الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

جامعة السانيا وهران

كلية الآداب و اللغات و الفنون قسم اللغة العربيّة و آدابها

القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة– قصيدة أنشودة المطر للسيّاب أنموذجا –

بحث مقدّم لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي

أعضاء لجنة المناقشة

رئيسا	درّار مكي	أستاذ	جامعة وهران
مقررا	أحمد عزوز	أستاذ	جامعة وهران
مناقشا	عبد الوهاب ميرواي	أستاذ محاضر – أ –	جامعة و هران
مناقشا	عبد الحفيظ بورديم	أستاذ محاضر – أ –	جامعة تلمسان
مناقشا	عقّاق قادة	أستاذ	جامعة سيدي بلعباس
مناقشا	بوحوش رابح	أستاذ	جامعة عنابة

إعداد الطالبة :

صفية بن زينة

إشراف :

الأستاذ الدكتور أحمد عزوز

الموسم الجامعي : 2013/2012

مقدمة

يـــعدّ البـــحث في تحليل النص الشعري تاليا للبحث في البنية عـــــــلى وجـــه العـــــموم من ناحية ؛ لأنّ استغلال هذا المنظور في معالجة الشعر كان لاحقا لاستثماره في دراسة أنظمة العلاقات بين المرسل والمتلقي في حقل اللغويات المعاصرة(اللسانيات) من ناحية أخرى. فيحاول تخليصه من الأحكام المعيارية والذاتية ، واقتحام عالم الذوق ،وكشف السرّ في ضروب الانفعال التي يخلقها الأثر الأدبي في متقبله(متلقيه) وشعر السياب من حيث الإثارة والتلقي مازال صداه ينبعث من الأعماق ويتردد على الألسنة ، إذ يعد ثروة فنية هائلة ونمطا شعريا متفردا في الإبداع والصياغة .

عُرِف السياب في عالم الأدب العربي شاعرا بارزا له حضوته بين الشعراء لما في شعره من سمات فنية ثرة ، ومعان مكتنزة جمّة ،تدخله في دائرة التميّز وتفتح له المجال في زحام الشعراء ليأخذ مكانه ، كما عرف مجددا ذاع صيته ،ولمع نجمه في سماء تراثنا العربي.

واستنادا إلى هذه الميزة التي شغلتنا ، وإيمانا منا ورغبتنا في وضع نتاجه الأدبي تحت أضواء الدرس اللساني ، بإزاحة ستار الخفية عن الشعر المغمور في طيات الدراسات النقدية الأدبية على حساب ما هو لغوي . فقد ظلت جوانب منه – المستوى الصرفي مثلا _ حقلا بكرا لم تمسسه الأيادي ، لذلك رأينا أنّه من الواجب علينا أن نرد للسيّاب حقّه الضائع ، وننصفه بدراسة قصيدته دراسة لسانية وفق جميع المستويات اللغوية ؛ للظفر بكنوز الذهب ، وكشف أسرار السحر الخفية وخوارقه العجيبة بما يناسب طاقاته ، ومكانته الأدبية .

وتعد قصيدة (أنشودة المطر) واحدة من القصائد المهمّة في طابعها الدلالي؛ وقد تناولها عدد من الباحثين بالدرس والتحليل متجهين نحو الشكل، وكانت إشارتهم إلى الجانب اللغوي فيها متخفّية مما ولدّ في داخلي حافزاً بضرورة دراسة (

الدلالة في مستوياتها) التي وجدناها تستجيب لجدلية التفاعل بين الشكل والمضمون، وأيقنا أن عزل الشكل عن المضمون إنما هو عمل إجرائي لا يمكن اعتماده من دون الانطلاق إلى الخارج في التعامل مع هذه القصيدة، فإهمال دراسة ما حول النص قد يضعف من إمكانية الكشف عن القدرات الدلالية فيه.

فتولدت رغبتنا في اختيار شعر السيّاب موضوعا للدراسة انطلاقا من هذه المسوّغات، محاولين إبراز سماته وخصائصه الفنية ، متعاملين مع نصه معاملة لسانية أسلوبية ؛لأنها تتفرد بالنصوص الشعرية لاستجلاء معالمها وخباياها ووضعها على طاولة المعلوم المكشوف بعنوان " **القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة – أنشودة المطر للسيّاب – أنموذجا** "، ولعلّ ما قوّى هذا الاختيار الإشكالية التي يطرحها هذا البحث ، وهي لسانية بحتة تندرج ضمن جدلية العلاقة بين الدال والمدلول، وسيتمّ استكناه هذه التساؤلات في مدونة ذات صبغة خاصة؛ إنها قصيدة السيّاب حيث تُظهر اللغة وظيفتها التوصيلية وتتبأر حول نفسها في وظيفة جمالية، وتتحدد هذه الإشكالية عبر الأسئلة التالية:

– إلى أي مدى تستطيع المستويات (الصوتي، الصرفي ، النحوي) متمثلة هنا في الفونيمات، والمونيمات ، والتراكيب أداء دور دلالي ذي بعد جمالي في النص؟

– وهل هي استطاعة مطلقة أم أنّها تقتصر على بعض الفونيمات والمونيمات والتراكيب فقط؟

– ما هي الآلية التي يتم بها آداء هذا الدور الدلالي ذو البعد الجمالي؟

– وهل هذه القدرة التي توجد في بنيات النص تمتد إليه ككل متناسق وتنفذ إلى رؤياه؟.

فجاءت الدراسة لتطبيق عدد من المعايير اللغوية للتميز في الأداء الشـــعري وهي المستويات اللغوية الأساسية الثلاثة: النحوي والصرفي والصوتي. محاولة استخدام معطيات الدرس اللغوي والأسلوبي الحديث ؛ لاختبار مدى صحة هذه

النظرية تطبيقيا. ونخلص إلى أن اللغة الشـــــــــعرية التي يستخدمها الشـــــاعر لا تصف أو تصور المعنى الذي يريد وصـــــفه أو تصويره، وإنما تقوم بأداء (أو تأدية) ذلك المعنى مما مكّن الشاعر من تحويل قدراته التخيلية إلى أدوات لغوية ترقى بالقصيدة إلى أعلى مســـــتويات الفن الشـــــعري من خلال جعلها تخلق واقعا لغـــــويا قائما بذاته .

يحاول البحث تأمين وصف لهذه الدراسة في الدلالة عبر المستويات فهو يرى أن العملية النقدية لا يمكن أن تتحقق من التطبيق الآلي لمنهج مرسوم، بل إنها محاولة منظمة لاكتشاف فاعلية المعنى بالاستعانة بمنهج التحليل البلاغي الذي يفيد في بعض توجهاته من الدرس الأسلوبي.

فالعنوان فرض نفسه من حيث التدرج بهذه المستويات الواحد تلو الآخر مبتدئين بالصوت فالصرف ثم النحو متعرضين للدلالة . ولهذا اقتضت طبيعة البحث أن نقسّمه على ثلاثة فصول، تسبقها مقدمة ، ومدخل تحدثنا فيه عن المحطات الأساسية في مسيرة السيّاب الشعرية ، ومكانته الريادية في تجديد الشعر العربي الحديث ، مبيّنين بعض الدراسات عن أعماله.

خصصنا الفصل الأول للدراسة الصوتية، وكان بعنوان(التحليل الصوتي للقصيدة)،إذ انقسم على ثلاثة مباحث ، درست في الأول الإيقاع الداخلي وتعرضت فيه للجرس اللفظي والتوازي والتكرار .

وفي الثاني درست الإيقاع الخارجي وتناولت فيه كلا من الوزن والقافية،وفي الثالث التشكيل الصوتي للقصيدة .

فالبحثُ في الصوت ليس جديداً في الدراسات اللغوية وقد أَفاض فيه علماء العرب القُدامى وتابعهم المحدثون في ذلك ، وقد تعدّى الأَمرُ العربَ إلى الأُوربيين الذين وُجِدَ لهم مواضع شتى فيه ، يقفون عند الأَصوات – العرب والأَوربيون– متفحصين ناقدين لاسيما بأَجهزة العلم المتطوّرة لمن أمكنه الوصول إليها.

لقد أَسفرت وقفات العلماء عند الأَصوات عن مفاهيم صوتية عُدَّت حجرَ الأَساس الذي يُشيّد عليه صرح علم الأَصوات ، إلاَّ أَنَّ تسخير تلك المفاهيم الصوتية في القصيدة لم يجد نصيبه الذي ينبغي أَن يُحظى به، وهذا ما يجعل دراسة الصوت بدلالة ما ليس أَمراً يتأتّى بِيُسر، إذ لا يتم بتجوالٍ معجمي بسيط ، فليس السبيلُ معبّداً ولا المعالم واضحة حتى تُقْصد.

ووسمت الفصل الثاني بـــ(التحليل الصرفي للقصيدة) وجعلته في ثلاثة مباحث اختص الأول منها بـــ (اللواصق و أنموذج الكلمة) والثاني بـــ (البنية الصرفية) من حيث الأفعال والمشتقات ،أما المبحث الثالث فوُسِم بـــ (الصناعة اللفظية) وتناولت فيه المورفيم الحر والمقيد والصفري ،وفي المبحث الرابع تناولت(التشكيل الصرفي للقصيدة)

عُقِدَ هذا الفصل لدراسة الصيغ الصرفية التي اعتمدتها أبيات القصيدة الشعرية مع توضيح سبب ذلك الاعتماد، وما دام أَنَّ لكلِّ صيغة صرفية معنى فقد نقلتُه إِلى المحل الذي جاءت فيه ؛ لاستجلاء ما أَضفته من معانٍ تُدرج ضمن إِفادة الدلالة وقد بدأت ذلك بالأفعال ثم تدرّجت في ذكر الصيغ الصرفية كاسم الفاعل، والصفة المشبهة، وصيغة المبالغة،واسم المفعول ،واسم الآلة. فضلاً عن الصيغ الصرفية الأَخرى التي بُحثت في محلِّها وصولاً إِلى دلالة بناء على آخر، وقد دُرِسَ هذا؛ لبيان ما أحدثه البناء الثاني (غير الأَصلي) في إفادة الدلالة لما فيه من معان تتلاءم مع السياق الأَكثر توافقاً من معاني البناء الأَوّل . مؤيدةً تلك الدلالات بما صَرّحَ به أو أشار إليه الصرفيون أو اللغويون كدليلٍ أَبدأ به قُبيل الاستشهاد بالأبيات الشعرية .

قام هذا الفصل على منهج انتقائي، إذ يتم فيه اختيار مواضع من القصيدة وجعلها ميداناً للبحث والدراسة. ثم تحليل الشواهد الشعرية ، كلٌّ حسبما يقتضيه

المقام. لذا آثرت الاقتصار على نماذج حسبها كفيلةً بإيصال مقاصد الغرض المطلوب.

وعني الفصل الثالث بالتحليل التركيبي للقصيدة ، فكان على أربعة مباحث خصصت الأول منها لدراسة (البنى التركيبية وأثرها في بناء النص) أما الثاني فكان (عوارض بناء الجملة) من تقديم وتأخير وذكر وحذف وتنصيص واعتراض ؛ إذ يُقدّم الشاعر لفظاً ، ويُؤخّر آخر أو يُقدّم عاملاً على معموله ، وما هذا إلا لفائدة يُقصد إليها، وما نطمح الوصول إليه يتجلى في الدلالة. والثالث تحت عنوان (الأساليب) وقد بُحِثَ فيه ما ورد في القصيدة الشعرية من نهي واستفهام ونداء فكلٌّ أسلوب من هذه الأساليب يعطي دلالة معينة ، حسبما صَرّح به النحاة. وكان مدار المبحث الرابع لدراسة (التقابل السياقي بين المفردات).

ثمّ ختمت البحث بخلاصة أوضحت فيها ما تسنّى لي معرفته في جولتي مع المستويات اللغوية في رحاب القصيدة عارضة أهم النتائج التي تمخضت عن الدراسة اللسانية .

أمّا الصعوبات التي واجهتني في إنجاز هذا البحث ، فأذكر منها : ندرة الدراسات – إن لم أقل انعدامها – التي تناولت أنشودة المطر من الوجهة التي تناولتها.

ولا يمكنني أَن أغفلَ أو أتغافلَ الدورَ الريادي الذي قام به أُستاذي المشرف الأَستاذ الدكتور **أحمد عزوز** الذي كان مفرّطاً في راحتهِ جاداً في عملهِ، لم يدّخر أَي جُهْدٍ لنفسه إلا وظّفهُ في سبيل العلم وطالبيه فجزاه الله عني خير جزاء المحسنين. وأتقدم له بجزيل الشكر وعظيم الامتنان على ما شملني والمذكرة من عناية ورعاية فجزاه الله تعالى عني وعن العلم وأهله أعظم الجزاء وأوفره.

اللهم إن كان في هذا البحث من صواب فأجرنا عليه وإن كان فيه أخطاء فعلّمنا إياها ؛كي نتجاوزها فيما يأتي . اللهم إِنَّ أَقصى ما أملك من جهد بذلته

هنا، فعلى المرء أن يسعى بقدر جهده ، وليس عليه أن يكون موفقاً ؛ لأَن التوفيق منك وحدك لا شريك لك. فإن نجحت فـــ " **ذَلِكَ فَضْلُ اللَّهِ يُؤْتِيهِ مَنْ يَشَاءُ وَاللَّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ**"[1]، وإن كان في البحث هنات و هفوات فمن نفسي وتقصيري، و ليس لي إلا أن أقول كما جاء في محكم التنزيل " **إِنْ أُرِيدُ إِلَّا الْإِصْلَاحَ مَا اسْتَطَعْتُ وَمَا تَوْفِيقِي إِلَّا بِاللَّهِ عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ وَإِلَيْهِ أُنِيبُ**"[2] ، واستغفر الله أولاً وآخراً ، وآخر دعواي أن الحمد لله رب العالمين .

[1] سورة المائدة ، الآية 54.

[2] سورة هود ، الآية 88.

مدخل

المحطّات الأساسيّة في مسيرة السيّاب الشعريّة

مدخل : المحطات الأساسية في مسيرة السياب الشعرية

كان لظهور اللسانيات(linguistique) بوصفها الدراسة العلمية للغة الأثر الكبير في شيوع المناهج التي تتناول العمل الأدبي من داخله. ذلك أنّ اللغة هي الموضوع الأساس الذي ينطلق منه المحلل لكشف ماهية وطبيعة ووظيفة النص الشعريّ. الذي يعد نتاجا لتدفق الخيال والتعامل المغاير الخاص مع اللغة، وبسبب ذلك نجد الشعر لا يخضع لقانون المنطق، فهو يتعامل مع التخييل والجمع بين المتنافرات في سياقات منسجمة و غير ذلك مما يحقق القدرة على الدلالة.

إنّ النّص الشعريّ أولاً قابل لتعدّد القراءات واختلاف التأويل، بل هو يتجدّد في القراءة والاختلاف، وهو كالذهب الذي لا يؤثر فيه أن يكون مطموراً تحت التراب،و" لقد أحيط النص باهتمام بالغ من النقاد العرب بدرجة لا نظير لها في النقد العربي الحديث على الإطلاق ، و تكاد الدراسات النقدية لا تغفل أية إشارة من بعيد أو قريب ابتداء من تاريخ نظم القصيدة إلى ظروف نشرها و حتى تلقيها ، إذ يظهر اهتمام واضح حتى بتحديد زمن كتابة القصيدة* – من لدن مجموعة من النقّاد – ثمّ إنّ القصيدة وجدت أصداء متغايرة لدى النقاد من خلال النقد المباشر للقصيدة أو الديوان الذي حمل عنوانها"[1].

ثمّ إن الآراء التي قيلت في هذا النص أو ذاك لم تكن –غالباً– نتيجة لقراءة كليّة، ولذلك فإنها أقرب إلى الانطباعية منها إلى الآراء الموضوعية المستندة إلى منهج علمي رصين، وما أصاب نصوصنا أن التنظير غلب على الدراسات والتطبيق، حتى

---

* أشار إحسان عباس إلى أنها كتبت سنة 1953 م ، عباس إحسان : بدر شاكر السياب ، دار الثقافة ، بيروت، لبنان ، ط 4 ، 1978، ص 81 ، في حين أشار عيسى بلاطة إلى أنها كتبت سنة 1954 م ، بلاطة عيسى : بدر شاكر السياب ،حياته و شعره ، دار النهار للنشر، بيروت،ط 2 ، 1978 .ص 76.

[1]– سامي عبابنة : اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن ، ط1 2004، ص 466 .

إنّ كثيراً من الدراسات المعاصرة التي يميل أصحابها فيها إلى التطبيق تتوقف في منتصف الطريق أو في ربعه ،لاهثة لتتكئ على رأي هنا ورأي هناك، وتسير مع هذه الآراء، حتى إن كان في وجهة مختلفة عن وجهة سيرها الأولى، تاركة النص وحده على قارعة الطريق.

ولذلك فإنّ لإعادة قراءة هذا النموذج مسوّغات.

– أولها : أننا كنّا نستهلك النص و لا نُعيد إنتاجه، ونحن اليوم في عصر القراءة التأويلية نكمل بنية النص بالقراءة ونُغنيها، ونُعيد إنتاجها.

– ثانيها : تراجع القراءات التطبيقية نتيجة الاهتمام بالتنظير، لذلك ظلّ النّص بعيداً عن الملامسة ، والاقتراب منه، والولوج إلى أعماق بنيته .

– ثالثها : تعد (أنشودة المطر) و(المومس العمياء) أهم تجربتين للسياب على مستوى العمق الشعري، كما أن وتيرة اللغة عاليةً في القصيدة الأولى وقد تشكل النموذج الفني الذي لم يستطع السياب نفسه تجاوزه فيما بعد، وذلك على عدة مستويات منها اللغة والإيقاع والبناء الشعري، ولعل ما يثبت ذلك كم الدراسات التي تناولت تلك القصيدة من زوايا مختلفة، وأعادت اكتشافها في كل مرة.

– رابعها : فيما يخص وتيرة اللغة عند السياب فإنه من الشعراء الذين احتفظوا بالإيقاع العالي، مع لغة سلسة عمد فيها إلى توظيف ما يدعم ذلك الإيقاع كالإكثار من الأفعال المضعفة والتكرار واختيار الأصوات ذات الجرس الموسيقي الواضح.

"كما أن الاهتمام بها لم ينحصر ضمن هذه الحدود فحسب ، بل إن القراءات النقدية التي قدمت عنها كانت مثار اهتمام بعض الدارسين ، وكان أول من لفت الأنظار إلى ذلك علي الشرع في دراسته (قراءة في أنشودة المطر للسياب)(1985) حيث قام بمتابعة الدراسات النقدية التي قدمت عن القصيدة ، ثم قدم قراءته للنص بعد ذلك ، والتفت كل من عاطف جودة نصر وقاسم المومني وسامي سويدان إلى

هذه الدراسات أيضا ، وهذا كله يؤكد أمرين : الأول أهمية القصيدة وقيمتها الفنية والثاني أن قراءة (أنشودة المطر) في الدراسات النقدية العربية يمثل ظاهرة نقدية تستحق الالتفات و المناقشة"[1].

ولذلك كلّه جاءت هذه القراءة لنص يتفق الدارسون، على أنه نصّ جدير بالقراءة وإعادة الإنتاج.

– السيّاب و مكانته الريادية في تجديد الشعر العربي الحديث :

تعد قصيدة (أنشودة المطر) واحدة من أمثلة الشعر الحديث التي تمرّدتُ على سلطة الشكلّ الواحد المتكرر، وهي ذات توجه ذاتي، يعبّر عن رؤية كونية تتحول على أثرها النظرة (المحلية) إلى نظرة (عالمية)، وبسب هذا تتقبل الدراسة المزيد من المداخل والقراءات، و هذه واحدة من المداخل التي أجدها تحقق الغاية في الكشف عن الفاعلية في الدلالة.

ولا يمكن إغفال دور السيّاب التأسيسي في ريادة شعر التفعيلة، ومساءلة النموذج الشعري العربي القديم ومحاولة تجاوزه. فالمسألة هنا لم تكن مجرد تجديد في الوزن والقافية بقدر ما كانت مراجعة لمفاهيم ظلت سائدة زمنا طويلا حول مفهوم القصيدة. وما فعله السياب نتاج لحركات سابقة ومتفرقة لكنه قام باختراق الشكل الشعري العمودي، بإعادة توزيع البحور والقوافي. إذ لا بد هنا من وضع هذه المحاولات في إطارها الزمني وعدم تحميلها أكثر مما جاءت به، فلولا تلك المساءلة الأولى لما جاءت المساءلة الأكبر مع قصيدة النثر والتوجه صوب حداثة الكتابة. صحيح أنّ السياب وجيله لم يتجاوزوا القصيدة الكلاسيكية تماما لكنهم قاموا بتطوير العناصر التي رأوها غير مناسبة، والأهم أنهم فتحوا التساؤل حول مفهوم الشعر وآلياته.

[1]– سامي عبابنة : اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث ، ص 466 – 467 .

فقد استطاع السياب في عصره أن يكون نفسا جديدا في الكتابة الشعرية، ويضاف إلى ذلك محاولاته في توظيف الرمز والأسطورة، وهو ما أشار إليه عدد من الشعراء والنقاد. حيث تحولت مع السياب – الأسطورة والرمز – إلى بنية فنية أساسية على اختلاف بين قصائده في ذلك. و بالتالي يكون له أيضا دور مهم في إثارة عدد من القضايا المرتبطة بطبيعة البناء الفني واللغة الشعرية وغموض القصيدة.

إنّ أول نقد وجه للقصيدة كان تعليق عبد اللطيف شرارة (إثر نشر القصيدة في مجلة الآداب ، وهو يمتاز بالانطباعية و التلقائية ، وقد قيم القصيدة قائلا :" هذه القصيدة كغيرها من قصائد الشعراء المحدثين في العراق يتحلل ناظمها من قيود المدرسة العربية في الشعر أولا ،ويعود بنا إلى موشحات الأندلس ثانيا..."[1] .

وكان اهتمام مصطفى عبد اللطيف السحرتي منصبا على محتواها الاجتماعي، ولذلك ارتبط في ذهنه علاقة النص بسياقه فيصف قصيدة السياب بقوله : " ففي قصيدته أنشودة المطر ولها مضمونها الاجتماعي المهم فإنه يخلخل هذا المضمون باللف والدوران حول حالة عاطفية مقحمة على المضمون "[2].

وقدّم إيليا حاوي دراسة نقدية عن ديوان (أنشودة المطر) ،وخص القصيدة بوقفة مستقلة كما يظهر من قوله :" فتنشطر القصيدة وتوشك أن تتعطل فيها وحدة الموضوع ، فضلا عن الوحدة العضوية "وهو حكم نابع من رؤيته المنطقية لضرورة توفر وحدة الموضوع . ورد عليه سامي عبابنة " من الواضح أن تصوراته النقدية تخلو من المنهجية والفهم الدقيق حتى لمفهوم الوحدة العضوية "[3] .

ويرجع قاسم المومني اهتمام النقاد بأنشودة المطر إلى أمرين: " أولهما ما هو خارج النص ، وثانيهما : ما هو داخل النص . أما الأول فيتمثل في موقع القصيدة

---

[1]- شرارة عبد اللطيف : قرأت العدد الماضي من الآداب ، مجلة الآداب ، س 2 ، تموز ،1954 ، ع 7 ، ص 65.

[2]- السحرتي مصطفى عبد اللطيف : شعر اليوم ، رابطة الأدب الحديث ، القاهرة ، 1957، ص 61.

[3]- سامي عبابنة : اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث ، ص 469.

في شعر السياب ضمن حركة الشعر الحر ... أما الثاني فيتمثل في موقع القصيدة في شعر السياب خاصة والشعر الحديث عامة "[1] .

ولئن كانت دراسة عيسى بلاطه للمرجعية الثقافية لبدر شاكر السياب تنتهي إلى نتيجة واضحة تتأكد فيها عظمة السياب الشعرية. على الرغم من محدوديته الثقافية، فإنه استطاع أن يجدد الشعر العربي بطريقة تسمح له بأن يقطع صلته بالماضي، وفي الوقت نفسه لم تمنعه من أن يكون ذا علاقة وثيقة بالحاضر[2].

اقترن اسم بدر شاكر السيّاب دوما بتحديث القصيدة العربية والدخول بكتاباتها في أفق جديد لم تعهده في دورة حياتها السابقة ، كما ارتبط وجوده الشعري بالرّيادة في تاريخ الشعرية العربية المعاصرة من خلال التجديد في أنماط البناء و" مع شعر السياب تبدأ مرحلة كاملة من التحول في القصيدة العربية ، فالأصوات التي ارتفعت في أواخر الأربعينيات ، معلنة ولادة نسق شعري جديد ، كانت تحاول أن ترسي بداية لقصيدة جديدة ،ولم تكن البداية ممكنة خارج اللغة السابقة... وكأن بناء القصيدة على التفعيلة لم يكن إلا تطويرا خارجيا ، قادما من عملية التأثر بالنموذج الذي يقدمه الأدب الغربي "[3] .

ويثير شعر السيّاب – بخاصة — المزيد من الأسئلة كلما مرت عليه قراءة القارئ، ويحرض على المزيد من الكشف و التعرف ؛ و بهذا تمنحنا قصيدة " أنشودة المطر " مناسبة أو فرصة للبحث عن حداثته المتجددة ، فلقد كان فاتح طرق و منبها إلي إحداثات كامنة موجودة بالقوة ، أخرجها اللاحقون إلى الفعل النصي . و" هي بهذا المعنى ، إحدى القصائد الأولى الجديدة في شعرنا العربي ، إنها تحاول أن تنطلق من الرمز التموزي ، لتصل إلى بناء القصيدة المركبة . تحاول

---

[1] – المومني قاسم : في قراءة النص ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، دار الفارس ، عمان ، ط1 ، 1999 ، ص 144 .

[2] – ينظر :عيسى بلاطة، بدر شاكر السياب، حياته وشعره ، ص92.

[3] – إلياس خوري : دراسات في نقد الشعر ، دار ابن رشد ، بيروت ، ط 1 ، 1979، ص 28 ــ

التخلص من انسياب الشعر و مسبقاته الجاهزة ، من أجل أن تصل إلى بنية القصيدة ، بصرامتها وانحناءاتها و أصواتها المتعددة ، تحاول التخلص من ثنائية الذات / الموضوع ، الشاعر / الشعر وصولا إلى القصيدة حيث يمتزج الشاعر بشعره"[1].

ذلك أن قصيدة السياب تخترق متن عصرها ،وترسل إشارات تعطي ضوءاً باهرا يكشف ويهدي . وبهذا يكون البحث في نصوص السياب ، والذي حفر لها مجرى دافقا تمر منه سفن الحداثة صوب هدفها الغامض البعيد ، متدرجا من القدرة الشاعرية المرهونة بحلم التجديد بواسطة الشعر ، وصولا إلى الإنجاز النصي عبر التحديث كهمّ أساسي لإنجاز القصيدة باختراق النسق السائد ، وإرساء طموح شعري يجدد نفسه محفوفا بصخب الحياة ذاتها واكتظاظ مفرداتها .فـــ " أنشودة المطر هي بهذا المعنى ، قصيدة نموذجية للدراسة ، فهي تشكل نموذجا لبدايات الشكل الشعري الجديد "[2].

ومن أجل أن نتوقف عند القصيدة ذاتها ، وأهم المؤثرات الفاعلة فيها ، فإن ما تتميز به ،أنّ لها وجودا موضوعيا مستقلا . و تأتي " أنشودة المطر " لتشكل حدثا يحفل بالانطباعات و التشكل البنائي و المفاهيم الجمالية التي تسهم في رسم فضاء القصيدة بأدق ما عرف من صفة جمالية لها ، انطلاقا من آفاق جديدة في الدراسة للوصول إلى الحدود المعرفية في النسيج الشعري بدء من الأصوات الدفينة داخل النص الشعري إلى المشاكلة في المفردات الشعرية لمعرفة التراكيب .

– العلاقة بين الشعر و اللغة :

يعدّ النص رسالة تستغوي القارئ قبل التهيؤ لملامسته، و هو رسالة بين النّاصّ (الباثّ و المتلقي) القارئ، لأنه محصّن بالدلالة السطحية التي تخفي تحتها الدلالة الضمنية، كما هو محصّن بالرمز و العلامات، فمن الصعوبة بمكان القبض

[1] – إلياس خوري ، دراسات في نقد الشعر، ص 29 .

[2]– المرجع نفسه ، ص 29 .

على المفاتيح كافة، و الرسالة هنا تبثّ إحساسات، وقليلاً ما تحكي أو تسرد أو تخبر كما هي الحالة في النص القصصي أو الدرامي.

ويعدّ شعرُ العرب و رجزُه من أعظم المصادر في معرفة اللغة ـــ بعد كتاب الله تعالى، و سنة نبيه الأعظم محمد " صلى الله عليه و سلم " ؛ " إذ كان الشعر ديوانَ العرب خاصة والمنظومَ من كلامها، والمقيِّدَ لأيامها، والشاهد على أحكامها. حتى لقد بلغ من كَلَف العرب به وتَفضيلها له أن عمدت إلى سبع قصائد تَخيَّرتها من الشعر القديم، فكتبتها بماء الذهب في القبَاطيّ المُدرجة، وعَلّقتها بين أستار الكعبة"[1].

وكدليل على عِظَم الشِّعر عند العرب ، و" جليل خَطْبِهِ في قلوبهم ، أنَّه لما بُعث النبيُ صلى الله عليه وسلم بالقرآن المُعجزِ نظمه ، المُحكم تأليفه ، وأعجب قريشاً ما سمعوا منه قالوا: ما هذا إلا سِحْرٌ. وقالوا في النبيّ صلى الله عليه وسلم : " **شَاعِرٌ نَّتَرَبَّصُ بِهِ رَيْبَ الْمَنُونِ**"[2]..."[3].

ويضعنا الحديث عن ماهية الشعر أمام الكم الهائل من التعريفات التي أنتجها الفكر الإنساني ، وجلها تحاول الاقتراب من طبيعته ، على تفاوتها بحسب العصور من جهة وبحسب المؤثرات التي ألقت بظلالها على النقاد من جهة أخرى ، ولسنا في سياق حصر التعريفات جميعها أو تحليل أبعادها ، وإنما غاية الأمر تأكيد تفاوتها في تحديد ماهية موضوع واحد ، فكل منها له نظرة خاصة من زاوية معينة .

---

[1]– ابن عبد ربه الأندلسي ، أحمد بن محمد ، (ت 328 هـــ) ،العقد الفريد ، تحقيق :محمد عبد القادر شاهين ، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، ط1 ، م 5 ، ص 269 .

[2] – سورة الطور ، من الآية : 30 .

[3]– ابن عبد ربه الأندلسي :العقد الفريد ،م 5، ص 273 .

يقول ابن عبّاس – رضي الله عنه – (ت687 م) " الشعر عِلْم العرب وديوانها فتعلَّموه، وعليكم بشعر الحِجاز. فأحسبه ذهب إلى شعر الحجاز، وحَضَّ عليه، إذ لغتهم أَوسط اللّغات "[1].

وقال: " الشعر ديوان العرب فإذا خفي علينا الحرف من القرآن الذي أنزله الله بلغة العرب رجعنا إلى ديوانها فالتمسنا معرفة ذلك منه، ... .و قال أبو عبيد في فضائله: حدثنا هشيم عن حصين بن عبد الرحمن عن عبد الله بن عبد الرحمن بن عتبة عن ابن عباس أنه كان يسأل عن القرآن فينشد فيه الشعر" [2] .

وقال كعبُ الأحبار: "إنّا نَجد قوماً في التوراة أناجيلُهم في صُدورهم، تَنطق ألسنتهم بالحِكْمة، وأظنّهم الشُّعراء. و قال عمرُ بن الخطّاب رضي الله عنه: أفضلُ صِناعات الرَّجل الأبيات من الشِّعر، يُقدِّمها في حاجاته، يَستعطف بها قلبَ الكريم، و يستميل بها قلب اللئيم"[3].

وقال عبدُ الملك بن مروان (ت 86ه) لمؤدِّب ولده: روِّهم الشِّعر يَمْجدوا ويَنْجدوا. وقالت عائشة (ت 57ه أو 58 ه): روُّوا أولادَكم الشعرَ تعذُب ألسنتهم "[4].

ومن بهاء الشعر و جماله ، أن يكون خالياً من اللحن ، فقد يكون الشعر ساقطاً مرذولاً؛ وما ذلك إلا لأنّ اللحن قد دخله ، يقول أبو هلال العسكري (ت 395ه) : " إن الشعر كلام منسوج ،ولفظ منظوم وأحسنه ما تلاءم نسجه

---

[1]– ابن عبد ربه الأندلسي : العقد الفريد ، م 5 ، ص281 .

[2] – جلال الدين السيوطي السيوطي : الإتقان في علوم القرآن ، تحقيق حامد أحمد الطاهر البسيوني ، دار الفجر للتراث، القاهرة ، ط 1 ، 2006 ، ج 1 ، ص 368 .

[3]– ابن عبد ربه الأندلسي : العقد الفريد ، م 5 ، ص 274 .

[4]– المصدر نفسه ،م 5 ، ص 274 .

ولم يسخف ، وحسن لفظه ولم يهجن ، ولم يستعمل فيه الغليظ من الكلام ، فيكون جلفا بغيضا ، ولا السوقي من الألفاظ فيكون مهلهلا دونا"[1].

إن الآراء السابقة على تفاوتها تؤكد أمرا مفاده أن هناك شيئا ما في الشعر يعبر عن حقيقة ثابتة ، وأن جزءا من هذه الحقيقة ينطوي على هذا السحر الذي أبهر ولايزال يبهر الإنسان. وأن كل تعريف من التعريفات إنما يسلط الضوء على جانب أو أكثر من جوانب الأدب (تاريخي ، اجتماعي ، فكري) .

ويمكن القول: إنّ الشعر بوصفه نتاجا إنسانيا يصعب إيجاد تعريف دقيق أو تحديد له ، بفعل أبعاد معقدة تتدخل في تكوينه، ولسنا في سياق تعريف جامع مانع للشعر ؛لأن هذا مما يستعصى فعله ، ولكن من الضرورة أن نتحدث عن قصيدة السياب و مكوناتها ؛لأن الحديث عن مكونات الشيء تقرب المتلقي من إدراك ماهيته .

واللسانيات منحى جديد في دراسة اللغة الشعرية، تقوم على أساس فحص الأبنية المختلفة في النص الشعري لبيان علاقاتها و تعاضدها ،و تكامل تفاعلها وتساندها ؛ لاكتساب النص قيمته الجمالية و بعده الإنساني .

فكانت الدراسة المتعددة على المستويات المختلفة التي تربط بين علوم اللغة العربية الثلاثة: الأصوات والصرف والنحو بعضها مع بعض صلة وثيقة ، لا يمكن الفصل بينها في الدراسة إلاّ لأغراض منهجية .لأنها تكرّس التمايز و توحي بالعلاقة القائمة بين المستويات المكونة للنص ، مؤكدة وحدته وترابط عناصره التكوينية الأساسية في هيكلية عامة متماسكة، وتشكل معالم في إضاءة التشكل البنيوي للقصيدة .

[1] أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين الكتابة و الشعر ، تحقيق مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، الطبعة الثانية ، 1989 ، ص55.

فالعلاقة بين النظامين الصوتي ، والصرفي في أيّة لغة من اللغات علاقة متينة، إذ لا يمكن أن يُفهَم علم الصرف إلاّ بدراسة الأصوات ؛ لأنّ أغلب الموضوعات الصرفيّة قائمة على قوانين صوتيّة بحتة ، فلا يمكن دراسة بِنية الكلمة وما فيها من تحوّلات و تبدّلات من غير دراسة أصواتها و مقاطعها و حركاتها؛ لأنّ أيّ تغيّر يطرأ على بِنيتها من إعلال وإبدال، يتولّد من التأثير الصوتي المتبادَل في الاستعمال اللغوي المُتعارَف عليه في كلّ لغة.

ويعد المورفيم أساس علم الصرف ، وهو أصغر وحدة صرفيّة ذات معنى على مستوى التركيب، يتكوّن من فونيم واحد أو أكثر . لذا عمد المحدثون إلى اعتماد المنهج الصوتي في دراساتهم الصرفية.

كما أنّ العَلاقة بين النظامين الصرفي والنحوي متينة أيضاً ، فعلى الرغم من أنّ الصرف يُعنى بالأشكال اللفظيّة و دَلالاتها ، و النحـــو يُعنى بالوظائف التركيبيـــّة المتّصلة بالأحداث اللغويّة ، إلاّ أنّهما لا يفترقان ؛ لأنّ أيَّ تغيّرٍ في البنى الصرفيّة لابدّ أن يؤدّي إلى تغيّرٍ في الدلالة النحويّة ، فضلاً عن ذلك إنّنا لا نقف على تغيّرات هذه البنى إلاّ بموازنة وظائفها النحويّة مع سواها من البنى الأخرى.

وهكذا ينبغي أن تكون العلاقة بين الشعر واللغة بمستوياتها المتدرجة علاقة تكاملية لا تصادمية ؛لأن اللغة ليست مجرد مادة هامدة كالصخر ، و إنما هي ذاتها من وضع الإنسان، ولذلك فهي مشحونة بالتراث الثقافي لكل جماعة لغوية ، فلا تتميز بمرونة الصخر ؛لأن كل كلمة تحمل معناها الخاص بها .

إنّ إفادة الباحثين من المناهج اللسانية الحديثة قد أفرز أساليب وطرق تحليل مختلفة ومتنوعة ، لكنها تحاول كلها أن تعيد الاعتبار للنص من حيث هو لغة ، تتميز بخصائصها لتشكل عالمها المتفرد ، الذي يفرض تعاملا علميا وتحليلا خاصا يفصل فيه بين المبادئ التي تبرز المشترك و لا تغفل الخصوصيات ؛لأن عمل اللساني يكمن في وصف و تفسير اللغة وفق هذا المعطى أي تحديد و وصف و تفسير البنى

اللغوية انطلاقا من مستوياتها ، ومن هنا كان هذا الخروج من البحث في المحيط و العوامل الخارجية إلى البحث في بنيات النص ضروريا . وهكذا إذن نمت الدراسات المرتبطة بعالم النص في مفهومه الواسع والجديد بتواز مع التطور الهائل الذي شهده الدرس اللساني بجميع فروعه .

وكان من المفيد اعتبار المساهمة في دراسة قصيدة " أنشودة المطر " لبدر شاكر السياب جهدا في هذا الاتجاه ، ولذلك فهي عمل جزئي سيأخذ معناه الكامل عند صياغة الدراسة اللسانية الحديثة؛ لأنها هي ضمير العصر ، والحوار في المستويات (صوت ، لفظ ، جملة) و في عملية الخطاب وتجسيد شروط التلقي.

– نصيب القصائد السيابية من الدراسات اللسانية و الأدبية و النقدية :

تعد الدراسة اللسانية مدخلا مناسبا يمكن الباحث من دراسة النصوص الأدبية دراسة شديدة القرب من طبيعتها اللغوية ؛ أي أنها تنطلق من المادة الأساسية للنص حيث يمكن أن تسهم في تمييز خصائص نوعية للجنس الأدبي ، أو لأسلوب كاتب معين ، أو حتى أسلوب لحقبة أو عصر أدبي ، إذ تنظر إلى النص بوصفه بناء مكونا من مستويات يمكن دراسة كل منها على حدة ، كما يمكن أن تتكامل وتتضافر جميعا لتكوين الصورة النهائية للنص المشكلة من المستوى الصوتي والصرفي والتركيبي والدلالي؛ لأنّ اللغة اليوم أصبحت تدرس على هذه المستويات من الدرس اللساني بناء على هذا الترتيب الذي دعته طبيعة النظام اللغوي بدءا بالصوت ، ثم الكلمة المركبة من وحدات صوتية ، ثم في ترتيب الكلمات وفق تركيب معين .

وتتوجه الدراسة اللسانية إلى محاولة الكشف عن أسباب اهتمام الدارسين اللغويين المعاصرين بها ،وتوظيف مدارسها مع اقتراح بعض الأسس الفنية في استخدامها لتوضيح مختلف المعالم والرؤى مع التأكيد على حتمية التلاحم بين هذه المستويات لعلم اللغة ، فهي كل متكامل يخدم بعضه البعض من أجل بناء لغوي .

ولقد تنبه الدارسون العرب إلى ضرورة الإفادة من منجزات الدرس اللساني الذي بلغ ذروته عند الغرب و نادوا بدورهم للتخلي عن الأساليب القديمة في تحليل النصوص الأدبية، والتحول إلى اعتماد مناهج تدرس الأدب من داخل بنياته ومكوناته الصوتية والمعجمية والتركيبية والدلالية، هذه المستويات التي تشكل عالم النص الأدبي. يقول في هذا الصدد كمال بشر(1921م- ...) : " و من المفيد أن نذكر أن هذه العلوم أو هذه الفروع تكون من مجموعها كلا متكاملا ، و إن كل منها مرتبط بسابقه و لاحقه ارتباطا وثيقا ، بحيث لا يجوز الفصل بينهما فصلا تاما ، و كلها ترمي إلى هدف نهائي ، واحد ، هو بيان خواص اللغة المدروسة ومميزاتها... و نتائج البحث لا قيمة لها و لا وزن في نظرنا ما لم توجه إلى خدمة الجملة أو التركيب"[1] .

وقد انتقلت العلوم على مستوى التعاون المثمر بدل البحث عن مجالات التقاطع بينها ، فكان من نتائج هذا التعاون أن ولدت صلة اللسانيات بالأدب مذاهب جديدة .

كما تعتبر لسانيات النصوص كل ملفوظ مهما كان حجمه نصا يتركب من سلسلة من الوحدات تقبل التحليل إلى وحدات صغرى ، فاللفظ المفرد و ما في حدود الجملة و ما تجاوزها هي نص[2] .

ولبوغ هذه الحقائق وإدراك الغاية ، و تأكيد صحة ما أقررنا كان البحث يحتاج إلى علم يعمل في نطاقه أو منهج يسير على هديه ، أو طريقة على الأقل يستنير بها فلم نجد في الدراسات العربية – على حدود علمنا – من الأعمال اللسانية التي ترمي إلى الأهداف التي نسعى إليها، لذلك سلكنا مسلكا اعتمدناه في

---

[1] – كمال بشر ، علم اللغة العام (الأصوات) ، دار المعارف ، مصر ، ط 7،1980، ص 84 .

[2] – رابح بوحوش، اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر و التوزيع، الجزائر، 2006،ص151.

الوصف والتحليل وهو نهج انبثق من صلبه المنهج الإجرائي ،وهذه منطلقاته ومراجعه العلمية .

تخرج دراسة النصوص بنتائج مختلفة وتصورات متباينة ومتغايرة تبعا للأدوات التي يعتمدها الدارس ، فمن ينظر للنص من جانب فقهي تختلف نتائجه عمن ينظر إليه من جانب نفسي ، و " من ينظر إليه من جانب بلاغي تختلف نتائجه عمن ينظر إليه من جانب صوتي ، ومن ينظر إليه من جوانب لغوية(صوتية،صرفية، تركيبية ودلالية) بوصفها جملة من التشكيل اللغوي توافر عليها النص ، سيخرج بنتائج مترابطة ومتكاملة متصلة بالنص ؛ لأنها تمثل انعكاسا لمادته اللغوية وكيفية توظيفها وتكامل تفاعلها وتساندها لاكتساب القيم الجمالية الناتجة عن دراسة أنظمة الأبنية والأشكال والأنساق اللغوية والصوتية والصرفية ؛لإبراز مكونات النص في مستوى الشكل البديع "[1].

كما ينتهي إلى إضافة المعنى بوصفه مكونا أساسيا من مكونات النص ، ذلك أن الجمال الشكلي وحده لا يلبي توق الإنسان الروحي إلى ما بعد الشكل ، وهو المعنى الجميل ببعديه الظاهري والخفي . وأن الجانب الأول لا يسعى إلى إنعاش الروح في تساميها الشعري ، وإنما لابد أن يضاف إليه تتبع المعنى الأعمق من أجل أن تستقر النفس وينتشي العقل و يطمئن القلب .

صحيح أنّ السياب دُرس دراسات كثيرة و جليلة ، فجلّها ذات فائدة وأهمية بالغة ، أذكر منها:

- بدر شاكر السياب ، حسن توفيق .
- بدر شاكر السياب ، دراسة في حياته و شعره ، إحسان عباس .
- بدر شاكر السياب ، حياته و شعره ، عيسى بلاطة .

[1] – زيد خليل القرالة :التشكيل اللغوي وأثره في بناء النص ، دراسة تطبيقية ، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية) ،المدينة المنورة ، المملكة السعودية ، المجلد 17، العدد 1،يناير 2009، ص 239.

- بدر شاكر السياب ، شاعر الأناشيد و المراثي ، إيليا حاوي .
- بدر شاكر السياب ، و المذاهب الشعرية المعاصرة ، محمد التونجي .
- بدر شاكر السياب ، ريتا عوض .
- بدر شاكر السياب ، سيرة شخصية ، ناجي علوش .
- بدر شاكر السياب ، رائد الشعر الحر ، عبد الجبار البصري .
- الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب ، أحمد عودة الله الشقيرات .
- الأسطورة في شعر بدر السياب ، علي بطل .
- الرمز الأسطوري في شعر بدر السياب ، علي بطل .
- شبح قايين بين إيدث سيتول و السياب ، علي بطل .
- بدر شاكر السياب ، دراسة أسلوبية لشعره ، إيمان الكيلاني.
- مواقف في شعر السياب ،كاظم الجنابي .

وتفيد الكتابة النقدية عن السياب رؤية أبعاد الشعر العربي الحديث بالنظر إلى مكانته في حداثة هذا الشعر منذ بداية تجربته في أربعينيات القرن العشرين إلى رحيله في مطلع الستينيات، غير أن هذه المكانة اتسعت وتعمقت منذ وفاته إلى يومنا هذا لأن حداثته الشعرية راسخة وباقية على الزمن شاعراً عظيماً بالمعايير كلّها، ولا سيما ريادته للتجديد الشعري، وكما قال يوسف الخال في تقديمه لكتاب عيسى بلاّطه: ذكرى السياب "ستبقى في تاريخ الشعر العربي ما بقي هذا الشعر"[1]. وقد بدأت العناية النقدية بالسياب وشعره مبكرة، فصدرت عنه في الستينيات الكتب التالية:

- محمود العبطة (العراق): بدر شاكر السياب والحركة الشعرية الجديدة في العراق. مطبعة المعارف، بغداد، 1965.

[1] – عيسى بلاّطه : بدر شاكر السياب حياته وشعره ، ص 15.

- عبد الجبار دواود البصري (العراق): بدر شاكر السياب، رائد الشعر الحر. وزارة الثقافة والإرشاد، بغداد، 1966.

- سيمون جارجي (لبنان) وآخرون: بدر شاكر السياب، الرجل والشاعر، منشورات أضواء التابعة للمنظمة العالمية لحرية الثقافة. بيروت 1966.

- محمد التونجي (سورية): بدر شاكر السياب والمذاهب الشعرية المعاصرة. سلسلة «مفكرون من الشرق والغرب» رقم 6 ــ دار الأنوار ــ بيروت 1968 .

- إحسان عباس (فلسطين): بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره. دار الثقافة ــ بيروت 1969.

- نبيلة الرزاز (سورية): بدر شاكر السياب، حياته وشعره، منشورات أطلس ــ دمشق 1969.

وتحمل هذه الكتب جميعها إقراراً بريادیته للشعر العربي الحديث، فعني المحامي محمود العبطة في كتابه بحياة السياب و تلويناته في مكابدة العيش حتى وفاته، إذ كان قريباً منه، وقام بمحاولة توصيف مدار تجديده الشعري دون الخوض في المعرفة الأدبية والنقدية، وشمل كتاب جارجي مقالات وشهادات عن حياته بالدرجة الأولى، بما فيها عدد كبير من رسائله إلى الأدباء والشعراء المعاصرين له، وثمة عناية بتفصيلات حياته الأخيرة من محاولة علاجه بلندن وباريس بمسعى سيمون جارجي ممثل المنظمة العالمية لحرية الثقافة إلى عودته إلى العراق ونقله إلى الكويت لعلاجه ووفاته بعد ظهر الخميس 24/ 12/ 1964، لتختتم ــ بتعبير إحسان عباس "تلك السلسلة الطويلة من الآلام الجسدية المبرّحة والعذاب النفسي المؤرق ومعاناة الوحدة والغربة وغياب الرجاء وتوقع الموت في كلّ لحظة على مدى أربع سنوات"[1].

[1] – إحسان عباس: بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره ، ص 364.

واهتم البصري في كتابه المذكور أيضاً بتفاصيل حياة السياب سبيلاً للكشف عن رياديته، وتجديده الإبداعي مثل تحليله لأربعة أنواع من التصميم الفني في شعره.

ورأى التونجي في كتابه " أن السياب استطاع أن يمثّل ملامح عصره كلّه بشتى تفاعلاته واضطراباته"[1] ، فهو مقلد رائع التقليد في بعض القصائد، ومجدد أحدث التجديد في قصائد أخرى.« تراه أحياناً ينحو نحو الرومانسي، وأحياناً نحو الواقعي أو الرمزي» (ص7). وخصص فصول كتابه لحياة السياب ومحيطه وبيئته والملامح الدينية في شعره والمرأة والحب عنده وثقافته، وحلل على نحو مجمل ووجيز الاتجاهات الشعرية القومية والوطنية والاجتماعية والإنسانية والسياسية على التداخل الواضح بينها، وتناول في الفصول التالية: الطفولة، الموت والحياة، الوصف، السياب والمذاهب المعاصرة، أوزان الشعر المعاصر، الشعر الحر، خصائص فنية عامة، نقائص فنية عامة، وألحق كتابه بنماذج من شعره، وتشير آراؤه في الخصائص الفنية العامة إلى تقليدية نقده الذي يعجز عن الإحاطة بشعر السياب الحديث والمجدد، مثل وصفه الوجيز للألفاظ والأفكار والأسلوب وبناء القصيدة والعاطفة والصور والخيال والروح القصصية والتشاؤم والموسيقى والتجربة الشخصية، وأشير إلى رأيه بالصور في شعر السياب الذي يبتعد كثيراً عن مستلزمات دراسة الصورة الشعرية[2].

وغلبت على كتاب الرزاز النزعة التعليمية، ولا ننسى أن وزارة التربية السورية وضعت ضمن منهج مادة الأدب العربي الحديث لطلبة الشهادة الثانوية كتاباً عن أعلام الأدب العربي الحديث، منذ العام الدراسي 1968 - 1969 ،

---

[1] - محمد التونجي :بدر شاكر السياب والمذاهب الشعرية المعاصرة. سلسلة (مفكرون من الشرق والغرب) رقم 6 ــ دار الأنوار ــ بيروت ، 1968 ، ص 7 .

[2] - ينظر :المرجع السابق ، ص 169.

وشمل الكتاب علمين الأول السياب في الشعر والثاني محمد كرد علي في النثر. وانتشرت في سورية آنذاك أشكال الكتابة عن السياب وتنوعت، ومنها ما ألفه التونجي، وما ألفته الرزاز لتسيير دراسة السياب وشعره.

وكان كتاب إحسان عباس هو الأبرز في نقد شعر السياب في حينه، وقرنه بحياته لإضاءة أبعاده الفكرية في فصول حملت عنوانات مجازية مثل (البحث عن النخلة) و(البحث عن الملحمة) و(تجلي ارم) و(سلاسل الصبار في بابل) و(عولس يكتب مذكراته).

وتتميز المرحلة الثانية بالبحث عن بديل فني للنخلة، ولذلك دُعيت هذه الفترة باسم (البحث عن الملحمة)، أي عن قالب فنّي يوازي النخلة طولاً ورسوخاً وجلالاً وجاءت مرحلة الكشف التي سُميت (تجلي ارم)؛ لأن تجليها يعني أن الشاعر قد اهتدى إلى ما كان يبحث عنه، وكانت قصيدة (أنشودة المطر) فاتحة هذا التجلي لأنها تخلت عن الازدواجية القديمة، واعتمدت الوحدة المطلقة في كلّ الجوانب، ولأول مرة يتحدث الشاعر عن العراق وعن نفسه حديثاً متطابقاً، ويبني قصيدته على وحدة متكاملة تستدعي التفاؤل الختامي ضرورة ناجمة عن المبنى نفسه، لا كما كان هذا التفاؤل من قبل متصلاً بالمبدأ الخارجي دون أن يكون نابعاً من نفس الشاعر[1] .

ورأى إحسان عبّاس أنّ نضوج السياب الفني مثّل انصهار الشاعر في أمته وقهره للموت أو تقبله له ؛ لأنه موت في الجماعة. واستخدم في نقده معطيات النقد الجديد الذي يعتمد على البنية النصية مسترشدة بالرؤيا وآليات الاشتغال عليها.

وتطور النقد الخاص بالسياب في عقد السبعينيات في مقاربة البناء الفني والفكري للشعر في المؤلفات التالية:

---

[1] – إحسان عباس: بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره ، ص 407 ، 408.

- محمود العبطة (العراق): أضواء على شعر وحياة بدر شاكر السياب، مطبعة دار السلام. بغداد 1970.
- عيسى بلاّطه (لبنان): بدر شاكر السياب ــ حياته وشعره. دار النهار للنشر ــ بيروت 1971.
- عدد من الكتّاب: السياب في ذكراه السادسة. مهرجان السياب من 23 إلى 26 كانون الثاني 1971. وزارة الإعلام. بغداد 1971.
- خالص عزمي (العراق): صفحات مطوية من أدب السياب. وزارة الإعلام. بغداد 1971.
- عبد الجبار عباس (العراق): السياب. وزارة الإعلام. سلسلة كتاب الجماهير ــ العدد 12 ــ بغداد 1972.
- ناجي علوش (فلسطين): بدر شاكر السياب، سيرة شخصية، دار الكتاب العربي. طرابلس. دار العودة ــ بيروت 1974.
- ماجد السامرائي (العراق): رسائل السياب. دار الطليعة للطباعة والنشر. بيروت 1975.
- إيليا الحاوي (لبنان): بدر شاكر السياب. ثلاثة أجزاء ــ دار الكتاب اللبناني بيروت. د. ت. (1976).
- عبد الرضا علي (العراق): الأسطورة في شعر السياب. وزارة الثقافة والفنون ــ بغداد 1978.
- حسن توفيق (مصر): شعر بدر شاكر السياب ــ دراسة فنية وفكرية ــ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ــ بيروت 1979.

ظهر التطور النقدي في كتاب عيسى بلاّطه الذي انطلق من سيرة حياة السياب في تحليل شعره، وحلل بعمق مراحل إبداعه: الرومنطيقية الواقعية الاشتراكية،التموزية المأساوية، وختم كتابه بتقويم شامل لتجربته في حداثة الشعر

العربي الحديث على أنه على الرغم من محدوديته واحدٌ من أعظم شعراء العرب في العصر الحديث.

فقد استطاع أن يجدّد الشعر العربي بطريقة لم تسمح له أن يقطع صلته بالماضي، وفي الوقت نفسه لم تمنعه من أن يكون ذا علاقة وثيقة بالحاضر. "وجعل السياب الحياة موضوع الشعر العربي بطريقة شخصية جداً، وفتح الطريق أمام الشعراء العرب الآخرين من ذوي العقول الخلاّقة والأمزجة الثائرة كي ينطلقوا في مغامرات أخرى في التجربة الشعرية. إن الشعر العربي الذي كان مقيداً أكثر من ألف عام بقيود قاسية من قواعد الشكل والمضمون قد أصبح أخيراً أفقاً منفتحاً"[1].

وأفاد كتاب السامرائي الباحثين والنقاد بنشر رسائل السياب التي أضاءت جوانب مهمة من شخصيته بعيداً عن الافتعال، وقدمت وثيقة ذاتية وإنسانية وفكرية عن صلاته بالآخرين وموقفه منهم وحياته معهم، وكشفت العديد من مواقفه في"إيضاح الدوافع والحوافز التي دفعته إلى تلك المواقف والتحول باتجاهها والتزامها"[2].

وتميز كتاب إيليا حاوي في التزامه بتقنيات النقد الجديد على أن" قيمة الشعر هي في ذاته، كامنة فيه وفي مستوى الإبداع الذي أوفى إليه به"[3].

وأخذ عبد الرضا علي في كتابه بالمنهج الموضوعي المتصل بالنقد الجديد الذي يدرس النصوص من داخلها، وعالج "ظاهرة الأسطورة في شعر السياب من خلال كونها فكراً إنسانياً بدائياً، حمّله السياب موقفاً خلاّقاً بدا في فهمه للواقع المعيش ومحاولة تغييره، بأن أظهر ثغراته وتناقضاته، وعلاقاته غير الحميمة، فصوّر زيف المدينة التي يعُّمها التضاد والتدهور والتطاحن، فكان أن دلّ موقفه هذا على

---

[1] – عيسى بلاّطه : بدر شاكر السياب حياته وشعره ، ص 192.

[2] – ماجد السامرائي: رسائل السياب، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ،1975 ،ص 6 .

[3] – إيليا الحاوي : بدر شاكر السياب، دار الكتاب اللبناني ، بيروت، 1976 ،ج 1 ، ص 25.

فهم وانتباه دقيقين لعملية التوظيف الأسطوري التي لا تقوم إلا على وعي تام بجوهر رافدها الإنساني حين ينظر إليها الفنان بطريقة أكثر عمقاً وتفتحاً، إلى جانب أنه استطاع أن يجعل منها رؤية جديدة لإنسان جديد... فأفصح بذلك عن قدراته الفنية في عملية الخلق الشعري،بشكل جعله يصبح الرائد الأول في هذا الضرب دون منازع"[1]. ووزع حسن توفيق كتابه إلى ثلاثة فصول طويلة تناول في الفصل الأول سيرة حياة الشاعر ، وفي الفصل الثاني مراحل تطور الشاعر ، غير أن الفصل الأهم هو الثالث، وعالج فيه وسائل التعبير الفنية من منظورات نقدية حديثة في المنهج الأسلوبي الإحصائي.

عرض بادئ الأمر لقضية الريادة في الشعر الحر، ثم درس الأوزان التي كان يغلب على الشاعر استخدامها في بناء قصائده، بعد أن قام بعمليات إحصائية تبين الأوزان التي كان يغلب عليها استخدامه والأوزان التي كان يستخدمها بصورة قليلة وتحدث عن الظواهر العروضية التي تلفت النظر في شعر السياب، ودرس نظام التقفية وتطوره عنده، ثم انتقل إلى دراسة استخدام الشاعر للرموز والأساطير والإشارات الكلاسيكية والاستعانة بالمونولوج الداخلي، وأخيراً حلل الصور الشعرية في شعر السياب، وتعرّف على منابعها التي استقاها منها، وأرجع هذه المنابع إلى ثلاثة: التراث العربي، قديمه وحديثه. الشعر الغربي، بوجه عام والإنكليزي منه بوجه خاص.إلى جانب ابتكاراته وإضافاته في مجال رسم الصور الشعرية.

وقلّت المؤلفات في عقدي الثمانينيات والتسعينيات عن السياب، ولكنها غدت أكثر تطوراً في اعتماد المناهج النقدية الحديثة، ونذكر أبرزها:

- عبد الكريم حسن (سورية): الموضوعية البنيوية ــ دراسة في شعر السياب ــ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ــ بيروت 1983.

---

[1] – عبد الرضا علي: الأسطورة في شعر السياب، وزارة الثقافة والفنون ،بغداد ، 1978، ص 9.

- ياسين النصير (العراق): جماليات المكان في شعر السياب ـــ دار المدى ـــ دمشق 1995.

- علي زيتون (لبنان): السياب: أضواء على الرؤية واللغة الشعرية. حركة الريف الثقافية ـــ بيروت 1996.

- سامي سويدان (لبنان): بدر شاكر السياب وريادة التجديد في الشعر العربي الحديث ـــ دار الآداب ـــ بيروت 2002.

وكانت دراسة عبد الكريم حسن أول دراسة عن شعر السياب تلتزم منهجاً حديثاً نقدياً التزاماً مطلقاً في النظرية والتطبيق، هو المنهج الموضوعي البنيوي StructuraleThematique، الذي يكشف فيه الناقد السجل الكامل للموضوعات الشعرية في كل مرحلة من المراحل الشعرية عند السياب، ولا سيما البنية التي تتشابك فيها هذه الموضوعات الشعرية، فقام في الفصل الأول بعرض المنهج النقدي واستخلاص بعض النتائج التي تنبثق عن"إحصاء" المفردات في شعر السياب.

وأطلق على منهجه اسم "الموضوعية البنيوية"، وعلّل هذه التسمية، ثم عرض بالتفصيل خطوات المنهج الذي زعم التوصل إليه، وحاول أن يعرض مظاهر القرابة والاختلاف بينه وبين المنهج الموضوعي كما هو معروف حالياً في الغرب.

وطبّق ياسين النصير في كتابه المنهج الباشلاري الكاشف عن البنية الشعرية في أبعادها الماضية والحاضرة والنفسية الذاتية بلوغاً للوعي الشعري، ففي "هذه التشكيلات غير المكتملة في الواقع وفي تلك الحالات التي يمتزج فيها اليومي بالحلم،الغبش بظلام النخل، القبر ببويب الثمر بالسماء والله بالمطر، السندباد بارفيوس، والجفاف السياسي بمدينة بلا مطر. استل السياب بحوره الشعرية وصيرها صوراً لقارة لم يطأها أحد من الشعراء قبله فامتزجت روحه بروح الأشياء، وحساسيته بحساسية الطبيعة حتى عدّ السياب بمثل هذا شاعراً غير ثقافي، بمعنى أن

نظرته إلى الحياة نظرة غير ثقافية بل نظرة اجتماعية فكرية مبنية على التعامل الحسي مع الواقع. فكان نتاج هذا التعامل شعراً"[1].

لعلّ كتاب سامي سويدان "بدر شاكر السياب وريادة التجديد في الشعر العربي الحديث" من علامات النقد الأدبي العربي الجديد الذي يستهدي بالمنهجيات الغربية الحديثة، ولاسيما السيميائية وتكاملها مع مناهج أخرى تراعي المنهج التاريخي بالدرجة الأولى، فقد وضع هذا الناقد أكثر من كتاب يأخذ بالمنهج السيميائي، غير أن هذا الكتاب أقرب إلى (تصفية الحساب) مع ممارسي النقد العربي الحديث ولاسيما الخاص بالسياب. ويبدو مثل هذا التحديث في مباشرة النقد التحليلي النصي لقصائد بعينها من شعر السياب.

وضع سويدان مقدمة لكتابه سمّاها " مفارقات الحضور والغياب "، وشرح فيها خصوصيات منهجه القائم " على اعتبار شعرية النص أو القصيدة هنا متمثلة في ذلك التكافؤ أو التعادل الذي يأتي بين عناصره المكونة، أو في ذلك التجانس أو الانسجام بين مقوماته البنيوية، وأن المسعى الإجرائي لتحديد مدى هذا التجانس أو ذاك التكافؤ يستند إلى التشكل البنيوي الذي تتسم به وضعية هذه المقومات أو تلك العناصر، وإلى التراتبية التي تنتظم فيها هذه الأخيرة في تكوينها وعلاقاتها"[2].

ولقد ركز سويدان على البنية والمعطى الدلالي، وقرن ذلك بتحديد الأصول الشعرية للنص المعني أو تفسيرها. وأثار في الفصل الأول: (بدر شاكر السياب: من إشكاليات ريادات التجديد في الشعر العربي الحديث) العديد من المسائل التاريخية والفكرية والفنية في تصادمها مع الباحثين والنقاد السابقين إذ يغص متنه النقدي بالوقائع والإشارات والمعلومات والتواريخ التي تضيئها الهوامش الشارحة والدالة

---

[1] – ياسين النصير: جماليات المكان في شعر السياب، دار المدى، دمشق ، 1995،ص 12.

[2] – سامي سويدان:بدر شاكر السياب وريادة التجديد في الشعر العربي الحديث، دار الآداب ، بيروت، 2002، ص5.

والعارفة بتأريخ الشعر العربي الحديث وحاضره ومؤثراته ومؤشراته الكثيرة، بما يجعل من نقده مرجعياً ومتضمناً التصحيح لما سبقه من محاولات نقدية وبحثية. ثم خصص الفصول الأربعة التالية لتحليل قصائد بعينها مداراً لتمحيص بعض الإشكاليات التي لاتزال قائمة.

عالج سويدان في الفصل الثاني: (السياب والانعطاف نحو تحديث القصيدة العربية) بعض قضايا التجديد ودوافعه واتجاهاته من خلال قصيدة السياب المبكرة (هل كان حباً؟) التي تعد (علامة فارقة في نتاجه الشعري ومسيرته التجديدية) وخصص الفصل الثالث (أنشودة المطر: إيقاع الاغتراب الكظيم في متاهة الكآبة والرجاء) لجدال النقاد والباحثين وتحديهم في رهان وعي التجديد الشعري من خلال قصيدة "أنشودة المطر".

فقد نقد سويدان النقاد السابقين بجرأة ووضوح بما يشبه القطيعة الكاملة مع هذه (التجارب) النقدية، وفتح الباب على مصراعيه لمنهجه السيميائي في نقد الشعر وتحليله. وحلل في الفصل الرابع: (الشعر والثورة في المغرب العربي) بعض إشكالات الحداثة الشعرية، ولاسيما جمالية الرؤية والبناء من خلال قصيدة (في المغرب العربي). ورفع وتيرة نقده للنقاد السابقين في الفصل الخامس: (الشاعر والنبوءة: الإنجيل الخامس) من خلال تحليل قصيدة (المسيح بعد الصلب) فبيّن قصور التجارب النقدية السابقة عن الإحاطة بعالم القصيدة ومبناها الجمالي والدلالي.

ولعلنا ندرك حجم التحدي الذي يوغل فيه سويدان وسعيه لتصفية الحساب مع المناهج النقدية الأخرى وممثليها حين يسمّي الموضوعات والمعضلات والنقاد بالاسم، ويوثّقها بدقة باعثة على الإعجاب، ويضيف إليها ملاحق لوزن القصائد التي جرى تحليلها، على أنه جعل من نفسه ومنهجه ومعرفته (المثال الأكمل والمرجع الأول والأخير) لنقد الشعر وتحليله، فيجزم بالرأي، ويؤكده، بينما النقد رؤية وليس يقيناً.

– السياب و استعداداته الثقافية:

يؤشر النقد الخاص بالسياب كما لاحظنا إلى مكانته الريادية في تجديد الشعر العربي الحديث من منظورات نقدية متعددة، مثلما يكشف عن المعنى وما وراءه في شعره لدى الأخذ بالمناهج النقدية الحديثة.

ونحن نريد التنبيه فيما يتعلق بالأحكام التي صدرت وتصدر عن شعر السيّاب وثقافته، إلى ضرورة تجنّب (إرادة وزن ما لا يقبل الوزن).

فلقد روى الدكتور عبد الواحد لؤلؤة في كتابه (النفخ في الرماد) عن الشاعر عبد الوهاب البياتي أنه قال في حدود عام 1950 في معرض حديثه عن شعره: "إنني أقرأ كل شعر يصل إلى يدي بما في ذلك الشعر الزنجي". وكان تعقيب أحد زملاء البياتي على ذلك هو" :هل يعجبكم هذا القول؟ سارق يتأثر بما يقرأ"[1].

إنّ شعر البياتي يمثل نموذجاً يتميز بالعافية لشعر عربي تبدو فيه مؤثرات أجنبية ولكنها أشبه بمؤثرات اللقاح الطبي الذي يُدخل في الجسم كائنات غريبة عنه، لا تلبث أن تنقلب نسغاً من الصحة وتطعيما لشجرة الشعر"[2].

فإذا عرفنا أن معرفة السيّاب باللغة الإنكليزية كانت، رغم كل ما قيل عن ضعفه فيها أفضل بكثير من معرفة البياتي بهذه اللغة بحكم الاختصاص الدراسي، وأنه (أي السياب) كان يستطيع أن يقرأ بهذه اللغة، بل أن يترجم عنها لشعراء وكتاب إنكليز وغير إنكليز، عرفنا أن ما كان يصله من ألوان الثقافة الأجنبية لا يدخل كله في باب(التأثر السريع) أو (السرقة). والأهم من هذه (الثقافة الأجنبية) في حياة السياب وشعره هو مقدرته غير المشكوك فيها على فهم تراثه العربي وتمثله لأفضل نماذجه الشعرية، وتوظيفها توظيفاً حياً في تركيب ثقافي جديد من أجل

[1] – عبد الواحد لؤلؤة : النفخ في الرماد ، منشورات وزارة الثقافة و الفنون ،بغداد ،1982 ، ص 9 .

[2] – المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

التعبير عن واقع الحياة التي عاشها بطريقة صارت معها هذه الحياة موضوع الشعر العربي على نحو لم نعرفه لدى شاعر عربي آخر غير السياب، خلال تلك المرحلة.

وحينما قال (أنسي الحاج) في ملحق جريدة (النهار) عام 1965، عن السياب بأنه (جاهل ، بدوي ، فولكلوري ، خرافي، أنكلوسكسوني على واقعي هجاء رثاء، مدّاح، بكاء، يسيل به الشعر سيل قريحة فارطة، ويسيل معه الشعر حتى الموت" [1] .

فإنّه كان يعبّر على طريقته الخاصة التي لا تخلو من المبالغة والسخرية ربما، عن تلك الحقيقة الثابتة في حياة السياب وتجربته الثقافية والعناصر المتباينة الداخلة في تكوينها، والتي أصبحت من ثم جزءاً لا يتجزأ من شخصيته وشعره، وهي ضخامة تجربته الثقافية والشعرية.

وهكذا، فتتبع ثقافة الشاعر ومحاولة تعيينها وتأشيرها واصطياد كل شاردة وواردةٍ فيها داخل النص أو خارجه يعد أحياناً ضرباً من اللاجدوى، بحيث يكون عمل الباحث فيها شبيهاً بعمل من يلاحق أطياف النور من موشور زجاجي. ونحن لا نريد بهذا أن نقول إن الشعر عمل فطري أو تلقائي تحركه عوامل الإلهام والعبقرية والوحي وغير ذلك من أمور لا ينكر أحد أن شاعرنا السياب يمتلك الكثير منها. نعم لا نريد أن نقول إن الشاعر، كما اعتاد البعض أن يقول، يغرّد بالفطرة كالعصفور. فتلك أمور يعرف الجميع أنها حسمت على المستوى النقدي، وصارت من أمور الماضي، على الأقل منذ تلك اللحظة التي تحولت الغابة التي كان هذا العصفور يغرّد فيها إلى غابة حجرية تسمى (المدينة الحديثة)، هذه المدينة التي قصقصت جناحي هذا العصفور وأفقدته صوته وجعلته يضطر أحياناً للزحف على بطنه من أجل الوصول إلى هدفه، وأن يسلك ألف درب من دروب المدينة

[1] – ملحق جريدة النهار ، بيروت ، شباط ، 1965 ، (العبارة لعيسى بلاطة في كتابه بدر شاكر السياب حياته وشعره ، ص 154).

الحجرية أو الموحلة ويراقب الإشارات الدالة وعلامات المرور التي تترع أضواؤها الحمراء في كل زاوية من زوايا هذه المدينة.

نعم، لقد بعد العهد بين الشعر وبين العفوية منذ زمان بعيد. وحين أراد (أرسطو) أن يربط بين الشعر و(المحاكاة) أراد أن يربط بينه وبين الصناعة أيضاً فكلمة (المنظوم) في اليونانية (poiessis) تعني الصناعة والشعر، في الوقت نفسه. وكل ما هنالك من فرق أن الشاعر لا يقوم حقاً بصناعة ما يقدمه لنا، فالصانع يصنع سريراً حقيقياً ويصنع شكيمة ولجاماً، أما الشاعر فلا يصنع إلا محاكاة لفظية لهما، أي أنه صانع من الدرجة الثانية[1] .

ويرى الناقد الإنكليزي (غراهام هو) أن أفلاطون(427ق م-347ق م) ما كان ليعير كلمة (الشعر) كل ذلك الاهتمام في جمهوريته لو لم يكن للمنظوم هذا المعنى المزدوج. وفكرة (الإلهام) في الشعر لم يعرها أرسطو كبير اهتمام، وقد تبين أن فكرة هذا (الإلهام) التي نجدها في محاورات أفلاطون فكرة غريبة على مناهج التفكير اليوناني[2].

غير أن قيمة المصوغات أو المصنوعات التي يصوغها أو يصنعها الشاعر لا تقف عند حدود (التقليد) والمحاكاة لأشياء موجودة بالفعل، لأنه يصنع، في أحيان كثيرة، أشياء غير موجودة في هذا العالم، وإن كان (أفلاطون) و(أرسطو) يقولان بأن الشاعر يبقى في هذا مقلداً أيضاً لأنه يصنع أشياء بالمماثلة لأشياء موجودة بالفعل.

وهكذا فإن درع (أخيل) لدى (هوميروس) ليس تقليداً لأي درع قد وجد في يوم من الأيام، وإن كان تقليداً لصورة الدرع، كما ينبغي أن نتخيلها، ومعنى

---

[1] – ينظر : غراهام هو، مقالة في النقد، ترجمة محيي الدين صبحي، دار المدى ، دمشق ، 1973، ص 55 .

[2] – ينظر: أبو الوليد بن رشيد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تحقيق د.محمد سليم، دار المعارف ، القاهرة، 1971، ص45.

هذا أن الشعر سيظل يعيش على هذا الوضع المزدوج: الابتكار الحر من ناحية، والتقليد من ناحية أخرى وينتج عن هذا أن الشاعر ليس مؤرخاً. فالشعر كما يرى أرسطو، أهم وأسمى من التاريخ؛ لأن هذا الأخير يعنى بالوقائع الجزئية، فيما تنصرف عناية الشعر إلى الكليات. وعلى الرغم من أن الأدب يستفيد، بطبيعة الحال، من الوقائع التاريخية والمواد الواقعية من أجل توظيفها في أغراضه الإبداعية، ويقيم وجوده المفارق على أساس منها، فإنه يظل بمنأى عن التطابق التام معها أو الاكتفاء بمجرد وصفها.

وما دام الأمر متعلقاً بالشعر العربي الحديث الذي تؤرخ بدايته الحقيقية بشاعرنا بدر شاكر السياب، فينبغي أن نسارع إلى القول إن الأمر يختلف هنا قليلاً عما قاله (أرسطو) وشارحوه فيما يتعلق بالمحاكاة أو التقليد لأشياء موجودة أو غير موجودة في هذا العالم فهذا الشعر لم يعد، كما يقول رولان بارت، نثراً مزخرفاً قيدت حريته،" إنه نوع ذاتي مقطوع الأرحام، وجوهر لا محمول، ويمكنه بالتالي أن يغلق الدلالات إذ إنه في غنى عن الإحالة إلى شيء آخر ليفصح عن هويته"[1].

ولهذا فإن هذا النوع من الكلام يفترض زمناً شعرياً مغايراً هو زمن مغامرة ممكنة، لا زمن صنعة.. الزمن اللازم للتلاقي بين علامة وقصد.. ولهذا فإنه يتعارض مع الفن الكلاسيكي بفرق يستأثر ببنية اللغة كلها، فلا يوجد بين الشعرين سوى نقطة واحدة هي القصد الاجتماعي[2] .

ومعنى هذا أن وظيفة القول الشعري الحديث لا تقتصر على الإيصال أو التعبير – كما يقول بارت– شيئاً وراء اللسان، هو في الوقت نفسه التاريخ والجهة التي

---

[1] – رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، ترجمة نعيم الحمصي، دار الفكر ، دمشق ، 1970، ص49.وينظر :
-Le degré zéro de l'écriture :Roland Barthes coll :point :paris :1972.p35.

[2] – ينظر: رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، ص49.

ينحاز إليها فيه[1] ، ومن المفيد الإشارة هنا إلى أن كل قصيدة عظيمة هي غاية في ذاتها ووسيلة لاكتشافات أخرى أيضاً.

ونحن لا نريد بهذا أن نقول إن الشاعر الحديث مطالب، بخلاف الشاعر القديم، بخلق نصه الشعري من العدم، ولكن بأن الشاعر خالق بالفعل بمعنى أنه قادر على تحويل المواد الخام التي يشتغل عليها إلى تكوينات ونصوص جديدة ينفخ فيها من روحه. الشاعر يتأثر والتأثير ليس عقبة أمام النضج والأصالة، مع أنه باعتباره عنصراً تاريخياً بحاجة دائمة إلى الوعي به عبر التحليل والنقد ليصبح عنصراً إيجابياً مخصباً عند أي تركيب ثقافي جديد يعارض ثقافة الاستلاب والتقليد الشائعة الآن، مع الأسف، في الكثير من الظواهر الثقافية والنماذج الإبداعية العربية.

إنّ أحداً لا ينكر ما يقوله الشاعر سامي مهدي في دراسته أن السيّاب كان سريع التأثر بما يعجب به مما يقرؤه ولكن هذه السرعة في التأثر ليست بالصفة المذمومة دوماً، لا سيما إذا كانت صادرة عن الإعجاب. فقد كان الشاعر بول فاليري (paul Valery) يقول –في الكلمة التي نقلها عنه جان ماري كاريه لدى تقديمه لكتاب تلميذه (فرانسو كويار) المعروف بـــ (الأدب المقارن)– أن " لا شيء أكثر ابتكاراً ولا أشد شخصية من أن يتغذى الإنسان من الآخرين، ولكن ينبغي هضم هذا الغذاء، فالحق أن الأسد مكوّن من كباش متحوّلة"[2].

ويعقب(كاريه) على قول (فاليري) هنا بـــ "إن الباحثين الفرنسيين في الأدب المقارن قد أفرطوا في الاندفاع إلى دراسة التأثيرات؛ لأنّ هذه الدراسات عسيرة الاقتياد، وهي في الغالب مخيبة للآمال، وفيها يتعرض المرء أحياناً إلى إرادة وزن ما لا يقبل الوزن" [3].

---

[1] – المرجع نفسه ، ص5.

[2] – م.ف.جويار، الأدب المقارن، ترجمة د.محمد غلاب، دار المعارف ، القاهرة، 1956، المقدمة(ل،م).

[3] – م.ف.جويار، الأدب المقارن، ترجمة د.محمد غلاب، المقدمة(ل،م).

لقد أحسن السياب استغلال إمكاناته واستعداداته الطبيعية وعناصر الثقافة الأجنبية التي توفرت له على قلتها وشحتها أحياناً، ليكتب رقائق شعرية أحدثت مهما اختلفنا في قيمتها ومستواها الفني تغيراً جذرياً في مفهوم الشعر العربي، ومهدت الطريق لشعر عربي حديث حقاً ومعبر عن الحياة الحديثة شكلاً ومضموناً. وكان وعي التجديد لديه أمراً فرضه عليه إحساسه بضرورة تغيير الحياة العربية، وإيجاد الجديد فيها، وليس أمراً شكلياً. وقد ارتبط مفهوم الحداثة كما هو معروف بمفهوم الثورة،بحيث لا ينفصم أحد المفهومين عن الآخر.

وحتّى إذا كان السياب في المراحل الأولى من حياته الشعرية يعي مفهوم التجديد بطريقة حدسية أو غير واعية، فإن النتائج المباشرة هو أن ذلك الإحساس أسهم في خلق قيم فنية وجمالية لا عهد للشعر العربي بها من قبل. ولذلك فإنني أعتقد بأن السؤال الذي يتكرر طرحه عن (ثقافة السياب) ومدى غناها وقدرتها على صياغة وعي تجديدي، ينبغي أن ينصب على مدى الأصالة الموجودة في العناصر التي تتكون منها هذه الثقافة، سواءً أكانت محلية أم أجنبية، معاصرة أم تراثية. فمن شأن توفرها لدى المبدع أن تصهر أجزاءها في بوتقة واحدة تجعلها جزءاً لا يتجزأ من شخصية هذا المبدع وكتابته الشعرية. والثقافة الأصيلة بعد كل شيء ليست مظاهر وأصباغاً وألواناً ولغة أو لغات أجنبية وغزارة في الكلام، فالثقافة في أبسط تعريفاتها هي ما يبقى لدى الإنسان بعد أن يُنسى كل شيء.

نعم يكفيه هذا أنه سيظل قادراً على أن يجد دوماً من يؤمن على كلامه حتى إذا وجد فيه بعض المبالغة المفهومة، والتي يمليها، أساساً، إحساس الإنسان وهو يودع مجبراً رغبته في الحياة وفي معرفة المزيد من تفاصيل ذلك التاريخ الذي يقول إنه عاشه طويلاً .

ولم يكن السياب، كما نعلم قادراً على التعبير عن شؤون هذه الحياة وشجونها بشيء غير الشعر. ولذلك، فإن الطريقة الوحيدة الممكنة لقراءتها أو معاينة فصول محددة منها هي قراءة قصائده نفسها، وليس شيئاً آخر سواها.

وهذه هي، على كل حال، النتيجة التي انتهى إلى تقريرها معظم أهل النقد الحديث فيما يتصل بنوع العلاقة العائمة بين حياة الشاعر وثقافته من جهة، وشعره من جهة أخرى. فالشاعر، بعد كل شيء، يخلق عملاً فنياً مجسداً. وهو لا يعرف بالضرورة النشاط الذي يقوم به ولا يهمه أن يعرف، وقد لا يعرف أن يصوغ ما يعرف بمصطلحات وألفاظ فنية، وفكرية.

وأظنّ أننا لا نختلف في أن الكلام الكثير الذي قيل في نصوص السياب الشعرية الكبرى، وكيف أنها ما كانت لتكتب لولا وجود وعي فني عال وثقافة واسعة،قد نختلف في تحديد عناصرها وتركيب مستوياتها، ولكننا لا نختلف قط حول عمقها وأصالتها.

الفصل الأول

التحليل الصوتي لقصيدة أنشودة المطر

المبحث الأول :الإيقاع الداخلي

المطلب الأول : الجرس اللفظي

المطلب الثاني : التوازي

المطلب الثالث : التكرار

المبحث الثاني :الإيقاع الخارجي

المطلب الأول : الوزن

المطلب الثاني : القافية

المبحث الثالث :التشكيل الصوتي للقصيدة

الفصل الأول : التحليل الصوتي

تتجلى أهمية التراكيب الصوتية ، في كونها تمثل إحدى المستويات الرئيسة في الخطاب الشعري ، والتي تجعل منه خطابا يثير في نفس المتلقي الرقة والعذوبة ويظهر الإبداع الشعري لدى الشاعر ، فضلا عن كونها تعمل إلى جانب المستويات الأخرى في تنوع الدلالة ، بحسب طبيعة كل منها " فالأصوات والوحدات الصوتية مثلا تؤدي دورا فاعلا في بناء الألفاظ الصوتية ، وهي مسؤولة عنه على نحو تظهر فيه سمات وخصائص صوتية أسلوبية مثل القافية – الوزن – الإيقاع – الجناس الاستهلالي – التجانس الصوتي – النغمة – جرس الصوت "[1].

وقد مَنَّ الله العليّ القدير على الإنسان بنعمة القدرة على إنتاج وحدات صوتية دالّة وموحية ، يُعبّر بها عن أغراضه وحاجاته ، فسَما بهذه القدرة على سائر مخلوقات الكون كافّة . فاللغة على حد قول ابن جني (ت 329ه) هي " أصوات يُعبّر بها كلّ قَوم عن أغراضهم "[2]، ولكنّها ليست أصواتاً مُفردة بل" أصوات مُركّبة دالّة" [3]؛ لأنّ الصوت المُفرد مُبهمٌ لا يؤدّي وظيفة إبلاغية إلا بائتلافه مع أصوات أُخَـــر وتكوين مجموعات صوتيّة دالّة، هي الكلمات التي يَنشأ منها الكلام .

وشغلت قضيّة اللغة وكيفيّة ائتلاف الأصوات لتكوين الجُمل أذهانَ علماء الغرب والعرب منذ عهدٍ قديمٍ ، وبدأت على يد مناطقة اليونان الأوائل الذين سُحِروا بالنظام الصوتي العجيب ، الذي يتحدّث به الإنسان " وبدا من سحر الألفاظ في أذهان بعضهم وسيطرتها على تفكيرهم أنْ ربطَ بينها وبين مَدلولاتها

---

[1]- أولريش بيوشل : الأسلوبية اللسانية ، ترجمة : خالد محمود جمعة ،مجلة نوافذ ، السعودية ، ع 13 ، سبتمبر 2000، ص 136 ــ 137 .

[2]- ابن جني: الخصائص ، تحقيق : محمد علي النجار و آخرين ، عالم الكتب، بيروت ، لبنان ، د ت، ج 1، ص33 .

[3]- أرسطو طاليس : الشعر ، ترجمة و تحقيق : شكري عياد ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، 1967 .ص 114 .

رَبطاً وَثيقاً وجعلها سبباً طبيعياً للفهم والإدراك ، فلا تؤدّى الألفاظ إلاّ بها ، ولا تخطر الصورة في الذهن إلا حين النطق بلفظ معيّن ، ومن أجل هذا أطلـــق هؤلاء المفكّرون على الصلة بين اللفظ ومدلوله : الصلة الطبيعية أو الصلة الذاتية"[1].

ورَبطوا الدلالة بين أصوات اللفظ ومعناه بنشأة اللغة، ودخلوا في افتراضات لم تعضّدها الأدلّة العلمية ولا الواقع اللغوي ، لذلك فهُم يَفترضون أنّ هذه الصلة كانت واضحةً في بـــَدء نَشأة اللغة ، ولكنّ " تطوّر الألفاظ وتغيّر دلالتها أدّى إلى صُعوبة إيجاد مثل هذه الصلة على نحو دائم بين الألفاظ ومعانيها"[2].

وتعدّ الدلالة الصوتية من التسميات الحديثة التي شغلت حيّزا كبيراً من الدراسات اللغوية لدى المحدثين،ولا سيّما تلك الخاصّة بالربط بين الأصوات ودلالاتها، و"تستمدُّ هذه الدلالة من طبيعة الأصوات نغمَها وجرسها"[3] .وقد أشار إليها اللغويّون القدماء ولا سيّما ابن جني (ت 392 هـــ) الّذي انماز عن غيره في بحوثه الصوتية الدلالية الّتي وضعها تحت عنوان (الدلالة اللفظية) [4].

فكانت آراؤه ومباحثه الصوتية من أنفع ما قُدِّم في المجال الصوتي الدلاليّ .

وقد اتّخذ لديه مسارين[5] :

أحدهما : صوتيّ مطرد معتمد على استبدال مواقع الفونيمات ، مسببا تغييراً في معاني الألفاظ . فعلى سبيل المثال : إنّ الاستبدال الحاصل بين (الذال) و(الراء) في لفظتي (نفذ) و(نفر) أدّى إلى تغيير في معنى اللفظتين بصورة آليّة .

ويعتمد أيضاً على الملامح الصوتية التي تؤدي وظيفة دلالية كالنبر والتنغيم .

---

[1]- أحمد بهجت : الطريق إلى الله ،الزهراء للإعلام العربي ، مصر، ط 1 ،1988 ، ص 17 – 18.

[2]- إبراهيم أنيس : دلالة الألفاظ ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط 5 ، 1984 ، ص 62 .

[3]- إبراهيم أنيس : دلالة الألفاظ ، ص 46 .

[4]- ابن جني : الخصائص ، ج3 ، ص 100 .

[5]- ينظر : عبد الكريم مجاهد : الدلالة اللغوية عند العرب ، دار الضياء ، الأردن ،1985 ، ص 166 – 183 .

والآخر : صوتي غير مطّرد ، وهو غامض ؛ لأنّه لا يخضع لنظام معيّن أو قواعد ثابتة ، فهو قائم على تصوّر وافتراض أنّ لكل صوت دلالة طبيعيّة على معنى معيّنٍ ، فما إن يتمّ النطق بهذا الصوت يقفزُ معناه إلى الذهنِ مباشرةً .

فقد عُني علمائنا العرب الأوائل عناية واضحة بالدلالة الصوتية ، فلم يَغِبْ عن أذهانهم وجود صلة بين الألفاظ ومعانيها أو بين الدالّ والمدلول ، وأقدمهم في ذلك هو الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 175 هـــ) الذي صرّح بهذه الصلة في شرحه لطائفة من الألفاظ العربية ، ومن ذلك قوله في لفظة الصَوْقَرير بأنّها :" حكاية صَوت طائِر يُصَوْقِر في صِياحِهِ ، تسمعُ نحو هذه النغمة في صوته " [1]، وقال في لفظي صَرَّ وصَرصَر ، " صرَّ الجندب صَريراً ، وصَرصَر الأخطب صَرصَرةً، وصَرّ الباب يصِرُّ، وكلّ صوت شبهُ ذلك فهو صرير إذا امتدّ ، فإذا كان فيه تخفيف وترجيع في إعادة الصوت ضوعف كقولك : صَرصَر الأخطب صَرصَرة"[2] ، ولكنّه لم يربط الدلالة الصوتية بنشأة اللغة ، لأنّه لم يكن مَعنياً بذلك ، وإنّما هي لفتات الحسّ الموسيقي المُرهَف الذي انماز به الخليل بن أحمد الفراهيدي ، تلك اللفتات التي كانت لها قيمة لغوية عالية؛ لأنها تمثّل اللبِنة الأولى التي بَنى عليها مَن تلاه القول بالدلالة الصوتية للألفاظ. ومن العرب الذين أشاروا إلى هذه الدلالة أيضاً عبّاد بن سليمان الصيمري (لم تذكر كتب الطبقات و السير تاريخ وفاته)، وهو من معتزلة البصرة ،فقد نقل عنه أهل أصول الفقه [3] إدراكه لوجود صلة طبيعية بين الدالّ والمدلول ، إذ ذَهبَ إلى أنّ الألفاظ تدلّ على مَعانيها بذواتها،وأنّ بين اللفظ

---

[1] –أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي : العين ، تحقيق : مهدي المخزومي و إبراهيم السامرائي ، دار الرشيد ، بغداد ، 1981 ، (صوقر) ، م 5 ، ص 60 .

[2] – المصدر نفسه ، (صر) ، م 7 ، ص 81 – 82 .

[3] – ينظر : أحمد بن يحي بن المرتضي : طبقات المعتزلة ، تحقيق : سوسنة ديفلد فكرز ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، 1965 ، ص 77 .

ومدلوله مناسبة طبيعية حامِلة للواضع على أنْ يَضع ذلك اللفظ بعينه،وقال: " وإلا كان تخصيص الاسم المعيّن بالمسمّى المعيّن ترجيحاً من غير مرجِّح ، وكان بعض من يرى رأيه يقول : إنه يعرف مناسبة الألفاظ لمعانيها ، فسُئل ما مسمّى أذغاغ، وهو بالفارسية الحجر، فقال : أجد فيه يَبَساً شديداً ، وأراه الحجر"[1] ،فهو يرى أن اللغة نشأت قائمة على أساس هذه الصفة الطبيعية .

وقد تبنّى هذا المفهوم بعده ابن جني (ت 392 هـــ) في بدايات كتابه القيّم (الخصائص) عند كلامه في نشأة اللغة ، ثم توسّعَ في الكشف عن هذه الدلالة وعقدَ أكثر من فصلٍ لبيان الصِلة الطبيعيّة بين الألفاظ وما تدلّ عليه "[2] ، ولم يقتصر على التناسب الطبيعي ، وإنما تعدّاه إلى ما هو أشمل من ذلك ، إلى الكشف عن التوافق بين جرس الألفاظ ودلالتها فيما لا صلة له بالمناسبة الطبيعية التي في الكون ، فقال : " فإن كثيراً من هذه اللغة وجدته مضاهياً بأجراس حروفه أصوات الأفعال التي عبّر عنها"[3] وضَرب لذلك مثالاً فقال : " ألا تراهم قالوا : قضَمَ في اليابس ، وخضَمَ في الرَطب، وذلك لقوة القاف وضعف الخاء ، فجعلوا الصوت الأقوى للفعل الأقوى والصوت الأضعف للفعل الأضعف "[4] .

ولم تكن الدراسة الصوتيّة لدى القدماء علماً قائماً بذاته كما هو الحال في علمَي النحو والصرف ، فقد قلّت مؤلَّفاتهم المنفردة فيها ، غير أنّ هذه الدراسة استقلّت بنفسها ، وصارت علماً منفرداً من علوم اللغة في العصر الحديث نتيجة التطوّر العلمي الذي هيّأ للدارس أجهزة دقيقة ومتقدمة ساعدته على كشف أسرار

---

[1] – جلال الدين عبد الرحمن السيوطي ، المزهر في علوم اللغة ، تحقيق : محمد أحمد جاد المولى و محمد أبو الفضل إبراهيم و علي أحمد البجاوي ، دار إحياء الكتب العربية ، بيروت ، ط 4 ، 1958 ، ج 1 ، ص 47 .

[2] – ينظر : ابن جني : الخصائص ، باب (إمساس الألفاظ أشباه المعاني)ج 2 ، ص154 – 170 ، و باب (تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني) ج 2، ص 147 – 154 .

[3] – المصدر نفسه ، ج 1 ، ص 65 .

[4] – المصدر نفسه ، ج 1 ، ص 65 .

الصوت ومخارجه وصفاته ، ونتج عن ذلك العديد من النظريات ، مثل نظريتي : المقطع والفونيم ، كما تولّدت جملة من قوانين التعامل الصوتي مثل: المماثلة والمخالفة وجُمِع كل ذلك تحت إطار علم الأصوات الحديث .

وقد كانت العناية واضحة بالدلالة الصوتية، ويتجلى ذلك من خلال صدى هاتين الدلالتين الصوتيّتين : المطّردة القائمة على الاستبدال الصوتي في مواقع الأصواتِ سواء كان هذا الاستبدال فيما بين الصوامت أو بين الصوائت ، أو في الملامح الصوتية المسماة بـــ (الظواهر التطريزيّة) الّتي تضمّ : النبر والتنغيم، والدلالة الصوتيّة غير المطّردة الّتي تقوم على الإيحائية الصوتيّة ـــــــــــــــــــــــــ كما سيأتي لاحقا ـــــــــــــــــــــــــ إذ تختلف القيمة الدلالية للتركيب الصوتي للكلمة.

ولابد قبل ذلك من أن نعرض لأقسام الدلالة الصوتية في المفهوم الحديث[1]،وهما اثنان سنعرضهما بالتفصيل :

أحدهمـــا : الدلالة الصوتية المطّردة : وتضم نوعين أيضاً :

(أ) الدلالة المعتمدة على تغير الفونيمات التركيبية للكلمة ، أي استعمـــال المقابـــلات الاستبدالية بين الألفاظ التي تؤدي إلى إحداث تغيير في المعاني مثل : طابَ وشابَ وعابَ وخابَ ، ومثل: الذُلّ والذِلّ ، والعِوَج والعَوج .

(ب) الدلالة المعتمدة على تغير الفونيمات فوق التركيبية للكلمة ، وهي المَلامِح الصوتية المرافقة للكلام و المُسمّاة (الظواهر التطريزية) وتشمل النبر والتنغيم .

والأخرى : الدلالة الصوتية غير المطّردة : وهي دلالة لا تخضع لقوانين ثابتة أو نظام مطّرد، وإنما هي دلالة يشوبها شيء من الغموض ؛ لأنّها تقوم على التصور

[1] – ينظر : عبد الكريم مجاهد : الدلالة اللغوية عند العرب ، ص 166 – 182 .

والافتراض بأنّ لكل صوت دلالة طبيعية على معنىً معيّن ، وهي التي قال بها ابن جني (ت 392 هـــ) في طائفة من الألفاظ ، وتابعه في ذلك بعض المحدثين[1].

أوّلاً ــ الدلالة الصوتيّة المطّردة :

التغيّر الفونيمي التركيبي : يعتمد القسم الأول من الدلالة الصوتية المطّردة على طائفة من المفاهيم الصوتية الحديثة ، يستدعي أنّه من الفائدة الوقوف عنـــدها وتحديد معانيها ، و هي :

1 ـــــــــــــ الاستبدال الصوتي :

تعد عملية الاستبدالِ من المفاهيم الأساسية في دراسة الصوت اللغوي. ويرادها : وضع صوت أو مقطع لغوي مكان صوت أو مقطع لغوي آخر، وما يحدث من تغيير في الدلالات يفضي إلى تغيير في المدلولات ، وتقع هذه العملية في الصوامت والصوائت معاً ، وتقوم على فكرة المغايرة والمخالفة ، إذ تستقلّ كلّ وحدة صوتية بكيانها الخاص وصورتها المستقلة ، وهي من الوسائل التي تُعين اللغة على تنويع مفرداتها والتفريق بينها لتكون أداة تفاهم وتعبير صالحة بإجراء التبادل بين أصواتها بأن تغيّر صور الكلمات فتتغيّر معانيها ، ويكون لكلّ صوت منها قيمته اللغوية[2].

وترتبط عملية الاستبدال بمصطلحات صوتية لا بد من الإشارة إليها ، هي :

ـــــــــــــ **الصوت اللغويّ** : هو أثر الأمواج أو الاهتزازات الهوائية الواقعة على الأذن التي يحدثها الجهاز الصوتي للمتكلم ، وعلى هذا يجب توافر ثلاثة

---

[1] – ينظر :جرجي زيدان : الفلسفة اللغوية و الألفاظ العربية ، مراجعة و تعليق : مراد كامل : دار الحداثة للطباعة و النشر و التوزيع ، مصر ، ط 2 ، 1982 ، ص 99 .

[2] – ينظر: بسام بركة : علم الأصوات العام ، أصوات اللغة العربية ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، 1988،ص 169 .

أجزاء لعلم الصوت هي (جزء إنتاج الصوت ، وجزء انتقاله ، وجزء خاص باستقباله)[1] .

ـــــــــــــ **الصامت** : هو الصوت اللغوي الّذي يحدث نتيجة احتكاك في مكان ما من جهاز النطق ، وهو الحرف الصحيح في العربية[2].

ـــــــــــــ **الصائت** : هو الصوت اللغوي الذي يحدث عند خروج الهواء حرّاً بلا احتكاك إلى خارج الفم ، ويقسم على قسمين[3] :

1-صائت قصير:ويراد بها الحركات الثلاث (الفتحة،والضمة، والكسرة) .

2-صائت طويل:وهو حروف العلّة في العربيّة(الألف ، والواو ، والياء) .

ـــــــــــــ **المقطـــع** : هو أصغر وحدة نطقية متألفة من صائت واحد، أو هو مجموعة صوتية بسيطة، أو وحدة صوتية أكبر من الفونيم ،ويأتي بعده من حيث زمن النطق ،ويتكون من النواة المقطعية وهي الصائت ، ومن صامت واحد أو أكثر[4] ، غالباً ما يكون المقطع قصيراً مكتنفا بصامت أو أكثر ، ويتمثّل بالفترة المحصورة بين عمليّتي فتح جهاز النطق للأداء وغلقه كلياً أو جزئياً[5].وفي العربية خمسة أنواع من المقاطع، هي[6]: 1 ــ المقطع القصير : ص ح .

2 ــ المقطع الطويل : وهو على نوعين :

أ ــ طويل مفتوح : ص ح ح .

---

[1] – جوزيف فندريس : اللغة ، تعريب : عبد الحميد الدواخلي و محمد القصاص ، مكتبة الأنجلو المصرية ،القاهرة ، 1950 ، ص 43 .

[2] – إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، مصر ، 1999،ص 26 .

[3] – المرجع نفسه، ص 156 .

[4] – بسام بركة ، علم الأصوات العام ، ص 180 .

[5] – ينظر:رمضان عبد التواب : المدخل إلى علم اللغة و مناهج البحث اللغوي ، مكتبة الخانجي، القاهرة ، ط 1 ، 1982 ، ص 101 ــ 102 .

[6] – برتيل مالمبرج : علم الأصوات ، تعريب ودراسة : عبد الصبور شاهين ، مطبعة التقدم ،القاهرة ، مصر ، 1985 ، ص 166 ــ 201 .

ب ــ طويل مغلق : ص ح ص .

3 ــ المقطع المديد : ص ح ح ص .

4 ــ المقطع المتماد : ص ح ح ص ص، نحو لفظة (يُشادّ) .

ـــــــــــــ الفونيم : وهو مصطلح غربي حديث يقابل (الحرف) ، أي الرمز الكتابيّ في اللغة العربية[1] ، وقد اختلف الباحثون في نظرهم إليه ؛ ممّا أدّى إلى اختلاف تعريفاهم له ، بحسب نظرهم العقلية ، أو النفسية ، أو المادّية ، أو الوظيفية ، أو التجريدية إليه[2] .

ومن أقرب تعريفاهم للفونيم إلى طبيعة اللغة ما جاءنا عن ترنكا بأنّه " كل صوت قادر على إيجاد تغير دلالي"[3] ، ويكاد يقترب هذا التعريف من تعريف هايمن الّذي عدّه أحد الباحثين أكثرها وضوحا وأسلسها ، وهو أنّ الفونيم " أصغر وحدة صوتية قادرة على التمييز بين كلمتين مختلفتي المعنى"[4]. وقيل هو كلّ صوت قادر على إيجاد تغيّر دلالي[5]. وهذه الوحدة الصوتية تبعث " اختلافات صرفيّة ونحويّة ومفهوميّة ودلاليّة"[6].

فالأصوات التي يؤثّر تباينها في دلالات الكلمات في لغة ما تكوّن وحدة صوتية نُسمّيها فونيماً مثال : نالَ وزالَ وجـــالَ وقالَ ، إذ تمثّل:(ن ــ ز ــ ج ــ ق) فونيمات مختلفة؛ لأنّها تؤدّي إلى تكوين كلمات مختلفة المعنى، وتُعرَف خاصية

---

[1] – رمضان عبد التواب : المدخل إلى علم اللغة و مناهج البحث اللغوي ، ص 83 ــ 84 .

[2] – أحمد مختار عمر : دراسة الصوت اللغوي ،عالم الكتب ، القاهرة ، ط 1 ، 1976 ، ص 147 ــ 152 .

[3] – المرجع نفسه ، ص 151 .

[4] – عبد المنعم ناصر : الفونيم بين النحو العربي القديم و علم اللغة الحديث ، آفاق عربية ، ع 8 ، السنة 15 ، أوت بغداد ، 1990 . ص 79 .

[5] – أحمد مختار عمر : دراسة الصوت اللغوي ، ص 178 .

[6] – ريمون طحان : الألسنية العربية (مقدمة ، الأصوات ، المعجم ، الصرف)، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط1 1972 ، ج 1 ، ص 62 .

الأصوات في تغيّر معنى الكلمات باسم وظيفة(التمايز السيمانطيقي) للأصوات ، التي تنصّ على أنّ صوت التمايُز ليس له معنى في نفسه ، وإنّما هو قادر على قلب كلمة مفيدة ذات معنى إلى كلمة أخرى مغايرة[1] .

ففي قولنا : (ضربتُ ، و ضربتَ ، و ضربتِ) حمل صوت (التاء) المتحرّك معاني نحويّة مختلفة دلّت الأولى على الشخص المتكلّم ، والثانية على المذكّر المخاطب، والثالثة على المؤنّثة المخاطبة .

وقد أدرك ابن جني (ت 392 هـــ) الوظيفة الدلالية للصوائت القصيرة وأهميتها في بيان الفروق الدلالية بين الألفاظ ، وماز بين دلالات اللفظة الواحدة عند اختلاف حركاتها ، إذ يقول: "الذِّل في الدابة: ضدّ الصعوبة ، والذُّل للإنسان ، وهو ضدّ العزّ، وكأنّهم اختاروا للفصلِ بينّهما الضمّة للإنسان والكسرة للدابّة ؛ لأنّ ما يلحق الإنسان أكبر قدراً ممّا يلحق الدابة ، واختاروا الضمّة لقوّتها للإنسانِ ، والكسرة لضعفها للدابّة"[2].

وتعدّ ظاهرة (التغيّر الفونيمي) عامّةً في كل اللغات ؛ إذ لا يستقيم النظام اللغوي إلا إذا قام أساساً على قياسات مختلفة تعمل على التنويع والتنسيق وربط التغيّر الصوتي بالتغيّر الدلالي ، مكوناً سلسلة من الاختلافات الصوتية مؤتلفة مع سلسلة من الاختلافات المعنوية[3]. وبذلك تشخّص قيمة الصوت الذي يؤمّن متانة التركيب ويُبعده عن اللبس[4] .

---

[1] – كندراتوف : الأصوات و الإشارات، ترجمة: شوقي جلال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1973،ص178.

[2] – أبو الفتح عثمان ابـــن جني : المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها ، تحقيق: محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية ، بيروت ، الطبعة الأولى ،1998،ج 1 ، ص 135.

[3] – ينظر:.F/Saussure, Cours de linguistique générale :Ed :Payot :1972 ,p113 فاردينان دي سوسير : دروس في الألسنية العامة ، تعريب : صالح القرمادي و محمد الشاوش و محمد عجينة ، الدار العربية للكتاب ، طرابلس ، ليبيا ، 1985 ، ص 183 .

[4] – ريمون طحان : الألسنية العربية ، ج 2 ، ص 43 .

وقد اتّفقت نظرة الدراسات اللغوية الحديثة مع آراء القدماء في قدرة الحركات على توجيه معاني الألفاظِ على وفق ما يريده المتكلم ، "ولعلّ أفضل ما يصوّر علاقة الصوامت بالحركات في بنية الكلمة أن نقول : إنّ الصوامت ـــ وهي مادّة الكلمة الثابتة تحمل المعنى الأصلي ، الّذي تدل عليها بمجموعها ، وأنّ الحركات تشخص المعنى حين تبرزه في وضع معيّن ، فهي الّتي تستقلّ بتوجيه الدلالة إلى حيث يريد المتكلم ."[1]

ولم تستمدّ الفونيمات تلك القيمة الصوتية في قدرتها على التمييز بين معاني الألفاظ من النظر إليها كونها أصواتاً مفردة ، ولكن بالنظر إليها على أنّها مقابلات استبداليّة يحلّ أحدها محلّ الآخر ، محدثا تغييرا في دلالة كلّ من اللفظتين المتبادلتين في أصواتهما[2].

فعلى سبيل المثال" نجد صوتي (الصاد) في (صعد) و(السين) في (سعد) قد اتفقا في خصائص وصفات معينة ، واختلفا في أخرى . فممّا اتفقا فيه أنّ كلاً منهما (صامت ، وأسلي ، صفيري ، ومهموس ، ورخو)، واختلفا في أن (الصاد) صوت مطبق (مفخم) والسين صوت منفتح (مرقق)"[3] .

وقد ترتب على اختلافهما في هذه الصفة اختلاف في دلالتي اللفظتين ، إذ" إنّ (صعد) تعني الذهاب إلى مكان عالٍ ، وتدل (سعد) على اليُمن ، وهي نقيض النَّحْس"[4].

---

[1] – عبد الصبور شاهين : المنهج الصوتي للبنية العربية رؤية جديدة في الصرف العربي ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، لبنان ، 1980 ، ص 44 – 45 .

[2] – ينظر :كمال بشر : علم اللغة العام (الأصوات) ، ص 201 ــ 205 .

[3] – إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ، ص 75 ــ 77

[4] – ابن منظور:لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط 1 ، 1955، م 3 ، ص 252 ،(صعد) و م 3 ، ص 213 ، (سعد) .

وبناءً على ذلك يكون التغيير الدلالي الحاصل في معنى كل منهما نتيجة ما لحق (الصاد) من إطباق وتفخيم، و(السين) من انفتاح وترقيق ، فأدّى هذا إلى أن يكون صوت (الصاد) في هذه الحال صوتا قائماً بذاته مختلفاً عما هو عليه في حال ترقيقه.

وتترع اللغة العربية إلى إيجاد أبنية متغايرة تتقابل ليستقل كلّ بناء بمعنى ،ويكون اختلاف المباني دليلاً على اختلاف المعاني[1] ، وقد امتازت هذه اللغة في طائفة من صيغها بمرونة وقدرة على التنوّع في دلالة الصيغة الواحدة على معانٍ عدّة ، من خلال استبدال أحد فونيماتها، إذ يُسمّى عندئذ ذلك المتغيّر مُقابلاً استبدالياً ،للفونيم الأصلي ؛ لأنّه تسبّب بحُلوله في محلّه في تغيّر معنى الكلمة ، وصار يَحمل في إطاره شيئاً من المعنى الجديد[2]. فشابَ وطابَ وعابَ وخابَ فيها ثلاثةُ تقابلات استبدالية للشين، هي:الطاء والعين والخاء ، وكذلك طابَ وطارَ وطافَ وطاحَ فيها ثلاثةُ مقابلات استبدالية للباء، هي : الراء والفاء والحاء . وقد أكسبت عملية الاستبدال هذه المقابلات القدرة على حَمْل جزءٍ من المعنى والقيام بالوظيفة الصوتية الصغرى مُقابل الوظائف الكبرى المُتمثّلة بالمعجمية والصرفية والنحوية والسياقية ، فوظيفة هذه المقابلات هي وظيفة فونيمية[3].

وقد قامت ظاهرة الفروق الصوتية في العربية على نظام فونيمي دقيق ربط المخالفة الصوتية بالمعنوية ، فالتغيّر الدلالي يحدث بموجب قيم صوتيّة مختلفة تجعل تغيّر المعنى وفقاً لتغيّر الصوت ، أي : إنّ الفرق بين الدلالات يكون بعلامات تختصّ كلّ علامة بمعنى، وقد تكون هذه العلامة حرفاً أو حركةً أو بناءً ، فأساس الفرق هنا أصوات تتكوّن تبعاً لما يخدم المعنى.

---

[1] – فاضل صالح السامرائي : معاني النحو ،مطبعة التعليم ، الموصل ، العراق ،1987 ، ج 1 ، ص 10 .

[2] – تمام حسان : اللغة العربية معناها و مبناها ، مطابع الهيئة المصرية العامة ، القاهرة، 1973 ، ص 76 – 77 .

[3] –ينظر : عبد الكريم مجاهد ، الدلالة اللغوية عند العرب ، ص 166 .

أمّا اللغويّون المحدثون ، فقد شغلت الدراسات الصوتيّة حيّزاً كبيراً في بحوثِهم اللغويّة، ولا سيّما الربط بين الأصواتِ ومدلولاتها ، فاختلفوا بين مؤيِّد للفكرة ومعارضٍ لها[1]، إذ يقول فندريس (1875م- 1960م)،وهو يتحدّث عن لفظة(نهر) : إنّها " معبّرة ؛ لأنّ الأصوات التي تكوّنها صالحة تمام الصلاحيّة لإثارة الصورة الّتي تمثّلها . فالواقع أنّ هناك بين الأصواتِ ومركبات الأصوات فروقاً في القدرة التعبيريّة، وهذا هو سرّ الكلمات الّتي تعبّر بأصواتها عن معناها "[2] .

على أنّ كثيراً من المحدثين هم ممّن يعارض هذه الفكرةَ ، ويقول باعتباطيّة العلاقة بين الصوت ومدلوله[3] . على حين رأى كاصد الزيديّ[4] أنّه لا نعدم وجود علاقة أو صلة بين عدد من الألفاظ ومدلولاتها ، وإن كان أمراً غير مطّرد في اللغة، مشيراً إلى طائفة من هذه الألفاظ الدالة على ذلك .

ولعل دراسة الدلالة الصوتية عند الشاعر بدر شاكر السياب ـــــــــــــــ بوصفه أحد أبرز الشعراء العرب المحدثين الذين أغنوا القصيدة العربية بخصب إيقاعي وموسيقي واضح ـــــــــــــــ تكشف لنا جزءا من الحقيقة .

وينقسم هذا المستوى على نمطين أساسيين ، يكمل أحدهما الآخر ، وهما (الإيقاع الداخلي و الإيقاع الخارجي) ، وقبل الخوض فيهما يجدر بنا أن نوضح

---

[1] – عبد الكريم مجاهد : العلاقة بين الصوت و المدلول ، مجلة المورد ،العراق ، المجلد 14 ، ع 1 ، 1985 ، ص 28 .

[2] –فندريس : اللغة ، ص 236 .

[3] – ينظر : عبد الكريم مجاهد : العلاقة بين الصوت و المدلول ، ص 28

[4] – كاصد الزيدي : الإيحاء الصوتي في تعبير القرآن ، مجلة العرب ، العدد 5 – 6 ، المملكة العربية السعودية ، 2005 ص 326 – 333 .

بشيء من الإيجاز، ما الإيقاع ؟ حتى لا تأتي الدراسة ضمن هذا المستوى ناقصة مبتورة.

فالإيقاع عند ابن منظور (ت711ه) كلمة ترتبط باللحن والغناء ، ويشير إلى أن الخليل سمّى مؤلفه " كتاب الإيقاع " في هذا المعنى ، ومن هنا ندرك مدى ملازمة كلمة الإيقاع للشعر.

والإيقاع لغة : الميقع والميقعة : المطرقة ، والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها "[1].

تتلاقى أنغام القصيدة في البناء الموسيقي أو تتنافر ؛ فيلجأ الشاعر إلى الإيقاع الذي يُنسِّق المشاعر والأحاسيس والأفكار في شكل موسيقي محدد ، لكونه يمثل "حيوية نغمية موسيقية ترتبط ارتباطا حميما بموسيقية اللغة وتركيبها الإيقاعي من جهة، وبطبيعة التشكيلات الموسيقية التي نمتها الفاعلية الفنية من جهة أخرى "[2] .

ولما كان الشعر هو التعبير بالإيقاع عن عمق أسرار النفس ، وفق التجربة التي يخوضها الشاعر المرتبطة بالحدث الذي يلتحم مع هذه التجربة ، فإن كل قصيدة شعرية ، تمتلك نغمة خاصة متفقة وانفعالات الشاعر المنشئ ، بحيث تستولي على آذان المستمعين. لذا فإنه يتوجب على الشاعر أن يختار لمنظومته الشعرية إيقاعا يتناسب وموضوعه ، تبعا لانفعالاته ، لكي يجسد تجربته وموقفه .

فهناك صلة حميمة بين الشعر والموسيقى ، يكون محورها انفعال الذات الباطنية وتأثيرها في المتذوق؛ لأن وظيفة الإيقاع " قائمة على استنفاد الطاقة الشعورية التي تغوص في أعماق النفس، لتصحيها من غفوتها بشعور خاص ، وتجعلها جديرة الانتباه لها ، قبل أن يتجه انتباهها نحو فك مغالق الألفاظ في

---

[1] – ابن منظور : لسان العرب ،م5، ص 408 .

[2] – كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط 3 ، 1987 ، ص 230 .

السياق"[1]. وهذا ما يجعل موسيقى القصيدة هذه " موسيقى تعبيرية لنقل الوجدان والخواطر والأحاسيس والمشاعر ، التي قد تعجز الألفاظ والمعاني عن نقلها أو الإيحاء بها فتأتي الموسيقى رمزا دالا موحيا "[2].

ويتمتع الإيقاع بأهمية بالغة كونه بمثابة الروح التي تسري في النص ، لا تنفصل عنه، أو كما يرى شوقي ضيف(1910م – 2005م) :" أن الموسيقى لب الشعر وعماده الذي لا تقوم قائمة بدونه "[3] ؛ لأن القصيدة الموسيقية " هي قصيدة يأتلف في بنيتها نمط موسيقي من الأصوات، و نمط موسيقي من المعاني الثانوية للألفاظ في هذه البنية "[4]. وعليه فهو يشكل عصب الحياة في القصيدة التي تحمل في ثناياها جماليات فنية ولا يمكن الاستغناء عنه .

لذا فإن الاختيار الإيقاعي الذي يتبناه الشاعر في خطابه الشعري ، لابد أن يكون دقيقا من حيث الانتقاء ، فهو ليس مجرد زينة تضاف إلى الخطاب الشعري من الخارج ، وإنما هو عنصر داخلي يلتحم وينصهر مع العناصر الشعرية الأخرى . يكون الغرض منه تكثيف الدلالات؛ لأنه " ينطوي على كلام كثير التعقيد والتماسك مما يؤدي حتما إلى تعقيد في التفكير والدلالات المجازية "[5].

وتعد اللغة أكثر العناصر التحاما معه لكونها " ليست مجرد ألفاظ أو معان بل تنطوي على كثير من النواحي الموسيقية والوجدانية والخيالية وفيها من الإيحاء

---

[1] – سامي شهاب الجبوري : شعر ابن الجوزي دراسة أسلوبية ، دار غيداء للنشر و التوزيع ، عمان ، ط 1 ، 2011 ، ص 134 .

[2] – عبد الفتاح صالح نافع : عضوية الموسيقى في النص الشعري ، مكتبة المنار الزرقاء ، الأردن ، ط 1 ، 1985 ، ص 23 .

[3] – شوقي ضيف : في النقد الأدبي ، دار المعارف ، مصر ، ط 2 ، 1966 ، ص 151 .

[4] ـ منح الخوري : الشعر بين نقاد ثلاثة ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، 1966 ، ص 30 .

[5] – أ . ف . تشيتشرين : الأفكار و الأسلوب ، دراسة في النص الروائي و لغته ، ترجمة : حياة شرارة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1978 . ص 56 .

والرمز والإيماء شيء كثير "[1] .و يقول محمد مندور (1907م – 1965م) في هذا الصدد: " أن الشعر لا يستعير موسيقاه من فن آخر هو الموسيقى ، بل يستمد موسيقاه من مادة صياغتها ذاتها وهي اللغة"[2] . حيث يتم عن طريق استخدام الألفاظ والأصوات أو المقاطع استخداما جماليا يصبغها بالصبغة الموسيقية ، و" تمتلك عندها لغة الأدب خصيصة التأثير ، وهي من أبرز الدلائل على فنيتها وجمالها "[3].

ولعل اللغة في نطاقها الإيقاعي من أبرز الوسائل الفنية ارتباطا بالوزن الشعري في تشكيل القصيدة ، والأوزان هنا " ليست عنصرا مضافا إلى اللغة ، بل هي عنصر في اللغة، لا يمكن أن تتحقق إلا في داخلها، والأوزان التي تكتسب طبيعتها وقيمتها من طبيعة اللغة وقيمتها ، وليس العكس ، بمعنى أنه إذا كانت اللغة جديدة ، أي إذا كانت الرؤية جديدة فالأوزان حتى لو كانت مما استعمله القدماء تتحول في إطار اللغة الجديدة وتصبح عنصرا جديدا "[4]، وهذا يتحقق بورود نمطين : الأول يتضمن الموسيقى الداخلية بما فيها من أقسام أما الثاني ، فهو يتضمن الموسيقى الخارجية وفيها الوزن والقافية .

المبحث الأول : الإيقاع الداخلي (الموسيقى الداخلية)

تؤدي الموسيقى الداخلية دورا هاما في إبراز فنية الخطاب الشعري ، ويعود السبب في ذلك إلى تقديمها الصورة الفنية على وفق تجربة الشاعر من جهة ، كما تعد مقياسا دقيقا للتميز بين الشعراء والقصائد من جهة أخرى ، يقول شوقي ضيف (1910م – 2005م): "ووراء هذه الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية

---

[1] – عبد الفتاح صالح نافع : عضوية الموسيقى في النص الشعري ، ص27 .

[2] – محمد مندور : الأدب و فنونه ، شركة مكتبة و مطبعة البابي الحلبي و أولاده ، مصر ، محاضرات ألقاها سنة 1961 1963 ، ص 29 .

[3] – بدوي طبانة : موسيقى الأدب ، مجلة الأقلام ، بغداد ، ج 9 ، السنة 1 ، 1965 ، ص 24 .

[4] – أحمد عبد المعطي حجازي ، مجلة الدستور ، العدد 391 ، مؤسسة العروبة ، لندن ، 1985 ، ص 48 .

تنبع من اختيار الشاعر لكلماته، وما بينها من تلاؤم في الحروف و الحركات ، وكان للشاعر أذنا داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كل شكلة وكل حرف ، وكل حركة بوضوح تام وبهذه الموسيقى الخفية يتفاضل الشعراء "[1].

فقد أشار الناقد إلى أن خلف الموسيقى الخارجية موسيقى داخلية خفية عجيبة، وهي كامنة في حسن اختيار الألفاظ وتلاؤم حروفها ،وهي مناط التفاعل بين الشعراء .

وما يميزها ، أنها كامنة بين طيات البيت ، لا يضبطها قانون داخلي أو خارجي ، على غرار الموسيقى الخارجية . وهي ناجمة عن عملية اختيار الشاعر المبدع لمفرداته وحسن انتقائها، والتي يكون فيها تناسب من حيث " تناغم الحروف وائتلافها وتقديم بعض الكلمات على بعض ، واستعمال أدوات اللغة الثانوية بوسيلة فنية خاصة "[2] ، بالإضافة إلى مشاكلة أصوات الكلمات والمعاني الدالة عليها ، لتحقق بذلك انسجاما خاصا ، تفرز في النهاية هذه الصناعة الغريبة ، والتي تطغى على الوزن العروضي[3] .

فالموسيقى الداخلية الموجودة في الشعر أوسع من الوزن والنظم ، وهذا راجع إلى وجود علاقة وطيدة و"صلة وثيقة بين التجربة الشعورية وموسيقى الشعر الداخلية فكلما كان الشاعر منفعلا و كانت عاطفته ثائرة،كانت موسيقى شعره سريعة ، سواء أكان شعره وصفا أم مدحا أم غزلا "[4].

ويقصد بالإيقاع الداخلي " ذلك النظام الموسيقي الخاص الذي يبتكره الشاعر دونما الارتكاز على قاعدة مشتركة ملزمة تحكمه ، وإنما يبتدعه الشاعر

---

[1] – شوقي ضيف : في النقد الأدبي ، ص 97 .

[2] – رجاء عيد : الشعر و النغم ، دراسة في موسيقى الشعر ، دار الثقافة ، القاهرة ، 1975 ، ص 21 .

[3] – ينظر : شوقي ضيف : الفن و مذاهبه في الشعر العربي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 7 ، 1969 ، ص 80 .

[4] – أحمد نصيف الجنابي : موسيقى الشعر ، هل لها صلة بموضوعات الشعر و أغراضه ؟ ، مجلة الأقلام ، العراق ،ج 4 ، س 1 ، 1964 ، ص 126 .

ويتخيره ليناسب تجربته الخاصة .فهو كل موسيقى تتأتى من غير الوزن العروضي أو القافية وإن كانت تؤازره وتعضده لخلق إيقاع شامل للقصيدة يثريها ويعزز رؤيا الشاعر "[1].

والموسيقى في هذه القصيدة لم تعد تجد " شرط تولدها فقط في الأوزان المعروفة أو في وزن ما معين، بل تجد شرط تولدها أيضاً وربما بشكل أفضل في تقطيعات وفي توازنات لا متناهية، تجده في التقابل والتشاكل، في التكرار على أنواعه: التكرار لحروف بذاتها، أو لكلمات، والذي هو تكرار لأصوات، لمسافات زمنية لغوية، وقد يكون اللفظ كما قد يكون المعنى هو حدود هذه المسافات أو فاصلتها" [2].

ويمتلك الشاعر المبدع أساليب ذكية يمكنه من خلالها أن يمنح الخطاب لونا فنيا جماليا يجعل من المتلقي صاحب الأحاسيس المرهفة " يشعر بوجود حركة داخلية داخل إطار البيت أو المقطوعة الشعرية ، تحمل حيوية متنامية ، تمنح في نهاية الأمر ذلك التتابع المقطعي وحده نغمية عميقة تعمل على نقل مضمون القصيدة "[3] .

وتحقق الموسيقى الداخلية جمالية غير منفصلة عن الخارجية ، وإنما تشكلان معا وحدة موسيقية كبيرة تغطي مساحة من البيت أو القصيدة ، إضافة إلى ارتباطها بالعناصر الشعرية الأخرى . لذا فإنها " والشعر صنوان لا يفترقان مهما تقدم الزمان وارتقى الإنسان"[4] .

---

[1] – إيمان خضر الكيلاني ، بدر شاكر السيّاب ، دراسة أسلوبية لشعره ، دار وائل للنشر ، عمّان ، الأردن ، الطبعة الأولى ، 2008، ص 278 .

[2] – يمنى العيد، في القول الشعري، دار توبقال للنشر، الرباط ، ط1، 1987، ص 17-18.

[3] – كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، ص 230 .

[4] – شوقي ضيف : في النقد الأدبي ، ص 151 .

وللموسيقى أهمية في نقل القيمة التعبيرية والتصويرية إلى المتلقي ، واللغة الشعرية من دون موسيقى تظلّ دائرة على محور ثابت ، فلا حوار ولا تفاعل تقريباً مع التلقي و" ليست مبالغة القول بأن الوزن هو الروح التي تكهرب المادة الأدبية وتُصيّرها شعراً فلا شعر من دونه مهما حشد الشاعر من صور وعواطف ، لا ،بل إنّ الصور والعواطف لا تصبح شعرية بالمعنى الحق إلا إذا لمستها أصابع الموسيقى ونبضَ في عروقها الوزن "[1].

ونظرا لجمالية هذه الموسيقى ، فإن دراستنا فيها ليس استقصاء قصيدة " أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب بأكملها وإنما الاكتفاء قدر الإمكان بنماذج تحمل الملامح والخصائص المطلوبة ، وهي على النحو الآتي :

1 – الجرس اللفظي .

2 – التوازي .

3 – التكرار .

المطلب الأول : الجرس اللفظي

يمثل الجرس اللفظي " قيمة جوهرية في الألفاظ وبنائها اللغوي ، وهو أداة التأثير الحسي بما يوحيه من السامع باتساق اللفظة وتوافقها مع غيرها من الألفاظ في التعبير الأدبي "[2]، ويقول إبراهيم أنيس(1906م – 1977م) في هذا الصدد " للشعر نواح عدة للجمال أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ وانسجام في توالي المقطع وتردد بعضها بعد قدر معين منها ، وكل هذا هو ما نسميه

[1] – محمد راضي جعفر ، الاغتراب في الشعر العراقي ، اتحاد الكتّاب العرب ، دمشق ،1999 ، ص 168 .

[2] – ماهر مهدي هلال : جرس الألفاظ و دلالتها في البحث البلاغي و النقدي عند العرب ، دار الحرية للطباعة ، بغداد 1980 ، ص 15 – 16 .

بموسيقى الشعر "[1]. وهذا القول يوضح لنا أهمية الجرس اللفظي في الخطاب الشعري ومدى جماليته فيه .

فقد كانت ولا تزال اللفظة المفردة اللبنة الأساس في النص ، لما لها من حضور وجمال فنيين في آذان القارئ ، وأهميتها لا تقتصر على ما توحيه من معان وأفكار فحسب ، بل في طبيعتها الصوتية .أي بما تحمله من موسيقى خاصة تميزها من غيرها داخل إطار الجملة الواحدة ، فموسيقى " الكلمة وليدة صلات عدة : إنها تنشأ من علاقتها أولا بما يسبقها وبما يعقبها مباشرة من كلمات ومن علاقتها بصورة مطلقة بمجموع النص الذي توجد فيه.ثم إنها تنشأ من علاقة أخرى ، هي اتصال معناها المباشر في ذلك النص المعين بجميع ما كان لها من المعاني في سائر النصوص الأخرى التي استعملت فيها ، وتنشأ تلك الموسيقى أيضا عما للكلمة من طاقة قوية أو ضعيفة على الإيحاء "[2] .

ويطلق على موسيقى الكلمة هذه مصطلح " الجرس " . غير أنه لم يكن معروفا عند نقادنا القدماء ، فكانوا يستعملون لفظتي الفصاحة المتعلقة باللفظ والبلاغة بالمعنى ، لهذا يقول الجاحظ (ت 255 ه):" أن يكون لفظك رشيقا عذبا ، وفخما سهلا ، ويكون معناك ظاهرا مكشوفا وقريبا معروفا "[3] .

ويرى أبو هلال العسكري (ت 395 ه) أنه :" إذا كان الكلام يجمع نعوت الجودة و لم يكن فيه فخامة وفضل وجزالة ، سمي بليغا ، و لم يسمّ فصيحا "[4]، كما أقر ابن الأثير (ت 637 ه) هذه المسألة عن طريق استخدام الألفاظ

---

[1] – إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ،مكتبة الأنجلومصرية ، القاهرة ، الطبعة الخامسة ،1981 ، ص 8 – 9 .

[2] – منح الخوري : الشعر بين نقاد ثلاثة ، ص 29 .

[3] – الجاحظ : البيان و التبيين ، تحقيق : حسن السندوبي ، المطبعة التجارية الكبرى ، مصر ، 1926 ، ج1 ، ص 105 .

[4] – أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري: الصناعتين ، الكتابة والشعر: تحقيق : علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، مطبعـــة عيسى البابي الحلبـــي وشركاه،مصر ، 1971م . ص 8 .

المطابقة لمقتضى الحال ويقول في ذلك : " فالألفاظ الجزلة تتخيل في السمع كأشخاص عليها مهابة ووقار ، والألفاظ الرقيقة ، تتخيل كأشخاص ذوي دماثة ولين وأخلاق ولطافة مزاج"[1].

ويقع الجرس اللفظي في مفردات معينة ، تأخذ مكانها ضمن نطاق التركيب لتعميق المعنى والدلالة الصوتية معا . لأنه يمتلك خاصية فنية تجعله قادرا على إغناء البيت وبعث الحياة فيه ، وهذه الموسيقى التي لا تنشأ من اللفظ المجرد في كينونته المفردة " بل تنشأ أولا من علاقته العامة بسائر السياق ، وهذه علاقة أكثر غموضا وهناك مصدر ثالث لموسيقى اللفظ ، وهو علاقة معناه المباشر في السياق الذي ورد فيه بمعانيه الأخرى في السياقات الأخرى ، أي درجة اللفظ من إحداث ترابط الخواطر "[2] .

وفي ضوء ما تقدم ، ستكون دراستنا مقصورة في هذا الجانب على المفردات الأكثر حيوية في البيت ، أي تلك التي تمتاز بفنية عالية وخاصية في إغناء البيت بالإيقاع الموسيقي من جهة وأهميتها في إنتاج الدلالة من جهة أخرى؛ لأن قيم الملفوظ اللغوية قد تعددت كما يرى منذر عياشي(1945م –...) " فثمة ملفوظ صوتي تقابله قيمة عامة أو أحادية و ثمة ملفوظ صوتي ذو نبر عفوي تقابله قيمة تعبيرية و ثمة ملفوظ صوتي ذو نبر إرادي تقابله قيمة قصدية أو انطباعية "[3] . ومن هذا المنطلق نعرض مجموعة من الأمثلة التي تبين أهمية المفردة بما تمتلكه من جرس موسيقي له أثره في البيت .

---

[1] – أبو الفتح ضياء الدين بن الأثير : المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر ، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ، شركة مكتبة و مطبعة مصطفى البابي الحلبي و أولاده ، مصر ، 1939 ، ج 1 ، ص 225 .

[2] – محمد النويهي : قضية الشعر الجديد ، دار الفكر ، دمشق ، ط 2 ، 1971 ، ص 20 .

[3] – منذر عياشي : مقالات في الأسلوبية – دراسة – ، منشورات اتحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، ط 1 ، 1990 ، ص 38 .

ولو أخذنا على – سبيل المثال – هذا المقطع الصغير للسياب من قصيدة (أنشودة المطر) :

عَيْنَاكِ غَابَتَا نَخِيلٍ سَاعَةَ السَّحَرْ ،

أو شُرْفَتَانِ رَاحَ يَنْأَى عَنْهُمَا القَمَرْ.

عَيْنَاكِ حِينَ تَبْسُمَانِ تُورِقُ الكُرُومْ

وَتَرْقُصُ الأَضْوَاءُ ...كَالأَقْمَارِ فِي نَهَرْ[1]

ولو حاولنا أن نوجد علاقات إيقاعية محددة في موسيقى الألفاظ من خلال فضاء المعنى، لاستطعنا أن ندرك نمطا معينا منها يتسم بتوازن الدلالات المعنوية للألفاظ مع الإيقاع.

فحرفا المد في الاسم (**غَابَتَا**) ، إضافة إلى المناخ المعنوي للاسم الموحي باتساع رقعة الخصب وكثافته ، فضلا على تنوين اللام في (**نَخِيلٍ**) أضاف مدلولها العميق وحرف المد الطويل (الياء) الذي أكسب اللفظة بطئا إيقاعيا . وهذا ما يؤكده محسن اطيمش بقوله: " حروف المد التي تكسب المقطع إذا شاعت شيوعا واضحا ، نوعا من البطء الموسيقي ، أو ما يمكن أن يوصف بالتراخي الموسيقي . كما أن انعدامها أو قلتها ، يسهم في إضفاء نمط من الموسيقى الأقرب إلى السرعة "[2] . فضلا على حروف المد الأخرى في المقطع ، كلها تشترك وتحتشد وتتناغم في رسم إيقاع داخلي بطيء وثقيل وممتد .

ويمكن تطبيق المنهج الاستقرائي نفسه على مثال آخر في قوله :

وَقَطْرَةً فَقَطْرَةً تَذُوبُ فِي المَطَر...[3]

---

[1] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ،دار العودة ، بيروت ،ط2 ،1981،ص162.

[2] – محسن اطيمش : دير الملاك – دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 ، ص 307 .

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

لا يخامرنا الشك في كون الجرس الصوتي مرسومة أبعاده في السمع عبر تكرار لفظة (**قطرة**) الذي يعدّ تدعيما إيقاعيا دلاليا ، مفعما بالإحياء ، فالفاء المقترنة بالقطرة الأخيرة تشير إلى الهطول المنظم القليل الكثير في الوقت نفسه .

كما أن الدال (**قطرة**) بدلالتها حين تضاف إلى الفعل(**تذوب**)، وبانسجامه المعنوي مع الفضاء الدلالي لـــ (**قطرة**) يشكل إيقاعا داخليا من نوع خاص يتسم بالتهادي والهدوء والتناسق والامتداد . لأن الشاعر يستحثها على التساقط لئلا تمتصها الأرض الجافة وتضيع .

وهذا التوافق (الإيقاعي ، الدلالي) ، نابع من قدرة الشاعر على توظيف ألفاظه ، في سياق منظم خدمة لوحدة البيت ، فإذا " كانت الألفاظ التي انتهى إليها عقله وذوقه في مواضعها شديدة المطابقة للمعنى دقيقة ، يوحي جرسها بحركة مدلولها في العنف والرقة ، وفي الاضطراب والهدوء ، حكمنا على من اختارها بالدقة في التفكير ، وبالفنية في تطبيق الكلام على ما يقتضيه الواقع "[1].

ولو حاولنا قراءة بعض النماذج في شعر السياب ـــــــــــــ ضمن مساحة الإيقاع الداخلي ـــــــــــــ لاكتشفنا أهمية الدور الذي تؤديه الأصوات في الموسيقى الداخلية :

1 – وَ نَـــــشْـــــوَةً وَحْـــــــشِـــيَّـــةً تُعَانِقُ السَّمَاء

ش و ة و ش ة

2 – دِفْءُ الـــــشِّـــتَـــــــاءِ فِيهِ وَ ارْتِـــعَـــاشَـــةُ الخَرِيف

ش ت ا ت ا ش

3 – قَالُوا لَهُ بَـــعْـــــدَ غَدٍ تَـــعُـــــود

ع د ع د

[1] – فيكتور شلحت اليسوعي : النزعة الكلامية في أسلوب الجاحظ ، دار المعارف ، مصر ، 1964 ، ص 48 .

4 – فِي جَانِبِ التِّلِّ تَـــــنَـــــامُ نَـــوْمَـــةَ اللُّحُود

ت ن م ن م ة

5 – وَ كَيْفَ يَـــشْـــعُـــرُ الوَحِيدُ فِيهِ بِالضَّـــيَـــاع

ي ع ي ع

6 – فَهِيَ ابْـــتِـــسَـــامٌ فِي انْتِظَارِ مُـــبَـــسَّـــمٍ جَدِيد

ب س م م ب س

7 – حَمْـــــرَاءُ أَو صَفْـــــرَاءُ مِنْ أَجِنَّةِ الزَّهَر

راء راء أ ر

8 – وَ فِي الـــعِـــرَاقِ أَلْفُ أَفْعَى تَشْرَبُ الـــــــرَّحِيق[1]

ال ر ق ال ر ق

فلو نلاحظ الأصوات المتكررة المترددة مع الأخذ بنظر الاعتبار توافق بعضها واصطدام بعضها الآخر ، لعرفنا أيّة أهمية تحدثها هذه الأصوات في تأليف موسيقى داخلية،كما يظهر في المثال الرابع التجانس بين كلمتي (تنام – نومة) في ثلاثة حروف "التاء، النون ، الميم ". والتجانس نفسه في عدد الحروف وهي " الباء والسين والميم " نجده بين كلمتي (ابتسام – مبسم) يفصل بينهما حرف جر واسم مجرور " في انتظار "

أمّا في المثال السابع فورد التجانس بين كلمتي (حمـــراء – صـــفراء) في حرفي المد – الراء الممدودة – والهمزة المنونة بالضم ، يفصل بين الكلمتين حرف عطف"أو".

كما نجد – إضافة إلى هذا – تجانسا آخر بين كلمتي (العراق – الرحيق) في الحروف " ا ، ل ، ر ، ق " .

---

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

ولا ننكر دور هذا التجانس في إحداث ذلك الجرس الموسيقي المتماثل وكأن النغم نفسه يتكرر مرتين في المثال الأول ؛ مثلا مرة في " ابتسام " ومرة في " مبسم". فالأصوات المتعاقبة (س م س م) تؤلف نمطا موسيقيا داخليا يوحي بالتوقع والاستقبال والديمومة ، " ومن هنا ندرك أن الإيحاء وسيلة لإدراك ما خفي ؛ لأن الصورة الجيدة هي الصورة الموحية والتي تنطوي على إشارات شتى تخلق أمامنا الخفي وتقرب البعيد ، فهناك مسافات بين الكلمة و إيحاءها ، وهذا سر الجمال ؛ لأن الإيحاء همس، وإعمال فكر ، وتركيز ، وتعمق داخل الصورة"[1]. والشيء نفسه يحدث في عدد من الأمثلة المشار إليها. حيث تتكرر النبرة الصوتية نفسها نتيجة تكرر الحروف كما هو الشأن في المثال التالي :

قَالُوا لَهُ بَعْدَ غَدٍ تَعُود

ع د د ع و د

لَابُدَّ أَنْ تَعُود[2]

ع و د

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

وقد لاحظنا من خلال قراءة القصيدة ، أن هذه الظاهرة تتواجد بصورة لا يمكن إهمالها ، فهناك نمط آخر من الهندسة الصوتية ،يخص تماثل الكلمات في الحرف الواحد بطريقة منظمة ، فإما أن تنتهي كلمتين أو أكثر بالحرف نفسه ، وإما تتضادان في موقعه ، بمعنى إذا بدأت به إحداهما تنتهي به الأخرى أو العكس

[1] – إبراهيم أمين الزرزموني : الصورة الفنية في شعر علي الجارم ، دار قباء ، القاهرة ، 2000، ص 306 .

[2] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص163.

،كما نجد أحيانا الحرف نفسه في الكلمة ذاتها ، وللتمثيل على الكلمات التي تبـــدأ بالحرف نفسه أو ما يسميه محمد عبد المطلب بـــ " الاستعمال الأمامي للأبيـــات المتتابعة"[1].

تَثَاءَبَ المَسَاءُ وَ الغُيُومُ مَا تَزَال

تَسُحُّ مَا تَسُحُّ مِنْ دُمُوعِهَا الثِّقَال[2]

نلاحظ التاء تتصدر السطرين و بهذا أصبحت النبرة الموسيقية متماثلـــة في البداية ويأخذ الإيقاع الداخلي أشكالا لا حصر لها إذ يبقى مرهونا بطبيعة شعرية الإيقاع في المجال الشعري المعين ، فلو لاحظنا بإمعان هذا المقطع مثلا :

وَقَطْرَةً فَقَطْرَةً تَذُوبُ في المَطَر...

وَكَرْكَرَ الأَطْفَالُ في عَرَائِشِ الكُرُوم ،

وَدَغْدَغَتْ صَمْتَ العَصَافِيرِ عَلَى الشَّجَر[3]

لوجدنا أن أكثر من مظهر إيقاعي داخلي يعمل على تأسيس بنيته ويثري موسيقية المقطع ويعمّق طاقتها الصوتية ، ولا سيما الأحوال المتعاقبة المنصوبة بتنوين الفتح وما انسجم معها من دوال أخرى (قطرةً / قطرةً) ، فكل ذلك يمكن أن ينشئ فضاء إيقاعيا تتلازم فيه الدوال مع المدلولات وتشترك معا في صياغة صوتية إيقاعية نابعة منقلب المشهد لا من خارجه .يقول علي صبح :" ومن الموسيقى الداخلية والخفية في الصورة الأدبية – أيضا – الإيحاء ، و الأضواء التي تشع منه

[1] – محمد عبد المطلب ، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، 1995، ص46.

[2] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص163.

[3] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص163.

والموسيقى في الإيحاء تنبع من الإيهام فيه الذي ينساب معه الخيال فيعمقه وينميه بعذب الأنغام ،وموسيقى الإيحاء تصدر عن الغرض الذي يسبح فيه الخيال"[1].

فالواو هنا تتصدر كل سطر مما جعل النبرة الموسيقية متماثلة لاسيما وأن الواو حرف جهري يلفت الانتباه في كل مرة يرد فيها ، فيضفي بذلك إيقاعا جهريا يتكرر مع بداية كل سطر .

كما نجد تماثلا في الكلمتين المتجاورتين (ساعة السحر) حيث يتكرر حرف السين في بداية كل كلمة – ساعة سسحر – يسمي محمد عبد المطلب هذا التكرار بـــ " التجانس الاستهلالي "[2]؛ويقسمه إلى تجانس في : – بداية الكلمات المتجاورة –بدايات الكلمات المفصولة بفصل واحد – بدايات الكلمات المفصولة بفاصلتين – بدايات الكلمات المفصولة بأكثر من فاصل[3].

لا يمكن إهمال التجانس الوارد في المثال :

وَمُنْذُ أَنْ كُنَّا صِغَارَاً ، كَانَتِ السَّمَاء[4]

فصوت (الصاد) الصفيري في " صغارا " زائدا صوت (السين) في " السماء " تؤلف نمطا إيقاعيا معينا ، يتوازن مع إيقاع الأفكار المنبعثة الذي يحدث إيقاعا صفيريا مميزا قائما " على التوازي والترديد ، ليحقق الانسجام والوحدة وللتعويض عن فقدان الانتظام في طول الأبيات وأنماط التقفية "[5].

---

[1] – علي صبح ، البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي،مطبعة الأمانة، القاهرة، الطبعة الأولى،1996، ص 324 .

[2] – محمد عبد المطلب ، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، ص 41 .

[3] – المرجع نفسه ، ص 44 .

[4] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص165.

[5] – س . موريه : حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي ، ترجمة : سعد مصلوح ، عالم الكتب ،القاهرة ، ط 1 ، 1969 ، ص 140 .

وهناك نوع آخر من التجانس يعرف بـــ " التجانس الخلفي الأمامي " ويعني تجانس الصوت الأخير من الكلمة الأولى مع الصوت الأول من الكلمة التي تليها "[1] ويمكننا أن نمثل لهذا النوع بالكلمتين المتجاورتين (أقواس السحاب) – أقـــواس سسحاب – من قول الشاعر :

كَأَنَّ أَقْوَاسَ السَّحَابِ تَشْرَبُ الغُيُومْ[2]

فحرف " السين " يتكرر في نهاية الكلمة الأولى (أقواس) وفي بداية الكلمة الثانية " السّحاب " ولكونهما من الحروف الصفيرية فإنهمـــا يســـهمان في إبـــراز الخاصية الإيقاعية للقصيدة .

وطبعا لا يمكن التغاضي عن دور هذا التجانس في إحداث ذلـــك الجـــرس الموسيقي الذي تستطربه الأذن وهو التوقيع الذي قصدته يمنى العيد حين ذكرت " أنه بإمكاننا أن نلاحظ التوقيع على جرس بعض الألفاظ المعجمية وعلـــى بعـــض حروفها بالموازنة بين المفردات أو بين الحروف في هذه المفردات"[3].

ومن الأمثلة التي لا يكاد يخلو أي سطر من كلمة – على الأقل – بها تشديد أو تكرار حرف من الحروف نجد مثلا :

عَـــــيْـــنَـــاكِ غَـــابَـــتَـــا نَـــخِيلٍ سَـــــاعَـــــةَ الـــــسَّـــــحَر

ع ن ت ن س ع ة سّ

أَوْ شُـــــرْفَـــتَـــانِ رَاحَ يَـــنْـــأَى عَـــنْـــهُـــمَـــا الـــــــقَمَـــر

أ ر ن ر ن أ ن م م ر

عَـــــيْـــنَـــاكِ حَـــيـــنَ تَـــــبْـــتَـــسِـــمَـــانِ ثُـــــورِقُ الكُرُوم

ن ن ت ت م ن ت م

---

[1] – محمد عبد المطلب ، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، ص 49 .

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

[3] – يمنى العيد ، في معرفة النص ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1984 ، ص 99 .

وَ تَـــــرْقُـــــصُ الأَضْـــوَاءُ عَلَى الأَقْـــــمَـــارِ فِي نَهَـــر

و ر ق أ و ء أ ق ر ر

يَـــــرُجُّـــهُ المِجْدَافُ وَهْـــنًا سَـــــاعَـــةَ الـــــسَّـــــحَـــر

ر جج ج س سس ر

كَـــأَنّـــمَـــا تَـــــنْـــــبِـــضُ فِـــي غُورِيهِـــمَـــا الـــنُّـــــجُوم[1]

نن ما ن ما نن م

أما تكرار الحرف نفسه في الكلمة ذاتها فنجده في حالتين :

إما أن يرد الحرف مرتين فأكثر وإما أن يكون مشددا ، وللتمثيل على ذلك نأخذ بعض الأمثلة :

وَ تَـــغْـــــرَقَانِ فِـــي ضَـــبَـــــــاب مِنْ أَسَى شَـــفِـــــــــيف

ب ب ف ف

فـــــــــتَـــسْـــتَـــــــفِـــيـــــقُ مِـــلْءَ رُوحِـــي رَعْـــشَةَ البُـــكَـــاء

ف ت ت ف

كَـــأَنَـــّهَا تَـــهُـــــمُّ بِـــالـــــشُّرُوق

نن مم شش

كَأَنّـــــــهُ النّـــــــــشِيج[2]

نن نن

ولهذا النوع من التكرار الحرفي كغيره من أنواع التكرار ، دور في إيقـــاع القصيدة وأثره عليها بدلالته وإيحاءاته وقيمته التعبيرية . ومن خلال المثال نلاحـــظ بصورة عامة أن حرف القاف يتناسب بما فيه من القوة والشدة مع المعنى الـــذي

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

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

يحمل دلالة القوة والشدة والإجبار بعيدا عن اللين واللطف ، كما يتآزر هذا الحرف مع حرف الراء الذي يقف بين الشدة والرخاوة .

وَ تَرْقُصُ الأَضْوَاءُ عَلَى الأَقْمَارِ فِي نَهَر[1]

ر ق ال أ ال أ ق ر ر

وتكرر في السطر صوتي الراء والقاف فكأن التكرار الظاهري والتكرار النطقي – حيث يعد صوت الراء الصوت الوحيد المكرر في اللغة – يشيان بالإلحاح والضغط المستمرين على المتلقي لتنفيذ الأمر المطلوب من المرسل. وله تأثيره الصوتي والدلالي على الإيقاع العام للبيت .

ويمكن أن نضيف إلى ذلك خروج صوت القاف من منطقة عميقة خفية مظلمة أقرب إلى القسم الغائر من جهاز النطق . فكل هذا يتواءم مع العمق الذي يرتبط بالقرار الذي يتخذه الإنسان ، إذ يلجأ قبل اتخاذه إلى مشاورة أعماقه[2].

وَ نَشْوَةٌ وَحْشِيَّةٌ تُعَانِقُ السَّمَاء[3]

و ش وة و ش ة

تكرر في هذا البيت وحدات صوتية (و ش ة)، فأضفى تكرارها إيقاعا واضحا على البيت ، وقد ظهر صوت الشين بكثافة فاقت استخدام الصوتين الآخرين ؛ بما يشي بقيمته التعبيرية في السطر فضلا عن قيمته الإيقاعية .

والشين من الأصوات المهموسة التي لا تتذبذب الأوتار الصوتية عند النطق بها[1]، فالشين إذن صوت احتكاكي غاري مهموس مرقق يتم النطق به بارتفاع أسلة

---

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

[2] –ينظر: أماني سليمان داوود ، الأمثال العربية القديمة ،دراسة أسلوبية سردية حضارية ، دار الفارسي،الأردن ، ط 1 ، 2009 .ص 68 .

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

اللسان وطرفه تجاه الغار والجزء الخلفي للثة ،ولا تتذبذب الأوتار الصوتية مع الشين.

وقد ألف الشين مع صوتي الواو والتاء في السطر الشعري ، مقاطع متتالية تناسب الإيقاع الصادر عن توالي الوحدات الصوتية (و ش ة) وتكرارها في بنية البيت مع دلالته . وهو ما يمنحه إيقاعا مضاعفا يجمع بين الإيقاع الوزني والإيقاع الداخلي .

فالوزن الشعري الذي يحمله البيت ، والتكرار اللفظي ، فضلا عن كثرة المقاطع الطويلة التي يمتد الصوت حال النطق بها بشكل لا يتحصل عند نطق الصوامت (صوت الألف) كل ذلك يجعل للبيت إيقاعا بارزا.

إنّ بإمكان الباحث أن يكتشف ، ويستنتج أشياء كثيرة من هذه العلاقات الصوتية ذات الأثر المهم في فهم هذه الظاهرة ، غير أنها لا يمكن أن تفضي إلى نتائج علمية واضحة لأنها تعتمد على الذوق ، والتجريب ،وحساسية القراءة ،وثقافتها بالشكل الذي لا يمكن لها أن تقرر على نحو نهائي نتائج يمكن اعتمادها والاطمئنان إلى سلامتها ، فهي بحاجة إلى وسائل علمية متطورة لإقرارها وتوثيقها . ونستطيع القول :"إنّ الشعر موسيقى ، أو أنّ الموسيقى- إذا شئنا أن نجعل العبارة أقل تطرّفا – هي الركن الأساسي الأكبر بين أركان الشعر ، وهي الخاصة الوحيدة التي تميّزه عن النثر الفني ، أمّا ما عداه من أركان فكثيرا ما يشترك فيها الشعر الفني الرفيع كالرؤية الخاصة ، وأسلوب الصياغة اللغوية، والخيال وغير ذلك "[2] .

---

[1] – ينظر كمال بشر ، علم اللغة العام (الأصوات)، ص 87 .و هو صوت احتكاكي ينتمي إلى مجموعة الأصوات الصفيرية .

[2] – علي يونس : أوزان الشعر و قوافيه ، مدخل ميسر لتذوقها و دراستها ، مكتبة الآداب ،القاهرة ، 2000 ، ص 114 .

فالموسيقى الداخلية تهيئ الأنشطة الذهنية للمتلقي ، لاستقبال معنى معين كامن في مدرج من مدارج الفضاء الإيقاعي ، ومن دونها يكون من الصعب استيعاب إشكالية المعنى وتمثل قيمتها الرئيسة .

المطلب الثاني : التوازي.

يستخدم الشاعر أساليب مختلفة في خطابه لتغذية مضمونة بدلالات خاصة لكون الخطاب في حقيقته ، يتشكل في العقل والنفس معا ، ويولد عنها إبداعا وخلقا جديدا يميزه عن غيره .

وينطلق التوازي من مكونات التركيب الصوتي ، ليمثل سمة بارزة لها ضرورتها عبر شبكة الخطاب ، لأنه من " حيث الجوهر مبدأ أساسي في كل أنواع الفن وأشكاله ولكن له في كل نوع أو شكل مظهرا متميزا ينبع من طبيعة الأداة التي يتشكل منها هذا النوع"[1] .

كما أنّ التوازي"مفهوم ألسني بلاغي يتعلق ببنية العبارة ودلالتها ، والخصوصية الأساسية له ، أنه تناظر بين جمل العبارة ، يقوم على استعادة (مخطط إسنادي) واحد اسمي أو فعلي "[2]. ويقوم على أساس " التقابل أو التناقض بين جملتين شعريتين، أو بين مستويين تعبيريين يشكلان وحدة الجملة الإيقاعية "[3] .

كما تكمن وظيفته في إشباع الرغبة السمعية عند المتلقي ، نتيجة توالي المقاطع المتتابعة والمتناسقة المتمثلة في " الأصوات الساكنة والحركات الكلامية يهيئ

---

[1] – جابر أحمد عصفور : مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، المركز العربي للثقافة و العلوم ،بيروت ، 1982 ، ص 425.

[2] – عدنان بن ذريل : النقد و الأسلوبية بين النظرية و التطبيق – دراسة – ، منشورات اتحاد الكتّاب العرب ،دمشق 1989 ، ص 278 .

[3] – بسام قطوس: البنى الإيقاعية في مجموعة محمود درويش(حصار لمدائح البحر) ، مجلة أبحاث اليرموك ، الأردن ، مج 9 ع 1، 1991 ، ص 61 .

وعي المتلقي لاستقبال تتابع جديد من نفس النمط دون غيره "[1] .ويأتي عفويا ضمن السياق من خلال " الاتساق الذي يحسّ الإنسان حلاوته ويجده في ذلك التكرار المتناسق للمقاطع والأصوات وفقا لنظام طبيعي يجده الإنسان في الطبيعة من غير تدخل منه "[2] . وينتج هذا من خلال تهيئة المبدع لألفاظه ووضعها ضمن نظام ونسق خاص يسمح لها بأن تحمل شحنات وظلالا من الدلالات والإيقاعات الجميلة التي تؤطر القصيدة.

يتمتع التوازي بأهمية نتيجة لاشتغاله على مساحة التعبير الأدبي ، وجودة سبكه وصياغته سواء أكان ذلك ضمن حدود الفقرة أم العبارة بحسب ما يقتضيه التوظيف الذي يرمي إليه الشاعر.

يعد رومان جاكبسون (1876م – 1982م) من الذين أولو اهتمامهم بقضية التوازي عندما عرض فكرة وجود تناسبات تحدث في أثناء الخطاب الشعري بمستوياته المختلفة منها تناسب " في مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية ، وهي مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النحوية ، وفي مستوى تنظيم وترتيب الترادفات المعجمية وتطابقات المعجم التامة . وفي الأخير في مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهياكل التطريزية . وهذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاما واضحا وتنوعا كبيرا في الآن نفسه "[3].

ويمكن القول إن التوازي نتيجة التضافر و التفاعل بين ثلاث بنى رئيسية هي (صرف و نحو و عروض) لتكتمل صورته ، وتشكل متعة موسيقية في حدود البيت أو القصيدة .

---

[1] – محمد فتوح أحمد : ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري ، مجلة البيان ، الكويت، ع 228 ،مارس 1990، ص 43.

[2] – بدوي طبانة ، موسيقى الأدب ،مجلة الأقلام ، بغداد ، العراق ، ج 9 ، السنة الأولى ، 1965 ، ص 23 .

[3] – رومان جاكبسون : قضايا شعرية ، ترجمة : محمد الولي و مبارك الحنون ، دار توبوقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ط 1 ، 1988 ،ص 106 .

وبعد قراءتنا لقصيدة السياب ، وجدناه يستخدم التوازي على نحو يجعل منه ظاهرة تستوقف القارئ في قوله :

وَالمَوْتُ، وَالميلادُ، والظلامُ، وَالضِّيَاء[1]؛

إنّ توالي المفردات الفخمة المناسبة لسياق المعنى المراد بتواتر صيغ صرفية مختلفة حفّز الإيقاع على إثارة انتباه المتلقي لمعرفة مغزى هذا التنوع ، ومدى التناغم الموسيقي الذي أحدثته هذه المفردات بفعل أصوات المد ، وحقق هذا الاسترسال والتدفق بتوالي الكلمات ذات الطاقات الإيقاعية الذاتية المتمثلة بجرسها الموسيقي المنسجم مع السياق ، إشباعا دلاليا أسهم في نسج متطلبات الصورة فالدلالة الصوتية وبسبب وقعها الموسيقي اللافت للسمع، قد أثار انتباه المتلقي ونمت لديه روح الكشف عن المضمون ، وكثفت من رؤيته للنص لاستجلاء خفايا الصورة .

وعلى هذا فإن الواقع الإيقاعي عبر المثال جاء نابعا من صميم المعنى الذي أراد الشاعر عرضه وليس طارئا عليه من الخارج. فسبّق الموت واليأس والظلام والحزن على الميلاد والأمل والضياء والنور لأن الصور اليائسة تتهاوى حين تتكون آخر صورة لتكون نهاية تغلب مولد الحياة والانبعاث على مولد الموت والفناء.

تصنع البنية اللغوية اللفظية في البيت بنية معنى(سيمانطيقية)) وتنمطها تنميطا تناظريا. تتحقق هذه البنية في صدر البيت حتى قبل أن يدخل الشاعر الصورة باستخدام العطف، وهذا يعني أنه ليس من خلال العطف يتحقق البناء الشعري وبالتالي المعنى الشعري الذي يجري إيصاله وإنما يقوم الشاعر بذلك من خلال استخدامه جملة من الأدوات اللغوية يجعل من خلالها اللغة تعمل على أعلى مستوى

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

من الخلق الفني والشعري من خلال بنية لفظية يلتقطها الشاعر من بين عدة خيارات لغوية متوافرة لديه. البنية موضوع الدراسة إذا هي البيت بكامله .

تجدر الإشارة هنا إلى أن أنساق التماثل هذه هي أنساق تماثل تناظرية في كلتا حالتي التماثل والتغاير ، أي أنه عندما يحدث التماثل تاما أو جزئيا يتحقق التناظر وعندما يحدث التغاير تاما أو جزئيا أيضا يتحقق التناظر. وهذا يعني إن التماثل يحصل حتى عندما يكون ثمة تغاير. وهذا هو التوازي على المستوى الصوتي كما عرفناه آنفا من أنه توزيع تناسبي للثوابت والمتغيرات.

ربما يكون المستوى الصوتي أهم المستويات التي تشتغل عليها لغة الشعر إذ إن الشعر(أو على الأقل الشعر من النوع الذي نناقشه في هذه الدراسة أو الذي نجده في البيت قيد التحليل) هو في أحد أهم عناصره الاستغلال الأمثل للإمكانات الصوتية للغة.

تتحقق على المستوى الصوتي عدة علاقات تماثل بين كلمتي كل وحدة من جهة وبين الوحدتين من جهة أخرى، فضلا عن نسق الوحدتين معا كمتوالية صوتية متناظرة في التماثل والتغاير. إن متوالية الأصوات التي تتشكل منها بنية التوازي الصوتية في الوحدتين تخلق علاقة تماثل بين زوجي الكلمات فيهما وهذا التماثل هو حسب تعبير وليم أمبسون " إبراز صوتي وهو كما يعرفه أمبسون " أداة لربط كلمتين بصوت مماثل مما يظهر ارتباطاتها المحتملة"[1].

فالكلمات الأربع جميعها تبدأ بصوت صحيح (فونيم صامت)، رابطا كلمتي الوحدة الأولى مع بعضهما (م ــ موت ، م ــ ميلاد) وكلمتي الوحدة الثانية مع بعضهما أيضا من جهة ، ليخلق تماثلا محكما ومتناغما يحدث شيئا مما أسميناه بخلق الوهم التخيلي بحيث يخيل للمتلقي نتيجة لاشتغال هذه الأدوات مضافا إليها الطباق

[1] Empson, William. London: Chatto and Windus 2 nd ed seven types of mbiguity1947,new york ,p36.

بأن الكلمات كزوجين وكوحدتين تتماثل حتى في تغايرها. ولا يتحقق ذلك التماثل بتناظرية هذا الفونيم الصامت فحسب بل في الغالبية العظمى من بقية الأصوات التي تؤلف زوجي كلمات الوحدتين. وليس الأمر غير ذي دلالة أن يكون عدد الفونيمات هو هو في كل كلمة من الكلمتين وكل وحدة من الوحدتين.

وقوله:

دِفءُ الشِّتَاءِ فِيـــهِ وَارْتِعَاشَةُ الخَرِيف[1]،

يتجاوز الشاعر هنا دائرة اللفظة إلى لفظتين ، حيث أكسب الإيقاع سمة نغمية امتدت على مساحة البيت.وهذا التنسيق لم يأت إلا بطلب المعنى له، فالألفاظ جاءت مناسبة بمجاورتها للأخرى .

والإيقاع الداخلي بشكله ، والجرس الموسيقي الخاص بالمفردات المتراصة فيما بينها، جاء بهما الشاعر من أجل منح معناه إطاره النغمي المطلوب ، فالتوازي الوارد يحمل نبرة موسيقية متزنة وبطيئة ، جعلت الإيقاع مناسبا للمعنى .

وقوله :

وَكَيْفَ تَنْشج المزاريبُ إذا انْهَمَر ؟

وكيفَ يَشْعُرُ الوَحِيدُ فِيهِ بِالضّيَاعِ[2] ؟

في هذين البيتين ثمة تنميطا مميزا يحيلنا إلى تحليله و استبيان خصائصه ، لكونه يمثل نسيجا مختلطا من المستويات (صوتية ــ دلالية ــ تركيبية) . فالتشابه الصوتي حاصل جراء ورود البيتين بقافية داخلية واحدة ذات الدلالة نفسها ، فضلا عن

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

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

اشتراكهما بالمقاطع المتناسبة ، مما يجعل الإيقاع يسير في الأسماع بانسيابية هادئة ، وهو منسجم مع رقة ولطافة الألفاظ المستخدمة .

أما فيما يخص التشابه التركيبي ، فنجد كلا البيتين بدأ بأسلوب الاستفهام والمتبع بالفعل المضارع ، فيما نلمس التشابه الدلالي بلفظة (المطر) المنسجمة دلاليا مع السكون والحضور ، فالتساؤل ملازم لما سيحدث وهذا ما يعمق دلالة الحيرة بتكرار السؤال .

يقول رجاء عيد في هذا الصدد : " وعلى هذا فنحن مؤمنون بأن الشعر لا يستغني – ضرورة ــ عن النغم خاصة وأنه يمثل الموسيقى الخارجية فقط ، وهي أحد مقومين للشعر من الناحية النغمية ، أما قسيمها الآخر ، فهو الموسيقى الداخلية ونعني بها قدرة الفنان الشاعر على إقامة بناء موسيقي يتكون من إيحاءات نفسية تعلو أو تهبط ، تقسو أو ترق ، تنفصل أو تتحد ،لتكون في مجموعها لحنا متسقا أقرب إلى الإطار السيمفوني"[1].

وهناك نماذج عدة من هذا الشكل نكتفي بذكرها دون تحليلها ، تلافيا للإطناب الذي لا نودّه في عملنا هذا . فمن هذه النماذج قوله :

و يلعن المياه والقَدَر

و يَنْثُرُ الغِنَاءَ حَيْثُ يَأْفلُ القَمَرْ[2].

وقوله :

وَ كَرْكَرَ الأَطْفَالُ في عَرَائِشِ الكُرُوم ،

وَ دَغْدَغَتْ صَمْتَ العَصَافِيرِ عَلَى الشَّجَر[3]

---

[1] – رجاء عيد : التجديد الموسيقي في الشعر العربي ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، مصر ، دت ، ص 10 .

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

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

فيمكن القول : إنّ القوافي الداخلية (الثانوية) المغايرة للقافية العامة، حملت وظيفة الربط بين المفردات ، لتشكل الواقع الإيقاعي إلى جانب الدلالي .

ويدل هذا على امتلاك (بدر شاكر السياب) ناصية الإبداع المؤطرة بتوظيفاته الدقيقة ، والتي لم تأت في أغلبها من فراغ ، بل من عمق فني وخلفية ثقافية، أحكمت في النهاية إيقاعه بتوازيات فنية . وذلك بضبطه الحركة والسكون ضمن مدار البيت ، لتحقيق الجمال الإيقاعي . وهذا ما يؤكده جابر عصفور (1944م – ...) بقوله: "إن تعاقب الحركة والسكون في الأوزان المتعددة ، ليس أمرا عشوائيا ، بل هو عملية تناسق داخل نظام متحد لحركة منتظمة في الزمن ، تتألف داخلها الأجزاء في مجموعات متساوية ومتشابهة في تكوينها ، فيتشكل في هذا التآلف كل وزن على حدة ، ويتميز في نفس الوقت عن غيره من الأوزان"[1].

على هذا يمكن القول إن الشاعر المتفتح الشاعرية والمقتدر فنيا ، يستطيع أن يستخرج من ركام اللغة كفايته ، ويوظفها بشكل أمثل عبر شبكة من الاستخدامات تجعل قصيدته وحدة متماسكة لا يمكن تمزيقها .

المطلب الثالث : التكرار.

يعد التكرار من الوسائل الأساسية التي يبنى عليها الإيقاع ، خصوصا إذا حالفه التوفيق في تأدية الدلالة المرادة ، وهو من أهم خصائص الشعر قديما وحديثا ، وسمة لا تكاد تفارق عنصرا من عناصره . وقد حاز على اهتمام النقاد باختلاف ثقافاتهم لكونه يشكل في القصيدة جوا تناغميا له أثره على الصعيد الموسيقي .

ويتمتع التكرار كغيره من الأساليب بإمكانيات تعبيرية لها مدلولاتها في القصيدة ، إذا ما " استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة ، ويستخدمه في

[1] – جابر أحمد عصفور : مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، ص 368 .

موضوعه وإلا فليس أيسر من أن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة"[1] .

ويتحدد مفهوم التكرار في أبسط مستوى من مستوياته بـــ " أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفاً، أو يأتي بمعنى ثم يعيده وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول والثاني، فإن كان متحد الألفاظ والمعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر و تقريره في النفس وكذلك إذا كان المعنى متحداً، وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفاً، فالفائدة في الإتيان به الدلالة على المعنيين المختلفين"[2]، وحين يدخل التكرار في المجال الفني فإن قدرته على التأثير في هذا المجال تتجاوز هذه الفائدة.

كما يعمل على إنتاج فوائد جديدة داخل كيان العمل الفني ليشكل نظاما موسيقيا ذا ميزة غنائية . تفيد في تقوية الصورة ، وجعلها تتحرك في النص بحيوية جذابة ، أو هو كما تقول نازك الملائكة (1923م – 2007م) : " إلحاح الشاعر على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها ... فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها "[3] . ويركز عنايته على المكرر أو التلذذ بذكره ، وتمييزه من غيره ، إلى جانب قيامه بمهمة الكشف عن القوة الخفية في المفردة ، لارتباط معناها بشكلها الصوتي ، وهذا كله نابع من صميم التجربة الشعورية الشعرية التي تفرض وجودا معينا ومحددا للتكرار . وهي التي تسهم في توجيه تأثيره وأدائه بالقدر الذي يجعل من القصيدة كيانا فنيا خاضعا لنظام تكرار معين.

---

[1] – نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، مطبعة دار التضامن ، بغداد ، ط 2 ، 1965 ، ص 231 .

[2] – أحمد مطلوب ، معجم النقد العربي القديم، منشورات دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، 1989، جـــ1، 370.

[3] – نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص 242 .

ويدرس التكرار من عدة زوايا كما ترى إيمان الكيلاني[1]:

الأولى : زاوية موسيقية ترى أن تكرار- سواء أكان تكرار كلمات أم أبيات بأكملها – يحدث أثرا موسيقيا . ويخلق مجموعة من المحاور أو المرتكزات التي تغير من شكل التجربة ، وتدور بها بضع دورات كاملة ،أو منقوصة ، على صعيد الإيقاع الموسيقي. وقد يكون لهذا الأثر الموسيقي الذي يحدثه التكرار ، دور بنائي في بلورة التجربة وتكثيفها . كما يمكن أن يؤدي إلى العكس . على المسافة الممتدة من الدور البنائي ونقيضه ،يقف منهجنا الجديد ليحدد مدى توفيق المشاعر أو إخفاقه في اللجوء إلى التكرار من هذه الزاوية.

– أما الزاوية الثانية فهي لفظية ، لأن تكرار كلمات معينة له دور في إضاءة التجربة وتعميقها ، إذ يشير الإلحاح على بعض الكلمات داخل تراكيب ثابتة ، أو متغيرة إلى أشياء لا تستطيع التجربة الشعرية الإيماء ، دون هذا التكرار ، وعلى المنهج الجديد أن يحاول التعرف على مدى توفيق الشاعر في تكراراته أو إخفاقه فيها من هذه الزاوية.

– أمّا الزاوية الثالثة فهي قاموسية ، فالتكرارات تشارك في صياغة هذا المنهج إلى نقطة جديدة هي طبيعة البناء في القصيدة الحديثة . هذا البناء الذي لاحظنا ميله إلى التراكيب والتعقيد ، وجنوحه ، إلى التركيز والتثقيف . هو الذي جعله يميل إلى استخدام الكلمات بالطريقة التي تناولناها من قبل . وهو الذي دفعه إلى اعتماد الصورة بنية عضوية أساسية لبناء تجربته الشعرية .

ويضم التكرار إلى جانب وظيفته الإيقاعية وظيفتين اثنتين :

أولها : الوظيفة الدلالية ، حيث " لم ينس الشاعر القديم المستوى الدلالي للتكرار أيضا إضافة إلى المستوى الصوتي فما من شك في أنه كان يكرر الكثير من

[1] – ينظر: إيمان خضر الكيلاني : بدر شاكر السياب ، دراسة أسلوبية لشعره ، ص 284 .

الكلمات لدلالة معينة"[1] ، وتقوم هذه الدلالة في إثراء الألفاظ المكررة ، وإكسابها بعدا معنويا له وقعة في النص الشعري ، وهذا ما يراه صلاح فضل (1938م – ...) من خلال قوله: " إن الاعتماد المسرف على المتكررات الصوتية لابد أن تتولد عنه متكررات دلالية . تجر هذه الوحدة الشعرية إلى منطقة الأنظمة الفنية التقليدية ."[2]

أما الثانية فإنها وظيفة نفسية مرهونة بموقف معين لتجربة خاصة للشاعر ، ومن شأنها أن تضع " في أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر ، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها "[3]. ولا يمكن أن تقف وظيفة التكرار عند حد من هذه الحدود ، بل تمتد إلى مساحات النص كله ، لأنه يمثل حلقة وصل بين جميع الوظائف .

وللتكرار خيارات عدة ، وصور مختلفة تقوم على الإمكانات التي يتيحها النظام اللغوي.فهو من الأسس التي تقوم على تمتين الوحدة العضوية في القصيدة وتكثيف التماثل الصوتي الذي يحقق الإيقاع ، وتسهم في إبراز دلالتها .

لذلك فإن التكرار الشعري البارع الذي ينم على وعي فني متقدم، " يجيء في القصيدة على وفق أشكال مختلفة موظفة أساساً لتأدية دلالتها بأسلوب يضفي على التشكيل عناصر إبداعية جديدة تحقق له شعرية أكبر"[4].

---

[1] – ماجد الجعافرة : في قصيدة أبي تمام البائية في فتح عمورية – دراسة في الموسيقى و الإيقاع – مجلة آداب الرافدين ، العراق ، ع 27 ، 1995 ، ص 104 .

[2] – صلاح فضل : شفرات النص – دراسة سيميولوجية في شعرية القص و القصيدة – دار الآدب ، القاهرة ، ط 1 ، 1999 ، ص 91 .

[3] – ماجد الجعافرة : في قصيدة أبي تمام البائية في فتح عمورية – دراسة في الموسيقى و الإيقاع ، ص 101 – 102 .

[4] – يمنى العيد، مقال (خطوط عريضة في البحث عن هوية القصيدة العربية الحديثة) مجلة الكرمل، فلسطين ، العدد 2، 1982، ص147.

ولذا فإن التكرار في هذه الحالة لا يصبح نوعاً من أنواع العجز الشعري، إنما "يصير فضيلة في الشعر"[1] ، إذا ما استخدم على النحو الذي يقف تماماً عند حدود الحاجة الشعرية القصوى له، أما إذا استمر التكرار في القصيدة حتى يتعدى الحدود فذلك هو الدخول في الفقدان إلى صفر المدلول ، وهو انسحاب التكرار عن المركز وأبعاده إلى جهات هامشية للموسيقى . فلقد أصبح ظاهرة مميزة تستحق العناية والاهتمام ،" تستدعي الإسراع في محاولة إيجاد نوع من الضوابط لها حتى لا يتحول هذا الأسلوب إلى وسيلة لهدم الشعر أو لغته ، بدلا من أن يكون عنصر ثراء وغنى".[2]

إن انتشار ظاهرة التكرار ، وشيوعها في شعر الرواد "... لم يكن لمجرد الولع بالصيغ الجديدة ، ولا لمجرد التقليد الأعمى . وإذا تجاوزنا النماذج المبتذلة أو الساذجة من التكرار، نجد أنه يمثل قدرة عالية للتعبير عن المعاني و أدائها. إن اتجاه الشعراء نحو هذا الشكل في الأداء وراءه دوافع فنية ، ترجع إلى مهام التكرار وتعدد صوره ، وقدرته على تفجير معان فنية لها دلالات شعورية وأبعاد نفسية ، وإن باستطاعة الشاعر أن يؤدي أغراضا متعددة ، بهذا الأسلوب شريطة أن يستخدمه بعناية ودقة ، وأن يكون الشاعر متمكنا من أدائه ولغته"[3].

والتكرار ظاهرة أسلوبية واسعة النطاق ، كثيرة التفريعات ، أشار إليه الدكتور عدنان حسين قاسم بـــ " أنه رافد من روافد المماثلة"[4] .فالفكر البشري ميّال " إلى

---

[1] – عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة –دراسات بنيوية في الأدب العربي– دار الطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1982، ص10. و ينظر رولان بارت ، لذة النص ، ترجمة فؤاد الصفا والحسين سبحان ،دار توبوقال، المغرب ، ط 1، 1988، ص44 – 45 . ينظر: Le plaisir du texte :Roland Barthes :Ed :Seuil - Paris :1973,p25.

[2] – الكبيسي ، عمران خضير ، لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت ،1986،ص183 – 185 .

[3] – الكبيسي ، لغة الشعر العراقي المعاصر ، ص 180 .

[4] – عدنان حسين قاسم ، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ، دار ابن كثير ، دمشق ، 1992، ط 1 ، ص 212 .

تشكيل الأنساق في كل إبداع"[1]، وبما أن الشعر إبداع الفكر الإنساني فإنه يتميز بتشكيل أنساق مختلفة يعتبر التكرار واحدا منها ، يتناوب ظهوره واختفاؤه في القصيدة.

يتميز التكرار بدور هام في الإيقاع ، فهو يحقق توازنا موسيقيا في النص يؤثر به على المتلقي ، ولكي نوضح هذه الظاهرة ونبرز دورها في قصيدة أنشودة المطر للسياب نورد الأمثلة التالية :

أ- التكرار الصوتي:

وهو يشمل تكرار أصوات القافية مثل الروي والوصل، وغيرهما مما يرتبط بذلك من أصوات تنجذب إلى بعضها، و" تتفاعل في السياق مساهمة منها في التعبير عن جزء من المعنى، سواء تجسد ذلك في ظواهر مثل الجناس أو تجسد في مجرد تراكم يظل ناتئا في السياق، وهو ما يمكن أن نطلق عليه مفهوم: الموازنات الصوتية"[2].

ولا يشكل الصوت لذاته أي قيمة دلالية وإيقاعية لكونه يمثل " أصغر الوحدات التي يشعر بها على أنها غير قابلة للتقسيم أكثر عن طريق الشعور اللغوي"[3] ما لم يدخل ضمن المفردة ، والتي تجعل له خاصية خاصة ، لأنه " في أي كلمة يمكن أن يؤدي وظيفتين إحداهما إيجابية والأخرى سلبية أما الأولى فحيث يساعد في تحديد معنى الكلمة التي تحتوي عليه ، و أما الثانية فحيث يحتفظ بالفرق بين هذه الكلمات والكلمات الأخرى"[4].

---

[1] - كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء و التجلي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، 1979 ، ص 108

[2] - محمد العمري ، تحليل الخطاب الشعري ، البنية الصوتية في الشعر ، الدار العالمية للكتاب ، الدار البيضاء،ط 1 ، 1990 ،ص 11 .

[3] - أحمد مختار عمر : دراسة الصوت اللغوي ، ص 148 .

[4] - المرجع نفسه ، ص 152 .

فالصوت (ر) لا يوحي لنا بشيء إلا عند دخوله في تركيبة المفردة ، فالمفردة (راح) تحمل دلالة صوتية لاشتمالها على مقطعين (را ، ح)حيث أن الصوت (ر) أخذ موقعه وابتعد عن الجمود ، فضلا عن دلالة المفردة من حيث المعنى ، وعلى هذا الأساس فإن الصوت إذا ما تكرر ضمن المفردة وعلى نطاق المفردات في النص بشكل ملحوظ ، فإنه يحمل بذلك مظهرا فنيا موسيقيا له قيمته داخل الخطاب الشعري ، والشاعر المبدع " يحاول أن يوفر هذه الحقيقة الهامة عن طريق صياغة الكلمات ، مستغلا الخواص الحسية لأصواتها وجرسها ، وهو في هذا لا يقوم بعمل سهل ، و إنما يقدم شيئا من روحه وإحساسه و مشاعره "[1]؛ لأن الألفاظ التي يتركب منها النص الشعري تعد أجزاء موسيقية بسبب تحركات حروفها الداخلية التي تكسبها نغمات موسيقية وإيقاعية مناسبة ، وهذا ما يؤكده كمال أبو ديب بقوله : " إن لكل عنصر صوتي في العربية قيمة في إعطاء الكلمة صيغتها الوزنية ، وبالتالي في إعطاء التشكيل الشعري صيغته الإيقاعية "[2].

ويمكن تعميم ما جاء عند ابن جني(ت395ه) حول الربط بين الصوت والدلالة على هذه الظاهرة رغم أنه نظر لها على مستوى مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث ، إذ يجده بابا عظيما واسعا ، وعارفوه " كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر عنها، فيعدلونها بها ويعتذونها عليها"[3]. وبالإمكان إسقاط هذا المبدأ على مستوى الجملة كلها عندما تبرز فيها مجموعة من الأصوات أو الحروف وبصورة مضاعفة من غيرها، من خلال الإفادة من دلالة الأصوات أو ما يشاكلها من المعاني والأحداث .

---

[1] – عبد الفتاح صالح نافع :عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار الزرقاء، الأردن، ط 1، 1985، ص 18 .

[2] – كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط 3 ، 1987 ،ص 315 .

[3] – أبو الفتح عثمان بن جني ، الخصائص ، ج 2 ، ص 159 .

ونظرا للأهمية التي يتمتع بها الصوت وما يحمله من دلالات ، كونه يمثل أداة فعالة في اختلاف المعاني ويدفع الخطاب الشعري نحو آفاق فنية ويجعل منه قطعة موسيقية عذبة إذا ما أحكم الشاعر المبدع تكراره بشكل مجد وفعّال " فالصوت الإيقاعي المنغوم وسيلة إيحاء وأداة فعل وحدث " [1].

ويلجأ الشاعر لتكرار الأصوات " بدوافع شعورية لتعزيز الإيقاع في محاولة لمحاكاة الحدث الذي يتناوله ، وربما جاء للشاعر عفوا أو دون وعي منه "[2] .

وانطلاقا من هذه الفكرة البسيطة ، نؤسس دراستنا في هذا النوع بالتركيز على الأصوات التي تكررت في المفردات على نطاق البيت والبيتين ، محاولين إظهار وإبراز جوانبها الجمالية ودورها الذي أدته في رفد الخطاب الشعري وإكسابه رنة إيقاعية جميلة ومثال ذلك قوله :

عَيْنَاكِ غَابَتَا نَخِيلٍ سَاعَةَ السَّحَرْ ،
أو شُرْفَتَانِ رَاحَ يَنْأَى عَنْهُمَا القَمَرْ.
عَيْنَاكِ حِينَ تَبْسُمَانِ تُورِقُ الكُرُومْ
وَتَرْقُصُ الأَضْوَاءُ ...كَالأَقْمَارِ فِي نَهَرْ
يَرُجُّهُ المِجْدَافُ وَهْنَاً سَاعَةَ السَّحَرْ
كَأَنَّمَا تَنْبُضُ فِي غَوْرَيْهِمَا، النُّجُومْ...
وَتَغْرَقَانِ فِي ضَبَابٍ مِنْ أَسَىً شَفِيفْ[3]

.....

.....

[1] – عبد الفتاح صالح نافع : عضوية الموسيقى في النص الشعري ، ص 28 .

[2] – الكبيسي : لغة الشعر العراقي المعاصر ، ص 144 .

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

يظهر تكرار الحروف و خاصة صوت (الراء) مثلا ، فقد تكرّر في المقطع الأول (34) مرة فضلا عن اعتماد روي القصيدة – غالبا- عليه ، الأمر الذي أشاع إيقاعاً اهتزازياً في اللوحة ما بين انخفاض وارتفاع من تورق إلى كروم .. ومن كروم .. إلى ترقص ، ومنها إلى نهر .. ثم من يرجه إلى سحر .. ثم غوريهما..

إذ يندرج ـــــــــــــــ هذا المقطع ـــــــــــــــ ضمن إطار التكثيف السمعي ، وهذا التكثيف ناتج عما حققه صوت (الراء) من ترنمات صوتية وأبعاد دلالية ، وبواقع تكراري جعلته يشغل حيزا واسع النطاق ، وبالنظرة الدقيقة نجد أن توزيع صوت (ر) جاء على مساحة البيت بشيء من العلمية المحققة في دفع الصورة إلى الفنية . فهو صوت لثوي مجهور تتكرر فيه ضربات اللسان على اللثة تكرارا سريعا ليعطي رعشة تجسم إحساس الشاعر بانتظام الحياة واستدرار الخير وبعث عراق جديد ، فضلا عما يحمله هذا الصوت من صخب عنيف .كما أن " تعدد الأصوات نوع من تعدد المستويات في الأداء اللغوي للنص الشعري يمكنون من قياسه والقبض على مظاهره"[1].

فقد ورد الصوت في المفردات (السحر ، شرفتان ، راح ، تورق ، الكروم ترقص ، الأقمار ، نهر ، يرجه ، غوريهما ...) وهذا التوزيع فيه هندسة شعرية مما أثرى المقطع بإيقاع متناسق .

وانطلاقا من علاقة الصوت بالمعنى ، فإن اللغة الشعرية تصبح أكثر تميزا وظهورا من خلال الصلة بين الصوت والدلالة لكون " الشاعر الأصيل هو الذي يتمتع بحساسية عظيمة لأصوات اللغة ويمتلك قدرة فائقة على الملائمة بين الصوت

[1] – علي قاسم الزبيدي : درامية النص الشعري ، دراسة في شعر صلاح عبد الصبور ، و عبد العزيز المقالح ، دار الزمان،دمشق ، ط 1 ، 2009 ، ص 99 .

والمعنى ، ويعرف كيف يوازن بين الأصوات والأفكار من جهة ، وبين ما يعبران عنه من جهة أخرى "[1] .

فهي ألفاظ تعطي تجانسا صوتيا يضفي جوا موسيقيا يشيع ترابطا في الأداء النفسي، كما أنها تظهر ما يود الشاعر أن يفصح عنه بأسلوب أشد تأثيرا في نفس المتلقي.

وقد اعتمد الشاعر كذلك على تقنية التكرار مع حرف الراء الذي ورد في طائفة كبيرة من المفردات وهي(يشرب ، مطر ، القرى ، المهاجرين ، يصارعون ، الرعود العراق ، ينثر ، الغربان ، الجراد ، الحجر ، رحى ، بشر، ذرفنا ، صغار ، الثرى ، مر قطرة ، حمراء ، صفراء ، الزهر ، العراة ، توردت) وتكرار نفس الحرف ضمن مجموعة من الكلمات يعدّه جان كوهن مقوّما مماثلا للقافية فهو يستفيد مثل القافية من الإمكانات اللغوية للحصول على أثر قوامه المماثلة الصّوتية، وإن اشتغال الشاعر على تقنية المماثلة أو التكرار لنفس الحروف يوحي بوعي فني عميق بالبنية الصوتية والإيقاعية في جسد القصيد سواء على المستوى الأفقي أو العمودي وهو ما يؤدّي إلى ضرب من الإنشاد والتغنّي.

لذلك فإننا نلمس أن الصوت (ر) ، قد جاء ملائما للمعنى الذي يريده الشاعر ودافعا له في اكتمال الصورة عن طريق وروده في مفردات البيت . وفي قوله مثلاً :

وَكل عَامٍ – حِينَ يُعْشُب الثَّرَى– نَجُوعْ
مَا مَرَّ عَامٌ وَالعِرَاقُ لَيْسَ فِيهِ جُوعْ..
وَكُلّ دَمْعَةٍ مِنَ الجيَاعِ وَالعُرَاة
وَكُلّ قَطْرَةٍ تُرَاقُ مِنْ دَمِ العَبِيدْ

[1] – عبد الفتاح صالح نافع : عضوية الموسيقى في النص الشعري ، ص 30 .

أوْ حُلْمَةٌ تَوَرَّدَتْ عَلَى فَمِ الوَلِيـــــدْ
في عَالَمِ الغَدِ الفَتِيِّ ، وَاهِب الحَيَاة![1] .

تشكل المقطوعة القصيرة هذه لوحة فنية إيقاعية عالية المستوى ، متمثلة في أبعاد صوتية ، قد تكررت على مدار الأبيات ، محدثة هذا الانسجام والتناسق الإيقاعي .

وإذا ما أردنا الدخول في عالم المقطوعة الإيقاعية هذه عن طريق جسر الإحصاء لمسنا أن هناك صوت قد تكرر على نحو لافت للنظر ، وذو وقع في السمع هو حرف العين (ع) قد تكرر إحدى عشرة مرة ؛ وحقق هذا الصوت لغلظه وقوته الشديدة وإيقاعه المتكلف دورا مهما ، ومناسبا لهذه المفردات بإيحاءاتها المأسوية ومساعدا لها في اكتمال الصورة بفنية ونسق عال ، مما أسهم حقيقة في تصعيد الطبقة الإيقاعية ،والعين من أقصى الحلق ، ولا شكّ أنها صعبة المخرج ، ولقد جاءت ساكنة مرة ، وأخرى متحركة ، ثم إن جرسها مع ما تلقيه في النفس من ظلّ للكلمة ذاتها يعطينا صورة شاخصة على إكمال معالم الصورة ، وهي خطوة – بلا شكّ – في تناسق التصوير الذي يدلّ على مدى ما يكابده السياب من آلام وما يعتصره من مشاعر مكبوتة ينفثها حارة في هذه القصيدة ، التي حاول جاهداً أن يجعلها ممطرة وهي كذلك ، لكنها بغير المطر.

يأخذ الإيقاع الداخلي أشكالا لا حصر لها فلو لاحظنا بإمعان أبيات القصيدة مثلا لوجدنا أكثر من مظهر إيقاعي داخلي يعمل على تأسيس بنية إيقاع داخلي يثري موسيقية المقطع ويعمّق طاقتها الصوتية ، ولا سيما الأحوال المتعاقبة من تكرار حروف المد كالحركات الطوال (الألف – الواو – الياء) التي تحمل المشاعر والأحاسيس العميقة ، لا سيما في مجال الحزن ، كما جاء في المقطع الثاني حيث ضمت الألفاظ (**المزاريب – الضياع– الجياع– الأطفال– المراق – الموتى**

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

– **أمواج – المحار**) ضمت حركة الفتحة الطويلة التي تحمل الشعور بالأسى والحزن وبالوحدة والضياع ، واستثارة هموم العيش تحت وطأة الاحتلال والشعور بالعزلة.

وتضم الألفاظ (**الرعود– البروق– السهول– شروق)** حركة الضمة الطويلة لتدل على استعداد العراقيين وحلمهم بالثورة والمقاومة وتغيير الواقع . وكما في (**نجوع– جوع)** لدلالتها على التحسر والألم.

وهناك تكرار الحرف داخل الكلمة نفسها كما في (كركر – دغدغ – شفيف) في المقطع الأول وهو إشارة إلى إعلان الفرحة ، فرحة الميلاد والبعث والحرية التي تنطلق رويدا مع توقيع نقرات العصافير مدغدغة على أفرع الشجر. مطر.... مطر .... مطر...

وفي ضوء ما تقدم يمكن القول : إنّ التكرار الحرفي ، ليس مجرد زينة يؤتى بها في تضاعيف القول الشعري لتميزه موسيقيا فحسب ، بل إنه جوهر ذلك القول كونه يمثل صوتا موسيقيا ومعنى دلاليا في الوقت نفسه . حيث نجد أن " بعض الأصوات وبعض التراكيب الصوتية ذات قوة تعبيرية عن المعنى ، وملائمة لهذا المعنى بوجه خاص"[1] ، ولاسيما الأصوات الفخمة التي تكشف لنا " في النصوص الشعرية عن حالات نفسية ودلالات غائرة "[2] ، ويتحقق ذلك من الاندماج بين العنصرين صوتيا ودلاليا لترفع من شأن الخطاب فنيا وتزيد من شدة تأثيره في المتلقي .

ب – تكرار مفردات :

[1] – ستيفن أولمان : دور الكلمة في اللغة ، ترجمة : كمال بشر ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، ص 93 .

[2] – قاسم البرسيم : منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري – الآفاق النظرية و واقعية التطبيق – دار الكنوز الأدبية ، بيروت ، ط 1 ، 2000 ، ص 50 .

نجد السياب يكرر ألفاظا بعينها بأغراض شتى ملائمة للمعنى ، فمرة يكرر اللفظ نفسه أو يكرره بصيغة من صيغه المشتقة ، وقد يتبادر إلى الذهن أنها في كل مرة تحمل نفس المعنى ، إلا أنه مع إمعان النظر نجدها تكسب دلالة أخرى .

يقول علي صبح في هذا الصدد :" والكلمة المكررة – في كل صورة أو في كل بيت – لها موقعها ، وكلٌّ له موقعه من الصورة الكلية"[1].

كالألفاظ: (**السحر، القمر، الكروم ، المطر**)، وهذا النوع من التكرار يحمل بعدا تأكيديا في السياق. إن الشعر في مجمله يتكون من كلمات، والقصيدة هي تجميع لألفاظ على نحو ما، لكن الأفضلية تظل في السياق لما يروم الشاعر أن يبرهن على أهميته.

والغرض من تواتر المكرر ، هو تأكيده وبيان قيمته ضمن نطاق السياق الذي ورد فيه ، " وأحسب في ظاهرة التكرار – أن الشاعر في عملية لا شعورية– إنه يكرر ألفاظه أو حتى لو أدرك ذلك فإن المعنى في نفسه لم ينته بعد ، لذا تجده مستمرا في تكراره حتى تمتلئ نفسه ، وتكتمل صورته ، والتكرار قد يكون للربط بين الأبيات أو فرصة ليستقصي الشاعر صورته ، أو يؤكد معانيه ، أو يبين أقسام الأشياء"[2].

ويحقق هذا النوع بعدا إيقاعيا ،إذا ما جاءت المفردات المكررة باعثة للحيوية ومغنية في الدلالة " لأن الإيقاع يتحقق بالتكرار مهما كان عدد مرات هذا التكرار"[3] وهذا ما يؤكده عبد الفتاح صالح بقوله : " إنّ التكرار في تفاعيل الشعر لا يبعث الملل أو الفتور في النفس ، بل هو طبيعي يرتبط بها ارتباطا وثيقا "[4].

---

[1] – علي صبح : البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، ص 53 .

[2] – إبراهيم أمين الزرزموني : الصورة الفنية في شعر علي الجارم ، ص 120 .

[3] – محمد فتوح أحمد : ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري، مجلة البيان، الكويت ، ع 288 ، مارس 1990 ، ص 58

[4] – عبد الفتاح صالح : عضوية الموسيقى ، ص 59 – 60 .

ويمكن أن نضع أيدينا على بعض الأمثلة التي تدخل في إطار هذا النوع منها:

وَقَطْرَةً فَقَطْرَةً تَذُوبُ في المَطَر...[1]

تمثل مفردة (**قطرة**) بؤرة الانطلاق الدلالي وعصب الحياة الرئيس التي يتشكل منها الوقع الإيقاعي في البيت ، وهي مؤطرة بملمح كنائي ناجم عن بداية الحركة والحياة ، وهو تكرار مفعم بالإحياء ، فالفاء المقترنة بالقطرة الأخيرة تشير إلى الهطول المنظم القليل الكثير في الوقت نفسه ، والشاعر يستحثها على التساقط لئلا تمتصها الأرض الجافة وتضيع .

وقوله :

تَسِحُّ مَا تَسِحّ من دُمُوعِهَا الثِّقَالْ[2].

إن نظرة تأمل وتفرس في هذا المنحى يقودنا إلى القول ،بأن التكرار في (**تسح ما تسح**) إشارة إلى كثرة هموم الشاعر المتراكمة في شعوره ولاشعوره ، فهي تحمل الإحساس بالألم والشعور بالمرارة ، ومعاناة الهجر و الفراق والبعد عن الوطن والحنين إلى الحرية .

وقوله :

قَالوا لَهُ " : بَعْدَ غَدٍ تَعُودْ " ...

لا بدَّ أنْ تَعُودْ[3]

فتكرار لفظة (**تعود – تعود**) ، لم يأت من فراغ ، وإنما هو منطلق من حس شعوري ، غرضه دفع الصورة نحو نصاب الفنية ، إذ يعكس الدلالة على مدى إصرار الشاعر على الكفاح والنضال من أجل حرية العراق وتجاوز عبوديته

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

[2] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص163.

[3] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص163.

.وما يراه إلياس خوري :"أن هذا التكرار يؤكد على أهمية هذه الكلمات ، ودلالاتها الخاصة في القصيدة ، كما أنه يعطي القصيدة في المقابل ، إيقاعا خارجيا لا علاقة له بالقافية فهذه الكلمات قد تأتي كقواف ، كما في كلمة مطر ، بشكل شبه دائم ، لكنها تتكرر أيضا ، داخل الجملة ، فيصبح الإيقاع في نهاية الجملة الشعرية وداخلها في آن معا ،ويسمح هذا ، للإيقاع الخارجي ،بأن يلف القصيدة بأسرها ، من هنا ، لا يعود الروي أساسيا ، لأن القصيدة بأسرها تنبض بإيقاع خارجي هائل "[1].

وقوله :

وَكُلَّ عَامٍ – حِينَ يُعْشُب الثَّرَى– نَجُوعْ

.....

في كُلِّ قَطْرَةٍ مِنَ المَطَر

.....

وَكُلّ دَمْعَةٍ مِنَ الجيَاعِ وَالعُرَاة

وَكُلّ قَطْرَةٍ تُرَاقُ مِنْ دَمِ العَبِيدْ[2]

.....

تشكل المقطوعة الأخيرة هذه لوحة فنية إيقاعية عالية المستوى ، متمثلة في تكرار كلمة (كل) على مدار الأبيات ، محدثة هذا الانسجام والتناسق الإيقاعي لإبراز حالة اليقظة التي تعم كل شيء في ثورة شعبية تضم أصغر الأشياء وأكبرها لولادة عراق جديد ومستقبل أفضل.

فضلا عن تكرار الأسماء كما في لفظة (مطر) التي تعطي نغمة موسيقية شعورية ودلالات رمزية . تشكل اللازمة الإيقاعية التي تتكرر ثماني مرات متتالية في

---

[1] – إلياس خوري : دراسات في نقد الشعر ، دار ابن رشد ،بيروت ،ط 1 ، 1979، ص 53 .

[2] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص168.

القصيدة،"والتكرار يختلف بعضها يأتي في ثلاث مرات ، وبعضها مرتين فقط لكن كلمة مطر ، تشكل اللازمة الثابتة للقصيدة إنها تشبه اللازمة الموسيقية التي تضبط الإيقاع العام ، وتعطيه مدلوله .وهي في قدرتها الإيقاعية الهائلة تشكل الروي الفعلي للقصيدة فتبدو القوافي المختلفة المستخدمة ، وكأنها قواف داخلية ، تلعب دورا ثانويا في بناء إيقاع القصيدة . مطر . مطر . مطر ، هي القافية الأساسية "[1].

وقوله :

فَهيَ ابْتِسَامٌ في انْتِظَارِ مَبْسَمٍ جَدِيد[2]

وقد تتكرر الكلمة أحيانا في إطار نوع من الاختلاف. ولكن الأهم في كل هذا، هو أن الكلمة أصبحت شبيهة بالمملكة، فإن هذا التعادل الصوتي يفيد من بين ما يفيده تعادلا على مستوى الدلالة، وهذا سر من أسرار الشعر، ومكمن من مكامن جماله.

ج –تكرار بنية تركيبية:

وهذا النوع من التكرار في الشعر أكثر أهمية، لأن قدرته على ضبط الإيقاع قدرة كبيرة، ولأنه ليس مفترضا أن يغفل عنه المتلقي، وذلك لقرب تأتيه وسهولة استقباله ،كما هو الشأن بالنسبة للجمل التالية:

أَكَادُ أَسْمَعُ العِرَاقَ يذْخرُ الرعودْ

أَكَادُ أَسْمَعُ النَّخِيلَ يَشْربُ المَطَر[1]

[1] – إلياس خوري: دراسات في نقد الشعر ، ص 55 .

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

وقد ورد هذا التركيب مكرراً في آخر القصيدة . ليكثف التركيز على الدلالة تارة، ويعطي حركة موسيقية هادئة للبيت تارة أخرى ، مبتعدا بذلك عن دائرة الملل والفتور التي تميت الصورة . فتكرار عبارة (**أكاد أسمع**) لتجسد أملا اجتماعيا وسياسيا وإنسانيا يتمناه الشاعر وهو الثورة والقضاء على الظلم ، كما تدل على أن الاستعداد لهذه الثورة ما يزال في بدايته ولم يكتمل بعد.

و منها قوله :

عَيْنَاكِ غَابَتَا نَخِيلٍ سَاعَةَ السَّحَرْ ،

.....

يَرُجُّهُ المِجْدَافُ وَهْنَاً سَاعَةَ السَّحَرْ[2]

وهناك تكرار في عبارة (**ساعة السحر**) التي لم ترد اعتباطا فهي في ذاتها تحمل لحظات التحول في مدار الليل والنهار ، وهي اللحظة التي يشرق عندها الفجر وينبثق النور من تلافيف الظلام ، وهذا يتناسب مع تجربة الميلاد والبعث التي يحلم بها الشاعر وتخليص العراق من ليل داج.

لم يكن هذا التكرار سلبياً، بل كان يخدم النص، ويزوده بدلالات كثيرة ومتنوعة.

د – تكرار الصور :

---

[1] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص166.

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

وهو أبلغ أنواع التكرار . وأكثرها تعقيدا ، لما يحتاج إليه من جهد وعناية،" ولا يعتمد هذا التكرار على التشابه في إيقاع أو نغم وحركات الألفاظ ، فالجانب الصوتي فيه ضئيل جدا ولا نجد له أثرا . ففي تكرار الصور يقوم الشاعر بخلق توازن خيالي أو موضوعي بين حالتين أو معنيين "[1].

ومنه تكرار صورة الأم وطفلها في شعر السياب ، وهي صورة تلح على ذاكرته في كثير من قصائده . وهي صورة للأسى والحرمان من الحنان الصافي التي ظلت كامنة في لاوعيه جراء موت أمه وهو ما يزال في السادسة من عمره، لقد ظلت هذه الصورة تطل برأسها في شعره كله .

ويقول علي صبح " لابد أن تكون الصورة مطابقة تماما للتجربة التي مرّ بها الشاعر لإظهار فكرة أو حدث أو مشهد ،أو حالة نفسية ،أو غير ذلك ،فكل صورة كلية أو عمل أدبي يحدث نتيجة تجربة خامرت نفس صاحبها ، وتفاعلت في جوانبها المختلفة ، يمتزج الطارئ إليها بالمخزون فيها ، حتى إذا ما اكتملت في نفسه.تتلاقى الأشباه وتتآلف النظائر لعلاقة بين أجزائها ..."[2].

و" يمتاز شعر السياب بالمناجاة الغنائية والصورة البارعة التي تمتزج فيها اللغة بالرؤية والإيقاع في مدًى شعري ممتد بين روعة الأداء وعمق الدلالة "[3] .

ومنه صورة العينين في أنشودة المطر حيث يقول :

عَيْنَاكِ غَابَتَا نَخِيلٍ سَاعَةَ السَّحَرْ
أو شُرْفَتَانِ رَاحَ يَنْأَى عَنْهُمَا القَمَرْ.
عَيْنَاكِ حِينَ تَبْسُمَانِ تُورِقُ الكُرُومْ
وَتَرْقُصُ الأَضْوَاءُ ...كَالأَقْمَارِ في نَهَرْ

---

[1] – الكبيسي ، لغة الشعر المعاصر ، ص 184 – 185 .

[2] – علي صبح : الصورة الأدبية تاريخ ونقد ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، دت ، ص 168.

[3] – محمد المختار ولد ابّاه : رحلة مع الشعر العربي ،دار الكتب و الوثائق المصرية ، مصر ،ط 2 ، 2010 ، ص 48.

يَرُجُّهُ المِجْدَافُ وَهْنَاً سَاعَةَ السَّحَرْ

كَأَنَّمَا تَنْبُضُ في غَوْرَيْهِمَا، النُّجُومْ..[1].

ندرك من هنا أن الشاعر المصور " ينظر للواقع ويسلط عليه أضواء فكره ويجتلي هذا الواقع ويعيشه ، وكل ما يجمعه يدخل الذاكرة ويتفاعل مع العقل والوجدان ، ثم تأتي لحظة وتولد الصورة التي اعتملت في الذهن والفؤاد نتيجة تراكمات سابقة كثيرة"[2] .

ففي " القمر " و"النجوم " وساعة السحر " و" غابتا نخيل " و"ينأى عنهما القمر " و" في غوريهما " ما يوحي بالبعد وبالعالم الحالم ، والمعاني العميقة لا يسهل إدراكها.وغابة النخيل وورق الكروم ، والمياه العميقة صور أراد الشاعر أن يخلق منها معادلا موضوعيا ، فهو بدل أن يكرر على مسامع حبيبته ، أن (عينيها زرقاوان) وأنها عالم بعيد الغور ، نسج لها صورا منسجمة متقاربة في جوها العام مع هذا المفهوم، وحبيبة الشاعر هي البصرة ثغر العراق الأخضر "[3] .

أمّا صور الطفولة فقد ارتبطت بالبعث من مطلع القصيدة حيث الزمان " السحر" الذي يعني بداية المولد ، مولد زمن جديد . وارتبطت أيضا بالخوف والبكاء والنشوة والفرح ، واليتم والجوع ، والأمل في الغد الذي سيولد ،كما ارتبطت بالشروق والغروب.

كَأَنَّهَا تَهمُّ بِالشُّرُوق

فَيَسْحَب الليلُ عليها مِنْ دَمٍ دِثَارْ[4]

---

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

[2] – إبراهيم أمين الزرزموني :الصورة الفنية في شعر علي الجارم ، ص 223 .

[3] – الكبيسي ، لغة الشعر العراقي المعاصر ، ص 172 .

[4] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص164.

فالشروق مولد الأمل والنور الساطع ، والغروب مولد اليأس والحزن لاقترانه بالدم.غير أن كل صور الطفولة الكونية والبشرية اليائسة تتهاوى حين تتكون آخر صورة ، صورة الطفل الذي يرضع الحياة من ثدي أمه ، وتتكرر هذه الصورة لتكون خاتمة للقصيدة تغلب مولد الحياة والانبعاث على مولد الموت والفناء .فالمبسم الجديد بعد أن تراق دماء العبيد مخاض مشحون بالألم والدم ، لكنه يورث ابتسامة الفرحة بمولد جديد ، تذكرنا بتبسم عيني المحبوبة لذلك " يهطل المطر " الذي يحي الروح كما أحيا الأرض وأخصبها ولسوف يظل يهطل، مادامت طلائعه أخذت تتساقط ولسوف يتمخض الضباب عن مطر من الأرض مادامت تمطر[1] .

وَكُلُّ قَطْرَةٍ تُرَاقُ مِنْ دَمِ العَبِيدْ
فَهِي ابْتِسَامٌ فِي انْتِظَارِ مُبسَمٍ جَدِيد
أو حُلْمَةٌ تورَّدتْ على فمِ الوليدْ
في عالَمِ الغَدِ الفَتِيِّ ، واهِب الحَيَاة " .
وَيَهْطُلُ المَطَرْ[2]

وهذه الطفولة ، ولادة الزمن الجديد تأمل بغد " فتي " والفتوة تمثل غاية القوة والشباب والعطاء ، فالزمن الآتي زمن القوة والغلبة .

ومن هنا ندرك ضرورة التطابق بين الخبرة والتجربة الشعرية التي عاشها الشاعر، وانفعل بها وعبر عنها ،كل ذلك يتطابق مع صورته الشعرية، والسياب عندما يرسم صورة الطفل فإنه يجمع فيها كل ما من شأنه جذب النفس الإنسانية إليه محاولة لإنقاذه من مستقبل قاتم وضياع . " وتلك قدرات الشاعر المصور ،فهو دائما على علاقة جدلية بالواقع ، يسلط عليه أضواء فكره الكاشف يستمد منه

[1] -ينظر : إيمان خضر الكيلاني ، بدر شاكر السياب ، دراسة أسلوبية لشعره ، ص 308 .
[2] - بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص167.

الصور والتشابيه واعيا أو غير واع ويقع ذلك في عتمة ضميره حتى إذا عرض للوصف وتقابلت وجوه المظاهر بعضا ببعض تتولد الصورة"[1].

نجد السياب يبدع و يتألق في تصويره حالة الطفل ، حيث نجدها متطابقة أيما تطابق مع تجربته وعاطفته الجياشة التي استثارها منظر ذلك الطفل ، فأفعم صورته بالألفاظ المؤثرة، والمرايا المبرزة لعاطفته (الألم والحرمان من حنان الأم)، فظهرت الصورة معبرة بأصدق تعبير ، وجذبت إليها أحزان الآخرين ومشاركتهم في نغم وإيقاع رائعين يغلفان الصورة ويشملانها ، وهذا من دلائل الصورة الناجحة كان يتوحد الشاعر مع تجربته ، يقول محمد حسن عبد الله :" إن الطبيعة بكل ما تنطوي عليه من أشياء وجزئيات وظواهر هي المصدر الأساسي لإمداد الشاعر بمكونات الصورة ، ولكن لا ينقلها إلينا في تكوينها وعلاقتها الموضوعية ، إنه يدخل معها في جدل،فيرى منها أو تريه من نفسها جانبا يتوحد معه بإدراك حقيقة كونية وشخصية معا "[2].

ولذا تتضح علاقة الصورة بالتجربة " كفعل اعتمال لا يهدأ ولا يصفو إلا في حالة يكون فيها الوعي منحدرا فيغدو الانفعال صورة وصفية لمظهر خارجي ... تولد بشكل يضمن لها حالة الاستمرار والتوهج "[3].

ومن أنواع التكرار " تكرار النقط وعلامات الترقيم ، وهو ما نجده في شعر بدر شاكر السياب ... فوجود الفواصل وتكرار النقط ،وعلامات التعجب تساعد الشاعر على توصيل ما يروم إيصاله إلى القارئ بدقة ، ليعوض ما تتفقده القصيدة المكتوبة من التلوين الصوتي وملامح القسمات التي تصاحب القصيدة عند إلقائها.

---

[1] – ساسين سيمون عساف : الصورة الشعرية و نماذجها في إبداع أبي نواس ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع ، بيروت ، ط1 ، 1982 ، ص 26 .

[2] – محمد حسن عبد الله : الصورة و البناء الشعري ، دار المعارف ،القاهرة ، دت ، ص 33 .

[3] – ساسين سيمون عساف : الصورة الشعرية و نماذجها في إبداع أبي نواس ، ص 26 .

ونجد هذه الظاهرة في الشعر المكتوب . ولو أن بعض الشعراء يسرف في استخدام هذه العلامات ، وأحيانا تساعد النقط والفراغات على الإيحاء أن في السياق معاني أخرى يمكن للقارئ أن يضيفها أو يتخيلها ويستخدم الشاعر الفواصل والتنقيط، ليوازن بين الجمل إيقاعيا،وليوفر جوا من الاستراحات،والسكوت وما ينجم عنه من مزايا موحية ، ولا تفوت الإشارة أن إساءة الاستخدام تؤدي إلى اضطراب المعنى ، والنقط ، والفراغات تبرز بشكل لافت للنظر في قصائد السيّاب"[1].

في مثل قوله :

وَدَغْدَغَتْ صَمْتَ العَصَافِيرِ عَلَى الشَّجَر

أُنْشُودَةُ المَطَر ...

مَطَر...

مَطَر...

مَطَر[2] ...

ترك الشاعر وراء كلمة " مطر " نقطا وفراغا ، ليدع القارئ يسمع زخات المطر واقفا عند إيقاعها ليستحضر كل ما تحفزه وتثيره في ذهنه وروحه من دلالات روحية واجتماعية تنسجم وزخات المطر على الأرض وإيقاعها[3].

أمّا التكرار على مستوى الدورات والمقطوعات داخل القصيدة فيرد في بعض المواضع، مثل :

أَصِيحُ بِالخَلِيج " : يَا خَلِيجْ

يَا وَاهِبَ اللُّؤْلُؤِ ، وَالمَحَارِ ، وَالرَّدَى" !

---

[1] – الكبيسي عمران ، لغة الشعر العراقي المعاصر ، ص 160 – 162 .

[2] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص163.

[3] – إيمان خضر الكيلاني ، بدر شاكر السياب ، دراسة أسوبية لشعره ، ص 312 .

فَيَرْجِعُ الصَّدَى

كَأَنَّـــهُ النَّشِيجْ :

"يَا خَلِيجْ

يَا وَاهِبَ المَحَارِ وَالرَّدَى"[1] ...

فهذا المقطع لا يتكرر سوى مرتين في القصيدة ، لكن دلالاته الإيقاعية بالغة الأهمية ،ويرى عبد الكريم حسن أن تكراره في القصيدة(**أصيح بالخليج " : يا خليجْ**

يا واهبَ اللؤلؤ ، والمحار ، والردى !) " يحمل اليأس النهائي حيث تنقلب مياه الخليج بأسرها إلى ردى "[2].وهنا يمزج الشاعر الصوت والصدى ، إذ لا يكتفي بالإشارة إلى الصدى ، بل يتركه يتكلم ، حيث يأتي صوت الصدى خافتا ناقصا بحذفه للؤلؤ مصدر النور والضياء والظهور والبروز ، ويبقي على المحار والردى . لذلك إيقاع الصدى يتكرر مرة ثالثة فيأتي الصدى في الجزء الأخير من القصيدة حاملا اللازمة الإيقاعية :

وأَسْمَعُ الصَّدَى

يَرِنُّ فِي الخَلِيج

"مَطَر

مَطَر..

مَطَر[3]...

---

[1] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص165.

[2] – حسن عبد الكريم : الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، ط1 ، 1983، ص 175.

[3] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص169.

ثم يعيد الصدى ، تكرار مقطع " في كل قطرة من المطر " وهو أكثر مقاطع القصيدة دلاليا.

فالتكرار يبدو واضحا على مستوى الألفاظ . مثلما يتعزز به التركيب فهو بمثابة توكيد نغمي يخدم جو القصيدة الإيقاعي والدلالي، فـــ " له دلالات فنية ونفسية، يدل على الاهتمام بموضوع ما ... كما يصور مدى هيمنة المكرر وقيمته وقدرته كما أن العبارة التي تحتوي على لفظ مكرر تحمل دفعة شعورية معينة في وقع موسيقي مقسم ومتساوي مع لاحقاها وسابقاها"[1].

ويعد التكرار نعمة على التجربة الشعرية إن أحسن الشاعر استغلاله ؛ لأنه يضفي عليها نوعا من الموسيقية ويزودها بعنصري الإيحاء والدلالة ، كما يعتبر من جهة أخرى نقمة عليها إن أساء الشاعر استعماله وأفرط فيه. فالشاعر النبيه هو من يحسن استغلال التكرار كي يحدث مسحة إيقاعية في قصيدته ؛" لأنه وسيلة من الوسائل السحرية التي تعتمد على تأثير الكلمة المكررة في إحداث نتيجة معينة في العمل السحري "[2].

وربما بلغت ظاهرة التكرار في القصيدة العربية أقصى تأثير وحضور لها، إذ أسهمت كثيراً " في تثبيت إيقاعها الداخلي وتسويغ الاتكاء عليه مرتكزاً صوتياً يشعر الأذن بالانسجام والتوافق والقبول"[3] ؛ لأن التكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساساً لنظرية القافية في الشعر غير أن طبيعة التجربة الفنية — ولاسيما الشعرية منها- هي التي تفرض وجوداً معيناً

---

[1] - نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ص 67 .

[2] - علي البطل ، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن 2 هـــ ، دراسة في أصولها و تطورها ، دار الأندلس للطباعة والنشر ، المملكة السعودية ، ط 2 ، 1981 ، ص 18 .

[3] - عبد الرضا علي، الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب، بحث مقدم إلى مهرجان المربد العاشر 1989، مطبوع بدار الحرية للطباعة ، بغداد ، ص 5.

ومحدداً له، وهي التي تسهم في توجيه تأثيره وأدائه بالقدر الذي يجعل من القصيدة كياناً فنياً لنظام تكراري معين.

وعلى كلّ حال فإن موسيقى السياب الداخلية كانت هادئة ناعمة في بداية القصيدة، ثم انقلبت إلى موسيقى شديدة صاخبة تضجّ بالثورة والنقمة على الجوع في بقية القصيدة .

المبحث الثاني : الإيقاع الخارجي(الموسيقى الخارجية).

ويقصد بها الموسيقى المتأتية من نظام الوزن العروضي والقوافي الذي يشكل قواعد أصيلة عامة يخضع لها جميع الشعراء في نظم قصائدهم فهي قاعدة مشتركة يبنى عليها النص الشعري . ولعلّ السياب من أبرع رواد الشعر الحر في خلق القوافي المناسبة لجوه النفسي ، وأكثرهم حفاظا على إيقاع غني بما يخلقه من موسيقى خارجية وداخلية تنسجم مع ذوق المتلقي العربي ، وأذنه كما سنرى ذلك أن" الصورة التشكيلية الجديدة لموسيقى القصيدة تجعل من القصيدة كلها وحدة تضم مفردات نغمية كثيرة في إطار شعري شامل إنها صورة مقفلة مكتفية بذاتها ولها دلالاتها الشعرية الخاصة التي يستطيع متلقي القصيدة أن يدركها من غير عناء ، وأن يحس تساوقها مع المضمون الكلي للقصيدة "[1].

المطلب الأول : الوزن .

إنّ الوزن في شكله الأساسي المجرد هو الوعاء أو المحيط الإيقاعي الذي يخلق المناخ الملائم لكل الفعاليات الإيقاعية في النص، وهو في ذلك كالأرض الصالحة للزراعة التي لا تكتسب شكلها إلا من خلال النوع المزروع فيها، وهو يخلق منها صورة على نحو خاص تتغير " مادة و إيقاعاً " بتغير النوع.

ويعد من العناصر الجوهرية في بناء القصيدة الشعرية ،إذ يحد من تبعثر القصيدة بالاعتماد على التناسب الصوتي المتوافق من حيث الزمن المتولد من ترديد

[1] – إيمان خضر الكيلاني ، بدر شاكر السياب ، دراسة أسلوبية لشعره ، ص 260 .

التفعيلات الشعرية ، وما ينشأ عنها من موسيقى خاصة ، كما يضيف " إلى كل تلك التوقعات التي يتألف منها الإيقاع ، نمطا أو نسقا حينا ، بحيث أن لكل ضربة من ضربات الوزن تثير وتبعث فينا موجة من التوقع ، وذلك لكوننا قد تحقق فينا نمطا معينا أو تنسقنا على نحو خاص "[1].

ويمثل الهيكل الخارجي للإيقاع، فلا يمكن الاستغناء عنه بوصفه شيئا زائدا وإنما نابع من صميم القصيدة أولا ، فهو " وسيلة تعين الشاعر على استجلاء حسه الفني وتدفعه لتنبل بواسطته أفكاره "[2]، بل إنه وسيلة إضافية تملكها اللغة كي تستخرج ما تعجز دلالة الألفاظ في نفسها والتركيب عن استخراجه من النفس البشرية.

وينتظم الوزنُ الإيقاعَ من جهة البنية الذهنية المتولد عنها فينتمي إلى المجال النفسي مشكلا " الطريقة الوحيدة لضبط الطاقات النفسية المتنوعة جدا ولحفظها فهو أساس الدينامية الحية والدينامية النفسية"[3]. وبتوليده من هذه البنية الذهنية ينتمي إلى مجال موسيقى اللغة، وذلك بتمظهره بصورة صوتية – سمعية قوامها الحروف والكلمات .

ولا يضبط الطاقات النفسية وينظم تنوعها فحسب، وإنما له قيمة تعبيرية عن الحالة النفسية، وقيمة تأثيرية منبثقة عنها . " فقد بينت تجربة عمد بها أحد علماء النفس إلى قياس مدى تأثير الوزن والنسيج الصوتي أن الوزن أكثر العناصر تعبيرا عن الحالة المزاجية يليه النسيج الصوتي بقيمه التعبيرية المتعددة والمختلفة "[4].

---

[1] – ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة : مصطفى بدوي ، لويس عوض ، مطبعة مصر ، القاهرة ، ص 194 – 195 .

[2] – رجاء عيد : الشعر و النغم – دراسة في موسيقى الشعر – دار الثقافة ، القاهرة ، 1975 ، ص 9 .

[3] – باشلار غاستون ، جدلية الزمن ، ترجمة خليل أحمد خليل ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط 1 ، 1982 ، ص151 .

[4] – جيلفورد ، ميادين علم النفس ، ترجمة يوسف مراد ، دار المعارف ، القاهرة ، ص 489 – 490 .

ولذلك يكون التنوع في الاستخدام تابعا للحالة الانفعالية والتوتر النفسي الذي يشعر بهما الشاعر فكلما كان هادئا ومتزنا اختار لمنظومته بحورا طويلة ، والعكس خلاف ذلك، لذا فهو المسؤول عن طريق انفعاله بإعطاء " الوزن المعين نغمته الحزينة أو الراقصة ، وهو الذي يخلع مشاعره الخاصة على الوزن ، ويحاول إيجاد التوافق بين حركة نفسه والحركة الخارجية للقصيدة "[1].

وعلى الرغم من تعدد أوزان الشعر العربي ، فإن الشاعر لا يلتزم ويختار ما يناسب ويتلاءم مع مقاصده وأغراضه ، لعدم وجود صلة"بين الأغراض الشعرية والأوزان في الشعر العربي، وكل ما يقال عن هذه الصلة إن هو إلا اجتهاد خاطئ "[2]. ويستعمل السياب بحر الرجز، لكنه يخلصه من طابعه الإكراهي فتصبح التفعيلة موظفة في خدمة الإيقاع المعنوي .

واضح أن " أنشودة المطر " موسومة بطموح كبير، إنها تريد أن تلغى الماضي وتقطع مع جميع مخلفاته بكل صرامة . لذلك نجدها تتحفز وتجند كل طاقاتها لتكسر مساحة الإيقاع الشعري القديم وتخلق إيقاعها الخاص.

وإذا كانت القصيدة العمودية التقليدية قد اتّسمت بهذه السمة الإيقاعية من خلال الوزن والقافية، فإن القصيدة الحديثة لم تخل من مكوّنات الإيقاع الموسيقي أيضاً، لأنها تتخذ من التفعيلة وحدة موسيقية يكررها الشاعر كما يشاء دون الالتزام بتكرار عدد معيّن من التفعيلات ، ولأنها بدلاً من نظام البيت التقليدي ستتخذ نظام السطر الشعري الذي يمنح الشاعر حرية أكبر في التعامل مع نصّه، فلا يضطر إلى معالجة كثير من المشكلات التي كانت القصيدة العمودية تعاني منها، كالحشو والتكرار والتقديم والتأخير بغرض المحافظة على الوزن.

---

[1] – عبد العزيز مقالح : الشعر بين الرؤيا و التشكيل ، دار العودة ، بيروت ، ط 1 ، 1981 ، ص 115 .

[2] – أحمد نصيف الجنابي : موسيقى الشعر – هل لها صلة بموضوعات الشعر و أغراضه ؟ الأقلام ، العراق ، ج 1 ، السنة الأولى ، 1964 ، ص 129 .

فموسيقى اللغة هي بالأساس توقيع للطاقات النفسية وفق نظام محدد؛ ووزن يحكم توالي المقاطع الطويلة والقصيرة مشكلا عامل تجانس للقصيدة على المستويين النفسي واللغوي.

ووزنه الأصلي[1]:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

ولقد دخله الخبن أحياناً ، مثل:

عيناك غـــا / بتـــا نخيـــ / ـــل ساعة الـــ/

مستفعـــلن / متفـــعلن / مستفـــعلن

وهو أيضاً في القصيدة متراوح بين المجزوء والتام ، ووفق ما جاء عند الخطيب التبريزي(ت 502ه) فقد سمي الرجز رجزا ؛ لأنه"يقع فيه ما يكون على ثلاثة أجزاء،وأصله مأخوذ من البعير إذا شدت إحدى يديه ، فبقي على ثلاث قوام . وأجود منه أن يقال : هو مأخوذ من قولهم : ناقة رجزاء ، إذا ارتعشت عند قيامها لضعف يلحقها

أو داء . فلما كان هذا الوزن فيه اضطراب سمي رجزا تشبيها بذلك "[2].

كما يوصف الرجز بأنه " مطية الشعراء لسهولته وشيوع استعماله على ألسنة العرب قديما ، واقتراب ما قيل عليه من لغة النثر"[3]، ويظهر أن الرجز قريب من اللغة اليومية ، فسهولة تنظيم الكلام ضمن إيقاعه ناتج عن أن العرب لم

---

[1] – ينظر : عطاف سالم :أنشودة المطر للسياب ،دراسة ونقد وتحليل ،بحث علمي مقدم على حلقات (حلقة البنية الإيقاعية)في الموقع الالكتروني : http://www.arood.com/ showthread.php?t=2228

[2] – الخطيب التبريزي ، الوافي في العروض و القوافي ، تحقيق : فخر الدين قباوة ، دار الفكر ، دمشق ، ط 4 ، 1986 ص 102 .

[3] – وليد سيف و يوسف بكار ، العروض و الإيقاع ، منشورات جامعة القدس المفتوحة ، عمان ، ط 1 ،1997 ، ص 287 .

يشترطوا فيه كثيرا من قيود البحور الأخرى ، ففيه حرية واسعة في عدد التفعيلات ، ولذلك فمنه التام ، والمجزوء ، والمشطور ، والمنهوك وفق اصطلاحات العروضيين .

ولقد طوّع الشاعر بحر الرجز بما يناسب عواطفه التي اتسمت هنا في (أنشودة المطر) بالفوران ، والحساسية المفرطة بإزاء ما تعانيه العراق من جوع وعري وجدب .

وتمكن جدلية ارتباط الوزن بالدلالة ، في كون تفعيلات بحر الرجز تلاءمت مع انفعالات الشاعر الهادئة والمتزنة .

والرجز ذو فعالية راقصة استغلّه الشاعر لاستثارة (المطر) كي يتحرك لينهي الجدب ويوجد الخصب، فكأن الشاعر هنا ليشخص المطر ، " فهو اختار الرجز مخاطباً من خلاله – وبطريق غير مباشر – المطر ، عارضاً حاله وحال بلاده العراق ملتمساً الحلّ والخلاص "[1].

نجد أن الشاعر يستخدم نظام التفعيلة (مستفعلن) ثمّ تفعيلة (فعل) لخلق إيقاع شجيّ، لا ينهض على التفعيلة فحسب، وإنما على أشياء أخرى ، منها تكرار الراء (السحر، القمر، نهر، السحر)، والتفنن في صياغة الصورة الشعرية بظلالها وإيحاءاتها الهادئة التي تخلق في النفس وقعاً هادئاً يجعل المتلقّي أكثر ارتياحاً وسعادة،وإلى ذلك سيتفنن الشاعر في إيقاعاته الموسيقية التي قد تأخذ وقعاً تجسيدياً لنغماته عندما يصوّر الطبيعة، كوقع حبّات المطر مثلاً في قوله:

وَقَطْرَةً فَقَطْرَةً تَذُوبُ في المَطَر...
وَكَرْكَرَ الأَطْفَالُ في عَرَائِشِ الكُرُوم ،
وَدَغْدَغَتْ صَمْتَ العَصَافِيرِ عَلَى الشَّجَر

[1] – محمد راضي جعفر ، الاغتراب في الشعر العراقي ، ص 149 .

أُنْشُودَةُ المَطَر...

مَطَر...

مَطَر...

مَطَر[1] ...

ويوضّح ذلك بأن الشاعر استغل إيحاء الأصوات لخلق جوّ موسيقيّ من خلال كركرات الأطفال ودغدغة صوت أوراق الشجر عندما تصطدم بها قطرات المطر ليخلق لحناً موسيقياً يختتم به كلمة مطر.

ونشير في هذا الصدد إلى أن شعراء القصيدة الحديثة لم يتخلصوا من موسيقى الشعر العمودي بالرغم من اعتمادهم النظام الأشطر، حيث استخدموا البحور ذاتها فنظموا فيها ظانين أنهم بذلك يحدثون في البنية النصّية.

ومما يؤيد من إفادة شعر التفعيلة من بحر الرجز وإمكاناته الموسيقية ،أن بدر شاكر السياب قد قال أشهر قصيدة عربية في العصر الحديث، " أنشودة المطر " على بحر الرجز، وأولها:

عَيْنَاكِ غَابَتَا نَخِيلٍ سَاعَةَ السَّحَرْ
أو شُرْفَتَانِ رَاحَ يَنْأَى عَنْهُمَا القَمَرْ.
عَيْنَاكِ حِينَ تَبْسُمَانِ تُورِقُ الكُرُومْ
وَتَرْقُصُ الأَضْوَاءُ ...كَالأَقْمَارِ فِي نَهَرْ
يَرُجُّهُ المِجْدَافُ وَهْنَاً سَاعَةَ السَّحَرْ

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

كَأَنَّمَا تَنْبُضُ فِي غَوْرَيْهِمَا، النُّجُومْ...
وَتَغْرَقَانِ فِي ضَبَابٍ مِنْ أَسَىً شَفِيفْ[1]

ولعل ما تقدم من شعر التفعيلة ، وبخاصة " أنشودة المطر "، يدل على أن بحر الرجز من السهل الممتنع ، وسهولته هذه التي أشرنا إليها من قبل جعلت الكثير ينظمون عليه ، وكان أكثرهم مستسهلاً ، لا يملك الموهبة الحقة وإنما يملك القدرة على النظم ، وشتان بينهما، لذا كثر فيه الغث كثرة لافتة للنظر أدت إلى تعالي الشعراء الكبار عنه ، كما أسهم في ذلك أيضاً سمته الشعبية وسيرورته على كثير من الألسنة، وما نظمه عليه الناظمون من متون في جميع ميادين العلوم .

لقد أدى هذا إلى أن يمتنع الرجز من أن يسلس القياد ، ومن أن يطلق إمكاناته الموسيقية قروناً طويلة ، حتى أتى العصر الحديث، وتنبه كبار رواده لـــه وعرفوا الكيفية الصحيحة المثلى للتعامل معه ، ففجروا طاقاته وإمكاناته، وأعادوه إلى دائرة الضوء بحراً متألقاً كغيره من البحور الصافية ، الأمر الذي يعني أن الشاعر والوزن يشبهان إلى حد كبير الفارس والفرس كما ذكرنا ، والحصان العربي الأصيل لا يُمكّن ظهره ولا يسلس قياده إلا للفارس الأصيل ، وكذلك بحور الشعر، وبخاصة الرجز.

يزعم بعض القدماء والمحدثين أنَّ الرجز أقدم أوزان الشعر العربي ، وأنه تولد من السجع ، مرتبطا بوقع أخفاف الإبل في أثناء سيرها وسراها في الصحراء، وكل ما يمكن أنْ يقال هو " أنَّ الرجز كان أكثر أوزان الشعر شيوعاً في الجاهلية، إذ كانوا يرتجلونه في كل حركة من حركاتهم وكل عمل من أعمالهم في السلم

[1]- بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص162.

والحرب، للتوازن بين حركات تفعيلاته وسكناتها، ومرونة الزحافات التي تدخل عليه ، ولكن شيوعه لا يعني قدمه ولا سبقه للأوزان الأخرى "[1] .

لقد نوع السياب في تفعيلات بحر الرجز بين (مستفعلن – متفعلن – مستعلن – مستفعل) وخاصة في تفعيلة الضرب الموزعة بين (فعول / فعو) فهذا التنوع يتناسب مع حركة الشاعر النفسية ومشاعره وانفعالاته، فقد جاء – التنوع – ليصور حالة المفارقة التي يعيشها العراق وشعبه بين خير وخصب ونماء وبين جوع وفقر ونهب للثروات.

المطلب الثاني : القافية

تشكل القافية في الشعر العربي القديم ركنا من أركان الإيقاع الخارجي ، التي تأتي على وتيرة واحدة من بداية القصيدة حتى نهايتها ، لتتم بها " وحدة القصيدة وتحقق الملاءمة بين أواخر أبياتها "[2]. وهي مصطلح يتعلق بآخر البيت، يختلف فيه العلماء اختلافاً يدخل في عدد أحرفها وحركاتها ، فهي عند الخليل بن أحمد (ت 175ه) " آخر ساكنين في البيت وما بينهما والمتحرك قبل أولهما، وهي عند الأخفش (ت 215ه)آخر كلمة في البيت "[3].

وتعتمد في أساسها على الحروف والحركات التي تختم اللفظة الواقعة في نهاية البيت ، والحرف الأخير الذي تسمى القصيدة في ضوئه فيقال مثلا (سينية مضمومة – دالية مكسورة) وهو الروي ، وخصوصيته تكمن في كونه يمثل ثباتا إيقاعيا يربط أجزاء القصيدة بنهايات موسيقية خاصة ، لها وقعها وحضورها عند المتلقين حيث تجعلهم"لا يستمعون إلى شعر فحسب، بل يستمعون إلى موسيقى "[4].

---

[1] – صلاح يوسف عبد القادر ، في العروض و الإيقاع الشعري ، دراسة تحليلية تطبيقية ، شركة الأيام للطباعة ، المحمدية الجزائر ، ط1 ،1997، ص 80 .

[2] – أحمد الشايب : أصول النقد الأدبي ، دار المعارف ، القاهرة ، 1946 ، ص 3 .

[3] – مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والآداب، مكتبة لبنان، بيروت ، ط2، 1984، ص 282.

[4] – شوقي ضيف : في النقد الأدبي ، ص 102 .

وتتشكل بنية القافية في الأساس من "عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية ،فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة ، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن"[1]. وتعد القافية حداً فيصلا بين الشعر والنثر لأنه قد يقع الوزن الذي يكون شعراً في الكلام ولا يسمى شعراً حتى يقفى.

وللقافية جملة من المهام الوظيفية التي تشكلت بنائياً على أساسها، فهي بما تمتلكه من تعادلات صوتية تعطي القصيدة "بعداً من التناسق والتماثل يضفي عليه طابع الانتظام النفسي والموسيقي والزمني"[2]، كما أنها تحقق "دوراً في اتساق النغم العام الذي يهيمن على فضاء القصيدة "[3] ، وتجعله خاضعاً لقانون إيقاعي منتظم، وهي في إحداثها لهذه القيمة لا تتقدم في القصيدة بوصفها زينة مجردة ، وإنما " تشكل قسماً من شبكة المقطع الشعري الصوتية"[4] ، فضلا عن أنها تنمي الموسيقى وتضيف " بموسيقاها قوة ومفعولا لا تتوافر عن طريق الوزن وحده "[5] ، كما أنها تعطي للوزن نفسه ترنمات خاصة كي تحافظ على الوحدة الموسيقية فيها ، مما يدل على رجحان كفة القافية على الوزن في الإيقاع الخارجي ، ويكون اختيارها في القصيدة " أبعد منالا من اختيار بحرها بنسبة ما يربو عدد القوافي على عدد البحور ، والمرجع في ذلك إلى سلامة الذوق وغزارة المادة "[6].

---

[1] – إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ، ط5، 1981، ص 246.

[2] – أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت ، ط1، 1985،ص 13 .

[3] – صالح أبو أصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1979، ص 179.

[4] – منيف موسى، الشعر العربي الحديث في لبنان، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط2، 1986 ، ص 234.

[5] – عبد الفتاح صالح نافع :عضوية الموسيقى في النص الشعري ، ص 74 .

[6] – المرجع نفسه ، ص75.

وهناك وظيفة دلالية فنية تكمن في كونها وعاء تصب في المعاني والعواطف. فهي تؤدي دورا مهما في تأكيد المعنى إذا جاءت منسجمة مع السياق بوصفها النهاية البارزة للوزن [1] .

وبهذا فإنها ليست جزءاً منفصلاً مكملاً يدخل في صميم العملية الشعرية من الخارج، كما أنها ليست أداة قابلة للحذف والاستبدال والتعديل ؛ لأن دورها في تحقيق اللغة الشعرية لا يسمح بذلك ، وما دامت عنصراً داخلياً فليست "هي التي تحدد نهاية البيت، بل نهاية البيت هي التي تحددها"[2]. وبذلك فإن القافية تسهم في تدعيم حركة الإيقاع الداخلي في القصيدة.

ومن الناحية الشكلية النظرية يمكننا أن نعد القافية وحدة موسيقية لها أشكال مختلفة، أي أنها تنسيق معين لعدد من الحركات والسكنات، وأنها لذلك لها طابع التجريد للأوزان.

ولا مناص أخيرا في ضوء ما تقدم الاعتراف بأهمية القافية ضمن القصيدة والدخول في مفاصلها عبر سياقات بدر شاكر السياب الشعرية .

وتأتي دراستنا فيها كالآتي :

أ – تنوع القافية :

لجأ الشاعر إلى تنويع القوافي متحررا من قيد القافية المفروضة سلفا لإخراجهم من إطار الرتابة والنمطية ، محافظا على نمط من التقفية الحرة يلزم به نفسه بما يتفق والتدفق الشعري والنفسي.

---

[1] – ينظر : قدامة بن جعفر : نقد الشعر ،تحقيق : كمال مصطفى ، مطبعة السنة المحمدية ، مصر ، ط 1 ، د.ت ، ص 165 .

[2] – جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص 74.

ولم يتخطَّ السياب القافية وهو ينظم قصيدة التفعيلة هذه ، بل أعارها اهتماماً كبيراً؛ لأنّها " ركن مهمّ في موسيقية الشعر الحرّ ... تثير في النفس أنغاماً وأصداءً وهي فوق ذلك فاصلة قوية واضحة بين الشطر والشطر ، والشعر الحرّ أحوج ما يكون إلى الفواصل"[1] ، هو لون من ألوان التجديد في شعر السياب وأكثر حالات القافية كان بعد كل بيت. والجدول التالي يبين ذلك:

ب – حالات تغيير القافية :

عدده	نوع التغيير
37	بعد كل بيت
18	بعد كل بيتين
02	بعد كل ثلاثة بيات
01	بعد كل خمسة أبيات

نستنتج من هذا الجدول أن تغيير القافية كان– في الأغلب – بعد كل بيت يليه ما كان بعد بيتين . أما حالات التغيير الأخرى ، فهي قليلة . ويمكن أن نرد هذا التغيير إلى أنه من مميزات القصيدة العربية المعاصرة ، أو إلى الاضطراب النفسي الذي يعانيه الأديب، والشاعر خاصة ، فهذا قد يؤدي إلى عدم الالتزام بقافية واحدة.

ولئن كانت الدلالة على ختام البيت والسطر الشعري، وتكوين ترابطات مختلفة بين الأسطر أوضح وظائف القافية على مستوى البناء الفني للقصيدة ، فإن هاتين الوظيفتين ليستا الوحيدتين على هذا المستوى . وبالإمكان الإشارة إلى أنها تستخدم أحيانا، لبناء نماذج صوتية متميزة ، وذلك بتكوين علاقات صوتية بين قافية السطر وحشوه . ففي هذا المقطع من (أنشودة المطر):

[1] – نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ص 192 .

أَكَادُ أَسْمَعُ العِرَاقَ يذْخرُ الرعودْ
وَيَخْزنُ البُرُوقَ فِي السُّهُولِ وَالجِبَالْ ،
حَتَّى إِذَا مَا فَضَّ عَنْهَا خَتَمَهَا الرِّجالْ
لَمْ تَتْرُكِ الرِّيَاحُ مِنْ ثَمُودْ
فِي الوَادِ مِنْ أَثَرْ .
أَكَادُ أَسْمَعُ النَّخِيلَ يَشْربُ المَطَر[1]

يوظف الشاعر قوافيه لتكون عمادا لنموذج صوتي لافت للنظر، ففي السطر الأول يأتي الدال في (أكاد) ممهدا (للروي) بينما يأتي (العين) مرتين قبل أن يرد في القافية (الرعود)، كما أن كلمة (العراق) تتضمن التركيب (عر) المعاكس للتركيب (رع) في القافية.

وفي السطر الثاني ترتبط كلمة (البروق) بكلمات السطر الأول بعلاقات متشابكة فهي تشبه قافية السطر السابق بالوزن الصرفي ، فضلا عن شبه بنيتها الصوتية بكلمة (العراق) .

ويتضمن السطر نفسه تمهيدا (لرويه). وحين يقرر الشاعر أن يترك (السلام) إلى (روي) آخر في السطر الرابع ، فإنه يأتي باللام في أول السطر بما يوهم بأنها ستتكرر مرة أخرى ، لكنه يستبدلها بالدال ويفعل هذا مرة أخرى في السطر الخامس إذ تأتي كلمة (الواد) موحية بتكرار الدال ولا يصدق هذا الإيحاء حين تكون الراء هي (الروي) الجديد.

ويظهر لنا من خلال ما سبق كيف أن البيت خديم القافية ، وأن القصيدة مهما طالت تبقى أبياتها خاضعة لنفس بنية البيت الأول . " إن القافية صورة تميزها نهاية البيت التقليدي في النص الشعري المعاصر دون أن تصاب القافية نفسها بخلل

[1] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص166.

يخل من توازنها ،ومن ثم كان الخروج على البيت التقليدي ضرورة للخروج على القافية نفسها "[1] .

وهذا تفسير مناقض لما كونه القدماء عن القافية فيرى حازم القرطاجني أن القافية ترتبط بالمعنى الذي يحاكيه الوزن بالصوت خاصة أنها مركز ثقل مهم في البيت فهي حوافز الشعر ومواقفه ، إن صحت استقام الوزن وحسنت مواقفه ونهاياته وارتباطها بالوزن يجعلها بمثابة خاتمة الجملة الموسيقية ، ولذلك يستحسن فيها أن تكون "مستقلة منفصلة عما بعدها "[2]، فمن المهم أن يكون للقافية دورها في تأكيد المعنى باعتبارها النهاية البارزة للوزن في البيت ، وبالتالي " يتحرز فيها من قطع الكلام على لفظ كريه أو معنى منفر للنفس عما قصدت إمالتها إليه أو مميل لها إلى ما قصدت تنفرها عنه "[3].وبمثل هذا تتناسب القافية مع الوزن ليحاكي كلاهما الغرض الذي يقصد إليه الشاعر أحسن محاكاة ويتم التناسب بين المعنى والمبنى.

ليست دراسة القافية مهمة يسيرة كما قد تبدو للوهلة الأولى ؛ ذلك لأن الدارس سيجد نفسه في مآزق نظرية متعددة ، يتصدرها انعدام وجود تعريف جامع مانع لها.. فدارس القافية يشبه دارس البكتريا قبل اختراع المجهر، فكلاهما يدرس ظاهرة يعرف كل الآثار والظواهر الناتجة عن وجودها والمحيطة بها، إلا أنه لا يعرف كنهها .

إن أبسط صورة واقعية ممكنة للطريقة التي تتم بها استجابة المتلقي لبيت من الشعر هي أن نتصور البيت مكونا من ثلاثة مستويات متوازية: الصوت والوزن والدلالة.

---

[1] – جميلة السعيدي : بنية النص في شعر محمود درويش دراسة ، مطبعة فن الطباعة ، تونس ، 2012، ص 39.

[2] – حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، تحقيق : محمد الحبيب بن خوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس ، 1966 ، ص 275.

[3] – المرجع نفسه ، ص 267 .

ويدرك المتلقي المستوى الصوتي بطريقة موازية لنطق المرسل بالأصوات المكونة للبيت الشعري ، فأي صوت ينطق به الثاني يدركه الأول حالا . ولا يستطيع المتلقي أن يتقدم على المرسل فيستمع إلى أصوات لم ينطق بها بعد، ولا بد هنا من التفريق بين صوت الكلمة ودلالتها، لأن إدراك بقية الكلمة بعد الاستماع إلى جزء منها ليس إدراكا لصوتها، بل إدراك لدلالتها.

أما مستوى الوزن فإن إدراك المتلقي له سيتقدم على المرسل فور معرفة الأول بالتشكل الوزني للبيت؛ ذلك لأن هناك صورة ذهنية كلية مفترضة للتشكل متفق عليها.

مما لا خلاف فيه أن القافية تقع في آخر البيت الشعري أو إنها خاتمته ، ولعل هذه الحقيقة أدنى ما يمكن الاتفاق عليه. ويعني هذا أن القافية ستكون في ختام كل من المستويات الثلاثة التي حددت لعمل البيت .

يقصر أغلب دارسي القافية اهتمامهم على المستوى الصوتي سواء كانوا من أنصار القافية أو ممن ينبذونها . فهم يرون أنها تقوم بكل وظائفها على هذا المستوى فالقافية ليست إلا ذلك الصوت الذي يجعل نهاية البيت حتمية . فهي نهاية موسيقية للسطر الشعري ، والأنسب من الناحية الإيقاعية .كما أن القافية ركن مهم في موسيقية الشعر لأنها تحدث رنينا وتثير في النفس أنغاما أو أصداء ، وهي ، فوق ذلك فاصلة قوية واضحة بين الأسطر .

ونجد من الشعراء أنفسهم من يرى في القافية هذا الرأي ، وقد تنوع الروي في القافية، والحروف المستعملة هي: (التاء المربوطة، والجيم، والدال، والراء، والفاء والقاف، والكاف، واللام، والميم، والنون، والهمزة)، والجدول التالي يبين عدد استعمال كل منها:

العدد	الروي
55	الراء

العدد	الروي
22	الدال
04	الجيم
05	اللام
05	الميم
03	القاف
02	التاء المربوطة
02	الفاء
02	الكاف
02	النون

يوضح الجدول أن حروف الروي متنوعة، وأكثرها الراء، والدال، وقد كان السياب موفقاً في اختيارهما لما فيهما من إيحاءات تجلب النظر، وتعمل على توسيع شبكة الدلالات في القصيدة.

أما الروي فلابد أن" يكون حرفاً من حروف الهجاء لا يدخل الإطار الموسيقي إلا من حيث صفاته الصوتية وما له من جرس"[1]، ويرتبط مع الوزن بعلاقة أساسية فهي شريكته في الاختصاص في الشعر[2].

إن القافية ليست نمطاً موسيقياً مستقراً في أدائه التعبيري ، إنما تخضع شأنها شأن كل أدوات الشاعر لمقتضيات التعبير وضروراته ،والتي تختلف من قصيدة إلى أخرى وعلى هذا الأساس يمكن النظر إليها بمعناها الواسع على أنها لا يمكن أن

[1] - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ، بيروت ، الطبعة الثالثة ، 1981 ، ص 113.

[2] - ينظر : يوسف بكار، في العروض والقافية، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان ، 1984 ، ص 6.

تكون موحدة كما لا يمكنها أن تخضع لنظام ثابت[1].

وعلى وفق هذه الاعتبارات الجوهرية التي تتميز بها القافية بوصفها ظاهرة إيقاعية، يمكننا أن نتعرف وبنحو دقيق على وضعها الشعري بالنسبة إلى القصيدة وانعكاس هذا الوضع على المتلقي وتأثيره فيه من خلال التفاعل بينهما وما يفضي إليه من قدرات خلاقة تشبع إحساس المتلقي وتغنيه، إذ إن "حاجة النفس إلى إدراك ذاتها تفصح عن نفسها وتفوز ببغيتها على نحو أشمل في التعادلات الصوتية للقوافي"[2].

ومازالت القافية تؤكد حضورها على نحو أو آخر في معظم الأنماط الشعرية التي تسيطر على القصيدة العربية الحديثة في وضعها الراهن.

فيقول مثلاً:

عَيْنَاكِ غَابَتَا نَخِيلٍ سَاعَةَ السَّحَرْ ،
أو شُرْفَتَانِ رَاحَ يَنْأَى عَنْهُمَا القَمَرْ.
عَيْنَاكِ حِينَ تَبْسُمَانِ تُورِقُ الكُرُومْ
وَتَرْقُصُ الأَضْوَاءُ ...كَالأَقْمَارِ فِي نَهَرْ[3]

فالقافية هنا تمثل : ر . ر . م . ر.

ويقول:

تَثَاءَبَ الْمَسَاءُ ، وَالغُيُومُ مَا تَزَال
تَسِحُّ مَا تَسِحّ من دُمُوعِهَا الثِّقَالْ .
كَأَنَّ طِفَلاً بَاتَ يَهْذِي قَبْلَ أنْ يَنَام:

---

[1] – ينظر : علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985، ص 147.

[2] – هيغل، فن الشعر، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت،1981، ص 92.

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

بِأنَّ أمَّـــهُ – التي أَفَاقَ مُنْذُ عَامْ
فَلَمْ يَجِدْهَا ، ثُمَّ حِينَ لَجَّ في السُّؤَال[1]

فالقافية متراوحة : ل. ل.. م. م. ل ، وجاءت العين ، والهمزة ، والدال كذلك من قوافيه في هذه القصيدة.

والشاعر هنا أيضاً يومي إلى التلقي أحياناً بتوقع مجيء قافية ما من خلال السياق، فيقول:

كَالبَحْرِ سَرَّحَ اليَدَيْنِ فَوْقَـــهُ المَسَاء ،
دِفءُ الشِّتَاءِ فِيـــهِ وَارْتِعَاشَةُ الخَرِيف،
وَالمَوْتُ، وَالميلادُ، والظلامُ، وَالضِّيَاء؛
فَتَسْتَفِيق مِلء رُوحِي ، رَعْشَةُ البُكَاء[2]

فالقافية هنا تمثل : ء . ف . ء . ء

يعتمد الشاعر على القافية المنوعة حيث تتردد عدة قواف على امتداد القصيدة، فقد تتتابع أحيانا وتتوالى حينا أخر وتتداخل أحيانا ثالثة، وإن كانت(الراء) أبرزها إلا أن هناك (الميم – اللام – الكاف – العين – القاف – الألف– النون....) و غيرها .

لجأ الشاعر إلى تسكين الروي وهو ما يسمى (بالقافية الموحدة) لخلق لغة إيحائية تحاكي خفة الحياة الواقعية وسرعتها ، ولعل الشاعر أراد محاكاة عناصر الواقع (الطبيعة) وما تيثره من إحساس يتناسب مع حالته النفسية . كالشعور بلحظة التكون السريع لحظة انهمار المطر وعودة الحياة إلى الأزهار الذابلة كما في المقطع الأخير.

---

[1] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص163.

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

المبحث الثالث : التشكيل الصوتي

غفل الكثير من المشتغلين بالشعر العربي عن جانب لا بدّ من أخـــذه بعـــين الاهتمام عند تحليل أيّ نص أدبيّ ؛ لأنّـــــه يلعب دوراً مهمّاً في بلورة الدلالـــة وتوظيفها لخدمة النص الأدبي ، وبيان جماليّات التشكيل الصوتي في النص.

كما أنّ الـــناظر إلى البنية الصوتيّة وحدها يستطيع أن يكشـــف مـــدلول القصيدة وإلا فكيف تؤثّر بالعوام من الناس ، إذا ما كانت تجري أصوات القصيدة في نفوسهم مجرى الدّم في أجسادهم .

والشعر – مهما يكن غرضه – صورة جميلة من صور الكلام ، والأصوات في ترديدها وتكرارها تحدث نغما منتظما هو أبرز نواحي الجمال في الشعر لما فيه من جرس الأصوات " فإدراك جمال الجرس سابق لإدراك ما في الشعر من جمال الأخيلة والصور "[1].

والحرف صوت يقع من حياة العرب ونفوسهم موقعا متميزا . فما خصائص الحروف التي قامت عليها بنية القصيدة ، وما أبرز وظائفها ؟ وكيف شكلت بناء موسيقيا وإيقاعيا منسجما ؟. " إننا نتناول البناء الصوتي تناولا سطحيا ولا نتعمق في بحث تشكله الجمالي ومادته الحقيقية ، كل تركيب يتضمن ضربا من المدلول الثابت . ولكن ينبغي – في كل حال – أن نبحث عن التيارات البعيدة . وأن نتبين

[1] – إبراهيم أنيس ،موسيقى الشعر ، ص 09 .

جماليات الأصوات وفساد فكرة الدلالات الموجهة ، ووجود دلالات واتجاهات أغنى وأكثر نضجا للفهم "[1].

وسنبدأ بالقصيدة ، أوّلاً ، من حيث الجانب الصوتيّ بأواخر الأبيات الشعريّة لا سيّما علاقتها بالقافيّة.

يناوب الشاعر في المقطع الأوّل بين قافية [سحر ، قمر ، نهـــر ، مطـــر ، شجر/ قصير] و [كروم ، نجوم ، شفيف ، مساء ، خريف ، ضياء ، بكاء ، غيوم /طويل]،مما يضفي على المقطع جماليّة من التشكيل الصوتيّ بين الأبيات الشـــعريّة، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى، فالراء صوت تكراري مجهور، فكأنّما الشـــاعر حين يتحدث عن مظاهر الحزن في العراق يحاول أن يتخلص من هذا الشـــعور ، فيمزج بين قصر آخر البيت الشعريّ[حر Io/ قصير] و الرويّ [ر] . في قوله : " عيناك غابتا نخيل ساعة السّحر" .

أمّا عندما يتحدّث عن هم العراق يلجأ إلى المقطع الطويل [ـــــــــــيف .io/ طويل] في قوله : "وتغرقان في ضباب من أسى شفيف " . فالبنيّة الصـــوتيّة للمقطع الأوّل، بخاصة أنه يتحدث عن الذكريات الجميلة ، وبما أنه مطلع استهلالي للقصيدة يرمي طابع الارتياح عليه، فالأصوات لا تكاد أن تجهر حتّـــى تلـــين أو تهمس ، عين [مجهور] ـــــا [حرف لين] ك [مهمـــوس] ، تلـــك بدايـــة القصيدة ، ما أن يأتي السرور (الهمس) حتى يعقبه الحزن (الجهر)، تلـــك هـــي النظرة التي تحكم النصّ بأكمله. و" معنى ذلك أن هذه الأصوات لا تحمل قيمة بمعزل عن بنائها وتركيبها ، وأن ما نسميه مدا ولينا وتكريرا يأخـــذ في داخـــل التركيب دلالة عميقة تؤثر في المعنى بطريقة ما تزال تحتاج إلى تأمل .

[1] – تامر سلوم : نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي ، دار الحوار للنشر و التوزيع ،سورية ، ط 1 ، 1983 ،ص35 .

وقد تتداخل هذه الدلالات بنشاط (السياق) ،ولكن المهم لدينا الآن هو أن نقول "أن فاعلية التشكيل الصوتي وما يسمى الصفات الصوتية المتباينة يجب أن يفسر تفسيرا أعمق من هذا المنحى الصوتي الموجه"[1].

يكاد لا يخلو بيت شعري في هذه القصيدة من حرف مدّ ، إن لم يكن ألفاً فهو الواو، وهو في كلتا الحالتين غالبا ما يكون جمع تكسير (نخيل، أضواء ، أقمار نجوم ، أطفال، عصافير ، غيوم ، دموع ، رفاق ، لحود ، مزاريب ، مجاذيف ، صغار السحاب ، تراب ، مياه ، غناء ، أمواج ، بروق ، سهول ، جبال ، رجال ،رياح رعود ، غربان ، جياع).و"لذلك نجد أن العلاقة بين أصوات المد وفكرة الإحساس بالخوف والاغتراب لابد أن تكون عنصرا أساسيا هاما في بحث أصوات المد نفسها ولهذا نجد أن أصوات المد نفسها ليست صفة معزولة وإنما هي إمكانات مستمرة تدخل فيها اعتبارات أخرى وتتشابك فيها – على الدوام – زوايا كثيرة "[2].

أو نهاية البيت الشعري في الجزء الثاني من القصيدة ، فكأنّما الشاعر يمدّ ما به من أحزان على حال العراق خاصة والمناحي التي تبعث السرور في نفسه من خلال تلك الحروف التي تحمل السعة والمدّ(ـــال/ ـــام/ ـــود / ـــاع / ـــوق / ـــار / ـــار / ـــيج) ويمكن الشاعر من إشباع عواطفه ويزيد من إحساسه بالتوتر والضياع حتى لكأن السياب لا يريد لآلامه أن تنتهي . "فأصوات المد واللين عنصر هام في جماليات التشكيل الصوتي وفي توضيح ما يسمى التأليف اللحني للشعر وإدراك قيمه الموسيقية ونشاطه الإيقاعي ،وهذه الفاعلية الجمالية تتحدد بأشياء كثيرة منها النغمة المميزة لكل صوت من هذه

[1] – المرجع السابق ، ص 37.

[2] – تامر سلوم : نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي ، ص 46.

الأصوات،وغنى الصوت بالنغمات الثانوية ، والإحساس الحركي المصاحب للنطق بالصوت"[1].

لذلك عندما وصل الشاعر إلى الجزء الثالث من القصيدة ووجد الأمر أنّـــه صعب أن يتغيّر، استخدم من الأصوات القصير المتمثّل بالبنية التكراريّة (المطـــر) ونهايات بعض الأسطر بـــ (يذخر، أثر ، الحجر) ، وكأنّ الشاعر يريد بسرعة أن يتخلص من موقفه فلجأ على ما سبق ، فضلاً عن أنّه استعاض بالمطر عن الأمطار من خلال الحذف الصوتي والتركيبيّ فـــي (أمطار) ، مما يوظّف السرعة في نهاية المقطع الحزين.و" قيمة التشكيل الصوتي هنا هو أنه يـــذوب في هـــذه المواقـــف الوجدانية المتشابكة فتستحيل تلك الأصوات (المجهورة والمهموســـة ، الصـــحيحة والممدودة ...الخ)إلى نبضات قلب الشاعر المتموجة وزفراته المحرقة . كما تستحيل تلك المقاطع (الطويلة و القصيرة ، المنبورة و غير المنبورة) إلى زوايا عميقـــة في وجدان الشاعر تتجمع فيها كل أصوات الماضي وهموم الحاضر"[2].

ونلاحظ أنّ أصوات المقطع الرابع تتراوح بين مهموس، ومجهور، يقـــول:" **وَمُنْذُ أَنْ كُنَّا صِغَارَاً ، كَانَتِ السَّمَاء**" ، تتمثل صوتيا بـــ : م [مج] ن [مـــج] ذ [مج] أ [مج] ن [مج] ك [مه] ن [مج] ص [مه] غ [مج] ك [مه] ن [مـــج] ت [مه] س [مه] م [مج] ـــــــاء(مدّ لهمومه السابقة، و الطبيعي أن ينـــتج مثل هذا ، ليس في هذا البيت الشعري وحده بل في كل أبيات المقطع، فالنظرة الحزينة (سرور يعقبه حزن) متمثلة خير تمثيل في البنية الصوتيّة للمقطع، فيلجأ الشاعر في نهاية السطر الشعريّ إلى أن يمدّ ما به من هذا الضيق المتمثل بتلك النظرة من خلال حروف المدّ (السماء الشتاء ، نجوع ، جوع ، العراة ، العبيد ، جديد ، الوليـــد ،الحياة ، النشيج ، الخليج الكثار ، المحار ، غريق ، القرار ، الرحيـــق الخلـــيج ،

---

[1] – شكري عياد : موسيقى الشعر العربي ، دار المعرفة ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، 1978، ص 112 – 113 .

[2] – تامر سلوم : نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي ، ص 39.

العراة...). " فأصوات المد – عندنا – تمنح المتلقي إدراكات أخرى أعمق وأكمل "[1].

كما أن البنية الصوتيّة في استخدام الأفعال تبيّن معناه ، مثلا : **مَا مَرَّ عَـامٌ وَالعِرَاقُ لَيْسَ فِيهِ جُوع** : م[مج]رر[تكراري ، مجهور]، وكأنّ الشاعر يكرر هذا الجهر (الحزن) من خلال البنية التكراريّة لحرف الراء ، وهو معروف من خـلال تكرار المجهور (مرّ) فإذا به الجوع، لا بدّ وأن يكون الجوع بمدلوله الحزين ، لأنّ ذلك ما تتوقعه البنية الصوتيّة السابقة.

ومما تعرضت له الصوتيات الحديثة هذا التجانس بين الحركـات القصـار وحروف المد أو بين الحركات وحرفي اللين أي الواو والياء باعتبـار أن هـذين الحرفين هما نصفا حركة أو نصفا حرف ، وهما من الحروف التي تجمـع مميـزات تخص الصوامت من جهة والصوائت من جهة أخرى ، فلا هي صوامت محضـة ، ولا صوائت محضة وإنما تقع في درجة وسطى. فلا ينفتح فيها مجرى الصوت انفتاحا كليا كما هو الحال في الحركات .ولا ينفتح انفتاحا جزئيا كما هـو الحـال في الحروف .

– الحروف التي قامت عليها ألفاظ القصيدة :

يتضمن العمل في هذه المرحلة من القراءة إحصاءً لكل حروف القصـيدة منطوقها أو مسموعها وذلك " لأن تقطيع الشعر وهجاءه على اللفظ لا الخط "[2] فما وجدناه في اللفظ احتسبناه ، وما لم يوجد في اللفظ أسقطناه ،لأنّ الشعر فـن سمعي في نشأته الأولى وما يزال ، و قد أحصينا عددا من الحروف موزعة في أبيات القصيدة على النحو التالي :

المشهد الأول	المشهد الثاني	المشهد الثالث	المشهد الرابع

[1] – المرجع نفسه ، ص 46.

[2] – ابن جني ، كتاب العروض ،تحقيق أحمد فوزي الهيب ، دار القلم ، الكويت، 1987 ، ص 57 .

البيت	ع/الحروف	البيت	ع/الحروف	البيت	ع/الحروف	البيت	ع/الحروف
01	17	01	17	01	15	01	20
02	20	02	19	02	20	02	08
03	19	03	20	03	19	03	09
04	20	04	19	04	15	04	19
05	21	05	20	05	09	05	19
06	19	06	12	06	19	06	09
07	17	07	09	07	19	07	15
08	21	08	18	08	17	08	32
09	19	09	17	09	18	09	20
10	20	10	19	10	09	10	20
11	18	11	21	11	08	11	20
12	19	12	13	12	18	12	19
13	19	13	18	13	15	13	19
14	20	14	06	14	15	14	09
15	20	15	21	15	18	15	14
16	19	16	19	16	06	16	12
17	20	17	19	17	20	17	18
18	09	18	19	18	21	18	08
		19	22	19	6	19	09
		20	17	20		20	04
		21	20	21		21	12

19	22			18	22		
18	23			14	23		
16	24			21	24		
18	25			12	25		
15	26			18	26		
20	27			08	27		
19	28			09	28		
08	29			04	29		
09	30			12	30		
03	31						
03	32						
03	33						
15	34						
23	35						
20	36						
20	37						
20	38						
20	39						
19	40						
09	41						
مجموع الحروف :1717				مجموع الأبيات : 121			

وما يهمنا هنا هو البحث عن سر الجمال في الكلام على أزمة العراق تركز اشغالنا على الحروف المستخدمة في هذه القصيدة استخداما وظيفيا . فالحسن مدرك بالسمع على حد تعبير ابن الأثير(ت 637هـ) : " والذي يدرك بالسمع ، إنما هو اللفظ، لأنه صوت يأتلف من مخارج الحروف ، فما استلذه السمع منه فهو الحسن وما كرهه فهو القبيح ؛ والحسن هو الموصوف بالفصاحة "[1].

وما يلفت الانتباه في هذه القصيدة كثرة استخدام حرف الراء وألف المد وحسن اختيار البحر المناسب لاحتوائهما . وهذا ما جعلنا ندرسهما دراسة صوتية وإلى تعقب أثرهما في البنى المعجمية التي تضمنتها والدلالات التي انبثقت من قرارهما والمقاصد التي أوحيا بها. فما الخصائص الصوتية للراء والألف؟

الخصائص الصوتية لحرف الراء وعلاقته الوظيفية بالحروف المجاورة له وبالقافية :

1- الخصائص الصوتية لحرف الراء :

بنظرة دقيقة إحصائية في النص نجد ما يلي :

إنّ حرف (الراء) وهو الروي قد تكرر أربعا وثلاثين مرة في المقطع الأول ؛أي بنسبة ما جعله يتفوق عدديا على غيره من الحروف ؛ لأنه يتكرر مئة وست وعشرين (126) مرة موزعة توزيعا عاما على مساحة النص ، أما إذا اعتبرنا ما تتميز به درجة انفتاح هذا الحرف من تكرار ، فترتفع نسبة تواتره عاليا ؛ لأنه ورد (91) مرة متحركا و(74) مرة ساكنا على النحو التالي :

المشهد	المدى	المتحرك	الساكن
الأول	32	19	13

[1] – ابن الأثير أبو الفتح ضياء الدين ، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر ، ، ص 82 .

الثاني	30	15	15
الثالث	35	17	18
الرابع	68	40	28
المجموع	165	91	74

والسؤال المطروح لماذا غلب صوت الراء في النص توزيعا وقافية ؟ و لماذا يشاركه في الترتيب صوت اللام ؟ ، هل لهذين الصوتين دلالة في بلورة معاني النص ودلالته؟.

للوقوف على الجواب لابد من تتبع الآراء العلمية للعلماء واللغويين في هذين الصوتين وعليه نورد أقوالهم بالترتيب ويتبعها التعليق .

صوت الراء : الراء حرف مغارزي ، بين الشدة والرخاوة مكرر ومجهور[1] . ووقوعه رويا " كثير شائع في الشعر العربي "[2] ، وهو من الحروف التي سماها المحدثون لثوية سائلة ، إلى جانب النون واللام ، بينما سماها العرب أصواتا ذلقية لخروجها من ذلق اللسان ، أي من طرفيه ، لذلك فهي تقترب من أصوات اللين[3]. فمخرج (الراء) من حيث يلتقي طرف اللسان بحافة الحنك في المنطقة التي تلي الثنايا العليا ، فيطرق تلك المنطقة طرقا لينا متكررا .

والتكرار صفة في (الراء) نبه عليها سيبويه (ت 180ه) في قوله : " إن المكرر حرف شديد يجري فيه الصوت لتكريره وانحرافه إلى اللام(...)وهو الراء

---

[1] – الطيب البكوش ، التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث ، مؤسسات عبد الكريم عبد الله ، تونس ، 1987 ، ط 3 ، ص 45 .

[2] – إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 246 .

[3] – ينظر : عصام نورالدين ، علم الأصوات اللغوية ،الفونيتيكا ، دار الفكر اللبناني ، لبنان ، بيروت ، ط 1 ، 1992 ص221 .

"[1].ولما كان النفس يجري عند النطق بالراء دون عائق بين اللسان والحنك ، يسمى (الراء) حرفا انفتاحيا أو استفتاحيا[2].

قال ابن جني (ت 392 ه) : " الراء حرف مجهور مكرر يكون أصـــلا لا بدلا ولا زائدا ،فإذا كان أصلا وقع فاء وعينا ولاما ، فالفاء نحو : رشد ، والعـــين نحو جرح ، واللام نحو بدر ... واعلم أن الراء لما فيها من تكرير لا يجوز إدغامها فيما يليها من الحروف ، لأن إدغامها في غيرها يسلبها مـــا فيهـــا مـــن الوفـــور بالتكرير"[3].

وقال ابن سينا (ت427ه) " الراء عن تدحرج كرة على لوح من حيـــث شأنه أن يهتز اهتزازا غير مضبوط"[4].

ويرى الدكتور رمضان عبد التواب (1930م- ...) في صوت الراء أنـــه صوت تكراري مجهور يتم نطقه بأن يترك اللسان مسترخيا في طريق الهواء الخارج من الرئتين فيرفرف اللسان ويضرب طرفه في اللثة ضربات متكررة ،وهذا معـــنى صوت الراء بأنه صوت تكراري هذا بالإضافة إلى حدوث ذبذبـــة في الأوتـــار الصوتية عند نطق هذا الصوت .

كما يلاحظ أن الأطفال في بداية نموهم اللغوي لا يقدرون على نطق الراء بسبب ضعف العضلات المحركة لمقدمة اللسان عندهم ، وقصورها في هذه الســـن المبكرة عن إحداث الاهتزازات السريعة المكررة لمقدمة اللسان .

---

[1] – سيبويه ، الكتاب ، تحقيق و شرح عبد السلام محمد هارون ، الهيئة المصرية العامة ، مصر ، القاهرة ، 1975 ، ص 112 .

[2] – عصام نور الدين ، علم الأصوات اللغوية ، الفونتيكا ، ص 233 .

[3] – ابن جني ، سر صناعة الإعراب ، تحقيق محمد حسن إسماعيل ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 2000، ج 1 ، ص 203 .

[4] – ابن سينا ، أسباب حدوث الحروف ،مكتبة الكليات الأزهرية ، القاهرة ، ص 27 .

صوت اللام : قال ابن سينا(ت427ه) :" اللام عن صفق اليد على رطوبة أو وقوع شيء فيها دفعة حتى يضطر الهواء إلى أن ينضغط معه ثم ينصرف وتتبعه رطوبة"[1].

وقال ابن جني (ت 392 ه) :" اللام حرف مجهور يكون أصلا وبدلا وزائدا"[2] .

ويرى رمضان عبد التواب(1930م – ...) أن اللام صوت جانبي مجهور ينطق به بأن يتصل طرف اللسان باللثة ويرتفع الطبق فيسد المجرى الأنفي عن طريق اتصاله بالجدار الخلفي للحلق ، هذا مع حدوث ذبذبة في الأوتار الصوتية ، ومعنى أنه صوت جانبي أن أحد جانبي اللسان أو كليهما يسمح للهواء الخارجي من الرئتين بالمرور بينه وبين الأضراس في الوقت الذي لا يمكنه فيه المرور وسط الفم ، لحيلولة طرف اللسان المتصل باللثة دون ذلك..."[3].

وعليه فاختيار صوت اللام في هذا الموضع بالذات فيه دقة وانسجامية مع محتوى النص لما تحمله من دلالة الاستعلاء والعلو ، ففي صفة الجهر قوة وعلو. جعلته منافسا لصوت الراء .

ومن هذه الوقفة الفرعية على الصوتين الراء واللام يمكن القول : إن صوت الراء تحمل دلالة التكرير ، وأن انسجامها مع اللام محكم كونها أختها يقول ابن جني (ت 392 ه) في هذا الصدد : " هذا غور من العربية لا ينتصف منه ولا يكاد يحاط به وأكثر كلام العرب عليه وإن كان غفلا مسهوا عنه ... وقد تقع المبارعة في الأصل الواحد بالحرفين نحو قولهم السحيل والصهيل ... والصاد أخت السين ... كما أن اللام أخت الراء ... وقالوا : الغدر كما قالو الختل ، والمعنيان

---

[1] – ابن سينا ، أسباب حدوث الحروف ، ص 27 .

[2] – ابن جني ، سر صناعة الإعراب ،ج 2 ، ص 5 .

[3] – رمضان عبد التواب ،المدخل إلى علم اللغة الحديث ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ص 48 – 49 .

متقاربان واللفظان متراسلان فذاك من غدر وهذا من ختل ، فالغين أخت الخـــاء والدال أخت التاء والراء أخت اللام ..."[1].

وعليه فالانسجامية بينها – اللام و الراء – حاصلة في تأكيد الدلالة . ولو خير صوت آخر غير الراء كأن يكون صوت السين لأذهب المعنى ولظهر في مكانه الخلل والاضطراب .

أما العلاقة الوظيفية لحرف الراء بالحروف المجاورة لـــه تشـــد الانتبـــاه في استخدام (الراء) رويا ، أن السياب جعل جواره الحرفي قائما على ما يعـــد مـــن أحسن التأليف وهو ما كانت مخارج حروفه متباعدة . فابن دريد (ت 321ه) يعتبر الحروف المتقاربة المخارج أثقل على اللسان من المتباعدة ذلك أن اســـتعمال اللسان في حروف الحلق دون حروف الفم مثلا تكلفه " جرسا واحدا وحركات مختلفة "[2].لذلك لم يجمع السياب في مقاطع الأبيات بين الراء واللام لثقل الجمـــع بينهما،فهما من مخرج واحد .

وإذا استثنينا جمع السياب بين (الراء) و(السين) في لفـــظ (الســـحر) و(الراء) و(الصاد) في لفظتي (العصافير – صغارا) فإننا لا نجد استخداما مما ثقل من التجاور الحرفي لنفور الحس عنه ولمشقة تكلّفه على النفس[3]. فكان ذلك مـــن أسباب جمال كلام الشاعر .

– العلاقة الوظيفية لحرف الروي بالقافية .

لا شك أن القافية تكون جزءا مهما من الموسيقى الشعرية ؛ لأنها " ليست إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأبيات من القصيدة (...) فهي بمثابة الفواصـــل

---

[1] – ابن جني ،الخصائص ، ج 2 ، ص 108 .

[2] – السيوطي جلال الدين ، المزهر في علوم اللغة و أنواعها ، ،ج 1 ، ص 191 .

[3] – انظر : عبد الحميد عبد الواحد ، الكلمة في التراث اللساني العربي ، مكتبة علاء الدين ، صفاقس، تونس، 2004، ص 119 .

الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الـــذي يطـــرق الآذان في فترات زمنية منتظمة "[1] .

و(الراء) وما يتسم به من تكرار وليونة وسهولة أول صوت سمعناه مـــن الطالع (السحر) وهو أيضا آخر صوت سمعناه من مقطع البيت الختامي (المطر) . وقد سمعناه في حشو الأبيات أيضا ، وفي أطراف وحدات الكلام (شرفتان ،راح تورق،ترقص ،الأقمار ،يرجه ،غوريهما ،تغرقان ، البحر،سرّح،ارتعاشة ،روحـــي ،رعشة تشرب ،قطرة ،فقطرة ،كركر ، عرائش،العصافير ،الرفاق ،ترابها ،تشـــرب ،ينثر ،المزاريب يشعر ،المراق ،عبر، العراق ،المحار ،يرجع ،المحار ،العراق ،الـــبروق ،تترك ،الرياح ،يشرب القرى،يصارعون ،الرعود ،العراق ،ينثر ،الغربان ،رحـــى ،تدور ،ذرفنا ،الرحيل ، صغارا الثرى ،مر ،العراق ،قطرة ،حمراء ،صفراء ،قطـــرة ،تراق ،انتظار ، توردت ،العراق المحار، يرجع ،المحار ،ينثـــر ،الرمـــال ،رغـــوه ،المهاجرين ، يشرب ،العراق ،تشرب ،زهرة يربها ،الفرات ،يرن ،قطـــرة ،حمـــراء ،صفراء ، قطرة ،تراق ،انتظار ،توردت).

ولئن تجمع حرف (الراء) في كل بيت والمقطع منه تحديدا فإن (الألف) يمثل في القصيدة علامة إيقاعية بارزة ، خرجت في أطر صوتية متجانســـة ترقـــى بمستوى كلام النص إلى مستوى الجمال ؟ فما الخصائص الصوتية للألف وما قيمته الوظيفية في البناء الإيقاعي للقصيدة ؟

– الخصائص الصوتية للألف وعلاقته الوظيفية بالحروف المجاورة له :

أ ـــ الخصائص الصوتية للألف :

يعد (الألف) من أكثر الأصوات لينا التي تتســـم بالوضـــوح في الســـمع واتساع المخرج لأن الهواء يخرج معها غفلا مستطيلا أو طليقا ، فلا تتأثر بوضـــع

[1] – إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 246 .

الشفتين، كما تتأثر الواو بضمتها ، ولا تتأثر بوضع اللسان كما تتأثر الياء برفعة نسبيا قِبل الحنك[1] .

ويرى الاستراباذي(ت686ه) فيما يتعلق بنطق هذه الحروف الثلاثة : أن مخارجها تتسع لهواء الصوت أشد من اتساع غيرها من المجهورة ...وأن اتساع مخرج الألف لهواء صوته أكثر من اتساع مخرجي الواو والياء"[2].

ويعتبر اللسانيون المحدثون أنّ الألف ما هي إلا فتحة طويلة ، وهي لا تكون حرفا مطلقا"[3] ، وقد تكرر في القصيدة (69) مرة من بين حروف القصيدة .

ويذهب بعض الباحثين إلى أن (الألف)" لا يكون إلا مصوتا أو صائتا (...) ولا يمكن أن يجرى مجرى الحروف الصحيحة أو يضارعها "[4] ؛ لأن هواء الزفير لا يصطدم – أثناء النطق به – بأي حاجز أو مانع أو عائق بل يمر الهواء حرا طليقا من الحلق ومخرج الفم ، لذلك اعتبره الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 157 ه) من الأحرف " الجوفية " أو " الهوائية"وقال:"إنها سميت جوفا لأنها تخرج من الجوف ، فلا تقع في مدرجة من مدارج اللسان ، ولا من مدارج الحلق ولا من مدارج اللهاة ، وإنما هي هاوية في الهواء (...) فلم يكن لها حيز تنسب إليه إلا الجوف "[5].

وما يلفت الانتباه أن ابن جني (ت 392 ه) رتب الحروف بحسب مخارجها ، بدأ من أقصى الحلق إلى الشفتين ، وأدرج الألف ضمن الحروف على النحو التالي :" الهمزة والألف والهاء والعين والحاء والغين والخاء – القاف –

---

[1] – سيبويه ،الكتاب ،ج4 ،ص435 .

[2] – الاستراباذي رضي الدين ، شرح شافية ابن الحاجب ، تحقيق محمد نور الحسن ، و محمد الزفزاف و محمد محي الدين عبد الحميد،دار الكتب العلمية ، بيروت ،1982 ، ج 3، ص 261 .

[3] – إبراهيم عبد الفتاح ، مدخل في الصوتيات ، دار الجنوب للنشر ، تونس ، دت ،ص 104 .

[4] – عصام نور الدين ، علم الأصوات اللغوية ، ص 296 .

[5] –الخليل بن أحمد الفراهيدي ،كتاب العين ، ص 37 .

الكاف –الجيم والشين والياء –الضاد – اللام – الراء – النون – الطاء والدال – التاء – الصاد والزاي والسين – الظاء والذال والثاء – الفـــاء – البـــاء والمـــيم والواو"[1].

ويعد ذلك من أظهر مواقع الخلاف بين أغلب علماء الأصوات في العصر الحديث وابن جني (ت 392 ه) ، فالألف عند المحدثين يمثل ألف المد أي حركة هي الفتحة الطويلة وعلى هذا ، لا مكان لها في الأبجدية العربية ،لأنها أبجدية للأصوات الصامتة لا الصائتة . ثم إن الألف – في رأي هؤلاء – ليس مخرجها الحنجرة أو الحلق كما ذهب إلى ذلك ابن جني(ت 392 ه) ، وإنما هي حركة يتحدد موضع نطقها بوضع اللسان وضعا معينا في الفم تجاه الحنك الأعلى ويرى هؤلاء المعترضون على اعتبار الألف حرفا أن " ابن جني (ت 392 ه) لم يكن دقيقا في وضع الألف في هذه الأبجدية ، كما خانه الحظ في تحديد مخرجها "[2] .

ويرى هؤلاء المحدثون أن النحاة القدامى أخطئوا في تقدير الألـــف بكونهـــا حرفا وأن هذا الحرف هو من جملة حروف المعجم ،وهو حرف مد وإشباع ، وأن حرف الإشباع هذا ما هو إلا حرف ساكن.

ونعتقد أن مسألة الهمزة والألف في العربية من مسائل الخلاف الشـــائكة في الدرس اللغوي عامة وتحتاج إلى دراسة مستفيضـــة في إطـــار علـــم الأصـــوات الحديث؛لتزيل الغموض الذي اتسمت به المناقشات الدائرة عليهما .

وقد حاول عبد الحميد عبد الواحد أن يعيد النظر في مسألة (الألـــف) في مقاله الموسوم بـــ " الألف بين التحقيق الصوتي والوظيفة الصوتيمية "، وانتهى إلى أن " الألف " من جهة بعدها الصوتيمي الوظيفي حرف ، وهـــي مـــن جهـــة

[1] – ابن جني ، سر صناعة الإعراب ، ج 1 ، ص 59 .

[2] – كمال بشر ، علم الأصوات ،دار غريب للنشر و التوزيع ، القاهرة ،الطبعة الأولى، 2000، ص 97 .

خصائصها الصوتية حركة"[1].ونعتقد أن هذا الاستنتاج يثير جدلا علميا قابلا للتأصيل والتعمق والتفصيل .

أما إذا تحدثنا عن الجانب الوظيفي للألف فإننا لا نستطيع أن ننكر دور القيمة الوظيفية التي تحتلها والمتمثلة في الجوانب الصوتية والتصريفية ،التركيبية أيضا فالألف من حروف الزيادة التي تحمل دلالات سواء في الأسماء أو الأفعال كالمشاركة والمبالغة والتكثير والمطاوعة والفاعلية والمفعولية والمصدرية ...وغيرها بما جاوره من حروف ، كما نلاحظ أن " الألف" جعل الحروف التي جاء بعدها – في القصيدة – واضحة "فالقدماء يجعلون الهمزة ألفا لمرونة الألف وسهولة النطق به "[2].

ويتعزز هذا الرأي باستقراء الحروف التي مهدت لها " الألف " أو تلتها ، ثم بدراسة خصائصها الصوتية .كما هو ممثل في الجدول التالي :

المشهد الأول					المشهد الثالث				
الترتيب	الحروف	التواتر	مهدت للألف	تلت الألف	الترتيب	الحروف	التواتر	مهدت للألف	تلت الألف

[1] – عبد الحميد عبد الواحد ، الألف بين التحقق الصوتي و الوظيفة الصوتيمية ، الأصوات و الصواتم في اللسان العربي وقائع ندوة دولية بصفاقس 8-9 ديسمبر 2005 ، تونس ،ص 56 .

[2] – إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ص 30 .

01	الميم	7	6	1	01	اللام	5	2	3
"	الهمزة	7	–	7	"	الدال	5	–	5
03	النون	5	2	3	03	النون	4	2	2
"	الفاء	5	1	4	"	الهاء	4	4	–
05	السين	4	3	1	05	الجيم	3	2	1
"	الباء	4	1	3	"	الصاد	3	2	1
"	العين	4	2	2	"	الراء	3	3	–
08	الكاف	3	1	2	08	الباء	2	2	–
"	التاء	3	3	–	"	الذال	2	1	1
"	الراء	3	2	1	"	الميم	2	1	1
"	اللام	3	2	1	"	الواو	2	2	–
12	الحاء	2	1	1	"	الكاف	2	2	–
"	الواو	2	2	–	"	القاف	2	–	2
"	الذال	2	2	–	14	الحاء	1	–	1
15	الغين	1	1	–	"	الياء	1	1	–
"	القاف	1	1	–					
"	الشين	1	–	1					
"	الياء	1	1	–					
"	الدال	1	–	1					
"	الخاء	1	1	–					
"	الصاد	1	1	–					
مجموع الحروف:21		61	33	28	مجموع الحروف:15		41	24	17

الأصوات من حيث :الجهر والهمس، والوقف والاستمرار.

تكمن الإشارة ههنا إلى الأصوات المجهورة والمهموسة، ونسبة كلٍّ منـــها إضافة إلى الوقوف على تكرار الجهر والهمس، والوقف والاستمرار، وموقعية هذا

التكرار؛ لأن التكرار – بحد ذاته – يمثل دلالة ما في إيحاء النص، وكذلك موقعية هذا التكرار تمثل ملمحاً إشارياً قد يتواءم مع وجهة النص التي تمثل رؤية المبدع.

إن ربط الصوت بإيحاء ما، وتضام أصوات اللفظ بما يوحي به هذا اللفظ يعد من الموضوعات التي نبه عليها بعض العلماء من السلف؛ فقد جاء في الخصائص ما نصه" :فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع ونهج متلئب عند عارفيه مأموم .وذلك أنهم كثيراً ما يجعلون أصوات الحروف على سمتِ الأحداث المعبر بها عنها، فيعدلونها بها ويحتذونها عليها . وذلك أكثر مما نقدره، وأضعاف ما نستشعره [1] " أي أن الاعتباطية بين الصوت والدلالة ليست مطلقة ، بل هناك درجة من الربط والانسجام بين الصوت والمعنى، وهذا الترابط والإيحاء يزداد تبعاً للقدرة على توظيف الأصوات،" ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن تكون للأصوات المفردة معان بذاتها، ولكنها تكتسب تلك المعاني من وجودها في السياق الذي يصبغها بلونه، بالإضافة إلى لونها وطبيعتها النطقية والسمعية"[2] .

وعندما نقف على الأصوات ومعرفة نسبة المجهور والمهموس منها في المشهد الأول من قصيدة (أنشودة المطر) من قوله : (عيناك غابتا نخيل ساعة السحر) إلى قوله (أنشودة المطر) ، يتبين أن عدد الأصوات الصامتة المجهورة (204) مئتان وأربعة صوتا يقابلها(101) مائة وواحد صوتا مهموسا ، وذلك في مجمل المشهد الأول ، وهذا التوزيع ينبئ عن غلبة الأصوات المجهورة على الأصوات المهموسة ، مما قد يحمل بعض الدلالات على مستوى ربط الصوت بالقوة من حيث الجهر أو العلو مع الموقف الذي يؤدى فيه، أو السياق الذي يضمه، وإذا

[1] – ابن جني ، الخصائص ، ج 2 ، ص 157

[2] – محمد صالح الضالع ، الأسلوبية الصوتية ، دار غريب للطباعة و النشر ، مصر ، ط 1 ، 2002 ، ص 30 .

ربطنا الصوت بالجانب الفيزيائي" (فإن الصوت المجهور يحمل جملة من المعطيات الفيزيائية التي تجعله الأقوى مقابل الصوت المهموس"[1].

إذا وقفنا على المشهد الأول من النص لرصد الأصوات (الوقفية والاستمرارية) يتبين أن عدد الأصوات الوقفية (91) واحد وتسعون صوتاً وقفياً أما الأصوات الاستمرارية فإن عددها (217)مئتان وسبعة عشر صوتا ، والفارق الواضح بين النمطين لا يتأتى في هذا النص جزافاً.

أما موقعية تلك الأصوات فإن رصدها يبين أن (04) أربعة أسطر من المشهد الأول قد انتهت بأصوات وقفية ، وانتهت 14 أربعة عشر سطرا شعريا من المشهد نفسه بالأصوات الاستمرارية ، وهنا نجد أن شيوع الأصوات الاستمرارية في نهايات الأبيات الشعرية قد ينسجم مع إيحاء النص ومراده ، وهو المفارقة بين واقعين في العراق والذكريات الجميلة التي تشيع في القصيدة ، وقد أشار بعض الباحثين إلى أبعاد البناء الصوتي في النص من حيث موقعية الصوت ، أو تكراره إذ يقول : " يوظف الشاعر الحاذق في قوافيه، أو في ثنايا أبياته بعض الأصوات التي ترتبط بموضوع القصيدة و بصورتها الفنية، فيعمد إلى صوت يكرره مصوراً به اللوحة والحركة المطلوبة"[2].

وبرصد الأصوات في المشهد الثاني من النص من قوله : (تثاءب المساء والغيوم ما تزال) إلى قوله : (يا واهب المحار و الردى) نجد أن عدد الأصوات الصوامت الوقفية(133) مائة وثلاثة وثلاثون صوتاً ، أما الصوامت الاستمرارية في المشهد نفسه فإن عددها (283) مائتان وثلاثة وثمانون صوتاً، أي بزيادة الصوامت الاستمرارية بفارق واضح،وما يهمنا من هذه الأصوات هو موقعيتها،

---

[1] – ينظر ، سمير ستيتية ، الأصوات اللغوية رؤية عضوية و نطقية و فيزيائية ، دار وائل للنشر و التوزيع ، الأردن ،عمان ، ط 1 ، 2003 ، ص 173 .

[2] – محمد الصالح الضالع ، الأسلوبية الصوتية ، ص 28 .

فقد بين رصد موقعية هذه الأصوات أن (13) ثلاثة عشر بيتا شعريا قد انتهت قفلتها بصامت وقفي، وجاءت القفلة في (17) سبعة عشر بيتا منتهية بصامت استمراري ومع أن نسبة شيوع الأصوات الاستمرارية أكثر من الأصوات الوقفية، إلا أن الشاعر استطاع أن يوظف الأصوات الوقفية توظيفاً ينبئ عن مضمون النص،ومراده عندما شحنها بموقعية تربط بينها وبين مراد النص، وفحواه، وهو التوقف عند الذكريات.

وهذا ما يشير إليه العلماء من حيث توظيف الظاهرة اللغوية توظيفاً جمالياً يقول محمد الطرابلسي :" ولما كان موضوع الأسلوبية توظيف الظواهر اللغوية و الفنية توظيفاً جمالياً، كان تقدمها مرهناً بالنظر في مجالات التوظيف وسياقات التجلي" [1]، وبالوقوف على توظيف الأصوات الوقفية في أواخر الأسطر الشعرية كما أن هذا التوظيف ينسجم مع المناحي التي تبعث السرور والحزن في نفس الشاعر ، وهذا الاستنباط ينسجم أيضاً مع طبيعة المقطع الذي يتشكل من تلك النهايات ، حيث يكثر المقطع المغلق، ويقل المقطع المفتوح الذي ينتهي بصائت وبذلك ينسجم الصوت الوقفي مع المقطع المغلق مع ارتباطهما بهموم الشاعر وذكرياته .

ولكي نرصد مدى انسجام النص مع بعضه فلا بد من رصد الأصوات في مشهد آخر، وقد أخذت المشهد الثالث من النص، لمراعاة الترتيب، إذ يقول الشاعر:(أكاد أسمع العراق يذخر) إلى قوله :(مطر ، مطر).

إن رصد الأصوات الصوامت في هذا المشهد يكشف لنا عن زيادة الأصوات الاستمرارية مقارنة مع الأصوات الوقفية؛ فقد تبين أن عدد الأصوات الاستمرارية (177) مائة وسبعة وسبعون صوتاً، أما الأصوات الوقفية فتبين أن عددها (65) خمسة وستون صوتاً، ومع أن الأصوات الاستمرارية تزيد على

[1] – محمد الهادي الطرابلسي ، تحاليل أسلوبية ، دار الجنوب ، تونس ، د ط ، 1992 ، ص 7 .

الوقفية إلا أن توظيف تلك الأصوات وموقعيتها جعل الأصوات، الوقفية فاعلة في انسجامها مع مضمون النص وهدفه أكثر من الاستمرارية.

وفي المشهد الثالث نجد أن الأصوات المهموسة تقل عن الأصوات المجهورة فعدد الأصوات المهموسة (62) اثنان وستون صوتا، أما الأصوات المجهورة فعددها (200)مائتا صوت، وإذا كانت الأصوات الوقفية قد أخذت فاعليتها في النص من موقعيتها، فإن الأصوات المجهورة تعطي فاعليتها من جانبين :فهي أصوات مجهورة والصوت المجهور يتسم بالقوة، والوضوح في الإسماع أكثر من الأصوات المهموسة، هذا من جانب ، ومن جانب آخر فهي أكثر شيوعاً من الأصوات المهموسة، وهذا يجعلها تتميز في فاعليتها كماً ونوعاً مما يعطيها انسجاماً واضحاً مع بناء النص وغرضه؛ إذ الشاعر محتاج إلى إسماع صوته، عن الهم الذي يؤرقه ،وعن مدى عجزه وقومه عن التغيير.

وإذا وقفنا مع المشهد الرابع نجد أن هذا المشهد يغاير المشاهد السابقة من حيث نوعية الصوت، وارتباطه بموقعية خاصة ؛ فالأسطر الشعرية في هذا المشهد تنتهي بالصامتين الاستمراري والوقفي ، وهي على النحو الآتي :

وَمُنْذُ أَنْ كُنَّا صِغَارَاً ، كَانَتِ السَّمَاء

تَغِيمُ في الشِّتَاء

وَيَهْطُل المَطَر ،

وَكُلَّ عَامٍ – حِينَ يُعْشُب الثَّرَى– نَجُوعْ

مَا مَرَّ عَامٌ وَالعِرَاقُ لَيْسَ فِيهِ جُوعْ[1]....

.....

.....

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

يلاحظ على الكلمات التي جاءت في أواخر الأسطر الشعرية في المشـــهد الرابع أنها تنتهي بالصامتين الاستمراري وهي" المطر ، نجوع ، جوع ، مطر ، المطر الزهر ، الكثار ، المحار ..." والوقفي وهي " السماء ، الشتاء ،العراة ،الحياة ،جديد الوليد ، خليج ، نشيج ..." وكل كلمة من هذه الكلمات تنسجم مع دلالتـــها وأحسب أن دلالة الأصوات الاستمرارية والوقفية في هذه الكلمات لا تمثل علامة واضحة على قيمة محددة، إلا إذا وضعت في سياقها اللغوي.

وقد أشار محمد عزام(1940م – 2005م)إلى مثل هذا بقوله" إن عناصر التركيب (الصوتية والنحوية، والدلالية) تؤلف شبكة من العلاقات المتنافســـة لا تتوفر في اللغة وحدها فالكلمة، والعبارة، والشكل اللغوي الدال تدخل في ألـــوان متنوعة من التضام لتشكل أنماطاً من البنى اللغوية، ويحدث تناسق عام في الأصوات ، والدلالات، والأنماط التركيبية" [1]. أي أن الصوت قد يوحي بانسجام دلالي إذا نظرنا إليه في بنية الكلمة وسياقها، وفي موقعيتها مع غيرها من مفردات الـــنص ، وهي علاقة قد لا يعطيها الباحث قيمة أحياناً، إلا أنها علاقة مختزنة تحتاج نظـــرة شمولية لكشفها، إذ" إن تمثل أصوات الحروف وظيفياً اليوم خطوة علمية حديثة، يمكن أن تفيدنا في لغتنا، ونحونا وصرفنا ...هذه العلاقة الصـــحيحة (الصـــرفية ــ النحوية –الوظيفية) هي المظهر الطبيعي المتوارث، لارتباط الصـــوت بـــالمعنى). عندنا ...إنها مظهر الكمال والعبقرية في لغتنا"[2].

وللكشف عن العلاقة بين الصوت والمعنى، لا ننظر إلى الصوت منعزلاً بل ينظر إليه في بناء الكلمة، وفي موقعه وموقعيتها من النص.

---

[1] – – محمد عزام ، الأسلوبية منهجا نقديا ، وزارة الثقافة ،دمشق ، د ط ، 1989 ، ص 39 .

[2] – عدنان بن ذريل ، اللغة و الأسلوب ، اتحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، ط 1 ، 1980 ، ص 110 ، 111 .

– البناء المقطعي

جاء في اللسان : " مقطع كل شيء ومنقطعه : آخره حيث ينقطع كمقاطع الرمال والأودية الحرة وما أشبهها ومقاطيع الأودية : مآخيرها ، ومنقطع كل شيء: حيث ينتهي إليه طرفه .. المقطع : أي الآخر والخاتمة"[1].

إذا تجاوزنا الصوت المفرد وانتقلنا خطوة أخرى نحو الأمام ، واجهنا المجموعات الدنيا التي تسمى المقاطع ،وقد اختلف اللسانيون العرب في تعريف المقطع، فالمقاطع عند تمام حسان(1918م- 2011م) :" تعبيرات عن نسق منظم من الجزئيات التحليلية ، أو خفقات صدرية في أثناء الكلام ، أو وحدات تركيبية ، أو أشكال وكميات معينة "[2] ، ويستدرك قائلا :" إن هذه التعريفات تستلزم تحديد النظام الرمزي للمقاطع ، ومن ناحية دراستها ، وإن كل تعريف هنا يملي مجموعة من الرموز تنبني عليها الدراسة ، فعندما ينظر الباحث إلى المقطع على أنه خفقة صدرية ، فإن ما يهمه ، عندئذ هو التدليل على هذا المقطع ، في كمياته و أشكاله كافة ،وبأي رمز كان ، كأن يكون نقطة أو سهما .وهنا يشير تمام إلى العروضيين العرب الذين بنو مقاييسهم على هذه النظرة، حين تعاملوا مع المقاطع على أنها خفقات صدرية أو وحدات إيقاعية ، ورمزوا للحركة والسكون بالشرطة والدائرة[3] .

المقطع يتألف في العادة من صوت صامت (صحيح)،وآخر (صائت) ، وقد يتألف من أكثر من ذلك ، لكن المقطع في مطلق الأحوال لا بد فيه من الصائت قصيرا كان أم طويلا ، خلاف اللغات الأخرى يمكن فيها أن يكون المقطع خاليا

---

[1] – ابن منظور ، اللسان ، م 8 ، ص 278 .

[2] –تمام حسان ،مناهج البحث في اللغة ،دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1979، ص 138 .

[3] – تمام حسان ،مناهج البحث في اللغة ، ص101 .

من الصائت كما في الإنجليزية مثلا ، ففي كلمة "Stress"المقطع الأول منـــها لا صائت فيه و كذلك كلمة "Stop"[1] .

ولعل من أهم أسرار اللغة العربية موافقتها في تركيبها المقطعي للفطرة الإنسانية السليمة، بحيث تخرج المقاطع الصوتية المنسجمة مع الجهاز الصوتي عند الإنسان ، فلا يشعر عند خروج هذه المقاطع بأية صعوبة ،وإذا شعر بذلك فهذا يعني أن ثمـــة خللا في نطق المقطع الصوتي[2].

ويعود هذا المصطلح في العربية إلى الفارابي(ت339ه) ، فهو أول من ذكره في قوله : " كل حرف غير مصوت اتبع بمصوت قصير قرن به ، فإنـــه يســـمى (المقطع القصير) والعرب يسمونه الحرف المتحرك"[3] ، فظاهر القول يدل على أن التسمية من وضعه هو ، ذاكرا نوعين من المقاطع ، النوع الآخر هو الطويل " وهو كل حرف غير مصوت قرن به مصوت طويل"[4].

فإذا كان الكلام يتألف من الأصوات اللغوية ، فإن المتكلم يصدرها في دفعات صوتية،تتحكم فيها وظائف الأعضاء وحركة الزفير والعادات النطقية الـــتي درج جهازه عليها ، هذه الدفعات الصوتية التي يتشكل الكلام فيها تسمى المقاطع .

وحين ينطق المتكلم البيتين الشعريين :

أتعلمينَ أيَّ حُزْنٍ يبعثُ المَطَر ؟

وَكَيْفَ تَنْشج المزاريبُ إذا انْهَمَر[5] ؟

---

[1] – إبراهيم خليل ، في اللسانيات و نحو النص، دار المسيرة للنشر و التوزيع عمان، الأردن ، ط 1 ،2007 ،ص52.

[2] – ينظر : صلاح يوسف عبد القادر ، في العروض و الإيقاع الشعري ، دراسة تحليلية تطبيقية ،ص 28 – 29 .

[3] – الفارابي ، كتاب الموسيقى الكبير ، تحقيق : غطاس عبد الملك خشبة ومحمود محمد حنفي ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، دت ، ص1075 .

[4] – الفارابي ، كتاب الموسيقى ، ص 1075 .

[5] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص164.

فإنه ينطقهما بشكل مقاطع (أ ــ تع ــ ل ــ مي ــ ن ــ أي ــ ي ــ حز ــ نن ــ يب ــ ع ــ ثل ــ م ــ طر) (و ــ كي ــ ف ــ تن ــ ش ــ جل ــ م ــ زا ــ ري ــ ب ــ إ ــ ذن ــ هــ ــ مر) .

ولو تأملنا البيتين الشعريين من جديد لوجدنا أنهما يتأسسان على عدد متساو من المقاطع الصوتية، فالبيت الأول يتكون من أربعة عشر(14) مقطعا و كذلك البيت الثاني (14) مقطعا ، الأمر الذي يشيع إنسيابية معينة مما يعطي أبعادا دلالية للنص الشعري ،" فالشائع أن صوت الروي ينهي البيت الشعري على الصعيدين النطقي و الدلالي ، وصحيح أن الراء تنهي البيت الشعري على الصعيد النطقي ، ولكن (الراء) سمته الخاصة ــ صوت مكرر ذلق ــ لا ينهي البيت الشعري على الصعيد الدلالي ، إذ يمكن أن نستوحي من طبيعته بعدا دلاليا مسكوتا عنه أنه محاولة الانطلاق"[1].

غير أن هذا الانطلاق ينكسر من خلال الانتقال من صوت الراء إلى العين فصوت الراء الذي يمثل الروي لقصيدة أنشودة المطر إنما هو صوت مكرر يستدعي الانطلاق والحركية كما يبعث على التجدد ويخفف من وطأة الأزمة وعمقها . ومع افتراض هذا الانسجام بين خصائص البنية الصوتية للنص الشعري " أنشودة المطر " والمتمثلة في التحليل المنصب على صوت الراء وخصائص بنيتها العروضية على أساس أن (الراء) هو الصوت المهيمن في النص كله، فالقصيدة تتألف من (121) بيتا شعريا ، من بين هذه الأبيات ثمة (53) بيتا شعريا يمثل صوت (الراء) رويها الأكيد والذي يحمل دلالة الاضطراب والتقلب ، فضلا عن ذلك فقد منحت المفردات قوة تعبيرية هائلة ، فكان لها إيحاء دلالي ناصع في تصوير المعنى المراد إيصاله للمتلقي ، هذا من جانب ومن جانب آخر ، نجد الشاعر استعمل صوت الراء لغرض المبالغة في المعنى .

[1] – حسن ناظم ، البنى الأسلوبية ، ص 103 .

وقد اهتم اللسانيون ولاسيما علماء الصوت بدراسة البنية المقطعية للغة ،والمقطع في اللغة العربية نوعان يندرج تحت كل منهما أنواع والنوعان الرئيسيان هما المقطع القصير والمقطع الطويل.والمعيار في تسمية المقطع قصيرا أو طويلا هو الصائت ، فإنّ كان طويلا سمي المقطع طويلا ، وإن كان قصيرا سمي المقطع قصيرا ." ومن نافلة القول أن نذكر أنه لا توجد دلالة ثابتة لكل مقطع ؛ لأن دلالة المقطع تتشكل وفق تضافره مع المقاطع في السياق الكلي للنص ، ولا توجد دلالة منعزلة عن السياق "[1].

إن تحديد المقطع بوصفه وحدة صوتية هو منجز آخر من منجزات اللسانيات، إذ لا نجد هذا المفهوم في الدراسات الصوتية التقليدية ، ومنها الدراسات الصوتية العربية وقد وظف اللسانيون العرب المقطع في تحليل الوحدات الصوتية في اللغة العربية وهو يشكل مفهوما أساسيا في الدرس الصوتي الحديث[2].

قد يمثل التشكيل الصوتي في النص انعكاساً داخلياً للصوت، أي أنه قد يوحي برؤية مبدع النص، وللكشف عن هذا التناغم بين التشكيل الصوتي، وبنية النص، ورؤيته سأحاول الوقوف على ملامح البناء المقطعي في القصيدة ؛ وذلك برصد نماذج منه في بعض مشاهد القصيدة "ومن الممكن القول بأن هذه المقاطع الطويلة بأصواتها الممدودة المتوترة أو المشدودة تحمل بإصرار مواجهة الشعور بالعزلة وتؤيد بطريقة لا شعورية فكرة المعاناة والقلق التي يبذلها الشاعر"[3].ذلك لإعادة الأمل إلى العراق .

إن رصد البناء المقطعي في المشهد الأول من قوله:

---

[1] – مراد عبد الرحمان مبروك ، من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري ، دار الوفاء ، الإسكندرية ط 1 ، 2002 ، ص 55 .

[2] – فاطمة الهاشمي بكوش ، نشأة الدرس اللساني العربي الحديث – دراسة في النشاط اللساني – ، ايتراك للنشر و التوزيع مصر ،ط 1 ، 2004، ص 101.

[3] – تامر سلوم : نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي ، ص 40.

(عيناك غابتا نخيل ساعة السحر) إلى قوله :(أنشودة المطر) ، يبين أن عدد المقاطع في هذا المشهد (249) مائتان وتسعة وأربعون مقطعاً، جاءت على النحو الآتي:

1-عدد المقاطع من النوع القصير المغلق (ص ح ص) (91) واحد وتسعون مقطعاً.

2-عدد المقاطع من النوع القصير المفتوح (ص ح) (104) مائة وأربعة مقطعاً.

3-عدد المقاطع من النوع الطويل المفتوح (ص ح ح) (45) خمسة وأربعون مقطعاً.

4-عدد المقاطع من النوع الطويل المغلق (ص ح ح ص) (09) تسعة مقاطع .

يخلق اختلاف المقاطع أنواعا من الإيقاعات المختلفة فوق الوزن العروضي الثابت. هذه الإيقاعات – التي تربط بالقيمة الموسيقية الخاصة للأصوات – لا تنفصل بحال عن إحساس السياب الأليم وحزنه الدفين الذي يملأ عليه أعماقه .

أما البناء المقطعي في المشهد الثاني من قول الشاعر:

(تثاءب المساء والغيوم ماتزال) إلى قوله: (يا واهب المحار والردى)

فقد تكون في هذا الجزء من(355) ثلاثمائة وخمسة وخمسين مقطعاً، وزعت على النحو الآتي:

1-عدد المقاطع من النوع القصير المغلق(ص ح ص) (117) مئة وسبعة عشر مقطعاً.

2-عدد المقاطع من النوع القصير المفتوح (ص ح) (160) مئة وستون مقطعاً.

3-عدد المقاطع من النوع الطويل المفتوح(ص ح ح) (59) تسعة وخمسون مقطعاً.

4-عدد المقاطع من النوع الطويل المغلق (ص ح ح ص) (19) تسعة عشر مقطعا .

ومن الواضح أن البناء الصوتي يشكل الإيقاع ويمكننا من إدراك الخلق المستمر والإمكانات اللانهائية التي يحتاج إليها الشعر.

ويشكل البناء المقطعي في المشهد الثالث من قوله :

(أكاد أسمع العراق يذخر) إلى قوله: (مطر مطر) (211) مائتان وأحد عشر مقطعاً،وزعت على النحو الآتي:

1-عدد المقاطع من النوع القصير المغلق(ص ح ص) (69) تسعة وستون مقطعاً.

2-عدد المقاطع من النوع القصير المفتوح(ص ح) (98) ثمانية وتسعون مقطعاً.

3-عدد المقاطع من النوع الطويل المفتوح (ص ح ح) (33) ثلاثة وثلاثون مقطعاً.

4-عدد المقاطع من الطويل المغلق(ص ح ح ص) (11) إحدى عشر مقطعا.

أما البناء المقطعي في المشهد الرابع من قول الشاعر :

(ومنذ أن كنا صغارا كانت السماء) إلى قوله : (ويهطل المطر) ، يبين أن عدد المقاطع في هذا المشهد (433) أربعمائة وثلاثة وثلاثون مقطعا ، جاءت على النحو التالي :

1- عدد المقاطع من النوع القصير المغلق (ص ح ص) (157)مئة وسبعة وخمسون مقطعا.

2-عدد المقاطع من النوع القصير المفتوح(ص ح) (190)مئة وتسعون مقطعاً.

3-عدد المقاطع من النوع الطويل المفتوح (ص ح ح) (63) ثلاثة وستون مقطعاً.

4-عدد المقاطع من الطويل المغلق(ص ح ح ص) (23) ثلاثة وعشرون مقطعا.

إن الاستقراء الأولي للبناء المقطعي في الأمثلة المأخوذة من النص يظهر شيوع المقطع القصير بنوعيه بنسبة مرتفعة، من مجمل البناء المقطعي، ويلاحظ شيوع

المقطع القصير المفتوح بنسبة أعلى من المقطع القصير المغلق؛ وهذا النمط من المقاطع (أي المفتوح) قد يضيف دلالة ما في قراءة النص؛ فإذا كان النص يتحدث عن هطول المطر، فإن هذا النمط من المقاطع ينتهي بمصوت متحرك، وهذا ينسجم مع رؤية النص؛ لأن الحركة عكس السكون بل انعدام للسكون.

إن شيوع المقطع القصير المفتوح يمثل ظاهرة في بناء النص، وللوقوف على موقعية هذا الشيوع ونوعيته؛ سنرصد نوعية المقاطع في مواطن تمثل مفاصل النص حين تم رصد مقاطع نهاية الافتتاحية، ونهاية القفلة في كل مشهد من مشاهد القصيدة، أي آخر مقطع في البيت الأول من المشهد، وآخر مقطع في البيت الشعري الأخير من المشهد، وقد تبين من هذا الاستقراء :أن المقطع الأخير من الافتتاحية (البيت الأول) من مشهدين يتكونان من مقطع قصير مغلق(ص ح ص)، وكذلك المقطع الأخير من القفلة (البيت الأخير) من ثلاثة مشاهد تتكون من مقطع مغلق(ص ح ص)، وقد جاء هذا النمط في مشهدين من مشاهد القصيدة الأربعة على النحو التالي:

نهاية الافتتاحية في المشهد	**نهاية القفلة في المشهد**
السّحر حر(ص ح ص)	المطر/طر (ص ح ص)
تزال زال(ص ح ح ص)	الرّدى /دى(ص ح ح) (مغاير)
يذخر خر(ص ح ص)	مطر /طر (ص ح ص)
السّماء ماء(ص ح ح ص)	المطر /طر (ص ح ص) (مغاير)

وهنا يلاحظ أن مشهدين قد انتهت افتتاحيتهما بالمقطع القصير المغلق، وثلاثة مشاهد قد انتهت قفلتها بالمقطع القصير المغلق، ومقطع واحد جاءت افتتاحيته منتهية بمقطع طويل مغلق،وقفلته منتهية بالمقطع الطويل المفتوح، وقد ينبئ هذا النمط من المقاطع عن انسجام بين النص، ورؤية المبدع، وبناء النص اللغوي؛ إذ المقطع المغلق ينتهي بصامت ساكن، والسكون ينسجم مع تجسيد عجز الشاعر

وقومه عن التغيير، وهذا ما ينبئ به النص ويشير إليه؛ فالنسق المقطعي يمثل نمطاً من الأنساق الصوتية التي تتضام لتشكل نسقاً لغوياً من جملة الأنساق اللغوية لأي نص؛مما يدعو إلى ضرورة البحث عما يربط كل نسق لغوي جزئي بالنسق الكلي(النص)، وهذا يبقى وقفا على كيفية توظيف تلك الأنساق الجزئية لتتناسب مع الكل، بل لتشكل بتلاقيها الكل، والمراد (بتلاقيها) مدى الانسجام الذي يعمل على تضامها، فإن لم تتضام وتتلاقى فإن وظيفتها تبقى في إطار "المعاني الأُوَل التي تكتفي بمدلولات التراكيب؛ أما إذا شكلت بتضامها نسيجاً واحداً متكاملاً فإنها ترتقي إلى المعاني الثواني، وهي الأغراض التي يصاغ لها الكلام" [1].

البناء الصوتي –إذن– ليس حركة أو خطا مستقيما لا يعوقه عائق دون بلوغ هدف معين ." البناء الصوتي ينهض بأعباء المعنى والإيقاع ، وينفذ إلى ما وراء المستويات الواعية للتفكير والشعور ، ويعبر من خلال التنوع الجم الذي يتمتع به عن نقط التقاء علاقات متبادلة بين عناصر التعبير.إن التشكيل الصوتي حركة الإيقاع والمعنى ،وتفاعلات الإيقاع والمعاني تتداخل مع تفاعلات هذا التشكيل .فإذا كان هناك مدلول ما ، فقد تغير حينما تقدم الشاعر في عملية تكوين الإيقاع أو لنقل في كشف المعنى"[2].

نستنتج مما سبق نسبة من الانسجام والتناغم بين طبيعة البناء المقطعي والبناء الكلي للقصيدة مع رؤية المبدع والنص، وهي محاولة لإضافة درجة من وعي القصيدة الشعرية وكشف أبعادها.

---

[1] – لطفي عبد البديع ، التركيب اللغوي للأدب ، بحث في فلسفة اللغة و الأستطيقا ،دار المريخ ، الرياض، السعودية ، دط ،1989 ، ص 13 – 14

[2] – تامر سلوم : نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي ، ص 62.

الفصل الثاني

التحليل الصرفي لقصيدة أنشودة المطر

المبحث الأول : اللواصق و أنموذج الكلمة

المبحث الثاني :البنية الصرفية

المطلب الأول : الأفعال

المطلب الثاني : المشتقات

المبحث الثالث :الصناعة اللفظية

المطلب الأول : المورفيم الحرّ

المطلب الثاني : المورفيم المقيد

المطلب الثالث :المورفيم الصفري

المبحث الرابع :التشكيل الصرفي للقصيدة

الفصل الثاني : التحليل الصرفي.

عني قدامى اللغويين العرب بدراسة المستوى الصرفي وذلك بذكر بنية الكلمة وتحويلها إلى أبنية مختلفة لمعان متعددة ؛ فقد خصّص ابن جني(ت392ه) بابا في كتابه" الخصائص " أسماه " باب في قوة اللفظ لقوة المعنى " مهتما بوظيفتي التناسب والتقابل بين الألفاظ ؛ إذ يقول : " هذا فصل من العربية حسن ، منه قولهم : خشُن واخشوشن ، فمعنى خشن دون معنى اخشوشن ، لما فيه من تكرير العين وزيادة واو ... وكذلك قولهم : أعشب المكان ؛ فإذا أرادوا كثرة العشب فيه قالوا : اعشوشب ومثله باب فعل وافتعل ، نحو قدر واقتدر؛ فاقتدر أقرب معنى من قولهم : " قدر ... أما قول الله – عز و جل – " **لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اكْتَسَبَتْ** "[1].

فتأويل الله سبحانه وتعالى أن كسب الحسنة بالإضافة إلى اكتساب السيئة أمر يسير ومستصغر ، وذلك لقوله – عز اسمه – " **مَنْ جَاءَ بِالْحَسَنَةِ فَلَهُ عَشْرُ أَمْثَالِهَا وَمَنْ جَاءَ بِالسَّيِّئَةِ فَلَا يُجْزَى إِلَّا مِثْلَهَا** "[2] . ألا ترى أن الحسنة تصغر بإضافتها إلى أجزائها صغر الواحد إلى العشرة ، ولما كان جزاء السيئة إنما هو بمثلها لم تحتقر إلى الجزاء عنها ، فعلم بذلك قوة فعل السيئة على فعل الحسنة"[3].

ويُعدّ علم الصرف من أجلّ علوم العربية وأحقّها بالعناية ؛ لأنّه يتعلّق ببنى الألفاظ العربية، فهو يدرس بِنية الكلمة ووَزنها الذي هي عليه ، ما يَعتريها من زيادة وحذف وقلب وإعلال وغير ذلك . كما يَدرس الدلالة الخاصّة بكلّ بِنية ،

---

[1] – سورة البقرة ، الآية 286 .

[2] – سورة الأنعام ، الآية 160 .

[3] – ابن جني ، الخصائص ، ج 3 ، ص 267 ــ 268 .

التي بها يتبيّن منها كون اللفظ اسماً أو فعلاً ، أو كونه نوعاً من الأسماء أنفسها ، فمنها المصادر و المشتقات والجموع وغير ذلك[1] .

و قد عَرّف ابن جني (ت 392 هـــ) هذا العلم بأنّه: " التلعّب بالحروف الأصول لما يُراد فيها من المعاني المُفادة منها "[2]. وعدّه من العلوم التي ليس لدارس العربية غنىً عنها . قال:"... وهذا القبيل من العلم أعني: التصريف، يحتاج إليه جميع أهل العربية أتمّ حاجةٍ ، و بهم إليه أشدّ فاقة ؛ لأنّه ميزان العربية و به تُعرَف أصول كلام العرب من الزَوائد الداخلة عليها "[3].

ويَدرُس علم الصرف أحوال الكلمة على مُستويين[4]:

1 ــ **البِنية** : إذ يبحث في الميزان الصرفي وما يَعتريه من تغيّر وتبدّل في حالات الإفراد والتثنية والجمع والتصغير والنسب والاشتقاق وما إليها .

2 ــ **الصيغة** : وهي البِنية الثابتة بأصولها وحركاتها ، و هي الهيأة أو الصورة أو القالب اللغوي الثابت الذي تظهرُ فيه الكلمة . وعرّفها أبو هلال العسكري(ت395ه) بأنّها " عبارة عمّا وُضِع في اللغة لتدلّ على أمر من الأمور ..."[5] ، إذ ترجع جميع الألفاظ في اللغة إلى مَبانٍ وصيغ مُحدّدة تتعيّن بموجبها

---

[1] -ينظر : جمال الدين أبو عمرو عثمان بن عمر المعروف بابـــن الحـــاجب : الشافية ، تحقيـــق: أحمـــد عثمان ، المكتبة المكيّة ، مكة المكرمة، 1995م . ص 6 . و أبو الحسن علي بـــن محمد بن علي الجرجاني المعروف بالسيد الشريـــف (ت816هـــ) : التعريفات ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، 1986م ، ج 1 ، ص 76.

[2] – أبو الفتح عثمان بن جني: التصريف الملوكي ، تحقيق : محمد سعيـــد بن مصطفى النعسان ، تعليق : أحمد الخاني ومحيي الدين الجراح ، دار المعارف ، دمشق ، الطبعة الثانية 1390هـــ ــ 1970م ، ص 6 .

[3] – ابن جني : المنصف ، شرح الإمام أبي الفتح عثمان بن جني لكتاب التصريف لأبي عثمان المازني البصري ، تحقيق و تعليق : محمد عبد القادر أحمد عطا ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1999 ، ص 31.

[4] – ينظر : مصطفى النحاس: التحول الداخلي في الصيغة الصرفية وقيمته البيانية أو التعبيرية ، مجلة اللسان العربي ، مكتب تنسيق التعريب ، الرباط ، المغرب ، المجلد الثامن عشر، الجزء الأول ، 1980م .ص 39 .و الدكتور تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها ، مطابع الهيأة المصرية العامة ، القاهرة، 1973م . ص 25

[5] – أبو هلال العسكري (ت 395هـــ) : الفروق في اللغة ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، الطبعة الأولى،1973 ، ص 155 .

المعاني الوظيفيّة و الصرفيّة التي سمّاها ابن جني(ت392ه) "الدلالة الصناعيّة"[1] للألفاظ ، وهي تأتي لديه بعد الدلالة اللفظيّة من حيث قوّة المعنى ، فلكي نحصل على كلمة ذات دلالة خاصة لابدّ أن نُرتّب أصواتها ترتيباً مُعيناً يُعطينا معنىً محدداً .

وللصيغة أهميّة كبرى في إثراء اللغة ، إذ بوَساطتها يمكن زيادة ألفاظ جديدة على وزن الصيغة الأصلية نفسِها ، كما أنّها تُمثّل القَوالب الفكرية التي تصُبّ فيها المعاني العامّة، فهي تُحدّدها وتُعطيها حَجمها و مَعناها الخاصّ[2].

وللعربية أسلوبان في صياغة أبنية جديدة[3].

أحدهما :التحوّل الداخلي في بِنية الكلمة ، و ذلك بتغيير حركاتها الداخلية ، ففي كلّ كلمة عُنصر ثابت و عُنصر مُتحرك ، فالثابت هو مجموعة الصوامت المُؤلّفة لهيكل الكلمة نحو : كرم، والمُتغيّر هو مجموعة الحركات التي تُحدّد صيغتها ،ومعناها نحو : كَرُمَ، وكُرِمَ، وكَرَمٌ.

الآخـــر :الزيادة أو الإلصاق ، وهو زيادة صوامت خاصّة بالدلالة ، وهي إمّا سوابق أو لواحِق أو حَشو للكلمة . نحو: رَحِمَ فهو راحِم ، ومَرحوم، ورَحيم واستَرحَمَ استِرحاماً فهو مُسترحِم .

---

[1] – ابن جني، الخصائص ،ج 3 ، ص 98 .

[2] – عبده عبد العزيز قلقيلة: لغويات : ، مكتبة الأنجلو مصرية،مصر، 1977م . ص 55 .

[3] –عبد الصبور شاهين : المنهج الصوتي للبنية العربية رؤية جديدة في الصرف العربي ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ــ لبنان،1980،ص 43 - 44 .

المبحث الأول : اللواصق و أنموذج الكلمة.

يمكن تحديد ثلاث طبقات من اللواصق هي : اللواصق الاشتقاقية، وتمكن من توليد صور مشتقة جديدة انطلاقا من الجذر أو صورة أخرى بسيطة . واللواصق الصرفية وتحتوي الصور المصرفة للفعل والاسم والصفة . وأخيرا المتصلات والأدوات مثل : الضمائر والحروف النحوية المتصلة.

ونقدم فيما يلي تصنيفا أوليا لبعض اللواصق ، بادئين بالسوابق ، والتغير المقولي الذي تستلزمه من خلال قصيدة " أنشودة المطر ":

السابقة	نوعها	مقولتها	السطر الذي وردت فيه	أمثلة
تَ	اشتقاقية	ف	**وَإنْ تَهَامَسَ الرِّفَاقُ أنَّـــها هُنَاكْ**	تهامس
ان	"	ف	**وَكَيْفَ تَنْشج المزاريبُ إذا انْهَمَر ؟**	انهمر
م	"	س	**وينثر الغلالَ فيه مَوْسِمُ الحصادْ**	موسم
أَ	صرفية	ف	**وأسمع القرى تَئِنُّ ، والمهاجرين**	أَسمع
ن	"	"	**ثُمَّ اعْتَلَلْنَا – خَوْفَ أَنْ نُلامَ – بِالمَطَر...**	نلام
ي	"	"	**" يَرُجُّهُ المِجْدَافُ وَهْنَاً سَاعَةَ السَّحَرْ**	يرجّ
ت	"	"	**"وَتَرْقُصُ الأَضْوَاءُ ...كَالأَقْمَارِ فِي نَهَرْ**	ترقص
س	متصل	ف	**سيُعْشِبُ العِرَاقُ بِالمَطَر...**	سيعشب

يعدّ اعتماد السياب للسابقة في نصه الشعري طريقة من طرائق التعبير اللغوي التي تحمل دلالات أراد أن يوصلها إلى المتلقي بطريقة مختصرة ، فضلا عن تأكيد المعنى وتركيزه في ذهن السامع .

فصيغة (تفاعل) – تهامس– هنا ، بيئة واسعة تقترن بمعان نفسية لا تتوافر في حال التعبير بصيغة أخرى . ذلك أنه يراد تصوير الهم البعيد والحزن المفرط الذي يخضع له الرفاق و يعانون منه ، وهنا نزعم أن المدلول الموجه الذي تفيده زيادة الألف والتاء في هذا البناء (تفاعل) قد يكون ادعائيا لا حقيقيا ،وكأن بلاغة هذه الصيغة لا يقوم على ترديد النظر بينها وبين صيغة(فعَل)– همس– والانتقال الذوقي بينهما .

إن التهامس أمامه ثروة شعورية لا عوض عنها . بل الحس اللغوي في أوضح صوره يعطينا من (التهامس) المعنى النفسي المتصل بالحس وهو الذي يستمد منه روح (الصيغة) والتركيب ،" أعني علاقة (الصيغة) بجماليات الشعر هامة والحاجة إليها واضحة من أجل مواجهة فاعلية اللغة و توضيح النشاط الخيالي الشعري .وفي هذا المقام لا نستطيع إن البناء الصرفي لا يثري المعنى الأدبي ولا يحتمل أكثر من بعد واحد فتفاعل الدلالات أو التكيف المتبادل بين البناء الصرفي ومطالب التركيب والسياق تؤدي بنا إلى الاعتراف بحتمية المعنى المتعدد أو دخول المدلول الصرفي الموجه كعنصر في بنية الشعر الإيقاعية و نشاطه الخيالي"[1].

فمثلا (موسم) ،هنا الميم من أهم السوابق في اللغة العربية ، و"تعد من أهم الأدوات في صرف العامية ، بل إنها ترجع بأصلها إلى ما هو أبعد من ذلك إلى الحامية والسامية ،وقد تناول بوور(pauer)و نيبرج(nyperg)الميم بوصفها سابقة في العربية ،وحاول كل منهما أن يضع تفسيرا تاريخيا لهذه الظاهرة : (والمبدأ العام الذي وضعه نيبرج للتفسير هو : أن الأسماء ذات السابقة (م) تأتي جملة قديمة

[1] – تامر سلوم : نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي ، ص 100.

مركبة من الاسم الموصول ما + صلة فعلية أو اسمية ، فهي جملة متجمدة التصق فيها الموصول بالجملة ، فمثلا عبارة : ما رَحُبَ، بمعنى ما كان واسعا فسيحا ، قد أصبحت مَرحب بمعنى مكان واسع فسيح . وقد تنوعت أوجه النطق بالكلمات ذات السابقة (م) لتؤدي معاني صرفية مختلفة"[1] .

– **استعملت الميم المكسورة (مِ)** للدلالة على أسماء الآلة و صيغ التكثير (المبالغة) فأسماء الآلة : مِفْعل ومِفْعلة و مِفْعال نحو : مِبْرد ،ومِغْرفة و مِفْتاح و صيغ التكثير : مِفْعل ومِفعيل ومِفعال ، نحو : مِعطر و معطير ،ومِعطار ،ونظرا لكثرة التداخل الصيغي بين أسماء الآلة وصيغ التكثير لذا يرى رايت صيغ التكثير أسماء آلة مستعملة على سبيل المجاز .

– **الميم المفتوحة (مَ)** استعملت للدلالة على اسم الزمان والمكان واسم المفعول واسم الذات واسم المعنى (المصدر الميمي) من الثلاثي فاسم الزمان والمكان مَفعل ومَفعلة ومَفعيل ومَفعِلة نحو : مكتب ومكتبة ومنهل وموعد ومترل ومترلة[2] .

وتتوارد(صيغة مِفعال) إلى هذه الأسماء بالنسبة إلى الأصل التي يكون الصامت الأول فيها واوا نحو : مِيعاد (مكان وزمان الوفاء بالوعد) ومِيقات مكان أو زمان محدد لوقوع حدث ما .أما الاسم المعنى فمَفعل ومَفعِل نحو : مذهب ومركب ومرأى وموعد ويبدو أن هذا تكرار لاسمي الزمان والمكان غير أنه بيّن معاني هذه الصيغ عن طريق السياق . وإلى هذه الأسماء ترجع أيضا أسماء فعلية بزنة (مِفعال) تتخذ ببساطة معنى حسيا مثل : ميراث و ميثاق .

– **الميم المضمومة (مُ)** استعملت للدلالة على اسم الفاعل والمعنى أو الذات واسم الزمان والمكان والمصدر الميمي – من غير الثلاثي .

---

[1] – سمير داود سلمان : التحويل الصرفي و دلالاته في شعر بدر شاكر السياب ، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية ، العراق المجلد 12، العدد 2 ، 2009، ص 91.

[2] – ينظر : المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

ويرى مصطفى النحاس أن هذا المبدأ الذي فسر به (نيبرج) بادءة الميم في اللغة العربية يبدو في جملته صحيحا وأضاف قائلا :" لأننا إذا رجعنا إلى ما قاله الصرفيون العرب بهذا الصدد، وجدناهم يصوغون هذه المشتقات في الأفعال ثم هم يقسمون الأفعال إلى ثلاثية وغير ثلاثية .فالأفعال الثلاثية يأتي منها اسم المكان والزمان على وزن(مفعل) إن كان المضارع مضموم العين أو مفتوحا أو معتل اللام كمقام ومسعى ومرمى ، وعلى وزن (مفعِل) إن كانت مكسورة العين في المضارع أو كان الصامت الأول فيها واوا نحو : موعد ومجلس ، وشذّ عن هذه الصيغة بعض الألفاظ ، نحو : مسجد ومغرب ومشرق ومنبت ومِطلع ، فقد جاءت بالكسر والقياس الفتح ؛لأنّ مضموم العين في المضارع والمصدر الميمي على زنة اسم المفعول من غير الثلاثي؛ أي بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وفتح ما قبل الآخر مثل : مُكرَم و مُستخرَج .

وأما أسماء الآلة وصيغ المبالغة فقد جاءت بكسر الميم ، وقد خرج عن القياس من أسماء الآلة ألفاظ منها: مسعط ومُنْخُل ،ومُفصُل ومُكحُلة ، إذ جاءت بضم الميم وفضلا عن ذلك فإنّ المشتقات لم تأت من أسماء جامدة باستثناء بعض أسماء الآلة التي لا ضابط لها ، كفأس و القدوم و السكين بعض أسماء المكان كمأسدة و المسبعة من الأسد و السبع ...

مما يدل على أن اللغويين العرب كانوا يرون أن هذه المشتقات قامت أساسا على الجملة الفعلية + بادئة الميم ،وذلك يفسر المبدأ العام الذي وضعه الغربيون لتلك الظاهرة ، ويدل في الوقت نفسه على أن المشتقات في العربية تعتمد اعتمادا واضحا على البوادئ [1].

[1] – ينظر : هنري فليش اليسوعي : العربية الفصحى نحو بناء لغوي جديد ، تعريب و تحقيق : عبد الصبور شاهين ، دار الآفاق ، بيروت ، ط1، 1966، ص 15 .

ونلحظ في نص السياب أن السابقة (م) استعملت للدلالة على اسم الفاعل واسم المفعول والمكان والزمان و اسم الآلة.

أما بالنسبة للواحق فنحدد بعضها كالآتي :

اللاحقة	نوعها	مقولتها	السطر الذي وردت فيه	أمثلة
ي	اشتقاقية	ص	**في عالَمِ الغَدِ الفَتِيِّ ، واهب الحياة"** .	الفتيّ
ت	صرفية	ف	**أوْ حُلْمَةٌ تَوَرَّدَتْ عَلَى فَمِ الوَلِيـــــدْ**	تورّدت
نا	"	"	**وَكَمْ ذَرَفْنَا لَيْلَةَ الرَّحِيلِ ، مِنْ دُمُوعْ**	ذرفنا
ون	"	ف س	**يُصَارِعُون بِالمجاذيف وبالقُلُوع وأسمع القرى تَئِنُّ ، والمهاجرين**	يصارعون مهاجرون

أشرنا سابقا أن اللواحق هي زوائد تلحق آخر اللفظ ،وتعمل على تحقيق هيكل بنائي جديد للصيغة لم يكن موجودا قبل الإلحاق ، محدثة مجموعة من الدلالات اللغوية ، واللواحق التي وردت في القصيدة عدّة و لكننا سنقصر الدراسة على المثال التالي :

اللاحقة (آن): تؤدي هذه اللاحقة دورا هاما في العربية ، " فنجدها في بعض المصادر في صيغ (فَعَلان) بفتح الفاء والعين، نحو خفقان، وطيران ، ودوران وفِعلان بكسر الفاء وسكون العين ، نحو : عرفان ، وفُعلان بضم الفاء نحو :

نُقصان ووُجدان وقربان ، وفي بعض الصفات في صيغة (فعلان) (فعلى) ،نحن ظمآن ظمآي ، وفي جمع التكسير في صيغة فعلان ، مثلثة الفاء ،نحو : فرسان وإخوان وذكران ،وفي المثنى في حالة الرفع : فتيان ، وتدخل في الفعل الماضي والمضارع والأمر ففي المضارع تدخل بأجمعها، نحو : يذهبان ،يزحفان ، وأما الماضي والأمر فتدخل الألف فقط نحو: ذهبا ،اذهبا"[1] ، واللاحقة (آن) لها حضور في القصيدة وقد وردت في مواضع منها:

اللاحقة الفعلية (آن) نحو :

قوله : **عَيْنَاكِ حِينَ تَبْسُمَانِ ثُورِقُ الكُرُومْ**[2]

و قوله : **وَمُقْلَتَاكِ بِي تُطِيفَانِ مَعِ الْمَطَر**[3]

إن استعمال اللاحقة الصرفية (آن) لها أثر دلالي وأسلوبي في المفردة الخاصة والتعبير عامة إذ يرى علي الشرع(1946م – ...) في قول السياب :" **وَمُقْلَتَاكِ بِي تُطِيفَانِ مَعِ الْمَطَر**" أنه " يجسد حركة دورية من خلال تعاقب مضمون محاولة النهوض والتعثر في مسيرة العراق الحديث وطنا وشعبا"[4].وهو تفسير من خلال الإحالة إلى واقع العراق .

فعندما تتصل اللاحقة بالفعل (تطيفان) فإنها تمنحه قوة تعبيرية قائمة على شعور داخلي مبعثه الإرادة القوية مما أكسب المفردة إيقاعا داخليا قويا ألقى بظلاله على المعنى المراد إيصاله إلى السامع ، كما يؤدي إلى إظهار بلاغية الصيغ ودورها الفعال في تأثير النص على النفوس .و"على الرغم من أن الصيغة و المعنى أمران مستقلان عن بعضهما لأن الصيغة أصوات مرتبة ترتيبا خاصا ، والمعنى صورة ذهنية

---

[1] – سمير داود سلمان : التحويل الصرفي و دلالاته في شعر بدر شاكر السياب ،ص 95.

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

[3] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص163.

[4] – علي الشرع : قراءة في أنشودة المطر للسياب ، مجلة أبحاث اليرموك ، جامعة اليرموك ، الأردن ، م3، ع2، 1986، ص 74 .

تدل عليها تلك الأصوات ، إلا أن الصيغة والمعنى مترابطان ومتكاملان في أداء الوظيفة اللغوية"[1].

ونشير أن هناك سوابقا و لواحقا أخرى لم ندرجها كاملة مثل الأواسط والتكرار الصوتي ، أو التضعيف والمد الحركي ." وفضلا عن ذلك فإنهم التفتوا إلى مظاهر المعنى الحساسة في (الصيغة) الشعرية ، ولذلك تراهم يتحدثون عن لغة الشعر وعن لغة النثر ، ويدركون أن لغة الشعر وبنيته أكثر تنوعا وأعظم تعقيدا منها في لغة النثر"[2]. ويرون أن من حق الشاعر أن يستعين بأضعف اللغتين إن احتاج إلى ذلك لأنّ " الشعر موضع اضطرار ، وموقف اعتذار ، وكثيرا ما يحرف فيه الكلام عن أبنيته وتحال فيه المثل عن أوضاع صيغها لأجله"[3].

نلاحظ أنّ هناك بعض اللواصق الملتبسة ،وهي التي تكون متشابهة على المستوى الصوتي ، وإن كانت طبيعتها مختلفة ، مثل : التاء التي تكون إما اشتقاقية وإما صرفية وتغير بعض اللواصق مقولة الكلمة وأخرى لا تغيرها " ذلك أن من الممكن أن تكون الدلالات الإشارية ذات معنى كامن يعطيها خصبا وثراء ومن الممكن ، دون عناء أن نقرأ فيها رمزا . و القارئ بداهة لا يستطيع أن يهمل ما قد يصاحب المواقف المعزولة من تشابك في إيقاع المعنى نفسه ولا يمكن في حالة كهذه أن يتناسى أن ما هو معزول محدد ذو معنى ملتبس متعدد"[4].

كما أن هناك بعض اللواصق تدخل على صورة معينة من الفعل ، كاللواصق التي تدخل على الفعل الماضي ، ولواصق الفعل المضارع ولواصق الأمر ، ثم هناك لواصق أخرى تدخل على وجه معين للفعل ، مثل الفعل المضارع المرفوع أو المنصوب أو المجزوم أو المؤكد ، وفي هذا الإطار يمكن الحديث عن طبقات معينة

---

[1] – عبد الرحمن أيوب : محاضرات في علم اللغة ، المكتبة العربية ، بغداد ، 1966 . ص 283 .

[2] – تامر سلوم :نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي ، ص 97..

[3] – ابن جني : الخصائص ، ج 3 ، ص 188.

[4] – تامر سلوم : نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي ، ص 101.

(أو نماذج موحدة) من الكلمات التي تأخذ لاصقة من اللواصق وتسلك نفس السلوك ، كما هو موضح في الجدول التالي :

الفعل	الماضي	المضارع	اسم الفاعل	اسم المفعول
نثر	نَثَرَ	يَنْثُرُ	ناثِر	منثور
انهمر	انهمر	ينهمر	مُنْهَمِر	مُنْهَمَر

نلاحظ أن طبقة من الكلمات تأخذ نموذجا محددا من اللواصق ، سواء تعلق الأمر باللواصق الصرفية أو الاشتقاقية . فتحديد هذه الطبقات ،وكذلك طبقات اللواصق ، يساهم من دون شك في تحليل البنية الصرفية للغة العربية في جانبها التسلسلي .

ووظّف السياب صيغة (انهمر) في نصه لتحقيق الدلالة اللغوية المتمثلة في إحداث الفعل. وهو توظيف فني يقصد من خلاله أن المطر ينسكب بقوة .لغرض تقريب الصورة الحسية إلى المتلقي بطريقة جمالية فنية ، و في هذا الصدد يرى العقاد (1889م- 1964م) أن تجاوز العربية بتعبيرات المجاز حدود الصورة المحسوسة بسهولة تجعل السامع يفهم المعنى المقصود عن طريق النفاذ في الصورة الحسية إلى دلالتها النفسية[1].

فضلا عن ذلك فإن المفردة لا تخلو من لمحة أسلوبية فالإيحاء الدلالي لها أسهم بشكل كبير في تقريب المعنى ففيه من الإثارة ما يحرك مشاعر السامع وأحاسيسه فالقوة و النشاط و السرعة في إحداث الفعل ، سمات أسلوبية تكشف عنها لفظة (انهمر) . " وعلينا ألا ننسى لحظة واحدة أن (الصيغة) و(اللواصق أو اللواحق) و(الزمن) ...الخ . بالنسبة إلى النشاط الأدبي الواحد لا وجود لها إلا في داخل

[1] -سمير داود سلمان : التحويل الصرفي و دلالاته في شعر بدر شاكر السياب ،ص 90.

التركيب ،ففيه يؤثر بعضها في بعض ويتفاعل معه ، وهي لا توجد ولا تكون لها قيمة إلا نتيجة لعلاقاتها المتبادلة أو ارتباطها بالعناصر الأخرى ،وكل نظرة إلى البناء الصرفي على أنه مجرد مجموع من العناصر المكونة ، والاعتقاد بأن أي عنصر مكون يمكن أن يظهر أو يختفي أو تتحدد فاعليته ، دون أن يخضع لنشاط التركيب إنما هو إغفال لفاعلية اللغة و تشكلها الجمالي "[1].

ويتكفل الصرف بالكشف عن المعرفة التي يملكها المتكلم لبنية الكلمة وتنظيهما وبالتالي تحديد الكلمات الممكنة في اللغة ،إذ نلاحظ أن هناك صيغا صرفية متنوعة تمكن من التعبير عن مختلف المعاني تعبيرا دقيقا أو موجزا ، فينبغي للمتكلم أن ينتبه إلى تنوع هذه الصيغ ومعرفة المستعمل منها ، وإدراك ما تفيده من دقائق مختلفة باختلاف السياق أو المقام، والصيغة الواحدة قد يتغير معناها أيضا بتغير السياق أو المقام " فالكلمة عندما تريح النطق (جهاز الإرسال) و السمع (جهاز الاستقبال)ظاهرا فإنها تريح الذوق الإنساني باطنا ،وكلّما ارتقت الكلمة المريحة استطاعت أن تشرك حواس الإنسان الظاهرة والباطنة في عملية الخلق الأدبي،إن الكلمة الفصيحة السهلة هي التي تعرفنا بالمشاعر والأشياء مباشرة ، وبذلك تحقق الإفادة "[2].

وتختلف الصيغ أو الأبنية الصرفية من حيث خصوبتها و طاقاتها التوليدية وتدرج دلالاتها من العام إلى الخاص أو من الخاص إلى العام أو من الحقيقة إلى المجاز.

المبحث الثاني : البنية الصرفية.

الكلمة رمز يجسد في أذهاننا صورة الشيء المدلول ، نستشعره ونستحضره من غير أن نراه ، وتتحرك خلاله معطيات الحواس انفعالا ، أو دهشة ، إعجابا أو إعراضا ولهذا فإن تنظيم الدال (الكلمة) صوتيا ، أو صرفيا ، أو تركيبا لا يجري

[1] – تامر سلوم : نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي ، ص 104.

[2] – هادي نهر : دراسات في الأدب و النقد ثمار التجربة ،عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1 ، 2011 ،ص199 .

اعتباطا و إنما هو جزء من البرهنة على الدلالات المستفادة منه ، وجزء من جماليات النص الذي يرد فيه ذلك الدال فالكلمات داخل النص الشعري مثلا تقترن بدلالات أكثر شمولا ، وجمالا و تأثيرا ؛" لأن الكلمة في النص الشعري تنطوي على تصميم داخلي معقد يحكم جرسها، وبناءها الصرفي ، ودلالاتها المجازية وإيحائها الفكري والشعوري .بما يؤكد أن تحليل الكلمة الشعري ،وفك رموزها بجميع ظلالها ،ومظاهرها فن قائم بذاته"[1]؛ لأن لغة الشعر لا تتصل بقشرة الأشياء وإنما بعمقها ، تستدعيها لتجعل منها صورة آسرة ومعنى نابضا بالحركة والمفاجأة والتأثير ."و على الرغم من إيماننا بأنّ الكلمة تكتسب جمالها من السياق ومن تلاحمها مع جاراتها ، فإنه يبقى للفظة المفردة جمالها و سر تأثيرها ... فالصورة كما تكون في مجموعة من الألفاظ تكون لفظا واحدا والشاعر في بحثه ، وتركيبه للصورة يستخدم اللفظ المفرد ،كما يستخدم المجموعة من الألفاظ "[2].

تحاول الدراسة الإجابة عن السؤال الآتي: كيف تحقق هذه البنية اللفظية وظيفتها الشعرية؟ يطرح رومان ياكوبسن (1896م – 1982م)في مقاله الرائد (اللسانيات والشعرية) السؤال الآتي: حسب أي معيار لساني نتعرف، تجريبيا، على الوظيفة الشعرية؟ وعلى وجه الخصوص، ما هو العنصر الذي يعتبر وجوده ضروريا في كل أثر شعري؟.

يقدم ياكوبسن(1896م – 1982م)إجابته عن هذا السؤال بالتذكير أولا بأهمية ما يدعوه بالنمطين الأساسيين للترتيب المستعملين في السلوك اللفظي: الاختيار والتأليف .

---

[1] – محمد شكري عياد : اتجاهات البحث الأسلوبي – دراسات أسلوبية اختيار وترجمة و إضافة شكري عيّاد ، دار العلوم الرياض ، الطبعة الأولى ،1985، ص 85 .

[2] – عز الدين إسماعيل : الأدب و فنونه ، دار الفكر العربي ، القاهرة ،ط 5 ، 1973، ص 139.

ثّم يتابع ياكويسن(1896م – 1982م) تعريفه لهذه العملية كالآتي:" إن الاختيار ناتج على أساس قاعدة التماثل والمشابهة والمغايرة والترادف والطباق، بينما يعتمد التأليف وبناء المتوالية على المجاورة. وتسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف. ويرفع التماثل إلى مرتبة الوسـيلة المكونة للمتوالية. ويوضع كل مقطع، في الشعر، في علاقة تماثل مع كل المقاطع الأخرى لنفس المتوالية؛ ومن المفروض أن يكون نبر الكلمة مساويا لنبر كلمة أخرى: وعلى نفس المنوال، تساوي الكلمة غير المنبورة الكلمة غير المنبورة، والكلمة الطويلة(تطريزيا) تساوي الكلمة الطويلة، والكلمة القصيرة تساوي الكلمة القصيرة: ويساوي حد الكلمة حد الكلمة وغياب الحد يساوي غياب الحد؛ والوقفة التركيبية تساوي الوقفة التركيبية، وغياب الوقفة يساوي غياب الوقفة. إن المقاطع تتحول إلى وحدات قياس، ونفس الشيء يقال عن المجتزءات والنبور"[1].

نرى أن القوة التعبيرية للكلمة ، و فعلها في النص الأدبي لا يتأتى من معناها وحده ، بل من طبيعة جرسها و شكلها البنائي و علاقتها بغيرها من الكلمات فجمال اللغة في الشعر يعود في المقام الأول إلى نظام المفردات وعلاقاتها ببعضها."إن من المستحيل أن نناقش فاعلية المكون الصرفي بمعزل عن فاعلية(التركيب) إذ التركيب لا يوجه إدراكنا إلى نوع من الإمكانات الملائمة فحسب ولا يتوقف نشاطه لكي يفحص العناصر المكونة أو يقدر علاقتها. ولكن فاعليته هي ما تقتضي انتباها عميقا واعيا ، وما تجتذب الإحساس الجمالي بوجه خاص. وهي بعيدة عن المدلول الثابت الموجه بقدر ما هي بعيدة عن ترتيب الأجزاء أو العناصر المكونة ترتيبا منطقيا وتعاقبها واحدا تلو الآخر"[2].

---

[1] – رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ص 33.

[2] – تامر سلوم : نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي ، ص 107.

وتستوعب الكلمة في السياق إضافة إلى معناها المعجمي قيما دلالية إضافية من انتماء إلى قسم من أقسام الكلام ، واكتساب القدرة على إفادة ما يسمى (المقولات النحوية) من جنس ،وعدد ،وتعريف ، وتنكير ،وزمان ، وعلى ما يسمى (المقولات الصرفية) من اشتقاق أو جمود ،أو زيادة أو حذف ،أو إبدال ،أو إعلال،أو تصغير ،أو نسبة ،أو غير ذلك .كما أن " للصيغ الصرفية علاقة حاسمة بأساليب اللغة فثمة كلمات ذات صيغ صرفية معيّنة تتمتع بتعبيرية داخلية و طبيعية تختلف فيها عن الكلمات ذات الصيغ الأخرى ، فطبيعة البناء الصوتي للكلمة من رخاوة ، أو نداوة ،أو شدة ، أو جهر ، أو همس له دور في الكشف عن القوة الخفية للكلمة فالمشتقات مثلا تستوعب المفاهيم المعجمية شأنها شأن الكلمات الأخرى غير أنها تستوعب زيادة على ذلك دلالات الزمان ، والمكان ، والعددية ، والهيئة"[1]. وهي في كل هذه المعاني ترتبط بها صورا خاصة ملائمة .

المطلب الأول : الأفعال.

يعد استعمال البنيات الفعلية المضارعة أو الماضية ، المجردة أو المزيدة ، المتعدية أو اللازمة ، المشتقة أو الجامدة ، أو غير ذلك من البنيات الصرفية لا يجري اعتباطا فلكل بناء دلالة خاصة به ، فتصير داخل النص الشعري بنيات إيحائية تمثل جزءا من مظاهر ، واتجاهات ،وأفكار وحالات نفسية أو شعورية معنوية ." إذ أننا على المستوى البلاغي والأدبي نستعمل بنيات ،وتراكيب وأساليب معينة تشكل بجملتها (تقنيات الإقناع بالكلام) ،والإقناع هدف الباث شاعرا ،أو كاتبا ، أو خطيبا ،مما يؤكد أن لغة الأدب عموما،والشعر خصوصا ، لغة مخصوصة مميزة ؛ لأنها لغة انفعال وحساسية وتوتر ، يعود جمالها في الشعر– فيما يعود– على مستوى البنيات إلى نظام المفردات ، وائتلاف أصواتها وعلاقاته مع بنيات أخرى "[2].

---

[1] – هادي نهر : دراسات في الأدب و النقد ثمار التجربة ،ص 189 .

[2] – المرجع نفسه ، ص 193 .

ويحاول البحث أن يتأمل بعض البنيات الصرفية من خلال نص شعري سيابي قد يوصل إلى بيان دور كل صيغة صرفية في إيقاع النص ودلالاته وجماله ،" إذ الإيحاء الأدبي للكلمات ليس تعبيرا مختصرا عن العوالم التي تعيش فيها.و البنى – اسما أو صفة أو فعلا ، أو ضميرا أو أداة ... لا يعيش معنا مجردا وإنما ينطلق أحاسيس واضحة أو غامضة قوية أو ضعيفة مشروعة أو غير مشروعة . أما الدلالة المعجمية فليست هي الدلالة الأدبية بحال وإن أمكن أن يستأنس بها في موقف ما "[1]، بما يكشف لنا أن هناك ترابطا وثيقا بين الكلمة وإيقاع النص الواردة فيه من جهة، وبين هذه البنية والأفكار التي تحملها أو توحي بها من جهة أخرى ." مما يبرز أمامنا الإمكانيات الأسلوبية والدلالية للغة المعينة ، ومن ثم يبعد (الصرف) عن كونه مجرد نظريات اشتقاقية أو إجرائية غايتها تكثير المفردات ، ونمو اللغة ،ويمنحه درجات اقتراب واسعة من نفوس مريديه ، ويجعل له مكانا في دراسة الشعر وتحليله ، ونقده والكشف عن أفكاره ،وأسراره وجماليته"[2] .

لقد تنوعت الأفعال في قصيدة (أنشودة المطر) . فمنها الماضي والمضارع مرفوعا ومنصوبا ومجزوما ، وبلغ عددها (92) فعلا من بينها (5) فعلا ناقصا.

والفعل ما دل على حدث مقيد بزمن ، " فالزمن عنصر أساس في الفعل يميزه عن الاسم والحرف ، ولهذا قيل : الفعل ما دل على زمن ، ويفيد التجدد والحدوث في زمن وقوعه .مثل :يقوم محمد ، أفاد حدوث القيام بعد أن لم يكن ،فقد كان جالسا أو نائما، ودلّ الفعل على الزمن،وهو التجدد فهو يقوم و مازال في الحدث"[3].

---

[1] – تامر سلوم : نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي ، ص 102.

[2] – المرجع نفسه ، ص 190 .

[3] – محمود عكاشة : التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة ، دراسة في الدلالة الصوتية و الصرفية و المعجمية ، دار النشر للجامعات ،القاهرة ، ط2 ، 2011 ، ص 95 .

وقد أفاد حدوث الفعل تقيده بزمن بزمن الحدوث (ماض،مضارع ، مستقبل) يسمى هذا زمن الفعل ، قال سيبويه(ت180ه) " أمّا الفعل ، فأمثلة أخذت من لفظ أحداث الأسماء ، وبنيت لما مضى ، وما يكون ، و لم يقع ، وما هو كائن لم ينقطع "[1].

ويلاحظ على القصيدة انعدام الأفعال المبنية للمجهول. والجدول التالي يبين توزيع الأفعال من حيث كونها ماضية أو مضارعة ، أو أفعال أمر ، و يبين عدد مرات ورود كل نوع على حدة فيها .

الأفعال في قصيدة أنشودة المطر للسياب :

نستطيع أن نحدد الأفعال الموجودة داخل النص ، ونوعية الأزمنة التي تدل عليها من خلال الجدول التالي :

الفعل الماضي		الفعل المضارع			فعل الأمر
التام	الناقص	المرفوع	المنصوب	المجزوم	
19	4	65	3	1	/
المجموع : 92					

ونلاحظ من خلال الجدول أعلاه أن الفعل المضارع أكثر الأفعال تكرارا ، فقد بلغ (69) فعلا ، يليه الفعل الماضي – مع فارق كبير – إذ بلغ عدد وروده (23) فعلا . كما هو ممثل ، فلماذا زاد الفعل المضارع على قسيميه ، وما الغرض ؟ وما الدلالة ؟ .

[1] – سيبويه : الكتاب ، ج 1 ، ص 2 .

ونلحظ عناية السياب واضحة بحركة الزمن داخل النص ، لإدراكه ضرورة هذه الحركة في البنية الدرامية والإسهام في تنشيط عناصر مصاحبة كالخبر والنعت والحال بوصفها عوامل مولدة للإيحاء" وتحددت هذه العناية بالفعل خاصة،ولاسيما الفعل المضارع الذي يتحلى بمرونة عالية من حيث الإسناد إلى الضمائر ، والتحول إلى أزمنة مغايرة ، وتلونه إثباتا ونفيا وتوكيدا ، وتعدد نواصبه وجوازمه "[1]، هذه الخصائص مكنته من الاتصاف بالحركة المطواعة واللازمة للتصعيد الدرامي .

لعلّ تسويغ هذا الولع بالفعل المضارع " يكمن في حرص الشاعر المعاصر على تناول أفكار عصره ومشاكل مجتمعه الراهن ، وحرصه كذلك على أن يتفاعل مع ما يجري من أحداث ، ويظهر بذلك تشبثه بحاضره مهما كانت نظرته المستقبلية معتمة أم مضيئة ، أو إن كان معظم الشعراء المحدثين يضجون من بؤس الحاضر وقتامه وكونه لا يبشر بغد مشرق في الأعم الأغلب"[2].

1 – الفعل المضارع :

وهو ما يدل على حدوث شيء في زمن التكلم أو بعده ، نحو: يقوم ،يقول يدل على الحال ، والاستقبال . ويترجح الحال إذا تجرد المضارع من القرائن المخلصة للحال ، أو الاستقبال .

ويتعين للدلالة على الحال بمصاحبة (الآن) و ما في معناه و بلام الابتداء ونفيه (ليس) و (ما) و (إنْ).و يتعين للدلالة على الاستقبال بظروف مستقبل مثل (غدا) وبإسناد إلى متوقع ، وباقتضائه طلبا أو وعدا ، وبمصاحبة ناصب ، أو أداة

[1] – كمال عبد الرزاق العجيلي : البنى الأسلوبية ،دراسة في الشعر العربي الحديث ، دار الكتب العلمية ، لبنان ،ط 1 ، 2012،ص179.

[2] – المرجع نفسه ،ص 181 .

ترج أو إشفاق أو مجازاة أو (لو) المصدرية ،أو نون توكيد أو حرف تنفيس ،وهو (السين) أو (سوف) أو (سفْ) أو (سوْ) أو (سى)[1] .

إذا جئنا للبنيات الفعلية في القصيدة وجدنا أكثرها أفعالا مضارعة ،وهو أغلبها حضورا وتدفقا وطغيانا ، وكثافة من الفعل الماضي ، " وهذه البنيات المضارعية ذات دلالات زمانية آنية أعني أن أغلبها مرفوعة ، والرفع في المضارع دلالة الحالية ، كما النصب دلالة الاستقبال ، والجزم دلالة المضي ، إن البنيات الزمانية الآنية تثير مشاعر إيحائية تظل تتسع ، وتتشعب فتذكي تذكارات عالقة بالشعور تمتد و تتفسح أبعادها خالقة حركة متصلة الحلقات متتابعة الأحداث "[2].

فعندما يتحدث السياب عن عيني الحبيبة وتبدأ الحركة بهما فتنشأ ساكنة سكونا كليا ساعة الميلاد، ثم تتصاعد حركتهما باتجاه العناصر الطبيعية ، فتشهد تحولات كثيرة (تورق الكروم . ترقص الأضواء. تنبض النجوم) .فيدل ذلك على الحدث المستمر نتيجة ابتسام العينين ، وكأن الحياة مصدرها عينا الحبيبة ، كما يوحي فعل (تبسم) بالسعادة التي تتحقق بفضل حركة العينين ، وترسم صورة فريدة تساهم الحركة تدريجيا في تشكيلها ونحتها.

ونلحظ عناية السياب واضحة بحركة الزمن داخل النص؛ لإدراكه ضرورتها في البنية الدرامية والإسهام في تنشيط عناصر مصاحبة كالخبر والنعت والحال بوصفها عوامل مولّدة للإيحاء ، و" تحددت هذه العناية بالفعل خاصة ،ولاسيما الفعل المضارع الذي يتحلى بمرونة عالية من حيث الإسناد إلى الضمائر ، والتحول إلى أزمنة مغايرة وتلونه إثباتا ونفيا وتوكيدا ،وتعدد نواصبه وجوازمه . هذه

[1] – ينظر : ابن مالك : تسهيل الفوائد و تكميل المقاصد ، تحقيق : محمد كامل بركات ، دار الكاتب العربي ، مصر ، 1967، ص 5.

[2] – هادي نهر : دراسات في الأدب و النقد ثمار التجربة ، ص 199.

الخصائص وسواها مكّنته من الاتصاف بالحركة المطواعة و اللازمة للتصعيد الدرامي"[1]. و من ذلك قوله :

عَيْنَاكِ حِينَ تَبْسُمَانِ تُورِقُ الكُرُومْ
وَتَرْقُصُ الأَضْوَاءُ ...كَالأَقْمَارِ فِي نَهَرْ
يَرُجُّهُ المِجْدَافُ وَهْنَاً سَاعَةَ السَّحَرْ
كَأَنَّمَا تَنْبُضُ فِي غَوْرَيْهِمَا، النُّجُومْ...
وَتَغْرَقَانِ فِي ضَبَابٍ مِنْ أَسَىً شَفِيفْ[2]

وتأتي الأفعال المضارعة دفقا من المعاني ، وحشدا من الصور تتنامي شيئا فشيئا للتعبير عنه بأسلوب جديد يعتمد على الإيحاء .ومع العلم بأنّ أحرف المضارعة (أنيت) هي التي تمد أنساق الكلام وتسلسلها على وفق امتداد الفرد في المجتمع فالتحقيق عند النحاة في ترتيب أحرف المضارعة أن تقدم الهمزة ، ثم النون ، ثم التاء ثم الباء ، وذلك ؛ لأنّ الهمزة للمتكلم وحده، والنون للمتكلم ومن معه ، والتاء للمخاطب مطلقا واحدا كان أو جماعة مثنى أو مجموعا ، مذكرا أو مؤنثا ، الياء للغائب والأصل أن يخبر الإنسان عن نفسه وعن غيره ، ثم للمخاطب ثم للغائب[3].

وما يميز الزمن النحوي عن سواه " هو أنه مرتبط عضويا بممارسة الكلام ويتحدد ،وينتظم كوظيفة للحديث ،إنه الزمن الذي يؤطر النص ليبلور لحظة تاريخية يرتبط بها الكاتب أو الشاعر ، وهو الزمن المركب للنص من الداخل"[4].وتلعب اللسانيات النصية دورا هاما في إبرازه ، وتوضيح خصائصه مما يساعد على إدراك بنيته في النص .

---

[1] – كمال عبد الرزاق العجيلي : البنى الأسلوبية ،دراسة في الشعر العربي الحديث ، ص 179.

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

[3] – ينظر : الأنباري : أسرار العربية ، تحقيق : محمد بهجت البيطار ، دار الفكر ، دمشق ، 1957 ، ص 199 .

[4] – جميلة السعيدي : بنية النص في شعر محمود درويش دراسة ، ص 107 .

لقد استطاع علماء اللغة ، والدارسون المعتمدون على عطاءات البحث اللغوي البنيوي أن ينفذوا أكثر من سابقيهم لقراءة النص، حيث اهتموا بظواهر النص اللغوية من بينها خاصية الزمن النحوي." وقد برهنت الأبحاث البنيوية المحدثة على اجتهادات في تحليل طبيعة النص الزمنية و خصص هارالد فينريتش كتابا للموضوع"[1].

وتعطينا بنية الزمن في النص وهي محصورة في الحاضر إمكانية هامة لإدراك العالم المقدم لنا من قبل الشاعر ،ولكن تجربة السياب لا تكتفي بالحاضر فقط ، وإنما تخلق سلما من الأزمنة ،وهذا واضح في القصيدة التي يمتزج فيها بين المضارع والماضي فيؤلف بذلك عالما دراميا داخل النص .

ولكن التركيز على المضارع الذي يفسر العالم المقدم من قبل الشاعر له دلالة أخرى ،حيث يرتبط الشاعر بالمرحلة الراهنة التي يحياها .

كما وجدنا أن أكثر الأفعال في القصيدة ما كان على بنية (تفعلُ) ثم يليها (يفعل) فـــ (أفعل) ، بما يعكس الترتيب الذي ذكره النحاة تقريبا ولذلك دلالته فيما نرى،وهي أن حركة الأداء البنائي للأفعال مستنبطة من روح القصيدة في فاعليتها؛لأنّ الفاعلية تقتضي مخاطبة مطلقة للفرد ، وللجماعة ،تذكيرا أو تأنيثا وهي التي يناجيها الشاعر ؛لأنها الأقدر على قهر آلامه ، وهي الأوضح في إيصال وعيده ونذيره بالمصير المحتوم إلى أعدائه، " وتقتضي في ذات الوقت (مطاوعة) من المخاطب أو المتحدث عنه يشير إليها البناء (تفعل)دون غيره ، حينها تخرج بنية القصيدة من سكونية الوصف ، ومحدودية الخطاب ،وتعم المطلق المتنوع ، وبذلك تتجاوز رتابة السرد وتختفي الـــ (أنا) (أفعل) ،فإن ظهرت حينا فإنها تتوحد في بنية التعبير"[2].

---

[1] – المرجع نفسه ، ص 112.

[2] – هادي نهر : دراسات في الأدب و النقد ثمار التجربة ، ص 200 .

يقول :

أصِيحُ بالخليج " : يا خَلِيجْ

يا واهبَ اللؤلؤ ، والمحار ، والردى[1]

وفي الفعل (أصيح) (أفعل) يتيح للشاعر أن يتلمس أعماق مأساته ،وأن يدرك عمق الصراع النفسي العنيف الذي يعاني منه ،والضعف الذي يخضع له[2] ،و في التعبير بأداة النداء (يا) – وهي حاجة لا مناص من إشباعها – إشارة إلى بعد المطالب التي يتجه السياب إلى تلبيتها ، ويقترن بها شيء واضح من الهم حين يستعين الشاعر بالخليج عما سيهبه له من اللولؤ والمحار والردى .

ولا شك في أن استعمال الفعل (أصيح) و (يا) للنداء نمو في هذه المطالب البعيدة الملحة بحيث يجعلها في أسمى درجات التأثير ،إذ الهم ، الذي يوحي به النداء درجة دنيا بالنظر إلى هذا الذي يعاني منه السياب من وراء الفعل .

ب – الفعل الماضي :

يفيد الماضي وقوع الحدث أو حدوثه مطلقا ، فهو يدل على التحقيق لانقطاع الزمن في الحال ؛ لأنه دل على حدوث شيء قبل زمن التكلم نحو : قام ،جلس، قرأ.

وقد يأتي الفعل في صيغة الماضي ، ويحمل دلالة الحال أو الاستمرار أو الاستقبال . فالماضي ينصرف إلى معنى الحال في قولك : بعت واشتريت ، فهذه الصيغ في الماضي والمراد الحال ، وقد أوقعها المتكلم في الماضي للدلالة على صدق المراد و تأكيد العزم عليه[3].

---

[1] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص168.

[2] – ينظر : تامر سلوم : نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي ، ص 40.

[3] – محمود عكاشة : التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة ، دراسة في الدلالة الصوتية و الصرفية و المعجمية ،ص102.

ويأتي للدلالة على الاستمرار في مثل :" وَ كَانَ اللهُ غَفُورًا رَحِيمًا "[1] ؛أي كان ويكون ، وهو كائن الآن جلّ جلاله .قال ابن مالك(ت672ه) :" وينصرف الماضي إلى الحال بالإنشاء ،وإلى الاستقبال بالطلب والوعد وبالعطف على ما علم استقباله وبالنفي بـــ (لا) و (إن) بعد القسم ، ويحتمل الماضي والاستقبال بعد همزة التسوية ، وحرف التخصيص وكلّما وحيث ، وبكونه صلة ، أو صفة لنكرة عامة"[2].

جاء الفعل الماضي في الرتبة الثانية في القصيدة إذ بلغ عدده (23) فعلا ويعود السبب إلى ارتباطه بحوادث وقصص ومواقف وذكريات يستعيدها من خلال الشعر ، ومن هنا يتمكن الشاعر من استدراج السامع ويحمله في رحلة ذهنية،داخل عالم الدلالات المتنوعة. كأنّنا بالشاعر يقص علينا أنشودة الأناشيد رابطا بين همومه والعالم الخارجي فاستعان بالأفعال (خاف – كركر – دغدغ) على لسان الأطفال لأنّه ربط بين واقعه وماضيه ،وأسّس التقابلية بين حاضره المليء بالقلق والحزن وطفولته السعيدة مؤكدا حنينه إلى الماضي ، كما نلاحظ جملة من التداعيات بين الشاعر وذاته ، فيقع المزج بينه وطفولته وقدسية المطر في قوله :

كنشوةِ الطفلِ إذا خَافَ مِنَ القَمَر!

.....

وَكَرْكَرَ الأَطْفَالُ في عَرَائِشِ الكُرُوم ،

وَدَغْدَغَتْ صَمْتَ العَصَافِيرِ عَلَى الشَّجَر

أُنْشُودَةُ المَطَر...

مَطَر...

---

[1] – سورة النساء ، الآية 96 .

[2] – ابن مالك : تسهيل الفوائد و تكميل المقاصد ، ص 5 – 6 .

مَطَر...

مَطَر[1] ...

فالفعل الماضي يتغير فيه عنصر الزمن : " تثاءب المساء " ، زمن يؤدي به الشاعر معنى الحزن ويتدرج بنا عن طريق التداعي ، فيصلنا صوت الشاعر من أعماق الذكرى المنبثقة من طبقة الوعي السفلي ، وتحتل تداعيات الشاعر المنبثقة من ذاكرة الطفولة حيزا مهما في سلسلة التداعيات ، وتصدر عنها أغلب الومضات الواقعية النابعة من الماضي ، فالطفولة فيه تنشد الفرح ، كما يتكثف معنى الحزن عن طريق ذكرى الموت ، كما أن الذاكرة لا تبني أحداثا منسقة في الزمان حسب مسار منطقي إنّما تصدر من مخزون الألم والحرمان.ويظهر ذلك في قوله :

تَثَاءَبَ الْمَسَاءُ ، وَالغُيُومُ مَا تَزَال

.....

كَأَنَّ طِفلاً بَاتَ يَهْذِي قَبْلَ أنْ يَنَام:

بِأنَّ أمَّـــهُ – التي أَفَاقَ مُنْذُ عَامْ

فَلَمْ يَجِدْهَا ، ثُمَّ حِينَ لَجَّ في السُّؤَال

.....

وَإنْ تَهَامَسَ الرِّفَاقُ أنَّـــها هُنَاكْ[2]

تشترك هذه الأفعال في الدلالة على عنصر التذكر، وقد تفاعلت لترسم ذكرى السياب لماضيه ،وأيام طفولته التي عاشها في مشهد حي ، هي خلاصة حياته فإذا الذكريات أخذت من نفسه مأخذا عظيما بحيث لا يرى في الحياة التي يحياها متعة .

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

[2] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص163.

إن الشاعر ، حتى عندما يستعمل الماضي ،لا ينفي الحاضر ، وإنما يستعين به لتفجيره بشكل أقوى ،ولذلك يعود لاستعماله كبنية رئيسية لزمان النص ، وتؤدي هذه العودة إلى اختصار الزمن في الحاضر ومن خلاله يتم استحضار الماضي .وإعطاء الأولوية للزمن الحاضر هو الأساس في النص ،فالسياب يستقي موضوعه الشعري من الواقع اليومي الذي يحياه .وعليه نقتنع بأن التحولات الزمنية داخل القصيدة ليست عملا عشوائيا،خارجا عن إرادة السياب بل هي من صميم العمل الإبداعي.

المطلب الثاني : المشتقات : (الصيغ القياسية للمشتقات):

بذل العلماء القدامى جهودا كبيرة في تقعيد اللغة، و تحديد مجالات استخدامها محاولين بذلك ضبط استعمالها ألفاظا وتراكيب،فحاولوا حصر كلماتها،وبينوا اشتقاقها وتصريفها ، كما هي الحال في الصرف العربي . فـــ "تأتي صيغ المشتقات في صورة أبنية متعددة قياسا من الألفاظ اللغوية ؛ إذ يتم بواسطة هذه الصيغ تزويد اللغة العربية بمفردات متعددة ذات معان متنوعة يحتاجها الشاعر، كي يعبر بها عن أهدافه وتوظيفها في تجسيم الصورة الفنية التي يريد التعبير عنها ،وتنقسم المشتقات إلى : اسم الفاعل ، واسم المفعول ، وصيغ المبالغة ، والصفة المشبهة ، واسم الزمان ، واسم المكان ، واسم التفضيل ، واسم الآلة"[1].

وليس بالإمكان البحث عن فاعلية هذه الأبنية الصرفية دون استبصار الإيحاءات الشعرية ،وموقعها على الوجدان النفسي ،" فمن المعروف أن المشتقات تستوعب شأنها شأن أية كلمة الدلالات المعجمية ، وتستوعب زيادة على ذلك الزمان ، والمكان ، والهيأة ، والعددية ،وغير ذلك من الدلالات التي توحي بها

[1] – عبد الرحمن حجازي ، الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، دراسة أسلوبية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ، ط 1 2005 ، ص 173 .

المشتقات ، ولا يقف الأمر عند هذا ،فالانفعالية الكامنة في بعض الصيغ الاسمية توفر من الإبلاغية ما لا طاقة غيرها به "[1].

وتمثل المشتقات خصيصة أساسية في بنية النص السيابي، إذ تلعب دورا دلاليا مهمّا كصيغة على المستوى الصرفي ، وعلى مستوى البنية النحوية كتركيب"وتبدو هذه البنيات الاسمية ،وكأنها مهيأة قبل أن توضع في مكانها من القصيدة معدة بطريقة تكسبها قابلية التركيب مع غيرها فليست هي بعد ذلك مجرد مادة خام خشبية مثلا أو حديدية ، بل أضحت عنصرا له سماته التي تحمل في نفسه ما يدل على دوره في الجهاز المعني "[2]. بحي تتعمل كل بنية عملها في ضبط العلاقة بين ظاهر اللفظ ومضمون القصيدة و من هذه المشتقات نذكر :

1 – اسم الفاعل :

ورد اسم الفاعل في القصيدة؛لأنه يتميز بسمة خاصة ، وهي الدوام و الثبوت بالنسبة للفعل ،أليس هو: اسم يشتق من الفعل للدلالة على وصف من قام به " فاسم الفاعل يدل على الحدث الذي يتحقق من معنى المصدر ، ويدل على الحدوث ، ولا يدل على الثبوت بدرجة ثبوت الصفة المشبهة ولا يدل على الحدوث أو التجدد بدرجة الفعل ، و لكنه أدوم وأثبت في المعنى من الفعل ،ودون قوة ثبات الصفة المشبهة في صاحبها ... ويميز اسم الفاعل عن غيره من المشتقات دلالته على من قام به الفعل على وجه الحدوث والتجدد"[3].

فاسم الفاعل في النص الشعري السيابي يدل مرة على الدوام والثبوت ، و مرة يدل على التغير و التجدد ، و يلاحظ ذلك من خلال هذه الأمثلة :

فيقول :

---

[1] – هادي نمر : دراسات في الأدب و النقد ثمار التجربة ، ص 203 .

[2] – المهيري عبد القادر : رأي في بنية الكلمة (بحث)، سلسلة اللسانيات ، العدد 5 ، تونس، 1978 ، ص 190 .

[3] – محمود عكاشة : التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة ، ص 71- 72 .

كَأَنَّهَا تَهمُّ بِالشُّرُوق

فَيَسْحَب الليلُ عليها مِنْ دَمٍ دِثَارْ

أَصِيحُ بِالخَلِيج " : يا خليجْ

يا واهبَ اللؤلؤ ، والمَحَارِ ، وَالرَّدَى[1]

و إذا نظرنا إلى اسم الفاعل المركب إضافيا ، نجد عند بدر شاكر السياب في قوله : (**واهب اللؤلؤ**)، فما السر في هذا اللون من التركيب ؟ هل جاء في معرض التصوير عن طريق التشبيه في قوله :

يا واهبَ اللؤلؤ ، والمَحَارِ ، وَالرَّدَى

فلم ركّب اسم الفاعل في هذا التشبيه ؟ فالمشهد كله حركة ودوام وتجدد وتغير فالسياب أتى باسم الفاعل (واهب) ليعبر بصيغة الكلمة ومادتها و نعني بالصيغة صورة اسم الفاعل ، وبالمادة الجذر المكون للكلمة ، وهي هنا (الواو و الهاء و الباء) مثلا ، يعبر بها عن الحالة المتعلقة به ، وهي حالة الإفصاح عن موقفه الداخلي، وبنية اسم الفاعل المصوغة من المصدر الثلاثي نحو : واهب ، على الرغم من كونها تحدد مظاهر حياتية معينة ، فإن أفق تأثيرها الدلالية ينحصر بالمهمة ،والقوة اللتين تكونان في أحوال الفاعلين أنفسهم[2] ،فإن كانت من الرباعي تحقق فيها مزاج نفساني ، أو عنصر فيه خاصية الذات وهي أضعف رتبة من الأولى .

و يقول :

أَكَادُ أَسْمَعَ النَّخِيلَ يَشْربُ المَطَرْ

وَأَسْمع القرى تَئِنُّ ، والمهاجرين

يُصَارِعُون بِالمجاذيف وبالقُلُوع ،

عَوَاصِفَ الخَلِيجِ ، والرُّعُودَ ، منشدين

---

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

[2] – هادي نهر : دراسات في الأدب و النقد ثمار التجربة ، ص 206 .

مَطَرْ

مَطَرْ

مَطَرْ[1]

نلاحظ في هذا المثال كيفية توظيف الشاعر لاسم الفاعل لفعل غير ثلاثي : **المهاجرين** ، **منشدين** . في نهاية الأبيات الشعرية وقرنه بالقافية ، وذلك لكي يقويها ويولّد إيقاعا جميلا يساعد المتلقي على مد الصوت وذلك لإثراء العملية الموسيقية . " ليس لكلمة (منشدين) وظيفة دلالية فحسب ، فلها كذلك وظيفة نصية ، إذ أن هذه الكلمة[2] بوصفها فعلا قوليا ، أنتجت في القصيدة ملفوظا نعتبره نصا جزئيا داخليا ينطوي عليه النص الكلي . وهذا النص الجزئي يبدأ بالهتاف الجماعي بالمطر ولا ينتهي إلا بعد أربعة و ثلاثين سطرا يقوله :(**سيُعْشِبُ العِرَاقُ بِالمَطَر**). بيت يردده المهاجرون في آخر أنشودتهم محاولين التغلب على الجفاف بالحلم وبالتفاؤل في المستقبل .

وهذا التوظيف إن دل على شيء ؛ فإنما يدل على مقدرة السياب الشعرية وعلى خلق لغته و التصرف فيها كيفما شاء .

غير أن ما هو لافت للانتباه تفسير ديزيرة سقال لقول السياب :

وينشر الخليجُ من هِبَاتِـــهِ الكِثَارْ ،

عَلَى الرِّمَالِ ، : رغوه الأُجَاجَ ، والمحار

وما تبقَّى من عظام بائسٍ غريق

من المهاجرين ظلّ يشرب الردى[3]

---

[1] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص166.

[2] – رشيد يحياوي : الشعر العربي الحديث ، دراسة في المنجز النصي ، إفريقيا الشرق، المغرب ، 1998 ،ص 120 .

[3] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص169.

حيث يرى أن المهاجر هو (رمز أدونيس بعد أن يلقى في الماء بانتظار انبعاثه"[1] على الرغم من أن صورة المهاجر جسدت الموت البائس الذي لا يحمل وعدا بالحياة بعكس أسطورة أدونيس المشار إليها ، ويؤكد ذلك أن الناقد نفسه قد جعل (عظام الغريق) رمزا للموت[2].

وهذه القراءة تمزج التحليل البنيوي بالأسطوري بالأبعاد التاريخية لحياة السياب،حيث لا تعود علاقة الطفل بأمه مرتبطة بالمطر والأرض أو أدونيس وعشتار وإنما مستوحاة من تجربة السياب الشخصية[3].

ينوع الشاعر في اعتماده على ألفاظ لها دلالاتها المعجمية المحددة ، ولكنها في الوقت نفسه مبان صرفية- اسم الفاعل-لا يقف بوصفه معنى مجردا في ذاته ، وإنما هو معنى مفعم بالمشاعر النفسية ، والأحاسيس الوجدانية التي يريد الشاعر أن ينقلها إلى القارئ أو المستمع لاستبصار الإيحاءات الشعرية ،وموقعها على الوجدان النفسي.

2 – اسم المفعول :

اسم المفعول ما دل على الحدث والحدوث وذات المفعول، أو هو ما وقع عليه الفعل .

وقد تفاوت العلماء في تعريفه وتحديد دلالته، فقد عرفه ابن هشام(ت761ه) بأنه " ما دلّ على حدث و مَفْعُوله ، كمضْرُوب و مُكْرَم"[4]،

---

[1] – سقال ديزيرة : من الصورة إلى الفضاء الشعري العلائق ، الذاكرة ، المعجم و الدليل (قراءات بنيوية) ،دار الفكر اللبناني ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1993، ص103.

[2] – المرجع نفسه ،ص 119.

[3] – المرجع نفسه ،ص 106.

[4] – ابن هشام الأنصاري ، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك ، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الفكر ، بيروت ، ج 3، ص 232 .

وهو اسم يدل على وصف المفعول بالحدث على نحو التجدد ، بيد أنه إذا ما قيس بالفعل فإنه يدل على الدوام والثبوت كاسم الفاعل ويقاس من الثلاثي على وزن (مفعول) ، أما غير الثلاثي فهو كاسم فاعله لكنه يفتح ما قبل الآخر ، ويظهر ذلك في قول الشاعر :

وَكَيْفَ تَنْشج المزاريبُ إذا انْهَمَر ؟
وكيفَ يَشْعُرُ الوَحِيدُ فِيهِ بِالضّيَاعِ ؟
بِلا انْتِهَاءٍ – كَالدَّمِ الْمُرَاقِ ، كَالْجِياعِ ،
كَالْحُبِّ ، كَالأطْفَالِ ، كَالْمَوْتَى – هُوَ الْمَطَر[1] !

أما بنية المفعول فهي تطرح عددا من المشكلات من ضمنها مشكل تحديد الطبيعة المقولية لهذه البنية من حيث اسميتها ،أو فعليتها ، وهذا يحيلنا إلى مشكلات تركيبة أخرى من بينها مشكل التعدية ، ومشكل الظروف الزمنية التي تركب مع هذه الصيغة ، ومشكل الإعراب والتنوين ، والتعريف وغير ذلك مما صار مجالا لجهود بعض الباحثين[2].

والمراق : اسم مفعول لفعل غير ثلاثي (أراق) ،والذي يعيننا في هذا المقام القول:" إن استعمال (المفعول) مع معموله الأول وحده يدل على انتقال الحدث من دلالة العمل إلى دلالة الحال ، ومعنى ذلك أن هذا لا يتأتى إلا مع الأفعال التي تتعدى مفعولين ، فإن لم يكن كذلك فالحدث مستقر في ذات الحدث دالا على القوة على فعل الشيء بما يدخل ذلك الحدث في دائرة التحقق واليقين "[3].

---

[1] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص165.

[2] – ينظر : نعيمة التوكاني : اسم المفعول، بعض الجوانب التركيبية و الدلالية (بحث) ضمن أعمال الندوة الدولية الأولى لجمعية اللسانيات ، المغرب ،1987، ص 20 .

[3] – هادي نهر : دراسات في الأدب و النقد ثمار التجربة ، ص 208.

لقد عبر الشاعر عن ذلك في صورة صيغة صرفية – اسم المفعول – خلقت تشكيلا صرفيا مختلفا ، وبذلك جاء محملا بالمعاني العاطفية أو الشعورية وفق تركيبها في سياق هذا النص .

– الصفة المشبهة :

الصفة المشبهة وصف دل على معنى وذات ، وهذا يشمل اسم الفاعل واسم المفعول ، وأفعل التفضيل ، والصفة المشبهة فالمشتقات تقع وصفا .ولكن " الصفة المشبهة تخالف المشتقات في البناء والمعنى ، فهي أقوى في الوصف ، وتصاغ من فعل لازم ، وتكون للحال "[1]. ولكنّها تختص دون غيرها في بعض معانيها بالدلالة على معنى الثبوت أو الاستمرار في صفات الله تعالى معرفة ونكرة في نحو : العزيز ، الحكيم الغفور، الشكور .

وعرّفها ابن السرّاج (ت 310ه) بقوله : " الصفات المشبهة باسم الفاعلين : هي أسماء يُنْعَتُ بها ، كما ينعت بأسماء الفاعلين ، وتذكر وتؤنث ، ويدخلها الألف واللام وتجمع بالواو والنون ، كاسم الفاعل وأفعل التفضيل ، كما يجمع الضمير في الفعل فإذا اجتمع في النعت هذه الأشياء التي ذُكِرت ، أو بعضها شبّهوها بأسماء الفاعلين"[2].و في مثال قول الشاعر:

كَأَنَّمَا تَنْبُضُ في غَوْرَيْهِمَا، النُّجُومْ
وَتَغْرَقَانِ في ضَبَابٍ مِنْ أَسَىً شَفِيفْ
كَالبَحْرِ سَرَّحَ اليَدَيْنِ فَوْقَــهُ المَسَاء[3] ،

وظّف السياب لفظة (**شَفِيفْ**) : صفة مشبهة على وزن (**فعيل**) ففي هذه الصيغة الصرفية إشارة إلى دلالة هذه الصفة التي يتميز بها الضباب ، و لانظن

---

[1] – محمود عكاشة : التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة ، ص 76.

[2] – ابن السراج ، الأصول في النحو ، ج 1 ، 130

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

أن صيغة أخرى تضفي هذه الظلال المعنوية التي أضفاها الشاعر على الضباب بمثل هذا البناء الصرفي على المعنى. الذي يثير في النفس الشعور بالضيق والاختناق والإحساس بالعتمة وهي صورة كونية شاملة، يأتي بها ليشبه حالة الحزن الذي يعتري العينين الساحرتين. " أما بنيات الصفات المشبهة فتدل في جملتها على تحقيق الثبوت وتجسيد صفات الأشياء ودلالاتها ، مما يشير إلى النقاء والفطرة والجبلة "[1].

ولأبنية الصفة المشبهة دلالات " فيأتي بناء (فعيل) للدلالة على الثبوت مما هو خلقه أو مكتسب أو خصال ، فالدلالة على الخلقة مثل : طويل قصير ، قبيح جميل ، وللدلالة على الخلق مثل : حكيم ، رزين ، لئيم ، وللدلالة على المترلة : شريف ، وضيع ، مهين ، ويلاحظ أن الصفات التي تأتي على هذا الوزن تدل على الثبوت أو الاستمرار "[2].

وقد ذكرت هذه المشتقات الثلاثة التي تعمل عمل الفعل ، فالمشتق الذي يرادف الصفة ويعمل عمل الفعل ينحصر في أربعة أصناف ، هي : اسم الفاعل اسم المفعول ، والصفة المشبهة ، وأفعل التفضيل .

أما أسماء الزمان والمكان والآلة ، فهي عندهم ملحقة بالجوامد؛ لأن في ذاتها نوع تعيين ، فهي لا تتحصل ضميرا ، ولا تعطي حكم الثلاثة السابقة .

لقد خصّ النحويون ما يعمل عمل الفعل بهذه الأربعة ، أما أسماء الزمان والمكان والآلة ، فهي عندهم ملحقة بالجوامد ؛ لأن في ذاتها نوع تعيين ، فهي لا تتحصل ضميرا ، ولا تعطي حكم الأربعة السابقة .

– اسما الزمان و المكان :

اسم المكان هو مكان وقوع الفعل ، أما اسم الزمان هو زمان وقوع الفعل و أبنيته في القصيدة كما يلي :

---

[1] – هادي نهر : دراسات في الأدب و النقد ثمار التجربة ، ص 208.

[2] – محمود عكاشة : التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة ، ص 78.

وفي العِرَاقِ جُوعْ
وينثر الغلالَ فيه مَوْسِمُ الحصادْ
لتشبعَ الغِرْبَان والجراد
وتطحن الشّوان والحَجَر[1]

وظّف الشاعر لفظة (**موسم**): اسم زمان ويصاغ على وزن (مَفْعِل) بفتح الميم و تسكين الفاء و كسر العين من كل فعل ماض ثلاثي يكون مثالا واويا نحو : مَوْسِم من " وَسَم يَسِمُ ".

فقد استخدم السياب اسم الزمان وآثره على اسم المكان لكي يعطي معنى مخصوصا ، مما يثير في الذهن والشعور جوا نفسيا محددا . كما نجده اعتمد أسلوبا " في التعبير للوصول إلى الدلالة المقصودة ، بإيجاز دقيق في المعنى ،واختصار مفيد في الكلام، فحقق من خلاله مستوى من البلاغة ما كان ليرقى إليه لو عمد إلى أسلوب آخر يقتضي بدلا من هذا الاسم أو ذاك "[2]. ونحن لا نريد نزع الكلمة من بنائها الشعري بل يجب دائما النظر إليها داخل السياق ؛ لأن " اللفظة في حالة استعمالها الأدبي تستجيب لدعاء الكاتب إيّاها واستحضاره لتركيبها ، وهي تسحب خلفها رصيدا ضخما من المعاني والظلال ، والإيحاءات والدلالات والإيماءات والرموز والمشاعر والإشارة والصور حتى لتبدو حُبْلَى بعطاء كبير ، إن الكلمة – في ذاتها – صورة لعصور مضت و محصلة لها "[3].

– اسم الآلة :

---

[1] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص166.

[2] – بدر الدين محمود بن أحمد العيني ،شرح المراح في التصريف ، حققه و علق عليه عبد الستار جواد ، مؤسسة المختار القاهرة ، ط1 ، 2007 ، ج 1 ، ص 107 .

[3] – يوسف حسن نوفل : في الأدب السعودي رؤية داخلية ، دار الأصالة للثقافة و النشر و الإعلام ،الرياض ، ط1، 1984، ص53.

اسم الآلة هو " اسم ما يُعَالَجُ بهِ و يُنقلُ "[1] . هو اسم نصوغه من الفعل الثلاثي المتعدي المعلوم لندل به على الشيء الذي وقع الفعل بواسطته ،نحو : " فتحت الباب بالمفتاح " ، فكلمة " المفتاح " اسم آلة استعنت بها على فتح الباب ، وهو مشتق من الفعل " فتح " ، وهذا ماض ثلاثي متعد مبني للمعلوم .

ولاسم الآلة أوزان ثلاثة هي :

– مفْعَال : نحو:منشار ،ومقراض ،ومنه قوله تعالى " **إِنَّ اللَّهَ لَا يَظْلِمُ مِثْقَالَ** "[2] وقوله تعالى " **وَلَا تَنْقُصُوا الْمِكْيَالَ وَالْمِيزَانَ** "[3].

– مفْعَل : نحو:مِشْرَط و مِبْرَد ،ومنه قوله تعالى" **وَيُهَيِّئْ لَكُمْ مِنْ أَمْرِكُمْ مِرفَقًا** "[4] .

– مفْعَلَة: نحو:مِغْسَلَة و مِكْنَسَة .ومنه قوله تعالى" **تَأْكُلُ مِنْسَأَتَهُ** "[5] .

يقول بدر شاكر السياب :

عَيْنَاكِ حِينَ تَبْسُمَانِ تُورِقُ الكُرُومْ

وَتَرْقُصُ الأَضْوَاءُ ...كَالأَقْمَارِ فِي نَهَرْ

يَرُجُّهُ المِجْدَافُ وَهْنَاً سَاعَةَ السَّحَرْ

كَأَنَّمَا تَنْبُضُ فِي غَوْرَيْهِمَا، النُّجُومْ[6]

المجداف : اسم آلة على وزن (مِفْعَال) بكسر الميم و تسكين الفاء .و" المجداف جناحاه ،ومنه مجداف السفينة"[7] .واستعمله الشاعر بصيغة المفرد حتى يضعف من قوة التحريك .فالمحرَّك هنا القمر وليست السفينة ،فاستعماله كان مجازيا لذلك لم

---

[1] – محمد أسعد النادري ، نحو اللغة العربية ، المكتبة العصرية ، بيروت ، 2007 ، ص 127 .

[2] سورة النساء ، الآية 40.

[3] سورة هود ، الآية 84.

[4] سورة الكهف ، الآية 16.

[5] سورة سبأ ، الآية 14.

[6] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص162.

[7] – الفيروز بادي : القاموس المحيط ، شركة القدس للنشر و التوزيع ، لبنان ، ط 1 ، 2009، ص 806.

يختر الجمع لما يحمله من قوة على تحريك سفينة و إنما اكتفى بالمفرد ليحافظ على صورة الأقمار في النهر ولا يشوّهها من جراء الجدف القوي و السريع ،و قد أعطت صيغة المفرد دلالة على الهدوء والسكينة.

ويقول أيضا :

أتعلمينَ أيَّ حُزْنٍ يبعثُ المَطَر ؟

وَكَيْفَ تَنْشج المزاريبُ إذا انْهَمَر ؟

وكيفَ يَشْعُرُ الوَحِيدُ فِيهِ بِالضّيَاعِ[1] **؟**

المزاريب : ج مزراب : اسم آلة على وزن (مِفْعَال) بكسر الميم و تسكين الفاء و " المزراب : المرزاب . وعين زَربة أو زَربى :ثغر قرب المصيصة "[2]. وقد استعمله السياب بصيغة الجمع لكي يتسرب منها المطر أثناء الانهمار؛لأنه لو جاء بصيغة المفرد (مزراب) لغلب ماء المطر ، وغطّى كل شيء وأهلك أهلها ،وأصبح الوحيد يشعر فعلا فيه بالضياع . فاستعمل صيغة الجمع لتقلل من درجة الهلاك و العذاب والألم.

و يقول :

أكاد أسمع النخيل يشربُ المطر

وأسمع القرى تَئِنُّ ، والمهاجرين

يُصَارِعُون بِالمجاذيف وبالقُلُوع ،

عَوَاصِفَ الخليج ، والرُّعُودَ ، منشدين[3]

---

[1] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص163.

[2] – المصدر نفسه ،ص 88.

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

المجاديف : **ج المجداف** : اسم آلة على وزن (مِفْعَال) بكسر الميم وتسكين الفاء .وهنا تظهر براعة السياب في حسن اختياره للصيغ بين المفرد والجمع كما هو مبيّن في المثال ، حيث استعمل المجاديف بدل المجداف لتمنحه القوة على مصارعة وتحدي عواصف الخليج والرعود ؛لأن مجدافا واحدا لا يقوى على ذلك .

نجد الشاعر أوجز لنا هذه المعاني والدلالات بألفاظ بليغة وهي : (المجداف، المزاريب ، المجاديف) ،و فضلا عن ذلك فإن قوة التعبير في الدلالة فيها تأكيد وتثبيت للمعنى ، هذا من جانب ومن جانب آخر ، فإن وراء هذا الاستعمال طريقة فنية ، الغاية منها إشراك المتلقي في الكشف عن الدلالة ، فهو يريد من القارئ أن يكون مشاركا فعّالا في اكتشافه للمعنى ، فالمتأمل لهذه الألفاظ سيجد نفسه متلهفة للبحث عن قيمها التعبيرية لها ،وما تضيفه على النص من دلالات ، يكشف عنها سياق الكلام .

لقد أبدع السياب في تعبيره عن العراق بصيغ صرفية متنوعة خلقت تشكيلات إيقاعية ؛ بحيث تمثلت في صيغ صرفية هي" اسم الفاعل ، والصفة المشبهة واسم المفعول ، و اسم الزمان ، و اسم الآلة ...إلخ ، و بذلك جاءت تلك الصيغ محملة بالمعاني العاطفية أو الشعورية وفق تركيبها في سياق النص .

ويلفت ابن طبابا العلوي (ت 322 هـــ) أنظارنا لأهمية اللفظة و موقعها في اللغة لدرجة أنها تكون شفاء من الأسقام . يقول في هذا الصدد :" وقال بعض الفلاسفة : إنّ للنفس كلمات روحانية من جنس ذاتها و جعل ذلك برهانا على نقع الرقى و نجعها فيما تستعمل له "[1].

[1] – ابن طبابا العلوي : عيار الشعر ، تحقيق : عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت ،ط1 ، 1982، ص22.

إذ وظّف الشاعر الإمكانات الصرفية للصيغ الاشتقاقية واستخدمها استخداما فنيا في شعره ؛ فكما أن للألفاظ إيحاءاتها ودلالاتها ، فكذلك للصيغ والمشتقات الصرفية إيحاءاتها ودلالاتها التي تتميز بها .

المبحث الثالث :الصناعة اللفظية:

تعتبر اللغة الإنسانية مجموعة محددة من الفونيمات ذات طبيعة ائتلافية تحكم قواعدها مجموعة من العلاقات ، يفرضها نظام عام متعارف عليه من طرف المجموعة الكلامية ، فَتُشَكِّلُ عن هذه العلاقات مجموعة " الكلمات " .

والكلمة في تعريفها البسيط و مثلما ينظر إليها عاطف مدكور " هي وحدة لغوية ذات معنى مفرد "[1] ، وهي المجال الأرحب للدراسة الصرفية . فالصرف العربي كان نتاج النسيج الصوتي المتجانس للفونيمات التركيبية العربية، والوحدة التي يعالجها هي المورفيم .

وقد ظهرت فكرة المورفيم في النظرية اللغوية الحديثة لكي تحل محل الكلمة . فالوحدة الصّرفية عنصر حيوي يستمّد حيويته من السّياق، فيؤثّر فيه و يتأثّر به ،شأنه في ذلك شأن الكائن الحيّ ، الذّي لا يكتسب حياته إلاّ بالتفاعل مع أبناء جنسه وهو الفضاء الذّي سنقتحمه ؛ لكشف أسرار الصناعة اللفظيّة في اللغة والوحدة الصّرفية نوعان: حُرّة ومقيّدة.

المطلب الأول : المورفيم الحر أو الوحدات الصرفية الحرة :

وهو (كلمة مستقلة) أي عبارة عن وحدة صرفية مستقلة أو تركيب يمكن أن تستخدم وحدها باعتبارها كلمة ذات معنى محدد ، ويطلق عليها بعض اللغويين المحدثين (الوحدات الصرفية التتابعية) ، " ونعني بها الوحدة التي تدل بذاتها دون إلصاقها بغيرها ، وقد نعتناها بالحرة ؛ لأنها كالعلامة السيميائية السابحة في الفضاء

[1] – عاطف مدكور، علم اللغة بين التراث و المعاصرة ، دار صفاء للنشر و التوزيع، الأردن،ط 1 ، 1987، ص 149 .

الشعري تغري المدلولات؛ لتنبثق منها ، فتصبح جميعا دوالا ثانوية متضاعفة تجلب إليها مدلولات مركبة ؛ إنها الحركية التي تعني الطلاقة ، والانعتاق ، والحضور مقابل غياب المدلول "[1].

فالوحدات الصّرفيّة هي إشارات، أو علامات تسبَح في فضاء الخطاب دون قيد دلاليّ، أوْ بنيوي، فدلالاتها متولّدة من حُرّية تخلّصها من السّوابق واللّواحق، ومن ثمّة فهي كوكب عائم يوظّفه المبدِع لتحقيق غايته الفنيّة والجماليّة والفكريّة...

ويظهر ذلك في العربية على النحو التالي : الضمائر المنفصلة ،والأفعال الناقصة وحروف الجر ، والحروف الناسخة .

-**الضمائر المنفصلة** : (أنا ، أنت ، أنتِ ، نحن ، أنتما ، أنتم ، أنتن ، هو ،هي هما ، هم ، هن) .

-**حروف الجر** : (من ، إلى ، عن ، في ...) .

-**أفعال الشروع** : وهي الأفعال التي يدل معناها على بدء الدخول في الشيء والتلبيس به ومباشرته ، وأشهر هذه الأفعال (شرع ، أنشأ ، طفق، أخذ، علق ،هب قام ، هلهل) ، وهذه الأفعال هي أفعال ماضية تدل على الشروع ، ماضية في الظاهر و لكن زمنها الحال .

ومن أبرز ما استلطفنا استعماله في شعر السياب :حروف الجر والعطف والضمائر ، والصيغ المحولة .

1- حروف الجر :

[1] - رابح بوحوش ، اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري ، ص 105 .

يقول ابن الأثير(ت 637ه) :" هي موضع لطيف المأخذ ، دقيق المغزى لا يعنينا النظر في جوانبه النحوية بقدر ما تهمّنا أوجهه البلاغية ؛ لأنّ للجار دقائق لا يعرفها كما يرى بعض البلاغيين،إلا أصحاب هذه الصناعة "[1] ، وهذه بعض الأمثلة في شعر السياب:

وَتَرْقُصُ الأَضْوَاءُ ...كَالأَقْمَارِ فِي نَهَرْ[2]

والمتأمل لهذا السطر الشعري ، يرى أنه عندما ينظر المرء إلى الأضواء المستعلية وهي ترقص في النهر ، يدرك أن جاذبية انعكاس تلك الأضواء على النهر أقوى وأشد من تلألؤها في السماء .و جاء معنى " في" عند الرمّاني (ت 384 ه) بمعنى " على " في هذا البيت " ورد على النحاة بأنّ هذا في الحقيقة من باب الحمل على المعنى .بينما جاء في معاني القرآن أنه أجاز أن تكون (على) مكانها "[3].فالمعنى على بقاء "في " في البيت فيه استغراق .و على تقدير " على " فيه استعلاء .

كما تتكشف بداعة " **في** " في قول الشاعر :

كَأَنَّمَا تَنْبُضُ فِي غَوْرَيْهِمَا، النُّجُومْ...

وَتَغْرَقَانِ فِي ضَبَابٍ مِنْ أَسَىً شَفِيفْ

فِي جَانِبِ التَّلِّ تَنَامُ نَوْمَةَ اللُّحُودْ

ويخزن البُرُوقُ فِي السُّهُولِ وَالجِبَالْ ،

رِحَىً تَدُورُ فِي الحقول ... حولها بَشَرْ

فِي الوادِ من أثرْ

وفِي العِرَاقِ جُوعْ[4]

---

[1] – ينظر :ابن الأثير ضياء الدين ، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر ، ج 2 ، ص 186.

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

[3] – الرماني : معاني الحروف ،حققه و علق عليه : الشيخ عرفان بن سليم العشا حسونة الدمشقي ، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ،2008 ، ص 77.

[4] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص162 / 163.

يريد الشاعر إثبات حقيقة معنى " **في** " في ذهن المتلقي ؛ لأنها دالة على الوعاء، كما أن الأحداث (الأفعال) لا تحدث إلا إذا كان المستقر فيه وعاء كأماكن الطبيعة التي اختارها الشاعر للدلالة على ذلك (السهول ، الجبال ،الحقول، الواد...)

كما جاءت " **في** " في قوله : " **دِفءُ الشِّتَاءِ فِيــهِ وَارْتِعَاشَةُ الخَرِيف**"[1] لمعنى المقايسة ، على أنها داخلة بين مفضول سابق و فاضل لاحق .

ودلّت " **في** " في قوله : " **وينثر الغلالَ فيه مَوْسِمُ الحصادْ** "[2] على معنى "عند".وتقديرها (وينثر الغلال عند موسم الحصاد) ليتمكن العدو من نهب وسلب واستغلال خيرات الشعب العراقي .

وهذه بعض أسرار " **في** " الدفينة ، ولطائفها العجيبة ، وللجار دلالات أخرى نجدها في قوله :

وَدَغْدَغَتْ صَمْتَ العَصَافِيرِ عَلَى الشَّجَر
فَيَسْحَب الليلُ عليها مِنْ دَمٍ دِثَارْ
أوْ حُلْمَةٌ تَوَرَّدَتْ عَلَى فَمِ الوَلِيـــــدْ
عَلَى الرِّمَالِ ، : رغوه الأُجَاجَ ، والمَحَارْ[3]

فالوحدة المورفولوجية " **على** " " تكون اسما وفعلا وحرفا ، فما جاءت فيه اسما قولهم : جئت من عليه ، أي فوقه .فأما كونها فعلا فنحو قولك علا زيد الجبل .و إذا كانت حرفا كانت من الحروف العوامل ، و عملها الجر و معناها الاستعلاء "[4].

---

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

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

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

[4] – الرمّاني ، معاني الحروف ، ص 122 .

تدل " **على** " في هذه الأبيات على الاستعلاء مناسبة للأغراض المقصودة فمثلا عملية الدغدغة التي يعقبها الضحك غالبا ، هي كناية عن الأمل والفرحة اللّذين جاءا عقب صمت العصافير الحزين ، وعلو مكان العصافير على الشجر ناسب استخدام " **على** " الدالة على الاستعلاء . كما لها بعد دلالي آخر يتجلى في علو الدغدغة المقترنة بالفرح على الحزن المقترن بالصمت. وعليه " فقد لاءمت فيه العبارة المحتوى والتحمت الدوال و المدلولات ؛ لتشكل شعرية الوحدة الصرفية التي يعجب القاريء بها ويفتن"[1].

وإذا حاولنا أن نلتمس جماليات " **عن** " هذه الوحدة المورفولوجية الحرة في قول الشاعر :

أو شُرْفَتَانِ رَاحَ يَنْأَى عَنْهُمَا القَمَرْ[2]

حَتَّى إِذَا مَا فَضَّ عَنْهَا خَتَمَها الرِّجالْ[3]

فـــ " **عن** " في المثال الأول هي نواة شعرية دالة جاءت بمعنى " على" للاستعلاء وتقديرها (أو شرفتان راح ينأى عليهما القمر) ، فمهما علت الشرفتان سيظل القمر أعلى منها بكثير ،ويبتعد أكثر من خلال الفعل الدال على ذلك (ينأى).

أما في المثال الثاني فإنها تدل على المجاوزة ،" متصلة مع غيرها بوحدات دالة فارتبطت الدوال بالمدلولات،والتحمت؛ لتشكيل لغة شعرية جديدة، وتتجلى الصياغة الشعرية هنا من حيث تناسب الدلالات ، والتحام الأشكال التعبيرية بالمحتويات، وهو مستوى من الممارسة الفنية تتصارع فيه الدوال ، والمدلولات للتحرر من ربقة النظام اللغوي الصارم ، وهكذا بقدر ما يكون هناك مجال للانعتاق

---

[1] – رابح بوحوش ، اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري،ص 107 .

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

[3] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص163.

تتعدد أوجه القراءة وتتشعب مسائل التأويل ، فتتجدد الرؤية ، ويتجدد فعل التأويل. وبهذه السمات يخلد الخطاب الشعري ، ويحافظ على نموه و استمراره عبر العصور و الأجيال "[1].

2 ــ حروف العطف :

عني البلاغيون بطبيعة الإسناد في الجملة مع تتابع الدوال وتواليها ، بل إنهم وجهوا بعض عنايتهم إلى البحث في البنية الصوتية لكل دال فيها وطبيعة العلاقة بينها،متمثلة فيما كان يسميه البلاغيون القدماء بالفصل و الوصل .وقد نبّه العديد منهم إلى أهميته وخطورته ، وأنه لا يدرك أغواره إلا من أوتي من المعرفة بطبيعة كلام العرب شأنا بعيدا ، أوضح من لطف الذكاء و حسن الفطنة ، يقول عبد القاهر الجرجاني(ت471ه) :" اعلم أن ما ينبغي أن يصنع في الجمل من عطف بعضها على بعض أو ترك العطف فيها ، والمجيء بها مفصولة تستأنف واحدة منها أخرى من أسرار البلاغة جملة لا يأتي بتمام الصواب فيه إلا الأعراب الخلّص و الأقوام الذين طبعوا على البلاغة وأوتوا فنا من المعرفة في نظم الكلام وهم بها أفراد وقد بلغ حد قوة الأمر ذلك أنهم جعلوه حدا للبلاغة"[2].

و من الوحدات المورفولوجية التي شدت انتباهنا في القصيدة : " الفاء ، ثم ، الواو " .

أ ــ الفاء الفورية :

لها مغزى دقيق ، و مواضع لطيفة نحو هذه الأسطر :

فَتَسْتَفِيق مِلء رُوحِي ، رَعْشَةُ البُكَاء
وَقَطْرَةً فَقَطْرَةً تَذُوبُ في المَطَر[3]...

---

[1] – رابح بوحوش ، اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري،ص 107 .

[2] – عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص 222.

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

فَلَمْ يَجِدْهَا ، ثُمَّ حِينَ لَجَّ فِي السُّؤَال
فَيَسْحَب الليلُ عليها مِنْ دَمٍ دِثَارْ[1]
فَهِيَ ابْتِسَامٌ فِي انْتِظَارِ مَبْسَمٍ جَدِيد[2]

يصرّح الشاعر في هذه الأسطر بموضوعات لا يناسبها البطء والتمهيل ؛ لأن استفاقة المشاعر، وذوبان قطرات المطر، والابتسام كلها حالات تناسبها السرعة في الفعل ؛ لذلك اُحتيج إلى الفاء الفورية وهي مرتبة تدل على أن الثاني بعد الأول بلا مهلة، كما يتبين أن الفاء حسن موضعها في الاستعمال لدلالتها على الفور في سياق تتميز أحداثه بالخفة والسرعة كما هو الحال في المثال : " **وَقَطْرَةً فَقَطْرَةً تَذُوبُ فِي المَطَر** " ، ومن حيث كانت هذه السرعة في الأحداث جاءت الفاء الفورية متصلة بهذه الأغراض كاشفة عن أوجهها الشعرية .ووردت " الفاء" بمعنى واو العطف في قوله:" **فَيَسْحَب الليلُ عليها مِنْ دَمٍ دِثَارْ**" ،وفيها إسراع وتنبيه لما سيحدث لأرض العراق.

ب ــ ثم المتراخية :

نواة شعرية لها دور بارز في توليد الدلالات " هي من الحروف الهوامل ،ومعناها العطف وهي تدل على التراخي والمهلة ، وذلك نحو قولك :قام زيد ثم عمرو.والمعنى أن عمرا قام بعد زيد وبينهما مهلة "[3]. و نجدها في قوله :

فَلَمْ يَجِدْهَا ، ثُمَّ حِينَ لَجَّ فِي السُّؤَال[4]
ثُمَّ اعْتَلَلْنَا – خَوْفَ أَنْ نُلامَ – بِالمَطَر[5]...

---

[1] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص163.
[2] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص167.
[3] – الرماني : معاني الحروف ،ص 119.
[4] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص163.
[5] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص166.

استعمل الشاعر النواة الشعرية " **ثمّ** " في موضع العطف مناسبة لأغراضه البلاغية ، واقعة موقع السداد منها ، فساعة الولوج بالسؤال ، حالات لم تقع إلا بعد مهلة زمانية ، وكأن فيها تراخ أوتي بـــ " **ثمّ** " المتراخية فناسبت البنيات التعبيرية محتوياتها الدلالية .

كما نجد حلاوة الديباجة في قول الشاعر :" **ثُمَّ اعْتَلَلْنَا – خَوْفَ أَنْ نُلامَ – بِالمَطَر**... " مصدرها " **ثمّ** " المتراخية التي أحكم السياب استعمالها ، للدلالة على الاسترخاء ، والمهلة الزمانية بين " علة الخوف واللوم " ، ولما كان اللوم يأتي بعد العلة واللوم على العلة لا يقع إلا بعد مهلة وتراخ ، أُوتي بـــ " **ثمّ** " ؛ لتناسب هذا الغرض البلاغي، فوقعت من ذلك موقع السداد محدثة الإثارة لدى المتلقي، مولدة اللغة الشعرية الجديدة[1] .

ج ــ الواو الجامعة :

استعمال الواو قديم وشائع عند الشعراء ، وهو ظاهرة توجد في كثير من النصوص،بل إنها الأداة الغالبة في خلق تواصل و تآلف بين الأبيات ،وهي " من الحروف الهوامل :لأنّها تدخل على الاسم والفعل جميعا ، ولا تختص بأحدهما فاقتضى ذلك ألا تعمل شيئا ؛ لأنّها ليست بالعمل في الاسم أحق منها بالعمل في الفعل، ولها معان : منها أن تكون عاطفة جامعة "[2]،ونجدها في المقطع التالي من القصيدة :

دِفءُ الشِّتَاءِ فِيـــهِ وَارْتِعَاشَةُ الخَرِيف،
وَالمَوْتُ، وَالميلادُ، والظلامُ، وَالضِّيَاء؛
تَثَاءَبَ الْمَسَاءُ ، وَالغُيُومُ مَا تَزَال
تَسفُّ مِنْ تُرَابِـــهَا وَتَشْرَبُ المَطَر ؛

---

[1] – ينظر : رابح بوحوش ، اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري،ص 109.

[2] – الرمّاني ، معاني الحروف ، ص37.

وَيَلْعَنُ المِيَاهَ وَالقَدَر
سَوَاحِلَ العِرَاقِ بِالنُّجُومِ وَالْمَحَار ،
يا واهبَ اللُّؤْلُؤ ، وَالمَحَارِ ، وَالرَّدَى" !
عَوَاصِفَ الخليج ، والرُّعُودَ ، منشدين :
لتشبعَ الغِرْبَان والجراد
وَكُلّ دَمْعَةٍ مِنَ الجيَاعِ وَالعُرَاة[1]

جاءت " **الواو** " لغرض بلاغي يتمثل في الجمع بين المتناقضات وغيرها ولتكشف أن الحياة مبنية على التزاوج فدلت " **الواو** " على الجمع بين دفء الشتاء وارتعاشة الخريف ،وكذا الموت والميلاد والظلام والضياء والغربان والجراد ، والجياع والعراة. فالشاعر حاول الجمع بين هذه الأمور لتكتمل صورة الحياة في العراق مستعينا بأداة تدل على الجمع تمثلت في " **الواو** " الجامعة .

ونجد السياب يستعمل " الواو " للترتيب في قوله : **يا واهبَ اللُّؤْلُؤ ، وَالمَحَارِ ، وَالرَّدَى." !** وهذا كلام مرتب بناء على قيمة الأشياء التي يهبها الخليج من خيرات كاللؤلؤ والمحار؛ ليبقى الرّدى في المرتبة الأخيرة استنادا إلى قيمته .لأن المحار حيوان بحري ينتج اللؤلؤ ،وهو كناية عن الثروات الموجودة بالعراق.كما أن البحث عن اللؤلؤ والمحار متعلق بالموت (الردى) لأن فيه غوص في أعماق البحار وهو دلالة على صعوبة العيش في العراق.

و يقول الرمّاني (ت 384ه) في دلالتها على الترتيب ، " وذهب قطرب وعلي بن عيسى الربعي إلى أنه يجوز أن تكون مرتّبة نحو قوله تعالى :"**شَهِدَ اللهُ أَنَّهُ لَا إِلَهَ إِلَا هُوَ وَالمَلَائِكَةُ وَأُولُو العِلْمِ**"[2] ، وهذا كلام مرتب"[1]. ووقعت من قصد الشاعر موقع السداد . فجاءت مناسبة للدلالة الشعرية.

---

[1] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص162/ 163.

[2] – سورة آل عمران : الآية 18.

ويتضح لنا أن واو العطف من بين المظاهر اللغوية الموجودة بحدة في النص الشعري المعاصر ، والأساس عندنا هو التدليل على الربط بين الأبيات التي لا يمكن أن تستغني عن وجود واو العطف دلاليا ونظميا لنسج لحمة المقطع وربطه بالقصيدة ككل .

وقد رأى علماء العربية أن تفسير معاني الحروف في الجمل أكثر صعوبة ومشقة من معرفة غريب اللغة، و يوضح ابن سيده(ت458ه) هذا على النحو الآتي في حديثه عن أسباب بحثه دلالة الحروف :" وإنما فسرنا معاني هذه الحروف والأسماء التي تجري مجراها في الإبهام؛ لأنه مما يحتاج في إدراك الحق في معانيها إلى قياس ونظير كما يحتاج في سائر أبواب النحو إلى قياس ونظير لتمييز الصواب من الخطأ . وليس ذلك على وضع تفسير الغريب بالنحو واحد لشدة الحاجة إلى معانيها ، وأنها يبين بها غيرها ، كالآلات التي يحتاج إليها لغيرها فتفسيرها أشد من تفسير الغريب؛لأن الغريب له ما يساويه من اللفظ المعروف للمعنى الواحد، فإذا طلب ذلك وجد ما يقوم مقامه فيفسر به، ولأنه قد يستغني به عن الغريب في كلام العرب .و ليست كذلك الحروف لأنها في كلام العرب والمولدين سواء ، فليس في كلام المولدين ما يستغنى به عنهما كما كان في الأسماء والأفعال ، فإذا طلب لها ما يفسر به أعوذ ذلك لما بينا "[2].

وقال أحمد بن عبد النور المالقي (ت 702ه):" و كانت الحروف أكثر دورا ومعاني معظمها أشد غورا ، و تركيب أكثر الكلام عليها ،ورجوعه في فوائده إليها"[3].

---

[1] – الرماني : معاني الحروف ، ص 37.

[2] – ابن سيده ، المخصص ، المكتب التجّاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت، دت، ج 14، ص 60 .

[3] – أحمد بن عبد النور المالقي ،رصف المباني في شرح حروف المعاني ، تحقيق أحمد محمد الخراط ، دار القلم ، دمشق ، دت ، ص 1.

فتكرار العطف في المقطع الثالث (15) مرة ، للواو (14) مرة و(ثم) مرة واحدة الأمر الذي ساعد على تصاعد الأحداث وتبلور الفكرة وصياغة الحبكة حيث تظهر أبعاد المشكلة منذ البداية – الاستعمار– في لمحة خاطفة تجذب المتلقي وتدفعه إلى اقتفاء أثرها حتى يقف على تفاصيلها ، فالعراقيون يستعدون للثورة والمقاومة التي تعادل الريح الثمودية التي تغير كل شيء ، فيسمع الشاعر أنين القرى ، ويشاهد صراع المجاهدين بالمجاديف و القلوع عواصف الخليج التي تعجز عن التغيير فتبلور طبيعة النهم الوحشي في استتراف خيرات البلاد واستئثار الغربان والجراد بكل عناصر الخير ، ويتجسد الظلم في الرحيل والجوع رغم كل ما في العراق من خير.

3 ــ الضمائر :

يتميز الضمير من حيث هو وحدة مورفولوجية حرة بخصائصه الدلالية والبلاغية وهو ثلاثة أضرب : ضمير الفصل ، وضمير الشأن وتوكيد الضميرين.

أ ــ ضمير الفصل :

يقول الشاعر :

كَالْحُبِّ ، كَالأَطْفَالِ ، كَالْمَوْتَى – هُوَ الْمَطَر[1]

.....

فَهِيَ ابْتِسَامٌ فِي انْتِظَارِ مَبْسَمٍ جَدِيد[2]

البنيات العميقة :

– " كالحب ، كالأطفال ، كالموتى (...) المطر "

– " فـــ (...) ابتسام في انتظار مبسم جديد "

البنيات السطحية :

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

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

كَالْحُبِّ ، كَالأطْفَالِ ، كَالْمَوْتَى – هُوَ الْمَطَر
فَهِيَ ابْتِسَامٌ فِي انْتِظَارِ مَبْسَمٍ جَدِيد

ضمير الفصل في هذه الأمثلة هو نواة شعرية لجأ إليها الشاعر : لتوكيد الخبر وإثباته في ذهن المتلقي .

وإذا تعلّق الأمر بضمير الشأن أو توكيد الضميرين ، فلابد من الإشارة إلى أن بعض الأمثلة يقل وجودها في القصيدة أو يكون معدوما كما هو الشأن بالنسبة لضمير الشأن وتوكيد الضميرين ، فالشاعر لم يوظف أمثلة لذلك ، و لا أزعم بأنني دققت البحث في هذه الضمائر رغم ما بذلته من جهد و ما لاقيته من معاناة ولتحويل الصيغ الصّرفيّة أغراض دلاليّة و جمالية تتمثّل في تقوية المعنى باستخدام صيغ تدّل على التكثير، أو المبالغة أو القوّة بدلاً من صيغ أُخرى... ويتمثّل ذلك جليّاً في أسلوب المبالغة بصيغتي (فعول)، و(فاعل)، أو النسب بصيغة (فاعل)، كما أنّ له أغراضاً صوتية تتمثّل في تحقيق الهمزة وتخفيفها، وسنقتصر في هذا البحث على دراسة التحّول في الصيغ من الجانب الصرّفي وما له علاقة بالجانب الدّلالي الجمالي و الصوتي...

4 ــ الصيغ :

ندرس هنا العناصر الصرفية المحوّلة ، وهي الوحدات التي أحدث استعمالها توليد صيغ جديدة ، والعناصر غير المحوّلة وهي الوحدات التي لم يمسسها التحويل والتغيير؛ لكنها اتصلت بعواطف مثيرة تلفت الخاطر إليها.فـــ "فكرة التحويل ، وتوليد الصيغ ، وهشاشة العلاقة بين الدوال ، والمدلولات، ونظام الحضور والغياب في الطروحات السيميائية الحديثة كل ذلك ولّد لدى المبدعين نزعة التفكير في حرية الألفاظ ، و كيفية إطلاق عتاقها؛ لتكون " علامات حرة تسبح في فضاء النص كالكواكب اللامعات يغري الناس تلألؤهن "[1] .

1 – رابح بوحوش ، اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري ، ص 113 .

" إنّ التحويل في الصيغ هو موضوع صرفيّ يبحث في الأصول والفروع والدّلالة والأصوات والقراءات القرآنية، و الضرائر الشعرّية، و علم النّحو ،و الفصائل النحّوية وما قالته العرب في كلامها باستخدام صيغةٍ بدلَ صيغةٍ أخرى"[1]. ونعني به التغيير الذي يطرأ على بنية المفردة الصرفية بسبب التحويل الحادث في المصوتات القصيرة (الحركات) أو المصوتات الطويلة (الحروف المعتلة) ،وتعمل هذه على إظهار مجموعة من الدلالات لم تكن قبل تحويلها ، ويكون التحويل الداخلي للمفردة الصرفية في الفعل الثلاثي المجرد أو ما يعرف (بالأبواب الستة) ، والمبالغة في المعنى أو ما يعرف بأوزان المبالغة والعدول الصرفي من فاعل إلى فعيل أو مفعول إلى فعيل..."[2].

ونجد في العربيّة أبنية كثيرة تُصاغ على هيئة مخصوصة للدلالة على معنى عام كليّ، كاسم الفاعل، و اسم المفعول، و الصفة المشبهة باسم الفاعل، وغيرها من المشتقات، فهذه كلّها لها أبنية محدّدة ،وصيغ ثابتة تُصاغُ عليها، " يعد التحويل الصرفي من أبرز خصائص شعر بدر شاكر السياب ، فالشاعر يمتلك حسا لغويا بارعا ، استطاع من خلاله توظيف المفردة لغويا وأسلوبيا "[3].

إلاّ أنّنا نجد أحياناً بعض الكلمات تخرج عن قواعد صوغ الأبنية المعروفة في العربيّة؛ لأنّها لا يُراد منها الدّلالة العامّة الموضوعة لها تلك الأبنية، وإنّما يُقصد بها معانٍ مخصوصةً ودلالات تنحصر في أمور معيّنة تعارفوا عليها، كالمبالغة في المعنى فإذا أريد الإكثار من إتيان الحدث والاستمرار عليه ، فعلى المنشئ أن يستعمل بعض الصيغ الصرفية التي لها القدرة على استيعاب هذا المعنى ، ولا يكون ذلك إلا عن طريق استعمال أوزان تحمل دلالة المبالغة ، وهذا لا يتمّ إلا بتحويل اسم الفاعل

---

1 – ياقوت محمود سليمان، ظاهرة التحويل في الصيغ الصّرفية، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية، 1986، ص9، وما بعدها.

2 – سمير داود سلمان : التحويل الصرفي و دلالاته في شعر بدر شاكر السياب، ص 96.

3 – المرجع نفسه ، ص 89.

إلى صيغة فعّال ،وفَعُول ، ومفعال وفعيل وفعِل ،وأخرى سماعية مثل :فعّيل وفعّال،وفعّالة ومفعيل وفاعول[1] .و التحويل فيها داخلي ، الغاية منه الإتيان بمعنى يناسب الموقف الانفعالي والفكرة ذات المرتكز الدلالي الناضح اللذان يراد إيصالها إلى السامع و"تعمل المصوتات الطويلة الموجودة في هذه الأوزان على إكساب المفردة خاصة والعبارة عامة معنى دلاليا وأسلوبيا مغايرا عما كانت عليه قبل التحويل "[2].وإذا نظرنا في شعر السياب نجده مستعملا التحويل المبالغ في الصيغ الصرفية لأغراض دلالية و أسلوبية وسياقية وللكشف عن هذه الدلالات سنقف على أبرز الصيغ استعمالا في شعره .

4. 1 . تحوّل فاعل إلى فعيل:

تتحوّل صيغة الوحدة الصرّفية (فاعل) إلى (فعيل)، إذا قصِد بها الدّلالة على الحدوث في الصّفات[3].

كقولهم: (لَقيتُهُ أَدْنَى دَنَيٍّ [4] أي: "(لَقيتُه أوّل شيءٍ)..."، والدنيُّ "فعيل"، بمعنى (فاعل) أي: "أَدْنَى دانٍ، واقربُ قريبٍ"، وكذا قولهم: (كُلّ دَنِيٍّ دُونَهُ دَنِيٍّ [5] ، فالدّنيُّ بمعنى "الدَّاني"، وهو"فعيل" من الدّنّو، والدّنوُّ لم يكن ثابتاً في موصوفه، وإنّما هو حادث فيه في زمن معيّن، ولكنّهم لّما أرادوا إضفاء صفة الثبات فيه هو حادث فيه من (فاعل)، إلى (فعيل) . ومن ذلك قول الشاعر بدر شاكر السياب :

---

[1] – بدر الدين محمود بن أحمد العيني : شرح المراح في التصريف، ص 128.

[2] – سمير داود سلمان : التحويل الصرفي ودلالاته في شعر بدر شاكر السياب ،ص 96.

[3] – الزمخشري، المفصّل في صنعة الإعراب ، تحقيق خالد إسماعيل حسن ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، 2006، ص101.

[4] – الميداني أبو الفضل أحمد بن محمّد، مجمع الأمثال، تحقيق :محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار الجيل، بيروت 1996،ج2، ص 210.

[5] – الأزهري، أبو منصور محمد بن أحمد ، تهذيب اللغة، تحقيق : عبد السلام هارون وآخرين، مصر (د.ت) ،ج 14، ص 189.

وكيفَ يَشْعُرُ الوَحِيدُ فِيهِ بِالضّيَاعِ[1] ؟
وَكُلّ قَطْرَةٍ تُرَاقُ مِنْ دَمِ العَبِيدْ[2]

ففي هذا الخطاب الشعري نجد أنّ الشاعر أمام إمكانين للممارسة الشعرية، إمّا أَنْ يستعمل الوحدات الصّرفيّة (الوحيد، العبيد)، وإمّا أن يستعمل بدلها على مستوى المحور الاختياري:"الواحد، العابد.." ؛ لأنّ صيغة (فعيل) في هذه الأبيات تحمل معنى اسم الفاعل (فاعل)، مردّ تنوّع الوحدة (فعيل) في هذه الأبيات، وتحرّكها بحرّية على مستوى المحور الاختياري، وتفاعلها أحياناً مع عناصر المحور التأليفي هو الوجه الدّفين لشعرية الشاعر، وذلك أَنّه عندما استخدم صيغة (فعيل) بمعنى صفة اللزوم، والثبات لصفة الفاعل، أراد أن تكون صفات مطلقة ودائمة ؛لأنّه حلم الشاعر، فكان لها دور بارز في رسم إيقاع الجملة، وفي تحويلها إلى جملة شعرية، بل تجاوزت تلك الوظيفة إلى دور المُهَيْمن على الأبيات كُلها، فاحتلّت قوافي الخطاب الداخلية والخارجية، فمن يريد الدّلالة على ثبوت الوصف ودوامه نصّاً فعليه أن يجيء بالصفة المشبهّة، ومن يُريد الدّلالة نصّاً على حدوثه وتقيّده بزمنٍ معيّن دون باقي الأزمنة، فعليه أن يجيء باسم الفاعل، وأنّه لابُدّ مع الإرادة من قرينة تبيّن نوع الدّلالة، أهي الثبوت والدّوام أم الحدوث[3] ؟.

وإذا كان (فعيل)، بمعنى (فاعل)، كان تأنيثها بالتاء، نقول[4]: (دنيء)، (دنيئة) (سعيد)، (سعيدة)،(دخيل)، (دخيلة)، (شريد)، (شريدة)، (عنيد)، (عنيدة) و(فعيل)، و(فاعل)، وإن كانا بمعنًى واحدٍ، إلاّ أنّ العرب تستخدم (فاعلاً) في وجه

---

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

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

[3] – حسن عبّاس، النّحو الوافي،ج 3، ص 307-308.

[4] – السيوطي، جلال الدّين، المزهر في علوم اللغة، ج 2 ، ص 216.

و(فعيلاً) في وجه آخر للفرق بينهما[1]. فإذا أرادوا الحدوث استخدموا (فاعلاً) ، وإذا أرادوا الثبات استخدموا (فعيلاً)، وهو قياس غير مقيد بسماع[2].

4 . 2- تحوّل مفعول إلى فعيل:

يعدّ العدول الصرفي في الصيغ الصرفية من أبرز خصائص اللغة العربية يلجأ المتكلم أحيانا إلى استعمالها تحقيقا لأغراض صوتية ودلالية وأسلوبية[3] فيستعمل صيغة ويريد بها صيغة أخرى ، فمثلا يستعمل فعيل ويريد بها فاعلا أو مفعولا .

إنّ مجيء (فعيل) بمعنى (مَفْعُول) كثير في اللغة العربية، ولكنّه مع كثرته غير مقِيْسٍ[4].

ومرجعه عندهم السمّاع[5]، ويُعْدَل من (مَفْعُول)، إلى (فعيل)، إذا أُريد الدّلالة على المبالغة والشدّة [6]، وإذا كان (فعيل)، بمعنى (مفعول)، استوى فيه المذكر المذكر والمؤنث فلا تلحقه هاء التأنيث، ويلتزم التذكير في الحالتين للتفريق بين ماله الفعل، وما الفعل وقع عليه، وكان ما هو (فاعل) أولى بثبوت الهاء فيه ؛ لأنّه مبني على الفعل، والذّي هو (مفعول) أولى بالتذكير؛ لأنّه معدول عن بناء الفعل[7].

وقد علّل ابن خالويه (ت 370 هـــ) العدول عن صيغة (مفعول) إلى (فعيل) تعليلاً صوتياً؛ لأنّ "الياء" أخفّ من "الواو"، فيقال: كفّ خضيب، ولِمّه دَهِينٌ ورجل جريح، وصريع، والأصل: مخضوبة، ومدهونة، ومجروح، ومصروع،

---

[1] – ابن درستويه، تصحيح الفصيح وشرحه ، تحقيق : محمد بدوي ،المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، القاهرة ،2009 ج 1 ، ص 272-273.

[2] – حسين محمد الخضر، دراسات في العربيّة وتاريخها، دار القلم ، دمشق ، الطبعة الثانية، 1960م، ص61.

[3] – محمد على الخولي : علم الدلالة (علم المعنى) ، دار الفلاح للنشر و التوزيع ، الأردن ، 2001، ص73.

[4] – رضي الدين الاستراباذي، شرح كافية ابن الحاجب ، تحقيق عبد العال سالم مكرم ، عالم الكتب ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، 2000، ج 1، ص 266.

[5] – الأزهري، خالد بن عبد الله، شرح التصريح على التوضيح، دار إحياء الكتب العربيّة، مصر، ج 2 ، ص80.

[6] – ابن الناظم، شرح ألفية بن مالك، مطبعة القدّيس جارجيوس، بيروت، 1312هـــ، ص226.

[7] – ابن سيده ، المخصص ، ج 16، ص 154-155.

كلّ ذلك أصله "الواو"[1]، لأنّه (مفعول)، ومنه قوله تعالى" **فَلَمَّا وَضَعَتْهَا قَالَتْ رَبِّ إِنِّي وَضَعْتُهَا أُنثَى واللهُ أَعْلَمُ بِمَا وَضَعَتْ وَلَيْسَ الذَّكَرُ كَالأُنْثَى وَإِنِّي سَمَّيْتُهَا مَرْيَمَ وَإِنِّي أُعِيذُهَا بِكَ وَذُرِّيَّتَهَا مِنَ الشَّيطَانِ الرَّجِيمِ**"[2] ، **وكقوله تعالى"قَالَ فَاخْرُجْ مِنْهَا فَإِنَّكَ رَجِيْمٌ**"[3]، فقال "رجيم" و لم يقل (مرجوم)، لأنّ الرجيم أبلغُ من المرجوم المرجوم لأنّ الصفة تلازمه في مثل هذه الصفة فضلاً عمّا فيها من خفّة، وممّا جاء على (فعيل)، ومعناه (مفعول)، في الشعر، كقول بدر شاكر السياب :

وَكُلّ قَطْرَةٍ تُرَاقُ مِنْ دَمِ العَبِيدْ
فَهيَ ابْتِسَامٌ في انْتِظَارِ مَبْسَمٍ جَدِيد
أوْ حُلْمَةٌ تَوَرَّدَتْ عَلَى فَمِ الوَلِيـــــدْ
في عَالَمِ الغَدِ الفَتِيِّ ، وَاهِب الحَيَاة
مَطَر...
مَطَر...
مَطَر[4]**...**

نجد أنّ الشاعر في هذه الأبيات أمام إمكانين للممارسة الشعرية ، إمّا أَنْ يستعمل الوحدات الصرّفية: " وليد " وإمّا أن يستعمل بدلاً منها على مستوى المحور الاختياري (مولود)، لأنّ صيغة (فعيل) في هذا السيّاق تحمل معنى صفة المفعول التي يهدف من خلالها إلى الأمل عندما يتحّدث عن العراق الحُرّة، وهكذا تكون صيغة (فعيل) هي النّواة التي انطلق الشاعر منها لتشكيل نسيجه الشعري...

---

[1] – ابن خالويه، أبو عبد الله الحسين بن أحمد، إعراب ثلاثين سورة من القرآن الكريم، منشورات دار الحكمة، حلبوني، دمشق، ص8.

[2] سورة آل عمران، الآية 36.

[3] سورة الحجر ، الآية 34.

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

وعدل الشاعر بهذه الألفاظ إلى صيغة فعيل للدلالة على الثبات في الوصف ويرى أحد الدارسين" أن العدول إلى صيغة(فعيل) يرجع لغرض دلالي إذا أريد المبالغة في الوصف ؛لأنّ فعيلا أبلغ من مفعول،وأنها تدل على ثبوت الصفة في صاحبها وعلى هذا كان الوصف أثبت من مفعول وأقوى منه وأبلغ "[1].

وهناك من يرى أن العدول إلى صيغة فعيل يرجع إلى غرض صوتي ؛ لأنّ الياء أخفّ نطقا من الواو، فالنطق بالواو يتطلب جهدا صوتيا وهو ضم الشفتين وضغطا على الهواء ليخرج الصوت ، وأما بخصوص النطق بالياء فلا يتطلب ذلك الجهد[2].

ويظهر أن المعنى والسياق هما اللذان يحددان، استعمال الصيغة المناسبة فالشاعر عندما عدل بالصيغة إلى فعيل للدلالة على ثبات الصفة في الموصوف فاختار الصيغة المناسبة التي تستوعب المعنى المراد إيصاله إلى السامع ، كذلك أن الشاعر عدل بالصيغة إلى فعيل ليضفي على النص تعبيرا دلاليا ناضحا ،وإيقاعا موسيقيا طافحا فضلا عن تأكيد المعنى ، وتركيزه في ذهن السامع .

إنّ النّواة (فعيل)، بمقياس علم الصّرف يمكن أنّ تتوالد لتشكّل كسراً لقوانين مداراتها الدّلاليّة و بنياتها الصّرفية.

ومن الباحثين من يرى أن التّحوّل في هذه الصيغ إنّما هو لغرض دلاليّ، جماليّ[3] وذلك إذا أُريدَ به المبالغة في الوصف؛ لأنّ "فعيلاً" أبلغ من "مفعول" "فجريح" لا يُقال إلاّ لِمَنْ كان جرحه بليغاً،أما ما كان غير ذلك فيقال له مجروح، ثم إن فعيلاً يدلّ على ثبوت الصّفة في صاحبها، ولهذا كان الوصف بها أثبتَ من (مفعول)، وأقوى منه وأبلغ[4].

---

[1] – سمير داود سلمان : التحويل الصرفي و دلالاته في شعر بدر شاكر السياب ، ص 99.

[2] – ياقوت محمود سليمان، ظاهرة التحّويل في الصيغ الصّرفية، ص 78.

[3] – ياقوت محمود سليمان، ظاهرة التحّويل في الصيغ الصّرفية، ص78.

[4] – السّامرائي فاضل صالح، معاني الأبنية في العربيّة، دار عمّار ، الأردن ، الطبعة الأولى ،2005، ص53-54.

وهناك مَنْ يرى أن سبب هذا التحوّل صوتي يتمثّل في كون "الياء" أخفّ من "الواو" لما في الأخير من ضمّ للشفتين، وضغط على الهواء[1] ؛ ليخرج الصّوت ، أمّا "الياء" فلا شيء من ذلك فيه، و هذا الرأي و إنْ كان مقبولاً، إلا أنّه ليس السبب الرئيس في هذا الضرب من التحويل، مع أنّه لا يصلح في جميع ما ذكر، ولكننّا نرى أَنّ المعنى يبقى له الأثر الكبير في التحّول لما في صيغة "فعيل"، من دلالة على الثبوت والدوام ، فإذا أُريد الثبوت جيء به على صيغة فعيل، ثم إنّ " فعيلاً " لا تقال إلا لمن اتصف بها، في حين أن صيغة مفعول تقال له ولغيره، لدلالتها على الحال والاستقبال وغيره، فالذبيحة تختلف عن المذبوح، لأنّها تعني ما أعدّ للذبح ، أما المذبوح، فهو ما ذُبِحَ فعلاً [2].

إنَّ النواة " فعيل " بمقياس علم الصرف يمكن أن تتوالد لتشكلّ "فاعل" و"مفعول" .

وذكر ابن الأثير (ت 629 هـــ) أن اللفظ إذا نُقِلَ من وزن إلى وزن آخر أكثر منه، تضمّن معنى أكثر ممّا تضمّنه أوّلا؛ لأن إبانة الألفاظ لإبانة المعنى، كما أنّ في (مُقْتَدِر) زيادة ليس في "قادر"، ومن ثّم عُدِلَ من "قَدَرَ" إلى "اقْتَدَرَ" لدّلالة الأمر على التفخيم وشدّة الأخذ أَوْ على بسطة القدرة.

كما تنبّه الزمخشري(ت638ه) لهذه الظاهرة البلاغيّة، فتبيّن أَنّ السياق ومتطلبات المقام تقتضي تحوّل الوحدة الصّرفية لتحقيق أغراضٍ بلاغية ودلالية وأسلوبيّة تناسب النسق العام للخطاب و بداعة سَبْكه...و مثله قوله تعالى" **وَ لاَ تُطِعْ كُلَّ حَلاَّفٍ مَهِينٍ هَمّازٍ مَشَّاءٍ بِنَمِيمٍ مَنَّاعٍ لِلخَيْرِ مُعْتَدٍ أَثِيمٍ**"[3].

---

[1] – ابن خالوية، إعراب ثلاثين سورة من القرآن الكريم، ص8.

[2] – السّامرائي فاضل صالح، معاني الأبنية في العربيّة، ص52-53 .

[3] سورة القلم ، الآيات 12/11/10.

إذ لا نجد في المعاجم العربيّة كُلهّا ألفاظاً أنسب من الألفاظ: " حلاّف، وهمّاز ومشّاء، ومنّاع " التي اختارها السّياق القرآني الكريم لمشهد الإنسان الحلاّف الهمّاز النمّام، المنّاع للخير بكل وجوهه؟، فلو قيل: حالف، هامز، ماشٍ، مانعٍ.." لخرجت عن دلالة الكثرة والمبالغة ومستوى بلاغة التعبير والإيحاء... ولخفّ الجرسُ، ولضاعَ الأثر المنشود، ولتوارت الصّورة المطلوبة التي رسمتها ألفاظ الوحدات الصّرفية، واستقلت برسمها. ومعنى ذلك أن اختيار اللفظة مُهّم في التناسق الرّفيع، فيرسم جرسها في النفس إيقاعاً عميقاً يوحي بجوّ الفكرة.

يتّضح ممّا تقدّم أنّ الوحدة الصّرفية ، أنشأت حركيّة ممّيزة في الأبيات السّابقة وشكلّت حضوراً هَيْمَنَ على الأبيات كُلِّها، فرفعت طاقة الأبيات الإيقاعية ، وحرّكتها تحريكاً دائم التناغم، أعتقت العلامة من قيودها الدّلالية والبنيوية، وهو تشكيل يسلّط على ذهن المتلقي إيقاعاً تطريبيّاً مكثّفاً يفرقه في أودية الشاعر السّحيقة.

كانت هذه الوقفة مع الوحدة المورفولوجية الحرة، وخصائصها الدلالية، والبلاغية وقد تزداد الرؤية وضوحا بالنظر إلى الوحدات المورفولوجية المقيدة.

المطلب الثاني : المورفيم المقيد :

ينتقل الوصف من الاهتمام بالوحدة الصّرفية الحرّة إلى الاهتمام بالوحدات الصّرفية المقيّدة ، هو كل وحدة صرفية متصلة بالكلمة ، أو هو ما ارتبط مع المورفيم الحر ، وهذه الوحدة تتمثل في اللغة العربية كما يلي :

- أل التعريف .
- ألف الإثنين .
- واو الجماعة .
- أحرف المضارعة (النون ، الهمزة ، التاء ، الياء) .
- العلامات الفرعية للإعراب (الواو ، الألف ، الياء) .

مثال على ذلك :

أَكَادُ أَسْمَعُ النَّخِيلَ يَشْرِبُ المَطَرْ

وَأَسْمَعُ القُرَى تَئِنُّ ، وَالمُهَاجِرِينْ[1]

كلمة (**المهاجرون**) : ال التعريف (مورفيم مقيد) ، مهاجر (مورفيم حر) ، ون (مورفيم مقيد) .

عَيْنَاكِ حِينَ تَبْسُمَانِ تُورِقُ الكُرُومْ[2]

كلمة (**تبتسمان**) : التاء (مورفيم مقيد) ، ابتسم (مورفيم حر) ، ان (مورفيم مقيد) .

وهو تلك الوحدة الصرفية التي لا يمكن استخدامها منفردة ، بل يجب أن يتصل بمورفيم آخر سواء أكان من المورفيمات الحرة أو المورفيمات المقيدة . ويظهر ذلك في اللغة العربية عن طريق (اللواصق) و هي ثلاثة أنواع:

ا – **السوابق** : وهي الوحدات الصرفية التي تسبق الكلمة مثل : حروف المضارعة وهمزة التعدية .

ب – **الأحشاء** : وهي المورفيمات التي تحشى بها الكلمة مثل : تشديد عين الفعل مثل : كرّم ، والألف في صيغة (فاعل) ،وفي الأسماء ألف الفاعل مثل كاتب .

ج – **اللواحق** : وهي تلك التي تلحق بآخر الكلمة مثل : الضمائر المتصلة، وتنوين التنكير ، وعلاقة التثنية (الألف والنون في الرفع ، والياء والنون في النصب والجر) والواو والنون علامة جمع المذكر السالم ، وتاء التأنيث المربوطة ،والألف والتاء للجمع المزيد بالألف ، والتاء وياء النسب المشددة ،ونون التوكيد الثقيلة أو الخفيفة

[1] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص166.

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

. وهي وحدة صرفية مقيدة ؛ لأنّها مرتبطة بالجذر لا تفارقه، دلالتها لا تكتسب إلاّ من خلال الارتباط به.

وتعدّ هذه الوحدة الصّرفية من أهم المصادر التي يمكن أن نغني اللغة العربية عن طريقها، ويمكن أن ينظر إليها بعدّها ضابطاً من ضوابط الصياغة في باب الدلالة ولكُلّ زيادة على الأصل أثر فيه، وهذا ليس مقصوراً على زيادة الدلالة كما قال بعضهم: " إنّ زيادة المبنى تدّل على زيادة المعنى، بَلْ قد يكون هذا الأثر تغييراً في العمل من حيث التعدّي واللزوم ؛ لأنّ بعض الزيادات تجعل القاصر متعدّياً وبعضها تجعل الفعل المتعدّي لواحدٍ قاصراً ، كما قد يكون تغييراً في اللفظ دون أن يكون ذا صلة بالمعنى أو العمل"[1].

فالوحدات الصّرفية المقيّدة هي وسيلة يلجأ إليها لجعل الفعل اللازم متعدّياً وقد عرّفها الرّضي (ت 686هـ)، بقوله:" أنْ يجعل ما كان فاعلاً للاّزم مفعولاً لمعنى الجعل فاعلاً لأهل الحدث على ما كان، وذلك كقوله تعالى"**وَيَوْمَ يُعْرَضُ الذَّينَ كَفَرُوا عَلَى النَّارِ أَذْهَبْتُمُ طَيِّبَاتِكُم فِي حَيَاتِكُم الدُّنْيَا**"[2]،فمعنى أَذْهَبْتم طيّباتكم جعلتم الطيّبات ذاهبة. فالطيبات " مفعول " لمعنى الجعل الذّي استفيد من الهمزة فاعل للذهاب كما في ذَهَبتِ الطيّباتُ، فإن كان الفعل الثلاثي غير متعدّ صار بالهمزة متعّدِياً إلى واحدٍ، وهو مفعول لمعنى "الهمزة" أي: الجعل والتصيير "[3]. وكقوله تعالى " **وَقَالُوا الحَمْدُ لِلَّهِ الذِّي أَذْهَبَ عَنَّا الحَزَنَ**"[4].

فإذا تأملنا السياق الكريم وتذّوقنا مواقع الحروف ،وحركاتها في حسّ السّمع نجد الألفاظ المختارة متناسقة بجرسها وإيقاعها مع الجوّ الحاني الرّحيم، حتى " الحَزَن " لا يُتكأ عليه بالسكون الجازم، بل يُقال: الحزَن، بالتسهيل والتخفيف وانظر

---

[1] – حسان تمام، اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، 1985م، ص 164-165.

[2] سورة الأحقاف ،الآية 20.

[3] – الرضي الاستراباذي، شرح شافيه ابن الحاجب، ج 1، ص 86.

[4] سورة فاطر ، الآية 34.

كيف هيأ النسق القرآني الكريم ذلك فجاء القول مصدراً بحمد الله وتعالى على نعمه التي لا تحصى و لا تعد ، ومنها أنّه عزّ وجّل "أَذْهَبَ عنهم"الحَزنَ" وانتقل الفعل ذَهَبَ من اللّزوم إلى التعّدي إلى المفعول به بواسطة الوحدة الصرّفية "الهمزة" ناسب حركات الفتحة على قوله تعالى: " **أَذْهَبَ عنّا الحَزَنَ** " ، أن تأتي الفتحة على "الزّاي" في "الحَزن"َ بدلاً من السكون.

والظاهر أنّ هذه الصيغ ليس لها دلالات إلاّ الدّلالات المباشرة، ولكنْ إذا عمقّنا النظر في التحام الوحدة الصّرفية " الهمزة " والتصاقها بجذورها نجد أنّ هناك دلالاتٍ عميقةً خلقها السّياق لمعنى التعّدية والصّيرورة ،وكذلك الاستحقاق والتعريض والتمكين والسّلب و الإزالة...

هذا الملحظ الأسلوبي الدقيق يمتد – عند العقّاد(1889م- 1964م) – ليتصل بمقولة لغوية قديمة هي: قوّة اللفظ لقوّة المعنى ، حيث يكون التعامل مع الصيغة الفعلية وسيلة لتكثيف الدّلالات بإحداث تغيير محدّد في التشكيل الذي يؤدي إلى مضاعفة الحروف، ذلك أنّ الأفعال تختلف في قوّة التعبير باختلاف الحركة بينها وبين أفعالها اللازمة.

وقد اجتمعت الوحدات الصّرفية المقيدة ، والتضعيف، وألف المفاعلة، والألف والنون، في قول الشاعر بدر شاكر السياب:

قالوا لَهُ " : بَعْدَ غَدٍ تَعُودْ

.. لا بدَّ أنْ تَعُودْ

وَإنْ تَهَامَسَ الرِّفَاقُ أنَّـــها هُنَاكْ

.....

ثُمَّ اعْتَلَلْنَا – خَوْفَ أَنْ نُلامَ – بِالمَطَر[1]...

[1] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص163.

فالوحدات الدّلالية في الأبيات السّابقة هي:(تهامس، اعتللنا..) إنّ هذه الصيغ ليس لها دلالاتٌ إلاّ الدّلالات المباشرة، لكنْ إذا عمّقنا النّظر في التحام الوحدات الصّرفية والتصاقها بجذورها نجد أنّ هناك دلالاتٍ عميقةً خلقها السّياق ليطلق بها هذه العلامات، وليتمّ تفجير غشاء البيضة، إنّها مرحلة الانعتاق والتنفس، والتسبيح في فضاء المجهول، فالشاعر في استخدامه لهذه الصيغ وتوظيفها حققّ نضجا بالدلالاتِ ، طافحة بالمشاعر والأحاسيس . فقد استوعبت المعنى المراد إيصاله إلى المتلقي . " فالشاعر يمتلك حسا لغويا بارعا استطاع من خلاله أن يوظف المفردة توظيفا لغويا وأسلوبيا ، غارسا أفكاره ومشاعره فيها ، مستثمرا الدلالة الإيحائية لها في تعبير دلالي ناضح و إيقاع داخلي طافح ، فشكل الإبداع عنده ظاهرة واضحة فكان التحويل الصرفي ودلالاته جزءا من هذا الإبداع"[1].

لقد كانت الوحدات في القصيدة تتنامى، وتتوالد لتتفقّص ،وتخرج للانعتاق والدّلالة على التتابع ، والتزايد دون انقطاع على أمل الاستمرار.

المطلب الثالث : المورفيم الصفري :

وهو مورفيم يدلّ عدم وجوده على وجود مورفيم محذوف أو مستتر أو مقدر مثل الضمائر المستترة والصيغ في المشتقات ،والإسناد في الجملة . وهو المورفيم الذي لا وجود له في الرسم الكتابي ، وإنما هو الصورة الموضوعة في الذهن ، ويتمثل هذا المورفيم في ما يلي :

- الضمائر المستترة .
- الصيغ في المشتقات .
- الإسناد في الجملة .
- حركات الإعراب المقدر و غير ذلك.

[1] – سمير داود سلمان : التحويل الصرفي ودلالاته في شعر السياب ، ص 89.

و يرى علماء اللغة إلى أن هذه المورفيمات تتوزع بين إضفاء قيمة توزيعية أو تحديدية أو تصنيفية أو توزيعية ، وعلى هذا يكون المورفيم في هذه الأنواع الثلاثة إما عنصرا صوتيا أو مقطعا أو عدة مقاطع ، وأحيانا يأتي المورفيم فونيما واحدا ، وبناء على ما سبق فإن البنية التركيبية تتكون مما يلي:

فونيمات ← مقاطع ← مورفيمات ← تراكيب

نحلل المثال التالي حتى نلاحظ حركة المورفيم في البنية التركيبية للسطر الشعري

التالي: **تغيم في الشتاء**[1]

تغيم :

التاء : (مورفيم مقيد) ، (مفرد) ، (مؤنث) ،(يدل على الفاعلية) .

غيم : (مورفيم حر) .

الضمير المستتر الدال على الفاعلية و الإسناد التأنيثي : (مورفيم صفري) .

في : (مورفيم مقيد يدل على الظرفية) ، (مورفيم صفري) يدل على البناء

الشتاء:

أل التعريف : (مورفيم مقيد) .

شتاء : (مورفيم حر) .

الحركة الإعرابية الجر ، صائت الكسر (مورفيم مقيد)

ومن أمثلة المورفيم الصفري في العربية تلك الصيغ التي تستعمل للمذكر والمؤنث وهي :

أ – صيغة فعول بمعنى فاعل مثل : رجل صبور ،و امرأة صبور

ب – صيغة فعيل بمعنى مفعول مثل : رجل جريح ،و امرأة جريحة .

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

ج – صيغة مفعيل مثل : امرأة معطير .

د – صيغة مفعال مثل : امرأة مهذار و معطار .

هـ – صيغة مفعل مثل : مرأة مهذر ؛ كثير الهذيان .

وقد ترتب على هذا الفهم للمورفيم ،ودوره في بيان الوظيفة الصرفية والنحوية للكلمة ، إن اختلف مفهوم أقسام الكلمة عند المحدثين من اللغويين عن مفهومها عند القدامى ، وبالتالي اختلفت نظرهم لوظيفة الكلمة من الناحية النحوية و الصرفية إذ أصبحت الوظيفة عند اللغويين لا تنصرف إلى الوظيفة النحوية للكلمة في التركيب فحسب ، بل تتجاوز ذلك إلى ما يسمى بالتحليل الوظيفي للكلام، وهو يتناول كافة مستويات اللغة حيث ينظرون إلى العلاقات التركيبية من الفونيمات إلى الجمل .

وقد وضعوا لذلك خطوات أساسية في التحليل يبيّن مدى ارتباط العناصر اللغوية بعضها ببعض ، وفي الوقت ذاته ، تحدد وظيفة كل عنصر على نحو يمكن إدراكه مستقلا، فالفونيمات تتحول إلى مقاطع،و المقاطع إلى مورفيمات، والمورفيمات إلى كلمات والكلمات إلى جمل[1] .

ولا بُدّ من الإشارة في ختام هذا المبحث إلى حقيقةً مُهّمةٍ هي أَنّ الصّرفيين العرب يرون أنّ السّوابق واللواحق من العلامات التي جيء بها لمعانٍ مخصوصةٍ ،وأنّ هذه المعاني لا تتحقّق إلاّ إذا ضّمت لبنيةٍ صرفيّةٍ مستقلّة ؛ لذلك كانت المباني الصّرفية المستقلّة هي محور اهتمامهم ؛لأنّها هي التي تتغيّر وتتحولّ ، ولأنّ المعاني التي جاءت لأجلها العلامات لا تتحقق إلاّ فيها، هذا استعراض لبعض آراء النّحاة و البلاغيين واللغويين، و لا يدّعي صاحبه أنّه استقصى فيه كلّ شيء ، و إنّما كان هدفه إظهار جماليات تحوّل الوحدة الصرفية .

المبحث الرابع :التشكيل الصرفي للقصيدة .

[1] – محمود فهمي حجازى ، مدخل إلى علم اللغة ، دار الثقافة ، القاهرة ،ط 2 ، 1982 ، ص 57

ننتقل في قراءتنا للنص به من كائن لغوي إلى كائن شخصي حيّ، كائن يتقطر غواية، ولكنّه محصّن بالممانعة، ولذلك علينا أن نمتلك في توجهنا إليه وسيلة للغوص في مكنوناته ودهاليزه وعتمته، ولملامسة مستوياته وطبقاته الدلالية، وفي قراءتنا هدف وهو تفكيك الدال و استنطاق دلالاته و علاقاته الشبكية، ويتمّ بذلك التفاعل بين النص والقارئ من خلال إنتاج جديد يؤكّد شعريته.و" للغة الشعر سحر يحاكي سحر شياطين الشعر ، تفعل فينا ما لا تفعله اللغة حين تكون تواصلا محضا أو حين تكون الكلمات مفردة لها دلالات معجمية محددة؛ لأن اللغة هوية مجردة وإن الاستعمالات هي التي تشكل الحقيقة اللسانية الوحيدة و الواقعية"[1].

وإذا كانت الألفاظ علامات فإنّ القارئ ينفذ إلى الخطاب الشعري عبر مناطقه الرخوة التي تشكّل هذه الكلمات ، فالعلامة اللغوية وحدة أساسية في بنية الخطاب، ولذلك فإنّ المقاربات النقدية المعاصرة ترتكن في فضّ دلالة النصوص والوصول إلى بنيتها التحتية ، لمسّ المعاني التي يمكن أن تقود إليها و كيف وظفها الشاعر في النص ، وبذلك الوقوف على مواطن الجمال في التعبير . " فاللفظ جسم روحه المعنى وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم ، يضعف بضعه ، ويقوى بقوّته ، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصاُ للشعر، و هجنة عليه، كما يعرض لبعض الأجسام ممن العرج (....) وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظٍ ، كالذي تعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح"[2].

---

[1] – بيير جيرو ، الأسلوب و الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي ،مركز الإنماء القومي، بيروت، 1994 ،ص 81.

[2] – ابن رشيق القيرواني :العمدة في صناعة الشعر ونقده ، تحقيق : النبوي عبد الواحد شعلان ، مكتبة الخانجي، القاهرة ، ط1، 2000 ، ج 1 ، ص200.

ومن هنا تتمتّع دراسة الدلالة الصرفية في نصّ ما بأهمية استنطاقه و معرفة مجموعة الشفرات والإشارات والعلامات اللغوية التي تشكّل بنيته تشكيلاً جديداً من خلال سياق يشحن الألفاظ بعدد من الدلالات السياقية التي يتفرّد بها النص الشعري، و هي التي تشكّل حقوله الدلالية التي تُعدّ البنى الصغرى لبنية النص الكبرى." فكانت العرب إنما تحلي ألفاظها تدبجها و تشيها، و تزخرفها، عناية بالمعاني التي وراءها ، وتوصّلا بها إلى إدراك مطالبها ... ذلك أن الألفاظ خدم للمعاني والمخدوم – لاشك – أشرف من الخادم"[1].

ويقوم الشعر باستعمال الكلمات في نسق خاص يعيد بناء اللغة على نحو نستطيع من خلاله أن نترجم الكلمات إلى إيحاءات ،ودلالات تثير الانفعال وتضيء السبل وتكبح جموح الآلام ؛لأن" الكلمات في النص الشعري غيرها في أي نص آخر تتجاوز حدودها المعجمية المألوفة ، فلا تكون مجرد أصوات تعبر عن مسميات أو تحاكي أشياء ، بل إنها تغدو جزءا من الكلمات نفسها تفجر تعريفاتها و حدودها النغمية و البنائية و دلالاتها العميقة بما يكشف عن إمكانيات في الكلمة غير متوقعة وحقائق مجهولة داخل اللغة"[2].

يتألف هذا النص الشعري من مئة وواحد وعشرين بيتاً، تتوزّع ألفاظه كما يلي: الأسماء(231) مئتان وواحد وثلاثون:منها (70) سبعون اسماً نكرة و(111)اسماً معرفا بالألف و اللام ، و(44) أربعة وأربعون معرفا بالإضافة و اسم واحد معرّف بالعلمية ، و اسم إشارة واحد ، و اسم موصول واحد ، و ثلاثة ضمائر ، والأفعال (92) اثنان و تسعون فعلاً، منها(23) ثلاثة و عشرون فعلاً ماضياً، و(69) تسعة وستون فعلاً مضارعاً.

[1] – ابن جني ، الخصائص ، ج 1 ، ص 218 .

[2] – هادي نهر : دراسات في الأدب و النقد ، ثمار التجربة ، ص 191.

وتثبت القراءة الإحصائية هيمنة الاسم على الفعل والمعرفة على النكرة ، كما تهيمن الأفعال المضارعة والماضية هيمنة تامة (ليس في النص الشعري أفعال أمـــر) وذلك ليؤكّد الشاعر أنّ التجربة التي يعانيها يقينية ، و أن مصيره حتمي، فهو واثق بحتمية التغيير، وهو يراه قادماً، ولكن ليس من خلال نبوءة أو رؤية شعرية فرديـــة وإنما من خلال رؤية القهر والطغيان والاستبداد،"والصـــحيح أن البنـــاء الصـــرفي (نشاط) بمعنى أوسع ، فهو في هذا المنحى يعـــنى بالتقســـيمات ، والارتباطـــات المباشرة ؛ لكي يحدد فاعليتها ونقاط قوتها، وبهذا المنحى يكون النشـــاط الصـــرفي عنصرا فعّالا في خلق المعنى "[1].

وقد تفاقم، مما يؤكد حتمية انبعاث الثورة التي يفجرها البائسون الفقراء ليصنعوا الغد الأجمل. وأن صور الطبيعة لدى السياب أكثر سحراً وجمالاً، وهي ذات مسحة حزينة، كما أنها معبرة عن بيئة وطنه، بما ذكر من نخيل وخليج و لؤلؤ وصياد وفلاحين ومهاجرين. حيث ترمز صورة الصياد الحزين (**كَأنَّ صَيَّادَاً حَزِينَاً يَجْمَعُ الشِّبَاك**) " إلى فشل الثورة "،[2] ويكون صياد هو السياب أو الشعب ، والأفاعي التي تشرب الرحيق هي الإقطاعيون والمستغلون[3]، " ؛لأنّ لغة الشعر خاصة محملة بقصدية دائما والمقصود ليس أن تقول هذه اللغة الأشياء فحسب ، ولكن لكي تنتج كل كلمة داخل النص الشعري انطباعا جماليا وشعريا جذابا وفاعلا"[4].

---

[1] – تامر سلوم : نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي ، ص 98.

[2] – أحمد أبو حاقة : الالتزام في الشعر العربي ، ص 406.

[3] – ينظر: أحمد أبو حاقة : الالتزام في الشعر العربي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط 1 ، 1979 ،ص 411 .

[4] – بيير جيرو : الأسلوب و الأسلوبية ، ص 191 .

ولذلك استخدم هذه الأسماء وهذه الأفعال، ليشير إلى حالة ماضية حاضرة من خلال الوصف والتقرير،" وهذه الحقيقة تؤكد أن الكلمة هي نشاط الـــروح وبواسطتها تتجلى الأفكار والمشاعر ، وتصبح بنية فاعلة"[1].

استند النص الشعري (أنشودة المطر) إلى دوالٍ مولِّدة لمدلولات جديدة تحقّق المغايرة في سياقات منسجمة تسهم الأنماط البلاغية في تحقيق قدرتها على التأثير وتحويل الحقائق عبر التعبير الشعري إلى صور، " ومع ذلك يمكن القول إن البناء الصرفي يوجه المتلقي إلى تفهم النشاط اللغوي في اعتبارات بعيدة وراء الصفات الموضوعية أو الدلالات الموجهة ، ويعمل في إدراك مواقع المكونات الصرفية على الوجدان ، والموقع متميز تماما من طبيعة المكونات الصرفية في ذاتها ،وإن يكن يتصل بها "[2].

ويتسرع من يقول إن لغة الشعر عند السياب معجمية، وإن العلاقة بين الدال والمدلول تقليدية، وأن الدال في شعره لا ينتج مدلولاً جديداً بل ينتج مدلولاً مألوفاً ولو صحّ ذلك لكان من الممكن القول إن شعر السياب بلا (صورة)!؛ لأنّ الصورة تركيبة لغوية قبل كل شيء ، وهي تنتج من العلاقة بين الكلمات ." إن من الضروري أن ندرس البناء الصرفي بطريقة جمالية ، ومعنى ذلك أن نكون على استعداد لإلغاء الدلالات المباشرة المتعلقة بالبناء الصرفي ، أو وضعها في حالة أقرب إلى الكمون والغموض ، أي أن من واجبنا أن نحتفظ بفكرة المعنى المتعدد ، وثراء الاحتمالات الممكنة ، فنبحث دائما عن تيارات جديدة، ونغير المعنى عندما نجد هذه التيارات "[3].

---

[1] – تشيتشيرين ،د . ف : الأفكار و الأسلوب ،ص 44 .

[2] – تامر سلوم : نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي ، ص 99.

[3] – تامر سلوم : نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي ، ص 99 .

ويضيء عنوان القصيدة جانبا مهما من بنائها ، " فـــ (الأنشودة) عادة تتكون من مقاطع تفصل بينها لازمة ، وغالبا ما تؤديها مجموعة منشدين مع إمكانية وجود منشد واحد يؤدي بعض المقاطع منفردا ، وهكذا جاءت القصيدة متكونة من مجموعة مقاطع تفصل بينها اللازمة (مطر...) ، وبينما يكون بعض مقاطعها ذاتيا بصوت الشاعر، يختفي صوت الشاعر في مقاطع أخرى ليكون الحضور مطلقا لصوت الجماعة بما يحقق تمازج الذاتي بالموضوعي "[1].

ولنلاحظ أنّ كلمة (أنشودة) لها ذاكرة حافلة بتداول الشعر ، إن لم نقل إنها قرينة ميلاده و طقوسه البدائية . " إذ لكي يتم الإنشاد لابد من وجود للمنشد الفرد أو الجماعي ولسامعيه و لمقامات الإنشاد بكل خصوصياتها . والإنشاد الجماعي ضرب من الاحتفال ،طربا وتطريبا كان أو احتفالا دينيا أو جنائزيا . الأنشودة في هذا السياق علامة تصنيف شعري تولد فينا استعدادا مخصوصا لكي نتقبل القصيدة في اتصالها بالإنشاد "[2].

لقد بدت لفظة (المطر) الدَّال ذات قدرة كبيرة على اكتساب بُعد تصويري في سياقات ورودها ومنبع حركة مسترسلة تنبض منها المعاني وتنمو ومنها ينسج الشاعر أحاسيسه ويتواصل في الزمان .

وكلمة مطر طاقة صوتية توزعت توزيعا متنوعا ، وبأشكال مختلفة ، بصورة مثلثة الإيقاع تردد ست مرات كلازمة كبرى ، وبصورة ثنائية تردد مرتين كلازمة متوسطة تردد خمسا وثلاثين مرة ، وبصورة مفردة الإيقاع تردد ثلاث عشرة مرة كلازمة صغرى. "أما كلمة (مطر) فلها في تلقينا عمق مماثل في تاريخه منذ الشعر الجاهلي حتى الشعر الرومنسي مرورا بشعر الأندلس . إن ذاكرتها متمفصلة عبر

---

[1] – كريم مهدي المسعودي،الوطن في شعر السياب – الدلالة و البناء – ، دار صفحات للدراسات و النشر ،دمشق ط1 ، 2011، ص 151.

[2] – رشيد يحياوي : الشعر العربي الحديث ، ص 116 .

مجالين : الأول هو مجال الطبيعة بفصولها ومياهها ، والثاني هو مجال الأسطورة بخصبها وجدبها ناهيك عن الذاكرة الشخصية التي ترسخت في أذهان المتلقين الأفراد بفعل علاقتهم مع المطر الحقيقي الملموس "[1].

فالشاعر أحدث تنويعات على الكلمة ، وقد أضفى هذا الترديد على القصيدة جوا طقوسيا أو قداسيا يوحي بابتهالات الشاعر في حضرة أنثى ، وهنا تكشف كلمة (مطر) دلالتها الرمزية ، ونلاحظ ارتفاع الشاعر بدلالة الماء لم يبق في مفهومه الضيق كعنصر من عناصر الطبيعة ، بل جعله عبارة ذات طاقة سحرية تعطي دفقها الشعري في القصيدة.

وبدخول كلمة (مطر) في شبكة من العلاقات مع بقية المفردات اكتسبت إمكانات متعددة من الدلالات تتضافر جميعا لتوحي بمفهوم الثورة كما يفسره عبد الكريم حسن[2]. كما جاءت هذه الكلمة على لسان الأطفال ، وعلى لسان الصياد وعلى لسان المهاجرين وفي صوت الرحى ، وعلى لسان الشاعر ،وفي ترجيع الصدى والمطر فعل تغيير في الطبيعة، وفي النفس" أما حين تلتقي الكلمتان معا(أنشودة،مطر) في تركيب واحد فإنهما تنتجان دلالات ، وإيحاءات أخرى في تلقينا . فتصبح أمام متخيل شعري مبني على تحريك عوالم الطبيعة والحلم . ولا يمكن لنا أن نتفاعل مع عنوان كهذا إلا إذا تهيأنا لتلقيه باستثارة حدس طفولي"[3].

ويحدث أحيانا أن ينشأ صراع بين آفاق نستكشفها في العنوان، وبين أخرى نجدها في النص ، وكلّ ذلك من مظاهر اشتغال اللغة الشعرية في بنائها النصي .

وقد استخدم الشاعر (المطر) في الحالين اللتين تتقلب نفسه بينهما : فقد جعل له أنشودة تارة ، وجعل له نشيجا في المزاريب تارة أخرى ." و أنشودة المطر

---

[1] – المرجع السابق ، ص 116 .

[2] – حسن عبد الكريم : الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب ، ص 175.

[3] – رشيد يحياوي : الشعر العربي الحديث ، ص 116.

بإيحاءاتها المختلفة ، تتحول في القصيدة إلى ذاكرة جديدة بعيدة كل البعد عن دفئها الرومنسي المنسجم والمتناغم . ويكون هذا التحول بمثابة وضع جديد نعرف فيه مصدر الإنشاد وموضوعه الذي هو المطر ، ومن خلال ذلك نقف على مأسوية النشيد من جهة ، وعلى مفارقات المطر من جهة أخرى"[1].

تنفتح القصيدة بمطلع غزلي يحدد فيه الشاعر عنصر الزمن، وقت السحر ، زمن فاصل بين الموت والحياة بين الظلام والنور ، زمن التردد بين مترلتين الأمل واليأس حالة من القلق والتوتر .

موضوع الغزل في هذه القصيدة عينا الحبيبة حشد فيهما الشاعر الطبيعة بزمانها وبمكانها بأشجارها ،وبعمرانها ،بليلها وبنهارها ،خرج فيهما عن صورة العينين التقليدية إلى صورة أكثر طرافة تلتحم فيها الحبيبة بالطبيعة ، وبهذا يعلن المطلع عن طابع القصيدة الوجداني ، وتبدأ الحركة بالعينين فتنشأ ساكنة سكونا كليا ساعة الميلاد، ثم تتصاعد حركتها باتجاه العناصر الطبيعية فتشهد تحولات كثيرة (تورق الكروم . ترقص الأضواء. تنبض النجوم).فيقول :

عَيْنَاكِ غَابَتَا نَخِيلٍ سَاعَةَ السَّحَرْ ،
أو شُرْفَتَانِ رَاحَ يَنْأَى عَنْهُمَا القَمَرْ.
عَيْنَاكِ حِينَ تَبْسُمَانِ تُورِقُ الكُرُومْ
وَتَرْقُصُ الأَضْوَاءُ ...كَالأَقْمَارِ فِي نَهَرْ
يَرُجُّهُ المِجْدَافُ وَهْنَاً سَاعَةَ السَّحَرْ[2]

" الحبيبة ؟في فاتحة القصيدة – هي الأم أو القرية أو العراق، أو هذه الثلاثة مجتمعة، والحب قوة سارية في الإنسان والطبيعة على السواء: العينان غابتا نخيل ساعة السحر وحين تبسمان تورق الكروم ، وترقص الأضواء كأنها أقمار في نهر

[1] – رشيد يحياوي : الشعر العربي الحديث ، ص 117 .

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

يرجه المجذاف، أو كأن النجوم ترقص في غوريهما، فإذا غابتا في ضباب الأسى أصبحتا كالبحر " سرح اليدين فوقه المساء " وأخذ يخفق فيه تيار من الحياة ؟فهو يعكس دفء الشتاء وارتعاشه الخريف والموت والميلاد والظلام والضياء؟ لا فرق بين الأم الكبرى والأم الصغرى، كلتاهما لبعدها تثير في نفس الطفل " رعشة البكاء ونشوة وحشية تعانق السماء " ؟. عينا الأم الصغرى تغيم بالأسى، والطفل يحس برعشة البكاء، فتلتفت الأم الكبرى بعينين باكيتين ووقع قطراهما يقول: مطر؟ مطر؟ مطر؟"[1]. وهو تفسير لا يخرج عن الدلالات الشخصية التي ارتبط بها السياب حسبما هو معروف في واقع حياته ،ويتأكد ذلك بإصرار إحسان عباس أن صورة الطفل يبكي أمه هي طفولة الشاعر التي " يستمد أكثر موارده منها"[2].

إن التوجه في مفتتح القصيدة بخطاب المرأة، يوحي بالخطاب العربي التقليدي الذي يتم فيه افتتاح القصائد منذ العصر الجاهلي إلى عهد قريب بالتوجه دائماً إلى المرأة ، سواء بندائها مباشرة أو بذكرها.ومن النداء المباشر للمرأة قول عمرِو بنِ كُـلْـثُـوم:[3]

أَلا هُبِّي بصحنِكِ فاصبَحينا ولا تُبْقي خمورَ الأندرِينا

ومن ذكر المرأة قول الحارثِ بنِ حِلِّزَة:[4]

آذنَتْنا ببَيْنِها أسماءُ ربّ ثاوٍ يُمَلُّ منه الثواء

والأمثلة بعد ذلك كثيرة، وفي الحالات كلها تكون المرأة فاعلة مؤثرة، فهي بصدّها تصنع الحزن والأرق والاكتئاب وتترك الديار خاوية، وهي بوصلها تمنح البِشْرْ والسعادة والهناء.

---

1 – إحسان عباس، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره ، ص209 .

2- المرجع نفسه ، ص 210 .

3 – التبريزي، الخطيب، شرح القصائد العشر، المطبعة السلفية، القاهرة، 1343هـ، ص.209 .

4 – التبريزي، الخطيب، شرح القصائد العشر، ص 241.

ويأتي الخطاب الشعري دفقا من المعاني ، وحشدا من الصور تتنامى شيئا فشيئا، وتتولد صورة العينين : (غابتا نخيل ساعة السحر) ، صورة رومنسية توحي بالهدوء والسكينة ، قد يفسَّر ذلك على أنه تَغَزُّل بالوطن ، فالشاعر يبدأ ببيان حبّه للوطن بالرغم من قسوة العيش فيه . أو يفسر بأنه غزل بالمحبوبة على طريقة العرب في الغزل و النسيب في مطلع القصيدة .

وفي كلتا الحالين نجد هذا الغزل عفيفا حزينا. فاستعماله للفظة (غابتا) أوحت بالسعة و العمق و الغموض ... ، وتعكس كلمة (نخيل) مدى تعلّقه بالبيئة ورموز الوطن.

ويستند علي الشرع في قراءته لأنشودة المطر (1975) على المعطى اللغوي للنص، بحيث " يدرس كل عنصر من عناصر العمل الأدبي وينظر إليه من خلال دوره في عملية الإبداع الشعري : ما الذي يعنيه هذا العنصر أو هذه الجزئية أو يوحيه؟ كيف يتشكل الإيقاع ؟... وما هي العناصر المشكلة وما هي الأسس الخاصة التي يوظفها الكاتب في عملية التلاحم الفني"[1].

وقد طرح علي الشرع تساؤلات حول الصورة التشبيهية وارتباطات عناصرها الدلالية في محاولة لتحديد الرابط بين العينين وغابتي النخيل بالعراق أو ليدل على أن العينين عربيتان (النخيل والعرب) ، ثم يلتفت إلى ما يحمله النخيل من دلالات أسطورية ، حيث يتساءل ما إذا كانت العينان هما عينا الأم (الأنثى) النخلة الأم[2].وهذه التساؤلات أعطت متسعا من الدلالات ، وأفضت إلى نتيجة مفادها القدرة الإيحائية لافتتاحية النص. أما (ساعة السحر) فقد ربط المكان بزمان خاص يزيده سحرا و رهبة معا.

---

[1] – ألونسو ، أمادو : التفسير الأسلوبي للنصوص الأدبية ، نقل النص إلى العربية علي الشرع ، المهد للثقافة و الفنون المملكة العربية السعودية ، س1 ، صيف / خريف 1984، ع 3 و 4 ، ص 50.

[2] – علي الشرع : قراءة في أنشودة المطر للسياب ، ص 68 .

والصورة الثانية لشرفتين ينأى عنهما القمر (**أو شُرْفَتَانِ رَاحَ يَنْأَى عَنْهُمَا القَمَر**) . ذكر الشاعر تشبيها بديعا آخر للعينين: فبعد التشبيه الأفقي السابق (بالغابتين) جاء التشبيه العلوي (بالشرفتين) ؛ فالعينان يطل بهما المرء على ما حوله ، وكذلك الشرفتان ، تطلان على البيئة أمامهما .

وتعد دراسة ابن عقيل الظاهري لأجزاء من القصيدة من أكثر الدراسات إثارة من حيث التفسير ، فهو يفسر مطلع القصيدة بأن السياب "يودع حبيبته عندما أراد الهرب إلى الكويت"[1]، و يحيل صورة الشرفتين إلى شرفتي جولييت كما جاء عند شكسبير[2].

ويأتي موقف عيسى بُلاطة (1971) ضمن هذا المستوى من التفسير ، فقد وصف قصيدة السياب بأنها رائعته ، وربط بين مطلعها و وفيقة فقال : " وبدت له عينا وفيقة تلمعان في خياله ،وأثار أساهما في نفسه رعشة ، وإذا قصيدة جديدة تتولد فيه تختلف عن كل ما كتب قبلها "[3] . فمن الملاحظ تعلق الدراسات التاريخية بشخصيات واقعية أو تجربة شخصية في تفسير بعض مقاطع النص .

ولم يكتف السياب بمجرد التشبيه ، بل حدّده – على عادته – بالوصف الذي يجمع بين رسم المنظر ، وبيان الزمن قائلا :(راح ينأى عنهما القمر) . بل إنه وصف ذلك بدقة شديدة ، إذ لم يقل (نأى عنهما القمر) بل وصف اللحظة ، لحظة البدء بالنأي !. صورة توحي بحركة الفعل (ينأى) وبمفهوم البعد في القصائد التقليدية ولكن التعبير عنه جاء بأسلوب جديد اعتمد على الإيحاء والدلالة . لقد أضفى كل ذلك على العينين معاني الجمال والسحر والغموض .

---

[1] – الظاهري أبو عبد الرحمن ابن عقيل "محمد بن عمر" : القصيدة الحديثة و أعباء التجاوز ، دراسة تطبيقية لأصول الالتزام و الشرط الجمالي ، دار العلوم ، الرياض ، ط1 ، 1407 هـ ، ص 17.

[2] – المرجع نفسه ، ص 18.

[3]– بلاطة عيسى : بدر شاكر السياب حياته و شعره ، ص 75.

وصورة ثالثة ، تجلت في ابتسام العينين ، (**عَيْنَاكِ حِينَ تَبْسُمَانِ تُورِقُ الكُرُوم**)، ربطها الشاعر بحركة الطبيعة ، وكأن الحياة مصدرها عيني الحبيبة ، كما يوحي فعل (ابتسم) بالسعادة التي تتحقق بفضل حركة العينين ، واستعماله للفظة (حين) قد توحي أن تلك البسمة قليلة .

والعينان في مستهل القصيدة تبسمان ، فتدب الحياة في الكون كله، فإذا الكروم تورق دلالة على الإزهار والإثمار ، وإذا الأضواء ترقص، فعيناها تبعثان الحياة . فتخضر الكروم بعد يَبس.

واختار الشاعر لفظة (الكروم) دون غيرها ، ليوحي بمعنى النشوة بتلك البسمة هذه الصور حسية بصرية تساهم الحركة تدريجيا في تشكيلها ونحتها من خلال ذكر الشاعر للكروم (العنب) والأشجار أن فيه دلالة على العراق كبيئة تشتهر بالزراعة ،فعندما يعم السلام والسعادة فيه تتحرك كل مباهج الكون وتعزف أنشودة الحياة التي يراها في شجر الكروم الذي كثرت أوراقه.

وعناصر الطبيعة تتجمع في العين على أساس اعتبار العين محل البصر ووسيلة الرؤيا والنفاذ إلى عناصر الوجود . إذ تخص العراق ، غابات نخيل فتتطلع العينان نحو الوطن الحبيب.

كما يعد استعمال الشاعر لحرف العطف (الواو) دلالة على الأفعال المتولدة من ابتسام العينين فيقول :

وَتَرْقُصُ الأَضْوَاءُ ...كَالأَقْمَارِ في نَهَرْ[1].

إذ عطف الفعل(ترقص) على الفعل(تورق) . ونلاحظ أن لفظة (الأقمار) جاءت بالجمع لسببين : الأول الإكثار للمبالغة ، والثاني أن القمر ينعكس في الماء المتموّج أقمارا عدة ! ويرسم كل هذا لوحة فنية رائعة تشكلها دلالة الألفاظ التي استعملها السياب .

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

هذا النهر الذي ترقص فيه الأقمار موصوف بأن مجدافا يرجه رجا ضعيفا وقت السحر .... عبر عنه الشاعر بقوله :

يَرُجُّهُ المِجْدَافُ وَهْنَاً سَاعَةَ السَّحَرْ[1]

وهو تعميق واضح للصورة ! ، فتوظيف السياب للفظة (وهنا) ليحافظَ بها على صورة الهدوء النسبي. وأرى أن تكراره لـــ (ساعة السحر) حتى يبدي ارتباطه ببيئته بلاد الرافدين. وصورة النهر يجول فوق صفحته زورق يحرّك أمواجه تستدعي صورة مشابهة يتهادى فيها زورق على صفحة نهر، وقد قدمها علي محمود طه (1902- 1949) في قصيدته: « أغنية الجندول» ومنها قوله[2]:

آه لو كنتَ معي نختالُ عَبْرَهُ

بشراع تسبح الأنجم إثره

حيث يروي الموج في أرخم نَبْرَهْ

حلم ليل من ليالي كيلُبَتْرَهْ

أين من عيني هاتيك المجال ياعروس البحر ياحلم الخيال

رقص الجندول كالنجم الوضي فأ شد ياملاح بالصوت الشجي

ويتضح الاستدعاء في رقص الجندول مثل النجم ورقص الأضواء في نهر يرجه المجداف .و يمضي هذا التفاعل الخاص بين الكلمات في قوله :

كَأَنَّمَا تَنْبُضُ فِي غَوْرَيْهِمَا، النُّجُومْ...

وَتَغْرَقَانِ فِي ضَبَابٍ مِنْ أَسَىً شَفِيفْ

كَالبَحْرِ سَرَّحَ اليَدَيْنِ فَوْقَــهُ المَسَاء[3] ،

.....

[1]- بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ،ص162.

[2] - طه علي محمود، الديوان، دار العودة، بيروت، 1972، ص225.

[3] - بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ،ص162.

فلفظة(كأنما) عنصر لساني يدخل على الجملة الاسمية فيغيرها ،وهي كلمة كثيرا ما يستخدمها الشاعر بمعناها الساحر (الرؤية الضبابية الوشْكية التشبيهية). و هناك العديد من المرويات التي تربط بين التشبيه وامتلاك ناصية الشعر ،مثال ذلك ما يروى عن حسان بن ثابت(ت54ه) ،وعن ذي الرمة (ت117ه) الذي كان يقول (إذا قلت كأن و لم أحسن قطع الله لساني) ، لهذا كله نال التشبيه اهتماما جمّا ،وحاول البلاغيون وضع تعريف دقيق لهمع استقصاء جميع دروبه وأشكاله[1] . واستعان بالفعل (تنبض) لما يحمله من سمة دلالية على استمرارية الحياة جاعلا الفاعل لفظة (النجوم) حية تنبض كالقلوب ولكنها تنبض نورا و حركة .!

واستعمل (غوريهما) فالضمير هنا يعود على العينين ... مما يزيد من الدلالة عمقا وغموضا .

ربط قاسم المومني النص بحياة السياب ، فالعينان في مطلع القصيدة هما عينا محبوبته ، كما يتساءل ما إذا كانت هاتان العينان هما عينا المحبوبة أم عيون الأرض العراق ؟ و يشير إلى " الآصرة ما بين الأرض ، أي أرض و المرأة " وهي علاقة قوية عميقة[2] ، وصورة الطفل يبكي ترجع إلى طفولة السياب ، وصورة الصياد يجمع شباكه صورة تتداعى إلى ذاكرة الشاعر [3].

ويستمر السياب في وصف العينين بالغموض ،والحزن الظاهر فيأتي بصورة للبحر وقد غطّاه المساء، ليثير في النفس الشعور بالضيق ،والاختناق ، والإحساس بالعتمة، ويجعل المساء مثل كائن عملاق يغطي البحر بكلتا يديه. وهي صورة كونية شاملة، يأتي بها ليشبه بها حالة الحزن الذي يعتري العينين الساحرتين، فيقول :

---

[1] – رمضان صادق : شعر ابن الفارض دراسة أسلوبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، 1998، ص 153 .

[2] – قاسم المومني :في قراءة النص ، ص 145 – 146 .

[3] – ينظر : المرجع نفسه ، ص 147.

وَتَغْرَقَانِ فِي ضَبَابٍ مِنْ أَسَىً شَفِيفْ
كَالبَحْرِ سَرَّحَ اليَدَيْنِ فَوْقَــهُ المَسَاء[1] ،

فاستعماله للفظة (تغرقان) ذات السمة الدلالية الخاصة فالغرق يكون في النهر أو البحر..... وهذا ارتباط جديد بالبيئة ، واستخدامه للماء على أنه رمز حزين مخيف و"يصبح الضباب في قول السياب :" **وَتَغْرَقَانِ فِي ضَبَابٍ مِنْ أَسَىً شَفِيفْ** " هو ضباب الثورة، والمطر هو الثورة نفسها"[2].

وفي ظل هذا الفهم يفسر يوسف حلاوي مطلع القصيدة بأنه ابتهال إلى امرأة " يبدو من سماتها أنها إلهة الخصب عشتار ، وإن لم يذكرها بالاسم"[3] ويرجع ذلك إلى منطلقه الأسطوري ، وهو ما يتضح أثره في تفسيره لقول السياب :

وَتَغْرَقَانِ فِي ضَبَابٍ مِنْ أَسَىً شَفِيفْ[4]

إذ يرى أنه يكشف " سرا من أسرار الآلهة أو رمزا آخر من رموزها : إنها تغرق في ضباب من أسى شفيف ، لعل هذا الأسى أو ذاك الضباب الذي يحيط به يجسدان التحول في الآلهة: إنها ليست ربيعا دائما ، بل هي الفصول في دورانها "[5].

ويعمق السياب دلالة العينين من خلال قوله :

كَالبَحْرِ سَرَّحَ اليَدَيْنِ فَوْقَــهُ المَسَاء[6] ،

استعان الشاعر بلفظة (كالبحر) لما يحمله من مدلولات منها السعة والغموض ، والجمال ، والخير ، والرهبة. كما يحس المتلقي بحلاوة العبارة ، و عذوبة الديباجة؛ لاستخدامه لفظة (المساء) في(سرح اليدين فوقه المساء) ؛ لأنّ(

---

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

[2] – أحمد أبو حاقة ، الالتزام في الشعر العربي ، ص 405.

[3] – حلاوي يوسف، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر ، دار الآداب ، بيروت ، ط 1، 1994، ص 47.

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

[5] – حلاوي يوسف : الأسطورة في الشعر العربي المعاصر ،ص 49.

[6] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ،ص162.

المساء) بظلامه واتساعه ماردٌ ضخم، يمسح على سطح البحر بيديه !!! تسرح يداه فوقه!!!.

يُعَمِّق السياب دائما الصورة بدقة ، ويأتي بالمبتكر ، بالإضافة إلى استعماله كلمة (اليدين) لو قال (اليد) لجاز ، إلا أنه يحرص على التثنية لما تحمله من دلالة القوة الطغيان. وهذه الصورة تستدعي صورة مشابهة، عبر فيها امرؤ القيس عن أرقه في الليل وتراكم الهموم عليه، فشبّه الليل في تطاول ساعاته وامتدادها وعدم انتهائها بموج البحر بما في الموج من امتداد وتتابع وتكرار لاينتهي يثير في النفس الشعور بالملل والسأم والضجر. كما استعار لليل خيمة كبيرة تملأ الكون، وقد أسدلت ستائرها،فإذا هي تثير الشعور بالوحدة والضيق والاختناق والإحساس بالعتمة.

يقول امرُؤُ القيس[1] :

وليلٍ كموجِ البحر أرخى سدولـَـــــه عليَّ بأنواعِ الهُمومِ لِيبتَلِـــــي

وقد نظرنا إلى قصيدة السياب ، فألفيناها لا تخلو من هذه النفائس التي تستعذبها الأذواق ،و تطرب لها الأنفس نحو هذه الأبيات :

فَتَسْتَفِيق مِلء رُوحِي ، رَعْشَةُ البُكَاء

.....

كَأَنَّ أَقْوَاسَ السَّحَابِ تَشْرَبُ الغُيُومْ

.....

وَكَرْكَرَ الأَطْفَالُ في عَرَائِشِ الكُرُوم ،
وَدَغْدَغَتْ صَمْتَ العَصَافِيرِ عَلَى الشَّجَر
أُنْشُودَةُ المَطَر...

[1] – التبريزي، الخطيب، شرح القصائد العشر، ص37.

مَطَر...

مَطَر...

مَطَر[1]**...**

في هذا المقطع يواجهنا بيت مستقل بذاته في انفراده بعنوان القصيدة . وهو الموضع الوحيد الذي تذكر فيه تركيبة العنوان ، فلذلك كان هذا البيت وهذا المقطع موطن ارتكاز في القصيدة يتطلب التوقف عنده؛ لاكتشاف شعريته من جهة ولاكتشاف تحول العنوان داخله من جهة أخرى ." وهكذا نرى أن البيت (**أُنْشُودَةُ المَطَر...**) وقع وسط هذا المقطع فخلق بالتالي محيطا لغويا قبله وبعده .وحين نتأمل هذا المحيط نجد تقابل حالتين ضديتين ، تمنح كل واحدة للبيت المذكور دلالة مخالفة للأخرى ، إن لم نقل إن الحالتين تتنازعان العنوان حتى ليصبح حاملا لوجهين مفارقين يتشاكل كل وجه مع الحالة التي أكسبته بعده الدلالي المتولد منها "[2].

وللمفاضلة في انتقاء الألفاظ الدالة على مقاصد الشاعر دور بارز في الإيحاء والتبليغ، ولما كانت الحاجة داعية إلى ذلك قصد إيصال الرسالة ، وتحقيق الغاية الفنية التي يصبو إليها تنوعت المقاصد، واختلف النسيج الشعري باختلاف مكونات الخطاب الشعري ،" يتولد في قراءتنا جو من الإيحاء بالتناغم والدفء والفرح، فأقواس السحاب مترعة بمياهها والأطفال يمرحون في الطبيعة ، والعصافير مختبئة بين أغصان الشجر تصغي لأنشودة المطر ، الأنشودة في هذا المحيط ضرب من إيقاع القطرات النازلة قطرة فقطرة ، و كأنّ تكرار ثلاثية (مطر، مطر، مطر) ليس سوى محاكاة لوقع القطرات وتجسيدا لنشيد المطر"[3].

و في قوله :

---

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

[2] – رشيد يحياوي : الشعر العربي الحديث ، ص 119 .

[3] – المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

فَتَسْتَفِيق مِلء رُوحِي ، رَعْشَةُ البُكَاء
ونشوةٌ وحشيَّةٌ تعانق السماء
كنشوةِ الطفلِ إذا خَافَ مِنَ القَمَر[1] !

فبالفاء العاطفة المتصلة بالفعل (تستفيق) عطف جملة فعلية على جملة اسمية.(**وَالمَوْتُ، وَالميلادُ، والظلامُ، وَالضِّيَاء**) . ولم يكن الانتقال إلى هذا المعنى منسجما مع ما قبله جيدا ، حيث نجد فيه انقطاعا بين الجملتين .مما يعكس دلالة الفعل فلن تحدث الاستفاقة إلا بعد فعل النوم ، تدل هذه الكلمة (تستفيق) على أن تلك الرعشة موجودة كامنة من قبل. ويعود بنا فعل "تستفيق" إلى ذاكرة الشاعر يصوغها في شكل ومضات واقعية تمتزج بالمسار الغنائي الإنشادي ، وتسمه بنبرة واقعية ، وتجعله يكشف عن المتناقضات .

كما أنه هنا فقط يلتفت إلى نفسه من خلال لفظة (روحي) ، غير أنه لا يعدو أن يكون مصورا لإحساسه بهموم المجتمع . و" **كنشوةِ الطفلِ إذا خَافَ مِنَ القَمَر!** " هي (نشوة) الشاعر المبتهج المنتظر للثورة والخائف مما قد يرافقها من عنف و انحراف[2].

و في قوله :

وَكَرْكَرَ الأَطْفَالُ في عَرَائِشِ الكُرُوم ،
وَدَغْدَغَتْ صَمْتَ العَصَافِيرِ عَلَى الشَّجَر[3]

أكسبت الاستخدام الشعري في هذه الأمثلة الأفعال المتكررة (كركر – دغدغ) معنى حمله الشاعر لإنشاد الأطفال للمطر، ونستطيع أن نقول عن الفعل(كركر) من معجمه الخاص ، فهو قليل الاستخدام على الألسن ، فالشائع

---

[1] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ،ص162.
[2] – أحمد أبو حاقة : الالتزام في الشعر العربي ، ص 405.
[3] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ،ص162.

قولهم (قهقه) . بينما (كركر) فصيحة إلا أنها مستخدمة في العامية بشكل واسع ، وهي أسهل في النطق.

ونكتفي بالإشارة إلى أننا نستطيع أن نأخذ كلمتي (الأطفال) و (العصافير) في معناهما الحقيقي، وتظل الوحدة مع ذلك موحية نتيجة الصورة التي ترسمها وما تخلفه من أبعاد تخييلية لكن الرمز يسحب على الكلمتين فتوحي الأولى بتجدد الحياة وطفولة العالم البريء ، وتدل الثانية على الحرية والانطلاق ، ومن هنا يتمكن الشاعر من استدراج السامع ، ويحمله في رحلة ذهنية ، داخل عالم الدلالات المتنوعة.

ونحن أمام هذا التركيب الإنشادي ،كأننا بالشاعر يقص علينا أنشودة الأناشيد ، رابطا بين همومه والعالم الخارجي.

فتصوير القصيدة للمطر، وجعل الغيوم تذوب فيها، وذلك في قول الشاعر :

وَقَطْرَةً فَقَطْرَةً تَذُوبُ في المَطَر[1]

هو تصوير يوحي بتصوير أبي تمام للمطر والصحو في قوله:[2]

مطر يذوب الصحو منه وبعده صحو يكاد من الغَضَارة يمطر

ثم تصور القصيدة البهجة بعد انقطاع المطر، فإذا الأطفال يتراكضون ويضحكون في عرائش الكروم، وإذا العصافير تزقزق، يقول الشاعر :

وَكَرْكَرَ الأَطْفَالُ في عَرَائِشِ الكُرُوم ،
وَدَغْدَغَتْ صَمْتَ العَصَافِيرِ عَلَى الشَّجَر
أُنْشُودَةُ المَطَر[3]...

---

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

[2] – التبريزي، الخطيب، شرح ديوان أبي تمام، تح. محمد عبده عزام، دار المعارف ،القاهرة، 1957، ج2 ، ص192.

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

هو تصوير يستدعي تصوير امرئ القيس في معلقته للطيور في الوادي وهي تغرد عقب انقطاع المطر ، وكأنها احتست خمرة فيها بهار حاد، فيقول :[1]

كأن مَكَاكِيَّ الجِواءِ غُدَيَّةً صُبِحْنَ سُلافاً مِنْ رحيقٍ مُفَلْفَلِ

وتتولد لدى القارئ ابتداء من الأبيات الأولى ملاحظة أولية ، تلك هي طغيان المعجم الرومنسي الذي بنيت منه مقدمة القصيدة :

نخيل – سحر– شرفة – قمر – بسمة – كروم – أضواء – نهر – مجداف – غور – ضباب – أسى – شفيف – بحر – مساء – دفء – شتاء – ارتعاشة – خريف – موت – ميلاد – ظلام – ضياء .

من هذه المفردات تتألف الأبيات العشرة الأولى من القصيدة " ومن الواضح أنها جميعا تنتمي إلى المعجم التقليدي للأدب الرومانسي ، ومنها مفردات لم يعتد الشاعر العربي من غير الرومانسيين استخدامها مثل كلمة (شرفة)"[2].

ويرى سامي سويدان أن الشرفتين في قول السياب :

أو شُرْفَتَانِ رَاحَ يَنْأَى عَنْهُمَا القَمَرْ[3] .

" تستدعيان العلو و الاستقرار و الرحابة و حضورا ثابتا ومشرعا على أمداء واسعة"[4].

وهكذا يدخل الشاعر قارئه في عالم حالم تمتزج فيه روح الإنسان ، ومعالم الطبيعة حتى يصعب الفصل بين الاثنين .

---

[1] – التبريزي، الخطيب، شرح القصائد العشر، ص 54.

[2] – كريم مهدي المسعودي : الوطن في شعر السياب – الدلالة و البناء –، ص 151.

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

[4] – سامي سويدان : بدر شاكر السياب و ريادة التجديد في الشعر العربي الحديث ، ص 96.

وينغلق القسم الأول باللازمة جعلها الشاعر على لسان الأطفال؛ لأنه ربط بين واقعه وماضيه ، وأسّس التقابلية بين حاضره المليء بالقلق والحزن ، وطفولته السعيدة مؤكدا حنينه إلى الماضي ، كما نلاحظ جملة من التداعيات بين الشاعر وذاته ،فيقع المزج بينه وبين طفولته وقدسية المطر.

أما القسم الثاني في القصيدة ،يتغير فيه عنصر الزمن:" تثاءب المساء " ، زمن يؤدي به الشاعر معنى الحزن ويتدرج بنا عن طريق التداعي ، فيصلنا صوت الشاعر من أعماق الذكرى المنبثقة من طبقة الوعي السفلي ،وتحتل تداعيات الشاعر المنبثقة من ذاكرة الطفولة حيزا مهما في سلسلة التداعيات ، وتصدر عنها أغلب الومضات الواقعية النابعة من الماضي .فيقول :

تَثَاءَبَ الْمَسَاءُ ، وَالغُيُومُ مَا تَزَال
تَسِحُّ مَا تَسِحّ من دُمُوعِهَا الثِّقَالْ.
كَأَنَّ طِفَلاً بَاتَ يَهْذِي قَبْلَ أنْ يَنَام:
بِأنَّ أمَّـــهُ – التي أَفَاقَ مُنْذُ عَامْ
فَلَمْ يَجِدْهَا ، ثُمَّ حِينَ لَجَّ في السُّؤَال
قَالوا لَهُ " : بَعْدَ غَدٍ تَعُودْ– " ..
لا بدَّ أنْ تَعُودْ[1]

نرى الشاعر كثيرا ما يتقلب بقلقه ، واضطرابه النفسي الناتج عن طبيعة حياته وظروف وطنه ؛ بين أنشودة المطر والفرح وكركرة الأطفال؛ وبين الحزن والدموع مباشرة دون فاصل ولا تمهيد ! . مستعملا الفعل (تثاءب) المساء فهو يملك خيالا خصبا، دلّ على الشعور بالملل ، فالمساء يمتد، ويتطاول، حتى ينعس فيتثاءب، وفي هذا التشخيص استدعاء لغوي لقوله تعالى في محكم آياته" **وَالصُّبْحِ**

[1] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ،ص163.

إِذَا تَنَفَّسَ "[1]. وثمة تشابه كبير، بين نعاس الليل وتثاؤبه، وصحوة الفجر وتنفسه، وهو استدعاء واضح ومباشر.

وتباطؤ الزمن في عبارة " مطر؟ مطر؟ مطر؟" ، أنشودة متصلة متقطعة في آن تشبه هذيان الطفل الذي قالوا له أن أمه ستعود، ورفاقه يهمسون أن قبرها هناك على التل يشرب قطرات المطر؟ ويجتاح كله حزن غامر، فيزداد إحساس الغيب بالضياع على سيف الخليج، فيصيح به – يا خليج يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى؟.

المنظر ناضح بالحزن حتى أعماقه،" إذ تنتقل الأنشودة إلى وضع تفتقد فيه إيحاءاتها السابقة لتقترن بالحزن ،فتتحول القطرات إلى دموع ثقيلة تنزل من الغيوم ... فليست الأنشودة معزولة إذن عن طقوس الفقدان و المأساة "[2].

ورغم أنه يصور طفولة الشاعر ويستمد أكثر مواده منها فإنها" الحقيقة التي يجب أن تلد حقيقة مغايرة.. من الحزن يجب أن يتولد المرح، كما يتحتم أن يتولد عن المطر خصب وغلال، ولكن الشاعر غريب ناء ولهذا فإن المطر لم يولد في نفسه إلا جوعا، شوقا إلى الأم، إلى القرية، إلى الطبيعة؛ والشاعر والعراق سيان، لأن المطر لم يولد في العراق إلا الجوع؟ لأن الغلال التي يسكبها المطر لا يأكلها إلا الغربان والجراد؟ وتاريخ المطر في العراق طويل، ولهذا كان تاريخ الجوع فيه طويلا"[3].

فيشبه الشاعر الحالة التي تعتري المرء لدى حلول المساء بما فيه من كرب وحزن بحالة طفل يهذي قبل النوم، فيذكر أمه التي فقدها، وهو لا يفقه معنى الموت. وهذا البناء لصورة شعرية ، تقوم على أسلوب القص، والتشبيه،

---

[1] – سورة التكوير، الآية 18.

[2] – رشيد يحياوي : الشعر العربي الحديث ، ص 119.

[3] – إحسان عباس: بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره ، ص 210 .

والاستدارة، والامتداد يستدعي كثيراً من الصور الشعرية الشبيهة، والممتدة على بضعة أبيات، تستغرق تفاصيل الصورة، بأسلوب قصصي.

ومن ذلك تشبيه النابغة الذبياني لناقته في المعلقة بثور وحشي في الفلاة، وهو يمضي بعد ذلك في تصوير الثور، ووصفه، ووصف صياد يرسل على الثور كلابه فيصرع بقرنه أحد الكلاب، وتفر الكلاب الأخرى، وينجو الثور، ومن ذلك قول النابغة الذبياني[1]:

كَأنَّ رَحلِي وَقد زَالَ النَّهَارُ بِنَا ... بِذِي الجَلِيلِ عَلَى مُسْتَأْنِسٍ وَحِدِ
من وحش وَجْرَةَ مَوْشِيٍّ أكارِعُهُ ... طاوي المصيرِ كسيفِ الصَّيْقَلِ الفَرِدِ
سَرَتْ عليه من الجوزاءِ سارِيَةٌ ... تُزجي الشمال عليه جامدَ البَرَدِ
فارتاع من صوتِ كلاّب فباتَ له ... طوعَ الشوامِتِ من خوفٍ ومن صَرَدِ
فبثَّهُنَّ عليه واستمرَّ بـــه ... صمعُ الكعوبِ بريئاتٌ من الحَرَدِ
فهاب ضُمرانُ منه حيث يوزِعُهُ ... طعنُ المُعارِكِ عند المُحْجَرِ النَّجُدِ
شكَّ الفريصةَ بالمِدْرَى فأنفذها ... شكَّ المبيطرِ إذ يشفي من العَضَدِ
كأنه خارجاً من جنبِ صفحتِه ... سفُّودُ شَرْبٍ نسُوه عند مُفْتَأَدِ
فظلَّ يعجُم أعلى الرَّوْقِ منقبضاً ... في حالكِ اللونِ صَدْقٍ غيرِ ذي أوَدِ
لما رأى واشِقٌ إقعاصَ صاحبِه ... ولا سبيل إلى عَقْلٍ ولا قَوَدِ
قالتْ له النفس إني لا أرى طمعاً ... وإنّ مولاك لم يَسْلَمْ ولم يَصِدِ
فتلك تبلغني النعمان إن له فضلاً ... على الناس في الأدنى وفي البَعَدِ

ويقول السياب :

[1] – التبريزي الخطيب: شرح القصائد العشر ، ص 293– 295 .

سَوَاحِلَ العِرَاقِ بِالنُّجُومِ وَالْمَحَار ،
كَأَنَّهَا تَهمُّ بِالشُّرُوق
فَيَسْحَب الليلُ عليها مِنْ دَمٍ دِثَارْ[1]

استعان الشاعر بألفاظ كالـــ (النجوم ، المحار) للدلالة عن الخير والخلاص ولكن الظلم الذي رمز له بالليل ؛ يغطيها بدثار من الدم ، يقتلها!

أَكَادُ أَسْمَعُ العِرَاقَ يذخرُ الرعودْ.
ويخزن البروق في السهولِ والجبالْ.
حتى إذا ما فَضَّ عنها ختمَها الرِّجالْ .
لم تترك الرياحُ من ثمودْ .
في الوادِ من أثرْ[2] .

هذا تنبُّؤ بالثورة ، واستشفاف بمقدماتها ، وهي عندما تبدأ ستقضي على الظالمين كما قضت الريح على ثمود ...استخدام لرصيد ثقافي تاريخي ديني ، فالثورة كما يصورها الشاعر، تجتاح الطغاة المستبدين، وقد استعار لهم لفظة (ثمود)، وفي هذا استدعاء مباشر لما ذكره المولى عز وجل في محكم آياته عن قوم ثمود، الذين طغوا وأفسدوا في البلاد، فزلزل ديارهم ودمّرها، ومنه قوله تعالى " **وَثَمُودَ الَّذِينَ جَابُوا الصَّخْرَ بِالْوَادِ *وَفِرْعَوْنَ ذِي الْأَوْتَادِ * الَّذِينَ طَغَوْا فِي الْبِلَادِ* فَأَكْثَرُوا فِيهَا الْفَسَادَ * فَصَبَّ عَلَيْهِمْ رَبُّكَ سَوْطَ عَذَابٍ***[3]

و يقول الشاعر :

---

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

[2] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ،ص165.

[3] – سورة الفجر،الآيات 9-13 ، ولقد ذكرت لفظة ثمود في القرآن الكريم ستا و عشرين(26) مرة.

وأسمع القرى تَئِنُّ ، والمهاجرين
يُصَارِعُون بِالمجاذيف وبالقُلُوع ،
عَوَاصِفَ الخليج ، والرُّعُودَ ، منشدين :
"مَطَر...
مَطَر...
مَطَر[1]...

نلحظ نبرة الشاعر الثورية تتصاعد ، وهو يصور الفلاحين يهاجرون من قراهم بعد أن دهمهم الطوفان ، وفي قوله: (أسمع القرى)، استدعاء مباشر وواضح لقوله تعالى في محكم آياته" **وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ الَّتِي كُنَّا فِيهَا** "[2]، على سبيل حذف لفظة أهل. كما أن لفظة (تئن) للدلالة على مدى تألم و توجع الشعوب المستعمرة .

وَكُلّ قَطْرَةٍ تُرَاقُ مِنْ دَمِ العَبِيدْ
فَهيَ ابْتِسَامٌ في انْتِظَارِ مَبْسَمٍ جَدِيد
أوْ حُلْمَةٌ تَوَرَّدَتْ عَلَى فَمِ الوَلِيـــــدْ
في عَالَمِ الغَدِ الفَتِيِّ ، وَاهِب الحَيَاة!
مَطَر...
مَطَر...
مَطَر[3]...

من الحزن يولد الأمل . جمع الشاعر بين قطرات الدم وقطرات الماء في انسجام

[1] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ،ص164.
[2] – سورة يوسف، الآية 82.
[3] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ،ص167.

."فهي أيضا مطر ، يسقي الأرض فيحييها ، ويحررها ، والغد المأمول قادم والمطر يهطل: دفقة إثر دفقة؟ والرحى تدور في استخراج الغلال؟ ولكنها تمزجها بقطرات الدم ؟دم العبيد العاملين لإشباع الغربان والجراد،؟. إلا أن دفقات الأمطار والدماء لا بد أن تنداح كراتها وقطراتها عن عالم فتي جديد فيه الحقيقة المغايرة، فيه البسمة والنور،في كل قطرة من المطر ... حمراء أو صفراء من أجنحة الزهر ... وكل دمعة من الجياع والعراة ... وكل فكرة تراق من دم العبيد ... فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد ... أو حلمة توردت على فم الوليد ... في عالم الغد الفتي واهب الحياة ... مطر؟ ... مطر؟ ... مطر؟"[1] .

وتؤكد القصيدة التفاؤل بخلاص الفلاحين من واقع الظلم، وهي تستدل على ذلك بالطبيعة، إذ تدور الفصول، ولا يدوم حال، يقول الشاعر :

في كُلِّ قَطْرَةٍ مِنَ المَطَر

حَمْرَاءُ أَوْ صَفْرَاءُ مِنْ أَجنَّـــةِ الزَّهَـــرْ[2]

يلاحظ ما تحمله كلمة (كل) من شعور، بالجزم والحتمية والتأكيد، من خلال استخدامها، ولا سيما في حالة تقديم الخبر على المبتدأ أو كونها مجرورة بفي، ما يستدعي آيات قرآنية كثيرة، منها قوله تعالى" **وَلِكُلٍّ وِجْهَةٌ هُوَ مُوَلِّيهَا** "[3]، وقوله عز وجل " **كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنْبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ فِي كُلِّ سُنْبُلَةٍ مِائَةُ حَبَّةٍ** "[4].

والسطران يعبران عن رؤية ريفية تشير إلى انبعاث الحياة بعد الموت، من خلال انبعاث الربيع بعد الشتاء، وهي رؤية مكثفة تستدعي أسطورة انبعاث دوموزو أو

---

[1] – إحسان عباس: بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره ، 211 .

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

[3] – سورة البقرة، ، الآية 148.

[4] – سورة البقرة، الآية.261 .

تموز[1] إله الخصب في الأساطير البابلية، ويكون انبعاثه في الربيع، بعد موته في الصيف .

ورؤية الانبعاث السابقة من خلال صورة الشتاء والربيع بما فيها من إيجاز وتكثيف تستدعي صورة مشابهة تقوم على الإسهاب والتطويل، عبر عنها أبو القاسم الشابي (1906م - 1934 م) في قصيدته (إرادة الحياة) وفيها يصور قدوم الخريف وموت الأوراق ، وسقوط البذرة ، ودفنها تحت الثرى ، وحلول الشتاء ، والبرد ،وهي ما تزال تحت الثرى تحلم بالهواء والنور والحياة، ثم يأتي الربيع، فتخرج، ليمنحها قبلة الحياة، ولقد صوّر الشاعر تلك الرحلة من الموت إلى الحياة بأسلوب قصصي جميل في ثلاثة وثلاثين بيتاً، هي صلب قصيدته الشهيرة التي شاع منها مطلعها، وهو قوله :[2]

إذا الشعب يوماً أراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدر

"... ويعود الشاعر فيتذكر جوعه ؟ظمأ إلى العراق، ويصيح بالخليج فلا يجيبه إلا صدى موجة تتكسر على الشاطئ حاملة الرغوة ، وبقايا بائس غريق ظل يشرب الردى من لجة الخليج - ارتوت عروقه حتى كادت تنفجر،؟ ولكن في العراق ريا آخر إلى جانب الظمأ والجوع: " ري الأفاعي التي تشرب الرحيق من زهرة يربها الفرات بالندى " إلا أن الحقيقة المغايرة لا بد أن تولد؟ من قطرات المطر وقطرات دم العبيد"[3].يقول الشاعر :

أصِيحُ بالخليج " : يا خَلِيجْ ...

---

[1] - ينظر: هووك، صموئيل هنري، منعطف المخيلة البشرية، تر. صبحي حديدي، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، 1983، ص 16-18 و ص34.32

[2] - الشابي أبو القاسم، أغاني الحياة، منشورات دار الكتب الشرقية، تونس، 1955، ص 167.

[3] - إحسان عباس: بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره ، ص 211 .

يا واهبَ اللؤلؤ ، والمحار ، والردى" ! .

فيرجعُ الصَّدَى كأنَّـــهُ النشيجْ

"يا خليجْ يَا وَاهِبَ المَحَارِ وَالرَّدَى[1].

وظّف السياب عددا من الكلمات (اللؤلؤ – المحار – الردى) ليعبر عمّا في نفسه من آلام وآمال ، فقد أوصلته الأوضاع إلى أن يعبر عمّا في نفسه بالصياح مستعينا بالفعل (أصيح) لما يحمله من دلالة على إفراغ كل الطاقة الكامنة في النفس فضلا عن ذلك(اللؤلؤ والمحار والردى) دلالة للأمل و الخير فجعلهما اثنان وللخيبة واحد : الردى.ثم يواصل قوله : (فيرجع الصدى) و لا يكون الصدى إلا في العزلة و الخواء مما أنقص من تفاؤله و يظهر ذلك جليا في قوله:

يا واهبَ المحارِ والردى

فقد جاء الرد بأمل أقل : واحد مقابل واحد : المحار مقابل الردى !!! بل وقد يكون المحار فارغا بلا لؤلؤ!!! ليدل على صراع نفسي وتردد وحيرة . ويتحول الخليج إلى رمز يجسد فيه الشاعر معنى الغربة والضياع ويساهم الصدى في تعميق غربته صدى يرجعه الخليج كالنشيج ، ويضاعف الاستفهام حزنه ، ويأتي خطاب الشاعر مترجرجا مثل الدموع يؤديه كاف التشبيه كـــ (الدم المراق ، كالجياع ،كالحب كالأطفال كالموتى) فهذا ضرب من الاختناق أو ما يشبه الاحتضار .

ويتقابل القسم الثاني مع القسم الأول ، فالطفولة فيه تنشد الفرح ، وفي الثاني يتكثف معنى الحزن عن طريق ذكرى الموت ، كما أن الذاكرة لا تبني أحداثا منسقة في الزمان حسب مسار منطقي ، إنما تصدر من مخزون الألم والحرمان .

وفي هذا القسم ربط الشاعر بين الجو الممطر الموحي بالكآبة و بين كآبة الطفل اليتيم وعمق حزنه بسؤاله ، المطر " تلك هي الصفحة الخارجية من حقيقة

[1] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص165.

الحياة لشاعر يحس بالغربة عن الوطن والأم، ولكنه رغم المطر يحس بالظمأ، مثلما يحس العراق إثر المطر بالجوع، فالصفحة الداخلية من حقيقة 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 سيفرجان عن شبع وري. الحقيقة الكبرى هي أن الطبيعة أم حانية: كلتاهما قد تبكي فتعبث اللوعة في نفوس، ولكن هذا البكاء بدء حياة جديدة، لأن قانون الحياة يقول: أن المطر لا بد من أن يلد عشبا، وشبعا وريا، وهذا الشبع والري من حق الذين يصنعون الحياة بدمائهم وليس من حق الغربان والجراد والأفاعي"[1].

وهنا يضمن الشاعر الخطاب الشعري مضمونا قصصيا: قصة يتمه واصطدامه بالموت ، كما يصور معاملة الكبار للصغار في قضية الموت فهم لا يصرحون بها، ولو همسا ، و يضمن الشاعر قصة الصياد الحزين الذي يلعن المياه والمطر ليضيف مأساة جديدة دون أن يصرح بها فنفهم أن المطر تحولت إلى مصدر شقاء بعد أن كانت مصدر سعادة.

ويتدرج الشاعر في رسم علامات الحزن في الوجود ، فيبدؤها بحزن الطفولة المصدومة بالموت و يربطها بحزن الصياد الشقي و بحزنه ، فتبدو معاناته المكثفة ،وتبرز صورة المطر المتناقضة و يتوجه الشاعر إلى كل الذوات و يصبح الخطاب مرثية تكسبه لغة المراثي لونا قاتما يتّضح من الكلمات التالية(دموع ــ لحود ــ تنشج ــ المزاريب).

[1] – إحسان عباس: بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره ، ص 211 .

فجميعها توحي بحزنه بسبب المطر ، مع جملة من الأحداث كان فيها غريبا بعيدا عن وطنه ، يصوغها في شكل ذكريات وفي نفس تفجعي ." و ما أن نفهم نشاط اللغة وعلاقاتها المتبادلة حتى نصبح أكثر حساسية لكل ما هو متضمن بوفرة في بنائها . وبذلك يزداد الإدراك الجمالي حدة . و بالتالي تزداد التجربة الجمالية إمتاعا . ويترتب على ذلك الطمأنينة إلى أن طبيعة المكون الصرفي، وقيمته لا يمكن أن تعرف معرفة كاملة بمعزل عن نشاط التركيب"[1].

في القسم الثالث يتحول السياب من ذاكرة الغريب اللاجئ إلى ذاكرة المناضل المقموع في العراق ، ويوظّف كلمة العراق توظيفا سياسيا واضحا ويتدرج في تعرية واقع وطنه، ويحمل مدلول المطر معنى الثورة على القهر الاجتماعي، والسياسي ويربط بين المطر وبين جوع الفقراء الدائم ، ويتفاءل بالثورة التي تهب الحياة لكل الناس . يقول أحمد أبو حاقة :" و كأننا بالسياب في هذا الحديث عن أمه ،وموتها وعودتها، يتساءل أمام رياح الثورة عن هذه الأمة التي ماتت ..."[2] .

وتقوم دراسة ديزيرة سقال (1993) لأنشودة المطر على البحث عن العلاقات القائمة بين أجزائه ، ولذلك فالسياب يقيم علاقة بين الأم والطبيعة والطفل والمطر ، فـــ " الأم رديف الطبيعة والطفل رديف المطر "[3].ويشير بعد ذلك إلى أن الأم هي عشتار والطفل هو أدونيس[4]، " ها هنا الوحدة الكلية بين الفتى والأم والطبيعة والبائسين من بني الإنسان، مثلما هي الوحدة الكلية بين النشيد

---

[1] – تامر سلوم : نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي ، ص 103.

[2] _ أحمد أبو حاقة : الالتزام في الشعر العربي ،ص 405.

[3] – سقال ديزيرة : من الصورة إلى الفضاء الشعري العلائق ، الذاكرة ، المعجم و الدليل (قراءات بنيوية) ، ص 92.

[4] – المرجع نفسه ، ص 103 .

المتصل في القصيدة وشخوصها وبين الأضداد الظاهرية من حزن وابتسام وجوع وشبع وظمأ وري؛ لأنّ قوة التحول لن تجعلها أضداد إلى الأبد"[1].

فيصور الشاعر البلاد وهي تستعد للثورة، وتتهيأ لها، فيقول :

أَكَادُ أَسْمَعُ العِرَاقَ يذْخرُ الرعودْ
ويخزن البروق في السهولِ والجبالْ ،
حتى إذا ما فَضَّ عنها ختمَها الرِّجالْ
لم تترك الرياحُ من ثمودْ
في الوادِ من أثرْ[2] .

فالثورة، كما يصورها الشاعر، تجتاح الطغاة المستبدين، وقد استعار لهم لفظة (ثمود) الذين أخذهم الله بالصيحة والرجفة والزلزلة ، وفي هذا استدعاء مباشر لما ذكره المولى عز وجل في محكم آياته عن هذا القوم ، الذين طغوا وأفسدوا في البلاد، فزلزل ديارهم ودمّرها، ومنه قوله تعالى"**وَ ثَمُودَ الذَّينَ جَابُوا الصَّخْرَ بِالوَادِ وَفِرْعَوْنَ ذِي الأَوْتَادِ الذَّيْنَ طَغَوْا فِي البِلاَدِ، فَأَكْثَرُوا فِيهَا الفَسَادَ فَصَبَّ عَلَيهِم رَبُّكَ سَوْطَ عَذَابٍ**"[3].

والعراق بلد الخير الوفير ،ولكن إذا جاء وقت جني المحصول هبت الرياح العاتية (الاستعمار) فلم يتبق أي أثر في واديه تماما كالرياح التي قضت على قوم ثمود،ويدعو السياب أهلها أن يخلصوها من المستعمرين وإلا صارت كديار ثمود لم يبق بها أحد ،لأنه شبه قوة المستعمر بالرياح القوية ،لكن الشاعر ذكر ثمود وهو في الصحيح قوم عاد الذي أخذهم الله بالريح الباردة .

---

[1] – إحسان عباس: بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره ، ص 211 .

[2] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص166.

[3] – سورة الفجر ، الآيات 13/12/11/10/9.

فقد أراد الشاعر أن يجمع بين عاد وثمود فأخذ من عاد فعل الريح ومن ثمود الاسم ،وأطلق على المستعمرين اسم المهاجرين وأنهم استطاعوا التغلب على أهل العراق وأخذ جميع ثرواتها.

و هو ما ظهر في قراءة أمطانيوس مخائيل (1968) دراسات في الشعر العربي الحديث وفق المنهج الديالكتيكي ،و هو يتعامل مع جزء من النص يتوافق مع رؤيته في المنهج النقدي ،وذلك قول السياب :

أَكَادُ أَسْمَعُ العِرَاقَ يذْخرُ الرعودْ

.....

وَكُلَّ عَامٍ – حِينَ يُعْشُب الثَّرَى– نَجُوعْ

مَا مَرَّ عَامٌ وَالعِرَاقُ لَيْسَ فِيهِ جُوعْ.

مَطَر...

مَطَر...

مَطَر[1]**...**

وجاء تفسيره لهذا المقطع متفقا مع توجهه الإيديولوجي ، حيث أن تركيزه لا ينصب على علاقة هذا المقطع بما سبقه أو تلاه ، وإنما ما يهمّه هو حديث السياب – كما يقول– " عن الجوع وعن الحزن الذي يصيبه ،ويصيب الجماهير الكادحة ولذلك تتحول الرؤية في القصيدة إلى مأساة وجودية تجسدها العلاقة الشعرية بين الذات و الموضوع "[2].

و يصور الشاعر الفلاحين يهاجرون من قراهم بعد أن دهمهم الطوفان، فيقول :

---

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

[2]– مخائيل أمطانيوس : دراسات في الشعر العربي الحديث (وفق المنهج الديالكتيكي)، من دون دار نشر ، ط1 ، 1968 ،ص 29 .

وَأَسْمَعُ القُرَى تَئِنُّ ، والمهاجرين
يُصَارِعُون بِالمجاذيف وبالقُلُوع ،
عَوَاصِفَ الخليج ، والرُّعُودَ ، منشدين[1]

وفي قول الشاعر: " أسمع القرى تئنّ"، دلالة واضحة على مدى معاناة الشعب العراقي والتي تظهر من خلال الفعل (تئن) المقترن بالفعل (أسمع) ؛ لأنّ عملية سماع الأنين حدثت نتيجة شدة الآلام والأوجاع ، واستعمال السياب للفظة(القرى) بعد الفعل (أسمع) للدلالة على اضطهاد العراقيين. وهذا استدعاء مباشر وواضح لقوله تعالى في محكم آياته " **وَاسْأَلِ القَرْيَةَ** "[2] ، على سبيل حذف : (أهل).

وهنا يصور السياب المأساة الجماعية من خلال نشيد المهاجرين ، ونلمس عمق الفاجعة ، فالجوع دائم رغم خصوبة الأرض ،والرحى لا تطحن حبا بل تطحن الحجر ، والتمر الرديء ،وفي دورانها تدعو إلى الثورة ، وتظهر مرة أخرى ثنائية الحياة والموت ، وتحوّل تجربة الشاعر من بعدها الذاتي إلى بعد إنساني أعمق ، لتعانق جرح الإنسان في كل زمان ، وفي كل مكان ، ويصبح الخطاب الشعري احتجاجا على لسان المضطهدين للتعبير عن تطلعاتهم ، ولتحقيق حياة فضلى ، وبلوغ إنسانيتهم.

ويلاحظ تتابع تشبيهات عدة في القصيدة،عمادها جميعاً أداة التشبيه الكاف وذلك في قول الشاعر :

بِلا انْتِهَاءٍ – كَالدَّمِ الْمُرَاقِ ، كَالْجِياعِ ،
كَالْحُبِّ ، كَالأَطْفَالِ ، كَالْمَوْتَى – هُوَ الْمَطَر[3] **!**

---

[1] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص165.

[2] سورة يوسف ، الآية 82.

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

وفي السطر الثاني من المشهد يُلاحظ تكرار الكاف المقترن (بالمُشبّهات بها) المتتالية إذ يحاول كل منها عقد صلة مع المُشبَّه الوحيد ، وهو (المطر) الذي تحوّل إلى مركز الاستقطاب الدلالي في النص .

ويظهر أيضاً أن هذا التكرار قد صعّد في الدلالة تعبيرا عن الشوق العارم، ولو استبدلنا (الكاف) بحروف العطف وقلنا: (**بلا انْتِهَاءٍ – كَالدَّمِ الْمُرَاقِ والْجِياع و الْحُبِّ ، و الأطْفَالِ ، و الْمَوْتَى – هُوَ الْمَطَر !**) لما تحقق ذلك.

وتستند أمثلة في شعر السياب إلى تكرار أداة التشبيه، ونقلها إلى عوالم الابتكار، وتتابع هذه التشبيهات مع اعتمادها على أداة تشبيه واحدة هي الكاف يستدعي على الفور بيتين للشاعر أبي القاسم الشابي في قصيدة له عنوانها: (صلوات في هيكل الحب)، وفيهما يقول:[1]

عذبة أنت كالطفولة كالأحلام كاللحن كالصباح الجديد

كالسماء الضحوك كالليلة القمراء كالورد كابتسام الوليد

فالتراكم التشبيهي في قول الشاعر :

كَالْحُبِّ ، كَالأطْفَالِ ، كَالْمَوْتَى – هُوَ الْمَطَر !

" هنا تندغم التشابيه ، لتصبح العناصر تشبه بعضها ، الحب كالمطر ، الأطفال كالأمطار ، الموتى كالمطر ، ما هو وجه الشبه ؟ التراكم يغطي كل شيء فيصبح التشبيه واحد ، تشابيه لا تنتهي ، الحب كالأطفال ،والحب كالموتى ، والأطفال كالحب إلخ ... هكذا يصبح المطر ، قاسما مشتركا ، ينتهي التشبيه ليدخل في تراكم إيقاعي أساسا ، لا دور للصورة سوى تجسيمه ، فيختلط الإيقاع بالصورة ، وتصبح الأدوات الشعرية هي الشعر نفسه "[2].

---

[1] – الشابي أبو القاسم، أغاني الحياة ، ص 121.

[2] – إلياس خوري : دراسات في نقد الشعر ، ص 50 .

ويلاحظ ما تحمله كلمة (كل) من شعور، بالجزم والحتمية والتأكيد، وذلك في قول الشاعر :

في كُلِّ قَطْرَةٍ مِنَ المَطَر
حَمْرَاءُ أَوْ صَفْرَاءُ مِنْ أَجنَّـــةِ الزَّهَـــرْ.
وَكُلّ دَمْعَةٍ مِنَ الجيَاعِ وَالعُرَاة
وَكُلّ قَطْرَةٍ تُرَاقُ مِنْ دَمِ العَبِيدْ
فَهيَ ابْتِسَامٌ في انْتِظَارِ مَبْسَمٍ جَدِيد
أوْ حُلْمَةٌ تَوَرَّدَتْ عَلَى فَمِ الوَلِيـــــدْ
في عَالَمِ الغَدِ الفَتِيِّ ، وَاهِب الحَيَاة[1]

ويصور الشاعر هنا فجر الخلاص قادماً مع الفجر الفتي، وهذا (الغد الفتي) الذي يهب الحياة، ما هو إلا الربيع الذي يمنح الوجود كله حركة وحياة، ويعيد إلى عشتار بسمتها وفرحتها بعد أن غشاها الحزن.

وفي هذا استدعاء لصورة الربيع الذي يأتي شاباً ضاحكاً كما صوره البحتري فقال[2]:

أَتَاكَ الرَّبِيعُ الطَّلقُ يَختَالُ ضَاحِكاً مِنَ الحُسنِ حَتَّى كَادَ أَن يَتَكَلَّمَا

وحين يفسر ديزيرة سقال قول السياب :

أوْ حُلْمَةٌ تَوَرَّدَتْ عَلَى فَمِ الوَلِيـــــدْ[3]

يرى أن ذلك يذكر بالشاعر، نفسه وقد فقد أمه ، " بيد أنه لا يلبث بفعل المطر ، أن يرضع ثدي أمه ... يعني أنه يستعيدها "[4].ومثل هذا التفسير على غرابته

---

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

[2] – البحتري، الديوان، تح: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف ،القاهرة، 1965، المجلد الرابع ،ص2090.

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

[4] – سقال ديزيرة : من الصورة إلى الفضاء الشعري العلائق ، الذاكرة ، المعجم و الدليل (قراءات بنيوية) ،ص 97.

ربما يشير إلى أمر هام للغاية ، إذ يجعل الناقد – هنا – مكانة محورية للطفل والأم على مستوى القصيدة بأكملها،وهو ما لم يشر إليه أحد[1].

ويذكر الشاعر لفظة (أفعى) ليدل بها على الطغاة المستبدين المستغلين الذين يسرقون خيرات البلاد (من زهرة) و ينهبونها، فيقول :

وَفِي العِرَاقِ أَلْفُ أَفْعَى تَشْرُبُ الرَّحِيقْ
مِنْ زَهْرَةٍ يَرُبُّها الفُرَاتُ بِالنَّدَى[2].

نرى أن السياب شبه المستعمرين بالأفاعي ،وهو تشبيه آخر لهم (الغربان ، الجراد) .والغرض من تعدده هو توضيح مدى خطورتهم على العراق ، والأفعى هنا ترمز للغدر ،وقد يقصد بها أناس غير المستعمرين وهم أعوان لهم ،وما أكثرهم ،فقد ذكر ألف ليس للحصر وإنما للكثرة .

ويشبه الشاعر خيرات العراق بالرحيق الذي تأخذه النحل من الأزهار لتصنع منه العسل في قوله : **تَشْرُبُ الرَّحِيقْ** ، إذ ذكر أن الأفاعي تشربه ،ويرى أن المستعمر ليس أهل لهذه الخيرات التي بالعراق .وهي مفارقة لأن الأفعى دلالة على الخطورة والرحيق دلالة للخيرات .وكأنه يقول أن الأفعى (المستعمرين) تشرب الرحيق (الخيرات) الذي تتعب عليه أيدي العراقيين وتنتج السم .

و يقتضي على الفور ذكر الأفعى تشرب الرحيق من زهرة يربها الفرات، استدعاء ملحمة جلجاميش، وفيها يعثر على زهرة الحياة، ويحملها ليعود بها إلى أوروك، ولكن العطش ينال منه في الطريق، فيترل إلى بئر ليشرب، فتأتى الأفعى، وتقضم زهرة الحياة[3].

---

[1] – سامي عبابنة : اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث ،ص 483 .

[2] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص169.

[3] – ينظر: ساندرز، ملحمة جلجاميش، تر. محمد نبيل نوفل،فاروق حافظ القاضي، دار المعارف ، مصر،ص 94.

ونلاحظ في عنوان القصيدة: " **أنشودة المطر**"، أن السياب قد استعار نشيد الطبيعة في مطرها الذي يحول العالم من موت إلى حياة، ومن يابس إلى خصب فكان نشيده طبيعياً واجتماعياً، حقق به ثورة شاملة في الطبيعة والمجتمع.كما لعبت الأصوات دورا هائلا في التعبير عن الثورة ، إذ خلقت جوا حماسيا مكثفا أدّاه صوت الرحى ، ونداء الشاعر ،وأصوات المهاجرين ، وزاد الشاعر هذا الواقع إيقاعا دراميا بتضمينه قصة الغريق المجسدة لمأساة الإنسان، وصراعه مع الطبيعة. فقد ربط مصطفى عبد اللطيف السحرتي بين النص و تجربة الشاعر بقوله :" فها هو ذا في الكويت ، وقد انهمر المطر ، فيشعر بالوحدة والكآبة ، ويجول بخاطره، ما في هذه البلاد من لؤلؤ و محار، وما يلقى فيها من جوع رغم ما يوجد بها من غلال ، ثم ينتهي إلى أن كل قطرة من المطر ، وكل دمعة من دموع الجياع ، وكل قطرة تراق من دم العبيد ، هي ابتسامات قابلة ، وأمل وردي سوف يولد "[1].

لقد تجسّدت في هذه القصيدة صورة حية عن تلك المعاناة النفسية التي فرضت على الشاعر صورا من اليأس، والقنوط ، والحيرة !. وفي هذا الصدد يرى الأستاذ حسن ناظم أنه" لكي نستشفّ روح شاعر ما أو على الأقلّ مشاغله الأهم ينبغي أن نبحث في أعماله،عن تلك **الكلمة** أو **الكلمات** التي تتردّد أكثر من غيرها فإنّ الكلمة تترجم عن الهم"[2].

وبذلك فالرموز اللغوية تنقلب عند الشاعر رموزا شعرية، ويعتمد كلّ ذلك على إمكانات الشاعر في احتضان الغير ، ولفّه بمكنونات شعوره ،وشبكات لغته الشعرية وما تمثله من ألفاظ وتراكيب وبنى.

---

[1]- السحرتي مصطفى عبد اللطيف : شعر اليوم ، رابطة الأدب الحديث ، القاهرة ، 1957،ص 61.

[2] - حسن ناظم :البنى الأسلوبية ، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي .الدار البيضاء المغرب ، ط 1 2002، ص:49.

ويرى أحد النقاد أنّ " الكلمة فكرة وعلاقة ، إنها تحتوي – في ذاتها – على الإيقاع و الفعل"[1]. ولقد اعتمد السياب على مجموعة من الألفاظ التي تنتمي إلى حقول دلالية يمكن أن تكون دليلا على حالته النفسية، والفكرية نذكر منها:

– الألفاظ الدالة على الحزن و الأسى :

ارتعاشه الخريف– الموت – الخوف من القمر – يأمل الموت – أسى شفيف – الغيوم – دموع – حزن – تنشج – الضياع – الجياع – الليل – الردى – المحار – تئن – جوع ...

– الألفاظ الدالة على الزمن :

ساعة السحر – المساء– الشتاء – الخريف – عام – الشروق – ليلة الرحيل– الغد – موسم .

– الألفاظ الدالة على الطبيعية :

غابتا نخيل – القمر – النهر – النجوم – المحار– المطر– عرائش الكروم– العصافير – الشجر – التل – المياه– أمواج – بروق – الرعود – الرياح .

– المقابلة و التضاد :

تشهد الوحدات اللغوية تقابلا وتضادا دلاليا ،لأن السياب يريد بصورة عامة أن يضمن للغة حيويتها بإعادة خلق علائق جديدة تنشئ بدورها مدلولات أخرى تشكل قمة الشعلة الشعرية . كما هو موجود في المقطع الأول حيث تظهر المفارقة بين مشهدين عناصر أولها الحركـــة ، والحياة ، والأمل ،وعناصر ثانيها الأسى والحزن .

– والتضاد بين ألفاظ (الموت والميلاد – الظلام والضياء – الأحرار والعبيد – السماء والأرض – الخير والشّر) ويزداد هذا التناقض في الصور التالية :

---

[1] – غيورغي غاتشف : الوعي و الفن دراسات في تاريخ الصورة الفنية ، ترجمة : نوفل نيوف ، مراجعة : سعد مصلوح ، عالم المعرفة ، القاهرة ، 1990 ، ص 85.

المطر يهطل ، والغلال تنثر ، وموسم الحصاد يدقّ الأبواب ، والرحى تدور، جوع يلفّ البشر ، تشبع الغربان والجراد ، ودموع تذرف ، ورحيل يدقّ الأبواب. للدلالة على واقع مرير اختل فيه التوازن. وكلّها ؛ لإبراز حركة الصراع الدائم في العراق. " إن عناصر الجوع والدموع ،والدماء والعبودية التي تكاد تزرع اليأس من تحقيق أبسط صور (الوطن ــ المثال) الذي يحلم به الشاعر تتحول فجأة إلى بذور خصبة تبشر بالنماء وعالم الغد الفتي المليء بالعشب"[1].

يعتمد الشاعر هنا على مراكمة عناصر اليأس بعضها فوق بعض هكذا: رحيل، خوف ، جوع ، عري ، دم ، عبيد ... ثم يبدأ بعدها بمراكمة عناصر الصورة المضادة : ابتسام ،جديد ، حلمة ، وليد ، الغد ، الحياة ...

لكن ثمة تركيبا لغويا في ثنايا بنية التضاد هذه ، كان له معنى إيحائي يسهم إسهاما كبيرا في بناء الدلالة ، ففي ثنايا الصورة السلبية (الوطن ــ الأغلال) يأتي البيت في المثال:

في كُلِّ قَطْرَةٍ مِنَ المَطَر
حَمْرَاءُ أَوْ صَفْرَاءُ مِنْ أَجِنَّـــةِ الزَّهَـــرْ[2]

الذي يبني صورة ملونة نواتها كلمة (أجنّة) ، " فالصورة السلبية للوطن ــ على الرغم من كل ما فيها من قسوة ، وظلم ــ تحمل في أحشائها بذرة التغيير (الثورة) التي لا تزال هاجسا في صورة جنين يختبئ في قطرات المطر ، فأشد صور اليأس تحمل في ثناياها بذور الأمل"[3] . تلك البذور التي نبتت ، وأثمرت في الأبيات التالية ،حيث سيتحول الواقع (دموع ، الجياع ، والعراة ، ودماء العبيد) إلى مستقبل مليء بالخير والنماء بالمطر الرامز للثورة .

---

[1] – كريم مهدي المسعودي : الوطن في شعر السياب ، ص 157.

[2] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص16

[3] – كريم مهدي المسعودي : الوطن في شعر السياب ، ص 157.

ولعل السحر والجمال ، كلّ الجمال ، هو أن الشاعر أحسن اختيار نواة الوحدة الصرفية التي تبنى عليها الثنائيات الضدية ، فجاءت اللوحة متناسقة الألوان فاتنة للناظرين ، كقطعة القماش التي أحكم الخياط الماهر نسيجها ، فصارت تسحر العقول والقلوب .

كما تظهر المقابلة أو المجاورة بين المتناقضات في المقطع الثالث ،إذ يرى يوسف الحلاوي أن المطر هو العنصر الأساسي في القصيدة ، وانطلاقا منه تتفرع القصيدة إلى اتجاهين : الجناح الأسطوري والجناح الواقعي[1]. حيث كرّر السيّاب لفظة (مطر) رمز العطاء والنمو والخصب ، وكرّر مقابلها الجوع رمز القحط والعقم ؛لسبب الفساد والظلم، وذلك ليوازن بينهما وبين الواقع الذي يشاهده في العراق.

كما ورد في دراستَي عبد الرضا علي، وعلي البطل من خلال توقفهما عند مقطع واحد من القصيدة هو " **أَكَادُ أَسْمَعُ العِرَاقَ يذْخرُ الرعودْ** ..." ، فحمل عبد الرضا علي المطر دلالة الثورة على القهر الاجتماعي[2].وأشار علي البطل إلى أن هذا المقطع يصور غليان الشعب بالثورة [3].

ولقد برع الشاعر أيّما براعة في استخدامه للفظة (مطر) ، خاصّة أنّها تـــدل عـــلـــى معان مختلفة. فقد ركز محمد بنيس في تحليله للقصيدة (1990) على حضور عنصر الماء، حيث " أن بناء الدوال في النص يفرق بين سياقين للمطر ونتائجه، ويركز الأول على العلاقة بين المطر والجوع :

وَمُنْذُ أَنْ كُنَّا صِغَارَاً ، كَانَتِ السَّمَاء

---

[1] ــ يوسف حلاوي : الأسطورة في الشعر العربي المعاصر ، ص 47 .

[2] – علي عبد الرضا : الأسطورة في الشعر بدر شاكر السياب ، دار الرائد العربي، بيروت ، ط 2 ، 1984، ص 154.

[3]– علي البطل : الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، شركة الربيعان للنشر و التوزيع ، الكويت ، ط1 ، 1982، ص 208.

.....

مَا مَرَّ عَامٌ وَالعِرَاقُ لَيْسَ فِيهِ جُوعْ[1]

بين (المطر) و (عام) و (نجوع) و (مر) و (العراق) تجاوب إيقاعي وتجاوب في بناء الدلالة ، " حيث المطر والعشب ، في هذا السياق لا يطهران أرض العراق من الجوع "[2]. ولا يبدو لهذه القراءة أية قيمة تفسيرية في النص ، وهي غير مقنعة بهذا التشكيل ، إذ لا يتضح – بشكل مقنع – السياق وما يضفيه من دلالة[3] ، وفي السياق الثاني ، سياق الموت، تأخذ النتيجة مسارا آخر هو احتمال الخروج إلى الحياة:

في كُلِّ قَطْرَةٍ مِنَ المَطَر

.....

سيُعْشِبُ العِرَاقُ بِالمَطَر [4]

وقد قام هذان السياقان – كما يرى محمد بنيس – بتحويل الموت من دلالته المعتادة إلى دلالة " يتقن السياق وحده إبرازها ، وهي هنا قلب الدلالة ليصبح الموت دالا يتأسس في الحياة التي يبنيها النص "[5].

وممّا يلـــفـــت النظر – أيضا – المجالات الدلالية للمواد اللغوية المستعملة:

أ ــ لفظه (مطر)[6] في القصيدة:

---

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

[2] – بنيس محمد : الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاته ، الشعر العربي المعاصر ، دار توبوقال ، الدار البيضاء ،المغرب ط1، 1990، ج 3 ، ص 221.

[3] – سامي عبابنة : اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث ،ص 482.

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

[5] – بنيس محمد : الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاته ، ج 3 ، ص 222 .

[6] – أورد ابن منظور معاني كثيرة للفظة (مطر)، منها: الغيث، والعذاب، والرأي، والسرعة، والذهاب، والأخذ، وغيرها، وهي مستنتجة من اشتقاقاتها، واستعمالاتها اللغوية المختلفة، انظر : لسان العرب ، مادة (م ط ر) .

ويعود سبب الوقوف على هذه العينة كثرة استعمالها، وتنوع دلالاتها، وتعبيرها عن هدف سياسي ؛ فكانت القصيدة، وغيرها، التزاماً بأهداف وطنية . ذلك ما نجده في مقدمة الديوان، ولكنه شعر يلتزم بقضية كبرى ، ويعبر عن أهداف سياسية.

فالشاعر يقرر حقيقة تاريخية هي أن إرادة الشعوب لا تقهر، مهما طال الزمن أو قصر، فإن النصر حليفها.ويدل عل ذلك قول الشاعر :

وَيَهْطُلُ المَطَرْ[1]

" فإعلان النزول المتدفق للمطر وقد اكتسب إثر ما ورد من نشيد المهاجرين أو صداه دلالة رمزية جديدة ، على أنه رمز للتحول والتجدد ، هو في الوقت نفسه نشدان للتغير الاجتماعي انطلاقا من المعاناة الراهنة "[2].

وتمكّن " بدر شاكر السياب " من تجسيد هذه الحقيقة في قوالب لغوية مختلفة تحوي دلالات متباينة، وهي نوع من التجاوز الذي يعمد إليه الباث (الشاعر) ليعبر عن مضمون فكره، وعمّا يؤمن به.

أمّا الخطة المنهجية المتّبعة في دراسة هذه العينة، فتتمثل في دراسة دلالات لفظة المطر ، ثم التطرق إلى دراسة دلالات الألفاظ المقاربة لها في المعنى.

1ــ دلالات لفظة (مطر) :

استغلّ الشاعر تكرار الكلمات المتماثلة مع اختلاف الدلالات ، المطر(في المقطع الأوّل: السحاب، الغيوم) طبيعي،بينما (في المقاطع الأخرى : حزن ، اعتلال) يتخذ دلالة أخرى . ويرى قاسم المومني في قراءته (1999) أن " نقطة الارتكاز في النص المطر ، إذ فيه تتألق صنوف الخير ، وتتوحد صنوف الشر"[3].

---

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

[2] – سامي سويدان : بدر شاكر السياب و ريادة التجديد في الشعر العربي الحديث ،ص 138.

[3] – المومني قاسم : في قراءة النص ،ص 145.

– **المعنى الأول للفظة (مطر)**: دلالاته على ظاهرة طبيعية كونية، وهو معنى أصلي كقول الشاعر:

كَأَنَّ أَقْوَاسَ السَّحَابِ تَشْرَبُ الغُيُومْ

وَقَطْرَةً فَقَطْرَةً تَذُوبُ فِي المَطَر[1]...

فظاهرة المطر، إذن، تسبقها مراحل: تكوين الغيوم، وتكثيفها، فظهور السحب، ثمّ سقوط المطر.

– **المعنى الثاني** : المطر هو مصدر الحزن، قوله:

أَتَعْلَمِينَ أَيَّ حُزْنٍ يَبْعثُ المَطَر[2] ؟

إنّ الشاعر يقرّ بالأثر الذي يتركه المطر في الإنسان والطبيعية، فشبهه بعدة تشبيهات:

المطر كالدم المراق

المطر كالجياع وكالأطفال وكالموتى[3]...

من هذه التشبيهات نستنتج أن الشاعر أحس بالوضعية المزرية التي يعيشها مجتمعة. وقد أعطى محمد الخبو للمطر دلالتين ، إذ " المطر يشبه بالشيء ونقيضه : بالموتى والحب والأطفال "[4].فالمطر بالنسبة إلي الشاعر قد سبب آلاماً كثيرة ؛ منها ترك ضحايا (كالدم المراق)، وفقراء (كالجياع)، ويتامى (كالأطفال) .

ربط هنا الشاعر بين الجو الممطر الموحي بالكآبة وبين كآبة الطفل اليتيم وعمق حزنه بسؤاله ، حيث يضمن الشاعر الخطاب الشعري مضمونا قصصيا : قصة يتمه واصطدامه بالموت ، كما يصور معاملة الكبار للصغار في قضية الموت

---

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

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

[3] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص165.

[4] – محمد الخبو: مدخل إلى الشعر العربي الحديث " أنشودة المطر " نموذجا ، ص 115.

فهم لا يصرحون بها ولو همسا ، فهو يضمن قصة الصياد الحزين الذي يلعن المياه والمطر ليضيف مأساة جديدة دون أن يصرح بها فنفهم أن المطر تحولت إلى مصدر شقاء بعد أن كانت مصدر سعادة .

ويتدرج الشاعر في رسم علامات الحزن في الوجود ، فيبدؤها بحزن الطفولة المصدومة بالموت ، ويربطها بحزن الصياد الشقي وبحزنه ، فتبدو معاناته المكثفة، وتبرز صورة المطر المتناقضة ،ويتوجه الشاعر إلى كل الذوات ويصبح الخطاب مرثية تكسبه لغة المراثي لونا قاتما (دموع ــ لحود ــتنشج ــالمزاريب).

ويستعيد الشاعر هنا طيف الحبيبة ، يبوح لها بحزنه بسبب المطر ، ويذكر جملة من الأحداث كان فيها غريبا بعيدا عن وطنه ، يصوغها في شكل ذكريات ،وفي نفس تفجعي ، ويتحول الخليج إلى رمز يجسد فيه الشاعر معنى الغربة ،والضياع ، ويساهم الصدى في تعميق غربته . صدى يرجعه الخليج كالنشيج، ويضاعف الاستفهام حزنه،ويأتي خطاب الشاعر مترجرجا مثل الدموع يؤديه كاف التشبيه (كالدم المراق كالجياع ، كالحب ، كالأطفال كالموتى) ضرب من الاختناق أو ما يشبه الاحتضار.

– **المعنى الثالث**: المطر بمثابة الواهب و الدافع للعمل:

يتجلى ذلك من خلال حاجة الكائن إليه. وهنا ينظر عاطف جودة نصر إلى " أنشودة المطر" على أنها إحياء " للرموز النموذجية الموروثة"[1] ، وعلى أساس من هذه الرؤية المزدوجة ،والتردد بين الأسطورة والإسقاطات المعاصرة ، يصبح المطر دالا على " الصفحة الخارجية من حقيقة الحياة لشاعر مغترب عن الوطن والأم ، ويشعر في الوقت ذاته بالتجدد والخصوبة والبعث والحياة "[2].وتأخذ افتتاحية القصيدة هذين البعدين المزدوجين ، فهي توحي بـــ " تيار نشط من

[1] – نصر عاطف جودة : النص الشعري و مشكلات التفسير ، مكتبة ناشرون ، لبنان ، ط1، 1996 ، ص 161.

[2] – نصر عاطف جودة : النص الشعري و مشكلات التفسير ، ص 161.

التداعيات الحية المرتبطة بالمطر وتسلم في الوقت ذاته إلى صورة تستمد رمزيتها من روح الأنثى التي تتجسد فيها مدينة الشاعر أو قريته التي شهدت طفولته ، وفترة صباه "[1] . يقول الشاعر :

أَكَادُ أَسمع النخيل يشربُ المطر

وأسمع القرى تَئِنُّ ، والمهاجرين

يُصَارِعُون بِالمجاذيف وبالقُلُوع ،

عَوَاصِفَ الخليج ، والرُّعُودَ ، منشدين

مَطَر

مَطَر

مَطَر[2]

فالمطر يمد الكائن الحي بالحياة والرزق، ويبعث فيه الأمل والتفاؤل. فالنشيد في الواقع، تعبير عن أمل الإنسان الذي لا يتحقق إلا بالعمل . والنشيد أيضاً هو التغني بالمبادئ التي يؤمن بها الفرد ، ويريد أن يلتزم بها ، وهو مصدر الراحة النفسية؛ لأن فيه تنفيساً عما علق بالقلب من جروح ، ومتاعب.

– **المعنى الرابع** : المطر مصدر الاعتلال[3]:

ثُمَّ اعْتَلَلْنَا – خَوْفَ أَنْ نُلامَ – بِالمَطَر[4]...

يدل على أن المطر يستفيد منه أشخاص غرباء عن البلاد، والدليل على ذلك أن بلاده كلها خصب وثراء، ومع ذلك فهم جياع.

---

[1] – المرجع نفسه ، ص 163.

[2] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص163.

[3] – ينظر:محمد كراكبي : أثر اللسانيات في قراءة النص الشعري (تحليل قصيدة أنشودة المطر للسياب) في الموقع الإلكتروني: http://www.qamat.org/909vb /showthread.php?t=2425

[4] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص164.

إنّ الشاعر ، لا محالة ، يشير إلى ظلم المعتدين واستبدادهم ؛ لأن في البلاد خيراً ولا يستفيد منه أبناؤه . فالمستفيد، إذن، هو الأجنبي، يقول:

وَكُلَّ عَامٍ – حِينَ يُعْشُب الثَّرَى– نَجُوعْ

مَا مَرَّ عَامٌ وَالعِرَاقُ لَيْسَ فِيهِ جُوعْ[1]

فالجوع حالة مستمرة في البلاد، والخير حالة دائمة في أرض العراق ، فكيف يحصل الجوع مع دوام الخير ؟ وهذا دليل على أن الأيادي الغاشمة تمتص كل خير ينمو وتسلبه .

– **المعنى الخامس**: المطر أمل الإنسان وابتسامة له:

فِي كُلِّ قَطْرَةٍ مِنَ المَطَر

فَهِيَ ابْتِسَامٌ فِي انْتِظَارِ مَبْسَمٍ جَدِيد[2]

يعود الشاعر إلى الفائدة المرجوة من المطر، بعد أن ذكر آثاره السلبية:

فالمطر= أجنة الزهر ، المطر = ابتسام

فهو، إذن، تفاؤل لبعث الاطمئنان، ولتحقيق الآمال. ويفسر قاسم المومني المطر بالثورة ، ويبني على ذلك أن نهاية القصيدة : (**وَيَهْطُلُ المَطَرْ**...) تشير إلى انبعاث الأمل بعد اليأس ، والانبعاث بعد الفقر "[3] .

فـــ" إذا كانت اللغة تعبيرا عما في النفس من مشاعر وأحاسيس وأفكار فإن هذا التعبير لا يتم بألفاظ فقط ، بل لابد له من بعض الانفعالات التي تظهر في تعبير الوجه كالضحك،البكاء، والحزن ،والغضب، والخوف والتقزز، والازدراء،والدهشة والاهتمام ، والخجل ، وهذه الانفعالات الرئيسية التي لها ثلاثة عناصر ، هي الحالة الفيزيولوجية العضوية ، والتعبيرات الوجهية ، والجسمية ، والخبرة الشعورية"[4].

---

[1] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص165.

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

[3] – المومني قاسم : في قراءة النص ، ص 151.

[4] – أحمد عارف حجازي ، دراسات لسانية في الحديث النبوي ، دار فرح ، الأردن، ط1 ، 2006 ، ص113.

ويمكن أن ننظر إلى تعبيرات الوجه على أنها مظهر خارجي يساعد الآخرين على قراءة الانفعال وفهم دلالته ، و تنقسم هذه الانفعالات إلى قسمين هما : التعبيرات الإيجابية التي تظهر في الضحك والابتسام والتعبيرات السلبية التي تظهر في الغضب والحزن .

رأينا أنّ لفظة (مطر) تنتمي إلى حقلها الدلالي دلالات كثيرة، وهذا يدلّ على قدرة التصرف عند الشاعر ،وتمكنه من تجاوز الدلالات الجاهزة في اللغة. وقد كان السياب موفقاً في توظيفها، وهنا يحضرني ما أورده ابن منظور(ت711ه) في لسان العرب من أن المطر يكثر وروده في الشعر، وأن استعماله فيه يحقق رونقاً وجمالاً. وكان في القصيدة ذكراً حسناً، يلفت انتباه المخاطب، لما يرمز إليه من دلالات، لا تدرك إلا بالولوج في عمق النص[1].

2ــ دلالات الألفاظ المقاربة لكلمة (مطر) :

استعمل السياب ألفاظاً أخرى مقاربة للفظة (مطر) ، منها:

– النهر: كقوله:

وَتَرْقُصُ الأَضْوَاءُ ...كَالأَقْمَارِ في نَهَرْ[2]

دلت الكلمة على قيمة تعبيرية، تتضح لنا من خلال صورة التشبيه التي عقدها السياب بين رقص الأضواء في العينين، ورقص الأقمار في النهر، ويعرف هذا التشبيه عند علمائنا العرب القدامى بـــ(التشبيه التمثيلي) ، كما تدل المفردة من منظار دلالي آخر على اللمعان، والصفاء لإمكان رؤية الأشياء فيها.

– الضباب:

وَتَغْرَقَانِ في ضَبَابٍ مِنْ أَسَىً شَفِيفْ[3]

---

[1] – محمد كراكبي،أثر اللسانيات في قراءة النص الشعري،في2425=t?showthread.php/
http://www.qamat.org/909vb

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

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

وظّف الشاعر (الضباب) في معنى الحزن والأسى، ويبدو أنه انعكاس لحالته النفسية ؛ لأنه بدأ يشعر بالقلق والضيق . ويظهر تجوزه لمعنى الضباب في تشبيهه بالبحر، يقول:

كَالبَحْرِ سَرَّحَ اليَدَيْنِ فَوْقَــهُ المَسَاء[1] ،

الضباب: أسى شفيف

البحر: دفء وبرد

وجه الشبه: هو الحزن في كل منهما .

– **البكاء**: وله دلالتان :

– الأولى: حقيقية

– والثانية: مجازية؛ أي أن البكاء بمثابة التنفيس عن النفس لإزالة ما علق بها من آلام وأوهام، ذلك ما نجده في قوله:

فَتَسْتَفِيق مِلء رُوحِي ، رَعْشَةُ البُكَاء[2]

السحاب، الغيوم، القطرات:

يمكن أن ترد هذه العناصر اللغوية في سياقات تدل فيها على المعنى الأصلي ويمكن أن تخرج عنه، كتوظيفها في النص.

فالغيوم تدل على بداية الشعور بالقلق، والضيم؛والسحاب يشير إلى الأسى والقطرات تعبر عن رجوع الأمل الضائع، والتفاؤل بحياة سعيدة.

– **الدموع:**

تَثَاءَبَ الْمَسَاءُ ، وَالغُيُومُ مَا تَزَال

تَسِحُّ مَا تَسِحّ من دُمُوعِهَا الثِّقَالْ[3]

---

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

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

[3] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص163.

غالباً ما ينجم عن الدمع راحة نفسية ؛ والسياب يريد ، من حين إلى آخر، أن يخرج من عالم الحزن إلى عالم الاستقرار، فيجنح حينئذ إلى استعمال مفردات تعبر عن نوازع نفسية، يطغى عليها الأمل ، والطموح.

-الأمواج:

وَعَبْرَ أَمْوَاجِ الخَلِيج تَمْسَحُ البُرُوقْ
سَوَاحِلَ العِرَاقِ بِالنُّجُومِ وَالْمَحَار[1] ،

يظهر أنّ الشاعر وظّف هذا اللفظ في معنى الغضب؛ لأن الأمواج تدل، في الغالب، على غضب البحر. فانتقل هذا المعنى المحسوس من مستوى إخباري ظاهر إلى مستوى دلالي تعبيري، يترجم فيه السياب أحاسيسه، وعواطفه بكلمات مستوحاة من عالمه المليء بالمتناقضات.

- الواد والفرات:

لَمْ تَتْرُكِ الرِّيَاحُ مِنْ ثَمُودْ
في الوادِ من أثرْ
وَ فِي العِرَاقِ أَلْفُ أَفْعَى تَشْرَبُ الرَّحِيقْ
مِنْ زَهْرَةٍ يَرُبُّها الفراتُ بالندى[2]

كثيراً ما تعبّر الكلمات (الواد، الفرات) عن معنى الحياة والخصب، فهما من مصادر الرزق، والعيش، وإليهما يأوي كل الناس للانتفاع بخيراتهما.

ب ــ المجالات الدلالية:

ندرك أنّ الجانب الدلاليّ ما هو إلا حصيلة لكل جانب من جوانب الدراسة (مقوّمات التحـــــليل الأدبيّ) ، فكل جانب لا بدّ أن يرتبط به من قريبٍ أو من

[1] - بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص164.
[2] - بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص165.

بعيد. وقد يدخل فيه الرمز والأسطورة ، فالدلالة ، إذن ، هي العمدة في التحليل الأدبيّ.

ويحفل النص الشعريّ هذا بطائفة من الألفاظ ، فتضفي عليه الغموض والإبهام ويوصل الشاعر بهما مراده إلى القارئ بصورة غير مباشرة، ممّا يجعله- بلا شكّ - منفتحاً على قراءات .

وقد استعمل الشاعر مواد لغوية متنوعة، يمكن تقسيمها أقساماً عدة[1]:

1ــ المواد اللغوية الكونية، منها:

(القمر، النجوم، الضباب، الظلام، الضياء، السماء، السحاب، الغيوم، المطر، الرعود، البروق، الرياح، العواصف)، وغيرها. هذه المواد اللغوية يكثر فيها المجاز، ويصف فيها تارة عالمه النفسي ، وطوراً حال مجتمعه الذي سلبت خيراته، وفي مواضيع كثيرة يعود إلى بعث الأمل، والتفاؤل.

2ــ المواد اللغوية الطبيعية، منها:

(النخيل، الكروم، الزهر، الشجر، الحقول، التراب، الرمال، الجبال، البحر، المياه، الفرات، الواد، التل، السهول)، وغيرها. واستعماله لهذه المواد ينبئ عن اتصال الشاعر ببيئته القروية التي نشأ فيها، فظل حنينه إلى الوطن ماثلاً في أغلب شعره.

3ــ المواد اللغوية المتصلة بالكائنات:

أ ــ الإنسان:(البكاء، الدموع، الطفل، الوليد، الرجال، الصياد، البشر، الرفاق،الأم).

ب ــ الحيوان: (العصافير، الغربان، الجراد، الأفعى) .

توحي هذه العناصر، أيضاً، بالنزعة إلى البيئة التي ملكت قلب السياب وبالقلق النفسي الناجم عن شعوره بالغربة.

---

[1] – محمد كراكبي،أثر اللسانيات في قراءة النص الشعري،في showthread.php?t=2425/
http://www.qamat.org/909vb

4. المواد اللغوية المقتبسة من التاريخ :

ككلمة (ثمود)، وهي تدل على اتصال الشاعر بالثقافات القديمة، والأساطير.

5ـــ المواد اللغوية الدالة على الأمكنة، منها:

(الخليج ، و العراق)، واستخدمهما لوصف حالة مجتمعه.

" لفظة واحدة استطاعت أن تغوص إلى سر الوجود، كما استطاعت أن تربط خيوطا مختلفة، وأن توحد الطاقات في حبل قوي، هو حبل الأمل، فلم يعد الشاعر منفصلا بمشاعره الذاتية، و لم تعد النظرة الإنسانية مفروضة على هذه المشاعر من مبدأ خارجي، وإنما هي تسترسل ؟ كما يسترسل المطر – من طبيعة الموقف كله، أنها صورة التلاحم بين الخصب والجوع دون إغراق في التصوير واستجلاب للانفعالات، وخروج بالأسى عن وقدته الطبيعية التي تشبه وقدة النار تحت الرماد"[1].

وهكذا يمكننا القول إنّ الشعر ليس موسيقى فحسب ، وإنما كلمة ومعنى وتصبح الكلمة ذات هدف منطقي ،ومضمون سيكولوجي معا ؛ فالشاعر– بشكل أو بآخر– يفكر في الكلمات ومعانيها ، ويهتم بقوتها الدلالية وليس بصدقها لذا فهو ينتقي الكلمات التي تثير في القارئ حالة نفسية معينة إلى جانب الصور ، والعواطف والأفكار حتى تصل إلى الروح . فيمكننا بذلك أن نتجاوز الكلمة المفردة لنقف عند حالات التركيب اللغوي أي أن نتجاوز اللفظ إلى العبارة أو الجملة ،حيث نتعامل فيها مع الألفاظ وهي في حالة تفاعل؛ لنرى ما ترسمه في ذهن المتلقي من صور تساهم بصورة أساسية في عملية الإبداع والتوصيل.

[1] – إحسان عباس: بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره ، ص 212 .

الفصل الثالث

التحليل التركيبي لقصيدة أنشودة المطر

المبحث الأول : البنى التركيبية وأثرها في بناء النص

المطلب الأول : أنماط التراكيب النحوية

المطلب الثاني : دلالة الضمائر

المطلب الثالث: دلالة الجملة

المبحث الثاني : عوارض بناء الجملة .

المطلب الأول : التقديم والتأخير

المطلب الثاني : الذكر والحذف

المطلب الثالث: التنصيص والاعتراض

المبحث الثالث : الأساليب

المطلب الأول : النداء

المطلب الثاني : الاستفهام

المطلب الثالث: النفي

المبحث الرابع : التقابل السياقي بين المفردات

الفصل الثالث : التحليل التركيبي للقصيدة.

يعد النظام التركيبي للقصيدة ثالث مستوى من المستويات اللغوية ، وهو أحد الجوانب التي تتناولها الدراسة اللسانية ، وظاهرة التركيب " هي تنضيد الكلام ونظمه لتشكيل سياق الخطاب الأدبي "[1]. ويتأسس البناء اللغوي للشعر من خلال شبكة من العلاقات المترابطة ، يتجلى ذلك على المستوى الصوتي في تأليف الأصوات ودلالتها ، وعلى المستوى الصرفي في تأليف الوحدات الصرفية وبناء كلماتها ، أما على المستوى التركيبي فيتمثل في تركيب الجملة وتشكيلها .

ومن ثم فإن الكلمات – من خلال تجاورها وترابطها وتضافرها – تشكل جملة دالة على معنى في سياق النص الشعري .

من هنا ، فإننا – في هذا الفصل – لسنا بصدد عرض أنماط الجمل وتقسيماتها وأركانها والخلافات النحوية واللغوية التي دارت حولها ، وإنما ندرس أثر تراكيب هذه الجمل في معنى النص الشعري وأبعاده ؛ لأن هذه القصيدة ما هي إلا مجموعة من الجمل المتماسكة، والمركبة تركيبا دلاليا معينا يؤدي كل منها معنى محددا يفهمه القارئ أو المتلقي .

المبحث الأول :البنى التركيبية وأثرها في بناء النص.

يتميز التركيب النحوي بخاصيات دقيقة ، لما فيه من ثراء وغموض وتعقيد وأثره في إعطاء مفهوم خاص للشعر على أنه طريقة في تأليف الكلمات وربطها وتنظيمها. ولذلك أخذت مسألة التنظيم أهمية بالغة في جماليات النشاط التصويري وفي توضيح الشعر العربي على الإجمال و" لاحظ بعض النقاد أن المعنى في الشعر لا يستطيع أن يظفر باستقلال واضح وأنه يرتبط بفكرة التنظيمات الداخلية للألفاظ المستعملة في تشكله أو تكوينه .أي أن التنظيم يعطي له غنى ومادة جديدة ،هذه المسألة أثارت الناقد القديم ووجهته إلى مسائل جدية تدور حول تركيب الشعر

[1] ــ نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، دار هومة ، الجزائر ، 1997 ، ج 1 ، ص 168 .

ولغته ومعناه وجعله مفتونا بفكرة الترابط المعقد أو (النظم)" [1]. هذه الفكرة التي تؤلف وفقا له ، كل خصائص العبارة الشعرية ، وتستوعب كل معاني التراكيب في الشعر ومن ثم ينبغي أن نقف عندها .

لقد أكد الجرجاني (ت 471ه) مفهوم " النظم " وثبت جذوره في ميدان النقد الأدبي إلى الحد الذي اشتُهر به ، وذلك لما أضفاه على هذا المصطلح من مفهوم محدد – نظريا وتطبيقيا – ومغاير في الوقت نفسه عمَّن سبقوه ؛ فالنظم – لديه – ليس مجرد التأليف أو رصف الألفاظ جنبا إلى جنب أو ترتيبا طبقا لمعانيها الوضعية ، وإنما هو نظم المعاني النحوية في نفس المتكلم بطريقة تجعل هذه الألفاظ متعلقة ومترابطة بعضها ببعض ؛ بحيث لا يمكن أن يؤدي غيرها معناها أو يقوم مقامها ؛ فليس النظم في نظره " سوى تعليق الكلم بعضها ببعض ، وجعل بعضها بسبب من بعض"[2].

كما أن " نظم الكلم " ليس هو تواليها في النطق كـــ " نظم الحروف " ؛ وإنما هو أن " تقتفي في نظمها آثار المعاني ، وتُرتِّبها على حسب تَرتُّب المعاني في النفس وليس النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق . ولذلك كان عندهم نظيرا للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشى والتحبير وما أشبه ذلك ؛ مما يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض ، حتى يكون لكل وضع حيث وُضع عِلَّةٌ تقتضي كونه هناك ، وحتى لو وُضِع في مكان غيره لم يصلُح"[3].

وهكذا ، فإن مفهوم " النظم " أو " الأسلوب" يعتمد على أمرين أساسين هما : الاختيار والتأليف ، غير أن الاختيار يتجلى على مستوى ترتيب الأدوات والكلمات أمّا التأليف فيظهر على مستوى الجملة ، " وليس معنى معالجة هذه

---

[1] – تامر سلوم : نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي ، ص 112 .

[2] – عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص 4 .

[3] – المصدر نفسه ، ص 49 .

العناصر متفرقة والإيمان بتجزئة الجملة أو وجود العنصر البلاغي، في الأداة أو الكلمة على حدة ولكنها تجزئة لاستكشاف جوانب كل جزئية على حدة ، على أن يكون واضحا في نظم الأسلوب ، لا يتحقق إلا من خلال أداء المعنى النفسي المراد وهذا المعنى لا يُؤدَّى بداهةً إلا من خلال تركيب أسلوبي مفيد ، سواء تحقق على مستوى الجملة أو مستوى الجمل المتآلفة"[1].

وقد اهتم النقد العربي الحديث بهذا المفهوم؛ لأهمية دراسة النحو في تحليل الشعر بشكل قاطع ، وأفاد منه وأضاف إليه ، وأصبح علم الأسلوب الشعري لا يمكن أن يُفهم ما لم يرجع الباحث إلى البناء النحوي للجمل ، ومن ثم الكشف عن ماهية هذه التراكيب اللغوية داخل النص ، " ففكرة النظم تستعمل ،عادة ، للدلالة على كل ما له صلة بالبحث في الهيئات النحوية للكلمات وما قد ينتج عنها من مزية أو جمال ، وتطلق، أحيانا ، مرادفة أو دالة على المعاني القائمة في النفس وذلك عندما تكون المزايا في المعاني موضعية ذوقية ، فلا يدور موضعها على صواب عرفي وإنما يدور على جمال خاص يؤتاه المنشئ أو المبدع في موضع دون موضع ويتأتى للكلمة في مقام دون مقام"[2].

ويطرح كل تركيب نحوي معين للجملة في الشعر العربي معنى مغايرا يتداخل مع تركيب نحوي آخر؛ بحيث يكونان معا دلالات معنوية معينة ، ويؤثر ذلك كله في فاعلية النظام النحوي عامة في خلق علاقات تركيبية جديدة ؛ إذ كلما تغير موقع الكلمة – مثلا – في سياق الجملة تغير معناها ، " وأن الكلمة لا يتصور معناها من دون أن يراد تعليقها بمعنى كلمة أخرى ، ولا يصح أن يتعلق بها الفكر مجرد من معاني النحو التي هي محصول التعلق، وتوخيها فيها"[3]. ومن ثم يطرح

---

[1] – أحمد درويش ، دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث ، مكتبة الزهراء ، القاهرة ، د.ت ، ص 65 .

[2] – تامر سلوم : نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي ، ص 112.

[3] – عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص 278.

سياق الجمل في النص الشعري معنى معينا للنص لا يمكن أن يوجد من دون هذا السياق نفسه ولذلك ففي تحليلنا لسياق الجملة نُعنى بوظيفتها التركيبية من حيث الدلالة والمعنى .

وهكذا فإن السياقات الدلالية لتركيب الجملة – سواء في الشعر أو النثر – تتشكل وفقا لهذه الأبعاد التي يطرحها النص الأدبي نفسه ؛ إذ أن لكل كلمة دلالتها الصوتية أو الصرفية أو المعجمية ، وبذلك فإنه حين تتركب الجملة من عدة كلمات تتخذ كل كلمة موقفا معينا من هذه الجملة ؛ بحيث ترتبط الكلمات بعضها ببعض على حسب قوانين لغوية خاصة بالنظام النحوي ، وفيه تؤدي كل كلمة وظيفة معينة " وقد يُظن أن ربط النظم بالمدلول الأدبي أو الوجداني للتركيب أكثر صوابا لأنه يكشف باستمرار علاقات جديدة بين الأشياء ، ولأن جذوره تمتد كالنبت في مسافات أخرى بعيدة فترتبط بأكثر من ممكن واحد وتشيع على الدوام حالات رمزية لا يستطيع النحو بأدواته القريبة ودلالاته الموجهة التي تسيطر عليها الجزئية تماما أن يبلغها "[1].

ولا يتم الفهم أو يكمل إلا حين يقف السامع على كل هذه الدلالات، كأن يعرف الفرق بين صيغة المبالغة " كذّاب " واسم الفاعل "كاذب ".

يأتي التشكيل النحوي استجابة لتأثر نفسي وجداني داخلي ، أو لتصوير موقف اجتماعي محدد ، أو لشعور فردي قريب يعول في شرحه وتفسيره على بعض الظروف الخاصة بالمبدع أو بعض النزعات العاطفية الخاصة بالمتلقي ؛ لذا " فالجملة الشعرية – من هذه الزاوية – وحدة مؤثرة ، وأثرها لا يبدو مركبا من

[1] – تامر سلوم : نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي ، ص 112.

مؤثرات منفصلة في مفردات منعزلة ، ولكن تفهم الجمل من صورة النظم الشامل لها"[1].

وإذا ما ألقينا نظرة على الدراسات اللغوية الحديثة للأسلوب فسنجد " من الممكن تقسيم الجهد الأخير في ميدان الأسلوبيات اللغوية إلى أنماط ثلاثة : فهناك مدرسة تنظر إلى الأسلوب باعتباره انحرافا عن القاعدة ، وأخرى باعتباره تواترا أو تواطؤا على قالب تركيبي ، وثالثة باعتباره استغلالا خاصا لإمكانات النحو "[2].

وإذا أمعنا النظر في المدرسة الأخيرة نجدها تساعد على الوصول إلى الطريقة التي يسلكها المبدع في صياغة عمله الإبداعي؛ حيث يبدأ باختيار دال معين من بين مجموعة دوال متعددة ، بعدها يبدأ في تأليف صيغة نحوية محددة ، يضع فيها تلك الدوال ، ومن ثم يصبح التركيب النحوي تنظيما للقوانين أو تحقيقا لها ضمن شروط محددة ؛ إذ إنه الصورة المجردة والمنظمة والمستخلصة من النموذج اللغوي للبنية الوظيفية التي تربط المعاني اللغوية الحاملة للدلالة [3].

ونظرا لأهمية النحو في الدراسات اللغوية والأسلوبية فإن هناك تواردا للأفكار بين عبد القاهر الجرجاني (ت 471ه) والمفكر اللغوي المعاصر تشومسكي(1928 – ...) صاحب نظرية النحو التوليدي التحويلي ـــ الذي ركز اهتمامه على دراسة تركيب الجملة وإمكانية تحليلها على أساس التمييز بين نوعين من البنية : السطحية والعميقة وإمكانية توليد جمل جديدة لم يسمعها الإنسان من قبل ، ولكنها مفهومة لاتساقها مع نمط البنية العميقة[4].

---

[1] – محمد الصالح الضالع ، لسانيات اللغة الشعرية ، (دراسة في شعر بشار بن برد) ، منشورات ذات السلاسل ، الكويت ، ط 1 ، 1997 ، ص 38

[2] –ينظر : محمد صالح الضالع : لسانيات اللغة الشعرية ، ص 38 .

[3] –ينظر ،عبد الرحمن الحجازي : الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي ،دراسة أسلوبية ،ص 185.

[4] – انظر :محمود فهمي حجازي : تشومسكي وعلم اللغة ، مجلة إبداع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ع 6، يونيو 1993، ص 27.

وترجع معظم الأحكام اللسانية إلى البناء العميق وهو- كما حدده تشومسكي(1928 - ...) -تصور ذهني للجملة التي ينص في تركيبها على جميع العناصر الداخلة في تفسيرها ، وبذلك فإن مسألة درجات النحو تتصل بفكرة أساسية في نظرية تشومسكي(1928 - ...) ، وهي فكرة (البنية العميقة)؛ أي الوحدة الفكرية للمعنى ، التي يتم التعبير عنها من خلال القواعد الأصلية في النحو.

ويرى تشومسكي(1928 -...) في نظرية النحو التوليدي التحويلي أن للجملة مستويين من البنية: بنية سطحية أو ظاهرية ، وأخرى عميقة أو تحتية،وتتناظر البنية السطحية مع بنية الوحدات الداخلية المكونة للجملة ، وتتكون البنية العميقة من العلاقات النحوية التحتية التي تحدد معنى الجملة[1].

ومن هنا ندرك أن تشومسكي (1928 -...) كان همه موجها إلى ربط اللغة – بشكل أو بآخر – بالجانب العقلي في محاولة توفيقية لحل الإشكال الذي واجهه الجرجاني(ت471ه) سابقا ، و" قد تبلور جهد كل منهما في إعطاء النحو إمكانات تركيبية مستمدة من قواعده العقلية بحيث أصبحت هذه الإمكانات أشبه بصندوق مغلق ، له مدخل ومخرج ، تدخل فيه المفردات وتتفاعل ، ثم تخرج على الصورة التأليفية الجديدة ، ونحن لا نلمس سوى المظهر المادي للعملية ، أما الجانب العقلي فهو خفي داخل الصندوق "[2].

المطلب الأول : أنماط التراكيب النحوية .

من المتوقع أن يتيح النظر في أوضاع الجمل المستعملة خاصة من حيث الإنشاء والخبر ، كما في صيغ الأفعال وأحوال الضمائر المعتمدة ، وغير ذلك مما يدخل في المستوى النحوي للتعبير ، تكوين فكرة عن مدى تأليف هذه الأوضاع

---

[1] – عبد الرحمن الحجازي : الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي ،ص 186.

[2] – انظر : محمد عبد المطلب ، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، القاهرة، ط 1 ، 1995 ، ص 63 .

والصيغ والأحوال لتشكل بنوي نحوي عام ، مدى تناسب هذا التشكل مع ذاك الذي عرفناه للنص في المستوى الصوتي والمستوى الصرفي .

نتفحص ضمن هذا المنظور أنماط التراكيب النحوية للتعبير في النص الشعري فإذا بنا أمام تشكل أولي بارز يعلنه تميز الصيغة الفعلية في الزمن المضارع ، بيد أن هذه الصيغة تطغى على القصيدة باستثناء الأمثلة التالية :

كنشوةِ الطفلِ إذا خَافَ مِنَ القَمَر!
وَكَرْكَرَ الأَطْفَالُ في عَرَائِشِ الكُرُوم ،
وَدَغْدَغَتْ صَمْتَ العَصَافِيرِ عَلَى الشَّجَر ...
بِأنَّ أمَّـــهُ – التي أَفَاقَ مُنْذُ عَامْ
وَإنْ تَهَامَسَ الرِّفَاقُ أنَّـــها هُنَاكْ
حتى إذا ما فَضَّ عنها ختمَها الرِّجالْ
وَكَمْ ذَرَفْنَا لَيْلَةَ الرَّحِيلِ ، مِنْ دُمُوعْ
وما تبقَّى من عظام بائسٍ غريق
أو حُلْمَةٌ تورَّدتْ على فمِ الوليدْ[1]

حيث نلحظ أن صيغة المضارعة تتميز في القصيدة بسمة مخالفة للماضي فتقيم بينهما علاقة انسجام وتكامل ، فهاتان السمتان النحويتان رغم اختلافهما زمنيا إلا أنهما متقاربتان دلاليا .

تسود في المشهد الأول الصيغة الاسمية في الجمل الرئيسية ما عدا الأبيات التالية التي تسود الصيغة الفعلية :

وَتَرْقُصُ الأَضْوَاءُ ...كَالأَقْمَارِ في نَهَرْ
يَرُجُّهُ المِجْدَافُ وَهْنَاً سَاعَةَ السَّحَرْ

[1] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص162 و ما بعدها.

كَأَنَّمَا تَنْبُضُ فِي غَوْرَيْهِمَا، النُّجُومْ ...
وَتَغْرَقَانِ فِي ضَبَابٍ مِنْ أَسَىً شَفِيفْ
فَتَسْتَفِيق مِلء رُوحِي ، رَعْشَةُ البُكَاء
وَكَرْكَرَ الأَطْفَالُ فِي عَرَائِشِ الكُرُوم ،
وَدَغْدَغَتْ صَمْتَ العَصَافِيرِ عَلَى الشَّجَر[1]

وهناك أبيات لا تتضمن أي فعل على الإطلاق ، إذ تعلن بذلك مفارقة بين ما قبلها وما بعدها ، وهي نحويا تستند للارتباط بما يليها والمتمثلة في :

عَيْنَاكِ غَابَتَا نَخِيلٍ سَاعَةَ السَّحَرْ ،
كَالبَحْرِ سَرَّحَ اليَدَيْنِ فَوْقَــهُ المَسَاء ،
دِفءُ الشِّتَاءِ فِيــهِ وَارْتِعَاشَةُ الخَرِيف،
وَالمَوْتُ، وَالميلادُ، والظلامُ، وَالضِّيَاء؛
أُنْشُودَةُ المَطَر
مَطَر...
مَطَر...
مَطَر[2] **...**

وتتميز بقية الأبيات في المشهد الأول باحتواء كل منها فعلا مضارعا يتسم بغلبة الفعل المضارع (فعلين) على المضارع (فعل واحد) كما هو الحال في المثال التالي :

عَيْنَاكِ حِينَ تَبْسُمَانِ تُورِقُ الكُرُومْ[3]

---

[1] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص162.
[2] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص162/ 163.
[3] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص162.

ونوع آخر خاص بالبيت الثاني يتشارك فيه فعلين في زمنين مختلفين هما الماضي والمضارع ،مثال :

أو شُرْفَتَانِ رَاحَ يَنْأَى عَنْهُمَا القَمَرْ[1].

نستنتج أن ما يميز هذا المشهد الأول هو احتواؤه على أفعال يغلب المضارع فيها على الماضي (إحدى عشر) مقابل (أربعة) لتشكل تجاوبا ضمنيا يقر بالتأليف العام الذي يستوي نحويا في المشهد كله . فتتردد على المستوى النحوي للأصداء الدلالية والإيقاعية ، وتؤدي جميعا التكافؤ الشعري المتناسب مع التعبير عن متعة التجربة ، نحو بلوغ متعة في النص معادلة لها حد الذهول .

وبالإمكان القول أن التشكل التعبيري يعرف على المستوى النحوي هنا تعادلا وتكافؤا مع المستويين الدلالي والإيقاعي ، على درجة فائقة من التناسب تسم الجزء كله بجمالية إبداعية .

المطلب الثاني : دلالة الضمائر .

لقد لفتت البنيوية أنظار الباحثين إلى قيمة آليات وأدوات الربط بين الأجزاء المكونة للنص، لتعطي في الأخير بنية محكمة الترابط ، سواء كانت هذه الآليات أو الأدوات لفظية أو دلالية .

كما تأتي الضمائر بوصفها مرتكزات تشير إلى شرايين فاعلة في نسيج النص كأدوات ربط من جهة،ومن جهة أخرى كخيوط تنظم عملية بناء الدلالة ،فالضمائر على حد تعبير محمد فتوح نقلا عن جاكبسون(1896م- 1982م) : " تمثل بحق أعصاب النص الشعري وجماع قسماته المميزة "[2].

---

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

[2] – محمد فتوح ، جدليات النص ، مجلة عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، 1993، المجلد 22 ، العدد 3 ، 4 ، ص 41 .

الضمير لغة و اصطلاحا :

الضمير لغة : الإخفاء ، والضمير بمعنى المضمر هو اسم مفعول من (أضمرته) إذا سترته وأخفيته ، وهو السر وداخل الخاطر . الليث : الضمير هو الشيء الذي تضمره في قلبك،تقول : أَضْمَرْتُ صَرْفَ الحَرْفِ إذا كان متحركاً فأسكنْتَه ، وأضمرت في نفسي شيئاً ، والاسم الضمير ، والجمع الضمائر[1].

يقال : أضمر الشيء : أخفاه . و يقال : أضمر في نفسه شيئا : عزم عليه بقلبه.

ضمير (ج) ضمائر : المُضْمَرُ ما تضمره في نفسك ويصعب الوقوع عليه تكوين نفسي تتكامل فيه القيم ويكون أساسا لقبول أو رفض ما يعمله الفرد أو ما ينوي القيام به[2].

أما الضمير في الاصطلاح : هو اللفظ الموضوع للدلالة على الغائب أو المتكلم أو المخاطب مثل (أنا ، ونحن ، وأنت وفروعه وهو وفروعه[3]) والضمير : بمعنى المضمر ، والإضمار . وهو اصطلاح البصريين ، أما الكوفيون فاستخدموا مصطلح الكناية .

والكناية لغة : أن تتكلم بشيء وتضمر غيره وتعني ستر الشيء في الحديث[4].

ويرى البصريون أن المضمرات نوع من المكنيات فكل مضمر مكني ، وليس كل مكني مضمرا . فالكناية إقامة اسم مقام اسم تورية وإيجازا ، وقد يكون ذلك بالأسماء الظاهرة نحوك فلان وكيت كيت كناية عن الحديث المدمج [5].

---

[1] – ابن منظور : لسان العرب ، مادة (ضمر) ،م 4 ، ص 2606 – 2607 .

[2] – المعجم العربي الأساسي : المنظمة العربية للتربية و العلوم و الثقافة، طبعة لاروس ، 1989 ، ص 753 .

[3] – ابن يعيش : شرح المفصل ، م 3 ، ص 84 .

[4] – المصدر نفسه .الصفحة نفسها .

[5] – المصدر نفسه .الصفحة نفسها .

وتعد العناية بالضمير في مختلف الدراسات اهتماما يتوزع في إطار توجهات عديدة، منها ما يتعلق بتحديد الشخص المتحدث ؛ لأن تحديد هذا النوع من الضمير وثيق الصلة بالمنظور الذي ينطلق من خلاله ، ووثيق الصلة بطبيعة الحكم الذي يصدره ، سواء كان حكما ذاتيا (في إطار نسق الذات)، أو موضوعيا (في إطار الغياب) ، أو بين وبين (في استخدام المخاطب) .

كما أن تحديد الضمير له دوره الفاعل في تحديد الكيفية التي يبنى بها النص وتأتي وظيفته في النصوص الأدبية مرتبطة في الأساس بجزئية التواصل المفترض بين المبدع والمتلقي ، ويظهر ذلك جليا من خلال قول أنريكي أندرسون إمبرت:" إن الضمائر تصنع الأساس الصلب الذي تتم عليه قواعد الاتصال اللغوي "[1] .

فاختيار ضمير بعينه شيء مهم لعملية التواصل ؛ لأنه يحدد تنظيم الخطاب الذي يحيل إلى مجموعة من الدلالات الخاصة . و الضمائر كما يقول بيير جيرو : " تميز الأشخاص موضوع الخطاب ، بموجب أدوارهم ضمن عملية الإيصال : الذي يتكلم والذي نوجه إليه الكلام ، والذي نتكلم عنه ، وهي تضطلع بدور راجح في الإيصال الأدبي باعتبار أنها تجعل المرجع تناوبا بين الكاتب والقارئ والشخص وتتناسب مع الوظائف الثلاثة : الوظيفة المرجعية والانفعالية والإدراكية "[2] .

ويمثل استخدام الضمائر في النص عنصرا أساسيا من مكونات البناء النصي ويكون مرتبطا في الأساس بالدلالات التي يولدها من سياق إلى سياق آخر بحسب حركة المعنى في النص " فالأصوات الثلاثة (هو ــ أنا ــ أنت)، لا تمثل قيمة تعبيرية أو جمالية تظل ملازمة له في كل مرة يستخدم فيها ، وإنما تتحدد الوظيفة

---

[1] – أنريكي أندرسن إمبرت ، القصة القصيرة ، ترجمة علي إبراهيم منوفي ، المجلس الأعلى للثقافة ،القاهرة ، ط1 ، 2000 ، ص 73.

[2] – بيير جيرو ، الأسلوب و الأسلوبية ، ترجمة منذر عياشي ، ص 65 .

التعبيرية أو الجمالية لاستخدام أي صوت من هذه الأصوات الثلاثة ، وفقا للموضع الذي ترد فيه، ويكون قادرا دون غيره على تحريك الذهن لدى المتلقي نحو استنباط المعنى المراد"[1].

وتجدر الإشارة إلى أن تنوع صور الضمائر التي يعبر عنها بأنواعها إلى متكلم ومخاطب وغائب " تؤدي دورا هاما في اللغة ، وهو تحقيق التماسك النصي ،فضمائر المتكلم والمخاطب تقوم بالإحالة إلى خارج النص ، وضمائر الغائب تقوم بالإحالة إلى داخل النص"[2].

وعندما يتعلق الأمر بالفهم لقيمة الضمير بصفة عامة ، ولقيمة تغير هيئته من الناحية الدلالية بصفة خاصة ، لابد من الإشارة إلى أهمية أن يكون الضمير في صورته المنحرفة عن هيئته في السياق الأساسي مرتبطا في الوقت نفسه بمرجعيته السابقة ، إذ يجب أن يكون هناك ثبات للمرجعية ، لكل من الضمير في هيئته الأولى ، والضمير في هيئته المنحرفة " لأنه لكي تتحقق بنية الالتفات بما فيها من مخالفة سطحية وتوافق عميق لا بد من وحدة السياق بين الملتفت عنه والملتفت إليه ، لأن تعدد السياق يزيل المخالفة السطحية ، ومن ثم تفقد البنية مكوناتها"[3].

ومن صور الالتفات التحول عن التكلم إلى الخطاب أو إلى الغيبة ، والتحول عن الخطاب إلى التكلم أو إلى الغيبة ، وكذلك التحول عن الغيبة إلى التكلم أو إلى الخطاب . والشرط اللازم لتحقق الالتفات – في أي من هذه الحالات الست – أن يعود الضمير إلى واحد . " ويعنينا كذلك أن نلاحظ أن (الضمير) كان موضع عناية هؤلاء المتقدمين ، وأن البلاغيين منهم بخاصة وقفوا عند آفاق جديدة لم يتنبه

---

[1] – عادل ضرغام ، في تحليل النص الشعري ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط 1 ، 2009 ، ص 68 .

[2] –آمنة الشمري : وظيفة الضمير التركيبية و الدلالية في شعر النابغة الذبياني و طرفة بن العبد، مكتبة آفاق ، الكويت ، ط1 ، 2013 ، ص 25 .

[3] – أسامة البحيري : تحولات البنية و الدلالة ، دار الحضارة للطبع و النشر و التوزيع ، القاهرة ، ط 1 ، 2000 ، ص300 .

إليها اللغويون والنحاة ،وأنهم حاولوا أن يكشفوا تفصيلات هذه الظاهرة بالرجوع إلى التركيب اللغوي أو السياق القريب الذي غذى التطلع إلى مسألة (الالتفات) فتحدثوا عن نقل الكلام من أحد أساليب التكلم أو الخطاب أو الغيبة إلى أسلوب آخر .وصاغوا العلاقة بين (الضمير) و ما قبله على طريقة منطقية وعبروا عن قوة الإدراك العقلي – لا الوجداني- التي تصحب تحوله أو العدول به من صيغة إلى أخرى "[1].

ويعني الالتفات في اصطلاح البلاغيين" التحول عن معنى إلى آخر ، أو عن ضمير إلى غيره أو عن أسلوب إلى آخر ، ويدور معناه في اللغة حول الانصراف عن الشيء"[2] .

وأول من اقترح للالتفات اسمه الاصطلاحي في البلاغة هو الأصمعي(ت 211هـ)[3]. ثم بلغت به العناية إلى الحد الذي جعل ابن المعتز (ت 296هـ) يورده في بداية الحديث عن محاسن الكلام [4].

ويشرح ابن رشيق (ت 463 هـ)في كتابه العمدة ، كيفية حدوث الالتفات فيرى أنه يتم حين " يكون الشاعر آخذا في المعنى ثم يعرض له فيعدل عن الأول إلى الثاني فيأتي به ثم يعود إلى الأول من غير أن يخل في شيء مما يشد الأول "[5].

---

[1] – تامر سلوم : نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي ، ص 97 .

[2] – فتح الله أحمد سليمان : الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية ، دار الآفاق العربية ، القاهرة ، ط1 ، 2008 ص 223 .

[3] – شوقي ضيف: البلاغة تطور و تاريخ ،دار المعارف ، مصر ، ط2 ، 1965 ، ص 20.

[4] – ينظر :ابن المعتز :البديع ، تحقيق : محمد عبد المنعم خفاجي ، مطبعة الحلبي ، القاهرة ،1945 ، ص 57 .

[5] – ابن رشيق : العمدة ، ص 275 .

ومغزى الالتفات وقيمته البلاغية أنه يأتي بغير المتوقع لدى القارئ أو السامع " فيؤدي إلى حالة من التيقظ الذهني والنشاط العقلي ، ويبعد عن المتلقي ما قد يصيبه من ملل نتيجة السير على نمط واحد من أنماط التعبير"[1].

ويفيد اهتمام الدراسات الحديثة في التعامل مع الضمائر " في دفع المتلقي إلى حركة إيجابية توازي حركة المبدع نفسه "[2] ، كما أن هذا التوجه في النظر إلى الشعر والذي يشير إلى توجه جديد في مقاربة النص الشعري ، لفت عناية الباحثين إلى البحث عن الصوت أو الضمير الفاعل في النص الشعري ، الذي يتحكم ويشارك في إنتاج الدلالة وطبيعتها حسب تنوعه بين المتكلم والمخاطب والغائب .

أ ــ المتكلم : (الاستقواء بالذات)

يشير استخدام ضمير المتكلم إلى جانب يرتبط بمحاولة هذه الذات الاستقواء بنفسها في مقابل الآخر ، بتجلياته العديدة ، حيث يأتي هذا النوع من الضمير لجلب الصفات القياسية لمصلحة المتكلم أو للذات الشاعرة من جانب ،ومن جانب آخر يأتي بوصفه " معادلا لتعرية النفس ، ولكشف النوايا أمام القارئ ، مما يجعله أشد تعلقا ، و إليها أبعد تشوقا "[3] .

كما أن النصوص المسرودة بهذا الضمير ، تتخذ طابعا ذاتيا ، وأحيانا تحليليا "لهذا تظل هذه النصوص أكثر حميمية وإقناعا للمتلقي. وفاعلية هذا الضمير وثيقة الصلة بفاعلية الأنا الشعرية ، وحضورها في الموقف الشعري ،في إطار جدلها مع الآخر وحضوره في إطار حركة المعنى المرتبطة بزاوية الرصد المقدمة في النص الشعري"[4].

---

[1] – فتح الله أحمد سليمان : الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية ، ص 224 .

[2] – محمد عبد المطلب ، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، ص 144.

[3] – عبد الملك مرتاض ، نظرية الرواية ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت، 1998 ، ص 185 .

[4] – عادل ضرغام ، في تحليل النص الشعري ، ص 94 .

فقد يكون النظر في الضمائر مناسبة لرؤية مدى تناسق هذا التأليف الكلي وتماسكه، "إن (أنشودة المطر " كعنوان للقصيدة) هي أيضا عنوان لهذا النص الجزئي،إن لم نقل إن السياب ربما كان يريد من أنشودة المطر أن تفيد هذا النص بالذات لموقعه في إستراتيجية بناء القصيدة ، إستراتيجية نراها مجسدة أيضا لتحول في خطاب الضمائر"[1] ، حيث تضم أولا ضمير المتكلم المفرد :

أصيح بالخليج " : يا خليجْ
أَكَادُ أَسْمَعُ العِرَاقَ يذْخرُ الرعودْ
أكاد أسمع النخيل يشربُ المطر
وأسمع القرى تَئِنُّ ، والمهاجرين
وأسمعُ الصَّدَى[2]

ثم ضمير المتكلم الجمع:

وَكَمْ ذَرَفْنَا لَيْلَةَ الرَّحِيلِ ، مِنْ دُمُوعْ
ثُمَّ اعْتَلَلْنَا – خَوْفَ أَنْ نُلامَ – بِالمَطَر...
وَمُنْذُ أَنْ كُنَّا صِغَارَاً ، كَانَتِ السَّمَاء[3]

إن البنية العميقة هنا :

أصيح (أنا) بالخليج " : يا خليجْ
أَكَادُ (أنا) أَسْمَعُ (أنا) العِرَاقَ يذْخرُ (العراق) الرعودْ
أكاد (أنا) أسمع (أنا) النخيل يشربُ (العراق)المطر
وأسمع (أنا) القرى تَئِنُّ (القرى) ، والمهاجرين
وأسمعُ (أنا) الصَّدَى

---

[1] – رشيد يحياوي : الشعر العربي الحديث ، دراسة في المنجز النصي ، ص 120.

[2] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص165.

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

وعلى الضمير المتكلم الجمع :

وَكَمْ ذَرَفْنَا(نحن) لَيْلَةَ الرَّحِيلِ ، مِنْ دُمُوعْ

ثُمَّ اعْتَلَلْنَا(نحن) – خَوْفَ أَنْ نُلامَ (نحن) – بِالمَطَر...

وَمُنْذُ أَنْ كُنَّا (نحن) صِغَارَاً ، كَانَتِ السَّمَاء

فبعد أن كنا أمام خطاب ينسب لمتكلم فردي يحرص على تقديم صورة معينة للعالم الذي يراه بتفاصيله الطبيعية والإنسانية، تتحول القصيدة إلى خطاب متكلم جماعي لا يرصد ما يراه بل ما يعيشه ويحياه.

إذ تحوّل الشاعر عن ضمير المفرد إلى ضمير الجمع ، وهذا مرجعه إلى أن الإحساس بالآلام والأحزان لا يقتصر[1] عليه فحسب ، بل يقصد كل أفراد مجتمعه و" يرتبط جمع الأوضاع في اللغات عموما بدلالات تكرار الوضع(أو الحدث) وتردده وعادة وقوعه واستمراره وتوزيعه على المشاركين فيه، وتعدد فاعليه ومفعوليه"[2]، كما أن " الجمع الفعلي ينقل الفعل من نشاط محدود ومنته إلى نشاط غير محدود وغير منته وهي خصائص الكتلة "[3].

فضمير الجماعة يخرج الأبيات من التجربة الفردية إلى حيز التجربة الجماعية التي تعبر عن حال أهل العراق وما يتعاطوه أولئك القوم ،" وربما كان الشاعر وهو يعبر عن قضايا عصره عن معاناة الشخصية التي تنمو فيه، بحيث تمثل معاناة الآخرين ... إن الشعر لا يصور أحاسيس الشاعر ومعاناته فحسب ، وإنما ينشطها، يمثلها يعيد صياغتها من جديد ولهذا تكتسب المعاناة توترا ، وتشعبا خاصا، يبدو

---

[1] – رشيد يحياوي : الشعر العربي الحديث ، دراسة في المنجز النصي ، ص 120.

[2] – محمد غاليم : النظرية اللسانية و الدلالة العربية المقارنة ،مبادئ و تحاليل جديدة ، دار توبوقال للنشر ، المغرب ، ط1 2007 ،ص 133 .

[3] – المرجع نفسه ، ص 161 .

الشارع كأنه (صريع) تلك العواطف والانفعالات التي يعبر عنها شعريا"[1]،" ولكن الكلمة هنا حقيقة كلية، تحقق عالما جديدا لا عودة ذاتية؛ ... فالعودة إليها ليست هربا إلى الماضي، وإنما هي وصل للماضي بالحاضر، ووصل للذات بالمجموع، ووصل للفرد بالمجتمع، حتى ينتج عن ضروب هذا الوصل وحدة عامة تستشرف المستقبل في ثقة الإنسان المطمئن إلى المصير الإنساني"[2].

تدل هذه الضمائر على مدى حضور الشاعر بآلامه وأحزانه .فالسياب خرج عن دائرة الذات إلى الدائرة الاجتماعية الأوسع بالقدر الذي تكون فيه (الأنا) مظهرا من مظاهر (الجماعة) لاسيما في أحوالها الممزقة البائسة المؤلمة ." إن الشعر لا يعني التعبير عن الذات الشاعرة بمعزل عن الآخرين ،... وإنما يعني أن الشاعر قادر على التعبير عن ذاته ، وقادر على أن ينفلت من شخصه بالتعبير عن معاناة الآخرين "[3].

إلا أن النص لا يقتصر على هذه الحالات من ورود الضمير المتكلم ، فهناك حالة أخرى قائمة في الأمثلة التالية على ضمير الغائب .

ب ــ الغياب : (الصورة الموضوعية)

يعد استعمال ضمير الغياب في تقديم صورة خاصة للموضوع ، وثيق الصلة بخصوصيته. يختفي صوت الشاعر وراءه، لكي يقدم سردا حول شخص معين ، لهذا نجد بعض الباحثين يطلقون عليه اسم " الضمير اللاشخصي "[4] ، لأن ضمير الغياب يرتبط برؤية اتفق عليها الجميع ، ويشير غالبا إلى الزمن الماضي ، " فاصطناع ضمير الغائب في السرد ، يحمي السارد من إثم الكذب ، ويجعله مجرد

---

[1] – مجموعة من الكتّاب الروس: المدخل إلى علم الأدب،ترجمة : أحمد الهمداني، مطبعة جامعة عدن،2000، ص98.

[2] – إحسان عباس: بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره ، ص 209.

[3] – مجموعة من الكتاب الروس : المدخل إلى علم الأدب ، ص166 .

[4] – عبد المجيد نوسي ، التحليل السيميائي للخطاب الروائي ، شركة النشر و التوزيع المدارس ، الدار البيضاء ، المغرب ، الطبعة الأولى ، 2002، ص 47 .

حاك يحكي ، لا مؤلف يؤلف ، أو مبدع يبدع ... فهو مجرد وسيط أدبي ، ينقل للقارئ ما علمه "[1].

أما السارد الفعلي في النص- في هذه الحالة- يخرج من مصادرة الذات ؛ لأن رأى الذات يظل مرتبطا بوجهة نظر وحيدة ، بالإمكان أن تكون اقتراحا، قد يلاقي أو لا يلاقي أي قبول ، ويظل مرتبطا بالزمن الآني .ويظهر ذلك من خلال قول بدر شاكر السياب في الأمثلة التالية :

عَيْنَاكِ حِينَ تَبْسُمَانِ تُورِقُ الكُرُومْ
وَتَرْقُصُ الأَضْوَاءُ ...كَالأَقْمَارِ فِي نَهَرْ
يَرُجُّهُ المِجْدَافُ وَهْنَاً سَاعَةَ السَّحَرْ
كَأَنَّمَا تَنْبُضُ فِي غَوْرَيْهِمَا، النُّجُومْ...
وَتَغْرَقَانِ فِي ضَبَابٍ مِنْ أَسَىً شَفِيفْ
فَتَسْتَفِيق مِلء رُوحِي ، رَعْشَةُ البُكَاء
ونشوةٌ وحشيَّةٌ تعانق السماء
كنشوةِ الطفلِ إذا خَافَ مِنَ القَمَر !
كَأَنَّ أَقْوَاسَ السَّحَابِ تَشْرَبُ الغُيُومْ
وَقَطْرَةً فَقَطْرَةً تَذُوبُ فِي المَطَر...
وَكَرْكَرَ الأَطْفَالُ فِي عَرَائِشِ الكُرُوم ،
وَدَغْدَغَتْ صَمْتَ العَصَافِيرِ عَلَى الشَّجَر
تَثَاءَبَ الْمَسَاءُ ، وَالغُيُومُ مَا تَزَال
تَسِحُّ مَا تَسِحّ من دُمُوعِهَا الثِّقَالْ[2].
كَأَنَّ طِفَلاً بَاتَ يَهْذِي قَبْلَ أَنْ يَنَام:

---

[1] – عبد الملك مرتاض ، نظرية الرواية ، ص 178 .

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

بِأنَّ أمَّـــهُ – التي أَفَاقَ مُنْذُ عَامْ
فَلَمْ يَجِدْهَا ، ثُمَّ حِينَ لَجَّ في السُّؤَال
قَالوا لَهُ " : بَعْدَ غَدٍ تَعُودْ"..
لا بدَّ أنْ تَعُودْ
وَإنْ تَهَامَسَ الرِّفَاقُ أنَّـــها هُنَاكْ
في جَانِبِ التَّلِّ تَنَامُ نَوْمَةَ اللُّحُودْ
تَسفُّ مِنْ تُرَابِـــهَا وَتَشْرَبُ المَطَر ؛
كَأنَّ صَيَّادَاً حَزِينَاً يَجْمَعُ الشِّبَاك
ويلعن المياه والقَدَر
وَيَنْثُرُ الغِنَاءَ حَيْثُ يَأْفلُ القَمَرْ.
وَكَيْفَ تَنْشج المزاريبُ إذا انْهَمَر ؟
وَعَبْرَ أَمْوَاجِ الخَلِيج تَمْسَحُ البُرُوقْ
كَأَنَّهَا تَهمُّ بِالشُّرُوق
فَيَسْحَب الليلُ عليها مِنْ دَمٍ دِثَارْ
فيرجعُ الصَّدَى
ويخزن البروق في السهولِ والجبالْ ،
لم تترك الرياحُ من ثمودْ
يُصَارِعُون بِالمجاذيف وبالقُلُوع ،
عَوَاصِفَ الخليج ، والرُّعُودَ ، منشدين :
لتشبعَ الغِرْبَان والجراد[1]
وتطحن الشّوان والحَجَر

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

رِحَىً تَدُورُ في الحقول ... حولها بَشَرْ
تَغِيمُ في الشِّتَاء
وَيَهْطُل المَطَر ،
وَكُلَّ عَامٍ – حِينَ يُعْشُب الثَّرَى– نَجُوعْ
سيُعْشِبُ العِرَاقُ بِالمَطَر" ...
فيرجعُ الصَّدَى
وينثر الخليجُ من هِبَاتِـــهِ الكِثَارْ ،
وما تبقَّى من عظام بائسٍ غريق
من المهاجرين ظلّ يشرب الردى
وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيقْ
من زهرة يربُّها الرفاتُ بالندى.
يرنُّ في الخليج
فهي ابتسامٌ في انتظارِ مبسمٍ جديد
أو حُلْمَةٌ تورَّدتْ على فمِ الوليدْ
وَيَهْطُلُ المَطَرْ[1]

وتتمثل البنية العميقة لبعض الأمثلة في الآتي :

فَتَسْتَفِيق (هي) مِلء رُوحِي ، رَعْشَةُ البُكَاء
كنشوةِ الطفلِ إذا خَافَ (هو) مِنَ القَمَر !

فالفعل (تستفيق) فاعله ضمير مستتر جوازا تقديره (هي) ضمير مفرد غائب مؤنث يعود على (رعشة البكاء) وفالفعل (خاف) فاعله ضمير مستتر

[1] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص168.

جوازا تقديره (هو) ضمير مثنى غائب مذكر يعود على (الطفل) وغيرها من الأمثلة .

وتطبيقا لمبدأ الإيجاز آثر العربي حذف (رعشة البكاء) الثانية في (تستفيق رعشة البكاء) و(الطفل) في (خاف الطفل)، فأضمره (الفاعل) ، ولو لم يكن الضمير المستتر هنا موجودا في عقل المتكلم ، لظل هناك لبس في الجملة ، ولذلك "فإن فكرة تقرير الضمير المستتر هي تصور ذكي يحمد لنحاة العربية ومعلوم أن تقدير الضمير المستتر معنى يدرك بالعقل ، ولا وجود له في اللفظ ، وذلك على نقيض الضمير البارز الذي يلتزم المتكلم بإبراز لفظه صوتيا وكتابيا ، وإذا كان الضمير المستتر معنى عقليا محضا فهو يمثل قرينة معنوية ، في حين يمثل الضمير البارز قرينة لفظية ، ويشير الرضي إلى أنهم جوزوا استتار الفاعل ؛ لأن الفاعل كجزء الفعل كما يشير إلى أن أصل الضمائر هو الضمير المستتر ؛ لأنه أخصر"[1].

أما ضمير المثنى وللجمع الغائب فلا يستتران ،ومثالنا في ذلك قول السياب:

عَيْنَاكِ حِينَ تَبْسُمَانِ (هما) تُورِقُ الكُرُومْ

يُصَارِعُون (هم) بِالمجاذيف وبالقُلُوع[2] ،

وعلل ذلك ابن الأنباري(ت577ه) بقوله : " إن الفعل لا يخلو من فاعل واحد ، وقد يخلو من اثنين و جماعة ، فإذا قدمت اسما مفردا على الفعل، نحو : (زيد قام) لم يحتج معه إلى إظهار ضميره ، لإحاطة العلم بأنه لا يخلو من فاعل واحد فإذا قدمنا اسما مثنى على الفعل نحو : (زيدان قاما) أو مجموعا ، نحو : (الزيدون قاموا) وجب إظهار ضمير التثنية والجمع ؛لأنه قد يخلوا من ذلك ، فلو لم يظهر لوقع الالتباس ، و لم يعلم أن الفعل لاثنين أو جماعة"[3].

---

[1] – آمنة الشمري: وظيفة الضمير التركيبية و الدلالية ، ص 53 .

[2] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص166.

[3] – الأشموني ،شرح الأشموني على ألفية ابن مالك ، دار إحياء الكتب العربية ، مصر ، دت ، ج 1 ، ص 112 .

وما يشد انتباه القارئ لقصيدة (أنشودة المطر) من خلال هذا التوجه لدراسة الضمير في النص الشعري ، يدرك أن نسبة ورود الغياب أصبحت لافتة؛ لأنها تعكس أبعاد تجربة الشاعر النفسية والمتمثلة في الغياب والغربة والوحدة وكذا الضياع داخل وطنه .

فقد ورد الالتفات عن ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب وذلك في قوله :

عَيْنَاكِ حِينَ تَبْسُمَانِ تُورِقُ الكُرُومْ[1]

فثمة تحول عن خطاب عيني الحبيبة في قوله :(**عَيْنَاكِ**) إلى الحديث عنها بضمير الغائب في (**حِينَ تَبْسُمَانِ تُورِقُ الكُرُومْ**) ، فقد وجه الخطاب إليها أولا حتى يعيّن من يخاطبه وتعرف هي أنه يوجه حديثه إليها ، ثم التفت بعد ذلك إلى ضمير الغائب وهذا التحول يفيد تعظيم الحبيبة والمبالغة في الوصف .

كما نجد اعتماد حرف الجر مع ضمير الغائب المتصل :

أو شُرْفَتَانِ رَاحَ يَنْأَى عَنْهُمَا القَمَرْ .
دِفءُ الشِّتَاءِ فِيـــهِ وَارْتِعَاشَةُ الخَرِيف،
وكيفَ يَشْعُرُ الوَحِيدُ فِيهِ بِالضّيَاعِ ؟
فَيَسْحَب الليلُ عليها مِنْ دَمٍ دِثَارْ
حتى إذا ما فَضَّ عنها ختمَها الرِّجالْ
وينشر الغلالَ فيه مَوْسِمُ الحصادْ
مَا مَرَّ عَامٌ وَالعِرَاقُ لَيْسَ فِيهِ جُوعْ[2].

يرتبط الفعل بكل من فاعله ومفعوله ، ولاختلاف نوع الارتباط اختلف العمل ، فعمل الفعل في الفاعل الرفع ،وفي المفعول النصب، كما نصت نظريات النحاة، والفعل المتعدي إذا أسند لفاعله ، و لم يذكر له مفعول فهو على نوع " أن

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

[2] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص166.

يكون الغرض إثبات المعنى في نفسه للفاعل من غير اعتبار عمومه وخصوصه ، ولا اعتبار تعلقه بمن وقع عليه ، وحينئذ يكون المتعدي بمنزلة اللازم ، فلا يذكر له مفعول لئلا يتوهم السامع أن الغرض الإخبار به باعتبار تعلقه بالمفعول ، ألا ترى أنك إذا قلت : فلان يعطي الدنانير ، كان المقصد بيان جنس المعطي لا بيان كونه معطيا ويكون كلامه مع من أثبت له إعطاء ، ولا يدري ما معناه ، كما لا يقدر له مفعول أيضا ؛ لأنّ المقدر في حكم المذكور"[1].

قال السياب :

فَيَسْحَب الليلُ عليها مِنْ دَمٍ دِثَارْ[2]

علل سيبويه (ت180ه)قلب الألف ياء في (عليه) ، وهو اقتران ضمير الغائب المتصل بحرف الجر (على) ، بقوله : " إنما حملوا على هذا أنهم كرهوا أن يرفعوا ألسنتهم عن المفتوح إلى المكسور ، والمفتوح أخف عليهم ، فكرهوا أن ينتقلوا من الأخف إلى الأثقل "[3].

وفي سطر آخر بضمير المتكلم المتصل على تمايز عن الأمثلة السابقة تعبيرا عن وحدة هذا الجزء الكلية بأكمله في المثال التالي :

وَمُقْلَتَاكِ بِي تُطِيفَانِ مَعِ الْمَطَرْ[4]

للربط بالضمير أهمية خاصة ، لذا عده النحاة أصلا في الجملة العربية " يهدف إلى الإيجاز في التعبير وعدم التكرار ، وكذلك يتضمن الربط بالضمير دفع التوهم وأمن اللبس والوصول إلى الخفة التي تساعد في اختصار الكلام . ولما كان

---

[1] – آمنة الشمري : وظيفة الضمير التركيبية و الدلالية ، ص 175

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

[3] – سيبويه : الكتاب ، ج 4 ، ص 114 .

[4] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص164.

الضمير الرابط يقوم بوظائف تزيد التراكيب وضوحا واتساعا وتماسكا اعتبره النحاة من أهم الأدوار التي يقوم بها"[1].

تأتي صيغة الجر باعتمادها ضمير الغائب المفرد بين المذكر والمؤنث لتنتج توازنا متماسكا، يزيد هذا التماسك صلابة كون الضمير المفرد المذكر المجرور يتناسب مع خصوصية هذه القصيدة ، وترابط المقطع من ناحية ثانية وتلاؤم ذلك كله مع التفصيل الدلالي والإيقاعي الملاحظ سابقا من ناحية ثالثة .

ج ــ الخطاب :

يعد استخدام ضمير المخاطب في النص الشعري وثيق الصلة بالمواجهة المباشرة التي تحدث بين المتكلم والمخاطب . فهذا الضمير يأتي باستعماله وسيطا بين ضمير الغائب والمتكلم ، فيتنازعه الغياب المجسد في ضمير الغياب ، ويتجاذبه الحضور الماثل في ضمير المتكلم .

ويرجع إلياس خوري (1979) ضمير المخاطبة في مطلع القصيدة (عيناك) إلى الرمز (عشتار) ، الذي يرى فيه تحولات إلى الأم ثم العراق ثم الخليج ، فيقول : "هذه الإشارات المتعددة التي تمزج التفاصيل بالأسطورة بالطبيعة هي إشارات صلاته . الشاعر يبتهل لآلهة الخصب حيث الولادة الدائمة ، وصوته كما في الصلوات الوثنية صوت جماعي "[2].

أما ريتا عوض ففي قراءتها لأنشودة المطر تتردد في تفسير مطلع القصيدة بين كون الخطاب الموجه إلى المرأة يرمز إلى الأرض وأرض العراق بشكل خاص[3]، أو إلى عشتار[4] .

---

[1] – أمنة الشمري : وظيفة الضمير التركيبية و الدلالية ، ص 115 .

[2] – إلياس خوري : دراسات في نقد الشعر ، ص 47.

[3] – عوض ريتا : أسطورة الموت و الانبعاث في الشعر العربي الحديث ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط1، 1978، ص 102 .

[4] – عوض ريتا : أسطورة الموت و الانبعاث في الشعر العربي الحديث ، ص 103 .

وتشكل دراسة محمد لطفي اليوسفي " في بنية الشعر العربي المعاصر " واحدة من الدراسات التي تناولت أنشودة المطر للسياب ،وفسر الناقد العديد من أجزائها " هو قداس ابتهالي لآلهة الخصب عشتار"[1].

ويأتي ضمير المخاطب المفرد المؤنث في الأمثلة التالية حيث يرى عبد الكريم حسن "أن الخطاب في مطلع القصيدة (عيناك) فيوجهه السياب إلى حبيبته والحبيبة هي العراق"[2].

يقول الشاعر :

عَيْنَاكِ غَابَتَا نَخِيلٍ سَاعَةَ السَّحَرْ ،
أو شُرْفَتَانِ رَاحَ يَنْأَى عَنْهُمَا القَمَرْ.
عَيْنَاكِ حِينَ تَبْسُمَانِ تُورِقُ الكُرُومْ[3]
وَمُقْلَتَاكِ بِي تُطِيفَانِ مَعِ الْمَطَر[4]

أمام العينين " يرتفع المثنى ، ليعطي إلى جانب إيقاعه المحدود ، إيقاعا يشبه القافية الداخلية ، ربما جاء المثنى مصادفة ، لكنه يعيد إلى الذاكرة ، ولو بشكل بعيد ومستبعد ، ذلك المثنى الذي بدأ به امرؤ القيس معلقته . هكذا يعيدنا المثنى إلى الماضي التراثي بشكل خفي ، مع المسافة الكبيرة التي تميز هذا الشعر عن الشعر الجاهلي ، ثم تلعب المخاطبة دورا آخر في تحريك القصيدة ، فكأن الصوت الواحد

---

[1] – اليوسفي محمد لطفي : في بنية الشعر العربي المعاصر " السياب ، سعدي يوسف ، درويش ، أدونيس نموذجا ، سراس للنشر ، تونس ، 1985 ، ص 7 .

[2] – حسن عبد الكريم : الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، ط1 ، 1983، ص 175.

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

[4] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص164.

(صوت الشاعر) يتحول إلى عدة أصوات ، وكأن الإيقاع الواحد الذي في القصيدة يتحول إلى عدة إيقاعات "[1].

إن النظر في وضع ضمائر المخاطب في النص بأكمله يبين عن توافق وانسجام توزيعها مع التوزيع التفصيلي ففي المثال :

أتعلمينَ أيَّ حُزْنٍ يبعثُ المَطَر[2] ؟

نلاحظ أن الفعل (تعلمين) يدل على وجهة الخطاب التعليمية ، كون القصيدة تتحدد على المستوى النحوي بأنها نص يتوجه به المرسل (المتكلم) إلى المخاطب أو(المرسل إليه) بما يتلاءم مع الوظيفة الطّلبية للغته ومع بنيته باعتباره نصا يحاول إقناع المخاطب بموقف محدد .

ويمكننا القول : إنّه عند حصر الضمائر فقد وصلت ضمائر الغيبة إلى (54) ضميرا ، والمخاطب ، إلى (04) ضمائر ، المتكلم إلى (12) ضميرا ، فغلبة ضمائر الغياب بفارق كبير جدا ؛ وذلك لتصوير أبعاد تجربة الشاعر النفسية القاسية ومدى إحساسه بالضياع داخل وطنه ، ولإبراز حالة الخصب والنماء والحرية التي كان العراق يعيشها قبل الاستعمار، فكل نوع من الضمير له دوره الفاعل في توليد الدلالة الإجمالية بوصفه شرايين تمنح الحياة للنص الشعري ، ومن ثم جاء الاهتمام واضحا بالضمير الذي تتحدد قيمته داخل السياق ، و" منذ بداية القصيدة يرتفع صوت الشاعر مخاطبا ، ينظر إلى العينين ، يدخل في تداعيات التشبيه ، يخاطبها بشكل مباشر (**أتعلمينَ أيَّ حُزْنٍ يبعثُ المَطَر ؟**) ، أو يلتف بالجموع " **وَكَمْ ذَرَفْنَا لَيْلَةَ الرَّحِيلِ ، مِنْ دُمُوعْ** " أو يصيح بالخليج دائما هناك الشاعر ، وهناك

---

[1] – إلياس خوري : دراسات في نقد الشعر ، ص 57 .

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

موضوعه هذا التقابل ، يرن منذ بداية القصيدة وحتى نهايتها ، ويختلف الرنين باختلاف المواقف "[1].

وبالتالي فتوزيع هذه الضمائر، يأتي متآلفا مع التوزيع الدلالي الذي أكدته ضمائر المخاطب ، والمتكلم ، والغائب ، وتنوعها بين المفرد والمثنى والجمع ، جعلتها تؤدي في تشكلها وعلاقاتها ما تسعى البنية الدلالية للتعبير عنه ، ذلك أن تكرار الضمير بأشكاله المتعددة داخل النص يميز معاني التصريف " والمعنى الصرفي العلم الذي يعبر عنه الضمير هو عموم الحاضر والغائب دون دلالة على خصوص الغائب أو الحاضر"[2].

وخلاصة ما تقدم أنّ السيّاب قد استخدم الضمير في ربط النص " ليبرز أجزاء اتساقه ، وذلك من خلال استخدامه لعدد من الضمائر في النص بين مقدر ومستتر وبارز (متصل و منفصل)، ومنها ما يشير إلى سابق أو إلى لاحق ، أو ما يشير إلى داخل النص أي ما هو في النص مقدما ، أو متأخرا ، وما يشير إلى خارج النص"[3] .

ولاشك أنّ السيّاب كان على وعي في استخدامه للضمير في قصيدته ، فهو لا يستخدم اللغة اعتباطا ، بل لديه حاسة وحساسية خاصة في تعامله مع اللغة لذلك وظّف الضمير أحسن توظيف فجاء نصه مترابطا متماسكا ، كأنه أفرغ إفراغا واحدا .

المطلب الثالث : دلالة الجملة .

يعد اكتناه النص كشرط أولي لا يمكن الاستغناء عنه ، مع التشديد على الأهمية المحورية والحيوية في تحليله وفهمه ، كما أن أجزاء النص قد تظل غامضة

---

[1] – إلياس خوري : دراسات في نقد الشعر ، ص 56 .

[2] – تمام حسان :اللغة العربية معناها و مبناها ، ص 108.

[3] – آمنة الشمري : وظيفة الضمير التركيبية و الدلالية ، ص 184 .

مبهمة لا تفقه ولا تبلغ دلالتها بمعزل عن وحدة النص الكلية ووضعها فيه ، كما يحدده موقعها في الهيكلية العامة التي تؤلفه . وفي السياق المحدد الذي تندرج فيه والنسيج الداخلي من العلاقات التي تتكون ضمنه ؛ لأن " بنية النص هي تلك الشبكة البسيطة التي تنسجها العلاقات الأساسية التي تقوم بين عناصره المكونة مبينة وحدته الكلية "[1] .

كما أن تحديد البنية "هو أساس ومرتكز العمل في تحليل النص ودرسه ، إنما إذ ينطلق منه لا يتوقف عنده أو يكتفي به ، في الشعر ينتظم النص بنيويا على مستويات عدة، بحيث تأتي بنيته الدلالية متآلفة مع بنيته الإيقاعية والنحوية واللغوية والأسلوبية ، تآلفا يصل إلى حدود بالغة التقدم من التجانس أو التكافؤ ... فإن هذه البنية هي مفتاح ولوج فضاءاتها وأهم وسيلة لارتيادها وبلوغ مراميها، فهي لا تحدد جمالية النص وحسب ، بل تقدم القاعدة الموضوعية المناسبة للتعرف على مرجعيته وتأويل إشاراته "[2] .

فقد تمكنت البنوية من تنمية أسس النقد الجديد والشكلية الروسية بنية الوصول إلى منهج شبه علمي ؛ تحاول من خلاله الاهتمام بالنص من خلال تشكله التركيبي .

ويشير إسهام البنيويين في الدرس الأدبي أو النظريات الأدبية إلى نسق مهم وأساسي يتمثل في الكشف عن النظام أو وصفه. يقول رومان جاكبسون :" الشغل الأساسي للبنوية يتمثل في الكشف عن القوانين الداخلية للنظام "[3].

فالبنيوية بحسب تعبير جابر يوسف الأحمد " نظام الأنظمة وهذا يسمح لنا أن نشير إلى أن البحث عن وجود نظام داخلي ، يعد من أهم الركائز الأساسية التي

---

[1] – سامي سويدان ، في النص الشعري العربي ، مقاربات منهجية ، ص 216

[2] – المرجع نفسه ، ص 217 .

[3] – jakobson . romantic panslavism .new slavic studies in selected writings .vol 2 .new york . monton 1971 .p 701.

انبنت عليها الدراسات البنيوية المعاصرة ، والنظام في النص لا يكمن في ترتيب عناصره ، وإنما يكمن في شبكة من العلاقات تنشأ بين الكلمات "[1].

وتحدد البنية الخاصة لنص ما من خلال فكرة البحث عن النظام أو وصفه مرتبط أساسا بتحديد الروابط الفاعلة في تشكيل ملامح هذا النص ، وذلك من خلال تأمل العلاقات الجوهرية المكونة لهذه الأنظمة ، والقائمة بين عناصر النص "وهذه العناصر لا تتمثل داخل البنية على هيئة ساكنة ، وإنما يمارس فيها فاعلية قوية بالعلاقات التي ينشئها مع غيره من العناصر الأخرى الداخلة معه في تركيب البنية، بما يحافظ على البنية ذاتها ، وبما يجعلها تثرى بهذه العلاقات ، وحتى في حالة توالد بنيات جديدة ، ومن بنية رئيسية ، فإن عناصر البنية الجديدة لا تشكل خرقا لقوانين البنية الأساسية ، بقدر ما تشكل إضافات جديدة تنتمي إلى عناصر البنية ذاتها وتدخل في علاقاتها ، وتخضع لقوانين تشاكل قوانينها "[2].

فأصبح النص بذلك تشكيلا منغلقا على ذاته ، يحمل في داخله البؤرة أو المركز الذي يشكل نواة للعلاقات المتشابكة فيما بينها ؛لأن النص " هو ذلك النسيج من القول، وتسلسل الجمل التي تتعالق فيما بينها ، لتخلق شروط التمظهر اللغوي "[3].

ويمثل التشكل البنيوي التوزيع الذي تأتلف فيه الوحدة البنيوية الكلية على المستوى النظمي للتعبير ، أو الانتظام الذي تتخذه البنية في السياق المتتابع لكلم ، بما هي النص "فبنية النص، بما هي رسو راسخ للعلاقات الكلية الأساسية التي تحكمه يمكنها أن تتبدى بصيغ وطرائق عدة ، وخاصة أيضا بمظاهر وأشكال متنوعة من الأدٰاء ، لا يغير هذا التشكل شيئا يذكر في صميم البنية المعنية ، ولا ينال

---

[1] – جابر يوسف أحمد ، البنوية في النقد العربي المعاصر ، دار اليمامة ، الكويت ،الطبعة الأولى ، 2004 ، ص 80 .

[2] – المرجع نفسه ، ص 78 .

[3] – بشير القمري ، شعرية النص الروائي ، دار البيادر ، الرياض ، ط 1 ، ص10 .

من العلاقات الأساسية بين أطرافها، إلا أنه مع ذلك يبرز خصوصياتها ويوضح ألوانها المتمايزة "[1] .

فيتيح هذا النسيج الخاص متابعة العملية الإبداعية في توازن وتجانس مستوياتها التعبيرية المختلفة من صوتية وصرفية ونحوية ...لمعرفة مدى تكافئها أو تعادلها ، بقدر ما يتيح تقصي الأبعاد الدلالية المتعلقة بالنص المدروس ، قصد معرفة أهدافه وتحديدها ، "ومع أن عرض القصيدة قد أظهر كثيرا من الصبغة التقريرية، فأنها في الواقع من أشد قصائد السيّاب اعتماد على الإلماح السريع والربط الداخلي، أول قصيدة من نوعها في شعره، وهي فاتحة ما يمكن أن يسمى " شعره الحديث " – أعني أنها في داخلها مبنية بناء تكامليا، وفي خارجها تتكئ على دورات متصاعدة، قليلة الاستطراد إلى الجزئيات التي تنحرف بها عن وجهتها العامة وعن غايتها النهائية.

وإذا غاص القارئ بإحساسه الطبيعي في أعماقها وجد نهرا يعب كأنه صورة الخليج المرئي: فيه اللؤلؤ والمحار وفيه الردى أيضاً، فيه الدم والجوع والحب والطفولة والموت، ولكن لا بأس: أنه نهر الحياة الذي يحمل الناس جميعا إلى عالم فتي يهب الحياة. وهذا الهدوء التقبلي ليس جبرية وإنما هو اطمئنان إلى قوة التحول، إلى النظرة البدائية التي تربط الإنسان بالأرض وفصولها؟"[2] .

ويساهم التركيب في تجسيد معالم الصورة الشعرية وتحديد إيقاعيتها من خلال تضافره مع البناء الصوتي والصرفي . إذ به يتم الكشف عن الطاقات الإبلاغية المودعة في البنى الصوتية والصرفية والتي تعكس طاقات الشاعر المبتكرة في رسم الصور الشعرية وما توحي به ، "إن التركيب وثيق الصلة ببلاغة العناصر الصرفية ونشاطها الأدبي كما أنه يؤثر في هذه العناصر ويحدث اختلافا في طبيعتها ، وهذا

---

[1] ــ سامي سويدان ، في النص الشعري العربي ، ص 219 .

[2] – إحسان عباس: بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره ، ص 212 .

المنحى هام وخطير جدا فهو – من ناحية – يتيح لنا أن نستخلص العناصر الصرفية ونقدر أهميتها ، ويؤدي – من ناحية ثانية – إلى زيادة استمتاعنا بالعمل الأدبي الذي يدخل في تشكله وتكوينه . فالعمل الأدبي حين يأسرنا أو يثير إعجابنا لا نكون واعين (بالعنصر) و (التركيب) والتعبير بوصفها كيانا مستقلة ، ففي تفتيت النشاط اللغوي إلى أجزاء أو مواقف معزولة قضاء على وحدة العمل الأدبي ،وقيمته ، ومعناه"[1].

ويتحقق هذا الجانب التركيبي بصور عدة منها : نوع الجمل المستخدمة اسمية أم فعلية ، وطبيعة الإسناد فيها والعلاقات القائمة بينها والمظاهر التركيبية الطارئة على بناها كالتقديم والتأخير والحذف والذكر..إلخ ؛ لأن الجملة هي الخلية الأساسية في جسم اللغة الحي .

ومهما اختلفت الرؤى والمفاهيم حول ماهيتها ، وتصنيفاتها ،وطبيعة العلاقات القائمة بين أركانها فإن الجملة – كمفهوم عام – تداخل مفهومها لدى النحويّين بمفهوم الكلام، فهناك من سوّى[2] بين المفهومين، على حين فرّق آخرون بينهما[3] فممّن فرّق ابن هشام الأنصاريّ(ت761ه) ، الذي رأى أنّ الجملة أعمّ

---

[1] – تامر سلوم : نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي ، ص 103.

[2] – ينظر :سيبويه : الكتاب ج 1، ص 25 ، والمبرد : المقتضب ، تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب بيروت، دت، ج 1 ، ص 103 ، وأبو علي الفارسي ،المسائل العسكريات في النحو العربي ، تحقيق علي الجابر المنصوري، الدار العلمية الدولية ، الأردن ، الطبعة الأولى ، 2002، ص25 ، والزمخشري : المفصّل ج 1 ، ص 11 .

[3] – ينظر: محمّد حماسة عبد اللطيف ، العلامة الإعرابيّة في الجملة بين القديم و الحديث ،دار الفكر العربي ، مصر ، دت ص 17-23 .

من الكلام وأنّ شرط الكلام الإفادة ، ولا يشترط هذا في الجملة ، وإنّما يشترط إسناد سواء أفاد أم لم يفد[1] .

وقد عرّفوا الجملة بأنّها " عبارة عن مركّب من كلمتين ، أسندت إحداهما إلى الأخرى سواء أفاد ، كقولك: (زيد قائم)، أو لم يفد ، كقولك : (إن يكرمني)"[2] .

وقد انصبّ اهتمام النحاة قديماً وحديثاً على دراسة الجملة ومعناها من خلال دراسة العلاقات بين أجزائها الّتي تكوّنها ؛ ذلك لأنّ " معنى الجملة متّصل ذاتياً بمعنى الوحدة الكلاميّة ، إلاّ أنّه يتميّز عنه بموجب التمييز بين الاستخدام للجملة"[3]، وذلك بأنّ كلّ لفظة تدلّ على معنى معيّن ، وهو المعنى المعجميّ لها ، وعند دخول هذا المعنى في التركيب الجمليّ سيكتسب معنى آخر ، وهو ما يسمّى بـــ(النحويّ أو الوظيفي).

" و في استطاعتنا أن نتصور في هذا الصدد – دون صعوبة – كثيرا من الأمثلة فالأدوات والظروف والضمائر واللواصق واللواحق ، التي هي في ذاتها لا معنى لها أو لا تتسم بأي بعد فني تصبح نشاطا لغويا متجددا ،وبناء إيقاعيا عميقا حين توضع داخل التركيب .ولولا التركيب لكانت العناصر المكونة ضئيلة الأهمية أو لما كان للمعنى الذي يتقاطع باستمرار ، مع هذه التشكلات إلا قدر ضئيل من الإثارة فلابد أن يحيى التركيب داخل كل عنصر من عناصر التشكيل اللغوي ، ويشيع فيها روحه ويجعل كلا منها يدعم الآخر ويؤكده"[4].

---

[1] – ابن هشام ، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ،تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ،المكتبة العصرية ، بيروت ، 2007،ج1 ، ص 490 ، وينظر : فاضل السامرّائيّ : الجملة العربية تأليفها و أقسامها ، دار الفكر ، الأردن ، الطبعة الثانية ، 2007، ص75.

[2] – الشريف الجرجاني : التعريفات ، ص 68 .

[3] – جون لاينـــز: اللغة والمعنى والسياق، ص 120 .

[4] – تامر سلوم : نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي ، ص 106 – 107 .

فكان من عناية النحاة بمعاني التركيب الكلاميّ أن جعلوا هذا التركيب على نوعين أساسين من أنواع الكلام:

أحدهما : التراكيب الدالّة على معنى التجدّد والحدوث ، وقد التي عبّر عنها بالفعل وما يتعلّق به .

والآخر : التراكيب الدالّة على معنى الاستقرار والثبوت ، وقد عبّر عنها بالاسم وما يأتلف معه.

وسنركّز دراستنا هنا لنمطين اثنين من الجملة هما : الجمل الفعلية والجمل الاسمية، محاولين تتبّع الموافقة الدّلالية بين طبيعة الجمل و الإيحاءات الجانبية الموجودة في النّصوص الشّعرية.

فمن خلال تتبعنا لقصيدة " أنشودة المطر " تجلت لنا الرؤية التالية:

هناك تفاعل مستمرّ بين الجمل الفعليّة والجمل الاسمية ، و هذا التفاعل يُدمج دلالات المركبين الاسمي والفعلي ؛ ليشكّل في النهاية الدّلالة الشمولية للتركيب.وما تجدر الإشارة إليه في هذا الصدد أنه وإلى جانب طغيان المركّب الإسنادي المتمثّل في المركبين: الاسمي والفعلي ، فإن المركبات التكميلية غير الإسنادية قد اتخذت حيزا واسعا في معظم القصيدة ، من خلال تفاعلها مع أدوات الربط والفصل والوصل والنفي والإنشاء والنّداء... وما إلى ذلك من العناصر اللغوية التي تتضافر جميعها بغية تفجير طاقات المعنى ودلالاته المنتظرة وغير المنتظرة !!.

ولعلّ ورود الجمل الفعلية كان في معظم الأبيات دالا على الحدث مرتبطا بالزمن. أين تتابع المتغيرات ، والوقائع فتجسّد في النص الشعري حركية ،وديناميكية فاعلة ولا شك أن هذا التكثيف في استخدام الأفعال ، يجسّد الموقف ويبعده عن الرتابة ، ويقربه من الواقع قربا يؤكد صدق التجربة؛ لأن الفعل يعدّ عنصراً فعّالاً في إكساب الجملة المصدّرة به أو المتضمّنة له ، دلالته الّتي يدلّ عليها من حيث التجدّد والحدوث بالاقتران بالزمن وتحوّلاته ؛ لأنّ " الفعل وشبه الفعل المصدّر

والمشتقّ هو محور الجملة أو نواتها من الناحية التركيبية ، وحول الفعل تدور متعلّقات ، وتسبح في مجاله لدلالته على الحدث."[1] فضلاً عن الدلالة الزمنيّة المتأنّية من الحدث الواقع في زمان محدّد كأن يكون ماضياً أو حالاً أو مستقبلاً ، وهو أمر مرتبط بصيغة الفعل المذكور في الجملة و وروده في أحوال و سياقات متغيّرة[2].

فغالباً ما تكون الدلالة على الحدث والزمن هما المرادتان من الجملة الفعليّة إذ إنّ توجيه الخطاب بها يراد به " الإخبار بمطلق العمل مقروناً بالزمان من غير أن يكون هناك مبالغة وتوكيد "[3].

وقد حظيت الجملة الفعليّة دلالتها باهتمام بدر شاكر السيّاب بشكل بارز في قصيدته ، إذ كثرت وقفاته عندها على نحو يفوق التفاتاته التحليليّة لغيرها من الجمل الاسميّة و الشرطيّة ، و قد يعود سبب ذلك بأنّ " الجملة الفعليّة أكثر الجمل شيوعاً في الاستعمال ، بل التعبير بالفعل أساس التعبير في العربيّة"[4].

يقول على سبيل التّمثيل:

وَتَرْقُصُ الأَضْوَاءُ ...كَالأَقْمَارِ في نَهَرْ
يَرُجُّهُ المِجْدَافُ وَهْنَاً سَاعَةَ السَّحَرْ
كَأَنَّمَا تَنْبُضُ في غَوْرَيْهِمَا، النُّجُومْ
وَتَغْرَقَانِ في ضَبَابٍ مِنْ أَسَىً شَفِيفْ
فَتَسْتَفِيق مِلء رُوحِي ، رَعْشَةُ البُكَاء
وَكَرْكَرَ الأَطْفَالُ في عَرَائِشِ الكُرُوم ،

1- محمد إبراهيم عبادة : الجملة العربية دراسة لغوية ونحوية ،ص42.

2 - ينظر :السيوطي : همع الهوامع في شرح جمع الجوامع ، تحقيق : أحمد شمس الدين ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 1 ، 1998 ،ج 1 ، ص 31 ــ 39 .

3 - أحمد مطلوب :أساليب بلاغيّة ، ص141 .

4 - مهدي المخزوميّ : في النحو العربيّ قواعد وتطبيق على المنهج العلمي الحديث ، دار الرائد ، بيروت ، لبنان ، ط 2 1986 ، ص125 .

وَدَغْدَغَتْ صَمْتَ العَصَافِيرِ عَلَى الشَّجَر[1]
تَتَاءَبَ الْمَسَاءُ ، وَالغُيُومُ مَا تَزَال
تَسِحُّ مَا تَسِحّ من دُمُوعِهَا الثِّقَالْ.
فَلَمْ يَجِدْهَا ، ثُمَّ حِينَ لَجَّ فِي السُّؤَال
قَالوا لَهُ " : بَعْدَ غَدٍ تَعُودْ "..
لا بدَّ أنْ تَعُودْ
وَإنْ تَهَامَسَ الرِّفَاقُ أنَّـــها هُنَاكْ
تَسفُّ مِنْ تُرَابِـــهَا وَتَشْرَبُ المَطَر ؛
ويلعن المياه والقَدَر
وَيَنْثُرُ الغِنَاءَ حَيْثُ يَأْفلُ القَمَر[2]
أتعلمينَ أيَّ حُزْنٍ يبعثُ المَطَر ؟
وَكَيْفَ تَنْشج المزاريبُ إذا انْهَمَر ؟
وكيفَ يَشْعُرُ الوَحِيدُ فِيهِ بِالضّيَاعِ ؟
فَيَسْحَب الليلُ عليها مِنْ دَمٍ دِثَارْ
أصيح بالخليج " : يا خليجْ
فيرجعُ الصَّدَى[3]
أَكَادُ أَسْمَعُ العِرَاقَ يذْخرُ الرعودْ
ويخزن البروق في السهولِ والجبالْ ،
لم تترك الرياحُ من ثمودْ.
أكاد أسمع النخيل يشربُ المطر

---

[1] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص162.
[2] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص163.
[3] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص164.

وأسمع القرى تَئِنُّ ، والمهاجرين
يُصَارِعُون بِالجاذيف وبالقُلُوع ،
وينثر الغلالَ فيه مَوْسِمُ الحصادْ
لتشبعَ الغِرْبَان والجراد
وتطحن الشّوان والحَجَر
وَكَمْ ذَرَفْنَا لَيْلَةَ الرَّحِيلِ ، مِنْ دُمُوعْ
ثُمَّ اعْتَلَلْنَا – خَوْفَ أَنْ نُلامَ – بِالمَطَر...
تَغِيمُ في الشِّتَاء[1]
وَيَهْطُل المَطَر ،
سيُعْشِبُ العِرَاقُ بِالمَطَر " ...
أصِيحُ بالخليج " : يا خَلِيجْ...
فيرجعُ الصَّدَى
وينثر الخليجُ من هِبَاتِـــهِ الكِثَارْ ،
وما تبقَّى من عظام بائسٍ غريق
وأسمعُ الصَّدَى
يرنُّ في الخليج
وَيَهْطُلُ المَطَر[2]

جميع أفعال هذا النص توحي بالحركة والنشاط والمضيّ (ترقص – يرجه ، تنبض تغرقان ، تستفيق ، كركر،ـــ دغدغت ، تثاءب ، تسح ، يجدها، تهامس، تسف ،يلعن نثر ، تعلمين ، تنشج ، يشعرـــ يسحب ، أصيح ، يرجع ، أكاد ، يخزن، تترك يصارعون، ينثر، تشبع ، تطحن ، ذرفنا، اعتللنا ، تغيم ، يعشب ،

[1] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص165.
[2] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص166.

أسمع ، يرن يهطل) ثم إن مجيئه الدالّ على الاستقبال أضفى على الأبيات معاني التّجدد والاستمرارية ؛ فعملية البحث عن مكان للاستقرار، عن"عراق آمنة "،عن"بلد الخيرات " ، وعن " الراحة النفسية والطمأنينة" مستمرّة مادام المطر ما يزال يهطل!!.

وتأتي هذه الحركة بعد أن كان مطلع القصيدة قد بلغ ذروة الهدوء ـــــــــــــــــــــ من دون الاستعانة بالفعل في المثال : " **عَيْنَاكِ غَابَتَا نَخِيلٍ سَاعَةَ السَّحَرْ** ، " ـــــــــــــــــــــ وهذا الهدوء هو في الحقيقة، حالة السكون القصوى التي تسبق البدء، بدء الحياة أو تجددها لذلك تأتي الحركة بعده مباشرة مجسدة في جملة من الأفعال .

وتبعا لذلك تطغى الصبغة الفعلية، وتتكاثر الأفعال التي ترشح بدلالة واحدة: إنها لحظة البدء (تورق الكروم... ترقص الأضواء... تنبض النجوم...). تأتي هذه الحركة بمثابة النتيجة التي تلي الهدوء والسكينة ، لذلك لا تلغي الهدوء إلغاء كليا بل تجاوره وتتقدم لتتجاوزه تدريجيا. فتحافظ الصور غلى طابعها الانسيابي وعلى شفافيتها لتوحي ببداية الحياة، حتى لكأنّنا في لحظة البدء فعلا. الطبيعة وحدها حاضرة (الكروم... المياه... النور).

نجد السياب يظهر ولعا كبيرا بالجملة الطويلة والمركبة، مفيدا بالدرجة الأولى من الجمل المعترضة بإمكانات تركيبية و تصرف قل نظيره عند سواه ،من ذلك قوله :

كَأَنَّ طِفَلاً بَاتَ يَهْذِي قَبْلَ أنْ يَنَام:
بِأنَّ أمَّـــهُ – التي أَفَاقَ مُنْذُ عَامْ
فَلَمْ يَجِدْهَا ، ثُمَّ حِينَ لَجَّ في السُّؤَال

قَالوا لَهُ " : بَعْدَ غَدٍ تَعُودْ– " ..
لا بدَّ أنْ تَعُودْ[1]

حيث تتسع الجملة مستغلة حركة التفعيلات وتناثرها ، وتجاوز حدود القوافي التي تجاورت وتباعدت ، في حركة حضور وغياب مستمرة ." وتزداد قوة الجملة الأم بالجملة المعترضة التي تتحرك في أحشائها حركة متنامية تتلون فيها الأبنية الموصولية والظرفية والقول ومقوله ،ويركد السياب ولعه بالجمل الطويلة ، ويفتن في طبيعة الجمل المعترضة وتفريعاتها حتى تبدو الجملة وكأنها عجينة بين أصابعه يصيرها كيف يشاء"[2].

القصيدة هنا كالأرض تهتز بالمطر لتربو نسمة الحياة، وإن كان المطر يحدد سطحها ويجرف بعض معالمها، والأرض هي الأم، التي تمنح الحياة ولادة جديدة وهذا ما يظهر في قراءة جابر عصفور(1944م–...) لأنشودة المطر التي تشير إلى تشكل القصيدة من محورين:الحياة والموت ،و يكتفي بالنظر إلى المخاطبة في مطلع القصيدة على أنها المحبوبة ، غير أنه يشير إلى توحدها مع الوطن ،ويعطي للمطر دلالة مزدوجة على الخصب والنماء ونقيضهما ، فهو – حسبما يرى — حامل لدلالة أسطورية " بدلالتيه الرامزتين إلى الحياة والموت "[3].

و المطر هو تموز ابن الأم وحبيبها الذي يخصبها ببذرة الحياة[4].

ولما كانت القصيدة صورة للولادة الجديدة، فإن الإحساس بها يملأ النفس باستجابة غامضة، تكاد تكون لا شعورية. " ولهذا كله امتلأت القصيدة بصور نابضة أو متفتحة أو مشرفة على التفتح: " الكروم تورق ؟الأضواء ترقص ؟المجداف

---

[1] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص163.

[2] – عبد الرزاق العجيلي : البنى الأسلوبية دراسة في الشعر العربي الحديث، ص 139.

[3] – مجموعة من المؤلفين : حركات التجديد في الأدب العربي ، دار الثقافة للطباعة و النشر ، القاهرة ، 1975 – 1976 ، ص216.

[4] – ينظر : عوض ريتا : أسطورة الموت و الانبعاث في الشعر العربي الحديث ، ص 104.

يرج الماء – النجوم تنبض؟ارتعاشه ؟الخريف؟رعشة البكاء؟الخليج يفهق باللؤلؤ والمحار والردى؟العراق يذخر الرعود والبروق ؟الرجال يفضون الختم عنها ؟القطرة تنفتح عن أجنة الزهر – ؟ " وليست هذه صورا للتزيين، وإنما تعتمد إيحاءات اللفظة والصورة معا لتمهد الطريق إلى التفتح الكبير ؟الذي تستعد له الحياة، وقد استطاع السياب أن يتخلص من صور الجنس التي كانت تعذبه وتملأ أخيلته في قصائده الأخرى حين جعلها تخبو تحت صور الحياة عامة، ولم ينثرها على سطح الصورة الكبرى؛ وبالجملة صهر السياب ذاته وتجربته السابقة وموقفه الإنساني في " قصيدة " ، بعد أن طال به العهد وهو يجيل قلمه في ميدان التجريب والخطأ"[1] .

ومن أمثلة استعانة الشاعر بالجمل الاسمية لبلورة الصورة الشعرية التي يصبو إلى إيرادها وكشف حيثياتها وجزئياتها للقارئ في قصيدة " أنشودة المطر " التي وردت معظم أبياتها جملا اسمية،ولعل ذلك الانتشار الواسع –واللافت للانتباه – للمركب الاسمي مردّه رغبة الشاعر وإلحاحه على تصوير حقيقة بلده التي أضحت بين أيادي المستغلين ... وذلك من خلال وصف حياة شعبها وسلبيتهم في مواجهة الأزمات والنكبات .

يقول السيّاب :

في كلِّ قطرةٍ من المطرْ
حمراءُ أو صفراءُ من أَجنَّـــةِ الزَّهَـــرْ .
وكلّ دمعة من الجياع والعراة
وكلّ قطرة تراق من دم العبيدْ
فهي ابتسامٌ في انتظارِ مبسمٍ جديد
أو حُلْمَةٌ تورَّدتْ على فمِ الوليدْ

[1] – إحسان عباس: بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره ، ص 212 .

في عالَمِ الغَدِ الفَتِيِّ ، واهب الحياة "[1].

ومن أمثلة هذا أيضا قوله:

عَيْنَاكِ غَابَتَا نَخِيلٍ سَاعَةَ السَّحَرْ ،

أو شُرْفَتَانِ رَاحَ يَنْأَى عَنْهُمَا القَمَرْ .

عَيْنَاكِ حِينَ تَبْسُمَانِ تُورِقُ الكُرُومْ

كَالبَحْرِ سَرَّحَ اليَدَيْنِ فَوْقَـــهُ المَسَاء ،

دِفءُ الشِّتَاءِ فِيـــهِ وَارْتِعَاشَةُ الخَرِيف،

وَالمَوْتُ، وَالميلادُ، والظلامُ، وَالضِّيَاء؛

ونشوةٌ وحشيَّةٌ تعانق السماء

كنشوةِ الطفلِ إذا خَافَ مِنَ القَمَر !

كَأَنَّ أَقْوَاسَ السَّحَابِ تَشْرَبُ الغُيُومْ

وَقَطْرَةً فَقَطْرَةً تَذُوبُ فِي المَطَر ...

أُنْشُودَةُ المَطَر ...

مَطَر...

مَطَر...

مَطَر[2] ...

إن الشاعر عارف بلغة العيون ، خبير بمكنوناتها وأسرارها ؛ فهي لغة العشاق والهائمين، وهم فقط من لديهم سلطة فك رموزها وأنوائها...لقد استغنى الشاعر عن الفعل فلم يستعِن به في قوله : (**عَيْنَاكِ غَابَتَا نَخِيلٍ سَاعَةَ السَّحَرْ**) وهذه العبارة هي جملة اسمية غير مقترنة بزمن..ولِمَ ذلك؟ ولغة العيون مفهوم

---

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

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

يتقاسمه كل العشّاق!.، كما وظّف "بدر شاكر السياب " الجمل الاسمية ليوحي باللازمان . و بدأ القصيدة بهذا المثال لأنه يريد أن يفلت من شروط الزمن .

وتضطلع الجمل الاسمية، ضمن نفس التوجه، بدور آخر، في غاية الأهمية عندما توحي بالسكون والهدوء. ولأن الاسم يخلو من الزمن ويصلح للدلالة على عدم تجدد الحدث وإعطائه لونا من الثبات ، فإن الشاعر يلجأ إليه في التعبير عن الحالات التي تحتاج إلى توصيف وتثبيت . وقد وضعت الجملة الاسميّة " للإخبار بثبوت المسند للمسند إليه بلا دلالة على تجدّد أو استمرار ، إذا كان خبرها اسماً فقد يقصد به الدوام والاستمرار الثبوتيّ بمعونة القرائن"[1]. فالجملة الاسميّة تدلّ على الدوام و الثبوت والاستمرار باتّفاق العلماء قدماء[2] ، ومحدثين[3] ، وقد اكتسبت الجملة الاسميّة هذه الدلالة من الاسم الّذي يتصدّرها أو المتضمّنة له ، إذ إنّ " الاسم يدلّ على الاستقرار والثبوت"[4].

وعموما لا يمكننا وضع قواعد عامة لاستخدام الجمل الفعلية أو الاسمية في مواقف دون أخرى ؛ لأن ميزان الشعر لا تحكمه مثل هذه القوانين الثابتة ، إنما تتحكم فيه عوامل عدة ،وقواعد موسيقية تجعل الشاعر مضطرا لأن يقدّم الاسم أو

---

[1]- أبو البقاء الكفويّ : الكليات ، (معجم في المصطلحات و الفروق) ، تحقيق : عدنان درويش و محمد المهري ، مؤسسة الرسالة، بيروت ،ط2،1993 ،ص 140 .وينظر: فاضل السامرائي:الجملة العربيّة تأليفها وأقسامها، ص 185.

[2]- ينظر : الفراء : معاني القرآن ، تحقيق : محمد على النجار و زميله ، عالم الكتب، بيروت، ط 3 ، 1983،ج 1 ، ص80 ــ 81 ، والمبرد : المقتضب ج 1 ، ص 51 ، والزجاجي :الإيضاح في علل النحو ، تحقيق : مازن المبارك ، دار النفائس ، بيروت لبنان ، ط 7 ، 2011،ص 50-51 ، و ابن جني : المحتسب ، ج 2 ، ص 274 . فلم يصرّح الفرّاء والمبرّد بهذه الدلالة صراحة، إلاّ أنّ في مقولاتهم ما يشير إلى ذلك .

[3]- ينظر : المخزومي : في النحو العربيّ نقد وتوجيه ، المكتبة العصرية ، بيروت ، دت، ص 42

[4]- الزركشي ،البرهان في علوم القرآن ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية ، مصر ، ط 1 ، 1958،ج 4 ، ص 66 ــ 67 .

الفعل تبعا لمقتضيات المضمون النّفسي والشكل الموسيقي لذا فإن الشاعر " بدر شاكر السياب " زَاوَجَ بين النوعين تماشيا وما يلاءم صوره الشعرية و الشعورية .

واختيار الشاعر أو المتكلم لأدواته التعبيرية ، من الرصيد المعجمي للغة ثم تركيبه لها ، تركيبا تقتضي بعضه قوانين النحو ، وتسمح ببعضه الآخر سبيل التصرف عند الاستعمال ، أي عرضه مبدأ التعادل في محور الاختيار على محور التركيب فتتحدد أدبية النص أو وظيفته الشعرية ، على أننا في هذا المقام نرد الجميل لعالم العربية الجليل عبد القاهر الجرجاني(ت471ه)، لريادته هذا الحقل منذ قديم الزمان حيث قال:" والألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضرباً خاصاً من التأليف ، ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب ، فلو أنك عمدت إلى بيت شعر ، فعددت كلماته عدا كيف جاء و اتفق ، أبطلت نضده ، ونظامه الذي بني عليه، وفيه أفرغ المعنى؛ لأن المراد نحو أن تقول في : " قفا نبك من ذكرى حبيب و منزل " : منزل قفا من نبك حبيب ، أخرجته من كمال البيان إلى مجال الهذيان "[1].

ومعنى ذلك أن التركيب لا يوجه إدراكنا إلى نوع من الإمكانات الملائمة فحسب ، ولا يتوقف نشاطه لكي يفحص العناصر المكونة أو يقدر علاقتها ، ولكن فاعليته هي ما تقتضي انتباها عميقا واعيا ، وما تجتذب الإحساس الجمالي بوجه خاص .

المبحث الثاني : التقنيات و أثرها في تشكيل النص.

تعدّ دراسة تركيب القصيدة أحد مستويات التحليل اللغوي التي قد يتّضح من خلالها بعض ما يسِم الجملة ويميزها عن غيرها ، ولعلّ " كل تركيب أسلوبي يتضمن أبعادا دلالية تخصه ، وأن أي تغيير في بنية التركيب بتقديم أو تأخير في بعض وحداته اللغوية ، أو تعريف أو تنكير أو إظهار أو إضمار كل ذلك يكون بهدف ويتقصده المنشئ عن وعي وإدراك ،ولا يمكن أن تظهر خاصية أسلوبية في

[1] – عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص213.

التركيب دون قصد ، فمهما كان التغيير طفيفا في التركيب فإنه يأتي استجابة لنسق ، ويتطلبه السياق "[1].

سنقف عند أبرز تلك السمات على أنها أساليب فنية يعتمدها الفنان، إذ إن " الإنسان الفني إنسان جوهر روحه التعبير ، حتى ليمكن تعريفه بأنه يحول كل مشاعره أو تأثراته إلى تعابير "[2] . مسخرا الأساليب اللغوية التي تناسب ما يريد التعبير عنه . فيتصرف في معطياتها بحسب مقدرته عل الإبداع التي تجعل من المفردة الواحدة التي تدخل ضمن علاقات منظومة ، فتشكل صورا متعددة .

المطلب الأول : التقديم و التأخير .

نجد ظاهرة التقديم والتأخير بقضاياها ودلائلها منتشرة عند النحويين وعند البلاغيين ، فهي من حيث الأصول ظاهرة نحوية ، ومن حيث الدلائل ظاهرة بلاغية ولكنّنا لم نجدها في بحث قائم بنفسه يجمع بين أثنائه أصولها و معانيها فالنحاة درسوا مواضعها على اختلاف أبواب النحو ، وقسموها بين الوجوب والجواز،و لم يشيروا إلى دلائلها إلا قليلا.

أمّا البلاغيون ، فاقتصروا في دراسته على بعض صيغه و أشكاله وظيفة ومعنى، من غير أن يقفوا على مواضع الوجوب والجواز ، أو يستقصوا المواضع عند النحاة تفصيلا.

وكذلك تبع الباحثون المحدثون قدماء البلاغيين، فلم يستوفوا الوصل بين العلمين فيه،بل عدوه بحثا بلاغيا صرفا من غير النظر في الأصول كثيرا .

---

[1] – نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج 1 ، ص 172 . و انظر : بيير جيرو ، الأسلوبية ، ترجمة منذر عياشي، ص 11 . و صلاح فضل ، علم الأسلوب و صلته بعلم اللغة ، مجلة فصول ، مج 5 ، ع 1 ، أكتوبر 1984 ص 56 .

[2] – الدروبي سامي : علم النفس و الأدب ، دار المعارف ، مصر ، 1971 ، ص 71 .

ولكن الحقيقة هي أن التقديم والتأخير ظاهرة ذات أثر واسع ، وكبير في إثراء اللغة وإنماء عناصرها ، حتى عدت لونا من ألوان حريتها ، وخصيصة من خصائصها لما بينها و بين المعنى من صلة و أسباب .

ولذا صار لزاما – ونحن معنيون بالبحث بين النحو والمعنى – أن نبدأ من مواضع التقديم والتأخير عند النحاة أنفسهم ، لنرى السر في ذلك وبيان أثر هذه الظاهرة في البنية وما تتطلبه من نظام أو إيقاع أو معنى واضح لا لبس فيه ، ولا انفصام .

ومما تجدر الإشارة إليه هنا ، هو القرائن الدالة على التقديم و التأخير ، ويمكن القول ، إن علامة الإعراب هي أهم قرينة دالة عليه ، بل هي سبب من أسباب نشوئه ؛ ذلك أنها علم على الرتب النحوية وفاصل بينها ، مما يجعلها دليلا عليها حيثما كان موضعها في السياق . يقول الرازي (606ه)في هذا الصدد :" والحق أن الغرض الأصلي من وضع المفردات لمسمياتها ،أن يضم بعضها إلى بعض ليحصل منها الفوائد المركبة ، وهكذا جميع المفردات مع ما يتركب منها ... واعلم أنه يلزم مما بيناه أن يكون ذكر المفردات وحده بمنزلة نعيق الغراب في الخلو عن الفائدة "[1] . ولكن تركيب المفردات نفسه يطرح إشكالات متعددة ، فليس كل تركيب مفيد ، بل إن مفهوم الفائدة ذاته يظل نسبيا إلى حد بعيد .

ولعلّ هذا المشكل كان من أوائل الصعوبات التي واجهت كل الذين تصدوا لدراسة التركيب في صورة من صوره ، فهذا إمام النحاة العرب يقول" هذا باب الاستقامة من الكلام والإحالة :فمنه مستقيم حسن، ومحال ومستقيم كذب ومستقيم قبيح ، وما هو محال كذب . فأما المستقيم الحسن فقولك : أتيتك أمس و سآتيك غدا . وأما المحال فأن تنقض أول كلامك بآخره فتقول : آتيتك غدا

[1] – فخر الدين الرازي ، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز ، تحقيق و دراسة : بكري شيخ أمين ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط 1 ، ص 148 ــ 149 .

وسآتيك أمس وأما المستقيم الكذب فقولك : حملت الجبل وشربت ماء البحر ونحوه ، وأما المستقيم القبيح ، فأن تضع اللفظ في غير موضعه ،نحو قولك :قد زيدا رأيت ، وكي زيدا يأتيك، وأشباه هذا، وأما المحال الكذب، فأن تقول: سوف أشرب ماء البحر أمس"[1]. فسيبويه(ت180ه) لا يختار من التراكيب إلا نوعا واحدا سمّاه" المستقيم الحسن " ، لكن مفهومي الاستقامة والحسن يظلان بدورهما غامضين وكأنّ سيبويه (ت180ه)كان يشعر بصعوبة المشكلة ، فاكتفى بالتمثيل تاركا المجال مفتوحا لذكاء الطالب وحدسه ، فالمستقيم الحسن ، ما ليس محالا ولا كذبا ولا قبيحا .

ويلاحظ من خلال الأمثلة أن سيبويه(ت180ه) وضع يده على أمرين مهمين في دراسة البنيات التركيبية هما :

أ ــ الجانب النحوي الصرف المقترن بترتيب عناصر المركبات حسب القواعد المحفوظة.

ب ــ الجانب الدلالي الذي يسمح بضم مفردات معينة إلى بعضها ،ولا يسمح بضم أخرى.

وهي التفاتة مبكرة تشهد للنحو العربي بسبقه إلى هذين العنصرين المهمين في المستوى التركيبي ، اللذين شغلا النحو التوليدي التحويلي ومن سار في دربه .

ويظهر أن النحاة العرب الذين جاءوا بعد هذا العالم الكبير اختزلوا هذه الإشارة في مصطلح واحد هو " الإفادة " و اكتفوا بتعريف الكلام بكونه " اللفظ المركب المفيد " دون تحديد القواعد التي تجعل كلاما ما مفيدا ، ولا تجعل آخر كذلك إلا ما كان من إشارات مقتضبة كالتي وردت في شرح ابن يعيش(ت643ه) على المفصل حيث يقول : " ألا ترى أن اشتقاق الكلام من الكلم ، وهو الجرح كأنه لشدة تأثيره ونفوذه في الأنفس كالجرح ؛ لأنه إن كان

[1] – سيبويه ، الكتاب ، ج 1 ، ص 25 .

حسنا أثر سرورا في الأنفس وإن كان قبيحا أثر حزنا ، مع أنه في الغالب يترع إلى الشر ويدعو إليه (...) وغير المفيد لا تأثير له في النفس "[1] .

وهكذا كان التركيب في النحو العربي أقل حظوة من أجزائه ، بحيث انصرف النحاة إلى مكوناته ، وتركوا الجانب المتعلق بالمعاني التركيبية ، والمباني الدالة عليها ،و لم يكن ذلك من اختصاصهم .

يقول تمام حسان(1918م – 2011م) منتقدا جهود النحاة في هذا المجال : " والذي نريد أن نخلص إليه هنا أن دراسة النحو كانت تحليلية لا تركيبية ، أي أنها كانت تعنى بمكونات التركيب، أي بالأجزاء التحليلية منه أكثر من عنايتها بالتركيب نفسه، أقصد أنهم لم يعطوا عناية كافية للجانب الآخر من دراسة النحو، وهو الجانب الذي يشتمل على طائفة من المعاني التركيبية والمباني التي تدل عليها ، فمن ذلك مثلا معنى الإسناد باعتباره وظيفة ثم باعتباره علاقة ثم تفصيل القول وتقسيمه إلى إسناد خبري وإسناد إنشائي وتقسيم الخبري إلى مثبت ومنفي ومؤكد ... "[2] .

ويظهر أنّ اللغويين كانوا أكثر فطنة لمعاني التركيب من علماء النحو ، و الدليل على ذلك هذا الحوار الذي دار بين أبي العباس ثعلب(ت291ه) والكندي الفيلسوف(256ه) : " فقد روى الجرجاني أن الكندي قال لأبي العباس " إني لأجد في كلام العرب حشوا ، فقال أبو العباس : في أي موضع وجدت ذلك ؟ فقال الكندي : أجد العرب يقولون : عبد الله قائم ، ثم يقولون : إن عبد الله قائم ، ثم يقولون : إن عبد الله لقائم . فالألفاظ متكررة و المعنى واحد . فقال أبو العباس: بل المعاني مختلفة لاختلاف الألفاظ ، فقولهم : عبد الله قائم إخبار عن قيامه

[1] – ابن يعيش ، شرح المفصل ، عالم الكتب ، بيروت ، دت ،ج 1 ، ص 21 .

[2] – تمام حسان ، اللغة العربية معناها و مبناها ، ص 16 .

، وقولهم : إن عبد الله قائم جواب عن سؤال سائل ، وقولهم : إن عبد الله لقائم جواب عن إنكار منكر قيامه ، فقد تكررت الألفاظ لتكرر المعاني "[1] .

لقد كان لأبي العباس(ت291ه) بهذه الالتفاتة الذكية الفضل في تنبيه اللغويين بعده إلى طبيعة العلاقة بين البنية التركيبية والدلالة من جهة وبين البنية ذاتها ومقامها من جهة ثانية ، فشقّ لهم الطريق للخوض في دلالة التقديم والتأخير ودلالة الحذف والذكر، ودلالة الفصل والوصل...بل لعلّ المشروع البلاغي العظيم للجرجاني(ت471ه) الذي فهم في ضوئه الدلالات التركيبية إنما كان مبنيا على فهم دقيق و عميق لهذه النظرة الثعالبية .

وانتبه البلاغيون إلى أن هناك نوعين من التراكيب :

أ ــ نوع يعتمد الدلالة المباشرة لمكوناته .

ب ــ نوع يتجاوز الدلالة المباشرة إلى الدلالة التصويرية التي تعتمد التخييل والمحاكاة .

فـــ " كل جملة وضعتها على أن الحكم المفاد بها على ما هو عليه في العقل ، وواقع موقعه فهي حقيقة "[2] . و" كل جملة أخرجت الحكم المفاد بها عن موضعه في العقل لضرب من التأويل فهي مجاز"[3] .

وإذا وازنا هذا التقسيم بالتقسيم السابق الذي قام به سيبويه (ت180ه) فإننا يمكن أن نميز بين نوعين من التراكيب :

1 ــ تركيب يوافق مقاييس النحاة وشروطهم : وهو التركيب النحوي الذي يقبل " سآتيك غدا " و " أتيتك أمس " ويرفض " سآتيك أمس وشربت ماء البحر " .

---

[1] – عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص 315 .

[2] – فخر الدين الرازي ، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز ، ص 173 .

[3] – المصدر نفسه ، ص 173 .

2 ــ تركيب بلاغي يكسر القواعد السابقة ليخلق علاقات جديدة بين عناصره ومكوناته حيث تغدو الدلالة مفتوحة وغير محدودة أمام المتأوِل .

وهكذا يمكن أن تقبل التراكيب المنبوذة السابقة وتعاد قراءتها على أنها ذات دلالات تصورية خاصة .

إنّ النوع الأول من التراكيب هو المألوف بيننا داخل لغة التواصل الطبيعية،وأما النوع الثاني : فهو الخاص باللغة الأدبية التي تسعى إلى تجاوز نظام اللغة العادية لتخلق نظامها أو بالأحرى أنظمتها الخاصة .

هذه الحقيقة واجهت سيبويه(ت180ه) نفسه وهو يقعّد للغة العربية ، فعقد بعد تقسيمه السابق للتراكيب بابا لما يحتمل الشعر ثم قال : " اعلم أنه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام"[1] ، وكأنه أدرك أن للخطاب الشعري نظامه و تركيبه الخاصين حيث يغدو تكسير القواعد دالا في حد ذاته . وهو ما نلمسه من خلال هذه العبارات التي ختم بها هذا الباب حيث يقول : " وليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجها ، وما يجوز في الشعر أكثر من أن أذكره لك هاهنا "[2].

ولقد حدس علماء الشعر من العرب بعد سيبويه (ت180ه)خصوصية التركيب الشعري ولكنهم اعتبروا الظواهر التركيبية ضرورات ، يقول أبو سعيد السيرافي(ت368ه) : "اعلم أنّ الشاعر قد يضطر حتى يضع الكلام في غير موضعه الذي ينبغي أن يوضع فيه فيزيله عن قصده الذي لا يحسن في الكلام غيره ، ويعكس الإعراب ، فيجعل الفاعل مفعولا والمفعول فاعلا"[3] . واعتبروا أكثر ذلك خاصا بالشعر لا يجوز في غيره وكأنهم كانوا يشعرون أن الشاعر قد خضع

---

[1] – سيبويه ، الكتاب ، ج 1 ، ص 16 .

[2] – سيبويه ، الكتاب ، ج 1 ، ص 32 .

[3] ــ السيرافي ، ضرورة الشعر ، تحقيق : رمضان عبد التواب ، دار النهضة ، بيروت ، ط 1 ، 1985 ، ص 193 .

خطابه لنظام الوزن والإيقاع ، يجد نفسه مكرها على تكسير القواعد التركيبية المعروفة لضيقها به فيصرف ما لا ينصرف ويشدّد ويخفف ، ويقدم ويؤخر... ويخلق علاقات تركيبية جديدة .

لقد كانوا يشعرون أن نظام اللغة الشعرية مختلف ، ولكن هذا النظام ظل لديهم خفيا يدركونه بالحدس ، ويشعرون باطّراده في الشعر ، دون أن يدركوا كنهه وحقيقته ، ولعل ذلك إنما صرفهم عنه اكتفاؤهم بمصطلح " الضرورة " الذي وضعه النحاة الذين انشغلوا بغير ما انشغل به علماء الشعر ورواد البلاغة .كما أدرك علماء الشعر الغرب المحدثون خصوصية التركيب الشعري ، فقد أفرد جاكبسون(1896م- 1982م) دراسة لـــ " شعر النحو ونحو الشعر "[1].

وتعد مسألة التقديم والتأخير ظاهرة لغوية تمتاز بها العربية عن كثير من اللغات، " فمن سنن العرب تقديم الكلام وهو في المعنى مؤخر ، وتأخيره وهو في المعنى مقدم "[2] ، وهو أسلوب من أساليب صياغة الكلام ، وتقنية من تقنيات اللغة ومظهر من مظاهر الإعجاز القرآني ، لذلك سيكون البحث فيه بمنهج الاستقراء النظري لأصوله النحوية وأحكامه التركيبية ودلالاته البلاغية ، تحليلا و تركيبا لما ورد منه في القصيدة إحصاء وتحليلا لمواطن التقديم المعنوي وتمثيلا لمواطن التقديم اللفظي كما ستحقق ذلك ثنائية النظر والتطبيق .

ففي محاورة للمعاجم اللغوية نجد أن(القاف والدال والميم) أصل يدل على سبق ورعف [3].ـــ و الرعف يعني السبق ـــ ما يقاربه ، و (الألف والخاء والراء) أصل واحد إليه ترجع فروعه ، وهو خلاف التقديم[1].

---

[1] ـــ نشرت هذه الدراسة ضمن : " قضايا شعرية "مترجمة ، ص 63 . رومان جاكبسون ، قضايا شعرية ، ترجمة : محمد الولي و مبارك حنون ، دار توبوقال للنشر ، الدار البيضاء ،المغرب ، ط1 ، 1988 .

[2] – السيوطي ، المزهر في علوم اللغة و أنواعها ،ج 1 ، ص 338 .

[3] – المعجم الوسيط (ق د م) .

فمقدم كل شيء نقيض مؤخره [2]، وأخّر الشيء : جعله بعد موضعه والميعاد أجله "[3].والتقديم والتأخير : تفعيل، وهو مصدر فعّل، والتضعيف في الفعل للتعدية[4].

ذلك هو الأصل اللغوي للمادتين ، ويقصد بهما التحريك والنقل ، فكل تقديم نقل وتحريك ، وكلّ تأخير نقل ، وتحريك في اتجاه معاكس للتقديم .

ولما وجد علماء المعاني شيئا من النقل ، والتحريك بين مكونات العبارة في اللغة العربية، أخذوا هذا الثنائي – التقديم والتأخير– وجعلوه مصطلحا لأحد تقنيات النظم فيها.

يقول علي بن خلف كاتب : " النظم على خمسة : نقل وفصـــل ووزن وقلـــب مثل"[5].

فالتقديم والتأخير عنده ، هو نقل في الكلام عن رتبته بقوله : " والكلام وغيره ممّا يرتّب، يخرج عن رتبته بأحد ستة أشياء وهي: التقديم والتأخير ، والرفع والحط والأخذ يمينا وشمالا ، وليس ترتيب الكلام بتخير ألفاظه " [6]. وهو خروج عن الرتب النحوية ، وتغيير لمواضع الكلمات ، وهو أحد مكونات النظم عند عبد القاهر الجرجاني(ت471ه) ، فهو يرى أن النظم " هو توخي معاني النحو والتصرف في الأبواب النحوية ، ومما يتصرف التقديم والتأخير "[7].

---

[1] – ابن فارس : مقاييس اللغة ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، ط 2 ، 1366ه ،(ق د م) .

[2] – الجوهري ، الصحاح ، لسان العرب (ق ، د ،م)

[3] – المعجم الوسيط (ق ، د ، م)

[4] – شرح الأشموني لحاشية الصبان ،ج 2 ، ص 96 .

[5] – علي بن خاف كاتب ، مواد البيان ، ص 205 .

[6] – علي بن خاف كاتب ، مواد البيان ، ص 221 .

[7] – ينظر : عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص 104 .

وهو عند ابن الجزري(ت833ه) أحد أنواع البيان ، فمن البيان عنده القلب وهو" أن يكون الكلام يصلح ابتداء قراءته من أوله وآخره نحو (دعد) أو تعكس كلماته فتقدم المؤخر وتؤخر المقدم "[1] .

فالقلب عنده ليس القلب المكاني المعروف في علم الصرف وإنما هو نوعان : الأول يتمظهر في صلاحية الكلام لأن يُقرأ من أوله وآخره ، والثاني التقديم والتأخير في الكلام.

ويوضح سيبويه (ت180ه) بقوله : " كأنهم إنما يقدمون الذي بيانه أهم لهم وهم ببيانه أغنى، وإن كان جميعا يُهمَّانهم ويُعنيانهم "[2].

وقلما نجد تصريحا لعلماء العربية بتعريف مصطلح التقديم والتأخير ، ولعلّ ذلك راجع إلى موضوع المصطلح و شدة اتصاله بالمعنى اللغوي .

ويمكن استخلاص التعريف من تحليلاتهم وتقسيماتهم فهذا عبد القاهر الجرجاني (ت471ه) يقسم التقديم والتأخير إلى قسمين : الأول على نية التأخير والثاني لا على نية التأخير[3]. فإمّا أن يكون المقدم باقيا على حكمه قبل التقديم، وإما وإما أن يزول حكمه ويصير له حكم آخر، أي أن التقديم والتأخير عنده يطلق على ما يبقى في وظيفته النحوية بعد النقل، وعلى ما ينحرف عن هذه الوظيفة فهو متصل بالمعنى اللغوي (النقل والتحريك) ، وبالصيرورة النحوية ؛ لاقتضائه إما الإبقاء على الوظيفة السابقة وإما الانتقال إلى وظيفة أخرى .

أما الزمخشري (ت538ه)فيطلق هذا المصطلح على" المزال دون القارّ "[4] ؛أي على ما تحقق فيه المعنى اللغوي بحدوث النقل حقيقة من موضعه إلى موضع مقدم عنه وهذا المفهوم خاص بالزمخشري .

---

[1] – علي بن خاف كاتب ، مواد البيان ، ص 221 .

[2] – سيبويه ، الكتاب ، ج 1 ، ص 34 .

[3] –ينظر : عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص 106 .

[4] – الزمخشري ، الكشاف ، ج 1 ص 661 .

وممّا تقدم نجد أن مفهوم التقديم والتأخير عند عبد القاهر الجرجاني(ت471ه) ومن تبعه أعم وأشمل مما هو عند الزمخشري (ت583ه).

وحديثا ظهر الاهتمام بالتعريف واضحا ؛ لأنّه أصبح مطلبا بحثيا لا عدول عنه ، وارتبط التعريف كيفا و كما بدرجة الاهتمام من دراسة الظاهرة ، فكلما توالت الأقلام على دراسة الظاهرة كثرت التعريفات الاصطلاحية و تنوعت .

وقد اختلف موقف النقاد من التقديم والتأخير ، فمنهم من رأى فيه عيّا يؤدي إلى تعقيد ، يحتاج معه الفكر إلى كدّ ، يقول ابن رشيق(ت463ه):" ومن الشعراء من يضع كل لفظة موضعها لا يعدوه ، فيكون كلامه ظاهرا غير مشكل وسهلا غير متكلّف ، ومنهم من يقدم ، ويؤخر إما لضرورة وزن ، أو قافية ، وهو أعذر ، وإما ليدل على أنه يعلم تصريف الكلام ، ويقدر على تعقيده . وهذا هو العي بعينه "[1].

وعلى الرغم من وقوفه على استحسان من سواه لهذا الأسلوب إلا أنه يصرح باستثقاله قائلا : " ورأيت من علماء بلدنا من لا يحكم للشاعر بالتقدم ، ولا يقضي له بالعلم إلا أن يكون في شعره التقديم والتأخير ، وأنا أستثقل ذلك من جهة ما قدمت "[2] . ومنهم أبو الهلال العسكري (ت395ه) الذي رفض هذا الأسلوب مَهمَا كان المسوّغ مقبولا . بل عده من مساوئ التأليف ، ورأى في تشبيه العتّابي تمثيلا مناسبا مقنعا لما يريد . يقول : " وسوء الرصف تقديم ما ينبغي تأخيره منها وصرفها عن وجوهها ، وتغيير صيغتها ومخالفة الاستعمال في نظمها ، و قال العتّابي : الألفاظ أجساد والمعاني أرواح ، و إنما نراها بعيون القلوب ، فإذا قدمت منها مؤخرا أو أخرت منها مقدما أفسدت الصورة ، وغيرت المعنى كما لو حول رأس إلى موضع يد، أو يد إلى موضع رجل ، لتحولت الخلقة ، وتغيرت

[1] – ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر و نقده ، ج 1 ، ص 259 .

[2] – ابن رشيق : العمدة ، ج 1 ، ص 261 .

الحلية، وقد أحسن في هذا التمثيل ، وأعلم به على أن الذي ينبغي في صيغة الكلام وضع كل شيء منه في موضعه ليخرج بذلك من سوء النظم " [1].

وهو إذا ما وافق على هذا الأسلوب جعله ضمن إطار عام ، لكنه تركه عائدا إلى رؤية ذاتية ومقياس شخصي يقدره المبدع نفسه ."و ينبغي أن ترتب الألفاظ ترتيبا صحيحا فتقدم منها ما كان يحسن تقديمه و تؤخر منها ما يحسن تأخيره، و لا نقدم منها ما يكون التأخير به أحسن ، ولا تؤخر منها ما يكون التقديم به أليق " [2].

إن أسلوب التقديم والتأخير ليس مجالا لالتقاء النحو والمعاني فحسب، بل هو محطة هامة للدراسات الأسلوبية ،ومظهر من مظاهرها باعتبار تعريف علم الأسلوب " أنه دراسة طريقة التعبير عن الفكر من خلال اللغة "[3]، وبالنظر إلى أن التحليل الأسلوبي يقوم على ثلاثة عناصر هي :" العنصر اللغوي و العنصر النفعي والعنصر الجمالي "[4] . فتلك الأمور تعطي علم الأسلوب حق البحث في هذه الظاهرة و" التقديم و التأخير من مجال الأسلوبية باعتباره اختيارا في التعبير ،وباعتباره انحرافا عن النمط المألوف " [5] . والحق أن التقديم والتأخير ظاهرة من ظواهر اللغة العربية وأسلوب من أساليبها ، وشاهد من شواهد البلاغة .

الجملة في العربية قسمان : فعلية واسمية ، والأساس التكويني للجملة الفعلية الفعل والفاعل والاسمية المبتدأ والخبر . وحتّى يتمكن الناظر في النص العربي من فهمه وكشف دلالته عليه أن يُلِمَ بالقرائن المعنوية واللفظية التي تسعفه في ذلك ،" فمن القرائن المعنوية : الإسناد و السببية والتبعية ، ومن القرائن اللفظية : علامة

---

[1] – أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص 179.

[2] – المصدر نفسه ، ص 179.

[3] – صلاح فضل ، علم الأسلوب ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، (د ت) ، ص 117 .

[4] – محمد عبد المنعم الخفاجي و آخرون، الأسلوب و البيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة ،1992 ، ص15.

[5] – رجاء العيد ، البحث الأسلوبي ، معاصرة و ثراث ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، ط 1993 ، ص 14 .

الإعراب ، والرتبة والمطابقة "[1] . فنحو قولك : كافأ أسامة عليا وخالدا لاجتهادهما في البحث . تتضافر عدة قرائن معنوية ولفظية لفهمه ، فقرينة الصيغة تبين أن " كافأ " فعل وقرينة الرتبة تبين أن " أسامة " فاعل ، وقرينة الإسناد تبين أن الفاعل إنسان اسمه " أسامة " وليس أسدا ، وقرينة العلامة تبين أن "عليا " مفعولا به ، وقرينة التبعية تبين أن " خالدا " وقع عليه فعل الفاعل كذلك ، وقرينة النسبة تبين أنّ الاجتهاد هو سبب المكافأة ، وقرينة المطابقة تبين أنه كان من"علي وخالد "،وقرينة الظرفية تبين أنه كان في البحث ، وهكذا يمكن فهم أي نص .

كما أن تضافر القرائن يعين على فهم النص والكشف عن دلالته ، فإنه لازم لإنجازه ، وتحقيق أغراضه .

والقرينة التي تتصل بالمبحث في هذا المقام هي قرينة الرتبة . و" إذا كانت الرتبة قرينة لفظية وعلاقة بين جزئين مرتبين من أجزاء السياق يدل موقع كل منهما من الآخر على معناه "[2] .فإنه متى ظهر معنى أجزاء الكلام من غير توقف على قرينة الرتبة أمكن التصرف فيها بالنقل من موقع إلى آخر لإحداث ترتيب معنوي أرادته النفس . " فاللفظ تبع للمعنى في النظم وأن الكلم تترتب في النطق ترتب معانيها في النفس "[3] . ذلك لأنّه " لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض و يبنى بعضها على بعض وتُجْعَلَ هذه بسبب تلك "[4].

والترتيب في النحو له أصول وقواعد ، وهذه القواعد منها ما هو محفوظ لا يمكن مخالفته ، ومنها ما هو غير محفوظ ؛ يسمح بالخروج عنه لتحقيق أغراض لا

---

[1] – تمام حسان ، اللغة العربية معناها و مبناها ،ص 191 .

[2] – المرجع نفسه ، ص 209 .

[3] – عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص 55

[4] – المصدر نفسه ، ص 55

تظهر بالترتيب العادي لعناصر الكلام ، وما يتسامح في التصرف فيه من الأبواب النحوية ، هو ما عرف بالرتب غير المحفوظة .

ومن الرتب غير المحفوظة رتبة المبتدأ مع الخبر ، فلك أن تقول :" زيد في الدار " و " في الدار زيد " فتقدم وتؤخر وفقا لما تريده من وراء الكلام . ومع مراعاة حفظ الرتبة بين الفعل والفاعل كما سيأتي فإنّ الأصل أن يذكر الفاعل فالمفعول به فالمفعول المطلق فالمفعول معه فظرف الزمان فظرف المكان فالمفعول معه "[1]. وذكر تمام حسان(1918م -2011م) أن " الرتبة غير المحفوظة بالفعل والفاعل أولا . يليهما المفعول به ،فالمفعول معه ، فالمفعول المطلق ، فالظرف و الجار و المجرور ، فالمفعول لأجله" [2].

وفي هذا اختلاف عن الترتيب السابق ، وقد اتفق معه في تقديم المفعول به على باقي المتعلقات ، و" الأصل في التوابع ذكر النعت فالتأكيد ، فالبدل فالبيان فعطف النسق "[3]. و" أن يذكر العامل فالمعمول ، وذو الحال فالحال ، وأن يذكر المفعول المتعدي إلبه بغير واسطة فالمتعدي إليه بواسطة "[4] . وفي النعوت " يذكر المفرد فالظرف فالجملة "[5]، وإذا كانت النعوت المتعددة مفردة جاز تقديم بعضها من غير ترتيب [6] .

ولذلك عقد ابن جني(ت392ه) بابا في نقض المراتب إذا عرض هناك عارض ، وفي باب شجاعة العربية خصص فصلا للتقديم والتأخير[7] .

---

[1] – السكاكي ، مفتاح العلوم ، منشورات المكتبة العلمية الجديدة ، بيروت ، دت ، ص 113 .

[2] – تمام حسان ، البيان في روائع القرآن ، دراسة لغوية و أسلوبية للنص القرآني ، عالم الكتب القاهرة ، ط 1993 ، ص 378 .

[3] – عباس حسن ، النحو الوافي ، دار المعارف ، مصر ، د ت ، ج 3 ، ص 435 .

[4] – السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص 113 .

[5] – ابن مالك ، تسهيل الفوائد و تكميل المقاصد ، ص 169 .

[6] – عباس حسن ، النحو الوافي ، ج 3 ، ص 496.

[7] – انظر : ابن جني ، الخصائص ، ج 1 ، ص 293 / ج 2 ، ص 382 .

وبينت الدراسات اللسانية أن الكلمات في التركيب تقيم من خلال تعاقدها علاقات مبنية على صفة اللغة الخطية ، أي تلك التي تستثني إمكان لفظ عنصرين في الآن ذاته ؛ ولهذا السبب يلجأ الشعراء والكتّاب ... وغيرهم إلى تحويل وحدات التركيب ، وتغيير رتبها ؛ لأن " دراسة مظاهر ترتيب العناصر في الكلام بالاقتصار على مواطن التغيير له فضل الكشف عن مختلف الأساليب "[1] .

يعد التقديم والتأخير التصرف في عموم الرتب غير المحفوظة بالنقل والتحريك لتحقيق أغراض بلاغية ، والتصرف في بعض الرتب المحفوظة بإعادة توزيع الوظائف النحوية ، والنظر فيما وراء ذلك من دلالات و أسرار ، فهي" أسلوب عدولي عن أصل الرتبة ، ومؤشر أسلوبي ، إنما يكون لغايات تتصل بالمعنى "[2] . وما يحدثه التقديم والتأخير هو ما سنصطلح عليه بمظاهر التقديم و التأخير .

ويعد الترتيب من أبرز عناصر التحويل ، و أكثرها وضوحا؛لأن المنجز يعمد إلى ما حقه التأخير فيقدمه ، وإلى ما حقه التقديم فيؤخره ، طلبا لإظهار ترتيب المعاني في النفس ، وتثبيتها في ذهن المخاطب ، وهو باب يراه الجرجاني(ت471ه) " كثير الفوائد، جمّ المحاسن واسع التصرف، بعيد الغاية لا يزال يفترّ لك من بديعه و يفضي بك إلى لطيفة ، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه ، ويلطف لديك موقعه ثم تنظر فترى السبب الذي جعله يروقك ويلطف عندك أن هو تقديم شيء وتحويله عن مكان إلى مكان "[3].

وحسبنا في هذا السياق أننا وجدنا في القصيدة ما راقنا مسمعه ، ولطف عندنا موقعه بسبب ما قدّم ، وما حُوّل من الوحدات الأصلية (المسند و المسند

---

[1] – انظر: محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، المطبعة الرسمية ، تونس ، 1981 ، ص 283.

[2] – تمام حسان ، البيان في روائع القرآن ، دراسة لغوية و أسلوبية للنص القرآني ، ص 279 .

[3] – ينظر : الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص 83.

إليه) وهو اصطلاح يسمى عند القدامى بالعمدة، والمتممة، والتوابع ، والمتعلقات من مكان إلى آخر .

– تقديم الحال في : **وَقَطْرَةً فَقَطْرَةً تَذُوبُ في المَطَر**[1]...

لإبراز صورة الخير والبعث والخصب والنماء .

– تقديم المفعول به على الفاعل في : **حتى إذا ما فَضَّ عنها ختمَها الرِّجالْ**[2]

للاهتمام به وتوجيه النظر للعراقيين الذين أتموا استعداداهم للقاء المستعمر ومحاربته .

– تقديم المجرور على المفعول في : **يُصَارِعُون بِالمجاذيف وبالقُلُوع عَوَاصِفَ الخليج، والرُّعُودَ ، منشدين**[3] .

إشارة لكون الشاعر مهتم بخلفيات الحدث أكثر من الحدث نفسه ، و هو أن المستعمر استلب خيرات العراق بكل ما أوتي من قوة بوسائل شتى .

– تقديم الخبر (شبه جملة) على المبتدأ في : **وفي العِرَاقِ جُوعْ**

مَا مَرَّ عَامٌ وَالعِرَاقُ لَيْسَ فِيهِ جُوعْ[4].

للتخصيص والاهتمام به وإبرازه ." فأما القسم الذي يكون التقديم فيه هو الأبلغ فكتقديم المفعول على الفعل ، وتقديم الخبر على المبتدأ وتقديم الظرف أو الحال أو الاستثناء على العامل "[5].

كثيرا ما رأينا الشاعر يؤخِّر الفاعلَ ؛ بتقديم المفاعيل والظروف والأحوال عليه. وفيما يتعلق بتقديم الظرف فلابن الأثير (ت673ه) توجيه أوجزه في قوله : " فاعلم أنه إن كان الكلام مقصودا به الإثبات فإن تقديم الظرف فيه أبلغ من تأخيره

---

[1] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر، ص163.

[2] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر، ص166.

[3] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر، ص166.

[4] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر، ص166.

[5] – ابن الأثير : المثل السائر ، في أدب الكاتب و الشاعر ، ج 2 ، ص 217 .

. و فائدته إسناد الكلام الواقع بعده إلى صاحب الظرف دون غيره . وإذا أريد بالكلام النفي فيحسن فيه تقديم الظرف وتأخيره "[1] .

أو شُرْفَتَانِ رَاحَ يَنْأَى عَنْهُمَا القَمَرْ. (راح القمر ينأى عنهما)

كَالبَحْرِ سَرَّحَ اليَدَيْنِ فَوْقَــهُ المَسَاء ، (سرّح المساء اليدين فوقه)

فَتَسْتَفِيق مِلء رُوحِي ، رَعْشَةُ البُكَاء . (تستفيق رعشة البكاء ملء روحي)

وَدَغْدَغَتْ صَمْتَ العَصَافِيرِ عَلَى الشَّجَر أُنْشُودَةُ المَطَر[2]... (دغدغت أنشودة المطر صمتَ العصافير على الشجر)

وذلك يوحي بقوة إحساسه بالواقع ودقائق الأمور ، فمعرفة ما يحدث عنده وآثاره أهم بكثير مِن معرفة مَن فعله .كما أن العربي اعتاد ترتيبا خاصا للجملة العربية فيها العامل ثم المعمول ، فإذا اختلف هذا الترتيب فإنه هو أكثر أهمية وموضع عناية " وكأنهم يقدمون الذي بيانه أهم لهم ، وهم بشأنه أعنى وإن كانا جميعا يهمّانهم ويعنيانهم "[3] . فيجد لها من اللطف ما وصفه الجرجاني(ت471ه) بقوله : " هو باب كثير الفوائد ، جمّ المحاسن ، واسع التصرف بعيد العناية ، لا يزال يفترّ لك عن بديعة ويفضي بك إلى لطيفة ، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه ويلطف لديك موقعه ، ثم تنظر فتجد سبب راقك ولطف عندك أن قدّم فيه شيء وحوّل اللفظ عن مكان إلى مكان " [4].

إن ملامح التقديم والتأخير هنا تشير إلى أن النص الشعري – والحديث منه خاصة – يتشكل بتجاوز المعيارية ، " إذ أن اللغة الشعرية ليست لغة معيارية وإن كان هذا لا يعني إنكار الارتباط الوثيق بينهما ، الذي يتمثل في حقيقة أن اللغة

---

[1] – ابن الأثير : الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام و المنثور ، تحقيق : مصطفى جواد و جمال سعيد ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ،بغداد ، 1956 ، ص 110 .

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

[3] – الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص 80 .

[4] – المصدر نفسه ، ص 79 .

المعيارية هي الخلفية التي ينعكس عليها التحريف الجمالي المتعمد للمكونات اللغوية للعمل ـــ أو بعبارة أخرى ـــ الانتهاك المتعمد لقانون اللغة المعيارية "[1] .

غير أننا إن وافقنا على بعض هذا الرأي فإن بعضه الآخر فيه نظر ؛ لأن اللغة الشعرية تجاوز للمعيارية بشكل نسبي ، وهو ما يسمى الانحراف أو الانزياح طارئ لا يمثل تحطيما كليا للمعيارية ، بل إن هذا الانزياح إذا ثبت فإنه يصبح معيارا موازيا ، وربما يثبت الانحراف على مستوى العرف الشعري دون أن يرتقي إلى التقعيد والتقنين الممنهج.

المطلب الثاني : الحذف و الذكر .

تعد ظاهرة الحذف من أهم الظواهر التي تناولتها البحوث النحوية والبلاغية قديما ، واللسانية حديثا ، بوصفها خروجا أو انحرافا عن مستوى التعبير اللغوي العادي ؛ لأن المسند إليه ركن أساسي من أركان الجملة العربية ، والأصل فيه أن يذكر، وكذلك المسند ، ولكن قد يُعْدَل عن ذكر أحدهما إلى الحذف ، وذلك لغرض بلاغي أو أسلوبي ، سواء كان ذلك للاختصار أو الإيجاز أم لترك الخيال للمتلقي كي يتصور بمخيلته كل أمر ممكن .

والحذف في الجمل الشعرية من التقنيات التي يوظفها الشاعر ، وقد يضفي على النص ملمحا بلاغيا ، يوحي للقارئ بالكثير مما يود الشاعر قوله ، بشكل مكثف و هذا يعتمد على قدرته على توصيل المعنى المختزن في النص المحذوف من السياق ، يقول فريد عوض : " سياق الحال يسدّ في الدلالة مسدّ كلام محذوف، و يدل دلالته"[2].

---

[1] – يان موكار و فيسكي ، اللغة المعيارية و اللغة الشعرية ، ترجمة : ألفت الروبي ، مجلة فصول ، المجلد 5 ، العدد 1 ، 1984 ، ص 37 ــ46 .

[2] – فريد حيدر عوض ، فصول في علم الدلالة ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط1 ، 2005 ، ص 170 .

وقد أثبت عبد القاهر الجرجاني(ت471ه) في دلائله- ومن قبله سيبويه(ت180ه) والخليل بن أحمد(ت175ه) وابن جني(ت392ه)[1]- أن الحذف أحيانا يكون أفصح من الذكر و أوفى بالغرض وأحسن للتصوير ، ولأن المتلقَي يستهويه الشيء الغامض المستتر فإن الحذف يثير في النفس التشوق إلى معرفة المحذوف ، ثم اللذة الجمالية بعد التوصل إليه ؛ فتأنس به النفس وترتاح إليه ؛ إذ يقول في هذا الصدد: " هو باب دقيق المسلك ، لطيف المأخذ عجيب الأمر ، شبيه بالسحر ، فإنك ترى به تَرْك الذكر أفصح من الذكر ، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة ، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق ، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تُبِنْ "[2].

ويضيف ابن الأثير(ت637ه) إلى كلام الجرجاني (ت471ه) أن الحذف لا يتم إلا بوجود ما يدل على المحذوف ، فيقول :" والأصل في المحذوفات جميعا على اختلاف ضروبها أن يكون في الكلام ما يدل على المحذوف ، فإن لم يكن هناك دليل على المحذوف فإنه لغو من الحديث لا يجوز بوجه ولا سبب . ومن شرط المحذوف في حكم البلاغة أنه متى أظهر صار الكلام إلى شيء غث لا يناسب ما كان عليه أولا من الطلاوة والحسن "[3].ولعلّ علة الغثاثة في الكلام الذي يظهر فيه المحذوف تعود إلى التوسع في المعنى من جهة ،وإلى التكرار الناجم عن ذلك الإظهار للمحذوف من جهة أخرى.

والحذف أسلوب مألوف عند العرب ، وقد تحدث عنه ابن جني(ت392ه) وقال : "قد حذفت العرب الجملة ، والمفردة ، والحرف ،و الحركة ، وليس شيء من ذلك إلا من دليل عليه ،وإلا كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب في معرفته

---

[1] ــ نوال الإبراهيم ، الحذف و الذكر في البلاغة العربية في ضوء الدراسات الأسلوبية الحديثة ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مج 13 ، ع 3 ، خريف 1994 ، ص 303 .

[2] ــ عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص 146 .

[3] - ابن الأثير : المثل السائر ، ج 2 ، ص 280.

"[1].أما البلاغيون فقد عدّوه ضمن الإيجاز الذي لا يكون إلا في حال زيادة المعنى على اللفظ، كما قال ابن الأثير(ت637ه) : " ما يحذف منه المفرد والجملة لدلالة فحوى الكلام على المحذوف ، ولا يكون إلا في ما زاد معناه عن لفظه"[2] .

ولم يشر ابن الأثير(ت637ه) هنا إلى أن زيادة المعنى عن اللفظ تقتضي حذفا للمعنى وحده أو للفظ وحده؛ لأنّ حذف أحدهما يعني حذف الآخر لوثوق الصلة بين المباني و المعاني .

ويهدف البلاغيون في بحث ظاهرة الحذف إلى رصد الإمكانات التعبيرية في اللغة العربية ، وما تعطيه من نتائج نظرية وتطبيقية ،كون" النظام اللغوي في الأصل يقتضي وجود أطراف يجمعها حضور إسنادي أو غياب تركيبي مقدّر في الجملة ؛ فالتطبيق اللغوي قد يُسقط أحدها اعتمادا على دلالة القرائن المقالية أو الحالية ، وقد يحرص هذا التطبيق على إبرازها لتدل في موضعها دلالة لا تتحقق بغيابها أو العكس "[3].

وانطلاقا من مفهوم الحذف وبلاغته ، والسياقات التي يرد فيها ، يتناول البلاغيون سياقات الذكر باعتباره الأصل في تركيب الصياغة ، أو هو الغالب ما دام لم يوجد ما يرجح الحذف . ولا شك في أن سياقات الذكر تعتمد على اتساع دائرة العبارة بجميع جزئياتها الدلالية ، التي تقدم الكثير من المعاني التي تتصل باحتياجات الناس في التواصل بعضهم ببعض .

وقد اتّسم نص (أنشودة المطر) بتوظيف تقنية الحذف ، وهي ظاهرة تنطوي على القراءة الضمنية للنص الغائب ، وهذا النمط الشعري يمثل درجة عالية من إشراك القارئ في إنتاج النص، والذي يمثل نمطا من أنماط التلقي، وأحسبه

---

[1] – ابن جني : الخصائص ، ج 2 ، ص 364.

[2] – ابن الأثير : المثل السائر ، ج 2 ، ص 275.

[3] ــ عبد الرحمن حجازي ، الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي ، دراسة أسلوبية ، ص 194 .

يتمثل النص بوعي أعمق من السامع ؛ وذلك لإفادته من قدرة الشاعر على توظيف الرموز الكتابية و الحذف المشحون بالدلالة ، و الذي يبوح بمضامينه .

وقد يحذف الشاعر لأغراض من مثل : " عدم رغبة المبدع في معالجة الموضوع أو ليترك للقارئ أن يملأ هذا الفراغ ، والفراغ هو المقابل للصمت"[1] . فالحذف مألوف في الشعر قديمه ومحدثه لدلالة الموجود على المحذوف" وإنما كان هذا معدودا من أنواع البلاغة ؛ لأن نفس السامع تتسع في الظن والحساب وكل معلوم فهو هيّن لكونه محصورا"[2] .

أما نماذج الحذف التي وضعها الشاعر ، فقد جاءت على النحو الآتي :

وَتَرْقُصُ الأَضْوَاءُ ...كَالأَقْمَارِ في نَهَرْ

كَأَنَّمَا تَنْبُضُ في غَوْرَيْهِمَا، النُّجُومْ...

وَقَطْرَةً فَقَطْرَةً تَذُوبُ في المَطَر...

أُنْشُودَةُ المَطَر ...

مَطَر...

مَطَر...

مَطَر[3] **...**

قَالوا لَهُ " : بَعْدَ غَدٍ تَعُودْ " ..

مَطَر...

مَطَر...

" يَا وَاهِبَ المَحَارِ وَالرَّدَى " ...

---

[1] – والترج أونج ، الشفاهية و الكتابية ، ترجمة : حسن البنا و محمد عصفور ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1994 ، ص 233 .

[2] – ابن رشيق : العمدة ، ج 1 ، ص 251 .

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

مَطَر...

مَطَر[1]...

مَطَر...

رِحَىً تَدُورُ في الحقول ... حولها بَشَرْ

مَطَر...

مَطَر...

مَطَر...

ثُمَّ اعْتَلَلْنَا – خَوْفَ أَنْ نُلامَ – بِالمَطَر ...

مَطَر...

مَطَر...

مَطَر...

مَطَر...

مَطَر...

مَطَر...

مَطَر...

مَطَر...

مَطَر...

سيُعْشِبُ العِرَاقُ بِالمَطَر " ...

أصِيحُ بالخليج " : يا خَلِيجْ...

مطر..

مطر[2]...

---

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

[2] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر، ص166 / 167.

يشكل الحذف نصا مركبا ، يتكون من نصوص عدة تبعا لحضور القارئ معه، وتبعا لمخزونه المعرفي، ومن هنا تطرح بعض الأسئلة :

هل العينان فعلا تبتسمان ، أم أنهما توحيان إلى أمر آخر يجعل الكروم تورق والأضواء ترقص وسلسلة من الأفعال تختزن في ذاتها ما يدل على المحذوف ، ولا حاجة لذكره ، وهل حذفه أبلغ ؟ وهل تذوب القطرات في المطر لإثارة ما هو ساكن وتؤدي إلى تحريكه؟...

ومن هنا فإن الحذف يشكل ملمحا من ملامح التشكيل اللغوي إذا فهمنا اللغة على أنها نظام في الدماغ يؤدّى برموز مختلفة ، وقد أشار تمام حسان(1918م – 2011م) إلى تعدد المعنى ، واحتماله بقوله : " فالمبنى الواحد متعدد المعنى ومحتمل كل معنى مما نُسب إليه وهو خارج السياق . أما إذا تحقق المبنى بعلامة في سياق فإن العلامة لا تفيد إلا معنى واحدا تحدده القرائن اللفظية والمعنوية"[1] . ولابدّ لأسلوب الحذف من حدود ينتهي إليها ، فرأى أبو هلال العسكري(ت395ه) أمرا يجب أن يحدّ الحذف ، وهو أن " يكون حذفا لا يفسد الكلام ولا يعمي المعنى ويضم كل لفظة منها إلى شكلها ، وتضاف إلى لفقها " [2] .

وقد تعرض محمد الخبو لقصيدة أنشودة المطر في قراءته للديوان(1995) حيث اهتم بالإيقاع ، والقراءة البصرية لشكل الكتابة ، فتوقف عند طريقتها في مقطع من القصيدة :

وَتَرْقُصُ الأَضْوَاءُ ...كَالأَقْمَارِ فِي نَهَرْ

يَرُجُّهُ المِجْدَافُ وَهْنَاً سَاعَةَ السَّحَرْ

[1] – تمام حسان ، اللغة العربية معناها و مبناها ، ص 165 .

[2] – أبو هلال العسكري : الصناعتين ، ص 179 .

كَأَنَّمَا تَنْبُضُ في غَوْرَيْهِمَا، النُّجُومْ[1]...

ورأى أن النقاط في الكتابة إنما هي فراغات " بها عوالم أخرى لا يستدعيها غير القارئ "[2]، إلا أن اهتماماته الشكلية قد حالت دون أن يكشف عن هذه العوالم،ولذلك لم يسع إلى إقرار شيء محدد في تفسير بعض الجمل ، فمثلا يكتفي بطرح تساؤلاته حول المخاطبة في قول السياب :

أتعلمينَ أيَّ حُزْنٍ يبعثُ المَطَر[3] ؟

فيقول : " لا نعرف الجهة التي إليها تنتسب . فهل هي صورة الأم يستنجد بها ؟ هل هي طيف معشوقة يُشتكى إليه و تبث الأحاسيس والأفكار ؟ هل هي آلهة الخصب والحب عشتروت يتوسل إليها ...؟"[4].

ويتناول عبد الله الغذامي(1946م-...) (أنشودة المطر) (1994) حيث يلتفت إلى تناقص جملة (اللؤلؤ والمحار والردى) من ثلاثة إلى اثنين (المحار والردى) ، ويربط ذلك بتناقص جملة (مطر . مطر . مطر)[5] ، ويستنتج من ذلك أنّ الشاعر الحديث قد تمرّد " على الذات الشاعرة فكسر سلطانها و حطّم هيمنتها وحوّل كمالها إلى نقص وتفرّدها إلى تعدد وهيكلها إلى ملعب مفتوح "[6] ، لكن ما هو مهّم – في هذا السياق – أنّ الربط الذي أقامه الغذامي قد قاده إلى تفسير المطر بحسب اقتراناته في العلاقات المشار إليها بحيث يصبح على النحو التالي :

المطر / اللؤلؤ

---

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

[2] – محمد الخبو : مدخل إلى الشعر العربي الحديث ، أنشودة المطر لبدر شاكر السياب نموذجا ، ص63 و ما يليها.

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

[4] – محمد الخبو : مدخل إلى الشعر العربي الحديث ، أنشودة المطر لبدر شاكر السياب نموذجا ، ص 114.

[5] – الغذامي عبد الله ، القصيدة و النص المضاد ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1994، ص93.

[6] – المرجع نفسه ، ص39.

المطر / المحار

المطر / الردى

على أساس أنّ غياب اللؤلؤ مقرون بغياب المطر ، ويرى بعد ذلك أنّ السياب قد ترك نهاية القصيدة مفتوحة في قوله " ويهطل المطر " ، وهو ما يبقيه في القراءة على انفتاحه فلا يقرر أنّها نهاية متفائلة ، بناء على نظرته السابقة ، فيقول "و لم يقرر– يقصد السياب – أي مطر هذا هل هو

مطر / اللؤلؤ

أم مطر / المحار

أم مطر / الردى[1]

وهذا يعني أنّ الغذامي قد أعطى ثلاث دلالات للمطر بخلاف غالبية النقاد الذين أشاروا إلى دلالتين.

المطلب الثالث : التنصيص والاعتراض.

تضمنت القصيدة تنصيصا لبعض المفردات والعبارات ، وهذا يمثل تقنية لخدمتها؛ لأن التنصيص للجمل والعبارات الاعتراضية يحمل القارئ على أن يتجه بالمفردة ، أو العبارة إلى المعنى الإيحائي ويتحاشى المعنى المعجمي المباشر ، أو تجاوز المعنى الأول إلى المعنى الثاني ، وقد جاء تنصيص العبارات الاعتراضية على النحو التالي :

قَالوا لَهُ " : بَعْدَ غَدٍ تَعُودْ " ..

لا بدَّ أنْ تَعُودْ

أصيح بالخليج " : يا خليجْ

يا واهبَ اللؤلؤ ، والمحار ، والردى" !

"يَا خَلِيج

[1] – الغذامي عبد الله ، القصيدة و النص المضاد ، ص93 – 94.

يَا وَاهِبَ المَحَارِ وَالرَّدَى"[1] ...

إن التنصيص الأول يحمل دلالتين هما : دلالة الوعد بالعودة مما يؤدي إلى إكساب النفس نوعا من الراحة والطمأنينة ، أما الدلالة الثانية فهي استحضار واقع المستقبل بعدم فقدان الأمل والتأكيد على ضرورة العودة .

أما التنصيص الثاني : **أصيح بالخليج " : يا خليجْ يا واهبَ اللؤلؤ والمحار ،والردى" !** فإنّه يمثل التخصيص باستحضار اسم الخليج بما له من وقع،وبما له من خصوصية احتوائه على الخيرات بما فيها اللؤلؤ .

وفي تنصيص آخر يضع الشاعر المتلقي في سياق ما يأمل في هذا الزمن ، لأنه يمثل صبرا عن الفترة الصعبة التي مرت بها العراق ، وينتظر الغد المشرق .

وأسمعُ الصَّدَى
يرنُّ في الخليج
"مطر.
مطر..
مطر...
في كلِّ قطرةٍ من المطرْ
حمراءُ أو صفراءُ من أَجنَّـــةِ الزَّهَـــرْ.
وكلّ دمعة من الجياع والعراة
وكلّ قطرة تراق من دم العبيدْ
فهي ابتسامٌ في انتظارِ مبسمٍ جديد
أو حُلْمَةٌ تورَّدتْ على فمِ الوليدْ
في عالَمِ الغَدِ الفَتِيِّ ، واهب الحياة "[2] .

---

[1] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص163.

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

وقد وردت في النص بعض الجمل الاعتراضية وهي التي تعترض سبيل الكلام ويعمد إليها الأديب لتوضيح فكرته ، فهو عندما يسترسل في أسلوبه يريد أن يؤكد على معنى معين ، أو يدفع توهّما من مخيلة القارئ فيلجأ للجملة المعترضة مثل :

ثُمَّ اعْتَلَلْنَا – خَوْفَ أَنْ نُلامَ – بِالمَطَر...

وَكُلَّ عَامٍ – حِينَ يُعْشُب الثَّرَى– نَجُوعْ[1]

والحقيقة أن هذه التقنيات من حذف واعتراض ، وتنصيص تضفي على النص جملة من الدلالات التي استطاع الشاعر أن يوظفها ، وقد أشار حسن ناظم إلى " أن الجملة الاعتراضية تقوي الكلام ، وتزيد من تماسكه في الوقت الذي تفصل فيه بين ركنين متلازمين، و هنا – بالضبط– تكمن المفارقة ، فهي تدعم الكلام في الوقت الذي تجعله فيه يبدو كأنه مفكّك ..."[2]. فعلامات الترقيم ذات أهمية بالغة في اللغة المكتوبة ؛ لأنها تكشف دلالات النص الأدبي .

وإذا كان الشعر فناً فإن سبكه ،وتوظيف اللغة بقدرة عالية تمثل فنّا يزينه ويقدمه في أبهى حلّة .

المبحث الثالث :الأساليب .

تعدّ اللغة بمثابة زاد الشاعر الذي ينتقي منه مادة خياله ، فهي تتشكل بين يديه وفق ما يراه مناسبا لفنه من أساليب لغوية مختلفة ، ترضي إحساسه بحقيقة إيصال ما يريد من متلقيه . بعد أن يصب فيها فكره وشعوره . " والحق أن أسلوب المبدع في تأليف صوره يعد وسيلة لنقل أفكاره ومعانيه ، وجودة هذا الأسلوب قد ترقى بالأفكار المطروحة فتخرجها في زيٍّ معجب ويستطيع الباحث أن يميز سمات أسلوبية ... تكشف على فنيتها ووظيفتها اللغوية ، جوانب من الحياة

[1] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص166.

[2] – حسن ناظم ،البنى الأسلوبية ، ص 182 .

النفسية إذ تتضافر علاقات لغوية شتى ، تخفي دلالات متنوعة ، وتترك في مخيلة المتلقي إيحاء بطابع عام ، يضم البناء الفني لأشعارهم "[1].

وحين نتصدى لدراسة البنية التركيبية في القصيدة ، فإنّنا ننظر للجمل، من وجهة الخيارات المهيمنة عليها أو المسيطرة ، مع ربطها بالأبعاد الدلالية التي تستوجب التركيز على تركيب معين .

وقد تبين لنا من الفصل الأول الدور الفعال للإيقاع في مظهر الاكتمال ، ولعلّ البنية التركيبية هي الأخرى لا يقل دورها أهمية عنه ، إذ تتنوع أنماطها وأساليبها التي بنيت عليها القصيدة ، فهي نوع أدبي ينتقي ما يناسبه من الجمل القادرة على حمل إيحاءاتها وأبعادها الوجدانية والدلالية ، ولعلّ خاصية الاختيار والتأليف تعدان من أهم المعايير التي تعتمد عليها الدراسة اللسانية في سائر المستويات اللغوية ، "فالتركيب قالب عام يستوعب تحويرات وتنويعات شتى وفق مقتضى الكلام والحال"[2].

ويراد بالأسلوب لغة: " الاستقامة والامتداد ، ويقال لسطر النخيل : أسلوب وهو أيضا. الطريق والوجه والمذهب والفنّ . وقولهم : أخذ فلان في أساليب من القول يعني: أفانين منه "[3] .

أمّا معنى الأسلوب في الاصطلاح فيقترب من مفهومه اللغوي ، فهو يدلّ على الطريقة والمذهب ،ووجوه القول ،وفنونه المتنوعة ، وينصبّ " على الطريقة الخاصة

---

[1] – جهاد رضا : التصوير الفني في شعر العميان ، منشورات اتحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، 2011 ، ص 232 .

[2] – أماني سليمان داود ، الأمثال العربية القديمة دراسة أسلوبية سردية حضارية ، ص 104,

[3] – ينظر : الزمخشري : أساس البلاغة ، تقديم : محمود فهمي حجازي ، الشركة الدولية للطباعة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، (سلب) ، م 1 ، ص 452 . و ابن منظور : لسان العرب ، (سلب) ، م 1 ، ص 471 . و المعجم الوسيط : مجمع اللغة العربية ، إخراج إبراهيم مصطفى و أحمد حسن الزيات ، و حامد عبد القادر و محمد على النجار ، دار الدعوة للتأليف و الطباعة و التوزيع ، استانبول ، 1989 ،ص564.

في ترتيب المعاني، وما تحويه هذه الطريقة من إمكانات نحوية تميّز ضربا عن ضرب وأسلوبا عن أسلوب "[1].

وقد عرف (الأسلوب) في الدراسات اللغوية لدى القدماء بوجه خاص في مباحث الإعجاز القرآني، التي استدعت من الذين تعرضوا له أن يتوقفوا عند مدلول هذه الكلمة في بحوثهم الخاصة في بيان أسلوب القرآن و تمييزه من غيره من أساليب العرب ، متخذين ذلك وسيلة في إثبات الإعجاز[2] ، فمن هؤلاء ابن قتيبة(ت276ه) الذي قال في حديثه عن فضل القرآن : " إنما يعرف فضل القرآن من كَثُر نظرُه ، واتسع علمه وفهم مذاهب العرب و افتنانها في الأساليب "[3] ، فقد أراد بـ (الأساليب) طرائق القول .

ويرتبط لدى البلاغيين بطريقة النظم في الكلام ، إذ رأى عبد القاهر الجرجاني(ت471ه) أن معنى " الأسلوب : الضرب من النظم والطريقة فيه"[4].

أما الأسلوب لدى المحدثين ، فقد عرض له غير واحد منهم[5] ، وهناك من خصص كتابا سمّاه (الأسلوب) ، حاول الوقوف فيه عند ماهيته وتعريفاته وأنواعه وأدواته ، ليدل على معنيين للأسلوب ، أولهما : أنه الفن الأدبي الذي يتخذه الأديب وسيلة من وسائل التأثير وتوفير الإمتاع للمتلقي . والآخر : أنه طريقة التعبير[6]. وهذا هو المعنى الذي يفهم اليوم عند إطلاق لفظة (أسلوب) .

---

[1] – محمد عبد المطلب ، البلاغة و الأسلوبية ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، 1984 ، ص 25 .

[2] – محمد عبد المطلب : البلاغة و الأسلوبية ، ص 13 .

[3] – ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن ، تحقيق : السيد أحمد صقر ، دار الكتب العلمية ، ط3 ، 1981 ، ص 12 .

[4] – عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص 361 .

[5] – ينظر : إلياس ديب : أساليب البيان في القرآن ، دار الفكر اللبناني للطباعة و النشر ، بيروت ، ط1 ، 1984 ، ص 791 – 802 .

[6] – أحمد الشايب : الأسلوب دراسة بلاغية (تحليل لأصول الأساليب العربية) ، مكتبة النهضة المصرية ، مصر ، ط 7 1976 ، ص 40 – 41 .

ويعد الأسلوب الطريقة أو المذهب أو الوجه الذي تصاغ بـــه الألفـــاظ والعبارات ، و كيفية التعبير عنها ونظمها في الكلام ، ســـواء أكانـــت متعلقـــة بالأساليب الإنشائية ، كالأمر والنهي والاستفهام أم بالأساليب الخبرية .

وقد اعتاد البلاغيّون والباحثون المحدثون في علمي النحو والبلاغة ، على تسمية المعاني التي يخرج إليها المعنى الأصلي من ألفاظ الأمر والاستفهام والنداء وغير ذلك من المعاني بـــــ (الأساليب) ، إذ قالوا : أسلوب الطلب ، أو أسلوب النداء أو أسلوب النهي أو الأمر ، وغيرها. في حين أنّ القدماء لم يستعملوا هذا المصطلح للتعبير عن تلك المعاني ، وإنما عبروا عنها بمصطلح (معاني الكلام) .

ولسعة هذه المعاني التي لا تتحدد دلالتها إلا من خلال معرفة السياق الذي وردت فيه داخل التركيب ، وليس من دلالتها المعجمية في أصل الوضع ، حصر العلماء هذه المعاني تحت ما يسمى بـــ (الخبر و الإنشاء)[1] ، ولكون الاختلاف في معاني هذين النوعين من الكلام ناتجا عن استعمال الطرائق المتعددة والوجوه المتنوعة في إظهار هذه المعاني ، واتصال علم المعاني" بدراسة الأسلوب من حيث ما يعرض للجملة "[2]؛ ذلك أن اختلاف " الأساليب وأفانين التعبير مسخرة للإبانة عن المعنى وتقديمه إلى السامع في أحسن صورة من اللفظ ."[3].

ظهرت في نص (أنشودة المطر) موضوع الدراسة مجموعة من الأساليب التي اعتمدها السياب في تأليف صوره ، وتعدّ وسيلة لنقل أفكاره ومعانيه، وجودتها قد ترقى بالأفكار المطروحة فتخرجها في زيّ معجب، ويستطيع الباحث أن يميز سمات أسلوبية تكشف على فنيتها ووظيفتها اللغوية ،وجوانب من الحياة النفسية

---

[1] – ينظر : الزركشي : البرهان في علوم القرآن ، م 2 ، ص "316 .

[2] – محمد عبد المطلب : البلاغة و الأسلوبية ، ص 194 .

[3] – حمّادي محمود : التفكير البلاغي عند العرب أسسه و تطوره إلى القرن السادس، المطبعة الرسمية ، منشورات الجامعة التونسية ، تونس ، 1981 ، ص 569 .

،إذ تتضافر علاقات لغوية شتى ، تخفي دلالات متنوعة ،وتترك في مخيّلة المتلقي إيحاء بطابع عام يضم البناء الفني لشعره.

وتتألف القصيدة في مستوى التركيب على عدد من الكلمات المختارة للخطاب كنصّ أدبي، إذ تشكّل الأفعال معانٍ متوازية في استحضار الأفكار واستحداث قرائن تثير فضول المتلقي وتفجر فيه طاقة التشاكل والتماثل في فعل الذات ، التي أوردها الشاعر في جملة من المفردات منتقاة بجمالية ، وفنيّة تعكس مهارة في اختيارها لاستثارة المتلقي ، وتفعيل نشاطه الموازي والفاعل ، يتّضح ذلك في تنوّع الأساليب الموزعة بين مقاطع القصيدة،بين خبرية تهدف إلى الإخبار والتوصيف وإعمال أسلوب الإعلام بشكل غير مباشر، وضمن السياق اللغوي "فالعملية في مثل هذه المستويات تقتضي الوقوف على حدود بنية الجملة كتأليف أو تركيب له مقوماته الجمالية والفنية"[1] ، تتحقق به علاقات ضمنية.

1 ـــــــــــــ عَيْنَاكِ غَابَتَا نَخِيلٍ سَاعَةَ السَّحَرْ ،

2 ـــــــــــــ أو شُرْفَتَانِ رَاحَ يَنْأَى عَنْهُمَا القَمَرْ.

3 ـــــــــــــ عَيْنَاكِ حِينَ تَبْسُمَانِ تُورِقُ الكُرُومْ

4 ـــــــــــــ وَتَرْقُصُ الأَضْوَاءُ ...كَالأَقْمَارِ فِي نَهَرْ

5 ـــــــــــــ يَرُجُّهُ المِجْدَافُ وَهْنَاً سَاعَةَ السَّحَر

6 ـــــــــــــ كَأَنَّمَا تَنْبُضُ فِي غَوْرَيْهِمَا، النُّجُومْ...

7 ـــــــــــــ وَتَغْرَقَانِ فِي ضَبَابٍ مِنْ أَسَىً شَفِيفْ

8 ـــــــــــــ كَالبَحْرِ سَرَّحَ اليَدَيْنِ فَوْقَـــهُ المَسَاء[2] ،

تتركب هاتان الجملتان عَيْنَاكِ غَابَتَا نَخِيلٍ سَاعَةَ السَّحَرْ ،أو شُرْفَتَانِ رَاحَ يَنْأَى عَنْهُمَا القَمَرْ. من أساسين هما: (عيناك / القمر) ، فلابدّ أن نشدّد على

---

[1] – الأسلوبية و الأسلوب ، عبد السلام المسدي ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، لبنان ، ط 5 ، 1993 ، ص 83.

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

مفاصل مهمة في المقطع الشعري الأول ، إذ تبين تماسك النص ومرونته في الوقت نفسه ، وسنرصد بهذا الصدد طبيعة الانتقال من بيت شعري إلى آخر ،وهو ما يجعل المتلقي يستحضره بقرائن ذاتية :

عيناك : غابتا نخيل / شرفتان / تبتسمان / تغرقان /

القمر : فضاء ثان / زمن / ثان = الابتعاد

عيناك / القمر :

ترقص / ترجه / تنبض / سرح اليدين / ارتعاشة

كما أنّ " أول مفصل يواجهنا في المقطع السابق يتمثل في أداة الربط (أو) في البيت الشعري (أو شُرْفَتَانِ رَاحَ يَنْأَى عَنْهُمَا القَمَرْ) .

وما دامت الجملة الشعرية في البيت (عَيْنَاكِ غَابَتَا نَخِيلٍ سَاعَةَ السَّحَرْ) ، إنما هي جملة خبرية ، فإن وظيفة (أو) تتحدد بكونها إيهامية على وفق قوانين النحو. فهي (أو) تجعل الوصف المنبث في البيتين السابقين متأرجحا وغامضا ، ونلاحظ أن التتابع الذي يلي (أو) هو (شرفتان) الذي يعود إلى المتبوع (غابتا) ، وما دامت العلاقة هي علاقة تابع بمتبوع ، فإنّ التداعي يتحقق عبر هذه الإفاضة في الوصف وتتكرس هذه الإفاضة إذا انتقلنا إلى البيت (عَيْنَاكِ حِينَ تَبْسُمَانِ تُورِقُ الكُرُومْ)، إذ نجد ثمة عودة إلى تركيب جملة خبرية تبدأ بالكلمة عينها التي بدأ بها البيت الأول (عيناك) .

وهكذا ، وبعد أن كان محور الارتباط التركيبي أداة الربط (أو) بين البيتين (عَيْنَاكِ غَابَتَا نَخِيلٍ سَاعَةَ السَّحَرْ ،أو شُرْفَتَانِ رَاحَ يَنْأَى عَنْهُمَا القَمَرْ)، يكون محور الارتباط التركيبي بين البيتين (أو شُرْفَتَانِ رَاحَ يَنْأَى عَنْهُمَا القَمَرْ.) (عَيْنَاكِ حِينَ تَبْسُمَانِ تُورِقُ الكُرُومْ) هو تكرار كلمة عيناك ، وهنا نلمح عودة إلى الارتباط بالبيت الأول ، وحين ننتقل إلى البيت (وَتَرْقُصُ الأَضْوَاءُ ...كَالأَقْمَارِ في نَهَرْ).نجد أن أداة الربط (و) هي التي تقوم بمهمة تلاحم البيتين ، فعلى وفق قوانين

النحاة تكون وظيفة الواو هي الجمع بين المعطوف والمعطوف عليه في الحكم والإعراب ، فهي –إذن– تجمع بين (تورق الكروم) و (ترقص الأضواء) ، وهكذا تعود البنية اللسانية في شعر السياب إلى الإفاضة أو الاستطراد ، الذي يحقق تداعيا مفعما بالوصف المرهف لأدق تفصيلات الموضوع . ولو تأملنا البيت الشعري :

وَتَرْقُصُ الأَضْوَاءُ ...كَالأَقْمَارِ في نَهَرْ[1]

لوجدنا أنه يكرس البنية الاستطرادية عبر ارتباطه بالسطر (يَرُجُّهُ المِجْدَافُ وَهْنَاً سَاعَةَ السَّحَرْ) يبدأ بالفعل (يرجه) الذي يعود الضمير فيه إلى (نهر) ، وهذا المفصل يبتعد عن الكلمة الاستهلالية (عيناك) ، وما يلبث السطر السابق الذكر حتى يعيد الارتباط التركيبي بالكلمة الاستهلالية ، فيشرع في وصف (عيناك) ، وإلى هذا الحد يمكن ملاحظة تعلق الأسطر بموضوع معين ، فثمة سطران (أو شُرْفَتَانِ رَاحَ يَنْأَى عَنْهُمَا القَمَرْ).(عَيْنَاكِ حِينَ تَبْسُمَانِ تُورِقُ الكُرُومْ) يتعلقان بـــ (عيناك) في السطر الأول ، و ثمة سطران (4) و (5) لا يتعلقان بها ، ومن ثم يعود التعلق بـــ(عيناك) في السطرين (6) و (7) عبر (كأنما) و (الواو) التي تعطف تغرقان على (تنبض). إذن هناك سلسلة من الاتصال والانقطاع المتناوب على نحو منتظم بالكلمة الاستهلالية[2].

واهتم الشاعر بإنتاج الصور ضمن عدد من الكلمات المتشابهة والمتطابقة والمتعارضة في بعض المواضع والتراكيب التي تضمنتها ،إذ تنوعت الأساليب بين الخبرية والإنشائية دلالات متوازية مع الحالة النفسية التي تتماشى مع معطيات العالم الخارجي (عن الذات):

---

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

[2] – انظر : حسن ناظم ، البنى الأسلوبية ، ص 151 (بتصرف)

أَكَادُ أَسْمَعُ العِرَاقَ يذْخرُ الرعودْ[1]

أسلوب خبري ينِمّ عن مدى القلق الذي يعانيه الشاعر .

ويخزن البروق في السهولِ والجبالْ[2] ،

أسلوب خبري ، و هو استطلاع ذاتي عن بعد .

حتى إذا ما فَضَّ عنها ختمَها الرِّجالْ[3]

أسلوب خبري يعكس الغيرة و الانتظار .

لم تترك الرياحُ من ثمودْ[4]

أسلوب خبري يوضح الحزن و الأسى و اليأس .

فالخبر في ضروبه المتنوعة تتراصف فيه أدوات وأسماء وأفعال تساعد على الاكتفاء أو الطلب أو الإنكار :

وفي العِرَاقِ جُوعْ

وينثر الغلالَ فيه مَوْسِمُ الحصادْ[5]

صورة لا تحتاج إلى تأكيد وخطاب معلوم قياسا على تجربة الشاعر نفسه ولا يمكن أن يتردد عليه المتلقي في الحكم، وصورة الطبيعة الرتيبة لا يمكن أن تتغير:

وَكُلَّ عَامٍ – حِينَ يُعْشُب الثَّرَى– نَجُوعْ[6].

وفي حالات يتطلب الموقف إزالة التردد والشكوك تتغير طريقة الخطاب ومعادلة التأكيد في تفاعل الشاعر مع فكرته وتجاوب المتلقي مع رسالته :

---

[1] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص165.

[2] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص165.

[3] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص166.

[4] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص166.

[5] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص166.

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

كَأَنَّ أَقْوَاسَ السَّحَابِ تَشْرَبُ الغُيُومْ ...
كَأَنَّ طِفَلاً بَاتَ يَهْذِي قَبْلَ أنْ يَنَام: ...
قَالوا لَهُ " : بَعْدَ غَدٍ تَعُودْ" ..
لا بدَّ أنْ تَعُودْ[1]

فالأسلوب الخبري الطلبي في سياقه البلاغي يقتضي مراعاة السامع أو المستقبل فكرة المخاطب بتحفظ فيما يبثه، وأنّه من الممكن أن يقتنع بكلامه ، ويبني رسالته إذا ما تحقق فيها شروط التجاوب ، هاهنا وظّف الشاعر بعض الأدوات / كأنّ / أقواس / وكرّرها في سياق آخر لتحتمل معنى ثان / كأنّ / طفلا ، وفي موقف الإنكار يتطلب أكثر من قرينة ؛ لإزالة كل الشكوك والظنون ولذا يكون الأسلوب قائما على أدوات التوكيد في جملة واحدة مثل : أنّها ، كأنّ ...

وَإنْ تَهَامَسَ الرِّفَاقُ أنَّـــها هُنَاكْ
في جَانِبِ التَّلِّ تَنَامُ نَوْمَةَ اللُّحُودْ
تَسفُّ مِنْ تُرَابِـــهَا وَتَشْرَبُ المَطَر ؛
كَأنَّ صَيَّادَاً حَزِينَاً يَجْمَعُ الشِّبَاك[2]

وأمّا الأسلوب الإنشائي المتنوع على رغم قلته، بالمقارنة مع الأسلوب الخبري الموزع في مستويات القصيدة إلا أنه يكاد يغطي مساحة هامة من مجموع القصيدة ولكنه لا يشكل محور الموضوع الذي أثاره الشاعر ، بما أنّ التوصيف والتشخيص غير كافيين للدلالة على عموم الانشغال والسيطرة على أجزاء الصورة،ومن تلك الأساليب :النداء ، الاستفهام و النفي .

تنقسم الجملة العربية من منظور بياني إلى قسمين : جملة خبرية وجملة إنشائية والجملة الإنشائية هي التي لا تحمل خبرا يراد نقله أو إيصاله ، فهي ليست

[1] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص167.
[2] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص164.

جملة " معلومات " وإنما أقرب إلى شكل اتصالي أو تواصلي ، قد يحمل توجيها أو استفسارا أو إظهارا للوجدان أو الحس ، و تتسع هذه الجملة لمعان و دلالات مختلفة وفق السياق الذي ترد فيه .

ويظهر أن هذا النمط من حيث طبيعته التركيبية التي تتيح توجيه أمر أو خطاب، مناسب وموائم لطبيعة النص " ولأنها تراكيب تنطوي على خطاب صريح فإن المتلقي لا يكون حياديا إزاءها ، إنها توجه خطابها إليه ، تأمر وتنهى وتستفهم وتنادي ، فيصبح شريكا لها في خطابها ، بل إنها لا تتحقق إلا بشراكته وتدخّله، وقد يتسع التفاعل فيأخذ شكلا عمليا أو رد فعل تكتمل به عملية التواصل بين طرفي الخطاب "[1] .

وفيما يلي نتأمل بعض النماذج التي تمثل أنماطا من التراكيب الإنشائية و هي :

المطلب الأول : أسلوب النداء.

يعدّ أسلوب النداء وسيلة لعقد الصلة بين المرسل و المتلقي ، و النـــداء في الأصل هو " طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بحرف نائب منـــاب (أنـــادي) المنقول من الخبر إلى الإنشاء "[2] .

عرّف النداء بأنه " طلب إقبال المخاطب أو دعوته ، وذلك باستعمال حرف ينوب مناب فعل ، نحو : أنادي وأدعو ، وحروف النداء ثمانية ، هي: الهمزة ، ويا وآي ، وأيا ، وهيا ، ووا ، وآ "[3] .

---

[1] ـــ أماني سليمان داود ، الأمثال العربية القديمة دراسة أسلوبية سردية حضارية ، ص 107 .

[2] ـــ أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ص 105 .

[3] – محمد عبد المطلب ، جدلية الإفراد و التركيب في النقد العربي القديم ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، مصر ، ط 1 ، 1995 ، ص 200 .

ولهذه الأدوات معان تحددها طبيعة السياق ، فتجعل " نوعا من الحركـــة في الأداة بحيث تتقارض دلالتها مع غيرها من الأدوات الندائية ، فيعامل البعيد معاملة القريب"[1].

يكتسب النداء في القصيدة وظيفة فنية ثرية بالدلالات والإيحاءات ، ويظهر ذلك في السياقات التي يرد فيها ، وفي القرائن المحيطة به، فصاحب الخطاب هو (المنادي / المرسل) أما المنادى (المستقبل) فهو الطرف الثاني لتركيب النداء .

وتكتسب جملة النداء أبعادا بلاغية متعددة ، خصوصا وأن متلقي القصيدة هو الإنسان دائما ، ويمكن أن نفترض إمكانية أن يكون مرسل القصيدة ومستقبِلها شخصا واحدا ، عندما تأخذ القصيدة تصورا ذاتيا (مونولوج) ، يوجّهه الإنسان إلى نفسه ، في صورة نجوى أو حديث ذاتي يحلل من خلاله ما يمر به من تجارب ،أو يعلق على حدث أو موقف أو تجربة .

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

أصيح بالخليج " : يا خليجْ
يا واهبَ اللؤلؤ ، والمحار ، والردى" !
فيرجعُ الصَّدَى
كأنَّـــه النشيجْ :
"يَا خَلِيجْ
يَا وَاهِبَ المَحَارِ وَالرَّدَى "[1] ...

[1] – أبو السعود محمد بن محمد العمّادي ، إرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب الكريم ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ط 4 ، 1994 ، ج 2 ، ص 32 .

ففي هذا المثال يخرج النداء عن معناه الأصلي ، ولا يُلقى طالبا إجابة النداء أو إقبال المنادى بقدر ما فيه من محمولات وجدانية نفسية ،تعكس المشاعر والانفعالات ويوجد تراتب في هذا النداء ،إذ يتخلل التراكيب الأمثلة (يا واهب الخليج) و" الخليج : النهر و شرم من البحر ،ج : خُلْجٌ ،و جبل بمكة "[2].فالخليج يابسة وماء (يا واهب اللؤلؤ) ،واللؤلؤ وسطه الماء فلا معنى لليابسة،(يا واهب المحار)، وموطن اللؤلؤ المحار فلا معنى للأشياء غير المحار ،وإن كان وسطها الماء ،ثلاثة مقاطع متجاورة تشكل متتالية صوتية ، وإن لم يكن نداء حقيقا ، وفي سياق التعالق بين الذات والغيب والمكان و الفضاء ، تربطها مستويات داخلية ، مصدرها الشاعر نفسه.

فهي عملية انتقائية في إظهار أهمية الحقيقة التي يبحث عنها ، وفضح فساد المحيط الذي يشكل عالما ولكنّه عالم ضحل .

أوصلت الأوضاع الشاعر إلى أن يعبّر عما في نفسه بالنداء والصياح ، فاللؤلؤ والمحار والردى ، توحي بالأمل والخير اثنان ،وللخيبة واحد :الردى ، أمّا قوله : فيرجع الصدى ، تدّل أنه لا يكون الصدى إلا في العزلة والخواء . أما استعمال (كأنّه) فما زال الشاعر يحبّ هذه اللفظة الدقيقة في التعبير عن المعنى المراد.

وفي قوله : (يا واهب المحار والرّدى) جاء الردّ بأمل أقل: المحار مقابل الرّدى !!! صراع نفسي وتردّد وحيرة ، بل وقد يكون المحار فارغا بلا لؤلؤ!!!

ومن خلال ذلك نلاحظ ثراء النداء بالدلالات ، والإمكانات المتنوعة على مستوى الأداة ومستوى الدلالة ؛ إذ وجدنا عبر استخدام أداة النداء إمكانية التعبير عن بعض مشاعر المرسل وتداخلها مع التركيز عليها داخل سياقها اللغوي العام

---

[1] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص166.

[2] – الفيروز بادي : القاموس المحيط ، ص 183 .

فتوظّف الأداة فنيّا لخدمة المعنى المراد التعبير عنه، وتشي بدلالات تتجاوز الأصل اللغوي التقريري ، كما وجدنا أنّ دلالات هذا النمط التركيبي (أسلوب النداء) يحفل بالمعاني التي يفهمها المتلقي عبر قراءة النص .

المطلب الثاني : أسلوب الاستفهام .

يعدّ الاستفهام من التراكيب التي تحمل إمكانيات التواصل بين المرسل والمتلقي لما تحويه من مضمون وجداني ونفسي، ولما يتيحه من وسائل تأثيرية في المتلقي فالاستفهام أو السؤال من " أكثر التراكيب اللغوية الفنية استدعاء للمثيرات عند المتلقي، فهو يمارس إثارة الدهشة الناجمة عن قطع رتابة التلقي المستكين ، ورضوخ المتلقي لخمول وطأة استقبال التراكيب الجاهزة، ويمارس فعل المفاجأة التي تنتهك جمود التوقع لتنشئ جدلية حيوية حركية بين المبدع والمتلقي ، عبر تركيب السؤال ذلك الذي يجعل المتلقي فاعلا أصيلا في التجربة الإبداعية بما تتضمنه من جدلية لا تزول بين المبدع والمتلقي "[1].

وعرّفه الرّماني(ت384ه) بأنه " طلب الفهم "[2] ؛ أي طلب العلم بشيء لم يتقـــدّم علم به .

و لهذا الأسلوب أدوات خاصة ذكرها النحاة في دراستهم له مشـــيرين إلى معانيها ، وهذه الأدوات هي : الهمزة ، وهل ، وما ، ومَن ، وكم ، وأين، ومـــتى ،وأنّى وأيّان ، وأيّ[3].

ويرد الاستفهام في القصيدة بوصفه أحد الأساليب الإنشائية ، التي تتيح إمكانية واسعة للتعبير عن معان ، ودلالات شتى تخرج عن معنى الاستفهام الأصلي

---

[1] – عيد بلبع ، أسلوبية السؤال : رؤية في التنظير البلاغي ، دار الوفاء ، القاهرة ، ط 1 ، 1999 ، ص 77 .

[2] – الرماني ، الحدود في النحو (ضمن رسائل في النحو و اللغة) ، تحقيق و شرح و تعليق : مصطفى جواد و يوسف يعقوب ، دار الجمهورية ، بغداد ، 1959 ، ص 42 .

[3] – ابن فارس : الصاحبي في فقه اللغة و سنن العرب في كلامها ، تعليق : أحمد حسين بسج ، منشورات محمد بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت، 1997 ، ص 101 ـــــــــــ 102 .

إلى معان بلاغية، ومجازية تفهم من السياقات التي يرد فيها هذا الاستفهام ، ويعد السؤال من الأساليب الأكثر ثراء في الدلالات ، والإيحاءات التي يستعصي تحديدها فهي كثيرة غزيرة ومختلطة متشابكة[1] ، وهو " يفتح عالما من الرؤى حين يصدم المتلقي في موقف تشعبت فيه الآثار بتشعب المؤثرات"[2].

والاستفهام "معنى من المعاني يطلب فيه المرسل من المتلقي أو المتكلم من السامع أن يُعلمه بما لم يكن معلوما عنده من قبل "[3].

ونقف هنا عند مسألتين ؛ الأولى تتصل بتعريف الاستفهام، و الثانية تتصل بورود الاستفهام في معناه الأصلي في قصيدة أنشودة المطر؛ أمّا المسألة الأولى فإنّ الاستفهام لا يقتصر على تركيب يتصدر بأداة فهو" باب من أبواب المعنى يؤدى بأداة ويؤدى بفعل ، ويؤدى بنغمة صوتية ، وكلّ هذه العناصر يؤدي معناه ،ويقع في موقعه أصالة وليس نيابة عن غيره ، فهو في موقعه أصل "[4].

كما أنه تعبير تتأتى دلالته في كثير من الأحيان ممّا هو خارج التركيب ذاته بحيث يكون للسياق والموقف والانفعال والمرسل والمرسَل إليه دور وأثر في تحقيق الدلالة ،و" يقوم في حقيقته التركيبية على تحويل تركيب إخباري ، ليغدو استفسارا من خلال الأداة أو التنغيم "[5].

أمّا مّا يتصل بالثانية فإنّ الاستفهام في القصيدة يكاد لا يرد في معنى الاستفهام الأصلي ، ولعلّ هذا مناسب في انزياحه البلاغي مع طبيعة السطر

---

[1] – انظر : عيد بلبع ، أسلوبية السؤال : رؤية في التنظير البلاغي ، ص 76 .

[2] – المرجع نفسه ، ص 85 .

[3] – عبد الفتاح عثمان ، دراسات في المعاني و البديع ، مكتبة الناشر ، حلوان ، دمشق ، 1982 ، ص 89 .

[4] –خليل أحمد عمايرة ، أسلوبا النفي و الاستفهام في العربية في منهج وصفي في التحليل اللغوي ، منشورات جامعة اليرموك ، الأردن ، 1980، ص 50 .

[5] – انظر : سمير شريف استيتية ، الشرط و الاستفهام في الأساليب العربية ، ط 1 ، عمان ، 2000 ، ص 98.

المتضمن استفهاما حيث لا ينتظر من المتلقي عند إيراده في موقف ما جوابا على هذا الاستفهام ،وهذا ما يغني ذلك الموقف بالدلالات والإيحاءات .

ويتوزع الاستفهام في الأبيات(المتصدرة أو المتضمنة أداة الاستفهام) على أدوات مختلفة (الهمزة ، كيف ، كم) ، كما تتنوّع تراكيب الاستفهام فيها ، ويأتي التركيب الذي ترد فيه أداة الاستفهام مَتْلُوَّةً بفعل مضارع هو التركيب الأكثر شيوعا في القصيدة و من أمثلته :

أتعلمينَ أيَّ حُزْنٍ يبعثُ المَطَر ؟

وَكَيْفَ تَنْشج المزاريبُ إذا انْهَمَر ؟

وكيفَ يَشْعُرُ الوَحِيدُ فِيهِ بِالضّيَاعِ[1] ؟

ويظهر عندنا في إطار ملمح الاستفهام في هذه الأمثلة ،أنّ أدواته غالبا ما تتصدر أفعالا ، لاسيما المضارعة منها(**أتعلمينَ ، كَيْفَ تَنْشج ، كيفَ يَشْعُرُ**) "المشحونة بمعاني الحيرة ،وعدم الاطمئنان ، هذه المعاني المتحركة بحركية الفعل الناقل لزمن الحدث منذ الأزل إلى الأبد في صراع نفسي دائب تتعدد فيه وجوه الشك وتتجدد "[2].

جاءت استفهامات السياب على شكل تراكيب مجتمعة،و"هي بمثابة الخرجات المنشطة لحركة القصيدة"[3].

فهذه التساؤلات المتتالية تثير ذهن المخاطب، وتبعد به عن رتابة الأسلوب التقريري؛ لأن الشاعر لم ينتظر جوابا، وإنما يسأل الحبيبة الغائبة عن طبيعة الحزن ويستثير علاقة وجوده بها، كعلاقة الحزن بالمطر، وفيه لا ينتظر هذا النوع من الأساليب الإجابة بقدر ما يشرك المتلقي تكرار السؤال ، وإعادة صياغته بدلالات

---

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

[2]– عبد الرزاق العجيلي : البنى الأسلوبية : دراسة في الشعر العربي الحديث ، ص 131.

[3] – محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات ،ص 351.

مختلفة ومقنعة ، غير تلك التي طرحها الباثّ أو المؤلف ، ويصبح بذلك المتلقي طرفا أساسيا في عملية التصور، ولو في صورة نكرة في سياقها اللغوي، ويترك المجال للذوات الأخرى تقوم بدور العنصر الفاعل في تحديد الصورة في تركيب جديد، إذن حضور الصورة الرئيسة في معادلة الباثّ والمتلقي ، تتحول إلى باثّ جديد يجدد الطرح من منطلق تجربة مشتركة :

وكيفَ يَشْعُرُ الوَحِيدُ فِيهِ بِالضّيَاعِ[1] ؟

انتقال من حالة الإدراك (أتعلمين) إلى الكيف (كيف تنشج / كيف يشعر)

ويأتي الاستفهام بدلالات متداخلة، لا يمكن قصرها على معنى بلاغي واحد إذ ثمة ظلال إيحائية تكشف عن نفسية المرسل ، فهو تساؤل عن الحال ، والكيفية التي قد تتيح للمرسل أن يسأل فيها المخاطب، كما تحمل قدرا من الاستغراب والتعجب.

ونجد السياب يغيّر ويلوّن في الأدوات والمعاني التي يخرج إليها الاستفهام حسب نفسيته ، وموضع الخطاب، ونوع المخاطب، وهذا واضح من المثال الذي تأتي فيه أداة الاستفهام يليها فعل ماض ، ومن ذلك قوله :

وَكَمْ ذَرَفْنَا لَيْلَةَ الرَّحِيلِ ، مِنْ دُمُوعْ[2] ؟

ويعطي الاستفهام ظلالا غنية محمّلة بالاستغراب من خلال إظهار كمية الدموع المذروفة ليلة الرحيل . ولو صيغ بأي تركيب آخر لما وصل المعنى المراد .

المطلب الثالث : أسلوب النفي.

تلجأ العربية إلى النفي كواحد من الأساليب، وهو " باب من أبواب المعنى يهدف به المتكلم إخراج الحكم في تركيب لغوي مثبت إلى ضده ، وتحويل معنى ذهني فيه الإيجاب والقبول إلى حكم يخالفه إلى نقيضه، وذلك بصيغة تحتوي على

---

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

[2] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص165.

عنصر يفيد ذلك ، أو بصرف ذهن السامع إلى ذلك الحكم عن طريق غير مباشرة من المقابلة أو ذكر الضد، أو بتعبير يسود في مجتمع ما فيقترن بضد الإيجاب والإثبات"[1].

كما أنّ النفي يفيد " معنى الطرح والإخراج والاقتطاع ، وهو نقيض الجمع والضم والإحاطة، ونفي حدوث الفعل: إخراجه من صفة الحدوث واقتطاعه وطرحه بعيدا عن دائرة الكينونة؛ لأن الحدوث إيجاب على الإطلاق ، والنفي إخراج حدث بعينه من الوجود المطلق من الإيجاب "[2].

اختار الشاعر هذا النمط التركيبي بوصفه نمطا قادرا على التعبير عن محمولات النفس النازعة إلى الرفض والمنع والإزاحة والنفي ، كما أنّ الرسالة التي تحملها القصيدة قد تحمل الإيجاب، وقد تحتاج إلى النفي ، وفي هذا الحال يكون الخيار استخدام هذا الأسلوب التركيبي التعبيري لإيصال الرسالة التي تحمل دلالة المخالفة والضد، وكثيرا ما تتعمق هذه الدلالة فتنحو نحو معان غير تقريرية أو مباشرة ليصبح الرفض والنفي والمخالفة تعبيرا عن موقف السخرية والاستهزاء ، وغير ذلك من الأمور التي تعرض في حياة الجماعة ، وتستخدمها في صورة معايير تنظم الوعي الجماعي .

ويشيع أسلوب النفي في النص شيوعا بيّناً ، يتجلى في الأدوات التي تحمل في معناها النفي من مثل :

فَلَمْ يَجِدْهَا ، ثُمَّ حِينَ لَجَّ في السُّؤَال
لم تترك الرياحُ من ثمودْ[3]

---

[1] – خليل أحمد عمايرة ، أسلوبا النفي و الاستفهام في العربية ،ص 56 .

[2] – منير سلطان ، بلاغة الكلمة و الجملة و الجمل ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، مصر، 1988 ، ص 166 .

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

و " يرى جمهور النحاة على أن (لم) في استعمالها في كثير من شواهد العربية حرف جزم ونفي وقلب، تنفي المضارع وتجزمه ، وتقلبه إلى معنى الماضي على خلاف (إن) الشرطية التي تحول الماضي إلى المستقبل ..."[1].

ومن أمثلة النفي نجد :

حتى إذا ما فَضَّ عنها ختمَها الرِّجالْ

مَا مَرَّ عَامٌ وَالعِرَاقُ لَيْسَ فِيهِ جُوعْ[2]

و " تدخل (ما) على الجملة الفعلية ولا تترك أثرا على الفعل ، وتدخل على الجملة الاسمية فتحولها من الإثبات إلى النفي "[3].

ولا يمكن للقارئ أن يهمل الظواهر اللغوية ، بل عليه أن يحاول اكتشاف ما وراء تلك الظواهر ، حيث " يهتم الباحث اللغوي بالبحث عن النظام اللغوي العام الذي تكمن وراءه الظواهر اللغوية المختلفة ، في الخطاب ، وفي الشعر ، ثم ينظر في خصوصيات الشعر مثلا ، والخصائص اللغوية التي يتميز بها عن لغة الخطاب العادي ... فالبحث في نحو اللغة وقوانينها يقتضي النظر في الظاهرة أولا ، ثم خصوصيات الظاهرة ثانيا "[4].

إنّ هذا التوزيع للأنساق اللغوية يمثل ملمحا لسانيا يتكئ المبدع عليه في بناء النص ، فليست العبرة في وجود الاستفهام والنفي والنداء ، بل العبرة في توظيف هذه الأساليب، والقدرة على جعلها متناغمة، حيث" ترتبط دراسة الأساليب ارتباطا وثيقا بالبحث في أنماط التنوعات اللغوية العامة "[5] .

---

[1] – الميداني ، مجمع الأمثال ، ج 1 ، ص 49 .

[2] – بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، ص165.

[3] – خليل أحمد عمايرة ، أسلوبا النفي و الاستفهام في العربية ، ص 65 .

[4] – سمير استيتية ، منازل الرؤية منهج تكاملي في قراءة النص ، دار وائل للنشر ، عمان ، ط 1 ، 2003 ، ص 22 .

[5] – صلاح فضل ، علم الأسلوب و صلته بعلم اللغة ، مجلة فصول ، المجلد 5 ، العدد 1 ، 1984 ، ص 48 .

وبالتالي فأساليب النداء والاستفهام والنفي ، شكلت نسقا حواريا ينسجم مع قضية الشاعر، وهذا الانسجام يمثل لحظة من الالتقاء بين لغة النص ، وقضية الشاعر ورؤيته.

المبحث الرابع :التقابل السياقي بين المفردات.

يعدّ التقابل بين المفردات من الظواهر التي تدخل في تشكيل النص، وهي ليست بالضرورة من الأضداد دائما، فالتقابل والمقابل واحد، ويراد بهما في اللغة: المواجهة[1] ، ويعني التقابل – أيضا – التعادل ، إذ يقال : " وزنه : عادله وقابله."[2]. وقد عُرفت هذه الظاهرة لدى البلاغيين القدماء باسمي (الطباق) و(المقابلة) ، وقد ذكر الراغب الأصفهاني (ت 356هـ) هذه المصطلحات التي تندرج ضمن مفهوم (التقابل) على حين بين أن (الضد) من المتقابلات ، وأن الشيئين المتقابلين هما " الشيئان المختلفان للذات، وكل واحد قبالة الآخر ، ولا يجتمعان في شيء واحد في وقت واحد، وذلك أربعة أشياء : الضدان كالبياض والسواد ، والمتناقضان كالضعف والنصف، والوجود والعدم ،كالبصر والعمى ، والموجبة والسالبة في الأخبار نحو كل إنسان هاهنا ، وليس كل إنسان هاهنا "[3].

وفرّق البلاغيون[4] بين المفاهيم من حيث إن مفهوم (المطابقة)لا يكون إلا بين الأضداد ، على حين يتسع مفهوم (المقابلة)؛ ليكون بالأضداد وبغيرها ، إذ علّل ابن الأثير(637هـ) إيثاره تسمية (الطباق) بـ (المقابلة) بقوله : " لأنّه لا

---

[1] – ابن منظور : لسان العرب ، مادة (قبل) ، م 14 ، ص 57 .

[2] – ابن منظور : لسان العرب ، مادة (وزن) ، م 17 ، ص 339 .

[3] – الراغب الأصفهاني : المفردات في غريب القرآن ، تحقيق: محمد سيد كيلاني ، دار المعرفة ، بيروت،د ت، (ضد) ص 293 .

[4] – ينظر :ابن أبي الأصبع : تحرير التحبير ، تحقيق ،حنفي محمد شرف ، لجنة إحياء التراث الإسلامي ، القاهرة ، ط 1 د ت ، ص 179 . و ابن الأثير : المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، ج 2 ، ص 280 . والزركشي : البرهان في علوم القرآن ، ج 3 ، ص 458 .

يخلو الحال فيه من وجهين : إما أن يقابل الشيء بضده، أو يقابل بما ليس بضده"[1] ، فهو يتضمن أشكال التناقض والتضاد والتعاكس والاختلاف .

وقد عرّفهما أبو هلال العسكري (395ه) حين قال : " إن المطابقة في الكلام هي الجمع بين الشيء وضده في جزء من الرسالة أو الخطبة أو بيت من بيوت القصيدة، مثل الجمع بين السواد والبياض، و الليل والنهار ، والحرّ والبرد "[2]، وإن المقابلة هي " إيراد الكلام ثم مقابلته بمثله في المعنى أو اللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة "[3] .

ويتخذ التقابل صورا متعددة منها : أنه يكثر وروده في اللغة بين المفردات نحو: التقابل الحاصل بين الأسماء كـــ (الحق والباطل) ، أو بين الأفعال نحو:(يهدي) و(يضل) أو بين الأسماء و الأفعال نحو (الجهر) و (تكتمون) .

وقد يرد التقابل بين الجمل والتراكيب ، ومثاله : تقابل فعلين وفاعليهما، على نحو ما في قوله تعالى" **وَقُلْ جَاءَ الْحَقُّ وَزَهَقَ الْبَاطِلُ** "[4]. أو تقابل فعلين ومفعوليهما ما في قوله تعالى" **لِيُحِقَّ الْحَقَّ وَيُبْطِلَ الْبَاطِلَ وَلَوْ كَرِهَ الْمُجْرِمُونَ**"[5]. أو تقابل فعلين ومتعلّقيهما من ظرف أو جارّ ومجرور ، أو وصف ، ومنه قوله تعالى " **فَلْيَضْحَكُوا قَلِيلًا وَلْيَبْكُوا كَثِيرًا** "[6].

وقد يكون التقابل التركيبي اسميا ، نحو قوله تعالى " **وَاللَّيْلِ إِذَا يَغْشَى** * **وَالنَّهَارِ إِذَا تَجَلَّى**"[7]،وكما وقع التقابل بين الجمل والتراكيب، فقد يقع بين

---

[1] – ابن الأثير : المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر ، ج 2 ، ص 280 .

[2] – أبو هلال العسكري : الصناعتين ، ص 316 .

[3] – المصدر نفسه ، ص 346 .

[4] – سورة الإسراء ، الآية 81.

[5] – سورة الأنفال ، الآية 8 .

[6] – سورة التوبة ، الآية 82 .

[7] – سورة الليل ، الآية 1 ـــــــ 2

صورتين متضادتين يكون التقابل عنصرا أساسيا في بنائها، وتلخص هاتان الصورتان موقفا نفسيا معينا وتبرز ملمحا جماليا بشكل يجعلهما ذا أثر بالغ في المستوى الشعوري للمتلقي ، وذلك من خلال القيم والقدرات التعبيرية المتميزة .

وقد جعل القرآن الكريم بهذا الأسلوب من التقابل بوصفه أحد أساليب الكلام المتبعة لدى العرب ، ولغة القرآن جاءت على وفق لغتهم ، ومن ذلك قوله تعالى " **أَمَّنْ هُوَ قَانِتٌ آنَاءَ اللَّيْلِ سَاجِداً وَقَائِماً يَحْذَرُ الْآخِرَةَ وَيَرْجُو رَحْمَةَ رَبِّهِ قُلْ هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لا يَعْلَمُونَ** "[1].

فقد ميّز القرآن الكريم في هذه الآية بين موقفين متناقضين، هما : موقف العبد القائم لله تعالى القانت له ، والآخر : التارك لآيات الله سبحانه وتعالى ، وقد حذف من الآية بدلالة السياق الذي دلّ على الموقف المضاد المقابل المحذوف ، وهو قوله تعالى : (والّذين لا يعلمون) فيكون التقدير" هل يستوي الذين يعلمون، وهم الذين صفتهم أنهم يقنتون آناء الليل سجّدا وقياما ، والذين لا يعلمون ، وهم الذين وصفهم عند البلاء والخوف يوحّدون ، وعند الراحة يشركون "[2].

ويتّضح ممّا تقدم أن للتقابل الدلالي فاعلية وقدرة كبيرة على إبراز دلالات الألفاظ والتعابير، ولا سيما في الأسلوب القرآني الذي اتّسم بسمة واضحة بإيراد تقابلات لفظية ظاهرة من خلال ورود المعنى المقابل في أحيان، ومعنوية خفية لا يسهل تحديدها إلا بالاستعانة بالقرائن الدلالية سياقية كانت أم حالية أم عقلية في أحيان أخر .

وقد حفلت قصيدة " أنشودة المطر" للسيّاب بإيراده التقابلات، متخذا من هذا الأسلوب وسيلة للتعبير عن أفكاره وتبيانها بشكل دقيق ، وذلك بإيراده المعنى

---

[1] – سورة الزمر، الآية 9 .

[2] – فخر الدين الرازي : التفسير الكبير ، دار الكتب العلمية ، منشورات محمد علي بيضون ، بيروت ، ط 1 ، 2000 م 26 ، ص 251 .

المقابل؛ لإظهار المعنى المراد، وهذا التقابل لا يتأتى من معجمية المفردات بل من موضعيتها وسياقها.

يقول الشاعر:

ـــــــــــــــ دِفءُ الشِّتَاءِ فِيـــهِ وَارْتِعَاشَةُ الخَرِيف[1]،

دفءالشتاء

ارتعاشة الخريف

ـــــــ وَالمَوْتُ، وَالميلادُ، والظلامُ، وَالضِّيَاء[2]؛

الموت

الميلاد

الظلام

الضياء

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

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

وممّا جاء في النص كمتضادات عكست اضطراب نفس الشاعر ، وحيرته بين التفاؤل والتشاؤم فالطبيعة التناقضية ،" التي تولد الحركة ، تأخذ في هذه الصورة الشعرية ، شكلا تقليديا، توازن الطباق ، الدفء والارتعاشة ، الشتاء والخريف ثمّ الموت والميلاد، الظلام و الضياء ، تناقض بسيط وواضح ، هنا أيضا تبرز أهمية الصورة الشعرية كعنصر إيقاعي ، الجملة الشعرية تبحث عن جميع إمكانيات إيقاعها ، تلجأ إلى كل شيء، وتقدم تنوعا يبدو غريبا في مقترب الصورة الشعرية في هذه القصيدة"[1].

إنّ هذا التقابل السياقي يعكس خلفية كلها طموح وأمل لغد أفضل ، كما تمثل في الوقت ذاته رؤية الشاعر ، وما يأمله من أمته تجاه العدو ، فقد قدّم الموت على الميلاد ، والظلام على الضياء ، أي أن المحنة يعقبها الفرح، فهي تحمل بين طياتها وصية مفادها : عليك أن تصارع الموت والظلام كي يتحقق لك الميلاد والنور.

نخلص من ذلك إلى أنّ العناصر التي يتشكل منها ما يسمّى في التراث النقدي العربي بالجزالة، أو ما يسمّيه جاكبسون(1896م-1982م) بمعيار التميز في الأداء الشعري، فالتضاد يتحقق في عنصر واحد ، وهو عنصر الدلالة المعجمية. أما التماثل فيتحقق في عدة عناصر كما بيّنا تحققها على المستويين الصوتي والنحوي.

إنّ عناصر التماثل والتضاد هذه تمثل خاصية من أهم خصائص اللغة الشعرية ألا وهي التوازي. الذي يعرفه جاكبسون(1896م-1982م) بأشكاله المتعددة بأنه " توزيع متناسب للثوابت والمتغيرات"[2].

---

[1] - إلياس خوري : دراسات في نقد الشعر ،ص 51 .

[2] - رومان ياكبسون، قضايا الشعرية ، ص33.

وهو بذلك يختلف اختلافا جوهريا عن التكرار. قد تبدو البنى التناظرية للبيت مجرد تكرار، إلا أنها ليست كذلك. فالبنية المنمطة(المقولبة) التي تتشكل من الوحدتين والتي تتألف من أربع كلمات مفردة متماثلة صرفيا ونحويا هي البنية التي يصرّ الشاعر على اختيارها من بين خيارات لا متناهية توفرها له اللغة.

وهو في إصراره هذا وتحديده للخيار الوحيد من بين خيارات متعددة إنما يقوم بذلك من أجل خلق بنية تكوّن عناصر التماثل فيها متعددة ومتغايرة داخل بنية يكون عنصـــر التضاد فيها واحدا فقط (وهو بالضبط ما يرمي إليه الشاعر في البيت).

فاختيار الشاعر لقالب التوازي النحوي يجعل الكلمات المفردة وزوجي الكلمات في كلتا الوحدتين والوحدتين معا ، بنى متناظرة متتابعة دون استخدام مثلا الواو أو الفاء أو ثم...الخ ودون اختيار صيغ صرفية أخرى غير أسماء الفاعلين...إلخ من الخيارات المتاحة له (إن افتراض فعل الشاعر هذا لضرورات الوزن هو افتراض ساذج)، فاختيار ما اختار الشاعر في الوحدة الأولى يوازي اختيار ما اختار في الوحدة الثانية. وحضور الواو في الوحدة الأولى يوازي حضورها في الوحدة الثانية وهكذا فتصبح لعبة الغياب والحضور اللفظية في تناظريتها تأدية (لا وصفا أو تصويرا) للحدث، موضوع اللغة الشعرية في البيت ، وذلك من خلال جعل تتابع البنى المتماثلة تتابعا مطردا يوهم المتلقي، وخلق الوهم التخيلي هنا هو ما أسميناه بخلق الواقع الافتراضي، بأنّ الحدث موضوع اللغة الشـــعرية ليس سلســـلة مطّردة من الحركات المتماثلة فحسب ، وإنما هو أيضا حركة واحدة تتشكل من سلسلة مطّردة من الحركات المتماثلة.

وهنا طبعا يكون التقابل قد لعب دوره جنبا إلى جنب مع التوازي، وهو الهدف أو الغرض الذي حتم على الشاعر خياراته الصرفية والنحوية في السلوك اللفظي الذي اختاره للغته الشعرية أن تسلكه.

نخلص من ذلك إلى أنّ الوظيفة الشعرية التي تؤديها اللغة في وحدات القصيدة تتم من خلال جعل اللغة الشعرية تحاكي في بناها اللفظية التناظرية والتقابلية على المستويات الثلاثة الحدث الذي تعبر عنه ، لا من خلال وصف أو تصوير أو محاكاة ذلك الحدث بل تخلق واقعا لفظيا قائما بذاته يكون بديلا لفظيا(افتراضيا) لواقع فيزيقي لما اختاره الشاعر ليكون مادة أو موضوعا لقصيدته الشعرية.

ولعلّ السحر والجمال ، كلّ الجمال ، هو أن الشاعر أحسن اختيار الكلمات التي بنى عليها الثنائيات الضدية، فجاءت الموجة متناسقة الألوان فاتنة للناظرين كقطعة القماش التي أحكم الخياط الماهر نسيجها ؛ فصارت تسحر العقول والقلوب. وإذا كان الشعر فنّا فإنّ سبكه وتوظيف اللغة بقدرة عالية تمثّل فنّا يزين الشعر،ويقدمه في أبهى حلّة .

لاحظنا كيف استطاع الشاعر التعامل مع خياراته اللغوية من خلال تحليلنا للمستويين الصرفي والنحوي ، تحليلا يوحي وكأنّ هذين المستويين يعملان بشكل منفصل (وهو أمر لا بد منه بطبيعة الحال لأغراض الدراسة والتحليل) ولا حاجة للقول بأن المستويين يعملان معا وفي آن واحد ، ولا يمكن الفصل بين الأثر الذي يحدثه كل منهما.

وتجدر الإشارة إلى أن المستوى الصوتي يقوم بربط المستويين مع بعضهما ربطا يجعل المستويات الثلاثة تشتغل اشتغالا تكامليا ، وتفاعليا يترك تأثيره على المتلقي مرة واحدة وفي آن واحد.

خاتمة

أودّ أن أشير في بداية هذه الخاتمة إلى النتيجة الأهم التي توصلت إليها ألا وهي نجاعة دراسة ظواهر اللغة دراسة تكاملية ، وأعني بها النظر إلى علوم العربية نظرة شاملة للارتباط الوثيق فيما بينها من نحو وصرف وتركيب ككل متكامل يؤدي إلى نتائج واضحة ومفيدة لمختلف الظواهر التي تكتنف اللغة . ويمكن تلخيص جملة النتائج الأخرى التي توصلت إليها الرسالة فيما يلي :

أولا : نتائج عامة :

لقد كان المستوى الصوتي للشعر محفّزاً للعرب عموماً ولأَرباب الفصاحة خصوصاً للتأمّلِ في أبياته وتنبيهاً لهم على ضرورة الإِفادة من الزخم الصوتي الذي جمعته لغتهم.

فصوت الحرف يبعث على تأمّل العلاقة بينه وبين الدلالة التي أفادها. فقد كانت العلاقة وثيقة بين صفات الحرف من الشدة والجهر واللين وما في البيت الشعري من إحساس كالشدة في وصف الألم والجوع وغيرهما، واللين والرّقة في وصف الحبيبة. وقد تكوّن الروابط حسب المخرج الصوتي للأحرف مع ما جاء ذكره في القصيدة . وما هذه المعاني إلا دلالات لبيان الإعجاز اللغوي للصوت العربي على وجه الخصوص.

ولم تكُن الصوامت وحدها التي انفردت بدلالة صوتية تستدعي التأمّل بل كان للمصوتات الأَخرى النصيب الأَوفى في ذلك الاستدعاء، فقد كانت ذا تركيب صوتي تستوحي منه أهمية ما يراد الإخبار عنه، فكلٌّ من الجملة الخبرية، والاستفهام يحملُ أَصواتاً موافقةً مع ما يُراد بيانه في القصيدة ، وبهذا يكون الملحظ الصوتي الذي يتصدّر البيت الشعري متوافقاً دلالياً وصوتياً مع المضمون ، وذلك من حيث صفات الحروف ومخارجها ومضامين البيت.

أمّا الحديث عن الحزن والأسى من لدن السياب فقد جعل المدَّ والاستطالة والانفتاح الصفات المميزة لأحرفها، فقد جاءت أصواتُها مغرقةً في الطول، ناصعة مقلقلة، فضلاً عن التشديد الذي يحمله بعضُها، فهذه الصفات تجعل اللفظ ذا فخامة ووقع في النفس ،تتبيّن شدّتُه من تركيبه الصوتي . وتستوحى من ميزات أحرفه أَهليتُه بالترويح عن النفس والإمعان فيها. مما يجعل نصاعة الأحرف والإِغراق في طول الصوت يتكرر مرةً تلو الأخرى لتتصور بأَنَّ الصيغة الواحدة ذات الإِيقاعات المختلفة تخبر بأَن الحدث الواحد المأمول له دلالته الخاصة.

أَمّا حين نتأمّل البحث في الأَلفاظ التي اعتمدت في سياق القصيدة ، وكأنها قد أُوقدت؛ يُوحي جرسُها بحرارتها وتوهّج عبارتها ، فقد كان لكلِّ لفظ من ألفاظ النص الشعري، صدى صوتي يتوافق مع الأصداء المحيطة بالشاعر. فالجزئيات اجتمعت لتكوّن الكليّات لإفادة دلالات معينة .

أمّا لفظة مطر التي اعتمدها السياب من عنوان قصيدته ، وحتى ختامها فقد كان للوقوف عند حرف معيّن منها ولتكرار هذا الحرف الأثر الكبير في استدعاء المتلقي للتأمل في مواضع الوقف ولاسيما أنَّ الجرس الموسيقي ذاته يتكرر حيناً بعد آخر.

أما الانتقال من حرف إلى آخر فيجعل المتلقي ينتقل مع المعاني إلى أَن يصل إلى المراد وهذا ما تجلّى بأبهى صوره في النص إذ انتقلنا من الراء إلى اللام وهذا يعني أنَّ الانتقال يتم بين الأَحرف المتقاربة فالراء أخت اللام.

فما حوته الأصوات على تباين أضربها تجعل قارئ القصيدة لا يملّها ؛ لما تحققه من جمال صوتي يحدث نغمةً موسيقيةً لها وقعها في النفس لما ينشأ عنها من تناغم لفظي بسبب موسيقى الحروف والذي يشكل إيقاعاً خاصا بها.

وممّا لا شك فيه أن اعتماد القصيدة الإِيقاع الصوتي للحروف في تجسيم الحدث كان بمثابة الموسيقى التصويرية التي ترافق المشاهد المعروضة، فالسيّاب

يعرض المشهد وموسيقاه مرافقةً له يعيها من له دراية بالأَصوات، وبهذا يكون الحدث صورة تُشاهد وصوتاً يُسمع مما يزيد من تحفيز متلقّيها.

ويشكل الإيقاع جزءا أساسيا من بنية النص ، إذ تميز برنين وجرس واضحين يلعبان دورا مهما في الإيحاء باكتمال القصيدة واستقلالها ويساهمان في عملية التواصل بين المرسل والمتلقي .

أما المستوى الصرفي فأَبرز ما لوحظ فيه أَنَّ السياق الشعري هو الذي يخلق للبناء دلالته لذا ينبغي علينا الإمعان فيه من كافة جوانبه زمانية، ومكانية، وغيرها بالإضافة إلى معاني الصيغ الصرفية ، فيكون للسياق أَثره في منح الدلالة ويكون للبناء أَثرهُ في إِضفاء الشدة والتأكيد عليها، لذا فقد كان استجلاء المعاني التي تؤديها البنية الصرفية وذلك من خلال الموافقة بين المعنى الصرفي للصيغة المعتمدة والسياق الذي جاءت فيه.

وقد استطاع البحث الكشف عن الدلالات الناتجة عن التوظيف البلاغي التي تخدم الغرض المدروس.

ومما هو واضح في هذه الدراسة وغيرها، أَنَّ الصرفيين واللغويين القُدامى والمحدثين جعلوا لكل صيغة صرفية معنى خاصاً بها، أو عددا من المعاني تتجمّع حول صيغة صرفية واحدة، وهذا منهج معياري أَلزم فيه العلماء أَنفسهم، إلا أَنَّ بعض مواضع القصيدة خرجت من هذا المنهج لتخطَّ لنفسها دلالات غير ما أُفيدت من قبلُ.

وعلى المستوى التركيبي اهتم الشاعر بالترابط النحوي بين الكلمات في تركيب جمل دالة ، تعتمد على العلامات التركيبية والتبادلية بين الألفاظ مما شكّل – بتفاعلها مع السياق وتداخلها مع المعنى – قوة فاعلة ، ومن ثم تفنّن الشاعر في استخدام تقنية " التقديم والتأخير " ، و" الحذف و الذكر " ، و" التنصيص والاعتراض "؛ وإنها من الظواهر التي تعنى بتغيير الترتيب بين العناصر التي يتكون

منها البيت الشعري بتقديم أحدهما أو حذفه ؛ مما يؤدي إلى دلالة معنوية يهدف إليها الشاعر .

وقد بيّنا في هذا المستوى – التركيبي – أهم الأَساليب الإنشائية للخطاب المباشر، كالنهي، والنداء، والاستفهام. فكلٌّ من هذه الأَساليب له تأثير في نفس متلقّيه إذ يساعد على تأجيج المشاعر وتحفيز الهمم فيعمل على تكوين رد فعل آني له بالغ الاهتمام عند متلقّيه باستدعائه إلى الإِمعان في ذلك الخطاب ؛ لأَنَّ الأُسلوب الخطابي يحتاج إلى استدلال عقلي وتأمّل يجعله ذا قدرة على الإقناع القائم على أُسس استنتاجية ؛ لما تصوّره الخطابات من أَحداث عن طريق الكلمات ونقلها إلى ذهن المخاطب .

أمّا التقابل السياقي بين المفردات فيؤكد دوره الذي لا يقل أهمية عن دور الإيقاع في الإشعار باكتمال الجملة واستقلالها واكتفائها بذاتها من خلال انتظام التركيب اللغوي في النص ضمن أنساق من الموازنات والتقابلات ، وفي تراكيب ثنائية قادرة على حمل الدلالات والإيحاءات التي تكتنزها ، وقابلة للتوسع الدلالي في أقل الألفاظ الممكنة .

ثانيا :نتائج خاصة بشعر السياب:

-إن أبرز نتيجة يمكن أن نخرج بها من قراءتنا لبنية القصيدة عند السياب هي أن الشاعر المعاصر عموما مشغول بالخروج على المؤسسة الشعرية القديمة ، وتجاوز قوانين الكتابة التي تواضع عليها الأسلاف ،وقد تجسد هذا الخروج في شكل بحث دائم عن نمط جديد في الكتابة والإفلات من قيود الشكل الشعري القديم .

– تفجير الوحدة الصغرى التي قال العرب بضرورة استقلاليتها في صلب القصيدة ونعني بذلك البيت الشعري لصالح الوحدة الكبرى ،أي القصيدة . فلم نعد نجد الحدود الفاصلة بين الوحدات بمعنى ذلك أن التوجه الشعري الجديد يطرح النص كوحدة كلية.

ـ تواصل قصيدة السيّاب الاعتماد على الإيقاع الذي تولده البحور الخليلية ولكنه يعمد إلى تشذيبها وتتجلى عملية التشذيب تلك في تفجير هندسة البيت ، فبعد أن كان قائما على احترام الوقفة الدلالية والنظمية والعروضية أصبح قائما على الوقفة العروضية فقط ثم الوقفة المحدودة ببياض ، وقد أطلقت نازك الملائكة مصطلح " التدوير" على البدايات الأولى لهذه الظاهرة.

- ويأتي الإيقاع الداخلي ليسد الشروخ التي خلّفها التخلي عن الوسائل القديمة التي يعتمدها الشعر العربي القديم ،ونعني بها السجع والجناس والطباق ،وبإيجاز ،كل الوسائل التي كانت تتضافر مع الوزن لتمنح النص أبعاده الإيقاعية.
- استعانة السيّاب بمظاهر موسيقية داخلية ، حيث استخدمها استخداما فنيّا يبعث من خلالها أنغاما متغيرة ، وإيقاعات متجددة ، ومرتبطة بالحالة النفسية ومؤدية لمعاني قيمه وأخلاقه .
- لقد قام الشعر المعاصر بكسر هذه الأطواق وخلق إيقاعه الداخلي الخاص الذي ينشأ مرافقا لنمط الكتابة الجديدة .
- جاء الإيقاع الصوتي متلائما ، بل وثيق الصلة بالصورة الشعرية لارتباطه مع العناصر الأخرى داخل حدود النص ، فهو يعبّر عن المشاعر والأحاسيس المكتترة في نفسه ، عن طريق التناغم الحاصل من الأصوات ، مما يدلّ على قوّة العلاقة بين الإيقاع والدلالة .
- كان انتقاؤه لمفردات بعينها ، تتمتع بخاصية صوتية وجرس بارز ،دلالة على وعيه الفني السليم وحسّه الرهيف ، حيث جاء اختياره أكثر إيفاء مع متطلبات الصورة وبواعثها ، لما في صوت هذه المفردة أو تلك من دلالة إيحائية موسيقية ، تثير إحساس المتلقي بتقلبها والتفاعل معها .
- شكل أسلوب التوازي الذي يركز على إيقاع الجمل والعبارات ، بروزا موسيقيا وانسجاما فعالا مع الدلالة في الوقت نفسه ، وذلك بسبب الحافز

العاطفي والوجداني الذي يشعر به الشاعر جراء موقف ما ، فالتوازي يبرز بالفورة الانفعالية ويخمد بهدوئها.

- ارتبط أسلوب التكرار لدى السيّاب ارتباطا وثيقا بالدلالة ، فهو لم يأت لخدمة الإيقاع الموسيقي فحسب ، وإنما جاء مطواعا لمتطلبات الدلالة النصية ، ليعملا معا في نسج الصورة ورسم أبعادها فنيا ، وهذا نابع من حسّه الشعوري نفسه الشعري في عرض التجربة .
- جاءت إيقاعاته الموسيقية في مستواها الخارجي (الوزن – القافية) ،منسجمة أيضا مع الدلالة .حيث كان بحر الرجز رفيق الشاعر في رحلته الشعرية ، وخير معين له في استيعاب أفكاره وأوصافه الكثيرة في الموضوع .
- اهتم السيّاب على المستوى الصرفي ببعض الصيغ التي تثري المعنى وتعمقه كالمشتقات .واستخدامه لصيغة الجمع لأنه يتكلم عن قضية اجتماعية سياسية وليست شخصية ،فهو يتكلم بلسان الشعب العراقي عامة مثل في قوله :ذرفنا ، اعتللنا ، أن نلام ، كنا ، نجوع ...).
- أبدع السيّاب في انتقاء اللفظة المفردة ذات البعد الإيحائي المتكون من امتشاج الدال بالمدلول ، وتوظيفها في سياقات ضمن نطاق الجملة والعبارة ؛ ليتخطى بها حدودها الضيقة (المعجمية) ، ويتسع بها إلى حدود الدلالة النصية ؛ لتحقيق مرامي الصورة الفنية التي تثير خيال القارئ وذهنه.
- جاءت دواله المأساوية بنوعيها المادي والمعنوي خير معبر عن معاناته التي يعانيها إذ مثّلت المرآة الصادقة ، والعاكسة لبواطن مشاعره المليئة بالحزن والأسى.فنجد الشاعر في صراع داخلي بين الألم والأمل وبين الشر والخير وبين اليأس والطموح.

- كان في القصيدة متضادات عكست اضطراب نفس الشاعر وحيرته بين التفاؤل والتشاؤم :(طفولة معذبة خائفة ،وطفولة تبشر بمستقبل قادم أفضل ، موت وميلاد ،ظلام وضياء ،أنشودة مطر نشييج مزاريب).
- جاءت السياقات الضمائرية متناسبة مع التوظيف الدلالي،حيث عضد(الالتفات) من وحدة النص عضويا تارة ، ولفت انتباه القارئ إليه لمعرفة مغزى توظيفه تارة أخرى .
- كان للإنسان حيز كبير من القصيدة ومن ذلك (المهاجرين ، الطفل ، الوليد).
- ارتبط الشاعر في القصيدة بالبيئة:(النخيل ، النهر ، المطر، الخليج ، المجداف).
- على المستوى التركيبي اهتم السيّاب بالترابط النحوي بين الكلمات في تركيب جمل دالة ، تعتمد على العلامات التركيبية بين الألفاظ؛ مما شكل – بتفاعلها مع السياق وتداخلها مع المعنى — قوة فاعلة ، ومن ثم تفنن السيّاب في استخدام تقنية التقديم والتأخير والحذف والذكر؛إذ إنهما من الظواهر الأسلوبية التي تعنى بتغيير الترتيب بين العناصر التي يتكون منها البيت الشعري بتقديم أحدهما أو حذفه ؛ مما يؤدي إلى دلالة معنوية يهدف إليها الشاعر.
- وردت التراكيب الشعرية متواشجة مع المنظور الدلالي ،وفقا لمتطلبات وبواعث التجربة والحدث ، وذلك لغرض تأدية الوظيفة الأسمى ، وهي رسم أبعاد الصورة الفنية ،وجعلها مثيرة للمتلقي .
- تنوعت تراكيب السيّاب وتعددت أساليبه تبعا للباعث النفسي والتأثير الاجتماعي والوجداني لديه ، حيث تجاوزت بعض الأساليب كالإنشائية دلالتها النمطية المعروفة إلى فضاءات تعبيرية أضاءت بعض الجوانب من نفسية الشاعر وفكره وروحه ،ولوحظ افتقار القصيدة لأسلوب النهي مقارنة باستخدامه للأساليب الإنشائية الأخرى ، ولعل السبب في ذلك أن الشاعر كان يعاني من

نفسية مضطربة – بعض الشيء – فكانت النداءات والاستفهامات أكثر ملاءمة له من النهي .

- استخدم أسلوب النداء لغرض زيادة إحساس الأشياء المحيطة حوله جميعها ، كي تشاركه أحزانه ومعاناته .
- اتسمت عبارات السياب بالطول في معظمها ،وهو ما يعكس شعوره بالمخزون النفسي الكبير الذي يريد البوح به .تبدى ذلك بوضوح في طريقته في تعميق الصورة ،فهو يشبه شيئا بشيء ،ثم يستغرق في وصف المشبه به،وشرح ظروفه ليزيد من إيضاح المشبه :(ترقص الأضواء كالأقمار في نهر يرجه المجداف وهنا ساعة السحر) .
- بدت الرومانسية في القصيدة واضحة (ساعة السحر، شرفتان ، راح ينأى عنهما القمر).
- استخدام الجمل الفعلية والاسمية ممثلة كمسند إليه ثابت تدور عليه بقية الأسانيد التي جسدت بتواترها تقريرية وصفية لحالة ما ، عائدة إلى المسند إليه.وذلك لغرض شدّ أزر وحدة النص وتعضيده ، وتكثيف الدلالة النصية وتعمقها فيه .

وأعطى هذا التحليل للقصيدة تغيرا آخر جديدا مخالفا للشعر العربي السابق وإن كان يفيد منه و يرتبط به ، فجذوره ممتدة فيه تمتص منه عراقتها ، بيد أنها ثمار جديدة لها نكهتها الخاصة .

وختاما ، فهذا بحث متواضع أقدّمه اليوم ، أملاً منّي في إنجازه على أفضل وجه فإن كان كذلك ، فإنّه ﴿ **فَضْلُ اللَّهِ يُؤْتِيهِ مَنْ يَشَاءُ** . ﴾[1] وإن كان خلاف

ذلك ، فحسبي أنّ طالب العلم يخطئ ويصيب، وأنّ هذا مبلغ علمي ، ﴿ **وَفَوْقَ**

[1]- سورة الجمعة : من الآية 4 .

كُلِّ ذِي عِلْمٍ عَلِيمٌ . ﴾[2] ونسأل الله جلّ وعلا أن يرزقنا السّداد في القول و العمل، والحمد لله أوّلاً وآخراً .

[2] – سورة يوسف : من الآية 76 .

ملحـــــــــــــــــــق

قصيدة أنشودة المطر لبدر شاكر السيّاب

متن القصيدة :

عَيْنَاكِ غَابَتَا نَخِيلٍ سَاعَةَ السَّحَرْ ،
أو شُرْفَتَانِ رَاحَ يَنْأَى عَنْهُمَا القَمَرْ.
عَيْنَاكِ حِينَ تَبْسُمَانِ تُورِقُ الكُرُومْ
وَتَرْقُصُ الأَضْوَاءُ ...كَالأَقْمَارِ في نَهَرْ
يَرُجُّهُ المِجْدَافُ وَهْنَاً سَاعَةَ السَّحَرْ
كَأَنَّمَا تَنْبُضُ في غَوْرَيْهِمَا، النُّجُومْ...
وَتَغْرَقَانِ في ضَبَابٍ مِنْ أَسَىً شَفِيفْ
كَالبَحْرِ سَرَّحَ اليَدَيْنِ فَوْقَــهُ المَسَاء ،
دِفءُ الشِّتَاءِ فِيــهِ وَارْتِعَاشَةُ الخَرِيف،
وَالمَوْتُ، وَالميلادُ، والظلامُ، وَالضِّيَاء؛
فَتَسْتَفِيق مِلء رُوحِي ، رَعْشَةُ البُكَاء
ونشوةٌ وحشيَّةٌ تعانق السماء
كنشوةِ الطفلِ إذا خَافَ مِنَ القَمَر!
كَأَنَّ أَقْوَاسَ السَّحَابِ تَشْرَبُ الغُيُومْ
وَقَطْرَةً فَقَطْرَةً تَذُوبُ في المَطَر...
وَكَرْكَرَ الأَطْفَالُ في عَرَائِشِ الكُرُوم ،
وَدَغْدَغَتْ صَمْتَ العَصَافِيرِ عَلَى الشَّجَر
أُنْشُودَةُ المَطَر...
مَطَر...
مَطَر...
مَطَر ...
تَثَاءَبَ الْمَسَاءُ ، وَالغُيُومُ مَا تَزَال

تَسحُّ مَا تَسحّ من دُمُوعِهَا الثِّقَالْ .
كَأَنَّ طِفلاً بَاتَ يَهْذِي قَبْلَ أنْ يَنَام:
بِأنَّ أمَّـــهُ – التي أَفَاقَ مُنْذُ عَامْ
فَلَمْ يَجِدْهَا ، ثُمَّ حِينَ لَجَّ في السُّؤَال
قَالوا لَهُ " : بَعْدَ غَدٍ تَعُودْ– " ..
لا بدَّ أنْ تَعُودْ
وَإنْ تَهَامَسَ الرِّفَاقُ أنَّـــها هُنَاكْ
في جَانِبِ التَّلِّ تَنَامُ نَوْمَةَ اللُّحُودْ
تَسفُّ مِنْ تُرَابِـــهَا وَتَشْرَبُ المَطَر ؛
كَأنَّ صَيَّادًا حَزِينَاً يَجْمَعُ الشِّبَاك
ويلعن المياه والقَدَر
وَيَنْثُرُ الغِنَاءَ حَيْثُ يَأْفلُ القَمَرْ.
مَطَر...
مَطَر...
أتعلمينَ أيَّ حُزْنٍ يبعثُ المَطَر ؟
وَكَيْفَ تَنْشج المزاريبُ إذا انْهَمَر ؟
وكيفَ يَشْعُرُ الوَحِيدُ فِيهِ بِالضّيَاعِ ؟
بِلا انْتِهَاءٍ – كَالدَّمِ الْمُرَاقِ ، كَالْجِياع ،
كَالْحُبِّ ، كَالأطْفَالِ ، كَالْمَوْتَى – هُوَ الْمَطَر !
وَمُقْلَتَاكِ بِي تُطِيفَانِ مَعِ الْمَطَر
وَعَبْرَ أَمْوَاجِ الخَلِيج تَمْسَحُ البُرُوقْ
سَوَاحِلَ العِرَاقِ بِالنُّجُومِ وَالْمَحَار ،
كَأَنَّهَا تَهمُّ بِالشُّرُوق

فَيَسْحَب الليلُ عليها مِنْ دَمٍ دِثَارْ
أصيح بالخليج " : يا خليجْ
يا واهبَ اللؤلؤ ، والمحار ، والردى" !
فيرجعُ الصَّدَى
كأنَّـــه النشيجْ :
"يَا خَلِيجْ
يَا وَاهِبَ المَحَارِ وَالرَّدَى " ...
أَكَادُ أَسْمَعُ العِرَاقَ يذْخرُ الرعودْ
ويخزن البروق في السهولِ والجبالْ ،
حتى إذا ما فَضَّ عنها ختمَها الرِّجالْ
لم تترك الرياحُ من ثمودْ
في الوادِ من أثرْ .
أكاد أسمع النخيل يشربُ المطر
وأسمع القرى تَئِنُّ ، والمهاجرين
يُصَارِعُون بِالمجاذيف وبالقُلُوع ،
عَوَاصِفَ الخليج ، والرُّعُودَ ، منشدين :
"مَطَر...
مَطَر...
مَطَر...
وفي العِرَاقِ جُوعْ
وينثر الغلالَ فيه مَوْسِمُ الحصادْ
لتشبعَ الغِرْبَان والجراد
وتطحن الشّوان والحَجَر

رِحَىً تَدُورُ في الحقول ... حولها بَشَرْ
مَطَر...
مَطَر...
مَطَر ...
وَكَمْ ذَرَفْنَا لَيْلَةَ الرَّحِيلِ ، مِنْ دُمُوعْ
ثُمَّ اعْتَلَلْنَا – خَوْفَ أَنْ نُلامَ – بِالمَطَر...
مَطَر...
مَطَر ...
وَمُنْذُ أَنْ كُنَّا صِغَارَاً ، كَانَتِ السَّمَاء
تَغِيمُ في الشِّتَاء
وَيَهْطُل المَطَر ،
وَكُلَّ عَامٍ – حِينَ يُعْشُب الثَّرَى– نَجُوعْ
مَا مَرَّ عَامٌ وَالعِرَاقُ لَيْسَ فِيهِ جُوعْ.
مَطَر...
مَطَر...
مَطَر...
في كُلِّ قَطْرَةٍ مِنَ المَطَر
حَمْرَاءُ أَوْ صَفْرَاءُ مِنْ أَجنَّـــةِ الزَّهَـــرْ.
وَكُلّ دَمْعَةٍ مِنَ الجيَاعِ وَالعُرَاة
وَكُلّ قَطْرَةٍ تُرَاقُ مِنْ دَمِ العَبِيدْ
فَهيَ ابْتِسَامٌ في انْتِظَارِ مَبْسَمٍ جَدِيد
أوْ حُلْمَةٌ تَوَرَّدَتْ عَلَى فَمِ الوَلِيـــــدْ
في عَالَمِ الغَدِ الفَتِيِّ ، وَاهِب الحَيَاة!

مَطَر...
مَطَر...
مَطَر...
سيُعْشِبُ العِرَاقُ بِالمَطَر " ...
أصِيحُ بالخليج " : يا خَلِيجْ...
يا واهبَ اللؤلؤ ، والمحار ، والردى" !
فيرجعُ الصَّدَى
كأنَّـــهُ النشيجْ :
"يا خليجْ
يا واهبَ المحارِ والردى " .
وينشر الخليجُ من هِبَاتِـــهِ الكِثَارْ ،
عَلَى الرِّمَالِ ، : رغوه الأُجَاجَ ، والمحار
وما تبقَّى من عظام بائسٍ غريق
من المهاجرين ظلّ يشرب الردى
من لُجَّـــة الخليج والقرار ،
وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيقْ
من زهرة يربُّها الرفاتُ بالندى.
وأسمعُ الصَّدَى
يرنُّ في الخليج
"مطر.
مطر..
مطر...
في كلِّ قطرةٍ من المطرْ

حمراءُ أو صفراءُ من أَجنَّـــةِ الزَّهَـــرْ.
وكلّ دمعة من الجياع والعراة
وكلّ قطرة تراق من دم العبيدْ
فهي ابتسامٌ في انتظارِ مبسمٍ جديد
أو حُلْمَةٌ تورَّدتْ على فمِ الوليدْ
في عالَمِ الغَدِ الفَتِيِّ ، واهب الحياة " .
وَيَهْطُلُ المَطَرْ[1]

[1]- بدر شاكر السيّاب ، ديوان أنشودة المطر ، دار العودة ، بيروت ، الطبعة الثانية ، 1981، ص 169/162.

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع :

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم .

(أ)

1- إبراهيم أمين الزرزموني : الصورة الفنية في شعر علي الجارم ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، .2000

2- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة ،ط5، 1981.

3- إبراهيم أنيس : دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط 5 1984،

4- إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية.مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، مصر ، 1999 .

5-إبراهيم خليل:في اللسانيات ونحو النص ،دار المسيرة للنشر والتوزيع عمان،الأردن،ط1 ،2007 .

6- إبراهيم عبد الفتاح ، مدخل في الصوتيات ، دار الجنوب للنشر ، تونس ، دت .

7- ابن أبي الأصبع : تحرير التحبير ، تحقيق ،حنفي محمد شرف ، لجنة إحياء التراث الإسلامي ، القاهرة ، ط 1 ، د ت.

8- ابن الأثير ضياء الدين : المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر ،تقديم أحمد الحوفي وبدوي طبانة ، دار نهضة مصر للطباعة و النشر. القاهرة.

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

10- أحمد بهجت : الطريق إلى الله ،الزهراء للإعلام العربي ، مصر، ط 1 1988،.

11- أحمد درويش ، دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث ، مكتبة الزهراء ، القاهرة ، د.ت.
12- أحمد الشايب : الأسلوب دراسة بلاغية (تحليل لأصول الأساليب العربية) مكتبة النهضة المصرية ، مصر ، ط 7 ، .1976
13- أحمد الشايب : أصول النقد الأدبي ، دار المعارف ، القاهرة ، 1946 .
14- أحمد عارف حجازي ، دراسات لسانية في الحديث النبوي ، دار فرح للنشر والتوزيع ، الأردن ، ط1 ، 2006.
15-أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي ،عالم الكتب، القاهرة ، ط 1 ، 1976 .
16- أحمد مطلوب :فنون بلاغيّة ، دار البحوث العلمية ، الكويت ،ط1 ، 1975.
17- أحمد مطلوب ، معجم النقد العربي القديم، منشورات دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، .1989
18- أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، دت.
19- أحمد بن يحي بن المرتضي : طبقات المعتزلة ، تحقيق : سوسنة ديفلد فكرز المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، 1965 .
20- إحسان عباس: بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، ط 4 ، 1978.
21- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت ، ط1، 1985 .
22- أرسطو طاليس: الشعر،ترجمة وتحقيق:شكري عياد،دار الكتاب العربي، القاهرة .1967

23- الأزهري خالد بن عبد الله،شرح التصريح على التوضيح، دار إحياء الكتب العربيّة ، مصر،دت
24- الاستراباذي رضي الدين ، شرح شافية ابن الحاجب ، تحقيق محمد نور الحسن ومحمد الزفزاف و محمد محي الدين عبد الحميد،دار الكتب العلمية ،بيروت ،1982.
25- الاستراباذي رضي الدين ، شرح كافية ابن الحاجب ، تحقيق عبد العال سالم مكرم ، عالم الكتب ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، .2000
26- الأشموني (نور الدين أبو الحسن على بن محمد) : شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، دار إحياء الكتب العربية ، مصر ، دت .
27- إلياس خوري : دراسات في نقد الشعر ، دار ابن رشد ،بيروت ،ط 1 ، 1979.
28- إلياس ديب : أساليب البيان في القرآن ، دار الفكر اللبناني للطباعة و النشر بيروت ، ط1 ، 1984.
29- أماني سليمان داود ، الأمثال العربية القديمة دراسة أسلوبية سردية حضارية.دار الفارسي،الأردن ، ط 1 ، 2009 .
30- الأنباري أبو البركات: أسرار العربية ، تحقيق : محمد بهجت البيطار ، دار القلم دمشق 1957.
31- أنريكي أندرسن إمبرت ، القصة القصيرة ، ترجمة علي إبراهيم منوفي ، المجلس الأعلى للثقافة ،القاهرة ، ط1، 2000.
32- إيمان خضر الكيلاني ، بدر شاكر السيّاب ، دراسة أسلوبية لشعره ، دار وائل للنشر عمّان ، الأردن ، الطبعة الأولى ، 2008.

(ب)

33- البحتري، الديوان، تح. حسن كامل الصيرفي، دار المعارف ،القاهرة، 1965.

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

35- برتيل مالمبرج : علم الأصوات ، تعريب ودراسة : عبد الصبور شاهين ، مطبعة التقدم القاهرة ، مصر ، .1985

36- بسام بركة:علم الأصوات العام، أصوات اللغة العربية،مركز الإنماء القومي،بيروت، 1988 .

37- بشير القمري: شعرية النص الروائي ، دار البيادر ، الرياض ، ط .1

38- بلاطة عيسى : بدر شاكر السياب حياته و شعره ، دار النهار للنشر، بيروت ط 2 ، 1978 .

39- بنيس محمد : الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاته ، الشعر العربي المعاصر ، دار توبوقال ، الدار البيضاء ،المغرب ، ط1 ،.1990

40- بيير جيرو ، الأسلوب و الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي ،مركز الإنماء القومي، بيروت، 1994.

(ت)

41- تامر سلوم : نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي ، دار الحوار للنشر و التوزيع سورية ، ط 1 ، 1983 .

42- التبريزي الخطيب: شرح القصائد العشر، المطبعة السلفية، القاهرة، 1343هـ.

43- التبريزي الخطيب: شرح ديوان أبي تمام، تح. محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة،1957 .

44- تشيتشرين ،د . ف : الأفكار و الأسلوب ، دراسة في النص الروائي و لغته ترجمة : حياة شرارة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1978.

45- تمام حسان:اللغة العربية معناها ومبناها، مطابع الهيأة المصرية العامة ، القاهرة 1973.

46-تمام حسان : مناهج البحث في اللغة ،دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب 1979.

47- تمام حسان: البيان في روائع القرآن " دراسة لغوية و أسلوبية للنص القرآني" ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط 1993.

(ج)

48- جابر أحمد عصفور:مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي،المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت ، 1982.

49 – جابر يوسف أحمد ، البنوية في النقد العربي المعاصر ، دار اليمامة ، الكويت الطبعة الأولى ، .2004

50- الجاحظ:البيان والتبيين،تحقيق: حسن السندوبي، المطبعة التجارية الكبرى ، مصر، 1926 .

51- جرجي زيدان : الفلسفة اللغوية و الألفاظ العربية ، مراجعة و تعليق : مراد كامل ، دار الحداثة للطباعة و النشر و التوزيع ،مصر ، ط 2 ، .1982

52- جهاد رضا:التصوير الفني في شعر العميان ، منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق،.2011

53- جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ، ط1، .1986

54- ابن جني ، التصريف الملوكي، تحقيق: محمد سعيـــد بن مصطفى النعسان، تعليق: أحمد الخاني ومحيي الدين الجراح ، دار المعارف، مصر،الطبعة الثانية، 1970.

55- ابن جني ، الخصائص ، تحقيق : محمد علي النجار ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ، ط 3 ،1988 .

56- ابن جني ، سر صناعة الإعراب ، تحقيق محمد حسن إسماعيل ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 2000.

57- ابن جني : كتاب العروض ،تحقيق أحمد فوزي الهيب ، دار القلم ، الكويت 1987 .

58- ابـــن جني : المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها ، تحقيق: محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية ، بيروت ، الطبعة الأولى ،1998.

59- جوزيف فندريس : اللغة ، تعريب : عبد الحميد الدواخلي و محمد القصاص مكتبة الأنجلو المصرية ،القاهرة ، 1950.

60- جيلفورد: ميادين علم النفس، ترجمة يوسف مراد، دار المعارف ، القاهرة،دت.

(ح)

61- ابـــن الحـــاجب جمال الدين أبو عمرو عثمان بن عمر: الشافية ، تحقيـــق:أحمـــد عثمان المكتبة المكيّة ، مكة المكرمة ، 1995م .

62- ابن الحاجب ، الكافية في النحو، الطبعة الثانية ، دار الفكر ، بيروت، 1979م.

63- حسن عبد الكريم : الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، ط1 ، 1983.

64- حسن ناظم :البنى الأسلوبية ، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي .الدار البيضاء المغرب ، ط 1 .2002 .

65- حسين محمد الخضر: دراسات في العربيّة وتاريخها، دار القلم ، دمشق ، الطبعة الثانية، 1960م.

66- حمّادي محمود : التفكير البلاغي عند العرب أسسه و تطوره إلى القرن السادس المطبعة الرسمية ، منشورات الجامعة التونسية ، تونس ، 1981.

(خ)

67- الخطيب التبريزي : الوافي في العروض و القوافي ، تحقيق : فخر الدين قباوة ، دار الفكر ، دمشق ، ط 4 ، .1986

68- ابن خالويه أبو عبد الله الحسين بن أحمد: إعراب ثلاثين سورة من القرآن الكريم تحقيق: سليمان حسن ، دار القدس ، القاهرة ، 2009.

69- خليل أحمد عمايرة: أسلوبا النفي و الاستفهام في العربية ، في منهج وصفي في التحليل اللغوي، منشورات جامعة اليرموك، الأردن ، 1980 .

(د)

70- ابن درستويه: تصحيح الفصيح وشرحه، تحقيق : محمد بدوي ،المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، القاهرة ،2009.

71- الدروبي سامي : علم النفس و الأدب ، دار المعارف ، مصر ، 1971 م.

(ر)

72- رابح بوحوش : اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري ، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة ، الجزائر ، 2006.

73- رجاء العيد : الشعر و النغم – دراسة في موسيقى الشعر – دار الثقافة القاهرة،.1975

74- رجاء العيد :البحث الأسلوبي ، معاصرة و ثراث ، منشأة المعارف الإسكندرية،1993.
75- رجاء العيد : التجديد الموسيقي في الشعر العربي ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، دت .
76- رشيد يحياوي : الشعر العربي الحديث ، دراسة في المنجز النصي ، إفريقيا الشرق ، المغرب ، 1998 .
77- ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر و نقده ، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، ط 5 ، .1981
78- ابن رشيق القيرواني :العمدة في صناعة الشعر ونقده ، تحقيق : النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط1، 2000 .
79- الراغب الأصفهاني: المفردات في غريب القرآن، تحقيق: محمد سيد كيلاني ، دار المعرفة، بيروت (د ت) .
80- رمضان صادق : شعر ابن الفارض دراسة أسلوبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، .1998
81- رمضان عبد التواب : المدخل إلى علم اللغة و مناهج البحث اللغوي ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط 1 ، 1982.
82- الرماني: الحدود في النحو (ضمن رسائل في النحو و اللغة) ، تحقيق و شرح وتعليق: مصطفى جواد و يوسف يعقوب ، دار الجمهورية، بغداد ، 1959.
83- رولان بارت: لذة النص ، ترجمة فؤاد الصفا و الحسين سبحان ،دار توبوقال للنشر، المغرب ، ط 1 ، .1988
84- رومان جاكبسون : قضايا شعرية ، ترجمة : محمد الولي و مبارك الحنون ، دار توبوقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1988.

85- ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة : مصطفى بدوي ، لويس عوض ، مطبعة مصر، القاهرة .

86- ريمون طحان : الألسنية العربية (مقدمة ، الأصوات ، المعجم ، الصرف)، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط1 ، 1972.

(ز)

87- الزجاجي :الإيضاح في علل النحو ، تحقيق : مازن المبارك ، دار النفائس ، بيروت لبنان ، ط 7 ، 2011 .

88- الزركشي : البرهان في علوم القرآن ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية ، مصر ، ط 1 ، 1958.

89- الزمخشري جار الله أبو القاسم محمود : أساس البلاغة ، تقديم : محمود فهمي حجازي ، الشركة الدولية للطباعة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ،دت.

90- الزمخشري: الكشاف عن حقائق التنزيل و عيون الأقاويل في وجوه التأويل ، دار المعرفة، بيروت ، دت ، دط .

91- الزمخشري ، المفصل في صنعة الإعراب ، تحقيق خالد إسماعيل حسّان ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، 2006 .

(س)

92- ساسين سيمون عساف : الصورة الشعرية و نماذجها في إبداع أبي نواس ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، ط1 ، .1982

93- سامي سويدان :في النص الشعري العربي مقاربات منهجية ، دار الآداب،بيروت ط 2، .1999

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

95- سامي شهاب الجبوري : شعر ابن الجوزي دراسة أسلوبية ، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان ، ط 1 ، 2011 .
96- سامي عبابنة : اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن ، ط1، 2004.
97- ساندرز: ملحمة جلجاميش، ترجمة: محمد نبيل نوفل، فاروق حافظ القاضي، دار المعارف، القاهرة،دت.
98- ستيفن أولمان : دور الكلمة في اللغة ، ترجمة : كمال بشر ، مكتبة الشباب القاهرة،دت.
99- السحرتي مصطفى عبد اللطيف : شعر اليوم ، رابطة الأدب الحديث ، القاهرة،.1957
100- ابن السرّاج أبو بكر : الأصول في النحو ، تحقيق: عبد الحسين الفتلي ، مؤسسة الرســـالة، بيروت، 1987.
101- أبو السعود محمد بن محمد العمّادي : إرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب الكريم، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ط 4 ، .1994
102- سقال ديزيرة : من الصورة إلى الفضاء الشعري العلائق ، الذاكرة ، المعجم والدليل (قراءات بنيوية) ،دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ط 1 ، 1993 .
103- السكاكي: مفتاح العلوم ، منشورات المكتبة العلمية الجديدة ، بيروت ، دت.
104- سمير استيتية: الشرط و الاستفهام في الأساليب العربية ، ط 1 ، عمان ، 2000.
105- سمير استيتية: الأصوات اللغوية رؤية عضوية و نطقية و فيزيائية ، دار وائل للنشر والتوزيع ، الأردن ،عمان ، ط 1 ، .2003

106- سمير استيتية : منازل الرؤية منهج تكاملي في قراءة النص، دار وائل للنشر، عمان ، الأردن ، ط 1 ، 2003 .

107- سيبويه: الكتاب، تحقيق :عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي، القاهرة ، ط3 ، 1988.

108- السيرافي:ضرورة الشعر، تحقيق:رمضان عبد التواب، دار النهضة، بيروت، ط1، 1985.

109- ابن سينا: أسباب حدوث الحروف ، تحقيق : محب الدين الخطيب ، بيت الحكمة، قرطاج ، تونس ، ط 1 ،2002 .

110- السيوطي جلال الدين ، المزهر في علوم اللغة و أنواعها ، تعليق أحمد جاد المولى بك و محمد أبو الفضل إبراهيم و علي محمد البجاوي ،دار الجيل ، بيروت ، 1987.

111- السيوطي : همع الهوامع في شرح جمع الجوامع ، تحقيق : أحمد شمس الدين ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 1 ، 1998 .

(ش)

112- الشابي أبو القاسم: أغاني الحياة، منشورات دار الكتب الشرقية، تونس، 1955.

113- الشريـــف الجرجاني: التعريفات ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد 1986م.

114- شكري عياد : موسيقى الشعر العربي ، (مشروع دراسة علمية) ،دار المعرفة ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، 1978.

115- شوقي ضيف: البلاغة تطور و تاريخ ،دار المعارف ، ط2 ، 1965 .

116- شوقي ضيف : في النقد الادبي ، دار المعارف مصر ، ط 2 ، 1966 .

117- شوقي ضيف : الفن و مذاهبه في الشعر العربي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط7، 1969.

(ص)

118- صالح أبو أصبع: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1979.

119- صلاح فضل: علم الأسلوب ، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، دت.

120- صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر ، دار الآفاق العربية ، ط 1 ، 1997

121- صلاح فضل : شفرات النص " دراسة سيميولوجية في شعرية القص و القصيدة " دار الأدب ، القاهرة ، ط 1 ، 1999.

122- صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري ، دراسة تحليلية تطبيقية ، شركة الأيام للطباعة ، المحمدية ، الجزائر ، ط1 ،1997.

(ط)

123- ابن طبابا العلوي : عيار الشعر ، تحقيق : عباس عبد الساتر ، دار الكتب العلمية، بيروت ، ط1 ، 1982.

124- طه علي محمود: الديوان، دار العودة، بيروت، 1972.

125- الطيب البكوش: التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث ، مؤسسات عبد الكريم عبد الله ، تونس ،ط3، 1987 .

(ع)

126- عادل ضرغام :في تحليل النص الشعري ، دار العربية للعلوم ، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ط 1 ، 2009.

127- عاطف مدكور:علم اللغة بين التراث والمعاصرة،دار صفاء للنشر والتوزيع،ط1 1987.

128- عباس حسن: النحو الوافي ، دار المعارف ، مصر ، د ت.
129- عبد الحميد عبد الواحد: الكلمة في التراث اللساني العربي ، مكتبة علاء الدين ،صفاقس ، تونس ،2004.
130- عبد الحميد عبد الواحد : الألف بين التحقق الصوتي و الوظيفة الصوتيمية الأصوات والصواتم في اللسان العربي ، وقائع ندوة دولية بصفاقس 8-9 ديسمبر 2005 ، تونس.
131- عبد الرحمن أيوب : محاضرات في علم اللغة ، المكتبة العربية ، بغداد ، 1966 .
132- عبد الرحمن حجازي :الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي ، دراسة أسلوبية المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ، ط 1 ، 2005 .
133- أبو عبد الرحمن ابن عقيل الظاهري "محمد بن عمر" : القصيدة الحديثة وأعباء التجاوز، دراسة تطبيقية لأصول الالتزام و الشرط الجمالي،دار العلوم الرياض،ط1،1407 هـ .
134- عبد الرضا علي: الأسطورة في الشعر بدر شاكر السياب ، دار الرائد العربي بيروت ، ط 2 ، 1984.
135- عبد الرضا علي:الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب، بحث مقدم إلى مهرجان المربد العاشر 1989، مطبوع بدار الحرية للطباعة ، بغداد.
136- عبد السلام المسدي:الأسلوبية والأسلوب ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، لبنان ، ط 5، .1993
137- عبد الصبور شاهين : المنهج الصوتي للبنية العربية رؤية جديدة في الصرف العربي مؤسسة الرسالة ، بيروت ، لبنان ، 1980.
138- عبده عبد العزيز قلقيلة: لغويات ،مكتبة الأنجلو المصرية،مصر، 1977.

139- عبد العزيز مقالح : الشعر بين الرؤيا و التشكيل ، دار العودة ، بيروت ، ط1، 1981.

140- عبد الفتاح صالح نافع : عضوية الموسيقى في النص الشعري ، مكتبة المنار الزرقاء الأردن ، ط 1 ، 1985 .

141- عبد الفتاح عثمان : دراسات في المعاني و البديع ، مكتبة الناشر ، حلوان ، دمشق، 1982 .

142- عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة –دراسات بنيوية في الأدب العربي- دار الطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1982.

143- عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، تحقيق : محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط 2 ، 1989.

144- عبد الكريم مجاهد : الدلالة اللغوية عند العرب ، دار الضياء ، الأردن ، 1985.

145- عبد المجيد نوسي ، التحليل السيميائي للخطاب الروائي ، شركة النشر و التوزيع المدارس ، الدار البيضاء ، المغرب ، الطبعة الأولى ، 2002.

146- عبد الملك مرتاض ، نظرية الرواية ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت، .1998

147- عدنان حسين قاسم : الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ، دار ابن كثير، دمشق ،ط1، .1992

148- عدنان بن ذريل: اللغة و الأسلوب ، اتحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، ط 1 ، 1980.

149- عدنان بن ذريل : النقد و الأسلوبية بين النظرية و التطبيق – دراسة – منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ، 1989 .

150- عز الدين إسماعيل : الأدب و فنونه ، دار الفكر العربي ، القاهرة ط5،1973.

151- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ، بيروت ، الطبعة الثالثة ، .1981

152- عصام نور الدين: علم الأصوات اللغوية ،الفونيتيكا ، دار الفكر اللبناني ، بيروت، ط 1 ، 1992.

153- ابن عصفور : الممتع في التصريف .تحقيق : فخر الدين قباوة ،دار المعرفة ، بيروت ، ط 1 ، 1987 .

154- ابن عقيل : شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك ، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ،المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة ، دت .

155- علي البطل :الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن 2 هـ ، دراسة في أصولها وتطورها ، دار الأندلس للطباعة و النشر ، القاهرة ، ط 2 ، .1981

156- علي البطل : الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، شركة الربيعان للنشر والتوزيع ، الكويت ، ط1 ، 1982.

157- علي صبح :البناء الفني للصورة الأدبية ،عند ابن الرومي ،مطبعة الأمانة،القاهرة ط1 ، 1996.

158- علي صبح : الصورة الأدبية تاريخ ونقد ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة، دت .

159- علي قاسم الزبيدي : درامية النص الشعري ، دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز مقالح ، دار الزمان ،دمشق ، ط 1 ، 2009 .

160- علي يونس : أوزان الشعر و قوافيه ، مدخل ميسر لتذوقها و دراستها ، مكتبة الآداب،القاهرة ، .2000

161- أبو عليّ الفارسيّ : المسائل العسكريّات في النحو العربيّ، تحقيق : على الجابر المنصوري ، الدار العلمية الدولية ، الأردن ، ط1 ، 2002 .
162- عمران خضير حميد الكبيسي: عمران خضير ، لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات ، الكويت ،.1986
163- عوض ريتا : أسطورة الموت و الانبعاث في الشعر العربي الحديث ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط1، 1978.
164- عيد بلبع: أسلوبية السؤال رؤية في التنظير البلاغي، دار الوفاء ، القاهرة ، ط1 ، 1999 .
165- العيني بدر الدين محمود بن أحمد (855 هـــ) : شرح المراح في التصريف ، حققه و علق عليه عبد الستار جواد ، مؤسسة المختار ،القاهرة ، ط1 ، 2007 .

(غ)

166- غاستون باشلار : جدلية الزمن ، ترجمة خليل أحمد خليل ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط 1 ، .1982
167- الغذامي عبد الله ، القصيدة و النص المضاد ، المركز الثقافي العربي ، بيروت، الطبعة الأولى ، .1994
168- غيورغي غاتشف : الوعي و الفن دراسات في تاريخ الصورة الفنية ، ترجمة : نوفل نيوف ، مراجعة : سعد مصلوح ، عالم المعرفة ، القاهرة ، 1990 .

(ف)

169- الفارابي: كتاب الموسيقى الكبير ، تحقيق : غطاس عبد الملك خشبة ، محمود محمد حنفي ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، دت.

170- فاردينان دي سوسير : دروس في الألسنية العامة ، تعريب : صالح القرمادي ومحمد الشاوش و محمد عجينة ، الدار العربية للكتاب ، طرابلس ، ليبيا ، 1985 .

171- ابن فارس : الصاحبي في فقه اللغة و سنن العرب في كلامها ، تعليق : أحمد حسين بسج ، منشورات محمد بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت، 1997.

172- فاضل صالح السامرّائيّ : الجملة العربية تأليفها و أقسامها ، دار الفكر ، الأردن ، الطبعة الثانية ، .2007

173- فاضل صالح السامرائي ، معاني الأبنية في العربيّة، دار عمّار ، الأردن ، الطبعة الأولى ،.2005

174- فاضل صالح السامرائي : معاني النحو ،مطبعة التعليم ، الموصل ،بغداد، 1987 .

175- فاطمة الهاشمي بكوش: نشأة الدرس اللساني العربي الحديث ، دراسة في النشاط اللساني، ايتراك للنشر و التوزيع ، مصر ، ط 1 ، .2004

176- فتح الله أحمد سليمان : الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية ، دار الآفاق العربية ، القاهرة ، ط1 ، 2008 .

177- فخر الدين الرازي : التفسير الكبير ، دار الكتب العلمية ، منشورات محمد علي بيضون ، بيروت ، ط 1 ، 2000.

178- فخر الدين الرازي: نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز ، تحقيق و دراسة : بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط 1.

179- الفراء : معاني القرآن ، تحقيق : محمد على النجار و زميله ، عالم الكتب، بيروت، ط 3 ، 1983.

180- فريد حيدر عوض :فصول في علم الدلالة ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط1 2005.

181- فيكتور شلحت اليسوعي: النزعة الكلامية في أسلوب الجاحظ، دار المعارف،مصر،1964.

(ق)

182- ابن قتيبة الدينوري: أدب الكاتب ، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد ، مطبعة السعادة ، مصر ، الطبعة الرابعة ، 1382هـ ـ 1963م .

183- ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن ، شرح و نشر : السيد أحمد صقر ، دار الكتب العلمية ، ط3 ، .1981

184- قدامة بن جعفر : نقد الشعر ،تحقيق : كمال مصطفى ، مطبعة السنة المحمدية، مصر ، ط 1 ، د.ت.

185- قاسم البرسيم : منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري – الآفاق النظرية وواقعية التطبيق – دار الكنوز الأدبية ، بيروت، ط 1 ، 2000 .

186- قاسم المومني: في قراءة النص ،المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، دار الفارسي ، عمان ، ط1، 1999.

(ك)

187- كريم مهدي المسعودي : الوطن في شعر السياب ، الدلالة و البناء ، دار صفحات للدراسات و النشر ، دمشق ، ط1 ، 2011.

188- كمال بشر ، علم الأصوات ،دار غريب للنشر و التوزيع ، القاهرة ،الطبعة الأولى، 2000.

189- كمال بشر: علم اللغة العام(الأصوات) ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 7 1980 .

190- كمال أبو ديب : جدلية الخفاء و التجلي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان 1979.

191- كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط 3 ، 1987 .

192-كمال عبد الرزاق العجيلي : البنى الأسلوبية ،دراسة في الشعر العربي الحديث، دار الكتب العلمية ، لبنان ،ط 1 ، 2012.

193- كندراتوف : الأصوات و الإشارات ، ترجمة : شوقي جلال ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1973.

(ل)

194- لطفي عبد البديع : التركيب اللغوي للأدب ، بحث في فلسفة اللغة والأستطيقا،دار المريخ ، الرياض، السعودية ، دط ،1989 .

(م)

195- ماريوباي: أسس علم اللغة ،ترجمة :أحمد مختار عمر ، منشورات جامعة طرابلس، كلية التربية ،لبنان ، 1973.

196- ابن مالك: تسهيل الفوائد و تكميل المقاصد ، تحقيق : محمد كامل بركات ، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر ، مصر ، ط 1967 .

197- ماهر مهدي هلال : جرس الألفاظ و دلالتها في البحث البلاغي و النقدي عند العرب ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1980 .

198- المبرد : المقتضب ، تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب، بيروت، دت.

199- مجموعة من الكتاب الروس : المدخل إلى علم الأدب ، ،ترجمة : أحمد الهمداني مطبعة جامعة عدن ،2000 .

200- مجموعة من المؤلفين : حركات التجديد في الأدب العربي ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1975 – 1976.
201- محسن أطيمش : دير الملاك – دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 .
202- محمد إبراهيم عبادة : الجملة العربية دراسة لغوية ونحوية .منشأة المعارف الإسكندرية،مصر ، ط1 ،1988 .
203- محمد أسعد النادري: نحو اللغة العربية ، المكتبة العصرية ، بيروت، 2007 .
204- محمد الأنطاكي : الوجيز في فقه اللغة ، منشورات دار الشرق ، ط2 ، 1969.
205- محمّد حماسة عبد اللطيف ، العلامة الإعرابيّة في الجملة بين القديم و الحديث دار الفكر العربي ، مصر ، دت .
206- محمد الخبو: مدخل إلى الشعر العربي الحديث " أنشودة المطر " نموذجا ،دار الجنوب للنشر ، تونس ، 1995.
207- محمد راضي جعفر: الاغتراب في الشعر العراقي ، اتحاد كتاب العرب ، دمشق،1999 .
208- محمد شكري عياد : اتجاهات البحث الأسلوبي – دراسات أسلوبية اختيار وترجمة و إضافة شكري عيّاد ، دار العلوم الرياض ، الطبعة الأولى ،.1985
209- محمد صالح الضالع : لسانيات اللغة الشعرية ، (دراسة في شعر بشار بن برد) منشورات ذات السلاسل ، الكويت ، ط 1 ، 1997 .
210- محمد صالح الضالع :الأسلوبية الصوتية ، دار غريب للطباعة و النشر ،مصر ط 1 ، 2002.

211- محمد العمري ، تحليل الخطاب الشعري ، البنية الصوتية في الشعر ، الدار العالمية للكتاب ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1990 .
212- محمد عبد العزيز عبد الدايم : النظرية اللغوية في التراث العربي ، دار السلام والنشر والتوزيع و الترجمة ،القاهرة ، ط 1 ، 2006 .
213- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ، .1984
214- محمد عبد المطلب : قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،مصر ، ط1 ، 1995 .
215- محمد عبد المطلب : جدلية الإفراد و التركيب في النقد العربي القديم ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، مصر ، ط 1 ، 1995.
216- محمد عبد المنعم الخفاجي و آخرون: الأسلوب و البيان العربي ، الدار المصرية اللبنانية ،القاهرة ، 1992.
217- محمد عزام :الأسلوبية منهجا نقديا ، وزارة الثقافة ،دمشق ، د ط ، 1989
218- محمد على الخولي : علم الدلالة (علم المعنى) ، دار الفلاح للنشر و التوزيع الأردن ، 2001.
219- محمد علي الصبان ، حاشية الصبان على شرح الأشموني على ألفية ابن مالك تحقيق :إبراهيم شمس الدين ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ، 1997 .
220- محمد غاليم : النظرية اللسانية و الدلالة العربية المقارنة ،مبادئ و تحاليل جديدة ،دار توبوقال للنشر ، المغرب ، ط1 ، 2007.
221- محمد مندور : الأدب و فنونه ، شركة مكتبة و مطبعة البابي الحلبي وأولاده،مصر محاضرات ألقاها سنة 1961 - 1963.

222- محمد النويهي : قضية الشعر الجديد ،دار الفكر ، دمشق ،ط 2 ،1971 .
223- محمد الهادي الطرابلسي:خصائص الأسلوب في الشوقيات ، المطبعة الرسمية،تونس ، 1981 .
224- محمد الهادي الطرابلسي : تحاليل أسلوبية ، دار الجنوب ، تونس ، د ط ، 1992.
225- محمود السعران: علم اللغة "مقدمة للقارئ العربي"، دار المعارف،مصر،.1962
226- محمود عكاشة : التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة ، دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية و المعجمية ، دار النشر للجامعات ،القاهرة ، ط2 ، 2011 .
227- محمود فهمي حجازى : مدخل إلى علم اللغة ، دار الثقافة ، القاهرة ،ط 2 1982 .
228- المخزومي مهدي: في النحو العربيّ نقد وتوجيه . المكتبة العصرية ، بيروت ، دت.
229- المخزوميّ مهدي: في النحو العربيّ قواعد وتطبيق على المنهج العلمي الحديث دار الرائد ، بيروت ، لبنان ، ط 2 ، 1986 .
230- مراد عبد الرحمان مبروك: من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري ، دار الوفاء ، الإسكندرية ، ط 1 ، 2002 .
231- ابن المعتز عبد الله بن معتز:البديع ، تحقيق : محمد عبد المنعم خفاجي ، مطبعة الحلبي، مصر ، 1945.
232- منح الخوري: الشعر بين نقاد ثلاثة ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ،1966 .
233- منذر عياشي: مقالات في الأسلوبية – دراسة – ، منشورات اتحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، ط 1 ،1990.

234- منير سلطان: بلاغة الكلمة و الجملة و الجمل، منشأة المعارف ،الإسكندرية مصر، .1988

235- منيف موسى: الشعر العربي الحديث في لبنان، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ط2، 1986.

236- موريس فرنسوا جويار، الأدب المقارن، ترجمة د.محمد غلاب، دار المعارف ، القاهرة، .1956

237- موريه . س : حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي ، ترجمة : سعد مصلوح عالم الكتب ،القاهرة ، ط 1 ، .1969

238- ميخائيل أمطانيوس : دراسات في الشعر العربي الحديث (وفق المنهج الديالكتيكي)، من دون دار نشر ، ط1 ، .1968

239- الميداني أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم : مجمع الأمثال ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار الجيل، بيروت ، 1996 .

(ن)

240- نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، مطبعة دار التضامن ، بغداد ، ط 2، .1965

241- ابن الناظم، شرح ألفية بن مالك، مطبعة القدّيس جارجيوس، بيروت، 1312هـ.

242- نصر عاطف جودة : النص الشعري و مشكلات التفسير ، مكتبة ناشرون،لبنان ، ط1، 1996 .

(ه)

243- هادي نهر : دراسات في الأدب و النقد ثمار التجربة ، عالم الكتب الحديث الأردن ، ط1 ، 2011 .

244- ابن هشام الأنصاري : أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك ، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الفكر ، بيروت،دت .
245- ابن هشام الأنصاري : مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، تحقيق : محي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية ، بيروت ، 2007 .
246- أبو هلال العسكري : الصناعتين ، تحقيق ، محمد أبو الفضل إبراهيم و علي محمد البجاوي ، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه ،مصر ، 1971 .
247- أبو هلال العسكري (ت بعد 395هـ) : الفروق في اللغة ، دار الآفاق الجديدة ،بيروت ، الطبعة الأولى، .1973
248- هنري فليش اليسوعي : العربية الفصحى نحو بناء لغوي جديد ، تعريب وتحقيق : عبد الصبور شاهين ، دار الآفاق ، بيروت ،ط1، 1966.
249- هووك صموئيل هنري: منعطف المخيلة البشرية، ترجمة: صبحي حديدي، دار الحوار، اللاذقية، سوريا ،1983.
250- هيغل: فن الشعر، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت ، 1981.

(و)

251- والترج أونج: الشفاهية و الكتابية ، ترجمة : حسن البنا و محمد عصفور، عالم المعرفة ، الكويت ، 1994 .
252- وليد سيف و يوسف بكار ، العروض و الإيقاع ، منشورات جامعة القدس المفتوحة ، عمان ، ط 1 ،1997.

(ي)

253- ياقوت محمود سليمان: ظاهرة التحّويل في الصيغ الصّرفية، دار المعرفة الجامعية،الإسكندرية، 1986م.
254- ابن يعيش ، شرح المفصل ، عالم الكتب ، بيروت ، دت .

255- يمنى العيد : في معرفة النص ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت، لبنان،ط2 ، 1984.
256- يمنى العيد: في القول الشعري، دار توبقال للنشر، الرباط ، ط1، 1987.
257- يوسف حسن نوفل : في الأدب السعودي رؤية داخلية ، دار الأصالة للثقافة والنشر و الإعلام ،الرياض ، ط1، .1984
258- يوسف الحلاوي : الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، ط1، .1994
259- اليوسفي محمد لطفي : في بنية الشعر العربي المعاصر " السياب ، سعدي يوسف درويش ، أدونيس " نموذجا ، سراس للنشر ، تونس ، 1985 .
260- يونس علي: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985.

المعاجم :

261- الأزهري أبو منصور محمد بن أحمد: تهذيب اللغة، تحقيق : عبد السلام هارون وآخرين، دار المعارف ، مصر (د.ت).
262- الجوهري : الصحاح (تاج اللغة و صحاح العربية) ، تحقيق : أحمد الغفور ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط 4 ،1990 .
263- ابن سيدة أبو الحسن علي بن إسماعيل (د.ت): المخصص، المكتب التجّاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت، دت .
264- ابن فارس : مقاييس اللغة ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، ط 2 ، 1366ه .
265- الفراهيدي : أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد : العين ، تحقيق : مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي ، دار الرشيد ، بغداد ، 1981.

266- الفيروز آبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب) : القاموس المحيط ، ضبط وتوثيق : يوسف الشيخ محمد البقاعي ، دار الفكر، بيروت ، دت .
267- الكفوي أبو البقاء : الكليات ، (معجم في المصطلحات و الفروق) ، تحقيق : عدنان درويش و محمد المهري ، مؤسسة الرسالة، بيروت ،ط 2،1993 .
268- مجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة والآداب، مكتبة لبنان، بيروت ، ط2، 1984.
269- المعجم العربي الأساسي : المنظمة العربية للتربية و العلوم و الثقافة، طبعة لاروس ، .1989
270- المعجم الوسيط : مجمع اللغة العربية ، إخراج إبراهيم مصطفى و أحمد حسن الزيات ، و حامد عبد القادر و محمد على النجار ، دار الدعوة للتأليف و الطباعة والتوزيع ، استانبول ، 1989 .
271- ابن منظور : لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1955 .

- المجلات :

272- أحمد عبد المعطي حجازي: مجلة الدستور ، مؤسسة العروبة ، لندن، العدد 391 ، 1985.
273- أحمد نصيف الجنابي : موسيقى الشعر – هل لها صلة بموضوعات الشعر وأغراضه؟ مجلة الأقلام ، العراق ، العدد الأول ، 1965 .
274- ألونسو ، أمادو : التفسير الأسلوبي للنصوص الأدبية ، نقل النص إلى العربية علي الشرع ، المهد للثقافة و الفنون ، المملكة السعودية ، العددان الثالث و الرابع ، .1984

275- أولريش بيوشل : الأسلوبية اللسانية ، ترجمة : خالد محمود جمعة ،مجلة نوافذ السعودية ، ع 13 ، سبتمبر .2000
276- بدوي طبانة : موسيقى الأدب ، مجلة الأقلام ، بغداد ،العدد الأول، 1965
277- بسام قطوس : البنى الإيقاعية في مجموعة محمود درويش (حصار لمدائح البحر) مجلة أبحاث اليرموك ، الأردن ، مج 9 ، ع 1 ، .1991
278- زيد خليل القرالة :التشكيل اللغوي وأثره في بناء النص ، دراسة تطبيقية ، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية) ،المملكة العربية السعودية ، المجلد 17، العدد 1،يناير .2009
279- سمير داود سلمان : التحويل الصرفي و دلالاته في شعر بدر شاكر السياب ، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية ، العراق ، المجلد 12، العدد 2 ، 2009.
280- شرارة عبد اللطيف : قرأت العدد الماضي من الآداب ، مجلة الآداب ،بيروت ع7،تموز .1954
281- صلاح فضل : علم الأسلوب و صلته بعلم اللغة ، مجلة فصول ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، المجلد 5،العدد الأول ، أكتوبر، 1984 .
282- عبد الكريم مجاهد : العلاقة بين الصوت و المدلول ، مجلة المورد ،العراق ، المجلد 14 ، ع 1 ، .1985
283- عبد المنعم ناصر : الفونيم بين النحو العربي القديم و علم اللغة الحديث ،مجلة آفاق عربية ،بغداد ، ع 8 ، أوت ، 1990 .
284- علي الشرع : قراءة في أنشودة المطر للسياب ، مجلة أبحاث اليرموك ، جامعة اليرموك ، الأردن ، م3، ع2 ، 1986.

285- كاصد الزيدي : الإيحاء الصوتي في تعبير القرآن ، مجلة العرب ،المملكة العربية السعودية ، العدد 5 – 6 ، 2005 .
286- ماجد الجعافرة : في قصيدة أبي تمام البائية في فتح عمورية – دراسة في الموسيقى والإيقاع – مجلة آداب الرافدين ، العراق ، ع 27 ، 1995.
287- محمد فتوح ، جدليات النص ، مجلة عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، .1993
288- محمد فتوح : ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري ، مجلة البيان ، الكويت،ع 288 ، مارس 1990 .
289- محمود فهمي حجازي : تشومسكي وعلم اللغة ، مجلة إبداع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ع 6، يونيو 1993.
290- مصطفى النحاس: التحول الداخلي في الصيغة الصرفية وقيمته البيانية أو التعبيرية ، مجلة اللسان العربي ، مكتب تنسيق التعريب ، الرباط ، المغرب ، المجلد الثامن عشر، الجزء الأول ، 1980م .
291- المهيري عبد القادر : رأي في بنية الكلمة (بحث)، سلسلة اللسانيات ، تونس، العدد 5 ، .1978
292- ميشال بوتور : استخدام الضمائر في الرواية ، مجلة الثقافة الأجنبية ، وزارة الثقافية والإعلام ، العراق ، العدد الأول ، .1989
293- نعيمة التوكاني : اسم المفعول، بعض الجوانب التركيبية و الدلالية (بحث) ضمن أعمال الندوة الدولية الأولى لجمعية اللسانيات ، المغرب ،1987.
294- نوال إبراهيم : الحذف و الذكر في البلاغة العربية في ضوء الدراسات الأسلوبية الحديثة ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مج 13 ، ع 3 ، خريف 1994.

295- يان موكار و فيسكي :اللغة المعيارية و اللغة الشعرية ، ترجمة : ألفت الروبي، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،المجلد 5 ، العدد 1 ، 1984.

296- يمنى العيد: مقال (خطوط عريضة في البحث عن هوية القصيدة العربية الحديثة)، مجلة الكرمل، فلسطين ، العدد 2، 1982.

- الكتب الأجنبية :

297 - Empson, William. London: Chatto and Windus 2 nd ed seven types of mbiguity1947,new york.

298- f/saussure : cours de linguistique générale : ed payot, 1972.

299-jakobson : romantic panslavism .new slavic studies in selected writings .vol 2 .new york . monton 1971

300- Roland Barthes : Le degré zéro de l'écriture :coll :point :paris 1972.

301- Roland Barthes : Le plaisir du texte:Ed :Seuil Paris :1973.

المراجع الالكترونية :

302-http://www.qamat.org/909vb /showthread.php?t=2425

303-http://www.arood.com/ showthread.php?t=2228

فهرس الموضوعات

إهداء

مقدمة ..... أ

مدخل : المحطّات الأساسيّة في مسيرة السيّاب الشعريّة..... 01

- السياب و مكانته الريادية في تجديد الشعر العربي الحديث..... 04
- العلاقة بين الشعر و اللغة 07
- نصيب القصائد السيابية من الدراسات اللسانية والأدبية والنقدية.... 12 24
- السياب و استعداداته الثقافية .....

الفصل الأول : التحليل الصوتي لقصيدة أنشودة المطر..... 31

المبحثالأول :الإيقاع الداخلي..... 47

المطلبالأول : الجرس اللفظي..... 50

المطلبالثاني : التوازي..... 62

المطلبالثالث : التكرار..... 68

المبحثالثاني :الإيقاع الخارجي..... 91

المطلبالأول : الوزن..... 91

المطلب الثاني : القافية..... 98

المبحث الثالث :التشكيل الصوتي للقصيدة..... 108

الفصل الثاني:التحليل الصرفي لقصيدة أنشودة المطر..... 137

المبحثالأول :اللواصق و أنموذج الكلمة..... 142

المبحثالثاني :البنية الصرفية..... 150

المطلب الأول : الأفعال..... 153

المطلب الثاني : المشتقات..... 162

المبحث الثالث:الصناعة اللفظية (المورفولوجيا) 174
المطلب الأول: المورفيم الحر..... 174
المطلب الثاني: المورفيم المقيد..... 193
المطلبالثالث :المورفيم الصفري..... 197
المبحث الرابع :التشكيل الصرفي للقصيدة..... 199
الفصل الثالث : التحليل التركيبي لقصيدة أنشودة المطر..... 248
المبحث الأول: البنى التركيبية و أثرها في بناء النص..... 250
المطلب الأول: أنماط التراكيب النحوية..... 255
المطلب الثاني : دلالة الضمائر..... 258
المطلب الثالث : دلالة الجملة..... 276
المبحث الثاني : التقنيات و أثرها في تشكيل النّص 290
المطلب الأول: التقديم و التأخير..... 291
المطلب الثاني: الذكر و الحذف..... 306
المطلب الثالث: التنصيص و الاعتراض..... 313
المبحث الثالث : الأساليب..... 315
المطلب الأول: النداء..... 324
المطلب الثاني : الاستفهام..... 326
المطلب الثالث : النفي..... 330
المبحث الرابع: التقابل السياقي بين المفردات..... 332
خاتمة..... 339
ملحق : قصيدة أنشودة المطر 347
قائمة المصادر و المراجع..... 354
فهرس الموضوعات..... 383