الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي لميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

قصيدة سفر أيوب لبدر شاكر السياب –دراسة أسلوبية–

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الليسانس في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب عربي

إعداد الطالبتين :
*– صليحة بن عسكر
*– صورية بولعوينات

إشراف الأستاذ :
طارق بو حالة .

السنة الجامعية: **2013 /2014** م

بسم الله الرحمان الرحيم

دعاء

يا رب لا تدعني أصاب بالغرور إذا نجحت و لا أصاب باليأس إذا فشلت.

يا رب إذا جردتني من المال أترك لي نعمة الأمل و إن جردتني من الأمل أترك لي قوة الصبر كي أتغلب على الفشل.

يا رب إذا أعطيتني نجاحا لا تفقدني اعتزازي بكرامتي و اجعلني من الذين إذا أعطوا شكروا و إذا تأذوا صبروا و إذا أذنبوا استغفروا و إذا انقلبت بهم الأيام اعتبروا

يا رب ذكرني دائما أن الفشل هو التجارب التي تسبق النجاح

يا رب أسألك دوام النجاة من كل بلية و أسألك الشكر على العافية

يا رب إذا نسيتك لا تنساني.

" يا ربّ أوزعني أن أشكر نعمتك التي أَنْعَمْتَ عليّ و على والدّي و أنْ أعْمَلَ صَالِحًا ترْضاهُ و أدخلني برحمتك في عبادك الصالحين

ربّ هَبْ لي حُكْمًا و ألْحقْنِي بالصالحين و اجْعَل لّي لسان صِدْقٍ في الآخرين واجعلني من ورثة جنّةِ النّعيمِ."

شكر و تقدير

بسم الله الّرحمان الّرحيم و الصلاة و السّلام على أشرف المرسلين

أمّا بعد

نحمد الله عّز وجل الذي وفقنا للقيام بهذا العمل وما كنا لنوفق إلا به

نتوجه بهذه الكلمات القليلة في عددها الكثيرة في معانيها بعبارات الشكر الجزيل و الإحترام القدير إلى كل من كان عوناً في انجاز هذا العمل المتواضع و إلى الأستاذ المشرف " طارق بوحالة" على إشرافه و رفقته الأمينة معنامدة إنجاز هذا العمل و على النصائح التي قدمها لنا و على توجيهاته القيمة ونتمنى له خير الدنيا و الآخرة دون أن ننسى كل من ساعدنا حتى ولوبالكلمة الطيبة و أمدّنا يد العون من قريب أو من بعيد.

ولا ننسى أن نشكر كل أساتذة معهد الآداب و اللغات الذين لم يبخلوا علينا بالمعلومة القيمة التي أوصلتنا إلى هذا العمل الأكاديمي المتواضع

شكرا.

مقدمة

يعّد الأسلوب ظاهرة رئيسيّة في الإبداع الشعريّ، التي تساعد على إدراك خصوصيته وأسباب تأثيره في النفوس .

فكثيرة هي الأعمال،والإنتاجات الأدبية سواء النثّرية منها أو الشعريّة لكن قليلة تلك التي نالت الشهرة، والخلود، وارتقت إلى مصاف القامات الإبداعّية الأدبيّة .

فما هو السبب يا ترى في كون عمل إبداعي ينال شهرة ، و بعضها لا نعرف له صدى يبقى حبيس الرفوف ؟ إنّه الأسلوب الذي يمّيز بين الأعمال الأدبية، وهو الحكم الفصل في كل تقسيم أو مفاضلة، وهو المعيار الذي تتفاوت من خلاله الإنتاجات الأدبية.

فالشاعر العراقي بدر شاكر السّياب مثلاً قد عُدّ رائداً من رّواد الّشعرالمعاصر ، فتجربته الشعرية تمثّل قامة في الشّعر عموما، و الّشعر الحرّ خصوصاً ويرجع ذلك

إلى أسلوبه المتميّز في توظيف معجمه اللغوّي، ولأنّه حقيقة أسلوبه غاية التمّيز، فقد استطاع أن يستهوينا ولفت انتباهنا.

فأعجبنا شعره من جهة، وأثار فضولنا للبحث حوله أكثر أو بالأحرى حول بعض القصائد التي تتضمن سمات أسلوبية هامة.

ومن بين هذه القصائد قصيدة عنوانها " **سفر أيوب** " التي اخترنها موضوعا لمذكرتنا و نقاربها مقاربة أسلوبية، و ذلك لأن فيها بدور تمّي كامنة في أسلوبها وعلينا استخراجها وأما عن الدراسات السابقة فهي أمين الكيلاني في دراستها بعنوان دراسة أسلوبية.

بدر شاكر السياب اضافة إلى أنطونيوس بطرس في كتابه بدر شاكر السّياب شاعر الوجع.

وقد ارتأينا ضرورة المنهج الأسلوبي لهذه الدراسة مع الاستعانة بالتحليل، والإحصاء الذي من شأنه محاصرة السّمات الأسلوبيّة في النّص و الكشف عنها .

و قد تكّون هذا البحث من مقدمة و مدخل نظري، و فصلين نظريين تطبيقيين و خاتمة ،أمّا المدخل فقد عنوناه ب " الأسلوبية : الماهية، النشأة والتطور " وتناول المدخل التعريف بالأسلوب عند العرب، والغرب، وأهم الاتجاهات الأسلوبية .

أما الفصل الأول : فقد احتوى على مستويين : المستوى الصوتي ممثّلا في تعريف للصوت، و صفات الأصوات، ثم تناول الإيقاع بنوعيه (الإيقاع الخارجي والداخلي)

المستوى الصرفي وتناولنا فيه المصادر والمشتقات والأفعال، والصفات مع إحصاء لها في جداول.

أما في الفصل الثاني : فتضّمن أيضا مستويين للدراسة :أولهما المستوى التركيبي وفيه درسنا الجمل، و أنواعها في القصيدة، بالإضافة إلى الأساليب الإنشائية وثانيا المستوى الدلالي ودرسنا فيه الحقول الدلالية والعلاقات الدلالية كما تطّرقنا لمضمون القصيدة واستخراج أهم الرموز منها، والصور البيانية من القصيدة .

وقد ختم البحث بخاتمة تضّمنت أهم نتائج البحث، وقد اعتمدنا في بحثنا هذا على مصادر أهمها : السّمات الأسلوبية في الخطاب الشعري ليحي بن يحي علي وكتاب الأسلوبية والأسلوب لعبد السّلام المسدّي.

وخلال بحثنا هدا واجهتنا مجموعة من الصعوبات ا لبسيطة كضيق الوقت، كوننا لم يسبق أن خضنا تجربة بحث أكاديمي رسمي، بالإضافة إلى التردّد في اختيار عنوان بحث مذكرتنا مما أضاع الوقت سدى.

وتجدر الإشارة إلى أن بحثنا هذا مجّرد لبنة صغيرة، في بحر الدّراسات الأدبية و نأمل أن يكون قد أضاف قطرة عذبة لهذا البحر .

وفي الختام لا يسعنا إلا أن نتقدم بأسمى عبارات الشكر، والامتنان إلى أستاذنا الفاضل المشرف على بحثنا، الأستاذ " طارق بوحالة " الذي وجه هذا العمل حتى استوى على ساقه وعلى كّل ما قّدمه لنا من توجيهات، فجزاه الله عنّا كريم الجزاء و رجاؤنا أن نكون قد وفّقنا و إلّا فحسبنا أجر الإجتهاد، و ما توفيقنا إلا بالله عليه توكّلنا و إليه ننيب .

تمهيد:

لقد بدأ مع مطلع القرن العشرين اهتمام متزايد بعلم اللغة، واللسانيات، حيث انتقلت الدراسات اللغوية نقلة نوعية على هذا الصعيد، ثم سرعان ما امتّد هذا الاهتمام ليغزو حقل أدب والأعمال الأدبية بصفتها نصوصا ذات بنية لغوية في الأصل قبل أّي شيء.

وقد كان من معطيات هذا الاهتمام، وهذه النقلة نشوء علم ومنهج نقدي جديد يبحث في النصوص المنطوقة والمدّونة.

عرف في الدراسات الحديثة، علم الأسلوب أو الأسلوبية Stylistice، والذي يعدّ من أبرز المفاهيم المنهجيّة التي تمخّضت عنها تجربة المناهج الحديثة، وقد أصبح هذا العلم أداة منهجية تعمل على توظيف لرؤية المنهجية في منطقة النصوص، والظواهر الأدبية قراءة عميقة تنتقل من البنية السطحية الخارجية إلى البيئة العميقة برحابة وقصديّة وإنتاجية عالية،من السهل الوصول إلى أفضل طريقة لتفكيك النصوص واستخراج سماتها وخصائصها الأسلوبية والجمالية في التعابير والنصوص اللغوية.

مفهومالأسلوبية عند الغرب واتجاهاتها:

المفهوم:

لغة: إن كلمة الأسلوبية دال مركب من جدره (الأسلوب)Style، ولاحقته (lque) وترجع كلمة" Style إلى الكلمة اللاتينية،Style التي تعني الريشة أو القلم، وأداة الكتابة"[1].

[1]- فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الأداب،القاهرة، ط1، 2004، ص 39.

و تظهر صورتها المصغرة في الكلمة الإيطالية Stiletto،وواضح أن كلمة Stylo الفرنسية لا تخرج عن هذا المعنى، وقد انتقلت كلمة Style من معناها الأصلي الخاص بالكتابة، واستخدمت في فن المعمار وفي نحت التماثيل ثم عادت مرة أخرى إلى مجال الدراسة الأدبية.

اصطلاحا:الأسلوبية في الاصطلاح عند الغرب هي علم الأسلوب أي تطبيق المعرفة اللسانية في دراسة الأسلوب، وذلك لأن الأسلوب هو التعبير اللساني، أما الأسلوبية فهي دراسة ذلك التعبير اللساني.

ويعرفها جاكسون: " أنها علم بحث ما يتميّز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أو عن سائر الفنون الإنسانية"[1]، ولهذا نجد الاهتمام الأول للأسلوبية متجها صوب النصوص الفنية أكثر أي أن الأسلوبية ارتبطت بالجانب الفني الجمالي.

فهي تركّز على النصوص ذات الطابع الفني الأدبي أي على اللغة الأدبية وهذا لما تحتويه هذه الأخيرة من أداء ابداعي متميز من خلال تلك الانحرافات التي فيها خروج الأداء اللساني عن المستوى المألوف.

وهذا ما أشار إليه "فورزدجايلنتش" الذي يعتبر أول من أطلق هذا المصطلح.[2] سنة 1875 على دراسة الأسلوب عبرالانزياحات اللغوية والبلاغية في الكتابة الأدبية وهذا لا ينفي شمولية الأسلوبية، وإمكان تناولها نصوصا ليست ذات طابع فني، ذلك أن الأسلوبية في بداياتها الأولى لم تكن تعني إلا بالنصوص المألوفة والكلام العادي العفوي وتستبعد كل اهتمام جمالي أو أدبي. وعرفها "ميشال ريفاتير" حمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص، فنظرته إلى الأسلوبية تصب في اتجاه المتلقي إذن

[1]- عبدالسلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت(دط، د ت)، ص 58.
[2] نور الدين السد:الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث (الأسلوبية والأسلوب)، ج1، دار هومة، الجزائر، دط، 1997،ص 13.

فتعريفات الأسلوبية تتفقفي نقطتين:

1-دراسة الوجه الثاني من ثنائية دوسوسير أي الكلام.

2- تتخذ من اللغة مدخلا لها في دراسة النص الأدبي، فالمدخل يكون لغويا، كما تتفق عليه كل الاتجاهات الأسلوبية.

ب-اتجاهات الأسلوبية:

إّن الأسلوبية أسلوبيات متعددة، وذلك لأنها تستفيد من علوم لغوية متعددة في تحليل النص الأدبي، فكانت هناك اتجاهات عديدة للأسلوبية منها:

1-الأسلوبية التعبيرية:وتسمى أيضا الأسلوبية الوضعية يمثلها شارل بالي (1865- 1947) تدرس علاقات الشكل بالفكر أي علاقة التفكير بالتعبير، وذلك بإبراز الجهد الذي يبدله المتكلم ليوفق بين رغبته في القول، وما يريد أن يقوله، أي تهتم بطريقة الأداء اللغوي، فقد " صّبت الأسلوبية التعبيرية جّل اهتماماتها على تلك الشحنات العاطفية في الخطاب بغّض النظر عن كونه عاديا أو أدبيا"[1]، أي أنها تركز على العناصر الوجدانية في التعبير لأن هذه العناصر أو الخصائص اللغوية هي التي تنتقل بالكلام من مجرد وسيلة إبلاغ عادي إلى وسيلة تأثير فني.

2-الأسلوبية النفسية:و تسمى أيضا بالأسلوبية الانطباعية يمثلها ليوشبتزر Léo Spitzer. " تهتم بالمبدع،و تفرده في طريقة الكتابة، مما يتيح الخصوصية الأسلوبية عنده"[2] أي أنها تتشبه بالنقد الأدبي إذ تدرس التعبير في علاقته بالمتكلم معتّدة بظروف الكتابة أو نفسية الكاتب من خلال كون النص كاشفا عن نفسية صاحبه وذلك من خلال تحليل سماته الأسلوبية.

[1]- موسى سامح ربايعة: الأسلوبية مفاهيمها، وتحليلها، دار الكندي ،الأردن، ط1، 2003، ص: 11.
[2]- محمد بلوحي: الأسلوب بين التراث العربيوالأسلوبية الحديثة، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 95، 24، أيلول، 2014.

وبهذا فهذا النوع أو الإتجاه الأسلوبي يعتمد النص المنفتح (النص في علاقته بالسياقات الخارجية) عكس الأسلوبية البنيوية التي تكّرس انغلاق النص (عزل النص عن السياقات الخارجية).

3-الأسلوبية البنيوية:وهي أسلوبية " تنطلق في دراستها من النص بوصفه بنية مغلقة إذ تركز على تناسق أجزاء النص اللغوية.[1]وهذا لأنها تعّد مّدا مباشرا من اللسانيات البنيوية عند دوسوسير. حيث تهتم في تحليل النص الأدبي ككل متكامل ككتلة واحدة، فلا قوام للعناصر اللغوية الجزئية إلا من خلال علاقاتها بالكل- النص - فالتكامل بين هذه العناصر اللغوية هو الذي يحقق الدلالات والمعنى .من أعلامها: رومان جاكسون وميشال ريفاتير.

فرومانجاكبسون قام بتأسيس الأسلوبية البنيوية ذات الطرح المحايث،وهو لم يذكر مصطلح الأسلوبية واستبدلها بمصطلح الشعرية، كما أن الأسلوبية (اعتمدت نظريته في التواصل الوظائف الست للّغة.) وإضافة إلى جاكسبون نجد ميشال ريفاتير الذي يعّد علامة متميزة في الأسلوبية البنيوية ذلك من خلال الإسهام الذي قدّمه بتوجيه الأسلوبية البنيوية نحو العلاقة بين الخطاب والمتلقي.

4-الأسلوبية الإحصائية: وهي الأسلوبية التي تعتمد على الإحصاء الرياضي في محاولة الكشف عن خصائص الأسلوب الأدبي في عمل أديب معين، واعتمادها على الإحصاء كوسيلة علمية موضوعية تجّنب الباحث الوقوع في الذاتية ومن أعلامها: زمبZimb، الذي جاء بمصطلح " القياس الأسلوبي" الذي يعني " إحصاء كلمات النص وتصنيفها حسب نوع الكلمة ووضع متوسط تلك الكلمات في شكل نجمة"[2]

[1]- المرجع نفسه، ص: 17.
[2]- نور الدين السيد:الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث ،ج1، دار هومة، الجزائر، دط، 1997،ص ص 97- 98.

إضافة إلى عالم آخر: بوزيمان: A.Busemann الذي جاء بمعادلة التعبير بالحدث والتعبير بالوصف، حيث يقوم هذا النموذج على إحصاء عدد كلمات التي تنتمي إلى النوع الأول، وعدد كلمات النوع الثاني ثم إيجاد حاصل قسمة المجموعة الأولى على المجموعة الثانية.[1]

5-الأسلوبية الصوتية:يقابلها في اللغة العربية " علم الجمال اللغوي"،وهي تنطلق أساسا من فكرة أن مادة الأدب هي الأصوات والألفاظ، وعليه فإن أي تحليل جمالي ومنه الأسلوبي للأدب لا يتحقق إلّا من خلالهما، ولهذا فإن موضوعها دراسة الوحدات الصوتية والسياق الصوتي في النص الأدبي وتغّير العلامات التي أدّت إلى معايير وإيحاءات وصورا ساعدت على نقل الفكرة"[2].

وبعد ما عّرفنا بالأسلوبية واتجاهاتها المشهورة عند الدارسين، يجدر بنا التطّرق للعلاقة الوطيدة بين الأسلوبية واللسانيات بصفتها تستمد جذورها منها، فهي المنبت الطبيعي الخصب الذي ولدت منه.

2-علاقة الأسلوبية باللسانيات:

يرّد الكثير من الباحثين جذور الأسلوبية إلى المبادئ التي أرساهادوسوسير في اللسانيات، وبالتحديد تمييزه بين اللغة بوصفها ظاهرة لسانية مجردة والكلام بوصفه الظاهرة المجسدة للغة"[3]، وفي هذا السياق ذهب المسّدي إلى أن الأسلوبية أحد مولدين اثنين للسانيات دوسوسير، مع البنيوية.

[1]- سعد مصلوح :اللاسلولبيةواللاسلوب' دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب،ط3، 2002، ص 74.
[2]- نقلا محمد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتاب الحديث للنشر، اربد الأردن، ط1، 2 011، ص 23.
[3]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2،1982،ص 39.

فالأسلوبية ذات منهج لساني إذ أنها نتيجة تزاوج اللسانيات والنقد الأدبي، أو هي محاولة لتوظيف اللسانيات منهجا في دراسة النصوص ابتغاء الكشف عن ظاهرة الأسلوب بتعقيداتها.

كما أن اللسانيات تتخذ اللغة مادة لها، وموضوعا، ولقد سّنت اللسانيات شريعة بتتبعها الظاهرة اللغوية حيث ما كانت، حتى ولجت حقولا مغايرة لها، ولقد كان من ثمار هذه الممارسة الحديثة بروز علوم هي بالضرورة نقطة تقاطع علمين على الأقل، فسميت معارف متمازجة الاختصاص، ومن بينها النقد اللساني والأسلوبي.

فالأسلوبية في ماهيتها ما هي إلّا وصف للنص الأدبي، حسب طرائق مستوحاة من اللسانيات.

كما قد أشار الباحثون إلى علاقة الأسلوبية باللسانيات، وركزوا في ذلك على المقاربات والمفارقات القائمة بينهما، ومن أهم الفروق القائمة بينهما:

-أن اللسانيات تعنى أساسا بالتنظير إلى اللغة كشكل من أشكال الحدوث المفترضةفالأسلوبية تتجه إلى المحدث فعلا.

وأن اللسانيات تعنى باللغة من حيث هي مدرك مجرد تمثله قوانينها وأن الأسلوبية تعنى باللغة، من حيث الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي."[1]

[1]- موسى سامح ربايعة: الأسلوبية مفاهيمها، وتجلياتها،ص 34.

اللسانيات	الأسلوبية
1-تعنى أساسا بالجملة. 2-تعنى بالتنظير إلى اللغة بشكل من أشكال الحدوث المفترضة. 3-تعنباللغة من حيث هي مدرك مجرد تمثله قوانينها.	1-تعنى بالإنتاج الكلي للكلام. 2-تتجه إلى المحدث فعلا. 3-تعنى باللغة من حيث الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي كأداة مباشرة.

3-الأسلوبية عند العرب:

أ-تعريف الأسلوب لغة:

إنّ معنى لفظة أسلوب في معاجم اللغة العربية وردت تحت أصل واحد، وهو مادة (س.ل.ب)، وترد هذه المادة مختلف اشتقاقاتها للدلالة على معان كثيرة منها.

-يقال للسطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، حيث قال ابن منظور في لسان العرب: " والأسلوب هو الطريق، والوجه، والمذهب والأسلوب: الفن"[1].

- والسلب ما يسلب، والجمع أسلاب ، سلبه ثوبه، وهو سليب، وأخذ سلب القتيل وأسلاب القتلى، وسلكت أسلوب فلان طريقته، وكلامه على أساليب حسنة ومن المجاز: سلبه فؤاده، وعقله، واستلبه' وهو مستلب العقل " 13.

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (س ل ب)، دار صادر، بيروت، لبنان، ج 6، ط1، 2006، ص 299.

– السلب بمعنى لبس المرأة الثياب السود للحداد " ويقال سلبت المرأة ، أي أحّدت على زوجها، ويقال لبس السلاب، أي ثياب المأتم السود."14

وعليه وانطلاقا مما سبق من تعريفات لغوية للأسلوب يمكن استخلاص أنها تشير وتتفق جميعها على انه طريق، ومذهب يختاره كل فرد منا حسب توجيهه.

2-اصطلاحا:

يعّرف الأسلوب بأنه طريقة التعبير المميّزة لكاتب معين أو لخطيب أو متحّدث، أو لجماعة أدبية، أو حقبة أدبية.

وهذه الكلمة كلمة أسلوب صارت حقلا مشتركا بين البيئات المختلفة حيث يستعملها العلماء ليقصدوا بها منهج من مناهج البحث العلمي، ويستعملها الأدباء كما يقول أحمد الشايب في الفن الأدبي قصصا أو جدلا أو تقريرا وفي إيراد الأفكار منطقية، أو مضطربة وفي طريق التخيل، جميلة ملائمة والموسيقيون يتخذونها دليلا على طريق التلحين وتأليف الأنغام، والرسامون هي عندهم دليل على طريقة تأليف الألوان، ومراعاة التناسب بينهما.

ب-جذور الأسلوبية الغربية في الموروث البلاغي العربي:

انه من المسلم به أن الأسلوبية مصطلح ظهر في العصر الحديث، يهتم بداخل النص ويلج إلى مكوناته، وعناصره الجوهرية، وذلك للوصول إلى فهم أعمق لحقيقة النص من خلال دراسة اللغة عبر الإنزياحات اللغوية والبلاغية .

والأسلوبية هي أيضا هي كما ينظر إليها الكثير من الدارسين وليدة البلاغة ووريثها المباشر، فالأسلوبية بلاغة حديثة ولهذا فالكثير من المبادئ الأسلوبية لها أصول في

البلاغة القديمة، إذ أن كثير من الدارسين العرب يرون أن للأسلوبية الغربية جذورا وأصولا في الموروث العربي، البلاغي، النحوي، والنقدي وخاصة البلاغي.

و في التراث العربي تظهر ملامح الأسلوبية بداية من خلال التعريف المتداول للبلاغة بأنها مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته، أي أن كل من الأسلوبية والبلاغة تنظران إلى أن في اللغة طرقا متعددة للتعبير والقائل أو الكاتب يختار منها ما يراه مناسبا، ومؤذيا للغرض الذي قيل من أجله.

والأسلوبية ارتبطت في اللغة العربية بثلاثة أمور: أولها القرآن الكريم الذي يمّثل الأسلوب الأمثل والنموذج الأعلى وهذا لأنه جاء بأسلوب جديد والجديد فيه تمثل في النسيج وطريقة النظم – أي الأسلوب–

ثانيها: أحاديث السنة النبوية الشريفة التي بلغت الفصاحة والبلاغة والبيان وتتجلى إشارة الرسول صلى الله عليه وسلم للأسلوبية في قوله: "أمرت أن أخاطب الناس على قدر عقولهم "و كذلك في كيفية مخاطبته لأصحابه، وتوجيههم بطريقة مؤثرة

والقدماء تحدثوا عن الأسلوب حين حاولوا فهم القرآن الكريم المعجز وإثبات إعجازه أسلوبيا منها مثلا تأويل مشكل القرآن لابن قتيبة والكشاف للزمخشر.

ثالث هذه الأمور: نظرية النظم لدى عبد القاهر الجرجاني والذي قارنوا بينه وسوسيروتشومسكي،وعّدوهالّسباقعليهم جميعهم.

وللأسلوبية الحديثة في الوطن العربي رّوادا جديرين بالاعتراف، حملوا لواء الدراسات الأسلوبية الحديثة في الوطن العربي أبرزهم:

1–عبد السلام المسدي: في كتابه الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال كتابه البيان والتبيين للجاحظ سنة 1976 إضافة إلى كتابه الثاني " الأسلوبية والأسلوب" والذي يعتبر أهم كتاب نظري تناول فيه تطور هذا المصطلح عند النقاد والأسلوبيين في

الغرب تشومسكي، ودي سوسير حيث قّسم هذا الكتاب إلى ست فصول ، ختمه بكشف كامل لأهم المصطلحات الأسلوبية في الغرب، مثل: الانزياح، الانحراف، المجاورة وغيرها.

2- محمد الهادي الطرابلسي: في كتابه " خصائص الأسلوب في الشوقيات " سنة 1981، حيث تناول فيه أشعار الشاعر الكبير أحمد شوقي تحليلا وتطبيقا، حيث بدأ بالإيقاع الذي تولده نصوصه الشعرية ثم تناول فن المقابلة، وخصائصها، كما تناول أيضا دلالة الكلمات كالرمز ، الصورة الشعرية، التشبيه، وهكذا جاءت دراسته شاملة وافية للجانب الأسلوبي التطبيقي.

3-ناصر حامد أبو زيد: كتابه " مفهوم النظم" عند عبد القاهر الجرجاني قراءة في ضوء الأسلوبية سنة 1984.

4-شكري محمد عياد: كتابه البلاغة العربية وعلم الأسلوب سنة 1985.

5-موسى ربابعة: كتابه " مظاهر من الانحراف الأسلوبي" في شعر مجنون ليلى" سنة 1990.

6-محمد عبد المطلب:كتابه " قراءات أسلوبية في الشعر الحديث" سنة 1995.

7-نور الدين السد:كتابه" الأسلوبية وتحليل الخطاب" سنة 1997.

8-صلاح فضل: كتابه " علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته" سنة 1998، والذي ركّز فيه مؤّلفه هذا على أهم المدارس الأسلوبية في الغرب وعلى أهم الإجراءات الواجب توفرها في أثناء دراسة النص الأدبي دراسة أسلوبية.

9-يوسف أبو العدوس: في كتابه " الأسلوبية" سنة 2002.

بالإضافة إلى بعض الجهود الأسلوبية لباحثين آخرين منهم: الدكتور حماسة عبد اللطيف وسعد مصلوح إلا أنها كانت مجرد اجتهادات أسلوبية بعضها وظّف البلاغة،وخلط بين المنهج الأسلوبي والمنهج البلاغي وبعضها اعتمد على المنهج الإحصائي مثل الدكتور سعد مصلوح، والذي أخذ يرصد تردّد المفردات والأسماء والصفات عند بعض الشعراء، فأبعد الجوانب النفسية، والجمالية، والدلالية التي تتعلق ببنية النص الداخلية.

ويمكننا القول والجزم انطلاقا من هذه الدراسات العربية والأسلوبية ودراسات أخرى سواء القديمة منها (البلاغية)، أو الحديثة.

إّن الذهنية العربية متشبعة بروح التطبيق، فالإطار التطبيقي في الأسلوبيةالعربية واسع رحب، ثري، خصب، ولكن التنظير تأخر قرونا من الزمن عن التطبيق، ولهذا لم تظهر الأسلوبية عند العرب إلا في القرن الماضي.وهذا الأمر إن دل على شيء إنمايدّل على أن الأسلوبية أسبق في الظهور عند العرب منها عند الغرب حيث أنها وليدة علم اللغة.

تغّدت من البلاغة القديمة العربية، خلافا لزعم بعض الباحثين الغربيين الذين يعّدون الأسلوبية وليدة الغرب وأوروبا.

لكن الحقيقة أن العرب كانوا سباقين للدراسات الأسلوبية رغم أنهم لم ينّظروا لها.

I. المستوى االصوتي:

تمهيد

إنّ علم اللسانيات بالمفهوم المتداول في عصرنا علم حديث، ظهر على يد فرديناندي سوسير، وهمُّ اللسانيات هو دراسة اللغة دراسة علمية ، واللغة في جوهرها أصوات كما عبّر عن ذلك ابن جني، "حّد اللغة أصوات يعّبربها كل قوم عن أغراضهم". والصوت أساس الدراسة الصوتية العامة فالأصوات علامات تترابط منسجمة في تكامل، لتحقق عملية الإدلال أو الدلالة ونظرا لأهميّة الصوت في الدراسات اللغوية جعل له علما قائما بذاته يهتمّ به، وهو علم الأصوات، ولهذا وجب التنويه بأهمية الدراسة الصوتية، وهذا لأنّ طبيعة اللغة تتّخذ في المقام الأول صورة صوتية منطوقة مسموعة [1]" تعّبر عن المعاني أو أّفكار ذاتية أو اجتماعية أو علمية.

تعريف االصوت:

لقد عّرف علماء الطبيعة الصوت على أنّه ظاهرة طبيعية تدرك بواسطة جهاز السمع وهو موجات تضاغطية في جزئيات الهواء، لأّن الأذن توجد في حالة تلامس مع جزيئات الهواء وبالتالي: فالصوت اهتزاز مادي لا يمكن أن يكون إلّا في وجود وسط ناقل للموجات الصوتّية عبر الهواء، والتحليل الصوتي يقوم أساسا على ادارك الخصائص الصوتية في اللغة العادية، ثم الانتقال إلى تلك التي تنحرف عن النمط العادي لاستخلاص سماتها التي تؤّثر بشكل واضح في الأسلوب، ذلك أن الصوت والنطق يمكن أن يكونا ذا طبيعة انفعالية والصوت عنصر من مجموعة عناصر التي تنتج الإيقاع الداخلي.

ولقد تجاوزت الدراسات الصوتية مجال اللغة، إلى ميدان الأدب، لأن مقّومات الخلق والإبداع ترتكز في بعض معالمها، علىّ تحّيز الألفاظ وقوة نسجها وتنّوع دلالتها وصورها

[1]- عبد السلام المسدي: اللسانيات من خلال النصوص، الدار التونسية للنشر، تونس، ط1، 1981، ص 43.

فالأصوات داخل القصيدة تكتسب معانيها من وجودها في السياق الذي يصبغه بلونه، إذ لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تكون للأصوات المفردة معانيها بذاتها، بل لا بد من ربطها بموضوع القصيدة وصورتها الفنية.

فالشاعر قد يعمد إلى تكرار صوت معين ليرسم به الصورة التي يريد، كما أنه قد يختار صوتا دون غيره في رسم تلك الصورة، أو الكشف عن مشاعره وعواطفه.

والصوت يشبه العنصر الحي في الخلية، فهو لا يكتسب حيويته، ونشاطه إلّا ضمن النسيج الكلي.

ويلعب دورا كبيرا في أي قصيدة، أيا كان نوعها، عمودية، حرة، قصيدة نثرية، فالقصيدة يتحقق فيها توافق من خلال العلاقة القائمة بين الصوت والمعنى، إذ لا يمكن أن يوجد أ ي معنى دون صوت يعبّر عنه. فالكلمات التي هي عبارة عن مجموعات صوتية تقوم على بناء مزدوج، إنما هي أصوات تعتبر رموزا للمعاني.

أ-أهمية الصوت:

إّن اهتمام الدارسين بمنحى المجال الصوتي يرجع إلى أمور عدة أهمها:

-أنه الأساس الذي يقوم عليه بناء مفردات اللغة، وصيغها، وتراكيبها، بل وأدبها كله، شعرا ونثرا.

- أنه وسيلة من وسائل تعليم اللغات القومية والأجنبية.

- يعتمد عليه في تفسير بعض الظواهر اللغوية الصرفية، والنحوية فالنظام الصرفي يقوم على عنصر(الصيغم) الذي هو وحدة صوتية ذات معنى. ويتجلى دوره في تشكيل بنية الكلمة، وصيغها.

و قد ذهب هيجل إلى أهمية الصوت، وهذا من خلال إشارته إلى أن الصوت يجب أن يظهر متشكلا بأسلوب حي، ومن الواجب اعتباره هدف في حّد ذاته، مهما اعتبر في الشعر كوسيلة خارجية، ومن ثم يخضع لقواعد الإيقاع.

ومعنى هذا أن الشاعر في صياغته للكلمات التي تؤّلف النسيج الشعري لقصيدته لا يتعامل معها تعاملا اعتباريا، بل ينتقيها مستغلا الخواص الحسّية لأصواتها وجرسها وقدرتها الفعالة ذلك أن الأصوات غنيّة بالقيم الترابطية، والتعبيرية التي يستطيع الفنان استغلالها.

كما يمكن لدرجات الصوت أن تؤّدي دورا مهما في توجيه نوع الدلالة إذ أّن التنغيم أي المنحنى البياني الذي يسجله الصوت. يختلف في الواقع اختلافا ملحوظا حسب المعنىوالخطاب فالتنغيم إذن دال ، أي أنه يقّوي هذه اللاختلافات لتبّين بشكل أحسن اختلاف المدلولات وللعربية تفرد في مجال الأصوات يشهد لها به أهلها والأجانب وقد أفصح علماؤها الأوائل عن كثير من جوانب هذا التفرد، وألوانه ، وخاصة في مجال ذوق الحروف المفردة وتركيب الكلمات، والعبارات منها ، بحسب صفة هذه الصفات فكل حرف له صفة من حيث النطق به وبحسب صفة الصوت تتوّلد دلالة ومعنى عميق.

ب-صفات الأصوات:

لقد قسّم العلماء والدارسين صفات الأصوات 17 صفة، عشر صفات لها ضدَ ، وسبع صفات ليس لها ضدَ.

و قبل كل شيء يجب معرفة معنى صفة الصوت.

1-الصفة لغة:من مادة (وصف) ويقال "الوصافة، الإيصاف، والجمع الوصائف، والصفة بالكسر هي ما قام بالشيء من المعاني، كالعلم أو البياض أو السواد"[1].

[1]-ابن منظور: لسان العرب ،ص 306.

اصطلاحا: هي كيفية تعرض للحرف عند حصوله في المخرج، من الجهر والرخاوة، والشدة، والهمس، ونحو ذلك وهذه الصفات تكون لازمة للحرف لا تنفكّ عنه أبدا، وقد أقّر العلماء والدارسين كما قد ذكر سابقا، 17 صفة للحرف.

*أولا: الصفات التي لها ضد:

الجهر: وهو منع جريان النفس عند النطق بالحرف "لقوة الاعتماد عليه في المخرج"، وهو من صفات القوة ومن الصفات التي لها ضد.

الهمس: وهو صفة من صفات الضعف وهو ضد الجهر، ومعناه جريان النفس مع الحرف لضعف الإعتماد عليه في المخرج وعدد حروف الهمس حرة وهي:

(ف، ح، ث، ه، ش، خ، ص،س، ك، ت)، وهي مجموعة في هذه الكلمات (فحثّه شخص فسكت) وما تبقى من حروف الهجاء وهي حروف ا لجهر لأنّ الحرف إذا وصف بصفة فلا يوصف بضدها.

الرخاوة: هي جريان الصوت مع الحرف كضعفه في المخرج وهي من صفات الضعف، ومن الصفات التي لها ضدّ وضّده الشّدة والتوسط.

الشدة:هي امتناع جريان الصوت مع الحرف لقوته في المخرج وحروفها ثمانية (الهمزة، ج، دال، ق، ط، ب، ك، ت)، مجموعة في كلمة "أجد قط بكت" .

التوّسط:هو صفة بين الشدة والرخاوة، وهو من صفات التوّسط وعدد حروفه خمسة(ل، ن، ع، م، راء)، وهي مجموعة في كلمتين: " لن عمر" وبهذا تكون الباقية غير حروف الشدة والتوسط هي حروف الرخاوة.

الإستفال : هو انخفاض اللسان إلى الحنك الأسفل عند النطق بالحرف، وهو من صفات الضعف، وضده الاستعلاء.

الاستعلاء:هو ارتفاع اللسان إلى الحنك الأعلى عند النطق بالحرف وهو من صفات القوة، حروفه هي حروف التفخيم وهي (خ، ض، غ، ط، ق، ظ،) والضاء أقواها.

الانفتاح:هو تجافي كل من طائفتي اللسان والحنك الأعلى عن الأخرى حتى يخرج النفس من بينها عند النطق بالحرف، وهو من صفات الضعف وضّده اللإ طباق.

الإطباق: وهو تلاقي طائفتي اللسان والحنك الأعلى عند النطق بالحرف والإطباق من صفات القوة، وحروفه 4 (ص، ض، ط، ظ)، وهذه الحروف الأربعة في أقوى حروف التفخيم،وما بقي من الحروف، فهي حروف الإنفتاح .

الإصمات:هو منع انفراد حروفه أصولا في الكلمات الرباعية أو الخماسية لثقل النطق بهاإذ لا بد أن يكون في الكلمة حرف مغلق فأكثر حتى تكون عربية، والإصمات صفة بين القوة والضعف، وضده الإذلاق.

الإذلاق: وهوإخراج الحرف محكما من طرف اللسان والشفة، وهو صفة بين الضعف والقوة، وهي خفّة النطق بالحرف، حروف الذلاقة ستة (اللام، الراء، النون، الفاء، والباء، والميم)، وقد جمعها الرضي الاسترابادي في (مّر بنفل)[1]

وما بقي من حروف فهي حروف الإصمات.

ثانيا:الصفات التي ليس لها ضد:

الصفات التي ليس لها ضد سبع صفات وهي كالتالي:

[1]- رضي الدين الاسترابادي: شرح شافية ابن الحاجب، تحقيق محمد نور الحسين وآخرون، دار النشر، بيروت، ج3، دط، 1975، ص 258.

الّصفير:وهو صوت زائد يشبه صوت الطائر، ويخرج من بين الشفتين ملازما لحروفه، ليس له ضد وحروفه ثلاثة (ص،ز، س)، قال عنه أبو الأصبع السماتي ابن الطحان بقوله:" والّصفير حدة الصوت كالصوت الخارج عن ضغط ثقب"

بحروف الّصفير لأنك تستمع لها عند النطق صوتا يشبه صوت بعض الطيور.

-الصاد يشبه صوت الإوز، الزاي يشبه صوت النحل، السين يشبه صوت الجراد.

القلقلة:هي اضطراب في المخرج عند النطق بأيّ حرف من حروف القلقلة الخمسة عند سكوته حتى تسمع له نبرة قوية وحروف القلقة هي (القاف، الطاء، الباء، الجيم، الدال) وهي مجموعة من كلمتي " قطب جد" فهي صيغة توجد في الحروف التي تجمع بين الجهر والشدة، وللقلقلة نوعان قلقلة كبرى أو قوّية حين تكون في نهاية الكلمة عند الوقف، وقلقلة صغرى حين تكون داخل الكلمة.

اللين: "صفة تجمع بين السهولة واليسر في التحقيق الصوتي"[1] وحروفها (الواو، الياء) الساكنتان المفتوح ما قبلهما مثل: " خوف" الواو الساكنة والخاء المفتوحة، وتسمّى أيضا أصوات العلّة والمّد واللين، والصوائت الطويلة.

الانحراف:هو ميل الحرف عند مخرجه وحروفه اثنان (اللأ م ، الراء) فالانحراف صفة ملازمة لهما لانحرافها عن مخرجها حتى تصل بمخرج غير مخرجها بمعنى أن الانحراف هو تقوس اللسان أثناء النطق بهما فينفلت النفس- من كل جهة، " وتتجافى ناحيتا مستدلق اللسان عن اعتراضهما على الصوت"[2].

التكرير:هو ارتعاد رأس اللسان عند النطق بحرف الراء فقط فالتكرير صفة للراء خاصة، أما السيوطي (ت 911 هـ)، فيقيد القول في هذه الصفة الملازمة لصوت الراء قائلا، " وسميّ

2- عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، دار صفاء، عمان، ط1، 1998، ص 280.

[2]- أبو الفتح عثمان بن جني : صناعة الاعراب ، تحقيق حسن هنداوي، دمشق، ج1، د ط، 1993، ص63

الراء المكّرر لأنها تتكرر على اللسان عند النطق بها كأن طرف اللسان يرتعد بها، فكأنك نطقت بأكثر من حرف واحد."[1]

التفشي : "هو انتشار خروج الريح وانبساطه، حتى يتخيل أن الشين انفرجت حتى لحقت بمنشأ الظاء، وهي أخّص بهذه الصفة من الفاء"[2]

الاستطالة : هي امتداد الصوت من أجل إحدى حافتي اللسان إلى آخره وهي صفة لحرف الضاد فقط.

كانت هاته هي صفات للأصوات، وبعد تعدادها نقوم باستخراجها من القصيدة وإحصائها في جدول.

***إحصاء حروف القصيدة:**

الحروف	عدد النواتر	النسبة		الحروف	عدد التواتر	النسبة
ألف	**440**	10.39%		ضاد	**36**	**%0.85**
باء	197	4.65%		طاء	56	%1.32
ياء	404	9.54%		ظاء	18	0.42%
ثاء	15	0.35%		عين	148	3.49%
جيم	96	2.26%		غين	33	0.77%
حاء	89	2.10%		فاء	140	3.30%
خاء	46	1.08%		قاف	102	2.41 %

1- عبدالقادر عبدالجليل : الأصوات اللغوية، المرجع نفسه، ص 276.

2- المرجع نفسه، ص 274.

دال	185	4.37%		كاف	92	7.18%
ذال	19	0.44%		لام	304	6.35%
راء	306	7.23%		ميم	269	5.78%
زاي	27	0.63%		نون	245	3.04%
سين	108	2.55%		هاء	129	6.75%
شين	58	1.37		واو	286	
صاد	41	1.96%				
التاء	254	6.00%				
عدد الحروف	**4232**					**%97.15**

ومن خلال إحصاء حروف القصيدة يمكن الوقوف على سماتها، ومخارجها ووظيفتها أهي أصوات ساكنة، أم حركات احتكاكية، أم حنجرّية مجهورة أم مهموسة، وكذا صفاتها من حيث الرخاوة واللين، والصفير والقلقة وغيرها من الصفات الأخرى، والذي تم ذكرها سابقا.

كما أنّ إحصاء أصوات القصيدة يوصلنا إلى معرفة الأصوات التي قد استخدمت استخداما زائدا على نسبة الاستخدام العادي في اللغة العربيّة، وذلك يمثّل سمة أسلوبية في حدّ ذاتها، أو معرفة الأصوات التي قّل استعمالها عن الاستعمال العادي فتكون سمة أسلوبية بندرتها.

وهذا ما سنوضحه في الجدول التالي كتلخيص لصفات الأصوات .

إحصاء الحروف حسب صفات الأصوات

ا

حروف الجهر	عدد التواتر	النسبة	حروف الهمس	عدد التواتر	النسبة
الباء	**197**	**%8.84**	**التاء ت**	**254**	**%026**
الجيم	**96**	**%4.31**	**الثاء ث**	15	**%1.54**
الدال	**185**	**%8.31**	**الحاء**	89	**%9.15**
الذال	**19**	**%0.85**	**الخاء**	46	**%4.73**
الزاي	**27**	**%1.21**	**سين**	108	**%11.11**
الضاد	**36**	**%1.61**	**شين**	58	**%5.96**
اللام	**304**	**%13.65**	**صاد**	41	**%4.21**
الميم	**269**	**%12.68**	**فاء**	140	**%14.40**
نون	**245**	**%11.00**	**كاف**	92	**%9.46**
الياء	**404**	**%18.14**	**هاء**	129	**%0.13**
الواو	**286**	**%12.84**			
القاف	**102**	**%4.58**			
الطاء	**56**	**%2.51**			
المجموع	**2226**				

إن للصوت المجهور سمة قوة وتأثير كبيرتين يفوق غيره من الأصوات ومن خلال القصيدة نلاحظ أن الأصوات المجهورة نسبتها قدرت ب **99.93% وهي أكبر** نسبة بالنسبة للأصوات المهموسة إذا قورنت بها التي قدرت نسبتها بـ 60.95% والذي ساهم في هذه النسبة الكبيرة هو تكرر الحروف الجهرية وخاصة الياء (404 مرة)، واللام (304 مرة)، والواو (286 مرة) ثم حرف الميم (269 مرة).

فقد حققت هذه الحروف الغاية التعبيرية للشاعر وسهلت للشاعر الجهر بمصيبته وأوجاعه رغم أن لمحة الحزن لا تكون ظاهرة وجلية كما مع حروف الهمس، لأن الشاعر أراد الجهر بأنه راض عن ما حل به من داء وصفة الصبر ظاهرة في تعبيره (لك الحمد مهما استطال البلاء، واشتد الألم ... لك الحمد أن الرزايا عطاء...)

وهذا الجهر بالرضا قد يكون فقط ظاهريا لأن في أعماقه حزن، عكسته، وجسدته حروف الهمس التي بلغت نسبتها (60.95%) وهي نسبة لا بأس بها كانت كافية لعكس الحزن والشعور، بالحنين والأنين، وهذه المشاعر التي أراد السياب العليل أن يخفيها بتظاهره بالصبر والرضا ولكن حروف الأصوات في أسلوبه التعبيري كشفت عنها من خلال تكرارها حيث بلغت مثلا التاء أكثر الحروف الهمسية تكرارا (254 مرة) يتواصل صدى هذه الأصوات المهموسة مع حرف الفاء والصاد والكاف والسين خاصة (108 مرة) التي دلّت عموما عن حالة الشاعر والتي تمتاز بصدق الإحساس.

الأصوات الانفجارية	عدد التواتر	النسبة		الأصوات الرخوة	عدد التواتر	النسبة

القاف	102	%99.92	الفاء	140	%5.98
الكاف	92	%8.67	التاء	15	%0.64
التاءالطاء	254	%23.93	الدال	185	%7.92
الدال	56	%5.27	الظاء	18	%0.77
الهمزة	185	%17.43	السين	108	%4.62
الباء	79	%07.44	الصاد	41	%1.75
الجيم	197	%18.56	الشين	58	%2.48
	96	%9.04	الخاء	46	%1.97
			العين	33	%1.41
			الحاء	89	%3.81
			الضاد	36	%1.54
			الهاء	129	%5.52
			الواو	286	%12.25
			الياء	404	%17.30
			الألف	440	%18.85
			الراء	306	%13.11
المجموع1061		%99.95	المجموع 2334		النسبة 99,92

إنّ الصوت الانفجاري يشبه الصوت المجهور من حيث أنّ له نفس القوة في عكس الحالة الانفعالية للشاعر وقد كانت الأصوات الانفجارية متقاربة من نسبة الأصوات المجهورة 95; 99% وهي نسبة مرتفعة حيث نالت هذه الأصوات قيمة خاصة في تعابير الشاعر ومعجمه اللغوي، وقد حققت عنصر التطابق بين المعنى وإياها، ومن أبرز الحروف المعبرةعن ذلك، التاء والياء، والدال، وقد جاءت مثلا في قول الشاعر:

عودِ لتلثمني بالشمس أجواء منها تنفست روحي طيتها بدنيَ وماؤها الدم في الأعراق ينحدر ياليتني بي من في تربها فجروا.

أما بالنسبة للأصوات الرخوية الاحتكاكية والتي تلعب دورا مهما في تصوير المعاني تصويرا حسيا وتجسدها في لوحة حسية تكاد تكون مرئية القدرة من تصوير المشاهد اللغوية ورسمها في مخيّلة القارئ وقد بلغت نسبتها من خلال الجدول 99,92 % وقد ارتبطت بمعنى الحركة

اللايقاع :

تمهيد:

من المعلوم أنه لا يمكن أن يوجد أي معنى بدون صوت، فالصوت هو الذي يشكل لنا المعنى، وذلك بفضل تناغم وتناسق الأصوات إلى بعض هذا التناغم والتناسق الذي يكون أكثر وضوحا وأكثر قيمة خاصة في النص الشعري، ويلعب ذكاء الشاعر ومهاراته في اختيار الأصوات المتناغمة الغنية بالقيم الترابطية والتعبيرية وحسن استغلاله للخواص الحسية والأصوات وجرسها – دورا كبيرا في خلق نص شعري متناسق، متماسك وذلك لتوافق العناصر الصوتية فيها، إذ أّن النظام الصوتي هو الذي يؤّذي إلى انتظام النص الشعري – القصيدة – في جميع أجزائها، في سياق كلي، هذا الانتظام الذي يعني كل علاقات

التكرار،والتآلف والتجانس الذي يتولد عن طريقة التناغم المتكامل ولهذا يحصل الإيقاع في النص الشعري.

فالإيقاع ينتج لوجود مجموعة من العناصر، أهمها الصوت، والذي يعتبر الأساس في تحديد الموسيقى داخلية كانت أو خارجية أي الإيقاع الشعري بسبب ما لقضية هذا الأخير– الإيقاع– من أهمية بالغة.

فهوله أثر حاسم في التفريق بين ما هو شعري وما هو غير شعري، فكل شيء من دون الإيقاع، هو شيء عادي من أشياء الحياة اليومية العابرة: لغة – إشارات – رموز – أسماء الصفات، الأصوات، الصوت.. حتى الوزن الشعري لا يغدو عنصرا شعريا، أي لا يكون النص الذي يتلبسه شعرا قبل أن يخامره الإيقاع، وينسرب فيه"[1]

وبسبب أهمية الإيقاع في أي دراسة أسلوبية ومنها دراستنا هذه، فوجب االتوقّف عند هذا المصطلح – الإيقاع – والتعرف على أنواعه واستخراجها من القصيدة.

(أ)–مفهوم الإيقاع:

لغة: الإيقاع عند "الخليل بن أحمد الفر اهدي" وقع الوقع، وقعت الضرب بالشيء، ووقع المطر، ووقع حوافر الدابة يعني ما يسمع من وقعه، ويقال للطير إذا كان على أرض أو شجر هن وقوع ووقع، والمكان الذي يقع عليه الطائر"[2]، ويقال : وقعت الدواب والإبل أي تشبيها بوقع الطير وقد وقع الدهر بالناس، والواقعة النازلة الشديدة من صروف الدهر والوقاع المواقعة في الحرب، والوقيع، رمي قريب لا تباعده كأنك تريد أن توقعه على شيئ وإذا زيد الجذر الثلاثي بالتاء فصار توقيعا، انصرف معناه إلى وقوع الشيء عن قصد وإرادة ومنه إقبال الصقل على السيف بمقبعته

[1]- علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، دار الفارس، بيروت، ط1، 2006، ص 17.
[2]- الخليل بن احمد الفراهدي: كتاب العين، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2004،ص 176- 188.

اصطلاحا : "هو توظيف خاص للمادة الصوتية سواء كان صوتا أم مفردا أو جملة"[1]، كما أنه " انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في سياق كلي، أو سياقات جزئية تلتئم في سياق كلي جامع يجعل منها نظاما محسوسا أو مدركا ظاهرا أو خفيا، يتصل بغيره من بني النص الأساسية والجزئية ويعبر عنها كما يتجلى فيها"[2].

والمقصود به هي كل تلك علاقات التكرار، والتداخل والتآلف، المتوفّر في النص الشعري مما يولد انطباعا بسيطرة قانوناخاصا علي بنية النص المكون من تلك العلاقات.

و عنصر الإيقاع مرتبط بحاسة السمع، وهي حاسة قدمت على أخواتها في كثير من أي الذكر الحكيم، لقوله تعالى (إنّ السمع والبصر والفؤاد كل أولئك كان عنه مسؤولا) الآية 36 سورة الإسراء.

(ب)- أنواع الإيقاع :

و السيّاب يعد رائدا للشعر الحر، لا لأّنه أّول من كتب فيه، ولكن لأنه استطاع بحق أن يضع له أصوله الفنية، والإيقاعية التي ظلت نموذجا أسلوبيا يستهدي به الشعراء المعاصرون له، ومن ثم اللاحقو ن.

و تتميز القصيدة السيابية بإيقاعية رائعة خاصة، تجمع بين رنين الشعر العمودي، والجّدة في الجرس من خلال " الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي".

1-الإيقاع الخارجي :

[1]- محمد كراكبي: خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني دراسة صوتية وتركيبية، دار هومة، ط 2009، ص 48.

[2]- علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، دار فارس للشر والتوزيع، بيروت، عمان، ط1، 2006، ص 53.

وهو الموسيقى المتأتّية من نظام الوزن العروضي والقوافي، وما يتّصل بالوزن العروضي المتكون من البحور العروضية، وتفاعليها المختلفة وما تتعرض لها من زحافات وعلل.

" والإيقاع الخارجي يستوعب مختلف مستويات الإيقاع المحسوسة إلى جانب المستوى الرئيسي السمعي كالمستوى البصري الذي يعتمد على تشكيل المكان بدل الزمان أو إلى جانبه في صيغة فراغ أو تقطيع بصري أو هيئة رسوم أو أشكال [1] مختلفة مما ترهص به بعض التجارب الشعرية الحديثة كالقصيدة الملموسة التي هي نمط شعري حديث في الشعر الإنجليزي مثلا، أو غير ذلك من أنماط وأشكال يحكمها إيقاع منتظم، ولكنه غير مسموع بالضرورة، ولا يدخل في إطار (تجربة الأذن) حسب تعبير إلزابيت دور المتجاوز.

والإ يقاع الخارجي يتأتى من عناصر مجتمعة هي :

أ*الوزن :

وهو يعّد الإطار العام للموسيقى – الإيقاع – الخارجية للقصيدة والوزن في الشعر المعاصر، لم يعد هو نفسه الوزن في القصيدة العمودية القديمة إذ لم يعد رّواد الشعر الحّر يلتزمون بوحدة البيت بعدد تفعيلاته المحّددة في كل بحر شعري كما كان في الشعر العربي القديم وإّنما اعتمدوا على أصغر وحدة عروضية، هي التفعيلة، تاركين لدفقاتهم الشعورية، وأحاسيسهم أن تفرغ في أي عدد شاءت من التفعيلات في السطر الشعري، إذ يمكن أن يقوم السطر الشعري على التفعيلة الواحدة، كما يمكن أيضا أن يقوم على أكثر من تفعيلة، حتى تصل في بعض الأحيان إلى تسع تفعيلات.

علاقة الوزن العروضي بموضوع القصيدة :

[1]ـ يمكن مراجعة التفات محمد بنيس إلى هذه الظاهرة ودراستها في كتابه (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب)في إطار ما أسماه بنية المكان: لعبة الأبيض والأسود، ومستويات الوزن داخل النص
محمد ينيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص 95.

إنّ الوزن هو وظيفة الإيقاع، وصورته، وجزء منه، إذ أنّه مرتبط بالتجربة الشعرية، يستمّد منها خاصيته الدلالية المشّكلة لنظامه الإيقاعي، فالوزن ليس أكثر من وعاء مشكل بأبعاد منتظمة يستوعب التجارب الشعرّية والتجربة هي التي تختار وزنها، بما يتلاءم مع طبيعتها وخواصها، وهذا يعني أن لكل وزن نظامه الخاص الذي يحمل في طّياته قدرة خاصة على استيعاب نمط معين من التجارب، وهذا ما يفّسر تعدّد البحور وتنوعها إذ لو كان بحرا واحدا قابلا لاستيعاب كل التجارب، لاكتفت به القصيدة العربية يقول أحمد الشايب في ذلك : "الوزن ظاهرة طبيعية، للعبارة مادامت معنى انفعاليا، فقد ثبت في علم النفس أن الإنسان حين يمتلكه انفعال تبدو عليه اضطرابات جثمانية عملية، كاضطراب النبض وضعف الحركة أو قوتها سرعة التنفس أو بطئه... فاللغة التي تصدر هذا الانفعال لابد أن تكون موزونة"[1] فالأوزان تتفاوت في قدرتها على التعبير عن الموضوع ومن هذا المنطلق تتنوع الأغراض الشعرية بتنّوع الوزن، وبحسب الوزن يكون الغرض الشعري فمثلا الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخيّر عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصبّ فيه من أشجانه ما ينفّس عن حزنه، وجزعه، فالوزن إذن أداة لاستشرا ف الموضوع بواسطة الانتظام الذي يميّزه.

فقصيدة سفر أيوب من بحر المتقارب الذي تفعيلاته كالتالي:

لك الحمد مهما استطال البلاء	ومهما استبّد الألم
لَكَ لحَمد مَهمَا ستَطَالَ لبَلاءُ	ومَهمَ استبدد لألمو
0/0//0/0//0/0// /0/0 //	0///0/0//0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن	فعولن فعولن فعلن

الزحافات والعلل:

إنّ التفعيلة في الشعر لا يلزم أن تبقى سالمة ثابتة على حالها بل يجوز أن تقع عليها تغّيرات، بزيادة أو نقص تسمى هذه التغيرات الزحافات والعلل، والتي لها أسماء تطلق عليها.

***تعريف الزحافات:**

الزحاف هو التغيير الذي يلحق ثواني الأسباب وهو نوعان، ما يلحق ثاني السبب الخفيف ويكون بتمكينه أو حذفه.ومايلحق ثاني السبب الثقيل ويكون بتسكينه أوحدفه

و معنى أن الزحاف لا يلحق إلا ثواني الأسباب أنه لا يكون إلا في الحرف الثاني أو الرابع أو الخامس أو السابع.

و حكم الزحاف هو عدم التزام بخلاف العلة فإنها يجب يجب التزامها، ومعنى عدم الالتزام أن الزحاف إذا عرض في تفعيلة من التفاعيل ، لم يجب التزامه في كل ما يقابل تلك التفعيلة من سائر القصيدة، وهذا هو الأصل في الزحاف لكن من الزحاف ما يجري مجرى العلة فيلتزم وذلك في بعض الزحافات التي تلحق العروض أو الضرب ومثال ذلك:

القبض في مفاعيلن فتصير مفاعلن في عروض البحر الطويل، فلاّ بد من التزام مفاعلن في العروض في القصيدة كلها وقد عّده حازم القرطاّجني " مخلا " بالأوزان إذا كثر فهو يزيل حلاوتها وتناسبها " فالدارسين يجمعون على أن الزحاف إذا كثر سمج ، أما إذا قّل استحّب وقد شّبهه قدامه " بالخزل، واللثع في الجارية يشتهي منه القليل فإن كثر هجن "[1]أّما المحدثون فتجدهم ينظرون إلى الّزحاف نظرة مختلفة عن نظرة القدماء فيرى يوسف حسين بكار بأن القدماء لم ينظروا إلى الزحافات نظرة شاملة في إطار القصيدة وبنيتها العامة وتركيبها الداخلي، خاصة أنها كانت ترد طبيعته لأكثر القراء فيها.

[1]ـ قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ط، د ت ، ص 180.

ومن هذا المنظار يمكن أن نعّد " الزحاف تنويعا في القصيدة يخفّف من سطوة النغمات ذاتها التي تتّردد في إطار الوزن الواحد من أول القصيدة إلى آخرها.[1]

و لأنّ الوزن في قصيدة (سفر أيوب) يقوم على تكرار الوحدة الصوتية الموسيقية فعولن فهي تقوم كما يلي:

ومهما استبّد الألم

لك الحمد إّن الرزايا عطاء

وان المصيبات بعض الكرم

ألم تعطني أنت هذا الظلام

وأعطيتني أنت هذا السحر

فعولن فعولن فعلن

فعولن فعولن فعولن فعولن

فعولن فعولن فعولن فعلن

فعولن فعولن فعلن فعولن

فعولن فعولن فعلن فاعي

وقصيدة سفر أيوب من البحر" المتقارب " وهو من البحور الأقّل نظما عليه في القصيدة العربية القديمة بينما الأكثر نظما في الشعر الحّر ويعتبر أحد السبع بحور الصافية التي ينظم عليها الشعر الحر وهو يجيء تاما أو مجزوءا وهو أحد البحور الخليلية الستة عشر، والملاحظ من تقطيع القصيدة (سفر أيوب) من مقطعها الأول أنها اتخذت وزن الشعر الحر

[1]- يوسف حسن بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1983، ص 17

وخرجت عن نظام العروض الخليلية وخرجت من نظام البيت إلى نظام السطر ومن نظام الوزن إلى نظام التفعيلة.

فالوزن من خلال التقطيعات العروضية كان عاكس لتجربة الشاعر الشعرية وقد استوعب هذه التجربة بدقّة كما أنا نجد أن التغيرات الطارئة للوزن راجع إلى تغيير الدفقة الشعو رية للشاعر والتفاوت فيها فالشاعر مثلا في قصيدة سفر أيوب في حالة الرضي والراحة (الظاهرية) في الأسطر الأ ولى من القصيدة "لك الحمد مهما استطال البلاء ومهما استبد الألم" وكانت التفعيلات فيها قصيرة نوعا ما (3 تفعيلات) أما في حالة اليأس والجزع والشوق في المقطع الثاني فإنه سوف يتخيّر وزنا وتفعيلات كثيرة (فعولن، فعلن، فعلتن، فاعلاتن)

زحافات وزن المتقارب: ينشأ المتقارب من تكرار (فعولن) وفعولن في القصيدة دخلها زحاف.

*فعولن ← فعلتن ← علة لأنها دخلت على الثالث أو السادس

//0/0 ← ////0 ← وهي علة نقصان، تحريك الساكن الثالث.

*فعولن ← فعول ← زحاف القبض (حذف الساكن الخامس)

//0/0 ← //0/

*فعولن ← فاعلاتن ← و فيها تغيير زحاف الإضمار، إسكان المتحرك.

//0/0 الثاني + تحريك الساكن الثالث علة نقصان+ علة ترفيل (علة لازمة) زيادة سبب خفيف (تن) على آخر الوتد المجموع.

القافية:

لغة: جاء في لسان العرب " القافية من الشعر الذي يقفوا البيت وسميت قافية لأنها تقفوا البيت."[1]

و يعرفها أبو موسى الحامض ت355 هـ : هي قافية بمعنى مقفوة، مثل ماء دافق بمعنى مدفوق، وعيشة راضية بمعنى مرضية، فكان الشاعر يقفوها أي يتبعها."[2]

اصطلاحا: هي آخر كلمة من البيت وهي تمتد من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن.

–و هي تمثل سمة أسلوبية لها وظيفتها ودلالتها اللافتة للانتباه وهذا لأنها أصوات تتكرر في أواخر الأسطر من القصيدة هذا التكرار الذي يكون أحد أجزاء الموسيقى الشعرية وذلك بفضل وقوعها على شكل فواصل موسيقية تطرب الآذان في فترات زمنية منتظمة.

و نظرا لكون القافية مقطع البيت وختامه، فإنها قد تكون ضرورية يستدعيها معنى البيت لأنها تكون عنصرا أساسيا في الجملة لا يتم الكلام إلا بها، (نحويا) وقد تكون القافية متممة للبيت دون أن يخل المعنى بدونها.

ومن أمثلة القافية في القصيدة:

- بلاءو – عطاءو

0/0// 0/0//

j

1- ابن رشيق الفيرواني ; العمدة في نقد الشعر وتمحيصه، شرح وضبط عفيف نيف حاطوم، دار صادر، بيروت، ط2، 2006، ص 134.

إن من بين الاعتبارات التي تصنف على أساسها القافية من حيث كونها ضرورية أساسية أم ثانوية علاقتها النحوية بالبيت. فقد تكون كلمة القافية عنصرا أساسيا في الجملة لا يتم الكلام إلا بها، أي أنها تربطها بها علاقة نحوية، فتكون القافية محكمة متممة للمعنى، وقد يؤتى بها لإتمام البيت موسيقيا دون أن يكون المعنى في حاجة إليها.

و الجدول التالي يمثل إحصاء لقوافي القصيدة ونوع العلاقة النحوية التي تربطها بالبيت.

كلمة القافية	العلاقة النحوية	كلمة القافية	العلاقة النحوية
بلاء	فاعل	من بعيد	مجرور بحرف
الألم	فاعل	تعيد	فعل مضارع
عطاء	خبر إن	للوليد	مجرور بحرف
الكرم	مضاف إليه	الغيوم	نعت
السحر	بدل	السماء	مضاف إليه
الظلام	بدل	القمر	مضاف إليه
المطر	مضاف إليه	النداء	اسم مكان
الغمام	فاعل	القدر	مجرور بحرف
الجراح	بدل	الشفاء	بدل
المدى	مضاف إليه	السماء	فاعل

الصباح	مضاف إليه	المطر	معطوف على
بالردى	مجرور بحرف	السحر	مضاف إليه
ندى	خبر إن	السكون	جار ومجرور
الحبيب	خبر إن	الغصون	خبر كان
باقاتها	نعت	بالشتاء	مجرور بحرف
لا تغيب	فعل مضارع	الضخام	نعت
هاتها	اسم اشارة	الشجر	معطوف على
العائدون	مجرور بحرف	الظلام	معطوف على
احسدوني	فعل أمر	الصخر	مضاف إليه
الجبين	مضاف إليه	القدر	مضاف إليه
من لهيب	مجرور بحرف	ضلوع	فاعل
سماك	مفعول به	انحدر	ج فعلية في محل نصب معطوف عليه
النجوم	فاعل	تحار	ج فعلية في محل نصب حال

بوم	مضاف إليه	المطر	معطوف عليه

كلمة القافية	العلاقة النحوية	كلمة القافية	العلاقة النحوية	كلمة القافية	العلاقة النحوية	كلمة القافية	العلاقة النحوية
جبين	فاعل	الجنوب	مفعول به	الرمل	نعت	الأنواء	فاعل
بالمطار	مجرور بحرف	الجراح	معطوف عليه	أفكاري	مضاف إليه	سيارة	مضاف إليه
تلو حين	ج فعلية في محل نصب حال	من رجوعي	مجرور بحرف	الليل	فاعل	في حذي	مجرور بحرف
انتظار	خبر إن	عادا	مفعول به	إلى داري	مجرور بحرف	الحارة	مفعول به
الحنين	مضاف إليه	الدموع	معطوف عليه	يعريها	فعل مضارع	أمطار	معطوف عليه
تقبلين	خبر ليت	أليما	نعت	الثكلى	نعت	المجدولة	نعت
السماء	فاعل	المعاذا	معطوف	الليلا	مفعول	المحجب	مضاف

		عليه		به			إليه
المطر	معطوف عليه	اسم أن	أن النجوما	الموتى	معطوفة عليه	من طحلب	مجرور بحرف
أطفالي	معطوف عليه	فعل ماض	قالت	الدرب	مفعول به	الزنابق	معطوف عليه
الضجر	معطوف عليه	مفعول به	السديما	الركب	مفعول به	مغطى	نعت
من وتر	مجرور بحرف	نعت	العاري	سماري	معطوفة عليه	الباشق	مضاف إليه
المطر	مضاف إليه	مجرور بحرف	من النار	زاد	معطوف عليه	ظهري	مفعول به
مخالب المال	مضاف إليه	نعت	الضاري	القلب	فاعل	حمر	مضاف إليه
من ظهري	مجرور بحرف	مجرور بحرف	من القلب	الواري	نعت	مشلولة	حال
الوحدة	معطوف عليه	نعت	الساق	يزداد	فعل	الشباب	نعت
بردة	مفعول به	مجرور بحرف	على الجنب	إلى داري	مجرور بحرف	نوح	فاعل

الداء	اسم إن	أعراق	نائب فاعل	بابا	مفعول به	الذليلة	نعت
القدر	مضاف إليه	يعروني	فعل مضارع	تخبو	فعل مضارع	من دجاها	مجرور بحرف
الظلماء	معطوف عليه	حواء	مضاف إليه	الرمل	مضاف إليه	الضريح	نعت
في الزحمة	مجرور بحرف	بالعار	مجرور بحرف	أفكاري	مضاف إليه	ساعد	خبر
لقمة	مفعول به	أشلاء	حال	الليل	فاعل	فإنها	مفعول به
على سفر	مجرور بحرف	تذكاري	معطوف عليه	أمطار	معطوف عليه	أصوله	مفعول به
أيها الإنسان	منادى	العاري	نعت	النور	فاعل	شفرة	معطوفة عليه
على القمة	مجرور بحرف	من النار	مجرور بحرف	أنهار	معطوف عليه	المدوي	نعت
الأحزان	مفعول به	الضاري	نعت	من الحور	مجرور بحرف	تؤوب	فعل مضارع

الحجر	مضاف إليه	أمطار	معطوف عليه	أحجار	خبر	البطاح	مضاف إليه
داري	نعت	يعطي دمي	بدل	الظلماء	فاعل	النهر	مفعول به
من ثمر	مجرور بحرف	الأنانية	خبر	على دربي	مجرور بحرف	من التراب	مجرور بحرف
من المطر	مجرور بحرف	جليدية	خبر	في قلبي	مجرور بحرف	القمر	معطوف عليه
الثمر	مفعول به	العاري	نعت	الأشياء	فاعل	المطر	مفعول به
بالجيوب	مجرور بحرف	أفكاري	معطوف عليه	السمراء	نعت	العمر	مضاف إليه
الأقاح	معطوف عليه	النار	مضاف إليه	من برد	مجرور بحرف	الصباح	مضاف إليه

وبقراءة الجدول السابق الخاص بإحصاء القافية يتضح لنا أن الوظائف النحوية لكلمة القافية قد جاءت على النحو التالي:

الوظيفة النحوية ة	العدد	الوظيفة النحوية الوظيفة النحوية	العدد
مفعول به	19	مضاف إليه	28
فاعل	16	النعت	19
خبر إن	06	بدل	05
معطوف عليه	25	حال	03
مجرور بحرف	31	فعل مضارع	07
اسم إن	02	خبر	05
فعل ماض	01	المنادى	01
فعل أمر	01	اسم إشارة	01
نائب فاعل	01	خبر ليت	01
جملة فعلية في محل نصب معطوف عليه	01	جملة فعلية في محل نصب حال	02

ومن الجدول أعلاه يتضح أن تركيب الوظائف النحوية الأساسية والثانوية جاءت كما يلي:

الوظائف النحوية الأساسية للقافية	العدد	الوظائف النحوية الثانوية للقافية	العدد
مفعول به	19	نعت	19
فاعل	16	حال	03
خبر فعل ناقص (إن، ليت)	07	المعطوف عليه	25
خبر	05	جملة فعلية في محل نصب حال	02
مضاف اليه	28	جملة فعلية في محل نصب معطوف	01
فعل أمر	01	اسم اشارة	01
فعل ماض	01		
فعل مضارع	07		
مجرور بحرف	31		
المنادى	01		
المجموع	**116**	**المجموع**	**51**

ومن الجدول فإن القافية كانت ضرورية في القصيدة ومتممة للسطر الشعري.

وتجدر اللاشارة الي ان القافية عند الشاعر المعاصر لم تبقى كما هي، بل أصبح الشاعر يلجأ إلى التنويع فيها متحررا من قيدها المفروض سلفا وذلك لإخراجها من إطار الرتابة والنمطية، محافظا على نمط من التقفية الحرة يلزم به نفسه بما يتفق والتدفق الشعري والنفسي فالقافية في الشعر الجديد ببساطة نهاية موسيقية للسطر الشعري هي أنسب نهاية لهذا السطر من الناحية الإيقاعية ومن هنا كانت صعوبة القافية في الشعر الجديد وكانت قيمتها الفنية كذلك إذ أن القافية في القصيدة القديمة كانت تحتاج من الشاعر إلى حصيلة لغوية واسعة فكان في الغالب يحصل الشعراء على هذه القوافي قبل أن ينظموا الأبيات ذاتها. وكلنا نعرف مدى جناية هذا على التعبير الشعري الصادق الأصيل أما القافية في الشعر الجديد فهي " لا يبحث عنها في قائمة من الكلمات التي تنتهي نهاية واحدة وإنما هي كلمة من بين كل الكلمات التي تستدعي السياقات المعنوي والموسيقي للسطر الشعري، لأنها هي الكلمة الوحيدة التي تصنع لتلك السطر نهاية ترتاح النفس للوقوف عندها"[1].

ولعل السياب من ابرز رواد الشعر الحر في خلق القوافي المناسبة لجوه النفسي وأكثرهم حفاظا على إيقاع غني بما يخلقه من موسيقى خارجية وداخلية تنسجم مع ذوق المتلقي العربي وهذا ما سيبرز في القصيدة التي نحن بصدد دراستها، والقافية عموما تتكون من ستة حروف متفق عليها واهمها في دراستناهذه هي:

- الروي
- الوصل.
- الخروج.
- التأسيس.

[1]- عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط 2، 1981، ص 143.

1-الروي:

" هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ، ويلتزم في كل بيت منها في موضع واحد[1]" وتنسب إليه، فيقال لامية الشنفري وبائية مالك بن الريب، ونونية أحمد شوقي...و قد جعله بعضهم القافية نف سها، ومنهم أبو العباس ثعلب، ومحمد بن المستنير قطرب.

و قد لاحظ محمد الهادي الطرابلسي أن الروي في الشعر العربي عامة يتميز بثلاث نزعات:

" الأولى: خروجه من أدنى الجهاز الصوتي، والثانية تخيره من الحروف الشائعة في آخر الكلمات العربية، والأخيرة: اتصافه بالوضوح السمعي."[2]

فالروي يعد من العناصر الأساسية في القافية وهو " حرف صامت يلتزمه الشاعر في آخر كل بيت من قصيدته"[3] أي أنه الروي يتكرر بتكرار القافية من أول بيت فيها حتى نهايتها.

ومثال ذلك في القصيدة: البلاء، العطاء، الظلام، الكرم، الغمام، وحرف (الروي متنوع)،متفاوت من سطر إلى آخر، متناوب بتناوب القافية.

و هذا ما يوضحه الجدول التالي الذي فيه إحصاء لحروف الروي في القصيدة.

الروي	العدد	الروي	العدد
الهمزة	28	القاف	
باء (ب)	27	(ق)	4

[1]- ابن منظور: لسان العرب، ص 369.

1. محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية دط ، 1981، ص 40 .
2

[3]- سميح عبدالله أبو مغلي: العروض والقوافي، دراسة البداية، ناشرون وموزعون، عمان، ط1، 2009، ص 56.

التاء (ت)	17	ال(ض)	4
الميم (م)	18	الكاف (ك)	02
الراء (ر)	79	الدال (د)	19
الحاء (ح)	12	الفاء (ف)	04
الهاء (ه)	10	الياء (ي)	21
العين (ع)	06	اللام ()	08
	المجموع	ل **183**	

من الجدول السابق الذي تم فيه إحصاء لحروف الروي في قصيدة سفر أيوب يتبين أن حرف الراء هو الأكثر شيوعا* وتكرارا (79 مرة)

حتى أنه يمكن تسمية القصيدة نسبة لهذا الروي قصيدة رائية، والحرف الأكثر شيوعا والذي يأتي بعد الراء هو حرف الهمزة (28 مرة) وردت فيها رويا وهي تقريبا نفس عدد ورود حروف الروي الباء (27 مرة).

أما الحروف التي لم ترد رويا فهي: الصاد، الشين، السين، الزاي، الذَال، خاء، الجيم، التاء، الألف، الظاء، العين، الواو.

و مرد غيابها إلى إلى قلة وقوعها في أواخر الكلمات، لهذا السبب ينذر تواترها في الشعر العربي عموما (سواء عموديا أم شعرا حرا).

و يفيد هذا الإحصاء أن الأصوات المستعملة رويا

هي من حيث المخرج: شفوية دلقية تخرج من طرف اللسان والشفة (الراء، الفاء، ميم، نون، لام، باء) فهي ستة حروف وجملتها 147 مرة تكررت.

و حرف الروي الذي مثل أكبر عدد هو الراء الذي هو حرف لثوي تكرر 79 مرة، يليه حرف الهمزة (الحنجري 28 مرة)، وبعده حرف الباء (27 مرة) حرف شفوي.

2- الوصل: وهو حرف المد الذي يأتي بعد الروي لإشباع حركته، كالألف والياء والهاء الساكنة والواو ومثل ذلك من قصيدة سفر أيوب.

مثال : فرعا، كانا، الأنا، موفورا، ياقاتها، وصل.

3- الردف: وهو حرف المدِّ الذي يقع قبل الروي مباشرة، ويكون ألف أو واوا، أو ياء ومثال ذلك من القصيدة:

بلاء موفورا

ردف روي ردف روي

4- الخروج: وهو إشباع الهاء في الوصل ألفا أو ياءًا أو واوًا

5- التأسيس: هو الألف الذي يقع بينها وبين حرف الروي ويكون حرف صحيح وهي ألف لازمة وهي في الأغلب تكون على وزن مفاعل.

مثل: هاتها

حرف التأسيس

* اشكال القافية في قصيدة بدر شاكر السياب

1- قافية موحدة بين السطر الأول والثالث :

لك الحمد مهما استطال البلاء

و مهما استبد الألم

لك الحمد إن الرزايا عطاء

و إن المصيبات بعض الكرم

2- قافية موحدة بين كل بيتين متتاليين

و أعطيتني أنت هذا السحر

فهل تشكر الأرض قطر المطر

و أبواق سيارة من بعيد

و آهات مرضي وام تعيد

أنماط القافية:

القافية في الشعر المعاصر تعرضت لاهتزاز كبير، وذلك بعد ثورة الحداثة في الشعر العربي، أخضعت لمقاييس، ومقاربات جديدة، تنسجم مع طبيعة هذه الثورة، وقوانينها، لذلك لم تستطع الاحتفاظ بشكلها التقليدي المتوحد الذي سارت عليه القصيدة العربية في عدة قرون، ونظرا لتأثيرات كثيرة سواء كانت داخلية أو خارجية، فقد تعددت أنماط القافية وذلك

بتعدد وتنوع مستويات أدائها وإدراجها، وبذلك نجد أنه قسمت هذه الأنماط استنادا إلى مجموعة من الاعتبارات والمعايير نجد منها:

1- بالنظر إلى عدد الحروف الواقعة بين ساكني القافية، حيث تتراوح ما بين الصفر والأربعة،إذ أنها لا تكاد تتجاوز ذلك.

2- بالنظر إلى حركة الروي: تنقسم إلى قسمين: قافية مقيدة، إذ كان حرف الروي ساكناوقافية أخرى مطلقة إذا كان حرف الروي متحركا.

1- قافية مقيدة: " وهي ما كانت ساكنة الروي وقد يكون فيها ردف سواء كانت مرادفة أو خالية من الردف "[1]

و المثال من قصيدة سفر أيوب نجد: المدى، الردى، ندى.

2- قافية مطلقة: " يكون فيها الروي متحركا بالكسر أو الضم أو الفتح أي بعد الروي يكون الوصل فيه إشباع"[2] مثل من القصيدة المقطع الرابع نجد، قرعا، موفورا، هتفا.

3- بالنظر إلى وجود حرف الروي من عدمه، والقافية بهذا المعيار ترتبط بخصوصيات الإيقاع في الشعر المعاصر على وجه الخصوصية لها عدة أنواع منها:

1- القافية السطرية أو المتتابعة: والتي تمخضت عن ثورة الشعر العربي الحديث حيث تحطم الشكل الشعري القائم على نظام الصدر والعجز وقد وجدت مصطلحات إجرائية بديلة تصلح لمواجهة تطورات وحداثة القصيدة وذلك على مستوى بنيتها التركيبية ومكوناتها ومن أهمها مصطلح " السطر الشعري " كبديل " للبيت الشعري " وتقوم هذه التقنية على أساس تكرار قافية موحدة في كل سطر شعري، قد تتعاقب تعاقبا لا انقطاع قيه ومثال ذلك من القصيدة

[1]- عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص 165.
[2]- المرجع نفسه، ص 165.

و أبواق سيارة من بعيد

و آهات مرضى، وأم تعيد

اساطير أبائها للوليد

و قد تتقطع بين الحين والآخر، وفيها يتوالى الروي على سطرين أو ثلاث أسطر، ثم ينتقل الشاعر إلى روي آخر، ليفعل معه مثل الروي الأول يتناوب فيه سطر إلى آخر ومثال ذلك القصيدة:

لك الحمد مهما استطال البلاء

و مهما استبد الألم

لك الحمد، إن الرزايا عطاء

و إن المصيبات بعض الكرم

ألم تعطني أنت هذا الظلام

و أعطيتني أنت هذا السّحر

فهل تشكر الأرض قطر المطر

و تغضب ا ن لم يجدها الغمام.

2- القافية المركبة:

وهي أنجع أنواع التقنية في الشعر المعاصر حيث يبدأ الشاعر بقافية ثم يتركها ليعود إليها ثم تظل تتردد هنا وهناك إلى أن يجعل منها خاتمة القصيدة، ووظيفتها فنية تتمثل في كونها تارة تستجيب لتوقع المتلقي، وتارة أخرى تخرق أفقي التوقع وبدلك فهي تحقق له المتعة

الفنيةوبما ان هده القافية تخضع لأشكال من التنوع في الاستخدام التقفوي، فإن هذا ما يسهل للشاعر مهمة اختيار قوافيه والملائمة بينهما ومثال ذلك من القصيدة.

لك الحمد مهما استطال البلاء

و مهما استبد الألم

لك الحمد، إن الرزايا عطاء

لك الحمد إن الرزايا ندى

و إن الجراح هدايا الحبيب

جميل هو الليل أصدء بوم

و أبواق سيارة من بعيد

لك الحمد يا راميا بالقدر

و يا كاتبا، بعد ذلك الشفاء

3- القافية المرسلة: وهي القافية التي تقوم وتنهض على أساس تحرر القصيدة من أي إلتزام يقضي باعتماد قافية خارجية من أي نوع كان، حيث يقوم الإطار الموسيقي للقصيدة على أساس نموذج من التقفية الداخلية التي تأتي عرضا، إن هذه المرحلة المتطورة من التقفية تكتسبُ أهميتها الخاصة من كونها لا تظهر في القصيدة بصورة منتظمة مهندسة قصدية إنما تظهر بوصفها منتجا داخليا يتمخض عن واقع القصيدة الدلالي والتشكيلي ومثال ذلك من القصيدة رغم أن هذا النوع من القافية لا يتوفر بكثرة في القصيدة التي نحن بصدد دراستها.

ذكرت يديك ترتجفان من فرق ومن برد

تتربه صحاري للفراق تسوطها الأنواء

ذكرت شحوب وجهك حين زمر بوق سيارة

ورعشة خافقي وأنين روحي يملأ الحارة

بالعضل المفتول والسواعد المجدولة

هرقل صارع الردى في غارة المحجّب

2- الإيقاع الداخلي:

هو حالة نفسية ذات أبعاد نفسية جمالية هذا يعني أنها تنشأ عن مزاوجة العالم الداخلي النفسي للمبدع وتماسه مع شرطه الموضوعي الخارجي وهذا يعني أن الإيقاع عملياته تنبثق من موسيقى الحدث نفسه وموسيقى اللحظة الشاعرة المتحمسة المتناغمة مع موسيقى العصر وروحه، وهذه الحالة النغمية تنشأ من تفاعل كافة عناصر ومكونات النص الشعري الأساسية والبنية الداخلية كالمحسنات البديعية والصور والسجع إضافة إلى اللغة والوعي إضافة إلى بعض العناصر الأخرى التي يعتبرها النقاد غير أساسية مثل الرمز، الأسطورة الفلكلور الشعبي، من هنا يتضح أنه لكل نص بنية إيقاعية خاصة به لذا فهي حالة تقع في إطار نسبي ليس مطلقا بل هي في حالة التحول والصيرورة وذلك حسب الحالة النفسية للمبدع وكيفية تفاعله مع الأشياء والموجودات والعالم الخارجي بكل ما فيه " كما أن هذا الإيقاع كذلك يتولد عن طريق التناغم المتكاملة ويأتي في محصلة تفاعل كافة عناصر البناء الشعري"[1] والإيقاع الداخلي يتشكل من مجموعة من العناصر أهمها الأصوات والتي تم التطرق إليها فيما سبق، بالإضافة إلى:

- التكرار.
- الطباق.
- الجناس.

[1]- فائز العراقي، القصيدة الحرة، مركز الإنماء الحضاري ، بيروت ، ط1، 2008، ص 30.

إن التكرار في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهكذا هو القانون الأول البسيط الذي نلمسه كامنا في كل تكرار يخطر على البال " فالتكرار يسلط الضوء علي نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه[1].

إن لغة التكرار ليست جديدة على الشعر، بل التكرار من أهم خصائص الشعر قديما وحديثا، وهو سمة لا تكاد تفارق عنصر* من عناصره، فأوزان الشعر وأنغامه قائمة على عنصر تكرار التفاعيل، والأبحر، وحتى الزحافات والعلل يلزم (البعض منها)** التكرار ويلازمه، والقافية تستتبع التكرار، وتتردد في نهاية الأبيات طيلة القصيدة وقد يعتبر*** انحراف أحد هذه الأجزاء عن صيغة التكرار، أو مفارقتها عيبا من عيوب القافية.

و بهذا يكون التكرار صفةملازمة لأهم مقومات الشعر: الوزن، القافية لكن الجديد في التكرار أن يشمل المفردات بهذا الشكل والوفرة التي نلاحظها في الشعر المعاصر بعد الحرب العالمية الثانية.لقد أصبح ظاهرة مميزة تستحق العناية والاهتمام، تستدعي الإسراع في محاولة إيجاد نوع من الضوابط لها حتى لا يتحول هذا الأسلوب وسيلة لهدم الشعر أو لغته بدلا من أن يكون قد أعاد رواد عنصر ثراء وغنى.[2]

و قدافاد رواد الشعر الحرّ إفادة إيحائية أتت من وعيهم لخصائص أصوات الكلمات وعيا لا يكاد يكون لا شعوريا لعمق دراستهم اللغوية، ورهف إحساسهم وإن انتشار ظاهرة التكرار، وشيوعها في شعر الرواد لم يكن كمجرد الولع بالصيغ الجديدة، ولا لمجرد التقليد الأعمى، وإنما اهتمام واتجاه الشعراء نحو هذا الشكل في الأداء وراءه دوافع

[1]- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مكتبة دار النهضة، بغداد ، دط، دت، ص 242.

*- هكدا وردت والصواب عنصرا.

**- هكذا وردت والصواب بعضها.

***- (يعتبر) خطأ شائع والصواب يُعد.

[2]- إيمان محمد أمين الكيلاني: دراسة أسلوبية لشعر بدر شاكر السياب، دار وائل، عمان، ط 1، 2008، ص 283.

فنية ترجع إلى مهام التكرار وتعدد صوره وقدرته على تفجير معاني فنية لها دلالات شعورية وأبعاد نفسية.

فالتكرار ظاهرة أسلوبية واسعة النطاق كثيرة التفريعات في شعر الرواد بعامة وفي شعر السياب بخاصة فهو يشمل

1-**تكرار الأصوات:** وذلك بتكرار مجموعة من حروف المدّ واللين حيث يساهم هذا التكرار في إيجاد نوع من النغم والإيقاع المؤثر عاطفيا في النفس من جرّاء ما تتركه هذه الحروف وتكرارها المتناسق من امتدادات نفسية موحية ، بالإضافة إلى تكرار بعض حروف العلة والحروف المضعفة وجرس بعض الألفاظ ومثالها من القصيدة كالتالي:

مثل: الكاف والواو في هذه الأبيات:

لك الحمد مهما استطال البلاء

لك الحمد، إن الرزايا عطاء

و غابات ليل السهاد، الغيوم

و يا كاتب، بعد دلك ، الشفاء

2- **تكرار مقاطع صوتية:** ويقصد به استخدام الألفاظ المضعفة محاكاة للطبيعة وتكرار هذه الألفاظ بين القصائد سمة شائعة في الشعر المعاصر، وفي الشعر الجديد اتخذت ظاهرة محاكاة الأصوات سمة خاصة حيث عدّت جزءا من محاكاة الواقع، وتصويره فدرج الشعراء على إيراد الأصوات الناجمة عن حركة الإنسان أو الآلة، وتفاعل الكائنات الطبيعية، والغالب في محاكاة هذه الأصوات التتالي والتتابع فلا يكتفي الشاعر بذكر نبرة واحدة بل لأن هذه الأصوات تصدر عن مصادرها متتابعة ومثال ذلك في القصيدة وهي كالتالي:

و أعطتني **أنت** هذا الظلام

و أعطتني **أنت** هذا السحر

و **إن** مسّت النار حرّ الجبين

و **إن** صاح أيوب كان النداء

2_ تكرار ألفاظ بعينها من أسماء وأفعال: إن تكرار هذه الألفاظ يعتمد بعامةعلي ما توحيه هـ الأسماء من قيم رمزية وإلا فالأسماء والأفعال الاعتيادية لا تحمل في تكرارها إلا قيما ترتفع إلى المستوى الفني لأنها تعتمد في هذه الحالة على محاكاة التجارب الذاتية الفردية ومثال من القصيدة :

تحجب وجه **السماء**

من خلل الثلج الدي تنثه **السماء**

يدعوك في الدّجن

يدعوك في ظلموت الموت أعباء

و قد يعتمد تكرار الأسماء على ما فيها من رهبة أو رغبة من خلال تجارب الإنسان استجابة مع هذه الأسماء أو النفور منها.

2-**تكرار الجمل:** ويأخذ أشكالا مختلفة، فقد يكون متتابعا.. والشاعر قد يكرر جملة في بداية كل مقطع من مقاطع قصيدته أو في نهايتها أو في بداية القصيدة ونهايتها وأحيانا في بداية ونهاية كل مقطع ومن تكرار الجمل الشائع في نهاية المقاطع ما يتخذ صيغة الاستفهام أو التعجب أو التحسر... وهذا النوع من التكرار إذا أجيد استخدامه بليغ التأثير لما يتركه من دهشة وما يثيره من مشاعر وفي القصيدة نجد :

أيها الثلجياحشرجات الدهور

أيها الثلج رحماك إني غريب

و أيضا:

فأبرقي وأرعدي وأرسلي المطر

فأبرق أرعد أرسل المطر

5- تكرار مقطع قصيدة: وهو أطول أنواع التكرار، حيث يشمل عددا من الأبيات والأسطر وهذا النوع من التكرار يحتاج إلى عناية بالغة، ودقة في تقدير طول المقطع الذي يكرر ونوعيته، ومدى ارتباطه بالقصيدة بشكل عام، واحتياج المعنى و" كثيرا ما يفضي إلى الملل فتكون نتائجه عكسية "[1]

و يكثر هذا النوع في اختتام القصائد بتكرار مطالعها، وهذا لتسهيل عملية إيجاد نهاية للقصيدة تكون ذات مغزى، عميق، مكثف وخاصة حينما يشعر الشاعر أن قصيدته متدفقة بشكل لا يستطيع إنهاءها إلا بتكرار مقطع من مقاطع القصيدة التي مرّت " لذلك كثيرا ما يرد مثل هذا التكرار مُبتذلا "[2]، ومثال ذلك من القصيدة:

البرد وهسهسة النار

و رماد المدفأة الرمل

تطويه قوافل أفكاري

أنا وحدي يأكلني الليل

البرد* وهسهسة النار

و رماد المدفأة الرمل

تطويه قوافل أفكاري

[1]ـ نقلا عن ايمان الكيلاني ، ص 296.
[2]ـ نقلا عن المرجع نفسه، ص 296.

أنا وحدي يأكلني الليل

6- تكرار النقط: إذ أن وجود الفواصل وتكرار النقط، وعلامات الترقيم، والتعجب تساعد الشاعر على توصيل ما يروم إيصاله إلى القارئ بدقة ليعوض ما تفقده القصيدة المكتوبة من التلوين الصوتي وملامح القسمات التي تصاحب القصيدة عند إلقائها، وأحيانا تساعد النقط والفراغات على الإيحاء أن في السياق معاني أخرى يمكن للقارئ أن يضيفهاأو يتخيلها ويستخدم الشاعر الفواصل والتنقيط ليوازن بين الجمل إيقاعيا ، وليوفر جواً من الاستراحات والسكون وما ينجم عنه من مزايا موحية كالنقطتين مثل في القصيد ة: بالعائدين:

و لكن أيوب أيّوب إن صاح صاح:

وإن صاح أيوب كان النداء:

7- تكرار الظاهرة: بحيث تتكرر ظاهرة ما في غير قصيدة من قصائد الشاعر- وهذا النوع من التكرار له أبعاد نفسية، حيث يتأثر الشاعر لحدث ما، أو تبهره لفظة أو عبارة فيرددها في أكثر من موقع، فمثلا: القصيدة كرر السياب استعماله لـ : (تموز) في قصائده الأخرى إضافة إلى استخدامه في قصيدة سفر أيوب هذه: "فقام تموز بجرح فاغرٍ مخصّب "

8- تكرار الصور: وهو أبلغ أنواع التكرار، وأكثرها تعقيدا، لما يحتاج إليه من جهد، وعناية ولا يعتمد هذا التكرار على التشابه في إيقاع أو نظم وحركات الألفاظ ففي قصيدة (سفر أيوب) تكررت صور عن الأمكنة التي تحرك فيهاوسكنتداكرته ولم تغب عنها ومنهاجيكور وشمسه الساطعة على مساحة القرية وذلك في قوله: يا رب أرجع على أيوب ما كانا.حيكور والشمس والأطفال راكضة بين النخيلات وقوله في سطر آخر: يا ليت أني لي الي وطني عودٌ لتلثمني بالشمس أجواء.

ونستنتج من دراسة التكرار في القصيدة أن الشاعر قد تمكن من أن يثري المعنى، ويقويه بواسطة توظيفه لهذه السمة الأسلوبيةوحسن ومعرفته استخدامها في موضعها.

2- الجناس:

هو ظاهرة صوتية ذات تأثير فعّال، وهو " أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منهما صاحبتها في تأليف حروفها"[1] أو هو " كل اتفاق أو تشابه في دوال الكلمات، وسواء اتفقت مدلولاتها أم اختلفت، وقد اتخذ المدلول مقياسا للتمييز بين الجناس والتكرار والترديد والتصدير"[2] أي أن تجد لفظين يتفقان في النطق ويختلفان في المعنى، فإذا اتفق الدّال واختلف المدلول عد غالبا جناسا وإذا نظرنا إلى تعريفه نجده قريب من الترصيع تعريفا ووظيفة، فقد توسع العرب كثيرا في دراسة الجناس وأولوه عناية كبيرة حتى صار موجة العصر عند بعض الشعراء وذلك نظرا لأهميته الكبيرة ودلالته الفعالة داخل النص الشعري ولكن قد يصبح الجناس صناعة هشة ومتصدعة إذا استخدمه الأديب أو الشاعر استخداما سلبيا وبهذا فإنه يخرج من الدائرة الجمالية له لأنه يعتبر كالمضاد الحيوي في كثرة جرعاته يفقد فعاليته لذلك لا بد من استخدام هذه الظاهرة استخدام خاص ضمن قوانين حتى يكون هناك تقدم نحو الإيجاب ونجد للجناس تعدد التسميات فهي التجنيس والمتجانس والتشابه في اللفظ واختلاف الدلالة كما سبق الذكر هما ركنا الجناس حيث ينطلق الجناس من مبدأ التماثل كما أننا نجده يظهر في مباحث اللسانيات تحت مصطلح polysemy وHomonym، حيث يرى علماء اللسانيات ومنهم zagusta بأن هذين المصطلحين صورتان لظاهرة لسانية واحدة وهي تعدد المعنى، أو المشترك اللفظي والبعض الآخر يسجل استقلالية بعضهماعن البعض الآخر فالجناس يقع في بيتين هما:

[1]- أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح، مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2، 1989، ص 416.
[2]- محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، ص 353.

1- الجناس التام: وهو الذي يحدث فيه توازن وتماثل في الشكل، والصورة الخارجية، يعتمد التكرار والإعادة فهو أن يتجانس أصول الدال، وأصول المدلول في أمور أربعة (الأصوات وتشكلها وعددها وترتيبها)، وقد استخدم هذا النوع استخداما هادفا راع فيه صاحب القصيدة الانسجام بينه وبين الدلالة فجاءت المعاني في الغالب على سجيته دون تكلف ومثال ذلك من القصيدة نجد:

و لكن أيوب إن صاح صاح، فالتوافق بين الكلمتين توافق وتماثل في الشكل وعدد الحروف وترتيبها .

لكن المعنى مختلف فصاح الأولى من الصياح والصراخ ، أما صاح الثانية بمعنى القول والدعاء.

2- الجناس الناقص: وهو الذي تتغير فيه صور الجناس التام في عناصره التشكيلية، وهو أيضا " أن يتفق اللفظان في عدد الحروف وترتيبها ويختلف في الحركات"[1]و الجناس الناقص لديه تسمية أخرى وهي الجناس المحرف ومثالنا عليه من قصيدة سفر أيوب:

داري، جداري الاختلاف في حرف آنا، كانا. أسمع، سمِعتُ يغور، دهور.

الطباق:

هو أحد المحسنات البديعية المعنوية ومسمياته في كتب النقد، البلاغة كثيرة منها الطباق والتطابق، والتضاد، والمطابقة.

لغة:

طابقه، مطابقة، وطباقا، الشيء إذاسا واه، وتطابق الشيئان بمعنى تساويا، والمطابقة الموافقة لقوله تعالى " ألم ترَوْ كيف خلق الله سبع سماوات طباقا" نوح16

[1]- بن عيسى باطاهر، البلاغة العربية، مقدمات وتطبيقا ت، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ليبيا، ط1، 2008، ص 319.

و قال الأصمعي " المطابقة أصلها وضع الرجل موضع اليد في مشي ذوات الأربع."[1]

2- اصطلاحا:

هو الجمع بين الشيء وضده في الكلام. ويسميه قدامة بالتكافئ ويقول بأن له دور في تجويد الشعر.

الطباق يضم

عناصر لونية أي أنه لا يرتكز على نوع واحد بل يتضمن في طياته مجموعة من الاحتمالات والأنواع منها:

1- الطباق الحقيقي:

وهو ما كان طرفاه بألفاظ حقيقية ويتضمن الطباق الإيجابي والطباق السلب أما طباق الإيجاب فمثاله من القصيدة هو

* الليل # الضحى (...فهي راعشة والليل مقرور، أمشي إلى جيكور ذات ضحى)

الموت # الحياة (رميت وجه الموت القمرة، أودع الحياة..)

الجنة # النار.

و الطباق السلب وهو ما لم يصرح في إظهار الضدّان إيجاباً، وسلبا مثل:

لا أمسّ (المدى أو أصيب الزمانا) # ضدّها حتى تمسّ (الضريح الحُطام).

2- الطباق المجازي: وهو ما كان طرفاه بألفاظ (المجاز) ويسمى (التكافؤ) وهذا التكافؤ يكون سواء في الحقيقة أو المجاز والمثال من قصيدة سفر أيوب غير موجود

3- الطباق الإيحائي : وهو ماصرح فيه بإظهار الضدين، أو هو ما لم يختلف (الضدان) إيجابا وسلبا والمثال من قصيدة سفر أيوب غير موجود ايضا .

[1]- ابن منظور: لسان العرب، ، ص 116.

الطباق الخفي: أو (الملحق بالطباق) وهو الجمع بين معنيين يتعلق أحدهما بما تقابل الآخر، فتعلق السببية أو اللزوم والمثال في القصيدة = القمر# الضحى.

فالضحى عكسها الليل، ولكن ذكرنا القمر لأنه جزء من الليل أي أنه لازم من لوازم الليل فالطباق خفي في هذه الحالة.

I.

II.

III. **المستوى الصرفي:**

تمهيد: النظام اللغوي هو مجموعة القواعد التي تضبط اللغة، من حيث أصواتها، وكلماتها وعباراتها، وبما أن اللغة هي " دعامة ثقافة الأمة، وعماد نهضتها وحضارتها، فلا بد من العناية بها، ومعرفة قواعدها لكي يتم التفاهم بين أبنائها.

و دراسة اللغة دراسة شاملة متكاملة، تكون بدراسة أنظمتها ومستوياتها"[1]، وأهم هذه المستويات المستوى الصرفي الذي يقوم على دراسة بنية المفردات ومكوناتها وما يطرأ عليها من تغيير وتبديل، من حيث اشتقاقها وتوليد ألفاظها، وتصريف الأفعال مع الضمائر ومن أبوابه المشتقات والمصادر.

1-تعريف الميزان الصرفي:

لغة: الصرف لغة هو التقليب والتغيير تقول: "صرفتُ فلان عن عزمه، ادا غيرت وجهته ورددته عما كان يقصد إليه، والمصدر: الصرف فإذا كثر ردك اياه عن وجهته فدلك تصريف، وتغيير ومنه تصريف الرياح، أي صرفها من جهة أخرى"[2].

و بهذا يمكن القول إن كلمة صرف تطلق في اللغة فيراد بها التحويل والتحول.واللانتقال

الصرف في الاصطلاح:

فهو العلم الذي يهدي إلى معرفة الأوضاع التي تأتي عليها الأبنية، معرفة أنفسها الثابتةكمانقل عن ابن جني، وما يطرأ عليها من تغيير في دواتها كما يعمل على وضع تصنيفات متنوعة لأشكال الأبنية وأحوالها المختلفة هذا المعنى جاء في تعريف الرضي

[1]- داود غطاشة الشوابكة، ومحمد الشمالي: العربية الواضحة دروس في مستويات العربية، دار الفكر، ، عمان، ط 02، 2010، ص 09.

[2]- ابن منظور: لسان العرب ، ص 301.

للصرف بقوله: " علم بأبنية الكلمة، وبما يكون لحروفها من أصالة، وزيادة، وحذف، وصحة وإعلال ، وإذغام، وإمالة، وربما يعرض لآخرها مما ليس بأعراب، ولا بناء من الوقف وغير ذلك.[1]

مصطلح الصرف جاء في كتب علم الصرف العربي بهذا المصطلح، تارة، وجاء بمصطلح تصريف تارة أخرى، والفرق بين اللفظين أن كلمة صرف كان يقصد بها الصرف بمعناه العلمي المتمثل في أبوابه، ومسائله أما كلمة "تصريف" فقد كان يقصد بها الصرف بمعناهاالعملي[2]، والمتمثل في تلك التمارين العلمية الذهنية، التي كان يصفها العلماء بقصد تعليم الطلبة، وأيضا ليلحق ما ليس من كلام العرب بكلام العرب اما موضوع علم الصرف هو الألفاظ العربية من حيث تلك الأحوال، كالصحة، الإعلال والأصالة ، الزيادة، ويختص بالأسماء المتمكنة والأفعال المتصرفة أي المشتقات اي الأفعال التي يشتق منها الماضي والحاضر، المستقبل ، ومن هذا العلم: علم الصرف جاء مصطلح الميزان الصرفي اللي هو لفظ يؤتى لبيان أحوال أبنية الكلمة في ثمانية أمور: الحركات والسكنات، الأصول، الزوائد، التقديم والتأخير، الحذف وعدمه.

و لما كان أكثر الكلمات العربية يتكون من ثلاثة حروف فإنهم جعلوا الميزان الصرفي مكونا من ثلاثة أصول هي: (ف ، ع، ل)، وجعلوا الفاء تقابل الحرف الأول الأصيل من الكلمة المراد وزنها ولذلك تسمى فاء الكلمة والعين تعادل الحرف الثاني الأصيل من الكلمة ويسمى عن الكلمة واللام تقابل الحرف الثالث الأصيل ويسمى لام الكلمة.

و كما ذكر سابقا فإن من ابواب الصرف المشتقات والصرف.

[1]- رضي الدين اللأ سترابادي : شرح شافية ابن الحاجب، تحقيق: محمد نورالحسن، محمد الزفزاف، محمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، ج01، 1982 م، ص 07.

[2]- خديجة الحديثي أبنية الصرف في كتاب سيبويه، مكتبة النهضة، بغداد، ط01، 1965، ص 23.

***المشتقات:**

لغة: "الاشتقاق من الشق وهو أخذ الشيء من الشيء، وأخذ شقه أي نصفه"[1] واشتقاق الكلام الأخذ فيه يمينا وشمالا، واشتقاق الحرف من الحرف أخذه منه، ويقال شقق الكلام إذا أخرجه أحسن مخرج.

اصطلاحا: هو أن يأخذ من لفظة ما كلمة أو أكثر من التناسب في المعنى بين اللفظة المشتقة وما أخذ منها مع الاختلاف في اللفظ مثل: ضرب التي يؤخذ منها ضارب مضروب، وكما له تعاريف أخرى متعددة لا تبتعد كثيرا عن المعنى اللغوي من بينها:

1-نزع لفظ من لفظ آخر بشرط مناسبته معنى، وتركيبا، ومغايرته في الصيغة.

2-أخذ كلمة من أخرى بتغييرما ، مع التناسب في المعنى.

والاشتقاق ميزة في اللغة العربية ، إذ أنها تتميز عن سائر اللغات بكونها لغة اشتقاقية تختلف به عن بعض اللغات الأجنبية الأخرى التي تعرف باللغات الالتصاقية كالإنجليزية التي يمكن تكوين المادة اللغوية فيها عن طريق إلصاق اللواحق في أول المادة اوفي اواخرها تشمل المشتقات في اللغة العربية سبعة أنواع هي: اسم الفاعل، صيغ المبالغة والصفة المشبهة، اسم المفعول، اسم التفضيل، اسما الزمان والمكان، اسم الآلة، وتفصيل ذلك كما يلي:

1-اسم الفاعل: وهو "اسم مصوغ للدلالة على الحدث،ومن وقع منه أو تعلق به"[2]على جهة الحدوث والطروء، وهو مشتق من مصدر الفعل المبني للمعلوم ويقصد بمن وقع منه إذا كان

[1]- ابن منظور: لسان العرب، ص 149.

[2]- عبد الحميد السيد: المعنى في علم الصرف: دار صفاء، - عمان، ط1 ، 9 200 ، ص 200.

الفاعل يقوم بالفعل إراديا، وأما تعلق به أي يدل على أن الفاعل يتلقى الفعل بغير إرادة ذاتية، وهو من الثلاثي يأتي على وزن فاعل، ومن الأمثلةفي القصيدة كاتب بائع.

1-**2-اسم المفعول:** "اسم مصوغ لما وقع عليه الفعل[1]نحو: معلوم ، مكتوب، وهو ما اشتق من مصدر مبني للمجهول وهو من الثلاثي على وزن مفعول"، يقول ابن مالك في ألفيته: " وفي اسم المفعول الثلاثي أطرد ** زنة مفعول كآت من قصد [2]وفي القصيدة موفور، مدفون، محمولا...

3-**الصفة المشتبهة باسم الفاعل:** اسم مصوغ للدلالة على معنى (المصدر)، وهو الحدث ومن يتصف به على جهة من الثبوت،" فهي الاسم المشتق من مصدر الفعل الثلاثي اللازم للدلالة على ثبوت صفة لصاحبها ثبوتا دائما مستمرا"[3]

ووجه تسمية الصرفيين لها (الصفة المشبهة)أنها تشاركت اسم الفاعل في أمرين أنها تدل على موصوف بالحدث على جهة الفاعلية، وتلك هي دلالة اسم الفاعل.

و أنها تتصرف مثله في الإفراد، والتثنية، والجمع، والتذكير والتأنيث، فكما يقال: ضارب وضاربة، وضاربان، يقال في الصفة المشبهة: فرح وفرحان وفرحون ومن القصيدة نجد: وار راعشة، حمراء، سمراء، صماء.

4-اسم االتفضيل: اسم مصوغ على وزن "أفعل" للدلالة على أن شيئين اشتركا في صفة فزاد أحدهما على الآخر، فيها نحو: زيد أفضل من عمر.

[1]- المرجع نفسه، ص 216.

[2]- أبو عبد الله جمال الدين محمد بن عبد المالك، ألفية مالك في النحو والصرف، جوهر الدراسة، القاهرة، ط01، 2007، ص 30

[3]- زين كامل الفويسكي: قواعد النحو والصرف، دار الوفاء ، الإسكندرية، د ط، 2002، ص 170.

فهذا اسم يدل على زيادة في صفة مشتركة، ويكون على وزن أفعل " يشترط فيه أن يكون فعل ثلاثيا تاما متصرف قابلا للتفاوت".[1]

مثل ما جاء في القصيدة: أقطع، أشد.

5-صيغ المبالغة: وهي أسماء أو أبنية تفيد التنصيص على التكثير أو المبالغة في حدث اسم الفاعل كما أو كيفا تصاغ من الثلاثي متعديا في الغالب والمشهور من أوزانها خمسة وهي فعالَ مفعال، فعول، فعيل، فعل.

6-اسما الزمان والمكان: هما اسمان مصوغان على وزن واحد، للدلالة على زمن وقوع الفعل أو مكانه، وهما يختلفان عن ظرفي الزمان والمكان حيث أن اسما الزمان والمكان يدلان على زمان أو مكان مجردَ بل هما للزمان أو المكان الحاصل فيه الحدث المأخوذ منه مادتهما، أما ظرف الزمان والمكان،يدلان على زمان أو مكان مجرد، وهما على معنى في ولذا فهما محلان للحدث، حدث عاملهما عكس اسم الزمان والمكان،فأنت إذا قلت هذا مجلس زيد، كان " مجلس" اسم مكان، وهو ليس مكانا محضا مثل أمام، وفوق ... وغيرهما من ظروف المكان، بل هو مكان جلوس فحسب، وإذا قلت وقفت أمام المسجد كان (أمام) مكانا محضا حلَ فيه الوقوف.

كما أن الاسمان دالان على المكان أو الزمان بصيغتهما للانهما مشتقان من الفعل بخلاف الظرفين، فهما دالان على المكان أو الزمان بذاتهما لأنهما جامدان، ليس لهما صيغة مطردة.

أما صوغهما، فيصاغان من الثلاثي على صيغتين مْفعلْ ومفعِل .

أما من غير الثلاثي فيصاغان على وزن اسم المفعول، أي على وزن المضارع ، بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة، وفتح ما قبل آخره.

[1]- ابراهيم أبو حمدة: القواعد المثيرة في النحو والصرف، مؤسسة الصفى، د ط، د ت، ص 11.

7-اسم الآلة: اسم مصوغ من الفعل أو المصدر للدلالة على الحدث وآليته، أو الحدث والأداة التي يقع بها، وصيغه، صيغ كثيرة منها القياسية، وغير القياسية مثل: مِفعال (مفتاح)، مِفعل (مقص، مشرط، مصعد، مشرط)، مفعلة (مطرقة، ملعقة، مطبعة)، فعَالة (ديانة، ثلاجة، غسالة، دراجة، طيارة،حصادة)، فِعال (سواك، حجاب)

فاعلة (سياقة، رافعة،كاسحة)، فاعول (ساطور، كانون، ماعون) أما الصيغ الغير قياسية فهي كثيرة، ولم تشتق من الفعل، فهي أسماء جامدة لا تنضبط تحت قاعدة معينة مثل: فأس،كأس، سيف، قدوم، شوكة، رمح، درع، سوط، حبل، ساعة، جبل، عصا.

ب/ المصدر:

لغة:المصدر في اللغة العربية موضع الصدور،(أصدره، فصدر أي رجعه فرجع والموضع: المصدر ويقال: "أصدر القوم عن المكان أي: رجعوا عنه وصدروا إلى المكان: أي صاروا إليه".[1]

اصطلاحا: لقد استعملت كلمة مصدر في المعنى الاصطلاحي النحوي مع أربع كلمات أخرى هي: الفعل، الحدث، والمعنى والحدثان.

قال الزمخشري: المصدر سمي بذلك لأن الفعل يصدر عنه، ويسميه سيبويه: الحدث والحدثان، وربما سماه الفعل"[2]

و قال ابن يعيش وإنما سمي مصدرا، لأن الأفعال صدرت عنه كمصدر إلا بل للمكان الذي ترده، ثم تصدر عنه، وذلك (حينما يحتج به أهل البصرة، في كون المصدر أصلا)، للفعل.

و قال الجرجاني في شرح إيضاح الفارسي"و تسمى المصادر، الأحداث، والحدثان وذلك

[1]- ابن منظور: لسان العرب ، ص 276.

[2]- الزمخشري: المقصر في علم العربية، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط1 ، 999 1، ص 31.

أنها تحدث مرة بعد أخرى ولا تكون ثابتة كـ: زيد وعمرو ويسميها المعاني أيضا،لأجل أنها ألفاظ لا تدل على أشخاص كـ: زيد وعمرو والرجل والفرس، ألا ترى أن الضرب والقتل والقيسام لا يدل شيئا منه على شخص، وإنما يدل على معنى.. "

و يسميها الفعل أيضا وهذا على مقتضى العادة، وهو أن الضرب فعل يفعل في الحقيقة إلا أن النحويين لا يسمونه فعلا، ليفصل بينه وبين الألفاظ المشتقة من المصادر لاختلاف الأزمنة، كـ: ضرب ويضرب، وقدم وتقدم،فالبصريون ذهبوا إلى أن المصدر مشتق من الفعل وقالوا: " لا يجوز ان يقال إن المصدر إنما سمي مصدرا لصدور الفعل عنه، كما قالوا للموضع الذي تصدر عنه الإبل مصدرا لصدورها عنه. بل سمي مصدرا لأنه صدر عن الفعل، كما قالوا (مركب فاره ، ومشروب عذب أي مركب فاره ، ومشروب عذب، والمرد به: المفعول لا الموضع.)،[1] والمصدر ينقسم إلى أقسام هي:

1-المصدر الميمي: وهو مصدر يدلعلى ما يدلعليه المصدر الصريح إلا أنه مبدوء بميم زائدة في أوله، ولهذا سمي بهذا الاسم.

صياغته من الفعل غير الثلاثي: يصاغ من الفعل غير الثلاثي على وزن الفعل المضارع مع قلب حرف المضارعة ميما مضمومة وفتح ما قبل الآخر مثل: أكرم – مُكرِمٌ ، أدخل- مُدخل ، ينتهي – مُنتهي.

2-المصدر الصناعي: هو مصدر يصاغ من الأسماء بزيادة ياء مشددة وتاء مربوطة على هذه الأسماء مثل: طريقية، أنانية، حديدية.

و الياء تسمى ياء النسبة التي تربط بين المنسوب والمنسوب إليه والتي هي تاء النقل التي تنقل من الوصفية إلى الاسمية، ليتمحض اللفظ للمعنى المصدري والفرق بين المصدر الصناعي وللاسم منسوب سياق الجملة.

[1]- عبد القاهرا لجرجاني: المقتصد في شرح الإيضاح، تحقيق كاظم بحر، المرجان، 1، ص 580- 581.

3-مصدر المرَة: هو مصدر يصاغ من الفعل الثلاثي وغير الثلاثي للدلالة على حدوث الفعل مرَة واحدة مثل ضرب ضربة، أكل أكلة.

مثل: جلس المتهم جلسة المتهيب.

4-مصدر الهيئة: هو مصدر مصاغ من الفعل الثلاثي اللازم للدلالة على هيئة حدوث الفعل، وياتي دائما على وزن فعل، مثل: جلس المتهم جلسة المتهيب.

5-اسم المصدر: هو ما ساوى المصدر في الدلالة على الحدث، ولم يساوه في اشتماله على جميع أحرف فعله، بل خلت هيئته من بعض أحرف فعله لفظا، وتقديرا من غير عوض مثل: توضأ ، وضوءاً " حذفت التاء ولم نقل توضؤا"" وتكلم كلاما.

و الجدول التالي فيه إحصاء لأنواع هذه المصادر كما جاءت في القصيدة .

مصدر صريح	مصدر ميمي	مصدر صناعي	مصدر المرة	مصدر الهيئة
عطاء	مُنتحر	زجاجية	لقُمة	ارتجاف
الكرم	مُنجي	استوائية	رقدة	هسهسة
الحمد	مُزمجر	جليدية	صكَة	
الصباح	مخضب		ألف مرة	
الجراح	محجب			
لهيب	مدوي			
قبلة				

النداء الشفاء				

حرو ف الزيادة:

معنى الزيادة لغة: الزيادة من مادة (زيد)، وقد جاء في لسان العرب: " استزدته أي طلبت منه الزيادة، خلاف النقصان، ومنها الزائد، والزوائد فهي قوائم الدابة وزوائد الأسد أنيابه وزئيره وصوته.[1]

اصطلاحا: " الزيادة أن يضاف إلى مادة الكلمة الأصلية حروف ليست منها تسقط في بعض تصريفها.[2]

و حروف الزيادة هي: الهمزة، التاء، الواو، الميم، السين، اللام، النون، الياء، الهاء، الألف وهي مجموعة في كلمة سألتمونيها.

الغرض من الزيادة: حد الصرفيون الغاية من الزيادة بالأمور التالية:

أ–الزيادة لمعنى: وهي أهم أنواع الزيادة، فمن العلم مثلا نشتق: عالم ومعلوم وعليم...

فتزيد الألف في الكلمة الأولى، لتؤذي معنى خاصا إلى جانب المعنى الذي يؤذيه (العلم) وهو الدلالة على الفاعل، وتزيد الميم، والواو، في الكلمة الثانية لتبين من وقع عليه العلم وتزيد الياء في الكلمة الثالثة، لتدل علي من يتصف بالعلم على جهة الثبوت.

[1]- ابن يعيش، شرح المفصل، عالم الكتب، بيروت،ج 6، د ط، د ت ، ص 131.
[2]- ابن منظور لسان العرب ، ص 113.

و هكذا نج د أن كل زيادة في المبنى تؤذي إلى زيادة في المعنى، ولا حاجة لكثرة الأمثلة.

ب–الزيادة للإلحاق: وتقتصر هذه الزيادة على أثر لفظي للكلمة، وسيأتي حديثه مفصلا بناء على أزيد منه ليعامل معاملته في التصريف، المراد بالجعل هنا أي التصبير، أي تصير البناء الأقل حروفا (و هو الملحق) مساويا للأكثر حروفا (وهو الملحق به) في عدد الحروف، والحركات والسكنات وذلك بأن يزاد حرف أو أكثر في الاسم أو في الفعل، حتى يصير بناؤه مطابقا لبناء آخر.

1–حروف الزيادة:

من المعلوم أن الزيادة نوعان:

أ– زيادة بتكرير حرف من أصول الكلمة: ومثالها من القصيدة:

إذا أ**ط**ل وجهه البغيض

عن رباح وتصفـر لي وجنتاها

و إن مست النار حرَ الجبين

تم**ج** من مغار قابيل على الدروب والشجر

ب– زيادة بغير التكرير: وهي حروف عشرة، هي: الألف ، الواو، الهمزة، التاء، النون السين، الهاء، اللام، وقد جمعها القدماء في قولهم " سألتمونيها " أو أمان وتسهيل أو هويت السمان ومثالها من القصيدة مثل:

استطال البلاء

فهل **است**وقف الخطوات؟

وان**ت**حاب المساكين في كل كهف يغور

ستنتف الرياح ريشه مع الغروب

د- نسبة الأفعال إلى الصفات:

أ- **مفهوم الفعل:** يختص الفعل في العربية من بين أقسام الكلم بالتعبير عن الحدث المقترن بزمان معين ، جاء في شرح المفصل: الفعل ما دل على اقتران حدث بزمان[1]، وعرف سيبويه الفعل بقوله: " وأما الفعل فأمثلة أخذت من لفظ أحداث الأسماء، وبنيت لما مضى ولما يكون ولم يقع، وما هو كائن ولم ينقطع، فأما بناء ما مضى فذهب وسمع ومكث وحمد، وأما بناء ما لم يقع فإنه قولك آمرا: اذهب واقتل واضرب، ومخبرا يقتل ويذهب ويضرب ويُقتل ويُضرب وكذلك بناء ما لم ينقطع وهو كائن إذا اخبرت[2].ر

و ما يفهم من كلام سيبويه أنه يخص صيغة الماضي (فعل) بالتعبيرعن الزمن الماضي، أما الحاضر والمستقبل فعما مشتركان يعبر عنهما بصيغة المضارع يفعل للحاضر والإخبار في المستقبل، وأنه يخص الأمر (افعل) بالتعبير عن المستقبل والأفعال عند النحات ثلاثة، كما أن الأزمنة ثلاثة ويعلل ابن يعيش ذلك بقوله:

[1]- ابن يعيش: شرح المفصل، تصحيح شيخة الأزهر، إدارة الطباعة المنبرية، مصر، د ط، (د ت)، ج07، ص 02.
[2]- سيبويه: الكتاب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ط 1، (د ت)، ص 12.

" لما كانت الأفعال ملازمة للزمان، والزمان من مقومات الأفعال توجد عند وجوده وتنعدم عند عدمه، انقسمت بأقسام الزمان، ولما كان الزمان ثلاثة: ماضي، حاضر، ومستقبل.... كانت الأفعال كذلك ماضي وحاضر، ومستقبل، فالماضي ما عدم بعد وجوده فيقع الإخبار في زمان بعد زمان وجوده... والمستقبل ما لم يكن له وجود بعد، بل يكون في زمان الإخبار عنه قبل زمان وجوده، وأما الحاضر فهو الذي يصل إليه المستقبل ويسري منه الماضي فيكون زمان الإخبار عنه هو زمان وجوده[1]، وجدير بالذكر أن النحاة قد اختلفوا في فعل الأمر، فهو عند البصريين قسيم للماضي والمضارع، أما عند الكوفيين، فهو ليس قسيما لهما، وإنما هو مقتطع المضارع المجزوم بلام الأمر المحذوفة لكثرة الاستعمال.

ومن المحدثين من أنكر فعل وعدًه أسلوبا، لخلوه من تلبس الفاعل بالفعل في زمن معين وكذا خلوه من الإسناد إلا للضمائر.

ب – مفهوم الصفة:

وقد تطرقنا لتعريفها لغة، واصطلاحا في صفات الأصوات ولكن تجدر الإشارة في هذا الموضع إلى أن الصفة نحويا تشمل اسم الفاعل، واسم المفعول، وأفعال التفضيل، والصفة المشبهة والصفة كما عرفها تمام حسان هي قسما قائما بذاته، بين أقسام الكلم، وميزها عن الاسم*[2].

ذلك أن أهم ما يميزها عن الاسم في معني قوله أنها تدل على الموصوف بالحدث، فلا تدل على الحدث وحده، كما يدل المصدر، ولا على اقتران الحدث، والزمن كما يدل الفعل، ولا على مطلق مسمى كما تدل الأسماء.

ج – نسبة الأفعال إلى الصفات:

[1] ابن يعيش شرح ا لمفصل، ص 35.

* أقسام الكلم عند تمام حسان سبعة (7) اسم، صفة، فعل، ضمير، ظرف، أداة، مصدر.

نسبة الأفعال إلى الصفات هي أداة، تمكن من تمييز النص الأدبي من غير الأدبي. وتسمى معادلة بوزيمانBuseman وهي فرض اقترحه العالم هذا، وطبقه على نصوص من الأدب الألماني في دراسة نشرت سنة 1925[1]، وكما ذكر سابقا، فالمعادلة تتلخص في كونها أداة تمكن من تمييز النص الأدبي من غير الأدبي، بتحديد مظهرين من مظاهر التعبير: التعبير بالحدث، والتعبير بالصفة.

وتطبق المعادلة بإحصاء عدد الكلمات المعبرة بالحدث، والكلمات المعبرة بالوصف، وقسمة الأولى على الثانية، وناتج القسمة يكون قيمة عددية تزيد وتنقص، تبعا للزيادة والنقص في عدد كلمات المجموعة الأولى (الحدث) على المجموعة الثانية (الوصف). وكلما زادت تلك القيمة كان طابع اللغة أقرب إلى الأسلوب الأدبي[2]، كما أن هذه المعادلة تستخدم كمؤشر لقياس مدى انفعالية، أو عقلانية اللغة المستخدمة في النصوص وقد برهنت الدراسات على صحة تلك المعادلة، إلا أنه لوحظ أن هناك صعوبة في تحديد انتماء بعض الكلمات إلى طائفة الحدث أو طائفة الوصف مما يؤثر على موضوعية المقياس، فعمل عالم النفس الألماني ف، نيو باورV. New bawer والباحثة اشيلتسمان أوف أنسيروك

A schtizman of insbruch. معادلة تقوم على تبسيط وتدقيق المعادلة، وذلك باستخدام عدد الأفعال بدلا من قضايا الحدث، وعدد الصفات بدلا من قضايا الوصف فأصبحت نسبة الفعل إلى الصفة $\frac{\text{عدد الأفعال}}{\text{عدد الصفات}}$ ، وقد اختصرها سعد مصلوح في الرموز: (ن، ف،ع)، حيث ن = نسبة، وف= فعل، وص (صفة)[3].

ومما ينبغي الإشارة إليه هو أن نسبة الفعل إلى الصفة تخضع إلى مجموعة من المؤثرات منها ما يرجع إلى الصياغة ومنها ما يرجع إلى المضمون.

[1] سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية احصائية، علم الكتب، ط3، 2002، ص 73.
[2] - المرجع نفسه، ص 74.
[3] - المرجع نفسه، ص76-77.

فمن بين مؤثرات المضمون مثلا: العمر، والجنس.

ومن مؤثرات الصياغة: نوع الكلام، طبيعة اللغة، فن القول.

ويتضح هذا بالجدول التالي:

مؤثرات الصياغة		المؤشر	مؤثرات المضمون		المؤشر
نوع الكلام	منطوق	+	العمر	الطفولة	+
	مكتوب	_		الشباب	+
طبيعة اللغة	فصحى	+		الكهولة	_
	لهجة	_			
فن القول	شعر غنائي	+	الجنس	الرجال	_
	شعر موضوعي	_		النساء	+

ويمكن أن تجتمع في النص الواحد مؤثرات من نوع واحد، فتعمل في اتجاه واحد إما نحو الارتفاع، وإما نحو الانخفاض، كما أنه قد يكون النص مشتملا على مؤثرات تعمل في اتجاهات متعارضة، وتكون النتيجة إما أن يضعف بعضها الآخر، أو أن يلغي أحدهما الآخر، فيؤدي إلى تجسيد دلالة (ن، ف ، ص) نسبة الفعل إلى الصفة.

إضافة إلى الغموض الذي يشوب مصطلحي الفعل والصفة في الصرف العربي شكل عقبة اعترض سبيل تطبيق هذه المعادلة في أي نص من نصوص اللغة العربية إذ أن هناك من الأفعال ما لا يتضمن دلالة واضحة على الحدث كالأفعال الناقصة، وأفعال المقاربة والشروع، وأفعال المدح والذم وغيرها كما أن هناك مصادر وجملا تؤدي وظيفة الوصف، لذا كان لابد– قبل تطبيق المعادلة – من تدقيق المقياس.

وقد اقترح "سعد مصلوح" مقياسا للأفعال والصفات في اللغة العربية، وطبقه في كتابه: "الأسلوب دراسة لغوية إحصائية" ويتضح مقياسه أنه حدد ما يدخل تحت مصطلح الفعل (كل الأفعال المتضمنة حدثا مقترنا بزمن معين...) وكما حدد ما لا يدخل في دراسة الفعل (كان وأخواتها، الأفعال الجامدة...).

كما حدد ما يدخل تحت مصطلح الصفة (اسم الفاعل، اسم المفعول...) وما لا يدخل في إطارها. ويمكن توضيح هذا المقياس في الجدول التالي:[1]

النوع	ما يدخل في الدراسة	ما لا يدخل في الدراسة
الفعل	– كل الأفعال المتضمنة حدثا مقترنا بزمن معين – أسماء الأفعال*	– كان وأخواتها – الأفعال الجامدة – أفعال المقاربة والشروع
الصفة	اسم الفاعل – اسم المفعول – الصفة المشبهة – صيغ المبالغة – أسماء التفضيل. – الاسم الموصول بعد المعرفة . – الاسم المنسوب.	– الجملة الواقعة وصفا (نعت، حال). – شبه الجملة الواقعة وصفا.

وبفضل هذا المقياس الذي وضعه سعد مصلوح أصبح في الإمكان تطبيق معادلة بوزيمان في اللغة العربية لتمييز النص الأدبي من الغير أدبي أي تمييز الأسلوب الأدبي من الغير أدبي من خلال قسمة عدد الكلمات المعبرة بالحدث أي الأفعال على الكلمات المعبرة

[1]- ينظر: سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص80.

بالوصف أي الصفات وذلك اعتمادا على إحصاء الأفعال والصفات ومن أجل ذلك ولتطبيق هذه المعادلة على قصيدة السياب (سفر ايوب) لابد أولا من:

1- إحصاء جدول للأفعال في القصيدة.

2- إحصاء جدول للصفات.

3- تطبيق المعادلة.

1- جدول إحصاء الأفعال في القصيدة

الفعل	الصيغة (مفصولة عن السياق)	الزمن النحوي (السياقي)	الفعل	الصيغة	الزمن النحوي
استطال	الماضي	المستقبل	أسمع	المضارع	المستقبل
استبد	الماضي	المستقبل	سمعت	الماضي	المستقبل
تعطني	المضارع	الماضي	ارتعشت	المضارع	المضارع
أعطيتني	الماضي	الماضي	اختلس	الماضي	المستقبل
تشكر	المضارع	المستقبل		المضارع	الماضي
تغضب	المضارع	المستقبل	غاب	الماضي	الماضي
تمزق	الماضي	المستقبل	وقفت	الماضي	الماضي
يهدأ	المضارع	المضارع	تلوحين	المضارع	الماضي
يمسح	المضارع	المضارع	تقبلين	المضارع	المستقبل

صاح	الماضي	المضارع	تشد	المضارع	المضارع
أضم	المضارع	المستقبل	تمزق	المضارع	المضارع
أشد	المضارع	المستقبل	يدندن	المضارع	المضارع
أهتف	المضارع	المستقبل	صارعت	الماضي	المضارع
انظروا	الأمر	المستقبل	تشل	المضارع	المستقبل
احسدوني	الأمر	المستقبل	صارعت	الماضي	المضارع
مشت	المضارع	الماضي	أشعر	المضارع	المضارع
توهمتها	الماضي	الماضي	ضعت	المضارع	المضارع
أرعى	المضارع	الماضي	تمضغ	المضارع	المضارع
تغيب	المضارع	المستقبل	تستوقف	المضارع	المستقبل
يلمس	المضارع	المستقبل	خذ	الأمر	المضارع
تعيد	المضارع	المضارع	أعني	الأمر	المستقبل
تحجب	المضارع	المضارع	اطرد	الأمر	المضارع
تجلوه	المضارع	المستقبل	لقيت	المضارع	الماضي
صاح	المضارع	المستقبل	تشدو	المضارع	المضارع
تنثه	المضارع	المستقبل	أأصرخ	المضارع	المستقبل
ألمح	المضارع	المستقبل	صرخت	المضارع	المستقبل
يغيب	المضارع	المستقبل	تمر	المضارع	الماضي

تشعان	المضارع	المستقبل	أعيا	مضارع	المضارع
تنطق	المضارع	المستقبل	يدعوك	مضارع	المضارع
تمج	المضارع	المستقبل	ناد	ماضي	المضارع

الفعل	**الصيغة (منفصلة عن السياق)**	**الزمن النحوي (السياقي)**	**الفعل**	**الصيغة (منفصلة عن السياق)**	**الزمن النحوي (السياقي)**
ستنتف	الماضي	الماضي	ابرقي	الأمر	المستقبل
ينحدر	المضارع	المضارع	ارعدي	الأمر	المستقبل
اعترض	المضارع	المضارع	اغرقي	الأمر	المستقبل
سيأتي	المضارع	المستقبل	احرقي	الأمر	المستقبل
يذكر	المضارع	المستقبل	سترجحي	المضارع	المستقبل
سأشفى	المضارع	المستقبل	تقطف	المضارع	المستقبل
سأنسى	المضارع	المستقبل	تيأسي	المضارع	المستقبل
أمشي	المضارع	المستقبل	قبلني	الأمر	المستقبل
نام	الماضي	الماضي	حدقي	الأمر	المستقبل
كن	الأمر	المستقبل	دحرجت	الماضي	المستقبل

قنع	الأمر	المستقبل	يطل	المضارع	المضارع
تعلك	المضارع	المضارع	تدحرج	الماضي	الماضي
أمد	المضارع	المضارع	يطفر	المضارع	المستقبل
أهدم	المضارع	المستقبل	يصرخ	المضارع	المستقبل
يطوي	المضارع	الماضي	أركض	المضارع	المستقبل
انفض	الماضي	المستقبل	تطير	المضارع	المستقبل
يسلك	المضارع	المستقبل	جاع	الماضي	المستقبل
يتمهل	المضارع	المستقبل	أتوج	المضارع	المستقبل
تصدق	المضارع	المستقبل	تحرك	الأمر	المضارع
ستهوي	المضارع	المستقبل	يحب	المضارع	المستقبل
تصفر	المضارع	المستقبل	يتلامح	المضارع	المستقبل
تركض	المضارع	المستقبل	يعريها	المضارع	المستقبل
تشد	المضارع	المستقبل	يدريها	المضارع	المستقبل
تطويه	المضارع	المستقبل	انهمري	الأمر	المضارع
تمس	المضارع	المستقبل	يأكل	المضارع	المستقبل
رميت	المضارع	الماضي	سأملأ	المضارع	المستقبل
أطل	الماضي	المستقبل	ذكرتك	الماضي	المضارع
أودع	المضارع	المضارع	رأيت	الماضي	المضارع

ستنتف	المضارع	المستقبل	أحلم	المضارع	المضارع
أمطرت	الماضي	المضارع	غابت	الماضي	المضارع
سينطوي	المضارع	المستقبل	ذكرت	//	//
انخطف	الماضي	المضارع	صارع	//	//
أحرك	المضارع	المضارع	قام	//	//
مات	الماضي	المضارع	يصك	//	//
امتد	الماضي	المستقبل			
رمى	الماضي	المستقبل			
يؤوب	مضارع	مستقبل			
تراقص	ماضي	مضارع			
يطلع	مضارع	مستقبل			

ومن هذا الجدول نخلص إلى النتائج التالية:

توظيف الفعل حسب الصيغ			توظيف الفعل حسب الزمن النحوي		
الصيغة الزمن مفصول عن السياق	**العدد**	**النسبة**	**الزمن النحوي السياقي**	**العدد**	**النسبة**

الماضي	36	%24.82	الماضي	21	%14.58
المضارع	92	%63.44	المضارع	42	%29.16
الأمر	17	%11.72	المستقبل	81	%56.25
المجموع	135	%99.98	المجموع	144	%99.99

إنه من خلال تلخيص الجدول أعلاه تظهر بوضوح سيطرة المستقبل على الماضي والحاضر في توظيف الزمن النحوي أو السياقي(81 مرة) بنسبة 56.25% على الرغم من أن الشاعر مشرف على الموت، يحتضر، ويتألم جراء مرضه.فتفسير توظيفه للمستقبل: هو الأمل الضئيل المتشبث به في الشفاء، والعودة للحياة، والذي يستمده من ذكرياته في بلده جيكور مع أهله (زوجه وابنه غيلان)، وأيضا من رضاه وقناعته أن مرضه إبتلاء من الله ابتلاه به كما ابتلى به عبده (أيوب) وشفاه في يوم من الأيام، ولهذا فهو متيّقن أنه ما عليه إلا الصبر، واستشراف مستقبله مع عائلته بعد عودة الصحة والعافية له.

هذا ما جعله يتمسك بالحياة، ويستشرف المستقبل.

كما أن التمسك بالحياة هي سمة الإنسان، المحب المتعلق بالحياة حتى في آخر لحظاته.

و يأتي بعدز من المستقبل الحاضر المضارع يتكرر (42 مرة) بنسبة 29.6% وهي نسبة معتبرة وتفسيرها أن الشاعر في وضعية وصف وسرد لحالة الداء وما يعانيه معه من ألم في زمن نظم القصيدة.

إحصاء الصفات في القصيدة:

الصفة	نوعها	الصفة	نوعها	الصفة	نوعها
طوال	نعت	الباشق	صيغة مبالغة	هزيلة	صفة مشبهة
وار	صفة مشبهة	سمراء	صفة مشبهة	سكرى	صفة مشبهة
راعشة	صفة مشبهة	صماء	صفة مشبهة	مشاءة	صيغة مبالغة
حمراء	صفة مشبهة	حواء	صفة مشبهة	سوداء	صفة مشبهة
مركب	اسم مفعول	بحار	صيغة مبالغة	ضحام	مبالغة
منجرة	اسم مفعول	محمولا	اسم المفعول	كاتب	اسم فاعل
ثكلى	صفة مشبهة	مدفون	اسم المفعول	السهاد	صيغة مبالغة
مفتول	اسم مفعول	موفور	اسم المفعول	أفظع	اسم تفضيل
جانبية	اسم منسوب	أشد	اسم تفضيل	مجبولة	نعت
الأنانية	اسم منسوب	زجاجية	اسم المنسوب	مقبولة	نعت
راكضة	نعت	استوائية	اسم منسوب	هباءا	نعت
				المدوي	نعت

ومن الجدول نستخلص أن توظيف صيغ الصفات، ودلالتها كان على النحو الآتي:

استعمال صيغ الصفات		
الصفة	العدد	النسبة

اسم الفاعل	01	%3.12
صفة مشبهة	10	%31.25
صيغة مبالغة	05	%15.62
اسم منسوب	04	%12.5
اسم مفعول	06	%08.75
نعت	06	%18.75
المجموع	32	%99.99

عدد الصفات: 32 صفة

ويلاحظ من الجدول أن السياق قد خفض من دلالة الصفات على اسم الفاعل واسم المفعول وزاد من دلالتها على كل من صيغة مبالغة والصفة المشبهة

ومن خلال إحصائنا للأفعال والصفات في قصيدة " سفرأيوب " يمكننا حساب نسبة الأفعال إلى الصفات في القصيدة بتطبيق معادلة "بوزيمان" والتي تكون بتقسيم عدد الأفعال على عدد الصفات

فتكون نسبة الأفعال إلى الصفات = $\frac{\text{نسبة الأفعال}}{\text{نسبة الصفات}}$

أي = $\frac{135}{32}$ = 4.21

ولكن إذا استندنا إلى مؤثرات الصياغة ومؤثرات المضمون سالفة الذكر، فإن المتوقع أن تكون نسبة الصفات أعلى من نسبة الأفعال من منطلقات أن:

		مؤشر نسبة الأفعال
نوع الكلام	منطوق	+
طبيعة اللغة	فصحى	–
فن القول	شعر غنائي	+
الجنس	رجل	–
العمر	كهولة	–

لكن العكس هو الذي حدث، وهذا ما يبين السمة الانفعالية في النص، من حيث طغيان مشاعر الحزن، والأسى، والشوق، والحنين، والتأسف، والجزع من الموت، والمرض. كل تلك المشاعر أدت إلى ارتفاع نسبة الأفعال إلى الصفات.

و – حضور ضمير المتكلم:

تعّد دراسة السمة الأسلوبية، في ضمير المتكلم دراسة مهمة في أي دراسة أسلوبية لقصيدة شعرية، خاصة إذا كان محور القصيدة تجربة ذاتية يعيشها صاحب القصيدة وهو الحال عينه في القصيدة التي بصدد دراستها.

– قصيدة " سفر أيوب"، حيث أن الشاعر هو محور الكلام في هذه القصيدة إذ أنه يتحدث عن ذاته وهو مريض، فذاته تحتضر عاجزة عن الحراك.

والهدف من دراسة السمة الأسلوبية في ضمير المتكلم هو الوصول إلى مدى فاعلية الذات الشاعرة في القصيدة من عدمها، وذلك بإحصاء الضمائر التي تعود على المتكلم الشاعر في القصيدة، وتحديد مواضع ضمير المتكلم في القصيدة وذلك أيضا لتبيين وظائفها النحوية (مضاف إليه، مفعول به، مجرور بحرف، فاعل، مبتدأ، نائب فاعل...)، فمن خلال ما يشغله ضمير المتكلم من وظائف نحوية يمكن الوصول إلى نتيجة وخلاصة تقضي بفاعلية ذات المشاعر في القصيدة من عدمها.

ولهذا فإنه يجب أولا إحصاء ضمائر المتكلم، الشاعر ومواضعها.

ثانيا: تبيين وظيفتها النحوية ونسبة هذه الوظائف

1-إحصاء ضمير المتكلم في القصيدة:

الكلمات	الوظيفة النحوية	الكلمات	الوظيفة النحوية	الكلمات	الوظيفة النحوية	الكلمات	الوظيفة النحوية
تعطني	مفعول به	أخي	مضاف إليه	عفت	فاعل	خيالي	مضاف إليه

أعطيتني	مفعول به	بيدي	مضاف إليه	تركت	فاعل	عاطفتي	مضاف إليه
جنبي	مضاف إليه	أعني	مفعول به	جداري	مضاف إليه	وحدي	مضاف إليه
خافقي	مضاف إليه	عني	مجرور بحرف	بيتي	مضاف إليه	داري	مضاف إليه
أنشد(أنا)	فاعل	أدعو(هـ)	فاعل	أمد	فاعل	بقيت	فاعل
احسدوني	مفعول به	فارقت	فاعل	أهدم(انا)	فاعل	رجوعي	مضاف إليه
حبيبي	مضاف إليه	داري	مضاف إليه	أمس	فاعل	قبليني	مفعول به
بعيني	مضاف إليه	داري	مضاف إليه	أصيب	فاعل	حدقي	مفعول به
داري	مضاف إليه	لقيت(أنا)	فاعل	لي	مجرور بحرف	يسقيني	مفعول به
ألمح(أنا)	فاعل	أصرخ	فاعل	قبري	مضاف إليه	انهمري	مفعول به

ارتعشت	فاعل	أني	مبتدأ	رميت	فاعل	ذكرت	فاعل
فمي	مضاف إليه	لي	مجرور بحرف	جسمي	مضاف إليه	رأيت	فاعل
خافقي	مضاف إليه	أحبائي	مضاف إليه	سيفي	مضاف إليه	كنت(أنا)	مبتدأ
دمي	مضاف إليه	صرخت (أنا)	فاعل	لأنني	مبتدأ	خدي	مضاف إليه
يدي	مضاف إليه	عني	مجرور بحرف	أودع	فاعل	خافقي	مضاف إليه
بيتي	مضاف إليه	داري	مضاف إليه	رجوعي	مضاف إليه	روحي	مضاف إليه
أطفالي	مضاف إليه	وطني	مضاف إليه	قبليني	مفعول به	تطيعني	مفعول به
قلبي	مضاف إليه	تلثمني	مفعول به	حدقي	مفعول به	ظهري	مضاف إليه
بطني	مضاف إليه	روحي	مضاف إليه	علي	مجرور بحرف	سللت	فاعل

نجومي	مضاف إليه	بدني	مضاف إليه	أضالعي	مضاف إليه	قصائدي	مضاف إليه
خطاي	مفعول به	ليتني	مبتدأ (اسم ليت)	يعروني	مفعول به		
صارعت	فاعل	بي	مجرور بحرف	في	مجرور بحرف		
أنني	مبتدأ	عندي	مضاف إليه	بطردي	مضاف إليه		
أضلعي	مضاف إليه	لست	فاعل	خيالي	مضاف إليه		
بي	مجرور بحرف	أعترض(أنا)	فاعل	يسقيني	مفعول به		
أستوقف	فاعل	قلبي	مضاف إليه	علي	مجرور بحرف		
أصرح	فاعل	وأنسى(أنا)	فاعل	أعصره	فاعل		
		أشفى	فاعل	رفضني	مضاف إليه		

		نظامي	مفعول به	دمي	مضاف إليه		
		أمشي	فاعل				
		صبيتي	مضاف إليه				

ومن خلال الجدول السابق يبدو لنا بوضوح الحضور القوي لضمير المتكلم، ولكن من أجل معرفة مدى فاعلية هذا الضمير المتكلم أي الذات المتكلمة، ومدى قيامها بالفعل – رغم أنها تحتضر – لابد من تبيين الوظائف النحوية لها، لضمير المتكلم.

والجدول أدناه يبين الوظائف النحوية التي شغلها ضمير المتكلم كالآتي:

الوظيفة النحوية	العدد	النسبة
مضاف إليه	48	44,85 %
مفعول به	16	14,95%
مجرور بحرف	9	8,41%
فاعل	29	27,10%
مبتدأ	5	4,67%
المجموع	107	99.98%

أن الشاعر – محور الكلام في القصيدة – لم يكن فاعلا كبيرا. فمجموع وظيفة الفاعل النحوية والمبتدأ التي شغلها ضمير المتكلم بلغت (4-3)، أي بنسبة 31.77% من مجموع الوظائف النحوية، فهما معا لم يبلغا نسبة المضاف إليه، كما أن ضمير المتكلم وقع مفعولا به أكثر منه مبتدأ، وهذا يؤكد أن الشاعر ليس فاعلا في القصيدة.

إذن فما توظيف ضمير المتكلم مضافا إليه بنسبة 44.85% إلا محاولة لتعويض العجز عن الفاعلية بإضافة الأشياء إلى نفسه.

I. المستوى التركيبي:

تمهيد:

المستوى التركيبي هو أحد أهم مستويات النظام اللغوي الذي به يُتمكن من دراسة هذا النظام اللغوي عموما، والنص الشعري خصوصا.

حيث أن هذا المستوى على مستواه يتم "تفجير هياكل الخطاب الشعري اللغوي وتقصي معانيه الطريفة الموحية"[1].

وهذا لأنه مستوى ضروري من أجل بحث واستخراج الخصائص المميزة لمؤلف أو شاعر معين من خلال دراسة تراكيب لغة (الجمل التعبيرية).

والأسلوبية التركيبية تعمل على" اختيار القيم التعبيرية للتراكيب ضمن ثلاثة مستويات: مكونات الجمل وبنية الجمل، والوحدات العليا التي تتألف من جمل بسيطة"[2].

أي أن هذا المستوى يهتم بدراسة الجمل الطويلة منها، والقصيرة، وأركان تركيبها من مبتدأ، وخبر، وفعل، وفاعل، ودراسة الأساليب الإنشائية والخبرية، ... وغيرها.

وقصيدة سفر أيوب لبدر شاكر السيّاب، اشتملت على مجموعة من التراكيب أهمها:

1- الجملة:

- **تعريفها:**وفي تعريف الجملة تجدر الإشارة إلى أن التعريف الاصطلاحي لها قد اختلف فيه بالنظر لعدة اعتبارات لاعتبار القدامى والمحدثين، باعتبار المعيار الذي

[1]-ينظر، نعوم شومسكي: البنى النحوية، ترجمة يؤيل يوسف عزيز، مراجعة مجيد المناشطة، منشورات عيون، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط02، 1983.

[2]- يوسف أبو العروس: الأسلوبية والتطبيق، ص 104.

أخذ به في تحديد مفهومها إما معيار التركيب أو معيار الإفادة، كما اختلف فيها بحسب التصنيفات (اسمية، فعلية، شرطية،...).

وقد حاولنا في دراستنا هذه أن نتطرق إلى بعض هذه الاختلافات وذكر بعضها، لنوضّح الرؤى، وبدأنا أولا بضبط مصطلح الجملة لغة واصطلاحا.

1- مفهوم الجملة:

- لغة:

الجملة لغة من مادة (جمل)حيث جاء في قاموس لسان العرب أنه أورد حديث مجاهد أنه قرأ حتى يلج (الجمل) بضم الجيم وتشديد الميم: قلس السفينة . وقال الأزهري: كأن الحبل الغليظ يسمى جمالةً لأنها قوًى كثيرة، جمعت فأجملت جُملة، ولعّل الجملة اشتقت من جملة الحبل.[1]

- اصطلاحا:

الجملة مصطلح متأخر في التراث العربي اللغوي إذ أن أول كتاب في النحو العربي " كتابسبويه" لم يذكرها بمفهومها النحوي.

إذ يعد أّول من استعمل مصطلح الجملة بمفهومه النحوي أبو العباس المبرد"ت 258 "ومعنى هذا المصطلح " الجملة" هي " الصورة اللفظية الصغرى للكلام المفيد في أية لغة من اللغات "[2] ومن ثم كانت موضوع الدرس النحوي بما يعتري تركيبها من

[1]- ابن منظور: لسان العرب، ط1، 2006، ص 336.

[2]- مهدي المخزومي (مهدي): في النحو العربي نقد وتوجيه، دار الرائد العربي، بيروت، ط01، 1986، ص 31.

عوارض في تأليفها، "وفق مقامات الاستعمال من نفي أو تأكيد، أو استفهام... وما يعرض لعناصرها من ذكر، وحذف أو تقديم وتأخير"[1]

2- أنواع الجمل:

لقد عرفت الجملة تقسيمات عدّة بحسب المبادئ التي ينطلق منها كل باحث، قديما وحديثا.

بحسب أيضا معايير التصنيف عند أعلام النحويين فبهذا فإنه قد تعددت أنواع الجملة كل وتصنيفه، ومعياره، ولكن الذي يهم في دراستنا هذه هي: الجملة الاسمية بنوعيها، والجملة الفعلية والجملة الإنشائية.

إن الجملة إذن كما ذكر سابقا قد اختلف في تعريفها، وفي تقسيماتها.

وتنقسم الجملة إلى ثلاثة أقسام: فعلية، واسمية، وشبه جملة.

أ- **الجملة الاسمية:**" وهي الجملة المصدّرة باسم[2]، وهي " تركيب إسنادي يتكون من مبتدأ تسند إليه كلمة أو أكثر، تعرف نحويا بالخبر الذي تتم به الفائدة، فيحسن السكون"[3].

والجملة الاسمية خالية من الزمن فهي تدّل على الزمن المجرّد من الحدث.

والجملة الاسمية لها عدة أشكال، فقد تكون جملة اسمية بسيطة، وقد تكون مركبة.

---

[1]- المرجع نفسه، ص 28.

[2]- ابن هشام الأنصاري: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق مازن المبارك، دار الفكر، بيروت، ط01، 2005، ص 357.

[3]- محمد خان: لغة القرآن الكريم، دراسة لسانية تطبيقية للجملة في صورة البقرة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط01، 2004، ص 76.

- **الجملة البسيطة:**وهي التي اكتفت بإسناد واحد في تركيبها (مبتدأ + خبر)، (فعل + فاعل).

مثال من قصيدة سفر أيوب:

أطفال أيوب ، ثلج د يجور، نواجد الفولاذ، تزفر الأرض، تبكي السماء.

مبتدأ خبر مبتدأ خبر مبتدأ خبر فعل فاعل فعل فاعل

- **الجملة الاسمية المركّبة:**هي التي تضمّنت عمليات اسنادية عديدة في مستوى سياق بناءها النحوي المفيد لعملية الإخبار[1].

غاباتليل السهّاد

مبتدأ خبر جملة

الثلجالذيتتُّه السماء

مبتدأ جملة صلة موصول (خبر) المسند

غيلان الذي غاب عن المطار.

ب:- الجملة الفعليةوهي التي تتألّف من الفعل، والفاعل أو الفعل الناقص اسمه، وخبره، فهي تركيب إسنادي صدره فعل تام، يسند إلى فاعل أو نائب فاعل إسنادا حقيقيا أو مجازيا[2]، والمراد بصدر الجملة، ما هو صدر في الأصل، ولا يهم ما تقّدم وحّقه التأخير،أوماتأخّروحقّه التقديم.

[1]- المرجع نفسه، ص 97.

[2]- المرجع السابق، ص 39.

ورأي الجمهور عموما أن الجملة الفعلية كل جملة تقدم فيها الفعل على فاعله. وتنقسم إلى:

- **جملة فعلية بسيطة:** والتي تتكون من فعل وفاعل فقط، مكتفية بهما ركني إسناد (فعل وفاعل، أو نائب الفاعل).

و قد وظفت الجملة الفعلية البسيطة في قصيدة سفر أيوب ...

تراقصالنّهر تلثمالمطر رقرقت دموع

فعل فاعل فعل فاعل فعل فاعل

المسند المسند إليه. (المسند) (المسند إليه).

جملة فعلية مركبة:وهي التي تتضمن عمليات اسنادية عديدة في مستوى سياق بنائها النحوي كأن يأتي المفعول به جملة موصولة مكونة من اسم موصول والفاعل ضمير.

زوجةتتمرّى المسند جاء جملة فعلية.

مبتدأ جملة فعلية .

ا حصاء الجمل في القصيدة:

الجملة الاسمية	الجملة الفعلية	شبه جملة	الجملة الاسمية	الجملة الفعلية	شبه جملة

لك الحمد	أعطيتني أنت	إلى الصدر	يا منجيا	أطرد	في الزحمة
إن الرزايا	تَغضُبُ	في خافقي	أطفال أيوب	فارقت	بالورى
هل تشكر	تُمزق جنبي	يعيني...	يارب	شدّو	على سفر
شهور طوال	أضم إلى	لوليد	جيكور	تهدر	بيدي
لكن أيوب	الصدر	من بعيد	والشمس	تُحمحم	على الضمة
هدي الجراح	أشُد جراحي	من خلل الثلج	زوجة تتمرى	يُراح	من أدعوه
هداياك مقبولة	توهمتها قبلة	من خلل	لعله رجعا	يربُ	على خريف
جميل هو السهد	يلمس شباك	الضباب	مشاءة	شفتها	من تمر
جميل هو الليل	تحجي به	بلا انتهاء	البرد	أصرخ	في
أبواق سيارة	تجلوه تحت	بالندى	والضجر	هاتوا	الأغصان
آهات مرضى	القمر	في سكون	وغربة	صرخت	من الفولاذ
أساطير آبائها	ألمح عينيك	في الشتاء	بمود لتلثمني	يجيب	من المطر
غايات ليل	تقطران	من خلل	مائها الدم	تمر	إلى المقابر
السهاد	تنطف	الدخان	و المال	أعني	بهن
شعاع كوكب	تمج	من مغار	هيهات	يدعوك	من حبي
كأن أهدابها	أسمع غيلان	على الدروب	ثلج ديجور	نادى الفؤاد	في شوارع
كأنها التائه	سمعت	من النجيع	إني سأشفى	ارحمه	لندن
كأنها الطائر	ارتعشت	من الظلام	قلبي	مزق	في ظلموت

وجه غيلان	رقرقت	من نومه	نازلا	أعدني	إلى داري
أنت وقفت...	اختلس	في خرائب	أيها الثلج	ضاعوا	إلى وطني
عيون الجوع	تنُثه السماء	على ارتجاف	انتحاب	تيتسم	في دجى
نجومي	تشد المخالب	في القفار	المساكن	تعدوا	على أيوب
إن البرد	تمزق	عن المطار	إن لي منزلا	تنقسم	به القدم
لولا الداء	يدندن	في المدى	حبيني	ينحذر	في لندن
بعيدا عنك	أصرخ	في دمي	و العاصفير	سأشفى	في سواد
نواجد الفولاذ	صارعت	في يدي	و الزمان	نام فيها	بالشمس
أخي يا أنت	يشُل الخطايا	في جيكور	ربُ مل لي	الهواء	منها
إني سواك	يربطه	عن بيتي	فهو شيء	كن لهيبا	في الأعراق
لولا الداء	صارعت	على قلبي	ليت عصر	قنّع	بي من
أحلى ما لقيت	ضِعت	من وتر			في تربها
	أشعر	على بطني			من رقدة
					بها دود
					إلى جيكور
					من صحاري

					السماء من عصور جليدية من قبور في كل كهف في جبال السنين بلون الرجاء في بلادي من البرد في العراق في جدار في ركن بدون انتهاء إلى منزلي من رجوع
هنا لا طير	تمضغ	من ظهر		عفت داري	مع الروح

لا أزهار شموس استوائية لولا أنني	يمر خذ أعني	في دجى إلى دوامة القدر		تركت مرّ شهر تزفر الأ تبكي أمدّ أهدم أمسُّ يسعى و شمت يسلك الدرب يتمهلُ	عن رتاج

ومن بين الجمل أيضا التي وردت في القصيدة. شبه الجملة. ومثالها من القصيدة قول السيّاب: (في شوارع لندن، إلى جيكور، على خريف، في جبال السنين، من عصور جليدية، بدون انتهاء، إلى منزلي، بلون الرجاء، في بلادي، من الفولاذ).

و من خلال دراستنا للقصيدة نلاحظ ان الشاعر قد مزج بين هذه الأنواع الثلاثة، حسب الجدول التالي:

نوع الجملة	عدد تواترها
جملة اسمية	64
جملة فعلية	74
شبه الجملة	80

ومن خلال الجدول نلاحظ أن بدر شاكر السياب قد نوع الجمل في القصيدة وهذا ما جعلها لوحة فنية منوعة.

إذ يلاحظ أن هناك تفاوت بين أنواع الجمل الثلاث في حضورها في القصيدة فيلاحظ: أن شبه الجملة هي الأكثر حضورا في القصيدة، وتحتّل الصدارة ذلك لأن الإخبار بالاسم يقتضي الثبوت على نحو ما، بينما يقتضي الإخبار بالفعل التجديد والتغيّر.

- الجملة الإنشائية:

وهي الجملة التي لا يمكن وصف خبرها لا بالصدق ولا بالكذب إذ أنها تتميز بأن مضمونها لا يُصّح وصفها لا بالصدق ولا بالكذب لذاته"[1].

ويقسم علماء المعاني الإنشاء إلى طلبي، وغير طلبي.

- الجملة الإنشائية الطلبية:

وهي" ما تستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب"[1] ويشمل: جملة الأمر، النهي، الاستفهام، الترجّي، النداء، العرض والتخصيص".

[1]– السكاكي: مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، (د ط)، (د ت)، ص 242.

* **الأمر**: " وهو طلب القيام بالفعل على وجه الاستعلاء "[2] والمقصود بذلك أن الأمر هو طلب القيام بالفعل من الطرف الأعلى شأنا إلى الطرف الأدنى شأنا فهو طلب وقوع الفعل.

وفي القصيدة نجد قول الشاعر:

أعنّي خفّف الآلام عنّي واطرد الأحزان

– كن لهيبا على أوجه العابرين، قنّع الخوف فيها بلون الرجاء

– أعنّي أعدني إلى داري

– ألا فانظروا واحسدوني

* **النهي**:هو طلب الكّف عن الفعل على سبيل الاستعلاء، وليكون حقيقيا، لابد من أن يصدر من الأعلى إلى الأدنى.

وتوظيفه في القصيدة كان بنسبة قليلة ومثاله:

إيه إقبال لا تيأسي من رجوعي

حيث جاء على الصورة النحوية: أداة النهي + فعل + حرف جر + مجرور.

* **الاستفهام**: وهو طلب الفهم، والاستخبار عن الشيء الذي لم يتقدم لك العلم به، والاستفهام نوعان:

---

[1]– الخطيب القزويني: الايضاح في علوم البلاغة، تصحيح ومراجعة الشيخ بهيج عزاوي، دار إحياء العلوم، بيروت، ط01، 1988، ص130.

[2]– محمد عبد السلام هارون: الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط05، 2001، ص14.

– استفهام حقيقي وهو طلب الفهم عن شيء غير معروف من قبل، ينتظر إجابة من ورائه مثل: **أعندكزهرة حيّة؟**حيث أن الشاعر يسأل بائع الزهرة في المدينة عن زهرة طبيعية.

– استفهام غير حقيقي وهو الأكثر حضورا من الاستفهام الحقيقي في قول الشاعر:

1– الم تعطنيأنت هذا الظلام

وأعطيتني أنت هذا السّحر؟

2– فهل تشكر الأرض قطر المطر

وتغضب إن لم يجدها الغمام؟

3– علام مددت بيننا دنيا جليدية؟

4– أي سلاح؟ آه أي ساعد؟

لتأكل الموت؟ وأي ناصر مُساعد؟

* **النداء:**وهو" طلب المخاطب أو دعوته بحرف من حروف النداء"[1] ومعنى هذا أن النداء هو دعوة المخاطب للمخاطب بحرف من حروف النداء.

قال الشاعر:

– يا غيمة في أول الصباح

– يا غيمة ما أمطرت تذوب

– يا أغصان الليل انهمري ثمرا إذ يؤكل يزداد

[1]– نقلا عن محمد بن يحي: السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، إربد، عالم الكتب الحديث، 2010، ص 294.

- يا سرابا في خيال ليس يسقيني

- أخي يا أنت يا قابيل

- يا ربّ أيوب قد أعيابه الداء

- أيها الثلج يا حشر جات الدهور

* **التمنيِّ:**وهو" طلب حصول أمر محبوب مستحيل الوقوع، أو بعيده ،أو امتناع أمر مكروه"[1] ولفظ التمني يكون بـ: ليت.

وفي القصيدة نجد قول الشاعر: **يا ليت أنّي لي إلى وطني عود.**

حيث يتمّنى الشاعر الرجوع إلى وطنه جيكور الذي يعدّ أمرا تقريبا مستحيلا، بسبب مرضه الشديد، وإحساسه بقرب أجله.

وقوله أيضا:

- يا ليتني بي من في تُربها قُبِروا

فقد تمنى الشاعر أن يدفن في أرض جيكور ويموت بها ويقول أيضا:

ليت عصر النبوات لم يطوِ حلمه.

فالشاعر يتمنى لو أنّ معجزة ما تحدث له، فيشفى من مرضه، ويعود لوطنه الحبيب. أو أنه يكون عزيرا ثان ينهض من موته الطويل – مرضه– وينفض عنه التراب وينهض من سراديب الموت راجعا إلى أهله ووطنه.

* **الترجي:**هو تمني تحقق شيء ممكن الحدوث والتحقق في المستقبل وهو عكس التمني ومن القصيدة نجد قول الشاعر:

[1]– محمد عبد السلام هارون: الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص17.

وأغضيتُ نواظري الذليلة

لعلها تعتاد من دجاها

الأساليب الإنشائية الغير طلبية:

وهي" التي لا تستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب"[1].

وهذا النوع من الأساليب يضم أفعال التعجب، المدح، الذم، كم الخبرّية، وصيغ العقود...

وقد تمّثلت الأساليب الإنشائية الغير طلبية في قصيدة سفر أيوب في: كم الخبرية في قول الشاعر:

- **من رقدة الموت كم مصّ الدماء بها دود ومدّ بساط.**
- **فيغيب الدرب ولا يبدو كم منه على الساري بعد.**
- **يا ليل كم طال الدرب تعب الركب.**
- **كم أمدّ الدراع وأهدم سقف الضلوع.**

II. المستوى الدلالي:

يمثّل المستوى الدلالي في الدراسة الأسلوبية أحد أهم عناصر الدراسة الأدبية لأنه يكمّل عناصر الدراسة الأخرى (المستوى الصوتي، التركيبي الصرفي) في صناعة المعنى. وهو مطلب ضروري خاصة في الدراسة الأسلوبية بشكل خاص.

[1]- المرجع السابق ، ص17.

تعريف علم الدلالة:

لغة: احتوت المعاجم تعريفات لغوية لهذا المصطلح منها:

جاء في لسان العرب " دلّه على الشيء يدلُّه على الشيء يدّله دلاّ ودِلالةً فاندّل: سدّده إليه ، ودَلْلته، فاندّل، والدليل ما يستدّل به، والدّليل: الدّال، وقد دلّهُ على الطريق يدلُّه دلالة، و دِلاَلةً ، ودُلولَة ، والفتح أعلى و أشدُ[1]

و جاء في الصحاح الدليل: ما يستدّل به، و الدليل: الدّال، و قد دلّه على الطريق يدلّه دَلالَة و دِلالة و دلولة، والفتح أعلى[2]

ومن خلال هذه التعريفات اللّغوية نجد أن معنى الدلالة ينصبّ إمّا في معنى الهداية أو التوجيه، و الإبلاغ، وهي بهذا المعنى لا تخرج عن إبانة الشيء، وإيضاحه، و الإرشاد إلى معناه، وكذا التوضيح، والاستدلال و توحيد المقصود.

اصطلاحا: هو العلم الذي يتناول المعنى بالشرح، و التفسير و يهتم بمسائل الدلالة، وقضاياها، " و يدخل فيه كل رمز يؤدي معنى سواء كان الرمز لغويا أو غير لغوي (مثل الحركات، الإشارات، والأصوات غير اللغوية، و غيرها من الرموز التي تؤدي دلالة في التواصل الاحتمالي)[3].

و قد تبلور هذا المصطلح عند اللغوي الفرنسي ميشال ***بريال***"breal" بصيغة Sémantique و ذلك في أواخر القرن التاسع عشر 1983 ليعّبر عن فرع من علم اللغة العام هو " علم الدلالات".

---

[1]– ابن منظور: لسان العرب، ص 84.

[2]– اسماعيل بن حماد الجوهري:الصّحاح، تحقيق عبد الغفور، عطار، دار الملايين، بيروت، لبنان، ط4، 1990، ص 386.

[3]– محمود عثامنة: الدلالة اللفظية، مكتبة الأنجلو المصرية ،القاهرة ، ط 1، د ت، ص 4.

و من أهم نظريات البحث الدلالي الحقول الدلالية، والتي يمكن استخراجها من قصيدة سفر أيوب لبدر شاكر السياب حسب طغيانها في القصيدة و لكن أولا يجدر التطرق لمفهوم مختصر عن نظرية الحقول الدلالية.

* الحقول الدلالية:

الحقل الدلالي عبارة عن مجموعة من الكلمات أو المفردات، تترابط دلالتها حيث أن هذه الألفاظ تندرج تحت صنف أو لفظ عام يحتويها، و يدّل على معناها، و يوّضحها، وذلك لأن اللغة الواحدة تحتوي على عدد هائل من الكلمات و المفردات، و هذا التنوّع و الثراء راجع إلى وجود كلمة واحدة تندرج تحتها مجموعة من الكلمات مجموعة في مجال أو حقل واحد.

و قد أورد أولمان تعريف للحقل الدلالي بقوله: " هو قطاع من المادة اللغوية و يعّبر عنها مجال معلن من الخبرة"[1].

ويجدر الإشارة أيضا إلى أن جذور نظرية الحقول الدلالية تعود إلى علماء أمثال " همبولت" الذي يعّد الجدّ الروحي لهذه النظرية، أما الفضل في شيوع المصطلح فيعود إلى كل من هوسرل، و ديسوسير في أثناء اهتمامها بالكلمة، و علاقتها بالألفاظ الأخرى، لأ نّ قيمتها مرتبطة بهذه العلاقة"[2].

و قد تضمنت قصيدة " سفر أيوب" للسياب عّدة حقول قسمناها إلى:

- حقل االطبيعة:

[1]- أحمد مختار عمر: علم الدلالة، بيروت، ط 2، 1988، ص 79.

[2]- ينظر، هيفاء عبد الحميد كلنتن، نظرية الحقول الدلالية دراسة تطبيقية في المخصص لابن سيده، جامعة أم القرى، رسالة لنيل درجة الدكتواه، 2001، ص 27.

ويقصد به المجال الذي يشمل الألفاظ الدا لة على الأرض، و السماء، و النبات، و الأزهار و كل الموجودات في الطبيعة، والمحيط البيئي، و من هذه الألفاظ في القصيدة نجد: **الأرض** في:

فهل تشكر الأرض قطر **المطر**

و **المطر**

الشجر: تمُجُّ من مغار قابيل على الدروب و **الشجر**.

الأزهار: أعندك وردة حمراء سقتها **شموس** استوائية.

الشّمس

العصافير: والعصافير في ركن بيتي لهنّ اختصام.

السهوب: و أغرقي السهوب

الثمر: و أحرقي الثمر.

السنابل: سَترجحّن بعدك السنابل الثقال بالحبوب.

البِطاح: من سفرٍ يطول في البطاح . (البطاح: الصحراء الواسعة).

حيث شبه الشاعر نفسه كمسافر في أرض خالية، واسعة، مقفرة.

- **حقل الألفاظ الدالة على الحز ن و الألم:**

وهو من الحقول الغالبة في القصيدة و ذلك مقتضى حال الشاعر العليل الذي تمكنت منه مشاعر الأسى، و الحزن رغم محاولة صبره الطويل.

ومن الألفاظ الدالة عليه في القصيدة نجد:

الألم: مهما استطال البلاء، و مهما استبّد **الألم**.

الجراح: شهور طوال و هذي **الجراح**.

تمزق جنبي مثل المدى.

آهات: و**آهات** مرضى، و أمّ تُعيد.

مرضى

الدمع: و تقطران **الدمع** في سكون.

الخوف: دوارٌ منه تصطكُّ النواجد خوف بحّار.

- **حقل الوجدان:** و برز من خلال حنين الشاعر للماضي لأْهله.

مثل: الفؤاد، الابتسامة، الحنين، الوداع، أهواء

- **الفؤاد:** ناد **الفؤاد** بها فارحمه إن هتفا.

- **الابتسامة:** و زوجة تتمرّى و هي **تبتسم**.

- **أهواء:** أعندك زهرة مما يربّ القلب من حبّ و **أهواء**.

- **الحنين:**و في يدي دم إليك شدة**الحنين**.

- **الوداع:** فاختلس المسافر **الوداع** و انحدر.

-حقل الألفاظ الدالة على الجسد:

الجبين: لم يحوها خذ لغيلان و لا جبين.

الوجه: ووجه غيلان الذي غاب عن المطار.

إقبال إنّ في دمي لوجهك انتظار.

اليد: و في يدي دم إليك شدة الحنين.

العينين:ألمح عينيك تُشعّان بلا انتهاء.

الجيد: بأن الجيد و الساق.

- حقلالألفاظ الدالة على الّدين:

و هو الحقل الذي يشمل المصطلحات التي لها علاقة بالدين أو ذكرت في سياق ديني.

ربّ: يا رب أرجع على أيوب ما كان.

يارب أيوب أعيابه الداء.

قابيل: أخي أنت يا قابيل خذ بيدي على الغمّة.

أيوب: ولكن أيوب إن صاح صاح.

النبوات: ليت عصر النبّوات لم يطو حلمه.

المعجزات: وَشَتْ المعجزات الحواشي فكانت و كنا.

العازر: و يقصد به عُزيز.

في قوله: ليتني العازر انفض عنه الحمام.

جنان الخلد: بطردي من جنان الخلد أركض إثر حوّاء.

- حقل الألفاظ الدالة على الموت:

منتحر: ولو أنّي صرخت فمن يُجيب صُراخ منتحر.

الضريح: نحو قبري و تطويه حتّى تمُسّ الضريح الحطام.

سراديب: من سراديب للموت عبر الظلام.

الموت: رميت وجه الموت ألف مرّة.

قبليني على جبهة صكها**الموت** صكّاً أليماً.

القبر:وامتّد نحو القبر درب باب.

بالإضافة إلى هذه الحقول الأساسية هناك حقول دلالية ثانوية كحقل الزمن، و حقل المدينة.

و الجدول أسفله يُلخّص الحقول الدلالية في القصيدة:

حقل الطبيعة	حقل الجسد	حقل الدين	حقل الموت	حقل الحزن والألم	حقل الزمن	حقل المدينة	حقل الوجدان
الأرض المطر الشجر الأزهار الشمس العصافير السهوب الثمر	الجبين وجه اليد العينين الجيّد	ربّ النبوات قابيل آدم المعجزات العازر جنان الخلد	الضريح مُنتحر سَراديب الموت القبر	الألم الجراح آهات مرضى الدمع الخوف	الصباح الليل ساعة السّحَر يوم شهر عام	جيكور لندن وطن العراق داري السجون المستشفيات	الفؤاد أهواء الحنين الأهواء الوداع شوق تدكار

السنابل البِطاح							

– **العلاقات الدلالية:**لقد ذكرنا الحقل الدلالي سابقا مفهومه، و أهم الحقول الدلالية في القصيدة.

و تجدر الإشارة إلى أن الحقل الدلالي يحتوي على مجموعة من العلاقات القائمة بين كلمات متقاربة المعنى، ذلك لوجود عناصر أو ملامح دلالية مشتركة فيما بينها، و تتمّثل هذه العلاقات في:

أ– **الترادف:**هو إحدى العلاقات الدلالية يُعرّف عند النحويين بأنه " الكلمتان اللّتان تقبلان التبادل فيما بينهما، و ذلك في كل السياقات، والاستعمالات و ليس في تعبير، أو استعمال دون تعبير أو استعمال آخر"[1].

أي في كل كلمتين تستطيع احدهما تعويض الآخرى في المعنى.

– أو ما يعرف بتعّدد اللفظ الذي يدل على معنى واحد.

و في القصيدة وظف الشاعر هذه العلاقة الدلالية ومن المواضع التي وظّفت فيه مثلا: الكلمتين (الأم/الأحزان).

أعنّي خفف **الآلام** عنّي، و اطرد **الأحزان**.

و أيضا **(يصرخ/ يزفر)**

[1]– كلود جرمان، ريمون لوليون: علم الدلالة، ترجمة نور الخدى لوشن، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ط1، 1997، ص 61.

يُطلّ فيبصر التيار **يزفر** مثل تنين.

و **يصرخ** آدم المدفون فيّ رضيت بالعار.

و الشاعر أورد الألفاظ و ما يرادفها، و ذلك من أجل تأكيد المعنى، و إعطائه قُوّة و صلابة.

ب- التضّاد:و معناه اللفظتان المختلفتان في الكتابة و النطق، المتضادتان في المعنى، و يعرّف عند النحويين بأنه:" وجود كلمتان مختلفتان في النطق متضادتان في المعنى"[1]، وفي القصيدة نجد **(الموت/الحياة) (الظلماء/ النور)، (الليل/ الصباح).**

- **علاقة الاشتمال:** و تعرف أيضا بعلاقة الاشتمال أو التضمن

و هي علاقة تشبه علاقة الترادف، إلا أنّ التضّمن يكون من طرف واحد عكس الترادف فهو في كلا الطرفين.

ففي هذه العلاقة يكون مدلول الدّال عاما يشمل مدلولات جزئيةو مثالها في القصيدة: **النبات** : المدلول هنا عام و يشمل مدلولات جزئية **كالزهر** في قوله **أعندك زهرة حية،** و الورود في قوله: تتضمنه الورود، و **الشجر** في قوله:**ومزقي ذوائب الشجر ذوائب الشجر.**

- **علاقة الجزء بالكل:**و تعني وجود لفظ عام تندرج تحته مجموعة من الكلمات تُحيل إلى نفس معنى اللفظ الكلي، فهي علاقة تدّل على احتواء الكل بالجزء.

و في القصيدة تمثلت في حقل أعضاء الجسم، فالألفاظ (الجبين، الساق، الجيد، الذراع، العينين، النواجد....) كلمات تدل على أعضاء الجسم، حيث أنّ الجسم هنا

[1]- أحمد مختار عمر: علم الدلالة ، ص 191.

عام، و هذه الألفاظ هي أجزاء منه .ا ضافة الي اللالفاظ(المنزل\\الباب\\الركن\\الجدار) هي اجزاء من الكل المنزل

ومن هده العلاقات الدلالية نستنتج أنّ توظيف الشاعر لها يكشف عن قوة رصيده اللغوي، و ثراءه معجميا.

مضمون القصيدة

قصيدة سفر أيوب هي أحد القصائد الأخيرة و التي كتبها الشاعر العراقي الفدّ، و هو يترقّب الموت في كل يوم حيث كتبها في لندن في أثناء استشفائه بعيدا عن عائلته، و أصدقائه، و ذلك لتمكّن المرض من إحداث شلل في جسمه.

كتبها في مستشفى أمراض الجهاز العصبي بلندن في مستشفى سنت ماري بلندن و القصيدة تُعبّر عن مرحلة من مراحل حياة السيّاب هي مرحلة المرض.

تتكون من 10 مقاطع موزعة:

المقطع الأول:يبدأ الشاعر السياب قصيدته بعبارة دعاء و استعطاف، فصوت المبتلى المؤمن يتعالى في القصيدة، على الرغم من استشراء المرض و صراعه المستمر معه، فهو لا يهدأ في الصباح، و لا ينتهي ليلا بالموت ليريحه، إلاّ أن أيوب حين يصبح من الألم يحوّل صياحه إلى انفعال آخر، هو الدعاء العذب: لك الحمد إّن الرزايا ندى" و هذا يتفق مع المضمون الإسلامي الخالص، فكم من آية ذكرت الثواب الجزيل، فالبلاء قد يكون مؤشر حب للعبد لا غضب عليه، و لذلك تصبح الجراح هذايا من الحبيب و قد تكررت 4 مرات.

إنّ الرزايا تُصبح باقات يضمها إلى صدره، بما يترتب عليها من تكفير، و غفران بل أنها هدايا جديرة بأن يحسد عليها، إذ لا ينالها إلا من تقبله ربه.

" إن نبرة الحمد على البلاء، و تحّول المصيبة إلى عطاء، و الاستسلام القدري الكامل و التوجه إلى الله، بما يُشبه فنا ء المحب، هي نبرة أيوبية خالصة إلى أبعد حدّ، و هي تنتمي إلى ايوب بقدرما تنتمي الي الشاعر، فلا ندري هل ينطق الشاعر من خلال الرمز أم يتكلم الرمز بلسان الشاعروتلك اقصي غايات التفاعل بين الرمز و مضمونه ".[1]

و لكنّ عند التأمل في المقطع جيدا (من لك الحمد...ألا فانظروا و احسدوني فهذي هدايا حبيبي) فإنّ نجد أن وراء المضمون و المعنى الظاهري معنى الدعاء و الاستعطاف ثمة دلالات عميقة أخرى أبعد تأخذ بعدا آخر فالمقطع يحمل دلالات الألم و الفجع المضمر بقدر ما يوحي بالرضى والراحة، والسكون، و الذي يجعلنا نستخلص هذه الدلالة و المعنى هذا هو ما يأتي وراء هذا المقطع من هدير موجع و ما يعقبها من تقرير مفجع ، رغم محاولة السياب إظهار الروح العالية من الصبر والتحمل و الأمل والتفاؤل.

- أما في **المقطع الثاني** من القصيدة، والذي يبدأ من:

" من خلل الثلج الذي تنثّه السماء.

من خلل الضباب و المطر ".

و في هذا المقطع يصف الشاعر مناخ مدينة لندن في الشتاء، من ثلوج و ضباب و مطر، ثم ربط بين هذه المظاهرالطبيعية المتعلقة بالمناخ واشتياقه لزوجه بربطها بجمال عيونها، و ذلك في قوله:

من خلل الثلج الذي تنثّه السماء

[1]- أحمد محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، 1984، ص 300.

من خلل الضباب و المطر.

ألمح عينيك تُشعان بلا انتهاء.

شعاع كوكب يغيبُ ساعة السّحر.

و تقطران الدمع قي سكون.

حيث لم يرى من المطر و الضباب في لندن سوى معنى الموت، و الحزن، إنه مطر عذاب لا مطر خصب، فهو مثير للألم، و الهواجس.

ثم انتقل لذكر شوقه لها:

إقبال إنّ في دمي لوجهك انتظار.

و في يدي دم إليك شدة الحنين.

كما تحدث عن مدى شوقه لابنه " غيلان " مستحضرا منظر الوداع في المطار وذلك في قوله:

ووجه غيلان الذي غاب عن المطار.

و انت إذ وقفت في المدى تُلوحين.

– أما في **المقطع الثالث** و الذي يبدأ من قوله:

" بعيدا عنك في جيكور، عن بيتي، و أطفالي

تشدُّ مخا لب الصّوان، و الإسفلت و الصخر

يصّور في هذا المقطع صراع الشاعر مع الغربة و الجوع، و الداء مع الشوق إلى الوطن، و تتعالى فيه نغمة الألم، و الضجر و يرتفع الصراع فيه و ذلك في قوله:

على قلبي، تمزّق ما تبقى فيه من وتر

يدندن: " يا سُكون اللّيل، يا أنشودة المطر.

تشُدّ مخالب المال.

على بطني الذي ما مرّ فيه الزاد من دهر.

عيون الجوع و الوحدة.

و بين نواجد الفولاذ تمضغ أضلعي لقمة .

و ينتهي هذا المقطع بقوله:

أأصرخ في شوارع لندن الصّماء: " هاتوا لي أحبّائي"؟.

و لو أنّي صرخت فمن يجيب صراخ منتحر

تمرُّ عليه طول الليل آلاف من القطر؟

المقطع الرابع: وهو مقطع متمم للمقطع الثالث و الأول، يعود فيه إلى أيوب الذي يُصارع الداء متوجّها بالدعاء إلى الله بأن يشفيه، و يرأف بأولاده متمنيا الشفاء و العودة إليهم، بين أمل و يأس.

يا رب أيوب قد أعيا به الداء

في غربة دون مال و لا سكن.

يدعوك في الدجن

يدعوك في ظلموت الموت أعباء

نادى الفؤاد بها فارحمه إن هتفا

يا منجيا فلك نوح مزّق السدفا

عني، أعدني إلى داري، إلى وطني!

المقطع الخامس: عودة إلى منظر الثلج المحزن في لندن متشوقا إلى الوطن و الأبناء متمنيا العودة إلى الحياة مصورا نفسه العازر، ومتخيلا فرحة إقبال و أولاده بلقائه و شفائه، وهذه الصور تكمل المشهد الرابع:

إيه إقبال لا تيأسي من رجوعي

هاتفا قبل أن أقرع الباب: عادا

عازر من بلاد الدجى و الدموع

سورها كان مليحا، نجيعا رماذا

قبليني على جبهة صكها الموت صكا أليما

حد قي في عيون شهدّن الرَدى و المعادا

و يغلب على هذا المقطع اليأس فهو بحاجة إلى معجزة كي تشفيه فهو لم يعد يرى نفسه مريضا بل ميتا، يحتاج إلى كل معجزة تحي الميت كتلك التي أحيت العازر الميؤوس منه.

المقطع السادس:وصف لشهوة جسدية عارمة مشحونة بعاطفة حب تجتاح الشاعر لامرأة لم يحّددها، إذ الذي يهمه هو التنفيس عن موقف شهواني صرف و هي مجرّد وهم من بنات أفكاره.

خيال الجسد العاري

يُطّل علي محمولا على موج من النار

من المدفأة الحمراء ذلك الرحم الضاري

إلى أن يقول:

علام مدّدت بحرا بيننا دنيا جليدية

أعانق في دجاها جسمك العاري

يطلع لي محمولا على موج من النار

من المدفأة الحمراء، من وهمي و أفكاري

فهذه الأبيات تدّل على أن هناك رغبة جنسية محمومة فهي التي استدعت صورة المدفأة التي أصبغ عليها اللون الأحمر و جعل لها رحماتتضّرى فيه و تشتدّ و هي صورة معاكسة تماما لواقع الشاعر شديد البرودة عاطفيا، بل العاجز عن مجرد اللقاء فبينهما دنيا جليدية جعلته لا يملك سوى أن يقّرب المسافات بينهما من خلال الألوان و الأفكار.

المقطع السابع:يصف فيه ألمه في ليل الغربة الكئيب في قوله:

ياليل لكم طال الدَرب

تعب الركب

و عراقي شطّ و سمارّي

ناموا و بقيت و لا زاد

عندي وظمئت ولا ماء ظمئ القلب

يا أغصان الليل انهمري ثمرا إذ يؤكل يزداد

و في هذا المقطع قد ألّحت عليه فكرة الموت متخيلا عودته بالسلّة إلى داره و صغاره فرحون بعودته.

السُلّة منه سأملأ ها حتى إن عدت إلى داري

فرح الأطفال به هتفوا بابا.

المقطع الثامن: يتذكر فيه لميعة حين إلتقته في جيكور اللقاء الأخير الذي وّدعته فيه إلى الأبدذلك الحب القديم الذي ترك أثره في قلبه.

ذكرتك يالميعة و الدجى ثلج و أمطار

و لندن مات فيه الليل، مات تنفس النور

رأيت شبيهة لك شعرها ظُلم و أنهار

المقطع التاسع: فتغلب عليه فكرة الموت فهو فريسته موضحا يأسه من الشفاء، فقد بات الموت " سيرين " تلك الحورية البحرية التي تغني لتجذب إليها من يسمعها"[1] فهو منساق بلا إدارة إلى الموت باستسلام تام فشعره سلاحه الوحيد لا يقوى على ردّ قوة الموت.

و انخطف الموت علّي كانخطاف الباشق

على العصافير أحال ظهري عمود مُلِح و عمود جمرْ

أُحرك الأطراف لا تطيعني مشلولة

مات الدم الفوار فيها أُطفئ الشباب

و امتد نحو القبر درب باب

من خشب الصليب كالمسيح

مات في الطوفان دمّ نوح

[1]– علّق الشاعر في حاشية ديوانه فقال،:" السيرين" كما في الأوديسة حورية بحر تغني و تجدب إليها من يسمعها".

و أغضيت نواظري الدليلة

المقطع العاشر: و فيه يكون الشاعر يودع الحياة مدركا بأن الرحيل قد حان في قوله:

و أنت يا شاعر واديك أما تؤوب

من سفر يطول في البطاح

تراقص النهر

و تلثم المطر؟

أما سمعت هاتف الرواح.؟

" خام و زنبيل من التراب "

و آخر العمر ردى .ويطلع القمر

فأبرق، أرعد، أرسِل المطر

قصائد احتوى مداها دارة العمر

ياغيمة في أوّل الصباح

يا شاعرا يهُم بالرواح،

وودّع القمر

فالشاعر وصل إلى الإيمان بالواقع المّر و هو النهاية، ويدرك أن دورة الحياة ستبقى و تمتّد، و سوف تظل تتجدّد، و أنه لن يكون من أهلها، و لن يستمتع بها، فثمة هاتفا يظّل يناديه، مذكرا إياه بأن الرحيل قد حان، و إن كلّ ما سيأخذه في نهاية رحلته كفن

من خام، و زنبيل من تراب، و سيظل القمر يطلع لكنه لن يراه لذا عليه أن يودّعه، فهو على أعتاب الموت.

و هذه هي نهاية الشاعر، ستبقى قصائده تنادي بالبرق، و الرعد، و الخصب.

الرمز:

يعرف الرمز بأنه درجة من الكناية تتميز بقلّة الوسائط و خفاء المدلول ، فالرمز ضرب من التصوير فثمة علاقة وثيقة بينه وبين الاستعارة التصريحّية خاصة، فكلاهما تصوير قائم علي التشبيه بين شيئين ابتكرهما المبدع أو استوحاهما من معطيات الواقع، من حوله إلّا أن الفرق بينهما أن الاستعارة تحمل قرينة لفظية أو بيانية دالة المشبه، غير أن الرمز دائما يكون مشبها به، إذ لا قرينة لفظية دالة عليه فهي سياقية شديدة الخفاء لا تدرك إلا بالتحليل العميق لجزئيات الرمز و ملابساته، و من شروط الرمز أن يبرز ليكون المرموز إليه في المؤخرة في الحدّ الأدنى[1].

كما يعتبر بأنه ابن السياق و أبوه، و ليس له أية دلالة رامزة بمفرده حيث يتحّول إلى استعارة في الوقت الذي يستقيل فيه عن سياقه و الرمز صورة توضح الواقع بغموض فلو وقف الناقد عليه بعد التحليل و التفكير العميقين لأصبح الواقع أكثر وضوحا و انبلاجا إنه تعقيد ينتهي الي الانفراج في الرؤيا، و هو يبدأ من الواقع ليتجاوزه فيصبح أكثر صفاء و تجريدا و سمة الرمز الجوهرية نجدها قاصرة على الإيحاء الذي يعطيها معناها الرمزي و نجد أن الذي يجعل من الصورة رمزا وفرة دلالتها و كثرة معانيها و قدرتهاعلى الإيحاء و التداعي وقد كان من شأن الشعر، كغيره من الأنواع الأدبية أن يوحي لا أن يصرح و لما كانت وسيلته إلى ذلك هي

[1]– الأطرقجي ذو النون: الصورة و الرمز في الشعر العراقي الحديث، دار النشر بغداد، 1987، ص 193.

الرموز التي تغلق الحقائق العارية و تضع عليها الأقنعة التي يتنوع قبولها في العرف، فقد وجد الشعراء في الظواهر الطبيعية ضالتهم، فالشاعر لا يلجأ إلى الرمز إلا لأنه مرغم على ذلك بسبب وجود عوائق سيكولوجية و اجتماعية و أخلاقية بالإضافة إلى الخوف و الحياء،التي تحول دون اللجوء إلى التعبير مباشرة عن رغباته و أحاسيسه، أي أنه يعمد إلى الرمز بصورة طبيعية و سرية في آن واحد فيظهر رمزه كمظهر الثورة على الوضوح الكلاسيكي العادي يشوبه الصدق و عدم الافتعال و بصورة أخرى إن الشاعر يغير طرائق التعبير الشعري فيحل الرمز والإيحاء بحسب رأي الدكتور مندور محل التقدير و الإفصاح أضف إلى ذلك وجود عوامل فنية كعامل الرغبة في نقل أحاسيسه إلى الآخرين و التأثيرفيهم، و غالبا ما يحقّق الشاعر هذه الرغبة باستخدام الصور والتشابيه و الاستعارات و غيرها من ضروب البيان و البديع، والقيم الفنيّة التي من مخيّلة الشاعر بتلقائية تتسامى مع كل افتعال أو تصنّع[1].

و إن الرمز يكون أكثر جمالا و تأثيرا حين يتنفّس في القصيدة كلها و يمتد فيها كاشفا عن رؤيا الشاعر، و إذا كانت قيمة الرمز أسلوبية لا تتحقق بالكلمة المفردة أو الوحدات الفردية البسيطة فإن العمل الشعري يصبح أكثر إحكاما و إثارة إذا تآزرت فيه الرموز الجزئية تآزرا كليا يمتد على رقعة القصيدة فيخلق فيها نصا شعريا شاملا، و ذلك مستوى من الرموز يرجح الرموز الجزئية ويفوتها فنا[2]، فاستخدام الرمز في السياق الشعري يضفي عليه طابعا شعريا، بمعنى أنه يكون أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف و تحديد أبعاده النفسية، أما النظر إلى الرمز في الشعر بوصفه مقابلا لعقيدة أولا لأفكار يعينها فأن هذا النظر يخطئ معني الرمز الفني و رمزية

[1]– صالح درويش: الرمز في الشعر، مجلة الأقلام، السنة الرابعة، العدد5، بغداد، 1968 م، ص 35–36.

[2]– أحمد محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، 1984، ص 138.

الشعر إجمالا[1]و الرمز يعتبر وسيلة لرسم صورة حية تؤلف بين ذات الشاعر و الواقع الذي يريد أن يصوره، فيخلق منه قوة تأثيرية ضاغطة على السامع و القارئ.

و في قصيدة " سفر أيوب" يوجد مجموعة من الرموز وظفها الشاعر في تصوير تجربته ونقلها في احسن واصدق صورة

* **رمز أيوب:**و هو رمز للصلابة في تحمل عذاب المرض ، والثقةباللارادة الإلاهية مهما اشتدت الكُربات، و طال الانتظار.

فهو مثال للصبر الذي لا حدودله، لا تشوبه شائبة، ولا تخرجه البلوى عن سمته وتنسّكه ، و استسلامه لقضاء الله، وقدره، طالبا رحمته، و استعطافه، فالشاعر يتجه على لسان النبي أيوب إلى الله عزّوجل يشكره على بلاءه بكل صبر، و يتجلى ذلك في المقطع الأول من القصيدة في قوله:

لك الحمد مهما استطال البلاء

و مهما استبّد الألم

ويقول أيضا:

و لكن أيوب إن صاح صاح ;

لك الحمد إن الرزايا ندى

و أنّ الجراح هدايا الحبيب

فالشاعر استخدم رمز " أيوب" كأداة قناع، يخرج من خلالها تجربته.

[1]– عزالدين اسماعيل: الشعرالعربي المعاصر، ص 200.

إذ أنّ أيوب يمثّل فلسفة الاستسلام، و الرضا من جانب الإنسان، كما يمثّل حقيقة الاستسلام الإنسان لابتلاء الله و إدراكه أن حكمته أعمق من كلّ فكر إنساني، فقارئ قصيدة "سفر أيوب" يحس بأّن الشاعر لا يتّخذ واجهة يستتر خلفها كما يفعل بعض الشعراء ويفضي على لسانها بأحاسيس غريبة عنها، بل يشعر و كأن أيوب حقيقة هو الذي يشكو و يبوح و يهجسُ و يأمل كما يشعر بأن صلة السياب بذلك الرمز قد بلغت حدّ الامتزاج الكامل"[1].

ذلك أن الشاعر يلتقي في نقاط ثلاث أساسية مع " أيوب" عليه السلام، فراق الأهل، المرض العضال، بالإضافة إلى الزوجة الوفية التي لم تدع زوجها حتى حين أنف الناس من علته، ومن هنا كان الشاعر السياب ناجحا في استعمال الرمز المناسب فكان أيوب مطابقا له.

* **رمز العازر**: رمز ديني يرمز للبعث من جديد، ذلك أن السيّاب، في مرضه احتاج إلى معجزة إلاهية ترفع عنه ما ابتلي به، فعبّر بأمله في العودة إلى بيته، وحياته الطبيعية، فيتجسد له هذا الحلم حتى يتصور زوجه مرتاعة من عودته و هذا في قوله:

ليتني العازر انفضّ عنه الحمام

يسلك الدرب عند الغروب

يتمهل لا يقرع الباب من ذايؤوب

من سراديب للموت عبر الظلام

لن تصدق أني .. ستهوى يداها

على رتاج و تصفرّ لي وجنتاها

[1]– زايد علي مشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة، ص ص15–18 و التوزيع و الإعلان، طرابلس، ليبيا، ص 115.

ثم تركض مذعورة، تشد بخيط الدروب

نحو قبري، و تطويه حتى تمسّ الضريح الحطام[1]

أي أن زوجه لن تصدق أنه عاد الّا بعد أن تتفقّد ضريحه فتراه حطاما، فتتأكد أنه بعث من جديد، وقد تحققت المعجزة.

*** رمز قابيل:**

يتّخذ الشاعر من هذا الرمز رمز القسوة نافيا ما سواها، غير مستحضر ملابسات الحادثة التاريخية الدينية من ذكر الدم، والقتل، و الدفن، والغراب...لأن ما يعنيه في موقفه هنا تصوير قسوة الإنسان، و تحجّر مشاعره، فأنّى له أن يستغيث بليل قابيل و مثيله ممن لا يعبثون بالإنسان؟ فكيف يرجو ممّن استباح دم أخيه أن يشعر به، و يواسيه، وهو على فراش الموت؟ فالذي يعنيه تحجّر المشاعر الإنسانية، وموتها في قلب قابيل لا يهم تلوث يديه بدم أخيه، ذلك أن كل الذين يمكرون به كأنهم على سفر، مستعجلون لا مكان، ولا وقت عندهم للتخفيف عنه فهم يمثّلون قابيل.

و لذلك يخصّ في كلامه ضمنيا إقبال دون البشر، بالخطاب قائلا حيث يقول واصفا عجزه على سرير المرض، و الموت في لندن، والناس حوله، منشغلين موجها الخطاب إلى إقبال زوجه :

بعيدا عنك أشعر أنني قد ضعت في الزحمة

و بين نواجذ الفولاذ تمضغ أضلعي لقمة

يمرُّ بي الورى متراكضين كأني على سفر

فهل أستوقف الخطوات؟ أصرخ: أيها الإنسان

[1]– ينظر– السياب بدر شاكر: ديوانه دار العودة، بيروت، 1995.

أخي، يا أنت، ياقابيل...خذ بيدي على الغمّة

أعني، خفف الآلام عني، و أطرد الأحزان؟

و أين سواك من أدعوه، بين مقابر الحجر؟

* **رمز نوح:** وهو أيضا رمز للنجاة، و البعث ذلك لأن الشاعر– دعى ربه أن ينجيه من مرضه الذي أوصله إلى موت مُحتم، كما نجى عبده نوح عليه السلام من غرق مؤكد.لولا العناية الإلهية، و قد عرض إليه في عجالى و ذلك ليعزّز تضرع نجاته من كُربته فيقول الشاعر:

يدعوك في ظلموت الموت أعباء

ناء الفؤاد بها فارحمه إن هتفا

يا منجيّا فلك نوح مزّق السّدفا

عني أعدني إلى داري إلى وطني

فقد عبّر الشاعر عن أمله في النجاة و العودة إلى بيته، مثل ما عاد نوح إلى دياره، ونجى من موت أكيد.

فالشاعر يتمنّى، و يحلم أن تحدث معه هذه المعجزة – معجزة نوح – أن ينجوا من غرق آخر ليس الغرق في البحر، إنّما هو الغرق في مصيدة الموت.

وما يلاحظ أن الشاعر عرض إلى هذا الرمز في عجالى، و أراد به أن يعزّز تضرع نجاته من كربته– مرض السّل الرئوي –فهو يُمّني نفسه بالعودة سالمًا مُعافى، وهو في غربتِه إلى داره، ووطنه، و أبنائه.

* **رمز هرقل:**

رمز للشجاعة، و قوة التحمل، فقد اتّخذ السيّاب إياه قناعا ليُعّبر من خلاله عن مدى صبره، و تحّمله لدائه العويص المستفحل ، الذي صارعه لمدة ليست بالقصيرة فكأنه هو البطل الإغريقي هرقل الذي صارع المخاطر و الموت الوشيك طوال حياته قضاها في الصراع مع الخطر، و مواجهته مهما كان نوعه، وهذا دليل على شجاعته التي هي شجاعة الشاعر الذي يُقرن نفسه " بهرقل".

– كما قد دّل توظيف رمز هرقل على أن المرض و الداء الذي حّل بصاحبنا السيّاب ليس باليسير، و ليس بمقدور كل إنسان أن يتحمله، و يُقاومه، أي أنّ الشاعر صاحب نفس قوية صابرة على المصائب، والابتلاءات، وهذا ما أراد أن يُرسله الشاعر من وراء توظيفه لهذاالرمز، وهذا في قوله:

بالعضل المفتول، والسواعد المجدولة.

هرقل صارع الردى في غارة المُحجّب

بظلمة من طحلب

*** رمز المسيح:**

وقد وظفه الشاعر في القصيدة بمدلول، يخدم الحالة التي هو فيها. و التي انتقل إليها في آخر القصيدة بعدما كان في أوّلها متفائلا صابرا، عنده أمل كبير تحوّل في آخر القصيدة لتشاؤم تام (يا شاعرا يهّم بالرواح.... و أنت يا شاعر واديك، أما تؤوب، أما سمعت هاتف الرواح.) و أعلن بصراحة دنّو أجله، و أنه لا محالة ميّت بعد مقاومة طويلة مع المرض، ولهذا أراد أن يقتل نبرة التفاؤل و الحياة و ذلك في جعله للمسيح بأنه مات فعلا، رغم أنّه لم يمت فهو في قتله للمسيح دليل على تشاؤمه و يأسه، فهو يعلن في الحقيقة عن موته بموت المسيح رغم أنه لم يقل بموت المسيح بقدر ما قال بموت خشب الصليب التي أعّدت لصلبه و هذا في قوله في القصيدة:

أحرّك الأطراف لا تُطيعيني مشلولة

مات الدم الفوّار فيها أطفئ الشبا ب

و امتّد نحو القبر درب باب

من خشب الصليب فالمسيح

مات وفي الطوفان ضّل نوح

و أغضيت نوا ظري الذليلة

و كما نلاحظ ايضا في هذا المقطع أنه عاد لتوظيف رمز نوح لكن بعكس الدلالة الأولى له – دلالة البعث و الحياة– حيث أنه وظّفه ليدل أيضا على الموت و النهاية مثله مثل رمز المسيح المقتول.

فجعل سفينة نوح و نوح في هذا الموضع مصيرهما الغرق، وهي نبرة أيضا يأس و تشاؤم.

و يتجلى هذا في قوله:

مات و في الطوفان ضلّ نوح

و أغضيت نواظري الذليلة

لعلّها تعتاد من دجاها

إذن لقد استخدم الشاعر مجموعة من الرموز في قصيدته استخداما في محلّه إذ لم تكن تلك الرموز مجّرد إشعارات بل كانت تعميقا لجوهر فكره، وتأكيد للمعنى، أو تجسيدا أقوى لدلالته، إذ أنه وجد في هذه الرموز إغناء له و امتداد لما هو أبعد من حدود المباشرة.

و من هذا المنطلق نستطيع القول بأنّ الشاعر قد وفق توفيقا كبيرا في توظيفه لهذه الرموز حيث استغلّها أبعاداواقعية معاصرة يعكسها على واقعه الذي يعيشه ، و يبقي في نفس الوقت على الدلالات الأسطورية القديمة–الرموز– بحيث يتحقق نوع من المزج الفني بين تلك الأبعاد الواقعية و تلك الدلالات الرمزية.

– الصور البيانية:

تمهيد:

إنّ الشعر منذ وُجد قام على التصوير، و هذا الربط بين الشّعر و الصورة توطّد حديثا الغربيين، فجاكسون يجعل الصورة حدًّا للشعر بقوله: " إنّ الشعر هو التفكير بالصور و ليس هناك من قصائد دون صور"[1].

ذلك أن الشعر من غير الصور البيانية و المجازية كتلة هامدة، لأنها جزء ضروري من الطاقة التي تُمّد الشعر بالحياة.

و لهذا ولّما كانت الصور البيانية بهذه المنزلة المهمة، كان من الضروري في أي دراسة أدبية و خاصة النص الشعري التوجه لدراسة هذا العنصر الحي فيه بأنماطها المختلفة من تشبيه، استعارات، و كناية و مجاز.

و هذه الصّور ضرورية في إبراز مشاعر الشاعر و تجليتها، فلما تخرج هذه المشاعر إلى الضوء تأخذ مظهر الصورة.[2]

فالصور البيانية إذن أدوات لغوية يستطيع المؤلف باستخدامها أن يحقق التناسب و التناسق في النص الأدبي صانعا عالما خياليا جديدا.

---

[1]– إحسان عباس: فنّ الشعر ،دار الثقافة، بيروت، (د ط)، (د ت)، ص 230.

[2]– عزالدين اسماعيل: الشعرالعربي المعاصر، ص 135.

– **التشبيه:** و هو نمط من أنماط الصورة الفنية و هو " عقد المماثلة بين شيئين أو أكثر، أو هو الإخبار بالشبه و هو اشتراك في صفة أو أكثر، ولا يستوعب جميع الصفات"[1]، أي أن التشبيه صورة فنية بيانية تقوم على الربط و المقارنة بين أمرين تجمعهما صفة أو مجموعة من الصفات المشتركة، والهدف من ذلك هو المبالغة، و إضفاء الجمال على التعبير.

و التشبيه يقوم على أركان هي: المشبه، المشبه به، الأداة، وجه الشبه، و بحسب حضور أو غياب ركن من هذه الأركان ينقسم التشبيه إلى أنواع:

1– التشبيه البليغ: و هو ما حذفت منه أداة التشبيه ووجه الشبه والمثال في القصيدة قول الشاعر :**أنت بعض دمي** فهنا حذفت أداة التشبيه و لم يصّرح بوجه الشبه.

إن الرزايا ندى: فقد حذفت أداة التشبيه ووجه الشبه.

2– تشبيه مفّصل: و هو ما صّرح فيه بوجه الشبه.

و مثاله من القصيدة في :

يُطلّ فيبصرالتياريزفر مثل تنين

فقد ذكر المشبه و هو التيار شبهه بتنين فذكر وجه الشبه و هو الزفير فالتيار يزفر مثل التنين كماهو في نظر الشاعر.

[1]– عبد اللطيف شريف زبير شرافي: الإحاطة في علوم البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، د ت، ص 115.

3- تشبيه مجمل:و هو ما لم يُصرّح فيه بوجه الشبه مثل: **تمزق جنبي مثل المدى** فهنا لم يصرح فيه بوجه الشبه فيما يتشابهان فحذف وجه الشبه و ذكرت الأداة مثل و المشبه و المشبه به

كأن أهدابها غصون: فهنا لم يذكر وجه الشبه ايضا

4- تشبيه ضمني:و هو تشبيه غير ظاهر الأركان و المثال هو:

ألمح عينيك تشعّان بلا انتهاء شعاع كوكب يغيب ساعة السّحر

فهذا التشبيه غير ظاهر الأركان فهي ضمنذية مخفية تفهم من سياق الكلام، أي من لدُن قارئ متمكن.

فالتشبيه أ حد الصورالبيانية التي تزيد قوة المعنى.

*** الكناية:**

لغة:مصدر الفعل " كَنَيْتُ" أو " كنون"، أكنى و أكنو ; تكلمت بما يستدّل به عليه و تكلّمت في شيء و أردت غيره"[1].

اصطلاحا: " كل لفظ دال على معنى يجوز حملُه على جانبي الحقيقة و المجاز"[2].

و هي تتعلق بالمعاني، وليست بالألفاظ.

و الكناية عند المعاصرين هي " رمز، وعلامة للإشارة إلى معنى من بعيد"[3].

[1]- إبن منظور: لسان العرب، ص 168.

[2]- ضياء الدين نصرالله ابن أبي الاثير: المثل السائر، في أدب الكتاب و الشاعر، ج2، د ط، د ت، 1995، ص 54.

[3]- أحمد مطلوب: الصورة في شعر الأخطل، دار الفكر، عمان، الأردن، د ط، د ت، 1985، ص 154.

و تنقسم الكناية من حيث المرا د بها أي المُكنْى عنه إلى ثلاثة أقسام: كناية عن صفة، وكناية عن موصوف، كناية عن نسبة.

1- الكناية عن صفة:

و المقصود بالوصف في بنية الكناية الوصف المعنوي كالوجود، الجمال.

مثالها قول الشاعر:

"**صبيتي تعلك صخر**" فهي كناية عن صفة الجوع

2- الكناية عن موصوف: وفيها تذكر الصفة للتوصّل بواسطتها إلى الموصوف و الصفة .و المكنى بها هي من خصائص المكنى عنه المحذوف.

مثالها قول الشاعر:

" **و غربةٌ في سواد القلب سوداء**" كناية عن الحزن حيث أن السواد هو من خصائص الحزن الذي يوصف بالظلمة و السواد...

3- الكناية عن نسبة:أي عملية إسناد أمر لآخر، و ذلك إما بإثبات الصفة لغير الموصوف أوبنفيها عنه مثال: " **مشّاءة دون عكاز به القدم**" كناية عن الانتظار و الترقب على رجل واحدة من كثرة التعب و شدة الحماس .

*** الاستعارة :**

الاستعارة من المجاز اللغوي و هي تشبيه حذف أحد طرفيه المشبه و المشبه به، و بهذا فإن الاستعارة هي نقل اللفظ من معناه الذي عرف به إلى معنى آخر لم يعرف به من قبل، وذلك لوجود علاقة تشابه بين المعنى الحقيقي، والمعنى المجازي، ووجود قرينة تمنع من إيراد المعنى الحقيقي و توجب إيراد المعنى المجازي فالاستعارة بحسب

تداولها تعرف على أنها مجاز لغوي علاقته المشابهة أو تشبيه بليغ حذف أحد طرفيه مع وجود قرينة تدّل على الشيء المحذوف، فهي إذن تجمع بين المجاز و التشبيه كما أن الاستعارة هي " اختيار (معجمي) تقرن بمقتضاه كلمتان في مركب اقترانا لفظيا، واقترانا دلاليا"[1]

و للاستعارة أهمية كبيرة تكمن في قدرتها على إعادة تجميع الأجزاء وفق إدراك جديد بحيث تؤدي إلى خلق معان جديدة من خلال صلات جديدة، كما أنها تعدّ مظهرا راقيا من مظاهر الفعالية الخلاّقة بين اللغة و الفكر، و هي الوسيلة الفُضلى لخلق الصورة، كما أنها تقوم على أركان و هي المستعار، المستعار له، المستعار منه .

- أنواع الاستعارة:

لقد قّسم البلاغيون الاستعارة إلى أقسام كثيرة و ذلك بالنظر إلى جوانب مختلفة فيها، فكان هذا الحرص على الإكثار منها لأجل زيادة الإيضاح و الذي يهمنا من كل تلك التقسيمات هما النوعين الأكثر شهرة ألا وهما**الاستعارة المكنية:**

وهي ماذكر فيها المشبه، و حذف المشبه به، و تُرك قرينة تدل عليه فلو حذفت هذه القرينة لفُقدت الاستعارة و تحول المنطوق إلى صورة بيانية أخرى و في قصيدة سفر أيوب توجد العديد من الاستعارات المكنية نذكر منها: **فهل تشكر الأرض قطر المطر:** فهنا شبه لنا الأرض بإنسان يشكر شخص ما على شيء فحذف لنا المشبه به و هو الإنسان و ترك قرينة دالة عليه و هي الشكر على سبيل الاستعارة المكنية.

و هذه الجراح تمّزق جنبي:

[1]– سعيد ع العزيز مصلوح: في النقد الأدبي، دراسة أسلوبية، إحصائية، علم الكتب، القاهرة، مصر، ط3، 2002، ص 55.

ففي هذه الصورة شبّه لنا الجراح بقماش يمكن تمزيقه فحذف المشبه به و هو القماش و أُبقي على قرينة دالة عليه و هي التمزيق على سبيل الاستعارة المكنية.

سمعت كيف دق بابنا القدر

شبّه لنا القدر بشخص له القدرة على دّق الباب فحذف لنا المشبه به و هو الشخص أو الإنسان و ترك القرينة الدالة عليه و هي صفة الطرق على سبيل الاستعارة المكنية

و في هذه الصورة البيانية، كان المعنى أقوى، و أكثر تجسيدا ذلك أنه خرج عن المألوف، فالقدر معلوم أنه شيء معنوي و الإنسان مُحتّم عليه أن يعيش قدره و يتابع حياته تحت جبريته. لكن هنا خرج القدر من عباءته المعنوية ليصبح شيئا حسيّا يطرق باب ا الشاعر.

- الاستعارة التصريحية:

و هي ما صُرّح فيها بلفظ المشبه به و حذف المشبه و هو الإنسان، وترك لازمة من لوازمه تدل عليه و هي" البكاء" على سبيل الاستعارة التصريحية.

" **رقرقت دموع**"

حيث صرّح بالمشبه به وهو الدموع، و حذف المشبه و هو المطر و ترك لازمة من لوازمه في الفعل رقرق على سبيل الاستعارة التصريحية

" **و تقطران الدمع في سكون**"

ذكر المشبه به و هو الدمع، و حذف المشبه و هو الندى، و ترك لازمة من لوازمه في الفعل تقطر على سبيل الاستعارة التصريحية.

*** المجاز:**

لغة: المجاز مصدر من مادة (جوز)

ووردت اللفظة في قاموس لسان العرب" جُؤوزا، وجوازا، و جاز، أي سار فيه سلكه، و جوّز له ما صنعه، وأجاز له، أي سرّع له ذلك"[1].

ويفهم من المعنى اللغويّ أن هذه اللفظة لغويا تدّل على معنى العبور، و الاجتياز.

اصطلاحا:

المجاز اصطلاحا هو الكلمة المستعملة في غير ما وضعت له في اصطلاح التخاطب فهو العبور بالكلام البسيط المأ لوف الى كلام ايحائي

- أنواعه:

المجاز المرسل:هومجاز لغوي وهو مختص باللفظ، إذ تستعمل فيه الكلمة في غير ما وُضعت له في اللغة مع قرينة تمنع إرادة المعنى الأصلي.

أي أنّه " أسلوب من الكلام قوامه الاستغناء عن اللفظ الأصلي، والتعبير عن المعنى بلفظ يدُلُّ على معنى آخر في أصل اللغة، و لكنهما متداعيان مُلتحمان"[2]

و الفرق بينه و الاستعارة، أنها مبنية على علاقة واحدة، هي علاقة التشابه بين طرفيها، بينما للمجاز المرسل علاقات كثيرة و لهذا سُميّ مرسلا أي غير مقيّد بعلاقة واحدة.

و في القصيدة قول الشاعر:

أعندك زهرة حيّة.

[1]- إبن منظور: لسان العرب، ص 387.

[2]- محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 208.

فلفظة حيّة مجاز مرسل علاقته باعتبار ما كان لأّن الشاعر يقصد أزهار التي كانت حيّة في جيكور

و التي أصبحت في لندن أزهار ميّتة.

– **المجاز العقلي:** هو على خلاف المجاز المرسل، مختص بالجملة من الكلام، "إذ تُستعمل فيه الجملة في غير موضعها من الفعل بضرب من التأويل"[1]

أي أنه إسناد الفعل أو غيره إلى غير المسند إليه الحقيقي، مع قرينة مانعة إرادة الإسناد الحقيقي، و القرينة قد تكون لفظية، و وقد تكون غير لفظية أي عقلية.

و سميّ هذا المجاز عقليا لإسناده إلى العقل دون الوضع و لهذا تكون وظيفته بعث الحياة في الجماد و تحريك السكنات.

ومنه قول الشاعر:

" **على جبهة صكّها الموتُ صكًّا أليمًا**"

فقد أسند فعل الصكّ للموت و هي ليست بمسند إليه الحقيقي.

و إنما مسند إليه مجازا: و القرينة هنا عقلية.

[1]– الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق: سعيد محمد اللحام، دار الفكر العربي، بيروت، ط 1، 1999، ص 215.

خاتمـــة

و ختاما يمكن القول أن هدف البحث كان واضحا من البداية ألا وهو تحديد السمات الأسلوبية في قصيدة سفر أيوب، هذه السمات التي جعلت منها عملا فنيا مميزاً

و أثناء مسيرة البحث استطعنا أن نخلص إلى نوعين من النتائج :نتائج عامة، و نتائج خاصة تتعلق بمختلف المسائل المنهجية و الموسيقّية و النحويّة و الصرفّية في القصيدة .

و نوجز تلك النتائج في الآتي :

1النتائج الخاصة

أ-المستوى الصوتي :

1- سبب تميز القصيدة – سفر أيوب- كامن في أسلوبها المتميز .

2- البحر الغالب في القصيدة هو بحر المتقارب الذي يعّد سمة أسلوبية لهذه القصيدة فقدوفّر للشاعر حيّزا صوتيا مناسبا لتفريغ شحناته العاطفية .

3- تناسب الزحافات بانعدامها أو بكثرتها، في القصيدة مع المعنى و العاطفة المعّبر عنهما حيث كان لها دور في الإيحاء بجّو القصيدة التي تدور حول الموت والمرض .

4- ميل القافية إلى الإسماع ،من خلال استعمال حروف اللين،و الأصوات الأقرب إلى طبيعة أصوات اللين،و الأصوات المجهورة .

5- دلالة الروي (الياء) على الإنتهاء و الموت فهو آخر حروف الهجاء في العربية والشاعر يعيش آخر لحظات الحياة، فوظّف في آخر حرف من البيت، آخر حروف الهجاء للتعبير عن آخر لحظات الحياة .

6- تكرار حرف (الياءو الواو) في القصيدة و دلالتهما على التوجّع و التفجّع من الداء.

7- شكّل التكرار بأنواعه و مواقعه أبرز سمة في تشكيل الموسيقى الداخلية – الإيقاع الداخلي –في هذه القصيدة و حقّق التفاعل بين الصوت و الدلالة .

ب- المستوى الصرفي :

1-ارتفاع نسبة الأفعال إلى الصفات وسَم النص بالإنفعالية الناتجة عن مشاعر الحزن والأسى والشوق، و الحنين،و الجزع من المجهول .

2- كثرة توظيف ضمير المتكلّم و على الرغم من أنه محور الكلام في القصيدة إلا أنّه لم يكن فاعلا و حاول تعويض العجز عن الفاعلّيةبإضافةاللأشياءإلى نفسه .

3-اّتسام الزمن النحوي (السياقي) بسيطرة المستقبل على الماضي، و الحاضر،حيث تجاوزت نسبة توظيفه النصف ،على الرغم من أن الشاعر مشرف على الموت .

المستوى التركيبي :

1- من أبرز السّمات الأسلوبيّة في المستوى التركيبي تنوّع الجمل في القصيدة (إسمية،فعلية ،إنشائية)

2- كثرة توظيف جملة الأمر التي أفادتالإلتماس .

3- يلاحظ أن شبه الجمل هي الأكثر حضورا في القصيدة،و تحتّل الصدارة .

4- تنوّع الأساليب الإنشائية في القصيدة بين الطلبيّة و الغير طلبية.

المستوى الدلالي :

1-تنوّع الحقول الدلالية في القصيدة (حقل الطبيعة،حقل الحزن،حقل الجسد،حقل الموت)

2- تنوّع استخدام الشاعر للرموز في القصيدة (أيوب،العازر، قابيل، نوح،هرقل، لمسيح) و قد ساهمت هذه الرموز في تعميق الفكرة و تأكيد للمعنى فقد كان توظيفه إياها في محلّه،و لم تكن مجرد إستعارات حيث إستغلّها أبعاداً واقعيّة معاصرة يعكسها على واقعه الذي يعيش فيه .

3-تنوّع الصّور البيانية في القصيدة (تشبيه،إستعارة، كناية،ذمجاز ...) و مساهمتها في تجسيد التجربة الشعريّة لدى الشاعر و تقوية المعنى .

4- تلائم كثرة توظيف الكناية مع ظروف إنشاء القصيدة، فالشاعر يحتضر فما أحراه بالإقتصادفي التعبير،و التلميح لا التصريح .

خاتمـــة

II / نتائج عامة :

1- موضوع قصيدة سفر ايوب ليس السبب الوحيد في تمّيزها بل هو سبب ثانويّ أما السبب الحقيقي في تمّيزها كامن في اسلوبها .

2- قسوة المرض على الّشاعر جعل قصيدته تنبع من قلب يتلوّى فكانت أكثر تأثيرا.

3_ دورالإحصاء في الدراسات النصّية فهو قادر على الكشف عمّا في أغوارها من سمات أسلوبّية تجعل المرسلة الكلاميّة عملا فّنيا .

4 _ دور السيّا ب الرائد في حركة الشّعر الحّر،فهو من الرّعيل الأوّل الذي نظم في هذا الفن،و كان قبلها ينظم على النمط العمودي، فجمع بين التجديد و الإيقاع الموسيقي المتوازن مّما أدّى إلى نضج القصيدة الحّرة على يديه،فوضع لها أصولا جديدة شكّلت أساسا فّنيا للشعراء المعاصرين له ثم اللاحقين .

5_ إّن السيّاب دُرس دراسات كثيرة ،و لكن السّياب شاعر لا يكتفي شعره بدراسة أو دراسات و إنّما يظّل شعره معروضا على كل العصور،و على كل منهج حديث و لد كّل باحث يمتلك رؤية نقدية جديدة .

وهذه كانت خلاصة ما أبدته لنا قصيدة سفر أيوب، وقد تبدي لغيرنا ما لم تبده لنا.

الـفـهرس

سفر أيوب

لك الحمد مهما استطال البلاء
و مهما استبدّ الألم
لك الحمد، إن الرزايا عطاء
و إن المصيبات بعض الكرم
ألم تعطني أنت هذا الظلام
و أعطيتني أنت هذا السّحر؟
فهل تشكر الأرض قطر المطر
و تغضب إن لم يجدها الغمام؟
شهور طوال و هذي الجراح
تمزّق جنبي مثل المدى
و لا يهدأ الداء عند الصباح
و لا يمسح اللّيل أوجاعه بالردى
و لكنّ أيوب إن صاح صاح:
لك الحمد إن الرزايا ندى
و إن الجراح هدايا الحبيب
أضمّ إلى الصّدر باقاتها
هداياك في خافقي لا تغيب،
هداياك مقبولة. هاتها
أشد جراحي و أهتف
بالعائدين:
ألا فانظروا و احسدوني،
فهذي هدايا حبيبي
و إن مسّت النار حرّ الجبين
توهمتُها قُبلة منك مجبولة من لهيب.
جميل هو السّهدُ أرعى سماك

بعينيّ حتى تغيب النجوم
ويلمس شبّاك داري سناك
جميل هو الليل: أصداء بوم
و أبواق سيارة من بعيد
و آهات مرضى، و أم تُعيد
أساطير آبائها للوليد.
و غابات ليل السُّهاد، الغيوم
تحجُّب وجه السماء
و تجلوه تحت القمر.
و إن صاح أيوب كان النداء:
لك الحمد يا رامياً بالقدر
و يا كاتباً، بعد ذاك، الشفاء!

*

من خلل الثلج الذي تنثّه السماء
من خلل الضباب و المطر
ألمح عينيك تشعّان بلا انتهاء
شعاع كوكب يغيب ساعة السّحر
و تقطران الدمع في سكون
كأنّ أهدابها غصون
تنطف بالندى مع الصباح في الشتاء
من خلل الدّخان و المداخن الضخام
تمجّ من مغار قابيل على الدروب و الشّجر
ذرا من النجيع و الضّرام
أسمع غيلان يناديك من الظلام
من نومه اليتيم في خرائب الضجر

سمعت كيف دق بابنا القدر
فارتعشت على ارتجاف قرعة ضلوع
و رقرقت دموع
فاختلس المسافر الوداع و انحدر
**
وقبلة بين فمي و خافقي تحار
كأنها الطائر إذ خرب عشه الرياح و المطر
لم يحويهاخد لغيلان و لا جبين
ووجه غيلان الذي غاب عن المطار
وأنت إذ وقفت في المدى تلوّحين
**
إقبال إن دمي لوجهك انتظار
و في يدي دم إليك شدّة الحنين
ليتك تقبلين
من خلل الثلج الذي تنثه السماء
من خلل الضباب و المطر.
بعيدا عنك في جيكور عن بيتي و أطفالي
تشدّ مخالب الصّوان و الأسفلت و الضّجر
على قلبي تمزّق ما تبقّى فيه من وتر
يدندن يا سكون الليل يا أنشودة المطر
تشد مخالب المال
على بطني الذي ما مرّ فيه الزاد من دهر
عيون الجوع و الوحدة
نجومي في دجى صارعت بين وحوشه برده
و إن البرد أفظع لا فإن الداء
يشّل خطاي يربطها إلى دوامة القدر

ولولا الداء صارعت الطوى و البرد و الظلماء
بعيدا عنك أشعر أنني قد ضعت في الزحمة
وبين نواجد الفولاذ تمضغ أضلعي لقمة
يمر بي الورى متراكضين كأن على سفر
فهل أستوقف الخطوات؟ أصرح أيها الإنسان
أخي يا أنت يا قابيل خذ بيدي على الغمّة
أعني خفّف الآلام عني و اطرد الأحزان
و أين سواك من أدعوه بين مقابر الحجر
**
و لولا الداء ما فارقت داري يا سنا داري
و أحلى ما لقيت على خريف العمر من ثمر
هنا لا طير في الأغصان تشدو غير أطيار
من الفولاذ تهدر أو تحمحم دونما خوف من المطر
و لا أزهار إلا خلف واجهة زجاجية
يراح إلى المقابر و السجون بهنّ و المستشفيات
ألاألا يا بائع الزهر
أعندك زهرة حيّة
أعندك زهرة مما يربّ القلب من حبّ و أهواء
أعندك وردة حمراء سقّتها شموس إستوائية
أأصرخ في شوارع لندن الصّماء هاتوا لي أحبائي
و لو أني صرخت فمن يجيب صراخ منتحر
تمرّ عليه طول الليل آلاف من القطر؟
يا ربّ أيوب قد أعيا به الداء
في غربة دونما مال و لا سكن
يدعوك في الدّجن
يدعوك في ظلموت الموت أعباء

ناد الفؤاد بها فارحمه إن هتفا
يا منجيا فلك نوح مزّق السّدفا
عني أعدني إلى داري إلى وطني
**
أطفال أيوب من يرعاهم الآنا
ضاعوا ضياع اليتامى في دجى شات
يا رب أرجع على أيوب ماكانا
جيكور والشمس والأطفال راكضة بين النخيلات
وزوجة تتمرّى و هي تبتسم
أو ترقب الباب تعدو كلّما قرعا
لعله رجعا
مشاءة دون عكّاز به القدم
**
في لندن الليل موّت نزعه السّهر
و البرد و الضّجر
وغربة في سواد القلب سوداء
يا ربّ يا ليت أنّي لي إلى وطني
عود لتلثمني بالشمس أجواء
منها تنفّست روحي طينها بدّني
وماؤها الدم في الأعراق ينحدر
يا ليتني بي من في تربها قبروا
**
لأنه منك حلو عندي المرض
حاشا فلست على ماشئت أعترض
و المال؟ رزق سيأتي منه موفور
هيهات أن يذكر الموتى و قد نهضوا

من رقدة الموت كم مص الدماء بها دود و مدّ بساط
الثلج ديجور
إني سأشفى سأنسى كلّ ما جرحا
قلبي و عرّي عظامي فهي راعشة و الليل مقرور
و سوف أمشي إلى جيكور ذات ضحى
نازلا نازلا من صحاري السماء
من عصور جلدية من قبور
نام فيها الهواء
أيها الثلج يا حشرجات الدهور
و انتحاب المساكين في كل كهف يغور
في جبال السنين
كن لهيبا على أوجه العابرين
قنّع الخوف فيها بلون الرجاء
**
أيها الثلج رحماك إني غريب
في بلاد من البرد و الجوع سكرى
إن لي منزلا في العراق الحبيب
صبيتي فيه تعلك صخرا
آه لولاك يا داء ما عفت داري
ما تركت الزهور التي فتحت في جداري
و العصافير في ركن بيتي لهن اختصام
مرّ يوم فشهر فعام
**
و الزمان ارتماء بدون انتهاء
تزفر الأرض عنه و تبكي السماء
رب هل لي إلى منزلي من رجوع

كم أمد الذراع و أهدم سقف الضلوع
لا أمسّ المدى أو أصيب الزمانا
فهو شيء على الروح يسعى هباء و ظلمة
ليت عصر النبوّات لم يطو حلمه
و شت المعجزات الحواشي فكانت و كنا
**
ليتني العازر انفضّ عنه الحمام
يسلك الدرب عند الغروب
يتمهّل لا يقرع الباب من ذا يؤوب
من سراديب الموت عبر الظلام
لن تصدق أني ستهوى يداها
عن رتاج و تصفّر لي وجتناها
ثم تركض مذعورة تشدّ بخيط الدروب
نحو قبري و تطويه حتى تمسّ الضريح الحطام
رميت وجه يهوي نحوي
كأنه الستار في رواية هزيلة
رميت وجه الموت ألف مرّة
إذا أطلّ وجهه البغيض
كأنه السيرين يسعى جسمي المريض
نحو ذراعه بلا تردد
فأنتضي من سيفي المجرد
و يقطر الشعر و لا يغيض
لأنني مريض
أودع الحياة أو أشدّ بالحياة
بخيطة الموروث عن أموات
لم يدفع الشّعر منا‌ياهم وقد

جاءت إليهم غيلة.

يا غيمة في أوّل الصباح

تعربد الرياح

من حولها تنتف من خيوطها تطير

بها إلى سماوة تجوع للحرير

سينطوي الجناح

ستنتف الرياح ريشه مع الغروب

يا غيمة ما أمطرت تذوب

**

فأبرقي و أرعدي و أرسلي المطر

و مزقي ذوائب الشجر

و أغرقي السهوب

و أحرقي الثمر

سترجحنّ بعدك السنابل الثقال بالحبوب

و تقطف الورود و الأقاح

صبيّة يؤج في وجنتها الحنوب

و أنت ذرة من الدماء و الجراح

إيه إقبال لا تيأسي من رجوعي

هاتفا قبل أن أقرع الباب عادا

عازر من بلاد الدجى و الدموع

قبليني على جبهة صكّها الموت صكّا أليما

حدّقي في عيون شهدن الردى و المعادا

عدت لن أبرح الدار حتى لو أنّ النحو ما

دحرجت سلّما من ضياء و قالت

تخطّ السديما

خيال الجسد العاري

يطلّ عليّ محمولا على موج من النار
من المدفأة الحمراء ذاك الرحم الضاري
**
لكل تقلب من موجها خفق من القلب
تدحرج عرّي النهدان بان الجيد و الساق
تدحرج لي على الجنب
تدحرج ثم صكّ أضالعي و تثار أعراق
و يطفر للجبين دم و يعروني
دوار منه تصطك النواجد خوف بحّار
يطلّ فيبصر التيّار يزف مثل تنين
و يصرخ آدم المدفون فيّ رضيت بالعار
بطردي من جنان الخلد أركض إثر حوّاء
أريدك يا سرابا في خيالي ليس يسقيني
أريدك ثم تطوى موجة و تطير أشلاءا
فقاعات من النيران من شوق و تذكار
**
و جاء الجسد العاري
خيالا جاء محمولا على موج من النار
من المدفأة الحمراء ذاك الرحم الضاري
**
يميل عليّ كيف أشاء أعصري كما أهوى
و لا يقوى
على رفضي على تهديم عرش من لفظي ورا
أتوّج فوقه الآمال راعشة القوى شهوى
بحار بيتنا ليلان من مدن و أمطار
و إنّك منك أقرب أنت بعض دمي

خيالي أنت أمنيات عمري كل أمنية
بعاطفتي تحرّك لا عواطفك الأنانية
علام مددت بحرا بيننا دنيا جليديّة
أعانق في دجاها جسمك العاري
يطلّ عليّ محمولا على موج من النار
ممن المدفأة الحمراء من وهمي و أفكاري
البرد وهسهسة النار
و رماد المدفأة الرّمل
تطويه قوافل أفكاري
أنا وحدي يأكلني الليل
**

ويخب المركب إلى داري
برق يتلامح في الآفاق يعرّيها
و يذرّيها
كرماد المبخرة الثكلى
في مقبرة تهب ليلا
ألوان الموت و آهات الموتى
**

يا ليل لكم طاب الدّرب
تعب الركب
و عراقي شط و سمّاري
ناموا وبقيت ولا زاد
عندي و ظمئت و لا ماء ظمئ القلب
لا ساقيا غير شظيات البرق الواري
يا أغصان الليل انهمري ثمرا إذ يؤكل يزداد
السلة منه سأملأ ها حتى إن عدت إلى داري

فرح الأطفال به هتفوا بابا
يابرق أما تخبو
فيغضب الدرب و لا يبدو
كم منه على الساري بعد
**
البرد وهسهسة النار
و رماد المدفأة الرمل
تطويه قوافل أفكاري
أنا وحدي يأكلني الليل
ذكرتك يا لميعة و الدجى ثلج و أمطار
و لندن مات فيها الليل مات تنفس النور
رأيت شبيهة لك شعرها ظلم وأنهار
و عيناها كينبوعين في غاب من الحور
مريضا كنت تثقل كاهلي و الظّهر أحجار
أحن لريف جيكور
و أحلم بالعراق وراء باب سدّت الظلماء
بابا منه و البحر المزمجر قام كالسور
على دربي
و في قلبي
وساوس مظلمات غابت الأشياء
وراء حجابهن و جف فيها منبع النور
ذكرت الطلعة السمراء
ذكرت يديك ترتجفان من فرق و من برد
تتر به صحاري للفراق تسطوها الأنواء
ذكرت شحوب وجهك حين زمر بوق سيّارة
ليؤذن بالوداع ذكرت لذع الدمع في خدّي

و رعشة خافقي و أنين روحي يملأ الحارة
بأصداء المقابر و الدجى ثلج و أمطار
بالعضل المفتول و السواعد المجدولة
هرقل صارع الردى في غارة المحجّب
بظلمة من طحلب
و قام تموز بجرح فاغر مخضّب
يصك (موت) صكّة محجّبا ذيوله
و خطوة الجليد بالشقيق و الزنابق
**
و انخطف الموت علي كانخطاف الباشق
على العصافير أحال ظهري
عمود ملح أو عمود جمر
أحرّك الأطراف لا تعطيني مشلولة
مات الدم الفوّار فيها أطفئ الشباب
و امتّد نحو القبر درب باب
من خشب الصليب فالمسيح
مات و في الطوفان ضلّ نوح
و أغضيت نواظري الذليلة
لعلّها تعتاد من دجاها
على دجى غطاؤها الضريح
**
أي سلاح ؟ آه أيّ ساعد؟
أية أزهار تمدّ فاها
لتأكل الموت؟ و أيّ ناصر مساعد؟
سللت من قصائدي
سيفا كأن البرق حدّاد رمى أصوله

و صبّ مقبضا له و شفرة
بالشعر بالبرق بالمجلجل المدوّي
وأنت يا شاعر واديك أما تؤوب
من سفر يطول في البطاج
تراقص النّهر
و تلثم المطر
أما سمعت هاتف الرواح
خام و زنبيل من التراب
و آخر العمر ردى و يطلع القمر
فأبرق ارعد أرسل المطر
قصائد احتوى مداها دارة العمر
يا غيمة في أول الصباح
يا شاعرا يهم بالرواح
وودع القمر

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر:

* القرآن الكريم.

1- إبراهيم أبوحمدة: القواعد القواعد المسيرة في النحو و الصرف ، مؤسسة الصفحة ، رط، رت.

2- إحسان عباس ، فن الشعر ، دار الثقافة ، بيروت ، دط ، د ت .

3- أحمد محمد مفتوح : الرموز الرمزية في الشعر المعاصر ، دار المعارف ، مصر، 1984.

4- أحمد مختار عمر : علم الدلالة ، بيروت ، ط2، 1988.

5- أحمد مطلوب : الصورة في الشعر الأخطل ، دار الفكر ، عمان ، الأردن، دط، 1985.

6- إيمان محمد أمين الكيلاني : دراسة أسلوبية لشعر بدر شاكر السياب، عمان ، دار الرائد وائل، ط1، 2008.

7- بدر شاكر السياب : ديوانه ، دار العودة ، بيروت ، 1995.

8- بن عيسى ياطاهر: البلاغة العربية مقدمات و تطبيقات ، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ليبيا،ط1، 2008.

9- حان محمد : لغة القرأن الكريم ، دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة دار الهدى، عين مليلة ، الجزائر ، ط1، ليبيا ، دط.

10- خديجة الحديثي: أبنية الصرف في كتاب سيلولة ، مكتبة النهضة، بغداد ، ط1 ، 1965.

11- زايد علي عشري : استدعاء الشخصيات القرآنية في الشعر العربي المعاصر ، الشركة العامة للتوزيع و الإعلان ، طرابلس، ليبيا ، دط.

12- الزمخشري : أساس البلاغة ، دار بيروت ، لبنان ، ط1984،1.

13- الزمخشري: المفضل في علم العربية ، دراسة مكتبة الهلال ، بيروت ، ط1، 1990.

14- زين كامل الفويسكي : قواعد النحو و الصرف ، دار الوفاء لدنيا الطباعة الإسكندرية،دط، 2002.

15- سعد مصلوح : الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، عالم الكتب الحديث، إربد ، الأردن ، ط1، 2011.

16- سعيد عبد العزيز مصلوح : في النقد الأدبي ، دراسة أسلوبية إحصائية ، ط3.

17- علم الكتب ، القاهرة ، مصر ، 2002.

18- سميح عبد الله أبو معلي: العروض و القوافي ، دار البداية ناشرون، عمان ، ط1، 2009.

19- عبد الحميد السيد : المغني في علم الصرف ، دار صفاء ، عمان ، ط1، 2009.

20- عبد السلام المسري: الأسلوبية و الأسلوب ، الدار العربية للكتاب ، ط2، تونس، 1982.

النقد و الحداثة ، دار الطليعة ، بيروت ، دت، دط.

21- عبد العزيز عتيق :علم العروض و القوافي ، دار النهضة العربية ، بيروت ، لبنان دط، دت.

22- عبد القادر عبد الجليل :الأصوات اللغوية ، دار صفاء ، عمان ، ط1998،1.

23- عبد اللطيف شريفي ، زبير شراقي : الإحاطة في علوم البلاغة : ديوان المطبوعات الجامعية، دط ، دت.

24- عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية ، دار العودة و دار الثقافة ، بيروت ، ط2، 2006.

25- علوي الهاشمي : فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ، دار الفارس ، بيروت ، ط1، 2006.
26- فائز العراقي ، القصيدة الحرة ، مركز الإنماء الحضاري ، بيروت ، لبنان ،ط1، 2006.
27- فتح الله أحمد سليمان : الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية ، مكتبة الأدب القاهرة ، ط1 ، 2004.
28- كلاء غطاطشة الشوايكة و نضال محمد المثالي: العربية الواضحة دروس في مستويات العربية ، دار الفكر، المملكة الأردنية الهاشمية ، عمان ، ط2، 2010.
29- محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، ط1، 1981.
30- محمد بلوحي: الأسلوب بين التراث العربي و الأسلوبية الحديثة ، مجلة التراث العربي إتحاد الكتاب ، دمشق ، العدد 95، 24 أفريل ، 2004.
31- محمد بن يحي: المات الأسلوبية ، الدار العربية للكتاب ، ط2 ، تونس ، 1982.
32- محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، دار العودة بيروت ، ط1، 1979.
33- محمد عبد السلام هارون : الأساليب الإشائية في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، د ط، 2004.
34- محمد كراكي : خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني دراسة صوتية تركيبية، دار هومة، الجزائر ، ط1، 2009.
35- محمود عتامنة: الدلالة اللفظية ، مكتبة الأنجلو المصرية ،ط1، دت، ص4.
36- المخزومي مهدي: في النحو العربي نقد و توجيه ، دار الرائد العربي ، بيروت ،ط1، 1986.
37- موسى رابح بايعة : الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، دار الكندي ، الأردن، ط1، 2003.
الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها ، دار الكندي ، الأردن، دط، 2002.

38- نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، مكتبة دار النهضة ، بغداد ،دط ، دت.

39- نور الدين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث (الأسلوبية و الأسلوب) ،ج1، دار هومة، الجزائر ، دط، 1997.

40- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية و التطبيق.

41- يوسف حسين بكار : بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث) ، دار الأندلس ، بيروت ، ط2، 1989.

قائمة المراجع

1- النار شيق القيرواني :العمدة في نقد الشعر و تمحيطه ، شرح و ضبط الدكتور عقيق حطوم ن دار صادر ، بيروت ، ط2 ، 2006.

2- غبن هشام الأنصاري : نعتي اللبيب عن كتب الأعاريب ، الحقيق مازن المبارك ، دار القل بيروت ن ط1 ن 2005 .

3- أبن يعيش : شرح المفصل ، تصحيح مشيخة الأزهر ، إدارة الطباعة ، المثير نية ، مصر ، دط، رت

4- أبو عبد الله جما الدين محمد بن عبد الله بن مالك : المنية بن مالك في النحو و الصرف و التاريخ جوهر الدراسة ، القاهرة ، ط1 ، 2007.

5- ابو هلال العسكري : الصناعتين ، تحقيق مفيد قميعه ، دار الكتب العلمية ، لبنان ، ط2، 1989.

6- اسماعيل بن حماد الجوهري : الصحاح ، تحقيق عبد الغفور عطار ، دار الملايين ، بيروت ن لبنان ، ط4، 1990.

7- حازم القرطاجي : منهج اللفاء وسراج الأدباء ، الحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية ، دط ، 1966.

8- الخطيب القروينى : الإنصاح في علوم البلاغة ، تصحيح ومراجعة الشيخ بهيج عزاوي دار إيحاء العلوم ، بيروت ،دط،1988.

9- رضي الدين الإستراباذي : شرح شافية ابن الحاجب الخفيف محمد نور الحسين و آخرين ، دار النشر ، بيروت ، دط، 1975.

10- السكاكي : مفتاح العلوم ، دار الكتب العلمية ، بيروت ،5(دط).

11- سوية : الكتاب الخفيف وشرح عبد السلام محمد هارون ، دار الجيل ، بيروت ،ط1،دت.

12- قدامة بن جعفر: بعد العر ، تحقيق الدكتور ومحمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، دط، دت

13- كلود جرمان لويلون : علم الدلالة ، ترجمة، نور الهدى لوخين ، دار الكتب الوطنية ، بنغازي ، ط1، 1997.

14- نعوم شومسكي : الى الخوية ، ترجمة يويل يوسف عزيز، مراجعة مجيد الماشطة منشورات عيون ، مطبعة النجاح ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2، 1987.

15-هيفاء .ع. الحميد كلفتن : نظرية الحقول الدلالية ، دراسة تطبيقة في المخصص لابن سيدة ، جامعة أم القرى ، رسالة لنيل درجة الدكتوراه ، 2001.

المجلات :

1- الأطرقجي و ذو النون : الصورة و الرمز في الشعر العراقي الحديث ، دار الأقلام ، العددان ، 11 ، 12 ، بغداد ، 1987 .

2- صالح درويش : الرمز في الشعر ، دار الأقلام ، العدد 5 ، بغداد ، 1968 .

المعاجم :

1- ابن منظور : لسان العرب، مادة(س ل ب) ،ج 6، دار الصبح إديفوست ، بيروت ، لبنان ،ط1، 2006.

2- الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، مكتبة لبنان ، ناشرون، بيروت، ط1، 2004.

الفهرس

* المقدمة

* مدخل : الأسلوبية ، المفهوم ، النشأة و التطور

– تمهيد ص2

1/ مفهوم الأسلوبية عند العرب ، و اتجاهاتها ..... ص 2

أ– المفهوم اللغوي و الإصطلاحي ..... ص 3

ب– إتجاهات الأسلوبية ..... ص 4

2/ علاقة الأسلوبية باللسانيات ..... ص ؟

3/ الأسلوبية عند العرب ..... ص 8

أ– المفهوم ..... ص 8

ب– جدور الأسلوبية الغربية في الموروث البلاغي العربي ..... ص 9

الفصل الأول : دراسة القصيدة صوتيا و صرفيا

I– المستوى الصوتي ..... ص 14

– تمهيد ..... ص 14

1/ الصوت و أهميته ..... ص 15

أ- صفات الأصوات ..... ص 16

2/ الإيقاع ..... ص 26

أ - مفهوم الإيقاع لغة و إصطلاحا ..... ص 27

ب- أنواع الإيقاع ..... ص 28

- الإيقاع الخارجي ..... ص 29

- الإيقاع الداخلي ..... ص 52

II- المستوى الصرفي

- تمهيد..... ص 63

- الميزان الصرفي ..... ص 63

- المشتقات ..... ص 65

- المصادر ..... ص 68

- حروف الزيادة ..... ص 72

- نسبة الأفعال إلى الصفات ..... ص 73

- مفهوم الفعل ..... ص 74

- مفهوم الصفة ..... ص 75

- حضور ضمير المتكلم ..... ص 88

الفصل الثاني دراسة القصيدة تركيبيا ودلاليا

I- المستوى التركيبي ..... ص 95

- تمهيد ..... ص 95
1/ مفهوم الجملة ..... ص 96
2/ أنواع الجملة ..... ص 97
أ- الجملة الإسمية ..... ص 97
ب- الجملة الفعلية ..... ص 98
ج- الجملة الإنشائية ..... ص 104

II- المستوى الدلالي

- تمهيد ..... ص ؟
- تعريف علم الدلالة ..... ص 109
- الحقول الدلالية ..... ص 110
- العلاقات الدلالية ..... ص 115
- مضمون القصيدة ..... ص 117
- الرمز في القصيدة ص125
- الصور البيانية ..... ص 133
أ- التشبيه ..... ص 135
ب- الكناية ..... ص 136
ج- الإستعارة ..... ص 137
د- المحياز ..... ص 139
الخاتمة ..... ص 143
ملحق القصيدة ..... ص 147