إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة السابعة ـ العدد السادس والعشرون ـ صيف ١٣٩٦ش / حزيران ٢٠١٧م
صص ٣٥ ـ ٩

فضاء المكان فی خطاب السیاب؛ مقاربة سیمیائیة فی قصیدة العودة لجیکور

عزت ملا إبراهیمی (الکاتبة المسؤولة)*
حسین إلیاسی**

الملخص

المقاربة السیمیائیة اختراق لکلِّ الحواجز فی النَّص ومغامرةٌ فی فضاء النَّص للنیل إلی فهم حقیقی عنه. إنَّ خطاب بدر شاکر السَّیاب لا یزال یتمتَّع بهالة من الفضاءات البکورة رغمَ الزَّخم الهائل الّذی کُتب عن هذا الخطاب الشعری ونری أن المقاربة السیمیائیة فی هذا الخطاب، هی الطریقة الیتیمة التی تفتح أمام المتلقی جمالیات هذا الخطاب کما أن لها دورا فذا فی کشف العالم الإیحائی لهذا الخطاب وتقدیم معرفة دقیقة عن إیدئولوجیاته بإزالة الستار عن وجوه العلامات والإشارات النَّصیة التی تحفل بها خطاب السَّیاب. نحاول فی هذه المقالة من خلال المنهج الوصفی- التحلیلی، أن ندرس قصیدة العودة لجیکور لبدر شاکر السیاب؛ هذه القصیدة من أشهر قصائده التی أنشدها فی مرحلة التموزیة أو الواقعیة الجدیدة لیُجسِّد بها المفارقة الألیمة بینَ المدینة والریف، هذه القصیدة ثورةٌ علی المکان/المدینة فی بعدها السِّیاسی، والاجتماعی والاقتصادی وتشبثٌ بالمکان/جیکور... . إنه فی هذه القصیدة وظَّف لغة إیحائیة ذات السُّلطة علی المتلقِّی ووظَّف رموزاً کثیرةً فی صیاغة تعبیریة تقدم تصویراً یتمتَّع بالشّفافیة عن المدینة التی جعلته یشعر بالغربة بکلِّ أشکالها. إن السیاب هنا یرسم ملامح المدینة التی فقدت فاعلیتها والتی تسلب النازح إلیها سروحه الفکری وتقف بوجهها المادی فی وجه الإنسان المعاصر مما جعل السیاب فی حنین دائم إلی جیکور تلک القریة الوادعة المسالمة إلی أولئک الناس الذین تخلَّصوا منَ براثن المادة وأقاموا علاقاتهما بعیده عنها وعن مفهومها.

الکلمات الدلیلیة: بدرشاکر السَّیاب، السِّیمیائیة، المدینة، العودة لجیکور.

---

*. أستاذة مشارکة فی فرع اللغة العربیة وآدابها بجامعة طهران، طهران، إیران
mebrahim@ut.ac.ir

**. طالب مرحلة الدکتوراه فی فرع اللغة العربیة وآدابها بجامعة طهران، طهران، إیران
تاریخ الاستلام: ١٣٩٥/٩/٢٢ش تاریخ القبول: ١٣٩٦/٣/١٢ش

المقدمة

إن مصطلح السّـيمياء يعنى فيأ بسـط تعريفاته وأكثرها اسـتخداما نظام السمة أو الشـبكة من العلامات النظمية المتسلسـلة وفق قواعد لغوية متفق عليها فى بيئة معينة. إن السـيميائية هى عبارة عن لعبة التفكيـک والتركيب وتحديد البنيات العميقة الثاوية وراء البيات السطحية المتمظهرة فونولوجياً ودلالياً، وهى بأسلوب آخر دراسة شكلانية للمضمون، تمرُّ عبر الشـكل لمساءلة الدوال من أجل تحقيق معرفة دقيقة بالمعنى. (الشيخ فرج، ٢٠١٣م: ٢١) إن النظام السـيميائى من أكثر الأنظمة التى تمكننا من التعرّف على السياسـة النصية التى تحكم تكوين النص الشـعرى، ذلک لأنَّ هـذا النظام هو الأكثر عنايـةً بكل ما يمكن اعتباره إشـارةً وكل ما ينوب عن الآخر، علما أن الإشـارة من منظور السـيميائى، تأخذ شـكل الكلمات والصور والأصوات والإيماءات والأشـياء. (عبيد، ٢٠١٠م: ١٤٥)

وفى هـذه المقالة نتطرق لمقاربة سـيميوطيقا المكان فى قصيـدة العودة لجيكور، وثمة حضورٌ فاعلٌ للمكان بأشـكاله المختلفة فى النَّص الشِّعرى المعاصر وهو حضورٌ يتجلَّى فى شعرنة المكان والارتفاع به من فضاء جغرافيا إلى فضاء الشِّعر، ليصبح ذا بعد رؤيوي تبـوح به ذات الشَّـاعر سـواء فى تصالحها أم فى تصادمها، ولذلـک يظلُّ المكان محملاً بأسـرار تكشف عن شـىء تفضى به روح الشَّاعر فباستحضاره له، وإخراجه من إطار الرسم والمظهر والجامد إلى إطار الحركة والحياة فلا يبقى المكان جامداً وكأنه موضوعٌ على خريطةٍ ما وإنما يغدو محملاً بدلالات وإيحاءات نفسـِّية وجمالية يجسِّد ما يعتمل فى وعى الشَّاعر وروحه. (ربابعة، ٢٠١١م: ١٤١)

تراوح موقف الشّعراء المعاصرين من المكان بين الرَّفض أو القبول، فإذا كان المكان يدور فى الفراغ ويكون مناقضاً للإنسـان وسماتها الإنسانية يتَّخذ الشعراء موقفاً رافضاً منه والسياب من أشهر الَّذين اتخذوا موقفاً رافضاً من المكان، للمكان حضورٌ راسخٌ فى شعر السَّياب وهذا الحضور فى شعره يدلُّ على غربته فى المكان، غربة تسببها ممارسات السُّلطة وبعد المكان عن تحقيق أى تقدُّم للنفس البشريَّة بكلِّ المجالات ولا نعنى بالغربة الغربة المتافيزيقية بل الغربة السِّياسـَّية والاجتماعيَّة والاقتصاديَّة التى فرضتها السُّلطة

والسـیطرة الیساریة علی العراق. فالسـیاب حین یری أن المکان فی ظلِّ السلطة یهشِّم الإنسانَ ویقزِّمه والسُّلطة تترکه فریسة الأحزان والأتعاب وتدغدغ مشاعره وأحاسیسه والانهیار تتسرب فی نسیج المجتمع، ینغمس فی أتون محاربة المکان والسلطة.

قصیدة العودة لجیکور من أشـهر قصائده الَّتی تجسِّـد موقف الشـاعر الرافض من المکان ومن سـلطة نوری السعید وزبانیته، فی هذه القصیدة یصوِّر الشَّاعر ملامح الواقع فی ظلِّ سـلطة نوری السَّـعید؛ ملامح تؤکِّد للشاعر شعوره بالغربة والاستعباد وتمنعه من الانخـراط فیه والقصیدة ثورةٌ علی جمـود المدینة واضمحلالها ودعوةٌ صارخة إلی تغیر السُّـلطة؛ وتقدم تجسیداً شـفافاً عن المدینة المعاصرة فبأبعادها السِّیاسیة والاجتماعیة والاقتصادیة وتجسِّـد حس الضیاع المسـیطرعلی الذات فی المکان التراجیدی الغریب الَّذی یلُّف الشَّاعر.

وهذه الدِّراسة محاولة للاستجابة إلی مجموعة من التَّساؤلات منها:

١ـ ما هی أهم ایدئولوجیات بدر شاکر السیاب فی هذه القصیدة؟

٢ـ ما هی العوامل التی جعلت الشاعر یشعر بالغربة فی المدینة المعاصرة؟

٣ـ ما علاقة الشَّاعر برموزه وما هو دور العنوان فی هذا الخطاب الشعری؟

٤ـ ما هی أهم إستراتیجیات وظَّفها الشَّاعر فی هذا الخطاب؟

خلفیة البحث

کتب عن السَّیاب وعن شعره دراسات عدیدة منها: «بینامتنی قرآنی در شعر سیاب» بقلم قاسـم مختاری وسـجاد عربی، فصلیة أدب عربی (١٣٩١)؛ «دراسة سیمیائیة فی قصیدة فی المغرب العربی لبدر شـاکر السَّـیاب» بقلم محسن سیفی ومعصومة حسین بور وصدیقـة جعفری نجاد، فی فصلیة دراسـات الأدب المعاصر (١٣٩٣)؛ «دراسـة نقدیة لعنصر اللون فی شـعر السَّیاب» بقلم نرجس انصاری وطیبه سیفی، فی فصلیة إضاءات نقدیة(١٣٩٣)؛ «موتیف نهر در شعر سیاب» بقلم صلاح الدین عبدی ونسرین عباسی، فی فصلیـة نقـد أدب معاصر عربی (١٣٩٤)؛ «سـیمیائیة الزمکان فی شـعر بدرشـاکر السـیاب» بقلم راضی بوعذار ومحمد شـایکانی مهر فی فصلیَّة دراسات الأدب العربی

المعاصر(١٣٩٥)؛ هذه المقالة لم تكن محكمة والكاتب تطرق إلى دراسة قصيدة المومس العمياء و أنشودة المطر فقط وأرى أن التحليل هذه لم يستطع أن يؤدى مبتغاه من الدرس والتحليل... والدراسات السابقة التى تناولت شعر بدر شاكر السياب دراسات تتمحور حول دراسة الأنساق اللفظية لتبيين ظاهرة التناص فى شعر السياب و لتحليل دور الألوان فى الإيحاء بخوالج الشاعر النفسية ودراسة موتيف النهر فى شعره ولا يقام فيها بربط النص بسياقه المحيطى. وأهم دراسة تناولت موضوع المدينة فى شعر السياب هو مقالة «المدينة الحلم فى شعر بدر شاكر السياب» (٢٠١٥م) للدكتور جاسم حسين سلطان الخالدى، والكاتب سلَّط الضوء على قصائد المومس العمياء ومدينة بلامطر وحفار القبور ومدينة الضياع وإرم ذات العماد، ودرس تحولات المدينة بشكل مختصر فى شعر السياب ونرى دراستهلم تؤدى مبتغاها من الدرس والتحليل، والكاتب أصيب ببعض الأخطاء فى تحليل الشعر وحلل مثلا وجود مفردة السوق فى شعر السياب بأنه دلالة رمزية على المدينة التى تقترن عنده بالضياع. وتحليله بعيد عن الصواب لأن السوق ليس فى خطاب السياب إلا دلالة على الوجه المادى للمدينة، الذى يثير فى نفس الشاعر الريفى التناقضات. ولم نجد دراسة مستقلة فى قصيدة العودة لجيكور ونشهد غياباً ملحوظاً للدراسة الشاملة لهذه القصيدة وقراءة هذه القصيدة فى ضوء السيميائية لها دور بناء فى تعرف إلى ايدئولوجيات السَّياب كما تلعب دوراً بناءً فى انتقال المفاهيم والأفكار من خلال إزاحة القناع عن وجوه العلامات والرُّموز اللُّغوية والشَّفرات الَّتى تحفل بها نص السياب، وهذه الشفرات ليست مجرد شفرات ألسنية تمتلك مرجعيات داخلية مكتفية بل هى شفرات مشدودة إلى سياق لغوى واجتماعى وسياسى وسيكولوجى معين. فى الواقع دراسة الأنساق اللفظية والمرجعيات النصية برؤية نقدية اجتماعية هى الفارق الرئيس بين هذا البحث والبحوث السابقة وهى التى تمنح البحث صفة المنهجية.

نظرة شاملة إلى القصيدة

كانت بغداد غارقةً فى الرُّكود الاقتصاى وتلاحقت المحن من إعدامات وإضرابات

وتظاهرات وقتلى واعتقالات، فى هذه الظروف يبحث السياب عن طريق إنقاذ لبغداد؛ يبحث عن زعيم فداء يزرع الأمل فى قلوب المظلومين والفقراء، لعل بطلاً ينهض من بينهم، يحمل صليبه إلى طريق الجلجلة ويأتى بالخلاص. وما قصيدة العودة لجيكور سوى تعبير عمَّا كان يسود بغداد آنذاك من مصائب وويلات من ناحية السِّياسيَّة والاجتماعيَّة والاقتصاديَّة، إذ لم يرحم الحكام الشعب ولم يهتموا بمعاناته وآلامه. صوَّر فى هذه القصيدة حالة بغداد المتردية التى تزيده وجعاً على الوجعوليست القصيدة سوى انعكاس لما فى داخله من حزن ويأس وألم (projection) تتكوَّن هذه القصيدة من سبعة مقاطع ذات بعد سردى درامى، وهى من ألفها إلى يائها ثورة على بغداد ونعىٌ على جحيم الحياة فيها.

القصيدة حنينٌ إلى الريف/الجيكور والحنين إلى الجيكور وحنين إلى العظمة، وحنين إلى آمال الشَّاعر بسماتها الانسانية. «يقوم الشَّاعر فيها برحلة شبيهة بالإسراء فى الحلم ، عائداً من بغداد إلى جيكور مولد الروح، حيث يمشى الموت على نهر بغداد مشية المسيح، هذا النهر لا يستيقظ فيه الماء ولا ترده العذراء، وشمسه غاربةٌ ولا تورق أغصان الدجى ويروج فيها البغاء،كلُّ ذلک فى مقابل جيكور السِّخاء والثرى والزهر والماء، بينا الشاعر مستلب ومصلوب فى المدينة لن ينقذه من صليبه إلَّا معجزة جيكور: من ينزل المسيح عن لوحه؟/من يطرد العقبان عن جرحه؟/من يرفع الظلماء عن صبحه؟/أواه يا جيكور لو تسمعين!/لو تنجين الروح لو تجهضين. إنها المسافة بين بغداد وجيكور، يقطع السياب رحلة العودة بينهما فى عشرين عاما من الاستلاب والانقسام، إنها العودة والعروج إلى مرقاة الروح حيث الطمأنينة المتجسدة فى جيكور.» (أبوغالى، ١٩٩٥م: ٥٥)

استدعى الشَّاعر فى القصيدة الحدث الدينى (العشاء الأخير وصلب المسيح) من دون التَّصريح بصاحب الحدث، لأنَّ الأحداث الدينية تجد قبولاًكبيراً وعميقاً فى نفس القارىء، لما فيها من قدسية ونموذجية، فهى ذات رصيدٍ معرفٍ فى ضمير الوعى الجمعى، ينحاز إليها القارىء بدوافع الروحية والعاطفة الدينية. (هلال،٢٠١٠م: ٢١٢) ويعد العشاء الأخير وصلب المسيح من أكثر الأحداث الدينية انتشاراً فى الشِّعر العربى

المعاصر لما فيهما من الذيوع والانتشار وفيهما من ثراء وتنوع وتناقض فى الأدوار، فدور المسيح ليلة العشاء الأخير قمَّة التسامح الإنسانى الَّذى يمثِّل جوهر العقيدة المسيحية. للشَّاعر فى القصيدة تآلف مع المرجع التراثى من خلال مفرداته وإشاراته وأراد أن يمزج بين تجربته وتجربة المسيح.

سيمياء القصيدة

الألف) المحور العمودى: هذه القصيدة مفارقةٌ بين المدينة والقرية، وللمدينة حضورٌ راسخٌ عند السَّياب وللمكان فى شعر السَّياب أشكال مختلفة شكَّلت جزءاً أساسياً فى إطار التجربة الشعرية عنده. هذه القصيدة من أهم قصائده الّتى تجسِّد مفارقة أليمة بين المدينة والقرية والمتأمِّل فى المقاطع الواردة فى القصيدة يجدها مترابطة متكاملة، تتالف، تشترك تتعاون لتطرح موضوعاً محدداً من موضوعات الحياة فكلُّ مقطع يرتبط ويتماثل خاصة فى طرح الابهام والاستفهام، مع غيره من المقاطع، فى المجموعة الواحدة وكلُّ مجموعة ترتبط بغيرها لتعبِّر عن المحور العام لهذه الصيحة الشعرية والألم الإنسانى الَّذى يدقُّ طبول الشعور والإحساس المرهف.

سيمياء العنوان

إن مقاربة العنوان فى هذا النَّص ترتكز على كونه علامةً وأساساً من أساسيات النَّص، فقد يتكوّن العنوان من علامةٍ دالةٍ على المكان أو الزمن ويكون المعطى المكانى أو الزمانى بمثابة نظام منسق لمكونات النَّص. والعنوان هنا يتضمن اسم علم رمزاً ويكون بدوره المؤطر الأساسى لباقى الرُّموز والدَّلالات فى النَّص. جيكور فى القصيدة ليست تلك القرية الريفية بجنوب العراق، بل جيكور رمز لمدينة السَّياب الفاضلة. (كندى، ٢٠٠٣م: ١٨٩) فنرى السَّياب يلهج باسم جيكور مردداً اسم تلك القرية على امتداد ديوانه وبامتداد حياته حتى لنستطيع القول إنَّه قد ارتفع بقريته ونهرها بويب إلى مستوى الرمز الَّذيأصبح شديد الحضور فى شعره وطغَّى على سائر ترميزاته المكانية. وقد تفنَّن السَّياب فى إبراز مظاهر الخصب والنماء فيها. فقد نجح فيأن يجعل من جيكور

تلـک القریة الصغیرة فی جنوب العـراق معلماً بارزاً من معالم شـعرنا المعاصر ورمزاً أساسـیاً من رموزه الفنیة وذلک بما أضفی علیها من دلالات وما فجَّر فیها من طاقات إیحاء وإشـعاع. فکانت جیکور فی شعره کلِّه هی الملجأ الروحی الأمین الّذی یلجأ إلیه بروحه ویلقی بحمولة همومه بین أحضانه فیجد الأمن والحُنُو الصادق العمیق، کان یلجأ إلیهـا من آلام المرض الفتاک ویلجأ إلیها من عناء النضال والمجالدة فی مرحلة الکفاح فکان یجد فی کل الأحوال لدیها الصدر المواسـی الَّذی یحتضن آلامه الجسیمة والنَّفسیة علی السواء. العودة إلی جیکور ذات دلالات طابع رومانسی؛ العودة إلی جیکور عودة إلی الصدق والقیم النبیلة والبراءة والزهو من مدینة الجور والتعقید والقبح والدَّسیسـة. قالت النَّاقدة خالدة سعید: «جیکور فردوس البراءة، جیکور الحلم،والعودة إلی جیکور عودة إلی الطفولة وإلی حضن الأم وعودة إلی المسـیح.» (سعید، ۱۹۷۹م: ۱۳۵) العودة حنـین إلی جیکور، حنین إلـی أولئک النَّاس الَّذین تخلَّصوا مـن براثن المادة وأقاموا علاقاتهـم بعیدا عن مفهومها وعن عبادتها، فجیکور هـی النقیض للمدینة والمادة إنَّها الـروح وإنَّها الأخوة والبراءة والألفة والسَّـلام فیشـتاق إلیها ویحِـنُّ إلی کلِّ الحبائل النورانیة الأخری التی تشدُّه إلیها وتوثق روابطه بها. (قمیحة، ۱۹۸۱م: ۳٦۲)

العنوان فی هذه القصیدة نتیجةصراع بین المدینة وذات الشَّـاعر. علاقة بین السَّیاب والمدینة/بغداد علاقة التَّضاد والتَّنافر منذ بداياته الشِّعریة فهی غابة للوحوش وعاصمة للطواغیت ومرکز الفحشـاء والمواخیر وعلی حـدّ قوله مدینة الحبال والدماء والخمور والطواغیت. (السیاب، ۲۰۰۰م: ۲۵۲)

لقد اسـتطاع الشَّـاعر أن یجعل العنوان علامةً سـیمیائیةً تتحلَّل وتذوب فی نسـیج النَّص، حیث ینسجم بشکلٍ جذری مع مشاهد النَّص وهنا یقوم بدور أساسی فی تشکیل افتتاحیة النَّص وتمثلُّ لبنة أساسیة واستراتیجیة من أهم استراتیجیات النَّص. إن دلالة العنوان تتجسَّـد عبر تمظهراته فی فضاء النَّص والشَّـاعر فی مقاطع القصیدة الَّتی جاءت تمطیطـاً لدلالات العنوان وما یفارقه اسـتطاع أن یمزج بـین دلالات العنوان وما تحمله الألوان من الحمولات الدلالیة. یتأسـس العنوان من البعدیـن المکانی والزمانی وهذا العنوان الّذی لا یحمل أیة دلالات قائمة علی الانزیاح اللُّغوی قد ساهم فی إیقاظ وعی

المتلقى وتعريف العودة هنا إشـارة إلى اندغام الشَّـاعر بالمكان جيكور والذَّوبان فيها وعدم ذكر المدينة وما يلائمها فى العنوان إشارةٌ إلى فقدان التَّواصل بين الشَّاعر والمدينة وهذا ما يخرج الشَّـاعر من دائرة الانتماء بينه وبين المكان الذى عجز أن التعايش معه (الربابعة، ٢٠١١م: ١٦١) لأنه مصدر عذابه وانسحاقه وهو الذى يجعله يزداد حنيناً إلى الريف كلما يرى بعينه الاصطدام بين المدينة والقيم الإنسانية كما أن هدف السياب من عدم ذكر المدينة فى بنية العنوان وما يصرح بها هو التعبير عن تشـبثه بالحياة والإقبال عليها من خلال العطاء والتجددة/العودة ورفض حالة السكون والموت.

العـودة إلى جيكور تراص دلالى يقودنا إلى إلحاح علـى الحياة والعودة هنا ذات البعد النوسـتاليجيا وتضع المتلقيأمام الدائرتين النفور والانتماء وتجعله أمام الاتجاهين المتعاكسين وكشف الاتجاه المعاكس فى لفظة العودة هنا واضح تمام الوضوح، إذ إن ترك مكان ما لم يكن إلا نتيجة التعارض بين الشـاعر والمكان وإذا كان علاقة الشـاعر مع المـكان علاقة التنازع والصراع لا بـراح أنه يترك المكان فالعودة وترك المكان نتيجة طبيعيـة للصراع بين الشـاعر والمكان فالعودة نتيجة طبيعيـة للصدام بين المكان وذات الشـاعر وهى هنا تحمل معانى الحركة والتنقـل والتحول. وأتت اللام مؤكدة لدلالات العودة التى تعبر عن رفض سكونية الزمن والتى تؤكد دلالات العنوان الرئيسى لديوان أنشـودة المطر. أما فإن نظرنا إلى وظيفة هذه العنـوان طبق ما جاء به ليوهوک (Leo Hock) مؤسـس علـم العنونة نرى أن وظيفة العنوان فى هذا النص الشـعرى تدليلى ودلالى. أما شـادية شقروشـف تعتقد أن هذا الخطاب خطاب متميز ووظيفة العنوان فى هذا النص الشـعرى وصفية تفسـيرية وهذه الوظيفة التفسيرية تجعل المتلقى أن يساهم بخلفيته المعرفية فى إعطاء العنوان أبعاداً إيحائية كثيرةً. (الشيخ فرج، ٢٠١٣: ٨٧٩)

التحليل السيميائى للنص

عَلى جَوادِ الحُلمِ الأشهَبِ/أسـريتُ عَبرَالتَّلال/أهرُبُ مِنهَـا مِن ذُراهَا الطِّوال/مِن سُوقِها المُكتَظُ بِالبَائِعين/مِن لَيلِها النَّابِحِ وَالعابِرين/مِن نُورِها الغَيهب/مِنصُبحِهَا المُتعِب/ مِن ربِّها المَغسولِ بالخَمرِ/مِن مَوتِها السَّارى عَلى النَّهر/يَمشى عَلى أمواجِهِ الغافية/أوَّاه

لَو يَستيقظُ الماءُ فِيه/لَو أنَّ شمسَ المغربِ الدَّامية/تبتلُّ فى شَطيهِ أو تُشرِق. (السياب، ٢٠٠٠م: ٢٢٨)

لقد انبنى النَّص فى أكثر مشاهده المختلفة من أسلوب السَّرد إذ لا يسمع فى النَّص سوى صوت واحد هو صوت الشَّاعر السَّارد الَّذى يسرد الأحداث ويحكيها عبرَ فكرة تتأسَّس على التنامى والتَّوالد ليصل إلى التصعيد العاطف يفى النهاية والوجدانى إذ يخاطب الجيكور ويصفها بقبلة آماله. إن الشَّاعر فى المقطع الأول ركب مطى الخيال يبحث عن جيكور مدينة أحلامه، ويفر من بغداد وطواغيته. فى هذا المقطع يصوِّر الشَّاعر بعض ملامح المدينة فى ظلِّ السلطة والمقطع يجسِّد موقف الشَّاعر الرافض من السُّلطة الحاكمة التى يعبِّر عنها السياب بحفار القبور وحفار القبور فى خطاب السياب رمز للسلطة الأنانية التى لا تفكِّر إلا بنفسها. والشاعر بتصوير نفوره من رب بغداد وأراد به السلطة السياسية يعمل على تعرية سلطة العراق.

فى هذه المقطع يصوِّر الشعر ملامح الواقع فى ظل السلطة؛ وصف النور بالغيهب هنا تقابل دلالى يحيل إلى المفارقة، المفارقة بين المكانين:المدينة وجيكورو النور الغيهب هنا استعارة تنافرية (Oxymorn) يتجلَّى من خلاله موقف الشَّاعر الرافض من المكان كما يتجلى من خلاله مدى التردى الذى وصل إليه المكان فى ظل السُّلطة. واللافت أن النور فى هذا السِّياق لا يحمل دلالته المألوفة التى ترتبط بالتفتح والأمل بل يكسب دلالات جديدة بوصفه بالغيهب من مثل الضياع والتيه والموت، وفناء الأمان والسلام وغيره النابح دلالة على الإزعاج الزمكانى والسَّوق المفعم بالبائعين والمكتظ إشارة إلى الوجه المادى للمكان. فأبرز خصيصة للمكان هنا، هى الاكتظاظ، ثم سيطرة منطق البيع فى سوق المكان، كقيمة تنبنى عليها المعاملة بين النَّاس، وهى قيمة تشير إلى ما هو مادى، فى حين أنها تهمِّش الروحى بل وتغيِّبه، مما يعنى أن الإنسان أصبح يتخبَّط فى أزمة تتداخل فيها المعطيات، فلم نعد نميِّز بين ما هو الإنسانى وغير الإنسانى، الرُّوحى والمادى والأخلاقى وغير الأخلاقى. ففى ظلِّ التحولات الحضارية بدأت تتقوَّض كلَّ المظاهر الأخلاقية الَّتى كانت قطب الرَّحى وبؤرة التوازن الذاتى للإنسان، الأمر الذى عطَّل كلَّ ما هو روحى لديه وقزَّمه وهمشَّه ودعم من الجانب الآخر كل ما هو مادى

دنس. (قادة، ٢٠٠١م: ٢٩٦) إلى جانب الوجه المادى للمدينة يعرض الشاعر ملمحا آخر من ملامح المدينة وهو جمودها وأمواجه الغافية يشير إلى هذا الجانب من المدينة المعاصرة التى فقدت فاعليتها.

الشَّاعر فى هذا المقطع إنسانٌ متبرمٌ من المدينة ومن ماديته، مدينة لا تترك المجال للتأمل والسُّروح الفكرى الهادىء البعيد ومن أين يتأتى ذلک الهدوء فى أجواء تعجُّ بالحركة والضجيج ومن أين يمكن التأنى والسُّمو الروحى فى المدينة التى غرقت فى المادة، فالمدينة خاوية من كلِّ المثل والقيم ولا يقطنها إلّا هوس واحد وهو هوس المادة فليس فى المدينة أناس بل أشباه أناس، فيها تماثيل تحدُّق بأنظار فارغة وملامح خاوية من كلِّ الصِّفات الإنسانية الحقة. (قميحة، ١٩٨١م: ٢٦٢) وكيف يستطيع شاعر جاء من الريف بسذاجته أن يطيق صبراً فى فضاء الغياب والمادية الذى يهشم ويقزم كل ما هو روحى وكيف يستطيع أن لا يبرم من الزمان والمكان فى المدينة التى تهمش السمو الروحى وأصبحت المادية طابعها المتميز.

حين نتأمَّل فى هذه الأبيات الشعرية نجد أن المرسل قد أحدث منبها أسلوبياً قائماً على تكرار الجمل مع إلغاء أدوات الربط اللغوية، هذا المنبه الأسلوبى لم ياتِ بشكل عفوى وإنَّما له مسوغه الدلالى لشدِّ انتباه المتلقى وليخلق فى ذهنه تحفيزاً كبيراً واستجابةً أقوى للتذكير بظروف المدينة/بغداد. ظروف أجبرته ليركب مطى الخيال ويبحث عن مدينته الفاضلة والتكرار هنا ثيمة أسلوبية يوظفه السياب لمنح النص والفكرة الذى يحملها صفة الموضوعية كما نلاحظ فى تكرار الحروف. أسريت وأهرب فعلان إنجازيان يدلَّان على الحركة والصُّورة فى هذا المقطع تقوم بأداء الوظيفتين الأولى هدم مكان الحال وبناء مكان جديد. بدأ الشاعر الخطاب بالفعل الماضى ثمّ استخدم الفعل المضارع/ يمشى/وهذا انزياح أسلوبى أراد به إثارة انتباه المتلقى؛ هذا النوع من العدول ما يسمَّى عند المعاصرين التلوين بالخطاب أو التحول ويهدف كما قال الدكتور عكاشة جذب الانتباه والإثارة وإعمال الذهن. (عكاشة، ٢٠١٥م: ١٢٨) مما يجب ذكره هو أنَّ القافية المقيدة فى النَّص فى كل من الغافيه وفيه والداميه فقد عملت على لجم الانطلاق فى قافية الألف المشبعة الحزينة وكأنها ضابط وقف يصل بالحزن إلى إيقاع قراره ساكن، كابحاً

جمـاح الأمنيات فى المدينة المعاصرة ومرتداً إلى واقع مرٍ معيش ليس ثمة أمل بتجاوزه. فى هذه المقطع وفى بقية المقاطع المفارقة قائمة لكنَّ الشَّـاعر لا يشير إلى المدينة مباشراً بل يذكر الخصائص القارة والمسـتكنة فى جسـد النَّص تشـى بهوية المدينة ولعله أراد يثبت إنتمائه إلى الغربة فى المدينة. ومن أهم المنبهات الأسـلوبية فى هذا المقطع تكرار حرف الجر فى هذا المقطع، وهذا التكرار يتماشى مع نفسية الشاعر ويحيل إلى شدة نفور الشاعر واشمئزازه من المدينة.

وقال فى المقطع الثانى:

عَلى جَوادِ الحُلم الأشهَبِ/ وَتحتَ شَمسِ المَشرِق الأخضر/فِى صَيفِ جيكورِ السَّخى الثَّرى/أسـرَى تُأطوى دَربى النَّائـى/ بَينَ النَّدى وَالزَّهَر والمـاء/ أبحَثُ فِى الآفاقِ عَن كَوكب/عَن مَولِدٍ للروحِ تَحتَ السَّـماء/ عَن مَنزِل للسَّـائح المُتعِب (السـياب، ٢٠٠٠م: ٢٢٨)

أسرى فعلٌ إنجازى حركىٌ وتكراره فى هذا المقطع يدلُّ على غربة الشَّاعر فى المكان ونعنـى بالغربة هنا الغربة التى تعنى الانسـلاخ عن الواقع والاسـتياء منه والتصدى له والشـعور بالمسؤولية تجاه ما يجرى فى الواقع وهذا الشعور ما يدفع الشاعر عن يبحث عن طريق لإنقاذ بغداد وعن المنقذ: أبحث فى الآفاق عن كوكب. البنية الفعلية هناحقَّقت تواصلـاً دلالياً بين الكلمات والجمل عن طريق ربط الافعال بعضها ببعض وعن طريق الانتقال بين الأفعال لاستحضار الحدث والتأكيد عليه لإثارة القارىء حتى يتفاعل مع النص من الدَّاخل. (تحربيشـى، ٢٠٠٠م: ١٨) واللافت للنظر هو أن الشـاعرفى المقطع الأول حين تحدَّث عن المدينة وصف شمسـهابالمغربوفى هـذا المقطع يصف شمس مدينته الفاضلة بالمشـرقوهذا التقابل الدَّلالى نواة مركزية فى النَّص تتولَّد عنها دلالات كثيرة. وهذا المقطع يشكِّل مع المقطع الثانى مفارقة تصويرية بين المدينة وجيكور الشَّاعر مدينته الفاضلة والصياغة التعبيرية والتراكيب الاسـتعارية فى المقطعين يكوِّن معادلاً موضوعياً (Objective Corelative) للواقع الذى اتسـم بالتفاقم والتَّحجر والتشتُّت والقهر السياسى.

ينبجس الشُّـعور الانسانى المرير حين تتحوَّل المدينة إلى عالم خارج عن أن يحتضن

الشَّاعر بين جناحيه ولذلک لم تكن المدينة للشاعر بل للرموز التى تمثِّل الصمت والموت وكلَّ الأشياء السيئة الَّتى تسلب حرِّية الإنسان ولهذا لم تتسع أن تحتضن الإنسان المعاصر، خاطبها الشَّاعر فى المقطع الثالث خطاباً ممزوجاً بالألم والتأوه خطاباً يؤنسن الجيكور ويجعل خطابهاَ مظهراً من مظاهر الأنسنة:

جِيكُورُ جِيكُورُ:أينَ الخبزُ وَالماء؟/الليلُ وَافى وقد نامَ الإدلاء؟/وَالرَّكبُ سَهرانُ مِن جُوعٍ وش مِن عَطَشٍ/ وَالرِّيحُ صَرٌّ/ وكُلُّ الأفقأصداء/ بَيداءُ مَا فِى مَداهَا مَا يبين به/ دَربٌ لَنا وسَماءُ الليل عَمياءُ/جَيكُورُ مُدِّى لَنا باباً فنَدخُلَه/أو سِامِرينَا بنِجمٍ فِيهِ أضواء! (السياب، ٢٠٠٠م: ٢٢٩)

فالشاعر بوعيه المأساوى وفى خضم الصراع بين الموت والحياة تمسک بتلابيب جيكور ويطلب منها ومضة الحياة ويطالبها أن تخفِّف من معاناته وتزيل تلک الظلال القاتمة السود التى أحاطت به فى المدينة: جَيكُورُ مُدِّى لَنا باباً فنَدخُلَه/أو سِامِرينَا بنِجمٍ فِيهِ أضواء.

هذا المقطع تصوير للمدينة/بغداد فى بعدها الاقتصادى والاجتماعى،الألفاظ والبنى التركيبية هنا مشحونة بالتصورات والمواقف إيدئولوجية. فالاستفهام عن الخبز والماء ونوم الادلاء فى بغداد هنا إشارة إلى الظروف الاقتصادية المتفاقمة فى بغداد. إن البنى الاستفهامية (أين) تتجه للمكان، هذا السُّوال متَّجهٌ إلى الشَّعب العراقى ليثير فى نفسهم الإنتباه بموضوع السُّؤال، لو تأمَّلنا المفردة الأكثر تداولاً فى هذا النَّص وأعنى الليل والضوء لَوقفنا على ثراءٍ دلالىٍ لهذه المفردة فى النَّص، فالمعنى المباشر للليل هو السَّواد ولكنَّ السِّياق الشِّعرى ينفتح على تعددية احتمالية يوحى بها النَّص ويرمز إليها:

المعنى المباشر	الدلالة الشِّعرية
الليل	الجهل
الظَّلام	الفناء
	الموت
	العدم

إنَّ شعرية الكلمة فى الليل وبالتحديد فى سياق النَّص متأتيةٌ من قدرتها على الإيحاء

بتلك الدلالات عنـد المتلقى بحيث تمتلك القدرة على التأثير وإثارة الانتباه بما لها من انفتـاحٍ دلالىٍ، الأمر الـذى لا يمتلكه خارج النَّص الأدبى ونرى الحالة ذاتها فى الكلمة المقابلة للظلام وأعنى الضوء ودلالاتها المختلفة بما لها من حضور فى ألفاظ مشـرقة مثل البياض، والصبح والنجم و... . فى هذا المقطع أراد الشَّـاعر بالسَّماء الشُّمول والإحاطة وإضافتها إلى الليل تعميقٌ لمأسـاة بغداد فى ظلِّ السُّـلطة والشاعر هنا بإضافة السماء إلى الليل يسـهم فى توسيع نطاق دلالات الليل والليل هنا وظِّف ليؤدى الدلالة الرامزة للخوف والوحشـة والعذاب والشـاعر اسـتطاع بالدوال اللونى أن يحـرك فى المتلقى حاستى السـمع والبصر ويجعل المتلقى أكثر اندماجاً فى التجربة. الرِّيح ترمز بها الحرِّية والريـح صرٌّ تحيل إلى انعـدام الحرِّية فى المكان المعاصر والظلمـاء من أكثر المفردات تردداً فى قاموس السَّـياب، ليس الظلام الَّذى بنيت القصيدة عليه مقتصراً على المدينة والمبغـى وعميان العيون والقلوب وإنَّما هو ظلام يخيِّـم على العراق وعلى العالم العربى كله؛ ظلام الجهل والتخلف والفسـاد وظلام الأنظمة والعقـول والوجود العربى بصورة عامة. (أبوحاقة، ١٩٧٩م: ٤١٣)

قال حيدر بيضون: إنَّ السَّياب فى كلِّ قصائده فى مرحلة التموزية سواء أكان التفاؤل خط نظره أم التشـاؤم فإنه يقوم بعملية اسـتصراخ، ومعلوم أنَّ عملية استصراخ بحاجة إلى حشد أكبر طاقة ممكنة من التظلمات لتقع فى نفس المستَصرخ به موقع الرحمة، نرى هذا الاستصراخ فى المقطع الثالث من قصيدة العودة لجيكور حيث قال الشاعر:

جَيكُـورُ جَيكُورُ أينَ الخبزُ وَالماء؟ أليلُ وافى وَقد نامَ الإدلاء والرَّكب سَـهران من جوعٍ وَمِن عَطَشٍ (السياب، ٢٠٠٠م: ٢٢٩)

فالمشـهد هنا صحراء، وجفاف وقحط وريح صر ولا بدّ من معجزة ومطر وبلغ هذا الاسـتصراخ ذروته فى قوله جيكور نامى فى ظلام السنين. (بيضون، ١٩٩٠م: ٩٦– ٩٧) ومن أهم المنبهات الأسـلوبية هنا حذف حرف النـداء وحذف حرف النداء حيلة فنية يسـتخدمه السـياب ليضمن دوام يقظة المتلقى وأراد بهذا الحـذف ثلاثة مرات فيهذه المقطوعة أن يشـحن ذهن المتلقى بشحنة قوية تجعله مهيأة لمتابعة المضمون العام السائد على المقطوعة وهو المضمون السياسـى الاقتصـادى المتمثل فى نداء جيكور مرة ونداء

المطر مرة أخرى ليحرک کل شـيء وليثبت ثورة عارمة لتغير الواقع السياسى السيىء، والجوع، والعرى، والظلم، والحرمان.

إلـى جانب الدَّور الَّـذى يؤديه حذف حرف النداء فى هـذا الخطاب، إنَّ الالتفات يلعـب دوراً وظيفيـاً فى هذا المقطع والشَّـاعر هنا قد عمد إلى العـدول من المخاطب؛ جيكور إلى ضمير "نا" الجمعى من أجل أن يحقِّق غرضاً بلاغياً وهو تعميق الإحسـاس الجماعـى بالواقع وأحداثه لئلا يكونوا بمعزل عن ما يجـرى فى الواقع. وقال فى المقطع الرابع:

مَن الَّذى يسـمَعُ أشـعارى؟/فانَّ صَمتَ المَوتِ فى دارى/والليلُ فى نارى/مَن الَّذى يَحمِـلُ عِبءَ الصَّليبِ/فِى ذَلک الليلِ الرَّهيبِ الطَّويل؟/ مَن الَّذى يَبكى ومَن يَسـتَجيبُ للجائـعِ العَارى/مَن يَنزِلُ المصلُوبَ عَن لَوحِهِ؟/مَن يَطـرد العِقبان عَن جُرحِهِ؟/ويُبدِل الأشـواکَ بالغار؟/ أوَّاه يا جَيكورُ لو تَسـمَعين!/ أوَّاه يَا جَيكورُ لَو توجَدين/لو تُنجينَ الرُّوحَ لو تَجهضين/کى يُبصر السَّـارى/ نجماً يُضىءُ الليلَ للتائهين (السـياب، ٢٠٠٠م: ٢٢٩)

فى هذه اللوحة يتضاعف إحسـاس الشَّـاعر بالغربة والضياع وعدم الاطمئنان إلى أى شـيء، وهذه الحالة تتجسَّد فى التساؤلات الموجعة فى المقطع، هذه الصِّياغة الشِّعرية تضـرب عميقاً فى جذور النفس وتعبِّر عن الحالة النفسـية الحزينة الَّتى تكاد تنفطر ألماً على الواقع وتشى بهذه الحالة من التشظى والقلق. (قطوس، ٢٠٠٠م: ٣٩)

وظَّف الشَّاعر فى هذا المقطع التقابل اللفظى وليس قصده التلاعب بالالفاظ بل أراد بهـذا التضاد أن يكثِّف دلالات النَّص وأن يزيد من حدة المفارقة بين الطرفين النقيضين وهما المدينة والجيكور وأن ينمى الصورة الشعرية.

أما الحقول الدلالية الَّتى ينطوى عليها المقطع فعدة:١ـ الحقل الدلالى الَّذى تحيل اليه البنيـة الرمزية من مثل العقبان ٢ـ الحقل الدلالى الَّـذى تحيل عليه البنية التركيبية ٣ـ الحقل الدلالى الَّذى يحيل إليه مسـتوى الأفعال (الخليـل، ٢٠١٢م: ٤٨) فى هذا المقطع أراد الشـاعر أن يثير النخوة فى نفوس مواطنيه وقوله من يبدل الأشواک بالغار إشارة إلى هذا المعنى، هذا القول إشارة إلى حدث تراثى وهو أنَّ الذين خالفوا المسيح ألبسوا

المسيح تاجاً من الشوک سخرية منه، وظَّف الشَّاعر هذا الحدث التراثى وأراد بهذا التوظيف إثارة وعى المتلقى بفداحة الموقف وانتباهه إليها. وقوله من ينزل المصلوب دعوة إلى تغيير وجه الواقع ومجراه والصلب هنا يحمل رصيدا إيدئولوجياً وهو التمرد على السلطة والأنظمة الحكومية من أجل عادة الفاعلية إلى المكان الذى يزداد بكل اليوم مأساوية وفجيعة فى ظل ممارسات السلطة والظلم الاجتماعى والقهر السياسى. وما يلفت النظر فى هذا المقطع هو المعنى الحجاجى للاستفهام، إنَّ الاستفهام هنا من أهم الوسائل الحجاجية المهمة وهو هنا يضيف إلى النص نبرة درامية وبالتآذر مع الحوار يجسم التجربة الذاتية فى إطار موضوعى ملموس.

ومن أهم المنبهات الأسلوبية فى قصيدة السياب هذه هو تكرار حرف لو وهذا الحرف هنا يحمل دلالة الألم وقوة التمنى والحسرة وهنا استقى دلالته من الأفعال التى تلته ضمن سياق النص بوجه عام، وكان مما ضاعف فاعلية ووظيفة الحرف (لو) داخل سياق المقطع الشعرى، غياب الجواب، ليس على صعيد المقطع الشعرى وحسب بل على صعيد القصيدة حتى آخرها، مما يؤكد عناية الشاعر التامة بهذه البنية الأسلوبية من جهة وشحن ذهن المتلقى وكسر أفق التوقع لديه، وخيبة انتظاره نتيجة لغياب جواب الشرط من جهة أخرى. (على قرم، ٢٠١١م: ١٠٧)

وقال الشاعر فى المقطع الخامس:

مَن يَصلِب الشَّاعرَ فِي بَغداد؟/مَن يَشترى كَفَّيه أو مُقلتيَه/مَن يَجعل الإكليلَ شَوكاً إليه/جَيكورُ يا جَيكورُ/ شُدَّت خُيوطُ النُّور/أرجوحةَ الصبح/ فأولى للطيور وَالنَّمل من جُرحى/هَذا طَعامى أيها الجائعون/هذى دُموعِى أيها البائِسُون/هذا دعائى أيها العابدون/أن يَقذِفَ البرُكانَ نيرانَه/أن يُرسِلَ الفُراتَ طُوفانَه/ كَى نُشرِقُ الظُلمَة/كَى نَعرِفَ الرَّحمة/جَيكُورُ يا جَيكُورُ/شُدَّت خُيوطُ النُّور/أرجوحةَ الصُّبح/ فأولى للطيورِ وَالنملَ مِن جُرحِى! (السياب، ٢٠٠٠م: ٢٣٠)

اتخذت المدينة فى شعر السَّياب صورة سلبية، لأن بغداد (مدينة/قيد) بالنسبة إليه، عاش فيها معارضا للسُّلطة، ولم يلقَ فيها الحظوة عند فتيانها (زيتون، ١٩٩٦م: ٢٣) حتَّى العواطف والأحاسيس فقد حرارتها/ لا يثور أحد فيها على السُّلطة ولا يُسمع

من العراق صوت/اعتراض ولا يكون فيها الّا ظلال الموت والخراب، والشَّاعر يريد أن يضحِّى بنفسه فى سبيل وطنه لكنَّه لم يلقَ من يصلبه، فى هذا المقطع يصل إلى قريته جيكور فيوِّلم من جرحه للطيور والنمل كما طائر البجع فى شعر الفرد دوموسية (Alfred de musset) :جيكورُ جيكورُ/مُدَّت خيوطُ النور/ أرجوحة الصُّبح/ فأولمى للطيور والنمل من جرحى. (أنطونيوس، لاتا: ١٣) راكباً جواد الحلم وصل إلى جيكور ليقدِّم طعامه للجياع ودموعه للبائسين ودعاءه لأن يقذف البركان نيرانه ويرسل الفرات طوفانه ويقدم نفسه ليتوج بالشوك ويصلب ويدعو الطيور والنمل لتؤلم من جرحه. (صوير، ٢٠١٤م: ١٨)

ولقد بلغ استخدام الشَّاعر للفعل المضارع فى هذه اللوحة ستة مرات وذلک تماشياً مع حدة مشاعر الشاعر ولانتباه المتلقى إلى التأزم. اتَّخذ الشَّاعر فى المقطع من الصورة وسيلة فنية مهمة أضفت على القصيدة قدرة كبر على التأثير الفنى ومن ثمَّ تتالى الجمل التى بُدأت بالاستفهام كما فى بقية المقاطع قالب مناسب لافراغ الشحنة الشعورية المتأججة فى النفس. (صالح هويدى، ١٩٩٨م: ١٥٦)

فى هذه المقطوعة يميل السياب إلى استخدام الأصوات المهموسة والقوافى الساكنة وصوت الهاء الذى يصدح بألحان الألم والأسى وأنات الوجع الإنسانى وهنا يتآذر المستوى الصوتى مع المستوى الدلالى لتعميق إحساس تفيض منه إيحاءات الحزن والألم وتعمل على تعميق الإحساس بفجاءة المأساة التى يعانى منها الشاعر. هذا وقول الشاعر فى بداية المقطع وهو /من يصلب الشاعر/ هنا يحمل التصورات والمواقف الإيدئولوجية. فالشاعر هنا هو المثقف الثورى والسياب هنا يؤكد على دور المثقف ويطالبه أن يؤدى دوره فى المجتمع ويعمل من أجل تحقيق التغيّرات الكبرى فى مجتمعه بتحالفه مع القوى الاجتماعية. (مرشد محمود، ٢٠١٧م: ٣٢)

وقال الشاعر فى ما بعد:

هذا حَرائِى حَاكَت العنكبوت/خَيطاً إلى بابهِ/ يَهدى إلى النَّاسِ إنى أمُوت/ وَالنُورُ فِى غابهِ/يُلقى دَنانيَر الزَّمان البخيل/جَيكورُ يا جَيكورُ: خل وماء/ ينساب مِن قَلبى/مِن جُرحِى الوارى/ أوَّاه يا شَعبى/جِيكُورُ ياجِيكورُ هَل تَسمَعين/فَلتفتَحِ الأبوابَللفاتحين/

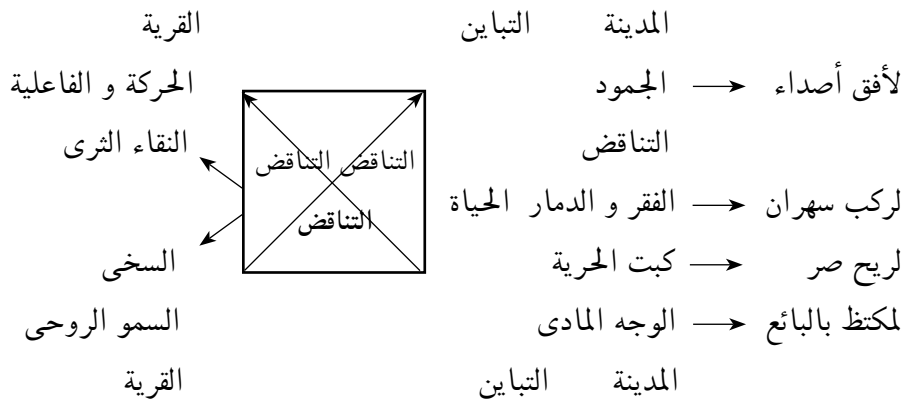
وَلِتجمَعِى أطفالک اللاعبين/فِي ساحة القرية. هذا العشاء/هذا حَصاد السنين: الماء خمرٌ، والخوابى غذاء (السياب، ٢٠٠٠م: ٢٣٠-٢٣١)

فى هذا المقطع وظَّف تقنية القناع ليصور حالة مدينته. مدينته مغلقة فى جميع جوانبها وحياكة العنكبوت على باب حراء الشاعر يشير إلى هذا المعنى؛ والحراء وأراد الشاعر به أرض الوطن يشير إلى انتماء الشاعر بالمكان. توظيف حرف التاء روياً فى هذا المقطع جاء فى خدمة هواجس الشاعر ومشاعره، التاء صوتٌ مجهورٌ انفجارى فقد جاء مؤكِّداً مع حالات الغضب الشَّديد والرفض للواقع المميت، فى هذا المقطع يدعو شعبه لإنقاذ مدينته التى تتخبَّط تحت خيمة الموت وأن يصبحوا فداء للعراق كما أصبح المسيح فداء للإنسانية. إنه فى المقطع الأخير من هذا الخطاب السردى يفيق من حلمه ويرى نفسه فى أحضان الواقع ويحزن لأنه لا يرى فيه إلّا خمول شعبه:

هذا صِياحُ الدِيک: ذابَ الرقاد/عُدت مِن مِعراجِى الأكبر: الشَّمس أم السُنبل الأخضر/ أغلى من الجوهر والحب/فى مقلتىَّ الدموع/سحابةً تحملنى ثم سار/ يا شَمسَ أيامى، أما من رجوع؟/جَيكُورُ، نامى فى ظلال السِّنين (السياب، ٢٠٠٠م: ٢٣١)

مما يلفت النظر أن جيكور فى مقطع الأخير اتَّخذت إيحاء جديداً، فهى ليست هنا تلک القرية الوادعة التى تحتضن ذكريات السياب، بل جيكور هى بغداد التى يعانى منها الشَّاعر وتتسرب عذابها فيجسم الشاعر وروحه، عاد الشاعر فى هذا المقطع من معراجه ورحلته ومغامرته ليقول: إن الشَّمس أو السُّنبل الأخضر وأراد به الحرية والحياة أغلى من كل شيء. فختام القصيدة ختام حزين؛ على جيكور أن تنام لأن الشعب نائمون... . وإذا كان السَّياب فى نهاية قصيدته المسيح بعد الصلب، يأمل بالتغير ويصرُّ على الحياة: قُدِّس الرب! هذا مخاض المدينة (كندى، ٢٠٠٣م: ٢١١)؛ وجعل من الطبيعة والأحداث التراثية مهاداً لفعله النهوضى؛ لكنَّه فى نهاية هذه القصيدة فقد أمله لأنه لا يرى فى المكان المعاصر إلا مظاهر الموت والخبث والدهاء لأن واقعه واقع تتحكم به الممارسات الشاذة المستبدة.

أخيراً يمكن الاستعانة بالمربع السيمائى لجريماس لتبين المفارقة بين الطرفين:



يجسِّـد هذا المربع السـيمائى حقيقة المدينة الـتى تحوَّلت إلى نـواة مركزية لتجربة الشـاعر، المدينة لا تاخذ بعداً واحداً وإنَّما أخذت أبعاداً مختلفة. فى هذه المقاطع الَّتى تمَّ تحليلها حوّل الشـاعر المكان إلى أيقونة تتجسَّـد فيها ملامح الرؤية المكانية. كما مضى رؤية الشـاعر للمكان رؤية تتغلّغـل فى قرارة وجوده ولا تقف عند الحدود الهامشـية والقشور وإنما تتعلق فى المكان ليصبح تجسيدا للأمل أو الإحباط، فالمكان يؤطر التجربة الانسـانية ويجعلها ذات الغنى. (الربابعة، ٢٠١١م: ١٦٩) والقصيدة من العنوان مكتضة برؤيا المكان وتشـكيليته وتشكيلية القصيدة هنا التشـكيل الرثائى للمدينة التى تغلف وجود الشاعر وتسبب له غربته وشعوره بالضياع.

ب) المحور الأفقى

المحـور الثانى من محاور التحليل السِّـيميائى المحور الأفقى الَّـذى تُتناول فيه البنى التركيبية فى النَّص الشِّـعرى؛ إن دراسـة البنى التركيبية هى إحـدى الطرق التى يدل المتلقى إلى جانب المدلول، هذا المحور يشـمل مواضيع مختلفة منها المسـتوى الموسيقى، المستوى اللغوى، والتركيبى.

الموسيقى

١- الموسيقى الخارجية والإيقاع

الموسـيقى عنصر أساسى من عناصر الشعر وأداة من أبرز الأدوات التى يستخدمها

الشَّـاعر فی بناء قصیدته. والموسـیقی فی الشِّعر لیسـت حلیةً خارجیةً تضاف إلیه وإنما هی وسـیلة من أقوی وسائل الإیحاء وأقدرها علی التعبیر عن کل ما هو عمیق وخفی فی النَّفس. (عشـری زاید، ۲۰۰۲م: ۱۵٤) فالسَّـیاب استخدم أشـکالا مختلفة للإیقاع فی قصیدتـه؛ الإیقاع الخارجی والدَّاخلی الَّذی یتجسَّـد فی تجانس الأصوات وترنیمها وذکر بعض الآلات الموسـیقیة. ووظَّف الشَّاعر فی هذه القصیدة البحر البسیط والسریع ومزَّج بینهما تعبیراً عن مشـاعره ولیصوِّر بهما شجونه النَّفسیة. إنه کثیراً ما استخدم فی دیوانه أنشودة المطر البحر البسیط لتجسید أحاسیسه وخوالجه النفسیةکما قال الدکتور مصطفی جمال الدین فی کتابه الإیقاع فی الشعر العربی. (کمال الدین، ۱۹٦٤م: ٤۸۱)

هذا البحر متکوَّن من ثمان تفاعیل وسمِّی بذلک لانبساط أسبابه فی أجزائه السِّباعیة وقیل سمِّی بذلک لانبساط الحرکات فی عروضه وضربه. (معروف، ۱۳۸۷ش: ۱۰٦) أما السَّریع فبحر متکوَّن من ست مفاعیل سمِّی بذلک لسرعة النُّطق به وهذه السُّرعة متاتیةٌ من کثرة الأسـباب الخفیة فیه. إن السَّـیاب زاوج بین البحرین فی القصیدة وهذا دیدنه دوماً کما قال الدکتور مصطفی جمال الدین فی کل دیوان أنشودة المطر:

جیکور جیکور: أین الخبزُ والماءُ؟

والرَّکب سهرانُ من جوعٍ ومن عطشٍ (السیاب، ۲۰۰۰م: ۲۲۹)

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن فاعلن مستعلن فعلن

اسـتخدم الشَّـاعر هذا البحر لیصوِّر به معاناته وغربته فی المـکان واتیانه بالرَّوی السَّـاکن فی القصیدة بجانب الموسـیقی الخارجی یحیل إلی هـذا الحزن الداخلی الذی یعتلج به صدر الشَّاعر. (أنطونیوس، لاتا: ۲۳۰) ومن استخدامه البحر السَّریع قوله:

فانَّ صمتَ الموتِ فِی دارِی

مَن الَّذی یَحمِلُ عِبءَ الصَّلیب

فی ذلک اللیلِ الطویل الرَّهیب؟ (السیاب، ۲۰۰۰م: ۲۲۹)

متفعلن مستفعلن فعلن

مستفعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن مستفعلن فاعلن

وكما قيل سابقاً سمِّي هذا البحر بالسَّريع لسرعة النُّطق به واستخدام الشَّاعر لهذا الوزن جاء فى خدمة قصد الخطاب الإيصالى الإفهامى (Intentionality)١. وقد وظَّف الشَّاعر هذا الوزن ليزيد من سرعة عملية التلقى.

أما كل الأبيات فتلتزم تكرار وحدة الإيقاع واحدة وهى فاعلن وهى وحدة إيقاع البحر السريع ولكنَّ الشَّاعر لم يلتزم تكرارها عدداً محدداً من المرَّات فى كل بيت واستخدام إيقاع البسيط فاعلن اكثر ملائمةً وطبيعة رؤيته الشعرية التى تتسم بالرهافة والشفافية فضلاً عن استخدام الشَّاعر لروى موحد فى بعض تفعيلاته وصيغة صرفية متوازنة مما أشاع فى أجواء القصيدة إيقاعاً رتيباً يحمل الصَّمت والانتظار كما عمد إلى استخدام مجموعة من الترددات الصوتية بغية تعميق الدلالة التجسيدية للألم. (الخليل، ٢٠١٢م: ٦٧) مما يجب ذكره أنَّ القافية لم يلتزم الشَّاعر فيها نسقاً واحداً وإنَّما ظلَّ يراوح بين مجموعة من القوافى بدون نسق ثابت والرَّوى جاء فى القصيدة بيانا لخلجات الشاعرالنفسية... . روى اللام والنون والباء والهمزة من أكثر الحروف ترداداً فى القصيدة، أما روى اللام وهو صوت مجهور انحرافى فقد جاء بما فيه من قوة وتردد صوتى مرتبطاً بحالات الغضب والثورة والرَّفض المطلق لهذا الواقع المميت المضطرب المليء فوضى وهمجية كما عبر فى حالات أخرى عن الامتعاض الشَّديد من هذا الوضع المأساوى ونحن نحسُّ بذلك الغضب والرفض والامتعاض عند نطق عدد كبير من اللامات وبشكل متتال. (بديده، ٢٠١١م: ٦٠) أما روى الباء وهو صوت مجهور انفجارى فقد جاء مؤكداً لحالات الغضب الشَّديد والاضطراب والرَّفض للواقع الَّذى عبَّر عنه صوت اللام. والهمزة صوت وقفى اختناقى مرتبطة بحالات اليأس والاختناق

١. القصد أى غرض الدَّلالة من أبرز اهتمامات الجرجانى فى نظرية النَّظم، إذ إنَّه يعدُّ من أكثر العلماء ترداداً لمصطلح القصد، حيث وصف سبب العدول عن التركيب الأصل إنَّما هو لبيان قصد المرسل بالاستجابة للسياق تداولياً، كما ألَّح إلى أنَّ القصد هو المعنى فى معالجة مختلف الآليات من كناية ومجاز بصفتها من آليات الاستراتيجية التلميحية. (الشهرى، ٢٠٠٤: ٢٠١) وأكد الجرجانى أنَّ استعمال آليات معينة فى الخطاب لا يكون الّا من أجل تحقيق مقاصد معينة يبتغيها المرسل (الجرجانى، ٢٠٠٥: ٢٤٠)، كما حظى القصد باهتمام خاص فى النقد الغربى خاصاً عند دى بوجراند فى نظريته نحو النص. (عكاشة، ٢٠١٥م: ٦٣٢)

لتاتى ألف الردف مؤكدة ذلک اليأس والاختناق الذى كان الشَّاعر أسيرا له، اليأس من عدم التغير، ليأس من عدم نهوض الشعب العراقى، اليأس من هذا الوضع المأساوى.

٢- الموسيقى الداخلية

إن الموسيقى الداخلية خاصية بنيوية تهدف بناء الانسجام النصى ولها إلى جانب تشكيل جمالية النص له دور بارز فى تقوية الجانب الإيجائى للصور والمفردات فى النص وهى تشمل التكرار والمحسنات اللفظية.

التكرار

إن للتكرار دوراً مؤثراً فى التأثير وأنَّه يوفِّر طاقة مضافة تحدث أثراً جليلاً فى المتلقى وله دور بناء فى الافهام ويعين المتكلم على ترسيخ الرأى والفكرة فالتكرار يؤدى إلى تقوية النبرة العامة للكلمة. (مثنى كاظم، ٢٠١٥م: ١٥٣) يقول غريماس: ثمة ما يبرر للتكرار وجوده، إنَّه يسهِّل استقبال الرسالة، غير أنَّ وظيفة التكرار لا تقف عند هذا الحدّ ذلک لأنها تخدم النظام الداخلى للنص وتشارک فيه وهذه قضية مهمة لأنَّ الشَّاعر يستطيع بتكرار بعض الكلمات أن يعيد صياغة بعض الصور كما يستطيع أن يكثِّف الدلالة الإيحائية للنص من جهة أخرى. (عياشى، ٢٠١٥م: ٧٣) إن التكرار فى اللسانيات النصية وسيلة اتساقية لها دورها فى تلاحم النص والشاعر بالتكرار يستطيع أن يمنح النص الوضوح الذى يحيل إلى ماهية الفكرة. (سعدية، ٢٠١٧م: ٤٧) للتكرار فى قصيدة السَّياب صور كثيرة منها تكرار الاستهام فى المقطع الرَّابع وتكرار من الجارة المضافة إلى الليل والصُّبح والرَّب والنُّور ولهذا التكرار قيمة وجدانية يبلغ بها الشاعر ذروة الانفعال فى تلفُّظه لكلمة جيكور. هذا التكرار دالٌّ على حدَّة اشمئزاز الشَّاعر من واقع أجبره على أن يركب مطى الحلم والخيال ويتجه صوب جيكور مدينته الفاضلة. الاشمئزار بلغ أوجه فى تكرار الجملة فى القصيدة وهى على جواد الحلم الأشهب، ومن صور التَّكرار فى القصيدة تكرار الحرف من مثل تكرار اللام والسين و... . فى القصيدة فهذا التكرار يكون لإدخال تنوُّع صوتى يخرج القول من نمطيَّة الوزن المألوف وليحدث

فيــه إيقاعــاً خاصاً يؤكِّده ويكون لشــدِّ الانتباه إلى معنى كلمــة أو كلمات عن طريق تآلف الأصوات بينها. فالتَّكرار فى قصيدة السَّــياب إما اســتهلالى وإما توازى ويشيع التوازى فى هذه القصيدة فينشــأ بين الشطور فهو التشابه التعبيرى الجارى على تكرار بنيوى يحدث تنســيقاً صوتياً وينمى الصُّورة الشِّــعرية ويساعد الشَّاعر فى بلوغه الهدف التَّواصلى. (كوهين، لاتا: ١٢٠) وعلاوة على هذا أن تكرار صوتى الســين والشــين فى القصيدة يؤدى الدور الوظيفى والإيحائى. إن السين والشين من أصوات الرخو المهموس يتمتعا بصفة التفشى فقد كررهما الشاعر فى القصيدة فإنه يشيع بهذين الصوتين جواً من طول المعاناة فى المدينة وأيضا أن صوتى السين والشين بضيغ مخرجيهما لهما دور مباشر فى التعبير عن شــعور الشــاعر بضيغ فى المدينة المعاصرة وثمة نــوع من التكرار فى هذه القصيدة وهو تكرار الوحدات الدلالية ما يســمى فى نقدالنص واللسانيات الايزوتوبى ((isotopy. والإيزوتوبى هو التعالق الدلالى بين الصور والمفردات فى النص. (البرزى، ١٣٨٦ش: ١٧٤) ما نلاحظه فى المقطع الثالث من القصيدة فى الركب ســهران من جوع و عــدم وجود الدرب الذى ترمز به الألفة والريح صر وكل هذه الصور تكون بانوراما بصرية تعبر عن هدف دلالى واحد وهو البعد الإحباطى للمكان فى ظل السلطة.

السَّجع والجناس

أكَّد الجرجانى على وجود السَّــجع والجناس فى الكلام قائلاً إن السَّــجع والجناس لايكونــان مقبولــين الّا اذا كانــا فى خدمة المعنــى. (غريب علــى، ١٩٩٣م: ٢٨٣) إن السَّــياب متبحرٌ فى استخدام هذه الصنعة واستطاع استعماله بأنواعه المختلفة دون كلفة مثــلا (الغافيه وفيه) جناس مذيَّل و(دارى ونــارى) جناس مضارع و(الحديد والحداد) و(البخيل والنخيل) جناس لاحق و(الرغيف والرصيف) و... وأيضاً توظيف السَّــجع فى النَّص يســبِّب انتباه المتلقى إلى المعنى عن طريق التَّجانس فى الأصوات من مثل قوله: (الأخضر والأكــبر) و(الجواد والحداد) و(الجائعون والبائســون) و(الصَّليب والرَّهيب) و(السَّــخى والثَّــرى) و... وهذه التقنية هنا خاصية بنيوية ومن أهم مراكز الاســتقطاب الدَّلالى فى القصيدة التى اتَّكأ عليها الشــاعر فى كلِّ مقاطع القصيدة إذ يكوّن انســجاماً

إيقاعياً يتلاءم مع المعنى ويمنح النَّص ديناميكية ينجذب المتلَّقى إلى النَّص وله دور بارز فى بناء الانسجام النصى إذ ببناء الترابط الوزنى يعطى النص انسجاما واضحاً لتقوية النواة المعينة للنص الشعرى.

المستوى المعجمى

الشَّاعر ينتقى ألفاظه بمهارة ودقَّةٍ للتعبير عن معاناته الداخلية. ساد القصيدة جوٌ من الحزن والألم وكلُّ مفردات القصيدة تحيلنا إلى ما يعانيه الشَّاعر. للسَّياب مفرداته الخاصة وأسلوبه الشِّعرى المتميّز ويستطيع القارىء أن يميِّز قصيدته من بين مجموعة قصائد أخرى؛ ذلک أنَّه فى معظم ما كتب حاول التَّخلص من طريقة التركيب المالوفة فى النَّظم؛ إنَّه ينهک اللفظة ويدجِّنها فتصبح طيِّعة الإنقياد، تنضح بمشاعره. مما يلفت النظر فى قصيدة السَّياب هذه أنَّه استعمل مفردات تراثية من مثل الادلاء والركب و... وقد اعتمد على هذا بغية التَّاثير فى نفس المتلَّقى، قال عبدالجبار داود البصرى حول توظيف المعجم التُّراثى فى تجربة السَّياب الشِّعرى: «إنَّ معجمه الشِّعرى أقرب إلى التُّراث منه إلى الأسلوب المعاصر وهو شىء طبيعى، ولا يعيب السَّياب لأن أكثر الكتاب أصالةً إنما هو إلى حد بعيد راسب من الأجيال السابقة وبؤرة للتيارات المعاصرة وثلاثة أرباعه مكوَّن من غير ذاته على حد تعبير لانسون.» (كمال الدين، ١٩٦٤م: ١٦٥)

واللُّغة فى قصيدة السَّياب على قدر كبير من الغنى والاكتناز؛ فلدى الشَّاعر قدرةٌ نادرةٌ على شحن العبارة بل واللفظة، بطاقات من الإيحاء الروحى لا حدَّ لغناها ويكفى أن نشير إلى تلک الإيحاءات الرُّوحية الَّتى تشع من كلمة جيكور على امتداد القصيدة، من أهم ميزات الشَّاعر خلق تراكيب ذات شحن إيحائى من مثل سماء اللَّيل والسَّماء رمز للامتداد واللَّيل رمزٌ للظلم ورمز للانحطاط والتدمير والخراب، إضافة السَّماء إلى اللَّيل تركيب إيحائى أراد الشَّاعر بهذا التركيب أن يصوَّر انزلاق وانحدار المدينة المعاصرة وليعمِّق مأساة المدينة فى ظلِّ السُّلطة... . (عشرى زايد، ١٩٩٨م: ١٣٦) إنَّه كان يجعل اللَّفظ الواحد يشع فى السِّياقات المختلفة بإيحاءات مختلفة كما نرى فى كلِّ ديوانه أنشودة المطر من مثل كلمة النَّار حيث جعل النَّار فى بعض السِّياقات تشُعّ

بإيحاءات السُّمو والتوهُّج وفى بعض السِّياقات توحى بمعنى التَّدمير وفى بعض السِّياقات بمعنى الحياة كما فى الليل فى نارى من هذه القصيدة مما يحيل إلى سلطة السياب على اللغة؛ يعنى إخضاع اللُّغة لسلطة المرسل بوصفه الفاعل الرَّئيس ((principal فى عملية الخطاب؛ فالقدرة على الإذعان لقواعد اللُّغة وقيودها أو خرقها أو التلاعب بها وهى كفاءة تواصليَّة تشير إلى سلطة المرسل على اللُّغة واخضاع اللُّغة لسلطته (الشهرى، ٢٠٠٤م: ٢٢٦)، والمهارات التَّواصليَّة عند المرسل من مثل التَّغيرات فى المستوى الصَّوتى أم المستوى التركيبى أو فى العلاقات المعجميّة أو فى اختيار الألفاظ يحيل إلى سلطة المرسل على اللُّغة ما نشاهده فى خطاب السَّياب حيث وظّف المفردات الإيحائية المؤثرة فى نفسية المتلقى التى تقدم تجسيدا حقيقيا عن الواقع المحيطى بالنص واستطاع أن يخلق نوعاً من الانسجام والتلاءم بين النَّص ونفسيته وهذا ما نشاهده فى كلِّ مقاطع القصيدة.

المستوى التركيبى

من أهم محاور التحليل فى المحور الأفقى هو دراسة البنى التركيبية فى النص الشعرى. وفى الإحصاء الذى قمنا به فى قصيدة العودة لجيكور ظهر أن النص تتراوح بين مجموعة من الأفعال؛ الماضى المضارع والأمر، فظاهر الإحصاء يحيل إلى الحضور المكثف فى هذا النص الشعرى.توظيف الزمن المضارع فى الخطاب السَّيابى إشارة إلى أن الخطاب يتفاعل مباشرة مع الحدث كما أنه تجسيدٌ حقيقىٌ للحدث وللواقع لأنَّ الزمن المضارع زمن حىٌ يمكنه أن يبُثَّ الحياة فيأى نص أدبى وذلک بحكم دلالته الآنية الحاضرة، لذا فقد وظَّف الشَّاعر الفعل المضارع لخلق تفاعل مباشر وحيوى بين بنية الخطاب والعالم الخارجى ويجعل الزمن المضارع الأفكار أوثق بمكانها وزمانها كما أن الحضور الطاغى للزمن المضارع يمنح النص صفة الموضوعية ويتوخى الشاعر بالأفعال المضارعة أن يؤكد على الفكرة المهيمنة على النص وهو انتشار عوامل السلب فى المدينة المعاصرة لأن الأفعال المضارعة تتضمن الامتداد والاستمرارية كما يهدف الشاعر بهذه الضخم الهائل من الأفعال المضارعة أن يزداد النص حركيةً.

النتیجة

قصیدة العودة لجیکور من أهم قصائد السَّیاب التی أنشدها رفضاً لواقع المدینة فی ظل سلطة نوری السعید، هذه القصیدة مفارقةٌ بین بغداد الحال وجیکور... . فی هذه القصیدة صوَّر الشَّاعر ملامح الواقع فی ظلِّ السُّلطة والقصیدة تصوِّر موقفه الرافض من المکان ومن السُّلطة.کما ظهر فی المحور العمودی لقد أراد الشَّاعر بهذه القصیدة الحزینة أن تزرع بذور الیأس فی نفس الإنسان المعاصر ویجعله یقف موقفاً متشائماً من واقع بغداد المتردی الذی لا یفید الإنسانیة شیئا. صور فی هذا النص من خلال الرموز والدلالات الوجه المادی للمدینة وجمودها وانعدام الحریة فیها بفعل سلطة نوری السعید وزبانیته. وکما ظهر فی المحور الأفقی من الدراسة إنه لجأ الشَّاعر فی قصیدته هذه إلی الصُّور الحسیَّة، لتصویر البعد الإحباطی للمدینة التی جعلته یشعر بالغربة وهذه منبِّه أسلوبیٌ اعتمد علیه الشاعر لإضفاء الموضوعیة علی النص والذی یتآذر مع الحضور المکثف لفعل المضارع، کما إن المفردات هنا مشحونة بالمواقف والتصورات الإیدئولوجیة التی تعکس ثقل الزمان والمکان علی الشاعر وتشظیهما وسکونیتهما التی تجعل الإنسان أن یشعر فی بضیاع إنسانیته فی هذا الزمان والمکان المتوترین والقصیدة هذه من أکثر قصائد السیاب احتفالا بالإیقاع والإیقاع هنا یؤدی الدور الهارمونی الوظیفی فی بنیة النص ویناسب قصیدة الرحلة کما یتلائم التنوع الصوتی فی البنیة الإیقاعیة للنص والفضاء المتوتر للمدینة المعاصرة.

المصادر والمراجع

إبراهیم، صالح هویدی. (۱۹۹۸م). تحلیل النصوص الأدبیة: قراءات فی السرد والشعر. ط۱. بیروت: دار الکتاب الجدیدة المتحدة.

أبوحاقة، أحمد. (۱۹۷۹م). الالتزام فی الشعر العربی المعاصر. بیروت: دار العلم للملائیین.

أبوغالی، علی مختار. (۱۹۹۵م). المدینة فی الشعر العربی المعاصر.القاهرة: المجلس الوطنی للثقافة والفنون والآداب.

البرزی، پرویز. (۱۳۸٦ش). مبانی زبانشناسی متن. تهران: انتشارات امیرکبیر.

أنطونیوس، بطرس. (لاتا). بدر شاکر السیاب شاعر الوجع. بیروت: المؤسسة الحدیثة للکتاب.

بديده، رشيد. (٢٠١١م). «البنيات الأسلوبية فى قصيدة بلقيس لنزار قبانى». رسالة الماجستير. جامعة الحاج لخضر. الجزائر.
تحربيشى، محمد. (٢٠٠٠م). أدوات النص. بيروت: منشورات اتحاد الكتاب العربى.
توفيق بيضون، حيدر. (١٩٩٠م). بدر شاكر السياب رائد الشعر العربى الحديث. ط١. بيروت: دارالكتب العلمية.
الجرجانى، عبد القاهر. (١٩٨٩م). دلائل الإعجاز. تعليق: محمود محمّد شاكر. القاهرة: مكتبة الخانجى.
خالدة، سعيد. (١٩٧٩م). حركية الإبداع: دراسات فى الأدبالعربى الحديث. بيروت: دار العودة.
الخليل، سمير. (٢٠١٢م). علاقات الحضور والغياب فيشعرية النص الأدبى. ط٢. دمشق: دارالتموز.
ربابعة، موسى. (٢٠١١م). آليات التأويل السيميائى. ط١. الكويت: مكتبة الآفاق.
زيتون، على مهدى. (١٩٩٦م). السياب شاعرا. بيروت: حركة الريف الثقافية.
سعدية، نعيمة. (٢٠١٧م). استراتيجية النص الأنموذجى. ط١. دمشق: دارالحوار.
السياب، بدر شاكر. (٢٠٠٠م). الأعمال الشعرية الكاملة. ط٣. بغداد: دار الحرية.
الشهرى، عبدالهادى. (٢٠٠٤م). استراتيجيات الخطاب مقاربة تداولية. ط١. بيروت: دار الكتاب الجديدة المتحدة.
الشيخ فرج، حميد. (٢٠١٣م). سيمياء العنوان فى الشعر العراقى الحديث. ط١. بيروت: دار المكتبة البصائر.
صوير، سناء. (٢٠١٤م). «الرمز الأسطورى فى شعر السياب». رسالة الماجستير. تلمسان: جامعة أبوبكر بلقايد.
عبيد، محمدصابر. (٢٠١٠م). فضاء الكون الشعرى من التشكيل إلى التدليل. ط١. دمشق: دار نينوى.
عشرى زايد، على. (٢٠٠٢م). عن بناء القصيدة العربية الحديثة. ط٤. القاهرة: مكتبة ابن سينا.
عشرى زايد. (١٩٩٨م). قراءات فى الشعر العربى المعاصر. القاهرة: دار الفكر العربى.
عكاشة، محمود. (٢٠١٦م). تحليل الخطاب العربى. المملكة العربية السعودية: مكتبة المتنبى.
على قرم، توفيق محمود. (٢٠١٤م). الانزياح الأسلوبى فى شعر السياب. لامک: نادى الإحصاء الأدبى.
عياشى، منذر. (٢٠١٥م). الأسلوبية وتحليل الخطاب. ط٢. دمشق: دارالنينوى.
غريب علي، عبدالعاطى. (١٩٩٣م). البلاغة العربية بين الناقدين الخالدين الجرجانى وابن سنان الخفاجى. بيروت: دار الجيل.
قطوس، بسام. (٢٠٠٠م). مقاربات نصيَّة فى الأدب الفلسطينى الحديث. ط١. عمان: دار الشروق.
قميحة، محمدمفيد. (١٩٨١م). الاتجاه الإنسانى فى الشعر العربى المعاصر. ط١. بيروت: دار الآفاق الجديدة.
كمال الدين، جليل. (١٩٦٤م). الشعر العربى الحديث وروح العصر. بيروت: دار العلم للملايين.

کندی، محمدعلی. (۲۰۰۳م). الرمز والقناع فی الشعر العربی الحدیث. بیروت: دار الکتب الجدیدة.
کوهین، جان. (لاتا). بناء لغة الشعر. ترجمه: أحمد درویش. القاهرة: مکتبة الزهراء.
مثنی کاظم، صادق. (۲۰۱۵م). أسلوبیة الحجاج التداولی والبلاغی. بیروت: دار الأمان.
مرشد محمود، وسن. (۲۰۱۷م). التابو وتشکلات السلطة فی شعر عدنان الصائغ. ط ۱. دمشق: دار التموز.
معروف، یحیی. (۱۳۸۷ش). العروض العربی البسیط. تهران: سمت.
هلال، عبدالناصر. (۲۰۱۰م). الشعر العربی المعاصر؛ انشطار الذات وفتنة الذاکرة. بیروت: دار العلم والإیمان.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی