بنية اللغة المجازية في قصيدة "أنشودة المطر"

The Structure of Figurative Language in the " Rain Song" Poem.

د. خليل بالقط

جامعة الوادي (الجزائر)

Khelil8739@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2021/02/14 **تاريخ القبول: 2021/04/06**

ملخص:

إنّ اللغة المجازية في الكلام العربي عموما هي روح الجمال، فلا يمكن لأيّ نص موصوف بالإبداع والجمال الاستغناء عنها، ولهذا استغل الشعراء هذه الطاقة وجعلوها الركيزة الأساس في تدبيج قصائدهم وتنميقها، فهي السبيل الوحيد لإثارة الدهشة في المتلقي؛ فالشعر ليس سردا علميا جافا، بل هو فن من الفنون الراقية، فكان لا بدّ على الشعراء أن يتباروا في هذا المضمار اعتمادا على هذه اللغة الشعرية، أمّا في الشعر الحر كان الاتكاء واضحا على هذا الأسلوب المدهش إلى حدّ الإفراط، ولم تعد الصورة الشعرية عندهم تتقيّد بالعلاقات المحدودة والواضحة، بل استغلّت هذه الطاقة إلى أبعد حدّ من الغموض والغرابة، كما في أنشودة المطر التي نحن بصددها في هذا البحث.

الكلمات المفتاحية: المجاز، التشبيه، الاستعارة، الكناية، الجمالية.

Abstract:

The metaphorical language in Arabic speech in general is the spirit of beauty, no text described by creativity and beauty can do without it, and for this reason poets took advantage of this energy and made it the main pillar in the writing of their poems and their stereotyping. It is the only way to provoke astonishment in the recipient. Their poetic image adheres to the limited and clear relationships, and has even exploited this energy to the fullest extent of mystery and strangeness, as in *The Rain Song* weare dealing with in this research.

keywords: allegory, simile, metaphor, metonymy, aesthetic.

مقدمة:

يتفق النقّاد القدامى والمحدثون على ضرورة التخييل وحيويّة التصوير في التعبير الشعري وإذا كان المجاز من المحسّنات التعبيرية – إضافة إلى تبيين المعنى وإيضاحه – فهو بالشعر أولى، فالشعر يتحسَّسُ كلّ القيم الجمالية والتحسينية ويستغلّ إدخالها ضمن السياق الفني. والمجاز قد عرّفه إمام البلاغة الجرجاني في كتابه أسرار البلاغة بأنّه "كلُّ كلمةٍ أُريدَ بها غير ما وقعتْ له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأوّل فهي مجاز..."[1].

وإذا كان المجاز بناءً لغويّا فإنّ الشاعر البارع يستغلّ طاقات اللغة لتكثيف الصورة الشعرية للارتقاء بنتاجه الشعري إلى ذروة الجمال، وبهذا تكون علاقته بالموسيقى الشعرية علاقة تلازم وترابط؛ ذلك أنهما يثيران الدهشة في نفس المتلقّي وصولا إلى تجانسهما مع البنية الدلالية الكلية للنص الشعري، والمجاز هو السبيل الوحيد لإثراء الصورة الشعرية في العمل الأدبي عامّة وفي الشعر بصفة خاصة، "فلا يكون ثمّة حدّ يفصل بين المجاز والصورة إذ إنّ الموضوع واحد في كلتا الحالتين"[2]، وبهذا فإننا نرى الصورة الشعرية في الشعر الحداثي مكثّفة بصورة تُلْفِت الانتباه، وهي بدورها تعوّض البنية الموسيقية الخارجية المتلاشية كما كانت ظاهرة في الشعر القديم.

1/ التّشبيه: إنّ التشبيه في الشعر العربي سمة جمالية تعود إلى العصور السابقة منذ بداية الشعر، وهو دلالة على فطنة الشاعر فيتخذه وسيلة إلى تقريب الصور المتباعدة لتعزيز الدلالة وتوضيحها، "فليس بين الصورة إذن وبين التشبيه أو الاستعارة جفوة، فقد يصل التشبيه ... إلى درجة من الخصب والامتلاء والعمق إلى جانب الأصالة والابتداع بحيث تمثل الصورة وتؤدي دورها"[3].

لقد اشترط كثير من النقّاد القدامى الملاءمة والتقارب بين أطراف التشبيه والتناسب بين المعاني، ولكنّه في الرؤية الحداثية وفي الصورة الشعرية المعاصرة لا نرى له استجابة من قبل الشعراء، فلم تعد الحياة واضحة كما كانت في عصور العروبة السابقة من تلك المظاهر الرتيبة في الحياة اليومية، لقد استطاع الشاعر أن يكسر تلك الرؤية الجافّة التي تعوَّدَ عليها

المتلقّي للشعر، فأصبح استجابة لهواجس النفس من مواقف الحياة الغامضة؛ إذ نرى كثيرا من الصور التشبيهية تثير الغرابة مما يكتنفها من غموض مُفرِط، وأصبحت الصور في الغالب منها لا تتجسّد أمام مرأى المتلقي ومخيلته، بل هي أشياء محسوسة نتخيّلها ولا نتصوّرها يمكن أن تحاكي الواقع ويمكن أن تجافيه، ولكنّها بين هذا وذلك تنثر من الدلالات الجميلة التي يمكن أن نستشفّها من قبل نفسية الشاعر بانعكاسها على الأصوات والألفاظ والصور مما تبدي لنا تقريبات سيميائية تعكس لنا نبضات الشاعر وموقفه من الحياة.

إنّ الأطر التنظيرية للتشبيه تجعله في صورة مسبوقة جاهزة يستوعبها كلّ من اطّلع عليها دون عناء وبحث مقصود، وتجعل الشاعر يضحّي بحرّيّته ولا يطاوع مشاعره حينما تتكثّف المشاعر في نفسيته، إضافة إلى أنّه يجعل الصور التشبيهية لها دلالات مهضومة تُنغِّصُ من إرادة الشاعر وقدرته وتحدُّ من إبداعه، فهو يجعل القواعد النظرية أسبق من الشعر، والشعر في الحقيقة هو الأولى، أمّا القواعد النظرية فهي تبع له وليس العكس، وبهذا يصبح "تناول التشبيه وفق علاقة محدودة هي علامة (المقارنة) قد ضيَّق أفق الحركة الإيقاعية للمعنى، وجعلها حركة بدائية سطحية، وأهمل تلك الحركة الفنية الناجمة عن عملية التداخل والتفاعل داخل السياق، مما حرمها بالتالي من الحيوية والنشاط والثراء الإيقاعي"[(4)].

وإذا نظرنا إلى التشبيه في قصيدة أنشودة المطر وجدناه في أوّل كلمة من القصيدة يقول السياب: "عيناكِ غابتا نخيلٍ ساعةَ السّحرْ"[(5)]، فهناك تشبيه بليغ يعجّ بالدلالات الظاهرة والباطنة، ولن يستطيع دارس أن يستوفي أوجهه بطريقة نهائية ومثالية، فكلّما اقتربنا من نفسية الشاعر أكثر استطعنا التقرّب من مدلولاته السيميائية واستكناه أسراره وجمالياته لقد حذف الشاعر أداة التشبيه وتجاوز كلّ حدود التقارب التي ينصّ عليها البلاغيون القدامى؛ إذ إنّه لا يوجد تقارب وشبه بين عيني الحبيبة وغابتي النخيل، وبحذف أداة التشبيه يكون المعنى أكثر إصرارا من قبل الشاعر؛ فليس عينا حبيبته كغابتي نخيل، بل هما غابتا نخيل من شدّة الشّبه الموجود بينهما، ثم يصف الشاعر بعد ذلك ويفصّل غابتي النخيل بأنّهما في وقت السّحر، والسّحرُ قبيْل الفجر بحيث الظلام والسكون والهدوء، من هنا تتوهّج القيم

الدلالية إضافة إلى الثراء الموسيقي اللازم لها من قبل تكثيف الصورة الشعرية، فالشاعر شبَّه عيني حبيبته بغابتي نخيل في وقت السحر، حيث سواد مقلتيها وجمالهما، وشبّههما من حيث السكون والهدوء، وسمة البيئة الاجتماعية التي يعيشها الشاعر وانعكاسها في صورته التشبيهية واضحة جلية حينما استعمل هذه الصورة، وذلك لما يزخر به بلده من هذا الصّنو من الشجر، واختياره للنخيل ليس اعتباطا ومصادفة، وإنّما لما في هذه الشجرة من جمال وشموخ، فهي من أكثر النخيل تجلّدا لشدّة الحرّ والقرّ، وهي شجرة مباركة من المنظور الديني والتراثي، وهي من أكثر الأشجار عطاء وخصبا، لا نعرف لها وقتا يتساقط فيه ورقها ويخضرّ، وإنما اخضرار أوراقها صفة لازمة فيها؛ فلا تغيّرها حرارة الصيف ولا برد الشتاء وهكذا تتّضح أطراف التشبيه وجماليته أكثر كلّما اقتربنا من أغوار الصورة، فبلد الرافدين يشبه النخيل في العطاء والخصب عندما كان الطلاب ينهلون من العلوم المختلفة فيها قبل أن تُلَوَّثَ بأيادي الاستعمار الغاشم، والطابع الغنائي الذي يدلّ على الحسرة واسترجاع الذكريات هو الأنسب في هذه القصيدة، ومن هنا فليس المقصود بعيني الحبيبة العين البشرية، وإنما هي رمز اتخذه الشاعر كوسيلة للتغني والترويح عن نفسه لما يمسّ قلبه من تحسّر وضنك، فعيني الحبيبة هي كلّ ما يمثّل بلد العراق الجميل من دون تحديد وحصر بحيث اختزلها الشاعر بتمثيلية الحبيبة التي تقطَّعَ فؤاده غيظا عليها.

ثم يعطف الشاعر تشبيه عيني حبيبته بتشبيه آخر، وهو ما يدلّ على تدفّق المشاعر الوجدانية في نفسيته فيقول: (أو شرْفتانِ راح ينْأى عنْهما القَمَرْ)، فلم يقُلِ الشاعر بأنّهما مثل الشرفتين غير المقمرتين أساسا أو المقمرتين، وإنما قال: (راحَ ينْأَى عنْهمَا القَمَرْ)، وهذه دلالة واضحة على أنّ الشرفتان كانتا مقمرتين ثم نأى عنهما القمر بعد ذلك وهو لمّا يزلْ في طريق الأفول، بحيث يبدأ الظلام تدريجيا وليس دفعة واحدة، فبلد الرافدين الجميل كان منارة علم وأدب تشدُّ إليه الرّحال، حيث كان يحتوي على مدرستين من أكثر البلاد وأغزرها عطاء وسخاء هما البصرة والكوفة، فهو بلد الشعر واللغة والعلوم، أمّا عندما أصبح كلعبة إلكترونية في أيادي أعدائه سواء من جلدته أم من غير جلدته بدأ ذلك الضوء

الناصع يخفت شيئا فشيئا مثلما يضْعفُ ضوء القمر على الشرفة بأفوله تدريجيا بدورانه على كوكب الأرض، وهكذا جمع الشاعر بين الأصالة والمعاصرة ودمجهما في صورة متقاربة ومتجانسة في سطرين من القصيدة؛ أصالة النخيل الذي لا يحتاج جماله بأن يبرَّرَ بضوء القمر، والشرفة المقمرة قبل أن يأفل عنها القمر، والطابع الغنائي ملموس في القصيدة بحيث التغنّي بعيني الحبيبة مع التأمّل في شموخ النخيل والشرفة التي يجلس إليها الشاعر للتأمل في ضوء القمر الجميل الذي يبعث في قلبه السرور والحياة.

ثمّ تستمرّ الصور التشبيهية بتحرّك مستمرّ داخل بناء القصيدة تبعا لأحاسيس الشاعر ومشاعره، فبعدما استهلّ مطلع القصيدة بصورة تشبيهية في قمّة الجمال يعود في السطر الرابع ليخطف ألبابنا بصورة تشبيهيه جميلة في قوله: (وترقُصُ الأضْواءُ ... كالأقْمارِ في نَهَرْ)، تلك هي أضواء المدينة المتلألئة المتّسمة بالجمال حينما تبتسم تشبه صورة القمر الذي تزيد أعداده بانكسار النهر وجريانه وعدم ثباته على سطح الماء، فتظهر الأقمار راقصة من فعل تدفّق ماء النهر على سطح الأرض وتموّجه، وهذه الصورة بطابعها الغنائي تحكي قصّة البلد الجميل الذي كان يبتسم فتورق الكروم لبهائه وجماله، ثم يستمرّ الشاعر بتشبيه هذه الأقمار الراقصة على النهر فيقول: (كأنَّما تنْبُضُ في غوريهما النجوم)، "والتشبيه بكأنّ أبلغ من التشبيه بالكاف، لأنّها مركّبة من الكاف وأنّ"[6]، هنا تُحوّلُ صورة الأقمار الراقصة على سطح الماء إلى نجوم نابضة في أغواره، ولمعان القمر وضوئه أقوى من لمعان النجوم، وهذه الصورة كذلك مبنيّة على التحوّل وعدم الثبات استكمالا لتوضيح صورة الشرفتين اللتين راح يبتعد عنهما القمر ويغيب النور عنهما تدريجيا، كذلك صورة الأقمار التي تحوّلتْ إلى نجوم في قعر الماء وهو في طريقه إلى اضمحلال النور والضوء، وهو ما يوضّحه السطر الذي بعده (وتغْرقانِ في ضبَابٍ من أسىً شفيفْ) بحيث تختفي صورة النجوم تماما بعدما حجب عليها الضباب الكثيف الظهور، فهي دفقة شعورية ترسم لنا وقعة جمالية تحاكي لنا أنفاس الشاعر وما يعانيه من أسى على بلده العراق الذي طفق يمشي في الطريق البعيد عن همم العروبة الأصيلة، ثم يستمرّ الشاعر في تصوير التحولات

المختلفة بعد غياب النجوم فيقول في صورة تشبيهية أخرى (كالبحْرِ سَرَّحَ اليدَيْنِ فَوْقَهُ المسَاءْ)، والمساء هو بداية الليل والظلام الذي يحوِّلُ لون البحر من أزرق جميل باهر إلى سواد مظلم، وتتّحد صورة الشرفتين والنجوم وأفولها في الضباب والبحر ودخول الليل عليه في تحديد دلالة التحول الذي وقع في العراق، كيف كان في الماضي وكيف أصبح في الحاضر.

بعد رصد هذه الصور التشبيهية الموحّدة دلاليا والمتنوعة تصويريا، يشير الشاعر إليها بعدما أثّرَتْ في قلبه وحرَّكَتْ نفسيّته إلى تلك الإرادة العارمة في داخله فيقول:

ونشْوَةٌ وحْشِيَّةٌ تُعانِقُ السَّماءْ

كنَشْوَةِ الطِّفْلِ إذا خَافَ منَ القَمَرْ

إنه التحفّز في الرجوع إلى طريق الجمال في قلبه، إنه القلب النابض والضمير الحيّ تلك التي دغْدغتْ في كيانه إمكانية تغيير المآسي الناتجة عن البلد، فهذه النشوة قد عانقت السماء من كثرة حرقتها في القلب، فمع علوّ السماء وبعدها استطاعت أن تحتضنها، فهي تشبه نشوة الصبيّ عند رؤية القمر وما يحدثه فيه من تأثير على نفسيته وحركة مشاعره هذه الصورة كان اختيار ألفاظها جميلا عندما جمع الشاعر بين السماء والقمر في طرفي التشبيه، فكان انسجامها في اشتراك السماء والقمر في العلوّ، وبين النشوة والصبيّ، بحيث الصبيّ لا تستطيع نشوته أن تحرّك من إرادته، كذلك نشوة الشاعر الذي تعتريه لا تستطيع أن تغيّر من إرادته، لذلك وصفها بالوحشية لأنها تسيطر عليه بالقصور والركود.

ثم يأخذ الشاعر بعد ذلك منعرجا آخر في ذكر المطر بوصفه رمزا للحياة والأمل وبوصفه سببا من أسباب المآسي، فيقول (كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم)، يبدو كأنّه تمنٍّ من الشاعر بانتظار المطر الذي أرّقه غيابُه، فهو ينتظره بشغف حينما تشرب أقواس السحاب الغيوم ليعمّ المطر البلاد، فتزدهر وتنمو بالنبات وتغني العصافير الصامتة المغبونة في أحضان الشجر حينما تتحرّر العراق من قبضة الأعداء والمستغلّين، ثم يصف الشاعر بعد ذلك هاجس الحزن في قلبه وهو يسمع قطرات المطر التي ما يزال وقع صوتها على الأرض

رغم دخول الليل فيتمثّلُها بدموع الطفل الذي فقد أمَّه ظلما وبطشا من قبل العدو وهو لا يعرف لها مكانا ولا خبرا، فيقول مشبّها دموع المطر الثقال بدموع الطفل:

كأنَّ طفلاً باتَ يهْذي قبْلَ أن يَنَامْ:
بأنَّ أمَّه التي أَفاقَ منْذُ عَامْ
فلَمْ يجدْها، ثمَّ حينَ لجَّ في السّؤالْ
قَالوا لهُ: بعْدَ غدٍ تعُودْ
لا بدَّ أنْ تَعودْ.

فهكذا يمثّل هاجس المطر في نفسيّته بدموع الطفل الذي فقد أمّه رغم أنه لم يصرّح بدموع الطفل في القصيدة، ولكنّه ذكر مُسَبِّباً من مُسَبِّبات البكاء وهو فقدان الأمّ، هذا الطفل الذي ألحَّ على إجابة لسؤاله عن فقد أمّه وغيابها عنه، فقالوا له: (بعْدَ غدٍ تعُودْ) لم يقل الشاعر: (غداً تعودْ)، وهذا ليس لتجنّب الكسر في البناء العروضي؛ لأنه سيبقى الوزن مستقيما حتى ولو قال غدا تعود، ولكن قوله بعد غد دلالة على استحالة العودة واليأس منها، فهي تنام نومة اللحود كما أخبرنا في الأسطر التي بعدها، ولما كانت كلمة الأمّ رمزا للبلد وليست الأمّ الحقيقية، وكان الطفل الذي يبكي رمزا للشعب، وبعدما أثَّرَتْ في الشاعر الإجابةُ في نفسيته بقولهم: (بعْدَ غدٍ تَعودْ) للدلالة على اليأس وعدم العودة، قال بعدها هذا السطر الذي لم يكن إجابة عن سؤال الطفل، وليس حوارا بين الطفل وغيره ولكن بلسان الشاعر وذاتيته ورؤيته المتفائلة التي تنفث فيه روح الأمل، فقال: (لا بدَّ أنْ تَعودْ)، فحينها جسَّدَ الشاعر صورة جمالية أساسها المشابهة بين الطفل وأمّه والشعب وبلده، ثم يمضي الشاعر ويذكّر نفسه بالقضاء والقدر حول التحولات الواقعة في العراق ويصوِّرُ عدم رضا الشعب العراقي، يقول:

كأنَّ صيّاداً حزيناً يجْمعُ الشّباكْ
ويلْعنُ المياهَ والقَدَرْ

فهذا الشعب مثل الصياد الذي أراد أن يصطاد السمك ولكن جَنَتْ عليه الأمطار الغزيرة ومنعته من الصيد فلم يرض بهذه الحالة فراح يسبّ القضاء والقدر الذي هو فوق إرادة الإنسان ورغبته وليس له في ذلك حول ولا قوة، كذلك هي قوّة الشعب وسعيه وراء استرجاع سيادته وهويته وثرواته المسلوبة هي ضعيفة أمام قوّة المستغلّين والحاقدين الذين يسعون إلى طمس هوية الدّين والعروبة واستعمار العراق واستدمارها واستغلال ثرواتها.

ثم يتكرّر هاجس المطر في قلب الشاعر مرّة أخرى فيخاطب حبيبته ويخبرها بالمآسي التي يُسبِّبها المطر،

أتعْلمينَ أيَّ حزْنٍ يبْعثُ المطَرْ؟
وكيْفَ تنْشجُ المزاريبُ إذا انْهَمَرْ؟
وكيْفَ يشْعرُ الوحيدُ فيهِ بالضّياعْ؟
بلا انْتهاءٍ – كالدّمِ المراقِ، كالجِياعْ،
كالحبِّ، كالأطْفالِ، كالمَوْتى – هو المطَرْ!.

يشبِّه الشاعر كثرة الأسى والحزن الذي تسبِّبه المطر بكثرة الدّم المراق من المضطهدين والأبرياء وكثرة الجياع الذين سُلِبتْ أملاكهم قهراً وظلْماً وكثرة الأطفال والموتى، لا يمكن أن يكون التشبيه هنا تشخيصيا وتجسيديا، وإنما هو تشبيه شعور بشعور؛ شعور الوحدة والضياع حينما تنهمر المزاريب بفعل المطر كالشعور الذي يسبِّبه رؤية الدم المراق والمجاعات في البلد والشعور بالحبّ والحنين إلى البلد، إنه شعور متجدّد يؤجّجه وقع قطرات المطر التي تشبه دموع الباكي بشدّة، ثم يتبلور هذا البكاء في حسّ الشاعر حين نادى الخليج في موقف استنجادي بأن يهبه الخير والعطاء، فلم يرجع من صوته إلا الصدى الذي يشبه صوت النشيج وهو صوت البكاء (فيرْجعُ الصَّدَى، كأنَّهُ النّشيجْ).

هكذا يختم الشاعر الصُّوَرَ التشبيهية بالبكاء والدموع بعد الظلام الباعث للحسرة والحزن والغيظ، واستطاع الشاعر أن يفتح لنا فضاء رحبا في التأمل إلى هذه الصور التي تشارك المتلقّي في إثارة مشاعره وأحاسيسه، وكأنّها لوحة نراها رأي العين المجرّدة تضاهي

صورة أنطاكية التي أبدع البحتري في رسم أطيافها، واتّسمتْ صور التشبيه في هذه القصيدة بالجمالية التي حبَّبَتْها إلى نفوسنا والاستمتاع بمحاسنها حينما كُسِّرتِ العلاقات المنتظمة بين طرفي التشبيه في التقارب والتلاؤم إلى زرع الدهشة والحيرة في تأمّلاتنا من توليد الدلالات المكثّفة تحت ظلالها، والتي تُنمّي لنا حسّاً لا يقْوى غيرُ الشعر على تحقيقه والصور الشعرية المكثّفة الناجمة عن التشبيه لهي من تكثيف الحسّ الموسيقي الداخلي كما تنصّ عليه التجربة الشعرية عند الحداثيين لارتباطهما بالجمال، إضافة إلى "الإمتاع أو الاستمتاع بصور جمالية يشتمل عليها التشبيه"[7].

2/ الاستعارة: الحديث عن الاستعارة ذو شجون، وهي تقوم على علاقة المشابهة مثل التشبيه ولكن بحذف أحد طرفيه، وهي أكثر وسيلة يتّخذها الشاعر لتزيين تحفته الشعرية، فـ "لا يبالغ المرء إذا قال: إنّ أهمّ ما يشغل الدارسين للغات الإنسانية حاليا هو الاستعارة فهي موضع اهتمام من قبل اللسانيين وفلاسفة اللغة ..."[8]، وذلك لما تحقّقه من صدى جمالي يُلْفِت الانتباه ويسحر الألباب لما في تعبيرها من حلاوة تتكئ على حسن الاختيار من لدن الشاعر وقوّة حسّه المدعوم بنباهة رؤيته وتمييزه، وإذا نظرنا إلى أشكال الصور الشعرية بصفة عامة في تعدّد وسائلها سنجد الحظّ الأوفر والأكثر حضورا هي الاستعارة في النصّ الشعري بصفة خاصّة، فهي تقوم على فنّيّة نادرة من نوعها، وهي فضاء خصب للتكلم بلسان الطبيعة والتأمّل في حركة الكون الدؤوب والاستزادة من فلسفة الحياة وتطبيقها على الحياة البشرية بتراسل الحواس وتوتّر الفكر والحسّ في صورة تتّخذ الغموض دعما من دعائم الجمال يحاكي غموض الطبيعة والحياة المعاصرة، فلا تقف بين يديْ دارس واحد يُحُدُّ من صلاحيتها بوصفها وتحليلها في قالب مهضوم، وإنما أصبحت ديناميتها تزيد باستزادة التأمّل فيها ونموّ الحسّ مع التقرّب من نفسية واضعها لاستشفاف خباياها وأسرارها.

الاستعارة وسيلة من وسائل تكثيف الصورة الشعرية الحداثية، وهي مرتع الإبداع يقصده الفنّانون فيخطّون بها أروع الصور وأجملها، والصورة الشعرية تعتمد على اللغة في سياق فكرتها وتوضيح جماليتها، و"جمالية الاستعارة لا ترجع إلى قوّة الشّبه أو المبالغة التي تحدّث عنها النقاد من قبله وإنما ترجع إلى التركيب النحوي المستخدم في تكوينها ..."[9].

إنّ أقلّ شيء يمكن أن تقدّمه الاستعارة هو التعبير الفنّي الجميل، تستأنس أذن المتلقّي به، وترتاح له ذائقته، فهي تنأى عن التخبّط في الكلام وما يسبِّبُ الملل للسامع وتدخرُ في طيّاتها دلالات لها أبعادها وأعماقها لا يمكن أن تخضع لفكر معين وتحليل موحّد مشترك وبذلك كانت مطيّة الشعراء في تمكين تجاربهم، "إذ تعدّ عاملاً رئيساً في الحثّ والحفز، وأداةً تعبيرية، ومصدراً للترادف وتعدّد المعنى ومتنفساً للعواطف والمشاعر الإنسانية الحادة .."[10].

ولمّا كانت الاستعارة أعظم وسيلة لتكثيف الصورة الشعرية وتقريب الحسّ الموسيقي والجمالي كان صداها واضحا عند السياب في أنشودة المطر؛ إذ جعلها تشدّ المتلقّي ليسْتكْنِه أبعادها الجمالية بعد تزويدها بالمادة الموسيقية التي نلتمسها ونشعر بها، فنجدها في السطر الرابع عند قوله: (وترْقُصُ الأضْواءُ ...كالأقْمارِ في نَهَرْ)، قبل أن نتطرّق إلى توضيح الجمالية في هذه العبارة، نفترض أنّ الشاعر قال: وتتموّجُ وترتعش الأضْواء، في هذه الصيغة تكون بعيدة أن تستجلب السامع وتوصف حينها بالجفاف والجمود، أمّا أن ينسب الشاعر عملا يقوم به الإنسان وحده فقط، بل إنّه عمل نسائي بالتحديد، فحينما ينسبها إلى شيء جامد أصلا بدون روح فإنّه يُشغل السامع ويضعه في محلّ اهتمام ودهشة لما في هذين الشيئين من أشياء متشابهة، و"أنّ مقارنة شيئين مختلفين في خواصهما بقدر الإمكان ووضعهما بأيّ وسيلة أخرى بشكل مدهش مفاجئ يعدّ أسمى مهمّة يطمح إليها الشعر"[11]، وبهذا قد بلغت عبارة (ترْقُصُ الأضْواءُ) قمّة الجمال، فعمل الرقص له انعكاس وجداني يدلّ على المرح والسرور، والأضواءُ باختلاف ألوانها وأشكالها يشعُّ منها ذلك النور والضياء الجميل، فاقترن في الصورة شيآن جميلان أحدهما صفة والآخر موصوف، واستطاعا أن يرتقيا بمواطن الجمال الحسّي، اللذان يستشعران القارئ فيثيران دهشته ويأخذان بقلبه فتصعق هذه الوقْعة الشعورية بداخله، فتنفث الصورة بالدلالات اللامتناهية على رؤيته وتنفض الغبار عمّا يجيش في كيان الشاعر فيشاركه المتلقّي وكأنّه شيء قاله أو سيقوله، فإن شئت قلت إنها أضواء ملموسة كأضواء المدينة، وإن شئت قلت إنها محسوسة وهي كلّ ما يضيء الطريق، وكلّ شيء يذهب الظلام عن الضياء، إنها خيال تدفَّقَ في قلب الشاعر

يومئ بالجمال، إنّها بلدة العراق المضيئة التي رقصَتْ أضواؤها قبل أن يفترض أن ترقص وأوْرقَتْ كرومُها وعرائشها حينما كانت عيناها باسمتين.

ثم تتتابع أصداء الصورة الاستعارية في البنية الشعرية، فتتكاثف وتتشابك في كثير من الأسطر، يقول السياب:

كأنّما تنْبُضُ في غوْريْهما النّجومْ
وتغْرقانِ في ضَبابٍ منْ أسىً شفيفْ
كالبَحْرِ سرَّحَ اليديْنِ فوْقهُ المساءْ

هنا تتكاثف الصورة الاستعارية بصورة واضحة؛ بحيث أعطى صفةَ النبض والغرق إلى النجوم وصفةَ إرسال اليد إلى المساء، فصورة الأقمار على سطح النهر عندما يتحرّك المجذاف الذي يقود السفينة تتحرّك وكأنّها نجوم تنبض في أغوار الماء، والنبض هو دليل الحياة والعطاء، والنجوم هي دليل العلوّ والرّفعة والزينة، والذي يوضّح عمليّة رقص النجوم على الماء هو غرقها في ضباب من حزن شديد، فظهورها تارة وأفولها تارة أخرى هو الذي أدركَنا معانيها، والصورة الثانية في قوله: (تغرقان في ضباب)، حيث إنّ الغرق ليس للنجوم وإنّما للإنسان، والغرق هو سبيل الهلاك والتلف، وكذلك النجوم لم تغرق في البحر وإنما غرقت في ضباب من الحزن، ثم تتتابع هذه الصورة المنسجمة إلى تشبيه آخر يزيد من توضيحها فيقول الشاعر: (كالبحْرِ سرَّحَ اليديْنِ فوقَه المسَاءْ)، الاستعارة تحقّقتْ في تسريح المساء يديه فوق البحر، فالمساء هو بداية الليل وقد أرسل يديه وهي وسيلة القوّة والبطش فوق البحر والذي هو موضع الغرق والموت، هنا تتناغم الصورة الاستعارية وتترابط لتشكّل لنا بعدا دلاليا عميقا ونغما موسيقيا جميلا، بحيث النجوم والنبض، والغرق والأسى الشفيف والمساء والبحر، وهي كلّها ألفاظ وصور متآلفة ومنسجمة تحاكي اضطرابات نفسية الشاعر.

تتسلسل أحاسيس الشاعر بعد هذا الطريق المظلم حيث البحر والظلام والأسى الشديد، فولَّدتْ في نفسه تلك الرغبة الجامحة في الأمل وحبّ التحرّر والاستقلال، فشعر بنشوة غريبة فقال: (ونشْوَةٌ وحشيّةٌ تعانقُ السّماءْ)، ففعل المعانقة فعل إنساني، وهو

الاحتضان الشديد بسبب الشوق والوحشة الطويلة، ولكن أن تعانقَ نشوةُ الشاعرِ السماءَ العالية فهي من قبيل المبالغة في الشوق وحبّ الحياة والتحرّر، وهي استعارة تبيّن مدى وحشة الشاعر واشتياقه في صورة بديعة وبليغة. إضافة إلى تعدّد الصور في هذا السطر وتكثيفها في صور مستعارة، حيث شبَّهَ النشوة بالحيوان المفترس فقال نشوة وحشية، ثم شبَّهَ النشوة بالإنسان في فعل المعانقة، وشبّهَ السماء بالإنسان الذي يُعانَقُ، فهي ثلاث صور استعارية في جملة واحدة، وهذا أكبر دليل على السعي إلى استغلال الصور الاستعارية في تكثيف الصورة الشعرية والتي تمكّن من إثراء الموسيقى الداخلية.

يقول الشاعر: (كأَنَّ أقْواسَ السَّحابِ تشْربُ الغُيُومْ)، شبَّهَ أقواس السحاب بالإنسان الذي يشرب، فحذف المشبه وهو الإنسان، وهو موقف أمل من الشاعر واستبشار بأن تهطل المطر التي تبعث في نفسه الارتياح والشعور بالخير لتقضي على الجدب الذي يمسّ العراق وتفتح طريقا للخصوبة وامتلاء أرضها بالخيرات، إنّه المطر وهاجسه في قلبه الذي امتلأ غيظا وحزنا طويلا، فكانت سنين شدادا على العراق بفعل أعدائها وما جنَتْه أيديهم في استغلال غلالها وثرواتها، فاتّخذ الشاعر صفة الغنائية للتّغنّي بالشعور بالخير الذي سيحمله العراق، فكأنّه يتكلّم بصيغة المستقبل ويقول: ستشرب أقواسُ السحابِ الغيومَ، وسيهطل المطر الذي سيكون خيرا للبلد وتبدأ الحياة الجديدة بعدما يحدثه المطر من اخضرار للنبات وكثرة الغلال وذهاب القحط.

تثاءَبَ المساءُ والغيومُ ما تزالْ،
تسِحُّ ما تسِحُّ منْ دُموعِها الثّقالْ

هذه الاستعارة مكنيّة حيث شبَّهَ المساء بالإنسان، وحذف المشبه به ورمز له بفعل من أفعاله وهو التثاؤب للنعاس وإرادة النوم، تنسجم هذه الصورة الاستعارية في ربط المساء بالتثاؤب، فالمساء بداية الليل، والتثاؤب بداية النوم، والنوم يكون في بداية الليل كذلك فالغيوم ما زالت تسحّ المطر رغم دخول المساء، ولكنّها ليست مطرا بمعنى المطر، إنّها الدموع الثقال التي لم تكْتفِ عند وقت النوم والراحة للإنسان، فهي طول الوقت للدلالة

على شدّة الوجع وتتابع الحسرة والألم، وفيها صورة استعارية أخرى وهي تشبيه الغيوم بالإنسان أو المرأة التي تبكي وتذرف الدموع دلالة على اليأس وموت الأمل وولادة الألم الذي تَشْفي غليلَه الدموعُ الغزيرةُ إن استطاعت إلى ذلك سبيلا.

ثم تتعاقب الصور الاستعارية الدالة على الأمل في قول الشاعر:

وعبْرَ أمْواجِ الخليجِ تمسَحُ البروقْ
سواحلَ العراقِ بالنجومِ والمحارْ،
كأنَّهَا تهمُّ بالشّروقْ
فيسْحبُ اللَّيْلُ عليْها منْ دمٍ دثارْ.

يبدو أنّها استعارة تصريحية؛ حيث شبَّهَ الإنسان المناضل والمجاهد الذي يمسح سواحل العراق بالنجوم والمحار وهو السعي لتحرير البلاد بالبروق الخاطفة الأضواء، وكلّها تدلّ على الأمل إلى التحرّر، وتبدو الصورة نفسها في قوله يسحب الليل عليها من دم دثار، بحيث شبَّهَ الشعب المناضل بالليل، ولكنّه ليل بالنسبة إلى الاستعمار والعدوّ وليس ليلا بالنسبة إلى العراق؛ لأنه لا يلتمس رحمة على العدوّ المستعمر في صدّه ومقاتلته، وهذا الذي تؤكّده كلمة دم دثار، فالليل في هذه الجملة الاستعارية وهو الشعب الصمود المجاهد بقسوته وشدّته على المستعمر هو الذي يزيل غطاء الدّماء على الشعب العراقي المسالم، فيحرّره من بطش العدوّ ويسترجع له سيادته وتقرير مصيره، لأنّ الليل في أكثر رموزه لا يسعى إلى إزالة الدّم، بل يسعى إلى إراقتها، وهو بذلك في هذه الصورة لا يمكن أن يكون رمزا للاستعمار لأنّ الاستعمار لا يسعى إلى سحب الدماء وإزالتها، ثم تتأكّد صحّة تحليل هذه الصورة بالصورة الاستعارية التي تليها في قوله: (أصيحُ بالخليجِ: يا خليجُ ...)، حيث هي استعارة مكنية بتشبيه الخليج بالرجل الذي يُنادَى ويستجيب النداء، وهو دلالة على استجابة الضمير إلى الزحف على العدوّ وكفّ بوائقه التي أرَّقَتِ الشعب العراقي وطمستْ وجوده وحين ربطها بالخليج كان انسجام الصورة واضحا وجميلا، فـ "الخليج" هو رمز للوهب والعطاء بحسب النص، وهذا الذي سيحقّقه الضمير الحيّ للشعب العراقي والإحساس بمدى الخراب الذي يخلفه العدوّ في بلدهم الأصيل.

ثم تستمرّ طموحات الشاعر وأمانيه لمستقبل العراق فيقول:

أكادُ أسْمعُ العراقَ يذْخرُ الرّعودْ

ويخْزنُ البروقَ في السهولِ والجبالْ

حيث شخَّصَ الشاعر العراق بالإنسان الذي يُسمَع صوتُه، فهذه العراق قد قامت بادّخار الرعود التي هي سبب للغيث إلى وقت الحاجة؛ وهو أن يهطل المطر على البلد فيستيقظ من سباته، وتغدق خيراته على أهلها، ويخزن البروق التي هي دليل المطر الذي يبعث الحياة، وكلمتي "يذخر" و"يخزن" بصيغة الحاضر تدلّ على الأمل في المستقبل، ولكن هذا الأمل يبقى مجرّد تمنٍّ من الشاعر وليس يقينا مضمونا وبذلك أَسْبَقَ الجملة بالفعل أكادُ الذي يدلّ على الشّكّ وعدم اليقين، ثم تتابع التشخيصات من قبل الشاعر بتوظيف فعل السماع في قوله:

أكادُ أسمعُ النخيلَ يشرَبُ المطَرْ

وأسمعُ القرى تئِنُّ، والمهاجِرينْ

يصارِعونَ بالمجاذيفِ وبالقُلوعْ،

عواصفَ الخليجِ، والرّعود، ...

يكاد الشاعر يسمع صوت شرب النخيل للماء من كثرة المطر الذي بات أمنيّةً له فالاستعارة هنا مزدوجة في صورة واحدة؛ شبّه النخيل بالإنسان الذي يُسمَعُ صوته في قوله أسمع النخيل، وشبَّهه بالإنسان الذي يشرب في قوله يشرب المطر، وكلاهما استعارة مكنية توضح مدى عمق الأمل في كيان الشاعر وانتظاره للمطر الذي سيحرّر العراق من الجوع والظلم وبثّ الحياة للأطفال الذين هم طموح المستقبل، ثم ينتقل الشاعر إلى تصوير مخلّفات الدمار من قبل الاستعمار والاستغلاليين عند قوله:(وأسمعُ القرى تَئِنُّ، ...) فالأنين هو علامة الوجع والألم، بحيث شبَّهَ الشاعر القرى المظلومة بالإنسان الذي يتألّم من شدّة الوجع فتكون بذلك استعارة مكنية، أو يمكن أن تكون مجازا مرسلا ويكون تقدير الكلام (وأسمع أهل القرى يئنّون ...)، وفي كلتا الحالتين هي صورة شعرية لها عمق دلالي

وحسّن جمالي، اتّخذت اللغة المجازية وسيلة لتجميل العبارة الفنية وتحبيبها إلى النفوس، ثمّ يقول الشاعر: (والمهاجرينَ يصارعونَ بالمجاذيفِ وبالقلوعْ)، الوضع اللغوي لكلمة المهاجرين هي معطوفة على المفعولية، ولا يمكن أن تكون الواو قبلها واو الحال؛ لأنّها لو كانت واو حال ستكون كلمة المهاجرين في موضع رفع وتعرب حينئذ مبتدأً كما أخبرنا النحاة، ولكنها معطوفة على الفعل أسمع، ويكون تقدير الجملة: وأسمع المهاجرين يصارعون بالمجاذيف وبالقلوع، وهي صورة مستكملة لسابقتها، فالمهاجرون يقاتلون العدوّ بكلّ وسائل القتل والمصارعة لتحرير العراق، أو إنهم هاجروا وتركوا ممتلكاتهم فرارا من القتل والظلم، والصورة الأخيرة هي الأقرب إلى الصّحّة؛ لأنّهم لو كانوا يقاتلون العدوّ لما أَسْمَاهُم الشاعر بالمهاجرين، وكان يُفْتَرَض أن يسمّيهم بالمجاهدين، ولربّما الوسائل التي يصارعون بها هي للذي يعترض طريقهم في الخروج والهجرة، لأنّ هذه الوسائل هي المجاذيف والقلوع التي تتحكّم في سير السفينة، ثم تستمرّ طموحات الشاعر اللامتناهية إلى المستقبل الجميل الذي يذخر الخير للعراق ويحمل في طيّاته السعادة للأطفال والرجال والنساء، ويقضي على الجوع الذي يعاني منه أهل العراق، فيقول الشاعر في جملة مجازية حفزته على زرع الأمل والصبر على الشّدّة حتى يأتي الرخاء (سيُعشبُ العراقُ بالمطَرْ ...)، وفي الحقيقة إنّ البلد لا يُعشب بالمطر، وإنما يُعشب بالعشب، والمطر هو سبب من أسباب العشب، ولكن هاجس المطر في نفسية الشاعر وما يحمله من دلالات الخصب والنموّ والخيرات جعله يستبدل الكلمة من دون شعور في بنيتها الحقيقية.

لقد اتّخذ الشاعر من الاستعارة وسيلة لتكثيف الصورة الشعرية في قصيدته أنشودة المطر، ومن ثَمَّ إلى نموّ الحسّ الموسيقي المُضْمَر إلى المتلقي، ولا تكفي الموسيقى الخارجية في تحسّس جماليتها وحيويتها بمعزل عن الصورة الشعرية لأنها ستؤول بها إلى الجفاف، ولا تكفي الصورة الشعرية وحدها لشدّ المتلقي وإثارة دهشته إلا إذا تكاتفت مع البنية الموسيقية وانصهارهما في مضمون الدلالة، وإذا تحقّقت الموسيقى الخارجية في النص الشعري مع تكثيف في الصورة الشعرية التي تعدّ من الموسيقى الداخلية ومن ثمَّ تكثيف البنية الموسيقية

سيصبح واضحا لدى السامع مع مراعاة الدلالة وانسجام الشكل مع المضمون فإنه سوف تتوهّج القيمة الموسيقية الجمالية في حسّ السامع، ومن هنا كانت الاستعارة أسمى وسيلة لغوية يستعملّها الشعراء لتحسين الصورة الشعرية، وكانت محلّ اهتمام اللغويين والبلاغيين في مفاضلة الشعراء وتفصيل محاسنهم على المستوى الموسيقي والدلالي على السواء، وبهذا فلا غرابة أن يقول النقاد "إنّ كلّ صورة شعرية تحتوي على قدر ما من الاستعارة ..."[12] وذلك لأنّ "تركيب الصورة المستعارة يرتكز على دلالات ضمنية وإدراكات جمالية يجب أن نقف عندها"[13]، ومن هنا كانت الاستعارة من أبرز اللغات المجازية في الأدب والشعر التي تساعد على إدراك الحسّ الجمالي في التعبير الفنّي، ويعود تاريخ وجودها إلى العصور القديمة التي افتتن بها الشعراء والأدباء والخطباء وكلّ أساليب الكتابة التي كانت أساسا في تحسين اللغة الجمالية.

3/ الكناية: الكناية من الفنون التعبيرية الجميلة، ولكنّها أقلّ مراوغة في التلاعب بالأسلوب المجازي كما في فنَّيْ التشبيه والاستعارة، ولهذا لا نجد لها حضورا حيويّا أساسيا وضروريا في تركيب البنية الشعرية مقارنة بالأشكال المجازية الأخرى، والكناية لا تقتصر على الشعر فقط، فهي توجد في كلّ فنون الكلام من نثر وخطابة ورواية وحتى في اللغة العامّية، وهي لا تحدَّدُ لها تقسيمات في بنيتها اللغوية كما في التشبيه من أداة ومشبّه ومشبّه به ووجه شبه وإنما تُستدرَك في جملة مفيدة بدون تحديد طولها بفهم المعنى المقصود من العبارة، ووروُدها في الشعر أبلغ من ورودها في غير الشعر؛ لأنّ الشعر يعتمد على التلميح والإشارة، وفي تلاحمها بالبنية الموسيقية بنوعيها الداخلية والخارجية – زيادة على جمال الأسلوب – تستشعر المتلقّي لما في هذا الأسلوب من سحر جذّاب وليونة موسيقية، إذ هي في الشعر تعتبر من الموسيقى الداخلية التي تستدرج حسّ المتلقّي، والكناية "هي من كنّيت الشيء أكنيه، إذا ستر بغيره، وقيل: كنانة، بنونين لأنّها من "الكنّ" وهو الستر، وتعريف الكناية مأخوذ من اشتقاقها، واشتقاقها من الستر ويقال كنيت الشيء إذا سترته، وإنما أجرى الاسم على هذا النوع من الكلام لأنه يستر معنى ويظهر غيره ولذلك سميت كناية"[14].

إذا كانت الكناية في الأجناس الأدبية الأخرى غير الشعر وظيفتها التلطّف في التعبير والتأدّب في ذكر المساوئ، والحذق في توصيل الفكرة دون خدش للموصوف، فهي في الشعر أشدّ غورا من ذلك، فهي لتحسين الحسّ الموسيقي وتكثيف الصورة الشعرية وتمكين البنية الدلالية، وقولنا إنّها لتحسين الحسّ الموسيقي؛ لأنها تختلف من جانب القراءة بين الصياغة النثرية وبين الصياغة الشعرية، فقراءتها في شكل هندسي موسيقي شيء أَلِفَتْه الآذان، فتكون أكثر إثارة واستجابة من الصيغة النثرية غير المنتظمة، وتكون الكناية الشعرية بذلك ذات بنية موسيقية وتعبير جميل في صورة شعرية لها إيماءات دلالية مكثّفة، والذي يحدّد الكناية ليس التصنيفات اللغوية والنحوية، وإنّما كلّ جملة مفيدة استخدمت تركيبا مجازيا ذا معنى تُضمِر وراءها مقصودا دلاليا آخر، وبهذا كانت أوّل جملة كنائية في أنشودة المطر هي:

عيْناكِ حينَ تبْسِمانِ تورِقُ الكُرومْ

وترْقُصُ الأضْواءُ .. كالأقْمارِ في نَهَرْ

فالعينان لا تبتسمان، وإن ابتسمتا فهما لا تبتسمان بإيراق الكروم ولا برقص الأضواء ولكنّها كناية عن كثرة الإنتاج والنموّ والخصوبة في قوله (تورق الكروم)، واختيار شجر الكروم دون غيره من الأشجار له بعد تراثي يدلّ على العروبة التي تهتمّ بالكروم لما فيه من إنتاج الخمر من ثمره، ثم تختفي الصورة الكنائية في القصيدة قليلا إلى أن يفتح لها الشاعر الباب في قوله:

وكرْكَرَ الأطْفالُ في عرائِشِ الكُرومْ،

ودَغْدَغَتْ صمْتَ العصافيرِ على الشَّجَرْ

أنْشودَةُ المطَرْ ...

وكركر الأطفال في عرائش الكروم، الشاعر لا يقصد تلك الصورة التي يتبيّن لنا فيها الضحك الشديد من قبل الأطفال تحت أفنان شجر العنب تحديدا، وإنّما هي كناية عن السعادة والأمل والسرور، واختيار لفظة الأطفال تحديدا هي دلالة الأمل والمستقبل، كأنّه يريد أن يقول سيسْعد المستقبل الجميل للعراق ويحمل الخير بتحرير البلاد والعباد؛ الأولى من

أراضيها وثرواتها وماضيها، والثانية من القتل والتشرّد وفراق الديار، هذه هي الصورة الطويلة والمكثّفة التي أضْمَرَها الشاعر في جملة صغيرة لا تتجاوز فعل وفاعل وجار ومجرور متعلّق بهما، ثم يزيد الشاعر من توضيح رؤيته للمستقبل وأمله به في قوله:

ودغْدَغَتْ صمْتَ العصافيرِ على الشَّجَرْ
أنشودَةُ المطَرْ

فالأنشودة لا تقدر أن تُدغدغَ العصافير فتحوّلها من صمْت إلى صوْت، وإنّما هو أسلوب مجازي كنائي يبيّن مدى اشتياق الشاعر للمستقبل الجميل الذي جعل طيف الطيور الشادية في مخيلته بعدما استبْشَرَتْ بنزول المطر الذي رفع عنها الغبن ورسم السعادة في وجوه الأطفال.

يقول الشاعر بعد أن صوَّر لنا صورة الطفل الذي فقد أمّه منذ عام بعدما سأل عنها وألَحَّ في سؤاله، فكان جوابهم: (قالوا له: بعْدَ غَدٍ تَعودْ ...)، فقوله: (بعدَ غدٍ تعودْ) هي كناية على استبعاد العودة واليأس لأنه ليس للميت عودة بعد موته فهو مجرّد أمل بصيص للطفل الذي ينتظر عودة أمّه، كذلك الشعب العراقي، فإنّه أمل بصيص للطمع في عودة العراق كما كانت بعد الدّمار الذي لحق بها، وهذا ما توضّحه الصورة الكنائية التي تليها في قوله:

في جانِبِ التَّلِّ تنَامُ نَوْمَةَ اللّحودْ
تَسِفُّ منْ ترابِها وتشْرَبُ المطَرْ

تنام نومة اللحود كناية عن تلف العراق جرّاء الخراب والدمار الذي لحق به وآل به إلى الموت، واللغة المجازية واضحة هنا في استعمال الشاعر الأمّ رمزا لأنّ الابن يأوي إلى أمّه ويميل إليها، كذلك الشعب يأوي إلى وطنه ويميل إليه، فالأمّ لا تنام نومة اللحود في التعبير الحقيقي، بل تموت ميتة اللحود، ولكن هذا النوم العميق الذي هو نوم اللحود هو تعبير مجازي كنائي من الشاعر ذو قيمة أسلوبية جمالية يبيّن الدمار والخراب الذي لحق بالعراق حتى آل به إلى النوم العميق الذي يشبه الموت فلا ينتظر منه عودة بعد ذلك، وقوله: (تسِفُّ منْ ترابِها وتشْربُ المطَرْ) فيه كناية عن الذل والهوان الذي يعانيه أبناء بلده العراق من سوء المعيشة إبّان الاحتلال من جوع وحرمان وقهر وقحط، وهذا ما توضّحه الصورة

المجازية في الكناية التي تليها (وينثُرُ الغناءَ حينَ يأْفلُ القَمَرْ) وهي كناية عن الحسرة التي تأتي في الظلام بعد أفول القمر بموت الأمّ وما يجترعه الشعب من مرارة العيش وكدر الأيام.

ثم تترادف الصور الكنائية في بنيان القصيدة كتعبير عن الحزن والأسى والضيق الشديد بعد استغلال ثروات العراق من لدن الاستعمار، وتصوير الثروات التي تزخر بها العراق قبل الاستعمار وكيف حُرِمَ منها بعد دخول الاستعمار عليها واحتكارها له، يقول الشاعر:

وعبْرَ أمْواجِ الخليجِ تمْسحُ البروقْ
سواحِلَ العراقِ بالنّجومِ والمحارْ،
كأنَّها تهمُّ بالشّروقْ
فيسْحبُ اللّيْلُ عليْها منْ دَمٍ دَثارْ.

تتكاثف الصور الكنائية بصورة واضحة في هذه الجملة الشعرية؛ حيث النجوم والمحار كناية على الثروات والكنوز، وما الخليج إلا رمز لهذه الثروات، وقوله: (كأنّها تهمُّ بالشروق) كناية على الأمل والتحرّر من قهر الاستعمار الذي هو الظلام قبل الشروق، والشروق هو التحرّر الكامل من بطش الاستعمار والاستدمار، وقوله: (يسحَبُ الليْلُ عليْها منْ دمٍ دثار) فيه كذلك كناية على زوال المستعمر وكفّ الخراب والدمار من قبل المجاهدين الذين سيزيلون غطاء الدماء الذي يسيل وينزف من أجسام المعتقلين والمستضعفين.

ثم تستمرّ كنايات القصيدة الدّالّة على الاستبشار بالمستقبل الجديد الذي سيحمي حماه أبطال المستقبل الذين سيفرضون عليه منعرجا يكفُّ أيادي الخراب والدمار الذي آن لليله أن ينجلي بعد طول نكال شديد، يقول الشاعر:

أكادُ أسْمعُ العراقَ يذْخرُ الرّعودْ
ويخْزنُ البروقَ في السّهولِ والجبالْ

ففعل الادّخار والخزن واحد، والرعود والبروق كلاهما علامة من علامات المطر استعملهما الشاعر كرمز يكنّي به عن أبطال المستقبل وإحياء الضمير الذي يدرك أن الاستعمار لا يأتي بخير وأنه يسعى إلى إراقة الدماء وانتهاز ممتلكات البلد وثرواته، فاللغة المجازية التي تتمثّل في الكناية في هذه الصورة ذات قيمة جمالية تبيّن مدى التعلّق بالأمل في

قلب الشاعر، الذي جعله يتخيّل أولئك الصناديد الذين سيثورون على الظلم والاستبداد ويحدّون من طريق القهر والإبادة.

هكذا تتضافر الصور المجازية من تشبيه وكناية واستعارة لترسم ذلك التناغم الجمالي كزينة لفظية في البناء الشعري وكتعبير فنّي يسعى إلى تكثيف الصورة الشعرية والبنية الدلالية ارتكازا على تفعيل اللغة المجازية، وقد لاحظنا ما للشاعر من اهتمام كبير في توظيف الصورة الشعرية وتكثيفها في قصيدته، فتعلَّقَتْ بنفوسنا اللّمسة الموسيقية الخفية في أنشودته التي تشبه وقعات المطر التي بصَمَهَا في قلوبنا، فتوقَّفتْ أنفاسنا لتلك الوقعة الفنّيّة التي يتفاوت الشعراء في التفنّن بها، وليس للتعبير الحقيقي المباشر قدرة على إثرائها، لذلك انحرفتْ لغةُ الشعر وعدلَتْ عمّا هو صريح، وارتقَتْ باللغة التي يتواصل بها عامة الناس إلى لغة المجاز لأنّ "العدول عن الصراحة، والجنوح إلى الخفاء والتستر، هو الذي يحقق لهذا الأسلوب التعبيري جماله، ويميزه بهذه الميزة الفنية التي لا تتحقّق إلا من وراء التعبير غير المباشر"[15].

خاتمة:

بعد هذا الغور الماتع في قصيدة "أنشودة المطر" نستطيع أن نصل إلى كثير من النتائج المستفادة من هذه الدراسة، وأبرزها:

- الشعر تركيب فنّي لا يستغني عن اللغة المجازية، فإنْ غيّبها تحوَّلَ إلى مقاطع نثرية، والمجاز لا يجافي النثر، ولكن النثر قد يستغني عنه وهو في أمان، أمّا الشعر فإنّه يتوخّى تفعيله في القصيدة لتكثيف الصورة الشعرية.
- تعدّ اللغة المجازية قالبا فنيا لأفكار الشاعر وأحاسيسه، والاهتمام بها كالاهتمام بالقالب الموسيقي، وبهذا القالب الفني تظهر معالم الجمال والشعرية في النص الشعري.
- اللغة المجازية في الشعر الحداثي كسرت آفاق المعلوم، وتغيّرت من الوضوح إلى الغموض ومردّ هذا الأسلوب يرجع إلى طبيعة الحياة المعقدة والتجربة الشعرية الجديدة المنبعثة من هذا التعقيد والتوتر.
- اللغة المجازية والجمالية وجهان لعملة واحدة؛ فحضور الأولى يستجلب الثانية، ولهذا السبب يكون المجاز هو الهوية المثلى لبناء القصيدة عموما.

الهوامش والإحالات

(1)– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان 1988، ص: 304.

(2)– صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط1، دار الشروق، 1998، ص: 318.

(3)– عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت – لبنان ص: 143.

(4)– إبتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ط1، دار القلم العربي سورية، 1997، ص: 248.

(5)– بدر شاكر السياب، الديوان، ج 2، دار العودة، بيروت– لبنان، 2012، ص: 119.

(6)– عبد الرحمن حسن حَبَنّكه الميْداني، البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها، ج: 2، ط1، دار القلم، دمشق، 1996، ص: 163.

(7)– المرجع نفسه، ص: 168.

(8)– محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1985، ص: 81.

(9)– تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ط1، دار الحوار، سورية، 1983، ص: 295.

(10)– يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ط1، الأهلية للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية – عمان، 1997، ص: 11.

(11)– صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط1، دار الشروق، 1998، ص: 324.

(12)– المرجع نفسه، ص: 318.

(13)– تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص: 316.

(14)– أبو منصور الثعالبي، الكناية والتعريض، تح: عائشة حسين فريد، دار قباء، 1998، ص: 21.

(15)– عبد الحميد قاوي، الصورة الشعرية النظرية والتطبيقية، د ط، د ت، ص: 160، نقلا عن: مبروك بن غلاب، الصورة الشعرية عند محمد العيد آل خليفة، ص: 178.