The poem shanasheel Ibant Al-Chalabi by Badr Shakir Al-Sayyab stylistic study

Dr. Khalid Jaffal Lafta
College of Education
University of Basrah

Ass. Lect.Qasim Mohammad Salman
Basra and Arab Gulf Studies Center
University of Basrah

Abstract:

This paper is about Al- sayyab's *Ibnat Al- chalabi*. as follow it is based on four sections as follow: The first section studies rhythm represented in weight and rhyme, and the second studies the topic of (mystery) in the poem, which also reveals the deliberate ambiguity which aims to coverage of meanings, ideas and data; as well as givs the recipient enjoyment of discovery the ambiguous meaning in another readings of the given poems. while the third section focuseson intertextuality as a stylistic phenomenon since the poet uses many quotations from the Holy Quran and its impact on the receiver, and then the fourth section, studies using of the verbal sentence which is more common in the given poem than the nominal sentence.

قصيدة شناشيل ابنة الجلبي للشاعر بدر شاكر السيّاب
دراسة أسلوبية

م.د. خالد جفال لفتة
كلية التربية للبنات/جامعة البصرة

م.م قاسم محمد سلمان
مركز دراسات البصرة والخليج العربي/جامعة البصرة

الملخص:

البحث موضوع الدراسة ((قصيدة شناشيل ابنة الجلبي للشاعر بدر شاكر السياب . دراسة أسلوبية)) يقوم على أربعة مباحث جاء تسلسلها على وفق حجم كل مبحث مبتدئاً بالأكبر ومنتهياً بالأصغر، فجاء المبحث الأول ليدرس الإيقاع متمثّلاً في الوزن والقافية، ودرس المبحث الثاني (الغموض) في القصيدة وهو ـ كما سيكشف البحث ـ غموض مقصود يُراد منه ممارسة تغطية للمعاني والأفكار والمعطيات؛ كي لا تتكشف بسهولة وتتعرّى بالمجّان، فضلاً عن منح المتلقّي متعة الاكتشاف المتجدد لغير المُعلَن عنهُ، أما المبحث الثالث فجاء ليدرس التناص بوصفه ظاهرة أسلوبية في شعر بدر شاكر السياب متمثلاً بالتناص مع القرآن ودلالات هذا التناص وتأثيره في المتلقي، ثُمَّ المبحث الرابع الذي اختصَّ بالجملة الفعلية بوصفها أكثر شيوعاً في القصيدة من الجملة الاسمية. أسأل الله التوفيق والسداد.

قصيدة (شناشيل ابنة الجلبي) للشاعر بدر شاكر السياب

وأذكر من شتاء القرية النضّاح فيه النور
من خلل السحاب كأنه النغم
تسرّب من ثقوب المعزف . ارتعشت له الظلم
وقد غنى . صباحا قبل .. فيم أعد ؟ طفلا كنت
أبتسم
لليلي أو نهاري أثقلت أغصانه النشوى عيون الحور.
وكنا . جدنا الهدار يضحك أو يغني في ظلال الجوسق
القصب
وفلاحيه ينتظرون : "غيثك يا إله"وإخوتي في
غابة اللعب
يصيدون الأرانب والفراش ، و(أحمد) الناطور .
نحدق في ظلال الجوسق السمراء في النهر
ونرفع للسحاب عيوننا : سيسيل بالقطر.
وأرعدت السماء فرن قاع النهر وارتعشت ذرى السعف
وأشعلهن ومض البرق أزرق ثم اخضر ثم تنطفئ
وفتحت السماء لغيثها المدرار بابا بعد باب
عاد منه النهر يضحك وهو ممتلئ
تكلله الفقائع، عاد أخضر ، عاد أسمر غص
بالأنعام واللهف
وتحت النخل حيث تظل تمطر كل ما سعفه

تراقصت الفقائع وهي تفجر إنه الرطب
تساقط في يد العذراء وهي تهز في لهفه
بجذع النخلة الفرعاء (تاج و ليدك الأنوار لا الذهب
سيصلب منه حب الآخرين سيبرئ الأعمى
ويبعث في قرار القبر ميتا هده التعب
من السفر الطويل الى ظلام الموت يكسو عظمه اللحما
و يوقد قلبه الثلجي فهو بحبه يثب !
وأبرقت السماء ... فلاح، حيث تعرج النهر
وطاف معلقا من دون أس يلثم الماء
شناشيل ابنة الجلبي نور حوله الزهر
(عقود ندى من اللبلاب تسطع منه بيضاءا)
وآسية الجميلة كحل الأحداق منها الوجد والسهر.
يا مطرا يا حلبي
عبّر بنات الجلبي
يا مطرا يا شاشا
عبر بنات الباشا
يا مطرا من ذهب
تقطعت الدروب؛ مقص هذا الهاطل المدرار
قطعها ووراها,
وطوقت المعابر من جذوع النخل في الأمطار
كغرقى من سفينة سندباد، كقصة خضراء أرجأها وخلاها
إلى الغد (أحمد) الناطور وهو يدير في الغرفه
كؤوس الشاي، يلمس بندقيته ويسعل ثم يعبر طرفه

الشرفه

ويخترق الظلام

وصاح "يا جدي" أخي الثرثار:

"أنمكث في ظلام الجوسق المبتل ننتظر

متى يتوقف المطر؟"

وأرعدت السماء، فطار منها ثُمّة انفجرا

شناشيل ابنة الجلبي..

ثم تلوح في الأفق

ذرى قوس السحاب . وحيث كان يسارق النظرا ؛

شناشيل الجميلة لا تصيب العين إلا حمرة الشفق.

ثلاثون انقضت ، وكبرت كم حب وكم وجد

توهج في فؤادي!

غير أني كلما صفقت يدا الرعد

مددت الطرف أرقب : ربما ائتلق الشناشيل

فأبصرت ابنة الجلبي مقبلة إلى وعدي!

ولم أرها . هواء كل أشواقي، أباطيل

ونبت دونما ثمر ولا ورد! ;

مقدمة:

تُعَدُّ الأسلوبية منهجاً جديداً في قراءة النصوص الأدبية، وهي تُعنى كما يراها مؤسسها (شارل بالي) بدراسة وقائع التعبير في اللغة المشحونة بالعاطفة المعبّرة عن الحساسية [١].

وقد عرّفها جاكبسون بأنها ((بحث عمّا يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانياً))[٢].

وعرّفها آخر بأنها ((تحليل لغوي موضوعه الأسلوب وشرطه الموضوعية وركيزته اللسانية))[٣] .

وهي بذلك تُعنى بالكشف عن القيم الجمالية والعاطفية في النص الأدبي ، وتنفي عن نفسها كل معيارية وتعزف عن إطلاق الأحكام التقويمية، أي أنها تنحو نحو التوصيف ، وتبتعد عن التقويم، وتسعى إلى دراسة اختيارات الكاتب التي تحقق للنص أمرين هما المتعة والقيمة الجمالية [٤]، وهدفها الإثارة والتأثير والإمتاع عند المتلقي .

هذه بعض التعريفات الرئيسة للأسلوبية ، وهناك تعريفات أُخر كثيرة لا مجال لذكرها؛ لأنّ البحث ليس بصدد التأسيس للمصطلح وإنما جاء للكشف عن بعض اختيارات قصيدة ((شناشيل ابنة الجلبي)) للشاعر بدر شاكر السياب ؛ وقيمتها التأثيرية من الناحية الجمالية والعاطفية على المتلقي من خلال استجابته وردود أفعاله بوصفه مشاركاً في إنتاج النص ، مع الأخذ بالحسبان أن هناك مفارقة بين الأسلوبية ومفاهيم الشعرية ، فثمة فارق بينهما بوصف الأسلوبية تستند إلى دراسة أسلوب المبدع ، وبذلك فهي تفارق الشعرية التي تنظر إلى المتلقي كونه مشاركاً في النص وفاعلاً فيه .

اتكأ البحث على الدراسة الوصفية مستعيناً بالإحصاء، لأنَّ ((الدرس الأسلوبي يتّخذ وسائل تقرّب أحكامه من الموضوعية وتعين على تحقيق غايته، من أهمها استخدام الإحصاءات في صور مختلفة ما بين رصْد عددي مجرّد لمرّات شيوع ظاهرة بعينها، وقياس نسَب الظاهرات إلى قدْر معيّن من النتاج الأدبي بطُرُق إحصائية يسيرة أو مركّبة))[٥] ، قُسِّمَ البحث على أربع فقرات جاء تسلسلها على وفق حجم كل فقرة مبتدئاً بالفقرة الكبرى ومنتهياً

بالصغرى ، فجاءت الفقرة الأولى لتدرس الإيقاع متمثّلاً في الوزن والقافية ، ودرست الفقرة الثانية (الغموض) في القصيدة وهو ـ كما سيكشف البحث ـ غموض مقصود يُراد منه ممارسة تغطية للمعاني والأفكار والمعطيات؛ كي لا تتكشف بسهولة وتتعرّى بالمجّان، فضلاً عن منح المتلقّي متعة الاكتشاف المتجدد لغير المُعلَن عنهُ ، أما الفقرة الثالثة فجاءت لتدرس الجملة الفعلية بوصفها أكثر شيوعاً في القصيدة من الجملة الاسمية ، وانعقدت الفقرة الرابعة على التناص بوصفه ظاهرة أسلوبية في شعر بدر شاكر السياب ؛ متمثلاً بالتناص مع القرآن ودلالات هذا التناص وتأثيره في المتلقي . ومن الله التوفيق .

أولا : الإيقـــاع

للموسيقى دور مهم في إظهار جماليات النص الشعري، فهي تعمل على ربط وشائج النص من خلال النغم الذي تضفيه على الكلام المنسوج فتحوّله من حالته النثرية إلى الحالة الشعرية.

وهي تؤثر تأثيرا فاعلا في بلورة التشكيل الجمالي للنصِّ الشعري، إذ تتضافر الأصوات اللغوية، على وفق نظام خاص في النسق النصي لتحدث إيقاعا يعبر عن مخزونات الحالة الشعورية، ويكون محبباً إلى النفس الإنسانية التي تميل إلى كل ما يثير فيها إحساسا ويدغدغ فيها أوتار شفافيتها.

وهذا لا يتأتى للشعر إلا بالموسيقى التي تتفاعل فيها الموسيقى الخارجية الناتجة عن الوزن الشعري، وأنظمة تشكيل القوافي، مع الموسيقى الداخلية المنبثقة من النسق المشكِّل للدوال التعبيرية بمجالاته كافة، يبدأ بتضام الصوت إلى الصوت، مرورا بتعانق الكلمة بالكلمة، وانتهاء بتشابك الجملة بالجملة، مع ما يُضاف إلى ذلك من تسخير لطاقات البنى الدلالية حيث تكون مادتها اللغة : صوتا ومعنى محاور استبدالية، تتوظف فيها المعادلات الصوتية والإيقاعية وسواهما ، ومن خلال توزيع النغم الصوتي على وحدات زمانية بتناسق مخصوص، ينتج الإيقاع الشعري المموسق، الذي يثير النفس البشرية،

ويبعث فيها مشاعر منشطة أو مهدئة بحسب طبيعة التجاوب النغمي شدة ولياً . والإيقاع الموسيقي بهذا المعنى، يضيف إلى عناصر التشكيل قوة جمالية ، يكاد يفتقدها الشعر إن لم توجد فيه عناصر الموسيقى بأشكالها كافة ، التي تُنَظِّمُ الوحدات الصوتية، وتهندس التشكيلات الإيقاعية، وتوزعها على حيز من الزمن يستفرغ الشحنات العاطفية، والدفقات الشعورية بما يصاحبها من إثارة الفكر والخيال في خضم التجربة الشعرية، فيندفع المتلقي مع الشاعر محاولا سَبْرَ أغواره السحيقة واستكناه أسرارها، وبذلك تُعَدُّ الموسيقى وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء، وأقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق وخفي في النفس مما لا يستطيع الكلام أن يُعبِّر عنهُ؛ ولهذا فهي من أقوى وسائل الإيحاء سلطانا على النفس؛ لذا ستركز الدراسة على الوزن والقافية بوصفهما من أهم عناصر الموسيقى في أي نص شعري.

الـــوزن:

للوزن أهمية كبيرة وأساسية في بناء أي نص شعري، فهو الذي يحافظ على الوحدة الإيقاعية للقصيدة، إذ من دونه تنفلت الإيقاعات منها ولا يربطها رابط معيّن.

ترتبط جمالية القصيدة بـ ((الوحدة الوزنية التي تعمل على إيجاد علاقة من التوازن بين الأصوات اللغوية في المنجز الشعري))[٦]، وهو مادة موسيقى الشعر[٧]، ولذلك فإنَّ القصيدة العربية على الرغم من مرورها بمراحل تطور عبر أزمان متعددة؛ إلا أنها لم تخرج عن الوزن بل خرجت في أبعد حدودها عن التركيب البنائي من خلال التوزيع المقطعي، كتعدد المقاطع متنوعة الأوزان في ضمن القصيدة الواحدة، إذ بقي كل مقطع محافظاً على وحدته الإيقاعية التي يمثلها الوزن، ثمّ الإنتقال إلى مقطع آخر في ضمن وحدة القصيدة، وشهدت كذلك أساليب بناء موسيقي أخرى كالمربّع ، والمخمّس ، والمشطّر ، والموشّح ...، لكنها بقيت تدور في فلك وحدة الوزن.

وتعدُّ قصيدة التفعيلة من أهم أساليب البناء الموسيقي التي خرج بها الشعراء عن القصيدة الكلاسيكية سواء في البناء كتباين عدد التفعيلات المنتمية لوزن واحد في فضاء الصفحة، أو في تعدد الأوزان ضمن القصيدة الواحدة كالتناوب والتنويع والتداخل والاختلاط و .. و ..، وتعدُّ قصيدة (شناشيل ابنة الجلبي) مصداقاً مهماً لبعض الفعاليات الموسيقية التي حاكت التطور الحاصل في القصيدة العربية من خلال احتوائها على خواص متعددة كالتناوب مثلاً ـ أي تعدد الأوزان فيها والتزاوج على مستوى البنائين الحر والعمودي، فضلاً عن الخروج الذي حصل في بعض أسطرها الشعرية عن موسيقى الشعر العربي، وهو ما يُفَسَّر بالتطور الذي فرضته حركة التجديد المستمرة.

تميزت القصيدة بمجموعة من الخواص في بنائها الموسيقي، إذ بُنيتْ وزنياً في أغلبها على مجزوء الوافر، أي بتكرار تفعيلة (مفاعَلَتُن) الصحيحة أو المعصوبة* (مفاعلْتُن) ، وقد استمرت في بنائها الحر على مجزوء الوافر إلى نهايتها، ولم تأتِ تفعيلة (فَعولُن) التي تحوّل الوزن من المجزوء إلى التام على امتداد القصيدة على الرغم من انها تكونت من (٤٩) سطراً شعرياً و (٤٥) وقفة صوتية أي (قافية) باستثناء البناء العمودي الذي سيأتي ذكره في هذا المحور من البحث.

وجد البحث أنَّ القصيدة من التشكيل الحر، وهذا النوع من الكتابة الشعرية لا يجبر الشاعر غالباً على الالتزام بهذا الشكل، لأن القيود التي يفرضها البناء العمودي تتكسّر في التشكيل الحر، ولا سيما إذا كانت القصيدة عبارة عن وزن واحد من تام ومجزوء.

ولعلّ السبب في ذلك يعود إلى الوحدة الشعورية التي كانت تهيمن على الشاعر أثناء عملية الخلق الشعري، أو إنّ النص يرسل رسالة إلى المتلقي تقول بتمكّنه من أدواته الشعرية وأهمّها الوزن، ومضمون هذه الرسالة أنّ القصيدة مثلما تُكتَب بمجزوئها عمودياً، يمكن أنْ تكتَبَ بالأسلوب نفسه على طريقة التشكيل الحر ، على الرغم من انّ هذا الأسلوب في الكتابة لا يقيّد الشاعر مثلما يقيّده العمودي.

والسبب الآخر هو أن قوام القصيدة الأساس والمحور الذي تدور فيه (مجزوء الرجز) قد جاء في بيتين فقط ، هما :

يا مطراً يا حلبي
عبّر بنات الجلبي
يا مطراً يا شاشا
عبّر بنات الباشا

والمجزوء كما هو معلوم يحتاج إلى وزن يوازيه في السرعة الإيقاعية لكي تحافظ القصيدة نسبياً على هذه السرعة.

و وردت بعض الأسطر الشعرية معصوبة مذالة*، وهي :

السطر السادس : **لليلي أو نهاري أثقلت أغصانه النشوى عيون الحورْ**

ب ... /ب ...ب/ ... / ب ... / ب ... ٠ (معصوبة مذالة)

السطر الثاني عشر : **يصيدون الأرانب والفراشَ وأحمد الناطورْ**

ب ... / ب . ب ب . / ب . ب ب . / ب ... ٠ (معصوبة مذالة)

السطر الحادي والأربعون: **وطوّقتِ المعابر من جذوع النخل في الأمطارْ**

ب ب . ب . / ب ب . ب . / ب ... / ب ... ٠ (معصوبة مذالة)

السطر السابع و الأربعون : **ويخترق الظلامَ**

ب . ب ب . / ب . ب

السطر الثامن والأربعون : **وصاحَ ((يا جدّي)) أخي الثرثارْ**

ب . / ب ... / ب ... ٠ (معصوبة مذالة)

مثّلت هذه الأسطر الشعرية خروجاً واضحاً على العروض الخليلي المعهود من خلال التذييل الذي أصاب هذه الأسطر الشعرية، فهذا الوزن لا يأتي مذيّلاً على وفق النظام الخليلي، إلّا أنَّ الشاعر أورده بهذا الشكل على الرغم من إن جيل الرواد يُعَدُّ من أكثر المحافظين على التراث الشعري؛ ولكن هذا لم يمنعهم من الخروج على البناء الموسيقي ولا سيما السياب، فإننا نجد مثل هذه التجاوزات على موسيقى الشعر العربي في أوزان أخرى لا مجال للحديث عنها في هذا البحث، ولعلّ ورود هذه الأسطر الشعرية بهذا الشكل جاء لمحاكاة روح العصر الذي اتسم بتطور أصاب مفاصل الحياة كلها ومن بينها الشعر الذي يعَدُّ الوزن من أهم عناصره، أو انه أمر متعمّد لوضع القصيدة العربية على مسار جديد؛ ليأتي جيل جديد يعمل على تبنّي هذه التجربة وتطويرها وهذا ما حصل فعلاً على يد كتّاب ما يسمّى قصيدة النثر التي ابتدأت بشيء من الوزن إلى أنْ فقدت هذه الخاصية على يد بعض كتّابها في العقد الأخير ، إذ أصبحت نثراً محضاً لا يمتُّ للشعر بصلة.

كما وردَ في هذه القصيدة بناء عمودي تمثّلَ في قولهِ :

يا مطراً يا حلبي

عبّر بنات الجلبي

يا مطراً يا شاشا

عبّر بنات الباشا

وهو أمر خرج بالقصيدة من وزن أحادي إلى وزنين هما مجزوء الوافر في التشكيل الحر ومجزوء الرجز في البناء العمودي، وهذه الخاصية تسمى التناوب وهو ((تكوين القصيدة موسيقياً من الشكلين التقليدي والحر))[٨]. وهذا النوع من البناء من أهم أساليب البناء الموسيقي في قصيدة التفعيلة، فهو قد يترك انطباعاً لدى المتلقي أنَّ الشاعر مازال مشدوداً للتراث الموسيقي الذي تمثّله القصيدة الكلاسيكية، على الرغم من إنَّ قصيدة التفعيلة تمثّل ثورة على موسيقى القصيدة القديمة.

ونجد أنَّ بعض الشعراء يعمدون إلى هذا الأسلوب لـ ((إحداث لون من المزاوجة الإيقاعية على المستوى السمعي، وذلك لإضفاء نوع من الغنائية بإيراد الشعر العمودي، ولون من الدرامية عن طريق الشعر الحر))[٩].

القـافيـــة :

عُرِف العرب أنهم أمة تهتم اهتماماً كبيراً بالصوت ودلالاته سواء أكان على مستوى النثر كالسجع أو تضمين خطبهم غير المسجوعة بأبيات شعرية أو على مستوى الشعر الذي وضعوا له قيوداً صارمة لا يمكن الخروج عليها، تتمثّل بالتتابع الصوتي المتماثل لنهايات الأبيات الشعرية في القصيدة، يقفو بعضه أثر بعض، أطلقوا عليه (القافية)، بل زادوا على ذلك من خلال الإتيان بتقنيات الترصيع والتصريع داخل بنية البيت الواحد لتقوية الجانب الصوتي فيه، ومن ثمَّ القصيدة، وعدّوا أيَّ خروج على النظام الصوتي (القافية) عيباً من عيوب القافية، وهو أمر يعيب القصيدة بأكملها كالمواطأة والإقواء وغيرها من التسميات التي أطلقوها على عيوب القافية، فالصوت في الشعر بمثابة النسم الحي وهو يُعَدُّ موسيقى جسدية[١٠]، و دليلاً على ((عمق العلاقة وتعقّدها بين الصوت والكلام))[١١].

شهدت القصيدة العربية بعض المحاولات لكسر هذا النظام عبر مراحل متعددة، ويعد فن الموشحات من أهمها وأبرزها، فقد مثّل ((قفزة نوعية بالشعر العربي، ليس في الخيال وشعر الطبيعة وشدّة ارتباطه بالتعبير عن حياة العرب في الأندلس فحسب، وإنّما في هذا الخروج البارع والتجديد في عروض الخليل وموسيقى الشعر العربي، حتى غدا الموشّح الأندلسي نقطة البدء الأولى في النقد الحديث لتأريخ التجديد الموسيقي للموسيقى العربية))[١٢]، ثمّ تتابعت هذه المحاولات إلى أنْ وصلت في القرن المنصرم على يد عبدالرحمن شكري وجميل صدقي الزهاوي وجماعة الديوان وغيرهم أعلى مستوى لها في ضمن القصيدة العمودية، ثمَّ محاولات الشعراء الرومانسيين، حتى استقرّت على قصيدة التفعيلة التي نقلت القصيدة العربية نقلة نوعية من حيث الفعل الصوتي المتمثّل بالقافية، إذ عرفَت هذه القصيدة تعدد القوافي فيها

بشكل تجاوز محاولات التجديد التي سبقتها كالقوافي السطرية والمتتابعة والمتعانقة والمسطحة والمستقلة وغيرها.. أي انها لم تلتزم نمطاً واحداً من القوافي.

ويعد السياب من أهم الشعراء الذين برزوا في هذا الاتجاه بسبب ريادته لهذه القصيدة، وعرفت قصيدة (شناشيل ابنة الجلبي) مجموعة من هذه القوافي التي سيأتي على ذكرها البحث من خلال دراسته للقافية.

القوافي المتقاطعة:

هي أسلوب من أساليب التقفية التي اعتمدها شعراء قصيدة التفعيلة، تحقق ترديداً صوتياً عالياً في القصيدة، وهي أشبه بردِّ الإعجاز على الصدور في الشعر العمودي؛ لكنها تختلف عنه في كونها تتحقق على وفق معادلة (١ = ٣) و (٢ = ٤) على حين أن الشعر العمودي يتضمّن (الصدر = العجز)، كما أنها تقل فيه على حين أنها تعد أحد الأساليب الشائعة في قصيدة التفعيلة، وقد تحدث على وفق سياق تقفوي أشمل منها بحيث تكوّن ترديداً صوتياً داخل حزمة صوتية أكبر، إذ قد ترد في ضمن التقفية السطرية أو العائدة أو ... ، أي التقفية التي يكون ترددها الصوتي أكثر منها في القصيدة، ومن أمثلتها :

وتحت النخل حيثُ تظلُّ تمطر كلّ ما سعفهْ
تراقصتِ الفقائع وهي تفجر انّه الرطبُ
تساقطَ في يد العذراء وهي تهزُّ في لهفةْ
بجذع النخلة الفرعاء (تاج وليدك الأنوار لا الذهبُ)

ويقول في مقطع آخر :

سيصلب منه حُبُّ الآخرين، سيبرئ الأعمى
ويبعثُ من قرار القبر ميتاً هدّهُ التعبُ
من السفر الطويل إلى ظلام الموت، يكسو عظمهُ اللحما
ويوقد قلبهُ الثلجي فهو بحبِّهِ يثبُ !

وهذا مقطع آخر يقول فيه :

وأبرقت السماء ... فلاحَ، حيثُ تعرج النهرُ
وطاف معلّقاً من دون آسٍ يلثمُ الماءَ
شناشيل ابنة الجلبي نوّر حولهُ الزهرُ
(عقود ندى من اللبلاب تسطع منه بيضاءَ)
وآسية الجميلة كحَّلَ الأحداق منها الوجد والسهر.

تبرز التقفية المتقاطعة في المقطعين الأول والثاني بصورة واضحة، ففي المقطع الأول نجد أنَّ تقفية (سعفه) قد فصل بينها وبين الصوت المتناغم معها (الذهبُ) تقفية (لهفة)، وبذلك تحقق التقاطع بين قوافي الأسطر الشعرية في هذا المقطع، وهو أمر ينطبق أيضاً على المقطع الثاني، إذ فصل بين تقفيتي (الأعمى ، اللحما) تقفية (التعب)، وفصل بين تقفية (التعب ، يثبُ) تقفية (اللحما).

وفي المقطع الثالث نجد الفصل بين تقفيتي (النهرُ ، الزهر) بتقفية (الماء) وفصل بين(الماء ، بيضاء) تقفية (الزهرُ)، كما فصل بين (الزهر ، السهر) تقفية (بيضاء).

ولا يخفى أنَّ هذا النوع من القافية يتسم بترجيع صوتي عالٍ من خلال عودة الصوت على الصوت المشابه له بمدة زمنية قصيرة تتمثل بسطر شعري واحد، وهو أمر يسمح بتكرار الأصوات المتشابهة في النص الشعري، أو عودة هذه الأصوات على مثيلاتها ضمن مدّة زمنية قصيرة.

القافية المتضمنة:

هي القافية التي تكتسب دلالاتها من خلال دمجها بالسطر الشعري اللاحق، وهي بهذا تحقق غايتين، الأولى الوقفة الصوتية (القصيرة نسبياً)، والثانية امتداد المعنى وتمامه، وقد

تكون أيضاً جزءاً من تركيب لغوي كالفعل والفاعل أو المبتدأ والخبر أو ما شاكل ذلك، كقول الشاعر في مقطع من القصيدة :

وقد غنّى . صباحاً . قبل ... فيما أعد؟ طفلاً كنتُ ابتسمُ
لليلي أو نهاري أثقلت أغصانهُ النشوى عيون الحورْ

وقوله في مقطع آخر :

تراقصت الفقائع وهي تفجر . إنّهُ الرطبُ
تساقطَ في يد العذراء وهي تهزُّ في لهفهْ

وقولهُ:

تساقط في يد العذراء في لهفةْ
بجذع النخلة الفرعاء (تاجُ وليدك الأنوار لا الذهبُ)

ويقول أيضاً:

ويبعثُ من قرار القبر ميتاً هدّهُ التعبُ
من السفر الطويل إلى ظلام الموت، يكسو عظمهُ اللحما.

نلاحظ في المقطع الأول أنَّ قافية (أبتسمُ) قد حققت . من خلال دمجها . معنى دلالياً واضحاً من حيث تشكّل المعنى (أبتسمُ لليلي أو نهاري)، كما أنها حققت وقفة صوتية قصيرة نسبياً، إذ لا يمكن السكوت عند قافية اكتسبت معناها الصوتي دون معناها الدلالي؛ لأن السطر الشعري الذي يليها هو مكمّل دلالي للقافية (أبتسمُ).

والأمر نفسه ينطبق على قافية الرطب، إذ عمل السطر الشعري اللاحق له على إتمام المعنى الذي ابتدأت به مفردة القافية (الرطبُ)، وفي كلا النموذجين نلاحظ أنّ هذا النوع من التقفية قد حقق غايتين، الأولى صوتية والثانية دلالية، وهو ما أشرنا إليه في التعريف.

أما في النموذجين الثالث والرابع، فقد كانت القافيتان (لهفهْ ، التعبُ) جزءاً من تركيب لغوي، الأولى جار ومجرور متعلّق بفعل وفاعل (تهزُّ)، والثانية (التعب) فاعل للفعل

(هدَّ)، وفي كلتا الحالتين فإنَّ القافية قد وردت في ضمن تركيب لغوي لا يمكن أنْ تنفصل عنه، مكملة للمعنى اللاحق الذي هو السطر الشعري التالي لها.

وعلى وفق هذا المفهوم، فإنَّهما قد حققا الغاية نفسها التي حققها النموذجان الأول والثاني.

ثانياً : الغموض :

لا يخفى أنَّ الشعر وسيلة للإثارة والإمتاع، فهو بخصائصه المعروفة يثير المتلقي ويلمس مشاعره، وشرط ذلك أنْ يكون واضحاً، فإذا افتقد الوضوح ولم يستطع المتلقي المثقّف استيعابه وفتْح مغاليقه، ابتعد عن الإثارة والإمتاع والتأثير.

والشاعر أحياناً لا يريد من المتلقي فهماً فورياً للمعنى في شعره، فهو قد يريد خلْق نوع من الإيحاء لدى المتلقي؛ لينقله إلى تجربته الشعرية ويشاركه فيها، ووسيلته في ذلك إعادة صياغة الأشياء على غير ما هي عليه في الواقع، وذلك من خلال اللغة التي يحاول تحطيمها ليصنع منها لغة جديدة تخدم أغراضه، انطلاقاً من كون ((اللغة الشعرية لا تتواصل بنفس الطريقة التي تتواصل بها اللغة العادية))[١٣]؛ لذا نجد أنَّ بعض الشعراء يصرّح بأنَّ الوضوح جريمة، كالشاعر محمود درويش الذي يقول[١٤] :

لن تفهموني دون معجزةٍ
لأنَّ لغاتكم مفهومة
إنَّ الوضوح جريمة

وهناك أسباب كثيرة للغموض في الشعر الحديث، منها التقديم والتأخير، الذي يجعل المعنى ممتداً إلى أكثر من سطر شعري، وتؤدي الإستعارة أيضاً دوراً رئيساً في بروز الغموض في الشعر، إذ تتداخل المعاني وتنغلق أبواب الفهم أمام المتلقي.

ويسهم البعد المعرفي للشاعر في الغموض، إذ انَّ ثقافته لها دور في غموض الشعر وذلك بسبب استعماله للرموز والأساطير التي قد لا يلمُّ بها المتلقي العادي، ولاسيّما عندما

يحرص الشاعر على حشدها بحيث يصبح الرمز أو الأسطورة غاية وليس وسيلة، وفضلاً عن ذلك فإنَّ الضمائر المبهمة تقود إلى الغموض أحياناً، فالضمير في الجملة العربية لابد أن يكون له مرجع ليفهَم معناه، فإذا جاء بلا مرجع التبس الأمر على المتلقي وتاه معناه .

والسياب من الشعراء الذين اتفق الكثيرون على شاعريته العالية والإيحاء الساحر في تراكيبه، فهو يحمل المتلقي على الولوج إلى عالمه المطلسم من خلال تراكيبه وجمله وصوره الإبداعية، فالذي يقرأ للسياب يجب أن يكون على دراية تامّة متبصّرة يستطيع بوساطتها قراءة الصعب وتحليل المشتبه فيه، فأحياناً لا يعرف المتلقي للسطر الشعري بداية أو نهاية، فتتداخل الأسطر الشعرية وتتداخل المعاني، فلا يفهم المتلقي من أين يبدأ وأين ينتهي، ومن ذلك قول الشاعر في مطلع القصيدة :

وأذكرُ من شتاء القرية النضّاح
فيه النور من خلل السحاب
كأنّهُ النّغمُ
تسرّب من ثقوب المعزف
ارتعشتْ لهُ الظُلَمُ.

فالتقديم والتأخير في هذا المقطع تحوّل من وظيفته الجمالية والدلالية إلى عنصر غموض، فالمبتدأ المؤخر (النور) في السطر الثاني جاءت بعده جملة (من خلل السحاب كأنه النغم تسرّب من ثقوب المعزف) لتوضيح الصورة التي يبدو أنّ الشاعر وجد أنها صورة تحتاج إلى شرح ليكتمل فهمها ويتضح معناها عند المتلقي خبره (تسرّب) في السطر الرابع، حيث فصلت بينهما جملة اعتراضية قد تكون جاءت لتوضيح صورة تحتاج إلى شرح ليكتمل فهمها عند المتلقي، ولكنها جاءت وسيلة من وسائل الغموض ((لأنها تنقل القارئ من السياق العام إلى التأمّل في حقيقته))[١٥]، فضلاً عن ذلك فقد أسهم حذف حرف العطف من أمام الفعل (ارتعشت) في غموض المعنى وتعسّره على الفهم.

وفي مقطع آخر من القصيدة يقول الشاعر :

كنتُ أبتسمُ

لليلي أو نهاري أثقلتْ أغصانه النشوى

نجد الضمير المبهم في (أغصانه) الذي جاء بلا مرجع واضح، وهو أمر يثير الالتباس والغموض عند المتلقي.

وفي مقطع آخر نجد قوله:

وكنّا جدّنا الهدّار يضحك أو يغنّي

في ظلال الجوسق

فنلاحظ قوله (كنّا جدّنا) وهي عبارة تثير الغموض عند المتلقي، فنظام الجملة العربية يفرض القول (كان جدّنا)، والسطر بهذه الصيغة يجعل المتلقي يسأل عن السبب، وهو أمر يقود إلى ابتعاد المتلقي عن الفهم اليسير الذي يبحث عنها في الشعر، فضلاً عن قطع التواصل مع القصيدة. ويمكن الإشارة هنا إلى ملمح أسلوبي مهم يتمثل بأسلوب الالتفات ، إذ التفت الشاعر من المتكلم (كنا) إلى الغائب (جدنا) .

وفي مقطع آخر يقول الشاعر :

يصيدون الأرانب والفراش، و (أحمد) الناطور

نحدّقُ في ظلال الجوسق السمراء في النهر

يحمل السطر الأول غموضاً يجعل المتلقي يتساءل ويتوقّف عن التواصل مع القصيدة، فالأطفال يصيدون الأرانب والفراش، ولكنّنا نتفاجأ بإقحام (أحمد الناطور) أيضاً، ولعلّ هناك مَن يرى بأنّ جملة (أحمد الناطور) ليست لها علاقة بالجملة التي قبلها بدليل الفارزة بينهما، نرد على ذلك بأن الجملتين بينهما حرف عطف وهو (الواو)، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فلو كانت عبارة (أحمد الناطور) جملة اسمية جديدة، فأين خبرها؟، إذ لا يخفى أنّ النحو هو الضامن لدلالة الجملة، ومهما تكن مفهومية الجملة فإنّ نحويتها تضمن لها طبقة

أولى من المعنى، غير أنّ الشعر يخرق هذا النظام من خلال قلب الترتيب، ففي حين يتجه النثر إلى تجميع عناصر البناء يسعى الشعر من خلال صور النحو المختلفة إلى الفصل بينها.

وفي السطر الثاني نجد السطر الشعري يبدأ بالفعل (نحدّق) الذي يدل على جماعة المتكلمين، هذا الفعل يتقاطع كلياً مع السطر الأول الذي يبدأ بالفعل (يصيدون) الذي يدل على جماعة الغائبين، وهو أمر يجعل المتلقي يتساءل، هل استعمل الشاعر أسلوب الالتفات؟ أم انّ الجملتين غير مترابطتين نظامياً ودلالياً، مما يثير الغموض عند المتلقي.

وفي مقطع آخر نجد قوله :

وأبرقتِ السماء.. فلاحَ، حيث تعرّج النهرُ

وطاف معلقا من دون آس يلثم الماء

نجد أنَّ الفعل (لاحَ) قد أُقحِمَ اقحاماً في وسط السطر الشعري، وفاعله ضمير مستتر مبهم، وهو أمر يفاجئ المتلقي ويجعله يتوقّف عن متابعة التواصل مع القصيدة، ومن ثَمَّ البحث عن الفاعل ليكتمل عنده المعنى.

وفي السطر الثاني نجد الفعل (طافَ) فاعله ضمير مستتر مُبهم أيضاً، والجملة الفعلية (يلثم الماء) فاعلها ضمير مستتر مبهم أيضاً، فلا نعرف مَن هو الذي يلثم الماء.

وفي مقطع آخر يقول الشاعر :

وصاحَ " يا جدّي " أخي الثرثار

جاء هنا النداء غامضاً، إذ نادى الجد ووصفه بعد ذلك مباشرة بالأخ الثرثار، ولعل قائلاً يقول بأنَّ الشاعر نادى الجد ثمّ توجّه بالنداء على الأخ، فنقول: يكون ذلك إذا فصل بينهما حرف عطف، وإذا لم يكن فذلك يحيل إلى الغموض وعدم وضوح الفكرة لدى المتلقي.

هناك مقطع آخر يقول فيه :

وأرعدت السماء، فطار منها ثمة انفجرا

شناشيل ابنة الجلبي

ثم تلوح في الافق
ذرى قوس السحاب، وحيث يسارق النظرا.

نلاحظ أنَّ السطر الثاني (شناشيل ابنة الجلبي) ليس له علاقة بالسطر الأول ولا السطر الثالث، وكأنَّ الشاعر قد أقحم هذا السطر بسبب حالته النفسية والفكرة المسيطرة على مشاعره.

ويبدو أنَّ القصيدة اتّكأت على غموض معاني بعض أسطرها الشعرية، وهو غموض مقصود يُراد منه ممارسة تغطية للمعاني والأفكار والمعطيات؛ كي لا تتكشف بسهولة وتتعرّى بالمجّان، فضلاً عن منح المتلقّي متعة الاكتشاف المتجدد، وهو أمر يشير إلى قدرة متمرّسة على تسخير كل قدرات اللغة وأغطيتها ومجازاتها وإمكاناتها الدلالية غير المباشرة.

ثالثاً : الجملة الفعلية:

سجّل البحث إجراء عمليات إحصائية دقيقة لكل الأفعال التي جاءت في القصيدة، وليس القصد من ذلك اظهار كمية الأفعال التي قد تفتقر إلى الدقة العلمية أحياناً، وإنما القصد بيان الكيفية التي تسعى إلى الكشف عن الظاهرة اللغوية ودلالتها، وكشف البحث عن نسبة تردد عالية للأفعال تجاوزت كثيراً نسبة تردد الأسماء، فظهر أنَّ عدد الأفعال المستعمَلَة في سطور القصيدة سبعون فعلاً ، حصّة الفعل المضارع أربعون فعلاً ، وحصّة الماضي ثلاثون فعلاً ، وسجّلَ فعل الأمر غياباً تاماً، وهو أمر يشير إلى دلالة فكرية وعاطفية، إذ انّ ثمة ارتباطاً نفسياً بين الإكثار من الأفعال في النص وبين صاحبه، فالأفعال عندما تزداد في لغة شاعر ما يعني انه يتمتع بصفات حركية وعاطفية عالية تتجاوز الموضوعية والعقلانية [١٦] ، وهو أمر عُرِفَ به الشاعر بدر شاكر السياب.

وأمكن لنا الوقوف على بعض نماذج نصية تصف طريقة الشاعر بدر شاكر السياب في توظيف الفعل أسلوبياً وتكشف عن القيمة الفنية المصاحبة لهذا التوظيف، ومن ذلك تكثيفه للفعل المضارع في قوله :

وكنّا جدّنا الهدّار يضحكُ أو يغنّي في ظلال الجوسق
القصبِ
وفلاحيه ينتظرون ((غيثك يا إله)) وأخوتي في
غاية اللعبِ
يصيدون الأرانب والفراش، وأحمد الناطور
نحّدقُ في ظلال الجوسق السمراء في النهر
ونرفع للسحاب عيوننا .. سيسيلُ بالقطْرِ

يذهب أغلب النحاة إلى انَّ الفعل المضارع يفيد زمن الحال إذا خلا من القرائن الدالة على زمنه بدقة [١٧]، ويفيد الماضي إذا جاء لرواية حادثة أو قصة مضت، وقرينته هنا دلالة السياق[١٨]، أي انَّ الأصل في المضارع أنْ يدلَّ على حدوثه في الزمن الحاضر، وقد يُستعمَل للدلالة على الزمن الماضي إذا سُبق بإحدى (القرائن) كما أسماها الدكتور تمام حسّان[١٩]، ومنها إذا سُبق بالفعل الناقص (كانَ) الذي يحوّل الدلالة إلى الماضي كما في المقطع السابق إذ يكثّف من الأفعال المضارعة (يضحك ، يغنّي ، ينتظرون ، يصيدون ، نحدّق ، نرفع ، يسيل) التي ابتدأت بالفعل الناقص (كان)الذي حوّل دلالاتها إلى الماضي وهو أمر يتماشى مع فكرة القصيدة المتضمنة حكاية أو قصة قديمة يرويها النص الشعري.

ومن ذلك قوله :

تقطّعت الدروب، مقصّ هذا الهاطلُ المدرارُ
قطّعها وورّاها
وطوّقتِ المعابر من جذوع النخل في الأمطار

يكشف هذا المقطع الشعري عن كثافة حضور الأفعال المضعّفة (تقطّعت ، قطّعها ، ورّاها، طوّقت) ولا يخفى انّ التضعيف يحقق قيمة أسلوبية تفيض بمعاني القوة والشد، وفضلاً عن ذلك فهو أحد الوسائل التعبيرية التي يعبَّر بها عن قيم انفعالية وعاطفية [٢٠].

ونجد أنَّ النص الشعري يميل إلى تغيير أو توسعة دلالة بعض الأفعال من خلال استعمالها في معنى سياقي يخالف معناها الأصلي ومن ذلك قوله : ((يُوقد قلبه الثلجيّ)) و((صفّقت يدا الرعد)).

ونجد أيضاً أنّ الأفعال تتوالى على نحو يلفت النظر، ويستدعي منّا التوقّف عندها، ومن ذلك تكثيفه للفعل الماضي في قوله :

وأرعدتِ السماء
فرنَّ قاع النهر وارتعشت ذرى السعف
وأشعلهنَّ وميض البرق، أزرق ، ثمَّ أخضر ، ثمَّ تنطفئُ
وفتّحت السماء لغيثها المدرار باباً بعد باب
عاد منه النهرُ وهو ممتلئُ
تكلّلهُ الفقائعُ عاد أخضر ، عاد أسمر، غصَّ بالأنعام باللهفِ

هذا الكم الكبير من الأفعال في هذا المقطع من نص القصيدة (أرعدت ، رنَّ ، ارتعشت، أشعل ، فتّحت ، عاد ، عاد ، عاد ، غصَّ) يمثّل مثيراً أسلوبياً يستدعي التوقّف والتأمّل في دلالة هذه الظاهرة، فالأفعال في حد ذاتها تتميز بقدرة عالية على تصوير الحركة والحدث والاستمرارية؛ إذ انّ للفعل الماضي دلالات معنوية كثيرة تتعلق بالمعاني التي تتضمّنها ومن أبرزها ، الحركة ، الانتقال ، التغيير ، السرعة ، التبدّل ، الوصف ، الخوف ، القلق ، وغيرها من المعاني التي تؤدي دوراً بارزاً في السرد القصصي المتحرك، فضلاً عن تكرار الفعل(عاد) ثلاث مرات، في كل مرّة يتضمّن تصويراً جديداً للنهر و يبعث دلالة جديدة.

رابعاً : التنـــــاص

تواردَ مصطلح التناص في النقد الحديث كثيرا ، بحيث لم تسلم منه حتى الدراسات الاجتماعية والنفسية وغيرها من الدراسات الإنسانية بشتى فروعها ومشاربها . وهو يعنى في

الشعر بـ ((تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة أو حديثة شعراً أو نثراً مع نص القصيدة الأصلي بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها الشاعر))[٢١] .

تعتمد تقنية التناص على إلغاء الحدود بين النص والنصوص أو الوقائع أو الشخصيات التي يضمّنها الشاعر نصه الجديد، إذ تأتي هذه النصوص موظفة في النص ومذابة فيه ، فتفتح آفاقاً أخرى دينية وأسطورية وأدبية وتاريخية عدة مما يجعل من النص ملتقى لأكثر من زمن وأكثر من حدث وأكثر من دلالة فيصبح النص غنياً وحافلاً بالدلالات والمعاني .

وهذا ما حصل بالضبط في قصيدة شناشيل ابنة الجلبي ، إذ وظّفت أكثر من نص قرآنيٍ في طياتها تمثّل أولاً في قوله تعالى من سورة النبأ ((وفُتِحت السماء فكانت أبوابا))[٢٢] وكذلك ما ورد في سورة القمر ((ففتحنا أبواب السماء بماء منهمر))[٢٣]، بمعنى أن الشاعر لم يتحدد بنص معين بذاته ، وإنما هي نصوص متواشجة تعبر عن مغزى بعينه ، استطاع الشاعر أن يهضمها هضما فنيا في قوله :

وأرعَدتِ السماءُ فرنَ قاعُ النَهر وارتعشَت ذُرى السَعفِ
وأشعلهُن ومَضُ البرق ازرق ثم اخضَر ثم تنطفئ
وفُتِحتِ السماءُ لغيثها المدرار باباً بعد باب
عادَ منهُ النهر وهو ممتلئُ.

أفاد النص الشعري من دلالة الآيتين الكريمتين لتثبيت الفكرة التي أراد إيصالها إلى المتلقي، فمعنى قوله تعالى : (وَفُتِحَتِ السَّمَاء فَكَانَتْ أَبْوَابًا)، أي شُقّتْ لنزول الملائكة، وقيل: شُقّتْ حتى جُعلت كالأبواب قطعاً، أي تنحلُّ وتتناثر حتى تصيرَ فيها أبواب وطرق، فإذا قامت القيامة انفتحت الأبواب، فبعد أن كانت سقفاً محفوظاً تكون في ذلك اليوم أبواباً مفتوحة، والنص الشعري يشبّه نزول المطر بغزارة وكأن أبواب السماء قد فُتحتْ لنزول الملائكة في يوم القيامة، فأفاد بذلك النص الشعري من التناص مع فكرة النص القرآني واستطاع تقريب الصورة إلى المتلقي وتكريسها في ذهنه من خلال التناص مع الآية القرآنية ،

وحتى الآية الثانية فهي لا تخرج عن هذا الإطار ، وقد تمكن الشاعر من توظيفهما ، بعد أن انمحت الحدود بينهما وبين النص الحديث ، توظيفاً فنياً لا يخرج عما أشرنا إليه في الآية الأولى .

وفي مكان آخر من جسد القصيدة نجد تناصّاً آخر مع سورة أخرى من سور القرآن الكريم أيضاً ، وهي سورة مريم ((وهزي إليك بجذ النخلة تساقط عليك رطباً جنياً))[٢٤]، فعلى الرغم من اختلاف المعنى بين نص الشاعر والنص القرآني استطاع الشاعر أن يوظّف النص القديم في قصيدته على سبيل الامتصاص ،لتقوية فكرة قصيدته وترسيخها في ذهن المتلقي ، فيقول :

تراقصت الفقائع وهي تفجر إنه الرطب
تساقط في يد العذراء وهي تهز في لهفه
بجذع النخلة الفرعاء (تاج و ليدك الأنوار لا الذهب)
سيصلب منه حب الآخرين سيبرئ الأعمى
ويبعث في قرار القبر ميتا هدّه التعب
من السفر الطويل الى ظلام الموت يكسو عظمه اللحما
و يوقد قلبه الثلجي فهو بحبه يثبّ.

فالمقطع الشعري أراد أنْ يوصل فكرة مفادها أنَّ المطر هو المغذّي الحقيقي للأرض وهو مصدر خصوبتها وعنوان الحياة فيها ، فاستحضر النص القرآني الذي يشير إلى أنَّ الرطب الذي تساقط على السيدة مريم العذراء عليها السلام هو مصدر الحياة لها، كونه أنقذها من الموت جوعاً وأمدّها بقوة ساعدتها في لحظة الوهن .

ثمَّ يشير النص الشعري إلى المسيح عليه السلام بدون ذكر اسمه الصريح كما هو الحال بالنسبة إلى (السيدة العذراء) ، فهو يستعين ببضع كلمات تحيل المتلقي إلى السورة وقصة السيد المسيح مثل (سيصلب ، سيبرئ الأعمى ، يبعث ، يكسو عظمه اللحما) وبإمكان المتتبع أن يشير إلى الآيات : ((وما قتلوه وما صلبوه)) و ((يبرىء الأكمه والأبرص)) و

((يحيي الموتى)) . ويبدو أنّ الشاعر قد تأثّر بمضمون تلك الآيات الكريمات ، وأراد من خلال النص الشعري إيصال فكرة أنَّ التضحية والموت لا يدلّان دائماً على الحزن والفجيعة ؛ بل ربّما هما يجسّدان لحظة انتصار الحق على الباطل .

وهناك رأي للدكتور عز الدين إسماعيل في هذا المقطع الشعري أورده في مقالة يرى فيه أنَّ الشاعر تناصّ مع القرآن الكريم ليسلّط الضوء على بؤسه من المرض العضال الذي ألم به، ويشبّه حاله بحال السيدة العذراء، فهو أيضاً ينتظر معجزة تفتح أمامه أبواب الحياة من جديد، ويرى أنّ الآية الكريمة اتخذت في نفس الشاعر مساراً نفسياً خاصّاً يرتبط بأزمته الراهنة[٢٥].

وفضلا عن ذلك فهناك تناص من نوع آخر استطاع الشاعر أن يوظفه في ثنايا القصيدة، وهو توظيفه للفلكلور الشعبي المتمثل بأنشودة ((يا مطرا يا حلبي ، عبر بنات الجلبي))، فقد تغنى الصبيان وأبناء الحارة في المناطق الشعبية بهذه المقولة وقد اختزنتها حافظة السياب لتجد له سبيلا في هذه القصيدة على سبيل الامتصاص والهضم وليس التضمين المعروف في القصائد القديمة والحديثة .

وبإمكان الباحث أن يشير إلى تناصات أخر وردت على سبيل الامتصاص مثل تعلقه بأجواء القصة التي دخل بحالات تناص معها فجعلته يذكر الزمان (الشتاء) والمكان (القرية) والحدث والشخصيات (الفلاحون ، والجد ، وأحمد الناطور ، والأخ الثرثار ، ...) . ناهيك عما يسمى بالتناص الإيقاعي عندما تداخل الشعر الحر مع الشعر العمودي ، الذي أشرنا إليه في مستهل البحث ، وما إشارتنا هنا إلى أنواع التناص في هذا الحيز الضيق إلا من قبيل تأكيد تعدد مرجعيات السياب المعرفية والفنية . وهو ما أكسب القصيدة أبعاداً دلالية وفنية متنوعة جعلتها في مصاف القصائد المهمة في تجربة الشعر العربي الحديث .

النتـــائج:

لا يمكن للعمل عندما يتوجه إلى نتاج السياب أن يخرج بنتيجة حاسمة أو قاطعة لما يتميز به السياب أصلا من بعد أدبي ملحوظ وحالة فنية يندر تكرارها ، ولكننا مع ذلك لا بدَ

أن نسجل بعض النتائج التي نجد من الضروري أن نثبتها بعد جولة أسلوبية مع إحدى قصائده ، هي قصيدة ((شناشيل ابنة الجلبي)) وهي تكمن في الآتي :

لم يستقر السياب في الجانب الإيقاعي على وزن بعينه ، إذ وجد البحث أنَّ القصيدة قد تناوب فيها وزنان هما مجزوء الوافر ومجزوء الرجز ومن البنائين الحر والعمودي، كما وجد البحث في هذا الجانب أنَّ القصيدة تخرج في بعض أسطرها الشعرية عن المعتاد في النظام العروضي الخليلي .

وفي الجانب نفسه استعملت القصيدة القافية المتقاطعة التي تتسم بترجيع صوتي عالٍ أسهم في زيادة النغم في القصيدة وتقويته، كما استعملت القافية المتضمّنة التي حققت غايتين، الأولى الوقفة الصوتية القصيرة نسبيّاً، والثانية امتداد المعنى وتمامه .

وفي الفقرة الثانية تعرض البحث لظاهرة (الغموض) في هذه القصيدة ؛ ووجد أنَّه غموض مقصود يُراد منه ممارسة تغطية للمعاني والأفكار والمعطيات؛ كي لا تتكشف بسهولة وتتعرّى بالمجّان، فضلاً عن منح المتلقّي متعة الاكتشاف المتجدد، وهو أمر يشير إلى قدرة متمرّسة على تسخير كل قدرات اللغة وأغطيتها ومجازاتها وإمكاناتها الدلالية غير المباشرة.

وكشف البحث في (الجملة الفعلية) عن نسبة تردد عالية للأفعال المضارعة تليها الأفعال الماضية، فيما لم يسجل فعل الأمر حضوراً يُذكَر ، وهو أمر يشير إلى حركة النص وتجدد دلالاته .

وفي المبحث الرابع (التناص) وجد البحث أنَّ القصيدة أفادت من النص القرآني من خلال الاستعانة ببضع كلمات تحيل المتلقي إلى آيات و سور قرآنية لتثبيت الفكرة وتقويتها.

ومن الله التوفيق والسداد.

الهوامش:

١. في الأسلوبية والأسلوب . محمد اللويمي . ص ٤٢.

٢. الأسلوبية والأسلوب . عبدالسلام المسدّي . ص ٣٣.

٣. الأسلوبية الحديثة . محاولة تعريف . محمود عياد . ص ١٢٦.

٤. الأسلوبية ونظرية النص . ابراهيم خليل . ص ١٣١.

٥. الأسلوب والنحو . دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظاهرات النحوية . محمد عبدالله جبر . ص٦.

٦. الإيقاع في شعر عبدالوهاب البياتي . قاسم محمد سلمان . ص٧ .

٧. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية . محمد صابر عبيد، ص ٢٢

٨. دير الملاك . محسن إطيمش . ص٢٨٥ .

* زحاف العصب : هو إسكان الحرف الخامس المتحرك. ينظر الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة مصطفى جمال الدين ـ ص١٠٩.

** علة التذييل : وهي زيادة حرف ساكن على آخر التفعيلة . ينظر الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة مصطفى جمال الدين ـ ص٩٠ .

٩. البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد . ص١١٢.

١٠. الشعرية العربية . أدونيس . ص٥٠.

١١. جدلية القيم في الشعر الجاهلي رؤية نقدية معاصرة . بوجمعة بو بعيو . ص١٧.

١٢. تطور الشعر في العراق . علي عباس علوان . ٧٠ . ٧١ .

١٣. الغموض في الشعر . عفاف بطاينه . ص٦٧.

١٤. الديوان . محاولة رقم ٧ . ص٤٨١.

١٥. بدر شاكر السياب . إحسان عباس . ص٤١١.

١٦. سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور . محمد العبد . ص٩١ .

١٧. ينظر : شرح الكافيّة للرضي الأستراباذي . ج ١ . ص ٢١ وهمع الهوامع للسيوطي ج ١. ص١٧.

١٨. ينظر : الزمن في النحو العربي . كمال البدري ص١١٠.

١٩. ينظر : اللغة العربية معناها ومبناها . تمام حسّان . ص١٦.
٢٠. اللغة . فندريس . ص٢٠١.
٢١. الشعر العربي المعاصر والتراث العربي . عزالدين اسماعيل . ص١٨١.
٢٢- سورة القمر – آية ١١.
٢٢. سورة النبأ . آية ١٩ .
٢٣. سورة مريم . آية ٢٥.
٢٤. التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري . شربل داغر . ص١٢٧ .

المصادر:

القرآن الكريم:

١. الأسلوبية الحديثة . محاولة تعريف محمود عياد . مجلة فصول . العدد الثاني . المجلّد الأول . ١٩٨١.
٢. الأسلوبية والأسلوب عبدالسلام المسدّي. دار سعاد الصباح نسخة مصوّرة الطبعة الرابعة . ١٩٩٣ .
٣. الأسلوبية والنحو دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظاهرات النحوية . محمد عبدالله جبر . دار الدعوة . الطبعة الأولى . ١٩٨٨ .
٤. الأسلوبية ونظرية النص . ابراهيم خليل . المؤسسة العامة للدراسات والنشر . ١٩٩٧ .
٥. الإيقاع في شعر عبدالوهاب البياتي . قاسم محمد سلمان . رسالة ماجستير كلية الآداب جامعة البصرة . ٢٠٠٦ .
٦. بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره . احسان عبّاس . دار الثقافة بيروت لبنان . الطبعة الرابعة . ١٩٧٨ .
٧. البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد . محمد صابر عبيد . دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد . ١٩٨٩ .
٨. تطور الشعر العربي في العراق اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج . علي عبّاس علوان . منشورات وزارة الثقافة والإعلام . العراق . ١٩٧٥ .
٩. التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري . شربل داغر . مجلة فصول . الهيأة المصرية للطباعة . العدد الأول . مجلد ١٦ . القاهرة ١٩٧٧ .

١٠. دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن اطيمش، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٢م
١١. ديوان بدر شاكر السياب . دار العودة . بيروت . لبنان . ١٩٧١ .
١٢. جدلية القيم في الشعر الجاهلي رؤية نقدية معاصرة . بوجمعة بوبعيو . اتحاد الكتّاب العرب . ٢٠٠١.
١٣. الزمن في النحو العربي . كامل البدري . دار أمية . الرياض . الطبعة الأولى . ١٤٠٤ هـ .
١٤. سمات أسلوبية في شعر صلاح عبدالصبور . الدكتور محمد العبد . مجلة فصول المجلد السابع . العدد الأول والثاني . ١٩٨٧.
١٥. شرح الرضي على الكافية . رضي الدين الأستراباذي . دار الكتب العلمية . الطبعة الخامسة . ١٩٧٥ .
١٦. الشعر العربي المعاصر والتراث العربي . عز الدين اسماعيل . مجلة فصول . ١٩٩٦.
١٧. الشعرية العربية . أدونيس . دار الآداب ، بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٨٥م.
١٨. الغموض في الشعر . عفاف بطاينة . مجلة فصول . الهيأة المصرية . العدد ٥٨ . ٢٠٠٢ .
١٩. في الأسلوب والأسلوبية . محمد اللويمي . الطبعة الأولى . الرياض . ٢٠٠٥ .
٢٠. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية . حسن العزفي . اتحاد الكتّاب العرب . دمشق . ٢٠٠١ .
٢١. اللغة . فندريس . ترجمة عبدالحميد الدواخلي و محمد القصاص . مكتبة الأنجلو المصرية . ١٩٥٠.
٢٢. اللغة العربية معناها ومبناها . تمام حسّان . عالم الكتب . الطبعة الخامسة . ٢٠٠٦ .
٢٣. محاولة رقم ٧ . محمود درويش . مؤسسة محمود درويش . الطبعة الأولى . ١٩٧٣ .
٢٤. همع الهوامع في شرح الجوامع . جلال الدين السيوطي . تحقيق عبدالحميد الهنداوي . المكتبة التوفيقية . مصر . ١٩٧١ .