اسلوبية الأداء التعبيري
دراسة نصيّة في تجربة السياب

أنسام محمد راشد
بشرى ياسين محمد

ملخص البحث

يتجه بحثنا هذا لدراسة التجربة الشعرية للشاعر بدر شاكر السياب وفحصها أسلوبيا، وقد أرتأينا أن تكون مجموعته الناضجة أنشودة المطر أنموذجا لتحليلنا النصي لتجربة الشاعر.
نؤكد ابتداء أن الشعر تتلاقى فيه ابنية تطبيقية لروافد مشاركة في انتاجه كالسرد والمسرح والسينما والميثولوجيا والرمز والنصوص المنوعة بين دينية وتاريخية ووقائع سابقة ونسغ وقائعي خاص بمنتج العمل ولو تم تعقيد كل ذا واغماضه في نسيج نصي مفرد لن يضمن الناص نتيجة ايجابية تبقي باب التواصل مفتوحا بينه وبين قارئه.
وهكذا الامر قد جرى معالجته عند السياب لنجد أن خطابه يقدم لنا مفهوما عن وجود خطاب متوار يسند خطابه الشعري الظاهر ويوفر رحابة نصية للتلاعب بنسبة التماع الخطاب المقصور ولكنه يخفيه دوما فيما وراء البناءات الشعرية ويجعله نصا رديفا لا يبدو الا في اوضاع شعرية معينة.
وقد فضلنا أن يكون تحليلنا نصيا بمعنى أنه كان خاصا بالدرس الاسلوبي الحديث ولكنه ينظر الى الاسلوبية بوصفها الاكثر نضجا في فهم النصوص الابداعية والحفر تحليلا الى الداخل فيها بغية رصدها وكشف جمالياتها وقد انتقينا مجموعة من النصوص الشعرية للسياب وقمنا بتحليلها اسلوبيا انسجامعا مع عنوان بحثنا.

1- أسلبة الاداء التعبيري وشعرية النص:

تفيدنا بعض الاضاءات عن الخطاب الشعري أن موضوعه يمتاز بالعمومية أكثر وأفضل من النثر وإن بدا العكس ، ووفقاً لما يسوقه الينا يوري لوتمان من تفاصيل لهذا الرأي فانّ الموضوع الشعري لايتناول حدثاً ما بعينه أو يؤشّر تجربة ذاتية تجري محاكاتها شعراً وانما الشعر يختزل حدثاً أوحداً هو حقيقة الوجود الذاتي (1) ، وهو اذن لامحالة مقترب من الاسطورة حد اكتناه عالمها أو ذاتها وبمقدوره أن يرسم لوحة ميثولوجية

للشاعر وليس صورة حقيقية، والشعر لمسة تشبه عصا ساحر يحيل بها الشيء العادي المنطفئ إلى آخر مضيء بل ويجعله بؤرة تستقطب شؤوناً حياتية أكثر دقة من أن ينسجها في كلمات، فيحولها بعصاه إلى نوع من ميثولوجيا التبنين بارتداء لبوس الشعر وخصوصيته.

وتلتقي في الفن رغبتان الأولى تهدم ماتبني متممتها والعكس بالعكس فالدائرة مغلقة على غايتين، تعريف الجزء بدفعه إلى اقنوم رحب هو كُلٌّ مختلف في تنوعه منسقٌ عموماً وأخرى تعريف الكل عبر التحام اجزائه المكونة له وأيُّ قصورٍ في اشباع الغايتين سيظهر بداهة في هيأة نواقص عمل ايّ من وظائفهما، فلو افترضنا أن الجزء الذي نقصد هي أبنية عاملة في نسيج قصيدة فانّ اللوحة الشعرية بتمامها أو النص عموماً هو الكل ولو كان الجزء نصاً فالكل تجربة ولو كان الجزء نشاطاً ووعياً تحليلياً فالكلُّ نظرية تستبق أداءه ضرورة وفي هذا الصدد فانّ شيوع مبدأ المزدوجات في القراءة النقدية سيقود إلى ولع بتشقيق المزيد منها وتأصيلها لندرج فيها ارتباطاً آلياً بمدارس تملي على المبدع من حيث يقصد أولا يقصد ما يريد قوله، فتتحرك باتجاه واحد مسلمات عدة من مثل أنّ المبدع تابع مطواع لحركة عصره الثقافية والعامة على اختلافها، واهتماماته لابد من تقنينها حال تحويلها إلى قصيدة شعر أو مادة أدبية عموماً لأنها ستمنح أولوية مطلقة لمحاضن تنتسب اليها.

وعند عتبة شعر السياب سيكون هو أحد طرفي مزدوجة يمثل العراق طرفها الآخر وبين الطرفين يمكننا متابعة دينامية حركة منجزه ولنضف أو نرفع أحد الأسمين لنضع بدائل مناسبة عنهما أو متطابقة معهما فسنحصل على نتائج واحدة دائماً.

واذا استعرنا بعض مبادئ الشكلانيين عن العمل الأدبي وما الذي يجعله متمتعاً بحيوية ونضارة دائمة فانّ ما نقوله عن المزدوجات يعززه درسهم في مفردة (الوظيفة)، أي وظيفة أي عنصر لغوي ينزاح وفقاً لمقاييس الشعر، وثمة – اذن – نموذجان متمايزان للوظيفة: الوظيفة المستقلة ، تلك التي تقيم صلات مع عناصر مماثلة في أنظمة أخرى والوظيفة المتلازمة، التي تنشيء صلات مع عناصر أخرى ضمن المنظومة الواحدة (2) ، ولايمكن لأي وظيفة منهما أن تعمل في مجال معزول عن الثانية؛ انها مهمة أية قراءة تحليلية، أي وجوب اخضاع العمل الشعري للتحليل من مبدأ انه محصلة قوتين : الحركة الداخلية للبنية والتدخل الخارجي معاً والكينونة المشتركة هي ما نقرأ ، وفي النشاط الادبي فانّ تراجعاً و/ أو تقدّماً للبنية الشعرية مع النموذج التواصلي هو الكفيل بتحديد السمات

الدقيقة لمادة الشعر المقروءة وفي نقطة تغور بين اجتماع الاثنين لابد من اضعاف التدخل الخارجي لصالح السياق الدلالي أو تقطيره دونما تكثيف وتقوية المداخلة الخارجية بقص زوائدها الكثيفة حتماً لاستنتاج موضوعات جمالية في الشعر، ففي حين ينجذب قارئ الشعر لاهتمامات الشاعر في قصيدته ويفهم مراده سيعمد إلى تفكيك رموز ما يقرأ تباعاً ويعيد صناعته دونما تعسّف ، فينجح في اقامة علاقة تواصل ممتازة مع النص الأدبي والعكس صحيح كذلك.

وتتلاقى في الشعر أبنية تطبيقية لروافد مشاركة في انتاجه كالسرد والمسرح والسينما والمثيولوجيا والرمز والنصوص المنوعة بين دينية وتأريخية ووقائع سابقة ونسغ وقائعي خاص بمنتج العمل ولو تم تعقيد كل ذا واغماضه في نسيج نصي مفرد لن يضمن الناص نتيجة ايجابية تبقي باب التواصل مفتوحاً بينه وبين قارئه.

وما يظهره الشعر من أنّ حركته تندُّ عن المعيار وتوسم بالانفلات عن الحدود وشرانق التقنين فانه من ناحية مواكبة أفضلُ استجابة لمفهوم الوظيفة وما تحمله من توجيه أدائي، فلو ارتبطت الوظيفة الشعرية بخلاصة الأبنية الفعّالة لانتاج قيمتها فانّ ذلك يحصل بمباركة شرائط المعايير التي تميز بين ما هو شعري وما ليس كذلك وتتوافق حتماً مع ما هو سائد وقد تجمّع في رؤية واحدة لشاعر وتجربة شعرية.

من جهة أخرى يمكن النظر إلى رغبة النص الشعري في اقامة تحاور دائم بين البعد الفكري أو الفضاء الذهني الذي يهتم باظهار خصوصية الشاعر ونهجه الموضوعي كذلك، وبين البعد التطبيقي العملي الذي ينقل تلك التصورات الخام إلى أبنية متداخلة.

نريدُ القول أيضاً أن تلاقح البعدين لانتاج القصيدة سيقدم نموذجاً آخر لمبدأ المزدوجات التي نجدها ذات أولوية في مشروع النص الادبي وغايته تجميعها ويفيدنا أن نستعير تفكيك حازم القرطاجني للعلاقة بين الحس والتجريد، فالمواد الحسية صلتها بالواقع صلة معقدة وشرط تحويلها إلى الشعر أن تنتفي عنها خشونتها اللازمة لكنهها المادي فتدخل مجال الشعر بفضل وسيط ذهني هوالتخيل الذي يفتت سطوتها الظاهرة ويحيلهاالى وحدات ناشطة لانتاج دلالات شعرية تتمتع بوظيفة جمالية وهذا الشرط حتمي لاعادة قراءة الوقائع المرافقة لأي شاعر مع قصيدته.

وفي التخيل والتجريد – يؤكدحازم – انه لايمكن للشعر أن يصوّر شيئاً إلاّ على نحو ما من شأن الحسي أن يقود اليه ومهما ابتكر الشعر صوراً وتخيلات بعيدة عن الواقع فانه في حقيقة الأمر في تماس دائم مع الواقع ولولاه – أي التماس – لفقد التماعة الانطباع

والتأثير الأول على المتلقي، فالتخيل عند حازم تابع للحس (3) ما دام الشاعر لايتعدى الممكن(4) .

وبناء عليه فالذي أدركه الشاعر بحسه هو الذي نقله إلى مخيلته وذهنه وقنوات ابتناء العلاقة المشاركة بين الاثنين هي فكرة انتاج النص بعامة، والسياب – انساناً – يظل أفضل وثيقة تدمغ عصره بمرحلة اجتماعية غاية في السوء كانت امتداداً لسنوات خلت تقاطعت خلالها حيوات الناس مع أي مسعى لشيء من التغيير الايجابي ، وكان انغماس السياب الشاعر في هذا الاتون مفيداً لمرحلة شعرية بتمامها لانه سيوجد صدوعاً في جدرانه تعمل على زعزعة حدته وسطوته وتلك الصدوع عبارة عن تجربة شعرية لامرئ مزدوج الحركة الابداعية فسطوره الشعرية تؤشر مسارين تعبيرين، فبين الاستكانة والصمت وتكديس ما فات لذمّ ما هو آني ومعيش بله لعنهِ، وبين الثورة والسعي لخلخلة ما هو موجود لرفضه وعدم الاكتفاء بشرحه ومواصلة الهروب ومن ثم صنع اسطورته من تجميع موادها الاولية الجاهزة أمامه.

والسياب في الحالتين يصدر عن ذات شعرية تمور بالتمرد فليس ثمة تقاطع بين ركود تفرضه ضغوط مجتمع تسلّل إلى نسيج شاعر منهك ورغبة ثورية ستندفع بغزارة إلى منتجه وتفيده في تشقيق وجوه بنائية مثلى لقصيدة تولد على يديه وتوسم به مرحلياً، أي سيتحصل لدينا توافق بين نزعة التجديد في القصيدة ودواعي الموضوعة المطروحة أمامه سلفاً وبقوة.

وتقويض ما هو كائن وراسخ يحتاج إلى اسناد كبير من اشياء عدة تبتدؤها الذائقة لضبط خطوط التواصل الجماهيري المرجو والبقية تأتي.

وقد قرأنا أنّ السياب قد جاء " شهادة على زمانه لا بمعنى تسجيل التحركات بل بمعنى الوعي العميق للحظة التأريخية واستكناه جذورها واستشراف آمادها بمعنى الاتصال بروح الشعب " (5) ، ويبدو لنا منطقياً لمن يراجع حياة السياب أن يصل إلى نتيجة مفادها تقمصه روح شعب مقهور والنطق بلسانه.

من هنا فانّ دينامية الأبنية الشعرية سيطّرد نشاطها تصاعدياً كلما زادت اختراقات الثوابت المعلنة والمنظورة أيضاً، أي السابقة على النص والأخرى الداخلة في نسيجه وكلما زادت الثوابت صار لابد من ارتفاع درجة كسرها لتحويلها إلى قيم شعرية نقية وإلاّ أثّرت باتجاه معاكس على تطور الاداء الاسلوبي للقصيدة ككل، وكي تتكون كثوابت اسلوبية من ناحية أخرى فيجب ان توازيها قوة كسر لرتابة المألوف ووفقاً لما نقول تختل نسبة الشعرية

ارتفاعاً وهبوطاً وبحسب منطق أسلبتها وتعويلاً على أنشطة الأبنية المكونة للقصيدة حتى يصبح الخرق معامل ثبات إسلوبي عولج جمالياً ومع تعدده تظهر خصوصية الاسلوب وتتنصّع أبعاده كلما قسنا الأمر على مساحة التجربة الشعرية لا القصيدة أو القصيدتين فقط عند الشاعر.

وخطاب السياب يقدم لنا مفهوماً عن وجود خطاب متوار يسند خطابه الشعري الظاهر ويوفر رحابة نصّية للتلاعب بنسبة التماع الخطاب المقصود ولكنه يخفيه دوماً فيما وراء البناءات الشعرية ويجعله نصاً رديفاً لايبدو إلاّ في أوضاع شعرية معينة كأن تطفو لغة الخطابة والمونولوج على ما سواها فنقرأ حقيقة المسند اليه دونما موارية أو كأن لاتنجح فكرة التحاور التي يجريها دوماً بين نشاطه الذهني وأنشطة الوقائع الضاربة بعمق في ذاته بقصد حفظ اتزانه الاسلوبي فيظهر ناتج عدم التوافق هذا فوق أنسجة العمل الشعري فترتفع الرؤية التخييلية وتصاحبها كثافة زائدة وتقانة موسعة ولكن الترابط النسقي في قصيدة السياب بين الذهني والذاتي الانفعالي يميل لأن يظل متناغماً دونما تقاطع مع انتهاجه في الغنائية اسلوباً مرناً وطيعاً ، فيكون تطبيق الفكرة مروراً في قنوات الغناء الرحبة مدعاة لتصفية حقيقة اسلوبه الشعري وانجاح حالة الاسناد التي تسمح لنصه أن يمتص المكونات الأصلية التي انبثق عنها والحاقها بذاته فلابد اذن من أن نجد نصه المتخم بالتنويع متعلقاً على ذات الشاعر فيبدأ بها وينتهي اليها ويستقر في حاضنة الغناء دوماً ويعطينا فكرة جلية عن تطورات نفس مأزومة تبلغ ذروتها عندما ينتج السياق نموذجاً درامياً عالياً وبمقدرة أداء اسلوبي ملحمي.

ونفضّل أن نرى أصداء ما تقدم عند تحريك مؤشر التوصيف فوق خارطة الخطاب الشعري للسياب لتكبير البؤر الصامتة والمسؤولة عن خلق النماذج الصائتة والصاخبة في تجربته عامة ، فنتوصل إلى قاعدة محكمة مفادها مشروعية وجود منظور واحد يقرأ السياب وشخصية نصه سوية، أو بمعنى آخر لايرصد تطور قصيدته وانسجام نصه واستقلاليته داخلياً إلاّ بتقريب عين الكاميرا من شخصيته الانسانية، غير المتزنة غالباً والمضغوطة دائماً.

وهذا ربط لانكتشفه في السياب فقد قيل أن السياب كان بسبب التدفق الشعوري الملازم له كمن يسفح نفسه على الورق مرة واحدة ومع كل قصيدة له وإن قصائده بديل مناسب عن استسلام وترقب الموت بسبب مرضه الدائم وانه فقد لذلك عين الشاعر الناقد

ليواصل الكتابة بعفوية شعرية هائلة لاتلتفت خلفها لتصحح أخطاءها أو تقيل عثراتها الشعرية (6).

وعليه فالسياب لم ينضج أدائياً إلاّ مع دخوله مرحلة (انشودة المطر) التي تخطى عبرها عتبة محاولاته الرومانسية في شعر البواكير وازهاره واساطيره وسوى ذلك من نتاج سابق على الانشودة (7).

ولن نقفز فوق التحليلات مسبقاً ولكن نؤكد أن الدقة الاسلوبية التي تتبع العفوية الشعرية لدى السياب تنحو منحى الاستقرار فتحاول قصيدته امتصاص الخروقات بتكثير الثوابت وتشهد تحولاتها الداخلية لبنية كلية محايثة من غير انكسارات فجائية أو مربكة للنسيج الشعري وهذا الأخير يمارس دوماً دور المدرِّب على تطوير النتاج الشعري دونما ارتداد وسيضمن خصوبة نصيّة ثابتة في قصيدة الشاعر، فضلاً عن أن الدفق الشعوري أو الصدق التعبيري يسير جنباً إلى جنب مع النموذج البنائي المصنوع.

ونعتقد بأن توسيع دائرة الاحتمالات في كشف النموذج الشعري للشاعر لايتنافى وقاعدة الاستنتاجات اللاحقة مع تطوير النتائج لحصر أفضلها دقة، كما انه توسيع لحقل الاختبار بالتطرق إلى دوائر من المشكلات الشعرية التي يطرحها نص وتجربة، فيقوم فك شفرات النص بتأويلها مقام العارف بما سيجتمع من أجزاء أخر تضيء الكلي لاحقاً.

ولاننسى انّ عملية التأويل لاتقف عند حدود تجميع العلامات المبرزة وانمّا تتعدّاها إلى فك شفرات الخطاب كله ، ولكن عليها أولاً أن تتجاوز ما تهيؤه المعرفة البسيطة لما يلتصق بالنص من غير النص، انطلاقاً من أن لغة الشعر لغة انزياحية مع احتوائها لنسق من الدلالات التوافقية التي لايمكن اغفالها، وهذا ما ستضعه بين ايدينا نصوص الشاعر، ونصه المترع بالاحالات والذي يترك هامشاً مربحاً لها للتغلغل إلى النسيج الشعري وضرب حدة انزياحات أبنيته بشيء من التنظيم والترتيب للوقائع المصحوبة بحس عال إلى داخل القصيدة.

ولكن الطاقة التعبيرية الهادرة عند السياب وبقدر حفظها لنسيجه رائقاً لن تتبلور إلاّ بدفع تنوّع فني كبير إلى واجهة خطابه وانها تعمل على تفتيت قانون التعالي النصي / السياقي بدليل انها تترك لقارئه قصيدة مرنة تحقق تواصلها بين شفافية الغموض واصطناع الترميز وبين حضور وأهمية المعبّر عنه وقصديات دلالية لاترغب في المناورة طويلاً مع توافرها على آلة ضخمة لعمل ذلك، ونموذج اشاري متكامل ينجح في ممارساته التعتيمية مع دورانه في فلك الشاعر وذاتيته فحسب.

يفيدنا في مزيد من التفسير اصطلاح معبرّ لشولز، إذ مناطق العمى (8) في النص – كما يريد – هي التي تجعل النصوص ناقصة دوماً ليكملها التأويل لأنها لا تركز على مقاصدها فتعطيها في سياق واحد كلها وانما تبتسرها لتمنح المتلقي فرصاً طيبة لاعادة انتاج النص بفاعلية ، وعلى الرغم من إن الاطار العام لقصيدة السياب هي ذاته وحسب لكن قصيدته أو أنسجتها تستجيب بفاعلية – كما سنرى – لمبدأ شولز، ذلك أنّ تكثير الشاعر من المناطق المسكوت عن مقاصدها سيكون استجابة لمحرِّض تكشفه عناصر أبنيتها ومن ثم علاقاتها وأنساقها " ومناطق العمى هذه تسمح للنص بأن يعتمد اعتماداً واسعاً على التأويل والتأويل من جانب آخر يعتمد اعتماداً رئيساً على النص (9).

وكلما تراكمت الفجوات صعب التعامل مع طرائق غلقها لفك شفراتها، وفي تجربة السياب لابد من أن نعير اهتماماً مزدوجاً لفاعليّتين إذ التكثير من عمل الخرق الاسلوبي وسعي السياق الشعري لتقليص اتساعه بتعزيز انتباه القارئ إلى البؤرة الوحيدة – غالباً – للمعنى التي تمغنط أدوات النص البنائية كلها.

2- مغادرة المألوف وذاتية الغناء:

يسعى نص السياب لأن يصوغ تضافراً تعبيرياً ممتداً على مستويين كلي وسياقي، أي على صعيد تجربته مع تطور اداء مفرداته التعبيرية وتصاعد وتيرتها في نتاجاته المتعاقبة وعلى مستوى نصي كذلك فتبدو قصيدته الواحدة كتلة مشعة تمور بالمؤديات الملتحمة ببعضها من غير تقاطع أو هشاشة، فلا يبدو زائدها فائضاً يرتخي بالدلالات ولايربك متلقيه كما لايظهر نقصاً عملياً فلا يشبع فكرته أو يصل إلى هدفه.

وهكذا يمنح السياب قراءته وتفسيره مساحة رحبة لأن علاقات القصيدة عنده تفضي إلى بعضها فيستفز الراكد منها المتوقد وثراء أبنيته متأت من تجميع خطوط كثيرة تستقر إلى قطب أوحد هو ذاته المتألمة الغارقة حتى آخر لحظة في صراع نفسي متجدد امتد على مستوى عطائه فأوجز علاقات الشاعر بأرضه وجذوره ومكانه ونأي كل هذه عنه أو نأيه عنها لافرق وفي ترادف معنوي كبير صاغ عبره معادلات موضوعية دقّت أطناباً في الابنية التخيلية وحفزت آلتها المستعملة لعطاء أكبر.

ولذلك عندما نريد ان نربط بين نفسية الاديب ونتاجه فلن نجد أفضل من السياب ممثلاً لها فنعدد بدورنا ارتباطه وجدانياً بسَورهٍ من الحرمان واليأس والالم وسوى ذلك من مرادفات لمنظومة حسية نشطة لديه، فالسياب من الشعراء الذين يوظفون الحس وأدواته

العينية خلوصاً إلى قائمة من المعنويات وفي دمج اسلوبي يشف لاحقاً عن حركية تناوب بدقة بين ظهور غنائي وخفوت درامي والعكس صحيح وبين نفس ملحمي ثالث يشترك في صياغة مطوّلاته تحديداً ولكل ميزات وخواص تبرزها القصائد ، بيد أن لانشودة المطر خصوصية بين نتاجاته إذ تجمع بين الغناء والدراما والملحمة وتشبع مفرداتها لتعطي صورة شاملة عن تنوع السياب فضلاً عن رغبته في ايجاد اتزان اسلوبي عبر تحاور ادائه بين الانواع الثلاثة دونما تقاطع أو فتور أو نكوص.

ومثلما يوظف السياب ذاته لانتاج مونولوجات تطول وتقصر فانه يرمي بها في رحابة السرد باشباع للبنيتين ككل مهيمن وبما أن بوصلة السياب التي توجه أبنية قصائده هي ذاته – كما أكدنا – فان المحاورة التي يجريها وتنجح اسلوبياً بين اللون الغنائي ونزوعه الدرامي وحالة تعشيق الدراما في الغناء وحدها الكفيلة بتحويل دفة نصه من مستوى التداعي النفسي الحر وخزين اللاشعور وضغطه وافراغه في ثيمات شعرية سائدة لديه، وتنقله إلى تجليات فكرية مرتبة في خانات التوهج الذاتي والانفعالي نفسها دونما ابتعاد، فتبدأ المستويات الدلالية بالخروج من عنق الزجاجة الواحدة لتتوزع في أوانٍ مستطرقة وهذا عمل أعمق بكثير من تقنين الغناء وصبّه في قالب الحوار النفسي مع الذات واسترجاع الماضي.

وينجح اذن في أن يجمع في انخطافة شعرية مفردة بين جوانب الوعي ولوازمه لتحقيق نص شعري وبين تداعيات تنسحب من فورة وانفعال اللاوعي أو يؤلف بينهما في شعرية ترتفع فيها مستويات البناء جميعها وفي تبادل مقنع للذائقة القارئة والمفسرة، فنسيج قصيدته مطواع وإذ تتحرك تقنيات الاداء الشعري بمرونة خلاله فانّها لاتنحلّ إلا لتبوح بما يريده السياب عبر تأويله، بيد انها تستجيب بيسر للمتغيرات التي يقذفها السياق الشعري ولاتغادر ثوابتها بله تعزيزها دوماً.

وهكذا يتمتع نص السياب ببداهة ايقاعية لاتضاهيها أية دينامية ايقاعية عند معاصريه، ويجلو حيوية موقعات نصّه تنويع فضفاض في المواد والبنى الايقاعية بمقدورها تنظيم حركة مرور الفعاليات الدلالية بيسر بل وترشيحها على أسطح الجمل لولا تهذيبها بفعل التناوب الفعّال بين ما تضغط به الاسطح وما تدفعه لوازم البنى الأخرى إلى الداخل.

وهذه العملية الاسلوبية واحدة من أدق مشاغل نص السياب لأنها تعلن عن توازن بنائي بمثابة خيط خفي يرتب الموضوعة الرئيسة في حقولها بانسيابية نشطة توظف جميع امكانات الموسيقى داخلياً وخارجياً دونما ابتسار للعملين وعلى مستوى النص المفرد.

وبما ان النص الشعري مجموعة متشابكة ومنسجمة من العلاقات البنائية ظاهرة ومضمرة فانّ فك لغته عند تلقيه سرعان ما سيخلّصه من كونه الذي يعيش داخله باتجاه مُستقبل وذائقة تعيد انتاجه وإقامة معماره تأويلاً وهذه المسألة ليست يسيرة فمن مجموع خمسين قارئاً لنص شعري واحد سنعثر على خمسين قراءة متباينة، فالنص " ينتقلُ في حرية وبدرجة غير عادية من اللامبالاة من نظام معين إلى آخر ... الأمر الذي يجعل الملتقي لايكاد يعثر في مذخوره الثقافي على لغة موحدة لمجموع الأثر الشعري فالنص يتحدث بأصوات عدة"(10)، مثلما أننا لايمكن أن نرغمه على البوح بأسراره وإن جاء طيعاً كاشفاً، وذلك لفضل الشبكة العلاقية التي تؤلف أبنيته المتنوعة والمتحركة بين قطبين: النظام وكسره معاً.

وهذا الأمر يحيلُ إلى أسلبة شعرية لتلك الأبنية لاخراجها في هيأة أثر ابداعي، فاذا ما ارتطم مستوى بنائي في النص بآخر ستكون قوة ذلك محسوبة لصالح النص دائماً فضلاً عن انها ستعلي من بنية على حساب أخرى فيتبلور اسلوبُ شعر ذو فرادة وممهور باسم مبدعه، فالتكافؤ الداخلي في النص ناتج عن انسجام منظومة البناء كلها بيد انه نظام يتهشم بطريقة مقصودة عندما يتوزع العمل على مستويات بناء شعرية فتتولد الانحرافات.

وكلما زادت عوالق الانحراف وعكّرت انسيابية الجمل وهدوءها كلما علا مستوى الشعرية في النص، لأن الانحراف فيه مقيس جمالياً وفي أثر ذلك نقرأ أن السياب كما يجد نقّاده امثولة شعرية تقاس عليها روعة القصيدة وتدفقها في ارهاصة حداثتها في خمسينيات القرن الماضي، ولذلك " أصبح السياب بمثابة العقل الجمعي الذي تنهل منه أقلام الشعراء"(11)، وانّ لشاعريته سطوة جعلته " متفرداً ليس في حياته بل في نصوصه الشعرية التي خرجت على المتداول والمستهلك " (12)، فالسياب تمكن بقصد شق قنوات الحداثة في الشعر أن يمسك نصّه وقارئه معاً ويضمهما إلى طاقته الابداعية بمزيد من الاحتواء وستكشف تحليلاتنا لنصوصه عن الحوارية الفعّالة التي تجريها بناءات نصه الشعرية ونبدأ بقراءة الآتي (13):

مثلما تنفض الريحُ ذرّ النضار/ عن جناح الفراشة مات النهار/ النهار الطويل/ فاحصدوا يارفاقي فلم يبق إلاّ القليل./ كان نقرُ الدرابك منذ الاصيل/ يتساقط مثل الثمار/ من رياح تهوّم بين النخيل/ يتساقط مثل الدموع/ أو كمثل الشرار: / انها ليلة العرس بعد انتظار/ مات حب قديم ومات النهار.

يُطلُّ النص بوجه واحد، وجه صافٍ مخلص لشعرية الغناء، سهل مع تعرجات مقصودة، اخطاء مقصودة يصنعها مثلاً تشكيل صوري يصعدُ حتى تكتمل أجزاء الصور لتلتئم إلى فكرة القصيدة وتلك التعرجات عبارة عن سطوح درامية سريعة لكنها تمارس ضغطاً خفيفاً لأنها لاتخفي ما يريد النص لكنها تعمد إلى تطويل الظفر بغايته، يساعد في ذلك كما أكدنا الولوع بتشقيق الصور المرتكزة على معطيات الفنون البلاغية اللفظية.

وهكذا تنعقد الصلات بين الأسطر في غلالة من حكاية يقدّمها الشاعر بما يصلح تماماً لتحقيق التأثير الذي يريده على المتلقي، فمن مسلمات شعرية السياب وحداثة نصّه حركية التوليد الصوري التي تستنزف طاقة الخط أو الميسم الدرامي الذي يحاول رفع طاقة الأداء ، بيد أن الحس الذاتي الخاص بالسياب يفرض سطوته في عموم تجربته على الرغم من أن الحس الذاتي هذا مائع بنجاح ملحوظ في مجتمع الشاعر وواقع بلده وقضاياه الانسانية والاجتماعية العامة، وانه بلا شك حس ثوري طغى على الانشودة ككل – أي المجموعة – واراد تنويع نصّها على مختلف مستويات الاداء الشعري وهذه قيمة كبيرة تلتحق بالمتلقي، متلقي نص السياب، فالسياب يغرق نصه في أنساق الصورة المتلاحقة ضمن دلالات مشتركة ليصل إلى لحظة (الاستغراق والنشوة) (14)، فنكاد نلمّ اجزاء قصيدته من مصادر شعرية متنوعة أو مصادر صيّرها السياب شعراً مثلما يحصل في نص العرس – قيد التحليل – وهذا الاخير يرصد بدقة ما نريد عندما يجيء التفاعل بين شبكة أبنيته كبيراً بحيث يرتفع كل مستوى بآخر وبصورة مرتبة لاتجاوزات فيها، أي أن النص لايفترض تباعداً بين أبنيته وانما يقربها من بعض ، مثلما اننا لانعثر على غائر دلالي لأن ما تستبطنه بعض الأسطر تكشفه انسيابية الغناء في الأسطر الأخرى وهكذا إلى نهاية النص.

وحداثة نص السياب قائمة على ذلك، إذ انها بقدر ما تمنح الخطاب خصوصية انشاء فانها تبادله بمنطق الروافد التي تعين المبدع على اكمال أثره وتحقيق هدفه، ويتفق مع ما نذكره التعبير بأنّ الفنان ينطلق من التعارض بين الأضداد كي يصل إلى اعادة امتصاصها(15) " والقدرة الشعرية كفيلة بالتفكير فيما هو متناقض والعمل على مزجه وتوحيده"(16) .

ويتوافر نص العرس على تلك التوليفة بيد أنها محدودة ولم تتمدد لتبق طوع كشف واقع أعاد السياب قراءته فوق خارطة قصيدة خَتْمُها حداثي.

ويجيء اغراق الأسطر الشعرية بالصور الفنية والموسيقى المرتفعة الاداء توكيداً جديداً للموازنة التي صنعها الشاعر في تجربته، وفي النص نجد أن جزءاً كبيراً من شعريته

قائمة على انتاج الصور عبر وسائط لغوية بلاغية فتأتي جميلة رائقة منذ مطلع القصيدة وتسير بانسجام مع الدلالة ، أي ليس من تعارض بين الدلالة الأخيرة وصنعها بالانطلاق من زاوية واحدة ومحدودة إلى كشف عن عالم أوسع وتطل علينا تجربة انسانية تؤشر بقابلية شعرية واقعة بين فكي مفارقة دونما خروج عنها.

والنص يتعمّد – فيما تكشف اسطره – توشيح غنائيته بالدراما ويتجنب التمطيط والافاضة وآلة الدراما بينة في سرد غنائي تلتزم اسطره هيكل سطري يلح على مهيمنة التكرار ولا تبتعد موضوعته عن سوء حالة الشاعر النفسية والاجتماعية الغارقة في محرقة مجتمعهِ وواقعهِ فيدفع النص باتجاه رصد كلي واضعاً مرتكزات دلالية تمثل نقطة انطلاق واغلاق في آن واحد، بطريقة التنضيد حتى اغلاق الحكاية بنسق تعبيري ذي نفس ذاتي كبير لولا ايقافه بانتهاء النص لاستزادت الاسطر منه ولربما قادها إلى ترهل لم يلج السياب منطقته طوال تجربته الغنائية في الشعر.

يعزز الحس الدرامي في القصيدة ترتيب قصتها مقروءة بصوت واحد متنوع الالتفات بين أزمنة وضمائر عدة ومن حضور لغياب لخطاب ومن افراد لجمع وانتقال بينها تحيطها هالة الغنائية النقية التي يتسم بها خطاب السياب ولا تتعرج خطوط السرد الشفيف بالمزج بين نوّار المرأة والقرية ونوار البراءة والصدق والواقع والتداخل العفوي بينها وبين معاني الحب والحرمان وطوق الألم الذي يضرب حول قلب المتكلم والمشفوع بصدق عال في تحقيق المعنى الرئيس أو المدلول العام.

يفيد النص كثيراً مما تؤديه أدوات البلاغة أي عملها في بناء جمل شعرية بنسق متصل فيكثر من أدوات التشبيه بدءاً بمثلما ماراً بمثل ومكرراً إياها جميعاً حتى النهاية ومواظبة قصيدة الشاعر على زج الجمل المبنية على تتالي فعاليات البلاغة أمر صار من مسلمّات تحقيق شعرية التركيب عند الشاعر زائداً انه فعّال عملياً لأنه معني بتجميع انحرافات تقاس جمالياً في كل أحوالها عند تصنيف الظواهر النصية في قصيدة الشاعر.

وهكذا يشبه موت النهار نفض النضار ونقر الدرابك يشبه الثمار والقرينة صورة السقوط ويشبه الدموع بذات القرينة ومن ثم فانّ المفترق التعبيري ماثل في جملة المشابهة الجديدة بين موت النهار وانطفاء ضوء الشموع، الشموع الضياء النهار، الموت العرس الريح وهذا الشكل من العلاقة يكون عند الشاعر غالباً توطئة غنائية يلج منها الشاعر / المتكلم إلى قضية المنسوجة بأداء بنائي متماثل.

ونمر بهذا العمل مع وظائف الأبنية في تجربة الشاعر ككل فتبقى جدة اسلوبه ذات حركة لاتنتهك عنده بخروقات اسلوبية مغيرة في أدائه وغالباً ما يزج السياب بجديد البناء الشعري فوق ظاهر أسطر النص فتذوب الرموز والأساطير في حاضنة الغناء الرائقة والشاعر مسؤول عن توليد المزيد ممّا يعزز تحليلنا ، لأن حركة وجدانه من عاطفة متناقضة المشاعر تطغى على أية احتمالات أخرى فتحرك دلالات نصه.

وفي هذا النص فانّ نَوَار التي يقدّم لها مرثية تفقدها براءة عفويتها وحميمية صلتها بالشاعر البسيط ورفاقه وصورتها الكاشفة عن وطن بتمامه مملوءة بالبراءة والطيبة ومعانٍ مماثلة تضيع مع تأشير عرس نوّار للثري/ الاجنبي/ الدخيل مثلما يدعوه النص وبامكان نوار اذن أن تؤول رمزاً مؤشراً على واقع يرفضه المتكلم.

وبين السرد والتنوع الضمائري في النص يظل المونولوج طاغياً دونما تغيير على الرغم من التغيير في صيغة الجمل من إخبار لأمر لتوصيف ويظل للنص متسع للبوح الدائم فتتردد صيغ الإفراد مع الجمع بين الحضور والغيبة، بين الاخبار بجمل مختلفة وأزمنة تتحرك برشاقة داخل الأسطر فتبدو الانكسارات سريعة الالتئام بفعل ضغط التداعي الوجداني الذي يكشفه حزن المتكلم على نوار ومنها أيضاً لأنها في أسطر قادمة ملومة لاستجابتها لبريق زائف يؤشره النص بذات التوصيف ونتسع فتدل نَوَار على وطن باكمله وتستكمل فكرة النص غايتها بوضع الجميع أمام نوّار ، الرفاق (رفاقي) وخلط الضمائر (الينا، بنا، إنّا) ، (أنت، اهنئي، هي) والرفاق هم العبيد.

لنقرأ : يارفاقي سترنو الينا نوار/ من علٍ في احتقار. / زهّدتها بنا حفنة من نضار/ خاتم أو سوار، وقصر مشيد/ من عظام العبيد...

ثم ينكسر النسق بدخول سطر الاخبار فيضرب المعنى الجديد التوصيف السابق ويوجه دلالته نحو قراءة الأسطر السابقة عليه ثانية لأن السطر الجديد يبدو مفترقاً يحول المعنى باتجاه أشمل مما بدا عليه أولاً ... (وهي يارب من هؤلاء العبيد) فيتحصّل ما ذكرناه من تذويب الذاتي الفردي في الجماعي الكلي واخراج الحكاية الصغيرة لبسطها فوق حكاية أشمل ولكلٍ نصيبه وحقه من النص عند الشاعر.

تنتمي قصيدة العرس إلى باقة المحن والازمات التي تندغم في ذات السياب وواسطته في التعريف بها طاقة أداء مشفوعة بأنواع التقانات ولايعني قولنا أن السياب كان يهضم محنته في كل نص انه بالمقابل يجترُّ آلة بنائها شعراً بل صار واضحاً أن السياب يمكّن نصه من جديده المناسب دوماً، ولاجله سنمضي لنعقد الصلة بين فقرتين في النص

ذاته لنقف على تأرجح الغناء فيه بين البساطة ورغبة السياق الشعري في كسرها لرفع مستوى شعرية النص:

مثلما تنثر الريح عند الأصيل/ زهرة الجلنار/ أقفر الريفُ لما تولّت نوار/ بالصبابات ياحاملات الجرار/ رُحْنَ وأسألنها : " يانوار/ هل تصيرين للأجنبي الدخيل؟ / للذي لاتكادين أن تعرفيه.

ان تحويل اسم الفتاة (نوار) إلى رمز يندرج في اسلوبية انتاج الرموز عند الشاعر وقد اختصرت الفتاة طبيعة رؤية الشاعر لمكانه وعلاقته به، أي الريف، القرية ، ومن ثم يقرن السياق بين نوار وبين العطاء والحب فهما توأمان فيما يبدو، وبعد يبرزُ حسٌ ثوري جميل يتجلى من وصف عريس نوار بالأجنبي والدخيل والغريب وتنحيته عن نطاق الرابط العاطفي القوي الذي يصل المتكلم برفاقه بريفه بنوار بحاملات الجرار والصبايا.

وينثر السياق النصي مفردات أخرى تسجل تماساً مع موروث ثرٍ أفاد منه خطاب الشاعر بيد انه يأتي موظفاً دوماً في هيأة خليط بنائي قادرٍ على انتاج صور تصل حاضر الشاعر بماضيه بطريقة نصيّة أو بأخرى ومن ذلك ابتدأ النص بصورة العرس ونقر الدرابك الملازمة له ومن ثم اشتق منها صورة غامقة سوداوية أخذته إلى حاضره حيث الرفاق والكادحين والضحايا.

ولايكاد الجزء المسجّل آنفاً من النص أن يضمر التفافاً أو ارباكاً فطاقته التعبيرية عالية والتصاقه بغاية الشاعر واضحة مثلما انه تركيبياً يعتمد على نسق الفعل الماضي المطعّم بالمجاز كذلك (الاخبار والطلب) مكوناً وحدات دلالية صغيرة متماسكة يتلوها المقطع الآخر الذي يتمم التوافق التعبيري السائد في النص، كما انه يتجه لغلق السياق الشعري وقطع الحكاية بزج جمل تعبيرية عالية الحس تبدو سلسلة من نحيب شعوري ضاغط على العناصر البنائية وتعقد صلة حميمة بين الشاعر والمتلقي فتتجاوز علاقاتها اللسانية نظامها التشفيري الشعري إلى بيان تواصلي فعلي مع قارئ السياب فنقرأ:

احصدوا يارفاقي، فانّ المغيب/ طاف بين الروابي يرش اللهيب/ .... / أوقد القصُر أضواءه الأربعين، / فاتبعوني اليها مع الرائحين/ اتركوني أغني أمام العريس/ وأراقص ظلي كقرد سجين/ ... / كان وهماً هوانا فانّ القلوب/ والصبابات وقفٌ على الأغنياء.

لايجري هنا تعديل على نسبة التعبير العالية ويتحول الهم الذاتي آخر النص إلى بوح مباشر وتطل حالة المحب التعس المهزوم في نسق ثنائي (أُغنّي/ اراقص) في وحدة دلالية مشتركة وتابعة لكل ما استقر قبلاً في السياق الشعري لهذا النص ، ولايخفى ما تحققه من

مفارقة سهلة الكشف زائداً ما تحققه الأسطر الأخيرة من مباشرة تامة تغلق السياق على فكرة جرى توزيعها داخل الأسطر.

3- الاسطورة والرمز: المشغل السيّابي الجديد:

ينتج الشاعر جزءاً آخر من حداثة خطابه الشعري باختبار عالم الميثولوجيا واسقاط مفرداته وخصائصه النوعية على ثيمات مهيمنة سياقية تمتد داخل تجربته بوصفها أقانيم لموضوعات مختارة وثابتة تجذّر لتجربته الحياتية، فيدخل نص الشاعر دائرة الاسطورة محمّلاً بقراءته الخاصة لظرفه هو وما يحيط به وعلى تنوعه سياسي واجتماعي وبيئي ومكاني ونفسي وتخريج أزمات قابلة للتبنين وقادرة على التعايش مع بعضها فتترابط الروافد مع بنية النص في لحمة واحدة وسبيل تحقيق ذلك شعرياً فضلاً عما نقول يتحصل مرات وبأشكال عدة لتعمل القصيدة تناصاً كاملاً مع مادة الاسطورة أو الرمز أياً كان نوعه وطبيعته وتتحول إلى انموذج آخر خاص بالشاعر ورؤيته وما يسجله في نصه من فكرة رئيسة تحفظ للنموذج الأصلي وجوده بوصفها تصدر ابتداء عن فهم ووعي لمفرداتها وانموذجها، وعي من الشاعر بالأصل الذي يستخدمه، ومن جهة أخرى وعي بكيفية تحريكه للاسطورة واخراجها بعد تعريج خطوطها، فلا تصل مادة الاسطورة إلى نصه في هيأتها الأولى وانما يتم نحتها لتلائم مضمون أو فكرة قصيدته.

ومما يدخل ضمن هذا النهج خلط السياب في نص واحد بين مواد اسطورية عدة فيعملُ في السياق المفرد رمز بابلي واغريقي ورمز ديني وشعبي وسواها، فالسياب يمنح المادة الاسطورية قيمة مضاعفة لأن نصه يخضعها لمنطقه هو لا العكس.

وباتجاه مواز يصنع الشاعر الاسطورة والرمز من واقع تجربته الذاتية، بمعنى أن الماء والمطر رمز حيوي ونشيط في قصيدة السياب لانه متكرر ويجري بناؤه في عموم تجربة السياب على انه اقنوم دلالي لاينبغي تجاهله أو ازاحته أو الوصول معه إلى قرار أخير ليظلّ تيار المطر رمزاً شعرياً لو جمعنا نثاره في النصوص لتحصّل لدينا نموذج اسطوري محيك في تجربة الشاعر بعد استقراره في ذاته.

وينحو المنحى نفسه تيار الموت بتشقيقات لمعاني وصور كثيرة متتابعة ومتوزعة بعناية في نص الشاعر مع تشظّيه لسانياً ودلالياً بحسب طبيعة السياق الشعري، وبمقدورنا أن نمضي لنضيف جيكور قرية الشاعر لتكون رمزاً طيعاً بل رمزٌ قابل للاسطرة وكذلك

المرأة بجميع معانيها التي تمثل حاجة الشاعر وكل ذا يتشظى بدوره إلى رموز ملازمة لدلالات رئيسة في قصائد السياب بتنوع توظيفها ونسب ذلك الترميز.

وما نريد اضافته هنا أن تعامل الشاعر مع قضايا واقعه وبلده وأهله وفّر له حساً وطنياً فضفاضاً وكافياً ليحول مسار ثيمات كل قصائد مجموعة المطر – مثلا – باتجاهه وبطريقة أو بأخرى، فدعواه لسماع شكوى غريب تعوزه نقود العودة إلى بغداد في نص (غريب على الخليج) تكون مشفوعة بقراءة ممتازة تصف واقع المتكلم الخاص وتقرنه في اللحظة الشعرية ذاتها بواقع العراق وما تطرحه قصائده عامة أو المجموعة المنتقاة لتمثيل تجربته يمضي في اتجاه تشعير مماثل لقضايا عربية مهمة في ذلك الوقت.

وهذا التكثيف الوجداني واسقاط الحس أو النموذج الانفعالي الذي يمور في ذات السياب مكّنه تقنياً من صنع عينات لرموز تتمطى في سياق قصيدته فتؤول مفردة شعرية ضاغطة وانتقاءات مؤسطرة، فالمطر عند السياب رمز للخصب والحياة وفائدته في توليد دلالات النص متأتية من علامته تلك، فاذا عقدنا الصلة بين فقده والتطلع اليه والافتقار له والترميز بهذه المعاني في نسق مفرد غير متعرج أو مغاير في دلالة المطر وتشقيقاته الكاشفة لذات المعاني وبين تكرار نصوص المطر وانشاء حزمة عددية جيدة تمر عبر تجربة الشاعر ككل . فبين هذا وذاك ستتحصل لدينا أسطرة لمدلول المطر مع تنوع موضوعات توظيفه، وهكذا نفسر صنيع الشاعر مع المرأة فانها علامة دالة على تجربة حياتية خصبة، ولو اردنا اعادة ترتيب تلك الرموز وجمعها ثانية سنجد أن ثمة ثيمتين تمارسان سطوتهما على مجمل مظاهر نص السياب الدلالية والموضوعية كذلك وهما (الموت والحياة) وبين طرفيهما تستقر جُل المفردات النصية وأفضلُ كشوفها، يتبع ذلك ما ذكرناه عن المطر وانّ السياق دوماً يتعاطى بيسر محبّب مع هذا الرمز على الرغم من انه يغور أحياناً فتلتف حوله شبكة من المعاني تخدم الجدلية المرصودة وتحقق لها غايتها في الكشف فنحصل على مفارقات كثيرة تسهم في انجازها ابنية النص المجتمعة، لنلاحظ الآتي(17):

أكادُ أسمع النخيل يشربُ المطر/ وأسمع القرى تئنُ، والمهاجرين/ يصارعون بالمجاذيف وبالقلوع/ عواصف الخليج والرعود منشدين/ مطر.../ مطر../ مطر.. / وفي العراق جوع/ وينثر الغلال فيه موسمُ الحصاد/ لتشبع الغربان والجراد.

يمتلئ هذا الجزء من نص (انشودة المطر) بجرس صوت المطر فترديده عالٍ في السياق وتدور رحى دلالة النص وفكرته حول ثنائية الحياة، الخصب، المطر والموت،

اليباب، الجوع وتلك معانٍ يبلورها النص بتكرار ضديدها أي المطر ومن جانب آخر فانّ أنساق القصيدة تتحرك باتجاه هذا الرصد الدلالي، فالمفارقات شاملة تركيبية لسانية وصوتية بالترجيع والترديد ودلالية ويظل هذا مشغل البناء الشعري حتى النهاية.

ويبدو في المقطع الذي سجلناه أنّ الكفاءة الدلالية تتولد من علاقة المطر بالجوع في العراق، فثمة بعد يؤدلج هذه المفارقة ويوزعها في تجربة الشاعر فالذي يقضي عنده بتكوين علاقات جديدة ستكون محصلة رؤية ثابتة لهذه المفارقات والجوهري في هياكل النص أن التكرار مؤشر اسلوبي رئيس في تجربة السياب فاذا لم ينجح احياناً في خلق توتر عن أخطاء مقصودة ومربكة للقارئ فانّ التجديد في تقنيات التوظيف سيتولى بدوره خلق هذا النوع من الحيرة عند قارئ السياب ليعيد انتاج نصه ثانية بعد تفكيك معامل الرمز الاسطوري في نصه.

ويتمتع بناء الاسطورة عند السياب بديناميكية غائرة في نسيج جمالي يتمثل الفكرة المستعارة ويستعير وحداتها مفردات وصلات ويوظفها بما يلائم رؤية الشاعر وما يريد قوله ومن منظوره الشخصي فقط ، وهذا النوع من البناء يُخرج قراءة السياب للميثولوجيا من التجزيء الذي يعتني بشواهد قليلة إلى انموذج اسطوري يعقد الصلة بينه وبين القصيدة، وتصبح الشخصيات المرمز بها أو الاسطورية المستدعاة هي قائدة سياق النص بثوابته ومتغيراته؛ وعن طريق تدوين امكانات الاداء البنائي للاسطورة التي يتعامل معها النص يتحقق حضور لمادة غائبة يجري تحميلها رؤية النص أو فكرته الغالبة، كما اننا لانستطيع أن نتجاهل القرينة الحتمية الرابطة بين فعل التلقي والمبدع فالقدرة التواصلية تفرض حصول التأثير في المتلقي والمسؤول عنها ابتداءً هو المؤلف وعند السياب تدلنا قصيدة (سربروس في بابل) أن الشاعر لايصنع ثغرة في نهجه التعبيري غير انه ينجز مع الفعل الغنائي سياقاً مربكاً لقارئه من حيث انه يتسع ليضم الاسطورة أو اشاراتها واسقاطها على حاضر الشاعر وهمومه المتكررة في نصه.

وينجح في سياق كالذي نذكر من صنع ثغرات تفرض على المتلقي أكثر من مرحلة في التفسير والفهم ويؤكد ما نقول تعبير (كامبريخت) من أن النص ذاته يتم ادراكه باعتباره مشروعاً خالصاً للمؤلف ، ونشاطاً تواصلياً هدفه التأثير في الآخرين ، ولكونه فعلاً تواصلياً فانه يخضع للتقطيع من القارئ إلى عدة محطات تواصلية (18)، فيما لو يؤخذ اجمالاً سيدخل المتلقي في رهاب النص الحديث المعبأ بالتغميض ودائرة من العلاقات المتشابكة

وكلها فيما نجد أن ذلك يتزامن مع أُسس التناص، نريد به الامتصاص الذي يمارسه نص الشاعر لتقديم القصيدة في رداء ميثولوجي.

ويتم ذلك على مستوى الهياكل ، معجم النص، مفردته المجتلبة من عمق كينونتها وكذلك الاطار العام الموضوعي للاسطورة ولاحقاً نسج ذلك مع فكرة اخرى يفتش عنها النص، لذلك لاتخرج القصيدة لا عن مؤلفها ولا عن عمقها الانساني فيحصل تذويب بنيتين رئيستين في بعض وتتفرع عنهما أبنية زائدة واذا ربطنا ما نقوله بمفاهيم التناص سنسجل أن هدف الأخير كامن في " تحطيم المواصفات المعروفة مثل الشعر والنثر والقصيدة والرواية ، أي نظرية الانواع الأدبية، أي تحطيم النظم المعرفية التي اكتسبها القارئ للاقتراب من دراسة النص دراسة موضوعية " (19).

ولاتكونُ مهمة امتلاك معرفةٍ بالنصوص المتنوعة محصورة بالناقد فقط بل القارئ معنيّ بدوره في اكتساب هذه المعرفة أو أجزائها الأهم، وتحيلنا هذه العبارات إلى خطاب السياب في قدرته على التنويع وفي بنائه للرمز والاسطورة بامكاننا ترقيم ما يأتي:

1 – الرمز : وظفه الشاعر في صورتين ، أصيل ومصنوع، فالمسيح أصيل وارتداء الشاعر له مصنوع والمرأة رمز أصيل تحول إلى مصنوع وقار في قصيدة الشاعر بهامش يعطي المرأة كنه السؤال غير المجاب عنه لدى السياب.

2 – الرمز المصنوع فقط وتطلّ من بينها جيكور، بويب، المطر، الماء، الموت الميلاد، فهذه مفردات صنعت لها نصوص بثيمات خاصة بها أو تدور حولها.

3 – الاسطورة: أصيلة كالبابليات والتموزيات وعشتار، وتوظيفها وسواها باحالتها إلى واقع السياب يؤسطر مفرداتها، فثمة تقانة اسلوبية وثمة أداء لها، والأداء امتصاص كلي أو جزئي للوحدة المرمّز بها أو المداخلة الاسطورية، ومحصّلة ذلك نص تعبيري صافٍ ، وهذا مشغل سيابي بحت وسنقف عند الآتي (20):

ليعو سربروس في الدروب/ في بابل الحزينة المهدّمة/ ويملأ الفضاء زمزَمة/ يمزّق الصغار بالنيوب يقضم العظام / ويشرب القلوبْ / ... / اشداقه الرهيبة الثلاثة احتراقْ/ يؤجُّ في العراق/ ليعو سربروس في الدروب/ وينبش التراب عن الهنا الدفين/ تموزنا الطعين.

يجدر بهذا النص أن يكون ممثلاً لنضج الأداء الشعري عند السياب لأنه مجموعة خليطة من علاقات تبدو ظاهرياً مُربكة إلا انها بفعل ضغط الانثيال التعبيري تؤلف وحدة كاملة منسجمة ولديها نقطة مركزية تنتمي اليها مستويات النص مجموعة.

يكشف هذا النص عن مرحلة مهمة من توجهات خطاب الشاعر مع كشف عن تجارب حياته الاجتماعية والسياسية والحياتية والانسانية والدينية أيضاً وانها تجربة منغلقة على ما تريد دونما شطط وهذا أمرٌ يحسب للشاعر، ففي هذه المرحلة الواقعية عند السياب انكشفت براعته في عقد الصلة بين الواقع والمخيلة بتنوع المعاني الداخلة ضمن كل منهما ، فثمة مبادئ تنقسم على شقين شكلي ومضموني ومكرورة أيضاً لانها مهيمنة اسلوبياً في خطاب الشاعر.

وعوداً للأسطر المسجلة فانّ الواقع يبرز برداء بابل وبغداد والعراق مذكورة بأسمائها منقولة إلى حركة شعرية مؤسطرة لها بتقانة توظف اسطورة سربروس واشارات تموز وعشتار بوصفها علامات ثابتة في قصيدة السياب، فاذا تحركت عشتار في مجمل نصوصه نسقياً أو مركزياً فانها تمكنت من ضخ معانيها بالتقاطع مع حالة نقيضة مؤشرة، فعشتار المستدعاة وتموزها حاضران في سياق يبحث في رمزيهما عن تجليات دلالية تفيد السياق الدلالي الكلي ويحرران كلاهما (التدليل) ، والتدليل مفهوم سيمي بورسي تحديداً وقد كان شارل بورس أول من أدخل مفهوم السيميوزيس إلى ميدان السيميائيات وتعني (السيميوزة) العملية التي تنشأ بموجبها علاقة مفترضة ومتبادلة بين شكل العبارة والمحتوى وهي مقولة مكوناها الدال والمدلول ومن ثم فهي التدليل الذي تحدث عنه عبد الملك مرتاض وأخيراً انها العملية التي تتم بمحصّلتها حدوث الدلالة (21).

ولأجل تحقيق تلك السيميوزة فان البناء النصي في قصيدة سربروس ينشط في توليد الصور لإنشاء انساق عاملة في الميثولوجيا المستعملة ذاتها، فيحّملها السياق مسؤولية إنضاج فكرة النص وغايته ومن الملفت للتحليل أيضاً أن الشاعر يبدأ نصه بخرق أوّلي شامل فيحاول تخفيف ربقة الغموض الذي ربما سببته حركية الاسطورة على مستوى المفردة والصياغة والدلالة، ولاجله يضع هامشاً دالاً أسفل النص يعرّف فيه بلفظة سربروس وقصته أيضاً، وهي اضاءة مفيدة لأن القارئ سيهتدي منها إلى سياق النص ليتمكن من تأويل علاقاته والوقوف على مضمونه.

وعليه فالمتلقي أيضاً سيعي حالة تنافذ الأزمنة التي يمارسها النص فيزج في محرقة سربروس واقع العراق ويقرنه به ويستدعي عشتار وتموز ليشهد بعجزهما عن فعل شيء ايجابي من منطلق عمق مدلوليهما، أما قضية الهوامش التعريفية فانها مسألة شكلية تتكرر عند الشاعر بصيغة هوامش دالة أسفل النص وتكرارها يؤشر نضجاً بنائياً لأنه يفصح عن مبهمات أو يفكك ما اشتبك من علاقات من خلال تلك الاضاءات مثلما انها تنحي ضغوط

الغناء وتعلي قيمة الدراما ، ومن هنا بوسعنا أن نؤشر مديات اسلوب الشاعر أو مراتب حركة شعرية نصوصه، ففضلاً عن بواكير الرومانسية فان السياب نظم وفقاً للآتي :

1 – الغنائية الذاتية.

2 – الغنائية الدرامية.

3 – الغنائية الملحمية التي تنتمي اليها مطولاته.

ويكون للتكرار بوصفه بنية اسلوبية في قصيدة السياب حضور طاغ في نصوصه وفي نص سربروس المحلل وعلى جميع المستويات بدءاً بالحرف وانتهاءً بالجملة الكاملة التي تغلق السياق الدلالي ولا تتركه مفتوحاً للاحتمالات ومن ثم فلا نجد تأويلاً نصل اليه عبر تفسير عدة طبقات دلالية أو يكون نصه بحاجة لتفكيك ما اشتبك بقوة، فالتكرار يعمل على إضعاف حدّة التكسرات وتخفيف نسبة التوتر فيما يرتفع اداء الصورة خاصة مع ربط سربروس – كلب الجحيم وحارسها – بسبات عشتار وتموز وضياعهما وبازاء قوة الموت الدائرة في العراق كما يسجل النص.

وتتكرر مولدات البنى اللسانية في أنساق بنواة متشاركة مقسمة على النص ككل فتطلق نسقاً مؤلفاً من (لو) الشرطية ناقلاً بوح المتكلم ورغباته وامنياته متلوّاً بنسق استفهام تغلب عليه الهمزة مع فعل الكون الماضي ويستثمر النص آلة طباعية فيوظف النقاط والفوارز وعلامات الاستفهام وتأخر الأخبار عن إكمال مبتدآتها وكل ما نذكر شأن أسلوبي في خطاب الشاعر لساني ودلالي معاً فضلاً عن رأس الهرم الاقنوم الايقاعي الكثيف ، لنقرأ الجزء الآخر من النص:

ونحن إذ نبصُّ من مغاور السنين/ نرى العراق يسأل الصغار في قراه / " ما القمح؟ ما الثمر ؟ " / ما الماء ؟ ما المهود؟ ما الاله ؟ ما البشر؟ " / فكلُّ مانراه/ دمٌ ينزُّ أو حبال فيه أو حفر.

تفضي الدلالات – اذن – التي ترشحها الصياغات اللسانية وعلاقاتها إلى واقع سعى النص إلى أسطرته عبر اقتباس اجزاء ميثولوجية عديدة في نطاق عام واقعي الحاضنة لكنه يعتمد على الترميز في معاينته فوق ذلك الانموذج الواقعي، وإن ولع السياب ببناء شعرية نصه بالقبض على حساسية الخيال وقدرته التعبيرية الحافلة بالجديد نجح في فرض منطقه الشعري فوق منطقة الحداثة في القصيدة العربية عموماً.

Summary

The stylistics of expressive structure in Al-Sayyab's attempt- A textual study

Our research tends to study the poetic attempt of Badr Shakir Al-Sayyab and examine it stylistically, and we suggested his mature collection " Rain song" as a pattern for our textual analysis of the poet's attempt.

In the beginning , we confirm that branches of applied structures meet to produce poetry such as narration , drama , cinema , mythology , allegory , various religious and historical texts , previous events , and special cumentary events related to work production. If all above-mentioned was complicated and disregarded throughout a single text , the text writer would not secure positive results that might keep open continuity between him and his readers.

Therefore , this issue was treated by Al-Sayyab , when we found that his address introduced the concept of existence of hidden address that supports his apparent poetic verses and provides textual wideness to play on intended words , but it conceals them beyond the poetic structures and makes them alternate texts .

We preferred our analysis to be textual i.e despite it is related to modern stylistic lesson , it sees stylistics as being more mature to understand romantic texts. We have selected a collection of Al-Sayyab's poetic texts and analyzed them stylistically in conformity with our research.

الاحالات والهوامش

(1) ينظر: تحليل النص الشعري، يوري لوتمان، ترجمة محمد فتوح، النادي الادبي الثقافي، جدة، ط1، 1999، ص 199.
(2) ينظر: مفهومات في بنية النص، ترجمة د. وائل بركات، دار معد للطباعة، دمشق، ط1، 1996، ص 38.
(3) ينظر: النقد الادبي (1)، مفهوم الشعر، د. جابر عصفور، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 2003.
(4) ينظر : نفسه، ص 254.
(5) حركية الابداع، د. خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، ط 2، 1982، ص 132.
(6) ينظر: دير الملاك، د. محسن اطيمش، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1982، ص 67-68.
(7) ينظر: اساليب الشعرية المعاصرة، د. صلاح فضل، دار الآداب – بيروت، ط 1، 1995، ص 66.
(8) ينظر: اشكالية التلقي والتأويل، د. سامح الرواشدة، جمعية عمال المطابع التعاونية، عمّان – الاردن، ط1، 2001، ص 24.
(9) المصدر نفسه.
(10) تحليل النص الشعري، يوري لوتمان، ترجمة محمد فتوح، ص 208.
(11) الخطاب النقدي حول السياب، د. جاسم حسين سلطان الخالدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2007، ص 47.
(12) نفسه.
(13) انشودة المطر ، بدر شاكر السياب، دار العودة – بيروت، ط 2، 1981، نص عرس في القرية ، ص 32-36.
(14) اساليب الشعرية المعاصرة، د. صلاح فضل ، ص 67.
(15) ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992م، ص 55.
(16) نفسه.
(17) انشودة المطر، بدر شاكر السياب، نص انشودة المطر، ص 166.
(18) ينظر : وظيفة القارئ في النقد الالماني المعاصر، ارنولد روث، ترجمة: سعيد خرو، مجلة نوافذ، ع13، 2000 ، ص 103.
(19) اشكالية تأصيل الخطاب النقدي العربي، د. عاصم محمد امين، بحث منشور في جامعة الاسراء، الاردن، ص 12.
(20) انشودة المطر، بدر شاكر السياب، نص (سربروس في بابل)، ص 170- ص173.

([21]) ينظر: السيميائية، جاك جينينا سكا، ترجمة : محمد خير البقاعي، نوافذ، ع 13، 2000، ص73، هامش 3.