الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الدكتور مولاي الطاهر

- سعيدة -

كلية الأدب واللغات والفنون

قسم اللغة العربية وآدابها

تخصص أدب عربي

مذكرة تخرج لنيل شهادة ليسانس بعنوان:

الرؤيا الشعرية وعلاقتها بالحس الغنائي - دراسة تطبيقية - في تحليل سيميائي لقصيدة أنشودة المطر لبدر شاكر السيّاب

من إعداد الطالبتين:

- علو رانيا
- عربوش أسما مباركة

تحت إشراف الدكتورة:

- دخيل وهيبة

السنة الجامعية:

1442/1441هـ

2021/2020م

شكر وتقدير

🏛 قال رسول الله عليه الصلاة والسلام "من لم يشكر الناس لم يشكر الله 🏛

الحمد لله على إحسانه والشكر له لإتمام هذا العمل وبعد اختتام هذه المذكرة بتوفيق من الله أتوجه بالشكر الكبير والخاص إلى ا المشرفة *الدكتورة دخيل وهيبة* التي لم تكفي حروف هذه المذكرة بإعطائها حقها وبصبرها الكبير علينا وتوجيهاتها العلمية ونصائحها التي لا تقدر بثمن.

أتقدم بجزيل الشكر إلى الوالدين لتقديمهم الدعم المناسب والتشجيع للاستمرار في النجاح حفظهما الله.

ولا يفوتني في هذا المقام التقدم بالشكر إلى جميع أساتذة اللغة العربية وآدابها .

وفي الأخير لا أنسى طلبة 2021/2020

إهـــــداء

الحمد لله الذي أسبغ عليّ نعمه ظاهرة وباطنه ووفقني لإتمام دراستي لأهدي ثمرة جهدي:

إلى من أعطت دون مقابل وغمرتني بالحب والحنان التي قدسها القلم وأول ما لفظته الألسن والشفاه إليـــك *أمي الغالية*

إلى من زرع في نفسي العزيمة والإرادة إلى صاحب السيرة العطرة الذي كان له الفضل الكبير لبلوغ تعلمي العالي إليـــك *أبي الغالي*

إلى من قاسموني أفراحي وهمومي إخوتي كل باسمه بالخصوص أخي *محمد عبد الرؤوف*

إلى رفيقة مشواري التي قاسمتني لحضات التعب لإنجاز هذه الدراسة *أسماء* إلى صديقاتي *عوامر خولة * سطايلي كنزة *

إلى كل من ساهم من قريب أو بعيد في إنجاز هذا البحث وأخص بالذكر *زواري راضية * قادري سومية *

علو رانيا

إهـــــداء

أهدي عملي هذا إلى روح *جدتي الطاهرة*

إلى من كدَّ وكافح مشاق الحياة ليراني بذرة صالحة في كبري *أبي الغـــالي*

إلى من كانت قدوتي ورفيقة دربي وإلهامي للنجاح *أمي الحبيـــبة*

إلى سندي عند سقوطي إخوتي وأخواتي *بختة ـ شيماء ـ هبة الرحمان ـ والكتكوت عبد الوهاب*

إلى زميلتي *علو رانيا* التي كان لها الفضل لإتمام عملنا المتواضع

إلى كل من علمني حرفًا الذي ن كان لي نفعًا من معلمين وأساتذة

إلى كل من ساهم معي في تكوين نفسي وإنجاز مستقبل مشرف حفظكم الله ورعاكم

عربوش أسماء مباركة

عربوش أسماء مباركة

مقدمـــــة

المقـــدمة:

مقدمة:

لا ريب أن النقد العربي قد تطور في العقود الأخيرة تطورا كبيرا، وتغير من حيث المنهج ومن حيث زوايا النظر، ولهذا تعد الشعرية أحد أهم المناهج الأدبية المعاصرة التي تسعى للتعرف على جماليات الخطاب الأدبي وسير أغواره ومدى قدرته على إثارة المشاعر الجمالية والانفعالات العاطفية لدى المتلقي وليس هذا بجدية، فمنذ أرسطو وإلى الآن ما تزال المناهج الأدبية في سعيها الدءوب تروم هذه الغاية وتسعى إلى تحقيقها.

لقد أثيرت الشعرية في النقد العربي الحديث تسمية ومفهوما متأثرة بنظريات الشعرية، ونجد في الكثير من الدراسات الثقافية للنقد العربي في العقدين الآخرين من القرن العشرين إلى قضية الشعرية وبدأت تشق طريقها في الدراسات النقدية الحديثة على نحو لافت للنظر.

وعلى ذكر الشعرية جاء بحثنا يعالج موضوع الرؤيا الشعرية وعلاقاتها بالحس الغنائي، ودراسة تحليلية سيميائية لأنشودة المطر لبدر شاكر السياب، وهو موضوع يعتريه النقص البيّن في الممارسات النقدية التطبيقية وكان ذلك من دواعي اختيارنا الكتابة فيه.

وعن الحديث لمصطلحاته مثل ـ الشعرية ـ الرؤيا ـ الحس الغنائي، وما يرتبط بهما من التطرق الشفهي والكتابي أمرا لا يبدو يسرًا.

كما أن السياب عرف في عالم الأدب العربي شاعرًا بارزًا حضوته بين الشعراء لما في شعره من سمات فنية ثرية، ومعانٍ مكتترة، تدخله في دائرة التمييز وتفتح له المجال في زحام الشعراء ليأخذ مكانه، كما ذاع صيته ولمع نجمه في سماء تراثنا العربي.

المقـــدمة:

وإسنادا إلى هذه الميزة التي شغلتنا، وإيمانا منا ورغبتنا في وضع نتاجه الأدبي تحت أضواء الدرس اللساني بإزاحة ستار الخفية عن الشعر المغمور في طيات الدراسات النقدية الأدبية على حساب ما هو لغوي، وتعد قصيدة "أنشودة المطر" واحدة من القصائد المهمة في طابعها الدلالي وقد تناولها عدد من الباحثين بالدرس والباحثين بالدرس والتحليل، فتولدت رغبتنا في اختيار شعر السياب موضوعًا للدراسة انطلاقا من هذه المسوغات محاولين إبراز سماته وخصائصه الفنية.

ولتوصل بعد هذا كله لمجموعة من التساؤلات وطرح الإشكاليات التالية:

- ما مفهوم الرؤية والرؤيا وما الفرق بينهما ؟
- ما هو الحس والغناء في المعاجم العربية ؟ والحس الغنائي عامة؟
- ما الدلالات اللغوية لمصطلح الشعرية ؟
- ما مدى تأرجح مفهوم الرؤيا والشعرية عند النقاد العرب ـ القدامى والمحدثين ـ ؟
- إلى أي مدى تستطيع المستويات المتمثلة هنا في التشكيل الدلالي والبنيات الصوتية والنحوية والدلالية وكذا البنية السطحية والعميقة في أداء دور دلالي ذو بعد جمالي في النص؟
- وهل هذه القدرة التي توجد في بنيات النص تمتد إليه ككل متناسق وتنفذ إلى رؤياه؟

المقـــدمة:

وللإجابة على التساؤلات المطروحة اعتمدنا الخطة التالية:

مقدمة ومدخل عبارة عن مقاربات مفاهيم لمصطلحات ثم فصلين (فصل نظري وفصل تطبيقي)، بحيث يشمل المدخل الذي جاء معنون بـ "أساسيات المفاهيم والمصطلحات"، حيث يتكون من مجموعة متأصلة على مباحث وتمثلت كالآتي:

مفهوم الرؤيا والرؤية مبرزين الفرق بينهما، كما تطرقنا إلى ماهية الرؤيا الشعرية عامة، ومفهوم الحس والغناء وكذا الحس الغنائي.

أما بالنسبة للفصل الأول جاء تحت عنوان "الرؤيا الشعرية عند نقاد العرب وعلاقتها بالحس الغنائي"، مما حاولنا فيه دراسة الرؤيا عند النقاد العرب وكذلك دراسة الشعرية وماهيتها اللغوية، إذ انقسم هذا الأخير إلى ثلاثة مباحث، جاء في المبحث الأول الرؤيا عند نقاد العرب حيث ينقسم إلى مطلبين تناولنا فيه أولا الرؤيا عند نقاد العرب القدامى والثاني عند نقاد العرب المحدثين، وبخصوص المبحث الثاني الموسوم بـ "الدلالة الشعرية وتطورها" وهو كذلك ينقسم إلى مطلبين، الأول درسنا فيه ماهية الشعرية والثاني تناولنا فيه الشعرية عند نقاد العرب القدامى والمحدثين، وأخيرًا المبحث الثالث المعنون بـ: "الحس الغنائي وعلاقته بالرؤيا الشعرية" فقد أسفرنا فيه على تحديد طبيعة العلاقة التي تربط الرؤيا الشعرية مع الحس الغنائي وجماليتها في إعطاء الشعر والقصيدة هندسة موسيقية.

المقـــدمة:

ووسمنا في الفصل الثاني أي الفصل التطبيقي يقوم على تحليل قصيدة أنشودة المطر لبدر شاكر السياب تحليلا سيميائيا على مستويين، الأول كان تحليله على النحو التالي: سيمياء التشاكل اللفظي والدلالي للعنوان بالإضافة إلى ثلاثة بنيات صوتية وصرفية وكذا بنية دلالية، أما المستوى الثاني تناول بنيتين سطحية وعميقة هذه الأخيرة ضمَّت المربع السيميائي.

في الأخير خاتمة تتضمن أهم ما توصلنا إليه من خلال البحث وحتى تكون هذه الخطة ناجحة كان من الضروري اختيار المنهج المناسب، فاتبعنا المنهج الوصفي التحليلي التي صفاته فك الرموز وكلمات النص، بالإضافة إلى المنهج الإحصائي لرصد كافة الظواهر الصوتية والصرفية والدلالية وقد اعتمدنا في انجاز هذا البحث على عدة مراجع أهمها مفاهيم الشعرية لدى حسن الناظم ولسان العرب لابن منظور والحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية لبشير تاوريرت وكذا كتاب فن الشعر لإحسان عباس.

من طبيعة كل بحث لا يخلو من الصعوبات، وهذه الصعوبات لا تخرج في مجملها عن تلك التي يمكن أن يلقاها أي باحث وتتمثل في صعوبة تحليل بعض المواد في الكتب ودراستها حيث تعذر الإلمام بها كلها لكثرتها، ولا ننسى الجائحة التي أصابت العالم كله كوفيد 19 التي منعتنا بإتمام عامنا الدراسي يشكل صحيح وذلك خوفًا من انتشار الفيروس الذي صعب علينا القدرة على التواصل مع الأستاذة المشرفة.

المقـــدمة:

ولعل بهذا الجهد المتواضع قد ساهمنا في بيان الرؤيا الشعرية وتحليل القصيدة سيميائيا، فاللهم إن كان هذا البحث صواب فأجرنا عليه وإن كان فيه أخطاء فعلمنا إياها كي نتجاوزها فيما يأتي، اللهم إن أقصى ما نملك من جهد بذلناه من فعل المرء أن يسعى بقدر جهده، وليس عليه أن يكون موفقًا لأن التوفيق منك وحدك لا شريك لك، فإن نجحنا "**فَذَلِكَ فَضْلُ اللهِ يُؤْتِيْهِ مَنْ يَشَاءْ وَاللهُ وَاسِعٌ عَلِيْمْ**" وأستغفر الله أولا وأخرا، وآخر دعوانا أن الحمد لله ربِّ العالمين.

المدخل: أساسيات المفاهيم والمصطلحات

- مفهوم الرؤية
- مفهوم الرؤيا
- الفرق بين الرؤية والرؤيا
- ماهية الرؤيا الشعرية
- مفهوم الحس
- مفهوم الغناء
- الحس الغنائي

المدخل: أساسيات المفاهيم والمصطلحات

إن المصطلحات مهمة لأهل كل اختصاص فهي اللبنة الأولى في بناء المعارف وهي النواة للمنهج تم أن للمعنى الاصطلاحي علاقة بالمعنى اللغوي فمنها يأخذ المصطلح قيمته وبهذا أردنا أن نمهد لهذا البحث بمدخل مفاهيمي نحدد فيه مفهوم كل من المصطلحات التي لها علاقة بالبحث حتى يسهل على قارئ البحث فهم ما هو موجود في طيات أو ثنايا البحث.

ومنه فإن أول ما يواجهنا في هذه الدراسة اللبس الحاصل عند الكثير من النقاد في استعمال مصطلحي الرؤيا والرؤية، ولعل إحساس النقاد بضرورة التمييز بين هاتين الكلمتين جعلهم يبذلون جهدا واضحاً.

☜ مفهوم الرؤية:

الرؤية ما يرى في النوم، أو بفعل الحس البصري، والرؤية مختصة بما يكون في اليقظة، وقد يراد أحيانا بالرؤية العلم مجازا، وقد ساهمت الفنون بعامة وقصيدة الرؤيا بخاصة في تطوير دلالة هذا المصطلح حتى غدا من الواجب على النقد إضافة أبعاد جديدة إلى بعده المركزي لتتناسب والتطورات الفنية والمعرفية والجمالية التي فرضها الشكل الجديد للشعر، تتم رؤية الشعر والفن عبر ثلاثة محاور. [1]

[1] عساف عبد الله، الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، دار دجلة سوريا، الطبعة الأولى 1996، ص166.

يتمثل **المحور الأول** في القضايا الذاتية أو القضايا الموضوعية التي يعكسها الشاعر، وتقع ضمن إطار الحواس، ومن ذلك جانب الموت في الأسطورة، فكل ما يراه الإنسان البدائي من موت لعناصر الطبيعة والحيوان والإنسان ولم يكن يجد الإجابة الشافية لأسئلة كانت تدور في خلده، مما شكل أزمة داخل نفسه، فعكس تلك الأزمة في الأسطورة أو في جانبها الأول وهو حقيقة الموت، كما يمكننا رصد جانب الرؤية في الحروب المختلفة في الملاحم وأعمال الشر المتقنة في نصوص " شكسبير "، وجوانب المدينة والمجتمع والصراع والسلطة والاغتراب والخوف، وما إلى ذلك في النصوص الشعرية المعاصرة.

أما **المحور الثاني** للرؤية تمثل في كشف طبيعة الشكل الجمالي أو التشكيل الذي جسد الشاعر فيه قضاياه الذاتية والموضوعية التي عكسها في المحور الأول، حيث يتم التركيز على البنية الفنية للقصيدة.

ويأتي **المحور الثالث** ـ ضمن الرؤية ـ مكملا للمحوريين السابقين، فيدرس موقف الشاعر مما يحيط به، ويتم هذا الاستنتاج من خلال تفاعل المحورين السابقين في الرؤية، أي المادة وتشكيلها الجمالي.

إن اكتشاف الناقد لموقف الشاعر ضمن مجال الرؤية سيساعده على تحديد طبيعة "الرؤيا" التي تعتبر في الجانب المقابل للرؤية، حيث تشترك الرؤية والرؤيا في تشييد النموذج الشعري.[1]

[1] **عبيد محمد صابر، الرؤيا الحداثة الشعرية، مطبعة السفير، عمان الطبعة الأولى 2005، ص13.**

إن فهممنا لحدود مصطلح الرؤية وأبعاده ضمن المحاور المذكورة، يسهم في توسيع أفق الوعي النقدي، الأمر الذي يتطلب من المبدعين و النقاد خلق سبل جديدة وجريئة في فتح قنوات التواصل الجمالي مع الجمهور، من خلال إبراز العناصر التي تقتضيها حدود الوعي النقدي المنفتح. [1]

وهو بذلك سيساعدنا في قياس الكثير من الأعمال والظواهر الشعرية على أساسها، فيمكننا دراسة جانب الرؤية من خلال النص الإبداعي بعينه، أو من خلال مجموعة شعرية واحدة أو الأعمال الكاملة ،كما يمكن دراستها من خلال ظاهرة شعرية، وهذه الدراسة تسهم في تحديد المواد المختلفة التي عكسها المبدع إلى جانب إسهامها في معرفة طبيعة الصورة الفنية التي عكست المواد المذكورة. [2]

فهي توفر للناقد القدرة الفذة على اكتشاف الموقف النهائي للمبدع من الأشياء التي عكسها، ومن ثم موقفه الفكري والإيديولوجي من القضايا الذاتية والموضوعية، وبخاصة إن هذه الدراسة قد تناولت مجمل أعمال الشاعر.

ودراسة الرؤية ضمن ظاهرة شعرية تسهم في الكشف عن الملامح العامة التي تربط أبعاد تلك الظاهرة وتساعد على اكتشاف التطابق أو التشابه في المواقف الكثيرة والمختلفة فيها

[1] فضل صلاح، التحولات الشعرية، مكتبة الأسرة القاهرة 2002، ص17.

[2] عساف عبد الله، الصور الفنية في قصيدة الرؤيا، نفس المرجع السابق، ص167.

وكل ذلك سيؤدي إلى اكتشاف الجديد والقديم في عناصر الظاهرة المختلفة وسيسهم في وضع النص أو المجموعة أو الظاهرة في موقعها المناسب ضمن الحركة الإبداعية التي من جنسها.

كما تسهم دراسة الرؤية في معرفة ملامح أو طبيعة مرحلة شعرية ما، فالظاهرة الشعرية التي تغلب المواد المحكومة بإطار الحواس هي ظاهرة الرؤية، فهي ظاهرة أقرب إلى التسجيل والنسخ منها إلى بناء المعادل الفني، وقصيدة الرؤية ضعيفة لأنه يغلب عليها التسجيل والنسخ، والشعر التقليدي العربي بعامة، لا ينطبق عليه ما ينطبق على قصيدة الرؤيا، لأنه يغلِب الجانب الموضوعي على الذاتي، ولأن مصطلح الرؤية "يقرب المعنى من الإدراك الواقعي". [1]

ومنه نستنتج أن (الرؤية) في اللغة تعني النظر بالعين المجردة، في حين ذهب بعض اللغويين إلى أن الرؤية تكون في العين والقلب معا. [2]

☜ **مفهوم الرؤيا:**

أما الرؤيا فهي تجربة مع المستقبل من خلال الواقع عن طريق الذات المبدعة فهي تجربة لأنها لا يمكن أن تبنى في فراغ، ومن علامات هده التجربة الوعي وكذا النضج الذي

---

[1] **بدر عبد المحسن ونجيب محفوظ، الرؤية والأداة، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة 1978، ص17.**

[2] **ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت 1955م 9/14، ص291.**

يحدده طول تجربة المبدع وقدرته على التعامل مع مادته تعاملاً متجددًا ومتطورًا ومن ثم مبدعًا.

الرؤيا تتجه إلى المستقبل من خلال الواقع فهي انطباع واستشراف مستقبلي، [1] وكل رؤيا لا تتجاوز الواقع تظل رؤية محكومة بسيطرة الحواس الخمس وتفقد دورها الأساسي في الاستشراف والخلق، والرؤيا ينفذها الشاعر كما لا يمكن للرؤية أن تكون انعكاسا للواقع كما المرآة إنها انعكاس للمعاناة، أي رأي في الواقع أو موقف منه.

وينبثق من ذلك ملمح يعبر عن توجس الشاعر أو بالأحرى تنبثق صورة المستقبل كما يراه الشاعر، فكل رؤيا مستقبلية تقوم على مواد و أركان من الواقع القائم، [2] إذا كانت الرؤيا بما تنطوي عليه من العناصر الذاتية وموضوعية تحكمها الحواس، هي المرجعية الأولى التي تتشكل منها المادة الأساسية للرؤيا، فإن ذات الشاعر هي المرجعية الثانية المقابلة التي تقوم على تشكيل الرؤيا وتكوينها، ومن دون حضور الطرفين المذكورين لا يمكن أن تكون هناك رؤيا، ويرى :غالي شكري" أن الرؤيا تختلف حسب الزمان والمكان لكن هذا الاختلاف بين رؤيا القرن الماضي و رؤيا الحديثة في الشعر ليس اختلافاً في النوع وإنما هو اختلاف في وجهة النظر كما انه اختلاف في درجة التطور الاجتماعي وكلاهما عنصران في تكوين الرؤيا الشعرية ولكنهما ليسا الرؤيا نفسها. [3]

---

[1] **حنا عبود، النحل البري والعسل المر، وزارة الثقافة، دمشق 1982، ص24.**

[2] **المرجع نفسه، ص41.**

[3] **شكري غالي، شعرنا الحديث إلى أين؟، دار الأفاق الجديدة، بيروت الطبعة الثانية 1978، ص18**

والشاعر يكوّن الرؤيا عن طريق توظيف الإمكانات الفنية كافة، من صورة و أسطورة ورمز وإيقاع، وبذلك فإن القصيدة تسعى إلى بناء عالم بديل، يتجه مباشرة إلى الرؤيا دون الاتكاء على عناصر الرؤية المذكورة.

وفي هذه الحالة يمكن أن تسمى القصيدة التي تبنى على هذا النوع "قصيدة الرؤيا"[1]

وقد يتم تكوين الرؤيا من خلال توظيف الإمكانات المذكورة في تجسيد الطرف المقابل لها، وهو الرؤية ويستطيع المتلقي في هده المرحلة أن تتبع الرؤيا، ويكون ملامحها من خلال المواقف المثارة في صورة الرؤية.

ويبرز دور المتلقي في هذا النوع الأخير من الرؤيا من خلال مشاركته في تكوينها، فهي مجموعة مقترحات وأسئلة لأفعال سحرية يشترك فيها المتلقي، [2] مع الشاعر المبدع للعمل ويقل فعالية دوره في النوع السابق باعتبار أن الرؤيا تكاد تكون قد اتخذت شكلها النهائي.

وخلاصة القول بصدد مصطلح الرؤيا أيضا أن هناك فرقاً كبيرا بين الرؤيا الذاتية (القائمة على فرد، وتمثل أحلام فئة معينة) والرؤيا الجماعية أو العامة (الممثلة لتطلعات مرحلة وأمال مجتمع). [3]

---

[1] **عساف عبد الله، الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، ص165.**

[2] **عبيد محمد صابر، رؤيا الحداثة الشعرية، مطبعة السفير، عمان الطبعة الأولى 1996، ص18.**

[3] **عساف عبد الله، الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، نفس المرجع السابق، ص166.**

الفرق بين الرؤية والرؤيا

ومنه نستنتج مما سبق أننا نستطيع أن نفرق بين الرؤية والرؤيا، فالرؤيا تتجاوز الظاهر إلى الباطن لتكشف علائق جديدة تعيد على ضوئها ترتيب الأشياء، وتصنع عالما جديدا،وهي هنا امتداد للرؤية، فيما تستند الرؤية إلى تجربة خاصة في الحياة مختصة بالخيال، ويميز **ادونيس** بين الرؤية و الرؤيا فيقول "الفرق بين رؤية الشيء بعين الحس ورؤيته بعين القلب هو أن الرائي بالرؤية الأولى إذا نظر إلى الشيء الخارجي يراه ثابتا على صورة واحدة لاتتغير. أما الرؤيا بالرؤية الثانية فإذا نظر إليه يراه لايستقر على حال وإنما يتغير مظهره إن بقي جوهره ثابتا، فالرؤية الأولى حسية خارجية والثانية قلبية داخلية، الأولى ثابتة والثانية متغيرة ترى الأشياء بحسب تقلب الحالة النفسية، وتعيد لاكتشافها وصياغتها من جديد.

ويذهب **البياتي** إلى أن الرؤيا تقوم على الرؤية، لان الرؤيا تنشا من خلال فهم الواقع "فالفهم الموضوعي للتناقضات التي تسود قانون الحياة، وفهم ولاكتشاف منطق حركة التاريخ والتفاعل مع احداث العصر، يمنح الشاعر الرؤيا الشاملة، والقدرة على التجاوز والتوجه إلى المستقبل".

ماهية الرؤيا الشعرية

لقد تطور مفهوم الرؤيا الشعرية مع الحركة الرومانسية الإنجليزية، حيث ذهب أتباعها إلى " اعتبار الإبداع رؤيا وأن الشعر كشف عما لا يمكن الكشف عنه إلا به "[1]، واتفقوا على قيامها على الخيال وعدوه عنصراً مهماً، فبليك william blake يؤكد على أهميته ويرى بأن قوة واحدة هيب التي تصنع الشعر وهي قوة الخيال، أو ما يسميه " الرؤيا الإلهية " والخيال عنده خالق الحقيقة، أما كولوردج samuel taylor coloridage فيقدم نظرية في الخيال، ويرى بأنه أهم هبة يمنحها الشاعر، ويرى وردزوورت william words worth بأن الخيال ينبغي أن يكون في خدمة العالم الخارجي وأن يعترف به بمعنى كلي.[2]

كما نجد النقاد والشعراء الغربيين يربطون بين الرؤيا والحلم، فالحلم وسيلة الدخول إلى الذات وبواطن الكون والأشياء اللامرئية بغية الوصول إلى العالم السري والمعرفة التي لا تتم إلا من خلال الرؤيا العميقة والشاملة.[3]

إلى جانب هؤلاء النقاد نجد ناقد آخر كان له دور فعال في الربط بين الشعر والرؤيا، وهو الناقد الإنجليزي توماس إليوت thomas stearns eliot إذ يرى أن

---

[1] جابر عصفور، رؤى العالم ـ عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر . ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى 2008، ص09.

[2] محمد عبد الرضا، الرؤيا الشعرية سفر في الخيال، مقالة إلكترونية https/www.geocities.com ،ص279/278.

[3] المرجع نفسه ،ص279/278.

وظيفة الشعر هي أن يجسد فلسفة الحياة لا كنظرية بل كرؤيا فهدف الشاعر هو " أن يقدم رؤيا، ولا يمكن أن تكون رؤياه في الحياة مكتملة إذ لم تتضمن تشكيلا تعبيريا عن الحياة يصنعه الذهن الإنساني. [1]

غير إن الرؤيا بمفهومها الحداثي قد برزت مع أعلام الحداثة الفرنسية والذين تأثر بهم الكثير من شعراء الحداثة العرب خاصة مع ظهور مجلة شعر سنة 1957، ومع شعراء تلك المرحلة كـ " **توفيق صايغ** " و " جبرا **إبراهيم جبراّ** " " **محمد الماغوط** " و "**أنسي الحاج** " " **أدونيس** " و" **علي الجندي** " ...الخ، تأسس مفهوم جديد للشعر بني على إعادة النظر في الصرح الثقافي العربي بدءا بالجذور، [2] وأصبح الشعر يعرف بأنه "**رؤيا**" بكل ما تحمله هذه الكلمة من دلالة على الرفض والتجاوز والثورة والكشف وهذا كما يبينه أصحابها.

يرى **أدونيس** بأنه إذا أضفنا إلى كلمة رؤيا بعداً فكرياً وإنسانياً بالإضافة إلى بعدها الروحي، يمكننا حين ذلك أن نعرف الشعر الحديث بأنه رؤيا والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفاهيم القائمة.

هي إذن تغيير في نظام الأشياء، وفي نظام النظر إليها،[3] فالرؤيا عنده لا يجب أن يكون لها بعد روحي فحسب إنما لابد لها أن تتصل ببعد فكري وإنساني، كما يجب أن

---

[1] **عاطف فضول، النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية2000، ص82.**

[2] **غالية خوجة، قلق النص محارق الحداثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى2003، ص18.**

[3] **أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، الطبعة السادسة 2005، ص150.**

تمتلك خاصيتي التغيير والتمرد على الأشكال والطرق القديمة، وهو ما ذهب إليه " **محمد جمال باروت**" بإعطائه مفهوما للرؤيا فهي عنده لا تعدو أن تكون تغيير لنظام الأشياء، نظام وقفزا خارج منطقها...،لان الرؤيا هي تحويل لعلاقات الأشياء ، ومن هنا كانت الرؤيا خروجا عن الأشكال الفنية المألوفة، إن الرؤيا هي تمرد على سلطان النموذجية الفنية الموروثة، ودخول في أشكال غير معروفة. [1]

يضيف **أدونيس** عنصراً آخراً في حده للرؤيا وهو التجاوز فهي تتجاوز الزمان والمكان، وأعني أن الرائي تتجلى له أشياء الغيب خارج الترتيب أو التسلسل الزماني وخارج المكان المحدود وامتداده، [2] فالرؤيا إذن تتطلع إلى الغيب تسبح في فضاء لا محدود أي لا تحكمها حدود زمنية ولا مكانية.

وهو ما أقره "**خليل حاوي**" إذ يعرف الرؤيا الشعرية على أنها نوع من المعرفة التي تتخطى نطاق العلم المحدود بالظاهر المحسوس وتنافس الفلسفة، وتتغلب عليها في مجال الكشف والخلق والبناء،[3] فالرؤيا الشعرية تتجاوز للظاهر والمحسوس بل هي تطلع للكشف والخلق والبناء ومن ثم فإن الشعر عنده كشف يسبق العلم والفلسفة، وهو أصل المعرفة التي تتفرغ منها العلوم.

---

[1] **بشير تاوريت، إستراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطينة، الطبعة الأولى 2006، ص134.**

[2] **أدونيس، الثابت والمتحول، الجزء الثالث، ص167.**

[3] **فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق2005، ص114.**

ويتفق الناقد الجزائري "**إبراهيم رماني**" مع " **أدونيس**" و " خليل حاوي" فهو يرى أن الرؤيا تحمل هاجس الكشف عن عالم برئ حلمي بحيث يتوارى في زيف الوجود ووهم الواقع، ولذلك فهي رؤيا مستقبلية تسافر دوماً عبر الخيال والحلم إلى ما وراء الظاهر،[1] أي أن الرؤيا تقوم بمهمة الكشف عن طريق الحلم والخيال إلى ما وراء الظاهر.

لم يتوقف النقاد والشعراء العرب في تحديديهم للرؤيا الشعرية عند التغيير والتجاوز والكشف، بل ذهبوا لأكثر من ذلك حيث ربطوا الرؤيا بعنصر الثورة، ويرى " **غالي شكري**" بأن الثورية تقتحم السائد وتهاجم التخلف،[2] فهو يؤكد على أن شعر الرؤيا يجب أن ينطلق من تغيير الواقع ورفض القديم.

ويعد " **عز الدين إسماعيل**" الموقف الثوري موقفاً مميزاً لشعراء هذه المرحلة في تاريخنا الأدبي، ويؤكد على أن دور الشعر والفن بعامة هو التغيير الثوري.[3]

ويوجد " **أدونيس** " بين الشعر والثورة بقوله: الشعر رؤيا بفعل والثورة فعل برؤيا... فالرؤيا هنا أو الحلم الإبداعي تصور للعالم ينطلق من رغبات الإنسان العميقة الأصلية في غياب كل شكل من أشكال التسلط والظلم والاستغلال والإذعان للأمر الواقع.[4]

ونستخلص القول أن حديث النقاد والشعراء العرب عند الشعر العربي الحديث وتحديده بمميزات كالتجاوز والكشف والتمرد والثورة والحلم والخيال... يجعل منه شعرا رؤيويا

---

[1] **محمد عبد الرضا، سفر في الخيال، ص 278 .**

[2] **محمد عبد الرضا، نفس المرجع، ص 133.**

[3] **أمجد ريان، صلاح فضل والشعرية العربية، دار قباء للطباعة والشر والتوزيع، القاهرة 2000، ص67.**

[4] **خالدة سعيد، حركة الإبداع ، دار الفكر، بيروت، الطبعة الثالثة 1986، ص125.**

بالدرجة الأولى ينطلق من الواقع، لكنه يرفض لتوقع فيه فيتجاوز إلى المستقبل لاستشراف ما هو غيبي بغية الكشف عن عالم مجهول يظل بحاجة إلى الكشف.

مفهوم الحس:

- **لغة:** أصله من الصوت الخفي مأخوذ من قوله تعالى{ إِلَاْ يَسْمَعُوْنَ حَسِيْسَهَاْ }[1] قال "**ابن الأثير**" الإحساس علم بالحواس، وهي مشاعر الإنسان كالعين والأذن والأنف واللسان واليد وحواس الإنسان المشاعر الخمسة وهي: الطعم والشم والبصر والسمع واللمس.[2]

وعرف **الراغب الأصفهاني** [ت: 502هـ] الحاسة بأنها: القوة التي تدرك بها الأعراض الحسية والحواس والمشاعر الخمس، يقال حسست وحسيت وأحسست وأما أحسسته فحقيقته أدركته بحاستي، وأحسست مثله لكن حذفت إحدى السينين تخفيفاً نحو ظلت.[3]

وكذلك [الحَسُّ][4] يقال: جئْ بهذا الشيء من حَسِّك وبسِّك:من حيث شئت.

---

[1] القرآن الكريم، سورة الأنبياء، الآية 102.

[2] ابن منظور ، لسان العرب المرجع سبق ذكره ج6،الصفحة 50/49

[3] الراغب الاصفهاني،المفردات في غريب القران، وبصائر ذوي التمييز في لطائف الكتاب العزيز، للفيروز ابادي، ج2، ص459.

[4] عبد الله يوسف شاد هيلي، المنهاج القراني، تكوين واقناع، المكتبة القومية الحديث 1986، ص190

ولأخذنَّ هذا الشيء بحِسٍّ أو بسّ بعنف أو رفق

[الحِسُّ][1]: الإدراك بإحدى الحواس الخمس (وهو موَلَّد)

وفعل تؤديه إحدى الحواس وهو (موَلَّد)

والصوت الخفي وما تسمعه مما يمر قريباً منك لا تراه وهو عامٌّ في الأشياء كلِّها.

وبَرْدٌ يحرق الزَّرع والكلأ ووجع يصيب النُّفساء، ومَسُّ الحمَّى أوَّل ما تبدأ.

[الحَسّ][2] :الكلمة الحَسّ، الجذر، حسس، الوزن: فَعْل وهو البرد يحرق النبات.

وحَسِ: كلمة مبنية على الكسر تقال عند التوجع.

ويقال: ائت به من حَسِّك وبَسِّك: أي من حيث شئت.

[الحِسّ][3] للكلمة الحِسّ ، الجذر، حسس الوزن: فِعَل

والحِسّ: وجع يأخذ المرأة عند الولادة.

وفي الحديث: " مر عمر رحمه الله تعالى بامرأة قد ولدت فدعا بشرية من سويق فقال: اشربي هذا فإنه يقطع الحِسَّ ويُدِرُّ العروق ".

---

[1] المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة صدر (1379هـ/1960م). مادة [حسس] ص 173/1

[2] نشوان بن سعيد الحميري، شمس العلوم، توفي (573هـ/1177م)، ص171.

[3] نشوان بن سعيد الحميري، نفس المرجع السابق، ص172.

والحِسُ: البرد يحرق النبات.

[الحس والحسيس]:[1] الجلبة الصوت الخفي، الرنة: أن يمر بك الشيء فتسمعه قريباً منك ولا تراه.

والحس في الحركة كالجرس في الصوت.

[حسَّ][2] : الشيء يحُسُ حَسًّا، وأحسَّ أيضا من قولهم: حسستُ بالشيء، وأحْحسَسْتُه وأحْسَسَتُ به.

والمصدر الحَسّ والحسيس، وقد قالوا: حسيت بالشيء في هذا المعنى وأحَسْتُ به.

[حَسَّ][3]: يحسُّ الشيء أو به ـ شعر به.

حَسَّ الشيء: قلعه من أصله.

حَسَّ البرد الزرع: أحرقه، أتلفه

حَسَّ الجراد الأرض أي أكل نبتها.

حَسَّهُ: قتله.

---

[1] أحمد رضا، معجم متن اللغة، صدر (1377هـ/1958م)ص20

[2] أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي، جمهرة اللغة، توفي (321هـ/933م).ص99

[3] جبران مسعود، الرائد، صدر (1384هـ/1965م).ص129

- **اصطلاحا:** بالكسر هو القوة المدركة النفسانية، والحواس هي المشاعر الخمس وهي البصر والسمع والذوق والشم واللمس، والحواس جمع حاسة وهي الخمسة المذكورة، والاقتصار على تلك الخمس بناءا على أن المتكلمين لا يثبتون إلا هذه، وأما الحواس الخمسة الباطنية وهي الحس المشترك والخيال والوهم والحافظة والمتصرفة فإنما هي مخترعات الفلاسفة [1].

وفي الدراسات الفلسفية تعرف الحاسة بأنها: " قوة طبيعية في الجسم بها يدرك الإنسان والحيوان الأشياء الخارجة عنه، وما يطرأ على جسمه من تغيرات [2].

وقد نشأ عن الاعتماد على وسيلة الحس ما عرف بالمذهب الحسي Sensationnalisme وهو مذهب يرى أن الحواس هي المصدر الوحيد لجميع معارفنا، وهي وحدها التي تفصل في قيمة هذه المعارف، وهذا المذهب يرد المعقول إلى المحسوس، ومن أظهر القائمين به " **هوبز** " و " **كوندياك** " و " **هيوم** " ويقابل العقلانية Rationalisme[3]، ومعنى رده المعقول إلى المحسوس رؤيته إلى المعرفة على أنها إما إحساسات أو راجعة إلى إحساسات، [4] ويرجع أن " **دي جيراندو** " هو الذي ابتدع اصطلاح المذهب الحسي.[5]

---

[1] **محمد علي التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون (بوابة فلسفة وبوابة علم النفس وبوابة علم الاجتماع)، ص705.**

[2] **مجمع اللغة العربية ،المجمع الفلسفي، ص65.**

[3] **المرجع السابق ، ص 175**

[4] **مراد وهبة، المعجم الفلسفي، ص173.**

[5] **المرجع نفسه ، ص 173**

مفهوم الغناء:

- **لغة:** (بكسر العين على وزن كساء من السماع) ما طرب به من الصوت أي الصوت المشتمل على الترجيع المطرب، أو ما يسمى في العرف غناء، وإن لم يطرب سواء كان في شعر أو في كلام منثور أو غيرهما، غنى: طرب وترنم بالكلام الموزون وغيره، وغنا الشعر بالشعر تغذية فهو مغنا، والتغني بالقرآن مد الصوت وتحسينه ويقال الغناء سمي غناء لاستغناء صاحبه به الأحاديث فهو يفر منها ويؤثره عليها.[1]

والغناء السماع وقيل هو رفع الصوت وموالاته وقيل الغناء من الصوت ما طرب به، ويقال غناه الشعر أي غنى به وتغنى به بمعنى واحد، وغنى بالمرأة أي تغزل بها إذا ذكرها في شعره، وغنى بزيد أي مدحه أو هجاه كتغني به فيهما، وقال ابن سيده: وعندي أن الغزل والمدح والهجاء إذ مايقال في كل واحد منهما : غنت وتغنت بعد أن يلحن فيغنى به،

وبينهم أغنيه بالتشديد، ويخفف عن ابن سيده وليست بالقوية وهو نوع من الغناء يتغنون به وجمع الأغاني، وتقول العامة الغنو بمعنى نوع من الغناء.[2]

[1] موسى حسن يوسف والصعيدي،عبد الفتاح، الإفصاح في الفقه واللغة، القاهرة، دار الفكر العربي، الطبعة الثانية ـ د ت ـ ص1294.

[2] الزبيدي ومحمد مرتضى، تاج العروس، المطبعة الحكومية، كويت، الجزء العاشر. والرازي ومحمد بن أبي بكر ومختار الصحاح، (د ـ ب)، مكتبة عيسى الجلبي، (د ـ ت)، ص583.

وجاء في معجم الوسيط الغناء اسم يطلق على التطريب والترنم بالكلام الموزون وغيره، ويقال غنى غلان أي طرب وترنم بالكلام الموزون وغيره، كما أنه يطلق على الصوت والمدح والهجاء والغزل.[1]

والمغني صاحب الغناء أو الذي عمله الغناء ويقال للمرأة المغنية والجمع مغنيات، والأغنية ما يترنم أو يتغنى به من الشعر ونحوه وكل من يرفع صوته و والاه فهو عند العرب غناء.[2]

وفي الكليات الغناء والتغني (بالضم والمد) ولا يتحقق ذلك إلا بكون الألحان من الشعر وانضمام التصفيق إلى الألحان ومناسبة التصفيق لها فهو من أنواع اللعب.[3]

وغنى الحمام تغنة: صوت ويطلق الغناء (بالمد والكسر) على الترنم الذي تسميه العرب النصب (بفتح النون والسكون المهملة) وعلى الحداء (بالمد والكسر) المعروف عند العرب وعلى مجرد الإنشاد قال ابن الأثير في النهاية في حديث عائشة: " وعندي جاريتان تغنيان بغناء يوم بعات" أي تنشدان الأشعار التي قيلت يوم بعات.

[1] إبراهيم وأنيس وآخرون، المعجم الوسيط، بيروت، طبعة إدارة إحياء التراث الإسلامي (د ت) الجزء الثاني، ص671.

[2] العيسلي وعلي العاملي، الغناء في الإسلام، تاريخه وأحكامه على المذاهب الخمسة . ، بيروت، منشورات مؤسسة الأعلى، ط1، 1984، ص09.

[3] ابن منظور وجمال الدين، لسان العرب، الجزء الرابع، بيروت، دار صادر (د . ت)، ص2249.

- **اصطلاحا:**

☜ **الاصطلاح الشرعي:** الغناء في الاصطلاح الشعري هو صوت المطرب الذي يصدق عليه اللهو ولو لم يكن له الترجيع.[1]

وهو في الشرع كل ما يصدر من أصوات محركة للشعور مؤججة للعواطف على ما فيها من تباين في الجمال والعذوبة.[2]

جاء في معجم لغة الفقهاء الغناء من غنى أي تطريب الصوت بكلمات موزونة أو هو ترديد الصوت بالشعر ونحوه بالألحان، أما التغني فهو الترنم.[3]

وعرفه "**القهستاني الحنفيّ**" (ت: 1252هـ) بأنه ترديد الصوت بالألحان في الشعر مع انضمام التصفيق المناسب لها،[4] وعرفه " **النفراوي المالكي**" (ت: 1126هـ) بأنه صوت التقطع الذي فيه ترنم لتحريك القلب.[5]

وعرفه " **الشربيني الخطيب**" (ت: 977هـ) و "**ابن حجر الهيتمي**" (ت:924هـ) الشافعيان بأنه رفع الصوت بالشعر، وعرفه "**الرحيباني الحنبلي**" (ت:1243هـ) بأنه رفع صوت بشعر أو ما قاربه من الرجز على نحو مخصوص.[1]

---

[1] عكاش عبد الكريم، حكم الغناء في الإسلام، دراسة النشأة والأهداف، دمشق، دار المحبة، 1992، ص21.

[2] قلعة جي، د.محمد رواس وقينبي وحامد صادق، معجم لغة الفقهاء (عربي وانجليزي) ، د . ب، دار النفساء، ط2، 1985م، ص335

[3] ابن عابدين ومحمد أمين، رد المختار على دار المختار، بيروت، دار التراث العربي، د ـ ت، ج05، ص305.

[4] النفراوي وأحمد بن غنيم، الفواكه الدواني، د ـ ب، مكتبة مصطفى الجلبي، د ـ ت، ج02، ص392.

[5] الهيتمي وأحمد بن محمد بن حجر، كف الرعاء، القاهرة، مطابع دار الشعب، د . ت، ص17.

لو تأملنا تلك العبارات لوجدناها مختلفة ولكن أقربها من معنى الغناء هو تعريف " **الرحيباني الحنبلي**" فإنه عمم فيما يتغنى به بحيث شمل الشعر و ما قاربه من الرجز مما يتغنى به، وكذلك لم يغفل في التعريف النسق المخصوص الذي يكون عليه، ليخرج عنه رفع الصوت بالشعر أو الرجز إذا لم يكن نحو الغناء.[2]

☜ **الاصطلاح العلمي**: تعريف الغناء علميا هو المعنى الاصطلاحي على ما هو معروف لدى علماء اللغة، وقال: "**أبو الفرج الأصبهاني**" (ت:356هـ) فهذه الصناعة هي تلحين الأشعار الموزونة بتقطيع الأصوات على نسب منتظمة معروفة يوقع على كل صوت منها توقيعاً عند قطعة فتكون نغمة،[3] ثم تألف تلك النغم بعضها إلى بعض على نسب متعارفة، فيلذ سماعها لأجل ذلك التناسب وما يحدث عنه من الكيفية في تلك الأصوات، وذلك أنه يتبين في علم الموسيقى أن الأصوات تتناسب فيكون صوتاً نصف صوت وربع آخر وخمس وجزء من أحد عشر من آخر، واختلاف هذه النسب عند تأديتها إلى السمع يخرجها من البساطة إلى التركيب وليس كل تركيب منها ملذوذاً عند السماع، بل تراكيب خاصة هي التي حصرها أهل علم الموسيقى وتكلموا عليها كما هو مذكور في موضعه،

---

[1] الرحيباني ومصطفى السيوطي، مطالب أولى النهى، دمشق، المكتب الإسلامي، ط3، 2000، ج6، ص618.

[2] إدريس وعبد الفتاح محمود، حكم الغناء والمعازف في الفقه الإسلامي، القاهرة، المكتبة الكبرى، ط2،1994،ص07.

[3] علي بن الحسين بن محمد أبو الفرج، الأغاني، د . ب، دار إحياء التراث العربي، د . ت، ج01، ص08.

ويساوق ذلك التلحيق في النغمات الغنائية بتقطيع أصوات أخرى من الجمادات إما بالقرع أو بالنفخ في الآلات تتخذ لذلك فيزيدها لذة عند السماع.[1]

الحس الغنائي:

إن الحديث عن الغنائية يستدعي بدرجة ما حديثا عن التراث الشعر العربي،الذي هو ميدان تطبيقي للمصطلح في شقه العربي،ولا يخفى الأصل اليوناني اللاتيني لآلة نشبه القيثارة، وينطبق التعبير على أي شعر يعبر عن الانفعالات الشخصية، بحيث أن (غنائي) تعني " قصيدة قصيرة ذاتية تتفجر فيها أعمق معاني المؤلف ومشاعره بطريقة تشبه الأغنية،وهي صفة تعني ما هو تلقائي بلا انتظام جامد وممتلئ بالجدل والانتشاء".[2]

ومما نؤكد عليه ارتباط عليه ارتباط الغنائية بشكل عام بالموسيقى الخارجية،والإيقاع الداخلي معا.كما أن الغنائية **lyricism** لا تقتصر على الذاتية القائمة على قصائد الغزل والتعبير عن شعور ديني أو تضرع، بل تتجاوز ذلك إلى "الخطابية التي تعبر عن مشاعر عامة كالتغني بحب الوطن وبالنصر أو التأمل في الموت والطبيعة والقدر، ويشترط أن تكون موضوعاتها نابعة من انفعال في نفس الشاعر، لا لحدث ذاتي فقط".[3]

---

[1] **علي بن الحسين بن محمد أبو الفرج، نفس المرجع، ص08.**

[2] **فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين صفاقص، تونس1986، ص253.**

[3] **عكاشة ثروت، المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان1990، ص267.**

ومنه توصف الغنائية في الموروث النقدي للشعري العربي إنها جوهر الشعرية العربية والعلامة الأبرز فيها،وتنهض الغنائية بالدرجة الأساس على قضاء الإيقاع الذي يجب أن يكون الهيمنة الأكبر في القصيدة العربية كي تتمكن النصوص من المرور نحو منصة الشعرية لتحقق الانتماء لجنس الشعر.

ارتبط الشعر الغنائي في تعريفه بالغناء، ما جعله مقرونا بالموسيقى وهو ما يجعلنا نقول بإيقاع خارجي ينحصر في الموسيقى البيئية وميزتها،

ومنه يمكن القول أن الموسيقى هي جوهر الغنائية وإذا كان الإيقاع موضع إشكالية اصطلاحية كونه يتجاوز الخارجي إلى داخل بيئة النص وهو ما نستهدفه هنا ونعني به الإيقاع الداخلي وهو يتجاوز كونه صوتا أو نبرا فحسب إلى اعتباره مجموعة متضافرة داخل النص تشمل الخطاب بكامله دلاليا وبلاغيا وهو مع الإيقاع الخارجي يجعل من نفسه سمة غنائية بكل تأكيد.

الفصل الأول: الرؤيا الشعرية عند النقاد العرب وعلاقتها بالحس الغنائي

- الرؤيا عند النقاد العرب ـ القدامى والمحدثين ـ
- الدلالة الشعرية وتطورها
- الشعرية عند النقاد العرب ـ القدامى والمحدثين ـ
- الرؤيا الشعرية وعلاقتها بالحس الغنائي

الفصل الأول: الرؤيا الشعرية عند النقاد العرب وعلاقتها بالحس الغنائي

المبحث الأول: الرؤيا عند النقاد العرب:

تمهيد:

عرف الشعر اهتمامًا لا نظير له في كل الحضارات الإنسانية ويرجع هذا الاهتمام إلى أثره في نفوس الأفراد، فهو فسحة من الإلهام، تلوح للشاعر ليجسدها في نص شعري يبهر ويسحر الأفئدة، أما العرب فقد جعلوا الشعر موضعًا في كثر من الأحيان إلى درجة أن الدراسات في هذا المجال بلغت حدًّا لا يمكن حصره، واعتمدت هذه الدراسات على أقوال النقاد ومنه تعد الشعرية من المصطلحات النقدية أسالت الكثير من الحبر فهي تعني الكثير من القوانين الظاهرة والخفية التي تجعل من الشعر شعرًا، أو بعبارة أخرى هي النقد الأدبي في بعده النظري.

الشعرية عمومًا هي محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحاثية للأدب بوصفه فنًّا لفظيًا، إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذًّ تشخص قوانين أدبية في أي خطاب لغوي وبغض النظر عن اختلاف اللغات، وكانت الشعرية من ضمن المصطلحات المعقدة جدًّا حيث تسابق العرب (القدامى والمحدثين) على إيجاد مفهوم لها ومن بين المصطلحات التي تشابهها كثير من الغموض سواء على مستوى صياغتها أي ترجمتها أو على مستوى تحديد مفهومها نجد مصطلح الرؤيا والحس الغنائي والسبب في ذلك أنه لدى علماء العرب يتداخل مع علوم أخرى وفروع لغوية ظهرت نتيجة تطور العلوم ونبين ذلك في بحثنا المخطط أدناه.

☜ **الرؤيا عند النقاد العرب القدامى:**

لقد دخلت الرؤيا في الأدب أثناء تأثره بالحركة الصوفية وبالعودة إلى التراث الأدبي العربي، نستشف من خلاله أن مصطلح الرؤيا لم يستخدم بلفظه كثيراً، وإنما كان يرد بالمدلول وقد جاء هذا في تعليق " ابن قتيبة " على بيت " لبيد ":

ما عاتَبَ الحُرَّ الكَريمَ كَنَفسِهِ وَالمَرءُ يُصلِحُهُ الجَليسُ الصالِحُ

إذ أثنى على المعنى وعظم حسن النظم والصياغة، ولكنه تدارك ذلك بأنه قليل الماء،[1] كما أن الجاحظ وظف كلمة (الماء) التي أشار إليها " ابن قتيبة " بمدلول الرؤيا بأن المعاني مطروحة في الطريق.... وصحة الطبع وكثرة الماء، [2] على اعتبار أن الماء هو الرؤيا فالماء هو مصدر الحياة وسرها والإبداع كذلك يحتاج إلى مصدر يمده بالحياة، والاستمرارية وهو الرؤيا وقد أحسن القدماء في تخيير العلاقة بين الماء والرؤيا، إذ لا حياة بلا ماء ولا إبداع بلا رؤيا كما لا إنجاب بلا رحم عند ابن عربي الذي يشبه الرؤيا بالرحم الذي يتكون فيه الجنين. [3]

كان "عبد القادر الجرجاني" و "وحازم القرطاجني" الأكثر وضوحاً في التعامل مع مصطلح الرؤيا،/ وتجسيده إذ استعملا مصطلح " التخييل" فالقرطاجني يذهب إلى أن الشعر كلام مخيل موزون، وهذا التخييل هو الذي يحرك السامع ويثيره بمجرد تصور أو تخيل

---

[1] بشير تاوريرت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، ص486.

[2] الجاحظ، الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، الجزء الثالث الطبعة الثالثة، 1978، ص166.

[3] أدونيس، الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، الجزء الثالث، الطبعة الأولى1978، ص166.

تلك التي خلقها و ركبها الشاعر، مع توفر جملة من الشروط والمعايير، فالمعنى حاصل في الذهن لما تدركه، والتخييل يرفع الشعر مما هو محسوس (واقعي) إلى ما هو تجريدي ومعقول (لا واقعي).[1]

☜ **الرؤيا عند النقاد العرب المحدثين:**

لقد ذهب معظم رواد الشعر العربي الحديث إلى اعتبار الشعر رؤيا، فاللغة والصورة والإيقاع تنبع من رؤية صاحبها للواقع المحسوس، وهنا تبقى الرؤيا نابعة لما تقدمه لها الرؤية والفصل بينهما مستحيل، حتى وإن كانت للرؤية نظرة حسية لما هو موجود، والرؤيا متجاوزة لما هو موجود إلى الخفي مكتشف العلائق لبناء عالم جديد. [2]

يرى "غالي شكري" الرؤيا على أنها ـ أحد عناصر الرؤيا الحديثة في الشعر ـ [3] لأن الشعر وخاصة الحديث منه ما هو إلا موقف من الكون كله، وبهذا كان موضوعه الوحيد هو وضع الإنسان في هذا الكون وقد ركز "غالي شكري" على البعد الإنساني كثيرا في معرض كلامه عن الرؤيا على اعتبار " أن رؤيا الشاعر ليست هي المحتوى السياسي أو المضمون الاجتماعي أو الدلالة الفكرية، فهي تنحت خصائصها من جماع التجربة الإنسانية التي يعيشها الشاعر في عالمنا المعاصر " [4]، فهي في الجوهر رؤية شاملة مكتشفة للوجود الذي تصفه وعاكسة للنسيج الحضاري المعقد كما أن الموقف والأفكار التي يتبناها

---

[1] بشير تاوريرت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية نفس المرجع، ص 488.

[2] فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، دار التنوير، الجزائر، الطبعة الأولى 2010، ص141.

[3] شكري غالي، شعرنا الحديث إلى أين؟، مرجع سبق ذكره، ص25.

[4] ينظر شكري غالي، شعرنا الحديث إلى أين؟، ص76

صاحبها تبقى فارغة بلا هوية ما لم تجسد التجربة الإنسانية، فالشعر بذلك خلق ولا يكون إلا بالرؤيا فهي " أداته الوحيدة التي تعيد صياغة العالم على نحوٍ جديد".

وبهذا تصبح الرؤيا الشعرية مرادفة للبصيرة الشعرية، بالتمييز بين البصيرة والبصر، فالرؤية تقف عند الرؤية الفكرية للواقع والفن،[1] بينما الرؤيا تنطلق من الواقع المعاش للذات بتكوينها الثقافي والنفسي والاجتماعي وخيراتها الجمالية في الخلق والتجاوز مع المجتمع أو الرفض له.

أما "محمد جمال باروت" فقد ربط الحداثة بالرؤيا، فالحداثة عنده هي : رؤيا قبل أن تكون شكلاً فنياً، والتحول إلى الرؤيا هو الانتقال من لغة التعبير إلى لغة الخلق، ومن لغة التقرير أو الإيضاح إلى لغة الإشارة... ومن النموذجية إلى الجديد ومن الانفعال بالعام إلى الكشف عنه، ومن المنطق إلى اللاوعي،[2] وبهذا يصبح الشاعر لا يحيد عن الواقع الموجود، إنما يخلق واقعاً جديداً بإعادة التشكيل والتركيب للواقع الموجود لمواكبة الأنظمة التعبيرية المتجددة هروبا من التقليد الموروث الذي يحمل طابع النموذجية والمثالية إذ لابد من التجاوز لكل شيء سواء من حيث الموضوع والنظرة أو الأساليب، فالرؤيا لا حدود لها ولا تقبل بما هو معروف متفق عليه، فهي خلق جديد لا يعترف بما كان إنما ينظر إلى ما يكون و تلك الرؤيا عند "باروث" هي الخروج عن المفاهيم المقدسة الموجودة، وقفزة كبيرة خارجها

[1] المرجع نفسه ، ص74.

[2] محمد جمال باروث، الشعر يكتب اسمه، اتحاد كتاب العرب، دمشق، الطبعة الأولى 1981، ص53.

لبناء موقف معين من العالم بوعيه فنيا على اعتبار الخفي جزء من الظاهر، بهذا تصبح الرؤيا الشعرية عند " باروث " رؤية كلية شاملة تقترب من الواقع وتتغلغل فيه.[1]

وفي سياق آخر يعرف " صلاح فضل " الرؤية بأنها: تضافر مجموعة من التقنيات التعبيرية المتصلة ببعض المستويات اللغوية خاصة النحوية، وطرق الترميز الشعري المعتمد على القناع و الأمثولة الكلية وأنواع الصور وأنساق تشكيلاتها، تضافر كل تلك العوامل لتكوين منظور متماسك في النص، مما يجعل الرؤيا هي العنصر المهيمن على جميع إجراءاتها التعبيرية والموجه لإستراتيجيتها الدلالية، [2] وبتأمل ذلك نجد أن " صلاح فضل" يعتبر أن الرؤيا تكون من مجموعة من البنى وتفاعل تلك البنى من أساليب ولغة، وفكر في غموضها ومثاليتها وهو السبيل الوحيد لإبداع نص لم تطأه أيادي الشعراء من قبل لتكون الرؤيا الشعرية هي الوظيفة الأهم في كشف المجهول لما لها القدرة على النفاذ إلى جوهر تلك العلاقات الخفية واكتشاف النواقض فيها.

كما رأى " محي الدين صبحي" أن الرؤيا قد تكون صورة أو نظرة إلى العالم أو تبصراً في مصير الإنسان أو تقسيماً للصراع بين الخير والشر، وهي في الوقت ذاته تجربة جمالية تعتمد على تنامي استبصار القارئ في هذه الرؤيا بغية التماهي النهائي مع وعي الشاعر، وبالتالي فإن الرؤيا نظرة شاملة وليست فلسفة شاملة، [3] مركزا على دورها الجمالي في الإبداع الذي يبدأ بتجاوز الأشياء ومحاكاة الحركة الداخلية في نفس الإنسان، وللتأكيد

[1] بشير تاوريرت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية ص497.

[2] فضل صلاح ، أساليب الشعرية المعاصرة، بيروت، الطبعة الأولى 1995، ص111.

[3] محي الدين صبحي، الرؤيا في الشعر البياتي، ص30.

على ذلك فإن هذه الرؤيا الشاملة تقترب من الواقع كثيراً في رأيه، إذ يقول " أما الرؤيا في الشعرية فإنها تعميق لمحة من اللمحات أو تقديم نظرة شاملة وموقف من الحياة يفسر الماضي ويشمل المستقبل، وحجتي في ذلك أرسطو في كتابته"، [1] فقد بنى "محي الدين صبحي" تصوره على أساس زمني يتجسد في نظرة عامة منطلقة من المعلن متجهة نحو المجهول بالاستناد إلى مصدر غربي، وهذا يختلف "محي الدين صبحي" عن غيره من النقاد في أطروحتهم الذين يعدون الرؤيا تخطياً للواقع ونظام التعامل معه معتبراً الرؤيا نظرة شاملة.

المبحث الثاني: الدلالة الشعرية وتطورها

1) ماهية الدلالة الشعرية

أولاً لغة: إن عدنا بهذا المصطلح إلى أصله اللغوي وجدنا أنه يعود إلى الجذر الثلاثي " شعر " وسنحاول تتبع المعاني التي يحملها من خلال المعاجم القديمة وتحليلها فيما بعد، ورد في مقياس اللغة أن ـ الشين والعين والراء أصلان معروفان يدل أحدهما على الثبات والآخر على عِلْم عَلَمٍ... شعرت بالشيء إذا علمته وفطنت له..[2]

"شعر فلان قال الشعر... وما شعرت به: ما فطنت له وما علمته..." ولم يبتعد لسان العرب عن هذه المعاني إذ نجد فيه " شعر بمعنى عَلِمَ... وليت شعري أي ليت علمي والشعر منظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية" وقال الأزهري: الشعر الفريض المحدود بعلامات لا يجاوزها وجمع أشعار وقائله شاعر لأنه يشعر بما لا يشعر غيره أي علم... وسمي شاعراً لفطنته. [3]

---

[1] محي الدين صبحي، ص22.

[2] إحسان عباس، كتاب فن الشعر،الطبعة الرابعة، ص138.

[3] ابن منظور، لسان العرب، مادة شعر المجلد04، الجزء26، ص2273

ومن خلال هذه المعاني التي وردت في المعاجم العربية نستنتج أن الأصل اللغوي للشعرية ـ شعر ـ يدل على معنيين أحدهما مادي وهذا المعنى لا نقصده بالدراسة أما المعنى الآخر فهو معنوي مجرد يدل في الغالب على العلم والفطنة أما دلالته على الثبات فهذا لأن الشعر كما ذكر الأزهري في لسان العرب محدود بعلامات لا يجاوزها وهذا ما كان ينطبق على الشعر فيما مضى فقائله يلتزم بقواعد ومعايير معينة لا يمكنه تخطيها وسميت أعمال الحج بالشعائر كونها ثابتة ومحددة وعلى الحاج الالتزام بها وعدم الخروج عليها وهذا هو الرابط بين الحاج والشاعر.

إذا أمعنا النظر أكثر وحاولنا الربط بين المفهوم الحديث لمصطلح الشعرية وجذره اللغوي الثلاثي وجدنا أن هناك خيطاً رفيعاً يصل بين المعنيين يتمثل في وجود معالم وقوانين تربط الشعر وتقويمه بما أن الشعرية في علومها هي قوانين الخطاب الأدبي والشعر بدوره صنف من أصناف الخطاب فله قوانين وضوابط محددة بالرغم من كونها متغيرة إلا أنه يمكن إيجاد نوع من الثبات وإن كان مؤقتاً فهو ساري المفعول كمدة زمنية معينة ثم سرعان ما يتلاشى.

انطلاقاً مما سبق نستخلص أن مصطلح الشعرية في دلالته اللغوية يوحي بمعاني التالية:

- الدلالة على العلم والفطنة والدراية.
- أن للشعرية معالم وضوابط محددة تستند عليها.
- يحمل مصطلح الشعرية نوعاً من الثبات المؤقت.

إذا أردنا الانتقال إلى الدلائل الأصلية لمصطلح الشعرية واجهنا العديد من المطبات في تحديد هذا المصطلح وكذا نظراً للخلاف الحاد بين النقاد العرب في ترجمة هذا المصطلح وتحديد موضوعه.

ثانيا اصطلاحاً : تعددت الدلالات التي اتخذها مصطلح الشعرية من قبل النقاد بتعدد الصياغة المتبناة أصلاً لهذا المصطلح وليس هدف الدراسة تتبع هذه الاختلافات في وجهات النظر أو التتبع التاريخي الدقيق لتطويرات التي شهدها هذا المصطلح وإنما مجرد لفت الانتباه لذلك الخلاف الشائك القائم بين النقاد حول الشعرية ويبدوا أننا نواجه من جهة أولى مفهوما واحداً لمصطلحات مختلفة ويبدو بارزاً هذا الأمر في تراثنا النقد العربي ونواجه مفاهيم مختلفة لمصطلح واحد ومن جهة ثانية يظهر هذا الأمر في التراث الغربي أكثر جلاء.[1]

انطلاقاً من ذلك يمكن القول أن الشعرية ليست تاريخ الشعر ولا تاريخ الشعراء والشعرية ليست فن الشعر لأن فن الشعر يقبل القسمة على أجناس وأغراض والشعرية ليست الشعر ولا فطرية الشعر إن الشعرية هي دائماً ما يجعل الشعر شعراً وما يتبع على حيز الشعر صفة الشعر ولعلها جوهره المطلق، فالشعرية هي محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فنياً لفظياً إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية فهي إذن تشخص قوانين أدبية في أي خطاب لغوي وبغض النظر عن اختلاف اللغات فهدف الشعرية هو تزويد النقد بمعايير وقوانين ضبط الخطاب

[1] **حسن ناظم، مفاهيم شعرية، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى1998، ص11.**

الأدبي وتجعله متميزا عن حقبة أنواع الخطاب كما أنها تستخدم اللغة للتغيير ما هو لغوي (المحايثة كمبدأ لساني). [1]

وهناك من النقد من يذهب إلى استخدام صيغة الجمع للدلالة على مصطلح الشعرية فمن خلال بعض الملاحظات التي دونت في ندوة اللسانيات التي عقدت في تونس عام 1978 والقاضية بطريقة " عبد الرحمان الحاج صالح" بتقسيم المصطلح إلى جزئين الأولى Poetic وتعني شعري والثانية ـ S ـ وهي علامة الجمع في الإنجليزية على الوجه القياسي فيصبح مصطلح شعري في صيغة جمع الإناث شعريات على صيغة سيميئيات، لسانيات.

إن موضوع الشعرية كذلك كان محل خلاف بين النقاد فمنهم من ضيقها في الشعر وحده من خلال اعتبارها الاستعداد الطبيعي لقول الشعر وهي تتجلى بعدة أمور أهمها الطبع المتدفق الشعري والظروف البيئية المحيطة من حيث التربة مثلا في أجداد الشعرية والدربة والتمرس، [2] وهذا المفهوم للشعرية نجده متجسداً في النقد العربي القديم ويعود ذلك إلى كون الشعر هو الإبداع الأدبي السائد في تلك الحقبة وكذلك للمكانة المرموقة التي كان يقلها في نفس العربي باعتبار ديوانهم والحافظ لتاريخهم وأنسابهم فالشعرية العربية القديمة في أغلبها كانت تقييم بالشعر دون غيره من أنماط الخطاب الأدبي مع بعض الاسنادات التي خدمها " عبد القاهر الجرجاني" (ت 471هـ) من خلال نظرية النظم عند الجرجاني والتأثر بالفلسفة فبالنسبة لحازم وستجعل القول في ذلك في العناصر اللاحقة من البحث وفي الوقت نفسه نجد أن من النقاد من يوسع من موضوع الشعرية تشمل كل أنواع الخطاب

[1] مرشد الزبيدي، اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، اتحاد العرب، دمشق 1999، ص104.

[2] الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية منشورات اختلاف، الجزائر ط1،2007 ، ص53.

الأدبي فالشعرية تتعلق بدراسة خصائص أعمال أدبية ولم يقتصر اهتمام على الشعر وحده وإنما تعدى هذا الاهتمام إلى الفنون الأدبية الأخرى.[1]

والشعرية من حيث اهتمامها بالعناصر الجمالية يمكن أن تطلق أيضاً على كافة فروع الفن الأخرى كالرسم والموسيقى وقد تطلقها في نفس أحيانا في وضعه الطبيعي.

لا شك أننا إذا اتبعنا ترجمة مصطلح الشعرية عند النقاد العرب لخرجنا بكم هائل من المترادفات من أمثال (نظرية الشعر، فن الشعر، علم الأدب).

ومما يلفت النظر ويعيد أكثر من إشكالية هذا المصطلح أن بعض من النقاد بنى مصطلحات متعددة لهذا المفهوم حتى أنه في بعض الأحيان نجدهم يوظفون مصطلحيين أو أكثر في مؤلف واحد، ولهذا فنحن سنبقي مصطلح الشعرية دون البدائل الأخرى لأن لفظة (الشعرية) عاجلاً منائبا (poetics) من دون محاولة خلق جدل يزيد المسألة تشابكاً وتعقيداً وبما تكون وجهة النظر مستندة إلى أن لفظة الشعرية قد شاعت. [2]

2) الشعرية عند النقاد العرب القدامى والمحدثين:

أ- عند النقاد العرب القدامى:

قد ظهرت من جهة أخرى جملة من المؤلفات والآراء النقدية التي حاولت تطوير النقد العربي وتأسيس النظرية الشعرية، وسنستعرض بعضا من هذه الآراء في حدود ما يسمح به مجال البحث.

---

[1] مرشد الزبيدي، اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق ، ص100.

[2] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء المغرب، الطبعة الأولى1998، ص17.

❖ **ابن طباطبا:**

يمثل كتاب " عيار الشعر" لابن طباطبا (ت: 322هـ/934م) من أول الكتب التي سعت إلى تحديد قوانين الشعر وضبط خصائصه الفنية، ويضع مؤلف الكتاب تعريفاً للشعر، فيصفه بأنه "كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خُصَّ به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع وفسد على الذوق، [1] وهنا نلاحظ أنه يتجاوز الخاصية العروضية للشعر وذلك لاشتراط النظم فيه، وهو يميز بين الشعر والنثر بمفهومه الواسع ويؤكد في ذلك التعريف دور المتلقي في التمييز بينهما.

ودعا ابن طباطبا إلى كلية القصيدة ووحدة بناءها إذ يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها،[2] وقد انتهج منهجاً عقلانياً مبالغاً فيه فهو لا يرى إلا العقل مقياساً للشعر، وذاك اعتبر أن عيار الشعر ومقياسه هو " الفهم الثاقب"،[3] الذي يميز بين القبيح والجميل، وهو بذلك يعتبر أن تفاعل العقل مع الشعر كتفاعل الحواس مع الأشياء، ونتيجة لذلك يعتبر أن الشعر الحسن هو المعتدل مع أنه ليس كل معتدل جميل، والشاعر هنا ملتزم بإتباع المعتاد وعدم الخروج عنه، لأن العقل بوصفه مقياساً للشعر لا يفهم المتناقضات، وهو ينظر بذلك لشعرية الألفة والاعتدال.

---

[1] **ابن طباطبا، عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد الستار، مراجعة نعيم زرزور، ط02، بيروت، لبنان، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية 2005، ص131.**

[2] **إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ط04، دار الثقافة 1983، ص13.**

[3] **ابن طباطبا، عيار الشعر، نفس المرجع، ص20.**

❖ **قدامة بن جعفر:**

أما "قدامة بن جعفر" (ت: 337هـ/948م): فهو يرى في كتابه "نقد الشعر" أن الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى، [1] وهو تعريف يناسب المفهوم السائد للشعر، وفيه ينتقل بنا من التعميم إلى التخصيص، فهو يخصص الكلام الشعري ويحصره فيما هو موزون ويخصص الموزون بعبارة " مقفى" وهو على غرار ابن طباطبا ينتهج منهجاً عقلياً صارماً، ويبدوا هذا جلياً خاصة عندما رأى أن الشعر صناعة كغيره من الصناعات، وهو بذلك يقصي الجن والشعوذة والسحر من الشعر، فالشعر عنده صناعة بمعزل تماما عن الارتباطات النفسية، وما تثيره من أحاسيس جمالية، فهي وليدة العقل والمنطق والذوق الجمالي فيها إدراك عقلي منطقي يقوم على نسب متجانسة في الصناعة.[2]

وإذا كان شرط الشعرية عدم التفاوت وضرورة التألف عند ابن طباطبا فإن قدامة يعارض هذا الشرط ويقر بالتفاوت في النص الشعري و لا يعارض التناقض فيه، فـ " المعنى الفاحش " لا يعيب الشعر كما لا يعيب جودة التجارة في الخشب مثل رداءته في ذاته.[3]

وسنستفيد من رؤية قدامة لنتجاوز بذلك شعرية لابن طباطبا التي تقوم على الألفة ونبذ التناقض والتضاد، ولكن قدامة قيد نظرية إلى الشعر بمنهجه العقلي فلم يميز بين

---

[1] **قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية، ص64.**

[2] **عايش الحسن، نظرية المعنى عند قدامة بن جعفر، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الأدب والعلوم الإنسانية، مجلد 27، عدد02، 2005، ص46.**

[3] **قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص66.**

النقد والمنطق ويظهر هذا بوضوح في تصوره للشعر، ورغم نسبية هذا التصور إلا أن رؤيته النقدية كانت أشد تماسكاً من رؤية ابن طباطبا، وقد ساهم في تطور النقد عند العرب وأفاد النقاد الذين جاؤوا من بعده.

❖ حازم القرطاجني:

ويعتبر "حازم القرطاجني " (ت: 684هـ/1386م) أحد الذين كانوا يقدرون مجهود قدامة بن جعفر النقدي،[1] ويعرف القرطاجني الشعر قائلاً: الشعر كلام مخيل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك، والتئامه من مقدمات مخيلة صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها ـ بما هي شعر ـ غير التخييل،[2] وهنا يقوم الشعر عنده على التخييل والوزن وهو يخص العرب بالقافية كما فعل "ابن سينا" في تعرفه للشعر، ولا تنشأ الشعرية عنده عن مدى درجة صدق الكلام الشعري أو كذبه، بل تتحقق على غرار ما ذهب إليه " ابن رشد " من التخييل، فالشعرية في تصور "القرطاجني" فعل تخييل ينجزه القائل وتظهره بنية المقول فيه ويكون أثره متحققاً في المقول له، [3]إضافة إلى التخييل تمثل المحاكاة جوهر الشعر عنده، وقد تأثر كغيره من النقاد الذين سبقوه بنظرية المحاكاة فعل خلاق، وشكل من أشكال التخييل.[4]

---

[1] جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، ط05، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1995، ص155.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة، د ط، بيروت، لبنك دار الغرب الإسلامي، ص89.

[3] المرجع نفسه ، ص81.

[4] وسيمة نجاح، مفهوم المحاكاة وحدود المطابقة في تصور حازم القرطاجني، حوليات الجامعة التونسية، عدد56، سنة2011، ص162.

ولا ترى شعرية " القرطاجني" حرجاً في تجاوز الحدود الاجتماعية والدينية[1] التي كانت تحد من الإبداع والخيال في الشعر.

ب- عند النقاد المحدثين:

1. **عز الدين إسماعيل:** لهذا الناقد رؤية للشعر خاصة، تنطلق من مفاهيم المدرسة النفسية المعاصرة التي تدرس الشعر المعاصر بأبعاده ومفاهيمه الفنية المواكبة للتطور الفكري والحضاري كما تنظر للتراث بعيون أو برؤية حداثية أيضاً فتدرسه بمنهجية جديدة مخالفة للمناهج التقليدية المعروفة.

إن عز الدين إسماعيل لا يلغي التراث ولا يتصور أن يكون الشاعر إلا عصرياً حسب تعبيره ولابد أن يبقى الشاعر مشدود إلى عصور المسابقة [... فالشاعر قد يعيش حقاً في عصرنا ومع ذلك قد يكون مشدوداً بحبال عصور غبرت...] [2]

والعصرنة تتمثل عنده في الرؤية الجديدة للعصر بعمق ودون سطحية وهو ضد الدعوة المغالية للعصرنة التي تحاول الانفصال بصورة نهائية عن التراث بمعنى أنه لا يتفق مع أولئك الذين ينتهجون نهج الشاعر الفرنسي " رامبو" الذي أطلق تلك العبارة المشهورة التي صارت تياراً شعرياً منذ أثره من الغرب إلى الشرق " ينبغي أن نكون عصرين مطلقا"

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص79/78.

[2] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية1972، ص10.

فالشعرية عند عز الدين إسماعيل تكون جديدة ومعاصرة حتى لو تحدث الشاعر عن الناقة والجمل.

والشعرية أو الجمالية المعاصرة عنده تنبع من صميم وطبيعة العمل الفني ولا تفرض عليه من الخارج وفق مبادئ معينة ومحددة مسبقاً، [...فالشعر المعاصر يصنع لنفسه جمالياته الخاصة سواء في ذلك ما يتعلق بالشكل والمضمون...].[1]

وقد تحدث عز الدين إسماعيل عن معظم العناصر التي تشكل الشعر الجديد كالموسيقى، ودرسها بصورة جد متقدمة حين رأى أن اللغة تشكل بعداً زمنياً ومكانياً من خلال الأصوات والمساحات، وهو لما يتحدث عن الصورة الموسيقية التي يشكلها الشاعر يقارب برؤيته هذه بعض الرمزين الذين يعبرون بموسيقى الكلمات عن رؤاهم وتصوراتهم دون إعطاء أي قيمة تذكر للمضمون، كما تحدث عن الموسيقى الداخلية التي تحدد النفس عروضها و أنغامها، ويرى بأن الصورة الشعرية المعاصرة تتشكل من فلسفة جمالية جديدة وأن الغموض خاصية في طبيعة التفكير الشعري، وهو أشد ارتباطاً بالشعر من العناصر الأخرى المكونة له، وتحدث عن استخدام الرمز والأسطورة كأداتين للشعرية ويختلف عن أدونيس في رؤيته للشعر المعاصر الذي يركز بشكل قوي على فكرة التجاوز التي تلغي كل علاقة بالماضي فأدونيس يسعى من خلال هذا العنصر الذي يصنع الجمالية الشعرية إلى تحطيم كل السائد من التراث بأشكاله ومضامينه بل إلى كسر الواقع ماضياً وحاضراً وتجاوزه إلى آفاق وطقوس ما أن تتحقق حتى تصير هي الأخرى ماضياً أو حاضراً ينبغي أن يزول.

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص13.

أما " خالدة سعيد" فهي تتجاوز رؤية عز الدين إسماعيل الذي هو أقرب منها مسافة إلى التراث، فدفاعها عن الشعرية التي دعاها إليها أدونيس بين تأييدها المطلق لرؤيته [... فلا عجب أن نقرأ شاعراً حديثاً مأخوذ بالتجاوز والإبداع والتغيير يريد للغة الشعرية أن تكون تأسيس لحقائق جديدة وكشفا متصلا لوجه الإنسان البهي متجهاً بذلك الطموح العربي الجارف الذي ما يزال يتلعثم بحثا عن النهج الطريق لاستئناف الإبداعية والخرق والتخطي ، يعارض في شعره دهنية الثبات ويرسخ ديناميكية الحركة والصيرورة، لا عجب أن نقرأ هذا الشاعر ونحن نحمل قاموسنا الصغير،نبحث عن عواصفه عن شعار نعرفه أو نغم نألفه أو موضوع تعلمناه...]. [1]

إن " عز الدين إسماعيل" لم يخرج في تفسيره للشعرية إلى فضاء تودوروف أو كوهين أو جاكيسون بل ظل يستلهم التراث والنقد الرومانسي ليشكل رؤية نقدية حميمية مع الموروث والمعاصر في آن واحد

2. كمال أبو ديب:

تقوم دراسات هذا الناقد على منهج بنيوي شكلاني وذلك منذ أواخر السبعينات داعياً إلى إثراء الفكر التقليدي العالمي عن طريق المنهج البنيوي ولكن المتتبع لتحليلاته البنيوية يجدها عن أعمال مجهدة للقارئ تقوم على الإحصاء والحساب والرموز الكثيرة المتداخلة والأشكال الهندسية المتعددة مما يجعل المتتبع للتحليل يتيه بين الرسوم

[1] خالدة سعيد، حركة الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى 1979، ص59.

والرموز والإحصائيات وخير عمل له يجسد هذا الفعل هو تحليله لقصيدة "امرئ القيس"، وقد طبق عليها المنهج البنيوي ويعلق عبد العزيز حمودة عن تحليل تلك القصيدة بقوله:

[...إن القارئ يجهد نفسه كثيرا في متابعة الجداول الإحصائية (...) لكن ذلك الإجهاد لا يقارن بالحيرة الكاملة والمحاولات المستميتة التي يجب عليه أن يبذلها عندما يواجه بالرسوم التي يفترض أنها توضيحية لبنية النص الشعري، وهي رسوم (دوائر ومتوازيات وأشياء أخرى كثيرة) لا تحددها المعلومات الهندسية تدخل القارئ في متاهة إثر متاهة ليخرج منها في نهاية الأمر مجهداً مرهق الفكر وقد فقد توازنه تماماً بعد أن ابتعد أميالاً عن النص الشعري بدلاً من الاقتراب منه...].[1]

أما الناقدة "خالدة سعيد" فهي توظف نفس المنهج في دراستها للسياب وأدونيس والقصة القصيرة والرواية ولكن بصورة لا تعلن فيها عن منهجها البنيوي [... فالباحثة لا تعلن ـ شأن الكثير من النقاد العرب في تلك الفترة المبكرة من دخول البنيوية وما تلاها ـ عن توظيفها منهجاً بنيوياً سواء كان شكلاني أو غيره إنما نراها تمارس القراءة البنيوية بهدوء لترسم الدوائر والمثلثات وتستكشف الثنائيات والبنى الدينامية...].[2]

إن كمال أبو ديب قد طغت على دراساته الشعرية ما يسميه (المنهاجوية) أي تغليب المنهج على النص.

---

1 عبد العزيز حمودة ، ص44.

2 سعد البازغي، استقبال الأخر الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، المغرب، الطبعة الأولى 2004، ص185.

وعلى الرغم من ذلك فقد أضاف أو بالأحرى أجلى مفهوماً قوياً في الشعرية وهو الفجوة ـ مسافة التوتر ـ وتحيل هذه النقطة إلى ما يسمى بالإنزياح عند "جان كوهين".

وقد أقام " كمال أبو ديب" دراسة شعرية على أسس أسلوبية [... إن البحث في الشعرية حسب أبو ديب هو بحث في العلاقات المتنامية بين مكونات النص على مستوياته الصوتية والإيقاعية والتركيبية والدلالية والتشكيلية...]، [1] وهي المستويات التي تعنى بها الدراسات الأسلوبية.

3. عبد الله محمد الغذامي:

يورد " عبد الله محمد الغذامي في كتابه ـ الخطيئة والتكفير ـ المصطلحات المختلفة الشعرية في التراث العربي ـ كالبيان ـ حيث ذكر الحديث الشريف الذي جاءت فيه كلمة البيان " أن من البيان لسحراً "[2]، ويتابع الغذامي في كتابه تطور هذا الاسم الانزياحي " البيان" الذي سمي به الجاحظ كتابه " البيان والتبين" والذي له أسماء مرادفة قديمة كالفصاحة والبلاغة وقد جاء معناه في كلمة النظم للجرجاني وجاء معناه أيضا لدى الفلاسفة النقاد كالفرابي وابن سينا وابن رشد في كلمة " التخييل: وقد أخذ القرطاجاني بهذا الاسم، كما أنه نقل المصطلحات الغربية الشاعرية حيث أطلقت المدرسة الشكلانية (أدبية)، وأورد " عبد السلام المسدي" حيث ترجم مصطلح Poétique إلى الإنشائية.

---

1 حسن ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثالثة 2003، ص182.

2 أبو الحامد الغزالي، إحياء علوم الدين، دار الفكر، بيروت، الطبعة الأولى 1995، مج2الجزء الخامس، ص175،رواه الطبراني في الأوسط.

وينبغي الإشارة إلى أن " محمد الغذامي" قد أخذ بمصطلح (الشاعرية) بدلا من (الشعرية) وقد فصل البحث بينهما آنفاً ـ لتكون مصطلحاً في نظره جامعاً يصف اللغة الأدبية.

وهو لا يعدو في كتابه المذكور أن يوضح شعرية الرومان " جاكبسون" من خلال نظرية التواصل ولا يعدو شعرية " تودوروف" أيضا.

إن الغذامي في مجال (الشعرية) يتبنى آراء غربية منتقاة كالتركيز على قدرة القارئ على التلقي وتوريد المعاني (شاعرية) التي لا تحصى من بنية النص الذي يختزن في داخله طاقات تتفجر بالفهم الجيد للقارئ، ويرى بأن الشاعرية (الشعرية) لا تقتصر على النص الأدبي وإنما قد توجد في النصوص الغير الأدبية [... يعتمد النص الأدبي ـ في وجوده كالنص الأدبي ـ على شاعريته على الرغم من أن النص يتضمن عناصر أخرى ولكن الشاعرية هي أبز سماته وأخطرها، وقد توجد الشاعرية في نصوص غير أدبية (أو نصوص لم يقصد منشئوها أن تكون أدباً) فهي ليست حكراً على النص الأدبي ولكنها تستأثر به ويستأثر بها، لأنها سبب تلقيه كنص أدبي وبدونها لا يحظى النص بسمته الأدبية...][1]

إن نقد الغذامي يتمحور على نظرية القراءة بشكل خاص حيث أن تقرير مصير النص يتوقف على القارئ [... فالأدب إذن هو نص وقارئ، ولكن النص وجود مبهم كحلم معلق، ولا يتحقق هذا الوجود إلا بالقارئ ومن هنا تأتي أهمية القارئ وتبرز

1 عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية، قراء نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة لكتاب، الطبعة الأولى 2006، ص24.

خطورة القراءة كفعالية أساسية لوجود أدب ما، والقراءة منذ وجدت هي عملية تقرير مصير بالنسبة للنص، ومصير النص يتحدد حسب استقبالنا له...]. [1]

وهو عندما يتحدث عن عملية الحضور والغياب يتضح أن الحضور يقوم على عاملين أساسيين هما القارئ والنص اللذان يحققان الأدبية (الشعرية) حيث يقوم القارئ بإحضار الغائب من النص ليبرهن على وجود النص كي لا يبقى معلقاً في الهواء، والفهم يعتمد تفسير الإشارات لاستدعاء الغائب ومن هنا يكون تفسير الشعر بالشعر [... ومن هنا يأتي تفسير النص كوصف نقدي لا للنص كجوهر، ولكن لفهمنا للنص أي أنه وصف العلاقة بيننا وبين النص، وهذه العلاقة هي تجربة إنسانية تصدر عن التقاء القارئ بالنص [...] ولذا فإنه لا سبيل لإيجاد قراءة موضوعية لأي نص وستضل القراءة تجربة شخصية، كما أنه لا يوجد تفسير واحد لأي النص، وسيضل النص يقبل تفسيرات مختلفة ومتعددة بعدد مرات قراءاته...]. [2]

1 عبد الله الغذامي، الخطية والتفكير من البنيوية إلى التشريحية، ص**77**.

2 عبد الله الغذامي، الخطية والتفكير من البنيوية إلى التشريحية ، ص**85**.

المبحث الثالث: الرؤيا الشعرية وعلاقتها بالحس الغنائي

في الوقت الذي يعتقد فيه البعض غياب العلاقة بين الشعرية والجمالية، يؤكد البعض الآخر أنَّه لا شعرية بدون البحث في خبايا الطاقات التعبيرية للنص وقيمها الجمالية على أن الجمالية " مفهوم في الوجود وتجربة فنية في الحياة الفنية " [1] ، كما أن الجمال ليس صفة عينية مستقلة عن العمل الذي يتذوقه، ولا معنى عقليًا خالصًا وإنما هو مزاج منهما معا.

إن سياق الحديث عن الشعرية يقود بالضرورة إلى التطرق لموضوع الجمال الذي أخرجه الفلاسفة الألمان من السياق اللاهوتي والأخلاقي، لتكون له فلسفة خاصة وأول مجال له هو الشعرية وإن كان النقد الجمالي لا يعترف ببعض العناصر المذكورة، وعلم الجمال يغرس الأثر الفني من حيث مزاياه الذاتية ومواطن الحس فيه، بقطع النظر عن البيئة والعصر والتاريخ وعلاقة هذا الأثر بشخصية صاحبه.

إن الفن بشكل عام لا ينفصل عن الجمال، والشعرية نتاج الفن، فمن البديهي أن ترتبط الشعرية بالجمال، مهما حاول نقاد الشعرية لتفرقة بينهما، حتى لو وصف الفن الموضوعات القبيحة، فإن سمة الجمالية تضل لصيقة به (فالفن يستمد من القبح جمالا) كما قيل، ويرد وصف دقيق للشعرية وعلاقته بالجمال في تعريف الشعر لـ"بشير تاوريرت" حيث يربط بين الشعر والجمال والإيقاع والنفس البشرية [... والشعر بهذا

---

1 دنيس هويسمان وأميرة حلمي مطر وأحمد فؤاد الأهواني ورمضان بسطاويسي محمد، علم الجمال (الإستطيقا)، المركز القومي للترجمة، د . ط ،2015، ص07.

المعنى هو ممارسة جمالية تفرضها طبيعة النفس البشرية بحكم كونه محققًا الانسجام والتوافق عبر الإيقاع فكأن معايير الجمال في الفن هي نفسها قوانين كامنة في عمق النفس ويحدث الانسجام من جراء التماثل بين المجالين...][1]

وهناك من يتوسع بالرؤية في المنهج الوصفي فينظر بالصورة أشمل مما يرى "تودوروف" فيسوغ دخول الجمالية إلى فضائه [... إن هذا لا يدفع لليأس، مادامت الشعرية في بدايتها وما دمنا نستطيع أن نحكم بأننا في الطريق الصحيح في التحليل الأدبي، أعني الانطلاق من النص (الانبثاق)، فالوصف يعتمد على النص (حسب)، ما دامت الجمالية كاملة في العمل الأدبي وحده، فإن الوصف كخطوة أولى هو الطريق الصحيح أي ربط بنية العمل الأدبي بقيمته، وربط الشعرية بالجمالية...][2]

ومن أهم المقومات الجمالية المتكاملة للبنية الشعرية، ما اهتدى إليه "الطاهر بومزير" من خلال دراسته لنظرية "حازم القرطاجني" في تأصيل الخطاب الشعري وهي [...اختيار المواد اللفظية، حسب تركيب العلامات الليسانية، التسهيل في العبارات، ترك التكلف، إيثار حسن الموضع والمبنى، التناسب بين حجم البينية ومقتضيات التخاطب والإبلاغ...] [3]

---

1 بشير تاوريرت، رحيق الشعرية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء والنقاد المعاصرين، مطبعة مزوار، الجزائر2006، ص18.

[2] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، المؤسسة العربية والنشر، بيروت، ط3،2003، ص71.

[3] الطاهر بومزير، أصول الشعرية العربية، نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ناشرون بيروت، الطبعة الأولى2007، ص99/98.

إننا لا نستطيع أن نحكم على جمالية النص إلا من خلال معرفة بنيته وتحليله، وإدراك خلفيته وقواعده، ربما يكون السر الذي جعل معظم نقتد الشعرية يعزفون عن المزج بين الشعرية والجمالية هو صعوبة شديدة في القبض على ملامح الجمالية بصورة أشد مما يعانونه في التقنين للشعرية أصعب ما في الكون خلق الجمال بصعوبة تلمس أصوله ومصادر منطلقاته لذلك اضطرت البحوث في الشعرية إلى إدخال نظريات التي تعني بالجمال.

ومن خلال هذا نستنتج أن العلاقة هي علاقة جمالية بين الشعرية ولهذا فإن التعبير "جمالي" لا ينطبق هنا وتكون الجمالية هي الجوهر المفقود الذي يسعى إليه القراء على اختلاف المشار بهم.

الفصـــــل الثاني: دراسة تطبيقية ـ تحليل سيميائي لقصيدة "أنشودة المطر"

- **المستوى الأول:**
  - أ) سيمياء التشاكل اللفظي والدلالي للعنوان
  - ب) البنية الصوتية
  - ت) البنية النحوية
  - ث) البنية الصرفية
  - ج) البنية الدلالية
- **المستوى الثاني:**
  - أ) البنية السطحية
  - ب) البنية العميقة ـ المربع السيميائي

الفصل الثاني: التحليل السيميائي لقصيدة أنشودة المطر

تمهيد:

عرف النقد الأدبي الحديث ولمعاصر بروز الكثير من الاتجاهات النقدية التي أظهرت مقاربتها للنصوص الأدبية، حسب منهجها الإجرائي وخاصة التي ظهرت ما بعد البنيوية، من أبرزها النظرية السيميائية التي اعتلت ركح النقد الأدبي المعاصر، نظرًا لشموليتها ونظرتها للأشياء كعلامات.

حيث يعتبر التحليل السيميائي نوعا من ألأنواع تحليل الخطاب الذي سنحاول تطبيقه على القصيدة التي بين أيدينا **"أنشودة المطر"** للشاعر **"بدر شاكر السياب"** وذلك على مستويين المستوى الأول تطرقنا فيه إلى أربع بنيات: البنية الصوتية والبنية النحوية، البنية التركيبية ثم البنية المعجمية، أما المستوى الثاني فقد تضمن البنية العميقة والسطحية واعتمدنا في ذلك على المربع السيميائي .

سنحاول هنا إلى الاقتراب أكثر لفهم ما كان يصبوا إليه السياب من وراء نظمها.

آليات التحليل السيميائي لقصيدة "أنشودة المطر"

☜ المستوى الأول:

أ) سيمياء التشاكل اللفظي والدلالي للعنوان:

إن العنوان هو مدخل يدخل من خلاله القارئ إلى فضاء النص بغية فك ألغازه، وحضور العنوان في نص القصيدة التي بين أيدينا حضور لفظي ومفتاح استكشافي، فالعنوان في هذه القصيدة جملة انتقاها الشاعر دون غيرها لكونه يراها بؤرة أو مرتكز يستند إليه باقي الكلمات في النسيج اللغوي وهذا ما جسده السياب في قصيدته الموسومة بأنشودة المطر، وقد انتقى هذه الجملة ووصفها عنوانًا لقصيدته وحضور العنوان يؤكد مقولة تكرار الوحدة اللغوية في النص لأن التشاكل يدل على كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت، وهذا ما يكسب ذلك الحيز كثافة إيقاعية تتولد عنها كثافة دلالية تصعد من الفعالية السيميائية الناتجة عن تشاكل العنوان والنص مما يجعل لحضور العنوان في النص أسلوبًا شعريًا اعتمدها الشاعر ليجعل من الوحدة المعجمية أنشودة المطر علامة سيميائية.

والعنوان هنا أتى عبارة عن مركب اسمي مكون من مضاف ومضاف إليه ، ودلالة العنوان نجده يرمز إلى الفرح والسرور والتفاؤل في بعض الأبيات نحو:

"مَطَرْ

مَطَرْ

مَطَرْ

سَيَعْشُبُ العِرَاقُ بِالمَطَرْ....."

وأيضا قوله :

" وكلّ قطرةٍ تُراق من دم العبيدْ

فهي ابتسامٌ في انتظارِ مبسم جدي"

ونجده يدل أيضا على الحزن في قوله:

" وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياعْ؟

بلا انتهاء . كالدَّم المراق، كالجياعْ،

كالحب، كالأطفال، كالموتى ألا وهو المطر! "

فالشاعر هنا يشبه المطر بالشيء ونفيضه، فالمطر بالنسبة له قد تسببا آلاما كثيرة ومنها ترك ضحايا (كالدم المراق) فقراء كالجياع....

ب) البنية الصوتية:

- **التشكيل الصوتي:**

يعد وجها من أوجه التشكيل في الشعر فهو لا يبتعد عن هذا المفهوم ويكون بذلك التتابع المنطقي للأصوات المكونة للكلمات التي تتآلف مع بعضها مع البعض حتى تؤدي الدور المنطود بها.

ونستهل بالقصيدة أولا من حيث الجاني الصوتي بأواخر الأبيات الشعرية لاسيما علاقاتها بالقافية.

يناوب الشاعر المنطق في المقطع الأول بين قافية (**سحر ـ قمر ـ نهر ـ مطر ـ شجر /قصيـــر**) و (**كروم ـ شفيف ـ مساء ـ خريف ـ ضياء ـ بكاء ـ غيوم /طويـــل**) مما يضفي على المقطع جمالية من التشكيل الصوتي بين الأبيات الشعرية، فـ **"الراء"** صوت تكراري مجهور، فكأنما الشاعر حينما تحدث عن حال العراق يحاول أن يتخلص من هذا الشعور فيمزج بين قصر آخر البيت الشعري **[حر Io /قصـير]** والروي " **ر** " في قوله:

عَيْنَاكِ غَابَتَا نَخِّيْلٍ سَاعَةَ السَّحَرْ

أما عندما يتحدث عن هم العراق يلجأ إلى المقطع الطويل **[ـــــيف io /طويـل]** في قوله:

وَتَغْرُقَانِ فِي ضَبَابِ مِنْ أَسَى شَفِيْفْ

فالبنية الصوتية للمقطع الأول خاصة أنه يتحدث عن الذكريات الجميلة فالأصوات لا تكاد أن تجهر حتى تلين أو تهمس " **عين** " **[مهجور]**، " **ـــا** " **[حرف لين]**، " **ك** " **[مهموس]**

تلك بداية القصيدة أما أن يأتي السرور (**الهمس**) حتى يعقبه الحزن (**الجهر**).

ونستنتج من ذلك أن الأصوات لا تحمل القيمة بمعزل عن بناءها وتركيبها.

إذا لاحظنا بتمعن في القصيدة نجدها تتناول الكثير من حرف المد سواء كان " ألفًا " أو " واوا " غالبا ما يكون جمع تكسير نجده (**نخيل ـ أضواء ـ أقمار ـ نجوم ـ أطفال ـ عصافير ـ غيوم ـ دموع ـ رفاق ـ لحود ـ مزاريب ـ مجاديف ـ صغار ـ السحاب ـ تراب ـ مياه ـ غناء ـ أمواج ـ بروق ـ سهول ـ جبال ـ رجال ـ رياح ـ رعود ـ غربان ـ جياع**)

فنلاحظ هنا وجود علاقة بين أصوات المد تكمل شعور الشاعر بالخوف والاغتراب، كما نجد أن أصوات المد ليست مجرد صفة فقط أنما هي عنصرًا أساسيًا.

وأيضا في نهاية المقطع الثاني من القصيدة استخدم الشاعر حروف المد التي تبعث أحزان الشاعر على الخليج تارة والمناحي التي تبعث السرور في نفسه من خلال تلك الحروف **[ــال / ــام / ــود / ــاع / ــوق / ــار / ــار / ــيج]** نستنتج من خلال هذا أن أصوات المد واللين لها دور هام في جمالية التشكيل الصوتي و إدراك قيمه الموسيقية للشعر ونشاطه الإيقاعي.

كما أنه وظف الأصوات القصير المتمثل في البنية التكرارية نجده في الجزء الثالث من القصيدة " **مطر** " ونهايات بعض الأسطر بـ " **يَذْخَرْ ـ أَثَرْ ـ الحَجَرْ** " فهنا يوظف السرعة في نهاية كل مقطع.

ونلاحظ كذلك أن أصوات المقطع الرابع تتراوح بين مهموس وبين مهجور حيث يقول " **مُنْذ أَنْ كُنَا صِغَارَا، كَانَتْ السَمَاءْ** " تتمثل صوتيا بـ "م" **[مج]**، "ن" **[مج]**، "ذ" **[مج]**، "أ" **[مج]**، "ن" **[مج]**، "ك" **[مه]**، "ن" **[مج]**، "ص" **[مه]**، "غ" **[مج]**، "ك" **[مه]**، "ن" **[مج]**، "ت" **[مه]**، "س" **[مه]**، "م" **[مج]** ـــــاء مد لشعور الشاعر بالهموم.

فالنظرة الحزينة في أبيات المقطع متمثلة في البنية الصوتية فاستخدم الشاعر المد ليعبر عن مكابده الحزينة مثال ذلك (**السماء ـ الشتاء ـ نجوع ـ جوع ـ العراة ـ العبيد ـ جديد ـ الوليد ـ الحياة ـ النشيج ـ الخليج ـ الكثار ـ المحار ـ غريق ـ القرار ـ الرحيق)**

نستنتج من هنا أن أصوات المد تمنح المتلقي إدراكا أعمق وأكمل.

- **الإيقاع الصوتي:**

الإيقاع لغة: هو الميقع والميقعة ـ المطرقة ـ الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان بينهما.[1]

فالإيقاع عند "ابن منظور" كلمة ترتبط باللحن والغناء يشير إلى أن الخليل سمى مؤَلَفَهُ "كتاب الإيقاع" في هذا المعنى ومن هنا ندرك مدى ملازمة كلمة الإيقاع بالشعر.

[1] **ابن منظور، لسان العرب، م05، ص408.**

تتلاقى أنغام القصيدة في البناء الموسيقي أو تتنافر فيلجأ الشاعر إلى الإيقاع الذي ينسق المشاعر والأحاسيس والأفكار في شكل موسيقي محدَّد.

وهذا يتحقق بورود نمطين يتضمن الأول **"الموسيقى الداخلية"** أما الثاني فهو يتضمن **"الموسيقى الخارجية"**.

ولو أخذنا على سبيل المثال هذا المقطع الصغير لـ "السياب" من القصيدة:

عَيْنَاكِ غَابَتَا نَخِيْلٍ سَاعَةَ السَحَرْ

أَو شُرْفَتَانِ رَاحَ يَنْأَى عَنْهُمَا القَمَرْ

عَيْنَاكِ حِيْنَ تَبْسُمَانِ تُورِقُ الكُرُومْ

وَتَرْقُصُ الأَضْوَاءُ... كَالأَقْمَارْ فِي نَهرْ

وحرف المد في كلمة **"غَابتَا"** أضاف مدلولها العميق وحرف المد الطويل **"الياء"** في كلمة "نَخِيْل" أكسب اللفظة بطئًا موسيقيًا فيمكن القول أن حروف المد التي تضاف إلى القصائد الشعرية تكسب المقطع نوعًا من البطء الموسيقي أو يمكن القول يوصف بالتراخي الموسيقي، ونجد مثال آخر في قوله:

" قَطْرَةً فَقَطْرَةً تَذُوْبُ فِي المَطَرْ "

فتكرار لفظة "**قَطْرَةً**" يعد تدعيمًا إيقاعيًا دلاليًا مفعمًا بالإحياء، أما "الفاء" المقترنة بـ "القَطْرَة" الثانية تشير إلى الهطول المنظم القليل الكثير في نفس الوقت.

كما أن الدال "**قَطْرَة**" بدلالاتها حين تضاف إلى الفعل "**تَذُوْبُ**" وبانسجامه المعنوي مع الفضاء الدلالي للفظة "**قَطْرَة**" يشكل إيقاعًا داخليًا يتسم بالهدوء والاتساق.

نستنتج هنا أن الشاعر وظف التوافق الإيقاعي والدلالي الذي يعبر عن قدرته على توظيف ألفاظه في سياق منظم خدمة وحدة البيت ، ولو تمعنا أيضا في نماذج هاته القصيدة لوجدنا فيه أهمية الدور الذي تؤديه الأصوات في الإيقاع الموسيقي الداخلي.

دِفْء الشِّتَاءِ فِيْهِ إرْتِعَاشَةَ الخَرِيْفْ

وَنَشْوَةَ وَحْشِيةً تُعَانِقُ السَمَاءْ

تَسِحُ مَا تَسِح مِنْ دُمُوْعِهَا الثِقَالْ

فِي جَانِبِ التَّلِ تَنَامُ نَوْمَةَ اللُحُوْدْ

قَالُوا لَهُ بَعْدَ غَدٍ تَعُوْدْ

لابُّدَ أَنْ تَعُودْ...

وَكَيْفَ يَشْعُرُ الوَحِيْدُ فِيْهِ بِالضَّيَاعْ

فَهِيَ ابْتِسَامٌ فِي انْتِظَارِ مَبْسَمٍ جَدِيْدْ

حَمْرَاءٌ أو صَفْرَاءٌ مِنْ أَجِنَةِ الزَّهَرْ

وَفِي العِرَاقِ أَلفُ أَفْعَى تَشرَبُ الرَّحِيْقْ

فلو نلاحظ الأصوات المتكررة في ألفاظ القصيدة لوجدنا الأهمية التي تحدثها هذه الأصوات في إ،تاج إيقاعي موسيقي داخلي، كما يظهر في "**فِي جَانِبِ التَّلِ تَنَام نَوْمَةَ اللُحُوْدْ**" نجد تجانس في كلمتي "**تَنَامُ**" و "**نَوْمَة**" (**ت ـ ن ـ م**)، (**ن ـ م ـ ة**) في ثلاثة حروف (**التاء ـ النون ـ الميم**) والتجانس نفسه في عدد الحروف وهي (**الباء ـ السين ـ الميم**) فنجده في كلمتي "**اِبْتِسَامْ**" و " **مَبْسَمْ**" في البيت: " **فَهِيَ ابْتِسَامٌ فِي انْتِظَارِ مَبْسَمٍ جَدِيْدْ** " ،يفصل بينهما حرف جر واسم مجرور " **فِي اِنْتِظَارْ** "

وأيضا في: " **حَمْرَاءٌ أَو صَفْرَاءٌ مِنْ أَجِنَةِ الزَّهَرْ** " ورد التجانس هنا بين كلمتي " **حَمْرَاءٌ ـ صَفْرَاءٌ** " في حرفي المد الراء الممدودة "**را**" والهمزة المنونة بالضم " **ءٌ** " يفصل بين الكلمتين حرف عطف " **أو** ".

كما نجد هذا التجانس أيضا في: " **وَفِي العِرَاقِ أَلفُ أَفْعَى تَشرَبُ الرَّحِيْقْ**" بين كلمتي " **العِرَاقِ ـ الرَّحِيْقْ**" في الحروف (**ا ـ ل ـ ر ـ ق**) ولهذا نلاحظ أن هذا التجانس أدى دورًا في إحداث الجرس الموسيقي، والشيء نفسه نجده في الأمثلة الآتية حيث تتكرر النبرة الصوتية نفسها نتيجة تكرر الحروف كما هو الشأن في المثال " **قَالُوا لَهُ بَعْدَ غَدٍ تَعُوْدْ/ لابُدَ أَنْ تَعُودْ**..."، نشاهد تجانس بين الكلمتين " **تَعُودْ ـ تَعُودْ** " حيث تتوافق كل الحروف في اللفظتين وبذلك تكون قد احتوت عدد الأصوات نفسها مع التطابق في المعنى، كما نجد الحرف نفسه في الكلمة ذاتها في " **تَسِحُ مَا تَسِح مِنْ دُمُوْعِهَا الثِقَالْ** "

نلاحظ التاء تتصدر السطرين وبهذا تكون النبرة الموسيقية متماثلة في البداية ويأخذ إيقاعًا داخليًا.

نستنتج بهذا أن الشاعر لجأ إلى الإيقاع الذي ساعد في اتساق المشاعر والأحاسيس في شكل موسيقي محدَّد.

- **التكرار:**

يعد التكرار من الوسائل الأساسية التي يبنى عليها الإيقاع خصوصًا إذا حالفه التوفيق في تأدية الدلالة المرادة، وهو من أهم خصائص الشعر قديمًا وحديثًا.

وقد برز التكرار في القصيدة بدور هام حيث أضاف تمييزًا في الإيقاع فهو يحقق توازنًا موسيقيًا في أبيات القصيدة ولكي نوضح هذه الظاهرة ونبرز دورها في القصيدة نورد الأمثلة التالية حيث نجد

- **أولا التكرار الصوتي للحروف:** يتناول تكرار أصوات القافية مثل الروي والوصل وغيرهما، ومثال ذلك قول " السياب" :

عَيْنَاكِ غَابَتَا نَخِيْلٍ سَاعَةَ السَحَرْ

أَو شُرْفَتَانِ رَاحَ يَنْأَى عَنْهُمَا القَمَرْ

عَيْنَاكِ حِيْنَ تَبْسُمَانِ تُورِقُ الكُرُومْ

وَتَرْقُصُ الأَضْوَاءُ... كَالأَقْمَارْ فِي نَهرْ

يَرُجُهُ المِجْدَافُ وَهُنَا سَاعَةُ السَحَرْ

كَأَنَّمَا تَنْبُضُ فِي غَوْرَيْهِمَا النُجُومْ

وَتَغْرُقَانِ فِي ضَبَابٍ مِنْ أَسَى شَفِيفْ

فقد يظهر تكرار صوت حرف **"الراء"** الذي تكرر في المقطع الأول مرة **"عَيْنَاكِ غَابَتَا نَخِيْلٍ سَاعَةَ السَحَر"** مما جعله يظفر إيقاعًا اهتزازيًا حيث حقق صوت **"الراء"** ترنمات صوتية جعلته يشغل حيزًا واسع النطاق، ونجد أيضا الصوت في المفردات (**السحر ـ شرفتان ـ راح ـ تورق ـ الكروم ـ ترقص ـ الأقمار ـ نهر ـ يرجه ـ غوريهما ـ تغرقان**...) ، حيث أضافت هذه المفردات إيقاع متناسق كما نجد تكرار حرف **"الراء"** في كثير من المفردات (**يشرب ـ مطر ـ القرى ـ رحى ـ بشر ـ ذرفنا ـ صغار ـ الرعود ـ العراق ـ ينثر ـ الغربان ـ الجراد ـ الحجر ـ الرحى ـ المهاجرين ـ يصارعون ـ الثرى ـ مر قطرة ـ الزهر ـ توردت ـ العراة ـ حمراء ـ صفراء**)

وتكرار نفس الحرف في مجموعة من الكلمات يعتبر مقومًا مماثلا للقافية لذلك فإن صوت حرف "الراء" قد جاء ملائمًا للمعنى الذي يريده الشاعر.

ونجد أيضا تكرار حرف **"العين"** والذي تكرر إحدى عشرة مرة حيث حقق هذا الصوت دورا مهمًا في اكتمال صورة فنِّية واتساقٍ عالٍ في قوله:

وَكلٌ عَامِ حَيْثُ يَعْشُبُ الثَرَى نَجُوْعْ

مَا مَرَّ عَامُ وَالعِرَاقُ لَيْسَ فِيْهِ جُوْعْ

وَكُلُ دَمْعَةٍ مِنَ الجِيَاعْ وَالعُرَاةْ...

ولقد جاءت مرة ساكنة ومرة متحركة أضاف تناسق التصوير الذي يدل على مأساة "السياب" ومعاناته وما يكابده من مشاعر مكبوتة كما أن تكرار حروف المد كحركات الطوال " **الألف ـ الواو ـ الياء** " التي تحمل مشاعر والأحاسيس الحزينة كما جاء في الألفاظ التالية (**المزاريب ـ الضياع ـ الجياع ـ الأطفال ـ المراق ـ الموتى ـ أمواج ـ المحار**) ضمت حركة الفتحة الطويلة التي تحمل الشعور بالأسى والحزن والوحدة والضياع تضم الألفاظ (**الرعود ـ البروق ـ السهول ـ الشروق**) ، حركة الضمة الطويلة تدل على ثور العراقيين ورغبتهم بالثورة.

وهناك تكرار الحرف داخل الكلمة كما في (كركر ـ دغدغ ـ شفيف) وهو إشارة إلى فرحة الميلاد والحرية.

ولهذا يمكن القول أن تكرار الحرف ليس مجرد زينة يؤتى بها إنما هو جوهر ذلك القول كونه يمثل صوتًا موسيقيًا.

- **ثانيًا تكرار المفردات:**

كالألفاظ (**السحر ـ القمر ـ الكروم ـ المطر**) وهذا النوع من التكرار يبدو واضحًا مثل ما يتعزز به التركيب فهو بمثابة توكيد نغمي يخدم جو القصيدة الإيقاعي والدلالي له دلالات فنّية ونفسية، يدل على الاهتمام بموضوع ما نجد أيضا تكرار اللفظة في " **قَطْرَةً فَقَطْرَةً تَذُوْبُ فِي المَطَرْ** "

- **بحر القصيدة وأوزانها:**

إن الوزن في شكله الأساسي المجرد هو الوعاء أو المحيط الإيقاعي الذي يختلق المناخ الملائم لكل الفعاليات الإيقاعية في النص ويعد من العناصر الجوهرية في بناء القصيدة الشعرية بالاعتماد على التناسب الصوتي المتوافق بين الزمن والتفعيلة مما ينشأ عنهما موسيقى.

رغم تعدد أوزان الشعر العربي إلا أن الشاعر التزم بما يناسب قصيدته ولذلك اعتمد " السياب" ووزنه الأصلي: **مُسْتَفْعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ**

عَيْنَاكِ غَابَتَا نَخِيْلٍ سَاعَةَ السَحَرْ

عَيْنَاكِ غَابَتَا نَخِيْلِنْ سَاعَةَ سْسَحَرْ

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

مستفعلن متفعلن مستفعلن فعل

عَيْـنَـاكِ حِـيْـنَ تَـبْسُـمَـانِ تُـورِقُ الكُرُومْ

عَـيْنَاكِ حِيْنَ تَبْـسُمَانِ تُـورِقُ لـكُـرُومْ

00//0 //0/ /0//0/ /0/ /0/0/

مستفعـلن مــتفعلن مـتفعلـــن فعلن

نجد أن "**السياب**" استخدم نظام التفعيلة (**مستفعلن**) ثم تفعيلة (**متفعلن**) ثم تفعيلة (**فعل**) لخلق إيقاع شجعي ، منها تكرار "**الراء** " في(**السحر ـ القمر ـ نهر ـ الشجر**)ر للتفنن في صياغة الصورة الشعرية في قوله:

قَطْرَةً فَقَطْرَةً تَذُوْبُ فِي المَطَرْ

وَكَرْكَر الأطْفَالِ فِي عَرَائِشِ الكُرُوْمْ

وَدَغْدَغَتُ صَمْتِ العَصَافِيْر عَلَى الشَّجَرْ

أُنْشُوْدَة المَطَرْ

مَطَرْ...

مَطَرْ...

مَطَرْ...

نلاحظ بذلك أنه تفنَّن في إيقاعاته الموسيقية التي قد تأخذ وقعًا تجسيديًا، كما استغل إيجاد الأصوات لخلق جوٍ موسيقي يختتم به كلمة "**مَطَرْ**..."

كما أننا نستنتج تنوع "**السياب**" في تفعيلات بحر الرجز بين (مستفعلن ـ متفعلن ـ مستعلن ـ مستفعلن)، ويكون بهذا قد تناسب مع حركة الشاعر النفسية ويكون قد صور الحالة التي يعيشها العراق وشعبه.

ت) البنية الصرفية:

- **الأفعال المضارعة في القصيدة:**

الفعل المضارع هو ما يدل على حدوث شيء في الزمن المتكلم أو بعده مثل (**يقوم، يقول**) يدل على الحال والاستقبال، وإذا تطرقنا إلى للبنيات الفعلية للقصيدة وجدنا أكثرها أفعالا مضارعة فعندما يتحدث "**السياب**" عن عني الحبيبة وتبدأ الحركة بهما فتنشأ ساكنو سكونًا كليًا ساعة الميلاد ثم تتصاعد حركتهما باتجاه العناصر الطبيعية فتشهد تحولات كثيرة (**تورق ـ الكروم ـ ترقص الأضواء ـ تنبض النجوم**) ، يدل ذلك على الحدث المستمر نتيجة ابتسام العينين وكأن الحياة مصدرها عينا الحبيبة، كما يوحي فعل " **تبسم** " بالسعادة التي تتحقق بفضل حركة العينين، وترسم صورة فريدة تساهم الحركة تدريجيًا في تشكيلها.

ونلحظ عناية "**السياب**" لحركة الزمن داخل أبيات القصيدة لإدراكه بوجودها في البنية الدرامية والسعي لتنشيط عناصر مصاحبة كالخبر والنعت والحال بوصفها عوامل مولدة للإيحاء فالفعل المضارع يتحلى بمرونة عالية من حيث الإسناد إلى الضمائر والتحول إلى أزمنة مغايرة، مثال ذلك:

عَيْنَاكِ حِيْنَ تَبْسُمَانِ تُورِقُ الكُرُومْ

وَتَرْقُصُ الأَضْوَاءُ... كَالأَقْمَارْ فِي نَهرْ

يَرُجُهُ المِجْدَافُ وَهُنَا سَاعَةُ السَحَرْ

كَأَنَّمَا تَنْبُضُ فِي غَوْرَيْهِمَا النُجُومْ

وَتَغْرُقَانِ فِي ضَبَابٍ مِنْ أَسَى شَفِيفْ

نستنتج هنا أن الأفعال المضارعة (**أنتيت**) تضفي اتساقًا في الكلام.

- **الأفعال الماضية في القصيدة:**

الفعل الماضي يفيد على وقوع الحدث أو حدوثه مطلقًا، فهو يدل على التحقيق لانقطاع الزمن الحالي لأنه دلَّ على حدوث شيء قبل زمن التكلم مثل: **قام، جلسَ، قرأ،** وقد يأتي الفعل في صيغة الماضي، ويحمل دلالة الحال أو الاستمرار أو الاستقبال [1]، نجد الفعل الماضي في المقطع الثاني من القصيدة حيث بلغ عدده ثلاثة

[1] محمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والمعجمية، ص 102.

وعشرون فعلا ويعود السبب لارتباطه بحوادث وذكريات يستعيدها من خلال الشعر، فالشاعر يقص علينا أنشودة تحمل رابطًا بين همومه والعالم الخارجي، فاستعان بالأفعال (خاف ـ كركر ـ دغدغ) على لسان الأطفال لأن فيه علاقة بين ماضيه وحاضره.

كما نلاحظ جملة من التداعيات بين الشاعر وذاته فيقع المزج بين طفولته وقدسية المطر في قوله: " **كَنَشْوَةِ الطِفْلِ إذَّا خَافَ مِنَ القَمَرْ**

.....

وَكَرْكَرْ الأطْفَالِ فِي الكُرُومْ

وَدَغْدَغَتْ صَمْتَ العَصَافِيْرْ عَلَى الشَجَرْ

أُنْشُوْدَة المَطَرْ

مَطَرْ...

مَطَرْ...

مَطَرْ..."

فالفعل الماضي يتغير فيه عنصر الزمن **"تَثَاءَبَ المَسَاءْ"**، زمن يؤدي به الشاعر معنى الحزن ويتدرج بنا عن طريق التداعي فيصلنا صوت الشاعر من أعماق الذكرى المنبثقة من طبقة الوعي السفلي، وتحتل تداعيات الشاعر المنبثقة من ذاكرة الطفولة حيزًا مهمًا في سلسة التداعيات وتصدر منها أعلى الومضات الواقعية النابعة من الماضي،

فالطفولة فيه تنشد إلى الفرح كما ينكشف معنى الحزن عن طريق ذكرى الموت، وأن الذاكرة لا تبني أحداث منسقة في الزمان حسب مسارٍ منطقي إنما تصدر من مخزون الألم والحرمان ويظهر ذلك في قوله: " **تَثائَبَ المَسَاءُ والغُيُوْمُ مَا تَزَالُ**

.....

كَأَنَّ طِفْلا بَاتَ يَهْذِي قَبْلَ أنْ يَنَامْ

بِأَنَّ أُمَهُ التِيْ أَفَاقَ مُنْذُ عَامْ

فَلَمْ يَجِدْهَا، ثُمَّ حِيْنَ لَجَّ فِي السُؤَالْ

.....

وَإنْ تَهَامَسَ الرِفَاقُ أنَّهَا هُنَاكْ

تشترك هذه الأفعال في الدلالة على عنصر التذكر وقد تفاعلت لترسم ذكرى "السياب" لماضيه وأيام طفولته التي عاشها في مشهدِ حي.

نستنتج في هذا أن الشاعر حتى عندما استعمل الماضي لم ينفي الحاضر إنما استعان به لتفجيره بشكل أقوى ولذلك يعود لاستعماله كبنية رئيسية لزمان النص.

- **القديم والتأخير**: التقديم والتأخير بكل دلالاتها نجدها منتشرة عند النحويين وعند البلاغيين أيضًا فهي من حيث الأصول ظاهرة نحوية، وفي هذه القصيدة تواجد التقديم في الكثير من الوحدات الأصلية (**المسند والمسند إليه**) نجد:

- **تقديم الحال:** في " قَطْرَةً فَقَطْرَةً تَذُوْبُ فِي المطَرْ" وذلك لإبراز صورة الخير والبعث والنماء
- **تقديم المفعول به على الفاعل:** في " حَتَّى إذَّا مَا فَض عَنْهُمَا خَتَمَهُمَا الرِجَالْ" وذلك لإبراز صورة الرجال وهم العراقيين واهتمامهم بالثورة واستعدادهم لواجهة المستعمر.
- **تقديم المجرور على المفعول به:** في " يُصَارِعَوْنَ بِالمِجَادِيْفِ وَبِالقُلُوْعْ عَوَاصِفْ" وفي "الخَلِيْجْ وَالرُّعُوْدْ مُنْشِدِيْنْ" وهذا دلالة على اهتمام وتركيز الشعار على خلفيات الحدث وهو أن العدو نهب خيرات العراق بكل ما فيها، بشتى وسائل القوة.
- **تقديم الخبر (الذي ورد شبه جملة) على المبتدأ:** في " وَفِي العِرَاقِ جُوْعٌ مَا مَرَّ عَامٌ وَالعِرَاقُ لَيْسَ فِيْهِ جُوْعْ" وذلك للتخصيص والاهتمام به.

نستنتج من هذا أن أسلوب التقديم والتأخير ليس مجالا للالتقاء النحو والمعاني فحسب، بل هو جزء هام للدراسات ومظهر من مظاهرها.

- **أسلوب النداء:**

يعد أسلوب النداء وسيلة لعقد الصلة بين المرسل والمتلقي، وعرف النداء بأنه طلب إقبال المخاطب أو دعوته بحرف ينوب مناب فعل نحو: أنادي، إقبال وأدعو، ومن بين حروف النداء: يا ـ أي ـ أيا ـ هيا ـ واو ـ آ.

ولهذه الأدوات معاني تحددها طبيعة السياق تجعل نوعًا من الحركة في الأداة حيث تتقارب دلالتها مع غيرها من الأدوات النداء، فيعامل البعيد معاملة القريب.

يكتسب النداء في القصيدة وضيفة فنية ثرية بالدلالات والإيحاءات ، حيث تعددت المعاني التي يحملها النداء نجدها في :

أَصِيْحُ بِالخَلِيْجْ يَا خَلِيْجْ .... يَاْ خَلِيْجْ

يَا وَاْهِبَ اللُؤْلُؤْ وَالمَحَاْرْ وَالرَدَىْ...

فَيَرْجَعُ النَشْيْجْ ..

يَاْ خَلِيْجْ

يَاْ وَاهِبَ المَحَارْ وَالرَدَىْ

ففي هذا المثال يخرج النداء عن معناه الأصلي، طالبا إجابته النداء أو إقبال المنادي بقدر ما فيه من محمولات وجدانية تعكس المشاعر والانفعالات.

ويوجد هذا النداء في الأمثلة: " **يــا واهـب الخـليـج** " فالخليج يابسة وماء، "**يــا واهـب اللؤلؤ** " واللؤلؤ وسطه الماء فلا معنى لليابسة ، وأيضا " **يا واهب المحار** " وموطن اللؤلؤ المحار فلا معنى للأشياء غير المحار وان كان وسطها الماء ، ثلاثة مقاطع متجاورة تشكل متتالية صوتية .

ث) البنية الدلالية:

- **الحقول الدلالية في القصيدة:**

تناول "السياب" في قصيدته على العديد من الألفاظ المختلفة انتمت إلى حقول دلالية انسجمت مع حالته النفسية والفكرية نجد منها:

- **الألفاظ الدالة على الطبيعية:** غابتا ـ نخيل ـ القمر ـ النهر ـ النجوم ـ المحار ـ المطر ـ عرائش الكروم ـ العصافير ـ الشجر ـ التل ـ المياه ـ أمواج ـ بروق ـ رعود ـ الرياح.
- **الألفاظ الدالة على الزمن:** ساعة السحر (الليل) ـ المساء ـ الشتاء ـ الخريف ـ عام ـ الشروق ـ ليلة الرحيل ـ الغد ـ موسم.
- **الألفاظ الدالة على الحزن والمأساة:** إرتعاشة الخريف ـ الخوف من المطر ـ أسى شفيف ـ الردى ـ الليل ـ المحار ـ الغيوم ـ المطر ـ دموع ـ تنشج ـ الموت ـ يأمل الموت ـ الجياع ـ تئن ـ جوع ـ حزن.

نلاحظ هنا هذه الرموز اللغوية التي وظفت في القصيدة جسدت صورًا حقيقية تعبر عن تلك المعاناة النفسية.

- **دلالة كلمة مطر:**

يعود سبب الوقوع على هذه العينة كثرة استعمالها وتنوع وتعبير عن هدف سياسي، فكانت القصيدة وغيرها التزاما بأهداف وطنية.

فالشاعر يقرر حقيقة تاريخية هي إرادة الشعوب لا تقهر مهما طال الزمن وأن النصر حليفها ودل ذلك في قوله " **وَيَهْطِلُ المطَرْ**"

كما نجد أن الشاعر استغل تكرار الكلمات المتماثلة مع اختلاف الدلالات " **المطر** " في المقطع الأول " **السحاب ـ الغيوم** " طبيعي بينهما في المقاطع الأخرى " **حزن ـ اعتلال** " يتخذ دلالة أخرى.

فالمعنى الأول: للفظة (**مطر**) دلالة على ظاهرة طبيعية كونية، وهو معنى أصلي كقول الشاعر:

كَأَنَ أَقْوَاْسَ السَحَاْبْ تَشْرُبُ الغُيُوْمْ

وَقَطْرَةً فَقَطْرَةً تَذُوْبُ فِيْ الغُيُوْمْ..

فظاهرة المطر إذن تبنيها مراحل تكوين الغيوم وتكثيفها ثم ظهور السحب ثم سقوط المطر.

المعنى الثاني: للمطر هو مصدر الحزن قوله

أَتَعْلَمِيْنَ أيَ حُزْنٍ يَبْعَثُ المَطَرْ ؟

إن الشاعر يقر بالأثر الذي يتركه المطر في الإنسان والطبيعة فشبهه بعدة تشبيهات في قوله: " **المَطَرْ كَالدَمِ المُرَاْقْ** " المطر كالجياع وكالأطفال و كالموت .

ومن هذه التشبيهات نستنتج أن الشاعر أسى بالوضعية المزرية التي يعيشها مجتمعه.

المعنى الثالث: "**المطر**" هنا مصدر الاعتلال في قوله

"**ثُمَ اعْتَلَلْنَا... ـ خَوْفَ أَنْ نُلاَمَ ... ـ بالمَطَرْ** "، يدل على أن المطر يستفيد منه أشخاص غرباء عن البلاد والدليل على ذلك أن بلاده كلها خصب و ثراء ومع ذلك فهم جياع ، وإن الشاعر يثير إلى ظلم المعتدين واستبدادهم ، لأن في البلاد خيرا ولا يستفيد منه أبناؤه وذلك لنهب المستعمر لكل الثروات يقول:

وَكُلُ عَامٍ ....

حِيْنَ يَشْعُبُ المطَرْ ....

نَجوْعُ.....

فالجوع حالة مستمرة في البلاد والخير حالة دائمة في أرض العراق.

☜ **المستوى الثاني:**

أ) البنية السطحية:

إن البنية السطحية هي ما يتبادر إلى ذهن المتلقي من مفاهيم دلالات خلال قراءته الأولية للنص وما أمكن فهمه.

ومن خلال بينية القصيدة العربية لما ارتبط وجوده الشعري بالزيادة في تاريخ الشعرية العربية المعاصرة وتعد قصيدته أنشودة المطر واحدة من أمثلة الشعر الحديث وقد تحدث الشاعر فيها عن ثلاثة مواضيع وهي التحدث عن المرأة الحبيبة وعن طفولته وعن وطنه العراق وقد وطن مجموعة من الرموز تدل بصفة عامة وسطحية وهذا من اجل إعطاء جمال فني، ودلالة المطر في البنية السطحية تدل على البعث والميلاد والتغيرات في المستقبل والحزن والضياع والمطر في حقيقته دلالة الفرح والنمو والازدهار لكن دلالته في القصيدة على الحزن الشديد ولعل المحور الرئيسي الذي تدور حوله البنية السطحية هو قضية العراق والاستعمار الذي حاول النيل منهما، فكان هدف المستعمر هنا هو القضاء على الثروات العراقية والخيرات التي تزخر بها الميلاد.

ب) البنية العميقة:

إذا كانت البنية السطحية تقنى بما يطفو فوق النص فإن البنية العميقة تهتم بما يقع تحت النص، فمن خلال قصيدة السياب أنشودة المطر تتجلى البنية العميقة في مجموعة من الليكسيمات أو الصور منها: التمني في قوله:

تثاءب المساء، والغيومُ ما تزالْ

تسحُّ ما تسحّ من دموعها الثِقالْ.

كأنّ طفلاً بات يهذي قبل أن ينامْ:

بأنّ أمّه ـ التي أفاق منذ عامْ

فلم يجدها، ثمّ حين لجّ في السؤالْ

قالوا له: (بعد غدٍ تعودْ ..)

لابدّ أن تعودْ

فالدلالة المعجمية والقاموسية للتمني هنا هو شعور بالفرح بما يستشرفه من ايجابيات في المستقبل وهنا نرى هذه الرؤيا الشعورية المستقبلية، حيث أن الشاعر ينتقل بإحساسه الثوري ليبشر بالثورة والميلاد الجديد فهو يحلم ويتمنى أن يعود العراق مزهرًا كما كان من قبل، يحمل البشر والميلاد والعطاء الجديد، كما هو حال الطفل الوليد الذي ينتظر أن تعود أمه في غياهب الموت ولكن هيهات أن تعود وعلى الرغم من إيمان الشاعر بأن عودة الأم مستحيلة وكذلك عودة العراق إلى العهد السالف صار مستحيلا ،لكن الطفل تشبث بالأمل ومزال ينتظر أمه وكذلك حال الشاعر مازال ينتظر عودة العراق بالأمل المستحيل وهذا ما عبر عنه "**قَالُوْا بَعْدَ غَدٍ تُعُودْ../ لاَ بُدَ أَنْ تَعُودْ**" وهذا ما يدلنا على بلاغة الرؤيا الشعرية في تناميها وإحساسها الجمالي.

وكالخوف في قوله:

" تعلمين أيَّ حُزنٍ يبعث المطرْ؟

وكيف تنشج المزاريب إذا انهمرْ؟

وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياعْ؟

بلا انتهاء ـ كالدَّم المراق، كالجياعْ،

كالحب، كالأطفال، كالموتى ألا وهو المطر! "

وأما الدلالة المعجمية والقاموسية للخوف فهو إحساس بشيء مستقبلي مخنق وسلبي ، وهذا ما لا نراه سطحيًا، كما أن الشاعر هنا يوضح أن المطر يبعث الحزن في نفسه

فعندما ينهمر المطر ويسمع صوت وقع الماء من المزاريب وكأنه بكاء عنيف يشعر الإنسان الوحيد بالضياع والهلاك.

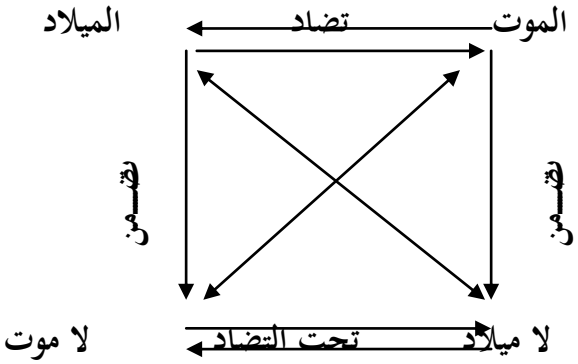
وهنا يظهر لنا بعض عناصر التشابه والتقارب مما يجعل بعض الألفاظ متقابلة ايجابي وسلبي وهكذا مثل حزن/ فرح، وانطلاقا من هذا ننتقل إلى المربع السيميائي الذي يشمل التضاد وشبه التضاد والتضمن والتناقض

- **سيميائية المربع السيميائي:**

يعد المربع السيميائي عند غريماس محاولة منطقية للتحليل، ويقصد به التمثيل الافتراضي للتفصيل المنطقي لمقولة دلالية ما، للعلاقات التي يتشكل منها، والتي تخضع لها الوحدات الدلالية لتوليد عالم دلالي، ويقوم المربع السيميائي بالبحث عن عناصر المحتوى وتفصيلها ببيان الفاعلين فيها لتتجلى العلاقات المختلفة ما بين تناقض وتداخل أو تكامل أو تضاد وهذه العناصر إذن اختلفت مواقعها أو تغيرت علاقاتها تبعًا لذلك دلالاتها.

فيقوم النص الشعري للسياب في قصيدته أنشودة المطر على ثنائيات مختلفة تتراوى في جملة من التعارضات المتفرقة لتحكم دلالاته ةتنتظم على أساسها هيكلته بين الفرح والحزن والضوء والظلمة والضحك والبكاء والولادة والموت والخصب والجوع والاضطهاد والثورة وغير ذلك.

☜ **الموت ..... الميلاد**



هذه التقابلات من شأنها أن تفجر النواة الدلالية فهي تكشف عن واقع مأساوي مميت تعيشه العراق، واقع قائم على ظلم والاستلاب والنهب والاستغلال، فالمربع السيميائي بنية أساسية لتشكيل الدلالة والمعنى النصي والخطابي بل عن كونه بنية تمييزية وتعارضية حيث تتميز العلاقات والعمليات داخله تضادا وتناقضًا وتضمنًا فتحدد المعاني والدلالات الثانوية بواسطة التقابلات والقيم الخلافية.

يمكن توضيح العلاقات المنطقية للمربع السيميائي على النحو التالي:

1) علاقة التضاد: ⟷

2) علاقة التناقض: ⟷

3) علاقة التضمن: ⟵

وختاما للجانب التطبيقي هذا الذي جاء تحت عنوان تحليل سيميائي لقصيدة "أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب توصلنا إلى جملة نتائج من أبرزها أن الشاعر العراقي اعتمد على الارتباط الوثيق بين ظواهر اللغة من نحوٍ وصرفٍ وتركيب ومعجم أدى به إلى إيصال الهدف المراد، كما أنه أحسن اختيار الكلمات التي بنى عليها القصيدة، واعتماده المتواصل على الإيقاع الصوتي والتشكيل الصوتي للحروف حيث منح قوة جذب القلوب وسحر العقول، كما لاحظنا استطاعت "السياب" التعامل مع اختياراته اللغوية من خلال تحليلنا للمستويين اللذان أكملا بعضهما واشتغالهم في ربط أبيات القصيدة اشتغالا تكامليًا وتفاعليًا من خلال الأثر الذي يُحدِثانه كل منهما في نفسِ المتلقي.

الخاتمـــــــة

الخاتمة:

بعد رحلة شاقة وشقية في رحاب "الرؤية الشعرية وعلاقتها بالحس الغنائي دراسة سيميائية لأنشودة المطر لبدر شاكر السياب " كان لزاما ككل بحث آخر أن يرسي بنا عند جملة من النتائج .

في بداية هذه الخاتمة أود أن أشير إلى أهم نتيجة توصلنا إليها ألا و هي:

✍ إن الرؤيا لا تعتبر مفهوما حديثا وإنما مفهوما قديما مرتبط بالثقافة الإنسانية في عدة مستويات معرفية ولكن غي العصر الحديث أخذ مفهوم "الرؤيا " بعد مهد الكتابة والشعر.

أما النتائج العامة التي توصلنا إليها و هي كالتالي:

✍ الشعرية علم قوانين الأدب وهي النظرة التي تستهد فهاجل المناهج والمقصد الذي تصب فيه كل الروافد .

✍ تنوع مفاهيم الشعرية لدى النقاد العرب القدامى والمحدثين .

✍ أن العرب القدامى لم يعرفوا "الشعرية" بمفهوم محدد ،بل تعددت المفاهيم الخاصة بالشعرية كالشاعرية...

✍ الحس الغنائي يعتبر جوهر الشعر العربي والعلامة الأبرز فيه ذلك الإيقاع وموسيقاه الجمالية.

الخاتـــــمة

✍ العلاقة بين الرؤية الشعرية والحس الغنائي علاقة تكاملية وذلك لوجود إيقاع وموسيقى تزيد للشعر جمالا ونغما مميزا .

وأما بالنسبة للفصل الثاني الذي جاء تطبيقاً في تحليل قصيدة "أنشودة المطر "كانت النتائج التي توصلنا إليها كالتالي:

✍ أن دلالة العنوان وخاصة لفظة "المطر "التي اعتمدها السياب حتى في ختام القصيدة تنتمي إلى دلالات كثيرة وهذا دليل على القدرة في التصرف عند الشاعر وأيضا للوقوف عند حرف معين وتكراره لوضع أثر كبير لاستدعاء المتلقي للتأمل.

✍تباين أضرب التشكيل الصوتي للحروف تجعل قارئ القصيدة لا يملها، لما تحققه من جمال صوتي يحدث نغمة صوتية لها وقعها في النفس.

✍ يشكل الإيقاع الصوتي للحروف جزءا أساسيا من بنية النص ،إذ تميز برنين وجرس واضحين يلعبان دورا مهما في الإيحاء باكتمال القصيدة ويساهمان في عملية التواصل بين المرسل والمتلقي.

✍ ارتباط التكرار ارتباطا وثيقا بالدلالة جاء مطاوعا لمتطلبات الدلالة النصية .

✍ كان في القصيدة متضادات عكست اضطرابات نفس الشاعر وحيرته بين التشاؤم والتفاؤل (طفولة معذبة خائفة وطفولة تبشر بمستقبل أفضل قادم ..موت وميلاد..) وهذا ما وضحناه في المربع السيميائي.

✍ استخدام أسلوب التقديم والتأخير وأسلوب النداء لتفاعلها مع السياق وتداخلها مع المعنى ولغرض زيادة الإحساس وتشارك أحزان الشاعر و معاناته.

الخاتـــــمة

وختاما فهذا بحث متواضع نقدمه اليوم أملاً منا في إنجازه على أكمل وجه فإن كان كذلك فإنه بفضل الله فإن كان خلاف ذلك فحسبي أنا طالب العلم يخطئ ويصيب، ونسأل الله عز وجل أن يرزقنا السداد في القول والعمل والحمد لله أولاً آخراً.

الملاحـــــق

الملاحق:

نبذة عن "بدر شاكر السيّاب"

بدر شاكر السيّاب شاعرٌ عربيٌّ عراقيّ الأصل، وهو من أشهر روّاد التجديد في الشعر العربي المعاصر، ومن أوائل مؤسسي مدرسة الشعر الحر، حيث قام بذلك بالاشتراك مع مجموعةٍ من أشهر الشعراء أمثال صلاح عبد الصبور، وأمل دنقل، ولميعة عباس عمارة، وقد تميّزت قصائد السيّاب بالتدفق الشعري، والخروج عن الشكل التقليدي للقصيدة، كما اتّسمت بلمحة حزنٍ سيطرت عليها، وذلك بسبب ظروف حياته الصعبة، من الناحية الاجتماعية والنفسية والجسدية

حياة بدر شاكر السيّاب

وُلد بدر شاكر بن عبد الجبار بن مرزوق عام 1926م، في يومٍ وشهرٍ مجهولَين حتى بالنسبة للشاعر نفسه، فقد نسي والده عند تسجيله تاريخ مولده بالتحديد، وكانت ولادته في قريةٍ صغيرة وبسيطة جداً، ذات طبيعةٍ خلابةٍ تقع جنوب العراق وتسمى (جيكور)، وكان معظم سكان هذه القرية يعملون في فلاحة أشجار النخيل، أمّا والده شاكر عبد الجبار فكان كغيره من سكان القرية يعمل كما يعملون في فلاحة أشجار النخيل، ويعيش في ضيقٍ مادي في بيت العائلة الممتدة، وكانت أمّه كريمة التي هي ابنة عم والده قد أنجبت ولدين آخرين غير بدر، وهما عبد الله ومصطفى، وبنتاً توفيت هي ووالدتها إثر وضعها في عام 1930م، فعاش بدر يتيم الأم وهو في السادسة من عمره، ونشأ متنقلاً بين بيت جده لأبيه وجدته لأمه.

الملاحـــــق:

أنشودة المطر للشاعر بدر شاكر السياب 1956 تعتبر قصيدة أنشودة المطر من أجمل ما قيل بالغزل في الشعر العربي الحديث وذلك لما تحتويه القصيدة من جماليات وحسن صياغة الصور الأدبية تذهب بقارئها و مستمعها إلى المجازات و خيالات مرهفة بالإحساس.

عبقرية السياب عظيمة ولا يمكن القول غير هذا النص المفعم بالقوة يصف السياب حبيبته التي يشبه عينيها بلون غابة النخيل بالليل وقد حدد وقت السحر حيث السكون ويصف قريته العراقية الهادئة التي تحمل كل المظاهر الطبيعية ومع الأشجار الكروم و القارب الذي يمخر عباب النهر والنجوم التي تلمع بضوئها رغم وجود الضباب الخفيف ثم يستشعر جمال أطفال العراق، بضحكاتهم ولعبهم في تذكر طفولته ويتذكر تساقط المطر على بلابل النخيل في صورة شعرية مبدعة ثم يسأل السياب حبيبته عن الحزن العميق في فراقه لوالدته بصغره فالسياب تيتم وحرم من المرأة الأحب إلى قلبه ثم يتحدث عن الرعب الذي يبعثه المطر والخوف منه عندما يشتد وكيف ينتابه الإحساس بالضياع والتيه والوحدة.

السياب قادر أن يصف المطر بالحياة و الموت والحب فهو كحياة الإنسان أيضاً السياب يذكر الأسطورة في شعره فهو كقرانه العرب من الشعراء الذين تكون البلاغة بالوصف هي الركيزة لقوة الشعر فيذكر عشتار إلهة الخصب ويصفها بوصف حبيبته فالسياب باحث جيِّد ومُطَّلع على الأساطير.

الملاحـــــق:

قصيدة أنشودة المطر

عيناك غابتا نخيلٍ ساعةَ السحَرْ،
أو شُرفتان راحَ ينأى عنهما القمرْ.
حين تَبسمانِ تورقُ الكروم.
وترقص الأضواء... كالأقمار في نهَرْ
يرجّه المجذاف وهناً ساعة السَّحَرْ
كأنما تنبض في غوريهما، النّجومْ...
وتغرقان في ضبابٍ من أسىً شفيفْ
كالبحر سرَّح اليدين فوقه المساءِ،
دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريفْ،
والموت، والميلاد، والظلام، والضياءْ؛
فتستفيق ملء روحي، رعشة البكاءْ
ونشوةٌ وحشيّةٌ تعانق السماءْ
كنشوة الطفل إذا خاف من القمرْ!
كأن أقواس السحاب تشرب الغيومْ
وقطرة فقطرةً تذوب في المطرْ...
وكركر الأطفالُ في عرائش الكرومْ،
ودغدغت صمت العصافير على الشجرْ
أنشودةُ المطرْ...
مطرْ...
مطرْ...
مطرْ...

تثاءب المساء، والغيومُ ما تزالْ
تسحُّ ما تسحّ من دموعها الثِقالْ.
كأنّ طفلاً بات يهذي قبل أن ينامْ:
بأنّ أمّه ـ التي أفاق منذ عامْ
فلم يجدها، ثمّ حين لجّ في السؤالْ
قالوا له: (بعد غدٍ تعودْ ..)
لابدّ أن تعودْ
وإنْ تهامس الرفاق أنها هناكْ
في جانب التلّ تنام نومة اللّحودْ
تسفّ من ترابها وتشرب المطرْ؛
كأن صياداً حزيناً يجمع الشِّباكْ
ويلعن المياه والقَدَرْ
وينثر الغناء حيث يأفل القمرْ.
أتعلمين أيَّ حُزنٍ يبعث المطرْ؟
وكيف تنشج المزاريب إذا انهمرْ؟
وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياعْ؟
بلا انتهاء ـ كالدَّم المراق، كالجياعْ،
كالحب، كالأطفال، كالموتى ألا وهو المطر!
ومقلتاكِ بي تطيفان مع المطرْ
وعبر أمواج الخليج تمسح البروقْ
سواحلَ العراق بالنجوم والمحارْ،
كأنها تهم بالشروق

الملاحـــــق:

فيسحب الليل عليها من دمٍ دثارْ.

أصيح بالخليج: (يا خليجْ

يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والرّدى!)

فيرجعُ الصّدى

كأنه النشيجْ:

(يا خليج

يا واهب المحار والردى ..)

أكاد أسمع العراق يذْخُر الرعودْ

ويخزن البروق في السّهول والجبالْ،

حتى إذا ما فضَّ عنها ختمها لرّجالْ

لم تترك الرياح من ثمودْ

في الوادِ من أثرْ

أكاد أسمع النخيل يشربُ المطرْ

وأسمع القرى تئنّ، والمهاجرينْ

يصارعون بالمجاذيف وبالقلوعْ،

عواصف الخليج، والرعود، منشدينْ:

(مطرْ...

مطرْ...

مطرْ...

وفي العراق جوعْ

وينثر الغلالَ فيه موسم الحصادْ

لتشبع الغربان والجَرادْ

وتطحن الشّوان والحجرْ

رحىً تدور في الحقول... حولها بشرْ

مطرْ...

مطرْ...

مطرْ...

وكم ذرفنا ليلة الرحيل، من دموعْ

ثمّ اعتللنا . خوفَ أن نُلامَ . بالمطرْ...

مطرْ...

مطرْ...

ومنذ أنْ كنّا صغاراً، كانت السماءْ

تغيمُ في الشتاءْ

ويهطل المطرْ،

وكلَّ عام . حين يعشب الثرى . نجوعْ

ما مرَّ عامٌ والعِراق ليس فيه جوعْ.

مطرْ...

مطرْ...

مطرْ...

في كل قطرةٍ من المطرْ

حمراءُ أو صفراء من أجنَّة الزَّهَرْ.

وكلّ دمعةٍ من الجياع والعراةْ

وكلّ قطرةٍ تُراق من دم العبيدْ

فهي ابتسامٌ في انتظارِ مبسم جديدْ

الملاحـــــق:

أو حُلمةٌ تورَّدتْ على فمِ الوليدْ

في عالم الغد الفتيّ، واهب الحياةْ!

مطرْ...

مطرْ...

مطرْ...

سيُعشبُ العراق بالمطرْ...)

أصيح بالخليج: (يا خليج ..

يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والردى!)

فيرجع الصدى

كأنّه النشيج:

(يا خليج

يا واهب المحار والردى.)

من لجَّة الخليج والقرارْ،

وفي العراق ألف أفعى تشرب الرَّحيقْ

من زهرة يربُّها الفرات بالنَّدى.

وأسمع الصدى

يرنّ في الخليجْ

(مطرْ...

مطرْ...

مطرْ...

في كلّ قطرةٍ من المطرْ

حمراء أو صفراء من أجنَّةِ الزَّهَرْ.

وكلّ دمعة من الجياع والعراة

وكلّ قطرةٍ تراق من دم العبيدْ

قائمة المصادر والمراجـــع

قائـــمة المصـــادر والمـــراجع:

قائمة المصادر والمراجع:

1. القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

I. المصادر و المراجع:

2. إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، طبعة إدارة إحياء التراث الإسلامي، ج02، بيروت.
3. ابن طباطبا: عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد الستار، مراجعة نعيم زرزور، ط02، بيروت2005.
4. ابن عابدين محمد أمين: رد المحتار على الدار، دار التراث العربي، ج05، بيروت.
5. ابن منظور: لسان العرب، دار صابر ـ بيروت 1955م.
6. أبو الحامد الغزالي: إحياء علوم الدين، دار الفكر، ط01، بيروت 1975
7. إحسان عباس: كتاب الفن الشعر، ط04.
8. أحمد رضا: معجم متن اللغة.
9. إدريس عبد الفتاح محمود: حكم الغناء والمعارف في الفقه الإسلامي، المكتبة الكبرى، ط02، القاهرة1994.
10. أدونيس: الثابت والنحول، صدمة الحداثة، دار العودة، ج03، ط01، بيروت1978.
11. أمجد ريان وصلاح فضل: الشعرية العربية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة2000.

قائـــمة المصـــادر والمـــراجع:

12. بدر عبد المحسن ونجيب محفوظ: الرؤيا والأداة، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة 1978.

13. بشير تاوريرت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية للمعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم.

14. جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، ط05، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995.

15. الجاحظ: الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب العربي، ج03، ط03، بيروت1978.

16. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسيراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد حبيب ابن خوجة، دار الغرب الإسلامي، لبنان.

17. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء،ط01، المغرب1998.

18. حنا عبود: النحل البري والعسل المر، دمشق 1982.

19. خالدة سعيد: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، ط01، بيروت1979.

20. دنيس ويهسمان وأميرة حلمي مطر وآخرون: علم الجمال، المركز القومي للترجمة2015.

21. الراغب الأصفهاني: في غريب القرآن وبصائر دوي التمييز في لطائف الكتاب، ج02.

22. الرائد جبران مسعود: صدر 1965.

قائـــمة المصـــادر والمـــراجع:

23. الريحياني مصطفى السيوطي: مطالب أولى النهى، المكتب الإسلامي، ط03، دمشق2000.

24. الزبيدي محمد مرتضى: تاج العروس، المطبعة الحكومية، الكويت1986.

25. سعد البازغي: استقبال الآخر، الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط01 المغرب 2004

26. شكري غالي: شعرنا الحديث إلى أين؟، دار الآفاق الجديدة، ط02، بيروت1978.

27. الطاهر بومزير: التواصل اللساني والشعرية، منشورات اختلاف، ط01،الجزائر2007.

28. عاطف فضول: النظرية الشعرية عند ألبوت وأدونيس، الهيئة العامة للشؤون، المطابع الأمريكية 2000

29. عايش الحسن: نظرية المعنى عند قدامة بن جعفر، مجلة جامعة تيشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، مجلد27، عدد02، سنة2005.

30. عبد الإله يوسف شدهيلي: المنهاج القرآني، تكوين وإقناع المكتبة القومية الحديثة، 1986.

31. عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوي، قراءة نقدية لنموذج معاص، ط01 الهيئة المصرية العامة 2006

32. عبيد محمد صابر: الرؤيا الحداثة الشعرية، مطبعة السفير، ط01، عمان2005.

33. عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، ط02، بيروت1972.

34. عساف عبد الله: الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، دار دجلة، سوريا ، ط01، 1996.

35. العسيلي علي العاملي: الغناء في الإسلام، تاريخه وأثره وأحكامه على المذاهب الخمسة، منشورات مؤسسة الأعلى، ط01، بيروت.

36. عكاش عبد الكريم: حكم الغناء في الإسلام، دراسة في النشأة والأهداف، دار النشأة، دمشق1992.

37. عكاشة ثرود: المعجم الموسوعي لمصطلحات ثقافية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لوجمان1990.

38. غالية خوجة: قلق النص محارق الحداثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط01، بيروت2003.

39. فاتح علاق: مفهوم الشعر عند رواد العربي، دار التنوير،ط01، الجزائر2010.

40. فتحي إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقص1986.

41. فخر الدين محمد بن عمر الرازي: التفسير الكبير، ط01، بيروت1990.

42. فضل صلاح: تحولات الشعرية، مكتبة الأسرة، القاهرة2002.

43. قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم الخفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت.

44. محمد جلال باروث: الشعر يكتب اسمه، اتحاد الكتاب العربي، ط01، دمشق1981.

45. محمد عبد الرضا: الرؤية الشعرية، سفر في الخيال.

46. محمد علي التهانوي: كشاف إصلاحات الفنون.

47. محمود عكاشة: التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة ـ دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والمعجمية.

48. محي الدين صبحي: الرؤيا في الشعر البياني.

49. مراد وهبة: مجمع اللغة العربية، المعجم الفلسفي.

50. مرشد الزبيدي: اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، دار البيضاء، ط01، المغرب1999.

51. موسى حسن يوسف والسعيدي عبد الفتاح: الإفصاح في فقه اللغة، دار الفكر العربي، ط02، القاهرة.

52. نشوان ابن سعيد الحميري: شمس العلوم.

53. النفراوي أحمد بن غنيم: الفواكه الدواني، مكتبة مصطفى الجلي، ج02.

54. الهيتمي أحمد بن محمد بن حجر: كف الرعاة، مطابع دار الشعب، القاهرة.

55. وسيمة نجاح: مفهوم المحاكاة وحدود المطابقة في تصور حازم القرطاجني، حوليات الجامعة التونسية، عدد56، سنة2011.

II. المراجع الإلكترونية:

57. https//:www.geocities.com

الفهـــــرس

الفهـــــرس:

العناويـــــــــــن	الصفحة
كلمة شكر	02
الإهداء	03
المقدمة	04
المدخل: أساسيات المفاهيم والمصطلحات	10
• مفهوم الرؤية	11
• مفهوم الرؤيا	14
• الفرق بين الرؤية والرؤيا	16
• ماهية الرؤيا الشعرية	18
• مفهوم الحس	22

الفهـــــــرس:

• مفهوم الغناء	26
• الحس الغنائي	**30**
الفصل الأول: الرؤيا الشعرية عند النقاد العرب وعلاقتها بالحس الغنائي	**31**
• الرؤيا عند النقاد العرب القدامى	**33**
• الرؤيا عند النقاد العرب المحدثين	**34**
• الدلالة الشعرية وتطورها	**37**
• الشعرية عند النقاد العرب القدامى	**41**
• الشعرية عند النقاد العرب المحدثين	**45**
• الرؤيا الشعرية وعلاقتها بالحس الغنائي	**52**
الفصل الثاني: دراسة التطبيقية ـ تحليل سيميائي لقصيدة أنشودة المطر ـ	**55**
• سيمياء التشاكل اللفظي والدلالي للعنوان	**57**
• البنية الصوتية	**58**

الفهـــــــــرس:

● البنية الصرفية	70
● البنية الدلالية	**75**
● البنية السطحية	**78**
● البنية العميقة	**79**
✓ المربع السيميائي	**81**
● الخاتمة	**84**
● الملاحق	**88**
● قائمة المصادر والمراجع	**94**
● الفهرس	**100**