قراءة في قصيدة أنشودة المطر

في ضوء منجز علم النص

د. محمد عبد الرحمن عطا الله

أستاذ الأدب والنقد المشارك – جامعة الطائف

بدر شاكر السياب شاعر كبير ، وشعره معطاء مهما تناولته الأقلام ، فالأعمال الفنية الجيدة تظل معطاءة مع طول الزمن ، وكثرة الدراسة والبحث ، وقصيدة أنشودة المطر من الأعمال الرائدة في شعرنا المعاصر؛ ولذا سوف يتناول البحث تماسك هذا النص وترابطه، وهذا الترابط النصي أحد منجزات علم النص .

قبل الولوج إلى عالم النص يجب تعرف الترابط النصي ، ومعايير النصية ، فنرى الترابط النصي يرتبط بشكلين رئيسين : الشكل الأول يُطلق عليه الترابط الرصفي (١) أوما يسمى بالسبك (٢) والشكل الثاني : يُطلق عليه الترابط المفهومي(٣) أو ما يسمى بالحبك (٤) والأول إلى ظاهر النص أقرب ، ويرتبط بالنحو ، والثاني أقرب إلى الروابط التضمنية ، ويرتبط أشد الارتباط بالدلالة (٥)

وإن كان النوع الأول ارتبط بالنحو ، فلا يمكن أن ننأى بالنحو عن الدرس الأدبي والبحث النقدي ، فقد ارتبطت نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني بالنحو فنراه يقول (٦) " واعلم أن النظم ليس إلا أن تضع كلامك الوضع الذى يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التى نُهجت، فلا تزيغ عنها ، وتحفظ الرسوم التى رُسمت لك ، فلا تخل بشيء منها " .
ولم يقف عبد القاهَر في دلائله عند نحو الجملة فقط ، بل امتد نظره إلى نحو ما فوق الجملة ، ثم تخطاه إلى نحو النص ، وخير ما يمثل نظرته إلى النص بأسره حديثه عن الفصل والوصل حيث يقول " ويُنظر إلى الجمل التى تُسرد فيعرف مواضع الفصل ، فيها من مواضع الوصل " (٧)

وإن كان النظم لغوياً يُعنى بضم الألفاظ المنطوقة حيث تتلاحم الدلالات المعجمية بالدلالات السياقية على مستوى التأليف ، فإنه يُضم إليه نوع آخر غير لغوى (نفسى) ، يضم الدلالة أو المعنى النفسي ، ويشكل قصد المتكلم أو غرض الكلام .(٨)

ووسائل الترابط الرصفي (السبك) متعددة تتمثل في التكرار والتضام ، والتعريف والإحالة والاستبدال والحذف وأدوات الربط (٩)

والحقيقة فإن جل هذه المباحث عرفتها البلاغة العربية القديمة ، والتقت في بعضها مع الأسلوبية الحديثة .

وإن كنا بصدد دراسة التماسك ، فيمكن القول : إن التماسك هو الذى يحقق للنص نصيته ، فأي نص " يجدر أن يكون متماسكاً على المستوى النحوي ، ومترابطاً على المستوى الدلالي ، وإلا انتفت عنه نصيته " (١٠)

ومن هنا يكون التماسك النصي ، أو الترابط النصي هو وجود علاقة بين أجزاء النص ،أو فقراته لفظية كانت أو معنوية وكلاهما يؤدى تفسيراً ، لأن هذه العلاقة مفيدة في تفسير النص فالتماسك النصي هو علاقة معنوية بين عنصر في النص ، وعنصر آخر يكون ضرورياً لتفسير النص " (١١) .

ولم يكن التماسك مرتبطاً بنحو النص أو علم اللغة النصي فحسب بل إن الأمر يتعدى ذلك بكثير على حد تعبير أحمد عفيفي (١٢): " ظهر التماسك النصي بأشكاله وملامحه موزعًا

ومتنوعا في أطر كثيرة ؛ استمدت تلك الأطر قوتها لا من علم اللغة النصي ، ولا من نحو النص فقط ، بل من علوم كثيرة ، ومن هنا تنوعت تلك الوسائل ، وضربت بجذورها في علوم مثل : البلاغة والنحو والتاريخ والمنطق والثقافة العامة ...إلخ "

وهذا ما يؤكده صلاح فضل بقوله عن التماسك النصي : " ليس مجرد خاصية تجريدية للأقوال ينبغي أن نعالجها في علم الدلالة ، أو في نظرية الخطاب ، أو في نحو النص ، ولكنه ظاهرة تأويلية ديناميكية في الفهم المعرفي تتدخل فيه أنواع عديدة من المعارف الذاتية " (١٣)

والنص عند روبرت دى بوجراند " حدث تواصلي ، يلزم لكونه نصاً أن تتوافر له سبعة معايير للنصية مجتمعة ، ويزول عنه هذا الوصف إذا تخلف واحد من هذه المعايير :

١ ـ السبك

٢ ـ الحبك

٣ ـ القصد

٤ ـ القبول

٥ ـ الإعلام

٦ ـ المقامية

٧ ـ التناص " (١٤)

وقد صنف سعد مصلوح هذه المعايير السبعة التصنيف الآتي :

١ ـ ما يتصل بالنص في ذاته ؛ وهما معيارا : السبك والحبك

٢ ـ ما يتصل بمستعملي النص ؛ سواء أكان منتجاً أم متلقياً ، وذلك معيارا القصد والقبول .

٣ ـ ما يتصل بالسياق المادي والثقافي المحيط بالنص ، وذلك بمعايير : الإعلام والمقامية والتناص " (١٥)

ويمكن الوقوف في هذا البحث على ما يتصل بالنص في ذاته وهما معيارا الترابط الرصفي (السبك) ، والترابط المفهومي (الحبك) ، ونبدأ بما يخص ظاهر النص (السبك) ، ونرجئ الحديث عماّ يخص عالم النص (الحبك) .

أولاً : الترابط الرصفي (السبك)

يرى سعد مصلوح أن السبك يختص بالوسائل التي تتحقق بها خاصية الاستمرارية في ظاهر النص Surface text ونعنى بظاهر النص الأحداث اللغوية التي ننطق بها في تعاقبها الزمنى ، والتي نخطها أو نراها بما هي كم متصل على صفحة الورق ، وهذه الأحداث أو المكونات ينتظم بعضها مع بعض تبعاً للمباني النحوية ولكنها لا تشكل نصاً إلا إذا تحقق لها من

وسائل السبك ما يجعل النص محتفظاً بكينونته واستمراريته ، ويجمع هذه الوسائل مصطلح عام هو الاعتماد النحوي ، ويتحقق الاعتماد من شبكة هرمية متداخلة من الأنواع هي :

١ ـ الاعتماد في الجملة

٢ ـ الاعتماد فيما بين الجمل

٣ ـ الاعتماد في الفقرة أو المقطوعة

٤ ـ الاعتماد فيما بين الفقرات أو المقطوعات

٥ ـ الاعتماد في جملة النص . (١٦)

ومهما يكن من أمر فكلما كان السبك جيداً حافظ على العناصر الداخلية في النص ، وهذا ما يؤكده ميلرو إيسارد . بقوله : (١٧) " إن زيادة جودة سبك الجمل تجعل التعرف على هذه الجمل أكثر مقاومة لتشويش العناصر الداخلية"

ووسائل السبك ـ كما تبين من قبل ـ تشمل : التكرار والتضام والتعريف والتنكير والإحالة والاستبدال والحذف وأدوات الربط ، وسوف يقف الباحث بالدرس والتحليل على ما تحقق من تلك الوسائل في القصيدة المعنية بالبحث ونبدأ بـ

(١) التكرار

ارتبط التكرار في التراث النحوي بالتوكيد اللفظي ، وفى التراث البلاغي بالتوكيد لنكتة : كتأكيد الإنذار أو الإيغال أو زيادة المبالغة ، أو غير ذلك مما نصَّ عليه البلاغيون ، وأوردوا عليه الشاهد (١٨)

وارتبط التكرار فى النظريات النقدية الحديثة بالحدة فالعنصر "الذى يتردد يكون هو ذاته في المنزلتين ، وتكون المنزلة الثانية غيره في المنزلة الأولى في الوقت نفسه ، فليس الفرق بين الاستعمالين فرقاً مفهومياً ، وإنما هو تأثيري ، وهو يعود إلى مسألة الحدة ، والعنصر المردد أقوى من العنصر المفرد " (١٩)

ويرى فان دايك مؤسس علم لغة النص أن الخصائص البلاغية تتم في مستويات معينة داخل وحدات خاصة هذه العمليات هي :

١ ـ الإضافة

٢ ـ الحذف

٣ ـ القلب

٤ ـ الاستبدال

ويُعد التكرار من قبيل الإضافة (٢٠)

كما يرتبط التكرار عند بعض النقاد المعاصرين بالسيطرة والإلحاح على فكر الشاعر وشعوره فيقول: " فتكرار لفظة ما، أو عبارة ما، يوحى بشكل أولى بسيطرة هذا العنصر على فكر الشاعر وشعوره أو لا شعوره " (٢١)

ويضاف إلى هذه الوظائف المتعددة للتكرار قدرته على السبك فهو شكل من أشكال التماسك المعجمي التي تتطلب إعادة عنصر معجمي ، أو مرادف له ، أو شبه مرادف ....وهذا التكرار يصنع ترابطاً بين أجزاء النص بشكل واضح " (٢٢)

وتتعدد صور التكرار في قصيدة أنشودة المطر لبدر شاكر السياب مما يستلزم الوقوف على أشكال التكرار المتنوعة في هذه القصيدة للوصول إلى دوره في تحقيق السبك ، ويمكن دراسة هذه الأنواع على النحو الآتي :

أ ـ التكرار المحض (التكرار الكلى)

وهو نوعان:

- التكرار مع وحدة المرجع (أن يكون المسمى واحداً)

- التكرار مع اختلاف المرجع (أن يكون المسمى متعدداً) (٢٣)

والنوع الأول هو الأكثر تحققاً في النص ، فنراه يمتد في فضاء القصيدة ، وخاصة أن التكرير في هذه القصيدة يتحقق على المستوى الرأسي ، فهناك تكرار لبعض الألفاظ ، وتكرار لجمل بأعيانها ومن الألفاظ التي تكررت مرتين في المقطع الأول :(عيناك ـ السحر ـ القمر) في قول الشاعر :

عَيْنَاكِ غَابَتَا نَخِيلٍ سَاعَةَ السَّحَرْ ،

أو شُرْفَتَانِ رَاحَ يَنْأَى عَنْهُمَا القَمَرْ .

عَيْنَاكِ حِينَ تَبْسُمَانِ تُورِقُ الكُرُومْ

وَتَرْقُصُ الأَضْوَاءُ ...كَالأَقْمَارِ في نَهَرْ

يَرُجُّهُ المِجْدَافُ وَهْنَاً سَاعَةَ السَّحَرْ

كَأَنَّمَا تَنْبُضُ في غَوْرَيْهِمَا ، النُّجُومْ ...

وَتَغْرَقَانِ في ضَبَابٍ مِنْ أَسَىً شَفِيفْ

كَالبَحْرِ سَرَّحَ اليَدَيْنِ فَوْقَهُ المَسَاء ،

دِفءُ الشِّتَاءِ فِيهِ وَارْتِعَاشَةُ الخَرِيف ،

وَالمَوْتُ ، وَالميلادُ ، والظلامُ ، وَالضِّيَاء ؛

فَتَسْتَفِيق مِلء رُوحِي ، رَعْشَةُ البُكَاء

ونشوة وحشِـية تُعانق السماء ،

كنشوةِ الطفلِ إذا خَافَ مِنَ القَمَر ! (٢٤)

التعبير هنا اعتمد على التماهي في الوطن ، فالعينان ترمز إلى المحبوبة ، وعينا المحبوبة وثيقتا الصلة بطبيعة العراق بنخيلها وكرومها ونهرها ، ومن ثم تحولت المحبوبة رمزاً للوطن ، والشاعر يحب في المحبوبة الوطن ، ويحب في الوطن المحبوبة .

ولذا أضحى تكرار العينين والسحر والقمر رباطاً قوياً لهذا المقطع المعبر عن ذوبان الشاعر في الوطن / المحبوبة ، وتماهيه في المحبوبة / الوطن .

ووردت كلمة السحر مرتبطة بالعينين، وكلمة القمر الأولى جاءت شديدة الصلة بالعينين أيضاً، وكلمة القمر الثانية ارتبطت بنشوة الشاعر لتربطه بعيني الحبيبة / الوطن.

وقد يبتعد التكرار مكانياً، ويفارق المقطع الواحد ليكون سبباً في رباط أكثر من مقطع، فنجد كلمة المساء تتكرر في المقطعين: الأول والثاني.

يصف الشاعر عيني حبيبته في المقطع الأول بقوله:

وَتَغْرَقَانِ في ضَبَابٍ مِنْ أَسَىً شَفِيفْ

كَالبَحْرِ سَرَّحَ اليَدَيْنِ فَوْقَـهُ المَسَاء ،

دِفءُ الشِّتَاءِ فِيـهِ وَارْتِعَاشَةُ الخَرِيف (٢٥)

ويفتتح المقطع الثانى بقوله :

تَثَّاءَبَ الْمَسَاءُ ، وَالغُيُومُ مَا تَزَال

تَسِحُّ مَا تَسِحّ من دُمُوعِهَا الثَّقَالْ .

كَأَنَّ طِفْلاً بَاتَ يَهْذِي قَبْلَ أنْ يَنَام :

بِأنَّ أمَّـهُ ـ التي أَفَاقَ مُنْذُ عَامْ

فَلَمْ يَجِدْهَا (٢٦)

إن تكرار المساء يسهم في تماسك المقطعين ، خاصة وأنه أدى دوراً بارزاً في تشكيل الصورة التشخصية في كلا المقطعين ، لكن دلالة اللفظ تختلف في كل مقطع طبقاً للتركيب السياقي ، فدلالة المساء في المقطع الأول مرتبطة بحالة حب الشاعر المحبوبة / الوطن . أما تثاءب المساء في المقطع الثاني ، فإنه تمهيد لوصف الظلم الذى يلاقيه العراق ، ومن هنا تحدث المفارقة الدلالية .

وتتسع دائرة التكرار فتمتد عبر المقطعين الأول والثالث: ويتمثل في تكرار دالي "النجوم" و "النخيل". فيصف الشاعر عيني محبوبته في المقطع الأول بقوله :

كَأَنَّمَا تَنْبُضُ فِي غَوْرَيْهِمَا ، النُّجُومْ ... (٢٧)

ويقول فى المقطع الثالث :

وَمُقْلَتَاكِ بِي تُطِيفَانِ مَعِ الْمَطَر

وَعَبْرَ أَمْوَاجِ الخَلِيج تَمْسَحُ البُرُوقْ

سَوَاحِلَ العِرَاقِ بِالنُّجُومِ وَالْمَحَار ،

كَأَنَّهَا تَهمُّ بِالشُّرُوق (٢٨)

عندما نعاين تكرار لفظة النجوم في هذين المقطعين نجدها ارتبطت في المقطع الأول بعيني المحبوبة ، وارتبطت في المقطع الثالث بمقلتيها ، والعينان والمقلتان التصقتا بطبيعة العراق ، وهذا يسهم إسهاماً فاعلاً في تماسك المقطعين ، ويزيد في تماسكهما أيضاً تكرار كلمة النخيل في هذين المقطعين وهى جزء أصيل من طبيعة العراق .

يفتتح الشاعر المقطع الأول بقوله:

عَيْنَاكِ غَابَتَا نَخِيلٍ سَاعَةَ السَّحَرْ ، (٢٩)

ويقول فى المقطع الثالث :

أكاد أسمع النخيل يشربُ المطر

وأسمع القرى تَئِنُّ ، والمهاجرين

يُصَارِعُون بِالمجاذيف وبالقُلُوع ،

عَوَاصِفَ الخليج ، والرُّعُودَ (٣٠)

وهذا النوع من التكرار ـ كسابقه ـ يحدث انسجاماً في بنية السطح ، وهذا الانسجام الظاهري يخلفه مفارقة دلالية في بنية العمق ، فالمقطع الأول يعبر عن تماهى الشاعر في المحبوبة أو الوطن ، والمقطع الثالث تعبير عما أصاب العراق من جوع وظلم وطغيان .

أما كلمة العراق فقد تكررت عبر المقاطع ٣، ٤، ٦ ، ٨ وكان تكرارها في المقطعين ٤ ، ٦ ، مرة واحدة ،وتكررت مرتين في المقطعين ٣ ، ٨ .

يقول الشاعر فى هذه المقاطع :

٣ ـ وَعَبْرَ أَمْوَاجِ الخَلِيج تَمْسَحُ البُرُوقْ

سَوَاحِلَ العِرَاقِ بِالنُّجُومِ وَالْمَحَار ،

كَأَنَّهَا تَهمُّ بِالشُّرُوق

أَكَادُ أَسْمَعُ العِرَاقَ يذْخرُ الرعودْ

ويخزن البروق في السهولِ والجبالْ ، (٣١)

٤ ـ وفى العراق جوع

وينثر الغلالَ فيه مَوْسِمُ الحصادْ

لتشبعَ الغِرْبَان والجراد (٣٢)

٦ ـ وَكُلَّ عَامٍ ـ حِينَ يُعْشُب الثَّرَى ـ نَجُوعْ

مَا مَرَّ عَامٌ وَالعِرَاقُ لَيْسَ فِيهِ جُوعْ . (٣٣)

٨ ـ سيُعْشِبُ العِرَاقُ بِالمَطَر ... "

وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيقْ (٣٤)

لعلنا نلاحظ التكرار في دال العراق يوحد المقاطع ويشدها برباط وثيق عبر الانسجام اللفظي ، ومما يزيد من وثاق هذا الرباط الانسجام الدلالي وما يثيره هذا الدال المحوري حيث ارتباطه بالظلم الذى يناقض حالة الحب التي عاشها الشاعر منسجماً مع الحبيبة / الوطن .

ومن هنا، فالمطر لم يخلق في العراق إلا الجوع ، لأن هناك جراداً وغرباناً تشبع على حساب البشر ـ والأفاعي تشرب رحيق الزهر .

وثمة دوال أخرى أدت دوراً في تماسك النص وترابطه مثل : الغيوم ـ تمسح ـ الخليج ـ البروق ـ المحار ـ أسمع ـ ينثر ـ السماء ـ الشتاء ـ جوع ـ الردى ـ تشرب ـ نشوة ـ الكروم ـ تعود ـ دم ـ الطفل ـ الغيوم ...إلخ .

ومن كل ما سبق يتضح أن التكرار على مستوى الكلمة حقق أثراً واضحاً من توكيد وحدة وإضافة ، وتماسك ، فالتوكيد حاصل في البنى التكرارية ، وتنتج الحدة بفاعلية الإلحاح على نقطة يرتكز عليها الشاعر من خلال تكرارها .

أما الإضافة الناتجة عن التكرار فتكمن في التكرار الرأسي الذى اعتمد عليه الشاعر ، فعلاقة الدال المكرر بغيره من الدوال الأخرى في كل سطر شعرى تخلق مغايرة في الدلالة يكون ناتجها إضافة إلى المعنى . والتماسك ظهر جلياً من خلال تحليل النماذج السابقة.

أما التكرار على مستوى أكثر من كلمة أو جملة أو مقطع فيمثل ملمحاً بارزاً في القصيدة . فنرى الشاعر يكرر كلمة مطر ثلاث مرات في نهاية كل مقطع باستثناء المقاطع ٢ ، ٥ ، ٩ فقد تكررت مرتين في نهاية المقطعين ٢ ، ٥ ووردت مرة واحدة في نهاية المقطع التاسع الذى يمثل آخر مقاطع القصيدة .

هذا التكرار لدال المطر بهذه الصورة يمثل رباطاً وثيقاً يشد مقاطع القصيدة بعضها إلى بعض . ويتدفق عبر مقاطع النص في حركة دائرية تبدأ بالعنوان : أنشودة المطر ، وتنتهى بجملة

ويهطل المطر (٣٥)

وتكررت مجموعة من الجمل خلال المقطعين ٣ ، ٨ لتتآزر مع عناصر التكرار الأخرى فى تماسك أجزاء النص .

يقول الشاعر

أصيح بالخليج : " يا خليجْ

يا واهبَ اللؤلؤ ، والمحار ، والردى ! "

فيرجعُ الصَّدَى

كأنَّـه النشيجْ :

" يَا خَلِيجْ

يَا وَاهِبَ المَحَارِ وَالرَّدَى ... " (٣٦)

وهذه الجمل نفسها تكررت في المقطع الثامن، وهذا التكرار بتعدد جمله يمتد عبر فضاء النص ليربط المقطعين الثالث والثامن – قبل الأخير- ليكون لـه أثر واضح في زيادة الترابط النصي في القصيدة.

أما المقطع السابع ، فقد كرره الشاعر دون أي تغيير في المقطع التاسع الذى يمثل نهاية القصيدة .

يقول الشاعر :

في كُلِّ قَطْرَةٍ مِنَ المَطَر

حَمْرَاءُ أَوْ صَفْرَاءُ مِنْ أَجِنَّـةِ الزَّهَرْ .

وَكُلّ دَمْعَةٍ مِنَ الجيَاعِ وَالعُرَاة

وَكُلّ قَطْرَةٍ تُرَاقُ مِنْ دَمِ العَبِيدْ

فَهيَ ابْتِسَامٌ في انْتِظَارِ مَبْسَمٍ جَدِيد

أوْ حُلْمَةٌ تَوَرَّدَتْ عَلَى فَمِ الوَلِيـدْ

في عَالَمِ الغَدِ الفَتِيِّ ، وَاهِب الحَيَاة ! (٣٧)

لكن الشاعر زاد في المقطع الأخير جملة

ويهطل المطر

إن هذا التكرار المقطعي يمثل الأمل والثورة لميلاد عراق جديد ، حيث لا ظلم ولا جوع ولا غربان ولا جراد ، ومن هنا يتساوق هذان المقطعان مع المقطع الأول ، فنفى الظلم عن الوطن / الحبيبة يستدعى تماهى الشاعر في ذات الحبيبة ، وذوبانه في الوطن . ومن ثم كان التكرار توحيداً لجسد القصيدة، ورباطاً قوياً لأجزائها

ب) التكرار الجزئي

يقصد به عنصر سبق استخدامه ، ولكن في أشكال وفئات مختلفة ، وإن كان التكرار المحض يغلب عليه أن يكون وسيلة للسبك والحبك في آن واحد ، فإن التكرار الجزئي يفعل فعله في الظاهر أصالة ، وفى عالم النص بالتبعية ، كما أن فعله في النص أقرب إلى التجمع منه إلى الانتشار (٣٨)

ومن أمثلته في النص :

١- عَيْنَاكِ غَابَتَا نَخِيلٍ سَاعَةَ السَّحَرْ ،

أو شُرْفَتَانِ رَاحَ يَنْأَى عَنْهُمَا القَمَرْ .

عَيْنَاكِ حِينَ تَبْسُمَانِ تُورِقُ الكُرُومْ

وَتَرْقُصُ الأَضْوَاءُ ...كَالأَقْمَارِ في نَهَرْ

كنشوةِ الطفلِ إذا خَافَ مِنَ القَمَر !

٢- وَيَنْثُرُ الغِنَاءَ حَيْثُ يَأْفِلُ القَمَرْ . (٣٩)

وردت كلمة الأقمار جمعاً متقاربة مكانياً مع دال القمر في السطر الثاني من القصيدة ، ثم تباعدت مكانيا بين دالي القمر الورادين في نهاية المقطعين الأول والثاني لتحدث ترابطاً بين المقطعين عبر تكرار تلك البنى اللفظية ، وهذا النوع من التكرار الجزئي يحدث تنوعاً موسيقيًّا مخالفاً للإيقاع الناتج عن التكرار الكلى .

ويمكن أن نقف على هذا النوع من التكرار عبر المقاطع ٣ ، ٤ ، ٦ ، ٧ ، ٩

حيث يقول الشاعر :

٣- وكيفَ يَشْعُرُ الوَحِيدُ فِيهِ بِالضّيَاعِ ؟

بِلا انْتِهَاءٍ - كَالدَّمِ الْمُرَاقِ ، كَالْجِياع ، (٤٠)

٤- وفي العِرَاقِ جُوعْ

وينثر الغلالَ فيه مَوْسِمُ الحصادْ

لتشبعَ الغِرْبَان والجراد (٤١)

٦- وَكُلَّ عَامٍ - حِينَ يُعْشُب الثَّرَى- نَجُوعْ

مَا مَرَّ عَامٌ وَالعِرَاقُ لَيْسَ فِيهِ جُوعْ .(٤٢)

٧- وَكُلّ دَمْعَةٍ مِنَ الجيَاعِ وَالعُرَاة

وَكُلّ قَطْرَةٍ تُرَاقُ مِنْ دَمِ العَبِيدْ

فَهيَ ابْتِسَامٌ في انْتِظَارِ مَبْسَمٍ جَدِيد (٤٣)

هذه السطور الأخيرة تكررت بنصها في المقطع الأخير (٤٤)

إن هذا التكرار الجزئي الخاص بدال الجوع أسهم إسهاماً فاعلاً في تماسك النص ، وكان له أثره الفعَّال أيضاً في التنوع الموسيقى ، وهذا التنوع الموسيقى صاحبه تنوع دلالي حيث إن الجوع في المقاطع ٣، ٤ ، ٦ تعبير على الظلم ، ونهب ثروات العراق ، ونفى الشاعر ومحبوبته / الوطن .

أما دلالة الجياع في المقطعين ٧ ، ٩ الثورة والخلاص ، وميلاد الوطن / المحبوبة أو المحبوبة / الوطن .

وثمة تكرار جزئي آخر في القصيدة يؤدى دوراً مهماً في ترابطها ونكتفى بهدين المثالين للتدليل على وجهة نظرانا .

ج- شبه التكرار .

يرى سعد مصلوح أن شبه التكرار " يقوم في جوهره على التوهم إذ نفتقد فيه علاقة التكرار المحض ، كما نفتقد في الوقت نفسه العلاقة الصرفية القائمة على الاشتقاق أو صرفيمات الإعراب ... ويتحقق شبه التكرار غالباً في مستوى التشكيل الصوتي ، وهو أقرب إلى ما سماه الإمام السكاكي الجناس المحرف بأنواعه : الناقص والمزيل ثم المضارع واللاحق ، وتجنيس القلب وغير ذلك " (٤٥)

وينفى أحمد عفيفي عن هذا النوع من الجناس صفة الوهم على حد قوله : " هو (شبه التكرار) إذن ليس تكراراً أقرب إلى الوهم كما حكم بذلك سعد مصلوح ، بل أنه تكرار صوتي ولكن المقاطع أو الوحدات الصوتية صنعت نوعاً من الربط المعنوي بين أجزاء النص " .(٤٦)

وقد ورد هذا النوع من التكرار في المقطعين ٢ ، ٣

يقول الشاعر .

٢- كَأنَّ صَيَّادَاً حَزِينَاً يَجْمَعُ الشِّبَاك

ويلعن المياه والقدر

وَيَنْثُرُ الغِنَاءَ حَيْثُ يَأْفُلُ القَمَرْ . (٤٧)

٣- وكيفَ يَشْعُرُ الوَحِيدُ فِيهِ بِالضّيَاعِ ؟

بِلا انْتِهَاءٍ - كَالدَّمِ الْمُرَاقِ ، كَالْجِياع ،

وَعَبْرَ أَمْوَاجِ الخَلِيجِ تَمْسَحُ البُرُوقْ

سَوَاحِلَ العِرَاقِ بِالنُّجُومِ وَالْمَحَار ،

كَأَنَّهَا تَهمُّ بِالشُّرُوق (٤٨)

إن الجناس هنا تأثير على المتلقي، فهو يميل به إلى الإصغاء ، كما ينبه على المدلول . ففي المثال الأول الجناس (القدر / القمر) تنبيه على حالة من حالات الحزن والألم ، أفرزها الظلم الجاثم على صدر الوطن ، والجناس في المثال الثاني (الضياع / الجياع) يدل أيضاً على الضياع الذى يصحبه جوع ، وفى المثال الثالث يحاول الجناس (البروق / الشروق) ، أن ينهض بالعراق ليثور وينتفض ومن ثم تآزر الجناس هنا مع المقطع الأخير في القصيدة الذى يمثل الميلاد الجديد للعراق .

ومن هنا فإن شبه التكرار (الجناس) لم يعد زينة وزخرفة لفظية بقدر ما هو عنصر تجميع وتوحيد داخل المقطع الواحد ، ولذا فهو وسيلة فاعلة في تحقيق الكفاءة النصية .

د) القافية

من الملاحظ أن الشاعر في قصيدته لم يتخل عن القافية التي اعتمدت في بعض الأحيان على أسلوب التتابع أو التوالي ، وفى أحيان أخرى اعتمدت على أسلوب التبادل ، ومما يزيد من أثرها في سبك النص ، إنها قامت في الغالب على التوازن ، أو التناظر الإيقاعي .

ويمكن التدليل على ذلك بمثال واحد فقط، حيث يقول الشاعر:

أتعلمينَ أيَّ حُزْنٍ يبعثُ المَطَر ؟

وَكَيْفَ تَنْشج المزاريبُ إذا انْهَمَر ؟

وكيفَ يَشْعُرُ الوَحِيدُ فِيهِ بِالضّيَاعِ ؟

بِلا انْتِهَاءٍ - كَالدَّمِ الْمُرَاقِ ، كَالْجِياع ،

كَالْحُبِّ ، كَالأَطْفَالِ ، كَالْمَوْتَى - هُوَ الْمَطَر ! (٤٩)

إن القافية هنا وقوافي النص السيابي عامة تصبح مؤسسة على مبدأ المجانسة الصوتية والتقارب الدلالي . فعند النظر إلى القافية التي أمامنا نلمح تجانساً صوتياً يساعد على ترابط السطور ، وبجانب هذا التجانس الصوتي تحقق القوافي تقارباً دلالياً ، فكلمة " المطر " تستدعى كلمة " انهمر " ، والضياع سمة ألصق بـ " الجياع " . و " الجياع " يفضى بهم جوعهم إلى الضياع، إذن بين الضياع " والجياع " تلازم ضروري، تلازم يقويه استدعاء أحدهما للآخر، وأن أحدهما يكون نتيجة للآخر. (٥٠) وهذه السمة يمكن أن تنسحب إلى معظم قوافي القصيدة مما يحقق لها قدراً من الموسيقى والترابط.

وبجانب هذا نرى القصيدة اعتمدت – في معظم الأحيان – على القافية المقيدة ، وعند القافية – غالباً – تتحقق الوقفة التي تعنى تمام الكلام في مبناه ومعناه " والقاعدة أن تأتى الوقفة الكاملة مصاحبة بنغمة هابطة دليلاً على تمام الكلام ورمزها في الكتابة النقطة " . (٥١) وتكرار النغمة الهابطة المصاحبة لتكرار القافية المقيدة يصل نصوص السطح بعضها ببعض .

٢- التضام

التضام عبارة عن " توارد زوج من الكلمات بالفعل أو بالقوة نظراً لارتباطهما بحكم هذه العلاقة أو تلك " (٥٢) وهو من وسائل التماسك النصي المعجمي، ويندرج تحته: التضاد والتنافر وعلاقة الجزء بالكل (٥٣)

ويمكن تناوله على هذا النحو:

أ- التضاد

كلما كان التضاد حاداً كان أكثر قدرة على الربط النصي، وقد تكرر في النص ٦ مرات موزعاً على مقاطع القصيدة على النحو الآتي:

١-الموت / الميلاد

الظلام / الضياء

٣-السهول / الجبال

٤-جوع/ تشبع

٣،٧- الحياة / الردى

٨ ،٩- الحياة / الردى

والتضاد هنا إن كان له أثر في ظاهر النص ، فأثره يمتد أيضاً إلى عالمه ، فيتحقق نوع من التكرار على مستوى العمق " بالنظر إلى عملية (الحضور والغياب) ، فالطرفان الحاضران على مستوى السطح يتقابلان ، ولكنهما يستدعيان طرفين غائبين لإكمال الدائرة التكرارية "(٥٤)

في المثال الأول : (الموت / الميلاد)

حضور : الموت الميلاد

غياب : الميلاد الموت

فعند النطق بكلمة الموت يستدعى المتلقي دال الغياب الميلاد على المستوى الرأسي قبل أن يصل إليها على المستوى الأفقي ، وهكذا كل بنى التضاد .

وإذا كان التضاد يخلق نوعاً من التنافي على مستوى السطح فإن السياق يحول التنافي إلى تداخل بين الطرفين تنتجه بنية العمق، ويلاحظ ذلك في ثنائية التضاد السابقة.

ويمكن اختيار ثنائية واحدة فقط من الأمثلة السابقة فثنائية السهول / الجبال الواردة في قول الشاعر:

أَكَادُ أَسْمَعُ العِرَاقَ يذْخرُ الرعودْ

ويخزن البروق في السهولِ والجبالْ ، (٥٥)

تحولت من التضاد في عالم الحواس إلى تداخل شديد عبر ذخر العراق بالرعود ، وخزن البروق.

ب- التنافر

وهو مرتبط بفكرة النفي مثل التضاد (خروف / فرس)، وأيضاً مرتبط بفكرة المرتبة (ملازم / رائد) ، وكذلك بالزمن (شهور / فصول / أعوام " (٥٦)

وبلغت نسبة تردد التنافر في النص ٤ مرات هي:

١- الشتاء / الخريف
٢- الطفل / الرجال
٧ ، ٩ – حمراء / صفراء

٨ ، ٩ – الخليج / الفرات

والتنافر مثله مثل التضاد يؤثر في النص سبكًا و حبكاً ، فهذه التراكيب إن كانت تحمل المغايرة بين الدوال ، فإنها تعتمد على علاقة تلازمية فيما بينها ، وطرافة هذه الثنائية في اعتماد طرفيها على التداخل بين حقليين دلالين مختلفين ، فالشتاء حقله الدلالي البرودة والمطر ، والخريف حقله الدلالي اعتدال الجو وسقوط أوراق الشجر، وهذا ما يطلق عليه استعارة النقل الجمالي وهى ذات " قيمة انفعالية وتأثيرية عالية جداً ولا تتجاوز التبليغ فحسب ، وإنما يغلب عليها التشكيل اللغوي الجمالي ، ولذلك فهي تتصف بالإيحاء الشديد والإدهاش " (٥٧)

ولعلنا نلاحظ أيضاً التلازم المائي بين الخليج / الفرات ، والتلازم الجنسي بين الطفل / الرجال ، والتلازم اللوني بين حمراء / صفراء وهذا التلازم أدعى إلى التماسك والترابط بين الأجزاء .

ج- علاقة الجزء بالكل .

مثل علاقة اليد بالجسم ، وعلاقة العجلة بالسيارة (٥٨) ومن نماذجه في القصيدة :

- عيناك ==> مقلتاك

- الشجر ==> الكروم - عرائس الكروم .

- المطر ==> قطرة

ـ العراق ==> السهول ـ الجبال ـ النخيل ـ القرى ـ المهاجرون ـ الغلال ـ الحقول ـ الثرى.

ـ الخليج ==> اللؤلؤ ـ المحار ـ الرمال .

ـ زهرة ==> الرحيق .

ومن الملاحظ أن مثل هذه العلاقات علاقات تلازمية بين الجزء والكل ، فلا تنفصل العينان عن المقلتين ، والشجر عن الكروم ، والمطر تنبثق منه القطرات ، والزهرة تنفث الرحيق ، والعراق والخليج كلاهما مرتبط بمفردات قائمة على علاقة تلازم وتداخل .

وفى مثل هذه العلاقات بين الكلمات التي يخلقها التضام يرى جون لوينز أن شعور المتكلمين " يتجه إلى اعتبار أحد المتقابلين في التضاد ذا معنى إيجابي ، والآخر سلبى " (٥٩) ولهذا تصنع هذه العلاقات تماسكاً نصياً على مبدأ الضد يظهر حسنة الضد . (٦٠)

٣ ـ التعريف والتنكير

المقصود هنا بالتعريف الكلمات المعرفة بـ (ال) لأن أسماء الإشارة والأسماء الموصولة والضمائر مرتبطة بالإحالة ، وهى وسيلة من وسائل السبك سوف يأتي الحديث عنها لاحقاً .

ومهما يكن من أمر فإن أداة التعريف تشير إلى ما يسمى المعلومات السابقة ، بينما تؤدى أداة التنكير وظيفة الإشارة إلى معلومات لاحقة ، أي وحدات لغوية لم يوضحها المتكلم . (٦١)

وعن وظيفة التعريف والتنكير يقول روبرت دى بوجراند (٦٢) : " ويمكن شرح التعريف بأنه العناصر الداخلة في عالم النص إذ تكون وظيفة كل منها لا تحتمل الجدل في سياق الموقف . ومعنى أن تحدد الوضع باسم علم مثلاً ، أو بصفة هي معرفة أنك تقول للسامع أو القارئ : أن المحتوى المفهومي المضبوط ينبغي أن يكون سهل الاستحضار على أساس المساحات المعلومية المنشطة بالفعل . أما عناصر النكرات فتتطلب من ناحية ثانية تنشيطاً لمساحات معلومية أخرى ... إن علامات التنكير إنما هي تعليمات لتنشيط مساحات جديدة بدلاً من استعمال م اسبق تنشيطه "

ومما يمكن الإشارة إليه أن أحمد عفيفي رأى أن التعريف يعد من وسائل الترابط الرصفي (السبك) (٦٣) ، ولم يهتم بالتنكير وسيلة سابكة ، ومن الجدير بالذكر أن التنكير لا يقل أهمية عن التعريف في إحداث التماسك النصي .

ويمكن التدليل على أثر كل من التعريف والتنكير في التماسك النصي ، باختيار مثال واحد فقط لكل نوع حتى لا يضيق بنا المجال .

وإذا بدأنا بالتعريف وجدناه كما يرى أحمد عفيفي (٦٤) " يمكن أن يشمل أي عنصر من عناصر عالم النص في نطاق دلالي مربوط بمركز الضبط " .

والمثال على ذلك قول الشاعر :

أتعلمينَ أيَّ حُزْنٍ يبعثُ المَطَر ؟

وَكَيْفَ تَنْشج المزاريبُ إذا انْهَمَر ؟

وكيفَ يَشْعُرُ الوَحِيدُ فِيهِ بِالضّيَاعِ ؟

بِلا انْتِهَاءٍ - كَالدَّمِ الْمُرَاقِ ، كَالْجِياع ،

كَالْحُبِّ ، كَالأطْفَالِ ، كَالْمَوْتَى - هُوَ الْمَطَر ! (٦٥)

نلحظ هنا الصلة الوثيقة بين المزاريب - الوحيد - الضياع - الدم – الحب- الأطفال- الموتى - ومركز الضبط المطر، والتعريف هنا نشط مساحة من المعلومات بين طرفي الترابط (التعريف ومركز الضبط)، أو المخاطب أيضاً المحبوبة / الوطن.

وهذا التنشيط تغلغل في عالم النص محدثاً ترابط دلالياً ، أو مفهوميًّا . فالمساحة بين طرفي الترابط تنشطها الحقول الدلالية لمجموعة الدوال الرابطة بين الطرفين .

ولا نعدم الأثر نفسه للتنكير في سبك النص على حد قول الشاعر :

مَطَر ...

مَطَر ...

مَطَر ...

في كُلِّ قَطْرَةٍ مِنَ المَطَر

حَمْرَاءُ أَوْ صَفْرَاءُ مِنْ أَجِنَّـةِ الزَّهَرْ .

وَكُلّ دَمْعَةٍ مِنَ الجيَاعِ وَالعُرَاة

وَكُلّ قَطْرَةٍ تُرَاقُ مِنْ دَمِ العَبِيدْ

فَهيَ ابْتِسَامٌ في انْتِظَارِ مَبْسَمٍ جَدِيد

أوْ حَلْمَةٌ تَوَرَّدَتْ عَلَى فَمِ الوَلِيـدْ

في عَالَمِ الغَدِ الفَتِيِّ ، وَاهِب الحَيَاة !

مَطَر ...

مَطَر ...

مَطَر ... (٦٦)

ألفاظ التنكير هنا هي (مطر - قطرة - حمراء - صفراء - دمعة - قطرة - ابتسام - مبسم - حلمة) ، وألفاظ التنكير هذه لها صلة وثيقة بالدالين (ابتسام - مبسم) ، والكلمات السابقة على

هذين الدالين تشير إلى البحث عن رابط ترتبط به ، وتنشط مساحة معلوماتية سوف تأتى ، أما حلمة فقد ارتبطت بلاحق عليها ونشطت هذا اللاحق ، فتلاقت مع الابتسام والمبسم الجديد ، وعند التلاقي حدث الترابط في ظاهر النص وعالمه .

٤ ـ الحذف

الحذف من المباحث التي لاقت اهتمامًا شديداً ، ومما " لا جدال فيه أن القدماء اهتموا بالحذف اهتماماً كبيراً فلا نجد نحويًا أو بلاغيًا أو مفسراً إلا وقد تعرض لظاهرة الحذف في أكثر من موضع فوضحوا أن الحذف في الثواني أولى لسبق ذكر ما يدل عليه ، وأن لابد من وجود الدليل على المحذوف . كما أشاروا إلى تنوع العناصر المحذوفة بين الصوت والكلمة والجملة، وأكثر من جملة داخل السياق ولاشك أن هذا كله يعد تحليلاً نصيًا من منظور المحدثين " (٦٧)

ومن المحدثين الذين رأوا الحذف عنصراً من عناصر السبك روبرت دى بوجراند يقول (٦٨)

" إن البنيات السطحية في النص غير مكتملة ـ غالباً ـ بعكس ما قد يبدو في تقدير الناظر ، وفى النظريات اللغوية التي تصنع حدوداً واضحة للصواب النحوي ، أو المنطقي بتكاثر نظرها إلى العبارات بوصفها مشتملة على حذف بحسب ما يقتضيه مبدأ السبك "

والحذف مثال آخر للتناوب بين الإيجاز وسرعة الإتاحة ... ويتطلب الحذف جهداً أكبر لربط نموذج العالم التقديري للنص بعضه ببعض في الوقت الذى يقتطع من البنية السطحية بشدة ، ووجود الحذف بدرجات مختلفة يتلاءم كل منهما مع النص والموقف .(٦٩)

ويمكن معاينة بعض المحذوفات في القصيدة على النحو الآتي:

يقول الشاعر :

عَيْنَاكِ حِينَ تَبْسُمَانِ تُورِقُ الكُرُومْ

وَتَرْقُصُ الأَضْوَاءُ ...كَالأَقْمَارِ في نَهَرْ (٧٠)

ومن هنا نرى الشاعر وضع علامة الحذف (...) بعد كلمة الأضواء تاركاً للمتلقي سد الفراغات ، ولعل المحذوف يقدر بكلمة فرحاً . وترقص الأضواء فرحاً كالأقمار في نهر .

ونعاين حذفاً آخر في قول الشاعر:

وفي العِرَاقِ جُوعْ

وينثر الغلالَ فيه مَوْسِمُ الحصادْ

لتشبعَ الغِرْبَان والجراد

وتطحن الشّوان والحَجَر

رِحَىً تَدُورُ في الحقول ... حولها بَشَرْ (٧١)

نرى الشاعر يضع علامة الحذف (...) بعد كلمة الحقول، ولعل التقدير رحى تدور في الحقول تطحن الغلال حولها بشر.

الشاعر هنا غيب الطحن ليكون هذا الغياب معادلاً لحرمان البشر من خير العراق؛ لأن الغربان والجراد استأثروا بهذا الخير دون البشر الذين يلتفون حول رحى تطحن .

ونلحظ حذفاً في قول الشاعر:

أصِيحُ بالخليج : " يا خَلِيجْ ...

يا واهبَ اللؤلؤ ، والمحار ، والردى ! "

فيرجعُ الصَّدَى

كأنَّـهُ النشيجْ :

" يا خليجْ

يا واهبَ المحارِ والردى. " (٧٢)

" لاحظ كيف يسقط الشاعر اللؤلؤ من الصدى فالشاعر يتوقع اللؤلؤ من الخليج ، ولكن الخليج يمنى الشاعر بالخيبة (٧٣) وهذه طبيعة النص السيابي ، فهو نص مفتوح ، يبحث عن المفقود " وهو نص يبدأ كاملاً ، ثم يتناقص ، ثم يعود إلى الكمال ، ثم يتناقص مرة أخرى حدث هذا على مستوى الإيقاع ، وعلى مستوى الدلالات " (٧٤)

وثمة محذوفات أخرى في النص ، ونكتفى بهذا القدر من الشواهد ، خشية الإطالة . والمحذوفات تصنع ترابطاً بين أجزاء النص ، ويعد الحذف علاقة قبلية وهو عادة مرتبط بالنص لا بالجملة وفى الغالب يكون واقعاً بين جملتين ، حيث نجد في الجملة الثانية فراغاً بنيوياً يبحث المتلقي اعتماداً على ما ورد بالجملة الأولى ، أو النص السابق . (٧٥)

والإيجاز الكامن في الحذف يهيئ له أن يكون وسيلة من وسائل السبك داخل النص ، فالحذف " ليس طرداً لعنصر كامل ، بل هو اقتصاد في ذكر الملفوظ بكل عناصره (٧٦)

وثمة وظائف أخرى للحذف داخل النص ترتبط بعالمه ودلالته منها حصول اللذة بالعلم بعد الجهل عندما تفطن النفس إلى القرائن والحذف أيضاً ينبه السامع أله انتباه أم لا ؟ (٧٧)

ومن وظائف الحذف التأثير الموسيقى، فكما أن العدول عنه إفساداً للمعنى، فالعدول عنه أيضاً يعد إفساداً للوزن. (٧٨)

ومما سبق يتبين أن الحذف يقوم بدور مزدوج في ظاهر النص وعالمه سبكاً وحبكاً ، فالاقتصاد في ذكر الألفاظ الناتج عن الحذف يحافظ على ترابط النص ظاهرياً ، وينأى به عن الترهل ، وحصول اللذة لدى المتلقي وتنبيهه الحاصلان من الحذف عندما يمتدان في فضاء النص يحدثان تماسكاً دلالياً ينسحب إلى عالمه

٥ ـ الإحالة

الإحالة من أهم الوسائل اللغوية الثى تؤثر في ظاهر النص وعالمه ، ومن ثم فهي " وسيلة اتساق قوية لأنها تصنع ربطاً معنوياً وتماسكاً دلالياً ملحوظاً ، وتساعد على تحفز المتلقي وانتباهه للعلامة المعنوية ، وإعمال ذهنه بين السابق واللاحق " (٧٩)

وتعد الإحالة من أهم وسائل الاقتصاد في النص ، إنها " صياغة أكبر كمية من المعلومات بإنفاق أقل قدر من ممكن من الوسائل " . (٨٠)

ومن مزاياها المهمة الثى يجب أن يشار إليها " أنها قادرة على صنع جسور كبرى بين أجزاء النص المتباعدة ، والربط بينها ربطاً واضحاً ، وهذا ما يؤكد أهمية الإحالة في الربط النصي " (٨١)

وتنقسم الإحالة إلى نوعين هما :

١ ـ إحالة داخل النص أو داخل اللغة وتسمى النصية

٢ ـ إحالة خارج النص ، أو خارج اللغة وتسمى المقامية

وما يهم هنا هي الإحالة داخل النص ، وهى تنقسم إلى :

١ ـ إحالة على السابق أو إحالة بالعودة وتسمى قبلية

٢ ـ إحالة على اللاحق وتسمى بعدية

وتتفرع وسائل التماسك الإحالية إلى : الضمائر ، وأسماء الإشارة والموصولة ، وأدوات المقارنة مثل التشبيه ـ وكلمات المقارنة مثل : أكثر ـ أقل ..... إلخ " (٨٢)

وتنقسم الإحالة على اعتبار المدى الذى يفصل بين العنصر المحيل والعنصر المحال إليه قسمين:

١ ـ إحالة ذات المدى القريب ، وتكون على مستوى الجملة الواحدة حيث تجمع بين العنصر الإحالي ومفسره .

٢ ـ إحالة ذات المدى البعيد، وتكون بين الجملة المتصلة، أو الجمل المتباعدة في فضاء النص . (٨٣)

ومما تجدر الإشارة إليه أن الإحالة عن طريق الضمائر تمثل نسبة تردد عالية في النص. أما الأنواع الأخرى من الإحالات فورودها قليل.

فقد ورد اسم الموصول "التي " مرة واحدة وورد حرف التشبيه الكاف ٨ مرات ، وحرف التشبيه كأن ٧ مرات .

نعاين الإحالة الموصولية في قول الشاعر :

كَأَنَّ طِفَلاً بَاتَ يَهْذِي قَبْلَ أنْ يَنَام :

بِأنَّ أمَّـهُ ـ التي أَفَاقَ مُنْذُ عَامْ

فَلَمْ يَجِدْهَا ، ثُمَّ حِينَ لَجَّ في السُّؤَال

قَالوا لَهُ : " بَعْدَ غَدٍ تَعُودْ .. " – (٨٤)

ويمكن الوقوف على مثال للإحالة عن طريق حرف التشبيه الكاف. يقول الشاعر :

أتعلمينَ أيَّ حُزْنٍ يبعثُ المَطَر ؟

وَكَيْفَ تَنْشج المزاريبُ إذا انْهَمَر ؟

وكيفَ يَشْعُرُ الوَحِيدُ فِيهِ بِالضّيَاعِ ؟

بِلا انْتِهَاءٍ ـ كَالدَّمِ الْمُرَاقِ ، كَالْجِياع ،

كَالْحُبِّ ، كَالأطْفَالِ ، كَالْمَوْتَى ـ هُوَ الْمَطَر ! (٨٥)

لقد قامت الكاف بجانب الوظيفة التصويرية بالربط بين المحيل والمحال إليه ، وتكرارها أفضى إلى نوع من الاستغراق لينفتح المقطع ثم ينغلق عبر انتهائه عند كلمة المطر ، ومن هنا ترابط المقطع ، وأضحى مقطعاً دائرياً من خلال تكرار كلمة المطر في السطرين الأول والأخير .

وتقوم كأن بمهمة الربط السابقة في قول الشاعر :

وَمُقْلَتَاكِ بِي تُطِيفَانِ مَعِ الْمَطَر

وَعَبْرَ أَمْوَاجِ الخَلِيجِ تَمْسَحُ البُرُوقْ

سَوَاحِلَ العِرَاقِ بِالنُّجُومِ وَالْمَحَار ،

كَأَنَّهَا تَهمُّ بِالشُّرُوق

فَيَسْحَب الليلُ عليها مِنْ دَمٍ دِثَارْ (٨٦)

وإذا عدنا إلى الإحالة الضميرية وجدناها من أهم العناصر الفعالة في سبك النص والمحافظة على وحدته " فالإضمار يكفل ـ تبعاً لقول هارفج اتساق سياق النص أي أن أشكال التسلسل الضميري تلك حسب فكرته الجوهرية ، هي الوسيلة الحاسمة لتشكيل النص ، ومن ثم يعرف النص بأنه تتابع لوحدات لغوية يشكلها تسلسل ضميري متصل " (٨٧)

والإحالة عن طريق الضمائر في القصيدة كانت في أغلب الأحيان ذات مدى بعيد فربطت الجمل المتباعدة على مستوى الفقرة، بل امتدت فشملت النص بأسره .

ويمكن الوقوف على مثال واحد فقط للإحالة الضميرية على مستوى الفقرة ، يقول الشاعر :

عَيْنَاكِ غَابَتَا نَخِيلٍ سَاعَةَ السَّحَرْ ،

أو شُرْفَتَانِ رَاحَ يَنْأَى عَنْهُمَا القَمَرْ .

عَيْنَاكِ حِينَ تَبْسُمَانِ تُورِقُ الكُرُومْ

وَتَرْقُصُ الأَضْوَاءُ ...كَالأَقْمَارِ في نَهَرْ

يَرُجُّهُ المِجْدَافُ وَهْنَاً سَاعَةَ السَّحَرْ

كَأَنَّمَا تَنْبُضُ في غَوْرَيْهِمَا ، النُّجُومْ ...

وَتَغْرَقَانِ في ضَبَابٍ مِنْ أَسَىً شَفِيفْ

كَالبَحْرِ سَرَّحَ اليَدَيْنِ فَوْقَهُ المَسَاء ،

دِفءُ الشِّتَاءِ فِيهِ وَارْتِعَاشَةُ الخَرِيف ،

وَالمَوْتُ ، وَالميلادُ ، والظلامُ ، وَالضِّيَاء ؛ (٨٨)

لعلنا نلحظ الضمائر في الدوال : (عيناك المكررة ـ تبسمان ـ غوريهما ـ تغرقان) كلها إحالة إلى سابق هو (عيناك) في مفتتح القصيدة ، فقد ربطت هذه الضمائر مجموعة من الجمل بمركز الضبط أو المحال إليه داخل الفقرة ، وهذا الرباط الإحالي ينسحب على معظم فقرات القصيدة .

وتؤدى الضمائر أيضاً دوراً بارزاً في سبك مقاطع النص ، فكان هذا النوع من الإحالات من الوسائل المهمة في تحقيق وحدة النص .

فنرى الإحالة الضميرية تربط المقطع الثالث بالمقطع الأول ، حيث قال الشاعر في بداية المقطع الثالث

أتعلمينَ أيَّ حُزْنٍ يبعثُ المَطَر ؟ (٨٩)

وبعد أربعة أسطر يقول :

وَمُقْلَتَاكِ بِي تُطِيفَانِ مَعِ الْمَطَر (٩٠)

فالضمائر المرتبطة بالدوال (تعلمين – مقلتاك – تطيفيان) تعود إلى سابق هو عيناك في أول القصيدة

أما الضمائر المرتبطة بالعراق فتربط مجموعة من المقاطع عبر تكرار هذا الدال.

فالشاعر يقول في المقطع الثالث :

وَعَبْرَ أَمْوَاجِ الخَلِيج تَمْسَحُ البُرُوقْ

سَوَاحِلَ العِرَاقِ بِالنُّجُومِ وَالْمَحَار ،

كَأَنَّهَا تَهمُّ بِالشُّرُوق (٩١)

أَكَادُ أَسْمَعُ العِرَاقَ يذْخرُ الرعودْ

ويخزن البروق في السهولِ والجبالْ ، (٩٢)

ويبدأ المقطع الرابع بقوله :

وفي العِرَاقِ جُوعْ

وينثر الغلالَ فيه مَوْسِمُ الحصادْ (٩٣)

وينهى المقطع السادس بقوله :

مَا مَرَّ عَامٌ وَالعِرَاقُ لَيْسَ فِيهِ جُوعْ . (٩٤)

وفى المقطع الثامن قبل الأخير يقول :

وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيقْ (٩٥)

ومن هنا تكون الضمائر الإحالية المرتبطة بالعراق تحيل إلى سابق في المقطع الثالث . وإلى لاحق في المقطع قبل الأخير ، فتسير الضمائر في حركة دائرية في فضاء النص ، تتحرك نحو الأمام ، ثم ترتد نحو الخلف لتربط مجموعة كبيرة من مقاطع النص .

وهكذا يتكرر الخليج بحقوله الدلالية ، وضمائره الإحالية عبر المقطع الثالث والخامس ، ليشد وثاق هذين المقطعين .

ويتكرر المقطع السابع نفسه بكل دواله وتراكيبه ودلالته في المقطع الأخير ، ومن ثم يحدث الترابط بين المقطعين من خلال تكرار الضمائر الإحالية فيهما.

من كل ما سبق يتضح لنا أن الإحالة عن طريق اللإضمار كانت من أهم وسائل السبك فى النص ، والحبك أيضاً ، وأسهمت إسهاماً فاعلاً في تحقيق الكفاءة النصية : ولا ننسى مشاركة المتلقي الواعي في إنتاج النص ، فإعمال ذهن المتلقي بين السابق واللاحق من خلال الإحالة الضميرية يعد نوعاً من الحبك .

٦- الربط :

مصطلح الربط يطلق عليه الترابط الموضعي الشرطي للنص (٩٦) " وإذ كان إعادة اللفظ والإحالة المشتركة والحذف يحافظ على بقاء مساحات المعلومات ، فإن الربط يشير إلى العلاقات التى بين المساحات ، أو بين الأشياء التى في هذه المساحات " (٩٧) ومن صور الربط مطلق الجمع والتخيير والاستدراك والتفريع . (٩٨)

ومن أبرز صور الربط في قصيدة أنشودة المطر مطلق الجمع والتخيير.

أ- مطلق الجمع

يربط مطلق الجمع صورتين أو أكثر من صور المعلومات بالجمع بينهما إذ تكونان متحدتين في البيئة أو متشابهتين. (٩٩)

وإن كانت هناك عدة أدوات لمطلق الجمع ، فلم يستخدم الشاعر من هذه الأدوات سوى الواو فقط . والأمثلة في القصيدة كثيرة، والمجال لا يتسع لذكرها جميعاً ، فلنقف على بعض منها ، وما ينطبق على الجزء ينسحب إلى الكل .

وقد كان لحرف الواو الأثر الفعال في الربط على المستويين الأفقي والرأسي في جميع مقاطع القصيدة، فقد ربطت الواو أجزاء السطر الواحد على المستوى الأفقي ، وربطت السطور بعضها ببعض على المستوى الرأسي .

ومن أمثلة ذلك قول السياب في مطلع القصيدة :

عَيْنَاكِ غَابَتَا نَخِيلٍ سَاعَةَ السَّحَرْ ،

أو شُرْفَتَانِ رَاحَ يَنْأَى عَنْهُمَا القَمَرْ .

عَيْنَاكِ حِينَ تَبْسُمَانِ تُورِقُ الكُرُومْ

وَتَرْقُصُ الأَضْوَاءُ ...كَالأَقْمَارِ في نَهَرْ

يَرُجُّهُ المِجْدَافُ وَهْنَاً سَاعَةَ السَّحَرْ

كَأَنَّمَا تَنْبُضُ في غَوْرَيْهِمَا ، النُّجُومْ ...

وَتَغْرَقَانِ في ضَبَابٍ مِنْ أَسَىً شَفِيفْ

كَالبَحْرِ سَرَّحَ اليَدَيْنِ فَوْقَهُ المَسَاء ،

دِفءُ الشِّتَاءِ فِيهِ وَارْتِعَاشَةُ الخَرِيف ،

وَالمَوْتُ ، وَالميلادُ ، والظلامُ ، وَالضِّيَاء ؛

فَتَسْتَفِيق مِلء رُوحِي ، رَعْشَةُ البُكَاء

كنشوةِ الطفلِ إذا خَافَ مِنَ القَمَر !

كَأَنَّ أَقْوَاسَ السَّحَابِ تَشْرَبُ الغُيُومْ

وَقَطْرَةً فَقَطْرَةً تَذُوبُ في المَطَر ...

وَكَرْكَرَ الأَطْفَالُ في عَرَائِشِ الكُرُوم ،

وَدَغْدَغَتْ صَمْتَ العَصَافِيرِ عَلَى الشَّجَر

أُنْشُودَةُ المَطَر ... (١٠٠)

في هذا المقطع نرى الواو تكررت ١١ مرة ، وكان لها أثرها في الربط على المستوى الأفقي في السطرين ٩ ، ١٠ ، وأسهمت أيضاً إسهاماً فعالاً في ربط السطور على المستوى الرأسي وقد تأزرت الواو مع وسائل الربط الأخرى في إحداث أكبر قدر من التماسك.

وهذا الأمر يمتد إلى معظم مقاطع القصيدة ، ومن هنا يدرك المتأمل في النص أن مطلق الجمع يُعدُّ من الوسائل البارزة في سبك الجمل والسطور داخل المقطع الواحد ، وليس هذا ربطاً على مستوى السطح فحسب ، بل هو ربط لمساحات كبيرة من المعلومات يثيرها الناتج الدلالي لمجموع الجمل داخل المقاطع .

ب- التخيير

يربط التخيير بين صورتين أو أكثر من صور المعلومات على سبيل الاختيار، إذ تكونان متحدتين من حيث البيئة أو متشابهتين، وإذا كانت المحتويات جميعاً عن مطلق الجمع صادقة في عالم النص فإن الصدق لا يتناول إلا محتوى واحداً في التخيير (١٠١)

ومن أمثلته في القصيدة استخدام أداة التخيير (أو) التي تكررت ٥ مرات على النحو الآتي:

عَيْنَاكِ غَابَتَا نَخِيلٍ سَاعَةَ السَّحَرْ ،

أو شُرْفَتَانِ رَاحَ يَنْأَى عَنْهُمَا القَمَرْ . (١٠٢)

٢- في كُلِّ قَطْرَةٍ مِنَ المَطَر

حَمْرَاءُ أَوْ صَفْرَاءُ مِنْ أَجِنَّـةِ الزَّهَرْ .

وَكُلّ دَمْعَةٍ مِنَ الجيَاعِ وَالعُرَاة

وَكُلّ قَطْرَةٍ تُرَاقُ مِنْ دَمِ العَبِيدْ

فَهيَ ابْتِسَامٌ في انْتِظَارِ مَبْسَمٍ جَدِيد

أوْ حُلْمَةٌ تَوَرَّدَتْ عَلَى فَمِ الوَلِيـدْ

في عَالَمِ الغَدِ الفَتِيِّ ، وَاهِب الحَيَاة ! (١٠٣)

وهذا المقطع نفسه تكرر في المقطع الأخير .

إن التخيير هنا رباط للسطور على المستوى السطحي، لكنه في الحقيقة يثير حالة من القلق والتردد لدى الشاعر، وهذا يتناسب مع الموقف، وسياق النص. هذا ما أثاره التخيير على المستوى الدلالي . ومن ثم كان التخيير أداة من أدوات الرابط في ظاهر النص وعالمه.

ومهما يكن من أمر فعندما يتوافر الترابط بين أجزاء النص ومفردات التركيب ، تؤدى أجزاؤه مترابطة معنى كلياً مراداً من النص " (١٠٤)

إن الروابط عند السياب لم تقم على الانفصال ، بل تلاحمت تلاحماً شديداً ، وحققت عنصر التفاعل فيما بينهما ، فالتفاعل " بين الروابط لا ينتهى إلى تحقيق التوقعات بقدر ما ينتهى إلى التحوير المستمر لها ، ولهذا فإن التوقعات لا تتحقق في العمل الأدبي الجيد ، بل تتولد عن القراءة " (١٠٥)

وهذه هي أبرز وسائل سبك النص، وننتقل إلى وسيلة أخرى من وسائل الترابط النصي ، هي :

ثانياً : الترابط المفهومي (الحبك)

إذا كان مفهوم السبك – كما اتضح من قبل – مرتبطاً بظاهر النص أو اللفظ ، فإن مفهوم الحبك مرتبط بالدلالة أو المعنى ، يقول سعد مصلوح (١٠٦) " إذا كان معيار السبك مختصا برصد الاستمرارية الدلالية المتحققة في ظاهر النص ، فإن معيار الحبك يختص بالاستمرارية الدلالية التي تتجلى في منظومة المفاهيم والعلاقات الرابطة بين هذه المفاهيم ، ويمكن تعريف المفهوم بأنه محتوى مدرك ، يمكن استعادته أو تنشيطه بدرجات متفاوتة من الوحدة والاتساق في العقل ، أما العلاقات فهي حلقات من الاتصال بين المفاهيم".

ويركز هاليداى ورقية حسن على وحدة الدلالة أكثر من وحدة الشكل على حد قولهما : " إن النص في إطار أفضل نظرة هو وحدة دلالية ليس وحدة الشكل ، بل وحدة المعنى " (١٠٧)

ووسائل التماسك النصي رباط خفى يشد أجزاء النص بعضها إلى بعض لتحقق كياناً مستقلاً هو النص . (١٠٨)

ويجدر بنا في هذا الصدد البحث عن روابط دلالية تحقق للنص وحدته وتماسكه.ولعل أول ما يقابلنا في القصيدة – تكرار دال المطر في نهاية كل مقطع وبجانب ما يثيره هذا النوع من التكرار من إلحاح وحدة وإثارة انتباه تبقى دلالة المطر المتكررة في نهاية كل مقطع رابط قوى ، فقد استخدم السياب رمزية المطر ، واستثمرها في قصيدته وهى رمزية عميقة في التراث العربي فالمطر " يحمل في طياته دلالة مزدوجة على الموت والميلاد ، والظلام والضياء ، ومقدم المطر – بهذا المعنى موت لعالم آفل قوامه الجدب ، وميلاد لعالم جديد ، تتخلق بذوره بين صفاته المنهمرة ، وهذه هي الدلالة الأسطورية للمطر يستغلها السياب استغلالاً رمزياً ليبلور بها التناقض القائم بين طرفي القصيدة أو محوريها الأساسيين كما يستغلها لنهاية الصراع بينهما ، وهو صراع لابد أن ينتهى بالولادة الجديدة للوطن . وكما تحتفظ الأرض ببذور الخصب انتظاراً للمطر ، كذلك الوطن يظل محتفظاً ببذور الثورة انتظاراً للحظة الولادة الجديدة " (١٠٩)

وتكرار تلك الدلالات للمطر النابعة من التكرار اللفظي لهذا الدال توحيد للنص، ورباط قوى لكل مقاطعه من مفتتحه حتى ختامه.

ومن الروابط الدلالية التي تسهم في حبك النص التماهي الذى تغلغل في القصيدة فالحبيبة " في فاتحة القصيدة هي الأم أو القرية أو العراق ، أو هذه الثلاثة مجتمعة ، والحب قوة سارية في الإنسان والطبيعة على السواء ... فأخذ يخفق في البحر تيار من الحياة فهو يعكس دفء الشتاء وارتعاشة الخريف والموت والميلاد والضياء لا فرق بين الأم الكبرى ، والأم الصغرى تقيم بالأسى ، والطفل يحس برعشة البكاء فتلتفت الأم الكبرى بعينين باكيتين ، ووقع قطراتها يقول : " مطر مطر مطر " (١١٠)

وهناك محوران أساسان تدور حولهما القصيدة ، وهما يمثلان عنصراً مهما في وحدة وتشكيل تجربة القصيدة من خلال هذا التناقض ، المحور الأول : الحبيبة / الوطن ، والثاني : يمثل نقيض ما ترمز إليه الحبيبة وهو القوى التي تمنع الشاعر من التواصل مع من يحب أي الظلم الذى يتجلى في القصيدة صوراً موحية ، أفاعي تشرب الرحيق من كل زهرة يربها الفرات بالندى ، وجراداً وغرباناً نهمة تشبع على حساب البشر ، ومن هنا يكون وجود أحد المحورين نفى لوجود الآخر ، والصراع القائم بينهما أشبه بالصراع القائم بين الميلاد والموت أو الظلام والضياء أو الخصب والجدب ، والمطر باعتباره رمزاً يشير إلى الجانبين المتناقضين في العلاقة ، ويبلور الصراع بينهما . (١١١)

ومن الروابط التي أدت دوراً في حبك النص ثنائية الثابت والمتحول ، والتعارض بين هذين الحقليين " يتجاوز كلمة مطر نفسها ، ويسمح لنا باقتراب أولى نحو الحقل الدلالي للقصيدة ، ثم يظهر في الهيكل الآتي للمفردات التي تشكل كلًّا من هذين المحورين .

ثابت	متحول
ما تزال	ترقص الأضواء
تسح ما تسح من دموعها الثقال	يرجه المجذاف
بلا انتهاء كالدم المراق	تنبض النجوم
وكم ذرفنا ليلة الرحيل من	دغدغته صمت العصافير
دموع	كل دمعة من الجياع والعراة
	كل قطرة تراق من دم العبيد.

هذا الحقل يظهر لنا تداخل الثابت مع الثقل المشحون المرهق ، والمتحول مع الحى ، وبتعمقنا أكثر من هذه الناحية يمكننا تلمس المعنى المراد ، إذ بإمكاننا توسيع الحقل الأول " الثابت " ليشمل حقل الاستسلام و الجمود والثاني " المتحول " ليشمل حقل الحركة الحية " (١١٢)

تلك الروابط الدلالية حققت للنص وحدته وترابطه : فها هنا الوحدة الكلية بين الفتى والأم والطبيعة واليائسين من بنى الإنسان ومثلما هي الوحدة الكلية بين النشيد المتحصل في القصيدة وشخوصها ، وبين الأضداد الظاهرية من حزن وابتسام وجوع وشبع ، وظمأ وريَ ، لأن قوة التحول لن تجعلها أضداداً إلى الأبد " (١١٣)

ومن خلال المعنى الكلى للقصيدة وُجد الترابط الدلالي الذى انسحب إلى عالم النص ، وصهر مقاطعه جميعها في بوتقة واحدة ، وحقق لها الترابط المفهومي أو الحبك . وهذا ما يؤكده سعيد بحيري بقوله (١١٤) : " إن المعنى الكلى للنص ... أكبر من مجموع المعاني الجزئية للمتواليات الجُملية التي تكونه ، ولا تنجم الدلالة الكلية له إلا بوصفه بنية كبرى شاملة ، فالنص ينتج معناه ، إذن بحركة جدلية مستمرة بين أجزائه ، ومن ثم ينظر إلى ذلك الانتقال المعهود والمنظم من الجزء إلى الكل في إطار هذا التطور الخاص "

ومن هنا تكون أنشودة المطر نصاً متماسك البناء متحد الأجزاء ، وامتد هذا التماسك إلى ظاهر النص وعالمه سبكاً وحبكاً .

النص

عَيْنَاكِ غَابَتَا نَخِيلٍ سَاعَةَ السَّحَرْ ،

أو شُرْفَتَانِ رَاحَ يَنْأَى عَنْهُمَا القَمَرْ .

عَيْنَاكِ حِينَ تَبْسُمَانِ تُورِقُ الكُرُومْ

وَتَرْقُصُ الأَضْوَاءُ ...كَالأَقْمَارِ في نَهَرْ

يَرُجُّهُ المِجْدَافُ وَهْنَاً سَاعَةَ السَّحَرْ

كَأَنَّمَا تَنْبُضُ في غَوْرَيْهِمَا ، النُّجُومْ ...

وَتَغْرَقَانِ في ضَبَابٍ مِنْ أَسَىً شَفِيفْ

كَالبَحْرِ سَرَّحَ اليَدَيْنِ فَوْقَهُ المَسَاء ،

دِفْءُ الشِّتَاءِ فِيهِ وَارْتِعَاشَةُ الخَرِيف ،

وَالمَوْتُ ، وَالميلادُ ، والظلامُ ، وَالضِّيَاء ؛

فَتَسْتَفِيق مِلء رُوحِي ، رَعْشَةُ البُكَاء

كنشوةِ الطفلِ إذا خَافَ مِنَ القَمَر !

كَأَنَّ أَقْوَاسَ السَّحَابِ تَشْرَبُ الغُيُومْ

وَقَطْرَةً فَقَطْرَةً تَذُوبُ في المَطَر ...

وَكَرْكَرَ الأَطْفَالُ في عَرَائِشِ الكُرُوم ،

وَدَغْدَغَتْ صَمْتَ العَصَافِيرِ عَلَى الشَّجَر

أُنْشُودَةُ المَطَر ...

مَطَر ...

مَطَر...

مَطَر...

تَثَاءَبَ الْمَسَاءُ ، وَالغُيُومُ مَا تَزَال

تَسِحُّ مَا تَسِحّ من دُمُوعِهَا الثَّقَالْ .

كَأَنَّ طِفلاً بَاتَ يَهْذِي قَبْلَ أنْ يَنَام :

بِأَنَّ أمَّـهُ ـ التي أَفَاقَ مُنْذُ عَامْ

فَلَمْ يَجِدْهَا ، ثُمَّ حِينَ لَجَّ في السُّؤَال

قَالوا لَهُ : " بَعْدَ غَدٍ تَعُودْ .. " ـ

لا بدَّ أنْ تَعُودْ

وَإنْ تَهَامَسَ الرِّفَاقُ أنَّـها هُنَاكْ

في جَانِبِ التَّلِّ تَنَامُ نَوْمَةَ اللُّحُودْ

تَسفُّ مِنْ تُرَابِـهَا وَتَشْرَبُ المَطَر ؛

كَأنَّ صَيَّادَاً حَزِينَاً يَجْمَعُ الشِّبَاك

وَيَنْثُرُ الغِنَاءَ حَيْثُ يَأْفلُ القَمَرْ .

مَطَر ...

مَطَر ...

أتعلمينَ أيَّ حُزْنٍ يبعثُ المَطَر ؟

وَكَيْفَ تَنْشج المزاريبُ إذا انْهَمَر ؟

وكيفَ يَشْعُرُ الوَحِيدُ فِيهِ بِالضّيَاعِ ؟

بِلا انْتِهَاءٍ ـ كَالدَّمِ الْمُرَاقِ ، كَالْجِياع ،

كَالْحُبِّ ، كَالأطْفَالِ ، كَالْمَوْتَى - هُوَ الْمَطَر !

وَمُقْلَتَاكِ بِي تُطِيفَانِ مَعِ الْمَطَر

وَعَبْرَ أَمْوَاجِ الخَلِيج تَمْسَحُ البُرُوقْ

سَوَاحِلَ العِرَاقِ بِالنُّجُومِ وَالْمَحَار ،

كَأَنَّهَا تَهمُّ بِالشُّرُوق

فَيَسْحَب الليلُ عليها مِنْ دَمٍ دِثَارْ .

أصيح بالخليج : " يا خليجْ

يا واهبَ اللؤلؤ ، والمحار ، والردى ! "

فيرجعُ الصَّدَى

كأنَّـه النشيجْ :

" يَا خَلِيجْ

يَا وَاهِبَ المَحَارِ وَالرَّدَى ... "

أَكَادُ أَسْمَعُ العِرَاقَ يذْخرُ الرعودْ

ويخزن البروق في السهولِ والجبالْ ،

حتى إذا ما فَضَّ عنها ختمَها الرِّجالْ

لم تترك الرياحُ من ثمودْ

في الوادِ من أثرْ .

أكاد أسمع النخيل يشربُ المطر

وأسمع القرى تَئِنُّ ، والمهاجرين

يُصَارِعُون بِالمجاذيف وبالقُلُوع ،

عَوَاصِفَ الخليج ، والرُّعُودَ ، منشدين :

" مَطَر ...

مَطَر ...

مَطَر ...

وفي العِرَاقِ جُوعْ

وينثر الغلالَ فيه مَوْسِمُ الحصادْ

لتشبعَ الغِرْبَان والجراد

وتطحن الشّوان والحَجَر

رِحَىً تَدُورُ في الحقول ... حولها بَشَرْ

مَطَر ...

مَطَر ...

مَطَر ...

وَكَمْ ذَرَفْنَا لَيْلَةَ الرَّحِيلِ ، مِنْ دُمُوعْ

ثُمَّ اعْتَلَلْنَا - خَوْفَ أَنْ نُلامَ – بِالمَطَر ...

مَطَر ...

مَطَر ...

وَمُنْذُ أَنْ كُنَّا صِغَارَاً ، كَانَتِ السَّمَاء

تَغِيمُ في الشِّتَاء

وَيَهْطُل المَطَر ،

وَكُلَّ عَامٍ - حِينَ يُعْشُب الثَّرَى- نَجُوعْ

مَا مَرَّ عَامٌ وَالعِرَاقُ لَيْسَ فِيهِ جُوعْ .

مَطَر ...

مَطَر ...

مَطَر ...

في كُلِّ قَطْرَةٍ مِنَ المَطَر

حَمْرَاءُ أَوْ صَفْرَاءُ مِنْ أَجِنَّـةِ الزَّهَـرْ .

وَكُلّ دَمْعَةٍ مِنَ الجيَاعِ وَالعُرَاة

وَكُلّ قَطْرَةٍ تُرَاقُ مِنْ دَمِ العَبِيدْ

فَهيَ ابْتِسَامٌ في انْتِظَارِ مَبْسَمٍ جَدِيد

أوْ حُلْمَةٌ تَوَرَّدَتْ عَلَى فَمِ الوَلِيـدْ

في عَالَمِ الغَدِ الفَتِيِّ ، وَاهِب الحَيَاة !

مَطَر ...

مَطَر ...

مَطَر ...

سيُعْشِبُ العِرَاقُ بِالمَطَر ... "

أصِيحُ بالخليج : " يا خَلِيجْ ...

يا واهبَ اللؤلؤ ، والمحار ، والردى ! "

فيرجعُ الصَّدَى

كأنَّـهُ النشيجْ :

" يا خليجْ

يا واهبَ المحارِ والردى . "

وينثر الخليجُ من هِبَاتِـهِ الكِثَارْ ،

عَلَى الرِّمَالِ ، : رغوه الأُجَاجَ ، والمحار

وما تبقَّى من عظام بائسٍ غريق

من المهاجرين ظلّ يشرب الردى

من لُجَّـة الخليج والقرار ،

وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيقْ

من زهرة يربُّها الرفاتُ بالندى .

وأسمعُ الصَّدَى

يرنُّ في الخليج

" مطر .

مطر ..

مطر ...

في كلِّ قطرةٍ من المطرْ

حمراءُ أو صفراءُ من أَجِنَّـةِ الزَّهَـرْ .

وكلّ دمعة من الجياع والعراة

وكلّ قطرة تراق من دم العبيدْ

فهي ابتسامٌ في انتظارِ مبسمٍ جديد

أو حُلْمَةٌ تورَّدتْ على فمِ الوليدْ

في عالَمِ الغَدِ الفَتِيِّ ، واهب الحياة . "

وَيَهْطُلُ المَطَرْ ..

أهم نتائج البحث

١- اتخاذ المنظور اللغوي مفتاحا للنقد، وتطبيقه على النصّ٠

٢- وفاء القصيدة المعنية بالبحث بمعظم وسائل السبك والحبك٠

٣- تآزُر بنية السطح مع بنية العمق في تحقيق التماسك النصي في ظاهر النصّ وعالمه ٠

٤- تُعدُّ حركة الثابت والمتحول من أبرز وسائل الترابط المفهومي (الحبك) في القصيدة٠

٥- حياة العراق ومعاناتها كانت لها أهميتهما في تفسير كثير من الظواهر في القصيدة٠

الهوامش

١- دى بوجراند ، روبرت : النص والخطاب والأجراء ، ترجمة ، تمام حسان ، ٨٦ ، ط١ ، عالم الكتب ، القاهرة ، ١٤١٨- ١٩٩٨ م .

٢- السابق : ١٠٣
٣- نفسه ١٠٣
٤- مصلوح ، سعد : نحو أجرومية للنص الشعرى ، ١٥٤ ، مجلة فصول مج ١٠ ، ع١ ، القاهرة ، ١٩٩١ م .
٥- عفيفي ، أحمد : نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي ، ١٠٣ ، مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة ، ٢٠٠١ .
٦- الجرجاني ، عبد القاهر : دلائل الإعجاز ،تحقيق : محمود محمد شاكر ، ٨١ ، مكتبة الخانجى ، القاهرة ، ١٤١٣ – ١٩٩٢ .
٧- السابق : ٢٢٢
٨- راجع : بحيري ، سعيد : القصيدة والتفسير في نظرية النظم " معانى النحو عند عبد القاهر الجرجاني ، ٢٨ ، ٢٩ ، الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٩٥ م .
٩- راجع : عفيفي ، أحمد نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي : ١٠٥
١٠- أبو خرمة ، عمر : نحو النص نقد النظرية وبناء أخرى ، ٧٦ ، عالم الكتب ، الأردن ، ١٤٢٥ – ٢٠٠٤ .
١١- راجع: عفيفي، أحمد: نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي: ٩٨
١٢- عفيفي، أحمد: الإحالة في نحو النص دراسة في الدلالة والوظيفة، ضمن كتاب مؤتمر دار العلوم " العربية بين نحو الجملة ونحو النص "، ١٤٢٦ – ٢٠٠٥.
١٣- فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، ٢٦٣، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٤١٣ – ١٩٩٢.
١٤- راجع : دى بوجراند ، روبرت : النص والخطاب والإجراء : ١٠٢ – ١٠٥ .
١٥- مصلوح ، سعد : نحو أجرومية للنص الشعرى : ١٥٤ .
١٦- السابق : ١٥٤
١٧- دى بوجرانددد ، روبرت : النص والخطاب والإجراء : ٢٧٣ .
١٨- راجع : مصلوح ، سعد : نحو أجرومية للنص الشعرى : ١٥٧
١٩- الطرابلسي ، محمد الهادي :النص الأدبي وقضاياه عند ميشال ريفتار من خلال كتابه " صناعة النص " وجون كوهن من خلال كتابه " الكلام السامي " ١٢٨ مجلة فصول مج ٥ ، ع١ ، ١٩٨٤ .
٢٠- فضل، صلاح : بلاغة الخطاب وعلم النص : ٢٠٨ .
٢١- زايد ، على عشري : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ٦٥ ، ط ٣ ، مكتبة النصر ، القاهرة ، ١٩٩٣.
٢٢- عفيفي ، أحمد : نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي : ١٠٦
٢٣- راجع: السابق: ١٠٦ ، ١٠٧
٢٤- السياب ، بدر شاكر : ديوانه ٤٧٤ ، ٤٧٥ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٩ .
٢٥- السابق : ٤٧٤
٢٦- نفسه :٤٧٥
٢٧- نفسه :٤٧٤
٢٨- نفسه :٤٧٧
٢٩- نفسه :٤٧٤
٣٠- نفسه: ٤٧٨
٣١- نفسه :٤٧٧
٣٢- نفسه: ٤٧٨
٣٣- نفسه:٤٧٩
٣٤- نفسه : ٤٨٠ ، ٤٨١

٣٥- نفسه: ٤٨١
٣٦- نفسه :٤٧٧ ، ٤٨٠
٣٧- نفسه ٤٧٩: ، ٤٨١
٣٨- راجع : مصلوح ، سعد : نحو أجرومية للنص الشعرى : ١٥٨
٣٩- السياب ، بدر شاكر ، ديوانه ، ٤٧٤ ، ٤٧٥ ، ٤٧٦
٤٠- السابق : ٤٧٦
٤١- نفسه : ٤٧٨
٤٢- نفسه : ٤٧٩
٤٣- نفسه : ٤٧٩
٤٤- نفسه : ٤٨١
٤٥- مصلوح ، سعد : نحو أجرومية للنص الشعرى : ١٥٨
٤٦- عفيفي ، أحمد : نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي : ١١١
٤٧- السياب ، بدر شاكر : ديوانه : ٤٧٦
٤٨- السابق : ٤٧٦ ، ٤٧٧
٤٩- نفسه : ٤٧٦
٥٠- راجع : ناظم ، حسن : البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب ، ١٠١ ، ط ١ ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ٢٠٠٢
٥١- بشر، كمال : علم الأصوات ، ٥٥٣ ، مكتبة غريب ، القاهرة ، ٢٠٠٠
٥٢- خطابي ، محمد : لسانيات النص " مدخل إلى انسجام الخطاب ، ٢٥ ، ط١ ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ١٩٩١ .
٥٣- راجع : عفيفي ، أحمد : نحو النص . اتجاه جديد في الدرس النحوي : ١١٣
٥٤- عبد المطلب، محمد : البلاغة العربية قراءة أخرى . ٣٥٦ ، ط١ ، الشركة العربية للنشر ، لونجمان ، القاهرة ، ١٩٩٧
٥٥- السياب ، بدر شاكر ، ديوانه ، ٤٧٧
٥٦- راجع: عمر ، أحمد مختار : علم الدلالة ، ١٠٥ ، ط ٥ ، عالم الكتب ، القاهرة ، ١٩٩٨ .
٥٧- العبد ، محمد : إبدع الدلالة في الشعر الجاهلي : ٥٤ ، دار المعارف ، القاهرة .
٥٨- عمر ، أحمد مختار : علم الدلالة : ١٠١
٥٩- السابق : ١٠٥
٦٠- راجع : عفيفي ، أحمد : نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحو : ١١٤
٦١- راجع : هاينه مان ، فولفجانج ، وفيهفجر ، ديتر ، مدخل إلى علم لغة النص ، ترجمة : سعيد بحيري ، ٢٤ ، مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة ، ٢٠٠٤ ، وراجع . دى بوجراندد ، روبرت : النص والخطاب والإجراء : ٣٠٧
٦٢- دى بوجراند ، روبرت : النص والخطاب والإجراء : ٣١٠
٦٣- راجع : عفيفي ، أحمد : نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي : ١١٤ – ١١٦
٦٤- السابق : ١١٤
٦٥- السياب ، بدر شاكر : ديوانه ، ٤٧٦
٦٦- السابق : ٤٧٩ ، ٤٨٠
٦٧- النجار ، ناديه رمضان محمد : عناصر السبك بين القدماء والمحدثين ، ٥٧٩/٢ ضمن كتاب مؤتمرات دار العلوم " العربية بين الجملة ونحو النص " ١٤٢٦ – ٢٠٠٥ .
٦٨- دى بوجراند ، روبرت : النص والخطاب والإجراء : ٣٤
٦٩- راجع : عفيفي ، أحمد : نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي : ١٢٧
٧٠- السياب ، بدر شاكر : ديوانه ، ٤٧٤

٧١- السابق : ٤٧٨
٧٢- نفسه : ٤٧٧ ، ٤٨٠
٧٣- العظمة ، نذير : ثلاث مراحل للمؤثرات فى شعر السياب ، مجلة المعرفة السورية ، ١٩٩ ، السنة ٢١ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ١٩٨٣
٧٤- الغذامي ، عبد الله : القصيدة والنص المضاد ، ٦٠ ، ٦١ ، ط١ ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ١٩٩٤
٧٥- عفيفي ، أحمد : نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحو : ١٢٦
٧٦- أبو خرمة ، عمر : نحو النص نقد النظرية وبناء أخرى ، ١٦٧ ، ١٦٨ .
٧٧- راجع : عبد المطلب ، محمد : البلاغة العربية قراءة أخرى : ١٢٨ ، ٢٢١ .
٧٨- راجع : عطاالله ، محمد عبد الرحمن : التشكيل الموسيقى وأثره في إبداع الدلالة ميمية المتنبي نموذجاً ، ٢٦٠/١ ، مجلة آداب طنطا ، ع ١٩ ، ٢٠٠٦ .
٧٩- عفيفي، أحمد: الإحالة في نحو النص دراسة في الدلالة والوظيفة، ٥٢٥١٢
٨٠- دى بوجراند ، روبرت : النص والخطاب والإجراء :
٨١- عفيفي ، أحمد : الإحالة في نحو النص دراسة في الدلالة والوظيفة : ٤١٢
٨٢- عفيفي ، أحمد : نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي : ١١٧ ، ١١٨
٨٣- راجع : الزناد ، الأزهر : نسيج النص " بحث فيما يكون الملفوظ نصًّا " ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ط ١ ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ١٩٩٣ .
٨٤- السياب ، بدر شاكر ، ديوانه ، ٤٧٥ ، ٤٧٦ .
٨٥- السابق : ٤٧٦
٨٦- نفسه : ٤٧٧
٨٧- هاينه مان ، فولفجانج ، وفيهفجر ، ديتر : مدخل إلى علم لغة النص : ٢٣
٨٨- السياب ، بدر شاكر ، ديوانه ، ٤٧٤ ، ٤٧٥
٨٩- السابق : ٤٧٦
٩٠- نفسه : ٤٧٧
٩١- نفسه: ٤٧٧
٩٢- نفسه :٤٧٧
٩٣- نفسه: ٤٧٨
٩٤- نفسه : ٤٧٩
٩٥- نفسه : ٤٨١
٩٦- فضل، صلاح : بلاغة الخطاب وعلم النص : ٢٦٢
٩٧- دى بوجراندد ، روبرت : النص والخطاب والإجراء : ٣٤٦
٩٨- راجع: السابق ٣٤٦ ، ٣٤٧ .
٩٩- نفسه: ٣٤٦
١٠٠- السياب ، بدر شاكر : ديوانه ، ٤٧٤ ، ٤٧٥
١٠١- دى بوجراندد ، روبرت : النص والخطاب والإجراء : ٣٤٦ ، ٣٤٧ .
١٠٢- السياب ، بدر شاكر : ديوانه ، ٤٤٧
١٠٣- السابق : ٤٧٩ ، ٤٨٠ ، ٤٨١ .
١٠٤- راجع ، المبارك ، حسين محمد نور : الربط والروابط بين نحو الجملة ونحو النص ، ضمن كتاب مؤتمر دار العلوم " العربية بين نحو الجملة ونحو النص" ، ٨٦١/٢ ، ١٤٢٦ – ٢٠٠٥
١٠٥- ابراهيم ، نبيلة : فن القص بين النظرية والتطبيق ، ٥٨ ، مكتبة غريب ، القاهرة ، د . ت "
١٠٦- مصلوح ، سعد : نحو أجرومية للنص الشعرى : ١٥٤

١٠٧- هانية مان ، فولفجانج وفيهفجر ، ديتر : مدخل إلى علم لغة النص : ٣٣
١٠٨- راجع : أبو العنين ، عمر عبد المعطى : العلاقات النصية ، ٢/ ٤٦٥ ، ضمن كتاب مؤتمر دار العلوم " العربية بين نحو الجملة ونحو النص " ١٤٢٦ ـ ٢٠٠٥
١٠٩- عصفور ، جابر : حركات التجديد في الأدب العربي ، ٢١١ ، دار الثقافة ، القاهرة ١٩٧٩ .
١١٠- عباس ، إحسان : بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره ، ١٥٣ ، ١٥٤ ، ط٦ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٩٢ .
١١١- راجع : عصفور ، جابر : حركات التجديد في الأدب العربي ٢١١ ـ ٢١٤
١١٢- زعيتر ، جمال ، أنشودة المطر واقع وثورة ، ١٣٧ ، العرب والفكر العالمي ، ٣٤ ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، ١٩٩٨ .
١١٣- عباس ، إحسان : بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره : ١٥٥
١١٤- بحيرى ، سعيد : علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات ، ٧٥ ، الشركة العربية للنشر لونجمان ، القاهرة ، ١١٩٧ .

المراجع

١- د. ابراهيم ، نبيلة : فن القص بين النظرية والتطبيق ، مكتبة غريب ، القاهرة ، د . ت .
٢- د. أبو خرمة ، عمر : نحو النص نقد النظرية وبناء أخرى ، عالم الكتب ، الأردن ، ١٤٢٥ ـ ٢٠٠٤ .

٣- د. أبو العنين، عمر عبد المعطى: العلاقات النصية، ضمن كتاب مؤتمر دار العلوم " العربية بين نحو الجملة ونحو النص " ١٤٢٦ – ٢٠٠٥
٤- د. بحيري ، سعيد : القصيدة والتفسير في نظرية النظم " معانى النحو عند عبد القاهر الجرجاني ، ٢٨ ، ٢٩ ، الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٩٥ م .
٥- د. بحيرى ، سعيد : علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات ، الشركة العربية للنشر لونجمان ، القاهرة ، ١١٩٧
٦- د. بشر، كمال: علم الأصوات، مكتبة غريب ، القاهرة ، ٢٠٠٠.
٧- الجرجاني ، عبد القاهر : دلائل الإعجاز ،تحقيق : محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجى ، القاهرة ، ١٤١٣ – ١٩٩٢ .
٨- د. خطابي ، محمد : لسانيات النص " مدخل إلى انسجام الخطاب ، ط١ ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ١٩٩١ .
٩- دي بوجراند ، روبرت : النص والخطاب والأجراء ، ترجمة ، تمام حسان ، ط١ ، عالم الكتب ، القاهرة ، ١٤١٨- ١٩٩٨ م .
١٠-د. زايد، على عشري: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط ٣، مكتبة النصر، القاهرة، ١٩٩٣.
١٢ - زعيتر ، جمال ، أنشودة المطر واقع وثورة ، العرب والفكر العالمي ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، ١٩٩٨ .

١٣- د. الزناد، الأزهر: نسيج النص " بحث فيما يكون الملفوظ نصا "، ط ١ ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ١٩٩٣ .
١٤- السياب ، بدر شاكر : ديوانه ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٩ .
١٥- د. الطرابلسي ، محمد الهادي :النص الأدبي وقضاياه عند ميشال ريفتار من خلال كتابه " صناعة النص " وجون كوهن من خلال كتابه " الكلام السامي " ،مجلة فصول مج ٥ ، ع١ ، ١٩٨٤ .
١٦- د. عباس ، إحسان : بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره ، ط٦ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٩٢ .
١٧- د. العبد ، محمد : ابدع الدلالة في الشعر الجاهلي ، دار المعارف ، القاهرة .
١٨- د. عبد المطلب، محمد: البلاغة العربية قراءة أخرى ، ط١ ، الشركة العربية للنشر ، لونجمان ، القاهرة ، ١٩٩٧
١٩- د. عصفور، جابر: حركات التجديد في الأدب العربي، دار الثقافة ، القاهرة ١٩٧٩ .
٢٠- د. عطاالله ، محمد عبد الرحمن : التشكيل الموسيقى وأثره في إبداع الدلالة ميمية المتنبي نموذجاً ، مجلة آداب طنطا ، ع ١٩ ، ٢٠٠٦ .
٢١- العظمة ، نذير : ثلاث مراحل للمؤثرات في شعر السياب ، مجلة المعرفة السورية ، السنة ٢١ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ١٩٨٣
٢٢- د. عفيفي، أحمد: الإحالة في نحو النص دراسة في الدلالة والوظيفة، ضمن كتاب مؤتمر دار العلوم " العربية بين نحو الجملة ونحو النص "، ١٤٢٦ – ٢٠٠٥.
٢٣- د. عفيفي، أحمد: نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠١.
٢٤- د. عمر، أحمد مختار: علم الدلالة، ط ٥، عالم الكتب ، القاهرة ، ١٩٩٨ .
٢٥- د. الغذامي ، عبد الله : القصيدة والنص المضاد ، ط١ ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ١٩٩٤
٢٦- د. فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ١٤١٣ – ١٩٩٢ .

٢٧- د. المبارك، حسين محمد نور: الربط والروابط بين نحو الجملة ونحو النص، ضمن كتاب مؤتمر دار العلوم " العربية بين نحو الجملة ونحو النص"، ١٤٢٦ – ٢٠٠٥.
٢٨- د. ناظم ، حسن : البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب ، ط ١ ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ٢٠٠٢.
٢٩- د. النجار، ناديه رمضان محمد: عناصر السبك بين القدماء والمحدثين، ضمن كتاب مؤتمرات دار العلوم " العربية بين الجملة ونحو النص " ١٤٢٦ – ٢٠٠٥ .
٣٠-هاينه مان ، فولفجانج - وفيهفجر ، ديتر:، مدخل إلى علم لغة النص ، ترجمة : سعيد بحيري ، مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة ، ٢٠٠٤ ،