# الاتساق النصي في البنية الشعرية

د. مصطفى عطية جمعة

# الاتساق النصي في البنية الشعرية

## قصائد جيكور لبدر شاكر السياب نموذجا

❖ اسم العمل: الاتساق النصي في البنية الشعرية- قصائد جيكور لبدر شاكر السياب نموذجا

❖ الكاتب: د. مصطفى عطية جمعة

❖ إخراج داخلي: سليل الفراعنــة

❖تصميم الغلاف: عبير عبد الله

❖ رقم الإيداع: 11989 /2025

❖ الترقيم الدولي: 978-977-8868-46-3

(جميع الحقوق محفوظة للناشر وأي انتهاك سيعرض صاحبه للمساءلة القانونية
هذه النسخة مخصصة للقراءة فقط، ولا يجوز إعادة طبعها أو نسخها أو نشرها إلا بعد الحصول على إذن كتابي من الناشر)

متون المثقف
للنشر والتوزيع

خالد عدلي
00201002688188
info.mothakf@gmail.com

# الاتساق النصي
# في البنية الشعرية
## قصائد جيكور لبدر شاكر السياب نموذجا

د. مصطفى عطية جمعة

١٤٤٧هـ / ٢٠٢٥م

متون المثقف
للنشر والتوزيع

# الفهرس

**مقدمة** ..... ٩

**الفصل الأول النص والخطاب والاتساق وعلاقاتها بالبنية الشعرية** ..... ١٥

تمهيد: ..... ١٧

علم النص: البنية والسيميولوجيا والدلالة: ..... ٢١

النص والخطاب: النسيج والاتساق والتواصل: ..... ٣٧

الشعر والاتساق: الوحدة، والملمس والزوايا: ..... ٥٣

الاتساق والبنية الشعرية: المداخل والمنهجيات: ..... ٦٨

**الفصل الثاني جيكور القرية تكوين الذات والشعرية والسيميوطيقا** ..... ٨٧

تمهيد: ..... ٨٩

المكان والذات والشعرية الحداثية: ..... ٩٣

جيكور الذات والإنسان: قصيدة سفر أيوب نموذجا: ..... ١٠٥

جيكور القرية وبراءة الذات الشاعرة: ..... ١١٧

تلاحم الذات والفقر والمرض: قصيدة منزل الأقنان نموذجا: ..... ١٢٦

"جيكور" وسيميوطيقا العتبات النصية: ..... ١٣٣

**الفصل الثالث قصائد جيكور الأبنية النصية والعوالم الشعرية** ..... ١٥٣

تمهيد: ..... ١٥٥

الأبنية النصية والعوالم الشعرية: ..... ١٥٧
محنة الإنسان والإنسانية: قصيدة مرثية جيكور نموذجا: ..... ١٦٨
الأسطورة ملاذا وأملا: قصيدة تموز جيكور نموذجا: ..... ١٨٧
صدمة الحداثة والحنين للقرية: قصيدتا جيكور والمدينة، والعودة لجيكور نموذجين: ..... ١٩٩
**الخاتمة** ..... **٢٢٥**
**المصادر والمراجع** ..... **٢٢٧**
أولا: المصادر: ..... ٢٢٧
ثانيا: المراجع العربية: ..... ٢٢٧
ثالثا: مراجع باللغة الإنجليزية: ..... ٢٣٥
**نبذة عن المؤلف** ..... **٢٣٧**

* * *

# مقدمة

تقدم منهجية الاتساق النصي طرائق وسبلا للتحليل الشامل للنصوص الأدبية، انطلاقا من بنية النص، ونسيجه اللغوي، بعيدا عن الرؤى التعميمية، والأحكام المجانية، التي قد يحمّل بعضها النص ما لا يحتمل، ويلوى عنق ألفاظه، وقد ينأى بتحليله عما تبوح به الكلمات، وتفيض به التعبيرات، فيأتي نثرا بعبارات وفقرات تتراكم، دون أن يكون لها دليل نصي.

وتستند منهجية الاتساق النصي على الموضوعية والعلمية، والبعد عن الأحكام الذاتية، ساعية لاستنطاق ما تبوح به شفرات النص، والبحث عن أسباب ترابط البنية، وفق آليات واضحة ومحددة، يمكن تطبيقها، والخروج بنتائج تنتصر لجماليات النص.

لقد انبثق الاتساق النصي من بحوث علم النص؛ المستندة إلى فلسفة اللغة الحديثة، التي وضع أسسها دو سوسير، وظهرت جليا في المنهج البنيوي التوليدي، وتلاقت في هذا العلم جملة من المعارف والعلوم والاستراتيجيات، التي تتخذ من النص قاعدة ومنطلقا، وهو ما تجب الاستفادة منه في منهجيات تحليل الشعر، قديمه وحديثه، مع ملاحظة أن بعض تطبيقات منهجية الاتساق النصي في الساحة العربية، تركز على آليات لغوية (نحوية وصرفية)، مثل الإحالة والاستبدال والترادف، التي

ذُكِرَت في المراجع الأجنبية، دون النظر إلى عناصر أخرى، وروافد تنير الدراسة، خاصة على صعيد خلفية النص ومرجعيات مفردات وعلاماته، وقد تهمل مرجعيات أخرى؛ مهمة ومفيدة في دراسة النص، مثل السيمياء والدلالة وعلوم البلاغة والتأويل، وعلاقتها بالتلقي والاتصال.

لذا، ارتأى الباحث أنه من الأهمية بمكان؛ البدء بتنظير عن علم النص؛ من جهة مفهومه فلسفيا ولغويا ومعرفيا، ثم مناقشة علاقاته مع علوم أخرى، ومرجعيات عن النص والشاعر والعصر؛ يمكن أن تفيد في قراءة النص وتحليله، فالهدف من الدراسة النصية هو سبر أغوار القصيدة، وكثير من مفرداتها وإشاراتها، وبعضها لا يُفهَم إلا بالعودة إلى سيرة الشاعر نفسه، وسياقات عصره، والظروف المحيطة بإبداعه، وأيضا طبيعة تكوينه، وروافد تجربته، والمؤثرات المختلفة التي تعرض لها في حياته.

من أجل ذلك، يأتي هدف الكتاب، ألا وهو: تبيان منهجية الاتساق النصي والتقاطعات المعرفية المختلفة حولها، مع تقديم دراسة تطبيقية لهذه المنهجية حول شعرية مقترحة، وهي قصائد جيكور للشاعر بدر شاكر السياب.

وينبع من هذا الهدف جملة من الأسئلة، أبرزها: ما مفهوم علم النص في ضوء الدراسات اللغوية والبنيوية الحديثة؟ وما علاقته بأبرز العلوم

والمعارف ذات الصلة بالنص؟ وما أبرز منهجيات الاتساق النصي؟ وكيف يمكن الاستفادة منها في تحليل النص الشعري؟ وكيف يمكن قراءة سيرة الشاعر، وطبيعة قريته وتكوينه؟ من أجل تفسير الكثير من شفرات النص، وتقديم فهم أعمق لسياقات النص، بدلا من الانغلاق على النص فقط.

**لذا ، فإن الإضافة العلمية المتوخاة تتمثل فيما يأتي:**

**أولا:** مناقشة مفهوم علم النص، وما يتصل به من معارف وعلوم بينية، سواء كانت ضمن منظومة اللسانيات، أو النقد الأدبي، أو قضايا التلقي والاتصال، والسيمياء والتأويل، بهدف تقديم مرجعية - نجتهد أن تكون متكاملة- حول علم النص، يمكن أن تفيد الناقد الأدبي المضطلع بقضايا الاتساق النصي ومنهجياتها، دون الانغلاق على منهجية واحدة.

**ثانيا:** طرح استراتيجية لدراسة البنية الشعرية، في ضوء الاتساق النصي، يمكن أن يستفاد بها في دراسة القصيدة والديوان والأعمال الكاملة لشاعر ما، تبدأ بالرؤية والمضمون، وتنظر في البنيتين الرأسية والأفقية، وما اشتملتا عليه من سرديات وأساطير ورموز، بجانب التحليل النصي، للروابط النحوية، والبنى الصرفية، ووجوه البلاغة.

**ثالثا:** تقديم دراسة تطبيقية في شعرية بدر شاكر السياب، بوصفه شاعرا حداثيا، له منجزه المتميز، الذي وضعه في طليعة جيل الحداثة الشعري العربي، عبر الوقوف على مجموعة من قصائده، يجمعها رابط مضموني، حيث تشتمل عناوينها على اسم قريته، وتم توظيف القرية في عالمها الرؤيوي، وهي منهجية نرى إمكانية تطبيقها على القصيدة الواحدة، والديوان القصيدة، والقصائد ذات المضامين المشتركة أو القصائد المسلسلة وما شابهها.

**رابعا:** التشديد على أهمية مناقشة القضايا والمضامين ذات الصلة بما يطرحه الشاعر في نصه، فقد ناقشنا فترة التكوين في حياة السياب، وتأثره بأفكار الماركسية السائدة في عصره، ثم ابتعاده عن حزبها، وتوظيفه للأساطير البابلية والآشورية والرموز الدينية والتاريخية، فكلها تساهم في إضاءة الإشارات والتراكيب والمفردات التي يزخر بها المتن النصي.

هذا، وقد تألفت خطة الكتاب من ثلاثة فصول؛ جمعت بين التنظير والتطبيق، تناول الفصل الأول مفهوم علم النص وعلاقته بالخطاب والاتساق وصولا إلى البنية الشعرية، وفيه شرح وتأطير للمنهجية المستهدفة، ومن ثم ناقش الفصل الثاني جيكور القرية، بوصفها موطن تكوين الذات الشاعرة، وتم تسليط الضوء على سنوات البراءة في حياة

الشاعر، من أجل تفسير لاحق حول دلالات جيكور المتغيرة في القصائد، كما تم التطرق إلى علاقة الذات الشاعرة بقضايا العالم والوطن في حياة الشاعر، ثم تقديم دراسة لقصيدتين، في ضوء التحليل النصي، كما تمت دراسة عناوين عدد من القصائد التي ورد فيها لفظ "جيكور"، مع تبيان أثرها في نفس السيّاب، وكيف صوّرها في قصائده، فكان هذا الفصل بمثابة أرضية معرفية عن الذات والقرية والفكر للشاعر بدر السياب، بجانب التحليل النصي المفصل لبعض قصائده، وأيضا تحليل العتبات ممثلة في عناوينها، لنرى في النهاية كيف تحولت جيكور من قرية إلى علامة، على عالمنا بكل متغيراته. جدير بالذكر، أن الباحث ركّز على قصائد جيكور ضمن مشروع السياب الشعري، لأنها تمثل حجر الزاوية في نتاجه الإبداعي، وبها من الوشائج والجماليات والرؤى المشتركة التي تبرز مع تفعيل منهجية الاتساق النصي، لتتناول قصائد عدة، وليست قصيدة واحدة.

واستهدف الفصل الثالث دراسة القصائد نفسها دراسة رأسية، تستند إلى منهجيات الاتساق النصي، وفق ما جاد به متونها الشعري، مع التركيز على الأبنية العليا والجزئية فيها.

نسأل الله تعالى أن يكون هذا العمل في ميزان حسناتنا، وأن يكون لبنة ضمن لبنات في التراكم النقدي الذي يفيد من استراتيجيات

الاتساق النصي خاصة في الدراسات النقدية التطبيقية في الشعر، من أجل المزيد من علمية الدراسة وموضوعيتها.

* * *

# الفصل الأول

## النص والخطاب والاتساق
## وعلاقاتها بالبنية الشعرية

## تمهيد:

يمثل هذا الفصل التأسيس النظري للكتاب، عبر مناقشة جملة من المصطلحات والمفاهيم التي تؤسس المنهجية التي سيتم اعتمادها في الدراسة، وكان النهج هو التدرج من العام إلى الخاص، بالبحث في اصطلاح "النص" بوصفه علما، فهو حجر الزاوية في النظريات النقدية الحديثة والمعاصرة، مع دراسة أبرز التشابكات ذات الصلة به، مع التركيز على علمية الدراسة النصية، أو بالأدق "علم النص"، الذي ينصب على دراسة المكونات اللغوية للنص، وما يتقاطع معه من علاقات وإشكالات؛ تثير أسئلةً، تحفز الباحث للإجابة عنها، ثم نناقش كيفية قراءة "النص" في ضوء النظرية البنيوية التوليدية، وعلاقته بالسيميولوجيا وعلم الدلالة.

وقد كان مفهوم الاتساق قاسما مشتركا في قراءة مختلف المحاور التي تناولها الفصل، على مستوى علاقته بالنص، وخطابه، والبنية الشعرية، بالسعي إلى تجذير البنية النصية بوصفها كلا، ينبغي الانطلاق منه في قراءة مختلف المكونات اللغوية؛ نحوية وصرفية وصوتية وبلاغية، مع التحليل الدلالي الذي هو مفتاح فهم النصوص وجزئياتها، بالإضافة إلى التطرق إلى قضايا البنية الكلية والجزئية، وما يتصل بها من تعميق مفهوم الوحدات اللغوية، الكبرى والصغرى، وعلاقاتها البينية.

إن المستهدف تقديم مرجعية نظرية حول علم النص، في خلفياته المعرفية واللسانية، وعلاقته بعلوم أخرى، مثل علم العلامات والتلقي والمكان والزمان. فالملاحظ على الساحة، أن كثيرا من الباحثين يكتفون في دراساتهم عن الاتساق النصي؛ بالعودة إلى مراجع غربية، ومن ثم اعتمادها بوصفها منهجية واحدة، يتم تطبيقها، ويتناسون أن الاتساق النصي جزء أو فرع من تطور العلوم اللغوية والبنيوية والأسلوبية، بجانب علوم تحليل الخطاب، وتقاطعاتها مع منهجيات النقد الثقافي والاجتماعي والعلاماتي والتلقي، فكان من المهم السعي إلى تكوين رؤية متكاملة- قدر الإمكان- حول مفاهيم النص.

وبعبارة أخرى، من المهم العودة إلى جذور تطور علم النص في ضوء علم اللغة الحديث، وسائر العلوم الإنسانية ذات الصلة، وصولا إلى علاقتها بالاتساق النصي.

جاء الفصل في أربعة محاور، أولها بعنوان: علم النص: البنية والسيميولوجيا والدلالة، وتطرقنا فيه إلى مفهوم علم النص عامة، والفرق بينه وبين علم لغة النص، وهذا بمثابة تأصيل، ومن ثم ناقشنا علاقته بالسيميولوجيا والدلالة، فلا يمكن فهم العلامات إلا بفهم دلالاتها، سواء داخل النص، أو خارجه، وقد يلجأ الباحث إلى التأويل لتعميق الفهم.

وثاني المحاور بعنوان: النص والخطاب: النسيج والاتساق والتواصل، وفيه معالجة لعلاقة النص بالخطاب، وكلاهما كادا أن يكونا وجهين لعملة واحدة، فأي نص ينتج خطابات حوله، وأي خطاب لا بد من وجود نصوص قصيرة أو طويلة، شفاهية أو مكتوبة، يتناولها في تحليله، كما أن القاسم المشترك بينهما يتمثل في النسيج اللغوي، فالخطاب والنص قوامهما اللغة، الأول يعبر عما يحمله النص، والثاني هو النص ذاته، ويتأتى تميز النص من الاتساق بين مكوناته، مما يتيح تحليلا خطابيا أعمق، أما علاقة كليهما بالتواصل، فهي علاقة تنظر من زاوية التلقي، والجمهور المستقبل للنص.

ثالث المحاور بعنوان: الشعر والاتساق: الوحدة، والملمس والزوايا، وفيه نقاش موسع، وأكثر عمقا عن الشعر بوصفه إبداعا يحمل تميزا في تكوينه؛ الإيقاع والقافية، المجازات والأخيلة، والمفردات والتراكيب، ونناقش مفهوم الملمس، الذي يميز الشعر عن سائر الأجناس الأدبية، وقضية الوحدة النصية، وعلاقتها بزوايا دراسة القصيدة.

رابع المحاور بعنوان: الاتساق والبنية الشعرية: المداخل والمنهجيات، وفيه تعميق لمفهوم الاتساق النصي، بوصفه المنهجية المستهدفة في هذه الدراسة، ثم استعراض أبرز المنهجيات ذات الصلة بالاتساق النصي، منها

ما يتعلق بالخطاب، واللسانيات النصية، والسبك، وأيضا بما ورد في التراث العربي النقدي والبلاغي عن اللحمة النصية.

وقد كانت الغاية في هذا المحور؛ الإشارة إلى ما يتقاطع مع الاتساق النصي من منهجيات عديدة، تم التطرق إليها ضمنا في المحاور السابقة، ثم عرض أبرز الطرائق التي يمكن أن تفيد الدارس للبنية الشعرية عبر منهجية الاتساق النصي.

إن بنية الشعر أشبه بالغابة كثيفة الأشجار، وارفة الظلال، غزيرة الثمار، تحتاج إلى مستكشف متسلح بأدوات عديدة، لسبر أغوارها، والغوص في مجاهلها.

## علم النص: البنية والسيميولوجيا والدلالة:

يمثّل "النصُّ Text" وحدة متكاملة للعديد من الأشكال اللغوية التي ينتجها الإنسان، شريطة أن يكون مكتمل المبنى والمعنى، وإذا كان التفكير في اللغة يبدأ بالمفردة ثم الجملة، وما يتصل بهما من قواعد نحوية وصرفية وصوتية ودلالية، فإن هذا يُعَدُّ مدخلا لغويا، في ضوء اللسانيات الحديثة التي تحولت بوصلتها في الدراسة مما هو لغوي فرعي (الجملة، وما أقل من الجملة)، إلى الكلي وهو النص، الذي يحوي جملا ومفردات وتراكيب.

وبعبارة أخرى، فإن دراسة النص –طال أم قصر- تمثّل قاعدة لقراءة مكوناته وجزئياته، مع أهمية الاعتداد بمختلف التعالقات النصية وغير النصية المتصلة بها.

وكما يقول روبرت دي بوجراند؛ فبعد تنظيم كل المستويات اللغوية؛ تبدو اللغة في جملتها في صورة نظام متشابك Intersystem، تتوقف صلاحيته على تكافل الأنظمة المكونة، ولكل نظام ضوابطه الداخلية Internal Controls التي تنظم سنوح البدائل، وإمكان التركيبات، ثم ضوابطه الخارجية External Controls التي تنظم تكافل هذا النظام، مع الأنظمة

الأخرى، ولا غنى عن أيٍ من النوعين عند إنتاج النصوص واستخدامها، غير أن الضوابط الخارجية، أي الأغراض النفعية لم تحظ باهتمام كبير[1].

انطلقت رؤية بوجراند من الجزئي إلى الكلي، تبدأ بدراسة المستويات اللغوية في صورها العديدة، حيث سيرصد الدارس في النهاية نظاما لغويا متشابكا، تتكافل في تكوينه نظم عديدة، وبه ضوابط داخلية (قواعد وأسس وتراكيب)، وضوابط خارجية (تتصل باستخدامات النص في الحياة)، وما النظام المتشابك إلا النص، ومن هنا تتأسس فكرة الاتساق بشكل مبدئي التي تنظر في المكونات والضوابط، وكيف تساهم في بنية النص.

ثمة أسئلة تدور حول مفهوم النص في النظرية النقدية الحديثة، فالنص هو الكلام المؤلف الذي يحمل معنى مفيدا، وذاك تعريف يعبر عن أدنى أشكال النص، وربما ينصرف إلى المواقف البسيطة في الحياة، والتعليقات على أحداث، ثم يرتقي إلى الأشكال الحوارية العميقة، ومن ثم يصاغ في أشكال أدبية؛ من شعر ونثر، وسرد ومقال.

---

[1] النص والخطاب والإجراء، روبرت دي بوجراند، ترجمة: تمام حسان، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٩٨، ص٨٥، ٨٦.

وهناك تقارب بين النص الأدبي والأثر الأدبي، فالنص هو "الكلمات المطبوعة أو المخطوطة التي يتألف منها الأثر الأدبي"[1]، وكأن الأثر الأدبي يشمل كل كتابة أدبية، طويلة أو قصيرة، ويأتي مفهوم النص ليكون أكثر تحديدا، أو على الأقل مطابقا له، وأضحى مصطلح النص هو الأكثر انتشارا، في ضوء كونه متفقا عليه في مختلف التنظيرات والمنهجيات والنظريات، بل إن صفة النصيّ Textual أضحت صفة ينعت بها النص الأدبي، في حالته صياغته النصية النهائية، وتشير كذلك إلى نقد النصوص، بمعنى إعادة محاولة تصميم النص الأصلي بوصفه نشاطا لغويا صرفا، دون اعتبار لأي عامل من العوامل التي توجد خارج النص. ويقاربه النص المعتمد، الذي يقارب النص بعد نشره إلى الجمهور، وصار نصا شائعا[2]، أي خرج من دائرة التكوين إلى الاكتمال.

فصفة "النصي" مؤسسة على النص الأدبي سواء كان مكتوبا أو شفاهيا، واللغة هي السمة الأساسية له، ووفق هذا التعريف، فإن كل لغة منتظمة في شكل مكتوب، يحمل معنى ومبنى، تقع ضمن مفهوم النص، وإن اتسع في العصر الحديث ليشمل مختلف النصوص اللغوية التي ينتجها الإنسان،

---

١) معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤، ص٥٦٦.

٢) معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، تونس، ط١، ١٩٨٨، ص٣٨٤.

فهو" مصطلح يحل محل العمل الأدبي، مع إنكار مفهوم العمل المكتوب، كحقيقة تعبيرية..، ويتبعه النص التام، المنتهى من كتابته، والقابل لعضوية ما، في مقابل النص غير التام"[1]، وبذلك يزيح النص مصطلحات أخرى تتقاطع معه، مثل الأثر الأدبي، والعمل الأدبي، والشكل الإبداعي، ويتخذ سمة النصية في حالة اكتماله وتمامه، ومن ثم تصنيفه ضمن الأجناس أو الأنواع الأدبية، وهذا جهد نقدي تالٍ لإنتاج النص، ويأتي ضمن دراسته، والنظر في رسائله وشفراته.

وإذا أردنا أن نتعامل مع النص الشعري برؤية علمية، ووفق منظور تحليلي، فليس أمامنا إلا لغة النص، بوصفها الشكل المادي المكون للنص، الحامل لفكره وجمالياته، ومن مفرداته وتعبيراته نقوم بتفكيك شفرات النص، وما يحمله من مظهرات ومضمرات، وهو ما يسمى بتحليل الخطاب النصي، الذي يبدأ وينتهي باللغة، بجانب بنية النص وسياقاته.
وإلى ذلك يؤكد صلاح فضل بأن أية مقاربة علمية للخطاب النصي تقوم على دراسة الأبنية اللغوية، بوصفها أهم متغير مناسب لطبيعته، فشرعية اللغة ليست شرعية التفكير، ومن ثم فإن نظرية اللغة، وما يعتريها من

---

[1] معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، وسوشبريس، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٥، ص٢١٢، ٢١٣.

تحولات تقع في ذروة النسق المعرفي المتصل بالبلاغة والأدب، والإطلالة المركزة على أبرز معالم هذا التحولات تغدو مدخلا مشروعا للكشف عن مبررات القطيعة المعرفية، ضد موروث النظرية الأرسطية التي تنظر إلى الكلام بوصفه تعبيرا عن التفكير، ويقع مفهوم الجملة في صلب تلك النظرية، إلى أن جاء دي سوسير، فأرسى القواعد الأصولية للبديل الذي سينقض مقولة الزمانية في سلطتها المطلقة من الناحية المعرفية، ويهتم بالآني الحاضر، والنظر بشكل إيجابي إلى اللغة والكلام، ومن ثم تولّدت النظرية البنيوية، بوصفها المركب الفلسفي الذي تحرّكه مقولة الآنية[1].

إن فكرة المقاربة العلمية تعني التحليل البنّاء، وفق منهجية علمية، تطرح فرضية ومنهجا، وتنطلق من إشكالية وسؤال، ثم تعتمد على تطبيق وتحليل؛ يرتكز على المعطيات اللغوية في النص، مما ينأى بالباحث عن الوصف المجاني، والقناعات المسبقة التي تفرض رؤى لا وجود في النص لها، وهو ما نراه على سبيل المثال في النقد الانطباعي، الذي لا يهتم فيه الناقد بتحليل الأثر (النص) الأدبي، ولا ترجمة حياة مؤلفه، ولا بمناقشة قضايا جمالية مجردة، وإنما يقدم في أسلوب جذاب حي؛ انطباعه هو، وتأثره

---

[1]) بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢، ص١٣، ١٤.

هو نفسه بالأثر الأدبي الماثل أمامه[1]، فهو تعبير عما تركه النص الإبداعي في المشاعر، دون تقديم أدلة مادية من النص، برؤية عقلانية، وهذا يختلف عن النقد الناتج عن تجربة ودربة وذائقة، حيث يسبر الناقد الخبير الذواق النص، ويطرح رؤاه حول لغته وجمالياته، وهو ما يسمى بالرؤية الموضوعية، التي تنطلق من النص، وتنتهي إليه.

أيضا، فإن تعزيز النص ليشمل المكونات اللغوية، المفردة والتعبيرات في الفهم والتصور، إنما هو تأسيس لمنطق شمولية الرؤية، بعيدا عن جزئية النظرة، فالنص قد يكون جملة أو فقرات أو كتابا، يستلزم في كل الأحوال النظر الكلي.

أما المتغير الإيجابي الذي أحدثه دي سوسير، الذي تأسست عليه نظرية النص الحديثة؛ فيتمثل في كون اللغة نظاما من الرموز، ينبغي النظر إليه من خلال محورين، كلاهما زمني، أولهما: محور المعاصرة التوقيتي، (الوصفي التوقيتي الثابت) الذي يعبر عن العلاقات القائمة بين الأشياء المتعايشة، مع استبعاد أي تدخل لعنصر الزمن، بتناول جميع المظاهر المتصلة بأوضاع النظم اللغوية من الوجهة الوصفية، وثانيهما: محور التعاقب، (التاريخي الزمني التطوري)، ويدرس التطور الزمني أي

[1]) معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة، ص٢٤٦.

التغييرات التي طرأت على عناصر المحور الأول، وعوامل التطور التاريخية المختلفة[1].

إن قضية الفصل بين التحليل الوصفي التوقيتي، والتحليل التاريخي التعاقبي؛ هو فصل إجرائي، فلو أردنا مثلا دراسة نص شعري من العصر الأموي، وفق المنهج الوصفي، فإننا سندرس لغته، وتشكيله الجمالي، ومفرداته، والرؤية التي يحملها، دون نظر إلى السياق العصري الذي ألّفت فيه القصيدة، ولا السياقات الثقافية التي أنشئت لأجلها، فقط يتوقف على لغتها وبنيتها، وكأنه يركز بصره، فقط على النص، لا يتعداه، إنما ينكب على تحليله.

فإذا انتقل الباحث إلى المنهج التاريخي التعاقبي، فسيدرس مدى تطور النص عما سبقه من نصوص في الجاهلية وفي العصر الإسلامي، على مستوى الرؤى، والمفردات، وتشكيل الصورة، والتعبيرات، ويطرح سؤالا عما أضافه الشاعر من جديد عمن سبقه أو عاصره.

وهنا نتوقف عند قضية الدلالة، التي هي قاسم مشترك في أية دراسة، فلا معنى لتحليل وصفي أو تاريخي دون النظر الدلالي؛ على مستويات: دلالة

---

[1] نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٨، ص٢٣.

الألفاظ المفردة، ودلالات التراكيب، ودلالة النص الكلية، فيمكن القول إن الدلالة هي الوجه الآخر الثابت في أية دراسة لغوية أو نقدية، أو أدبية، ضمن بنية النص الكلية أو الجزئية، فلن تُفهم مفردة أو تركيب إلا في إطار السياق الذي وردت فيه، كذلك لن يفهم تركيب نحوي أو صرفي، وهو ما يؤكده صلاح فضل بأن علم الدلالة البنيوي قد شُيّدت أركانه بالتدريج على أساس التجانس أو التشاكل بين جميع وحدات اللغة باعتبارها دوالا أو علامات[1].

وما التجانس إلا اتساق، وفي أية دراسة نصية لابد أن يتسلح الدارس بمنهجية تتخذ من الاتساق النصي سبيلا للفهم، وكما يقول بيير جيرو فإن الكلام هو وساطة اتصال، نستطيع في اللسانيات أن نفكك سلسلة الكلام إلى ثلاثة عناصر: أصوات، كلمات، بنى نحوية؛ تحددها أشكالها ووظائفها في الوقت نفسه، ثم يضيف جيرو في موضع آخر، بأن اللغة نظام، وقيمة كل عنصر لا تتعلق به بسبب طبيعته أو بشكله الخاص، ولكن بسبب مكانه، وعلاقته بالمجموع، وما المجموع إلا البنية التي تشبه الجسم الإنساني ومكوناته، حيث يشكل الكل بنى متجانسة، تكون فيها

[1] بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، ص١٧.

العناصر، ومجموعات العناصر متعلقة ببعضها بعضا، فالكلمات مثلا تشكل نسقا خاصا، تأخذ قيمتها بالنظر إلى العناصر الأخرى[1].

فما يطرحه علم الدلالة البنيوي يتسق تماما مع النص بوصفه بنية، قوامها التجانس أو التشاكل أو الاتساق أو الانسجام، بين وحدات اللغة المكونة له، والجملة المندرجة ضمنه.

وهو يأتي امتدادا لنظرية دي سوسير، الناظرة في العلاقات السياقية بين مفردات النص وتراكيبه، فيما طرحه علم اللغة الداخلي، وقوامه البحث في اللغة وفق نظام نصيّ، لا يعرف إلا نسقه الخاص، ويخضع لقواعد تتحكم في هيكله وعلاقاته. وتلك هي بذور بنائية اللغة، في مقابل علم اللغة الخارجي، الذي يقوم بتجميع المواد والتفاصيل دون حاجة إلى صبها في قالب معين، فيمكن للدارس البحث في العوامل التي أدت إلى تكوين لغة أدبية، مقابل لهجات شعبية، ويُستخدم في كل ذلك أسلوب السرد والتنظيم الذي لا يستهدف سوى الوضوح والجلاء[2] فالمختلف بين علمي اللغة الداخلي والخارجي، أن الأول (الداخلي) يتخذ من البنية

---

[1]) علم الدلالة، بيير جيرو، ترجمة: منذر عياشي، دار طلاس للنشر والترجمة، دمشق، ط١، ١٩٨٨، ص٢١، ٢٢، وأيضا ١٢٩، ١٣٠.

[2]) بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، ص٢٦.

النصية مجالا لفهم النسق الدلالي الخاص به، أما الثاني (الخارجي) فينظر إلى ترقي الكلام الشفاهي المنطوق على الألسنة ليكون لغة أدبية متميزة، وهذا واضح جلي، في مسيرة كل اللغات؛ تبدأ شفاهية، ثم تنتج القرائح الإبداعية أشكالا من الأدب، تتطور بمرور الزمن، وتنتج منها لغة أدبية راقية، تكون هي المعيار والنموذج اللغوي لدى الشعب. والمثال الأبرز على ذلك، تطور الشعر العربي في الجاهلية، وكما يذكر عمر فروخ، فإن الأدب العربي قديم النشأة جدا، والشعر الذي وصل إلينا من الجاهلية يمثل دورا راقيا، لا يمكن أن يكون الشعر قد بلغ إليه في أقل من ألفي سنة على الأقل، غير أنه لم يصل إلينا من ذلك الشعر الأول شيئا، فالقسم الأول منه ضاع بعوامل مختلفة، أبرزها ترك تدوينه، وهلاك الكثير من رواته، وإن أجمع النقاد على أن أوله هو الرجز[1].

إن الأشعار التي وصلت إلينا من الجاهلية، كانت في غاية في الجمال والاكتمال على مستوى اللغة، والبناء، مع تعدد نصوصها، وكثرتها، ووجود ذائقة كبيرة لدى القبائل متعددة اللهجات لتلقي هذه القصائد، والتغني بها، وهذا يطابق ما تقدم في منظور علم اللغة الخارجي، الذي يرصد تطور

[1] تاريخ الأدب العربي، عمر فروخ، دار العلم للملايين، بيروت، ط٨، ٢٠٠٦، ج١، ص٧٣، ٧٤.

اللغة من شفاهيات متداولة، إلى نضجها ثم استوائها في بنى شعرية وأدبية راقية، نهضت بعد ذلك لتكون شواهد لغوية موثوق بها.

وعندما ندرس النصوص الشعرية في منظور علم اللغة الداخلي، فإننا نرصد تطور الدلالة في المفردات، والإبداع في التراكيب، وروعة الصور والأخيلة، ضمن بنية نصية متكاملة، قوامها الاتساق الذي يولّد دلالات جديدة، بل ربما تأخذ الكلمة أو التركيب معاني جديدة، تختلف باختلاف كل نص، أو تبدأ بدلالة جديدة في نص، ثم تتعمق هذه الدلالة، وتكتسب المزيد من الدلالات الموازية في نصوص أخرى، وهو ما يأخذنا إلى فرضية دي سوسير بأن اللغة نظام من الرموز؛ التي تُعَدّ تأسيسا لنظام السيميولوجيا (علم العلامات)، الذي يعتمد على محورين: وحدات الخطاب أو الجملة من جانب، ووحدات الكلام أو الدوال من جانب آخر، فاللغة تصبح نظاما للرموز ضمن بنياتها وسياقاتها اللغوية التي ترد فيها، ألا وهي النصوص المختلفة التي تتواجد فيها مفردات اللغة وتراكيبها، وذلك لب السيميولوجيا[1]، الذي تطور بناء على التصور الأوّلي من قبل دي سوسير، وعمّقه رولان بارت في "درس السيميولوجيا"، ناظرا إلى النص بوصفه الإطار الجامع، وأيضا الذي يصنع الاتساق والانسجام بين

[1] بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، ص١٧.

مكوناته اللغوية، فيقول: "إن النص يكرس التراجع اللانهائي للمدلول. النص تمددي، مجاله هو مجال الدال، ولا ينبغي تصور الدال على أنه الجزء الأول من المعنى، وحامله المادي، وإنما هذا الذي يأتي بعد حين. وبالمثل فإن لا نهائية الدال، لا تحيل إلى ما يعجز الإنسان عن التعبير عنه، (أي إلى مدلول لا يمكن أن يجد التعبير عنه)، وإنما إلى فكرة اللعب. إن التوليد الدائم للدال، داخل مجال النص، أو (لنقل الذي مجاله النص)؛ لا يتم وفق نموه العضوي، أو حسب طريق تأويلي، وإنما وفق حركة تسلسلية للتداخل والتغير. إن المنطق الذي يتحكم في النص ليس منطقا تفهميا، (يحدد مقصد الأثر، وما يريد أن يقوله)، وإنما هو منطق كنايات. فالتداعي والتجاوز والإحالة، هي هنا، نوع من الإفصاح عن الطاقة الرمزية..، أما النص فهو أساسا رمزي..، إنه يحيل إلى اللغة، إنه مثلها يخضع لبنية، لكنها بنية لا مركز لها، ولا تعرف الانغلاق"[1].

يثير بارت رؤية جوهرية في فهم النص وبنيته؛ ألا وهو الدور الدلالي الذي ينتجه النص على مستوى الطرح الرؤيوي، وعلى مستوى الدلالات المتولدة من الكلمات، عبر إعادة توظيفها، وإكسابها دلالة جديدة، أو تعميق دلالة

---

[1] درس السيميولوجيا، رولان بارت، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٣، ١٩٩٣، ص٦٢.

من دلالاتها المنصوص عليها معجميا، والشاهد فيما تقدم، فكرة لا نهائية الدال، الذي يعني فتح المجال لتشكل معاني، وإنتاج دلالي بشكل دائم ومستمر، بل إن استمرارية القراءة، وتنوّع المناهج في دراسة النص، تتيح توليد المزيد من الدلالات، وهو ما ينبغي التأكيد عليه، في الدراسة الأدبية، وكما يذكر دي بو جراند، فإن الدلالة تختص بالعلاقات بين العلامات والرموز وما تشير إليه أو تعنيه، وإن كانت المعاجم تشتمل على جملة من الدلالات والمعاني لكل مفردة، وفي هذه الحالة تسمى "المعنى المضموني"، أما إذا حُددت هذه المفردات بواسطة الإحالة إلى أشياء، فإن لدينا في هذه الحالة ما يسمى "المعنى المضموني". ويضيف أنه وفق الحالة السابقة، فإن النحو يستقل عن الدلالة، ولكنه استقلال إجرائي، لأن النحو يؤدي إلى الترابط الرصفي في النص، والدلالة تؤدي إلى الترابط المفهومي، ثم تأتي التداولية لتنظر في أوجه استعمالات اللغة والنصوص، مع الأخذ في الحسبان إلى أن كل نظام، ينتج نصوصا، لها ضوابطها الداخلية، التي هي جزء من بنائها[1].

وعن ذلك، يؤكد رولات بارت أن "النص تعددي، ولا يعني هذا أنه ينطوي على معان عدة، وإنما يحقق تعدد المعنى ذاته. إنه تعدد لا يؤول إلى أية وحدة، ليس النص تواجدا لمعان، إنما مجاز وانتقال، بناء على ذلك، فلا

---

[1] النص والخطاب والإجراء، روبرت دي بوجراند، ص٨٤، ٨٦.

يمكن أن يخضع لتأويل، وحتى لو كان حرا، وإنما لتفجير ولتشتت، ذلك أن تعددية النص لا تعود لالتباس محتوياته، وإنما لما يمكن أن نطلق عليه: التعدد المتناغم للدلائل التي يتكون منها..، بيد أن المزج بينها متفرد، وهو ما يحدد النزعة في اختلافها الذي لا يمكن أن يتكرر إلا كاختلاف"[1].

الظاهر من كلام بارت رفضه لتأويل النص، ويعززه مفهوم تعددية الدلالة، وهنا نشدد على أن هناك فرقا بين التأويل، والدلالة، فالتأويل ينصرف في مفهومه العام، في ضوء التحليل البنيوي إلى النظر في فكرة النص والعالم الذي يسكنه، ويتجلى فيه، ويكون فهم النص خاصا بالقارئ، الذي يتمكن من فهمه بشكل أفضل، وتعاد بناء دينامية النص الداخلية، وإحياء قدرة النص على الأثر النفسي، والعالم الذي يبدو للقارئ[2].

فالتأويل ينظر في الفكر الذي حمله النص، أما الدلالة فتنظر في الكلمات والتعبيرات وأشكال البلاغة وأنماطها، أي أن الدلالة تركز على اللغوي، أما التأويل فينظر في الفكري، ويمكن الجمع بينهما، من خلال تحليل

---

[1] درس السيميولوجيا، رولان بارت، ص٦٣.

[2] التأويلية، جان غرودان، ترجمة: جورج كتورة، دار الكتاب الجديد، د ت، ص٩٢.

الرؤية التي يحملها النص، وانعكاسها على المكونات اللغوية، وكيف استطاع الأديب أن يجعل لغة نصه معبرة عن جوهر رؤيته.

فمدار الأمر كله دراسة لغة النص، وما تحمله من إشارات وشفرات، وما تحمله التعبيرات والمفردات، فيتوجب على عيني الباحث، أن تكون إحداهما متعمقة فيما يحمله النص لغويا ورؤيويا، والثانية تنظر في سياقات النص ورسائله الخارجية.

ويكون السؤال المطروح: أي التعبيرين اصطلاحيا يمكن استخدامهما: علم لغة النص، أم علم النص؟ ومغزى السؤال، أن مدار البحث في الاتساق النصي هو لغة النص ذاتها، فهي التكوين المادي الذي يمكن التعامل معه، أما المصطلح الآخر، فينظر في النص وما وراءه، حتى لا يصبح الدارس مقيدا بحدود النص، منغلقا على لغته.

يجيب عن هذا السؤال كل من روبرت دي بوجراند، مفضلا مصطلح "علم النص"، معللا أن هناك أسئلة كثيرة جدا متعلقة بأبنية النص وصياغاته وليست بلغة النص فقط، وينبغي على باحثين ذوي ثقافة في علم اللغة النصي أن يتفهموا أساسا في المستقبل أنهم خبراء في النصوص ومتعاونون في علم عابر (للتخصصات)، حيث تبحث هذه الأسئلة ويجاب عنها في أبعاد عدة، وحيث لا يحدد تقسيم العمل من البداية

بتصورات وتحديدات لما هو لغوي، وإنما يتسع ليشمل معارف، وعلوم اجتماعية، وظواهر لغوية. لذا، يحتاج إلى عوامل للوصف والتفسير، مع تداخل الاختصاصات، أو بتفعيل نظرة مدمجة من علوم مختلفة، وهو ما طالب به كثيرون، بأن تكون هناك مناهج بينية لدراسة النص[1]، تمتاح من العلوم الإنسانية.

فاللغة هي قوام النص المادي، ولكنها تحمل الكثير من الأبعاد التي تحتاج إلى منهجيات ومداخل عديدة لتجيب عن أسئلة تُطرح على النص، تشمل ما هو لغوي، وفكري، وجمالي، واجتماعي ونفسي وثقافي، بجانب الإشارات التي يحملها النص نحو ما هو زماني ومكاني، وبيئي، وبعبارة أخرى: إن النص -شعرا كان أو نثرا- بمثابة نسيج، لغته هي خيوطه، وألوانه هي أفكاره، وثمة أشياء وظواهر بينية منبثة بين الخيوط، وتنعكس على الأفكار، وهو ما يستلزم تفعيل منهجية تحليل الخطاب، التي تفتح آفاقا تقرأ الظاهر والمضمر في النص وما وراءهما.

---

١) علم لغة النص، نحو آفاق جديدة، روبرت دي بوجراند، في كتاب: علم لغة النص، نحو آفاق جديدة، ترجمة: سعيد بحيري، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠٧، ص٢٧.

## النص والخطاب: النسيج والاتساق والتواصل:

تتعدد أشكال النصوص، وتتعدد الخطابات التي تتولد منها، وما لغة النص إلا بوابة أولى للولوج فيه، ليرى الداخل نوافذ تقوده إلى رؤى وأفكار ودلالات وأبعاد، وهو ما يفتح المجال لتفعيل منهجية تحليل الخطاب، وهي -وفق يورغنسن، وفيليبس- هي سلسلة من المقاربات متداخلة التخصصات، يمكن أن تستعمل في استقصاء عديد من المجالات الاجتماعية والثقافية وكذلك العديد من الدراسات، التي تتناول أشكال الخطابات المختلفة، وأيضا أشكالا من النصوص المختلفة. فالتعريف الأولي للخطاب هو: "طريقة مخصوصة للكلام على العالم، أو [على] جانب من جوانبه، أو [على كيفية] فهمه"[1]، فميادين الخطابات متسعة، مترامية، لا حدود لها، لأنها ترتبط بمختلف مجالات النشاط الإنساني، على مستوى الفعل والتواصل والفكر والقضايا والمشكلات، ناهيك عن علاقات البشر ببعضهم، وعلاقة السلطة بهم، فالخطابات تشمل ما هو منطوق ومكتوب، ومعبر عنه بمختلف الوسائل والتقنيات، مما يجعلها تلتقي مع "النص" في مفهومه الواسع، الذي ينفتح على مختلف الأشكال التي ينتجها اللسان، وتكون اللغة مادتها الأساسية، مع الأخذ في الحسبان

---

[1] تحليل الخطاب: النظرية والمنهج، ماريان يورغنسن، لويز فيليبس، ترجمة: شوقي بوعناني، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة، ٢٠١٨، ص١٣.

أن الخطاب يشمل مختلف الظواهر والقضايا والأحداث في الحياة الإنسانية، ووفقا للتعريف السابق، فإن مختلف أشكال الخطابات ترتبط برؤية الإنسان للعالم حوله، أو لجانب أو ظاهرة أو حدث فيه، فهو محاولة فهم الإنسان لكل هذا.

ومن أجل ذلك، تتعدد منهجيات تحليل الخطاب في مصادرها، وفق العلوم التي تستقي منها روافدها، فتحليل النصوص السياسية أو الاجتماعية يحتاج إلى مرجعية لعلوم سياسية أو اجتماعية، بجانب علوم اللغة والدلالة، وهو ما يجعل الباحث في حاجة دائمة إلى "حزمة من الأطر النظرية"، تشكل كلا متكاملا لكي يكون أجدر على فهم النص، كما يمكنه أن تكون له حزمته الخاصة، بالجمع بين عناصر متأتية من منظورات مختلفة، في تحليل الخطاب، بل يمكن الاستعانة بمنظورات مغايرة إن كانت مناسبة، فهذا عمل لا يعد جائزا فحسب، بل يحظى بتقدير إيجابي، لأن تعدد المنظورات يوفر أشكالا متعددة من المعرفة بالظاهرة، بما يمكّن من فهم شامل[1]، وأعمق للنصوص موضع الدراسة.

ويتضح الأمر أكثر، إذا نظرنا إلى تعريف النص في منظور تحليل الخطاب، لنجد مفهوما دقيقا، مفاده أن النص هو: "متتالية دالة (تُعدّ

[1]) المرجع السابق، ص١٨.

منسجمة) من العلامات بين انقطاعين موسومين في عملية تواصل. ولهذه المتتالية، المرتبة عامّة ترتيبا خطيا، خاصية تكوين مجموعة تقوم فيها عناصر من مستويات تعقيد مختلفة؛ علاقات تبعية متبادلة، وليست الجملة إلا درجة (صرفية تركيبية) من درجات التنظيم تقع بين العلامات والجمل الفرعية من جهة، والجمل المتسلسلة والفِقر والمقاطع، وأجزاء من تخطيط نص من جهة أخرى. وتنظيم النص هذا في نسق -أي مركب تعريفات وشبكة قيم نصية- لا يوفّر إلا شعورا أوليا بالوحدة، وأثرا للنص، وكذلك الأسس اللغوية الميسرة لإقامة معنى تشكيلي، وتحديد مقصد حجاجي، وينتج الحكم النهائي بالانسجام عن مفصلة النص، مع مقام التفاعل الاجتماعي التداولي، أي مع بعده الخطابي الشامل"[1].

**يشتمل التعريف السابق على جملة من السمات:**

**أولها:** إنه تعريف يمتاح من السيميولوجيا، حيث يؤكد على كون النص متتالية من العلامات المتصلة والمنسجمة، وهي رؤية مأخوذة من دي سوسير، وكما يقول بويسنس إن غاية اللساني إعادة بناء النسق

---

[1] معجم تحليل الخطاب، باتريك شارودو، دومينيك منغنو، ترجمة: عبد القادر المهيري، حمادي صمود، المركز الوطني للترجمة، تونس، ٢٠٠٨، ص٥٥٣.

الذي يخضع له الخطاب، وبين اللسان والكلام هناك الخطاب الذي يربط بينهما"[1].

**ثانيها:** يؤكد هذا التعريف على مفهوم الاتساق النصي، ويظهر في علاقات التبعية المتبادلة بين الجمل، وما الجملة إلا درجة من درجات التنظيم النصي، وهي واقعة بين العلامات والجمل المتفرعة عنها، وكذلك ترتبط بالجمل الأخرى المتسلسلة، التي تكوّن الفقرات والمقاطع، فلا سبيل لتحليل خطاب النص إلا بالوقوف على مكوناته اللغوية.

**ثالثها:** إن تنظيم النص يعطي شعورا أوليا بالوحدة النصية التي تعني اتساقا في الفكر والإحساس، كما أن الأسس اللغوية في النص، لها دور في التفاعل الاجتماعي في تلقي النص وفي دعم بعده التداولي، وكل هذا يستلزم تفسيرا اجتماعيا، وكما يقول بويسنس فإننا لا نستطيع إدراك الدلالة إلا بمساعدة الأشكال، سواء كانت لسانية أو غير لسانية، فالدلالة هي التأثير الذي نريد إحداثه، وقد نلجأ إلى وسيلة عرفية أو اجتماعية لفهمها[2]، فالوسيلة اللسانية

---

[1]) السيميولوجيا والتواصل، إيريك بويسنس، ترجمة: جواد بنيس، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٧، ص٦٩، ٧٢.

[2]) المرجع السابق، ص٤٧، ٤٨.

ستكون نصية، أم غير اللسانية فقد تكون إشارة اجتماعية أو فهم النص في ضوء سياقه الاجتماعي، من خلال فهم المضمر وما وراء السطور ثقافيا ومجتمعيا.

**رابعها:** بناء على ما سبق، فإن الخطاب يمكن أن يُفهم على أنه نوع من البنية بالمعنى السوسيري، أي تثبيت للعلامات في شبكة علائقية، مع الانتباه إلى أن هناك ممكنات أخرى للدلالة، تقوم على تفعيلها ضمن تمفصلات معينة بتغيير بنية الخطاب وتحويلها، وذلك بالتركيز على عبارات محددة، وطرح أسئلة من قبيل: ما هي الدلالات التي تنشئها بوضع العناصر في علاقات مخصوصة بعضها مع بعض، وما هي ممكنات الدلالة التي نستبعدها؟ وما هي العلامات التي تمتلك وضعا متميزا، وما علاقتها بمثيلاتها في الخطاب؟[1]، وتلك نقطة مهمة، بأن يكون الخطاب بنية، أو يُفهم بوصفه نوعا من البنية اللغوية، وذلك إذا قرأناه في منظور اللسانيات، وما طرحه دو سوسير، وهذا حقيقي وقائم، لأن تحليل الخطاب في النهاية هو "نسق خطابي" له جهاز مفهومي خاص به[2]،

---

[1] تحليل الخطاب: النظرية والمنهج، ماريان يورغنسن، لويز فيليبس، ص٦٧، ٦٨.

[2] معجم تحليل الخطاب، باتريك شارودو، دومينيك منغنو، ص٤٧.

وهو على صلة وثيقة باللسانيات النصية، فالجمل في النص تحتوي على عناصر لا يمكن تأويلها إلا في مستوى الجملة نفسها[1]، ومن خلال التأويل تتأسس بنية الخطاب الفكرية.

إن ما تقدم يقودنا إلى نقاش مفهوم التماسك النصي، وعلاقته بكل من البعد اللغوي، والبعد التواصلي، والإشكالات الناتجة عن كلا الاتجاهين، ويفصّلهما كلاوس برينكر ذاكرا أن الجملة كانت ولعقود طويلة، هي أعلى وحدة محورية لغوية، وركّز علم اللغة البنيوي على تحليل بنية الجملة ووصفها، ولا سيما على تجزئ وحدات لغوية وتصنيفها داخل مستوى الجملة (أركان الجملة، والمورفيمات، والفونيمات)، ويحدد علم اللغة التحويلي التوليدي موضوعه بأنه قدرة المتكلم المختص بلغة ما، على بناء عدد غير محدد من الجمل وفهمها، ويفترض في ذلك، أنه نظام قاعدي، يستطيع استيلاد كم لا نهائي من الجمل. ومع منتصف الستينيات، وبزوغ علم النص، واستواء عوده، توجه نقد أساسي إلى المفهوم السابق، وأضحى النظر إلى أن أعلى وحدة لغوية وأشدها استقلالا هو النص، وليست الجملة، ليرسي مبدأ مهما في الدراسة اللغوية، وهو وحدة النص، ويفهم من ذلك أن النظام القاعدة في اللغة لا يُوَجِّه بناء الكلمة، ولا بناء

---

[1] المرجع السابق، ص٤٤.

الجملة فحسب، وإنما بناء النص أو تكوينه، ويُؤَسَّس على أوجه اطراد عامة، يفسرها النظام اللغوي، وبناء عليه، تم بناء علم لغة النص، أو بالأدق علم النص من المنظور اللغوي، وصار تعريف النص وفق هذا المفهوم بأنه تتابع متماسك من الجمل، غير أن هذا يعني أن الجملة كما كانت من قبل، يُنظَر لها على أنها معلم رئيسي في تدرج وحدات لغوية، أي هي تُعَدُّ وحدة بناء النص. ويضيف بينكر أن النتيجة الأهم لهذا التصور؛ هو أن مفهوم التماسك النصي المركزي بالنسبة لعلم لغة النص، قد فُهِمَ فهما نحويا محضا، فهو لا يسم في هذا الاتجاه البحثي اللغوي النصي إلا العلاقات النحوية/ الدلالية بين الجمل، أو بين عناصر لغوية (مفردات، وضمائم.. إلخ) في جمل متعاقبة، ضمن بنية النص[1].

ذلك البعد اللغوي في منظور النص، الذي يتخذ من العلاقات النحوية أساسا للترابط، ويجعل الجملة الوحدة الأساسية التي يُبنى عليها النص، واضعا عينا على مشتملات الجملة من مفردات وتراكيب، وعينا أخرى على علاقة الجملة بما قبلها وبما بعدها، ضمن بنية النص الكلية. الأهم

---

[1] التحليل اللغوي للنص: مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج، كلاوس برينكر، ترجمة: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥، ص٢٣، ٢٤.

في هذا التصور اللغوي، أنه اتخذ من النص وحدة رئيسة، وبذلك اتسعت الرؤية، فلا يمكن الاكتفاء بجملة واحدة أو عدة جمل، أو حتى فقرة، وإنما لابد من النظر في مجمل النص، خاصة إذا كان متعلقا بأعمال أدبية، مثل الشعر، والقصة، والرواية، وغيرها، فقد نجد فيها الجمل الممتدة لتكوّن فقرة، وقد لا تفهم بعض الجمل والعبارات والمفردات إلا في ضوء الفهم النص كله، والدلالات التي يطرحها، خاصة إذا كان النص شعرا، حيث تتعانق البلاغة مع النحو، والدلالة مع التأويل.

ويقرر عزمي عيال سلمان أن هدف اللسانيات النصية يكمن في استعمال التحليل اللغوي إلى ما يفوق الجملة المركبة وأزواج الجمل، ويتحدث علماء لسانيات النص عن أشكال بلاغية بل عن أبنية وأساليب تقوم بوظائف بلاغية، وليس من نهجهم أن يتعمدوا انتقاء الأشكال واستخراجها من هذا النسيج اللغوي لتسليط الضوء عليها؛ إذ إن وجودها بل فاعليتها مرهون بالنسيج الكلي للنص، ولا تمييز بين النصوص من وجهة نظر لسانيات النص؛ فجميعها متساوية في الخضوع للوصف والتحليل، ولا يعني ذلك إهمال المتغيرات (الاختلافات) بين النصوص، بل إنها تجد عناية لا تقل عن العناية بالبحث عن الثوابت. ومن ثم فالنصوص الأدبية مثلها مثل النصوص غير الأدبية، التي تسمّى بنصوص الاستعمال، مثل العقود والالتماسات وأشكال الدعاية..، من جهة

محتوى النص، ولكن يكمن الفصل بينها في الشكل الذي يصاغ المحتوى في إطاره، الشكل الذي يختاره منتج النص. إن نجاح لسانيات النص يعتمد على أساس تجريبي واسع، إذ يجب أن يبحث بنشاط عن الشواهد المتنوعة، في كل أجناس النصوص: القصص والروايات والشعر، وكثير غيرها[1].

تنبع رؤية اللسانيات النصية من طبيعة النسيج اللغوي، وكونه مرهونا برسالة النص واستخدامه، ومن ثم يكون البحث والوصف والتحليل، الذي لن يكون نحويا، وإنما ينظر إلى الأبنية والأساليب، والوظائف البلاغية، ومن خلفها الدلالات التي تنبثق من النص بوصفه كلا، فالدرجة الأولى تماسك النص نحويا، الذي لن يتحقق إلا بتماسكه دلاليا، أي وجود معنى وراء هذا النسيج، ومن ثم البحث في البعد البلاغي وما يتصل به.

الاتجاه الثاني في علم النص يشرحه كلاوس برينكر فيما أسماه "علم النص الموجَّه على أساس نظرية التواصل"، وقد بُنِيَ على نقد موجه إلى الاتجاه الأول؛ بأنه يُظهِر مجال موضوعه بمظهر مثالي للغاية، من حيث إنه

---

١) لسانيات النص وتحليل الخطاب: النشأة والتطور، عزمي محمد عيال سلمان، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ٢٠٢٠، ص٨٤.

يعالج النصوص بوصفها موضوعات مستقلة، ثابتة، ولا يراعي بشكل كافٍ أن النصوص مُتضمّنَة دائما في سياق التواصل، وأنها توجد دائما في عملية تواصل معينة، يمثّل فيها المتكلم والسامع، أو المؤلف والقارئ، بشروطهم وعلاقاتهم الاجتماعية والموقفية أهم العوامل. وقد تطور الاتجاه الثاني مستندا إلى البراجماتية، التي تحاول أن تصف وتشرح شروط الفهم اللغوي الاجتماعي، بين شركاء التواصل في جماعة تواصلية معينة، ويصبح النص فعلا لغويا معقدا، وليس جملا متتابعة، يسعى فيها المتكلم أو المؤلف إلى إنشاء علاقة تواصلية مع السامع أو القارئ. أي أنه يدرس الوظيفة التواصلية للنصوص، بناء على الاحتكاك التواصلي للنصوص، وتصبح الكفاءة اللغوية في قدرة منشئ النص على تحقيق التواصل المنشود، وتبعا لذلك، تضم الكفاءة التواصلية الأبنية والقواعد المعينة على تنشيط الكفاءة اللغوية في سياقات تواصل محددة، وبالتالي نحن في حاجة إلى منهجية جديدة للنص تراعي التواصل[1].

يمكن القول إن الاتجاه اللغوي نظر إلى النص من داخله، من خلال النسيج اللغوي المكون للنص؛ الجمل والكلمات، والأبنية والعبارات،

[1] التحليل اللغوي للنص: مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج، كلاوس برينكر، ص٢٥، ٢٦.

ضمن وحدة النص، وقد عني بالاتساق اللغوي وقوامه النحو، على أساس أن العلاقات النحوية ضابطة للبنية اللغوية.

أما الاتجاه الثاني، فقد نظر إلى النص من جهة علاقاته الخارجية، ناظرا في دوره التواصلي، والغاية من إنشائه، وربطه بمفهوم الكفاءة اللغوية، ومعيارها قدرة المنشئ على تحقيق الغاية من نصه، وأن يصل محتواه -عبر اللغة- إلى متلقيه.

وقد كان لزاما، تلاقي هذين الاتجاهين، لئلا يكون أحدهما بديلا عن الآخر، وإنما يصبحان مُدمَجين متكاملين، حيث يجب أن يشكل النهج الاتصالي البراجماتي الأساس المحوري النظري، مع الانتباه إلى مفهوم النص، بوصفه وحدة لغوية وتواصلية، يحوي تتابعا محدودا من العلامات اللغوية المتماسكة في ذاتها، وتشير بوصفها كلًا إلى وظيفة تواصلية مدركة، مما يؤدي إلى تدعيم التماسك النصي، محققا غايته في الاستخدام[1].

إن مفهوم النص المدمج، المقترح من قبل برينكر، يعيدنا إلى منهجية السيميولوجيا، وهي بمثابة قنطرة لقراءة ما يبوح به النص، من إشارات وعلامات موجهة إلى المتلقي، يلزم تحليلها نصيا، لندرك طبيعة الرسالة

[1] المرجع السابق، ص٢٧، ٢٨.

التي يحملها النص، وهي ما أسماه إيريك بويسنس بـ"المؤشرات القصدية"، وتتكون من الوقائع والأحداث -وأيضا إشارات وعلامات- أُنتِجت قصدا، لإيصال مضمون معين، ولا تتحقق لهذه الغاية إلا عندما يدرك المتلقي نية المرسل في إبلاغه بشيء ما؛ فهي مؤشرات يتحقق بواسطتها التواصل، بما يعني أن استعمالها هو ما يميز التواصل الحقيقي عن غيره، يصدق ذلك على سائر النصوص، وتتركز مهمة الباحث اللساني على إعادة بناء النسق الذي يخضع له الخطاب، ويتولد بناء عليه حالة الوعي، ولها آثارها النفسية في المتلقي، التي لا يمكن ملاحظتها بشكل محسوس[1].

ويسهب كل من بفوتسه وبلاي في مسألة بناء النصوص، التي كانت وحدات لغوية منطوقة أو مكتوبة، مفرّقين بين النصوص المنشئة على كلام منطوق وهي نماذج اتصال (تواصل) اجتماعية بين الناس، كما في أحاديث الناس اليومية، أو كثير من الخطابات والرسائل والدعاية، وبين النصوص الأدبية، وقد عالج علم الأدب أنماط الكلام هذه التي ترجع إلى البلاغة، وتوصف بأنها نتيجة لشكل منطوق أو مكتوب، وهي أنماط نصية في الوقت نفسه، وقد عالجها لكونها وحدات مستقلة، تامة نسبية،

[1] السيميولوجيا والتواصل، إيريك بويسنس، الصفحات ١٠، ٦٩، ٧١.

وبها خاصية اتصالية دلالية، كما يمكن دراسة وظائف اتصالية للفونيمات (الصوتيات) والمفردات والمركبات والجمل في العمل الفني، مع الوعي أن هناك أنواعا وأجناسا أدبية بها أشكال اتصال لغوية[1].

فالنص في المبتدأ والمنتهى مكون من وحدات لغوية، وعلى الدارس الوعي برسالة النص التواصلية، سواء كان نصا يقال في الحياة اليومية لأغراض اجتماعية، أو كان نصا إبداعيا، بل يمكن قراءة الأدب في دائرة التلقي والاتصال، وهو ما يشمل دوائر جديدة.

فمنشيء النص توجه به إلى فئة أو شريحة أو جمهور بعينه، واضعا نصب عينيه إحداث حالة من الوعي لديه، فيستخدم عمدا إشارات ومفردات، تتضح مع تحليل خطاب النص، وبذلك يتقاطع في مفهوم النص المدمج اللسانيات النصية، وتحليل الخطاب، والسيميولوجيا، ومن خلفها الدلالة والتأويل، وقد تحدث تبدلات في طبيعة الدراسة، خاصة إذا كان النص مثقلا بالبلاغة، مثل النصوص الأدبية عامة، والشعرية منها خاصة، فيقول تحليل الخطاب هو الاستراتيجية الكبرى، التي ينصهر فيها كل ما سبق.

---

١) نمط النص نمط تواصل: تقويم لوضع البحث، ماكس بفوتسه، ودجمار بلاي، في كتاب: علم لغة النص: نحو آفاق جديدة، ترجمة: سعيد بحيري، ص١٢١، ١٢٢.

وحول هذا يقول رولان بارت: إن الخطاب في مجموعه يخضع لشبكة من القواعد والإكراهات والضغوط التي تكون كثيفة ضبابية على المستوى البلاغي، دقيقة حادة على المستوى النحوي، فبين اللسان والخطاب مدٌ وجزر..، والتمييز بينهما عملية انتقالية[1].

فتحليل الخطاب ليس هينا، إذا تعرض لنصوص إبداعية مثل الشعر، حيث تتكاثف التعبيرات، وتكثر الصور والرموز، وتتعاظم الإشارات، وتتخاتل العلامات، وقبل ذلك، هناك البنية النحوية الرابطة بين الكلمات والأسطر، ومن هنا، لا يكون عمل الناقد ميسرا، فلابد أن يمتلك الذائقة، والقدرة على الغوص فيما وراء الأسطر، ومعرفة مدلول الكلمات، وأيضا الرسائل الظاهرة والمضمرة التي يحملها النص، مع تفعيل التلقي والتواصل.

وتنظر الدراسة اللغوية إلى النص -في ضوء علم الاتصال والسيميولوجيا- على أنه علامة لغوية، تتركب من مجموعة علامات (جمل) أخرى، ويبرز بوجه خاص العلاقات بين عناصر النص المرتبة أفقيا، أي تبحث العلاقات داخل النص، ويتعلق الأمر في ذلك بعلاقات نحوية ودلالية وأحيانا اتصالية لجمل مفردة، وتعد من هذه المجموعة بوجه خاص أعمال

[1]) درس السيميولوجيا، رولان بارت، ص٢١.

ترمي بصراحة إلى أهداف نحوية نصية، فالنص في المحصلة النهائية أبنية لغوية، لحل مهام اتصال معقدة، وتسعى الدراسة أيضا إلى الكشف عن أنماط من خلال وسم العلاقات بين الجمل، وبين أجزاء كبرى بهدف ربطها معنويا في النص، مع التفرقة بين فقرات أحادية الموضوع وفقرات متعددة الموضوعات، وكلها ترتبط بالموضوعات المعالجة في النص، وهناك جمل مفردة، لها وظائف اتصالية، وهناك أفعال اتصالية[1].

في ضوء هذا الطرح، يمكن القول إن الدراسة اللغوية تأخذ بعدا اتصاليا، بمعنى أن الدارس ينظر في ضوء وحدة النص إلى الأدوار المختلفة التي تقوم بها المفردات والجمل والفقرات سواء كانت أحادية في موضوعها، أو متعددة الموضوعات، وكل هذا يُقرأ ضمن الموضوع العام الذي يطرحه النص. ولاشك أن منظور الاتصال، لها فوائد عديدة في الدراسة اللغوية، لأنها تطرح سؤال مستمرا على الباحث مفاده: ما الأثر أو الرسالة أو المعنى الذي تحدثه الجملة أو المفردة أو التركيب أو الفقرة في المستقبل أو المتلقي؟

والفرق بين النص الشعري وبين النص غير الشعري معروف مقدما، في مقدار المستويات البنائية وعناصرها المؤثرة في اللغة العادية، ومحكوم

---

[1] نمط النص نمط تواصل: تقويم لوضع البحث، ماكس بفوتسه، ودجمار بلاي، ص١٢٤، ١٢٥.

عليه سلفا بالنسبة لمَن يتحدث تلك اللغة، وعلى المتلقي للنص الشعري -سامعا أو قارئا-؛ القيام بتحديد أية إضمامة من الأنظمة الشفرية؛ تلك التي تضبط حركة النص المطروح أمامه[1].

فقوام الأمر على ذائقة المتلقي الذي يستطيع التمييز بين الشعر وغير الشعر، فالثاني يشتمل على مختلف النصوص والمواقف الحوارية أو الحياتية أو الوظيفية، وتلك تختلف في لغتها وأبنيتها عن الشعر، الذي يحفل بصور وتراكيب وأخيلة، تثير المتلقي على قدر ما فيها من مؤثرات نفسية وجمالية في أعماقه، لذا "فإن أي نظام يقنن للشعر، لابد أن يُتلقى في الأساس باعتباره قيمة ذات مغزى، ولكي يتحقق هذا ينبغي -أولا- أن يكون منضبطا إلى درجة ملحوظة، حتى يتميز به الشعر، عما ليس متسقا عن الظواهر النصية، كما ينبغي-ثانيا- أن يتصدع هذا النظام بصورة مقننة ومحددة، حتى يتوفر من إمكانات الصدع ما يمنح العمل الشعري تنوّعا وثراء"[2]. والصدع هنا، يرتبط بدور الإبداع في صنع الجمال والإدهاش نصيا.

---

[1] تحليل النص الشعري: بنية القصيدة، يوري لوتمان، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥، ص ١٠٦.

[2] المرجع السابق، ص١٠٦.

## الشعر والاتساق: الوحدة ،والملمس والزوايا :

في الدراسات اللغوية الحديثة، وفي ضوء علم النص؛ أضحى النص وحدة، وعلامة، وبنية كاملة، تُفسَّر مكوناتُها في ضوء موضوعها ودلالاتها، وذلك هو الأساس في المفاهيم ذات الصلة المتعلقة بالاتساق أو التماسك Cohesion، وبالتضام أو بالسبك Coherence، وكما يقرر كل من هاليداي ورقية حسن فإنه يجب النظر إلى النص على أنه وحدة دلالية، ليست شكلية بل معنوية. وبالتالي، فهو يرتبط بجملة أو جملة ليس بالحجم، بل بالإدراك، أي ترميز نظام رمزي في آخر، فلا يتكون النص من جمل؛ بل يُدرك بواسطة الجمل، أو يُشفر فيها، وإذا فهمناها بهذه الطريقة، فلن نتوقع وجود التكامل الهيكلي نفسه بين أجزاء النص كما نجده بين أجزاء الجملة أو الجملة، فوحدة النص هي وحدة عنصر مختلف، وبذلك يكون مفهوم التماسك مفهوما دلاليا؛ فهو يشير إلى علاقات المعنى الموجودة داخل النص، التي تُعرّفه كنص[1]،

فالأساس في الاتساق النصي الوحدة الدلالية التي تتجلى في النص، خاصة في النصوص الأدبية، ويأتي الشعر في صدارتها، فلا يمكن أن تكون أبيات الشعر مختلفة أو متنافرة أو متعارضة أو متعددة الموضوعات في

---

[1] ) Cohesion in English, M. A. K. HALLIDAY, RUQAIYA HASAN, LONGMAN GROUP LIMITED LONDON, 1976, P2.

النص الواحد، بل هي تتضافر في تواليها من أجل إكمال الوحدة الدلالية للنص، ويتفرع عن هذا المفهوم، فكرة الإدراك الذي نفهم من خلاله اختلاف الجمل، أو الأسطر الشعرية، وما الإدراك إلا حالة وعي تتكون لدى المتلقي خلال سماعه النص أو قراءته، وتتكامل كلما أمعن في القراءة، وكلما توالت أمام عينيه الأبيات الشعرية، وتتابعت الأسطر والجمل، حتى إذا انتهى من قراءته، اكتمل المعنى، وتحققت المتعة الجمالية، فإذا أعاد قراءته، فإن معاني جديدة ستكتسي بها الصور والمفردات في ضوء الدلالة الكلية التي وعاها آنفا، وقد تتولد لديه رؤية مضافة.

ويقترح هاليدي وحسن ما أسمياه "مفهوم الملمس"، ذاكريَنِ أن لكل نص ملمس مناسب له للتعبير عن خصوصية "كونه نصًا"، وهذا ما يميزه عن غيره، ويستمد هذا الملمس من كونه وحدةً واحدةً فيما يتعلق ببيئته (موضوعه وجنسه) التي يعبر عنها، فلا بد من وجود سمات معينة مميزة للنصوص لا توجد في غيرها؛ ومن المهم تحديد هذه السمات، لتحديد خصائص النصوص الأدبية، ومن ثم نطرح سؤالا: ما الذي يميز النص عن سلسلة الجمل المتقطعة؟ وكما هو الحال دائمًا في الوصف اللغوي، فينبغي مناقشة أمور يعرفها المتحدث الأصلي للغة بالفعل، ولكن دون علمه أنه يعرفها، فقد يكون النص منطوقًا أو مكتوبًا، نثرًا أو شعرًا،

حوارًا أو مونولوجًا. قد يكون أي شيء من مثَل واحد (نص درامي) إلى مسرحية كاملة، من نداء استغاثة عابر إلى نقاش طوال اليوم في لجنة[1].

يبدو مفهوم الملمس مفهوما دلاليا، يتعلق بماهية النص، وتلقيه، فالملمس في الأساس أمر حسيّ، يتعلق بما تلمسه الأنامل من أشياء، وتستطيع من خلاله التفريق بينها، فشتان ما بين ملمس القطيفة والحرير، وملمس الماء والزيت، وملمس الشجر والزهر، أما في حالة الشعر، فإن إدراك الملمس يتم من خلال ما يترسّب في النفس المتلقية عن طبيعة النص وماهيته التي يسمعها المتحدث الأصلي للغة، فيستطيع التمييز بين القصيدة والقصة مثلا. ومفهوم الملمس المطروح هنا، هو مفهوم عام، يتعلق بالتمييز بين الشعر بوصفه شعرا، عندما يتلقاه المرء ضمن أجناس أدبية أخرى.

في حين تطرح جوليا كريستيفا ما أسمته "الملموس اللافردي للغة الشعرية"، وتشرحه بأن اللغة الشعرية تعيّن إما شيئا خاصا (ملموسا فرديا)، أو شيئا عاما. وبصيغة أخرى، يكون مدلول اللغة الشعرية إما مقولة خاصة (ملموسة وفردية)، وإما مقولة عامة (حسب السياق)، وقد يُلتبس الأمر بينهما. وتقدم كريستيفا مقتبسا من شعر بودلير، عن غرفة

[1]) Ibid, 3.

دافئة، بها قارورات وأقمشة وأثاث ولوحات وفساتين، ويوجد خطر داهم، يبدو في توابيت محتضرة، تفوح بأناتها الأخيرة. ثم تذكر كريستيفا تعليقا على هذا المقطع بأن السياق عن الغرفة ضبابي، لا يتعلق بما هو ملموس أو بما هو عام، إنه يأخذ المدلولات الأكثر ملموسية ليقوم بالزيادة في ملموسيتها قدر الإمكان، عبر منحها صفات خاصة، وغير منتظرة أو متوقعة، لتتجاوز الخطاب المفاهيمي، فبودلير بنى عالما من الدلالة، تكون المدلولات فيه أكثر عيانية (بصرية)، وأكثر عمومية، وأكثر ملموسية، مما هي عليه في الكلام، ويبدو أنه بالإمكان تصور شيء ملموس انطلاقا من ذاك الملفوظ، إلا أن القراءة الشاملة للنص، تقنعنا أن الأمر يتعلق بدرجة تعميم عالية جدا، تمحى معها أية عملية فردنة (فردية)، أي أن المدلول الشعري، قد يعطينا ما هو فردي، وما هو عام في آن[1].

مصطلح "الملموس" (الفردي والعام) هو بمثابة الدلالة الخاصة المتولدة من نص ما، فإذا كان مصطلح "الملمس" المشار إليه آنفا يميز الشعر عن غيره، بشكل عام، حيث إن الشعر يمتاز بإيقاعه، وصوره وأخيلته، وأثره في النفس، وهذه سمات عامة لجنس الشعر، أما الملموس فيتصل بالدلالة التي تكتسي بها المفردة في المقطع الشعري، والاستشهاد الذي ذكرته

---

[1]) علم النص، جوليا كريستيفا، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩١، ص٧٣، ٧٤.

كريستيفا عن الغرفة في قصيدة لبودلير، ينظر إلى الملموس بمعنى الدلالة الخاصة، التي ستكون عليها الغرفة، وهي دلالة مزجت بين المادي وغير المادي، حيث يبدو المادي فيما يملأ الغرفة من الأثاث الفاخر، والملابس والزهور والقوارير، ويبدو غير المادي في الخطر الداهم الذي ورائحة الموت التي نجدها في التابوت الزجاجي، لتكون دلالة الغرفة وهي كائن مادي مكاني، تحمل أشياء ربما تخدع العين المبصرة، وتظن أنها فيها السعادة، ولكنها في الواقع، تحمل رائحة الخطر، بل الموت، وتصبح الرسالة ألا ننخدع بالظاهر ولا بما يصلنا من أعيننا، وإنما نغوص فيما وراء الدلالة.

وكما يذكر هاليداي ورقية فالنص وحدة لغوية مستخدمة، ولكنه ليس وحدة نحوية، مثل الجملة، ولا يُعرّف بحجمه. فأحيانًا يُتصور النص على أنه نوع من الجملة العليا، أي وحدة نحوية أكبر من الجملة، لكنها ترتبط بها بنفس الطريقة التي ترتبط بها الجملة بجملة، أو جملة بمجموعة، وهكذا: من خلال "التركيب"، أي تكوين وحدات أكبر من وحدات أصغر. فالنص ليس شيئًا يشبه الجملة، بل أكبر منها؛ إنه شيء يختلف عن الجملة في نوعها[1].

ينبع تميز النص إلى طبيعة تكوينه، وتحديدا إلى الجمل المتوالية فيه، ويفرق هاليداي وحسن بين الوحدة النحوية، وبين تركيب النص

[1]) Cohesion in English, M. A. K. HALLIDAY, RUQAIYA HASAN, p3.

وطبيعته، فربما يكون فيه جمل صحيحة نحويا، ولكن لابد الانتباه إلى أن النص في النهاية ليست جملة طويلة، أو ممتدة، إنه وحدات أصغر، ضمن الوحدة الكبرى، والنحو في النهاية رابط يضبط العلاقة بين الجمل.

ويضيف هاليداي وحسن أن التماسك يحدث عندما يعتمد تفسير عنصر ما في الخطاب؛ على تفسير عنصر آخر، يفترض أحدهما الآخر، بمعنى أنه لا يمكن فك شفرته بفعالية إلا باللجوء إليه. عند حدوث ذلك، تنشأ علاقة تماسك، ويندمج العنصران، المفترِض والمفترَض، على الأقل بشكل محتمل في النص[1]،

ففكرة العنصر الآخر، تعني أن هناك جملة محورية تفسر دلالة النص الكلية، أو أن هناك جملة لن تفهم إلا من خلال جملة أخرى، قد تليها أو تسبقها، أو تكون ضمن جمل النص، ويتضح الأمر جليا في الشعر، فكم من الصور الممتدة، أو المقاطع الشعرية، لا تفهم إلا بعد إتمام القراءة، وربط سطر أو صورة أو تعبير بغيره في النص.

والقضية تشمل الشعر وغيره من الأجناس الأدبية، وكما يحلل أستري أوليفيا كونكاهيا Astri Ollivia Kuncahya قضيةَ تماسك الجمل في أي جنس أدبي، فالجملة هي أعلى بنية نحوية، ومن المهم تحديد كيفية التعبير

[1]) Ibid, p4.

عن التماسك، من خلال الصياغة اللغوية، فعلى سبيل المثال، عند الإشارة إلى الكيان (الموضوع/ القضية) نفسه مرتين، توجد قواعد تحكم ما إذا كان سيتم تسمية الكيان الثاني مرة أخرى أو الإشارة إليه بالضمير، ويتم تحديد هذه القواعد من خلال بنية الجملة، التي يمكن أيضًا أن تكشف عن كيفية التعبير عن التماسك في النص بأكمله. لأن النص يتكون عادةً من جمل متعددة. وبالتالي، وعبر توضيح كيفية نشوء العلاقة الدلالية في جملة واحدة، يمكن توضيح كيف يمكن لبنية كل جملة مستقلة (أو عناصر في جملة واحدة) أن تعكس بنية المستوى الأعلى (النص). وهذا يجعل التماسك مشابهًا لبنية الخطاب. وفي الواقع، يُعدّ المرجع (الجمل المحورية) النوع الوحيد من التماسك الذي يعتمد على بنية النص، ذلك لأن المرجع يستخدم عناصر أخرى لاسترجاع المعلومات التي لا يمكن الحصول عليها إلا من خلال النظر إلى بنية النص. في الوقت نفسه، لا يعتمد الاستبدال والحذف والعطف والتماسك المعجمي على البنية[1].

تُعَدّ فكرة "المرجع" أساسا دلاليا ولغويا، يتم بناء النص عليه، وهو بمثابة الجمل المحورية التي لا يُفهم النص إلا بها، وغيابها يؤدي إلى ارتباك أو

[1]) COHESION IN NARRATIVE TEXTS PRESENTED IN THE ELECTRONIC TEXTBOOK OF SENIOR HIGH SCHOOL GRADE X ENTITLED “DEVELOPING ENGLISH COMPETENCE”, A THESIS, STATE UNIVERSITY OF YOGYAKARTA, Indonesia, 2015, PP 17 & 18.

عسر أو غموض في فهم النص، ناتج عن فقدان الجمل المفتاحية (المحورية)، التي تُبنى عليها جمل أخرى، مع الأخذ في الحسبان أن فقدان هذه الجمل لا يعني اضطراب النحو، فقد تكون الصياغة صحيحة، ولكن المعنى مفقود، إن لم يكن ضائعا ملتبسا، وتلك آفة كبرى.

وحول هذا تذكر إيبي بابو Ebi Yeibo أن النهج البنيوي أو الشكلي لتحليل الخطاب قد لا يكون كافيًا لتحليل الخطاب المنطوق، والذي غالبًا ما يُنتَج في وحدات ذات "انغلاق لغوي ودلالي، وليس بالضرورة انغلاقًا نحويًا"، وهناك خطابات أخرى لا تُنظّم فيها المعلومات في بنية نحوية أساسية. وبعبارة أخرى، يعمل محللو الخطاب الشكلانيون على ما يسمى "الجمل النظامية" (المضبوطة) تلك التي تُلبي شرط حسن الصياغة ولكن بما أن النصوص أي الأدبية لا تتكون دائمًا من "جمل نظامية" بل أيضًا من "جمل نصية" تعتمد تفسيراتها على السياق، فيمكن القول إن الشكلية اللغوية ذات أهمية محدودة في الدراسات الأدبية. هذا يعني أن هذا النهج محدود التطبيق على النصوص الأدبية، إذ ينطبق أكثر على تحليل الخطاب الدرامي، وهو أقرب إلى النص المنطوق منه إلى الأنواع الأدبية الأخرى. ويرجع ذلك إلى أن النصوص بجميع أنواعها تعتمد على

بعضها البعض، بحيث لا يلزم أن تكون مُحكمة الصياغة لتكون مقبولة[1].

وتضيف إيبي بابو أن النحو غير مقتصر على وصف بنية اللغة فحسب، بل يشمل أيضًا شرح خصائص الخطاب ووظائفه، فالسمة الشكلية أسلوبيةٌ إذا كان لها معنى أو تأثير أو قيمة معينة. ويؤكد هذا المفهوم على كيفية عمل اللغة في النصوص، والعلاقة بين اللغة وما تُستخدم من أجله، أو لتحقيقه. وتتمثل النقطة الحاسمة هنا في وجوب استخدام أي مورد لغوي جدير بالوصف، بمعنى أن الوصف والتفسير يعتمدان بالضرورة على المتغيرات الظرفية التي دفعت إلى استخدامه. ومن هنا، يفترض أن هذا النهج يُقر بالترابط بين الأسلوب والمعنى وسياق الموقف، وأنه لا ينبغي إخضاع هذا الأخير لموقف ثانوي أو تجاهله في تحليل الأسلوب في القواعد الوظيفية النظامية، تُحلل بنية اللغة على أسس دلالية وصوتية ومعجمية ونحوية. من ناحية أخرى، تُفحص وظيفة اللغة من ثلاث زوايا، وهي: الفكرية، والشخصية، والنصية. ويُشار إلى هذه الزوايا

[1]) Aspects of Textual Cohesion in Selected Poems of J.P. Clark-Bekederemo, Ebi Yeibo, Journal of Language Teaching and Research, Vol. 3, No. 5, pp. 860-867, September 2012, p861.

باسم الوظائف الفوقية للغة، التي هي مرادفة لمجال الخطاب، أي الموضوع[1].

إن الزوايا الثلاث حول وظيفة اللغة تنظر إلى داخل النص، فالزاوية الفكرية تعني موضوع النص أما الزاوية الشخصية فهي الرؤية المرادة من قبل الشاعر، فربما تكون القصيدة فخرا واعتزازا، فذاك غرض عام، ولكن الرؤية المنبثة في القصيدة تكون متفرعة أو مندرجة أسفل هذا الغرض وتلك زاوية شخصية، فللشاعر أن يفخر بذاته، ويعتز ببطولته وشجاعته، أو شعريته، أو بعشقه، وله أن يفخر بقومه، ويتباهى بعشيرته، ويصف بسالتهم في المعارك، أما الزاوية النصية فمتعلقة بالصياغة والأسلوب والسبك، والزوايا الثلاث مرادفة لمجال الخطاب أو موضوعه، وفي حالة تبنيها منهجا، فإنها توفّر إطارا متكاملا ينظر إلى القصيدة بوصفها وحدة كاملة، سواء كانت في الجاهلية أو في عصور الإسلام المتتابعة، وإلى عصرنا الحاضر، وستكون الدراسة في هذه الحالة تمزج ما بين غرض القصيدة، وبين شخصية الشاعر والظروف التي مرّ بها، بجانب الوشائج النصية التي تعج بها قصيدته، وتجعلها مترابطة وإن تعددت موضوعاتها المتناولة.

[1]) Ibid, p861.

وهي إشكالية كبيرة، لابد من استحضارها، في دراسة الشعر العربي في التراث أو المعاصرة، وكما يفصّل محمد المؤدّب، فإنه من المهم استحضار الخلفية المعرفية (للغرض الشعري مثلا) التي تشمل بالأساس السنن الجمالية والاجتماعية، والإلمام بالتاريخ الثقافي للعصر والبيئة، مع أهمية النظر إلى المصطلح (التراثي) بوصفه منظومة بمعنى أن نبحث في إطار كلي عن الروابط والمصطلحات وفق تصور شامل، من أجل تكوين مفهومات موحدة ومترابطة ومنسجمة، مع أهمية اعتماد النصوص الشعرية والنقدية التي تناولت الغرض والمصطلح، وبناء المفاهيم، لأنهما توأمان لا يفترقان، ولا يتأتى ذلك إلا لمن خبر الشعر، ووقف على أسراره وأساليبه ومذاهب الشعراء، في النص موضع الدراسة[1].

إن الوعي بما يحيط بالنص، على مستوى غرض النص، ورسائله، والبيئة التي أنشئ فيها، والجمهور الذي توجه إليه؛ كلها من السبل المعين لفهم النص، وفك شفراته وإشاراته والمساهمة في تأويله في ضوء البيئة التي قيل فيها، يقال ذلك، حتى لا يظن البعض أن التحليل النصي منغلق على النص نفسه، فكثير مما يرد في لغة النص لا يمكن فهمه إلا بالعودة إلى

[1] مفهوم الغرض في الشعر العربي: نحو بناء جديد للمفهوم، محمد أمين المؤدّب، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، المجلد (٨٠)، العدد (١)، ٢٠٠٥، ص١١٠، ١١١.

شخصية الشاعر، وإلى سياقات عصره، والمتلقي الذي توجّه إليه، خاصة في الشعر العربي الحديث، وسنتناول بعضها في الدراسة التطبيقية.

كما أنه من المهم الوقوف على الدراسات النقدية التي تطرقت إلى القصيدة في عصرها، أو في العصور التالية، فهي قراءات مختلفة، نقف بها على كيفية التلقي والتفاعل.

ومن المفيد في هذا السياق، أن نقرر أن البنية النصية ستفيدنا في قراءة الشعر العربي القديم، خاصة القصيدة ذات الأغراض المتعددة، لأن دراستها في ضوء بنيتها النصية ستتيح عمقا، يتجاوز الرؤية السطحية التي تحصر القصيدة في الغرض الشعري، وترى أن تعدد موضوعاتها عيبا عليها، فالحقيقة أن القصيدة العربية، خاصة معلقات الجاهلية، تعددت موضوعاتها، ولكن في بنية نصية ودلالية متكاملة، يكشفها تفعيل التأويل.

ويناقش محمد المؤدّب هذه القضية، ويرى أن كثيرا من النقاد المحدثين، الذي درسوا القصيدة الجاهلية، وقعوا في تصورات جزئية وتعميمية، عندما اقتصروا على أغراضها المصنفة بها، مثل الغزل والفخر والمدح والهجاء، بقراءة سريعة متعجلة، مقارنين بينها وبين القصيدة المعاصرة، خاصة المتأثرة بالشعرية الغربية الحديثة، وبآراء المستشرقين الذين رموا

القصيدة الجاهلية بالتفكك وعدم الاتساق والتشتت الصور، ونفوا الوحدة الكلية عنها، في حين أن هناك دراسات حديثة لنقاد عرب كثر، قرأوا القصيدة الجاهلية ورأوا أنها مبنية بإحكام وإتقان، وأن الوزن والقافية كانا إطارين موسيقيين خارجين، في حين أن تعدد مضامينها، يُقرَأ في ضوء أن القصيدة تقدم عالما معبرا عن البيئة الجاهلية[1].

ويوفر علم النص استراتيجيات عديدة، لتحليل القصيدة متعددة المضامين، وكما يقول فان دايك، فإن هناك أبنية نصية أخرى، يقوم فيها الناقد بتفعيل الدلالات النصية لتكون وسائل براجماتية للربط بين أجزاء النص، وأن مستخدم اللغة (الباحث) يمتلك مؤشرات محددة ليتمكن من وضع فروض خاصة عن المقولة الهيكلية المهمة، يكون ذلك في السرديات، نثرا كانت أو شعرا، وكذلك في أبنية أخرى، لها نفس الطابع، ويشدد دايك على عدم الانشغال بالبنية السطحية، والغوص في البنية العميقة، وتفعيل دراسة البنية الكبرى للنص، وما يتفرع عنها من أبنية صغرى، وننظر في الوشائج اللغوية بينهما[2].

---

[1] المرجع السابق، ص١١١- ١١٣.

[2] علم النص: مدخل متداخل التخصصات، تون أ. فان دايك، ترجمة: سعيد البحيري، دار القاهرة للكتاب، القاهرة، ط١، ٢٠٠١، ص٢٩٥- ٢٩٧.

وبعبارة أخرى، فإن الباحث ينظر إلى القصيدة بوصفها إطارا، وبنية كبرى، ثم ينظر فيما حوته في طياتها من أبنية صغرى، فيصبح النص وسيلة للربط بين أجزاء القصيدة، وفي الوقت نفسه، النظر في "المعاني الكبرى في القصيدة، وفق رؤية شعرية خاصة، تتشكل من خلال القصيدة برمتها، في ترابط وحدات القصيدة، ومعانيها الكبرى. وكذلك ارتباطه بالقصيدة في كليّتها وليس بالغرض المعزول الذي لا يشكّل إلا جزءا من أجزاء القصيدة، أو عنصرا من عناصرها، والذي قد حُددت ضوابطه"[1].

وفي هذا السياق، نتفق مع ما ذكره صلاح فضل، وهو يعدد ثلاث خصائص للدراسة النصية، وهي: تعدد المعنى والتوقف على السياق، والمرونة، وكلها تفيد في قراءة مختلف النصوص الإبداعية، لأنها تفتح المجال واسعا، أمام ما تشي به لغة النص. حيث يبين أن تعدد المعنى، مقصود به أن كل مؤلف كبير يقدم تصوره الخاص عن البنية، وهذا يقتضي التحليل لكلمة البنية عند كل مؤلف، وأحيانا لدى المؤلف نفسه في كل كتاب على حدة..، فالبنية هي ترجمة لمجموعة من العلاقات بين عناصر مختلفة أو عمليات أولية، على شرط أن يصل الباحث إلى تحديد

[1]) مفهوم الغرض في الشعر العربي: نحو بناء جديد للمفهوم، محمد أمين المؤدّب، ص١٢٦.

خصائص المجموعة، والعلاقات القائمة فيما بينها من وجهة نظر معينة، ومع ذلك، فمع الملاحظ أنه كلما اجتمعت بعض العناصر في كلٍ ما، نجمت عنها أبنية يتسم تركيبها بالاطراد، هذا الكل هو ما يُسمّى بالنظام، وظاهرة تركيب النظام طبقا لنوع من الاطراد هي التنظيم"[1].

والخاصية الثانية هي: السياق، فإن مفهوم البنية يتوقف عليه، إذ إن محور العلاقات لا يتحدد مسبقا، وإنما يختلف باستمرار داخل النظام الذي يضمه مع غيره من العناصر، فلا يمكن تحديد أي عنصر مفصل، إلا بعلاقته الخلافية مع العناصر الأخرى. أما الخاصية الثالثة المرونة، فهي نتيجة لما سبق، إذ إن مصطلح البنية لا يخلو من إبهام واختلاط، ويلعب السياق دورا رئيسيا في تحديده، مما يجعله مرنا بالضرورة، كما أن هذه المرونة تصبح نسبية في مفهومها، لأن الإنسان البنائي (أو بالأدق المبدع البنائي)، لا نعرفه بأفكاره ولا بلغته، وإنما بخياله، وبطريقة تصوره للأشياء، أي بالطريقة التي تعيش بها البنية في داخل نفسه، فالبنية توصف بأكبر قدر من السعة والمرونة[2]. وبذلك تكون البنية النصية سبيلا لفهم متكامل للنص، لغة وطرحا، أبنية وفكرا.

---

[1] نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، ص١٢١، ١٢٢.

[2] المرجع السابق، ص١٢٣.

## الاتساق والبنية الشعرية: المداخل والمنهجيات:

ثمة مداخل متعددة لدراسة الاتساق في البنية الشعرية في منظور علم النص، وهي نابعة من طبيعة النص الشعري موضع الدراسة نفسه، فالنص الشعري المتميز يتصف ببنية متسقة تختلف عن مثيلاتها، فالقضية ليست تطبيقا آليا على النص الشعري، بليّ أعناق المفردات والتراكيب والأخيلة كي تتواءم مع المنهجية القبلية الموضوعة، أي فرض قناعة مسبقة، دون فهم كينونة النص ورؤيته، فالدراسة تبدأ من النص نفسه، والنظر في موضوعه، وما يحمله من قضايا وجماليات، ومن ثم طرح النظر في أوجه الاتساق التي تميّز بنيته، فربما يكون الاتساق نحويا، أو صرفيا أو بلاغيا، أو كلها مجتمعة، في ضوء خصوصية النص الشعري، من إيقاع وقافية، ومفردات موحية وتراكيب.

هناك منظورات عديدة لدراسة النص، مستقاة كلها من علم اللسانيات، مستفيدة من مرجعيات غربية ذات صلة، ومن المفيد تسليط الضوء عليها بإيجاز، بوصفها تقدّم أطرا يمكن الاستفادة منها في الدراسات النقدية، فهي تعطي طرائق وسبلا للتطبيق.

المنظور الأول هو اللساني الوصفي، ويتحقق بجلاء في مشروع هاليداي ورقية حسن، منطلقا من التفرقة بين اللسانيات النظرية واللسانيات

التصنيفية، فالأولى تنظر إلى قضايا كلية عامة، بافتراض مبني على الاستقراء والملاحظة والتجربة، أما الثانية فتنظر إلى المعطيات اللغوية في النص: الاسم والفعل والحرف.. إلخ، ورصدها في النص. ومفهوم الاتساق لديهما دلالي، ينظر باعتبار إلى العلاقات المعنوية بين الجمل، حيث يُدرَس النص بداية من: المعاني (النظام الدلالي)، ثم الكلمات (الصياغة النصية، وهي النظام النحوي والمعجمي والمفردات)، ثم الأصوات، (الكتابة والنظام الصوتي). ومن أبرز مفاهيم الاتساق لديهما الإحالة، التي تنقسم إلى: إحالة مقامية (خارج النص)، وإحالة نصية (داخل النص)، وتتفرع إلى إحالة قبلية وإحالة بعدية. ثم يتطرقان إلى تفصيل ما سبق، ويضيفان: الاستبدال، والحذف، والوصل، والاتساق المعجمي[1]، كما يركزان على سياق الحالة في النص Context of Situation الذي يُدمِج فيه النص جميع العوامل غير اللغوية التي لها تأثير على النص نفسه، وقدّم المؤلفان عناوين ثلاثة لتحليل سمات سياق الحالة، وهي المجال (FIELD)، والمعنى (MopE)، والمضمون (TENOR)، وهذه مفاهيم عامة لوصف كيفية تحديد سياق الموقف لأنواع المعنى المعبر عنها، فالمجال هو الحدث الكلي الذي يعمل فيه النص، إلى جانب النشاط الهادف للمبدع أو الكاتب؛ وبالتالي فهو يشمل الموضوع كعنصر واحد فيه. يضاف له النمط

[1]) Cohesion in English, M. A. K. HALLIDAY, RUQAIYA HASAN, p11-15

(MODE) وهو وظيفة النص في الحدث، بما في ذلك بالتالي كل من القناة/ الوسيلة التي تتخذها اللغة المنطوقة أو المكتوبة، المرتجلة أو المعدة، ونوعها، أو أسلوبها البلاغي، كسردي، وتعليمي، وإقناعي، و"تواصلي مجازي"، وما إلى ذلك. يشير مصطلح "المجال" إلى نوع التفاعل بين الأدوار، أي مجموعة العلاقات الاجتماعية ذات الصلة، الدائمة والمؤقتة، بين المشاركين المعنيين. ويُعرّف كل من المجال والأسلوب والمضمون مجتمعات بوصفها مساهمة في سياقَات الموقف بالنص[1].

إنها منهجية تنطلق من النص، وإليه تعود، تتخذ من بنيته دلائل وقرائن في التحليل، بغية الوصول إلى سمات الاتساق وعلاماته في النص، وفكرة الإحالة المقامية تنظر في الإشارات اللغوية التي يمكن تفسيرها في ضوء السياقات الخارجية، والبيئة التي أنشئ فيها النص، وأيضا المتلقي الذي توجَّهَ إليه المبدع، مع شمولية الدراسة لسمات نحوية ومعجمية ودلالية وصوتية، وقبل ذلك، النظر إلى الدلالة الكلية بوصفها مفتاحا لفهم النص، كما تنظر إلى السياق نظرة إيجابية، في علاقته بالمجال والتفاعل والتلقي للنص، كما أشار هاليداي وحسن إلى جوانب ثلاثة في دراسة الاتساق النصي، ألا وهي: الدلالة، والصياغة، والكتابة، فالأولى تهتم بالطرح

[1]) IBID, PP21 & 22.

والرؤية، والثانية بالبنية الأسلوبية، والثالثة بالشكل المتحقق للنص، كتابة كان أو إلقاء، وفي النصوص الشعرية، يتحقق بها الإلقاء الشفاهي، بما له من تأثير مباشر على مستمعيه، بجانب التدوين الكتابي، بكل جماليات الشكل الطباعي.

المنظور الثاني هو "لسانيات الخطاب"، وقد أوضحه فان دايك في كتابه "النص والسياق"، ساعيا إلى تقديم رؤية أكثر وضوحا عن لسانيات الخطاب، منطلقا من الخطاب النصي، بوصفه كلًا جامعا، ناظرا إلى "البنية العامة الكبرى" في النص، بما تتضمنه من مستويات دلالية، وصولا إلى تحليل البنيات الفرعية. ويشدد دايك على أهمية التحليل الدلالي، لتعزيز الاستلزام المعرفي مما يفسر عملية الفهم وتحصيل الخطاب، وهي ضرورية من الوجهة النحوية، بما يطابق وصف استعمال بعض الروابط والأبنية، وفهم التعابير والضمائر والمعرّفات والظروف، وفهم بناء الفقرات، ووصف أفعال الكلام التي لا تتأسس على الجمل المفردة، بل تقتضي أسس القضايا ذات البنيات الكبرى، مع الاهتمام بعلم الدلالة المعرفي. ويؤكد على "العملية المعرفية للفهم" مما يقتضيه التعميم والتجريد، كشرط لضرورة انتظام المعرفة، واختزال كل ما نعرفه في الذاكرة، ويركز أيضا على

فاعلية التأويل من أجل فهم أعمق للمكونات النصية[1]، فالتأويل يغطي الفجوات النصية.

الجديد الذي أضافه دايك، انطلاقه من الخطاب بوصفه المظلة الجامعة، مدرجا تحته "الدلالة"، ويتفرع منها: الانسجام، والترابط، والبنية الكبرى، وأدرج على الجانب الآخر "التداولية"، التي تشمل الأفعال الكلامية والمواقف والسياقات وما يتصل بها من تداوليات الخطاب بتبيان مقصود المتكلم وتفسير ما تحمله الكلمات، وركّز على السيمانطيقا Semantic (الدلالة) بوصفها فرعا من فروع علم اللغة، وهو يدرس معنى الكلمات والجمل والعبارات، وكيفية تشكيل المعنى وتفسيره، كما يهتم بدراسة العلاقات بين العلامات اللغوية وما تشير إليه من مفاهيم وأشياء في العالم الحقيقي (الصوري)[2]، وأولى عناية بالترابط النصي، من خلال استعراض أبرز أدوات الربط، والمتواليات المترابطة ويعني بها التراكيب المتتالية، بالإضافة إلى الوصل والفصل والشرط والتشارط، والاستدراك[3].

---

١) النص والسياق: استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، فان دايك، ترجمة:

٢) انظر: المرجع السابق، ص٣٥- ٦٧.

٣) المرجع السابق، ص٨٢- ١٣٣.

تتمثل الإضافة المحورية التي قدمها فان دايك في التركيز على الخطاب بوصفه كلًا جامعا، ومن ثم أولى عنايته بالدلالة والفهم المعرفي، بوصفهما محورين للاتساق.

ويأتي المنظور الثالث معمقا ما ذهب إليه فان دايك، وإن كان ينصبّ اهتمامه على تحليل الخطاب، الذي وضع تصورا للاتساق النصي قائما على مستوى "التركيب النصي"، فمهما كان موضوع الخطاب واتساع الوصف، فهو يعتني بإبراز خصائص الكل أو الأجزاء المعنية، أو الركون الجملي (الجمل المكونة) والعلاقات الرابطة بينها، وكذلك النظر في كيفية إقامة علاقة تجاور في وضعية زمن الخطاب، سواء كان في موضوعه أو في شخصية منشئه، بجانب علاقة أشياء من الخطاب بأشياء يمكن أن تكون وصفية توضح فحوى الخطاب ودلالاته، والنظر بإيجابية إلى النعت والجملة الاسمية، وكذلك التشبيه والاستعارة بما يسمح بوصف الكل أو أجزائه وربط علاقة بينه وبين غيره[1].

وبعبارة أخرى، فإن من يقوم بتحليل الخطاب لنص ما، عليه التركيز على التركيب النصي، والمكونات النحوية الجملية، والروابط، بجانب المكونات

[1] معجم تحليل الخطاب، باتريك شارودو، دومينيك منغنو، ص١٦٣، ١٦٤.

البلاغية، فهي بمثابة قرائن وأدلة تقوي المعاني المستنبطة من فحوى الخطاب، خاصة في السياق الزمني له.

وتقدم سارة ميلز رؤية أخرى للاتساق النصي، ضمن منظورها في تحليل الخطاب، مقررة أن التحليل البنيوي يركز إلى حد كبير على تحديد القواعد التي تحكم إنتاج النصوص وأنساق التعبير، متبنيةً مفهوما مفاده أن لغة الخطاب ليست مجرد تجمعات من الكلام تتبلور حول قضية معينة، ولا هي مجرد مجموعات عبارات تنشأ من إطار مؤسسي بعينه، بل هي تكتلات شديدة الإحكام من الكلام، أو العبارات التي لها قواعد داخلية تخص الخطاب نفسه، ولابد من مراعاة أن لغة الخطاب تحكمها علاقات بغيرها في الخطاب، علما بأن القواعد لا تنحصر في قواعد الخطاب الداخلية، بل تشمل قواعد الامتزاج بغيره من لغة الخطاب (نصه)، وهي قواعد إنتاج عبارات ممكنة، والقواعد تحدد ما يقال، ويشمل الطابع النظامي للخطاب، ارتباطه بغيره من لغة الخطاب، عبر المفاهيم، والمجازات والنماذج وأوجه التشابه، فكل خطاب محصلة لعملية إنتاج مادية ومنطقية معقدة، وتتحدد بغيرها من عمليات إنتاج الخطاب، وكل خطاب جزء من مركب منطقي، يساهم في إنشائه عوامل اجتماعية واقتصادية وثقافية، وتشكل آليات الخطاب الداخلية والعلاقة بين نصوص لغته، فدراسة الخطاب ليست مجرد تحليل الكلام والعبارات

بل هي اهتمام ببنى الخطاب وقواعده[1]، وتركز ميلز على البنية الفكرية للخطاب، باستنطاق العبارات في النص المعبرة عنها، فالرؤية الفكرية هي الأساس في التماسك النصي، لأنها تظهر في مجموعة الأفكار التي تحملها البنى المنطقية المكوّنة لبنية النص الكلية[2].

استفادت ميلز من المنهج البنيوي لتعميق تحليل الخطاب، جاعلةً رؤيتها التحليلية، تمتاح من لغة الخطاب الداخلية، وما تحمله من إشارات لخارج النص، وهي إشارات لا يمكن التغاضي عنها، أو الاكتفاء بتحليل البنية الداخلية، بدعوى أن جماليات النص في لغته، فالأساس في تحليل الخطاب فهم أبعاده الفكرية، وما يتصل بمرامي منشئه.

المنظور الرابع يتعلق بالسبك النصي، ويركز بشكل كبير على أدوات لغوية متعددة، حيث تشير مارلينا تامبونان Marlina Agkris Tambunan إلى عدد من الروابط النحوية المساهمة في عملية السبك، وأولها: التكرار وحدة لغوية يمكن أن تكون على شكل أصوات أو مقاطع لفظية أو كلمات أو أجزاء من الجمل تُعتبر مهمة للتأكيد في سياق مناسب. وينقسم

---

[1] الخطاب، سارة ميلز، ترجمة: عبد الوهاب علوب، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط١، ٢٠١٦، ص٦٠، ٦١.

[2] المرجع السابق، ص٦٨.

التكرار إلى ثمانية أجزاء مُعدّلة حسب مكان الوحدة اللغوية المُكرّرة، وهي: تكرار الكلمات المعنية عدة مرات متتالية؛ أو تكرار الكلمات عدة مرات في بناء لغوي ذي جمل متعددة، أو تكرار الجناس، أي تكرار الكلمة أو العبارة الأولى في السطر أو الجملة التالية؛ وتكرار الوحدة اللغوية للكلمات أو العبارات في نهاية البيت الشعري مثلا أو نهاية الجملة في النثر على التوالي؛ وتكرار الوحدة اللغوية في منتصف السطر أو الجملة المتتالية؛ أو تكرار الوحدة اللغوية، بحيث تصبح الكلمة في العبارة الأخيرة من السطر أو الجملة ويكون تكرار الكلمة أو العبارة الأولى؛ وهناك تكرار الكلمة أو العبارة الأخيرة من السطر أو الجملة، حيث تصبح الكلمة أو العبارة الأولى في السطر أو في الجملة التالية[1]،

وتضيف مارلينا أنه يمكن تفسير المترادف أو الكلمة المكافئة على أنها كلمة أو تعبير يتطابق معناه إلى حد كبير مع كلمة أو تعبير آخر، ذاكرة أن الترادف يأتي بناءً على شكل الوحدات اللغوية، فقد يكون مورفيم (أصغر وحدة) الترادف حرا مع مورفيم مقيد؛ وقد يكون كلمة بكلمة؛ أو كلمات مع عبارات أو العكس؛ أو عبارة بعبارة؛ أو جمل مع جمل، يضاف

[1]) LEXICAL AND GRAMMAR COHESION IN THE COLLECTION OF "MUSEUM PENGHANCUR DOKUMEN" POETRY BY AFRIZAL MALNA, Marlina Agkris Tambunan, Journa/l BASIS, Vol 6. 2 October, 2019, p186.

لها التلازم اللفظي للكلمة في النص. أيضا، هناك الإشارة الإشارية، التي تنقسم إلى قسمين: الضمائر الإشارية الزمانية والضمائر الإشارية المكانية. فالأولى تتعلق بالزمان، والثانية تتعلق بالمكان. ومعهما الإشارة المقارنة، وهي أحد أشكال التماسك النحوي الذي يقارن بين شيئين أو أكثر يتشابهان في الشكل، والموقف، والطبيعة، والشخصية، والسلوك، وما إلى ذلك. علاوة على ذلك، فإن الاستبدال مفيد في السبك، وهو عبارة عن استبدال وحدات لغوية معينة بوحدات لغوية أخرى على شكل كلمات أو عبارات. ومن حيث الوحدات اللغوية، يمكن تقسيم الاستبدال إلى استبدال اسمي، وفعلي، وجملة، واستبدال جملة الدافع أو الحذف هو عنصر من عناصر الجملة غير مُصرّح به في الجملة التالية، ويمكن أن يكون العنصر المحذوف كلمة أو عبارة أو جملة أو جملة، أما أدوات الربط أو العطف فهي نوع من التماسك النحوي الذي يربط عنصرًا بآخر في الخطاب، وفي هذه الحالة، يمكن أن تكون العناصر المُرتّبة على شكل وحدات لغوية من الكلمات والعبارات والجمل وغيرها، وتوجد أربعة أنواع من أدوات الربط، وهي: التعارض، والإضافة، والوقت، والسبب والنتيجة، وإظهار النشاط. وهي ليست أدوات ربط نحوية، وإنما يتم استنباطها من دلالة النص. يضاف إلى ذلك، أن التماسك المعجمي يمكن تصنيفه في الخطاب إلى ستة أنواع، وهي: التكرار؛ والترادف أو

ما يسمى المكافئ اللفظي؛ والتلازم أي ترميز الكلمات؛ والترابط، وهو علاقة من أعلى إلى أسفل؛ ومضاد الكلمة؛ والتكافؤ في معاني الكلمات الواردة، ويعني قابلية المقارنة، فالغاية من التماسك المعجمي جعلُ النص متناغمًا مترابطا بحيث يكون للنص معنى، وتكون الدلالات متكاملة[1] وهذا يقتضي تفعيل المعاني المعجمية جنبا إلى جنب مع الدلالات التي تكتسي بها المفردات في النص.

وحول هذه القضية، ينتقد دو بوجراند ظاهرة غلبة النحو في مفهوم السبك النصي، مثل الإضمار والحذف والإبدال، ويرى أنه لا يعطي انتباها كبيرا إلى الترابط الملحوظ (غير الملفوظ) للمعلومات في النص، وكذلك لمعرفة العالم التي تصبح ممكنة ونافعة (للمتلقي)، والسبب في رأيه عائد إلى محدودية الجمل، واستبعاد الاعتماد على العالم، أي فهم العالم من خلال النص، ونقص الاهتمام بالاتصال الحقيقي مع المتلقين، ويقرر أن المقصود بالنحو هنا ليس النحو المعهود (التقليدي)، وإنما نحو هجين مكون من مفهوم الدلالة النحوية، والنحو الدلالي، وأن وسائل الترابط النصي تشير إلى علاقات مفهومية ملحوظة في الكلام، وليست علاقات سطحية، ومن أبرز مصطلحات العلاقات المفهومية المستقاة من الروابط النحوية -مثلا- فكرة العموم والخصوص، والكلية والجزئية، والسببية،

[1]) Ibid, 187.

والقرب، وهناك أيضا علاقات الإضمار بدلالاتها ومواضعها المختلفة، مع ترسيخ الاعتماد على السياق، من أجل سد الفجوات، وتفعيل القرائن النصية[1].

فانتقاد دو بوجراند ذو حيثية، حتى لا يسقط الباحث في فخ النحو، ويقصي الدلالة، فينشغل به، ويما يحققه من روابط لفظية بين الجمل، ويتناسى أن هناك معاني خفية، وكامنة، تحتاج إلى الذائقة لإعمال الفكر حولها، وأيضا الاستفادة من منجز منهجيات اللسانيات النصية، التي قدمت مصطلحات ومفاهيم جديدة في التحليل المعجمي، والروابط النصية، وأيضا مفاهيم تتصل بالبنية السطحية والبنية العميقة، والعلاقات بين الجمل.

من جانب آخر، يطرح سعد مصلوح رؤية حول التماسك النصي، ذاكرا أن هناك سبعة معايير ذكرها دو بوجراند، وهي: السبك، الحبك، القصد، القبول، الإعلام، المقامية، التناص؛ ويصنّفها مصلوح في ثلاثة تقسيمات: أولها: ما يتصل بالنص في ذاته، وهما السبك والحبك. ثانيها: ما يتصل بمستعمل النص، سواء كان منتجا أو مستقبلا، وهما القصد والقبول. ثالثها: ما يتصل بالسياق المادي والثقافي للنص، وهي: الإعلام

[1] النص والخطاب والإجراء، روبرت دي بوجراند، ص٢٩٩- ٣٠٢.

والمقامية والتناص. ويرى أن التقسيم الأول (السبك والحبك) هو المعني في الأساس في الدراسة النصية للاتساق، مع الأخذ في الحسبان التقسيمين الآخرين، ويولي عنايته بالسبك المعتمد على النحو في مفهومه الواسع، ويتحقق في شبكة العلاقات الهرمية والمتداخلة، ويأتي في مستويات صوتية وصرفية ونحوية وتركيبية ومعجمية، كما يشدد على أثر روابط نحوية أخرى مثل التكرار الخالص، والجزئي، وشبه التكرار، وتوازي المباني والتعابير، يضاف لها علاقات الزمن، وأدوات الربط بأنواعها، كما يشير إلى أهمية الإسقاط، والاستبدال، وكلها تتحقق في أنماط متداخلة ومتعانقة، كما شدد على أن السبك يتحقق من خلال خاصية الاستمرار في ظاهر النص، وهي الأحداث اللغوية التي ننطق بها أو نسمعها في تعاقبها الزمني، على أن يتحقق السبك من خلال الاعتماد النحوي، الذي يكون في الجملة الواحدة، أو بين الجمل، أو في الفقرة أو المقطوعة، أو في جملة النص[1].

جدير بالذكر أن مبدأ الإسقاط Projection Principle هو مبدأ يقضي بوجوب تمثيل البنية المعجمية في كل مستوى نحوي، فيتعين إسقاط

---

١) نحو أجرومية في النص الشعري: دراسة في قصيدة جاهلية، سعد مصلوح، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج (١٠)، العدد ١، ٢، ١٩٩١، ص١٥٣، ١٥٤.

الخصائص المعجمية في كل مستوى تمثيلي نحوي[1]، وبعبارة أخرى، هو مفيد في كيفية بناء التراكيب اللغوية من خلال تحديد العلاقة بين البنية العميقة والبنية السطحية للجملة، أو بمعنى آخر، كيف تنتقل المعلومات من مستوى إلى آخر في النحو. إنه مبدأ يربط بين المكونات المختلفة للنحو، بما في ذلك المكونات الدلالية والتركيبية، ويحدد كيفية "إسقاط" المعلومات من مستوى إلى آخر.

أما الاستبدال Substitution وهو عملية إحلال عنصر لغوي (كلمة، عبارة، جملة) محل آخر في سياق لغوي معين، بهدف تحقيق التماسك النصي أو تجنب التكرار، وينظر له أثر في المعنى أما لا[2]، فالاستراتيجية التي انتهجها مصلوح قوامها الانطلاق من النص (داخله)، ثم الأخذ بما في خارج النص، على مستوى البيئة والمتلقي في الحسبان، مع تبني منهجية تحتفي بالتماسك النصي من خلال تطبيق مفاهيم اللسانيات عامة.

المنظور الخامس، يقترحه محمد خطّابي، موليا بصره إلى التراث العربي، حيث علوم اللغة والأصول والبلاغة والنقد، مقررا أن النشاط اللغوي

---

[1]) المعجم الموسوعي للمصطلحات اللسانية التطبيقية، إعداد: عبد العزيز بن إبراهيم العصيلي، مجمع الملك سلمان العالمي للغة العربية، الرياض، ط١، ٢٠١٣، ج٢، ص١٢٢٤.

[2]) المرجع السابق، ج٣، ص١٤٩٧.

التراثي اشتمل على لسانيات الجملة، ولسانيات الخطاب (في البلاغة والتفسير وأصول الفقه)، وأن أنواع الخطاب التي تواجهها هذه المباحث ليست متماثلة، فالبلاغة تتعامل مع الخطبة والشعر والقرآن، وهذه أنواع خطابية لها سماتها الخاصة، وتشترك في مظاهر خطابية تستهدف الرقي بالخطاب إلى مستوى تعبيري، قادر على شد انتباه المتلقي والتأثير فيه، أي الإقناع، إضافة إلى استغلال سمات جمالية تضفي على الخطاب الإمتاع. أما النقد الأدبي، فقد اهتم بالخطاب الشعري، مثل السرقات والبناء والطبع والصنعة، وهناك نصوص نقدية نثرية، بها إشارات مبهمة، تتصل بمفاهيم: الانسجام، والتآخذ، والاتساق، وأخذ بعض الأبيات بأعناق بعض، وتلاحم الأجزاء والتئامها، بالإضافة إلى تعايش أغراض مختلفة في نفس الفضاء النصي، وبالشروط التي يجب أن تراعى من أجل اتصال الأغراض مع بعضها، وهناك نظرات ثاقبة في تماسك القصيدة، بغض النظر عن تعدد الأغراض بها[1].

إن هذه الرؤى المنبثة في ثنايا متون كتب النقد القديم، وأيضا كتب التفسير وأصول الفقه، ناهيك عن كتب البلاغة والنحو؛ تنهض لتكون

---

[1] لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطابي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١، ص٩٥، ٩٦.

أدلة على ما النقد الموجه إلى الشعرية القديمة بأنها شعرية البيت الواحد، التي تعني نظرات جزئية، صادرة من عقول قاصرة، مسطحة، ذات نظرات محدودة، وليست من عقليات فلسفية، مثل العقل اليوناني القديم، وكثير من المستشرقين بالغوا في نقد التراث العربي، واتهموا العلماء القدامى بأن اتصالهم بالثقافة اليونانية والفارسية كان سببا في ترقي عقولهم وأذواقهم، وأن تقاليد العرب الأدبية ونقدهم استفاد من العقل اليوناني بعد ترجمته، والعقل الروماني والعقل الفارسي، وهي اتهامات جزافية، تعميمية، تستهدف نزع الأصالة عن النقد العربي القديم[1].

تتبع خطّابي أشكالا من الاتساق النصي في علوم التراث العربي، وأبرزها علم البلاغة، خاصة في علم المعاني، مثل الفصل والوصل، وقياس العطف على الشرط والجزاء، وكذلك التمثيل، ومظاهر الاتساق المعجمي، والمطابقة، ورد العجز على الصدور، والتكرير، والبناء والمناسبة. كما تتبع مفاهيم بنية النص وتلاحمها في كتابات الجاحظ وابن طباطبا، والحاتمي، وحازم القرطاجني، وتماسك الفصول وشروطه، وانتقل إلى علوم

[1] موقف المستشرقين من علاقة النقد العربي القديم بالتراث اليوناني، محمد أحمد شهاب، مجلة جامعة زاخو، المجلد (١ B)، العدد (٢)، ٢٠١٣، ص٢١٢، ٢١٣.

التفسير، والنحو، مشيرا إلى العطف والإحالة والتكرير والعلاقات مثل الإجمال والتفصيل والمناسبة والتناسب، وانتقل إلى علوم القرآن، مناقشا مفهوم البنية الكلية فيه[1].

وقد أكد خطّابي على جملة من المرتكزات في دراسة الاتساق النصي، وكان أبرزها، أن هناك مشتركات في البنية النصية بين مختلف النصوص، وفي أجناسها المشتركة، ولكن لابد من مراعاة أن كل نص يتسم ببنية فريدة تميزه، وأن انسجام النص ليس هو الاتساق، فالأول سمات معنوية تحتاج لمن يسبر غمار النص، ويغوص فيه، أما الاتساق النصي فهو معطيات لغوية، يمكن رصدها؛ فمن السهل اتباع الضمير لصاحبه، والإشارة إلى ما تشير إليه، ولكن المشكلة التي تواجه القارئ في الشعر العربي المعاصر أن طبيعة العلاقات القائمة بين العناصر المشكلة للجملة الشعرية ومتوالياتها، وكذلك عموم المقاطع الشعرية في القصيدة[2]، فقد حفلت برؤى وجماليات وقضايا تختلف عن الشعر القديم، وذلك ما تجب مراعاته، فالاتساق النصي ليس منهجية آلية، بها طرائق تُطبق آليا، وإنما تحتاج إلى رؤية تستند إلى الذائقة، ومن ثم تتعمق في الرؤية الكلية للنص،

---

[1]) لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطابي، الباب الثاني، فصول مختلفة، ص١٩٧- ٢٨٥.

[2]) المرجع السابق، ص٣٨٦، ٣٨٧.

ثم تقرأ المقاطع والأسطر الشعرية ضمن هذه الرؤية، وتطرح أسئلة حول أبعاد الاتساق، بدءا من المفردة، ثم التركيب، ثم الصورة، كما تبحث في الإشارات والعلامات، وما تبوح به الشفرات.

*****

**إن المنهجية المقترحة في دراسة الاتساق النصي في دراسة البنية الشعرية تعتمد على:**

**أولا:** الفهم المعمق للنص، وعلاقته بالذات الشاعرة، وأيضا بالبعد المكاني، فكل هذا عملية مسبقة، من أجل تفسير بنيته، أي توظيف مفهوم القصد، الذي يجيب عن سؤال سبب إنشاء أو إبداع الشاعر لقصيدته، فلاشك أن هناك رسائل ضمنية يحفل بها النص حول ذلك، ويتصل به مفهوم القبول الذي ينصرف إلى المتلقي في عصره، أو في مطلق الزمان، ضمن الفضاء الإنساني لتلقي الشعر، فالقصيدة لا تُنشأ لغاية لحظية إنما هي إبداع إنساني.

**ثانيا:** النظر إلى السياقات الزمنية التي أنشئ فيها النص، وأيضا البيئة التي يتحدث عنها، أو يشار إليها في المتن النصي، أي نحقق مفهوم: المقامية بوصفه معبرا عن زمن إبداع القصيدة، ثم مفهوم الإعلام، الذي ينظر إلى المعلومات الواردة فيه، ومدى توقعها.

**ثالثا:** يتأسس الاتساق النصي على مفاهيم أساسية تتعلق ببنية النص، وأبرزها مفهوما السبك والحبك، فالأول ينظر إلى البنية النحوية للنص واتساقها مع بنيته الجزئية والكلية، والثاني معني بالاستمرارية الدلالية في البنية عامة، وسبل دعمها بالمفردات والتعبيرات.

**رابعا:** من الأهمية بمكان الاستفادة من مفهوم التناص، الذي ينظر إلى علاقة النص الشعري بغيره من النصوص، وهي علاقة واسعة، لا تقتصر على الاقتباس أو الاستشهاد، وإنما يتسع ليشمل أوجه التلاقي، وأيضا الاستفادة من البلاغة في علومها المختلفة.

**خامسا:** من الأهمية بمكان تفعيل السيميولوجيا والتأويل والدلالة، فهي جزء من البنية النصية، وربطها مع التحليل النحوي، مثل الإسناد إلى متقدم، والارتباط السببي، والتخصيص، والارتباط الزمني، والمقابلة، والموقع الإعرابي، والحالة والعلامة الإعرابيتين.

* * *

# الفصل الثاني

## جيكور القرية

## تكوين الذات والشعرية والسيميوطيقا

## تمهيد :

"جيكور" إنها القرية التي صاغها بدر شاكر السياب شعرا، ومن خلال منظور المكان نقرأ الاتساق النصي في القصائد التي تناولت القرية، مسقط الرأس، وأرض البكارة الأولى في تكوين الذات الشاعرة. قرية صاغها الشاعر في مخيلته، وأنضجها في قصائده، لنجد في النهاية بنية شعرية، تمتاح من المكان بوصفه تكوينا، وتجعله خيالا نابضا بالحياة، حالمة بعالم أجمل، فلا يمكن فهم البنية النصية في قصائد جيكور، وما حفلت به من عالم ثري، وتراكيب موحية، وصور مدهشة، فجيكور هي الخلفية الفكرية المؤسسة.

وكما يذكر كلاوس برينكر، فإن التحليل الموضوعي للنص، يساهم بشكل كبير في توضيح بنية الاتساق، فمفهوم البسط الموضوعي يعني الأداء الذهني للموضوع، ولما كان بسط الموضوعات توجهه أساسا عوامل تواصلية وموقفية مثل قصد التواصل، والغرض منه، ونوع العلاقة مع شركائه (النصوص المشاركة)، ويمكن أن يوصف بسط الموضوع حول المحتوى الكلي للنص بأنه ربط أو ائتلاف بين مقولات عقلية محددة تحديدا منطقيا ودلاليا، تقدم العلاقات الداخلية للمضامين أو الموضوعات الجزئية المعبّر عنها في أجزاء نصية مفصلة مثل العنوان، والفقرات (المقاطع)، والجمل..، حول النواة الموضوعية للنص (موضوع

النص)، مثل التخصيص والتعليل، ويتحقق البسط الموضوعي للنص في خطوتين: في الخطوة الأولى نحاول الكشف عن الإسهام المضموني الذي تحققه القضايا المفصلة، ويبدو في التراكيب النصية حول المضمون الكلي للنص. وتتمثل الخطوة التالية في تحديد العلاقات المنطقية الدلالية للمضامين أو الموضوعات الجزئية من الخطوة الأولى[1].

وهو ما نسعى إليه، من خلال تفصيل القول عن علاقة المكان بالذات الشاعرة، ثم عن جيكور القرية بوصفها المكان المكون والمؤسس للذات الشاعرة، ثم كيف تجلت دلاليا وسيميائيا ونصيا في عدد من القصائد، وبذلك يتحقق البسط الموضوعي، الذي يهيئ الأذهان لفهم النواة النصية، لتحولات "جيكور" -القرية والعالم- في شعرية السياب، التي وقفت موقفا وسطيا يمتاح من طلل المكان في الشعر العربي، ومن موقف الشاعر الحداثي من المكان، وسيتم الاستشهاد بعدد من النصوص الشعرية، مع تحليل في إطار منهجية الاتساق النصي.

والمنطلق الأساسي في رؤيتنا عائد إلى فكرة "القصدية والمحتمل" التي طرحتها جوليا كريستيفا، مقررة أن المعنى له وظيفة هوية وحضور للذات،

---

[1] التحليل اللغوي للنص: مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج، كلاوس برينكر، ص٧٩.

فمن الممكن القول إن المحتمل (الخطاب الأدبي) هو درجة ثانية من الدليل الرمزي للتماثل، وسيكون الخطاب الأدبي خطابا مشابها للواقع المراد تحققه، انطلاقا من كون اللغة حقيقة موضوعية، وأن الخطاب هو واقع مصاغ بقصدية، من قبل منشئ الخطاب، أيا كان طبيعة الخطاب[1].

والمعنى المراد هنا أن أي خطاب أدبي مصاغ في نص، يعبر عن قصدية واضحة من مؤلفه، تعبر عن ذاته، وعن هويته، وتلك نقطة تفيدنا في قراءة شعرية بدر شاكر السياب، في تعامله مع جيكور بوصفها مكانا شهد نشأنه وتكوينه، واستطاع من خلال نصوصه الشعرية أن يصوغها مشكّلا عوالم شعرية ثرية، تحمل هوية تفكيره الذي ينتصر للإنسانية، ويضاد الفقر والعوز والانكسار، متمسكا بالإيمان والرغبة في التغيير.

ثم تقرر كريستيفا أن المحتمل (الخطاب الأدبي) بنية ذات قواعد تمفصلية، وذات نسق بلاغي محدد، فالتركيب المحتمل لنص ما، هو ما يجعله متوافقا مع قواعد البنية الخطابية المعطاة[2]. وتقصد من ذلك أنه لا يمكن فهم النص أو الخطاب الأدبي بوصفه محتملا، إلا بتحليل قواعد بنيته الخطابية، وما حوته من بنى بلاغية وأنساق.

---

[1] علم النص، جوليا كريستيفا، ص٤٥.

[2] المرجع السابق، ص٤٧.

في ضوء ذلك، تأتي محاور هذا الفصل، مناقشة في أولاها علاقة الذات الشاعرة بالمكان في ضوء المنظور الحداثي، ثم نحلل قصيدة "سفر أيوب ٣"، تقدم رؤية من موقف السياب من قضايا الفقر وآلام الإنسانية، وهو مغترب للعلاج في بريطانيا، ومن ثم نتعرض لجيكور القرية والتكوين والعالم، ونتلوها بقصيدة "منزل الأقنان"، نعرض فيها لأحد مشاهد الفقر الشديد، لأسرة معدمة في القرية، ثم نناقش سيميولوجيا القصائد المعنونة بجيكور، وعلاقة العنوان بدلالة النص، في ضوء الاتساق النصي، وعلاقته بالسيميوطيقا والتأويل.

إن هذا الفصل، بمثابة تقديم رؤية حول الأبعاد الفكرية للأبنية النصية، التي تناولت جيكور، والروح الإنسانية والشاعرية التي تغلفها، مع تحليل في ضوء الاتساق النصي.

## المكان والذات والشعرية الحداثية:

عميقة هي علاقة الشاعر بالمكان، خاصة مثل الشاعر بدر شاكر السياب، التي فاضت بها قصائده، فقريته التي نشأ فيها تعيش في أعماقه، وترحل معه، فقد تشكّل وجدانه في حواريها، وعاش طفولته الأولى في بيت عائلته الريفي البسيط، واقترن وعيه المبكر بتقاليد وعادات وثقافة محلية، واختزنت ذاكرته البصرية الوجوه والمنازل، النخيل والحقول، الألعاب والحكايات، وفوق ذلك، تكوّن وجدانه وترقت مشاعره، لتمتزج مع موهبته الشعرية التي تتشكل مبكرا، وتمتاح من بيئتها، وتظل في حالة من التفاعل باستحضار المكان بوصفه ذكرى، وتعود إليه كلما اشتدت بها أزمات الحياة، لأن القرية/ المكان هي المحضن الأوّلي لبراءة الذات الشاعرة، ويلوذ بها في خضم الحياة وتقلباتها.

هناك تفاصيل كثيرة عن المكان، إذا قرأناه في المنظور الإبداعي، أو بالأدق في أثر المكان في تشكيل الذات المبدعة، وتكوين رؤاها، فثمة طرق تقليدية هي معالم المكان، مثل البيت، والطرقات، والمزارع، والناس، وكلها تشكل الذكريات التي تظل تعتمل في أعماقه، وإن تقدم به العمر، وغاب عن المكان وتناءى عنه، ليصبح المكان كما يطلق عليه عبد الملك مرتاض "الحيز الخلفي أو الحيز الإيحائي"، في مقابل الحيز الأمامي، وفي النشاط

الحيزيّ[1]، الذي يعني العلاقة المباشرة مع المكان، ونشاط الذات الشاعرة بين جنباته، أما نعته بالحيز الخلفي، فيعني أن المكان يصبح خلفية للوعي والخيال، خاصة إذا اتخذه الشاعر فضاء متخيلا، لصنع عالم مثالي يشتاق إليه، مع الأخذ في الحسبان أن المكان أو الحيز الذي تعيش فيه الذات المبدعة؛ يظل محدودا في أبعاده المادية، ولا يزيد غالبا عن بيت صغير، وشوارع ضيقة، وأحياء قليلة، ولكنها في أعماق الذات واسعة رحبة، لأن الذات لا تنظر إلى ضيق المكان، وإنما إلى كثرة التفاصيل التي يحفل بها، في جدرانه ومتعلقاته، وفي شخصياته ونفوسه، وفي أحلامه وذكرياته.

وكما يشير مرتاض فإذا كان للمكان حدود تحده، ونهاية ينتهي إليها؛ فإن الحيز لا حدود له، ولا انتهاء، فهو المجال الفسيح الذي يتبارى في مُضْطَرَبِه المبدعون فيتعاملون معه بناء على ما يودون من هذا التعامل حيث يغتدي الحيز من بين مشكّلات الإبداع، مثل الزمان اللغة، فالحيز المكاني ينتقل من دائرة كونه مجرد مكان ضيق أو واسع إلى رؤية فنية، أو ما يسمّى "رؤية الحيّز"، ويمكن للمبدع أن ينظر للمكان نظرة فلسفية

---

١) في تقنيات الرواية: بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٨، ص١٢٥. صاغ مرتاض رؤيته عن المكان ضمن المنظور السردي، وقد أردنا استثمارها، لتشمل الشعر، مع تطويعها ضمن أفق الشاعر، وفضائه التخييلي.

وإبداعية، فيسخّر حيز اللغة، ونشاط الذهن، وكفاءة العقل، لرسم أحياز لاهثة متخيلة[1].

الأحياز أو الأمكنة المتخيلة هي التي ينشئها المبدع، ويبنيها، حتى يُخيّل للقارئ أنها قلاع عظيمة، وجدرانا صلدة، وعوالم بشرية لا آخر لها، خاصة إذا كان الإبداع شعرا، فالشاعر يكوّن عالما شاعريا عن المكان، يجعله حُلما مائزا، وذكرى ماتعة.

وتلك هي الحقيقة في العالم الإبداعي، وهي التي تميز المبدع، بأنه يمتلك الأفق التخييلي، والقدرة اللغوية على صياغة عوالم، تصنع من الحيز المكاني عالما ثريا، بل إن مفردات المكان الحقيقي، تكتسي بدلالات مجازية، ترتبط برؤية الشاعر.

وكما يقول عباس العقاد، مستعرضا دلالة المجاز في اللغة، فهي تعني معجميا "جاز المكان"، أو جاز به غير معترض، أي تخطاه، واللغة الشاعرة بها كلمات مجازية كثيرة، بقى لها معناها الحقيقي، مع شيوع معناها المجازي على الألسنة، وقد يقع اللبس في أيهما أسبق. فالحقيقة فكرة مجردة، قد تبلغ الغاية في تجردها من المحسوسات، ولكن مادة الكلمة تُستَخدم للدلالة على جزء أو بعض المكان، ثم تتحور مجازيا، إذا صاغها

---

[1]) المرجع السابق، ص١٢٦، ١٢٧.

الشاعر في قصيدته، فالمجاز هو الأداة الكبرى من أدوات التعبير الشعري، لأنه تشبيهات وأخيلة، وصور مستعارة، وإشارات ترمز إلى الحقيقة المجردة بالأشكال المحسوسة، وهذه هي العبارة الشعرية في جوهرها[1]، وترتقي لتصبح منظورا ثقافيا معبرا عن الإبداع.

وإذا قرأنا المكان في منظور المجاز اللغوي، فإن الكلمات لا تعبر عنه حقيقة، وإنما تصوغه مجازات، فيها الذكرى، والأحاسيس، وفيها الصورة البلاغية والحنين.

وعندما نرصد شعرية بدر شاكر السياب في علاقته بالمكان عامة، وبقريته جيكور خاصة، نلاحظ كيف أنه صاغ محسوساتها فأصبحت مجردات، وأخيلة، وقد ظل البيت عالقا في نفسية السياب، يسترجع زواياه وأركانه، فيعيد تشكيلها في ذاته ثم شعره.

وفي هذا الصدد، يذكر صبحي بستاني أن وصف المكان في النص، هو عمل شاعري بشكل خاص، فالعبارات والتعبيرات ليست انعكاسا للواقع، بقدر ما هي وسيلة استغلها الكاتب لتفصيل نظرته إلى العالم، واستدعاء العناصر اللازمة لذلك؛ كي يستطيع القارئ تشكيل نظرته الخاصة للعالم

---

[1] اللغة الشاعرة، عباس محمود العقاد، نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٩٥، ص٣٣، ٣٤.

هو الآخر، وفي هذه الحالة، يمكن الحفاظ على موقف الكاتب من الوجود والواقع، وكتابته الشعرية[1].

فالمبدع في تعامله مع المكان، يكون بين عالمين؛ عالم واقعي يستعيده ويستحضره في ذاكرته، وعالم متخيل رؤيوي، يصوغه في قصائده، ويعبر عن موقفه من العالم والوجود، فقد يلوذ الشاعر بقريته أو مدارج صباه الأولى؛ هربا من الواقع، وقد يحيل قريته إلى عالم فلسفي، مثالي، وكأنه جمهورية أفلاطونية، يعيش بين جنباتها، وكل هذا ينعكس على أسلوبه في القصيدة، بل على البنية الشعرية النصية.

فوحدات الأسلوب لا تكتسب معانيها إلا من خلال صورة أوسع، فالصور البلاغية تسهم في إيجاد لوحة لا يستطيع أحد إغفال جمالها، ومهما كان جمال الوصف البلاغي فإن له دورا أعمق، ويتدفق بشكل أفضل مع البناء الشامل للنص. كما أن الصور البلاغية ووحدات الأسلوب تتحد في عمل الاستعارة المكانية، لإيجاد عالم مزيج من الألوان والحركات، والأصوات والأنغام[2]، تتحد وتتناغم في بنية واحدة.

---

[1] المكان والصياغات الشعرية عند غسان كنفاني، صبحي بستاني، في كتاب: شعرية المكان في الأدب العربي الحديث، تحرير: بطرس الحلاق وآخرون، ترجمة: نهى أبو سديرة، وعماد عبد اللطيف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط١، ٢٠١٤، ص١٤٦.

[2] المرجع السابق، ص١٤٢، ١٤٣.

ولنا أن نتخيل، كيف أن القصيدة تصوغ المكان، وتصوره شعرا، من خلال البنية التي بها ألوان الزهور والحقول، وصفات البيت وأركانه، وأحاسيس النفس واختلاجاتها.

وكما يقول جاستون باشلار فـالبيت هو ركننا في العالم، إنا كما قيل، كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما في الكلمة من معنى، وإذا طالعناه بألفة، سيبدو أسوأ بيت جميلا..، وربما يكون الإنسان الحديث فقد الإحساس بالارتباط الأول بكون البيت، ولكن الفلاسفة يكتشفون تشكل الكون من خلال اللعبة الجدلية، بين الأنا وما ليس أنا، وهم بهذا يعرفون الكون قبل أن يعرفوا البيت، يعرفون الأفق البعيد، قبل معرفة مكان راحتهم، في حين أننا لو درسنا بدايات الصور ظاهراتيا، فإنها سوف تعطينا الدليل الملموس لقيم المكان المسكون، للأنا الذي يحمي الأنا[1].

يقارن باشلار بين موقف الذات الشاعرة من البيت بوصفه مكانا حاويا للذكرى والذات، فإذا كانت عاشقة له، فإنها تتيم به حبا، وتصوغه عشقا، وهذا يفسر موقف الشاعر العربي القديم، وهو يتغنى بالأطلال، رغم أن

---

[1] جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ١٩٨٤، ص٣٥.

الحياة في الصحراء كانت شاقة، بين جفاف ورحيل، وصراعات قبلية، ولكن تظل الأطلال علامة على ذكرى وحبيب.

أما موقف الشاعر الحديث، فإن علاقته بالمكان مضطربة، لأنه يشعر بالدونية وهو يسير في شوارع المدن الكبرى، حيث الاتساع والاكتظاظ، وملايين البشر الذين يدبون على أقدامهم، لا يعرف أحدهم الآخر، فالوجوه متشابهة، والسيارات متسارعة، وإيقاع الحياة لاهث، والذات الشاعرة ضائعة خاصة إذا قدمت من الريف، حيث يسير الإنسان شامخا شاعرا بذاته، عارفا الوجوه حوله، بل يعرف سمات شخوصها. أما الدرس الظاهراتي، فينظر إلى مكونات المكان المادية، وتفاعل الشاعر معها شعوريا وحواسيا.

ويضيف باشلار أن كل الأمكنة المأهولة حقا، تحمل جوهر فكرة البيت، والخيال يعمل في هذا الاتجاه، أينما لقى الإنسان مكانا يحمل أقل صفات المأوى، سوف نرى الخيال يبني جدرانا من ظلال دقيقة، مريحا نفسه بوهم الحماية، فساكن البيت يضفي عليه حدودا، إنه يعيش التجربة بكل واقعيتها وحقيقتها عبر الأفكار والأحلام. إن ماضينا كاملا يأتي ليسكن البيت الجديد، وحلم اليقظة يتعمق إلى حد أن المنطقة من التاريخ

البعيد جدا، تنفتح أمام الحالم بالبيت، منطقة تتجاوز أقدم ذكريات الإنسانية[1].

أخذنا باشلار إلى البيت، رغم أنه جزء من مكان أوسع، سواء في قرية، أو بادية، أو مدينة، لأن البيت هو المحيط أو الحيز المكاني الأوّلي، ويظل عابقا في الذات، بكل تفاصيله، وإن كان مجرد بيت صغير، أو كوخا، أو كان كبيرا محاطا بحديقة، وفي كل الأحوال، فإن استرجاع الشاعر العربي للمعاصر للمكان هو جزء من تجربته الإبداعية.

وهو هنا، يلتقي مع أجداده في الشعر الجاهلي، عندما صار المكان جزءا لا يتجزأ من نصوصهم، بل إنهم يفتتحون قصائدهم بالبكاء على الأطلال، بل إن القصيدة الخالية من الطلل؛ هي قصيدة مبتورة أو هي قصيدة لم تنل من النضج والاكتمال حظها الأوفر. فقد كان الطلل عنوانا لارتباط الشاعر بالمكان، ورغبته في العودة إليه، ففراقه فيه الذكرى الأليمة، لما في المكان من ماض حبيب ووجوه أليفة، وعيش هني رغيد، فالطلل ظل يعمر القصيدة ويسكنها، وإن حاول المحدثون التمرد عليه، وإن لم يظهر على مطلعها، لأن الغاية انصرفت عن الوصف الحسي للمكان، ولكنها ظلت

[1]) المرجع السابق، ص٣٥، ٣٦.

على فلسفة التحول، والزوال، والفناء، وصار الطلل في أغوار النفس أخاديد وشقوق، حفرها الدهر، وانبجست منها الأحاسيس.

وفي الشعرية الحديثة، تنظر الذات الشاعرة إلى ماض لم تنل منه حظا لطيف الذكر، حلو الذكرى، وتتشوف إلى مستقبل لا تعرف عنه شيئا، اللّٰهُمَّ إلا مقدمات الحاضر الأكثر قتامة وغموضا، تعمرها هواجس الخوف والتوجس والريبة، ومن هنا كان الشعر الحديث شعر غموض وحزن، شعر نوستالجيا (الحنين) إلى البداوة الحالمة، التي تحققت للشاعر الأعرابي القديم، ومن هنا كانت معضلة الشعر الحديث، ذات ارتباط عضوي بالمكان، لا تنفك عقده إلا من خلال تفكيك العلاقة الأخلاقية والقيمية بالمكان، فإذا رحنا نبحث عن العلل خارج هذا الإطار، كنا كطالب دواء عند غير أهله[1].

يبيّن عبد الغفار مكاوي موقف الذات الشاعرة الحديثة، وعلاقاتها بالعالم وبالأمكنة، موضحا بداية، أن قصيدة الشعر كائن لغوي حي، يدين لصاحبه بالوجود، كما يدين للعصر الذي عاش فيه، والجو الفكري والحضاري الذي تنفَّس هواءه. والعصر الحديث بالمعنى الواسع لهذه الكلمة

---

[1] فلسفة المكان في الشعر العربي: قراءة موضوعاتية جمالية، حبيب مونسي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ص٢٠، ٢١.

قد بدأ مع بداية الثورة الصناعية باكتشاف القوى البخارية والمائية، ثم مضى الإنسان في صراعه المستمر للانتصار على الطبيعة، واستغلالها وتجريدها من أسرارها وألغازها، ولقد تغيرت نظرة الإنسان إلى الطبيعة كما تغيرت نظرته إلى نفسه وإلى المجتمع البشري في خلال القرنين الأخيرين تغيرات كبيرة صاحبت ثوراته الصناعية والاجتماعية والدينية والعقلية، أو تأثرت بها ونتجت عنها، وانعكست بالضرورة على وجدان الشاعر، وظهرت في تعبيره الفني فيما يمكن أن نسميه بثورة الشعر الحديث أو بالأحرى ثوراته المتعددة. فحين كان الناس من حوله مشغولين بالواقع الخارجي، وبالسيطرة على الطبيعة، كان الشاعر منصرفا إلى تأمل ذاته، واستكشاف عالمها الباطن المستتر في اللاشعور أو الرمز أو الأسطورة مرات. يحاول في أثناء هذا كله أن يكتشف مجاهل عالمه الباطن، كما يكتشف لغته ويعيد بناءها لتكون قادرة على الإيحاء بعالمه الجديد، وكل من ينظر إلى تطور الفكر والحضارة في المائة والخمسين سنة الأخيرة لا بد أن يلاحظ مدى التغير الذي تم في هذين المجالين في وقت واحد: في مجال المجتمع والطبيعة، وفي مجال النفس والعالم الباطن[1].

[1] شعر وفكر: دراسات في الأدب والفلسفة، عبد الغفار مكاوي، مؤسسة هنداوي للطبع والنشر، القاهرة، ٢٠١٧، ص١١، ١٢.

هذا الكلام إجابة عن سؤال مفاده: لماذا تغير موقف الشاعر الحديث من المكان عن الشاعر القديم؟ والإجابة واضحة، متمثلة في طبيعة المجتمع الحديث- أو الحداثي- الذي يعيش فيه الشاعر في عصرنا. صحيح أن العراق في عصر السياب (١٩٢٤- ١٩٦٤) كان لا يزال في بدايات النهضة، ولكن نفسية الشاعر كانت موّارة بآلام العصر، وكأنه يقرأ مشكلات الإنسان المعاصر في العالم، خاصة أنه انفتح على إيديولوجيات تنتصر لهموم الإنسان، وفقره، ومعاناته، وقد اعتنق لفترة الشيوعية، ورأى في مبادئها قيما إنسانية، ولكنه وجد أيضا تهاويا في الأخلاق، وفسادا في السلوكيات، واحتفاء بأشعار ضعيفة المستوى، لمجرد أن كاتبها يتغنى بالشيوعية ويمجدها، ويرفضون في المقابل الجماليات مثل الصور والأخيلة والصياغة، التي يعتبرونها خرافات برجوازية سخيفة، بل إن كل فكرة ليست ماركسية لينينية ستالينية؛ هي فكرة وتعبير خاطئان[1]، وانحاز في المقابل للإنسان المقهور، بل غاص في نفسية الإنسان المعاصر، بعيدا عن التنميط الإيديولوجي وتسطيح الشعارات، والتقولب في قوالب

[1] كنت شيوعيا، بدر شاكر السياب، منشورات الجمل، ألمانيا، ط١، ٢٠٠٧، ص١٢٦، وقد رفض الإلحاد، وأدان امتهان لفظ الجلالة من قبل بعض الشعراء الرفاق، ص١٣٦.

فكرية جامدة، وبذلك كان شاعرا عربيا وإنسانيا وحداثيا، انفتح على ذوات البشر حوله، مثل انفتاحه على الأمكنة ومراتع الطفولة والصبا.

يضيف مكاوي: إن حركة اكتشاف الواقع الخارجي التي كادت أن تصل إلى نهايتها على الأقل من ناحية السطح والظاهر — لم تستطع في مجال الواقع الداخلي أن تنتهي من اكتشاف عالم الباطن أو "أفريقيا الباطنة" كما يسميها أحد الكُتَّاب، بل لعل الأقرب إلى الصواب أن نقول إن كل المحاولات والمغامرات الجريئة التي يقوم بها الشعراء منذ قرن ونصف قرن لم تزد "أفريقياهم" هذه إلا سوادًا وكثافة[1].

إنه هنا يعبر عن أزمة الإنسان المعاصر، في الغرب والشرق على السواء، ففي الغرب، شعر الشاعر أنه يكاد يتلاشى أمام قوى الآلات، والمصانع الضخمة، ويمكن أن يموت في الحروب المشتعلة من أجل شعارات قومية أو دينية أو شيوعية، روّجها الزعماء السياسيون، ليكون الشعب وقودا للحرب، وهو نفس ما وجده السياب، في صراعات الأحزاب في العراق، ومحنة العراقي وفقره، فغاص في نفسية الشعب، ولاذ بأسرته وقريته، وهو ما يدعونا لتحليل إحدى قصائده، نتعرف فيها كيف ظهرت ذكراها في قلبه، في أيام مرضه.

---

[1] شعر وفكر: دراسات في الأدب والفلسفة، عبد الغفار مكاوي، ص١٣.

## جيكور الذات والإنسان: قصيدة سفر أيوب نموذجا:

على قدر خصوصية تجربة بدر السياب، التي تحدث فيها عن ذاته والناس والعراق والأمة؛ على قدر اتساع فضائها الإنساني، ورحابة مشاعره لتشمله وكل البشر مثله، وستكون جيكور حاضرة في العديد من نصوصه، بإشارات مباشرة منه، وفي كل مرة يعيد استرجاعها بكينونة مختلفة، وزوايا مختلفة، يعيد فيها تصوير بعضا من المعاناة التي عاشها في القرية ذاتها، وربما في قرى أخرى، أو في مواقف صادفها في حياتها.

يقول في قصيدته "**سفر أيوب ٣**":

بعيدا عنك في جيكور عن بيتي وأطفالي

تشدُّ مخالبَ الصّوانِ والأسفلت والضّجرِ

على قلبي تمزّق ما تبقّى فيه من وترِ

يدندن يا سكون الليل يا أنشودة المطرِ[١]

صاغ الشاعر هذه القصيدة، متمثلا حال النبي أيوب عليه السلام، الذي عانى الفقر الشديد، وفقدان الأولاد، والمرض العضال، فحمد وصبر وظل على عبادته لله سبحانه، ثم ناجى ربه أن يشفيه، {وَأَيُّوبَ إِذْ نَادَى رَبَّهُ أَنِّي مَسَّنِيَ الضُّرُّ وَأَنْتَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ}، (سورة الأنبياء، ٧٣)، فأذهب الله عنه

١) ديوان بدر شاكر السياب، الأعمال الكاملة، ج٢، دار العودة، بيروت، ٢٠١٦، ص٣٠٥.

البلاء وشفاه وأرجع له عافيته وصحته ورزقه أولاده جددا وزاد ماله. وردت قصة أيوب في القرآن والمسيحية، وأيضا في التوراة، وكذلك بعض الأساطير البابلية والآشورية، فهي بمثابة تراث إنساني، جامع بين الأديان السماوية[1].

وهنا نجد شكوى الشاعر، المبتلى بالمرض، وضعف الجسد، بعيدا عن زوجته وأطفاله، فقلبه ممزق، يدندن حزنا، إنها مشاعر إنسانية فياضة، يشترك فيها كل البشر، عندما يكون الإنسان مريضا حزينا، بعيدا عن محبيه، مشتاق لهم.

---

١) القصص القرآني ومتوازياته التوراتية، فراس السواح، مؤسسة هنداوي للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٣، ص١٢١- ١٢٦. ويذكر المؤلف أن فكرة المُعذَّب الصابر الذي تأتيه البلايا من كل حدبٍ وصوبٍ على الرغم من تقواه وصلاحه، هي فكرةٌ قديمةٌ في الفكر الديني للمنطقة المشرقية؛ فلقد رأى إنسان الشرق القديم في المصائب والبلايا التي تحلُّ على الأفراد عقابًا على الذنوب والخطايا، ولكن الحكماء المشرقيّين على إيمانهم هذا، قد انشغلوا في تأمل مسألةٍ طرحت نفسها على الفكر الديني والفلسفي في معظم الثقافات، وهي ابتلاء أشخاصٍ صالحين عاشوا حياةً أخلاقيةً سويَّةً، وأقاموا الصلوات وقرَّبوا القرابين لآلهتهم، وأدوا واجباتهم الاجتماعية على أكمل وجه. ولدينا عن مثل هذه التأمُّلات نصَّان من ثقافة الشرق القديم؛ الأول سومري يعود إلى أواخر الألف الثالث قبل الميلاد، والثاني بابلي يعود إلى أواسط الألف الثاني قبل الميلاد.

الاتساق النصي في هذا المقطع قائم على "الترابط الدلالي"، الذي يؤسس لوحدة دلالية، تنظم المعلومات والمعاني داخلها، ويحقق استمرارية الوقائع في النص، مما يساعد القارئ على متابعة خيوط الترابط المتتابعة في النص، التي تمكنه من ملء الفجوات[1]، وقد اعتمد الشاعر هنا على حشد مفردات الألم من خلال الروابط النصية المتمثلة في حروف العطف الجامعة لبيته وأطفاله، وهم بعيدون عنه في قريته جيكور، وقلبه المتمزق، حتى أنه شدّ على قلبه الصوان والأسفلت (كلاهما مادي)، مع الضجر (معنوي)، بحرف العطف الواو، ومزجهما بضجره، في صورة بديعة، جمعت المحسوس والنفسي، وفي التراث الجاهلي، كان الرجل إذا اشتد به الجوع، يشد على بطنه حجرا[2]، ولكن شتان بين موقف الجوع، وموقف الشاعر الذي أضناه الشوق والألم والمرض، فلم يشد على قلبه حجرا عاديا، وإنما حجرين أحدهما من الصوان، والثاني من الأسفلت، ثم يتلوها بصورة أخرى، فقد صار القلب كأنه آلة موسيقية، تمزقت أوتارها، ويأتي الامتزاج الدلالي من الفعل (يدندن)، المتناسب مع

---

[1]) علم لغة النص: النظرية والتطبيق، عزة شبل محمد، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٩، ص٩٩.

[2]) ذكر ذلك الحطيئة في مطلع قصيدته:

وَطاوي ثَلاثٍ عاصِبِ البَطنِ مُرمِلٍ بِتيهاءَ لَم يَعرِف بِها ساكِنٌ رَسما

الاستعارة المكتبة في كون القلب آلة موسيقية، تغني في سكون الليل، وتناجي المطر، لعله يهطل بما يبرد قلبه.

ثم يقول:

يمر بي الـــــــورى متراكضينَ كأن على سفرِ

فهل أستوقف الخطواتِ؟ أصرخ أيها الإنسانُ

أخي يا أنتَ يا قابيل خذْ بيدي على الغمّةِ

أعني خفّف الآلام عني واطـــــــــردِ الأحزانَ

و أين سواكَ من أدعوه بين مقابر الحجرِ[1]

الإشارات الإنسانية واضحة، في كلمات مباشرة (الورى، الإنسان)، مع ذكر معاناته (الآلام، الأحزان، الغمة)، وما يُعبَّر عنهما بالصوت، بذكر الفعل ( أصرخ)، لتتسق الدلالة العامة في المقطع، معبرة عن حالة من الألم المصحوب بالبوح والصراخ.

وقد تشكل النص من أساليب إنشائية، جمعت السؤال: فهل أستوقف؟، و أين سواك؟، وصيغة الأمر: خذ، أعني، اطرد، وصيغة النداء: أخي يا أنت،

[1] ديوان بدر شاكر السياب، الأعمال الكاملة، ج٢، ص٣٠٥، ٣٠٦، كُتِبَت في لندن ١٨ ديسمبر ١٩٦٢.

يا قابيل، مع جمل خبرية في البدء والمنتهى: يمر بي، كأن..، أدعوه، فهو بالخبر يقرر واقعا مستمرا، لذا استخدم المضارع (يمر، أصرخ، أدعوه)، وأداة التشبيه كأن، ثم جاءت الأساليب، غرضها الرجاء، أن يساعده الإنسان، أي إنسان، لمواجهة هذه الأحزان، على الرغم من كونها آلام شخصية، ولكن البشر يتوحدون في المرض وآلامه، وأيضا عندما يفتقدون أحبابهم، وينأون عنهم، إنها أزمة إنسانية، لا تعرف عِرقا، ولا قُطرا، يشترك فيها ابن البادية والريف، مع ابن الحاضرة والمدينة، وذلك هو مفهوم شعرية الإنسان، أن يشعر بها أي إنسان، مهما كان لونه أو لسانه، أو بيئته، وإن حملت خصوصية البيئة العربية.

يضاف إلى ذلك، الإشارة إلى "قابيل"، الذي هو تراث ديني مشترك بين الأديان السماوية، حيث ورت قصة قابيل وهابيل في القرآن والتوراة (سفر التكوين)[1]، وتأتي المفارقة في استخدام الشاعر دلالة قابيل، طالبا منه النجدة، فهل نسي أن قابيل هو قاتل هابيل؟ إنه لفظ يعطينا دلالة معكوسة، تُحمَّل على تأويل مفاده أن لا أمل في نجدة الإنسان لأخيه الإنسان في عصرنا، حيث يظل الإنسان هو قابيل القاتل، من أجل

١) القصص القرآني ومتوازياته التوراتية، فراس السواح، ص٢٠٨.

رغباته، ويبدو أن نسله لا يزال ممتدا بين أظهرنا، على مستوى الساسة وعلى مستوى العامة.

ولولا الداءُ ما فارقتُ داري يا سنا داري
وأحلى ما لقيتُ على خريفِ العمرِ من ثمرِ
هنا لا طيرَ في الأغصانِ تشدو غير أطيارِ
من الفولاذ تهدرُ أو تحمحمُ دونما خوف من المطرِ
ولا أزهارَ إلا خلفَ واجهةٍ زجاجّيةٍ
يُراح إلى المقابرِ والسجونِ بهنّ والمستشفياتِ

صاغ الشاعر هذا النص، إبان فترة علاجه في لندن في حقبة متأخرة في حياته، حيث كان يعاني مشكلات في العظام والأعصاب، عولج منها في العراق ولبنان، ولكن ساءت حالته كثيرا، حتى أنه كان يمشي على عكازين، واضطر للسفر إلى لندن في أواخر العام ١٩٦٢، ليخضع لعلاج تحت إشراف طبيب أعصاب، ولم يكن أمامه إلا الشعر، يقرضه في ليله ونهاره، بعدما تعرض إلى شلل في ظهره وساقيه، شاعرا باقترابه من الموت[١].

١) بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره، إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٦، ١٩٩٢، ص٢٦٠. أُدخِل في مستشفى سانت ماري في

لذا، استحضر في قصائده قصة النبي أيوب عليه السلام، في إسقاط مباشر أو علاقة مباشرة بين ذاته المريضة، ومرض أيوب، وهي بنية نصية فيها الاستبدال والتناص، فأما الاستبدال، فيظهر في مفهوم الاستبدال، بين الذات الشاعرة وذات أيوب، خاصة أنه صاغ هذه الرؤية في مجموعة قصائد متتابعة بنفس العنوان (سفر أيوب١ – سفر أيوب ١٠)، وفي الوقت نفسه، فإن هناك تناصا من العنوان يحيلنا إلى قصة أيوب، دون تفصيل للقصة، فالمتلقي العربي خاصة يعرف دلالة استحضار أيوب، بوصفه نبيا مرض وصبرَ، ودعا ونُصِرَ، وهذا مترسخ أيضا في الوجدان الشعبي العربي، المشبع بقصص الأنبياء، خاصة قصة أيوب (عليه السلام). شاعرنا هنا، يقدم شهادته على الناس والعالم في فترة مرضه، حيث تضمحل الدنيا في عينيه، بل تتكاد تتلاشى مفاتنها، وتتضاءل شهواتها، وتدرك الذات الشاعرة أنها في حالة من الضعف الجسدي، والشفافية الروحية، فلم تغتر بأجواء لندن، ولا مباهجها، وإنما عكفت على دواخلها، ونتوقف في المقطع السابق أمام استحضار المكان، فقد ذكر في سطره الأول "داري" مرتين، بنفس الدلالة، فالدار هي المنزل، والبيت، والمكان المأهول، وإذا

لندن، وأجريت له تجارب علاجية، منها لإبرة في الظهر لتليين النخاع الشوكي، وقرر الطبيب أن لديه اضطرابا في الأعصاب في المنطقة القطنية من العمود الفقري، إلا أن بدر صرّح بأنه مريض بمرض لم يهتد الطب بعد إلى علاج له.

قرأناها في سياق النص، فحتما يشير إلى جيكور، القرية، وبيت العائلة، وبيت أسرته الصغيرة (زوجته وأطفاله)، فهو يلوذ بهم وإليهم، وجاء تكرار اللفظة توكيدا على ذلك، في غربة باردة، بعدما ساءت صحته، ومكث في الفراش.

القصيدة تحيلنا إلى المكان (القرية، والدار) بوصفهما علامتين على الانتماء والشوق إلى الدفء العائلي، "فالمكان يقوم بتكثيف ذاكرتنا الثقافية، التي يكون على الذاكرة الفردية للذات أن تنشّطها من جديد، إنه المعنى العميق لهذا الاستحضار المستمر بالكنايات للمتناصات..، فالهوية الثقافية لمكان ما أكثر أهمية من مظهره الجغرافي الخالص أو التخطيطي، فما يهم هو علاقته مع الأدب"[1] وكيفية تجليات هذا المكان في النص.

وجيكور تحمل هوية ثقافية في كونها علامة على البيئة والمجتمع والثقافة التي نشأ فيها السياب. والمقطع السابق يحمل مقارنة غير مباشرة، تمثل اتساقا نصيا بديعا، قوامه، التفرقة بين أجواء القرية وذكرياتها، وبين ما يراه الشاعر المريض في المستشفى، فالقرية يشار إليها بـــ "ثمر، أطيار،

[1] مدخل إلى التناص، ناتالي بييقي غروس، ترجمة: عبد الحميد بورايو، دار نينوى، دمشق، ٢٠١٢، ص١١٥، ١١٦.

أغصان، أزهار"، أما المستشفى فهي مبنى فيه "الفولاذ، الواجهة الزجاجية"، وربما يسمع طيرا من وراء الفولاذ، ولكنه طير غير طير قريته، يشاهد زهورا من وراء الزجاج، فتكون صورة في عينيه دون ملمس، وألوانا دون رائحة، بل إن رائحة الموت تصل إلى أنفه من أجواء المستشفى، وتذكره بـــ "المقابر".

نتوقف عند إشارة النفي " لا طير، ولا أزهار"، فتكرار لا يؤكد على فقدان أجواء القرية، واستهل المقطع بـــ "لولا الداء ما فارقت داري"، لولا أداة شرط تفيد امتناع شيء لوجود شيء آخر، ثم أكد المعنى بذكر ما النافية لفراق الدار/ القرية/ البيت.

ألا... ألا يا بائعَ الزهرِ
أعندكَ زهرةٌ حيّةٌ
أعندك زهرةٌ مما يربّي القلب من حبّ وأهواءِ؟
أعندك وردةٌ حمراء سقّتها شموسٌ إستوائيّةٌ؟

*****

أأصرخ في شوارع لندن الصّماء هاتوا لي أحبائي؟
ولو أني صرخت فمن يجيبُ صراخَ منتحرٍ
تمرّ عليه طولَ الليل آلافُ من القُطُر؟

مقطع تُختم به القصيدة، اشمل على صراخ إلى حد الجنون، وأمنياتي ملونة بالزهر والورود، وشعور بالخيبة وحوله جدران المستشفى الصماء، في أجواء لندن الباردة وأمطارها تضرب زجاج نوافذه، وأصوات القطارات الذاهبة والآيبة تلاحقه، كأنها تذكره بأن الرحيل واجب، لعله يغمض عينيه الإغماضة النهائية بين أحبابه، فالشعور المسيطر عليه أن ينتحر بنفسه ببطء، عندما نأى في ختام حياته بعيدا عن وقريته وأصدقائه وعائلته.

البنية النصية أساسها إنشائية طلبية، ما بين مطلع فيه النداء على بائع الزهر، باحثا عن زهرة، أو وردة، لعلها ترقق قلبه المفعم بالخيبة والإحباط، والشعور باليأس من الحياة، ثم تحولت إلى أسطر استفهامية، تطرح أسئلة بلا إجابات، باحثة عن الأحباء، وتصبح الزهور والورود رمزا لهؤلاء، ولعل ذكره لها، كأنه يعلم أن مصيرها النهائي ستكون على قبره، يضعها أحباؤه في وداعه. البنية الإنشائية المكونة من النداء والاستفهام تتناسب مع هذه المشاعر الصاخبة حزنا وكمدا، وشعورا بالعجز وقرب النهاية.

نرصد أيضا ظاهرة التكرار المباشر من خلال بتكرار "ألا.. ألا" أداة التنبيه، في إلحاح منه مناديا على بائع الزهور، الذي لن يمر قريبا منه، وهو مسجى على سريره في المستشفى، فهو تنبيه كالصراخ، يتلوه تكرار لفظة "أعندك" توكيدا واستيثاقا، لعل بائعا يسمعه، وكذلك تكرار اللفظ "زهرة"، والفعل "أصرخ"، ثم التكرار غير المباشر بذكر "الزهور" و"الوردة"،

وللتكرار وظيفة دلالية وتداولية، تبدو في "الاهتمام بالخطاب، بلفت أسماع المتلقين بأن لهذا الكلام أهمية لا ينبغي إغفالها"[1]، فالتكرار اللفظي الذي نجده ظاهرا في شعرية بدر شاكر السياب، بتعمده تكرار الكثير من الكلمات بنصها، دليل على إلحاحه على معان بعينها، يرغب في توكيدها، وكأنه يصرخ منبها عليها.

فالتكرار يحقق الربط الشكلي، ويقوم بتقوية المعنى، وتوكيده، حين يكرر نفس اللفظ بنفس المعنى، ويؤدي إلى نمو وتكثيف الدلالة، داخل النص، إن تكرر المعنى بألفاظ أخرى، أو كرر اللفظ بمعان متعددة، فله دور عظيم في البناء الشكلي والدلالي، كما يسهم في معرفة مفاتيح الخطاب، إذ يعكس تكرار بعض العناصر اللغوية داخل النص أهميتها الدلالية مما يسلط الضوء على المعاني المحورية أو التي يراد الانتباه لها[2].

الصور البلاغية رسّخت الدلالة؛ ما بين الاستعارة المكنية في "شوارع لندن الصماء"، التي لن تستجيب لصراخه، والزهرة يرجى أن تكون

---

[1] لسانيات النص، محمد خطابي، ص١٧٩.

[2] أثر التكرار في التماسك النصي: سورة يوسف نموذجا، هاجر سعد محمد جمعة، مجلة كلية الآداب، جامعة بورسعيد، العدد (٩)، ٢٠١٧، ص٤١٠.

مربية للقلب، تنعشه، وتجدد آماله، أو تكون وردة حمراء مروية بمياه إستوائية، تحمل دفئا وحرارة بدلا من أجواء لندن الباردة.

بدأت القصيدة بشوقه إلى جيكور القرية والذكرى والعائلة، وانتهت بشكوى مرة من مكان بارد، جدرانه وشوارعه وصماء، وهو لا يملك إلا كلمات يصوغها في شعره، ويتمناها بقلبه، موقنا أن لا سبيل إلى تحقيق أمنياته، لأنها جاءت في الشهور الأخيرة في حياته، لا يشبه فيها أيوب، فقد صبر أيوب ونال الشفاء وعاد سعيدا للحياة، أما شاعرنا فهو مودع للحياة.

لقد توحّد السياب مع هموم الإنسان عامة، فصاغ شعرية، مزج فيها ذاته المريضة، مع بعده عن أسرته وأولاده وقريته، في مشهد شعري إنساني، يتكرر كثيرا، بين ماض وحاضر، ليقول إن البشر جميعا متساوون في آلام النفس، مثلما هم متساوون في مطالب الجسد.

## جيكور القرية وبراءة الذات الشاعرة:

هناك في أقصى جنوب العراق، عند شط العرب، يلتقي نهرا دجلة والفرات، ويتحدان ليصبا ما تبقى من مائهما العذب في مياه الخليج العربي، توجد منطقة "أبو الخصيب"، وهي قضاء تابع للواء البصرة، يضمُّ عددا من القرى، منها قرية "جيكور"[1]، التي تقع على نهر صغير متفرع من شط العرب يدعى "نهر أبو فلوس"، تحتاج إلى ثلاثة أرباع الساعة مشيا على الأقدام، حتى يصل إليها القادم من أبي الخصيب، عبر طرق ملتوية في الزراعات. تقع جيكور على رأس مثلث من ثلاث قرى، يضم إليه قريتي "بكيع أو بقيع، وكوت بازل". والسؤال: ماذا عن جيكور: أهلها وعمارتها؟ والإجابة: إنها قرية تكاد تنسى وسط عشرات القرى التي تقع في الجنوب العراقي، بيوتها من الطين والطوب اللبن، وسكانها لا يزيدون -وقتها- عن ألف وتسعمائة نسمة، جلهم من عائلة السيّاب، أي أنها تضم عائلة واحدة، ينتمي إليها "بدر". تمتاز القرية بمسارح منبسطة، تحفّها أشجار النخيل، ويطير عليها أسراب من الغربان، وهناك البيادر خارج القرية، وهي مراتع لعب الأطفال ولهوهم، في فصول الربيع

---

[1] اعتمدنا في هذه المعلومات بوصفها جامعة شاملة عن القرية وسكانها، والشاعر وتكوينه، على كتاب: بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره، إحسان عباس، ص١١-١٧. مع شرح وتحليل من جانبنا.

والصيف والخريف، وعادة ما تكون موضعا للنوارج (المحاريث) في أيام الحصاد، وسمة أهل القرية التعاون، فكل مزارع يشارك الآخرين في مواسم الحصاد والدراس، ويستعين في حياته بتربية الدجاج والأبقار، وقد يرحل إلى سوق البصرة، ليشتري ما يحتاج إليه من السكر والشاي والبن، وبقية حاجاته الضرورية، والموسرون من أهل جيكور، يفتحون في بيوتهم "دواوين"؛ ليستقبلوا فيها ضيوفهم والزائرين.

لا تقتصر عائلة السياب على جيكور، بل إن منازلهم تمتد إلى قرية "بكيع" وفيها بيت عائلة بدر، حيث يصاهرون عائلاتها، بينما علاقاتهم متوترة مع أهل قرية "كوت بازل"، لثارات وأحقاد قديمة، وهو ما انعكس على شعر السياب، فيكاد اسم "كوت بازل"، يمحى، وتطمس معالمها، أو لا يشار إليه، وتبهت بعض الشيء قرية "بكيع"، بينما يتغنى بمدارج صباه في جيكور، التي فيها نشأته وتربيته، وفيها أيضا أمه "كريمة" التي كان يتردد عليها بعد سفره، حتى أدركتها الوفاة. تلك هي صورة المكان الذي شهد إنبات موهبته الشعرية.

أما عن أسرته، فإن أمه كريمة، وأبوه شاكر ابنا عم، تزوجا، وعاشا في البيت الكبير، بيت العائلة، الذي يعود للجد عبد الجبار مرزوق السياب، ويعيش معه أبناؤه عبد القادر، وشاكر، وعبد المجيد، وأخواتهم. واجهة البيت من الطابوق، وبقية أجزائه من الطوب اللبن، وتقع واجهته على

الشارع الرئيسي في القرية، حيث يوجد "ديوان" العائلة، وإليه يفيء الناس إلى ظلاله، يرتشفون الشاي والقهوة، ويتناقلون الأخبار، ويتحاورون في أمور القرية، ومستجدات الحياة اليومية. ومع حلول الشهر الفضيل "رمضان"، يتحلق أهل القرية في أمسياته حول قارئ للقرآن الكريم، أو راو للسيرة الشعبية، يقص عليهم سرديات من كتاب فتوح الشام، أو بعضا من سيرة عنترة بن شداد، وغيرها من الملاحم الشعبية، التي تشعل خيال أهل الريف البسطاء، وتجعلهم في حالة عزة بتاريخهم.

مرزوق السياب، جد الأب شاكر، كان حكاءً ماهرا، يروي عن العرب في إيران، ويحدثهم عن نابليون الثالث، ويبدو أنه على درجة من العلم، فيروي ما قرأه في الكتب أو الصحف القليلة التي كانت تصل إلى هذه القرية النائية، أو يحصل عليها في زياراته إلى مدينة البصرة. وكل مَن زار هذا الديوان في العام ١٩٣٠، سيشاهد صورا ثلاثا -من بين صور عديدة- معلقة على جدرانه، أولها للزعيم المصري، قائد ثورة ١٩١٩ "سعد زغلول"، والثانية لأبي التمن، وهو محمد جعفر جلبي بن محمد حسن بن الحاج داود أبو التمن، سياسي عراقي ولد عام ١٨٨١ وتوفي ١٩٤٥، ويعود نسبه إلى عائلة من بغداد من قبيلة ربيعة، كان قائدا لجمعية حرس الاستقلال المناوئة للاحتلال البريطاني في العراق عام ١٩١٩، وهو مؤيد للدولة العثمانية،

وساهم في ثورة العشرين، وتعرض للنفي إلى إيران، ثم عاد بعد قيام العراق الحديث، وكان عضوا في الوزارة. الصورة الثالثة لمؤسس تركيا الحديثة مصطفى كمال أتاتورك (١٨٨١- ١٩٣٨). ربما يكون القاسم المشترك بين الشخصيات الثلاث؛ أنهم قادوا حملة مواجهات ضد الاستعمار الإنجليزي، مع اختلاف مشاربهم، وهذا دال على أن ديوان آل السياب كان فيه نقاشات سياسية موسعة، بجانب نقمة العائلة على الاحتلال البريطاني لبلادهم إبان هذه الفترة، رغم أن المحتل روّج لحملة استقلال العراق، ولكنه مارس أبشع صور الاحتلال ونهب الموارد.

تلك كانت أجواء فكرية وسياسية وعائلية، أثّرت في وعي الطفل "بدر" وهو يجلس في ديوان عائلته في قرية البكيع، مستمعا لنقاشات أعمامه، وحواراتهم مع زائريهم من أهل القرية أو ضيوفهم من القرى الأخرى. المفارقة أن عم "بدر" وهو " الابن الأكبر لجد بدر، عبد الجبار السياب، كان أكثر رجال العائلة نقمة على الأحوال السياسية، وانتمى لحزب سري، أُطلِقَ عليه "الحزب اللاديني"، وكانوا يعقدون اجتماعاتهم في ديوان العائلة، وينشرون مقالاتهم في صحيفة لبنانية اسمها "الشمس"، وأسمعوا ضيوفهم ما كتبوه، وتناقله أصدقاؤهم.

تألفت أسرة شاكر من ثلاثة أبناء هم: عبد الله، بدر، مصطفى، وبنت واحدة، توفيت الأم "كريمة" بعد ولادتها، ثم لحقتها الطفلة بفترة قصيرة،

وقد نعم الأولاد بأمومة أمهما مدة ست سنوات. تعلّق السياب بأمه، وكان يصحبها في زياراتها إلى بيت أهلها في جيكور، أو ذهبت لزيارة عمة لها، تسكن على نهر "بويب"، ولها على ضفته بستان جميل، كان موضع لهو الطفل بدر، ويقطف من ثماره، كما كان يلعب في أرض تملكها جدته، وتقع على نهر بويب أيضا. ماتت أمه ودُفِنَت في ثرى البستان، فلاذ بحضن جدته، رأى فيها عوضا عن اليتم المبكر، بعدما تزوج أبوه، وانشغل بزوجته الجديدة، فصار المكانان على نهر بويب الطبيعة والأم، وبالقرب منهما الجدة الحنون، وازدادت الجفوة بينه وبين أبيه، فتضاءلت زيارته لقرية بكيع، واكتفى بالعيش في قرية جيكور، وإن تمنى الأب أن يكون أولاده قريبين منه، يعيشون في نفس البيت مع أمهم الجديدة.

إن الارتباط الوجداني لقرية "جيكور" عائد إلى تلك العلاقة الحميمة التي نشأت بين الطفل بدر، والبساتين الغنّاء التي لعب فيها، وأمه المسجّاة في ثراها، أما قرية "بكيع" ففيها بيت العائلة وديوانها، أما بكيع ففيها زوجة الأب، التي أخذت مكان أمه، وقلب أبيه، وفي بيت العائلة الكبير، ثلاثة أجيال: الجدان، والأب والأعمام وأزواجهم، والأحفاد على كثرتهم، فليس هناك مكان للطفل الصغير، في هذا الازدحام الكثير، فيفر إلى جدته، التي تحضنه، وتقبل رأسه وخديه، وتضع في جيبه مالا قليلا، فيفرح الطفل.

كانت عائلة بدر ميسورة في سابق عهدها، تمتلك بساتين ومزارع واسعة، ويعمل عندها فلاحون كثر، يأخذون أجورهم بعد جني الثمار، ثم تعرضت لنكبات مالية، ورزحت تحت الديون، حتى باعت الكثير من أملاكها، وأضحى والد بدر دون عمل، يعيش على ما يتقاضاه من بعض رزق شقيقيه، فلم يكن يلبي مطالب أطفاله المادية.

حين يتغنى بدر بجيكور، فلا يقصد إلا المواطن التي عاش فيها أياما هانئة، فيتغنى ببيت العائلة في بكيع، في السنوات الأولى التي عاش فيها مع أمه، ثم ببساتين جيكور التي وجد في مراتعها اللهو البريء وحنان الجدة. وبعبارة أخرى: إن جيكور تشمل القرية نفسها، ومعها بيت العائلة في بكيع، فهي علامة على طفولة بذكرياتها السعيدة.

المفارقة، أن الجيل التالي للعائلة، وهو جيل الأحفاد، غادر القرية، والبيت الكبير، للعمل في الوظائف الحكومية في المدينة، فتصدع البيت وغاص في الأرض، بعدما تحللت أساساته، ولم يتبق فيه إلا غرفة عاش فيها العم عبد الجبار.

كان الطفل بدر ضعيف البنية، مفتقدا للوسامة، فلم يجد حبا يملأ عاطفته طيلة فترة مراهقته، وكان قد التحق بمدرسة سليمان الابتدائية بأبي الخصيب، وبدأ قول الشعر في سنواته الأولى بها، ثم التحق بالمدرسة

الثانوية في البصرة، وتألق شعريا بعد قصيدته "القادسية" التي وجدت حفاوة من أساتذة المدرسة، وعرف طريقه نحو الإبداع.

في كتابه "كنت شيوعيا"، يصف أهله أنهم كانوا موسرين، يمتلكون بساتين النخيل، وكانوا من أطيب الناس قلوبا، وأكثرهم بساطة، وإن كانت لهم مظالم مع الفلاحين والخدم الذين عملوا عندهم. ويتذكر كيف أن خادمة فقيرة تدعى "زنوبة"، كانت تعمل في بيتهم، ولديها ثلاثة أطفال، وتقنع في نهاية يوم شاق من العمل، بصحن من المرق أو التمن (الأرز)، وتنال بضعة أسمال (ملابس قديمة) لها ولأطفالها في الأعياد. ويتذكر كيف أن زنوبة أخذت حفنة من الأرز، وأخفتها في ثيابها، ثم كشفها أهله، فأجبروها أن تكنس غرفة، وضعوا فيها الأرز المسروق في قنينة، لتعلم أن سرقتها قد كُشفت، فراحت تكنس وتبكي منكسرة قهرا وذلا. وربما كان هذا سببا في اقتناع بدر بالحزب الشيوعي، بشعاراته أن العمل للجميع، والأجر والحرية والمساواة للجميع، وقد سمع من عمه الذين كان قطبا من أقطاب الحزب كثيرا من هذا القول، وتعرّف على رفيقيه زويد وفهد، فانخرط معهم بعض السنوات، ثم صُدِمَ عندما وجدهم يقولون إن الأديان سبب شقاء البشرية، وأن الإلحاد سبيل التحرر والرخاء، واستغرب كيف أن مجلة الشمس شعارها "آفة الشرق أديانه"، كما أن رئيس تحريرها زار عم بدر في القرية، والتقط صورة له بكاميرته

الخاصة، ويسخر من أن أحد أعضاء الحزب العراقي، كان من أبناء القرية، ويُدعى عبد اللطيف، ويطلب أن ينادوه "لاتينوف"، وكان مسؤول الحزب في منطقة أبي الخصيب، وهو شخص ينعته بدر بأنه في غاية السخف والجهل، ويدّعي العلم والمعرفة[1].

يذكر إحسان عباس أن القصائد الجيكورية أصبحت قطبا محوريا في فهم مزدوجات الحياة، أي الحقيقتين، فجيكور تعني العودة للطفولة، وهي أيضا الأم التي رحلت، والزوجة التي صبرت، وقيم الروح والمادة، والماضي والحاضر، والإيمان والإلحاد، وكان دوما مع القيم الروحية، وإن كان يشعر بانهزامها وانهزامه، ثم أحس أن جيكور اتسعت وشملت كل شيء في الوجود، وفاضت خضرتها على الوجود كله، بل جعلها تعج بكثير من مفردات الكون (المطر، الدم، النهر، البرعم، النخيل، الشجر، الريح)، ومزجها بأساطير قديمة، وأيضا كثير من الإشارات الدينية، من الإسلام والإنجيل والتوراة[2].

قيم إنسانية ثابتة آمن بها بدر، وانضم في بداية حياته إلى الحزب الشيوعي العراقي، وكانت الأمور مهيأة بالنسبة إليه، بحكم نشأته في عائلة مسيسة،

---

[1] كنت شيوعيا، بدر شاكر السياب، ص٨، ٩.

[2] بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره، ص٢٤٠، ٢٤١.

مع عم شيوعي، وأحاديث في ديوان العائلة عن قضايا العدالة والحريات، ولكن لما وجد الحزب غير ديني، بل يعادي الأديان كلها؛ فارقه، وإن ظل على مبادئه، منتصرا لأوجه المظالم التي رآها.

أما جيكور فلم تكن بالنسبة إليه مسقط رأسه، وموطن مدارج طفولته، وذكرياته البريئة، إنما أضحت رمزا لمتناقضات، حفل بها شعره، فقد تعرّف فيها على الإيمان من تدين أهلها الشعبي، والإلحاد من تعرفه على الحزب الشيوعي، كما رأى فيها ألوانا من الفقر المدقع، والموسرين القساة، وظلت أرضها ونهرها وخضرتها علامات حية نابضة في أعماقه، وإن كان انحيازه للمهمشين كان طاغيا، وظل مطروقا في شعره حتى قصائده الأخيرة، فحبذا التطرق لإحداها.

## تلاحم الذات والفقر والمرض: قصيدة منزل الأقنان نموذجا:

يقدّم السباب في قصيدته "منزل الأقنان"، لوحة شديدة القتامة، عنوانها أسرة يقتلها الجوع والفقر، وقد انكسر الأب أمام أولاده الذين صاروا أشباحا، ونحيل جسد أمهم، لم يكتف بالوصف، وإنما قدّم حالة متداخلة جمع فيها بين القرية والآخر والذات والقرية.

ومن المفيد هنا، استحضار ما يشير إليه فان دايك، حول أهمية فهم الإطار العام للنص، من أجل تفسير أجوائه، ومعرفة علاقة المضمون العام، بالمفردات والتراكيب، فالإطار يشبه بنية مفهومية في الذاكرة الدلالية، مكونة من سلسلة القضايا المرتبطة بأحداث مقولبة، وهذا يكون الفهم للجمل، وأجزاء الجمل، عبر فهم علاقة الجمل بجملة أخرى ضمن السياق العام[1]، وبعبارة أخرى، فإن مضمون النص، ينعكس على جمله، وتبدو براعة الشاعر في تكوين هذا الإطار العام محققا الفهم الكلي للنص، وهنا نجد قصيدة تقدم إطارا أو لوحة متكاملة، تصف حالة أسرة، شارفت الموت، من شدة العوز، بل إنهم كالأموات، ومن عنوان النص بوصفه العتبة الأولى "منزل الأقنان"، ندرك أنه يشير إلى حالة من الرق، وإلى أرقاء، لا يملكهم إنسان على غرار ما كان في الماضي، في ثنائية (السيد

١) علم النص: مدخل متعدد التخصصات، فان دايك، ص٢٧١- ٢٧٣.

والعبد)، وإنما حالهم حال العبيد، من شدة الفقر، ولا يوجد سيد يمكن أن يساعدهم، كانت الإشارة إلى "جيكور" قريته، التي جعلها عالما بشريا متنوعا في مستويات معيشته، ففيه الموسر والمستور والمعدم، وها هو يتعرض لحال المعدمين/ الأقنان.

يقول في مطلعها[1]:

خرائبُ فانزعِ الأبواب عنها تغذُ أَطْلالَا،
خوالٍ قد تصكُّ الريحُ نافذةً فتُشرعها إلى الصبحِ،
تُطلُّ عليك منها عينُ بـــــومٍ دائبِ النوحِ
وسلَّمُها المحطَّم، مثل برجٍ داثرٍ، مالا
يئنُّ إذا أتته الريح تُصعده إلى السطحِ،
سفينٌ تَعرُك الأمواجُ ألواحهْ

يصف حال الأسرة التي تعيش في بيت في غاية الفقر، ينعته بكونه أطلالا، إذا نزعت أبوابه، فإن الريح تغزو جنباته، والبوم ينعق على نوافذه (إشارة إلى الموت)، والسلّم محطم، ويكاد البيت أن يتهاوى. إنه تصوير لواقع كئيب لبيت مهدم، يكاد سطحه أن يُسقِط خشبه، إذا غزته الريح، كأنه سفينة عركتها الأمواج، وكادت أن تحطم ألواحها، والمتأمل في هذا

[1]) ديوان بدر شاكر السياب، الأعمال الكاملة، ج٢، ص٣٢٣.

المقطع الشعري، يجد وصفا بصريا، يمكن قراءته ظاهراتيا، بأنه لوحة شديدة القتامة، تعبر عن شدة الفقر المتجلية في هذا البيت، الذي يمكن أن تسقط جدرانه على قاطنيه.

المفردات المتتابعة، معبرة عن الدلالة المستهدفة، فالبيت الموصوف (خرائب، أطلال، خوال، محطم، داثر)، وشبح الموت مخيم في الكناية (عين بوم دائب النوح)، ثم تأتي الصورة البلاغية من خلال التشبيه الضمني بالسفينة التي تتلاعب بها الأمواج.

ثم يقول:

بهسهسةِ الرثاء، فتفزع الأشباح تحسب أنه النورُ

سيُشرق، فهي تُمسك بالظلال وتهجر الساحهْ

إلى الغرف الدجيَّة وهي توقظ ربة البيت:

«لقد طلع الصباح»، وحين يبكي طفلها الشبحُ

تهدهدُه وتُنْشِدُ: «يا خيول الموت في الواحهْ

تعالي واحمليني، هذه الصحراء لا فـــــــــــــــــــرحُ

يرفُّ بها ولا أمنٌ ولا حـــــــــبٌّ ولا راحـــــــــــهْ!»

إنها الأم، وقد استيقظت مع مطلع الصبح، تنظر إلى أولادها ضعاف البنية كأنهم أشباح، وقد يبكي الطفل، فتأتي هدهدتها تتمنى الموت، فهي وإن كانت تعيش في قرية زراعية، إلا أنها مثل الصحراء في قفرها، خالية من الفرح، ومن الأمن، ومن الراحة.

المقطع يحمل "مقاربة الموت"، أي أنهم أوشكوا على الموت فقرا وجوعا وعوزا، بكلمات دالة (هسهسة الرثاء)، تعني أن صوت الهسهسة التي يحمل رقة، يأتي على هيئة رثاء للموتى، فهي دلالة تتقدم المطلع، وتشير إلى ما يتلوها، وكأنها استشراف سردي (Flashforward) يدفع بزمن القصة إلى المستقبل، حيث يتم تقديم مشاهد أو أحداث متوقعة أو مرسومة مسبقًا، والتطلع لما سيحصل بعدئذ، انطلاقا من لحظة الحاضر، لاستدعاء حدث سيحصل بعد لحظة الحاضر[1]، وهو ليس حدثا بالمعنى المفهوم في القصة، وإنما هي لوحة في المطلق، تعبر عن فقر وعوز، وعجز الوالدين وانكسارهم أمام جوع أبنائه، بل إن هناك رضيعا، مات لأنه لم يجد حليبا في ثدي أمه. يقول:

وبؤسهم المريرُ؛ الجوعُ والأحزانُ والسَّقَمُ،

---

١) قاموس السرديات، جيرالد برنس، ترجمة: السيد إمام، دار ميريت للنشر، القاهرة، ٢٠٠٣، ص١٥٨.

وطفلٌ مات لما جف درٌّ، ماتت المعزى

وجاعت أمه، فالثدي لا لبنٌ ولا لَحَم،

سمعتُ صراخَها والليلُ ينظر نجمُه غمْزًا،

وولولة الأبِ المفجوع يخنق صوته الألمُ

بدأ المقطع بألفاظ ثلاث: (الجوع، والأحزان، والسقم) وهي جماع المحنة الإنسانية، فإذا جاع الإنسان ماتت كل المعاني في عقله، وسيطر الحزن على نفسه، وهاجمته الأمراض، خاصة أنها حالة جوع مستمرة، طالت الأولاد والوالدين.

ثم تكون الصدمة، بأن الرضيع، مات جوعا، مفتقدا قطرات حليب من ثدي أمه، وأمه لا تملك إزاءه شيئا، فهي جائعة، فجف صدرها، ونحل جسدها، مات الطفل، وولول الأب حزنا وعجزا وقهرا، ويأتي الفعل (سمعتُ)، يحيلنا إلى الشاعر نفسه، فيبدو أنه كان على مقربة من هذه الأسرة، شاهد مأساتها، وأنصت إلى اللحظات الأخيرة قبل وفاة رضيعها.

تأتي الضمائر متسقة مع طبيعة المشهد الشعري، فكلها بضمائر الغائب، عن الأولاد (بؤسهم) في صيغة الجمع، ثم عن الرضيع في المفرد (أمه)، و(صراخها) بعدما وجدت جثة ابنها بين يديها، ثم ولولة الأب الذي خنق

(صوته) الألم، ثم يأتي ضمير المتكلم، مستحضرا الذات الشاعرة في الفعل (سمعتُ)، ليجعل الذات جزءا من المشهد، وتتحول الضمائر لتكون للمتكلم، عن ذات شاعرة ممزقة بين مرض وقهر وغربة وألم، فكانت جملة من الأسئلة، لا يطرحها على المجتمع، وإنما على ذاته في أيام المرض الممتدة.

ألستُ الراكضَ العدَّاء في الأمس الذي سلفا؟!

أأمكث في ديار الثلج ثم أموت من كَمَدِ،

ومن جوعٍ ومن داءٍ وأرزاء؟

أأمكث أم أعود إلى بلادي؟ آهِ يا بلدي!

وما أمل العليل لديك؟ شحَّ المال، ثم رَمَتْهُ بالداءِ

هامٌ في يد الأقدار ترمي كلَّ مَن عطفا

على المرضى، وشدَّ ضلوع الجائعين بصدره الواهي،

وكَفْكَفَ أدمع الباكينَ يغسلُها بما وكفا

من العبراتِ في عينيه؛ إلا رحمةُ الله؟!

إنها أسئلة الذات وهي في غربتها للعلاج في لندن، المفارقة أنه لم ينظر إلى فقر بيت الأقنان، وإنما تضامنَ مع هؤلاء ضمنا، فجعل نفسه فقيرة مريضة مثلهم، لتتحول القضية إلى قضية ذاته الشاعرة الحزينة حبيسة

المستشفى والعجز وقلة المال، فليس لها إلا رحمة الله، وجاءت الأسئلة عن جدوى البقاء في الغربة، وهو مشتاق للعودة إلى بلده.

بنية المقطع النصية قوامها: الاستفهام الذي يطرح أسئلة بلا إجابات متوقعة، وكأن الذات تفكر بصوت عال، لا تملك من أمرها شيئا، وتلك حالة العجز، أن تفلس النفس، فلا تجد ملاذا لها إلا أن تطرح أسئلة، تجلد به ذاتها، وتقارن بين حالها بالأمس القريب، حين كانت راكضة في الحياة، والآن ترجو العودة إلى بلادها، لعلها تساهم في مساعدة الفقراء والجوعى وتكفكف دمع الباكين، أو على الأقل تنجو من هذا السجن بين المرض والقهر، نرصد أيضا تكرار ألفاظ بنفس معناها، من مثل (أمكث)، في إلحاح من الذات الشاعرة عن جدوى المكوث في هذا المستشفى، في "ديار الثلج"، حيث برودة المناخ والنفس. ثم يختم قصيدته، ملتحما في نفس المصير مع الأقنان، فيناجيه قائلا:

ألا يا منزل الأقنان، سَقَّتْكَ الحيا سُحُبُ

تُروِّي قبريَ الظمآن

تلثمه وتنتحبُ

## "جيكور" وسيميوطيقا العتبات النصية:

قصائد عديدة ورد في عنوانها اسم القرية "جيكور"، واحتوى مضمونها على إشارات واضحة عن هذه القرية التي شهدت ولادة وتربية وتكوين بدر شاكر السياب، ومن الأهمية بمكان دراسة تلك العلاقة التي جمعت بين هذه القصائد، بجانب ما حوته في مضامينها، فهي دراسة بمثابة مدخل لفهم العوالم والرؤى في هذه النصوص، وتبحث في الدلالات المشتركة فيما بينها، وأيضا المختلفة، وهي دراسة جمالية، في ضوء التحليل النصي.

يشكل العنوان العتبة النصية الأولى في فهم أي عمل أدبي، ومن المهم استحضاره عندما نخوض غمار النص، ونبحر فيه، فلا يمكن أن نفصل العنوان عن بنية النص، وكما يذكر سعيد يقطين، فإن النص بناء، والكاتب عندما يبدع، يبني عوالم نصه وفق كيفية ما؛ محاكيا بناءات موجودة، أو مبدعا بناءات جديدة، في نطاق الممكن النوعي، مما يضعنا أمامنا هيئة مخصوصة يتخذها النص، تنبهنا إلى التساؤل عن كيفية بناء النص، وطبيعة المعمار النصي، بدءا من العنوان بوصفه جزءا لا يتجزأ من النص، ثم طريقة تنضيد النص وإخراجه، وترصيف الجمل، فلا يمكن

الولوج في هذا البناء، دون المرور على عتباته، ولابد من دراسة طبيعة العتبات ونوعها ووظائفها[1].

فالنص مثل البناء المعماري، له عتبة للولوج إليه، ويتوجب تأمل هذه العتبة، لأنها دالة أولية على محتوى النص، وهذا وعي لابد أن يكون حاضرا في أي تحليل نصي، فلا يمكن الوقوف عند ظواهر أو طرائق تشكيل النص في داخله، دون النظر إلى عنوانه، والذي لن يتأتى إلا بفهم دلالة العنوان، خاصة إذا تعلق بإشارات تستلزم فهم عالم الشاعر ورؤاه، فالقصيدة ليست بناء مغلقا، وإنما هي بناء مفتوح للفهم والتأويل، يُنظَرُ له من الخارج، بدءا من العنوان، ورصف الكلمات وتتابعها، ثم نلج في بنيته النصية، وندرس العلائق بين أجزائها؛ المفردات، والجمل، والأبيات الشعرية، ومن ثم إعادة قراءة عنوانها، في ضوء ما أسفرت عنه القراءة التحليلية الداخلية، فيتلاقى النظر الخارجي مع الداخلي.

إن الشعرية ليست أشكالا منطقية وحسب، ولكنها طرائق للخطاب، فمجالها ليس مجموعة صغيرة من الكلمات حوتها القصيدة، طالت أم قصرت، ولكنها بنية النص في مجمله، فالشعرية تبحث في كيفية تشكل

---

[1]) عتبة على عتبات، سعيد يقطين، تقديم كتاب: عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص، عبد الحق بلعابد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٨، ص١٣، ١٤.

النص بوصفه جزءا من سردية شعرية متخيلة، بل إنها تدخل في علاقة - ظاهرة أو خفية- مع غيرها من النصوص، عبر إشارات مذكورة فيها، مما يفتح جدليات واسعة على العام والخاص التي يفجرها النص[1].

فكون الشعر سردية يعني إمكانية احتوائه على قصص وحكايات ونصوص درامية أو مستقاة من أشكال سردية أخرى، ويمكن أن يكون الشاعر مشتغلا على مكان يراه حاويا لسرديات مختلفة، مثل جيكور القرية، التي كانت مكانا سمع فيه الشاعر حكايات الطفولة، وأيضا شاهد مشكلات البشر، وسعى إلى التعبير عنها، في أبنية مختلفة.

والنص في منظور علم السيمياء يصنع ذاته، وهو أشبه بالنسيج، به علاقات مترابطة فيما بينها، تشكل في النهاية معنى، أو عدة معان، وتأويلات حسب اختلاف القراءات. وفهم أي نص أو تأويله يعتمد على ثلاثة عوامل: العالم الذي يحيل إليه النص، ثم قدرة القارئ على إدراك هذا العالم، كمرجع للنص، وقدرته أيضا على تطبيع النص، أي جعله طبيعيا أو واقعيا بربطه بمرجعية خارجية خاضعة للتغيرات الاجتماعية والتاريخية[2].

---

[1] عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص، عبد الحق بلعابد، ص٢٥- ٢٧.

[2] معجم السيميائيات، فيصل الأحمر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٠، ص١٣٧، ١٣٨.

العوالم الثلاثة المشار إليها ترسّخ مفهوم التلقي الذي لا غنى في القراءة النصية، وإذا طبقناه على القرية جيكور، فإننا نجد أن العالم الذي يحيلنا إليه النص من عنوانه هو فضاء مكاني، مفتوح دلاليا، في ضوء إلحاح الشاعر بوصفه المؤلف الضمني (والقصدي) لذكر اسم قريته في مطلع نصه، كي يربط بين قريته، وبين ما سيورده من رؤى، ولننتقل إلى العامل الثاني وهو تطبيع النص، فحتما سيكون القارئ -خالي الذهن- مدفوعا للبحث عن ماهية "جيكور"، وعلاقة الذات الشاعرة بها، ومن بعدها سيدرك أن جيكور لم تعد تلك القرية الصغيرة التي شهدت مولد الشاعر، وبراءته الأولى، وليست هي القرية التي استقرت فيها أسرته (زوجته وأولاده)، وإنما هي عالم مختلف، يبرع الشاعر في صياغته في قصائده، بل إن الصياغة ذاتها تختلف من قصيدة إلى أخرى، وتلتحم الذات الشاعرة نفسها مع القرية، وكما رأينا في قصيدة "منزل الأقنان"، فقد حضرت تلك الأسرة الفقيرة، ببيتها المتصدع في ذاكرة الشاعر، وهو مسجى في أيامه الأخيرة على سرير في مستشفى لندن، لم يستحضر الشاعر غيرها من الأمكنة ولا المدن ولا القرى، وإنما هي، ودوما هي.

يمكن أن ننعت "جيكور" في منظور العلامات بـــ "المؤشّر/ تأشيري"، وهي صيغة ليس الدال فيها اعتباطيا، ولكنه يرتبط مباشرة بالمدلول، ويمكن ملاحظة هذه الصلة أو استنتاجها، فهي مقيدة بدلالة مرجعية،

وذات رمزية عالية، وإن كان ما يراه البعض رموزا في الحياة أو الأدب، يراه السيميائيون أيقونات أو إشارات، دالة على أفكار ومعان[1].

فالرمز يظل في حالة ثبات دلالي، "فهو نوع من الإشارة تدل على ما تدل عليه من بفضل عادة عرفية اعتباطية في الاستعمال، وفق ما يذكره سوسير"[2]، أي تغلب عليه في كثير من النصوص والاستشهادات، فاللون الأبيض يرمز دوما إلى النقاء والصفاء، وإلى الأمل والتفاؤل، أما الأيقونة أو العلامة، فهي تتغير حسب مواضع استخدامها، وإن حافظت بشكل أو بآخر على دلالتها الأولى، أو على الأقل يتم استحضار دلالتها الأصلية، بجانب الدلالات الجديدة التي تضاف إليها في حالة استخدامها في سياقات نصية جديدة.

ولاشك أن العنوان بوصفه علامة سيميائية، يحتاج إلى عملية تأويلية، تبدأ من إدراك القارئ أن العنوان لن يؤلف وحده القصيدة، ولكنه عتبة أولى، تحتاج إلى أن يكون القارئ ملما بالشفرة الشعرية، يعرف

---

[1] أسس السيميائية، دانيال تشاندلر، ترجمة: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، ط١، ٢٠٠٨، ص٨١- ٨٣.

[2] السيمياء والتأويل، روبرت شولز، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص٢٤٧

خلفيات المفردة ثقافيا، فإذا قرأَ النص الشعري، فهمَ الدلالة المقصودة، ففعلُ قراءة القصيدة ينطوي على معرفة خاصة بموروثها، وينطوي أيضا على مهارة تأويلية خاصة، وقدرة على سبر أغوار الكلمة في النص[1]، ومن هنا يأتي مفهوم "المؤوَّلة"، حيث يرى بيرس أن كل إشارة تُفهَم في النص تتسبب في وجود إشارة أخرى في ذهن المؤوِّل، والإشارة الثانية قد تقفز إلى الذهن بمعان وتمثيلات جديدة، ويمكن أن تؤول الأيقونات بالرموز، والعكس صحيح، فهي في حالة تبدل في معانيها[2].

وسنقوم بتحليل لفظة "جيكور" التي وردت كعناوين في قصائد عديدة، وسيكون نهجنا النظر في بنية العنوان، في ضوء دلالة القصيدة، ومضمونها، مع إعمال التأويل، وقد آثرنا أن يكون تحليل عناوين القصائد في محور مستقل، سعيا للنظر في المشترك الدلالي بين هذه القصائد من جهة عتباتها الأولى، بوصفها قصائد عنونها الشاعر باسم قريته، على أن نحلل تفصيلا بنية القصائد وموضوعاتها لاحقا، وقد أخذنا أبرز القصائد المعبرة.

---

[1] انظر: المرجع السابق، ص٧١- ٧٥.

[2] المرجع السابق، ص٢٥٠.

القصيدة الأولى بعنوان "**مرثية جيكور**"[1]، ومن العنوان تتولد دلالة أولية مفادها أن هذا النص يرثي جيكور القرية، وما آلت إليه من أحوال، فبفعل الإضافة في العنوان بين (مرثية، جيكور) وتظل الدلالة عامة، لا ندرك كنهها، إلا بعد التوغل في القصيدة، لنعرف أنه ينظر إلى جيكور متباكيا على أحوالها، وكيف تناقصت خيراتها، فيصرخ:

ويل جيكور، أين أيامُها الخضرُ وليلاتُ صيفِها المفقودُ؟

و العشاءُ السخي في ليلةِ العرس وتقبيلة العروسِ الودودُ؟

لقطة شعرية مفعمة بسؤال امتد ليشمل بيتين شعريين، بُنيا على سؤال طويل: أين خضرة وثمار جيكور؟ وأين لياليها الصيفية الجميلة؟ وأين عشاؤها السخي في ليالي الأعراس؟ حيث تُبسَط الموائد، وتمتد لكل أهل القرية. لقد مزج الخضرة بالزمن في "أيامها الخضر"، لتصبح دلالة الخضرة مرتبطة بزمن، فالمرثية في عنوانها ترتبط بزمن سخاء وكرم مضى،

لقد غزا الفقر جيكور، حتى أن خيراتها لم تعد لها، فيقول:

أنت جيكورُ كل جيكور أحداق العذارى وباسلات الزنودِ

و الرؤوس التي حثا فوقهنّ الدهر ما في رحاه من تنكيدِ

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، بدر شاكر السياب، ج٢، ص٦٥- ٦٩.

صرّد القمح من نثار لها اللون ولم تحظَ بالرغيف الوئيدِ

فهي صحراء تزفر الملح آهات و شكوى لمائها المؤودِ

تكرر لفظ "جيكور" مرتين، مستذكرا كيف كانت زاخرة بالخيرات، بكدّ أهلها، ولكن المآلات الآن؛ أن سنابل القمح لم تعد، بل فقدت أرضها لونها الذهبي، وخيّم الجوع على أهلها، فلم تنل رغيفا ولو من قريب، بل إن أرضها الخضراء أضحت صحراء، لا تلفظ رمالا، بل مِلحا، أي امتلأت أرضها بالملوحة، لغياب الري والحرث، ولم يعد فيها إلا آهات الجائعين، وشكواهم لأن ماءها بات مغيبا عن نهرها وغدرانها، وربما أيضا في بيوتها.

إنها مرثية للقحط الذي أصاب القرية، أو هكذا ارتأت الذات الشاعرة، ولكن قبيل ختام النص، نصطدم بأن جيكور ليست القرية، إنها العالم الذي نعيش فيه، وتلك تقنية جمالية ورؤيوية، جعل من قريته عالما، أو اختصر العالم في قريته، حيث يقول:

فهي سوق تباع فيها لحوم الآدميين دون سلخ الجلود

كل أفريقيا و آسية السمراء ما بين زنجها و الهنود

اتضحت رؤاه، بأن جيكور هي عالم البشر، وقد أضحى الإنسان فيه مهانا مباعا، بلحمه وشحمه وجلده، ضمن التوحش العالمي (الإمبريالي

الاستعماري)، أي حضارة الرجل الأبيض، التي تستعلي على الشعوب الفقيرة في آسيا وأفريقيا، لتكون الدلالة النهائية، أنها مرثية لكل الدول المستعمَرة، وكل الشعوب المستغلَّة، وتصبح جيكور علامة إنسانية على القهر.

القصيدة الثانية **تموز جيكور**[1] وهي عتبة أولية، تأخذنا قديما إلى أجواء أسطورية، فـ"تَـمُوز" إله الخصب عند البابليين، ويُستعمل تموز في العراق في التقويم الزراعي، وهي أسطورة راسخة في حضارات العراق والشام وفارس. إن تمّوز أسطورة من الحضارة البابلية، ومعلوم أن بابل مدينة تاريخية قديمة تعود إلي بداية الألفية الثالثة قبل الميلاد، وتموز كأسطورة مذكورة في حضارتي آشور وبابل، وهما من أقدم الحضارات التاريخية، وتعد تموز مفتاحا للدخول في تاريخ العالم القديم، وهي تعادل أسطورة "دمُوز" في الثقافة السومرية و"أدونيس" في الثقافة الإغريقية وفي بلاد سوريا وفلسطين. وفي الأدب الفارسي تعادل تمّوز "حاجي فيروز" الذي يظهر ليالي آخر كلّ سنة في ثوب أحمر ووجه أسود، واحمرار ثوبه يشير إلى إعادة العيش والحياة، أما اسوداد وجهه فيشير إلى أرض الأموات، أو أنه قد عاد من ديار الأموات، لإجراء الحياة على الأرض في فصل الربيع،

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، بدر شاكر السياب، ج٢، ص٧٢- ٧٤.

أما فيما يتعلّق بمأساة تموّز أو مراث لتمّوز فقد قيل: «عندما يرحل تمّوز تحت الأرض، تصبح عشتار، عاشقته، كئيبة وحزينة وتندبه وترثيه وهي مشهورة بمأتم تمّوز[1].

وقد التقط كثير من شعراء الحداثة في الخمسينيات والستينيات هذه الأسطورة، ووظفوها في أشعارهم، نظرا لافتتانهم بقصيدة الأرض الخراب لإليوت، التي استوحت هذه الأسطورة، وهناك فئة من الشعراء يُسمّون "التموزيون"، وأبرزهم جبرا إبراهيم جبرا، وخليل حاوي والخال وأدونيس والسياب مما جعلها الأسطورة الأعمق تأثيراً في الشعر العربي الحديث، لأن جذورها ممتدة في العقل الجمعي الشرقي، بل هي تنتمي إلى الفلسفة الشرقية، فالأشكال السحرية والأسطورية يقابلها مضمون فلسفي غيبي أو أسطوري، قوامه اعتقاد معظم الشعوب القديمة -ومنها العرب والشرقيون عامة- بجواز عودة روح الحيوان والإنسان، والأساس لهذا المعتقد متبلور في اعتقاد راسخ بإمكان انبعاث الأرواح بعد الموت[2].

---

[1] أدونيس أو تموّز: دراسة في الأساطير والأديان الشرقية القديمة، جيمس فريزر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٨٢، أسطورة تموز.

[2] مضمون الأسطورة في الفكر العربي، أحمد خليل، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٠، ص١٩.

فدلالة العتبة الأولى، أن جيكور حلّقت في أجواء أسطورية، وهي القرية الحالية، لتكون علامة على الأمل والنماء، وأن التغيير قادم، فهي دلالة تغاير القصيدة السابقة، وتتسق مع رؤية الشاعر في تحويل قريته إلى أيقونة وعلامة معبرة عن رؤاه في الوجود، يقول:

جيكورُ ستولد جيكورُ
النورُ سيورقُ والنورُ
جيكور ستولدُ من جرحي
من غصةِ موتي من ناري
سيفيض البيدرُ بالقمحِ
والجرن سيضحكُ للصبحِ
و القريةُ دارا عن دار
تتماوجُ أنغاما حلوة

وإذا عدنا إلى العنوان "تموز جيكور"، أضيفت الأسطورة إلى القرية، فأضحت القرية عنوانا للوطن والأمة، واحتضنت على ثراها الأسطورة من جديد في عصرنا الحديث. وهو ما نلحظه في مطلع المقطع السابق، في قول "جيكور ستولد جيكور"، بأن جيكور القرية ستولد تموزها، أي أن جيكور الثانية تساوي تأويليا تموز؛ أسطورة النماء والحياة، وهو تفاؤل في

المطلق، عبّر عنه تكرار حرف "السين" المفيدة للاستقبال، في الأفعال (ستولد، وكررت مرتين، وسيورق، سيفيض، سيضحك)، وكلها تحمل سعادة، من ذات الشاعر التي عانت الكثير حتى أنها ماتت، ثم أحيتها الأسطورة، كما في قوله (من غصة موتي من ناري)، فموته معاناة، وناره اشتعاله من أجل التغيير، والجمل في المقطع كلها خبرية، تحمل توكيدا وبشرا، بصور حية متحركة، من كون الأفعال المضارعة تحمل حركة، خاصة أنها صوّرت مظاهر الخير في فيض البيدر بالقمح، وضحك الجرن وقت الحصاد، وتماوج القرية ودورها بأنغام حلوة، حين يردد أهلها أغاني الحصاد.

القصيدة الثالثة عنوانها **جيكور والمدينة**[1]، وفيها نجد ثنائية الريف والمدينة، وهي في جوهرها ثنائية صراع، وليست تلاق، صراع أمكنة، وصراع توافق، وصراع تعايش، خاصة في مدن كبرى، هي العواصم للأقطار العربية، وعادة ما نجد في هذه المدن، أحياء راقية حديثة، تعيش فيها الطبقة الثرية، التي تكاد تكون غربية في ملابسها وثقافتها، مقارنة بأهل الريف، خاصة في النصف الأول ومطلع النصف الثاني من القرن العشرين. وهناك الأحياء الشعبية القديمة، التي يكون ساكنوها من أبناء العائلات المدنية والحضرية، أو من الشرائح الشعبية البسيطة،

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، بدر شاكر السياب، ج٢، ص٧٥- ٧٩.

وربما تكون هناك أحياء هامشية، أو ما يسمى بأحزمة الفقر المحيطة بالمدن، يعيش فيها العمال القادمون للعمل في المصانع والورش بالمدينة. إنها صدمة الشاعر بعيشه في أجواء المدينة، التي تجلت أصداؤها وترددت في أشعار الحداثة الشعرية، من قبل شعراء عاشوا بساطة الحياة في الريف، وحميمية علاقة أهله، وخضرة أمكنته، ثم صُدموا بأجواء المدينة المؤسسة وفق المخطط العمراني الغربي؛ الشوارع الواسعة، والأبنية الشاهقة، وتباعد النفوس، وغرق البشر في هموم الحياة اليومية، وغياب التواصل الاجتماعي، والشعور بالغربة والحنين للقرية، فهي الملاذ لذاته التي عشقتها.

وكما يذكر مختار أبو غالي، فإن الشعور الذي أصاب بدر شاكر السياب هو العجز عن التواصل، وهو يعيش بين جدران البيوت في المدينة، ويتيه في شوارعها، فلطالما بحث فيها عن قلب يحبه، فلم يجد ما يهدهد أحاسيسه، ولذلك نعى عليها فقرها في الحب، وسيطرت عليه الفكرة، وألحّت، وترددت في العديد من قصائده[1].

ويضيف أبو غالي أن قرية "جيكور" كانت أكبر الرموز في ثنائية الريف والمدينة في تجربة السياب، وسببا في تخليد هذه القرية الواقعة في سواد

---

[1] المدينة في الشعر العربي المعاصر، مختار علي أبو غالي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٥، ص٢١.

العراق، ولم تستطع بغداد -على امتداد عمر الشاعر- أن تمحو أو تطمس جيكور في نفسه، حتى يوم رجوعه إليها، واستنكاره لما حدث فيها من تحولات، لم يستطع أن يجبر نفسه على حب بغداد، أو حتى يهدئ من صراعه معها، وظل يحلم ببعث قريته من جديد، وقد انبعثت بالفعل في ذات الشاعر، وفي متخيله، فقد منحها ما لم يمنحه شاعر لقريته، منحها وجودا لا يفنى[1].

في عنوان القصيدة أعلاه، نجد أن السياب قد وضع جيكور/ قريته، معطوفة على المدينة في معناها المطلق، وفي الحقيقة أن هذا عطف يحمل دلالة المقارنة، في ضوء ما نقرأه في مطلع القصيدة، وفي بقية أجزائها، إنها دلالة الضدية، أي أن جيكور القرية، بكل ما فيها من حميمية وذكريات، في مواجهة ضدية مع المدينة، بكل ما فيها من اغتراب للذات الشاعرة، والكراهية التي ترسبت في نفسه إزاء أحياءها ومبانيها، يقول:

وتلتفُّ حولي دروبُ المدينة

حبالا من الطين يمضغن قلبي

ويعطين عن جمرة فيه طينة

حبالا من النارِ يجلدن عرى الحقولِ الحزينة

---

[1]) المرجع السابق، ص٥٢.

ويحرقن جيكورَ في قاعِ روحي

ويزرعن فيها رمادَ الضغينة

حفل المقطع بأفعال مضارعة تحمل دلالة الاستمرارية دون انتهاء في أعماق، ودالة على روح عداوة وكراهية مغروستين في قلبه، في بنية بلاغية، صوّرت دروب المدينة وحشا كاسرا، أشبه بالأخطبوط تلتف أذرعه حوله، ويتذكر قريته، وطينها الذي يُنبت النخل والخضرة، وقد أصبح مثل حبال الطين لها أسنان تمضغ قلبه، ثم تزرع فيه جمرة مشتعلة من الطين، تذكره بالحقول التي فارقها، وهي سبب ضغينته للمدينة.

استخدم الشاعر نون الإناث مع الأفعال وهي تفيد العاقل وغير العاقل[1]، وقد جاءت الصور البلاغية تحمل تشبيها لدروب المدينة،

---

[1] لا يعبر ابن مالك ألفيته بنون النسوة، وإنما يقول: نون الإناث، لماذا؟ لأنها قد تستعمل في غير النسوة، النسوة عقلاء.. عاقلات، حينئذ إذا استعملت النون في غير النسوة ويقال: هي نون النسوة هذا محل إشكال، فإذا استعملت في غير نون النسوة حينئذ لا تسمى بهذه، لذلك نقول: لم يقل: نون النسوة لأنها تشمل العاقل ولغير العاقل، الناقة، أو النوق يسرحن، يسرحن: هذا فعل مضارع مبني على السكون لاتصاله بنون الإناث. انظر: : شرح ألفية ابن مالك، أحمد بن عمر بن مساعد الحازمي، نشر المكتبة الشاملة، د ت، ج١١، ص١٦.

ولحبال الطين، فيمكن تحميل الدلالة على أنسنة الدروب والحبال، كما وضحت في الأفعال: يعطين، يحرقن، يجلدن، يزرعن.

وقد جاءت إحالة الضمائر في المقطع موزعة على ضمائر الغائب (نون النسوة) المعبرة عن المكان (المدينة والقرية)، وبين ضمير المتكلم المعبرة عن ذاته، أي ثنائية الغائب والمتكلم؛ تعبيرا عن طبيعة الصراع بين ذاته الشاعرة، وبين المدينة من جهة، وشوقه للقرية من جهة أخرى، مستخدما ألفاظا تتسق دلالاتها مع الصراع مثل الحرق والجلد.

القصيدة الرابعة **العودة لجيكور**[1]، وعنوانها علامة على الرغبة المشتعلة في ذات الشاعر للعودة إلى قريته، وهي ليست عودة عادية، أو زيارة مؤقتة، وإنما هي عودة إلى الملاذ والملجأ، وكأنه راجع إلى صدر أمه، يشكو همه، ويتخلص من ألمه. يقول:

جيكورُ جيكورُ، أين الخبزُ والماءُ؟

الليلُ وافى وقد نام الأدلّاءُ

والركبُ سهرانُ من جوعٍ ومن عطشٍ

والريحُ صرٌّ، وكل الأفق أصداءُ

١) الأعمال الشعرية الكاملة، بدر شاكر السياب، ص٨٠ – ٨٥.

بيداءُ ما في مداها ما يبينُ به

دربٌ لنا، وسماءُ الليلِ عمياءُ

جيكورُ مُدّي لنا بابا فندخلُه

أو سامرينا بنجمٍ فيه أضواءُ

بالتكرار اللفظي لاسم القرية استهل مقطعه الشعري، وتلك سمة أسلوبية مكرورة في كثير من قصائده، وقد جاء التكرار في أسلوب النداء؛ محذوف الأداة، كأنه يستغيث بجيكور، في مشهد شعري، ظاهره الشكوى، وباطنة سردي، فكأنه جزء من "ركب"، أي قافلة، ضاعت في تيه الصحراء، ونفد ماؤها وطعامها، فلم يجد إلا اللجوء لقريته، موقنا أن فيها الماء والزاد، والمبيت والراحة. أضحت جيكور الجنة المفقودة، في دياجير ليل، ليس به نجوم تهديهم، وهم سائرون في بيداء قاحلة، ريحها شديدة، تعصف بهم.

اللوحة وصفت الطبيعة المحيطة بالركب، فالريح شديدة في هبوبها، تكاد تقلع خيامهم، والأفق لا يحمل إلا أصداء لأصواتهم، وهم يتناجون فيما بينهم، أو يبوحون بما في قلوبهم، أما البيداء فهي رمال ممتدة، لا آخر لها، ولا يبين منها شيء، وجاءت أدوات العطف رابطة بين الجمل النصية (الواو، أو)، مع تكرارية ما كأداة وصل، وأداة نفي.

لقد شكّل المقطع السابق لوحة تشكيلية بديعة، نشاهد فيها الرّكب يتخبط في الصحراء، وقد نام الأدلاء، والراكبون جوعي عطشى، والسماء ظلام مطبق، بلا نجوم مشعة، فلم يجدوا إلا أن يلوذوا بأنفسهم، ويغوصوا في أمنياتهم، التي تجيش في صدورهم.

تبدو المفارقة في الضمائر الواردة في المقطع، فقد جاءت في صيغة المتكلم للجمع، في الكلمات (لنا، سامرينا، فندخله)، تحمل مناجاة لجيكور، القرية والأهل، الخضرة والزاد، وكأن الذات الشاعرة تتحدث باسم مَن في الرّكب، أو بالأدق باسم جموع الشعب، المتعب المكدود، فاقد البوصلة، وتصبح جيكور الأمل والملجأ والخلاص.

تكمن المفارقة البلاغية في أنسنة جيكور، وجعلها مكانا يحلمون بالأمان فيه، وأمًا تقدم لهم الخبز والماء، ثم أن السماء ليلا عمياء، لا تنظر لهم ولا لمعاناتهم.

*****

من تحليل عناوين جملة من القصائد، التي ورد فيها اسم جيكور، نكتشف أنها لم تعد القرية الصغيرة، المتوارية في أرض سواد العراق، مثلها مثل مئات القرى الصغيرة، بحياتها الهادئة الرتيبة، وإنما اتخذها السيّاب لتكون معبرة عن كونه الشعري، الذي صنعه متخيله، بتتابعية

متناسقة دلاليا، فقد رثاها، متباكيا على أحوالها، بعدما شاهد متغيرات جمة أصابت أهلها، فلم تعد القرية الهانئة البسيطة، فقد غادرها الشباب للعمل في المدينة، وتغير أهلها، وتصدعت بيوتها، ومع ذلك، جعلها السياب ملاذا له من جحيم المدينة، مفضلا العيش في الريف البسيط، على صخب المدينة، وبرودة العلاقات بين قاطنيها، ثم أخذ جيكور إلى عالم أسطوري، لتكون بصحبة تموز، وتحمل التفاؤل لما هو قادم.

تلك هي جيكور، التي قرر السياب العودة إليها، بعدما اكتشف أن رحلته في الحياة أشبه براكب قافلة، ضلت بهم الطرق، فعانوا جوعا وعطشا، وتمنوا أن تأتي جيكور المدينة والأهل والخيرات لإنقاذهم. إنه خيال شعري محلق، جعل جيكور أيقونة في شعرية السياب.

* * *

# الفصل الثالث

## قصائد جيكور

## الأبنية النصية والعوالم الشعرية

## تمهيد:

هل يمكن أن يدرسَ الاتساق النصي كل النص؟ ذلك هو السؤال الذي نسعى إلى الإجابة عنه في هذا الفصل، بدراسة القصيدة بوصفها كلا، وليست أجزاء، مما يستوجب دراسة المضمون الكلي أو الموضوع الذي تتناوله، ثم دراسة ما يتفرع عنه من رؤى أو مضامين، ونبحث في الوسائل التي تعضد الارتباط النصي، بين مقاطع النص.

فالهدف أن يتضافر الرأسي مع الأفقي، والرأسي يعني النظر إلى القصيدة من أعلاها إلى أسفلها، أما الأفقي فينظر في الأبيات الشعرية، على مستوى مقاطع النص، أو حتى مستوى البيت الواحد، ولن يتحقق التضافر إلا بجمع كلتا النظرتين، ودراسة وشائجهما.

والقصائد التي ندرسها في هذا الفصل، بها روابط جامعة فيما بينها، فضلا عن المضمون الكلي في كل قصيدة، فما يربطها هو أنها قصائد تناولت جيكور القرية في عناوينها ومضامينها، وقد سبق أن تناولنا عناوين هذه القصائد، في الفصل السابق، ضمن رؤية أفقية، تنظر في المشترك الدلالي بين هذه العناوين، وأيضا المختلف بين كل قصيدة، في ضوء أن كل عنوان مختلف عن مثيله، وأن كل قصيدة تقدم تفسيرا وتأويلا للعنوان، خاصة أنه تم تطبيق المنهج السيميائي في الدراسة، على قناعة أن العنوان وظيفة إدراكية، تهيئ القارئ أو السامع لتفسير بناء

النص، أو ما يتحدث عنه النص، ومن هنا، فإن العناوين جزء من البنية الكبرى، ويسمح العنوان بتذكر المعرفة المتصلة بالنص، كما أن أفكار الخطاب تُدمج بواسطة معرفة الفكرة الأساسية المشار إليها[1].

وستكون الدراسة التطبيقية على قصيدتين، كل منهما على حدة، نظرا لخصوصية بناء كل قصيدة منهما، وتميز مضمونهما، ثم دراسة مشتركة في قصيدتين أخريين، نظرا لتقارب مضمونهما، وتشابه بنيتيهما الجمالية، وستأتي القراءة على المستوى الرأسي، ناظرة للقصيدة كلها، وإلى العالم الرؤيوي فيها، ثم على المستوى الأفقي، في كيفية صياغة هذا العالم لغويا، وأبرز الإشارات والشفرات التي تحققت في النص لتعبر عنه، وأيضا الروابط بين مقاطع النص، وبين جمله، والوقوف على الصور والأخيلة، والتراكيب والمفردات. إنها دراسة تجمع الفكر مع اللغة، والرؤية مع التطبيق، والنظر مع التحليل، فلاشك أن كل ما في النص يستضاء عند دراسة البنية الكلية.

---

[1] علم لغة النص: النظرية والتطبيق، عزة شبل محمد، ص١٩٣.

## الأبنية النصية والعوالم الشعرية:

إن النص الشعري ليس مجرد جمل متتابعة، ولا أبياتا شعرية متتالية، وإنما هو بناء متكامل، يؤلّف بين المقاطع الشعرية، على اختلاف مكوناتها، بلاغيا وسرديا، ولابد من النظر إلى بنية النص الكلية، لفهم طبيعة العلاقات بين مقاطعه، في ضوء مضمون النص، ورؤية الشاعر، وبذلك تكتمل الحلقة الناقصة، التي يتوهمها البعض، بأن الاتساق النصي ينظر إلى أوجه الربط بين الجمل في الفقرة أو المقطع، ويغرق في التفصيلات، دون النظر في أوجه الربط بين المقاطع المختلفة، وتنقّل الشاعر بين رؤى عديدة يبثها في قصيدته، فالتحليل الكلي للنص، يضيء دلالة الكثير من الأجزاء والجمل والمفردات.

وإلى ذلك يشير فان دايك، بوجود التقدم خطوة للأمام نحو بنية النص، بعد سبر العلاقات بين الجمل في النص، إذ الجملة ليست في الحقيقة أكثر من سلسلة من المفردات، ويمكن للباحث تحليل النصوص في مستوى تكمن خلفه بنية من التتابعات، التي تشكل في جملتها نصا على المستوى الرأسي، وهو السبب في كون الكلام له ترابط أفقي. وبدلا من التركيز على أوجه الربط بين جمل متفرقة وقضاياها، يتم النظر إلى النص بوصفه كلا، أو النظر إلى الوحدات الكبرى في النص، ويُطلَق عليها الأبنية الكلية الكبرى، وهي المقصودة من مفهوم النص، ونفرق بينها وبين الأبنية

الصغرى، وبذلك يتغير لفظ النص، من مصطلح نظري يشمل كل أوجه المنطوق والمكتوب، إلى مستوى آخر، ينظر في خصوصية كل نص، إذا كان نوعا أدبيا، وتتمثل البنية الدلالية العامة في طبيعتها الدلالية، على أن تلتزم التتابعات قيود الترابط الأفقي، جنبا إلى جنب مع قيود الترابط الكلي[1].

يدعو دايك للارتقاء بتأمل بنية النص الكلية، ودراستها، وعدم الانخراط والاكتفاء بالنظر إلى الجمل والفقرات، مع أهمية تعميق خصوصية النص، بالنظر إلى جنسه الأدبي ونوعه، فمفهوم النص عام، يشمل كل أشكال التعبير التي ينتجها الإنسان؛ الشفاهية والكتابية، ويتسع ليشمل كافة أنواع النصوص العلمية والأدبية والإنسانية، أما النوع الأدبي، فينظر إلى جنس النص، خاصة إذا كان شعرا، بإيقاعه وأوزانه وقوافيه، وأخيلته ومفرداته وتعبيراته، وأفكاره ورؤاه وأحاسيسه، فكل هذا يساهم في تشكيل خصوصية الشعر، التي لا يمكن أن تُدرس بالوقوف على الاتساق النصي في بيت أو مقطع، حيث ستكون دراسة قاصرة، وإن أشارت إلى جماليات بعينها، بحكم أن العين الدارسة تركّز على جزئيات، أما إذا ارتقينا، نحو بنية النص، فإن المنظور سيتسع، والدراسة ستمتد، وتتكشف تفصيلات

[1] علم النص: مدخل متداخل التخصصات، فان دايك، ص٧٤، ٧٥.

أكثر، لأن اتساع المنظور ليس مسألة تتصل بالكم أو الحجم، وإنما هي قضية دلالة.

وكما يقول فان دايك فإن الأبنية الكبرى دلالية في الأساس، فهي بذلك تحقق الترابط الكلي ومعنى النص، الذي يستقر على مستوى أعلى من مستوى القضايا الجزئية أو الفردية التي يمكن أن يشتملها النص، وبذلك يمكن دراسة التتابع الكلي أو الجزئي لعدد كبير من القضايا في ضوء الوحدة الدلالية وعلى مستوى النص بوصفه أكثر عمومية[1].

فالترابط الكلي لا يتحقق إلا بالبحث عن المعنى الجامع في النص، وتتولد منه الوحدة الدلالية، وإذا كان الاتساق النصي تعتمد على الوصف بوصفه نهجا لتسليط الضوء على عوامل الارتباط، فإن هذا الوصف- كما يذكر جواد بنيس- لا يكتفي فقط بدراسة الأشكال والمقاطع في الخطاب الشعري، وإنما يستخرج الدلالات الملازمة لها، ويؤخذ مصطلح الشكل هنا بمعنى واسع يضم مختلف مكونات النص الإبداعي، وكذا القوالب اللغوية التي يُصَبُّ فيها، ودلالة المقطع الوصفي الواحد بالعناصر الداخلية

[1]) المرجع السابق، ص٧٥.

المكونة له، وبما يسبقه أو يتلوه من مقاطع، ويتم دراسة الوصف لجزء محدد، بدراسة مستويين: الدلالي والشكلي[1].

وهذا لا يعني تهميش بقية الدلالات في النص، ولا عدم النظر إلى الدلالة الكلية، لذا، فإن عزة شبل تشدد على فكرة التماسك الدلالي التي تربط العلاقات الدلالية التحتية (الأساسية) التي تسمح للنص أن يفهم ويستخدم سمة داخلية، تسهم فيها وسائل الربط اللفظي، والعلاقات الدلالية بين الجمل. فالشكل يشير إلى الطريقة التي تُقدَّم بها المعلومات على نحو معين، مع التشديد على الفكرة الرئيسة للنص ودورها في البنية العليا للنص. ومن أهم وسائل التماسك المعنوي؛ الربط الدلالي بين القضايا التي يشتملها النص، والبحث في وسائل هذا الربط، من خلال الجمل أو الكلمات أو الإشارات في النص، وهي روابط تكون ضمنية أو ظاهرة، على نحو متتال أو متداخل، ومن أبرزها: علاقات الإضافة والتشابه والاستنتاج والتمثيل والمقدمات المنطقية، والتقرير والتتابع[2].

---

[1]) الوصف واللغة الوصفية، جواد بنيس، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد (١١)، العدد (٢)، صيف ١٩٩٢، ص٢٣٥، ٢٣٦.

[2]) علم لغة النص: النظرية والتطبيق، ص١٨٦-١٨٩.

وكلها علاقات تحقق الترابط والاتساق النصي، ومهمة النقد المعاصر الدخول في علاقات النص، بدراسة الإرهاصات الداخلية التي عليها النص، والاقتراب من الدلالات العميقة، ومعالجة الظاهرة الأدبية، انطلاقا من لغة سامية، لا تقف عند حدود الشرح أو التفسير، بل تحاول الغوص في إلى أبعد من السطح الظاهري، ومزية النقد هنا، أنه مرتبط أو مؤسس على النص، فهو لا يفارق النص المعين المحدد، ولكنه لا يقف موقف التابع أو المتعالي[1]، وموقف التابع يعني أن يفتقد الباحث مهارات النقد وأدواته، فيصبح مجرد شارح أو واصف لما في النص، على قدر ما أدركه منه، وهذه ظاهرة نراها لدى باحثين، يخوضون غمار النقد، دون التسلح بالدربة ومهارات التحليل والقدرة على التمييز وإدراك الظواهر النصية، أما موقف المتعالي فهو الذي ينظر باحتقار إلى النصوص، متخذا نموذجا أدبيا ما أو شكلا أدبيا ما؛ ليكون معيارا للحكم على بقية النصوص، أما الناقد الموضوعي الحصيف، فهو الذي يملك الخبرة والمهارات والعلوم المختلفة التي تساهم في التحليل النصي، وأيضا التقييم الصحيح له، وتوجيه النقد في المواطن التي يرى بها قصورا، أو ضعفا في الرؤية، أو تفككا في البنية، وغير ذلك.

---

[1] مفهوم النقد من الأسلوبية إلى تحليل الخطاب، محمد رضا مبارك، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد (٥٥)، شتاء ٢٠٠٥، ص١١١.

هذا، وتقتصر دراسة البنية السطحية على المعنى الظاهري المنبثق من تحليل الظواهر اللغوية على السطح، ولكن هذا يمكن أن يعيه القارئ العادي، أما الناقد ذو الدربة والأدوات والمنهجيات، فإنه يسعى للكشف عما حوته البنية العميقة، والغوص في دلالاتها، وما وراء كلماتها، خاصة إذا كان النص كبيرا، ممتدا على صفحات، يحتاج إلى إدراك كنهه، بقراءة كلية له، ومن ثم يتم تقسيمه إلى مقاطع، ثم دراسة بعمق، وذلك هو الفرق بين دراسة الناقد المتعمق، وبين القراءة الانطباعية التي تكتفي برؤية سريعة، فالنقد المعمق يرنو إلى النص من البعد الرأسي، ثم يعيد النظر، فيلج في المكونات اللغوية والبنية من البعد الأفقي، مستهدفا التماسك الدلالي، الذي يتجلى في لغويا ومعنويا بين أجزاء النص.

ومن وسائل التماسك المعنوي، الوقوف على موضوع الخطاب في النص، من خلال تحليل فكرته الأساسية، فهي المرتكز التي تنبع منها الأفكار الفرعية، وكيفية تنظيمها داخل النص، وأيضا هي سبيل لفهم العالم خارج النص، كما يصوّره الشاعر للمتلقي، فعندما نقرأ النص، نتخيل أن هناك عالما واقعيا خارج النص، يشار إليه، أو نفهم النص بناء على هذا العالم الخارجي، وهو ما ينبغي دراسته على مستوى العلاقة بين الخطاب والعالم، فكل اختيار لغوي على مستوى الخطاب هو اختيار متميز لرؤية العالم، وبالطبع تشمل عملية الاختيار ما يقع داخل النص، فضلا عن

المسكوت عنه، فعوالم الخطاب تشتمل على علاقات الحضور والغياب، ويمكن أن نضع "افتراضات مسبقة" بعد القراءة، خاصة على صعيد المعلومات المشتقة من النص، وصولا إلى الاستنتاج الذي يصل بنا إلى القصد المراد من وراء الخطاب، في ضوء ما تبوح به لغة النص[1].

والافتراضات المسبقة هي نوع من الأسئلة المتعلقة بالرؤية والظواهر النصية والجمالية، التي يرصدها الناقد في قراءته الأولى، ومن ثم يتصدى وفق منهجية لبحثها ودراستها.

فالقراءة الحقيقية للنص تنظر في علاقة النص بالعالم الخارجي، خاصة إذا ذكر الشاعر نقاطا تضيء موقفه من العالم حوله، ومن مشكلاته وقضاياه، بهدف تحقيق ما افترضه، وتلك الروح العلمية الموضوعية، التي تنأى عن الانطباعية، وتتخذ مسارا علميا، قائما على الملاحظة والافتراض، ثم التطبيق وفق منهج، ومن ثم الخروج بنتائج.

ولفهم القصيدة حق الفهم، علينا النظر إلى الفكرة المحورية لها، وهي مفهوم ينبع من مصطلح أساسي في الاتساق النصي، وهو "القصدية"، ويعني: قصد منتج النص من أية تشكيلة لغوية ينتجها؛ أن تكون قصدا مسبوكا محبوكا، هذا التعريف مرتبط بالحبك والسبك، ولكن هناك

---

[1] علم لغة النص: النظرية والتطبيق، عزة شبل محمد، ص١٩١، ١٩٢.

تعريفا أكثر شمولا، وهو أن القصدية تشمل جميع الطرق التي يتخذها منتجو النصوص في استغلال النصوص من أجل متابعة مقاصدهم وتحقيقها[1].

تتصل القصدية بقضية الوعي في إنتاج النصي، وهي لا تتعارض مع كون الإبداع عملية تمزج بين الوعي واللاوعي، ضمن الموهبة الإبداعية، بمعنى أن فكرة النص تكون همًا شاغلا في نفسية الإبداع، فتعتمل في وجدانه، ومن ثم يولد النص بعد عملية اختمار طويلة، ممزوجة بالوعي واللاوعي، مع الانتباه إلى أن القصد عملية أساسها الوعي، مما يدفع المبدع إلى بناء النص، في ضوء الخبرة الجمالية المختزنة في أعماق الشاعر، وحرصه على تكوين عالم شعري متخيل، يمزج بين رؤيته الإنسانية، وموروثه الديني والأسطوري، وهو ما يراعيه في تشكيل جزئياته، وفي بنية النص الكلية.

التعريف الأول يركز على السبك والاتساق، الدال على وعي المبدع، وقدرته على بناء النص رأسيا وأفقيا، وتلك قضية مهمة، خاصة في الشعر الحداثي، حيث تعتمد القصيدة الحداثية على البناء الكلي، وليس فكرة المقطوعة، أو البيت الواحد، وإنما على تماسك الأجزاء من أجل غاية، فما

[1] المرجع السابق، ص٢٨.

يميز بنية القصيدة في الشعر الحداثي هو التحرر من القيود التقليدية، حيث يتم التركيز على الوحدة العضوية والموضوعية، وتجريب الأساليب والتقنيات الجديدة في بناء القصيدة. تتجلى هذه الحداثة في استخدام اللغة بشكل مبتكر، والتركيز على الصورة الشعرية، والاهتمام بالإيقاع الداخلي والخارجي، واستخدام التكرار والتناغم اللفظي، وتجاوز نظام القافية التقليدي، مع الاهتمام بتكامل المقاطع، وخصوبتها الجمالية، وربط الأفكار والمدلولات النصية في إطار موحد من التناغم والانسجام[1].

وتلك نقطة لابد من الانتباه إليها في القصيدة الحداثية، وكما يذكر إدوار الخراط، فإن شعر الحداثة يحمل حساسية جديدة، تشمل نقلة في رؤية الشاعر لذاته والعالم، مما يؤدي إلى تكسير النمط التقليدي المتسلسل في بناء القصيدة، وتحطيم الترتيب العقلي المنطقي، والولوج لعالم الحلم، والاستفادة من التداخل الزمني، والاعتماد على الحوار والمشاهد الدرامية، وتفجير طاقات اللغة، والاستغناء عن السياق التقليدي. إن الحداثة تنظر لقيمة العمل الفني على مستوى الشكل، وأيضا هي عملية تساؤل مستمرة، يطرحها الشاعر في قصيدته، مع امتزاج وعيه الحسي بقضايا الوطن والبشرية، مع لغة تفيض عن وعاء اللغة نفسها، وعن الدلالات التقليدية

---

[1] فضاء المتخيل الشعري: دراسات تحليلية في بنية القصيدة الحداثية، عصام شرتح، دار الينابيع للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٠، ص١٢٨.

لتنتج دلالات جديدة، فلا تكون مجرد لغة إخبارية، وتجاوز الأشكال من أجل طرائق فنية جديدة، تدهش القارئ، وتجعله في حالة تفكر دائم[1].

مع عدم الإغراق في الشكلانية المفرطة، التي تجعل النص في حالة ضبابية لغوية، تؤدي لوعورة في الفهم لدى المتلقي، خاصة القارئ غير المدرك لجماليات شعر الحداثة، وما يطرحه من رؤى، تتصل بهموم الإنسان المعاصر، وترتقي بذائقته.

في ضوء ما تقدم، فإننا نقترح منهجية لدراسة القصائد وفق الخطوات التالية، التي هي افتراضات مبدئية، لاشك أنها تختلف حسب طبيعة القصيدة موضع الدراسة:

**أولا:** عرض الرؤية الكلية التي تشتمل عليها القصيدة، أو بالأدق الفكرة المحورية الرئيسة، التي تتناولها، وتشكل العمود الجامع التي تلتقي حوله جزئيات النص ومقاطعه.

**ثانيا:** البحث في الإشارات والكلمات الدالة على هذه الرؤية الكلية، وكيف أنها تساهم في تحقيق التماسك الدلالي، ودراسة دلالاتها، ضمن منهجية الاتساق النصي.

---

[1]) شعر الحداثة في مصر: دراسة وتأويلات، إدوارد الخراط، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ص٨-١٠.

**ثالثا:** النظر في تعبيرات وأخيلة تحقق هذا الاتساق الكلي، وتُدرس ضمن بنية النص.

**رابعا:** تقسيم النص إلى مقاطع، والبحث في أوجه الترابط الدلالي والاتساق النصي به.

**خامسا:** دراسة علاقة النص بالعالم الخارجي، وبشخصية الشاعر، وقريته، وأيضا بموقفه من القضايا الإنسانية، خاصة أن السياب شاعر مهموم ملتزم فكريا.

**سادسا:** من الأهمية، تفعيل منهجيات التلقي والسيمياء والتأويل وعلوم البلاغة، لتحقيق فهم أعمق للبنية النصية، وضمن إطار الاتساق النصي.

## محنة الإنسان والإنسانية: قصيدة مرثية جيكور نموذجا:

تأتي هذه القصيدة ضمن رؤية الشاعر، التي طرقها في الكثير من قصائده، بجعل جيكور تعبيرا عن مأساة العالم كله، أي جعلها رمزا إنسانيا على الرغم من ذكرياته التي ينثرها ويسردها عن جيكور، وبراءتها، ولكن لا يقصد جيكور القرية فقط، وإنما يرنو إلى فضاء إنساني رحب، يجعل من رثائه لجيكور علامة ورمزا على رثائه لعالم يستباح فيه الإنسان، وتُظلَم الشعوب من قوى الاستكبار العالمي، ونعني بها الاستعمار الغربي، الذي أذاق الشعوب مرارة القهر والاحتلال، وظل ينهب مواردها بعد رحيله.

تدور الفكرة المحورية في هذه القصيدة[1] حول: مأساة الإنسان المعاصر وفقدانه أمانا وكرامة على مستوى الفردي، وذلا وقهرا على مستوى الشعوب، وجيكور مثال لها.

ولن نعي هذه الفكرة، من مطلع القصيدة، ولا حتى من عنوانها، لأن العنوان يحيلنا إلى جيكور، وما حدث فيها من تغيرات ألبست أهلها الفقر، وأذلتهم، وما جيكور إلا نموذج لوطن مقهور، وأمة مستضعفة. سنجد هذا المعنى مبثوثا في ثنايا القصيدة ومقاطعها، ومن الأهمية بمكان تحليل أبرز المقاطع في ضوء الدلالة الكلية في الفكرة المحورية، وأيضا في

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، بدر شاكر السياب، ج٢، ص٦٥- ٦٩.

ضوء منهجية الاتساق النصي، وسنقوم بعرض أبرز المقاطع المعبرة عن جوهر فكرة النص من ناحية، كيف عبر الشاعر عن هذه الرؤية في بنيته الجمالية والنصية.

وبعبارة أخرى، فإننا سنقوم بتقسيم النص، ونحلل أبرز مقاطعه، التي قد تختلف في ترتيبها عما أورده الشاعر في قصيدته، فهي تقسيمات في ضوء عالم القصيدة الرؤيوي، عن محنة الإنسان، وجيكور بوصفها معبرة عن هذا العالم، وأيضا في ضوء بنيتها الجمالية، وإشارات الشاعر الدينية والأسطورية، والمعطيات البلاغية والرمزية، مع تفعيل التأويل، وقد آثرنا التقسيم بهذه الكيفية، ليكون أنسب في الدراسة على مستوى الرؤية، وتحليل الجماليات، في ضوء منهجية الاتساق النصي، وحفاظا على بنية القصيدة، بتقديم الفكرة المرادة في مقطع كامل، يتم تحليله، وفي الوقت نفسه، نربط الفكر الفرعية بالفكرة المحورية، وتكون أيسر للقارئ في فهم كيفية مزج التحليل الفكري، مع ما تشير إليه البنية النصية.

**محنة الإنسان المعاصر:**

جاء قرنٌ وراح، والمدنُ في ضوضاءٍ وما زلن من حساب النقودِ
ضاع صوتُ الضعافِ فيها وآهاتُ النبيين وابتهالُ الطريدِ
واستحال الفضاءُ -من ضجةِ الآلاتِ فيها ومن لهاث العبيدِ-
غير هذا الفضاءِ، شيئا لغيرِ الآدميين.. ربما للقرود

لم يقدم الشاعر أبياتا تحوي تنظيرات وشعارات فضفاضة، وإنما آثر أن يصوغ رؤاه في بنية نصية، تحتاج لعين تدقق في المتن، وتفحص الإشارات والرموز، وما أكثرها!

إنه ينظر إلى أزمة البشر، وقد تتابعت عليهم القرون، ولا يزال الإنسان مقهورا، على الرغم من بناء المدن، وكثرة المصانع، ولكن عتاة البشر لا يزالون يتاجرون بالإنسان، عينهم على المادة والنقود، أما الضعاف فهم عمال، أشبه بالتروس في الآلات، ومعهم عبيد جُلِبوا من مجاهل إفريقيا، ليعملوا في مزارع الأثرياء في الأمريكتين أو في جنوب شرقي آسيا، أو في الدول الإفريقية التي سقطت تحت نير الاحتلال الغربي، وما أكثر السرديات التي تُروى عن جرائم المستعمِر الغربي، وما فعله في هذه البلاد، والأمة العربية جزء من تلك السردية المأساوية، حيث مات جوهر الإنسان، وأضحى أقرب إلى الحيوان/ القرد.

المقطع السابق، محمل بما هو إنساني، يتضح ذلك من تحليل المفردات المتصلة بالانتصار لما هو إنساني، وتبيان أزمة الإنسان المعاصر، نراها في التعبيرات: (صوت الضعاف، لهاث العبيد، غير الآدميين، ربما للقرود) هذا عن نعوت البشر، أما الأمكنة فهي المدن، والمصانع، حيث الآلات التي يعمل فيها آلاف العمال، في ظروف قاسية، ويندرج تحتها المزارع والمتاجر، وكل البنى الاقتصادية التي أقامتها المنظومة الاستعمارية،

وأدارتها في البلدان المستعمَرَة، واستمرت لاحقا بعد رحيل المستعمِر، الذي ربط اقتصادات هذه الدول باقتصاده، وأبقى طغمة من البشر من أبناء الوطن، يواصلون نهجه.

الأمر يشتمل أيضا إشارة زمنية، في مطلع المقطع (جاء قرن وراح)، في توكيد على أن أزمة الإنسان مع الاستغلال والقهر ممتدة عبر قرون منذ وجود الإنسان على الأرض، ونشأة الامبراطوريات الكبرى الاستعمارية، على مر التاريخ، بجرائمها المستمرة.

نتوقف عند ظاهرة التكرار، وهنا تظهر في كلمة (الفضاء)، التي تكررت مرتين، بنفس المعنى، ودلالة الفضاء ليست في المطلق، وإنما ترتبط بما ورد عن المكان (المدن، والآلات)، فهذا فضاء المدن الصناعية، وما يدور في فلكها من مزارع ومناجم.

**أسئلة الحضارة المعاصرة:**

أهو هذا الذي يريدونَ؟ أشلاءٌ وأنقاضُ منزلٍ مهدودِ
أفما قامت الحضارات في الأرض كعنقاء من رماد اللحودِ؟
لا ولم تفرحْ العقولُ على المجهولِ يسبرنَ فيه غورَ الوجودِ

هذا المقطع موجه إلى ما يراه من تدمير في قريته، وإن لم يشر إليها، بوصفها عالمه الذي بناه، واختصر فيه رؤاه، فهو يتأملها بخيالها، ويختصر

فيها أزمة وطنٍ وأمةٍ وإنسانيةٍ، متسائلا عن الهدف من استغلال الإنسان، بأن يكون في النهاية أشلاء ممزقة، وبيوتا مهدومة، وأن الحضارات (يقصد حضارة الغرب الآنية، وكل حضارة تقهر الشعوب وتستغلها)؛ لم ترتق بالإنسان، وإنما تأسست على ملايين الجماجم، من ضحايا الظلم، فالعقول لن تفرح بقيادة رعناء ظالمة، تقودها في النهاية مع شعوبها إلى مجهول.

بنية المقطع قوامها سؤالان؛ أولهما: أهو هذا الذي يريدون؟ ثم الإجابة في نتيجة ما فعلوه، من قتل ودمار، والإشارة هنا، ضمن بنية القصيدة عن جيكور القرية وبيوتها، والطبقة المستغلة فيها، ولكن تتسع عندما يشير إلى الحضارات، والعقول والمجهول، ورماد البشر المقهورين. والسؤال الثاني: أفما قامت الحضارات في الأرض كعنقاء من رماد اللحود؟ وهو سؤال يدين كل أشكال الحضارة القائمة على إذلال الشعوب وقتلها.

يمكن القول، إن هذين المقطعين ينهضان ليكونا دالين على "التجربة الإنسانية" التي أنبتت هذه القصيدة، وكما يقول دي بوجراند، فإن هناك محددات للتجربة الإنسانية تدفعان المبدع لصوغها، ومنها: "السببية، والغرض، والإدراك والمعلومية"[1]، وإذا طبقنا هذا على النص، فإن سبب

[1] النص والخطاب والإجراء، دي بوجراند، ص٢٠٥.

النص، يأتي ضمن أسباب أخرى تبدو في عالم شاعر؛ مهموم بقضايا الإنسان في عصره، وقضايا الوطن والأمة، فسبب القصيدة وغرضها هو التعاطف مع عالم الإنسانية المقهورة، أما الإدراك والمعلومية، فيبدو في إلحاح الشاعر -كما يبدو في إشاراته – على مظاهر الظلم التي تعرض لها البشر في عصرنا.

وهناك عناصر أخرى تتصل بالوجداني والفكري، يوجزها دي بوجراند في خمسة وهي: "الوجدان، والإرادة، والاتصال والملكية والشكلية"[1]، والقصيدة تزخر بحالة تعاطف وتوحّد من الذات الشاعرة، ورغبتها في إزالة هموم الإنسان، ولو بأبيات شعرية تنتصر للإنسانية، وتلك هي إرادته المعبرة عن ذاته، أما الاتصال فهو لا يخص الإنسان العربي فقط، رغم الإشارات الكثيرة الدالة على عالمه، وإنما تخص الإنسانية قاطبة، خاصة الفئة المظلومة، الملكية هنا تتوجه إلى قريته، تلك الرمزية الحاضرة في العنوان والمتن.

**سوق النخاسة الجديد:**

فهي سوقٌ تباعُ فيها لحومُ الآدميين دونَ سلخِ الجلودِ

كل أفريقيا وآسية السمراء ما بين زنجِها والهنودِ

---

[1]) المرجع السابق، ص٢٠٥.

واشتري لحمَ كلّ من نطقَ الضادَ تجارٌ تبيعه لليهودِ

هكذا قد أسفَ من نفسِه الإنسانُ وانهارَ كانهيارِ العمودِ

فهو يسعى وحلمُه الخبزُ والأسمالُ والنعلُ واعتصارُ النهودِ

والذي حارت البريةُ فيه بالتآويل كائنٌ ذو نقودِ

يكمل هذا المقطع فكرة النص، عبر تقديم تفاصيل لأوجه استغلال الإنسان لأخيه الإنسان، وهي رؤية تعبر عن التزام الشاعر بهموم البشرية المعاصرة، وكما يذكر سالم المعوش فإن السياب منذ بداياته الشعرية طالبا في دار المعلمين، كان قد قرأ في الفلسفة والفكر، واقترب من الحزب الشيوعي، وقد تبلور وعيه شيئا فشيئا، ضد المستعمِر الإنجليزي، والمستغلين، والحكام المحليين، حتى كان في مقدمة المكافحين وعلى رأس الثوار، وقد تركّز نشاطه في التزام سياسي واحد، لخدمة الشعب والأمة، خاصة في أقطار العروبة التي ذاقت ويلات الاستعمار والصهيونية والحروب ونهب الثروات، بجانب إيمانه بمحنة الإنسان، فكان شعره مواكبا لقضايا العراق والأمة العربية والحياة الإنسانية[1].

[1] بدر شاكر السياب: أنموذج عصري لم يكتمل: دراسة في تجربة السياب الحياتية والفنية والشعرية، سالم المعوش، مؤسسة بحسون للنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٦، ص١٨٦.

اشتمل المقطع السابق على مشاهد مفصلة للنخاسة في العصر الحديث، فلحوم الآدميين إشارة إلى جميع البشر الذين تعرضوا لقهر الإنسان الغربي، واستخدام لفظة الآدميين محمل بالإنسانية، والأشد اللفظ المضاف (لحوم) الدال على أن الغرب نشر إلى عموم البشر على أنهم مجرد أجسام، الغاية محصورة في استغلالها، دون نظر إلى عقولهم أو مشاعرهم، وجاءت الإشارات اللفظية إلى آسيا وإفريقيا وأهل العروبة، محددا فئة من التجار، الذين عملوا خدمة لليهود، المؤسف أن المقهور تنحصر مطالبه في الحياة، بأن يرتدي أسمالا، ويأكل خبزا، ويلبس نعالا، ويحلم بالجنس، أي أنها أحلام مادية جسدية بحتة.

من ملامح الاتساق النصي في هذا المقطع على "الوصل" بوصفه أداة تجمع الكثير، مع استخدام حروف العطف فيما أسماه فان دايك "عطف التشريك"، موضحا أن رابطا معينا يمكن أن يكون بديلا عن غيره من الروابط، مثل حرف الواو[1]، في قول الشاعر (كل أفريقيا وآسية السمراء ما بين زنجِها والهنودِ، فهو يسعى وحلمُه الخبزُ والأسمالُ والنعلُ واعتصارُ النهودِ) ليجمع محنة مستعمرات آسيا وإفريقيا، واحتياجات البشر البسيطة، وتضافر مع العطف، الإضافة اللفظية ودلالاتها المعنوية،

[1]) النص والسياق، فان دايك، ص٩٠.

مثل التعبيرات (لحومُ الآدميين، دونَ سلخ الجلودِ، كانهيارِ العمودِ، واعتصارُ النهودِ)، مما أوجد ترابطا بين الجمل.

**جيكور العالم والإنسان:**

يا صليبَ المسيح ألقاكَ ظلا فوقَ جيكور طائرٌ من حديدِ
يا لظلٍ كظلمةِ القبرِ في اللونِ وكالقبرِ في ابتلاع الخدودِ
والتهامُ العيونِ من كل عذراءٍ كعذراءِ بيت لحم الولودِ
مرّ عجلانِ بالقبور العواري من صليبٍ على النصارى شهيدِ
فاكتست منه بالصليبِ الذي ما كان إلا رمز الهلاكِ الأبيدِ
لا رجاءَ لها بأن يُبعثَ الموتى ولا مأمل لها بالخلودِ
ويل جيكور! أين أيامها الخضر وليلات صيفها المفقودِ

يوظف الشاعر هنا رمزية صلب المسيح بوصفها دليلا على الفداء، وهذا جزء من الموروث المسيحي بشكل عام، وإن كانت العقيدة الإسلامية تعارض مفهوم الصلب، مقررة أن الله تعالى رفع المسيح (عليه السلام) إليه وحفظه من غدر اليهود وتآمرهم[1].

---

[1] مصداقا لقوله تعالى {وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَـكِن شُبِّهَ لَهُمْ وَإِنَّ الَّذِينَ اخْتَلَفُواْ فِيهِ لَفِي شَكٍّ مِّنْهُ مَا لَهُم بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِلاَّ اتِّبَاعَ الظَّنِّ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًا* بَل رَّفَعَهُ اللّهُ إِلَيْهِ وَكَانَ اللّهُ عَزِيزًا حَكِيمًا}، {النساء،١٥٧،١٥٨}، فقد عصم الله المسيح عليه السلام وحفظه من كيد اليهود ومكرهم فلم يستطيعوا صلبه، إنما رفعه الله إليه، لينزل في آخر الزمان.

ولعل الدلالة المقصودة هنا؛ تنظر إلى فكرة الصلب بوصفها دالة على التضحية والخلاص، حيث يُعتقد أن يسوع ضحّى بنفسه من أجل خطايا البشرية، فهي دلالة إنسانية عامة، يُرمَز لها بالصليب، وهي متواترة في الأدبيات الغربية بشكل عام، وكما يقول علي فتح الله: فقد شاع -في شعر الحداثة- استخدام رموز مسيحية وتوراتية؛ تأثرا بشعرية الحداثة الغربية، بجانب توظيف الأساطير، وإن تم ذلك على مستويات مختلفة، فمرات يكون توظيف الرمزية في القصيدة كلها، ومرات في أجزاء معينة بها[1].

وفي المقطع السابق، فإن الشاعر يناجي صليب المسيح، الذي تمدد ظله، ليكسو بالظلام سماء جيكور، ثم اشتغل على السردية النصرانية عن المسيح، بإشارة إلى أمه مريم العذراء، وأن الصليب كان رمزا للهلاك والموت، ولا يمكن البعث من جديد، فالمصلوب لا يعود. سنلاحظ أن

---

[1] تطور أنماط الرمز في الشعر العربي، علي فتح الله أحمد، مجلة الدراسات العربية، كلية دار العلوم، جامعة إلمنيا، العدد (٦٩)، ٢٠١٩، ص٢٨٨٩، ويقدم الباحث مثالا على تغير تغير دلالة الصلب من شعرية أحمد درويش حيث وظف شخصية المسيح بشكل رمزي، لتكون معبرة عن الفلسطيني الذي يضحي بنفسه في سبيل الآخرين، لكن الشاعر يبدأ في التحول بعد ذلك ليضيف إلى الدلالة السابقة تضييع هؤلاء الآخرون للمسيح، في إشارة إلى إنكار أتباع المسيح له.

الشاعر ربط الصليب وما أحاط به من معاني التضحية، بأزمة الإنسانية المتجلية في جيكور وما أصابها، فقد ضاعت خضرتها وما تنتجه أرضها، وكل مظاهر سعادة أهلها مثل أسمارهم وأغانيهم في ليالي الصيف، وكأنه يقول إن الفقر والظلم مرافق لوجود الإنسان، إذا تحكّم به قوى مهيمنة، ونلحظ أن المقطع الأول أشار إلى "آهات النبيين"، على قناعة وإيمان أن دعوة الأنبياء في جوهرها ضد مختلف المظالم، وأن الأنبياء مثلما دعوا للعقيدة الربانية، فقد واجهوا كل المفاسد، وحياة المسيح نموذج لذلك.

وكما يشير معتصم غوادره، فإن وصف جيكور -في هذا المقطع- بأنها سوداء يشير صراحة إلى تبدُّل حالها، وتحوُّل فضائها، فلم تعد تلك القرية التي تزخر بسعادة ورضا واستقرار، بل إنها أخذت تمتاح من المدينة ما ينأى بها عن حالها القروية؛ ولذا نجد السياب يرثي ما فقدتْه بأثر من بُعد أهلها عما أصابها بين الناس، وقربها من أجواء المدينة المنفرة، ومن ماديتها المتحجرة، وبذلك يتضح رثاؤه لتحوُّل القرية، ولم يك حديثه في النص إلا وسيلة لكشف ذاك التحوُّل؛ ليثبت أن التغيرات التي أصابت المدينة، صارت مألوفة في القرية، وما كان مألوفًا في القرية؛ من عادات وتقاليد بات مستغربًا. أما موقف الشاعر من هذا التحوُّل فيبرزه باكيا على ما كانت عليه قريته أملاً في العودة إليها. أيضا فإن العقم الذي أصيبت به جيكور كان بسبب استغلال المدينة وماديتها؛ ولهذا نجد

الشاعر يستخدم رمز الصليب/ المسيح ليؤكد اقتراب الظلمة من القرية وتخييمها على أرجاء المكان. فها هو الصليب ينعكس ظله فوق القرية، ويحيطها بظلمة، تشبه ظلمة القبر في اللون الأسود القاتم، وتشبه القبر في ابتلاع الأجساد، وفي التهام عيون العذارى، ويمر هذا الظل فوق القبور المكشوفة، فيكسوها بالظلام، فوق الظلام الذي تحل فيه[1].

تأسست البنية النصية في هذا المقطع على رمزية الصليب في دلالتها الموظفة عن جيكور، مع استعادة السردية المسيحية، بوصفها سردية أنتجتها البشرية، وروّجتها، وصار لها قبول على المستوى الإنساني. فترابط المقطع ناتج عن تعانق رمزي بين الصليب ودلالته الإنسانية، في منظور الشاعر إلى قريته جيكور، التي صارت منكوبة، تعاني الفقر، والجوع، وقد غشيها الظلام والظلم، وتضافر التكرار كرابط لفظي مؤكدا الدلالة، بتكرار لفظة (الصليب) ثلاث مرات، و(العذراء) مرتين، ومعهما تكرر النداء (يا صليب، يا لظل، ويل جيكور، أي يا ويل جيكور)، فهو ينادي على رمز الصليب، ثم القرية بوصفها رمزا، لواقع إنساني كئيب سوداوي، يرتع على ثرى القرية.

---

[1]) مفارقات التحوُّل في فضاءِ القريةِ بين السياب ودرويش، دراسة في قصيدتي مرثية جيكور وطللية البروة، معتصم غوادره، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، فلسطين، المجلد، ٣٥، العدد ٣، ٢٠٢١، ص٣٤٠، ٣٤١.

ويؤكد في مقطع لاحق من القصيدة هذه الرؤية:

الصليب الصليب إنا رأيناه وقد مر كالخيال الشرود

قد رأيناه في الصباح وفي الليل سمعنا كقعقعات الرعود

صار الصليب طائرا، يرفرف بجناحيه فوق القرية، شاهدا على ما مر بها من أحداث، مستخدما التشبيه بدلالة معنوية، تتسق مع الرمز المُستدعَى، فهو قد (مرّ كالخيال الشرود)، فالصليب والخيال الشرود كلاهما رموز عقلية متخيلة، وفق سياق القصيدة، ثم يتحول الصليب إلى دلالة صوتية (كقعقعات الرعود)، في صورة كلية جمعت الخيال والرعد.

ثم يقول بعدئذ:

أو تدّقُ الأجراسُ يا أرض يا بشراك بالحبّ والمسيحِ الوليدِ...

والمسيحُ المبيعُ بخسا بما لو بيعَ لحما لناءَ عن تسديدِ

صورة تتسق مع التوظيف للرموز المسيحية بشكل عام، فالأجراس هي أجراس الكنائس، وهي من التقاليد الكنسية، حيث تستخدم لنداء المؤمنين للصلاة، والاحتفال بالمناسبات الدينية، والتعبير عن الحزن في أوقات الوفاة، وهنا تبشر بالخير والحب، وتؤكد أن المسيح الرمز كان

يمكن بيعه لحما، مثل (لحوم الآدميين)، لأن عتاة البشر لا يفرقون بين نبي ولا عبد مقهور، حتى وإن تم ذلك، فإن لحم المسيح لن يسدد خطايا الظلم، ولن يفتدي البشرية. إن إيراد الشاعر لإشارات متكررة عن المسيح في مواطن عدة في القصيدة؛ تساهم في لحمتها النصية، بتوكيد الرؤية القصدية عن الافتداء والتضحية.

**العرس الدامي في جيكور:**

والعشاءُ السخي في ليلةِ العرسِ، وتقبيلة العروسِ الودودِ

وانتظارٌ له على البابِ

محمودُ تأخرتَ يا أبا محمود

نادِ محمود

ثم يوفي على الجمع بمنديل عرسِه المعقودِ

نقطتُه الدماءُ يشهدن للخدرِ بعذراء يا لها من شهودِ

لا على العقم والردى بل على الميلاد والبعثِ والشبابِ الجديدِ

أي صوتٍ يصيحُ محمود محمود تأخرت كالنواحِ البعيدِ

أين محمود؟ ليس محمود في الدار ولا الحقل!

يا أبا محمود

نادِ محمود كاد أن يهتف الديك وما زال جمعنا في الوصيدِ

قل له يبرزُ الدماءَ فإنا في انتظارٍ لها وشوقٌ مبيدِ

ذر نجمُ الصباحِ، محمود محمود أأقبلت بالدم المنشودِ؟

أي جرحٍ ينزُّ منه الدمُ الموارُ في باب دارِك المرصودِ

إنه منك منك هذا الدمُ الثرُّ ومن جانب العروسِ القديدِ

يأتي هذا المقطع بمشهد سردي، عن ليلة عرس للشاب محمود، وتقضي تقاليد القرية، أن يختلي العريس بعروسه، ثم يخرج من الغرفة ومعه منديل أبيض، فيه قطرات الدم الدالة على بكارة العروس، فيتباهى أهلها، ويدقون الدفوف من جديد. إنها تقاليد متشابهة في كثير من القرى والبوادي وأيضا الحواضر العربية، وإن كانت تكاد تنعدم في العواصم والمدن.

جاء المشهد وفق تصوير الشاعر؛ فهذا محمود قابع في غرفة النوم، وأهل العروس وأهل العريس خارج البيت، ينتظرون المنديل، حتى يعودَ الطربُ، وتُضرَب الدفوف، وترتفع الأغاني. طال غياب العريس، فتطلع الحضور إلى والده، مستحثين إياه كي ينادي على ابنه محمود، وتأتي الإشارة بالسرد الاستشرافي (قل له يبرز الدماء فإنا في انتظار لها وشوق مبيدِ)، تمنوا أي دم، ولو بجرح إصبعه، ثم يخرج لهم بمنديل ملطخ بالأحمر القاني، ولكن لا فائدة، لم يخرج محمود، وتجمد المشهد على حقيقة مرّة،

خلاصتها أن محمود عاجز عن الفعل؛ في طعن مباشر في رجولته، بل هو غير قادر على ما هو هيّن، بجرح إصبعه، كي يثلج قلوب أهله ونسبائه، ملمحا إلى سقوط قيمة الذكورة عند رجال القرية، في مجتمع عربي معتز بتقاليده، إنها الليلة أثرها عميق في نفس محمود وعروسه.

الاتساق النصي في هذا المقطع ناتج عن كونه مشهدا سرديا متصلا في أحداثه، يشوق القارئ، متلهفا على نهايته التي جاءت معلقة، ساكنة، فهي بمثابة "معادل موضوعي" الذي يعرّف بأنه وسيلة فنية للتعبير عن الوجدان، عبر إيجاد شيء محدد أو موقف أو سلسلة من الأحداث، تعادل الإحساس الذي يراد التعبير عنه، حتى إذا ما اكتملت حقائقه خارجية المبنية على خبرة حسية؛ تحقق الأثر الوجداني المطلوب إثارته، وبعبارة أخرى، فإن المعادل الموضوعي هو طريقة للتعبير عن العاطفة عبر صياغة (أحداث، مواقف، رموز)، تنقل للمتلقي للتأثير فيه، والشعراء يلجؤون إلى مواقف معقدة أو مركبة وغالبا ما تكون مستندة إلى تجربة شخصية أو خبرة حياتية مباشرة[1]، وهو ما نراه في مشهد العرس، فهو مأخوذ من خبرة مباشرة مرّ بها الشاعر، وشاهدها عشرات المرات، وهنا يصوّرها

---

[1] المعادل الموضوعي في شعرنا العربي بين الإبداع والتقليد، حمدي فاروق صالح الشيخ، المجلة العلمية لكلية التربية النوعية، جامعة حلوان، القاهرة، العدد (٢٦)، ج١، إبريل ٢٠١٢، ص٦، ٧.

بحسرة، على محمود الذي اختفى داخل الغرفة، وظلت العيون متعلقة ببابها لعله ينفرج.

كان التكرار اللفظي رابطة لفظية ظاهرة، بتكرار "محمود" تسع مرات، في بداية المشهد ووسطه وخاتمته، وتكرار لفظة "الدم، الدماء"، وما يتصل بها من قطرات ومنديل، فالاتساق النصي مبني على كون المقطع سرديا، يروي حدثا مفصلا، منتزع من عالم القرية، ويتسق مع الدلالة التي ذكرها في ثنايا المتن، عن القرية التي هُزِم أهلها وقُهروا حتى في رجولتهم، بجانب فقرهم، وجفاف أرضهم، وهجرة الكثير منهم، بعدما ضاق الرزق والحال.

إنه مشهد فصّله الشاعر ووصفه، على المستوى الحركي والبصري، وينهض دليلا على براعة الشاعر في التنويع الجمالي، وكأن القصيدة تضفيرة، جمعت الديني (الصليب)، والتاريخي (البسوس، والرشيد)، والسردي الوصفي (مشهد العروس)، وتفصيلات المكان (النخلات والقبور)، والإنساني (الآدميين، وشعوب آسيا وإفريقيا).

**جيكور الأسطورة والتاريخ:**

ذلك الكائنُ الخرافيّ في جيكور هو ميرُ شعبِه المكدودِ

جالسٌ القرفصاء في شمسِ آذار وعيناه في بلاطِ الرشيدِ

يمضغُ التبغَ والتواريخَ والأحلامَ بالشدقِ والخيالِ الوئيدِ

ما تزال البسوسُ محمومةَ الخيل لديه وما خبا من يزيد

نار عينين ألقتاها على الشمر ظلالا مذبحات الوريدِ

مقطع جمع إشارات تاريخية، لتعميق رسالة النص كله، بأن أهل جيكور، وهنا يقصد بهم شعوب الأمة العربية عامة، وشعب العراق خاصة، وقد هربوا من واقعهم الأليم، ينظرون إلى كائن خرافي جاثم على أرضهم، أشبه بالتمثال الأسطوري، ولكنه يتحرك وكأن الروح تدب فيه، عيناه مثبتة أيام شهر آذار (الربيع)، يرنو إلى التاريخ العربي باستدعاء أيام "هارون الرشيد"، أيام خلافته الزاهرة، وكيف كان العراق زاخر بالخيرات، يحكم العالم الإسلامي من بغداد العاصمة، فكأنه يستحضر عهود الخير، في واقع عربي، ممزق بالحروب المستمرة ذاكرا إشارة إلى حرب البسوس في الجاهلية التي استمرت أربعين عاما[1]، كانت نيران تخرج من عيني الكائن الخرافي، كأنها تذبح أوردة أهل جيكور.

[1] وقعت حرب البسوس بين بكر وتغلب من ربيعة، ودامت سنين طويلة. ولم تكن حربا واحدة، بل هي حروب عدة، وقعت في أوقات متقطعة. وقد دامت أربعين سنة، حدثت فيها ست معارك كبيرة آخرها يوم "تحلاق اللمم" وانتهت بوساطة ملك الحيرة المنذر بن ماء السماء الذي أدى تدخله بين الفريقين إلى صلح عقد بينهما، وقيل:

المقطع مكتمل في فكرته، القائمة على وصف حال كائن خرافي، قادم من عالم الأساطير، جالسا القرفصاء في ساحة جيكور، ينظر إليه أهلها، بعدما أصابهم الفقر والعجز، متلهفين على أمل قادم يخرجهم من أزمتهم، ويبدو أن المستقبل غائم، فاستدعوا التاريخ العربي والجاهلي، أيام الفخار والقتال، فلا يزال إرثها متوارثا إلى يومنا.

إن مرثية جيكور، هي مأساة الإنسان، أيا كان جنسه، يعاني ظلما وقهرا وذلا.

بوساطة الحارث بن عمرو الكندي. انظر/ تاريخ العرب القديم توفيق برو، دار الفكر للطبع والنشر، دمشق، ط٢، ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠١م، ص٢١٣- ٢١٦.

## الأسطورة ملاذا وأملا: قصيدة تموز جيكور نموذجا:

تطرح هذه القصيدة[1] رؤية مغايرة عن جيكور القرية والأهل والحال، رؤية يتضاءل فضاؤها الإنساني والعربي، لينحصر في عالم الشاعر وعلاقته الخاصة مع قريته، إنه يتأرجح بين يأس وأمل، يرنو لواقع قريته باكيا، ويعود إلى الأسطوري.

الفكرة المحورية: الذات الشاعرة تسبح بين الأسطورة والأمل، ترجو أن لجيكور أن تكون واحة خيرات تقارب الجنات.

لم نجد رؤية للعالم ولا للإنسان، وإنما تبدأ هذه القصيدة بالذات في علاقة مباشرة مع خنزير يعضّ يده، ثم يلوذ بأسطورة عشتار، يستغيث بها من واقع مهزوم، راجيا أملا.

تضفّر بناء القصيدة بتحليق الذات في أجواء الأسطورة، والخيال، ومعه قريته وأهلها، كأنهم جميعا يطيرون، حالمين بأمل، راغبين في حياة هانئة، ربما تكون خيالا فقط.

### ألم الجسد وفقر جيكور:

نابُ الخنزيرِ يشقّ يدي

ويغوصُ لظاه إلى كبدي

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، بدر شاكر السياب، ج٢، ص٧٢- ٧٤.

ودمي يتدفقُ ينسابُ

لم يغدُ شقائق أو قمحا

لكنّ ملحا

مقطع عن ألم الجسد وجه الجسد، لانغراس ناب الخنزير في يده، حتى شقها شقينِ، بل تمدد الألم إلى كبده، فسالت دماؤه، ثم تحدث مفارقة، متمثلة بأن ناتج الألم ليس في الجسد، وإنما امتد إلى القرية، فلا زهور شقائق النعمان بأرضها، ولا تنتج قمحا بل ملحا.

المقطع أشبه باللوحة السيريالية، يد ممزقة، وخنزير مغروس نابه، ودم منثال، ثم وبشكل غير مباشر القرية بلا قمح ولا زهور، فأرضها مملحة، لا ينفع فيها زرع، ولن يخرج الحليب ضرع، إنها لوحة جمعت الإنسان والحيوان والمكان/ القرية، في مشهد ظاهره ألم الجسد، وباطنه ألم النفس، وفقر القرية، حتى أن أرضها لم تتصحر، وإنما ملحت.

استخدام الشاعر لفظة الخنزير له دلالات قاتمة، فالخنزير حيوان مكروه في العالم الإسلامي، نظرا لتحريم الشريعة الإسلامية تناول لحمه، فصورته في الوجدان الشعبي قميئة سلبية، بل إن النفس تعفّ عن النظر إليه، لبشاعة شكله، ولخبث لحمه، فما أقساها من صورة أن يغرس نابه في اليد،

وهي صورة ممتدة، فالألم والدم يتسللان إلى داخل البطن، وبدلا من أن يكون الدم سببا في استيلاد القمح، يكون سببا في ملح الأرض.

وأيضا استخدام لفظة "كبد"، مضافة إلى ياء المتكلم، يعود إلى تشبع الشاعر بتراث عربي، ينظر إلى الكبد بوصفه جزءا مهما في الجسد، بل أغلى ما يملكه الإنسان، وقد وردت في أشعار التراث العربي تحمل دلالات عديدة، فهي تأتي كناية عن المشقة والصلابة والمكابدة، وكناية عن القلب وموضع الحب، وكناية عن المحل والموضع[1]، وكلها تتفق مع المعنى الذي ساقه الشاعر في المقطع، وأن الألم أصاب أهم جزء فيه.

ترابطَ النص بفعل تكوين هذه اللوحة الشعرية، بأجزائها ومفارقاتها، وجاءت الأفعال المضارعة، تحمل حركية واستمرارية، وكأن الفقر لم ينته، بل ما زال ممتدا، وقد استخدم ضمير المتكلم عن ذاته في الكلمات (يدي، كبدي، دمي)، وسيكون الضمير حاضرا في المقطع التالي، لأن الذات هي صاحبة الفعل، وهي الحالمة بعشتار.

**عشتار تحلق بالذات:**

عشتارُ وتخفق أثوابُ
وترفُ حيالي أعشابُ

---

[1] التوليد الدلالي للفظة كبد، محمود رمضان الديكي، مؤيد أحمد الشرعة، مجلة جامعة الزيتونة للدراسات الإنسانية والاجتماعية، المجلد (٣)، ٢٠٢٢، ص١٧٧-١٨٢.

من نعل يخفق كالبرقِ

كالبرقِ الخلب ينسابُ

لو يومضُ في عرقي

نورٌ فيضيءُ لي الدنيا

لو أنهضُ لو أحيا

لو أسقى، آه لو أسقى

لو أن عروقي أعنابُ

وتقبّلُ ثغري عشتار

فكأن على فمها ظلمةٌ

تنثال علي وتنطبقُ

فيموت بعيني الألقُ

أنا والعتمةُ

ترحل الذات الشاعرة في رحلة مع الأسطورة عشتار، آلهة الحب والجمال والتضحية، تستدعيها من أعماق التاريخ الأسطوري لأرض الرافدين، ليقيم معها علاقة قوامها عشق، خاصة وقد جاءته ترفل في أثواب جميلة، أخذت بلبه، وجعلته في منطقة أقرب إلى الجنة، بها الأعشاب، وضوء

البرق ينساب، فيحلم أن تلتقي شفاهما، شفتاه الإنسانية، وشفتاها الأسطوريتان، ولكن هذا الحلم الجميل، يصطدم بعتمة، تخفي سنا البرق اللامع.

نص أخذ الذات الشاعرة في خيال أسطوري، حتى أنه تمنى أن تُسقى عروقه بضياء من برق عشتار، وتصبح عروقه أعنابا، ويدخل في علاقة حميمية مع عشتار. خيال جامع، انتهى بعتمة حالكة، وكأنه استيقظ من حلم جميل، ليجد ظلام الليل.

يقول أنس داود، إن السياب كان على وعي بالطريقة الصحيحة لاستخدام الأسطورة في التعبير عن مضمونه المعاصر، وما قد يحتاجه من تحطيم هيكلها المتوارث، والتغيير بالحذف والإضافة في بعض مكوناتها، مع الالتزام بالإطار الكلي، أو المغزى الكلي، أو ما يظل وشيجة اتصال بالمادة الموروثة..، وقد غدت عشتار الإلهية ذات الكيان النوراني، وصاحبة الأنفاس التي تهب الحياة[1]، وتحقق سعادة في ذات شاعرة بائسة.

اكتفى الشاعر بإيراد لفظة عشتار، دون أية تفاصيل عن الأسطورة، فاللفظة كافية بوصفها أيقونة، لتأخذنا إلى عالم عشتار بنورانيته، لعله يجد راحة وأمنا أو هروبا من واقعه.

---

[1]) الأسطورة في الشعر العربي، أنس داود، مكتبة عين شمس، القاهرة، ١٩٧٥، ص٢٧٤، ٢٧٥.

المقطع متكامل في حدثه الأسطوري، منذ البدء إلى المنتهى، فهو من جهة المعنى مكتمل، وإذا ربطناه بالمقطع السابق، فإنه محصلة لذات شاعرة عانت ألم الجسد، وهي تشاهد أرضا قاحلة، اصطبغت ببياض الملح، فلجأ لعالم أسطوري متخيل.

الترابط قائم من معنى النص الكلي، فهو لوحة جمعت سردية درامية، بين ذات عاشقة لعشتار، تحلّق في خيال جميل، وتكونت الروابط من أفعال مضارعة متتابعة مثل (ترف، يخفق، ينساب، يومض، فيضيء، أنهض، أسقى، تنثال، تموت)، مما أوجد اتساقا في زمن الأفعال بالمقطع، واتسق أيضا مع أفعال المضارعة في المقطع السابق عليه، واستخدم أداة الشرط (لو)، انسجاما مع أجواء المقطع، لأن لو شرطية، تسمى حرف امتناع لامتناع، ومعناه امتناع وقوع الجزاء لامتناع الشرط، ويمكن أن تكون شرطية مشربة معنى التمنى[1]، وهو ما يتحقق لرغبة الذات الشاعرة، لتعانق الأسطورة، وذلك لب معنى المقطع، مع تعمد الشاعر إيراد حروف العطف مثل الواو والفاء لتحقيق الترابط والتتابع في أحداث الموقف، مع تكرار تعبير (لو أسقى، آه لو أسقى)، توكيدا على أنه

[1]) معاني النحو، فاضل صالح السامرائي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ١٤٢٠ هـ - ٢٠٠٠ م، ج٤، ص٨٩، ٩٠.

لن يكتفي بالحلم مع عشتار، وإنما هو طامح لأن يكون جزءا من كونها الأسطوري.

اقتصرت الضمائر على المتكلم المعبرة عن ذاته في كلمات بعضها مكرر في المقطع، مثل (حيالي، عرقي، ثغري)، مع الأفعال حاملة دلالة ضمير المتكلم (أسقى، أنهض، أحيا..)، بجانب ضمير المتكلم (أنا)، واستخدم ضمير الغائب المعبرة عن عشتار، فهي تعبر عن الآخر في المقطع، كما في الأفعال (تخفق، ترف، تقبّل)، وبذلك اكتملت ثنائية الذات والآخر الأسطوري عشتار، محورا المقطع في سرديته.

**ولادة جيكور والأمل:**

جيكورُ ستولد جيكور
النور سيورق والنورُ
جيكورُ ستولدُ من جرحي
من غصةِ موتي من ناري
سيفيض البيدرُ بالقمحِ
والجرنُ سيضحك للصبحِ
والقرية دارا عن دار
تتماوجُ أنغاما حلوة

والشيخُ ينامُ على الربوة
والنخلُ يوسوسُ أسراري
جيكور ستولد لكنّي
لن أخرجَ فيها من سجني
في ليلِ الطينِ الممدودِ
لن ينبضَ قلبي كاللحن
في الأوتار/ لن يخفق فيه سوى الدودِ

تكررت جيكور أربع مرات، في أول المقطع، وقبيل ختامه، في إلحاح على حلم الشاعر، الذي رسمه للقرية، بعدما هوى من أسطورة عشتار، وصحا على عتمة الواقع. لن تعود قريته كما كانت، بل ستولد من جديد، بملامح تحمل نورا، وقمحا، ودورا، وأنغاما حلوة، وحول ذلك يذكر أنس داود أن السياب أراد الانفتاح على قريته، التي اتخذها رمزا للعراق حينا، ورمزا للأمة العربية حينا آخر، ورمزا للإنسانية حينا ثالثا، كما أنها رمز البراءة والطهر في كل حين، وقد تماوجت بالنور والخضرة، وأراد أن تنفث سر الحياة[1].

١) الأسطورة في الشعر العربي، أنس داود، ص٢٧٦.

تشكل أزمنة الأفعال في المقطع السابق وشيجة نصية، عبر السين الدالة على المستقبل كما في الأفعال (ستولد، ستورق، سيفيض، سيضحك)، وكلها تفيد التفاؤل بالخير القادم، وأيضا تدل السين على القرب[1]، أي قرب حدوث هذا الخير في قريته، وتعاضد ذلك مع استخدام الشاعر لأداة نفي المضارع لن قبل الأفعال (أخرج، ينبض)، ومعلوم أن (لن) تدخل على الفعل المضارع، فتخلصه للاستقبال، وتنفيه نفيا، وهي نقيضة (سوف)، فإذا قلت (سوف أفعل) فنفيه (لن أفعل) فسوف للإثبات و(لن) للنفي[2]، وبذلك نكون أمام مقطع شعري، يحمل أمنيات الشاعر لقريته، يتغنى بما سيكون فيها من خيرات، فالقمح يملأ البيادر والأجران، والشيخ الكبير سينام هانئا على الربوة، فلن يشقى من أجل لقمة عيشه، بل ينعم بمشاهدة الخيرات تفيض من مزارع القرية، كما أن الذات الشاعرة ستحكي مع النخيل. نرصد أيضا ضمائر المتكلم مضافة لأسماء مثل (جرحي، ناري، موتي، أسراري، سجني) متسقة مع ورودها في متن القصيدة كلها، حيث سيخرج الأمل والنور من جرح الذات الشاعرة، بل من نار موته، من أجل ميلاد جيكور الجديدة، وإن جاء ختام المقطع حاملا تشكك الشاعر في هذا الحلم، فيمكن أن تولد جيكور، ولكن

---

[1]) معاني النحو، فاضل صالح السامرائي، ج٤، ص٢٧.

[2]) المرجع السابق، ج٣، ص٣٥٩.

سيكون ذلك على حساب جسده ونفسه، التي ستظل في الطين، الذي هو سجن الروح، فحتما ستبقى جيكور، وستولد من جديد، ولكن الذات الشاعرة ستموت لأنها جسد، وهو ما يؤكده أنس داود بأن السياب يعبر عن تجدد الحياة، وعودة الخصب للأرض، ولكنه إنسان مطارد بالموت لا محالة وبالفناء، ثم تستمر الحياة رغم انتهاء وجوده الأرضي[1].

**كأن الأمل زائف:**

هيهات، أتولدُ جيكورُ/ إلا من خضةِ ميلادي؟

هيهات، أينبثقُ النورُ/ ودمائي تظلمُ في الوادي؟

أيسَقْسقُ فيها عصفورٌ/ ولساني كومةُ أعوادِ؟

والحقلُ متى يلدُ القمحا/ والوردُ وجرحي مغفورٌ

وعظامي ناضحة ملحا

لا شيء سوى العدم العدم

والموتُ هو الموتُ الباقي

يا ليلَ أظلّ مسيلَ دمي

ولتغدُ ترابا أعراقي

---

[1]) الأسطورة في الشعر العربي، أنس داود، ص٢٧٨.

هيهات أتولدُ جيكورُ

من حقدِ الخنزيرِ المتدثّرِ بالليلِ

والقبلةُ برعمةُ القتل

والغيمةُ رملٌ منثورٌ/ يا جيكور

هذا المقطع الختامي للقصيدة، يحمل تساؤلات الشاعر عن كيفية ولادة جيكور، الأمل والخير والجنات والأمان، وتتوحد ذاته الشاعرة مع القرية، ولنكتشف أن حلمه الذي أراد ولادته في المقطع السابق، لا يمكن تحقيقه، لأن جيكور القرية تعيش في دمه، وتمتزج بجسده، فكيف يموت هو من أجل أن تولد هي؟ فعلى المستوى الشخصي، كانت ذاته تعاني المرض، وتحلم بحياة أبدية، ولكنها لن تكون على الأرض، فاكتفى بأن يصوغ حلمه، ثم يعود منكسرا، بعدما أدرك أن جيكور لن تكون له، ولن يعيش فيها، وبالأدق إن حلمه بجيكور الوليدة كامن في نفسه هو، هذا سبب أول، السبب الثاني الذي يذكره، أن ولادة جيكور لا يمكن أن تتم لأن الخنزير القاتل، الذي أكل بنابه يده، لا يزال موجودا، بل مختبئا في ظلام الليل، وربما تكون قبلة عشتار هي برعمة لقتله، والغيمة لن تكون في السماء، لأنها ستكون على الأرض، رملا منثورا، آه لك يا جيكور، لن تولي من جديد، لكثرة المتربصين بك، والمتآمرين عليك، وما جيكور إلا كل المظلومين.

إنها رؤية حملت تشاؤما وسوداوية، متخذا من جيكور رمزا لعالم إنساني شديد القسوة.

الاتساق النصي في هذا المقطع ناتج عن أسئلة أُفتِتِح بها، عن جدوى ولادة جيكور، ثم جاء بقية المقطع إجابة وتوضيحا لما طرحه، أي أنه مقطع شمل التساؤلات والإجابات، وجاءت ضمائر المتكلم تؤطر الذات الشاعرة برؤيتها في كلمات مثل (ميلادي، لساني، جرحي، أعراقي)، لأن الصراع هنا بين الذات والموت والفناء، ولكنها ليست الذات البشرية التي تخصه، فقد توحدت ذاته مع الإنسان المعاصر، في محنته وآلامه ومظالمه، فلا يمكن بعث جيكور/ الأمل/ الخير، إلا بانتهاء المظالم من حياة البشر، وبذلك توحدت الذات مع الحلم، والخاص مع العام.

على صعيد آخر، فإن هذا المقطع حمل اتساقا نصيا متكاملا مع النص كله، بإشارات إلى (الخنزير، القمح، الملح، جيكور)، وكلها ذكرت في متن النص، وتكرر بعضها في مواضع عدة، ليصبح النص سردية، متصلة بدأت بألم وتحد، ونما الأمل والتفاؤل، وانتهت بالشك والعدم، فبنية النص دالة على وعي الشاعر بتضفير الواقع مع الأسطوري، والذات مع العالم.

## صدمة الحداثة والحنين للقرية: قصيدتا جيكور والمدينة، والعودة لجيكور نموذجين:

تعلّق شعراء الحداثة العرب بالنموذج الشعري الغربي خاصة، ورأوا فيه عالما آخر، بعيدا عن الرؤى التقليدية في الشعر العربي القديم، وهذا عائد لتعاضد الشعر مع الفلسفة والفنون والأساطير، ورغبة الشعراء في التغيير، مما دفعهم إلى صياغة قصائد مزجوا فيها رغباتهم وأمنياتهم لأوطانهم وأمتهم، مع أحاسيسهم الصاخبة الطامحة لتغيّر جذري في واقع مجتمعات عربية عانت القهر والفقر والاستعمار، فتشكلت قصائدهم بالحلم، أو أن الحلمَ شكّل قصائدهم، وكما يقول محمد بنيس، إن قصيدة الحلم أصبحت عنوان جانب هام من التجربة الشعرية المعاصرة (الحداثية)، لا في أوروبا فقط، وإنما في العالم أجمع، نتيجة الثورة السيريالية التي أعطت الأولوية للاوعي، والانغلاق الذاتي للفرد..، ولكنها لم تنج من نقيصة إلغاء التجربة، أكانت داخلية أم خارجية، لا يمكن أن نعوض التجربة والممارسة بالحلم، بل أن نجعل منه مدخلا للارتباط بالواقع المعيش، لغة وذاتا ومجتمعا"[1]، فشعرية الحلم، تجعل الشاعر

---

[1] حداثة السؤال: بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، محمد بنيس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٨، ص٢٠، ٢١.

منكفئا على ذاته، يستعيد فيها أحلامه، ويكشف عن مكبوتاته، منعزلا عن الواقع، وعن مشكلات مجتمعه، وهكذا نادت السيريالية، بعدما يأس مبدعوها من تغيير الواقع السياسي والاجتماعي في بلادهم، رغم أنهم عاشوا في بلدان متقدمة حضاريا واقتصاديا وتنعم بالحريات قياسا ببلداننا، ولكن الحربين العالميتين الأولى (١٩١٤-١٩١٩)، والثانية (١٩٣٩-١٩٤٥) كانتا سببا في هروب المبدعين لذواتهم، بعدما رأوا الملايين تُقتل دون ذنب، نتيجة صراعات سياسية وعرقية وأطماع استعمارية، فآثروا عزلة الذات، والغرق في أحلامها، أما شعراء الحداثة العرب، فقد تأثروا بالقصيدة الحداثية الغربية، ولكنهم لم يستطيعوا مفارقة واقع مجتمعاتهم المتدني اقتصاديا وتقنيا وحضاريا، فمزجوا أحلامهم بأمنياتهم، وحضر المجتمع والثورة في أشعارهم، وكما يذكر محمد بنيس، فإن التحرر كفعل متكامل متنام؛ ضرورة للكتابة، لأنها منشغلة بالتحرر، داخل النص وخارجه، وكان الشعراء هم الورثة الشرعيون لحركة التحرر الوطني، التي كان الشعب أساسا وهدفا لها، مع الانتباه إلى الفرق بين التحرر والحرية المطلقة[1].

فاستشعر الشعراء الحداثيون في المرحلة المبكرة من الحداثة العربية، خلال سنوات الأربعينيات والخمسينيات، أهمية ارتباط إبداعهم بحركة

[1] المرجع السابق، ص٢٢.

المجتمع، وكان عليهم الوعي بأن التحرر يعني تحرر الذات العربية والمجتمعات من مظالم الاستعمار، والسعي إلى نهضة تعالج كل مظاهر التخلف والفقر والتبعية، أما الحرية المطلقة فهذا وهم، وللأسف سقط فيه الشعراء الحداثيون في المرحلة الثانية، ونعني بهم جيل السبيعينيات إلى التسعينيات، فانغلقوا على ذواتهم، وبعضهم عكفوا على أجسادهم، فظهرت شعرية الجسد والشهوة، وركض المبدع خلف لذته. لذا، نقول إن الحداثة الشعرية الأولى، كانت ذات بوصلة ثقافية وحضارية، امتزجت بهموم المجتمع العربي، متأثرة بطروحات اليسار والتغيير.

كانت المفارقة في هجرة كثير من هؤلاء الشعراء إلى المدن وتحديدا العاصمة، حيث جاءوا من الريف البعيد أو القريب، للدراسة في المعاهد والجامعات، ثم استقروا بعد ذلك من أجل العمل، وأيضا حتى يكونوا قريبين من الحياة الأدبية بندواتها وصحافتها ومثقفيها.

ولكن كثيرا منهم صُدِموا بما شاهدوه في العاصمة، وهم يقارنون بينها وبين قراهم الصغيرة، على مستوى الأخلاق والعادات والتقاليد، وأيضا من ناحية الثراء المادي، وبهرجة الحياة، مقارنة بالقرى وما فيها من فقر وعوز، وحياة بسيطة، وغياب للخدمات الأساسية.

كان بدر شاكر السياب واحدا من الشعراء المأخوذين بصدمة العاصمة بغداد، لذا سعى إلى العودة إلى القرية، وقد رأى في القرية عالما مثاليا،

يمكن أن يعيش فيه، بعيدا عن زيف العاصمة، فجيكور لها مكانة تاريخية بارزة، لارتباطها بثورة الزنج في العصر العباسي، التي استمرت ما يقارب خمس عشرة سنة (٢٥٥- ٢٧٠هـ)، في الضواحي والقرى المحيطة، حيث ثارت جماعات من الزنوج، جُلِبوا للعمل في تجفيف المستنقعات وإزالة السباخ في منطقة أبي الخصيب، اعتراضا على الظروف المأساوية التي عاشوا فيها، وانتهت الثورة بانتصار الدولة العباسية على هذه الجماعات، بعدما تم تجييشها سياسيا لصالح زعيمهم "علي بن محمد"، ذي الأصل الفارسي، ورفع شعارات مذهبية تتفق مع فكرة المهدي المنتظر، وتوجهات جماعة العلويين[1].

ويبدو أن هذه الثورة لا تزال لها أصداؤها رغم مرور قرون طويلة عليها، يتناقلها رواة التاريخ، وقد ارتبطت في الوجدان الشعبي لأهل جنوب العراق، خاصة في محيط أبي الخصيب، وهو ما يؤكده عبد الجبار داوود، مؤكدا انتماء السياب لقريته، كما بدا منذ قصائده الأولى، حيث كان مرحا جذلا، وهو يصف حقول جيكور ونخيلها، وضفة النهر يراقب الأشرعة المنحدرة على صفحة النهر نحو الفاو، أو صاعدة نحو العشار، كانت الشمس تضاحكه، وهو يضاحكها، والطيور تشدو له، ويود الغوص

[1] ثورة الزنج، محمد عمارة، كتاب الشعب، القاهرة، ١٩٧٩، ص٣٧ وما بعدها.

في أعماق بويب، كما عاش تجربة حب مع راعية للغنم، صاغ فيها أبياتا شعرية في بداية تجربته[1].

وحول ذلك يذكر مختار أبو غالي، أن طفولة السياب وبراءته ارتبطت بجيكور القرية، بينما ارتبطت المدينة بغداد في أعماقه بالوجه القميء للحضارة الحديثة، بعدما شاهد العهر فيها، ودنست طهره القادم من الريف، فلم يستطع الشاعر تجاوزها، على الرغم من إقراره بأن كثيرا من المومسات اللائي قابلهن سقطن في الرذيلة لظروف حياتهن القاسية وفقرهن الشديد، فهو بغاء ناتج عن الفساد الاجتماعي، ويحتاج إلى تدخل إصلاحي شامل[2]، وخطة نهضوية على مستوى الدولة والمجتمع، ربما كانت الأفكار الاشتراكية سبيلا لتحقيقها وفق لما تأثر به الشاعر، ولكنه في جميع الأحوال نبذ المدينة، وسعى دوما للعودة لجيكور.

وفي ضوء ذلك، تأتي دراستنا في هذا المحور لهاتين القصيدتين، الأولى بعنوان "جيكور والمدينة"، والثانية "العودة لجيكور"، وقد جمعناهما في محور واحد، نظرا لمضمونهما المتكامل، وأنهما يكادان يكملان

---

[1] بدر شاكر السياب، رائد الشعر الحر، عبد الجبار داوود البصري، دار الجمهورية للنشر، بغداد، ١٩٦٦، ص٧، ٨.

[2] المدينة في الشعر العربي، مختار أبو غالي، ص١٠٩، ١١٠.

بعضهما، فبينهما مشترك ومختلف، فأما المشترك فهو الحنين إلى جيكور، واسترجاع الذكريات إليها، وأما المختلف، فإن القصيدة الأولى تتناول مقارنة بين أحوال القرية والمدينة، في أثرها على ذات الشاعر التي كرهت المدينة، بعدما اكتشف ماديتها المفرطة، وعانى من التفاوت الطبقي، خاصة بعدما تهاوت أمام عينيه أحلام التغيير الكبرى، وأن الثورات التي شارك فيها في سنوات الأربعينيات والخمسينيات، انتهت بحكم قمعي، أسقط الملكية، وجاء بحكم جمهوري أشد تنكيلا وإفسادا للوطن[1].

أما القصيدة الثانية فتنصب على العودة إلى القرية، وقد عاد ليعمل معلما في مدينة البصرة؛ القريبة من قريته، فشعر بالراحة النفسية، وتضاءلت أحاسيس الانسحاق والتدهور في نفسه، فقد اقترب مكانيا من قريته، ولكنه وجد الفقر منتشرا، وتحكّم الأغنياء في أرضها ومزارعها، فازداد حنينه إلى الماضي وذكريات الطفولة البريئة[2]، وراح يحلم بعالم فاضل مثالي، جعل جيكور محوره ومكانه، واختصر فيها العالم كله وهموم الإنسانية.

---

[1]) بدر شاكر السياب، رائد الشعر الحر، عبد الجبار داوود البصري، ص١٦، ١٧.

[2]) المرجع السابق، ص١٩.

هذا، وسيكون التحليل قائما على بنية النص في القصيدتين، من خلال مقاطع مختارة دالة، وأيضا الوقوف على الاتساق النصي، في كل مقطع، وتفعيل التأويل والدلالة.

الفكرة المحورية في قصيدته الأولى "**جيكور والمدينة**[1]"، تدور حول: "المدينة القاسية على الأحياء والذات تدفعه للعودة إلى جيكور الحنونة"، فبنية القصيدة قائمة على المقارنة بين المدينة بكل ما فيها، وبين القرية التي يستحضر مغانيها.

وقد استهل قصيدته بقوله:

و تلتفّ حولي دروب المدينة

حبالا من الطين يمضغن قلبي

أضحت المدينة المكان دروبا، أشبه بالحبال الطينية، التي تكبر، وتصبح كأنها أخطبوط له أنياب يأكل قلب الذات الشاعرة، يا لها من صورة ممتدة مفعمة بالدم، جعلت المدينة أذرعا وأسنانا، لم تأكل الجسد، وإنما اتجهت للقلب، فأخرجته ومضغته، لتخرج الذات من أتون المدينة، وتجعلها تحلم بعالم قروي، فيه الخضرة والبراءة والحب.

---

[1]) الأعمال الشعرية الكاملة، بدر شاكر السياب، ج٢، ص٧٥- ٧٩.

فمن يشعلُ الحبّ في كلِّ دربٍ، وفي كلِّ مقهى، وفي كل دارِ؟

ومن يُرجِع المخلب الآدميّ؟

يدا يمسح الطفل فيها جبينَه

وتخضلُ من لمسها ألوهيةَ القلب، فيها عروقُ الحجارِ

وبين الضّحى وانتصاف النهارِ

إذا سبّحت باسم ربّ المدينةِ

بصوت العصافيرِ في سدرةٍ يخلق الله منها قلوب صغارِ

رحى معدن في أكفّ التجارِ

لها ما لأسماك جيكور من لمعةٍ، واسمُها من معانٍ كثارِ

فمن يسمعُ الروح؟ من يبسط الظل في لافحٍ من هجيرِ النضارِ

ومن يهتدي في بحارِ الجليد إليها فلا يستبيحُ السفينةَ

المقطع قائم على تساؤلات، عما رآه من قسوة المدينة، وهو يتأمل في أعماقه حميمية العلاقة بين أهل القرية، وكيف أنهم وإن كانوا فقراء يعطفون على الفقير، ويحدبون على الطفل والمسكين، وتسود علاقات المحبة بين أهلها. لذا، كان سؤال الحب في مفتتح المقطع (فمن يشعل الحب)، ثم يتساءل عن قسوة بني آدم (فمن يرجع المخلب الآدمي؟) وفي

نهاية المقطع؛ أسئلة الروح والظل والإرشاد (فمن يسمع الروح؟ ومن يبسط الظل؟ ومن يهتدي في بحار الجليد؟)، لتكون الصورة العامة للمدينة أنها فاقدة الحب، وأن شوارعها ودروبها بلا روح أي بلا تواصل وجداني وعاطفي بين ساكنيها، ولأن المباني الشاهقة والعمارات الحديثة تنتصب في أحيائها، فلا مكان للأشجار والخضرة حتى تنشر الظل؛ وتحمي الناس من حر الهجير. لذا، فكل من يعيش في المدينة يفتقد بوصلة الحياة الصحيحة، وتصبح حياته باردة، إن لم تكن مجمدة مثل بحار الجليد، لا يمكن للسفينة أو بالأدق الذات أن تمضي فيها، فلا مياه ولا أمواج، فالمدينة مستوحشة وإن كثر ساكنوها، لا يشعر المرء فيها بحب ولا تنتعش روحه، ولا يجد ظلا من هجير.

الاتساق النصي قائم على صور بلاغية قوامها الاستعارة المركبة، التي يعرّفها موسى ربابعة بأنها: تلك الاستعارة التي تمتد لتشمل أكثر من بيت شعري، إذ يحشد الشاعر في مجموعة من الأبيات استعارات مترابطة متداخلة، مما يؤدي إلى بث الحياة في اللغة الشعرية المستخدمة، فتكثيف الاستعارات يعضد الرؤية المبتغاة من الشاعر[1].

---

[1] تشكيل الخطاب الشعري: دراسات في الشعر الجاهلي، موسى ربابعة، دار جرير للثقافة، عمّان، ٢٠١٦، ص٩٧.

تبدأ الاستعارة في السؤال عن إشعال الحب، وإرجاع المخلب الآدمي، وعن بسط الظل، واهتداء السفينة في بحار الجليد، فكلها تصب في دلالة واحدة، قوامها تفصيل أبعاد قسوة المدينة، على الذات والأحياء، فكيف لمكان فاقد الحب، وقد تحول بعض قاطنيه إلى الغلّ، وصارت أسنانهم مخالب؛ كيف لهم أن تصبح مدينتهم أمنا وملاذا؟

كانت الإشارات العكسية ظاهرة في كلمات دالة على روح البراءة مثل (الطفل، العصافير، قلوب صغار)، وبين مفردات تضاد معناها مثل (المخلب، لافح، الهجير).

لينتقل إلى عالم جيكور، مفصلا القول فيه بخيال شعري للمقارنة بين المدينة والقرية.

وجيكورُ خضراءُ مسَّ الأصيلُ ذرى النخلِ فيها

بشمسٍ حزينةٍ

يمدّ الكرى لي طريقا إليها

من القلب يمتدُّ عبرَ الدهاليز، عبر الدجى والقلاع الحصينة

وقد نام في بابل الراقصون

ونام الحديد الذي يشحذونه

وغشى على أعين الخازنين لهاث النّضار الذي يحرسونه

حصاد المجاعات في جنتيها

رحى من لظى مر دربي عليها

وكرم من عساليجه العاقرات شرايين تموز عبر المدينة

شرايين في كل دار وسجن ومقهى

وسجن وبار وفي كل ملهى

وفي كل مستشفيات المجانين

حضرت القرية في مطلع المقطع (جيكور خضراء)، فالخضرة عنوان كل خير، حيث تكثر الثمار في البساتين، والمحاصيل في الحقول، فلن يجوع إنسان، ولن تجد مسكين.

ازدان السطر الأول فيها باستعارة مفردة التي قد تشمل البيت الواحد باستعارة أو استعارتين[1]، حيث امتدت من القرية إلى النخيل، إلى النفس، جمعت علامات الخير (وجيكورُ خضراءُ مسَّ الأصيلُ ذرى النخلِ فيها/ بشمسٍ حزينةٍ/ يمدّ الكرى لي طريقا إليها)، وغرض هذه الصورة تذكّرُ ما تحفل به قريته من خيرات، وكيف يطمئن في رحابها، وإن

[1]) المرجع السابق، ص٨٧.

كانت شمس حزينة تطل وقت الأصيل، فالكرى (النعاس) يدعوه للنوم في جنباتها.

بقية المقطع، ينظر فيه إلى المدينة عبر التاريخ، مستحضرا بابل القديمة، وكأنه يسقطها على بغداد الحديثة، التي لم يشر إليها صراحة، وإنما جعلها رسالة إلى كل مدينة قاسية في عالمنا المعاصر، وهذا دأبه كما يقول سالم المعوش باستحضار الحكايات والأساطير من تاريخ العراق القديم، ومن ريفه، ومن جيكور، بل يشير لأوصاف وشخصيات قروية شعبية، ليس بغرض الهروب من الواقع، وإنما لإيصال آرائه، موقنا أن إشاراته الأسطورية والتاريخية ورموزه تعبر عن واقع تاريخي معين في الزمن الغابر، لكنها لا تزال قادرة على التعبير عن الواقع الراهن[1]، فذكر بابل، وأسقطها على الواقع، وذكر تموز الأسطورة، وكيف أن المدينة تعاني من الجوع والحصار، وأصفاد الحديد والنار، فالأزمة تمتد لكل مكان في دروبها؛ (في كل دار وسجن ومقهى/ وسجن وبار وفي كل ملهى/ وفي كل مستشفيات المجانين)، وتكرار لفظة (سجن) إشارة إلى كبت الحريات، وأيضا كثرة المسجونين، فعندما يشتد الجوع، فليس أمام الجائع إلا أن يرتكب جريمة السرقة وربما القتل، لأنه يحافظ على وجوده، كما أن الإشارات إلى أمكنة مختلفة التي يمكن أن يكون فيها الناس، مثل

[1]) بدر شاكر السياب، أنموذج عصري لم يكتمل، سالم المعوش، ص٢٠٥، ٢٠٦.

المقهى والدار والبار والملهى، بهدف الإحاطة بأمكنة تواجد البشر في المدينة.

الاتساق النصي في المقطع السابق قائم على تصوير مشهدي سردي، يفصّل أبعاد الجوع ومآلاته وآثاره، ويمتاح من تاريخ بابل في إشارة إلى الحاضر، مستخدما الفعل الماضي بأفعال مثل (نام، غشى) دالة على حدث تاريخي، في مقابل أفعال مضارعة تشير إلى الحاضر (يمد، يمتد، يحرسونه)، وكأن التاريخ يواجه الحاضر.

ولأن المحنة تعم الجميع، فقد حضرت الذات الشاعرة معهم، بقولها (حصاد المجاعات في جنتيها/ رحى من لظى مر دربي عليها)، فالجوع مثل اللظى، وقد دبّت أقدام الشاعر في دربها، أو بالأدق، فإن درب حياته امتد إليها، ورأى المعاناة فيها.

ثم يواصل شكواه:

دمي ذلك الماء هل تشربونه؟!

ولحمي هو الخبز لو تأكلونه!

وتموز تبكيه لاةُ الحزينة

ترفع بالنواح صوتها مع السّحر

ترفع بالنواح صوتها كما تنهّد الشجر

تقول يا قطار يا قدر

قُتِلتُ، إذ قتلته الربيع والمطر

يخاطب أهل المدينة، في مطلق دلالتها الإنسانية، قاصدا هؤلاء المستغلون للبسطاء والفقراء والعمال والمهمشين، الذين يفدون إلى المدينة بحثا عن لقمة العيش، وكما يوضح إحسان عباس، فإن السياب بات يحلم بالتخلص من المدينة، وبالعودة إلى مرابع الطفولة، كان جسمه متعبا، وكانت المدينة التي تحولت في نظر السياب إلى "المبغى"؛ تطارده حيثما اتجه، لترده إليها، لا ضنا به وإنما إمعانا في تعذيبه[1]، وفي المقطع السابق، تظهر مأساة المدينة التي تطارد السياب، ومأساة نكبة الإنسان القاطن فيها، فقد صار جسده ممزقا، بل ضحية يأكلها هؤلاء الطامعون، فهم يشربون من دمه إذا أرادوا الماء، ويأكلون لحمه إذا أرادوا الخبز، ولا مفر أمامه إلا الفرار إلى لاة (ذاته المضطربة القلقة)، ترفع صوتها نواحا في ساعة السحر (قبيل الفجر)، وصوتها حزين كله نواح، كأنه تنهيدة الشجر، تشتكي القدر، الذي يشبه القطار على قضبانه التي لا يحيد عنها، بأنها ذات مقتولة، بشهادة من الربيع والمطر، أي أن الطبيعة شاهدة على مقتله.

---

[1]) بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره، إحسان عباس، ص٢٤٨، ٢٥١.

الاتساق النصي في هذا المقطع قائم على فكرة مفادها؛ أن ذاته صارت ضحية للمدينة في عنفها وقسوتها، وأضحى لحمه تلوكه الأسنان، ودمه تشربه الأفواه، ومن أجل ذلك، كانت ضمائر المتكلم في الكلمات (دمي، لحمي)، وفي الفعل (قُتِلتُ)، إيضاحا لمأساة الذات، التي هي ضحية بجسدها وروحها للقساة الظالمين.

أيضا، فإن بنية المقطع تفجر أسئلة، وتقر واقعا أليما، فانقسم المقطع إلى أساليب إنشائية، شملت السؤال (هل تشربونه؟)، وتعجب (لو تأكلونه!)، والنداء (يا قطار يا قدر)، ثم الجمل الخبرية (ترفع بالنواح صوتها مع السّحر/ ترفع بالنواح صوتها كما تنهّد الشجر)، وفيها تكرار لتعبير (ترفع بالنواح)، لتأكيد دلالة الألم وصراخه، مع نغمية الجناس الناقص بين مفردتي (السحر والشجر)، فالأولى دالة على زمن النواح ليلا، والثانية تعلن أن النواح يشبه تنهيد الشجر، في دلالة على اتساع حجم النواح، حتى أن الشجر تجاوب معه، فليس أمامه إلا الذهاب إلى جيكور، لعله ينجو بجسده ونفسه، قبل أن تقتل في دروب المدينة.

وجيكورُ من دونِها قام سورٌ

وبوابةٌ

واحتوتها سكينةٌ

فمن يخرقُ السورَ؟ مَن يفتح الباب بدمي؟ على كلِّ قفل يمينه
ويمناي لا مخلبَ للصراع، فأسعى بها في دروبِ المدينة
ولا قبضةَ لابتعاثِ الحياةِ من الطينِ
لكنها محضُ طينةٍ
وجيكورُ من دونها قام السور
وبوابه
واحتوتها سكينة

إنه المقطع الخاتم للقصيدة، يقرر العودة إلى جيكور، ويتأملها في خياله، فيكتشف أن حولها سور، وفيه بوابة، ومن خلف السور هناك سكينة، وكأن جيكور قرية الراحة والهدوء؛ لا تعرف صخب المدينة. طار بالشاعر خياله، فوقف على سورها، يتساءل عن كيفية اختراقه للسور، بل إن دمه يمكن أن يكون سبيلا لفتح بابها، إنه يريد أن تكون جيكور حاضرة في قلبه، تتحدى كراهيته للمدينة، ونفوره من دروبها، فليحملها قلبه، وليكن طين القرية، الذي هو مكون أرضها الخضراء، وبه بُنيت بيوتها، مثل كل قرى العالم العربي، فكيف يمكن لطين جيكور أن يبعث الحياة من جديد، لعل المدينة تتغير.

وكما يذكر ماجد السامرائي، فإن التحول في شعرية السياب عن المدينة وعالمها، ناتج عما رآه في عالم الحقيقة، عندما عاش في المدينة، فقد تحولت

إلى مبغى كبير، ومظلمة أكبر، فتشكل عالمان يندرجان في سياق العودة، عالم الأمل والرجاء لهارب من المدينة قاتلة تموز، وعالم آخر بعد التحول عن رؤياه التغييرية، إلى ما وجد فيه مجلّى آخر لرؤياه الشعرية، حيث سيكون الزمن المعيش والزمن الذكرى قطبين أساسيين لتجربته الشعرية، بكل ما حملته من تداعيات، وسيتحول السؤال من العام إلى الخاص الفردي[1]،

بداية المقطع مثل ختامه (وجيكورُ من دونِها قام سورٌ/ وبوابةٌ/ واحتوتها سكينةٌ)، إنه يؤكد أن جيكور عالمه الخاص، وأن الولوج إليها يحتاج إلى أن تكتسي ذاته بالسكينة، وأن تتخلص من أدران المدينة، فالدخول إليها ليس يسيرا. إنه مفتتح ومختتم، بصيغة خبرية، يتوسطهما سؤالان، (فمن يخرقُ السورَ؟ مَن يفتح الباب بدمي؟)، فالسور إشارة لسور المدينة، والسؤال دال على عن طبيعة التحدي، وقد قد تكررت (مَن)، أداة الاستفهام للعاقل، كأنه يطرح استفهاما في المطلق، لأي إنسان راغب في دخول القرية والفرار من المدينة.

إن "جيكور والمدينة" قصيدة أساسها المقارنة بين قرية جعلها الشاعر حالمة هادئة يعيش أهلها في سكينة، وبين مدينة رآها الشاعر حبالا

---

[1] بدر شاكر السياب: شاعر عصر التجديد الشعري، ماجد صالح السامرائي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ٢٠١٢، ص١٧، ١٨.

تكاد تقتله، فقد رأى فيها ما جعله كارها لكل مَن فيها، فالإنسان مستعبد، والضعيف مقهور، والقوي متغطرس.

القصيدة الثانية هي "**العودة لجيكور**"[1]، ومن عنوانها ندرك رغبة الذات الشاعرة في العودة إلى جيكور القرية، فيمكن أن تكون فكرتها المحورية: "قرية في ذرا الحلم الخيال، تؤوب إليها نفس هاربة من لظى المدينة والعالم". إنها ليست عودة عادية، عبر طرق الانتقال البشرية المعتادة، كأي ريفيّ يرجع إلى قريته بعد طول أو قصر غياب، إنها عودة كما ذكر الشاعر في ثنايا قصيدته:

على جواد الحلم الأشهب

أسريت عبر التلال

أهرب منها من ذراها الطوال

من سوقها المكتظ بالبائعين

من صبحها المتعب

بات الحلم جوادا باللون الأشهب (يشوبه بياض بسواد)، وستكون العودة كأنها سردية من ليالي ألف ليلة، أو من حكايات التراث العربي؛ عن

١) الأعمال الشعرية الكاملة، بدر شاكر السياب، ص٨٠ – ٨٥.

السفر عبر التلال والرمال، سيُسري بدابته ليلا، كأنه يتسلل من المدينة هاربا، أو من كل عالمه البشري الصاخب، الذي اكتشف أنه مثل سوق مكتظ بالبائعين، يبيعون كل شيء، الأجساد والضمائر والبضائع، حتى أن صبحهم متعب، وكأنهم قضوا لياليهم مسهدين، مؤرقين.

تمثل الإشارة إلى الحلم عزفا على المتخيل الشعري عامة، وأيضا على المتخيل السردي العربي، خاصة إذا تعلق الأمر بأحلام للفتى الذي يبحر بين البلدان، مستخدما بساطا سحريا، أو خيلا له أجنحة، فالنص الحلمي رابط بين السير الشعبية الوجدان الجمعي، وقد يصبح له معنى يشقُّ له مساحة في الحياة الواقعية، ويضع لنفسه مساحة في أحقية وجوده، ولذلك نجد أن كثيرا من الأحلام قد لا تبدو منطقية، ومع ذلك يتلقفها الناس مرحبين، وكأن ذلك نوعا من الانتصار على الحياة وصعوباتها، وعندما يسرد الراوي الحلم، فإنه بذلك يكون قادرا على إيجاد شيء له أحقية الوجود والتجلي[1].

فالحلم وإن كان شديد الخيال، تعشقه النفس، لأنه بمثابة تنفيس مكبوت النفس، خاصة إذا كانت مقهورة، فأحد مسببات الحلم، أن

---

[1] سرد الأحلام في السير الشعبية، دعاء حسن البالكي، المجلة العربية (مداد)، المؤسسة العربية للتربية والآداب، مصر، المجلد (٧)، العدد (٢٠)، ٢٠٢٢، ص٥٢.

يكون الواقع كئيبا. وهذه القصيدة عنوانها "العودة لجيكور"، ولكنها عودة تشبه عودة السندباد أو الفتى أو الفارس في الأساطير الشعبية، عودة تنتصر للحق، وتجلب الخيرات، وهنا نجد الذات الشاعرة هي الفارس أو الفتى، بضمير المتكلم في الأفعال (أسريت، أهرب)، الأول يكشف عن نيته الرحيل ليلا، والثانية يحمل دلالة الهروب من الواقع، إلى موطن الأحلام ألا وهو جيكور.

على جوادِ الحلمِ الأشهبِ
وتحت شمسِ المشرقِ الأخضرِ
في صيف جيكورَ السخي الثري
أسريتُ أطوي دربي النائي
بين الندى والزهر والماءِ
أبحث في الآفاق عن كوكبِ
عن مولدٍ للروح تحت السماءِ
عن منبع يروي لهيب الظماءِ
عن منزلٍ للسائح المتعبِ

وفي هذا المقطع، يكرر الشاعر ما أورده في المقطع السابق، (على جواد الحلم الأشهب/ أسريت)، ثم يستمر في نفس لعبة الحلم، واصفا الطريق

إلى جيكور بكل ما في مدن الأحلام، فسيرحل لها (تحت شمس المشرق الأخضر)، وفي (صيف جيكور السخي الثري)، وسيكون رحيله بين (الندى والزهر والماء)، إنها رحلة مثالية، أقرب إلى جنات العلا، وهو ما نتلمسه في (أبحث في الآفاق عن كوكب/ عن مولد للروح تحت السماء)، لتصبح العودة أشبه بالرحلة الأخروية، وما جيكور إلا علامة وأيقونة، أوجدها الشاعر بخياله.

يتسق المقطع السابق، مع ما سبقه من مقاطع، باستخدام جواد الحلم الأشهب، وبتكرار الفعل (أسريت)، وهو فعل يتناص مع رحلة الإسراء والمعراج، ويمكن أن يكون جواد الحلم شبيها بالبراق، الذي ركبه الرسول (صلى الله عليه وسلم)، وكأنه يعيد الاشتغال على رحلة الإسراء والمعراج، لتصبح وسيلة للفرار من واقع الأرض، وتكون جيكور جنة في السماء، خاصة أنه أشار إلى السماوات بألفاظ (كوكب، الآفاق، السماء)، وبأنها رحلة روحانية بتعبير (مولد للروح). الاتساق النصي في هذا المقطع مؤسس على كونه يصف مسار الرحلة، معتمدا على ظرفين (تحت، بين)، وعلى حروف الجر ( على، في، عن المكررة)، وكلها تكمل المعنى المراد، بتوضيح غاية الفعل أسريت، وشرح طريق الإسراء، وهي تسمى أيضا حروف الإضافة، فقد أضافت معاني الأفعال إلى الأسماء،

وأيضا تسمى حروف الصفات لأنها تحدث صفة في الاسم[1]، كما أن الحرفين (على، في) يفيدان معنى الظرفية، الأول للاستعلاء والثاني في الظرفية المكانية والزمانية[2]، فيصبح المعنى أنه يبحث عن كوكب الآفاق، وعن مولد روحي، وعن منبع مروي، وعن منزل مريح للسائح المتعب، فقامت حروف الجر بإتمام المعنى المراد، وتلاقت في دلالاتها مع الظروف.

ثم يعود إلى ذاته الشاعرة، وكـأنه يعود إلى دنياه، بقوله:

من الذي يسمعُ أشعاري؟
فإن صمتَ الموتِ في داري
والليلُ في ناري...
أواه يا جيكورَ لو تسمعين
أواه يا جيكور لو توجدين
لو تنجبين الروح لو تجهضين
كي يبصرَ الساري
نجما يضيءُ الليلَ للتائهين

---

[1] معاني النحو، صالح السامرائي، ج٣، ص٥.

[2] المرجع السابق، ج٣، ص٩٦.

السؤال في بداية المقطع (من الذي يسمعُ أشعاري؟)، سؤال بدلالة الشكوى، لأنه لا يبحث عن سامع لأشعاره، وإنما عمن ينصت لشكواه، ودليلها استخدام (أواه)، مناديا على جيكور، التي كانت جنة في العلياء، فصارت ملاذا للشكوى، وكأنها قادمة من عالم الأساطير، بيدها إراحة النفس والروح، أو إجهاضها، فربما يكون إنصاتها نجما يضيء مسيره في طريق الحياة المظلم. لقد عادت الذات الشاعرة من عليائها، إلى أرضيتها، لتجعل من جيكور رمزا أسطوريا، وصدرا حنونا، فهو في حاجة لمن يسمعه، ويهديه.

المقطع قائم على ضمير المتكلم في الكلمات (داري، أشعاري)، في دلالة على الذات الشاعرة التي تردد أشعارها، مستشعرة أن الموت في دارها، وكذلك هناك ضمير المخاطبة لجيكور (تسمعين، توجدين، تجهضين)، فهي الآخر الذي يحاوره الشاعر، وإليها يقصد.

وتستمر الذات الشاعرة، مستحضرة العاصمة بكل قسوتها:

من يصلبُ الشاعرَ في بغداد؟

من يشتري كفيه أو مقلتيه؟

من يجعل الأكليل شوكا عليه؟

جيكورُ يا جيكورُ

شدّت خيوط النور

أرجوحةَ الصبح

فأولمي للطيور...

كي نشرقَ الظلمة

كي نعرفَ الرحمة

جيكور يا جيكور/ شدت خيوط النور

أرجوحة الصبح/ فأولمي للطيور

والنمل من جرحي

ثلاثة أسئلة طرحها الشاعر، كلها تعود إلى ذاته الشاعرة، يتوجه بها إلى العاصمة بغداد، معلنا عداءه لتلك المدينة القاسية، التي لن يستطيع الفكاك منها، ولا العيش فيها، فليس له إلا أن يصلب على أبوابها، وبعد صلبه، عليهم أن ينادوا عمن يشتري كفيه أو مقلتيه، وحتى أكليل الزهور الذي يجب أن يوضع على جثمانه، سيكون أشبه بالشوك.

السؤالان الثاني والثالث مؤسسان على السؤال الأول، أو بالأدق تفصيل لما بعد الصلب، والاستفهام هنا يحمل دلالة اليقين، فهو لا يستطيع العيش في المدينة، لذا، فإن بقية المقطع تأخذنا إلى جيكور، التي شعت

ضياء ضد الظلام، والعدل ضد الظلم، فهي ستحتضن كل لاجئ إليها، ولو كان من الطيور أو من النمل.

بنية المقطع النصية مؤسسة على الأساليب الإنشائية؛ الاستفهام، النداء (جيكور يا جكيور) مع تكراره، والأمر (فأولمي للطيور) مع تكراره، وهو أمر على سبيل الرجاء.

أواه يا شعبي/ جيكور يا جيكور هل تسمعين

فلتفتح الأبواب للفاتحين

ولتجمعي أطفالك اللاعبين

في ساحة القرية هذا العشاء

هذا حصاد السنين/ الماء خمر والخوابي غذاء

هذا ربيع الوباء...

جيكور نامي في ظلام السنين

تحققت العودة لجيكور، جيكور الطفولة والبراءة والأطفال، واللعب في ساحة القرية، جيكور القرية المفعمة بالخيرات، حتى أن ماءها في الخوابي (الأوعية) بطعم الخمر، وكأنه في جنات، أنهارها من خمر.

لقد جعلت الذات الشاعرة جيكور عالما من الأسطورة، والجنات، طارت بها في السموات، ثم عادت إلى الأرضين، وفي كل الأحوال، كانت كارهة

للمدينة، تنبذ شوارعها وأهلها، بينما ظلت جيكور كامنة في وعيه، وفي لاوعيه، بوصفها عنوانا على أجمل حقب حياته، حيث صفاء النفس، وشفافية الذات، واللعب في الحقول الخضراء، في معية أشقائه، وتحت أعين أمه، قبل أن يعاني اليتم والألم والغربة.

# الخاتمة

في نهاية هذا الكتاب، نصل إلى جملة نتائج:

**أولها:** يفتح علم النص آفاقا واسعة، لقراءة مختلف النصوص، الشعرية والسردية والنثرية، ويوفر آليات وطرائق، تستند إلى معطيات النص اللغوية، وتكمن براعة الباحث أو الناقد الأدبي في قدرته على سبر أغوار النص، وفك شفراته اللغوية، وما تبوح به تعبيراته.

**ثانيها:** تنفتح آفاق علم النص على جملة من العلوم، أساسها علوم اللغة وقواعدها وبلاغتها ومعجمها، ومن ثم علوم التناص والدلالة والسياق والسيمياء، ثم العلوم الإنسانية مثل النقد الثقافي والاجتماعي وتحليل الخطاب والتأويل، وأيضا علوم الاتصال والتواصل، وهو ما يستلزم ثقافة عميقة من الباحث، وقبلها القدرة على تحليل النصوص، وفهم مراميها.

**ثالثها:** أساس الاتساق النصي هو المعنى الكلي، وربط التحليل اللغوي بدلالة النص والمقطع، فلا فائدة لمن يعدد أوجه الاتساق اللغوي، بدون رابط دلالي، ولا فائدة لمن يلج النص متعمقا في أبعاده البلاغية أو الجمالية، دون النظر إلى الرؤية الكلية، وما يتفرع عنها من رؤى جزئية، فهو أشبه بمن يجهد نفسه، ويشتغل بآلاته، دون

أن يعرف الغاية من فعله، فالهدف من منهجية الاتساق النصي، تعزيز الدلالة، وكشف ما غمض من معان، والوقوف على رسائل النص الظاهرة والمشفرة والمضمرة.

**رابعها:** يظل النص الشعري، وإن اختلفت عصوره، وتنوعت جمالياته؛ يظل نصا يستلزم الكثير من مهارات التحليل، مع الانتباه إلى خصوصية النص الشعري، من إيقاع وقافية، وكثافة دلالية، وبنية بلاغية ولغوية، فكل هذه الأبعاد تتضافر من أجل تميز القصيدة.

**خامسها:** اتسم العالم الشعري لبدر شاكر السياب بتميز وثراء، لأنه يستند إلى موهبة فريدة، وحياة مختلفة، ورؤى تأخذ من الحياة الإنسانية، وتنتصر لقيمها، وتتعاطف مع مأساتها، فمن المهم كي نفهم عالمه، ونحلل قصائده؛ معرفة تكوينه النفسي والإبداعي والفكري.

**سادسها:** لم تكن جيكور قرية، بل أضحت عالما متخيلا، بين أبعاد أسطورية ودينية وإنسانية، كما كانت ملاذا لذات شاعرة، سئمت من حياة المدينة، واصطدمت بواقع أليم في القرية، فلم تجد ملجأ لها إلى عالم بريء شفاف متخيل، كانت جيكور القرية هي جغرافيته، ولكنها في الحقيقة مكان متخيل، حمّله الشاعر برؤاه وأحلامه، وعالمه المثالي الذي اختاره.

# المصادروالمراجع

## أولا: المصادر:

-ديوان بدر شاكر السياب، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ٢٠١٦.

-كنت شيوعيا، بدر شاكر السياب، منشورات الجمل، ألمانيا، ط١، ٢٠٠٧.

## ثانيا: المراجع العربية:

### أ)الكتب العربية:

-أدونيس أو تموّز: دراسة في الأساطير والأديان الشرقية القديمة، جيمس فريزر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٨٢.

-أسس السيميائية، دانيال تشاندلر، ترجمة: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، ط١، ٢٠٠٨.

-الأسطورة في الشعر العربي، أنس داود، مكتبة عين شمس، القاهرة، ١٩٧٥.

-بدر شاكر السياب: أنموذج عصري لم يكتمل: دراسة في تجربة السياب الحياتية والفنية والشعرية، سالم المعوش، مؤسسة بحسون للنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٦.

-بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره، إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٦، ١٩٩٢.

-بدر شاكر السياب، رائد الشعر الحر، عبد الجبار داوود البصري، دار الجمهورية للنشر، بغداد، ١٩٦٦.

-بدر شاكر السياب: شاعر عصر التجديد الشعري، ماجد صالح السامرائي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ٢٠١٢.

-بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢.

-التأويلية، جان غرودان، ترجمة: جورج كتورة، دار الكتاب الجديد، د ت.

-تاريخ الأدب العربي، عمر فروخ، دار العلم للملايين، بيروت، ط٨، ٢٠٠٦.

-تاريخ العرب القديم، توفيق برو، دار الفكر للطبع والنشر، دمشق، ط٢، ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠١م.

-تشكيل الخطاب الشعري: دراسات في الشعر الجاهلي، موسى ربابعة، دار جرير للثقافة، عمّان، ٢٠١٦.

-تحليل الخطاب: النظرية والمنهج، ماريان يورغنسن، لويز فيليبس، ترجمة: شوقي بوعناني، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة، ٢٠١٨.

-التحليل اللغوي للنص: مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج، كلاوس برينكر، ترجمة: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥.

- تحليل النص الشعري: بنية القصيدة، يوري لوتمان، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥.

-ثورة الزنج، محمد عمارة، كتاب الشعب، القاهرة، ١٩٧٩.

-جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ١٩٨٤.

- جيرار جينيت من النص إلى المناص، عبد الحق بلعابد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٨.

-حداثة السؤال: بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، محمد بنيس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٨.

-الخطاب، سارة ميلز، ترجمة: عبد الوهاب علوب، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط١، ٢٠١٦.

-درس السيميولوجيا، رولان بارت، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٣، ١٩٩٣.

-السيمياء والتأويل، روبرت شولز، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٤.

-السيميولوجيا والتواصل، إيريك بويسنس، ترجمة: جواد بنيس، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٧.

-شرح ألفية ابن مالك، أحمد بن عمر بن مساعد الحازمي، نشر المكتبة الشاملة، د ت.

-شعر الحداثة في مصر: دراسة وتأويلات، إدوارد الخراط، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٩.

- شعرية المكان في الأدب العربي الحديث، تحرير: بطرس الحلاق وآخرون، ترجمة: نهى أبو سديرة، وعماد عبد اللطيف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط١، ٢٠١٤.

-شعر وفكر: دراسات في الأدب والفلسفة، عبد الغفار مكاوي، مؤسسة هنداوي للطبع والنشر، القاهرة، ٢٠١٧.

-علم الدلالة، بيير جيرو، ترجمة: منذر عياشي، دار طلاس للنشر والترجمة، دمشق، ط١، ١٩٨٨.

-علم النص، جوليا كريستيفا، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩١.

-علم النص: مدخل متداخل التخصصات، تون أ. فان دايك، ترجمة: سعيد البحيري، دار القاهرة للكتاب، القاهرة، ط١، ٢٠٠١.

-علم لغة النص، نحو آفاق جديدة، ترجمة: سعيد بحيري، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠٧.

-علم لغة النص: النظرية والتطبيق، عزة شبل محمد، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٩.

-فضاء المتخيل الشعري: دراسات تحليلية في بنية القصيدة الحداثية، عصام شرتح، دار الينابيع للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٠.

-فلسفة المكان في الشعر العربي: قراءة موضوعاتية جمالية، حبيب مونسي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.

-في تقنيات الرواية: بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٨.

-قاموس السرديات، جيرالد برنس، ترجمة: السيد إمام، دار ميريت للنشر، القاهرة، ٢٠٠٣.

-القصص القرآني ومتوازياته التوراتية، فراس السواح، مؤسسة هنداوي للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٣.

-لسانيات النص وتحليل الخطاب: النشأة والتطور، عزمي محمد عيال سلمان، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ٢٠٢٠.

-لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطابي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١.

-اللغة الشاعرة، عباس محمود العقاد، نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٩٥.

- معاني النحو، فاضل صالح السامرائي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ١٤٢٠هـ، ٢٠٠٠ م.

-المعجم الموسوعي للمصطلحات اللسانية التطبيقية، إعداد: عبد العزيز بن إبراهيم العصيلي، مجمع الملك سلمان العالمي للغة العربية، الرياض، ط١، ٢٠١٣.

-مدخل إلى التناص، ناتالي بييقي غروس، ترجمة: عبد الحميد بورايو، دار نينوى، دمشق، ٢٠١٢.

-المدينة في الشعر العربي المعاصر، مختار علي أبو غالي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٥.

-مضمون الأسطورة في الفكر العربي، أحمد خليل، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٠.

-معجم تحليل الخطاب، باتريك شارودو، دومينيك منغنو، ترجمة: عبد القادر المهيري، حمادي صمود، المركز الوطني للترجمة، تونس، ٢٠٠٨.

-معجم السيميائيات، فيصل الأحمر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٠.

-معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤.

-معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، تونس، ط١، ١٩٨٨.

-معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، وسوشبريس، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٥.

-النص والخطاب والإجراء، روبرت دي بوجراند، ترجمة: تمام حسان، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٩٨.

-نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٨.

## ب) المجلات والدوريات:

-أثر التكرار في التماسك النصي: سورة يوسف نموذجا، هاجر سعد محمد جمعة، مجلة كلية الآداب، جامعة بورسعيد، العدد (٩)، ٢٠١٧.

-تطور أنماط الرمز في الشعر العربي، علي فتح الله أحمد، مجلة الدراسات العربية، كلية دار العلوم، جامعة إلمنيا، العدد (٦٩)، ٢٠١٩.

-التوليد الدلالي للفظة كبد، محمود رمضان الديكي، مؤيد أحمد الشرعة، مجلة جامعة الزيتونة للدراسات الإنسانية والاجتماعية، المجلد (٣)، ٢٠٢٢.

-سرد الأحلام في السير الشعبية، دعاء حسن البالكي، المجلة العربية (مداد)، المؤسسة العربية للتربية والآداب، مصر، المجلد (٧)، العدد (٢٠)، ٢٠٢٢.

-المعادل الموضوعي في شعرنا العربي بين الإبداع والتقليد، حمدي فاروق صالح الشيخ، المجلة العلمية لكلية التربية النوعية، جامعة حلوان، القاهرة، العدد (٢٦)، ج١، إبريل ٢٠١٢.

-مفارقات التحوُّل في فضاءِ القريةِ بين السياب ودرويش، دراسة في قصيدتي مرثية جيكور وطللية البروة، معتصم غوادره، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، فلسطين، المجلد، ٣٥، العدد ٣، ٢٠٢١.

-مفهوم الغرض في الشعر العربي: نحو بناء جديد للمفهوم، محمد أمين المؤدّب، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، المجلد (٨٠)، العدد (١)، ٢٠٠٥.

-مفهوم النقد من الأسلوبية إلى تحليل الخطاب، محمد رضا مبارك، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد (٥٥)، شتاء ٢٠٠٥.

-موقف المستشرقين من علاقة النقد العربي القديم بالتراث اليوناني، محمد أحمد شهاب، مجلة جامعة زاخو، المجلد (١ B)، العدد (٢)، ٢٠١٣.

-نحو أجرومية في النص الشعري: دراسة في قصيدة جاهلية، سعد مصلوح، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج (١٠)، العدد ١، ٢، ١٩٩١.

-الوصف واللغة الوصفية، جواد بنيس، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد (١١)، العدد (٢)، صيف ١٩٩٢.

## ثالثا: مراجع باللغة الإنجليزية:

- Aspects of Textual Cohesion in Selected Poems of J.P. Clark-Bekederemo, Ebi Yeibo, Journal of Language Teaching and Research, Vol. 3, No. 5, pp. 860-867, September 2012.

-Cohesion in English, M. A. K. HALLIDAY, RUQAIYA HASAN, LONGMAN GROUP LIMITED LONDON, 1976.

-COHESION IN NARRATIVE TEXTS PRESENTED IN THE ELECTRONIC TEXTBOOK OF SENIOR HIGH SCHOOL

GRADE X ENTITLED “DEVELOPING ENGLISH COMPETENCE”, A THESIS, STATE UNIVERSITY OF YOGYAKARTA, Indonesia, 2015.

-LEXICAL AND GRAMMAR COHESION IN THE COLLECTION OF "MUSEUM PENGHANCUR DOKUMEN" POETRY BY AFRIZAL MALNA, Marlina Agkris Tambunan, Journa/l BASIS, Vol 6. 2 October, 2019.

❊ ❊ ❊

# نبذة عن المؤلف


## أ. د. مصطفى عطية جمعة

**أستاذ الأدب العربي والنقد والإسلاميات والحضارة**

مواليد: محافظة الفيوم، مصر.

الإيميل : mostafa_ateia123@yahoo.com

mostafaateia@gmail.com


**الأعمال المنشورة:**

**أولا: الدراسات الأدبية والنقدية :**

١) دلالة الزمن في السرد الروائي، نقد، جائزة النقد الأدبي، الشارقة، ٢٠٠١م.

٢) أشكال السرد في القرن الرابع الهجري، نقد، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٦

٣) ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة (الذات، الوطن، الهوية)، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠١٠، وكالة الصحافة العربية، القاهرة، ط٢، ٢٠٢٣.

٤) الرؤية والأداة: في جماليات المكان والزمان والتأويل، وكالة الصحافة العربية، ناشرون، القاهرة، ٢٠٢٣، وصدرت طبعته الأولى بعنوان اللحمة والسداة، نقد أدبي، سندباد للنشر، القاهرة، ٢٠١٠.

٥) شعرية الفضاء الإلكتروني في ضوء ما بعد الحداثة، نقد أدبي، دار شمس، القاهرة، ٢٠١٦.

٦) الظلال والأصداء، نقد أدبي، دار شمس للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠١٥م

٧) الوعي والسرد، دار النسيم للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠١٦م.

٨) السرد في التراث العربي (رؤية معرفية جمالية)، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٧م، ووكالة الصحافة العربية ناشرون، القاهرة، ط٢، ٢٠٢٣.

٩) القرن المحلق (الرواية الإفريقية وأدب ما بعد الاستعمار)، منشورات جائزة الطيب صالح العالمية، الخرطوم، ٢٠١٧م، وكالة الصحافة العربية، القاهرة، (ط٢)، ٢٠٢٣.

١٠) عضو فريق التأليف في كتاب: التأريخ واشتغال الذاكرة في الرواية العربية، ببحث عنوانه: تمثيل التاريخ العربي وإشكالات التأريخ في الرواية التاريخية، منشورات كتارا للرواية العربية، قطر، العام ٢٠١٩م.

١١) الفصحى والعامية والإبداع الشعبي، دار شمس للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٩م.

١٢) أصداء ما بعد الحداثة: في الشعرية والفن والتاريخ، دار شمس للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٩م.

١٣) شرنقة التحيز الفكري: أنماط وتجليات ودراسات، دار شمس للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٩م.

١٤) البنية والأسلوب: دراسات نقدية، دار شمس للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠٢٠

١٥) المعجمية العربية: قراءة حضارية في ضوء الأنثروبوجيا الثقافية. دار متون المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٢٣.

١٦) الرواية العربية: قضايا الإنسان والهوية: إشكالية الريف والمدينة نموذجا، دار متون المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٢٤.

١٧) المحكي والحكّاء: في خارطة الرواية العربية المعاصرة، دار متون المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٢٤.

١٨) أنغامُ الراوي: في خارطة السرد العربي المعاصر، دار متون المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٢٤.

١٩) العقرب والبندول: دراسات في النقد الجمالي والثقافي والسوسيولوجي، دار متون المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٢٥.

٢٠) سَردُ الصُّورة: دراسات في السينما والدراما والتأويل، دار متون المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٢٥.

٢١) نهر وأمواج ورمال: هموم الثقافة والنقد والغربة، دار متون المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٢٥.

٢٢) نقد الاستشراق وإعلاء الهوية: بحوث في الفن التشكيلي العربي، دار جسور للطبع والنشر، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠٢٥.

٢٣) التحيز في مسيرة المسرح العربي: قراءة في الجذور والنشأة والتجارب، دار جسور للطبع والنشر، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠٢٥، وقد صدر من قبل في كتاب محكم جماعي، بعنوان: تلغيم الفن: المسرح بوصفه ساحة للتحيزات، منشورات دار نور حوران، دمشق، سورية، إبريل ٢٠١٩م.

٢٤) الشعر النسوي الخليجي: شعرية سعدية مفرح نموذجا، دار متون المثقف، القاهرة، ٢٠٢٥.

٢٥) الاتساق النصي في البنية الشعرية: قصائد جيكور لبدر شاكر السياب نموذجا، دار متون المثقف، القاهرة، ٢٠٢٥.

**ثانيا: الإسلاميات والحضارة:**

٢٦) هيكل سليمان (المسجد الأقصى وأكذوبة الهيكل)، ط١، دار الفاروق للنشر، القاهرة، ٢٠٠٨م. ووكالة الصحافة العربية ناشرون، القاهرة، ط٢، ٢٠٢٣.

٢٧) فلسفة الرحمة في شخصية الرسول (ﷺ)، ط٢، وكالة الصحافة العربية ناشرون، القاهرة، ٢٠٢٣، وصدرت الطبعة الأولى بعنوان: الرحمة المهداة، خلق الرحمة في شخصية الرسول (ﷺ)، إسلاميات، مركز الإعلام العربي، القاهرة، ٢٠١١ م،

٢٨) الحوار في السيرة النبوية، إسلاميات، دار شمس للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠١٥م

٢٩) الإسلام والتنمية المستدامة، دار شمس للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠١٦م.

٣٠) منهج الرسول (ﷺ) في إدارة الأزمات، إسلاميات، دار شمس للنشر والإعلام، القاهرة، ٢٠١٨م.

٣١) وسطية الإسلام في حياتنا الفكرية: قضايا التجديد والثقافة والمعاصرة، إسلاميات، دار شمس للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠٢٠.

٣٢) الحكم الراشد: رؤية إسلامية حضارية، دار شمس للنشر والمعلومات، إسلاميات، القاهرة، ٢٠٢٠.

٣٣) صورة الرسول (ﷺ) في الوجدان الغربي: أبعاد التجني، براهين التفنيد، الكتاب الفائز بالجائزة الأولى في المسابقة الدولية بمنصة أريد البحثية الدولية ARID Platform، ماليزيا، ديسمبر ٢٠٢٠.

٣٤) المثاقفة والتواصل: حوار الذات وحوار الحضارات، وكالة الصحافة العربية، ناشرون، القاهرة، ٢٠٢٢.

٣٥) الطفولة والهوية والتغريب: إشكاليات النسوية والجندرية، وكالة الصحافة العربية، ناشرون، القاهرة، ٢٠٢٢.

٣٦) أسئلة الحضارة والنهضة: إضاءة على الفكر التنويري والحداثة الإسلامية، وكالة الصحافة العربية، ناشرون، القاهرة، ٢٠٢٣.

٣٧) فقه الهجرة: دراسة تأصيلية ضد طروحات العَلمانية والإسلاموفوبيا، دار متون المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٢٤.

٣٨) القصص القرآني: يقينية الخطاب والتلقي والتفسير والبناء، دار جسور للطبع والنشر، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠٢٥.

٣٩) أوقاف المخطوطات في الحضارة الإسلامية: تأصيل وتأريخ واستشراف، دار جسور للطبع والنشر، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠٢٥.

٤٠) الفكر النسوي المعاصر: بين المرجعية الغربية العلمانية والرؤية الإسلامية، دار جسور للطبع والنشر، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠٢٥.

## ثالثا: الإبداعات الأدبية:

٤١) وجوه للحياة، مجموعة قصصية، نصوص ٩٠، القاهرة، ١٩٩٧م

٤٢) نثيرات الذاكرة، الجائزة الأولى في الرواية، دار سعاد الصباح، القاهرة/ الكويت، ١٩٩٩م.

٤٣) شرنقة الحلم الأصفر، رواية، جائزة الرواية عن نادي القصة، بالقاهرة، ٢٠٠٢، نشر: مركز الحضارة العربية،٢٠٠٣م.

٤٤) طفح القيح، مجموعة قصصية، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٥م.

٤٥) أمطار رمادية، مسرحية، مركز الحضارة العربية بالقاهرة، ٢٠٠٧م.

٤٦) نتوءات قوس قزح، رواية، سندباد للنشر، القاهرة، ٢٠١٠.

٤٧) مقيم شعائر النظام، مسرحيات، دار الأدهم للنشر، القاهرة، ٢٠١٢م.

٤٨) قطر الندى، مجموعة قصصية، دار شمس للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠١٣م.

٤٩) على متن محطة فضائية، رواية للأطفال، منشورات مكتب التربية لدول الخليج العربي، الرياض، ٢٠١٢م.

٥٠) سفينة العطش، مسرحية للأطفال، منشورات مكتب التربية لدول الخليج العربي، الرياض، ٢٠١٢م.

٥١) أصدقاء في عالم الفضاء، رواية للفتيان، وكالة الصحافة العربية، ناشرون، القاهرة، ٢٠٢٣، ط ٢، وصدرت الطبعة الأولى بعنوان: رواد فضاء الغد، أطفال، منتدى الأدب الإسلامي، الكويت، ٢٠١٤م.

٥٢) لكل جواب قصة، مسرحيات للأطفال، منتدى الأدب الإسلامي، الكويت، ٢٠١٤م.

٥٣) سوق الكلام، مسرحيات، دار النسيم للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠١٧م.

٥٤) حدث مألوف، قصص قصيرة جدا، دار شمس للطبع والنشر، القاهرة، ٢٠٢٣.

٥٥) جزيرة الفئران، مسرحيات للأطفال واليافعين، دار المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٢٣.

٥٦) الحسن بن علي، رواية للأطفال واليافعين، دار المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٢٣.

٥٧) البرتقالة في الزجاجة، مجموعة قصصية للأطفال واليافعين، دار المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٢٣.

٥٨) صندوق الألعاب، مجموعة قصصية للأطفال، دار المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٢٣.

٥٩) الفقر مقتولا: قصة البروفيسور محمد يونس وحربه ضد الفقر في بلاده، قصة للفتيان، دار المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٢٤.

٦٠) النسيم والهجير، رواية، دار المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٢٤م.

٦١) رحيق الألم: قصة حياة "لي ميونغ باك" رئيس كوريا الجنوبية، رواية للفتيان، دار المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠٢٤.

٦٢) المتسابقون للفردوس، مسرحيات للفتيان، دار المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٢٤.

٦٣) كنتُ ملحدًا: سيرة العالم الأمريكي جيفري لانغ، قصة للفتيان، دار المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٢٤.

٦٤) حذاء منال، مجموعة قصصية للفتيان، دار متون المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٢٥.

٦٥) وليمة الطيور، مسرحيات للأطفال ومسرح العرائس، دار متون المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٢٥.

٦٦) كهرباء بلا أسلاك، قصص للفتيان، دار متون المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٢٥.

* * *

# الاتساق النصي في البنية الشعرية

"تقدم منهجية الاتساق النصي قراءة متكاملة للنص الشعري، تنظر في مختلف العناصر المكونة لشعرية النص في بنيته اللغوية، على مستوى المفردة والتركيب والصورة، وعلى مستوى البنية الجزئية والكلية للقصيدة، مع النظر في أشكال النص الشعري ومواضعه، فهناك القصيدة المفردة، وهناك القصيدة في الديوان، وهناك القصيدة الديوان، وهو ما سنتناوله في هذا الكتاب"

د. مصطفى عطية جمعة

الاتساق النصي في البنية الشعرية

9 789778 868463