الظواهر اللغوية في شعر بدر شاكر السياب مجموعة (انشودة المطر) انموذجاً

م.د. عبد الرزاق جبار سلمان

وزارة التربية/ المديرية العامة لتربية الرصافة الثانية/ العراق

abdalrazaqjabar@gmail.com

الملخص:

إنّ اللغة هي المادة الأساسية لبناء الفن الشعري، ففي الشعر تصبح اللغة الشعرية هي الوسيلة، والغاية للشاعر، فهي لسانه الذي يُخاطب به الناس، وهي أيضاً الحامل الأمين لرؤاه، وأفكاره، وجميع خلجات نفسه.

وقد حاولنا في صفحات هذا البحث دراسة لغة الشاعر العراقي بدر شاكر السياب الشعرية، من خلال دراسة بعض الظواهر اللغوية في مجموعته الشعرية (أنشودة المطر)؛ وذلك لما شكلته هذه المجموعة من علامة بارزة ومهمة في مسيرة السياب الشعرية، ومسيرة الشعر العراقي الحديث على حدّ سواء، فضلاً عن أن صاحبها يُعدّ من رواد الشعر الحديث (شعر التفعيلة)، وممّن لا يختلف اثنان على موهبته الفذة العظيمة، وقامته الشعرية الرفيعة.

وقد توصلنا من خلال البحث إلى أن السياب استطاع من خلال بحثه الدؤوب عن الحلقات الموصلة بين اللغة الفصحى، ولغة الناس اليومية أن يثري لغته الشعرية، ويجعلها أكثر دلالة وإيحاء، وأفضل قدرة على إيصال قضاياه المعاصرة، وما يُلامس حياة الناس إلى المتلقي.

واستطاع السياب أيضاً من خلال استخدامه للغة الكتب المقدسة أن يُعمق نماذجها الموظفة ، ويُضيف إليها، بل ويعمد إلى تحوير بعضها؛ لتبدو مُنسجمةً مع موضوعه الشعري، فضلاً عن اسقاط روح المعاصرة عليها.

ومن خلال استخدامه للتكرار اللفظي تمكن السياب من تفجير معانٍ جديدة ذات دلالات شعورية، وأبعاد نفسية معمقة في قصيدته، الأمر الذي جعلها أكثر قدرة على استيعاب موضوعاته المعاصرة، وتجاربه الجديدة، والتعبير عنها بأفضل صورةٍ ممكنة.

الكلمات المفتاحية: (اللغة، الشعر، السياب، أنشودة المطر).

Linguistic Phenomena in Poetry of BADER SHAKER ALSAYYAB Collection of (RAIN Poet) AS An Example

Dr. ABDULRAZZAQ JABBAR SALMAN
Ministry of Education
Directorate General of Education of Al – Rasafa (2) \ Iraq
E-mail:abdalrazaqjabar@gmail.com

ABSTRACT :
Language is the basic material for building poetic art. Where in poetry, poetic language becomes the means and the end altogether for the poet. It is its tongue with which he addresses people .It is also the faithful carrier of his visions, ideas and all feelings of himself.

In the pages of this research . We have tried to study the poetic language of the Iraqi poet Bader Shaker Al-Sayyab by studying some linguistic phenomena in his poetry collection (The Rain Song) . This is because this group constituted a prominent and important sign in the poetic path of Al-Sayyab and the path of modern Iraqi poetry alike . In addition to the fact that its owner is considered one of the pioneers of modern poetry (The poetry of the activator) . One of whom no two disagree about his great talent and his high poetic stature.

Through this research, we have concluded that Al-Sayyab was able, through his diligent search for the links between the classical language and the everyday language of people, to enrich his poetic language, making it more meaningful and suggestive, and better able to communicate his contemporary issues, and what touches the lives of people to the recipient.

Al-Sayyab was also able, through his use of the language of the sacred books to deepen and add to its employed models, even to modify some of them to appear in harmony with his poetic theme .As well as projecting the spirit of contemporary on them.

Through his continuation of verbal repetition . Al-Sayyab was able to detonate new meanings with emotional connotations and profound psychological dimensions in his poem. Which made it more capable of absorbing contemporary topics , new experiences and expressing them in the best possible way.

Keywords: (language, poetry, Al-Sayyab, rain song).

المقدمة:

لعل من المتعارف عليه بين المختصين بالشعر، أن هذا الفن القولي لا تصنعه الأفكار، بل الألفاظ الموحية بالأفكار، فالمعاني – كما يقول الجاحظ – مطروحة في الطريق، لذا فإن لغة الشعر ليست سوى لغة متفردة بذاتها، واستثنائية بتَشَكُلُهِا، يبلغها الشاعر عن طريق البحث والأختبار، ومخالفة المألوف، وهي تمثل له الغاية المثلى، التي يسلك في سبيل الوصول إليها كلّ وسيلة ممكنة.

إنّ اللغة التي يكتب بها الشاعر شعره لا يمكن أن تكون شاعرية إلاّ من خلال استخدامه الأمثل لها، وتطويعه لمفرداتها وتراكيبها، فهو ((يفيض عليها من روحه، ويُسقط عليها أنفاسه، ويمسها بعواطفه، ويُخرجها بخياله، فتظهر مصوغة في إطار علاقات لها مستويات متعددة، نحوية وصوتية ودلالية فأصبحت لغة إيحائية)) (الكبيسي، ١٩٨٢: ١١).

وعلى وفق هذا المفهوم فإن لغة الشعر تتفوق على غيرها من اللغات بما تملك من روابط وعلاقات لغوية متداخلة، وبطريقة تشكلها ونظمها، هذا فضلاً عن خاصيتها الإيحائية، وروحها البلاغية، التي تختلف عن لغة الكلام الاعتيادي، التي تكون غايتها إفهامية تواصلية.

وممّا لا شك فيه أن لغة السياب الشعرية تمتلك من الخصوصية، والتفرد ما يجعلها ثرةً بمعجمها اللغوي الرصين غنية بشفافيتها، ومستقلة بحساسيتها المتفردة، الأمر الذي يجعلها تتميز عن غيرها، بل تسبقهنَّ بأشواطٍ كثيرة، كما هو حال صاحبها إذا ما قُورنَ بغيره من الشعراء المحدثين.

إنّ صفحات هذا المبحث لا تركز – لا من قريب ولا من بعيد – على الجوانب النحوية، أو الصرفية في شعر السياب – كما يوحي بذلك عنوان البحث – ولكنها صفحات تحاول التركيز على عدد من الظواهر اللغوية التي كان لها بروز واضح في مجموعة السياب الشعرية (انشودة المطر)، لاسيما تلك الظواهر التي كانت لها علاقة مباشرة بقدرة المفردات، والتراكيب اللغوية على الايحاء، وقابليتها على التوصيل، هذا فضلاً عن دلالاتها البلاغية، وقدرتها على التأثير في المتلقي؛ لأن لغة الشاعر تُمثل الحامل الرئيس والمباشر لرؤاه وأفكاره.

وقد وقع اختيارنا على المجموعة الشعرية (انشودة المطر) من دون سواها؛ لأنها تُعد بشهادة أغلب الباحثين، والمعنيين بشعر السياب من أفضل نتاجه الشعري، وأكثره عمقًا وتأثيرًا، إذ وصل فيها

الشاعر – بعد أن توسعت خبراته، وتعمقت ثقافاته – إلى قمة نضوجه الشعري، وأصبح البحث عن التفرد، والرصانة، والتجديد هاجسه الوحيد، ومبتغاه الدائم.

إنّ استخدام السياب للأنماط المختلفة من لغة الحياة اليومية (الكلام المحكي)، أو نهله الواضح من منابع لغة الكتب المقدسة هو ممّا يدخل في علاقته بتراثه اللغوي، والاستقاء من منابعه الثرة، في حين أن استخدامه المتكرر للأنماط الحديثة من التكرار اللغوي هو ممّا يدخل في نطاق المعاصرة، وقدرة الشاعر على إثراء لغته بالأساليب اللغوية المختلفة المنبثقة عن الحياة المعاصرة، وكيف أن الواقع الحياتي والمجتمعي قد ألقى بضلاله على لغة الشاعر الشعرية، إذ أن لغة الشعر ترتبط ارتباطًا وثيقًا بموقف الشاعر من الحياة والمجتمع، ورؤيته لهما، فإذا ما تغير هذا الموقف، وانحرفت هذه الرؤية عن مسارها فإن ذلك سيؤدي بطبيعة الحال إلى تغيرٍ واضحٍ في مضمونه الشعري، وانعكاس ذلك من دون شك على لغته الشعرية.

وعلى وفق ما تقدم، فقد آثرنا دراسة ثلاث من الظواهر اللغوية التي كان لها بروزًا واضحًا، وصدى واسعاً في قصائد (انشودة المطر)، وقد توزعت هذه الظواهر على النحو الآتي:

١- لغة الحياة اليومية.

٢- لغة الكتب المقدسة.

٣- التكرار اللغوي.

وسنحاول في الصفحات اللاحقة دراسة هذه الظواهر بصورة مستقلة، وبشيء من التفصيل.

أولاً: لغة الحياة اليومية:

لم يكن اندفاع الشاعر بدر شاكر السياب نحو الاغتراف من لغة الناس اليومية (الكلام المحكي) ناشئاً من فراغ، أو وليد الصدفة، أو ممّا يدخل في باب الترف الشكلي، بل كان نتيجة طبيعية لوعيه المتقدم، وتواصله المستمر مع نبض الجماهير، وتفاعله الدائم مع افرازات الواقع السياسي والاجتماعي السائد في خمسينيات القرن الماضي وستعينياته، هذا فضلاً عن أن النتاج الأدبي – لاسيما الواقعي والاشتراكي – بعد ثورة الرابع عشر من تموز عام ١٩٥٨ قد أسهم اسهاماً مباشراً في تأكيد هذه النظرة إلى اللغة في الشعر (أطيمش، ١٩٨٦: ١٧٣).

وعلى هذا الأساس، فإن لغة السياب الشعرية، وعلى الرغم من أنها كانت تستمد جذورها، وأصولها، ومرجعيتها من التراث العربي بأشكاله المختلفة إلاّ أن ذلك لم يمنعها من الإفادة المباشرة، وغير المباشرة من لغة الحياة اليومية، الأمر الذي جعل السياب يميل في بعض الأحيان إلى توظيف كلام الناس في بعض قصائده؛ وربما يعود السبب في ذلك لرغبته في تقريب الشعر من مدارك الناس، وأيضاً لتقريب المسافات بينه وبين القارئ، الذي كان كثيراً ما يشكو من صعوبة الشعر الحر (شعر التفعيلة)، وتعقيد صوره وتراكيبه (أطيمش، ١٩٨٦: ١٧٤)، وقد شمل توظيف السياب للغة الحياة اليومية في مجموعته الشعرية (انشودة المطر) أنماطاً مختلفة من الاستخدام، وقد توزعت هذه الأنماط على النحو الآتي:

١- المفردات العامية:

يُعدّ توظيف السياب للمفردة الشعبية في قصائده من العلامات المضيئة التي أنارت بعضاً من قصائد (انشودة المطر)، وقد جاهدَ الشاعر في مجمل استخداماته لها أن يمنح المفردة الشعبية دلالات، وإيحاءات مختلفة، تنأى بها عن أصلها العامي الذي جاءت منه، وأن يرتقي بها ليضفي عليها جمالاً أخاذاً، وكياناً أدبياً مستقلاً، وهو في كل هذا كان يعمل على جعل المفردات العامية تتخذ ((وزناً أثقل من الوزن الذي تحمله الكلمات نفسها عندما نصادفها في الكلام العادي)) (ماكلش، ١٩٦٣: ٢٠).

في أثناء وجوده في الكويت التي لجأ إليها عام ١٩٥٣ – بعد مطاردة السلطات العراقية له آنذاك؛ بسبب مواقفه السياسية – كتب السياب قصيدته الشهيرة (غريب على الخليج)، التي لخص فيها معاناته، وعذاباته في الغربة حينما كان جائعاً مشرداً، وفي أمسِّ الحاجة إلى المال؛ علّه يساعده في العودة إلى بلده، اذا فهو يقول في أحد مقاطع هذه القصيدة:

ما زلتُ أضربُ مُتربَ القدمين أشعثُ، في الدروب
تحتَ الشموس الأجنبية،
متخافقَ الأطمارِ، أبسطُ بالسؤالِ يداً ندية
صفراءَ من ذُلٍّ وحمى، ذُلَّ شحاذٍ غريب
بينَ العيون الأجنبية،

بينَ احتقارٍ، وانتهارٍ، وازوارٍ... أو (خطية)
والموتُ أهونُ (خطية)
من ذلك الإشفاق تعصرهُ العيونُ الأجنبية
قطراتُ ماءٍ... معدنية!(السياب، المجموعة الشعرية ٢٠٠٦: ١٨٣).

في هذا المقطع يوظف السياب مفردة شعبية مغرقة بالعامية ألا وهي لفظة (خطية) التي تحمل طابع الرأفة والشفقة على من تطلق عليه، وقد جاء هذا التوظيف متوافقاً تماماً مع السياق العام للقصيدة، وبنائها الدرامي والفني، سواء أكان ذلك من خلال الوزن والقافية، أم من خلال اكتناز هذه المفردة بإيحاءات، ودلالات معاصرة أضاءت سماء النص، إذ عبرَّت هذه المفردة تعبيراً صادقاً عن الحالة المأساوية التي كان يعيشها الشاعر، كما أنها كانت بمنزلة الجزء المكمل، والأمثل للصورة الشعرية التي رسمها لنفسه، وفي هذا الصدد يقول الدكتور محسن أطيمش: ((يندر حقاً وجود بديل لغوي يستطيع أن يعبر بشكل تام عن المعنى الفاجع الذي تحمله لفظة (خطية)، وأخيراً فإن لهذه اللفظة ميزة أخرى، وهي أنها تتساوق في الإيقاع مع (نديّة) التي تقدمت، وهذا التوافق جعل منها قافية مناسبة وجميلة عفوية لا تحمل شيئاً من التصنع والتكلف)) (أطيمش، ١٩٨٦: ١٧٦).

وربما يلجأ السياب أحياناً إلى استخدام بعض المفردات العامية التي تنحدر من أصل لغوي فصيح، بل ذات جذور ضاربة في الفصحى، إلاّ أنها أصبحت بمرور الزمن، وكثرة الاستخدام، وتطور الحياة جزءاً من اللغة العامية، ورافداً اساسياً من روافدها، حتى أنه بمجرد ذكرها فإن مدلولها العامي سوف يسبق أصلها الفصيح، إن لم يلغيه تماماً، ومن ذلك ما ورد في قصيدة (غريب على الخليج)، التي يقول السياب في أحد مقاطعها:

وهي النخيل أخاف منه إذا ادلُّهم مع الغروب،
فاكتظ بالأشباح تخطف كلّ طفلٍ لا يؤوب
من الدروب،
وهي (المفلية) العجوز وما (توشوش) عن حزام
وكيفَ شقَّ القبر عنه أمام (عفراء) الجميلة

فاحتازها... إلاّ جديلة (السياب، المجموعة الشعرية ٢٠٠٦: ١٨١).

إنّ (المفلية) و(توشوش) ليست سوى الفاظ فصحى، ولكن استخدامها المتكرر، والواسع من لدن العامة جعلها تغادر أصلها الفصيح، وموطنها الأم لتستقر أخيراً في الذاكرة الشعبية، بوصفها مفردات عامية خالصة، هذا فضلاً عن أن (حزام) هو اسم شاع عند العامة للإشارة إلى الشاعر (عروة بن الحزام)، إذ ذهبت العامة؛ إلى رواية قصة حب هذا الشاعر لحبيبته (عفراء)، ورواية معاني اشعاره الفصيحة بشعر عامي لاقى شيوعاً واستحساناً كبيرين في الموروث الشعري الشعبي العراقي.

وفي قصيدته (أغنية في شهر آب) نسمع السياب وهو يقول على لسان سيدة البيت:

ناديتُ مربية الأطفال الزنجية:

الليلُ أتى يا مرجانة

فأضيئي النور. وماذا؟ إنّي جوعانة

و.... نسيت – أما من أغنية؟

بِمَ يهذرُ هذا المذياع؟

في لندن موسيقى جاز، يا مرجانة

فإليها ... إنّي فرحانة،

والجازُ من الدمِ إيقاعُ (السياب، المجموعة الشعرية ٢٠٠٦: ١٨٧).

لقد استخدم السياب في هذا المقطع ألفاظاً ذات مرجعية فصحى، مثل (جوعانة، فرحانة)، إلاّ أنهما يُستخدمان في اللغة العامية أكثر بكثير من استخدامهما في اللغة الفصحى، الأمر الذي جعل الكثير يعتقدون أنها ألفاظ عامية خالصة؛ لاعتيادهم على مطالعة صورتهما الثانية في اللغة الفصحى (جوعى، جائعة) أو (فَرْحى، فَرِحَة)، أمّا صورتهما الأولى (فَرحانة، جوعانة) فيكاد من النادر استخدامهما في اللغة الفصحى، ويبدو أن السبب في استخدامهما من لدن السياب هو حرصه الشديد على الوزن والقافية، كما أنهما تتجاوبان في الصدى مع اسم المربية (مرجانة)، هذا فضلاً عن أن استخدامهما على هذه الصورة قد أشاعَ بعضاً من أجواء البيئة المحلية على القصيدة.

وعلى الرغم من أن السياب كان من أكثر شعراء جيله التصاقاً بالموروث الأدبي واللغوي، وأقربهم لاستخدام المفردة العربية الموروثة (أطيمش، ١٩٨٦: ١٨٩)، إلاّ أن ذلك لم يمنعه من الإبداع والتفنن في توظيف المفردات العامية في شعره، إذ استطاع بفضل موهبته الكبيرة أن يوظف هذه المفردات بالشكل الذي يجعلها تحمل دلالات وإيحاءات مشعة، وتكتسب طاقة وروحاً جديدتين، وفي هذا الصدد يقول (عمران خضير الكبيسي): ((وبدر خيرُ من استخدم العامية في شعره بشكلٍ موحٍ، فهو كثيراً ما يبحث عن الألفاظ الفصحى في العامية؛ ليخلق روابط جديدةٍ متينة بين اللغتين)) (الكبيسي، ١٩٨٢: ٦٣).

ولكن هذا الكلام لا يعني بالضرورة تنزيه السياب تماماً عن أي استخدام غير موفق للمفردة العامية في شعره، إذ قد يحدث في بعض الأحيان أن يدفعه سياق المحافظة على الوزن، والقافية إلى الذهاب بالمفردة الموظفة بعيداً جداً عن المعنى المراد لها، والغرض الذي وظفت من أجله، الأمر الذي يجعلها تكتسب دلالات أخرى مضادة لكلِّ ما سبق، ممّا يقلل كثيراً من قيمة توظيفها، ولعل هذا ما حدث بالتحديد مع استخدام السياب لمفردة (يعضعض)، التي وردت في قصيدته (سربروس في بابل)، والتي نقرأ منها:

لكن سربروس بابل – الجحيم
يَخِبُّ في الدروب خلفها ويركضُ،
يُمزِّقُ النعالَ في أقدامها، يُعضعضُ
سيقانها اللدان، ينهشُ اليدين أو يُمزّقُ الرداء،
يُلوّث الوشاحُ بالدمِ القديم
يمزج الدمَ الجديد بالعواء (السياب، المجموعة الشعرية ٢٠٠٦: ٢٥٩).

في هذا المقطع يتابع السياب وصف الكلب الأسطوري (سربروس)، ذي الرؤوس الثلاثة الذي يحرس مملكة الموت المظلمة، فيصوره لنا وهو يركض وراء عشتار – آلهة الخصب والحب عند البابليين القدماء– لينهش جسدها الجميل، لاسيما يديها وساقيها الطريين، ويلوّثُ وشاحها بالدم (الخال، دون تاريخ: ١٠٩–١١٠)، ولذلك فإن إيراده للفظة (يعضعض) إنما كان من أجل التأكيد على العضّ

الشديد المُمَزِّق، إلاّ أن هذه اللفظة أوحت بالدلالة المضادة لهذا المعنى؛ لأن دلالة هذه اللفظة في الأستخدام العامي يدخل في باب الألفة، والمداعبة، والمحبة الشديدة، وقد كان بإمكان السياب أن يجد بديلاً مناسباً عنها يؤدي المعنى الذي يريده، إلاّ أن حرصه الشديد على القافية هو من منعه من ذلك ممّا أفقد هذه المفردة تلك العفوية، والانسيابية، التي لمسناها في توظيفه للفظة (خطية) (أطيمش، ١٩٨٦: ١٧٧)، التي مرَّ ذكرها في الصفحات السابقة.

٢- التراكيب اللفظية العامية:

وقد يتعدى استخدام لغة الحياة اليومية عند السياب المفردة الواحدة إلى عدد من المفردات التي تجتمع معاً لتُشكل تركيباً لغوياً ذا صبغة شعبية، أو عبارة مشهورة يشيع ترديدها على ألسنة العامة، فيعمد إلى توظيفها في قصيدته بالشكل الذي يخدم عملية بنائها الفني، ويضفي جواً من البيئة الشعبية على سياقها الدرامي.

ففي قصيدته (المومس العمياء) نسمع السياب، وهو يقول في أحد مقاطعها:

وتوسلته: (فدىً لعينيك – خلني... بيدي أراها)

ويكاد يهتك ما يغلّفُ ناظريها من عماها

قلبٌ تَحرَّقَ في المحاجر وأشرأبَ يريدُ نور!

وتمسُّ أجنحةً مرقطةً فتنشرها يداها،

وتظلُّ تذكرُ – وهي تَمسحهُنَّ – أجنحة سواها

كانت تراها وهي تخفقُ... ملء عينيها تراها (السياب، المجموعة الشعرية ٢٠٠٦: ٢٧٤)

في هذا المقطع يوظف السياب العبارة الشعبية (فدى لعينيك خلني) على لسان بطلته القروية (المومس العمياء) عند مخاطبتها لبائع الطيور، وهذه العبارة ذات جذور لغوية فصيحةٍ، إلاّ أنها تحولت بمرور الزمن إلى عبارة ذات صبغةً شعبية، إذ غالباً ما ترد هذه العبارة على ألسنة النساء العراقيات بقولهنَّ: (فدوة لعيونك خليني).

وقد كان السياب موفقاً تماماً عندما انطَقَ بطلته القروية بلغتها المحلية، وربما كان ذلك من أجل إضفاء بعض الواقعية و(المصداقية) على قصة هذه المومس، ومقاربة الحياة اليومية التي تعيشها

بأدق تفصيلاتها، إذ أن مهمة الشاعر البارع إنما تتمثل في تنقية اللغة السائدة، التي هي ثمرة الحياة العملية، والإرتقاء بها بجهوده الخاصة إلى نوع جديد من الخلق المثالي (بلوك، سالنجر، ١٩٦٦: ٢٧).

ولأن السياب لم يكن ببعيدٍ عن الحياة السياسية في العراق؛ لأنه كان شيوعي الهوى والانتماء، ولأنه تحمَّل ما تحمَّل من جرّاء مواقفه السياسية فقد انتقلت لغة السياسة والشعارات، والهتافات التي كانت سائدة آنذاك إلى بعضٍ من قصائده، الأمر الذي جعلهُ يصوغ العديد من العبارات الدعائية، و (يَدسّها) بين سطور قصائده للتأكيد على مواقفه السياسية، ووقوفه الدائم إلى جانب جماهير الشعب، وطبقاته الكادحة، ومن ذلك ما ورد في قصيدته (رؤيا في عام ١٩٥٦)، التي يقول في أحد مقاطعها:

ماذا جنى شعبي؟
حلَّت به اللعنة
من زاده المحنة،
رحماك يا ربي . (السياب، المجموعة الشعرية ٢٠٠٦: ٢٣٣-٢٣٤)

أو قوله في مقطع آخر:

يا ربِّ تمثالك
فاسمع صلاة الرفاق
ولترعَ فلاحيكَ، عمالك
.....
تمثالك الأم الشمالية
لأنها ليست شيوعية
يُقَطِّعُ نهداها
تُسمل عيناها
تُصلبُ صلباً فوقَ زيتونة. (السياب، المجموعة الشعرية ٢٠٠٦: ٢٣٥-٢٣٦)

أو قوله أيضاً في قصيدة (إلى جميلة بوحيرد):

يا أختنا، يا أم أطفالنا

يا سقف أعمالنا

يا ذروة تعلو لأبطالنا

ما حزَّ سوط البغي في ساعديكِ

.....

سمعته يضحك في مسمعيكِ

يهتف: يا جميلة

يا أختي النبيلة

يا أختي القتيلة

لكِ الغدُ الزاهي كما تشتهين (السياب، المجموعة الشعرية ٢٠٠٦: ٢١١)

ويبدو أن اكثار السياب من تضمين مثل هذه (الجمل الدعائية السياسية) قد جعل من بعض قصائده أشبه بـ(لافتات دعائية) لتصدير مواقفه السياسية، الأمر الذي أساء كثيراً لفنه الشعري، إذ ((إنّ الفن الدعائي الصارخ هو فن سقيم، وغير فعال، في حين أن الفن ينطوي على حيوية وخيال وشكل ومهارة)) (مونر، ١٩٧١: ٢٤١/١) ، ولو لجأ السياب إلى تصدير آرائه السياسية، ومعتقداته الأخرى من خلال المقالة، أو أي فن نثري آخر، لكان ذلك أجدى بكثير من جعل الشعر مطية لتحقيق هكذا غايات.

٣- الأغاني الشعبية

تُعدّ الأغاني جزءاً مؤثراً، وفاعلاً من تراث الشعوب على اختلاف مشاربها؛ لأنها تُجسد الصورة الحية لحياة الإنسان، وتعبِّر عن عمق انتمائه، فهي تحمل في طياتها صفاء النفس، وعمق المغزى، وبساطة التعبير(الكبيسي، ١٩٨٢: ٩١-٩٢)، لاسيما إذا كانت نابعة من رحم المعاناة، وفي هذا الصدد يقول (غوركي): ((إنّ أساس الأدب يكمن في الفلكلور الشعبي، إلاّ أنه مادة خام يستخدمها الأدباء كثيراً في موضوعاتهم، وطرائق تعبيرهم)) (بدر، دون تاريخ: ٢٧٣) ، ولعل هذا المعنى هو ما دفع شاعراً كبيراً

مثل (عبد الوهاب البياتي) إلى الاعتراف بأن أغاني الفلاحين مثلت زاده الشعري الأول (البياتي، تجربتي الشعرية، ١٩٧١: ٢/١٥)، لذا فإن السياب لم يغفل عن هذا الرافد الشعري المهم فلجأ إلى تضمين بعض الأغاني الشعبية في شعره، لاسيما تلك التي سمعها، أو غنّاها في طفولته وصباه، أو ممّا علق بذهنه خلال وجوده في موطنه الأم (قرية جيكور)، ولعل ما دفعه إلى ذلك أنه وجد في ((المأثور الشعبي بشخوصه ووقائعه مادة حية في ضميره يتمثلها أبعاداً روحية وفكرية تعكس لنا وجوده بأزماته وتطلعاته)) (إسماعيل، ١٩٦٧: ٣٦).

ففي قصيدته (مرثية جيكور) نجد السياب يَضمِّن إحدى الأهازيج الشعبية المشهورة في الموروث الشعبي البصري، ممّن سمعها في صباه:

خورس:

شيخ اسم الله.. ترللا

قد شاب ترل ترل ترارِ.. وما هلَّ

ترلل.. العيد ترللا

ترللا.. عرَّسَ (حمادي)،

زغردنَ ترل ترللا

الثوب من الريز.. ترلَّلا

والنقشُ صناعة بغداد (السياب، المجموعة الشعرية ٢٠٠٦: ٢٢١).

إنّ تضمين السياب لهذا النوع من الفلكلور الشعبي (الأهزوجة) ربما كان من باب ايراد الصورة الحقيقية التي كان يحياها أفراد قريته (جيكور)، وعلى الرغم من ضآلة الدلالة الموضوعية لهذه الأهزوجة داخل القصيدة، ولكن على الرغم من تواضع بنائها الدرامي مع المناخ العام للقصيدة، إلاّ أنها كانت من جانب آخر بمنزلة المرآة العاكسة لطفولة الشاعر، وصورة صادقة لملعب صباه، وموطنه الأول، وربما أن إيراده لهذه الأهزوجة كان بسبب الحنين إلى ذلك الماضي البعيد، وإلى تلك القرية التي كانت بمنزلة الحضن الدافئ الذي كان شاهداً على تفتح موهبته الشعرية، ولذلك فقد كانت هذه القرية حاضرة في أغلب قصائده لاسيما الوجدانية منها.

وفي قصيدته (المومس العمياء) يُضمن السياب نوعاً آخر من الفلكلور الشعبي ألا وهو (الأغنية الشعبية)، وذلك عندما ضمنّها أغنية (سليمة... يا سليمة)[١]، المشهورة في الموروث الغنائي العراقي. فعندما تستذكر المومس العمياء (سليمة) ماضيها البعيد السعيد، المتمثل بحياتها في الريف عندما كانت صبية عذراء، تنعم بدفء الأهل والأحبة، فإنها لا تلبث أن تستذكر هذه الأغنية، بوصفها أحب الأغاني إلى نفسها؛ لارتباطها باسمها، وهذا ما يرد في قول السياب:

وعضَّت اليدَ وهي تهمس: بالعيون....!

عمياءُ أنتِ وحظُّكِ المنكود أعمى يا سليمة

.... وتلوبُ أغنية قديمة

في نفسها، وصدى يوشوشُ... ((يا سليمة يا سليمة نامت عيون الناس. آه... فمن لقلبي كي يُنيمه؟)) (السياب، المجموعة الشعرية ٢٠٠٦: ٢٨٠-٢٨١).

لقد جاء توظيف هذه الأغنية الشعبية داخل القصيدة متوافقاً إلى حدٍ كبير مع الحالة المأساوية التي كانت تعيشها (سليمة) داخل المبغى الذي تعمل فيه، هذا فضلاً عن أن السياب قد عبَّر من خلال هذه الأغنية عن أفكاره الواقعية، وفلسفته تجاه الريف، والمدينة، والحياة، في العراق بشكل عام، وتفاوت الفوارق بالعلاقات الاجتماعية، وتفاوت المعايير والموازين بين فئات الشعب وطبقاته المختلفة (الكبيسي، ١٩٨٢: ٩٩)، وربما أن تضمين السياب لهذه الأغنية الشعبية كان من أجل كسر حدة الإنفعال السردي الذي حملته الأبيات التي سبقت الأغنية، التي غلب عليها الجانب السردي والوصفي في أغلب مواضيعها (عباس، ١٩٧٨: ٢٠٢).

إنّ هذه الأغنية الشعبية كانت خير مثال لتصوير البيئة الشعبية المحلية التي أراد السياب نقلها إلى القارئ؛ وذلك بسبب قدرتها الفائقة على توصيل رؤاه، وأفكاره، ومتبنياته، هذا فضلاً عن اكتنازها بقدرة واضحة، وطاقة مُشعة للتعبير عن الواقع الاجتماعي العراقي السائد في زمن كتابة القصيدة.

ثانياً: لغة الكتب المقدسة:

[١] وهي أغنية شعبية ريفية يقول مطلعها: "سليمة يا سليمة، نامت عيون الناس كلبي (قلبي) شينيمة (من ينيمة).

مما لا شك فيه أن التجربة الروحية المتصلة بالدين موجودة في أغلب الحضارات والمعتقدات الشرقية، إذ يغلب على التابعين لها التآلف مع الآلهة والقوى العليا الخفية المعبودة، التي تُحب على الدوام أن تُهاب، وتطاع، وتحاط بالجلالة والوقار أكثر ممّا تحاطُ بالجمال (بدوي، ١٩٨٧: ١١-١٢) ، ولمّا كان الشعر ديوان العرب، وأول فنونهم القولية، لذا فقد كان من الطبيعي أن يتفاعل الشعراء العرب مع الكتب السماوية المقدسة على اختلاف مشاربهم، وأن ينهلوا من منابعها العذبة، الأمر الذي جعلها مصدراً مهماً وفاعلاً من مصادر لغتهم الشعرية؛ نظراً لما تحمله هذه الكتب من ثراء روحي، وعمق معرفي، وخلاصة لتجارب غنية بالإيمان والحكمة والفلسفة، هذا فضلاً عن احتوائها على خزين لغوي نفيس سوف يُسهم اسهاماً مباشراً في خلق صورهم الشعرية، وفي إثراء معجمهم الشعري.

ولم يكن السياب ببعيد عن التأثر بما حملته الكتب السماوية (القرآن الكريم، الكتاب المقدس) من مخزون ديني، ومعرفي، ولغوي، والارتواء من مناهلها على مختلف الصعد، وبالشكل الذي يلائم البناء الفني للقصيدة، وكما يأتي:

١- القرآن الكريم

لقد كان للقرآن الكريم الدور المؤثر والفعّال في إثراء لغة السياب الشعرية، ومعجمه الشعري بالكثير من الألفاظ،والتراكيب اللفظية القرآنية التي كانت ترد-في أغلب استخداماتها- لا بصورتها المباشرة، وإنّما بصداها المؤثر في نفس الشاعر، الذي كان يشتغل على تفجير طاقاتها الكامنة داخل نصه الشعري، ولعل السبب في ذلك يعود إلى رغبة السياب في أن يكون الوتر الديني عاملاً مساعداً في تصوير ماضي أمة اعتمدت في نهضتها على الدين، لذا فهو يحاول أن يضفي على الدين الإسلامي صبغة قومية تنسجم – إلى حد ما – مع موقفه المعاصر، ورؤاه القومية (عباس، ١٩٧٨: ٢٧٢).

وعلى وفق ما تقدم، فقد تحولت بعض النصوص القرآنية إلى مصدر فني ثَرٍّ لخلقِ صور السياب الشعرية، وقد جاءت هذه الصور في مجموعته (انشودة المطر) على نمطين مهمين: الأول، تمثَّل من خلال التوظيف المبتسر، وغير الفاعل، والقليل التأثير للنص القرآني في القصيدة، ومن ذلك قوله في قصيدة (جيكور والمدينة):

وبين الضحى وانتصاف النهار:

إذا سبَّحت باسم ربِّ المدينة

– بصوت العصافير في سدرةٍ يخلقُ الله منها قلوب الصغار –

رحى معدنٍ في أكفِّ التجار

لها ما لأسماك جيكور من لمعةٍ واسمها من معانٍ كثار

(السياب، المجموعة الشعرية ٢٠٠٦: ٢٢٥)

لقد عمد السياب بقوله (إذا سبَّحت باسم ربِّ المدينة) إلى استعارة واضحة لقوله تعالى ﴿**سَبِّحِ اسْمَ رَبِّكَ الأَعْلَى الَّذِي خَلَقَ فَسَوَّى**﴾ (سورة الأعلى، الآيتان: ١–٢)، وهو في هذا إنما يلجأ إلى اقامة (تناص) مع النص القرآني ((لتعميق رؤية معاصرة يراها في النوع الذي يطرحه، أو القضية التي يعالجها)) (الغرباوي، ٢٠١٥: ٢٠٢).

لقد عمل السياب في هذا المقطع على صوغ ألفاظ الآية القرآنية شعراً؛ لرسم صورة شعرية كانت ذات وظيفة محدودة، وغير فعالة على مستوى البناء الفني والدرامي للقصيدة.

وفي قصيدته (المومس العمياء) يقول السياب في أحد مقاطعها:

سورٌ كهذا، حدثوها عنه في قصص الطفولة

(يأجوج) يغرز فيه، من حَنَقٍ، أظافره الطويلة

ويعضَّ جندله الأصم، وكفُّ (مأجوج) الثقيلة

تهوي، كأعنف ما تكون، على جلامده الضخام،

والسورُ باقٍ لا يُثَلُّ... وسوف يبقى ألف عام،

لكن (إن – شاء – الإله)

– طفلاً كذلك سميَّاه –

سيهبُ ذات ضحىً ويقلعُ ذلك السور الكبير

(السياب، المجموعة الشعرية ٢٠٠٦: ٢٧٩)

في هذا النص يوظف السياب قصة (يأجوج ومأجوج) التي وردَ ذكرها في القرآن الكريم[١]، مستعيراً من هذه القصة بعض التراكيب اللفظية؛ لتساعده في خلق صورته الشعرية الجديدة ولكن بعد إجراء بعض التحوير والتغيير عليها ممّا يتطلبه البناء الفني للقصيدة.

وعلى الرغم من أن السياب التقط الإشارات الدينية الموجودة في النص القرآني، واستثمر طاقتها لشحنها داخل قصيدته، إلاّ أنه خلق لنا صورة شعرية غير فاعلة على مستوى البناء الدرامي للقصيدة، إذ كانت وظيفتها محدودة، وغير نامية؛ لأنها كانت مجرد حلقة وصل بين ماضي بطلة السياب (المومس) المفعم بالبراءة والنقاء، وأحلام الطفولة، وبين حاضرها القميء المتخم بالعهر والنجاسة.

أمّا النمط الثاني من إفادة السياب من آيات القرآن الكريم، فيتمثل في أن التوظيف للنص القرآني سوف يَصُبّ في إثراء موضوع القصيدة وتطويره، فضلاً عن اسهامه المباشر في تصاعد البناء الدرامي للقصيدة، من خلال اسقاطاته المباشرة على الجانب الوجداني والعاطفي للشاعر نفسه، الأمر الذي يجعل النص القرآني الموظف داخل القصيدة يأخذ أبعاداً، ودلالات أخرى متنوعة، تنأى عن دلالته القرآنية.

ففي قصيدته (العودة لجيكور) يوظف السياب أحد المشاهد القرآنية حول هجرة الرسول الأكرم محمد (6) من مكة إلى المدينة، التي يقول في أحد مقاطعها:

هذا حرائي حاكت العنكبوت

خيطاً إلى بابه

يهدي إليَّ الناس أنّي أموت (السياب، المجموعة الشعرية ٢٠٠٦: ٢٣٠)

في هذا المقطع يرسم لنا السياب صورة مغايرة لنظيرتها التي وردت في النص القرآني، وأسقط عليها إيحاءات ودلالات معاصرة تتعلق بحالته الوجدانية والنفسية، إذ أنه استطاع أن ينقل الصورة القرآنية (العنكبوت كان أداة لتضليل المشركين) إلى صورة جديدة معاصرة (العنكبوت أصبح أداة لفضح

[١] لقد أضافت الأساطير الشعبية على هذه القصة ما فحواه: (أن يأجوج ومأجوج كانا يلحسان الصور بلسانيهما كل يوم لكي يصبح في رقة قشرة البصل، ولكن بعد أن يدركهما التعب يؤجلان إتمام عملهما إلى اليوم التالي، الذي سيكتشفان فيه أن السور عاد إلى سابق عهده، إلى أن يولد لهما طفل يسميانه (إنّ شاء الله) فيحطم السور.

المختبئ، وهو الشاعر نفسه)، ويبدو أن السياب أراد من وراء كل ذلك أن يشير إلى حالة اليأس التي وصل إليها، حتى أن المعجزات الإلهية لم تعد قادرة على إنقاذه.

ولا بد لنا في هذا الصدد أن نشير إلى أن السياب قد أخطأ في استخدامه للفظة (حراء)؛ لأنه من الناحية التأريخية فإن العنكبوت نسجت خيوطها على غار جبل (ثور)، وليس على غار جبل (حراء)، الذي كان مكاناً لمهبط الوحي على النبي الأكرم (6) كما أخبرنا بذلك القرآن الكريم(أطيمش، ١٩٨٦: ٢٣٥)، الأمر الذي جعل الرمز المستخدم من السياب يبدو باهتاً وضئيلاً، ولم يكن بقوة رموزه الأخرى التي حوتها قصيدته (عباس، ١٩٧٨: ٢٢٣). وفي قصيدته (مدينة السندباد)، يقول السياب:

هُمُ التتارُ أقبلوا، ففي المدى رُعافْ،
وشمسنا دمٌ، وزادنا دمٌ على الصَّحاف
محمدٌ اليتيم أحرقوه فالمساء،
يضيء من حريقه، وفارت الدماء
وأُحرق الإله في جفونه
محمّد النبيُّ في (حراء) قيدوه
فَسُمِّرُ النهارُ حيث سَمَّروه
غدا سيُصلب المسيحُ في العراق
ستأكل الكلاب من دم البراقْ (السياب، المجموعة الشعرية ٢٠٠٦: ٢٥٠-٢٥١)

في هذا النص نجد أن هناك استعارة واضحة لعدد من الألفاظ القرآنية (حراء، البراق، الصلب)، وأن هناك أيضاً إشارة إلى بعض الحوادث والمشاهد القرآنية، وقد أراد السياب أن يوظف كل ذلك، ولكن من خلال رؤية أخرى مغايرة لتلك التي حملتها النصوص القرآنية، وذلك من خلال استثماره للطاقة الروحية لهذه النصوص، ومحاولة إكسابها دلالات ورؤى معاصرة؛ ليُسجل من خلال كل ذلك صرخة احتاج غاضبة يُطلقها بوجه الواقع المرّ والمؤلم الذي كان يعيشه العراق آنذاك.

٢- الكتاب المقدس:

لقد كان توجه السياب للنهل من الكتاب المقدس بوصفه أحدَ مصادر لغته الشعرية، نتيجة طبيعية لتأثره بالشعر الأوربي الحديث، الذي تزخر نماذجه المختلفة بالعديد من الاقتباسات من التوراة والأنجيل، والذي كان قد أطلَّع عليه في أثناء دراسته للأدب الانكليزي في دار المعلمين العالية، ويقول (د. احسان عباس) في هذا الصدد: ((وقد جرأته الشاعرة الانكليزية أديث ستويل على اقتباس الرموز المسيحية لإكثارها من ذكر المسيح والعازر ويهوذا، وإن كانت هناك عوامل أخرى شجعته على ذلك)) (عباس، ١٩٧٨: ٥٧)، وفضلاً عن تأثره بالشعر الأوربي فإن السياب كان قد قرأ الكتاب المقدس، وبدأ يتعلم شيئاً من أسس المسيحية؛ ليعينه ذلك في فهم الشعر الأنكليزي، وفي إدراك مغزى الأساطير ورموزها (لؤلؤة، ١٩٨٢: ١٧٨).

وعلى هذا الأساس، فقد جاءت قصائد (انشودة المطر) زاخرة بألفاظ متنوعة من تلك التي وردَ ذكرها في الكتاب المقدس، مثل: ((المسيح، العازر، الصليب، يهوذا، العذراء))، وغيرها من الألفاظ، فضلاً عن احتوائها على العديد من التراكيب اللفظية، وتوظيف للقصص التي يكون موردها الكتاب المقدس، ولعل حادثة صلب السيد المسيح (عليه السلام) كان لها القدح المعلى، والنصيب الأكبر من الاستخدام في قصائده.

ففي قصيدته (المسيح بعد الصلب) نسمع السياب، وهو يقول:

بعدما أنزلوني، سمعتُ الرياح
في نواحٍ طويلٍ تَسِفُّ النخيل،
والخطىً وهي تنأى. إذن فالجراح
والصليبُ الذي سَمَّروني عليه طوال الأصيل
لم تُمتني. وأنصَتُّ: كان العويل (السياب، المجموعة الشعرية ٢٠٠٦: ٢٤٦) .

في هذه الأبيات يوظف السياب قصة صلب المسيح (عليه السلام) التي أوردها الكتاب المقدس، ويتمثلها شعراً، مُسقطاً عليها إيحاءات ودلالات معاصرة، فهو يتحدث بلسان السيد المسيح (عليه السلام) بعد إنزاله من الصليب تُغطيه الدماء، في حين كانت روحه الإلهية غير مقهورة، تمنح الحياة للطبيعة، فموته أمس

انتصاراً؛ لأن أهل المدينة تجرأوا على الموت فحذوا حذوه بأن ماتوا كما مات هو (الخال، دون تاريخ: ٩٩).

وفي قصيدته (مرحى غيلان) يتناول السياب حالة بعث المسيح (عليه السلام)، ولكن من منظار آخر، إذ يصوره وقد توسط بين الحياة والموت، فيقول:

الأرض (يا قفصاً من الدم والأظافر والحديد
حيثُ المسيحُ يظلُ ليس يموت أو يحيا كَظِلّ،
كَيَدٍ بلا عَصَبٍ، كهيكلٍ ميّتٍ، كضحى الجليد،
النور والظلماء فيه متاهتان بلا حدود) (السياب، المجموعة الشعرية ٢٠٠٦: ١٨٦).

في هذا النص يفقد المسيح (عليه السلام) دلالة وجوده، فهو لا يحيا، ولا يموت، حتى يبعث ثانيةً، فهو قد أمسى كالظل الذي لا كيان له، وكاليدِ المشلولة، والهيكل المنهار، وكالجليد البارد، ويبدو أن السياب قد أراد من كل هذه التشبيهات المتلاحقة أن يرمز إلى حالة بعث المسيح (عليه السلام) بعد صلبه التي وردت في الكتاب المقدس (عوض، ١٩٨٧: ٥٤).

ويلجأ السياب في بعض الأحيان إلى استعارة الفاظٍ بعينها من الكتاب المقدس، ويضمنها في قصائده بعد أن يضفي عليها روح المعاصرة؛ لإضاءة صوره الشعرية، ومن ذلك استعارته للفظة (الجلجلة)[1].

في قصيدته (رسالة من مقبرة)، حين يقول:

وعند بابي يصرخ المخبرون:
((وعرٌ هو المرقى إلى الجلجلة،
والصخرُ، ياسيزيف، ما أثقله
سيزيف... إنّ الصخرة الآخرون)) (السياب، المجموعة الشعرية ٢٠٠٦: ٢١٤).

وقد يتعدى توظيف السياب المفردة الواحدة ليشمل عبارات على غاية من الأهمية وردت في الكتاب المقدس فيعمد إلى تبنيها، وتوظيفها في قصائده – بنصّها أو بروحها – وبالشكل الذي يُسهم في رسم صوره الشعرية، ويتماهى مع البناء الفني والدرامي للقصيدة، ولعل أفضل مثال على ذلك هو توظيفه

[1] الجلجلة: هو الجبل الذي حمل المسيح (عليه السلام) صليبه إلى قمته ليُصلب هناك.

لكلام السيد المسيح (عليه السلام)، الذي ورد في أثناء عشائه الأخير مع تلاميذه، والذي ورد في الكتاب المقدس على النحو الآتي: ((**وفيما هم يأكلون، أخذ يسوع خبزاً وباركَ وكسَّر، وأعطاهم وقال: (خذوا كلوا، هذا هو جسدي). ثم أخذ الكأس وشَكَر وأعطاهم، فشربوا منها كلهم. وقال لهم: هذا هو دمي الذي للعهد الجديد، الذي يُسفك من أجل كثيرين**)) (الكتاب المقدس، انجيل مرقس، الإصحاح ١٤، ٢٠٠٣: ٦٧).

لقد وظف السياب كلام السيد المسيح (عليه السلام) هذا في الكثير من قصائده، وتكاد قصائد (انشودة المطر) تعجُّ به، ومنه قوله في قصيدة (جيكور والمدينة):

وفي كلّ مقهى وسجن ومبغى ودار:

((دمي ذلك الماء، هل تشربونه؟

ولحمي هو الخبز، لو تأكلونه!)) (السياب، المجموعة الشعرية ٢٠٠٦: ٢٢٦).

أو قوله في قصيدة (رسالة من مقبرة):

وعند بابي يصرخ الجائعون:

((في خبزك اليومي دفءُ الدِّماء.

فاملأ لنا، في كلّ يومٍ وعاء،

من لحمك الحي الذي نشتهيه)) (السياب، المجموعة الشعرية ٢٠٠٦: ٢١٤).

أو قوله في قصيدة (مرثية الآلهة):

كفى كلّ ثغرٍ كان يدعوه جوعه إلهٌ أحاطته المدى والأصابعُ

دمي هذه الخمر التي تشربونها ولحمي هو الخبز الذي نالَ جائعُ

(السياب، المجموعة الشعرية ٢٠٠٦: ١٩٦)

وكذلك قوله في قصيدة (المسيح بعد الصلب):

متُّ، كب يؤكل الخبز بأسمي، لكي يزرعوني مع الموسمِ

كم حياة سأحيا، ففي كلّ حفرة

صرتُ جيلاً من الناس، في كلّ قلبٍ دمي

قطرةٌ منه أو بعض قطرة (السياب، المجموعة الشعرية ٢٠٠٦: ٢٤٦).

ويبدو أن اصرار السياب على توظيف فحوى كلام السيد المسيح (عليه السلام) بهذا الشكل المكثف إنما يعود إلى تنبيه لقضية المسيح (عليه السلام)، وتأكيده على فكرة التضحية والفداء التي رافقته طيلة مراحل حياته، والتي وجد أن كلام المسيح (عليه السلام) يوجزها أفضل إيجاز، ويعبر عنها خير تعبير.

وتطالعنا أيضاً قصة اقتتال الأخوة (هابيل وقابيل) بشكل مكثف أيضاً في قصائد (انشودة المطر)، ويبدو أن السياب قد تأثر بعمق بهذه القصة منذ طفولته، فهي لا تكاد تفارق تفكيره، ومخزون ذاكرته، ممّا جعلها مادة حيَّة للكثير من قصائده، ومنها قوله في قصيدة (المخبر):

كي لا يكونوا إخوة لي آنذاك، ولا أكون

وريث قابيل اللعين سيسألون

عن القتيل فلا أقول:

(أأنا الموَّكل، ويلكم بأخي؟) فإن المخبرين

بالآخرين موكلون (السياب، المجموعة الشعرية ٢٠٠٦: ١٩٣).

أو قوله في قصيدة (مدينة السندباد):

الموتُ في البيوتِ يُولَدُ،

يولدُ قابيلُ لكي ينتزع الحياة

من رحم الأرض ومن منابع المياه،

فيُظلم الغدُ (السياب، المجموعة الشعرية ٢٠٠٦: ٢٥٢).

أو قوله في قصيدة (المومس العمياء):

قابيل أخفِ دم الجريمةِ بالأزاهر والشفوف

وبما تشاء من العطور، أو ابتسامات النساء (السياب، المجموعة الشعرية ٢٠٠٦: ٢٨٦).

أو قوله في قصيدة (قافلة الضياع):

كي يدفنوا (هابيل) وهو على الصليب ركام طين؟

"قابيل، أين أخوك؟ أين أخوك؟"

جمعتِ السماءُ

آمادها لتصيح. كوّرت النجوم إلى نداء:

"قابيل، أين أخوك؟"

- **يرقد في خيام اللاجئين** (السياب، المجموعة الشعرية ٢٠٠٦: ٢٠٣).

وكذلك قوله في قصيدة (إلى جميلة بوحيرد):

نحن بنو الفقر الذي يزعمون

في كلّ عصر أنهم وارثوه.

قابيلُ فينا ما تهاوى أخوه

من ضربة الحقد التي يضربون (السياب، المجموعة الشعرية ٢٠٠٦: ٢١٠).

ويبدو أن أحد أسباب تركيز السياب على هذه الجريمة المروعة يعود إلى ما لاقاه هو من غدر الأخوة والأصحاب، وهذا ما يؤكده (عمران خضير الكبيسي) بقوله: ((ونفسية بدر مهزوزة من جرّاء ما لحق به من ظلم بعض أصدقائه الذين تنكروا له، وكان يكِّنُ لهم عاطفة أخوية صادقة، فهو وبدون وعي منه يشير إلى غبن وظلم أخوته، وحتى أخوه الذي ربما تنكَّر له بعد أن اختلف مع في الانتماء)) (الكبيسي، ١٩٨٢: ١٧٤-١٧٥)، وربما أن الأمر يتعدى حدود المسألة الشخصية، والشعور بظلم الأخوة والأصدقاء، وإن السياب أراد من خلال التركيز على إدانة هذه الجريمة المروعة، وإشاعتها في قصائده أن يرمز إلى ظلم الإنسان عموماً – في كلّ زمان ومكان – لأخيه الإنسان، بغض النظر عن جنس هذا الأخير، ولونه، ودينه، وانتمائه، فهذا الظلم أينما حلّ إنما هو مشروع لقابيل آخر جديد سيشيع الحروب، والدمار، والموت، وسوف يظل يستبيح دماء الأبرياء ما دام هناك وجود لورثة هابيل النقي النبيل على وجه هذه المعمورة.

ثالثاً: التكرار اللغوي:

يعدّ التكرار واحداً من أهم الظواهر اللغوية الضاربة في القدم في الشعر العربي، بل يوازي بأهميته أهم مقومين للقصيدة العربية العمودية ألا وهما (الوزن والقافية)؛ لأنهما قائمان أيضاً على التكرار، ويستمدان سرَّ وجودهما منه، ولذلك فقد حازت ظاهرة التكرار اللغوي على اهتمام واسع، وعناية خاصة

من لدن الباحثين، والنقاد، وعلى مختلف المستويات، لاسيما اللغوية، والنحوية، والبلاغية منها، وكُتبت في هذا المجال الكثير من الدراسات النقدية قديمًا وحديثًا.

وإذا كان الشعراء سابقاً يستخدمون التكرار لأغراض كلاسيكية متعددة كالتوكيد، والإغراء والتحذير، فإنه في الشعر الحديث – لاسيما شعر التفعيلة – صار يتخذ أبعاداً فنية جديدة مستحدثة أفرزتها متطلبات الواقع المعاصر، وبالشكل الذي ينسجم مع أهميته اللغوية، وقدرته على الدلالة، والإيصال، وأداء المعاني الجميلة الجديدة بشكل فني رائع ومستحدث (الكبيسي، ١٩٨٢: ١٤٣).

ولم يكن السياب ببعيد عن توظيف هذه الظاهرة الاستثنائية في قصائده، لاسيما بعد أن ألقى على عاتقها – في بعض الأحيان – مهمة إيصال رؤاه، وأفكاره، ومتبنياته إلى المتلقي.

ويظهر التكرار في قصائد (انشودة المطر) بأشكالٍ وصورٍ مختلفة، ويؤدي وظائف متنوعة تتنوع بتنوع صور توظيفه في القصيدة، وعلى النحو الآتي:

١- تكرار الحروف:

وهو أبسط أنواع التكرار، وربما كان أقلها اهمية على مستوى الدلالة، وأقلها قيمة فنية أيضاً ((لقلة ما تحمله هذه الحروف من قيم شعورية لا ترتقي إلى مستوى تأثير الأفعال، والأسماء، والتراكيب)) (الكبيسي، ١٩٨٢: ١٤٨)، ويَقسم هذا النوع من التكرار على نوعين رئيسين، هما:

أ- تكرار الحروف المفردة:

ويتم من خلاله تكرار حرف معين من حروف المباني – الحروف التي تتشكل منها الكلمة – لغاية معينة، تختلف من حرفٍ إلى آخر، وبحسب رؤية الشاعر، ومقصده من التكرار.

ولعل أبرز مثال لهذا النوع من التكرار لدى السياب هو تكراره لحرف (الواو) في الكثير من قصائده، حتى أنه صار أشبه بالعلامة الفارقة التي يمتاز بها اسلوبه في كتابة الشعر، وإلى الدرجة التي جعلته يرتبط باسمه، إذ سميت هذه الواو بـ(واو السياب) من الباحثين والنقاد (الجزائري، ١٩٧٤: ٢٨٧) ، ومن ذلك ما جاء في قصيدته (مدينة السندباد)، التي يقول في أحد مقاطعها:

أقضَّ يا مطر

مضاجع العظام والثلوج والهباءْ،

مضاجعَ الحجَر،
وأنبتِ البذور، ولتفتحِ الزهرْ،
وأحرق البيادر العقيم بالبروقْ
وفجِّر العروق
وأثقل الشجرْ
وجئتَ يا مطرَ،
وتفجرت تنثك السماءُ والغيوم
وشُقِّقَ الصخر،
وفاض من هباتك الفراتُ واعتكر،
وهبَّتِ القبور، هُزَّ موتها وقام
وصاحتِ العظام
تباركَ الإله، واهبَ الدَّمِ والمطرِ (السياب، المجموعة الشعرية ٢٠٠٦: ٢٤٨-٢٤٩).

لقد جاء تكرار (الواو) هنا بشكل مكثف، ومتوال، فَلَمْ يخلُ سطرٌ شعري من وجوده، وربما أن من دعا السياب إلى ذلك هو رغبته الجامحة في إدامة زخم المشاهد المتلاحقة التي كان يرصدها، والتي تشكل بمجموعها الصورة الكلية الجامعة التي يريد نقلها للمتلقي.

ويعمد السياب أيضاً الى تكراره لحرف التشبيه (الكاف) في الكثير من قصائده، ومن ذلك ما يرد في قصيدته (غريب على الخليج):

صوتٌ تَفجَّر في قرارة نفسي الثكلى: عراقْ،
كالمدِّ يُصَعَّدُ، كالسحابةِ، كالدموع إلى العيون (السياب، المجموعة الشعرية ٢٠٠٦: ١٨١).

أو قوله في قصيدة (انشودة المطر):

أتعلمين أيَّ حزنٍ يبعثُ المطر؟
وكيف تنشَجُّ المزاريبَ إذا انهمر؟
وكيف يشعرُ الوحيدُ فيه بالضياع؟

بلا انتهاء – كالدمِ المراق، كالجياع،

كالحبّ، كالأطفالِ، كالموتى – هو المطر (السياب، المجموعة الشعرية ٢٠٠٦: ٢٥٤-٢٥٥).

إنّ هذا الولع بتكرار حرف (الكاف) ربما كان محاولة من السياب لمحاكاة الحدث الذي يتناوله، ولذلك فقد أمطرنا بسيل من التشبيهات المتلاحقة؛ لكي تساعده في خلق صورة متكاملة لنزول المطر، وجعل المتلقي يتفاعل معها، بل ربما يكون جزءاً منها.

ب- تكرار الحروف المركبة:

ونقصد بالحروف المركبة هنا حروف المعاني التي تتشكل من حرفين أو أكثر من حروف المباني، وتؤدي معنىً معين، كحروف الجر، وحروف الجزم، وحروف النصب، والحروف المشبهة بالفعل، وغيرها.

في قصيدته (العودة لجيكور) يقول السياب:

على جوادِ الحُلمِ الأشهب

أسريتُ عبر التلال

أهربُ منها، من ذُراها الطوال

من سوقها المكتظّ بالبائعين

من صبحها المُتعب

من ليلها النابح والعابرين

من نورها الغيهب

من ربّها المغسول بالخمر،

من عارها المخبوء بالزهر،

من موتها الساري على النهر (السياب، المجموعة الشعرية ٢٠٠٦: ٢٢٨).

في هذا المقطع أراد السياب من خلال تكراره لحرف الجر (من) -في بداية كل سطر شعري- الإجمال والتفصيل للصورة الكبيرة، التي يريد أن يرسمها لمدينته (جيكور)، ممّا جعل هذه الأسطر الشعرية أشبه بلقطات صغيرة متلاحقة، تُشكل بمجموعها هذه الصورة الكبيرة.

ويكرر السياب هذا المعنى أيضاً في قصيدته (الأسلحة والأطفال)، حينما يعمد إلى تكرار حرف الجر (على) في بداية كل سطر شعري، من أجل إحاطة المشهد الكلي الذي يرسمه من جوانبه المختلفة، وذلك عبر ملاحقة كافة تفصيلاته الدقيقة، وهذا ما يتمثل بقوله في أحد مقاطع القصيدة:

سلامٌ على العالم الأرحب
على الحقل، والدار، والمكتب
على معملٍ للدمى والنسيج،
على العشّ والطائر الأزغب،
على التوت وسنانَ فيه الأريج
ووقع المجاديف في المغرب
على زهرةٍ في وساد العروس،
على صبية في انتظار الأب
على شاعر تستحم الشموس
بعينيه، يصغي إلى جندب،
سلام على العالم الأرحب (السياب، المجموعة الشعرية ٢٠٠٦: ٣٠٧).

وفي قصيدته (سربروس في بابل) يقول السياب:

ترى العراق، يسأل الصغارُ في قراره:
ما القمحُ؟ ما الثمر؟
ما الماء؟ ما المهود؟ ما الإله؟ ما البشر؟
فكلَّ ما نراه
دمٌ ينز أو حبالٌ فيه، أو حُفَرْ (السياب، المجموعة الشعرية ٢٠٠٦: ٢٥٨).

في هذا المقطع نجد أن السياب يكرر حرف الاستفهام (ما) لأكثر من مرة؛ للسؤال عن أمور بديهية لا يُستوجب السؤال عنها، ويبدو أنه كان يرمي من وراء هذا التكرار للدلالة على علم السائل بعدم وجود الجواب عند المسؤول، فَعَبَّرَ عن المسكوت عنه بعلامات الاستفهام التي كانت تلي جملة الأستفهام.

ويُكثر السياب من استخدام أداة التشبيه (كأنّ) عندما تأتي منفردة، أو عندما تدخل عليها (ما الكافة)، لتصبح (كأنّما) وذلك في الكثير من قصائده، ولعل السبب في ذلك يرجع لرغبته في إقامة علاقات مشابَهة بين المشبه والمشبه به؛ للمساعدة في خلق صور شعرية (صادقة)، يشيع من بين ثناياها شيئاً من المناخ النفسي، والعاطفي الذي يعيشه الشاعر، ونقلها إلى المتلقي بكلّ أمانة وصدق.

٢- تكرار الألفاظ:

في هذا النوع من التكرار يلجأ الشاعر إلى تكرار لفظة بعينها – غالباً ما يبدأ بها القصيدة – عدة مرات؛ لأغراض مختلفة، ويشترط بعض الباحثين أن يكون اللفظ المكرر ((وثيق الأرتباط بالمعنى العام، وأن يجد ما بعد اللفظ المكرر عناية الشاعر الكاملة معنى ومبنى)) (السحرتي، ١٩٦٢: ٦١) ، وبخلاف ذلك فإن اللفظ المكرر سيفقد حينها المسوّغ الذي أوجب تكراره، إلاّ إذا استخدمه الشاعر بوصفه حلقة وصل مع المعاني التي يريد إيصالها إلى المتلقي.

ولعل أبرز مثال يمكن أن نسوقه على هذا النوع من التكرار في قصائد (انشودة المطر) هو تكرار السياب للفظة (مطر)، التي زخرت بها قصيدته، والتي حملت اسم مجموعته الشعرية، ومن ذلك قوله في أحد مقاطعها:

مطر...

مطر...

مطر...

وفي العراق جوعٌ

ويُنثرُ الغلال فيه موسم الحصاد

لتشبع الغربانُ والجراد

وتطحن الشوان والحجر

رحىً تدور في الحقول... حولها بشر

مطر...

مطر...

مطر...

وكم ذرفنا ليلة الرحيل من دموع

ثم اعتللنا – خوف أن نلامَ – يا مطر

مطر...

مطر... (السياب، المجموعة الشعرية ٢٠٠٦: ٢٥٥-٢٥٦)

إنّ اصرار السياب على تكراره للفظة (مطر) – تكررت ٣٥ مرة – في قصيدته؛ لأنه يعدّه رمزاً للخصب، والنماء، والعطاء الذي لا حدود له، بل أنه الحياة بذاتها؛ لأنه ((يعطي الحياة للأرض التي توفر الطعام للإنسان، والشاعر يكرر لفظة (مطر) في القصيدة كما يردد الإنسان البدائي شعائر الاستسقاء)) (عوض، ١٩٨٧: ٣٥)، ويمكن أن السياب يُحمِّل المطر معنى الثورة على القهر الاجتماعي، والسياسي، ويعدّه صنواً للدم، ورمزاً للبعث والحياة، وقد يكون حاملاً للنقيضين: الحياة والموت (بدوي، ١٩٨٧: ١٦٥) ، وفضلاً عن كل ذلك، فيبدو أن السياب قد أراد من خلال تكراره للفظة (مطر) أن يحاكي غزارة سقوط حبات المطر على الأرض؛ بأن يجعل تكرار لفظة (المطر) يتساوق مع تكرار سقوط حبات المطر على الأرض؛ من أجل أن يُدخل المتلقي إلى أجواء صوره الشعرية، وأن يشاركه جميع مشاعره وأحاسيسه وكل خلجات نفسه لحظة سقوط المطر.

وفي قصيدته (مرحى غيلان) يكرر السياب لفظة (بابا) على طول القصيدة، ممّا جعلها تمثل اللازمة التي لا تفارق القصيدة من بدايتها إلى نهايتها، فهو يفتتح بها القصيدة عندما يجعل هذا النداء (بابا... بابا) يرد على لسان ابنه (غيلان):

– "**بابا... بابا...**"

ينسابُ صوتُكَ في الظلام، إليَّ، كالمطر الغضير،

ينسابُ من خَلل النعاس، وأنت ترقد في السرير

من أيِّ رؤيا جاء؟ أيِّ سماوةٍ؟ أيّ انطلاق؟ (السياب، المجموعة الشعرية ٢٠٠٦: ١٨٤)

ويظل هذا النداء يتكرر مع بداية كل مقطع من مقاطع القصيدة حتى تصل إلى المقطع الأخير الذي سيتصدره هذا النداء أيضاً، والذي يقول فيه السياب:

"بابا... بابا..."

مِنْ أيِّ شمسٍ جاء دفؤكَ؟ أيّ نجمٍ في السماءِ؟

ينسلُّ للقفص الحديد، فيورقُ الغَدُ في دمائي؟(السياب، المجموعة الشعرية ٢٠٠٦: ١٨٦)

لقد جعل السياب من نداء ابنه بمنزلة العمود الفقري الذي يشدّ مفاصل القصيدة بعضها إلى البعض الآخر، وعَمَدَ إلى وضع الفراغ المنقوط بين اللفظتين، وكذلك بعد اللفظة الثانية (بابا... بابا....)؛ ليحاكي بذلك مناداة ابنه المتقطعة له، إذ من عادة الطفل أن يظلّ مسترسلاً في مناداة والديه إلى أن يجيبانه على ندائه، وفي هذا محاكاة حية للواقع المعاش، أمّا على مستوى الرمز فيبدو أن السياب قد جعله معادلاً موضوعياً للحياة، فهذا النداء (بابا.... بابا....) سوف يؤدي إلى إحلال الخصب في الأرض محل الخراب، وإلى انتصار مبادئ الخير في الوجود على قوى الدمار(عوض، ١٩٨٧: ٥٣).

ومن الألفاظ المكررة التي لا يمكن أن تغفل عنها عين القارئ لشعر السياب – لاسيما مجموعته (انشودة المطر) – هو تكراره لأسماء معالم بصرية لم تكن معروفة من قبل لمعظم العراقيين – وربما البصريين أيضاً – وهذا التكرار قد أدى إلى شهرتها ليس على المستوى المحلي فقط، بل العربي والعالمي أيضاً، فاسم قريته (جيكور)، واسم النهر الذي يمرّ بها (بويب) ما هي إلاّ أسماء معالم موغلة بالمحلية الشديدة، وربما لا تتجاوز شهرتها قضاء أبو الخصيب، أو محافظة البصرة على أكثر تقدير، ولكن السياب قام بتحميل ((هذه الأسماء عواطفه ومشاعره محاولاً بذلك إسقاط روح الرمز والأسطورة على هذه الأسماء؛ لتعميقها، أو لإخراجها من إطارها المحلي إلى اطار العموم والشمول)) (الكبيسي، ١٩٨٢: ١٥٣)، وهذا ما أدى بالتالي إلى تخليد هذين المعلمين على مرّ التاريخ، فأصبحت (جيكور) رمزاً للفردوس المفقود، أما (بويب) فأمسى نهراً للخصب والنماء والحياة، وإلى هذا المعنى يشير (د. عبد الواحد لؤلؤة) بقوله: ((وليس من باب التجديف الأدبي ذِكْرُ نهر (إيفن) وارتباطه باسم شكسبير، ولا ذكر منابع نهر (دف) وارتباطه بذكرى (ورد زورث)، كما ارتبطت مرتفعات (كمبرلاند)، وأكواخ (كراسيمر)، والريفية (لوسي) بأسم زعيمي الحركة الرومانسية في الشعر الانكليزي: (وردزورث) و (كولردج) هذه الأسماء عندما ترد في الشعر تُرغم الدارس أن ينظر إليها بعين جغرافية، ومثل هذا يحصل لقارئ شعر السياب)) (لؤلؤة، ١٩٨٢: ١٧٣).

وتطالعنا قصائد (أنشودة المطر) بنوع آخر من التكرارات اللفظية، التي لم يألفها الشعر العربي سابقاً، فعلى الرغم من أن اللغة العربية زاخرة بالألفاظ الدالة على أصوات عناصر الطبيعة كهفيف الريح، وخرير الماء، أو تلك الألفاظ الدالة على أصوات الحيوانات كصهيل الخيل، وزقزقة العصافير، ونعيق الغراب، إلاّ أن استخدام الألفاظ بوصفها أصوات تحاكي مصدرها كما خرجت من الطبيعة وعناصرها فهذا ما يتقاطع وطبيعة الشعر العربي الذي تميزت لغته بالجزالة والرصانة(الكبيسي، ١٩٨٢: ١٥٠-١٥١).

وعلى وفق هذا المفهوم، فقد استخدم السياب تلك الألفاظ المحاكية لمصدرها الطبيعي بكثرة في قصائده، ومن هذه الألفاظ (غمغمات، كركرات، وشوشات، وهوهة)، الأمر الذي جعل تكرارهن يُعدّ سمة بارزة في شعره، مع ملاحظة أن توظيفهنَّ في القصيدة لم يكن إلاّ بحسب ما يقتضيه سياقها الدرامي، وطبيعة بنائها الفني.

٣- تكرار التراكيب اللفظية:

والمراد بالتركيب اللفظي هنا هو كلّ ما لم يكن حرفاً أو لفظاً مفرداً، وهذا يشمل بطبيعة الحال الجملة بنوعيها، وشبه الجملة بنوعيها أيضاً، ويُشترط في هذا النوع من التكرار ((أن تكون العبارة المكررة مستقلة بمعناها عمّا حولها بحيث يَصحُّ انتزاعها من سياقها وتكرارها)) (الملائكة، ١٩٦٢: ٢٤٥).

في قصيدته (المومس العمياء) يكرر السياب جملة (لِمَ تُستباح) المتلوة بعلامة استفهام خمس مرات في أحد مقاطعها:

وتحسُّ بالأسى الكظيم لنفسها: لِمَ تُستباح؟
الهرُّ نامَ على الأريكة قربها.. لِمَ تُستباح؟
شبعان أغفى، وهي جائعةٌ تلمّ من الرياح
أصداء قهقهة السكارى في الأزقةِ، والنباح
وتعدُّ وقع خطى هنا وهناك: ها هو ذا زبونٌ
هو ذا يجيءُ – وتشرئبّ، وكادَ يُلمسُ.. ثم راح
وتدقّ في أحد المنازل ساعةٌ.. لِمَ تُستباح
الوقت آذن بانتهاءٍ والزبائن يرحلون

لِمَ تُستباح وتُستباح على الطوى. لِمَ تُستباح

كالدربِ تذرعه القوافل والكلاب إلى الصباح (السياب، المجموعة الشعرية ٢٠٠٦: ٢٧٧)

لقد أراد السياب من خلال تكراره لهذه الجملة (لِمَ تُستباح؟)أن تكون بمنزلة صرخة احتجاج مدوية بوجه الظلم المجتمعي الذي مُورسَ بحق بطلة قصته (المومس)، والذي أجبرها على سلوك طريق الرذيلة المتخم بالذئاب البشرية، التي لا تراها سوى فريسة سهلة الأصطياد، أو سلعة لا قيمة لها في سوق النخاسة.

إنّ تكرار هذه الجملة قد أعان السياب كثيراً في توسعة المعنى الأساسي الذي انطلقت منه هذه الجملة، كما أنها تُعدّ مفتاحاً لاستحداث معانٍ أُخر تتفرع من هذا المعنى، لتعمل بالتالي على إكمال صورة المشهد الكلي الذي يُراد توصيله إلى المتلقي.

وفي قصيدته (من رؤيا فوكاي) يعمد السياب إلى تكرار المقطع الصوتي (هياي.. كونغاي، كونغاي)، الذي يصدر عن الناقوس، والذي ما كان له أن تكتمل صناعته لو لا امتزاج المعادن المصنوعة منه بدماء ابنة الحاكم (كونغاي)، إذ يظل هذا المقطع الصوتي يتردد كلما دُقَّ الناقوس؛ ليُذكر الناس بتضحية (كونغاي) بنفسها في سبيل إكتمال صناعته.

ويذهب بعض النقاد إلى أن هذا النوع من المحاكاة للأصوات إنما هو محاكاة سطحية لا روحَ فيها، وأنّ هذه الظاهرة ليست سوى صورة من صور البحث عن الجديد والطريف (الكبيسي، ١٩٨٢: ١٥٢).

ويكرر السياب الأمر ذاته في قصيدته (الأسلحة والأطفال)، وذلك عندما يعمد إلى محاكاة الصوت الناجم عن نداء البائع الجوال (حديد... عتيق... رصاص... حديد)، ويظل يكرره على طول القصيدة ولكن على وفق تشكيلات لغوية متنوعة، ومن ذلك قوله:

"**حديد عتـ.....يق**

رصا....ص

حديـ.....يد" (السياب، المجموعة الشعرية ٢٠٠٦: ٢٩٩).

أو قوله:

"**حديد عتيق**

حديد عتيق!

رصا....ص" (السياب، المجموعة الشعرية ٢٠٠٦: ٢٩٩).

أو قوله:

"**حديد عتيق**

رصا... ص

حديد!" (السياب، المجموعة الشعرية ٢٠٠٦: ٣٠٠).

أو قوله:

"**حديد**

رصاص

رصاص

حديد" (السياب، المجموعة الشعرية ٢٠٠٦: ٣٠٠).

وكذلك قوله:

"**رصاص، رصاص، رصاص، حديد**

حديد، عتيق" (السياب، المجموعة الشعرية ٢٠٠٦: ٣١٠).

ويبدو أن السياب أراد من هذا التكرار محاكاة الواقع حرفياً، ونقل هذه الأصوات إلى المتلقي كما صدرت من منابعها في الطبيعة، الأمر الذي يجعل هذا المتلقي أكثر تفاعلاً مع القصيدة، وأشدّ انشداداً لها؛ بسبب (صدقيتها)، وواقعيتها أيضاً، لاسيما وأن السياب جعل لغتها أقرب إلى اللغة التقريرية المباشرة؛ بسبب طبيعة الموضوع الذي يتناوله.

وفي القصيدة ذاتها يلجأ السياب إلى استخدام نوع آخر من التكرار للتراكيب اللفظية، ألا وهو تكرار المقاطع، إذ يتكرر قوله (سلام على العالم الأرحب)، وقوله (عصافير؟ أم صبية تمرح) على طول القصيدة، ولعلّ كثرة التكرارات في هذه القصيدة، وتنوعها، قد أثّرَت كثيراً على جمالية القصيدة، وعفويتها، وانسيابيتها، وأضرت كذلك بعملية بنائها الفني والدرامي على حدّ سواء، وهذا ما دفعَ ناقداً كبيراً مثل (عبد الجبار عباس) إلى القول: ((إنّ قصيدة مثل (الأسلحة والأطفال) تشكو من التضخم

والتوسع اللامجدي، الذي يُشرّق ويُغَرّب عبر رحلةٍ يجمع فيها الأشباه والنظائر بدعوى عالمية الانفعال بقضايا الشعوب))(عباس، ١٩٧٢: ٣٧-٣٨)، في حين يرى (د. محسن أطيمش) أن هذه القصيدة ما هي إلاّ قصيدة غنائية بدأ فيها السياب متأملاً، أو خطيباً منفعلاً، كما أن المقاطع فيها تتوالى دونما اضافات إيجابية، الأمر الذي جعل من هذه القصيدة محطة لتكريس المزيد من الصور ذات المعنى الواحد والصياغات اللفظية المتنوعة (أطيمش، ١٩٨٦: ٧٦).

الخاتمة:

في ختام هذه الرحلة البحثية في الظواهر اللغوية في المجموعة الشعرية (انشودة المطر) للشاعر العراقي بدر شاكر السياب، لا بدَّ لنا من ابراز أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال البحث، على وفق ما تتطلبه مقتضيات البحث الأكاديمي.

- إنّ اللغة هي المادة الأساسية لبناء الفن الشعري، ففي الشعر تصبح اللغة الشعرية هي الوسيلة والغاية التي يروم الشاعر الوصول إليها، والإرتقاء بها.

ولقد كانت لغة السياب الشعرية ذات نكهة جديدة في الشعر العربي، وهذا ما تمثَّل بقيمتها الفنية العالية، وخصائصها المتفردة، وسماتها الواضحة المستقلة، وهي وإن كانت تنتمي في أصولها وتكوينها إلى لغة الشعر العربي القديم، إلاّ أنها كانت مسايرة لروح العصر، ومستوعبة لمظاهر الحضارة والعصرنة، ومجسدة لمشاعر الإنسان المعاصر وتجاربه الحياتية، الأمر الذي جعلها خير أمين على التراث الشعري العربي برصانته وجزالته، وحاملة في الوقت نفسه على عاتقها مهمة التواصل مع افرازات الحياة المعاصرة، وتمثيلها أحسن تمثيل.

- لقد استطاع السياب من خلال توظيفه للغة الحياة اليومية في قصائده أن يثري لغته الشعرية، ويجعلها صالحة للتعبير عن قضاياه المعاصرة – لاسيما تلك التي تلامس حياة الناس اليومية – ولذلك نجده دائم البحث عن المفردة الشعبية الموحية، والعبارات العامية الدالة المعبرة، التي تتساوق مع البناء الفني والدرامي للقصيدة، وهو يعتمد في كل ذلك على حسن الأختيار، والبحث الدؤوب عن الحلقات الموصلة بين العامية والفصحى، الأمر الذي هذَّب لغته الشعرية، وجعلها

أكثر دلالة وإيحاء، وأفضل قدرة على توصيل رؤاه وأفكاره إلى المتلقي على الرغم من بعض الهفوات الطفيفة، التي رافقت بعض استخداماته للغة العامة في شعره.

- من خلال توظيفه للغة الكتب المقدسة في بعض قصائده لم يكتفِ السياب بالإشارة إليها أو تضمين بعض نماذجها، بل كان يسعى إلى تعميقها، والإضافة إليها، واسقاط روح المعاصرة عليها، على وفق ما يتطلبه موضوعه الشعري، أو قد يلجأ إلى تحويرها؛ لتبدو منسجمة مع رؤاه، وأفكاره، وحالاته العاطفية، وهذا ما جعل السواد الأعظم من صوره الشعرية ذات دلالات مهمة وعميقة، فيها نكهة الماضي وروح المعاصرة، وجعل لغته الشعرية أكثر إيحاء، وقدرة على التوصيل.
- إنّ استخدام السياب للتكرار اللفظي في قصائده إنما كان على وفق دوافع فنية وشعورية تتمثل في قدرة التكرار على تفجير معانٍ فنية ذات دلالات شعورية، وأبعاد نفسية معمقة، ولا يمكن أن يُعدّ هذا الاستخدام انكفاءة للشعر العربي، أو رجعة به إلى الوراء بل هو تطوير للفن الشعري، ومسايرة لروح العصر وقضاياه المعاصرة، وهو ما سيؤدي بالتالي إلى إثراء لغته الشعرية بعناصر تعبيرية جديدة، تجعل من قصيدته أكثر قدرة على استيعاب موضوعاته المعاصرة، وتجاربه الجديدة، وجعلها مؤهلة تماماً للتعبير عن قضاياه المعاصرة.

المصادر والمراجع:

- **القرآن الكريم**
- **الكتاب المقدس**
- اسماعيل، د. عز الدين (١٩٦٧): الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية): دار الكتاب.
- أطيمش، د. محسن (١٩٨٦): دير الملاك (دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر): دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢.
- بدر، ثابت محمد (١٩٧١): الاتجاه الواقعي في الشعر العربي الحديث، دار العلوم، القاهرة.
- بدوي، د. عبده (١٩٨٧): دراسات في الشعر الحديث، منشورات دار السلاسل، ط١.

- بلوك، هاسكل، وسالنجو، هيرمان (١٩٦٦): الرؤيا الإبداعية: ت: اسعد عبد الحليم، مكتبة نهضة مصر، القاهرة.
- البياتي، عبد الوهاب (١٩٧١): الديوان، تجربتي الشعرية، ج٢، دار العودة، بيروت.
- الجزائري، محمد (١٩٧٤): وليكون التجاوز: دار الحرية، بغداد.
- الخال، يوسف (دون تاريخ): السياب (حياته مع قصائد غير منشورة).
- السحرتي، د. مصطفى، وناجي، د. هلال (١٩٦٢): شعراء معاصرون، بغداد.
- السياب، بدر شاكر (٢٠٠٦): المجموعة الشعرية الكاملة، الجزء الأول والثاني، دارمية، سوريا– دمشق.
- عباس، د. احسان (١٩٧٨): بدر شاكر السياب (دراسة في حياته وشعره)، دار الثقافة، بيروت.
- عباس، عبد الجبار (١٩٧٢): السياب: دار الحرية للطباعة، بغداد.
- عوض، ريتا (١٩٨٧): بدر شاكر السياب، دار الرشيد للنشر، بغداد.
- الغرباوي، ماجد (٢٠١٥): مدارات الكون السردي (أوراق في تجربة فرج ياسين القصصية)، إعداد وتحرير، الروسم للصحافة والنشر والتوزيع، بغداد، ط١.
- الكبيسي، عمران خضير (١٩٨٢): لغة الشعر العراقي المعاصر: وكالة المطبوعات، الكويت، ط١.
- لؤلؤة، د. عبد الواحد (١٩٨٢): النفخ في الرماد: دار الرشيد للنشر، بغداد.
- ماكلش، ارشيبالد (١٩٦٣): الشعر والتجربة: ترجمة: سلمى خضراء الجيوسي، دار اليقظة، بيروت.
- الملائكة، نازك (١٩٦٢): قضايا الشعر المعاصر: دار الآداب، بيروت.
- مونر، توماس (١٩٧١): التطور في الفنون: ترجمة: محمد علي أبو درة وآخرين، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر.