التَّشكيل السِّياقي ودلالته في قصيدة "أنشودة المطر" دراسة نقديَّة

دكتور/ ساري بن محمد الزهراني
أستاذ النَّقد الأدبي المساعد بقسم اللغة العربيَّة
كلية العلوم والآداب بالمندق/ جامعة الباحة

المستخلص

يناقش هذا البحث بالنَّقد والتَّحليل، التَّشكيل السِّياقي ودلالته في قصيدة "أنشودة المطر"، للشاعر بدر شاكر السياب؛ بدءًا بالتَّشكيل السِّياقي للكلمة، وما يرتبط بها من سياق ذاتي، وما يتعلَّق بها من سوابق ولواحق، وبُعدٍ جراماتيكي (زمكانيَّة الكلمة)، وسياق تجاوري.

كما يناقش البحث التَّشكيل السِّياقي للجملة، وما يتعلَّق بها من مستويات تركيبيَّة، وذلك وفقًا لمحور الاندماج، والمحمولات، والوحدة التركيبيَّة، إضافة إلى مناقشة سياق الصُّور الفنيَّة وعلاقتها بتشكيل أبعاد النَّص، وذلك من خلال مستويين: الأول- السِّياق الدَّال، والثاني- المدلول السِّياقي، ويُختم البحث بدراسة الدلالة الكليَّة للنص، سواء كانت دلالة ظاهرة أو مضمرة.

وخلص البحث إلى أنَّ التَّشكيل السِّياقي بمستوياته المتعدِّدة لقصيدة "أنشودة المطر"، سواء كان سياقًا إفراديًّا، أو تركيبيًّا، أو صوريًّا قد ساهم -إلى حدٍّ كبيرٍ- في إثراء النَّص بالمعاني، والدلالات، والإيحاءات، وكشف -بالتالي- عن الدلالة الكليَّة للنَّص.

الكلمات المفتاحيَّة: التَّشكيل، السِّياق، الدلالة

The contextual formation and its significance in the poem "The Song of the Rain"

Critical study

Dr. Sari bin Mohammed Al-Zahrani
Assistant Professor of Literary Criticism, Department of Arabic Language
College of Science and Arts at Al-Madina Hotel / Al-Baha University

Abstract

This paper discusses criticism and analysis of the contextual formation and its significance in the poem "The Song of the Rain" by the poet Badr Shaker Al-Sayyab, starting with the contextual formation of the word and its related context and related precedents and suffixes, and the place and time of the word and its adjacent context.

The research also discusses the contextual formation of the sentence, and its related structural levels, according to the merger axis, the portable, and the structural unit, in addition to discussing the context of technical images and their relationship to the formation of the dimensions of the text, through two levels; the first is the indicative context, and the second is the contextual meaning, and the research concludes. By studying the overall significance of the text, whether it is a visible or implicit connotation.

The research concluded that the contextual formation with its multiple levels of the poem "The Song of Rain", whether it is a single contextual, syntactic, or pictorial, has greatly contributed to enriching the text with meanings, connotations, and overtones, thus revealing the overall significance of the text.

Key words: composition, context, significance

مفتتح

أثمرت نظريَّة السِّياق –التي تزعَّمها فيرث (Firth) إلى ثراء التَّحليل اللغوي، خاصة في الدراسات اللسانيَّة الحديثة[١]؛ نظرًا لارتباطها بالوظيفة الدِّلاليَّة التي تُسهم في تشكيل معنى النص، وتفض مغاليقه، وتُعنى بتضافر أجزاء الكلام مع بعضها بعضًا؛ حتى تشكِّل الدِّلالة الكليَّة للنَّص[٢]؛ فالمنهج اللساني الحديث "لا يتوقف في درسه لتراكيب الجمل وأنماطها عند العلاقات الشكلية، التي اهتم بها الدرس المعياري، وإنما يتعدى ذلك إلى البحث عن المعاني التي تعبر عنها تلك التراكيب"[٣]، حيث يلعب المعنى دورًا كبيرًا في كل مستويات التَّحليل اللغوي[٤]، ولا يمكن الكشف عن تلك المعاني إلاَّ من خلال مجموعة من السِّياقات المتعدِّدة؛ لأنَّ الكلمة إذا وقعت في سياق ما –بحسب تعبير دي سوسير– لا تكتسب قيمتها إلاَّ بفضل مقابلتها لما هو سابق، ولما هو لاحق بها، أو لكليهما معًا[٥]، فالكلمة لا يمكن أنْ يتحدَّد معناها ما دامت خارج السِّياق، "فإذا انتظمت الكلمة في سياق لغوي، تحدد معناها"[٦].

وبهذا الفهم؛ فإنَّ السِّياق الفعلي لا يتشكَّل إلاَّ من خلال العلاقة الفعليَّة المجسَّدة في النص، بين الكلمة، والجُمل، والصُّور مع بعضها بعضًا. أي أنَّ السِّياق في هذه الحالة لا ينطبق على الكلمة المفردة فحسب، ولا على الجُمل المفردة؛ ولكنَّه ينطبق على العلاقة التي تربط الكلمات بالجمل، وبالصُّور في النَّص الأدبي، وبخاصَّة في النَّص الشعري الذي تتضافر عناصره لتشكِّل النسيج الكلي للعمل الأدبي[٧].

ونظرًا لتعدُّد الدراسات النقديَّة التي تناولت شعر بدر شاكر السياب، وخاصة قصيدة "أنشودة المطر"؛ بسبب ما تحمله (شكلاً وموضوعًا) من مقوِّمات فنيَّة، وجماليَّة، وبنية

---

(١) ينظر: محمد محمد داود، العربية وعلم اللغة الحديث، (القاهرة: دار غريب، ٢٠٠١م)، وينظر: حلمي خليل، مقدمة لدراسة اللغة، (الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٦م)، ص ٣١٠-٣٢٧.

(٢) ينظر: مراد عبدالرحمن مبروك، النظرية النقدية من الصوت إلى النص: نحو نسق منهجي لقراءة النّص الشعري، ط٤ (جدة: النادي الأدبي الثقافي، ٢٠١٢م)، ص٧٢.

(٣) أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات، ط٣، (دمشق: دار الفكر، ٢٠٠٨م)، ص ٢٧١.

(٤) ينظر: داود، العربية وعلم اللغة الحديث، مرجع سابق، ص ١٧٧.

(٥) ينظر: فرديناند دي سوسير، دروس في الألسنية العامة، تعريب: صالح الفرمادي، محمد الشَّاوش، محمد عجينة، (طرابلس/ تونس الدار العربية للكتاب، ١٩٨٥م)، ص ١٨٦.

(٦) داود، العربية وعلم اللغة الحديث، مرجع سابق، ص ١٨٤.

(٧) ينظر: مبروك، النظرية النقدية من الصوت إلى النص، مرجع سابق، ص٧٣.

نصيَّة حداثيَّة؛ فضلاً عمَّا تستجيش به من أبعاد سياسيَّة، واجتماعيَّة، ورمزيَّة، إلاَّ أنَّ الملاحظ، مع كثرة تلك الدراسات، وتعدُّد المناهج النقديَّة التي تناولتها، إلاَّ أنَّني لم أعثر على دراسة نقديَّة مستقلَّة، تروم الوقوف على التَّشكيل السِّياقي للقصيدة.

فإذا كان النصُّ الأدبيُّ نصًّا لغويًّا في المقام الأول، يقوم على العلاقات التجاوريَّة ما بين بنى النصِّ بعضها بعضًا[1] في تُلازم تام؛ فإنَّ التَّشكيل السِّياقي للنَّصِّ الشعري المقصود دراسته في قصيدة "أنشودة المطر" "يعنى بتتبع المفردات التي تشكل جملاً، والجمل التي تشكل صورًا، والصور التي تشكل نصًّا"[2]؛ بهدف الوصول إلى الدلالة الكليَّة للنصِّ الشعري.

ولذلك؛ سعى البحث –كهدفٍ رئيسٍ– إلى دراسة وتحليل التَّشكيل السِّياقي في قصيدة "أنشودة المطر"؛ نظرًا لقلة الدراسات النقديَّة التي عُنيت بالقصيدة، وفقًا لنظريَّة السِّياق، وتحديدًا فيما يتَّصل بالتَّشكيل السِّياقي للكلمة، وما يرتبط بالكلمة من سياق ذاتي، وما يقترن بها من سوابق ولواحق، وبُعدٍ جراماتيكيٍّ، أو فيما يتعلَّق بها من سياقٍ تجاوريٍّ.

كما يروم البحث دراسةَ وتحليل التَّشكيل السِّياقي للجملة، وما يتعلَّق بها من مستويات تركيبيَّة، وذلك وفقًا لمحور الاندماج، والمحمولات، والوحدة التركيبيَّة، إضافة إلى مناقشة الدلالات الصوريَّة وعلاقتها بتشكيل أبعاد النَّص ودلالاته، وذلك من خلال مستويين: الأول– السِّياق الدَّال، والثاني– المدلول السِّياقي، وصولاً إلى الدِّلالة الكليَّة للنص، سواء كانت دلالة ظاهرة، أو مضمرة.

ولهذا؛ يطمح الباحث إلى دراسة قصيدة "أنشودة المطر" دراسةً نقديَّةً وفق المنهج الوصفي التَّحليلي، متَّكأً على ما تحمله النظريَّة السِّياقية من مبادى وإجراءات، وهذا ما استوجب تقسيم هذه الدراسة إلى أربعة محاور؛ إضافة إلى مفتتح، وأبرز النتائج، وقائمة بالمصادر والمراجع.

وعليه؛ فقد عُني المحور الأول بسياق الكلمة والصِّيغ الدِّلاليَّة، خاصَّة فيما يرتبط بها من سياق ذاتي، أو فيما يتعلَّق بها من سياق تجاوري. فيما نهض المحور الثاني بدراسة سياق الجملة، وما يرتبط بها من مستويات تركيبيَّة، تقوم على محور الاندماج، والمحمولات، والوحدة التركيبيَّة، فيما عُني المحور الثالث بالسِّياق الصُّوري وعلاقته

(١) ينظر: المرجع السابق، ص٧١.

(٢) المرجع السابق، نفس الصفحة.

بتشكيل النص، سواء كان سياقًا دالاً، أو مدلولاً سياقيًّا، أمَّا المحور الرابع فكان مرهونًا بالدلالة الكليَّة للنَّص، سواء كانت دلالة ظاهرة، أو مضمرة ذات ارتباط بتأويل النَّص وتفسير أبعاده.

١- سياق الكلمة والصِّيغ الدلاليَّة

إذا كان سياق الكلمة يبحث في النَّص الشعري من زاويتين: الأولى من خلال علاقة الكلمة بالكلمات المتجاورة، والثانية من خلال طبيعة الكلمة نفسها وعلاقتها بالمعنى(١)؛ فإنّ هذا المعنى لا يتَّضح -حسب تعبير فيرث- إلاَّ من خلال البنية السِّياقية للكلمة، باعتبار أنَّ معظم الوحدات الدلاليَّة تقع في مجاورة وحدات أخرى، وأنَّ معاني هذه الوحدات لا يمكن تحديدها إلاَّ بملاحظة الوحدات المجاورة لها(٢).

وبهذا يمكن تحليل سياق الكلمة في قصيدة "أنشودة المطر"، بالوقوف على البنية الإفراديَّة للكلمة، وذلك من خلال معطيين: الأول: السِّياق الذَّاتي، والثاني: السِّياق التجاوري(٣)، باعتبار أنَّ دلالة الكلمة تتعدَّد بتعدُّد سياقاتها حسب الوضع الذي ترد فيه.

١-١ السِّياق الذَّاتي للكلمة

يقوم تحليل السِّياق الذَّاتي للكلمة من خلال دراسة طبيعة الكلمة، والعناصر المكوِّنة لها والمقترنة بها كالسَّوابق (Prefixes) التي تدخل في أوَّل الفعل المضارع، واللَّواحق التي عادة ما تسبق الكلمة، وهذا السَّوابق واللَّواحق تساعد في تكوين الكلمة، وتحدِّد من ثمَّة دلالتها في النص، "إذ لا يظهر معنى الكلمة الحقيقي، ولا تتحدد دلالتها إلا من خلال السياق بضروبه المختلفة"(٤)، وفي هذه الحالة "تصبح الكلمة دالاً وما ترمز إليه هو المدلول، والمدلول يتشكل وفقًا لسوابق الكلمة ولواحقها في السياق"(٥).

ومن الملاحظ -كما سنرى- أنَّ قصيدة "أنشودة المطر" قد اعتمدت إلى حدٍّ كبيرٍ على الأفعال المضارعة، التي تبدأ بحرفي (التاء/ الياء)، في مقابل تضاؤل صيغ الأفعال الماضية، الأمر الذي أصبحت فيه السَّوابق لها فضل الصَّدارة في تشكيل صفة الكلمة

(١) ينظر: المرجع السابق، ص ٧٩.

(٢) ينظر: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ط٥، (القاهرة: عالم الكتب، ١٩٩٨م)، ص ٦٨-٦٩.

(٣) مبروك، النظرية النقدية من الصوت إلى النص، مرجع سابق، ص ٢٥٧.

(٤) نور الهدى لوشن، علم الدلالة: دراسة وتطبيق، (الإسكندرية: المكتب الجامعي الحديث، د. ت)، ص٩٥.

(٥) مبروك، النظرية النقدية من الصوت إلى النص، مرجع سابق، ص٧٩.

المضارعة، بدلالتها في تكوين النَّص الشعري، بالتوافق إلى حدٍّ كبيرٍ مع اللَّواحق (Suffixes) المرتبطة بالضمائر المتَّصلة التي تلحق آخر الفعل.

وهذه اللَّواحق والسَّوابق إنَّما ترتبط بالتَّشكيل الزَّمني للصِّيغة المقترنة باللَّواحق والسَّوابق، أي أنَّ تحليل دلالة السَّوابق تقعُ في إطار دلالتها الزمنيَّة والمكانيَّة "الزمكانيَّة" للصِّيغة(١)، على اعتبار أنَّ "معنى الكلمة مرهون بدورها في معنى الجملة، وليس على الخانة التي تشغلها"(٢).

وفي ضوءِ ذلك؛ سعت الدراسة إلى تتبُّع السَّوابق واللَّواحق، وفقًا لمدى حضورها في قصيدة "أنشودة المطر"، كما هو ملاحظ في الجدول الآتي:

سوابق ولواحق الكلمة في قصيدة "أنشودة المطر"

رقم السطر الشِّعري	السَّوابق		اللَّواحق	
	حروف المضارعة	الفعل	الضمائر المتَّصلة آخر الفعل	الفعل
١				
٢	ي	ينأى		
٣	ت	تورق– تبسمان	ان	تبسمان
٤	ت	ترقص		
٥	ي	يرجُّه	هـ	يرجُّه
٦	ت	تنبض		
٧	ت	تغرقان	ان	تغرقان
٨				
٩				
١٠				
١١	ت	تستفيق		

(١) ينظر: المرجع السابق، ص٢٥٧.

(٢) محمد علي الخولي، علم الدلالة: علم المعنى، (عمَّان: دار الفلاح للنشر والتوزيع، ٢٠٠١)، ص٨٣.

١٢	ت	تعانق		
١٣				
١٤	ت	تشرب		
١٥	ت	تذوب		
١٦				
١٧			ت	دغدغت
١٨				
١٩				
٢٠				
٢١				
٢٢	ت	تزال		
٢٣	ت	تسح- تسح		
٢٤	ي	يهذي – ينام	ي	يهذي
٢٥				
٢٦	ي	يجدها	هـــــ	يجدها
٢٧	ت	تعود	وا	قالوا
٢٨	ت	تعود		
٢٩				
٣٠	ت	تنام		
٣١	ت	تسف- تشرب		
٣٢	ي	يجمع		
٣٣	ي	يلعن		
٣٤	ي	ينثر- يأفل		
٣٥	ت	تعلمين	ين	تعلمين
٣٦				

٣٧	ي	يبعث		
٣٨	ت	تنشج		
٣٩	ي	يشعر		
٤٠				
٤١				
٤٢	ت	تطيفان	ان	تطيفان
٤٣	ت	تمسح		
٤٤				
٤٥	ت	تهم		
٤٦	ي	يسحب		
٤٧	أ	أصيح		
٤٨				
٤٩	ي	يرجع		
٥٠				
٥١				
٥٢				
٥٣	أ– ي	أكاد– أسمع – يذخر		
٥٤	ي	يخزن		
٥٥				
٥٦	ت	تترك		
٥٧				
٥٨	أ– ي	أكاد– أسمع– يشرب		
٥٩	أ– ت	أسمع– تئن		
٦٠	ي	يصارعون	ون	يصارعون

٦١				
٦٢				
٦٣				
٦٤				
٦٥				
٦٦	ي	ينثر		
٦٧	ت	تشبع		
٦٨	ت	تطحن		
٦٩	ت	تدور		
٧٠				
٧١				
٧٢				
٧٣			نا	ذرفنا
٧٤	ن	نلام	نا	اعتللنا
٧٥				
٧٦				
٧٧			نا- ت	كنا- كانت
٧٨	ت	تغيم		
٧٩	ي	يهطل		
٨٠	ي- ن	يعشب- نجوع		
٨١				
٨٢				
٨٣				
٨٤				
٨٥				

٨٦				
٨٧				
٨٨	ت	تراق		
٨٩				
٩٠			ت	توردت
٩١				
٩٢				
٩٣				
٩٤				
٩٥	ي	يعشب		
٩٦	أ	أصيح		
٩٧				
٩٨	ي	يرجع		
٩٩				
١٠٠				
١٠١				
١٠٢	ي	ينثر		
١٠٣				
١٠٤				
١٠٥	ي	يشرب		
١٠٦				
١٠٧	ت	تشرب		
١٠٨	ي	يربها	هـ	يربها
١٠٩	أ	أسمع		
١١٠	ي	يرن		
١١١				

١١٢				
١١٣				
١١٤				
١١٥				
١١٦				
١١٧	ت	تراق		
١١٨				
١١٩			ت	توردت
١٢٠				
١٢١	ي	يهطل		

ومن خلال الجدول الراصد لحركة السَّوابق واللَّواحق للكلمة في القصيدة، يلاحظ أنَّ سوابق الفعل المضارع المتمثِّلة في حروف المضارعة، وأهمُّها حرفا (الياء)، و(التَّاء) هي التي كان لها فضل الصَّدارة في سياق الكلمة، وهو ما يشي بأنَّ الشَّاعر قد اعتمد في تشكيل أبعاد الكلمة –إلى حدٍّ كبيرٍ– على صيغ الحضور والاستقبال، كما يلاحظ على سبيل التمثيل لا الحصر في هذه الأفعال: (ينأى/ تورق/ تبسمان/ ترقص/ يرجُّ/ تنبض/ تغرقان/ تستفيق/ تعانق/ تشرب/ تذوب/ تسحُّ/ يهذي/ ينام/ يجد/ تعود/ تسفُّ/ تشرب/ ينثر/ يأفل/ يبعث).

والملاحظ –أيضًا– أنَّ تلك الصِّيغ التي اعتمدت عليها القصيدة تشي بعمق اتِّصالها وتغلغلها في داخل الذَّات الشاعرة، كما تدل على التصاقها بالحدثين، سواء على المستوى الآني أو الآتي، في إشارة إلى مدى حضورها في زمن الحاضر، الذي هو نفسه يُعدُّ امتدادًا للزَّمن الآتي، وهذا بدوره ما يؤكِّد أنَّ ملامح المستقل لا تكاد تختلف عن ملامح الحاضر، وبهذا يتَّضح أنَّ الفعل –وخاصة الفعل المضارع– أصبح بـــ"قوته البنائية إلى مولد للطاقة، التي تمد عناصر النص بدفعاتٍ متوالية، وتشحنها بالقوة الحركية والتوالدية بدءًا من الإيقاع، وانتهاء بالتوليد الغني للعلاقات الداخلية في النص"(١).

(١) أسيمة درويش، مسار التحولات: قراءة في شعر أدونيس، (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٢م)، ص٢٣٩.

ومع ذلك؛ فالملاحظ أنَّ الشاعر قد استخدام بعض الجمل الإسميَّة الموحية بالثبات والسكون، إلاَّ أنَّ تلك الجملة –على الأقل– سياقيًّا تكاد ترتبط بآصرة قويَّة بالجمل الفعليَّة، ومعضِّدة لحضورها الدلالي، على اعتبار أنَّ كلَّ "كلمة تتعلق بسياقها التركيبي، وتدل على معنى فيه يرتبط بعلاقتها مع ما جاورها، ويختلف معناها في سياق آخر مختلف له"(١)، خاصة عندما أعقب الشاعر تلك الجمل الإسميَّة بالفعليَّة التي تنشئ الحركة والديناميَّة وتجدِّد دورة الحياة للدلالة على الاستمرار والدوام، وهذا ما يمكن ملاحظته في مطلع القصيدة:

عيناكِ غابتَا نخيلٍ ساعةَ السحَرْ
أو شُرفتَانِ راحَ ينأى عنهمَا القمر
عيناك حينَ تبسمَانِ تورقُ الكرومْ
وترقصُ الأضواءُ... كالأقمار في نَهَرْ
يرجُّه المجذافُ وهْنًا ساعةَ السَّحَر
كأنَّما تنبضُ في غوريهمَا، النُّجومْ...
وتغرقَانِ في ضبابٍ من أسىً شفيفْ

ومن اللافت أنَّ جميع تلك الأفعال الواردة في المقطع السابق، جاءت نابضة بالحركة والتفاعل، فهي حاضرة في الأرض، ومن الأرض، وفي الحياة، ومن الحياة؛ حتَّى غدت جميعها مشتركة بالنَّبض، والرَّقص، والابتسام، والتَّرجرج؛ فإذا رقصت الأضواء، فكأنَّما ترقص بنبض الحياة، فتتجاوب باقي عناصر الطَّبيعة كـ"القمر، والمجداف، والنجم، والبحر"، وذلك وفق نسق متلاحق، ودلالات متعاضدة، يربطها سياق واحد، يأخذ كلٌّ منها برابط الآخر.

إنَّ تدافع الأفعال؛ فضلاً عن طغيان حضورها وهيمنتها على أجواء النَّص بوجه عام، لا تكاد تنحصر في إطار ما تحمله من قوة دلاليَّة؛ بل إنَّها تتجاوز ذلك إلى طبيعتها من حيث الكثافة الكميَّة والنوعيَّة، خاصة في الوحدة الدلاليَّة، فالتضافر المتجانس مع "القوة النوعية للفعل"(٢) باجتماع خصيصة الفعل التام الدال على الزمن والحدث في الآن، أدَّى

(١) محمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة: دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية، (القاهرة: دار النشر للجامعات، ٢٠١١م)، ص١٠.

(٢) المرجع السابق، ص١٤٣.

إلى تكوين سياق نموذجي دلالي يسبح في السِّياق الدلالي للقصيدة[1]، هذا ما يلاحظ – أيضًا– في هذا المقطع:

أَصيحُ بالخليجِ: "يا خليجْ...
يا واهبَ اللؤلؤِ، والمحارِ، والرَّدى!"
فيرجعُ الصَّدى
كأنَّه النَّشيجْ:
"يا خليج
يا واهبَ المحارِ والرَّدى.."
أكادُ أسمعُ العراقَ يذْخرُ بالرعودْ
ويخزنُ البروقَ في السهولِ والجبالْ،
حتَّى إِذَا مَا فضَّ عنها ختمَهَا الرِّجالْ
لم تترك الرِّياح من ثمودْ
في الوادِ من أثرْ.
أكادُ أسمعُ النخيلَ يشربُ المطر
وأسمعُ القرى تئنُّ، والمهاجرين
يصارعُونَ بالمجاذِيفِ وبالقلوع،
عواصفُ الخليج، والرعودُ، منشدين:
" مطر ...
مطر ...
مطر ...".

ففي المقطع السابق يلاحظ أنَّ هناك ترددًا للعديد من الأفعال الثائرة من أمثال: "أَصيح/ يرجع/ أسمع/ يشرب/ يذخر/ يخزن/ تترك/ تئنُّ/ يصارع"؛ وهي أفعال دالة على الحدث والاستمرار والتجدُّد؛ فضلاً عن تداعي حركة الفعل سواء على مستوى اللحظة الآنيَّة أو المستقبليَّة، فاستحالت الذَّات الشاعرة، نظرًا لعمق مأساتها، إضافة إلى شعورها بالأسى، جزءًا أصيلاً من بنية القصيدة؛ وليست راصدةً للصُّورة فقط، بل غدت تشكيلاً حيويًّا من تشكيلات أبعاد النَّص في مشهد مونولوجي، وصورة عميقة من

(١) ينظر: درويش، مسار التحولات: قراءة في شعر أدونيس، مرجع سابق، ص١٤٢.

صور مخاطبة الذَّات لذاتها، والذوات الأخرى، وإنْ حمل الخطاب، خطاب الذَّوات الأخرى صيغة المنادى المنكسر الحزين، كما يشي بذلك الفعل "أصيح" –مثلاً– مع ما يوحي به من دلالات تعبِّر عن الشعور العميق بالأسى، ويعكس في الوقت ذاته عن مدى مرارة الوحدة والاغتراب التي يعيشها الشاعر، والصِّراع النَّفسي العنيف الذي يعاني منه، والضَّعف الذي يخضع له(١).

إنَّ تكرار كلمة "مطر" –مثلاً– في نهاية المقطع، كان محمَّلاً بصفته الوظيفيَّة، وقيمته الفنيَّة والدلاليَّة، فالمطر هو الخيط الواصل ما بين السماء والأرض، وهو الواصل ما بين اليباس والخصب، وهو الواصل ما بين الموت والحياة، والاستبداد والحريَّة، وهذا ما أعطى الاستدعاء الرَّامز في "لم تترك الرياح من ثمودْ" بُعدًا معنويًّا ووجوديًّا متجانسًا مع الفعل المضارع المجزوم بـــ"لم"؛ كدلالةً موحية على حضور الهلاك ولو بعد حين، وذلك من خلال الجمع ما بين صيْحة الحياة، ورجفة الريح العتيد، ولذلك لم يكن حضور الفعل المضارع بصيغته المسبوقة بأداة الجزم حضورًا اعتباطًا أو عشوائيًّا؛ وإنَّما كان لحضوره وتمثُّله بتلك الصِّيغة الوظيفيَّة بهدف تقرير دلالة الاستمراريَّة، وتعيين حركة المضي للفعل.

أمَّا إذا ما تم تتبُّع أكثر اللَّواحق شيوعًا في القصيدة، فإنَّ أكثرها تداولاً في النَّص هي "ألف الاثنين، وتاء التَّأنيث، ثمَّ نا الفاعلين، وهاء الغيبة، ثمَّ واو الجماعة"، مع ملاحظة أنَّ واو الجماعة لم يرد سوى مرَّة واحدة، في مقابل طغيان ألف الاثنين، وتاء التَّأنيث بوصفهما دالَّتين على حرص الذَّات على التَّواصل مع المحبوبة = العراق خاصة في ظل ما يعانيه الشاعر من غربة ذاتيَّة، وصراع نفسي ووجودي.

ومع "أن هذه السوابق واللواحق تدخل في السياق الذاتي للكلمة، أي في تكوينها المباشر، إلا أنها لا تخرج من السياق الذاتي إلى السياق الخطابي، وهو الذي يخاطب فيه الشاعر الذوات الأخرى من خلال سوابق الكلمة ولواحقها، أي أن السياق الذاتي للكلمة هو الدال، والسياق الخطابي لها هو المدلول؛ لأنه يخرج الكلمة من إطار مكوناتها الشكلية إلى إطار أبعادها الدلالية"(٢).

---

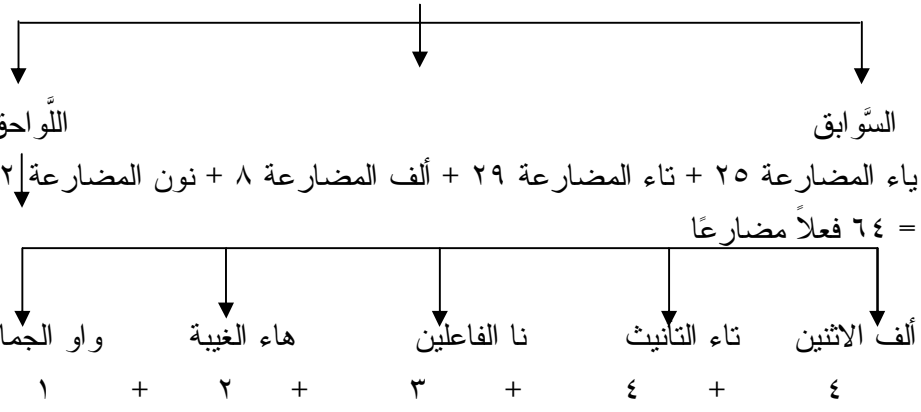
(١) ينظر: تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النَّقد الأدبي، (اللاذقيّة: دار الحوار، ١٩٨٣م)، ص٤٠.

(٢) مبروك، النظرية النقدية من الصوت إلى النص، مرجع سابق، ص٢٦٢.

ومن اللافت أنَّ أكثر اللَّواحق شيوعًا في قصيدة "أنشودة المطر" قد تمثَّلت في الضمائر المتَّصلة –التي لحقت بالأفعال الماضية والمضارعة–، سواء على المستوى الكمِّي أو الكيفي، وهو ما ساهم –بشكل واضح– في تشكيل أبعاد النَّص الشِّعري.

وبهذا يمكن رصد السِّياق الخطابي للكلمة في القصيدة من خلال الشكل الآتي:

السِّياق الخطابي للكلمة



ومن خلال تتبُّع التَّشكيل الخطابي للكلمة يمكن ملاحظة:

١. أنَّ سياق الكلمة الفعليَّة كان له فضل الصَّدارة في تشكيل أبعاد النَّص الشعري؛ نظرًا لعناية الشاعر بصيغ الاستقبال الدالة على الجمع ما بين معايشة الحاضر والمستقبل في اللحظة الآنيَّة.

٢. هناك تضاؤل واضح في الصِّيغ الدالة على الفعل الماضي، حيث لم ترد أكثر من ٣٠ مرَّة على امتداد النسيج العام للقصيدة.

٣. خلو القصيدة من الصِّيغ الدَّالة على فعل الأمر.

وبناءً على تلك المعطيات؛ فإنَّ الشاعر كان معايشًا لتلك الأحداث بما فيها من صراعات ذاتيَّة، وأزمات وجوديَّة، ومفارقات مجتمعيَّة واقتصاديَّة وسياسيَّة، حيث باتت الذَّات الشاعرة جزءًا أصيلاً من أحداث الواقع ومعايشة له، ومتَّصلة أيَّما اتِّصال بالذوات الأخرى؛ ولذلك أصبحت الرؤية في القصيدة مرتبطة ارتباطًا بدلالة الصِّيغ الفعليَّة، وخاصة الأفعال المضارعة، ومتجانسة أيَّما تجانس مع السِّياقات التي ترد فيها، وإنْ بدت الأفعال في مجملها متراوحة بنسب متفاوتة، بغلبة واضحة للصِّيغ ذات العلاقة

بالحاضر والمستقبل، وذلك بواقع ٦٤ فعلاً مضارعًا، وهذا ما يبرهن أنَّ "قابلية الفعل للاقتران بزمانه والدلالة عليه تتحول في النص إلى طاقة لا تكتفي بالدلالة على الزمن؛ بل تتعدى ذلك إلى تفجيره –داخليا– وإعادة صنعه"(١).

ومن اللافت أنَّ جُلَّ صيغ الأفعال المضارعة ذات اللَّواحق والسَّوابق هي أفعال دالَّة على الإحياء، والنماء، والتغيير؛ ولكنَّها في الوقت ذاته محكومة بمعايشة الماضي، الأمر الذي جعل من حضور ألف الاثنين، وتاء التَّأنيث في المرتبة الأولى؛ تحقيقًا لتلك الدلالة من خلال ثمانية لواحق، فغدا خطابُ النَّص الشعري مرتبطًا أشدَّ ما يكون الارتباط بالذَّات الشاعرة من أوَّل سطرٍ شعري، نظرًا لتطلُّع الذَّات إلى المحبوبة التي مزَّقها الاستعمار، واستحكمها الاستبداد، فكساها بالجوع، والجراح، ونزف الدماء، وهذا ما يفسِّر "حرص الشاعر المعاصر على تناول أفكار عصره ومشاكل مجتمعه الراهن، وحرصه كذلك على التفاعل مع ما يجري من أحداث، ويظهر بذلك تشبثه بحاضره مهما كانت نظرته المستقبلية معتمة أم مضيئة، أو إن كان معظم الشعراء المحدثين يضجون من بؤس الحاضر وقتامته، وكونه لا يبشر بغد مشرق في الأعم الأغلب"(٢).

أمَّا التوزيع المكاني لصيغ اللَّواحق والسَّوابق في بنية القصيدة، فقد حوى أغلب الحيز المكاني للأسطر الشعريَّة، خاصَّة فيما يتعلَّق بصيغ السَّوابق، وهذا يعود إلى أن النَّص، مع طوله، قد ارتكز على الصِّيغ المضارعة الدَّالة على التجدُّد والاستمرار، في حين لوحظ أنَّ هناك تراجعًا في الحيز المكاني لصيغ اللَّواحق، مع اكتفائها بدورها الدلالي، وذلك وفقًا لحضورها في سياق النَّص، وتبعًا للوظيفة السِّياقية التي ترد فيها، الأمر الذي جعل من حضور صيغ السَّوابق واللَّواحق هي العنصر الأبرز في تشكيل أبعاد النَّص، وشحنه بالدلالات الموحية، وإثرائه بالمعاني المتعدِّدة.

إنَّ صيغ اللَّواحق والسَّوابق التي اكتنز بها النَّص الشعري ليست مجرد حروف أو ضمائر ترد هكذا في أوَّل الكلمة أو آخرها ورودًا عشوائيًّا؛ ولكنَّها أدَّت –في ضوء السِّياقات التي ترد فيها– دورًا كبيرًا في تفسير أبعاد النَّص وتجلية حركته، والكشف عن نواته المركزيَّة، فاستحالت، بفعل سياقاتها وآليَّة توظيفها، ذات فاعليَّة في "تصعيد

(١) درويش، مسار التحولات: قراءة في شعر أدونيس، مرجع سابق، ص١٤٥.

(٢) كمال عبدالرزاق العجيلي، البنى الأسلوبية: دراسة في الشعر العربي الحديث، (بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠١٢م)، ص١٨١.

حركة الدلالة وإخصابها في بناء النص"[١]، "فالكلمة المفردة لا تنجز مهمتها الدلالية على الوجه الأكمل إلا ضمن السياق الذي ترد فيه"[٢].

١-٢ السِّياق التَّجاوري للكلمة

يرتبط السِّياق الذَّاتي للكلمة بالسِّياق التجاوري لها، وذلك من خلال علاقة الكلمة بما جاروها في سياق النص؛ فالكلمة لا معنى لها بمفردها؛ لأنَّ الحقل الدلالي لكلمة ما هو "ما تمثله كل الكلمات التي لها بتلك الكلمة علاقة ما"[٣]، كما أنَّ الكلمة لا تستقي معناها إلاَّ من خلال "السياق الذي ترتبط به"[٤]، فالنّص كلٌّ متكاملٌ، يعضِّد بعضه بعضًا؛ بشموله على حزمة من الحقول الدلاليَّة؛ ولذلك فالعلاقات ما بين المفردات، والجمل، والتراكيب كثيرًا ما تولد دلالات متنوِّعة من خلال تقابلها وترابطها، وهو ما يجعل من الوقوف على الحقل الترابطي المعيَّن لمجموعة من الكلمات، سواء أكان هذا الحقل الترابطي ترادفًا، أو اشتراكًا، أو تضادًّا، أو تقابلاً؛ أو كونها تشكِّل حقلاً دلاليًّا لمجموعة من الألفاظ علاقات تبعيَّة متبادلة تكوِّن ما يُسمَّى بـ(الحقول الدِّلاليَّة)[٥].

وتأسيسًا على ذلك؛ فقد تعدَّدت الحقول الدلاليَّة في قصيدة "أنشودة المطر"؛ وفقًا لحضورها في تشكيل أبعاد النَّص[٦]:

١- التضاد والمقابلة. ٢- التَّرادف. ٣- التماثل التّكراري. ٤- الموقف العاطفي.

١-٢-١ التضادّ والمقابلة

من المُلاحظ أنَّ القصيدة قد حفلت بالكثير من الكلمات المتضادة والمتقابلة في الآن ذاته، وهذا التضاد يتشكَّل عادةً من خلال "نظام العلاقات الذي يقيمه بين العنصرين المتقابلين، وعلى هذا فلن يكون له أي تأثير، ما لم يتداع في توال لغوي، وبعبارة أخرى: فإن عمليات التضاد الأسلوبية تخلق بنية مثلها في ذلك مثل بقية التقابلات

(١) درويش، مسار التحولات: قراءة في شعر أدونيس، مرجع سابق، ص ٨٨.

(٢) هادي نهر، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، (أربد/ الأردن، دار الأمل للنشر والتوزيع،٢٠٠٧ م)، ص٢٦٣.

(٣) عبدالسلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب، (تونس: الدار العربية للكتاب، ١٩٨٢م)، ص١٥٤.

(٤) بيير جيرو، علم الدلالة، ترجمة: منذر عياشي، (دمشق: دار طلاس للترجمة والنشر، ١٩٩٢م)، ص٥٦.

(٥) ينظر: نهر، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، مرجع سابق، ص١٥٤.

(٦) استعنت في هذا التقسيم بما كتبه الناقد الأستاذ الدكتور مراد مبروك في كتابه النظرية النقدية من الصوت إلى النص، مرجع سابق، ص٧٦-٧٩.

المثمرة في اللغة"[١]؛ وهذا بدوره ما أدَّى إلى تشكيل أبعاد النَّص الشعري، وذلك بإكسابه ملمحًا دلاليًّا يشي بعمق التناقض القائم في الواقع المعاش، وهو ما يمكن ملاحظته –على سبيل التمثيل– في: "دفء – ارتعاشة"، "الموت – الميلاد"، "الظلام – الضياء"، "ينام – أفاق"، "يجمع – ينثر"، "الشروق – الليل"، "يذخر/ يخزن – يفض"، "نجوع – يشبع"، "السماء – الأرض"، "الخير – الشر".

ومن الملاحظ أنَّ توظيف المقابلة والتَّضاد في نسيج القصيدة لا يقفان عند حدود الكلمة، وما يضادها أو يقابلها؛ ولكنَّهما قد يظهران ما بين مشهدين متقابلين، أو متضادين في داخل النَّص، وهو ما يجعل من حضورهما أداة محوريَّة في بناء النّص، ومقوّمًا جوهريًّا في تشكيل دلالاته، كإشارة موحية عن الحالة النفسيَّة والشعوريَّة المضطربة للذات الشاعرة، وما يعتورها من صراع ذاتي ووجودي في الواقع المعاش؛ فضلاً عمَّا تمثِّله من دلالة عن حالة التناقض في الواقع الاجتماعي، والاقتصادي، والسياسي في العراق.

ولذلك؛ فهو لا يتحدَّد فقط، من خلال مفردة ومفردة، أو ما بين جملة وجملة أخرى؛ بل إنَّه يتَّسع ليشمل جميع مفاصل النَّص وأنسجته، وذلك بالتوازي مع الصُّور الفنيَّة التي تحفل بها القصيدة؛ فالمطرُ يهطل، والغلال تنثر، وموسم الحصاد يدقُّ الأبواب، والرَّحى تدور، وجوعٌ يلفُّ البشر، فتشبع الغربان والجراد، ودموعٌ تذرف، ورحيل يدقُّ الأبواب، وخوف يستشري؛ الأمر الذي أحدث هزَّة متشظيَّة في داخل بنية النَّص بتعدُّد دلالاته ومعانيه، وتشكيل أبعاده وصوره الفنيَّة؛ وهذا بدوره ما أدَّى إلى خلق "علاقة جدلية بين النص من جهة، والقارئ من جهة أخرى"[٢]، ومن ذلك –مثلاً–:

دفءُ الشتاءِ فيه وارتعاشةُ الخريف،
والموتُ، والميلادُ، والظَّلامُ، والضياء
.....
كأنَّ طفلاً بات يهذي قبلَ أنْ ينام:
بأنَّ أمّه التي أفاق منذُ عامْ
.....

(١) صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، (جدة: النادي الأدبي الثقافي، ١٩٨٨م)، ص٢٥٦.

(٢) فيصل صالح القصري، بنية القصيدة في شعر عزالدين المناصرة، (الأردن: وزارة الثقافة، ٢٠٠٦م)، ص١٤٦.

كأنَّ صيادًا حزينًا يجمعُ الشِّباك

.....

وينثرُ الغناءَ حيثُ يأفلُ القمرْ.

والمُلاحظ أنَّ هذه الصُّور المتضادَّة مدعاةٌ إلى إبراز بنية المعنى وتجليته بالكشف عن حالة التناقضات الحادَّة في الواقع المعاش الممتد إلى البُنى والتَّراكيب الاجتماعيَّة والسياسيَّة، فهنا جوع وشبع، وهناك دفء وارتعاشة، وموت وميلاد، وظلام وضياء.

لقد استحالت بعض المقاطع الشعريَّة –التي حفلت بها القصيدة– إلى شبكة إغرائيَّة توقع المتلقِّي في حبالها؛ حتَّى بات متعذَّرًا الفصل ما بين عالم القارئ، وعالم النَّص، وعالم الشَّاعر؛ فاللغة الشعريَّة هي مَن توحِّد ما بين كل هذه العوالم(١)، فكلَّما ازدادت درجة التضاد، ثم البلوغ إلى التضاد المطلق، كلَّما أصبحت قادرة على توليد طاقة شعريَّة أكثر(٢)، وكلَّما كان التضاد حادًّا، كان أكثر قدرة على الربط النَّصي(٣).

ففي التضاد يتحوّل النَّص إلى حركة ديناميكيَّة تستوعب جميع مفارقات الحياة، وتُعبِّر، في الوقت نفسه، عن كلِّ تلك التناقضات في الواقع المعاش؛ وهو ما أرفد النَّص بأبعاد مشحونة بالدلالات حدَّ الانفصام، ولذلك تتجاوز القيمة الجوهريَّة للتضاد من خلال القدرة على تجاوز الشكل إلى المضمون؛ لأنَّ "التقابل في العبارة الشعرية الدرامية ليس مجرد تقابل ألفاظ، وإنما هو بصفة أساسية تقابل أبعادًا نفسية. فالألفاظ ذات التأثيرات الدرامية هي مجرد ثغرات، أو منافذ يطل منها الإنسان على أجزاء من عالم الشاعر النفسي، إنها المقابل الصغير لتلك الأجـــزاء الحقيقية من ذلك العالـــــم، إنها –بعبارة موجزة– متقابلات لفظية ذات رصيد نفسي ووجودي"(٤).

١-٢-٢ التَّرادف التام والجزئي

شكَّل التَّرادف محورًا دلاليًّا في تشكيل أبعاد النَّص الشعري، بوصفه مظهرًا من "مظاهر الغنى والثراء اللغوي في اللغة العربية، يمد مستعملي هذه اللغة بثروة هائلة

(١) ينظر: أحمد الطريسي، النص الشعري بين الرؤية البيانية والرؤية الإشارية: دراسة نظرية وتطبيقية، (الرياض: دار عالم الكتب، ١٤٢٣هـ)، ص١٤٣.

(٢) يُنظر: كمال أبو ديب، في الشعرية، (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٧م)، ص٤٧.

(٣) يُنظر: أحمد عفيفي، نحو النص: اتجاه جديد في الدرس النحوي، (القاهرة: مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠١م) ص١١٣.

(٤) عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط٣ (القـــاهرة: دار الفكـــر العربـــي، ١٩٦٧م)، ص٢٩٠-٢٩١.

توفي بمتطلبات التعبير وسياقاته المختلفة، وإيقاعاته المطلوبة، وأنه عامل من عوامل إثارة الانفعال لدى المتلقي، وتأكيد الأفكار وتحديد المعاني"(١).

إنَّ المقصود بالتَّرادف في هذا السِّياق هو حضور بعض المفردات المشتركة إلى حدٍّ كبيرٍ في المعاني الدلاليَّة، شريطة أنْ يكون تكرارها معبِّرًا عن معانٍ دلاليَّة جديدة في كلِّ مرَّة يظهر فيها، وذلك بهدف تعميق وإثراء دلالات النَّص، ذلك لأنَّ "المبدع عندما يقع اختياره على بعض المفردات من مخزونه اللغوي، فإنه لا يصنع ذلك بشكلٍ عفوي، بل يكون له دوافعه الجمالية التي تغلف هذا الاختيار الذي يتم عن وعي وقصد، فتراعى الاعتبارات التي تتعلق ببيئته الجمالية من ناحية، وتراعى الاعتبارات التي تتعلق بعملية التواصل من ناحية أخرى"(٢).

والملاحظ أنَّ حضور التَّرادف في قصيدة "أنشودة المطر" يقوم على مستويين:

١. ترادف تام: يُعنى بالكلمات المتطابقة تطابقًا كليًّا من ناحية المعنى.

٢. ترادف جزئي: يُعنى ببعض الكلمات المتطابقة جزئيًّا في المعنى دون اللَّفظ.

والمُلاحظ أنَّ المستوى الأوّل غالبًا ما يكون قليل الحدوث؛ لأنَّ الكلمات المترادفة على مستوى اللفظ ستكون مختلفة معنىً ودلالةً، بحسب السِّياق الذي ترد فيه، وهذا المستوى يمكن ملاحظته في بعض الكلمات المترادفة نوعًا ما كما في كلمتي "يشرب"، و"تشرب":

"أكادُ أسمعُ النخيلَ يشربُ المطر"

"وفي العراقِ ألفُ أفعَى تشربُ الرَّحيقْ"

فمع حضور التَّرادف ما بين اللفظتين، إلاَّ أنَّ دلالة كل لفظة منهما تختلف باختلاف الوظيفة السِّياقية التي تودِّيها، ففي الحالة الأولى يلاحظ اقتران الشرب بـــ"النَّخيل"، بوصفه رمزًا للعزَّة والعطاء والخير = أهل العراق أنفسهم، أمَّا في الحالة الثَّانية فقد اقترن الشرب بألف أفعى، والأفعى رمزُ المكر والخديعة، في إشارة إلى المستعمرين، الذين يسرقون خيرات البلاد، وينهبون ما فيها من نعيم.

أمَّا المستوى الثَّاني فيتمثَّل في التَّرادف الجزئي، أو شبه التَّرادف الذي يقوم على تطابق المعاني دون اللفظ تطابقًا جزئيًّا، وذلك وفقًا للتَّشابه "الدلالي الواضح بين كلمتين أو

(١) نهر، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، مرجع سابق، ص٤١٣.

(٢) محمد عبداللطيف، بناء الأسلوب في شعر الحداثة: التكوين البديعي، ط٢، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٥م)، ص٩٣.

أكثر، سواء في المعنى الأصلي، أو في الدلالة المرتبطة أو المتضمنة في الكلمة"[١]، فيحضر في أكثر من موضع في القصيدة، وذلك حسب السِّياق الذي يرد فيه، الأمر أرفد النَّص بأبعاد دلاليَّة موحية، وهو ما يمكن ملاحظته -مثلاً- في كلمة "كركر- دغدغ"، و"نجوع – جوع"، و"قطرة – فقطرة"، و"بعد غد تعود – لابُدَّ أنْ تعود".

ولعلَّ التَّرادف الجزئي ما بين كلمتي "دغدغ – كركر" -مثلا- يحمل دلالة موحية على إعلان الفرح أولاً، وذلك بمجانستها بلحظة الميلاد، والبعث، والحريَّة، وتزامنها في الوقت ذاته مع توقيع نقرات العصافير، مدغدغة على أفرع الشَّجر، كما تشي ثانيًا بانبعاث حركة الحياة، واستدرار الخير والعطاء، بما يشي بإصرار الذَّات على الكفاح والنِّضال كما توحي بذلك عبارة "لابُدَّ أن تعود".

١-٢-٣ التَّماثل التّكراري

يعدُّ التماثل التّكراري لازمةً من لوازم البنية اللغويَّة والأسلوبيَّة في قصيدة "أنشودة المطر"، ولهذا تنوَّعت أساليبه، فاستحال إلى تكنيك فني محمَّل بدلالات رمزيَّة وإيقاعيَّة، مشكِّلاً زاوية جوهريَّة من زوايا الرُّؤية لدى الشاعر؛ فمن تكرار حرف، إلى اسم، إلى فعل، إلى جملة، إلى عبارات، إلى تدوير بعض المقطع، وهو ما ساهم في إغناء النَّص بالقيم الفنيَّة، والإيقاعيَّة، والدلاليَّة؛ فأصبح النَّص "نسقا من أنساق التكرار المنتظم ارتباطًا متجددًا بالفكرة المركزية التي تدور حولها القصيدة، أو الإحساس المحوري الذي يستقطبها"[٢].

فإذا كان التّكرار، فضلاً عن كونه خصيصة أساسيَّة في بنية النَّص الشعري؛ فإنَّ له دورًا دلاليًّا، وقيمة وظيفيَّة وفنيَّة سواء على مستوى الصِّيغة أو التركيب، بوصفه أحد الأضواء اللاشعوريَّة التي يسلِّطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها، ولذلك يعدُّ من أهم الظواهر الأسلوبيَّة في بنية القصيدة، لما يضطلع به من دور في تشكيل دلالات النَّص، وإخصاب شعريَّة الشاعر ورفده بالبثِّ الإيحائي كشكلٍ صياغيٍّ يقع داخل بنية موسَّعة هي بنية التَّماثل التي تسهم في إنتاج الشعريَّة[٣].

(١) خليل، مقدمة في دراسة فقه اللغة، مرجع سابق، ص١٧٢.

(٢) شفيع السيد، النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، (القاهرة: دار غريب، ٢٠٠٦م)، ص ١٤٨.

(٣) ينظر: فتحي أبو مراد، شعر أمل دنقل: دراسة أسلوبية، (عمَّان: عالم الكتب الحديث، ٢٠٠٣م)، ص١١١.

ولقد حفلت القصيدة بتكرار بعض الحروف تكرارًا مرتبطًا –غالبًا– بالدلالة الكليَّة للنَّص، مشكِّلاً من ذلك أبعادًا إيحائيَّة وفنيَّة وإيقاعيَّة، وفق ثلاثة مستويات:

١. الذَّات الشاعرة.
٢. التلقِّي.
٣. تشكيل البنية الكليَّة للنَّص الشعري.

صحيح أنَّ تكرار الحرف يعدُّ من أبسط أنواع التّكرار؛ ولكنَّ الشاعر قد يلجأ إليه "بدوافع شعورية لتعزيز الإيقاع، في محاولة منه لمحاكاة الحدث الذي يتناوله، وربما جاء للشاعر عفوا، أو دون وعي منه"(١).

ولعلَّ من أبرز الحروف التي كان لها فضل الصَّدارة في قصيدة "أنشودة المطر"، تكرار حرفي الراء، والعين؛ فضلاً عن بعض حروف العطف، خاصة حرف الواو، حتى استحال التّكرار "الحرفي هو أسلوب يكرسه الاستعمال اللغوي لمحاكاة الحدث بتكرير حروف الصيغة، مع ما يصاحب ذلك من إبراز الجرس"(٢)، إضافة إلى الأثر الخاص المرتبط بإحداث التأثيرات النفسيَّة للمتلقِّي، كونها تمثِّل الصوت الأخير في نفس الشاعر، أو الصوت الذي يمكن أنْ يصبَّ فيه أحاسيسه ومشاعره عند اختياره القافية مثلاً، أو قد يرتبط ذلك بتكرار حرف داخل القصيدة الشعريَّة، تكون له نغمته التي تطغى على النَّص(٣)؛ ليسلط الضوء على نقطة حسَّاسة فيها مرتبطة بدلالات نفسيَّة عميقة(٤).

الملاحظ –على سبيل التمثيل– أن المقطع الأول من قصيدة "أنشودة المطر" حوى أكثر من ٣٤ حالة تكرار لحرف (الرَّاء)، وجميع حالات التّكرار تلك كانت مرتبطة بالسِّياق العام للمقطع خاصة، والنَّص الشعري عامَّة حتى أصبحت "أداة فاعلة في ضم جزئيات المعنى وتوحيدها"(٥).

(١) عمران خضير الكبيسي، لغة الشعر العربي المعاصر، (الكويت: وكالة المطبوعات، ١٩٨٢م)، ص١٤٤.
(٢) عمر خليفة إدريس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، (ليبيا: منشورات قاريونس، ٢٠٠٣م)، ص١٩٩.
(٣) ينظر: رينيه ويليك، و أوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، ط٣، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٥م)، ص١٦٥.
(٤) ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط٧، (بيروت: دار الملايين، ١٩٨٠م)، ص٢٧٦.
(٥) أبو مراد، شعر أمل دنقل: دراسة أسلوبية، مرجع سابق، ص١١٢.

ولهذا؛ فليس بالغريب أن يكون لحرف الرَّاء فضل الصَّدارة، سواء في نهاية السطر الشعري، أو في أنسجة المقطع الشعري نفسه، لما لحرف الرَّاء من قوة جهوريَّة؛ فضلاً عن الرخاوة والشّدة التي يحملها الحرف في ذاته حتى غدا المقطع بأكمله صوتًا صاخبًا يضجّ بالحركة؛ نظرًا لطغيان هذا الحرف على طول المقطع الشِّعري؛ لذلك فليس عبثًا أن يكون صوت الرَّاء متَّحدًا أيَّما اتّحاد مع صوت القاف كما في "ترقص الأضواء"، و"تورق الكروم"، وليس عبثًا -أيضًا- أن يرتبط حرف الرَّاء بالفعل المضارع الدال على الاستمرار والتَّجدد في اتِّساق تامٍّ مع دلالة البنية الإفراديَّة والتركيبيَّة. وهذا ما يكاد يلاحظ -أيضًا- حينما تكرَّر حرف (العين) في بعض المقاطع أكثر من (١١) مرَّة، وقد بدا مرتبطًا أيَّما ارتباطٍ بالذَّات الشاعرة، فضلاً عن ارتباطه بالأنا الجماعيَّة:

وأسمعُ القرى تئنُّ، والمهاجرين
يصارعُون بالمجاذيفِ وبالقلوع،
عواصفُ الخليجِ، والرعود،

ولهذا؛ فليس عبثًا أنْ يجتمع في ثلاثة أسطر شعريَّة، ثلاثة أسماء مصحوبة بحرف العين، بما يحمله من رخاوة، وجهوريَّة، وانفتاح، وخروج من أقصى الحلق، فهناك "القلوع"، و"العواصف"، و"الرعود"، وكلها جاءت مرتبطة بالفعل المضارع "يصارعون"، مع ما في الفعل من دلالات موحية بالحركة والاستمرار، خاصة عندما سُبق بالفعلين "أسمع"، و"تئن"، وهو ما أكسب المقطع بعدًا دلاليًّا وجماليًّا في الآن.

في حين لوحظ أنَّ هناك تكرارًا موحيًا لحروف العطف -مثلاً-، وقد تجاوزت في بعض المقاطع أكثر ١٥ مرَّة، كما يلاحظ في المقطع الثَّالث حينما تكرَّر حرف "الواو"، في مقابل تضاؤل تكرار حرف "ثم"، حيث لم يرد سوى مرَّتين في جميع مقاطع النَّص الشعري وسطوره. وبعيدًا عن معاني حرف "الواو" في عُرف النحاة؛ فإنَّ الدلالة الموحية لهذا التّكرار تشي بالمعيَّة والتلازم ما بين الحدثين الزمني والآني؛ فضلاً عمَّا يقدِّمه التّكرار من ترابط فني وموضوعي، مع الإسهام في توسيع دائرة المعنى، إضافة إلى منح النَّص مزيدًا من الإيقاع المتوازي.

ولعلَّ من جماليَّات حضور التّكرار في القصيدة أنَّها جاءت مرتبطة بالرؤية الشعريَّة، ومتصلة بالحالة النفسيَّة والشعوريَّة للذات الشاعرة، ومتعلِّقة بحركة الفعل المضارع

بديمومته واستمراره، وهو ما يعضِّد من فاعليَّة دراسة البنية الإفراديَّة والتركيبيَّة، ومدى ارتباطها بالسِّياق العام للنَّص، كما يلاحظ على سبيل التمثيل في هذا المقطع:

أتعلمينَ أيَّ حزْنٍ يبعثُ المطر؟
وكيفَ تنشجُ المزاريبُ إذَا انهمر؟
وكيفَ يشعرُ الوحيدُ فيه بالضَّياع؟
بلا انتهاء – كالدَّم المُراقِ، كالجياع،
كالحبِّ، كالأطفالِ، كالموتَى – هو المطر!

فهناك أكثر من تكرار يحمله المقطع السابق، وقد سبق بالاستفهام القائم على التعجُّب للدلالة على ما يختلج الذَّات الشاعرة من حزن وانكسار، خاصة عندما اقترن الاستفهام بالفعل المضارع "أتعلمين"؟، ثم أردفه باستفهام آخر أضيف إلى نكرة، وهو ما أدَّى إلى انفتاح دلالة الاستفهام الإنكاري بإكساب المقطع بعدًا دلاليًّا أكثر عمقًا بتكرار اسم الاستفهام "كيف" مصحوبًا –أيضًا– بالفعل المضارع كما هو ملاحظ في "تنشج"، و"يشعر"، حتى أصبح التّكرار الاستفهامي يظهر شكلاً متماسكًا يشد الأسطر الشعرية بعضها على بعضٍ، سواء على مستوى البنية اللسانيَّة، أم التمثيل الدلالي الذي يتمخَّض عنها(١).

في مقابل ذلك يلاحظ أنَّ هناك تكرارًا لحرف "الكاف"، الذي بدوره أعطى المقطع بعدًا دلاليًّا عميقًا بتكراره خمس مرات، نظرًا لارتباطه بالتشبيه، الأمر الذي أدَّى إلى انفتاح دائرة المعنى وبعثه بالدلالات كـــ"توسعة حيز الشيء المقترن به ضمن السياق الذي ورد فيه، وهذا يفضي إلى توسعة في حيز الحدث الكلي للقصيدة، وبشكل تدرجي تزداد التوسعة فيه اطرادًا بزيادة التكرار"(٢) باعتبار أنَّ النمط التّكراري "يتحقق معه دفع المعنى إلى النمو تدريجيا، وصولا إلى تحقيق الهدف الدلالي"(٣)، وهذا ما يكاد ينسحب –أيضًا– على تكرار "كأنَّ"، كما يُلاحظ في قوله: "كأنَّ أقواسَ السَّحابِ تشربُ الغيومْ"،.. "فيرجع الصَّدى كأنَّه النَّشيجْ"،.. "كأنَّها تهمُّ بالشُّروق".

(١) ينظر: حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في "أنشودة المطر" للسياب، (الدار البيضاء/ بيروت، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢م)، ص١٤٧.

(٢) فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، (الأردن: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٤م)، ص٥٣.

(٣) عبداللطيف، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، مرجع سابق، ص١١٧.

ولا شكَّ أنَّ أكثر مفردة متكرِّرة في نسيج القصيدة، حتَّى باتت لازمة من لوازم النَّص قد تمثَّلت في تكرار كلمة "مطر"، وذلك بواقع أربعين مرَّة، وفق سياقات متعدِّدة ودلالات مختلفة، سواء جاءت في صورة تكرار أفقي أو عمودي، ثُمَّ تليها كلمة "الخليج" بواقع سبع مرَّات، فكلمة "الردى"، و"العراق" بتكرار بلغ خمس مرَّات، وأخيرًا كلمة "الطفل" في أربعة مواضع.

إنَّ حضور هذا النمط من التّكرار يكاد يتمحور حول حزمة من الدلالات والإيحاءات، المتَّصلة بالإسقاطات الذهنيَّة، والأزمات النفسيَّة، والصراعات المجتمعيَّة التي تخامر الذَّات الشاعرة، وذلك من خلال تموضعاتها في أبعادها المكانيَّة داخل النَّص بالعمل على تنسيق الدلالة، بحيث يكون هناك اتفاق ما بين حركة الذهن وحركة الصياغة، فيكون الناتج بعيد الأثر أدبيَّة الصياغة أو شاعريتها[١]؛ فضلاً عن "إحداث الأثر الأسلوبي على مستوى الدلالة، ومستوى الإيقاع الصوتي"[٢]. فبقدر ما أعطى التّكرار بعدًا إيقاعيًّا، بقدر ما شكَّل بعدًا دلاليًّا يرتبط بتشكيل البؤرة المركزيَّة للنَّص الشعري، إضافة إلى العمل على ربط أجزاء القصيدة وتماسكها، فاستحالت إلى قالب فني متكامل وفق نسق قائم مقام الوحدة البنائيَّة المتجانسة؛ لـــ"تؤدي وظائف كلية من صميم الرؤية النصية في القصيدة، وفي الفلك الشعري الذي تتحرك فيه"[٣].

ولا شكَّ أنَّ تعدُّد الدلالات الناتجة عن تكرار لفظة "المطر" على طول المسار الشعري عمل على تنامي أبعاد النَّص الشعري، وإرفاده بالدلالات، سواء كان عموديًّا أو أفقيًّا، وذلك تبعًا لاختلاف موقعها في السِّياق، الأمر الذي أدَّى إلى "الحفاظ على استمرارية توازي الخيوط في نسيج التجربة الشعرية، فالمطر له دلالة حسية، هيأ لها الشاعر مهادها في القصيدة، وله دلالة أخرى رمزية، هي الخصب ووفرة العطاء، ثم يأتي الخيط الثالث ليتوازى مع هذين الخطين، ويناقضهما في الوقت نفسه، ويستمر هذا التوازي من خلال التكرار، أما وجه التناقض فيكمن في المفارقة المحزنة ما بين تمتع الأفاقين والعملاء بخيرات البلاد، في الوقت الذي يتجرع فيه أبناؤها المخلصون الأوفياء مرارة الحرمان؛

---

(١) ينظر: المرجع السابق، ص ١١٥.

(٢) المرجع السابق، ص ١١٦.

(٣) عثمان بدري، دراسات تطبيقية في الشعر العربي، نحو تأصل منهجي في النقد التطبيقـــي (الجزائـــر: د. ط، ٢٠٠٩م)، ص٨٥.

حتى اضطر كثيرون منهم إلى الهجرة والرحيل إلى البلاد المجاورة؛ طلبا للقوت، والتماسا للرزق"[١].

وخلافًا للبعد الدلالي؛ فقد ساهم التّكرار في غنى النَّص بالإيقاع الفني والجمالي، كما ساهم في تكثيف وتأكيد فكرة "المطر" بما يحمله من رموز ومدلولات عميقة ترتبط بشدَّة التوتر والانفعال المكبوت الذي يعسر التعبير عنه بكلمات مبسترة[٢]، وهذا ما يكاد ينسحب على تكرار ألفاظ مثل: السَّحر/ القمر/ الكروم؛ بغية التعبير عن المشاعر الدفينة، والإبانة عن دلالات داخليَّة فيما يشبه البث الإيحائي[٣].

١-٢-٤ المعنى العاطفي

يشكِّل المعنى العاطفي في السِّياق الشعري بعدًا دلاليًّا آخر في فهم النَّص والإحاطة بأبعاده. فمن خلال إبراز الوحدة المعجميِّة للكلمة، أو لنقل الكلمات التي شكَّلت لازمة في السِّياق، يتَّضح المعنى العاطفي الذي يودّ الشاعر التعبير عنه، فمن خلاله يتَّضح الموقف الانفعالي في القصيدة، سواء كان نتيجة لعاطفة الحزن، أو الألم، أو السَّعادة، أو الأمل، أو الانكسار[٤].

ولقد حفلت قصيدة "أنشودة المطر" بالكثير من الكلمات والألفاظ المعبِّرة عن المعاني العاطفيَّة، ومن ذلك –مثلاً–: ساعة السَّحر/ ينأى/ تبسمان/ تورق/ ترقص/ تنبض/ تغرقان/ دفء/ ارتعاشة/ نشوة/ الموت/ الخوف/ الميلاد/ الضياء/ كركر/ دموعها الثّقال/ حزيناً/ الغناء/ يأفل/ تنشج/ الحزن/ الضياع/ الوحيد/ الحبّ/ الأطفال/ الموت/ الدَّم/ الجياع/ تطيفان/ ابتسام/ تورّدت/ الوليد/ تئنّ/ يصارعون/ ذرفنا/ الرَّحيل/ المهاجرين/ بائس/ غريق/ أفعى/ زهرة.

والملاحظ أنَّ جملة تلك الألفاظ والكلمات إنَّما هي تعبيرٌ موحٍ عن موقفٍ عاطفي تختزله الذَّات الشاعرة، وقد وظّفت بحسب السِّياق الذي يرد فيه، وقد جمع ما بين الانكسار، والفرح، والحزن، والخشوع، والوحدة، والضَّياع، والحرمان، والصراع، والاضطراب، والجذب، والأمل، والألم.

---

(١) السيد، النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، مرجع سابق، ص١٥٢.

(٢) ينظر: قاسم البرسيم، منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري: الآفاق النظرية وواقعية التطبيق، (الأردن: دار الكنوز الأدبية، ٢٠٠٠م)، ص٧٤.

(٣) ينظر: رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، (الإسكندرية، منشأة المعارف، ١٩٨٥م)، ص٦٠.

(٤) ينظر: مبروك، النظرية النقدية من الصوت إلى النص، مرجع سابق، ص٢٦٦– ٢٦٧.

وهذا الموقف العاطفي –في جملته– لم يكن منفصلاً عن الواقع المعاش، سواء على مستوى الذَّات الشاعرة، أو على مستوى الذّوات الأخرى، فهو ملتصق بها، ومتفاعل معها، فكلمة "الطفل" –مثالاً– تدلُّ على معنى الطفولة المعروفة؛ ولكنَّها في سِياق النَّص الشعري تحمل دلالاتٍ ومعانيَ رمزيَّةً موحيةً بالبراءة، والحب، والاحتواء، كما تدلُّ –أيضًا– على الحرمان، والضياع، وهذا ما يكاد ينسحب على كلمة "الرَّحيل" حينما تأخذ بُعدًا آخر في سياق النَّص باقترانها بالجوع، والفاقة، والخوف.

وهكذا؛ فكل كلمة تحمل معناها المركزي الدَّال عليها في المعجم المألوف؛ ولكنَّها تتشكَّل في نسيج النَّص وفقًا للسياق الذي توظَّف فيه وترد من خلاله ببُعدٍ دلاليٍّ يكشف عن معناها، وذلك بتغيّر يجانسه تغيُّر الكلمة في بنيتها السِّياقية؛ لأنَّ "السياق يحدد من دلالة الكلمة على وجه الدقة، وبوساطته تتجاوز كلمات اللغة حدودها الدلالية المعجمية المألوفة، لتفرز دلالات جديدة، قد تكون مجازية، أو إضافية، أو نفسية، أو إيحائية، أو اجتماعية، أو غير ذلك من الدلالات"(١).

٢– سياق الجملة والمستويات التركيبيَّة

من الثابت أنَّ الجملة العربيَّة تقوم على ركنين أساسين هما: الإسمي، والفعلي، وهذان المركَّبان يمثِّلان الركن الإسنادي للجملة، وما سواهما يُعدُّ ركنًا تكميليًّا على مستوى التَّركيب؛ لكنَّه يتضافر مع الرُّكن الإسنادي، ويتقاطع معه ليشكِّل في خاتمة المطاف المعنى الشُّمولي للنَّص(٢).

ولذلك يعدُّ سياق الجملة مكمِّلاً لفهم معاني النَّص وأبعاده الدلاليَّة، وذلك وفقا لمحور الاندماج، والمحمولات، والوحدة التركيبيَّة، وبناءً على تلك المحاور يلاحظ أنَّ قصيدة "أنشودة المطر" يندمج فيها المركَّبان الإسمي والفعلي معًا، وهو ما يشكِّل البناء الكلي للنَّص الشعري. كما أن المركَّب التكميلي شكَّل محورًا جوهريًّا في تشكيل أبعاد النَّص بجانب المركَّبين الإسمي والفعلي في تفجير طاقات المعنى، فتكثر في النَّص الصفات، والمعطوفات، وأدوات الوصل والفصل.

ويتَّضح محور الاندماج في بنية القصيدة، وبخاصة المركَّبين الإسمي والفعلي من خلال الجدول الآتي، مع ملاحظة أنَّ المركَّب الفعلي قد عُني بالجملة الفعليَّة في السطر

(١) نهر، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، مرجع سابق، ص٢٣٦.

(٢) ينظر: مبروك، النظرية النقدية من الصوت إلى النص، مرجع سابق، ص٢٦٨.

الشعري، في حين عني المركَّب الإسمي بالجمل الإسميَّة في السطر الشعري، ومن خلال تضافرهما يتشكَّل النَّص الشعري بالتوازي مع الرُّكن التكميلي.

المركَّب الإسمي والفعلي في القصيدة					
رقم السطر الشعري	عدد المركَّب الإسمي	عدد المركَّب الفعلي	رقم السطر الشعري	عدد المركَّب الإسمي	عدد المركَّب الفعلي
١	١		٥٠-٥٢	١	
٢	١	٢	٥٣		٣
٣	١	٢	٥٤		١
٤		١	٥٥		١
٥		١	٥٦-٥٧		١
٦		١	٥٨		٣
٧		١	٥٩		٢
٨	١	١	٦٠-٦٤		١
٩-١٠	١		٦٥	١	
١١-١٣		٣	٦٦		١
١٤	١	١	٦٧		١
١٥		١	٦٨		١
١٦		١	٦٩-٧٢	١	١
١٧-٢١	١	١	٧٣		١
٢٢	١	٢	٧٤-٧٦		٢
٢٣		٢	٧٧		٢
٢٤	١	٣	٧٨		١
٢٥	١	١	٧٩		١
٢٦		٢	٨٠		٢
٢٧		٢	٨١-٨٤	١	١

٢٩	١	١	٨٥-٨٩	١	١
٣٠		١	٩٠-٩٤	١	١
٣١		٢	٩٥		١
٣٢	١	١	٩٦-٩٧		١
٣٣		١	٩٨		١
٣٤-٣٦		٢	٩٩-١٠١	١	
٣٧		٢	١٠٢-١٠٣		١
٣٨	١	٢	١٠٤-١٠٦	١	٣
٣٩	١	١	١٠٧-١٠٨	١	٢
٤٠-٤١	١		١٠٩		١
٤٢	١	١	١١٠-١١٣		١
٤٣-٤٤		١	١١٤-١٢٠	١	٢
٤٥	١	١	١٢١		١
٤٦		١			
٤٧-٤٨		١			
٤٩		١			

ومن الملاحظ في الجدول الرَّاصد لمحمولات الجملة وتركيبها، وتضافرها مع الجمل الفعليَّة والإسميَّة أنَّ هناك طغيانًا واضحًا للمركَّب الفعلي على حساب المركَّب الإسمي، فأصبح هو مركز القوَّة في تشكيل النَّص، وإثرائه بالمعاني، وإخصابه بالمعاني والدلالات، خاصة في تلك السطور الشعريَّة التي هيمن فيها المركَّب الفعلي على حساب المركَّب الإسمي، وذلك بواقع ثلاثة مركَّبات فعليَّة في السطر الشعري الواحد، في مقابل مركَّب إسمي واحد في السطر الشعري في كثير من الأحايين.

ولعلَّ سيطرة المركَّب الفعلي كما يلاحظ في أغلب السطور الشعريَّة يعود إلى حضور التفاعل الدينامي والحركي، وارتباطهما إلى حدٍّ كبيرٍ بالحدث والزَّمن؛ لأنَّ التَّغيرات

الحدثيَّة والزمنيَّة المتتابعة في النَّص تؤدِّي إلى ديناميته واستمراره[1]، وهذا ما يتَّضح على سبيل التمثيل في قول الشاعر:

تثاءبَ المساءُ، والغيومُ ما تزالْ
تسحُّ ما تسحُّ من دموعها الثِّقالْ.
كأنَّ طفلاً باتَ يهذِي قبلَ أنْ ينام:
بأنّ أمّه– التي أفاقَ منذُ عامْ
فلمْ يجدْهَا، ثُمَّ حينَ لجَّ فِي السؤالْ
قالُوا لَهُ: "بعدَ غدٍ تعودْ..."–
لابُدَّ أنْ تعودْ
وإنْ تهامسَ الرِّفاقُ أنَّهَا هناكْ
في جانبِ التلِّ تنامُ نومةَ اللّحودْ
تسفُّ من ترابِهَا وتشربُ المطر؛
كأنَّ صيادًا حزينًا يجمعُ الشِّباك
ويلعنُ المياهَ والقَدَر
وينثرُ الغناءَ حيثُ يأفلُ القمرْ.

والمُلاحظ في المقطع السابق أنَّ هناك سيطرةً واضحةً للمركَّب الفعلي في السطر الشعري، كما يلاحظ –أيضا– أنَّ هناك توظيفًا لبعض الأفعال الدَّالة على الحدثين الآني والمستقبلي؛ فـ"تثاءب"، و"ما تزال"، و"تسحُّ"، و"ما تسحُّ"، و"يهذي"، و"ينام"، و"يجدها"، و"تعود"، و"تنام"، و"تسفُّ"، و"تشربُ"، و"يجمع"، و"يلعن"، و"ينثر"، و"يأفل"؛ وكلها أفعال مضارعة تشي بالتلازم ما بين الحدثي والزَّمني.

ومن اللافت أنَّ جلَّ تلك المركَّبات الفعليَّة قد اتَّسمت بديناميَّة الحدث واستمراره؛ بل إنَّ بعض السطور الشعريَّة؛ بدءًا من السطر الشعري الأول، وانتهاءً بالسطر الشعري في نهاية المقطع، تكاد تطفح بالحركة، فهناك تثاؤب المساء، والهذيان، والتهامس، وجمع الشِّباك وغيرها من المركَّبات الفعليَّة، وبهذا استحال المقطع من أوّله إلى آخره حافلاً بديمومة الحركة والتجدُّد والاستمرار، وهذا ما يلاحظ –أيضًا– في قول الشاعر:

أكادُ أسمعُ العراقَ يذْخرُ الرعودْ

(١) ينظر: المرجع السابق، ص٢٧١.

ويخزنُ البروقُ في السّهول والجبالْ،
حتى إذا ما فضَّ عنهَا ختمَهَا الرِّجالْ
لم تترك الرياح من ثمودْ
في الوادِ من أثرْ.
أكادُ أسمعُ النخيلَ يشربُ المطر
وأسمعُ القرى تئنُّ، والمهاجرين
يصارعُونَ بالمجاذيفِ وبالقلوع،

ففي المقطع الشعري السابق تتجلَّى سيطرة المركَّب الفعلي، كما هو واضح –مثلاً– في قوله: أسمع/ يذخر/ يخزن/ يشرب/ تئن/ يصارعون؛ غير أنَّ هذا الحضور الطاغي لتلك المركَّبات الفعليَّة لا قيمة له إلاَّ بما يحمله من وظيفيَّة في تشكيل أبعاد النَّص، والكشف عن دلالاته الكليَّة؛ فضلاً عمَّا يحتويه من ثراء فني وجمالي، وبهذا؛ فلن يكون لتلك المركَّبات أيُّ قيمة دلاليَّة إلاَّ من خلال ارتباطها بالسِّياق الذي ترد فيه، فعبارة "يذخر الرعود" –مثلاً–، لا يمكن أن تؤدِّي وظيفتها الدلاليَّة في بنية النَّص الشعري ما لم تكن مرتبطةً بعبارة "أكادُ أسمعُ العراقَ"، فمن خلال الربط ما بين العبارتين، تنبعث الدلالات، وتتكشَّف المعاني، وفي ضوئهما تتشعَّب الحركة، ويتولَّد الحدث، فتصيخ الذَّات الشاعرة بالألم لما حلَّ بالعراق، كما تستصيخ الذوات الأخرى بالانكسار، وأنين القرى، وصراع المهاجرين.

فإذا كان هناك غلبة ما للمركَّب الفعلي على حساب المركَّب الإسمي؛ فإنَّ مردَّ ذلك يعود إلى أنَّ الذَّات في القصيدة فاعلة في الأحداث، ومفعولة في آنٍ واحد، وذلك من خلال خطاب الذَّات لذاتها حيناً، وخطابها للأنا الجماعيَّة حيناً آخر، وخطابها للأنا المحبوبة الضائعة في الحين الثالث، وهذه المعايشة الفاعلة تتطلَّب تفاعلاً ديناميًّا يعتمد على تصوير الأحداث من جهة، ومعايشة المشاهد والمواقف من جهة أخرى، ولذلك جاءت أغلب المركَّبات الفعليَّة، بالتضافر مع المركَّبات الإسميَّة، والأركان التكميليَّة دالة على الحال والاستقبال، وموحية بالتجدُّد والاستمرار.

في حين، يلاحظ أنَّ المركَّب الإسمي في كثير من السطور الشعريَّة قد ارتبط إلى حدٍّ كبيرٍ بالمسمَّيات دون أن يكون له أيُّ ارتباط بزمن، أو حدث بصورة مباشرة، فكل

حركة تتعلَّق بالمركَّب الإسمي مستمدة في الغالب باقترانها بالمركَّب الفعلي كما هو مُلاحظ –مثلاً– في مطلع النَّص الشعري:

عيناكِ غابتَا نخيلٍ ساعةَ السحَرْ،
أو شُرفتانِ راحَ ينأى عنهمَا القمر.
عيناك حينَ تبسمَانِ تورقُ الكرومْ
وترقصُ الأضواءُ.. كالأقمارِ في نَهَرْ
يرجُّه المجدافُ وهْنًا ساعة السَّحر
كأنَّما تنبضُ في غوريْهما النُّجومْ..
وتغرقَانِ في ضبابٍ من أسىً شفيفْ
كالبحرِ سرَّح اليدين فوقهُ المساء،
دفءُ الشتاءِ فيه، وارتعاشةُ الخريف،
والموتُ، والميلادُ، والظَّلامُ، والضِّياء؛

ففي المقطع السَّابق يمكن ملاحظة أنَّ هناك غلبة للمركَّب الإسمي على حساب المركَّب الفعلي؛ نظرًا لاعتماد المقطع –إجمالاً– على الوصف، مع ارتباطه سياقيًّا بالمركَّب الفعلي، الأمر الذي جعل من المركَّبات الإسميَّة بالتضافر مع المركَّبات الفعليَّة القائم على الحركة والحدث أداة جوهريَّة في تشكيل النسيج الكلي للنَّص، إضافة إلى إرفاده بالأبعاد الدلاليَّة، والجماليَّة، والفنيَّة.

فإذا كانت القصيدة قد اعتمدت على المركَّبين الفعلي والإسمي في تشكيل النَّص، فإنَّها –أيضًا– قد اعتمدت على المركَّب التكميلي المتعلِّق بتعدُّد الصِّفات، والمعطوفات، والمجرورات، وذلك بهدف الإحاطة بالمعنى الذي يتضمَّنه النَّص، وذلك بالإفصاح عن مدلولاته، وفضِّ مغاليقه، إضافة إلى رسم ملامح الصُّور الشعريَّة والإبانة عنها، ومن ذلك على سبيل التمثيل:

دفءُ الشتاءِ فيه وارتعاشةُ الخريف،
والموتُ، والميلادُ، والظَّلامُ، والضِّياء؛
فتستفيق ملءَ روحِي، رعشةُ البكاء
ونشوةٌ وحشيَّةٌ تعانقُ السماء
.....

كأنَّ أقواسَ السَّحابِ تشربُ الغيومْ
وقطرةً فقطرةً تذوبُ في المطر...
وكركرَ الأطفالُ في عرائشِ الكروم،
ودغدغتْ صمت العصافيرِ علَى الشَّجر

لقد لعب الركنُ التكميلي دوره في تشكيل أبعاد النَّص الشعري، بوصفه ركنًا يقوم على تفسير ما استغلق من المعاني، ولذلك كانت الغلبة لحروف العطف، خاصة حرف "الواو"، إلى جانب أدوات التشبيه "الكاف"، وقد تجاوزت عشر مرَّات في بعض المقاطع، وهو ما ساعد على تصاعد الحدث واستمراره؛ فضلاً عن تبلور الفكرة، وصياغة الحبكة، واتِّضاح الرؤية؛ فالشاعر يعايش أنين القرى، وكركر الأطفال، والدم المراق، والجوع، وصراع المجاديف، وعواصف الخليج تعجز عن التغيير، رغم كلِّ ما في العراق من خيرات، والمستعمر يعيش نَهمًا وحشيًّا لاستنزاف أقوات العراقيين، في مقابل استئثار الغربان، والجراد بالخيرات.

٣- سياق الصُّورة وتشكيل النّص

إذا كانت الصُّورة الشعريَّة عبارة عن رسم بالكلمات المشحونة بالعاطفة والإحساس[١]، فإنَّها في المقابل "تركيب لغوي لتصوير معنى عقلي وعاطفي متخيل لعلاقة بين شيئين، ويمكن تصويرها بأساليب عدة، إما عن طريق المشابهة، أو التجسيد، أو التشخيص، أو التجريد، أو التراسل"[٢]، فالصُّورة في الشعر لا تقوم فقط على استعراض المعاني والأفكار، والتعبير عن المشاعر والأحاسيس كيفما شاء المتكلِّم، وإنَّما تكمن في الطريقة الفنيَّة، والأسلوب الفردي الخاص، الذي يتم بواسطتهما التعبير عن تلك المضامين"[٣]، ولذلك تُعدُّ الصُّورة الشعريَّة "قرينا للرسم، ومشابها له في طريقة التَّشكيل والصياغة،

(١) ينظر: سيسل دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة: حمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن إبراهيم، مراجعة: عناد غزوان إسماعيل، (بغداد: دار الرشيد للنشر/ مؤسسة الخليج للطباعة والنشر، ١٩٨٢م)، ص٢٣.

(٢) صالح خليل أبو أصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة بين عامي ١١٩٤٨-١٩٧٥م، (عمان/ الأردن، دار البركة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩م)، ص٣١.

(٣) حافظ الرقيق، شعر التجديد في القرن الثاني الهجري (بشار-أبو نواس-أبو العتاهية)، (تونس: دار صامد للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣م)، ص١٤٥.

والتأثير في المتلقي"[١]؛ بل "وناقلة للعاطفة وللخوف والرغبة والكراهية والأسى"[٢]، وبهذا المعنى فهي تتشكَّل من خلال عمليَّة تضافريَّة ما بين الكلمة والجملة في النَّص، ومكمِّلة لهما، بحيث تستمد قوتها وفاعليتها وأثرها من "حركة السياق وجدلية بنية القصيدة"[٣]، بحيث تكون المحور الذي تُبنى عليه. وبهذا؛ يمكن معالجة السِّياق الصُّوري في قصيدة "أنشودة المطر" من خلال مستويين: الأوَّل: السِّياق الدّال، والثاني: المدلول السِّياقي.

٣-١ السِّياق الدَّال للبنية الصُّورية

يمثِّل السِّياق الدَّال للصُّورة في قصيدة "أنشودة المطر" من بعدين، هما: الأنماط السِّياقية، والمقوِّمات السِّياقية، في حين تقوم الأنماط السِّياقية على السِّياق الذهني، والسِّياق المكتوب للقصيدة. ومن المُلاحظ في الدَّرس الأدبي أنَّ القصيدة المعاصرة، ومنها قصيدة "أنشودة المطر" تقوم على الصُّورة الكليَّة التي تربط أجزاء وأنسجة القصيدة من أوَّلها إلى آخرها، فهي عبارة عن لوحةٍ متكاملةٍ تتماثل فيها الصُّور الجزئيَّة، وتتآخى مع بعضها بعضًا؛ لتشكِّل –في نهاية المطاف– النسيج الكلي للصُّورة الشعريَّة، على اعتبار أنَّ استقصاء الصُّورة الكليَّة، بناءً على الصُّور الجزئيَّة يمثِّل خصيصة فنيَّة ودلاليَّة من خصائص القصيدة الحديثة.

وعليه؛ سيكون تناول السِّياق الدَّال للصُّورة في هذه الدراسة بالاعتماد على تتبُّع جزئيَّاتها المتضافرة، وآليَّة تشكُّلها للوصول إلى الصُّورة الكليَّة التي هي بمثابة اللوحة الكاملة للنَّص الشعري نفسه.

والملاحظ أنَّ سياق الصُّورة الشعريَّة في قصيدة "أنشودة المطر" يقوم على ركنين متبادلين: الأوَّل منهما يتعلَّق بالجانب الخارجي للصُّورة، وذلك باعتماد الشاعر على مخاطبة العالم الخارجي المحيط به، سواء كان الخطاب بصيغة الأنا الجماعيّة، أو الأنا الفرديَّة، أو مخاطبة المحبوبة، ويمكن ملاحظة ذلك في مجموع الصُّور: (١ – ٤ – ٧ – ١٢). في حين يرتبط الركن الثاني بالجانب الداخلي للصُّورة، وذلك باعتماد الشاعر

(١) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، (بيروت/ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، م١٩٩٢م)، ص٢٥٧.

(٢) لويس، الصورة الشعرية، مرجع سابق، ص ٢٣.

(٣) إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، (الجزائر: وزارة الثقافة، ٢٠٠٧م)، ص٢٣٥.

على مخاطبة الذَّات لذاتها، من خلال المونولوج الدَّاخلي المباشر، أو غير المباشر، والتَّداعي الحر للمعاني المصحوب بالمناجاة النفسيَّة، وقد لوحظ هذا في الصُّور: (٢ - ٣ - ٦ - ٨ - ٩ - ١٠ - ١١).

وهذا يعني أنَّ سياق الصُّور في القصيدة كان سياقًا تبادليًّا، يقوم على تصوير انسحاب الذَّات داخل ذاتها؛ نتيجة فقدانها لعمليَّة التَّواصل مع الأنا الجماعيَّة والفرديَّة، وهذا ما يمكن تلمُّسه من خلال التَّداعيات النَّفسيَّة التي لجأ إليها الشَّاعر في تشكيل أبعاد الصُّور الشعريَّة.

والمُلاحظ أنَّ مجموع هذه الأنماط السِّياقية قد أدَّت أدورها في توسيع دائرة المعنى؛ فضلاً عن إبراز الدلالة الكليَّة للنَّصّ، وذلك بالتضافر مع حزمة من التَّشكيلات القائمة على المقوِّمات السِّياقية للصُّورة ذاتها؛ وفقًا لمجموعة تمثُّلات قائمة على "التَّذكُّر"، و"الحواس"، و"الخيال"، وذلك من خلال المزج ما بين "المدركات البصرية، والصوتية، والذوقية، والشمية"(١).

ومن الملاحظ أنَّ تشكيل أبعاد الصُّورة في قصيدة "أنشودة المطر" قد اعتمد إلى حدٍّ كبيرٍ على عمليَّة التّذكر، وما يصحبها من الاستحضار والاسترجاع حسب تداعي الصُّورة من الذهن= المخيلة الشعريَّة إلى الكتابة، على اعتبار أن الصُّورة تعتمد ابتداء على استحضار ما في الذهن من الصُّور المترسبة والمختزلة في الذاكرة.

وإذا كان التذكُّر هو الأساس لحركة الوعي في بناء الصُّورة الشعريَّة؛ فإنَّ الحواس هي التي تقود هذه الحركة، وتتفاعل معها، وتُسهم إلى حدٍّ كبيرٍ في تشكيل جوانب الصُّورة، لما تتضمَّنه من عناصر سمعيَّة، وبصريَّة، وذوقيَّة، وشميَّة، ولمسيَّة(٢)، "فالشاعر حين يستخدم الكلمات الحسية بشتى أنواعها، لا يقصد أن يمثل بها صورة لحشد معين من المحسوسات، بل الحقيقة أنه يقصد بها تمثيل تصور ذهني معين له دلالته وقيمته الشعورية"(٣)، كما أنَّ الخيال يُحدِّد طواعيَّة الوعي الإدراكي المتمثَّل الذي تُعبِّر عنه الصُّورة بكلِّ أبعادها؛ لأنَّ "الصور الموحية لا تأتي بمجرد حشد المدركات الحسية ووصفها، وإنما تتطلب نوعًا من العلاقة الجدلية بين الذات المبدعة ومدركاتها الحسية،

(١) ناصر الحاني، المصطلح في الأدب العربي، (بيروت: منشورات المكتبة العصريَّة، ١٩٨٦م)، ص٦٤.

(٢) ينظر: مبروك، النظرية النقدية من الصوت إلى النص، مرجع سابق، ص٢٨٢.

(٣) إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص١٣٢.

فنحذف منها أشياء، ونضيف إليها أشياء أخرى، ويعاد تركيب تلك المدركات في صورة مغايرة لكل أشكالها المألوفة"[١].

وبهذا يمكن رصد الحواس والخيال، من خلال مجموعة التَّشكيلات اللغويَّة الدَّالة على الحواس من ناحية، والتَّشكيلات الدَّالة على الخيال من ناحية ثانية، وسيكون التَّحليل قائمًا على المقوِّمات السِّياقية للصُّورة، وذلك بالاستعاضة بمقوِّم "تصوُّر" بدلاً عن الخيال، "وتذكُّر" بديلاً عن الاستحضار أو الاسترجاع، و"وبصر" عوضًا عن الألوان والمنظورات. أمَّا الصَّوت ودرجاته، فسيُتعاض عنه بمقوِّم "السَّمع"، والاحتكاك بأنواعه بـــ"المَسِّ"، والمذاق بأنواعه بـــ"الذوق"، والرائحة بأنواعها بـــ"الشَّم"[٢].

وكل ذلك وفق تناولها في الأنماط السِّياقية المكتوبة، بناءً على تحديد أرقام السطور الشعريَّة التي تشملها الصُّورة أمام رقم كل الصُّور، مع ملاحظة أنَّ هذه الصُّور لا تنفصل عن الصُّور الأخرى، لكنَّها تتضافر معًا تضافرًا كُليًّا في هيئة نسيج متماسك؛ لتشكِّل في النهاية الصُّورة الكليَّة للنَّص، سواء على مستوى البناء الفني، أو على المستوى القائم على التذكُّر والحواس والتَّخيُّل؛ لأنَّ الصُّورة الكُليَّة للنَّص الشعري تُعتبر بمثابة لوحة كليَّة جسَّدها الشاعر بهدف "في إحداث التوترات التي تصاحب التجربة الشعورية بوصفها مثيرات حسية"[٣].

إنَّ هذا التقسيم الجزئي اقتضته طبيعة التَّحليل؛ وذلك لرصد حركة المقوِّمات السِّياقية للصُّورة في القصيدة، بهذا النحو الآتي:

١- الصُّورة الأولى (١-١٣)

١- تصوُّر + بصر+ تذكُّر.

٢- تصوُّر + بصر.

٣- بصر + تصوُّر+ تذكُّر.

٤- بصر + تصوُّر.

٥- تصوُّر + سمع+ لمس+ تذكُّر.

---

(١) محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث: السيَّاب ونازك والبيات، (بيروت: دار الكتب الجديد المتحدة، ٢٠٠٣م)، ص٢٩.

(٢) ينظر: مبروك، النظرية النقدية من الصوت إلى النص، مرجع سابق ص٢٨٢.

(٣) محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص٢٨.

٦- سمع+ تصوُّر.
٧- تصوُّر+ بصر + تصوُّر.
٨- تصوُّر+ بصر + لمس.
٩- تصوُّر+ تذكر + تذكُّر.
١٠- تصوُّر + تذكر + بصر.
١١- تصوُّر + تذكر + سمع.
١٢- تصوُّر + لمس + بصر.
١٣- تصوُّر + بصر.

٢- الصُّورة الثانية (١٤- ٢١):

١٤- تصوُّر + ذوق + بصر.
١٥- تصوُّر+ بصر + ذوق.
١٦- تصوُّر+ سمع.
١٧- تصوُّر+ سمع + بصر.
١٨- سمع.
١٩- تصوُّر.
٢٠- تصوُّر.
٢١- تصوُّر.

٣- الصُّورة الثالثة (٢٢- ٣٦):

٢٢- تصوُّر + بصر.
٢٣- بصر+ تصوُّر.
٢٤- تصوُّر+ سمع + بصر.
٢٥- تذكُّر.
٢٦- سمع.
٢٧- سمع+ تذكُّر.
٢٨- تذكُّر.
٢٩- تصوُّر+ سمع + بصر.
٣٠- بصر + تصوُّر.

٣١- تصوُّر + ذوق.
٣٢ – تصوُّر+ بصر + لمس.
٣٣- تصوُّر+ سمع
٣٤- تصوُّر + سمع + بصر.
٣٥- تصوُّر.
٣٦- تصوُّر.

٤- الصُّورة الرابعة (٣٧- ٤١):

٣٧- تصوُّر + تذكر + بصر.
٣٨- سمع + بصر.
٣٩- تصوُّر+ تذكُّر.
٤٠- تصوُّر+ بصر.
٤١- تصوُّر + بصر.

٥- الصُّورة الخامسة (٤٢- ٥٢):

٤٢- تصوُّر+ تذكُّر+ بصر.
٤٣- تصوُّر+ بصر+ لمس.
٤٤- تصوُّر+ بصر.
٤٥- تصوُّر+ بصر.
٤٦- تصوُّر + بصر.
٤٧- تصوُّر+ سمع.
٤٨- بصر+ تصوُّر.
٤٩- تصوُّر+ سمع.
٥٠- تصوُّر.
٥١- سمع.
٥٢- تصوُّر+ بصر.

٦- الصُّورة السادسة (٥٣- ٦٤):

٥٣- تصوُّر+ تذكُّر+ سمع.
٥٤- تصوُّر+ تذكُّر+ بصر.

٥٥- تصوُّر+ بصر.
٥٦- سمع + تذكُّر.
٥٧- تصوُّر+ لمس.
٥٨- تصوُّر+ تذكُّر+ سمع+ ذوق + بصر.
٥٩- تصوُّر+ تذكر + سمع + بصر.
٦٠- تصوُّر+ تذكُّر+ بصر+ لمس.
٦١- تصوُّر + سمع + بصر.
٦٢- تصوُّر.
٦٣- تصوُّر.
٦٤- تصوُّر.

٧- الصُّورة السابعة (٦٥- ٧٢):

٦٥- تصوُّر.
٦٦- تصوُّر+ تذكُّر+ بصر.
٦٧- تصوُّر+ ذوق + بصر.
٦٨- تصوُّر+ لمس + بصر.
٦٩- تصوُّر+ بصر.
٧٠- تصوُّر.
٧١- تصوُّر.
٧٢- تصوُّر.

٨- الصُّورة الثامنة (٧٣- ٨٤):

٧٣- تصوُّر+ تذكُّر+ بصر.
٧٤- تصوُّر+ تذكُّر+ بصر.
٧٥- تصوُّر.
٧٦- تصوُّر.

٩- الصُّورة التاسعة (٧٣- ٨٤):

٧٧- تذكُّر+ بصر.
٧٨- بصر+ تذكُّر.

٧٩- بصر.
٨٠- تذكُّر+ بصر.
٨١- تذكُّر.
٨٢- تصوُّر.
٨٣- تصوُّر.
٨٤- تصوُّر.

١٠- الصُّورة العاشرة (٨٥- ٩٤):

٨٥- تصوُّر+ بصر.
٨٦- تصوُّر+ بصر + شم.
٨٧- بصر+ تصوُّر.
٨٨- تصوُّر+ بصر+ تذكُّر.
٨٩- بصر + تصوُّر.
٩٠- تصوُّر+ بصر+ لمس.
٩١- تصوُّر+ تذكُّر.
٩٢- تصوُّر.
٩٣- تصوُّر.
٩٤- تصوُّر.

١١- الصُّورة الحادية عشرة (٩٥- ١١٣):

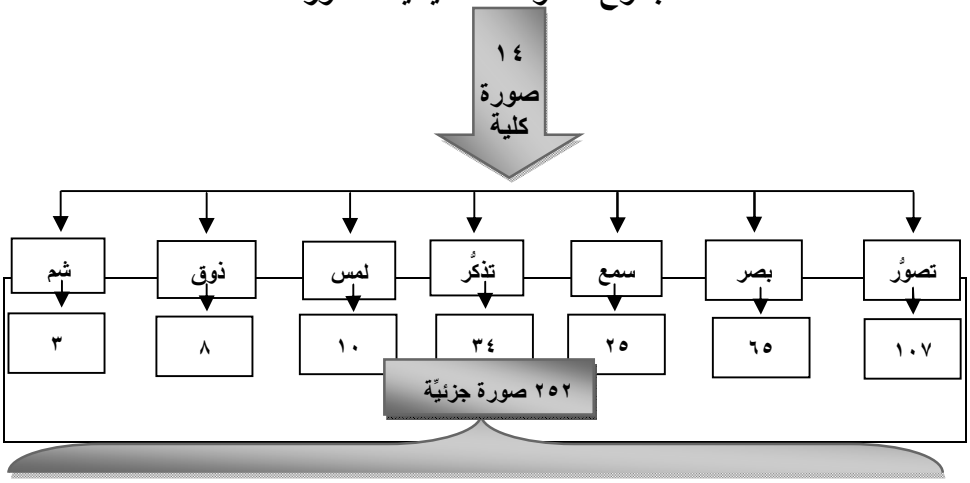
٩٥- تصوُّر + تذكُّر+ بصر.
٩٦- سمع.
٩٧- بصر + تصوُّر.
٩٨- بصر + تصوُّر.
٩٩- تصوُّر+ سمع.
١٠٠- سمع.
١٠١- تصوُّر+ بصر.
١٠٢- تصوُّر + تذكُّر+ بصر.
١٠٣- تصوُّر+ بصر.

١٠٤- تصوُّر+ بصر.
١٠٥- بصر + تذكُّر+ ذوق + تصوُّر.
١٠٦- تصوُّر+ بصر.
١٠٧- تصوُّر+ ذوق+ تذكُّر+ بصر.
١٠٨- تصوُّر+ شم + ذوق.
١٠٩- تصوُّر+ سمع.
١١٠- تصوُّر+ سمع.
١١١- تصوُّر.
١١٢- تصوُّر.
١١٣- تصوُّر.

١٤- الصُّورة الثانية عشرة (١١٤- ١٢١):

١١٤- بصر+ تصوُّر.
١١٥- تصوُّر+ بصر + شم.
١١٦- تصوُّر+ بصر.
١١٧- تصوُّر+ تذكُّر+ بصر.
١١٨- بصر+ تصوُّر.
١١٩- تصوُّر+ لمس+ بصر.
١٢٠- تصوُّر+ تذكُّر.
١٢١- تذكُّر+ بصر+ تصوُّر.

مجموع المقوِّمات السِّياقية للصُّورة



ووفقًا للمقوِّمات السِّياقية للصُّورة الشعريَّة في قصيدة "أنشودة المطر" يُلاحظ أنَّ (التخيُّل) = التصوُّر جاء في المرتبة الأولى من مجمل المقوِّمات السِّياقية، مشكِّلاً بذلك محورًا جوهريًّا في بناء القصيدة، حيث تكرَّرت جزيئاته ١٠٧ مرَّات، في حين حلَّ (البصر) بجمل جزئياته في المرتبة الثانية، بتكرار بلغ ٦٥ مرَّة، ثمَّ يليه (التذكُّر) بتكرار بلغ ٣٤ مرَّة، في حين حلَّ (السمع) في المرتبة الرابعة بتكرار بلغ ٢٥ مرَّة، أمَّا (اللمس) فقد جاء في المرتبة الخامسة بواقع تكرار بلغ ١٠ مرَّات، ثمَّ (الذوق) في المرتبة السادسة بتكرار جزئياته ٨ مرَّات، وأخيرًا (الشم) بجزئياته بواقع تكرار بلغ ٣ مرَّات.

وبهذا يمكن القول: إنّ (التذكُّر)، ومجموع (الحواس)، و(التخيُّل)، شكَّل كلٌّ منها دعامة جوهريَّة في تشكيل البناء الكلي للقصيدة، الأمر الذي أدَّى إلى تشكيل أبعاد الصُّورة، حتى غدت مركزًا حيويًّا للبنية النصيَّة على امتداد السطور الشعريَّة، وهو ما أكسب النَّص –بعيدًا عن اللغة المباشرة والتقريريَّة– بُعدًا فنيًّا ودلاليًّا ورمزيًّا، ولهذا فكلَّما كانت القصيدة غنيَّة بالصُّور، كلَّما كانت أكثر عمقًا وثراءً.

والمُلاحظ أنَّ الصُّورة الحادية عشرة تعدُّ من أكثر الصُّور ثراءً، باعتمادها على التصوُّر بتكرار بلغ أكثر من ١٦ مرَّة، مبرزة من خلالها حالة اليقظة لعناصر الذَّات المبعثرة، مع ما فيها من جوانب التفاؤل من خلال ثورة شعبيَّة يضحِّي فيها الجياع والعراة فداءً في سبيل الوطن، فيهطل المطر لمبسم جديد، ومستقبل واعد.

وبهذا استطاع السياب تضمين نصَّه الشعري الكثير من الصُّور الفنيَّة؛ للنفاذ إلى عمق الواقع، بعيدًا عن اللغة التقريريَّة المباشرة، والانفعالات الحماسيَّة المؤقَّتة، فغدت القصيدة متميِّزة بغزارة الصُّور وتنوُّعها، إضافة إلى تلاحقها وتداعيها وعمق دلالاتها، فقلَّما تمرُّ فقرة شعريَّة، أو سطر شعري، دون أنْ تحتشد بتلك الصُّور الفنيَّة المتلاحقة، مشكِّلة في نهاية المطاف –مع غيرها من المقوِّمات السِّياقية– صورة كليَّة للنَّص، وهذا ما يمكن ملاحظته في: "ترقص الأضواء"، و"كأنَّما تنبض في غوريهما النجوم"، و"فتستفيق ملء روحي"، و"تثاءب المساء"، و"كأنَّ صيادًا حزينًا يجمع الشِّباك"، "كالأقمار في نهر"... وهكذا.

في حين لوحظ أنَّ عمليَّة "التذكُّر" تقوم على استحضار المشاهد والمواقف الماضية إلى الزمن الحاضر، وذلك عبر حركة التداعيات الحرَّة، والمنولوج الداخلي؛ فمن الماضي، إلى الحاضر، إلى المستقبل، ومن السطح، إلى الغور، ومن داخل الذَّات الشاعرة إلى الواقع الخارجي، وهذا بدوره ما أدَّى إلى أن تفصح الذَّات عن مخزونها الداخلي، في شكل ومضات شعريَّة خاطفة؛ فمن ذاكرة الطفولة، إلى واقع الغريب والمناضل، ومنها إلى المعدم والمقموع، مستصحبة معها حزمة من الآلام والمآسي، والنفوس المفجوعة بذرف الدّموع ليلة الرحيل:

وكمْ ذرفنَا ليلةَ الرَّحيلِ، مِن دموعْ
ثمَّ اعتللنَا –خوفَ أنْ نلامَ– بالمطر...
مطر ...
مطر ...
ومنذ أنْ كنَّا صغارًا، كانت المساء
تغيمُ في الشتاء
ويهطلُ المطر

فإذا كانت القصيدة قد اعتمدت في تشكيل أبعاد الصُّورة على مقوِّم التصوُّر في المقام الأوَّل، ثمَّ التذكُّر في المقام الثاني؛ فإنَّ النَّص –أيضًا– قد اعتمد على مجموعة من الحواس؛ لكن بتفاوت ملحوظ من حاسَّة لأخرى، وذلك وفقًا للمقتضيات الموضوعيَّة للصُّورة، والحالات الشعوريَّة والنفسيَّة للذَّات الشاعرة، وهذا بدوره ما يمنح الحواس فيضًا من الامتلاء، فيكون هو الفاعل والمؤثِّر في تجلِّيات الشاعر البصريَّة، فيضيء

أشياء المكان من حوله، ويعيدها بأسرار ذاكرته، "فتعطي المسموعات ألوانا، وتصير المشمومات أنغاما، وتصبح المرئيات عاطرة"(١).

والمُلاحظ أنَّ الحاسَّة التي كان لها موضع الصَّدارة في تشكيل أبعاد النَّص بصورة عامة، وسياق الصُّورة بصفة خاصة، هي حاسة "البصر"، وذلك بتكرار بلغ ٦٥ مرَّة على امتداد السطور الشعريَّة، بالاعتماد على المفردات اللغويَّة الدَّالة على حاسَّة البصر، وهو ما يلاحظ –مثلاً– في :"عيناك/ القمر/البحر/ الطِّفل/ المساء/ المطر/ الأطفال/ الشَّجر/ الغيوم/ جانب التَّل/ صياد حزين/ الشباك/ المزاريب/ انهمر".

فتكل المفدرتن قد شكَّلت من خلال السِّياق الذي ترد فيه بالتضافر مع مجموعة من المقوِّمات الأخرى محورًا جوهريًّا في تشكيل أبعاد النَّص وإرفاده بالمعاني والدلالات، ولعلَّ الجملة الشعريَّة الأولى "عيناك غابتا نخيلٍ"، بل الكلمة الأولى "عيناك" باعتمادها على حاسَّة البصر؛ فضلاً عن تجانسها مع النبرة الابتهاليَّة، تُعدُّ رسالة لرسم خيوط الرؤية، التي تسم صوت الذَّات الشاعرة، وهذا ما يعزِّز من القول بأنَّ الكلمة الواحدة قد تغدو "رسالة من الانفعالات، بالغة التعقيد حتى ليمكنك من خلال قطعة واحدة من الشعر، أن تمر بمعرض كامل من الصور القريبة من الحياة"(٢).

في حين حلَّت حاسَّة "السمع" في المرتبة الثانية بعد "البصر"، بتكرار بلغ ٢٥ مرَّة، مشكِّلة من خلال توظيفها الفني أبعاد الصُّورة الشعريَّة، وهذا ما يمكن ملاحظته في المفردات الدّالة على السّمع كـ"أسمع/ يرجُّه/، تنبض/ رعشة/ كركر/ أنشودة/ يهذي/ لجَّ/ الرُّعود/ البروق/ أصيح/ النَّشيج/ تئن/ الصَّدى/ يرنُّ".

والملاحظ أنَّ هناك تفاوتًا ملحوظًا في عمق ودرجة استخدام هذه الحاسَّة، وذلك وفقًا للسِّياق الذي ترد فيه، والبعد الدلالي الذي يسعى النَّص لإبرازه، كما يلاحظ –مثلاً– في هذا المقطع:

أَكادُ أَسمعُ العراقَ يذْخرُ الرعودْ
ويخزنُ البروقُ في السهول والجبالْ،
حتَّى إذا ما فَضَّ عنها ختمَهَا الرِّجالْ
لم تترك الرياح من ثمودْ

(١) محمد غنيمي هلال، النقد الأدب الحديث، (القاهرة: نهضة مصر، د. ت)، ص٣٩٥.

(٢) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٧م)، ص ١٢٨.

في الوادِ من أثرْ.
أكادُ أسمعُ النخيلَ يشربُ المطر
وأسمعُ القرى تئنُّ، والمهاجرين
يصارعُونَ بالمجاذيفِ وبالقلوع،
عواصف الخليجِ، والرعودِ، منشدين:
"مطر...
مطر...
مطر...

والملاحظ في المقطع السابق أنَّ الشاعر قد اعتمد على النهوض بالوظيفة الدلاليَّة لحاسّة "السمع"، بعد أن تلاشت الرُّؤية في أعماق المقلتين؛ لتتحوَّل إلى صدى نشيج، فالشاعر يسمع صوت العراق، وشجر النخيل حين يشرب المطر، والقرى حينما تئن، والمهاجرين وهم يصارعون عواصف الخليج بالمجاذيف وبالقلوع.

فإذا كانت حاسَّة "اللَّمس" جاءت تالية لحاسَّة "السمع"؛ فإنَّ المفردات الدَّالة عليها جاءت قليلة، مقارنة بغيرها من الحواس الأخرى المشكِّلة لأبعاد الصُّورة، حيث لم ترد سوى عشر مرَّات على امتداد السطور الشعريَّة؛ كـــ"تعانق/ يرجُّه المجداف/ سرح اليدين/ يجمع/ تمسح"، إلاَّ أنَّها أدَّت وظيفتها الفنيَّة والدلاليَّة بالتضافر مع بقية العناصر الأخرى المشكِّلة للصُّورة بشكلٍ خاصٍّ، وأبعاد النَّص بشكلٍ عام.

أمَّا حاسَّة "الذوق"، وحاسَّة "الشم" فقد وردتا في المراتب الأخيرة، سواء على المستوى الكمِّي أو الكيفي، وذلك بواقع ثماني مفردات دالة على "الذوق"، في مقابل ثلاث مفردات موحية بحاسَّة "الشم".

ومع قلة حضور حاستي "الذوق" و"الشم"، إلاَّ أنَّها استطاعت النهوض بدورها الوظيفي في تشكيل أبعاد الصُّورة الشعريَّة، وذلك حسب السِّياق الذي ترد فيه، وهذا ما يمكن ملاحظته –مثلاً–: "تسفُّ من ترابها وتشربُ المطر"، و"أكاد أسمع النَّخيل يشربُ المطر"، و"من زهرة يربُّها الفرات بالنَّدى"، و"حمراءُ أو صفراء من أجنَّة الزَّهَرْ".

إنَّ تشكيل النَّص الشعريِّ قد اعتمد اعتمادًا كبيرًا على العناصر المكوِّنة للصُّورة، وفقًا للسِّياق الذي ترد فيه، كما أنَّ جميع الحواس التي وظَّفها الشَّاعر أدَّت أدوارها الفنيَّة، والجماليَّة، والدِّلاليَّة، وهو ما جعل من البنية السِّياقية للصُّورة ركنًا جوهريًّا في تكوين

أبعاد النَّص ومقاطعه الشعريَّة فأصبح النَّص مسرحًا لتفاصيل الصُّورة من أوَّله إلى آخره، "فالقصيدة تصنع صورها من تفاعل عناصرها المكونة لها. وهذا يعني أن العناصر لا قيمة لها في ذاتها، إنما في توظيفها فنيا من خلال اللغة. فالعلاقات اللغوية تحول المادة الأولى، وتعيد تشكيلها من جديد"(١).

٣-٢ المدلولُ السِّياقي للبنية الصُّوريَّة

يُقصد بالمدلول السِّياقي للصُّورة، تلك المعاني التي تدلُّ عليها السِّياقات الصُّوريَّة، وذلك من حيث سكونيته ومباشرته، أو من حيث حركته وتعدُّد معانيه ودلالاته وأبعاده(٢)، ولن يتمَّ ذلك إلاَّ بالاعتماد على "تكثيف اللغة، من خلال التركيز على توازنها الصوتي والإيقاعي، وعلى استخدام الصور التي تتكون في داخل سياق النص، مما يصرف نظر المتلقي بعيدًا عن الدلالات المرجعية للكلمات، ويحوله إلى ما في لغة النص من خصائص فنية (شكلية)"(٣).

والمُلاحظ أنَّ المدلول السِّياقي للبنية الصُّوريَّة في قصيدة "أنشودة المطر" قد تمثَّل في المدلول الحركي الحر، والمفارقة اللفظيَّة، والإيحائيَّة، والتدويريَّة، وهو ما أدَّى، بالتضافر مع بقية السِّياقات إلى تجاوز المعنى الأحادي إلى المعاني والأبعاد المختلفة والدَّلالات المتعدّدة؛ لأنَّ جماليَّات الصُّورة لا تقف عند حدود المشابهة والمماثلة فحسب، رغم قيامها على هذه الحدود، بل بخلق حدود تمتدُّ إلى أغوار النَّفس وخيالها الخبيء، الذي يقيم علائق ما بين أشياء لها شكولها للامتناهية(٤).

والمُلاحظ أنَّ مفارقة الموقف –مثلاً– في القصيدة أصبح أداةً حيويَّة وجوهريَّة في تشكيل أبعاد الصُّورة الشعريَّة، وهذا ما أدَّى إلى تعدُّد معانى النَّص، وانفتاحه على دلالات مختلفة، ومن ذلك على سبيل التمثيل:

أتعلمينَ أيَّ حزْنٍ يبعثُ المطر؟
وكيفَ تنشجُ المزاريبُ إِذَا انهمر؟
وكيفَ يشعرُ الوحيدُ فيهِ بالضَّياع؟

(١) ينظر: فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٥م)، ص٢٦١.

(٢) ينظر: مبروك، النظرية النقدية من الصوت إلى النص، مرجع سابق، ص١٠٤.

(٣) عبدالله محمد الغذامي، الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، ط٦، (بيروت: المركز الثقافي العربي/ الدار البيضاء، ٢٠٠٦م)، ص٢٥-٢٦.

(٤) ينظر: رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، (القاهرة، مطبعة أطلس، ١٩٨٥)، ص٩٢.

بلا انتهاء – كالدَّمِ المُراقِ، كالجياع،
كالحبّ، كالأطفالِ، كالموتى – هُو المطر!
ومقلتاك بي تطيفَانِ معَ المطر
وعبرَ أمواجِ الخليجِ تمسحُ البروقْ
سواحلَ العراقِ بالنُّجومِ والمحار،
كأنَّها تهمُّ بالشروق
فيسحبُ الليلُ عليها من دمٍ دثارْ.
أَصيحُ بالخليجِ: "يا خليجْ
يا واهبَ اللؤلؤِ، والمحارِ، والرَّدى!"
فيرجعُ الصَّدى
كأنّه النشيجْ:
" يا خليج
يا واهبَ المحارِ والرَّدى.."

فإذا كان السياب قد استفتح المقطع الشِّعري بمساءلة المحبوبة عن الحزن الذي يبعث المطر، والصَّوت المنبعث من انهمار المزاريب، وعن الشُّعور المملوء بالوحدة والضَّياع؛ فإنَّ من الملاحظ أنَّ الصُّور الشعريَّة الموظَّفة قد اقترنت بالشيء ونقيضه في آنٍ واحدٍ، وذلك للقيام بحالة من التوازن ما بين نقيضين، مع أنَّ الصُّور هنا ليست صورًا ضاجَّة بالحركة والصوت الصاخب، وبهذا استحالت "الصَّيحة"، رغم صخب الفعل المضارع "أصيح"، صيحة ممتلئة بالألم، ومثخنة بالحزن والانكسار الداخلي "النَّشيج"، الأمر الذي أدَّى إلى حالة من اليأس من دلالة العطاء في كلمة "اللؤلؤ"، ليبقي "المحار والرَّدى"، وفي حال المقارنة بـــ"يا واهب اللؤلؤ والمحار والرَّدى"، وبلسان الصَدى "يا واهب المحار والرَّدى" يلاحظ أنَّ كلمة "اللؤلؤ" قد حُذفت من جواب الصَّدى، مع ما يصحبها من خيبة أمل وبؤس يمثِّلها "المحار"، أو موت يمثِّله "الرَّدى"(١).

(١) يعلّق عبدالله الغذامي على هذا بنفس المعنى تقريبًا، مع القول: "إذ لو لم ينتبه القارئ لسقوط كلمة "اللؤلؤ"، ولا لوظيفة هذه الحركة، فإنه –عندئذ– لن يفهم السبب في التكرار والحذف، ويظنّ ذلك لعبًا من الشاعر، وليس فنًّا له مدلوله ومغزاه". ينظر: تشريح النص: مقارنات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، (بيروت: دار الطليعة، ١٩٨٧م)، ص١٠٦.

في مقابل ذلك يبرز مشهد رمزي عناصره الأسى الشَّفيف، والموت، والميلاد، والظَّلام، والعينان حين يأفل عنهما القمر، وجميعها تكاد تتبلور فيما يمكن تسميته بالضّدية التقابليَّة، وقد أدَّت دورها الإيحائي المحمول على المفارقة، بالتزامن مع تعبير الشاعر عن عالمه "حيث تتحطم المتناقضات، وتجتمع لتؤلف واحدًا بفعل العاطفة التي تم الشعور بها، والشكل الذي ربطت به"(١)؛ لأنَّ "الصورة الفنية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان، أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"(٢). فحضور "المطر" في ضوء المشهد الأوَّل يرمز إلى انتظار دورة الحياة، وفي المشهد الآخر برق يرعش الخريف، فتستحيل الرعشة إلى نشوة وحشيَّة، تعمّ عرائش الكروم؛ إعلانًا عن فرحة ميلاد جديد، وبعث منتظر يصحبهما حريَّة منتظرة ومستقبل مقبل، إنَّها الفرحة التي تنطلق ببطء مع توقيع نقرات العصافير مدغدغة على أفْرُع الشَّجر.

إنَّ البُعد الإيحائي للصُّورة الشعريَّة يؤدِّي إلى تعدُّد دلالاتها، واستجلاء معانيها العميقة التي تتكشف من خلالها؛ عن "طريق بث أفكار تتمكن من النفس بواسطة الصور الشعرية، وموسيقا الشعر، على أن توحي هذه الصور بالأفكار والمشاعر، ولا تدل صراحة. فقوة الشعر تتمثل في الإيحاء بالأفكار عن طريق الصور، لا في التصريح بالأفكار مجردة، ولا المبالغة في وصفها. ومدار الإيحاء على التعبير عن التجربة ودقائقها، لا على تسمية ما تولده في النفس من عواطف، بل إن هذه التسمية تضعف من قيمة الشعر الفنية؛ لأنها تجعل المشاعر والأحاسيس أقرب إلى التعميم والتجريد منها إلى التصوير والتخصيص"(٣).

وبهذا؛ فلا تكاد تخلو قصيدة "أنشودة المطر" من الاعتماد على المكوِّنات الإيحائيّة والرمزيَّة، وهذا بدوره ما أدَّى إلى أنْ تتجاوز كلَّ صورة من صور القصيدة معناها المعجمي الأحادي لها، إلى مدلولاتٍ موحية؛ "فالمعنى المعجمي للرمز اللغوي لا يتقرر إلا من خلال تشكيله في بنية لغويةٍ"(٤)؛ ولذلك فإنَّ الصُّور الإيحائيّة التي تحملها القصيدة، تكاد تتمخَّض من خلال الأبعاد الرمزيّة والدّلالات المتعدِّدة؛ فالمعاني التي

(١) لويس، الصورة الشعرية، مرجع سابق، ٣٢.

(٢) إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، مرجع سابق، ص١٢٧.

(٣) محمد غنيمي هلال: دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، (القاهرة: دار النهضة، القاهرة، د. ت)، ص٦٠.

(٤) نهر، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، مرجع سابق، ص١٠٣.

يطرحها النَّص تجعلها أقرب إلى حركيَّة المعنى منه إلى سكونيته؛ لأنَّ القصيدة في جُملتها تُعبِّر عن التَّناقضات الكائنة في الواقع المعاش، بين ما هو كائن، وما يجب أن يكون.

إنَّ حركيَّة المعنى تقوم على التفاعل الماثل ما بين العوالم الداخليَّة والخارجيَّة، ففي القصيدة يمكن رصد حركة الذَّات من خلال ما يعتورها في الواقع الخارجي، خاصة عندما تفقد محور التَّواصل مع الذَّوات الأخرى، فتنسحب رويدًا رويدًا إلى عوالمها الداخليَّة، على اعتبار أنّ علاقة الخارج بالداخل في القصيدة علاقة تبادليَّة، وهذا التّفاعل يكاد يلاحظ في كثير من مقاطع القصيدة، وذلك من خلال تجاور صور التَّفاعل الخارجي المليء بالمتناقضات، مع صور التَّفاعل الداخلي المصحوب بالمناجاة النفسيَّة والمونولوج الداخلي، ومن ذلك على سبيل التمثيل:

أكادُ أسمعُ النخيلَ يشربُ المطر
وأسمعُ القُرى تئنُّ، والمهاجرين
يصارعُون بالمجاذيفِ وبالقلوع

فالأنين –مثلاً– عبارة عن مجموعة من الأصوات المتقطِّعة التي لا تحمل دلالات معيَّنة في ذاتها، بقدر ما تحمل أبعادًا من الألم والانكسار بانصهارها في داخل الذَّات الشاعرة، فيخلع عليها الشاعر مشاعره وأحاسيسه، فينتزع منها صورةً من واقعه[1]، هذا التفاعل لا يكاد ينفصل عن الواقع المعاش بوصفه الأداة الرَّاصدة للصُّورة الخارجيَّة، كما هو ملاحظ في قول الشَّاعر:

وفي العراقِ جوعْ
وينثرُ الغلالَ فيه موسمُ الحصادْ
لتشبعَ الغربانُ والجراد
وتطحن الشّوانَ والحجر
رحىً تدورُ في الحقولِ... حولها بشرْ

إنَّ عمليَّة التجاور ما بين مكوِّنات الصُّور الخارجيَّة، وما يقابلها من المكوِّنات الصُّور الداخليَّة تكاد تكون ملتحمةً أيَّما التحام بالذَّات الشاعرة، وهذا ما أعطى ذلك التجاور

(١) ينظر: فيصل سالم العيسى، النزعة الإنسانية في شعر الرابطة القلمية، (عمَّان: دار اليازوردي العلمية، ٢٠٠٦م)، ص١٨٦.

بُعدًا جديدًا مكسوًّا بالمعاني والدلالات؛ سعيًا نحو تشكُّل حركيَّة النَّص، التي هي في الوقت نفسه حركيَّة المدلول الصُّوري(١).

واللافت أنَّ تشكيل المدلول الحركي للصُّورة، اعتمد على توظيف الصُّورة، –والصُّورة في ذاتها– على طول المسار النَّصي حتى أصبحت بفضل ذلك التوظيف حاملةً للقيم الدلاليَّة والجماليَّة معًا، وليست حليةً شكليَّةً يقف أثرها رهنًا بمعناها الأُحادي، وهذه القيمة تكمن في علاقة اللغة بالقيمة الإيحائيَّة والدلاليَّة من جانب، والصدق الشعوري الذي تؤدِّيه اللغة من خلال المزج ما بين الرؤية الموضوعيَّة والفنيَّة من جانب آخر؛ وهو ما يُحْدث نوعًا من اللَّذة والمُتعة في الآن ذاته.

والملاحظ أنَّ المدلول الحركي للصُّورة في القصيدة، يكاد يستمدُّ فاعليته وقيمته من خلال قدرة الشاعر على تفجير طاقات المعنى، وذلك وفقًا لثلاثة مستويات:

١– اللغة الجماليَّة والفنيَّة والشعوريَّة التي يزخرُ بها النَّص.

٢– آليَّة التضافر ما بين الرُّؤية والأداة.

٣– السِّياق اللُّغوي للصُّورة الواحدة، وصولًا للنَّسق العام للصُّورة الكليَّة للنَّص.

والمُلاحظ أنَّ سياق الصُّورة، بالتضافر مع بعض الكلمات الموحية بالحركة والديناميَّة يُقدِّم بعدًا دلاليًّا موحيًا منذ اللحظة الأولى من سريانها في عروق المقطع الشعري:

عيناك حينَ تبسمَانِ تورقُ الكروم
وترقصُ الأضواءُ... كالأقمارِ في نهَرْ
يرجُّه المجدافُ وهْنًا ساعةُ السَّحَر
كأنَّما تنبضُ في غوريْهما، النُّجومْ...

فتوظيف عبارات كـ"تورق الكروم"، و"ترقص الأضواء"، و"تنبض النجوم"، تُعدُّ بمثابة النَّتيجة لما قبلها؛ لذلك لا تُلغي الصخب الذي تحمله الصُّورة إلغاءً كُليًّا؛ بل تكسبها طابعًا انسيابيًّا؛ فضلاً عن شفافيتها الموحية ببدء الحياة، بعد أن أصبحت الطبيعة – والطبيعة وحدها– هي الأكثر حضورًا وتجانسًا.

ولعلَّ القول بأنَّ النَّص قد استطاع الجمع ما بين الصُّورة الكليَّة والجزئيَّة، لا يلغي من وحدة الصُّورة، أو الصُّورة الواحدة، خاصة عندما يعمد الشاعر إلى تقديم صورة كليَّة، فيعقبها بصور جزئيَّة، كما هو مُلاحظ في قوله: "عيناك حين تبسمَان"، ثمَّ يعقبها

(١) ينظر: مبروك، النظرية النقدية من الصوت إلى النص، مرجع سابق، ص٢٩٤.

بصورة جزئيّة: "ترقصُ الأضواءُ كالأقمارِ في نهر"، و"كأنَّما تنبضُ في غوريهما النُّجوم". وهكذا تتداعي الصُّور الشعريَّة واحدة بعد أخرى، لتشكِّل حشدًا هائلاً من الصُّور المبنيَّة على الحركة؛ حتَّى غدت بمثابة إشعاعات تومض بصفة دوريَّة لتشكيل الصُّورة الكليَّة للنَّص، وفقًا لما تحمله الصُّورة الجزئيَّة من أبعاد ودلالات.

صحيح أنَّ السِّياق الأُحادي للصُّورة لا يعينُ كثيرًا على تفسير مثل هذه الصُّور؛ لكنَّ السِّياق الحركي المتعدِّد بمعانيه ودلالاته، هو الذي يقدِّم تفسيرًا لفضِّ مغاليق هذه السِّياقات الصُّوريَّة، ويعينُ على كشف أبعاد الصُّورة، وهو ما يكسب هذه الحركيَّة أبعادًا لتفجير الطَّاقات الجماليَّة والدلاليَّة للنّص. وهذا المدلول الحركي للصُّور الشعريَّة يتشكَّل –أيضًا– من خلال الصُّورة التدويريَّة، وهو ما يؤدِّي إلى تضافر سياق الصُّورة، وتضافر السِّياق يؤدِّي إلى تضافر المعاني، وكلّما كانت المعاني متضافرة في النَّص، كلَّما أكسبته أبعادًا متعدِّدة، وهذا التّعدُّد يُضفي على النَّصِّ بُعدًا ديناميًّا وحركيًّا[1].

ولهذا يُلاحظ أنّ أغلب الصُّور تكاد تعتمد على عمليَّة التّدوير، وهذا بدوره ما أدَّى إلى اعتبار النَّص صورةً كليَّةً متَّحدة البناء، متجانسة الإيقاع، من خلال تضافر سطورها الشعريَّة، وصورها الأُحاديَّة؛ فالبعث، والحياة، والخصب، والنماء، نتيجة حتميَّة لما في داخل الذَّات الشاعرة من الحزن، وما يؤرِّقــها من آلام، وما يستجيش بها من الفرح:

في كلِّ قطرةٍ من المطر
حمراءَ أو صفراءَ من أجنَّةِ الزَّهَرْ.
وكلّ دمعةٍ من الجياعِ والعراة
وكلّ قطرةٍ تُراقُ من دمِ العبيدْ
فهي ابتسامٌ في انتظارِ مبسمٍ جديد
أو حَلْمةٌ تورَّدتْ على فمِ الوليدْ
في عالمِ الغدِ الفتيِّ، واهبِ الحياة!
مطر ...
مطر ...
مطر ...

(١) ينظر: مبروك، النظرية النقدية من الصوت إلى النص، مرجع سابق، ص٢٩٦.

٤- الدلالة الكليَّة للنَّص

تُعدُّ الدلالة الكُليَّة للنَّص الأدبيِّ هي الركيزة الأساسيَّة التي تضطلع بموضوع الخطاب، على اعتبار أنَّ لكلِّ خطاب بنية كليَّة ترتبط بها أجزاء الخطاب، وذلك عبر عمليَّات متنوِّعة(١)، وذلك وفقًا للآليَّة المرتبطة ما بين البنية الكليَّة للنَّص وموضوعه، فموضوع النَّص ليس إلاَّ أداة عمليَّة لمقاربة بنية أكثر تجريدًا هي البنية الكليَّة، فعلى مستوى الوظيفة تقوم البنية الكليَّة بتنظيم الإخبار الدلالي المعقَّد في المعالجة وفي الذاكرة، وهي وظيفة لا تكاد تختلف عن وظيفة موضوع الخطاب،... والفرق الوحيد بين الاثنين، هو أنَّ تأسيس البنية الكُليَّة يتمُّ عبر عمليَّات أساسها الحذف والاختزال، بينما موضوع الخطاب يستخلص عن طريق مجموعة من الجمل التي تخصُّ هذا الموضوع، ولكن في اعتقادنا أنَّ نفس العمليَّات يمكن أنْ تُنفَّذ للوصول إلى موضوع الخطاب، ما دامت النتيجة لتي نصل إليها هي هي(٢).

وبهذا يمكن تقسيم الدلالة الكليَّة في قصيدة "أنشودة المطر" إلى مستويين: الأول يرتبط بالدلالة الظاهرة للنَّص، وذلك خلال السِّياق اللغويِّ الظاهر في النَّص، في حين يتعلَّق القسم الثاني بالدلالة المضمرة المرتبطة بتأويل النَّص، وتفسير أبعاده من الناحية السياسيَّة، والاجتماعيَّة، والنفسيَّة، والثقافيَّة، والحضاريَّة، والفكريَّة(٣).

فإذا كانت الدلالة الظاهرة، تتشكَّل في النَّص الشعري –موضوع الدراسة– من خلال السِّياقات المرتبطة بالبنية الإفراديَّة، والتركيبيَّة، والصُّوريَّة، فإنَّ البنية الكليَّة ليست شيئًا معطى، حتَّى وإنْ كانت هناك بنيات متنوِّعة، أو مؤشِّرات على وجود هذه البنية، وإنَّما هي مفهوم مجرَّد به تتجلَّى كُليَّة الخطاب ووحدته(٤).

٤-١ الدلالة السياسيَّة والاجتماعيَّة

إنَّ أولى الدلالات المضمرة التي يطرحها نصُّ "أنشودة المطر" تتمثَّل في جانبين متلازمين؛ هما: الجانب السياسي، والجانب الاجتماعي. فالقصيدة من أوَّلها إلى آخرها تكاد تُعبِّر عن حالة التناقص القائم على المستوى السياسي، والبعد الاجتماعي بين ما

(١) ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، (بيروت/ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩١م)، ص٤٦.

(٢) ينظر: المرجع السابق، ص٢٧٦– ٢٧٧.

(٣) ينظر: مبروك، النظرية النقدية من الصوت إلى النص، مرجع سابق، ص١١٤.

(٤) ينظر: خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، مرجع سابق، ص ٢٨٨.

هو واقع، وبين ما يجب أن يكون، فالذَّات الشاعرة = السيَّاب، والمحبوبة = العراق كلاهما، يعيش حالة مأزومة، قوامها الغربة والضياع والانكسار والحزن، وذلك نتيجة سيطرة الحكومات السلطويَّة من جهة، والقوى الاستعماريَّة التي تمنح نفسها الحق في استلاب ثروات العراق من جانب آخر، ولهذا ظلَّ العراق –مكانًا وإنسانًا– هو الهاجس الأكبر، والقضية الكبرى، واللفظ الذي يتردَّد صداه على مدار القصيدة، سواء كان ذلك بصورة مباشرة أو مضمرة.

فالنَّص يقدِّم من خلال دلالته الكليَّة المضمرة، عنصر المفارقة ما بين واقعين: واقع العراق المحكوم بسلطة الاستعمار، وواقع الشاعر وانكساراته في ظلِّ غربته، بالتَّزامن مع عجز المجتمع عن تغيير هذين الواقعين.

فاختلال المعايير السياسيَّة والاجتماعيَّة شكَّلتا للذَّات الشاعرة هاجسًا مؤرِّقًا وإحساسًا قويًّا بضآلة الذَّات وضياعها، وهي الممثَّلة للمخلص الذي تطمح إلى تخليص المحبوبة = الوطن من قيود القوي الاستعماريَّة، والحكومات السلطويَّة التي تجثم في أرض العراق، وتنهب كل مقدَّراته، وتسرق خيراته، ففيها ألف أفعى تشربُ الرّحيق، في مقابل مجموعة من الأحرار والشرفاء تتقاسمهم المنافي، والزنازين، والسجون.

وبهذا يمكن القول في هذا السِّياق: إنَّ قصيدة "أنشودة المطر" تُعتبر إدانةً صارخةً لما حلَّ بالعراق –وطنًا وإنسانًا–، حيث كشفت البنية النَّصيَّة عن مدى ما تحمله القصيدة من المفارقات التي تشكَّلت في إطار النَّص جرَّاء ما يحمله الواقع المعاش من تناقضات سياسيًّا واجتماعيًّا؛ فضلاً عن حالة الصِّراع والتَّشظي التي تعيشها الذَّات الشاعرة بسبب واقعها المأزوم، وهو ما أرفد النَّص بالعلاقات الجدليَّة التي تنطوي عليها القصيدة، يرافقها ذلك التَّشكيل الصُّوري للوجود الخارجي، وفقًا للمشاعر التي تختزلها الذَّات، كما تلاحظ في ثنايا القصيدة، لتؤلِّف من جماعها القضيَّة الكبرى التي تدور حولها، فغدا النَّص رسالةً لغويَّة مكتملة: نسقًا، وبناءً، وتماسكًا.

٤-٢ الدلالة النفسيَّة

لا شكَّ أنَّ الدلالة النفسيَّة مرتبطة أشدُّ الارتباط بالدلالة والاجتماعيَّة والسياسيَّة، فكل أثر سياسي واجتماعي له أبعاده النفسيَّة على الذَّات الشاعرة، وكلَّما تباعدت الشقَّة ما بين الشاعر وواقعه، كلَّما انعكس ذلك على حالاته النَّفسيَّة والشعوريَّة، ولذلك عمد السيَّاب إلى توظيف المونولوج الداخلي، والتّداعي النَّفسي الحر للمعاني والأفكار؛ فـ"اختلال

معايير الواقع الاجتماعي، وعدم توافق الأنا الذاتية مع الأنا الجماعية يؤدي إلى انسحاب الذات حول ذاتها. وبالتالي إلى التداعيات النفسية"[١].

إنَّ الدلالة النفسيَّة لا تتشكَّل من فراغ؛ ولكنَّ وفق متغيِّرات سياسيَّة واجتماعيَّة يتفاعل معها الشاعر ويتأثَّر بها، و"تكمن هذه التغيرات في اهتراء الواقع السياسي، وبخاصة منذ أن بدأت يد سلطوية مستبدة تطغى في تشكيل الواقع"، وهي المرحلة التي كتب فيها بدر شاكر السياب قصيدته.ولذلك لُوحظ أنّ الذَّات الشاعرة –في بعض مقاطع النَّص– مكسوَّة بحالة من الشّك والحيرة؛ فضلاً عن غموض الرُّؤية:

أتعلمينَ أيَّ حزْنٍ يبعثُ المطر؟
وكيفَ تنشجُ المزاريبُ إِذَا انهمر؟
وكيفَ يشعرُ الوحيدُ فيهِ بالضَّياع؟
بلا انتهاء – كالدَّمِ المُراقِ، كالجياع،
كالحبِّ، كالأطفالِ، كالموتى – هو المطر!

والملاحظ أنَّ القصيدة تكاد تسير في خطَّين متوازيين؛ الأول السِّياق الخارجي الذي تتفاعل فيه الذَّات مع الواقع الخارجي المحيط بها، والثاني السِّياق الداخلي الذي تتفاعل فيه الذَّات مع ذاتها، وهذا ما يتَّضح من خلال مجمل المقوِّمات السِّياقية المرتبطة بالصُّور الشعريَّة كما لوحظ في محور (التذكُّر)، و(الحواس)، و(الخيال)، الأمر الذي أصبح فيه خطابُ النَّص الشعري خطابًا مثقلاً بالرموز، متعدِّد الأبعاد، ينهض بفعل الإيحاءات وطاقات اللغة القادرة على إنتاج المدلولات[٢]، وهذا "التداعي لابد أن يعتمد على مخزون ثقافي واسع، وخيال خصب مولد ليأتي التداعي التصويري غير متكلف، أو قسريا، وهو يؤدي وظيفته في عملية التوليد"[٣].

٤–٣ الدلالة الأسطوريَّة والرمزيَّة

لا شكَّ أنَّ توظيف الأسطورة في ثنايا النَّص الشعري يُعدُّ نقلةً موضوعيَّة للمشاعر والأفكار الإنسانيَّة، والخروج من دائرة الانفعال الذَّاتي، إلى الانفعال الجمعي، من خلال ربط الماضي

(١) مبروك، النظرية النقدية من الصوت إلى النص، مرجع سابق، ص٣٠٣.

(٢) ينظر: رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التّشكيل البصري، مجلة فصول، م ١٥، ع٢، ١٩٩٦م، ص٩٥.

(٣) توفيق الشيخ حسن، الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، مجلة الحوار المتمدن، ع ٢٦٦٢، ٢٠٠٩م، ص٣٠.

بالحاضر، بالرجوع إلى الأساطير القديمة، والتعبير من خلالها عن الواقع المعاش؛ وغالبًا ما يرتبط توظيف الأسطورة بالأبعاد النفسيَّة والاجتماعيَّة والسياسيَّة، فالشاعر لا يستخدم الشخوص الأسطوريَّة إلاَّ بعد أن يستكشف لها بعدًا نفسيًّا من واقع تجربته الشعوريَّة[1].

وفي قصيدة "أنشودة المطر" شكَّلت الدلالة الأسطوريَّة، ملمحًا جوهريًّا في تشكيل الدلالة الكليَّة للقصيدة، وما يتَّصل بها من دلالات مضمرة، سواء على مستوى الرُّؤية أو الأداة، ولذلك عمد السياب إلى توظيف الأسطورة في بُعدها الدلالي والإيحائي، وما يتعلَّق بها من أبعاد نفسيَّة، واجتماعيَّة، وسياسيَّة، واقتصاديَّة، وإنْ لم يفصح عن ذلك بصورة مباشرة.

عيناكِ غابتَا نخيلٍ ساعةَ السحَرْ،
أو شُرفتَان راحٍ ينأى عنهُمَا القمر.
عيناك حينَ تبسمَانِ تورقُ الكرومْ
وترقصُ الأضواءُ... كالأقمارِ في نَهَرْ
يرجُّه المجدافُ وهْنًا ساعةَ السَّحَر
كأنَّما تنبضُ في غوريْهما، النُّجومْ...

وأيًّا كان المعنى الظاهر في الأسطر الشعريَّة السابقة؛ فإنَّ الرُّؤية الأسطوريَّة ، وإنْ لم يصرِّح بها الشاعر، تبدو هي الأقرب حضورًا في تشكيل الأبعاد الدلاليَّة، ومرتبطة بالدلالة الكليَّة للنَّص، خاصة تلك الدلالات المتمثِّلة بالتشكيل الصُّوري. فالسيَّاب، ضمنًا، يعيد أسطورة عشتار، هذه الرَّبة التي ارتبطت بتموز، مستلهمًا ما كان يفعله الوثنيُّون تلذُّذًا وإنشادًا وتقرُّبًا واستجداءً بذكر جُلِّ محاسنها وعظمتها؛ أملاً في أنْ يكون الإطراء –فضلاً عن المبالغة في إظهار مكامن الجمال– دافعًا قويًّا للبعث والميلاد، وتجدُّد الحياة، واستدرار الخير، والخصب، والنماء:

وتغرقَانِ في ضبابٍ من أسىً شفيفْ
كالبحرِ سرَّح اليدَينِ فوقهُ المساء،
دفءُ الشتاءِ فيه وارتعاشةُ الخريف،
والموتُ، والميلادُ، والظَّلامُ، والضياء،

(١) ينظر: علي العشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، (القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٩٧م)، ص٣٤.

ففي المقطع السَّابق يكشف السياب عن سرٍّ من أسرار الآلهة، أو رمزٍ من رموزها، إذ إنَّها تغرقُ في ضباب من أسى شفيف، لعلَّ هذا الأسى، وذاك الضباب الذي يحيط به، يجسِّدان حالة التَّحولُّ في الآلهة، إنَّها ليست ربيعًا دائمًا؛ بل هي فصول في دورتها وتقلباتها، هي كالبحر تضمُّ دفء الشتاء، وارتعاشة الخريف، والموت، والميلاد..، ولهذا لم يكن استدعاء إله الخصب = عشتار، وإن كان بصورة ضمنيَّة عبثًا؛ إنَّما لتحميل النَّص الشعري أبعادًا أسطوريَّة قوامها الخصبُ والنماءُ وتخليص المحبوبة = العراق ممَّا حلَّ بها؛ ففي العراق ألفُ أفعى تشربُ الرَّحيق.

ولذلك؛ فإنّ السياب، وفقًا لأبعاد الخلفيَّة الأسطوريَّة الموظَّفة يكادُ يعيد إنتاج ملحمة جلجامش، التي ورد ذكرها في الأساطير القديمة، فـ"الأفعى" رمزٌ دالٌّ لكلِّ مَن يسرق خيرات العراق، ويسعى إلى نهب خيراته، سواء كانت حكومات سلطويَّة، أو استعمارية، و"الحيَّة الأسطوريَّة " هي هي نفسها مَن سرقت نبتة الخلود من جلجامش(١).

فإذا كانت الدلالة الأسطوريَّة في القصيدة تشكِّل بُعدًا من أبعاد الدلالة الكليَّة؛ فإنّ الدلالة الرمزيَّة لا تقلُّ عنها أهميَّة في تشكيل أبعاد النَّص **وإثرائه بالمعاني**؛ فضلاً عن إرفاده بالدلالات المضمرة؛ ولذلك بات "المطر" هو الأكثر حضورًا على امتداد النَّصِّ الشعري؛ لأنَّ المطر –بحسب وصف إحسان عباس– لابُدَّ من أنْ يلدَ عشبًا، وشبعًا وريًّا، وهذا الشبع، والري من حق الذين يصنعون الحياة بدمائهم، وليس من حق الغربان، والجراد، والأفاعي. ها هنا الوحدة الكليَّة بين الفتى والأم، والطبيعة والبائسين من بني الإنسان، مثلما هي الوحدة الكليَّة بين النشيد المتَّصل في القصيدة وشخوصها، وبين الأضداد الظاهريَّة من حزن، وابتسام، وجوع، وشبع، وظمأ، وريٍّ؛ لأنَّ قوَّة التحوّل لن تجعلها أضدادًا إلى الأبد(٢).

ولهذا كان تعامل الشاعر مع "المطر" بوصفه رمزًا له دلالاته المتعدِّدة تعاملاً مختلفًا بحسب السِّياقات التي يرد فيها، ووفق المراحل الثقافيَّة والشعريَّة للسياب، فتارة بوصفه رمزًا دالاًّ على الخصب، والنماء، والعطاء، وتارة بوصفه رمزًا للأمل، والحياة، والمستقبل، والانبعاث، والثورة للمقهورين ضد السلطة المستبدَّة، وتارة يرمز إلى انبثاق القوَّة، أملاً في وجود وطنٍ

(١) ينظر: قاسم المقداد، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي "جلجامش"، (دمشق: دار السؤال، ١٩٨٤م)، ص٦٣.
(٢) إحسان عباس، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ط٤، (بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٨م)، ص٢١٢.

خالٍ من الفقر، والجوع، والعوز، والاستغلال. مفعمٍ بالخير، والغنى والحريَّة، والبناء[١]. وبهذا استطاعت لفظة واحدة أنْ تغوص إلى سرِّ الوجود، كما استطاعت أنْ تربط خيوطًا مختلفة، وأنْ توحِّد الطَّاقات في حبلٍ قوي، هو حبل الأمل، فلم يَعُدْ الشاعر منفصلاً بمشاعره الذاتيَّة، ولم تَعُدْ النظرة الإنسانيَّة مفروضة على هذه المشاعر من مبدأ خارجي؛ وإنَّما هي تسترسل -كما يسترسل المطر- من طبيعة الموقف كلِّه، إنَّها صورة التلاحم بين الخصب والجوع، دون إغراق في التصوير واستجلاب للانفعالات، وخروج بالأسى عن وقدته الطبيعيَّة التي تشبه وقدة النار تحت الرماد[٢].

فإذا كان الرَّمز -في أقل مستوياته- عبارة عن مثير يحرِّك الومضات الواقعيَّة، ويستوعبها فتذوب في تلاوينه؛ فإنَّه في المقابل، يتحوَّل إلى محور جوهري يرفد النَّص بالدلالات والإيحاءات بحسب السِّياقات التي يوظف فيها، "وكثيرا ما يؤدي الرمز إلى تشكيل الصورة الشعرية والإيحاءات التي تبثها الصورة الجزئية، أو الكلمات المشعة ذات الارتباط بأحداث تاريخية، أو سياسية، أو تجارب عاطفية، أو مواقف اجتماعية، أو ظواهر طبيعية خاصة، أو أماكن ذات مدلول شعوري خاص"[٣].

فكلمة "الأطفال"، و"العصافير" -مثلاً- قد تكون دالةً على معناها الحقيقي في المعجم اللغوي الصرف؛ ولكنَّها حينما توظف في سياق صورة ما، فهي تحمل دلالات موحية حسب السِّياق الذي ترد فيه، نتيجة لمخيلة المتلقِّي؛ على اعتبار أنَّ الدلالة الرمزيَّة قد يرتدُّ تأثيرها بوعي المتلقِّي من خلال أبعاد الكلمتين، وذلك وفقًا لشحنهما بدفقٍ دلالي بتجدُّد الحياة، وولادة "العالم الفتي" يفك من أغلال القيد، نحو أبواب الحريَّة، والانطلاق، والانعتاق من سلطة المستعمر، والحكومات المستبدَّة.

والمُلاحظ أنَّ الرَّمز الذي تحمله القصيدة رمزٌ شفَّافٌ، حيث يبدو الواقع من خلاله ممتزجًا به، فلا يحجبه ولا يكشفه؛ وإنَّما يتداخل معه، فهو لا يقومُ على تمثيل الفكرة المحدودة الواضحة المعالم؛ وإنَّما يقدِّم رمزًا عامًّا ينبع من تكامل بناء النَّص، ويأتي رمزًا

(١) ينظر: عيسى بلاطة، بدر شاكر السياب: حياته وشعره، ط٢، (بيروت: دار النهار للنشر، ١٩٨١م)، ص٦٧.

(٢) ينظر: عباس، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، مرجع سابق، ص٢١٢.

(٣) يحيى الشيخ صالح، شعر الثورة عند مفدي زكريا، (قسطنطينة، دار الشعب، ١٩٨٧م)، ص٣٥٥.

ثريًّا بالإيحاءات التي تحمل أكثر من تأويل[١]، خاصة حينما يكون السِّياق نفسه هو المحك "الذي يعطي الرمز أهميته وكينونته المتميزة ومضمونه الجمالي"[٢].

فمفردات من مثل: "العراق"، و"الخليج"، و"الأم"، هي في الواقع رموزٌ معروفةٌ لدى المتلقِّي؛ ولكنَّها ليست كما في الواقع المعاش، وبهذا يصبح الرَّمز غلالة تحيط بالقصيدة، وترتكز عليها في ظلِّ تجنُّب الشاعر اللغة التقريريَّة المباشرة، وأساليب الوعظ المباشر، حيث "الإيحاء هو الذي ينقل النص من صيغة المباشرة أو التقريرية، إلى أُفق أرحب وأوسع، حيث يمنحه القدرة على تجاوز الإطار المحدود لمجال التواصل الفوري، بين الناطق والسامع، ويمكنه من حفر خندق سري داخل النفس الإنسانية، أي داخل ذات القارئ المستهلك للنص، بجميع ما تحمله هذه الذات من مستويات الوعي واللاوعي، فيتحول النص الشعري –نتيجة هذا الفعل الكيماوي السحري– من الانغلاق إلى الانفتاح"[٣]، فاستحال النَّص إلى مجموعة من الومضات التي تستجيش بالخفق بشكل متكرّر، على طول المسار الشعري، وفق تداعياتٍ تطرأ على الرمز، وتلفه من أوَّل سطر شعري، إلى آخر مقطع في القصيدة، فأصبح العنوان "أنشودة المطر" نفسه محمَّلاً بدلالة رمزيَّة من ناحيتين:

الأولى: بوصفه الدِّعامة التي تقوم عليها القصيدة، والركيزة الرئيسة التي تحمل أبعادها، وتدور في فلكها، فـــ"إليه تشد خيوط النص، وبه تتأثر بنيته وآلية استقباله[٤].

والثانية: باعتباره الرُّؤية التي تتشكَّل وفق منظور الشاعر للعالم المحيط، وتعبِّر عن مقاصده، على اعتبار أنَّ العنوان هو الذي يحدِّد هويَّة القصيدة، ويقدِّم المعونة الكبرى لفهم انسجام النص، وفهم ما غمض منه، فهو بمثابة الرأس في الجسد، والأساس الذي تُبنى عليه الكلمة المحور[٥].

---

(١) ينظر: المرجع السابق، ص٢٢٧

(٢) سعد الدين كليب، وعي الحداثة: دراسة جمالية في الحداثة الشعرية، (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٧م)، ص٧٣.

(٣) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: مقاربة بنيوية تكوينية ، ط٢، (الدرة البيضاء: دار التنوير ، ١٩٨٥م)، ص١٦٥.

(٤) ينظر: حسن النعمي، بعض التأويل: مقاربات في خطاب السرد، (بيروت/الدار البيضاء: النادي الأدبي بالرياض/ المركز الثقافي العربي، ٢٠١٣م)، ص ٣٩

(٥) ينظر: محمد مفتاح، دينامية النص: إنجاز وتنظير، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٨٧م)، ص٧٢.

النَّتائج

- كشف التَّشكيل السِّياقي بمستوياته المتعدِّدة عن أبعاد النَّص، وتعدُّد معانيه ودلالاته.
- هناك علاقة مجانسة للبنية الإفراديَّة ما بين الكلمة وما جاورها، وفقًا لطبيعتها وعلاقتها بالمعنى.
- اعتمد السِّياق الذَّاتي للكلمة إلى حدٍّ كبيرٍ على الأفعال المضارعة في مقابل تضاؤل صيغ الأفعال الماضية.
- للسَّوابق فضل الصَّدارة في تشكيل صفة الكلمة المضارعة، وذلك بالتَّوافق إلى حدٍّ كبيرٍ مع اللَّواحق المرتبطة بالضمائر المتّصلة.
- اعتمد الشاعر في تشكيل أبعاد الكلمة -إلى حدٍّ كبيرٍ- على صيغ الحضور والاستقبال، مع التصاقهما بالحدثين الآني والآتي.
- كشفت اللَّواحق عن حرص الذَّات على التَّواصل مع المحبوبة = العراق، في ظلِّ ما يعانيه الشَّاعر من غربة ذاتيَّة، وصراع نفسي ووجودي.
- للتَّوزيع المكاني لصيغ السَّوابق واللَّواحق حضورهما في بنية القصيدة، الأمر الذي أدَّى إلى تشكيل أبعاد النَّص وشحنه بالدلالات الموحية وإثرائه بالمعاني.
- هناك ارتباطٌ ما بين السِّياق الذَّاتي للكلمة، والسِّياق التجاوري؛ ما أسفر عن تعدُّد الحقول الدلاليَّة ما بين التَّضاد، والمقابلة، والتَّرادف، والتّكرار.
- سياق الجملة كشف عن اندماج ما بين المركَّب الإسمي والفعلي، في حين شكَّل المركَّب التكميلي محورًا جوهريًّا في تشكيل أبعاد النَّص.
- السِّياق الصُّوري يقوم على ركنين متبادلين: الأوَّل من خلال اعتماد الشاعر على مخاطبة العالم الخارجي، والثاني باعتماده على مخاطبة الذَّات لذاتها.
- الأنماط السِّياقية القائمة على التذكُّر، والحواس، والخيال أفضت إلى توسيع دائرة المعنى؛ بإثرائه بالأبعاد الفنيَّة، والدلاليَّة، والرمزيَّة.
- يقوم المدلول السِّياقي للبنية الصُّوريَّة على المدلول الحركي الحر، والمفارقة اللفظيَّة والإيحائيّة، وهو ما أثمر، بالتضافر مع بقية السِّياقات إلى تجاوز المعنى الأحادي.
- ارتبطت الدلالة الظاهرة للنَّص بالبنية الإفراديَّة والتركيبيَّة، الأمر الذي أدَّى إلى إثراء النَّص بالمعاني.

– الدلالة المضمرة تمثَّلت في الجانب السياسي والاجتماعي؛ تعبيرًا عن حالة التناقص القائم في الواقع المعاش.

– كشفت الدلالة الكليَّة عن عنصر المفارقة ما بين واقع العراق المحكوم بسلطة الاستعمار، وواقع الشاعر المحكوم بالانكسار والغربة.

– اختلال المعايير السياسيَّة والاجتماعيَّة والاقتصاديَّة شكَّلت للذَّات الشاعرة هاجسًا مؤرِّقًا وإحساسًا بضآلة الذَّات.

– الدلالة النفسيَّة تسير في خطَّين متوازيين: الأول بتفاعل الذَّات مع المحيط الخارجي، والثَّاني بتفاعل الذَّات مع ذاتها.

– شكَّلت الدلالة الأسطوريَّة ملمحًا جوهريًّا في تشكيل الدلالة الكليَّة للنَّص الشعري، سواء على مستوى الرُّؤية أو الأداة.

– الدلالة الرمزيَّة كان لها دورها في تشكيل أبعاد النَّص **وإثرائه بالمعاني**؛ فضلاً عن إرفاده بالدِّلالات المضمرة.

– تعامل الشاعر مع المطر بوصفه رمزًا له أبعادًا دلاليَّة متعدِّدة حسب السِّياقات التي يرد فيها.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

- السياب، بدر شاكر، (٢٠١٢م)، ديوان أنشودة المطر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة: القاهرة.

ثانيًا: المراجع:

- أبو أصبع، صالح خليل، (٢٠٠٩م)، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة بين عامي ١١٩٤٨-١٩٧٥م، دار البركة للنشر والتوزيع: عمَّان.
- أبو ديب، كمال، (١٩٨٧م)، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية: بيروت.
- أبو مراد، فتحي يوسف، (٢٠٠٣م)، شعر أمل دنقل: دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديث: عمَّان.
- أحمد، محمد فتوح، (١٩٧٧م)، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف: القاهرة.
- إدريس، عمر خليفة، (٢٠٠٣م)، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، منشورات قاريونس: ليبيا.
- إسماعيل، عز الدين، (١٩٦٧م)، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط٣، دار الفكر العربي: القاهرة.
- بدري، عثمان، (٢٠٠٩م)، دراسات تطبيقية في الشعر العربي، نحو تأصل منهجي في النقد التطبيقي: الجزائر
- البرسيم، قاسم راضي، (٢٠٠٠م)، منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري: الآفاق النظرية وواقعية التطبيق، دار الكنوز الأدبية: الأردن.
- بلاطة، عيسى، (١٩٨١م)، بدر شاكر السياب: حياته وشعره، ط٢، دار النهار للنشر: بيروت.
- بنيس، محمد، (١٩٨٥م)، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: مقاربة بنيوية تكوينية، ط٢، دار التنوير للطباعة والنشر: الدرة البيضاء.
- جيرو، بيير، (١٩٩٢م)، علم الدلالة، ترجمة: منذر عياشي، دار طلاس للترجمة والنشر: دمشق.
- الحاني، ناصر، (١٩٨٦م)، المصطلح في الأدب العربي، منشورات المكتبة العصرية: بيروت.
- حسن، توفيق الشيخ، الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب ، مجلة الحوار المتمدِّن، ع ٢٦٦٢
- حميد، رضا، (١٩٩٦م) الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، فصول مجلد ١٥، عدد ٢، الهيئة المصرية للكتاب مصر.
- خطابي، محمد، (١٩٩١م)، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي: بيروت/ الدار البيضاء.

– خليل، حلمي، (١٩٩٦م)، مقدمة لدراسة اللغة، دار المعرفة الجامعية: الإسكندرية.
– الخولي، محمد علي، (٢٠٠١)، علم الدلالة: علم المعنى، دار الفلاح للنشر والتوزيع: عمَّان.
– درويش، أسيمة، (١٩٩٢م)، مسار التحولات: قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب: بيروت.
– الرقيق، حافظ، (٢٠٠٣م)، شعر التجديد في القرن الثاني الهجري: بشار–أبو نواس– أبو العتاهية، دار صامد للنشر والتوزيع: تونس.
– رماني، إبراهيم، (٢٠٠٧م)، الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة: الجزائر.
– سعيد، خالدة، (١٩٨٦م)، حركية الإبداع: دراسات في الأدب العربي الحديث، ط٣، دار الفكر للطباعة والنشر: بيروت.
– سلوم، تامر، (١٩٨٣م)، نظرية اللغة والجمال في النقد الأدبي، دار الحوار: اللاذقية
– السيد، شفيع، (٢٠٠٦م)، النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، دار غريب للطباعة والنشر: القاهرة.
– صالح، يحيى الشيخ، (١٩٨٧م)، شعر الثورة عند مفدي زكريا، دار الشعب: قسطنطينة.
– الطريسي، أحمد، (١٤٢٣هـ)، النص الشعري، بين الرؤية البيانية والرؤية الإشارية: دراسة نظرية وتطبيقية، دار عالم الكتب: الرياض.
– عاشور، فهد ناصر، (٢٠٠٤م)، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: الأردن.
– عباس، إحسان، (١٩٧٨م)، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ط٤، دار الثقافة: بيروت.
– عبداللطيف، محمد، (١٩٩٥م)، بناء الأسلوب في شعر الحداثة: التكوين البديعي، ط٢، دار المعارف: القاهرة.
– العجيلي، كمال عبدالرزاق، ٢٠١٢م)، البنى الأسلوبية: دراسة في الشعر العربي الحديث، دار الكتب العلمية: بيروت.
– عصفور، جابر، (١٩٩٢م)، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي: بيروت/ الدار البيضاء.
– عفيفي، أحمد، (٢٠٠١م)، نحو النص: اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق: القاهرة.
– عكاشة، محمود، (٢٠١١م)، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة: دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية، دار النشر للجامعات: القاهرة.

- العشري، علي، (١٩٩٧م)، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي: القاهرة.
- علاق، فاتح، (٢٠٠٥م)، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، اتحاد الكتاب العرب: دمشق.
- عمر، أحمد مختار، (١٩٩٨م)، علم الدلالة، ط٥، عالم الكتب: القاهرة.
- عيد، رجاء، لغة الشعر، (١٩٨٥)، قراءة في الشعر العربي الحديث، مطبعة أطلس: القاهرة.
- العيسى، فيصل سالم، (٢٠٠٦م)، النزعة الإنسانية في شعر الرابطة القلمية، دار اليازوردي العلمية: عمّان.
- الغذامي، عبدالله محمد، (١٩٨٧م)، تشريح النص: مقارنات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة: بيروت.
- .....، .....، (٢٠٠٦م)، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، ط٦، المركز الثقافي العربي/ الدار البيضاء: بيروت.
- فضل، صلاح، (١٩٨٨م)، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، النادي الأدبي الثقافي: جدة.
- القصري، فيصل صالح، (٢٠٠٦م)، بنية القصيدة في شعر عزالدين المناصرة، وزارة الثقافة: الأردن.
- الكبيسي، عمران خضير، (١٩٨٢م)، لغة الشعر العربي المعاصر، وكالة المطبوعات: الكويت.
- كليب، سعد الدين، (١٩٩٧م)، وعي الحداثة: دراسات جمالية في الحداثة الشعرية، اتحاد الكتاب العرب: دمشق.
- كندي، محمد علي، (٢٠٠٣م)، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث: السياب ونازك والبيات، دار الكتاب الجديد المتحدة: بيروت.
- لوشن، نور الهدى، (د.ت)، علم الدلالة: دراسة وتطبيق، المكتب الجامعي الحديث: الإسكندريَّة.
- لويس، سيسل دي، (١٩٨٢م)، الصورة الشعرية، ترجمة: حمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن إبراهيم، مراجعة: عناد غزوان إسماعيل، دار الرشيد للنشر/ مؤسسة الخليج للطباعة: بغداد.
- ناظم، حسن، (٢٠٠٢م)، البنى الأسلوبية دراسة في "أنشودة المطر" للسياب، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء/ بيروت.
- هلال، محمد غنيمي، النقد الأدب الحديث، (د. ت)، نهضة مصر للطباعة والنشر: القاهرة.
- .....، .....، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده،(د. ت)، دار النهضة: القاهرة.

– مبروك، مراد عبدالرحمن، (٢٠١٢م)، النظرية النقدية من الصوت إلى النص: نحو نسق منهجي لقراءة النص الشعري، ط٤، النادي الأدبي الثقافي: جدة.
– المسدي، عبدالسلام، (١٩٨٢م)، الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربيَّة للكتاب: تونس.
– مفتاح، محمد، (١٩٨٧م)، دينامية النص: إنجاز وتنظير، المركز الثقافي العربي: بيروت.
– المقداد، قاسم، (١٩٨٤م)، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي "جلجامش"، دار السؤال: دمشق.
– الملائكة، نازك، (١٩٧٧م)، قضايا الشعر المعاصر، ط٦، دار الملايين: بيروت.
– النعمي، حسن، (٢٠١٣م)، بعض التأويل: مقاربات في خطاب السرد، النادي الأدبي بالرياض/ المركز الثقافي العربي: بيروت/الدار البيضاء.
– نهر، هادي، (٢٠٠٧م)، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، دار الأمل للنشر والتوزيع: أربد/ الأردن.
– ويليك، رينيه، وارين، وستن، (١٩٨٥م)، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، ط٣، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت.