دراسات الأدب المعاصر، السنة السادسة، صيف ۱۳۹۳، العدد الثانی والعشرون: صص۴۵- ۶۸

دراسة سيميائية فی قصيدة «فی المغرب العربی»

محسن سيفی*
معصومه حسين پور**
صديقه جعفری‌نژاد***

تاريخ دريافت: ۹۲/۹/۵
تاريخ پذيرش: ۹۳/۱/۱۷

الملخّص

السـيميائية علـم يـدرس العلامـات والاشـارات، و هـذه العلامـات تتكـوّن مـن الجانـب المادی(الدال) والجانب الذهنی(مدلول) والدال تتألّف من الجانب الخارجی للغة والمدلول يحمل المعنی والفكرة المسيطرة علی اللغـة. ويحـاول هـذا المقـال مـن خـلال المـنهج الوصفی ـ التحليلی أن يدرس قصيدة «فی المغرب العربی» للشاعر *بدر شاكر السيّاب* من منظور التحليل السيميائی فـی المحـورين؛ الافقـی والعمـودی. وقصـيدة «فـی المغـرب العربی» تطفح بالدلالات و معانٍ مختلفة وبالتالی يمكننا تقديم القـراءات العديـدة لهـذه القصيدة من المنظور السيميائی.

الكلمات الدليلية: بدر شاكر السياب، قصيدة فی المغرب العربی، السيميائية، الدلالة.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* عضو هيئة التدريس بجامعة كاشان(استاذ مساعد).
** طالبة فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان.
*** طالبة فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان.

المقدمة

السيميائية علم قديم لكن نشاطه حديث واللغة هی أكثر الانظمة السيميائية نشاطاً و أكثر تداولاً فی الوجود. نشأ هذا العلم فی بداية القرن العشرين على يد عالمين: الفيلسوف الامريكی *تشارلز ساندرزبيرس* الذی سمّی هذا العلم «السيموطيقا» والعالم اللغوی السويسری *فردينان دی سوسير*، وهو سمّی العلم «السيميولوجيا» فيرجع إليهما الفضل فی ظهور هذا العلم على رغم من عدم معرفة كل منهما على الآخر. ويعتبر *سوسير* مفهوم السيميولوجيا «علم اللغة العام» ويقول اللغة نظام من نظام العلامات التی تعبر عن الافكار(خلف كامل،۲۰۰۳: ۱۶). إن النص يقوم على العلامة، وهی خاضعة للمعطى السياسی، والاجتماعی، والثقافی. وعلى هذا الأساس تصور *دی سوسير* علماً يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية وله علاقة بعلم النفس العام(الهادی، د.ت: ۳).

ومن بين هذين المصطلحين، شاع السيميولوجيا و هذا العلم يعدّ من العلوم التی تطورت بصورة سريعة فی القرن العشرين(نفس المصدر). وتتكون هذه الكلمة من الأصل اليونانی «semeion» الذی يعنی العلامة و «logos» يعنی الخطاب. وجاء معادل هذا المصطلح فی الأدب العربی كالآتی: « علم الدلالة»، «السيميائية»، «الرمزيّة»، «علم الإشارات» و«الدلائلية». ولكن كثرة المصطلحات أدّت إلى تشويش فی الأفهام وأخيراً فضّل «السيمياء» على المصطلحات الأُخرى لأنّها كلمة قديمة متعارفة على وزنٍ عربی خاص بالدلالة على هذا العلم.

ويقول *دكتور صلاح فضل* حول مفهوم السيميولوجيا بانّه «العلم الذی يدرس الأنظمة الرمزية فی كلّ الاشارات الدالة وكيفية هذه الدلالة»(خلف كامل،۲۰۰۳: ۱۸).

السيميائية «تدرس كل شیء يدلُّ على شیء آخر أو هی تدرس العلامات أو الإشارات وهی لعبة التفكيک والتركيبِ، وتحديد البنيات العميقة الثاوية وراء البنيات السّطحية المتمظهرة فونولوجيا ودلالياً»(برهومه، ۲۰۰۷: ۳۹). ذلک لأنّ اللغة، نظام من الدلائل وبالتالی إنَّ كُل كلمة فی علم السيمياء، تعُدّ دليلاً لِسانياً. والدلالة تقوم على جانبٍ مادیٍّ (دال) وجانبٍ ذهنیٍّ(مدلول). والدال متشكّل من الجانب الخارجی للغة والمدلول يحمل المعنى والفكرة المخيّمة على اللغة.

يتحدث علماء الدالة عن صعوبة تحديد المعنى، لأن المعنى الذى تدونه المعاجم ليس هو كل شيء، فى إدراک معنى الكلام، فهنالک عناصر أخرى تتدخل وتجعل المعنى غير واضح وبعيد المنال منها الرموز وظروف وملابسات، وما بين المتكلم والمتلقى من علاقة، الغموض، اختلاف البيئات وغير ذلک. وبما أن القصيدة هذه يطفح بالرموز والظروف الخاصة فى حياة الشاعر و . . . فالتحليل السيميائى فى هذا النص يقوم على تناول المعنى النصى من خلال قراءتين:

القراءة الاستكشافية: تتم هذه القراءة من الأعلى إلى الأدنى (من السطر الأول حتى نهاية السطر الأخير) ويدرک المتلقّى النّصَ عبر مقدرته اللغوية، ويعتبر كل مفردة فى هذه المرحلة دالاً يدلّ على مدلولٍ ذو دلالة خارجية(پاينده،۱۳۸۷ :۱۰۰). يستنتج من هذه القراءة أنّ لكلّ دال فى هذه القصيدة مدلول خارجى واقعىّ ولكنّ يبدو أن هذه القراءة لايقنع القارئ لأنه يوجد موانع وصعوبات تحول دون فهم الشعر على أساس المدلولات الحقيقة، ويرى *ريفاتر* أن القارئ يخطو عبر قراءته موانع وعناصر يصعب تفسيرها(نفس المصدر: ۲۰۵). فهو أمام قراءة أخرى تسمّى "القراءة الاسترجاعية" على تعبير *ريفاتر*. لعلنا لا نجانب الصواب حين نذهب إلى القول بأن الموانع والصعوبات المعنوية للنص يعدّ بمثابة علائم يثير إنتباه القارئ ويجرّه نحو دلالات الشعر وإشاراته.

يقوم القارئ فى القراءة الاسترجاعية بالغور فى جزئيات النص مرّه ثانية وفق مقدرته اللغوية لكى يعثر على الدّلالات عبرَ البحث عن الإشارات، وسميت هذه القراءة بالاسترجاعية لأنّ القارئ يعود إلى الوراء بعد أن إنتهى عملية قراءة النص. تأسيساً على ذلک فالقراءة التأويلية هى التى تزيل انغلاق النص وهى التى تكشف عن الطبيعة الحقيقية للنص لأن الأشياء التى يعتبرها النص لا تتجلّى عبر القراءة الاكتشافية التى لا تتجاوز حدود السطور بل يتمّ عبر الغور فى النص، وتعالقه وعند الغور فى النص ينتج خطاباً جديداً عبر الولوج فى المعنى الباطنى للنص، وهذا يختلف اختلافاً كبيراً مع القراءة الأولى أى التى تتمّ من الأعلى إلى الأدنى وهذه القراءة تدرس المعنى الظاهرى للنص.

ممّا يميز اللغة الأدبية عن غيرها من اللغات العادية إحتواء اللغة الأدبية على سمات وعلائم لغوية ترمز إلى دلالات ورموز معنوية طريفة، إنّ وجود هذه السّمات اللّغوية فى اللغات الأدبية يرتقى بمستواها التعبيرى ويزيد من طاقاتها الإيحائية بحيث يعود بإمكان

القارئ فهمها وتفسيرها من منظور جديد بعد توظيفه السمات والـدلالات اللفظيـة التـی تحفّ بالنصّ الأدبی، وتمنحه طاقة دلالية مخصّبة لا تستنفد حيويتها وديناميكيتهـا عبـر القرون والأعصار وممّا له دورٌ هامٌ فی عمليـة إسـتيعاب الـنصّ الأدبـی اسـتجلاء طرائفـه وجماليته والكشف عن العناصر الفنية التی أعطت علی النصّ الأدبی رمزيتها وسيميائيتها؛ إذن يمكن القول إنّ الاتجاه السيميائية فی مطالعة النّص الأدبـی يُعـدُّ مـن أهـمّ الصـيغ والآليات اللغوية التی يسـتخدمها اللغويـون لخـرق الحـواجز والتّوغـل فـی أعمـاق الـنصّ. و*مايكل ريفاتر* كغيره من المنظّرين يتمايز بين لغة الشعر واللغة العامة ويقول فی توصـيف بنية الشعر: الشعر نوع من استخدام اللغة ولكنّ هذه اللغة تنـتج أثـرات لا يسـتطيع اللغـة ينتجها(نفس المصدر:۹۶).

ويعتقد أن هناک ثلاثة عناصر تتمايز لغـة الشـعر مـن غيرهـا وهـی: القلـب(التحريف) والتغيير وإنتاج المعنی. التغيير يعنی تحويل معنی الرمز والإشارة إلی معنی آخـر وإتيـان مفردة نيابة عن مفردة أخری قد يحدث هذه العمليّة فی مجاز المرسل والاسـتعارة وقـس علی ذلک فی التحريف والقلب، يستخدم من عناصر فيه التضاد والتورية وفی عملية خلـق أو إنتاج المعنی يستخدم الشاعر عناصر كالقافية، والسجع والتوازن يتبدّل العناصر اللغويـة إلی إشارات لا معنی لها خارج الشعر(نفس المصدر).

سابقة البحث

سبقت هذه الدراسة دراسات؛ أهمّها: «أشكال الحنين إلی الماضی فی شعر بـدر شـاكر السياب» لـ *سيدرضا ميراحمدی* و *علی نجفی ايوكی* و *نجمـه فتحعلـی زاده* و «بينـامتنی قرانی در شعر بدر شاكر سياب» من *قاسم مختاری* وسجاد عربی و «دغدغه‌هـای سياسـی در شعر بدر شاكر سياب و مهدی اخـوان ثالـث» مـن *جهـانگير اميـری* و *فـاروق نعمتـی* و«مبارزه و پايداری در شعر بدر شاكر سـياب بـا تكيـه بـر سـروده انشـودة المطـر» مـن *اميرحسين رسول نيا* و *مريم آقاجانی* و «نقد شعر آی آدمها سروده نيما يوشـيج از منظـر نشانه‌شناسی» لـ *حسين پاينده* و«نشانه‌شناسـی سـروده كلمـات اسـبارتاكوس الأخيـرة» لـ*علی نجفی ايوكی* و *زهرا وكيلی* و *نفيسه ميرگلويی*.

هذه الدراسات التی مرّ ذكرها دراساتٌ قيّمةٌ إلا أنّ التقصی فی هذه الدراسات واستقراء جهود الباحثين فی هذا االمجال يبدی لنا أنهم أغمضوا عن دراسة شعر *السياب* من هـذا المنظور، بينما هذا الموضوع علی أعظم جانب من الخطورة و يلعب دوراً بنـاءً فـی انتقـال المفاهيم السامية إلی المتلقی والدّراسة تتوخّی لتسدّ هـذا الخلـل؛ وتتنـاول ملامـح هـذه المفاهيم عبر الدلالات المتوفرة فی القصيدة وظلالها وتكشف الستار عن الزوايـا الجماليـة لهذه الدلالات وتسليط الضوء علی هذه الأمور التی ما تطرّقت إليها الدراسات السابقة.

۱.سيميائية العنوان

يعتبر العنوان عبارة صغيرة يحتوی فقرات و عبارات طويلة من حيث المعنی والدلالـة؛ ويمكن القول بأنّه مفتاح للأبواب المجهولة حيث يدرک المتلقّی عند قراءة العنوان مفاهيم النص إلی حدّ ما. تأسيساً علی هذا فالعنوان يشمل أقـلّ المفـردات معبّـراً عـن مضـامين كثيرة ويحثّ القارئ علی قراءة النص. كما يـری *رولان بـارت* أنّ العنـوان يجعـل القـارئ حريصاً علی قراءة النصّ وهی عبارة من أنظمة دلالية سيمولوجية، تحمل فی طيّاتها قيمـاً اخلاقيةً واجتماعية وايدئولوجية(سعيدی، ۲۰۰۸: ۹۱-۹۲).

ويری البعض أن العنوان هو «تسمية للنص وتعريف به وكشـف لـه وعلامـة سـيميائية تمارس فعل التدليل ويتموقع علی الحد الفاصل بين النص والعالم»(عبـد الجليـل، ۲۰۱۳ :۲۰)، فيعتبر العنوان مفتاحاً «أنـه مفتـاح تقنـی يجـسّ بـه السـيميولوجی نـبض الـنّص وتجاعيده وترسانه بنيويّة و تضاريسه التركيبية علی المستويين: الرمزی والـدلالی»(نفـس المصدر). بناءً علی ذلک فالعنوان جزء لا ينفكّ مـن الـنص ومفتـاحٌ للولـوج إلـی الأبـواب المغلقة ويمكن من خلاله الخوض فی أعماق النص الدلالية واستخراج الدلالات التعبيرية.

ولعلّنا لا نجانب عن جادة الصواب حينمـا نـذهب الـی القـول بأنّـه تعـدّ ألفـاظ الـنص وعباراته توضيحاً للعنوان، و العنوان هو الذی يلقی ضوءه علی النص ويؤسّس الشـاعر مـن أثناءه فكرته الحاكمة علی النص مشيراً الواقع العربی. والأسئلة التـی يطـرح حـول عنـوان قصيدة «فی المغرب العربی» هی: لماذا استخدم الشاعر كلمة المغرب؟ و لمـاذا لـم يلجـأ إلی ذكر أماكن أخری من البلدان؟ لماذا اختار العربية؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة يمكن القول بأن لفظ «المغرب» يدلّ علی حضور العرب علی بلاد واسعة النطاق، حيث شملت بلاد المغرب العربی فی شمالیّ الافريقيا و لفظ «العربی» يدلّ علی تجاوب الشاعر مع الفكر القومی العربی، والامجاد العربية وتاريخ العرب القومی الحضاری. وتجلّی حضورها فی الدول المختلفة، لغة وثقافة و ديناً و تراثا عربيا غنيّاً بالفكر والأدب والفنّ والعلوم وحضارة انسانية شامخة ما تزال آثارها قائمة فی بلاد المغرب العربی(أبو حاقة، د.ت: ۴۳).

أمّا بالنسبة إلی لفظ المغرب فهناک تعبير أخر من حيث اللغوی كما جاء فی اللغة بمعنی مكان غروب الشمس، ويمكن القول إنّ السياب استخدم المغرب لكی يخاطب المجتمع العربی بأنّ حضارتهم فی وشک الأفول والانهيار و أن شمس حضارتهم فی مسيرها إلی المغيب وهكذا يستثير قومه ليفيقوا من سباتهم و ينطلقوا نحو إعادة المجد العربی.

٢.تحليل نصّ القصيدة

إنّ قصيدة «فی المغرب العربی» ملتزم بالقومية العربية، وقد نظّمها *السيّاب* عام ١٩٥۶، فيها تجاوب عميق بين الشاعر والإنتفاضات العربية التحرّرية فی شمالی أفريقيا، فی تونس والمغرب والجزائر وفی كلّ بقعة عربية أخری. فضلاً عن تجاوبه مع الفكر القومی العربی، ومع التراث العربی والأمجاد العربية وتاريخ العرب القومی والحضاری. الشاعر ينوح علی مجد الاسلام الذی لم يبق منه إلا آثار تدلّ علی عزّ الماضی وخزی الحاضر وهوانه.

والرموز التی يستخدمها للتعبير عمّا يدور فی نفسه هو؛ الصخرة والآجرّة الحمراء والقبر وهی رسوم الماضی العظيم المندثر، تثير فی الشاعر مشاعر الاعتزاز والاشمئزاز معاً فی آن واحد. الاعتزاز بالماضی والحنين إليه والاشمئزاز من الحاضر. هناک رقد الانسان العربی إلی الأبد، بالرغم من أنه ما زال يحيا، مات بموت جدّه وإن كانت الحياة ما زالت تحقق منه حتی أن الشاعر ليحار فی ذلک فلا يدرک أهو حی أم ميت يراه وإنه ليحار فيه: أحیّ هو أم ميّت؟ فما يكفيه /أن يری ظلّا له علی الرمال، / كمئذنة معفرة. يشعر الشاعر بأن كل ما يمتلک العرب من الفخر والعزة، اضمحلّ وبقی العربی فی الزمن الحاضر حيران؛

لأنه لا يدری أ هو حیّ أم میّت؟ ويظنّ أنه يستطيع أن يعيش مع تلک الآثار المندرسة المتبقّية من التراث و يحيا معها.

إنّ *السيّاب* يأخذ المضمونَ فی شعره بعين الاعتبار كما يهمّه الشكل الظاهری للقصيدة وهيكليتها، وهذا الأمر يعود إلى تعرّفه على التراث والفنون البيانية. وبما أن قصيدته هذه، مختلفة المضامين فبإمكاننا تقسيمها الى أربع لوحات:

اللوحة الأولى:

قرأت اسمی على صخرة على آجرة حمراء
على قبر فكيف يحسّ إنسان يری قبره؟
يراه وإنه ليحار فيه: أحی هو أم ميّت؟
فما يكفيه أن يری ظلاله على الرّمال كمئذنة معفّرة
كمقبرة كمجد زال كمئذنة
تردّد فوقها إسمُ الله وخطّ اسمُ الله فيها

يری الشاعر إسمه ويقصد به اسم كل عربیّ واسم قوميّته على الصخرة، ويشير إلى أنّ الحضارة العربية بقيت منها الإسم فقط. ثمّ يتساءل مستغرباً كيف يحسّ إنسان يری قبره بعينه؟ ونعلم أنّ مشاهدة الانسان قبرَه أمر مستحيلٌ فأراد الشاعر بهذه المفارقة ينتهک المألوف ويجعل القارئ اكثر انتباهاً، ويقول له أن المجد العربی مات ودفن والانسان العربی يشاهد اسم مجده فحسب. ثم يتساءل والهاً «أحیّ هو أم ميّت» يريد الشاعر بهذه المطابقة والتضاد أن يبيّن شمولية الموضوع.

يقول الشاعر قرأت... ثم يردف «كيف يحسّ. . . » قائلاً إنه لا يكفی مشاهدة اسم وظلالٍ من الحضارة. استخدام الفعل الماضی «قرأت» يدلّ على حتميّة الحدث ويشير الى أنّ ما مضی، مضی ثم يؤتی بالفعل المضارع وهذا الفعل يدلّ على الاستمرارية يقول لديهم فرصة للتعويض عمّا فات والشاعر يبدأ القصيدة بالفعل الماضی ثم يستخدم الفعل المضارع وتسمّی هذه الظاهرة «ظاهرة الالتفات»؛ لأنّ الشاعر ينتقل من اسلوب المتكلّم إلى الغيبة وهذا الانتقال من المتكلم الى الغائب أمر لا يتوقّعه القارئ فيريد الشاعر بهذا الانزياح إثارة انتباه المتلقّی، ويقول له إن الكلام الذی يقصد القاءه كلام مهمّ وجديد.

فالإسم المنقوش على آجرة القبر هو فی الحقيقة إسم الأمة العربية، والقبر هو ماضيها وأمجادها التاريخية فالسيّاب لا يكفيه أن يكون له ـ وبالتالی لأمته ظلّ وجود، وإنّما هو يريد له ولها وجوداً حقيقياً حياً فاعلاً. المئذنة ترمز بشموخها إلى شموخ ذلک الماضی، وفی أعلى الشموخ تردّد من قبلُ اسم الله الذی يرمز إلى العظمة والقدرة والقداسة وروعة الخلق والإبداع، وإلى قيم الخير والحق والجمال و. . . وهذا الشموخ صار رأساً علی عقب شبّه بمئذنة معفّرة لا يرفع فيه إسم الله.

اللوحة الثانية:

وكان محمّد نقشاً على آجرّة خضراء يزهو فی أعاليها
فأمسى تأكل الغبراء والنيران من معناه
ويركله الغزاة بلا حذاء بلا قدم
وتنزف منه دون دم جراحٌ دونما ألم
فقد مات ... ومتنا فيه،
من موتى ومن أحياء
فنحن جميعنا أموات أنا ومحمّد والله وهذا قبرنا:
أنقاض مئذنة معفّرة عليها يكتب إسم محمّد والله
على كسر مبعثرة من الآجر والفخّار

اتضح لنا مما ذكر أنّ *السياب* فی اللوحة الاولی يحاول نقل رواية المجد الضائع، ويراه بأم عينه ولكنه فی هذه اللوحة يقوم بإستدعاء شخصية النبی ويحاول من هذا المنطلق أن يستذكر المجد العربی. وقد استخدم *السياب* شخصية النبی فی قصيدته، وهذه الشخصية أخذت دلالات متنوعة كثيرة فی قصائد الشعراء المحدثين وأكثر هذه الدلالات شيوعاً هی استخدامها رمزاً شاملاً للإنسان العربی سواء فی انتصاره أو فی عذابه. وفی هذه القصيدة يصور الشاعر من خلال شخصية محمد انطفاء مجد الإنسان العربی المعاصر(عشری زايد،٢٠٠٦: ٧٨).

يعاود *السياب* الاستعانة برمزية *النبی محمد صلی الله علیه واله وسلم* لإعادة تقويم حاضر مثقل بالهم والحزن. وجدير بالذكر أنّ كثيراً من المفاهيم ينتقل إلى المتلقّی من خلال الرموز والدلالات.

وقوله «على آجرة حمراء»، جاء اللون الأحمر دالاً على الدم، وهذا التوظيف للون الأحمر جاء منسجماً مع طبيعة الحياة التی عاشها الإنسان العربی المليئة بالصراع مع الأعداء، وكثرة الحروب الدموية التی خاضها. *والسياب* يتحدّث عن النضال العربی أو عن الأوضاع العربية عامة وهذا اللون يتناسب وفكرته.

و قوله «متنا فيها من موتی ومن أحياء» يقصد من «موتی» جماعة المغلوبين والمستسلمين إلى سبات عميق، وهؤلاء هم جميع الشعوب العربية، كما يصفه الشاعر وهم سكان القبور التی لا تثور ـ وربّما أنّ هؤلاء موتی، لهذا مات محمّد فيهم كما إندثرت معانی الألوهية بينهم(عباس،۱۹۷۸: ۱۹۶). مما يلفت النظر أنه يوجد فی هذا المقطع مفارقة وهو «متنا فيها من موتی» فمِن المنظور العقلی لا يمكن لميّت يموت فأراد الشاعر بهذا الانزياح أن يجعل القارئ فی ممارسة ذهنية، ويلفت انتباهه كيف يمكن للميّت أن يموت. فيقصد من «موتی» المنهزمين والمستسلمين إلى سبات عميق كما مرّ ذكرها.

كذلک الشاعر يحسّ بأنّ كل شیء كان فی عدد الأموات ... الشعب ... التراث ... الدين و... وحين إستيقظ رأی قبره، وهذا رمز الإنسان الشرقی العربی الذی تحطّمت حضارته؛ و رمزها المئذنة التی كان قد كتب عليها إسم الله ومحمّد والان إندثرت، وأخذ الغزاة الحفاة يركلون المتبقّی منها بأقدامهم دون أی إهتمام بقداسة تلک الرموز الحضارية.

وهناک فی عبارته «كان محمد...» حنين إلى الماضی ونوستالجيا لمجد العرب السالف. إنّ التضجّر والملل والآلام والمكابد التی يتحمّلها الانسان يدفع النّاس عامة والشعراء خاصّة إلى النوستالجيا عزاءً لهمومهم. فالحاضر السيیء للمجتمع العربی يدفع الشاعر إلى التحسّر على الماضی؛ ذاک الماضی الذی يزهو الانسان العربی بمحمّد والدين والقداسة ولكنه الآن لايحرّک ساكنا وهو يری الدين والقداسة والحضارة تحت أكداس الطغاة.

وأما إشارته إلى اللون الأخضر؛ فيأتی اللون الأخضر فی شعر *السياب* فی كثير من القصائد الشعرية دالاً على الأمل والاستبشار، وكأن *السياب* يوظف اللون الأخضر فی سياق دينی، وفقاً لموروث جرت العادة فيه على كتابة الاسم على حجر توضع عادةً عند رأس

الميت (آجرّة)، وقد جعل *السياب* لونها أخضر تيمناً بالخير، وما استدعاء شخصية محمد إلا تكريس لهذا اللون الأخضر الذى ارتبط ارتباطاً وثيقاً به، وليدل أيضاً على الجنة والشهادة من خلال لباس أهل الجنة (السندس الخضر) وهو ما يمكن أن يدلَّ عليه *السياب* فى معرض حديثه عن تضحيات المغرب العربى فى قصيدته هذه(محمد الزيود والآخرون، ٢٠١٤: ٥٩٥).

وكان يطوف من جدى مع المد هتاف يملأ الشطآن
يا وديانا ثورى
ويا هذا الدم الباقى على الأجيال
يا إرث الجماهير تشظّ الآن واسحق هذه الأغلال
وكالزلزال هزّ النير، أو فأسحقه، وأستحقنا مع النيرو
كان إلهُنا يختال بين عصائب الأبطال من زند إلى زند ومن بند إلى بند

يطلب الشاعر فى هذه اللوحة نضال شعبه فى وجه الإستعباد وثورتهم على الظلم والاستبداد، كما يدلّ على ذلک هتاف الجد يستصرخ الأرض، ويستحدث سلالة المناضلين من الشعب لتحطيم ما يكبّلهم والتضحية بالذات. وهكذا يستثير الغيرة فى شعبه لينظروا إلى الوراء أى إلى الماضى بما فيه من الانتصارات من قِبل أجداده. وينادى «يا هذا الدم الباقى . . . يا ارث الجماهير. . . » قم وأكسر سلاسل الاستغلال وكن كالزلزال وهزّ النير ففى هذه الصورة يمكن أن نزهو بأنفسنا وحضارتنا وحريّتنا. يتّضح البعد الرمزى لله فى هذا المقطع، فهو هنا جزء لا يتجزأ من هؤلاء المناضلين فى سبيل الحرية، ومن مآثرهم وإنجازاتهم. ويكون «كان الهنا يختال. . . » كغيرة دينية على ما أصاب الشعوب العربية والإسلامية من ضعف شديد، وهذه الغيرة موجودة فى معنويات المناضلين وأهل الثورة فبمجاهدتهم فى سبيل الكفر والاستغلال تُجلب لنا الحرية.

إله الكعبة الجبار
تدرّع أمس فى ذى قار
بدرع من دم النعمان
فى حافاتها آثار
إله محمّد وإله آبائى من العرب،

تراءی فی جبال الريف
يحمل راية الثوار

والشاعر فی هذا المقطع يستمرّ قوله عن الانسان العربی، ويعبّر أنّ هذا الانسان العربی الذی يحمل الخصائص الإلهية، فی يوم من الأيام الخالية انتصر علی الفرس فی حرب ذی قار أوائلَ القرن السابع قبل بدء الدعوة. ويقول أن هذا الإله العربی إنتصر فی حرب ذی قار، وحَمَل رايةَ الثوّار فی جبال الريف المغربی إن هو إلا القوميةُ العربيةُ التی تربط ما بين الأجيال السالفة من عهد الجاهلية، والأجيال الحاضرة فی القرن العشرين.

اللوحة الثالثة:

وفی يافا رآه القوم يبكی فی بقايا دار
وأبصرناه يهبطُ أرضنا يوماً من السُّحُب جريحاً
كان فی أحيائنا يمشی ويستجدی،
فلم تضمدُ له جرحاً ولا ضحیّ له
منّا الخبز والأنعام من عبد،
فراحوا يصلّون فی إرتعاش
بآيات يغصّ الجرح منها خير ما فيه
تداوی خوفنا من علمنا أنّا سنحييه إذ ما هلّل الثوار منّا:
نحن نفديه أغار من الظلام علی قرانا فأحرقهنّ سرب من جراد
كأنّ مياه دجلة حيث ولّی تنمّ عليه بالدم والمداد
أليس هو الذی فجأ الحبالی قضاه، فما ولدن سوی رماد؟
وأنعل بالأهلّة فی بقايا مآذنها سنابک من جواد؟
وجاء الشام يسحب فی ثراها خطی أسدين جاعا فی الفؤاد؟
فأطغم أجوع الأسدين عيسی ويل صداه من ماء العماد
و عضّ بنی مكّه ...
فالصّحاری وكلّ الشرق ينفرّ للجهاد

و*السیاب* یشیر فی هذا المقطع إلی نکبة فلسطین حیث أصبح الإله العربی جریحاً، فباتوا یتخبّطون فی ظلمة الإنحطاط، وقد قلّ الخیر فی أرضهم کأنّما إحرقتها أسراب الجراد، ویمکن القول بانّ أسراب الجراد رمز للهجوم الشامل والدمار. حتی الحبالی من النساء والأنعام ما عادت تلد سوی الرماد. والرماد رمز للانحطاط.

وقد انتهکت المقدسات وذلّت النفوس وصنع من أهلّة المآذن نعال لسنابک خیل المستعمرین. وعضّ الجوع أبناء البلاد؛ نصاری ومسلمین، فدبّ الفناء فیهم وسکنت ریحهم. نری *السیاب* أنه یاخذ انبعاث المتلقّی بواسطة الإستفهام؛ لأنّ الجمل الإستفهامیة تجرّ المتلقّی إلی ماهیّة الموضوع ویدعوه نحو صاحب النص کما یدعوه إتجاه التفکّر والتعمّق(شمیسا، ۱۳۷۵: ۱۸۸).

یحاول عبر الصیغة الإستفهامیة بتعدّد أسئلتها المرکّبة أن تحیط بمعطیاته الجدیدة فی خضم الصراع المحتدم آنذاک، مع الهجوم الإستعمار الفرنسی علی المغرب العربی(والبلاد العربیة) فیبدو هذا الهجوم للمتکلّم؛ محاولة من الغرب للثأر من الإندحار الذی انتهیت الیه حملاته الصلیبیة علی الشرق من ناحیة، نتیجة للتناقض القائم بین حضارة عربیة قائمة علی الایمان والوفاء والقیم الاخلاقیة السامیة وحضارة غربیة قائمة علی المنفعة المادیة والنهب والاستغلال من ناحیة ثانیة. إن الصراع الراهن بین الغرب الذی یغزو العرب الیوم ومن هؤلاء یتحدّد إذاً بوجهیه غیر المنفکّ أحدهما عن الآخر، التاریخی والحضاری.

إذا کانت الإشارة إلی التاریخی تتّخذ صورة الإنتقام لهزیمة سابقة فإن التعبیر عن الحضاری، یتّخذ صورة الموقف المتناقض من الله کرمز اختزالی دال علی رؤیة حضاریة شاملة. فالعرب إذا یصونونه وإلاّ یرتدّون علیه أو یخونونه أو یخضعونه لحاجاتهم العابرة ومصالحهم المادیة المتقلّبة إنما یحافظون علی القیم و المبادئ المرتبطة به، أو الممثلة فیه کالخیر والعدل والصدق والوفاء فی حین لا یحفل أهل الغرب بذلک کلّه، فهم لا یتورعون عن المتاجرة بالله وتسخیره لمصالحهم وإحتیاجاتهم، علی أنّ الهمّ لیس إلا إله الربح والنهب والقمع والإستغلال، کوّنوه من کدح وتعب وبذل شعوب البلدان التی غزوها أو إستعمروها، أو أنه لیس إلا مجموعة القیم والمبادئ المعبّرة عن هذا کله(سویدان،۲۰۰۱ : ۱۷۶ـ۱۷۷).

ويجری تعقّب أحداث الغزو وآثاره فی مشاهد متعاقبة تبرز الأوضاع والحالات المروعة التی نشأت عنه. المشهد الأول عام وشامل وإنّما مدمّر ومبيد بشكل حاسم، يتقدم فيه الغزاة كسرب جراد، تلک العناصر التی أضحت مثلاً فی الإجتياحات الدراسة ورمزاً للبلاء المدمر. ويأتی تعيين مصدرها بالظلام ليدلّ علی الموقع الجغرافی الذی جاءت منه، علی الغرب (فرنسا و أوروبا) وعلی الموقع الحضاری الذی تنطلق منه، علی الجهل والبدائية والإنغلاق والتعصّب والظلم و الظلامية.

إنها تجعل من القری الدالة علی الأمن والإستقرار والتحضّر أهداف تخريبها وموضوعات إجتياحها اللذين يتذخذان الشكل الأكثر شراسةً وإيذاءً ورعباً. بالمقابل تتّخذ العذابات والمصائب المتولدة من هذا الغزو الشكل المائی، شكل الدم المراق لأبناء البلاد والحبر المتلف فی خزائهنم ومكتباتهم، اللذين بتدفّقهما نهراً عظيماً (دجلة) يدلان علی ما بلغه التقتيل للأنفس والتبديد للثروات الحضارية فی البلاد العربية علی أيدی هؤلاء الغزاة البرابرة الغربيين من تعسّف وهول فاقا كلّ حد(نفس المصدر).

وبعد أن يعرض *السيّاب* هذه الصور من الواقع العربی الأليم، يتساءل ـ وهو أميل إلی النفی ـ عمّا إذا كانت أمّته تستحق هذا البلاء العظيم. فهی فی الواقع أمّة مسحوقة مقهورة، مغلبوة علی أمرها، قوی عليها المستعمرون وإستبدوا بها، وعبثوا بمقدوراتها، وإستغلوها، وتركوها فريسة للجهل والجوع والعجز. لكنها رغم المصائب التی حلّت بها. والفقر الذی مزّق أحشاءها، ما زالت تحافظ علی إصالتها وعلی قيمها ومثلها العليا، ولم تفعل ما فعله غيرها من فحش وظلم وشر فهل ينبغی أن يقتص منها(ابو حاقة، د.ت: ۴۳۸).

ويشير هذه اللوحة إلی الدمار المتعدّد الأوجه الذی حمله الغرب إلی بلاد العرب، فهو دمار إنسانی قبل كل شیء، يقضی علی الحياة ويحوّل دون إستمرارها محوّلاً الخصب (الحبل) إلی عقم (رماد) ودمار حضاری يهدم الصروح الدينية(الجوامع) رموز التآلف والإنسجام ويمتهن شعائرها المقدسة(أهلّة المآذن) فيما هو يصطنعها أدوات مبتذلة من مثل(نعال للخيل) ويستخفّون المعايير الاسلامية، وبأعمالهم الحربية وغاياتهم العدوانية تجعلون الخصب والولادة إلی العقم والرذالة.

يحتاج بلاد الشام وحشية تجمع إلى العنف التدنيس والتخريب دون أن تميّز بين مسيحيته أصلية تدعو إلى المحبة والتسامح ومساعدة الآخرين(فتشبع جوعها بعيسى المسيح وتروى ظمأها بما العمادة) وبين الإسلام وطيد الكيان والعصبية(فتعضّ نبيّه) فيأتى نهوض العرب والشرق للجهاد دفاعاً عن الخصب والحياة، عن الدين والحضارة، عن تراب الأرض ومائها ضد ما يصيبها من مكروه ومن يتعرض لها بالأذى. على أن الجهاد هنا، مثله مثل الصلبيّة ليس مفهوماً دينياً. فكما أنّ الغزوات الصلبية لا تقدّم هنا حملات دينية (مسيحية) إذ لا يتعيّن هدف دينى من ذلک التدمير الذى عوين أعلاه، والذى كان من ضحاياه *عيسى المسيح* نفسه، لا يأتى الجهاد إجراءً دينياً (إسلامياً) إذ يضمّ الشرقيين كلهم لكفّ أوجه العدوان المختلفة عليهم، ليبقى البعد الحضارى الإنسانى للصراع بين الغرب (المعتدى) والشرق (المقاوم) هو البعد المهيمن والطاغى فيه، وإن كان الدين (الإسلامى) أحد عناصره البارزة الأمر الذى يتيح تقديمه مجازاً رمزاً دالاً على الكل الذى ينتمى إليه(سويدان، ٢٠٠١: ١٧٥ـ١٧٦).

اللوحة الرابعة:

أعاد اليوم كى يقتصّ من أنّا دحرناهُ
وإنّ الله باق فى قرانا، ما قتلناهُ؟
ولا من جوعنا يوما أكلناهُ؟
ولا بالمال بعناهُ
كما باعوا
إلههم الذى صنعوه من ذهب كدحناهُ؟
كما أكلوهُ إذ جاعوا
إلههم الذى من خبزنا الدّامى جبلناهُ؟
وفى باريس تتخذ البغايا
وسائدهنّ من ألم المسيح.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

حتی إذا جاء العصر الحديث بدأوا يتحركون لينهضوا من كبوتهم، وينفضوا عنهم غبـار الإنحطاط ويثوروا علی واقعهم الزریّ يتصوّر الشاعر فی هذه اللوحة، الحيوية والنشاط بعـدَ مسايرته المناضلين فی اللوحة السابقة ويقول:

قرأت اسمی علی صخرة
تنفّس عالم الأحياء
كما يجری دم الأعراق بين النبض والنّبض
ومن آجرة حمراء ماثلة علی حفره
أضاء ملامح الأرض
بلا ومض
دمٌ فيها فسمّاها
لتأخذ منه معناها
لأعرف أنّها أرضی
لأعرف أنّها بعضی
لأعرف أنّها ماضی، لا أحياه لولاها
وأنّی ميتٌ لولاه، أمشی بين موتاها
أذاک الصاخبُ المكتظّ بالرايات وادينا؟
أهذا لونٌ ما فينا
تضوّأ من كُوی «الحمراء»
ومن آجرة خضراء
عليها نكتب إسم الله بُقياً من دم فينا؟
أنبرٌ من أذان الفجر؟ أم تكبيره الثّوار
تعلو من ماضينا...؟
تمخّضت القبور لتنشر الموتی ملايينا
وهب محمّد، وإلههُ العربی والأنصار:
إنّ إلهنا فينا

السيّاب يصور نفسه- على حدّ تعبير *احسان عباس*- «ميتاً يُبعث، رامزاً بذلک إلى بعث الأمة العربية وذلک هو ما غلب عليه فی عهد اتجاهه القومی، وفيها يتخيل أنه ميت – مع موت المجد العربی والحضارة العربية - إلا أن هذا الموت، سيستفيق ولابد لأنه – لا يمكن أن يحيا دون الماضی فهما يَهبان معاً من القبر»(عباس، ٢٠٠١: ٧٢).

وفی قوله: كما أكلوه إذ جاعوا / إلههم، إشارة إلى بعض قبائل العرب (روى أنهم بنوحنيفة)، إذ كانوا يصنعون آلهتهم من التمور، فإذا جاعت القبيلة أكلت ما صنعته(مواسی، ١٩٩٢: ٦٢).

بناء على ذلک يمضی الشاعر أخيراً إلى متابعة ظاهرة النّضال العربی، ليتمّثل فی إتساع مداها وقوة إندافاعها حيوية الامة العربية ويقول بعد النضال والوقوف أمام العدوّ والاستبداد يجری الدم فی عروق الانسان العربی، ويعيد مجده كما أن اللون الاخضر يشير إلى الاستبشار. وفی قول الشاعر: وهبّ محمد وإلهه العربی والأنصار/ إن إلهنا فينا: استعادة لمواقف النصر فی تضامنه مع المغرب العربی، وهو يشدد على كلمة (العربی) وصفاً للإله حتى يؤكد عروبة المغرب، أو ليظهر عروبته هو بصورة حادة بعد أن مر بتجربة الشيوعية(نفس المصدر:٥٧ـ٦٢).

٣.المحور الافقی

إن البحث والتفحّص فی المحور الأفقی هو إحدى الطرق التی يدلّ المتلقّی إلى جانب المدلول، وهذا المحور يشمل مواضيع مختلفة منها المستوى الموسيقی، المستوى اللغوية وكيفية رصافة الحروف ومن هذا المنطلق يتم الكشف عن فكرة الشاعر ومن ثمّ توضيحه وتفسيره فی اطار السيميائية والرموز الدلالية. فندرس فی هذا المحور الدلالات المخيّمة فی هذه القصيدة:

المستوى الموسيقی

يعتبر الموسيقی الركن الأساس لرقیّ اللغة الشعرية حيث يخرجها من المألوف. والموسيقی وخاصة الخارجية منها يسبّب فی تطوّر لغة الشعر(صفوی،١٣٧٣: ٣٧). ويعدّ الوزن نوعاً من التناسب الكيفی الناتج عن الوحدة بين الأجزاء المختلفة. وإن كان الوزن

العروضی نوعاً من الموسيقی إلا أنه ينبغی التمايز بينه وبين المفهوم العام للموسيقی فی الشعر. الموسيقی أو الايقاع فی الشعر يتشكّل من عناصر مختلفة داخل الشعر دون الجانب العروضی منه عناصر كالتكرار و الجناس والسجع و تجانس الأصوات والحروف. *السيّاب* استخدم اشكالاً مختلفةً للايقاع فی قصيدته منها الايقاع الخارجی الذی يتبلور فی الوزن العروضی والقافية والروی؛ ومنها الايقاع الداخلی الذی يتجسد فی تجانس الأصوات وترنيمها وذكر بعض الآلات الموسيقية وتكرار الألفاظ والعبارات. فعلی هذا الأساس ينقسم الموسيقی الشعرية إلی ثلاثة أقسام كالاتی:

الموسيقی الخارجية: هذه الموسيقی تتبلور فی الجانب العروضی للشعر وتتمثّل فی كلّ الاشعار التی نظمت علی وزن واحد(شفيعی كدكنی ۱۳۸۴: ۳۹۱). يری الشكلانيّون أن الوزن من العناصر الهامّة التی يساعدنا علی فهم النص واستخراج المعنی الحقيقی منه(علوی۱۳۷۷: ۶۰-۶۱). فنری *السيّاب* يعبّر عن خلجات نفسه باستخدامه اوزانا متلائماً مع فكرته فجاء قصيدته علی بحر الهزج وبحر الوافر للتعبير عن المضامين الموجودة فی القصيدة. جدير بالذكر أن إنّ بحر الوافر من أشهر البحور العربية ويعتبرها *صفی الدين الحلی* من أجمل البحور ويقول عنه:

بحور شعر وافرها جميل مفاعلتن مفاعلتن فعولن

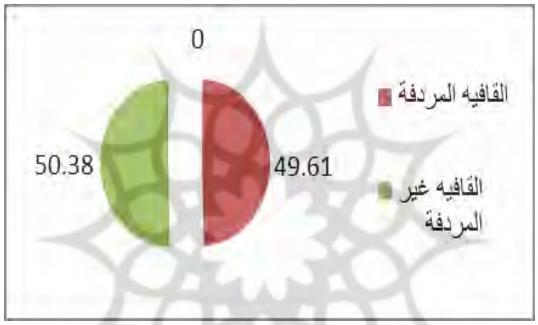
(معلوف ۱۹۹۹: ۳۸۹)

ويری البعض أن هذا البحر كان أكثر استعمالا فی الشعر العربی القديم وكان الشعراء يستخدمونه للمضامين الفخرية وللرثاء وغيره(معروف، ۱۹۸۸: ۸۴). فعندما يريد الشاعر أن يرثی علی المجد الضائع وأن يفخر بالماضی يجئ ببحر الوافر وعندما يقصد إلی حثّ العرب علی التعويض عمّا فات يجئ بمقاطع فی بحر الهزج لأنّ الهزج فی اللغة بمعنی: «الخِفَّة و سُرعةُ وَقْعِ القوائم ووضعِها. الهَزَجُ: الفَرَحُ. والهَزَجُ: صوتٌ مُطْرِبٌ»(ابن منظور: ۱۴۰۵).

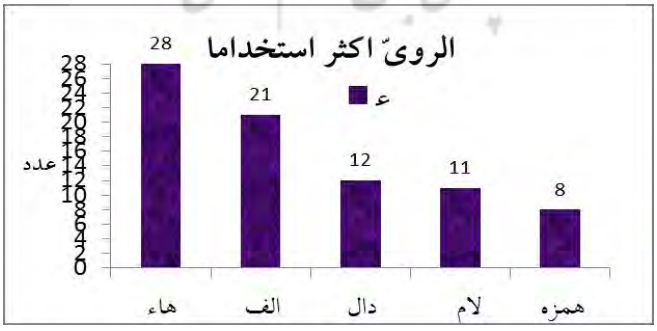
هذا البحر فی الاصطلاح؛ يعتبر بحراً متشكّلا من تكرار مفاعيلن. وهذه التفعيلة نفسها تقوم علی تكرار مقاطع متساوية وهذا التكرار المتماثل يخلق جوّا موسيقيّا متناسقا. فالايقاع ما هو الّا الأصوات المتكرّرة تثير فی النفس إنفعالا ما(محمد المنصور،۱۴۲۱ :۱۳۰۷) فالتنوع فی الاوزان جاء ليناسب بين الدلالة والانفعال الخاص بها. فقد لاحظنا

الانسجام التام بين موضوعات شعره والبحور التی جری عليها الأمـر الـذی يؤكـد أن نـوع التجربة والأحاسيس التی تواكبها هما اللذان يحددان نوع الموسيقی وكيفية ترددهـا فـی النص.

والشاعر يتمتّع بالقوافی بياناً لخلجات نفسه فنری أن تكرار حرف «ا» فی هذه القصيدة كالرویّ اكثر استعمالا بالنسبة إلی الحروف الاخری. وهذه الحرف تدلّ علی التحسّر وتـأوّه وتوجع من قبل الشاعر ويتلائم مع حالة الشاعر والاوضاع المأساوية. ومن جانب آخر نـری الشاعر استخدم هذه الحرف قبل الرویّ (۴۸) مرّة فيسمّی هذا النوع من القافيـة «مردفـا» و«المراد بالقافية المردفة ما كان قبل رويها ألفا أو واوا أو ياء مدتين»(سكاكی۲۰۰۱م،ج۱: ۵۷۲) وهو يزيد الأشعار جمالاً ويلبس بنات الأفكار خلخالا.



وهكذا يتبيّن الشاعر أحزانه والمكابد التی تحملها إثر أحداث التی جرت حوله ويتحسّر علی نهب البلاد العربية وإغفال شعبه عنها. فهذه القافية متلائمة مع خلجاته ولعلنا لانحيد عن جادة الصواب إذ قلنا أن هذه القافية أفضل وسيلة للدلالة علی الحالة الروحية للشـاعر. كما أنه استخدم حرف «د» ۱۲مرّة و«اللام» ۱۱ مرّة وكلّا من هذين الحـرفين يـدلّ علـی حزن الشاعر وهمّه تجـاه شـعبه وحضـارته لأنّ هـذين الحـرفين فـی شـكلهما الظـاهری مُحدوديان. فاستعمال هذا النوع من القوافی يفيد تربّع الشاعر علی الهموم.



الموسيقی الداخلية: تعدّ الموسيقی الداخلية جزءً من البنية الموسيقية للشعر؛ فهی تعتمد علی الخصائص الصوتية للحروف أوّلا، وعلی التشكيل المنغّم للألفاظ والتركيب ثانياً(الورقی،۱۹۸۴م :۲۱۸). و هذا النوع من الموسيقی أعلی من وزن الشعر ويتجلی فی كلّ من التنوّع والتكرار الذين لا يمت بالموسيقی الخارجية والجانبية من صلة(شفيعی كدكنی ۱۳۷۹ :۳۹۲).

إن التكرار يعتبر إحدی مظاهر هذا النوع من الموسيقی كما أسلفنا، ويسبب فی تأكيد المعنی وتقريره علی ذهن القارئ وينشئ نوعاً من الايقاع والانسجام الداخلی، ويشمل هذا التكرار؛ تكرار الحروف، تكرار الكلمات، وتكرار الجمل كما يلی:

الف) تكرار الحروف: الذی يسمّی تجانس الحروف ويتشكّل من تكرار الصوائت والصوامت بصورة وافرة فی جملة ما. هذا النوع من التكرار يزيد فی الايقاع ويقع فی روح المتلقّی وعندما كان هذا التجانس متلائما مع المضمون، فيضعف فی الموسيقی فسنشير إليها. إذا أراد الشاعر التكلّم عن الاوضاع المأساوية والاضطرابات يستخدم حرف مدّ «آ» ويكررّه وهذا يتناسب مع حزنه وألمه.

ب) تكرار الكلمات: تكرار الكلمات يعدّ إحدی مظاهر الموسيقی الداخلية، ونقصد به التكرار الذی يحمل مضموناً ما فی ثناياه ويشير إلی الانسجام وثبات الرأی لدی الشاعر حتی يقرر المعنی فی ذهن القارئ ويؤكده.

ج)تكرار الجملة: تكرار الجمل يعد نوعاً من الايقاع وتعبيراً عن شحنة العاطفية فی النص. استعمل الشاعر فی هذه القصيده هذا الاسلوب واحد مرة وهی: «قرأت اسمی علی صخرة». تكرار هذه الجملة يبيّن تراكم المآسی فی وطن العربی والانسان المغلوب فيها وتأكيداً علی غلبة الجمود والاضمحلال علی مجدها وعظمتها وتهييج العرب فی استرداد هذا المجد والمفاخر.

د)الجناس: يعتبر الجناس إحدی فروع الموسيقی الداخلية والجناس يعنی استعمال اللفظين فيهما حروف مشتركة ومعان مختلفة. والجناس يعدّ مظهراً مهمّاً من مظاهر الموسيقی الداخلية حيث التماثل والتشابه بين بعض الكلمات فی الصوائت والصوامت والاختلاف فی المعنی؛ وهذا التكرار فی اللفظ يسفر عن خلق نغمة موسيقية خاصة تلعب دورها فی التأثير علی المتلقی إذا ما استخدم بشكل لا يكون حشواً. تميّز هذه القصيدة

بموسیقی عالیة باستخدام هذه التقنیة بصورة متنوعة. وجدیر بالذکر أن الشاعر متبحرٌ فی استخدام هذه الصنعة بشکل تجانس الأصوات والألفاظ الترنیمیة واستطاع استعماله بأنواعه المختلفة دون کلفة مثلا؛ بین (صحراء و حمراء)، جناس لاحق بین (فیه و یکفیه)، جناس مذیل (قبر و مقبره)، اشتقاق (موت و اموات)، جناس مکتنف بین (جرح و جریح)، وجناس قلب بعض بین (دم و مداد)، جناس مضارع بین (جاعوا و باعوا). لکن هذه المسألة هی جدیرة بالتمحیص أن استخدام الشاعر هذه الصنعة لیست من مجرّد الحُلی اللفظیة بل یعتبر نوع من محاسن البدیعیة التی تجذب المتلقی وتحدث فی نفسه التلذذ بعزبته بل بعد رعایة مقتضی الحال ووضوح دلالته علی المراد یتحقق بها موسیقی التعبیر فی فصیح الکلام یسهل الکلام لاستساغه ویقوی المعنی ویزید علی فهم الکلام.

هـ)السجع: أنّ السجع مبنیّ علی التغییر فیجوز أن تغیّر لفظة الفاصلة لتوافق أختها فیجوز فیها حالة الازدواج ما لا یجوز فیها حالة الانفراد(حموی۱۳۷۸،ج۴: ۲۸۱). استعمال السجع فی النص یسبب انتباه المتلقی فی الکلمة المسجع وأیضا سبب ایقاع الکلام وتلذذ المخاطب لهذا الموسیقی. فیتمثل الایقاع فی تتابع الکلمات المتجانس والوحدات الحرکیة وقد انسجم بین القوافی بالسجع المتوازی مثلا؛ (صخره، قبره، حفرة)، (معفرة، مقبرة) (خضراء، غبراء، معناه، حمرا، صحرا، احیاء)، (قدم، ألم)، (فخار، نهار)، (اجیال، اغلال، یختال، ابطال،جبّار، ذی قار، ثوّار، آثار)، (زند، بند)، (دم، فم)، (مافیه، نفدیه)، (مداد، رماد، جواد، فواد، عماد)، (بقایا، ثراها، حشاها، حمانا، بغایا، سماها)، (حبالی، صحاری)، (دحرناه، قتلناه، أکلناه، بعناه، جبلناه) وغیره.

یمکن القول بأن هذا النوع من الرتابة فی الموسیقی یدل علی الانسجام الداخلی فی القصیدة، ویشیر إلی الشاعر باستخدامه هذه التقنیة یحاول انسجام الشعوب العربیة للوصول إلی مجده الضائع وخَبّأ الشاعر هذا الانسجام فی طیات قوافیه المنسجمه ولا یدرکه سوی ذکیّ الفهم وحادّ النظر.

الموسیقی المعنویة: هناک نوع آخر من الموسیقی تقوم بعمل التنسیق الصوتی بین الکلمات ولکن من خلال أمور انتزاعیة ذهنیة؛ فالعلاقات الخفیة للعناصر المعنویة فی الکلام، تخلق الموسیقی المعنویة. هی التی فیها التناظر و التقابل و التقارن الانتزاعیه

(شفيعی كدكنی ۱۳۸۴: ۲۹۶) لأن هذه التقابل و التقارن ينسق الموسيقی المعنويه. تاسيسا على ذلک تتمثل هذه الموسيقی فی الترادف، الايهام و الطی و النشر، التلميح، التاكيد المدح بما شبه الذم، رد العجز على الصدر، طباق، مراعاة النظير. فی كل ذلک يحمل فی نفسه التناسق المعنوی و هذا التناسق بين الالفاظ يدل على براعة الشاعر فی بناء نسق موسيقی فيستشعره المتلقی عند سماعه.

رصافة الحروف

إنّ الايقاع الداخلی فی الكلمات واتساقها والأصوات اللغوية تحدث أنظمة الموسيقی وفی هذا البناء، يوسع مجالاته فی تنَظّمُ الوحدات الصوتية، وتهندس التشكيلات الإيقاعية وارتقاء معنی الكلمات وبنية القصيدة(علوی مقدم ، ۱۳۷۷: ۷۳).

فی تحليل هذا القصيده استخدم الشاعر فی لوحة الاولی حروف(راء) و(هاء) اكثر من الحروف الاخری واستعمال (راء) من الحروف المجهوره يدل على تكرار صراخ الشاعر فی ردف تضييع المجد و العظمة فی وطن العربی. فی اللوحة الثانية استعمال الحروف (دال)، (لام) و (آ) استعمالا كثيرا ويتناسب مع اغراض الشاعر وهو نوعا من الدال الذی يدل الی المدلول المقصود.

فمهما يكن من أمر فإنّ فی اللوحة الثالثة والرابعة كما نشاهد استعمال كثير من حرف (آ) و (ای) ويبين رؤية الشاعر مليئة بالحزن والضجر كأنّ الشاعر يريد أن يلقی إلی المتلقی احساسه كله.

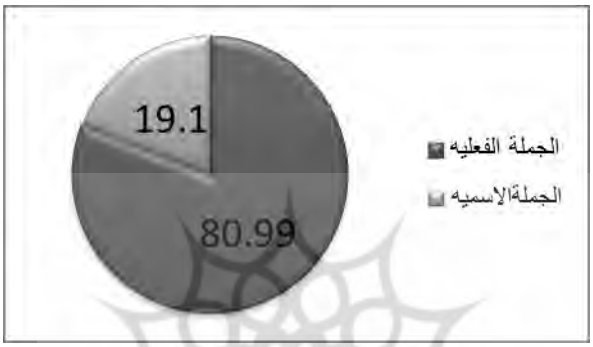
المستوى اللغوية

إن الدراسة اللغوية هی الاهتمام بالتراكيب وتصنيفها، والتراكيب التی تغلب على النص. فهل يغلب على التركيب الفعلی أو الاسم أو الخوالف أو تغلب على الجمل الطويلة المعقدة أو القصيرة أو المزدوجة و هنا يمكن أن يأتی دور الأسلوبية النحوية فيدراسة العلاقات والترابط والانسجام الداخل فی النص وتماسک عن طريق الروابط التركيبية المختلفة. قد لاحظ بعض علماء اللغة أن فی النصوص الأدبية والشعرية خاصة انحرافا تبعدة عن النسق

النحوی، مما یشجع علی دراستها والتعرف بواسطتها علی توظیف العلاقة بین المعانی اللغویة والسیاق.

فی هذا المستوی نتکلم حول جمل الفعلیه أو الاسمیه، الأسالیب الخبریة والانشائیة.

نلاحظ فی هذه القصیده استعمال الجمله الفعلیة اکثر من الجملة الاسمیة ویأتی بالفعل الخبری وهو یدل علی علاقة الملموس مع الحادث المحسوس والمشهد المنظور وعن الأنموذج الإنسانی(فتوحی۱۳۹۱ :۲۸۷).



لقد سعی السیاب من تکرار الجملات الفعلیة أن یجعل منها حدثا فاعلا لیستوعب الجزئیات والهموم والآلام.

نتیجة البحث

لقد کشف البحث عن المواقف السیمیائیة فی قصیدة «فی المغرب العربی» فی إطار محورین اثنین وهما المحور العمودی والمحور الافقی:

أما المحور العمودی فهو یهدف إلی تفسیر العنوان والنص الرئیسی. ویبین أنّ *السیاب* اختار العنوان الذی تلائم مع الفکر القومی العربی والأمجاد العربیة وتاریخ العرب القومی الحضاری ویدلّ علی حضور العرب علی بلاد واسعة النطاق حیث شملت بلاد المغرب العربی فی شمالیّ الافریقیا. واستنبط مما مضی أنه استخدم المغرب لکی یخاطب المجتمع العربی بأنّ حضارتهم فی وشک الأفول والانهیار لیستثیر قومه حتی یفیقوا من سباتهم وینطلقوا نحو اعادة المجد العربی. فأما فی تفسیر النص فهو یبین فضلاً عن تجاوبه مع الفکر القومی العربی، وشعاراته الحدیثة التی أخذت تنتشر فی الأقطار العربیة

المختلفة ومع التراث العربی والأمجاد العربية وتاريخ العـرب القـومی والحضـاری والشـاعر ينوح على مجد الاسلام، الذی لم يبق منه إلا آثار تدلّ على عـزّ الماضـی وخـزی الحاضـر وهوانه.

وأمّا المحور الافقی فهو يشمل مواضيع مختلفة منها: المستوى الموسـيقی، المسـتوى اللغوی وكيفية رصافة الحروف. *السيّاب* استخدم أشكالا مختلفة من الايقـاع فـی قصـيدته منها الايقاع الخارجی والايقاع الداخلی والمعنوی. فنراه يعبّر عن خلجات نفسه باستخدامه اوزاناً متلائماً مع فكرته فيستعمل البحر الوافر لكی يبين تضـييع المجـد والعـزة والكرامـة التی افتخر العرب بانتسابه إليه. كأنه يقول هذه البيان فی قالب الرثاء ومن جانب آخر جاء استعمال الشاعر، البحر الهزج لتشجيع على استرداد هذا المجد والعظمة الزائـل. فلتبيـين الهيجانات والاضطرابات الموجودة فی البلدان العربية إستخدم الشاعر الزحافات المتعـددة. ويمكن الكشف من جمالياته البديعية من خلال استنطاق دلالات المحور الافقی من مثل؛ ارصاد، تدويم، تكرار، سجع، جناس، طباق، رد العجز على الصدر وتجاهل العارف.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

المصادر والمراجع

ابن منظور، محمد بن مکرم. ۱۴۰۵ق، **لسان العرب**، قم: ادب الحوزه.

أبوحاقة، أحمد. لا تا، **الإلتزام فی الشعر العربی**.

جبر، رياض شنته. ۲۰۰۹م، مجلة جامعة ذی قار، **القافية فی شعر السيّاب؛ فاعلية الدلالة وأنماط الأداء**، العدد الأول، حزيران.

خلف کامل، عصام. ۲۰۰۳م، **الاتجاه السيميولوجی ونقد الشعر**، دارالفرحة للنشر والتوزيع.

سعيدی، عبدالکريم. ۲۰۰۸، **شعرية السرد فی شعر أحمد مطر دراسة سيميائية جمالية فی ديوان لافتات**، لندن: دار السياب.

سکاکی، يوسف بن ابی بکر. ۲۰۰۱م، **مفتاح العلوم**، تصحيح خليل ابراهيم خليل، بيروت: دار الکتب العلمية.

شفيعی کدکنی، محمدرضا. ۱۳۷۹، **موسيقی شعر**، تهران: آگه.

عباس، احسان. ۱۹۷۸م، **بدر شاکر السياب دراسة فی حياته وشعره**، ط۴، دارالثقافة: بيروت.

عشری زايد، علی. ۲۰۰۶م، **استدعاء الشخصيات التراثية فی الشعر العربی المعاصر**، قاهره: منشورات دار غريب.

علوی مقدم، مهيار. ۱۳۷۷، **نظريه های نقد ادبی معاصر**، چاپ اول، تهران: سمت.

مواسی، فاروق. ۱۹۹۲م، **دراسات وأبحاث فی الأدب العربی الحديث**، دالية الکرمل، دار آسيا.

الورقی، السعيد. ۱۹۸۴م، **لغة الشعر العربی الحديث**، بيروت: دار النهضة العربية.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی