جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

مذكرة ماستر

الميدان: لغة وأدب عربي
الفرع: دراسات نقدية
التخصص: نقد حديث ومعاصر

رقم: ن/35

إعداد الطالبة:
لشلق شهيرة – سعيدي أماني

يوم:13/07/2021

جماليات الحزن في نماذج الشعر العراقي المعاصر مقاربة أسلوبية

لجنة المناقشة:

فاطمة دخية	أ. مح أ	محمد خيضر بسكرة	مشرفا ومقررا
علي رحماني	أ. مح ب	محمد خيضر بسكرة	رئيس
غنية بوضياف	أ. مح أ	محمد خيضر بسكرة	مناقش

السنة الجامعية2020-2021:

شـكر
وعرفـان

أفضل ما نبدأ به الحمد الله عز وجل على توفيقه أيامي في انجاز هذا العمل والذي وهبنا نعمة العقل سبحانه.

كما أتقدم بجزيل الشكر إلى أستاذتنا الفاضلة "**دخية فاطمة**" على كل ما قدمته لنا ذلك كل التقدير على جهودك لنا وجودك بجانبنا. مهما حاولنا أن نعبر عن مدى احترامنا وتقديرنا لك فكل الشكر لا نوافيك جزء ضئيل من حقك حفظك الله.

كما أتقدم بالشكر والامتنان إلى جميع أساتذتي في قسم اللغة العربية.

وصلي الله على سيدنا محمد وآله وصحبه والتابعين.

مقدمة

إن قصيدة الشعر نالت قدرا كافيا من المعرفة الأكاديمية بوصفها عاملا في الوسط الجامعي وقد كشفت عن سماتها الجمالية والفنية وحيث أن الشعر العراقي يتميز بالجمال والرونق في نصوصه وكان هدفه دراسة الأساليب اللغوية والبلاغية ومن المعلوم أن الذوق والاطلاع الواسع عاملان يؤثران كثيرا في اختيار مجال الدراسة. وقد كان ميلنا يتمحور حول جماليات الحزن في الشعر العراقي مقاربة أسلوبية. ويعود اختيارنا لدراسة الأسلوبية طريقا ومنهجا إلى اقتناعنا بموضوعية الدراسات الأسلوبية وسلامة منهجها حيث يهتم بالنص ودلالته. كما يغوص في أعماقه دون أن يترك وحدة صغيرة دون دراستها وتحليلها. وكان اختيارنا لشعر كل من نازك الملائكة وبدر شاكر السياب لما يملان بين طياتهما ظاهرة الحزن كما أنه يتمحور حول الذات أو العالم الداخلي للشاعر من طفولة وموت ومرض.

وللإلهام بهذا الموضوع ومختلف جوانبه ارتأينا في عملنا هذا أن يطرح عدة أسئلة وهي كالأتي:

- إلى أي مدى يمكن للمنهج الأسلوبي أن يحقق هدفه وغايته في دراسته جماليات الحزن؟ وأين تكمن جماليات الحزن في هاته القصائد؟
- وماهي المميزات الأسلوبية التي التمسها كل من السياب ونازك الملائكة للتعبير عن تجربتهما وكيف تتجلى في مجموعة قصائدهما؟
- ومن أسباب التي دفعتنا لدراسة هذا الموضوع يعود إلى عدة أسباب ذاتية وموضوعية منها:
- الرغبة لدراسة قصائدهم دراسة أسلوبية بالاعتماد على الأسلوبية والبلاغة وعلم الجمال.

- إعجابنا الشديد لكل من الشاعرة نازك الملائكة والشاعر بدر شاكر السياب وقصائدهما.
- عدم وجود دراسة إيقاعية وعروضية لبعض قصائدهما من جانب دراسة جماليات الحزن على حد علمنا.
- لم تحظ جماليات الحزن بدراسة كبيرة من الجانب التطبيقي فهي بحاجة إلى جهد أكبر ودراسة معمقة أكثر.
- ولي كون هذا الموضوع قد اتبعنا المنهج الأسلوبي لكشف عن القيم الجمالية لهذه الإشعار مع الاستعانة بالمنهج الوصفي والتحليل.
- وبمعالجة موضوع بحثنا اعتمدنا على خطة مكونة من مقدمة ومدخل تمهيدي ثم فصلين تطبيقيين وخاتمة.

كان المدخل بعنوان معنى الأسلوب والجمالية. حيث تناولنا مفهوم الأسلوب لغة واصطلاحا. ثم تحدثنا عن مفهوم مصطلح "الجمالية" فيما تتمثل الجمالية من تشكيل لغوي وتشكيل بلاغي. أما الفصل الأول الموسوم بـ: المستوى الصوتي والمستوى التركيبي. عالجنا في المستوى الصوتي كلا من الموسيقى الخارجية التي تتمثل في الوزن والقافية والروي والموسيقى الداخلية المتمثلة في التكرار والجناس والترصيع أما المستوى التركيبي يتناول الجمل الفعلية والاسمية والحروف والتقديم والتأخير.

أما الفصل الثاني كان يتضمن كل من المستوى الصرفي والمستوى الدلالي فقد عالجنا في مستوى الصرفي أبنية الأفعال (التي تتناول فيه الماضي والمضارع) وأيضا المشتقات التي تمحورت في اسم الفاعل أما المستوى الدلالي درسنا فيه الصور البيانية والحقول الدلالية.

وقد اعتمدنا من خلال هذا البحث مجموعة من المصادر والمراجع عديدة من أهمها:

- الأسلوب والأسلوبية لعبد السلام المسدي.
- الكامل في النحو والصرف لأحمد قيش.
- مفتاح العلوم لسكاكي.

- وقد واجهتنا بعض العراقيل والصعوبات أثناء انجاز هذا العمل كثرة المراجع حول هذا الموضوع وتشبعها مما شكل لدينا صعوبة في انتقاء المعلومات والتي تخدم بحثنا والظروف الصحية الراهنة التي حالت بيننا للمضي قدوما في عمل المذكرة.
- وأخيرا نحمد الله على عدد نعمه التي لا يحصينهما إلا هو سبحانه فمنه وحده التوفيق والسداد. كما نتقدم بأسمى عبارات الامتنان وجزيل معاني الشكر والعرفان للأستاذة الدكتورة "**دخية فاطمة**" لإشرافها على هذه المذكرة فأعلى الله مقامها ورفع درجاتها عنده.

مدخل

1. تعريف الأسلوب

أ-لغة.

ب-اصطلاحا.

2. تعريف الجمالية.

3. جماليات التشكيل اللغوي

أ-التكرار

ب-أسلوب الاستفهام

ج-أسلوب النداء

4. جماليات التشكيل البلاغي

أ-الاستعارة

ب-الكناية

1. الأسلوب (style):

أ- لغة:

جاء في لسان العرب هو أن "**سطر من النخيل أسلوب كل طريق ممتد فهو أسلوب. فالأسلوب الطريق والوجه والمذهب يقال: أنتم في أسلوب سوء ويجمع أساليب، والأسلوب الطريق تأخذ فيه والأسلوب الفن يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه**"[1].

- وجاء كذلك في لسان العرب لابن منظور الجذر **(سلب)** الذي يحمل عدة مفردات وصفات ويقول ابن منظور " **والاستلاب: الاختلاس، السلب، ما يسلب**"[2] ويقال كذلك للشجرة: "**وشجرة سليب: سلبت أوراقها وأغصانها، شجرة سلب: إذا تناثر ورقها**"[3].
- وفي المعجم الوسيط الأسلوب: الطريق ويقال سلكت أسلوب فلان في كذا: طريقته ومنهجه والأسلوب طريقة الكاتب في كتابته. والأسلوب الفن، يقال: أخذنا في أساليب من القول: فنونه متنوعة. والأسلوب: الصنف من النخيل والجمع أساليب[4].

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيرت، ط4 2005 ص175.

[2]- المصدر نفسه، ص:471.

[3]- المصدر نفسه، ص:472.

[4]- ابراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، دار العودة، تركيا، 1989، ص:152.

- وجاء الجاحظ شرح كلمة بارتباطها لهذه الصفة: " **لأن الأسد يلتفت معا لأن عنقه من عضم واحد**"[1]. ويقصد بها لا يقبل الملاحظة ولا يقبل التغيرات في الأسلوب لأنه هو طريق الثابت.

ب-اصطلاحا:

ولقد تعددت تعريفات الأسلوب في عدة عصور بغية الوصول إلى تعريف محدد وملم من كل الجوانب حيث نجد "**بييرجير**" الذي يرى أن الأسلوب هو " **طريق التعبير عن الفكر بواسطة اللغة**"[2] يقصد بها طريقة تعبيره هو نفسه كتابه .

- كما يعد شارل بالي أول من أصل علم الأسلوب وأسس قواعد حين نشر كتابها لأول المعنون بحث في علم الأسلوب الفرنسي. فقال: " **هو العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن وقائع حسية شعورية من خلال اللغة، و واقع اللغة عبر هذه الحساسية**".[3] حيث ركز على الطابع العاطفي فقط وارتبط بفكره.
- أما " **غيرو**" فيعتبر: "**أن الأسلوب مجموعة ألوان يطبع بها الخطاب ليصل بفضلها إلى إقناع القارئ، وإمتاعه وشد انتباهه، وإثارة خياله**". [4]

---

[1]- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، مج1، تر: يحي الشامل، دار مكتبة الهلال، القاهرة، (ط1)، 2003، ص:125.

[2]-بيير جير: الأسلوبية تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، بيروت، ط4، 2005، ص225.

[3]- بسام قطوس، مدخل إلى مناهج النقد الهام، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، (ط1)، 2004، ص:109.

[4]- عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، (ط5)، 2006، ص:7.

وفي نفس السياق يقول ليدي فلور " **الأسلوب هو سلطان العبارة إذا تستبد بها**"[1] حيث يقصد بها الأسلوب أن يكون فيها إثارة ومتعة وخيال .

- ونجد كذلك بيفون يعرفها بأنها "**الأفكار تشكل وحدها عمق الأسلوب لأن الأسلوب ليس سوى النظام والحركة وهذا ما نصنعه في التفكير**"[2].

وفي سياق آخر يقول: " **الأسلوب هو الإنسان نفسه**"[3] .

وقد جاء في كتاب الأسلوبية والأسلوب لعبد السلام المسدي هو أحد المفكرين قال: " **يطلق الأسلوب على نحر وحق من خصائص الخطاب التي تبرز عبقرية الإنسان وبراعته فيما يكتب ويلفظ**"[4] .

- نجد نور الدين السد في حديثه عن الأسلوب ومفاهيمه المتعددة قائلا: " **وأغلب هذه التعريفات لم تخرج عن تحديد مفهوم الأسلوب انطلاقا من علاقته بالمنشئ باعتباره ذات مبدعة. . . وإن كانت هذه القضية مثال جدل في مباحث معرفية متنوعة وفلسفية ونفسية ولسانية. سوى ذلك فربط اللغة بالتفكير والأسلوب أحد العناصر الأساسية في تجليات اللغة واستعمالها**"[5].

---

[1]– المرجع السابق، ص:66.

[2]–نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، دار هومة، الجزائر، (د ط)، 2010، ص105.

[3]–حسن ناظم: البنية الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، الأردن، (ط1)، 2007، ص36.

[4]– عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، (مرجع سابق)، ص:57.

[5]– نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، المرجع السابق، ص:145، 146.

ويقصد بها أن الأسلوب راجع إلى العوامل الذاتية التي يمتلكها بعض النظر الذي تلقاه من معارف ويوجد أيضا أن الأسلوب فكري التي تدعمه اللغة والمعارف الذي تلقاها.

2. تعريف الجمالية

مصدر صناعي مشتق من الجمال، والمصدر الصناعي يطلق على كل لفظ زيد آخره حرفان، هما: ياء مشددة بعدها تاء تأنيث مربوطة ليصير بعد زيادة الحرفين إسمًا دالاً على معنى مجرد لم يكن يدل عليه قبل الزيادة، وهذا المعنى المجرد الجديد هو مجموعة الصفات الخاصة بذلك اللفظ مثل: الإشتراك والإشتراكية، الوطن والوطنية، الإنسان والإنسانية[1].

3. جماليات التشكيل اللغوي:

أ. التكرار: "تعد ظاهرة التكرار من بين الظواهر التي تؤدي وظيفة تعبيرية واضحة فتكرار لفظة أو عبارة ما بشكل أولي إلى سيطرة هذا العنصر المتكرر و إلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره أولاً، ومن هناك لا يفتأ ينبعث في أعماق رؤياه من لحظة لأخرى، و قد عرفت هذه الظاهرة اللغوية الإيحائية المكررة في القصيدة العربية منذ أمد بعيد لم تكتمل و لم تؤد شكلها النهائي الواضح إلا في العصر الحاضر، لأن ظاهرة التكرار في حد ذاتها ليست ظاهرة جمال يضاف إلى القصيدة العربية، و إنما هو كسائر الأساليب يحتاج إلى أن يجيء في مكان الكلمات بل إن في وسعنا أن نذهب إلى أبعد، فنشير إلى الطبيعة الخادعة التي يمتلكها هذا الأسلوب، فهو

[1]– عباس حسن: النحو الوافي، دار المعارف، مصر، ط3، 1987، ص:186.

بسهولته و قدرته على ملئ البيت و إحداث موسيقى ظاهرية فيه، يستطيع أن يظلل الشاعر و يوقعه في مزلق تعبيري"[1].

حيث أن التكرار من الوظيفة التعبيرية المتعلقة لمعنى معين ثم إعادته لمعنى معين نفسه.

يعني كرر الشيء يكرره، عاده مرة بعد الأخرى[2].

وهو أيضا: إعادة ذكر كلمة، أو عبارة بلفظها أو معناها في موضع آخر أو مواضع متعددة في نص أدبي واحد.

وقد أكد الباحثون على أن التكرار هو أن يكرر المتكلم اللفظ الواحد باللفظ والمعنى لأن تكرار اللفظ دون المعنى لا يمكن إدراجه تحت مفهوم "**التكرار**" المتعارف عليه، وإنما ظاهرة أخرى مقررة في البلاغة تسمى و "**الجناس**" [3]ووظيفة التكرار لا تنحصر فيما حدد "**غريماس**" حين يقول: " **ثمة ما يبرر للتكرار وجوده إنه يسهل اِستقبال الرسالة، بل تتعدى إلى غير ذلك، فبإمكان الشاعر من خلال تكرار كلمات مقصودة أن يعيد صياغة بعض الصور، وبإمكانه أن يكثف الدلالة الإيحائية للنص أو الخطاب"[4].**

---

[1]– نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط8، 1989، ص:275، 276.

[2]– ابن منظور: لسان العرب، مصدر سابق، ص:390.

[3]– شفيع السيد: البحث البلاغي عند العرب، دار الفكر العربي، ط2، ص:1996، ص:212، 390.

[4]– عياش منذر: مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتب العرب، دمشق، ط1، 1990، ص:83.

وقد أوردت له الكثير من التعاريف، فالقاضي الجرجاني عرفه في كتابه التعريفات: " **عبارة عن الإثبات بشيء مرة بعد أخرى**"[1].

فهو لا يخرج عن حدود اعتباره إعادة للفظ أو المعنى، إذ "**هو الإعادة في بسط مفاهيمه، هو دلالة للفظ على المعنى مردادا**"[2]، فالتكرار هو الإعادة من أجل التأكيد على اللفظ المكرر.

ب. أسلوب الاستفهام.

جاء في "**قاموس الوسيط**" فهمه فهما: أحسن تصوره وجاء استعداده للاستنباط ويقال: فهمت عن فلان وفهمت منه، فهو فاهم وفهم وفهيم[3]. فالاستفهام مشتق من الفهم ومعناه العلم والمعرفة بالقلب، يقال: " **فهمت الشيء بكسر العين وفتحها في المضارع فهمًا وفهامة**"[4].

ولم يختلف مفهوم الاستفهام في اصطلاح النحاة و البلاغيين عن معناه اللغوي فقد عرفه "**ابن هشام**" فقال: " **حقيقة طلب الفهم**"[5] أي طلب فهم شيء مجهول، و عرفه السكاكي بقوله: " **الاستفهام لطلب حصول في الذهن و المطلوب حصوله في الذهن إمّا أن يكون حكيما**

---

[1]– القاضي الجرجاني: التعريفات، تحقيق نصر الدين تونسي، شركة القدس للتصوير، القاهرة، مصر، ط1، 2007، ص:13.

[2]– محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة، عالم الكتب الحديث، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص:200.

[3]– مجمع اللغة، مجمع الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004، ص:704.

[4]– ابن منظور، لسان العرب، المصدر السابق، ص:12، 459.

[5]– ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح: محمد محي الدين، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، 1987، ص:1، 13.

بشيء على شيء أو لا يكون، والأول هو التصديق و الثاني هو التصور"[1]ومعنى قوله هو طلب الإجابة لغرض التأكد أو التصور فالأول اذا كان في الذهن إجابة مسبقة أما الثاني يحصل اذا لم يكن هناك فكرة مسبقة لإجابة السؤال.

ويفهم مما سبق أن كلا التعريفين اللغوي الاصطلاحي لم يخرجا عن معنى طلب الفهم أو معرفة شيء لم يكن حاصلاً في الذهن أي لم يكن متحققا للمستفهم من قبل، أي أن الاستفهام هو طلب معرفة حقيقة لم يكن معلومًا من قبل.

ج. أسلوب النداء

ورد في معجم العين: " **ندى الصوت بُعْدُ همته ومذهبه وصحة جرمه (نداه)، أي دعاه بأرفع الصوت، وفلان أندى صوتا من فلان، أي أبعده مذهبا وأرفع صوتًا و(أناديك) أشاورك وأجالسك في النادي**"[2]ذكر الخليل في نصه هذا ست معانٍ، وهي بعد الهمة وصحة الجرم وطول الصوت والدعاء والمشاورة وكثرة المجالسة في النادي، فالملاحظ أن هذه المعاني تشترك جميعها في كون المنادي لا يحقق ما يصبو إليه إلا إذا صاح بصوته قصد الاجتماع مع غيره سواء في المكان أو الرأي.

[1]– السكاكي، مفتاح العلوم، تح: نغيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987، ص:31.

[2]– الخليل ابن أحمد الفراهيدي، معجم العين، بيروت، لبنان، ط1، 2002، مادة (ندو) و (ندى)، ص: 54.

وجاء في لسان العرب: " **النِداء و النُداء: الصوت مثل الدعاء و الرغاء، وقد ناداه و نادى به و ناداه مناداة و نداء أي صاح به و الندى بُعْدُ الصوت، و النداء صدور، الدعاء بأرفع الصوت، و قد ناديته نداء و فلان أندى صوتًا منفلان أي: أبعده مذهبا و أرفع صوتا**" [1] دل هذا النص على معنى أخر للنداء هو الانتشار إذا أطلق على شيء حسي كالرائحة مثلا، لأن الصوت إذا نودي به انتشر في أوسع مدى يمكن أن يبلغه لهذا جاز أن يستعمل لفظ النداء في هذه المادة مثل هذا المعنى.

قال **المخزومي**: "**النداء تنبيه المنادى و حمله على الالتفات، ويعبر عن هذا المعنى أدوات استعملت لهذا الغرض**"[2] أي أنا ٔسلوب النداء يفيد طلبا ٕإستدعاء المتكلم للمخاطب للإقبال عليه و يتم هذا الاستدعاء بأداة أو حرف من الحروف التي وضعت للنداء.

ويعرفه" **عبد الهادي الفضلي**" أنه: طلب الإقبال باستعمال أداة خاصة، وتتألف جملة النداء من أداة النداء واسم المنادى نحو (**يامحمد**)[3]، فالنداء هو أسلوب لغوي بلاغي في اللغةالعربية يهدف منه المتكلم إلى طلب إقبال المنادى أو جذب انتباهه عنطريق مناداته باسمها ٔو بصفة من صفاته أو استعمال أدوات خاصة.

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مادة (ندى). ص 14. 470

[2]– مهدي المخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه، تح: مصطفى السقا تكريث، ط2، 1986، ص:301.

[3]– عبد الهادي الفضلي، مختصر النحو، السعودية، ط7، 1980، ص:200.

4. جماليات التشكيل البلاغي

أ.مفهوم الاستعارة:

"رفع الشيء وتحويله من مكان إلى آخر ومن ذلك قولهم: استعار فلان سهما من كنانته أي لفه وحوله منها إلى يده، فهي مأخوذة من العارية وهي نقل شيء من شخص إلى آخر"[1].

والعارية والعارة ما تداوله بينهم، وقد أعاره الشيء و أعاره منه و عاوره إياه، و المعاورة و التعاور شبه المداولة، و التداول في شيء يكون بين اثنين. وتعور استعار طلب العارية واستعار الشيء طلب منه أن يعيره إياه[2]وهي استعمال اللفظ في غير ما وضع له في اصطلاح به التخاطب، وهي من قبل المجاز في الإستعمال اللغوي للكلام و أصله اتشبيه حذف منه المشبه و أداة التشبيه و وجه الشبه ولم يبقى منه إلا ما يدل على المشبه به، وبأسلوب استعارة اللفظ الدال على المشبه به أو أستعارة بعض مشتقاته و لوازمه، واستعمالها في الكلام بدلا من ذكر لفظا المشبه، ملاحظا في هذا الإستعمال إدعاء ان المشبه داخل جنسا ٔو نوع أو صنف المشبه به، بسبب مشاركته له في الصفة التي هي وجه الشبه بينهما في رؤية صاحب التعبير[3]

[1]– عبد العزيز بن صالح العمار، التصوير البياني في حديث القرآن، دراسة بلاغية تحليلية، المجلس الوطني للإعلام، الإمارات، 2006، ص:65.

[2]– حسن الميداني، البلاغة العربية، أسسها و علومها و فنونها، دار القلم، ط1، 1996، ص:229.

[3]– محمد التونجي، معجم العلوم العربية، دار الجيل، بيروت، ط1، 2003، ص: 37، 38.

أي هي استعمال لفظا المشبه به للتعبير عنا المشبه مدعيا دخول ا لمشبه في جنس المشبه به العلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المشبه به.

ب. مفهوم الكناية:

"كنى به عن كذا يكنى و يكنو كناية: تكلم بما يستدل به عليه أو أن يتكلم بشيء و أن تريد غيره أو بلفظ يجاد به جانبا أو حقيقة أو مجازا، وزيد أبا عمرو و به كنية أي كنيته، ويكنى بالضم اِمرأة"[1]وقد ورد مصطلح الكناية في العديد من المؤلفات النقدية والبلاغية واختلف مفهومها حسب رؤية النقاد والبلاغيين، إذ عرفها كل واحد منهم حسب وجهة نظره و نذكر من بينهم:

"**القزويني**" عرف الكناية في كتابه وجوه التلخيص في علوم البلاغة بقوله: "**الكناية لفظا ٍأريد به لازم معناه مع جواز إرادته معه، فظهر أنها تخالف المجاز من جهة إرادة المعنى مع إرادة لازمه، وفرّق بأن الانتقال فيها من اللازم، وفيه الملزوم ورد بأن اللازم لم يكن ملزوما لم ينتقل من هو حينئذ يكون الانتقال من الملزوم**"[2]. بمعنى أنه قد تمنع إرادة المعنى الأصلي في الكناية لخصوص الموضوع.

[1]– الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، مادة كنلى، ص:349.

[2]– القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، بيروت، لبنان، ط1، 1904، ص:337، 338.

وكذلك "**السكاكي**": في كتابه مفتاح العلوم، عرف الكناية بقوله: "**الكناية هي ترك التصريح بذكرالشيء إلى ذكر ما يلزمه لينتقل من المذكور إلى المتروك كقولك فلان طويل النجاد لينتقل منه إلى ما هو ملزوم وهو طول القامة ويسمى بذلك النوع كناية، لما فيه من إخفاء وجه التصريح**"[1]بمعنى أن الكناية هي لفظ أريد به غير معناه الذي وضع له مع جواز إرادة المعنى الأصلي لعدم وجود قرينة مانعة من إرادته كقول **(فلان طويل النجاد)** تريد بهذا التركيب انه شجاع عظيم، فعدلت عن التصريح بهذه الصفة إلى الإشارة إليها بشيء تترتب عنه وتلزمه.

[1]– السكاكي، مفتاح العلوم، المصدر السابق ص:402.

الفصل الأول

1. المستوى الصوتي

أ. الموسيقى الخارجية: الوزن والقافية والروي.

ب. الموسيقى الداخلية: التكرار الجناس والترصيع.

2. المستوى التركيبي

أ. الجملة الفعلية

ب. الجملة الاسمية

ج. الحروف

د. التقديم والتأخير

المستوى الصوتي:

أولا: الموسيقى الخارجية:

تعد الموسيقى ركنا هامًا وأساسيا في شعرنا العربي، وهي "**سلسلة من الأصوات ينبعث منها معنى**"[1] بمعنى أن الموسيقى ليست مجرد أصوات بل هي أصوات لها دلالة ومعنى وهي أيضا "**مجموعة من الأصوات التي يتألف من ضرباتها الموقعة نغم يلمس الشاعر ومن إيقاعها لحن يهز أوتار القلوب وقد ميّز النقاد العرب من القديم بين الشعر والنثر، واعتبروا الموسيقى هي الفيصل بينهما**" [2]بمعنى أن للفصل بين الشعر والنثر يجب النظر إلى الجانب الموسيقي فالنثر لا تكثر فيه الموسيقى على خلاف الشعر، الذي يعتبر بأكمله موسيقى.

وتتمثل الموسيقى الخارجية في الوزن والقافية والروي.

1) **الوزن:** هو البحر الذي ينظم عليه الشاعر قصيدته أو مقطوعته الشعرية أو هو " **مجموعة الأزمنة المكررة التي يتألف منها البيت والتي عرفت بالتفعيلات**"[3]. أي يطلق عليه التفعيلة

[1]– رينيه ويلك و أوستن، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الآداب و العلوم الإجتماعية، دمشق، د. ط، 1972، ص:205.

[2]– محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1982، ص:461.

[3]– السعيد الورقي بيومي، لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية للطباعة و لنشر، بيروت، ط3، 1984، ص:465.

وهي معناها أن اللفظ يتم بنائه على ثلاثة حروف أساسية و هم الفاء و العين و حرف اللام.

ويعتبر الوزن ركنا أساسيا في الشعر العربي لذلك قيل في تحديد ماهية الشعر أنه "**قول موزون**" و يعتمد على أربعة أركان أهمها الوزن[1] أي أن وزن القصيدة يشير إلى توضيح البحر الشعري الذي اِتبعه الشاعر في كتابة قصيدته.

- **قصيدة في السوق القديم:**[2]

مِثْلُ الضَّبَابِ عَلَى الطَّرِيقِ

مِثْلُ ضْضَبَابِ عَلَ طْطَرِيْقِيْ

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

مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتْ

بحر الكامل تفعيلاته **(مُتَفاعِلُنْ)**

التغييرات: مُتَفَاعِلُنْ ⟵ مُتْفَاعِلُنْ ⟵ تسكين الحرف الثاني للمتحرك.

[1]– قدامى ابن جعفر، نقد الشعر، ت ح، مصطفى كمال، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1969، ص:15.

[2]– بدر شاكر السياب، أزهار و أساطير، قصيدة السوق القديم، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، 2002، ص:21.

- **قصيدة اللقاء الأخير:**[1]

عِطْرٌ يَضُوْعُ فَتَسْكُرِينَ بِهِ وَ أَسْكُرُ مِنْ شَذَاهُ

عِطْرُنْ يَضُوْعُ فَتَسْكُرِيْنَ بِهِيْ وَ أَسْكُرُ مِنْ شَذَاهُوْ

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

مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتْ

بحر الكامل

التغييرات: مُتَفَاعِلُنْ ⟵ مُتَفَاعِلُنْ ⟵ تسكين الحرف الثاني للمتحرك.

- **قصيدة سوف أمضي:**[2]

كُلُّ هَذَا لَيْسَ يُثْنِيْنِي فَعُودِي وَ أُتْرُكِينِي

كُلْلَ هَاْذَاْ لَيْسَ يُثْنِيْنِيْ فَعُوْدِيْ وَ تْرُكِيْنِيْ

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

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

نوع البحر: بحر الرمل، تفعيلته (فاعلاتن).

[1]– المصدر السابق، قصيدة اللقاء الأخير، ص:29.

[2]– المصدر السابق، قصيدة سوف أمضي، ص:47.

فتلك التغييرات الطارئة على قصائد السياب دخلت عليها الزحافات والعلل وهذا راجع إلى الإضطراب النفسي الذي يعيشه الشاعر فكان يعاني من ألم الفقد والبعد والمعاناة كانت دائمة.

فقد عانى من الوحدة والضيق فنفسيته كانت حزينة ومملوءة بالعلل فكان مكسور الخاطر، وكانت الحياة تذهب به يمينًا و شمالاً و لا يستطيع الوقوف أمامها، بل كان واضحا لما كانت تمليه عليه نتيجة المرض الذي خيّم على جسده فأنهكه.

- **القافية:**

اختلف القدامى في القافية منهم من قال: **أنها الكلمة الأخيرة في البيت وشيء قبلها**، و قال بعضهم: **هي حرف الروي**، و آخرون: **هي الكلمة الأخيرة** و عند بعضهم الآخر **تكون بعض كلمة أو كلمة أو كلمتين.**

والتعريف المتفق عليه عند معظم العروضيين **[هي من آخر البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع المتحرك الذي قبل الساكن]**[1].

ومهما كانت أهمية هذه التعريفات إلا أن القصيدة الحرة لم تعد تعنى بالقافية بمفهومها التقليدي و سميت **(الوقفات)** عوضا عن القوافي وقد كان للقافية علاقة أساسية بالتشكيل الموسيقي الكلاسيكي و تعد عنصرا أساسيا للشعر القديم و لا يقوم إلا بها، أما في الشعر

[1]- ابن منظور، لسان العرب، المصدر السابق، ص:196.

الجديد فقد صار للقافية مفهوما و أصبحت هي النهاية الموسيقية للسطر الشعري **[فالقافية في الشعر الجديد – ببساطة – نهاية موسيقية للسطر الشعري، هي أنسب نهاية لهذا السطر من الناحية الإيقاعية]**[1] و قد يكون حرف الروي صوتا يختلف من سطر إلى آخر، يقول السياب في قصيدة "**الليلة الأخيرة**":

(وَ فِي الصَّبَاحِ يَا مَدِينَة الضَّبَاب

وَ الشَّمْسُ أُمْنِيَةُ مَصْدُورٌ قَدِيرٌ رَأْسُهَا الثَّقِيل

مِنْ خِلَلِ السَّحَابِ

سَيَحْمِلُ المُسَافِرَ العَلِيل

مَا تَرَكَ الدَّاءُ لَهُ مِنْ جِسْمِهِ المُذَابْ)[2]

لا يستطيع أحد أن يتكهن ماهية القافية التي يقف عندها الشاعر لكونه أصبح متحررا من قيود الماضي و لم يعد مثل الشاعر القديم الذي قد يحصر القوافي قبل الشروع في القصيدة، و أصبحت الكلمة المستعملة في نهاية السطر التي يرتاح إليها الشاعر هي الكلمة التي تأتي مع السياق المعنوي و الموسيقي لتضع حدًا لنهاية النفس الشعري **[و القافية تأتي فجأة دونما**

[1]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية و المعنوية، دار العودة، بيروت، ط2، 1972، ص:67.

[2]– بدر شاكر السياب، قصيدة الليلة الأخيرة، ص:299.

توقع و قد تتنوع عروضيا لأن الشاعر لا يحددها مسبقًا و لا يبحث عنها في معاجم اللغة بالرغم من شعوره بأنه ملزم بها و لو بشكل متحرر لا يفرض عليه التتالي و التوحد والإستمرار على رويه أيضا][1].

وهناك نوع آخر من القافية استعمله السياب و هو القافية المزدوجة، يقول في قصيدة **"مدينة السندباد"**:

[المَوْتُ فِي الشَّوَارِعِ

وَ العُقْمُ فِي المَزَارِعِ

وَ كُلْ مَا نُحِبُّهُ يَمُوتْ

المَاءُ قَيَّدُوهُ فِي البُيُوتِ. . .][2].

ولكنه لا يلتزم بذلك في كامل القصيدة فقد يفضل القافيتين المزدوجتين بسطر ينتهي بحرف مخالف أو يجعل بدل القافيتين ثلاث قوافٍ متتالية شبه ذلك **(القفل)** في الموشحات الأندلسية، فهو يقول مباشرة بعد الأسطر السابقة:

[وَ أَلْهَث الجَدَاوِلَ الجِفَافْ

[1]– عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر و التوزيع، القاهرة، 2003، ص:107.

[2]– بدر شاكر السياب، قصيدة مدينة السندباد، ص :467.

هُمْ التَّتَار أَقْبَلُوا، فَفِي المَدَى رِعَافْ

وَ شَمْسُنَادَمُ، وَ زَادُنَا دَمٌ عَلَى الصِحَافْ][1].

وأحيانا تأتي القافية مشوشة و غير مرتبة، يقول السياب في قصيدة "**الليلة الأخيرة**":[2]

[رُبَّ صَبَاحٍ بَعْدَ شَهْرٍ. . . بَعْدَ مَا الطَّبيبُ

يَرَاهُ مَنْ يَعْلَمُ مَاذَا خَبَّأَ القَدَر

سَيَحْمِلُ الحَقِيقَةَ المَلِيئَة

بِأَلْفِ أَلْف رَائِعٍ عَجِيبٍ

بِالحُلَيِّ وَ الحَجَر

بِاللُّعَبِ الخَبِيئَة

يَفْجَأُ غَيْلاَنَ بِهَا – يَا طُولَ مَا اِنْتَظر !

بِرَنَّةِ الأَجْرَاسِ أَوْ بِصَيْحَةِ الذِئَابِ. . .].

هذا وصف لتلك الليلة الأخيرة التي قضاها في مستشفى بلندن و كان سيقضي الليلة القادمة في مستشفى باريس الذي سوف ينتقل إليه أملا في الشفاء، فنفسيته كانت متحررة

[1]– بدر شاكر السياب، قصيدة مدينة السندباد. المصدر السابق. ص:467.

[2]– بدر شاكر السياب، قصيدة الليلة الأخيرة، المصدر السابق، ص:300.

منطلقة لذلك ترك العنان لشعره يسيل و يسترسل في حرية و دونما قيد، و طاوعت القافية موسيقى شعوره الداخلي المتحرر فتحرر المقطع من رتابة القافية فلم تبرز بشكل حاد[1].

أما جان كوهين Jn cohen فهو لا يرى أن تكون مجرد ترديد للصوت، لكنها ترديد لصوت نهائي.

فالمتلقي يدرك من نهايات الأسطر التالية تلك الوقفات في أواخر الأسطر حتى ينتهي المعنى والوزن.

يقول السياب في مطلع قصيدة في "**غابة الظلام**"[2]:

[عَيْنَايْ تَحرَقَانْ غَابَةَ الظَّلاَم

بِجَمْرَتَيْهِمَا اللَّتَينِ مِنْهُمَا سَقَر

يَفْتَحُ السَّهَر

مَغَالِقَ العُيُوبِ لِي. . . فَلاَ أَنَامُ. . .].

[1]- عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، (المرجع السابق)، ص:97.

[2]- بدر شاكر السياب، قصيدة في غابة الظلام، المصدر السابق ص:704.

ولا يفهم من قول جان كوهين إن القافية أو الوقفة هي الصوت النهائي فقط، بل إن القافية هي بمثابة الصدى المشترك الرابط بين نغم السطر و دلالته و انتسابه إلى النص ككل.

فالقافية في الشعر الحديث أصبحت غير متكررة **(و لا ترتبط بسابقاتها أو لاحقاتها إلا ارتباط انسجام و تآلف دون اشتراك ملزم في الروي. . .)**[1].

ويمكن القول إن الوقفة تجتمع فيها عدة عناصر دلالية و إيقاعية و جمالية فالدلالة قد تترجم بشكل إيقاعي و بصورة أكثر فاعلية لتلامس أدق مشاعر المتلقي، و تثير فيه كوامن ذوقية و جمالية بفعل جرسية الوقفة، فتلك العناصر: الدلالة و الإيقاع و الجمال تتجاوب معا في **(القافية)** الوقفة، ليتردد صداها عبرها و يحس المتلقي بشعرية النص من خلال ذلك التلاحم العميق بين عناصر النص و وقفاته التي قد تكون غير منسجمة شكليا.

و تبقى جمالية القافية خاضعة لمقاييس مرتبطة بحروفها و حركاتها و أكثر القوافي التي استعملها السياب في قصائده التي طغى عليها طابع الحزن هي القوافي الممدودة و امتداد القوافي هنا يدل على الأحاسيس العميقة التي يحس بها الشاعر اتجاه مرضه أو حبيبته أو فقدان أمه أي تتعلق بذات الشاعر، فليس ثمة إذا شكل إيقاعي نمطي واحد سواء فيما يتعلق

[1]– مشري ابن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الإختلاف سلسلة كريتيكا، ط1، 2006، ص:218.

بنمط التفعيلة إذ يمكن حذف القافية تمامًا من المقطع أو النص و يمكن أن تتنوع تنوعًا منتظمًا أو غير منتظم، كما يمكن أن تتوافر القوافي المتماثلة من دون أن يفصل بينهما عدد التفعيلات[1].

- **الروي:**

هو من أهم الحروف في القصيدة، و لابد من وجوده في القافية و هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة القديمة و تنسب إليه و لكنه متنوع في القصيدة الحرة و هذا ما يظهر في مجموعة قصائد السياب التي طغى عليها الحزن، وردت أغلب حروف الروي ممدودة بأحرف المد المختلفة **(الألف، الياء ، الواو)** حيث أن المد يساعد على الشجن و التنويع و الغزارة الموسيقية، و الإحساس بالبعد و الفقد و الضياع، و بذلك أعطى نوعًا من التصاعد الموسيقي مع إضفاء نغمة الحزن على أغلب القصائد.

ومن الأحرف التي وردت بنسب متزايدة و ملحوظة دون اقترانه بحرف المد، حرف الراء و هذا ما سنوضحه بجدول تخص إحصاء حرف الروي:

[1]– سعد الدين كليب، وعي الحداثة، دراسات جمالية في الحداثة الشعرية، منشورات الإتحاد، كتاب العرب، 1997، ص:33.

عنوان القصيدة	عدد الأبيات	الروي
اللقاء الأخير	47	04
سوف أمضي	21	07
السوق القديم	112	09
أغنية قديمة	51	11
ذكرى لقاء	43	06
سجين	36	07
وداع	27	07

ويبقى صوت الراء هو المهيمن على سائر أصوات القصائد، وأكثرها عمقا للحالة النفسية المتأثرة للسياب، فالراء **(من الأصوات المتوسطة بين الشدة والرخاوة كما أنه صوت مكرر مجهور، و لثوي لأن طرف اللسان ينبق به يحدث طرقًا لينا مرتين أو ثلاث)**[1].

ب. الموسيقى الداخلية:

وهي لون من ألوان الموسيقى المكمل للموسيقى الخارجية، إذ تتآزران لخلق النغم الموسيقي والجرس العذب الذي يكون له مفعول السحر في نفس المتلقي، ولهما صلة وثيقة بنفسية الشاعر

[1]– عبد بدوي، دراسات في النص الشعري في العصر العباسي، دار الرفاعي للنشر و الطباعة و التوزيع، الرياض، السعودية، ط2، 1984، ص:20.

و عوالمه الداخلية، إذ هما من ينقل أحاسيسه و انفعالاته، بل إنها المرآة العاكسة لنفسيته في مواقفه المختلفة.

و هي عكس الموسيقى الخارجية متعلقة **(بما يتكون منه البيت الشعري من حروف و حركات و مقاطع يعمد الشاعر على خلقها باعتماده على أساليب و أشكال متعددة اعتمادا على موهبته و خبرته و مهاراته و ذوقه الموسيقي واللغوي)**[1] بمعنى أن لخبرة الشاعر و موهبته دور في خلق الموسيقى الداخلية حيث أنها تمثل مظهرا من مظاهر الإيقاع النغمي المتناسق و تكمن أهميتها خاصة في إثرائها لإيقاع أو موسيقى القصيدة و ذلك لأن **(الأصوات التي تتكرر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر في القافية، تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان)**[2].

أي أن تخيّر الألفاظ وانتقائها دور هام في تكوين هذه الموسيقى الداخلية التي تتشكل بتناغم الألفاظ فيما بينها، وفي هذا الإطار تندرج المحسنات البديعية اللفظية إذ أنها تشكل المنابع الرئيسية للموسيقى الداخلية.

[1]– داحو آسيا، الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية (محمود درويش نموذجا) إشراف. أ. د. العربي عميش، رسالة ماجستير في الدراسات الإيقاعية و البلاغية، قسم اللغة العربية و آدابها، كلية الآداب و اللغات، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، 2008، 2009، ص:77

[2]– ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، مكتبة أنجلو المصرية، ط2، 1952، ص:43.

- **التكرار:**

إن الموسيقى الشعرية تبنى عادة على عنصرين أساسيين هما التكرار والتنوع (فالموسيقى تكرر نغمة بعينها، وهو بهذا يحقق لقصيدته النظم والبناء). [1]

إذ هو يحمل غموضا في المعنى الذي يشير الذهن ويدهش القارئ ويتصل التكرار اتصالا وثيقا بتجديد التركيب الإيقاعي، ولقد تعرض لهذه الظاهرة دارسون كثيرون من بينهم نازك الملائكة في كتابها " قضايا الشعر المعاصر" بنوع من التفصيل، ويقول ابن حجة الحمودي" **التكرار هو أن يكرر المتكلم اللفظ الواحد باللفظ والمعنى**" [2]

إذا هو ظاهرة لغوية ذات قيم أسلوبية متنوعة فهو يقوم على العلاقات التركيبية بين الألفاظ والجمل وتقاس معدلات التكرار بنسبة ايراده في النص وعلى مستوى قصائد السياب نجد أن التكرار قد ورد بمختلف أنواعه:

- **التكرار البسيط:** هو تكرار كلمة واحدة في كل بيت من مجموعة أبيات القصيدة وتكرار الكلمة التي تبنى من أصوات يستطيع الشاعر بها أن يخلق جوا موسيقيا خاصا يشيع دلالة معينة حيث استعمل في قصيدة " اتبعيني" فقد كرر كلمة اتبعيني مرات في القصيدة يقول:

[1] مصطفى السعداني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف الإسكندرية، 1987، ص:30.

[2] عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، ط1، 1980، ص: 352.

(اِتْبَعِينِي

فَالضُّحَى رَانَتْ بِهِ الذِّكرَ عَلَى شَّطٍ بَعِيدْ

وَشِرَاعْ يَتَوَارَى وَاِتْبَعِينِي)[1]

تحمل لفظة الفعل الأمر (اتبعيني) كررها الشاعر ستة مرات حينما يحاول إغراء حبيبته لا يغريها بأسلوب صارخ مباشر، ولكن يحدثها بإيحاء ورقة ويغريها بهذه الأجواء لتلبي نداءه، فالشاعر يحاول أن يملك ثباتا في المستقبل على أساس الحب الإنساني وعندما ينادي حبيبته، انه يحس بانطفاء الدروب الضائعة في الأمس.

- **تكرار العبارة:**

هو أن تتكرر جملة في أسطر عدة، فإيحاء الجملة المكررة يكون بحسب تركيبها ووظيفتها والعوامل اللغوية المساعدة على نقل الإحساس الذي تتضمنه.

ويظهر هذا النوع قي قصيدة " أقداح وأحلام" كرر السياب أحد أبيات القصيدة مرتين يقول:

أَنَا مَا أَزَالُ وَفِي يَدِي قَدْحِي يَا لَيْلُ أَيْنَ تَفِرُقُ الشُّرْبُ

وهذا التكرار جاء في ليبين مدى معاناة الشاعر وتحطيم أحلامه وضياعه وهذا التكرار

[1] بدر شاكر السياب، قصيدة اتبعيني، المصدر السابق، ص:48.

جاء لتأكيد الحالة النفسية التي يعاني منها الشاعر.

قَصِيدَة " سَوْفَ أَمْضِي " [1]

سَوْفَ أَمْضِي. . . سَوْفَ أَمْضِي أَسْمَعُ الرِّيحَ تُنَادِي بَعِيدًا

فِي ظَلَامِ الغَابَةِ اللِّقَاءِ. . . وَالدَّرْبِ الطَّوِيلِ.

يَتَمَطَّى فَجْرًا، وَالِّذئْبَ يَعْوِي وَالأَقْوَالُ

يَسْرِقُ النَّجْمَ كَمَا تَسْرِقُ رُوحِي مُقْلَتَاكِ

فَأُتْرُكِينِي أَقْطَعُ اللَّيْلَ وَحِيدًا

سَوْفَ أَمْضِي فَهِيَ مَا زَالَتْ هُنَاكْ فِي اِنْتِظَارِي

" عبارة سوف أمضي كررت ثلاث مرات، مرتين مختلفتين الأولى سوف أمضي والثانية في انتظاري" [2]

قصيدة " هوى واحد" [3]

[1] بدر شاكر السياب، قصيدة سوف أمضي، المصدر السابق، ص:84.

[2] د إيمان محمد أمين الكيلاني، بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، ط1، 2008م، ص: 292.

[3] بدر شاكر السياب، قصيدة هوى واحد، ص: 49.

عبارة خذي الكأس كررت أربع مرات في القصيدة وهذا التكرار جاء ليبين مدى تأسف وتحسر الشاعر على عدم سقي التراب بالخمرة التي كانت في كأس أو ربما تعود هذه العبارة للهروب من الواقع المر والمؤلم.

. قصيدة " لقاء ولقاء" [1]

(لَسْتِ أَنِتِ الَّتِي تَحْلُمُ بِهَا الرُّوحْ) كررت ثلاث مرات وهذا التكرار جاء ليبين على عدم تحقيق الحلم الذي كان يطمح له الشاعر وحبيبته وضياع أحلامه وآماله.

إن تلك الصور المتعددة من ملامح الأداء التكراري سواء ما كان بإعادة كلمة أو جملة أو بالتنويعات داخل البنية الإيقاعية يؤكد ذلك كله ضرورة فنية، حيث تشير التكرارات إلى أن التوتر الوجداني الذي يغطي مساحة كل المجموعة من القصائد قد وصل إلى غايته وتندرج إلى قمته ولذلك فان السياب نجح في تكراراته هذه إلى إشراك القارئ في بعض معاناته عن طريق إيقاعه التكريري.

- **الجناس:**

ولا يتم الحديث عن الجناس الذي يأتي في مقدمة الظواهر البديعية، الا بالتعريج على مفهوم علم البديع" فهو علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية تطبيقية على مقتضى الحال

[1] بدر شاكر السياب، قصيدة لقاء ولقاء، المصدر السابق، ص:65.

ووضوح الدلالة" [1] أي أنه علم يقوم على ضبط الكلام وتوضيح المعنى وقسمه أهل البديع إلى نوعين:

- **معنوي:** "وهو الذي تتعلق المهارة فيه بناحية المعنى، أي أن إحساس النظر والبحث في هذا النوع هو معاني الكلام والمهارة في اللعب بهذه المعاني والتفنن في طريقة عرضها.
- **لفظي:** هذا النوع وثيق الصلة بموسيقى الألفاظ فهو ليس في الحقيقة الا تفننا في طرق ترديد الأصوات في الكلام حتى يكون له نغم وموسيقى"[2]

يكمن أثره في الموسيقى ولهذا فالبديع أو المحسنات البديعية هي جماليات لفظية يحققها تركيب خاص للألفاظ وعلاقات مرسومة على نحو دقيق بين أصوات الكلمات وأجراس الحروف [3] والمبدع الماهر وحده فقط من يقدر على تنظيمها وترتيبها وتنسيقها، ومن بين أنواع البديع التي تثري الإيقاع الداخلي كثيرا نجد:

الجناس: يعتبر نوع من أنواع البديع وهو من الوسائل الفنية المميزة لدى الشعراء في تشكيل خطاباتهم الشعرية، لما يحتويه من درجة عالية من التجانس الصوتي، والتنوع

[1] الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني، البيان، البديع، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص348

[2] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، المرجع السابق، ط6، 1988، ص 42 . 43.

[3] عيسى علي الماكوب، الكافي علوم البلاغة العربية، البيان، البديع، دار الغناء، شارع أبي بكر الصديق، (د ط)، 1993، ج2، ص645.

الدلالي محدثا إيقاعا داخلي جميلا.

يعرفه ابن الأثير " **وحقيقته أن يكون اللفظ واحدا والمعنى مختلف**" [1]

إذا هو تشابه كلمتين في اللفظ واختلافهما في المعنى والشاعر ليس هدفه إقامة تناغم صوتي فحسب إنما ليخلق نوعا من التشويق والغموض الذي يشر ذهن السامع وهذا ما يخلق جمالية الإيقاع الداخلي في القصيدة.

وقد تعددت أنواعه وأقسامه عند البلاغيين ولكن أشهر تقسيم أستقر على قسمين هما: " الجناس التام والجناس غير التام، وأن الجناس التام هو ما اتفق طرفاه في أربعة أمور هي: . جنس الحروف

عدد الحروف.

ترتيب الحروف.

ضبط الحروف.

أما الناقص فهو ما اختلف طرفاه في واحد من الأمور الأربعة المتقدمة. [2]

[1]أبو الفتح ضياء الدين، نصر الله ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكتاب والشاعر، ج1، ص 246.

[2]عبده عبد العزيز قلقيلة، البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة مصر، ط3، 1992، ص: 336.

ونجد أن الشاعر نازك الملائكة حرصت على الإتيان بالجناس في قصيدتها " مر القطار".

ومن الأمثلة نذكر: [1]

البيت واحد: اللَّيلُ مُمتَدُّ السُّكُونِ إِلَى المَدَى.

البيت 2: لَا شَيءَ يَقطَعُهُ سِوَى صَوتٍ بَليدٍ.

البيت 3: لِحَمَامَةٍ حَيْرَى وَكَلبٍ يَنبَحُ النَّجمَ البَعِيدِ.

البيت 4: السَّاعَةُ البَلهَاءُ تَلتَهِمُ الغَدَا.

البيت 6: عُجَالَاتِهِ عَجِلَتْ رَجَاءَ بِتُّ أَنتَظِرُ النَّهَارْ.

البيت 7: مِنْ أَجْلِهِ. . . مَرَّ القِطَارْ.

البيت17: فِي ضَوءِ مِصْبَاحِ القِطَارِ البَاهِت.

البيت18: سَئمتْ مراقبةَ الظلامِ الصامتِ.

البيت 19: أتصوّرُ الضجَرَ المريرْ.

البيت20: في أنفس ملّت وأتعبها الصفيرْ.

[1] نازك الملائكة، مقدمة ديوان شظايا ورماد، دار العودة، بيروت . لبنان، ط2، 1989، مج2، ص:27 . 28.

البت 22: هي والحقائبُ تحت أكداسِ الغبارْ

البيت 23: تغفو دقائقَ ثم يوقظها القطارْ.

. المدى . الغدا: جناس ناقص

. بليد . بعيد: جناس ناقص

. القطار . النهار: جناس ناقص

. الباهت . الصامت: جناس ناقص

. شرود برود: جناس ناقص

. الوصول . الذهول: جناس ناقص

. المرير . الصفير: جناس ناقص

. الغبار . القطار: جناس ناقص

. احمرار . افترار: جناس ناقص

وما نلاحظه أن الشاعرة وظفت الجناس بكثرة في نص القصيدة مما أكسبها نغما موسيقيا رائعا، فنجد الشاعرة مثلا تجانس بين لفظتي" المدى . الغدا " فالمدى يعبر عن الزمن البعيد، أما الغدا فيعب عن الزمن القريب، وهذه المعاكسة أحدثت تمازجا بين الجانب الموسيقي والدلالي وهذا

ما ساعد على إجلاء المعنى وتوضيحه وشد انتباه المتلقي، فالشاعرة هنا أرادت أن تصف لنا جو السكون المخيم إلى المدى البعيد وانتظارها للغد القريب.

ونجد كذلك الشاعرة تجانس بين لفظتي " القطار . النهار" فدلالتهما مختلفة ولكن اللفظة متماثلة متشابه حيث تقول الشاعرة:[1]

السطر6: عجالاته غزلت رجاء بت أنتظر النهار

السطر7: من أجله مر القطار

وكأنها تقول أن القطار يمر ولكن الوقت لا يمر، فهي تنتظر في النهار بفارغ الصبر.

ولا نجد سطرا من أسطر القصيدة يخلو من الجناس فهو يضفي عليها تمثلا صوتيا ودلاليا حيث " يبدو للمتأمل أن جمالية الجناس راجعة قبل كل شيء الا انه يعيد لذهن المتلقي الصورة اللفظية نفسها مع اختلاف الدلالة وهكذا تحصل الفائدة من حيث تتوقع، ويعيش المتلقي لحظة اندهاش واستغراب[2] فالجناس المستحسن هو ما كان انعكاس لأحاسيس الشاعر وترجمة لها، فانه" لا يحسن الجناس الا إذا جاء عفو، وجاد به الطبع من غير تكلف" [3] أما ما كان مقصودا

[1]نازك الملائكة، الديوان، مصدر سابق، ص:60.

[2]عيسى علي الماكوب، الكافي علوم البلاغة العربية، البيان، البديع، دار الغناء، شارع أبي بكر الصديق، (د ط)، 1993، ج2، ص: 653.

[3]مصطفى الغلابيني، جامع الدروس العربية، تحق: علي سليمان شيارة، مؤسسة الرسالة، دمشق، سوريا، ط1، 2010، ص:752.

من أجل خلق جرس موسيقي بحيث لا يطابق لفظة معناه فانه معيب غير مستحسن، يقول عبد القاهر الجرجاني: " أما التجنيس فانك لا تستحسن تجانس اللفظتين الا إذا كان وقع معانيهما من العقل موقعا حميدا، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيدا" [1] فالجلالة هي التي تلزم تجانس اللفظ وليس العكس لأن اللفظ ما هو الا ترجمة لحالة الشاعر النفسية وأحاسيسه، وهذا ما يستهوي المتلقي وبمتعه لفظا ومعنى " فموسيقى القصيدة ليست عملا مستقلا عن الشعور الذي يحتويه. . .

وإنما هي جزء أساسي لمن يريد تذوق الشعر من حيث هو شعر ومن ثمة يرى فاليري أنه اذا كان المعنى والصوت يمكن انفصالهما بسهولة، فان القصيدة تنمل وتفسد[2] ذلك أن تجزئة عناصر أي عمل فني وجعل بعضهما مستقلا عن بعضها الآخر هو إفساد لهذا الفن ولقيمته التعبيرية والشعورية.

- **الترصيع:**

تتأسس بنية الشعر على مجموعة من العلاقات بين العناصر الإيقاعية أهمها الترصيع الذي يعتبر عنصرا من العناصر المشكلة للإيقاع الداخلي، فهو " توازن الصوائت (الحركات والممدود)

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1988، ص:04.

[2] اسماعيل عز الدين، الأدب وفنونه، (مرجع سابق)، ص:84.

ومنه صرفي حال توازنها بالنوع وتقطيعي حال توازنها بالمقطع. . . وسجعي وهو تردد صائت في بيت أو قصيدة"[1]

ويعرفه ابن الأثير في كتابه المثل السائر لغويا: " مأخوذة من ترصيع العقد وذلك أن يكون في أمر جانبي العقد من اللآلئ مثل ما في الجانب الآخر"[2] وليس معنى ذلك تكرار الشيء بنفس المعنى واللفظ.

ويعرفه اصطلاحا: " هو أن تكون كل لفظة من ألفاظ الفصل الأول متساوية لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية"[3] فالترصيع دوره الواضح في خلق الإيقاع لما يوفره من تماثلات صوتية على مستوى الصوائت وهو أنواع ثلاثة حسب تعريف محمد العمري:

أ . ترصيع التصريف: يقوم على توازي الصوائت بالنوع في نطاق الكلمة أو في مستوى القرينة أو البت.

ب . ترصيع التقطيع: ويقوم على تكافؤ مجموع المقاطع التي تتكون منها القرينتان أو القرائن.

[1] محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، الدار البيضاء . المغرب، (د ط)، 2001، ص:138.

[2] أبو الفتح ضياء الدين ابن أثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج1، ص:264.

[3] المصدر نفسه، ص: 264.

ج . ترصيع التسجيع: يقوم على تردد صائت أو صائتين متجانسين في بيت أو مقطوعة أو قصيدة وغلبته غلى غيره حسب المعيار العام لتردد كل صائت[1]

وهذا ما نلمسه في قصيدة " مر القطار" التي تحفل بالتصريع ومن ذلك قول الشاعرة:[2]

السطر 2: لا شيءَ يقطعُهُ سوى صوتٍ بليدْ.

السطر3: لحمامةٍ حَيْرى وكلبٍ ينبَحُ النجمَ البعيدْ

فهنا تتماثل كلمة " صوت . كلب" في الصوائت تماثلا تاما وهو ترصيع صرفي على وزن (فعلن).

وتقول:[3]

السطر10: خلفَ التلال النائياتْ

السطر12: وأنا أحدّقُ في النجومِ الحالماتْ

[1]محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، دار العالمية للكتاب، الدار البيضاء . المغرب، ط1، 1990، ص111.

[2]نازك الملائكة، الديوان، المصدر السابق، ص60.

[3]نازك الملائكة، المصدر نفسه، ص: 61.

وهنا أيضا نجد تماثلا تماما في الصوائت لكلمة" النائيات . الحالمات" وهو ترصيع صرفي وتقطعي وسجعي في نفس الوقت، صرفي لأنه متوازي الصوائت بالنوع(فتحة . ضمة . كسرة . سكون)، على وزن (فاعلات)، ومقطعي لأننا نجد تكافؤ في ثناء تقطيع القرينتين عروضيا حيث يعطياننا نفس التفعيلة

تلال ننائيات

متفاعلان

نجوم لحالمات

متفاعلان

وسجعي لتردد نفس الصائت وهو السكون المقدر في حرف المد ما قبل الحرف الأخير في القرينتين(النائيات . الحالمات) والسكون الظاهر في الحرف الأخير (التاء) وهذا التوازن الكلي ساهم كثيرا في إثراء النغم الموسيقي للقصيدة وتقول:[1]

السطر12: وأن أحدق في النجوم الحالمات

السطر13: أتخيل العربات والصف الطويل

[1]نازك الملائكة، المصدر السابق، ص، 61.

السطر15: أتخيل الليل الثقيل

وفي هذه الأسطر نجد الترصيع على مستوى قرينتين (أحدق . أتخيل) فهنا يتماثل الفعلين في الصوائت باستثناء الصائت الثالث من الفعلين، ففي (أحدق) جاء الصائت الثالث (كسرة) وفي (أتخيل) جاء (فتحة)، كما نجد الترصيع في كلمة (الصف . الليل) فهناك تماثل تام في الصوائت ونجد ترصيع آخر في كلمة (الطويل . الثقيل) حيث تتماثل صوائت هتين القرينتين تماثلا كليا، علاوة على ذلك أن الترصيع أن كان سجعي لتردد نفس الصائت وهو السكون المقدر والظاهر في الحرف الأخير وما قبل الأخير، وصرفي لأننا نجد لهما الوزن نفسه (فعيل) وتقطيعي كونهما يخرجان لنا نفس التفعيلة أثناء تقطيعهما عروضيا.

صَفْفُ طْطَوِيْلَ

متفاعلان

لَيْلُ ثَقِيلْ

متفاعلان

2 . المستوى التركيبي:

هو موضوع علم التراكيب فإذا كانت الوحدات الصوتية والوحدات الصرفية مادة التحليل الصوتي فان التراكيب والجمل هي التي تشكل أساسا في التحليل التركيبي فعلم التراكيب هو دراسة العلاقات الداخلية بين الوحدات اللغوية والطرق التي تتألف بها الجمل من الكلمات، والغاية التي يسعى إليها هذا العلم هي تحديد القواعد المألوفة في تركيب الكلمات وترتيب الأقسام الشكلية لتكوين الجمل في لغة من اللغات. [1] بحيث أن المستوى التركيبي له علاقة بين الجملة.

- **الجملة :** وهي ميدان علم النحو لأنه يدرس الكلمات في علاقتها ببعضها البعض، فحين تكون الكلمة في الجملة يصبح لها معنى أي لها وظيفة تأثر وتتأثر بغيرها من الكلمات والجملة في تعريف النجاة:" هي الكلام الذي يتركب من كلمتين أو أكثر له معنى مفيد ومستقل"[2]

وقال السيوطي في همع الهوامع الجملة قيل ترادف الكلام والأصح أعم العدم شرط الإفادة فان صدرت باسم فاسمية وان صدرت بفعل فعلية[3]

[1]نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، المكتبة الجامعية، (د ط)، 2000، ص:149.
[2]عبد الراجحي، التطبيق النحوي، دار النهضة، (د ط)، (د ت)، ص:17.
[3]جلال الدين السيوطي، همع الهوامع، مؤسسة الرسالة، بيروت، (د ط)، 1992، ج1، ص:36.

وجاء في شرح ابن العيش: الكلام هو المركب من كلمتين استندت إحداهما إلى الأخرى وذلك لا يأتي الا في اسمين كقولك: زيد أخوك أو فعل، واسم نحو قولك: ضرب زيد وانطلق بعر يسمى الجملة. [1]

أ. الجملة الفعلية: وهي الجملة التي تبدأ بفعل غير ناقص، والفعل يدل على حدث وركناها الأساسيان هما: الفعل والفاعل [2]

وحيث كذلك يعرفها مهدي المخزومي فيقول: "هي التي يدل فيها المسند على التجديد أو التي صف فيها المسند اليه اتصافا متجددا، وبعبارة أوضح هي التي يكون فيها المسند فعلا لأن الدلالة تستمد من الأفعال "[3]

والأنماط التي جاءت عليها الجملة الفعلية في هذه القصيدة (غرباء) لنازك الملائكة تقول:[4]

أطفئ الشمعة وأتركنا غريبين هنا

نحن جزءان من ليل معنى السنا؟

يسقط الضوء على وهمين في جفن الماء

[1] فاضل صالح السامراني، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، عمان، (ط2)، 2007، ص:15

[2] مهدي المخزومي، في النحو العربي، دار الرائد العربي، بيروت، (ط2)، 1986، ض:41.

[3] نازك الملائكة ديوان، المصدر السابق، ، ص:47.

سميت الضوء على بعض شظايا من رجاء

النمط الأول: فعل+ فاعل

أطفئ الشمعة

الفعل هو " أطفئ" والفاعل " الشمعة"

والنمط الثاني: فعل+ فاعل+ جار ومجرور

يسقط الضوء على وهمين في جفن الماء

الفعل في البيت هو" يستيقظ" والفاعل "الضوء" وجار والمجرور" على وهمين"

الفعل: ما دل على معنى في نفسه، واقتران بالزمان مثل: جاء وعلامة قبول السين سوف أو تاء التأنيث أو ضمير الفاعل نحو أخذت أو نون التوكيد ومنه الفعل الماضي والمضارع والأمر

الفعل الماضي: معنى يدل على حدث جرى قبل المتكلم.

الفعل المضارع: معنى يدل على حدث جرى أثناء وبعد زمن من المتكلم دون الإضافة. [1]

[1]أحمد قيش، الكامل في النحو والصرف، دار الجيل، بيروت، لبنان، (ط2)، (د ت)، ص:08.

الفعل الأمر: فهو ما يطلب به حدوث شيء بعد زمن المتكلم[1]

حيث نجد الأفعال الماضية والمضارعة والأمر في قصيدة غرباء لنازك الملائكة:

الفعل الماضي	الفعل المضارع	الفعل الأمر
سميت	يستيقظ	أطفئ . أترك

نلاحظ من خلال الجدول بأن الأفعال الأمر أكثر من الأفعال الماضية والمضارعة.

نجد فعل أصفى فعل الأمر يمثل صورة ضد قناعة الشخصية الموجودة فهي إشارة إلى سلطة الغربة التي تخلق صورها المتعددة في كل مكان ووظفت الفعل المضارع لاستمرار الحدث.

حيث نجد كذلك أن الشاعرة لا تكتفي بالتعبير عن كرهها الشديد للغربة و حيث يستعمل في حوارها لغة ايجابية غير مباشرة بغية التأثير على القارئ بكل قوة وفاعلية لإيصال الأفكار.

[1]أحمد السيد أبو المجد، الواضح في النحو العربي والصرف، دار جرير للنشر والتوزيع، (ط1)، 2012، ص:14.

ب. الجملة الاسمية: "وهي التي صدرها اسم مرادنا بصدر الجملة المسند اليه"[1]

يعني أن الجملة الاسمية متكونة من المبتدأ والخبر أي المبتدأ هو المسند اليه والخبر هو السند.

ويعرفها أيضا سيبويه "الجملة الاسمية بأنها تركيب لغوي يتكون من المسند اليه والمسند في اصغر صورة لهما يفيدان فائدة يحسن السكوت عليهما "[2]

يقول الشاعر في قصيدة غرباء لنازك الملائكة تقول:[3]

اطفي الشمعة واتركنا غربيين هنا

نحن جزءان من ليلة فما معنا ألسنا

يستيقظ الضوء على وهمين في جفن الماء

سميت الضوء على بعض شظايا من رجاء

[1]فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية تأليفها ونفسيتها، مرجع السابق، ص:157

[2]سيبويه، تر: عبد السلام محمد هارون، دار الجبل، بيروت، (ط3)، 1995، ص:127.

[3]نازك الملائكة، المصدر السابق، ص:47.

- **أنماط الجملة الاسمية:**

النمط الأول: المبتدأ معرفة والخبر نكرة وهذا نمط هو أصل الجملة الاسمية "نحن جزءان"في المثال هذا نجد المبتدأ"نحن " والجبر "جزءان "فقد ورد المبتدأ أي المسند اليه ضميرا منفصلا فهو معرفة أما الخبر أي المسند فهو نكرة

كذلك نجد الجملة الاسمية" فما معنى السنا. ؟"

ما: اسم استفهام مبني على السكون في محل رفع خبر مقدم ومعنى مبتدأ مؤخر مرفوع حيث أن الشاعر يستعمل في حواره لغة الجابية لتأثير على القارئ لإيصال الأفكار

ونجد كذلك في قصيدة أخرى بور سعيد لبدر شاكر السياب يقول:[1]:

يا حاصد النار من أشلاء قتلانا منك الفحايا وأن كانواضحايانا

كم من ردي في حياة أتخد الردي في مبيه و انتصار جاء خذلانا

حبيت بورت سعيد من مسيل دم لولا إقتداء علما يعليه ماهانا

- **جملة أسمية**

المبتدأ المؤرخ والخبر مقدم في بيت "منك الضحايا"

منك: من حرف خبر والكاف ضمير متصل مبني على الفتح "ومنك "خبر مقدم المحذوف

[1]بدر شاكر السياب، ديوان بور سعيد، ص:230.

الضحايا: مبتدأ مؤخر مرفوع

المبتدأ اسم كان والخبر كان :

"كانوا ضحايانا" كان فعل ناقص مبني على الضم لاتصاله بواو الجماعة والواو ضمير متصل مبني على السكون في محل رفع اسم كان

ضحايانا: خبر كان منصوب بالفتحة المقدرة على الألف للتعذر، ونا ضمير متصل مبني على السكون في محل جر بالإضافة.

المبتدأ وجوبا والخبر محذوف::

كم من ردي كم خبرية تكثيرية مبينة على السكون في محل رفع المبتدأ

من: حرف جر ردي اسم مجرور "من ردي" متعلقان بخبر محذوف تقديره كائنة

إفتداء :اقتداء: مبتدأ مرفوع بالضمة الظاهرة على آخره والخبر محذوف

من خلال هذا نجد أن الجملة الاسمية تفيد الاستقرار والثبوت في الجمل التي تسود من الحزن والقلق ويلجأ الشاعر على التعبير عن الحالات والمواقف وجاءت الجملة اسمية عدة صيغ البسيطة والمنسوخة.

والجملية اسمية عرضها التقرير والأخبار لما يعتقده المتكلم بأنه ثابت وكذلك توحي إلى السكون والهدوء.

ج. **الحروف:** فهو ما دل على معنى في غيره فإذا جاء في الكلام ظهر له معنى وإذا انفرد بنفسه لم يدل على معنى [1]

- **أنواع الحروف:**

- **حروف الجر:** حروف تجر معنى الفعل قبلها إلى الاسم بعدها، أو تضيف معاني الأفعال قبلها إلى الأسماء بعدها أنها قنطرة توصل المعنى بين الفعل والاسم المجرور فلا يستطيع العامل أن يوصل أثره إلى ذلك الاسم الا بمعونة حروف الجر، كقولك كتبت بالقلم[2]

نلاحظ في قصيدة " غرباء" استخدام حروف الجر سوف نوضحها في الجدول نوع الحروف مع عدد تكرارها في القصيدة:

الحروف	من	على	في
عددها في القصيدة	2	2	1

[1] محمود مترجي، في النحو وتطبيقاته، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت (ط1)، 2000، ص:11.

[2] ابراهيم قلاتتي، قصة الاعراب، دار العمدة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د ط)، 1998، ص: 14.

نلاحظ في الجدول أن حروف الجر في قصيدة غرباء لنازك الملائكة ليست كثيرة نجد (من) تدل على سياق الجملة التي تضمنتها فهي تحمل معنى. . . الذي يفيد الغاية الزمنية والمكانية. (على) تدل على الاستعلاء فقد تكتسب من خلال وروده في سياق ما أو جملة معينة أو دلالات أخرى، (في) تشير إلى الظرفية ولاحتواء إلى معاني أخرى عديدة

- **حروف النداء:**

طلب إقبال المدعو على الداعي لأحد حروف مخصوصة ينوي كل حرف منها مناب الفعل أدعو. [1]

مثال: على قصيدة بور السعيد لبدر السياب

يَا حَاصِدَ النَّار مِن أَشلَاءِ قَتلَانَا مِنكَ الضَّحَايَا وَإِن كَانُوا ضَحَايَانَا

كَم مِن ردًى في حياةٍ، وانخدالِ ردًى في ميتةٍ، وانتصار جاء خذلانا

حيث نجد ورد الحرف النداء في البيت:

يَا حَاصِدَ النَّار مِن أَشلَاءِ قَتلَانَا مِنكَ الضَّحَايَا وَإِن كَانُوا ضَحَايَانَا

استعمل الشاعر يا حاصد الياء عرضها لفت الانتباه والتحذير وكذلك نجد قصيدة أخرى ل: وليد الأعظمي يقول:[2]

[1] عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار الآفاق العربية، القاهرة، (د ط)، 2004، ص:98.

[2] وليد أعظمي ديوان، ص:138.

يَا هِجرَةَ المُصْطَفَى وَالعَينُ بَاكِيَةٌ وَالدَّمعُ يَجرِي غَزِيرًا مِن مَآقِيهَا

استعمل يا هجرة الياء غرضها لفت الانتباه والتعاطف

- **حروف العطف:**

تابع وقع بينه وبين متبوعة أحد أحرف العطف وهي الواو، الفاء، ثم، حتى، أو، بل، لا، التي تقتضي أن تكون ما بعدها تابعا لما قبلها في الإعراب ويسمى ما بعدها معطوف وما قبلها معطوف عليه[1]

الواو: تفيد مغلق المشاركة حيث أن المعطوف يشارك المعطوف وعليه في الحكم دون النظر إلى ترتيب زمني أو غيره حفر زيد وعمر. [2]

مثال في قصيدة غرباء لنازك الملائكة:

أَكفِي الشَّمْعَةَ وَأُتْرُكنَا غَرِيبِينَ هُنَا.

وأتركنا: الواو

من خلال دراستنا لقصائد نلاحظ في حروف الجرأة الأكثر استعمال هما: (من، على) حيث أن الحروف نجد لها دور كبير في النص بحيث ترتبط بين الأفكار وبين الجمل ونحاول الوصول إليه وسميت حروف الجر لأنها تجر معنى.

أما حروف العطف: أستعمل حرف الواو والغرض منه الربط والوصل بين أجزاء القصيدة.

[1] خليل إبراهيم، المرشد في قواعد النحو والعرف، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2002، ص:246.

[2] عبده الراجحي، التطبيق النحوي، مرجع سابق، ص:443.

د. التقديم والتأخير:

من المعروف: " في كل لغة بنيات نحوية عامة ومطردة وعليها يسير الكلام.

فالفاعل في العربية مثلا يكون تاليا لفعله وسابقا لمفعوله غالبا إن كان الفعل متعديا، لأن الإعراب من شأنه أن يسهم في تبين الدلالة وان اختلفت أجزاء الجملة تقديما أو تأخيرا بعض الاختلاف فهذا يعني أن المبدع في العربية له أن يتصرف دون أن يخشى لبس أو إخلالا بالدلالة، ويتأتى له كل ذلك من خلال التقديم والتأخير" [1]

ونجد تعريف آخر: " أن التقديم والتأخير من مجال الأسلوبية باعتباره اختيارا في التعبير وباعتباره انحراف عن النمط المألوف"[2]

حيث في حالات التقديم والتأخير في قصائد التالية:

يقول الشاعر في قصيدة "بورت سعيد" لبدر شاكر السياب

يَا حَاصِدَ النَّار مِن أَشلَاءِ قَتلَانَا مِنكَ الضَّحَايَا وَإِن كَانُوا ضَحَايَانَا

نجد هنا تقديم الخبر على المبتدأ

[1] عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف، القاهرة، مصر، (ط4)، ص:13.

[2] رجاء العيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف الإسكندرية، 1993، ص:14.

منك الضحايا هنا جوازا قصد إبرازها وهو تأكيد على روح التحدي والنضال ضد العدو المستبد القاتل وعدم الاستسلام أمامه.

وكذلك نجد في قصيدة أخرى قصيدة "غرباء" لنازك الملائكة تقول:[1]

أطفى الشمعة وأتركنا غريبين هنا

نحن جزءان من ليل فما معنى ألسنا؟

يستيقظ الضوء على وهمين في جفن

سميت الضوء على بعض شظايا من رجاء.

تقديم الخبر على المبتدأ وجوبا:

ما معنى ألسنا؟ لأنه من ألفاظ الصادرة.

تقديم الجار والمجرور:

حيث قدم جملة الجار والمجرور على وهمين قيل في جفن هي أصل الجملة يستيقظ الضوء في جفن الماء على وهمين يكون هنا تأكيد المعنى أو تجنب الثقل ألفت انتباه القارئ لأنه العبارات هنا فيها غرابة كيف للضوء أن يستيقظ في جفن الماء؟

[1] نازك الملائكة ، المصدر السابق ص: 10.

ويقول الشاعر في قصيدة أخرى في " رثاء جدتي" لبدر شاكر السياب يقول[1]

أسلمتني أيدي القضا للشجون إذ قضى من يردني لسكوني

ورمى سهمه بقية أمالي فخرت صريعة من عيوني

ووعت أذنه توالي أنغامي وأبت إلى الفناء لحوني

تقديم الجار والمجرور في البيت:

أبت إلى الفناء لحوني تقديم الجار والمجرور لأنهما اعترضا مراعاة للوزن.

. وكذلك نجده قدم المعقول به أي التقديم المفعول به على الفاعل

أسلمتني أيدي القضا (الياء) مفعول به، (أيدي) الفاعل وجوبا لأن ضمير متصل بالفعل.

[1]بدر شاكر السياب، ديوان رثاء جدتي، ص 57

الفصل الثاني

1. المستوى الصرفي

أ. الأبنية الأفعال

ب. المشتقات

2. مستوى الدلالي

أ. الصور البيانية

ب. الحقول الدلالية

1. المستوى الصرفي

بدأ العرب التأليف في كل مستويات اللغة وفي مقدمتها النحو العربي وكان الهدف منواله، وذلك في القرن الأول هجري، ولكن الحديث عن الصرف العربي جاء متأخرا على نشأة النحو العربي وذلك على الرغم من أن العربي ينطق الكلمات المفردة أولا وهي موضوع علم الصرف ثم تركيبها في جمل وتراكيب وهي موضوع علم النحو، ولقد أدرك العلماء والدارسون أهمية التعريف ومكانته وفضله فالصرف عندهم من أهم العلوم وميزان اللغة العربي. [1]

فالصرف هو العلم الذي يختص بدراسة الكلمة المفردة من حيث كونها مستقلة منفردة، أو هي علم تعرف به كيفية صياغة الأبنية العربية وأحوالها[2]

ومن هنا نستطيع أن نقول أن علم الصرف يدرس الكلمة ودلالتها للكشف عن معناها.

وهذا ما نجد أن المستوى الصرفي فرع من فروع اللسانيات ومن مستويات التحليل اللغوي وحيث يتناول البنيات العربية وأحوالها.

ولدراسة المستوى الصرفي لدينا بعض النماذج الشعر العراقي وهي:

[1] أبو حنيفة النعمان، المقصود في علم الصرف، عبد الله احمد، جاء الكريم حسن، مكتبة الآداب القاهرة، (د ط)، ص:15.
[2] ينظر، بديع عوض الله، أضواء في النحو والصرفي، دار ياف العلمية للنشر والتوزيع، عمان . الأردن، ط1، 2011، ص:216

1. أبنية الأفعال:

أ. بنية الفعل الماضي:

عنوان القصيدة	الفعل الماضي	أصله	الصبغة	نوعه
	اسمع	سمع	فعل	ثلاثي مزيد بحرف
	ضاع	ضاع	فعل	ثلاثي مجرد
الكوليرا	فعلت	فعل	فعل	ثلاثي مجرد
	كاد	كاد	فعل	ثلاثي مجرد
هجرة	انطلقت	انطلق	انفعل	ثلاثي مزيد بحرفين
المصطفى	هاجرت	هاجر	فاعل	ثلاثي مزيد بحرف
هجرة	رأيت	رأى	فعل	ثلاثي مجرد
	بكت	بكى	فعل	ثلاثي مجرد
بكت في ظلام	تندب	ندب	فعل	ثلاثي مجرد
الليل تندب	باتت	بات	فعل	ثلاثي مزيد بحرفين
أهلها	تلهب	لهب	فعل	ثلاثي مجرد
	أشرق	شرق	أفعل	ثلاثي مزيد بحرف
	أسفر	سفر	أفعل	ثلاثي مزيد بحرف
	أبصر	بصر	أفعل	ثلاثي مزيد بحرف

	قضى	قضى	فعل	ثلاثي مجرد
	رمى	رمى	فعل	ثلاثي مجرد
رثاء جدتي	ووعت	وعى	فعل	ثلاثي مجرد
	أبت	أبى	فعل	ثلاثي مجرد
	حاصد	حصد	فاعل	ثلاثي مزيد بحرف
بور سعيد	كانوا	كان	فعل	ثلاثي مجرد
	جاء	جاء	فعل	ثلاثي مجرد
	اتخذ	أخذ	فعل	ثلاثي مجرد
	بكت	بكى	فعل	ثلاثي مجرد
	طلبت	طلب	فعلة	ثلاثي مزيد بحرف
	أعطوها	أعطى	أفعل	ثلاثي مزيد بحرف
بغداد من ثياب	سالت	سال	فعلة	ثلاثي مزيد بحرف
الدم	هاجمها	هاجم	فاعل	ثلاثي مزيد بحرف

من خلال هذا الجدول نلاحظ أن الأشعار التي تمت دراستها احتوت بصفة معتبرة وجد معقولة على الأفعال الماضية وهذا لفت انتباه المتلقي فهذا ما يتماشى ونفسية الشعراء المفعمة بالأسى والحزن وترى أن هذه الأفعال قد تمكنت من مشاركة الشاعر العراقي مأساته

- **بنية الفعل المضارع:**

عنوان القصيدة	الفعل المضارع	أصله	الصيغة	نوعه
غرباء	يستيقظ	استيقظ	استفعل	ثلاثي مزيد بثلاثة أحرف
الكوليرا	يبق	يبقى	يفعل	ثلاثي مجرد
هجرة المصطفى (الهجرة النبوية)	يجري يطويها تأويها	يجري يطوي تأوي	يفعل يفعل يفعل	ثلاثي مجرد ثلاثي مجرد ثلاثي مجرد
بكت الليل تندب أهلها	تندب تئن تميد تلهب تبصرها تصبو	تندب تئن تميد تلهب تبصر تصبو	تفعل فعل تفعل تفعل تفعل تفعل	ثلاثي مجرد ثلاثي مجرد ثلاثي مجرد ثلاثي مجرد ثلاثي مجرد ثلاثي مجرد
بور سعيد	يعليه	يعلى	يفعل	ثلاثي مجرد

الخيط المشدود	يرخي	يرخى/أرخى	يفعل	ثلاثي مجرد
في شجرة الدور	يزال	يزال	يفعل	ثلاثي مجرد
	يحسبه	يحسب	يفعل	ثلاثي مجرد
	يغشى	يغشى	يفعل	ثلاثي مجرد
الحزن علي	تخدم	تخدم	تفعل	ثلاثي مجرد
الحزن	تشكو	تشكي	تفعل	ثلاثي مجرد
	يكلفك	يكلف	يفعل	ثلاثي مجرد
	تحملك	تحمل	تفعل	ثلاثي مجرد
	يدعوك	يدعى	يفعل	ثلاثي مجرد
	استقبال	استقبل	استفعال	ثلاثي مزيد بحرفين
	تحدوك	تحدو	تفعل	ثلاثي مجرد
	تطريز	تطريز	تفعيل	ثلاثي مزيد بحرف
	توديع	توديع	تفعيل	ثلاثي مزيد بحرف
	يحدوك	تحدي	تفعل	ثلاثي مجرد
	تأنف	تأنف	تفعل	ثلاثي مجرد
	أرغب	يرغب	يفعل	ثلاثي مجرد
	أرحل	يرحل	يفعل	ثلاثي مجرد
	يمنعني	يمنع	يفعل	ثلاثي مجرد
	أمشى	يمشي	يفعل	ثلاثي مجرد
حتى النهاية	تتبدى	تتبدى	تفتعل	ثلاثي مزيد بحرف

بغداد من ثياب	تعبت	تعب	تفعل	ثلاثي مجرد
الدم	سيوقفها	يوقف	يفعل	ثلاثي مجرد

من خلال هذا الجدول نستشف أن الأفعال المضارعة جاءت على صيغ مختلفة مثل: يفعل، تفعل، استفعل التي تدل على وقوع الحدث والاستمرار على التواصل والارتباط، كما دلت على الديمومة، والتجديد من خلال سير الأحداث.

- **المشتقات:**

المشتق: هو أخذ كلمة من كلمة أو أكثر، من تناسب بينهما في اللفظ والمعنى[1]

والمشتقات من أهمها: اسم فاعل

- **اسم فاعل:** قال ابن السراج: " اسم الفاعل الذي يعمل عمل الفعل. . . الخ نحو (ضارب)و (آكل) و(قاتل) يجري على (يضرب) فهو (ضارب) و (يقتل) فهو (قاتل) و(يأكل) فهو (آكل)[2]

[1]ابن دريد، ابو بكر محمد بن الحين، الاشتقاق، تحقيق: محمد عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، (د ط)، 1991، ج1، ص:26.

[2]خالد محمد عيال سليمان، أثر المحتسب في دراسات العرقية، دار الحامد للنشر والتوزيع، الاردن . عمان، (ط1)، 2010، ص:86.

كما ذكر الجرجاني في كتابه التعريفات اسم الفاعل ما اشتق من يفعل لمن قام به الفعل بمعنى الحدوث[1]

عنوان القصيدة	اسم الفاعل	أصله	الوزن
هجرة المصطفى (الهجرة النبوية)	باكية	باك	فاعل
	ساكنة	ساكن	فاعل
	هاجرت	هاجر	فاعل
بكت في ظلام الليل تندب أهلها	واجد	واجد	فاعل
	عارض	عرض	فاعل
بور سعيد	حاصد	حاصد	فاعل
حتى النهاية	مالك	مالك	فاعل
	ضاحك	ضحك	فاعل
بغداد من ثياب الدم	للرائح	رائح	فاعل
	هاجمها	هاجم	فاعل

[1]أبي الحسن علي بن محمد بن علي الحسين الجرجاني، الحنفي، تعريفات، المرجع السابق، ص:29.

2. المستوى الدلالي:

أ. الصور البيانية:

– **التشبيه:** "وهو صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة، ومن جهات كثيرة لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسب مناسبة كلية لكان إياه".

ويقوم بيان التشبيه على أربعة أركان: المشبه ابه والمشبه، طرف التشبيه، ثم أداة التشبيه، ووجه الشبه. وهذا الأخير هو المعني الذي يشترك فيه طرفي التشبيه وهو مركز الثقل في توجيهه وإتباع محتوى الدلالة، لذا فان محتوياته على مستوى الظاهر والباطن ويأخذ بثنائية (الأفقية والعمودية) ضمت ثلاثية أفراد والتركيب الحسية والوجدانية، الخيالية والوهمية[1]

وعرفه الروماني بقوله: " هو العقد على أن أحد الشيئين يسد مسد الآخر في الحس والعقل ولا يخلو التشبيه من أن يكون في القول أو في النفس"[2]

عنوان القصيدة	التشبيه	نوعه	موضوعه
قصيدة أحلام وأفراح	وأكد أحطمه، فتحطمين عينان جائعتان كالدنيا غربت يد الحمى على فمها زهرا بلا شجر فلا سقيا	تشبيه مجمل	يصور جوع عينين بصورة الدنيا، هل تجوع العينان؟ يصور لهفها وعشقها وابتعادها وافتقادها عنه

[1]عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2002م، ص:422.

[2]الروماني، النكت في إعجاز القرآن، دار المعارف، مصر، ط1، ص:74.

			بالعينان الجائعتان فهو ملهف ومشتاق لرؤيتها
قصيدة في السوق القديم	الليل والسوق القديم وغمامات العابرين النور تعصره المصابيح الحزانى شعوب مثل الضباب على الطريق من كل حانوت عتيق بين الوجوه الشاحبات كأنه نغم يذوب في ذلك السوق القديم	تشبيه مجمل	يصور الشعوب بصورة الضباب على الطريق واستعمال أداة التشبيه مثل، فهو يصور حالته النفسية الحزينة الكئيبة وإحساسه بثقل الليل وحزنه وضياعه في المدينة المظلمة وضبابية الحوانيت، وأن حياته تناسب وتلاءم الضباب
قصيدة اللقاء الأخير	يا نشوة عبر وإغفاء على ظل الفراق حلو كإغماء الفراشة من ذهول وانتشاء دوما إلى غير انتهاء	تشبيه مجمل	يصور ظل الفراق والبعد بصورة إغماء فراشة فهو يصف كعاناته وحالته وهاجس الفراق والزوال الذي يلازمه
قصيدة رئة تتمزق	الداء يثلج راحتي، ويطفئا لغد في خيالي، ويشمل أنفاسي ويطلقها كأنفاس الذبال	تشبيه مجمل	يصور المرض وخوفه من الموت، بصورة أنفاس الذبال

وهذه التشبيهات كان لها وقع كبير على المعنى حيث أنه زاده وضوحا ودقة، صورت الموضوعات المتمثلة في الذات الشاعرة وما تعانيه من أحزان وكآبة وإحباط النفس وإحساسه

بالفشل في الحياة، وكأن استخدام التشبيه تصوير للعام الداخلي للشاعر أو العالم النفسي لما يعانيه السياب وقربت المعنى أكثر للقارئ في مدى صعوبة حياة الشاعر، فهو يساهم في تنمية الجمل وإطالة التعبير والتشبيه يساهم مساهمة فعالة في بناء قصائد كاملة منذ بدايتها إلى نهايتها.

- **الاستعارة:**

تعد ظاهرة الاستعارة من أهم ظواهر التعبير اللغوي في لغة الحياة اليومية والنصوص الأدبية بل في ذروة هذه المنصوص تتجسد فيها قمة الفن البياني وجوهرة الصورة الرائعة والعنصر الأصيل في العجاز[1]

وللاستعارة ما اكتفى بها الاسم المستعار عن الأصل ونقلت العبارة، فجعل في مكان غيرها وملاكها يقرب بالتشبيه ومناسبة المستعار لها وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا يوجد بينهما متأثرة ولا تبيين أحدهما عن الآخر[2]، وللاستعارة أنواع عديد فنذكر منها: الاستعارة التصريحية والمكنية.

الاستعارة	نوعها	شرحها	عنوان القصيدة
ما النجوم غرقت أملاء السام في ضوئهن وكادت الشهب	استعارة مكنية	. ذكر الشاعر هو النجوم وحذف المشبه به (الإنسان) وأبقى على لازمة من لوازمه(الغرق) فالشاعر أراد أن يبين أن حياته مليئة بالأحزان.	قصيدة أقداح وأحلام

[1] بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، (علم البيان)، ج2، دار المعلمين للملايين، بيروت . لبنان، ط2، 2003، ص:100.

[2] ابن رشيق القيرواني: العمد في محاسن الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، دت. ص:429.

أكان بالشهوات مصطحب حتى يكاد يظن ينهار	استعارة مكنية	ذكر الشاعر المشبه وحذف المشبه به(الأحلام) وأبقى على لازمة من لوازمه، (الانهيار). فالشاعر أراد أن يقول إن حياته منهارة ومتعطش لحنان المرأة التي فقدها وهو صغير	قصيدة أقداح وأحلام
الظلام يحبو	استعارة مكنية	شبه الشاعر الظلام بالطفل أو العاجز عن المشي وحذف المشبه به (الطفل) وأبقى على لازمة من لوازمه(يحبو) . وجاءت هذه الصورة لتشعرنا أن حياة الشاعر مليئة بالأحزان والمشاكل.	قصيدة في السوق القديم
تلألأت عن الرجاء كليلة تخفي دجاها	استعارة تصريحية	شبه اللحظات الجميلة بليلة تخفي دجاها وحذف المشبه وترك صفة من صفاته(تخفي)	قصيدة رئة تتمزق

ومن هنا نستنتج أن الاستعارة تعمل على إغراء القارئ ولفت انتباهه ومسامعه للميل الى هذا العمل، كما أنها تعد من أبرز وسائل الإثراء اللغوي والإبداع الفني ذلك أنها أكثر عمقا وأشر إثارة وتأثير في نفوس القراء.

وتكسب الاستعارة قيمتها الفنية نتيجة تضافر مجموعة من العناصر تأتي في مقدمتها الإيجاز كم قيل: " خير الكلام ما قل ودل"، بالإضافة إلى المبالغة والإثارة والخيال، وهذا ما

يزيد في الأسلوب وثوقا وجمالا لأنها تكسب النص الشعري صورة فنية راقية ومتميزة نتيجة إثارته التعبير عن أحاسيسه بالكلام.

- **الكناية:**

عرفها القزويني: "**بأنها لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناها**"[1]

كقوله:

فلان طويل النجاد أي طويل القامة ومعنى هذا أنها طريقة في التعبير تستخدم الرمز والإيحاء للدلالة عن الأشياء، نجد الكتابة تنقسم باعتبارها المكتب عنه إلى ثلاثة أقسام:

كناية عن صفة مثل فلان بيض تناجره كناية عن البخل.

كناية عن موصوف: مثل أين ملك الغابة كانية عن ملك الغابة.

كناية عن نسبة: مثل الكرم في ثوبك كناية عن نسبة الكرم. [2]

أتنسين تحت الشماع النجوم خطانا وأنف سنا الواجفة

وهي كناية عن الحزن والحرقة التي يعانيها من جراء فقدان حبيبه

وأيضا قوله:

الحزن في عينك مترجف واليأس في شفتيك يضطرب[3]

[1]القزويني، الإيضاح لعلوم البلاغة، تصحيح محمد عبد نفاجي، دار الكتب اللبناني، د ط، ص:456.

[2]بدر شاكر السياب، قصيدة هوى واحد، ص:50

[3]المصدر الصابق، ص:52.

كناية عن الحزن.

وقول السياب في قصيدة لن نفترق

سوف نفترق روح على شفيتك تحترق[1]

وهي كناية عن معاناته وحزنه بسب فراق حبيبته وفقدانها، أو هي كناية عن التنبؤ بالمستقبل المؤلم.

ب. الحقول الدلالية:

الحقل الدلالي الذي ينتمي إلى الموت:

قصيدة الكوليرا: الموت _موتى

قصيدة بور سعيد: أشلاء _قتلنا_ضحاياه_دم

قصيدة بغداد من ثياب الدم: دم_الذبح_دماؤك

الحقل الدلالي الذي ينتمي إلى الحزن:

قصيدة هجرة المصطفى: باكية_الدمع_اليأس_الحزن

قصيدة بكت في ظلام الليل تندب أهلها:

بكت_تندب_حزينة_أنين_تئن_الظلام_الصمت_سكون_حزين

قصيدة خيط مشدود في شجرة السرو: سواد _مظلم_أصم

قصيدة حتى النهاية: تبكي_بكاء_جرح

[1]بدر شاكر السياب الم قصيدة لن نفترق مصدر السابق، ص:56.

الحقل الدلالي الذي ينتمي إلى الطبيعة:

قصيدة بكت في ظلام تندب أهلها:

الصخر_الفضاء_غصون_ساحل–بدر–أزهر. _الليل_البدر_أزهر

قصيدة خيط مشدود في شجرة السرو: شارع_شجرة_أرض

قصيدة النهر والموت: الدهر_الغصون_الطيور. . . . بلالا.

خاتمة

بعد أن وصلنا إلى هذه النقطة من بحث موضوعنا نشعر بأنه قد حان الأوان لأن نحمل التحقيقات المهمة التي سبق عرضها وأن نقف عند التصورات التي ارتأينا خلال هذه المذكرة وقد واضح الأن أن نتعرف من خلال هذه الدراسة إلى تحقيق غايتين: أولهما أن نتعرف على جماليات الحزن، وتأنيهما أن تربط تلك الجماليات بالشعر العراقي وندرسها دراسة أسلوبية.

وفي الفصل الأول عالجنا المستوى الصوتي والمستوى التركيبي حيث أن المستوى الصوتي تطرقنا إلى الوزن والقافية والروي إذا أن الشعراء العراقيين قد اعتمدوا على البحور الخليلية في قصائدهم غير انهم قد نوعوا تنويعا واضحا في القوافي فلم تخلو تفعيلاتهم من الزحافات والعلل. وتناولنا أيضا ظاهرة التكرار والتجنيس والترصيع. وكما درسنا المستوى التركيبي الذي يمثل في الجمل الفعلية والاسمية والحروف والتقديم والتأخير، وحيث نجد أن السياب قد نجح في نسج البناء التركيبي عن طريق الانحرافات النحوية.

أما في الفصل الثاني عالجنا المستوى الصرفي والمستوى الدلالي أن المستوى الصرفي بدأناه بالأبنية الأفعال والمشتقات والأفعال نجد افعال مضارعة الدالة على الحركية والسيرورة والاستمرار والتي توكد على الحفرية، ثم انتقلنا إلى المستوى الدلالي نكشف الحجاب عن بعض مستويات التعبير في القصائد وما يراد بالتصوير فيه والوسائل المجازية التي نحققه ورأينا كيف أن الشعراء أكثرو من الصور البيانية والتي لعبت دورا جماليا ودلاليا حيث يظهر الدور الجمالي في الاستعارة لبعض الصفات التي استطاعوا التمثيل بها كحالتهم النفسية إلى جانب الدور

الدلالي. فجاءت الكنايات مشحونة بدلالات ساهمت في إيصال الأفكار المواقف التي تعرضوا لها الشعراء للقارئ والمتلقي.

وإلى هنا وقد بذلنا جهد المستطاع. غير أن مجال القول ما يزال مفتوحا أمام كل من ينتهي الدراسة الأسلوبية والبحث عن أمور لم نذكرها في بحثنا هذا.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: المصادر:

1. ابراهيم مصطفى واخرون: المعجم الوسيط، دار العودة، تركيا، 1989 .

2.ابن منظور: لسان العرب، دار الصادرة للطباعة والنشر، بيروت، ط4، 2005.

3.بدر شاكر السباب: أزهار وأساطير، قصيدة السوق القديم مج1، دار العودة بيروت، 2002.

4.الخطيب القيزوني: التلخيص في علوم البلاغة، بيروت لبنان، ط1، 1904

5. الخليل ابن أحمد بن الرحمان الأزدي الفراهيدي: معجم العين، بيروت لبنان، ط1، 2002.

6.السكاكي: مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987.

7. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1988.

8. الفيروز ابادي: القاموس المحيط، دار الكتب العلمية . بيروت لبنان، ط1.

9. مجمع اللغة، مجمع الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004.

10. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط8، 1989.

ثانيا: المراجع:

11. ابراهيم انيس: موسيقى الشعر العربي، مكتبة انجلو المصرية، ط2، 1952

12. ابراهيم قلاني: فقه الاعراب، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)، 1998.

13. ابن دريد، أبو بكر محمد بن الحسن: الاشتقاق، تح: محمد عبد السلام هارون، ج1، دار الجيل، بيروت، (دط)، 1991

14. ابن رشيق القيرواني: العمد في محاسن الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، دت.

15. ابن هشام الأنصاري: مغني اللبيب عن كتب الاعاريب، تح: محمد محي الدين، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، 1987

16. أبو الفتح ضياء الدين ابن أثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ج1.

17. أبو حنيفة النعمان: المقصود في علم الصرف، عبد الله احمد جاء الكريم حسن، مكتبة الآداب، القاهرة، (دط) .

18. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، . تح: يحي الشامل، دار مكتبة الهلال، القاهرة، مج، ط1، 2003

19. أبو عثمان عميروش، بحر الجاحظ، الحيوان، مج1، تج، يحي الشامل.

20. أحمد السيد أبو المجد: الواضح في النحو العربي والصرف، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، 2012.

21. أحمد قيش: الكامل في النحو والصرف، دار الجيل، بيروت لبنان، ط2، (دت) 2010

22. ايمان محمد أمين الكيلاني، بدر شاكر: السباب دراسة أسلوبية لشعره، ط1، 2008.

23. بديع عوض الله: أضواء في النحو والصرف، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011.

24. بسام فطوس، مدخل الى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2004.

25. بكري الشيخ أمين: البلاغة العربية في ثوبها الجديد (علم البيان)، ج2، دار المعلمين للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 2003.

26. بيبرجير: الأسلوبية، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة والنشر، بيروت، ط4، 2005.

27. جلال الدين السيوطي: همع الهوامع، مؤسس الرسالة، بيروت، (دط)، ج1، 1992.

28. حسن الميداني: البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، دار القلم، ط1، 1996

29. حسن ناظم: البنية الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، الأردن، ط1، 2007

30. خالد محمد عيال سليمان: أثر المحتسب في دراسات الصرفية، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010.

31. خليل إبراهيم: المرشد في قواعد النحو والصرف، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2002.

32. رجاء العيد: البحث الأسلوبي المعاصر والتراث، منشاة المعارف، الإسكندرية، 1993.

33. رينيه ويلك واوستن: نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى برعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، (دط)، 1972

34. سعد الدين كليب: وعي الحداثة، دراسات جمالية الحداثة الشعرية، منشورات الاتحاد، كتاب العرب، 1997

35. السعيد الورقي بيومي: لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1984

36. سيبويه، ت: عبد السلام محمد هارون، دار الجبل، بيروت، ط3، 1995

37. شفيع السيد: البحث البلاغي عند العرب، دار الفكر العربي، ط2، 1969

38. عباس حسن: النحو الوافي، دار المعارف، القاهرة مصر، ط4، 1987.

39. عباس منذر: مقالات في الاسلوبية، منشورات اتحاد الكتب العرب، دمشق، ط1، 1990

40. عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، ط1، 1980.

41. عبد الراجحي: التطبيق النحوي، دار النهضة، (دط)، (دت).

42. عبد الرحمان تيرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003

43. عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط5، 2006.

44. عبد العزيز بن صالح العمار: التصوير البياني في حديث القران، دراسة بلاغية التحليلية، المجلس الوطني للإعلام، الإمارات، 2006

45. عبد العزيز عتيق: علم المعاني، دار الأفاق العربية، القاهرة، (دط)، 2004.

46. عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2002م

47. عبد الهادي الفصلي: مختصر النحو، السعودية، ط7، 1980

48. عبد بدوي: دراسات في النص الشعري في العصر العباسي، دار الرفاعي للنشر والطباعة والتوزيع، الرياض السعودية، ط2، 1984.

49. عبده عبد العزيز قلقية: البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي ا، لقاهرة، مصر، ط3، 1992.

50. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط2، 1972

51. عيسى علي العاكوب: الكافي في علوم البلاغة العربية، البيان البديع، دار الهناء شارع ابي بكر الصديق (د ط)، ج2، 1993.

52. فاضل صالح السامراني: الجملة العربية تاليفها واقسامها، دار الفكر عمان، ط2، 2007.

53. القاضي الجرجاني: التعريفات، تح: نصر الدين تونسي، شركة القدس للتصوير، القاهرة مصر، ط1، 2007

54. قدامي ابن جعفر: نقد الشعر تج: مصطفى كمال، مكتبة الخانجي، 1969

55. محمد التونجي: معجم العلوم العربية، دار الجيل . بيروت، ط1، 2003

56. محمد العمري: الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغة الممارسة الشعرية، الدار البيضاء المغرب، (دط)، 2001

57. محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، دار العالمية للكتاب، دار البيضاء المغرب، ط1، . 1990.

58. محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة، عالم الكتب الحديث، بيروت لبنان، ط1، 2010

59. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1982

60. محمود مترجي: في النحو وتطبيقاته، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2000.

61. مشري ابن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف سلسلة كريتيكا، ط1، 2006

62. مصطفى السعداني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشاة المعارف، الإسكندرية، ط1، 1987

63. مصطفى الغلابين: جامع الدروس العربية، جامع الدروس العربية، تحقيق علي سليمان شيارة، مؤسسة الرسالة دمشق، سوريا، ط1، 2010.

64. مهدي المخزومي في النحو العربي نقد وتوجيه، تح: مصطفي السقا، تكريت ط2، 1986.

65. نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، ج1، (دط)، 2010

66. نور الهدى لوشن: مباحث في علم اللغة مناهج البحث اللغوي، المكتبة الجامعية، (دط)، 2000

ثالثا: رسائل الماجستير والدكتوراه

67. داحم اسيا: الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية (محمود درويش نموذجا) إشراف ا. د. العربي عميش، رسالة ماجستير في الدراسات الإيقاعية والبلاغية، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، 2008/2009

الفهرس

فهرس المحتويات:

العنوان	الصفحة
شكر وعرفان	
مقدمة	**أ–د**
مدخل	
1. الأسلوب (style)	**4**
أ–لغة	**4**
ب–اصطلاحا	**5**
2. تعريف الجمالية	**7**
3. جماليات التشكيل اللغوي	**7**
أ. التكرار	**7**
ب. أسلوب الاستفهام	**9**
ج. أسلوب النداء	**10**
4. جماليات التشكيل البلاغي	**12**
أ. مفهوم الاستعارة	**12**
ب. مفهوم الكناية	**13**
الفصل الأول: المستوى الصوتي والتركيبي	
المستوى الصوتي	**16**
الموسيقي الخارجية	**16**
الوزن	**16**
القافية	**19**
الروي	**25**
الموسيقي الداخلية	**26**
التكرار	**28**

الجناس	**31**
الترصيع	**37**
المستوى التركيبي	**42**
جملة فعلية	**43**
جملة اسمية	**46**
الحروف	**49**
التقديم والتاخير	**52**
الفصل الثاني: المستوى الصرفي والدلالي	
المستوى الصرفي	**56**
ابنية الافعال	**57**
المشتقات	**61**
المستوى الدلالي	**63**
الصور البيانية	**63**
الحقول الدلالية	**68**
خاتمة	**71**
قائمة المصادر والمراجع	**74**
الفهرس	**81**
ملحق	**84**
الملخص	

ملحق

التعريف بالشاعرة نازك الملائكة(2007/1923):

ولدت نازك الملائكة يوم الأربعاء 23 من شهر أوت 1923، في بغداد من أبوين كريمين، أما الأب فهو الأستاذ صادق الملائكة مدرس النحو في الثانويات العراقية وصاحب الدراسات الواسعة في النحو واللغة والأدب، أما الأم فهي الشاعرة(سلمى عبد اللازاق الفاطمية) أو نزار الملائكة كما هو اسمها الأدبي الذي اشتهرت به، تلقت دراستها في بغداد، تخرجن من دار المعلمين وبالعالية، وقدمت لنيل رسالى الدكتوراه في النقد العربي في احدى الجامعات العربي، تعد رائدة الشعر الحر بقصيدتها: "الكوليرا" التي نظمتها سنة1948 يوم فتك هذا المرض بالمصريين، ثم اهتدت الشاعرة الى نوع جديد من الشعر، أطلقت عليه اسم(الشعر الحر) حيث تجسد هذا النوع من الشعر في ديوانها الثاني: "شظايا ورماد

قصيدة مر القطار:

الليل ممتدُّ السكونِ إلى المدَى
لا شيءَ يقطعُهُ سوى صوتٍ بليدْ
لحمامةٍ حَيْرى وكلبٍ ينبَحُ النجمَ البعيدْ،
والساعةُ البلهاءُ تلتهمُ الغدا
وهناك في بعضِ الجهاتْ

مرَّ القطارْ

عجلاتُهُ غزلتْ رجاءً بتُّ أنتظرُ النهارْ

من أجلِهِ .. مرَّ القطارْ

وخبا بعيداً في السكونْ

خلفَ التلال النائياتْ

لم يبقَ في نفسي سوى رجْعٍ وَهُونْ

وأنا أحدّقُ في النجومِ الحالماتْ

أتخيلُ العرباتِ والصفَّ ا لطويلْ

من ساهرينَ ومتعبينْ

أتخيلُ الليلَ الثقيلْ

في أعينٍ سئمتْ وجوهَ الراكبينْ

في ضوءِ مصباحِ القطارِ الباهتِ

سَئمتْ مراقبةَ الظلامِ الصامتِ

أتصوّرُ الضجَرَ المريرْ

في أنفس ملّت وأتعبها الصفيرْ

هي والحقائبُ في انتظارْ

هي والحقائبُ تحت أكداسِ الغبارْ

تغفو دقائقَ ثم يوقظها القطارْ

قصيدة الكوليرا لنازك الملائكة:

اسمعْ صوتَ الطِّفْل المسكين

مَوْتَى، مَوْتَى، ضاعَ العددُ

مَوْتَى، موتَى، لم يَبْقَ غَدُ

لا لحظَةَ إخلادٍ لا صَمْتْ

هذا ما فعلتْ كفُّ الموتْ

الموتُ الموتُ الموتْ

قصيدة الخيط المشدود (في شجرة السرو)

في سوادِ الشارعِ المُظلم والصمتِ الأصمِّ

حيثُ لا لونَ سوى لونِ الدياجي المدلهمِّ

حيثُ يُرخي شجرُ الدُفلى أساهُ

فوقَ وجهِ الأرضِ ظلاًّ،

قصة الحب الذي يحسبه قليلك مات

وهو ما يزال انفجارا وحياة

التعريف بالشاعر أحمد مطر:

شاعر عراقي ولد سنة 1954، في قرية التنومة احدى نواحي قفاء شط العرب في البصرة، وهو الابن الرابع بين عشرو اخوة من البنين والبنات، وعاش فيها مرحلة الطفولة، قبل أن تنتقل أسرته وهو في مرحلة الصبا لتقيم بمسكن عبر النهر في محله الأصمعي ومن قصائد أهمها بعنوان: " حتى النهاية"و " حزن على الحزن"

قصيدة حتى النهاية

لمْ أَزَلْ أمشي

وقد ضاقَتْ بِعَيْنَيَّ المسالِكْ.

الدُّجى داجٍ

وَوَجْهُ الفَجْرِ حالِكْ!

والمَهالِكْ

تَتَبدّى لي بأبوابِ المَمالِكْ:

"أنتَ هالِكْ

أنتَ هالِكْ. "

غيرَ أنّي لم أَزَلْ أمشي

وجُرحي ضِحكَةٌ تبكي،

ودمعي

مِنْ بُكاءِ الجُرْحِ ضاحِكْ !

قصيدة حزن على الحزن

أيّها الحُزنُ الذي يغشى بِلادي

أنا من أجلِكَ يغشاني الحَزَنْ

أنتَ في كُلِّ مكانٍ

أنتَ في كُلِّ زَمَنْ.

دائرٌ تخْدِمُ كلّ الناسِ

مِنْ غيرِ ثَمَنْ.

عَجَباً منكَ .. ألا تشكو الوَهَنْ ؟!

أيُّ قلبٍ لم يُكلّفكَ بشُغلٍ ؟

أيُّ عينٍ لم تُحمّلكَ الوَسَنْ ؟

ذاكَ يدعوكَ إلى استقبالِ قَيدٍ

تلكَ تحدوكَ لتوديعِ كَفَنْ.

تلكَ تدعوكَ إلى تطريزِ رُوحٍ

ذاكَ يحدوكَ إلى حرثِ بَدَنْ.

مَنْ ستُرضي، أيّها الحُزنُ، ومَنْ ؟!

وَمتى تأنَفُ من سُكنى بـلادٍ

أنتَ فيها مُمتهَنْ ؟!

إنّني أرغبُ أن أرحَلَ عنها

إنّما يمنعُني حُبُّ الوَطنْ !

التعريف بالشاعر أديب كمال الدين:

شاعر معاصر من العراق ولد عام1953/ في محافظة بابل تخرج من كلية الادارة والاقتصاد بجامعة بغداد بعام 1976م، وحصل على بكالوريوس في الاقتصاد، كما حصل على بكالوريوس في الأدب الانجليزية سنة 1999م بكلية اللغات بجامعة بغداد، وعلى دبلوم الترجمة الفورية من المعهد التقني لولاية جنوب استراليا عام 2005م، ومن قصيدته بعنوان" بغداد من ثياب الدم"

تعبتْ بغداد من ثيابِ الدم

تعبتْ وبكتْ

وحين طلبتْ جرعةَ ماء

أعطوها قنبلةً للموتِ وسيفاً للذبح بغداد

بغداد..

دماؤكِ سالتْ في الشارعِ للرائحِ والغادي

كيف سيوقفها الفقراءُ العُزّل؟

بأيّ حروفٍ ودواءٍ وتعاويذ؟

كيف؟

وبغداد هاجمها كلُّ ذئابِ الكون **التعريف بالشاعر معروف الرصافي:**

ولد معروف بن عبد الغاني بن محمود الجباري الحسيني في بغداد عام 1875م، من أب كردي وأم عربية، كان والده يعمل في حكومة الدولة العثمانية، برتبة باش جاويش وتعود أصول عائلته إلى عشيرة الجبارين وهي عشيرة كردية ذات أصل علوي النسب سكنت في قرية بمنطقة بين محافظتي "كركوك والسليمانية" وكان رجال قريته يلبسون العمائم الخضراء للدلالة، ومن قصيدته " بكت في ظلام الليل تندب أهلها":

بكت في ظلام الليل تَندبُ أهلها بصوتٍ له الصخر الأصم يلين

وباتت وقد جلَّ المصابُ حزينة ً لها في مناحي الغوطتين أنين

تئنُّ وقد مدَّ الظلام رِواق هو خيَّم صمتٌ في الدُّجى وسكون

إذا هيَ مدَّت في الدجُنَّة صوتها تميد له في الغوطتين غصون

وتلهب منه في الفضاء شرارة فتبصرها في الرافدين عيون

وتهبو له في ساحل النيل هَبوة أبو الهول منها واجدٌ وحزين

ومن بعد وَهْنٍ أشرق البدر طال عًا فأسفر منها عارض وجبين

فأبصرتُ منها الوجه أزهرَ مُشر قًا بخدَّيه سر للجمال مصون

التعريف بالشاعر بدر شاكر السياب:

ولد في محافظة البصرة في جنوب العراق(1926/12/25) . (1964/12/24) شاعر عراقي يعد واحدا من الشعراء المشهورين في الوطن العربي، في القرن العشرين، كما يعتبر أحد مؤسسي الشعر الحر في الأدب العربي

قصيدة" الليلة الأخيرة"

وفي الصباح يا مدينةَ الضبابْ

والشمس أمنيَّةُ مصدورٍ تُدير رأسها الثقيل

من خلل السحابْ،

سيحملُ المسافر العليلْ

ما ترك الداءُ له من جسمه المذاب،

قصيدة " مدينة السندباد"

الموت في الشوارعْ

والعقم في المزارعْ

وكل ما نحبه يموتْ

الماء قيّدوه في البيوتْ

وألهث الجداول الجفافْ

هُمُ التتار أقبلوا، ففي المدى رعافْ

وشمسنا دمٌ، وزادنا دمٌ على الصحافْ

قصيدة "في غابة الظلام"

عينايَ تحرقان غابة الظلامْ

بجمرتيهما اللتين منهما سقرْ،

ويفتح السهرْ

مغالق الغيوب لي ... فلا أنام.

ملخص:

تتناول هذه الدراسة جماليات الحزن في الشعر العراقي مقاربة أسلوبية بدأت هذه الدراسة بتقديم تعريف لكل من الأسلوب والجمالية واقاء نظرة على كل من المستوى الصوتي والمستوى التركيبي ففي الأول تناولنا كل من الموسيقي الخارجية التي تتمثل في الوزن والقافية والروي والموسيقى الداخلية التي تشمل كلا من التكرار والجناس والترصيع، أما التركيب يتناول الجمل الفعلية والاسمية وظاهرة التقدير والتأخير، وقد عرضنا في صميم هذه الدراسة إلى تناول المستوى الصرفي الذي تمحور فيه الابنية الأفعال ومشتقات والمستوى الدلالي عالجنا فيه الصور البيانية والحقول الدلالي ومدى عكسه توظيف هذه العناصر في ثناياها الجمالية.

abstract :

This study deals with the aesthetics of sadness in Iraqi poetry, a stylistic approach. This study began by providing a definition of both style and aesthetics, and taking a look at both the vocal level and the structural level. In the first, we dealt with both external music, which is represented in meter, rhyme, narration, and internal music, which includes both repetition, alliteration and inlay, At the heart of this study, we presented an approach to the morphological level in which the structures focused on verbs and derivatives, and the semantic level in which we dealt with graphic images and semantic fields and the extent to which it reflects the employment of these elements in its aesthetic folds.