وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة يحي فارس بالمديـة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

محاضرات في الأسلوبية وتحليل الخطاب

دروس عبر الخط منصة مودل (Moodle).

الفئة المستهدفة: السنة الثانية ليسانس.

التخصص: دراسات أدبية ودراسات لغوية.

الرابط: https://moodle.univ-medea.dz/pluginfile.php/87115

إعداد الدكتورة:سهام عماد.



أستاذ(ة):محاضر–ب–

السنة الجامعية: 2024/2023م.



الفهرس

Contents

التعريف بالمقياس:..... 3

المحاضرة رقم 01: مفهوم الأسلوبية ومجالها..... 6

المحاضرة رقم02: علاقة الأسلوبية بالعلوم المجاورة لها..... 13

المحاضرة رقم03: الأسلوبية التعبيرية..... 19

المحاضرة رقم: 04 الأسلوبية البنيوية..... 21

المحاضرة رقم05: الأسلوبية الإحصائية..... 24

المحاضرة رقم06: الأسلوبية النفسية..... 27

المحاضرة رقم: 07 الأسلوبية التوزيعية..... 29

المحاضرة رقم: 08 الظواهر الأسلوبية (الانزياح والمفارقة)..... 31

نموذج شعري للتطبيق..... 35

التعريف بالمقياس:

عرف النقد العربي المعاصر في مسيرته المعرفية النظرية و التطبيقية عدة مراحل أساسية يمكن حصرها في: مرحلة المرجع مع التيار الواقعي، ومرحلة التماثل مع البنيوية التكوينية، ومرحلة البنية مع التيار البنيوي اللساني والشكلانية الروسية، ومرحلة العلامة مع التيار السيميوطيقي، ومرحلة التفكيك مع التيار التفكيكي، ومرحلة التأويل مع التيار الهرمينوطيقي والتيار الفينومولوجي، ومرحلة الأسلوب مع الأسلوبية والبلاغة الجديدة، ولم تظهر الأسلوبية إلا في أواخر القرن 19م، وبداية القرن 20م لوصف الأسلوب في مختلف تجلياته الصوتية والإيقاعية والصرفية، والتركيبية والدلالية والبلاغية، والتداولية مع تبيان مكوناته الثابتة، واستكشاف سماته النوعية، واستجلاء فنياته، وجماليته المختلفة والمتنوعة، وذلك كله في علاقته بالمتلقي أو المستقبل من جهة، ومراعاة المقصدية من جهة ثانية.

إذن تعدّ الأسلوبية منهجا من مناهج تحليل الخطاب التي نادت بأهمية النصّ الأدبي، ودراسته ككل متماسك تربطه وحدات جزئية؛ إذ يجمع هذا المنهج النقدي بين النصّ ومبدعه، كما أنه يلج إلى داخل النصّ ويربطه بداخل المبدع، كما تعمل الأسلوبية على استكشاف القيم الجمالية في النص الأدبي.

معلومات عن المقياس:

الفئة المستهدفة: السنة ثانية دراسات لغوية ودراسات أدبية.

المقياس: الأسلوبية وتحليل الخطاب.

نوع الدرس: محاضرة+ تطبيق/ سداسي.

المعامل:02.

الرصيد: 03.

معلومات عن الأساتذة:

أ/ **عماد سهام**، أستاذ(ة) محاضر– ب– أستاذة المحاضرة، وأستاذة الأعمال الموجهة.

رابط الاتصال: عبر البريد الإلكتروني: **ammadsih@gmail.com**

منصات المناقشة:

- منتدى الأرضية الرقمية؛ الإجابة عن كل استفسار له صلة بالدرس، بشرط ألاّ يتجاوز 48 سا التي أعقبت الدرس.

- البريد الإلكتروني؛ الإجابة عن كل استفسار له صلة بالدرس، بشرط ألاّ يتجاوز 48 سا التي أعقبت الدرس.

أهداف المقياس العامة:

أ. على صعيد الأهداف المعرفية:

- إفادة المتعلم بمجموعة من المصطلحات الأساسية: الأسلوبية، الأسلوب، اللسانيات، الدال ، المدلول، الآنية، التعاقبية، الانزياح، الاختيار...
- إطلاع الطالب على أهم التحولات التي حدثت في الدرس الأسلوبي، وخلفيات هذا التحول.
- تكشف للمتعلمين جانبا من جوانب المعالم الفكرية لنشأة علم الأسلوب وتطوره.

ب. على صعيد الأهداف العملية:

- يجعل الطلاب قادرين على إنجاز بحوث طلابية متكئة على رؤى نقدية سليمة.
- تعمل دورة الدرس هذه أيضا على تكوين باحثين قادرين على تحليل نصّ (قرآن، شعر، نثر) تحليلا أسلوبيا.
- يمكّن الطلاب من بناء مقررات تعليمية مستندة إلى الدراسات اللغوية والأدبية؛ فالأسلوبية حاولت أن تبني جسرا يربط اللغة بالأدب.

ج. على صعيد الأهداف التكيفية أو معارف التكيف:

- يحسن الدرس خبرات الطلاب اللغوية والنقدية، وينمي فيهم روح التحليل اللغوي والنقدي، كما يساعدهم على تجاوز الإشكالات التي يعانون منها في تحليل النصوص.
- يحفز هذا الدرس بطرائق عرضه الطلبة على التحصيل الجيد، ويشجعهم على ولوج غمار البحث، واستقراء وتحليل النصوص وفق المناهج النقدية الحديثة، ما يجعلهم في أريحية التجاوب مع المعطى النقدي.

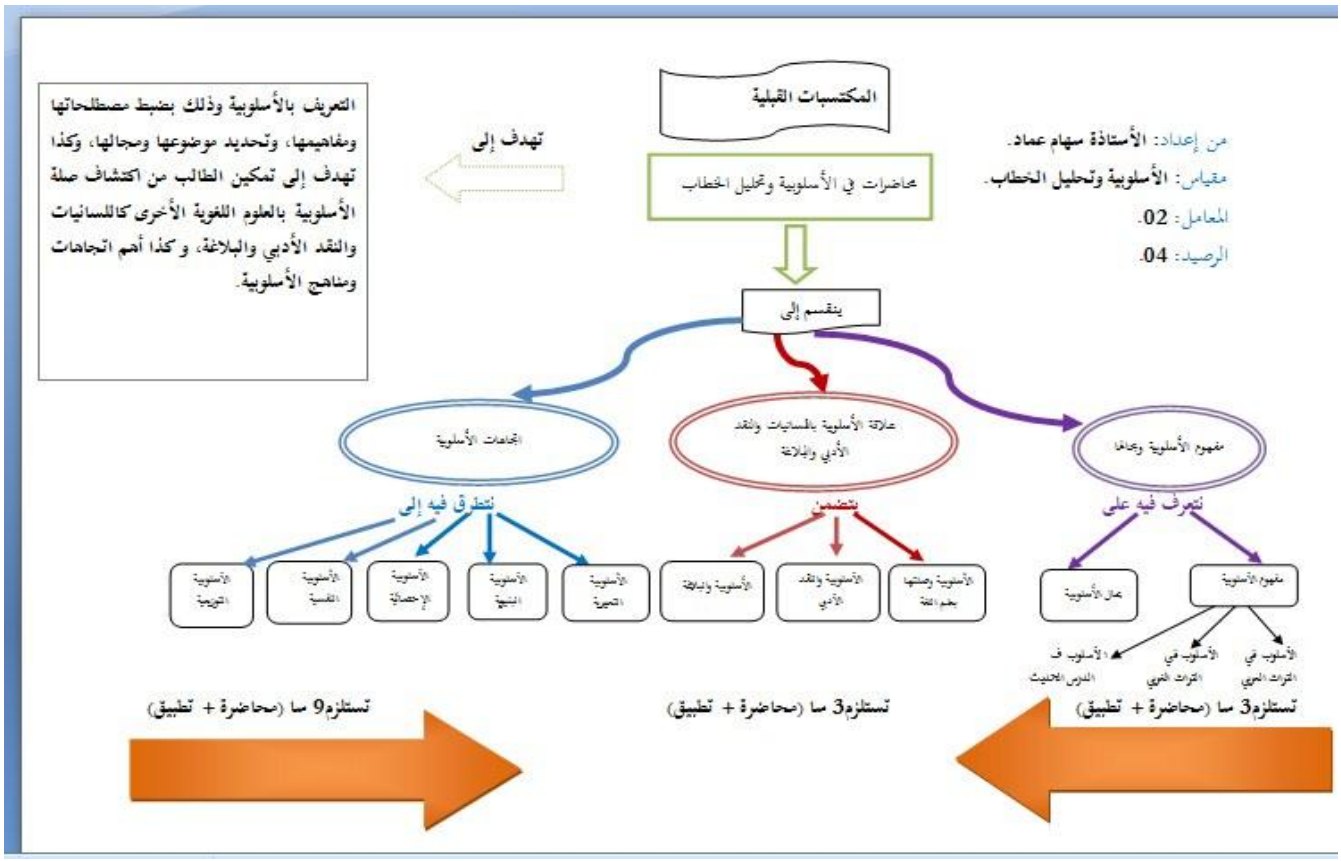
المعارف القبلية pré–requis المتوجّب توفرها في دارسي هذا المحتوى:

لا يمكن للمتعلم أن يستوعب هذا الدرس إلاّ إذا كان:

- متمكنا من علم النحو والصرف والعروض والبلاغة، الصوتيات... حتى يستطيع استكشاف وتذوق السمات الأسلوبية في النصّ / الخطاب.

- ملما بالمفاهيم اللسانية الأولية (اللغة، الكلام، الدال، المدلول، الآنية ، التعاقبية...)، والمصطلحات العلمية، والنقدية الأساسية.
- قادرا على تفعيل الملكة اللغوية في منحاها التطبيقي.
- على دراية باستعمال الحاسوب، مدركا لمعارف التواصل الرقميّ .

فهرس المحتويات:



المجلس العلمي
للكلية

المحاضرة رقم 01: مفهوم الأسلوبية ومجالها.

I مفهوم الأسلوبية[1]:

إنّ ولوج غمار البحث في مجال النقد الأدبي المعاصر لا يمكن أن يستقيم دون كشف معالمه الفكرية والمنهجية على المستويين النظري والتطبيقي لاسيما في ظل تعدد حقول هذا النقد وتشعب اتجاهاته، فمن العبث – وخاصة في العلوم الاجتماعية،

و الإنسانية – أن يكتب الباحث بحثا، أو يؤلف كتابا، أو يقدم درسا لطلبته دون الوقوف عند حقل المصطلح، بتعريف المفاهيم وضبط المصطلحات المتعلقة بهذا وذاك، كونها تشكل مفاتيح الكتابة العلمية الممنهجة، ولاسيما في ظل تداخل المصطلحات وتعدد مفاهيمها، ولعلّ في مقولة " **فولتير**" الشهيرة « إن أردت أن تتحدث معي فحدد مصطلحاتك» درسا لا ينبغي للباحث مهما كان توجهه أن ينساه.

فمثلا لوقفنا عند دلالة مصطلح الأسلوبية "**stylistique**"سواء أ انطلقنا من الدال اللاتيني، أو من المصطلح الذي استقر ترجمة له في العربية وقفنا على دال مركب جذره (**أسلوب**) **style** ، ولاحقته (**ية**)**ique**، وخصائص الأصل تقابل انطلاقا أبعاد اللاحقة؛ فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي وبالتالي نسبي، واللاحقة تختص بالبعد العلماني العقلي، وبالتالي الموضوعي، ويمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدال الاصطلاحي إلى مدلوليه بما يطابق عبارة، (**علم الأسلوب**) **science du style**، لذلك تعرف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب.

فهي كما حددها "**ديبوا** "**j.dubois** بـ « العلم الذي يدرس الأسلوب».

غير أنّ محاولة ضبط حدّ الأسلوبية ونشأتها عند العرب، رافقتها إشكاليات مردها:

---

[1]) تواترت مصطلحات عديدة يراد منها الأسلوبية، أبرزها: علم الأسلوب، الأسلوبيات، والأسلوبية، هذا الأخير الذي اعتمده مجمع اللغة العربية بالقاهرة في الجلسة الثانية، الدورة الأولى، على اعتبار أنه أوفق من مصطلح علم الأسلوب، كونها لفظة تقرها العربية؛ لأنها مصدر صناعي، تأسيسا على قاعدة مفادها: «إذا أريد صنع مصدر من كلمة، يزاد عليها ياء النسب والتاء». ينظر: مجموعة القرارت العلمية في خمسين عاما ،(1934-1984م)، إخراج ومراجعة: محمد شوقي أمين، وإبراهيم الترزي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة 1984م، ص107.

- رحابة الميادين التي صارت هذه الكلمة تطلق عليها.
- كثرة التعريفات وتباينها من لدن الباحثيين، من حيث تجاوزت الثلاثين تعريفا في بعض الأحيان.
- التضارب الحاصل حول تاريخ ظهورها واعتمادها مصطلحا في النقد الأوربي.

يرى "**بيير جيرو**" أنّ "**نوفاليس**" هو أوّل من استخدم هذا المصطلح، والأسلوبية بالنسبة إليه تختلط مع البلاغة، وسيقول عنها "**هيلانغ**" من بعده 1837م،« إنّها علم بلاغي».

فيما يرجع بعضهم ظهور مصطلح الأسلوبية أوّل مرة بألمانيا في منتصف القرن التاسع عشر حين وسم به الألماني "**إرنست برجي**" "**Ernest Berger**"كتابه "**الأسلوبية اللاتينية**" الذي ترجم إلى الفرنسية تحت عنوان **Stylistique latine**من لدن المترجمين **1913** "**Max Bonnet** " **Ferdinad Gache**م.

تكاد تجمع الدراسات العربية على أنّ الأسلوبية علم مستحدث، ارتبطت نشأته الفعلية بالدراسات اللسانية التي ظهرت بوادرها مع مطلع القرن التاسع عشر.

كما يتفق الدارسون على أنّ **شارل بالي Charles Bally** هو المؤسس الأول للأسلوبية، على أنها «العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي؛ أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة ، وواقع اللغة عبر هذه الحساسية».

انطلقت الأسلوبية باعتبار انتمائها اللساني، ومعاييرها النظرية المستمدة منه، من الخطاب بوجهيه التعبيري العادي، والفني الأدبي طالما أنّ جوهر الأثر الأدبي لا يمكن النفاذ إليه إلاّ عبر صياغته الإبلاغية.

ويتدقق هذا التعريف ذو البعد اللساني شيئا فشيئا حتى يتخص بالبحث عن نوعية العلاقة الرابطة بين حدث التعبير، ومدلول محتوى صياغته.

إذن نلحظ أنّ الأسلوبية قد توجهت منحا آخر عما كانت عليه في بدايات ظهورها، من حيث انتقلت من كونها مجرد وسيلة لفرز الخطاب الإبداعي من غيره، إلى أنّ أصبحت أداة تحليلية تمكنّ الباحث الأسلوبي من إدراك مدلولات الخطاب الأدبي على اختلاف أشكاله الإيحائية والترميزية.

نفهم مما سبق أنّ الأسلوبية هي دراسة الأسلوب في مختلف تجلياته الصوتية والمقطعية والدلالية والتركيبية، إذ تهتم باستكشاف خصائص الأسلوب، وتبحث في كيفية تحول الخطاب الإبداعي من وظيفته النفعية العادية، إلى الوظيفية الشعرية والتأثرية، فضلا عن استخلاص مقوماته الفنية والجمالية، وآثار كل ذلك في المتلقي.

أما فيما يخص مهمة الأسلوبية فهي تتمثل في استكشاف الطاقات والسّمات التي يحويها الخطاب ومحاولة الكشف عن العلاقات المائزة فيه كونه العلم الذي يرمي إلى تخليص النص الأدبي من الأحكام المعيارية والذوقية، ويهدف إلى

علمنة الظاهرة الأدبية، والنزوع بالأحكام النقدية ما أمكن، عن الانطباع غير المعلل واقتحام عالم الذوق وهتك الحجب دونه، وكشف السر في ضروب الانفعال التي يخلقها الأثر الأدبي في متقبله.

وقبل أن نتحدث عن نشأة الأسلوبية وأهم مدراسها، وعلاقتها بالعلوم المجاورة لها لابد لنا أولا الخوض في موضوعها، من حيث يعتبر مفهوم " **الأسلوب**" نقطة الانطلاق الأساسية في الدراسة الأسلوبية، فهو المادة الخام التي شكلت منها الأسلوبية اتجاهاتها اللسانية، وصاغت منها إجراءاتها التحليلية في إطار علم عام هو اللسانيات، وقد أشار "**حمادي صمود**" إلى أهمية تعريف الأسلوب في نطاقه بقوله: «في تصوري أنه ليس المهم تعريف الأسلوبية، بل تعريف الأسلوب، أو الإجابة عن السؤال: ما معنى الأسلوب في نطاق العلم الذي يسمىّ الأسلوبية».

تختلف المفاهيم اللغوية من جيل إلى آخر، وتأخذ الألفاظ دلالات متنوعة تبعا لما توصل إليه الفكر البشري في تطوره، ويحدث أن تستخدم الكلمة الواحدة للدلالة على مفاهيم تتعدد بتعدد الاتجاهات والمشارب، لكنها تنطلق من منبع اللسانيات وتلتقي عنده، فكذلك الأمر بالنسبة لكلمة " أسلوب".

أ. الأسلوب في التراث العربي:

درس علماؤنا القدماء الأسلوب انطلاقا من بحثهم في خصائص الأساليب الشعرية، والإعجاز القرآني الذي شكّل مجالا رحبا جال في علماء العربية وصالوا، كالبقلاني والجاحظ وابن قتيبة وغيرهم، نحاول أن نبرز جهودهم باختصار بدءا بالمفهوم اللغوي وصولا إلى المفاهيم الاصطلاحية التي نجملها في الآتي:

استعملت كلمة "**أسلوب**" في اللغة العربية استعمالات شتى، إذ يقال للسطر من النخيل، وكل طريق ممتد أسلوب؛ فالأسلوب الطريق والوجه والمذهب.

ويقال أنتم في أسلوب سوء ويجمع على أساليب، والأسلوب الطريق تأخذ فيه ،والأسلوب الفنّ، يقال: «أخذ فلان في أساليب من القول، أي أفانين منه». إذن الأسلوب عند ابن منظور طريقة وفنّ لغوي.

ويعدّ "**حازم القرطاجني**" (684هـ) من أوائل العلماء العرب الذين تعرضوا لمفهوم الأسلوب اصطلاحا، وذلك في معرض حديثه عن الشعر؛ حيث ذهب إلى أن لكل غرض شعري جملة كبيرة من المعاني والمقاصد، ولهذه المعاني جهات، كوصف المحبوب والخيام والطلول وغيرها، وأنّ الأسلوب صورة تحصل في النفس من الاستمرار على هذه الجهات، والتنقل فيما بينها ثم الاستمرار والاطراد في المعاني الأخر مما يؤلف الغرض الشعري.

نلحظ أنّ الأسلوب عند حازم القرطاجني هو طريقة الضم والتأليف للأفكار الصغيرة (الموضوعات) داخل الغرض الشعري. والأسلوب بهذا المعنى شبيه بطريقة الضم والتأليف للألفاظ أي شبيه بالنظم الذي شاع، وانتشر منذ أن بلوره عبد القاهر الجرجاني(417هـ).

قال القرطاجني: «إنّ الأسلوب هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية، وأنّ النظم هيئة تحصل عن التأليفات اللفظية، ولما كان الأسلوب في المعاني بإزاء النظم في الألفاظ، فوجب أن يلاحظ فيه من حسن الاطراد والتناسب والتلطف في الانتقال من جهة إلى جهة، و الصيرورة من مقصد إلى مقصد، مما يلاحظ في النظم من حسن الاطراد من بعض العبارات إلى بعض، ومراعاة المناسبة ولطف النقلة».

بيد أنّ نظرة حازم اقتصرت على الشعر دون غيره من الأنواع الأدبية المعروفة لدى العرب، كما أنّ تلك النظرة لم تتعد مرحة التأسيس والتجريد، لكن رغم هذا يرى "**محمد الهادي الطرابلسي**": أنّ ما قدمه حازم قمة ما توصل إليه تفكير العرب بالأسلوب قديما، يقول بخصوص ذلك: «فقد تقدّم إلينا بكثير من المعطيات التي تعدّ اليوم أساسية في تعريف الأسلوب، فقد ربط الأسلوب بصورة إخراج الكلام لا بأغراضه، وبهذا أوحى بذهابه إلى أنّ الأسلوب أعلق ببنية النصّ الدالة منه بأبعاده المدلولة».

وأيضا من الذين تناولوا مفهوم الأسلوب "**ابن خلدون**" (821هـ)؛ حيث ذهب إلى أنّ لكل فنّ من الكلام أساليب تختص به، وتوجد به على أنحاء مختلفة، فسؤال الطلول في الشعر يكون بخطاب الطلول كقوله: «يا دار مية بالعلياء فالسندا»، وباستدعاء الصحب للوقوف والسؤال كقوله: «قفا نسأل الدار التي خفّ أهلها»، وباستبكاء الصحب على الطلل، كقوله: «قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل»، أو بالاستفهام عن الجواب لمخاطب غير معين، وغيره....

نرى أنّ "**ابن خلدون**" لم يخرج عن نطاق ما تطرق إليه حازم القرطاجني؛ حيث أشار إلى أنّ لكل غرض شعري معان يتجه فيها الشعراء وجهات مختلفة، ولكل وجهة ملامح محددة ، فسؤال الأطلال هو معنى النسيب، يسلك إليه الشعراء سؤال الأطلال أو خطابها أو استدعاء الصحب أو استبكاءهم.

هذا وقد أبدى صلاح فضل إعجابه بمفهوم "**ابن خلدون**" للأسلوب قائلا: «ومن الواضح أنّ هذا المفهوم التركيبي الدقيق للأسلوب إنّما هو اصطلاحي لا لغوي، ويسبق بقرون دخول الأسلوب في المصطلح النقدي الأوروبي».

هذه نظرة موجزة لمفهوم الأسلوب في التراث العربي، وهناك نظرات ثاقبة لعلمائنا القدامى في قضية الأسلوب لكن لم يسعفنا المقام للإشارة إليها كلها، لكن تجدر الإشارة إلى أنه لم تتبلور نظرية أسلوبية عربية، ربما لأنّ البلاغة العربية القديمة كانت تلبي حاجة عصرها لملء المفاهيم المرتبطة بفن القول والتعبير.

ب . الأسلوب في التراث الغربي:

يتفق جلّ الباحثين على صعوبة تحديد مفهوم الأسلوب؛ إذ ليس من السهل بمكان ضبط حدوده في كلمات أو عبارات، وهذا ماحدا "**بلامارت**" إلى القول: «الأسلوب أصعب ملكات الإنسان تحديدا».

ويقول "**بيير جيرو**": «مضمون الأسلوب واسع جدا، وهو عندما يخضع للتحليل يتناثر غبارا من المفاهيم المستقلة».

تشير كلمة أسلوب " "styleفي اللغة اللاتينية إلى (**مرقم الشمع**)، وهي أداة الكتابة على ألواح الشمع ،وقد اشتقت من الشكل اللاتيني**stylus**، وهي إبرة الطبع والحفر...، وتعني في الإغريقية العمود **stylos**، ثم انتقلت إلى معان آخر بالمجاز تتعلق بطبيعة الكتابة اليدوية للمخطوطات؛ فأصبح الأسلوب يطلق على التعبيرات اللغوية والأدبية، بل عدّ في كتب البلاغة الإغريقية وسيلة من وسائل الإقناع، واندرج مفهمومه تحت علم الخطابة وخاصة فيما يتعلق باختيار الكلمات المناسبة للمقام.

كما تطرق أرسطو في كتابه "**الخطابة**" إلى تجليات الأسلوب في صورته المبكرة، حيث بينّ الجميل منه والقبيح وقسمّه إلى أسلوب متصل وآخر دوري؛ إذ وضع بذلك لكل فن أدبي قواعده ومميزات أسلوبه وشبهه أفلاطون بالسمّة الشخصية، فيما تطرق "**لون جاينوس**" في كتابه " **الأسلوب الرفيع**" إلى تأثير اختيار الألفاظ والكلمات النفّاذة في حسن الأسلوب، والتأثير في المتلقي، لاسيما إذا أتقن الشاعر استخدام الصور والمجازات والعبارات النبيلة، وفضلا عن ذلك، فقد توقف"**كونتليان**" في القرن الأول الميلادي إزاء مسائل فنية تتعلق بالأسلوب منها: الوضوح والفصاحة والرشاقة والملاءمة، وذهب إلى القول بأنّ:« النصوص تتفاضل فيما بينها تبعا لقدرة المبدع على التصرف بالمادة المستخدمة في كتابة النصّ ».

كما تناولته – الأسلوب- كتب البلاغة اليونانية في ضوء الأشكال التعبيرية؛ كدراسة المفردات وخصائصها المعنوية والصوتية، وأنواع الصور البيانية: كالكناية والاستعارة والقواعد النحوية في تركيب الكلام.

وغير بعيد عما سبق جاء " **فرجيل**" في دائرته **La roue de virgile** مقسما الأسلوب تبعا لطبيعة المتكلمين باختلاف أوضاعهم الفكرية والاجتماعية إذ اكتسبت كلمة "**أسلوب**" شهرة التقسيم الثلاثي الذي استقر عليه بلاغيو العصور الوسطى، حين ذهبوا إلى وجود ثلاثة ألوان من الأسلوب هي:

الأسلوب البسيط، الأسلوب المتوسط، والأسلوب السامي، وهي تمثلها عندهم ثلاثة نّماذج كبرى من نتاج الشاعر الروماني "فرجيل" الذي اشتهر في القرن الأول قبل الميلاد، فديوانه (**قصائد ريفية**) **Bucoliques** يعدّ نّموذجا للأسلوب البسيط، وديوانه الأخلاقي الذي يحثّ فيه الرومان على التمسك بأرضهم الزراعية (**قصائد زراعية**) **Géorgiques**، فيعدّ نّوذجا للأسلوب المتوسط، أمّا ملحمته الشهيرة (**الإنياذة**) **L´eneide**، فتعدّ نّوذجا للأسلوب السامي.

يحدد الأسلوب من طريقة الكلام و اللباس والأكل، وغيرها من التصرفات التي تنبئ عن طبقات أصحابها، ومن ثمة نلحظ ذلك الارتباط بين الأسلوب كطريقة للأداء وصاحبه كلاميا (العبارات المنتقاة ،والأصوات الرنانة)، أو سلوكيا (مستويات النبل و البساطة) أو ثقافيا.

ج . الأسلوب في الدرس الحديث:

من الواضح أنّ المفاهيم التي عرضناها سابقا لمصطلح الأسلوب سواء عند الغرب أم العرب، إنّما هي من قبيل الاصطلاح، وتسبق بقرون دخوله دائرة النقد الأوروبي، فقد استخدم في النقد الألماني منذ أوائل القرن التاسع عشر في معجم**Grimm**، وورد لأول مرة في اللغة الانجليزية كمصطلح عام 1846م في حين دخل القاموس الفرنسي لأول مرة عام 1872م.

وتنطلق المفاهيم الجوهرية لمصطلح الأسلوب من التعريف الشهير الذي قدمه الكونت "**بيفون**"[1]**Buffon** الذي يقول فيه: «إنّ المعارف والوقائع والاكتشافات تتلشى بسهولة، وقد تنتقل من شخص لآخر، ويكتسبها من هم أعلى مهارة، فهذه الأشياء تقوم خارج الإنسان، أما الأسلوب فهو الإنسان نفسه؛ فالأسلوب إذن لايمكن أن يزول أو ينتقل ، ولا يتغيير».

هذا يعني أنّ المبدع لابد أن يتميز في كتاباته الإبداعية والوصفية بأسلوب شخصي أصيل، يكون علامة دالة عليه. ويمكن إيجاز مفاهيم الأسلوب طبقا للنموذج التواصلي الشهير (المخاطِب والخطاب والمخاطب) في الشكل الآتي:

أ. باعتبار المرسل أو المخاطب:

الأسلوب هو التعبير الكاشف لنمط التفكير عند صاحبه، ولذلك قالوا الأسلوب هو الرجل.

ب . باعتبار المتلقي أو المخاطب:

الأسلوب هو سمات النصّ التي تترك أثرها على المتلقي أيّا كان هذا الأثر.

ج. باعتبار الخطاب:

الأسلوب هو مجموعة الظواهر اللغوية المختارة المشكلة عدولا وما يتصل به من ايحاءات ودلالات.

II مجال الأسلوبية:

[1]) بيفون: عالم في الطبيعيات، وأديب في الوقت نفسه، عاش بين سنتي1707-1788م. اهتم كثيرا بقيمة اللغة التي تكتب بها الآثار بعامة، واشتهر بمؤلفه الذي كتبه سنة 1753م بعنوان (مقالات في الأسلوبية)، ينظر: عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص242.

أما فيما يخص مجال الأسلوبية فنجد صلاح فضل يقول: «أحسب أنّ أهم مجال للدراسة الأسلوبية، عندما تنصب على تحليل خواص اللغة الأدبية، لابد أن يتعلق ببناء شبكة المتخيل الأدبي، عبر تحليل أشكال المجاز وأنساق الصور وتكوينهما للبنى التخييلية المستغرقة للنصوص بأكملها، فمثل هذا التحليل النوعي لتقنيات التعبير، وتوليدها للأبنية التصورية الكلية للأعمال الأدبية، هو الكفيل بتجاوز الخواص الجزئية في النصوص الأدبية، ومحاولة الإمساك بالطوابع المميزة لأساليبها الكلية ،وعندئذ تصبح عمليات التقاط الظواهر الأسلوبية المختلفة مجرد خطوة إجرائية، لا تكتمل إلا بالتحليل النقدي الكفيل بالربط بين مستويات التعبير المتعددة، وسنرى فيما بعد أن الدراسة النصية التداولية التي وضعت تصورا كليا لما يطلق عليه بمكعب البنية النصية، تفسح مجالا واضحا للبحوث الأسلوبية في نسق التحليل الكلي للنصوص الأدبية».

إذن هدف الأسلوبية وجوهرها النظر في الإنتاج الأدبي، وهو حدث لغوي لساني، أما منهجها في النفاذ إلى أسلوب النص فهو منهج لغوي لساني، يروم الوقوف على الخصائص اللغوية فيه، وعلى العلاقة الرابطة بين هيكله اللغوي ووظيفته الشعرية، وذلك بالتوقف عند البنى اللغوية بشتى تشكّلاتها الصوتية والإيقاعية والصرفية والتركيبية والدلالية.



المحاضرة رقم02: علاقة الأسلوبية بالعلوم المجاورة لها.

إنّ البحث في الأسلوبية يضفي إلى تداخل هذه الأخيرة مع العديد من العلوم المجاورة لها مستقية منها أبرز المعايير الموضوعية التي اعتمدتها في دراستها التطبيقية؛ فاتخذت من البلاغة موضوعا للدراسة وهو البحث في كيفية تنسيق الكلام، واتخذت من النقد الموضوعية، كما اتخذت من اللغة المنهج اللغوي الذي تسير وفقه، فياترى ما أبرز نقاط التقاطع بين الأسلوبية وهذه العلوم؟

أولا: الأسلوبية وصلتها بعلم اللغة:

علاقة الأسلوبية بعلم اللغة هي علاقة منشأ ومنبت وفق مايرى بعض الباحثين، تتحدد الأسلوبية بكونها أحد فروع علم اللغة، إلاّ أنّ اعتمادها على وجهة نظر خاصة تميزها عن سائر فروع الدراسات اللغوية، فالأقرب إلى المنطق اعتبارها علما مساوقا لعلم اللغة، لايعنى بعناصر اللغة من حيث هي، بل بإمكانياتها التعبيرية، وعلى هذا الأساس تكون لعلم الأسلوب الأقسام نفسها التي لعلم اللغة.

لكن الارتباط التاريخي بين الأسلوبية وعلم اللغة أدى ببعض مؤرخي النقد إلى أن يقعوا في الخلط، فصاروا يعدون أي تناول للأدب يظهر اهتماما واضحا بمظاهر لغوية (الخيال، البنية الصوتية ،النحو...) من الدراسة الأسلوبية.

لكن سرعان ما انبرى الدارسون للتفرقة بين مجالي العلمين وتوجهاتهما، فقيلا مثلا: إنّ علم اللغة هو الذي يدرس مايقال، في حين أنّ الأسلوبية تدرس كيفية مايقال مستخدمة الوصف والتحليل في آن واحد، وقيل أيضا: إنّ اللغة تقتصر على تأمين المادة التي يعمد إليها المتكلم أو الكاتب ليفصح بها عن فكرته، أما علم الأسلوب فهو يرشدنا إلى اختيار ما يجب أخذه من هذه المادة للتوصل إلى نوع معين من التأثير في السامع أو القارئ شريطة احترام ما اتفق عليه العلماء من مدلولات لفظية وقواعد صرفية ونحوية وبيانية.

استفادت الأسلوبية من مفهومي السنكرونية (الآنية)، والدياكرونية (التعاقبية) استفادة كبيرة، ومن أبرز الأسلوبيين الذين وظفوا هذين المصطلحين السوسيريين في الدراسات النقدية والأسلوبية "آريخ يورباخ" الذي مزج بين منهجي الدراسة اللغوية: المنهج الآني السنكروني، والمنهج التعاقبي التطوري الدياكروني، فقد قال بورياخ بإمكانية إصدار

حكم كامل على الإنسان الفرد للأعمال الأدبية المستقلة، وفي الوقت نفسه إعطاء صيروة مادية صحيحة للتطور التاريخي.

كما أفاد الأسلوبيون من مفهومي الدال والمدلول، وهذا ما نجده عند أحد رواد الأسلوبية الإسبانية وهو "دوماسو ألونسو" الذي أخذ بفكرة سوسير في النظر إلى الظاهرة اللغوية على أنّها رمز، وأنّ هذا الرمز يتألف في ذاته من عنصرين، إلا أنه خالفه في تحديد المراد من كلا العنصرين ففي حين ذهب سوسير إلى أنّ هذين العنصرين هما: الدال والمدلول يرى ألونسو أن نسمي أحدهما المفهوم أو المدرك الذهني، فيما يسمى الآخر الصورة الصوتية.

إنّ المدلول عند سوسير هو المفهوم أو المدرك الذهني وليس الدال إلا ناقلا له، وفي رأي ألونسو أنّ هذه فكرة عقيمة وفقيرة فقرا شديدا كما أنّها بعيدة عن الواقعة اللسانية فالدوال لا تنقل المفاهيم فحسب، وإنّما هي ذات وظيفة معقدة، إذ يدخل في نطاقها تداعي المعاني، والشحنات العاطفية والانسجام المتزامن، ولا يمكن أن نعد المدلول هو المفهوم فحسب، لأننا لا نستطيع في حقيقة الأمر أن نعزله عما يلتحم به في السياق، وعلى سبيل المثال، فعندما تنادي أم طفلها باسمه فقد تناديه حبا وحنانا أو ذعرا أو غضبا... فما المدلول الأساسي في هذه الحالات من خلال هذا الكلام نجد ألونسو ينأى عن الفكر السوسيري، وعن فكر شارل بالي لأنه لا يفرق أيضا بين اللغة المنطقية واللغة العاطفية، كما فعل بالي، ويصرّ ألونسو من جهة أخرى على الوظيفة الأساسية للأسلوبية وهي سبر العلاقة بين مجموع الدال ومجموع المدلول عن طريق بحث العلاقة بين جميع العناصر الجزئية، ومن ثم يتم الوصول إلى العلاقة الكاملة لدمج كل تلك العلاقات الجزئية، وهذه العناصر الجزئية المنفصلة كثيرة جدا، إلى الحد الذي يتعذر معه دراستها دراسة كاملة، لامناص حينئذ من الاختيار، وعندها يجب أن يكون الاختيار للعناصر التي تكون أوثق بالموضوع صلة وأوضح دلالة، وهكذا فإننا نرى أنّ الفهم الكامل والدقيق للرمز كله أي: لكيان العمل الأدبي كله يكون في أسلوبية ألونسو بإقامة علاقة مادية صادقة بين الدال والمدلول.

ولعل المنبع الثرّ للدارس الأسلوبي كان بما قدمته النظرية التحويلية لتشومسكي الذي قسّم اللغة إلى قسمين رئيسين: الأول: البنية السطحية ويمثلها الكلام المنطوق، والقسم الآخر البنية العميقة؛ وهي الجذور التي تمدّ البنية السطحية بمقوماتها وتحويلاتها.

وقد استفادت الأسلوبية من هذين المفهومين، فالأسلوب هو البنية السطحية (إنزياح)، وهو إنزياح عن البنية العميقة للأسلوب.

إذن وجدت الأسلوبية ضالتها في النظرية التحويلية، وما أفرزته من مقومات واصطلاحات لغوية، فوظفت هذه الاصطلاحات والمفاهيم في توضيح الدراسة الأسلوبية، وجعل عملها أكثر دقة ووضوحا من الناحية المنهجية

والمضمونية، وهو مادفع الألماني **"ستيفن أولمان"** عام 1969م، أي في ذروة تقدم النظرية التحويلية إلى التأكيد أنّ الأسلوبية قد استقرت علما لسانيا نقديا فيقول: «إنّ الأسلوبية اليوم هي من أكثر أفنان اللسانيات صرامة على ما يعتري غائيات هذا العلم الوليد ومناهجه ومصطلحاته من تردد، ولنا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي واللسانيات معا».

إنّ الأسلوبية الحديثة خرجت من عباءة اللغة ومن مدرسة سوسير على وجه التحديد، وفي الوقت الذي انفتحت فيه اللسانيات على شتى العلوم كالرياضيات والطب والانثروبولوجيا والفيزياء... أفاد الأسلوبيون من هذا المنهج العلمي، الذي أفضى إلى استقلالها عن اللسانيات.

بيد أنّ هذا الاستقلال كما ترسخ في مابعد لا يعني فك الارتباط، ولايعني بالدرجة الأولى انفصالا منهجيا واستقلالا غائيا، فلا يمكن للدارس الأسلوبي أن يتجاهل المناهج اللسانية وصفية أم تاريخية، كما لا يمكنه أن يتجاهل نتائج البحوث اللسانية النظرية أو الميدانية لأنه لابد أن تتقاطع مع جانب من جوانب دراسته النصية.

مستويات التحليل الأسلوبي:

مستويات التحليل الأسلوبي هي نفسها مستويات التحليل اللغوي، وهي تحليل الأصوات وتحليل التراكيب وتحليل الألفاظ، وهذه المستويات ذاتها هي التي يتحدث فيها الأسلوبي عندما يحلل نصّ ما، ويمكن القول إنّ الأسلوبية قد أقامت تحليلاتها على المستويات الآتية:

أ- **المستوى الصوتي:**

-الوقف.

- الوزن.

-النبر والمقطع.

-التنغيم والقافية...

ففي هذا المستوى يمكن دراسة الإيقاع والعناصر التي تعمل على تشكيله، والأثر الجمالي الذي يحدثه ،كذلك يمكن دراسة تكرار الأصوات والدلالات الموحية التي تنتج عنه.

ب-المستوى التركيبي: وفي هذا المستوى يمكن دراسة الجملة والفقرة والنصّ وما يتبع ذلك من الاهتمام بـ :

طول الجملة وقصرها، المبتدأ والخبر، الفعل والفاعل، العلاقة بين الصفة والموصوف، الإضافة، الصلة، التقديم والتأخير، العدد، التعريف والتنكير، التذكير والتأنيث، الروابط، الصيغ الفعلية، البناء للمعلوم والبناء للمجهول.

ج–المستوى الدلالي: وفي هذا المستوى يمكن دراسة الكلمات المفاتيح /الكلمة والسياق الذي تقع فيه وعلاقاتها الاستبدالية والمتجاورة/ الاختيار/ المصاحبات اللغوية/ الصيغ الاشتقاقية/ المورفيمات كعلامات التأنيث والجمع والتعريف.

د–المستوى البلاغي: يتضمن هذا المستوى دراسة:

-الإنشاء الطلبي وغير الطلبي؛ كدراسة أساليب الاستفهام والأمر والنداء والقسم والدعاء والتعجب والنهي... والمعاني البلاغية التي يخرج إليها كل نوع.

-الاستعارة وفاعليتها.

-المجاز العقلي والمرسل.

-البديع ودوره الموسيقي.

ثانيا: الأسلوبية والنقد الأدبي:

تعدّ الأسلوبية مدرسة لغوية تعالج النص الأدبي من خلال عناصره ومقوماته الفنية وأدواته الإبداعية، متخذة من اللغة والبلاغة جسرا تصف به النص الأدبي، وقد تقوم أحيانا بتقييمه من خلال منهجها القائم على الاختيار والتوزيع، مراعية في ذلك الجانب النفسي والاجتماعي للمرسل والمتلقي، ومن ثم فإنّ الدراسة الأسلوبية عملية نقدية ترتكز على الظاهرة اللغوية، وتبحث في أسس الجمال المحتمل قيام الكلام عليه، أما النقد فيعتمد في اختياره عنصري الصحة والجمال، والصحة مادة الكلام، أما الجمال فجوهره، وتكون الأسلوبية بمثابة حلقة الوصل التي تربط نظام العلاقات بين علم اللغة والنقد الأدبي، وهي مرحلة وسطى بين علم اللغة والدراسة الأدبية، فترتبط باللغة والأدب على حدّ سواء.

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

الأسلوبية ليست بديلا للنقد لأنّ كلا منهما يقدم ما لايقدمه الآخر في خدمة النصّ، وكونها ليست بديلا للنقد لاينقص من أهميتها وقيمتها، ومن ثم لاننفي عنها صفة العلمية.

إذن الصلة بين الأسلوبية والنقد الأدبي هي صلة وثيقة؛ فكلّ منهما يصف ويحلل ويركب ويفسر، ولكن بينما تكتفي الأسلوبية بالكشف والتقرير، يعمد النقد الأدبي إلى التقييم وإصدار الأحكام ،ولاشك أنّ النقد الأدبي يستقيم أكثر إذا ما أفاد من التحليلات الأسلوبية.

وإذا كانت الأسلوبية تهتم بأوجه التراكيب ووظيفتها في النظام اللغوي فإنّ النقد يتجاوز ذلك إلى العلل والأسباب غير أنّ التقارب بينهما يكمن في محاولة الكشف عن المظاهر المتعددة للنصّ الأدبي من حيث التركيب واللغة والموسيقى....

ثالثا: الأسلوبية والبلاغة:

هناك علاقة وثيقة بين الأسلوبية والبلاغة تتمثل في أنّ محور البحث في كليهما هو الأدب، بيّد أنّ النظرة إلى هذا الآخير تختلف في المنظور الأسلوبي عنها في المنظور البلاغي؛ فالأسلوبية تتعامل مع النص بعد أن يولد، فوجودها تال لوجود الأثر الأدبي. وهي لا تنطلق في بحثها من قوانين مسبقة أو افتراضات جاهزة كما أنّه ليس من شأنها الحكم على قيمة العمل المنقود بالجودة أو الرداءة، أما البلاغة فتستند في حكمها على النصّ إلى معايير ومقاييس معينة، وهي – من حيث النشأة- موجودة قبل وجود العمل الأدبي في صورة مسلمات و اشتراطات تهدف إلى تقويم الشكل الأدبي حتى يصل إلى غايته المرجوة، ويبلغ به المنشئ ما يسعى إليه من إيصال الفكرة أو المعنى والتأثير والإقناع، وبث الجماليات في النصّ الأدبي.

ثم إنّها – بعد خروج النصّ إلى الواقع – تقوم بتقييمه لتحكم بمدى مطابقته لما قعدته وقننته، وإلى أي حد راعى صاحبه القواعد البلاغية وقوانينها.

أما فيما يخص نقاط الإلتقاء بين الأسلوبية والبلاغة فهي تتمثل في أنه إذا كان المنظرون لتحديد مفهوم الأسلوب يرون أنّ المخاطب يوائم بين طريقة الصياغة وأقدار سامعيه، فليس هذا إلا ترديدا لما قال به البلاغيون العرب في تعريف بلاغة الكلام بأنّها مطابقة الكلام لمقتضى الحال؛ فكلاهما يفترض حضور المتلقي في العملية الإبلاغية، إلا أنّ الأسلوبية قد جعلت هذا الحضور شرطا ضروريا لاكتمال عملية الإنشاء، بل إنّ المتلقي من المنظور الأسلوبي هو الذي يبعث الحياة في النصّ بتلقيه وتذوقه. أما البلاغة فالمتلقي عندها لا يشكل إلا جانبا واحدا من الجوانب المتعددة لمفهوم مقتضى الحال الذي يعنى أن مقامات الكلام متفاوتة فمقام التنكير يباين مقام التعريف، ومقام الإطلاق يباين مقام التقييد...

والمتلقي وإن كان يمثل من المنظور البلاغي ركنا واحدا من أركان العملية الإبلاغية إلا أنهّ ركن مهم قد يؤدي إهماله إلى إفساد عملية التبليغ و إلى فشل المتكلم في التوصيل.

وتختلف نظرة الأسلوبية إلى النصّ عن مثيلتها البلاغية؛ فالأسلوبية ترى أنّ النصّ كيان لغوي واحد بدواله ومدلولاته، ولا مجال للفصل بينهما أو لبحث أحد الجانبين دون الآخر، من حيث إنّ أولهما مفض إلى الآخر.

أما البلاغة فقد قامت على ثنائية الأثر الأدبي بمعنى الفصل بين الشكل والمضمون، بل في نطاق الشكل تميز البلاغة بين فصاحة المفرد وفصاحة الكلام وفصاحة المتكلم، كما تفرق بين فصاحة المتكلم وبلاغته.

وترجع التفرقة بين الشكل والمضمون إلى تأثر البلاغيين بالمنطق ومحاولة الربط بين المصطلحات المنطقية ومثيلتها اللغوية.

كما تعدّ الأشكال البلاغية المختلفة كالاستعارة أو الكناية أو التشبيه... نظاما كاملا من الوسائل اللغوية الفاعلة في إنتاج النصّ يكون لها دور وأهمية خاصة عند المبدع والمتلقي على حد سواء، فالمبدع الذي ينتج النصّ يضع هذه الأشكال البلاغية لتؤدي دورا خاصا في هذا النصّ، بإيحاءاتها وتأثيراتها الجمالية المختلفة، ومن ثم يقوم المستقبل بتحليل هذا النصّ ليبين اختيارات المبدع والانزياحات المختلفة لهذه الاختيارات ليستكشف جمالياتها، وعند هذه النقطة تلتقي البلاغة والأسلوبية؛ فالبلاغة والأسلوبية تقدمان صورا مختلفة من المفردات والتراكيب والأساليب وقيمة كل منها الجمالية والتأثيرية.

ويمكن دراسة كثير من الأساليب البلاغية القديمة تحت مبدأ مهم من مبادئ الأسلوبية وهو الانزياح والاختيار. فهذه الأساليب البلاغية هي نوع من الاختيار القائم على الانزياح اللغوي، بيد أنّ الأسلوبية لا تعني القطيعة الكاملة مع التراث البلاغي، فأسلوبية التعبير عند شارل بالي مثلا تنبع من البلاغة القديمة، وإن كانت تستخدم وسائل تحليلية حديثة، كما أنّ كثيرا من البحوث التي قدمتها البلاغة للصور والأشكال التعبيرية مازالت مصدرا جديرا بأن يؤخذ بعين الاعتبار في قسط وافر منه ،حيث نجد مجموعة من الملاحظات والتعريفات التي لايستطيع الباحث الأسلوبي أن يهملها، وقد احتفظ جاكبسون من تراث البلاغة القديم بهذا الجزء المتصل بالصور والأشكال المتمثلة في الاستعارة والمجاز والكناية ليفسرها على ضوء مبادئ علم اللغة الحديث، ويوضح كيفية توظيفها الفني في الأدب الأمر الذي جعل كثيرا من الباحثين الأسلوبين يعتقدون أنّ المادة التصنيفية الهائلة التي تركها الأقدمون في البلاغة مازالت صالحة للاستعمال في جزء كبير منها.

المجلس العلمي
للكلية

المحاضرة رقم03: الأسلوبية التعبيرية.

الأسلوبية التعبيرية (الوصفية) لـ "شارل بالي":

نحى بالي بالأسلوبية منحى وصفيا متأثرا بأفكار أستاذه "**فرديناند دي سوسير**"؛ إذ الأسلوبية عنده علم يعنى بدراسة طاقة اللغة في التعبير عن الانفعالات والمشاعر أو القيمة الشعورية الانفعالية المكونة للنظام التعبيري للغة معينة في فترة ما، فلا تهتم لا بالأدب ولا بالكتاب المبدعين، بل تركز بصفة عامة على أسلوبية الكلام، دون التقيد بالمؤلفات الأدبية. فهو العلم الذي يدرس «عناصر اللغة المنظمة من وجهة نظر محتواها التعبيري والتأثيري».

إذن تدرس الأسلوبية التعبيرية الوقائع اللغوية المتعلقة بالتعبير وآثارها على السامعين وهذه الآثار نوعان:

1- الأثار الطبيعية:

تعدّ الأثار الطبيعية من أبرز الأسس المشكلة لثنائية **الدال** و**المدلول** فهي مستوى لغوي تبرز فيه جدلية الصراع بين الدوال والمدلولات ؛كمسألة العلاقة الطبيعية بين الأصوات ودلالاتها، أو الصور الفنية ومعانيها، أو بعض الأنّماط البلاغية كالتعجب والاستفهام والنداء والأمر والقسم والتأخير والحذف وما إلى ذلك.

2- الأثار المبتعثة (الاجتماعية):

وهي سلوكات لغوية تحصل عن مواقف لها ارتباط بالواقع الاجتماعي؛ فالأوساط الاجتماعية لها سلوكات لغوية متباينة كالأوساط الفلاحية والمهنية والعلمية وغيرها، ما يعني أن لكل وسط مواقف ذهنية واجتماعية خاصة تميزه من غيره.

وضع **شارل بالي** في أسلوبيته التعبيرية الطابع الوجداني محددا في عملية التواصل بين المرسل والمتلقي ضمن الإطار اللغوي للرسالة، والأسلوبية تعني عنده « البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة والفاعلية المتبادلة بين العناصر التعبيرية، التي تتلاقى لتشكيل نظام الوسائل اللغوية المعبرة»، إذ لا يمكن أن نعثر في أي عمل على كلمة واحدة أدبية لا تهدف إلى ممارسة لون من التأثير على الشعور؛ سواء نجحت في هذه الممارسة أو لا، لكن هذا التفسير للغة والحساسية ليس قاصرا على التعبير الأدبي، بل هو طابع اللغة العفوية عموما ، فـ « للغة وظيفة عاطفية؛

وهي التعبير بالكلام عن أحاسيسنا وميولنا من إعجاب واشمئزاز، فالشحنة العاطفية حاضرة في التعبير مهما بدا فكريا موضوعيا».

كما اهتم بالي في أسلوبيته باللغة اليومية كونها أبسط الخطابات وأبعدها عن التعقيد والوعي القصدي واشتغل كثيرا بالوصف اللغوي، ولهذا نعتت أسلوبيته منذ البداية بالوصفية؛ إذ هي عبارة « عن وصف للوسائل اللغوية، واختيار العلاقة السانكرونية بين العبارة والوعي النفسي التحليلي».

وأفاد في ذلك مما خلص إليه أستاذه **دي سوسير**، وبذلك تأرجح **بالي** بين سلطاني العقل والعاطفة بوقعهما في المتلقي ، إذ أكدّ سلطان العاطفة في العملية اللغوية، وأرجع سلطان العقل إلى المستويات الخلقية، معللا ذلك بأنّ الإنسان في جوهره كائن عاطفي قبل كل شيء، وأنّ اللغة هي الكاشف الأكبر عنه.

فالطابع الوجداني للغة حسب – بالي– هو العلامة الفارقة في عملية التواصل بين الباث والمتلقي؛ حيث يؤكد على أساليب الترجي والنهي والأمر التي تتحكم في المفردات أو التراكيب، وتعكس مواقف حياتية واجتماعية وفكرية، من حيث ينقسم الواقع اللغوي عنده إلى نوعين ماهو حامل لذاته، وماهو مشحون بالعواطف والانفعالات أو الكثافة الوجدانية، وتعنى الأسلوبية ههنا بالجانب العاطفي في الخطاب، من حيث تستقصي الكثافة الوجدانية التي يشحن بها المتكلم خطابه في استعماله النوعيّ .

المحاضرة رقم: 04 الأسلوبية البنيوية.

الأسلوبية البنيوية:

أول ما يلفت انتباهنا في هذا الاتجاه الأسلوبي هو التسمية؛ إذ هي نابعة من مصطلح البنية؛ إذ أنّ هذا الآخير استخدمته اللسانيات الحديثة لكي تبين أنّ القيمة الأسلوبية للعلامة لابد أن تنتمي إلى بنيتين هما: **بنية القانون** وهي تحديد مكانة العلامة فيه ضمن المحور الاستبدالي، والثانية **بنية الرسالة**، والعلامة فيها تحتل موقعا تأليفيا.

وقامت الأسلوبية البنيوية على جملة من المفاهيم منها: **البنية، اللغة والكلام، الوظائف اللغوية الست، الوحدات الصوتية المميزة، القيمة الخلافية، الرؤيتان الآنية والزمانية، محورا التأليف والاختيار.**

ومرت الأسلوبية البنيوية بمرحلتين بارزتين تمثلتا في: "**الأسلوبية الوظيفية**" بزعامة "**رومان جاكبسون**"،و"**أسلوبية التلقي والانزياح**" بزعامة "**ميشال ريفاتير**".

أ- الأسلوبية الوظيفية[1]/ رومان جاكبسون:

علم الأسلوب عند رومان جاكبسون هو بحث عما يتميز به الكلام من بقية مستويات الخطاب أولا، وسائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا.

تأثرت الأسلوبية الوظيفية في طروحاتها بما توصلت إليه اللسانيات الحديثة، وبخاصة علم الأصوات والصرف والتراكيب، لرصد ما يحمله النصّ من دلالات وإيحاءات بدءا بمفرداته وتراكيبه المشكّلة له ، كما تدرس – الأسلوبية الوظيفية- الأسلوب في ظل البنى المشكلة للظاهرة الأدبية، ومدى تناسقها وتضافرها داخليا لتكوين ذلك الكل الشمولي المتمثل في النصّ إذ " ليس النصّ الأدبي نتاجا بسيطا من العناصر المكونة، بل هو بنية متكاملة تحكم العلاقات بين عناصرها قوانين خاصة بها، وتعتمد صفة كل عنصر من العناصر على بنية الكل، وعلى القوانين التي تحكمه، ولا يمكن أن يكون للعنصر وجود قبل وجود الكل، وعليه فإنه لا يمكن تعريف أي عنصر منفصل إلا من خلال علاقاته التقابلية أو التضادية مع العناصر الأخرى في إطار بنية الكل".

ومنهج الأسلوبية الوظيفية غايته دراسة النصوص الأدبية انطلاقا من لغتها، وما تحدثه في تجاور مفرداتها وتراكيبها، في إطار النص كنسق لغوي معزول عن كل اعتبارات تاريخية أو نفسية، لذلك ينصب اهتماهم على انسجام النص

[1]) عرفت باسم الوظيفية؛ لأنها ترى أنّ المنابع الحقيقية للظاهرة الأسلوبية لا تكمن في اللغة وحدها وفي نّمطيتها، وإنّما كذلك في وظائفها.

مع نفسه، ويركزون على مقاربة وحداته التي أسست لتناميه فتبرز جماليات مكوناته، وثراء دلالاته من خلال تناسق وانسجام أساليبه، وشعار **جاكبسون** في ذلك " الأدب أبعد من المعنى، والعمل الأدبي يمثل كل طرائق الأسلوب، وأنّ الأسلوب هو البطل الوحيد في الأدب".

كما ركز **جاكبسون** على الوظيفة الشعرية كونها أبرز وظائف النصّ التي تبرز في ضوء محوري الاختيار والتركيب، يقول: «إن الوظيفة الشعرية تكمن في إسقاط مبدأ التعادل من مبدأ الاختيار على مبدأ التركيب».

كما أفاد **جاكبسون** أيضا من نظرية التواصل (التخاطب) في بلورة وظائف اللغة التواصلية؛ كما توقف في دراسته للأصوات عند العلاقة بين الصوت والمعنى، ورأى أنها قد تكون علاقة مشابهة أو علاقة مغايرة، وبحسب رمزية الصوت وعلاقتها الموضوعية، وأنها علاقة تتجلى في الشعر الذي يراه منطقة تتحول فيها العلاقات بين الأصوات والمعاني من علاقات خفية إلى علاقات جلّية، وفي ضوء هذه العلاقات تحدث **جاكبسون** عن" **التوازي**" كأساس من أهم أسس تحليل الشعر، مبينا أن بنيته هي بنية التوازي المستمر، وأنّ الوزن هو الذي يفرض التوازن لأنّ بنية البيت الموسيقية والوحدة النغمية، وتكرار البيت والأجزاء العروضية التي تكونه، تقتضي من عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعا متوازيا وأنّ الأصوات في هذه الحالة أسبق من الدلالة.

غير أنّ الأسلوبية الوظيفية أهملت دور المتلقي في العملية التواصلية فجاءت أسلوبية التلقي لتعطيه حقه من الاهتمام، بعدّه قطبا رئيسا في عملية نتاج النصّ .

ب–أسلوبية التلقي والانزياح / ميشال ريفاتير:

اتجهت الأسلوبية البنيوية مع ريفاتير منحىً جديدا في تناول الأسلوب، وهذا ما يبدو جليا في كتابه الصادر عام 1971م تحت عنوان "**محاولات في الأسلوبية البنيوية**"، والذي رأى فيه أنّ الأسلوبية تقوم على تحليل النصّ الأدبي؛ لأنّ الأسلوب يرقد في اللغة نتاجا ترسمه أنفاسها الحية، وأحلامها الجميلة المنطلقة في الخيال الحرّ لها، وتنسج وظائفها عالمها الافتراضي، الذي يضع المتلقي في دوائر التساؤل في ماهيتها، وأساليب تكونها فعليا؛ فالخطاب الأدبي «بكونه ثخنا غير شفاف يستوقفك هو نفسه قبل أن يمكنك من عبوره أو اختراقه فهو حاجز بلوري طلي صورا ونقوشا وألوانا، فصدّ أشعة البصر أن تتجاوزه».

إذن ركز ريفاتير على آثار الأسلوب في علاقتها بالمتلقي ذهنيا ووجدانيا، كما ربط الأسلوبية باستكشاف التعارضات الضدية، وبيان الاختلافات البنيوية التي يتكئ عليها أسلوب النصّ، فضلا عن اعتنائه بالانزياح في تعارضه مع القاعدة والمعيار، ودراسته للكلمات عبر تموقعها السياقي، بمعنى أنّ ريفاتير كان يدرس الأساليب بنيويا وسياقيا ، ثم

انتقل بعد ذلك إلى سيميوطيقا الشعر ونتاج النصّ، مركزا بشكل خاص على القارئ النموذجي في استكشاف الواقعة الأسلوبية فهما وتفسيرا وتأويلا.

ومن هنا يرى ريفاتير أنّ الرسالة الأدبية لا تحقق ذاتها إلاّ بتواصلها مع متلقيها، إذ يصبح الباث والمخاطب طرفي عملية الإخبار عنده؛ إذ تكمن عناية المؤلف في عملية الإبلاغ الأدبي في توجيه القارئ توجيها يقوده إلى تفكيك الرسالة اللغوية على وجه معين مخصوص، فيعمد الباث إلى شحن تعبيره بخصائص أسلوبية تضمن له هذا الضرب من الرقابة المستمرة على المتقبل في تفكيكه للمضمون اللغوي.

كما يرتبط مفهوم الأسلوب عند ريفاتير بعنصر المفاجأة تبعا لردة الفعل، كأن تصدم متقبل الرسالة، وتحدث له تشويشا، وبقدر ما تكون السّمة الأسلوبية متضمنة مفاجأة، فإنّها تحدث خلخلة وهزة في إدراك القارئ ووعيه، ويرى أنّ خرق أفق انتظار القارئ يعمق الطاقة التأثيرية للخطاب، ويعزز فاعليته ، يقول **بيار جيرو**: «الأسلوب توتر ذبذبي بين لذة التقبل وخيبة الانتظار لدى القارئ».

المحاضرة رقم05: الأسلوبية الإحصائية.

الأسلوبية الإحصائية:

يعود الفضل في استخدام الإحصاء أداة في البحث الأسلوبي أول مرة إلى أستاذ الرياضيات "**أوغستوس دي مورقن**" "**Augustus de Morgan**"، بجامعة لندن؛ إذ لمّح إلى أنه من الممكن تبين هوية مؤلف لأثر ما من معدل طول الكلمات المستعملة فيه، وهو النهج الذي سار عليه في الدراسة الأسلوبية الإنجليزي "**جورج أدوني يول**" "**Yule Udney George** "حين ميّز بين الأسلوبية الإحصائية واللسانيات الإحصائية، و عمد إلى إحصاء الألفاظ الأدبية في كتابه الذي نشره سنة **2000م** والموسوم بـ **The Statistical study of Literary Vocabulary** الذي اطلع على مؤلفات **دي سوسير**، و**تروبتسكوي**، و**بلومفيلد**، و**ميلر** و**جاكبسون** وغيرهم، إلى جانب المجالات العلمية المحايثة للغة، إذ جعل الأسلوبية فرعا من اللسانيات، وحاول إثبات حاجة اللسانيات البنيوية إلى الإحصاء حيث تبنى آراء سوسير، ورأى أنها لا يمكن أن تقوم دون سند إحصائي.

وذاع سيط المنهج الإحصائي في الأسلوبية في الستينيات من القرن20م، وذلك بفضل مؤلفات مجموعة من الباحثين "**هردن**"**Herdan**، و"**جون كوهن**" **J. cohen** ، و"**مولر**" **Muller**، و"**بيير جيرو**"**Guiraud**، هذا الأخير الذي اهتم برصد بنيات المعجم الأسلوبي عند مجموعة من المبدعين أمثال: **فاليري**، و**أبولينير** و**كورناي** وغيرهم مع تتبع المعجم إحصائيا في مؤلفاتهم الأدبية، باستقراء الحقلين؛ الدلالي والمعجمي؛ فاعتنى بالكلمات – الموضوعات– (التيمات) التي تميز كاتبا أو مبدعا ما، مستثمرا آليات الإحصاء؛ كالتكرار و التواتر، والضبط والعزل والجرد والتصنيف، وما إلى ذلك، فكان يهتم بكل ما يتعلق بأسلوب المؤلف، وما يكشف هويته ويبيّن فرادته، ويؤكد تميزه الإبداعي.

انطلق أصحاب هذا الإتجاه من اعتبارين؛ الأول على إعتبار الأسلوب مفارقة أو انحرافا عن نموذج آخر يعتبر معيارا، والثاني باعتباره اختيارا أو انتقاء لسمات لغوية يقوم به منشئ الخطاب يقول **بيير جيرو**: «وإذا كان ذلك كذلك، فإنّ الإحصاء هو العلم الذي يدرس الانزياحات، والمنهج الذي يسمح بملاحظتها وقياسها وتأويلها، ولذا فإنّ الإحصاء لا يتوان عن فرض نفسه أداة من الأدوات الأكثر فعالية في دراسة الأسلوب».

التحليل الأسلوبي عند أنصار الاتجاه الإحصائي يعتمد على معدلات تكرار العناصر في نصّ ما، ويرتكز عندئذ على الاحتمالات السياقية... فلكي نحلل أسلوبيا إحدى قصائد إمرئ القيس ... فإنّ القاعدة الملائمة ذات السياقات المختلفة، لابد أن تشمل الشعر الجاهلي وخمرياته ووصفياته، وشعر إمرئ القيس بأكمله ... كل ذلك كي نقيم تضادا موسعا يوضح خصائص قصيدة إمرئ القيس المختارة.

ومن ثم يدعو أصحاب هذا الإتجاه إلى الإحصاء الرياضي في محاولة الكشف عن خصائص الأسلوب الأدبي في عمل أدبي معين، باعتماده وسيلة علمية وموضوعية تجنب الباحث مغبة الوقوع في الذاتية و« إضفاء موضوعية معينة على الدراسة نفسها، وكذلك تخطي عوائق تمنع من استجلاء مدى رفعة أسلوب معين أو حتى تشخيصه».

ويعدّ "**زمب**" **Zemb**من أبرز رواد هذا الاتجاه، فهو الذي جاء بمصطلح "**القياس الأسلوبي**" القائم على عدّ كلمات النصّ، وتصنيفها ووضعها على شكل نجمة تمثل متوسطها، وهكذا تنتج أشكالا ونّماذج متنوعة يمكن مقارنتها فيما بينها، وتتمثل في أضلاع النجمة المثمنة أنواع الكلمات التي تحصى طبقا لطبيعة اللغه المدروسة، وهي ثمانية موزعة على الشكل الآتي: - الأسماء ،- الضمائر ،- الصفات ،- الأفعال ،- ظروف الزمان والمكان ،- حروف الجر ،-أدوات الربط ،- أدوات الشرط.

ويمكن إجمال خطوات الإجراء الإحصائي للأسلوب ووسائله كالآتي:

-01الخطوات: أ- التشخيص الأسلوبي/ **ب-** تحديد المتغير الأسلوبي.

-02الوسائل الإجرائية: أ- قياس كثافة المتغير الأسلوبي/ **ب-** قياس البنية بين متغيرين أسلوبين/ **ج -** قياس النزعة المركزية للمتغيرات/ **د-** قياس تشتت بيانات المتغيرات/ **هـ-** قياس التنويع الإجمالي للمتغيرات.

وعليه يعدّ الإتجاه الإحصائي في دراسة الأسلوب من أبرز المعايير موضوعية وابتعادا عن الذاتية، من حيث يهدف الباحث بالإحصاء إلى إظهار تواترات السمات الأسلوبية، ونسب تكرارها قصد تشخيص الاستخدام اللغوي عند المبدع، لذلك بات « البعد الإحصائي في دراسة الأسلوب من المعايير الموضوعية الأساسية التي يمكن باستخدامها تشخيص الأساليب، وتمييز الفروق بينها».

ولعلّ من أبرز الباحثين الأسلوبين الذين طبقوا الإجراءات الإحصائية الباحث المصريّ " **سعد مصلوح**" الذي اختار أن ينتهج في جلّ أعماله منهجا إحصائيا كامل الشروط، بيد أنه لم يستند إلى الحاسوب ولم يستفد منه، ومن أبرز مؤلفاته في هذا الميدان كتاب "**الأسلوب دراسة لغوية إحصائية" 1980م**، ثم مؤلفه الموسوم بـ " **النصّ الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائيّة** "، بالإضافة إلى مشاركاته العلمية المتعددة التي دافع في بعضها عن المنهج الإحصائي.

ويرى سعد مصلوح: «إنّ التشخيص الأسلوبي يمكن اللجوء إليه حين يراد اعتماد المقاييس الموضوعية كوسيلة منهجية منضبطة يمكن بها استنفاذ الدرس الأدبي من ضباب العموم والتهويم، وتخليصه من سلطان الأحكام الذاتية التي تفتقد السند والدليل ، وتستعصي على التحليل والتعليل. وكانت هذه الوسائل المنضبطة في الدرس العلمي ليست بديلا للذوق، بل محاولة لعقلنة الذوق».

وإلى جانب سعد مصلوح نجد أيضا "**محمد الهادي الطرابلسي**" وظّف الإحصاء في دراساته الأسلوبية ، وذلك في مقاله: "**منهجية الدراسة الأسلوبية**"، وفي بحثه "**خصائص الأسلوب في الشوقيات**"، ويفضل الطرابلسي الاعتماد على الانطباع والإحصاء معا حتى يصل بدراسته إلى المطلوب؛ إذ يقول في هذا المقام: «فلا يكون الاحتكام إلى أحدهما إلا إذا توفر في شأنيهما ميزان يشهد بصحة ما توافر في الأول ، وبهذه الصورة يقضي على جانب التشكيلية في الإحصاء وجانب الاعتباطية في الانطباع وتستغل طاقة كل من الفريقين بوجه علمي مثمر».

ولكن رغم مزايا المنهج الإحصائي إلا أنه تعرض للانتقاد كغيره من المناهج، ومن أهم الانتقادات التي وجهت لهذا المنهج الآتي:

ابتعاده بالنصّ الأدبي عن أدبية الصياغة وشعرية النصّ، ولا يقدم للقارئ خصائص النصّ؛ وهي التأثير والإمتاع؛ فالدارس الإحصائي يعني بإحصاء عدد الأفعال والأسماء والصفات والضمائر والظروف وحروف الجرّ وأدوات الربط وغيرها، إلا أنّ ذلك يخرج النصّ عن طبيعته اللغوية إلى طبيعة رقمية خالصة، وهذا ما يخرج الدراسة من صحيح البحث الأدبي والأسلوبي.



المحاضرة رقم06: الأسلوبية النفسية.

يهتم هذا الإتجاه الأسلوبي بدراسة علاقة التعبير بالفرد أو الجماعة التي تبدعه، وهو مرتبط بالنقد الأدبي، ويطلق على هذا المنهج أيضا **أسلوبية الكاتب** أو **الأسلوبية الأدبية** أو **النقدية** أو **الأسلوبية الفردية**، ومن أشهر رواده: **ليو سبيتزر**.

علق **ليو سبيتزر** أهمية كبيرة على اللغة الأدبية في الدراسات الأدبية، واهتم بالمتكلم أو الكاتب الذي يتناول اللغة بطريقة خاصة به، وكان يقرّ بأنّ العمل الأدبي بنية مغلقة تخضع لترابط منطقي ذي خصائص، ويمكن للدارس الأسلوبي أن يتوصل إلى تحديد مختلف حقول المعاني التي تميز النصّ الأدبي عندما يحاول أن يعيش تاريخ كلمة ترتبط بأفكار معينة أو بمعان متعددة.

وتهدف الأسلوبية النفسية عند **ليو سبيتزر** إلى إقامة جسر بين علم اللغة وتاريخ الأدب، وهيكل هذا الجسر علم الأسلوب؛ إنّ علم الأسلوب يجب أن يكون جسرا من اللغويات وتاريخ الأدب، ويتطلع إلى فهم العمل الأدبي فهما مبنيا على عباراته الخاصة.

كما أنّ منهج **ليو سبيتزر** يعتمد على التذوق الشخصي، ويحرص على عكس المميزات الأسلوبية للنص الأدبي التي تصل من النصّ إلى القارئ، ويحاول أن يحدد نظام التحليل الأسلوبي الذي ابتدعه، وأطلق عليه اسم (**الدائرة الفيلولوجية**) أو (**الدائرة اللغوية**) كما ترجمها "**شكري عياد**"، التي تطبق على مراحل متعددة.

وتتمثل منهجية هذه الدائرة في ملاحظة الدارس أو الناقد لجزئية لغوية في العمل الأدبي توحي له بفرضية معينة ثم ينطلق من هذه الجزئية إلى لبّ العمل ومركزه الأساسي، ليرتد بعد ذلك من مركز العمل إلى الخارج بحثا عن جزئيات وتفصيلات أخرى تعزز حدسه أو فرضيته السابقة، ويمكن أن تتكرر هذه العملية كلما كان ذلك ضروريا حتى يتوصل إلى معالم محددة في فهم العمل الأدبي.

إذن اهتم **ليو سبيتزر** في البداية بربط النصّ في مختلف تجلياته الأسلوبية بنفسية المبدع أو الكاتب، غير أنه كان يعنى بتفاصيل سيرته الذاتية واستقصاء جزئيات حياته الفردية والبيوغرافية، وفي المرحلة الثانية تخلى – **ليو سبيتزر**– عن فكرة الكاتب الخارجي الذي يحيل عليه النصّ أسلوبيا ليهتم بالإجراءات الأسلوبية، ويعنى بأنظمتها البنيوية الحاضرة

في النصّ، وقد تحدث **ليو سبيتزر** عن الأثر الأسلوبي الذي يعدّ عنده مفهوما اصطلاحيا واسعا، ويشمل الفكر والعاطفة معا، وما يميز الأثر الأسلوبي عنده هو تأثيره على القارئ أو المتلقي من خلال فرادة الأسلوب أو انزياحه أو غموضه أو إبهامه، أو عدم استساغته ضمن سياق إبداعي ما، أو بروزه بشدة، وما يميز **ليو سبيتزر** أيضا أنه اهتم بدراسة المؤلفات في ضوء أسلوبية معاصرة، ولم يهتم باللغة في عموميتها، وقد ركز كذلك على خصوصية اللغة، وفرادة الأسلوب، وتميزه الخاص؛ ومن ثم فشخصية الكاتب هي التي تضفي على العمل الأدبي اتساقه وانسجامه كما أنّ خصوصية الأثر تتجلى في الانزياح عن المعيار أو المألوف.

المحاضرة رقم: 07 الأسلوبية التوزيعية.

تعدّ الأسلوبية التوزيعية منهجا لسانيا محضا ينطلق من فكرة مفادها أنّ انتظام الكلام في اللغة لايكون بالصدفة ولا بالاعتباط، وإنّما بالاتساق مع الأجزاء الأخرى التي تندرج فيها، وفي أوضاع بعينها دون أوضاع أخرى، وهذه الفكرة قديمة جدا لكن لم تقعد إلاّ منذ عهد **بلومفليد 1930م**، وقد تأثر فيها بما كان يشاهده من تعدد اللغات في أمريكا، كما تأثر بآراء **"بيهفيور"**، ونظريته السلوكية التي تجعل ردود الفعل اللسانية كغيرها من الردود تخضع لقانون الإثارة وهناك منبه (إثارة) تؤدي إلى الاستجابة برد الفعل، ومن ثمة فالكلام هو الآخر مبني على الإثارة والرد في نوع من العطاء والأخذ للفعل المحرك، وفعل الاستجابة من السامع والرسالة الكلامية ينحصر معناها في هذا التبادل بجملة بين المنبه والمجيب؛ وبالتالي فالكلام ماهو إلا تحريك للمعنى وللسامع وارتداد منهما نحو اللفظ والمتكلم، إنّ الأمر يتعلق إذا بوصف أجزاء الكلام التي تحرك وتسبب الإثارة، والأجزاء التي تنبه ولا تقتضي الجواب، وهذا يستوجب الانطلاق من مدونة تجمع أصنافا من الكلام في أحوالها ومقاماتها المختلفة لاكتشاف أي الأجزاء يحرك الأجزاء الأخرى، وأيهما لا يحركها عند التركيب؛ فالعناصر التي يؤدي وجودها بجوار عنصر آخر إلى تغيير البنية يسمى **التوزيع**، إنّ مفهوم التوزيع في مجال الدرس الأسلوبي هو ذلك الموقع الذي يحتله العنصر اللساني ضمن حواليته المألوفة، وبالتالي فتوزيع عنصر واحد من مجموع العناصر المحيطة به إنّما هو المجموعة المحيطة به متحدة للحصول على المعنى المراد، إن محيط عنصر مثلا نجده يتكون من ترتيب مجموعة العناصر التي ترد معه، أي التي يتوافق كل منها في موقع معين مع العنصر في ترتيب كلامي، والعناصر التي ترد معه في موقع معين تدعى انتقاء هذا العنصر لهذا الموقع، ومن هنا يمكن أن نحدد مايلي:

–إنّ دراسة اللسان بحسب الأسلوبية التوزيعية ينبغي أن يعتمد على اختيار أحداث ملموسة قابلة للتحديد وسط زمان ومكان معينين لأجل اكتساب الطابع العلمي، وعندما يتوفر هذا الشرط يمكن إخضاع النتائج المحصلة للمراجعة، ذلك أن كل بحث لساني خاص بالأسلوب يتطلب جمع مجموعة من الأساليب المنتقاة من نصّ المبدع، ثم تؤخذ كعينات للسان، ويشترط في هذه الأساليب أن تكون متماسكة ونموذجية؛ لأنّ المهمة تنحصر في إبراز الاطرادات الموجودة في الأساليب الموزعة في حقل النصّ لإعطاء وصف ذي طابع مرتب ومنظم، بعيد عن أن يكون مجرد قائمة، أما المعنى فينبغي طرحه جانبا.

–إنّ الأسلوبية التوزيعية تعتبر اللغة مجموعة– كما يعتبرها السلوكيون — من العادات الصوتية يكيّفها حافز البيئة، ومن ثمة فمتكلم اللغة يسمع جملة معينة أو يشعر بشعور معين، فتحصل لديه استجابة كلامية، دون أن ترتبط هذه الاستجابة بصورة مباشرة بالحافز، ولا تتطلب تدخل الأفكار أو القواعد النحوية، ومن هنا فدراسة اللغة بالاعتماد

على الأسلوب التوزيعي السلوكي يظهر اللغة على أنّها تنظيم من الأشكال وليست شبكة من المعاني؛ لأنّ " التوزيع مبدأ تخضع له الجمل كما تخضع له الأصوات، وهو مرتبط أيضا بالحالات النفسية للأشخاص المتكلمين، فيتأثر بها وبسلوكياتهم، وهو ما جعل مستعمل اللغة يقدم ويؤخر ويحذف ويزيد... فليست إلا ظاهرة سلوكية من الظواهر القابلة للملاحظة.

في هذا الجانب من الدراسة لمجال هام ودقيق من مجال الأسلوبية يمكن أن نضرب مثالا أورده **"بلومفيلد"** في كتابه **" اللغة"**: لنفترض أنّ **جاك** و**جيل** يتنزهان: تشعر **جيل** بالجوع، وتشاهد تفاحة على الشجرة، تحدث صوتا يصدر من حنجرتها ولسانها وشفتيها. يقفز **جاك** فوق السور ويتسلق الشجرة ويحضر التفاحة لجيل، ومنه نستنتج أنّ هذه الحادثة تتكون من الناحية الزمنية من ثلاث عمليات:

1.عملية تسبق عملية الكلام.

2.عملية الكلام.

3.عملية تلي عملية الكلام.

يشير **"بلومفيد"** إلى أنّ العملية السابقة للكلام هي المثير وعملية الكلام تشكل الاستجابة.

منهجية البحث في الأسلوبية التوزيعية:

1-جمع الأساليب أو مجموعة الملفوظات المكونة للنصّ؛ حيث تشكل عينة تمثيلية ومنسجمة للغة المدروسة، إلا أنّ التمثيل ليس من الأمور الهينة التحقيق خاصة إذا تعلق الأمر بلغة مجهولة.

2-تقطع الأساليب بعد جمعها، ولكي يتحقق ذلك يجب السعي إلى مقاربة القطع والملفوظات، والمقارنة بينها شيئا فشيئا حتى تصل إلى تحديد المورفيمات المشكلة لتلك اللغة المدروسة.

3-عند توسيع التحليل إلى مجمل الملفوظات في النصّ، يجب أن نحدد البنية التوزيعية، أي دور كل كلمة في سياق اللغة.

إذن تؤدي الأسلوبية أثرا بالغا ودقيقا عند تناول النصّ الأدبي؛ فهي تدرس الجمل مع إعطاء تفسير لسبب ورودها على ذلك النحو، وسبب اختيار مفردة دون أخرى، أي تلك القصدية الواعية، مع إعطاء لمحة عن الدلالات التي تخلفها، إضافة إلى أنّ الاختيار في التوزيعية يظهر المعنى الدقيق.

المحاضرة رقم: 08 الظواهر الأسلوبية (الانزياح والمفارقة).

تقوم الظاهرة الأسلوبية على جملة من المبادئ والأسس التي تحدد جوهرها وكنهها، ولعلّ الانزياح والمفارقة من بين المصطلحات التي شاع استعمالها مع ظهور هذا العلم في العصر الحديث لدى طائفة من النقاد الغربيين وانتقل إلى العربية عن طريق الترجمة وشاع في الدراسة الأسلوبية العربية، وهو علم قائم بذاته، يقوم على نظرية متجانسة ومتماسكة، كونها تستند إلى اللسانيات الأدبية على اختلاف تياراتها المتباينة طورا والمتشاكلة أطورا أخرى.

أ/الانزياح:

يعدّ الانزياح من أبرز الظواهر الأسلوبية في الدرس الحديث، ولكن بعودتنا إلى التراث العربي فإننا نجد لهذه اللفظة وجودا في ثنايا الكتب القديمة؛ فقد استعمله الأدباء قديما بمعنى الذهاب والتباعد، وقد نجد له مايقابله في الدرس الفرنسي تحت اسم **Ecart**، وقد كان الاستعمال لهذا المصطلح شائعا في اللغة الفرنسية، ويعني في جملة مايعنيه «فن القول الذي يبتعد عن المعيار»، كما قد تكون حاملة لمعنى الفارق، أي الفارق الحاصل بين القول العادي والقول الفني.

وبتتبع مسار لفظة الانزياح فقد كان: فيما وقع عليه بصرنا في مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق في تعريب لمصطلح فرنسي هو **Descent de la matrice**، وقد عرّب بـ: " **انزياح الرحم**". كما ورد الفعل انزاح مرتين في ترجمة لكتاب" **ويليك و وارين**" نظرية الأدب، والانزياح مرة واحدة.

والجدير بالذكر أنّ لفظة **Ecart** مصطلح أسلوبي تنازعته ترجمات عدة في الدراسات الأسلوبية العربية ، تقدمتها محاولات عبد السلام المسدي، وكانت ترجمته للمصطلح بـ: "**التجاوز**" لكن سرعان ماعدل إلى الانزياح ،الذي ظهر بشكل مكثف في كتابه: "**الأسلوب والأسلوبية**"، وكذا في أطروحته للدكتوراه " **التفكير اللساني في الحضارة العربية**" رغم هذا عمد إلى ترجمة المصطلح بالعدول في "**قاموس اللسانيات**".

أما محمد الوالي ومحمد العمري فيعتمدان في ترجمة كتاب "**جون كوهن**" على مصطلح الانزياح بشكل كبير « ويمكن أن نشخص الأسلوب بخط مستقيم يمثل طرفاه قطبين: القطب النثري الخالي من الانزياح، والقطب الشعري الذي يصل فيه الانزياح إلى أقصى درجة».

وتجدر الإشارة إلى أنّ هذا الاختلاف الحاصل في ترجمة مصطلح Ecart بالانحراف أو الانزياح هو أن مايغلب على هؤلاء الذين استعملوا الانزياح هو اعتمادهم ثقافة فرنسية، استقاء وترجمة، على حين مال إلى الانحراف في الغالب أولئك الذين غلبت عليهم المصادر الانجليزية، فهذه لا تحوي إلا كلمة Deviation، وهي كلمة فرنسية

غير موجودة في الانجليزية . ولا ضير في أن يتناوب المصطلحان على مفهوم واحد مثل مفهوم الانزياح، ولكن الحرج في كثرة المصطلحات التي يضيع في طياتها التدقيق.

ويشير عبد السلام المسدي إلى بعض تلك المصطلحات مع ترقيمها واسم صاحبها: الانزياح l'ecart عند **"جون كوهين"** وفاليري، "التجاوز" l'abus عند فاليري ،"الانحراف" la deviation عند "سبيتزر"، الاختلال" la distorsion عند "ريني ويلك و وارين"، "الإحاطة" la subversion عند "لباتيار"،"خرق السنن" la violation des norms عند"تودوروف"، "اللحن"l'incorrection عند"تودوروف"كذلك،"التحريف" l'altération عند "جماعة مو"، كلها تشير إلى مصطلح واحد هو الانزياح الذي نجده متداولا عند العرب منذ القديم.

ونجد أنّ الباحثين الأسلوبين لم يتقيدوا بمصطلح أو مصطلحين، بل وظفوا الكثير منها في سياق حديثهم عن ظاهرة الانزياح، بحثا منهم للإلمام بكل أبعاده؛ **"فجوهن كوهين"** فضلا عن اعتماده لمصطلحات ،**كالانزياح** في قوله: «الورود المتواتر للانزياح في القصيدة لا يؤكد بأنه يمثل الشرط الضروري الكافي للواقعة الشعرية».

و**الخرق** في قوله: فما يعني في الواقع، إن هو لم يكن انزياحا مقننا، وقانونا للانحراف بالقياس إلى المعيار الصوتي في اللغة المستعملة والشذوذ في قوله: «والأمر الأول الذي سنبني عليه هذا التحليل هو أنّ الشاعر لا يتحدث كما يتحدث الناس جميعا بل إنّ لغته شاذة، وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها أسلوبيا»، وهذا الموقف الذي يتبناه كوهين سمح له بإقصاء سلسلة من المصطلحات تشوش الرؤية الصحيحة للظاهرة في سياق الشعرية.

أضاف **"صلاح فضل"** إلى ذلك كلمة **"كسر"** ونسبها إلى من نسب المسدي إليه **" المخالفة"** وهو **"تيري"**، ونسب إلى **"بارت"** كلمة أخرى غير كلمة **" شذوذ"** بينما نسب المسدي إليه **" اللحن"** و**"خرق السنن"**، أما **"آرجوان"** فنسب كلمة **" الجنون"**.

اتسعت رقعة المصطلح الانزياحي مع **"عدنان بن ذريل"** عندما تعرض لعدة مصطلحات تشير إلى ما زاد بها عن **"المسدي"** وهي: الجسارة اللغوية ، الغرابة ، الابتكار، الخلق، أما **"صلاح فضل"** فقد اختار مصطلح **الانحراف"** في غالب تآليفه، كما أشار إلى معادل بلاغي قديم وهو **" العدول"** الذي تبناه **"عبد السلام المسدي"** في كتاباته.

بيدّ أنّ الانحراف أو الانزياح أو العدول كلها مفردات تدل على معنى الخروج عن المألوف، وذلك يعود وينبني على عملية الاختيار أي اختيار الكلمات المناسبة للمقام، وتركيبها في نسق لغوي فني لتؤدي وظائفها ويدخل تحت هذا النمط من الانحرافات أو الانزياحات أو العدول مباحث كثيرة منها: الانزياحات اللغوية سواء عن اللغة العادية، أو

عن السائدة في أدبيات النصوص أو الانزياحات الصوتية أو التركيبية أو الدلالية وغيرها من باقي الإضافات الأسلوبية؛ لأنّ هذه الظاهرة الأسلوبية في مكوناتها تعتمد على الإضافة إما أن تكون شكلية أو معنوية؛ فالشكلية كالقوالب الشعرية مثلا والمعنوية كالإضافات الإبداعية المتمثلة في تجاوز المعاني القديمة المستهلكة إلى معاني جديدة مبتكرة.

ولكن الشيء الأهم أنّ الانزياحات أو العدول هي الشغل الشاغل للدراسات الأسلوبية أي أنّ الجهود التي تبذل من قبل الدارسين تود الوقوف على ما تحتويه النصوص الأدبية من ملامح أسلوبية بارزة ومتكررة وخارجة عن المعهود سواء في كتابات ونصوص أخرى لمبدعين آخرين أو لنفس المبدع.

وتتجسد الانزياحات الصوتية في الضرورات الشعرية والتغيرات الصوتية والتلوينات الوزنية والقافية، والالتزام بما لا يلزم، أما الانزياحات التركيبية فتشمل مجموع التقديمات والتأخيرات التي تطرأ على بعض أجزاء الجمل، وكذا النقصان أو الحذف لبعض أجزائها ...أما الانزياحات الدلالية فيمكن معالجتها ضمن ما يسمى بالخروج عن الحقيقة إلى المجاز اللغوي بأنواعه المختلفة من لغوي وعقلي، كما يمكن إدراج الجانب التصويري فيه كالتشبيهي والكنائي.

وإننا لا نبالغ إذا أجملنا ذلك في كل من مباحث البيان والمعاني والبديع في صفتها من المكونات الأساسية للانزياحات الأسلوبية بمختلف أشكالها وأنّماطها التي تبرز عليها في الخطاب الأدبي.

ب/ المفارقة:

يعتبر مصطلح المفارقة من أبرز المصطلحات التي ظهرت بظهور الدراسات الأسلوبية الحديثة، لذلك فإنه لم يدخل الدراسات النقدية العربية إلا مؤخرا وذلك عبر الترجمة، وهو من المصطلحات التي أحدثت جدلا واسعا في الدراسات النقدية الغربية؛ فهو مصطلح غامض وشائك ويثير الالتباس؛ لأنّ مسألة إيجاد تعريف محدد لهذا المصطلح المراوغ العصي على الفهم يعد مسألة صعبة نظرا لتاريخه الطويل المتشعب.

والمتتبع لتاريخ هذا المصطلح يجد له جذورا فلسفية ضاربة في القدم، ويتأكد هذا بمعرفتنا لأصل كلمة paradoxa اليوناني وهو يتألف من مقطعين: من para وتعني المخالفة أو الضد ومن الجذر doxa، وتعني الرأي، فيكون معنى اللفظة: (مايضاد الرأي الشائع)، كما ورد في معجم المصطلحات العربية أنّ المفارقة في الفلسفة هي « إثبات لقول يتناقض مع الرأي الشائع في موضوع ما بالاستثناء إلى اعتبار خفي على هذا الرأي العام حتى وقت الإثبات للمفارقة التاريخية».

كما جاءت المفارقة بمعنى الرأي « الغريب المستفز المعبر عن رغبة صاحبه في البروز، وذلك بمخالفة موقف الآخرين وصدمهم فيما يسلمون به».

ومن ثمة أصبح من يفهم المفارقة على أنّها « توازن بين الجدّ والهزل وبين التصور والمألوف»؛ والتصور من هذا

المنطلق هو نوع من الاعتراف المتغلغل في الأعمال التمثيلية الإبداعية، وقد يزيد أو ينقص في وضوح التعبير الذي يختلف من كاتب إلى آخر، إنّ هذا التوازن بين ضدين يختلفان تمام الاختلاف هو من باب المفارقة، وإذا اجتمعا على طول النص فإنهما يكسبانه الفرادة والتفوق، وعليه يجب ربط مفهوم الأسلوب عند شاعر أو ناثر مبدع مرهون بمقدرته على الإتيان بعديد المفارقات التي تتجسد من خلال نظام التركيب اللغوي للخطاب ويمكن قياس مقدرة المبدع بمقدار ما تنطوي عليه أساليبه من مفارقات مجسدة في الانحرافات والمجازفات التي يتم من خلالها رصد مختلف الانطباعات الجمالية الكائنة في النص؛ وبالتالي فالمفارقة هي السبيل المعبّد الذي يسلكه أي دارس للأسلوب لكشف شاعرية الشاعر وتفوق الناثر، ولا يحصل ذلك إلا من خلال محاولة إقامة التوازن التي من خلالها يتم فهم المتناقضات، ومنه فإنّ «الخروج عن قواعد المنطق محمود في الأدب، ولذا حمد النقاد الشكليون المفارقة والتناقض والتوتر وعدوها من علامات الشعر الجيد».

المجلس العلمي
للكلية

نموذج شعري للتطبيق

تحليل قصيدة"أنشودة المطر" تحليلا أسلوبيا.

1.الموسيقى الخارجية: (الإيقاع الخارجي):

ويقصد بها الموسيقى المتأتية من نظام الوزن العروضي والقوافي الذي يشكل قواعد أصيلة عامة يخضع لها جميع الشعراء في نظم قصائدهم فهي قاعدة مشتركة يبنى عليها النص الشعري، ولعلّ السيّاب من أبرع رواد الشعر الحر في خلق القوافي المناسبة لجوّه النفسي، وأكثرهم حفاظا على إيقاع غني بما يخلقه من موسيقى خارجية وداخلية تنسجم مع ذوق المتلقي العربي وأذنه.

أ.الوزن:

إنّ الوزن في شكله الأساسي المجرد هو الوعاء أو المحيط الإيقاعي الذي يمنح المناخ الملائم لكل الفعاليات الإيقاعية في النص، ويعد من العناصر الجوهرية في بناء القصيدة الشعرية؛ إذ يحدّ من تبعثر القصيدة بالاعتماد على التناسب الصوتي المتوافق من حيث الزمن المتولد من ترديد التفعيلات الشعرية، وما ينشأ عنها من موسيقى خاصة، كما يضيف (إلى كل تلك التوقعات التي يتألف منها الإيقاع، نمطا أو نسقا حينا، بحيث أن كل ضربة من ضربات الوزن تثير وتبعث فينا موجة من التوقع، وذلك لكونها قد تحقق فينا نمطا معينا على نحو خاص).

وينتظم الوزن الإيقاع من جهة البنية الذهنية المتولدة عنها فينتمي إلى المجال النفسي (مشكلا الطريقة الوحيدة لضبط الطاقات النفسية المتنوعة جدا ولحفظها فهو أساس الدينامية الحية والدينامية النفسية).

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

ولذلك يكون التنوع في الاستخدام تابعا للحالة الانفعالية والتوتر النفسي الذي يشعر بهما الشاعر فكلما كان هادئا ومتزنا اختار لمنظومته بحورا طويلة، والعكس خلاف ذلك، لذا فهو المسؤول عن طريق انفعاله بإعطاء (الوزن المعين

نغمته الحزينة أو الراقصة، وهو الذي يخضع مشاعره الخاصة على الوزن، ويحاول إيجاد التوافق بين حركة نفسه والحركة الخارجية للقصيدة).

يستعمل السياب بحر الرجز، لكنه يخلصه من طابعه الإكراهي فتصبح التفعيلة موظفة في خدمة الإيقاع المعنوي.

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

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

ووزنه الأصلي:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

ولقد دخله الخبن أحيانا، مثل:

عينا غا / بتا نخيـ/ ـل ساعة سـ/سحر

مستفعلن / متفعلن/ مستفعلن /فعو

وهو أيضا في القصيدة متراوح بين المجزوء والتام، ووفق ما جاء عند الخطيب التبريزي (ت 502هـ) فقد سمي الرجز رجزا؛ لأنه (يقع فيه ما يكون على ثلاثة أجزاء، وأصله مأخوذ من البعير إذا شدت إحدى يديه، فبقي على ثلاث قوام).

وأجود منه أن يقال: هو مأخوذ من قولهم: ناقة رجزاء، إذا ارتعشت عند قيامها لضعف يلحقها أو داء . فلما كان هذا الوزن فيه اضطراب سمي رجزا تشبيها بذلك).

كما يوصف الرجز بأنه (مطية الشعراء لسهولته وشيوع استعماله على ألسنة العرب قديما، واقتراب ما قيل عليه من لغة النثر).

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

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

والرجز ذو فعالية راقصة استغلّه الشاعر لاستثارة (المطر) كي يتحرك لينهي الجدب ويوجد الخصب، فكأنّ الشاعر هنا ليشخص المطر، (اختار الرجز مخاطبا من خلاله – وبطريق غير مباشر– المطر، عارضا حاله وحال بلاده العراق ملتمسا الحلّ والخلاص).

نجد أنّ الشاعر يستخدم نظام التفعيلة (مستفعلن) ثم تفعيلة (فعل) لخلق إيقاع شجيّ، لا ينهض على التفعيلة فحسب، وإنما على أشياء أخرى، منها تكرار الراء (**السحر، القمر، نهر، السحر**)، والتفنن في صياغة الصورة الشعرية بظلالها وإيحاءاتها الهادئة التي تخلق في النفس وقعا هادئا يجعل المتلقي أكثر ارتياحا وسعادة، وإلى ذلك سيتفنن الشاعر في إيقاعاته الموسيقية التي قد تأخذ وقعا تجسيديا لنغماته عندما يصوّر الطبيعة، كوقع حبّات المطر مثلا في قوله:

وقطرة فقطرة تذوب في المطر...

وكركر الأطفال في عرائش الكروم،

ودغدغت صمت العصافير على الشّجر

أنشودة المطر...

مطر...

مطر...

مطر...

ويوضح ذلك بأنّ الشاعر استغل إيحاء الأصوات لخلق جوّ موسيقيّ من خلال **كركرات الأطفال ودغدغة صوت أوراق الشجر** عندما تصطدم بها قطرات المطر ليخلق لحنا موسيقيا يختتم به كلمة مطر.

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

ب–القافية:

تشكل القافية في الشعر العربي القديم ركنا من أركان الإيقاع الخارجي، فهي تأتي من بداية القصيدة حتى نهايتها، لتتم بها (وحدة القصيدة وتحقق الملاءمة بين أواخر أبياتها)، وهي مصطلح يتعلق بآخر البيت، يختلف فيه العلماء اختلافا يدخل في عدد أحرفها وحركاتها، فهي عند الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت175هـ) (آخر ساكنين في البيت وما بينهما والمتحرك قبل أولهما)، وهي عند الأخفش (ت 215هـ) (أخر كلمة في البيت).

للقافية وظيفة دلالية فنية تكمن في كونها وعاء تصب فيه المعاني والعواطف؛ فهي تؤدي دورا مهما في تأكيد المعنى إذا جاءت منسجمة مع السياق بوصفها النهاية البارزة للوزن.

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

ولم يتخط السيّاب القافية وهو ينظم قصيدة التفعيلة هذه، بل أعارها اهتماما كبيرا؛ لأنّها ركن مهمّ في موسيقى الشعر الحرّ ...تثير في النفس أنغاما وأصداء وهي فوق ذلك فاصلة قوية واضحة بين الشطر والشطر، والشعر الحرّ أحوج ما يكون إلى الفواصل)، هو لون من ألوان التجديد في شعر السيّاب، وأكثر حالات القافية بعد كل بيت، والجدول التالي يبين ذلك:

عدده	نوع التغيير
37	**بعد كل بيت.**
18	**بعد كل بيتين.**
02	**بعد كل ثلاث أبيات.**
01	**بعد كل خمسة أبيات.**

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

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

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود

ويخزن البروق في السهول والجبال

حتى إذا ما فضّ عنها ختمها الرّجال

لم تترك الرّياح من ثمود

في الواد من أثر.

أكاد أسمع النّخيل يشرب المطر.

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

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

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

ويظهر لنا من خلال ما سبق كيف أن البيت يخدم القافية، وأن القصيدة مهما طالت تبقى أبياتها خاضعة لنفس بنية البيت الأول.

يعتمد السياب على القافية المنوعة حيث تتردد عدة قواف على امتداد القصيدة، فقد تتابع أحيانا وتتوالى أحيانا أخرى وتتداخل أحيانا ثالثة، وإن كانت (الراء) أبرزها إلا أنّ هناك (**الميم، اللام، الكاف، العين، القاف، الألف، النون**...) وغيرها.

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

اتجه الشاعر إلى التنويع في القافية في قصيدته "**أنشودة المطر**" بغية التحرر من وحدة القافية التي كانت تحد من حرية الشاعر.

على سبيل المثال في المقطع الأول من قصيدة "**أنشودة المطر**":

أسماء القافية.	الأسطر الشعرية	المقطع
المتداركة (/0//0).	**1-4-5-13- 15-17-18**	**المقطع الأول.**
المترادفة (/00)	**3-6-7-8-9-10-11-12-14-16.**	

من خلال الجدول يتبين لنا أنّ السياب استعمل القافية المترادفة في المقطع الأول من القصيدة والترادف هو كل قافية يجتمع فيها ساكنان ويسمى بذلك لأنّ الساكنان يردف أحدهما الآخر، وذالك واضح في الأسطر الشعرية: (**روم، جوم، فيف، ساء، ريف، ياء، كاء، ساء، يوم، جوم**) كما أنّه استعمل أيضا القافية المتداركة لكن بنسبة أقل من المترادفة، والمتدارك هو (كلّ قافية فيها حرفان متحركان بين ساكنين، وسمي متداركا لتوالي حرفين متحركين بين ساكنين).

وذلك واضح في الأسطر الشعرية. (**ة سسحر، ملقمر، فينهر، ة سسحر، نلقمر، فلمطر، لششجر، ة لمطر**).

استخدم السياب القافيتين المترادفة والمتداركة في قصيدته؛ إذ أنّ المترادفة كانت بكثرة، كانت القافية عند الشعراء المعاصرين ومن بينهم السياب محلّ اهتمام، حيث جددوا فيها ولم يتبعوا النمط السائد الذي كان في القصيدة العمودية، إذ أضافوا تعديلات كانت ضرورية لإطلاق القدرة التعبيرية للشاعر؛ فالقصيدة عند بدر شاكر السياب ترتكز على تفعيلة واحدة وهي تفعيلة " **الرجز**" "**مستفعلن**"، والشاعر يستعمل من التفاعيل العدد الذي يتناسب مع دفقته الشعورية في كل سطر وفي كل مقطع من القصيدة، والقافية في الشعر الحرّ تتميز بجملة من الوظائف وهي (عدم انتظام في موقعية القافية من حيث وجودها بعدد غير محدد من التفاعيل، عدم الانتظام في حروفها ونوعها وشكلها، إذ من الممكن أن تظهر في القصيدة الواحدة غير قافية بحروف مختلفة وأنواع مختلفة وأضرب مختلفة).

فالقافية تشكّل في القصيدة الحرّة عاملا من عوامل التواصل النفسي، كما أنّها في قصيدة " **أنشودة المطر**" تنوعت من سطر إلى آخر وذلك راجع إلى الشاعر وتجربته الشعرية.

ج- الروي:

هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، فيرد في كل سطر منها، وقيل (أنّ العرب كانت تعرفه في الجاهلية ويقولون اشتقاقه من الرّواء وهو الحبل فكأنّه يربط القافية ويشدها ولذا ليست هناك قافية بدون روي يعكس بقية الحروف).

والروي بمعنى المروي، فهو يتكرر في كل بيت وقال ابن السّراج (أنه مأخوذ من الارتواء لأنه تمام البيت الذي يقع به الارتواء والاكتفاء).

ولذلك اشتهرت بعض القصائد بأروائها فقيل:"**سينية البحتري**" و"**نونية ابن زيدون**" ؛إذن فالروي هو الحرف الصحيح الذي تنتسب إليه القصيدة، وقد نوّع الشاعر في أحرف روي القصيدة والحروف المستعملة فيها هي:

الروي	العدد
الراء	54

الدال	**21**
الجيم	**07**
اللام	**05**
القاف	**04**
الميم	**04**
الفاء	**02**
الكاف	**02**
الهمزة	**04**
العين	**06**

نوّع السيّاب في أحرف الروي وأكثرها الراء والدال وهذا التنويع يعد من أساسيات الشعر الحرّ (التفعيلة)، والسبب في التنويع يعود إلى الاضطراب النفسي الذي يعيشه الشاعر.

2.الموسيقى الداخلية (الإيقاع الداخلي):

أ/ الجرس اللفظي:

يمثل الجرس اللفظي (قيمة جوهرية في الألفاظ وبنائها اللغوي، وهو أداة التأثير الحسي بما يوحيه من السامع باتساق اللفظة وتوافقها مع غيرها من الألفاظ في التعبير الأدبي)، ويقول إبراهيم أنيس (1906-1977م) في هذا الصدد (للشعر نواح عدة للجمال أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ وانسجام في توالي المقطع وتردد بعضها بقدر معين منها، وكل هذا هو ما نسميه بموسيقى الشعر) يوضح لنا هذا القول أهمية الجرس اللفظي في الخطاب الشعري ومدى جماليته فيه.

ويطلق على موسيقى الكلمة هذه مصطلح " **الجرس**" غير أنه لم يكن معروفا عند نقادنا القدماء، فكانوا يستعملون لفظتي الفصاحة المتعلقة باللفظ والبلاغة بالمعنى لهذا يقول الجاحظ (ت255هـ) : (أن يكون لفظك رشيقا عذبا، وفخما سهلا، ويكون معناك ظاهرا مكشوفا وقريبا معروفا).

سنقتصر في دراستنا في هذا الجانب على المفردات الأكثر حيوية في البيت، أي تلك التي تمتاز بفنية عالية وخاصية في إغناء البيت بالإيقاع الموسيقي من جهة وأهميتها في الدلالة من جهة أخرى.

ومن هذا المنطلق نعرض مجموعة من الأمثلة التي تبين أهمية المفردة بما تمتلكه من جرس موسيقي له أثره في البيت.

على سبيل المثال لو أخذنا هذا المقطع الصغير للسيّاب من قصيدة "**أنشودة المطر**".

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر.

أو شرفتان راح يتأى عنهما ضوء القمر,

عيناك حين تبسمان تورق الكروم.

وترقص الأضواء...كالأقمار في نهر.

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

فحرفا المد في الاسم (**غابتا**)، إضافة إلى المناخ المعنوي للاسم الموحي باتساع رقعة الخصب وكثافته، فضلا على تنوين اللام في (**نخيل**) أضاف مدلولها العميق وحرف المد الطويل (**الياء**) الذي أكسب اللفظة بطئا إيقاعيا.

وهذا ما يؤكده محسن اطيمش بقوله: (حروف المد التي تكسب المقطع إذا شاعت شيوعا واضحا، نوعا من البطء الموسيقي، أو ما يمكن أن يوصف بالتراخي الموسيقي).

كما انعدامها أو قلتها، يسهم في إضفاء نمط من الموسيقى الأقرب إلى السرعة فضلا على حروف المد الأخرى في المقطع، كلها تشترك وتحتشد وتتناغم في رسم إيقاع داخلي بطيء وثقيل وممتد.

وفي قول السيّاب :

وقطرة فقطرة تذوب في المطر...

تكررت كلمة **قطرة** مرتّين، والتكرار هنا يحمل من الدلالات ما يجعلنا نفهم أنّ المطر ينزل بانتظام وبقلّة، كما حقق لنا جرسا لفظيا مفعم بالانسجام والاتساق، ويوحي بالرقّة والهدوء، وهنا حدث توافق بين الدلالة والإيقاع وهذا راجع إلى قدرة الشاعر في انتقاء وتوظيف ألفاظه، (فالكلمات في بنية النصوص الأدبية يحملها الأديب أصواتا مختارة مقصودة، تكون لحمة قوية مع مراداته وغاياته بل إنّ دلالة هذه الكلمات عبر نصّه مرتبطة بهذه الأصوات حيث تتشاكل مع بعضها البعض إلى الحد الذي يجعل منها الأديب خلفية صوتية تحوّل النص إلى حركة وحياة).أي أنّ دلالة الألفاظ وارتباطها بالأصوات تنقل المتلقي من حالة الغفلة والثبات إلى حالة اليقظة والقلق الذي يجعله يتعايش مع النص، وهناك أبيات شعرية تكرر فيها الحرف أكثر من مرّة في الكلمة الواحدة وذلك في قول الشاعر:

فتستفيق ملء روحي رعشة البكاء.

حيث نلاحظ تكرار حرف التاء والفاء مرتّين في المضارع (تستفيق)، وهذا النوع من التكرار له دور فعّال في الإيقاع إذ (يعمل هذا النوع على تقوية الجرس الموسيقي للقصيدة ويتحقق من خلاله انسجام الأصوات مع بعضها).

ب/ التوازي:

التوازي من المصطلحات النقدية التي تناولها النقاد العرب، فهو يمنح القصيدة بنية متنامية، ومن العلماء القدماء الذين اهتموا بهذه الظاهرة الإمام **"يحي بن حمزة العلوي"**؛ حيث يقتصر التوازي عنده على التوافق اللفظي حيث يقول: (فالموازنة خاصة في اتفاق الوزن من غير اعتبار شرط).

يمثل التوازي ركنا أساسيا في الشعر من خلال الأبيات، وسوف نرصد هذه الظاهرة من خلال قصيدة **"أنشودة المطر"**.

يقول السيّاب:

والموت والميلاد والظلام والضياء.

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

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

وفي قول السيّاب:

دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف.

في هذا البيت الشعري، قام الشاعر بتنسيق اللفظ مع المعنى، فخلق نوعا من التوازي مما أدى إلى تكثيف الإيقاع الداخلي وجعله مناسبا للمعنى، وهناك عنصران (**الدفء/ الارتعاش**) يشغلان المرتبة نفسها في التركيب ويحققان الاتساق والانسجام، (عندما يلقي المتكلم جملة ما ثمّ يتبعها بجملة أخرى متصلة بها، أو مرتبة عليها سواء كانت مضادة لها في المعنى أو مشابهة في الشكل النحوي، فإنّه ينشأ عن ذلك ما يعرف بالتوازي). يعمل التوازي بجميع ألوانه على تحقيق وظيفة إيقاعية من خلال تجانسه الصوتي.

ج/ التكرار:

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

ولكي نوضح هذه الظاهرة ونبرز دورها في قصيدة "**أنشودة المطر**" للسياب نورد الأمثلة التالية:

/1التكرار الصوتي:

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

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

فالصوت (ر) لايوحي لنا بشيء إلا عند دخوله في تركيبة المفردة، فالمفردة (**راح**) تحمل دلالة صوتية لاشتمالها على مقطعين (را،ح)؛ حيث أنّ الصوت (ر) أخذ موقعه وابتعد عن الجمود، فضلا عن دلالة المفردة من حيث المعنى، وعلى هذا الأساس فإنّ الصوت إذا ما تكرر ضمن المفردة وعلى نطاق المفردات في النص بشكل ملحوظ، فإنّه يحمل بذلك مظهرا فنيا موسيقيا له قيمته داخل الخطاب الشعري.

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

في هذه الدراسة نركز على الأصوات التي تكررت في المفردات على نطاق البيت والبيتين، محاولين إظهار وإبراز جوانبها الجمالية ودورها الذي أدته في ردف الخطاب الشعري وإكسابه رنة إيقاعية جميلة ومثال ذلك قوله:

عيناك غابتا نخيل ساعة السّحر.

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر.

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

وترقص الأضواء... كالأقمار في نهر.

يرجّه المجداف وهنا ساعة السّحر

كأنّما تنبض في غوريهما، النّجوم...

وتغرقان في ضباب من أسى شفيف.

.....

.....

يظهر تكرار الحروف وخاصة صوت (الراء) مثلا، فقد تكرّر في المقطع الأول (34) مرة فضلا عن اعتماده روي للقصيدة – غالبا– عليه، الأمر الذي أشاع إيقاعا إهتزازيا في اللوحة ما بين انخفاض وارتفاع من تورق إلى كروم... ومن كروم... إلى ترقص، ومنها إلى نهر... ثم من يرجه إلى سحر...ثم غوريهما..

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

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

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

لذلك فإنّنا نلمس أنّ صوت (ر)، قد جاء ملائما للمعنى الذي يريده الشاعر ودافعا له في اكتمال الصورة عن طريق وروده في مفردات البيت.

وفي قوله مثلا:

وكل عام – حين يعشب الثّرى– نجوع.

ما مرّ عام والعراق ليس فيه جوع..

وكلّ دمعة من الجياع والعراة

وكلّ قطرة تراق من دم العبيد

أو حلمة تورّدت على فم الوليد

في عالم الغد الفتيّ، واهب الحياة!

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

كما نجد أنّ صوت العين (ع) قد تكرر على نحو لافت للنظر؛ حيث تكرر إحدى عشرة مرة ؛ وحقق هذا الصوت لغلظه وقوته الشديدة وإيقاعه المتكلف دورا مهما، ومناسبا لهذه المفردات بإيحاءاتها المأسوية ومساعدا لها في اكتمال الصورة بفنية ونسق عال، مما أسهم حقيقة في تصعيد الطبقة الإيقاعية، والعين من أقصى الحلق، ولا شكّ أنها صعبة المخرج، ولقد جاءت ساكنة مرة، وأخرى متحركة، ثم إنّ جرسها مع ما تلقيه في النفس من ظلّ للكلمة ذاتها يعطينا صورة شاخصة على إكمال معالم الصورة، وهي خطوة – بلا شكّ – في تناسق التصوير الذي يدلّ على ما يكابده السياب من آلام وما يعتصره من مشاعر مكبوتة يبثها حارة في هذه القصيدة، التي حاول جاهدا أن يجعلها ممطرة وهي كذلك، لكنها بغير المطر.

أ.تكرار المفرادات:

يكرر السياب ألفاظا بعينها بأغراض شتى ملائمة للمعنى، فمرة يكرر اللفظ نفسه أو يكرره بصيغة من صيغه المشتقة، وقد يتبادر إلى الذهن أنّها في كل مرة تحمل نفسى المعنى، إلاّ أنه مع إمعان النظر نجدها تكتسب دلالة أخرى.

يقول علي صبح في هذا الصدد: (والكلمة المكررة – في كل صورة أو في كل بيت– لها موقعها، وكلّ له موقعه من الصورة الكلية).

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

ومن أمثلة هذا النوع من التكرار في "**أنشودة المطر**" للسياب:

وقطرة فقطرة تذوب في المطر...

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

تسحّ ما تسحّ من دموعها الثقال.

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

قالوا له": بعد غد تعود"...

لا بدّ أن تعود.

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

ج/ تكرار بنية تركيبية:

لهذا النوع من التكرار أهمية كبيرة في الشعر؛ لأنّ قدرته على ضبط الإيقاع قدرة كبيرة، ولأنّه ليس مفترضا أن يغفل عنه المتلقي، وذلك لقرب تأتيه وسهولة استقباله، كما هو الشأن بالنسبة للجمل التالية:

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود.

أكاد أسمع النّخيل يشرب المطر.

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

د– تكرار الصور:

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

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

ويمتاز شعر السياب بالمناجاة الغنائية والصورة البارعة التي تمتزج فيها اللغة بالرؤية، والإيقاع في مدّى شعري ممتد بين روعة الأداء وعمق الدلالة.

المستوى التركيبي:

أ/ التقديم والتأخير:

يعدّ التقديم والتأخير من مجال الأسلوبية باعتباره اختيارا في التعبير، وباعتباره انحرافا عن النمط المألوف.

ومن أمثلة التقديم والتأخير في قصيدة أنشودة المطر الآتي:

- تقديم شبه الجملة (الخبر) على المبتدأ في قول الشاعر: **وفي العراق جوع** وأصل الجملة **جوع في العراق**

للدلالة على الحرمان الذي يعيشه الشعب العراقي.

- تقديم الجار والمجرور على الخبر (الجملة) في قول الشاعر: **ومقلتاك بي (تطيفان) مع المطر**، وأصل الجملة **ومقلتاك تطيفان بي مع المطر**، للدلالة على وصف الشاعر للحبيبة.
- تقديم الحال على الخبر (جملة)في قول الشاعر: **كأنّ صيادا حزينا (يجمع الشباك)**، الأصل: **كأنّ صيادا يجمع الشبّاك حزينا**، للدلالة على محاولة صمود الشعب العراقي أمام المحتل، كما تدل على أنّ العراق مازالت في رقادها وذلها، وهوانها؛ فالشعب يعاني فيها من يأس وحزن ينعي حظّه وقدره، وتقديم الحال يأتي للتأكيد على المعنى الذي يبرزه هذا الحال.
- تقديم الجار والمجرور على الفاعل في قول الشاعر: **أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر**، والأصل: أو **شرفان راح القمر ينأى عنهما**، للدلالة على وصف الشاعر لبلده والأمل في التحرر.
- تقديم الجار والمجرور على الفاعل في قول الشاعر: **كأنّما تنبض (في غوريهما) النجوم** والأصل: **كأنّما تنبض النجوم في غوريهما**، للدلالة على تذكر الشاعر لمعان النجوم في الضباب.

- تقديم المفعول به على الفاعل في قول الشاعر: **فتستفيق ملء روحي رعشة البكاء**، والأصل **تستفيق رعشة البكاء ملء روحي**، للدلالة على الفراق والوحدة التي يشعر بها الشاعر.

إنّ التقديم والتأخير عامل مهم في إثراء اللغة الأدبية وإغناء التحولات الإسنادية والتركيبة في النصوص ممّا يجعله أكثر حيوية، ويبعث في نفس القارئ الحرص على مداومة النظر في التركيب، بغية الوصول إلى الدلالات الكامنة وراء الاختلاف أو الانتهاك.

ما يمكن قوله أنّ الشاعر قدّم المهم وذلك من كثرة الظلم والجوع والقهر الذي تعرض له شعبه، وأخرّ ما يجب تأخيره، إذ أنّ الاختلاف في الترتيب في الجملة هو أكثر أهمية وكأنهم يقدمّون الذي بيانه أهم لهم، ولذلك فأسلوب التقديم والتأخير من أكثر مباحث التركيب تحقيقا للانحراف والانزياح.

ب/ الأساليب:

1 .الأساليب الإنشائية:

1.1أسلوب الاستفهام:

أولى الأساليب الإنشائية التي استعملها السيّاب هو أسلوب الاستفهام؛ فهو أحد الأساليب اللغوية والتركيبية التي تعتبر حلقة وصل بين القارئ والكاتب فهو (طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل، وهو الاستخبار الذي قالوا فيه أنّه طلب خبر ما ليس عندك، أي طلب الفهم).

ومن أمثلة الاستفهام في قصيدة أنشودة المطر قول الشاعر:

أتعلمين أيّ حزن يبعث المطر؟

وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر؟

وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر؟

وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع؟

بدأ الشاعر هذه الأسطر الشعرية باستفهام ،كما ورد في السطر الأول بأداة الاستفهام " الهمزة" فهي أصل حروف الاستفهام والدليل على ذلك أنّها لاتخرج لمن الاستفهام إلى غيره، كما أنّها تدل على التصور والتصديق جميعا كما يسميها البلاغيون (والمعنى الذي يحمله هذا السطر الشعري هو الذي يبعثه المطر، كأنّ المطر يبعث الهمّ وليس الخير، أما في السطر الثاني والثالث فقد استعمل أداة الاستفهام "كيف" التي يسأل بها عن حقيقة الحال وتصوره، إذ تكررت مرتين وهذا التكرار كله أتى به الشاعر ليسأل عن الحال والكيف، وهنا يحاول الشاعر تكريس حالة

الحزن أي الشعور بالوحدة والضياع والهم المكبوت في نفسيته وهذا الأسلوب ساعده في ذلك لما يتمتع به من مزيّة عالية في الأداء.

1.2أسلوب النداء:

يعدّ أسلوب النداء من الأساليب المهمة التي يستعملها الشعراء من أجل إيصال أفكارهم، فهو توجيه الدعوة إلى المتلقي للإصغاء، ومن أمثلة أسلوب النداء في قصيدة أنشودة المطر قول السيّاب:

أصيح بالخليج: يا خليج

يا واهب اللؤلؤ والمحار والرّدى

وظف الشاعر أسلوب النداء في المقطوعة مستخدما أداة النداء "يا" وهذا الحرف أهم حروف النداء، فهي في نظر السيوطي تستعمل للقريب والبعيد.

واستخدام الشاعر لهذا النداء يعكس حالته النفسية بالنداء والصّياح، فقوله: (**ياواهب اللؤلؤ والمحار والرّدى**). يدل على اختلال في المعنى (اللؤلؤ/ الردى) والردّى هو الموت والهلاك، وهذا الاختلاف في معاني المفردات يوحي بالاضطراب الذي يعيشه الشاعر من حزن وفرح ومن أمل وخيبة، ويستعمل أسلوب النداء للتعبير عن حالة الصراع الداخلي الذي تعتري ذات الشاعر فيستعمل هذا الأخير لشدّ الانتباه إلى قضيته، ويجعل السامعين يتفاعلون معها في أثناء عرضها.

فالشاعر يصيح وينادي بالخليج الذي يحمل معه الأمل من جديد، وبالأحرار الذين يعدّون أنفسهم من أجل استقلال العراق ولكن محاولاتهم كانت فاشلة؛ فالخليج مثلما يهبّ الخير والعطاء، كذلك يهبّ الهلاك لصعوبة الحصول على خيراته.

يكسب النداء القصيدة وظيفة فنية غنية بالدلالات، فذلك أفاد منه السياب لإحياء الضمائر والقضاء على الظلم والهم وجعله وسيلة أسلوبية تكشف عن مدى المعاناة التي ينتجها النصّ.

2.الأسلوب الخبري:

الخبر هو قول يحتمل الصدق والكذب، ويصح أن يقال لقائله إنّ صادق أو كاذب، والمقصود بالصدق مطابقته للواقع، والمقصود بالكذب: عدم مطابقته للواقع، وقد نوّع الشاعر في أضرب هذا الأسلوب الخبري.

يقول الشاعر:

أكاد أسمع العراق يذخر الرّعود

ويخزن البروق في السهول والجبال.

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

كأنّ طفلا بات يهذي قبل أن ينام

لابدّ أن تعود

استخدم الشاعر من خلال هذين السطرين الشعريين الأسلوب الخبري الطلبي لأنّه استعمل أدوات التوكيد (**كأنّ، أنّ**) وهذا ما يتطلبه هذا النوع من الخبر، ويعرّف الأسلوب الخبري الطلبي (بأن يكون المخاطب مترددا في الحكم شاكا فيه ويريد الوصول إلى اليقين في معرفته، وفي تلك الحالة ينبغي توكيده لينفي الشك ويستقر في نفسه).

ففي هذه الحالة يتطلب الموقف إزالة التردد والشكوك، فمثلا في السطر الثاني استعمل الشاعر الأداة " أنّ" وهذا يوحي بإصراره وتحدّي المناضل على تحرير الوطن وعودة العراق حرة كما كانت، أما في الإنكار فيتطلب الأمر أكثر من قرينة لتأكيد الخبر وهذا ماورد عند الشاعر إذ يقول:

وإن تهامس الرفاق أنّها هناك.

استخدم الشاعر في هذا السطر الشعري أداتين وهما (**إنّ، أنّها**) وهذا ما يتطلبه هذا النوع من الخبر (الخبر الانكاري) فهو (أن يكون المخاطب منكرا لحكم الخبر وفي تلك الحالة يجب أن يؤكد الخبر بمؤكد أو أكثر على حسب إنكاره قوة أوضعفا)، وهذا يوحي بمدى الخوف والقلق الذي يملأ النفوس والموت والخراب الذي حلّ بالوطن (العراق).

نلحظ أنّ الأسلوب الخبري هو الذي طغى على القصيدة لأنّ الشاعر يخبرنا عن الأوضاع السياسية وعن طفولته وعن الثورة والحروب الموجودة في وطنه العراق، وهذه الأساليب (**الانشائية والخبرية**) شكلت محورا هاما انسجم مع قضية الشاعر.

ج/الجمل الاسمية والفعلية:

من خلال تتبعنا لقصيدة أنشودة المطر تجلت لنا الرؤية التالية:

هناك تفاعل مستمر بين الجمل الفعلّية والجمل الاسمية، وهذا التفاعل يدمج دلالات المركبين الاسمي والفعلي؛ ليشكّل في النهاية الدّلالة الشمولية للتركيب.

ولعلّ ورود الجمل الفعلية كان في معظم الأبيات دالا على الحدث مرتبطا بالزمن، أين تتابع المتغيرات، والوقائع فتجسّد في النصّ الشعري حركية، وديناميكية فاعلة ولا شك أنّ هذا التكثيف في استخدام الأفعال، يجسّد الموقف ويبعده عن الرتابة، ويقربه من الواقع قربا يؤكد صدق التجربة؛ لأنّ الفعل يعدّ عنصرا فعّالا في إكساب الجملة المصدّرة

به أو المتضمّنة له، دلالته التي يدل عليها من حيث التجدّد والحدوث بالاقتران بالزمن وتحوّلاته؛ لأنّ الفعل وشبه الفعل المصدّر والمشتق هو محور الجملة أو نواتها من الناحية التركيبية، وحول الفعل تدور متعلّقات، وتسبح في مجاله للدلالة على الحدث). فضلا عن الدلالة الزمنيّة المتأتية من الحدث الواقع في زمان محدّد كأن يكون ماضيا أو حالا أو مستقبلا، وهو مرتبط بصيغة الفعل المذكور في الجملة وروده في أحوال وسياقات متغيّرة.

وقد حظيت الجملة الفعلية باهتمام بدر شاكر السيّاب بشكل بارز في قصيدته؛ إذ كثرت وقفاته عندها على نحو يفوق التفاتاته التحليلية لغيرها من الجمل الاسميّة والشرطيّة، وقد يعود سبب ذلك بأنّ الجملة الفعلية أكثر الجمل شيوعا في الاستعمال، بل التعبير بالفعل أساس التعبير في العربيّة.

فعلى سبيل المثال في قول السيّاب:

وترقص الأضواء... كالأقمار في نهر

حتى قوله:

يرنّ في الخليج

ويهطل المطر.

جميع أفعال هذا النص توحي بالحركة والنشاط والمضيّ (**ترقص، يرجه، تنبض، تغرقان، تستفيق، كركر، دغدغت، تثاءب، تسح، تهامس، تسف،يلعن، تعلمين، تنشج، يشعر، يسحب، أصيح، يرجع، أكاد، يخزن، تترك، يصارعون، ينثر، تشبع، تطحن، تغيم، يعشب، أسمع، يرن، يهطل**...)، ثم إنّ مجيئه الدال على الاستقبال أضفى على الأبيات معاني التجدد والاستمرارية؛ فعملية البحث عن مكان للاستقرار عن عراق آمنة، عن بلد الخيرات، وعن الراحة النفسية والطمأنينة مستمرّة مادام المطر ما يزال يهطل.

وتأتي هذه الحركة بعد أن كان مطلع القصيدة قد بلغ ذروة الهدوء من دون الاستعانة بالفعل في المثال: **عيناك غابتا نخيل ساعة السّحر**، وهذا الهدوء هو في الحقيقة حالة السكون القصوى التي تسبق البدء، بدء الحياة أو تجددها لذلك تأتي الحركة بعده مباشرة مجسدة في جملة من الأفعال.

وتبعا لذلك تطغى الصبغة الفعلية، وتتكاثر الأفعال التي ترشح بدلالة واحدة: إنها لحظة البدء (**تورق الكروم...ترقص الأضواء... تنبض النجوم...**).

تأتي هذه الحركة بمثابة النتيجة التي تلي الهدوء والسكينة، لذلك لا تلغي الهدوء إلغاء كليا بل تجاوره وتتقدم لتتجاوزه تدريجيا، فتحافظ الصور على طابعها الانسيابي وعلى شفافيتها لتوحي ببداية الحياة، حتى لكأنّنا في لحظة البدء فعلا. الطبيعة وحدها حاضرة (**الكروم... المياه... النور**).

نجد السيّاب يظهر ولعا كبيرا بالجملة الطويلة والمركبة، مفيدا بالدرجة الأولى من الجمل المعترضة بإمكانات تركيبية وتصرف قل نظيره عند سواه، من ذلك قوله:

كأنّ طفلا بات يهذي قبل أن ينام:

بأنّ أمّه – التي أفاق منذ عام

فلم يجدها، ثمّ حين لجّ في السّؤال

قالو له ": بعد غد تعود–"..

لابدّ أن تعود.

حيث تتسع الجملة مستغلة حركة التفعيلات وتناثرها، وتجاوز حدود القوافي التي تجاورت وتباعدت، في حركة حضور وغياب مستمرة (وتزداد قوة الجملة الأم بالجملة المعترضة التي تتحرك في أحشائها حركة متنامية تتلون فيها الأبنية الموصولية والظرفية والقول ومقوله، ويركد السيّاب ولعه بالجمل الطويلة، ويفتن في طبيعة الجمل المعترضة وتفريعاتها حتى تبدو الجملة وكأنها عجينة بين أصابعه يصيرّها كيف يشاء).

ومن أمثلة استعانة الشاعر بالجمل الاسمية لبلورة الصورة الشعرية التي يصبو إلى إيرادها وكشف حيثياتها وجزئياتها للقارئ في قصيدة " **أنشودة المطر**" التي وردت معظم أبياتها جملا اسمية، ولعلّ ذلك الانتشار الواسع واللافت للانتباه للمركب الاسمي مردّه رغبة الشاعر وإلحاحه على تصوير حقيقة بلده التي أضحت بين أيادي المستغلين...وذلك من خلال وصف حياة شعبه وسلبيتهم في مواجهة الأزمات والنكبات.

يقول السيّاب:

في كل قطرة من المطر.

حمراء أو صفراء من أجنّة الزّهر.

حتى إلى غاية قوله:

في عالم الغد الفتيّ، واهب الحياة.

ومن أمثلة هذا أيضا قوله:

عيناك غابتا نخيل ساعة السّحر،

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر،

حتى إلى غاية قوله:

أنشودة المطر...

مطر...

مطر...

مطر...

إنّ الشاعر عارف بلغة العيون، خبير بمكنوناتها وأسرارها؛ فهي لغة العشاق والهائمين، وهو فقط من لديهم سلطة فك رموزها وأنوائها... لقد استغنى الشاعر عن الفعل فلم يستعن به في قوله: **(عيناك غابتا نخيل ساعة السحّر)**، وهذه العبارة هي جملة اسمية غير مقترنة بزمن...ولم ذلك؟ ولغة العيون مفهوم يتقاسمه كل العشّاق...، كما وظّف السيّاب الجمل الاسمية ليوحي باللازمان، وبدأ القصيدة بهذا المثال لأنه يريد أن يفلت من شروط الزمن.

وتضطلع الجمل الاسمية، ضمن نفس التوجه، بدور آخر، في غاية الأهمية عندما توحي بالسكون والهدوء، ولأنّ الاسم يخلو من الزمن ويصلح للدلالة على عدم تجدد الحدث وإعطائه لونا من الثبات، فإنّ الشاعر يلجأ إليه في التعبير عن الحالات التي تحتاج إلى توصيف وتثبيت، الجمل الاسمية تدل على الدوام و الثبوت والاستمرار باتفاق العلماء قدماء ومحدثين، وقد اكتسبت الجملة الاسمية هذه الدلالة من الاسم الذي يتصدّرها أو المتضمنة له، إذ إنّ الاسم يدل على الثبوت والاستقرار.

المستوى الدلالي:

أ/ الرمز:

يعدّ الرمز ضربا من التصوير فثمة علاقة بينه وبين الاستعارة التصريحية خاصة، فكلاهما قائم على التشابه بين شيئين ابتكرهما المبدع أو استوحاهما من معطيات الواقع من حوله، لكن الفرق بينهما أنّ الاستعارة تحمل قرينة لفظية أو سياقية دالة على المشبّه، غير أنّ الرمز دائما يكون مشبها به، العلاقة بينه وبين المشبّه المحذوف أكثر التصاقا وأكثر غموضا، إذ لا قرينة لفظية دالة عليه فهي سياقية شديدة الخفاء لا تدرك إلا بالتحليل العميق لجزئيات الرمز وملابساته، والحدس وحده هو أداة الناقد لفهمه واستكشافه.

استخدم السيّاب قسمين رئيسيين من الرمز الفني هما:

أولا: الرمز الابتكاري.

ثانيا: الرموز التراثية وتتفرع إلى: (الرمز الأسطوري، الرمز الديني،الرمز التاريخي،الرمز الشعبي).

أولا: الرمز الابتكاري: وهو ذلك الذي يتميز بالأصالة والابتكار يبتدعه الشاعر على غير مثال سابق من خلال مزج رؤياه بالواقع مزجا تخييليا عميقا فيعطيه أبعاده الجمالية والتأثيرية فـ.(... قد يستخدم الفنان رمزا قديما بعد أن

يحطمه ويعيد صياغته ولكن الابتكار لاسيما في ميدان الرمز الخاص هو الذي يهبه قيمته و أهميته شريطة أن نعني بالكلمة لا مجرد الرغبة في الجديد بل القدرة على الخلق).

ويلجأ الشاعر إلى الرمز للكشف عن علاقات معقدة بينه وبين الأشياء من حوله، فالرمز (... أكثر قدرة على خلق العلاقات وتعميقها، ووفرة الدلالات وتنويعها، وتعدد أوجه الايحاءات وانتشار أفيائها).

وفي هذا الميدان نجد الشعراء الرواد (... قد بذلوا جهدا ملحوظا حتى كاد كل شاعر يعرف برمزه المبتكر، ومن ملاحظاتنا لطبيعة هذه الرموز نجد أنها تنقسم إلى نوعين: نوع يرتبط بعناصر طبيعية كالمطر والبحر والنجم والريح... ونوع يرتبط بالأماكن ذات المدلول الشعوري الخاص كجيكور وبويب والبصرة وبورسعيد والأوراس...

والشاعر في تعامله الشعري مع عناصر الطبيعة إنما يرتفع باللفظة الدالة على العنصر الطبيعي، كلفظة المطر مثلا من مدلولها المعروف إلى مستوى الرمز؛ لأنه يحاول من خلال رؤيته الشعورية أن يشحن اللفظ بمدلولات شعورية خاصة وجديدة.

والسيّاب شاعر أصيل ذو تجارب متنوعة عميقة الأغوار فجرت طاقته الإبداعية الفريدة.

ومن رموز السيّاب المبتكرة **رمز المطر** الذي يتخذ دلالات مختلفة من قصيدة إلى أخرى، بل إنه يتلون في القصيدة الواحدة ليتخذ دلالات متنوعة تتغير من مقطع إلى آخر، وهنا يكمن الإبداع الفني في الرمز.

ففي المقطع الأول من " **أنشودة المطر**" كان مطرا سماويا تفرح له العصافير والأطفال، وتردد أنشودة تبشر بالمستقبل الخصب، وفي المقطع الثاني كان ضجرا وسخطا وطلب غوث من الظلم، واستحثاثا للناس على الثورة، وفي المقطع الثالث كان بداية اليقظة وانطلاق صوت الثوار ضد الجراد والغربان، وفي المقاطع الأربعة التالية أصبح انتشارا لصوت الثورة في كل اتجاه ثم نزول مطر النصر، ثم عودة لمطر استغاثة واستسقاء النصر من جديد ضد الأفاعي، فهو طلب ثورة جديدة ضد ظالم جديد ثم يهطل المطر الذي يعني بداية ثورة الشعب على الأفاعي واستمرارها.

والرمز في هذه القصيدة بنبع من المرأة الأسطورة التي تتمخض عن الخصب وإن عاشت جدبا في بعض فصول حياتها، والخصب لا يأتي بسهولة، بل بمخاض، والمخاض لا يكون بلا ألم ودم، لذلك تتجسد داخل هذا الرمز ثنائية الموت والحياة، وترتبط به الثمار والكروم والزهر، وهذا الخصب هو الذي يولد الدور المتمثل في القمر والنجوم ورقص الأضواء،ولما كان الخصب لا يأتي بلا مطر – خاصة الكروم لا تحيا بدونه، على عكس النخيل الذي يمثل الخصب الدائم- يستسقي لها، ليعوضها عن الدم النازف من العبيد وأجنة الزهر المعتصرة، التي تشير إلى وجود خصب لكنه يقتل جنينا قبل أن يولد ثمرا، ولأنّ عشتار الأرض لا يمكن أن تحيا إلاّ بالمطر، وهذا المطر من نوع آخر، يأتي ليعيد للزهر أجنته، فهو مطر يتداخل فيه المطر المألوف بمعنى الماء الهاطل من السماء، بالمطر الرمز الذي

يعني هنا بداية الثورة، إذ لم يكن المطر الحقيقي هاطلا على الأرض ما تشكلت الزهرة أصلا، لكن هناك من يمتص حياتها قبل أن تصل إلى مرحلة الإثمار.



كما رمز السياب للعرب **بالنخلة**؛ فهي طعام أجدادهم المفضل، في قوله:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر.

كما رمز **بالطفل** للمستقبل الذي يحمل الحرية؛ لأنّ الطفل يوصف بالبراءة والحنان والعطف في قوله:

ونشوة وحشية تعانق المساء

كنشوة الطفل إذا خاف من القمر

كأنّ طفلا بات يهذي قبل أن ينام

بأنّ أمه – التي أفاق منذ عام.

كما وظف السيّاب كلمة **الصياد** وهي رمز للشعب البائس الذي يصارع الحياة، رغم كل المحاولات والتضحيات في قوله:

كأنّ صيادا حزينا يجمع الشباك.

ويلعن المياه والقدر.

كما رمز **بالغربان والجراد** للمستعمر الذي احتل بلاد العراق ونهب من خيراتها، ورمز للخراب والنهّب والشّؤم والدمار، أما **الأفعى** فهي ترمز لآلاف الأسر المتعاونة مع المستعمر لبيع خيرات البلاد؛ الأسرة التي ضحت بوطنيتها وكرامتها لأجل المستعمر، فالعراق فيه جوع.

إذن استأثرت الرموز اهتمام السيّاب فقد وظّفها بهدف فنّي وسياسي لتكون بديلا عن مواقف معيّنة بحيث شكّلت ظاهرة متميزة في شعره، كما أنّ كان حريصا على إيراد رموز العدوان والعذاب والموت من العهد القديم؛ حيث يسبغ على تلك الرموز رؤيته الخاصة.

ب/الصور البيانية:

1–التشبيه:

التشبيه هو اشتراك أمرين في صفة من الصفات، وهو صورة قائمة على الربط؛ فالتشبيه هو (الدلالة على أمر لآخر في المعنى).

يقول السيّاب:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحّر.

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر.

ففي هذه اللوحة الفنية نجد الشاعر يشبه عيون المرأة بغابة النخيل وقت السحّر فمن حبه فيها اتخذ من الطبيعة مأوى يحتمي به للدلالة على الهدوء والطهارة، وورد ذلك في المقطع الأول من القصيدة في السطر الأول وهذا النوع الذي استعمله الشاعر من التشبيه هو **التشبيه البليغ**؛ وهذا الأخير هو (ما حذف منه وجه الشبه والأداة، وهو من أبلغ أنواع التشبيه؛ لأنه يجعل من المشبه به لحمة واحدة لا تنفصل، وغياب الأداة ووجه الشبه يفتح الباب أمام الذهن للتطلع إلى اكتشاف جميع الصفات الممكنة بين الطرفين، وسمي بليغا لما فيه من مبالغة في اعتبار المشبّه عين المشبّه به.

ويرجع الشاعر في السطر الثاني من المقطع الأول يشبّه عينيين الحبيبة بالشرفتين اللتين ينأى (يبعد) عنهما القمر للدلالة على الأمل في التحرر من الليل، وشروق صباح ونهار جديد مليء بالفرح والسعادة، ويرى سامي سويدان أنّ الشرفتين في قول السياب تستدعيان العلّو – والاستقرار والرحابة وحضورا ثابتا ومسرعا على أمداد واسعة.

ويعمق السيّاب دلالة العينيين في قوله:

كالبحر سرّح اليدين فوقه المساء.

ففي هذه الأسطر الشعرية يشبّه الشاعر عينيين الحبيبة بالبحر، وهذه الأخيرة تحمل مدلولات كثيرة منها الخير والجمال الغموض والرّهبة، فالشاعر لجأ إلى التعبيرات القائمة على تشخيص عناصر الطبيعة وبث الحياة الإنسانية فيها، وهذا النوع من التشبيه يدعى **التشبيه المرسل**، وهو ماذكرت فيه أداة التشبيه، إنّ الصورة التشبيهية جزء من العناصر المكونة للتجربة الشعورية عند الأديب.

في قول الشاعر:

ترقص الأضواء ...كالأقمّار في نهر.

ونشوة وحشية تعانق المساء.

كنشوة الطفل إذا خاف من القمر.

في هذه اللوحة الفنية شبّه الشاعر لمعان الأضواء باهتزاز القمر في النهر، وذلك في السطر الرابع من المقطع الأوّل.

فأتى التشبيه للدلالة على ذكرياته في وطنه العراق عندما يعمّ الهدوء والسلام في آخر الليل، وتتحرك مباهج الكون وتعزف أنشودة الحياة وترقص الأضواء على سطح الماء، والقمر ينعكس في الماء المتموج أقمارا متعددة، وفي تشبيه للنشوة بالوحشية، وبالطفل عند خوفه من القمر، وذلك دلالة على عدم السيطرة، وهذا التشبيه هو التشبيه المرسل المفصل، وهذا الأخير وهو (ما ذكر فيه وجه الشبه أو مايدل عليه)، والنشوة هي نشوة الشاعر المبتهج والمنتظر للثورة والخائف مما قد يرافقها من عنف وخراب ودمار، كل هذا لوحة فنّية رائعة تشكلها دلالة الألفاظ التي استعملها الشاعر.

وفي قوله:

تثاءب المساء، والغيّوم ما تزال

تسّح ما تسّح من دموعها الثقال.

كأنّ الطفل بات يهذي قبل أن ينام.

فيشبّه الشاعر الحالة التي تعتري المرء لدى حلول المساء، بما فيه من كرب وحزن بحالة طفل يهذي قبل النوم، فيذكر أمّه التي فقدها، وهو لا يفقه معنى الموت، وهذا البناء لصورة شعرية تقوم على أسلوب القصّ والتشبّيه، وهذا الأخير هو (أحد أكثر الأساليب استعمالا في فنون القول، وأكثرها بلاغة وتوصيلا للمعاني المراد إبلاغها إلى الآخرين، فله خصائص تعبيرية تجعله قادرا على إيراد المعاني الخفية في صورة جلية).

2-الاستعارة:

هي حسب ماورد في كتب البلاغة (استعمال اللفظ في غير ما وضع له في الأصل)، ويلجأ السيّاب للاستعارة لما تملكه من قدرة على تحقيق المتعة والدهشة لدى المتلقي.

ومن أمثلة الاستعارة في أنشودة المطر:

عيناك حين تبسمان تورق الكروم.

وظف الشاعر في هذا السطر الشعري الاستعارة المكنية؛ وهذه الآخيرة التي حذف فيها المشبّه به وذكر المشبّه، ولكن لابدّ أن يدل المشبّه به على شيء من صفاته أو لوازمه. فالاستعارة المكنية في قوله: (**عيناك حين تبسمان**) حيث شبّه العينان بالإنسان، حذف المشبّه به وهو (الإنسان) وترك صفة من صفاته وهي الفعل (تبسمان) على سبيل الاستعارة المكنية.

وفي قوله:

وترقص الأضواء... كالأقمار في نهر.

وفي هذا السطر الشعري شبّه الشاعر الأضواء بالإنسان؛ حيث حذف المشبّه به وهو (الإنسان) وترك أحد لوازمه وهو (الرقص) على سبيل الاستعارة المكنية، كما وظفّها في قوله:

كأنّما تنبض في غوريهما، النجوم.

وهنا شبّه الشاعر النّجوم بالقلب الذي ينبض، حذف المشبّه به، وترك صفة من صفاته وهو النبض، تميزت القصيدة بغزارة الصور فقلّما مرّت فقرة من دون حشد من الصور الجميلة، وهذه الأحيرة من وظائفها " توليد اللذة".

3-الكناية:

الكناية هي تعبير لا يقصد منه المعنى الحقيقي، وهي كما عرفّها عبد القاهر الجرجاني: (أن يريد المتكلّم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى المعنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه. فالكناية فن من الفنون التي من شأنها منح النصوص غنى دلاليا، وقد أفاد الشاعر منها وأتى بها في مواقع عدّة، ومن هذه المواقع قوله:

وكركر الأطفال في عرائش الكروم.

ودغدغت صمت العصافير على الشجر.

يوجد في النص كنايتين؛ الأولى تظهر في السطر الأول في قول الشاعر: (وكركر الأطفال في عرائش الكروم) وهنا كناية عن السعادة التي يحملها المستقبل وتجدد الحياة وولادة العالم الفتّي الذي بدأ يلوح في الأفق، أما الثانية ففي قوله (**دغدغت صمت العصافير على الشجر**) وهنا كناية على الحرّية والانطلاق. ينتقي الشاعر ألفاظا سلسلة تشعر القارئ بالمتعة، وأهم مايميز لغة الشعر (صدق التعبير عن الأفكار والخواطر الوجدانية عن طريق الإيحاء؛ فالشعر خلق لغوي جمالي ممتع، يبتعد عن التعبير المباشر وعن لغة التقرير التي تعتمد الألفاظ المرصوفة).

وفي قوله:

وعبر أمواج الخليج تمسح البروق.

سواحل العراق بالنجوم والمحار

كأنّها تهم بالشروق.

استخدم الشاعر كلمتي (**النجوم والمحار**) وهي كناية عن الثروات والخيرات الموجودة في العراق، وفي قوله (**تهمّ بالشروق**) فهي كناية عن الأمل في زوال المستعمر الذي استعمر العراق وأراد تخريبها.

والغرض من استخدام الشاعر لهذا الفنّ – فنّ الكناية– هو وظيفتها التي تكمن في خلق صورة تؤثر في نفس المتلقي، (إنّها تقدم للمتلقي تجربة الشاعر الأدبية بصورة غير مباشرة، وبشكل مؤثر، وبصياغة أدبية جميلة، تتضافر فيها مكوّنات الصورة جميعها لتشكل في النهاية نسيجا لغويا يتّم من خلاله نقل الفكرة المراد تبليغها).

ج/ الحقول الدلالية:

إنّ الكلمة فكرة وعلاقة إنها تحتوي – في ذاتها– على الإيقاع والفعل، ولقد اعتمد السيّاب على مجموعة من الألفاظ التي تنتمي إلى حقول دلالية يمكن أن تكون دليلا على حالته النفسية والفكرية نذكر منها:

حقل الحزن والأسى: ارتعاشة الخريف، الموت، الخوف من القمر، أسى شفيف ، الغيوم، دموع، حزن، تنشج، الضياع، الجياع، الليل، الردى، المحار، تئن، جوع.

حقل الزمن: ساعة السحر، المساء، الشتاء، الخريف، عام، الشروق، ليلة الرحيل، الغد، موسم.

حقل الطبيعة (الألفاظ الدالة على الطبيعة): غابتا نخيل، القمر، النهر، النجوم، المحار، المطر، عرائش الكروم، العصافير، الشجر، التل، المياه، أمواج، بروق، الرعود، الرياح.



قائمة المصادر والمراجع:

1. أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحق: محمد الحبيب ابن الخوجة، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان.
2. بيير جيرو: الأسلوبية، تر منذر عياشي، ط2، مركز الإنّاء الحضاري.
3. جميل الحمدواي: اتجاهات الأسلوبية ، www. alukah.net.
4. حسن ناظم: البنى الأسلوبية في أنشودة المطر للسياب، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،2002م.
5. شكري محمد عياد: اللغة والإبداع – مبادئ علم الأسلوب العربي-، ط1، ناشيونال بريس ،1988م.
6. صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط1، دار الشروق ،1419هـ/1998م.
7. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته، ط1، ميريت للنشر والمعلومات، 2002م.
8. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ط3، الدار العربية للكتاب ،(د.ت).
9. عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب دراس، ط1427،02هـ/2006م.
10. فتح الله أحمد سليمان : الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية ، مكتبة الآداب ،القاهرة ،1425هـ/2004م.
11. قدوسي نور الدين: محاضرات في الأسلوبية وتحليل الخطاب – السنة الثانية نظام (ل. م. د)، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر.
12. محمّد كريم الكواز: علم الأسلوب – مفاهيم وإجراءات-، ط1، منشورات جامعة السابع من أبريل 1426هـ.
13. موسى ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ط1، دار جرير للنشر والتوزيع،عمان،الأردن ،1435هـ/2014م.

14. ناصر بعداش: محاضرات في الأسلوبية وتحليل الخطاب، مطبوعة مقدمة للسنة الثانية ليسانس، معهد الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف، ميلة، الجزائر.
15. وردة بويران: محاضرات في الأسلوبية وتحليل الخطاب – موجهة طلبة السنة الثانية ليسانس -Lmd-، جامعة الثامن ماي1945م، كلية الآداب و اللغات، قسم اللغة والأدب العربي ،2016-2017.
16. يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ط1،دار المسيرة، عمان،الأردن،1427هـ/2007م.