

تحليل الخطاب الشعري (قصيدة إرم ذات العماد - للسياب - نموذجاً)

محمود سليمان الهواوشه*

ملخص

التحليل النصي للخطاب ليس منفلتاً من العقال إلى العشوائية الذاتية في استكناه المضمون، وليس للمتلقى أن يؤوله كما شاء، وأن يسبغ عليه المعاني كما يرى، بعيداً عن معطيات النص المعجمية، والتركيبية، والمجازية، والبعده المعرفي لدى المتلقي، وهذا ما أخذنا به النص أولاً، وإن عجز هذا المستوى من التحليل عن البيان - ولما يعجز - فلك أن تنتقل إلى مستوى ثان يتعلق بالبعده المعرفي والثقافي للمحتوى، وهو يعبر عن التصور المعرفي للكاتب، ومن هنا دخل تحليل النص إلى عالم الأسطورة وما تمدنا به من دلالات، سهلت فهم النص وربط خيوطه وفك مغاليقه، وثمة بعد ثالث يتعلق بمستوى مرجعية الخطاب المعرفية، وبيئة الشاعر أو الكاتب، فظروف السياقات الاجتماعية بكل أبعادها تمد المحلل بخيوط تربط البعد الأول من التحليل بالثاني، فالنص وحدة متكاملة.

والوصول إلى آخر بعدين من التحليل مرهون بما يوفره النص من إشارات، تقود القارئ أو المحلل والمؤول خارج النص، لتبقى معطيات النص الداخلية والخارجية مترابطة، لا انقطاع فيها، فلا اعتبارية في التحليل النصي؛ وإلا أصبح النص نصاً آخر لا علاقة له بالنص الأصلي، وهنا ندخل في مجال الإنتاج الأدبي البكر.

وفي ضوء ما سبق فقد تم التركيز على المعطى الأول من التحليل، غير أن البنيات الثقافية داخل النص أجبرت على ولوج عالم الأسطورة لفهم العلاقات الدلالية داخل النص، وأحوج التحليل إلى اللجوء إلى المكون الاجتماعي والبيئي للشاعر، لربط الخيوط اللغوية والمجازية مع المكون الثقافي والمعرفي إلى جانب الاجتماعي، فانتظمت الوجهة الدلالية للنص من أوله إلى آخره.

الكلمات الدالة: الخطاب، إرم ذات العماد (بلدة أو مدينة تاريخية ذكرت في القرآن الكريم وكتب التاريخ).

المقدمة

للبنى النصية المسكوكة وغيرها من قوى اللغة، فالمتلقي يستتطق النص بالممكن العقلي المنطقي.

إن استخدام مستويات التحليل الثلاثة: المستوى المعلوماتي والمعجمي والمجازي. ومستوى التصور الفكري الذي ينطلق منه النص. ومستوى مرجعية الخطاب المعرفية. تقتضيها طبيعة النص، في انغلاقه وانفتاحه أمام المتلقي، فقد يلجأ المتلقي لاستخدامها كاملة، وقد يستخدم بعضها، وعلى كل الوجهه لا بد من المستوى الأول.

ولأسطورة دور مفصلي في إبراز المعنى، دفعت المحلل إلى ولوج المستوى الثالث، ما استدعى انتظارا إلى آخر القصيدة لفهم الوجهة الدلالية الجامعة في النص، بعد تحليل وجمع لأطراف الإشارات الأسطورية والمجازية والتركيبية في النص.

والتحليل لا يقوم على تجزئة النص وفقاً لمستويات التحليل المطروحة، بل يتناولها في موقعها من النص؛ حتى لا تفقد الدلالة تراثها لدى القارئ.

قبل الولوج في أعماق النص تحليلاً، لا بد من عرض طريقة التحليل؛ وهي الجلوس إلى النص أولاً، ومحاورته من الداخل بعيداً عن الأخذ بالظروف المحيطة به؛ لأنه مكون لغوي قادر على إبراز مكنونه بذاته. ثانياً الانطلاق من داخل النص إلى الخارج، إذا كان فيه ما يحيل إلى الخارج أو ما يوجب البحث خارجه لسبر مكنونه، بعد استفاد طاقة التركيب النصي الداخلية، شريطة أن يكون النص قائداً إلى البحث خارجه، لا أن نقود النص إلى ذلك تعسفاً؛ حتى لا نحمّله ما لا يحتمل من الدلالات المتهومة، فالنص ملك صاحبه بما أودعه من دلالة، وطاقة لغوية، وملك للمتلقى بما نتيجته الطاقة اللغوية من إحالات داخلية وخارجية، علاوة على الطاقة الإيحائية

* كلية الآداب والتربية، جامعة صحار، سلطنة عمان. تاريخ استلام البحث 2016/2/21، وتاريخ قبوله 2016/8/30.

في الخطاب

المنهجية

يهدف البحث إلى عرض نص شعري وتحليله، باستنتاج الشعري من داخله ثم ولوج العالم المؤثر عليه وفيه، وفق آلية تقوم على المستويات الآتية: (الشرح، 2005)

أولاً: المستوى المعلوماتي والمعجمي والمجازي.

ثانياً: مستوى التصور الفكري الذي ينطلق منه النص.

ثالثاً: مستوى مرجعية الخطاب المعرفية.

وفيها منع الهوى والرغائبية من التحكم في توجيه النصوص وتحمله ما لا تطيق، وفيها إعطاء اللغة مكانتها في التحليل، ومن بعد ذلك نستخدم الآليات الأخرى، فاللغة في المستوى المعجمي الصفري أولاً، ثم أساليبها قبل الدخول إلى عالم الرموز، والمؤثرات المحيطة، وليس من طريقة التحليل التعرض لحياة الشاعر، وعليه لم نذكر عنها شيئاً إلا بما استوجبتة البنية النصية في موضعها.

وتم تحليل النص وعرضه متكاملًا، وتمت الإشارة إلى مستويات التحليل في مظانها، دون الفصل بين أجزاء النص؛ حتى لا يفقد البنية الدلالية والجمالية في التحليل. وتختفي الإشارة إلى مستويات التحليل من النص لاحقًا؛ وذلك بعدا عن التكرار الممل، بعد أن اتضحت سابقًا.

تحليل النص

سناور القصيدة، واسكتناه مضمونها بآليات التحليل المذكورة. يقول السياب:

من خلل الدخان من سياره

من خلل الدخان

من قدح الشاي وقد نشر، وهو يتلوى إزاره

ليحجب الزمان والمكان (السياب، 1971)

نبدأ التحليل بالمستوى الأول من مستويات التحليل، وهو المكون اللغوي والمجازي والمعجمي، فالمقطع الأول من القصيدة يبدأ بتركيب اللغوية؛ أشباه الجمل، ومن المعروف أنها من متعلقات الجملة التي تعرف بالعمدة، وقد جاءت الجملة في نهاية المقطع تعليلاً، نحو: (ليحجب الزمان والمكان). أما الجملتان: (نشر، وهو يتلوى إزاره) فهي في المستوى النحوي توابع تدخل دلالياً في إطار رسم المشهد والهيئة.

فأخذ الشاعر يرسم الحالة التي كان عليها الراوي، ليقدّم مشهداً درامياً، يمهد لسرد الحكاية النابعة من المعاناة على مستويات، فالسيجارة بيده ترسل الدخان الكثيف، وضمير الغائب في لفظ (سيكاره) يحيل إلى لاحق لم يظهر سابقاً، وهو عنصر إشاري في النص، وقدح الشاي أمامه يرسل أبخرته، فأدخل الشاعر مشهداً حركياً واضحاً، إذ قام الراوي بليّ إزاره،

يعد هاريس "Zellig Harris" أول من اهتم بدراسة الخطاب من الغربيين، وعرف الخطاب بأنه: "ملفوظ طويل أو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية" (يقطين، 1997)، كما يعد الخطاب "أي منطوق أو فعل كلامي يفترض وجود راو ومستمع، وعند الأول نية التأثير في الآخر بطريقة معينة" (المديني، أحمد، 1999)، كما أن لميشال فوكو "Michel Foucault" نظرة حول الخطاب إذ يعتبره "مصطلحاً لسانياً يتميز عن نص وكلام وكتابة وغيرها باشماله كل إنتاج ذهني" (فوكو، 1984)، فالخطاب اكتمال الفكرة على نسق ما من المنظوم أو المنثور.

وللخطاب تعاريف ومنظورات مختلفة. فوفقاً لرأي ديسوسير، الخطاب هو مصطلح مرادف لـ (الكلام). (الحربي، 2003)، وأما هاريس: فالخطاب عنده وحدة لغوية، ينتجها الباحث (المتكلم) تتجاوز أبعاد الجملة أو الرسالة. (الحربي، 2003) ويعرفه بنفيسست بأنه: وحدة لغوية تفوق الجملة، تولد من لغة جماعية. (الحربي 2003) وأيضاً عرفه بأنه "أي منطوق أو فعل كلامي يفترض وجود راو ومستمع، وعند الأول فيه نية التأثير في الآخر بطريقة معينة". (الحربي 2003)

ويخضع تحليل الخطاب إلى توجهات: فتودروف يرى أن المعنى يجلبه القراء، وأن الكاتب يجلب الكلمات (شاهين، 2004)، والقارئ عند (إيكو) ذو سلطة أبوية، يخلق المعنى عن طريق فتح النص على لعبة الشيفرات التي لا حد لها (شاهين، 2004). ويقترح (ستانلي فيش) نموذجاً آخر يقوم على مفهوم القارئ الخبير؛ وهو ابن اللغة العارف خباياها، بحيث يصل إلى مكونات النص متماهياً معه (شاهين، 2004).

والقارئ أو المحلل الجيد هو الذي يغير موقعه بناء على معطيات النص بما تمليه البنية النصية من دلالات داخلية وخارجية. فالنص مرتكز التحليل في الأسلوبية، ومنه يتم الانفتاح على الأبعاد الأسلوبية المتنوعة (عبابنة، 2004).

ويؤخذ النص عند التحليل كبنية واحدة (بارت، 2009)، ولا ضير من تقطيعه إلى وحدات، ولو اعتباطياً (بارت، 2009)، للوقوف على التناص فيه، وربط مكوناته لاحقاً.

وقد أخذت في طريقة التحليل منهجاً يعطي من معطيات النص، ويمنح المحلل فرصة الاستمتاع في تكفيك النص، والاطلاع على مكنونه اعتماداً على مقدرة المحلل، ومدى امتلاكه لأدوات التحليل، دون تحميل النص ما لا يطيق، وقد أوضحت ذلك في المنهجية.

مدى أجيال، وعدم الانقطاع والضياع، فالسلف يحدث الخلف، فلا ضياع ولا نسيان مهما طال الزمن. أما (هم)؛ أي (الصغار) كذلك لم ينسوا القصة على الرغم من صغرهم وقدم الحدث، وهنا يبرز المستوى الثاني في التحليل؛ وهو التصور الفكري، فثمة قضية ضاربة الجذور في النفس، ولها بعد مكاني حاضر في النفس فكرياً.

ومن المفردات الاجتماعية لذلك العهد القديم، أن جد الأب لا يملك الفضة ولا الذهب (النصار)، مع أنها كانت موجودة، وإلا لما ذكرها في مقابل الموجودات الأخرى، مثل الأسماك والشباك والوهار، مما كان في حوزته، وهي بسيطة كما يفهم من السياق. وفي هذا الوصف أمران:

الأول: إما أنه كان فقيراً لا يملك من الدنيا إلا ما يقيم به صلبة، وهي الأسماك، المادة المتوفرة لبسطاء الناس في أنهار العراق، وأدوات صيدها بسيطة كذلك.

والأمر الآخر: أن مادة التداول بين الناس هي العرض بالعرض، ولكن عند محاوراة لفظة (مقامراً) نجد مفتاح التفسير، فالمقامرة تعني التقرير والعبث، وعدم الانتباه للنفس، وضياع الجهد والمال والوقت، (مقامراً كنت مع الزمان) ونلاحظ أنه قد قدم خبر كان على اسمها، وما ذاك إلا لأهمية المقدم، والأهمية هنا ليس للمقامرة نفسها؛ ولكن لما ترتب عليها من ضياع، فهو يشير إلى تفریطه بالذهب والفضة، ولكن هل المقصود هو المال بحد ذاته، نترك ذلك إلى ما تشي به الدلالات لاحقاً.

وفي نهاية المقطع ينسل الشاعر من مشهد الحضور والاستماع، لكن أهو خروج المحتج على ما سمع من الضياع، وإهمال من الراوي؟ أم ماذا؟

وهنا يتركنا الشاعر لاستنطاق الجو العام للمشهد، وتلمس الأسباب التي دعت للخروج، فليس في النص ما يفسر الحدث مباشرة، ما يلجئنا إلى المستوى الثاني من التحليل. وسيجيب التحليل النصي عن هذا السؤال بعد الانتهاء من تحليل القصيدة.

ويطور الراوي (جد الأب) المشهد فيأخذ الشباك ليصطاد في خور الرميطة العميق.

وكنت ذات ليلة

كأنما السماء فيها صدأ وقار

أصيد في الرميطة

في خورها العميق أسمع المحار

موسوسا كأنما يبوح للحصى وللفقار

بموطن اللؤلؤة الفريدة

فأرهدف السمع لعلي أسمع الحوار (السياب، 1971).

ولنا أن نتصور المتحدث وما أضفاه على نفسه من هالة، تشعر بما يوجب عليك الانتباه، كما تصور الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر، بالاختفاء خلف الراوي، فحلقات التواري أكثر من واحدة، فالمتحدث جد أبيه، وفي ذلك بعد زمني تاريخي في فصول الحدث. والضمير في الفعل (نشر) يحيل إليه، وهي إحالة لاحقة، فهو لم يذكر بعد في النص.

وفي الفعل (يتلوى) حركة درامية تتناسق مع حركة الأبخرة المنبعثة من السجارة وقدر الشاي، وكلها تعمل على الحجب، وتكرار عبارة (من خلل الدخان) تأكيد على الهموم والرؤيا الغائمة، فهناك رؤيا غائمة وحواجز أمامها أو أمام الأمل المنشود الذي يتطلع إليه، لكن ثمة ما يلوح في الأفق رغم الموانع، وفي التلوي حجب معنوي للأحداث يستشفها الحفيد من حركة جد الأب.

والمستوى المعجمي والمجازي هنا واضح لا لبس فيه، برز من المشهد الدرامي الموطئ للقصيدة، واستخدم لام التعليل، ليكشف الشاعر عن مدلول الدخان، وبخار الشاي، ونشر الإزار وليه، فهي عبارات لم تقصد بالمعنى الصفري للمفردة اللغوية، فقد طور الشاعر معنى النشر والطي والتلوي والحجب؛ ليأخذ بعداً مجازياً. لكن ما سبب الحجب؟ أهو للتعمية على الأبناء، وعدم الزج بهم إلى ما ينغص عليهم حياتهم، ويحير أفكارهم أم لبعد العهد والنسيان؟ أم هو واقع الحال، وهنا نترك التوضيح إلى أحداث لاحقة تكشف عن نفسها. فتابع السياب قائلاً:

حدثنا جد أبي فقال: (يا صغار

مقامراً كنت مع الزمان

نقودي الأسماك لا الفضة والنصار

والورق الشباك والوهار (السياب، 1971).

الشاعر يرسم المشهد الافتتاحي، وكأنه يقدم العرض على مسرح، فجد الأب من حوله الأحفاد، وزمان الحدث ماض، فاستخدم الفعل (حدثنا) في مستواه المعجمي الصفري، وهو الفعل الافتتاحي للقصيدة، أما ما سبق من تركيب ما هي إلا مقدمات درامية تشد القارئ وتجعله يتابع القراءة ليصل إلى الجملة المركزية التي تبدأ منها أحداث القصة، (حدثنا). والشاعر حاضر في النص، فهو من رسم المشهد، وهو من روى القصة، ولكنه حضور من وراء الستار.

وفي هذا المقطع ندخل النص بجملة، تجعل الشاعر شخصية ثانوية، وقد أعطى الدور للراوي، وهو (جد الأب)، ولنا أن نتصور طول المدة الزمنية المنظورة بدخول هذه الشخصية في النص، فالمتحدث جد الأب وليس الجد المباشر، وهذا يرمز إلى مدى تجذر الحدث في النفس وامتداد أثره على

للنص عند ذكر فصل الخريف، ولماذا اختار الشاعر - والحديث للراوي - فصل الخريف، وهكذا اعتباراً من دون الفصول الأخرى، أم له دلالة مقصودة، وحتى نفسر ذلك، لا بد لنا من أن نستفيد من استخدام المستوى الثاني من طرق التحليل وهو **التصور الكلي للنص أو فكرة منتج النص مع المستوى الثالث** جنباً إلى جنب، فما علاقة هذه الصور بعموم فكرة النص المرتبطة بالبحث عن (إرم)، التي تمنح السعادة. ولكن قبل ذلك نتفحص طبيعة فصل الخريف.

فإذا تفحصنا الدلالة العامة لهذه التراكيب، لا نجد فيها ما يوحي بجمال الربيع، حتى تنتعش روحه، وتتفرج أساريره، ولا نجد موسم الشتاء المبشر للشاعر على لسان الراوي - بأنه سيحصد نتاج تعب، فقد قامر بالزمن وأضاع الموسم - وهذا المعنى معطى سابق في النص - ولا نجد دفء الصيف، وقطاف الثمار، فهو بائس لا يملك الذهب، ولا الفضة، فلم يبق له من الفصول إلا فصل الخريف، وهو فصل كالح المنظر، فصل الشيخوخة والدخول في السبات، واقترب الموت، وسنرى ذلك من لاحق القصيدة.

وفي هذه الليلة الممزوجة بالبرودة تدب في جسد الصياد رعشة، وفي استخدام لفظة (تدب) تدرج في سيطرة الرعشة على الجسد، إلى أن وصلت به إلى الاستسلام لقوى الطبيعية في الحياة، فسحب الدثار على جسده، فهل ذهب ليصطاد أم لينام؟ وقد كان يسمع وسوسة المحار، ويرهف لها السمع، عله يستدل على موطن اللؤلؤة الثمينة، لكن جسده يستسلم للرعشة والنوم.

إن بعض الألفاظ والعبارات تستوقفك للتحليل، مثل (تدب، الخريف، رعشة، فأسحب الدثار) وتكون مفتاحاً لبقية العبارات في النص، وتأخذ بيدك إلى ربط الدلالات. وهنا نسلط الضوء على السور، وما يخفي خلفه من دلالات، وليس على المستوى المعجمي، الذي يبدو للوهلة الأولى، فالمشهد يشعر بالانقباض، وضعف الهمة، والاستسلام لسلطان من سلاطين الحياة، وهو النوم، مع أن العزم كان منعقداً على الصيد، فما العلاقة بين الخريف والرعشة الجسدية، ومن ثم الاستسلام للنوم أو النعاس؟ هل يمكن أن نقول: إن الخريف هو خريف العمر، بما تحمل تلك الدلالة من استسلام، ووهن، وضعف للجسد البشري أمام تحديات الحياة، فكانت النتيجة التخلي عمّا لا يطاق في هذا المرحلة من العمر، ومن ثم الاستسلام للنعاس الذي يحمل السبات عن الحياة، ولو بعدم الفاعلية، لكنه على كل حال سحب الدثار على نفسه، ولم يدخل مرحلة النوم؛ لأن عينيه مازالتا تتطلعان إلى الحياة، وينتظر أن تمسك شباكه بالصيد، لذلك يلحظ في السماء انفراج الغيم.

وانفراج الغيم فلاحت نجمة وحيدة.

والحديث هنا لجد الأب فضمير المتكلم (التاء) في لفظ (وكننت) يعود عليه، والواو للعطف، فعطفت الفعل الناقص (كننت) على مثيله السابق.

وفي هذا المقطع من القصيدة انتقال قصصي شائق يجذب القارئ إلى رحلة صيد في الخور، يصف الليلة المظلمة في منطقة الرميطة، وكأن السماء مكتسية بالصدأ والقار، ولفظ (كأن) ينبئك عن نفسية المتحدث، لا واقع الظاهرة الطبيعية. واختيار الصدأ والقار ليس عبثاً أو اعتيادياً، فالصدأ يعني التآكل والاهتراء، وما بعده إلا الموت والفناء، والقار فيه من البؤس والشقاء، فاختيار الصدأ والقار مع الليل دليل بؤس وشقاء، ولو كانت أيامه هائلة لما وصفها بهذا الوصف.

والألفاظ هنا مفردة، ذات بعد معجمي، غير أن التركيب أكسبها بعداً مجازياً أوحى بدلالات نصية متناغمة مع الحالة العامة في النص. ولفظ (أصيد، العميق) لم يخرج عن معناه المعجمي، أما الأسماء: كالمحار، والحصى، والقفار، واللؤلؤة فافتقرتها بالأفعال، واسم الفاعل موسوس، أخرجها عن كينونتها، وأعطاهها بعداً دلالياً آخر، فهي كائن يبوح، وتفاعل الصياد معها مرهفاً السمع في حالة إنسانية فريدة.

يعيش جد الأب مع الطبيعة، يضيء عليها من أحاسيسه، فهو يسمع المحار في خور الرميطة يتحدث وسوسة عن موطن اللؤلؤة الفريدة، مضمياً على الكلمات طابعاً مجازياً، وما دام الصياد يبحث عن عيشه؛ فهو يبحث ويرهف السمع مدققاً؛ عله يفهم الهمس ويظفر باللؤلؤة الفريدة، فمن تكون؟ أهى اللحم والأمل في عيش كريم، أم البحث عن المال الذي يؤمن له العيش الكريم، وربما تكون اللؤلؤة ذلك المجهول الذي يبحث عنه في الحياة، وليس المال، فقد تكون الوطن الغالي أو الخلاص من همّ ما أو... وهذا ما سيكشف عنه التحليل لاحقاً. وهذه اللؤلؤة الفريدة قد تصبح محورا من محاور الدلالة، وتشكل لاحقاً مع رموز أخرى دلالة واحدة. فالرمز من **المستوى الثالث** في التحليل النصي الداخلي، لأن الرموز تأخذ بعداً معرفياً إنسانياً عاماً.

وذكر الحصى والقفار ليس عرضاً، فالمحار كأنما يبوح لها، وليس له، فهذه مكونات أرضه، تتناغم مع بعضها، فالبوح والحوار بينها، وكأنه غريب عنهن.

ويتابع الراوي حديثه عن ليلة الصيد في الرميطة قائلاً:

وكان من ندى الخريف في الدجى برودة

تدب منها رعشة في جسدي فأسحب الدثار(السياب)،

(1971).

يحدد الراوي على لسان الشاعر زمن الصيد، وهو فصل الخريف، وفيه برودة وندى، ونقف مع معلوماتنا بوصفنا متلقين

بعددتهن، فقد رأى نجمة واحدة في السماء، فمن تكون؟ ربما رمز بها إلى المعنى وليس إلى الذات، رمز إلى الحب الذي سعى إليه كثيرا فلم ينله. وربما رمز إلى أمر آخر سنراه في نهايات القصيدة.

وعندما تذكر النجمة نسبها إليه، فأحال عليها بضمير المتكلم، فهو متعلق بها، لكنه عندما ذكر موطنها أحال إليها بضمير الغيبة، وهي على سطحها لا سطحه فهناك مسافة بينهما.

وعندما نهض وأفاق من نعاسه سار على غير هدى (لم أدر إلا أنني أمالني السحر)، يبحث عن نجمته قائلاً:

فسرت والسماء وجهتي والشعاع
يخفت أو يوجُّ مانعا ومانحا، وكالشراع
ترفع أو تحطُّه الرياح في الصراع
أسرِّت ألف خطوة؟ أسرِّت ألف ميل؟
لم أدر إلا أنني أمالني السحر
إلى جدار قلعة بيضاء من حجر
كأنما الأقمار منذ ألف ألف عام
كانت له الطلاء

كأنما النجوم في المساء

سُنَّ عليه ثم فاض حوله الظلام (السياب، 1971).

المقطع الشعري في المستوى الأول من التحليل المعجمي والمجازي والمعلوماتي، فهو يسير متطلعا إلى السماء حيث نجمته الوحيدة، حيث الضياء حيث الأمل، في ليل لا دليل فيه يهتدى به، هو يريد نجمته الوحيدة، ويسعى إليها، ويرسم صورة لشعاعها، وهي تلمع وتخبو كشراع السفينة، ترفعه وتخفضه الرياح، يصارع الموج، كالسندباد، في أسفاره من أجل البقاء والعودة، ويتعب سندبادنا (الشاعر) فيلقي بنفسه ليسترىح، لا يدري كم سار من الخطوات والأميال، ولكن ما حدث أن السحر والتعب أماله إلى جدار قلعة من حجر أبيض بعد طول سفر، كأن النجوم طلته بياضا. والسياب يركز على الجدار لما فيه من رمزية المنع، فهو يسعى لبلوغ الأمل، لكنه محوط بجدار صلب. فنرى الضمير (هاء) في شبه جملة (له) يحيل إلى الجدار لا القلعة، وإن كانت القلعة همّة الأول، فالمانع قوي أستولى على الاهتمام والتركيب النحوي.

ويأخذنا التعمق في التحليل النصي إلى البعد الثالث من أدوات تحليل النص، وهو المعرفة الخلفية (الثقافية) للقارئ أو مرجعية الخطاب المعرفية، وحتى نصل إلى فهم مفاصل النص، وفك مغاليقه، لا بد من استحضار البعد الأسطوري لرحلة السندباد الذي ألقته الريح إلى جزيرة، ورأى للوهلة الأولى من بعد جسما كبيرا يلمع، فحسبه صخرة كبيرة في قلب الجزيرة،

ذكرت منها نجمتي البعيدة

تنام فوق سطوحها وتسمع الجرار

تنضح (يا وقع حوافر على الدروب

في عالم النعاس؛ ذاك عنترٌ يجوب

دجى الصحارى. إن حيّ عبلة المزار) (السياب، 1971).

في هذا الجو البارد تمر صحوة، ينفرج فيها الغيم، ولنا وقفة مع لفظة (انفرج) فلم تأت اعتبارا دون اختيار، فالشاعر يبحث عن أمر ما، والظروف لا تساعده، وهناك خريف، ورعشة في الجسد وتعب، وهو يؤمل أمرا ما، يساعده على هذه الحياة الصعبة، فكما تقدم هو فقير، وينتظر الفرج، ولذلك استخدم لفظة (انفرج)؛ إمعانا في أمل الخلاص. وربما يريد خلاصا من نوع آخر، فالشاعر يعيش الغربة والبعد والحرمان، فهل الفرج على حقيقة المعنى المعجمي الأولي (الصفري)؟ أم من المجاز؟ هذا ما سنرى في ما بعد.

وتنفرج السماء، فيرى نجمة وحيدة، وهنا تدب الذكريات، فيذكر نجمته الوحيدة، التي يحن إليها أو يبحث عنها، فليس له من بين النجوم إلا واحدة، وليس في أعماق حياة الهور إلا لؤلؤة واحدة فريدة بعيدة في الأعماق في اللجج، وفي السماء نجمة بعيدة، فالبعد صفة ملازمة لرموز الشاعر.

وللنجمة صفات: فهي تنام فوق سطحها، وليس فوق سطحه، تستشرف من عل ما يدور أمامها، وتسمع الجرار تنضح بذكريات الماضي، فليس فيها ما يستعان به، والجرة في الفكر الأسطوري الإغريقي مستودع للحبوب والزيت، ثم أخذت بعدا آخر، فقد قدم (زيوس) (جرة) هدية زواج (باندورا) من أبيمثيوس شقيق برومئثيوس الذي حذر أخاه من هذه الهدية، وكان زيوس قد حذر باندورا من فتح الجرة، غير أن باندورا قد فتحتها، فخرجت منها الشرور على البشرية، وأسرعت إلى غلقها، فلم يبق بداخلها غير الأمل (بالدوين، 2011م). فليس فيها عند (السياب) إلا الأمل، والذكريات التاريخية؛ من وقع حوافر الخيل على دروب الحياة الحاملة (عالم النعاس) الذي لا يحقق أملا، فهذا عنترٌ وعبلة ليس لهم سوى العيش في دجى الصحاري، وشقاء الحب، وإن يسأل فلا يسأل إلا عن حيّها. فنجمته من عليائها تطل وتروي حكايتها وقوله: (تسمع الجرار تنضح) كناية عن أن المكان يتحدث عما فيه، وما فيه في مخيلة الشاعر إلا قصص حب فاشلة، وقد عانى (السياب) في حياته من علاقات الحب الفاشلة، فقد تعلق بنساء كثيرات من مثل. (وفيقة، وهالة، وذات الغمازتين، ولبيبة التي كانت معه في دار المعلمين، وزميلة أخرى يسميها بالإفحوانة، وليلي الممرضة التي قامت على خدمته في المشفى وغيرهن) (الخير، 2006). فهل هؤلاء هن تلك النجمة، ولماذا لم ير نجوما

لدلالات الرموز، وتفسير الدلالة العامة في النص. ويظهر في النص أثر مفهوم البعد على المعنى؛ فاللؤلؤة في قاع الخور العميق، والنجمة في السماء بعيدة، تطلّ من علّ، والقلعة بعيدة، وإن كان يقف عند سورها، فالوصول إلى الداخل بعيد وصعب المنال، والبعد حقيقي ومعنوي، وفيه الاستعصاء والمنعة والسمو، وهذه أمور قد استعصت عليه.

عاد السندباد (السياب) وأنزله التعب سحرا إلى جدار القلعة، ولم يدخلها؛ أي لم يتحقق له ما يريد.

ونرى السياب متأثرا بساعة السحر، كما في قصيدة أنشودة المطر، وهي ساعة من الليل ليس فيها ضوء، فساعة السحر تأتي قبل ساعتين من بزوغ الشمس، فهي ساعة غير مؤنسة، الرؤية فيها غائمة، تصحو فيها النفس القلقة... ويتابع السياب قائلا:

كأنما النجوم في المساء

سَلن عليه ثم فاض حوله الظلام (السياب، 1971).

فالنجوم طَلّت السور بلونها، والشاعر هنا يستخدم عنصر التصوير، مستفيدا من العنصر الحركي في الفعل (فاض)؛ للتعبير عن الحركة في اللون، وهنا ربط ما بين النجمة والقلعة في محاولة لتوحيد دلالة الرموز، ما أسهم في تماسك النص. النجوم طلاء لهذا الجدار، ربما أراد الشاعر أن يقول شيئا عما بداخل القلعة، الذي خالف لونهلون نجمته المحبوبة، فخالف لونها ما بين لون الأمل المنشود، الأبيض الواعد، وبين الواقع، فالبياض والأمل خارجا خداع، وعلى الأسوار فقط، فيقسم الداخل بالسواد والظلمة والاستبداد، فالأمل المنبعث من هذا الضياء كاذب، خارجي وليس جوهريا.

وسرّ حول سورها الطويل

أعدّ بالخطى مداه (مثل سندباد

يسير حول بيضة الرخّ ولا يكاد

يعود حيث ابتدأ

حتى تغيب الشمس، غشّى نورها سواد

حتى إذا ما رفع الطرف رأى... وما رأى) (السياب، 1971).

يقطع أغلب المقطع في المستوى الثالث، فقد وصل السياب إلى القلعة، وأخذ يطوف حول سورها الطويل الكبير، يقيس مداه بالخطى، ويشبه نفسه بالسندباد يسير حول بيضة الرخ، ومن عظم حجم البيضة لم يستطع العودة إلى حيث البداية.

طاف حول سور القلعة، ولكنه لم يصل نهايته، لقد انقضى النهار، وجاء الليل بسواده، يغشى نور الشمس، ليرفع طرفه ثانية، يبحث عن الوصول والمعرفة، ويتحقق مما رأى، عله يصل إلى شيء مستعينا بما رأى، وكأنه لم ير شيئا، كأنه

فألقاه التعب إليها، فأوى إليها من صراع الموج، وفوجئ بأنها بيضة طائر الرخ (العنقاء) - ذلك الطائر الأسطوري الذي يعود للحياة من رماد جسده بعد أن يحترق - فأخذ مع رفاقه بتكسير البيضة، وخرج منها فرخ الرخ، وأخذ السندباد ريشة من جناح الطائر، تتسع لقرية ماء، واستعانوا بالتعلق بفرخ الرخ للخروج من الجزيرة (الهلال، 1985). وثمة اختلاف في نص الأسطورة. وما يهمنا هنا، هو الاستفادة من البعد الأسطوري في فهم دلالة الحدث القصصي، فقد تعب السندباد (السياب) من المعاناة، وهو يسير وينظر إلى السماء، غايته الوصول إلى نجمته، لكنه تعب من المسير إلى ذلك الهدف، فألقاه التعب إلى جدار قلعة كبيرة، كما حدث مع السندباد، ولكن السندباد تمكن في النهاية من تحطيم ما ظنه صخرة، وهو (بيضة الرخ)، وأنقذ نفسه، وواصل السفر، لكن هل يتمكن السياب من تحطيم جدار القلعة، ويصل إلى نجمته المبتغاة. وعلينا أن نلاحظ أن السياب حدد المادة التي بنيت منها القلعة، إنها من حجر، صعبة الاختراق وليست كبيضة الرخ يمكن تكسيرها والاستفادة مما بداخلها، فالرخ وهوله لا يذكر مع من أتعبه.

وهنا يفرض النص علينا ذكر قصة طائر الرخ لا تسرعا بذكرها، فالمستوى الثاني من التحليل يمنحنا الرخصة في هذا الاستعجال، فالنص بنية واحد، ومن يقرأ النص ولو مرة عجلي قبل التحليل - وهذا واجب - فإنه يكون فكرة عامة عن النص، ومن هنا يقدر مدى ترابط الخيوط النصية، ويعرف من أين يبدأ، فليس في الأمر استعجال.

ويبرز في النص رمز رابع بعد اللؤلؤة والنجمة والجدار، وهو القلعة ذات السور الأبيض، فقد وصل السندباد إلى قلعته، ولما يدخلها بعد. فما الذي يجمع بين هذه الرموز؟ إنه: اللون الأبيض أولا، وبعد المسافة ثانيا، والاستعصاء والمنعة والسمو ثالثا، فالقلعة بسبب ما فعلت النجوم بها على مر آلاف السنين أصبحت بيضاء، ويبرز لنا الشاعر شدة البياض بفيضان الظلام من حولها - أي استعمال الأضداد، إلا أننا لم نعتد ذلك في الطبيعة أو كتب الأخبار، واللؤلؤة بيضاء، فالشاعر عكس ما بداخله من حب لهذا الرمز (القلعة)، فبدت نجما لامعا، فما هي؟ ربما تكون رمزا للوطن، فقد قال القصيدة وهو في لندن، وذكر أنه ذهب إلى فرنسا حينها للعلاج (الخير، 2006). لكن السياب عاد بعد ذلك إلى وطنه فدخل قلعته، وإن كان يعاني من اضطهاد سياسي عدا المرض والفشل في الحب مع النساء، وهذه عوامل عدة تدفع القارئ أو الباحث للبحث عن تفسير آخر لهذه الرموز في قصيدته، وعلنا نجد حلا عندما نصل إلى المقطع الذي استخدم الشاعر فيه قصة (إرم). ونحن في ذلك نستخدم المعرفة الخليفة عندنا في الوصول إلى تحديد واضح

(وقفت عندها أدق...!)؛ لعلها تفتح، يدق وينادي، ولكن لا مجيب غير صدى فيه الموت، فيسأل الصدى، أراجع أنت من المقابر الغربية؟

أجرى السياب التراكيب على مستويين؛ فلوهلة الأولى نرى فيها المستوى الأول؛ فهي تراكيب لغوية بأبعاد دلالية معجمية صفرية، غير أن تدخل المرجعية المعرفية يفتح النص على أبعاد دلالية أخرى، فللصدي أبعاد أسطورية تصب في العجز والموت، إذا ربطت بعبارات مثل:

أنت من المقابر الغربية؟

أحس في الصدى

برودة الردى.

فقد "زم الجاهليون أن القتل، إن لم يؤخذ بثأره خرج من هامته طائر يسمى الصدى يطالب بالتأثر "فصيح: اسقوني اسقوني. فإن قُتل قاتله كف عن الصياح" (ابن منظور، 1414هـ)، وفي الأساطير اليونانية "تجد أن هناك حورية اسمها الصدى أغضبت حيرا زوجة زيوس فحولتها إلى صخرة، وحكمت عليها أن تردد آخر الكلمات التي سمعتها. وقيل هي حورية أغرمت بشاب اسمه نرسيوس فلم يبادلها حبا بحب، فأخذت تذبذب حتى لم يبق منها إلا صوتها يردد آخر الكلمات التي تسمعها" (حرب، 1999م)، فالشاعر يعاني العجز وألم ما حل به، وتحول إلى ظاهرة صوتية مؤلمة.

وينتابه إحساس داخلي لما في الصدى من نذر الموت، ففيه برودة؛ ومن صفة الموتى البرودة، ويشم فيه مأساة مرت عبر العصور؛ وهي ما حل بإرم وعاد. فعلى هذه البوابة نذر الموت والخراب، وهذه حال متكررة في العراق تشهدنا اليوم.

وقد نحمل لفظ (الصدى) على المعنى المعجمي، فالشاعر يقف على الأسوار مناديا فيرجع صدى صوته محملا بالغرابة والبرودة ونذر الموت، وهو بعد مساو للبعد المعرفي.

وعودا إلى لفظ (الغريبة)، فقد تكون غربة مجازية عن عالم الأحياء من حوله بسبب ما يعانيه الشاعر أو غربة حقيقية عمن هم داخل القلعة (الوطن). أو غربة الذات والأحوال. على كل الأحوال هي غربة. فالسياب عانى الغربة عن الأهل، وخاصة فقد أمه بالموت، وعانى الغربة عن الوطن، وغربة الصحة، والعيش الكريم، والغربة عن النساء جراء الحب الفاشل، وغربة التنقل بين المبادئ، والغربة عن جيور... (الشقيرات، 1987)

واستخدم الشاعر رمزا آخر، وهو (إرم وعاد) أمل الغنى المنشود، الذي يتاح في العمر مرة واحد لمن جد في طلبه وترقيه، ومن فانتته تلك المرة فقد الأمل، فحياته آمل من المحارة إلى اللؤلؤة فالنجمة ثم القلعة،

السراب الخادع. (رأى... وما رأى)، فشمس الحقيقة حجبت بسواد الليل، وهي رموز: (الليل والنهار)، وفي استخدام الشاعر للفاعل (غشى) ما يشير إلى عدم وضوح الرؤيا، لا انعدامها؛ فالتغشية لم تكن ظلمة دامية، لكنها لا تسمح بالوضوح، ولو قال: (غشي نورها سواد) لأفاد انقطاع الرؤيا تماما. فالسياب في حيرة، وصل ولم يصل.

ويستخدم الشاعر أسلوبا من الحذف، وهو (تقنية الفراغ) (الرواشدة، سامح، 1422هـ-2001) ليختصر كلاما كثيرا في الوصف. لقد رأى السور، لكن لم ير له نهاية، فطريق السندباد مازالت طويلة قبل الوصول إلى مبتغاه.

وصل الراوي بالأحفاد ومعهم السندباد (الشاعر) إلى موضع العماد في الجدار، فماذا رأى؟

حتى بلغت في الجدار موضع العماد

تقوم فيه، كالدجى بوابة رهيبة

غلفها الحديد، مد حولها نحيبه

أراه بالعيون لا تحسه السامع(السياب، 1971).

لفظ العماد يوحي بالقوة والصلابة والمتانة، وبقية المفردات تحمل القوة والرهيبة والحزن، كما أن التراكيب اللغوية كل في موقعه عماد، يقوم بذاته، وتعمل ضماير الإحالة النصية على الربط بين أجزاء المقطع، فكلها تحيل إلى البوابة (العنصر الإشاري)، مركز الدلالة هنا، فما هي تلك البوابة. بوابة رهيبة الظلمة كالدجى، ونرى الشاعر يعيد لنا صورة الظلام، فهل هي ظلمة حقيقية أم ظلمة النفس؟ مع أن سور القلعة مضيء كالنجوم. ويغلفها الحديد رمز القوة والمنعة والقمع، إنها قوة رهيبة مخيفة يلفها النحيب؛ ذلك البكاء مع الأنين المستمرين، يراه بعينه ولا يصل عنه شيء إلى السامع، ونرى الشاعر قد جعل خاصة الحس للسمع، فهو يستشعر ما في الوجوه الحزينة البائسة التي لا تقدر على إيصال صوتها لأسماع الآخرين، مكتوم على أنفاسها، فهي تُحس وتُرى ولا تُسمع. وفي هذا المقطع تجلى المستوى الأول بالمجاز والمعلوماتية.

ويقف السندباد (الشاعر) أمام البوابة العصية على الاقتحام، وقوف مشتاق محب طالب لها. فيقول:

وقفت عندها أدق...

يا صدى أراجع

أنت من المقابر الغربية؟

أحس في الصدى

برودة الردى.

أشم فيه عفن الزمان والعوالم العجيبه

من إرم وعاد(السياب، 1971).

الفراغ يعني تكرار الدق، أخذ يدق البوابة مرارا وتكرارا،

يُظهر هذا المقطع مدى صعوبة الأمل وبعد تحقيقه،
فصدى الصوت عادة يعود فوراً بعد الطرق، وهنا يعود بعد
مرور زمن طويل، بين الدقة والأخرى ألف عام، فالرد بطيء
جداً، والعمر ينقضي قبل حصول الأمل، وحتى عندما يعود لا
يسلم المنتظر من الأذى، فيعود الصدى كالعويل، ويرسم
الشاعر صورة ثقيلة لليأس، فالصدى يعول، وفي العويل جزع
نفسى شديد، ويلهث خلف الحائط المشاد من حجر ثقيل،
ولفظ: (ثَقِيل) يحمل دلالة التقل على النفس، فلو أراد أن يعبر
عن متانة الحائط فقط، لقال: (صلب أو سميكة)، ولكنه أراد أن
يوضح الآثار النفسية المترتبة على النفس من الحائط. وفوق
هذا وذاك لم يحصل على الإجابة، وبقي خلف الحائط، فليس
في الداخل سوى العدم والخواء. والصدى في العادة يرتد إن
اعترضه شيء، وكأن الشاعر يقول ليس في الداخل شيء يسر
النفس، يعود عليه بما يخرج من عالم الغربة والأسى ويبعث
الأمل، فليس هناك إلا الظلم والخراب.
وتزدحم في هذه القطعة الشعرية ألفاظ ذات دلالات ثقيلة
على النفس من مثل:

الصدى: وهو يوحي بأجواء صعبة، فالصدى يرتد عن
مجسمات صلدة صماء لا حياة فيها.

العويل: أعلى درجات البكاء والصيحاء.

يلهث: وفيها من التعب والمشقة والعناء.

ثَقِيل: وفيها الشعور بحجم ما يجثم على الصدر من همّ
وعناء.

العدم: حالة من اليأس وفقدان الأمل، واللاوجود.

الخواء: المشهد المؤلم للأشياء، بعد أن كانت مشعة
بالحياة.

دقة ودقة: بطء الزمن في حالة من الألم والحزن، وطول
المدة.

وكان الشاعر قد بلغ منه اليأس مبلغاً في هذه القطعة من
القصيدة، واسودّت الدنيا في وجهه، وانقطع عنده الرجاء من
الدخول إلى قلعه المضيق ذات اللون الأبيض؛ إلى وطنه العزيز
على نفسه، إلى معبده أو إلى حيث السعادة والراحة بعد طول
عناء، فالسندباد يود الراحة بعد الأسفار المتعبة، يريد الشفاء.

لقد ظل الأمل يحدو ذلك المشرّد المسافر البائس إلى
موطن السعادة، وظل يبق ويبق إلى أن أوشك الصباح أن
يوقظ الضياء، ليتحقق الحلم، فتعب ونعس فنام.

وحين أوشك الصباح يهمس الضياء

نعست، ونمت... واستفقت: مرّ ألف جيل!! (السياب،
1971).

يُقسم المقطع إلى عبارتين، كل واحدة تحمل دلالة مجازية

ويستمر السياب بالطرق لعله يصل إلى نتيجة، لكنه يتعب.
ويقول على لسان (جد الأب):

وحين كلّ ساعدي

وملّني الوقوف في الظلام

(كناسك، كعابد

يرفضه الإله في معبده، يظل لا ينام

ولا يريد الماء والطعام

يصيحُ: كُنْ على الهوى مساعدي

يا رافع السماء، يا مؤرّع الغمام")

جلست عند بابها كسائل ذليل(السياب، 1971).

يقع المقطع في المستوى الأول المعتمد على المعلوماتية،
ونلاحظ الناحية المجازية الدلالية، وغلب عليه من المستوى
الأول المعنى المعجمي للمفردات والتراكيب مع بعض
الانزياحات.

ذكرت سابقاً ان الطارق لم يصل إلى النتيجة المرجوة بعد،
ونستدل على هذه النتيجة من السياق النصي فقوله: (كلّ
ساعدي، وملّني الوقوف في الظلام)، وهي دليل على أن
الطارق لم يصل بعد إلى مبتغاه، ولم ينته النص بعد حتى
نحكم بنتيجة ما.

لقد ملّ الوقوف في الظلام، لكنه لم يملّ، كمن يقول: ملني
الصبر لكثرة صبري. عندها وقف كناسك، كعابد في باب
المعبد يطلب القبول من الخالق، ويعذب نفسه لا يريد الطعام،
والشراب إلى أن يقبله الإله في معبده، فيساعده - وهذا دليل
نصي آخر على استمرار النص وعدم الوصول إلى النتيجة-
ولكنه جلس بائساً على باب القلعة بصورة الذليل، فضمير
الغيبية (الهاء) في لفظ: (بابها) يعود على القلعة كعامل ارتباط
نصي. واللجوء إلى المعبد يحمل الأمل على الرجاء. *****
الى هنا *****

وصور السياب القلعة معبداً؛ وهي مبتغاه، تهفو إليه روح
العابد، والمعبد رمز آخر لما يهفو إليه السياب، لكن أسياد
المعبد يرفضونه، إنها آلهة لا تعرف الرحمة. فما المعبد الذي
يهفو إليه السياب؟ أهو معبد حقيقي؟ وما الهوى الذي يطلبه،
سنرى.

والجمل الرئيسية في هذا المقطع هي: (وحين كلّ ساعدي،
جلست عند بابها) وما جاء بين هذه الجمل توضيح لدخيلة
النفس، والمعاناة التي يمر بها الشاعر.

جلستُ أسمع الصدى، كأنه العويلُ

يلهث خلف حائط من حجر ثقيل

كان بين دقة ودقة يمرّ ألف عام

وما أجاب العدمُ الخواءُ. (السياب، 1971).

استمرارية الحياة، وانتقال كينونة الشخص إلى الأجيال من بعده، فقال:

سوف أراها فيكم، فأنتم الأريج

بعد نبول زهرتي، فإن رأى إرم

وأحدكم فليطرق الباب ولا ينام(السياب، 1971).

استخدم الشاعر (إرم) في هذا المقطع بخلاف الاستخدام السابق، ويبدو ذلك من التعابير المرافقة: (فإن رأى إرم واحدكم فليطرق الباب، ولا ينام)؛ أي لا يغفل فتضيع منه الفرصة، فماذا تمثل (إرم) هنا؟ فهي مفتاح هذا المقطع، وبها تكشف اللثام عن ذلك المجهول الذي يبحث السياب عنه، وهنا علينا أن نبحث في الوعي المعرفي عن دلالة (إرم) وهو المستوى الثالث في تحليل النص. ومن دون عناء البحث نصل إلى ما ترمز إليه (إرم)، فهو مثبت في التقديم للقصيدة، إذ يُذكر أن "شداد بن عاد" بنى جنة لينافس بها جنة الله، وهي (إرم) وحين أهلك الله قوم عاد اختفت إرم، ظلت تطوف، وهي مستورة في الأرض، لا يراها الإنسان إلا مرة في كل أربعين عاماً، وسعيد من انفتح له بابها. (عباس، 1978)، وهي مثبته في مقدمة القصيدة (السياب 1971)، وتذكر الكتب أن عبد الله بن قُلابة، خرج في طلب إبل له ظلت في ناحية اليمن، وكان ذلك في زمن معاوية بن سفيان فعثر بها، ووصفها عجيب، لما استخدم في بنائها من الذهب والفضة والأحجار الكريمة (الحميري، وآخرون، 1980)

فمن خانة العمر ولم يظفر بالسعادة فلا يبأس، فالأمل موجود ومعقود على الأحفاد (الأجيال) المتبقية الساعية للوصول إلى السعادة، إلى الأمل المنشود، فالحياة لا تتوقف على فرد أو جيل بعينه، والحياة مستمرة، من لم يحالفه السعد قد يحالف غيره، يحالف الأحفاد فهم الأقرب للنفس والأجدر بالخير، بهم تتحقق الأحلام، ومن وجد إلى السعادة باباً فليطرقه، ولا ينام، كما نام ذلك الجد عندما اقترب الفرج واقترب تحقيق الحلم، فما فاز النوم. فيجب العمل والسعي باستمرار، واقتناص الفرص. وهنا يوظف السياب رمزاً للأمل، وهما الجرة وإرم. وفيه تأكيد على قيمة الأمل في الحياة.

بحث السياب عن السعادة طوال حياته ولم يظفر بها، فقد عاش في بؤس اليتيم، وشقاء الفقر، ومتاعب واضطهاد السياسة، وألم المرض، وفشل الحب مع النساء، فقد ظل يبحث عن السعادة، وعندما اقترب من الوصول إلى الأمل المنشود، كان قد فاته القطار، وهده المرض وفقد التحقيق، لكن بقي الأمل في (الجرة) وعلى من بعده أن يجد ولا يكل (ولا ينام)؛ كي يحقق الأمل ويرى إرم فيسعد، والسياب على لسان (جد الأب) يتألم كلما عن له ذلك الأمل.

خاصة تتحصل من الخلفية الثقافية، وهنا يتجسد المستوى الأول والثالث من التحليل، فالأولى: (وحيث أوشك الصباح يهمس الضياء نعست، ونمت...) وتحمل البشري والأمل، ولكن يفوت الناموس الطبيعي على البشر - وهو النوم - الفرصة الجميلة، بعد سيطرة النعاس، وهو أولى درجات النوم، فقد فات على الشاعر تحقيق مبتغاه، كما فات على الراوي (جد الأب) تحقيق الحلم بالاستراحة من التعب والشقاء على مر السنين، فالنعاس كناية عن فوات الفرصة لأمر ما.

أما الثانية فإنها (واستفتت: مر ألف جيل!!) وتحمل معنى تجدد الحياة واستمراريتها، ونجد حضور القصة أهل الكهف الذين استفاقوا من النوم بعد أمد طويل، وقد تبدلت الأحوال. ولكن استفاقة السياب لا تحمل جديداً، إلا إنها تسجل البقاء والاستمرارية للحياة بمكوناتها، بدليل أن مقومات الحياة هناك حيث ينظر ويأمل موجودة: الشمس، والفلاة، والغيم، والسماء، هي هي حيث كان سورها، على الرغم مما حل بها. وفي علامة التعجب تأكيد على ذلك. وهذه العبارة تجسد للمستوى الثالث من التحليل، فمستويات التحليل متداخلة، لا تتفصل.

الشمس والفلاة

والغيم والسماء

وكل ما أراه

هناك حيث كان سورها، المياه

تشع في الخليج"(السياب، 1971).

فمقومات الحياة الطبيعية موجودة لم تزل وإن زالت إرم، فمياه الخليج ما زالت تشع بالعباء، بالأمل، أو قل بلاد الخليج ما زالت قادرة بأهلها على العطاء والبناء، واستخدام الماء رمزا للحياة ومؤشراً على استمرار الوجود، لذلك يتابع الراوي على لسان الشاعر: (سوف أراها فيكم) فلا ينقطع الأمل من الأمة، وإن انقطع عن فرد أو جيل إلى حين. فمياه الخليج (تشع) واستخدام الفعل المضارع يحمل معنى استمرارية الأمل والعطاء في موطنه. ويتابع السياب قائلاً:

وقال جدنا ولج في النشيج:

ولن أراها بعد، إن عمري انقضى

وليس يرجع الزمان ما مضى. (السياب، 1971).

في هذه المقطوعة يثبت الراوي (جد الأب) انقطاع الأمل من المأمول بسبب التقدم في العمر، (وليس يرجع الزمان ما مضى)، والانتقضاء هنا لا يحمل معنى الموت الحقيقي، ولكن يحمل انتقاء المنفعة الشخصية، مع بقاء الأمل، وهو ما تبقى في (جرة) باندورا(بالدوين، 2011)، والسياب يأمل في تحقيق ما لم يحققه في حياته على يد أبنائه، وكأنه يتمثل القول المتداول بين الناس: (من خلف ما مات) في إشارة إلى

وجمع اللون الأبيض يجمع بين تلك الرموز، حتى إنه صبغ القلعة بلون النجوم، ففي البياض نقاؤل وأمل، فبياض الفجر يبشر بطلوع شمس النهار. ويبشر بتحقيق الأمل. لكن الشاعر لم يحقق الأمل، لذلك نجده يختفي خلف الراوي في القصيدة، لكثرة الهموم، كما اختفى الراوي خلف سحب دخان سيجارته، وأبخرة كأس الشاي، فالجو يلفه ضباب كثيف من الهموم، والمعيقات في الوصول إلى السعادة. لكنه يدعو إلى الأمل وعدم اليأس والاستسلام، فالأجيال قادرة على تحقيق الأمل إن تنبتهت ولم تأخذها الغفلة والاستسلام.

الخاتمة

أظهر التحليل للنص مدى أهمية مراحل التحليل الثلاث، ومدى فاعليتها، ومناسبتها للتعامل مع النصوص، والوصول إلى وعي البنية الكلية للدلالة النصية. فتحليل النص لا يكون من زاوية واحدة، وطاقته الدلالية داخلية وخارجية. وأنه لا بد من ولوج المستوى الأول حتى يكون التحليل دقيقاً، يقود إلى المستويين التاليين. وبه كشف السياج عن مراده في نهاية القصيدة. والرموز والصور أغنت الدلالة وألقت الأضواء على مكنون النفس، وظروف الواقع. وقد حمل السياج أغلب الأفعال منحى مجازياً، فأخرج الألفاظ عن معناها المعجمي الصرفي، ما أكسب الألفاظ أبعاداً دلالية عميقة، تكشف عن عمق الفكرة وجمال التعبير. ويعد المستوى الثاني والثالث من مفاتيح التحليل النصي وبيان مكوناته، فالإقتصار على المستوى الأول مع أهميته يفقد النص كثيراً من مدلولاته العميقة، ويحرم المتلقي مفاتيح التدقيق والمعنى العميق، ففي الأساطير ما يعبر عن المضمون دون التصريح، ولو لم يكشف السياج عن مراده في نهاية النص لاكتشفناه منها. فالتحليل النصي يقوم على تكامل الأدوات في جميع المستويات، المعجمي والتركيب، والمجازي، والفكري، والمعرفي بجميع مداخله النفسية والاجتماعية والبيئية والتاريخية، وغير ذلك من الأدوات التحليلية الممكنة ضمن معطيات النص، لا كما يريد المتلقي أو المحلل. فالخروج عن معطيات النص لي لعنق النص وخروج عن مبعثه، وإسقاطات خاصة، تدخل في باب الإنتاج الأدبي الجديد.

ويختتم الشاعر بالتحسر على ضياع السعادة، فقد ضاعت حين اقترب تحقيق الحلم، انقضى العمر قبل أن تظهر (إرم) مرة ثانية ليظفر بالسعادة، فقد أفلتت منه في لحظة نعاس، أفلت الأمل المفقود المنشود فينادي متألماً:

إرم...

في خاطري من ذكرها ألم

حُلْم صباي ضاع... آه ضاع حين تم

وعمري انقضى" (السياب، 1971).

ولعل في لفظة (صباي) ما يرجح أن يكون الحلم الذي بحث عنه، هو السعادة فالإنسان في صباه دائماً يفكر في السعادة المجردة التي تشبه الأحلام، فلا وصب ولا نصب فيها، قوامها المال والزواج والشهرة، وهذه أحلام السعادة في الصبا، وبقي السياج يبحث عنها، ولم يظفر بها تحت وقع الظروف الحياتية.

ولنا بوصفنا متلقين للنص أن نجعل هذا الأمل والسعادة في أكثر من معنى ووجه، فقد يكون في الحصول على أوطاننا، لمن سلب وطنه، وفي الحصول على الحياة الكريمة لمن فقدها، وفي الحصول على الحرية لمن مُنعها، وفي الحصول على المال لمن همّه الثراء، وهكذا يُستخدم الرمز في الشعر لعدة دلالات ترتبط مع الأصل ولو بشعرة معاوية. ويحكم المعنى المراد معطيات النص.

ولعل السياج قد أوماً بالرمز الشعري إلى أكثر من جانب مؤلم في حياته، وقد أمل في الخلاص منها، فاللؤلؤة الفريدة بعيدة المنال، تمثل الأمل في الحصول على الغنى الذي كان منه بعيداً، والنجمة البعيدة على سطحها أمل الحب الفاشل مع النصف الآخر لأدم، فقد تعب من البحث عنه وأرهقه إلى أن وجد نفسه ملقى عند جدار (القلعة)، ذلك الوطن الذي تعب من المعاناة فيه وله، أما (إرم) فهي الرمز الجامع لأطراف السعادة كما في التعريف بها. "ففي القصة ربط بين بحثه عن اللؤلؤة الفريدة وبين نجمته البعيدة، وتذكر قصة عنترة وعبلة، وفي سيره حول سور إرم تذكر السندباد وطوافه حول بيضة الرخ، وفي وقفته في الظلام رأى نفسه مثل ناسك لا يقبله الإله في حماه، وهو يدعو مسترحماً؛ ويقوة هذه الانتقالات التي لم تتحول إلى استطرادات، تعمقت الأسطورة وازدادت خصباً" (عباس، 1978).

المصادر والمراجع

السياب، ب. (1971) ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت.
 شاهين، ذ. (2004) التلقي والنص الشعري، ط1، دار الكندي، الأردن.
 الشرع، ع. (2005) بحث بعنوان، استنطاق الخطاب الشعري المعاصر وتأويله، مجلة ثقافات.
 الشقيرات، أ. (1407هـ - 1987م) الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب، دار عمار، الأردن، ط1.
 عبابنة، س. (2004) اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، ط1، عالم الكتب الحديث، أريد - الأردن.
 عباس، إ. (1978) بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، ط4، دار الثقافة، بيروت - لبنان.
 علي، ج. (1422هـ 2001م) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، دار الساقى، ط4.
 فوكو، م (1984) نظام الخطاب، ترجمة: محمد سبيلا، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان،
 المدني، أ. (1999) في أصول الخطاب النقدي الجديد، دار شؤون الثقافة العامة، بغداد.
 مكتبة الهلال. (1985) مغامرات السندباد، بيروت، ط1.
 ابن منظور. (1414 هـ) لسان العرب، دار صادر - بيروت، ط3.
 النويري، ش. (1423 هـ) نهاية الأرب في فنون الأدب، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ط1.
 يقطين، س. (1997) تحليل الخطاب الروائي، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت.

بارت، ر. (2009) التحليل النصي، ترجمة وتقديم عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين، دمشق، سوريا.
 بالدوين، ج. (2011م) أقاصيص من الأساطير اليونانية، ترجمة: جميل منصور، ط1، دار العرب ودار النور، دمشق.
 حرب، ح. (1999م)، أولية النص - نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي - المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع والنشر، عمان.
 الحربي، ف. (2003) الأسلوبية في النقد العربي الحديث (دراسة في تحليل الخطاب)، ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1،
 الحموي، ش. (1995م) معجم البلدان، دار صادر، بيروت، ط2.
 الحميري. (1980) الروض المعطار في خبر الأقطار، تحقيق إحسان عباس، مؤسسة ناصر للثقافة، بيروت، مطابع دار السراج.
 الخوري، ل. (1990م)، معجم الأساطير، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ج1.
 الخير، ه. (2006م) بدر شاكر السياب ثورة الشعر ومرارة الموت، موسوعة أعلام الشعر العربي الحديث، إعداد هاني الخير، ط1، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع.
 الرواشدة، س. (1422هـ-2001م) إشكالية التلقي والتأويل: دراسة في الشعر العربي الحديث، ط1، عمان، أمانة عمان.
 الربيعي، ف. (2000) إرم ذات العماد، من مكة إلى أورشليم البحث عن الجنة، دار النشر رياض الريس، لبنان، بيروت، ط1.

Analysis of Poetic Discourse (Iram that-Al-Imad Poem by Al Siyyab as an Example)

*Mahmoud Suleiman Al-Hawawsheh**

ABSTRACT

Textual discourse analysis is not an undisciplined and subjective process to follow to understand any text content in depth. The reader has no right to interpret the text the way he/ she likes ignoring the lexical, structural, metaphorical components of the text, and his own cognitive competence. The researcher followed the aforementioned criteria related to textual discourse analysis. Then the cultural cognitive dimension of the text itself are engaged, which reflects the cognitive perception of the writer because it turned out that the previous components are not sufficient to do the job. At this point, textual discourse analysis introduces the connotations of myths to offer a deep insight of the text itself. Then the analysis involves a third dimension related to the text's cognitive reference and the poet's (writer's) contexts. Al Siyyab's social context offers a holistic view of the text that connects the first dimension to the second one. The inclusion of the three dimensions in the text analysis offers a complete and thorough understanding of the text. Otherwise, textual discourse analysis of the text itself becomes a disconnected, illogical, and meaningless entity that has nothing to do with the original text. Given this information, it is deemed necessary and indispensable to focus on these three levels to connect metaphorical, cultural, cognitive, and social aspects together to get to a holistic semantic overview of the text.

Keywords: Discourse, Iram that Al Imad (a Town or a Historical City Mentioned in the Holy Qur'an and History Books).

* Faculty of Education and Art, Sohar University, Sultanate of Oman. Received on 21/2/2016 and Accepted for Publication on 30/8/2016.