الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة عباس لغرور – خنشلة –

كلية: الآداب واللغات
قسم: اللغة والأدب العربي
شعبة: أدب عربي
التخصص: لسانيات وتطبيقاتها

– دراسة أسلوبية في قصيدة " ياليالي" لبدر شاكر السياب –

مذكرة مقدمة لاستكمال مقاييس شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي تخصص لسانيات وتطبيقاتها

إعداد الطالبة:
عــراب كنزة

إشراف الدكتورة:
مكرسي مونية

أعضاء لجنة المنـــاقشة:

اللقب والاسم	الرتبة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
سكاوي راضية	أستاذ مساعد– أ–	جامعة عباس لغرور خنشلة	رئيسا
مكرسي مونية	أستاذ محاضر –ب–	جامعة عباس لغرور خنشلة	مشرفا ومقررا
حمداوي فهيمة	أستاذ مساعد –أ–	جامعة عباس لغرور خنشلة	مناقشا

السنة الجامعية 2016– 2017

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان:

إلى الدكتورة المحترمة " مكرسي مونية" التي منحتني من وقتها ونصائحها الكثير، حتى أتممت هذه الدراسة في قصيدة " يا ليالي" لبدر شاكر السياب.

وإلى الأساتذة أعضاء اللجنة المناقشة، لما تكبدوه من عناء فحص ومراجعة لهذه الدراسة.

وإلى كل من ساندني أثناء مسيرتي العلمية من أساتذة وزملاء، لهم مني طيب الشكر والتقدير.

مقدمة

مقدمة:

ترتبط الأسلوبية باللسانيات ارتباط الناشئ بعلة نشوئه، فلقد تفاعل علم اللسان مع مناهج النقد الأدبي الحديث حتى أخصبه فأرسى معه قواعد علم الأسلوب، وحاولت الأسلوبية في تاريخها الطويل أن تكون منهجا نقديا يسعى إلى معاينة النصوص الأدبية بالاعتماد على النسيج اللغوي الذي يتشكل منه النص، مستفيدة من الألسنية في الكشف عن وظائف اللغة في تجلية المعنى الذي قصد إليه المؤلف، وإذا كانت ثمة فوارق أساسية بين العلمين فإن الأسلوبية ركزت بشكل أساسي على الأثر الذي تتركه اللغة في المتلقي وطموحات الأسلوبية كانت ولازالت كبيرة جدا في إزاحة كل الأشياء الخارجة عن النص، وسعت جاهدة في التعامل مع النص تعاملا محايثا، وإنما أخذت على عاتقها التعامل المباشر مع النص ساعية إلى الكشف عن أبعاده الجمالية والفنية.

وبالتالي استطاعت الأسلوبية أن تشق طريقها وسط المناهج النقدية المعاصرة في مقاربتها للنص الأدبي، وحظيت باهتمام خاص من قبل الدارسين والنقاد.

ولقد وقع اختيارنا على الأسلوبية لِما لها من رؤية عميقة للنص الأدبي إذ تتناوله بلاغيا وجماليا ودلاليا، كما تدرسه كلاً كاملا من غير تجزئة، وبما أن موضوع بحثنا هو دراسة أسلوبية في قصيدة يا ليالي لبدر شاكر السياب فمن هذا المنطلق يمكننا طرح العديد من التساؤلات منها:

ما هي مختلف الظواهر الأسلوبية التي وظفها الشاعر في قصيدته لإيضاح مختلف الدلالات؟ وإلى أي مدى أسهمت الأصوات والتراكيب في تضافر البنى الأسلوبية وتفاعلها في القصيدة ؟ وبماذا تميز السياب عن غيره من الشعراء؟ وهل البحث في مستويات اللغة لهذه القصيدة مكننا من الوصول إلى أهم السمات التي ميزت القصيدة؟ وما هي أهم المميزات و التجليات الأسلوبية في القصيدة؟

ومن أهم الدوافع التي أدت بنا لاختيار هذا الموضوع الرغبة في معرفة الخصائص والسِمات التي تميزت بها القصيدة عن غيرها من القصائد إضافة للرغبة في الغوص في عناصرها اللغوية والأسلوبية ومحاولة استنباط الدلالات المتنوعة داخل القصيدة .

ومن المناهج التي رافقتنا في هذه الدراسة المنهج الأسلوبي، هذا لأنه يستطيع احتواء النص الشعري من عدة جوانب، باعتبارها أنجع المناهج وأكثرها انفتاحا على النص ولِما له من القدرة على استيعاب كل السِمات الفنية التي يحتمل أن يزخر بها النص الشعري عند السياب الذي يعتبر من رواد حركة التجديد في الشعر العربي، كما يعتبر نقطة التقاء علوم اللغة والأدب، فأخذ من اللغة قوانينها المتنوعة الصوتية، الصرفية، النحوية، الدلالية، كما أخذ من الأدب البلاغة والعروض، وبالتالي منحت كل هذه العلوم المنهج الأسلوبي عدة أدوات ليكون صالحا لدراسة وتحليل النص الشعري.

وذلك بالاعتماد على مجموعة من المصادر والمراجع من بينها:

الأسلوب والأسلوبية لعبد السلام المسدي، الأسلوبية وتحليل الخطاب **لمنذر عياشي**، بدر شاكر السياب حياته وشعره ليوسف عطا الطريفي، البلاغة والأسلوبية لمحمد عبد المطلب وكذلك المرشد الوافي في العروض والقوافي لمحمد بن حسن عثمان، وغيرها من المصادر والمراجع في النحو والصرف والدلالة والعروض.

واقتضى هذا الموضوع تتبع المستويات الأربعة هذا ما جعل دراستنا ممنهجة في خطة موزعة كالآتي:

بدأنا البحث بمقدمة ثم مدخل ثم فصلين وخاتمة إضافة إلى الملحق الذي يضم القصيدة المدروسة كاملة وحياة الشاعر.

فكانت المقدمة توطئة عامة للموضوع ، كما تضمنت الأسباب والدوافع التي دفعتنا لاختيار هذا الموضوع ، وكانت أيضا مجالا لطرح إشكالية البحث ، ومنهج الدراسة، وعرض خطة البحث وذكر مجموعة من المصادر و المراجع المعتمدة في هذه الدراسة، أما المدخل فقد تضمن مفاهيم تنظيرية لكل من الأسلوب والأسلوبية وعلاقتها

بالعلوم الأخرى، والفصل الأول فقد احتوى على المستويين الصوتي والصرفي، وقد تناولنا في المستوى الصوتي الموسيقى الداخلية و الخارجية للقصيدة ، أما المستوى الصرفي فاحتوى على السمات الأسلوبية والدلالية لكل من الأفعال والأسماء والمشتقات والمصادر.

وبالنسبة للفصل الثاني فقد احتوى عل المستويين التركيبي والدلالي معا، فالمستوى التركيبي ضم دراسة دلالات الجمل بأنواعها، ودراسة الصور الفنية المختلفة ،إضافة إلى المستوى الدلالي الذي تناول نظرية الحقول الدلالية في القصيدة و مختلف العلاقات التي تربطها ببعضها.

وأخيرا خاتمة ولقد تمحورت حول أهم النتائج المتحصل عليها من خلال تحليل المستويات الأربعة للقصيدة والوصول إلى أهم سماتها الأسلوبية.

كما لا يمكننا أن ننسى بعض الصعوبات التي اعترضتنا في هذا البحث ولكنها تعتبر من الأمور العادية التي تعترض أي باحث في أي بحث.

وننهي هذه الكلمة ونتقدم بجزيل الشكر إلى الدكتورة المشرفة "**مكرسي مونية**" على توجيهاتها القيمة وملاحظاتها الدقيقة فلها جزيل الشكر على كل ما منحتنا إياه في هذا البحث.

المدخل

- **مدخل :**

أولا: الأسلوب والأسلوبية:

1-1- تعريف الأسلوب:

أ- لغة

ب- اصطلاحا

1-2- تعريف الأسلوبية:

ثانيا: علاقة الأسلوبية بالعلوم الأخرى:

2-1- الأسلوبية واللّسانيات

2-2- الأسلوبية والنقد الأدبي

2-3- الأسلوبية والبلاغة

- أولا: الأسلوب والأسلوبية:

1-1-تعريف الأسلوب:

أ- لغة:

عرّفه " **ابن منظور** " في **لسان العرب** بقوله:" ويقال للسطر من النخيل أسلوب، والأسلوب: الطريق، والوجه والمذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوءٍ، والجمع أساليب، والأسلوب: الطريق نأخذ فيه، والأسلوب بالضّم، الفنُ: يقال: أخذ فلان من أساليب القول: أي أفانين منه ".[1]

ويتّضح لنا من خلال هذا القول أن الأسلوب يحمل معنى السطر من النخيل والطريق والوجه والمذهب والفن، وبالتالي فلفظة الأسلوب تحمل كل هذه المعاني.

وفي " **المعجم الوسيط**":" الأسلوب: الطريق ويقال: سلكت أسلوب فلان في كذا طريقته ومذهبه، وطريقة الكاتب في كتابته، والفن يقال: أخذنا في أساليب من القول: فنون متنوّعة ".[2]

بمعنى أنّ الأسلوب في " **المعجم الوسيط**" يحمل أيضا معنى الطريق والمذهب فيقال: سلكتُ أسلوب فلان في كذا أي طريقته في الكتابة كما يحمل معنى الفن يقال: أخذنا في أساليب من القول أي أخذنا فنون متنوّعة.

ويُعرِّفه أيضا " **الفيّومي**" في معجمه " **المصباح المنير**" بقوله:" الأسلوب بضمّ الهمزة: الطريق والفن وهو على أسلوب من أساليب القوم أي على طريق من طرقهم والسّلب ما يُسلَبُ والجمع أسلابٌ ".[3]

1- ابن منظور: لسان العرب (مادة سلب)، ج3، دار صادر، بيروت-لبنان، ط1، 1997، ص: 314.

2- إبراهيم أنيس، عبد الحليم منصر وآخرون: المعجم الوسيط، ج1، دار المعارف، القاهرة-مصر، ط2، 1976، ص:441.

3- أحمد بن محمد الفيومي: المصباح المنير، تح: عبد القادر عبد الجليل، دار صفاء، عمان، ط1، 2002، ص:104.

ويتّضح لنا أن الأسلوب في معجم " **المصباح المنير**" يحمل معنى الطريق والفن وهو لا يختلف كثيرا عن معنى الأسلوب في المعاجم السابقة.

أما " **الفيروز آبادي**" في " **القاموس المحيط**" فيقول:" سَلَبَهُ سَلْباً:" اختلسه كاستلبه، ورجل وامرأة سلبوت وسلابة، والسلب: المستلب العقل،ج: سلبي وناقة وامرأة سالب وسَلُوب وسليب ومُسلِب وسَلَبَ: مات ولدها، أو ألقته لغير تمام،ج: سَلَبَ وسلائب، وقد أسلبت، فهي مسلب، وشجرة سليب: سُلبت ورقها وأغصانها، والسَلْب: السير الخفيف، والأسلوب: الطريق، وعنق الأسد، والشموخ في الأنف".[1]

ويتّضح لنا من خلال هذا القول أن الأسلوب في القاموس المحيط مشتق من السَلْبْ أي: الأخذ والاختلاس والسير الخفيف، أمّا الأسلوب فهو الطريق وعنق الأسد والشموخ في الأنف.

ويظهر لنا من خلال هذه التعريفات أن لفظة " أسلوب" في القواميس العربية السالفة الذكر يوجد بينها رابط مشترك ومتّصل وإن كانت بعض الاختلافات والإضافات في بعض المعاني، إلا أنها تحمل جميعا معنى السطر والفن والطريق والمذهب والشموخ في الأنف ... وكذلك الطريقة والكتابة.

ب- اصطلاحا:

1-عند العرب القدامى:

حاول عدد من الأدباء والنقّاد العرب القدامى الحديث عن الأسلوب عند معالجتهم لبعض القضايا النقدية والبلاغية، وخاصة عند حديثهم عن قضية إعجاز القرآن الكريم، ويمكن الإشارة هنا إلى بعض الإضاءات والقضايا المهمّة التي صاغها النقّاد حول الأسلوب.

1- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي: القاموس المحيط، تح: أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة-مصر، (د.ط)، 2008، ص: 856.

1-1- عبد القاهر الجرجاني:

جاء مصطلح الأسلوب عند " **الجرجاني**" من خلال حديثه عن النظم يقول:" واعلم أنّ الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه، أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرض أسلوبا- والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه- فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره، فيشبه بمن يقطع أديمه نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها". [1]

أي أن مفهوم الأسلوب عند " **الجرجاني**" مرتبط بمفهوم النظم في تعريفه وتحديده له وبالتالي كل ما جاء به " الجرجاني" بشأن النظم يعتبر مادة غنية ذات علاقة وطيدة بالأسلوب، وهو لم يقصد الحديث عن الأسلوب وإنّما صادفه الأمر مصادفة فعرّفه ووضع له حدّا وجاء ذلك بجملة اعتراضية في ثنايا كلامه عن الاحتذاء.

1-2- حازم القرطاجني:

لقد سار" **حازم القرطاجني**" في تحديد مفهومه للأسلوب من خلال ما وجده من مفهوم للنظم كما نظر له "**عبد القاهر الجرجاني**"، ومن خلال مفهوم للأسلوب يأتيه من قبل "**أرسطو**" فرأي "**حازم القرطاجني**": " أن الأسلوب يشمل جانبا من البناء اللغوي يختص بالتأليفات المعنوية، بينما ينصب النظم على التأليفات اللفظية، ففي الأسلوب- حسب رأي القرطاجني- يلاحظ حسن الإطراد والتناسب والتلطف في الانتقال من جهة إلى جهة أخرى كما يلاحظ في النظم حسن الإطراد من بعض العبارات إلى بعض".[2]

ويتّضح لنا من خلال هذا القول أن الأسلوب عند "**القرطاجني**" يختلف عن النظم في بعض الجوانب ويتفق في أخرى فالأسلوب يختص بالتأليفات المعنوية ويلاحظ فيه حسن الإطراد والتناسب والتلطّف في الانتقال من جهة إلى أخرى بينما

1- عبابنة سامي محمد: التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، جدارا للكاتب العالمي، عمان، ط1، 2007، ص:39.

2- عبد المطلب محمد: البلاغة والأسلوبية، دار نوبار، القاهرة-مصر، ط1، 1994، ص:28.

النظم يختص بالتأليفات اللفظية ويلاحظ فيه حسن الإطراد في بعض العبارات إلى بعض.

" والملاحظ أن "**القرطاجني**" يربط الأسلوب بطبيعة الجنس الأدبي وجعل المنهج الأول للإبانة عن طريق الشعر من حيث ينقسم إلى جدٍ وهزل، فأما الجد فهو مذهب من الكلام تصدر الأقاويل فيه عن مجون وسخف بنزاعة الهمّة والهوى إلى ذلك". [1]

ونلاحظ من خلال هذا القول أن الأسلوب عند "**القرطاجني**" يرتبط بطبيعة الجنس الأدبي حيث جعل المنهج الأوّل للإبانة الشعر الذي ينقسم بدوره إلى جد وهزل والجدّ يعتبر مذهب الكلام الذي تصدر عنه الأقاويل من مجون وسخف بنزاعة الهمة والهوى وغير ذلك.

" وهذا ما يقابل الأغراض الشعرية التي اتخذها الشعراء مواضيعا لأشعارهم، ويظهر تأّثر "**القرطاجني**" بـ"**عبد القاهر الجرجاني**" من خلال تفسيره للإعجاز خاصة حين اعتبر "**القرطاجني**" الإعجاز ظاهر في إطراد أسلوبه من الفصاحة والبلاغة وهذا ما ذهب إليه "**عبد القاهر الجرجاني**".

في حين يظهر تأثر "**حازم القرطاجني**" بـ"**أرسطو**" جليا عندما ربط الأسلوب بطبيعة الجنس الأدبي وأيضا تقسيمه الشعر إلى جدٍ وهزل وهو ما يتوافق وتقسيم "**أرسطو**" "التراجيدية والكوميديا" ". [2]

ومن هنا يتضح أن "**حازم القرطاجني**" قد أدرك قيمة الأسلوب وما مدى أثره في المتلقي حيث أنه قام بمعالجة الكثير من القضايا المتعلقة بالأسلوب وبالتالي فقد ربطه بالفصاحة والبلاغة، وبطبيعة الجنس الأدبي إضافة إلى تأثره الكبير بمقولات " **الجرجاني**" من خلال تفسيره للإعجاز، وتأثره "**بأرسطو**" من خلال ربطه للأسلوب

1- المرجع السابق، ص: 29.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص:30.

بطبيعة الجنس الأدبي وتقسيمه للشعر إلى جدّ وهزل وهو ما يوافق تقسيم أرسطو " التراجيدية والكوميديا" .

1-3-ابن خلدون:

يقول "**ابن خلدون**" في مقدّمته عن الأسلوب: "فاعلم أنّها عبارة عندهم عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض، فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية، وإنما ترجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها، الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها، ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصّها فيه رصّا كما يفعله البناء في القالب أو النساج في المنوال حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام، ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه، فإن لكل فنّ من الكلام أساليب تختصّ به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة " [1].

ومن خلال هذا القول يتضح لنا أنّ "**ابن خلدون**" جعل الأسلوب شيئا أكبر من التراكيب وجعلها كالمادة فيه، فهو التركيب والصورة الكلية الناتجة عن رص التراكيب الصحيحة رَصّا كما يفعل البناء والنساج، ويرى أيضا أنّ الأسلوب يختلف باختلاف الأغراض وأنحاء القول المختلفة لأنّ لكل فنّ من الكلام أساليب تختصّ به.

1- عبد الرحمن بن محمد ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، تح: علي عبد الواحد وافي، ج3، دار النهضة، القاهرة- مصر، ط3، (د.ت)، ص:1300.

2- عند العرب المحدثين:

هناك الكثير من الأدباء والنقّاد العرب قاموا بالبحث في الأسلوب وحاولوا تقديم إضافات حول هذا الموضوع ومن هؤلاء:

2-1-أحمد الشايب:

لقد عرّف "**أحمد الشايب**" الأسلوب عدّة تعريفات منها:

" هو طريقة الكتابة، أي طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ، وتأليفها للتعبير بها عن المعاني، قصد الإيضاح-وهو- الضرب من النظم والطريقة فيه -أو- طريقة التفكير، والتصوير، والتعبير". [1]

ويتّضح من خلال هذا القول أن "**أحمد الشايب**" قد حصر الأسلوب في كيفية إيجاد طريقة لاختيار الألفاظ المناسبة للكتابة والإنشاء والتأليف للتعبير بها عن المعنى لإزالة الغموض عنها وإيضاحها.

ويعرفه أيضا بقوله:" هو فن من الكلام يكون قصصا أو حوارا أو تشبيها أو مجازا أو كناية، تقريرا أو حِكما أو أمثالاً ".[2]

والملاحظ هنا أنّ "**أحمد الشايب**" قد ربط الأسلوب بالجنس الأدبي وأيضا بالبلاغة من خلال اعتبارها تشبيها أو مجازا أو كناية.

2-2-أحمد حسن الزيات:

ويعرّف "**أحمد حسن الزيات**" الأسلوب بقوله: " هو الطريقة الخاصة للشاعر، أو الكاتب في اختيار الألفاظ، وتأليف الكلام، وهذه الطريقة فضلا عن اختلافها في

1- بن ذريل عدنان: اللغة والأسلوب، مر: حميد حسن، ط2، منقحة، 1427هـ-2006م، ص: 164

2- الشايب أحمد: الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة- مصر، ط2، 1966، ص: 41.

الكُتاب والشعراء تختلف عند الكاتب أو الشاعر نفسه باختلاف الفنّ الذي يعالجه، أو الموضوع الذي يكتبه، والشخص الذي يتكلّم بلسانه أو يتكلّم عنه".[1]

ويتّضحُ لنا من خلال هذا القول أنّ الأسلوب هو الطريقة الشخصية للأديب في تعبيره عن نفسه من خلال اختيار الألفاظ المناسبة لتأليف الكلام وهي تختلف عند الكُتاب والشعراء وعند الكاتب نفسه وذلك باختلاف الموضوع المعالج.

2-3- عبد السلام المسدي:

أمّا "**عبد السلام المسدي**" فيرى أن الأسلوب يرتكز على أسس ثلاثة هي: المخاطَب، المخاطِب والخِطاب فيقول: " وإذا فحص الباحث ما تراكم من تراث التفكير الأسلوبي وشقه بمقطع عمودي يخرق طبقاته الزمنية، اكتشف أنه يقوم على ركح ثلاثي دعائمه هي المخاطَب والمخاطِب والخطاب، وليس من نظرية في تحديد الأسلوب إلا اعتمدت أصوليا إحدى هذه الركائز الثلاث أو ثلاثتها متعاضدة متفاعلة ".[2]

أي أنّ الأسلوب عند "**عبد السلام المسدي**" يقوم على أسس ثلاثة: المخاطَب والمخاطِب والخطاب وأنّ أيّ باحث يقوم بفحص لتراث التفكير الأسلوبي لوجده يقوم على تلك الأسس الثلاثة وأي نظرية أسلوبية تعتمد في أصولها إحدى هذه الدعائم والركائز الثلاثة أو تعتمدها ثلاثتها ولا يمكن أن تستغني عنها.

ويقول أيضا: "وأول ما يطالعنا في اعتماد التفكير الأسلوبي على المخاطب، تعريف الأسلوب بأنه قوام الكشف لنمط التفكير عند صاحبه، وتتطابق في هذا المنظور ماهية الأسلوب مع نوعية الرسالة اللسانية المبلّغة مادة وشكلا".[3]

بمعنى أنّ الأسلوب هو وسيلة للكشف عن نمط التفكير عند صاحبه وبالتالي فهو يتوافق مع ماهية الأسلوب وذلك في نوعية الرسالة اللسانية المبلغة في المادة والشكل.

1- المرجع السابق، ص: 168.

2- المسدي عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب ، الدار العربية للكتاب، ط2، 1982م، ص: 61.

3- المرجع نفسه، ص: 64.

ويضيف عن مفهوم الأسلوب قوله: "ولعلّ ماهية الأسلوب تتحدد بنسيج الروابط بين الطاقتين التعبيريتين في الخطاب الأدبي: طاقة الإخبار وطاقة التضمين" [1]

ويتضح من خلال هذا القول أن مفهوم الأسلوب يظهر من خلال اتحاد طاقة الإخبار وقوّته في الإقناع والوصول للقارئ أو المستمع وطاقة التضمين وذلك في الخطاب الأدبي.

3- عند الغرب:

3-1- عند الدارسين القدامى:

إن مصطلح الأسلوب " Style " بدأ استعماله منذ القرن الخامس عشر، ويقصد به "النظام والقواعد العامة" مثل: أسلوب المعيشة أو الأسلوب الموسيقى أو الأسلوب الكلاسيكي في الملبس والأثاث أو الأسلوب البلاغي لكاتب ما.[2]

ولقد اشتقّت كلمة أسلوب في اللغات الأوروبية المعروفة من الأصل اللاتيني " Stilus" وهو يعني "ريشة" ثم انتقل عن طريق المجاز إلى مفاهيم تتعلق كلها بطريقة الكتابة، فارتبط أولا بطريقة الكتابة اليدوية، دالا على المخطوطات، ثم أخذ يطلق على التعبيرات اللغوية الأدبية، فاستخدم في العصر الروماني في أيام خطيبهم الشهير "**شيشيرون**" كاستعارة تشير إلى صفات اللغة المستعملة، لا من قبل الشعراء، بل من قبل الخطباء والبلغاء، وقد ظلّت هذه الطبيعة عالقة إلى حدٍ ما بكلمة " Stlye" حتى الآن في هذه اللغات إذ تنصرف أولا إلى الخواص البلاغية المتعلقة بالكلام المنطوق.

ولما كانت الأعمال الأدبية تختلف أساسا عن الخطابة واللغة المنطوقة، فإن تعلق مفهوم الأسلوب بها يشير إلى بعض الخواص الكلامية فيها، ويرى بعض الباحثين أن اشتقاق الكلمة من أصل لاتيني –لا إغريقي– كما هي الحال في معظم المصطلحات البلاغية الأخرى له أهمية خاصة، "**فـأرسطو**" مثلا يستخدم " Lexis" أي لغة أو كلمة

1- المرجع السابق، ص: 96.

2- درويش أحمد: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب، القاهرة–مصر، (د،ط)،(د.ت)، ص:16.

مقابل " Taxis" أي نظام التي تترجم عادة بقول أو أسلوب، لكن كلمة " Stylos" تعني في اللغة الإغريقية " عموداً"، ومن هنا جاءت تسمية زاهد متصوف مثل "**سيميون**" "**الأستيليتيا**"، إذا كان يعيش على عمود قديم تقشّفًا وزهدًا، أما شكل كلمة "Style" في اللغة الإنجليزية، بدلا مما كان ينبغي أن تكتب به " Stil" فمبني على أساس توهم الأصل الإغريقي، لا مطابقة الأصل اللاتيني الحقيقي كما يقول قاموس "**أوكسفورد**".[1]

ويتّضح من خلال هذا القول أنّ مصطلح الأسلوب عند الغرب بدأ استعماله منذ القرن الخامس عشر وهو مشتق من الأصل اللاتيني "Stilus" الذي يعني الريشة ثم انتقل مفهوم هذه الكلمة إلى معانٍ أخرى وكلّها تتعلق بطريقة الكتابة اليدوية ثم أخذ يُطلق على التعبيرات اللغوية، وقد استخدم مصطلح الأسلوب استخدامات عديدة وهذا راجع لأهميته الخاصة وبحسب كل عصرٍ، ففي العصر الروماني أُستخدم كاستعارة تشير إلى صفات اللغة المستعملة من قبل الخطباء والبلغاء وهذا في أيام خطيبهم "**شيشيرون**"، ويرى بعض الباحثين أن اشتقاق الكلمة من أصل لاتيني لا إغريقي، فنجد "**أرسطو**" يستخدم "Lexis" مقابل "Taxis" أي لغة مقابل نظام، كما نجد أنّ كلمة "Stylos" في اللغة الإغريقية تعني "العمود" ومن هنا جاءت تسمية الزاهد المتصوّف إذا كان يعيش على عمود قديم تقشفًا وزهدًا، ونجد أيضا كلمة "Style" في اللغة الإنجليزية مبنية على أساس توهم الأصل الإغريقي لا مطابقة الأصل اللاتيني بحسب قاموس " **أوكسفورد**".

" في حين ترى "**مدرسة أرسطو**" في كل عمل تعبيري أسلوبا قد يتراوح بين السمو والانحطاط بين القوة والضعف، بين الجودة والسوء، لكنه يظلّ أسلوبا في النهاية وهذا ما يدفعنا إلى القول بأن الأسلوب عند "**أرسطو**" يظل في كل معانيه غايته الإقناع، إما بالمحاكاة الفنية في الشعر المسرحي والملحمي، وهي المحاكاة التي تقوم في مجال

1- فضل صلاح: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة-مصر، ط1، 1419هـ-1998م، ص:93.

الفن بوظيفة الإقناع بالأقيسة في المنطق، وإما بالإقناع بالتعبير مباشرة في الخطابة وما يلتحق بها مما لا محاكاة فنية فيه".[1]

ويتضح مما سبق أن "**مدرسة أرسطو**" ترى في كل عمل تعبيري أسلوبا معينا وهو يختلف باختلاف العمل وبالتالي فالأسلوب عند "**أرسطو**" في كل معانيه هدفه الوحيد هو الإقناع إما بالمحاكاة الفنية في الشعر المسرحي والملحمي وإما الإقناع بالتعبير مباشرة في الخطابة التي لا تحتوي على محاكاة فنية.

" وأما في العصور الوسطى فقد ارتبط الأسلوب بطبقات المتكلمين، فقيل: الأسلوب البسيط، والأسلوب المتوسط، والأسلوب السامي" [2]، "وقد وجد هذا التقسيم في إنتاج الشاعر الروماني " **فرجيل**" وذلك في ثلاثة دواوين شعرية، فديوانه الذي كتبه عن حياة الفلاحين بعنوان "**قصائد ريفية**" يعتبر نموذجا للأسلوب البسيط، وديوانه الأخلاقي الذي عنوانه "**قصائد زراعية**" يعدّ نموذجا للأسلوب المتوسط، أما ملحمته الشهيرة "**الإنياذة**" فتعد نموذجا للأسلوب السامي".[3]

أي أن مفهوم الأسلوب في العصور الوسطى قد ارتبط بطبقات المتكلمين، بحيث لكل طبقة أسلوبها في الكلام والتعبير وبالتالي وجدت ثلاثة ألوان من الأساليب البسيطة، المتوسطة والسامية، وقد أتخذ من أعمال "**فرجيل**" الثلاثة تجسيدا لهذا التقسيم الطبقي للأسلوب.

3-2- عند الدارسين المحدثين:

هناك مجموعة من الدارسين والباحثين المحدثين بحثوا في الأسلوب وحاولوا إضافة إضاءات حول هذا الموضوع ومن هؤلاء:

1- هلال محمد غنيمي: النقد العربي الحديث، دار الثقافة، بيروت-لبنان، (د.ط)، 1973، ص: 116.

2- عبد المنعم محمد، فرهود محمود السعدي، شرف عبد العزيز: الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1،1992، ص: 12.

3- السد نور الدين: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، (د.ط)،(د.ت)، ص: 130.

"**ميشال ريفاتير**" يعرّف الأسلوب بقوله: "إنه كل شيء مكتوب علق به صاحبه مقاصد أدبية".[1]

فالأسلوب عند "**ريفاتير**" مرتبط بالمقاصد الأدبية بمعنى تضمين أسلوب الخطاب مقاصد أدبية تستدعي من المتلقي بذل جهد للفهم وتذهب به لعدة تأويلات وقراءات، والخروج عن المألوف.

ونجد "**بيير جيرو**" يعرّف الأسلوب فيقول: "ليس ثمة شيء أحسن تعريفا من كلمة أسلوب فالأسلوب طريقة في الكتابة، وهو من جهة أخرى، طريقة في الكتابة لكاتب من الكُتّاب، ولجنس من الأجناس، ولعصر من العصور".[2]

وهنا "**بيير جيرو**" يشير إلى أن الأسلوب متعدد ومتنوع وذلك بتعدد الكتَّاب والمؤلفين، وبالتالي تعدد أساليبهم، وهو مختلف باختلاف الأنواع الأدبية وفنونها، وباختلاف العصور.

أيضا أما "**رولان بارت**" فيقول: "إنّ الأسلوب هو لغة مكتفية بذاتها ولا تغوص، إلا في الأسطورة الشخصية والخفية للكاتب، كما تغوص في المادة التحتية للكلام حيث يتشكل أول زوج للكلمات والأشياء، وحيث يستقر نهائيا للموضوعات الشفوية الكبرى لوجوده ... ويعد الأسلوب ظاهرة ذات نظام وراثي بكل معنى الكلمة، وهو بالإضافة لهذا، تحويل لمزاج ".[3]

ونلاحظ من خلال هذا القول أن الأسلوب عند "**رولان بارت**" هو لغة خاصة تكتفي بذاتها وتغوص في شخصية الكاتب الخفية وفي المادة الأولى والأساسية التي تساعد تكوّن وتشكّل الكلام واستقراره النهائي بالإضافة لكون الأسلوب ظاهرة ذات نظام لغوي وراثي إلتزامي ويساعد في تغيير المزاج.

1- المرجع السابق، ص: 136.

2- جيرو بيير: الأسلوبية، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب-سوريا، ط2، 1994م، ص: 09.

3- المرجع نفسه، ص: 107.

أمّا "**بوفون**" فقد اختصر تعريف الأسلوب بقوله: "الأسلوب هو الرجل نفسه" [1].

ويقصد هنا ربط القيم الجمالية والإبداعية للأسلوب من شخص إلى آخر من خلال الأفكار التي تترجم بالكتابة.

كما نجد أيضا "**مارسيل بروست**" يقول: "إنّ الأسلوب ليس بأيّة حال زينة ولا زخرفا كما يعتقد بعض الناس، كما أنه ليس مسألة تكنيك، إنه مثل اللون في الرسم، إنه خاصية الرؤية تكشف عن العالم الخاص الذي يراه كل منا دون سواه".[2]

ويتّضح لنا من خلال هذا القول أنّ الأسلوب لا يتمثّل في المظاهر الخارجية للإنسان ولا في طرائق عمله، وإنّما في عمق تفكيره الذي يكشف عن رؤيته الخاصة.

كما يعرّف " **إنكفست**" الأسلوب بقوله:" إن أسلوب نص ما، هو مجموعة من الإمكانات السياقية لمفردات لسانية".[3]

أي أنّ الأسلوب عبارة عن انسجام حاصل بين جوانب المكونات اللفظية والمعنوية في سياقات مختلفة.

وبالتالي يمكننا القول مهما تعدّدت تعاريف الأسلوب واختلفت الآراء حول هذا المصطلح إلا أنها تلتقي في نقطة وهي أن الأسلوب هو عبارة عن الاستعمال الخاص للغة الذي يقوم على عدد من الاستخدامات والاحتمالات وبالتالي التّأثير في المتلقّي مهما كانت درجته.

1- ساندريس فيلي: نحو نظرية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، ط1، 1424هـ-2003م، ص: 29.

2- فضل صلاح: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص96.

3- ناظم حسن: البنى الأسلوبية (دراسة أنشودة المطر للسياب)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، (د.ط)، 2002، ص: 22.

1-2-مفهوم الأسلوبية:

تُعدُّ الأسلوبية فرعا حديثا من فروع اللسانيات إلى جانب الشعرية والسيميائيات والتداوليات ويقصد بالأسلوبية دراسة الأسلوب دراسة علمية، في مختلف تمثلاته اللسانية والبنيوية والسيميائية، كما تهتم بوصف الأسلوب بنية ودلالة ومقصدية، ويعني هذا أنّها تختلف عن البلاغة الكلاسيكية ذات الطابع المعياري التعليمي، والتي كانت تهتم بالكتابة والخلق والإبداع، وتجويد الأسلوب بيانا ودلالة وسياقا، وتقدم للكاتب الناشئ مجموعة من الوصفات الجاهزة في عملية الكتابة، وتنميق الأسلوب بلاغة وفصاحة وتأثيرا ".[1]

وإذا كان الأسلوب هو طريقة الكاتب في الكتابة، كما هو متفق عليه، فإن الأسلوبية "علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التي بها يستطيع المؤلّف الباث مراقبة حرية الإدراك، لدى القارئ المتقبل وجهة نظره في الفهم والإدراك".[2]

بمعنى أنه إذا كان الأسلوب هو طريقة الكاتب في الكتابة فالأسلوبية علم يهدف للكشف عن العناصر المميزة التي من خلالها يستطيع المؤلف مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ.

وهذا ما جعل "**ريفاتير**" يعتبر الأسلوبية: "لسانيات تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معيّن وإدراك مخصوص".[3]

أي أن "**ريفاتير**" يرى بأن الأسلوبية هي لسانيات تهتم بظاهرة حمل الذهن على الفهم والإدراك معا.

1- ينظر: حمداوي جميل: اتجاهات الأسلوبية، شبكة الألوكة، ط1، 2015م، ص: 06.

2- المسدي عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، ص: 42.

3- المرجع نفسه، ص: 42.

ويعرفها "**بيير جيرو**" بأنها : "دراسة اللغة، وهي أيضا دراسة للكائن المتحول باللغة، وهي كذلك دراسة للعمل الإبداعي ودراسة لعملها الذاتي المبدع للعمل الإبداعي".[1]

فالأسلوبية عند "**بيير جيرو**" هي مجموعة من الدراسات المتنوعة، دراسة للغة، للكائن المتحول باللغة، للعمل الإبداعي، ودراسة للعمل الذاتي للمبدع.

هذا عند بعض من أعلام الأسلوبية الغرب، أمّا عند العرب فلعلّ أعمق المباحث العربية في تقديم المفهوم الأسلوبي وأصفاها وضوحا، وأثراها معرفة، أن تكون تلك التي بسّطها "**عبد السلام المسدي**" في كتابه "**الأسلوبية والأسلوب**" [2] الذي يقول فيه: "ويتصل أول تلك المنطلقات بالمصطلح ذاته إذ يتراءى حاملا لثنائية معرفية، فسواء انطلقنا من الدال اللاتيني وما تولّد عنه في مختلف اللغات الفرعية أو انطلقنا من المصطلح الذي استقر ترجمة له في العربية وقفنا على دال مركب جذره "أسلوب" " Style" ولاحقته "ية" " ique" وخصائص الأصل تقابل انطلاقا أبعاد اللاحقة، فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي، وبالتالي نسبي، واللاحقة تختص بالبعد العملي العقلي، وبالتالي الموضوعي، ويمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدال الاصطلاحي إلى مدلوليه بما يطابق عبارة "علم الأسلوب" " Science De Style" لذلك تعرف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب".[3]

ويتّضح مما سبق أنّ "**عبد السلام المسدي**" كان له السبق في نقل وترجمة وانتشار هذا المصطلح في الدراسات الأسلوبية العربية وهو يستعمل مصطلح "**علم الأسلوب**" مرادفا " **للأسلوبية** ".

كما يمكننا القول أن الأسلوبية علم لغوي لساني، يرمي إلى قراءة النصوص وفك شفراتها وتحريرها من قيود القراءة النقدية القديمة.

1- جيرو بيير: الأسلوبية، ص: 06.

2- وغليسي يوسف: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1430هـ_200م، ص 86.

3- المسدي عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، ص: 31-32.

ثانيا: علاقة الأسلوبية بالعلوم الأخرى:

2-1- الأسلوبية واللسانيات:

علاقة الأسلوبية باللسانيات هي علاقة المنشأ والوجود، فمن المفاهيم والتصوّرات اللسانية وأدواتها نشأت الأسلوبية وتبلورت منظومتها الاصطلاحية والمفهومية في التعامل مع النصوص الأدبية.

وأوّل ما ننطلق منه في استجلاء حقيقة العلاقة القائمة بين اللسانيات والأسلوبية في أبعادها وحدودها، هو الارتباط التكويني الذي يعود إلى أصل نشأة المعرفة اللغوية الحديثة في مطلع القرن العشرين، وما انبثق منها مباشرة من مسعى إلى تأسيس علم أسلوب الخطاب اللغوي عامة، ومعادلة الارتباط قد استقرت على معيار: أن الأسلوبية هي حقل الاستثمار الذي يتناول فيه النص ما تقرره اللسانيات من كشوف عامة حول بنية الجهاز اللغوية عامة. ولا يخفى ما في هذا التعريف من الارتكاز على البعد اللساني الذي يستند إلى ازدواجية الخطاب بين شبكة من الدوال تكشف عند الاستنطاق عن شحنة دلالية لا تتعين إلا بها ولا يتعين بها غيرها، وبناء على هذا الأساس تتحدد الأسلوبية بكونها البعد اللساني لظاهرة الأسلوب، ما دام أن جوهر الأثر الأدبي لا يمكن النفاذ إليه من خلال صياغته الإبلاغية، فأضحى من بديهيات المعرفة أنّ أية مقاربة أسلوبية لا يمكن أن تُؤتى ثمارها إلا إذا استندت إلى التكوين اللساني الدقيق في المنطلق، ولِذا غَدَا ارتكاز التحليل الأسلوبي على أرضية لسانية من مقتضيات البحث في هذا الحقل المعرفي.[1]

فكان ضروريا على الأسلوبي أن يتزوّد بزادٍ من اللسانيات العامة حتى يتمكن من الإجراء النقدي الأسلوبي، فجوهر القضية لا يتصل بالوقوف على مميزات الأسلوب في نص أدبي ما، ولا يتحدد بالقدرة على إثبات أن تلك الخصائص اللغوية فهي فعلا مميزات أسلوبية، وإنما الإشكالية قائمة على ما توفره تركيبة النص الأدبي من سمات يستطيع الأسلوبي أن يفسِّر بها كيف كانت تلك المميزات الأسلوبية مميزات أسلوبية،

1- ينظر: المسدي عبد السلام: في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب للنشر، تونس، (د.ط)، 1994، ص: 59.

ولم يعد في مقدور أي كان إجراء التحليل اللغوي الخالص للحدث الفني في القول الأدبي إلا إذا كان بصيرا بخفايا الظاهرة اللسانية في مختلف تجلياتها.[1]

وقد كانت اللسانيات مستند الأسلوبية في دراسة الآثار الأدبية، كما كان للأسلوبية فضل تمهيد الطريق للسانيات إلى رحاب الأدب، وهذا ما شجّع " **ليوسبيتزر**" على القول بأن: "الأسلوبية جسر اللسانيات إلى الأدب".

وقد عُزر الاتصال بين هذين الحقلين المعرفيين على النظر إلى الأسلوبية باعتبارها مجرد مواصفة لسانية، ومن ثم نفي أن يكون للأسلوبية استقلال ذاتي، وتدعيما لهذه النظرة يقرر " **دولاس**" أن " الأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات" ويرى " **ميشال أريفي**" رأيا قريبا من الرأي السابق، إذ يذهب إلى القول: "إن الأسلوبية تعرف بأنها منهج لساني" أما " **رومان جاكبسون**" فيثبت: "أن الأسلوبية فن من أفنان شجرة اللسانيات". [2]

ويتّضح مما سبق أن الأسلوبية لها الفضل في تمهيد الطريق للسانيات، وهذا ما أدى " **ليوسبيتزر** " لاعتبارها جسر اللسانيات للأدب، وقد تمّ تعزيز الاتصال بين الأسلوبية واللسانيات وعدم الفصل بينهما.

" ويصحُّ القول بأن الأسلوبي هو لساني في المرتبة الأولى، أو أنّ تحليل الخطاب الأدبي بطريقة أسلوبية عمل لا ينهض به إلا اللساني، وبلا شك فإن الأسلوبية قد وجدت في اللسانيات معينا خَصْبا في تحديد ماهيات الأسلوب بقواعدها العامة وممارساتها التجريبية، كما ساهمت في إثراء التفكير الأسلوبي بواسطة وليد آخر، هو عريق النشأة، حديث التشكل، وهم علم الدلالات، وفعلا كان للسانيات كعلم حديث أهمية كبرى بالنسبة للأسلوبية، إلى درجة محاولة اكتساحها وحملها على الذوبان في

1- ينظر: المرجع السابق، ص: 61.

2- المسدي عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، ص: 47-48.

متاهاتها إلى درجة اعتبر فيها هذا الذوبان خطرا على الاستقلال الذي رمت إليه الأسلوبية فيما بعد". [1]

وبالرغم من هذا كله إلا أنه توجد بعض المفارقات بين الأسلوبية واللسانيات تتجلى في كون أنّ الأسلوبية تُعنى أساسا بالإنتاج الكلي للكلام، وتتجه إلى المحدث فعلا، وتعنى باللغة من حيث الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي كأداء مباشر، في حين نجد اللسانيات تُعنى أساسا بالجملة، وبالنظر إلى اللغة كشكل من أشكال الحدوث المفترضة، وتعنى باللغة من حيث مدرك تمثله قوانينها.[2]

2-2- الأسلوبية والنقد الأدبي:

تعد الأسلوبية مدرسة لغوية تعالج النص الأدبي من خلال عناصره ومقوّماته الفنية وأدواته الإبداعية، متخذة من اللغة والبلاغة جسرا تصف به النص الأدبي، وقد تقوم أحيانا بتقييمه من خلال منهجها القائم على الاختيار والتوزيع، مراعية في ذلك الجانب النفسي والاجتماعي للمرسل والمتلقي، ومن ثم فإن الدراسة الأسلوبية عملية نقدية ترتكز على الظاهرة اللغوية، وتبحث في أسس الجمال المحتمل قيام الكلام عليه.

أمّا النقد فيعتمد في اختياره عنصري الصحة والجمال، والصحة مادة الكلام، أما الجمال فجوهره، وتكون الأسلوبية بمثابة القنطرة التي تربط نظام العلاقات بين علم اللغة والنقد الأدبي، وهي مرحلة وسطى بين علم اللغة والدراسة الأدبية، فترتبط باللغة والأدب على حد سواء. [3]

ولعلّ التقارب بين الأسلوبية والنقد يتم من خلال التعاون على محاولة الكشف عن المظاهر المتعددة للنص الأدبي من حيث التركيب، واللغة، والموسيقى ...

وفيما يتصل بعلاقة الأسلوبية بالنقد هناك ثلاثة اتجاهات هي:

1- ينظر: بن خوية رابح: مقدمة في الأسلوبية، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، ط1، 2013، ص: 92-93.

2- ينظر: عياشي منذر: مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1990م، ص: 11.

3- ينظر: أبو العدوس يوسف: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1427هـ-2007م، ص: 51-52.

- **الاتجاه الأول:**

يرى أن الأسلوبية مغايرة للنقد الأدبي، ولكنّها ليست وريثة له، وسبب ذلك أن اهتمام الأسلوبية ينصب على لغة النص ولا يتجاوزها، فوجهتها في المقام الأول وجهة لغوية، أما النقد فاللغة هي أحد العناصر المكونة للأثر الأدبي، فالأسلوبية قاصرة عن تخطي حواجز التحليل إلى تقييم الأثر الأدبي بالاحتكام إلى التاريخ، بينما رسالة النقد كامنة في إماطة اللثام عن رسالة الأدب، ففي النقد بعض ما في الأسلوبية وزيادة، وفي الأسلوبية ما في النقد إلا بعضه.

- **الاتجاه الثاني:**

يرى أن النقد قد استحال إلى نقد للأسلوب وصار فرعا من فروع علم الأسلوب، ومهمته أن يمد هذا العلم بتعريفات جديدة ومعايير جديدة. [1]

- **الاتجاه الثالث:**

ينظر إلى أن العلاقة بين الأسلوبية والنقد هي علاقة جدلية قائمة على ما يمكن أن يقدمه كل طرف للآخر، فكلاهما يستطيع أن يمد الآخر بخبرات متعددة استقاها من مجال دراسته، وهنا يمكن الإشارة إلى القضايا الآتية:

1- هناك علاقة بين الأسلوبية النفسية والاتجاه النفسي في النقد، فكلاهما يخضع النص لمعايير علم النفس ومقاييسه، وكلاهما يحاول الوقوف على الظروف النفسية والمراحل المبكرة لطفولة الكاتب ومدى تأثيرها على كتاباته.
2- إن الأسلوبية نظرة نقدية شاملة تشمل النص بكل تكويناته الصوتية والمعجمية والدلالية والتركيبية، فالنظرة الأسلوبية قائمة أصلا على فحص النص الأدبي في تركيباته اللغوية للكشف عن قيمتها الجمالية.
3- يرى فريق من النقاد أن الأسلوبية منهج علمي يتناول طرق الأسلوب الأدبي، ومن ثم فهي نظرية نقدية لابد من الاحتكام إليها عند تقييم الأسلوب الذي يعد

1- ينظر: المرجع السابق، ص: 52.

ركيزة أساسية في النص الأدبي، أما النقد فإنه يعتمد كثيرا على الذوق الشخصي للأديب والناقد.

4- كما يرى بعض النقاد الأسلوبيين أن الناقد الأسلوبي لا يمكن أن يدرس عملا لا يتذوقه وهذه الخاصية للنقد الأسلوبي تزيد عمل الناقد عمقا وصدقا.

على الرغم من نقاط الالتقاء بين الأسلوبية والنقد الأدبي إلا أنه توجد بعض المفارقات بينهما ويأتي من الأدوات والأهداف أو الغايات، فإذا كانت أدوات الأسلوبية تتوقف على اللغة فحسب، فإن النقد بعينه يعد اللغة إحدى أدواته، وإذا كان الهدف الذي تنشده الأسلوبية هو الكشف عن البناء اللغوي، فإن الهدف عند النقد هو الإجابة عن الأسئلة مستعينا بكل ما يراه من أدوات تخدم هدفه، فالنقد أداة معرفة اللاوعي، فهو شاشة تعكس توترات الناقد، لأن الناقد يبدأ عمله مدفوعا بتوتر داخلي ينشأ من إرادة الوصول إلى فهم النص الأدبي وشرحه وتدبره. [1]

2-3- الأسلوبية والبلاغة:

لم تبق البلاغة عبر تاريخها الطويل-وحالها في هذا حال معظم العلوم الإنسانية الأخرى- رهن وضعية ثابتة مستقرة من حيث مدى شمولها واتساع مجالها ومدى فائدتها، فقد كانت البلاغة في الأصل، فنّا لتأليف الخطاب ثم انتهت إلى احتواء التعبير اللساني كله، وبالاشتراك مع الفنون الشعرية، احتوت الأدب جميعا، لكن هذا الوضع المتميز لم يكتب للبلاغة أن تحتفظ به طويلا، إذ سرعان ما أضاعت البلاغة كما يخبرنا " **تودوروف**" هدفها النفعي المباشر كما أنها لم تعد تدرس كيف يقوم الإقناع، واكتفت بصياغة الخطاب الجميل، فأدّى بها ذلك إلى التخلي عن الخطاب السياسي، والقضائي، إلى آخره ولم يبق لها إلا الأدب ميدانا تعمل فيه، ثم إنها تقلّصت بعد ذلك أكثر فأكثر فلم تعد تعمل إلا في حدود خصائص التعبير اللغوي للنص، غير أن تطور الدراسات اللغوية أدى إلى مولد اللسانيات وانفصالها عن الدرس البلاغي، فلما استقلت هذه بنفسها، نافست البلاغة في هذا الميدان أيضا واضطرتها إلى

1- ينظر: المرجع السابق، ص: 53-54.

الانسحاب إلى جزء منه لتدرس الصورة فقط، ولكنها لم تلبث فيه إلا عشية وضحاها، فقد أخذت الدراسات الأسلوبية معززة بالدراسات اللسانية تغزو هذا الميدان كذلك، وتزاحمها فيه ... ومهما يكن، فقد اختفت البلاغة من المناهج الدراسية كمادة إجبارية.

وقد كان يمكن للبلاغة أن تبقى تتبوأ لنفسها مكانا في الدراسات اللغوية واللسانية الحديثة، لولا بروز علم جديد من عباءة اللسانيات، واستوائه علما متميزا ذا مناهج خاصة، وتوجهات معينة على مستويي التنظير والممارسة معا، وهو الأسلوبية.

فعلى الرغم من اعتراف كثير من الأسلوبيين المعاصرين بأن كثيرا من مباحث البلاغة القديمة مازالت محتفظة بجديتها وأهميتها برغم الإساءة التي لحقت بها على المستوى التنظيري في الشروح والتلخيصات، فإن هذه الحقيقة لم تشفع للبلاغة في شيء، وبقيت الدراسات الأسلوبية المعاصرة تردد المقولة التي مفادها " أن الأسلوبية وليدة البلاغة ووريثها المباشر، معنى ذلك أن الأسلوبية قامت بديلا عن البلاغة".[1]

ويلحظ الدارسون علاقة حميمة بين البلاغة والأسلوبية، بيان ذلك أن غير واحد من الأسلوبيين قد أكد وجود العلاقة بينهما، " **فبيير جيرو**" يؤمن بأن الأسلوبية وريثة البلاغة، وهي بلاغة حديثة، ذات شكل مضاعف، إنها علم التعبير ونقد الأساليب الفردية، أما " **شكري عياد**" فيرى أن الأسلوبية ذات نسب عريق في العربية، لذلك فإنه يصدر كتابه " **مدخل إلى علم الأسلوب**" بقوله: " ولكنني إذ أقدم إليك هذا الكتاب لا أغريك ببضاعة جديدة مستوردة، فعلم الأسلوب ذو نسب عريق عندنا، لأن أصوله ترجع إلى علوم البلاغة " ويمكن القول إن الأسلوبية كعلم ألسني حديث لا يمكن أن تكون بديلا عن النقد الأدبي والبلاغة، فالبلاغة لا يمكن الاستغناء عنها، والأسلوبية لا تستطيع أن تقوم مقام البلاغة، رغم أنها تستطيع أن تنزل إلى خصوصيات التعبير الأدبي، كانت البلاغة وحدها تعني بها في التركيب والدلالة على السواء. [2]

1- ينظر: أبو العدوس يوسف: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص: 59.

2- المرجع نفسه، ص: 60-61.

ونجد أن هناك مفارقات بينهما، فالبلاغة علم معياري بينما تنفي الأسلوبية عن نفسها كل معيارية، والبلاغة ترمي إلى خلق الإبداع، بينما تسعى الأسلوبية إلى تعليل الظاهرة الإبداعية. [1]

ويتّضح من خلال ما سبق أن علاقة الأسلوبية باللسانيات والنقد الأدبي والبلاغة هي علاقة احتواء وكل منها مكمل للآخر بالرغم من وجود بعض الفروقات بينهم إلا أننا لا نستطيع فصل الأسلوبية عن أحد العلوم، فقد جرت العادة بين الدارسين على اعتبار الأسلوبية فرعا من اللسانيات بالإضافة لاعتبار الدراسة الأسلوبية عملية نقدية، وكذلك اعتبار الأسلوبية وريثة البلاغة، وبالتالي لا يمكننا إنكار وجود صلة بين الأسلوبية وبقية العلوم الأخرى.

1- ينظر: المسدي عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، ص: 53.

الفصل الأول

الفصل الأول:

أولا: المستوى الصوتي:

1. الموسيقى الخارجية:

1-1- الوزن

1-2- القافية

1-3- الروي

1-4- التدوير

2- الموسيقى الداخلية:

2-1- البنية الصوتية:

2-1-1 مخارج الأصوات وصفاتها:

أ-1- الأصوات المجهورة

ب-1- الأصوات المهموسة

2-1-2. التكرار

أ-2- تكرار الكلمات

ب-2- تكرار جملة

- **أولا: المستوى الصوتي:**

إن دراسة البنية الصوتية لقصيدة ما، تعني دراسة موسيقاها الخارجية والداخلية، وكل منها يحدث نغما في الأذن وأثرا في النفس، وفي البداية سنتعرض لدراسة الموسيقى الخارجية للقصيدة:

1-الموسيقى الخارجية:

تعتبر الموسيقى عنصرا أساسيا من عناصر الإنتاج الشعري وذلك من خلال قدرتها التأثيرية وقوتها الإيجابية، وهي صبغة مميزة يصبغ بها الشاعر شعره ويطبعها بطابع ذوقه الخاص، فالموسيقى تمتلك قدرة هائلة في التأثير على المتلقي، والموسيقى الخارجية تمثل في البحور والأوزان والقوافي والشاعر المبدع حقا هو الذي يحسن بفطرته الفنية جريان الموسيقى في أبياته حين يختار اللفظ والكلمة والوزن المنسجم مع موضوعه وسننطلق في دراستنا مما يلي:

1-1-الوزن:

الوزن هو الأساس الذي تبنى عليه القصيدة، ويعرّفه " **إبن رشيق**" على أنه: " أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية".[1]

أي أن الوزن يعتبر خصوصية من خصوصيات الشعر، وركن من أركانه فالشعر هو ذلك الكلام الموزون المقفى.

إضافة إلى أن الوزن:" هو صورة الكلام الذي نسميه شعرا، الصورة التي بغيرها لا يكون الكلام شعرا ويدرس هذه الظاهرة ليعين القارئ الناقد على التمييز بين الخطأ والصواب وليعين الشاعر المبتدئ على إجادة فنه واختصار الطريق إليه، وبتعبير

1- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجبل للنشر والتوزيع، بيروت،(د.ط)،(د.ت)، ص: 423.

آخر: هو تجزئة البيت بمقدار من التفعيلات لمعرفة البحر الذي وزن عليه البيت ويسمى أيضا بالتقطيع".[1]

وبالتالي فالوزن هو الهيكل العام للموسيقى الخارجية للقصيدة، وهو يرتبط بالحالة النفسية والشعورية للشاعر.

وقد جاءت قصيدة " **يا ليالي**" على البحر الخفيف.

1-1-1- البحر الخفيف:

" سمّي بالخفيف لخفته، وهذه الخفة متأتية من كثرة الأسباب الخفيفة، والأسباب أخف من الأوتاد.

1-1-2- وزنه:

فاعلاتن مستفعِ لُن فاعلاتن فَاعلاتُنْ مُسْتَفع لُنْ فاعلاتُن

1-1-3- مفتاحه:

يا خَفِيفًا خَفَّتْ بِه الحَركاتُ فاعلاتُن مُسْتفِع لنْ فاعِلاتُن " [2]

" ويأتي **البحر الخفيف** تاما ومجزوءً، وموازينه هي:

أ- **الخفيف التام:**

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن . أو مفعولن
فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلن
فاعلاتن مستفعلن فاعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلن

1- ينظر: تيبرماسين عبد الرحمان: العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، د.ط، 2004، ص: 05.

2- ينظر: محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت_لبنان، ط1، 1425هـ_2004م، ص: 98.

ب-**الخفيف المجزوء:**

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن مستفعلن

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فعولن

ومنه فالبحر الخفيف من أكثر البحور لينا وموسيقية، وليس في بحور الشعر بحر كالخفيف يصلح للتصرف في الأغراض والمعاني، فهو يصلح للفخر والحماسة والغزل والمديح والرثاء والوصف والعتاب والحكمة ... ولذا أكثر من النظم على وزنه فحول الشعراء المتقدمين، وما أكثر القصائد الرائعة التي وقع ألحانها على البحر الخفيف كل من البحتري و المتنبي والمعري وغيرهم ".[1]

1-1-2- زحافات وعلل البحر الخفيف:

أ- الزحاف:

" هو تغيير يعتري ثواني الأسباب أي الحرف الثاني من السبب، ويقسم إلى نوعين:

أ-1- الزحاف المفرد:

وهو الذي يصيب التفعيلة مرة واحدة، أي هو التغيير الذي يطرأ على سبب واحد منها، كحذف السين مثلا من مستفعلن فتصبح متفعلن، وهو ثمانية أنواع.

أ-2- الزحاف المزدوج:

وهو الذي يصيب التفعيلة مرتين، أي هو التغيير الذي يطرأ على سببين منها، كحذف السين والفاء من مستفعلن فتصبح متعلن وهو أربعة أنواع ".[2]

1- ينظر: الهاشمي علي محمد: العروض الواضح في علم القافية، دار القلم، دمشق، ط1، 1416هـ_1991م، ص: 96_100.

2-ينظر: المرجع نفسه، ص: 126_127.

أ-3- زحافاته:

من الزحافات التي تصيب البحر الخفيف:

" **الخبن:** وهو حذف الثاني الساكن، مسْتفعلن = متفعلن

الكف: وهو حذف السابع الساكن، فاعلاتنْ = فاعلاتُ

الشكل: وهو إجماع الخبن والكف، فاعلاتنْ = فعلات " [1]

ب- العلة:

" هي تغيير يطرأ على الأسباب والأوتاد من العروض أو الضرب، وهي لازمة بمعنى أنها إذا وردت في أول بيت من القصيدة إلتزمت في جميع أبياتها، والعلة قسمان: علل زيادة، وعلل نقصان.

ب-1- علل الزيادة:

لا تدخل إلا ضرب البيت المجزوء فقط، لأنها تكون عوضا عن النقص الذي وقع في البحر، وتكون بزيادة حرف أو حرفين في آخر التفعيلة، وهي ثلاثة ".[2]

ب-2- علل النقص:

" وهي تدخل العروض والضرب المجزوء والوافي على السواء، وتكون بنقصان حرف أو أكثر من العروض والضرب أو أحدهما، وأحيانا لا يرد البحر إلا بهذا النقصان، وهي تسعة أنواع ".[3]

ب-3- علله:

" من العلل التي تصيب البحر الخفيف:

1- ينظر: سلطاني محمد علي: المختار من علوم البلاغة والعروض، دار العصماء، دمشق_سوريا، ط1، 1427هـ_2008م، ص: 255.

2- ينظر: محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص: 32_33.

3- ينظر: الواصل سعد بن عبد الله: موسوعة العروض والقافية، المكتبة العربية الثقافية، ط1، د.ت، ص: 21.

الحذف: وهو حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة / فاعلاتن = فاعلا

القطع: وهو حذف آخر الوتد المجموع وتسكين ما قبله / مستفعلن = مستفعلْ

التشعيث: وهو حذف أول الوتد المجموع في وسط التفعيلة / فاعلاتن = فالاتن " [1]

ج- الفرق بين الزحاف والعلة:

" الزحاف يختص بالأسباب، يدخل الحشو والعروض والضرب، إذا عرض لا يلزم غالبا، ومنه القبيح كالزحاف المزدوج، ومنه ماهو واجب كالقبض، أما بالنسبة للعلة فهي تدخل الأسباب والأوتاد والعروض والضرب، وإذا عرضت لزمت غالبا، والعلة بعضها قبيح كالخرم والخزم، وبعضها حسن كالتشعيث والحذف ".[2]

وعند تقطيعنا لكل أبيات القصيدة وجدنا أن معظم أبيات القصيدة قد طرأت عليها بعض الزحافات والعلل وهذه مجموعة من نماذج لأبيات طرأت عليها زحافات وعلل:

النموذج الأول:

واعذْبَاهُ من خُطَــاكِ الثِـــقَالُ وانتظارِي لِوَقْعِهَا يَا لَيَالِي [3]

وَاْعَذَبَاْهُ مِنْ خُطَــاْكِ ثَثْــقَاْلُ وَنْتِظَاْرِيْ لِوَقْعِهَاْ يَــاْ لَيَـــاْلِيْ

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

فاعلاتن مُتَفْعلن فاعلاتن فاعلاتن مُتَفْعِلُنْ فاعلاتن

من خلال هذا النموذج نلاحظ وجود تغيرات لحقت بالتفعيلات وغيرت من بنائها والتغييرات التي مسّت بحر هذه القصيدة هي:

1- ينظر: سلطاني محمد علي: المختار من علوم البلاغة والعروض، ص: 255.

2- ينظر: محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص: 38.

3- الطريفي يوسف عطا: بدر شاكر السياب حياته وشعره، الأهلية للنشر والتوزيع، ط1، 2008م، ص: 178.

1-الزحافات:

1-1-زحاف الخبن:

الخبن:" وهو حذف الحرف الثاني الساكن " [1] وقد دخل على التفعيلة

مستفعلن = مُتَفْعِلُنْ

النموذج الثاني:

عَاشِقٌ ينسجُ الرُؤَى من عِنَاقٍ	يَتمَناهُ بَعدَ طُولِ الفِرَاقِ [2]
عَاْشِقُنْ يَنْسُجُ لْرُؤَىْ مِنْ عِنَاْقِيْ	يَتَمَنْنَاْهُ بَعْدَ طُوْلِ لْفِــرَاْقِيْ
0/0//0/ 0//0/ 0/0///	/0/0//0/ //0// /0/0//0/
فَعِلاتُن مُتَفْعِلُنْ فاعلاتن	فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

نلاحظ أيضا من خلال النموذج الثاني دخول **زحاف الخبن** على التفعيلة

فاعلاتن ← فَعِلَاتُنْ

وهذا يقع في الحشو والعروض والضرب.

2-العلل:

من العلل التي أصابت بحر القصيدة نجد:

ليسَ حَقلِي هناكَ أَنْدَى عَبِيرًا	مِنْكَ لَو لَم يُعَطِرْ الأَقدَامَا [3]
لَيْسَ حَقْلِيْ هُنَاْكَ ندَيْ عَبِيْرَنْ	مِنْكَ لَوْ لَمْ يُعَطْطِرْ لِأَقْدَاْمَاْ
0/0//0/ //0// 0/0/ /0/	0/0/0/ 0//0// 0/0/ /0/
فاعلاتن متفعلن فاعلاتن	فاعلاتن متفعلن فاعاتن

1- أبو السعود سلامة أبو السعود: الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء للطباعة، الإسكندرية_مصر، د.ط، 2002م، ص: 9.

2- الطريفي يوسف عطا: بدر شاكر السياب حياته وشعره، ص: 180.

3- المصدر نفسه، ص 179.

نلاحظ من خلال هذا النموذج قد طرأت **علة التشعيث** على التفعيلة

فاعلاتن ⟵ فَاعاتُنْ

والتشعيث هو حذف أول الوتد المجموع. [1]

وهذه هي جملة الزحافات والعلل التي طرأت على البحر الخفيف في القصيدة.

1-2- القافية:

تعتبر القافية من العناصر المهمة في القصيدة ولا تقل أهمية عن الوزن، ولهذا فهي تحتل مكانة في الدراسات الأسلوبية ومفهومها لا يزال محل خلاف بين دارسي علم العروض.

" القافية في اللغة العربية هي اسم فاعل قفاه يقفوه إذا تبعه، قال الله تعالى: " ثُمَّ قَفَّيْنَا عَلَى آثَارِهِم بِرُسُلِنَا "*، فالتقفية تشير إلى تتابع الرسالات والرسل على طريق هداية البشر ".[2]

إذا فالقافية في اللغة العربية هي التتابع وتشير التقفية إلى تتابع الرسل والرسالات على طريق الهداية.

أما في الإصطلاح فـ"**الخليل**" حدد مجالها بتعريفين، التعريف الأول يرى:

" أن القافية هي الساكنان الأخيران من البيت وما بينهما مع حركة ما قبل الساكن الأول منهما " [3]

1- سلطاني محمد علي: المختار من علوم البلاغة والعروض، ص: 255.

2- محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص: 152.

* سورة الحديد _ الآية 27.

3- حركات مصطفى: قواعد الشعر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، د.ط، 1989م، ص: 191.

بمعنى أن القافية هي آخر ساكنين في البيت مع ما بينهما من حروف متحرّكة ومع التحرك الذي قبل الساكن الأول منهما.

أما تعريفه الثاني فالقافية " انحصرت ما بين الساكنين الأخيرين من البيت ".[1]

أي أن القافية توجد وتنحصر بين الساكنين الأخيرين من البيت.

أما " **الأخفش**" فيرى أن " القافية هي أخر كلمة في البيت ".[2]

فالقافية عند **الأخفش** ترتبط بآخر كلمة من البيت عكس رأي **الخليل بن أحمد الفراهيدي**.

" و " **ابن رشيق**" يقول في مفهوم القافية " رأي الخليل عندي أصوب" فهو يميل إلى رأي الخليل بن أحمد الفراهيدي ".[3]

" وقد جعل " **ابن رشيق**" القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، بمعنى أن الشعر لا يكون شعرا إلا إذا كان له وزن وقافية ".[4]

" والواضح أن هذا التباين، في الوقوف على حد القافية، يجعل دراستها بمنأى عن ماهيتها المجردة، لما تمثله من ارتباط بحركة فنية تحرر فيها الشعر العربي من نمطيته بكسره نظام القافية وتجليه بمظهر انزياحي عروضي، تغيرت فيه بنائية عمود الشعر نفسه.

وكان **بدر شاكر السياب** أحد هؤلاء الذين أوجدوا نسقا من النهايات، يعكس الحرية في الخروج عن المألوف والانطلاق نحو التجديد الموائم لمسارات الزمن وضرورات

1- المرجع السابق، ص: 191.

2- محمد حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص: 152.

3- ينظر: تيبر ماسين عبد الرحمان: العروض وإيقاع الشعر العربي، ص: 35.

4- ينظر: أبو علي الحسن بن رشبق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص: 132.

الحياة، فاستحال النص الإبداعي عنده عملا تآزرت أجزاؤه وتكاثفت عناصره، وفق تناسق عروضي ونسيج من الوشائج اللغوية والدلالية ". [1]

2-2- أنواع القافية:

القوافي قسمان:

2-أ- القافية المطلقة: وهي ما كان رويّها متحركا، وهي ستة أنواع.

2-ب- القافية المقيّدة: وهي ما كان رويّها ساكنا، وهي ثلاثة أنواع.[2]

وبقراءتنا لقوافي القصيدة يتّضح لنا أن القافية تظهر بشكل واضح ولافت، مما أكسب القصيدة إيقاعا رائعا والملاحظ أن كل قوافي القصيدة جاءت مطلقة غير مقيّدة، فـ" **بدر شاكر السياب**" اختار لقصيدته قافية مطلقة استطاع من خلالها إخراج ما في قلبه من حب وشوق وآلام وأوجاع، وأراد أن يوصل صوته لكل الناس.

وقد اخترنا بعض النماذج التالية:

قَرِبِي مَوْعِدَ الهَـوَى وَالتَحَايَا من أَليفَيـــــنِ أَلحَفَا بِالسُـــؤَالِ[3]

قرربِي مَوعدَ لهَوَى وَتتَحَايَا من أَليفَيْنِ أَلْحَفَا بِسسُ/ـؤَالِيْ

0/0//0/

وَالِيْ ◄——— 0/0/ ——► قافية مطلقة.

فانزِعِي عَن يَمِينِهِ صَبْغَةَ المَوتَى وَرُشِى بِها اخضِرَارَ الدَوَالِي [4]

فنزعي عن يمينهي صبغة لموتى ورششي بهخضرار دْدَ / وَالِيْ

0/0//0/

1- ينظر: حمدان أحمد ابتسام: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب_سوريا، ط1، 1418هـ_1997م، ص: 47.

2- ينظر: الهاشمي علي محمد: العروض الواضح في علم القافية، ص: 141.

3- الطريفي يوسف عطا: بدر شاكر السياب حياته وشعره، ص: 178.

4- المصدر نفسه، ص: 178.

وَالِيْ = /0/0 = قافية مطلقة.

وبالتالي فالقوافي سواء المطلقة أو المقيّدة تقوم بعدّة وظائف متعددة منها الوظيفة التعبيرية والإيحائية والجمالية وذلك عن طريق تكرارها والحديث عن القافية يقودنا بدوره إلى الحديث عن الروي.

1-3- الروي:

" وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة و تنسب إليه، ويلزم في آخر البيت ولا بد لكل شعر قل أو كثر من روي ".[1]

ومنه فلكل قصيدة حرف روي تنتهي به، وأغلب القصائد سميت على حسب رُوِيها، ونلاحظ في قصيدة " **يا ليالي**" **لبدر شاكر السياب** هناك اختلاف في الروي من بيت لآخر ومن مقطع لآخر وبالتالي أدى ذلك إلى تنوع وتعدد الدلالات واختلافها، حيث نلاحظ سيطرت حرف اللام والنون أكثر من غيرهما من الروي على القصيدة كما نجد أيضا كل من حرف الميم، والهمزة، والفاء، والقاف، والياء، والهاء.

ويمكننا توضيح ذلك من خلال الجدول التالي:

الروي (الصوت)	تكراره	عدد القوافي المطلقة
اللام	29 مرة	14 موصولة بالياء
النون	21 مرة	7 موصولة بالألف
الميم	7 مرات	7 موصولة بالألف
الهمزة	12 مرة	00
الفاء	7 مرات	7 موصولة بالألف
القاف	7 مرات	4 موصولة بالياء
الهاء	7 مرات	7 موصولة بالألف
المجموع	90	46

1- يحي بن محمد: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، إربد_الأردن، ط1، 1432هـ_2011م، ص90.

ونستنتج من خلال ملاحظتنا لهذا الجدول أن حرف اللام تكرر 29 مرة ويعتبر حرف اللام من الأصوات المجهورة، وهو " من أوسع الحروف مخرجا، إذ يخرج من حافتي اللسان، ويسميه العرب بالصوت المنحرف لأنه ينحرف فيه اللسان عند النطق به ".[1]

ويصنف كذلك ضمن " الأصوات المائعة وهي: اللام، النون، الميم، الراء، وهي التي أطلق عليها الدارسون القدماء الأصوات المتوسطة ".[2]

ولقد سميت هذه الأصوات ومعها اللام لأنها تخرج دون انفجار أو احتكاك عند المخرج.[3]

وبالتالي فروي اللام يعكس حالة الشاعر فقد استعان به ليجهر بكل ما أتعب نفسه من آلام وحب وشوق فهو المتنفس لذا اختاره واستعان به لأنه يخرج دون انفجار وبالتالي لا يتعبه لأن ما يعيشه أتعبه وصوت اللام يراه الأنسب.

بالإضافة لرويّ النون الذي تكرر 21 مرة وهو أيضا من الأصوات المجهورة وقد جاء أيضا للدلالة على القلق والاضطراب فهو يعكس الحالة النفسية المضطربة للشاعر ونجد أيضا رويّ الميم تكرر 7 مرات وهو من الأصوات المجهورة وذلك للدلالة على قوة الكلمات وشد انتباه السامع.

أما بالنسبة لرويّ الهمزة فقد تكرر 12 مرّة، ورويّ الفاء، ورويّ القاف ورويّ الهاء فقد تكرر 7 مرات والهاء من الأصوات المهموسة وقد جاءت للدلالة على الحس المرهف وإيقاظ الوجدان وقد استعان بها الشاعر للتعبير عن إحساسه وحبّه الشديد ومشاعره النبيلة.

1- الوزان تحسين عبد الرضا: الصوت والمعنى في الدرس اللغوي عند العرب في ضوء علم اللغة الحديث، دار دجلة، الأردن، ط1، 2011، ص: 154.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص: 156.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص: 156.

والملاحظ أيضا سيطرت روي اللام والنون على كامل القصيدة التي تصنف ضمن الأصوات المجهورة التي يعبر بها عن حالته النفسية الحزينة ومحاولته للخروج منها وهذا ما يدل عليها من خلال وصلها بحرف مد تمثل في الغالب في الألف والياء.

1-4- التدوير:

إن ظاهرة التدوير تحصل تلقائيا وذلك بسبب الضابط الإيقاعي الذي يقسم البيت إلى شطرين متناسبين يصعب بعض الأحيان أن يستقل كل منها بألفاظه.

فالتدوير سمة إيقاعية تقوم بتقسيم القصيدة إلى شطرين متساويين. [1]

والبيت المدور هو البيت الذي اشترك شطراه في كلمة واحدة بأن يكون بعضها من الشطر الأول وبعضها من الشطر الثاني. [2]

وقد جاء التدوير في هذه القصيدة القائمة على البحر الخفيف، والذي يعتبر من أقرب البحور ارتباطا بهذه الظاهرة دون البحور الشعرية الأخرى ولقد ورد على الأشكال التالية:

سَافِراتٍ تَقُولُ مِنْهُنَ عَذْرَاءُ لأَخ رَى أَمَا سَئِمْتِ الظَلَامَا [3]

وظاهرة التدوير هذه وردت في البيت 23 من القصيدة ووظفها أيضا في البيت 79 من القصيدة في قوله:

أينَ مَا تَدَّعِي أَجَنَتْ كَمَا جَنْ نَّ اشتيَاقًا وَذَابَ آهًا فَآهًا [4]

والتدوير في القصيدة جاء في بيتين من أصل 90 بيتا، ونفهم من هذا أن التدوير يرد لدواعي الوزن والإيقاع، وذلك لتأدية غرض الإنشاء والاسترسال ولضروريات شعرية.

1- ينظر: شعلال رشيد: البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011م، ص: 45.

2- ينظر: الهاشمي أحمد: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تح: حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1997، ص: 28.

3- الطريفي يوسف عطا: بدر شاكر السياب حياته وشعره، ص: 179.

4- المصدر نفسه، ص: 182.

2- الموسيقى الداخلية:

إن الموسيقى الداخلية هي ذلك النغم الخفي الذي تشعر به عند قراءة قصيدة ما، ولا يصدر هذا النغم إلا من خلال تجاذب الحروف وانسجام الأصوات فيما بينها، وكذلك الأصوات والجمل، فكل ذلك يشكل موسيقى تنجذب لها الروح.

ومنه فالموسيقى الداخلية تشمل الأصوات صفاتها وتكرارها، وتكرار الكلمات والجمل، إضافة إلى الصناعة البديعية.

" إذا فالموسيقى الداخلية هي الانسجام الصوتي الذي تحققه الأساليب الشعرية من خلال النظم وجودة الوصف، على نحو ما يعبر به أبو هلال العسكري وعبد القاهر الجرجاني".[1]

وسننطلق في دراستنا هذه مما يلي:

2-1- البنية الصوتية:

عند دراستنا لهذه القصيدة تبيّن لنا أنها تحتوي على عدّة أصوات، وقد جاءت هذه الأصوات مختلفة في المخارج والصفات، ومتفاوتة في العدد إلا أن لكل صوت من هذه الأصوات له وظيفته الخاصة التي يؤديها ومميزاته التي يتميز بها وبالتالي فأصوات هذه القصيدة جاءت متكاملة فيما بينها.

ويعرّف "**ابن جني**" الصوت في اللغة بقوله:" مصدر صات الشيء، يصوت صوتا، فهو صائت وصوت تصويتا فهو مصوت وهو عام غير مختص ".[2]

1- ينظر: محمد إبراهيم عبد الرحمن: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، دار نوبار للطباعة، ط1، 2000م، ص: 226.

2- هلال حامد عبد الغفار: الصوتيات اللغوية دراسة تطبيقية على أصوات اللغة العربية، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط1، 2009م، ص: 77.

فالصوت عند "**ابن جني**" مصدر صات الشيء بمعنى أحدث صوتا وهو يتّصف بالعموم وغير مخصوص.

ونجد "**تمام حسان**" يعرّف الصوت من حيث الاصطلاح فيقول:" إنه العملية الحركية ذات الأثر السمعي، وهو من أداء المتكلم في نشاطه اللغوي العادي، فكلنا ينطق في كلامه أصواتا لغوية مسموعة ".[1]

ويتضح لنا أن "**تمام حسان**" قد ربط الصوت بأداء المتكلم أي بالكلام الذي يصدره الإنسان أثناء التواصل.

2-1-1- مخارج الأصوات وصفاتها:

أ- الأصوات المجهورة:

" إن الجهر مرتبط باهتزاز الوترين الصوتيين، وتحدث بانقباض فتحة المزمار وانبساطها، تلك العملية التي يقوم بها المرء أثناء الحديث مع عدم شعوره بذلك، ويحدث هذا في كثير من الأحيان، يقترب الوتران الصوتيان أحدهما من الآخر نتيجة انقباض فتحة المزمار فتضيق بعد ذلك ".[2]

وفي أثناء اهتزاز الوترين الصوتيين يندفع الهواء فيخرج معه الصوت متفاوت الدرجة، وهذا يعني أن الصوت المجهور هو ذلك الصوت الذي يحدث اهتزازا في الوترين الصوتين، والأصوات المجهورة في اللغة العربية هي ثلاثة عشر صوتا:" **ب، ج، د، ر، ذ، ز، ظ، ع، غ، ل، م، ن**" تضاف إليها أصوات اللين: **الألف، الواو، الياء** ".[3]

1- الوزان تحسين عبد الرضا: الصوت والمعنى في الدرس اللغوي عند العرب في ضوء علم اللغة الحديث، ص:64.

2- ينظر المرجع نفسه، ص: 156.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص: 157.

ب- الأصوات المهموسة:

" الصوت المهموس هو عكس المجهور فهو الصوت الذي لا يحدث اهتزازا في الوترين الصوتيين أثناء خروجه، والأصوات المهموسة هي اثنا عشرة صوتا: **ت، خ، ث، ح، س، ش، ص، ط، ف، ق، ك، هـ** ".[1]

وبالتالي فالصوت المهموس يختلف عن الصوت المجهور أثناء خروجه، فالمهموس لا يحدث أي اهتزاز في الوترين الصوتيين أما المجهور يحدث اهتزازا فيهما، ويمكننا أن نوضح الأصوات المجهورة والمهموسة الموجودة في القصيدة وصفاتها كما يلي:

أ-1- الأصوات المجهورة:

الصوت	تكراره	صفته	الصوت	تكراره	صفته
• الألف	541	متوسط مجهور	• العين	88	رخو مجهور
• اللام	367	لثوي مجهور	• الدال	72	شديد مجهور
• الياء	265	ممدود مجهور	• الجيم	49	شديد مجهور
• النون	172	شديد مجهور	• الضاد	21	رخو مجهور
• الواو	169	ممدود مجهور	• الغين	21	رخو مجهور
• الميم	140	أغن مجهور	• الزاي	20	شديد مجهور
• الراء	108	شديد مجهور	• الظاء	15	رخو مجهور
• الباء	103	شديد مجهور	• الذال	15	رخو مجهور

ب-1- الأصوات المهموسة:

الصوت	تكراره	صفته	الصوت	تكراره	صفته
• التاء	119	شديد مهموس	• السين	54	رخو مهموس
• الهاء	104	شديد مهموس	• الخاء	33	رخو مهموس
• القاف	81	شديد مهموس	• الشين	26	رخو مهموس

1- المرجع السابق، ص: 157.

• الفاء	69	رخو مهموس	• الصاد	26	رخو مهموس
• الحاء	63	رخو مهموس	• الطاد	25	شديد مهموس
• الكاف	58	شديد مهموس	• الثاء	14	رخو مهموس

ولقد تبين لنا من خلال هذان الجدولان أن الشاعر وظف الأصوات المجهورة 2166 مرة بينما وظف الأصوات المهموسة 672 مرة في القصيدة، وبالتالي نلاحظ أن هناك فرق كبير بينهما فالشاعر أتى بالأصوات المجهورة بوفرة في القصيدة، ولقد وظفها رغبة منه بالجهر عن ما في قلبه ووجدانه فهو إنسان متألم بسبب مشاعره، فأراد إخراج ألمه من خلال الجهر بآلامه ولا يمكننا إنكار الدور الذي لعبته الأصوات المهموسة، فمن خلالها استطاع الشاعر أن يعبر عن حسه المرهف.

ويمكننا القول أن كلا من الأصوات المجهورة والمهموسة تضافرت فيما بينها لتخدم القصيدة والشاعر في نفس الوقت.

2-1-2- التكرار:

يعتبر التكرار من أكثر السمات لفتا لانتباه المتلقي ومن أهم السمات الأسلوبية في النص الشعري، ويكون في القصيدة على عدة تمظهرات فيكون إما في الحروف، أو الكلمات، أو العبارات، وبالتالي تتعدد أشكاله.

" فالتكرار عملية ضرورية لغوية أو مدلولية أو توازن صوتي أو هي تجري لملء البيت والبلوغ به إلى منتهاه ".[1]

ويتضح لنا أن التكرار يأتي للضروريات اللغوية أو الدلالية أو للحصول على توازن صوتي فهو يأتي ليؤدي وظيفة داخل النص.

1- الطرابلسي محمد الهادي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 1996م، ص: 62.

أ-2- تكرار الكلمات:

ويعتبر من أكثر أنواع التكرار انتشارا، فالشاعر بتكراره لكلمة ما عدّة مرات إنما يضع لنا مجموعة من الإيحاءات والدلالات الخاصة والمرتبطة بتلك الكلمة، أو يجعل من تلك الكلمة المفتاح الذي يستطيع من خلالها القارئ أو المستمع أن يفتح من خلالها أبواب الاستفهام والغموض وبالتالي الوصول للفهم والاستيعاب لما يَوَدُّ الشاعر قوله وإيصاله للمتلقي وبالتالي التأثير فيه وهذا ما يهدف إليه أي شاعر.

وقد كان لظاهرة تكرار الكلمات في قصيدة " **يا ليالي** " نصيبا، فوجدت بها كلمات قد تكررت أكثر من مرّتين، وقد لفتت انتباهنا ومن ذلك نذكر:

كلمة " **ليالي**" في القصيدة تكررت عدة مرات:

وَانتظارِي لِوقعِهَا **يَـــالياليِ**

قربِي مَوعدَ الهَوَى **يَـــالياليِ** [1]

أَينَ حَقلُ عَلى **اللَيالِي** حِصَانُ

خُلوَةٌ ... تَذهَبُ **اللَيالِي** وتأتِي [2]

واختَفَى مَوعدُ الهَوَى فِي **اللَيَالِي**

وَاسأَلِي شَاعِرَ **اللَيالِي** غناءً [3]

فالشاعر هنا يكرر كلمة **الليالي** عدة مرات وكأنه يجد في الليل راحة للتعبير عن مشاعره وآلامه فهو متنفسه الوحيد الذي يستطيع فيه التكلم والبوح بكل ما يدور داخله من حب لزميلته واشتياقه للقياها، وقد تكررت 15 مرّة.

ونجد أيضا كلمة " **الهوى** " تكررت عدة مرات في القصيدة:

" قَربِي موعدَ **الهوَى** والتَحَايَا

1- الطريفي يوسف عطا: بدر شاكر السياب حياته وشعره، ص: 178.

2- المصدر نفسه، ص: 179.

3- المصدر نفسه، ص: 181

قَربِي مَوعِدَ **الهَوَى** يَالياليِ [1]
إنَمَا جَنَةُ **الهَوَى** حَيثُ حَوَاءُ [2]
الهَوَى بَيتُ عَاشقينَ اطمَأَنَا [3]

فكلمة " **الهوى** " جاءت للدلالة على العاطفة والحب فالشاعر قد استوحى قصيدته هذه من حبه الشديد لزميلته بدار المعلمين، وقد تكررت 13 مرة.

وأيضا كلمة " **موعد** " تكررت عدة مرات في القصيدة:
" قَربِي **موعدَ** الهَوَى والتَحَايَا
إنَ يَومَ اصفِرارِهَا **مَوعِد** اللُقيَا
قَربِي **مَوعدَ** الهَوَى يَا لياليِ " [4]

فقد جاءت كلمة " **موعد** " للدلالة على الشوق والانتظار للقاء محبوبته وقد تكررت 14 مرة في القصيدة.

وإضافة إلى هذه الكلمات هناك كلمات أخرى تكررت أكثر من مرة كان لها أهمية بالغة في القصيدة من مثل: **خلوة** تكررت مرتين، **قلبي** تكررت ثلاث مرات، **نجما** تكررت مرتين، **الكئيب** تكررت ثلاث مرات، **الضياء** تكررت مرتين، **عاما** تكررت مرتين ...

وقد كان لتكرار الكلمات في القصيدة فائدة لجذب الانتباه إليها وجعلها محل اهتمام المتلقي.

1- المصدر السابق، ص: 178.
2- المصدر نفسه، ص: 179.
3- المصدر نفسه، ص: 182.
4- المصدر نفسه، ص: 178.

ب-2- تكرار جملة:

إن تكرار الجملة في قصيدة " **ياليالي** " له دور هام في الإيقاع مما تحمله من دلالات مختلفة وخاصة، وأيضا لما تمثله من خاصية صوتية تعتمد على كم من المقاطع يتناسب مع قواعد اللغة العربية بزخم ألفاظها ودلالة عباراتها واتساع مساحتها.

كما أن توظيف الجمل نوع من التكرار الوظيفي. [1]

وبالتالي ينظر إلى عنصرين مهمين عند التعامل مع الجملة المكررة، أولا ينظر إلى تباعدهما مما يجعل منها علامة أسلوبية تدخل في هندسة الصوت، ثانيا ينظر إلى تقاربهما المباشر خطيا كوسيلة للتكثيف الدلالي له علاقة بالإيقاع النفسي.

والملاحظ في قصيدة " **ياليالي** " أن الجملة الوحيدة التي تكررت هي " **قربي موعد الهوى ياليالي** " وقد تكررت 7 مرات وكأن الشاعر مُصِرٌّ على الليالي لتقريب موعد اللقاء وكله شوق وحنين لذلك.

وفي القصيدة نفسها أبيات مكررة في نهاية القصيدة فقد ختمها بأبيات ابتدأ بها قصيدته وتتمثل في:

وَاعَذْبَاهُ مِنْ خُطَاكِ الثِقالِ وَانْتِظَارِي لِوَقْعِهَا يَا لَيَـــالِي
قَرِبِي مَوْعِدَ الهَــوَى وَالتَحَايَا من أَليفَيـــنِ أَلحَفَا بِالسُــؤَالِ

وهذا ما أحدث تناغما واتساقا بين أجزاء القصيدة وذلك في حدودها الوظيفية.

وبالتالي يمكننا القول أن كل عنصر من القصيدة قد شكل سمة أسلوبية من الموسيقى الداخلية والخارجية التي تظافرت عناصرها لتشكيل إيقاع متلائم إلى ظاهرة التكرار كل هذا أدى لتشكل بنية صوتية متجانسة.

1- ينظر: الضالع محمد الصالح: الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر، ط1، 2003م، ص: 39.

ثانيا: المستوى الصرفي:

1. الأسماء
2. الأفعال
3. المشتقات

3-1- اسم الفاعل

3-2- اسم المفعول

3-3- الصفة المشبهة

3-4- جمع التكسير

3-5- اسما الزمان والمكان

ثانيا: المستوى الصرفي:

إن الهدف من الدراسة في هذا المستوى هو البحث عن السمات الأسلوبية لكل من الأسماء والأفعال والضمائر والأدوات الواردة في القصيدة ومحاولة ربطها بالمعنى العام للقصيدة، والبحث في الأسماء والأفعال يؤدي بنا للبحث في المشتقات والمصادر والصيغ الصرفية.

1. الأسماء:

و " الاسم ما دل على ذات أو مسمى وليس الزمن جزء منه، ويفيد الثبوت لا التجدد والحدوث ".[1]

ولقد وردت الأسماء بوفرة في القصيدة حيث بلغت 417 اسما، حيث يرى بعض " علماء اللغة أن الأسماء بمختلف أشكالها توحي بالاستقرار والثبات على وضع ما وما يمنح الأسماء دلالة الثبات والاستقرار هو غياب عنصر الزمن فيها ".[2]

ويتضح لنا أن علماء اللغة يرون أن الأسماء تدل على الاستقرار والثبات وذلك أن الاسم خال من الزمن فهو متغير وغيابه يعني الثبات والتوازن والاستمرار، والملاحظ أن الشاعر قد توقفت عنده الحياة وحركة الكون عند رحيل محبوبته، فقد كانت هي الحياة وقبلها لم يكن يحس بطعم الحياة ولم يكن يشعر بأنه موجود إلا بعد رؤيتها، فقد كان عاشق يعيش في الأحلام والأوهام، فقال:

عاشقٌ ينسجُ الرُؤَى من عِناقٍ ... يَتَمَنَاهُ بَعدَ طُولِ الفِـــــــرَاقِ
حَالِم جَنحَ الأَسَاطِيرَ بِالأَشْوَاقِ ... وَاصْطَادَهُنَ بِالإِطْـــــــــرَاقِ
هَكَذَا كَانَ حَالُهُ قَبلَ لُقيَـــــاهَا ... عَلَى غَيرِ مَوعِدِ بِالتَـلاقِي
كَانَ عَبدُ المنَى ... فَلَمَّا رَآهَا ... صَاحَ: يَا أُمنِيَاتُ حَلِّي وِثَـــــــــاقِي [3]

1- ينظر: عكاشة محمود: التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط1، 2011م، ص: 63.

2- ينظر: عكاشة محمود: لغة الخطاب السياسي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط1، 2005م، ص: 145.

3- الطريفي يوسف عطا: بدر شاكر السياب حياته وشعره، ص: 180.

ويقول أيضا:

حَارَ فِيهِ الرَّبِيعُ لَا يَعرِفُ التَّأريخَ فَالدَّهْرُ كُلُّهُ (نِيْسَـــــــــانُ) [1]

وكأن حركة الكون توقفت فأصبحت كل أيامه عبارة عن شهر واحد فقط، والملاحظ أيضا أن الشاعر كان في مقام الواصف فهو يصف حاله من جهة وحالة قلبه المفجوع والحزين بالفراق من جهة أخرى، فقال:

وَاعَذْبَاهُ مِنْ خُطَاكِ الثِقالِ وَانْتِظَارِي لِوَقْعِهَا يَا لَيَـــــالِي

قَرِبِي مَوْعِدَ الهَـوَى وَالتَحَايَا من أَليفَيـــــنِ أَلحَفَا بِالسُـــــــــؤَالِ [2]

ويقول أيضا:

وَاكْتِئَابِي وَحَسْرَتِي كُلَّمَا رَانَتْ عَلَى الرِيفِ لَيلَةٌ قَمْرَاءُ

إِنَ شوكًا يَدُوسُهُ الحبُ أَغْلَى من أَزَاهِيرِ رَفَهُنَ الجَفَاءُ [3]

وقال:

قَدْ سَئِمْتُ الرُبَى ... مَلَلْتُ الضِفَافَا أَحْسُبُ المَوْجَ أَوْ أَعُدُّ الخِرَافَـا[4]

بَيْنَ تِلْكَ التِلَالِ نَادَيتُ: يَا سَمْرَاء حَتَى وَهِي وَيْحُ الهَـــــــوَاءِ

لَمْ يُجِبْنِي سِوَى صَدَى حَائِرُ الإِيقَاعِ بَاكٍ يَصِيحُ يَا سَمْـرَاءُ

واخْتَفَى مَوعِدُ الهَوَى يَا لَيَالِي

أَيْنَ أَلْقَاكِ ضَجَ أَمْسِي يُنَادِيكِ وَأَلْهَيْتِ حَاضِرِي بِالسُّؤَالِ[5]

ويتضح من خلال هذه الأبيات أنه وظّف الأسماء أكثر من الأفعال لأن الأسماء هي الأنسب للوصف والشاعر يصف حالته وهو متشوق للقاء.

1- المصدر السابق، ص: 179.

2- المصدر نفسه، ص: 178.

3- المصدر نفسه، ص: 179.

4- المصدر نفسه، ص: 180.

5- المصدر نفسه، ص: 181.

ويقول في وصفه لمحبوبته:

إِنَمَا جَنَّةُ الهَوَى حَيْثُ حَوَاءُ وَإِنْ كَانَ الجَحِيمُ اضْطِرَامـــا
خُلوَةٌ فِي الظَلَامِ فِي غَابِكِ النَائِي **كَأَنَ** السُكُونَ فِيهَا نِدَاءُ[1]

ويقول أيضا:

تِلكَ حَوَائِي التِي حَدَثَ الفِرْدَوْسُ عَنْهَا فَفَاضَ بِالأَشْـــــوَاقِ
يَا مُعينًا يَقطُر الحُبُّ مِنْ قَلْبِي وَذَوبَ الشَّبَابَ فِي أَعرَاقِي
يَا حَيَاة تَدَفَقَت مِلْءَ صَحْرَائِي تَبُلُّ احْتِرَاقَهَا وَاحْتِرَاقِي[2]

وأيضا:

كُلَّمَا أَشرَقَت عَلَى قَلْبِي المَقْرُورِ عَيْنَاكِ مِنْ سَمَاءِ الخَيَالِ
قَلْبِي الرَاكِدُ الذِي اِنْدَاحَ فِيـــــهِ صَوْتُكِ النَّاحِلُ الصَّدَى كَالظِـــــلَالِ
ذَابَ غُلُ الجَلِيدِ مِنْ صَوْتِكِ الفِضِيُ سَكْرَانَ بِالصَبَى والجَمَـــــــالِ[3]

ونجد أيضا بعضا من الأبيات خالية تماما من الأفعال، وبعض من الأبيات تحتوي على أسماء وأفعال ولكن على العموم الأسماء هي الطاغية على الأفعال في القصيدة، والصفة حقيقة ثابتة في الشيء سواء كان هذا الوصف خاصا بالجسد أو الروح وهذه الخاصية تتوافق مع ما توحي به الأسماء من الديمومة والثبات والاستقرار.

ونستنتج مما سبق أن كل هذه الأسماء الموجودة في القصيدة بأنواعها المختلفة قد أضفت إيحاءات دلالية ميّزتها عن غيرها.

2. الأفعال:

إذا حاولنا وضع اليد على الأفعال وأزمنتها فنحن نقف في القصيدة على 58 فعلا، منها 28 فعلا مضارعا، و25 فعلا ماضيا، و5 أفعال في الأمر.

1- المصدر السابق، ص: 179.
2- المصدر نفسه، ص: 180.
3- المصدر نفسه، ص: 181.

والظاهر هو تقارب الأفعال الماضية والمضارعة الموظفة في القصيدة، فاستخدام الشاعر للزمن المضارع قد يوحي لنا بأنه لم يتقبل فكرة الفراق وبُعد محبوبته عنه ويريدها حاضرا يعيشه لا مجرد أحلام وأوهام وذكريات، كما تكمن دلالة الأفعال المضارعة في إعطاء النص حيوية وحركة وهذا ما جعل من نص الشاعر نصا حيويا مفعما بالحياة، وذلك لخلق التفاعل مع القارئ أو المستمع وجذبه للنص.

كما نجد أن الزمن المضارع هو الأنسب للتعبير عن الألم والحسرة والحنين ونقل الأحداث لما له من جوانب في الإقناع، كما استعمل الزمن الماضي في استرجاعه لذكرياته معها ولكل ما عاشه من خيبات وشوق وانتظار ولوم، وكأنه يحب تذكر الماضي الحزين والعيش على ذكرياته غير مبال بما حوله، والزمن الماضي هو المناسب لذلك، أما عن أفعال الأمر فقد أخذت النصيب الأقل في القصيدة وقد يوحي ذلك بأن الشاعر فقد الأمل في عودة محبوبته، ومن ذلك قوله:

قَرِبِي مَوعِدَ الهَوَى يَا لَيَالِي [1]

فهو يأمر الليالي بأن تقرّب موعد العشق والحب بينه وبين محبوبته وهذا أمر مستحيل، وهو يدرك ذلك جيدا ولكنّه يُصِرُّ على طلبه وأمره.

3- المشتقات:

3-1- اسم الفاعل:

" اسم الفاعل صفة تؤخذ من الفعل المعلوم لتدل على معنى وقع من الموصوف بها أو قام به على وجه الحدوث لا الثبوت ".[2]

فاسم الفاعل صفة مأخوذة من فعل معلوم للدلالة على معنى حدث من الموصوف، وقد جاء اسم الفاعل في القصيدة كما يلي:

1- الطريفي يوسف عطا: بدر شاكر السياب حياته وشعره، ص: 178.

2- الغلاييني مصطفى: جامع الدروس العربية، مر: خفاجة عبد المنعم، منشورات المكتبة العصرية، صيدا_بيروت، ط1، 1414هـ_1993م، ص: 178.

الخَرِيفُ الكَئِيبُ مَازَالَ خَلْفَ التَلِ عَرْيَـــانَ لَائِـــــذًا بِالظِـــلَالِ [1]

- اسم الفاعل: **لائذًا** من الفعل الثلاثي **لاذ** وجاء على وزن فاعل.

ونجد أيضا:

أنت نَبَهتَ غافيًا مِن خَيَالِي نَاسِجًا حَولَ جُرْحِي الأَحْلَامَـا [2]

- اسم الفاعل: **غافيا** من الفعل الثلاثي **غفى** على وزن فاعل.
- وكذلك **ناسجا** اسم فاعل من الفعل الثلاثي **نسج** على وزن فاعل

كما وجدنا العديد من أسماء الفاعل في القصيدة منها : **غائب، عاشق، حالم، جامعا، ضامدا، خاطر**، وكلها من فعل ثلاثي على وزن فاعل وبالتالي لم يوجد تنوع لأبنيتها.

3-2-اسم المفعول:

" اسم المفعول صفة تؤخذ من الفعل المجهول للدلالة على حدث وقع على الموصوف بها على وجه الحدوث والتجدد لا الثبوت والدوام ".[3]

فاسم المفعول صفة مأخوذة من فعل مجهول وذلك للدلالة على حدث تم وقوعه على الموصوف.

وقد جاء اسم المفعول في القصيدة كالآتي:

يَا مُعينًا يَقطُر الحُبُّ مِنْ قَلْبِي وَذَوبَ الشَّبَابَ فِي أَعرَاقِي [4]

- اسم المفعول: **معينًا، معين** من الفعل الثلاثي **عان** وجاء على وزن مفعول.

1- الطريفي يوسف عطا: بدر شاكر السياب حياته وشعره، ص: 182.
2- المصدر نفسه، ص: 179.
3- الغلاييني مصطفى: جامع الدروس العربية، ص: 182.
4- الطريفي يوسف عطا: بدر شاكر السياب حياته وشعره، ص: 180.

وأيضا:

واسمَعِيهِنَ: هَا هُنَا مَاجَت الدُنيَا وَخَرَّ **المُعذِّبُ (المَجنـــــونُ)**[1]

- اسم المفعول: **المعذب، مُعذَب** وهو من الفعل الثلاثي **عذب** وجاء على وزن مفعول.
- وكذلك **المجنون، مجنون** اسم مفعول من الفعل الثلاثي **جنَّ** وجاء على وزن مفعول.

والملاحظ أن النصيب الأوفر في تواتر المشتقات كان لاسم الفاعل لأن اسم المفعول وظفه الشاعر في مواضع قليلة ولم تتنوع أبنيته فجاءت كلها على وزن مفعول.

3-3-الصفة المشبهة:

" الصفة المشبهة تعني الدوام والثبوت وتصاغ من الفعل اللازم " [2]

وقد وردت الصفة المشبهة في القصيدة على عدّة أبنية:

أفعل: إسود ، أعظم.

فعلاء: سمراء، حواء، عذراء، صهباء، قمراء.

فَعَال: نداء، الفناء، الهواء، الجفاء، الضياء.

فعيل: عبير، جليد، حزين، الوجيب.

فاعل: بارد.

وقد وظّف الشاعر هذه الصيغ للصفة المشبهة وذلك ليتمكن من الوصول للوصف الدقيق سواء وصفه لحالته أو لمحبوبته.

1- المصدر السابق، ص: 182.

2- ينظر: حسان تمام: الخلاصة النحوية، دار أمين، القاهرة، ط1، 1420هـ_2002م، ص: 51.

فمثلا في قوله:

وَاكْتِئَابِي وَحَسْرَتِي كُلَّمَا رَانَتْ عَلَى الرِيفِ لَيلَةٌ **قَمْرَاءُ** [1]

قد تدل الصفة المشبهة في صيغة أفعل على الألوان أما في صيغة فعلاء قد تدل على صفات وظواهر دائمة أما بالنسبة لبقية الصيغ يحدد السياق دلالاتها.

3-4-جمع التكسير:

" جمع التكسير هو جمع عام للعقلاء وغيرهم ذكورا وإناثا، وهو سماعي في أكثر صوره، لكن لديه بعض الأوزان يبنى عليها " [2]

وما ورد منها في هذه القصيدة يتمثل في:

مفاعيل: أزاهير، الأعاصير، الأساطير.

أفعُل: أرجُل.

أما باقي جموع التكسير التي وردت في القصيدة فهي سماعية مثل: **الأحلام، الأصداف، الألوان، الأشقياء، الأشواق ...**

كما تحتوي القصيدة بعضا من جمع المذكر السالم مثل: **الخائنون، العهود، القرون...**

3-5-اسما الزمان والمكان:

" اسم المكان هو ما يؤخذ من الفعل للدلالة على مكان الحدث، أما اسم الزمان فهو ما يؤخذ من الفعل للدلالة على زمان الحدث ".[3]

فكلاهما يأخذان من الفعل ويختلفان في الدلالة، اسم الزمان يدل على زمن حدوث الفعل واسم المكان يدل على مكان حدوث الفعل.

1- الطريفي يوسف عطا: بدر شاكر السياب حياته وشعره، ص: 179.

2- ينظر: حسان تمام: الخلاصة النحوية، ص: 56.

3- الغلاييني مصطفى: جامع الدروس العربية، ص: 201.

واسم الزمان يبنى على وزن " **مَفْعِل**" وجاء في القصيدة مرة واحدة في قوله: **موعد**

أما بالنسبة لاسم المكان فيبنى أيضا على عدّة أوزان ولم يرد في القصيدة.

ومن خلال ما تقدم يمكننا القول بأن للمستوى الصرفي أهمية كبيرة في القصيدة لِما لعلم الصرف من وظيفة في إعطاء النص حيوية وذلك من خلال تعدد مشتقاته، وصيغه الصرفية التي تزيد من سمات أسلوبية في النص، وتساعد على تكثيف الدلالة وإكساب النص دقّة في المعاني، والصيغ الصرفية جاءت لتكمل المعنى ولتخدم الإيقاع، وبالتالي فكلا المستويين يخدمان بعضهما البعض.

الفصل الثاني

الفصل الثاني:

ثالثا: المستوى التركيبي:

3-1- الجمل

3-2- أنواع الجمل :

3-2-1- الجملة الاسمية

3-2-2- الجملة الفعلية

3-3- أشكال الجملة:

3-3-1- الجملة الطلبية:

أ- جملة الأمر

ب-جملة الشرط

ج-جملة النداء

د- جملة التمني

هـ- الاستفهام

3-3-2- الجملة الخبرية:

3-3-2-1- الجملة الخبرية المؤكدة

3-3-2-2- الجملة الخبرية المنفية

3-3- التقديم والتأخير

3-4- الصور الفنية:

3-4-1- التشبيه

3-4-2- الاستعارة

3-4-3- الكناية

3-5- المحسنات البديعية:

3-5-1- الجناس

3-5-2- الطباق

ثالثا: المستوى التركيبي:

يأخذ المستوى التركيبي حيزا بالغ الأهمية في الدراسات الأسلوبية وذلك إلى جانب المستويين الصوتي والصرفي، وإذا كانت البنية الإيقاعية هي مادة التحليل الصوتي، فإن التراكيب والجمل تعتبر أساس التحليل التركيبي، وهذا ما سنتطرق إليه من خلال دراستنا للجملة وأنواعها وما يطرأ عليها من تغيرات وغيرها:

3-1- الجمل:

لقد نوّع الشاعر في استخدامه للجمل فنلاحظ أن أغلب الأبيات تبدأ بالجمل الاسمية كما لا ننسى حضور معتبر للجمل الفعلية وورود كلا منهما في القصيدة على عدة أنماط،والجملة هي:"الكلام الذي يتركب من كلمتين أو أكثر وله معنى مفيد ومستقل".[1]

بمعنى أن الجملة هي ذلك الكلام الذي يتألف من كلمتين أو أكثر ويحمل معنى معيّن مفيد ومستقل بذاته.

3-2- أنواع الجمل:

تتكون الجملة من مجموعة من الوحدات المعجمية التي تتألف فيما بينها وتتفاعل في سياق تركيبي لتؤدي وظيفة تواصلية والجملة نوعان:

3-2-1- الجملة الاسمية:

الجملة الاسمية هي :" الجملة التي تقوم العلاقة الإسنادية فيها على رابطة تربط بين ركني الإسناد، فالمسند في الجملة الاسمية هو الخبر، والمسند إليه هو المبتدأ.

1- الراجحي عبده: التطبيق النحوي، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط2، 1420هـ_2000م، ص: 83.

وسمي المبتدأ كذلك لأن الجملة تبدأ به، أما الخبر فهو وصف للمبتدأ أو إخبار عنه، ويكون الخبر إما مفردا أو شبه جملة، كما يكون المبتدأ معرفة أو نكرة معرّفة بالإضافة ".[1]

3-2-2- الجملة الفعلية:

أما بالنسبة للجملة الفعلية فهي:" الجملة التي تبدأ بفعل ويكون فيها البدء أصيلا حتى ولو تقدم المفعول الفعل، وعناصرها تقوم على العلاقة الإسنادية بين الفعل وفاعله".[2]

وإذا عدنا لنص القصيدة نجد أن الصدارة للجمل الاسمية حيث بلغ عددها 106 جملة اسمية، بينما بلغ عدد الجمل الفعلية 64 جملة، وبالتالي يوجد تباعد بين النوعين في القصيدة، والمُراد من خلال إحصاء الجمل الاسمية والفعلية في هذه القصيدة هو التركيز على بعض الجوانب التي أفصحت عنها الجملة وما شكلته من سمات أسلوبية مميزة.

فبتوظيفه للجملة الاسمية ذلك أنه كان في مقام الواصف والمتصور والمتأمل والاسم يعبّر عن الثبات والاستقرار ومن الجمل الاسمية الموظفة في القصيدة نذكر:

إِنَ شوكًا يَدُوسُهُ الحبُ أَغْلَى من أَزَاهِيرٍ رَفَهُنَ الجَفَاءُ [3]

" إن شوكا يدوسه الحب أغلى" جملة اسمية مكونة من الناسخ (إن) والمبتدأ (شوكا) والجملة الفعلية في محل رفع خبر، حيث شكل هذا التركيب الاسمي صورة للحب متمثلة في تفضيله لقساوة شوك الزهور ووقوعها على الحب، من زهور تحمل كل خشونة وفظاظة وتفتقر للحب وصفاته.

1- ينظر: الأنصاري ابن هشام: الإعراب عن قواعد الإعراب، تح: علي فودة نيل، دار الأصفهاني للنشر، الرياض_السعودية، ط1، 1401هـ_1981م، ص: 35_36.

2- ينظر: المصدر نفسه، ص: 35_36.

3- الطريفي يوسف عطا: بدر شاكر السياب حياته وشعره، الأهلية للنشر والتوزيع، ط1، 2008، ص: 179.

ويقول أيضا:

الخَريفُ الكَئيبُ مَازالَ خَلفَ التَلِّ عَرْيَانَ لائِذا بالظِلالِ [1]

ابتدأ هذا البيت باسم وهو (**الخريف**) وهو مبتدأ وجاء معرفة ويليه الخبر (**الكئيب)** وجاء معرفة أيضا، حيث شكل هذا التركيب صورة فنية وصفية إضافة إلى أن البيت يحمل دلالات خفية مميزة.

ونجد أيضا:

كَانَ عَبدُ المنَى ... فَلَمَّا رَآهَا صَاحَ: يَا أُمنِيَاتُ حَلِّي وِثَاقِي [2]

" كان عبد المنَى " جملة اسمية مكونة من الناسخ **(كان)** والمبتدأ (**عبدُ)** والخبر **(المنَى)**، حيث وظف الشاعر هذا البيت للتعبير عن حالته قبل رؤيته لمحبوبته فهذا البيت في معرض الوصف.

كما نجده يلجأ في كثير من الأحيان إلى الجمل الفعلية حين يريد الفرار من الوحدة التي كانت تحيط به بعدما فارقته محبوبته، والهروب من الحزن الذي طبع حياته، والخوف والقلق الذي كان يعيشه، وبالتالي فالجمل الفعلية ذات تحول وتجديد والفعل له دور في تفاعل الأحداث فيما بينها ومن الجمل الفعلية الموجودة في القصيدة نذكر ما يلي:

عاشقٌ ينسجُ الرُؤَى من عناقٍ يَتَمَنَاهُ بَعدَ طُولِ الفِراقِ [3]

فقد بدأ هذا البيت بجملة فعلية فعلها(**عاشق)** ثم تلاها بفعلين أيضا (**ينسج، يتمناه)**، فهو يتمنى أن تتحقق أحلامه التي ينسجها في الخيال وتتحول إلى واقع يعيشه، وتتجدد آماله.

1- المصدر السابق، ص: 182.

2- المصدر نفسه، ص: 180.

3- المصدر نفسه، ص: 180.

ونجد أيضا:

لَوَّنت كُلَ خُطوةٍ من خُطاها زهرةً حين هاجهن الرِهانُ [1]

ولقد ابتدأ هذا البيت بفعل ماض لوّنت **(لوّن)** ولقد وظّفه الشاعر للدلالة على حدوث أمر جميل وهو إرجاع ألوان الزهور والألوان تدل على الفرح والسرور.

كما يقول:

يَنفِضَانِ السَماءَ نَجمًا فَنَجمًا بَينَ بَحثٍ عَنِ الضُحَى وابتهَالِ [2]

فقد ابتدأ هذا البيت بفعل مضارع **(ينفضان)**، فهو يبحث عن الاستغاثة والخشوع، وبالتالي نلاحظ أن الشاعر في هذه القصيدة نوّع في الجمل بين الاسمية والفعلية لتبدو كلوحة فنية أراد من وراءها إيصال دلالاته الخاصة، ورسالته للمتلقي أو القارئ.

3-3- أشكال الجملة:

3-3-1- الجملة الإنشائية:

الجملة الإنشائية هي التي تصاغ بطريقة تبعد عنها كل احتمال للتصديق أو للتكذيب، وقد ميز البلاغيون بين نوعين أساسين من الجمل الإنشائية الطلبية وغير الطلبية، أما الأول فهو يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب، أما الثاني فلا يستدعي مطلوبا.[3]

1- المصدر السابق، ص: 179.

2- المصدر نفسه، ص: 178.

3- ينظر: أبو زيد علي إبراهيم، النصوص الأدبية وتطبيقاتها اللغوية والنحوية، دار الكتاب الجامعي، العين_الإمارات، ط1، 2002م، ص: 149.

3-3-1-1- الجملة الطلبية: وتتمثل في :

أ- جملة الأمر:

الأمر هو:" طلب الفعل على وجه الاستعلاء، وللأمر أربع صيغ، فعل الأمر، والمضارع المقرون بلام الأمر، واسم فعل الأمر، والمصدر النائب عن فعل الأمر.

كما قد تخرج صيغ الأمر عن معناها الأصلي إلى معان أخرى تستفاد من سياق الكلام كالإرشاد، والدعاء، والالتماس، والتمني، والتعبير، والتهديد".[1]

وجملة الأمر لم ترد كثيرا في القصيدة ومن أمثلتها:

فانزِعي عن يَمينِهِ صبغةَ المَوتى ورُشِّي بها اخضرار الدَوالِي [2]

فقد استخدم في هذا البيت فعلي الأمر (**انزعي**) و (**رشّي**) فهو يريد نزع اخضرار أشجار العنب واصفرارها لقدوم موعد اللقاء.

ونجد أيضا:

وامْلَأي بالنُجومِ مَصْهورَةَ الأضواءِ مَا اسْودَّ من فَراغِ الهِلالِ [3]

وقد استخدم في هذا البيت فعل الأمر (**إملأي**) وهو يقولها مخاطبا الليالي بأن تخفي ما اسودّ من فراغ الهلال بأضواء النجوم.

ويقول في بيت آخر:

واسْأَلِي شَاعِرَ اللَّيَالِي غِناءً هَزَ فِينِيس رِقَةً وحَنانًا [4]

في هذا البيت فعل الأمر هو (**اسألي**) وهو يقصد محبوبته التي تركته وحيدا فهو يأمرها بأن تسأل "شاعر الليالي" ليشهد له عن مدى سهره ووفاءه وحبه.

1- ينظر: الجارم علي، أمين مصطفى: البلاغة الواضحة البيان، المعاني، البديع، دار المعارف، لندن، (د.ط)، (د.ت)، ص: 179.

2- الطريفي يوسف عطا، بدر شاكر السياب حياته وشعره، ص: 178.

3- المصدر نفسه، ص: 178.

4- المصدر نفسه، ص: 181.

ب- جملة الشرط:

" جملة الشرط تتكون من جزأين، الشرط والجواب أو الجزاء، تربط بينهما كلمة شرطية وهذه الكلمة قد تكون حرفا وقد تكون اسما.

حيث تبدأ جملة الشرط بأداة الشرط ثم الفعل، لأن فكرة الشرط تستند في أساسها إلى اشتراط وجود حدث ما يؤدي إلى نتيجة ما.

والكلمات التي تستعمل في الشرط إما حروف وإما أسماء، والحروف هي: إن، إذ ما، لو، والأسماء هي: من، ما، مهما، متى، أيان، أين، حيثما، إذا، أتى ".[1]

وقد وظف الشاعر جملة الشرط عدّة مرات في القصيدة، كما نوّع في توظيف أدوات وأسماء الشرط منها: **أين، لو، ما**، ومن الجمل الشرطية نذكر:

أين حقلُ على اللَيَالِي حِصَانُ مَاجَ فِيه الشُعاعُ وَالأَلْوَانُ [2]

"**أين**" هو اسم الشرط، "**ماج**" هو فعل الشرط أما جوابه هو الشعاع والألوان.

أما في قوله:

أَيُها الرِيفُ **مَا** ذَمَمْتُ المَقَامَا فِي مَغَانِيكَ **لَو** وَجَدتُ الغَرَامَا

لَيْسَ حَقْلِي هُنَاكَ أَنْدَى عَبِيرًا مِنْكَ **لَو لَمْ يُعَطِر** الأَ قدامَا

وَهِيَ تَسْعَى إِلَى لِقَاء وَ **لَوْ** لَمْ يَجْمَعْ العَاشِقِينَ عَامَا فَعَامًا [3]

في هذه الأبيات وظف الشاعر حرف الشرط "**لو**" عدة مرات واسم الشرط "**ما**" مرة واحدة وبالتالي فقد زاوج الشاعر بين جمل الشرط وجوابها عن طريق التكرار، فقد كان للتكرار فاعلية وذلك من خلال تلك الارتباطات النفسية بين الجمل في القصيدة.

1- ينظر: الراجحي عبده: التطبيق النحوي، ص: 318.

2- الطريفي يوسف عطا: بدر شاكر السياب حياته وشعره، ص: 179.

3- المصدر نفسه، ص: 179.

ج- جملة النداء:

" النداء هو طلب الإقبال، وأدوات النداء ثمان: **الهمزة، أي، يا، أيْ، أيا، هيا، وا،** وقد يخرج النداء عن معناه الأصلي إلى معان أخرى تستفاد من القرائن، كالزجر والتحسر والإغراء ".[1]

والملاحظة أن النداء يستعمل في العادة لتنبيه المخاطب ولفت انتباهه، وقد وظفت جملة النداء في القصيدة عدة مرات، ومن أمثلتها:

يَا حياةُ تَدَفَقَتْ مِلْءَ صَحْرَائِي تَبُلُ احْتِرَاقَهَا واحتِرَاقِي [2]

وقد استعمل الشاعر أداة النداء "**يا**" في نداء البعيد، فهو ينادي الحياة التي هجرته وأصبح لا يحس بطعمها ولكن بعد رؤيته لمحبوبته استرجع حياته من جديد والمنادى يتمثل في **(حياة).**

ونجد أيضا:

أَيُها الرِيفُ مَا ذَمَمْتُ المَقَامَا فِي **مَغَانِيكَ لَوْ وَجَدتُ** الغَرَامَا[3]

في هذا البيت استخدم أداة النداء "**أيُ**" لنداء القريب والغرض من النداء في هذا البيت هو تبرير موقف الشاعر من عدم البقاء في الريف لو وجد الغرام.

ومن أمثلتها أيضا:

وَا عَذْبَاهُ مِنْ خُطَاكِ الثَّقَالِ وَانْتَظَارِي لِوَقْعِهَا يَا لَيَالِي [4]

فقد استخدم أداة النداء"**وا**" للندبة وقد استخدمها الشاعر في هذا البيت للتعبير عن الألم الذي يشعر به ويعبر عن عذابه.

1- ينظر: الجارم علي، أمين مصطفى: البلاغة الواضحة، البيان، المعاني، البديع، ص: 212.

2- الطريفي يوسف عطا: بدر شاكر السياب حياته وشعره، ص: 180.

3- المصدر نفسه، ص: 179.

4- المصدر نفسه، ص: 178.

د- جملة التمني:

التمني هو:" طلب أمر محبوب لا يرجى حصوله، إما لكونه مستحيلا، وإما لكونه ممكنا غير مطموع في نيله، واللفظ الموضوع للتمني: **ليت، هل، لو، ولعل** لغرض بلاغي.

إذا كان الأمر المحبوب مما يرجى حصوله كان طلبا ترجيا ويعبر فيه **بلعل** أو **عسى**، وقد تستعمل فيه **ليت** وذلك لغرض بلاغي ".[1]

وقد وظفت جملة التمني في القصيدة مرة واحدة وذلك بقوله:

عَافَ كُلَّ الحَيَاةِ إِلَّا هَوَاهَا لَيْتَهُ خَانَ وِدَّهَا أَوْ جَفَاهَا [2]

ونلاحظ أن الشاعر استخدم أداة التمني " **ليت**" التي تستخدم لطلب أمر يرجى حصوله وهذا حال الشاعر، حيث بفقدانه محبوبته عاف كل الحياة إلا حبها فتمنى لو أنه خان هذا الحب وجفاه وهكذا يحس بطعم حياته.

هـ- الاستفهام:

الاستفهام هو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل باستخدام أداة خاصة، وأدوات الاستفهام كثيرة ومتنوعة منها: **هل** و **الهمزة** .[3]

ومن أمثلة الاستفهام في القصيدة ما يلي:

أيْنَ << لَيْلَاهْ >> خَبِرِي يَا لَيَالِي ؟ [4]

والغرض من الاستفهام في هذا البيت هو البحث والسؤال عن مكان محبوبته.

1- ينظر: الجارم علي، أمين مصطفي: البلاغة الواضحة، البيان، المعاني، البديع، ص: 207.

2- الطريفي يوسف عطا: بدر شاكر السياب حياته وشعره، ص: 182.

3- ينظر: عتيق عبد العزيز: في البلاغة العربية، علم المعاني، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، 1985م، ص: 88.

4- الطريفي يوسف عطا: بدر شاكر السياب حياته وشعره، ص: 182.

ونجد أيضا:

الهَوَى بَيْتُ عَاشِقِينَ إِطْمَأَنَا لَا سُؤَالَ: أَأَنْتَ قَبَلْتَ فَاهَا ؟؟! [1]

فقد وظف الشاعر في هذا البيت الاستفهام والتعجب معا والغرض منه هو عدم طرح الأسئلة والتدخل بين عاشقين تجمعهما المحبة والمودة.

وقد استخدم أيضا جملا استفهامية مشتملة على **(كم)** ومن أمثلتها:

كَمْ تَسَلَمْتُ مَوْعِدًا فِي حَنَايَاهُ فَغَنَيْتُ وَاسْتَعَادَ الزَّمَانُ[2]

في العادة تستعمل " **كم**" للسؤال عن العدد أما في هذا البيت فالغرض من الاستفهام هو استرجاع ذكرياته الماضية ومواعيده في الحقول.

ويقول أيضا:

وَا عَذْبَاهُ **كَمْ** أَطَلَّتْ عُيُونُ مِنْ ظَلَامِ الثَرَى، تُرَى مَنْ تَكُونُ [3]

والغرض من الاستفهام في هذا البيت هو السؤال عن العدد.

كما وظّف جُملا استفهامية مشتملة على **أين** ونذكر منها:

أَيْنَ حَقْلُ عَلَى اللَّيَالِي حِصَانُ مَاجَ فِيهِ الشُعَاعُ وَالأَلْوَانُ

أيْنَ حَقْلُ هُنَاكَ مِنِي لَهُ الإِنْشَادُ وَالبَثُ ... وَهُوَ مِنْهُ الحَنَانُ

أَيْنَ أَلْقَاكِ ضَجَ أَمْسِي يُنَادِيكِ وَأَلْهَيْتِ حَاضِرِي بِالسُّؤَالِ [4]

والغرض من الاستفهام في هذه الأبيات هو البحث عن المكان ومكان تواجد محبوبته.

1- المصدر السابق، ص: 182.

2- المصدر نفسه، ص: 179.

3- المصدر نفسه، ص: 181.

4- المصدر نفسه، ص: 181.

ويقول أيضا:

أَيْنَ ثغْرَ يَعِدُ بِالقُبلِ الحَرَّى عَلَيهِ الوَجِيبُ وَاخْفِقَانَا
أَيْنَ مَنْ أَقْسَمَتْ لَهُ وَهِيَ سَكْرَى فِي ذِرَاعَيْهِ نِشْوَةٌ وَاحْتِضَانَا
أَيْنَ مَا تَدعِي أَجْنَتْ كَمَا جَنْ نَّ اشْتِيَاقًا وَذَابَ آهًا فَآهًا [1]

والغرض من الاستفهام في هذه الأبيات هو اللوم والعتاب على محبوبته.

3-3-2- الجملة الخبرية:

" إن الأصل في الخبر أن يُلقى لأحد الغرضين، إفادة المخاطب الحكم الذي تضمنته الجملة ويسمى ذلك الحكم فائدة الخبر، أو إفادة المخاطب أو المتكلم عالم بالحكم، ويسمى ذلك لازم الفائدة، كما أن الخبر قد يلقى لأغراض أخرى تفهم من السياق، منها: الاسترحام، إظهار الضعف، إظهار التحسر، الفخر، الحث على السعي والجد".[2]

3-3-2-1- أضرب الخبر:

" والخبر ثلاثة أضرب وهي:

أ- **الابتدائي:** أن يكون المتلقي خالي الذهن من الحكم، وفي هذه الحال يلقى إليه الخبر خاليا من أدوات التوكيد.

ب- **الطلبي:** أن يكون مترددا في الحكم طالبا أن يصل إلى اليقين في معرفته وفي هذه الحال يحسن توكيده له ليتمكن من نفسه يشمل مؤكد واحد.

ج- **الإنكاري:** أن يكون المتلقي منكرا له وفي هذه الحال يجب أن يؤكد الخبر بمؤكدين أو أكثر على حسب إنكاره قوة وضعفا.

1- المصدر السابق، ص: 181.

2- ينظر: الجارم علي، أمين مصطفى: البلاغة الواضحة، البيان، المعاني، البديع، ص: 155_156.

وأدوات توكيد الخبر كثيرة منها: إنّ، أنّ، القسم، لام الابتداء، نونا التوكيد، قد، أما الشرطية".[1]

وسنقوم بذكر الجمل الخبرية من حيث أضرب الخبر ومن حيث الإثبات والنفي وإبراز السمات الأسلوبية فيها.

3-3-2-2- الجملة الخبرية المؤكدة: ومن أمثلتها في القصيدة نذكر:

قَدْ سَئِمْتُ الرُبَى ... مَلَلْتُ الضِفَافَا أَحْسُبُ المَوْجَ أَوْ أَعُدُّ الخِرَافَا [2]

الضرب هنا طلبي لاشتمال البيت على مؤكد واحد (**قد**)، وقد تفيد التحقيق إذا جاء بعدها فعل ماض، أي أن الشاعر يؤكد كلامه بأنه سَئِمَ ومَلَّ من كل شيء يدور حوله.

ونجد أيضا:

إِنَّ يَوْمَ اِصْفِرَارِهَا مَوعِدُ اللُقْيَا عَلَى غَيْرِ مَوْعِدٍ بِالوِصَالِ [3]

والضرب هنا أيضا طلبي لوجود مؤكد واحد وهو (**إنّ**)، وإنّ زادت التأكيد على المعنى فالشاعر مُصر على أن يوم اصفرار الأشجار هو يوم اللقاء.

3-3-2-3- الجملة الخبرية المنفية:

والنفي عكس الإثبات، فكل جملة تسبق بأداة النفي تسمى جملة منفية سواء أكانت اسمية أو فعلية، وقد وردت الجمل الخبرية المنفية في القصيدة وتتمثل في :

لَيْسَ حَقْلِي هُنَاكَ أَنْدَى عَبِيرًا مِنْكَ لَو **لَمْ يُعَطِر** الأَقدامَا

وَهِي تَسْعَى إِلَى لِقَاءِ وَلَوْ **لَمْ يَجْمَع** العَاشِقِينَ عَامًا فَعَامًا [4]

والنفي هنا يرد في (**لم يعطر**)، (**لم يجمع**) والشاعر هنا ينفي أن يكون حقله أحسن عِطرا إن لم يعطر الأقداما وهي تسعى للقاء وإن لم يجمع العاشقين.

1- ينظر: المرجع السابق، ص: 165.

2- الطريفي يوسف عطا: بدر شاكر السياب حياته وشعره، ص: 180.

3- المصدر نفسه، ص: 178.

4- المصدر نفسه، ص: 179.

ونجد أيضا:

لَمْ يُجِبْنِي سِوَى صَدَى حَائِرُ الإِيقَاعِ بَاكٍ يَصِيحُ يَا سَمْرَاءُ [1]

والشاعر هنا ينفي بأنه لم يُجِبه أحد سوى صدى صوته حين كان ينادي محبوبته بين التلال.

3-3-3- التقديم والتأخير:

إن التقديم والتأخير ظاهرة من الظواهر التركيبية المميزة، فقد قال "**عبد القاهر الجرجاني**":" هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية لا يزال يفسر لك عن بديعة ويقضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم في شيء وحول اللفظ من مكان إلى مكان ".[2]

ويتضح لنا من خلال هذا القول أن" **عبد القاهر الجرجاني**" يرى أن للتقديم والتأخير فائدة وأهمية كبيرة في النص الشعري، بحيث يلعب دورا مهما في جذب القارئ أو المتلقي من خلال تقديم لفظ وتأخير لفظ آخر.

والمتأمل في القصيدة يجد أن ظاهرة التقديم والتأخير كانت موجودة في بعض الأبيات الشعرية، وغدت بذلك من السمات الأسلوبية البارزة، ومن ذلك نذكر مايلي:

فِي **المَسَاءِ** الكَئِيبِ دُوَي نِدَاءِ ضَاقَتْ الأَرْضُ فَإِحْتَوَتْهُ السَمَاءُ [3]

لقد تقدمت شبه الجملة المتكونة من الجار والمجرور **(في المساء الكئيب)** على الفعل **(دويّ)** والأصل أن تؤخر **(دُوي نداء في المساء الكئيب).**

ونجد أيضا:

1- المصدر السابق، ص: 181.

2- الجرجاني عبد القاهر: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: علي محمد، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 2005، ص: 73.

3- الطريفي يوسف عطا: بدر شاكر السياب حياته وشعره، ص: 180.

بَيْنَ تِلْكَ التِلَالِ نَادَيتُ: يَا سَمْرَاء حَتَى وَهِي وَيْحُ الهَوَاءِ [1]

وفي هذا البيت تقدم ظرف المكان (**بين تلك التلال)** على الفعل الماضي **(ناديت)** والأصل (**ناديت بين تلك التلال يا سمراء).**

وفي بيت آخر يقول:

نَقَلَتْهَا عَلَى الثَرَى أَرْجُلُ حَيْرَى طَوَاهُنَّ دَاؤُهُنَ الزَمِينُ [2]

وفي هذا البيت تقدمت شبه الجملة المتكونة من الجار والمجرور **(على الثرى أرجل)** على المفعول به والأصل هو (**نقلتها أرجل حيرى على الثرى**).

ونجد أيضا:

خُلوَةٌ فِي الظَلَامِ يَا رِيفُ هَزَتْ مِنْ أَمَانِيَّ فَانْتَزَعَتْ اللِثَامَا [3]

فقد تقدم الجار والمجرور (**في الظلام**) في هذا البيت على جملة النداء (**ياريف**) وتأخير الفعل (**هزت**) وأصل الكلام هو:

(هزت يا ريف في الظلام خلوة).

والملاحظ من خلال ظاهرة التقديم والتأخير في القصيدة راجع للضرورات الشعرية إضافة للقلق والاضطراب اللذان كانا يسيطران على الشاعر فهي تعبير عن حالته النفسية.

3-4- الصورة الفنية:

إن الصورة هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات وذلك بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص، ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة

1- المصدر السابق، ص: 181.

2- المصدر نفسه، ص: 182.

3- المصدر نفسه، ص: 179.

في القصيدة، مستخدما بذلك طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز ...، وغيرها من أدوات التعبير الفني.[1]

وبالتالي فالصورة بكونها أنواعا بلاغية، فهي بمثابة انتقال في الدلالة أو تجوز فيها، وإذا ما نحن تفحصنا العلاقات الرئيسية في الصور البلاغية، وجدناها لا تخرج عن علاقتين اثنتين: علاقات التشابه وتشمل التشبيه والاستعارة، وعلاقات التداعي تدخل تحتها الكناية والمجاز المرسل والمجاز العقلي.[2]

وبالعودة إلى القصيدة نجد أنها تحمل مجموعة من الصور الفنية تتمثل في:

3-4-1- التشبيه:

" نال التشبيه اهتماما كبيرا من قبل اللغويين، فهو يعتبر من أكثر الوسائل التصويرية شيوعا حيث أنه الوسيلة الخيالية الأولى التي يعتمدها الشعراء في تبيان أفكارهم والتشبيه هو الدلالة على مشاركة أمر لأمر أو هو إلحاق أمر بأمر بأداة التشبيه لجامع بينهما". [3]

وقد ورد في القصيدة عدة مرات وذلك في قول الشاعر:

خُلوَةٌ فِي الظَلَامِ فِي غَابِكِ النَائِي **كَأَنَ** السُكُونَ فِيهَا نِدَاءُ [4]

فالأداة (**كأن**) والمشبه (**السكون**) والمشبه به (نداء) فهو عبارة عن التشبيه المجمل لعدم وجود وجه الشبه، فقد شبّه الشاعر السكون في غابتها البعيدة عن بلاده بالنداء وكأن ذلك السكون يتكلم ويقوم بالنداء.

1- ينظر: مختار عمر أحمد: علم الدلالة، دار العروبة، أنقرة، ط1، 1982م، ص: 53.

2- ينظر: يحي بن محمد: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، إربد_الأردن، ط1432،1هـ_2011م، ص: 159

3- ينظر: عباس فضل حسين: البلاغة فنونها وأفنانها، دار النفائس للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2009م، ص: 21.

4- الطريفي يوسف عطا: بدر شاكر السياب حياته وشعره، ص: 179.

وقوله أيضا:

وَكَأَنِي أَرَى بِعَيْنِيّ غَوَرًا قَائِمًا أَحْتَسِي دَجَاهُ اِرْتِجَافًا [1]

فقد وظف الشاعر هذه الصورة التشبيهية لتصوير معاناته والتعبير عنها، فهذه الصورة تجعل المتلقي يتفاعل مع هذا المشهد، فكأنه يرى بعينيه شيئا قاتما ثم ينساب ويذهب فيشرب ظلماته وكله خوفا ورجفة، فهو يمثل حالته النفسية ويعبر عن إحساسه بالأسى والملل في هذا التشبيه.

ونجد أيضا:

وَالضَّبَابُ الشَفِيفُ يَنْحَلُ **كَـ**الأَطْيَافِ فِي خَاطِرِ طَوَاهُ الفَنَاءُ [2]

وقد حافظ الشاعر على كل عناصر التشبيه في هذا البيت ليشكل لنا صورة الحزن والألم بدقة.

ويقول أيضا:

قَلْبِي الرَاكِدُ الذِي اِنْدَاحَ فِيهِ صَوْتُكِ النَّاحِلُ الصَّدَى **كَـ**الظِلَالِ [3]

وهو عبارة عن تشبيه مجمل حذف وجه الشبه فيه، فقد شبه الشاعر صوت محبوبته الضعيف الصدى بالظلال.

3-4-2- الاستعارة:

الاستعارة هي من أدوات الشاعر النفسية في تشكيل النص، فهي التعبير عن معنى بلفظ لم يوضع له لعلاقة تشبيهية بين الطرفين.[4]

1- المصدر السابق، ص: 180.

2- المصدر نفسه، ص: 180.

3- المصدر نفسه، ص: 181.

4- ينظر: الفاخوري حنا: تاريخ الأدب في المغرب العربي، دار الجيل، بيروت_لبنان، طبعة جديدة، (د.ت)، ص: 15.

وبذلك فالاستعارة هي استعمال اللفظ في غير موضعه الأصلي مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي والاستعارة نوعان:

1. **استعارة تصريحية:** وهي التي يصرح فيها بلفظ المشبه به.
2. **استعارة مكنية:** وهي ما كان المستعار منها محذوفا ورمز بشيء من لوازمه.[1]

وقد كان للاستعارة في القصيدة دور في تصوير حالة الشاعر النفسية والشعورية ونقلها للمتلقي ومن ذلك قوله:

يَا لِمثوَايَ أَعْظُمًا قَضْقَضَتَهُنَ الأَعَاصِيرُ وَالعَبَابُ اجْتِرَافًا [2]

وهي استعارة مكنية حيث شبه الأعاصير بالحيوان المفترس الذي يهجم على فريسته بكل وحشية ويقضقضها بأسنانه ومخالبه القوية، حي حذف المشبه به وأتى بما يدل عليه **(قضقضتهن)**، وهي توحي بقوة الأعاصير التي حطمت منزله من خلال ارتفاع السيول وأخذها لكل شيء أمامها.

ونجد أيضا:

تِلكَ حَوَائِي التِي حَدَثَ الفِرْدَوْسُ عَنْهَا فَفَاضَ بِالأَشْوَاقِ [3]

وهي عبارة عن استعارة مكنية، حيث شبه الشاعر الأشواق بالمياه الجارية وقد حذف المشبه به وأتى بشيء من لوازمه وهو **(فاض)** وسر جمالها التشخيص فهي توحي بشدة الشوق والحنين وقوته على الشاعر.

ويقول أيضا:

يَغْرِسَانِ الوُرُودَ فِي قَلْبِ << قَابِيلَ>> فَيَحْيَى <<هَابِيلَ>> طَيبُ شَذَاهَا[4]

1- ينظر: أبو العدوس يوسف: مدخل إلى البلاغة العربية، دار الرازي للطباعة والنشر، عمان_الأردن، ط1، 2006م، ص: 94_95.

2- الطريفي يوسف عطا: بدر شاكر السياب حياته وشعره، ص: 180.

3- المصدر نفسه، ص: 180.

4- المصدر نفسه، ص: 182.

وهي أيضا استعارة مكنية، فقد شبه القلب بالتربة الصالحة للزراعة حيث حذف المشبه به وأبقى على لازمة من لوازمه وهي (**يغرسان)** وتحمل في داخلها دعوة للتآخي والمحبة بين الإخوة.

ويقول في موضع آخر:

ضَامِدًا بِالإِخَاءِ جُرْحَ القِتَالِ [1]

وهي استعارة مكنية، فقد شبه الدواء بالإخاء وهذه الاستعارة توحي بمدى قوة تأثير الحب بين الإخوة في الشفاء من الجروح والأمراض.

3-4-3- الكنـــــــــــاية:

يعرّفها " **السكاكي**" بقوله: " هي ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه لينقل من المذكور إلى المتروك، كقوله: فلان طويل النجاد، لينتقل منه إلى ما هو ملزوم وهو طول القامة " [2]

وبالتالي فالكناية هي التعبير عن معنى وذلك من خلال معنى آخر وتدفع المتلقي إلى إعمال فكره للوصول إلى المعنى المرْجو.

وقد جاءت هذه القصيدة ببعض من الكنايات نذكر منها:

الخَرِيفُ الكَئِيبُ مَازَالَ خَلْفَ التَّلِ عَرْيَـــانُ لَائِـــــذًا بِالظِلَالِ [3]

وتكمن الكناية في قوله (**الخريف الكئيب**) وهي كناية عن صفة فما كان يقصده الشاعر في قوله هذا هو التعبير عن الحزن والخوف.

1- المصدر السابق، ص: 182.

2- محمد بن علي السكاكي: مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت_لبنان، ط1، 2000م، ص: 169_170.

3- الطريفي يوسف عطا: بدر شاكر السياب حياته وشعره، ص: 178.

ونجد أيضا:

قَلْبِي الرَاكِدُ الذِي اِنْدَاحَ فِيهِ صَوْتُكِ النَاحِلُ الصَدَى كَالظِلَالِ [1]

وتتمثل الكناية في قوله (**صوتك الناحل)** وهي كناية عن صفة والمقصود بها التغزل بصوت محبوبته الرقيق العذب.

ويقول في موضع آخر:

ذَابَ غُلُ الجَلِيدِ مِنْ صَوْتِكِ الفِضِيُ سَكْرَانَ بِالصَبَى والجَمَالِ [2]

والكناية تتمثل في (**صوتك الفضي)** وهي كناية عن صفة، كناية عن الجمال واللين والحنان.

كما نجد الكناية عن الصفة في قوله:

السِرَاجُ الكَئِيبُ وَالرِيحُ وَالتَقْوِيمُ يَنْسُجْنَ حَوْلَهُ الأَكْفَانَا [3]

الكناية تتمثل في (**السراج الكئيب)** وهي كناية عن شدّة الحزن والألم.

كانت هذه بعض الصور الفنية الممثلة لعلاقتي التشابه والتداعي وقد لاحظنا كثرة الصور الفنية في القصيدة وهي تمثل سمات أسلوبية مميزة استطاع الشاعر من خلالها أن يصور كل ما يعتريه من أحاسيس ومشاعر في صور حسية متنوعة.

3-5- المحسنات البديعية:

تعتبر المحسنات البديعية من الوسائل التي يستعين بها الشاعر أو الأديب لإظهار مشاعره وعواطفه، وللتأثير في النفس وتتمثل في ما يلي:

3-5-1- الجناس: من المحسنات البديعية، وهو :" أن يتشابه اللفظان في النطق ويختلفان في المعنى وهو نوعان:

1- المصدر السابق ، ص: 181.

2- المصدر نفسه، ص: 181.

3- المصدر نفسه، ص: 181.

أ- **جناس تام:** وهو ما اتفق فيه اللفظان في أمور أربعة: نوع الحروف، وشكلها، وعددها، وترتيبها.

ب- **جناس غير تام (ناقص):** وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور المقدمة".[1]

ولقد وظف الشاعر العديد من المحسنات البديعية في قصيدته فنجد الجناس في قوله:

رَاوَحَتْهُ الفُصُولُ فِي المَوكِبِ الرَّفَافُ يَحْدُوهُ كَوْكَبُ أَضْحِيَانُ [2]

ففي هذا البيت نجد الجناس الناقص بين (**الموكب** و **كوكب**) والاختلاف بين اللفظتين كان على مستوى الحروف وزيادة الألف واللام.

ونجد أيضا:

مِثْلَمَا عَدَ أَنْجُمَ اللَيْلِ عَرَافُ فَأَنبَت بِمَوْتِهِ العَرَافَا

حالم جنحَ الأَسَاطِيرَ بِالأَشْوَاقِ وَاصْطَادَهُنَ بِالإِطْرَاقِ

يَا حَيَاة تَدَفَقَت مِلْءَ صَحْرَائِي تَبُلُّ احْتِرَاقَهَا وَاحْتِرَاقِي

فِي المَسَاءِ الكَئِيبِ دُوِيَ نِدَاءُ ضَاقَتِ الأَرْضُ فَاحْتَوَتْهُ السَّمَاءُ [3]

في هذه الأبيات جاء الجناس الناقص بين الكلمات التالية:

(عراف، العرافا)، (بالأشواق، بالإطراق)، (صحرائي، احتراقي)، (نداء، السماء).

وَوَرَدَ الاختلاف بين هذه الكلمات على مستوى الحروف، وترتيبها، وعددها.

ونجد في قوله أيضا:

بَيْنَ تِلْكَ التِلَالِ نَادَيتُ: يَا سَمْرَاء حَتَى وَهِي وَيْحُ الهَوَاءِ

سَائِلِي أَنْجُمَ الدُجَى عَنْ هَوَانَا أَيْنَا أَخْلَفَ العُهُودَ وَخَانَا

1- الجارم علي، أمين مصطفى: البلاغة الواضحة البيان، المعاني، البديع، ص: 265.

2- الطريفي يوسف عطا: بدر شاكر السياب حياته وشعره، ص: 179.

3- المصدر نفسه، ص: 180.

وَاعَذْبَاهُ كَمْ أَطلَتْ عُيُونُ مِنْ ظَلَام الثَرَى، تُرَى مَنْ تَكُونْ [1]

يكمن الجناس الناقص بين الكلمات التالية:

(سمراء، الهواء)، (هوانا، وخانا)، (عيون، تكون).

ونذكر أيضا:

عَافَ كُلَ الحَيَاةِ إِلَا هَوَاهَا لَيْتَهُ خَانَ وِدَّهَا أَوْ جَفَاهَا

كُلَّمَا صَوّرَا مِنَ العَطْفِ أختًا صَوَّرَا بَيْنَ سَاعِدَيْهَا أَخَاهَا

يَغْرِسَانِ الوُرُودَ فِي قَلْبِ << قَابِيلَ>> فَيَحْيَى << هَابِيلَ >> طَيبُ شَذَاهَا [2]

ونجد الجناس الناقص بين: **(هواها، جفاها)، (أختا، أخاها)، (قابيل، هابيل).**

3-5-2- الطبـــاق: ويعتبر من المحسنات البديعية أيضا، وقد عرّفه " **الخطيب القزويني**" في سياق حديثه عن المحسنات البديعية:" أما المعنوي فمنه المطابقة وتسمى الطباق والتضاد، وهي الجمع بين المتضادين أي معنيين متقابلين في الجملة ".[3]

بمعنى أن الطباق هو عبارة عن تحسين للمعنى وذلك بإيراد الكلمة وضدها، فذكر الكلمة يستدعي بالضرورة ذكر ضدها، ومن أمثلة الطباق الوارد في القصيدة نذكر ما يلي:

إِنَ يَوْمَ اِصْفِرَارِهَا مَوْعِدُ اللُقْيـَا عَلَى غَيْرِ مَوْعِدٍ بِالوِصَالِ [4]

في هذا البيت نجد طباق السلب بين **(موعد ≠ غير موعد)** .

ونجد أيضا:

إِنَمَا جَنَّةُ الهَوَى حَيْثُ حَوَاءُ وَإِنْ كَانَ الجَحِيمُ اضْطِرَامَا [5]

1- المصدر السابق، ص: 181.

2- المصدر نفسه، ص: 182.

3- يحي بن محمد: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص: 136.

4- الطريفي يوسف عطا: بدر شاكر السياب حياته وشعره، ص: 178.

5- المصدر نفسه، ص: 179.

ورد الطباق بين (**جنة ≠ الجحيم**) وهو طباق السلب.

ونلاحظ طباق الإيجاب في قوله:

فَالضِياءُ الظَلَام إِنْ كَانَ لَا يَطْوِي عَلى الدِفْء سَاعِدَيَّ الضِيَاءُ [1]

كُلَّمَا صَوّرَا مِنَ العَطْفِ أختًا صَوَّرَا بَيْنَ سَاعِدَيْهَا أَخَاهَا [2]

في هذه الأبيات جاء الطباق بين الكلمات التالية: (**الظلام ≠ الضياء**)،(**أختا≠ أخاها**).

ويتضح مما سبق أن الصور الفنية والمحسنات البديعية الموظفة في القصيدة زادت من النغم الموسيقي في القصيدة إضافة إلى التكثيف الدلالي في القصيدة.

1- المصدر نفسه، ص: 179.

2- المصدر نفسه، ص: 182.

رابعا: المستوى الدلالي:

- الحقول الدلالية :

4-1- أنواع الحقول الدلالية:

- حقل الحب
- حقل الطبيعة
- حقل الزمان
- حقل الحزن
- حقل الأسماء
- حقل الألوان
- حقل الإنسان
- حقل الحرب والسلاح

4-2- الحقول الموجودة في القصيدة

4-3- العلاقات داخل القصيدة

رابعا: المستوى الدلالي :

- **الحقول الدلالية:**

تتشكل الحقول الدلالية من الكلمة وعلاقتها مع غيرها من الكلمات، كما تتشكل دلالة النص من خلال الحقول الدلالية المكونة لمعناه، وعلم الدلالة علم قائم بذاته، " فعلم الدلالة هو ذلك العلم الذي يهتم بدراسة المعنى والكلمات ".[1]

" ومن ذلك نشأت نظرية الحقول الدلالية، فالحقل الدلالي هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها، وتوضع تحت لفظ عام يجمعها ولفهم معنى الكلمة يستوجب وجودها داخل سياق ما، فمعنى الكلمة هو محصلة علاقتها بالكلمات الأخرى داخل الحقل المعجمي".[2]

وتقوم نظرية الحقول الدلالية على عدة مبادئ تتمثل في:

1- لا بد أن تنتمي كل وحدة معجمية (كلمة) إلى حقل دلالي.
2- لا يصح انتماء وحدة معجمية واحدة إلى أكثر من حقل دلالي واحد.
3- لا يمكن إغفال السياق الذي ترد فيه الكلمة.
4- لا يمكن دراسة المفردات مستقلة عن تركيبها النحوي.[3]

4-1- أنواع الحقول الدلالية:

لقد وسع بعض علماء اللغة مفهوم الحقل الدلالي ليشمل الأنواع التالية:

1- ينظر: حسن الشيخ عبد الواحد: العلاقات الدلالية والتراث البلاغي العربي (دراسة تطبيقية)، مكتبة الإشعاع الفنية، ط1، 1419هـ_1999م، ص: 07.

2- ينظر: مختار عمر أحمد: علم الدلالة، ص: 79.

3- ينظر: محمد أسعد محمد: في علم الدلالة، مكتبة زهراء الشرق، القاهر، (د.ط)، (د.ت)، ص: 47.

4-1-1- الكلمات المترادفة والكلمات المتضادة:

وهي التي تكون العلاقة بينها على شكل التضاد، لأن النقيض يستدعي النقيض في عملية التفكير والمنطق، فعندما نطلق حكما نتأكد من صحته بالعودة إلى حكم يعاكسه.[1]

4-1-2- الأوزان الاشتقاقية:

وهي عبارة عن حقول صرفية، نلاحظ في اللغة العربية بصورة أوضح مما في اللغات الأخرى، وتصنف هذه الوحدات في هذا المجال بناءً على قرابة الكلمات في ضوء العلامات الصرفية، فمثلا صيغة :" **فِعالة** " بكسر الفاء تدل على المهن والصنائع مثل: نِجارة، حِزارة، تِجارة ...

4-1-3-عناصر الكلام وتصنيفاتها النحوية:

أ- الحقول التركيبية:

وتتمثل في مجموع الكلمات التي ترتبط فيما بينها عن طريق الاستعمال، ولكنها تقع في الموقع النحوي نفسه فمثلا: كلب-نِباح، فرس-صهيل، ...

ب- الحقول المتدرجة الدلالة:

وهي التي تكون فيها العلاقة مندرجة بين الكلمات، فقد ترد من الأعلى إلى الأسفل أو العكس، فجسم الإنسان كمفهوم عام يتجزأ وينقسم إلى مفاهيم صغيرة (الرأس، الصدر، البطن، الأطراف العلوية، الأطراف السفلية).[2]

1- ينظر: عزوز أحمد: الأصول التراثية في نظرية الحقول الدلالية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2002م، ص: 13.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص: 13.

ولقد سيطرت على القصيدة عدة كلمات كان لها دور مهم في تشكيل موضوعها، وقد انبثقت هذه الكلمات من حقول دلالية مختلفة جاءت لتكثيف الدلالة ولخدمة المعنى ومن أبرز الحقول الدلالية الواردة في القصيدة نذكر:

4-1- **حقل الحب:** ونجد فيه من مفردات:

الهوى – التَحَايَا، أليفَينَ، الحنان، الغرام، العاشقين، الحب، عاشق، عناق، الأشواق، قلبي، حواء، الصبى، الجمال، رقة، القُبل، نشوة، احتضانا، وِدها، هواها، اشتياقا، العطف، شذاها.

4-2- الحقل الدال على الطبيعية: ونجد فيه:

السماء، نجما، الخريف، التل، الدوالي، النجوم، الهلال، حقل، الفصول، كوكب، زهرة، الربيع، نيسان، الأزاهير، الريف، الظلام، سماء، الليالي، الشوك، الضفاف، المرج، الشاطئان، جليد، الأصداف، الأعاصير، صحرائي، الأرض، التلال، السواقي، الضباب، الهواء، الجدول، الشتاء، الشمال، ريح، رملها، الورود، الدهر، ...

4-3- الحقل الدال على الزمان: ونجد فيه:

المساء، الليل، التأريخ، الزمان، عام، الربيع، الخريف، موعد، الساعة، القرون، الزمين، ...

4-4- الحقل الدال على الحزن:

الكئيب، جرحي، سئمت، الأشقياء، باك، اكتئابي، حسرتي، الجفاء، مللت، الفراق، وحشة، ضاقت، اختفى، الحزين، ظلام، أخلف، خانَا، مزق، الأحزانا، الأكفانا، واعذباه، الموتى، السكون، غل، المعذب، عَافَ، جفاها، آها فآها، جرح، القتال ...

4-5- الحقل الدال على الأسماء:

فينيس، قابيل، هابيل، شاعر الليالي، عبد المُنى، ...

4-6- الحقل الدال على الألوان:

اصفرارها (أصفر)، اسوّد (أسود)، اخضرار (أخضر)، الألوان، ...

4-7- حقل الإنسان :

خطاك، خطاها، الوجوه، كفيّ (الكف)، عيني، أضلعي، أعراقي، عيناك، صوتك، ذراعيه، عيون، خطى، أرجل، فاها (الفاه)، ساعديها، قلب، ...

4-8- حقل الحرب والسلاح:

اللثاما، القتال، الموتى الأكفان.

نلاحظ تعدد الحقول الدلالية في القصيدة وتنوعها من حقل لآخر حيث توجد بعض الحقول كثيفة وأخرى أقل كثافة منها ولكن هذا لا ينكر خدمتها للنص من خلال دلالاتها المختلفة فقد أكسب ذلك القصيدة نشاطا وحيوية.

كما نلاحظ أيضا أن الحقول الدلالية في القصيدة جاءت متصلة فيما بينها فكل حقل يتطلب الحقل الآخر وهكذا، كما نرى أن حقل الطبيعة وحقل الحب هما أثرا الحقول في القصيدة، ونستخلص أيضا من خلال هذه الحقول الدلالية أن حقل الحب يعبر عن الحالة النفسية للشاعر وما يحمله من ود وحب وغضب على فقدان محبوبته حيث كان الأمر عليه صعبا، أما بالنسبة لحقل الطبيعة فقد كان ثريا وكثيفا مقارنة ببقية الحقول الدلالية الموجودة في القصيدة فهو يسترجع من خلاله ذكرياته التي عاشها مع محبوبته حين زيارتها له في قريته وكانا يخرجان سوية إلى البساتين ويقرأ لها من شعره وهما في زورق صغير.

ويعد حقل الحزن خصبا كذلك لما يحمل من مفردات تعبر عن حزنه وحسرته وألمه الذي لم ينته بعد، أما بقية الحقول الدلالية الأخرى كلها جاءت لتؤدي طابعا فنيا ولتعطي القصيدة دلالات متنوعة وتساهم في تكثيف المعاني وتوسيعها كحقل الزمان وحقل الإنسان، وحقل الأسماء ...

4-2- العلاقات داخل الحقول الدلالية:

العلاقات داخل الحقل الدلالي من أهم الدعائم التي اعتمد عليها أصحاب نظرية الحقول الدلالية، وهذه العلاقات لا تخرج في أي حقل من الحقوق الدلالية عن: الترادف، التضاد، الاشتمال، علاقة الجزء بالكل، التنافر.[1]

4-2-1- علاقة الترادف:

والأبيات الشعرية الدالة عليها تتمثل في:

قَدْ سَئِمْتُ الرُبَى ... مَلَلْتُ الضِفَافَا أَحْسُبُ المَوْجَ أَوْ أَعُدُّ الخِرَافَا
وَكَأَنِي أَرَى بِعَيْنِيّ غَوَرًا قَاتِمًا أَحْتَسِي دَجَاهُ اِرْتِجَافًا
حالم جنحَ الأَسَاطِيرَ بِالأَشْوَاقِ وَاصْطَادَهُنَ بِالإِطْرَاقِ [2]
واسْأَلِي " شَاعِرَ اللَّيَالِي" غِناءً هَزَ (فِينِيس) رِقَةً وحَنانًا
سَائِلِي أَنْجُمَ الدُجَى عَنْ هَوَانَا أَيْنَا أَخْلَفَ العُهُودَ وَخَانَا [3]
عَافَ كُلَ الحَيَاةِ إِلَا هَوَاهَا لَيْتَهُ خَانَ وِدَّهَا أَوْ جَفَاهَا [4]

ففي البيت الأول يتمثل الترادف بين الكلمتين: (سئمت، مللت) وبين الكلمتين: (أحسب، أعد)، فهما يحملان نفس المعنى.

وفي البيت الثاني ورد الترادف بين الكلمتين: (قاتما، دجاه)، قاتما بمعنى شديد السواد ودجاه من : دجى: أظلم، إسود.

كما ورد الترادف في البيت الثالث بين الكلمتين: (اصطادهن، بالإطراق) اصطاد بمعنى أمسك، وبالإطراق بمعنى: الإمساك، المصيدة لهما نفس المعنى.

1- ينظر: لوشن نور الهدى: مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، المكتبة الجامعية، الإسكندرية، 2002م، ص: 377.

2- الطريفي يوسف عطا: بدر شاكر السياب حياته وشعره، ص: 180.

3- المصدر نفسه، ص: 181.

4- المصدر نفسه، ص: 182.

أما في البيت الرابع يتمثل الترادف بين الكلمتين: (رقة، حنانا) كلاهما مرتبطتان بالعاطفة.

وفي البيت الخامس يكمن الترادف بين: (أخلف، خانا) يحملان نفس المعنى عدم الوفاء بالوعد.

أما بالنسبة للبيت الأخير فالترادف يتمثل في: (هواها، ودّها) يحملان نفس المعنى الحب.

كما نلاحظ أن كل هذه الكلمات المترادفة جاءت مترابطة ودالة تخدم السياق.

4-2-2- علاقة التضاد:

والأبيات التي تدل على علاقة التضاد تتمثل في مايلي:

وَامْلَأي بِالنُجُومِ مَصْهُورَة الأَضْوَاءِ مَا اسْوَدَ مِنْ فَرَاغِ الهِلَالِ [1]

كَمْ تَسَلَمْتُ مَوْعِدًا فِي حَنَايَاهُ فَغَنَيْتُ وَاسْتَعَادَ الزَّمَانُ

إِنَمَا جَنَّةُ الهَوَى حَيْثُ حَوَاءُ وَإِنْ كَانَ الجَحِيمُ اضْطِرَامَا

فَالضِياءُ الظَلَام إِنْ كَانَ لَا يَطْوِي عَلى الدِفْء سَاعِدَيَ الضِيَاءُ

إِنَ شوكًا يَدُوسُهُ الحبُ أَغْلَى من أَزَاهِيرٍ رَفَهُنَ الجَفَاءُ [2]

فِي المَسَاءِ الكَئِيبِ دُوِيَ نِدَاءُ ضَاقَتِ الأَرْضُ فَاحْتَوَتْهُ السَّمَاءُ

بَيْنَ تِلكَ التِلَالِ حَيْثُ السَوَاقِي تَعْتَرِيهِنَ وَحْشَةٌ وَانْطِفَاءُ [3]

عَافَ كُلَ الحَيَاةِ إِلَا هَوَاهَا لَيْتَهُ خَانَ وِدَّهَا أَوْ جَفَاهَا [4]

1- المصدر السابق، ص: 178.

2- المصدر نفسه، ص: 179.

3- المصدر نفسه، ص: 180.

4- المصدر نفسه، ص: 182.

وجاء التضاد بين الكلمات الآتية (املأي، فراغ)، (تسلمت، استعاد)، (جنة، الجحيم)، (الضياء، الظلام)، (الحب، الجفاء)، (الأرض، السماء)، (التلال، السواقي)، (هواها، جفاها).

نلاحظ أن كل هذه الكلمات تختلف في المعنى فيما بينها ولكنها جاءت لتؤدي وظيفة دلالية في النص.

4-2-3- علاقة الاشتمال:

والبيت الذي يدل على علاقة الاشتمال يتمثل في:

يَنفِضَانِ السَماءَ نَجمًا فَنَجمًا بَينَ بَحثٍ عَنِ الضُحَى وابتهَالِ[1]

فالسماء تشمل النجوم ولا توجد سماء دون نجوم فهي كالمصابيح التي تزينها في الظلام.

وبالتالي يمكننا القول أن القصيدة مليئة بالدلالات المتنوعة وارتبطت كل واحدة منها بالسياق الذي وردت فيه وهذا راجع للحقول الدلالية الموظفة في القصيدة والتي كانت مرتبطة فيما بينها لتؤدي وظيفة واحدة وهي إيصال الهدف والفكرة للمتلقي دونما غموض، كما أن لجوء الشاعر إلى علاقة الترادف أحيانا والتضاد أحيانا أخرى والاشتمال كان لأغراض فنية ولإثراء معاني القصيدة.

ويتضح مما سبق أن كلا من المستوى التركيبي والدلالي له دور بارز في الدراسة الأسلوبية فالمستوى التركيبي له دور مهم في الكشف عن الدلالات الخفية للجمل في القصيدة إضافة للصور الشعرية لما لها من نغم موسيقي، أما بالنسبة للمستوى الدلالي فيبرز دوره في الكشف عن تجربة الشاعر النفسية من خلال الحقول الدلالية وتنوعها وبالتالي فالمستويين مكملان لبعضهما البعض ولا يمكن الفصل بينهما ويتضح دورهما جليا في القصيدة.

1- المصدر السابق، ص: 178.

خاتمة

خاتمة:

أفضت بنا هذه الدراسة إلى النتائج التالية:

- اختيار "السياب" البحر الخفيف لينظم وِفقه قصيدته، لأنه البحر المناسب لإفراغ كل ما يشعر به ويعبر به عن حالة الحزن والكآبة والحيرة التي كانت تتملكه وتسيطر عليه.
- تميزت القصيدة بموسيقى عذبة وإيقاع جميل لتلوين الشاعر لقصيدته بمجموعة من الزحافات والعلل والقوافي المطلقة خلقت توازنا وإيقاعا وتناغما بين الكلمات.
- اهتم الشاعر بموسيقى قصيدته اهتماما كبيرا، كما اهتم بكل العناصر اللغوية فيها.
- احتوت قصيدته كمًا من الأصوات وكانت الغلبة للأصوات المجهورة والدافع من ذلك هو رغبة الشاعر بالجهر عن آلامه والبوح بكل ما يوجد في قلبه ووجدانه.
- شكل التكرار بأنواعه سِمة أسلوبية بارزة في القصيدة لما يحمل من دلالات متنوعة.
- لقد كانت الأسماء والأفعال صورة عاكسة لحالة الشاعر النفسية كما كانت من الوسائل المستخدمة للوصول لهدفه، فجاءت الأسماء للتعبير عن الثبات والسكون أما الأفعال فتعبر عن التغير في الأحوال، كما كانت المشتقات والصيغ حاضرة حضورا معتبرا في القصيدة وقد أعطت النص حيوية ونشاطا وساهمت أيضا في تكثيف الدلالة.
- كما اهتم الشاعر بالبنية التركيبية، فقد نوع بين الجمل الاسمية والفعلية إضافة إلى استخدامه للعديد من الأساليب الإنشائية و الخبرية فجاءت الجمل بأنواعها: الأمر، الشرط، النداء، التمني، الاستفهام، وكلها عبارة عن مواقف مر بها الشاعر وتعبيرات عن حالته النفسية، إضافة لاستخدامه الصور الفنية، التقديم والتأخير ، وكلها جاءت لتكثيف المعنى.

- إضافة لاحتواء القصيدة على مجموعة من الحقول الدلالية التي جاءت لتكثيف المعنى من جهة ولخدمة موضوع القصيدة من جهة أخرى، فبرزت حقول دلالية على أخرى ووجدت بعض العلاقات التي تربطها فيما بينها، وتضمنت دلالات ظاهرة وأخرى ضامرة.

ونشير إلى أن النتائج المتوصل إليها نسبية وغير نهائية، وقد يفتح هذا البحث المجال الواسع لمواضيع مشابهة مستقبلا قد تصل بالسؤال إلى مدى أبعد ورؤية أشمل في هذا الموضوع.

وفي الأخير هذه أهم النتائج التي توصلنا إليها في دراستنا المتواضعة والتي تبقى غير ملمة بكل شيء، فقد تتفق وقد تختلف مع دراسات أخرى، حيث أن لكل عمل إنساني نقائص فالكمال لله وحده والله ولي التوفيق.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم – برواية ورش.

أولا: قائمة المصادر

1. ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت، (د.ط)، (د.ت).
2. الأنصاري ابن هشام: الإعراب عن قواعد الإعراب، تح: علي فودة نيل، دار الأصفهاني للنشر، الرياض_السعودية، ط1، 1401هـ_1981م.
3. الجرجاني عبد القاهر: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: علي محمد، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 2005م.
4. الطريفي يوسف عطا: بدر شاكر السياب حياته وشعره ،الأهلية للنشر والتوزيع ،ط2008،1م.
5. الغلاييني مصطفى: جامع الدروس العربية، مر: خفاجة عبد المنعم، منشورات المكتبة العصرية، صيدا_بيروت، ط1، 1414هـ_1993م.
6. محمد ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، تح: علي عبد الواحد وافي، ج3، دار النهضة، القاهرة_مصر، ط3، د.ت.
7. محمد السكاكي: مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت_لبنان، ط1، 2000م.

ثانيا: قائمة المراجع:

1. إبراهيم محمد عبد الرحمان: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، دار نوبار للطباعة، ط1، 2000م.
2. أبو السعود سلامة أبو السعود: الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء للطباعة، الإسكندرية_مصر، (د.ط)، 2002م.
3. أبو العدوس يوسف: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1427هـ_2007م.

4. أبو العدوس يوسف، مدخل إلى البلاغة العربية، دار الرازي للطباعة والنشر، عمان_الأردن، ط1، 2006م.
5. البطل علي: شبح قايين بين إيدث سيتول وبدر شاكر السياب قراءة تحليلة مقارنة، دار الأندلس، بيروت_لبنان، ط1، 1404هـ_1984م.
6. الجارم علي، مصطفى أمين: البلاغة الواضحة البيان، المعاني، البديع، دار المعارف، لندن، (د.ط)، (د.ت).
7. الراجحي عبده: التطبيق النحوي، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط2، 1420هـ_2000م.
8. السد نور الدين: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).
9. الشايب أحمد: الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة_مصر، ط2، 1966م.
10. الطرابلسي محمد الهادي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 1996م.
11. الفاخوري حنا: الجامع في تاريخ الأدب العربي – الأدب الحديث–، دار الجيل، بيروت_لبنان، ط1، 1986م.
12. الفاخوري حنا: تاريخ الأدب في المغرب العربي، دار الجيل، بيروت_لبنان، طبعة جديدة، د.ت.
13. المسدي عبد السلام: الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ط2، 1982م.
14. المسدي عبد السلام: في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب للنشر، تونس، (د.ط)، 1994م.
15. الهاشمي أحمد : ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تح: حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1997م.
16. الهاشمي علي محمد: العروض الواضح في علم القافية، دار القلم، دمشق، ط1، 1416هـ_1991م.

17. الوزان تحسين عبد الرضا: الصوت والمعنى في الدرس اللغوي عند العرب في ضوء علم اللغة الحديث، دار دجلة، الأردن، ط1، 2011م.
18. بن خوية رابح: مقدّمة في الأسلوبية، عالم الكتب الحديث، إربد_الأردن، ط1، 2013م.
19. بن ذريل عدنان: اللغة والأسلوب، مر: حميد حسن، ط2، منقحة، 1427هـ_2006م.
20. تيبرماسين عبد الرحمان: العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، (د.ط)، 2004م.
21. حامد هلال عبد الغفار: الصوتيات اللغوية دراسة تطبيقية على أصوات اللغة العربية، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط1، 2009م.
22. حركات مصطفى: قواعد الشعر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية_الجزائر، (د.ط)، 1989م.
23. حسان تمام: الخلاصة النحوية، دار أمين، القاهرة، ط1، 1420هـ_2002م.
24. حمدان أحمد ابتسام: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب_سوريا، ط1، 1418هـ_1997م.
25. حمداوي جميل: اتجاهات الأسلوبية، شبكة الألوكة، ط1، 2015م.
26. درويش أحمد: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب، القاهرة_مصر، (د.ط)، (د.ت).
27. سلطاني محمد علي: المختار من علوم البلاغة والعروض، دار العصماء، دمشق_سوريا، ط1، 1427هـ_2008م.
28. شعلال رشيد، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011م
29. صالح محمد الضالع: الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر، ط1، 2003م،

30. عبابنة محمد سامي: التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، جدارا للكاتب العالمي، عمان، ط1، 2007م.

31. عبد المطلب محمد: البلاغة والأسلوبية، دار نوبار، القاهرة_مصر، ط1، 1994م.

32. عبد المنعم محمد، فرهود محمود السعدي، شرف عبد العزيز: الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1992م.

33. عتيق عبد العزيز: في البلاغة العربية–علم المعاني–، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، (د.ط)، 1985م.

34. عزوز أحمد: الأصول التراثية في نظرية الحقول الدلالية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2002م.

35. عكاشة محمود: التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط1، 2011م.

36. عكاشة محمود: لغة الخطاب السياسي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط1، 2005م.

37. علي أبو زيد إبراهيم: النصوص الأدبية وتطبيقاتها اللغوية والنحوية، دار الكتاب الجامعي، العين_الإمارات، ط1، 2008م.

38. عمر مختار أحمد: علم الدلالة، دار العروبة، أنقرة، ط1، 1982م.

39. عياشي منذر: مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1990م.

40. فضل صلاح: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة_مصر، ط1، 1419هـ_1998م.

41. فضل عباس حسين: البلاغة فنونها وأفنانها، دار النفائس للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2009م.

42. لوشن نور الهدى: مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، المكتبة الجامعية، الإسكندرية، (د.ط)، 2002م.

43. محمد أسعد محمد: في علم الدلالة، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، (د.ط)، د.ت.

44. محمد بن حسن: المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت_لبنان، ط1، 1425هـ_2004م.

45. ناظم حسن: البنى الأسلوبية (دراسة أنشودة المطر للسياب)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء_بيروت، (د.ط)، 2002م.

46. هلال محمد غنيمي: النقد العربي الحديث، دار الثقافة، بيروت_لبنان، (د.ط)، 1973م.

47. وغليسي يوسف: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1430هـ_2009م.

48. يحي بن محمد: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، إربد_الأردن، ط1، 1432هـ_2011م.

ثالثا: قائمة المراجع المترجمة.

1. جيرو بيير: الأسلوبية، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب_سوريا، ط2، 1994م.

2. ساندريس فيلي: نحو نظرية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، ط1، 1424هـ_2003م.

رابعا : قائمة المعاجم والموسوعات:

1. إبراهيم أنيس، عبد الحليم منصر وآخرون: المعجم الوسيط، ج1، دار المعارف، القاهرة–مصر، ط2، 1976.

2. ابن منظور: لسان العرب، ج3، دار صادر، بيروت–لبنان، ط1، 1997م.

3. أحمد بن محمد الفيومي، المصباح المنير، تح: عبد القادر عبد الجليل، دار صفاء، عمان، ط1، 2002م.
4. الفيروز آبادي: القاموس المحيط، تح: أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة_مصر، (د.ط)، 2008م.
5. بن عبد الله سعد الواصل: موسوعة العروض والقافية، المكتبة العربية الثقافية، ط1، د.ت.

الفهرس

الفهرس:

- شكر وعرفان
- مقدمة.....أ_ب_ج
- **مدخل :**.....6_26

أولا: الأسلوب والأسلوبية.....6_19

1-1- تعريف الأسلوب:..... 6_17

أ- لغة.....6_7

ب- اصطلاحا.....7_17

1-2- تعريف الأسلوبية.....18_19

ثانيا: علاقة الأسلوبية بالعلوم الأخرى:.....20_26

2-1- الأسلوبية واللّسانيات.....20_22

2-2- الأسلوبية والنقد الأدبي.....22_24

2-3- الأسلوبية والبلاغة.....24_26

الفصل الأول: .....29_56

أولا: المستوى الصوتي.....29_47

1. الموسيقى الخارجية.....29_40

1-1- الوزن.....29_35

1-2- القافية.....35_38

1-3- الروي.....38_40

1-4- التدوير.....40

2- الموسيقى الداخلية.....41_ 47

2-1- البنية الصوتية.....41_42

2-1-1 مخارج الأصوات وصفاتها.....42_44

أ-1- الأصوات المجهورة.....42

ب-1- الأصوات المهموسة.....43_44

2-1-2. التكرار.....44

أ-2- تكرار الكلمات.....45_46

ب-2- تكرار جملة.....47

ثانيا: المستوى الصرفي:. .....48_49

1. الأسماء. .....49_51

2. الأفعال.....51_52

3. المشتقات. .....52_56

3-1- اسم الفاعل.....52_53

3-2- اسم المفعول.....53_54

3-3- الصفة المشبهة.....54_55

3-4- جمع التكسير.....55_56

3-5- اسما الزمان والمكان. .....55_56

الفصل الثاني: .....59_87

ثالثا: المستوى التركيبي.....59_87

3-1- الجمل.....59

3-2- أنواع الجمل : .....59_62

3-2-1- الجملة الاسمية. .....59_60
3-2-2- الجملة الفعلية.....60_62

3-3- أشكال الجملة. .....62_71
3-3-1- الجملة الإنشائية: .....62_68
3-3-1-1 الجملة الطلبية:. .....63_68
أ- جملة الأمر.....63
ب-جملة الشرط.....64
ج-جملة النداء.....65
د- جملة التمني.....66
هـ- الاستفهام.....66_68
3-3-2- الجملة الخبرية.....68_70
3-3-2-1- أضرب الخبر.....68_69
3-3-2-2- الجملة الخبرية المؤكدة.....69
3-3-2-3- الجملة الخبرية المنفية.....69_70
3-3-3- التقديم والتأخير.....70_71

3-4- الصور الفنية.....71_76
3-4-1- التشبيه.....72_73
3-4-2- الاستعارة. .....73_75
3-4-3- الكناية.....75_76

3-5- المحسنات البديعية.....76_79
3-5-1- الجناس.....76_78
3-5-2- الطباق.....78_79

رابعا: المستوى الدلالي: .....80_87

- الحقول الدلالية : 81

4-1- أنواع الحقول الدلالية: .....81_84

- حقل الحب.....83
- حقل الطبيعة.....83
- حقل الزمان.....83
- حقل الحزن.....83
- حقل الأسماء.....83
- حقل الألوان.....84
- حقل الإنسان.....84
- حقل الحرب والسلاح.....84

4-2- العلاقات داخل الحقول الدلالية.....85

4-2-1- العلاقات داخل القصيدة.....85

4-2-1-1- علاقة الترادف. .....85_86

4-2-1-2- علاقة التضاد.....86_87

4-2-1-3- علاقة الاشتمال.....87

- خاتمة.....89_90
- قائمة المصادر والمراجع
- الملحق
- ملخص

الملحق

الملحق:

1. مولده وتاريخه
2. شخصيته
3. أدبه و أهم أعماله
4. مراحل شعره
5. السياب في شعره

بدر شاكر السياب:

1. مولده وتاريخه:

ولد **بدر شاكر السياب** سنة 1926 في قرية **جيكور** من أعمال البصرة، وبعد إذ أتم دروسه الابتدائية انتقل إلى البصرة وتابع فيها دروسه الثانوية، ثم انتقل إلى بغداد حيث التحق بدار المعلمين العالية، واختار لتخصصه فرع اللغة العربية وقضى سنتين في تتبع الأدب العربي تتبع تذوق وتحليل واستقصاء، وفي سنة 1945 انتقل إلى فرع اللغة الإنجليزية وتخرج منه سنة 1948، وفي تلك الأثناء عُرف بميولاته السياسية اليسارية كما عُرف بنضاله الوطني في سبيل تحرير العراق من النفوذ الإنجليزي، وفي سبيل القضية الفلسطينية، وبعد أن أسندت إليه وظيفة التعليم للغة الإنجليزية في الرمادي، وبعد أن مارسها عدة أشهر فُصل منها بسبب ميوله السياسي وأُودع السجن، ولما ردت إليه حريته اتجه نحو العمل الحر مابين البصرة وبغداد كما عمل في بعض الوظائف الثانوية، وفي سنة 1952 اضطر إلى مغادرة بلاده والتوجه إلى إيران فإلى الكويت، وذلك عقب مظاهرات اشترك فيها.

وفي سنة 1954 رجع الشاعر إلى بغداد ووزع وقته ما بين العمل الصحافي والوظيفة في مديرية الاستيراد والتصدير، وعندما ثار **عبد الكريم قاسم** على النظام الملكي وأقام في 14 تموز سنة 1958 النظام الجمهوري كان **بدر شاكر السياب** من المرحبين بالانقلاب والمؤيدين له، وقد انتقل من وظيفته إلى تدريس الإنجليزية، وفي سنة 1959 انتقل من وظيفة التعليم إلى السفارة الباكستانية يعمل فيها، وبعدما أعلن انفصاله من الحزب الشيوعي عاد إلى وظيفته في مديرية الاستيراد والتصدير، ثم انتقل إلى البصرة وعمل في مصلحة الموانئ.[1]

1- ينظر: الفاخوري حنا: الجامع في تاريخ الأدب العربي – الأدب الحديث-، دار الجيل، بيروت_لبنان، ط1، 1986م، ص: 636_637.

في سنة 1962 أدخل مستشفى الجامعة الأمريكية ببيروت للمعالجة من ألم في ظهره، ثم عاد إلى البصرة وظل إلى آخر يوم من أيامه يصارع الآلام إلى أن توفي سنة 1964 .[1]

2. شخصيته:

كان **بدر شاكر السياب** ضئيلا، ناحل الجسم قصير القامة، وصفه " **إحسان عباس**" بقوله:" غلام ضاوٍ نحيل كأنه قصبة، ركب رأسه المستدير، كأنه حبة الحنظل، على عنق دقيقة تميل إلى الطول، وعلى جانبي الرأس أذنان كبيرتان، وتحت الجبهة المستعرضة التي تنزل في تحدب متدرج أنف كبير يصرفك عن تأمله أو تأمل العينين الصغيرتين العاديتين على جانبيه فم واسع ..."هذا من الناحية الخَلقية، أما من الناحية الخُلقية فـ"**بدر شاكر السياب**" رجل الحرمان الذي أراد الانتقام لحرمانه من الناس والزمان، فانضوى إلى الشيوعية لا عن عقيدة فلسفية بل عن نقمة اجتماعية، وراح يطلب فيها ما لم يجد في بيئته من طمأنينة حياتية، كما مال إلى الشرب والمجون يطلب فيهما الهرب من مرارة الحياة والذهول عن متاعبها، وكان إلى ذلك مفرط الحساسية يشعر بالغربة، ولا يجد له في المجتمع مستقرا، وينظر إلى الوجود من خلال غربته النفسية ومن خلال فرديته التي كانت تحول دون اندماجه في المجتمعات التي عاش فيها.

وقد حاول أن يجد في المرأة ما يزيل من نفسه شبح الغربة فخاب أمله ونقم على المرأة ورأى أنها تقود الرجل إلى الهاوية، وكان من أشد الناس طموحا، وميلا إلى الثورة السياسية والاجتماعية، وكل هذه التقلبات ملأت نفسه اشمئزازا، وعقدا نفسية وأمراض ونكبات زادته نقمة وحدّة وهياجا.[2]

1- المرجع السابق، ص: 637.

2- ينظر المرجع، ص: 637_638.

3. أدبه وأهم أعماله:

صدر أول دواوينه، "**أزهار ذابلة**" عام 1947 ثم "**أساطير**" 1950 وهما من الشعر الوجداني الذي تأثر فيه برومانسية "**جماعة أبولو**"، وبخاصة الشاعر المهندس "**علي محمود طه**".

بدأ ينشر قصائد طويلة مستقلة في كُتيبات صغيرة فنشر قصيدة: **فجر السلام** (ويحمل أحد أناشيدها عنوان " **شبح قايين**")، و"**حفار القبور**" عام 1952، و"**المومس العمياء**" عام 1954، و"**الأسلحة والأطفال**" في العام نفسه، وفيها ينحو منحى اجتماعيا وإنسانيا عاما.

وصدر له عام 1960 أهم مجموعاته الشعرية:" **أنشودة المطر**" عن دار مجلة شعر، التي كان يقف وراءها الحزب القومي السوري في لبنان، وتتضمن مجموعة من قصائده المهمة التي كرست ريادته للشعر الحر.

أما في عام 1962 صدر له ديوان: **المعبد الغريق**، فديوان: **منزل الأقنان** 1963 وبعد وفاته صدرت له مجموعتان: **شناشيل إبنة الجلبي**، و**إقبال** عام 1965، وإن كانت هذه المجموعات دون مستوى "**أنشودة المطر**" من حيث المضمون الشعري، إلا أنها أكدت نضج أسلوبه الفني وتميز البناء اللغوي لعبارته الشعرية، كما رسخت الاتجاه الجديد للشكل الفني لقصيدة الشعر العربية بوصفه الشكل الملائم لروح العصر الحديث، كما له قصص تسجيلية لحكايات شعبية من جنوب العراق، نشرت في الصحف البغدادية، فنشر عام 1956 أقصوصة: **كاسي–حلاق القرية**، وفي فبراير 1958 نشر:" **شجاعة في يوم قائظ**"، وفي يوليو 1958 نشر "**عبد الماء**"، ثم ترجم عام 1955 مجموعة قصائد مختارة من الشعر العالمي تضمنت قصيدة " **لسيتول**"، وفي عام 1960 ترجم لها ثلاث قصائد عن القنبلة الذرية نشرت في مجلة التضامن البغدادية.[1]

1– ينظر: البطل علي: شبح قايين بين إيدث سيتول وبدر شاكر السياب قراءة تحليلية مقارنة، دار الأندلس، بيروت_لبنان، ط1، 1404هـ_1984م، ص: 17_18.

وترجم لمؤسسة **فرانكلين** عام 1961 كتابين هما: **مولد الحرية، والجواد الأدهم**، كما شارك في ترجمة كتاب " **ثلاثة قرون من الأدب**" الذي صدر عام 1965 بعد وفاته.[1]

4. مراحل شعر السياب:

كان السياب شاعرا فذًا، اصطبغ شعره بصبغه الأطوار التي تقلبت فيها حياته المعاشية والاجتماعية والفكرية، عَصَرهُ الألم في شبابه، وشَعَرَ بالغربة القاسية وهو في بيت أبيه، كما شعر بها وهو في بيئته، ولم يجد قلبه الشديد الحساسية من يخرجه من أتون آلامه، ولم يجد في طريقه فتاة أحلامه، تلك الفتاة التي يسكب روحه في روحها فتنشله من أحلامه وأوهامه، وتغرقه في عالم من الحنان والرقة، ورافق ذلك كله تتبع فكري وعاطفي لحركة الرومانطيقية التي شاعت في أوروبا والتي ازدهرت في بعض الأقطار العربية ولا سيما لبنان المقيم والمهاجر، فاندفع في تلك الحركة، وراح في قصائده الأولى يداعب شجونه في جو من الضبابية اليائسة، وفي انحطام لا يخلو من نبضات ثورية حالمة، وراح يناجي الموت، وينظر إلى مصيره نظرة اللوعة والحرمان ويهوي في لجة عالمة المنهار.

تلك كانت المرحلة الأولى من مراحل شعر **السياب**، أما المرحلة الثانية فهي مرحلة الخروج من الذاتية الفردية إلى الذاتية الاجتماعية، وقد انطلق الشاعر في نزعته الاشتراكية ورومنطيقيتة الحادة، يتحدث عن آلام مجتمعه ويهاجم الظلم في أصحابه ويصوره في " **حفار القبور**" ماردًا جشعًا يرقص على جثث الموتى.

وبعد هذه المرحلة نرى "**السياب**" ينزع نزعة " **الواقعية الجديدة**" ويعمل على تحليل المجتمع تحليلا عميقا، وعلى تصويره تصويرا واقعيا فيه من الحقائق الحياتية[2] ، ما يستطيع الشاعر إدراكه بنفاذ بصره وقوة انطباعيته، وقد امتاز "**السياب**" في هذه الفترة من حياته بنزعته القومية العربية، وذلك بعد تركه للحزب الشيوعي، وراح يصور واقع

1- ينظر :المرجع السابق، ص:18.

2- ينظر: الفاخوري حنا: الجامع في تاريخ الأدب العربي ، ص: 638_639.

بلاده الأليم ويحلم لها بمستقبل تزدهر فيه حرّة، متطورّة، ينقلب فيها الجهل إلى نور والجمود إلى حركة، وَالتَزَمُتَ إلى انفتاح.[1]

5. السياب في شعره:

يقف " **السياب**" من الشعر الحديث موقف الثائر الذي يعمل على قلب الأوضاع الشعرية، ونقل الشعر من ذهنية التقليد وتقديس الأنظمة القديمة إلى ذهنية الحياة الجديدة التي تنطق بلغة جديدة، وطريقة جديدة، وتعبر عن حقائق جديدة، وساعد "**السياب** " في عمله جرأة في طبيعته، وتحرك اجتماعي وسياسي ثوري هزّ العالم الشرقي هزًا عنيفا، ثم انفتاح على أدب الغرب وأساليب الغرب في التفكير والتعبير.

وقد أدخل " **السياب**" على الشعر العربي ثورته التي قام بها في مجتمعه، فحوّله من نظام العروض الخليلي إلى نظام الحرية، وأخرج الأوزان القديمة من قواعدها المألوفة إلى أوزان أملتها عليه معانيه ونبضات وجدانه، وتصرّف بالتفاعيل والقوافي وفقًا للمزاجية الشعرية التي يوحي بها مقتضى الحال، هذا فضلا عن التيارات الفكرية والتحليلات العميقة التي زخر بها شعره وانساق في مجاريها انسياقا فراتيا.

يمتد امتدادا حافلا بالغِنى ومتأججا يتأجج العاطفة والحياة والخيال التي ينطلق منها تُرَوِعُك في شعر" **السياب**" تلك الثورة الفكرية، والغزارة المعنوية، وذلك التلاحق الهائج المائج في تدفقه الذي يجمع الصخب إلى التغلغل في طوايا النفس، وذلك العصف الفكري والعاطفي المرهق، ثم تلك الواقعية اللفظية الضاربة و الإلحاح على المشهد المثير واللفظة المعبرة عن الثورة الحياتية المتفجرة، ثم أخيرا تلك الرمزية التصويرية تستعين بالإشارات التاريخية التي تزيد الكلام حدّة وبعد آفاق.

وهكذا " **فالسِياب**" شاعر التحرر وشاعر الحياة والعنفوان.[2]

1- ينظر: المرجع السابق، ص : 639_640.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص : 640.

القصيدة المحللة:

يــاليالي

وَاعَذْبَاهُ مِنْ خُطَاكِ الثِقالِ وَانْتِظَارِي لِوَقْعِهَا يَا لَيَـــــالِي
قَرِبِي مَوْعِدَ الهَــوَى وَالتَحَايَا من أَلِيفَيـــــنِ أَلحَفَا بِالسُــــــــؤَالِ
يَنفضَانِ السَماءَ نَجمًا فَنَجمًا بَينَ بَحثٍ عَنِ الضُحَى وابتـهَـــــالِ
الخَرِيفُ الكَئِيبُ مَازَالَ خَلْفَ التَلِ عَرْيَـــانَ لَائِـــذًا بِالظِـــلَالِ
فانزِعي عن يَمينِهِ صبغةَ المَوتى ورُشِي بها اخضِرارَ الدَوالِـــي
إِنَ يَوْمَ اِصْفِرَارِهَا مَوْعِدُ اللُقْيَـا عَلَى غَيْرِ مَوْعِدٍ بِالوِصَـــــالِ
وامْلَأي بالنُجومِ مَصْهورَةَ الأضواءِ مَا اسْودَّ من فَراغِ الهِـــــلالِ

قَرِبِي مَوعِدَ الهَوَى يَا لَيَالِي

* * *

أَيْنَ حَقلٌ على اللَيَالِي حِصَانُ مَاجَ فِيه الشُعاعُ وَالأَلْـــــــوَانُ
رَاوَحَتْهُ الفُصُولُ فِي المَوكِبِ الرَّفَافُ يَحْدُوهُ كَوْكَبٌ أَضْحِيَـــــــانُ
لَوَّنت كُلَ خُطوةٍ من خُطاهَا زهرة حِين هَاجَهُن الرِهَـــــــــانُ
حَارَ فِيهِ الرَّبِيعُ لَا يَعرِفُ التَأريخَ فَالدَّهْرُ كُلُهُ (نِيْسَـــــــــانُ)
أَيْنَ حَقْلُ هُنَاكَ مِنِي لَهُ الإِنْشَادُ وَالبَثُ ... وَهُوَ مِنْهُ الحَنَـــــانُ
واتِكَائِي عَلَى الأَزَاهِيرِ نِشوَان وَمِنْ حَوْلِي الوُجُوهُ الحِسَـــــــــانُ
كَمْ تَسَلَمْتُ مَوْعِدًا فِي حَنَـــايَاهُ فَغَنَيْتُ وَاسْتَعَادَ الزَّمَـــــــانُ

قَرِبِي مَوعِدَ الهَوَى يَا لَيَالِي

* * *

أَيُها الرِيفُ **مَا** ذَمَمْتُ المَقَامَا فِي مَغَانِيكَ **لَو** وَجَدتُ الغَرَامَـــا
لَيْسَ حَقْلِي هُنَاكَ أَنْدَى عَبِيرًا مِنْكَ **لَو لَمْ يُعَطِرِ** الأَ قْدَامَـــــا
وَهِيَ تَسْعَى إِلَى لِقَاء وَ **لَوْ** لَمْ يَجْمَعْ العَاشِقِينَ عَامَا فَعَامًـــا
إِنَمَا جَنَّةُ الهَوَى حَيْثُ حَوَاءُ وَإِنْ كَانَ الجَحِيمُ اضْطِرَامـــاَ
أنت نَبَهتَ غافيًا مِن خَيَالِي نَاسِجًا حَولَ جُرْحِي الأَحْلَامَـا

خُلوَةٌ فِي الظَلَامِ يَا رِيفُ هَزَتْ مِنْ أَمَانِيَّ فَانْتَزَعَتْ اللِثَامَـــــا
سافراتٍ تَقُولُ منهُنَ عَذْرَاءُ لِأُخْـ ـرَى أَمَا سَئِمْت الظَلَامَا

قَرِبِي مَوعِدَ الهَوَى يَا لَيَالِي

* * *

خُلوَة فِي الظِلَالِ .. وَالأَشْقِيَاءُ بَيْنَ بَاكٍ وغَائبٍ يَا سَمَـــــاءُ
خُلوَةُ .. تَذْهَبُ اللَيَالِي وَتَأْتِي مَا لَهَا بِالمُتَيَمِين امْتِـــــلَاءُ
بالحرِّ الغَلِيلِ إِنْ فَاضَت الأَقْدَاحُ نُورًا وغَابَتِ الصَهْبَـــــــاءُ
وَاكْتِئَابِي وَحَسْرَتِي كُلَّمَا رَانَتْ عَلَى الرِيفِ لَيلَةٌ قَمْرَاءُ
فَالضِياءُ الظَلَام إِنْ كَانَ لَا يَطْوِي عَلى الدِفْء سَاعِدَيَّ الضِيَـاءُ
إِنَ شوكًا يَدُوسُهُ الحبُ أَغْلَى من أَزَاهِيرِ رَفَهُنَ الجَفَاءُ
خُلوَةٌ فِي الظَلَامِ فِي غَابِكِ النَائِي **كَأَنَ** السُكُونَ فِيهَا نِدَاءُ

قَرِبِي مَوعِدَ الهَوَى يَا لَيَالِي

* * *

قَدْ سَئِمْتُ الرُبَى ... مَلَلْتُ الضِفَافَا أَحْسُبُ المَوْجَ أَوْ أَعُدُّ الخِرَافَـا
مِثْلَمَا عَدَ أَنْجُمَ اللَيْـــلِ عَرَافُ فَأَنَبَت بِمَوْتِهِ العَرَافَـــــــا
أَيُهَا الشَاطِئَانِ أَوهِى جَلِيدُ المَوْت كفِّي فَأَرْخَت المِجْدَافَـــــا
وَكَأَنِي أَرَى بِعَيْنِيّ غَورًا قَاتِمًا أَحْتَسِي دَجَاهُ اِرْتِجَافًـــــــا
أهبط الموج سُلَّمًا بَارِدَ الأَلوَانِ حَتَى أُعَانِقَ الأَصدَافَـــــا
يَا لِمثوَايَ أَعْظُمًا قَضْقَضَتَهُنَ الأَعَاصِيرُ وَالعَبَابُ اجْتِرَافًـــا
حَيثُ لَا نَادِب سِوَى اللجِّ زَخَّاراً عَلَى أَضْلُعِي بَعِيدُ الهِتَافَا

قَرِبِي مَوعِدَ الهَوَى يَا لَيَالِي

* * *

عاشقٌ ينسجُ الرُؤَى من عِناقٍ يَتَمَنَاهُ بَعدَ طُولِ الفِـــــرَاقِ
حَالِمِ جَنحَ الأَسَاطِيرَ بِالأَشْوَاقِ وَاصْطَادَهُنَ بِالإِطْـــــــرَاقِ
هَكَذَا كَانَ حَالُهُ قَبلَ لُقيَـــاهَا عَلَى غَيرِ مَوعِدِ بِالتَـلاقِي

كَانَ عَبدُ المنَى ... فَلَمَّا رَآهَا صَاحَ: يَا أُمنِيَاتُ حَلِّي وِثَـــــــاقِي
تِلكَ حَوَائِي التِي حَدَثَ الفِرْدَوْسُ عَنْهَا فَفَاضَ بِالأَشْـــــوَاقِ
يَا مُعينًا يَقطُر الحُبُّ مِنْ قَلْبِي وَذَوبَ الشَّبَابَ فِي أَعرَاقِي
يَا حَيَاة تَدَفَقَت مِلْءَ صَحْرَائِي تَبُلُّ احْتِرَاقَهَا وَاحْتِرَاقِي
قَرِبِي مَوعِدَ الهَوَى يَا لَيَالِي

* * *

فِي المَسَاءِ الكَئِيبِ دُوِيَ نِدَاءُ ضَاقَتِ الأَرْضُ فَاحْتَوَتْهُ السَّمَـــــاءُ
بَيْنَ تِلكَ التِلَالِ حَيْثُ السوَاقِي تَعْتَرِيهِنَ وَحْشَةٌ وَانْطِفَـــــاءُ
وَالضَّبَابُ الشَفِيفُ يَنْحَلُ كَالأَطْيَافِ فِي خَاطِرِ طَوَاهُ الفَنَـــاءُ
بَيْنَ تِلْكَ التِلَالِ نَادَيتُ: يَا سَمْرَاء حَتَى وَهِي وَيْحُ الهَـــــــوَاءِ
لَمْ يُجِبْنِي سِوَى صَدَى حَائِرُ الإِيقَاعِ بَاكٍ يَصِيحُ يَا سَمْـرَاءُ
واخْتَفَى مَوعِدُ الهَوَى يَا لَيَالِي

* * *

أَيْنَ أَلْقَاكِ ضَجَ أَمْسِي يُنَادِيكِ وَأَلْهَيْتِ حَاضِرِي بِالسُّؤَالِ
كُلَّمَا أَشرَقَت عَلَى قَلْبِي المَقْرُورِ عَيْنَاكِ مِنْ سَمَاءِ الخَيَالِ
قَلْبِي الزَاكِدُ الذِي اِنْدَاحَ فِيـــــهِ صَوْتُكِ النَّاحِلُ الصَّدَى كَالظِـــــــلَالِ
ذَلِكَ الجَدوَلُ الذِي جَمَدَتهُ فِي الشِّتَاءِ الحَزِينِ رِيحُ الشَّمَـــالِ
كُلَّمَا أَشرَقَت عَلَى قَلْبِي المَقرُورِ عَيْنَاكِ فِي ظَلَامِ اللَّيَالِـي
ذَابَ غُلُ الجَلِيدِ مِنْ صَوْتِكِ الفِضِيُ سَكْرَانَ بِالصَبَى والجَمَـــــالِ
أَنْتُم الخَائِنُونَ كُلَ الرِجَالِ

* * *

سَائِلِي أَنْجُمَ الدُجَى عَنْ هَوَانَا أَيْنَا أَخْلَفَ العُهُودَ وَخَـانَـا
مُنذُ أَنْ مَزَّقَ الظَّلَامُ اتقَادٌ صَاغَ مِن هَزَةِ السُكُونِ الزَّمَـــانَـا
واسْأَلِي " شَاعِرَ اللَّيَالِي" غِناءً هَزَ (فِينِيس) رِقَةً وحَنانًـا
يَرقَبُ (البُرجَ) عَدّتِ السَاعَة الثكلَى عَلَيهِ الخطُوبَ والأحزَانَا

أَيْنَ ثغْرَ يَعِدُ بِالقُبلِ الحَرَّى عَلَيهِ الوَجِيبُ وَاخْفِقَانَـــــا
أَيْنَ مَنْ أَقْسَمَتْ لَهُ وَهِيَ سَكْرَى فِي ذِرَاعَيْهِ نِشْوَةٌ وَاحْتِضَانَا
السِرَاجُ الكَئِيبُ وَالرِيحُ وَالتَقْوِيمُ يَنْسُجْنَ حَوْلَهُ الأَكْفَانَـــــا
وَهِيَ سَكْرَى تَعِبُ كَأسَ الوِصَالِ

* * *

وَاعَذْبَاهُ كَمْ أَطَلَتْ عُيُونُ مِنْ ظَلَام الثَرَى، تُرَى مَنْ تَكُـــونْ
نَحْنُ مَنْ لَمْ تَصُدُنَا حُرمَةُ المَوتَى فَجِئنَا نَقُولُ: كَانَت تَخُـــــونُ
هَذِهِ البَيْدُ مَزّقَت بُرقُع الآلِ فَهَبَّت مِنَ الرقَادِ القُـــرُونُ
وانْثَنَت تَقْتَفِي عَلَى رَمْلِهَا النَّاسُ خُطَى وقَعَهُنَ السُكُـــــون
نَقَلَتْهَا عَلَى الثَرَى أَرْجُلُ حَيْرَى طَوَاهُنَّ دَاؤُهُنَ الزَمِيـــــنُ
انُظُرِيهنَ وَاقِفَاتُ .. حَيَارَى مُطرِقَات تُذِيبُهُنَ الشجـُونُ
واسمَعِيهِنَ: هَا هُنَا مَاجَت الدُنيَا وَخَرَّ المُعذِّبُ (المَجنـُـونُ)
أيْنَ " لَيْلَاهْ " خَبِّرِي يَا لَيَالِي ؟

* * *

عَافَ كُلَ الحَيَاةِ إِلَا هَوَاهَا لَيْتَهُ خَانَ وِدَّهَا أَوْ جَفَاهَا
أَينَ مَا تَدعِي أَجْنَتْ كَمَا جَنْ نَّ اشْتِيَاقًا وَذَابَ آهًا فَـــــآهًا
الهَوَى بَيْتُ عَاشِقِينَ إِطْمَأَنَا لَا سُؤَالَ: أَأَنْتَ قَبَلْتَ فَـاهَا ؟؟!
يَشرُفُ الحُبُ جَامعًا بَيْنَ زَوجَينِ بِصَفْوِ الحَيَاةِ أَو فِي شَقَـــاهَا
يَنْسجَانِ الزَّمَانَ مِن قُبْلَة سَكْرَى يَكُنْ الغَدُ المَرجَى صَـــــدَاهَا
كُلَّمَا صَوّرَا مِنَ العَطْفِ أُختًا صَوَّرَا بَيْنَ سَاعِدَيْهَا أَخَـــــاهَا
يَغْرِسَانِ الوُرُودَ فِي قَلْبِ " قَابِيلَ" فَيَحْيَى " هَابِيلَ " طَيبُ شَذَاهَا
ضَامِدًا بِالإِخَاءِ جُرْحَ القِتَالِ

* * *

وَاعَذْبَاهُ مِنْ خُطَاكِ الثِقَالِ وَانْتَظِارِي لِوَقْعِهَا يَا لَيَالـــِي
قَرِبِي مَوْعِدَ الهَـوَى وَالتَحَايَا من أَلِيفَيْـــــنِ أَلحَفَا بِالسُؤَالِ

الخَريفُ الكَئيبُ مَازالَ خَلفَ التَلِ عَرْيَانَ لائِذا بالظِـــــــــلالِ
فَانزِعِي مِنْ يَمِينِهِ صَبغَةَ المَوتَى وَرُشِّي بِهَا اخْضِرَارَ الدَوَالِـــي
قَرِبِي مَوعِدَ الهَوَى يَا لَيَالِي

* * *

بدر شاكر السياب

1947/09/20

الملخص

الملخص:

تناول هذا البحث دراسة قصيدة " **ياليالي** " **لبدر شاكر السياب**، بهدف الوقوف على الظواهر الأسلوبية عند الشاعر والكشف عن عالمه والتركيز على تجربته الشعرية، إضافة إلى تحليل مستويات الخطاب الشعري عنده، وقد سعت هذه الدراسة الولوج إلى عالم الخطاب الشعري عند الشاعر من خلال بنائه اللغوي، واحتوت هذه الدراسة الأسلوبية للشعر على مقدمة ومدخل وفصلين رئيسيين إضافة إلى ملحق وخاتمة.

فالمدخل نظري ويتحدث عن مفهوم الأسلوب والأسلوبية وعلاقتها بالعلوم الأخرى.

أما الفصل الأول: (نظري، تطبيقي) ويحتوي على المستوى الصوتي والصرفي.

والفصل الثاني: (نظري، تطبيقي) ويحتوي على المستوى التركيبي والدلالي، إضافة إلى الملحق ويتضمن حياة الشاعر وأهم أعماله والقصيدة المدروسة.

والملاحظ على شعره أنه مستوحى من البيئة المحيطة به وذلك من خلال معالجته لعدة قضايا تمثل المحور الأساسي في حياة الإنسان.

Résumé:

L'étude et la recherche abordée sur la poésie “**ya layali**” de BADR CHAKIR ESSAYAB est un objectif de demonstration d’un phénomène stylistique.

Le poète devoile son monde en se de concentrant sur son expérience poétique, de plus sur une analyse sur ses niveaux dans les discours poétiques.

Cette étude accéde au monde du discours poétique chez le poète à travers ses connaissences linguistiques qui contenait le stylistique poètique en: une introduction, une entrée et deux chapitres principaux en najoutant, annexe et conclusion finale.

L’entrée est théorique, parle d’un concept de style et de relation avec d’autres sciences.

Chapitre I: (théorique, pratique) contient le niveau auditif et morphologique.

Chapitre II: (théorique,pratique) contient le niveau structurel et sémantique, et d’un annexe demantrant la vie, Les oeuvres les plus importantes du poète.

Le prise en note sur de poésie c’est qu’elle est inspiré de son milieu environnant, traitant plusieurs questions qui est l’axe principal de la vie de la personne.