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.

---

* 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 *فرديناند 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:٩٦).

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 التى مرّ ذكرها دراساتٌ قيّمةٌ إلا أنّ التقصى فى هذه الدراسات واستقراء جهود الباحثين فى هذا االمجال يبدى لنا أنهم أغمضوا عن دراسة شعر *السياب* من هـذا المنظور، بينما هذا الموضوع على أعظم جانب من الخطورة و يلعب دوراً بنـاءً فـى انتقـال المفاهيم السامية إلى المتلقى والدّراسة تتوخّى لتسدّ هـذا الخلـل؛ وتتنـاول ملامـح هـذه المفاهيم عبر الدلالات المتوفرة فى القصيدة وظلالها وتكشف الستار عن الزوايـا الجماليـة لهذه الدلالات وتسليط الضوء على هذه الأمور التى ما تطرّقت إليها الدراسات السابقة.

۱.سيميائية العنوان

يعتبر العنوان عبارة صغيرة يحتوى فقرات و عبارات طويلة من حيث المعنى والدلالـة؛ ويمكن القول بأنّه مفتاح للأبواب المجهولة حيث يدرک المتلقّى عند قراءة العنوان مفاهيم النص إلى حدّ ما. تأسيساً على هذا فالعنوان يشمل أقـلّ المفـردات معبّـراً عـن مضـامين كثيرة ويحثّ القارئ على قراءة النص. كما يـرى *رولان بـارت* أنّ العنـوان يجعـل القـارئ حريصاً على قراءة النصّ وهى عبارة من أنظمة دلالية سيمولوجية، تحمل فى طيّاتها قيمـاً اخلاقيةً واجتماعية وايدئولوجية(سعيدى، ۲۰۰۸: ۹۱-۹۲).

ويرى البعض أن العنوان هو «تسمية للنص وتعريف به وكشـف لـه وعلامـة سـيميائية تمارس فعل التدليل ويتموقع على الحد الفاصل بين النص والعالم»(عبـد الجليـل، ۲۰۱۳ :۲۰)، فيعتبر العنوان مفتاحاً «أنـه مفتـاح تقنـى يجـسّ بـه السـيميولوجى نـبض الـنّص وتجاعيده وترسانه بنيويّة و تضاريسه التركيبية على المستويين: الرمزى والـدلالى»(نفـس المصدر). بناءً على ذلک فالعنوان جزء لا ينفکّ مـن الـنص ومفتـاحٌ للولـوج إلـى الأبـواب المغلقة ويمكن من خلاله الخوض فى أعماق النص الدلالية واستخراج الدلالات التعبيرية.

ولعلّنا لا نجانب عن جادة الصواب حينمـا نـذهب الـى القـول بأنّـه تعـدّ ألفـاظ الـنص وعباراته توضيحاً للعنوان، و العنوان هو الذى يلقى ضوءه على النص ويؤسّس الشـاعر مـن أثناءه فكرته الحاكمة على النص مشيراً الواقع العربى. والأسئلة التـى يطـرح حـول عنـوان قصيدة «فى المغرب العربى» هى: لماذا استخدم الشاعر كلمة المغرب؟ و لمـاذا لـم يلجـأ إلى ذكر أماكن أخرى 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 لييفيقوا من سباتهم و ينطلقوا نحو إعادة المجد العربی.

٢.تحليل نصّ القصيدة

إنّ قصيدة «فی المغرب العربی» ملتزم بالقومية العربية، وقد نظّمها *السّياب* 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 يدرى أ هو حىّ أم ميّت؟ ويظنّ أنه يستطيع أن يعيش مع تلك الآثار المندرسة المتبقّية من التراث و يحيا معها.

إنّ *السيّاب* يأخذ المضمونَ فى شعره بعين الاعتبار كما يهمّه الشكل الظاهرى 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 اسمى على صخرة على آجرة حمراء
على قبر فكيف يحسّ إنسان يرى قبره؟
يراه وإنه ليحار فيه: أحى هو أم ميّت؟
فما يكفيه أن يرى ظلاله على الرّمال كمئذنة معفّرة
كمقبرة كمجد زال كمئذنة
تردّد فوقها إسمُ الله وخطّ اسمُ الله فيها

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

يقول الشاعر قرأت... ثم يردف «كيف يحسّ. . . » قائلاً إنه لا يكفى مشاهدة اسم وظلالٍ من الحضارة. استخدام الفعل الماضى «قرأت» يدلّ على حتميّة الحدث ويشير الى أنّ ما مضى، مضى ثم يؤتى بالفعل المضارع وهذا الفعل يدلّ على الاستمرارية يقول لديهم فرصة للتعويض عمّا فات والشاعر يبدأ القصيدة بالفعل الماضى ثم يستخدم الفعل المضارع وتسمّى 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 المتلقّى، ويقول له إن الكلام الذى 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 *النبى محمد صلى الله عليه واله وسلم* لإعادة تقويم حاضر مثقل بالهم والحزن. وجدير بالذكر أنّ كثيراً من المفاهيم ينتقل إلى المتلقّى من خلال الرموز والدلالات.

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

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

كذلك الشاعر يحسّ بأنّ كل شىء كان فى عدد الأموات ... الشعب ... التراث ... الدين و... وحين إستيقظ رأى قبره، وهذا رمز الإنسان الشرقى العربى الذى تحطّمت حضارته؛ و رمزها المئذنة التى كان قد كتب عليها إسم الله ومحمّد والان إندثرت، وأخذ الغزاة الحفاة يركلون المتبقّى منها بأقدامهم دون أى إهتمام بقداسة تلك الرموز الحضارية.

وهناک فى عبارته «كان محمد...» حنين إلى الماضى ونوستالجيا لمجد العرب السالف. إنّ التضجّر والملل والآلام والمكابد التى يتحمّلها الانسان يدفع النّاس عامة والشعراء خاصّة إلى النوستالجيا عزاءً لهمومهم. فالحاضر السيىء للمجتمع العربى يدفع الشاعر إلى التحسّر على الماضى؛ ذاک الماضى الذى يزهو الانسان العربى بمحمّد والدين والقداسة ولكنه الآن لايحرّک ساكنا وهو يرى الدين والقداسة والحضارة تحت أكداس الطغاة.

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

المیت (آجرّة)، وقد جعل *السیاب* لونها أخضر تیمناً بالخیر، وما استدعاء شخصیة محمد إلا تکریس لهذا اللون الأخضر الذی ارتبط ارتباطاً وثیقاً به، ولیدل أیضاً علی الجنة والشهادة من خلال لباس أهل الجنة (السندس الخضر) وهو ما یمکن أن یدلّ علیه *السیاب* فی معرض حدیثه عن تضحیات المغرب العربی فی قصیدته هذه(محمد الزیود والآخرون، ٢٠١٤: ٥٩٥).

وکان یطوف من جدی مع المد هتاف یملأ الشطآن
یا وديانا ثوری
ویا هذا الدم الباقی علی الأجیال
یا إرث الجماهیر تشظّ الآن واسحق هذه الأغلال
وکالزلزال هزّ النیر، أو فأسحقه، وأستحقنا مع النیرو
کان إلهُنا یختال بین عصائب الأبطال من زند إلی زند ومن بند إلی بند

یطلب الشاعر فی هذه اللوحة نضال شعبه فی وجه الإستعباد وثورتهم علی الظلم والاستبداد، کما یدلّ علی ذلک هتاف الجد یستصرخ الأرض، ویستحدث سلالة المناضلین من الشعب لتحطیم ما یکبّلهم والتضحیة بالذات. وهکذا یستثیر الغیرة فی شعبه لینظروا إلی الوراء أی إلی الماضی بما فیه من الانتصارات من قِبل أجداده. وینادی «یا هذا الدم الباقی . . . یا ارث الجماهیر. . . » قم وأکسر سلاسل الاستغلال وکن کالزلزال وهزّ النیر ففی هذه الصورة یمکن أن نزهو بأنفسنا وحضارتنا وحریّتنا. یتّضح البعد الرمزی لله فی هذا المقطع، فهو هنا جزء لا یتجزأ من هؤلاء المناضلین فی سبیل الحریة، ومن مآثرهم وإنجازاتهم. ویکون «کان الهنا یختال. . . » کغیرة دینیة علی ما أصاب الشعوب العربیة والإسلامیة من ضعف شدید، وهذه الغیرة موجودة فی معنویات المناضلین وأهل الثورة فبمجاهدتهم فی سبیل الکفر والاستغلال تُجلب لنا الحریة.

إله الکعبة الجبار
تدرّع أمس فی ذی قار
بدرع من دم النعمان
فی حافاتها آثار
إله محمّد وإله آبائی من العرب،

تراءى فى جبال الريف
يحمل راية الثوار

والشاعر فى هذا المقطع يستمرّ قوله عن الانسان العربى، ويعبّر أنّ هذا الانسان العربى الذى يحمل الخصائص الإلهية، فى يوم من الأيام الخالية انتصر على الفرس فى حرب ذى قار أوائلَ القرن السابع قبل بدء الدعوة. ويقول أن هذا الإله العربى إنتصر فى حرب ذى قار، وحَمَل رايةَ الثوّار فى جبال الريف المغربى إن هو إلا القوميةُ العربيةُ التى تربط ما بين الأجيال السالفة من عهد الجاهلية، والأجيال الحاضرة فى القرن العشرين.

اللوحة الثالثة:

وفى يافا رآه القوم يبكى فى بقايا دار
وأبصرناه يهبطُ أرضنا يوماً من السُّحُب جريحاً
كان فى أحيائنا يمشى ويستجدى،
فلم تضمدُ له جرحاً ولا ضحىّ له
منّا الخبز والأنعام من عبد،
فراحوا يصلّون فى إرتعاش
بآيات يغصّ الجرح منها خير ما فيه
تداوى خوفنا من علمنا أنّا سنحييه إذ ما هلّل الثوار منّا:
نحن نفديه أغار من الظلام على قرانا فأحرقهنّ سرب من جراد
كأنّ مياه دجلة حيث ولّى تنمّ عليه بالدم والمداد
أليس هو الذى فجأ الحبالى قضاه، فما ولدن سوى رماد؟
وأنعل بالأهلّة فى بقايا مآذنها سنابک من جواد؟
وجاء الشام يسحب فى ثراها خطى أسدين جاعا فى الفؤاد؟
فأطغم أجوع الأسدين عيسى ويل صداه من ماء العماد
و عضّ بنى مكّه ...
فالصّحارى 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، ١٣٧٥: ١٨٨).

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،٢٠٠١ : ١٧٦ـ١٧٧).

ويجرى تعقّب أحداث الغزو وآثاره فى مشاهد متعاقبة تبرز الأوضاع والحالات المروعة التى نشأت عنه. المشهد الأول عام وشامل وإنّما مدمّر ومبيد بشكل حاسم، يتقدم فيه الغزاة كسرب جراد، تلك العناصر التى أضحت مثلاً فى الإجتياحات الدراسة ورمزاً للبلاء المدمر. ويأتى تعيين مصدرها بالظلام ليدلّ على الموقع الجغرافى الذى جاءت منه، على الغرب (فرنسا و أوروبا) وعلى الموقع الحضارى الذى تنطلق منه، على الجهل والبدائية والإنغلاق والتعصّب والظلم و الظلامية.

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

وبعد أن يعرض *السيّاب* هذه الصور من الواقع العربى الأليم، يتساءل ـ وهو أميل إلى النفى ـ عمّا إذا كانت أمّته تستحق هذا البلاء العظيم. فهى فى الواقع أمّة مسحوقة مقهورة، مغلبوة على أمرها، قوى عليها المستعمرون وإستبدوا بها، وعبثوا بمقدوراتها، وإستغلوها، وتركوها فريسة للجهل والجوع والعجز. لكنها رغم المصائب التى حلّت بها. والفقر الذى مزّق أحشاءها، ما زالت تحافظ على إصالتها وعلى قيمها ومثلها العليا، ولم تفعل ما فعله غيرها من فحش وظلم وشر فهل ينبغى أن يقتص منها(ابو حاقة، د.ت: ٤٣٨).

ويشير هذه اللوحة إلى الدمار المتعدّد الأوجه الذى حمله الغرب إلى بلاد العرب، فهو دمار إنسانى قبل كل شىء، يقضى على الحياة ويحوّل دون إستمرارها محوّلاً الخصب (الحبل) إلى عقم (رماد) ودمار حضارى 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 إلى 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 کی يقتصّ من أنّا دحرناهُ
وإنّ الله باق فی 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.

حتى إذا جاء العصر الحديث بدأوا يتحركون لينهضوا من كبوتهم، وينفضوا عنهم غبـار الإنحطاط ويثوروا على واقعهم الزرىّ يتصوّر الشاعر فى هذه اللوحة، الحيوية والنشاط بعـدَ مسايرته المناضلين فى اللوحة السابقة ويقول:

قرأت اسمى على صخرة
تنفّس عالم الأحياء
كما يجرى دم الأعراق بين النبض والنّبض
ومن آجرة حمراء ماثلة على حفره
أضاء ملامح الأرض
بلا ومض
دمٌ فيها فسمّاها
لتأخذ منه معناها
لأعرف أنّها أرضى
لأعرف أنّها بعضى
لأعرف أنّها ماضى، لا أحياه لولاها
وأنّى ميتٌ لولاه، أمشى بين موتاها
أذاك الصاخبُ المكتظّ بالرايات وادينا؟
أهذا لونٌ ما فينا
تضوّأ من كُوى «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 الموتى ملايينا
وهب محمّد، وإلهةُ العربى 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

العروضى نوعاً من الموسيقى إلا أنه ينبغى التمايز بينه وبين المفهوم العام للموسيقى فى الشعر. الموسيقى أو الايقاع فى الشعر يتشكّل من عناصر مختلفة داخل الشعر دون الجانب العروضى منه عناصر كالتكرار و الجناس والسجع و تجانس الأصوات والحروف. *السيّاب* استخدم اشكالاً مختلفةً للايقاع فى قصيدته منها الايقاع الخارجى الذى يتبلور فى الوزن العروضى والقافية والروى؛ ومنها الايقاع الداخلى الذى يتجسد فى تجانس الأصوات وترنيمها وذكر بعض الآلات الموسيقية وتكرار الألفاظ والعبارات. فعلى هذا الأساس ينقسم الموسيقى الشعرية إلى ثلاثة أقسام كالاتى:

الموسيقى الخارجية: هذه الموسيقى تتبلور فى الجانب العروضى للشعر وتتمثّل فى كلّ الاشعار التى نظمت على وزن واحد(شفيعى كدكنى ١٣٨٤: ٣٩١). يرى الشكلانيّون أن الوزن من العناصر الهامّة التى يساعدنا على فهم النص واستخراج المعنى الحقيقى منه(علوى١٣٧٧: ٦٠-٦١). فنرى *السيّاب* يعبّر عن خلجات نفسه باستخدامه اوزانا متلائماً مع فكرته فجاء قصيدته على بحر الهزج وبحر الوافر للتعبير عن المضامين الموجودة فى القصيدة. جدير بالذكر أن إنّ بحر الوافر من أشهر البحور العربية ويعتبرها *صفى الدين الحلى* من أجمل البحور ويقول عنه:

بحور شعر وافرها جميل مفاعلتن مفاعلتن فعولن

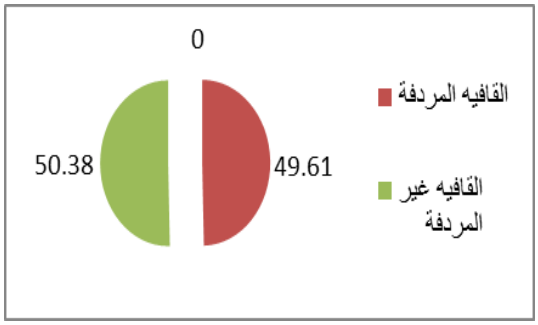
(معلوف ١٩٩٩: ٣٨٩)

ويرى البعض أن هذا البحر كان أكثر استعمالا فى الشعر العربى القديم وكان الشعراء يستخدمونه للمضامين الفخرية وللرثاء وغيره(معروف، ١٩٨٨: ٨٤). فعندما يريد الشاعر أن يرثى على المجد الضائع وأن يفخر بالماضى يجئ ببحر الوافر وعندما يقصد إلى حثّ العرب على التعويض عمّا فات يجئ بمقاطع فى بحر الهزج لأنّ الهزج فى اللغة بمعنى: «الخِفَّة و سُرعةُ وَقْعِ القوائم ووضعِها. الهَزَجُ: الفَرَحُ. والهَزَجُ: صوتٌ مُطْرِبٌ»(ابن منظور: ١٤٠٥).

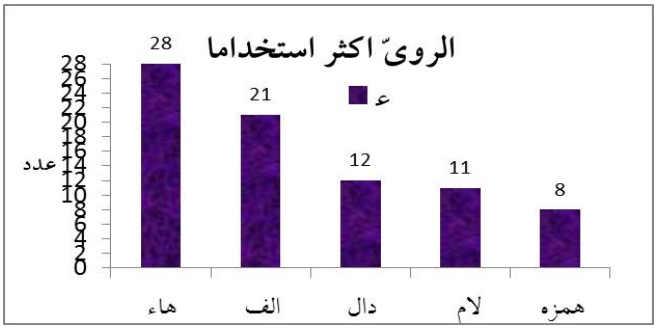
هذا البحر فى الاصطلاح؛ يعتبر بحراً متشكّلا من تكرار مفاعيلن. وهذه التفعيلة نفسها تقوم على تكرار مقاطع متساوية وهذا التكرار المتماثل يخلق جوّا موسيقيّا متناسقا. فالايقاع ما هو الّا الأصوات المتكرّرة تثير فى النفس إنفعالا ما(محمد المنصور،١٤٢١ :١٣٠٧) فالتنوع فى الاوزان جاء ليناسب بين الدلالة والانفعال الخاص 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

(شفيعى كدكنى ۱۳۸۴: ۲۹۶) لأن هذه التقابل و التقارن ينسق الموسيقى المعنويه. تاسيسا على ذلک تتمثل هذه الموسيقى فى الترادف، الايهام و الطى و النشر، التلميح، التاكيد المدح بما شبه الذم، رد العجز على الصدر، طباق، مراعاة النظير. فى كل ذلک يحمل فى نفسه التناسق المعنوى و هذا التناسق بين الالفاظ يدل على براعة الشاعر فى بناء نسق موسيقى فيستشعره المتلقى عند سماعه.

رصافة الحروف

إنّ الايقاع الداخلى فى الكلمات واتساقها والأصوات اللغوية تحدث أنظمة الموسيقى وفى هذا البناء، يوسع مجالاته فى تنَظّمُ الوحدات الصوتية، وتهندس التشكيلات الإيقاعية وارتقاء معنى الكلمات وبنية القصيدة(علوى مقدم ، ۱۳۷۷: ۷۳).

فى تحليل هذا القصيده استخدم الشاعر فى لوحة الاولى حروف(راء) و(هاء) اكثر من الحروف الاخرى واستعمال (راء) من الحروف المجهوره يدل على تكرار صراخ الشاعر فى ردف تضييع المجد و العظمة فى وطن العربى. فى اللوحة الثانية استعمال الحروف (دال)، (لام) و (آ) استعمالا كثيرا ويتناسب مع اغراض الشاعر وهو نوعا من الدال الذى يدل الى المدلول المقصود.

فمهما يكن من أمر فإنّ فى اللوحة الثالثة والرابعة كما نشاهد استعمال كثير من حرف (آ) و (اى) ويبين رؤية الشاعر مليئة بالحزن والضجر كأنّ الشاعر يريد أن يلقى إلى المتلقى احساسه كله.

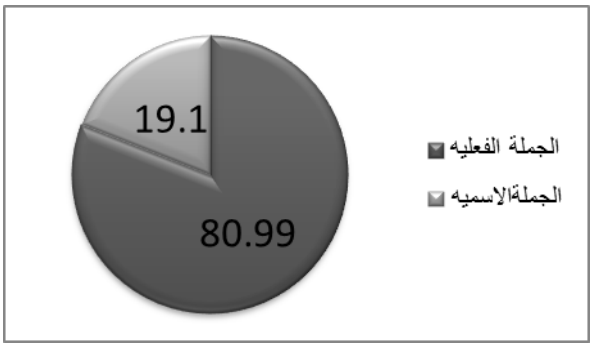
المستوى اللغوية

إن الدراسة اللغوية هى الاهتمام بالتراكيب وتصنيفها، والتراكيب التى تغلب على النص. فهل يغلب على التركيب الفعلى أو الاسم أو الخوالف أو تغلب على الجمل الطويلة المعقدة أو القصيرة أو المزدوجة و هنا يمكن أن يأتى دور الأسلوبية النحوية فيدراسة العلاقات والترابط والانسجام الداخل فى النص وتماسک عن طريق الروابط التركيبية المختلفة. قد لاحظ بعض علماء اللغة أن فى 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 ییفیقوا 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 العربى والأمجاد العربية وتاريخ العـرب القـومى والحضـارى والشـاعر ينوح على مجد الاسلام، الذى لم يبق منه إلا آثار تدلّ على عـزّ الماضـى وخـزى الحاضـر وهوانه.

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

المصادر والمراجع

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

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

جبر، ریاض شنته. ۲۰۰۹م، مجلة جامعة ذی قار، **القافیة فی شعر السیّاب؛ فاعلیة الدلالة وأنماط الأداء**، العدد الأول، حزیران.

خلف کامل، عصام. ۲۰۰۳م، **الاتجاه السیمیولوجی ونقد الشعر**، دارالفرحة للنشر والتوزیع.

سعیدی، عبدالکریم. ۲۰۰۸، **شعریة السرد فی شعر أحمد مطر دراسة سیمیائیة جمالیة فی دیوان لافتات**، لندن: دار السیاب.

سکاکی، یوسف بن ابی بکر. ۲۰۰۱م، **مفتاح العلوم**، تصحیح خلیل ابراهیم خلیل، بیروت: دار الکتب العلمیة.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. ۱۳۷۹، **موسیقی شعر**، تهران: آگه.

عباس، احسان. ۱۹۷۸م، **بدر شاکر السیاب دراسة فی حیاته وشعره**، ط۴، دارالثقافة: بیروت.

عشری زاید، علی. ۲۰۰۶م، **استدعاء الشخصیات التراثیة فی الشعر العربی المعاصر**، قاهره: منشورات دار غریب.

علوی مقدم، مهیار. ۱۳۷۷، **نظریه های نقد ادبی معاصر**، چاپ اول، تهران: سمت.

مواسی، فاروق. ۱۹۹۲م، **دراسات وأبحاث فی الأدب العربی الحدیث**، دالیة الکرمل، دار آسیا.

الورقی، السعید. ۱۹۸۴م، **لغة الشعر العربی الحدیث**، بیروت: دار النهضة العربیة.