مجلة العلوم الانسانية والاجتماعية
العدد الثاني – المجلد الأول
يونيو 2017
ISSN: 2518-5780

المجلة العربية للعلوم و نشر الأبحاث
Arab Journal of Sciences & Research Publishing
AJSRP

ملامح الحداثة في مجموعة أنشودة المطر

منى بشير الجراح

أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية - جامعة الملك خالد - أبها- المملكة العربية السعودية

الملخص: أظهر السيّاب في مجموعة:" أنشودة المطر" تنوعًا واضحًا في أساليبه الشعرية على جميع المستويات اللغوية، والتخييلية، والإيقاعية. وكشفت الباحثة عن خطَّيْ التشكيلات اللغوية، ووقْعهما الدلالي المرتبط بحيّز الأمكنة صعودًا، وهبوطًا مُرفقةً ذلك بملحقيْن فيهما جدولة بأسماء الأماكن يمثل الأول: المنحى التصاعدي للدلالات، وتواشجاتها المرتبطة بالقرية، أما الثاني فيمثل منحى الهبوط، النقيض لسابقه، والمرتبط بالمدينة عى المستوى المكاني. أما الصورة في تلك المجموعة فقد حشد فيها السياب العديد من الرموز الدينية، والأسطورية، والتاريخية، وقد نحا السيّاب برموزه تلك منحى تجريديا واضحا، ومزج الذاتي بالموضوعي. وبرغم كثرة تداخلات الرموز، وزخم أصواتها المتنافرة والمتجاوبة في أن، والمتعين من خلالها تكاملية المشهد المتصارع بشقيّه؛ إلا أن النزوع بالرمز إلى التجريد حال دون اكتمال الدرامية أبعادها الموضوعية التي تستلزم لاستكمال أطرها البنائية عناصر التجسيم، وأصواتا حقيقية تخرج فيه لحيز المشهد الوجودي، فضلا عن سيطرة المونولوج أحد ملامح الدرامية لكن لا يسعفنا على الحكم بوجود تجليات درامية واضحة تقع ضمن المتطلبات الدّاعية لتجسيم الحدث. وفي المستوى الأخير من هذا البحث تبيّن لي عقب دراستي لإيقاعية القصيدة في شعريّة السياب، أو الإيقاع أحد الخيوط التشكيلية في صميم بنية القصيدة في مجموعة: " أنشودة المطر" ساهمت برفع الطاقة الإنتاجية لدلالات القصيدة وبلورة توجهات الشاعر الفكرية عبر مواضعاتها الصوتية المختلفة ووقعها الإيقاعي المندغم بإيقاع التجربة الداخلية التي انتظمت القصائد ككل في مجموعة: "أنشودة المطر"..

الكلمات المفتاحية: السياب، أنشودة المطر، التخييلية، الإيقاع، المونولوج، الدرامية.

المقدمة:

يمضي السياب في مجموعة أنشودة المطر أطواراً شعرية أعمق من سابقاتها في تبني أوجه الحداثة، وربطها بالمكان على نحو خاص على المستوى الدلالي، التي تعدُّ بمنزلة مستجدات فارقة في تكوينه الأدبي، وملامح شعريَّته عن مراحلها الأولى، ومن هنا يبرز الهدف من هذا البحث في تقصي الجوانب الحداثية في قصائد المجموعة وربطها بدلالات المكان.

لذا؛ سأقف في هذا البحث على عدد من الظواهر التي سيتبين لنا من خلالها أبرز ملامح الحداثة في تلك المنظومة، وذلك بالاعتماد على جانبين مهميّن في تقصي بنية القصيدة لدى السيَّاب يتعلق الأول منها: بالجانب الدلالي، وسأبحث من خلاله مقومات الحداثة في مجموعة "أنشودة المطر" على المستوى اللغوي بتعقب عدد من الظواهر الأسلوبية مثل: الغموض، التضاد، والتناص.

أما الثاني: فإنه يتعلق بالجانب البنائي، وسيرتكز الاهتمام فيه على العناصر التشكيلية في بناء المشهد الشعري في تلك المجموعة، ومتعلقات بناء الصورة الفنية من خلال: الرمز، والأسطورة.

كما سأبحث أخيراً تجليات البنية الإيقاعية في شعرية السياب لقصائد مجموعة: "أنشودة المطر"، وهو أمر منوط بتوجهاته نحو الحداثة ومقوماتها الإبداعية؛ استيفاء لعناصر البحث على المستويين الدلالي والبنائي.

وقد اتبعت في سبيل ذلك المنهج الوصفي التحليلي في استقراء آليات الشاعر الحداثية في تعامله مع النص الشعري.

1. اللغة في مجموعة "أنشودة المطر" :

تكتسب اللغة في منظومة "أنشودة المطر" أبعادها الخاصة من خلال ما تتقاسمه من انشطارات وقعها الدلالي بحيز الأمكنة[i]. حيث يشغل المكان مساحات دلالية واسعة في تلك المنظومة، يتبيّن لنا من خلالها عمق الارتباط، أو الاغتراب لدى الشاعر عن تلك الأمكنة، وما يتخللّها من علائق لغوية شائكة على الخط التفاعلي المؤسس لجدليّة هذين المتناقضين. تتجاذبها وتيرتا الوصل بتلك الأمكنة، أو البتر على نحوٍ ملحوظ.

ويمكن تمثل هذه الحيثيّة عبر منحيين أرى أنّ في بؤرة تضادهما يمكن أن يستجمع القارئ نقاطاً شتى يتلاقى عندها عدد من المستويات اللغوية. الأمر الذي يقود إلى تشكيل أعمق التناقضات لشعرية هذه المنظومة، ومفارقاتها الحادة بين الأُلفة والحنين على الصعيد المكاني المرتبط بالقرية على نحوٍ عام، وبـ "جيكور" بشكل خاص، وبين الغربة والضيّاع المرتبطين بالمدينة.

يمثل الأول: منها المنحى التصاعدي في استجماع كافَّة العلاقات اللغوية التي تعكس بذرة التجاوز، والتخطّي عبر تواشجات الشاعر بتلك الأمكنة، أما الثاني: فيتشكّل من خلاله المنحى النقيض لسابقة منحى الهبوط، والانحدار الماثل في اغتراب الشاعر عن المكان، وما يتخلّله من دلالات تعكس بما فيها من نظم، وارتباطات، وتحولات الحس الفجائعي لدى الشاعر إزاء تبدلات تلك الأمكنة.

يقول السياب في: "مرحى غيلان" لتمثُّل المفارقة السابقة:

بابا .. كأن يد المسيح"
فيها كأن جماجم الموتى تبرعم في الضريح
تموز عاد بكل سنبلة تعابث كل ريح
"بابا... بابا..."
أنا في قراربويب ارقد في فراش من رماله،
من طينه المعطور، والدم من عروقي في زلاله
ينثال كي يهب الحياة لكل أعراق النخيل
"بابا... بابا"
"جيكور" من شفتيك تولد، من دمائك في دمائي
فتحيل أعمدة "المدينة"
أشجارتوت في االربيع. ومن شوارعها الحزينة
تتفجر الأنهار، أسمع من شوارعها الحزينة
كأن أوردة السماء
تتنفس الدم في عروقي والكواكب في دمائي
يا ظلي الممتد حين أموت، يا ميلاد عمري من جديد ... الخ[ii].

وتتناوب قصائد: " أنشودة المطر" تلك الحركية صعودا وهبوطا حيث تصبح عند مستوى دلالي معين رهينة تجربة الشاعر، وإملاءات رؤاه الداخلية التي تتطلب معها الشكل البنائي الذي يحتويها بما يتماشى وخط سير المنظومة ككل.

وتجري لغة السيّاب في مجموعة: "أنشودة المطر" وفق الاندغام العميق، والبناء التفاعلي للعلاقات المتجاورة على الصعيد المكاني، وائتلافها كذلك حول بؤرة مركزية تتعاضد حولها جميع أبنية النص الداخلية على المستويين الدلالي، والبنائي لتعزيز بنية المفارقة في تضاد الشاعر الدائم مع المدينة بكل تعاقداتها، وتصالحه على الطرف النقيض مع القرية.

إن التجاوب الإنساني على صعيد البنية المكانية، والمصالحة التي يقيمها الشاعر مع القرية بكل تواشجاتها، ومفرداتها تكاد تكون اللازمة الدلالية التي تتعاضد حولها كافة العلاقات اللغوية بمختلف تشعباتها لصالح هذه الوجهة، كما أن بناء مركزية المفارقة والتأسيس لها عبر المتناقضات تعد السمة المحورية لقصائد المجموعة، وهذا ما يقودنا لكشف البنى اللغوية المعنية بتعزيز بنية المفارقة في الدلالة على الاغتراب المكاني المؤطر بالمدينة، وذلك من خلال:

1- بنية التضاد:

إحدى التقنيات التي استطاع السياب من خلالها تاسيس عدد كبير من المفارقات اللغوية الحادة، واستجماع كافة البنى الدلالية الفارقة، وجذبها لبؤرة المركز الدلالي الرئيس الذي يتعلق بالموقف العام، والمنوط بالتزام الشاعر قضية أساسية في مجموعة: "أنشودة المطر" إحدى مراحل شعريته الموسومة بـ "الواقعية الاشتراكية"[iii]. حيث يشهد فيها القارئ تصعيدا مزجيا بين الذاتي والموضوعي، وتناميًا واضحا لديه بحس الالتزام، ومشاركة الآخر همومه، وقضاياه على البعدين الإنساني، والسياسي.

يقول السياب:

"قابيل، أين أخوك؟"
يرقد في خيام اللاجئين
السل يوهن ساعديه، وجئته أنا بالدواء
والجوع لعنة آدم الأولى وإرث الهالكين
ورفعته أنا بالرغيف، من الحضيض إلى العلاء..
شيء تفتح جانباه على المقابر والمهود
شيء يقول: "هنا الحدود!
هذا لكل اللاجئين وكل هذا ... لليهود!"
النار تصرخ في المزارع والمنازل والدروب
من كل سنبلة تصبح ومن نوافذ كل دار
"أنا عجل "سيناء "الإله، أنا الضمير، أنا الشعوب،
أنا النضار!" [iv]

ويصل الشاعر في تصعيد حسّ الفجائعية ذروته في الانعطاف بالمستوى الصعودي السابق على نحو مفارق لعلوّ الأنا وانتصارها، لحركية أخرى تمثل المستوى الهبوط، والانحدار على الجانب النقيض الذي يعج بالبنى المتنافرة الدالة على السلب، وانعدام الفعالية المستجداة باستدعاء رمزية "المسيح عليه السلام"، خلافا لما اعتدناه من توظيفه في سياقات باعثة على العبور والخلاص، حيث تشي في هذا المستوى بدلالات الموت الحتمي، وانكسار الذات إزاء الآخر.

يقول السيّاب:

- النار تتبعنا، كأن مدى اللصوص وكل قطاع الطريق
يلهثن فيها بالوباء، "كأن ألسنة الكلاب"
تلتزمنها كالمبادر وهي "تحفر في جدار النور باب"
تتصبب الظلماء "كالطوفان" منه؛ (فلا تراب)
ليُعاد منه الخلق، وانجراف "المسيح" مع العبابْ
كان المسيح بجنبه الدامي ومئزره العتيق...
يسد ما حفرته ألسنة الكلاب...

فاجتاحه الطوفان: حتى ليس ينزف منه جنب أو جبين

"إلا دجى كالطين تبنى منه دور اللاجئين"[v]

سأتعقب في هذا المستوى عددا من البنى اللغوية المضادة تتبين من خلالها جلاء تعالقاتها بغيرها من البني الرمزية في تمثيل حدة المفارقات لا على المستوى اللفظي فحسب، أو المستوى المقطعي، وإنما على نحو تركيبي تشغل فيه مساحات دلالية واسعة تربطها ببنية المكان في مجموعة: " أنشودة المطر"؟

يقول السياب في عرس في القرية:

كان نقر الدرابك منذ الأصيل
يتساقط مثل (الثمار)،
من رياح تهوم بين النخيل-
يتساقط مثل (الدموع)
أو كمثل الشرار.... [vi]

وقول السياب في موضع آخر:

أهم بالرحيل في "غرناطة" الفجر؟
فاخضرت الرياح والغدير، والقمر
أم سمر المسيح بالصليب فانتصر؟
وأنبتت دماؤه الورود في الصخر؟
أم أنها دماء كونغاي؟
يوم ابتدأنا كان عبء السماء....
ملقى على (أطلس)،
يزحمه بالمنكب
ثم ارتقى "ايفل" تم "البناء"
"فا انحط" ذاك العبء حينا عليه،
ثم انطلقنا نحن من جانبيه.... [vii]
وفي "باريس" تتخذ البغايا
وسائدهن من ألم المسيح
وبات العقم يزرع في حشاها
فم التنين: يشهق بالفحيح
ويقذف من حديد حمانا... [viii]

ونلحظ حدة المفارقات أيضا في قول الشاعر: " في صيف جيكور السخي الثري... جيكور يا جيكور شدت خيوط النور أرجوحة الصبح... فأولي للطيور[ix].... وتلفت حولي دروب المدينة: حبالا من الطين يمضغن قلبي... ويعطين عن جمرة فيه، طينة... ولا عاد من ضفّة الموت سار... كأن " الصدى والسكينة" جناحا أبي الهول فيها.... فمن يفجر الماء منها عيونا لتبنى قرانا عليها؟ ومن " يرجع الله يوما إليها؟....

"وفي الليل" فردوسها المستعاد
إذ عرش الصخر فيها غصونه...
ومد الحوانيت أوراق تينه...[x]

ويمضي السيّاب في تعميق الفجوة بينه وبين المدينة على الوجه المقابل للقرية في كثافة الحضور، فالمدينة موطن الغربة والاغتراب فهي المنفى، و" حبال من الطين"[xi]. وهي تمثل تحجرا لشرايين الحياة، وعمقا يمتد بأسواره ليمحو كل معالم الطبيعة في القرية يحتلها، ويحول الدروب عنها بالشوارع، بالأرصفة، بالجدر، بالأسوار، بالمقهى، بالبار، بالقطار، بالكهرباء.... الخ.

يقول السياب في: "جيكور والمدينة":

... فمن حيث اشرأبت له المدينة؟
وجيكور خضراء مس الأصيل ذرى النخيل فيها
وكرم من عساليجه العاقرات شرايين تموز عبر المدينة
شرايين في كل داروسجن ومقهى
وسجن وبارو في كل ملهى... وفي كل مستشفيات المجانين
في كل مبغى لعشتار...
يطلعن أزهارهن الهجينة:
ترفع بالنواح صوتها، كما تنهد الشجر
تقول: "يا قطار، يا قدر
قتلت- إذ قتلته – الربيع والمطر".... [xii]

ويقول السياب كذلك في: "مدينة السندباد".

الموت في الشوارع
والعقم في المزارع
وكل ما نحبه يموت
الماء قيدوه في البيوت
وألهث الجداول الجفاف... [xiii].
حتى عادت جيكور: "نزع ولا موت،
نطق ولا صوت،
طلق ولا ميلاد[xiv]

وتمضي شعرية السيّاب على هذا النحو في تعزيزه بنية المتناقضات. حيث تنسرح تلك الفاعلية في تشكيل المنحنى الدلالي المؤطر للمنظومة ككل وفق الحركية التراتبيّة التي تناوبتها إيقاعية الأحداث بين الصعود والهبوط، وعلى النحو التركيبي السابق من تعقيد التجربة، في كثرة تداخلاتها؛ تكريسًا لهذه الدلالات برمزيتها إلى عوالم متعينة، ومن خلال الرموز المستدعاة في قصائد المجموعة.

فدلالات الفلاحة ترمز للقرية حيث الأرض، النور، والطهارة وبالتالي فهي سلسلة متلاحقة من التوالدات، وابتعاث الحياة استدعت من خلالها المنظومة الرمزية المتمثلة بـ " المسيح، المجوس، العازر، مريم العذراء، وجميلة بوحريد، وعشتار، و... الخ".

وقد ذهب محمد عبد الرحمن إلى أن الإلحاح على فكرة المطر واستدراره في النص الشعري لدى السيّاب والتوسل إلى الطبيعة عشتار لتنزل المطر أو تبعث الإله تموز "يرتبط برؤية أيديولوجية خاصة عند السياب تدين نظاماً سياسيًّا ما وتبشر بنظام آخر يتحقق بمجيئه الخصب والعدل، وتُلغى العبودية فيه تأسيساً لغدٍ مشرق"[xv].

وفي مقابل ذلك تأتي الألفاظ المقرونة برمزيتها لمعالم المدينة: حي الظلام، والبغاء، والموت. التي تستدعي اكتمال محاورها الدلالية عبر الرموز المستبدة بالحياة: " قايبل، والتتار، وجنكيز خان، والمغول، وميدوزا..ز الخ". لتدخل بذلك الدائرة الأوسع في احتواء دالاتها، وهي دائرة الموت، وعقم الحياة.

وقد ألمحت الجيوسي إلى ظاهرة التضاد إحدى أبرز أوجه الحداثة في الشعر الحر بشكل عام، وهي تميل إلى تسميتها بـ "النقيضة"، أو" المفارقة". تقول: ".... غدا الشعر الجيد بعبارة ر. ا فوكس". شعراً متكاملاً يقدم التجربة بشكلها الكامل، معقدة، مليئة بالتناقضات"[xvi]

2. الغموض:

الغموض أحد ملامح الحداثة في شعرية السياب، لكنه من النوع الذي يلتذ معه المتلقي متعة الكشف، ويتحقق له من خلاله شعور بالدهشة والغرابة، وارتياد عوالم مقصودة أراد الشاعر أن يستنبطها، ويرتفع بشعريته من خلالها عن حدود المألوف، فلا يصدر فيها عن خيال ضحل أو تجارب مسطحة.

وقدمت مجلة: "شعر" في احد إصداراتها تفريقا بين نوعين من الغموض: الأول: رخيص ويطلب لذاته، والثاني: هو غموض الشاعر المبدع القادر، الذي يواجه القارئ في شعره هزة مبهمة أول الأمر تكون حافزا إلى متعة شعرية حقة إذا كان مستعد للتعاطف مع التجربة... الخ"[xvii].

وممكن الغموض في شعرية السياب في منظومة "أنشودة المطر" تكمن في كثافة الاستدعاءات الرمزية، والأسطورية، والتاريخية، والأدبية، وحشدها على نحو يشي بضرورة ثقافة القارئ على نحو مواز لثقافة الشاعر، الأمر الذي تتولد معه القدرة على الإمساك بجميع الأطياف التخييلية وتشظياتها، بمختلف أبعادها الرمزية وتناصاتها الخفية، كما من شأنها نقل استجابات القارئ لتصور المشاهد وتمثلاتها من طور إلى آخر على أن تصب في مركزية الدلالة التي أرادها الشاعر، باختلاف تجاوراتها، وتآلفاتها على الصعيدين: الدلالي، والبنائي.

ويكمن الغموض كذلك بما تعززه البنى الاستعارية المتنافرة بافتراض علاقات، أو ترابطات جديدة بين أطرافها عبر قرائن لغوية جديدة غاية في الغرابة بتأثير ثقافة الشاعر الواسعة، وسعة مخزونه اللغوي مما يمكنه من الاختزال العمقي لها، والقدرة على دمجها وخلق اقترانات لغوية بديلة غير معهودة تنطبع له من خلالها خصوصية التجربة ونكهة تفردها عن سابقاتها.

ومن أكثر القصائد في التمثيل على هذا الجانب قول السياب:

الليل يطبق مرة أخرى، فتشربه المدينة
والعابرون، إلى القرارة... مثل أغنية حزينة
وتفتحت، كأزهار الدفلى مصابيح الطريق
كعيون (ميدوزا) نحجر كل قلب بالضغينة..
من أي غاب جاء هذا الليل؟ من أي الكهوف
من أي وجر للذئاب؟
من أي عش في المقابر دف أسفع كالغرب؟
"قابيل" أخف دم الجريمة بالإزهار والشفوف
وبما تشاء من العطور، أو ابتسامات النساء
ومن المتاجر والمقاهي وهي تنبض بالضياء..
عمياء كالخفاش في وضح النهار، هي المدينة
والليل زاد لها عماها...[xviii].

المقطوعة السابقة من قصيدة السياب المعنونة بـ: "المومس العمياء"، والسؤال الذي يستوقفنا في هذا المقام: من أين يتأتّى للشاعر ذلك الرصف التكاملي للبنى الاستعارية شديدة التعارض، منفصمة العرى، وما هي أدواته في خلق مركزية توحد بين تلك التناقضات؟

فالمومس العمياء هي المدينة، وقد جعلها الشاعر موازية لقابيل في قتل معالم الحياة، وعلى القدر نفسه من المماثلة جعل السياب المدينة مومسا، وانحصار حضورها في الليل تمام كما الخفافيش التي يتعين حركيتها، وفاعليتها في وقت الليل، وكذا المدينة هي عيون مدوزا "التي تميل كل من تلقى بهما عيناه إلى حجر"[xix]. فتصبح المومس في هذا المستوى الرديف الدلالي لكل من: "المدينة، قابيل، مصابيح المدينة، عيون ميدوزا، الخفاش" . وكلها من متعلقات الليل في بسطه الإظلام واحتجاب النور، وهذه من مخاضات المدينة، وتداعيات أعمار باسم الحضارة نذر بالخراب. يعتقر كل معالم الحياة.

وهذا التصعيد على مستويي الدلالة، والرؤية من متطلبات التوجه الشعري العام الذي يأخذه الشاعر على عاتقه في خط سير المنظومة ككل يمتزج خلالها الموقف العام الذي يلزمه الشاعر إزاء الآخر الموضوعي بالرؤية الشعورية الذاتية لديه. مما يضفي على شعريته أطيافا درامية في تقصيه أعمق البؤر المتنافرة والذوات المتصارعة، لكنها رغم زخرة أصواتها اقتصرت على تلاقياتها في مستوى دلالي ما كان قصيًّا عن الحضور الفعلي لرموزها المستدعاة، فالشاعر كان ينزع من خلالها منزعا تجريديا في مجمل تشكلاته الفنية، حال دون تفعيلها كائنات تتقمص أدوارا حية لتسهم في تجسيم الحدث.

وينضوي تحت هذا الإطار في الحكم على محدودية الرؤية الدرامية في مجموعة: "أنشودة المطر"، وعدم انتفائها بشكل كلي قصائد: "قافلة الضياع"[xx]، و"يوم الطغاة الأخير"[xxi]، و"جميلة بو حريد"[xxii].

3- التناص:

يشكل التناص الوحدة الغائبة الأكثر رسوخا في شعرية السياب، والتي يحاول أن يقبض من خلالها على قدرة المزج بين الخاص على صعيد التجربة الحياتية التي يستقل بها الشاعر، والعام الذي يتأتى تحصيله إثر معاينات الشاعر الخارجية، ووقع استجاباتها على نفسه ، والتي تشكل في أولى أطوارها نواة انفعالاته بالموروث الحاضر.

ويتداخل عند هذا المستوى لدى السياب الذاتي بالموضوعي، ضمن مشمولات شعريته في التوجه نحو الحداثة. رغم ما تستأثره تقنية التناص من الخصوصية والتطور على الظواهر الشعرية الأخرى باعتباراتها من سمات مرحلة ما بعد الحداثة، وتقاطعاتها المعرفية مع العديد من المقولات المصنفة تحت ذلك الإطار، ودورها في إنتاجية المعرفة كالتاريخانية الجديدة/ القطيعة المعرفية، اللوغوس، النحوية، الغراماتولوجية، الأبستمولوجيا... الخ، وغيرها الكثير من المقولات التي تنتمي لحقول ما بعد الحداثة.

ويمكن تصنيف التناصات في مجموعة: "أنشودة المطر" إلى ثلاث مجموعات رئيسية الدينية، والتاريخية، والأسطورية، تفاوت فيها الشاعر لتشكيل الموروث ما بين الإشارات المباشرة التي تحيلنا لمنابع تلك الرؤى وتشكلاتها، وبين المبهمة التي جاءت على قدر عال من الغموض والالتفاف، والاندغام بتجربة الشاعر حد التماهي الذي يشف عن أي حضور لتلك المرجعيات على مستوى مستويي: الرؤية، والبنية.

فمن التناصات الصريحة أو المباشرة ما جاء في قول السياب:

في قبر الإله، على النهار
ظل لألف حربة وفيل
ولون أبرهه...
وما عكسته منه يد الدليل
والكعبة المحزونة المشوهة[xxiii]

ومنذ بند إلى بند

اله الكعبة الجبار

تدرع أمس في ذي قار

تدرع من دم النعمان في حافاتها آثار... الخ[xxiv]

فيما تقدم تناصات مباشرة مع ما ورد في القرآن من قصة أصحاب الفيل، وكذلك في الإشارة التاريخية للنعمان بن منذر بن ماء السماء في وقعة ذي قار. ويجدر التنويه في هذا المقام أن ما أعنيه من مباشرة السياب عبر تلك التناصات جاء على مستوى الإحالة فقط، في ارتداداتها لمنابعها الأصيلة وليس حكما على مهارة السياب في توظيف تقنية التناص، والقدرة على تحويرها بما يتواءم وأبنية النص الداخلية ورؤاها.

ومن أمثلة ذلك أيضا على نفس مستوى الوضوح في الإحالة المرجعية، والقدرة على ائتلامها وفقا للترابطات التي تتطلبها بنية القصيدة قول الشاعر:

هذا حرائي... حاكت العنكبوت

خيطا إلى بابه

يهدي إلي الناس إني أموت

والنور في غابه

يُلقي دنانير الزمان البخيل

من شرفات في سعفات النخيل

جيكور... يا جيكور: خل وماء

ينساب من قلبي

من كل أغواري

آواه يا شعبي... [xxv].

أما على سبيل التناصات التي جاءت على نحو من الغموض قول الشاعر في حديثه عن مخاض الأرض:

في انتظار الجنين

الأرض؟ أم أنت التي تصرخين؟

في صمتك المكتظ بالآخرين

في ذلك الموت، المخاض، المحب، المبغض، المنفتح، المقفل

ونحن؟ أم أنت التي تولدين

اسخى من الميلاد ما تبذلين

والموت أقسى منه، من كل ما عاناه أجيال من الهاكلين أن الذي من دونه الجلجلة

والسوط والسجان والمقصله... [xxvi].

هذا مخاض الأرض لا تيأسي؛

بشراك يا أجداث، حان النشور! [xxvii]

قرن السياب دفاع جميلة بو حريد، واستشهادها في سبيل وطنها بالأرض ومخاضها في انتظار الجنين الموعود المخلص. والأرض في الفلسفات القديمة هي الموضع الأم، وأساس التوالد للبشرية جمعاء[xxviii].

ومن التناصات الأخرى الأكثر تماهيا وخصوصية التجربة الشعرية في مجموعة: "أنشودة المطر" والتي يتشوف الشاعر من خلالها للملخص المرتقب.

قول السياب:

وفي كل مقهى وسجن ومبغى ودار

"دمي ذلك الماء هل تشربونه؟

ولحمي هو الخبز، لو تأكلونه!"

وتموز تبكيه لاة الخزينة.[xxix]**...**

من الواضح أن تنصيص السياب للكلام السابق يعد من باب الاقتباس، ومرده لما ذكر في العهد الجديد أن المسيح أخذ خبزا وشرابا بقول: "هذا هو جسدي، هذا هو دمي"، وأعطاها لتلاميذه، وهو ما يعرف في العهد الجديد بـ: "العشاء الأخير". ففي اعتقادهم يتحول الخبز والخمر على سبيل الحقيقة لا المجاز إلى جسد المسيح ودمه، وهو هنا كناية عن افتداء المسيح نفسه تكفيرا عن خطايا البشر[xxx]. وكذا في قول السياب على هذا النحو:

في ساحة القرية هذا العشاء

هذا حصاد السنين:

الماء خمر، والخوابي غداء

هذا ربيع الوباء... [xxxi]

"من مات؟ من يبكيه؟ من يقتل؟

وفي قوله: "من يصلب الخبز الذي تأكل؟

نخشى إذا واريت أمواتنا

أن يفزع الأحياء ما يبصرون

أن عربد الوحش الذي يطعمون

من أكبد الموتى، فمن يبذل؟.....[xxxii]

يلحظ هذا التركيب المزجي بين الموروث الديني، الإحالة التاريخية لهند التي نالت من حمزة، وأكلت من كبده تشفيا به بعد مصرعه.

كما نشهد تركيبا مزجيا بين الموروث الديني المتمثل باستدعاء المسيح، والموروث الأسطوري المتعالق بفضاء أورفيوس وأنغامه[xxxiii]. يقول السياب:

"بابا....بابا...."

يا سلم الأنغام، أية رغبة في قرارك؟...[xxxiv]

ويمكننا رصد المساحة التأويلية المغيبة عبر تقنية التناص بين ما هو حاضر في النص، وما هو متشكل فيه، عالم الشاعر الأغنى حيث التأويلات المفضية لاستكناه الترابطات الشعرية بمدلولات أخرى تستحثها رؤية الشاعر الذاتية؛ فلا وجود لأي انبناء للمرجعيّ إلا باحتكامه لأبنية النص الداخلية، وتبيئته بما تمليه دلالات النص، ومقتضيات الرؤية الشعرية في بعديها الدلالي، والتخييلي، والقدرة على تحوير تلك المرجعيّات، وإخراجها إخراجا خاصا يمتزج وخصوصية التجربة الشعرية لدى الشاعر الانكسار والتفكك، ذلك أنه يتحكم بجميع الحركات الداخلية التي تؤسس مجتمعة: بنية النص الشعري ذاته؟"[xxxv]

ويمكن الاعتداد بالرأي السابق وسحب ذلك الحكم على امتداد مساحة المنظومة ككل، ففي " مدينة السندباد"[xxxvi] مثلا يتخذ الشاعر من رمزية الرحالة السندباد بعدا أخر ينضاف له على سمات أبعاده الذاتية البطولية مثل التشوف، والتطلع، وحب المغامرة حيث لا يجد في استطلاعاته الكشفية (المؤطرة) بملامح المدنيّة سوى العقر، والموت، والنحيب، والعويل، شحوب وجفاف وحريق ودماء.

يقول السيّاب:

أهذه مدينتي؟ خناجر التتر
تغمد فوق بابها، ولا يزورها القمر؟
أهذه مدينتي أهذه الحفر؟
أهذه مدينتي؟ جريحة القباب
فيها يهوذا أحمر الثياب
يسلّط الكلاب
على مهود إخوتي الصغار... والبيوت
تأكل من لحومهم. وفي القرى تموت
عشتار عطشى، ليس في جبينها زهر،
وفي يديها سلة ثمارها حجر

ويبين بنيس البناء الجديد للأسطورة في دراسته لـ: " أنشودة المطر"، وأن بطلها خلافا لبطل الأساطير القديمة: " إنه بطل يولد في تفاعل الكتابة مع الذات الكاتبة. وهي في أقصى حالات حيويتها تبحث عن معنى جديد للموت في الماء. وعبره يكون الفرد والجماعة، قد اختار كل منها اختبار تجربة الموت لتحويل الموت من دلالته المعتادة إلى دلالة يتقن السياق النصي وحده إبرازها وهي هنا: قلب الدلالة ليصبح دالا يتأسس في الحياة التي يبنيها النص"[xxxvii].

وهذا الحكم ليس قصيا عن القصائد الأخرى بل ينسحب على جميع قصائد مجموعة: " أنشودة المطر". فالشاعر هو تموز وهو بعل، وأتيس، وأورفيوس، وأدونيس، والفينيق الذي امتزج في هذا الطور برمز المسيح، والعازر، وشخنوب، والمجوس، والمعرّي، والسندباد.

وهذا البطل الأسطوري التفاعلي بغيره من الرموز يمتد بظلاله ليشمل العديد من المشاهد الحركية المفعم ة بعناصر الخصب التي تحقق له التجاوز المنشود، وإن جاءت في بعضها مؤطرة بالسلب وانعدام الجدوى واحتكار الموت لمعالم الحياة. كما في قصيدة: " تموز جيكور"[xxxviii].

وفي نظرية الأدب لرينيه ويليك تأكيد على دورة الأسطورة في (الخيال/ الصورة) ويجعلها في موازاة الرمز بمركزية استجاباتنا لنا، وتفاعلنا بها. يقول: " ربما كان العنصر الأساسي الهام بالنسبة لنظرية الأدب، الخيال أو الصورة، ما هو اجتماعي، ما هو فائق للطبيعة (أو ما ليس طبيعيا، أو غير العقلاني)، السرد أو القصة، النموذج الأصلي العالمي، التمثيل الرمزي بما هو حوادث في زمان مثلنا.... وقد تتركز الاستجابة للأسطورة في التفكير المعاصر على أي من هذه المعاني مع انسحابها على يقينها"[xxxix]

3- ملامح حداثة الصورة الشعرية في "أنشودة المطر"

حين تمتد "جيكور" حتى حدود الخيال،
حين تخضر عشبا يغني شذاها
والشموس التي أرضعتها سناها،
يلمس الدفء قلبي، فيجري دمي في ثراها...
قلبي الشمس إذ تنبض الشمس نورا،
قلبي الأرض، تنبض قمحا، وزهرا، وماء نميرا،
قلبي الماء، قلبي هو السنبل
موته البعث، يحيا بمن يأكل

في العجين الذي يستدير
ويدحى كنهد صغير، كثدي الحياة
مت بالنار: أحرقت ظلماء طيني،
فظل الإله[xl]

في المقطوعة السابقة تشكيل بعناصر حركيّة شتّى تعج بمعالم الخصب، وإيراق الأمل، تتضافر معا لبنائية المشهد، أو الصورة، وهي صورة محورية تتكرر كثيرا في مجموعة: أنشودة المطر" خاصة عند اقترانها بـ: " جيكور" قرية الشاعر وملاذه الآمن، وهذا النوع من الصور الذي يتردد كثيرا لدى السيّاب عبر مساحات المجموعة، وبأشكال بيانيّة مختلفة تعد من قبيل الصور الثيميّة في أعمال الفنان التي"..... تحمل أبعاد تجريبية الشعورية، وتعبر عن وجهة نظر تجاه الحياة يتبلور فيها موقفه العام والخاص، وإذا كانت خاصيتها الرئيسة أنها تقدم إلينا " الرؤية" مكثفة فإن طبيعتها المميزة أنها تساعد على إيجاد الوحدة الهامة والضرورية... الخ[xli].

والصورة في المقطعة السابقة جاءت على نحو تكثيفي قائم على تقاطع المحورين النظمي والاستبدالي[xlii] للعلاقات المتجاورة، والمتناسقة، أو المتشابهة القائمة على علاقات التماثل؛ إذ يرتكز قوامها على الاستعارة، والمجاز المرسل على نحو مركز في قول الشاعر:

قلبي الشمس
قلبي الأرض
قلبي الماء
موته البعث...

وما يستدعي الانتباه في المقطوعة السابقة ميل الشاعر للتجاوز، وانعتاقه من الرؤى أحادية التوجهات، واندماغها بفكرتي البعث والقيامة، ابتعاث الفينيق في: " أحرقت ظلماء طيني... وقيامه المسيح في استدعاء خفيّ بقول الشاعر: " موته البعث: يحيا بمن يأكل" فالشاعر في هذا المستوى في تمثل لفكرة الضد مع المتناهيات، واستشراف أكثر عمقا للوجود، والتوحد بعوالم روحانية للتحرر من الميقات الزمني الأليم.

كما نلحظ هيمنة البنى الاستعارية على جميع أبنية المقطعة السابقة، وينسحب هذا الحكم على معظم قصائد مجموعة:" أنشودة المطر"، وتعد الاستعارة على النحو السابق علامة نبوغ الشاعر واقتداره: " إن أعظم شئ أن تكون سيد الاستعارات،الاستعارة علامة العبقرية، إنها لا يمكن أن تلقن إنها لا تمنح للآخرين"[xliii].

وعلى سبيل الصورة الممتدة، أو على حد تعبير رينيه ويليك حيث أسماها الصورة المتوسعة وهي: " صورة التفكير التنبؤي والتقدمي... التي تفتح فيها كل عبارة فسيحة عريضة للمخيّلة، كما أن كل عبارة تعدل تعديلا قويا العبارة الأخرى... إن (التفاعل، والتداخل) اللذين هما بحسب النظرية الشعرية الحديثة، صورة أساسية للعمل الشعري... الخ[xliv]. فإنها لا ترد في مجموعة المطر على المستوى المقطعي فحسب بل تمتد أحيانا لتشمل قصيدة بأكملها كما في: " تموز جيكور"[xlv]. يقول السيّاب:

لو أن عروقي أعناب!
وتقبّل ثغري عشتار،
فكأن على فمها ظلمه
تنثال علي وتنطبق،
فيموت بعيني الألق...
هيهات أتولد جيكور؟

إلا من خضة ميلادي؟
هيهات أينبثق النور
ودمائي تظلم في الوادي...
ولساني كومة أعواد؟
والحقل، متى يلد القمحا
لا شيء سوى العدم العدم،
والموت هو الموت الباقي
هيهات أتولد جيكور؟
من حقد الخنزير المدثر بالليل
والقبلة برعمة القتل
والغيمة رمل منشور
يا جيكور....

حيث جاءت القصيدة السابقة على شكل ترنيمات إيقاعية، وتراتيل خفيّة في استجداء الشاعر عوالم الخصوبة في عشتار، وتموز وتلاقيهما الذي غدا في حيّز المحال.

ويتلاشى حلم الشاعر على ابتعاث الحياة، وتنتصر قهريّة الدهر بحلول الموت وإحالة معالم الحياة في جيكور إلى العدم ولا شئ سوى العدم، ولا تكتمل بنية القصيدة التصويرية ووحدتها تلك إلا باكتمال الرؤية التخيلية التي لا يصل إليها القارئ إلا في نهاية القصيدة.

2. بنية الإيقاع في مجموعة: " أنشودة المطر"

التركيز على دور البنية الإيقاعية ابتداء يعدّ ضمن أطر توجهات الشعراء نحو الحداثة، ومحاولة الخروج بشعريتهم على الاعتبارات العروضية المعهودة في الشعر العربي التقليدي، وقد تنازعت الآراء حول أسبقية السياب أم الملائكة في استئثار أحدهما ريادة التجديد، والثورة على الأشكال التقليدية في شعريتهما، لكن ما يعني الباحثة في هذا المقام الوقوف على مجمل النواحي الإيقاعية، في تعقب ظواهر معنية بالإيقاع الصوتي الداخلي على المستوى اللفظي، والمقطعي؛ كتكرار حروف وألفاظ بعينها مثلا، أو الوقع الصوتي المتمثل بالأصوات الصامتة والصائتة، أو المهموسة والمهجورة منها.... الخ وتأثيراتها على مستوى النص.

وكل ما سبق ذكره يعد توظيفه من قبيل رفع الطاقة الإنتاجية للنص بمختلف مستوياته الدلالية، والتركيبية على امتداد مساحات تلك الأصوات وتوقيعاتها الخاصة في استحواذها على الجذب، واستمالة القارئ، والتأثير فيه عبر نواح دلالية مقصودة.

كما تسهم بنقل استجابات معينة، ترفع من حجم القوى التفاعلية وامتزاجها بالحالة الشعورية المتعيّن على الشاعر إبرازها من خلال زخرة البنى الإيقاعية في كل تبدلاتها وتحولاتها عبر أجزاء المنظومة ككل. وسأتعقب في دراستي لتلك البنى من خلال مستويين اثنين:

1. بنية الصامت والصائت

تشغل هذه البنية حيزاً إيقاعيا واسعا في مجموعة أنشودة المطر رغم غلبة الأصوات المتعيّنة بالصوامت على الصوائت في قصائد المجموعة، إما على سبيل الانفراد، أو على سبيل المزج بين هاتيك البنيتين. والتداخل بينهما. على سبيل التجاور والتكامل لا على سبيل الفصل.

وفي الدراسة التي ترجمتها سلمى الجيوسي لآرشاليد ماكليش في: " الشعر والتجربة" ما يمكن الاستشهاد به على تكرارية أصوات بارزة بعينها، وتوقيعاتها الخاصة في الأنبناء التكاملي الدلالي، والإيقاعي للنص تقول: " القصيدة توجد في العلاقات بين الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعان، وذلك التكشف للمعنى الذي نشعر به في أي قصيدة أصيلة إنما هو حصيلة بناء الأصوات"[xlvi]

واللافت للنظر حقا انفراد غالبية قصائد المجموعة بإيقاعية الأصوات الصامتة، وهذا النوع من الضبط الإيقاعي المنوط بتسكين التفعيلة الأخيرة أخر كل شطر يعوّل عليه السيّاب كثيرا في: "أنشودة المطر"، وربما انه يستعيض من خلالها الانفلات من قيد القافية وتبدلاتها الواسعة، وهي اللازمة الأساسية للشعر الحر مع التزام السياب بوحدة الوزن العروضي وصفائه في قصائد المجموعة، حيث لم تتعرض لاضطرابات الزحافات والعلل بل جاءت على نحو عال من الضبط الإيقاعي والثبات.

ويصرّح رينيه ويلك في كتاب: " نظرية الأدب" الذي عني فيه على نحو عالي التخصصية استقصاء عناصر الأدب ومقاييسه. بالارتباط العميق بين الوزن والإيقاع، وتأسيّاً بالنظرية الموسيقية التي تقوم على افتراض أن: " الوزن في الشعر يماثل الإيقاع في الموسيقى"[xlvii].

وبالعودة لبنية الأصوات الصامتة في الجانب الإيقاعي فإنها غالبا ما تقترن في شعرية السيّاب بالقصائد التي تمثل المنحنى الهابط. وقد تكرر حضورها باطّراد، وعلى نحو تراتبي في قصائد: " غريب على الخليج"[xlviii]. و"مرحى غيلان"[xlix]، و" أغنية في شهر آب"[l]، و"غارسيا لوركا"[li]، " تعتيم"[lii]، و" المخبر"[liii] و"عرس في القرية"[liv]، والمقطع الأول من قصيدة "من رؤيا فوكاي"[lv] و" قافلة الضياع"[lvi]، و" يوم الطغاة الأخير"[lvii]، و" إلى جميلة بوحريد"[lviii]ورسالة من مقبرة[lix]، و" جيكور والمدينة"[lx]، و"العودة لجيكور"[lxi]، و"المبغى"[lxii]، و"النهر والموت[lxiii]، و"مدينة السندباد"[lxiv]، و"أنشودة المطر"[lxv]، و"المومس العمياء"[lxvi]، و"حفّار القبور"[lxvii]، يقول السياب في: قافلة الضياع"[lxviii]:

النار تركض كالخيول وراءنا أهم المغول
على ظهور الصافنات؟ وهل سألت الغابرين
أروضوا أمس الخيول
أم نحن بدء الناس: كل تراثنا أنصاب طين
النار تصهل من ورائي والقذائف لا تنام
عيونها وأبي على ظهري، وفي رحمي جنين...
عريان دون فم ولا بصر تكور في الظلام
في بركة الدم وهو يفرك أنفه بيد وكالجرس الصغير
يرن ملء دمي صداه- تكاد تومض روحي بالسلام
حتى أكاد أراه في غبش الدماء المستنير
عريان دون فم كأفقر ما يكون: بلا عظام
وبلا أب، وبدون حيفا دون ذكرى- كالظلام!
أسريت أعبر تحت أجنحة الحديد به الزمان
من الحقول إلى المراعي فالكهوف
والأرض تطمس من وراء ظهورنا، كالأبجدية
لم يخرجونا من قرانا وحدهن ولا من المدن الرخية:
لكنهم قد أخرجونا من صعيد الآدمية...

نلحظ في المقطوعة السابقة أنها جاءت على مستويات إيقاعية مركبة، وعلى نحو معقد في تداخل الأصوات ووقعها الدلالي، فالسياب يحسن استغلال النمط التكراري لحروف بعينها شغلت حضورا بارزا في نبريّتها[lxix] الموسيقية التي تحققت بفعل التراتب الكميّ لأصوات الراء المجهورة، (والسين، والصاد) الصفيرية المهموسة، وارتدت وقع صداها الذي يزيد من عمق ذلك التكرار إثر الارتداد المتلاحق، وعقب كل التقاء لها بالصوامت في نهاية كل شطر لتمثل دورة إيقاعية منغلقة على ذاتها بانغلاق الأثر الدلالي الذي جاء مكرسا لنقل الواقع المرير. وينضاف لذلك حسن استغلال الشاعر لأقصى الطاقات اللغوية الكامنة في تناوبات أبنيته النصية بين صيغتي الماضي، والمضارع. الماضي الذي أصبح متعينا بحتميته في سؤال الأمس:

"هل سالت؟، أروضوا؟ أسريت، و" أخرجونا من صعيد الآدمية...." وانقضى الأمر بدلالاتها المخصوصة التي جاءت عقب المضارع " لم يخرجونا..." حيث أبقاها الشاعر معلقة بدلالات استمرارا يتهم في أخرجنا من أي حيز لا وجود، ولا زالت

خيولهم ... "تركض وراءنا"

والنار... "تصهل"

والقذائف... "لا تنام"

والأرض.... "تطمس كالأبجدية"

ويبرز حسن الإيقاع كذلك في السكنات المتلاحقة المقرونة بالصوامت، ووقعها الصوتي المرتبط بتكرار النون المهموسة أصوات بثقل الأذنين وحجمه.

إن توالي السكنات على هذا النحو هو البنية الصوتية الطاغية على معظم قصائد مجموعة أنشودة المطر باستثناء عدد من القصائد التي تنحل هي الأخرى منها في مستوى الحضور، ولكن تخللها المزج بالأصوات الصائتة. اذكرها على سبيل الحصر. في تتبعي لتلك الوحدة الصوتية اللافتة للنظر في القصائد التالية: المقطع الثالث من رؤيا في فوكاي بعنوان: " حقائق كالخيال"[lxx]. وقصيدة: " في المغرب العربي"[lxxi]، و"مرثية جيكور"[lxxii]، و"تموز وجيكور"[lxxiii]، و " رؤيا في عام 1956"[lxxiv]، و "قارئ الدم"[lxxv]، و"مدينة بلا مطر"[lxxvi]، و"بور سعيد"[lxxvii].

يتبين لنا مما تقدم أن السيّاب أكثر تواؤما وميلا للوقع الصوتي المتمثل بالصوامت حيث تمكن له من خلالها أمران:

1. تحقيق الضبط الإيقاعي المنسجم بتكرار الصوامت على امتداد مساحات قصائد المجموعة بكليتها لإبراز الوحدة الإيقاعية، وتجاوباتها مع الوحدة النفسية العميقة التي تمتد بظلالها لتشمل جميع قصائد المنظومة في كلية التجربة الشعورية والفنية.

ويجدر بالباحثة التنويه هنا إلى أن سمة التكرار في شعرية السياب لا تقع على المستوى اللفظي بتكرار حروف بعينها فحسب، وإنما تتحقق على المستوى اللفظي، والمقطعي بتركيز الشاعر على تكرار لازمة مفصلية في القصيدة هي الدالة المركزية التي يستنبت من خلالها محاور دلالية متلازمة خصوصية التجربة . كتكرار "بويب" في قصيدة : " النهر والموت"[lxxviii]، أو " مطر مطر مطر في قصيدة: " أنشودة المطر"[lxxix]، وغيرها حيث أشغلت وظيفة إيقاعية شديدة الاتساق بالمحاور الدلالية الأخرى.

وقد ذهبت حنان عمايرة إلى أنّ اللوازم المقطعية التي ينتهجها السيّاب مثل مطر، مطر، أو العراق ... الخ فيها من الربط المحنّك والحاضر دوماً في قصائده ما يبعده عن انتهاج السرد المتقطّع على المستوى الأسلوبي في قصائده[lxxx].

2. أما الأمر الثاني الذي يؤديه تكرار الصامت: فهو تمكين الشاعر من الضبط الدلالي الخاص بقصائد المجموعة في ذروة تأزم الحديث، وإبراز الحالة الشعورية في شدة التفافاته، وحركيته المأسورة ضمن دوائر دلالية، وإيقاعية مغلقة لا تسعفه في الانعتاق أو التجاوز.

وعلى صعيد التمثل لبنية الصوائت في شعرية السياب يقول: في قصيدة "بور سعيد":

يا حاصد النار من أشلاء قتلانا — منك الضحايا، وإن كانوا ضحايانا
كم من ردى في حياة، وانخذال ردى — في ميتة وانتصار جاء خذلانا!
إن العيون التي انطفأت أنجمها — عجلن بالشمس أن تختار دنيانا
وامتد كالنور في أعماق تربتنا — غرس لنا من دم، وأخضل موتانا
فازلزلي يا بقايا كاد أولنا — يبقى عليها من الأصنام، لولانا[lxxxi]

المقطوعة السابقة تعج بحركية إيقاعية في أقصى إمكاناتها الشعرية رغم التزام الشاعر نظام تقليديا ثابتا في بنية تلك القصيدة، والذي تمثل بوحدة الوزن والقافية، حيث أقام قصيدته على بحر البسيط، ولكن وفر لها الشاعر من الإمكانات الإيقاعية الكثير، وذلك باحتواء أصواتها ألمه المشرقي إلى حد الانكسار الكلي، فضلا عن حدة الاستطالة المتمثلة بإيقاعية التصريع، وما يصدر عنها من أصوات أخرى توازيها بمستوى الإمالة في كثرة ارتداداتها. فإشباع الحروف ومدها واستطالتها إشباع بالضرورة لحركية الحدث في الماضي. وقد عزا مصطفى السعدني لجوء الشاعر الحديث لهذه البنية إلى قدرتها على: " حمل المشاعر الممتدة والأحاسيس العميقة لا سيما في مجال الحزن"[lxxxii].

وقد ذهب حسن ناظم في دراسته المعنونة بالبنى الأسلوبية إلى أهمية استثمار البنية الصوتية في شعرية السيّياب وإمكاناتها في ضوء طاقتها الدلالية المنبثقة من النص الشعري في مجموعة أنشودة المطر. وألاّ نعدها بحال أنها خارجاً عنه انطلاقاً من مبدأ التجنيس لدى الجرجاني الذي نبّه من خلاله على فضيلة التجانس الصوتي والدلالي في استقراء دلالات الشعر التي عدّها حسن ناظم إحدى الإجراءات الضرورية للكشف عن البنى الأسلوبية الخاصة في شعر السيّاب[lxxxiii].

ونشهد كذلك استنباتا لمحاور أخرى على المستوى الدلالي بفعل التجاوزات اللفظية التي أسسها السياب عبر إيقاعية الطباق بمفارقاتها الحادة، كالتضاد الواقع بين: (منك الضحايا/ أن كانوا ضحايانا) بمرجعيّته لحاصد النار، وبين الردى/ والحياة، والخذلان/ والانتصار، وبين طفات أنجمها، وعجلن بالشمس، في مرجعيتها لـ العيون.

إن استقرائي لجميع تلك البنى على ذلك النحو التركيبي بمجمل تقاطعاتها يندرج تحت ما دعاه جاكبسون بـ" مبدأ التوازي"[lxxxiv]، وهو ما يحقق للنص الأدبي شعريته، ويتضمن هذا القانون عند رومان جاكبسون مجموعة " أدوات شعرية تكرارية منها الجناس والقافية، والتصريع، والسجع، والتطريز، والتقسيم، والمقابلة، والتقطيع، وعدد المقاطع، أو التفاعل، والنبر، والتنغيم....الخ"[lxxxv]

وتؤكد جميع الدراسات الحديثة أن تحقيق مبدأ الشمولية، والمنهجية، والعلمية في دراسة النص الأدبي لا تتأتى إلا باكتناه العلائق بين البنيتين السطحية والعميقة[lxxxvi]، فالتوازي الشعري يتحقق عبر التداخل بين مستويين أحدهما: داخلي عمقي، والآخر: يتعلق بالبناء الخارجي لبنية الخطاب[lxxxvii]، ومنبع ذلك: تنوع الأشكال والدلالات الصوتية والنحوية والمعجمية"[lxxxviii].

2. بنية إيقاع البحور الشعرية

لا نشهد في مجموعة " أنشودة المطر" تنوعا في بحور الشعر على نحو ملحوظ، والتزام الشاعر البحر الكامل هو الأشيع في قصائد المجموعة إذ يتكرر حضوره في: " غريب على البحر" (ص 303)، وفيه يتدخل الكامل بمجزوئه، كما يتكرر دمجه بمجزوئه في: "مرحى غيلان"، ويأتي صافيّا في" "قافلة الضياع"[lxxxix]، وقارئ الدم[xc]، " والمومس العمياء"[xci]، وحفار القبور[xcii].

يعقب الكامل في كثافة الحضور بحر المتقارب وذلك في: يوم الطغاة الأخير[xciii]، وتموز جيكور[xciv]، وجيكور والمدينة[xcv]، والأسلحة والأطفال[xcvi].

ثم البحر البسيط في مقطعتي " من رؤيا فوكاي[xcvii]، الثانية لعنوان: تسديد الحساب[xcviii] والثالثة بعنوان: حقائق كالخيال"[xcix]، وكذا يتكرر البسيط في قصيدة: بور سعيد[c] في قصيدة: عرس في القرية[ci]، ينظم السياب على المتدارك، وفي مرثية الآلهة[cii].

على بحر الطويل، جاءت المقطعة الأولى من قصيدة: " من رؤيا فوكاي بعنوان: هياي.... كونغاء كونغاي"[ciii].
على بحر الرجز وكذلك قصيدة: أنشودة المطر[civ]، أما في: رؤيا في عام[cv]، فجاءت على بحر الرمل. وقصيدتي: في المغرب العربي[cvi]، ومدينة بلا مطر"[cvii] جاءتا على بحر الهزج.

وتبرز الخصوصية الإيقاعية في مجموعة أنشودة المطرعلى مستويات عدة أبرزها:

1. المزج بين بحري الهزج والوافر في قصيدة: " في المغرب"[cviii]، حيث يلتزم السياب في بدايتها بحر الهزج إلى قوله: " إذا ما هلل الثوار منا: نحن نفديه![cix]، ويبتدئ الوافر بانتهاء المقطع السابق مع ابتداء السياب قوله: أغار، من الظلام على قرانا.....
2. يمزج السياب في قصيدة: " بور سعيد"[cx] بين الشكل التقليدي للقصيدة العربية العمودية التي يلتزم فيه التفعيلة، والتحرر من القافية على نحو غير مسبوق ضمن الشعراء المصنفين في إطار الحداثة رغم التزامه بالبحر البسيط في كلا الشكلين.
3. تعكس قصائد المجموعة نضوجا من حيث الشكل الفني إذ يبرز الشاعر من خلالها التزاما بشعر التفعيلة بعيدا عن الاضطرابات المتعالقة بقصيدة النثر.
4. رغم المفارقة التي اشتمل عليهما عنوانا قصيدتي: "في شهر آب"[cxi]، و"مرثية جيكور"[cxii] ، إلا أنها تصبان في نفس المنبع الدلالي، ورغم تباعدهما في المجموعة إلا إنهما تتقاطعان على المحور الإيقاعي لبينة القصيدة النثرية، وتتجاوبان كذلك في تشكيل الحالة المركزية المثقلة بحس الفجائعيّة، وعوالم الموت التي تنتظمها قصائد مجموعة " أنشودة المطر" بكلتيهما.

يقول أحد الدارسين حول جدلية الحياة والموت التي تتكرر كثيرا في شعرية السياب:.... أن إدراك بدر بجدلية الحياة والموت، إدراك قديم قد تكون له علاقة بمزاجه، أو بالتركيب الغريب لعقله الباطن، لكن الأمر المؤكد انه عرف كيف يفيد من ذلك، في تعقبه لمعاني الحياة والموت على مستوى الواقع الذاتي، والواقع الحضاري، وتلك إحدى الغايات التي وجد الشعر الحديث من أجل تحقيقها"[cxiii].

مماسبق يلحظ أنه قد تهيأ لقصائدالسياب العديد من المفارقات الحادة، واحتملت قدرًا عاليًا من االرمزية إلى جدلية الموت/ والحياة، وذلك باللغز والإيماء، كما تخلل العديد من قصائده إمكانية التلاعب اللفظي، والمجازات الغريبة في أقصى إمكاناتها الدلالية على الاغتراب النفسي؛ لتبرز لنا الدلالة حصيلة تضافر كلتا البني الدلالية، والإيقاعية، بحيث تكونان حاملتي فكر وموقف.

3. الخاتمة:

توجهت عنايتي في هذا البحث إلى جلاء أبرز ملامح الحداثة في مجموعة " أنشودة المطر"، واستقصاء كافة الأساليب الشعرية، والبنى الفنية بمختلف تنوعاتها وتحولاتها ضمن أطر الحداثة على المستويين الدلالي والبنائي. والتي تبين لنا من خلالها قدرة السياب على التقاط الصورة الموحدة لتناقضات العالم بشقيه الحسي والتجريدي، والتصوّر الأمثل على المستويين الداخلي/ الذات والخارج/ الموضوع؛، حيث جاءت مكرسة في شعرية السيّاب لنقل الواقع المشرقي الأليم واستباحته على سبيل تلك التقنيات بالتجميع والتكثيف الموحدين للعناصر المتباينة في إطار كلية التجربة.

وقد تبين أن السياب في مجموعة " أنشودة المطر" اضطلع بمهمة إخراجية سعى من خلالها إلى التأكيد على الهوة السحيقة بين الشرق والغرب بوصفه الشاعر الملتزم في مرحلة: أنشودة المطر" لقضية إنسانية، وسياسية شديدة الوعي والانتصار للطبقات الشعبية الكادحة في العراق، لكنه أخرجها بقالب من العمومية في امتزاجها بأطياف أخرى من المعاناة كسبتها بعالمية التجربة عبر رموزه المستدعاة.

حيث غلَّب السياب الرمز في جل قصائد المجموعة على غرار الشعراء المعاصرين ، فأصبح الرمز الشعري مرتبطًا كل الارتباط بتجارب الشعراء، وغدا ظاهرة لافتة للنظر في الشعر الحديث، وتقنية من تقنيات الحداثية، اعتمد عليها الشعراء في نصوصهم الشعرية، للتعبير عن تجاربهم وأفكارهم، وتوجهاتهم السياسية.

وحمل الرمز في قصائد السياب جملة من الخصائص، أهمها: الغموض والإبهام، والإيحاء والتأويل، والأسطورة؛ فالقصيدة في أنظار الشعراء مبدعة ما دامت في حالة غموض، وما دامت تعبر عن الواقع بلغة رمزية موحية، وتستدعي الأسطورة للتعبير عن الحرب، النصر، الحب، التضحية، واليأس، ولتكون الملاذ الآمن للشاعر لنقل مخاوفه وطموحاته وتطلعاته.

كما خلصت الباحثة إلى تضمين رمزية الطفل لدى السياب في ظل تحولات العصر التاريخية وتعدّد المذاهب النقدية في الأدب العربي الحديث، تحديدًا ما يسمى بالواقعية الاشتراكية والرمزية في الأدب. وقد تناوبت التشكيلات الرمزية لديه بآليات شتى في الجانب الفني لتشكيلاته التصورية، سواء أكان الرمز مباشرًا أم عنصرًا مشحونًا بالرمزية والترميز والتماهي بعوالم أخرى أقرب إلى الواقعية الجديدة في نقد السلطة.

وامتزجت صورة الطفل لدى السياب **بالحزن والخوف**، فاتَّخذه رمزا للبعث والمستقبل الآتي في ضوء الخوف والحزن والتغيرات الفكرية والاتجاهات الأيديولوجية، والتي أثّرت في الشعراء في عالم هُمِّش فيه واقع الطفل في ظل احتدام الحروب والصراعات، فاقترنت نزعة الحزن والخوف بالمدينة على نحو خاص؛ في حين ارتبطت عوالم الطفولة لدى السياب بالشعور النفسي المتعلق بالأمان تجاه قريته (جيكور).

وقصد السياب من لجوئه المستمر نحو الرمز إلى التخفي، إذ لم يكن يسمح للشعراء العراقيين آنذاك بنشر الشعر الذي يحث على الثورة ، فلجأ إلى الرموز في قصص الموروث الشعبي، وتراوح توظيف الرمز بين المباشرة والسطحية حينًا، والالتفاف والغموض أحيانًا أخرى، فظهر الرمز البسيط، والرمز المركب؛ إذ نشأ الرمز البسيط في القصائد التي يغلب فيها على الشعراء توجهاتهم نحو الاشتراكية، حيث فرض الرمز المركب في قصائد أنشودة المطر تراصفًا دلاليًا موحيًا، مع الرموز الأخرى التي انضوت عليه، باستثمار كافة الرموز الأسطورية الباعثة على الحياة، كعشتار، وتموز في وحدة عضوية واحدة.

كما اقترن الرمز لدى السياب في معظم صوره التخييلية بالخروج عن المألوف لاستظهار الجوانب الجمالية على مستوى اللغة والبناء الشعري الرمزي، بالإفادة من تقنية التناص والغموض بما يناسب توجهات الشاعر نحو الحداثة، على المستوى اللغوي في قصائد المجموعة، وما يلاحظ فيها من غموض خفي في استنبات محاور الدلالة التي ينطوي عليها النص. وقد تنازعت تلك الرموز في اكتساب دلالاتها بجميع تشظياتها، وتنافراتها التاريخية، والدينية، والأسطورية على إشغال مساحات وظيفية مخصوصة على صعيد الدلالة: اللغوية، والبنائية، والتخييلية، والإيقاعية.

وأخيرًا؛ لاحظت الباحثة حرص السياب في الإفادة من الجانبين: الدرامي والقصصي في قصائده ، ومزجه بين المونولج والديالوج الدرامي في إطار السرد القصصي، مما أسهم في إكساب الشعر مرونة درامية، وهي إحدى أهم السمات التي اتّسم بها الشعر العربي الحديث سيمّا العراقي.

قائمة المراجع والمصادر:

1. ابن عربي، *الفتوحات المكية*، تقديم: نواف الجراح، مجلد 1، دار صادر، بيروت، 2004م.

2. الباقي، نعيم، *تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث*، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 1983م.
3. بركة، فاطمة الطبال، *النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون*، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1993م.
4. بنيس، محمد، *الشعر العربي الحديث: بنياته وابدالاتها*، ط3، دار توبقال للشعر، المغرب، 2001.
5. بو مزبر، الطاهر بن حسين، *التواصل اللساني والشعرية: مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون*، الدار العربية للعلوم، الجزائر، منشورات الاختلاف، 2007م.
6. جاكبسون، رومان، *قضايا الشعرية*، ترجمة: محمد الوالي؛ ومبارك حنوز، 1988م، دار توبقال للنشر والتوزيع، البيضاء المغرب.
7. الجيوسي، سلمى الخضرا، *الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث*، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2001م.
8. حاوي، خليل، فلسفة الشعر الغربي الحديث، *الآداب*، ع3، 1962م.
9. السعدني، مصطفى، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث، دار المعارف، الإسكندرية، 1987م.
10. السياب، بدر شاكر، *الأعمال الشعرية الكاملة*، تحقيق: سمير إبراهيم بسيوني، ج1-2، مكتبة جزيرة الورد، القاهرة، 2009.
11. الشرع، على، *الاورفية والشعر العربي المعاصر*، وزارة الثقافة للنشر، عمان، 1999م.
12. عمايرة، حنان إسماعيل، الدلالات اللغوية للأسلوب في الشعر: السيّاب ودريش نموذجاً، *الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية*، العدد الأول، مجلد 23، 2015م.
13. لؤلؤة، عبد الواحد، قضية الشعر الحر في العربية، *شعر*، مجلد 11، ع 43، سنة 1969م.
14. ماسين، عبد الرحمن تبر، *العروض وإيقاع الشعر العربي*، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003م.
15. ماكليش، ارشاليد، *الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي*، دار اليقظة العربية ومؤسسة فرنكلين، بيروت، 1963م.
16. المجاطي، احمد المعداوي، *ظاهرة الشعر الحديث، مراجعة وتقديم: نجيب العوفي*، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2002م.
17. محمد عبد الرحمن يونس، *فضاء الموت وأسطورة تموز وعشتار*، المعهد الأوروبي العالي للدراسات العربية، 2017م.
18. مصطفى، ناصف، *الصورة الأدبية*، ط2، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1981م.
19. ناظم، حسن، *البنى الأسلوبية: دراسة في أنشودة المطر*، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2002م.
20. النيسابوري، أبي إسحاق بن محمد بن إبراهيم المعروف بـ "الثعلبي"، *قصص الأنبياء المسمى: عرائس المجالس*، منشورات دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، 1989م.
21. ويليك، رينيه؛ وارين، أوستنس، *نظرية الأدب*، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987م.
22. ويليك، رينيه؛ وارين، أوستنس، *نظرية الأدب*، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1977م.
23. اليوسفي، محمد لطفي، *في بتنية الشعر العربي المعاصر: السياب*، سعدي يوسف، درويش، ادونيس نموذجا، سراس للنشر، تونس، ط2، 1992م.

الهوامش :

(ii) بدر شاكر السياب، **الأعمال الشعرية الكاملة**، تحقيق: سمير إبراهيم بسيوني، مكتبة جزيرة الورد، القاهرة، ج1-2، 2009، ص308-309.

(iii) انظر: السياب، بدر شاكر، الأعمال الشعرية الكاملة، المقدمة، ص19-20.

(iv) السيّاب الأعمال الشعرية الكاملة، ص 334-335.

(v) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص321.

(vi) المرجع نفسه، 327.

(vii) السيّاب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص344-345.

(viii) المرجع نفسه، ص 355.

(ix) المرجع نفسه، ص 370-371.

(x) المرجع نفسه، ص 365.

(xi) المرجع نفسه.

(xii) المرجع نفسه، ص367/366.

(xiii) المرجع نفسه، ص 397.

(xiv) الجيوسي، 371.

(xv) محمد عبد الرحمن يونس، (فضاء الموت وأسطورة تموز وعشتار)، المعهد الأوروبي العالي للدراسات العربية، 2017م، ص6.

(xvi) سلمى الخضرا الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2001، ص 749.

(xvii) عبد الواحد لؤلؤة، (قضية الشعر الحرفي العربية)، شعر، ع 43، مجلد 11، سنة 1969م، ص73.

(xviii) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص423.

(xix) المرجع نفسه.

(xx) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص334.

(xxi) المرجع نفسه، ص339.

(xxii) المرجع نفسه، ص341.

(xxiii) المرجع نفسه، ص352.

(xxiv) المرجع نفسه، ص353.

(xxv) المرجع نفسه، الأعمال الشعرية الكاملة، ص372-373.

(xxvi) والمقصلة: من قصل والقصل بمعنى: القطع كما ورد في لسان العرب لابن منظور، مجلد 11، دار صادر، بيروت، ص557، أما في المعجم الوسيط فهي آلة تقطع بها (الرقاب) شاع استعمالها في الثورة الفرنسية سنة 1789م. انظر: المعجم الوسيط، ج1، 2، ص775.

(xxvii) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص350.

(xxviii) انظر: ابن عربي، الفتوحات المكية، تقديم: نواف الجراح، مجلد 1، دار صـــادر، بيروت، 2004م، ص155. وانظر كذلك: أبي إسـحاق بن محمد بن إبراهيم النيسابوري المعروف بـ"الثعلبي"، قصص الأنبياء المسمى: عرائس المجالس، منشورات دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، 1989م، ص26.

(xxix) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص367.

(xxx) انظر: الكتب المقدس، إنجيل متى، ص4-5.

(xxxi) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص373..

(xxxii) المرجع نفسه، ص 341.

(xxxiii) انظر: على الشرع، الاورفية والشعر العربي المعاصر، وزارة الثقافة للنشر، عمان، 1999م، ص14. وانظر كذلك للتوسع أكثر: خليل حاوي، (فلسفة الشعر الغربي الحديث)، الآداب، ع3، 1962م، ص16 فيما يخص التفسير الاروفي للأرض.

(xxxiv) السيّاب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص309.

(xxxv) محمد لطفي اليوسفي، في بتنية الشعر العربي المعاصر: " السياب، سعدي يوسف، درويش، ادونيس نموذجا، سراس للنشر، تونس، ط2، 1992م، ص38.

(xxxvi) السيّاب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 395.

(xxxvii) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث: بنياته وابدالاتها، دار توبقال للشعر، المغرب، ط3، 2001، ص 224.

(xxxviii) السيّاب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص362.

(xxxix) رينيه ويليك؛وأوسـتنس وارين، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صـبحي، مراجعة: حسـام الخطيب، المؤسـسـة العربية للدراسـات والنشـر، بيروت، 1987م، ص246.

(xl) الديوان، ص379-380.

(xli) نعيم الباقي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 1983م، ص 320- 321.

(xlii) للتوسع في هذا الإطار انظر: فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ، 1993م، ص 36-39، ومن ص 50-57، ومن ص 169-175.

(xliii) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1981م، ص 14.

(xliv) رينيه ويليك؛ واوستن وارين، نظرية الأدب، ص 263.

(xlv) انظر: القصيدة كاملة، السيّاب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 362- 364.

(xlvi) ارشاليد ماكليش، الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية ومؤسسة فرنكلين، بيروت، 1963م، ص23.

(xlvii) رينيه ويليك؛ وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،1977م، ص 137.

(xlviii) السيّاب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص303.

(xlix) المرجع نفسه، ص308.

(l) المرجع نفسه، ص 311.

(li) المرجع نفسه، ص314.

(lii) المرجع نفسه، ص315.

(liii) المرجع نفسه، ص 317.

(liv) المرجع نفسه، ص321

(lv) المرجع نفسه، ص326

(lvi) المرجع نفسه، ص326

(lvii) المرجع نفسه، ص 334.

(lviii) المرجع نفسه، ص 339.

(lix) المرجع نفسه، ص 341.

(lx) المرجع نفسه، ص 341.

(lxi) المرجع نفسه، ص 348.

(lxii) المرجع نفسه، ص 365.

(lxiii) المرجع نفسه، ص 369.

(lxiv) المرجع نفسه، ص 388.

(lxv) المرجع نفسه، ص 391.

(lxvi) المرجع نفسه، ص 395.

(lxvii) المرجع نفسه، ص402.

(lxviii) المرجع نفسه، ص 334.

(lxix) (النبر). (Accent) أو (Stress): هو ارتفاع في علو الصوت ينتج عن شدة ضغط لأهواء المندفع من الرئتين، يطبع المقطع الذي يحمله ببروز أكثر وضوحا عن غيره من المقاطع الصوتية المحيطة به، عبد الرحمن تبر ماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003م، ص 93. وانظر كذلك: نظرية مندور في النبر. سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ص 829- 832.

(lxx) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص331.

(lxxi) المرجع نفسه، ص351.

(lxxii) المرجع نفسه، ص 357.

(lxxiii) المرجع نفسه، ص 362.

(lxxiv) المرجع نفسه، ص 375.

(lxxv) المرجع نفسه: ص 384.

(lxxvi) المرجع نفسه: ص 411.

(lxxvii) المرجع نفسه، ص 415.

(lxxviii) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 391.

(lxxix) السابق، ص 402.

(lxxx) حنان إسماعيل عمايرة، (الدلالات اللغوية للأسلوب في الشعر: السيّاب ودريش نموذجاً)، الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، مجلد 23، العدد الأول، 2015م، ص13.

(lxxxi) السابق، ص 415.

(lxxxii) مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث، دار المعارف. الإسكندرية، 1987م، ص37.

(lxxxiii) انظر: حسن ناظم، البنى الأسلوبية: دراسة في أنشودة المطر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2002م، ص97-99.

(lxxxiv) للتوسع أكثر انظر: الطاهر بن حسين بو مزبر، التواصل اللساني والشعرية: مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، الدار العربية للعلوم، الجزائر، منشورات الاختلاف، 2007م، ص58-65.

(lxxxv) رومان جاكبسون، قضايا الشعرية ترجمة: محمد الوالي؛ ومبارك حنوز، 1988م، دار توبقال للنشر والتوزيع، البيضاء المغرب، ص 79.

(lxxxvi) انظر: الطاهر بن حسين بو مزبر، التواصل اللساني والشعرية: مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، ص 60.

(lxxxvii) انظر: السابق، نفسها.

(lxxxviii) المرجع السابق، نفسها.

(lxxxix) بدر شاكر السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، " ص334.

(xc) المرجع نفسه، ص 334.

(xci) المرجع نفسه، 423.

(xcii) المرجع نفسه، 445.

(xciii) المرجع نفسه، 339.
(xciv) المرجع نفسه، 362.
(xcv) المرجع نفسه، 365.
(xcvi) المرجع نفسه، 458.
(xcvii) المرجع نفسه، 326.
(xcviii) المرجع نفسه، 329.
(xcix) المرجع نفسه، 331.
(c) المرجع نفسه، 451.
(ci) المرجع نفسه، 321.
(cii) المرجع نفسه، 324.
(ciii) المرجع نفسه، 326.
(civ) المرجع نفسه، 402.
(cv) المرجع نفسه، 375.
(cvi) المرجع نفسه، 351.
(cvii) المرجع نفسه، 411.
(cviii) المرجع نفسه، 351.
(cix) المرجع نفسه، 354.
(cx) المرجع نفسه، 415-422.
(cxi) المرجع نفسه، 311.
(cxii) المرجع نفسه، 357.
(cxiii) احمد المعداوي المجاطي، ظاهرة الشعر الحديث، مراجعة وتقديم: نجيب العوفي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2002م، ص313.

Features of Modernity in the Rain Song Group

Abstract: Al- Sayyab demonstrated in the group: "Rain Song" clear versatile in his poetic methods in at all language, Imaginary and percussion levels. The researcher revealed Linguistic formations lines, and Its Impact semantic associated with space places up and down attached two addendums contain the places names scheduling, the first represents: the upward trend of semantics, and its tends associated with the village, while the second represents the landing trend, in contrast to its predecessor, and associated with city on spatial level. The picture in that group Al-Sayyab crowd many of religious symbols, mythical, historical, he has tended his symbols to clear oriented abstract, blend self-Bmoduaa and blending. Despite the large number of overlaps symbols, and the momentum of their voices discordant and responsive to, and must through it integrative scene those conflicting, both; however, the propensity with symbol to abstraction prevented dramatic completeness of the substantive dimensions that require to complete the structural frameworks elements of anthropomorphism, and real voices graduated to come into the existential scene, as well as control features a dramatic monologue but not help us to judgment the existence of a clear manifestation of a dramatic fall within the requirements calling for materializing the event. In the final level of this research I found out after my studies of rhythmic poem in the Sayyab lattice, or rhythm of plastic threaded in the core structure of the poem in the group: "Rain Song" contributed to raising the productive capacity of the semantics of the poem and the development of the intellectual trends poet through various voices acoustic and signed rhythmic and its mingled rhythm in internal experience that the poems are arranged in a group as a whole: "Rain Song".