ISSN: 1994-4217 (Print) 2518-5586(online)

Journal of College of Education

Available online at: https://eduj.uowasit.edu.iq

Assis.Lectu. Nada Jaber Ashour Ghadeeb

Wasit University/ College of Basic Education

Email: nadaj4545@gmail.com

Keywords:

code, significance, index, semiotics, text, Al-Samawi

CC BY

A r t i c l e i n f o

Article history:

Received 16.May.2024

Accepted 12.Jun.2024

Published 15.Aug.2024

Semantic Codes in Yahya Al-Samawi Poetic Poem

A B S T R A C T

The importance of this study lies in tracking the contemporary Arabic poem, especially the Iraqi ones, which were distinguished by their ability to present texts; as a primary tributary and supporter for broadcasting the poet's ideas, which describ the realistic poetic significance in a symbolic, indicative way suggest different references, that stemm from firm convictions in an ideology specific to Al-Samawi, within realistic visions and perceptions that are consistent with the developmental performance in his poetic poems. The effect of this was evident through two indicators: declarative and suggestive. In this research, we worked to decode his declarative and suggestive poem, showing what the poet aspires to in terms of the emotional ranges that surround him as he writes his poetic experience and what it contains. We observed two types of symbolic meaning through which the creative expressive tools and the semantic codes that were revealed, and have semantic codel which require to delving into their investigations to discover the suggestive worlds behind them.

© 2022 EDUJ, College of Education for Human Science, Wasit University

DOI: https://doi.org/10.31185/eduj.Vol56.Iss1.3922

شفراتٌ دَّلاليَّةٌ فِي قصِيدةِ يحيى السَّمَاوِيّ الشِّعْرِيَّةِ

م.م. ندى جبر عاشور غضيب

جامعةُ واسط / كُلِّية التربِيَّة الأَسَاسِيَّة

المُلخَّصُ:

تتمركزُ أهميَّةُ هذه الدرّاسةِ فِي تتبعِ القصِيدةِ العربيَّة المعاصرةِ ولا سيّما العراقِيَّةُ منها الَّتِي انمازتْ بِقدرتِها عَلَى الحضورِ النصيّ؛ بِوصفِها رافدًا وداعمًا أَساسِيًا لبثِّ أفكارِ الشَاعِر واصفةً الدَّلالةَ الشِّعرِيَّةَ الواقعِيَّةَ بطريقةٍ مؤشريَّةٍ رمزيَّةٍ موحيَّةٍ إلى مرجعياتٍ مختلفةٍ، نابعةٍ مِن قناعَاتٍ راسخةٍ بايدلوجيا خاصّةٍ بالسَّمَاوِيّ ضمنَ رؤى وتصوراتٍ واقعِيَّةٍ مواكبةٍ مع الأداءِ التطويريّ فِي قصائدِه الشِّعرِيَّةِ، وبدأ أثرُ ذلكَ جليًا مِن خلالِ مؤشرين التصريحِيّ والايحائيّ، فعملتُ عَلَى فكِّ شفراتِ قصِيدتِه التصريحيَّةِ والايحائيَّةِ مبينةً ما يصبو إليه الشَاعِر مِن مدياتٍ انفعاليَّةٍ أحاطتْ به، وهو يكتبُ تجربتَه الشِّعرِيَّةِ وما

تحتويه، راصدةً نوعين مِن أنواعِ الدّلالةِ الرمزيَّةِ كشفتُ من خلالِها الأدواتَ التعبيريَّةَ الإبداعِيَّةَ وما تحويه مِن شفراتٍ دلاليَّةٍ يتطلبُ الغورُ فِي أسبارِها لمعرفةِ العوالمِ الإيحائيَّةِ الكامنةِ ورائها.

الكلماتُ الدَّالَّةُ: شفرة ، دّلالة ، مؤشر، السيمياء ، النصُّ ، السَّمَاوِيُّ

مدخلٌ مفاهِيميٌّ:

أسسَ بيرسُ ودوسوسير بذرةَ المشروعِ السِيمائيّ، فأصبحتْ نظريَّةً متكاملةً، وراحَ النقادُ المعاصرون يدرسونها، ثُمَّ شغلتْ اهتمامّهم؛ لِمَا لهذه النظريَّةِ مِن أثرٍ فِي التحليلِ الأدبِيّ للنصّ شِعْرًا كان أم نثرًا، والغوصُ فِي أعماقِه، فهي تقدمُ مذاقاً أدبيًّا مختلفًا للقارئ، ولتحقيقَ هَذا الغرضِ لا بدّ أن تكونَ السيمياءُ " اندفاعًا بالأَشياءِ والظواهرِ لتتجلّى (علاماتٌ مشفرةٌ) قابلةً للاستقصاء والاستبصارِ، ومِن ثَمَّ تنزلُ فِي مواقعِ علمِ تشفِيرِ العلاماتِ عَلَى مستوى الكلامِ، ونظيرُه علمِ فكِّ التشفِيرِ عَلَى مستوى القراءةِ والتأويلِ" **(حسين ،٢٠٠٨م: ١٩)**، فالشفرةُ فرعٌ مِن فروعِ السيماءِ فهي تمثلُ" مِنظومةٌ إجرائيَّةٌ مِن الاصطلاحاتِ المتعلقةِ بعضِها ببعضٍ، وتربطُ بين الدّالاتِ والمدلولاتِ فِي مجالاتٍ معينةٍ" **(تشاندلر، ٢٠٠٨م: ٤٤٨)**، إذ يرى السيميائيون أنَّ التعرفَ عَلَى النصّ الشِّعْرِيّ يعتمدُ عَلَى فكِّ شفراتِه وسننِه، وهَذه الشفرةُ تتكون مِن طريقِ العلامةِ الَّتي تكونُ موجودةً فِي الذهنِ، فتتألفُ عمليَّةُ التشفِيرِ وتكونُ عَلَى شكّلِ رسالةٍ تُعنى بالتواصلِ بين المرسلِ والمرسلِ إليه، ولكي يفهمَ القارئُ هَذهِ الرسالةَ يجب عَلَيْه القيام بِعمليَّةٍ معاكسةٍ لعمليَّةِ التشفِيرِ الَّتي قامَ بها المِنتجُ مِن قبل، فِيجبُ عَلَيْه أَن يقومَ بعمليَّةِ فكِّ الشفرةِ الَّتي تمَّ وضعَها فِي العملِ الأَدبيّ **(النجمِي، ٢٠١٢م: ٣)**، عَلَى أنَّها رمزٌ، وبهذا تكونُ الشفرةُ على أنَّها مجموعةٌ مِن الرموزِ الَّتي نجدها فِي الرسالةِ الأدبيَّةِ فهي" مجموعةُ السننِ أو الأعرافِ الَّتي تخضعُ لها عمليَّةَ إنتاجِ الرسالةِ وتوصيلها، فالشفرةُ نسقٌ مِن العلاماتِ يتحكمُ فِي إنتاجِ رسائلٍ، يتحددُ مدلولُها بالرجوعِ إلى النسقِ نفسِهِ، وإذا كان إنتاجُ الرسالةِ هو نوعٌ مِن التشفِيرِ، فإن تلقي الرسالةَ وتحويلَها إلى المدلولِ هو نوعٌ مِن فكِّ الشفرةِ عن طريقِ العودةِ بالرسالةِ إلى إطارِها المرجعِيّ فِي النسقِ الأَساسِيّ" **(كريزويل، ١٩٨٥م: ٢٦٧.٢٦٦)**، فالشفرةُ تعطِي مساحةً كبيرةً للمُتلقِي لكي يتعرفَ عَلَى دواخلِ النصّ الأَدبِيّ، فهي المرجعُ الَّذِي يحددُ إبداعِيَّةَ المرسلِ، وبذا فهي ملمحٌ استنباطِيٌّ يستخرجُه القارئُ مِن خلال هُويَّتِه الثقَافِيَّةِ.

مفهومُ الدّلالةِ:

استقطبَ مفهومُ الدّلالةِ أو الدراساتِ الدّلاليَّةِ اهتمامَ الباحثين قديماً وحديثاً، فأخذتْ مكاناً واسعاً عند اللغويين والأدباءِ والبلاغيين، فعبدُ القاهرِ الجرجانيّ يدركُ اهميَّةَ الدّلالةِ فِي الكشفِ عَن التأويلِ، والتشفِيرِ الَّذي يزجَّه الشَاعِرُ فِي شِعْرِهِ، لذا فهو يربطُ بين السطحِ الخارجِيّ(معنى النصّ الظاهر) والدّلالةِ، أو بين اللفظِ والمعنى، فهو يرى أنّ لكُلّ عملٍ فنّيٍّ سطحٌ جماليٌّ، وهو المقصودُ بالمعنى الظاهرِيّ للنصّ، ووراء هَذا العملِ شيءٌ يفهمُ أو يحسُّ وهو المقصودُ بالدّلالةِ **(اسماعيل، ١٩٥٥م: ١٧١.١٦٨)**، فالدّلالةُ هِي " كوّن الشيءِ بحالةِ يلزمُ مِن العلمِ به العلمِ بشيءِ آخرَ، والشيءُ الأَوَّلُ الدّالُ والثاني المدلولُ" (الجرجانيّ ،١٩٨٦م: ٦١) هذا هو تعريفُ الجرجانِيّ للدّلالةِ، أمَّا التعريفُ الأوسعُ، فهو لأحمدَ مختار، إذ يقول: إنَّ علمَ الدّلالةِ هو" درَّاسةُ أَيُّ شيءٍ أو كُلّ شيءٍ يقومُ بدورِ العلامةِ أو الرمزِ، وهذه العلاماتُ أو الرموزُ قد تكونُ علاماتٍ عَلَى الطريقِ، وقد تكونُ إشارةً باليدِ، أو إيماءةً بالرأسِ، كما قَد تكونُ كلماتٍ أو جملاً" **(مختار، ١٩٨٨م: ١٢)**، فعلمِ الدّلالةِ يبحثُ العلاقةَ بين الكلماتِ والتراكيبِ داخلَ النصّ، وارتباطِها بالواقعِ الخارجِيّ، وهنا يجبُ التمييزَ بين المعنى والإِشَارةِ، وما نطلقُ عَلَيْه بالدّلالةِ فِي مفهومُ الإِحَالةِ والمرجعِ، فالإشارةُ تدّلُ عَلَى ثلاثةِ اصطلاحَاتٍ سِيمائيَّةٍ، فالمعنى هو القدرةُ عَلَى تقديمِ الموضوعِ الَّذي يُشَارُ إليه بقدر لا يجعلَه محصوراً فِي الدَّال **(تيبري، ١٩٨٩م: ٣٩)**، وعَلَى وفقِ هَذه التسمِياتِ، يُقسمُ بيرسُ الدّلالةَ إلى ثلاثةِ مفاهيمَ سِيميائيَّةٍ، وهذه المفاهيمُ " تحيلُ إلى ألفاظٍ كبرى فِي التفكيرِ الإنسَانِيّ، وما يتعلقُ بالتنَاظرِ والتجَاورِ، والعرفِ والتنسيقِ" **(بنكراد، ٢٠٠٥م: ١١٦)**، وهَذه المفاهيمُ متداخلةٌ مع بعضِها، ومِن الصعبِ

الفصلِ بينها، فمِنهم مِن يرى أَنَّ الدّلالةَ يمكنُ أَن تكونَ رمزِيَّةً، بينما يرى آخرُ أَنَّها أيقونِيَّةٌ، بينما يرى الثالثُ أَنَّها تأشِيرِيَّةٌ، ومِن الممكنِ أَن تتغيرَ الصيغةُ مع الوقتِ **(تشاندلر، ٢٠٠٨م: ٩٢)**، وعَلَى وفقِ هذه التقسيماتِ سيتناولُ البحثُ الشفراتَ الدّلاليَّةَ فِي قصيدةِ يحيى السماويّ الشِّعْرِيَّةِ، واقفاً عَلَى أهمِ المرتكزاتِ الشفراتيَّةِ الَّتي تمررُها قصيدةُ السماويّ، مبّرزاً المظاهرَ الجماليَّةَ، والبنائيَّةَ، والتلقائيَّةَ الَّتِي عبَّر بها شَاعرُنا السماويُّ مِن خلالِ: الدّلالةُ المؤشريَّةُ، والدّلالةُ الرمزِيَّةُ.

١ـ الدّلالةُ المؤشريَّة:

تُعرَفُ الإشارةُ عَلَى " أن يكونَ اللفظَ القليلَ مشتملاً عَلَى معانٍ كثيرةٍ بإيماءٍ إليها، أو سمةٍ تدّلُ عَلَيْها"، **(ابن جعفر، ١٩٩٣م: ٩٠)**، فمصطلحُ الدّلالةُ المؤشرِيَّةُ كما عرفها (بريطو) بأنَّها" العلامةُ التي هي بمثابةِ إشارةٍ مِنوطةٍ به إلَّا حيثُ يوجدُ المُتلقِي" **(الأحمر، ٢٠١٠م: ٨٩)**، فالمؤشرُ صورةٌ مِن صورِ العلامةِ إذ يرتبطُ الدّالَ بالمدلولِ بصورةٍ مباشرةٍ بشكّلٍ طبيعيّ أو سببيّ ، فمِن الممكنِ للقارئِ أَن يفهمَ أو يحسَّ هَذهِ الصلةَ بينها، إذ تكونُ علاقةً غيرَ اعتباطِيَّةٍ إنَّما هي علاقةٌ وشِيجةٌ مرتبطةٌ بسببٍ معينٍ **(الأحمر، ٢٠١٠م: ٨٧)**، فالمؤشراتُ تستعملُ فِي مختلفِ مجالاتِ الحياةِ البشرِيَّةِ والإدراكيَّةِ، وصلاتها التواصليَّةِ الناقلة؛ لأَنَّ المؤشراتِ مِنها ما هو مرتبطٌ بحلقةِ الدرّاسَاتِ اللسانِيَّةِ، ومِنها ما هو مرتبطٌ بدرّاساتٍ عامةٍ غيرِ لغُوِيَّةٍ **(حداويّ، ٢٠٠٦م: ٣١٧)**، فِيقومُ القارئُ بِعمليَّةِ تحليلِ الموضوعِ لامتلاكِه مرجعِيَّةً ثقافِيَّةً تحيله إلى المؤشراتِ الدّلاليَّةِ للنصّ؛ بسبب امتلاكِ النصّ الأَدبِيّ عدداً مِن الخصائصِ المشتركةِ الَّتي تنقلُ عبَّرَ القنواتِ التواصليَّةِ والفضاءاتِ المعرفِيَّةِ للشَاعرِ، وقَد رصدتْ هَذهِ الدرّاسةُ مؤشرين دّلاليين هما:

١ـ المؤشرِيَّةُ الدّلاليَّةُ الايحائيَّةُ:

يمكننا تعريفَ المؤشرِ الإيحائيّ بأبسطِ صورةٍ له أَنَّه "خطابٌ شِّعْرِيٌّ يستطيعُ الشَاعِرُ مِن خلالِه الدخولَ إلى عوالمَ خياليَّةٍ ترفدُ نصَّه بقيمٍ جماليَّةٍ تبعدَه عَن الوقوعِ فِي فخّ المباشرةِ والتقريرِيَّةِ" **(الفرطوسِيّ، ٢٠١٢م: ١٠٣)**، فالغرضُ مِن المؤشرِ الإيحائيّ الَّذي يوظفُه الشَاعرُ فِي نصّه هو محاكاةُ القوةِ الوجدانيَّةِ والانفعاليَّةِ لدى المُتلقِي، فِيجعل مِن هذا المُتلقِي مشاركاً بشكّلٍ فاعلٍ فِي العمليَّةِ التواصليَّةِ ممَّا يخلقُ الإثارةَ الوجدانيَّةُ فِي الصياغةِ الشِّعْرِيَّةِ لتجربة الشَاعرِ **(جعفر، ١٩٩٧م: ٤٩)**، وهنا تظهرُ لنا موهبةُ الشَاعرِ الفنّيَّةِ فِي توليدِ وإنتاجِ المعانِي الَّتي يرفدُ بها تجربتَه الإبداعِيَّةَ، وإبراز الرؤى الفنّيَّةِ الَّتِي تنبثقُ مِنها الشفرةُ الدّلاليَّةُ مِن خلالِ المؤشرِيَّة الدّلاليَّةِ الإيحائيَّةِ والَّتي ظهرتْ فِي قولِهِ: **(السَّمَاوِيّ، ٢٠١٣م: ١٠٥)**

(غربتِي

لم تبقِ لِي مِن دفتر الأَيام

إلَّا وَرَقةْ

ومِن الحقلِ الفراتِيّ

رماد الشُوك والدَّغلِ

ولِيْ "مِن بيت مالِ النفطِ"

"لأَم" الشفقةْ)

استوفى هذا المشهدُ الشِّعْرِيُّ مِن الدّلائلِ النفسِيَّةِ والإيحَائيَّةِ، ما هو قادرٌ عَلَى إيصالِ مؤشريَّتِه الخطَابِيَّةِ، فاعتمدتِ المؤشرِيَّةُ الدّلاليَّةُ الإيحَائيَّةُ عَلَى ثيمةِ الغُربةِ، إذ عبَّر الشاعرُ عَن همومِه، ومعاناتِه فِي بلادِ الغُربةِ بشعورٍ صادقٍ، مِن خلال العناصرِ الحسّيَّةِ والنفسِيَّةِ للشَاعرِ، مُزِجت هَذه العناصرُ مع مشاعرِه الَّتي عبَّر عَنها مِن خلالِ هذا المُوقفِ أو هَذه

التجربةِ الواقعِيَّةِ، إذ استمدّ مضامينَها مِن الحياةِ الواقعِيَّةِ، فامتزجتْ عاطفةُ الشَاعرِ فِي القصِيدةِ مع المدركاتِ الحسّيَّةِ فِي سياقٍ تأويليّ، مستمدّ ذلك مِن الدّلالةِ الإيحائيَّةِ لأَنَّ " التشكيلَ التعبيريَّ للرمزِ فِي القصيدةِ يعتمدُ عَلَى أسلوبِ الإيحاءِ الدّلاليّ المجازِيّ، مفِيداً مِن الشحنةِ النفسِيَّةِ للمفرداتِ الَّتي تختزنُ مضامينَ تصوراتِ الشَاعِرِ، وحركةِ تجاربِه النفسِيَّةِ، وفِي هَذا دليلٌ عَلَى أنَّ خصائصَ القصِيدةِ فِي جوهرِها النفسِيّ مرتبطةٌ بتداعِي الصورِ"**(فِيدوح، ١٩٩٢م: ٤٠٢)**، فالشَاعِرُ يتحدثُ عَن ألمِ الغُربةِ فِيبدأ بلفظةَ **(غربتِي)**، إذ شكّلتْ هَذهِ اللفظةُ بؤرةَ استقطابِ النصّ، ولا سيما أنَّ الشَاعِرَ عمدَ إِلى وضعِ هَذهِ اللفظةِ بمفردِها، ليجعلَ القارئَ يتأملَ المعاناةَ الَّتي كانتْ تكَابدَه، فشكّلتْ هَذه اللفظةُ شحنةً نفسِيَّةً اختزلتِ الحركاتِ والتصوراتِ النفسِيَّةَ للسماوِيّ، ثُمَّ تبدأ الصورُ الأخرى بالانبثاقِ فِي القصيدةِ، إذ يصفُ الشَاعِرُ غربتَه بأنَّها كانتْ شحِيحةً فِي العطاءِ، فلم تبقِ له مِن دفترِ الأَيامِ إلّا ورقةً، أي أنَّها أخذتْ مِن عمرِه الكثيرَ ولم تبقِ إلَّا القليلُ، ثُمَّ يرمزُ إِلَى وطنِه بعبارةِ **(الحقل الفراتِي)** فلم يأخذِ الشَاعِرُ مِن وطنِه إلَّا بقايا الدغل، أَيّ النباتُ الَّذِي يجتثُ مِن الأَرضِ الزراعِيَّةِ، لأَنَّه يلحقُ الضررَ بالنباتاتِ الأَخرى، ورمادِ الشوكِ، وأنَّه لم يبقَ مِن **(بيت مال النفط)** غيرِ **(لأَم الشفقة)**، فالعراقُ عَلَى الرغمِ مِن غناه بالخيراتِ ولا سيما الخيراتِ النفطِيَّةِ، إلَّا أنَّه يعيشُ حياةَ الفقرِ، والظلمِ، وأنَّ حاله كحالِ لأَمِ الشفقةِ الصامتةِ.

إنَّ الفكرةَ الَّتِي قامتْ عَلَيْها القصِيدةُ تمثلتْ مِن اللفظةِ الأَولى فِيها، والَّتِي شكّلتِ الصورةَ الذهِنيَّةَ لها، مِن خلال الدّال المتصلِ بِعلاقاتٍ مع الأَلفاظِ فِي العنوانِ والقصيدةِ، فجاءتِ القصِيدةُ بعنوانِ **(صدقة)**، فالصدقةُ كما هو متعارفٌ عَلَيْه نفقة تُعطى لمستحقيها، فالشَاعِرِ راحَ يلوحَ بهذه اللفظةِ؛ لأَنَّ له أَسبابَ الاستحقاقِ، ليأخذَ هَذهِ الصدقةَ الَّتي فاتَ أوانها فِي أَوراقِ عمرِه، فاختِيار الشَاعِرِ للأَلفاظِ، وجعلها تنتقلُ مِن المجازِ إِلَى الحقيقةِ، ومِن الحقِيقةِ إِلَى المجازِ بغيَّةَ تثبيتُ الدّلالةِ المؤشرِيَّةِ باستعمالِه لأَلفاظٍ تقعُ فِي قلبِ النصّ، حتّى تُكوّن علاقةً تركيبِيَّةً أَخرى لتنقلها إلى دوالٍ أخرى، فتنتقل مِن الصورةِ السمعِيَّةِ إِلَى الصورةِ الذهِنيَّةِ، فالقصِيدةُ تمتلكُ تحولاتٍ دّلاليَّةٍ تفتحُ آفاقَ للتأويلِ الجماليّ، والفكرِيّ، والفلسفِيّ، فتنتجُ عنها صورةً دّلاليَّةً إيحائيَّةً ناتجةً مِن تشابكِ الدّلالاتِ الاجتمَاعِيَّةِ والنفسِيَّةِ **(إبراهيم، ٢٠١٧م: ١١٦)**، فالدّلالةُ المؤشرِيَّةُ الإيحائيَّةُ تكمنُ فِي انفعالاتِ الشَاعِرِ الَّتِي بدتْ واضحةً فِي القصِيدةِ، والَّتِي تجلّتْ فِي العنوانِ، فالصدقةُ تُعطى للمحتاجِ وهو ينتمي إِلى بلدِ الخيراتِ، ثُمَّ يظهرُ الانفعالَ النفسِيَّ فِي الحديثِ عَن الغُربةِ، وما لها مِن أثرٍ فِي سلبِ العيشِ الرغيدِ مِنه، وبأَنَّه إنسَانٌ مهمشٌ فِي بلادِ الغُربةِ، فِيشبه حالَه بلامِ الشفقةِ الَّتي تهملُ ولا يجهرُ بها، فوظفَ السَّمَاوِيُّ المؤشرِيَّةَ الأيحائيَّة لتحقيقَ مقاصدَه الأبداعِيَّةِ وخلقَ الفرادةَ الشِّعْرِيَّةَ لنصِّه، ومن قصائدِه الَّتِي تجلّى فيها المؤشرُ الإيحائيُّ بصورةٍ مكثفةٍ الَّتِي يقولُ فيها: **(السَّمَاوِيّ، ٢٠١٠م: ٧١)**

(أُعْبرِي ..

لا ترفعِي الثوبَ إِلَى ركبتيكِ..

ليسَ ماءٌ ما ترين

إنّهُ

بريقُ ساقِيك

عَلَى أسفلت الرصِيف..

الرصِيف المُخضَّب

بآهاتي.....)

انطلقتْ بوحيَّةُ الشَاعرِ مِن معاناتِه النفسِيَّةِ الَّتِي يعيشُها مع حبيبتِه، فتشكّلتْ شفرةً إيحائيَّةً دّلاليَّةً، ظهرتْ عَلَى أسَاسَها تفصِيلاتِ النصّ الشِّعْريّ، فأضفى صفاتِ الملكةِ بلقيسِ عَلَى محبوبتِه، حيثُ استعارَ بالنصّ الدِينِيّ المتمثلِ بوقفةِ بلقيسٍ أَمام النبِي سليمان (عَلَيْه السَّلَامُ) وشكها بالعرشِ، ورفعَها لثيابها وانكشافِ ساقيها، فعمل عَلَى قلبِ هَذهِ الوقفةِ وحولَها إلى التعبيرِ عَن جسدِ محبوبتِه وتصويرِها، وهذا " الأَسلوبُ الالتفاتيُّ فِي التلوينِ التصويريّ بالانتقالِ مِن نسقٍ إلَى آخرَ يعززُ المداليلَ الشِّعْريَّةَ، ويزيدُ مشهدِيَّةَ الرؤيَّةَ وتكثيفِها الإيقاعِيّ، وحركتِها المفاجئةِ للقارئِ للتفاعلِ مع النصّ"،**(شرتح، ٢٠١١م: ٣٢٦)**، إذ إنَّ هذا الانتقالُ مِن مشهدٍ إلَى آخرَ يعبّرُ عَن قدرةِ السَّمَاوِيّ التصويريَّةِ، فهو يجعلُ القارئَ يتخيلُ نفسَه بأَنَّه أمامُ خشبةِ المسرحِ، فتُعرضُ عَلَيْه هَذهِ المشاهدَ، والوقفاتِ، فنجدُ انزياحاً فِي القصّةِ مِن طريقِ توظيفِ الحكايَّةِ المستعارةِ مِن التراثِ الدينِيّ ويُعدُّ هَذا " التشكيلُ الشِّعْريُّ ضرباً مِن ضروبِ التناصِ، ومِن أهمِ المصادرِ الممولةِ لحداثةِ القصِيدةِ العربيَّةِ، إذ سعتْ مِن خلالِه إلَى الإفادةِ مِن طاقاتِ القصِ والحكِي فِي الحكايَّةِ المستعارةِ لرفدِ وحداتِ القصيدةِ بها، ودفعها نحو مراحلَ تعبيريَّةً وفنيَّةً أعَلَى، لما يتصفُ به هَذا التوظيفُ مِن حريَّةٍ كاملةٍ تمكنُ الشَاعِرُ مِن تعديلِ الصياغةِ"**(وادي، ١٩٨٢م: ١١٦)**، فهِي عمليَّةٌ ادراكيَّةٌ تنتجُ عَن لحظةٍ إبداعِيَّةٍ، إذ تجسدُ الحالةَ الشِّعْريَّةَ الَّتِي يعبّرُ عنها الشَاعِرُ، وخلقٌ تكون إدراكي صوري للنصّ، وهو يكثفُ هَذه الصورَ الإيحائيَّةَ مِن طريق اقتباس النصّ، وتطويره بشكّل يعمل عَلَى خلق فرادة شِّعْريَّة مميزة للشَاعِر، ويكون معجمه الشِّعْريّ مختلفاً عَن الآخرين، وهَذا ما يسعى إليه مِن طريقِ المؤشرِيَّةِ الدّلاليَّةِ الإيحائيَّةِ، فتشكلتْ بصورةٍ إيحائيَّةٍ مِن خلالِ قوله: **(اعبري ... لا ترفعِي الثوب إلَى ركبتيك)**، إذ مثلتْ هَذه العبارةُ شفرةً دّلاليَّةً إيحائيَّةً تموضعتْ فِي أَوّلِ القصيدةِ، فعمدَ السَّمَاوِيّ إلَى توظيفِ هَذه القصةِ بصورةٍ محورةٍ غيرِ مباشرةٍ، لكِي يتمكنَ القارئُ المثقفُ أدبِيَّاً أَن يفكَّ هَذه الشفرةَ الدّلاليَّةِ، مبرزاً خفاياها الجماليَّةَ وصياغتَها الأَدبِيَّةَ.

٢ـ المؤشرِيَّةُ الدّلاليَّةُ التصريحيَّةُ:

يُعدُّ المؤشرُ التصريحِيُّ مؤشراً مدركاً، إذ لا يقومُ بطرحَ الموضوعِ فِي النصّ الأَدبِيّ إلَّا بصورةٍ واضحةٍ صريحةٍ، ويسمحُ للقارئِ بتحليلِه عَلَى طريقتِه، فالمطلوبُ مِن أجلِ قراءةِ العلامةِ أو المؤشرِ هو التمييزُ بين علامةٍ وأخرى، بوساطةِ الإدراكاتِ الدقِيقةِ، والتعرفُ عَلَى شروطِ نسقِ العلاماتِ والمؤشراتِ، فالمؤشرُ التصريحِيُّ كما يرى بيرس أَنَّه متضمِنٌ فِي كوّنه كُلّ علامةٍ مميزةٍ فِي النصّ لها تأويلها الخاصِ **(دولودال، ٢٠١١م: ١٣٩.١٣٨)**، فتجلّى المؤشرُ التصريحِيُّ بتصويرِ معاناةِ الشَاعِرِ الَّتِي تكمِنُ فِي دواخلِه، مبرزاً انفعالاتِه النفسِيَّةِ وما لها مِن تأثيرٍ عَلَى ملامحِ الأَملِ واليأسِ، فتظهرُ بنيَّةُ القصِيدِ فِي النصّ الشِّعْريّ مِن خلالِ المرجعِيَّاتِ الأدبِيَّةِ، فيمنحُ المؤشرُ بريقاً متألقاً، مشكّلاً معنى معينً فِي ذهنِ المُتلقِي **(سعدي، ٢٠١٢م: ٩٢)**، فالمؤشرُ التصريحِيُّ يتقوقعُ فِي النصّ بصورةٍ تضيفُ له رمزيَّةً وكثافةً رؤيَّةً نصّيَّةً، فغايَّةُ الشَاعِرِ تكوينَ شفرةً دّلاليَّةً تصريحيَّةً بالغةِ الخصوصِيَّةِ فهِي " لا تكتفِي برسمِ الصورةِ، والتقاطِ مدياتها، ووضع حدودِها، بوصفها كياناً تشكيليَّاً مِنتهياً محسوماً، بل تسعى إلَى رعايتها، واستمرار رفدها بما تحتاج إليه مِن أدواتِ النمو والصيرورةِ، ولاستكمالِ الترميزَ والأسطورةَ، كي تستمرَ فِي تصويرِ عملياتِها التشكيليَّةِ والرؤيويَّةِ" **(عبيد، ٢٠٠٩م: ١٢٨)**، وتكثفتِ الرؤيَّةُ المؤشرِيَّةُ التصريحِيَّةُ فِي قولِهِ: **(السَّمَاوِيّ، ٢٠١٢م: ١٠٥)**

(فِي قلبِي آلاف القصائدِ والأَغاني..

الأَوراق كثيرة ومدادِي قليل!

لا أُريدُ أنْ أغفوَ إغفاءتي الأخيرة

قبل أنْ أُدثرك بها..

لذا

أتمنى لو أنَّ لي

عُمْرَ "نُوح"

وصبَر " أيوب"

وحكمة " لقمان"

ومزمار " داود"

وبلاغة" علي")

تمظهرُ المؤشرِ التصريحيّ فِي هَذه القصِيدةِ مِن خلال تجسدِ العلامةِ كدّال مع المدلولِ، فالدّالُ يرتبطُ مع مدلولِه بطريقةٍ طبيعيَّةٍ، فمجموعِ الدوالِ الَّتي زجَّها السَّمَاوِيُّ فِي قصِيدته، حققتْ مضمونَها الظاهرَ مع وجودِ القرِينةِ فِي الألفاظِ الَّتِي سبقتَها، فالعلاماتُ اللّغُويَّةُ ارتبطتْ بمدلولاتِها ارتباطًا مواضعةً واصطلاحًا، وفائدةُ هذا الارتباطِ التعرفُ عَلَى دّلالةِ الألفاظِ **(الجرجانيّ، ١٩٨٧: ٥٣٩)**، فالنصُّ الشِّعْرِيُّ عبارةٌ عَن " نظامٍ مِن العلاماتِ الَّتِي تمتدُ بينهما علاقاتٍ مختلفةٍ، وكُلّما غيرنا موقعَها داخلَ النسقِ اللّغُويّ تغيرتْ دّلالتُها" **(خمري، ٢٠٠٧م: ١٦٢)**، فقابليَّةُ هَذه العلاماتُ للدخولِ فِي تكوينِ الجملِ، ومِن ثَمَّ تبلغَ هَذه الجملِ ذروتها مِن البلاغةِ، بمعنى أنَّها تصبحُ نصّاً وتحققُ وظيفةً أدبِيَّةً فعالةً، وتتحققُ فعاليَّةُ الدوالِ مِن خلالِ إنجازِ الشَاعِرِ لها، وذلك مِن خلالِ قولهِ فِي بدايَّةِ القصِيدةِ.

أُريدُ أنْ أغفوَ إغفاءتي الأخيرة

قبل أنْ أُدثرك بها..

فهو يبحثُ عَن غايَّةٍ قصوى أَلا وهِي البوحُ بالقصائدِ والأَغاني الَّتِي كتبها فِي بدايَّةِ طريقِه الإبداعِيّ، رغم كبرَ سنِّه قبل أوانِه، مِن خلالِ العلامةِ الدّالةِ **(مدادي قليل)**، بمعنى أَنَّه نفدَ وما بقي مِنه، وتلقِي الدّوالَ يعتمدُ عَلَى المخزونِ المعرفِيّ، فله الأثرُ الفعالُ فِي وضعِ الدّالِ فِي سياقِه النصّيّ، بمعنى أنَّه تلقى النصَّ مِن طريقِ المؤولِ الافتراضِيّ **(استيتة، ٢٠٠٥م: ٢٨٤)** ، فالسَّمَاوِيّ وظفَ الدّالَ بعلاقةٍ طبيعيَّةٍ مع المداليّلِ، ففِي قلبِه آلافُ القصائدِ والأَغاني (تمثل الدّال)، لكنه كبيرُ السنِّ وعمرُه المتبقي قصيرٌ(يمثل المدلول)، فهو يسعى للوصولِ إلى الحبيبةِ قبل أن يغفو اغفاءَته الأخيرةِ، حتّى يطرِي عَلَى مسامعِها هَذه القصائدِ والأَغاني، ويريها الأَوراقَ الَّتِي كتبها، فهو يتمنى لو أنّ له عُمْرَ نُوحٍ وصبَرَ أَيوبٍ وحكمةُ لقمانِ، ومزمار داوّد، وبلاغةِ عليّ (عَلَيْه السَّلَامُ)، فجعلَ العلاقةَ بين الدوالِ علاقةً طبيعيَّةً، فهي مرتبطةٌ بعضُها مع بعضٍ بطريقةٍ عُرفِيَّةٍ اصطلاحِيَّةٍ ، حتّى يصلَ المُتلقِي إِلَى الشفرةِ الدّلاليَّةِ الَّتِي وظفها السَّمَاوِيّ فِي القصِيدةِ، مِن طريقِ العلاقةِ بين الدّالِ والمدلولِ، فالدّالُ متمثلٌ بالأَسماءِ (نُوح، أَيوب، لقمان، داوّد، عليّ) والمدلولُ تمثلٌ بالألفاظِ (عُمْرَ، صبَر، حكمة، مزمار، بلاغة)، وهَذه صلةٌ عُرفِيَّةٌ، إذ لم يتمّ المعنى إذا اَستبدل أَحدُ هذهِ المداليّلِ ولا تتم العلامةُ اللّغُويَّةُ الَّتِي أَرادَ السَّمَاوِيُّ تحقيقَها بنصّهِ، فالعلامةُ " صورةٌ سمعِيَّةٌ (صوتِيَّة) أو قابلةٌ، لأَنَّ تتحولَ إِلَى أصواتٍ وصورةٍ ذهنِيَّةٍ أو مفهومٍ للموجودِ الَّذِي يشارُ إليه، أَيّ أَنَّ الشيءَ الموجودَ الخارجِيَّ تقابلُه فِي الذهنِ صورةٌ" **(يوسف، ٢٠٠٦م: ١٧٣)** ، فرسمَ السَّمَاوِيُّ علامتَه اللّغُويَّةَ مِن طريقِ علاقةِ الدوالِ مع بعضِها، فالمُتلقِي فِي حال سماعِه لهذهِ الأَسماءِ يتبادرُ إِلَى ذهنِه أَنَّ طولَ العُمْرِ مرتبطٌ بنوحٍ (عَلَيْه السَّلَامُ) ، وكثرةَ الصبرِ مرتبطُ بِأَيوب (عَلَيْه السَّلَامُ)، والحكمةُ مرتبطةٌ بِلقمانَ (عَلَيْه السَّلَامُ)، والبلاغةُ مرتبطةُ بإمامِ البلغاءِ عليّ (عَلَيْه السَّلَامُ)، فكُلُّ هَذه الأَلفاظِ مثلتْ علامَاتٍ دّلتْ عَلَى مُؤشرٍ صرِيحٍ واضحٍ، مرتبط بالطبِيعةِ السايكولوجيَّة للسمَاوِيّ وهو التصورُ النفسِيُّ لهذه العلامَاتِ، ممَّا مِنحها دّلالةً شفراتِيَّةً فِي القصِيدةِ، فِيجعلُ القارئَ متمكناً مِن تتبعَ المُؤشرِ التصرِيحيّ الَّذِي يُعبَّر عَن المديَّاتِ الانفعاليَّة للسَّمَاوِيّ بشكّلٍ صرِيحٍ .

وفِي لقطةٍ بصرِيَّةٍ مِن الكتابَاتِ الشِّعْريَّةِ للسمَاويّ نجدُ المُؤشرَ التصريحيَّ يتشكّلُ بصورةٍ واضحةٍ، إذ يقولُ: **(السَّمَاوِيّ، ٢٠٠٥م: ١٢٥)**

طفلٌ بلا ساقَيْنْ

وطفلةٌ مشطورةٌ نِصْفِينْ

وطاعنٌ دونَ يدٍ

وامرأةُ مقطوعة النهدينْ

وَكوَّةُ فِي قُبَّةِ ((الحسينْ))

جميعُها

حصادُ طلقتين مِن دَبَّابَةٍ

مرَّتْ بـ ((كربلاءْ))

تحيَّة ليوم ((عاشوراءْ))

ينطلقُ السَّمَاوِيُّ فِي هَذا المشهدِ التصويريّ مِن خلالِ الدّلالةِ النفسِيَّةِ للمُؤشريَّةِ التصريحِيَّةِ، فبدأ القصِيدةَ بالحديثِ عَن الطفلِ الَّذِي قُطِعتْ ساقاه، والطفلة الَّتِي قُسِمتْ إِلَى نصفِين، والمرأة الَّتِي أُغتِصبتْ وقُطِعتْ أثداؤها، فِي أحداثِ الاحتلالِ الأَمرِيكيّ، والجرائمُ البشعةُ الَّتِي قامَ بها المحتلون، ثُمَّ يحدث انقلاباً فِي نصّهِ بالانتقالِ إِلَى قضِيَّةِ الإِمَامِ الحُسينِ (عَلَيْه السَّلَامُ)، وكأنّه يُدلِي بصراحةٍ بأنَّ ما حدثَ للعراقِ فِي ظلّ الاحتلالِ الأَمريكِي هو امتدادٌ لما حدثَ مع الإِمَامِ الحسينِ (عَلَيْه السَّلَامُ)، ، وما جرى عَلَيْه فِي يومِ عاشوراء فِي مدِينةِ كربلاءِ، إذ يستثمرُ شخصِيَّةَ الإِمامِ الحُسينِ (عَلَيْه السَّلَامُ) فِي إثراءِ نصّهِ الشِّعْريّ بمدّلولاتٍ تصريحِيَّةٍ إذ إنَّ " مقدارَ الاكتنازِ الفنّيّ الَّذِي يُحفلُ به هَذا النصّ متأتٍ مِن قدرةِ الشَاعِرِ عَلَى تكثيفِ الرؤى المستوحاةِ مِن شخصِيَّةِ الإِمامِ الحسينِ(عَلَيْه السَّلَامُ)، وما يمكن أن تمِنحه مِن شحنِ النصّ بالإيحاءِ الشِّعْريّ المستنطقِ مِن التأويلِ العلامِيّ" **(الفرطوسيّ، ٢٠١٢م: ١٠٤)**، فتبرزُ القِيمةُ الفنّيَّةُ للنصّ مِن خلالِ توظيفِ الشَاعِرِ للمونتاجِ الفنّيّ وهو إِحدى آلياتُ الحوارِ، فنرى كيف أن السَّمَاوِيَّ يعملُ عَلَى تكثيفِ الصورِ بمِنحى تعبيرِيّ يتشكّلُ مِن خلالِ الكثافةِ الصورِيَّةِ فِي النصّ ودّلالتِها التصرِيحِيَّةِ، فتحدثُ حركةٌ مشهدِيَّةٌ ومضيَّةٌ متتابعةٌ تثيرُ عينَ المُتلقِي قبل إِثارةِ خيالِه، فالسَّمَاوِيُّ وظفَ هَذه التقنِيَّةَ وجعلَها محفزاً فِي قصِيدتِه الشِّعْريَّةِ، الَّتِي تتطلبُ سرعةً فِي التقاطِ المشهدِ وتوظيفِه؛ ليتجسدَ بشكّلٍ مصورٍ وواضحٍ، وإِضافةِ الإِضاءةِ المشهدِيَّةِ للحدثِ الشِّعْريّ.**(شرتح، ٢٠١١م: ١٢٧)**

فهذا التوظيفُ لشخصيَّةِ الإِمامِ الحسينِ (عَلَيْه السَّلَامُ) عززَ بنيَّةَ النصّ الدرامِيَّةِ مِن خلالِ الدورِ الانفعَاليّ الَّذِي تحدثُه هَذهِ الشخصِيَّةِ فِي نفسِ المُتلقِي لهذا النصّ، وهَذا الانفعالُ ينمُّ عن وحدةٍ نفسِيَّةٍ شعورِيَّةٍ مرتبطةً بصورةٍ مباشرةٍ بالتجربةِ الذاتِيَّةِ للشَاعِرِ؛ بسبب تنشئتِه الدِينِيَّةِ، فجعلَ الأَحداثَ متسلسلةً فِي نصّهِ وربطَها بما جرى عَلَى الإِمامِ الحُسِين(عَلَيْه السَّلَامُ) فِي يومِ عاشوراء، فكان نصُّهُ أكثرَ تماسكاً؛ لأَنَّه استطاعَ مِن خلالِ " صورةٍ معِينةٍ أو إحساسٍ واحدٍ أن يهيمِنَ عَلَى عدةَ صورٍ أو أَحاسيسٍ فِي القصيدةٍ، فِيحققَ الوحدةَ فِيما بينها، بطريقةٍ أشبهَ بالصهرِ" **(العشمَاويّ، ١٩٨٤م: ٩٩)**، فالشَاعِرُ مجردُ ذكرَه ليومِ عاشوراء وما جرى عَلَى الحسينِ يأخذُ المُتلقِي إِلَى واقعةِ الطفِ، فِيستذكرُ تلكَ الأَحداثَ، فيقوم بربطَها بالأَحداثِ الَّتِي مرت عَلَى العراقِ، وهنا يكون السَّمَاوِيُّ موفقاً فِي وضعِ نصّه فِي المِنحى الدّلالِيّ المؤشرِيّ التصريحِيّ.

٢ـ الدّلالةُ الرمزيَّةُ:

يُعرّفُ بيرسُ الرمزَ عَلَى أَنَّه " إشارةٌ وحالةٌ كحالِ القرِينةِ والأيقونةِ، إلَّا أَنَّه يفقَدُ خاصِيَّةَ الإشارةِ إذا لم يكن هناك مفسراً، أمَّا فِيما يخصُّ القرِينةُ، فهي تفقَدُ الطَّابعَ الَّذِي يجعلَها إشارةً، إذا لم يكن موضوعُها موجوداً، فِي حين لا تفقَدُ هَذه المزيَّةَ حتى إذا لم يوجدْ مفسرٌ" **(محمد، ٢٠٠٦م: ٣٣٦)**، وتعتمدُ الدّلالةُ الرمزِيَّةُ عَلَى العلاقةِ بين الدّالِ والمدلولِ، وهي علاقةٌ سببيَّةٌ غيرُ اعتباطِيَّةٍ أو تعسفِيَّةٍ **(ناظم، ١٩٩٤م: ٧٦)**، ويستعملُ سوسيرُ كلمةَ رمزٍ لتعيين العلامة الَّتِي يسميها الدّال، فهو يرى أن للرمز خاصة ليست اعتباطِيَّة بشكلٍ عامٍ، وهَذا الرمز ليس بفارغ، فهناك رابطٌ طبيعِيٌّ بين الدّالِ والمدّلولِ، فمثلاً لا يمكننا أن نرمزَ للعدالةِ برمزٍ غيرِ الميزانِ كالعربةِ مثلاً **(غازي، ١٩٨٦م: ٩٠.٩١)**، فالرمزُ الفنّيُّ لا يمكنه أَن يستبدلَ بغيرِه، فِيبقى العملُ والتعبيرُ ثابتاً لا يتغيرُ؛ لأَنَّ العملَ الفنّيَّ محكومٌ بوحدةٍ عضويَّةٍ تستمدُ قوتَها مِن خلالِ علاقةِ الرمزِ بمدلولِه أو علاقةٍ عضويَّةٍ لا تُفرضُ عَلَيْه مِن الخارجِ إنَّما هي موجودةٌ متأصلةٌ بالعملِ الفنّيّ **(حلمِي، ١٩٧٢م: ٤٨.٥٠)**، فحيثما يوجدُ الرمزُ يتطلبُ فعلاً تأويليّاً، فالترابطُ بينهما يدخلُ فِي الاستثارةِ الرمزِيَّةِ، إذ يعتمدُ عَلَى القوةِ الإيحائيَّةِ للألفاظِ داخلَ النصّ الشِّعْرِيّ، وتجربةُ يحيى السَّمَاوِيّ الشِّعْرِيَّةِ ترصدُ نوعين مِن أنواع الدلالةِ الرمزِيَّةِ:

١. الرمزُ العامُ:

يوظفُ الشاعرُ الرمزَ العامَ فِي تجربتِه الشِّعْرِيَّةِ؛ لأَنَّه مِن أرقى أدواتِ التعبيرِ والإبداعِ، لمّا له مِن دلالاتٍ إيحائيَّةٍ جديدةٍ، ودلالاتٍ جماليَّةٍ فنّيَّةٍ، فِيفتحُ لنا الغموضَ الموجودَ فِي النصّ الشِّعْرِيّ، مِن خلالِ الدلالاتِ الخفِيةِ، فهي مفتاحٌ أساسِيٌّ يمكننا الولوجَ فِيه إِلَى عوالمِ النصّ الشِّعْرِيَّةِ، **(حسيني، ٢٠٢١م: ١١٥)**، فوظفَ شَاعِرُنا السَّمَاوِيُّ الرمزَ العامَ فِي شِّعْرِه؛ لتكوّنَ تقنِيَّةً خاصةً تخلقُ نصَّه الشِّعْرِيّ عَلَى نحو مميزٍ فتستأثرُ المرجعِيَّةَ الشِّعْرِيَّةَ فِي رسمِ الخريطةِ الرمزِيَّةِ **(سعدِيّ، ٢٠١٢م: ١٠٥)**، مِن خلالِ الدّلالاتِ الرمزِيَّةِ العامّةِ الَّتِي تنتجُ عَن تلاقِي الدّالِ مع مدّلولِه عَلَى نحوٍ خاصٍ، ويكونُ الرمزُ نسقاً عامّاً ولِد مِن رحمِ خصوصِيَّةِ تجربةِ السَّمَاوِيّ الشِّعْرِيَّةِ، فتجلّى الرمزُ العامُ فِي قولِهِ: **(السَّمَاوِيّ، ٢٠٠٥م: ٤٩.٥٠)**

تجد الفرات يسيل مِن مقلـي ...دمعاً فأشربه عَلَى جلـــــد
تجد الخرَاب (البابلـي) عَلَى وجهِي وذعر العَاشق الأكـــدِيّ
أَنا (بابل).. وأَنا حدائقهـــا ورمادها وشريدها الأبـــــدِي
و(السومريّ) الطفل أنسج مِن عشب الضفاف زهرها بـــردِي
وأنا (الرصافة) بات يوحشها .. جسر الهوى حيث الزمان ردِي
وأنا (السماوة) حيث نخلتهـا .. سعف وعذق غير مِنتضـــد

يُترجمُ السَّمَاوِيُّ واقعَه الَّذِي كان يعيشَه فِي الغُربةِ، فِي إطارٍ فنّيّ رمزِيّ، تترابطُ فِيه عنَاصرُ الرمزِيَّةُ العامَّةُ؛ ليكشفَ عَن أسرارِ مضامِينه التأويلِيَّةِ الَّتِي يشحنُها بانفعالاتِه، وللرمزِ العامِ بصمةٌ فنّيَّةٌ فِي شِّعْرِه، فنراه يرمزَ إِلَى الوطنِ، إذ تشظتْ فِي ثنايا القصِيدةِ رموزٌ عامّةٌ دّالةٌ عَلَى الوطنِ، فذكره لكُلّ مِن **(الفرات، بابل، سومر، الرصافة، السماوة، النخل)** يمثلُ دّلالةً رمزِيَّةً عامّةً، وعَلَى هذا النحوِ تكونُ أَرضُ الوطنِ شفرةً علامِيَّةً سيمِيائيَّةً رامزةً استلهمتْ بوساطةِ الرمزِ العامِ؛ بِوصفِهِ "يتيحُ للشَاعِرِ تعبيرَ آفاقٍ واسعةٍ لمعانِيه الشِّعْرِيَّةِ، بمعنى أنَّ المعنى الشِّعْرِيَّ الصادرَ عَن أَسلوبِ الرمزِ، هو معنى مكثّفٌ ذو تجليَّاتٍ خاصةٍ". **(غركان، ٢٠١٢م: ٢٢٣)**

فشكلتْ هَذه الأَلفاظُ رموزاً أوردها السَّمَاوِيُّ فِي نصّهِ بشكّلٍ مكثفٍ، إذ رمزَ إِلَى الوطنِ وهو الدّالِ، وجعلَ هَذه اللفظةَ تنطوِي تحت مفاهِيمَ عديدةٍ، فهو الأَرضُ، والحبيبةُ، والحلمُ، والأُمُ، والتضحيَّةُ، وهذه كُلُّها مدّلولاتٍ، فمِن خلالِ هَذا الإطارِ

الدّلالِيّ يصبحُ الوطنُ أكثرَ شمُولٍ، فالوطنُ بجراحِه، ونخيلِه، وهمومِه، وبساتينِه، وترابِه، مثّل قضِيَّةً جوهرِيَّةً للسَّمَاوِيّ، ملكتْ إحساسَه، ومشاعرَه **(إبراهيم، ٢٠١٧م: ٦٣)**، فالوطنُ وكُلُّ ما يحويه متأصلٌ فِي نفسِ الشَاعِرِ، وممَّا نلمحَه فِي القصِيدةِ أَنَّها اعتمدتْ عَلَى الرمزِ الطبيعِيّ مِن خلالِ توظيفِ الشَاعِرِ(لنهرِ الفرات، ولحدائق بابل، ولنخل السماوة) فالسَّمَاوِيُّ يجعلُ مِن الفراتِ يسيلُ دمعاً مِن مقلتيه دّلالةً عَلَى امتزاجِ الشَاعِرِ بما يحيطُ به مِن رموزِ الطبِيعةِ، والخرابِ الَّذِي جرى عَلَى حدائقِ بابلَ بات واضحاً عَلَى تعَابِيرِ وجهِهِ، ثُمَّ ينتقلُ إِلَى النخلِ وهِي شجرةٌ انمازتْ بِها مدينةُ السَّمَاوِيّ، حيث يقول: **(وأنا السماوة)** حيث نخلتها سعف وعذق غير مِنتضد) فنرى كيف أَنَّه أحدثَ انزياحَاً فِي البيتِ الشِّعْرِيّ، حيث جاءَ هذا البيت متناصَاً بطريقةٍ محورةٍ غيرَ مباشرةٍ مع قولِه تعالى: ﴿**وَالنَّخْلَ بَاسِقَاتٍ لَهَا طَلْعٌ نَضِيدٌ**﴾ **(ق: ١٠)**، فالسَّمَاوِيُّ يشبُه حالَه بنخلِ السماوةِ الَّذِي أصبحَ غيرَ مثمرٍ وغيرِ مركبٍ بعضِه عَلَى بعضٍ فِي أَكمامِه، فالنخِيلُ مدّلولاتٌ رمزِيَّةٌ للشَاعِرِ؛ بسببِ ارتباطِه بذكرِيَّاتِ الحنينِ إِلَى مدينته، فاتّخذَ مِنها رمزاً للتلاحمِ بين الوطنِ وأَرضِه، واحتلتِ النخلةُ هَذه المكّانةَ الواسعةَ فِي نتاجِ الشَاعِرِ؛ بسببِ ارتباطِ السَّمَاوِيّ بالبيئةِ الَّتِي كان ينتمِي إِليها، إِذ كان لهَذهِ البيئةِ دورٌ كبيرٌ فِي حياتِهِ، لذلك نرى للمكانِ دورًا فعالاً فِي نصّهِ الشِّعْرِيّ، فهو يذكرُ العديدَ مِن الأَماكنِ إِذ " يؤدي المكانُ دوراً كبيراً فِي عمليَّةِ الإبداعِ؛ لأَنَّ النصَّ الأَدبِيَّ لا بدّ له مِن وعاءٍ يحتضنُ أَحداثَه" **(بغداديّ، ١٩٨٨م: ١٢)**، فمثلتِ الأَماكنُ الَّتِي أوردَها رمزاً عامّاً يشيرُ إِلَى الوطنِ، فالسَّمَاوِيُّ يبثُّ فِي نصّهِ مجموعةً مِن الشفراتِ النصّيَّةِ، ويبقى عَلَى القارئِ فكَّ هذهِ الشفراتِ؛ لأَنَّ القارئَ المتفاعلَ هو الَّذِي يملأَ الفراغاتِ الَّتِي يتركُها مِنتجُ النصّ، ويعيدُ تأويلَها.

وينبثقُ الرمزُ العامُ مرةً أَخرى فِي قصِيدة (نداء إِلَى أَبِي ذر الغفارِيّ)، إِذ يقولُ: **(السَّمَاوِيّ، ١٩٩٧م: ٢٣-٢٤)**

أَبا ذرْ
قُمْ..
إنَّ سيفك الَّذِي ينامُ فِي المتحفِ
ما عانقهُ الفرسَان
وقومك الَّذِين بايعَوك أَمسِ
أَنكروا البيعةَ
خانوا النهر والبستان
ومنذ أنْ غفوتَ والقاتِلُ قاضٍ
واللصوصُ يمسكون قبضةَ الميزان
أَبا ذرْ
وأصبح الميدان
حديقة يصولُ فِي أرجائها الأَشل
والمعمود والجبان
أَبا ذرْ
لا العشبُ فِي الحقول
لا المُوجةُ فِي النهر
ولا الإِلهُ فِي الآذانْ
فغادرت ظِلالها الواحاتْ
ونحن فِي سُباتْ

يستحضرُ السَّمَاوِيُّ شخصِيَّةَ أَبي ذر الغفارِيّ، هذهِ الشخصيَّةُ الدينيَّةُ، الَّتِي مثلتْ شفرةً نصيَّةً ذات دلالةٍ رمزِيَّةٍ عامّةٍ، فهِي شخصيَّةٌ ترمزُ إِلَى الإباءِ وقولِ كلمةِ الحقّ، إِذ تميزُ أَبو ذر الغفَارِيّ برجاحةِ عقلِهِ، وبعدِ نظرِه، وجرأتِه فِي قولِ الحقّ و بموافقِه الصلبةِ والرافضةِ للظلمِ، وحبِّ التسلطِ عَلَى الآخرين، إِذ كان زاهداً فِي الدنيا ومتاعِها، ولا يقبلُ عطَايا الأمراءِ، وكان ينفقُ أَموالَه كُلَّها فِي سبيلِ اللهِ، فاستحضار السَّمَاوِيُّ لهَذه الشخصِيَّةِ العظِيمةِ هِي محَاولةٌ " لقراءةِ واقعنا العربِيّ، لنعرفَ مِن خلالِ هَذه المقارنةِ بين الماضِي والحَاضِر مقدارِ الخللِ الَّذِي أصابَ الأَمّةَ فِي حَاضِرها، وما يمكن استلهامَه مِن تجاربِ الماضِي حلولاً لمشاكلِه المشابهةِ لمشاكلِ الأَجداد" **(السلطان، ٢٠١٠م: ٣)**، فالسَّمَاوِيّ فِي نصِّهِ هَذا يحاولُ مقارنةَ الواقعِ الَّذِي كان يعِيشُه النَاسُ فِي زمن أَبِي ذر الغفارِيّ، فنصّه قائمٌ عَلَى واقعيةٍ مشتملةٍ عَلَى التشكيل الصوريّ الرمزيّ الذي يفصحُ عن مقصديةِ الشاعرِ بالإفادةِ مِن توظيفِ هَذه الشخصِيَّةِ، ليكونَ نصُّه قادراً عَلَى استيعابِ الحدثِ فِي إطارِ السياقِ الرمزِيّ الَّذِي بلوره السَّمَاوِيّ فِي صياغتِهِ الإبداعِيَّةِ.

إِنَّ توظيفَ السَّمَاوِيّ لشخصِيَّةِ أَبِي ذر الغفارِيّ هو هروبٌ مِن الواقعِ المتردِي الَّذِي كان يعيشُه الفردُ العراقِيُّ والعربِيُّ، فبثّ مدِياتٌ وأَبعادُ هَذهِ الشخصِيَّةِ فِي قصِيدته، وجعلها رمزاً عامّاً، مستلهماً المضامين البَارزة فِي حياتِهِ، ثُمَّ يمنحُها بعداً رمزياً مِمَّا يجعلها قادرةً عَلَى تجاوزِ عصرِها، ويحققُ لها القدّرةَ عَلَى الاستمراريةِ فِي بناءِ الحدثِ فِي المستقبلِ، مازجاً إِياها فِي تجربتِه الإبداعِيَّةِ، فيكسبها ميزةَ العصرِيَّةِ والدِيمومةِ والتجددِ **(الزبيدي، ٢٠٠٨م: ٦٢)**، فالسَّمَاوِيّ يخاطبُ أَبا ذر الغفَارِيّ مستنهضاً للهمم فِي قولِه:

قُمْ..

إِنَّ سيفك الَّذِي ينامُ فِي المتحفِ

ما عانقهُ الفرسَان

فنصُّه قائمٌ عَلَى المقارنةِ بين المَاضِي الَّذِي كان فِيه السيفُ للشجعان، وهم يقاتلون فِي سبيلِ اللهِ من أجلِ إعلاءِ كلمةِ الحقّ، والواقعِ الَّذِي ينام فِيه هؤلاء الشجعان، ومنذُ غفوةِ أَبي ذر الغفارِيّ قُلِبتِ الموازينُ فأصبحَ اللصوصُ هم اللذين يمسكون زمامَ الأمورِ، ويتحكمون فِي الناسِ، فجاءتْ لفظةُ الميزانِ لتدلّ عَلَى العدلِ، والمساواةِ اللذين لم يتحققا وما زال هؤلاءِ اللصوصُ فِي السلطةِ، ولكنه يوظفُ لفظةَ **(غفوت)** والغفوةُ هِي النومُ لمدةٍ قصِيرةٍ، وبدون عمقٍ، فلا يزال الأَملُ فِي نفسِ السَّمَاوِيّ إِنَّ هَذهِ الأَمّةَ لا بدّ أَن تصحو مِن غفوتِها، فِينظرُ فالسَّمَاوِيُّ إِلَى أَبِي ذر الغفَارِيّ بأَنَّه المخلصُ والمنقذُ من هذا الواقعِ المريرِ، الَّذِي غدا فِيه كُلُّ شيءٍ غيرُ طبيعِيّ، فلا العشبُ فِي الحقولِ، ولا الموجةُ فِي الأَنهارِ، ولا الإِلهُ فِي المآذنِ، ولا الظلالُ فِي الواحَاتِ، وهَذهِ الأَمّةُ أُدخلتْ فِي سباتٍ، فجعلَ السَّمَاوِيُّ مِن شخصِيَّةِ أَبِي ذر الغفارِيّ شفرةً دلاليّةً شعريَّةً بالغةَ الخصوصِيَّةِ والسيميائيَّةِ والترميزِيَّةِ؛ للكشفِ عن مضامينِ الواقعِ المريرِ الَّذِي فقدتْ فِيه معاني العدلِ والحقّ والإِنسَانِيَّةِ، فجعلَ السَّمَاوِيُّ من شخصِيَّةِ أَبِي ذر الغفارِيّ رمزاً للحريةِ، والثورةِ عَلَى الظلمِ، وهِي بمثلِ الملاذِ الآمنِ الَّذِي يحتمي بظلَه الشَاعِرُ، مخاطبَه راجياً فِيه الخلاصَ والطمأنِينةَ.

٢. الرمزُ الخاصُّ:

يعمدُ الشَاعِرُ إِلَى خلقِ الرمزِ الخاصّ داخلَ تجربته الشِّعْرِيَّةِ، حيثُ يجعلُ مِنه نسقاً مِن الأَنساقِ التعبيرِيَّةِ فِي النمطِ الشِّعْرِيّ الخاصّ به، والرمزُ الخاصُّ يمثلُ ركنًا أَسَاسِيًّا مِن أَركانِ الإبداعِ الشِّعْرِيّ الَّذِي يخلقُهُ الشَاعِرُ بدلالاتٍ مختلفةٍ بفعلِ التعالقِ مع أَحداثِ واقعِه المرئي حتى يصلُ بالقارئِ إِلَى نقطةِ التقاءِ يمتزجُ فِيه الرمزُ مع الدلالةِ و الإبداعِ **(موفو، ٢٠٠٧م: ١٩٨)**، فِيعمدُ الشَاعِرُ إِلَى توظيفِ الرمزِ مِن أَجلِ التعبيرِ عَن مجموعةٍ مِن القيمِ بطريقةِ الإيحاءِ والتمثيلِ، فهو يعمدُ إلى إبرازِ أَداةٍ حاسمةٍ فِي تنظيمِ التجاربِ الإِنسَانيَّةِ فِي حياتِه، ويسطرُها فِي شِّعْرِه **(محمد، ٢٠٠٦م: ٣٤١)**، فتوظيفُ

الشَاعِرُ للرمزِ الخاصّ يُعدُّ ملمحاً جمَالِيَّاً، وهَذا يتطلبُ مِن الشَاعِرِ معرفةِ الحركاتِ الثقَافِيَّةِ والإبداعيَّةِ فِي عصرِه؛ ليحيطَ بِكُلِّ ما هو متعلقٍ بالرموزِ الخاصةِ والعامّةِ، فِيكوّن الرمزُ الخاصُّ طريقةَ السَّمَاوِيّ الَّتِي تخلقُ الإبداعَ الشِّعْرِيَّ، مِن خلالِ صهرِ الخصائصِ الفنيَّةِ بطرِيقةٍ إيحائيَّةٍ وهَذا ما نجده فِي قولِهِ: **(السَّمَاوِيّ، ١٩٩٧م: ٢٩٣)**

لا توقدِي الشموع شَهْرزادْ

فإنَّ شهريارَ يستبيح كُلَّ ليلةٍ مدينَةْ

يَغسلُ فِي دمائِها جنونَهْ

ويسكبُ النيرانَ فِي آنيةِ السكينةْ

فغادرِي البلاد

الجوعُ فِي البصرةِ

والطاعون فِي بغدادَ

وفِي الدروب الدَّركُ السريُّ والضغينَةْ

انطلقتِ الدلالةُ الرمزِيَّةُ مِن عنونةٍ نصّيَّةٍ، تشكلتْ عَلَى أَنَّها شفرةٌ نصيَّةٌ ذاتُ دلالةٍ رمزيَّةٍ خاصةٍ، بنيتْ عَلَيه تفصيلاتُ النصّ الشِّعرِيّ الَّذِي جاءَ بعنوانِ **(لا توقدِي الشموع شَهْرزادْ)**، فمثلّ العنوانُ ثُريا النصّ الشعرِيّ، إذ وظفَ السَّمَاوِيُّ شخصيتي **(شهرزاد وشهريار)** الشهيرتين فِي قصصِ أَلف ليلى وليلى، ولا يكاد يخفى عَلَى أَحدٍ ما كانتْ تقومُ به شهرزادُ؛ لكي تنقذَ النساءَ من ظلمِ شهريار سيَّدها المستبدِ، وانقاذهن مِن الموتِ المحتومِ، فهو لا يريدُ من شهرزاد أَن توقدَ الشموعَ حتى لا يفتضحُ أمرُها، ويلاحقُها سيِّدُها شهريارُ بظلمِه واستبدادِه، فالسَّمَاوِيُّ بتوظيفِهِ هذهِ الشخصِيَّةِ يُعبّرُ بإيحائيَّةٍ رمزِيَّةٍ خاصّةٍ عَن واقعِهِ الَّذِي كان يعيشُه، فشهريارُ يرمزُ للحاكمِ الظالمِ المستبدِ فِي عصرِ السَّمَاوِيّ، فصورَ الحالةَ المأسَاويَّةَ الَّتِي أصبحَ عليها بلدُه العراقُ، فالسَّمَاوِيُّ يغادرُ أَرضَه؛ بسببِ استبدادِ الظالمِ، وتفشي الجوعُ فِي البصرةِ، وانتشارِ الطاعونَ فِي بغدادَ، وفِي شوارعِ المدينةِ الحرسِ السريّ الَّذِي يأججُ الأَوضاعَ، ويثيرُ الضغينةَ بين الناسِ، وهَذه الانتقالةُ بين المعانِي والمقارنةِ بين ما كانتْ تعيشُه شهرزادُ، والوضعَ القائمَ فِي بلدِ السَّمَاوِيّ، إنَّما ينمُّ عَن إحَاطةٍ كاملةٍ بما كان يجرِي، وأَنَّ شَاعرَنا كان قريباً مِن واقعِهِ، فأدخلَ قصّةَ شهرزاد فِي تجربتِهِ الشعوريَّةِ الذاتيَّةِ، ورؤيته الَّتِي صورَها فِي نصّهِ، والَّذِي أَكسبه بعداً سياسِيَّاً، فالشَاعِرُ فِي تصويرِه لهذه الشخصِيَّةِ الاسطورِيَّةِ أنتجَ دلالةً رمزِيَّةً خاصّةً وجديدةً، وظفَها بطريقةٍ مبتكرةٍ، إذ إنَّ توظيفَها جاءَ " مخالفاً للأَصلِ، وهذا يعني أنَّ الشَاعِرَ لم يكنْ مِن المقلدينَ أو الناقلينَ للتراثِ كما هو، إنَّما راحَ يغيرُ منه متماشِياً مع تجربتِه، وما يتطلبه الموقفُ مِن تغيرٍ وتبديلٍ" **(بلحاج، ٢٠٠٤: ٥٢)**، فأدخلَ نصَّه فِي علاقاتٍ تناصيَّةٍ مع قصّةِ شهرزاد، فجعلها مشابهةً لواقعِه الَّذِي كان يعيشُه، مِمَّا يجعلَه قريباً مِن ذهنِ المتلقي؛ لأَنَّ لحظةَ مكاشفةِ الذاتِ الشَاعِرةِ باستنباطاتِها؛ يتطلبُ وعياً معرفِيَّاً بطبيعةِ الأَثرِ الَّذِي يتركُه النصُّ فِي الوجدان الجمعِي؛ لأَنَّ الشَاعِرَ من منطلقاتِه الفكرِيَّةِ يجعلُ التلقي المسبقَ مصاحباً له فِي اثناءِ نقلِه لأَفكارِه، فهذا العملُ يجعلُ النصَّ الشعرِيَّ متفاعلاً مع الأَداءِ الشفراتِيّ الرمزِيّ الكامنِ فِي بنياتِ النصّ، فهو يلامسُ واقعَه بطريقةٍ إيحائيَّةٍ إيمائيَّةٍ رمزِيَّةٍ **(الفرطوسِيّ، ٢٠١٤م: ٩٠)**، فالتشكيلُ الرمزِيُّ المكثفُ فِي القصِيدةِ يعتمدُ عَلَى أَسلوبِ الإيحاءِ الدلالِيّ الشفراتِيّ مستفِيداً من الشحنةِ النفسِيَّةِ لقصّةِ شهرزاد، فهي اختزلتْ تصوراتِ الشَاعِرِ، وحركاتِ تجاربِهِ الشعورِيَّةِ، لينقلَ هذهِ الصورَ إِلَى المتلقي بطريقةٍ فنيَّةٍ، راسماً لها فضاءً رحباً مِن التأملاتِ، والمشاهداتِ المتداعِيَّةِ مِن تجاربِه الذاتيَّةِ، وفِي صورةٍ تكثيفِيةٍ ثانيةٍ يتجلّى الرمزُ الخاصُّ فِي قولِهِ: **(السَّمَاوِيّ، ٢٠١٠م: ١٧٦.١٧٧)**

(لأَنَّ شمعَ حياتي

يخاف شمسَ الآخرة..

وجليدَ ظنونِي

يخشى جمر اليقين

وضباءَ حلمِي

يُفزِعُها ذئبُ الصحو..

جئتك عَارِياً مِن كُلِّ خطيئةٍ

إلَّا مِن ثوب نبضي..

أما آن لشمس وجهك

أنْ تزيل

عَن مرايا عينيَّ

ضباب حجابك؟)

إنَّ البنيةَ الدلاليَّةَ فِي هذا النصِّ قائمةٌ عَلَى الثنائياتِ الضدِيَّةِ، إذ شكّلتْ هَذهِ الثنائياتُ شفراتَ دلاليَّةً ذاتَ رمزِيَّةٍ خاصّةٍ؛ لأنَّها نابعةٌ مِن البوحِ الداخلِي للسَّمَاوِيّ، وهَذه الثنائياتُ الضدِيَّةُ " تمنحُ النصُّ بُعداً إيحائيّاً يتمظهرُ فِي تفكيكِ دلالةِ العلاماتِ الظَّاهِرةِ فِي محتوى النصِّ" **(الفرطوسِيّ، ٢٠١٢م: ١٠٦)**، فترابطتِ التراكيبُ اللفظِيَّةُ بعضَها مع بعضِها الآخرِ ارتباطاً نسقيّاً، فالنصُّ يزخرُ بوفرةِ المتضاداتِ الَّتِي مثلتْ علامةً لغُويَّةً تدلُّ عَلَى نسقٍ تكاملِي للصورةِ، فكُلُّ لفظٍ مِن هَذه الثنائيَّاتِ جاءَ لفظُه أو معناه فِي الجملةِ الأَخرى، لتكثيفَ المداليّلُ وجعلَ المُتلقِي يبحثُ عَن مدلولاتِها وإيحاءاتِها، حتّى يصلُ إلَى الإضاءةِ المشهدِيَّةِ، عبرَ صورٍ لغُويَّةٍ متعددةِ الإيحاءاتِ، فالثنائيَّاتُ بين الدالِ والمدلولِ عَلَى مستوى التركيبِ، تتنامى حتّى تصلُ للجمعِ بين اللفظين المتضادين بالانزياحِ **(إبراهيم، ٢٠١٧م: ١٢٤)**، فِيصورُ السَّمَاوِيُّ حالةَ العشقِ الَّتِي يعيشُها مع حبيبتِه، مِن خلالِ الجمعِ بين المتضاداتِ فِي تركيبٍ واحدٍ، مِمَّا يؤدي إلَى تعزيزِ المعنى، وتكثيفُ الرؤيا، وبهَذه الحوارِيَّةِ النصّيَّةِ المظهرةِ لمجموعةٍ مِن الثنائيَّات (الحياة والآخرة، الظن واليقين، الحلم والصحو، الشّمس والضباب) يركزُ السَّمَاوِيُّ عَلَى تكثيفِ الصورِ كعَلامةٍ رمزِيَّةٍ خاصّةٍ، فالحضورُ والغيابُ وظنونه بهما يذوبان جمرَ اليقينِ، ثُمَّ يشكّلُ صورةً أَخرى بتخليهِ عَن كُلِّ ذنوبِه مستثنياً حبَّها وهيامَه بها، مُعبّراً عَن محبوبتِه بلفظ **(نبضِي)**، وأَنَّ مرايا عينيه ملأها الضبابُ؛ بسببِ جفاءِ حبيبتِهِ، فهو ينتظرُ شمسَ الحبيبةِ الَّتِي تزيلُ عَنه هَذا الضبابَ، ويذهبُ هَذا الجفاءِ بينهما، وهو مثلُ حلمٍ، إذ شبه حالةَ بالضباءِ الضعيفةِ الَّتِي تخافُ مِن الذئبِ الَّذِي يفزعُها، فالشَاعِرُ يبدأُ القصيدةَ بالأَسبابِ مبتدأً بلفظةِ **(لأَنَّ)**، ثُمَّ يصلُ إلَى ما يريدُه، فالسَّمَاوِيُّ عبَّر عَن معاناتِه مِن خلالِ الانزياحِ، ولكنه حاولَ الالتزامَ " بنسقٍ تصويريّ متميزٍ بالشفافِيَّةِ والعمقِ، وقوةِ الإدراكِ التصويريّ للمثيراتِ الشعرِيَّةِ، وتعزيزها بالصورِ المبتكرةِ الَّتِي ترصدُ الحدثَ بدقةٍ وشفافِيَّةٍ فائقةٍ غايةٍ فِي التطورِ، والتنامِي الجمَالِي" **(شرتح، ٢٠١١م: ١٣١)**، فالمؤدى الفنّيُّ مِن هذا النصِّ؛ ألحَ عَلَى تحريكَ مشَاعِرِ السَّمَاوِيّ المتحسرةِ لرؤيةِ الحبِيبةِ، فالرموزُ المبثوثةُ فِي هَذا النصِّ أضافتْ منحًى جمَالِيًا رسمَ ملامحَ القصيدةِ، إذ مثلتْ كتلةً شِّعرِيَّةً، ورؤيةً نصيَّةً قام السَّمَاوِيُّ بخلقَها، مِمَّا يسهمُ فِي بناءِ رؤيته الإبداعِيَّةِ عبَّر سياقٍ رمزِيٍّ عَلامِي يفجرُ الطاقةَ الشِّعرِيَّةَ الرمزِيَّةَ الكامنةَ فِي نفسِ السَّمَاوِيّ.

خاتمةُ البحث ونتائجه:

١. أضافَ المؤشرُ الإيحائيُّ ومضةً جمّاليَّةً بارزةً لنصّ يحيى السَّمَاوِيّ الشِّعريّ، حيثُ استطاعَ الدخولَ إلّى عوالمِ الرمزيَّةِ و العلاماتِيَّةِ، ليحركَ البعدَ الإيحائيّ فِي خلقِ القوةِ الانفعاليَّةِ لدى القارئ، فاعتمدِ المؤشرِ الإيحائيّ عَلَى الموهبةِ الشِّعريَّةِ لدى السَّمَاوِيّ فاستطاع مِن خلالِه تفجيرَ امكاناتِه الشِّعريَّةِ الفذةِ.

٢. تمركزُ المؤشرِ التصريحيّ فِي شِّعرِ يحيى السَّمَاوِيّ مِن طريقِ تجسيدِ الدالّ مع المدلولِ؛ لتكوينَ العَلامةَ اللّغُويَّةَ الَّتِي تشكّلُ مِن خلالِها المؤشرِ التصريحِيّ، والَّذِي يرتبط بنفسيَّة السَّمَاوِيّ وتجربته الذاتِيَّة، فالسَّمَاوِيُّ يبثُّ مدياتِ نصّه بصورةٍ مباشرةٍ صريحةٍ دون الوقوعِ بالرتابةِ والملِ، مبرزاً نصَّه بصورةٍ جمَاليَّةٍ واقعيَّةٍ غيرِ متكلفةِ الصنعةِ.

٣. أبرزتِ القوةُ الادائيّةُ الشفراتِيّةُ لدى السَّمَاوِيّ الرمزَ العامَ، فأنتجَ خطَاباً مباشراً عمدَ السَّمَاوِيُّ مِن خلالِهِ محاكاةَ الواقعِ الَّذِي كان يعيشُه، فكانتْ وظيفةُ الرمزِ العامِ هو الاشتغالُ عَلَى البنيةِ النصيَّةِ الرمزيَّةِ الواضحةِ، مِن أجلِ رصدِ العملِ الشعريّ وكشف مداليله، وإبرازِ قيمِه الجمَاليَّةِ.

٤. مثّلَ الرمزُ الخاصُّ فِي تجربةِ يحيى السَّمَاوِيّ الشِّعريَّةِ نمطاً مِن أَنماطِ الشفرةِ الدلاليَّةِ التعبيرِيَّةِ، موظفاً الإيحاءَ الرمزِيَّ بطريقةٍ تجعلَه قريباً مِن واقعهِ الشِّعرِيّ، ممزوجاً بخيالِهِ الواسعِ الَّذِي زينَه بالشخصِيَّاتِ الأسطورِيَّةِ، وجعلَها قريبةً ومتداخلةً مع واقعِه الَّذِي فرضَ عَلَيه الهروبَ مِن الوطنِ، والجفاءِ الَّذِي كان يلاقيه مِن محبوبتِهِ.

مصادر البحث ومراجعه:

ـ القرآن الكريم:

ـ إبراهيم، صلاح راهي، علامات النص الشِّعْري عند يحيى السَّمَاوِيّ، تموز للطباعة والنشر والتوزيع دمشق، ط١، ٢٠١٧م.

ـ الأحمر، فِيصل: معجم السيميائيأّت، الدار العربيَّة ناشرون، الجزائر، ط١، ٢٠١٠م.

ـ أستيتة، د.سمير شريف: اللسانيات المجال والوظيفة والمِنهج، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٥م.

ـ إسماعيل، عز الدين: الأسس الجماليَّة فِي النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط١، ١٩٥٥م.

ـ النجمي، وائل: الشفرة فِي روايَّة (ليلى أنطوان)، ٢٠١٢م، موقع ديوان العرب، www.diwan.alareb.com

ـ بغدادي، شوقي: جماليات المكان الدمشقي، مجلة عمان، عدد ٣٤، ١٩٨٨م.

ـ بلحاج، د.كاملي: أثر التراث الشعبي فِي تشكيل القصيدة المعاصرة(قراءة فِي المكونات والأصول)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤م.

ـ بنكراد، سعيد: السيميائيات والتأويل لمدخل السيميائيات ش، س بورس، المركز الثقافِي العربي، ط١، ٢٠٠٥م.

ـ تشاندلر، دانيال: أسس السيميائيَّة، ترجمة د. طلال وهبه، بيروت، تشرين الأول، ط١، ٢٠٠٨م.

ـ تيبري، ييفس: مشكلة الدلالة الميتالغوي، العرب والفكر العالميّ، ع ٨، بيروت لبنان، ١٩٨٩م.

ـ الجرجانِيّ، السيد الشريف علي بن محمد (ت٨١٦هـ): التعريفات، مطبعة دار الشؤون الثقافِية، آفاق عربيَّة للصحافة والنشر، بغداد، (د. ط)، ١٩٨٥م.

ـ الجرجانيّ، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رضوان و د فايز الدايَّة، مكتبة سعد الدين، دمشق، (د. ط) ١٩٨٧م.

ـ جعفر، د.عبد الكريم راضي: الشَاعِر واللغة، مجلة آفاق عربيَّة، عدد٢، ١٩٩٧م.

ـ جعفر، قدامة: نقد الشِّعْر، تحقيق، كمال مصطفى، القاهرة، ١٩٦٣م.

ـ حداوي، طائع: سيميائيّات التأويل والإنتاج والمِنطق الدلائل، المركز الثقافِي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٦م.

ـ حسين، د.خالد: شؤون العلامات مِن التشفِير إلى التأويل، التكوين للترجمة والنشر، ط١، ٢٠٠٨م.

ـ حلمي، أميرة: مقدِّمة فِي علم الجمال، دار النهضة العربيَّة(د. ط)، ١٩٧٢م.

ـ حسينيّ، سكينة: سيميائيَّة الرموز فِي أشعار بدوي جبل، مجلة اضاءات نقديَّة، عدد٤١، ٢٠٢١م.

ـ خمري، حسين: نظريَّة النصُّ مِن بنيَّة المعنى إلى سيميائيَّة الدّال، الدار العربيَّة ناشرون، الجزائر، ط١، ٢٠٠٧م.

ـ دولودال، جيرار: السيميائيّات ونظريَّة العلامات: ترجمة عبد الرحمِن بو علي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط٢، ٢٠١١م.

ـ الزبيديّ: د. رعد أحمد: القناع فِي الشعر العربي المعاصر، دار الينابيع، دمشق، ط١، ٢٠٠٨م،.

ـ **سعدي، علياء:** الطبيعة التوليديَّة دراسة سيميائيَّة فِي القران الكريم، مجلة المورد، دار الشؤون الثقافِية العامة، مجلد ٣٩، العدد ٢، ٢٠١٢م.

ـ **السلطان، د.محمد فؤاد:** الرموز التاريخية والدينية والاسطورية فِي شعر محمود درويش، بحث منشور مجلة جامعة الاقصى، سلسلة العلوم العلوم الإنسانية، مجلد الرابع عشر، العدد١، يناير، ٢٠١٠م.

ـ **السَّمَاوِيُّ، يحيى:** نقوش عَلَى جذع نخلة، أستراليا ، ط١، ٢٠٠٥م.

ـ **السَّمَاوِيُّ، يحيى:** أنقذتني مِني، تموز للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠١٣م.

ـ **السَّمَاوِيُّ، يحيى:** شاهد قبر من رخام الكلمات، دار التكوين للتأليف والترجمة ، دمشق، سوريا، ط٢، ٢٠١٠م.

ـ **السَّمَاوِيُّ، يحيى:** مسبحة مِن خرز الكلمات(نصوص نثريَّة)، دار التكوين للتأليف والترجمة، دمشق، سوريا، ط٢، ٢٠١٠م.

ـ **السَّمَاوِيُّ، يحيى:** مِناديل مِن حرير الكلمات (نصوص نثريَّة)، دار التكوين للتأليف والنشر والترجمة، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠١٢م.

ـ **السَّمَاوِيُّ، يحيى:** هذه خيمتي .. فأين الوطن..؟: يحيى السماوي، استراليا، ط١، ١٩٩٧م.

ـ **شرتح، عصام:** موحيات الخطاب الشِّعْري(دراسة فِي شِّعْريَّة يحيى السَّمَاوِيّ)، دار الينابيع، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠١١م.

ـ **عبيد، محمد صابر:** شفرة أدونيس الشِّعْريَّة، سيمياء الدال ولعبة المعنى، الدار العربيَّة للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٩م.

ـ **العشماويّ، د.محمد زكي:** قضايا النقد الأدبيّ بين القديم والحديث، دار النهضة، بيروت، (د. ط)، ١٩٨٤م.

ـ **غازي، يوسف:** محاضرات فِي الألسنيَّة العامّة، مجيد النصر، المؤسسة الجزائريَّة للطباعة، الجزائر، ١٩٨٦م.

ـ **غركان، د.رحمَن:** مرايا المعنى الشِّعْريَّة، أشكال الأداء فِي الشِّعْريَّة العربيَّة مِن قصيدة العمود إلى القصيدة التفاعليَّة، دار صفاء للنشر، عمان، ط١، ٢٠١٢م.

ـ **الفرطوسِيّ، م.د أحمد عبد حسين:** التجليات العلاميَّة فِي قصيدةِ الشِّعْر العراقيَّة (مشتاق عباس معن انموذجًا)، مجلة الأستاذ، العدد:٢٠١، ٢٠١٢م.

ـ **الفرطوسي، م.د احمد عبد حسين:** الشفرات النصيَّة وجدليَّة استنطاقاتها التأويليَّة (قراءة فِي تجربةِ عارف الساعديّ الشعريَّة)، مجلة كلية التربية الجامعة المستنصرية، العدد٤، ٢٠١٤م.

ـ **فيدوح، د.عبد القادر:** الأتجاه النفسي فِي نقد الشِّعْر العربي، دمشق، ط١، ١٩٩٢م.

ـ **كريزويل، أديث:** عصر البنيويَّة مِن ليفِي شتراوس إلى فوكو، ترجمة جابر عصفور، دار الشؤون الثقافِية العامة، بغداد، (د.ط) ١٩٨٥م.

ـ **محمد، كعوان:** الرمز والعلامة والإشارة، المفاهيم والمجالات، السيمياء والنصّ الأدبِيّ محاضرات الملتقى الرابع، ٢٠٠٦م.

ـ **مختار، أحمد:** علم الدلالة، عالم الكتاب، القاهرة، ط٢، ١٩٨٨م.

ـ **موفو، عفاف:** الدلالات الإيحائيَّة فِي الشِّعْر العربِيّ الحديث، تقديم د. شكري المبخوت ، دار الجبل بيروت، ط١، ٢٠٠٧م.

ـ **ناظم، حسن:** مفاهيم الشِّعْريَّة دراسة مقارنة فِي الأصول والمفاهيم، المركز الثقافِي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤م.

ـ **وادي، طه:** جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د. ط)، ١٩٨٢م.

ـ **يوسف، الأطرش:** المكونات السيميائيَّة والدّلاليَّة للمعنى (آليات إنتاج المعنى فِي الخطاب السرديّ)، بحث مِن محاضرات الملتقى الرابع السيمياء والنصّ، ٢٠٠٦م.