

جمالية الملامح الأسلوبية في قصيدة مدينة بلا مطر لبدر شاكر السيّاب^١

❖ هادي نظري منظم

❖ ثرياً رحيمي

الملخص

إنّ الأسلوبية منهج لساني يتناول دراسة النصوص الأدبية، ومن أهمّ سماتها استكشاف العلاقات اللغوية القائمة في النص، وكذلك البحث عن الخصائص الفنية التي تميّز النص عن الآخر. لذلك، قمنا في هذا المقال بدراسة مدى التلاؤم بين الشكل والمعنى وعالجنا بالاعتماد على المنهج الوصفي - التحليلي أبرز الملامح الأسلوبية في قصيدة مدينة بلا مطر، وهي قصيدة سياسية رمزية تمتاز بالتفرد والخصوصية. قد وضع السيّاب شكل القصيدة وصورتها على الجوّ الأسطوري. وبسبب هيمنة المناخ الأسطوري على جسد النص، نرى أنّ الشاعر لجأ إلى الانزياح الأسطوري ليعبر عن الفجوة التي يعاني منها. فهو استخدم أيضاً المفردات الوظيفية في هذه القصيدة لإلقاء المفهوم الكلي للقصيدة. من جهة أخرى، توظيف الصور الفنية بالاعتماد على الاستعارة المكنية والصور التشبيهية التي لا يكون بينها وجه الشبه المنطقي، وكذلك الاستمداد من مفاهيم الشعراء السابقين، يعدّان من تقنيات الشاعر الرئيسة في التعبير عن مشاعره وأحاسيسه.

المفردات الرئيسية: الشعر العربي، بدر شاكر السيّاب، الأسلوبية، مدينة بلا مطر

١- تاريخ التسلم: ١٣٩٦/٥/٤ هـ. ش؛ تاريخ القبول: ١٣٩٧/١/٢٠ هـ. ش.

Email: hadi.nazari@modares.ac.ir

❖ أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تربيت مدرّس - طهران

Email: sorayya.rahimi@yahoo.com

❖ طالبة الدكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تربيت مدرّس (الكاتبة المسؤولة)

١- المقدمة

إنّ الشعر بوصفه تعبيراً إبداعياً بلغة اللسان عن معاناة الشاعر هو الموهبة التي تختلف عن الأجناس الأدبية الأخرى. فالشاعر هو الذي يستخدم إمكانيات اللغة بصورة مغايرة لما هو مألوف في الاستعمال العادي ويربط بين الألفاظ علاقات غير مألوفة مما يسهم في جذب المتلقي وإثارة انتباهه. ومن جانب آخر، النقد عملية وصفية تبدأ بعد عملية الإبداع مباشرة وتستهدف قراءة الأثر الأدبي ومقارنته لتبيان مواطن الجودة والرداءة وتمييز بين مواطن الجمال والقبح، وكذلك الطبع والتكلف والتصنيع والتصنع. وللقراءة أهمية كبيرة، لأنه يوجّه دقة الإبداع ويساعده على النمو والازدهار والتقدم ويضيء السبيل للمبدعين ويعرّف أيضاً الكتاب والمبدعين بأخر نظريات الإبداع والنقد ومدارسه وتصورات الفلسفية والفنية والجمالية ويحلي لهم طرائق التجديد ويبيدهم عن التقليد. ولقد تعددت المناهج التي يتكئ عليها النقاد في تقويم النصّ الأدبي وتحليله وتفسيره ودراسته.

فهناك - على سبيل المثال لا الحصر - المنهج التاريخي الطبيعي، والمنهج الاجتماعي، والمنهج الجمالي الفني، والمنهج التأثري الذاتي، والمنهج الفني الموضوعي، والمنهج البنوي، والمنهج النفسي. ولكن النقد قد تطوّر في العقود الأخيرة تطوراً كبيراً وتغيّر من حيث المنهج وزوايا النظر، حيث ظهر في الأفق الأدبي منهج خاضع لعلم اللغة والأدب والذي ينادي باستقلال الأدب وعلمه عن غيرهما من علوم الإنسان. ومن هذه المذاهب، الأسلوبية التي قد أثارت الأذهان حيث «تحتل دراسات الأسلوب مكانة متميزة في الدراسات النقدية المعاصرة ويقوم كثير من هذه الدراسات على تحليل الأعمال الأدبية واكتشاف قيمتها الجمالية والفنية انطلاقاً من شكلها اللغوي، باعتبار أن الأدب فنّ قولي تكمن قيمتها الأولى في طريقة التعبير عن مضمون ما» (درويش، بلا تا، ص ١٣). ولكلّ طائفة من الشعراء صبغة في أشعارهم حسب أغراض يتبعونها، فإن كلاً منها تختص بأسلوب فمثلاً لقصيدة مدينة بلا مطر مميزات تميّز الشاعر بدر شاكر السياب عن بقية الشعراء؛ بمعنى آخر أنّ بحثنا هذا تطرّق إلى الظواهر الأسلوبية في هذه القصيدة تحديداً دون قصائد الشاعر الأخرى، بسبب ما فيها من الترابط والانسجام ووحدة المناخ الأسطوري من بداية القصيدة إلى نهايتها. فيكون تسليط الضوء فيها على الملامح التي كثر تكرارها، بحيث أصبحت عيّنة أسلوبية لدى الشاعر، منها دراسة التكرار الصوتي الذي يكون متجسداً في بنية القصيدة كلها.

وتطرقتنا أيضاً إلى مسألة المفردات بوصفها كلمات إيحائية ترينا فكرة الشاعر. وفي المستوى البلاغي أشرنا إلى تقنية التشخيص الذي يدور حول المدينة. تجدر الإشارة إلى أنّ الشاعر في كثير من قصائده الأخيرة لجأ إلى استخدام الصور الرمزية والأسطورية، حيث إنّ استخدامه للرمز في السياق الشعري يضيف عليه طابعا شعريا. وكان الهدف الرئيس من استخدام الصور الأسطورية لديه هو تقديم التجربة في الصورة الرمزية؛ لذلك نرى بوضوح أن الصورة لديه شهدت تجديداً وتغيّراً. ومن أبرز مميزات الخروج عن المألوف والعدول عن حدود التناسب المنطقي بين طرفي التشبيه لاعتمادها على المفارقات اللغوية. مهما يكن من شيء، فتستهدف هذه الدراسة وصف آليات الإبداع في الخطاب الشعري لدى السياب من خلال قصيدة مدينة بلا مطر. قد أبدع السياب في هذه القصيدة وأفرغ فيها كل طاقاته الفنية بشكل نلمح فيه اختلافاً واضحاً عن الاتجاهات الفنية لمعاصريه من الشعراء؛ إذ يجمع الكثير على أنه قد أسّس مدرسة شعرية خاصة به. ويسعى هذا البحث إلى الإجابة عن السؤالين الرئيسين، وهما: ما هي الميزات البارزة للمستويات الأسلوبية في هذه القصيدة؟ وما هي جمالية أنماط الانزياح والغرض الرئيسي من العدول عند الشاعر؟ أما منهجنا في كتابة هذه الدراسة فهو منهج وصفي - تحليلي يقوم على النظر والبحث في الأسلوب الأدبي للوقوف على أسرار التقنيات اللغوية فيه معتمداً على كتب البلاغة والنحو والنقد الأدبي الحديث، ومن أهمها النقد الأسلوبي. واتجه البحث في

الإطارين: الإطار الأول، وهو الإطار النظري ندرس فيه مصطلح الأسلوبية - لغة واصطلاحاً - وأمّا الإطار الثاني، فهو عبارة عن التطبيق العلمي لما سبقت الإشارة إليه في الإطار الأول؛ حيث يتم البحث في هذه القصيدة للكشف عن أسرار البنى التحتية بين أبياتها.

٢- خلفية البحث

لا شك أن السيّاب شاعر كبير. والذين كتبوا عن حياته و شاعريته وشعره كثيرون، ومن هذه الأبحاث: «هنجارگریزی معنایی در قصیده رحلَ النَّهَار بدر شاكر السيّاب» (= الانزياح الدلالي في قصيدة "رحل النهار" لبدر شاكر السيّاب)، للكاتبين محمد إبراهيم خليفة شوشترى وجواد ماستري فراهاني. وتعد المعايير البيانية لعلم البلاغة في شعر السيّاب ملمحاً للانزياح الدلالي، حيث حاول الكاتبان دراسة هذه العناصر على أساس المحاور العمودية والأفقية في قصيدة «رحل النهار». و«الظواهر الأسلوبية في قصيدة "غريب على الخليج" لبدر شاكر السيّاب» للكاتبين مينا بيرزاد نيا وراضية قاسمي. هذه المقالة اعتمدت على منهج الأسلوبية البنوية وتطرقت إلى جميع المستويات الأسلوبية، منها: الصوت والنحو والبلاغة والفكر والمعجم. و«دراسة أسلوبية مقارنة لقصيدتي أفسانة لنيما يوشيج وغريب على الخليج لبدر شاكر السيّاب» لمحمد موسوي بفروئي ومهدي شاهرخ؛ والبحث يدل على أنّ لهاتين المجموعتين تشابهات كبيرة في الشكل، وإن كان هناك بعض الاختلافات في المضامين والموضوعات والمعاني.

أمّا الدراسات التي أنجزت في الأقطار العربية حول قصائد بدر شاكر السيّاب غير قليل، حيث وجدنا أطروحات ومقالات تناولت جانباً من شعره نقداً وتحليلاً. ومن بين هذه الدراسات نذكر رسالة «القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة - قصيدة أنشودة المطر للسيّاب» بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي، قامت بإعدادها الطالبة صفية بن زينة من جامعة ألسانيا وهران، الجمهورية الجزائرية، عام ٢٠١٣. فجاءت الدراسة لتطبيق عدد من المعايير اللغوية للتمييز في الأداء الشعري، وهي المستويات اللغوية الأساسية الثلاثة: النحوي، والصرفي والصوتي. ولا يفوتنا أيضاً دراسة «جمالية الانزياح الأسلوبي في شعر السيّاب: بين لعبة الدال وإرجاء المعنى - مقارنة أسلوبية تفكيكية لنماذج شعري» بحث مقدم ضمن متطلبات التخرج لنيل شهادة الماجستير في اللغة و الأدب العربي للكاتبة خديجة بهلول عام ٢٠١٦؛ كتبت هذه الرسالة في البابين: الباب الأول يختص بالإطار النظري ويشمل تعريفاً لأسلوب الانزياح مفهوماً ومصطلحاً، أمّا الباب الثاني فهو يضم ثلاثة فصول حيث تتحدث الباحثة عن البنى الانزياحية في المتن الشعري السيابي بين إزاحة الدال ودينامية التأويل الدلالي. لكننا لم نجد دراسات تحلل قصيدة مدينة بلا مطر من منظور الأسلوبية. لذلك تطرقنا إلى أهم المستويات الأسلوبية التي كثر ورودها في القصيدة بحيث تواترها جعلها أن يكون ملمحاً أسلوبياً استعان بها الشاعر ليعبر عن المعاني المخزونة في ذاكرته.

٣- نظرة عابرة إلى قصيدة مدينة بلا مطر

تشمل هذه القصيدة سمات عامة للقصيدة العربية الحديثة منها: التفرد والخصوصية، والتركيب، والوحدة الموضوعية، والإيجاء وعدم المباشرة، واللغة الشعرية المتميزة. وهي من الأشعار السياسية الرمزية التي تعكس شخصية الشاعر وعواطفه الجياشة، إذ تجربة الشاعر فيها تجربة ذاتية تعكس شعوراً شخصياً عاشه الشاعر، والموضوع الشعري ذو إحساسات شخصية ونزعة غنائية وجدانية. من الناحية الشكلية خرجت هذه القصيدة في إطارها العام عن عمود الشعر العربي أو الشكل التقليدي من وحدة الوزن

والقافية، وهي قائمة على التفعيلة ووحدة الموضوع ووحدة الجو النفسي. وهذه الوحدة نابعة من ترابط الأفكار وترتيبها، حيث ترتبط الأبيات بعضها ببعض، حتى بإمكاننا أن نرى هذه الوحدة من عنوان القصيدة؛ فقد أطلق عليه الشاعر اسم مدينة بلا مطر. واختيار هذا العنوان ليس اعتباطياً أو عشوائياً، بل إنه يناسب الموضوع.

٤- تحديد المصطلح

إنّ الأسلوب هو الذي يطلق عليه بالإنجليزية (style). وهذه الكلمة تعني طريقة الكلام مأخوذة من الكلمة اللاتينية (stylas) بمعنى عود من الصلب مما كان يستخدم في الكتابة، ثم أخذت تطلق على طريقة التعبير عند الكاتب (عبد المطلب، ١٩٩٤م، ص ١٨٥). بمعنى آخر الأسلوب هو الكيفية التي يستخدم فيها المبدع أداة أو طريقة تعبيرية معينة من بين خيارات متعددة وضمن تأليف خاص أو هو استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية (جيرو، ٢٠٠٨م، ص ١٧). أمّا الأسلوبية^١ فهي منهج نقدي حديث متأثر بعلوم اللغة والدرس اللساني يتناول النصوص الأدبية بالدراسة، وهي نشأت في بطن الدراسات اللغوية و«لم يظهر إلا في بداية القرن العشرين مع ظهور الدراسات اللغوية التي قررت أن تتخذ من الأسلوب علماً يدرس لذاته أو يوظف في خدمة التحليل الأدبي» (درويش، بلا تا، ص ١٨). إنّ أهم سمات المنهج الأسلوبي استكشاف العلاقات اللغوية القائمة في النص، والظواهر المميزة التي تكشف سمات خاصة فيه، ثم محاولة التعرف إلى العلاقات القائمة بينها وبين شخصية الكاتب، الذي يشكل مادته اللغوية وفق أحاسيسه ومشاعره التي تجعله يلحّ على أساليب معينة، ويستخدم صيغاً لغوية تشكل في مجملها ظواهر أسلوبية لها دلالتها في النص الأدبي (عودة، ١٩٩٤م، ص ٩٩).

وأيّما ما كان الأمر، فإنّ الأسلوبية في إجراءاتها النقدية لا بدّ فيها من اتباع مستويات لدراسة النص؛ أولها المستوى الصوتي، وهو الذي يتناول فيه الباحث ما في النص من مظاهر الإتقان الصوتي ومصادر الإيقاع فيه؛ وثانيها المستوى المعجمي، فيتطرق الباحث إلى استخدام المنشئ للألفاظ وما فيها من خواص تؤثر في الأسلوب كتصنيفها إلى حقول دلالية ومعرفة أي نوع من الألفاظ هو الغالب ويدرس الناقد أيضاً طبيعة هذه الألفاظ وما تمثله من انزياحات في المعنى، حيث نستطيع القول إنّ المستوى الثاني في الدراسة الأسلوبية يهتمّ بالألفاظ؛ ويجيء المستوى الثالث من الدراسة للاهتمام بالتركيب وتصنيفها ويكشف عن عدول الشاعر عن النمط العادي في رصّ الجملات بالتقدم والتأخر والحذف والالتفات. وهنا يأتي دور الأسلوبية النحوية في دراسة العلاقات والترابط والانسجام الداخلي في النص. أمّا البنية التعبيرية الجمالية فهي تدرس في المستوى الدلالي فتساءل عمّا يوحد كل هذه العناصر والصور والمجازات والاستعارات؛ وآخر ما يتأمل في الدارس الأسلوبي هو المستوى الفكري (محمود خليل، ٢٠١١م، ص ١٦٦ - ١٦٥). أمّا في هذه المقالة تمّ التركيز على أربعة مستويات للدراسة والتحليل.

٥- مستويات البحث

١.٥- المستوى الصوتي

الموسيقى عنصر أساسي من عناصر الشعر وأداة من أبرز الأدوات التي يستخدمها الشعراء في بناء قصائدهم. من بين هؤلاء الشعراء، نجد لدى بدر شاكر السياب حرصاً على العروض وموسيقى الشعر. فالشاعر أدرك أن الموسيقى تمثل ركناً مهماً وأساسياً

في بنائه الشعري، وسبب هذا الأمر نبوغه وحسّه المهرف بالأصوات والاعتماد على ما رأيناه لديه من إلمام واسع بالموسيقى. فقد ظهرت الخصائص الموسيقية عند الشاعر في هذه القصيدة على المحورين: أولهما يمثّل فيما اصطلح عليه بالموسيقى الخارجية، فقمنا بدراسة هذا النوع من الموسيقى في قصيدته من خلال وصف البحر الذي استخدمه الشاعر؛ كذلك خصائص هذا البحر ذاته، ثم وقفنا على القافية فتناولنا أنواعها من حيث التقييد والإطلاق وخطّ الأصوات العربية من استعمال الروي؛ وأمّا المحور الثاني فخصصناه لدراسة ما اصطلح عليه بالموسيقى الداخلية، حيث درسنا هذا اللون من الموسيقى من خلال محور التكرار، وهو الغالب في هذه القصيدة واعتبرنا ذلك عينة أسلوبية.

١-١-٥- الموسيقى الخارجية

علينا الإشارة إلى أن هذه القصيدة تعتمد على الأوزان الخليلية، ولكن من دون محافظة على البحر؛ فالتفعيلة هي الأساس؛ لأن هذه القصيدة تعد من الأشعار الحرة «وليس معنى الحرّية في الشعر الحر الذي يعتبر أحدث الأشكال الموسيقية للقصيدة العربية الحديثة. وإن لم يكن هو شكلها الموسيقي الوحيد - أنه قد تحرر كليّة من الالتزامات الموسيقية في الشكل الموروث، أو أنه لم يعد يسمح للمتلقي بأي لون من ألوان التوقع المنضبط الدقيق التي كان يسمح له بها الشكل الموروث، فالشكل الحر يلتزم التزاماً دقيقاً بالأساس الجوهري من أسس الإيقاع في الشكل الموروث، وهو تكرار وحدة الإيقاع، وهو يلتزم بالقافية، ولكنه لا يلتزم فيها نسقاً ثابتاً» (عشري زايد، ٢٠٠٢م، ص ١٧٠-١٦٩). والشاعر يكون حراً في استخدام التفعيلات على السطر، لذا نرى أن يستفيد من تفعيلتين أو ثلاث أو أربع أو حتى خمس تفعيلات.

١-١-٥-١- البحر

استخدم الشاعر في هذه القصيدة، تفعيلة البحر الوافر «مفاعلتن» مع زحاف العصب، وهو تسكين الخامس المتحرك. وفي كتب العروض والنقد الأدبي إشارة إلى أن هذا البحر من ألين البحور يشتد إذا شدته ويرقّ إذا رققته وفيه تجود المراثي (الشاب، ٢٠١١م، ص ٣٢٣)، فهو «بحر يصلح لكل أمر من شأنه استثارة السّامع أو كسبه، أو إغراقه في الحزن حتى الفجيعة» (علي، ١٩٩٧م، ص ١١٣). وهذا يلائم تجربة الشاعر الشعرية والشعورية؛ لأنّ موضوع هذه القصيدة هو الألم والحزن وتحمل المعاناة التي يعانيها الشاعر في الغربة، لهذا السبب اختار الشاعر البحر الوافر بما فيه من كثرة الحركات والإيقاع الراكد والسريع الذي ينبعث من زحاف العصب. إليك تقطيع سطر من هذه القصيدة: مَدِينَتُنَا تُورِقُ لَيْلَهَا نَارٌ بِلا لَهَبٍ / مَدِينَتُنَا تُورِقُ لَيْلَهَا نَارٌ بِلا لَهَبٍ / لَهَا نَارٌ / يَدِ نَارِنُ / يَدِ لَهَا نَارِنُ / يَدِ لَهَا نَارِنُ / مَفَاعَلَتُنْ / مَفَاعَلَتُنْ / مَفَاعَلَتُنْ / مَفَاعَلَتُنْ (السياب، ٢٠١٢م، ص ٢١).

فهنا تجدر الإشارة إلى أنّ البحر الوافر قد يشبه أحياناً بحر الهزج «مفاعيلن»، أي يورد على تفعيلة «مفاعلتن» زحاف العصب، وهو تسكين الخامس المتحرك، ولكن إذا كانت في القصيدة تفعيلة متحركة الخامس، ولو مرة واحدة يقطع بأن القصيدة من البحر الوافر. إن الشاعر حفظ سيطرته على الوزن فأنتهى الأبيات بأفضل شكل ممكن. اختار الشاعر لهذه القصيدة تفعيلة «مفاعلتن»، فهو استطاع أن يسيطر على هذه الموسيقى حتى أواخر أشطرها أي أن التفعيلة الأخيرة لهذه الأشرطة ثابتة مما اكتسبت قصيدته نبوة وإيقاعاً رتيباً. وعلى كلّ حال، نشعر أن موسيقاها مقبولة مستساغة. وإليك الآن بعض مقاطع هذه القصيدة:

مَدِينَتُنَا تُورِقُ لَيْلَهَا نَارٌ بِلا لَهَبٍ
تَمُّ دَرَوِيهَا وَالِدَوْرُ ثُمَّ تَزُولُ حَمَاهَا
مَفَاعَلَتُنْ / مَفَاعَلَتُنْ / مَفَاعَلَتُنْ / مَفَاعَلَتُنْ
مَفَاعَلَتُنْ / مَفَاعَلَتُنْ / مَفَاعَلَتُنْ / مَفَاعَلَتُنْ
مَفَاعَلَتُنْ / مَفَاعَلَتُنْ / مَفَاعَلَتُنْ / مَفَاعَلَتُنْ
وَيَصْبُغُهَا الْعُرُوبُ بِكُلِّ مَا حَمَلْتُهُ مِنْ سَحَبٍ

فَتُوشِكُ أَنْ تُطِيرَ شَرَارَةً وَيَهْبُ مَوَاتَهَا / مفاعِلَتُنْ / مفاعِلَتُنْ / مفاعِلَتُنْ / مفاعِلَتُنْ

صَحَا مِنْ نَوْمِهِ الطَّيْنِي تَحْتَ عَرَائِشِ العُنْبِ / مفاعِلَتُنْ / مفاعِلَتُنْ / مفاعِلَتُنْ / مفاعِلَتُنْ

(المصدر نفسه، ص ٢٥ - ٢٤).

ويظهر أنّ الشاعر ينتهي بتفعيلة «مفاعِلَتُنْ» في نهاية الشطر الذي كانت القافية فيه، بحيث لا يوجد فيها زحاف العصب، وهو تسكين الخامس المتحرك. فنجد هذه الموسيقى الرتيبة في جميع أشطر هذه القصيدة. تشمل القافية أيضا الإيقاع الجاف متمثلة في جرس الهاء الممدودة والهاء المقيدة، وكذلك الراء المكررة. ويبقى حرف الهاء الذي يحمل الآهات يدلّ على الحزن العميق الذي يدبّ في نفسية السياب. بذلك تصبح صورة المطر مرة أخرى رمزاً للألم؛ فعلى سبيل المثال، جاء الشاعر في الأشطر التالية بالقوافي المطلقة والمقيّدة: «سَحَابُ مُرْعَدَاتٍ مُبْرَقَاتٍ دُونَ إِمطَارٍ / قَضِينَا العَامَ بَعْدَ العَامِ نَرعَاهَا / وَرِيحٌ تُشْبِهُ الإِعصَارَ لَا مَرَّتْ كإِعصَارٍ / وَلَا هَدَأَتْ نَنَامٌ وَنَسْتَوِيقٌ وَنَحْنُ نَحْشَاهَا / فَيَا أربَابُنَا المُتَطَلِّعِينَ بغيرِ مَا رَحْمَةٍ / عِيُونُكُمْ الحِجَارُ نُحْسَهَا تُندَاحُ فِي العُتْمَةِ / لِشَرَجْمَنَا بِلا نُقْمَةٍ» (المصدر نفسه، ص ٢٦). يتحدث الشاعر في هذه النصوص عن التجربة المفعمة بالألم؛ لذلك نرى أنّ الشاعر قد اختار القافية المطلقة متصلة بالياء الناتجة من إشباع حركة الكسر مثل «إمطارٍ وإعصارٍ»، وهي الوصل. ولعل الصوت المنخفض المكسور يدلّ على الانهيار والبثّ والحزن والحرقة كما أنّ اختيار القافية المقيّدة في الأشطر النهائية يتجلّى في كلمات «رحمة والعتمة ونقمة». عندما أنشد السياب هذه القصيدة كان قد سيطر عليه الحزن والحزن، وهذا الحزن والحزن يفهمان من عنوان القصيدة. لهذا السبب اختار الشاعر كلمات مثل «دون إمطار، كإعصار، غير ما رحمة، العتمة، النقمة»، ليحقق الترابط والانسجام بين الموسيقى الخارجية وغرض الشعر. ومن هذا كله يتبين لنا أنّ الشاعر لم يكن ينظم الشعر دون أن يشعر بموسيقاه وخصائصها.

٥-١-٢. الموسيقى الداخلية

ترتبط الكلمات في اللغة الأدبية بالخيوط المتعددة من المحسنات البديعية والمعنوية أي التناسبات اللفظية والعلاقات المعنوية وتشكل هذه العلاقات المعنوية أو اللفظية الانسجام والترابط بين الألفاظ وتسمى الموسيقى الناتجة عن هذا الانسجام، الموسيقى الداخلية (شميسا، ١٣٧٢ هـ.ش، ص ٨٩). إذا كان للموسيقى الداخلية أشكال وظواهر مختلفة في الشعر فنحن نقصد في بحثنا هذا ما استخدمه الشاعر من التكرار والتدوير، لأنهما عيتان أسلوبيتان في معظم قصائده لا سيما في هذه القصيدة.

٥-١-٢. ظاهرة التكرار

إنّ التكرار هو إعادة بعض العناصر أي الكلمة والحرف والعبارة والصيغة في العمل الأدبي مرة أو مرات عديدة، وهو أساس الإيقاع بشكل عام (وهبة وكامل، ١٩٨٤ م، ص ١١٧). أشارت نازك الملائكة إلى هذه الظاهرة في الشعر العربي وحصرتها في تكرار الكلمة والعبارة والمقطع والحرف ورأت أن أبسط أنواع التكرار تكرار كلمة واحدة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية في القصيدة، وهو لون شائع في الشعر العربي المعاصر، يلجأ إليه صغار الشعراء ولا يعطيه الأصاله والجمال إلا شاعر موهوب حاذق يدرك المعول لا على التكرار نفسه، وإنما ما بعد الكلمة المكررة (الملائكة، ١٩٨٧ م، ص ٢٦٤). ظاهرة التكرار هي من أهم الظواهر التي استخدمها الشاعر في كثير من قصائده. وهذه القصيدة ليست بمعزل عنها، حيث نرى ذلك عينة أسلوبية في أشعاره. استخدم السياب أنماطاً مختلفة من التكرار منها تكرار اللفظ وتكرار العبارة.

٥-١-٢. التكرار اللفظي

هذا النوع من التكرار يعدّ أبسط أنواع التكرار وأكثرها انتشاراً، وهو نمط شائع في شعر السيّاب. ومن أمثلة التكرار اللفظي نجد هذا المقطع، حيث يقول: «عُيُونُكُمْ الْحِجَارُ نُحْسَهَا تُنْدَاحُ فِي الْعُنْمَةِ / عُيُونُكُمْ الْحِجَارُ كَأَنَّهَا لَبَنَاتُ أَسْوَارٍ» (السيّاب، ٢٠١٢ م، ص ٤٣). كما نرى أن الشاعر كرّر لفظ «عيونكم الحجار»، ليؤكد على عدم الشفقة والرحمة من جانب الحكام الظالمين. وكذلك في مقطع آخر، يقول: «ولكنّ مرّت الأعوامُ كثيراً ما حسبتها، بلا مطرٍ... ولو قطرة ولا زهرٍ... ولا زهرة بلا ثمير» (المصدر نفسه، ص ٥٠). نرى في هذا الشطر موسيقى داخلية تنبع من تكرار أدات نفي «لا» ليؤكد على خيبة أمل السيّاب.

٥-١-٢-٣- تكرار التجاور

لون آخر من ألوان التكرار في شعر السيّاب، المجاورة وهي «تردد لفظتين أو جملتين في البيت مع وقوع كل واحدة منها بجوار الأخرى أوقريباً منها» (وهبة والمهندس، ١٩٨٤ م، ص ٣٣٥)، حيث يقول: «قَضِينَا الْعَامَ بَعْدَ الْعَامِ بَعْدَ الْعَامِ نَرَعَاهَا» (السيّاب، ٢٠١٢ م، ص ٥٠). إنّ السيّاب يريد أن يصوّر انتظاره الطويل الذي يعاني منه ولا يحصل من انتظاره على شيء. الملاحظ أنّ السيّاب قد قام بتكرار كلمة «العام» ثلاث مرّات ويعود الغرض من تكرار هذه الكلمة إلى أنّ العراقيين، وإن عاشوا في أرض فيها الرخاء والخصب، لكنهم لم يروا الحياة التي تلائم شأنهم ومقامهم؛ هناك اختلاف بين العام والسنة «والعام كالسنة، ولكن كثيراً ما تستعمل السنة في الحول الذي يكون فيه الشدة أو الجذب، ولهذا يعبر عن الجذب بالسنة أو العام، بما فيه الرخاء والخصب» (الراغب، بلا تا، مادة ع وم).

٥-١-٢-٤- ظاهرة التدوير

إنّ هذه الظاهرة «هي اتصال أبيات القصيدة بعضها ببعض حتى تصبح القصيدة بيتاً واحداً أو مجموعة محدودة من الأبيات المفرطة الطوال» (عشري زايد، ٢٠٠٢ م، ص ١٨٦)، كما في قول الشاعر:

كَأَنَّ دَخِي / لَنَلْ جَرِداً / أَذْصَابِنُ / أَقْمَنَاها
لِنَذْبَلْ نَحْرُ / تَهَا وَنَمُوْثُ
سَيِّدُنا / جَفَاناً / هُ يَا قَبْرَهُ
(السيّاب، ٢٠١٢ م، ص ٢٧).

كما نرى أنّ هذه التفعيلة ترتبط في الديوان بمصطلح التدوير، حيث ينتهي الشطر الشعري بـ «ت» «م» وتكتمل التفعيلة في الشطر الثاني «سَيِّدُنا» «فَاعَلْتَنُ»، وهو أمر كثير الشيع في الشعر الحرّ في هذا البحر. وفي مقطع آخر، يقول:

نَشِيدُ هُمُصُ / صَغِيرُ
قُبُو / رُإْخَوْتِنا / تُنَادِي نَالْتَنُ
(المصدر نفسه، ص ٢٧).

نرى أنّ الشاعر جاء بتفعيلة «مفاعَ» في نهاية السطر. والتدوير يظهر - كذلك - في نهاية السطر الأول، حيث تنتهي بـ «مفاعَ» وتكتمل التفعيلة في الشطر الثاني «لتن». وهكذا استطاع الشاعر بهذه الوسيلة البارعة أن يكسر من حدة تدفق البيت المدور بهذه الوقفات التي لا يمكن اعتبارها نهايات أبيات، وإمّا هي وقفات موسيقية داخلية وأن يثري كذلك الإيقاع بهذه القوافي الداخلية، فهو لا يخرج عن السياق الموسيقي الأساسي في القصيدة وهو بحر الوافر «مفاعلتن».

٥-١-٢-٥- التضمين العروضي

إنّ التضمين عند العروضيين هو «أن تتعلّق الكلمة الأخيرة في البيت - وهي التي تشتمل على القافية - بأول ما في البيت التالي» (عبد اللطيف، ١٩٩٩م، ص ٢٤٠)، «أو هو تمام وزن البيت قبل تمام المعنى أو هو تأخير معنى بيت إلى آخر» (علي، ١٩٩٧م، ص ١٨٩). وهذا الأسلوب في شعر القدماء يعدّ عيباً من عيوب القافية، «لأنّهم كانوا يستحبّون أن يكون البيت كاملاً في معناه، بل إنهم يفضّلون أن يكون كلّ شطر مستقلاً بمعناه، ولذلك عدّوا اتصال بيت بآخر عيباً» (عبد اللطيف، ١٩٩٩م، ص ٢٤٠). أمّا اليوم فإنّ هذا يعدّ مرغوباً فيه، «لأنّه يدلّ على أنّ الشاعر يقدم وحدة عضوية كاملة غير مقطّعة» (علي، ١٩٩٧م، ص ١٩٠)؛ على سبيل المثال، قال السياب: «وَسَحَّ، وَرَاءَ مَا رَفَعْتَهُ بِأَيْدٍ حَوْلَ حُمَاهَا / وَحَوْلَ ثَرَابِهَا الظَّمَانِ، مِنْ عَمَدٍ وَأَسْوَارٍ / سَحَابٌ كَانَ لَوْلَا هَذِهِ الْأَسْوَارُ رَوَاهَا!» (السياب، ٢٠١٢م، ص ٣٩)، كما نلاحظ في هذه الأشطر الشعرية، أنّ أصل الجملة فيه هو «وسح ... سحب»، وبين الفعل «سح» وفاعله «سحاب» عدّة أشطر شعرية تفصل بين الركنين الأساسيين المسند «سح» والمسند إليه «سحاب».

إذا أمعنا النظر في القصيدة نرى أنّ نمطاً من التضمين العروضي المسيطر على جسد القصيدة، ألا وهو التضمين الثنائي. وهو التضمين الذي يخلق وحدة تركيبية دلالية بين سطرين شعريين. ويشيع هذا النوع من التضمين بشكل لافت للنظر بحيث أصبح عينة أسلوبية في القصيدة كقوله: «وَفِي غُرْفَاتٍ عَشْتَارَ / تَظَلُّ مَجَامِرُ الْفَخَّارِ حَاوِيَةً بِلا نَارٍ» (المصدر نفسه، ص ٣٩). كما نشاهد أنّ الشطر الأول فيه تمام وزن البيت «مفاعلتن مفاعلتن». لكن المعنى ليس بكامل، بل يأتي الشطر الثاني ليتم المعنى.

استعان الشاعر بهذا النمط الأسلوبي ليخلق في القصيدة وحدة الجوّ النفسي والوحدة العضوية، وهو كثيراً ما يستخدم التضمين العروضي بالتدوير أي يمزج بين هاتين التقنيتين كما قال: «وَيَرْتَفِعُ الدُّعَاءُ، كَأَنَّ كُلَّ حَنَاجِرِ الْقَصَبِ / مِنَ الْمُسْتَنْقَعَاتِ تَصِيحٌ: / لَاهِثَةٌ مِنَ التَّعْبِ» (المصدر نفسه، ص ٦١). كما هو معلوم أنّ خبر «كأن» جاء في الشطر الثاني دون أن يكون هناك مقاطعة تفعيلية، إلا أننا نفاجأ بهذه المقاطعة في تركيب «تصيح لاهثة»، ففيه مزج الشاعر بين التدوير والتضمين والتدوير واضح في تفعيلة «مفاعلتن» التي تبدأ من حرف «الحاء» (م) المتصل بالفعل وتأتي بقية التفعيلة في الشطر التالي أي «علتن» في كلمة «لاهة»، كما أنّ هذه الكلمة هي منصوب بعامل «تصيح»، وبذلك تمّ المعنى أيضاً في الكلمة التالية وخلق السياب بنية كلية وتلاحماً بين سطور النص؛ وربما نستطيع القول إنّ القصيدة أصبحت مجموعة من التضمينات.

٥-٢- المستوى الأدبي

إنّ الكشف عن المنبّهات الأسلوبية ضمن النصّ يؤكّد على قدرة المبدع على تطويع اللغة لتناسب تماماً مع ما يريد من معنى فيعمد لتنويع خطابه الشعري بالانزياحات المقصودة، إذ إن اللغة خلق إنساني ونتاج للروح، وإنها اتصال ونظام ورموز تحمل الأفكار وتظهر شعرية النص و قدرة المبدع من خلال عرض هذه الأفكار بنمط إبداعي يغيّر النمط التعبيري العادي الذي لا يحمل أي صنعة أدبية (درويش، بلا تا، ص ٦٤). وبما أننا نبحث عن الخصائص التي تكسب النص سمته الشعرية، فإننا سندرس الاستعارة والتشبيه والكناية لما تحملها هذه الدوال من وظيفة توصيلية.

٥-٢-١- التشخيص

إذا دققنا النظر في هذا النص نرى أنّ الشاعر استعان بالتشخيص كثيراً. وكثافتها في القصيدة جعلتها ظاهرة أسلوبية وقد اعتنى الشاعر بهذا الجانب التصويري حيث شخّص المدينة - التي هي ظاهرة من ظواهر الجمادات - في صورة كائن حي، وكانت هذه الصورة الأساسية في القصيدة إطاراً عاماً تتعاقب خلاله مع مجموعة من الصور الجزئية التشخيصية التي تدعم التشخيص في هذه

الصورة الكلية وتقويه. ورد التشخيص في هذه القصيدة بمواطن من أبياتها فجاءت بأجمل أساليب البيان تصويراً، منه قول الشاعر: «مَدِينَتُنَا تُورِقُ لَيْلَهَا نَارٌ بِلا لَهَبٍ / تَحْمُ دَرُوبَهَا وَالدَّوْرُ ثُمَّ تَزُولُ حَمَاهَا» (السياب، ٢٠١٢ م، ص ٢١)، فالنار عنصر سلبي يذكّرنا بجيوان مجترئٍ يسبب الضوضاء والتوتر في قلوب الناس، وكذلك تعبير «تحم دروبها»، فهذا التعبير تعبير مجازي - استعاري؛ لأنّ الشاعر أثبت الحمى، وهو صفة من صفات الإنسان للدروب، ثم حذف المشبه وأشار بميزته الرئيسة وهي الحمى. ويقول: «قُبُورُ إِخْوَتِنَا تُنَادِينَا / وَتَبْحَثُ عَنكَ أَيَّدِينَا / تَهْزُ مُهُودَنَا فَتَحَافُ وَالْأَصْوَاتُ تُدْعُونَا» (المصدر نفسه، ص ٢٣). لقد ظهرت الرؤية الجمالية للشاعر من خلال هذه الصور الاستعارية التي كانت وسيلته الدقيقة في نقل تجربته الشعورية إلى السامع، فقد تألف البناء الاستعاري في قوله: «القبور تنادي» و«تبحث أيدينا» و«تدعو الأصوات»، إذ انزاحت العبارات عن معانيها الحقيقية، فالمنادي ليس من صفات القبور، وإنما هو من صفات الإنسان؛ إلا أنّ الشاعر أراد أن يمنح القبور صفات الإنسان. فالمتلقي يفجأ عندما يقرأ هذا الخطاب المجازي فيدرك أنّ الشاعر في وضع مأساوي. إنّ الوضع النفسي الممزق هو الذي جعل الشاعر يلجأ إلى هذا الأسلوب. أما في قوله: «تبحث عنك أيدينا» ابتعد الشاعر هنا عن لغة الخطاب الإخباري؛ لينحاز إلى أسلوب الانزياح، فهو بدلا من أن يقول: «تبحث عنك»، قال «تبحث عنك أيدينا»، بحيث أسند الفعل «تبحث» إلى بعض من أجزاء جسم الإنسان، وهو اليد. والقول بهذا الأسلوب إنّما تمّ لإظهار المجاعة التي سيطرت على مجتمعه آنذاك، وهو جاء بكلمة «يد» للإيدان بالفقر والجوع. كثر في هذه القصيدة نمط من أنماط الاستعارة، ألا وهي الإضافة الاستعارية بحيث تواترها جعلها عينة أسلوبية، منها قول الشاعر: «كَأَنَّ كُلَّ حَنَاجِرِ الْقَصَبِ» (المصدر نفسه، ص ٦١). هذا التعبير إضافة استعارية، لأن الشاعر شبّه القصب بالإنسان ثم حذف الإنسان وأشار إلى ميزته الرئيسة، وهي الحنجرة، والغرض من هذه الاستعارة هي عدم انسكاب المطر والقحط والجذب في المدينة.

٥-٢-٢- التشبيه

من السمات البارزة في القصيدة الحديثة أنّها لا تعبّر تعبيراً مباشراً عن مضمون محدد واضح، وإنما تقدّم مضمونها الشعري بطريقة إيجابية توحى بالمشاعر والأحاسيس والأفكار ولا تحددها أو تسميها (عشري زايد، ٢٠٠٢ م، ص ٣٥). إنّ التشبيهات التي جاء بها الشاعر في قصيدته هذه تلائم الجوّ الأسطوري، بحيث يصوّر للقارئ مدينة ذات طابع أسطوري يختلف تماماً عن الواقع. ومن مواطن هذا التشبيه قول الشاعر: «جِيَاعٌ نَحْنُ... وَآسْفَاهُ فَارِعَتَانِ كَنَاهَا وَقَاسِيَتَانِ عَيْنَاهَا وَبَارِدَتَانِ كَالذَّهَبِ» (السياب، ٢٠١٢ م، ص ٦١). فاستفاد السياب في هذا الشطر من التشبيه والاستعارة. فتعبير «قاسيتان عينها» تعبير استعاري، لأن الشاعر وصف العين بصفة «القساوة»، وهي ليست لها، بل أن القساوة من صفات الإنسان. وأمّا تشبيه العين بالذهب فهو يعود إلى حالة الشاعر الإبداعية؛ لأنها تشبيه غريب وغير عادي؛ ونحن نسميه الانزياح، لأنه مضاف لما هو معتاد، والغرض من هذا التشبيه هو الاستطراف. بمعنى آخر، جاء الشاعر بلفظة «الذهب» كالمشبه به ليصوّر لنا الصورة المخيفة لعشتار. والإتيان بمثل هذا التصوير هو انسجامه مع المناخ الأسطوري السائد في جسد القصيدة مما يدل على أنّ شخصية «عشتار» بوصفها إلهة الخصب والنماء أفقدت مضمونها الرئيس وسيطر على المدينة الظلم والمجاعة. إنّ التشبيه الآخر الذي استعان به الشاعر في هذه القصيدة قول الشاعر: «عِيُونُكُمْ الْحِجَارُ كَأَنَّهَا لِينَاتُ أَسْوَارِ» (المصدر نفسه، ص ٣٦). فهذا التعبير تشبيه بليغ، لأنّ الشاعر شبّه عيون الأمراء بالحجر بما فيه من القساوة وكرّر هذا التعبير ليشير إلى عدم الشفقة والرحمة من جانب هؤلاء الحكام المستبدّين. من زاوية أخرى، نرى في هذا الشطر استطراداً تشبيهاً؛ لأنّ الشاعر شبّه العيون تارة بالحجر وبعده شبّه بالرحى وتارة أخرى شبّه باللبنة ليؤكد غرضه الرئيسي، وهو ظلم الظالمين وقساوتهم.

٥-٢-٣. الصورة التنافرية

يمكن تعريف الصورة التنافرية بأنها «نوع من الخطاب الذي يجمع بين المتناقضات، أو هي بصورة أكثر جلاءً تربط الكلمات المتضادة والمعاني الضدية أيضاً لإحداث تأثيرات خاصة كما في قولنا: إنه لص أمين» (عليما، ٢٠٠٤م، ص ٣١٩). وتعتمد الصورة التنافرية في بنائها على قانون الاستبدال الاستعاري وظهور التنافر بين المسند والمسند إليه، لذا يقول كوهن: وفي بعض الجمل ينفي المدلول ما يؤكد الدال، بحيث يصبح التعبير غير متعادلين، فالأول يؤكد العلاقة بين وجهي الدال والمدلول، في حين يؤكد التعبير المنفي على المدلول الذي يذهب بالدال في الاتجاه المضاد له (كوهن، ٢٠٠٠م، ص ١٢٢). يقول السياب: «مَدَيْتُنَا تُورِقُ لَيْلَهَا نَارٌ يَلَا لَهَبٌ» (السياب، ٢٠١٢م، ص ٢١). واللهب كما هو معلوم هو اشتعال النار حين يخلص من الدخان، ولهب النار هو لسانها وهذه النار الضئيلة الخالية من اللهب لا يمكن أن تؤثر تأثيراً كبيراً في المدينة، بينما نرى أن الأبراج أصيبت بالحُمى بسبب هذه النار. ويقول أيضاً: «وَرِيحٌ تُشْبِهُ الإِعْصَارَ لَا مَرَّتْ كِإِعْصَارٍ / وَلَا هَدَاتٌ» (المصدر نفسه، ص ٢٥). إن هذه الريح تشبه الإعصار، لكنها ليست قوية ولا تنثر معها التراب وليس لها دوائر. وهذا يدل على أن كل شيء في هذه المدينة أفقد ميزته الرئيسة.

٥-٢-٤. توظيف الأسطورة والتراث

تشكل الأسطورة رموزاً قائمة على عملية توليد فني تلقائي، تمتزج فيه آفاق الشاعر بروح عوالم الميثولوجيا، التي تعد منبعاً خصباً للخيال الشعري بما تحتويه من مضامين جديدة يثري العمل الأدبي ويضفي عليه دماً جديداً يعكس النظرة الإنسانية للحياة بكل تناقضاتها الحادة وصولاً إلى عالم يفجره الاستلهام ويصوره التوظيف الأسطوري (علي، ١٩٧٨م، ص ٢٢). إن الأسطورة، باعتبارها حكاية أو رواية شعبية أو إنسانية متصلة بحياة إحدى الأمم، تهدف إلى التعبير عن بطولة أو قيمة لها أثرها في نفوس الناس (حجازي، ٢٠٠١م، ص ٢٠)، كما تعدّ لدى البعض الآخر أكثر الغوامض إثارة يلجأ إليها الشعراء لتحقيق أحلامهم والتعبير عن تطلعاتهم الفنية والفكرية وإثراء تجاربهم الشعرية، لأن اللغة في استعمالها اليومي المعتاد تفقد بالضرورة تأثيرها وتشح بنضارتها (مباركي، ٢٠٠٣م، ص ٢٠٧).

إذن الأسطورة هي عبارة عن حكاية تاريخية تعود إلى حضارة قديمة وتلخص فكرة ما يتخذها الشاعر للتعبير أو الإيجاء؛ أي الأسطورة رمز للخصب، الأسطورة رمز للحرية والأسطورة رمز للجمال. والسياب يعدّ أحد الرواد في استخدام الرمز والأسطورة، وهو كان كلفاً باستخدام الشخصيات الأسطورية في معظم قصائده دون أن يجتري الصور المبتدلة والحسية. قد خلف السياب في هذه القصيدة الأسطورة ورموزها وجعلها عماداً لبنيتها الشعرية، بحيث يمكن القول إن جميع الصور الشعرية والإشارات في قصيدة «مدينة بلا مطر» ذات مصادر أسطورية، تتلاحق الواحدة تلو الأخرى لخدمة موضوعه الشعري الذي هو الموت واليباب.

يبدأ الشاعر القصيدة بتصوير مدينة «بابل»، التي هي العراق، أو هي الأمة كلها، ويرسم صورة تلك المدينة، فيقول في مفتتح القصيدة: «مَدَيْتُنَا تُورِقُ لَيْلَهَا نَارٌ يَلَا لَهَبٌ / تَحْمُ دَرَوِيهَا وَالذَّوْرُ ثُمَّ تَزُولُ حَمَاهَا / وَيَصْبِيْهَا الثُّرُوبُ بِكُلِّ مَا حَمَلْتُهُ مِنْ سَحْبٍ» (السياب، ٢٠١٢م، ص ٢٤). إن التصوير الذي جسدها الشاعر حول هذه المدينة هو تصوير مزدحم بالوحشة والرعب والغرابية والقارئ يظن أن هذه المدينة تنتسب إلى عالم الأساطير بسبب ما فيها من الأبراج والأسوار المحترقة، وهذه الصورة التي رسمها الشاعر «جعلت الواقع يتداخل بالحلم أو الحلم بالواقع ويكاد تدفق الصور وتراكبها وتتابع الأجواء وتداخلها، يفقد الجمل والعبارات سياقها المنطقي ويجعل دلالاتها المعنوية مشاهد من حلم لا ينتظمها سياق تام أو منطق ظاهر» (علي، ١٩٧٨م، ص ٩٩). وهذه المدينة التي لصقت بها النار هي

بابل المدمرة التي تعاني الوحشة لأنّ تموز - إله الخصب والحب - ميت ومدفون فيها، وبابل هي رمز لبغداد التي كانت في الماضي خضراء؛ لكنّها أصبحت أرضاً قاحلة ومجدبة واستمرّ الشاعر في حديثه عن المدينة ويقول: «صَحَا تَمُوزُ عَادَ لِبَابِلِ الْخَضْرَاءِ يَرَعَاهَا / وَتَوْشِكُ أَنْ تَدُقَّ طُبُولُ بَابِلَ ثُمَّ يَغْشَاهَا / صَفِيرُ الرِّيحِ فِي أَبْرَاجِهَا وَأَنْبِنُ مَرْضَاهَا / وَفِي غُرْفَاتِ عَشْتَارٍ / تَنْظِلُ مُجَامِرُ الْفَخَّارِ حَاوِيَةً بِلَا نَارٍ» (السياب، ٢٠١٢ م، ص ٣١). في هذه الأشرطة الشعرية نرى أنّ تموز - إله الخصب والنماء - استيقظ من نومه، إلا أنّ هذا الاستيقاظ لم يكن كافياً؛ لأنّ مانعاً يمنع ذلك. إذا أمعنا في هذه المقاطع الشعرية نرى أنّ التقنيات الأسطورية واضحة كل الوضوح بسبب اختيار الشاعر المفردات التي تشير إلى عالم الأساطير مثل «تدق طبول» و«أبراجها» و«غرفات عشتار» و«مجامر الفخار». ووجود هذه المفردات تدل على وعي الشاعر باللغة المناسبة مع الجو الأسطوري.

٥.٢.٥- الانزياح الأسطوري

إنّ الانزياح الأسطوري هو تقنية أخرى نجدها في هذه القصيدة. والغرض منه هو تصوير الشخصيات الأسطورية بغير ما يستحق لها؛ «بمحيث تبدو ذات ملمح جديد على الضد من مضامينها القديمة الأولى، وبشكل يتخذ الرمز فيها حالة مغايرة عما كان عليه الترميز في واقع تكوينها البدائي، الأمر الذي يجعل من تلك الرموز تبدو وكأنّها خلو من خاصية الامتلاء التي يطمح إليها الشاعر المعاصر» (علي، ١٩٧٨ م، ص ١٣١). قد يلجأ السياب في هذه القصيدة إلى قلب المضامين الأسطورية. وتدللّ هذه التقنية على أنّ الفجعة التي يعاني منها الشاعر أشدّ هولاً وأعمق تأثيراً. إنّ عشتار هي إلهة الخصب والنماء؛ إلا أنّها صارت إلهة الدم والمجاعة، حيث يقول الشاعر: «جِيَاعٌ نَحْنُ... وَأَسْفَاهُ فَارِغَتَانِ كَفَاهَا وَقَاسِيَتَانِ عَيْنَاهَا وَبَارِدَتَانِ كَالذَّهَبِ» (السياب، ٢٠١٢ م، ص ٦١).

والملاحظ أنّ «عشتار» إلهة الخصب صارت إلهة الدم؛ لأنّ كفيها فارغتان ولها عينان باردتان. وكما هو المعلوم أنّ العين لا يمكن أن تكون قاسية، بل القلب هو القاسي، وكذلك تشبيه العين بالذهب في البرودة هي تشبيه غريب لا يمكن أن نجد بينهما وجه شبه منطقياً. اختار الشاعر هذا التشبيه الغريب ليشير إلى شدة الغرابة والوحشة التي سيطرت على المدينة؛ لأنّ أهل بابل - بغداد - اعتادوا أن يروا عشتار دائمة البهات والعتاء، وأنهم عرفوها أكثر نبلاً وحرصاً على «إعمار المدينة وتوفير الرّخاء والازدهار لسكانها» (عبد الواحد، ١٩٧٣ م، ص ٦).

وهكذا يستمر تتابع الجمل يغلب عليها التقرير بما أنّها خبرية تتالي لتحيل دلالاتها إلى الظلام والمرض والحجر والجوع والغربة والتضرع بضعف، وكله انقطاع عن الصورة الطبيعية للحياة، فضلاً عن الانقطاع عن نصّ الأسطورة وإن ظلّ معلقاً بها، ويشير إلى رموزها عشتار وتموز وبابل كما تحيل القوافي إلى تكريس إيقاع يحيل إلى الضعف والموت، حيث اشترك كلّ من «الهاء والراء» في خلق هذا الإيقاع، وهي إما تأتي بصيغة «آها» عندما تالت الألف والهاء والألف، أو الميم والهاء، أو الراء والهاء، إذ تحيل الأولى «آها» إلى مقاربة للآه وهي صوت الألم، فضلاً عن المدّ الذي لحقه ليؤكد على الانسحاق وإظهار الضعف، وكذلك هو الوقف على الهاء في بقية القوافي، ففيه صيغة التوجع؛ كما أن البحر الذي جاءت عليه القصيدة، وهو «الوافر» بتفعيلته «مفاعلتن» وبإيقاعه الغنائي جعل النص يشبه ترتيلة محمولة على التضرع للآلهة عشتار، مشبعة بالخوف المقرون برغبة عارمة للحياة، وإن بدا الموت هو الذي يموج على سطحها.

٥.٢.٥- المزوجة بين الأساطير

لا شك أنّ خصائص استخدام السياب للأسطورة تنطوي على قدرته الفاعلة وسعة اطلاعه، حيث إنه يعتمد في استلهاماته إلى أن يعطي قوة الملح الشعري أكثر دفقاً في الانفعال والحركة، وبخاصة حين يجعل التجربة الشعورية وليدة استكشافات إنسانية

متعددة، تجمعها رغبة الارتفاع بالحالة الراهنة إلى درجة الاتقاد والتفجير. لهذا تعني بعض تجاربه الشعرية في توظيف الأسطورة بظاهرة مزج بعض الأساطير التي يمكن أن تعبر عن حالة معينة (علي، ١٩٧٨م، ص ١٣٤). إذا نظرنا إلى هذه القصيدة نرى أنّ الشاعر يتحدث عن «تموز» في ثقافتين مختلفتين مزاجاً بينهما وهما تموز بابل إله الحبّ والنماء وتموز الإغريق يسمّى بأدونيس الذي كان يقوم باصطياد خنزير متوحش، ففتك به هذا الخنزير. في هذه القصيدة يتحدث الشاعر عن هذا الخنزير، إلا أنّه لا يصرّح باسمه حيث يقول: «لَهُ الْوَيْلَاتُ مِنْ أَسَدٍ نُكَابِدُ شِدْقَهُ الْأَدْرَدُ / أَنَارُ الْبَرْقِ فِي عَيْنَيْهِ أَمْ مِنْ شُعْلَةِ الْمَعْبَدِ / أَفِي عَيْنَيْهِ مَبْخَرَتَانِ أَوْ جَرْتَانِ لِعُشْتَارِ / أَنَا فِدْتَانِ مِنْ مَلَكُوتِ ذَاكَ الْعَالَمِ الْأَسْوَدِ». كما هو المعلوم أنّ الشاعر هنا يزاوج بين أسطورتين في محاولة لرسم صورة البطل المنقذ، ويفيد من الأسطورة الإغريقية إضافة إلى البابلية؛ «لأنّ تموز الذي جرحه الوعل أو الخنزير البرّي هو أدونيس بطل الأسطورة الإغريقية، وليس تموز -دموزي- البابلي» (أطيمش، ١٩٨٢م، ص ١٤٤). وشحن الصورة بكل الكلمات التي توحى بالجو الأسطوري أيضاً «نار البرق في عينيه» و«شعلة المعبد» و«مبخرتان أو جرتان» و«العالم الأسود» الذي هو العالم الأسفل. وإذا تابعنا الصورة التي صورها الشاعر في القصيدة نرى أنّه جاء بموروث فكري عرفه عن العراقيين القدماء، حيث يقول: «سَيِّدُنَا جَفَانًا، آه يَا قَبْرَهُ / أَمَا فِي قَاعِكَ الطَّيْنِي مِنْ جَرَّةٍ / أَمَا فِيهَا بَقَايَا مِنْ دِمَاءِ الرَّبِّ أَوْ بَذْرَةٍ» (السياب، ٢٠١٢م، ص ٢٩). وفي هذه الأشرطة الشعرية «ندرك أنّ السياب جمع مادتها مما عرفه عن العراقيين القدماء الذين كانوا يدفنون مع موتاهم أنيتهم وشيئاً من زادهم لأنهم كانوا يتصوّرون أنّ الموتى يحتاجون لمثل هذه اللوازم في عالمهم الآخر، أو عند بعثهم، وربما استقاها من الأساطير التي تقول أنّ حقائق تموز كانت تملأ بالتراب وتزرع فيها بذور القمح والشعير والخس وألوان من الزهر وتعني بها النساء» (المصدر نفسه، ص ١٤٣).

٥-٢-٧. ظاهرة التناص

ترد كلمة التناص في لسان العرب بمعنى الاتصال: «يقال هذه الفلاة تناص أرض كذا، وتواصيها أي تتصل بها» (ابن منظور، بلا تا، مادة ن ص ص)، وهو يعني «تشكيل نصّ جديد من نصوص سابقة أو معاصرة، بحيث يغدو النصّ المتناصّ خلاصة لعدد من النصوص التي تمحي الحدود بينها، وأعيدت صياغتها بشكل جديد، بحيث لم يبق من النصوص السابقة سوي مادتها. غاب الأصل فلا يدركه إلا ذوو الخبرة والمران» (عزّام، ٢٠٠١م، ص ٢٩). أمّا بالنسبة لهذه القصيدة فنرى أنّ الشاعر استعان بتقنية التناص مباشرة، وهو اجتزاء قطعة من النصّ أو النصوص السابقة ووضعها في النصّ الجديد بعد توطئة لها مناسبة تجعلها تتلاءم مع الموقف الاتصالي الجديد وموضوع النصّ (محمد شبل، ٢٠٠٩م، ص ٧٩)، حيث يقول الشاعر: «سَحَابُ مُرْعِدَاتٍ مُبْرِقَاتٍ دُونَ إِمطَارٍ» (السياب، ٢٠١٢م، ص ٣٤). وفي هذا الشطر تناص مع قول أبي العلاء، حيث يقول:

سَحَابُ مُرْعِدَاتٍ مُبْرِقَاتٍ لِمُهَجَّةٍ كُلِّ حَيٍّ مُوَعِدَاتٍ

(المعري، بلا تا، ص ١٥٤).

إذا كان أبو العلاء يقول عن العقم الحقيقي، فهو يتكلم عنه مجازاً. وفي هذا الطريق السحائب رمز للثورة التي ارتقبتها الناس مدة طويلة وتلك السحب المبرقة إشارة إلى انتفاضات الشعب العراقي الكثيرة التي لم تحقق الثورة. علاوة على التناص المباشر، استعان السياب بنوع آخر يعود إلى المضمون، وهو ما سمّي بالتناص الداخلي، وهو الذي يستنبط من النصّ استنباطاً ويرجع إلى تناص الأفكار أو المقروء الثقافي أو الذاكرة التاريخية التي تستحضر تناصها بروحها أو بمعناها لا بحرفيتها أو لغتها وتفهم من تلميحات النصّ وإيماءاته وشفراته وترميزاته (محمد شبل، ٢٠٠٩م، ص ٨٠). ويحاول النصّ أن يقدم اقتراناً لموتيفة الخصب والجدب مرة مع قصة بعث السيد المسيح في قصة العشاء الرباني: «فَيَا أَبَاءَنَا، مَنْ يَفْتَدِينَا؟ مَنْ سَيُحْيِينَا؟ وَمَنْ سَيَمُوتُ؛ يُولِّمُ لَحْمَهُ فِينَا؟» (السياب، ٢٠١٢م، ص ٣٦)، ومرة مع الديانات الفارسية القديمة التي نجد فيها أيضاً التأصيل لفكرة العالم الأسفل في الصراع بين النور

والظلمة: «بطيء مؤثناً المنسلُّ بين النور والظلمة» (المصدر نفسه، ص ٥٣)، وهذا هو عقيدة المانوية الذين ألهوا النور والظلمة، فالنور إله الخير والظلمة إله الشر عندهم.

٥-٣- المستوي النحوي

تلعب ثلاث تقنيات دوراً رئيسياً في الأسلوبية النحوية، وهي السياق^١ والانحراف^٢ والاختيار^٣. يهتمّ الدارس الأسلوبية في هذا المستوى بالتراكيب وتصنيفها ويكشف عن عدول المؤلف عن النمط العادي في رصّ الجملات بالتقدّم والتأخّر والحذف والالتفات. وهنا يأتي دور الأسلوبية النحوية في دراسة العلاقات والترابط والانسجام الداخلي في النص (محمود خليل، ٢٠١١ م، ص ١٦٦ - ١٦٥). أمّا الجوانب التحويلية التي قمنا بتحليلها في هذه الدراسة فهي الاعتراض والتقديم والتأخير.

٥-٣-١- الاعتراض

يعرفه أبو هلال العسكري بقوله: «الاعتراض كلام في كلام لم يتم، ثم يرجع إليه فيتمه» (العسكري، ٢٠٠٦ م، ص ٣٦٠)، وينقله حسن طبل عن الحاتمي هو «أن يكون الشاعر أخذاً في معنى، فيعدل عنه إلى غيره قبل أن يتم الأول، ثم يعود فيتمه فيكون فيما عدل إليه مبالغة في الأول، وزيادة في حسنه» (طبل، ١٩٩٨ م، ص ١٥٧). فهو نوع آخر من فكّ المجاورة في البناء التركيبي للجمل وانزياح يضيف على الرسالة ميزة أسلوبية يلتذ بها القارئ. وقد سمّاه البلاغيون بأسماء عديدة وعرفوه بتعاريف مختلفة، وحدّوا وظيفته «وهي إمتاع المتلقي وجذب انتباهه بتلك التواءات أو التحولات التي لا يتوقعها في نسق التعبير... لأن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع، وإيقاظاً للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد» (المصدر نفسه، ص ٢٦). ويمكن أن يكون في أي مكان من الجملة بين متلازمين، كالمبتدأ والخبر أو الشرط وجوابه أو الصفة وموصوفها أو الفعل وفاعله ومفعوله. وهو بذلك الدخول المفرق بين المتلازمين يحدث الانزياح، ومن ذلك:

٥-٣-١-١- الاعتراض بين المبتدأ والخبر

كثيراً ما نرى أنّ الشاعر يلجّ على الفصل بين الأشياء المتلازمة، ومثال ذلك الفصل بين المبتدأ والخبر: «تموتُ، وأنتِ - وأسفاه - قاسيةٌ بلا رحمة» (السياب، ٢٠١٢ م، ص ٢٨). فالأصل «أنتِ قاسيةٌ» غير أن الجملة المعترضة، وهي متشكلة من حرف نداء مختص بالندبة، جاءت للتعبير عن تفجّع الشاعر وتوجّعه لأنّ إلهة الخير وهي عشتار ليست في مظهرها الدائم وليس بإمكان الشاعر أن يتمنّى منها الخير.

٥-٣-١-٢- الاعتراض بين الفعل والفاعل

من أشكال الاعتراض في الجملة الفعلية، اعتراض الكلام بين الفعل والفاعل، هذا الاعتراض يكثر بالظرف كقول الشاعر: «وسحّ، ورأء ما رفعتهُ بابلُ حول حُمّاهَا / وحولُ ثرابها الظمآن، من عمّر وأسوارٍ / سحابٌ كان لولا هذِهِ الأسوارُ رؤاها!» (المصدر نفسه، ص ٢٣). في هذا البيت نجد الاعتراض في الشطر الأول، قد جاء بالظرف «وراء» وما يتعلّق به من فعل بمعنى آخر. إنّ أصل الجملة هو «وسحّ سحاب» فبين الفعل «سحّ» والفاعل «سحاب» قد فصلت ثلاث أسطر شعرية تقريباً. والغرض من هذا الاعتراض هو تضخيم ما عانته «بابل»، وهي رمز للعراق من الحمى والظمآن والأسوار التي ترمز للجهل السائد في المجتمع العراقي. وإذا دققنا

1. context
2. deviation
3. selection

النظر نرى أنّ الشاعر جاء بالجملة الاعتراضية الشرطية بين عنصرين متلازمين آخرين، وهما الموصوف «سحاب» وصفته «رواها»، والغرض من هذا الاعتراض هو التركيز على الجهل الذي لا يسمح للشعب العراقي أن يتحرر من عبودية الاستعمار والاستبداد. وكما هو المعلوم أنّ جملة «ولولا هذه الأسوار» ترد في جمل معترضة شرطية، وهي جملة بنيت على حرف امتناع لوجود ليؤكد على أنّ السحاب لا يروي المدينة طالما بقيت هذه الأسوار - الجهل السائد - مهيمنة على عقول الشعب العراقي وقلوبهم. إذا أمعنا النظر في هذه القصيدة نواجه عنصراً آخر من الجمل الاعتراضية، وهي التسلسل الاعتراضي؛ وهو يعني أنّ الشاعر يلجأ إلى استخدام هذه الجمل في أشطر متعددة أي تلاحم أسطر شعرية عدّة يؤدي إلى مثل هذا الاعتراض والسياب في أحيان معيّنة يسلسل الجمل الاعتراضية واحدة بعد الأخرى كما في قوله: «فَيُوشِكُ أَنْ يَفْتَحَ - وَهِيَ ثُومَضُ - حَقْلَ نَوَّارٍ / وَرَفٍّ، كَأَنَّ أَلْفَ فَرَّاشَةٍ تَثْرَتَ عَلَى الْأَفْقِ / نَشِيدُهُمُ الصَّغِيرِ» (المصدر نفسه، ص ٥٢).

٥-٣-١. الاعتراض بين الفعل ومفعوله

وهو يعني أنّ الجملة الاعتراضية تقع بين الفعل ومفعوله، كقول الشاعر: «فَوْقَيْنَا - وَمَا وَفَى لَنَا - ذَرَّةً» (السياب، ٢٠١٢ م، ص ٣٣). وفي هذا إشارة إلى عدم تأثير تموز في المدينة. وهناك أيضاً أسلوب آخر، وهو أنّ الشاعر يأتي بالجملة المنفية تتعارض مع الفعل وتطابقه، كما قال: «بِأَيْدِينَا، بِمَا لَا تَفْعَلُ الْإَيْدِي، بَنَيْنَاهَا» (المصدر نفسه، ص ٢٤).

وهذا شكل انزياحي أساسه هو الحالة الإبداعية للشاعر حين إنشاد الشعر، وهو يبني على المفارقة الواضحة، بحيث جاءت هذه الجملة الاعتراضية خارقة للقاعدة شكلاً ومعنى. وللسياب دوماً اهتمام بالغ بالمفارقة ورمزيتها، وفي هذا الشطر أفاد الاعتراض تخصيص عدم الاختيار وعدم التفكير فيما يخص بالشعب العراقي في مستقبلهم؛ لأنهم بنوا لبنات الأسوار أمام مدينتهم وحصرها بأنفسهم فيها.

٥-٣-٢. التقديم والتأخير

يعدّ التقديم والتأخير من أهم الميزات الأسلوبية، وليس ذلك لكون تقدم شيء بعينه عن شيء آخر، بل للدور الدلالي والجمالي الذي يلعبه هذا الخرق من التقديم والتأخير، لأن ما يكون تقديماً في لغة ما مثلاً، قد يكون الأصل في لغة أخرى. وقد أشار إلى ذلك كوهن، إذ يقول: «ففي الإنجليزية مثلاً، تقديم الصفة شيء عادي، ومن هنا لا تترتب عليه أي خصائص أسلوبية... فليست موقعية الصفة في ذلك، إذن هي المسئولة عن الخاصة الأسلوبية المنتجة، بل كونها غير عادية» (كوهن، ٢٠٠٠ م، ص ٢٢٠). وقد جاء التقديم والتأخير في هذه القصيدة على صور متعددة، منها تقديم الخبر على المبتدأ في قوله: «جِيَاعٌ نَحْنُ... وَأَسْفَاهُ! فَارِغَتَانِ كَفَّاهَا وَقَاسِيَتَانِ عَيْنَاهَا وَبَارِدَتَانِ كَالذَّهَبِ» (السياب، ٢٠١٢ م، ص ٦١)، كما نلاحظ أنّ الشاعر قدّم الخبر في هذه الأسطر الشعرية على المبتدأ وهو «جِيَاع، فارغتان وقاسيتان»، والتقديم دليل على أنّ المقدم «جِيَاع، فارغتان وقاسيتان» هو الغرض المتعمد بالذكر، وإنّما الكلام سيق لأجله. ولو كانت الجملة بصورة «نحن جِيَاع» لكانت جملة توليدية اسمية لا تركيز فيها على أيّ جزء من أجزاء المعنى وهدفها هو الإخبار لا غير، ولكن قصد الشاعر هنا نقل الخبر وهو «جِيَاع» للتركيز عليه ولإظهار عنايته واهتمامه به، لذلك قدّم ذلك الجزء فيدرك السامع المعنى الجديد، ف«جِيَاع» هو خبر مقدم لغرض التوكيد. ومنه أيضاً تقديم الجار والمجرور على عامله كقوله: «بِأَيْدِينَا، بِمَا لَا تَفْعَلُ الْإَيْدِي، بَنَيْنَاهَا» (المصدر نفسه، ص ٢٤).

إنّ الترتيب عنصر من عناصر التحويل وهو يعني انتقال كلمة «مورفيم» من الموقع العرفي اللغوي إلى موقع جديد منزاح عن القاعدة النحوية مما يؤدي هذا الانزياح إلى تغيير نمط الجملة الرئيس حتى يحمل معنى جديداً. فجملة «بنيناها بأيدينا» هي جملة

توليدية فعلية لا تركيز فيها على أيّ جزء من أجزاء المعنى وهدفها نقل الخبر من صورته الذهنية في ذهن المتكلم إلى صورة فونولوجية منطوقة تقع على سمع السامع فيدرك المطلوب منها وهو الإخبار لا غير، ولكن الشاعر هنا قدّم فضلات الجملة، وهي هنا «بأيدينا» جار ومجرور متعلقان بالفعل، فهي جملة تحويلية فعلية كان التحويل فيها باستخدام عنصر الترتيب، فكلمة «بأيدينا» تؤكد بالتقديم. إنّ تقديم الفاعل على الفعل هو من أبرز المظاهر التي يرى المتلقّي أنّها تمثّل انزياحات في تركيب الجملة الفعلية. واختار السيّاب هذا النمط من التركيب في مواطن كثيرة من قصيدته ومن ذلك قوله: «سَيِّدُنَا جَفَانَا أَه يَا قَبْرَهُ». فقد تقدّم الفاعل «سيدنا» على الفعل «جفانا». فالبنية العميقة حسب مقتضى الظاهر هي «جفانا سيّدنا»، غير أن الفاعل تقدم للاختصاص. فإنّ الشاعر يعني بهذا التقديم «ما جفانا إلا سيّدنا»، وجاء هذا التقديم على لسان أهل المدينة مع تمّوز لبيّتنا له ما تعانیه المدينة من القحط والجذب والفقر بسبب عدم استيقاظ تمّوز من القبر، ولذلك تمّوز هو الذي يستحق الكراهية والنفور. إذا قرأنا هذه القصيدة مرّة أخرى وجدنا عدداً كبيراً من الشواهد المماثلة ونرى عدداً من الأبيات التي جاء الفاعل فيها مقدّماً على فعله؛ الأبيات التي لا يكون التوكيد فيها على الحدث، فالحدث قائم واقع لا يجادل فيه أحد، ولكن الجدل كان في من يحدث هذا الحدث. على سبيل المثال، قدّم الشاعر في هذه الأشرطة الشعرية الفاعل على الفعل: «قُبُورُ إِخْوَتِنَا تُنَادِينَا / لَأَنَّ الْخَوْفَ وَلَهُ قُلُوبُنَا، وَرِيَّاحُ آذَارٍ / تَهْزُ مُهُودَنَا فَتَخَافُ وَالْأَصْوَاتُ تُدْعُونَا» (المصدر نفسه، ص ٢٣). والفعل مثلاً في جملة «قبور إخوتنا تنادينا»، واقع لا جدل فيه، ولكن الجدل في الفاعل الذي أسند إليه الفعل، ولذا قدّم الفاعل لتوكيده ولتوكيد وقوع الفعل منه.

٤-٥- المستوى المعجمي

المقصود من الدلالة المعجمية يعني الاهتمام بالعلاقات بين المدلولات اللغوية في إطار الحقل الدلالي، وذلك من خلال إيجاد لفظ عام يجمعها أو حقل دلالي تنطوي تحته. والتمتعن في ألفاظ السيّاب التي سبقت في أشعاره يجدها غير غامضة إذا ما قارناها بمن قبله وأقرانه الذين جاءوا بأسلوب غامض بعكس أسلوب الشاعر. أمّا الدلالة الإيحائية لبعض مفردات القصيدة فهي جزء من دراسة المستوى المعجمي. سنسعى في هذا المستوى إلى استخراج المعاني الإيحائية لبعض مفردات قصيدة «مدينة بلا مطر»، والتي لها علاقة بالموضوع.

٤-٥-١- الحقول الدلالية للقصيدة

«هي نظرية حديثة الظهور تعنى بدراسة مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها ببعضها وتوضح عادة تحت لفظ عام يجمعها ثم يكشف العلاقات فيما بينها» (عفانجة وإبراهيمي كاوري، ١٤٣٨ هـ.ق، ص ١١٧). وفي هذه القصيدة قسمنا الحقول الدلالية إلى عدّة أقسام، ومنها:

٤-٥-١-١- الألفاظ التجريدية أو الألفاظ الدالة على الصفات المعنوية

إنّ استخدام المفردات التجريدية يؤدّي إلى تقوية الشعر من ناحية الطابع التجسّمي ويجعله يكون أشدّ تأثيراً في المتلقّي. إنّ بناء الصور الملقّقة من المفردات الحسية والتجريدية يخلق طابعاً فنياً في بنية شكل الأبيات وستكون حصيلته الكدّ الفكري لدى المتلقّي وتعمّقه للحصول على المعنى الخفي في النص، بمعنى آخر «المفردات التجريدية هي المفردات السوداء التي لا تخلق تصويراً واضحاً عن مدلولها في ذهن المتلقّي» (فتوح، ١٣٩١ هـ.ش، ص ٢٥١)، إذن يحتاج المخاطب عند مواجهة مثل هذه المفردات إلى النشاط الفكري وكثير من التركيز الدقيق للحصول على فهم الأفكار الخفية وراءها. قد اختار السيّاب في هذه القصيدة مثل هذه المفردات، حيث

هيمنت على جسد القصيدة، ومن أكثرها تكراراً هي «الخوف وجياح وآه والنوم والغربة وأنين والقساوة ووا أسفاه والخشية والحزن». إن استخدام مثل هذه المفردات في القصيدة وهيمنتها على جسد النص «تمثل علامات تشفير النص على تأويل قائم وسوداوية مريرة وتفكيكه في الآن نفسه على فضاء تشاؤمي أليم» (سعدون، ٢٠١٠م، ص ٨).

٥-٤-٢. الألفاظ الدالة على اللون

للألوان قيم شعرية تتجاوز حدود اللون ذاته أو الإحالة عليه، إلى مستويات عاطفية وإيحائية. وقد استكشف شعراء الحدائث في الألوان طاقات تعبيرية متعددة ومثيرة ووظفوها أسلوبياً في مزاجات تحطت حدود الاستعارة إلى مناطق الشعور. يقول جان كوهين: «إذا كان الشعر الحديث يستعمل بكثرة الكلمات الحسية، وعلى الخصوص كلمات اللون، فإن ذلك ليس - ولنقل ليس فقط - لأجل إدراج الحسي في المجال الشعري كما يعتقد. إن كلمة اللون لا تحيل على اللون أو بتعبير أصح لا تحيل عليه إلا في اللحظة الأولى، وفي اللحظة الثانية يصبح اللون دالاً لمدلول ثانٍ له طبيعة انفعالية. عندما يقول ملا رمي: "الأذان الأزرق" فإننا لا نعثر هنا على أية صورة شعرية image وعليه فلا مجال للتحليل، وإنما نعثر هنا على عملية تستثير استجابة عاطفية لا يمكن أن تُستثار بطريقة أخرى» (كوهن، ٢٠٠٠م، ص ٣٢٩).

كثيراً ما نرى أنّ السياب حاك قصائده واستخدم الألوان في الأشياء التي لا لون لها في الواقع، لذلك دبّجها بصفات لونية متخالفة ما بين الحقيقة والفهم وعبر عن أسلوبه بلمسات فنية ساحرة، إذن التديج اللوني هو الظاهرة التنافرية نراها كثيراً في قصائده ومن أمثلة التديج اللوني قوله: «أنافذتان من ملكوت ذاك العالم الأسود» (السياب، ٢٠١٢م، ص ٣٦). كما نعلم أنّ العالم ليس من الأشياء التي قابلة للون وكيف يكون له لون؟ فالأسود له إجماعه المعهودة مما يوحي بالحزن والألم، ومن دلالته أيضاً القتامة. لذلك وصف الشاعر «العالم» لونياً بالأسود. ومن التديج اللوني أيضاً قوله: «صَحَا مِنْ نُوْمِهِ الطَّيْنِي تَحْتَ عَرَائِشِ العَنْبِ» (المصدر نفسه، ص ٦٢). جعل الشاعر من النوم الذي هو أمر معنوي أمراً حسيّاً ويعطيه اللون الأسود الذي هو لون الحزن والألم. وفي هذا التعبير انزياح في اللون، فمبدأ التناقض موجود بين النوم الذي لا لون له وبين اللون الأسود المولد من الطين. أمّا الكلمات التي لها دلالة ثانوية ترتبط باللون الأسود في القصيدة هي «الليل والطين والعتمة والظلمة والظلماء والغيمة». وقيل: «هو أَلَا تَرَى شَمْساً مِنْ شِدَّةِ الدَّجْنِ» (المصدر نفسه، ص ٤٠). والإكثار في استخدام هذا النمط من اللون يدل على حالة الشاعر التشاؤمية والمأساوية التي ليس له أمل ورجاء بالنسبة لمستقبل شعبه. ومن جهة أخرى، إذا أراد الشاعر أن يصف المدينة الفاضلة «بابل» يصفها باللون الآخر، كما يقول: «صَحَا تَمُورُ، عَادَ لِجَابِلِ الحَضْرَاءِ يَرَعَاهَا» (المصدر نفسه، ص ٢٥). فالأخضر رمز للحياة والوطن، وبذلك اللون أبداع منه تصويراً رائعاً ملاءم بالأمل والحرية والنماء.

٥-٤-٣. الألفاظ الدالة على الهيئة والحركة

وقد تتوالى الأفعال في بناء الجمل والتراكيب على نحو تفارق العادة وتلفت النظر وتستدعي التوقف. إن هذا التوالي يمثّل مثيراً أسلوبياً يسترعي الاهتمام، لا سيما الأفعال في حد ذاتها تتميز بقدرة عالية على تصوير الحركة والهيئة وتتجه بالأحداث نحو درامية حيوية. على سبيل المثال، جاء السياب في الأشطر الأخيرة من القصيدة بالكلمات التي تمثل الحركة والحيوية. ولإظهار هذه الحركة أتى بأسلوب يتجه نحو مضاعفة الفعل مضعف العين أو استخدام الفعل المضعف، كقوله: «وَأَبْرَقَتِ السَّمَاءُ كَأَنَّ زَبَقَةً مِنَ النَّارِ/ وَغَلَّغَلْ فِي قَرَارَةِ أَرْضِنَا وَهَجَّ فَعْرَاهَا/ أَوْ مَا وَشَوْشَتَهُ الرِّيحُ حَيْثُ ابْتَلَّتْ الأَدْوَابُ/ وَكَرَكَرَتْ وَآهٌ صَغِيرَةٌ قَبَضَتْ بِيَمَانَاهَا/ عَلَى قَمَرٍ يُرْفَرِفُ كَالْفَرَاثَةِ، أَوْ عَلَى نَجْمَةٍ عَلَى رَعَشَاتِ مَاءٍ، قَطْرَةٌ هَمَسَتْ بِهَا نَسْمَةً» (المصدر نفسه، ص ٢٦ - ٢٥). فهو في هذا النص يأتي بكم هائل من الأفعال الرباعية والمضعفة نحو «غلغل»، و«وشوشت وكركرة ويرفرف». فهو في النص أيضاً يستخدم «ابتل» مكان

«بلّ»، متوسلاً بالتضعيف لتحقيق قيمة أسلوبية تفيض بمعاني القوة والشدة فالإيقاع الموسيقي والانفعالي الذي يحققه «ابتل» لا يتوفر في بديله «بلّ»، فدلالة الفعل «يرفرف» على الكثرة والشدة والاستمرارية لا تتحقق في بديله «يرف».

٤-١-٤-٥. الألفاظ ذات الدلالات الإيحائية

تظهر في القصيدة كلمات ذات خصوصية قد تكون مجرد مفردات عادية، ولكن لها في داخل القصيدة إichاءات ودلالات متميزة. ومن تلك المفردات «مدينة بلا مطر»، فحينما نلظر في العنوان نجد يتألف من ثلاث كلمات تحمل في طيها مفارقة غريبة تتأتى من أسلوب النفي الذي انطوى عليه العنوان «مدينة وبلا مطر»؟! كلمة «المدينة» جاءت نكرة لتدلّ على أن الناس يعيشون فيها معيشة ضنكا بسبب ظلم الحكام ولا يعرفون بعضهم البعض. وكلمة «لا مطر» تدلّ على أنّ هذه المدينة أقفرت من كلّ مظاهر الحياة والخصب. وكلمة «آه» أو «وأسفاه» من الأصوات التي يستخدمه العامة في الدلالة على واقع نفسي أو انفعالي. وغالباً ما تأتي هذه الأصوات وفق إيقاع موسيقي وعاطفي يمثل التنغمية الحزينة. وأما كلمة «تموز» فقد ذكره الشاعر في أول القصيدة رمزاً للحياة والخصب، والشاعر يريد أن يقول: قريب أن تتغير الأوضاع ويعود المطر والحياة الجديدة والخصب إلى أرضنا، ولكن لا يلبث أن يخيب أمله. وبالنسبة إلى كلمة «بابل»، فلا شك أن هذه المدينة التي سماها الشاعر بابل هو نفس العراق، وهذا الجفاف العام والقحط رمز لما كان يعانيه العراق من قيود على الحرية. وإن «انسكاب المطر» رمز للتغيير والثورة والخروج من هذه الأوضاع والأسوار التي أحاطت المدينة هي الجهل الذي يمنع المدينة من التغيير ولا بد من إزالته للتغيير. و«السحاب» رمز للثورة الصغار وهم أمل للمستقبل الزاهر. و«أرباب المتطلعين» رمز للحكّام الظالمين.

الخاتمة

كانت هذه الدراسة محاولة للكشف عن بعض الملامح الأسلوبية في قصيدة «مدينة بلا مطر» لبدر شاكر السيّاب، وهي قصيدة سياسية رمزية تشمل السمات العامة للقصيدة العربية الحديثة، منها التفرّد والخصوصية، والتركيب، والوحدة الموضوعية، والإيحاء وعدم المباشرة، واللغة الشعرية المتميزة، والتي تنعكس شخصية الشاعر وعواطفه الجياشة. أمّا بالنسبة للملامح الأسلوبية فقد توصلنا إلى نتائج ندرجها في النقاط التالية:

- **المستوى الصوتي:** اختار الشاعر بحر الوافر بتفعيلته «مفاعلتن» مع زحاف العصب، وهو بحر يميل إلى التدفق السريع ويمتاز باستثارة المتلقي أو إغراقه في الحزن حتى الفجئية. وبما أنّ هذه القصيدة سيطر عليها الجو المأساوي الحزين فاختر الشاعر لشعره من الأوزان ما يلائم عاطفته. وفي الموسيقى الداخلية استعان الشاعر بظاهرة التكرار - صوتياً كان أم لفظياً - حيث لجأ الشاعر إلى الانزياح الصوتي بمساعدة «تكثيف الأصوات»، مما عزّز النسيج الصوتي لقصيدته وجذب مشاعر المتلقي. واستعان أيضاً الشاعر في المستوى الصوتي بظاهرة التضمن العروضي ليخلق في القصيدة وحدة الجو النفسي والوحدة العضوية. وهو كثيراً ما يستخدم التضمن العروضي بالتدوير أي يمزج بين هاتين التقنيتين ويخلق بنية كلية وتلاحماً بين سطور النص، حيث نستطيع القول إنّ القصيدة أصبحت مجموعة من التضمينات.

- **المستوى البلاغي:** الشيء الذي ميّز هذه القصيدة في هذا المستوى هو الدور الذي تلعبه الأسطورة، بحيث إنّ المناخ السائد على القصيدة يختلف تماماً عن الواقع. إنّ السيّاب بارع في استخدام الشخصيات الأساطيرية. وكثيراً ما نرى أنّه يمزج بين الأساطير مما يعطي قوة الملح الشعري أكثر دفقاً في الانفعال والحركة ويلجأ أيضاً إلى الانزياح الأسطوري. والغرض منه هو تصوير

الشخصيات الأسطورية بغير ما تستحقه. وتدل هذه التقنية على أنّ الفجوة التي يعاني منها الشاعر أشد هولاً وأعمق تأثيراً. وفي محور التركيب، القاعدة النمطية الغالبة هي «خرق لقواعد نحو اللغة»، كما ظهر ذلك في تقديم ما حقه التأخير. ولاحظنا أنّ المقدم لا يرد اعتباطاً في نظم الشعر، وإنما يكون عملاً مقصوداً به غرض، إلا أنّ الغرض الرئيس في هذه القصيدة يرجع إلى توكيد المقدم والاهتمام به، كما أنّ بعضاً من متعلقات هذا المحور تتعلق بالسياق كما كان ذلك في مبحث الاعتراض، فاستعان السياب بهذه التقنية بشكل تسلسلي للتلاحم بين أسطر شعرية عدّة.

- **المستوى المعجمي:** لجأ السياب إلى استحضار بعض الكلمات التي توحى بالجو الأسطوري. ووجود هذه المفردات تدلّ على وعي الشاعر باللغة المناسبة مع الجو الأسطوري، كما أنّه استقى عدداً من المفردات الرمزية بمعنى آخر. إنّ الشاعر في هذه القصيدة اختار الكلمات التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بعاطفته، فمثلاً حين تسيطر عليه بارقة الأمل تسود على كلماته الحركة وإن كان الغالب استخدام الكلمات التي ترتبط بالجو المأساوي والمتشائم.



المصادر والمراجع

أ- العربية

١. ابن منظور، محمد بن مكرم. (بلا تا). *لسان العرب*. بيروت: دار صادر.
٢. أطيّيش، محسن. (١٩٨٢م). *دير الملاك: دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر*. العراق: دار الرشيد.
٣. جيرو، بيير. (٢٠٠٨م). *الأسلوبية*. (ترجمة منذر عياشي). (ط ٢). حلب: مركز الإنماء الحضاري.
٤. حجازي، سمير سعيد. (٢٠٠١م). *قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر*. (ط ١). مصر: دار الآفاق العربية.
٥. درويش، أحمد. (بلا تا). *دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث*. القاهرة: دار غريب.
٦. الراغب الأصفهاني. (بلا تا). *المفردات في غريب القرآن*. (ج ١). القاهرة: مكتبة نزار مصطفى الباز.
٧. سعدون، نادية هناوي. (٢٠١٠م). «إشكالية النص المفتوح بين التحول والترابط مقارنة نقدية في قصيدة "مدينة بلا مطر"». *مجلة كلية التربية للبنات*. ج ٢١. العدد ٣. صص ١٤ - ١.
٨. السياب، بدر شاكر. (٢٠١٢م). *أنشودة المطر*. القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.
٩. الشايب، أحمد. (٢٠١١م). *أصول النقد الأدبي*. (ط ١١). القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.
١٠. طبل، حسن. (١٩٩٨م). *أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية*. القاهرة: دار الفكر العربي.
١١. عبد اللطيف، محمد حماسة. (١٩٩٩م). *البناء العروضي للقصيدة العربية*. (ط ١). بيروت: دار الشروق.
١٢. عبد المطلب، محمد. (١٩٩٤م). *البلاغة والأسلوبية*. (ط ١). القاهرة: دار نوبار.
١٣. عبد الواحد، فاضل. (١٩٧٣م). *عشثار ومأساة تموز*. بغداد: دار الحرية للطباعة.
١٤. عزّام، محمد. (٢٠٠١م). *النص الغائب تجلياته في الشعر العربي*. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
١٥. العسكري، أبو هلال. (٢٠٠٦م). *كتاب الصناعات*. (تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم). بيروت: المكتبة العصرية.

١٦. عشري زائد، علي. (٢٠٠٢م). *عن بناء القصيدة العربية الحديثة*. (ط ٤). القاهرة: مكتبة ابن سينا.
١٧. عفافجة، مهين، وإبراهيمي كاوري، صادق. (١٤٣٨هـ.ق). «الدلالة المعجمية في قصيدة "لا تصالح" لأمل دنقل». *مجلة اللغة العربية وآدابها*. العدد ١. صص ١٤٤ - ١١٧.
١٨. علي، عبد الرضا. (١٩٧٨م). *الأسطورة في شعر السيّاب*. الجمهورية العراقية: وزارة الثقافة والفنون.
١٩. _____ . (١٩٩٧م). *موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحرّ*. (ط ١). عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع
٢٠. عليمات، يوسف. (٢٠٠٤م). *جماليات التحليل الثقافي: الشعر الجاهلي نموذجاً*. (ط ١). عمّان: وزارة الثقافة.
٢١. عودة، خليل. (١٩٩٤م). «المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي». *مجلة النجاح للأبحاث*. ج ٢. العدد ٨. صص ١١١ - ٨٩.
٢٢. كوهن، جان. (٢٠٠٠م). *اللغة العليا، النظرية الشعرية*. (ترجمة أحمد درويش). (ط ٢). دمشق: المجلس الأعلى للثقافة.
٢٣. مباركي جمال. (٢٠٠٣م). *التناسق وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر*. الجزائر: رابطة إبداع الثقافية.
٢٤. محمد شبل، عزّة. (٢٠٠٩م). *علم لغة النص النظرية والتطبيق*. القاهرة: مكتبة الآداب.
٢٥. محمود خليل، إبراهيم. (٢٠١١م). *النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك*. عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة.
٢٦. المعريّ، أبو العلاء. (بلا تا). *اللزوميات*. (تحقيق أمين عبد العزيز الخانجي). (ج ١). بيروت: مكتبة الهلال.
٢٧. الملائكة، نازك. (١٩٨٧م). *قضايا الشعر المعاصر*. بيروت: دار العلم للملايين.
٢٨. وهبة، مجدي، والمهندس، كامل. (١٩٨٤م). *معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب*. (ط ٢). لبنان: مكتبة بيروت.

ب- الفارسية

٢٩. شميسا، سيروس. (١٣٧٢ هـ.ش). *كليات سبک شناسی*. تهران: فردوس.
٣٠. فتوحی، محمود. (١٣٩١ هـ.ش). *سبک شناسی: نظریه ها، رویکردها و روش ها*. تهران: سخن.