مجلة المجمع العلمي

مجلة فصلية أنشئت سنة ١٣٦٩هـ ١٩٥٠م الجزء الثاني -المجلد الثاني والستون

١٤٣٦ هـ ــ ٢٠١٥ م

مجلة المجمع العلمي

فصلية محكمة أنشئت سنة ١٣٦٩هـ / ١٩٥٠م

الجزء الثاني - المجلد الثاني والستون

١٤٣٦هـ - ٢٠١٥م

شبكة كتب الشيعة

shiabooks.net

mktba.net رابط بديل

البنى الأسلوبية في قصيدة غريب على الخليج
للشاعر بدر شاكر السياب

الدكتور لطيف يونس حمادي الطائيّ
معهد الفنون الجميلة / محافظة ديالى/ العراق

الملخص :

متغيرات العالم الحديث حتّمت ظهور نمط جديد من الشعر في بدايات القرن العشرين بعد أن ضاقت قوالب التعبير بالموضوعات العصرية ، فنتج ظهور نمط جديد للقصيدة العربية ، هو قصيدة التفعيلة ، أو الشعر الحر .

ونحاول في هذه الدراسة الوقوف على البنى الاسلوبية في النص الشعري الحداثوي الحر ، بوصفه الملمح الرئيس للحداثة بما يكمن في عناصره من دهشةٍ ، ومفارقةٍ ، وانزياحٍ ، وخيالٍ فسيح يفتح الآفاقَ لدى المتلقين لقراءات متعددةٍ ومفتوحةٍ . واخترنا قصيدةً للشاعر العراقي بدر شاكر السياب ، هي : (غريب على الخليج) إذ تعد واحدة من القصائد المهمة في طابعها الأسلوبي والتصويري ، وحتى تصل الدراسة إلى هدفها المنشود قسمتها على ثلاثة محاور :

الأول : المستوى الصوتي. الثاني : مستوى تشكيل الصورة (المستوى الدلالي) . الثالث : المستوى التركيبي .

تبحث الأسلوبية في العلاقات التي تربط بنيات النص الأدبي وفق معطيات ايقاعية ، ودلالية ، وتركيبية ، وغايتها بيان القيم والسمات الفنية التي توجد وراء هذه البنيات ، ثم اهتمام المبدع بوسائل تعبيرية وايحائية دون غيرها ، كي يرتقي بمستوى الخطاب الأدبي .

ولاشك في أن الدراسات الأسلوبية التطبيقية تعد رافدا مهما ومكملا للدراسات النظرية ، إذ اتجهت هذه الدراسات إلى الولوج إلى اعماق النصوص ، للبحث فيها وفي بنياتها اللغوية ، بهدف معرفة السمات الأدبية للنص ، وفحص الوسائل التعبيرية والإيحائية التي يبتكرها المبدع ، والتي ترقى بمستوى الكلام الأدبي عن الكلام العام .

وكان للشاعر العراقي بدر شاكر السياب تأثير واضح في نفوس الاوساط الأدبية والثقافية ومشاعرهم في عصره وبعده ، إذ لازال شعره كنزا يستحق الدرس والتمحيص . ونقف على رائعة من روائع السياب ، نقف على عتباتها الأسلوبية ؛ هي انشودةٌ تعزف نغمها الشجي ، على اوتار نفسٍ لفّتها عتماتٌ من الأسى ، وديا جير الفقر ، وتبعث بجمرها ريح الغربة فتتقدُ آلامُ النفسِ جمرا .

انكسارٌ نفسيٌ عميق ينشر كلماته في القصيدة ، ويغتال نسمة الأمل التي تنبعث في ذيل القصيدة ، فيعود اليأس حلةٌ رثةٌ تغشى الغريبُ ، وكأنَّ أزرارها لا تُحلُّ ، هموم تنبع من نهرِ الدموع لغريبٍ قد أثكله الزمن بحرّ لجّيٌ ، وغريب عالم السياب الشعري ، القلق له تواجده مع حشد الألفاظ الرمادية التي تهاوت إليه من معجم الحزن والأسى ، النسيج في شواطئ معتمة من حكاية تتشحُ ألما.

سنحاكي غربة السياب بحضورنا الأسلوبي لنكشف جماليات بنى غريب على الخليج في ثلاثة مستويات ، ضمّ كلُّ واحدٍ محاور عدة ، وهي : المستوى الصوتي وضمّ محورين هما : محور موسيقى الإطار الخارجية المتمثلة بالقافية والوزن ، ومحور موسيقى الحشو الداخلية بمظهرين : التكرار والجناس . والمستوى الثاني : مستوى تشكيل الصورة(المستوى الدلالي) وفيه ثلاثة محاور هي : التشبيه ، والاستعارة ، وثنائية التضاد . والمستوى الأخير ، المستوى التركيبي ، وفيه ثلاثة محاور هي : محور دلالة الألفاظ والتراكيب ، ومحور نسق التركيب الندائي ، ومحور نسق التركيب الاستفهامي . وضمّ البحث خاتمة سُجلت فيها النتائج .

المستوى الأول : المستوى الصوتي

التشكيلات الصوتية في الشعر لها أبعادها ، ودلالاتها ناتج عن الكيفية التشكيلية الحاصلة منها ، فأخذت هذه التشكيلات حظّها الوافر في الدراسات الأسلوبية ، وبيان خصائصها . ودراسة هذه التشكيلات في النص الشعري تعني دراسة موسيقاه بنوعيها – موسيقى الإطار وموسيقى الحشو– ، أو كما جرت العادة في تسميتها الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية .

المحور الاول : موسيقى الإطار الخارجية :

تساهم موسيقى الإطار المتناسقة في تنمية الناحية الجمالية في النص ، إذ تهتم بأمرين هما : الوحدة الموسيقية المتمثلة في التفعيلة التي يقوم عليها البحر، وحركة الأصوات الداخلية وتآلفها دون الاعتماد على

التفعيلة التي تتثمل في الإيقاع [1]. فضلا عن القافية التي تزيد من هذا الايقاع بانسجامها مع موسيقى النص .

وهنا يجب التوضيح في الفرق بين الوزن العروضي والإيقاع الشعري ، إذ كثيرا ما يتداخل هذان المصطلحان، فتدخل تسمية الإيقاع الشعري ضمن الوزن العروضي ، كما ضبطه الخليل بن احمد الفراهيدي (ت١٧٠هـ) " فقد استطاع أن يضبط هذا الإيقاع في تفاعيل وأوزان سماها البحور"[2] . إذ أن" أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع ، إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة"[3].

أما الشاعر الحديث ، فقد ميّز بين الوزن والإيقاع " فالوزن ينحصر في كمٍّ محدودٍ متساوٍ من التفعيلات ، أما الإيقاع فمتسع لأنه إشعاع من الظلال النفسية التي أضافها الشاعر على لغته فيأتي مشّربا بلون الانفعال وبجرس الأصوات وعلاقات الجمل وكمّ التفعيلات ومخارج الحروف والأساليب اللغوية والبلاغية المتعددة في القصيدة "[4].

ولما كانت قصيدة غريب على الخليج تتأسس على بنية شعر التفعيلة(الشعر الحر) لذا سنوضح العلاقات الموسيقية في بنى التفعيلة ،

---

[1] ينظر: مدخل إلى تحليل النص الأدبي ، عبد القادر ابو شريفه ، حسين قزق/ ٧٦.

[2] الإيقاع في الشعر العربي ، عبد الرحمن الوجي/ ٤٤.

[3] المزهر في علوم اللغة وانواعها ، للسيوطي/٢ : ٤٧٠ .

[4] القصيدة العربية المعاصرة ، كاميليا عبد الفتاح /٦٢٤ .

وما يطرأ عليها من تغيرات عروضية ساهمت في ابراز الخصائص الأسلوبية .

الوزن :

الوزن الشعري عبارة عن مجموعة من التفعيلات التي يتألف منها البيت بكيفية معينة وترتيب معين[٥] . يساعد الوزن على استنفاد الطاقة الشعورية لدى المبدع ، وافراغ الشحنات الزائدة من خلاله في الشعر[٦] . فهو يفرض نظاما في القصيدة ، يرجع ذلك إلى ناحية نفسية وشعورية . نلمس ذلك جليا في قصيدة غريب على الخليج، اختار لها السياب بحر الكامل الذي يعتمد ايقاعه على تكرار تفعيلة ((مُتَفاعِلُن)) ست مرات في كلّ شطر ثلاث تفعيلات ، لكن الشعر الحر له اسلوب وحرية في النظام العروضي من حيث الشكل الموسيقي للإيقاع ، وعلى الحرية في عدد التفعيلات الموزعة على كلّ سطر ، فنجد السياب استخدم اربع تفعيلات في السطر الواحد ليستوعب عاطفته الجياشة ، أو قد يلجأ إلى كسر الاربعة واختزالها بتفعيلتين على وفق الحالة الشعورية والتدفق الشعري لدى الشاعر عند فعل النظم . ونجد ملاحظة عند شاعر قصيدة التفعيلة في اختيار الوزن ، نجده في الأغلب ينظم على البحور الصافية ، التي تفعيلاتها متشابه مثل بحر الكامل أو الرجز والوافر والمتدارك وغيرها من البحور الاحادية التفعيلة . الشاعر

---

[٥] ينظر : أصول النغم الشعر العربي ، صبري عبد المنعم السيد/ ٣٩.

[٦] ينظر : النقد الأدبي أصوله ومناهجه ، سيد قطب/ ٦٣.

لا يفكر في بحر القصيدة أو القافية ، وإنما البيت الأول هو الذي يحكم الشاعر ويقوده على وفق قريحة وذائقته الإبداعية .

وسنبين امثلة على ذلك في نص غريب على الخليج ، فمثلا في مطلع القصيدة نجد تطابق عروضي في السطرين الأول والثاني ، يقول[٧] :

١. الريح تلهث بالهجيرة كالجثام ، على الأصيل

٠//٠/٠/ ٠//٠/// ٠//٠/// ٠//٠///

مستفعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

٢. و على القلوع تظل تُطوى أو تُنشَّرُ للرحيل

٠//٠/٠/ ٠//٠/// ٠//٠/// ٠//٠///

مستفعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

في السطر الثالث يتطابق مع السطرين الأولين، ويخرج في تفعيلة العروض الى مستفعلن ،

٣. زحم الخليجَ بهنّ مكتدحون جوّابو بحارِ.

٠//٠/٠/ ٠//٠/// ٠//٠/// ٠//٠///

مستفعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

أيّ هناك انزياح بتفعيلة متفاعلن الى مستفعلن مرة في الضرب ومرة اخرى في العروض ؛ وبعدها يقصر السطر الشعري في سطرين متتالين

---

[٧] ديوان بدر شاكر السياب مجلد /٢ : ٤ .

ليعود بعدهما إلى سطر طويل بأربعة تفعيلات، وكان هذا دأبه في القصيدة كلّها ، يقول[٨] :

من كلّ حافٍ نصف عاري

/٠ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/

مستفعلن مستفعلن فل

و على الرمال ، على الخليج

/٠ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/

مستفعلن مستفعلن فل

جلس الغريبُ، يسرِّح البصرَ المحيَّر في الخليج

٠//٠/// ٠//٠/// ٠//٠/// ٠//٠///

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

عدد التفعيلات خاضع لحجم العاطفة المتدفقة لدى الشاعر، فكلما كانت الموجه العاطفية كبيرة جاءت التفعيلات على السطر بأكبر عدد ، إلى أن تنتهي بموجه عاطفية صغيرة ، فيختار الشاعر لها تفعيلة مناسبة .

يلجأ السياب في بعض الاسطر من القصيدة إلى السكون العارض في نهاية الكلمة الأخيرة من السطر ، ليضبط بها التفعيلة الأخيرة في الأسطر ،

---

[٨] ديوان بدر شاكر السياب / مجلد٢ : ٤

ويؤكد الدفقة الموسيقية والإيقاع المتناسق من تعدد وتنوع تفعيلة الكامل ، يقول :[٩]

متخافق الأطمار ، أبسُطُ بالسؤال يدا نديّهْ

صفراءَ من ذُلّ و حُمّى : ذلّ شحّاذٍ غريبْ

بين العيون الأجنبيهْ

بين احتقارٍ ، وانتهارٍ، وازورارٍ .. أو خطيّهْ

والموت أهون من خطّيهْ

من ذلك الإشفاق تعصره العيونُ الأجنبيهْ

قطرات ماء .. معدنيّهْ

فلتنطفي ، يا أنتِ ، يا قطراتُ ، يا دمُ ، يا .. نقودُ

وحدة الايقاع الوزني هو الميزة الأسلوبية التي تمتاز قصيدة غريب على الخليج ، إذ الموسيقى قائمة بذاتها بالشكل الصحيح مع وجود انزياح عروضي في تفعيلة ((متفاعلن)) ، واختزال التفعيلات الأربعة المستخدمة في النص إلى تفعيلتين و سبب خفيف ، وهو اعتبار الصورة الموسيقية للقصيدة الحرّة ، إذ أن التشكيل الموسيقي في الشعر الحر في " مجمله خاضعا خضوعا مباشرا للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر ، فالقصيدة في هذا الاعتبار صورة موسيقية متكاملة ، تتلاقى فيها

---

[٩] ديوان بدر شاكر السياب / مجلد٢ : ٧ .

الانغام المختلفة وتفترق ، محدثة نوعا من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق المشاعر المشتتة" [١٠].

القافيـــة :

إن الـدخول الـى عتبـة الموسـيقى الخارجيـة فـي الـنص الشـعري العـامودي فـي الدراسـة الأسلوبية ، أيسـر من الـنص الشـعري الحـر ، فمثل مـا نجـد تنوعـا فـي التفعـيلات نجـد تنوعـا فـي نهايـة السـطر الشـعري – القافية – ، فتأتي مسترسلة استرسلا ؛ وهو تطور جديد لها ، لتكون أكثر مواتية للبناء المركب في القصيدة الحرة .

ولا يختلف اثنان على أهمية القافية ، أو فائدتها في القصيدة العامودية أو الحرة ، وإذا كانت تحقق في القصيدة العامودية العزل بين الأبيات ، فإنها تشكل في القصيدة الحرة عاملا من عوامل التواصل النفسي ، فضلا عن إنها وسيلة تنمو بنمو الدلالة الشعرية ، وليست هدفها في ذاتها وذلك لما لها من صلة بالإيقاع والدلالة والصوت[١١].

تتنوع اسلوبيا القافية في قصيدة غريب على الخليج ، ولعب الشاعر بفنية مقننة في اختيار حروف الروي ، ساهمت في تمظهر الحركة الشعورية في النص ، وسندرج انواعها وسماتها الأسلوبية .

---

[١٠] الشعر العربي المعاصر، عز الدين اسماعيل / ٦٣ .

[١١] ينظر : تحليل النص الشعري بنية القصيدة ، يوري لوتمان ، ترجمة الدكتور محمد فتوح احمد / ٩٣.

١. القافية الموحدة :

يتمثل هذا الشكل في " تكرار النسق الصوتي في آخر السطر بحركاته وسكناته ، مع الاحتفاظ بحرف الروي في معظم الأسطر، وهي أكثر التصاقا بالمفهوم التقليدي للقافية حيث تمثل القافية نهاية السطر الشعري"[١٢].

يقول السياب[١٣] :

الريح تلهث بالهجيرة كالجثام ، على الأصيل

وعلى القلوع تظل تُطوى أو تُنشَّرُ للرحيل

.....

وعلى الرمال ، على الخليج

جلس الغريبُ ، يسرِّح البصرَ المحيَّر في الخليج

ويهدُّ أعمدة الضياء بما يصعِّد من نشيجِ

أعلى من العبَّاب يهدر رغوُهُ ومن الضجيج

التزم الشاعر بالقافية الموحدة التي ساعدته على بيان سردية النص وحكاية الغريب الذي راح يسرح بصره على شواطئ الخليج .

---

[١٢] الخطاب الشعري عند محمود درويش(دراسة اسلوبية) محمد صلاح زكي أبو حميدة / ٣٥٢ .

[١٣] الديوان مجلد / ٢ : ٤ .

٢. قافية الإيطاء :

الإيطاء تكرار لفظ القافية ومعناها واحد[١٤] ، والمعروف عن الإيطاء عيب من عيوب القافية ، إذ تتغير حركة الروي ، أما في الشعر الحر فالشاعر يستخدمه ويمنحه دلالات عدة من خلاله ، يقول السياب[١٥] .

صوتٌ تفجَّر في قرارة نفسيَ الثكلى : عراق

كالمدّ يصعد ، كالسحابة ، كالدموع إلى العيون

الريح تصرخ بي : عراق

والموج يُعول بي : عراق ، عراق ، ليس سوى عراق !

البحر أوسع ما يكون وأنت أبعد ما تكون

والبحر دونك يا عراق .

القافية هنا مردوفة أيّ سبق حرف الروي (القاف) حرف المد الألف ، وظهور حرف المدّ في القوافي يؤدي إلى وضوح إيقاع القافية ، والاستطالة في الوقوف عليها ، إذ في هذا الوقوف يأخذ الشاعر فسحة من التأمل في كلّ لوحة يقدمها متناغمة مع الجو النفسي الذي يعيشه الشاعر، جوٌّ مليء بشعور الغربة منذ لحظة تكوين النص .

---

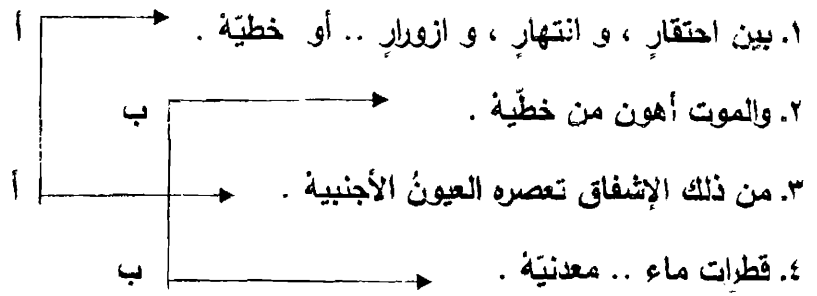
[١٤] ينظر : العمدة لابن رشيق القيرواني /١: ١٥٢ .

[١٥] الديوان مجلد /٢ : ٤ .

٣. القافية المتقاطعة :

وفيها" يعمد الشاعر النظام ـ أ ب ، أ ب ـ فيتحد السطر الأول مع الثالث والثاني مع الرابع بطريقة متبادلة

متقاطعة"[١٦]. وهذا المقطع من القصيدة يوضح التقاطع في القوافي ، يقول[١٧] .



يضع الشاعر نفسه ضمن قافية مقيدة ، ليحقق منها تعادلا نغميا مناسبا لحالته الشعورية وانكساراته النفسية ، محاولا في ايقاعه الداخلي كسر تلك الرتابة عن طريق التكرار تارة والتقسيم العروضي تارة اخرى ، ليضيف إلى موسيقى مقطعه مسحة جمالية.

---

[١٦] العروض وايقاع الشعر العربي ، عبد الرحمن تبرماسين / ٨٧ ، وينظر: عناصر الموسيقى في ديوان (نقوش على جذع النخلة) يحيى السماوي/ ١٦٩ .

[١٧] الديوان مجلد / ١: ٧ .

٤. قافية ثنائية :

وفيها يأتي الشاعر بسطرين موحدي القافية ، مثل قوله :[١٨]

ليتَ السفائنَ لا تُقاضي راكبيها عن سِفارِ
أو ليت أنَّ الأرضَ كالأفق العريضِ ، بلا بحار ! ١. قافية رائية ثنائية

مازلتُ أحسب يا نقودُ ، أعدُّكنَّ و أستزيد ،
مازلت أنقصُ ، يا نقودُ ، بكنَّ من مُدَدِ اغترابي
مازلت أو قد بالتماعتكنَّ نافذتي و بابي ٢. قافية بائية ثنائية

في الضفّة الأخرى هناك . فحدثيني يا نقودُ
متى أعود ، متى أعود ؟ ٣. قافية دالية ثنائية

وقد تكون القافية الثنائية أحيانا واسطة بالانتقال من موقف إلى آخر[١٩]، مثل قوله[٢٠]

بالأمس حين مررتُ بالمقهى ، سمعتك يا عراقُ ...

وكنت دورة أسطوانه

هي دورة الأفلاك من عُمُري ، تكوّر لي زمانه

في لحظتين من الزمان ، وإن تكن فقدت مكانه

---

[١٨] الديوان مجلد /٢: ٨ .

[١٩] ينظر: التشكيلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة ، الدكتور ثائر العذاري / ١٨٩.

[٢٠] الديوان مجلد /٢ :٤

هي وجه أمي في الظلام

وصوتُها ، يتزلّقان مع الرؤى حتى أنام ؛

وهي النخيل أخاف منه إذا ادلهمَّ مع الغروب

فاكتظَّ بالأشباح تخطفُ كلَّ طفلٍ لا يؤوبُ

هذا المقطع يأتي بعد المشهد الاستهلالي للقصيدة ، ويصف به دوال صور العراق في مخيلته ، فحين يمرّ بالمقهى تدور ذكرياته المفقودة مع دوران اسطوانة مسجل الصوت ، ويحاول تذكر صور الماضي كوجه امه الذي لايفارقه مدة حياته وحين تنومه ، والمفلية العجوز وحكاياتها ؛ صور جديدة اختلف في هذا المقطع عن صور المقطع الاستهلالي باختلاف القافية الثنائية التي تمثلت في : (قافية حرف النون ، قافية حرف الميم ، قافية حرف الباء) . ويدخل بقافية ثنائية أخرى على مقطع جديد وصورة جديدة ، يقول[٢١].

تتورّنا الوهّاجَ تزحمه أكفُّ المصطلين ؟ ـــــ
وحديث عمتي الخفيضَ عن الملوك الغابرين ؟ ـــــ قافية نونية

ووراء باب كالقضاء ـــــ
قد أوصدته على النساء ـــــ قافية همزية

أبدٍ تُطاع بما تشاء ، لأنها أيدي الرجال ـــــ
كان الرجال يعربدون ويسمرون بلا كلال . ـــــ قافية لامية

---

[٢١] الديوان / مجلد ٢ : ٥

٤ـ وهناك نوع آخر من القافية أخذت مساحة واسعة من القصيدة نستطيع أن نصطلح عليه قافية المقطع ، إذ تتكرر هذه القافية في نهاية المقطع بشكل متوازٍ متساوٍ صوتيا ، من ذلك قوله[٢٢].

لو جئتِ في البلد الغريب إليَّ ما كمل اللقاء !

الملتقى بك و العراقُ على يديَّ ... هو اللقاء

شوق يخضُّ دمي إليه ، كأن كلَّ دمي اشتهاء

جوعٌ إليه .. كجوع كلّ دم الغريق إلى الهواء

وقوله[٢٣] :

فلتنطفي ، يا أنتِ ، يا قطراتُ ، يا دمُ ، يا .. نقودُ

يا ريحُ ، يا إبرا تخيط ليَ الشراعَ ، متى أعودُ

إلى العراق ؟ متى أعودُ ؟

يا لمعةَ الأمواجِ رَّنحهنَّ مجدافٌ يرودُ

بيَ الخليجَ ، ويا كواكبَه الكبيرة .. يا نقودُ !

من هذا العرض لأشكال القوافي التي وردت في القصيدة ، نجدها أتت عفو الخاطر دون تكليف أو تصنع ، ونجدها متواشجة متنوعة فيما بينها

---

[٢٢] الديوان مجلد /٢: ٧

[٢٣] م.ن مجلد /٢ : ٥

ساعدت على تنظيم العناصر الصوتية الأخرى في القصيدة ، وينسحب هذا التنظيم على العوامل النفسية للمتلقي ، فيجدها منتظمة كالعقد سَلِسَلةٌ بأنغام أصواتها .

المحور الثاني : موسيقى الحشو (الداخلية)

إن كان ثمة تكسير للإيقاع الخارجي في القصيدة العربية الحرة ، فثمة استثمارٍ للطاقات الإيقاعية الداخلية للنص الشعري الحر ، فانصب الاهتمام على " إيقاع الجملة وعلائق الاصوات والمعاني والصور ، وطاقة الكلام الايحائية ، والذيول التي تجري الايحاءات وراءها من الاصداء المتلونة" [٢٤] ، فتظهر أهمية الإيقاع الداخلي للنص الحرّ كونه عنصرا مهما من عناصر تولد الدلالة ، وحركاتها في النص فتؤثر فيه وتتأثر به ، وهو بعبارة أخرى حركة نمو وتولد الدلالة .

نسق تكرار البنية الصوتية في القصيدة :

الصوت في اللغة" الجرس"[٢٥] ، وفي الاصلاح "ظاهرة طبيعية ندرك أثرها دون أن ندرك كنهها"[٢٦] ، ويعرف بالفونيم وهو" أصغر وحدة صوتية غير قابلة للقسمة إلى وحدات اصغر"[٢٧] ، ويدخل الصوت مكونا اساسيا في إيقاع الشعر ، إذ يعتمد على سلسلة من الأصوات المنتظمة في زمن

---

[٢٤] مقدمة للشعر العربي ، اودنيس (علي احمد سعيد) / ١١٦ .

[٢٥] لسان العرب : مادة صوت .

[٢٦] الأصوات اللغوية ، ابراهيم أنيس /٦ .

[٢٧] الأصوات اللغوية ، الدكتور محمد علي الخولي /٢٣.

منتظم . وحظي الصوت بعناية القدماء من البلاغيين واللغويين ؛ وفي مجال الدراسات الأسلوبية يتضح الصوت من خلال تردد اصوات معينة دون غيرها ، فيمثل انزياحا اسلوبيا من أجل بيان القيم الدلالية في النص الشعري .

في نص السياب سيكون عملنا الأسلوبي على الأصوات التي يحاكيها السياب في نصه ، متواشج هذا الصوت مع الادوات الشعرية الاخرى ليسهم في احياء الدلالة . يقول السياب[٢٨] :

في لحظتين من الزمان ، وإن تكن فقدت مكانه

هي وجه أمي في الظلام

وصوتُها، يتزلّقان مع الرؤى حتى أنام ؛

وهي النخيل أخاف منه إذا ادلهمَّ مع الغروب

يتحرك صوت النون ليشكل حزمة الحزن والأنين ، اللذان يضربان الشاعر منذ لحظة ولادة النص ، فهو يعيش ذلك الحزن نتيجة الوحدة والانعزال ، إذ تتجمع عليه تلك المشاعر في ليله فتتمركز مشاعر الخوف في قوله(وهي النخيل تخاف منه إذا ادلهم مع الغروب) وذكرى تلك الحكايات المخيفة لازالت عالقة في مخيلته يستردها بطريقة السرد الرجعي لأحداث الطفولة .

---

[٢٨] الديوان مجلد /٢ : ٥ .

اختار السياب وبطريقة مقننة اصواتا مثلت بنى القصيدة ، اوحت هذه الاصوات بدلالات المشاعر والعواطف المتنوعة في النص ، والغالب على تلك المشاعر نزعة تشاؤمية ، فنلمس في مواضع عدة دلالات لتلك الاصوات في كشف معاناته لاسيما الغربة التي عانى منها السياب كثيرا ، يقول[٢٩] :

أتراه يأزف ، قبل موتي ، ذلك اليوم السعيد ؟

سأفيق في ذاك الصباح ، وفي السماء من السحاب

كسَرٌ ، وفي النسمات بَـرْدٌ مُشْبَع بعطور آب

وأزيح بالثُّوباء بُـقيا من نعاسي كالحجابِ

يتكرر صوت السين ، وهو حرف رخوي مهموس منفتح يخرج من فوق اللثة ، يتكرر ست مرات اكسب هذا الصوت المقطع لينا وسهولة في اتضاح الدلالة ، وهي أحلام رجعته الى وطنه ، إذ باتت تلك الاحلام تقابلات زمنية بأمكنتها الواقعية والافتراضية ، "لتكمل دورتها الحياتية"[٣٠]، فقد يأزف يومه السعيد قبل رحيله .

ويقول : [٣١]

فلتنطفي ، يأنتِ ، ياقطراتُ ، يادمُ ، يا .. نقودُ

ياريحُ ، ياإبرا تخيط ليَ الشراعَ ، متى أعودُ

---

[٢٩] الديوان مجلد /٢ : ٨ .

[٣٠] اسفار السياب الكونية ، الدكتور ناصر شاكر الاسدي / ١٨ .

[٣١] الديوان مجلد /٢ : ٧ .

إلى العراق ؟ متى أعودُ ؟

يالمعةَ الأمواجِ رَنّحهنَّ مجدافٌ يرودْ

بيَ الخليجَ ، ويا كواكبَه الكبيرة .. يانقودُ !

يتأسس هذا المقطع في إيقاعه التكراري الصوتي على تكرار حرف المد(الواو) ، مقترن مع صوت (الدال) المضموم ، فشكلا المقطع (ودُ) خمس مرات في نهاية كلّ سطر، وهذا التكرار في حرف المد يعمل عل تشكيل شبكة صوتية متجانسة مع الواقع القافوي ، الذي جنح الى تجسيد حالة الاستغاثة ، إذ اعتاد المد في الكلام على دلالة التألم والانكسار ؛ تواشج المد مع النداء بحرف النداء(يا) قصد الاستغاثة بالمنادى ، وهكذا يسيطر المد على تعميق الهوة للنص .

وغاية الأمر نقول أن تكرار بنية الصوت الدالة مملؤة في نص غريب على الخليج ، فلا نستطيع لها حصرا ، كما شخّص هذه الظاهرة اسلوبيا الدكتور محمد عبد المطلب ، يقول" ذلك أنّ المتتبع لشعراء الحداثة وشعرهم يدرك إدراكا أوليا أن بنية التكرار هي اكبر البنى التي يتعامل معها هؤلاء الشعراء ووظفوها بكثافة لإنتاج الدلالة"[٣٢] .

---

[٣٢] بناء الأسلوب في شعر الحداثة / ٣٨١ .

تكرار بنية الكلمة :

ونقصد تكرار اللفظ بعينه واختلاف صيغه سواء أكان التكرار على مستوى المقطع أم على مستوى الانتاج الكلي للشاعر في القصيدة . يقول[٣٣] :

إني لأعجب كيف يمكن أن يخون الخائنون !

أيخون إنسان بلاده ؟

إن خان معنى أن يكون ، فكيف يمكن أن يكون ؟

الموجة التكرارية في هذا المقطع تتركز في تكرار الفعل (خان) مع فعل الكينونة ، مقترن بأداة السؤال (كيف) ، ويمكن أن نطلق على هذا النوع من التكرار بـ (تكرار التسلسل) لأنه يصف فعل معين ، واستمرار حدوثه لمدة معينة يحددها التكرار؛ دلالته إيصال ثيمة معينة ليس لها وجود في اللفظة المكررة [٣٤].

ويقول[٣٥] :

ليتَ السفائنَ لاتُقاضي راكبيها عن سِفارِ

أوليت أنَّ الأرضَ كالأفق العريضِ ، بلا بحار!

---

[٣٣] الديوان مجلد /٢: ٦ .

[٣٤] ينظر : التشكيلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة من الريادة إلى النضج ، الدكتور ثائر عذاري /٢٦٨.

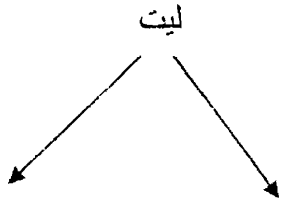
[٣٥] الديوان مجلد / ٢: ٨.

مازلتُ أحسب يانقودُ ، أعدُكنَّ وأستزيد ،

مازلت أنقصُ ، يا نقودُ ، بكنَّ من مُدَدِ اغترابي

مازلت أوقد بالتماعتكنَّ نافذتي وبابي

تكرار استهلالي مقطعي متوالي ، مرتان للفظ (ليت) وثلاث مرات المركب(مازلتُ) ليرسم في ليت دلالتين ، الأولى الترجي وقد يتحقق بعدم مقاضاة السفائن لراكبيها عند الأسفار، والثاني تمني لايتحقق ، فالأرض لايمكن أن تكون كالأفق العريض أو تكون كالبحار، والمخطط الآتي يوضح الدلالة .



تكرار رقم (١) دلالة الترجي قابل التحقيق

تكرار رقم (٢) دلالة التمني غير قابل للتحقيق

ونجد في الدال المكرر الثاني(ما زلتُ) دلالة الاستمرارية في الحدث ، إذ أكد الشاعر في تكراره للدال ثنائية الفقر المادي والغربة ، ويصور العوز الذي أصابه فيسلم لليأس .

وهناك من الألفاظ التي اخذت مساحة واسعة من التكرار على مستوى النص ، كلفظة (العراق) ، إذ شكل تكرار هذا الدال (١٤) مرة وغاية ذكر

العدد ليس الاحصاء الأسلوبي في ذاته ، وإنما للوصول إلى الدلالة فالعراق هو وطن الشاعر، القريب البعيد عنه فلم يزده الا غربة وعذابا، يقول[٣٦] :

صوتٌ تفجَّر في قرارة نفسيَ الثكلى : عراق

كالمدّ يصعد ، كالسحابة ، كالدموع إلى العيون

الريح تصرخ بي : عراق

والموج يُعوِل بي : عراق ، عراق ، ليس سوى عراق !

البحر أوسع مايكون وأنت أبعد ما تكون

والبحر دونك ياعراق .

يستأنس بتكرار دال العراق تبديدا للوحشة وتحفيزا عاطفيا فنيا للتعبير عن " الفجيعة بالحاضر المتمثلة في أنّ : البحر اوسع ما يكون وأنت أبعد ماتكون ، والبحر دونك ياعراق "[٣٧].

ويكرر لفظ (النقود) سبع مرات يتساوى تكراره مع تكرار لفظ (اعود) ، فتكشف دلالة مخاطبته للنقود عن عوزه المادي ، وعدم استطاعته العودة لأنه لا يملك النقود ، يقول[٣٨] :

---

[٣٦] م . ن /٢ :

[٣٧] فسحة النص المُمْكِن النقدي في النص الشعري الحديث ، الدكتور عبد العظيم رهيف السلطاني /٧٢ .

[٣٨] الديوان مجلد /٢: ٨.

اليوم ـ و اندفقَ السرورُ عليَّ يفجأني- أعودُ

واحسرتاه .. فلن أعودَ إلى العراق

وهل يعودُ

من كان تُغوزُهُ النقود ؟ وكيفَ تُدَّخَرُ النقودُ

وهكذا تتبدى جدلية العودة وتتضح بنفيه المطلق لها، فـ (لن) تفيد النفي المطلق ليتأسس عليها خيبة أمل ويأس ، يصاب بهما الشاعر ليبقى العراق حلما لذلك الغريب الذي طواه الموت غريبا.

نسق الجناس :

يُعرف الجناس في الدرس البلاغي القديم" بأنه استخدام المنشئ في الكلام القصير نحو البيت من الشعر والجزء من الرسالة أو الخطبة ، كلمتين تجانس كلّ واحدة منهما صاحبتها في تأليف حروفها[٣٩]. ولما في الجناس من طاقة تطوعية للمعنى في الألفاظ المتشابه نجد الشاعر المحدث يستخدمه بكثافة متميزة ليمكن النص بدلالات متنوعة تتماهى مع الإيقاع العام للقصيدة ، فنجد في قصيدة غريب على الخليج دلالات متنوعة لنسق الجناس ، فمثلا يستخدمه السياب لتقديم مفارقة شعرية ، من ذلك قوله[٤٠] :

---

[٣٩] كتاب الصناعتين ، ابو هلال العسكري / ٣٣٠.

[٤٠] الديوان مجلد /٢ : ٤

بالأمس حين مررتُ بالمقهى ، سمعتك يا عراقُ ...

وكنت دورة أسطوانه

هي دورة الأفلاك من عُمُري ، تكوّر لي زمانه

الجناس بين **دورة اسطوانة** ⟺ **دورة الأفلاك** ، والتشابه قائم بين حروف لفظي (دورة) ، مع اختلاف في المعنى بفضل أضافتهما الى بنية أخرى حددت شكل الجناس ودلالاته.

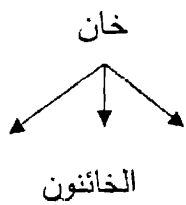
ويسهم الجناس في زيادة التماسك والالتحام بين بنى النص، كأن يكون بين فعل وفاعل ومصدر، نجده في الجناس الاشتقاقي من ذلك قوله[٤١] :

إني لأعجب كيف يمكن أن يخون الخائنون !

أيخون إنسان بلاده ؟

إن خان معنى أن يكون ، فكيف يمكن أن يكون ؟

البنى المتجانسة واضحة في هذه الأسطر، ترجع إلى جذر الفعل (خان) اشتقت منه بنى أخرى ؛ كما في المرتسم الآتي :



---

[٤١] م،ن مجلد/٢ : ٦.

وفي الأسطر ايضا جناس ناقص وهو : ما يتساوى جزء من حروف الكلمة مع اختلاف المعنى ، وهذه الالفاظ هي (يكون ، كيف ، يمكن) ووردت من الجناس الناقص شواهد كثيرة في القصيدة .

كقوله[٤٢] :

الملتقى بك والعراقُ على يديَّ ... هو اللقاء

البنى المتجانسة جناس ناقص هي : الملتقى ⟨⟩ اللقاء .

ونلمس نوعا آخر من الجناس في القصيدة هو جناس المضارعة، وهو تقارب في الحرفين الأخرين ، واختلاف الدلالة، ويأخذ احيانا وزنا صرفيا متشابها، وأمثلته [٤٣]

بين احتقارٍ ، وانتهارٍ ، وازورارٍ .. أو خطيّهْ

جناس المضارعة

احتقار انتهار ازورار

---

[٤٢] الديوان مجلد /٢: ٦.

[٤٣] الديوان مجلد /٢ :٧، ٧، ٨ .

في الضفّة الأخرى هناك . فحدثيني يانقودُ

متى أعود ، متى اعود ؟

جناس المضارعة

نقود اعود

مازلتُ اضرب مُترِبَ القدمين أشعثَ ، في الدروب

جناس المضارعة

اضرب مُترب

المستوى الثاني : مستوى تشكيل الصورة (المستوى الدلالي)

اللغة الشعرية لغة متمردة على المألوف من المعاني ، يتحرى الشاعر في اختيار صيغها التي تثير الانفعالات والعواطف أكبر من أقرانها . فاللفظة الشعرية تعد وسيلة للتعبير عن الافكار ، وأداة مهمة تستكنه دواخل الشاعر عن طريق التصوير ، وذلك بخرق التفكير المنطقي الذي يسقط على الأشياء ، وترطيبه بنفحات الخيال الذي يبث الحركة والحيوية داخل العناصر اللغوية التي تخلق مدارات سياقية جديدة .

إنّ معطيات الصورة الشعرية وطريقة تصويرها ، إجراءات ذهنية في تفكير الشاعر ، واجلاء هذه الصورة ووضوحها يتمّ وفق آليات التصوير ،

وقد أقرّتها الذائقة البلاغية العربية في إجراءات متعددة ، كالتشبيه والاستعارة والكناية وغيرها .

وفي قصيدة غريب على الخليج سنبحث المعطيات الاسلوبية للصورة وفق جزء من هذه المعطيات .

المحور الأول : نسق التشبيه

حيز التشبيه في القصيدة حيزا كبيرا ، تتعالق الاستعارة معه في أغلب صوره ، وحيثياته تتمركز على النسبة المنطقية بين طرفي التشبيه (المشبه والمشبه به) من حيث المشابهة بينهما ، مع اختفاء أو ظهور المرتكزات الاخرى في جملة التشبيه ، الأداة ووجه الشبه . يصادفنا التشبيه في مطلع القصيدة[٤٤].

الريح تلهث بالهجيرة كالجثام ، على الأصيل

وعلى القلوع تظل تُطوى أو تُنشَّرُ للرحيل

تتعالق في هذه الصورة الاستعارة التشخيصية مع التشبيه ، إذ يشبه الريح بالكائن الحي الذي يلهث من شدة الحر والعطش وقت الظهيرة ـ الهجيرة وقت الظهيرة – وكأنها كابوس يجثم على الأصيل، وفي لفظ الأصيل استعارة اخرى ، والاصيل الوقت بين العصر ومغيب الشمس، إذ صوره بالإنسان يجثم كابوسٌ على صدره، ووجه الشبه في صورة التشبيه محذوف

---

[٤٤] الديوان مجلد /٢ : ٤ .

يحيل إلى حالة الاختناق[٤٥] . اجراءات بلاغية عدة اسهمت في رسم صور هذا المطلع الاستهلالي " وليس يخفى أن موضوعة الاستهلال وبراعته شغلت الذائقة النقدية والبلاغية القديمة، إذ اقترنت في الشعر بالغرض الذي يبنى عليه النص"[٤٦].

ثم تتجه صورة التشبيه في المطلع الى ذروتها ، وينفجر في نهايته بتشبيه مركب أو كما يسمى بتشبيه الصورة ، ويتعالق ايضا مع الاستعارة ، يقول[٤٧] .

صوتٌ تفجَّر في قرارة نفسيَ الثكلى : عراق

كالمدّ يصعد ، كالسحابة ، كالدموع إلى العيون

من تحليل التشبيه وبيان اركانه، نوضح الآتي:

١. المشبه : صورة العراق ⟵ المتفجر في قرارة نفسه الثكلى (نفسه الثكلى استعارة مكنية ، نفسه كالأم الثكلى التي تصيح لفقد ولدها.

٢. المشبه به : متعدد ⟵ كالمد ⟵ كالسحابة ⟵ كالدموع في العيون .

٣. وجه الشبه : مجازي تقديره التعب والألم والحزن واليأس من العودة .

٤. الرابط : الأداة الكاف .

---

[٤٥] ينظر: فاعلية التصوير في غريب على الخليج، الدكتور إياد الحمداني /١٢.

[٤٦] م . ن / ١٢ .

[٤٧] الديوان مجلد /٢: ٤.

إن هذا التوالي للتشبيهات وبأداة متماثلة تعتصر دلاليا وموسيقيا كي يتحدد الموقف والتجربة بشكل سردي مباشر[٤٨].

يتكثف التشبيه في مقطع آخر يقتصر فيه على ذكر ركنيه الاساسين ؛ وهذا الاختزال في اركان التشبيه مرده في هذا المقطع الموقف الذي يصوره السياب وهو قصة حبه بالمرأة المجهولة التي لم يذكر اسمها ، متواشج هذا الحب مع حبّ اعمق هو حبّه للعراق، يقول[٤٩] :

أحببتُ فيكِ عراقَ روحي أو حببتُكِ أنت فيه

ياأنتما – مصباح روحي أنتما – وأتى المساء

والنيل أطبق ، فلتشعا في دجاه فلا أتيه

التشبيه في هذه الصورة هو من التشبيه البليغ الذي حُذف منه الاداة ووجه الشبه ، والمشبه فيه هو الضمير (أنتما) إذ عدل الشاعر به عن ذكر الاسمين الصريحين – عراق روحي والحبيبة – والحبية هنا امرأة مجهولة لم يذكرها السياب في قصيدة ، فقد تكون حبيبته أو زوجته . والمشبه به هو (مصباح روحي) الذي ينير دروبه ويبعث في نفسه الأمل بالرجوع والعودة للوطن والحبيبة ؛ وعلاقة المرأة والوطن عند الشاعر علاقة قوية لاانفصام بها ، فالحب بلا وطن لا يمنح الوصال ، والوطن الذي يخلو من الحب مكان ظالم لأهله ، فالمرأة والوطن كلاهما مصباحان ينيران طريق الشاعر المظلم . ويحاول الشاعر في التشبيه الخروج من حالة الاختناق الذي حلّ

---

[٤٨] ينظر اساليب شعرية ، الدكتور صلاح فضل/ ٦٦

[٤٩] الديوان مجلد /٢: ٦ .

مظهره على نفسه ، فباتت صورة التشبيه مكتئبة من أثر الغربة التي يعيشها فيتمنى أن تكون الأرض كالأفق في سعتها . يقول :

ليتَ السفائنَ لاتُقاضي راكبيها عن سِفارِ

أوليت أنَّ الأرضَ كالأفق العريضِ ، بلا بحار!

ويبدو من النموذج السردي الغالب على القصيدة من تصويري سينمائي لرحلة الغريب ابتداء من جلوسه واستحضار دوال صور ذكريات الماضي الجميل ، ونسجها في اتساق وعفوية بقدر واضح ، انعكس هذا النمط السردي بشكل واضح على صور التشبيه إذ جاءت اغلب التشبيهات من نوع التشبيه المجمل وهو" التشبيه الذي لم يذكر فيه وجه الشبه "[٥٠] ، مثلت سمة اسلوبية متطابقة مع دلالات صور القصيدة . اضف إلى أن أداة رابط التشبيه في التشبيهات جميعها هي حرف الكاف باستثناء تشبيه واحد رابطه الاداة (كأن) .

شوق يخضُّ دمي إليه ، كأن كلَّ دمي اشتهاء[٥١]

المحور الثاني : نسق الاستعارة

الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها اللغوي إلى غيره ، لشرح المعنى أو تأكيده والمبالغة فيه ، أو الاشارة إليه بالقليل من اللفظ[٥٢]. وتبرز فاعلية الاستعارة بوصفها ظاهرة اسلوبية لها حضورها المؤثر في

---

[٥٠] معجم المصطلحات البلاغية الدكتور احمد مطلوب / ٣٤٠.

[٥١] الديوان مجلد /٢: ٦.

[٥٢] ينظر: كتاب الصناعتين / ٢٧٤.

عملية الخلق الأدبي ، لاسيما إذا عرفنا أن ميدان الأسلوبية هو ميدان التعبير بالخلق ، او الخرق ، أو الخروج عن المألوف ؛ تركيبا ودلالة .

ولذا فهي تجعلنا نرى كيف صار القول قولا ، وكيف ادى بنظامه الذي تشكل فيه ، إما لم يقل من قبل أو إلى خلق جديد ، وهذا يعني أنها نظام تشكيل الجمل من غير توقع ، لا نظام القوانين التي تُنتج بها هذه الجمل وأنها رؤية ينكشف بها إبداع اللغة على غير مثالٍ[٥٣].

في قصيدة غريب على الخليج ستتركز معالجة الاستعارة على التشخيص لأنه السمة الأسلوبية المتميزة في استعارات القصيدة ؛ ويختص التشخيص بإضفاء أوصاف وخواص إنسانية على الأشياء أو المفاهيم التجريدية الجامدة [٥٤] ، إذ تتلاشى الحواجز بين الإنسان وغيره في عالم التشخيص ، فالأشياء الجامدة تتكلم ، وتحب ، وتكره ، وتأكل ، وتتنفس ، وغيرها من الصفات الإنسانية ، والتشخيص هذا المصطلح حديث لم يعرفه البلاغيون العرب القدماء لكنهم" وعوا التشخيص في الاستعارة المكنية ، فالتشخيص توسع في مفهوم الاستعارة"[٥٥]. والاستعارة المكنية هي التي" اختفى فيها لفظ المشبه به واكتفى بذكر شيء من لوازمه دليلا عليه"[٥٦].

---

[٥٣] ينظر : الأسلوبية وتحليل الخطاب ، الدكتور منذر عياشي / ١٠٤ .

[٥٤] ينظر : قضايا في النقد والشعر ، يوسف بكار / ٣٣.

[٥٥] م . ن / ٣٨.

[٥٦] معجم المصطلحات البلاغية / ٨٨

الاستعارة في النص: كما بيّنا في التشبيه أن المطلع الاستهلالي في القصيدة مكتظ بالصور المتعددة ، رسمت ملامح غربة الشاعر الاجتماعية والفكرية التي عانها ، اسهمت الاستعارة بتكثيف الحدث الشعري ورسم دلالاته ، يقول[٥٧] :

الريح تلهث بالهجيرة كالجثام ، على الأصيل

وعلى القلوع تظل تُطوى أو تُنشَّرُ للرحيل

زحم الخليجَ بهنّ مكتدحون جوّابو بحارِ

من كلّ حافٍ نصف عاري

وعلى الرمال ، على الخليج

جلس الغريبُ ، يسرِّح البصرَ المحيَّر في الخليج

ويهدُ أعمدة الضياء بما يصعّد من نشيج

أعلى من العبَّاب يهدر رغوُهُ و من الضجيج

صوتٌ تفجَّر في قرارة نفسيَ الثكلى : عراق

كالمدّ يصعد ، كالسحابة ، كالدموع إلى العيون

الريح تصرخ بي : عراق

في هذا المقطع تكوين تداخلي للاستعارة التشخيصية الذي ينعكس على المستوى العميق في انتاج الدلالة ؛ بداية السطر الأول استعارة

---

[٥٧] الديوان مجلد /٢: ٤.

تشخيصية ، شخص الريح بالكائن الحي الذي يصاب بالإعياء الشديد نتيجة العطش ، واللَّهث واللَّهاث حرّ العطش ، واللَّهثة التَّعَب من العطش[٥٨]. واستعارة الجثام على الأصيل التي بيّنها في التشبيه ، ثم نجد العاطفة الصارخة في الاستعارة التصريحية عندما صور السياب أماله في قوله (يهدّ أعمدة الضياء بما يصّعد من نشيج) ، فهي – آماله كالأعمدة المنيرة – وكيف يقوم الغريب بهدمها وتحطيمها. وتطالعنا استعارتان في المطلع ايضا ، الأولى (نفسي الثكلى) يصور نفسه بالأم الثكلى التي تصيح بفقد ولدها ، والأخرى (الريح تصرخ بي عراق) ، فالطبيعة تشارك بنداء العراق ، إذ الريح إنسان يصرخ بصوتٍ عالٍ .

في استعارة تشخيصية اخرى يصور الشاعر فيها ملامح شوقه للعراق ، بإنسان يحرك دمه شوقا للعراق ، يقول[٥٩] :

شوق يخضُّ دمي إليه ، كأن كلَّ دمي اشتهاء

جوعٌ إليه .. كجوع كلّ دم الغريق إلى الهواء

شوق الجنين إذا اشرأبَّ من الظلام إلى الولادهْ !

بدرجة عالية من التفاعل تلتحم الاستعارة مع نسقي تشبيه ؛ الأول : جوع كجوع كلّ دمي، والآخر: شوق الجنين ، ثم صورة الاشتياق تلتحم مع حاجة الغريق إلى الهواء وشوق الجنين الذي يريد الخروج من رحم امه ليرى النور ، والنور يتطابق مع ظلام العراق ، وهو أجمل لأنه يحتضن

---

[٥٨] لسان العرب / مادة : لهث .

[٥٩] الديوان مجلد / ٢ : ٦.

العراق. والاحتضان فيه شيء كبير من الحنان والرأفة والحب ، وهي إشارات تكشف عن خصوصية الظلام ، إذ تحول الوطن إلى قيمة عليا فهو بمنزلة الأم[٦٠].

في اخلب استعارات القصيدة يستجمع الشاعر صوره وينسجها في أنساق استعارية مركبة ، فنلمس ملمحا اسلوبيا في هذه الاستعارات وهو تماثل استعارتين متداخلتين تعملان معا في صورة واحدة ، وهذا ما يدعو إلى تكثيف استراتيجية تناوب العناصر مع نسجها في صورها . كما في قوله[٦١].

يالمعةَ الأمواجِ رَنّحهنَّ مجدافٌ يرودُ

استعارتان لصورة واحدة صور فيها الشاعر الامواج بالأشخاص يتمايلون مع حركة المجذاف، والمجذاف إنسان يطلب مكان لأهله وهي الاستعارة الثانية .

ويبدو مما تقدم من مجمل الاستعارات في نص السياب ، أنها تقوم بإنتاج دلالات متعددة في الاستعارة الواحدة ، من خلال احضار دال معين غائب فتتفاعل معه هذه الدلالات ، فالكلمة في حقيقتها بؤرة يلتقي فيها كَمٌّ من المعاني تنتمي إلى الحقل الدلالي نفسه فهي مستقر للإمكانات كثيرة من الدلالات .

---

[٦٠] ينظر: فاعلية التصوير في عريب على الخليج / ١٧

[٦١] الديوان مجلد / ٢: ٧ ، وينظر: ٨ ، ومطلع القصيدة .

المحور الثالث : أنساق التضاد .

يدور هذا النسق في حلقة ثنائية قائمة على مبدأ التحالف ، أي استخدام بنى ثنائية تتخطى البنية الأولى مدلول قراءتها إلى المدلول الثاني الذي يمثل البنية العميقة المتضادة ، فنجد ازدواجية في الرؤية من خلال التخالف الذي يتركه كل لفظٍ عن طريق علائق معنوية تربط فكرتي التخالف .

ونسق التضاد يمثل في الموروث البلاغي العربي بالطباق والمقابلة ، فنجده احيانا فرقا بين المصطلحين على اساس أن الطباق إنما يكون بين اللفاظ المفردة المتضادة ، بينما لا تكون المقابلة إلا في الألفاظ المركبة متضادة أو غير متضادة [٦٢]. ومنهم من سُمّي الجمع بين ضدين مختلفين بـ " المطابقة والطباق ، والتضاد ، والتكافؤ"[٦٣] ، ويجد الدكتور احمد مطلوب أن مصطلح التضاد اكثر دلالة على هذا الفن لأن التضاد يدل على الخلاف[٦٤] ؛ لذا فقد اعتمدناه عنوانا لهذا القسم .

يقول السياب[٦٥]

الريح تلهث بالهجيرة كالجثام ، على الأصيل

وعلى القلوع تظل تُطوى أو تُنشَرُ للرحيل

---

[٦٢] ينظر : بديع القرآن ، لابن أبي الأصبع المصريّ / ٣١.

[٦٣] حسن التوسل إلى صناعة الترسل ، شهاب الدين محمود الحلبيّ /١٩٩.

[٦٤] ينظر : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها / ٦٣٦- ٦٣٧.

[٦٥] الديوان مجلد /٢ :٤ .

الطباق بين تطوى ≠ تُنشَّر

ودلالـة الطبـاق متأرجحـة بـين امكانيـة العـودة ، أو عـدمها ، ودلالـة الفعل – تنشّر – جاء بصيغة التضعيف وهذه الصيغة الصرفية من معانيها التكثير ، لترجيح كفة امل العودة[٦٦] . ويقول[٦٧]:

مازلتُ أحسب يانقودُ . أعدُّكنَّ وأستزيد ،

مازلت أنقصُ ، يانقودُ ، بكنَّ من مُدَدِ اغترابي

يأخذ الطباق بحركة موضعية في الإشارة إلى عدّ النقود وحساب ايام غربتـه ، فيستزيد فـي العـدد والحسـاب ، ثـم يتطـابق نقـص النقـود مـع زيـادة العدّ ، فتنصـب فـي شـيء واحـد هـو طـول غربتـه . ويلاحـظ علـى التشـكيل النحوي غياب الفاعل واسناده للضمير المتكلم المقدر في الافعال (أحسب ، استزيد ، أعدّ ، أنقص) إذ يجسد في غياب الفاعل دلالـة التدوير النابعة من التطابق في مدة غربته واحتسابه للنقود .

ويقول[٦٨] :

الشمس أجملُ في بلادي من سواها ، و الظلام

– حتى الظلام – هناك أجمل ، فهو يحتضن العراق

---

[٦٦] ينظر: فاعلية التصوير في غريب على الخليج / ١٢ .

[٦٧] الديوان مجلد /٢: ٨

[٦٨] الديوان مجلد /٢: ٦

عمد الشاعر من إحاطة التعبير بجو ايحائي مدهش ، فكان دلالة نسق الطباق السر الاساسي في خلقه ، يتمثل دال نسق الطباق بين الشمس التي تمثل النور والضياء وهو يخالف الظلام ؛ والشمس واحدة ومثلها الظلام إلا أن ثبوتهما يشخص في حدقة العلم والمنطق ، أما الشاعر فيؤثر شمسا على اخرى وظلاما على ظلام ، كأن لكل بلدٍ شمسا أو ظلاما تخصّانه ذاك أنه لا يتولاّها معزولين مستقلين ، بل يضفي عليهما من ذكريات ويطبعهما بسمات نفسية كما هو دأب الشعراء الوجدانيين[٦٩] .

ويقول[٧٠] :

وأزيح بالثُّـوْباء بُـــقيا من نعاسي كالحجابِ

من الحرير ، يشفُّ عما لا يبيـنُ وما يبيــن

عما نسيتُ وكدتُ لا أنسى ، وشكٌّ في يقين

ويضيء لي _ وأنا أمدُّ يدي لألبسَ من ثيابي-

ماكنتُ ابحثُ عنه في عتَمات نفسي من جواب

من خلال المقارنة النصية لهذا المقطع نستشف جمالية البنى المتقابلة والمتطابقة ؛ إذ أن صور الطباق والمقابلة صورٌ ذهنية ترتكز على مناطق دلالية لا نجد لها مكانا سوى الذهن، وقائمة هذه الانساق في موضعين من خلال بنية النفي :

---

[٦٩] ينظر: بدر شاكر السياب شاعر الاناشيد والمراثي ، أيليا الحاوي / ٢ : ١٧.

[٧٠] الديوان مجلد / ٢ : ٨.

عما لا يبين ≠ وما يبين

عما نسيت ≠ لا انسى

وفي موضعين على صورة التطابق اللغوي الضدي:

شكّ ≠ يقين

يضيء لي ≠ عتمات نفسي

يحقق الشاعر من هذه الانساق التطابقية دلالات اضطراب واقعه وتناقضه ، ويريد أن يتغلب عليه وإعادة التوازن إلى نفسه .

ويقول[٧١] :

كان الرجال يعربدون ويسمرون بلا كلال .

أفتذكرين ؟ أتذكرين ؟

سعداءَ كنا قانعينَ

بذلك القَصَصِ الحزين لأنه قصص النساء

تقوم هذه الأسطر على مجموعة من الأساليب ، فيها تكرار نسق الاستفهام ، وهذا الاستفهام معدول عن دلالته الأصلية إلى دلالة التوكيد والتنبيه ، فاستجمع الشاعر صور ذكرياته ونسجها عفويا بقدر واضح ، من التماسك والتوازن مع نسق الطباق الذي جاء ضمن تركيب خبري في : (سعداء ≠ القصص الحزين) . وهنا الطباق يبدو " للوهلة الأولى خارجا

---

[٧١] الديوان مجلد /٢ : ٥ .

عن الإطار العام للقصيدة ، الذي يستحضر ماضي الطفولة بأكبر قدر من التحنان ، إذ يشير إلى صلابة عالم الرجال المنهكين في سمرهم وعربدتهم ، في مقابل عالم الطفولة والإناث المستضعفين"[٧٢] .

وثمة صورة أخرى من صور نسق المقابلة ، وهي المقابلة السياقية وسميت بالمعجمية ، وذلك بالنظر إلى موضع البنية وعلاقتها بالبنى التي تجمعها علاقة البدلية[٧٣] ، فالسياق يكسب البنية دلالة خاصة بها تتميز من المقابلة اللغوية في أن" تقابل الشقين في هذا النوع ليس مرجعه إلى الموضع اللغوي وإنما إلى أسلوب الشاعر وحده"[٧٤] . ويجد الشاعر في هذا النوع من المقابلات المرونة في التعبير ، لأنها تتيح له حرية استخدام اللفظ المتقابل دون الاضطرار إلى اللفظ اللغوي .

يقول السياب[٧٥] :

شوقِ الجنين إذا اشرأبَّ من الظلام إلى الولادة !

المقابلة السياقية في : الظلام ⟸ الولادة ؛ فالجنين في رحم أمه كأنه في غرفة مظلمة ، ثم يخرج إلى النور ، نور ولادته .

---

[٧٢] اساليب الشعرية المعاصرة / ٦٩ .

[٧٣] ينظر : بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، الدكتور محمد عبد المطلب / ١٨٥.

[٧٤] خصائص الأسلوب في الشوقيات ، الدكتور محمد الهادي الطرابلسي / ١٠٢.

[٧٥] الديوان مجلد / ٢ :٦.

ويقول[٧٦] :

مازلتُ اضرب مُتربَ القدمين أشعثَ ، في الدروب

تحت الشموس الأجنبية

متخافق الأطمار ، أبسطُ بالسؤال يدا نديهْ

يستحضر الشاعر بطريقة واعية وبدلالة المقابلة ؛ الفقر الذي يمر به فيبسط يده المعطاء الخيّرة للسؤال ، والحاجة والعوز المادي فتزيد حدة التقابل مفارقته النفسية ، وتتجلى صور الفقر والغربة التي كان يعانيها .

من هذا يتكشف لنا أن المقابلة السياقية تتسع في النص الشعري الحديث ، وقصيدة غريب على الخليج لا تخلو منها وتعددت الوان التعبير فيها[٧٧].

المستوى الثالث : المستوى التركيبي

تنطلق الأسلوبية في هذا المستوى إلى دراسة الجملة بنوعيها ، دراسة نقطة البدء ترتكز على الجزئيات وصولا إلى كلية العمل الأدبي[٧٨]. إن المستوى التركيبي للجملة وما تحكمه من عناصر تصف بأنها خبرية وإنشائية ، هذا المستوى عنصر مهم وفاعل في عملية الابداع الشعري ، فهو

---

[٧٦] الديوان مجلد /٢ : ٧ .

[٧٧] جاءت المقابلة السياقية في خمسة مواضع في القصيدة ، ذكرنا منها اثنين ، ينظر: الديوان مجلد /٢ : ٨- ٩ .

[٧٨] ينظر: البلاغة والأسلوبية ، الدكتور محمد عبد المطلب / ٢٠٧ .

يمثل حالة رصد قائمة على التفاعل الايجابي بين مكونات اللغة ، إذ يتضافر التركيب مع الأنساق الأخرى في النص ليشكلوا بنى فنية ذات أنساق جمالية ، وهذا ما اشار إليه الجرجاني ، حين قال" والألفاظ لا تفيد حتى تؤلّف ضربا خاصا من التأليف ، ويعمد بها إلى وجه من الترتيب والتركيب ، فلو أنك عمدت إلى بيت شعرٍ أو فصل نثر فعددت كلماته عدّا كيفما جاء واتفق ، وابطلت نضده ونظامه الذي عليه بنى وفيه أفرع المعنى وأحرى ، وغيّرت ترتيبه ... أخرجته من كمال البيان إلى مجال الهذيان"[٧٩] .

فالمبدع يقوم باستعمال انزياحي للّغة بقصد جمالي يحقق منه مفاجأة للمتلقي يستدعي انتباهه ، وتثير إعجابه وهذا يحمل قدرا كبيرا من المخالفة ، ولجوءا إلى ما ندر من الصيغ ، او كما يقال خرقا للقواعد ؛ أيّ هو انزياح يعكس قدرة المبدع في تطويع وتفجير طاقاتها وتوسيع دلالاتها.

وتتبدى في قصيدة غريب على الخليج أنساق تركيبية انزاحت عن معناها الحقيقي إلى معانٍ مجازية .

المحور الأول : نسق دلالة الألفاظ والتراكيب

لابد من قراءة أولى شاملة لأيّ نصٍ ، يروم الناقد دراسته ، تليها قراءة أخرى ، أو قراءات دقيقة متأنية محللة ، وإن الانطباع الذي يتحصل بعد القراءة الشاملة هو أن هذه القصيدة نص مشحون شحنا عاطفيا كثيفا ، لأسباب عدّة ، أولها الغربة، لذا لا يمكن للباحث إلا أن يلغي فكرة عزل النص عمّا حوله ، حفاظا على وهج المسببات ، الذي يكثّف دلالة الألفاظ

---

[٧٩] أسرار البلاغة / ٣ .

وحيويتها . يمكن النظر إلى هذه القصيدة على وفق مستويات عدّة منها مستوى دلالة الالفاظ والتراكيب الذي تتكشف فيه ملامح الشعرية في النص ، حين يرتقي التشكيل اللغوي فوق مستوى الكلام اليومي، ليضّح بالروح المجازية التي تكفل تألفه .

إنّ لهذا المستوى شأنه ودوره الواضحان في إضاءة معالم النص وكشف عالمه الداخلي ، وهو يُعنى برصد التضادات والحقول الدلالية .

في الشطر الأول من القصيدة، أيّ مستهلها نموذج حيّ لهذا الانزياح الفني الذي خلق مجازا رائقا ، أبدعه الشاعر هو لهاث الريح في قوله[٨٠] :

الريح تلهث بالهجيرة كالجثام ، على الأصيل

ويكفي تأمل لمحة لهاث الريح ليرسم صورة فنية فيها رصيدٍ عالٍ من الفن . صورة يزيدها علوقا في الذاكرة ؛ اقترانها بوساطة علاقة تجاورية بلفظة تحمل جرسا مماثلا للجرس الموسيقي في ذلك المجاز ، وهذه اللفظة هي (الهجيرة) ، وعلى الرغم من

الخلل الصرفي الحاصل فيها باقترانها بتاء التأنيث لأن اصل هذه المفردة هو(الهجير) وليس (الهجيرة)[٨١]. وفي هذا المستوى نرصد دلالة العنوان (غريب على الخليج) التي تنبيء بحقلين دلالين ، هما عالم الغربة

---

[٨٠] الديوان مجلد / ٢ :٤ .

[٨١] ينظر: اساس البلاغة للزمخشري / مادة هجر.

والبحر . أما عالم الغربة فإن في حقله الدلالي ألفاظا ، تكفي بدلالتها المعجمية لرسم ملامحه ، الغريب في قوله[٨٢] :

جلس الغريبُ ، يسرّح البصرَ المحيَّر في الخليج

وفيه تراكيب ، توحي بهذه الغربة ، مثل (البحر دونك يا عراق) و (أنت أبعد ما تكون) ، ولكن فيه ألفاظا وتراكيب انسابت إليه بتأثير العلاقات الداخلية القائمة في السياق ، مثل[٨٣].

زحم الخليجَ بهنّ مكتدحون جوّابو بحارِ

من كلّ حافٍ نصف عاري

وقوله[٨٤] :

كالمدّ يصعد ، كالسحابة ، كالدموع إلى العيون

وقوله[٨٥]:

ويهدُّ أعمدة الضياء بما يصعّد من نشيجِ

وأما عالم البحر فإن حقله الدلالي قد رسمت أبعاده في هذا المقطع من القصيدة الألفاظ الآتية (القلوع ، الخليج ، الرمال ، العباب ، والرُغو ، المدّ ، الموج) فضلا عن الفاظ وتراكيب أخرى في المقاطع التالية من القصيدة .

---

[٨٢] الديوان مجلد /٢ : ٤ .

[٨٣] م . ن / الصفحة نفسها .

[٨٤] م . ن / الصفحة نفسها .

[٨٥] م . ن / الصفحة نفسها .

ولقد أضفى الشاعر على عدد من هذه المفردات لمسات فنية رائعة زادتها تأثيرا ، مثل قوله[٨٦] :

وعلى القلوع تظل تُطوى أو تُنشَرُ للرحيل

فالقلوع في هذا السياق في حركة قلقة بين الساكنة الهامدة والمتحركة بتأثير الافعال الدالة على السكون والحركة ، وهي (تظل ، تطوى ، أو تنشَر) ولاسيما الفعل الأخير ، الذي تكاثفت فيه ظلال الحركة ، بتأثير التشديد . ويمكن النظر إلى المساحة السابقة من النص في ضوء البنية التركيبية ؛ ونقصد بها السمات النحوية في الجمل والعلاقات والروابط التي تربطها ببعضها البعض، وما تمتاز به من خصائص على المستويات كافة . ومن هنا تأتي أهمية دراستها وأثرها في رصد المتغيرات النحوية والدلالية معا .

تهمين في بعض مقاطع القصيدة الصيغ النحوية الخبرية ، منذ مطلعه الذي وقفنا فيه طويلا ، وفي قوله الآتي[٨٧] :

الشمس أجملُ في بلادي من سواها ، والظلام

-حتى الظلام - هناك أجمل ، فهو يحتضن العراق

---

[٨٦] م . ن / الصفحة نفسها .

[٨٧] الديوان مجلد / ٢ : ٦.

يلفت النظر في هذه الصيغ خلوها من المؤكدات التي تسمح طبيعة السياقات بروزها في النص ، ولعل عمق التجربة الشعورية وحرارة الانفعال تكفلا بأداء الدور ، أو الأدوار التي تنهض بها مؤكدات الصيغ .

ولقد تنوعت الضمائر في النص ويَعْدَلُ الشاعر من ضمير المتكلم أحيانا إلى ضمير الجماعة ، أو من الحضور إلى الغياب من ذلك قوله[٨٨].

أحببتُ فيكِ عراقَ روحي أو حببتُكِ أنت فيه

ياأنتما – مصباح روحي أنتما – وأتى المساء

والليل أطبق ، فلتشعّا في دجاه فلا أتيه

يبدأ بضمير المتكلم في الفعل(أحببتُ) ويعد به إلى ضمير المخاطب للمثنى في قوله(يا أنتما) ثم يعود في نهاية المقطع إلى ضمير المتكلم في الفعل(أتيه) . ويبرز ضمير جماعة الغائبين بروزا منطقيا ؛ لأن لمرجعيته السيادة ضمن حدود الصورة المعروضة وذلك في قوله[٨٩] :

زحم الخليجَ بهنّ مكتدحون جوّابو بحارِ

ينتقل الشاعر تغطية المساحة الأكبر إلى مساحة أضيق ، يبرز فيها ضمير الغائب المفرد في قوله[٩٠] :

جلس الغريبُ ، يسرّح البصرَ المحيَّر في الخليج

---

[٨٨] م . ن / الصفحة نفسها .

[٨٩] الديوان المجلد /٢ :٤ .

[٩٠] م . ن / الصفحة نفسها .

وهنا يتكاثف اهتمام المتلقي في هذه المساحة ، فيزداد فاعلية ليبلغ ذروة التركيز بانتقال المبدع إلى نمط ثالث من الضمائر تهيأ له الاستحواذ على أعلى رصيد من الفاعلية هو ضمير المتكلم في قوله[٩١] :

صوتٌ تفجَّر في قرارة نفسيَ الثكلى : عراق

ومنذ هذا السطر الشعري يهيمن تأثير ضمير المتكلم المفرد، كاشفا عجز الإنسان الفرد أمام قوى قاهرة ، يواجهها بمفرده ، على الرغم من ضآلة ما يمكن أن تقدمه له جماعة قوامها حفاة وأنصاف عراة من عون ، ونختم هذا القسم بقوله[٩٢] :

البحر أوسع ما يكون وأنت أبعد ما تكون

فنلمس صيغتين خبريتين تحمل كلّ منهما دلالة الصيغة الإنشائية ، إذ أن دلالتهما تحمل في حقيقتها معنى التعجب إذ يمكن تأويلهما بالآتي (ما أوسع البحر ! ، وما أبعدك عني !).

ثانيا : نسق التركيب النداني

معناه "تنبيه المدعو وطلب إصغائه وإقباله على الداعي"[٩٣]. شكل التركيب النداني ظاهرة أسلوبية مميزة في القصيدة ، لأن السياب في نصّه هذا وكما اسلفنا سابقا في البحث صوّر فيه غربته وحنينه إلى الماضي

---

[٩١] م . ن / الصفحة نفسها .

[٩٢] م . ن / الصفحة نفسها .

[٩٣] جواهر البلاغة ، أحمد الهاشمي / ١٠٥ .

واستحضار ذكرياته ، وأمل العودة إلى وطنه . فهو لا يملك إلا أن ينادي ؛ ويتعب من هذا النداء طالما لم يجد إقبالا لدعوته .

يقول[٩٤] :

الريح تصرخ بي : عراق

والموج يُعوِل بي : عراق ، عراق ، ليس سوى عراق !

البحر أوسع مايكون وأنت أبعد ما تكون

والبحر دونك يا عراق .

بالأمس حين مررتُ بالمقهى ، سمعتك ياعراقُ ...

المنادى هو دال العراق ، يناديه خمس مرات ، ثلاث منها يستغني عن حرف النداء ؛ يتموضع النداء وفق حالات نفسية ، ويعكس دلالات معينة ، إذ اراد الشاعر تفجير غضبه فلجأ إلى النداء ، يستلذ الغريب بذكر موطنه فيكرر نداؤه علّه مع هذا الترديد يخفف من آلام غربته ، ووحشته على الشاطئ البعيد ، فالمدّ والامواج يمثلان ذكرياته في بلده حيث إيام الطفولة واللهو والبراءة ، هذا المشهد جعل الشاعر يستعيد الزمن في بلاده ، قَصَدَ من تلك النداءات غرض الاستلذاذ وإشباع حاجة في نفسه وإطفاء نيران غربته .

---

[٩٤] الديوان المجلد /٢ : ٤ .

ويقول في نداءات أخرى[٩٥] :

فلتنطفي، ياأنتِ ، يا قطراتُ ، يادمُ ، يا .. نقودُ

ياريحُ ، ياإبرا تخيط ليَ الشراعَ ، متى أعودُ

إلى العراق ؟ متى أعودُ ؟

يالمعةَ الأمواجِ رَنّحهنَّ مجدافٌ يرودُ

بيَ الخليجَ ، وياكواكبَه الكبيرة .. يانقودُ!

تتوالى النداءات في سلسلة ، وتتعدد الجهات المخاطبة به في إشارة إلى تشتت الشاعر وتيهه وضياعه ، فحين يخاطب جهة واحدة ، فإن ذلك يعني تركيز وعيه ، وأن القضية التي شغلته محددة معينة ، ومن ثم يكون أكثرا ارتياحا في صوغ فكرته ؛ وهذا ما وجدناه في المقطع السابق . أما هنا فنجد السياب كغريق الذي يبحث عن قشة تنجده، وسط امواج الخليج فيمضي في نداءاته الكثيرة التي تجمع الجامد والحي ، المادي والمعنوي ، يتوسط هذه النداءات طلب العودة والسؤال عنه، إذ تنزاح النداءات إلى الرجاء والتوسل بالعودة إلى بلده .

دالّ آخر يتردد نداءه كثيرا هو (النقود) يقول[٩٦] :

مازلتُ أحسب يانقودُ ، أعدُّكنَّ وأستزيد ،

مازلت أنقصُ ، يانقودُ ، بكنَّ من مُدَدِ اغترابي

---

[٩٥] الديوان المجلد /٢ : ٧ .

[٩٦] الديوان مجلد /٢ : ٨ ، يردد السياب نداء النقود في القصيدة في خمسة مواضع .

يتسلسل النداء ويتناوب ليصل في آخر المطاف إلى ما يريد الشاعر من كل مناداته (في الضفة الأخرى هناك فحدثيني يانقود متى أعود ؟ متى أعود ؟) ، العودة هي زبدة نصه وفكرة الشاعر الجوهرية ، ونجدها في أغلب نداءات النص ، ومنها هذه النداءات التي ذكرناها ، إن السياب يربط فكرة النداء وغايته بضمير المتكلم مما يعزو القول إن النداء عنده وسيلة للتنفيس عن غربة متجذرة ، محاولا به التخفيف من عبء معاناته الكبيرة .

ثالثا: نسق التركيب الاستفهامي

هو طلب الفهم عن شيء لم يكن معلوما أصلا ؛ أي هو" استخبار وطلب المخاطب أن يخبر أو يفهم عن شيء لم يكن معلوما بأداة خاصة" [٩٧]. تحرك هذا النسق في القصيدة بين معانٍ سياقية مختلفة تكشفها سياقات السطر الشعري حينا ، والمضمون العام للنص حينا آخر ، فيَعْدَلُ الاستفهام عن المعنى المألوف ، ويدخل الاستفهام مع الحوار في النص ، وللحوار أهمية في النص الشعري ، لأنه له القدرة على التغلغل في أعماق النفس البشرية ، ومعرفة ميولها ونوازعها وما تفكر به [٩٨] . والمتلقي لنص غريب على الخليج لا يجد صعوبة في الكشف عن مغاليق الاستفهام من خروجه إلى المعاني المجازية ، إذ سهل الحوار فتح تلك المغاليق ، وأوضح

---

[٩٧] دلائل الإعجاز ، عبد القاهر الجرجاني / ١٠٨ ، وينظر : علم المعاني ، عبد العزيز عتيق / ٩٦.

[٩٨] ينظر : القصة والرواية ، عزيزة مريدن / ٥٤ .

العلاقات السياقية بين البنى الاستفهامية ، والبنى المتداخلة معها . يقول[٩٩] :

في الضفّة الأخرى هناك . فحدثيني يا نقودُ

متى أعود ، متى أعود ؟

أتراه يأزف ، قبل موتي ، ذلك اليوم السعيد ؟

.....

واحسرتاه .. فلن أعودَ إلى العراق

وهل يعودُ

من كان تُغوزُهُ النقود ؟ وكيفَ تُدَّخَرُ النقودُ

يشخص الشاعر النقود ويجعلها كائنا حيا يتحاور معها ، ويسألها عن عودة ممكنة سؤال يخرج معناه إلى التمني (متى أعود ؟ ، متى أعود ؟) واحسرتاه لن اعود ؛ جواب سؤاله .

ثم يزيد من استفهامه الحواري ، إذ يسأل محاورا نفسه (وهل يعود ..) أي ليس هناك عودة ؛ وسؤاله (وكيف تدخر النقود) اي لا تدخر النقود لمن يعوزها . وفي مشهد آخر يتواشج الاستفهام مع الحوار في تقديم صورة الآخر ، لاسيما حين يتحدث الشاعر عن ذكرياته مع حبيبته ، ويذكر تنوره الوهاج ، وحديث عمته .... يقول[١٠٠] :

---

[٩٩] الديوان مجلد /٢ : ٨ .

[١٠٠] الديوان مجلد /٢ : ٥ .

زهراءُ، أنت .. أتذكرين

تتموّنا الوهّاجَ تزحمه أكفُّ المصطلين ؟

وحديث عمّتي الخفيضَ عن الملوك الغابرين ؟

.....

أ فتذكرين ؟ أتذكرين ؟

سعداءَ كنا قانعينَ

إنها تساؤلات تندرج بشاعرية النص على المستوى الرومانسي المفعم بالحزن الآتي ، وسعادة استذكار الطفولة وحكاياتها وأحداثها . عمل الشاعر بتقنية عالية ، حين اختصر عبارة الاستفهام بعد السطر الأول بالعطف مرة بدون حرف ، ومرة بحرف العطف الواو ، فلم يكرر همزة السؤال المقترنة بعبارة (تذكرين) ، ترك هذا التنوع الصياغي أثرا جماليا في المتلقي ، فالسياب يدرك أثر البنية ودورانها في السياق، وما تتركه من طاقة كبيرة في انفتاح النص، واستيعاب عواطفه . ثم يختم المقطع باستفهام مكرر ليؤكد استذكار تلك الأيام السعيدة .

استغرق السياب عددا كبيرا من أدوات الاستفهام وفضلا عن الوسائل اللغوية التي استثمرها كتقنية الحوار التي اسلفنا ذكرها ، إذ كان واعيا لدور اللغة في صياغة الاستفهام ، فنجد في بعض اسئلته لايجعل عناءً للمتلقي في معرفة المعنى المجازي للاستفهام. من ذلك قوله [١٠١] :

---

[١٠١] الديوان مجلد /٢ : ٦.

إني لأعجب كيف يمكن أن يخون الخائنون !

أيخون إنسان بلاده ؟

فالتركيب(إني لأعجب) أوضح دلالة الاستفهام المجازية وخروجه إلى المعنى التعجب . وكذلك قوله[١٠٢] : **واحسرتاه ، متى أنامُ ؟**

فنداء التوجع (واحسرتاه) بيّن دلالة الاستفهام المجازية وخروجه إلى معنى التوجع والتمني .

---

[١٠٢] م . ن / الصفحة نفسها.

الخاتمة ونتائج البحث :

- في الوزن ، استطاع الشاعر من تطويع بحر الكامل ، وهذا البحر من البحور الأحادية التفعيلة (متفاعلن) تتكرر ست مرات في البيت في كلّ شطر ثلاث تفعيلات ، السياب تجاوز الثلاث تفعيلات إلى أربع في السطر الطويل ، واختزلها إلى أثنين في السطر القصير على وفق ارتفاع الموجه العاطفية وانخفاضها .

- في القافية لعب السياب بفنية عالية في قافية القصيدة ، إذ تنوعت القافية وصل التنوع إلى أربعة أنواع ، ولم يتكلف الشاعر في اختيار القافية ، أو يتصنعها بل أتت عفو الخاطر .

- في التكرار ، تتنوع البنى الحرفية الصوتية في النص ، فلا يمكن حصرها وحصر الأنواع الأخرى من التكرار في بحثٍ واحد . أما على مستوى تكرار الكلمة فكان التنوع في تكرار ، وله غايات متعددة زاد النص جمالا .

- تنوعت البنى المتجانسة في النص ، وهذا التنوع ساعد على النهوض بالنص على مستوى الموسيقى الداخلية .

- النموذج السردي الغالب على القصيدة من تصويري سينمائي لرحلة الغريب ابتداء من جلوسه واستحضار دوال صور ذكريات الماضي الجميل ، ونسجها في اتساق وعفوية بقدر واضح ، انعكس هذا النمط السردي بشكل واضح على صور التشبيه إذ جاءت اغلب التشبيهات من نوع التشبيه المجمل ؛ مع تعالق واضح ومتين مع الاستعارة .

- الاستعارات في نص السياب في مجملها تقوم بإنتاج دلالات متعددة في الاستعارة الواحدة ، من خلال احضار دال معين غائب فتتفاعل معه هذه الدلالات ، فالكلمة في حقيقتها بؤرة يلتقي فيها كَمٌ من المعاني تنتمي إلى الحقل الدلالي نفسه فهي مستقر للإمكانات كثيرة من الدلالات ، وهي استعارات تشخيصية أو كما عُرفت في البلاغة العربية بالاستعارة المكنية .

- تنوعت صور الطباق والمقابلة فمنها الطباقات الذهنية ، ومنها النفسية يلجأ اليها الشاعر في تعين مواقف نفسية يمرّ بها ، فضلا عن ذلك نجد للمقابلة المعجمية حضورها الفعّال في النص .

- في المستوى التركيبي - وفي المحور الأول - دلالة الألفاظ والتراكيب - تناسقت هذه الالفاظ بتقنية عالية في اظهار دلالات الصور بصورة منسجمة مع تجربة الشاعر، إذ ترجمة مشاعره وعواطفه وأحواله النفسية بدرجة عالية من الانتظام والتقنية . وكان العدول في الضمائر من وضع إلى وضع آخر حضورا متميزا ساهم في تلميع صور النص وتنوعها .

- شكل التركيب الندائي ظاهرة أسلوبية مميزة في القصيدة ، والنداء عنده وسيلة للتنفيس عن غربة متجذرة ، محاولا به التخفيف من عبء معاناته الكبيرة ، والمزية الاسلوبية فيه استخدام حرف النداء (يا) مع امكانية حذفه في مواضع محددة .

- استغرق السياب عددا كبيرا من أدوات الاستفهام وفضلا عن الوسائل اللغوية التي استثمرها كتقنية الحوار ، إذ تواشج الحوار مع الاستفهام وساهم في ابراز دلالات الانزياح الاستفهامي في مواضع محددة ، فضلا عن

ذلك نجد في النص استعمال لتراكيب لغوية تساهم في معرفة المعنى المجازي الذي ينزاح له الاستفهام .

نص القصيدة

الريح تلهث بالهجيرة كالجثام ، على الأصيل

وعلى القلوع تظل تُطوى أو تُنشَّرُ للرحيل

زحم الخليجَ بهنّ مكتدحون جوّابو بحارِ

من كلّ حافٍ نصف عاري

وعلى الرمال ، على الخليج

جلس الغريبُ ، يسرِّح البصرَ المحيَّر في الخليج

و يهدُّ أحمدةَ الضياء بما يصعِّد من نشيجِ

أعلى من العبَّاب يهدر رغوُهُ و من الضجيج

صوتٌ تفجَّر في قرارة نفسيَ الثكلى : عراق

كالمدّ يصعد ، كالسحابة ، كالدموع إلى العيون

الريح تصرخ بي : عراق

والموج يُعوِل بي : عراق ، عراق ، ليس سوى عراق !

البحر أوسع ما يكون وأنت أبعد ما تكون

والبحر دونك ياعراق

بالأمس حين مررتُ بالمقهى ، سمعتك يا عراقُ ..

وكنت دورة أسطوانه

هي دورة الأفلاك من حُضري، تكوِّر لي زمانه

في لحظتين من الزمان ، وإن تكن فقدت مكانه

هي وجه أمي في الظلام

وصوتُها ، يتزلّقان مع الرؤى حتى أنام ؛

وهي النخيل أخاف منه إذا ادلهمَّ مع الغروب

فاكتظَّ بالأشباح تخطفُ كلَّ طفلٍ لا يؤوبُ

من الدروب ؛

وهي المفلَّيةُ العجوز وما توشوش عن حزام

وكيف شُقَّ القبر عنه أمام عفراء الجميلهْ

فاحتازها .. إلا جديلهْ

زهراءُ ، أنت .. أتذكرين

تنّورَنا الوهّاجَ تزحمه أكفُّ المصطلين ؟

وحديث عمتي الخفيضَ عن الملوك الغابرين ؟

ووراء باب كالقضاء

قد أوصدته على النساء

أبدٍ تُطاع بما تشاء ، لأنها أيدي الرجال

كان الرجال يعربدون ويسمرون بلا كلال .

أفتذكرين ؟ أتذكرين ؟

سعداءَ كنا قانعينَ

بذلك القَصَصِ الحزين لأنه قصص النساء

حَشْدٌ من الحيوات و الأزمان ، كنا عُنْفوانهْ

كنا مَداريه اللذين وجدتُ بينهما كيانهْ

أفليس ذاك سوى هباء ؟

حُلمٌ ودورة أسطوانهْ ؟

إنْ كان هذا كلّ ما يبقى فأين هو العزاء ؟

أحببتُ فيكِ عراقَ روحي أو حبيبتُكِ أنت فيه

ياأنتما – مصباح روحي أنتما – وأتى المساء

والليل أطبق ، فلتشعّا في دجاه فلا أتيه

لو جئتِ في البلد الغريب إليَّ ما كمل اللقاء !

الملتقى بك والعراقُ على يديَّ ... هو اللقاء

شوق يخضُّ دمي إليه ، كأن كلَّ دمي اشتهاء

جوعٌ إليه .. كجوع كلّ دم الغريق إلى الهواء

شوق الجنين إذا اشرأبَّ من الظلام إلى الولادهْ !

إني لأعجب كيف يمكن أن يخون الخائنون !

أيخون إنسان بلاده ؟

إن خان معنى أن يكون ، فكيف يمكن أن يكون ؟

الشمس أجملُ في بلادي من سواها ، والظلام

- حتى الظلام - هناك أجمل ، فهو يحتضن العراق

واحسرتاه ، متى أنامُ

فأحسّ أن على الوسادة

من ليلك الصيفي طَلا فيه عطرُك ياعراق ؟

بين القرى المتهيِّبات خطاي والمدن الغريبه

غنَّيتُ تُربتكَ الحبيبه ،

وحملتُها فأنا المسيحُ يجرُّ في المنفى صليبهْ ،

فسمعتُ وقْع خطى الجياع تسيرُ ، تدمي من عثار

فتذر في عينيَّ ، منكَ ومن مناسمها ، غبار

مازلتُ اضرب مُتربَ القدمين أشعثَ ، في الدروب

تحت الشموس الأجنبية

متخافق الأطمار ، أبسُطُ بالسؤال يدا نديّة

صفراءَ من ذُلّ و حُمّى : ذلّ شحّاذٍ غريبٍ

بين العيون الأجنبية

بين احتقارٍ ، وانتهارٍ ، وازورارٍ .. أو خطيّه

والموت أهون من خطّية

من ذلك الإشفاق تعصره العيونُ الأجنبيهْ

قطرات ماء .. معدنيّة

فلتنطفي، ياأنتِ ، يا قطراتُ ، يادمُ ، يا .. نقود

ياريحُ ، ياإبرا تخيط ليَ الشراعَ ، متى أعودُ

إلى العراق ؟ متى أعودُ ؟

يا لمعةَ الأمواجِ رَّنحهنَّ مجدافٌ يرودُ

بيَ الخليجَ ، وياكواكبَه الكبيرة .. يانقودُ !

ليتَ السفائنَ لا تُقاضي راكبيها عن سِفارِ

أو ليت أنَّ الأرضَ كالأفق العريضِ ، بلا بحار !

مازلتُ أحسب يا نقودُ ، أعدُكنَّ و أستزيد ،

مازلت أنقصُ ، يا نقودُ ، بكنَّ من مُدَدِ اغترابي

مازلت أوقد بالتماعتكنَّ نافذتي و بابي

في الضفّة الأخرى هناك . فحدثيني يا نقودُ

متى أعود ، متى أعود ؟

أتراه يأزف ، قبل موتي ، ذلك اليوم السعيد ؟

سأفيق في ذاك الصباح ، و في السماء من السحاب

كسَرٌ ، وفي النسمات بَـزدٌ مُشَبع بعطور آب

وأزيح بالثُـوْباء بُـــقيا من نعاسي كالحجابِ

من الحرير ، يشفُّ عما لا يبيـنُ وما يبيـن

عما نسيتُ وكدتُ لا أنسى ، وشكٌّ في يقين

ويضيء لي _ وأنا أمدُّ يدي لألبسَ من ثيابي-

ماكنتُ ابحثُ عنه في عتَمات نفسي من جواب

لـِمَ يملأ الفرحُ الخفيُ شعابَ نفسي كالضباب ؟

اليوم _ واندفقَ السرورُ عليَّ يفجأُني- أعودُ

واحسرتاه .. فلن أعودَ إلى العراق

وهل يعودُ

من كان تُـغوزُهُ النقود ؟ وكيفَ تُدَّخَرُ النقودُ

وأنت تأكل إذ تجوع ؟ وأنت تُـنفقُ ماتجودُ

به الكرام ، على الطعام ؟

لتبكينَّ على العراق

فما لديك سوى الدموع

وسوى انتظارك ، دون جدوى ، للرياح وللقلوع

المصادر :

- اساس البلاغة للزمخشري ، أبو القاسم محمود بن عمرو بن احمد (ت ٥٣٨هـ) تحقيق ، محمد باسل عيون ، الناشر دار الكتب العلمية بيروت ، ط١ ، ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م .
- اساليب الشعرية المعاصرة ، الدكتور صلاح فضل ، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٥.
- اسرار البلاغة ، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني (ت٤٧١هـ) تحقيق : محمد رشيد رضا ، دار المعرفة ، بيروت ، ١٩٧٨.
- اسفار السياب الكونية (ممكنات التحول في رائعة سفر أيوب أنموذجا) الدكتور ناصر شاكر الأسدي ، مجلة الخليج العربي ، مجلد٤١ ، عدد ١-٢ ، سنة ٢٠١٣ م.
- الأسلوبية وتحليل الخطاب ، الدكتور منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، ط١، ٢٠٠٢ م .
- أشكال الحنين إلى الماضي في شعر بدر شاكر السياب ، الدكتور سيد رضا احمد ، الدكتور علي تجعي ، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها ، عدد١١ ، ٢٠١٢م .
- الأصوات اللغوية ، الدكتور إبراهيم أنيس ، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها بمصر ، د. ت ، د. ط .
- الأصوات اللغوية ، الدكتور محمد علي الخولي ، مكتبة الخانجي ، الرياض ، ط١ ، ١٩٨٧م .

- أصول النغم في الشعر العربي ، صبري ابراهيم السيد ، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ، ١٩٩٣م .
- بديع القرآن ، لابن أبي الاصبع المصري ، زكي الدين عبد العظيم بن عبد الواحد (ت ٦٥٤هـ) تحقيق ، حفني محمد شرف ، دار النهضة، مصر ، ط١ ، ١٩٧٧م .
- بناء الاسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي) الدكتور محمد عبد المطلب، دار المعارف، القاهرة، مصر،ط٢ ،١٩٩٥ م.
- تحليل النص الشعري ، بنية القصيدة : يوري لوتمان، ترجمة الدكتور محمد فتوح احمد ، دار المعارف القاهرة، ١٩٩٤ م.
- التشكيلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة ، الدكتور ثائر العذاري ، رند للطباعة والنشر ، دمشق ، ط١، ٢٠١٠م .
- جواهر البلاغة ، احمد الهاشمي ، دار الفكر ، بيروت ، د.ت ، د. ط .
- حسن التوسل إلى صناعة الترسل ، شهاب الدين محمود الحلبي (ت ٧٢٥هـ) تحقيق اكرم عثمان يوسف ، دار الحرية ، بغداد ، ١٩٨٠م .
- خصائص الأسلوب في الشوقيات ، الدكتور محمد الهادي الطرابلسي ، منشورات الجامعة التونسية ، ١٩٨١م .
- الخطاب الشعري عند محمود درويش (دراسة أسلوبية) محمد صلاح زكي ابو حميدة : مطبعة المقداد ، غزة ، ط١ ، ٢٠٠٠م .

- دلائل الاعجاز ، عبد القاهر الجرجاني ، علّق عليه وشرحه ، محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني ، جدة ، ط٣ ، ١٤١٣هـ- ١٩٢٢م .
- ديوان بدر شاكر السياب ، دار العودة ، بيروت – لبنان ، د. ط ، ٢٠١٢م .
- الشعر العربي المعاصر ، عز الدين اسماعيل ، دار الفكر العربي ، ١٩٧٨م .
- كتاب الصناعتين ، الكتابة والشعر، لأبي هلال العسكري ، تحقيق علي محمد البجاوي ، مطبعة عيس البابي الحلبي وشركاؤه ، القاهرة ، د . ط ، ١٩٧١م .
- العروض وإيقاع الشعر العربي ، عبد الرحمن تبرماسين ، دار الفجر، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٣م .
- علم المعاني ، عبد العزيز عتيق ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ١٩٧٤م .
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، لأبي علي الحسن بن رشيق القيرواني (ت٤٦٣هـ) تحقيق الدكتور عبد الحميد الهنداوي ، المكتبة العصيري ، صيدا – بيروت ، د . ط ، ١٤٢٨هـ- ٢٠٠٧م .
- عناصر الموسيقى في ديوان (نقوش على جذع النخلة) الدكتور يحيى السماوي ، الدكتور يحيى معروف ، بهنام باقري ، مجلة الدراسات في اللغة العربية وآدابها ، العدد ٩، ٢٠١٢م .

- فاعلية التصوير في غريب على الخليج ، الدكتور إياد عبد الودود عثمان، مجلة الموقف الأدبي، العدد ٤٠٢، سنة ٢٠٠٤ م .
- القصة والرواية ، عزيزة مريدن ، دار الفكر ، دمشق ، ١٩٨٠م .
- القصيدة العربية المعاصرة ، كاميليا عبد الفتاح ، دار المطبوعات الجامعية الاسكندرية ، د . ط ، ٢٠٠٦م.
- قضايا في النقد والشعر ، يوسف بكار، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت ، ١٩٨٤م .
- مدخل إلى تحليل النص الأدبي ، عبد القادر أبو شريعة ، حسين فرق ، ط٤ ، دار الفكر عمان د. ت .
- المزهر في علوم اللغة وأنواعها ، للسيوطي ، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٧ م .
- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، الدكتور احمد مطلوب ، مكتبة لبنان، ط ٢، ١٩٩٦م .
- مقدمة للشعر العربي ، اودنيس(علي احمد سعيد) دار العودة ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٧٩م .
- لسان العرب لابن منظور ، محمد بن مكرم الافريقي المصري (ت ٧١١هـ) دار صادر ، بيروت ، د. ت ، د. ط .
- النقد الأدبي(أصوله ومناهجه) سيد قطب ، دار الشروق ، القاهرة ، ط٨ ، ٢٠٠٣ م .