لديوانه "أنشودة المطر" في خلال اهتمامه بالإيقاع الداخلي؟

-ما مدى ملاءمة الإيقاع الداخلي لحالة الشاعر النفسية؟

ولأن معالجة الإشكالية المطروحة في بحثنا هذا يجب أن تكون وفق منهج فقد اعتمدنا على المنهج الاستقرائي وذلك بتتبع النصوص وتفكيكها واستخراج قيمها الإيقاعية الداخلية والخارجية مستعينا بالمنهج الوصفي التحليلي أثناء وصف الظواهر وتحليلها.

ولأن البحث يحتاج إلى خطة تحدد اتجاه ومعالم الدراسة فيه فقد جاءت خطة البحث مكونة في مقدمة ثم فصلين. فصل نظري وفصل تطبيقي وخاتمة.

كان الفصل الأول بعنوان :الإيقاع :المفهوم والتشكل "حيث تناولنا فيه مفهوم الإيقاع لغة واصطلاحا عند القدماء والمحدثين وانتقلنا إلى تطور البناء الايقاعي للقصيدة العربية قديما وحديثا وبعدها حاولنا الكشف عن الفرق بين الإيقاع والوزن.

الفصل الثاني الموسوم بـ: جمالية البناء الموسيقي في ديوان "أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب فعالجنا فيه تجليات الإيقاع الداخلي والخارجي في هذا الديوان حيث تناولنا أولا الإيقاع الداخلي ووظائفه عبر المستوى الصوتي والذي تحدثنا فيه عن التكرار والتجانس والمستوى البلاغي حيث تحدثنا عن الصورة الشعرية والمقابلة والتضاد وكذلك المستوى التركيبي تكلمنا فيه عن التقديم والتأخير والأساليب والمستوى المرئي والذي تضمن البياض والسواد وعلامات الترقيم ثم انتقلنا ثانيا إلى الإيقاع الخارجي حيث تناولنا فيه الوزن والقافية

ثم ختمنا هذا البحث بخلاصة توصلنا فيها إلى جملة من النتائج والملاحظات.

وكما جرت العادة أن يصادف الباحث أثناء البحث بعض الصعوبات والعراقيل كغيرنا من الباحثين أبرزها اختلاف الباحثين في طرق دراستهم للإيقاع الداخلي وتطبيقه على الشعر الحر، كذلك كثرة المراجع وتشعبها حول هذا الموضوع بالإضافة إلى أن الموضوع بدا لنا أنه غير مدروس بشكل معمق إذا لم نعثر على دراسة ملمة به.

وفي الختام، لا يسعنا إلا أن نتوجه بالشكر والإمتنان للأستاذ الفاضل الدكتور سليماني حكيم الذي شرفنا بقبول تبني هذا العمل بروح علمية رصينة، وخلق إنساني راق، وسلطة معرفية واعية، كان لها الأثر الكبير في تقويم زلات هذا البحث وتوسيع آفاقه.

ولله الحمد والشكر من قبل ومن بعد

والله ولي التوفيق

الفصل الأول: الإيقاع: المفهوم والتشكل

أولا: حول مفهوم الإيقاع

1-لغة

2- إصطلاحا

3- الإيقاع في التراث النقدي

4- الإيقاع في النقد الحديث

ثانيا: تطور البناء الإيقاعي في القصيدة العربية

1- محاولات التجديد في موسيقى لشعر

2- التجديد الإيقاعي في الشعر الحديث والمعاصر

ثالثا: الفرق بين الإيقاع والوزن.

أولا: حول مفهوم الإيقاع

1- لغة:

إذا استقرأنا دلالات الفعل "وقع" في المعاجم العربية القديمة وجدنا أن هناك سمة جوهرية متضمنة في هذا الفعل تربطه بالمفهوم الإصطلاحي.

فقد جاء في لسان العرب أن "وقعَ" يقعُ وقعاً ووقوعاً: سقط. وسمعت وقع المطر. وهو شدة ضربه للأرض إذا وبل، والوقعةٌ والواقعة صدمة الحرب والوقعة في الحرب صدمة بعد صدمة، والميقع والميقعة كلاهما: المطرقة والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها.[1]

وكذلك ما جاء في قاموس المحيط "وقع، يقع وقوعا": سقط، والقول عليهم وجب، والواقع وقعة الضرب بالشيء، والمكان المرتفع من الجبل والسحاب المطمع أو الرقيق، كالوقع، ككتف وسرعة الإنطلاق والذهاب، والوقعة بالحرب: صدمة بعد صدمة والإيقاع: إيقاع ألحان الغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها.[2]

من خلال التعاريف نستنتج: أن الإيقاع ورد في مختلف المعاجم العربية حيث نجدها تستخدم الإيقاع مصدرا للفعل أوقع بمعنى بيّن وأوضح، فكل المفاهيم والتحديدات إتخذت الإيقاع بأن له علاقة وثيقة بالطرب والغناء واللحن.

نستنتج من خلال ما سبق ذكره أن الإيقاع يدل على معاني نجملها في التوضيح والبيان والإظهار والبروز معبرا عن عملية إحداث الألحان والغناء وتوضيحها.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب: ج2، م6 ، تصح أمين محمد عبد الوهاب، دار إحياء التراث العربي مؤسسة التاريخ، بيروت، لبنان، ط1، 1996، مادة وقع، ص260.

[2] الفيروز أبادي: قاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط6، (د ت) ص772.

2- اصطلاحا:

للإيقاع تعريفات اصطلاحية متعددة نذكر منها ما يأتي:

"التناوب الزمني المنتظم للظواهر المتراكبة هو الخاصية المميزة للقول الشعري والمبدأ المنتظم للغته".[1]

ويعتبره بعض الدارسين "تتابع منتظم لمجموعة من العناصر وفي الفنون يتكون الإيقاع من حركات الرقص وأصوات الموسيقى وألفاظ الشعر".[2]

ويُعَرّف المعجم الفلسفي الإيقاع على أنّه "مصطلح موسيقي ينصّب على مجموعة من الأوزان النغم... أما في الشعر فالإيقاع مُركّب موسيقي يشمل على أزمان غير متساوية وهو الجانب الموسيقي في الشعر.[3]

فالكلمة مشتقة أصلا من اليونانية بمعنى الجريان أو التدفق، والمقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصمت والصوت والنور والظلام أو الحركة والسكون أو الإسراع والإبطاء والتوتر والإسترخاء، فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي ويكون ذلك في قالب متحرك ومنتظم في الأسلوب الأدبي أو الشكل الفني.[4]

---

(1) محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات إتحاد الكتاب، دمشق، (د ط)، 2001، ص12.

(2) علي يونس: نظرية جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية، القاهرة، (د ط)، 1994، ص18.

(3) فاطمة محمد محمود عبد الوهاب: في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، دار المعرفة، باب الوادي، الجزائر، 2009، ص18.

(4) محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص11.

كما إحتوى الإيقاع الظواهر الطبيعية: الشمس والقمر والفصول الأربعة، وتغلغل إلى أجهزة الإنسان الداخلية من الدورة الدموية إلى التنفس إلى دقات القلب.[1]

ومن خلال تتبعنا لهذه التعاريف نستخلص الملاحظات التالية:

1) الإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعا واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفني والرقص وهو بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الأدب والفن.

2) الإيقاع خاصية جوهرية في الشعر وأول ما يتشكل في عملية الإبداع الشعري هو الإيقاع.

3) الإيقاع نوعان هما: إيقاع تجريدي هو تتابع منتظم لنسق وهو إيقاع خال من المشاعر والثاني إيقاع عقلي أو عاطفي كما هو الحال في الشعر.

4) الإيقاع ظاهرة تتسم بالشمول فهو موجود في مختلف نواحي الحياة.

3-الإيقاع في التراث النقدي:

اهتم العرب بالإيقاع وأوله عناية كما كان اهتمامهم منصبا على الشعر، فالنظام الإيقاعي هو الذي يرسم معالم الصورة التي يتغنى بها الخطاب الشعري، فإذا خلا ذلك الخطاب من الإيقاع "ذهب ماؤه وسقط موضع التعجب".[2]

ولعلّ أول ناقد عربي استعمل مصطلح الإيقاع هو "ابن طباطبا" في كتابه عيار الشعر، لمّا قال: "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يَرِدُ عليه من حسن تركيبه وإعتدال أجزاءه، فإذا إجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر وصحة المعنى وعذوبة اللفظ، فصفى مسموعه ومعقولة من الكدر من ثم قبوله له وإشتماله عليه، وإن نقص جزء من

---

(1) محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، دراسة تطبيقية على دواوين، فاروق شوشة، إبراهيم أبو سنة، حسن طلب، رفعت سلام، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، (د ط)، 2008، ص14.

(2) الجاحظ: الحيوان، ج1، تحقيق عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1969، ص85.

أجزاءه التي يعمل بها وهي إعتدال الوزن وصواب المعنى وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه".[1]

الذي نلاحظه لأول وهلة من هذا النص أن الإيقاع عند إبن طباطبا مرتبط بالشعر الموزون لا يتعدّاه إلى غيره، وهو مقياس لجودة النص الشعري، ومصدر من مصادر الطرب والإرتياح، كما أن الإيقاع لديه ليس مرادفا للوزن الشعري، بل أعمّ وأشمل، فالوزن عنصر من عناصره.

أما "أبو هلال العسكري" فيرى أن من فضل الشعر على النثر أن "الألحان هي أهنأ للّذات، إذا سمعها ذوو القرائح الصافية والأنفس اللطيفة لا يتهأ صنعتها إلا على كل منظوم من الشعر".[2]

وفي هذا ربَط بين فني الشعر والموسيقى في إبداع الغناء الذي يقوم أساسا على الإيقاع النغمي اللفظي.

وغير بعيد عنه ما ذهب إليه "المرزوقي في شرح ديوان الحماسة حين قال: "وإنما قلنا نخير من لذيذ الوزن؛ لأن لذيذهُ يطرب الطبع لإيقاعه، ويمازجه بصفاته، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال منظومه".[3]

وهكذا كان ابن طباطبا والعسكري والمرزوقي يدورون في فلك ذلك الإيقاع الذي يمثل الأثر الجميل لوقع الحركات والسّكنات في النّفس.

---

[1] ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2005، ص52.

[2] أبو هلال العسكري: الصناعتين، تحقيق علي محمد البحاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى الحلبي، ط2، (د ت)، ص144.

[3] محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة، ابراهيم أبو سنة، حسن طلب، رفعت سلام، ص20.

وقد تعرّض القرطاجني للإيقاع من خلال حديثه عن العروض فهو ميزان الشعر ولم يستخدم مصطلح الإيقاع في المنهاج صراحة فهو يقول: "لشدّة حاجة العرب إلى تحسين كلامها، إختصّ كلاهما بأشياء لا توجد في غيره من ألسن الأمم، فمن ذلك تماثل المقاطع في الأسجاع والقوافي؛ لأن في ذلك مناسبة زائدة، ومن ذلك إختلاف مجاري الأواخر وإعتقاب الحركات على أواخر أكثرها، ونياطتهم حرف الترنّم بنهايات الصنف الكثير المواقع في الكلام منها؛ لأن في ذلك تحسيا للكَلَم يجريان الصوت في نهايتها، ولأن للنفس في النّقلة من بعض الكلمة المتنوعة المجاري إلى بعض على قانون محدود راحة شديدة وإستجدادا لنشاط السّمع بالنّقلة من حال إلى حال".[1]

والقرطاجني يستعمل مصطلح المسموعات بديلا للإيقاع فالمسموع هو الشعر المنشد والمسموع هو الإيقاع اللذيذ، وهو الغناء الشّجي وتناسب المسموعات، وتناسب إنتظاماتها وترتيباتها جزء يدخل تركيب الجملة ولأن العروض والموسيقى يتعاملان بأوزان متقاربة وبقدر جمال وقع الموسيقى في النفس يكون جمال وقع الإيقاع فيهما والمُعوّل فيهما الأذواق الصحيحة".[2]

كما ظهر مصطلح الإيقاع عند فلاسفة المسلمين مع بداية القرن الثالث الهجري كما اشتدّ النزوع إلى الفلسفة اليونانية خاصة كتب أرسطو، فنال كتاب الخطابة قسطا وافرا من العناية ومن ثم انتشر المصطلح بين شراح الفلسفة اليونانية "والإيقاع في كتب الخطابة اليونانية بمعنى تناسب طبقات صوت الخطيب مع المعنى والموقف الذي يتحدث فيه".[3]

وعن علاقة اللحن بالوزن يقول الفارابي (ت393هـ): "فبعض الأمم يجعلون النغم التي يلحنون بها الشعر أجزاءً للشعر، كبعض حروفه، حتى إن وجد القول دون اللحن بَطُل وزنه،

---

[1] محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة، ابراهيم أبو سنة، حسن طلب، رفعت سلام، ص 20.

[2] المرجع نفسه، ص 21.

[3] المرجع نفسه ص.16

كما لون نقص منه حرف من حروفه بطل وزنه، وبعضهم لا يجعل النغم كبعض حروف القول، ولكن يجعلون بحروفه وحدها وذلك مثل أشعار العرب وهذه إذا لُحّنت، فربما خالف إيقاع اللحن إيقاع القول".[1]

الذي نلاحظه من قول الفارابي أن للشعر قيمة فإنه إذا لُحن فإن هذا اللحن سوف يبهم ويشوه وزنه حتى وإن كانت لألحانه قيمة، هذا عند الأمم الأخرى أما عند العرب فإن الشعر إذا لحن فإنه يظهر ذلك الفرق بين إيقاع اللحن وإيقاع القول أما ابن سينا فنجده يقول "الإيقاع من حيث هو تقدير ما لزمان النقرات فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة، كان الإيقاع لحنيا، إن إتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها الكلام كان الإيقاع شعريا".[2]

إن ابن سينا هنا يميز بين الإيقاع اللحني (الموسيقى) والإيقاع الشعري على الرغم من إشتراك الإيقاعين في أصل واحد من النقرات، وقد عرف الإيقاع لا باعتباره النقرات اللحنية كانت أم شعرية بل باعتبار العلاقة الزمنية التي تتحكم في تلك النقرات، كما يلاحظ في النص الفرق بين مادة الصوت الموسيقي المتمثل في النغمات. ومادة الصوت الشعري المتمثل في الكلام، أما الإنتظام فهو القاعدة المشتركة التي يقوم عليها تعريف الإيقاع الشعري في كل من الموسيقى والشعر.

بصفة عامة وردت كلمة الإيقاع في الثقافة العربية للدلالة على مكون من مكونات الموسيقى، فظلّ الإيقاع الشعري لصيقا بالإيقاع الموسيقي، وقابل هذا المفهوم مفهوم الوزن في الشعر واستعمل العرب كلمة الوزن لتعني الإيقاع ونسبوه للشعر بشكل خاص، وقصدوا به الإنتظام في الحركة والزمن، أي الإنتظام النغمي الموسيقي في الشعر، حتى غلب على أذهان الكثير أنهما مترادفان، لكن الواقع يفسر تلك العلاقة الحميمة بينهما وهي علاقة

---

1 الفارابي: جوامع الشعر ضمن كتاب تلخيص أرسطو في الشعر لابن الرشد، تحقيق: محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، (د ط)،1971، ص192.

[2] ابن سينا: فن الشعر من كتاب الشفا، تحقيق: عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، (د ط)، 1953، ص75.

الأصل بالفرع والكل بالجزء لاشتراكهما في كثير من الميادين: طبيعتهما المتعلقة بالزمن، تعاملهما مع الزمن، بنيتهما، نوعية الإحساس الذي يثيره كل منهما عند السامع وتلاقي مجالِيهما في الغناء.

4-الإيقاع في النقد الحديث:

مع اتساع الحركة المعرفية وتشّعب مجالات العمل النقدي، برزت مجموعة من الباحثين والنقاد ممن أبدوا اهتمامهم بقضية الإيقاع، فأرادوا الفصل في إعطاء هذا المصطلح تعريفا دقيقا وشاملا حتى يتسنى لهم دراسة ما ينطوي تحته مستعينين أحيانا بآراء المستشرقين من المهتمين بالشعر العربي "لما بدأ المستشرقون يبحثون في الشعر العربي، عدّوه من الشعر الكمّي وحللوا الأبيات إلى مقاطع بدلا من تحليلها إلى تفاعيل كما صنع القدماء من علماء العرب".[1]

فكانت هنالك محاولات متتالية أثمرت فيما بعد عددا من الدراسات المتخصصة والقيمة من أهمها دراسة محمد مندور الذي يعد أول من أسس مفهوم الإيقاع في النقد العربي الحديث بعيدا عن الدائرة العروضية التي كان يسبح فيها منذ قرون، فعدّه أحد الأساسين للذين يقوم عليها الفن الأدبي بصفة عامة وهما الإيقاع والكمّ، فوصف الإيقاع والكمّ، فيعرف الإيقاع بأنه "موجود في النثر والشعر، لأنه يتولد عن رجوع ظاهرة صوتية أو ترددها على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة أو متقابلة، أما الكمّ فإن تحديده يختلف اختلافا شاسعا بين الشعر والنثر، ذلك أن طبيعته في الشعر تقتضي الإنتظام والتجديد، وهو محدّد بكمّ التفاعيل التي يستغرق نطقتها زمنا ما وهو الوزن.[2] ولكنّه في النثر محدد لمقدار "الزمن

---

[1] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلو، مصر، ط6، 1988، ص148.

[2] محمد مندور: في الميزان الجديد مكتبة نهضة، مصر، القاهرة، ط2، (د ت)، ص187.

الذي تستغرقه الجملة في نطقها"[1] ومن خلال هذا يحدث الفارق بين فنّي الشعر والنثر، ذلك أنه في النّثر: "تتطابق الوحدات تقتضي بأن تنتهي في وسط اللفظ دون أن نكمل الجملة".[2]

وعلى الرغم من أسبقية مندور في هذا المجال تبدو دراسته غامضة الملامح وغير دقيقة، فهي بعيدة كل البعد عن الدقة العلمية وذلك راجع إلى افتقارها للوضوح.

يرى ابراهيم أنيس أن الإيقاع وحدة نغمية التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو أبيات القصيدة.[3]

فالإيقاع كمفهوم لم يعطه أنيس أهمية بالغة فهو يراه في إنشاء الشعر "ليس إلا زيادة في ضغط المقطع المنبور من كلمات السّطر" [4]، وهو يتفق مع مندور في أنّ الأساس الكمي ليس هو العامل الوحيد الذي يمدّ الشعر العربي بموسيقاه التي تميّزه على النثر، بل ثمّة عامل آخر ينضاف إليه في هذا المجال لكن هذا العامل الآخر ليس هو الارتكاز (النبر) كما هو الحال عند مندور، بل يمزجه بما سمّاه النغمة الموسيقية التي لا بد من مراعاتها حين الإنشاد "ولكن موسيقى الشعر لا تبدو ولا تُحدث أثرها في النفوس إلا مع الإنشاد والإنشاد يتطلب مع مراعاة نظام توالي المقاطع شيئا آخر يتصل إتصالا وثيقا بنغمة الكلام في الصعود والهبوط [5] فهي صفة صوتية أخرى يراها أنيس أساسية في موسيقى الشعر العربي وهي التي تنقله من مجال النثر إلى مجال الشعر" فليس الإنشاد من مراعاة نغمة موسيقية خاصة intonation.[6]

---

[1] محمد مندور: في النقد والأدب، مطبعة النهضة، مصر، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص30.

[2] المرجع نفسه، ص30.

[3] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر العربي، ص164.

[4] المرجع نفسه، ص149.

[5] المرجع نفسه، 158.

[6] المرجع نفسه، ص 149.

وهو يُقرُّ بعدم أساسية النبر في اللغة العربية فليس لدينا من دليل يهدينا إلى مواضع النبر في اللغة العربية كما كان ينطق بها في العصور الاسلامية الاولى.[1]

وعلى الرغم من جزمه بعدم ثبات النبر كنظام صوتي وبعد فاعليته، إلاّ أنّ هناك من الباحثين من يرى النبر أساسا صالحا لنظام إيقاعي جديد في الشعر العربي أكثر تحرّرا من النّظام (الكمّي) كمحمد النويهي الذي درس النبر، ووجد فيه أملا حقيقيا في أن يغير إيقاع الشعر العربي تغييرا جذريا بالتحول من نظام طول المقاطع وقصرها إلى نظام النبر، فهو يؤكد على أهميته في الشعر وقدرته على خلق نظام إيقاعي متناسق كونه فاعلية جذرية.

وألفيناه بعد نهاية بحثه يقول: "والحقيقة البالغة التي تتجلى لنا من هذا كلّه والتي لا أظننا في حاجة إلى الإلحاح فيها بعد كل ما تقدم هي أن شعرنا الجديد وإن يكن لا يزال مرتبطا بالأساس الكمي التقليدي، وقد خطا خطوة لا شكّ في طبيعتها نحو إدخال النظام النبري في إيقاعه.[2]

ويقف شكري عياد موقفا وسطا بين أنيس والنّويهي إذ يرى "أن الإيقاع الشعري يقوم على دعامتين من الكمّ والنّبر مهما إختلفت وظيفة كل منهما.[3] فقد يكون لأحدهما صفات غالبة على صفات الآخر، فيوضع الكمّ باعتبار اللغة العربية لغة كمية للدور الذي تلعبه حروف المدّ في تغيير المعنى وذلك واضح في اشتقاق أسماء الفاعلين والمفعولين والمصادر والصيغ المزيدة في الأفعال.[4]

---

(1) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مطبعة النهضة، مصر، (د ط)، (د ت) ص99.

(2) محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، دار الفكر الحديث، ط2، (د ت)، ص245.

(3) شكري عياد: موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، دار الكتب المصرية، مصر، ط3، 1998، ص55.

(4) المرجع نفسه، ص46.

وتكمن قيمة النبر كما يقول "إنه يفسح المجال للشاعر لتنويع الإيقاع أو بتعبير أكثر تحديدا، يمكّن الشاعر من إحداث التأثير الذي يريده بإيقاع التوافق والتنافر بين عدد من العناصر التي تؤلف معًا موسيقية الشعر".[1]

كما نجد كذلك ما قدّم به عزّ الدين اسماعيل، حيث قدم لنا صورة مبسطة للإيقاع تتمثل في وضعه لسبعة قوانين لهذا الأخير وهي: النّظام، التساوي، التوازي، التلازم، التكرار، وعليه يقول: "فهذه القوانين السّبعة تعمل جميعا في وقت واحد وعملها المتلازم ينتج ما يسمى بالإيقاع.[2]

من خلال تتبعنا للإيقاع نرى أن المحدثين اتخذوا من عيوب علم العروض وقصور مقاييسه عن الكشف عن أسرار الشعر الموسيقية عيوبا للنظام الموسيقي للشعر القديم ووفق هذا المنظور أصبحت مسألة الوزن والقافية مسألة قديمة.

وعليه فالإيقاع في المنظور الحديث أو المعاصر يقوم على ثلاثة مستويات أرادها كعناصر جديدة، فالأول هو المستوى الكمّي أما الثاني هو الذي يعتمد فيه الإيقاع على النّبر، أما الثالث يعتمد على التنغيم.

ثانيا: تطور البناء الإيقاعي في القصيدة العربية

1-محاولات التجديد في موسيقى الشّعر:

عرف الشعر العربي القديم محاولات عدّة للتجديد في الأوزان والقوافي، كما فعل المولّدون في العصر العبّاسي، فقد جاء هؤلاء بأوزان لم تكن معروفة في الجاهلية وصدر الإسلام، وذلك من أجل مواكبة الحضارة الجديدة وخلق التلاؤم بين الأوزان الشعرية وفن

---

(1) شكري عياد: موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، دار الكتب المصرية، مصر، ط3، 1998، ص49.

(2) إسماعيل عزّ الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط3، 1946، ص101.

الغناء الذي انتشر في العصر العباسي <<وقد كانت تلك الأوزان عبارة عن بحور.[1] مجزوءة للبحور المعروفة أو بحور جديدة تعتمد نفس النظرية التي يقوم عليها الوزن المتعارف ومنها بحر المجتثّ>> وقد استحدث بشار ابن برد ضرباً من المقطوعات المُخمّسة (ذات أشطر خمسة ذات قافية معنية وذات بحر معيّن).[2]

وكذلك صنعوا ببحر المتدارك والمضارع ولم يشتهروا في القديم ثم كانت <<الرباعيات>> خطوة أخرى في محاولة الخروج من أسر القافية أيضا وهي عبارة عن مقاطع مؤلفة من أربعة أشطر يتّفق أولها وثانيها مع رابعها أمّا ثالثها فهو حينا يتفق وحينا لا يتّفق.

وكانت المزدوجات، وهي أن يأتي الشّاعر بشطرين من قافية، ثم بآخرين من قافية أخرى، وهكذا.

وكانت الأرجوزة ذات الجزء الواحد (نموذجا فريدا من حيث مظهره الكتابي) كقول << سُّلم الخاسر>>:

1 موسى المطر، غيث بكر، ثم انهمر، ألوى المرر

5 كم اعتسر ، ثم ايتسر، وكم قدر ، ثم غفر

9 عدل السير، باقي الأثر خير وشر، نفع وضر

13 خير البشر، فرع مضر بدر بدر والمفتخر[3]

---

[1] صبيرة قاسي: بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، النظرية والتطبيق صلاح عبد الصبور نموذجاً، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2008، ص11.

[2] المرجع نفسه، ص 12.

[3] رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي دراسة تأصيلية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر العربي، الناشر منشأة المعارف، الإسكندرية، (د ط)، (د ت)، ص158.

غير أن القفزة النوعية قد تحققت مع الموشحات التي يختلف نظامها عن نظام القصيدة التقليدية حسب شوقي ضيف، في كون الموشح ((يتألف من صورتين أو لحنين قد يكونان على وزن واحد أو على وزنين مختلفين. أما الصوت الأول فتكون أنغامه من شطرين أو أربعة أو ستة، وفيها تلتزم قوافي الشطور كلها في الموشحة. أما الصوت الثاني فيتكون من ثلاثة أشطر وقد يزيد إلى سبعة، ولا يلتزم فيه سوى الوزن، أما القوافي فتختلف من دور إلى دور. بينما القافية على مستوى الدور الواحد في جميع الشطور إن تألفت الموشحة من شطور، وفي الشطور المتقابلة من أبيات ذات شطرين)).

ومن وجوه التطور التي نلاحظها على الموشحات أن بعضها يأتي في شطره الأول موافقا لبحر من البحور القديمة، وفي الشطر الثاني نجد وزنا لا يعرفه أهل العروض. ويلخصّ صلاح فضل انحراف الموشحة إيقاعيا ((في ثلاثة مبادئ: الإعتماد على التفعيلة كون للوزن بدلا من البحر، ومزج البحور في الموشحة الواحدة، وارتكاز الإيقاع على اللحن المصاحب، لا على الوزن العروض فحسب)).[1]

وإذا كانت الموشحات قد اعتبرت صارمة القيود حسب بعض الباحثين، فإنها عند آخرين ((قد تطورت إلى أن توصلت إلى تفعيلة واحدة ونصف تفعيلة، بحيث أنك عندما تقرأ بعض الموشحات فكأنها تقرأ قصيدة حديثة من حيث التراكيب)).[2]

ومن هذا يتضح أن مهما يكن التجديد الذي حدث في الشعر القديم من خلال العودة إلى بحور مهملة أو استحداث فنون جديدة فإنه يتسم بالاصالة لم يخرج عن إطار القصيدة العربية محافظا على الشكل الايقاعي حتى في الزجل.

---

[1] صبيرة قاسي: بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص12.

[2] المرجع نفسه، ص13.

2-التجديد الإيقاعي في الشعر الحديث والمعاصر:

يظهر لمن يتتبع مسيرة الشعر العربي الحديث والمعاصر أن مجرى التجديد كان متصلا، حتى وإن اختلفت سرعة التيّار، فقد ((داخل شوقي بين الأوزان في مسرحياته الشعرية، كما جاء بأوزان لا عهد للعروضيين بها))، وإلى جانب شوقي هناك ((من أصحاب محاولات التجديد الدكتور نقولا فياض الذي كانت له محاولات في إستعمال الأوزان أو التجديد في الصورة)).[1]

وإلى جانب شعراء أمثال جميل صدقي الزهاوي وعبد الرحمان شكري وأحمد زكي شادي وعلي أحمد باكثير، وغيرهم بالنظم على إيقاعات قديمة ولكن بقوافي مرسلة، فكانت حصيلتهم قصائد تقليدية خالية من القافية، مغلقة على معانيها داخل الأبيات أو قصائد قصصية لا تخلو من منزع لا قيمة له فنيا، بينما نجد الشعراء المهاجرين بجرأة أكبر تمرّدوا على الأوزان والقوافي معاً، مرتكزين على مبدأ القطيعة مع سيادة النموذج والتحرر من سلطة الأسلاف[2]. بيد أن التحرر من أعباء الوزن والقافية كان أكثر تجليا عند شعراء المهجر، ((حتى أنّ أكثر الباحثين يردّون إليهم هذا التحرر الجديد ويُعدُّ غيرهم من شعراء الوطن العربي المجددين مقلدين لهم متأثرين بهم.[3] بمعنى الخروج عن الأوزان التقليدية للقصيدة وتمرد على مواصفات الشعر التقليدي.

ومن مظاهر ذلك التجديد عدم التقيد بوزن واحد في القصيدة الواحدة وقد تزعّمها أحمد زكي أبو شادي، ومن قبله فارس الشّدياق (1804 – 1888)[4]، ونعثر لدى علي باكثير

---

[1] صبيرة قاسي: بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص13.

[2] فاطمة محمد محمود عبد الوهاب: في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، ص56.

[3] صبيرة قاسي: بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص14.

[4] السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، دار المعرفة الجامعية، مصر، (د ط)، (د ت)، ص177.

على ما دعاه (بالنظم المرسل في البيت الواحد والشعر الحرّ، وقد حدّد المقصود من التفعيلات في البيت الواحد).[1]

كما يعد عز الدين إسماعيل من النقاد الذين نظروا لهذا الشعر، وعنده أن تخلص الشعراء من الصورة الموسيقية القديمة لم يكن ((مجرد الرغبة في التخفف من أعباء الوزن والقافية... وإنما كان الدافع الحقيقي هو جعل التشكيل الموسيقي في مجمله خاضعا خضوعا مباشرا للحالة النفسية، أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر)).[2]

لقد كانت ومازالت قضية التجديد في موسيقى الشعر العربي من القضايا المهمة التي أثارت البحث والجدل فقد شغلت هذه القضية في القصيدة العربية الرواد والمبدعين وأخذ كل منهم يدافع على وجهة نظره، وهو ما لا شك فيه أن الإنفتاح الثقافي الشعري خاصة على العرب: "هو السبب الحقيقي في إجراء هذه المحاولات التي آلت إلى شعر التفعيلة، وإذا كان الأوروبيون يعتمدون نظام المقاطع في البيت أساساً لهذا البحث إلا أن المقطع كوحدة صوتية حديثة يشترك في جميع اللغات، وله أساس علمي يرتبط بعلم الأصوات فيحلل كل الكلام سواء نثرا أو شعرا، إلى مقاطع صوتية يختلف نظام تواليها وأنواعها باختلاف اللغات في العالم".[3]

وإجمالا يمكن تلخيص مزايا الشكل الإيقاعي الجديد (إيقاع القصيدة الحرّة) في أربعة عناصر:

1. التخلص من النظام الهندسي الصّارم.
2. إعطاء الشاعر قدرا كبيرا من الحرية، فقد إنفتح أمامه المجال للتنويع النغمي.
3. إنسياب التراكيب الموسيقية وفر للشاعر إمكانية أكبر لاستيعاب مضمونه الحديث.

---

(1) السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، ص379.

(2) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، ط03، 1981، ص63.

(3) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص144.

4. تحرر الشاعر من القافية زاد من توسيع المجال النغمي أمامه.[1]

وهناك من يرى أن الالتزام بالقافية الواحدة، على غرار الزهاوي، قيدا ثقيلا يشلّ الشاعر المعاصر، ورمزا للنفسية البدائية التي لا يربطها غير الانفعالات الصارخة والأصوات الخارجية الحادة، ومن ثم لا يمكن للشاعر المعاصر أن ((يلمّ بتلك الأنغام المنطفئة التي لا وتر ولا جرس لها)).

وشبيه بموقف أولئك موقف جماعة الديوان التي دعت إلى "أن يصدر الشاعر على روح العصر وطبيعته وأن يتحرر من قيود القافية وذلك بتنويعها" أما الناقد محمد شكري عياد فيرى في إلتزام التقفية في جميع الأبيات باعثا على الرتابة.[2]

إن للقافية –كما يقول أمل دنقل– ((قيمة موسيقية لا بد من الاستفادة منها حتى النهاية)) فهي ((تلعب دور مولّد صوتي معنوي)) لذلك يجب الاستفادة منها لإغناء إيقاع القصيدة.

ويحاول محمد عزّام أن يصحّح النظرة إلى عروض الخليل، فيشير إلى أن الخيل لم يقصد وضع قاعدة تراعي في المستقبل، وإنما كان عمله مجرد تأريخ للإيقاعات الشعرية المعروفة حتى أيامه. غير أن الإيقاع –كما يشير عزّام دائماً–شيء يتجدد كما يتجدد الإنسان ومن هنا فليس هناك مانع تراثي أو شعري في نشوء إيقاعات جديدة في شعرنا العربي. وهذا ما يظهر في تجربة رواد الشعر الحرّ، حيث يشير بلند الحيدري إلى أن ما يميز هؤلاء هو وجودهم في تجربة متماثلة تقوم على أصول ثلاثة أحدها موضوع الموسيقى الشعرية، فهم يرون أن موسيقى القصيدة الكلاسيكية على الرغم من تغير المضمون، لم تتغير إطلاقا، ولذلك عمل هؤلاء على أن يجعلوا الموسيقى في كل قصيدة خاصة بتلك

---

[1] صبيرة قاسي: بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص19.

[2] المرجع نفسه، ص 14.

القصيدة وحدها لا بالبحر. كما أوجدوا ((أنغاما متداخلة ضمن القصيدة تؤكد أبعادها وتزيد من النغمية فيها وتتفاعل مع تجربتهما)).[1]

ونودّ أن نقف قليلا عند نازك الملائكة في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" لنرصد أهمّ المحاور التي تهمنا في مقامنا هذا، ونرى كيف تتبدّى تجربة الشعر من خلال تنظير نازك لها باعتبارها رائدة من رواد هذه التجربة الشعرية التي ما تزال مستمرة، وباعتبارها أيضا أول من تحدّث عن الشعر الحر حديثا مستفيضا، وأول من حاول التنظير له.

وفي حديثها عن الشعر الحرّ وظروفه، تشير نازك الملائكة إلى أن البداية كانت عام 1947، وقد انطلقت من العراق لتمتد إلى الوطن العربي كله، أما أول قصيدة حرة نشرت فكانت قصيدتها "الكوليرا" ومضت سنتان لم تنشر خلالها الصحف قصائد حرّة، وفي صيف 1949 ظهر ديوانها " شظايا ورماد" "المتضمن قصائد حرة". التفعيلات تشترط التشابه التام فيها، وهكذا يضمن الشاعر عدم الخروج على القانون العروضي للبحر الشعري، وهذا في حال كون البحر صافيا، أما إذا كان ممزوجا كما في السريع مثلا، فيجب إيراد التفعيلة الأخيرة في مكانها (آخر السّطر الشّعري) وتبقى للشاعر الحرية كاملة في عدد التفاعيل التي قبل التفعيلة الاخيرة، وتشير نازك هنا إلى أن استخدام البحور الصافية يجعل مهمة الشعر أكثر يُسرًا، وذلك بسبب وحدة التفعيلة، وهناك من البحور الشعرية ما لا يصلح للشعر الحرّ[2] على الاطلاق كالطويل والمديد والبسيط والمُنسرح.[3] وعلى هذا تحتفل القصيدة الجديدة بالتشكيل الموسيقي أيما احتفال، لا لأن ذلك ضروري في الشعر بعامة، بل لأنه أساسي في الشعر المعاصر بخاصة، فالكيان الفني للشعر المعاصر قائم في هذا التشكيل الموسيقي الذي جعل من موسيقى الشعر ذبذبات تتحرك بها النفس، لا التي تروع الأذن،

---

[1] صبيرة قاسي: بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص15.

[2] المرجع نفسه، ص 16.

[3] المرجع نفسه، ص17.

ومن ثم تتحدد قيمة هذه النزعة التشكيلية في الشعر الجديد، وهي بداية لتطوير حقيقي وجوهري للقصيدة العربية وللشعر بعامة.

ثالثا: الفرق بين الإيقاع والوزن

تقوم القصيدة الحديثة في تشكيل بنيتها الموسيقية –ضمن ما تقوم به– على عنصرين أساسين هما الإيقاع والوزن، إذ يكمّل أحدهما الآخر في تناسب وتلاحم شديدين "على أن ثمة فارقا دقيقا بين ما يعرف اصطلاحا بالوزن Meter وما يدعى فنيًّا بالإيقاع Rhythm ولكي يتّضح هذا الفارق ينبغي أن نميّز بين الصوت باعتباره وحدة نوعية مستقلّة، والصوت باعتباره حدثا ينطقه المتكلّم بطريقة خاصة وفي ظروف لغوية وواقعية خاصة، ففي الحالة الأولى يُنظر إلى طبيعة الصوت من حيث هو لام أو ميم أو ضمة أو فتحة مثلا، وفي الحالة الثانية ينظر إلى خصائصه النسبية والسياقية كدرجة علوا وانخفاضا ومداه طولا وقصرا، ونبرة قوة وضعفا وتردده في التركيب اللغوي قلة وكثرة، وتلك خصائص نلحظ فيها طريقة النطق بالصوت، إضافة إلى السياق الذي ورد فيه، والنسق اللغوي الذي تضمنه مع غيره.[1]

بمعنى أن المقصود تحديدا بالإيقاع هو وحدة النغمة التي تتكرر على نحوها في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر في فقر الكلام أو في أبيات القصيدة، وقد يتوافر الإيقاع في النثر،[2] وهو أيضا النسيج الذي يتألف من التوقعات والإشباعات أو خيبة الظن أو المفاجأة التي يولدها سياق المقطع. في حين يحدد الوزن بأنه مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، وقد كان هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية.

---

[1] محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والنية الإيقاعية، ص17.

[2] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة، (د ط)، 1997، ص435.

والإيقاع بوصفه تكرارا دوريا لوضع يمكن أن يؤدي دورا ثنائيا في تشكيل بنية القصيدة فهو فضلا عن "وظيفته كوسيلة للقياس –يؤدي دورا دلاليا فتشابه عناصر مختلفة جدا أو –بالعكس–اختلاف عناصر متشابهة جدا، يمكن أن يزداد تأكده من خلال تواجدهما في مواضع وزنية متطابقة.[1]

إن الإيقاع كيان نصي معارض للوزن الذي هو نظامي[2]. فالإيقاع هو المتغير والوزن هو الثابت، والوزن الذي هو نمط مجرد يتعرف عليه بواسطة التقطيع، يخلق نظام توقعاته الخاص، جموده الخاص، وسرعان ما يصبح إدراكه آليا، والتنوع الذي تقدمه المتغيرات الإيقاعية للوزن يحطم آلية الإدراك ويكون مقوما أساسيا في التأثير الجمالي العام للنص.

إن النظام الوزني يتفاعل ليس فقط مع تمثيله وتفسيره، بل مع عناصر في المستويات الأخرى مثل المستوى المعجمي أيضا، فالوضع الوزني والشيوع يعدلان –دون مدعاة للتساؤل–المعنى المعجمي في الشعر إلى أن تحمل نفسها بقيمة دلالية. إن الإيقاع والوزن يعتمد كلاهما على التكرار، وفي الوقت الذي يقوم فيه الإيقاع على تكرار مجموعة من المقاطع المحددة فإن الوزن يقوم على تكرار خفته من الايقاعات إلا أن قوة هذا التكرار تتمثل في توليد نوع من التوازن بين الكلمات والأفكار، وكلما كان هذا التوازي واضحا في تكوينه أو نغمته تولد عنه تواز قوي بين الكلمات والمعاني، وأقوى أنواعه هو ما تنجم عنه الصور والاستخدامات المجازية حيث يتم إحداث التأثير عن طريق البحث عن المشابهة بين الأشياء، أو عن طريق التقابل حيث يكون التضاد هو وجه الاتفاق، واتفاق الكلمة صوتيا أو معادلتها لأخرى يتضمن بلا ريب لونا من الاتفاق الدلالي مهما كان المستوى الذي يتم عليه التحليل اللغوي.

---

(1) محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص18.

(2) مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الإختلاف، ط1، 2006، ص199.

ولقد استنتج الشكلانيون الروس من خلال مفهوم الإيقاع الذي يصبح مرتبطا بالجوهر اللساني للشعر بعد أن يفقد صفته المجردة إن الخطاب يمكن أن يبقى شعرا حتى مع عدم المحافظة على الوزن فالمبدأ الذي يؤديه الإيقاع وهو الإنسجام، يمكن أن يتحقق بطرق عديدة ليس الوزن إلا واحد منها فيما يظل للنص الشعري في الأبنية الأخرى مجال، لاستجلاء صور متعددة، يحقّقها الشاعر من خلال تنظيم الأفكار والمعاني وإخفاء الدلالات، كما تظهرها القراءة واستجابة القارئ جماليا. أي أن المهمة الفنية للإيقاع يتولدها الشاعر، فيما يستكملها القارئ جماليا[1].

إن الوزن هو وظيفة الإيقاع وصورته وجزء منه، إذ أن الإيقاع سابق للموسيقى والشعر وهو مرتبط بالتجربة، يستمد منها خاصيته الدلالية المشكلة لنظامه الإيقاعي. وإذا كان الوزن كما يرى جورج سامبتسون هو الأساس الآلي للبيت فإن الإيقاع عنده هو الأساس الذي يبنى عليه التعبير عن أفكار الشاعر بحرية تامة، وعلى هذا الأساس يعد أسمى من الوزن دائما، والشاعر العظيم هو الذي يتخذ من الوزن خادما طَيعا، إذ يقوم بتوزيع الأنظمة الإيقاعية التي تظهر تفرد شخصيته، في حين يحافظ على التشكيلات الوزنية.

فالوزن قياسا إلى الإيقاع ليس أكثر من وعاء مشكّل بأبعاد منتظمة يستوعب التجارب الشعرية، والتجربة هي التي تختار وزنها بما يتلاءم مع طبيعتها وخواصها وهذا يعني أن لكل وزن نظامه الخاص الذي يحمل في طياته قدرة خاصة على استيعاب نمط معين من التجارب، وهذا ما يفسر تعدد البحور وتنوعها، إذ لو كان بحرا واحدا قابلا لاستيعاب كل التجارب لاكتفت به القصيدة العربية، إلا أن الوزن هو مادة موسيقى الشعر، ولا يمكن لهذه المادة أن تحيا من دون تدخل الروح فيها، وروح الوزن هو الإيقاع الذي يولد من خلال امتزاج التجربة بالوزن ولا تظهر القصيدة بوزنها عند المتلقي إنما تظهر بإيقاعها "ممثل الوزن في عملية التوصيل"[2]

---

[1] محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص19.

[2] المرجع نفسه، نفس الصفحة.

معنى هذا أن للإيقاع ذو دلالة شعرية واسعة متعددة في حين أن الوزن ذو دلالة شعرية محصورة ومحدودة.

ومن هذا نستنتج في شأن علاقة الوزن بالإيقاع أنهما يرتبطان إرتباطا مطلقا حتى يمكن القول إنه الأداة التي يتحدد الإيقاع بمقتضاها.

الفصل الثاني: جمالية البناء الموسيقي

في ديوان "أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب

أولا: الإيقاع الداخلي ووظائفه

1-المستوى الصوتي.

1-1 التكرار.

1-2 التجانس.

2-المستوى البلاغي.

2-1 الصورة الشعرية.

2-2 المقابلة والتضاد.

3-المستوى التركيبي.

3-1 التقديم والتأخير.

3-2 الأساليب.

4-المستوى المرئي.

4-1البياض والسواد.

4-2 علامات الترقيم.

ثانيا: الإيقاع الخارجي.

1-الوزن.

2-القافية.

تمهيد:

حينما حاولت القصيدة العربية الحديثة تحطيم الهندسة العروضية فإنها لم تكن تنوي إنهاء الصلة بين الشعر والموسيقى، بقدر ما كانت محاولة لإستثمار "إيقاع الجملة وعلائق الأصوات والمعاني والصور، وطاقة الكلام الإيحائية والذيول التي تجرها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلونة والمتعددة"، وهي بذلك تعتمد إيقاعا جديدا يستمد أغلب مقوماته من نظام الحركة وطرائق تفاعل العلاقة الداخلية التي تؤسس مجتمعه ببنية النص ذاته. لكن هذا الإيقاع الجديد لا ينفي القديم أو يلغيه بشكل نهائي، إنما ينطلق منه في سبيل تحقيق بنية إيقاعية جديدة تنسجم مع التطور الحاصل في شكل القصيدة الحديثة [1] وقد اصطلح على هذه البنية الإيقاعية الجديدة بـ "الإيقاع الداخلي" ويقصد به ذلك النظام الموسيقي الخاص الذي يبتكره الشاعر دونما الارتكاز على قاعدة مشتركة ملزمة تحكمه. وإنما يبتدعه الشاعر ويتخيره ليناسب تجربته الخاص [2].

ومعنى ذلك أن الإيقاع الداخلي هو النغم الذي يجمع بين الألفاظ والصورة وبين وقع الكلام والحالة النفسية للشاعر.

وبناء على هذا فإن الخوض في الإيقاع الداخلي كتركيبة نظرية لن يعود على البحث بفائدة، وإنما الأجدر أن نتلمسه في بعض الوظائف الجمالية للإيقاع الداخلي في ديوان"أنشودة المطر"للسياب والتي تتجلى في أربعة مستويات هي كالآتي: الصوتي، البلاغي، التركيبي، المرئي.

---

[1] محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص47.

[2] إيمان "محمد أمين" الكيلاني: بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر، عمان، الأردن، ط1 ،2008، ص277.

أولا: الإيقاع الداخلي ووظائفه.

1- المستوى الصوتي:

لقد أثارت البنية الصوتية في دلالتها على الإيقاع أكثر إشكاليات البنية الإيقاعية الحديثة، ذلك أن الدارسين المعاصرين قد وقفوا عندها طويلا، فتجاذبتها وجهات نظرهم "فعدّها بعضهم جزءا من الإيقاع الخارجي، وعدّها بعضهم جزءا من "الإيقاع الداخلي"[1] على أن أكثر القيم الصوتية تغلغلا في ثنايا النص ما شكل انزياحا عن معيار اللغة الطبيعية، سواء تعلق الأمر ببنية التجانس التي تمثلها الأشكال الصوتية، وتوحدها الأصوات داخل النص الشعري أو بنية التكرار.

1-1 التكرار:

يعد التكرار من الوسائل الأساسية التي يبني عليها الإيقاع في الخطاب الشعري، ويتحدد مفهوم التكرار في أبسط مستوى من مستوياته بـ " أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء كان اللفظ متفق المعنى أو مختلفًا، أو يأتي بمعنى ثم يعيده وهذا شرط اتفاق المعنى الأول والثاني، فإن كان متحد الألفاظ والمعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك لأمر وتقريره في النفس وكذلك إذا كان المعنى متحدا، وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفا، فالفائدة في الإتيان به الدلالة على المعنيين المختلفين[2] فالتكرار في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهكذا هو القانون البسيط الذي نلمسه كامنا في كل تكرار يخطر على البال، وهو بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية قيمة يقيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه[3] فيربطه بدوافعه النفسية لمعرفة قيمه التعبيرية، فالتكرار ميزة أو ظاهرة في الشعر المعاصر، وله جانب موسيقى وإيقاعي فهو بمثابة الإضاءة الكاشفة لجوانب عميقة في الشعر.

---

[1] يوسف إسماعيل: بنية الإيقاع في الخطاب الشعري، منشورات دار الثقافة، دمشق، سوريا، (د ط)، 2004، ص 22.

[2] محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية ص136.

[3] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، (د ط)، 1983، ص242.

والتكرار ظاهرة أسلوبية واسعة النطاق، كثيرة التفريعات في شعر الرواد بعامة، شعر السياب بخاصة، فهو يشمل:

-تكرار مقاطع صوتية:

ويقصد به استخدام الألفاظ المضعفة محاكاة لطبيعة كقول السياب في قصيدة "**مدينة السندباد**"

(.. ياأيها الربيع
يا أيها الربيع ما الذي دهاك
جئت بلا مطر
جئت بلا زهر
جئت بلا ثمر
وكان منتهاك مثل مبتداكْ
يلفه النجيع ...) [1]

ونلاحظ أن الأسطر الشعرية توحي بالغربة الروحية، وقد استعمل عناصر الطبيعة بكفاءة للتعبير عن ذلك الاغتراب القاسي، والمقطع السابق جزء من القصيدة يعكس الإحساس بالصدمة وينقل للقارئ صداها في نفسه فيكرر صيغة " يا أيها الربيع " مرتين متتاليتين ويكرر كلمة "جئت" التي يخاطب بها الربيع ثلاث مرات ويستطيع القارئ بهذا التكرار أن يحس بصدى جفافه في نفسه.

وتكرار أخر في قصيدة " **أنشودة المطر**" يقول فيه:

(... وكركر الأطفال في عرائش الكروم

[1] بدر شاكر السياب: ديوان "أنشودة المطر"، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، (د ط)، 2012، ص118.

ودغدغت صمت العصافير على الشجر

أنشودة مطر...) [1].

قد يكتفي الشاعر بوصف المشهد بكلمات أو عبارات معينة ولكنه يلجأ في كثير من الأحيان إلى إدراج أصوات معينة تنقل الواقع وتصوره أو تبرز تفاعل الكائن الحي مع الطبيعة "كركر الأطفال في عرائش الكروم" أو نقل صورة من حركة الطبيعة المنغومة وقوله: " ودغدغت صمت العصافير على الشجر/ أنشوة المطر...."

- **تكرار المفردات:**

يشكل تكرار المفردات عنصرا بنائيا يساهم في ربط حيثيات النص الشعري وأحداثه، مما يسعف الملتقي في الإنجذاب نحو الموضوع الشعري من بدايته حتى نهايته، فيخلق لديه متعة فنية لتكيف مع الشاعر، واحتواء تجربته الشعرية وإنعكاس صداها في دواخله" حيث أن النقرات الإيقاعية المتناسقة تشيع في القصيدة لمسات عاطفية، يفرغها إيقاع المفردات المكررة بشكل تصحبه الدهشة والمفاجأة، مما يجعل حاسة التأمل ذات فاعلية عالية"[2].

ومن أمثلة تكرار المفردات في شعر السياب قوله في قصيدة "أنشوة المطر"

(... وقطْرةً فقطْرةً تذوب في المطر... [3]

تمثل مفردة "قطرة" بؤرة الإنطلاق الدلالي وعصب الحياة الرئيسي التي يتشكل منها الواقع الإيقاعي في البيت، وهي مؤطرة بملمح كنائي ناجم عن بداية الحركة والحياة، وهو تكرار مفعم

---

[1] بدر شاكر السياب: ديوان "أنشودة المطر"، ص123.

[2] إيمان "محمد أمين الكيلاني": بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعر، ص287.

[3] بدر شاكر السياب: ديوان" أنشودة المطر"، ص123.

بالإحياء، فالفاء المقترنة بالقطرة الأخيرة تشير إلى الهطول المنظم القليل الكثير في الوقت نفسه، والشاعر يستحثها على التساقط لئلا تمنحها الأرض الجافة وتضيع.

وقوله:

(... تَسُحُّ ما تَسُحُّ من دُمُوعهَا الثَّقَالْ [1].

يلاحظ أن الشاعر كرر لفظة (تَسحُّ ما تَسحُّ) وهي إشارة إلى كثرة هموم الشاعر المتراكمة في شعوره واللا شعوره، فهي تحمل الإحساس بالألم والشعور بالمرارة، ومعاناة الهجر والفراق والبعد عن الوطن والحنين إلى الحرية.

وقوله:

(... وكُلَّ عامٍ ، حين يُعْشبُ الثَّرى، نَجُوعْ

وكلَّ قطرةٍ من الْمَطَرْ

وكُلَّ دمْعةٍ مِنَ الجِياعِ والْعُرَاةْ

وكلَّ قَطْرةٍ تُرَاقُ مِنْ دَمِ الْعَبيدْ

.....[2]

نلاحظ من خلال هذه المقطوعة أن الشاعر كرر كلمة (كل) على مدار الأبيات، محدثة الإنسجام والتناسق الإيقاعي لإبراز حالة اليقظة التي تعم كل شيء في ثورة شعبية تضم أصغر الأشياء وأكبرها لولادة عراق جديد ومستقبل أفضل.

---

[1] بدر شاكر السياب: ديوان "أنشودة المطر"، ص124.

[2] المصدر نفسه، ص 126.

تكرار الظاهرة:

بحيث تتكرر ظاهرة ما في قصيدة من قصائد الشاعر وهذا النوع من التكرار له أبعاد نفسية، حيث يتأثر الشاعر بحدث ما، أو تبهره لفظة أو عبارة فيرددها في أكثر من موقع [1] ويتجلى هذا التكرار بشكل واضح لدى"بدر شاكر السياب" فيكررها في قصائِدِه مثل "**عشتار**" و"**تموز**" و"**سيزيف**" و "**أوديب**" و"**المسيح**" و"**عيون ميدوزا**".

ويتأثر بعمق في حادث اقتتال الأخوة، والجريمة التي وقعت بين هابيل وقابيل، فلا تغادر ذاكرته، وتكرر هذه الحادثة في قصائده، وقد تردد صداها في أكثر من سبع قصائد من مجموعة " أنشودة المطر" **قصيدة المخبر**" في قوله:

(... كيْ لا يكونُوا إِخوة لِي آنذاك، ولا أكون

وريثَ قابيل اللعين سيسألون [2].

وفي مرثية الآلهة:

كقابيل يغتال الأشقاء راكل كأوديب للجنرال الإلهي صافع [3]

وفي "**من رؤيا فوكاي**" في غير موقع:

سيان "جنكيز" و "كونغاي"

هابيل وقابيل، وبابل كشنغهاي [4]

---

[1] إيمان "محمد أمين" الكيلاني: بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية لشعره، ص300.

[2] بدر شاكر السياب: ديوان "انشودة المطر"، ص27.

[3] المصدر نفسه، ص34.

[4] المصدر نفسه، ص37.

وفي تسديد الحساب:

قابيل بات وإن صارت حجارته سيفا، وإن عاد نارًا سيفه الخذمُ

وردَّ "هابيل" ما قضاه بارئـــــه عن خلقِهِ، ثم ردت باسمه الأمم [1]

وفي قافلة الضياع:

كي يدفنوا "هابيل" وهو على الصليب ركام طين؟

"قابيل أين أخوك؟ أين أخوك."

.....

" يرقد في خيام اللاجئين"[2]

وفي قصيدة إلى **جميلة بوحريد:**

قابيل فينا ما تهاوى أخوه

من ضربة الحقد التي يضربون[3]

وفي مدينة السندباد:

يولد قابيل لكي ينتزع الحياة[4]:

---

[1] بدر شاكر السياب: ديوان "انشودة المطر"، ص38.

[2] المصدر نفسه، ص43.

[3] المصدر نفسه، ص54.

[4] المصدر نفسه، ص119.

وهذا التكرار يعكس نفسية بدر شاكر السياب المهزوزة من جراء ما لحق به من بعض أصدقائه الذين تنكروا له، وكان يكن لهم عاطفة أخوية صادقة، فهو بدون وعي منه يشير إلى غبن وظلم إخوته له وحتى أخوه وربما تنكر له بعد أن اختلف في الانتماء وقسا عليه لذلك كان لمثل هذا التكرار بعد نفسي، عبر فيه بدلا بلا قصد إليه عما يرقد تحت جوانِحه من مشاعر اتجاه إخوته أو أصدقائه.

ومن هنا تظهر فاعلية التكرار، بوصفه أحد مظاهر البناء الإيقاعي الداخلي في الشعرية المعاصرة، ومصدر تنويع حيوي لأبنية الموسيقى الشعرية هذا من جهة، ومن جهة ثانية بما له من قدرة على ربط بين وحدات النص الشعري، وإحداث تراكمات صوتية تنغمية تفصح عن تراكمات الذات الشاعرة، وتساهم في تشكيل إيقاع داخلي في الخطاب الشعري المعاصر.

1-2-التجانس:

يشكل التجانس الصوتي بعدا آخر من أبعاد المؤثرات الصوتية في النص الأدبي، عنيت به الدراسات اللغوية قديما وحديثا، لكن ما يغنينا هو مدى تأثيره في التشكيل الدلالي والإيقاعي للنص الشعري [1] كما يمثل التجنيس إحدى السمات الأسلوبية التي يستثمرها شعراؤنا المعاصرون من أجل صيغ لغة الشعر بطابع الكثافة والاقتصاد.

ولقد عمد الشاعر المعاصر-لأجل التنويع في إيقاعاته الداخلية -إلى تكوين تجمعات صوتية متماثلة أو متجانسة. وهذه التجمعات إنما هي تكرار لبعض الأحرف التي تتوزع في كلمات البيت أو مجيء أحرف تجانس أحرفا في الكلمات وتجري وفق نسق خاص [2] ويحدث تكرارها موسيقى إيقاعية تكون ذات أثر فعال في جماليات النص وأبعاده الدلالية.

---

[1] مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء الإسكندرية، ط1، 2002، ص66.

[2] حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، (د ط)، 2001، ص150.

كما في هذا المقطع من **قصيدة** "**أنشودة المطر**" يقول الشاعر بدر شاكر السياب:

في جانب التل تنام نومه اللُّحُود

وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع؟

وفي ابتسام في انْتظار مُبسَّم جديد

حمراء أو صفراء من أجنة الزَّهر

وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيق [1]

فلو نلاحظ الأصوات المتكررة مع الأخذ بعين الاعتبار توافق بعضها ويصطدم بعضها الآخر، لعرفنا أيه أهمية تحدثها هذه الأصوات في تأليف موسيقى داخلية.

كما يظهر في السطر الشعري الأول في هذا المقطع التجانس بين كلمتين(تنام–نومه) في ثلاثة حروف "التاء والنون والميم" والتجانس نفسه في وعدد الحروف وهو "الباء والسين" نجده بين كلمتين (ابتسام، مبسم) يفصل بينهما حرف جر واسم مجرور " في انتظار"

أما في السطر الرابع نجد التجانس بين الكلمتين (حمراء، صفراء) في حرفي المد

(الراء الممدودة، والهمزة المنونة بالضم)، يفصل بين الكلمتين حرف عطف "أو"

كما نجد أيضا تجانسا آخرا بين كلمتين (العراق، الرحيق) في الحروف (ا، ل، ر، ق).

ولا ننكر دور هذا التجانس في إحداث ذلك الجرس الموسيقي المتماثل وكأن النغم نفسه يتكرر مرتين في المثال الرابع. مثلا في "ابتسام" ومرة "في مبسم" فالأصوات المتعاقبة (س، م، س، م) تؤلف نمطا موسيقيا داخليا يوحي بالتوقع والاستقبال والديمومة.

[1] بدر شاكر السياب: ديوان "أنشودة المطر"، ص127.

ومن هنا ندرك أن الإيحاء وسيلة لإدراك ما خفي، لأن الصورة الجيدة هي الصورة الموحية والتي تنطوي على إشارات شتى تخلق أمامها الخفي وتقرب البعيد، فهناك

مسافات بين الكلمة وإيحائها، وهذا سر الجمال، لأن الإيحاء همس، وإعمال فكر، وتركيز وتعمق داخل الصورة [1]

كما هو الشأن في المثال التالي تتكرر النبرة الصوتية نفسها نتيجة تكرر الحروف وفي قوله أيضا:

قالوا له بعد غد تعود

لابد أن تعود [2]

نلاحظ تجانسا تاما بين الكلمتين(تعود–تعود) حيث تتماثل كل الحروف في الكلمتين، إذ يحتويان على عدد الأصوات نفسه مع التطابق في المعنى، وبتعبير آخر تكرار الكلمة نفسها.

وقد لا حظنا من خلال قراءة القصيدة، أن هذه الظاهرة تتواجد بصورة لا يمكن إهمالها، فهناك نمط أخر من الهندسة الصوتية، يخص تماثل الكلمات في الحرف الواحد بطريقة منظمة، فإما أن تنتهي كلمتان أو أكثر بالحرف نفسه، وإما تتضادا في موقعه، بمعنى إذا بدأت إحداهما تنتهي به الأخرى أو العكس. كما نجد أحيانا الحرف نفسه في الكلمة ذاتها، وللتمثيل على الكلمات التي تبدأ بالحرف نفسه. ومثالنا على هذا المقطع من نفس القصيدة:

تثاءب المساء والغيوم ما تزالْ

---

[1] إبراهيم أمين الزرزموني: الصورة الفنية في شعر على الجازم، دار قباء (د ط)،2000، ص306.

[2] بدر شاكر السياب: ديوان " أنشودة المطر"، ص 124.

تسحُّ ما تسحُّ من دموعها الثَّقال [1]

نلاحظ التاء تتصدر السطرين وبهذا أصبحت النبرة الموسيقية متماثلة في البداية ويأخذ الإيقاع الداخلي أشكالا لا حصر لها إذ يبقى مرهونا بطبيعة شعرية الإيقاع في المجال الشعري المعين.

فلو نتأمل هذا المقطع مثلا من **قصيدة أنشودة المطر**:

وقَطْرَةً فقَطْرَةً تَذُوبُ فِيْ الْمَطَرْ

وكَرْكَرَ الأَطْفَالَ في عَرَائِشْ الكُرُومْ

ودَغْدَغَتْ صمْتَ العصَافْير عَلى الشَّجَر [2]

لوجدنا أن أكثر من مظهر إيقاعي داخلي يعمل على تأسيس بنيته ويثري موسيقية المقطع ويعمق طاقتها الصوتية، ولا سيما الأحوال المتعاقبة المنصوبة بتنوين الفتح

وقوله كذلك في **قصيدة** "**يوم الطغاة الأخير**"

لنا الكَوكَب الطالع

وصبح الغد الساطع

نلاحظ–طبقا لمبدأ الاختيار الأسلوبي –أن الاختيار لم يجر على واحدة من الإمكانيات، بل تعدى وذلك إلى أن يتحقق في إمكانيتين في آن واحد. ولهذا تبدو كلمتنا (الطالع، الساطع)

---

[1] بدر شاكر السياب: ديوان "انشودة المطر"، ص127.

[2] المصدر نفسه، نفس الصفحة.

ذواتي تقارب دلالي بين القوافي، ونجزم أن مثل هذا النظام من التقفية إنما هو نادر جدا، ذلك أن أغلب قوافي النص السيابي لا يتحقق فيها مثل هذا الاختيار [1].

كذلك نلمح تقفية تقوم على التجانس الصوتي الذي تؤديه اللواحق الضميرية ولنتأمل الأسطر الشعرية. وفي **قصيدة "في المغرب العربي"** قوله:

أعاد اليوم، كي يقتصُّ منْ أنَّا دَحرناهُ؟

وإن الله باق في قرانا، ما قتلناه؟

ولا من جوعنا يوما أكلناه؟

ولا بالمال بعناه

كما باعوا

الههم الذي صنعوه من ذهب كدحناه؟

كما أكلوه إذْ جاعوا

الههم الذي من خبزنا الدامي جبلناه [2].

تتأسس قوافي المقطع السابق على لاحقتين ضميريتين الأولى ضمير الرفع (نا) والثانية ضمير النصب (الهاء) ويمكن أن نقول إن القوافي تتأسس على المقطع (ناه) في ثلاث منها (دحرناه، بعناه، كدحناه) أما القوافي الثلاث الأخرى فيلتحق بها صوت اللام (قتلناه، أكلناه، جبلناه).

---

[1] حسن ناظم: البنى الأسلوبية، دراسة في انشودة المطر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ،2012 ص104.

[2] بدر شاكر السياب: ديوان "أنشودة المطر"، ص64.

إن رصد التجانس الصوتي بين قافيتين أو أكثر يبين أن القوافي تكون –تارة–وإن قرابة دلالية وفي الحقيقة فإن هذه السمة أسلوبية جديرة بالاهتمام، وذلك لأن قوافي النص السيابي تصبح متأسسة على مبدأ المجانسة الصوتية [1] كقول الشاعر بدر شاكر السياب في هذا المقطع:

أتعلمين أي حزن يبعث المطر؟

وكيف تنشُج المزاريب إذا (إنهمر)؟

وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع؟

بلا إنتهاء كالدم المراق كالجياع[2]

يبنى هذا المقطع على إزدواج قافوي يتمثل في انتهاء السطرين الأول بصوت (الراء)مع تضمن الكلمتين بصوت (الميم) بالنظر إلى التمثيلين (المطر، إنهمر) تلمح ذلك التقارب الدلالي الذي ينبثق منهما، نجد أن إستقراءنا يوصلنا الى إلحاح معين تمارسه النصوص السيابية على هذه الدلالة، إذ نجد أن هذين العنصرين يتكررن في مقطع آخر في قصيدة

أخرى **عرس في القرية** في قوله:

وأمثِّل دور المحب التعيس

ضاحكا من جراحات قلبي الحزين

من هواي المضاع

[1] حسن ناظم: البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، ص 100.

[2] بدر شاكر السياب: ديوان "أنشودة المطر"، ص124.

من قلوب الجياع [1]

ولا شك في أن هذا المقطع الشعري يشكل توازيا واضحا مع مقطع (الأنشودة) السابق من ناحية دلالته العامة دلالة الألم الذي يوحي به كلمات من قبيل (التعيس، جراحات، قلبي، الحزين) وأخيرا: (هواي–المضاع–الجياع)

يحقق التجنيس على مستوى بنية النص الشعري، كغيره من العناصر الإيقاعية، مفارقة وتوترا في المعنى، وتناسبا وتجانسا في الصيغة اللفظية. أو هو بتعبير الأزهر الزنادِ، يقوم على مفارقة بين وجهي العلامة اللغوية، إذ الأصل فيها أن يطابق وجهها الحسي الدال مدلوله، ولكن الجناس يشوش ذلك التطابق فيفتق تلك اللحمة ويخيل بوحدة صوتية بين ألفاظ متباعدة في الخطاب ولكنها تخفي اختلافا في الدلالة، فتكون للمتقبل لذتان:

الأولى: صوتية موسيقية يحدثها التناغم الذي يوجده الجناس.

الثانية: دلالية إذ يبحث عن المعنى المخفي وراء تشابك صوتي صيغي [2] لذا يتوجب على الشاعر أن يختار لمنظومة الشعرية إيقاعا يتناسب وموضوعه، تبعا لانفعالاته، لكي يجسد تجربته وموقفه.

فالإيقاع يكون أروع ببنية التجنيس هذا الأخير يكشف عن المؤثرات النفسية للشاعر. كما أن جمالية التجنيس خير مثال من الناحية الصوتية بنقل المعنى إلى وجدان المتلقي.

---

[1] بدر شاكر السياب: ديوان "انشودة المطر"، ص31.

[2] الأزهر الزناد: دروس البلاغة العربية، نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1992، ص156.

2 -المستوى البلاغي

يعد المستوى البلاغي في النص الشعري من أكثر المستويات تجسيدا للإيقاع الداخلي، وعمودا مهما من أعمدة الشعر حيث يتجلى هذا المستوى البلاغي للإيقاع الداخلي في مختلف أشكال الصور والبديع.

2-1-الصورة الشعرية:

الشعر فن، هدفه الأسمى التصوير، ولكل فنان أداته، وأداة الشاعر كلماته، بقدر براعته في تصوير امتزاجه بالوجود من حوله، وامتزاج فيه يكون ناجحا ومؤثرا.

وقد تنبه اجدادنا إلى أهمية التصوير في الشعر، فقال الجاحظ:

الشعر صياغة وضرب من النسيج وجنس من التصوير [1]

فهو صناعة تحتاج إلى إتقان ودربة بالإضافة إلى الموهبة، والاستعداد النفسي، وهو نسيج تتلاحم فيه خيوط الذات مع خيوط التجربة والطبيعة، لتنتج تصويرا فنيا مبدعا مبتكرا يثير الدهشة من المتلقي.

إن الصورة الشعرية يتداخل ويتفاعل فيها الوجود النفسي وعالم الكائنات بمعنى أن التفاعل يكون بين الفكرة والرؤية الحسية (العالم الخارجي) والشعور والذات واللغة وجودة الصياغة والسبك الشعري والتجربة والزمن حاضر وماضيا والموقف والسياق، والصورة بوصفها مصطلحا

[1] الجاحظ: الحيوان، ج1، ص114.

أدبيا في التراث النقدي العربي تعني قدرة في استعمال اللغة استعمالا فنيا يدل على مهارته الإبداعية ومن ثم يجسد شاعريته في خلق الاستجابة والتأثير في المتلقي [1].

إن الفرق الجوهري بين الصورة في الشعر القديم والصورة في الشعر الحر تكمن في أنها كانت غالبا صورا جزئية لا تتنفس في كل القصيدة إلا في القليل من الشعر العربي القديم، وهذا يتناسب مع اعتماد الشعر العمودي على وحدة البيت، في حين أن إستقصاء الصورة الكلية من خلال الصورة الجزئية وتلاحمها في بناء تكاملي يتوالد من صور متلاحقة مترابطة، بات خصيصة فنية من خصائص القصيدة الحرة ظاهرة لدى الرواد، وهو بناء يتناسب مع شعر يعتمد على التفعيلة، ونظام الإيقاع القائم على أساس الدفقات الشعورية[2]، فالصورة فيها

أولا: جزئيات مختارة موحية قابلة للتفجير، ومكانها ثانيا داخل النسق أو كل العام هو الذي يحدد لها قيمتها التي تفقدها خارجة إن لم نقل عنها أنها تموت في هذا الخارج، وتضحي لقى مهملة لا أهمية لها، وهذا التطور في استخدام الجزئيات ووظيفتها بين الشعرين التقليدي والحديث، أو التطور في علاقة الجزء بالكامل من جهة وفي طبيعة هذا الجزء من جهة أخرى إنما تتم تحت شتى المؤثرات أهمها علم الجمال وعلم النفس اللذان أكد لنا حديثا أن التجربة الفنية تجربة تركيب الشكل أو خلقه لا تشكل كلا يتألف من أجزاء يسهل فصلها، بل إن الاصطلاحين "جزء "و"كل"، لا ينطبقان حرفيا على كل تداخل عناصره وذاته، ويكون بنيانا معقدا أشبه ما يكون بشخصية الفرد الإنساني [3].

---

[1] إيمان "محمد أمين" الكيلاني: بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية لشعره، ص 16.

[2] المصدر نفسه، ص20.

[3] نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، إتحاد الكتاب العربي، (د ط)، (د ت)، ص268.

فهذه الصورة التي تتداخل تتصف بالعضوية والتلاحم، نتيجة للإنفعال الواحد الذي ينمو ويتطور في رحم المتتابعة، أشبه ما يكون بشرط سينمائي تتوالى فيه الصور وتترابط لتؤدي في النهاية إلى الأثر الموحد [1].

كل هذه الخصائص للصورة السيابية في الشعر الحر نجدها أنضج ما تكون في شعر السياب الرائد وتتعدد أساليب الصورة السيابية فتبنى عن طريق التشبيه أو الإستعارة المبنية على التجسيد أو التشخيص أو التجريد، أو ترسل الحواس والوصف المباشر.

وتنقسم الصورة الشعرية في ديوانه "أنشودة المطر" من حيث البساطة والتركيب وتصنف إلى:

الصورة البسيطة: وهي التي تقوم على خرق واحد للعلاقات الدلالية المألوفة [2]

ومن أمثلة الصورة البسيطة في قوله:

تثاءب بالمساء والغيوم ما تزال

تسحُّ ما تَسحُّ من دموعها الثقال [3]

لا جديد يذكر في هذه الصورة إلا ما كان من الصورة الاستعارية "تثاءب المساء" فالاستعارة المكنية هنا لا تمثل سوى بعد واحد أو صورة أحادية فردية، فالشاعر شبه المساء بالإنسان الذي يتثاءب حيث حذف المشبه به وهو الإنسان وذكر المشبه (المساء) وترك أحد لوزمه وهو الفعل (تثاءب) على سبيل الإستعارة المكنية.

كما أن الصورة الفنية المفردة البسيطة تبنى على أسلوب "تراسل الحواس" وهو أن تتبادل الحواس وظائفها في الصورة الفنية، فما يدرك بالبصر يصبح مسموعا والمسموع مرئيا، وما حقه

---

[1] نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص268.

[2] إيمان "محمد أمين" الكيلاني": بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، ص21.

[3] بدر شاكر السياب: ديوان "أنشودة المطر"، ص124.

أن يسمع أو يتذوق وهكذا بما يتفق وإنفعال الشاعر الداخلي أثناء تصويره لرؤيته وتجربته [1]، والسياب من الشعراء الذين يوظفون تراسل الحواس توظيفا فنيا رائقا يضفي به معنى جديد لا يتأتى بغيره، نتأمل قوله في **قصيدة أنشودة المطر**:

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

وترقص الأضواء... كالأقمار في نهر

يرجه المجداف وهنا ساعة السحر

كأنما تنبض في غوريهما النجوم...[2].

بالرغم من أن وظيفة العينين أن تدركا المرئيات، ووظيفة الفم أن يتكلم ويبتسم، إلا أن الشاعر إستعار من الفم وظيفته وجعلها للعينين اللتين تتحدثان بلغة يراها الشاعر غير مسموعة من خلال ترجمته لما تعكسانه في غوريهما من معان متضادة، في وقت ساكن، فهما تتحدثان بلغة العينين، لا الفم، وتبسهما لغة أيضا تومئ للأشياء من حولها بالخصب في هدوء يحمل في داخله الحزن والفرح، واليأس والأمل والدم والحرية بل إن تبسم العينين يوحي بتلك العلاقة الحميمية بينهما وبين مظاهر الطبيعة ومكوناتها، فهي صلة تكتفي بالإشارة الموحية من العينين، لا الصريحة كما لو كان التبسم من الفم.

وهذا يعني أن العينين مالم تبسما ستبقى الكروم جافة عارية حتى من اللون الأخضر، هذا التبسم هو الذي يوحي للكروم بأن تلد الجمال والأمل المتمثلين بالإيراق، وللخصب المتمثل بالثمر الذي يعقب إيراق الكروم وليس الكروم وحدها تنتظر الإيحاء والإيماء من عيني المحبوبة فهناك أضواء تتجه إلى الحركة بعد السكون، وتأتي حركة المجداف لتنشرها في مواضع أخرى

---

[1] محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، (د ط)، 1948، ص111.

[2] بدر شاكر السياب: ديوان "أنشودة المطر"، ص123.

وتحركها وهي أيضا ساعة السحر وهي ساعة لا يمكن أن تتم على وجهها الأكمل في ساعة غيرها وتصبح صورة تبسم عينها أوضح في رؤية الشاعر فكأن النجوم في غوريهما لشدة إيحائهما، فيلجأ إلى التشبيه مستخدما أداته "كأنما" في قوله:

كأنها تنبض في غوريهما النجوم، فالنبض حركة اللامرئية إلا لمن تعمق في غور عينها وتجاوز تخيلها، والشاعر من البداية يلج إلى أعماق محبوبته الأسطورة من خلال عينها، وهي حركة لا يراها كل من حوله، ربما كان وحده الذي يراها. وليست نجمة واحدة تلك التي كأنها تنبض بل نجوم لتشمل كل جنسها، لكل ما تعكسه النجوم من دلالات تشمل الضياء والعلو والهدى والسطوع، فكأنما ينبع الضوء والموت في غوريهما، فهما تصنعان النجوم وتبثان الموت والحياة وعندما يصل إلى هذه الرمزية المتعمقة في غور عينها مستشفا منها ما لا يقال بلغة يدرك أنها الموت والحياة، فينتقل إلى صورة الأسى الشفيف الذي تغرق فيه عيناها.

-أما الصنف الثاني من الصور الشعرية فهو "الصورة المركبة" وهي محصلة مجموعة من الصور المفردة الجزئية البسيطة والمعقدة، تتألف معا لتعبر عن فكرة أعقد وأنضج، داخل القصيدة تعكس رؤيا شعرية متكاملة منسجمة تمليها تجربة الشاعر التي لا يمكن للصورة المفردة وحدها أن تصورها، "وتكون الصورة المركبة ناجحة بقدر انسجام الصور الجزئية فيها وتفاعلها معا"[1].

ومن أمثلة عن الصورة المركبة قوله في قصيدة **مرحى غيلان**:

الأرض(يا قفصًا من الدم والأظافر والحديد

حيث المسيح يظل ليس يموت أو يحيا... كظل

كيد بلا عصب، كهيكل ميت، كضحى الجليد

[1] ايمان "محمد أمين" الكيلاني: بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية لشعره، ص38.

النور والظلماء فيه متاهتان بلا حدود.[1]

من خلال الأسطر الشعرية السابقة نلاحظ أن الشاعر شبه الأرض بالقفص (الأرض يا قفصا) وهي صورة مفردة توحي بمعنى الضيق والسجن والعذاب لكن الصورة لا تقف على هذا، بل تفصل فهو " قفص من الدم والأظافر والحديد" وكيف يتأتى للدم أن يتحجر فيصبح مادة قوية تصنع منها قضبان القفص وللأظافر أن تتعلق ليصبح أداة للقتل والسجن؟ أو الحديد لم يعد ذلك المعدن الحقيقي الذي يصنع منه القفص، فقد أصبح دالا على الأسلحة وأدوات الدمار التي تشكل نمطا ثالثا من القضبان التي تسور الأرض وساكنيها، وهذه الصورة تستدعي صورة أخرى أسطورية هي المسيح المخلص في الإنجيل يعذب فهو حي حال صراع مع الموت والحياة، وهو رمز للإنسان المعاصر المصلح الذي يريد أن يخلص البشرية لكنه يعجز، فلا يستطيع أن ينفلت من قبضة الدم والأظافر والحديد، إنه واقع في قفص كبير لا نموت فيستريح ولا يحيا كما ينبغي أن تكون الحياة.

وقد استدعت هذه الصورة تشبيه "المسيح" في هذا الحال بالظل، لا حياة فيه، وهو يد مقطوعة بلا عصب ولا تقوى على الحركة، وهو كهيكل ميت فجسد الإنسان العاجز روحا ومعنى، في صورة الإنسان العاجز، وهو كضحى الجليد والضحى نور وإشراق ودفء لكنه أضاف إلى الجليد فجعله جهودا وموتا يقتل الحركة، إنه عالم يختلط النور بالظلام، والحق بالباطل فالمتناقضات فيه تتداخل والرؤية فيه مشوشة ضبابية، وتقف عشتارية الخصب والنماء، وحيدة دون بعل، أي أن حياتهما جوفاء لا أمل في عودة الخصوبة إليها. فالصورة الواحدة تجر إلى استطالات من الصور وهي صفة ملازمة للسياب وهو نوع من الطاقة الشعرية تتفجر مرة واحدة لتستدعي ألاف الأحداث والأشياء جعلت لشعر حيوية ولقصيدته ثقافتها الخاصة به.

[1] بدر شاكر السياب: ديوان "أنشودة المطر"، ص 15.

والنوع الأخر المهم من الصور هو الصورة الكلية هي محصلة النهائية التي تصور الرؤيا المتكاملة للشاعر بجوانبها المختلفة في قصيدة وتشكل بجملتها فنا كامل الخلقة والروح، وهي وليدة الوحدة العضوية أو النفسية التي تخلق التلاحم بين صور القصيدة المتتالية كافة التي تؤدي إلى كشف الصورة الشعرية ينبغي ألا تنفصل عن التفكير الكلي الشامل [1].

ومن أقسام الصورة الكلية تذكر الصورة المتنامية وهي التي تتنامى فيها صور القصيدة المركبة تناميا منطقيا مترابطا، تظهر فيه الوحدة العضوية بوضوح ومثاله قصيدة "حفار القبور" التي ترصد التحركات النفسية في أعماق حفار القبور ذلك المخلوق الذي يستطيع اللا يحيا إلا بموت الآخرين إنه رمز للساسة الطغاة يقتلون ويتمنون الموت للناس جميعا في سبيل أن يحيوا هم فكل صورة من صور القصيدة تصور جانبا مهما من واقع "حفار القبور" ونفسيته، كاشفة عن خباياها الدفينة بدءا باستهلاله المشهد الأول للمكان والزمان فالوقت أصيل وفيه حلم كئيب، والمكان "القبور" وما يحيط بها من أفق يغلب عليه السواد والأشباح والظلام، والغربان والغويل إستهلاكا يستغرق صفحتين يصف أدق التفاصيل التي تبعث الكآبة في النفس مهيأ نفسه، والقارئ لموضوع القصيدة حيث يظهر ظل حفار القبور مركزا على صفاته الخارجية التي من شأنها أن تكشف عما وراءها من موت الإنسان فيه وسطوة غريزة حب الحياة المبنية على موت الآخرين، فيصف كفيه، ومقلته وفمه، ثم يبدأ برسم ملامحه الداخلية من خلال الحوار الداخلي الذي يصطرع فيه، فقد أستبطأ موت الأحياء من حوله ويراوده الخوف أن يموت لا ليتعظ بل ليجعله ذلك أكثر شراسة وقسوة حرصا على فناء الآخرين ليحيا، لذلك نراه يهز يمناه في وجه السماء صائحا داعيا ربه بأن يبيد نسل العار:

وهز حفار القبور

يمناه في وجه السماء، وصاح: رب! أما تثور

[1] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص161.

فتبيد نسل العار... تحرق، بالرجوم المهلكات

أحفاد عاد، باعة الدم والخطايا والدموع

يا رب.... مادام الفناء

هو غاية الأحياء، فأمر يهلكوا هذا المساء!

سأموت من ظمأ وجوع

إن لم يمت هذا المساء إلى غد بعض الأنام!

فابعث به قبل الظلام [1].

ليس كل ما يقوله "الحفار" اختلافا، فحق إن من ضحاياه نسل العار"باعة الدم والخطايا والدموع" ولكنه حين يتمنى الموت يتمناه للبشر جميعا، إلا أنه يختار تلك الشريحة المجرمة ليطلقها ويسم بها الناس جميعا، ليقنع نفسه بأن ما يطلبه ويدعو به فضيلة وخير، والدليل أن العلة هي "سأموت من ظمأ وجوع وإن لم يمت هذا المساء إلى غد بعد الأنام دون تحديده، لأنه لم يتحقق ذلك يموت جوعا.

تتابع الصور الجزئية داخل هذه الصورة المركبة، لترصد الصراع في نفس حفار القبور وحسرته على النهود التي يأكلها الدود في حين يحرم هو منها وأمنياته في أن تتكدس الجثث من حوله فتروج حرفته فيظل يدفنها بتكرار الفعل، ليعبر عن شدة تمنيه لذلك واستمتاعه به ويتقوت منها فحسب ثم إن ليس مبرءا من الخطيئة فهو ممن يسعون إليها، بل إنه لا يتمنى الموت للآخرين إلا ليشبع غرائزه الحيوانية بالرذيلة فنراه بمجرد أن يقبض أجرة لدفن أحد الموتى يسرع إلى الحانات والبغايا:

[1] بدر شاكر السياب: ديوان "أنشودة المطر"، ص168.

ما زلت أسمع بالحروب فأين أين هي الحروب؟

أين السنابك والقذائف والضحايا في الدروب.

لأظل أدفنها ... فلا تسع الصحاري

فادس في قمم التلال عظامهن وفي الكهوف؟ [1]

هذه الصورة التي رسمها السياب للحفار ونوعيته من البشر تكشف عن حقده الدفين وشغفه بتمويت المجتمع. الحفار هنا لا يبحث عن ميت واحد من أجر دفنه، وإنما يبحث عن موتى يتخلص من وجودهم في الحياة ويثري بما يأخذه منهم لسد رغباته وغرائزه الملحة، لذا فأن وسائل الموت التي يرصدها الحفار وسائل متعددة ومدمرة تناسب حقده وأغراضه الحروب، السنابك، القذائف وهي كلمات في صيغة الجمع لتحقق الغاية التي يريدها الحفار وتكشف عن تورثه العمياء التي تجعل من الصحاري والتلال والكهوف مقابر للموتى كي يعيش الحفار وحده.

فالصورة الشعرية عند السياب هي الطيف المكثف الذي يحمل سمات الشعرية وقد لا يستطيع الدارس للشعرية أن يصفها أو يحللها ما لم يرتكز على تفحص جسد الصورة وإدراك مكوناتها، فالتحول في شعر السياب ابتداء من ديوان أنشودة المطر جعل الصور أكثر إبداعا من حيث الشمولية والاتساع والتنوع والعمق.

2-2-المقابلة والتضاد:

إن الشاعر المعاصر لم يعد يهتم بالمتضادات اللفظية والتقابلات الشكلية، وفي هذه الناحية يمكن سر الاختلاف بين أسلوب التقابل والتضاد الذي استخدمه الشاعر المعاصر وهو أحد عناصر المفارقة. وأسلوب المقابلة والتضاد الذي استخدمه الشاعر العربي القديم، ففي

[1] بدر شاكر السياب: ديوان "أنشودة المطر"، ص168.

الوقت الذي ركز فيه الشاعر القديم على عنصر الجمع حسيا في إطار البيت الواحد معتمدا على مضمون الدلالة اللغوية للألفاظ يركز الشاعر المعاصر على العناصر الشعورية والنفسية ليعبر عن الصراع والاضطراب الذي يغزو المجتمع المعاصر[1] مجسما بشكل حي فكرتي العدم والوجود، والفناء والبقاء، مستغلا بذلك مظاهر التناقض في الحياة والكون وتشخيص هذا التوتر، فالشاعر المعاصر يهتم بتصوير الكون من خلال نظرته للحياة، لذلك ابتعد عن صيغ القوالب الجاهزة، واعتمد المبالغة والمفاجأة في خلق المتعة والدهشة، وتحقيق الإثارة، فكان التناقض والتضاد وسيلة من وسائل التكنيكية وأساليبه الديناميكية في بناء القصيدة المعاصرة وبهذه الوسيلة الفنية ينقل الشاعر القارئ إلى أجواء خارقة ورهيبة من التصورات النفسية والفنية[2]، فالشاعر الذي عانى الإنتصار والإنكسار وعاش الظلمة والنور، والأمل والخيبة، يستطيع أن يبدع في تلك التقلبات الضدية، فالتضاد في الشعر المعاصر يأخذ أبعاد عميقة روحية وفنية تتجاوز تلك الرؤى التقليدية ذات البعد الواحد.

ومن صور التقابل في ديوان بدر شاكر السياب ما جاء في **قصيدة "من رؤيا فوكاي** " يقول:

[... فازحف على الأربع .... فالحضيض والعلاء

سيان والحياة كالفناء!

سيان "جنكيز" و" كونغاي"

هابيل قابيل، وبابل كشنغهاي...] [3]

---

[1] مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف الاسكندرية، (د ط)، 1987، ص213.

[2] إيمان "محمد أمين" الكيلاني: بدر شاكر السياب: دراسة أسلوبية لشعره، ص316.

[3] بدر شاكر السياب: ديوان "أنشودة المطر"، ص37.

إن الشاعر يحمل هاجس العدم والوجود، والفناء والبقاء، لذلك فهو يعبر بالإشارة عن طريق الصور المتناقضة كما أنه يهدف إلى إحداث المبالغة والمفاجأة من أجل المتعة والإثارة والدهشة.

ومن فنيات التقابل والتضاد في ديوان أنشودة المطر قوله في **قصيدة** " **رسالة من مقبرة** إلى المجاهدين الجزائريين"

[... النور من طين هنا أو زجاجْ

قُفْلٌ على باب سورْ

النور في قبري دجًى دون نورْ

النور في شباك داري زجاجْ

كما حدقت بي خلفه من عيون

سوداء كالعار.....] [1]

في هذا المقطع ثبات وسكون، فالشاعر داخل سور مقفل هامد لا يحس بنسمة الحياة أو هو داخل قبر دامس الظلام والنور متجمد على شباك تلك الدار التي يسكنها أو القبر، فلا حركة ولا حياة سوى تلك العيون المحدقة التي تشبه العار، ويقابل هذا المشهد مشهد آخر مناقض للمشهد الأول، يقول في القصيدة نفسها:

[.... لكن أصواتنا كقرع الطبول

تنهل في رمسي

[1] بدر شاكر السياب: ديوان "أنشودة المطر"، ص 57.

من عالم الشمس

هذي خطى الأحياء بين الحقول

في جانب القبر الذي نحن فيه

أصداؤها الخضراء

تنهل في داري

أوراق أزهار

من عالم الشمس الذي تشتهيه

أصداؤها البيضاء

يصد عن من حولي جليد الهواء...] [1]

في هذه اللوحة الثانية المقابلة للأولى تأتي الحركة والحياة "ولكن أصواتا كقرع الطبول/ تنهل في رمسي"

تأتي هذه الأصوات ثقيلة من عالم الشمس والنور، وتبدأ الخطى تدب نحو الحقول، فتكتنز الخضرة وتنثال أوراق الأزهار في دار الشاعر التي كانت قبرا، تنثال من ذلك العالم المشتهي بصداها الأبيض، ويتصدع الهواء الجليدي وتنطلق الحياة من جديد.

ومن مقطع آخر من **قصيدة أنشودة المطر** يقول الشاعر:

مطر.....

[1] بدر شاكر السياب: ديوان" أنشودة المطر" ص58.

مطر.....

مطر.....

وفي العراق جوع

وينشر الغلال فيه موسم الحصاد

لتشبع الغربان والجراد

رحى تدور في الحقول .... حولها بشر

مطر.....

مطر.....

مطر.....

وكما ذرفنا ليلة الرحيل من دموع

ثم اعتللنا خوف أن نلام. بالمطر... [1]

من خلال المقطع الشعري نلاحظ أن الشاعر قابل بين المتناقضات، حينما كرر لفظة مطر.... وكرر مقابلها "جوع" فالمطر رمز للعطاء والنمو والخصب، والجوع دل على القحط والعقم بسبب الفساد والإستغلال، ليوازن بينها وبين الواقع الذي يشهد العراق ويستمر الشاعر في تأكيد الفوارق، وإبراز عناصر التناقض، من خلال المتقابلات الأخرى بين عناصر الغنى والفقر، فيبين مقطع ومقطع، وعبارة يزداد هذا الواقع المتناقض إتضاحًا وشمولاً، ففي الجانب الأول:

[1] بدر شاكر السياب: ديوان" أنشودة المطر" ص125.

المطر يهطل، والظلال تنثر، وموسم الحصاد يدق الأبواب، والرحى تدور والشوان تطحن، وأمام كل هذا صورة تناقضه كل التناقض: جوع يلف البشر، في ذلك الوقت الذي شبع فيه الغربان والجراد "الدخيل" ودموع تذرف، ورحيل يدق الأبواب، وخوف يستشري.

فالقصيدة تجمع بين المتناقضات لخلق واقع اختل فيه التوازن، مثل ذلك الاحتلال الذي يلف العراق مع إبراز العناصر الشعورية وتجسيدها، "فالقصيدة مملوءة بالتوتر العاطفي، لعدم اقتصار التناقض على النواحي الجامدة، لقد كان تناقضا شاملا للواقع الجامد، وللعواطف والمشاعر وللواعج النفسية. وهذه الرحى الدائرة، والشوان التي تطحن، تخلق مجالا واسعا للتأويل وتمثل دورة الزمن والفصول، وتعاقب المظاهر الكونية، نمو وخضرة، وحصاد وذبول، وما يصاحب هذه المعاني من نبضات الوجدان واهتزاز بين المتناقضات التي تفيض بها المشاكل في الحياة. [1]

والمطر: تلك هي الصفحة الخارجية من حقيقة الحياة لشاعر يحس بالغربة عن الوطن والأم، لكنه رغم المطر يحس بالظمأ، مثلما يحس بالظمأ، إثر المطر بالجوع، فالصفحة الداخلية من حقيقته الحياة هي الظمأ والجوع والموت... موت البائس الذي قذفه موج الخليج إلى الساحل وموت الشاعر على سيفه في الوحشة والغربة والضياع... ولكن الموت لا يخيف لأنه يلد الحياة، والجوع والظمأ لا يخيفان لأنهما سينفرجان عن شبع وري. الحقيقة الكبرى هي أن الطبيعة أم ثانية: كلتاهما قد تبكي فتبعث اللوعة في النفوس، لكن هذا البكاء بدء حياة جديدة لأن قانون الحياة يقول: إن المطر لابد من أن يلد عشبا وشعبا وريا وهذا الشبع والري في حق الذين يصنعون الحياة بدمائهم وليس من حق الغربان والجراد والأفاعي.

ومن أمثلة الجمع بين المتناقضات قول السياب في **قصيدة "أنشودة المطر"**

عيناك غابتا نخيل ساعة سحر

[1] الكبسي عمران: لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت، (د ط)، 1982، ص201.

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

وترقص الأضواء... كالأقمار في نهر

يرجه المجداف وهنا ساعة السحر

كأنما تنبض في غوريهما، النجوم [1]

يرسم الشاعر في قصيدة أنشودة المطر واقعين متضادين متنافرين، ما هو كائن، وما ينبغي أن يكون، وفي الوقت نفسه كثيرا ما تجده يؤاخي بين المتضادات فيجعلها توائم لإبقاء إحداها إلا بالأخرى، تبدأ أنشودة المطر بجو، ضبابي يبدو من خلال عيني المحبوبة اللتين تجمعان بين النور والظلام، والحياة والموت ترسمان للشاعر ما كان، وما سيكون في إلهام عاصف زخم منقطع النظير. فكأنما ينبع الضوء والموت في غوريهما، فهما تضعان النجوم وتبثان الموت والحياة، وعندما يصل إلى هذه الرؤية المتعمقة في غور عينها يدرك أنها الموت والحياة، فينتقل إلى صورة من الأسى الذي تغرق فيها عيناها:

وتغرقان في ضباب من أسى شفيق

كالبحر سرح اليدين فوقه المساء

دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف [2]

[1] بدر شاكر السياب: ديوان "أنشودة المطر"، ص123.

[2] المصدر نفسه، ص123.

فتعود الضبابية تغطي عينيها، لكنها ضبابية من أسى شفيق، فهو أسى ينبع من حزن لمعرفتها بما يكمن وراء الضياء والخصب، لذلك "تبسمت عيناها" ولم تضحك في بداية القصيدة، فأساها ينبئ عن شيء سيحدث في المستقبل. عرفته من خلال امتدادها عبر الزمان ومعرفتها بالماضي، وهذا الأسى الشفيف يعكس ما وراء من جمال عيناها، فحتى " أساها" يعطيها مزيدا من الجمال، فكأنما الأسى يحتضنها حين تغرق عيناها فيه، كما يغرق البحر في السماء عندما يمد يديه محتضنا، فهو أسى لذيذ، فيه دفء الشتاء، وارتعاشة وصورة البحر هنا موازية لصورة النخيل، فعيناها غابتا نخيل حين تخصب وعيناها بحر فيه دفء والرعشة، وعلى الرغم من تضادها إلا أن تحديد الدفء في زمن الشتاء، والرعشة في الخريف مرغوبان، كلاهما يوصل المرء إلى حالة من التوازن مع العالم الخارجي من دفء وبرد، لكن من أن يصل الشاعر إلى "ارتعاشه الخريف حتى يرتعش قلبه فتبدأ الصعوبة الحقيقية. وتبدأ حركة القصيدة بالتسارع في دورة جديدة مرتبطة بالسابقة موضوعا، ومختلف معها إيقاع، فكأنما ساعة السحر تصرمت، ووصل الزمن إلى النور القوي الذي جعل الشاعر يرى الأشياء بوضوح أكبر، ويرفع صوته أعلى، في حركة صعود مطرد إلى أخر القصيدة حتى يصل إلى إيقاع مطر، وإلى النداء والصياح فنجده يعطف على إرتعاشة الخريف

"والموت والميلاد، والظلام، والضياء

فتستفيق ملء روحي، رعشة البكاء

ونشوة وحشية تعانق السماء

كنشوة الطفل إذا خاف من القمر [1]

[1] بدر شاكر السياب: ديوان "أنشودة المطر"، ص123.

فالشاعر خائف واجف يأمل في الحياة وقد سبقت صورة الموت الحياة، وسبق الظلام الضياء، لذلك كان أقرب لليأس منه إلى الأمل، وإن القصيدة بما اشملت عليه من تقابلات مضادة تعكس اختلالات الواقع، وقارئ القصيدة يدرك بأن التناقض هنا ليس بين الكلمات وإنما بين لوحتين متقابلتين متناظرتين تشكلان صورة مزدوجة للتناقض النفسي لدى الشاعر، ولولا تلك التعابير التي تقابلت لما اقترب القارئ من فهم نفسية الشاعر خلال النص.

إن ظاهرة التقابل والتضاد كثيرة وشاسعة في شعر السياب، واستعمالها يوسع دائرة التصور الشعري، فالإيقاع الداخلي يستمد ديناميكية من ذلك التنافر والتقابل لكي يعكس الشاعر من خلال حالات نفسية يناقض بعضها بعضا، ولكي يعبر عن الصراع وتصادم في الواقع الإنساني بين الخير وما يحتويه من مبادئ كالتسامح والتواضع والتجاوز والشر وما يحتويه أيضا من نزعات مضادة لتلك المبادئ، فالتقابل والتضاد في الشعر المعاصر يأخذ أبعاد عميقة روحية وفنية تتجاوز تلك الرؤى التقليدية ذات البعد الواحد.

فالوحدات اللغوية تشهد تقابلا وتضادا دلاليا، لأن السياب يريد بصورة عامة أن يضمن للغة حيويتها بإعادة خلق جديدة تنشئ بدورها مدلولات أخرى تشكل قمة الشعلة الشعرية.

3-المستوى التركيبي:

يأخذ المستوى التركيبي حيزا هاما في الدراسات الأسلوبية ذلك أن غاية المجال الأسلوبي في مقاربته للخطاب الأدبي هو الكشف عن أدبيته والتي تتجلى فيما ينشأ بين عناصر الخطاب اللغوي من أنسجة متميزة، وظاهرة التركيب هي تنضيد الكلام ونظمه لتشكيل سياق الخطاب الأدبي[1] أي أن البناء اللغوي للشعر يتأسس من خلال شبكة من العلاقات المترابطة، فالبنية التركيبية للخطاب الأدبي يقوم على التركيب النحوي الذي يجب أن ينظر إليه في الشعر على

[1] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، دار هومة، الجزائر، (د ط)، 1997، ص168.

أنه ذو فاعلية تؤدي جزءا من معنى القصيدة وجماليتها وهو بذلك يتضافر مع باقي العناصر الأخرى (التركيب البلاغي) في تحقيق أدبية الخطاب الأدبي.

ومن خلال دراستنا لهذا الجانب التركيبي سنكتفي بأخذ أمثلة من ديوان (أنشودة المطر) حول التقديم والتأخير، والأساليب التركيبية الإنشائية فقد قمنا بدراسة الأساليب الإنشائية الطلبية نظرا لتوترها في متن القصيدة وسيكون ذلك بتقسيم الجمل إلى قسمين: إنشائية وخبرية.

3-1-التقديم والتأخير:

يعد أسلوب التقديم والتأخير من الموضوعات التي نالت حظا وفرا عند النحويين والبلاغيين فهو ظاهرة من ظواهر اللغة العربية، والتقديم والتأخير من مجال الأسلوبية باعتبارها إنحرافا عن النمط المألوف [1] وإذا اطلعنا على قصيدة أنشودة المطر نجد أن السياب استخدم ظاهرة التقديم والتأخير، ومن أهم الحالات التي تم فيها التقديم والتأخير قوله في قصيدة "**أنشودة المطر**"

[... وفي العراق جوع. [2]

تنطوي هذه العبارة على تقديم وتأخير والأصل فيه: "جوع في العراق" قدم الشاعر الخبر شبه جملة (في العراق) على المبتدأ (جوع) لدلالة على أن العراق تعاني من شدة الحزن والجوع.

وفي قوله:

ومقلتاك تطيقان بي مع المطر. [3]

---

[1] رجاء عيد: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف، الاسكندرية، (د ط) ،1993، ص14.

[2] بدر شاكر السياب: ديوان" أنشودة المطر"، ص125.

[3] المصدر نفسه، ص 124.

وفي هذا السطر الشعري جاء التقديم في هيئة جار ومجرور حيث، قدم الشاعر الجار والمجرور "بي" على الخبر الذي جاء جملة (تطيقان) وهو يعبر عن الحنين للوطن والشعور النابع من رؤية طفل أو ميت، فالمطر يطلق هذا الشعور باستمرارية.

وقوله:

كأن صيادًا حزينًا يجمع الشباك [1]

وهنا قدم الشاعر نعت "حزينًا" على الخبر (يجمع الشباك)، والأصل فيها (كأن صيادا يجمع الشباك حزينا) فكان الغرض من التقديم هو تبين العراق مازالت في رقادها وذلها وهوانها فالشعب يعاني فيها من يأس وحزن ينعى حظه وقدره، وتقديم الحال يأتي للتأكيد على المعنى الذي يبرزه هذا الحال. [2]

إن التقديم والتأخير عامل مهم في إثراء اللغة الأدبية وإغناء التحولات الإسنادية التركيبية في النصوص مما يجعله أكثر حيوية، ويبعث في نفس القارئ الحرص على مداومة النظر في التركيب، بغية الوصول إلى الدلالات الكامنة وراء الإختلافات أو الإنتهاك. [3]

ومن أنماط التقديم كذلك في قصيدة "**أنشودة المطر**" تقديم الجار والمجرور وذلك في قوله:

[... أو شرفتان راحّ ينأى عنهما القمر

كأنما تنبض في غوريهما، النُّجوم

تسحُّ ما تسحُّ من دموعها الثقال

---

[1] بدر شاكر السياب: ديوان" أنشودة المطر"، ص 124.

[2] محمد الدسوقي: البنية اللغوية في النص الشعري، دار العلم والإيمان، الإسكندرية، (د ط)، (د ت)، ص221.

[3] المرجع نفسه، ص 174.

حتى إذا ما فضَّ عنهما ختمها الرجال [1]

في هذه الأسطر الشعرية قدَّم الشاعر الجار والمجرور، ففي السطر الأول نجد الشاعر قدم الجار والمجرور(عنهما) على الفاعل (القمر) والأصل في ذلك (أو شرفتان راح ينأى القمر عنهما)، 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 أيضا هذا التقديم في السطر الثاني إذ نجد الشاعر يقدم الجار والمجرور في غوريهما على فاعل النجوم والأصل في ذلك (كأنما تنبض النجوم في غوريهما) جاء هذا التقديم للدلالة على الضباب الشديد الذي يسود البلاد ورغم ذلك بتذكر الشاعر لمعان النجوم، وقع تقديم "الجار والمجرور" على هيئات متنوعة وكان القصد هو التخصيص ويعد هذا الأخير أحد المقاصد المبتغاة من التقديم والتأخير لذلك ظهرت عناية اللغويين والبلاغيين به بشكل كبير [2]

كثيرا ما رأينا الشاعر يؤخر الفعل والفاعل بتقديم الظرف والمفاعيل والحال وذلك في قول الشاعر في القصيدة نفسها من أنشودة المطر:

كالبحر سرَّحَ اليدين فوقه المساء

فتستفيق ملء روحي رعشة البكاء

وقطرة فقطرة تذوب في المطر

ودغدغت صمت العصافير على الشجر

أنشودة المطر [3]

---

[1] بدر شاكر السياب، ديوان "أنشودة المطر"، ص123.

[2] محمد ويس: الإنزياح في التراث النقدي والبلاغي، دار رسلان للطباعة والنشر، (د ط)، (د ت)، ص174.

[3] بدر شاكر السياب: ديوان "أنشودة المطر"، ص123.

تبين لنا هذه الأسطر الشعرية أهم الحالات التي تم فيها التقديم والتأخير حيث قدم الشاعر في السطر الأول الظرف (فوقه) على الفاعل (المساء)، والأصل في ذلك (كالبحر سرح المساء اليدين فوقه).

أما في السطر الثاني والرابع، فنجد الشاعر يقدم المفعول به (ملء) عن الفاعل (رعشة) والأصل في ذلك (فتستفيق رعشته البكاء ملا روحي وهذا التقديم جاء ليدل على الوحدة والفراق الذي يشعر بهما الشاعر. أما السطر الرابع فقدم المفعول به (صمت) على الفاعل (أنشودة المطر) والأصل في ذلك (ودغدغت أنشودة المطر صمت على الفاعل (أنشودة) والأصل في ذلك (دغدغت أنشودة المطر صمت العصافير على الشجر، وهذا التقديم جاء ليدل على الحرية والإطلاق، ما يمكن قوله أنَّ الشاعر قدم المهم وذلك من كثرة الظلم والجوع والقهر التي تعرض له شعبه، وأخّر ما يجب تأخيره، لذلك فأسلوب التقديم والتأخير من أكثر مباحث التركيب تحقيقا للانحراف أو الانزياح.

ولأهمية التقديم والتأخير يقول شيخ البلاغيين عبد القاهر الجرجاني-رحمه الله-: "هو باب كثير الفوائد، جّم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، ولا يزال يغتر لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فنجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قدّم فيه شيء، وحّول اللفظ عن مكان إلى مكان.[1]

[1] فضل حسن عباس: البلاغة فنونها وأفنانها (علم المعاني)، سلسلة بلاغتنا ولغتنا، دار الفرقان للنشر والتوزيع، اليرموك، ط1، (د ت)، ص209.

3-2-الأساليب:

الأسلوب هو القالب الذي تنسج فيه التراكيب، ومن خلاله يفهم القارئ عرض الشاعر إذ هو "مجموعة الطاقات الإيحائية في الخطاب الأدبي"[1] فأسلوب المبدع في تأليف صوره يعد وسيلة لنقل أفكاره ومعانيه، وجودة هذا الأسلوب قد ترقى بالأفكار المطروحة فتخرجها في زيّ معجب ويستطيع الباحث أن يميز سمات أسلوبية تكشف على فنيتها ووظيفتها اللغوية، وجوانب من الحياة النفسية إذ تتظافر علاقات لغوية شتى تخفي دلالات متنوعة وتترك في مخيلة المتلقي إيحاء بطابع عام، يضم البناء الفني لأشعارهم.

ويعد الأسلوب الطريقة أو المذهب أو الوجه الذي تصاغ به الألفاظ والعبارات، وكيفية التعبير عنها ونظمها في الكلام، سواء كانت متعلقة بالأساليب الإنشائية كالأمر والنهي والإستفهام أم بالأساليب الخبرية ومن أهم الأساليب التي استخدمها السياب في ديوانه "**أنشودة المطر**"

-**الأسلوب الإنشائي:** وهو " ما لا يصح أن يقال لقائله إنه صادق فيه أو كاذب [2] وأُولى الأساليب الإنشائية التي استعملها السياب هو أسلوب الإستفهام يعد الإستفهام من التراكيب التي تحمل إمكانيات التواصل بين المرسل والمتلقي لما تحويه من مضمون وجداني ونفسي فهو "طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل ومن أهم الأمثلة الواردة قول السياب في قصيدة "**أنشودة المطر**":

أتعلمين أيّ حزن يبعث المطر؟

وكيف تنشج المزاريب إذا إنهمر؟

---

[1] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسني في النقد العربي، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3،(د ت)، ص90.

[2] علي الجارم، مصطفى أمين: البلاغة الواضحة البيان والمعاني والبديع، مكتبة الأدب، القاهرة، ط1، 2002، ص138.

وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع؟

نلاحظ أن الأسطر الشعرية السابقة تتخذ صيغ أسئلة تتأسس على همزة الإستفهام في السطر(1) وعلى إسم الإستفهام في السطرين (2) و(3) ومن ثم فإن الأسطر الثلاثة تتضافر- أولا-عبر البنية الإستفهامية لتبدو كل بنية تدعم الأخرى وتتضافرنا عبر تماثل ما يليها من الأفعال المضارعة (أتعلمين-كيف تنشج، كيف يشعر) المشحونة بمعاني الحيرة، وعدم الإطمئنان، هذا من جهة-ومن جهة أخرى يظهر تماثل الأفعال ومن ثم تماثل الصوتي عبر القافية ومن خلالها تتشكل كلية متماسكة [1].

ونجد السياب يغير ويلون في الأدوات والمعاني التي تخرج إليها الإستفهام حسب نفسيته، وموضع الخطاب، ونوع المخاطب، وهذا واضح من المثال الذي تأتي فيه أداة إستفهام يليها فعل ماض، وذلك من خلال قوله في نفس القصيدة

وكم ذرفنا ليلة الرَّحيل، من دموع؟ [2]

ويعطي الإستفهام ظلال غنية محملة بالإستغراب من خلال إظهار كمية من الدموع المذروفة ليلة الرحيل، ولو صيغ بأي تركيب آخر لما وصل المعنى المراد ومن أسلوب الإستفهام ننتقل إلى أسلوب النداء، إذ يعد من الأساليب المهمة التي يستعملها الشاعر من أجل إيصال أفكاره، فهو توجيه الدعوة إلى المتلقي للإصغاء كما أنه طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه لحرف نائب مناب (أنادي) المنقول من الخبر والإنشاء[3] أي أنه يستعمله لتلبية المنادى البعيد أو القريب، يكتسب النداء في القصيدة وظيفة فنية ثرية بالدلالات والإيحاءات ويظهر ذلك

---

[1] حسن ناظم: البنى الأسلوبية، دراسة في "أنشودة المطر" للسياب، ص146.

[2] بدر شاكر السياب: ديوان" أنشودة المطر"، ص125.

[3] أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (د ط)،(د ت)، ص105.

في السياقات التي يرد فيها، وفي القرائن المحيطة به، فصاحب الخطاب هو (المنادى/ المرسل) أما المنادى (المستقبل) فهو الطرف الثاني لتركيب النداء.

وفيما يتصل بالبنية التركيبية للسطر الندائي فقد تنوعت على مستوى أداة النداء وعلى مستوى المنادى، فتوفر بعضها على أداة للنداء ويغلب إستخدام أداة النداء (ي) مقابل ندرة إستخدام الأدوات الأخرى، مما يؤكد الحضور المركزي لهذه الأداة في هذا الأسلوب، وتعدد المعاني التي يحملها النداء.

أصيح بالخليج: يا خليج

يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والردى!

فيرجع الصَّدى

كأنَّه النشيجْ

يا خليجْ

يا واهب المحار والرَّدى [1]

ففي هذا المثال يخرج النداء عن معناه الأصلي، ولا يُلقى طالبا إجابة النداء أو إقبال المنادي بقدر ما فيه من محمولات وجدانية نفسية، تعكس المشاعر والإنفعالات بالنداء والصياح، فقوله (يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى) يدل على إختلال في المعنى (اللؤلؤ/ الردى)، والردى هو الموت والهلاك، وهذا الإختلاف في معاني المفردات يوحي بالإضطراب الذي يعيشه الشاعر من حزن وفرح ومن أمل وخيبة، ويستعمل أسلوب النداء للتعبير عن حالة الصراع الداخلي الذي تعتري ذات الشاعر فيستعمله الأخير لشد الإنتباه إلى قضيته ويجعل السامعين

[1] بدر شاكر السياب: ديوان "أنشودة المطر"، ص126.

يتفاعلون معها في أثناء عرضها، فالشاعر يصيح وينادي بالخليج الذي يحمل معه الأمل من جديد، وبالأحرار الذين يعدون أنفسهم من أجل إستقلال العراق لكن محاولاتهم كانت فاشلة، فالخليج مثلما يهب الخير والعطاء، كذلك يهب الهلاك لصعوبة الحصول على خيراته ويكسب النداء وظيفة غنية بالدلالات، فلذلك أفاد السياب في قصيدته لإحياء الضمائر والقضاء على الظلم والهم وجعله وسيلة تكشف عن مدى المعاناة التي ينتجها النص الشعري.

- **الأسلوب الخبري:**

الأسلوب الخبري هو من الأساليب التي اعتمدها "السياب" في ديوانه أنشودة المطر، فالخبر "ما يصحُّ أن يقال لقائله إنه صادق فيه أو كاذب، فإن كان الكلام مطابقا للواقع كان قائله صادقا، وإنْ كان غير مطابقٍ له كان قائله كاذبا" [1] وقد نوع الشاعر في أضرُب هذا الأسلوب(الخبري)، حيث إستخدم الأسلوب الخبري الإبتدائي الخالي من الأدوات، ويُعرفُ هذا النوع من الخبر عندما يكون المخاطب خالي الذهن فيحسن للبليغ إلقاء الخبر دون توكيد [2] ومن أمثلة ذلك قوله في قصيدة **أنشودة المطر**:

أكاد أسمع العراق يدخر الرُّعود

ويخزن البروق في السُّهول والجبال [3]

من خلال هذين السطرين الشعريين نجد أن الشاعر يخبرنا عن الهم الّذي سببه المستعمر له، الذي غزا بلاده فنجده يعايش الموقف بالعراق، والخبر في ضرورية المتنوعة تتراصف فيه أدوات وأسماء وأفعال تساعد على الطلب والإنكار ففي موقف الطلب يقول الشاعر في القصيدة نفسها:

---

[1] علي الجارم، مصطفى أمين: البلاغة الواضحة البيان والمعاني والبديع، ص138.

[2] المرجع نفسه، ص154.

[3] بدر شاكر السياب: ديوان" أنشودة المطر"، ص125.

كأنَّ طِفلاً بات يهذِي قبلَ أنْ يَنامْ

لابدَّ أن تعودْ [1]

استخدم الشاعر من خلال هذين السطرين الشعريين الأسلوب الخبري الطلبي لأنه إستعمل أدوات التوكيد (كأن، أن) وهذا ما يتطلبه هذا النوع من الخبر ويعرف الأسلوب الخبر الطلبي بأن يكون المخاطب مترددا في الحكم شاكا فيه ويريد الوصول إلى اليقين في معرفته، وفي تلك الحالة ينبغي توكيده له لينفي الشك ويستقر في نفسه[2] ففي هذه الحالة يتطلب الموقف إزالة التردد والشكوك، فمثلا في السطر الثاني إستعمل الشاعر الأداة "أنَّ" وهذا يُوحي بإصراره وتحدي المناضل على تحرير الوطن وعودة العراق حرة كما كانت، أما في موقف الإنكار فيتطلب الأمر أكثر من قرينة لتأكيد الخبر وهذا ورد في عند الشاعر إذا يقول:

وإن تهامس الرفاق أنَّها هناك [3]

نلاحظ أن الشاعر في هذا السطر الشعري إستخدم أداتين وهما إن، أنَّها وهذا ما يتطلبه هذا النوع من الخبر (الخبر الإنكاري) ، وهذا السطر يوحي بمدى الخوف والقلق الذي يملأ النفوس والموت والخراب الذي حل بالوطن (العراق).

وفي الأخير ما يمكن قوله إن الأساليب (الإنشائية والخبرية) شكلت نسقا حواريا ينسجم مع قضية الشاعر، وهذا الإنسجام يمثل لحظة من الإلتقاء بين لغة النص، وقضية الشاعر ورؤيته.

---

[1] بدر شاكر السياب: ديوان" أنشودة المطر"، ص124.

[2] علي الجارم مصطفى أمين: البلاغة الوضحة البيان والمعاني والبديع، ص 53.

[3] بدر شاكر السياب: ديوان" أنشودة المطر"، ص124.

4- المستوى المرئي :

لقد أسهمت القصيدة التشكيلية البصرية في إعلاء الطاقة التعبيرية للغة الشعرية وذلك بإستثمار عناصر غير متوقعة إستثمارا جماليا ودلاليا لضرورات يقتضيها النص، فالشاعر في الكتابة الحديثة موجه بخطر كبير أثناء العملية الإبداعية فهو قلق إزاء التعامل مع ما يواجهه من بياض في صفحة الكتابة الحديثة بعد تفتحها على مختلف الفنون الأخرى وإستفادتها منها[1] وكذا قلقه إتجاه توظيف علامات الترقيم التي أصبحت تقتضيها الكتابة الشعرية الحديثة، وبنظرة نلقيها على صفحات الديوان يتضح لنا مدى الإهتمام الذي أوله بدر شاكر السياب لهذا الجانب من الإيقاع الداخلي، فراح يشكل قصائده بحسب طبيعة التجربة الشعرية وما تقتضيه، فصار لكل قصيدة بنيتها المرئية الخاصة، فجاء الديوان متضمنا بنيات مرئية متنوعة، يمكن مقاربتها من خلال مستويين اثنتين:

4-1 البياض والسواد:

تتميز القصيدة بأنواع مختلفة من الوقفات التي تحدد حجم السواد والبياض فيها، والوقفة في الأصل هي توقف ضرورة للمتكلم لأخذ نفسه، وهي بالتالي ليست إلا ظاهرة فيزيولوجية خارجة عن النص ولكنها بطبيعة الحال محملة بدلالات لغوية[2] فالبياض ليس فعلا بريئا أو عملا محايدا أو فضاءا مفروضا على النص من الخارج بقدر ما هو عمل واع ومظهر من مظاهر الإبداعية وسبب لوجود النص وحياته، إن البياض لا يجد معناه وحياته وامتداده الطبيعي إلا في تعالقه من السواد، إن تفصح الصفحة بوصفها جسدا مرئيا عن لعبة البياض

---

[1] مسعود وقاد: البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان، رسالة الماجستير، منشورة، قسم اللغة العربية، شعبة الأدب العربي ونقده، جامعة ورقلة، الجزائر، 2003،2004، ص112.

[2] محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، ص36.

والسواد بوصفه إيقاعا بصريا[1] فالبياض يقوم بشكل أساسي على العنصر التشكيلي للمكان الذي يحتله السواد متخليا في ذلك عن مساحة معينة للبياض، ويعد في التجربة الشعرية المعاصرة وسيلة من وسائل توفير الإيحاء وتوصيل الدلالة لقارئ، عن طريق الصراع الحاد القائم بين الخط والفراغ، أي بين الأسود والأبيض وهو ربما لم يجربه القدماء بنفس الحدة التي تعتري شاعرنا الحديث، وهو يكتب نصه الشعري، لأن القدماء كانوا يعرفون مسبقا حدود المكان عند كتابه النص، فيمارسون لعبة الكتابة داخل إطار مقفل، أما الشاعر الحديث فإنه يواجه الخطوط (اللون الأسود) بنفس القلق الذي يواجه به الفراغ (اللون الأبيض) وهذا الصراع الخارجي لا يمكن أن يكون إلا انعكاسا مباشرا أو غير مباشر للصراع الداخلي الذي يعاينه [2].

فللشاعر الحرية المطلقة في اختيار حجم السواد والبياض لقصيدته، ويخضع هذا ضرورة لطبيعة التجربة وخواصها وما يترتب على ذلك من تدفق أو إحجام في المشاعر، ومن إحتدام أو هدوء في الحالة الشعرية.

وللسياب –كما لكل شاعر حداثي–أشكاله الخاصة المتنوعة والمتعددة والتي لا تتشابه أبدا في شكلها الطباعي، ومن قصائده على سبيل المثال قصيدة "جيكور والمدينة"

[... وجيكور خضراء

مس الأصيل

ذرى النخيل فيها

ودربي إليها كومض البروق

بدا واختفى ثم عاد الضياء فأذكاه حتى أنار المدينة

---

[1] كريم الوائلي: التشكيلان الإيقاعي والمكاني في القصيدة العربية الحديثة، دار وائل الأردن، عمان، ط1، 2009، ص57.

[2] محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص36.

وعرى يدي من وراء الضماد كأن الجراحات فيها حروق [1]

يتضح من شكل الكتابة الشعرية أن الشاعر السياب وزَّع سطوره الشعرية توزيعًا طِباعيا غير متساوٍ ومن حيث الطول، أي أن جغرافية الكتابة لهذا المقطع الشعري متفاوتة من هذا الجانب إضافة إلى هذا عمل على عدم إتمام السطر الشعري من حيث المبنى والمعنى والإيقاع وكأنه (الشاعر) يريد بهذا الشكل الكتابي غير مكتمل في معظمه تعزيز كتابة المحور والبياض، كما أنه بهذه الصورة يستثير حاسة البصر لدى المتلقي ويحفزها على التفاعل مع هذه الأشكال، هذا التراجع والإضطراب في الكتابة لم يأت إعتباطيا "وإنما يخضع إيقاع التجربة وهندسة الدلالة النفسية في حركتها الخفية المتوترة المتراجعة إلى لحظة البداية"[2] فنجد أن الشاعر لم يتوقف توقف طبيعيا بل كان هناك إنقطاع خلف بياض بعد "مس الأصيل" وكذلك "ذرى النخل" ثم تمتد مساحة السواد في البيت الأخير، وهنا تتجلى لعبة البياض والسواد لتكشف عن نفسية الشاعر الذي أفضى بما يكنه في السطر الأخير، وكان مشدود الأنفاس وهو يقطع جسد اللغة ليصنع منها عالمه الخاص المعبر عن حركات نفسية تترجم حالة من الترقب، ثم توقف يمتد قليلا في قوله "بشمس حزينة" ويضع نقاطا ثلاثا مجسدا صورة للمعاناة الشاعر التام في السطر الاخير سبقته شحنات وإرهاصات ليظهر بعدد ذلك النوع من البوح الكلي الذي لم يحتمله الشاعر بين ضلوعه "حتى أنار المدينة" ونلاحظ أن الشاعر في نفس المقطع يترك بياضا في قوله:

جيكور من دونها قام سور

وبوابة

---

[1] بدر شاكر السياب: ديوان "أنشودة المطر" ص 79.

[2] إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، ط3، 2007، ص 37.

وإحتوائها سكينة [1]

فالبياض الطباعي في هذا المقطع يجسد قلق الشاعر محصورا داخل جيكور التي يطوقها سور وبوابة، فهي تشبه السجن الكبير، ثم تغوص في أبعاد لا متناهية من السكينة المجهولة.

إن أشكال البياضات في النص متعددة لا حصر لها في ديوان "أنشودة المطر" وكلها تشترك في شعرية النصوص، ومن نماذجه أيضا قصيدة "**الأسلحة والأطفال**" يقول فيها:

سرت عبر حقل من السنبل

وهسهسه الخبز في يوم عيد

وغمغمه الأم باسم الوليد

تناغيه في يومه الأول

كأني أسمع خفق القلوعْ

وتصخاب بحارة السندبادْ

رأى كنزه الضخم بين الضلوع

فما إختار إلا كنزا... وعاد [2].

نلاحظ من خلال المقطع أن طريقة توزيع النص في فضاء النص منحته هندسة متميزة شبيهة بالعمود في إستقامته، إذ عانقه البياض من الجانبين الأيمن والأيسر وإنحصر السواد في الوسط، وهنا نلمح طغيان للبياض على السواد، حيث كان مجيء السواد شكل متوازي منظم

[1] بدر شاكر السياب: ديوان "أنشودة المطر"، ص 80.

[2] المصدر نفسه، ص 178.

والبياض أيضا من الجهتين متوازي ومنتظم، وهذا للفت وجذب إنتباه القارئ لهذه النقطة، فحصر البياض للسواد ربما يوحي إلى حالة الشاعر الذي يعيش نفسية منهارة مع المرض، إذ لم يستطيع التعبير عنها بإتساع، وتكلم وهو يحس بحصار وضيق بقبضان نفسه وبدل أن يستخدم أسطر طويلة عبر عن مكبوتاته وأفكاره بأسطر قصيرة، فيحسن القارئ أن الشاعر يقطع الكلام ويعيش ضغطا وحصار وكأنه يرتاح بصمته هذا، أو هناك كلام لا يستطيع البوح به.

وفي نموذج آخر ورد قوله في قصيدة "**تعتيم**"

حين يذر النور

يلقي به التنور

على وجهك الظلماء

ويهمس الديجورْ

آهاتِهِ السمراء

على محياك

تهجس عيناك

بكل حزن الدهور

وكل أعيادها:

أفراح ميلادها [1]

[1] بدر شاكر السياب: ديوان " أنشودة المطر"، ص 23.

نلاحظ في هذا المقطع الشعري سيطرت البياض على السواد، حيث كتب الشاعر في الجهة اليمنى، وحصر أسطره في ثلاث كلمات على الأكثر وترك المجال للبياض من الجهة اليسرى، وكان الشاعر هنا يعبر عن نفسية الحزينة في كلمتين إلى ثلاث كلمات فحزنه يسيطر عليه ويحصره.

4-2-علامات الترقيم:

اشتغل الخطاب الشعري العربي المعاصر على علامات الترقيم بكونها رموزا بصرية حيث وظفها لخدمة منحاه الإبداعي التجاوزي وذلك بمحاولة شحنها بدلالات ووظائف جديدة تجعلها مفارقة للمألوف من دلالاتها ووظائفها المعتادة هذه العلامة أو الرموز البصرية ثم الاتفاق عليها من أجل تنظيم الكلام، تسهيل فهمه وعلامات الترقيم هي "رموز توضع بين أجزاء الكلام للقارئ لمعرفة مواضع الفصل والتنويع في التنغيم والنبرات الصوتية أثناء القراءة" [1].

وقد سعى الشاعر المعاصر إلى التعامل معها بوصفها دوال شعرية لا بد من إضاءتها والكشف عن سرها الذي يعد أحد أسرار اللغة " فهي شاهدة على أننا نتكلم بشيء أخر غير الكلمات، برؤيتنا وبجسدنا كله[2] فعلامات الترقيم في النص الشعري من الآليات المعاصرة التي تؤثر في مسألة التصوير عند الشاعر ونمط الفهم وتأويله عند الملتقى، فنجد أحيانا طغيان علامات الترقيم على النص الشعري المعاصر لتشكيل أبعاد نفسية وإيديولوجية في المتلقي المستهدف بالمكون الإبداعي، وتقوم علامات الترقيم بضبط نبرة الصوت في الكتابة فهي دوال بصرية تتفاعل مع الدوال اللغوية في إتمام المعنى وإنتاج الدلالة وتنظيم المفاصل المهمة في الخطاب الشعري وديوان بدر شاكر السياب يظم نسيجا كثيفا من علامات الترقيم وهو ما يدل على أنه يشكل عناصر تتفاعل مع غيرها لتنسج الواقع الشعري لقصائد الديوان بقصد من

---

[1] فهد خليل زايد: علامات الترقيم في اللغة العربية، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع عمان، ط1، 2011، ص10.

[2] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاته، ج 3، دار طوبقال للنشر، المغرب، ط1، 1990، ص121.

الشاعر نفسه لأن وظيفتها لا تقل أهمية على أي دال آخر من دوال النص، أو هي من الناحية الإيقاعية أكثر شحنا بالدلالة من غيرها لما تتضمنه من الغموض والقابلية للتأويل من جهة، وما تترجمه من الإنفعالات ذات التأثير القوي في المسارات الإيقاعية للنصوص ومن نماذجه هذا المقطع من قصيدة "**المخبر**" يقول فيها:

نهض الحقير

وسأقتفيه فما يفر، ساقتفيه إلى السعير

أنا ما تشاء أنا اللئيم، أنا الغبي، أنا الحقود

لكنما أنا ما أريد أنا القوي، أنا القدير

أنا حامل الأغلال في نفسي، أقيد من أشاء

بمثلهن من الحديد، وأستبيح من الخدود

ومن الحياة أعزهن، أنا المصير، أنا القضاء [1].

من علامات الترقيم البارزة في المقطع الشعري الفاصلة، إستعملها السياب في معظم أسطر القصيدة، ربما يرجع هذا إلى حالته النفسية المنهكة، والتي تجسدها الفواصل المتموضعة بين كلمات الجمل لتحقيق نوعا من الراحة للكاتب وللقارئ في الوقت نفسه، وهي أيضا تتيح للقارئ بالتروي الخفيف، ومن أبرز علامات الترقيم أيضا في ديوان السياب علامة الإستفهام وهي علامة توضع للدلالة على التساؤل توضع في نهاية الجملة سواء أكانت مبدوءة بحرف الإستفهام أما لا وقد وردت في قصيدة "**العودة لجيكور**" في قوله:

من ينزل المطوب عن لوحه؟

[1] بدر شاكر السياب: ديوان" أنشودة المطر"، ص26.

من نطرد العقبان عن جرحه؟

من يرفع الظلماء عن صبحه؟

ويبدل الأشواك بالعار؟ [1]

تعتبر علامة الاستفهام من علامات الوقت الطويل، إستخدمها الشاعر بكثرة في هذه الأسطر، حيث أن معظمها تحوي علامة على الأقل، وهذا الاستعمال المفرط ربما لجلب القارئ عند أول وهلة تقع عيناه على القصيدة فالشاعر أكثر من هذه العلامة ليتيح متنفسا لمواصلة قراءة القصيدة دون كلل أو ملل، حيث إستخدمها الشاعر في موضعها المناسب لتجسيد حالة الضياع والحيرة والبحث عن المجهول.

وتأتي في موضع أخر في قصيدة "**أنشودة المطر**" يقول:

أتعلمين أي حزن يبعثُ المطر؟

وكيف تنشج المزاريب إذا إنهمر؟

وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع؟ [2]

خلال الأسطر السابقة نجد أن الشاعر وظف علامة الإستفهام بغرض التساؤل والحيرة، فهذه التساؤلات المتتالية تثير ذهن المخاطب فالشاعر لم ينتظر جوابا وإنما يسأل الحبيبة الغائبة عن طبيعة الحزن ويستشير علاقة وجوده بها، كعلاقة الحزن بالمطر.

وقد إتسم النص الشعري بتوظيف تقنية الحذف، وهي ظاهرة تنطوي على القراءة الضمنية للنص الغائب، وهذا النمط الشعري يمثل درجة عالية من إشراك القارئ في إنتاج النص، والذي

---

[1] بدر شاكر السياب: ديوان" أنشودة المطر"، ص 82.

[2] المصدر نفسه، ص 124.

يمثل نمطا من أنماط التلقي ومن بين القصائد التي شهدت علامة الحذف قصيدة "**المومس العمياء**" التي قال فيها:

سخر وشوق واحتقار، لاحقتها كالوباء....

والمال يهمس أشتريك وأشتريك فيشتريها

.....

.....

يا ليتها، إذن انتهى أجل بها فطوى أساها؟ [1]

إستعمل الشاعر علامة الحذف للتعبير عن مجهول بدلالة الحذف في السطر الأول وحذف سطرين كاملين بعد ذلك، ونقاط الحذف إتخذت شكلا جديدا في الشعر الحديث وإصطلح عليها بالمد اللفظي وهو يظهر على شكل أربع نقط أفقية فأكثر، ويمكن أن يتشغل سطرا كاملا أو مجموعة من الأسطر وكمثال على ذلك ما ورد في قصيدة " **العودة لجيكور**" يقول فيها:

ياشمس أيامي، أما من رجوع؟

.....

جيكور نامي في ظلام السنين؟ [2]

نلاحظ أن الشاعر استخدم المد النقطي في سطر واحد، لتعكس دلالة الضيق المعبر عن الحسرة.

---

[1] بدر شاكر السياب: ديوان" أنشودة المطر"، ص 154.

[2] المصدر نفسه، ص 86.

وكذا قصيدة " **مرحى غيلان**" كان لها من الحذف جزء حيث إستهل به قصيدته قائلا:

بابا.....بابا.....[1]

ومن علامات الترقيم التي وظفها الشاعر في نصه الشعري علامتا التنصيص وتسمى أيضا علامة الإقتباس، فالتنصيص للجمل والعبارات الإعتراضية يحمل القارئ على أن يتجه بالمفردة، أو عبارة إلى معنى الإيحائي ويتحاشى المعنى المعجمي المباشر، وقد جاء تنصيص العبارات الاعتراضية

قالوا له: "بعْد غَدٍ تَعودْ".....

لابدّ أنْ تعودْ [2]

وقوله في نفس القصيدة:

أصيح بالخليج: "يا خليج

يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والرَّدَى"!

ياخليج

يا واهبَ المحار والرَّدى [3]

نلاحظ من الأسطر الشعرية السابقة أن التنصيص الأول جاء في عبارة "قالو له: بعد غد تعود" ..... وهو تنصيص يحمل دلالتين هما: دلالة الوعد بالعودة مما يؤدي إلى إكساب

---

[1] بدر شاكر السياب: ديوان" أنشودة المطر"، ص124.

[2] المصدر نفسه، نفس الصفحة.

[3] المصدر نفسه، ص 126.

النفس نوعا من الراحة والطمأنينة، أما الدلالة الثانية فهي إستحضار واقع المستقبل بعدم فقدان الأمل والتأكيد على ضرورة العودة.

أما التنصيص الثاني"أصيح ياخليج": ياخليج يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى" فإنه يمثل التنصيص باستحضار إسم الخليج بماله من وقع وبما له من خصوصية إحتوائه على الخيرات بما فيها اللؤلؤ.

وهكذا نخلص إلى أن المستوى المرئي من نصوص السياب قد شكَّل عنصرا تكوينيا فعَّالا في تمثيل تجربته الشعرية، فكان لتوزيع جسد النص على فضاء الورقة دوره في التشكيل الإيقاعي والجمالي من خلال مساحات البياض والسواد، وتفاعل العين المتلقية معها، وكان لعلامات الترقيم بوصفها دالاً إشاريا صامتا دورها في المداخلة بين الوظائف المسؤولة في إنتاج الشعرية، وعلامات الترقيم التي جاءت متباينة في أشكالها ومواضعها، منح لقصائد الديوان تشكيلا طباعيا متميزا يجعل القارئ يتجول داخل الصفحات، ويستمتع بالتنوع الطباعي الذي يؤثر فيه بصريا ويجذبه نحو النص الشعري الواحد.

أدت العناية بعنصر التنويع إلى بروز نمط من الإيقاع أكثر عمقا وغموضا تجسد في الإيقاع الداخلي الذي سعى الشاعر إلى العزف على أوتار من خلال أربعة مستويات وهي المستوى الصوتي الذي ظهر دورها من خلال تجانس الأصوات وتآلفها، وجرسيتها مما أدى إلى توجيه حركة الإيقاع الداخلي في الخطاب الشعري. كما تجلى في عنصر التكرار دوره الجمالي في توكيد نغمي يخدم جو القصيدة الإيقاعي والدلالي وكذا المستوى البلاغي الذي قربناه من خلال علاقة الصورة الشعرية والمقابلة والتضاد بالإيقاع الداخلي، وقد برزت هذه العلاقة فيما تخلقه الصورة في النص من الإثارة والدهشة في نفس المتلقي وكذلك المستوى التركيبي الذي يقوم على التركيب النحوي وهو ذو فعالية تؤدي جزء من معنى القصيدة وجماليتها وهو بذلك يتضافر مع باقي العناصر الأخرى في تحقيق أدبية الخطاب الأدبي، وأخيرا مثل المستوى

المرئي للإيقاع الداخلي عنصرا تكوينيا في تجسيد التجربة الشعرية عند السياب من خلال اهتمامه بمساحات البياض والسواد وعلامات الترقيم وهذا ما أدى إلى التشكيل الإيقاعي والجمالي للنصوص.

ثانيا: الايقاع الخارجي

تمهيد:

ويقصد به الموسيقى المتأتية من نظام الوزن العروضي والقوافي الذي يشكل قواعد أصلية عامة يخضع لها جميع الشعراء في نظام قصائدهم فهي قاعدة مشتركة يبنى عليها النص الشعري.

لم يعد رواد الشعر الحر يلتزمون بوحدة البيت بعد تفعيلاته المحددة في كل بحر شعري منذ نشأة الشعر العربي، وإنما اعتمدوا على أصغر وحدة عروضية، هي التفعيلة تاركين لدفقاتهم الشعورية وأحاسيسهم أن تفرغ في أي عدد شاءت من التفعيلات في السطر الشعري، ومن هنا أمكن أن يقوم سطر شعري على تفعيلة واحدة، لأن التفعيلة ذاتها بنية موسيقية منظمة.

كما لجأ الشاعر الرائد إلى تنويع القوافي متحررا من قيد القافية المفروضة سلفًا لإخراجهم من إطار الرتابة والنمطية. ولعل السياب من أبرع رواد الشعر الحر في خلق القوافي المناسبة لجو النفسي، وأكثرهم حفاظا على إيقاع غنى بما يخلقه من موسيقى خارجية وداخلية ثرة تنسجم مع ذوق المتلقي العربي. [1]

1-الوزن:

يعد الوزن أساسا متينا في البنية الإيقاعية للشعر، ولهذا فإنه ليس غريبا أن تنال قضية الوزن إهتماما كبيرا لدى الباحثين في الشعر، وفي هذا السياق يقرر محمد النويهي أن الوزن هو

[1] بدر شاكر السياب: إيمان "محمد أمين" الكيلاني، ص259.

السمة الأولى التي تميز الشعر من النثر [1] وهو ليس شيئا زائدا، وليس مجرد شكل خارجي يمكن الإستغناء عنه بل هو ضرورة أكيدة لها، إرتباطها العميق بالتكوين والسلوك البشريين[2].

ويرد النويهي هذه الأهمية التي للوزن إلى إرتباطه بالتعبير عن العاطفة عندما تكون في حالة متوترة، نافيا أن يكون الوزن مجرد أداة لإضفاء الطلاوة والحلاوة والعذوبة ولتسير الحفظ [3] والبحور الشعرية هي الأوزان التي نظم بها العرب أشعارهم ومفردها بحر... وسمي الوزن بحرا لأنه يوزن به ما لا يتناهى من الشعر، فأشبه بالبحر الذي لا يتناهى بما يغترف منه [4]ومنه نستنتج أن الوزن عنصر جوهري في بناء القصيدة الشعرية، يمثل الهيكل الخارجي للإيقاع نابع من صميم القصيدة، مما يجعلها أكثر جمالاً وسحرًا.

استعمل السياب بحر الرجز الصافي التفاعيل، تتألف وحدته الإيقاعية من تفعيله "مستفعلن"، ولتوضيح ذلك نتأمل هذا المقطع من قصيدة " **أنشودة المطر**"

عيناك غابتا نخيل ساعة السّحر

عيناك غابتنخيلن ساعة سسحر

0//0//0/0/0/ /0//0// 0/ /0/0/

فعو مستفعلن متفعلن مستفعلن

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

---

[1] محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، ص30.

[2] المرجع نفسه، ص38.

[3] المرجع نفسه، ص31.

[4]، عبد الرضا علي: موسيقى الشعر العربي قديمة وحديثه، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، دار الشروق، الأردن، عمان، ط1، 1997، ص16.

أو شرفتان راح يناعنهملقمر

0//0//0/0//0//0//0//0/

مستفعلن/ متفعلن/ مستفعلن / فعو

*عيناك حين تبسمان تورق الكروم[1]

عيناك حين تبسمان تورق لكروم

00//0//0/ /0//0/ /0/0/

مستفعلن/ متفعلن/ متفعلن/ فعو

نجد أن الشاعر نوع في تفعيلات بحر الرجز ما بين (مستفعلن، متفعلن، فعو) وهذا التنوع جاء ليبين لنا نفسية الشاعر المتنوعة من جوع وفقر وحرمانه أو شوقه إلى وطنه العراق.

كما نلاحظ أن زحاف الخبن قد شاع في تفعيلات شطره الشعري، وهو إشارة على تصاعد النفس وتوتر الحالة النفسية للشاعر.

والخبن هو حذف الثاني الساكن من مُسْتَفْعِلُنْ فتصير مُتَفْعِلُنْ والرجز من البحور الكثيرة الاستعمال حتى سمي بمطية الشعراء لكثرة ما ركبوه نظما، ونوعوا في تشكيلاته.

2- القافية:

اختلف القدماء في القافية فمنهم من قال: إنها الكلمة الأخيرة في البيت وشيء قبلها، وقال بعضهم: هي حرف الروى، وقال آخرون هي الكلمة الأخيرة، وعند بعضهم الآخر تكون بعض كلمة أو كلمة أو كلمتين. والتعريف المتفق عليه عند معظم العروضيين هي من أخر

[1] بدر شاكر السياب: ديوان "أنشودة المطر"، ص123.

البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع المتحرك الذي قبل الساكن[1] ومهما كانت أهمية هذه التعريفات إلا أن القصيدة الحرة لم تعد تعني بالقافية بمفهومها التقليدي، وأصبحت الدفقة الشعرية بديلا عنها، وسميت (الوقفات)عوضا عن "القوافي"، وقد كان للقافية علاقة أساسية بالتشكيل الموسيقي الكلاسيكي، وتعد عنصرا أساسيا للشعر القديم ولا يقوم إليها، أما في الشعر الجديد فقد صار للقافية مفهوم آخر، وأصبحت هي النهاية الموسيقية للسطر الشعري فالقافية في الشعر الجديد –ببساطة– نهاية موسيقية للسطر الشعري هي أنسب نهاية لهذا السطر من الناحية الإيقاعية[2] وبالتالي فالقافية هي مقطع صوتي يتكرر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة الواحدة تتكون من ساكنين يسبقهما متحرك في آخر البيت. وهي عنصر من عناصر بناء النص الشعري.

ومن مظاهر الثراء الموسيقي عند بدر شاكر السياب الاهتمام بالقافية التي تشكل في شعره عنصرًا جماليا يمتلك في الكثير من السياقات وظيفته دلالية تؤشر للرؤيا التي يفرزها النص الشعري، لهذا السبب وغيره، قد حافظ السياب على اتفاقية رغم ما شهدته من تغيرات جوهرية عبر مراحل تطور تجربته الشعرية، اذ قلما نجد شعره خلوا منها [3].

وبخصوص القصائد التي تمت صياغتها وفق النسق الحر فقد استخدم عدة ألوان من التقفية بدافع الإحساس بضرورة تغيير التقفية، حسب ما يقتضيه الموقف الفكري والشعوري الذي يتغير بمقتضاه منحى الأداء اللغوي. [4]

---

[1] عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، 2003، ص130.

[2] عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص67.

[3] حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص27.

[4] المرجع نفسه، ص30.

ومن هذا التمثل الجمالي الذي يراعي ما يمكن أن ينتج عن التقفية من وظائف تعبيرية، توزعت القافية في الشعر المعاصر بين مجموعة من الأنماط من أبرزها نمط القافية المتغيرة التي يهيمن في متن بدر شاكر السياب الشعري، ويتسم هذا النمط بتعدد أنظمة التي تختلف بين أنظمة التي تختلف بين أنظمة ثلاثة وهي:[1]

أ- نظام القافية المتوالية التي ينبني على أساس توالي القوافي المتماثلة في قصيدة **المسيح بعد الصلب** في قوله:

حين تخضر عشبا يغني شداها

والشموس التي أرضعتها سناها

حين يخضر حتى دجاها(أ)

يلمس الدفئ وقلبي، فيجري دمي في ثراها (أ)

ومن الملاحظ، أن ما يبرر هذا النظام هو قيمة القافية الجمالية التي تنبني على أساس التوالي الصوتي المتمثل في الهاء المردوفة بالألف والتوالي المقطعي في جنس القافية المتواترة [2].

ب-نظام القافية المتشابكة الذي ينبني على أساس التشابك بين ثلاث أو أربع قوافي كما هو الشأن في قصيدة "**رؤيا في عام 1956**":

يا جوادًا راكضًا يعدو على جسمي الطريح (أ)

يا جوادًا ساحقًا عينيَّ بالصخر السنابك (ب)

رابضًا بالأربع الأرجل قلبي(ج)

---

[1] حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص30.

[2] المرجع نفسه، ص 31.

فإذا بالنبض نقرٌ للدرابك

وإذا بالنار دربي(ج)[1]

سحّت الرؤيا ضياء من لظاما (د)

صابغا ما تبصر العين القريح (أ)

مازحا بالشيء ظله(ر)

خالطا فيها يهوذا بالمسيح(أ)

مدخلا في اليوم ليله(ر)

بانيا في عروة المهد الضريح (أ) [2]

فالتشابك بين القوافي ناتج في هذا المقطع عن التقاطع بين القوافي (ب–ج/ ب–ج) و

(أ ر/أ ر) من جهة وعن التأطير الذي تمارسه القافية (أ) في الأبيات (1،7،9،11) من جهة أخرى. ولإثارة الإنتباه إلى هذا النظام، تعتبر القافية(د) بمثابة إشباع سمعي يهيئ أسباب الانتقال من سلسلة متقاطعة إلى سلسلة متقاطعة أخرى مع الاحتفاظ بالقوافي المؤطرة لهذا النظام، بوصفها قواف محورية كما سنرى.

ج–نظام القافية المحورية الذي يتشكل من أكثر من قافية واحدة مثل ذلك قصيدة "**جيكور والمدينة**":

وتلتف حولي دروب المدينة (أ)

---

[1] بدر شاكر السياب، ديوان " أنشودة المطر"، ص88.

[2] المصدر نفسه، نفس الصفحة.

حبالا من الطين يمضغن قلبي

ويعطين، عن جمرة فيه طينة (أ)

حبالا من النار يجلدن عري الحقول الحزينة (أ)

ويحرقن جيكور في قاع روحي [1]

ويزرعن فيها رماد الضغينة (أ)

دروب تقول الأساطير عنها

على موقد نام: ما عاد منها

ولا عاد من ضفة الموت سار(ب)

كأن الصدى والسكينة (أ)

جناحا أبي الهول فيه، جناحا، من صخرة في ثراها دفينة

فمن يفجر الماء منها عيونا لتبني قرانا عليها؟

ومن يرجع الله يوما إليها؟

وفي الليل، فردوسها المستعاد،

إذا عرش الصخر فيها غصونه (أ)

ورص المصابيح تفاح نار(ب)

ومد الحوانيت أوراق تينة

---

[1] بدر شاكر السياب: ديوان " أنشودة المطر"، ص 77.

فمن شغل الحب في كل دروب وفي كل مقهى وفي كل دار؟

ومن يرجع المخلب الآدمي يدًا يمسح الطفل فيه جبينهْ؟

وتخضلُّ من لمسها، من ألوهية القلب فيها عروق الحجار؟ (ب)[1]

يتشكل محور التقفية في هذا النص الشعري، من مجموعتين هما:

مجموعة القوافي(أ) التي بنيت وفق تماثل صوتي ومقطعي أساسه النون الموصولة بالهاء والمردوفة بالياء والواو. ومجموعة القوافي(ب) والتي بنيت وفق تماثل صوتي ومقطعي أساسه الراء الموصولة بالياء والمردوفة بالألف، وباستثناء هاتين المجموعتين المحورتين، تعتبر القوافي المتبقية قوافي فرعية، لأن القافية المحورية في نظام (أ) (ب) تؤطر القوافي الفرعية التي تتخلل هذا النظام المحوري [2].

ويتضح لنا أن الإيقاع الخارجي (الوزن–القافية) جاءت إيقاعاته الموسيقية منسجمة أيضا مع الدلالة، حيث كان تنوع البحور وسيلة الشاعر في رحلته الشعرية، وخير معين له في استيعاب أفكاره وأوصافه الكثيرة في الموضوع.

[1] بدر شاكر السياب: ديوان " أنشودة المطر"، ص 78.

[2] حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص33.

خاتمـــــــــة

بعد هذا العرض الذي تمحور حول الإيقاع الداخلي ووظائفه في ديوان "**أنشودة المطر**" لبدر شاكر السياب يمكننا إستخلاص نتائج هذا البحث فيما يلي:

- إن الإيقاع هو عنصر متغير غير ثابت فهو موجود في مختلف نواحي الحياة، ينساب في ثناياها بشكل خفي، متغلغلا في أعماقها لا يقتصر على الإبداعات، الأدبية واللغوية بل هو سمة مشتركة يمتاز بالعموم والشمولية.
- إن الإيقاع في التراث النقدي لم يدرس دراسة كافية، فقد ظل حبيس بالمفهوم الضيق بسبب ارتباطه بالموسيقى، ومن ثمة فهو مطابق للوزن.
- أما الإيقاع في النقد العربي الحديث فقد تعددت الدراسات ذات الوجهة الإيقاعية بعيدا عن مجال العروض في إحداث الأثر الجمالي في النفس والإحساس بالحركة التي يحدثها الإيقاع.
- إن الحركة التجديدية التي ظهرت في النصف الثاني من القرن العشرين هي بمثابة حركة واعية تأسيسية لحركة شعرية جديدة، تقوم على الخروج عن النموذج الخليلي في تجسيدها الفني والفكري في الشعر الحر.
- إن الأوزان هي بمثابة الفروع المتولدة عن طاقة إيقاعية أوسع وهي بهذا الجزء والإيقاع الكل. وبهذا يتجاوز الإيقاع مفهوم الوزن.
- غطى الإيقاع الداخلي مساحة واسعة في هيكل النص الشعري عند السياب حيث تغلغل بشكل زئبقي الى كافة البنيات المشكلة للخطاب، لا يمكن حصر أو القبض عليه في مستوى معين من مستويات اللغة الشعرية، فهو يتوزع من الجزء الى الكل وهذا ما كشف عنه عبر مستويات المتمثلة، في المستوى الصوتي الذي تجلى الإهتمام به في إستثمار الظواهر الصوتية للإيقاع الداخلي من تكرار وتجانس، ومنها المستوى البلاغي وهو من أكثر المجالات الشعرية إستقطابا للإيقاع الداخلي، فقد ظهر في الصورة الشعرية والمقابلة والتضاد وقد اتضح جمال هذا المستوى في تجسيد وإثارة المعاني ومنها المستوى التركيبي، فقد استفاد

الشاعر من أسلوب التقديم والتأخير لتوكيد فكرة ما ولإظهار أهميتها وكذلك عناصر الجملة وإخضاعها لنظام موسيقي محكم وكذا تنوع الأساليب وتميزها بالحركة والحيوية في القصيدة، وأخيرا المستوى المرئي والذي كان للإيقاع البياض والسواد دور هام في تشكيل بنيتها كما كان لي علامات الترقيم قيمتها الأسلوبية.

– انعكست إنفعالات السياب على لغته الشعرية بشكل جلي، بحيث أثرت حالته النفسية وظروفه المرضية على تسيير نتاجه الشعري بصورة مكثفة ومن هنا نبع إلحاحه على ظواهر لغوية وإيقاعية بعينها كمؤشرات أسلوبية بصمت أسلوبه كانعكاس طبيعي لعواطفه وخلجاته النفسية.

– وفي دراستنا كذلك للإيقاع الخارجي في ديوان "أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب تنوع في إستخدام البحور ومزجها، وفي استعمال القافية وإنسجامهما مع الحالة الشعورية للشاعر.

وهذه كانت أهم النتائج المتوصل إليها من خلال دراستنا للمذكرة، فبعد هذا الجهد أرجو من الله أن نكون قد سلطنا الضوء على هذا الموضوع متمنيتين، أن نكون بوابة يستفيد منها الطلبة والباحثون الأكاديميون في المستقبل للولوج من خلالها إلى القيام بدراسات أعمق في هذا المجال.

ملحـــــــق

1- التعريف بالشاعر بدر شاكر السياب: (1926-1964):

ولد بدر شاكر السياب في قرية جيكور من محافظة البصرة في جنوب العراق سنة 1926 وأكمل دراسته في مدرسة أبي الخصيب، ثم انتقل إلى مركز المحافظة فأتم دراسة الثانوية، رحل بعدها إلى بغداد، فالتحق بدار المعلمين العالية 1944 منتسبا إلى قسم اللغة العربية[1] .

إرتاد 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 الانجليزي مستعينا بالقاموس كما أنه نظم مطولة عنوانها "ما بين الروح والجسد" عبر فيها عن تجاربه مع البغايا[2].

عام 1946 انتقل من فرع اللغة العربية إإلى اللغة الانجليزية، فتهيأ له من الثقافة ما فتح عينه على عالم واسع من المعرفة المتنوعة، والثقافة المتباينة، فانعطف نحو تيار الرومانسية لكنه سرعان ما حدد مساره في التيار الواقعي لاضطراب الأحداث، وتدخل الواقع، فانحرف في الفلسفات اليسارية مما جعل السلطات حينها تنفيه إلى إيران عام 1953 وبحساسيته المفرطة، وما رافق ذلك من معاناة في بعده وحرمانه من أهله، أصيب (بمرض السل) بدأ من سنة 1957، فظل يعاني من الحاجة إلى العلاج، حتى وفاته في إحدى مستشفيات الكويت سنة 1964[3].

---

[1] حميد آدم ثويني: في الأسلوب" دراسة وتطبيق عبر العصور"، دار صفا للنشر والتوزيع عمان، ط1، 2007، ص575.

[2] هاني الخير: موسوعة أعلام الشعر العربي الحديث، بدر شاكر السياب، ثورة الشعر ومرارة الموت، دار رسلان للطباعة والنشر، سوريا، دمشق، ط1، 2016، ص8.

[3] حميد آدم ثويني: فن الأسلوب، دراسة وتطبيق عبر العصور، ص575.

2-أبرز آثاره الشعرية:

- أزهار ذابلة 1947.
- أساطير 1950.
- المومس العمياء 1954.
- الأسلحة والأطفال.1955
- حفار القبور وأنشودة المطر1960.
- المعبد الغريق 1962.
- منزل الأقنان 1963.
- إقبال 1965.
- أعاصير 1972.
- الهدايا 1974.
- البواكير 1974.
- فجر الإسلام 1974 [1]

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

قائمة

المصادر والمراجع

أولا: المصادر

1 – بدر شاكر السياب: ديوان "أنشودة المطر " مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، (د ط)، 2012.

2– إيمان " محمد أمين " الكيلاني :بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل، للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2008.

3–حسن ناظم: البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2012.

4–الفيروز أبادي: قاموس المحيط، تحقيق مكتب التراث في مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط6، (د ت).

5 –ابن منظور: لسان العرب، ج2، م6، تصحيح أمين محمد عبد الوهاب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1996.

ثانيا: المراجع

6 –إبراهيم أمين الزرزموني: الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء، (د ط)، 2000.

7–إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو، مصر، ط6، 1988.

8–إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، مصر، (د ط)، (د ت).

9–إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي، وزارة الثقافة، ط3، 2007.

10 –أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (د ط)، (د ت).

11 –الأزهر الزناد: دروس البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1 ،1992.

12 –الجاحظ: الحيوان: ج1، تحقيق عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1969.

13 –حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب،(د ط)، 2001.

14 –حميد آدم ثويني: فن الأسلوب، دراسة وتطبيق عبر العصور، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007.

15 –رجاء عيد: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د ط)، 1993.

16 –السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، دار المعرفة الجامعية، مصر،(د ط)،(د ت).

17 –ابن سينا: فن الشعر من كتاب الشفا: تحقيق عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، (د ط)،1953.

18 –شكري عياد: موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، دار الكتب المصرية، مصر، ط3، 1998.

19 –صبيرة قاسي: بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، النظرية والتطبيق صلاح عبد الصبور أنموذجا، مكتبة الأداب، القاهرة، مصر، ط1، 2008.

20–ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2 ،2005.

21-عبد الرضا علي: موسيقى الشعر العربي قديمة وحديثة، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، دار الشروق، الأردن، عمان، ط1، 1997.

22-عبد الرحمان تيرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، .2003

23-عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، ط3، 1981.

24-عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة مصر، ط3، 1946.

25-عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في النقد العربي، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، (د ت).

26 -عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مطبعة الفجالة الجديدة، القاهرة، (د ط) 1977.

27 -على الجارم، مصطفى أمين: البلاغة الواضحة للبيان والمعاني والبديع، مكتبة الأدب، القاهرة، ط1 ،2002.

28 -علي يونس: نظرية جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية القاهرة، (د ط)، 1994.

29-الفارابي: جوامع الشعر ضمن كتاب تلخيص أرسطو في الشعر، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، (د ط)،1971.

30 -فضل حسن عباس: البلاغة فنونها (علم المعاني) سلسلة بلاغتنا ولغتنا، دار الفرقان للنشر والتوزيع، اليرموك، ط1، (د ت).

31-فاطمة محمد محمود عبد الوهاب: في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، دار المعرفة، باب الوادي، الجزائر، (د ط)، 2009.

32 -فهد خليل زايد: علامات الترقيم في اللغة العربية، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011.

33 -الكبيسي عمران: لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت، (د ط)، 1982.

35-كريم الوائلي: التشكيلان الإيقاعي والمكاني في القصيدة العربية الحديثة، دار وائل، الأردن، عمان، (د ط) ،2009.

36 -محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاته، ج3، دار طوبقال للنشر، التوزيع، المغرب، ط1، (د ت).

37 - محمد الدسوقي: البنية اللغوية في النص الشعري، دار العلم والإيمان، الاسكندرية، (د ط)، (د ت).

38-محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، (د ط)، 2001.

39-محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة، ابراهيم أبو سنة، حسن طلب، رفعت سلام، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، (د ط)، 2008.

40-محمد غنيمي هلال: النقد العربي الحديث، دار نهضة، مصر، للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة، (د ط)، (د ت).

41 –محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعا صر، دار المعارف، مصر، (د ط) 1989.

42–محمد مندور: في النقد الأدب، مطبعة النهضة، مصر، القاهرة، (د ط)، (د ت).

43 –محمد مندور: في الميزان الجديد، مكتبة نهضة، مصر، القاهرة، (د ط) ،(د ت).

44 –محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، دار الفكر الحديث، القاهرة، ط2، (د ت)

45–محمد ويس: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، دار رسلان للطباعة والنشر، (د ط)، (د ت).

46 –مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الإختلاف، ط01 ،2006.

47 –مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، الدار الوفاء، الإسكندرية، ط1 ،2002.

48 –مصطفى السعيدي: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي، منشأة المعارف، الاسكندرية، (د ط) 1987.

49 –نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم الملايين، بيروت، (د ط)، 1983.

50 –نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د ط) ،(د ت).

51 –نور الدين السد :الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، دار هومة، الجزائر، (د ط) 1997.

52 –أبو هلال العسكري :الصناعتين تحقيق على محمد البحاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم مطبعة عيسى الحلبي، ط2، (د ت).

53 – هاني الخير: موسوعة أعلام الشعر العربي الحديث، بدر شاكر السياب ثورة الشعر ومرارة الموت، دار رسلان للطباعة والنشر، سوريا ،دمشق، ط1، 2016.

54– يوسف إسماعيل: بنية الإيقاع في الخطاب الشعري، منشورات دار الثقافة، دمشق، سوريا، (د ط)، 2004.

ثالثا: الرسائل الجامعية

55 – مسعود وقاد: البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان، رسالة الماجستير (منشورة) قسم اللغة العربية ،شعبة الأدب العربي ونقده ،جامعة ورقلة ،الجزائر، 2003_2004.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
شكر وعرفان	
مقدمة	أ
الفصل الأول: الإيقاع المفهوم والتشكل	
أولا: حول مفهوم الإيقاع	05
1- لغة	05
2- إصطلاحا	06
3- الإيقاع في التراث النقدي	07
4- الإيقاع في النقد الحديث	11
ثانيا: تطور البناء الإيقاعي للقصيدة العربية	14
1- محاولات جديدة في الشعر العربي	14
2- التجديد الإيقاعي في الشعر العربي الحديث والمعاصر	17
ثالثا: الفرق بين الإيقاع والوزن	21
الفصل الثاني: جمالية البناء الموسيقي في ديوان "أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب	
أولا: الإيقاع الداخلي ووظائفه	27
1- المستوى الصوتي	27
1-1 التكرار	27
1-2 التجانس	33
2- المستوى البلاغي	40
2-1 الصورة الشعرية	40
2-2 المقابلة والتضاد	48

3- المستوى التركيبي	56
3-1 التقديم والتأخير	57
3-2 الأساليب	61
4- المستوى المرئي	66
4-1 البياض والسواد	66
4-2 علامات الترقيم	71
ثانيا: الإيقاع الخارجي	78
1- الوزن	78
2- القافية	80
الخاتمة	87
الملحق	90
قائمة المصادر والمراجع	93
فهرس الموضوعات	100
ملخص البحث	

ملخص:

تتناول هذه الدراسة الإيقاع الداخلي ووظائفه في ديوان أنشودة المطر لبدر شاكر السياب بدأت هذه الدراسة بتقديم تعريف الإيقاع من الناحية اللغوية والإصطلاحية، وإلقاء نظرة على الإيقاع في التراث النقدي، وفي النقد الحديث بالإضافة إلى تطور البناء الإيقاعي في الشعر القديم والحديث، والتعريج إلى الفرق بين الإيقاع والوزن، ثم انتقلنا إلى صميم الدراسة تتناول الموسيقى الداخلية من خلال دراسة المستوى الصوتي والبلاغي والتركيبي والمرئي لتحقيق وظيفة الإيقاع الداخلي من خلال مستويات النص الشعري عند السياب، وكذا الإيقاع الخارجي من خلال دراسة الوزن والقافية وتهدف هذه الدراسة لرصد جملة من الظواهر الإيقاعية في القصيدة ومدى ما عكسه توظيف هذه العناصر في ثناياها من جمالية.

الكلمات المفتاحية: بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، الإيقاع الداخلي، الإيقاع الخارجي، وظائف إيقاعية.

Summary :

The study dealt with the internal rhythms and its layers in the poetry of Matar to Badr Shaker Al-Sayab. This study began with a definition of linguistic and terminology, and a look at the rhythm in the critical heritage, in modern criticism in addition to the development of construction in the old and modern poetry, and the widening to the difference between rhythm and weight, and then moved to the core of the study dealing with internal music through the study of the level of voice and text and visual structure to achieve the function of internal rhythm of the levels of poetic text at Sayab, and the external rhythm of During the study of weight and rhyme This study aims to monitor the total rhythmic phenomena in the poem and the extent to which the employment of these elements reflected in the folds of beauty

Key words: Badr Shaker Al Sayab, Matar song, internal rhythm, external rhythm, rhythmic functions