مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب المجلد 15 العدد 2، 2018، ص ص 633- 667

بلاغة دالّ الصوت (الرباعيّ المضاعف) في تجربة السيّاب الشعريّة[1]

فايز عارف القرعان*

تاريخ الاستلام 2018/1/7 تاريخ القبول 2018/3/4

ملخص

تناولت هذه الدراسة بلاغة الدالّات الرباعية المضاعفة ذوات البعد الصوتي في تجربة السياب الشعرية، كونها تشكل ظاهرة في الاستعمال اللغوي. وتعاملت معها من بعدين: الأول البعد المدلولي، والثاني البعد الدلالي. وكشفت عن الآليات البلاغية التي اتكأت عليها هذه التجربة في إنتاج هذه الدالّات للدلالة في المستوى العميق، فوجدت أنها استثمرت مجموعة من المدلولات التي تنتجها هذه الدالّات، هي: الخفوت والانخفاض، والعلو، والتتابع الصوتي، والانبعاث، والكثرة. وقد أنتجت بهذه المدلولات مجموعة من الدلالات السياقية، هي: الخفاء، والكشف، والانتشار، والحركة، والشعور، والانبعاث، مستخدمة في إنتاجها آليات: الاستعارة (الاستعارة التشخيصية، والاستعارة التجسيدية)، والمجاز المرسل (المجاز التشخيصي)، والكناية، وتراسل الحواس، والترجيع، والتضمين اللغوي.

الكلمات المفتاحية: الرباعي المضاعف، الدالّات، المدلولات، الدلالات، الآليات البلاغية، البعد الصوتي.

مقدمة:

لعل القول إن استعمال السياب الدالّات ذات الأصل الرباعي المضاعف يشكل ظاهرة لافتة للنظر في تجربته الشعرية قول يعود إلى فترة متقدمة قد تزيد عن ثلاثين عامًا[2]، ذلك أن الدراسات النقدية واللغوية التي تعاملت مع تجربته رصدت هذه الظاهرة، وتناولتها بالدراسة من بعض جوانبها كونها ظاهرة لغوية. ويبدو لي أن هذا الاهتمام بها يكتسب صدقًا موضوعيًا؛ لأنها تشكل ظاهرة استعمال لغوي واضحة في تجربته الشعرية. وإذا ما قسناها- كمِّيًا- بسائر الدالات التي استعملها في هذه التجربة من حيث أصول جذورها، فإننا نجد صدق هذه الملحوظة؛ ذلك أن إحصاء عدد الدالات ذات الأصول الرباعية في كامل أعماله الشعرية المنشورة[3] دلنا على أن ما

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2018.

* قسم اللغة العربية، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

يقرب من (أربعمئة وثلاثة وستين) دالًا قد وردت فيها، وقد توزعت هذه الدالات على نوعي الرباعي:

1- الرباعي المضاعف الذي بلغت جذوره اللغوية (واحدًا وستين) جذرًا، وردت مكررة في (مئتين وسبعة وأربعين) موضعًا؛ أي بنسبة (52%) من المجموع الكلي.

2- الرباعي غير المضاعف الذي بلغت جذوره اللغوية (ثمانية وثلاثين) جذرًا، وردت مكررة في (مئتين وستة عشر) موضعًا؛ أي بنسبة (47%) من المجموع الكلي.

وتزداد موثوقية صحة هذه الملحوظة إذا ما عرفنا أن هذا المجموع الكلي للرباعي يشكل ما نسبته (15,4%) من مجموع الجذور التي استعملها السياب في هذه الأعمال اعتمادًا على إحصائية عبد الكريم حسن، التي أشار إليها في دراسته لشعر السياب إذ أحصى (ثلاثة آلاف) جذر لغوي[4].

وإذا ما استعرضنا الدالات الرباعية المضاعفة، التي استعملتها تجربة السياب، فإننا نلحظ أنها تشكلت في خمسة أبعاد موضوعية، تفاوتت أعدادها ومواضع تكرارها فيه، وهي على النحو الآتي:

رقم	البعد	مجموع الدالات	مجموع التكرار	النسبة المئوية لمجموع الدالات	النسبة المئوية لمجموع التكرارات
1	البعد الصوتي	20	129	%32.80	%52.27
2	البعد البصري	19	45	%31.14	%18.22
3	البعد الحركي	19	62	%31.14	%25.1
4	البعد اللمسي	02	09	%3.28	%3.6
5	البعد الوجداني	01	02	%1.64	%0.81
	المجموع	**61**	**247**	**%100**	**%100**

نلحظ- من قراءة الجدول- أن دالات البعد الصوتي أخذت نسبة عالية (32,80%) بالقياس إلى مجموع كل دال من دالات الأبعاد الأخرى من ناحية، وأن تكراراتها قد أخذت نسبة عالية (52,27%) بالقياس إلى مجموع تكرارات الأبعاد الأخرى من ناحية أخرى.

إن المؤشر المتقدم لكثرة استعمال ظاهرة الرباعي المضاعف في تجربته دعاني للوقوف على هذه الظاهرة الأسلوبية، التي تدخل في دائرة الانتقاء الذاتي للشاعر من المعجم اللغوي، الذي توفره اللغة ليصبح اختيارًا ذاتيًا يوجهه بحسب غاياته الدلالية في تجربته. ولكنني أقف في هذا

البحث على دالات البعد الصوتي وشعرية استعمالها وحدها دون دالات الأبعاد الأخرى؛ حتى لا يطول[5].

لا بدّ لي من أن أشير إلى أن ثمة درسات سابقة حاولت أن تفسر هذه الظاهرة لدى السياب، منها محاولة عبد الكريم حسن، التي فسّرها بالحالة المرضية[6]. ووقف عليها إبراهيم السامرائي في حديثه عن الظاهرة الصوتية في تجربة السياب وأشار إلى ظاهرة استعمال السياب الفعل الرباعي المضاعف، الذي رأى فيه قوة تحفيزية للإيحاء في النصوص الشعرية من ناحية، وأنه استخدام في غير ما هو مألوف في كتب اللغة[7]. كما وقف عليها إبراهيم العطية في حديثه عن ظاهرة الرباعي في تجربة السياب وعزاها إلى طلب الموسيقا الداخلية للمفردة، وإن كان قد جعل احتمال حالة المرض التي أشار إليها عبد الكريم حسن سببًا مقبولاً لتفسيرها[8].

وقد أشار صلاح فضل إلى هذه الظاهرة في حديثه عن الترجيع في "أنشودة المطر" وأشار إلى محاولات تفسير هذه الظاهرة ورأى أنها لا تستطيع أن تكشف عن حقيقتها؛ لأنها تربط بين ظواهر غير متجانسة؛ أي أن في ربط الكلمات بصيغها الصرفية والدافع الحياتي ابتعادًا عن الواقع الأدبي، ورأى أن تفسيرها المناسب ينبغي أن يتعلق بطبيعة النسيج اللغوي والاتجاهات الأسلوبية الشائعة في تجربة السياب[9].

كما وقف حسن ناظم على هذه الظاهرة في دراسته مجموعة "أنشودة المطر" وحاول أن يفسرها بوصفها ظاهرة صوتية، بعد أن أحصى منها (أحد عشر) تكرارًا، ورأى "أنّ التعليق الشائع على مثل هذه الكلمات يحاول أن يستنبط منها إيقاعًا متمخّضًا عن تماثل الأصوات المنتظمة فيها، بيد أن هذا لا يبدو كافيًا على الإطلاق، فتكرار الأصوات على الصيغة التي هي عليه إنما هو متطلب دلالي وإيقاعي في آن واحد، ويكشف الفحص الفيلولوجي عن أن زيادة الصوت على الفعل الثلاثي ليكون رباعيًا إنما يمثّل تقوية لدلالته، فضلًا عن تمخّض الجانب الإيقاعي الذي يصعد من قوة الشحنة التأثيرية، بفعل تصاعد طاقة التعبير"[10]. ويبدو لي أن هذه المحاولة التي استفادت من البعد الإيقاعي لدالات العمل الشعري تقترب من الفكرة النقدية التي تربط بين الظاهرة الصوتية والدلالية المتولّدة منها؛ لذا نجده في دراسته يحاول أن يربط بين هذه الأصوات المتكررة بسياقاتها الأسلوبية، فرأى أن تجربة السياب في أنشودة المطر تحقق التماثل الظاهر في المستوى الصوتي في بنية الكلمة المفردة على مستوى التماثل، الذي يتحقق على مستوى المقطع الشعري[11]. ولا شك في أننا ندرك مدى اقتراب حسن ناظم من رؤية صلاح فضل، وإن لم يكن الأول قد أحال إليها.

إن ما تقدم من محاولات تفسير هذه الظاهرة اللغوية لا يبدو لي كافيًا للكشف عن فاعلية دالاتها في تجربة السياب الشعرية وجمالياتها؛ فتفسير عبد الكريم حسن بكونها حالة مرضية تقع

خارج استعمال اللغة الأدبية، وتفسير السامرائي بكونها استثمار أصوات الطبيعة في اللغة الأدبية هو ابتعاد عن فهم صلب الوظيفة التي يؤديها النص في مجال الخطاب الأدبي.

وأما تفسير صلاح فضل في نظرته إلى مجموعة "أنشودة المطر" كونها ترتبط بالنسيج اللغوي والاتجاهات الأسلوبية، وتفسير حسن ناظم في دراسة مجموعة "أنشودة المطر" كونها ظاهرة صوتية وهي مطلب إيقاعي ودلالي، فهما تفسيران لهما وجاهتهما، ولكنهما عملان جزئيان لا يغطيان كامل تجربة السياب؛ إذ لا بدّ من نظرة كلية لاختبارها والكشف عن جوانبها المختلفة التي تشكلت فيها.

يبدو لي أن تناول هذه الظاهرة في الخطاب الشعري عند السياب يقتضي أن ننظر في مفردة الرباعي المضاعف كونه دالًا يحمل مدلولًا خاصًا به أو معنى معجميًا من ناحية، وكونه دالاً ينغرس في بنية تركيبية يتحرك فيها ضمن شبكة علاقاتها السياقية التي تنتهي به إلى إنتاج دلالات في بنيتها العميقة تعتمد في كثير من الأحيان على آليات بلاغية مختلفة، وأن هذا الوقوف يجب أن يكون في كامل تجربة السياب؛ لأن ذلك يكشف عن جميع الملابسات الخطابية فيها، ويكشف عن كيفية تحركها داخل التراكيب، وعن الآليات التي استعملتها التجربة لتوليد دلالاتها الكلية، ما يكشف عن الجانب البلاغي التأثيري لهذا النوع من الاختيار اللغوي من قائمة العناصر المعجمية وإسقاطها على محور التركيب.

1-0 المدلولات المعجمية لدالات البعد الصوتي

عند استعراضي استعمال دالات البعد الصوتي في تجربة السياب الشعرية[12] وجدت أنها استعملتها في مدلولات صوتية مختلفة، هي: الخفوت والانخفاض، والعلو، والتتابع الصوتي، والانبعاث، والكثرة. وتفصيلات هذه المدلولات على النحو الآتي:

كان **مدلولا الخفوت والانخفاض** أكثر استعمالاً في تجربة السياب من المدلولات الأخرى؛ إذ قاربت نسبة تكرارهما ما يزيد عن خمسين بالمئة من مجموع استعمال المدلولات الأخرى، علاوة على أن الدالات التي استخدمتها كانت تسعة، هي: (**غمغم، ووسوس، ودندن، وهسهس، ووشوش، ولجلج، وتمتم، وسقسق، وحمحم**).

وكان أكثر هذه الدالات استعمالاً **لمدلولي الخفوت والانخفاض** هو دال (**غمغم**)، الذي يعني"الكلام الذي لا يبين"[13] يقول السياب:"الليل، والسوق القديم/ خفتت به الأصوات إلا **غمغمات** العابرين"[14]، نلحظ أن الصياغة الشعرية استعملت دال (**غمغمات**) بمدلول الخفوت المتعلق به معجميًا، وزاد هذا الدور وضوحًا بتعليقه بالدال (العابرين)، الذي جعله يشترك مع

دالات الصياغة الشعرية بإنتاج دلالة سياقية مؤداها الغموض وعدم الوضوح في المكان ووقوعه في ظلمة الليل. ولعل لاختيار دال (غمغمات) أهمية خاصة كونه ينتج بعدًا صوتيًا بتناغمِ حروفه المكررة، الأمر الذي يتوافق مع الخفوت والغرابة والحزن.

ويأتي بعده الدال (**وسوس**)، الذي يعني: "تكلّم بكلام خفيّ مختلط لم يبيّنه... وصوّت في خفاء"[15]، من حيث تكرار مواضعه في هذه التجربة، يقول السياب: "أين الصبايا **يُوَسْوِسْنَ** بين النخيل/ عن هوىً كالتماع النجوم الغريبه"[16] لعلنا نلحظ أن الدال (**يُوَسْوِسْنَ**) يؤدي مدلوله على الوجه المعجمي دون أن تضاف إليه هوامش دلالية؛ ذلك أن حديث الصبايا كان ينبعث خافتاً من بين أشجار النخيل ومتضمناً موضوع الهوى، الذي تماثل في صفاته مع الوسوسة، فهو هوى يشبه النجوم البعيدة التي يلتمع ضوؤها في سماء بعيدة، وحتى تؤكد الصياغة الشعرية بُعد هذا الالتماع جعلت نجومه غريبة عن سمائها.

وقد استعملت أيضًا دال (**دندن**)، الذي يعني "تكلّم بصوت خفيّ يُسمع ولا يُفهم"[17]، في بعض المواضع، وإن كان بتكرار أقل من الدالين السابقين، يقول السياب مخاطبًا "منزل الأقنان": "وكم مهد تهزهز فيك: كم موت وميلادِ/ ونار أوقدتْ في ليلة القرّ الشتائيه!!/**يدندن** حولها القصّاص: "يُحكى أن جنيه..."[18] نلحظ أن دال (دندن) جاء مؤديًا دوره المدلولي من خلال إسناده إلى الفاعل (القصاص)، الذي يقوم بدور سارد الحكاية عن الجنية وسط طقس يبعث على الخوف والحيرة من حركة الحياة والموت في "منزل الأقنان". ولا شك في أن هذا المدلول يتوافق مع الحالة النفسية التي تطبق على الشيوخ والأطفال بحيث يسمعون ويخافون مما سمعوا مع غياب المعاني لذهولهم وحيرتهم.

كما استعملت الدال (**وشوش**) الذي يعني "تكلّم كلامًا خفيًا، أو كلامًا مختلطًا لا يكاد يُفهم"[19] في مواضع منها، يقول السياب:"وهي المفلية العجوز وما **توشوش** عن "حزام"[20]. يأتي هنا الدال (**يوشوش**) مستعملاً بمدلول الخفوت بإسناده إلى الفاعل (العجوز) التي تروي قصة عروة ابن حزام وعفراء، دون إضافة أي دلالات هامشية إليه، وهو بهذا يتماثل مع الدالات السابقة.

وقد استعملت الدال (**سقسق**) بمدلوله الصوت الضعيف، يقول ابن منظور: "سَقْسَقَ العصفور: صَوَّت بصوت ضعيف"[21] وقد علقته الصياغة الشعرية عند السياب بفاعله الحقيقي العصافير، يقول السياب:"وتملأ رُحبةَ الباحه/ ذوائبُ سدرةٍ غبراءَ تزحمها العصافيرُ/ تعدّ خطى الزمان **بسقسقاتٍ**"[22]لا شك في أننا نلحظ أن الدال (**بسقسقات**) قد تعلق بالعصافير التي هي صاحبة مدلول صوت السقسقة الضعيف.

كما استعملت دال (**حمحم**) بمدلول الانخفاض في الصوت، يقول ابن منظور: " الحَمْحَمة والتَّحَمْحُم عَرُ الفرس حين يُقَصِّر في الصَّهيل ويستعين بنفَسه؛ وقال الليث: الحَمْحَمة صوت البِرْذَوْنِ دون الصوت العالي، وصَوتُ الفرس دونَ الصَّهيل"[23]، وقد علقته الصياغة الشعرية عند السياب بفاعله الحقيقي الخيل، يقول السياب:"الخيل من سأم **تحمحم** وهي تضرب الحوافر/ حجر الطريق"[24] أسندت الصياغة الشعرية - كما نلحظ - الدال (تحمحم) إلى فاعله الحقيقي (الخيل) وذلك من أجل إنتاج مدلوله المعجمي.

1-1

يأتي **مدلول العلو** (الصوت من حيث نبرته علوًا)؛ بعد مدلول الخفوت من حيث كثرة الاستعمال في تجربة السياب. وقد ظهر هذا المدلول في دالين, هما: (**قَهْقَه، وكَرْكَر**). وقد استعملتهما بمدلوليهما في مواضع حينًا، وأضافت إليهما هوامش دلالية في مواضع أخرى حينًا آخر.

وقد أكثرت من استعمال دال (**قهقه**) بمدلوله المعجمي الذي يعني ترجيع الضحك واشتداده، يقول ابن منظور:" قَهْقَه يُقَهْقِه قَهْقَهَةً إذا مدَّ وإذا رجَّع... ابن سيده: قَهْقَه رجَّع في ضَحِكه، وقيل: هو اشتدادُ الضَّحِك"[25]، يقول السياب:"شبعان أغفى، وهي جائعة تلمّ من الرياح/ أصداء **قَهْقَهة** السكارى في الأزقة، والنباح/ هنا وهناك: ها هو ذا زبون/ هو ذا يجيء- وتشرئب وكاد يُلمس... ثم راح"[26]، نلحظ أن صياغة السياب قد غرست الدال (**قَهْقَهة**) في بنية تركيبية مستعملة مدلوله (الصوت العالي القادم من بعيد) وذلك من خلال إظهار قدرة البغيّ على سماع أصداء الأصوات المنبعثة من قهقهات السكارى، الذين تتصيدهم كون أصحابها (السكارى) زبونًا مناسبًا لها.

كما استعملت الدال (**كَرْكَر**) كثيرًا[27] بمدلوله المعجمي الضحك الذي يشبه القهقهة، جاء في المعجم الوسيط: "كَرْكَرَ: ضَحِك ضَحِكًا شبه القهقهة، ويقال: كركر في الضحك: أغرب فيه. وكركرت النارجيلة: اضطرب ماؤها فكان له صوت يشبه الكركرة"[28] يقول السياب:"تلقّاه، في الباب، طفلُ شرود/ **يكركر** بالضحكة الصافيه"[29]، لا شك في أننا نلحظ أن الصياغة الشعرية، هنا، استعملت الدال (يكركر) بمدلوله المعجمي، الذي يرتبط بالضحك العالي، وهو يصدر هنا من طفل سعيد بعودة أبيه من العمل.

1-2

ويأتي **مدلول التتابع الصوتي** بعد المدلولين السابقين من حيث كثرة الاستعمال في تجربة السياب، وقد ظهر هذا المدلول في أربع دالات، هي (**ولول، ووهوه، وزمزم، وصلصل**)، وقد جاء استعمال الدالات الثلاثة الأولى في إنتاج الدلالة دون أن تستعملها في مدلولها المعجمي، في حين استعملت دال (صلصل) من غير تكرار في مدلوله المعجمي. وقد تمثل مدلول التتابع فيها جميعاً، فالدال (ولول) يشير إلى تتابع الصوت المتضمن معنى الويل، يقول ابن منظور:"وفي حديث فاطمة، عليها السلام: فَسَمع **تَوَلْوُلَها** تُنادي يا حَسَنان يا حُسَينان؛ الوَلْوَلةُ: صوتٌ متتابع بالوَيْل والاستغاثة، وقيل: هي حكاية صوت النائحة"[30]، وكذلك يتوفر مدلول التتابع في الدال (زمزم)، يقول ابن منظور: "ابن سيده: وزَمْزَمَةُ الرعد تتابُعُ صوته، وقيل: هو أَحسنه صوتاً وأَثْبَتُهُ مطرًا"[31]، ويقترب من مدلول الولولة الدال (وهوه)، يقول ابن منظور: "الوَهْوَهَةُ: صياح النساء في الحُزْنِ. ووَهْوَه الكلبُ في صوته إِذا جَزِعَ فردَّده، وكذلك الرجل"[32] فالترديد في الصوت هو تتابع فيه، ويقترب الدال (صلصل) من هذا المدلول أيضاً، يقول ابن منظور: "وصلَّ اللِّجام: امتدّ صوته، فإن توهمت ترجيع صوت قلت صلصل وتصلصل؛ الليث: يقال صلّ اللجام إذا توهمت في صوته حكاية صوت صلْ، فإن توهمت ترجيعًا قلت صَلْصَلَ اللجام، وكذلك كل يابس يُصَلْصِلُ"[33] فمعنى التتابع يتضمن معنى ترجيع الصوت. وقد استعملته الصياغة الشعرية بهذا المدلول، يقول السياب:"محارٌ **يصلصل** في ساقيه"[34]، لا شك في أن اسناد الدال الفعلي (**يصلصل**) إلى الفاعل (محار) هو استعمال لصوت الصلّة التي تصدر من يابس يتصف صوته بالصلصلة،؛ فالمحار - كما في سياق المقطع الشعري - يصدر صوتاً يعتمد الترجيع الذي يقود إلى إدراك صوت التتابع، كونه مادة يابسة.

1-3

ويأتي **مدلول الانبعاث الصوتي** بعد المدلولات السابقة من حيث كثرة استعمالها في تجربة السياب، وأقصد بالانبعاث الصوتي الصوتَ المنبعث من الأشياء ذاتها أو من حركتها إذا تحركت، وقد استعملت لها الصياغة الشعرية أربعة دالات، هي: (**جلجل، وقعقع، وخشخش، وزفزف**) وقد استعملت الثلاثة الأولى منها في مدلولها المعجمي دون إضافة دلالات هامشية لها، وأما الدال الأخير (**زفزف**)، فقد أضافت إليه دلالة هامشية هي الدلالة الشعورية التي سأتحدث عنها في موضعها من البحث.

وقد استعملت الدال (**جلجل**) في الإشارة إلى السحاب في حال إحالتها إلى الرعد؛ إذ إن السحابة توصف بصوت رعدها وهو الجلجلة؛ يقول ابن منظور: "الجَلْجَلة: صوت الرعد وما

أشبهه. والمُجَلْجِل من السحاب: الذي فيه صوت الرعد"[35]، يقول السياب:"أتعلم السحابة المرعدة المبرقة **المجلجله**/ بأن ماءها سيستحيل غيمة إليها مقبله...؟"[36]، نلحظ أن الصياغة الشعرية أطلقت الدال (**المجلجلة**) على السحابة لتعطيها صفة مستمدة من صفة صوت الرعد المجلجل، وذلك بعد أن أشارت إليه في الدال (مرعدة)، دون أن تضيف إليه هوامش دلالية.

كما استعملته للإشارة إلى الجرس بصوته المرتفع عند تحريكه أو ضربه، يقول السياب:"وذلك **المُجَلْجِل** المرنّ من بعيد:/ لمن، لمن يدق "كونغَاي، كونغَاي"؟"[37]نلحظ أن الدال (**المُجَلْجِل**) أشار إلى الجرس المرنّ دون أن تضاف إلى مدلوله الصوتي الناتج من الجرس هوامش دلالية.

واستعملت الدال (**قعقع**) لتصف صوت السلاح عند تحريكه، ذلك أن "القَعْقَعة: حكايةُ أَصوات السِّلاحِ والتِّرَسةِ والجُلُودِ اليابسة والحجارة والرَّعْدِ والبَكْرةِ والحُليِّ ونحوها"([38]) يقول السياب: "ولا لمعة من سراج تبين/ سوى **قعقعات** السلاح/ وعصف الرياح"([39])، نلحظ أن الصياغة الشعرية استعملت الدال (**قعقعات**) في مدلوله اللغوي وذلك بإضافة دال السلاح إليه، ولم تستعمله في هوامش دلالية إضافية، مع أنها استعملته لتدلّ به على معنى الحروب بطريقة آلية الكناية التي لا تجعل هذا الاستعمال يفارق دلالته المعجمية. كما استعملته للتعبير عن صوت النار[40]، وعن صوت تصدع المنازل[41]، وعن صوت الرعد[42]، واستعملت الدال (**خشخش**) لتصف الصوت المنبعث من حركة الأشياء التي تحركها "**خشخشة** كف أبرص"[43].

1-4

ويأتي **مدلول كثرة الصوت** آخر قائمة المدلولات في تجربة السياب من حيث كثرة تردده في مواضعها من ناحية، ومن حيث تنوع دالاته من ناحية أخرى، إذ لم يرد إلا في دال واحد هو (**ثرثر**)، الذي يعني الكثرة في الكلام، يقول ابن منظور: "رجل ثَرْثارٌ وامرأَة ثَرْثارَةٌ وقوم ثَرْثارُونَ؛ وروي عن النبي، صلى الله عليه وسلم، أَنه، قال: أَبْغَضُكُمْ إِليَّ الثَّرْثارُون المُتَفَيْهِقُونَ؛ هم الذين يكثرون الكلام تَكَلُّفاً وخروجاً عن الحق"[44]، وقد استعملته في مدلوله في مواضع حيناً، وأضافت إليه هوامش دلالية في مواضع أخرى حيناً آخر، يقول السياب: "يمر بي الشيوخُ والشبّانُ/ **يثرثرون**: يدها فوق يدي/ وعينها.." ويُنفث الدخانُ!"[45]، نلحظ أن الصياغة الشعرية استعملت الدال (**يثرثرون**) بمدلوله اللغوي، وذلك بإسناده إلى فاعله الأصلي (الشيوخ، والشبان) لتحقيق معنى كثرة الكلام الذي يحقق مدلول الهذر، يقول الزمخشري: "رجل ثرثار: مهذار"[46]، والهذر هو الكلام العابر الذي لا يُلتفت إليه، ويقول ابن منظور: "الهَذَرُ: الكلام الذي لا يُعْبَأُ به"[47]، وقد

جعلته هذه الصياغة هذرًا بغرسه في سياق شعري ينتج دلالة الفراق من خلال تصوير الذات الشاعرة، وقد دفنت في التراب؛ لتبدأ حياتها الأبدية، وهي لحظة تحقق الحياة الفعلية للإنسان بعد الموت، في حين أن الشيوخ والشبان يمارسون هذرهم وباطلهم، وقد مثل هذا الهذر مقول القول "يدها فوق يدي وعينها..." وقد أشار التركيب "ويُنفث الدخان" إلى هذا الهذر.

2-0 إنتاج الدلالة

إن الكشف عن الدلالات التي تنتجها الدالات في أية تجربة شعرية يجب أن يتم من خلال اختبار البنية العميقة التي تنتجها البنية التركيبية؛ بمعنى أن يكون الكشف عن هذه الدلالات من خلال السياق البنائي الذي يشغله هذا الدال ويتفاعل معه. فالدالات المستعملة في النصوص تشكل بذاتها علامات تحمل مدلولات ذهنية عند مستعملي اللغة، يقول بول كوبلي وليستا جانز في حديثهما عن دي سوسير: "ما يطلق عليه سوسير المدلول لا ينفصل عن الدال في أية علامة، وهو بالفعل يولده الدال. هذا مفهوم ذهني"[48]. وعند تلقي هذا الدال يستدعي المتلقي - بغير قصد - مجموعة من المدلولات التي أنتجها مستعملو اللغة؛ لأن هذا الدال لا يمكن فهمه إلا من خلال الاستعمال، يقول كلود جيرمان وريمون لوبلون: "إن الكلمة لا يتضح معناها إلا من خلال الاستعمال، وبناء على هذا يمكن القول: إن معنى الكلمة هو مجموع استعمالاتها"([49])، وبذلك تكون حاملة صلات فكرية وذهنية لمستعملي اللغة في المجتمع اللغوي، وتكون مختزنة كثيرًا من الترابطات المعرفية والموضوعية المتجانسة أو المختلفة في الوقت نفسه، ولكن عند استعمالها في النص الشعري فإن الخطاب الشعري يؤطرها لتصبح ذات خصوصية فيه (النص الشعري) وتعكس بالتالي فيه ذاتية الشاعر. وفي هذا يقول (ميشال لوغورن): "من السهل الوصول إلى المصادر الأدبية أكثر من غيرها، ولكنه يجب ألا نكتفي بهذه المصادر فقط، فالأوساط التي يعيش فيها الكاتب، والسياق التاريخي وكل الفاعليات الإنسانية، وكذلك المشاهد تقدم أيضًا صورًا تفسّر غالبًا بالشكل المحسوس للتشبيه، ولكن باستطاعتها بعض الأحيان أن تظهر بشكل استعارات حية وغريبة بصورة خاصة، ومن جهة أخرى، يستمد الكاتب غالبًا من عالمه الداخلي التماثلات التي تسمح له بالتعبير عن نظرته للعالم"[50]. إن تدخل الذات المبدعة في تشكيل هذه الدالات بوصفها آتية من مصادر الذات الشاعرة، تصبح مطبوعة بطابع هذه الذات فتكون خاصة بها وضاربة في جذورها النفسية والذاتية؛ لذا فإنها تحمّلها قدرًا كبيرًا من الطاقات الدلالية والنفسية قد تبتعد بها عن واقعها الحياتي لتدخل بالتالي في الخطاب الشعري، يقول ساسين عساف عن الكلمة: "الكلمة - الفكرة يجب ألا تبقى صورة ذهنية مجرّدة ولكن يجب أن تحمّل بزخم إنساني ناتج عن تجربة. والكلمة تمثل الأشياء لا كما هي، بل كما يكون وقعها في النفس. من هنا ارتباط اللغة الشعرية بالمعاناة الشعورية"[51].

يبدو لي أن الكشف عن فاعلية الدال في الخطاب الشعري يفرض على الباحث أن ينتبه إلى مسارين: مسار يقود إلى ملاحظة المخزون الذاتي للدال، سواء من جهة المتلقي أم من جهة المبدع الذي يهضم هذا المخزون في تجربته، ومسار يقود إلى ملاحظة التحولات الدلالية التي يتخذها هذا الدال داخل النصوص، والتي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بنوعية التجربة ونضوجها. وقد أشار إلى مثل هذه الملحوظة عفت الشرقاوي في قوله: "وهكذا تظل الألفاظ في النص الأدبي مشدودة في اتجاهين: إلى الخارج: أي نحو القارئ بمخزونه التراثي والذاتي المرتبط بها، وإلى الداخل: أي نحو السياق الذي يحاول الفنان من خلاله أن يوظف هذا المخزون التراثي توظيفاً موضوعيًا يتم به الكشف الجديد عن الحياة"[52]؛ لذا فإن البحث في الدور الدلالي الذي يولده الدال الرباعي في الخطاب الشعري لا يمكن إدراكه في صورته الدقيقة من خلال النظر فيه في بنيته التركيبية منفصلة عن السياقات التركيبية التي تحيط به؛ "لأنه كائن لفظي يتحرك ضمن بنية سياقية تنتظم مفرداتها علائق بنائية تحكم حركة الدلالة التي تقدمها هذه البنية، وبالتالي فإن اللفظ داخل هذه البنية لا يستطيع بمفرده أن يقدم دلالة ما، وإن كان في بنية استعارية ذات فاعلية في إنتاج الدلالة"[53].

وقد تنبه الدرس الحديث إلى مسألة الكشف عن الدلالات الداخلية في النصوص وعن كيفية إنتاجها فيها بالاعتماد على استعمال الدال ومدلوله فيها، يقول صلاح فضل: "إن الدراسات الحديثة للأسلوب تنزع إلى إحلال النموذج الدلالي محل النموذج المنطقي وهو يعتمد على أساس مخالف له، إذ يركز على كيفية أداء العبارة لدلالتها باعتبارها رسالة يبثها مرسل ويتلقاها مستقبل ويفك شفرتها لإدراك دلالتها، ويمكن بتحليل هذه العملية الكشف عن الأبنية السطحية والعميقة معًا خلال التوصيل دون الاحتكام المسبق إلى المقولات الذهنية التي تعجز عن احتضان منطق اللغة نفسها ولا تستطيع قياس ذبذباتها الحرارية الكامنة في كل تعبير على حدة"[54]. ولا شك في أن الخطوة الأولى في الكشف عن هذه الدلالات يجب أن تبدأ بالتحرك من المستوى السطحي للأبنية النصية إلى المستوى العميق، من غير إهمال التفاعل الذي يتم بين المستويين باتجاهين متعاكسين؛ بمعنى أن الدلالات تنشأ بطريقة التحولات الخارجية والداخلية، فتسير مرة من الخارج (المستوى السطحي) باتجاه الداخل (المستوى العميق)، وأخرى تسير من الداخل إلى الخارج وهكذا بحيث تكون هذه الحركة آلية لتفاعل المستويين. فاستعمال الدال ومدلوله في المستوى السطحي من الكلام يخلّص الدال من عمومية مدلولاته لمدلول يُخلص لرسالة النص ويندمج معها ليبدأ تفاعله مع غيره من مدلولات الدالات الأخرى، ويوضع كل ذلك في إطار آليات النصوص التعبيرية التي تنتج بها دلالاتها المختلفة في المستوى النصي العميق، ما يجعل المتلقي يتكئ على التأويل الدلالي الذي يمكن العمل عليه في البنيتين: السطحية والعميقة، بوصف البنية العميقة هي التي تقوم بالدور الرئيس في إنتاج الدلالة[55] بعد تخليص الدال من مدلولاته المختلفة.

ولدى استعراضي دالات الرباعي المضاعف في أبنية الخطاب الشعري لدى السياب وجدت أنها أنتجت ست دلالات هي: (دلالة الخفاء، ودلالة الكشف، ودلالة الانتشار، والدلالة الحركية، والدلالة الشعورية، ودلالة الانبعاث) وذلك باستعمال خمس آليات توليد دلالية، هي: آلية الاستعارة موزعة على الاستعارة التشخيصية، والاستعارة التجسيمية، وآلية المجاز المرسل التشخيصي، وآلية تراسل الحواس، وآلية التضمين، وآلية الترجيع. وأتحدث عن هذه الدلالات وآليات توليدها معًا.

2-1

كانت أولى هذه الدلالات (**دلالة الخفاء**)، التي تنقل مدلولات البعد الصوتي على اختلاف مستوياتها إلى مستويات الخفاء والزوال بحسب ما تقتضيه البنية الشعرية في مستواها العميق مستلهمة هذا من التجربة الشعرية عمومًا. وقد أنتجها خطاب السياب الشعري بآلية الاستعارة عند استعماله الدال (**هسهس**) الذي يعني "أحدث صوتًا خفيًا"[56] في قوله:

"البردُ **وهسهسةُ** النارِ
ورمادُ المدفأةِ الرّملُ
تطويه قوافل أفكاري.
أنا وحدي يأكلني الليلُ"[57]

نلحظ أن الصياغة الشعرية ولّدت دلالة الخفاء بالتحول من دال (**حسيس**) الذي هو صوت النار إلى الدال (**هسهس**) الاستعاري؛ وذلك اعتمادًا على آلية الاستعارة التي تقوم على مبدأ التحول والإحلال بين طرفيها (المستعار له والمستعار منه) وهو تحول ينطلق من آلية التشبيه وفعلها على المستوى الذهني والحسي. وقد أشار (دومارسيز Dumarsias) إليه في مفهومه للصورة الاستعارية يقول إنها: "صورة ننقل بوساطتها، وبإيجاز، المعنى الخاص لاسم إلى معنى آخر لا يناسبه إلا بالاعتماد على تشبيه في الذهن... فاللفظة المأخوذة بالمعنى الاستعاري تفقد معناها الخاص، وتكتسب معنى جديدًا لا يمتثل في الذهن إلا من خلال المقارنة التي نعقدها بين المعنى الخاص لهذه اللفظة، وما نقارنها به"[58]. فالدال (حسيس= المستعار له) يتخلى عن الحضور في الصياغة الشعرية محتفظًا بمدلوله فيها لصالح الدال (هسهس= المستعار منه) الذي يعمل على إنتاج الدلالة من خلال مدلوله ومدلول الدال السابق؛ وذلك من أجل إعطاء إيقاع صوتي يتوافق مع الموقف السياقي في المقطع الشعري، ذلك أن هذا الخفاء يتوافق مع قدرة الأفكار على تناسيه وإقصائه من التأثير فيها، ويتوافق أيضًا مع الوحدة التي تعيشها الذات الشاعرة في الليل.

وقد استثمرت تجربته إنتاج هذه الدلالة باستخدام آلية المجاز التي تتكئ على التحولات التي تحدث بين العوالم المتباعدة أو المتقاربة التي تمثلها أطراف بنية المجاز، وذلك على مستوى المخيلة التي يمتلكها المبدع، وقد أشار إليها (لوغورن) في معرض حديثه عن الصورة، يقول: "الصورة عنصر محسوس يستقيه الكاتب من خارج الموضوع الذي يعالجه، ويستخدمه بغية توضيح قصد أو للوصول إلى شعور القارئ بوساطة الخيال"[59]. فالخيال عامل أساسي في التكوين المجازي أو الاستعاري؛ لأنه يقوم بتنظيم العلاقة بين السياقين اللذين ينتمي إليهما كل طرف من طرفي المجاز أو الاستعارة، وتعمل هذه العلاقة على التقريب بينهما، مع أن هذين السياقين قد يكونان متباعدين أو متقاربين، وقد رأى (أوكتافيو باث) أن التقريب بين المتباعدات ناشئ عن فعل الصورة يقول: "الصورة تقرّب أو تجمع حقائق متناقضة، ومتباعدة ومختلفة"[60]. ويبدو أن الصورة التي تقوم على مثل هذا التشكل تأخذ قوة انفعالية على حد تعبير (بيار ريفيردي): "بقدر ما تكون العلاقات بين واقعين متقاربين بعيدة وصحيحة، تصبح الصورة أقوى، وتكتسب قوة انفعالية وواقعًا شعريًا"[61]. وتمر هذه التحولات أحياناً عبر ملاحظة السياقات الحسية أو المعنوية التي ينتمي إليها طرفا المجاز أو الاستعارة - حضورًا وغيابًا - وإيجاد نوعية العلاقات التي تجمع بينهما، ويتجلى هذا التحول في ثلاث آليات، هي: التشخيص والتجسيم، وقد أشار إليها عبد القاهر الجرجاني يقول: "فإنك لترى بها الجماد حيًّا ناطقًا، والأعجم فصيحًا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية، وإذا نظرت في أمر المقاييس وجدتها ولا ناصر لها أعز منها، ولا رونق لها ما لم تزنها، وتجد التشبيهات على الجملة غير معجمة ما لم تكنها، إن أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون"[62]. فالجرجاني رصد التحولات بصورة دقيقة بين الطرفين المتحولين، إذ أشار إلى تحويل الجمادات إلى عالم الأحياء، وتحويل المجردات والمعاني إلى عالم الحس عبر التجسيم، وهو لا شك يتحدث عن التحولات التي تتم بين طرفي الاستعارة، وقد أخذت هذه التحولات مصطلحات قارة في الدراسات النقدية والبلاغية الحديثة، منها الصورة التشخيصية والصورة التجسيمية، وقد نعت (م. أنطون) الأولى "الصور ذاتية المركز Egocentriques... النازعة بذاتها نحو تشخيص عناصر العالم الخارجي وحتى نحو شخصنتها"[63]، ونعت الثانية "الصورة كونية المركز Cosmocentriques النازعة نحو تجسيم مفهوم ما، أو كائن أخلاقي ما"[64].

ويمكننا أن ندرك إنتاج هذه الدلالة (**دلالة الخفاء**) باستعمال المجاز التشخيصي، في قول السياب:

"بعيدًا عنك، في جيكور، عن بيتي وأطفالي
تشدُّ مخالبُ الصّوان والأسفلتِ والضّجرِ
على قلبي، تُمزِّق ما تبقّى فيه من وترِ
يدندن: يا "سكون الليل، يا أنشودة المطر""(65)

إن التحول بين دالي (**يدندن**) و(يرنّ) يولد دلالة الخفاء التي تسعى لإنتاجها التجربة الشعرية، هنا، وذلك أنها أسندت الفعل المضاعف (يدندن) إلى الفاعل (وتر) الذي تمزق؛ لتكشف عن صوته الرنان الذي لا يؤدي وظيفته على الوجه المطلوب، وحتى تعمق هذه الحال أدخلت الدال المحذوف (يرن) في الفعل الإنساني، وهو فعل الغناء الذي يمكن أن نقدره بـ (يغني)، لتؤول به إلى التشخيص؛ ما يكسب استعمال الدال (يدندن) إيقاعًا ودلالة متوائمين مع الموقف السياقي؛ ذلك أن المقطع الشعري يسعى إلى الكشف عن الحالة الشعورية التي تعانيها الذات الشاعرة التي وقع عليها الألم بسبب صعوبات الغربة والبعد عن "جيكور"، فتوافقت معها إيقاعية الدندنة الرتيبة التي تبعث على الضجر من قسوة الحياة في الغربة.

وتختار تجربة السياب أيضًا دال (**وسوس**) لإنتاج **دلالة الخفاء** من خلال آلية التشخيص الاستعارية، يقول السياب:

"يا نهر عاد إليك من أبد اللحود ومن خواء الهالكين
راعيك في الزمن البعيد، يسرّح البصر الحزين
في ضفتيك ويسأل الأشجار عندك عن هواه
أوراقها سقطت وعادت ثم أذبلها الخريف
وتبدلت عشرين مره.
هيهات يسمع، إذ **توسوس** في الدجى، أصداءَ آه
بالأمس أطلقها لديك ترنُّ في جرس الحفيف"(66)

نلحظ أن الصياغة الشعرية قد أسندت الدال (توسوس) إلى الدال (النهر) بوساطة الضمير المستتر المقدر بـ (أنت) الذي يعود إليه. والصياغة في هذه الإحالة تستعمل آلية التشخيص الاستعاري لإنتاج دلالة الخفاء؛ وذلك باستبدالها دال (**توسوس**) بدال (**تعجّ**) الذي هو وصف لصوت النهر في جريان مائه، وهي بهذا تمارس إنتاج دلالة الخفاء التي اتخذت الإنسان مجالًا لها على وفق آلية التشخيص لتكون دلالة تكشف عن فاعلية النهر وقدرته على الفعل الإنساني في

ظلمة الليل الساكن، وهو فعل يطغى على كل فعل صوتي في هذه الظلمة؛ لذا فإن فعل الوسوسة قد طغى على (أصداء آه) لا يستطيع (راعيك) أن يسمعها.

كما اختارت الدال (**وشوش**) لإنتاج هذه الدلالة من خلال التشخيص أيضًا، يقول السياب:

"وفي أبد من الإصغاء بين الرّعدِ والرّعدِ
سمعنا، لا حفيفَ النخل تحت العارض السحّاح
أو ما **وشْوَشتْه** الريحُ حيث ابتلّت الأدواحْ،
ولكنْ خفقةَ الأقدام والأيدي"[67]

لعل استبدال الصياغة الشعرية الدال (وشوشته) بدال صوت الريح (الدوي أو الحفيف) يكشف لنا عن تعميقها دلالة الخفاء من خلال آلية التشخيص الاستعارية؛ وذلك أن اختيار الوشوشة - بما فيها من إيقاع صوتي رتيب متكرر ينعكس على ما تنتجه هذه الريح بفعلها الإنساني من صوت خفي - يتناغم مع السياق الذي صنعه النص للمقطع الشعري، الذي رسم حركة صوتية خفية ناتجة من حفيف النخل وحفيف الريح الساقط على أغصان الأدواح، وهي حركة توسطت حركتين صوتيتين مرتفعتين هما الصوت المرتفع الناتج من صوت الرعد، والصوت المرتفع الناتج من وقع الأقدام وتصفيق الأيدي.

واستعملت تجربته، بالإضافة إلى التشخيص، آلية تراسل الحواس لإنتاج هذه الدلالة، وتراسل الحواس هو: "وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطي المسموعات ألوانًا، وتصير المشمومات أنغامًا، وتصبح المرئيات عاطرة"[68]، وقد اختارت لها دال (وسوس)، يقول السياب:

"والنور منفلتًا من الأهداب.. تثقله الطيوبُ،
قلقًا كمصباح السفينة راوحته صبا لعوبُ،
وتخافق الأظلال في دعةٍ، **ووسوسةُ** الحريرِ"[69]

نلحظ أن الصياغة الشعرية قد اعتمدت الاستبدال الاستعاري الذي أحلّ دال (وسوسة) محلّ دال (ملمس)؛ لتعبر به عن نعومة الإحساس عند ملامسة الحرير، والاستبدال هنا اعتمد على التشخيص وتراسل الحواس معًا بإحلال حاسة (السمع) محل حاسة (اللمس). والصياغة الشعرية بهذا التراسل والاستبدال الاستعاري حوّلت مدلول (ملمس) الذي يقود إلى النعومة والاسترخاء إلى مدلول الخفوت الذي يحمله الدال (وسوسة) كونه صفة إنسانية شخصت الدال (الحرير) ليكون هذا المدلول دلالة سياقية ناتجة من اختيار دالها من قائمة العناصر اللغوية المتاحة في المضاعف.

كما استعملت الدال (**دندن**) لإنتاج هذه الدلالة بالاعتماد على تراسل الحواس والتشخيص معًا أيضًا، يقول السياب:

"وذكرتُ كلَّتنا يهفُّ بها ويسبحُ في مداها
قمرٌ تحيّرَ كالفراشة، والنجومُ على النجوم
دنْدَنْ كالأجراس فيها، كالزنابق إذ تعوم
على المياه... وفضَّضَ القمرُ المياها"[70]

نلحظ أن الصياغة الشعرية استبدلت استعاريًا الدال الصوتي (**دندنْ**) بالدال المحذوف (**لمعن**) لتعبر عن دلالة الخفاء التي تمارس تكوّنها على المستوى السياقي انطلاقًا من تصور ما يقع على دال (كلتنا) من أشياء البيئة المحيطة بها، ذلك أن القمر يظهر من خلال ثقوبها متحركًا متماوجًا كأنما هو فراشة تروح وتجيء حيرى، تشاركها النجوم التي ظهرت بضوئها المتلألئ المتقطع مظهر الإنسان الذي يصوت بدندنة تكاد لا تبين فحواها. ولا شك في أن إحلال حاسّة السمع محل حاسة البصر تعميقٌ لدلالة الخفاء التي يمارسها الإنسان.

2-2

وقد أنتجت تجربة السياب دلالة أخرى تتضاد مع الدلالة السابقة وهي (**دلالة الكشف**)، إذ نقلت مدلول الخفوت من كونه مناسبًا لدلالة الخفاء السابقة إلى دلالة الكشف ومستعملة لتحقيقها آلية التشخيص الاستعاري، وذلك في استعمال الدال (**يوسوس**)، يقول السياب:

"لقد فتّح الآن زهر الشتاء
ليملأ تنوره بالشّذى والضياء،
أنار وجوهًا وأخفى وجوهًا، فسال الأصيل
ينثّ سنابله الدافئة،
وسمراء تُصغي إلى الشاي فوق الصِّلاء
يوسوس عن خيمةٍ في العراء
وعن عيشة هانئة"([71])

إن استعمال الصياغة الشعرية هنا دال (يوسوس) بدلاً من دال (الغلي) الذي هو صوت الشاي يدخل موضوع الشاي في التشخيص بإعطائه الصفات الإنسانية من حيث الصوت (يوسوس)، وفي الوقت نفسه ينقل إنتاج الدلالة إلى آلية الاستعارة، وذلك أن الوسوسة حلت محل صوت الغليان فمارست دور القول، ولكنه قول لا يحمل صفة الخفوت التي تدل عليها الوسوسة بل هو صوت كاشف لموضوعه ومؤشر إليه؛ فوسوسة الشاي (فوق الصلاء) كاشفة ومشيرة إلى

مكانها (خيمة في العراء). وتدخل الصياغة الدال (توسوس) بهذا التوجيه الدلالي في عملية تضمين المدلولات؛ وذلك على وفق (آلية التضمين) التي تعني تضمين فعل معنى فعل آخر، يقول ابن هشام: "قد يُشربونَ لفظاً معنى لفظ فيعطونه حكمه، ويسمى ذلك تضميناً، وفائدته: أن تؤدي كلمة مؤدى كلمتين"(72)، فالدال (يوسوس) تضمن مدلول الدال (أشار) والدال (أومأ)؛ ذلك أن الشاي كان يمارس فعل الإشارة إلى المكان ويكشف عن حاله، فهو يثير الانتباه إلى الخيمة في العراء ويكشف عن الهناءة في هذه الخيمة.

2-3

وقد أنتجت هذه التجربة دلالة جديدة، هي (**دلالة الانتشار**) باستعمال مختلف المدلولات التي ينتجها المضاعف، كما في استعمال دال (**غمغم**)(73) بالاعتماد على آلية تراسل الحواس وآلية الاستعارة معًا، يقول السياب:

"وبدا الجنازُ، وراح يشهق وهو يدنو في ارتخاءْ،
الأوجه المتحجرات يضيئها الشفق الكئيب،
والغمغمات الخافتات من انفعال أو رياءْ،
والنعشُ يحجبه غطاءْ"(74)

استثمرت الصياغة الشعرية، هنا، مدلول خفوت الصوت وسط مشهد جنائزي يتواءم معه، وقد عمقت هذا الخفوت بدال (الخافتات) الذي يضفي بمدلوله صفة عدم بينونة الصوت الصادر من الغمغمات. ولكن هذه الصياغة عمقت فاعلية خفوت الصوت المغمغم بإزاحة مدلول الدال (الغمغمات) الصوتي إلى دلالة بصرية تتمثل في البعد المكاني، وذلك بفعل الدال (يضيء) الذي أسند إليه دال (الغمغمات)، فالغمغمات تقوم بدور الانتشار الذي يمارسه في الأسطر (الشفق الكئيب)، فهي غمغمات تكسو فعلها الصوتي (الأوجه المتحجرات) كما يكسو الضياء وجه المكان، ولكنها غمغمات صادرة عن مشاعر متناقضة من (انفعال- صادق) و(انفعال كاذب - رياء)، وبنقل دلالة الصوت (السمعية) إلى دلالة الضوء (البصرية) تكون قد أكسبت الصوت الذي لا يبين فاعلية الإطباق على المكان (الأوجه المتحجرات) لتعمق تحجر هذا المكان وتتوافق في الوقت نفسه مع الهوامش الدلالية التي أنتجها الدالان (الشفق الكئيب) اللذان يقومان بالفاعلية نفسها لدالي (الغمغمات الخافتات).

وتعمق تجربته مدلول الخفوت لهذا الدال (**غمغم**) بالاعتماد على تراسل الحواسّ أيضًا؛ لتؤول بدلالة الانتشار إلى حركة الهدوء في الانتشار، يقول السياب:

"وحين أسير في الزحمه
أصغِّر كلّ وجه في خيالي: كان جفناها
كغمغمة الشروق على الجداول تشرب الظلمة،
وكان جبينها.. وأراك في أبد من الناسِ
موزّعة فآه لو أراكِ وأنت ملتمّه"([75])

علقت الصياغة الشعرية دال (غمغمة) بدال (الشروق)، الذي ينتمي لمجال حاسة البصر (موضوع الضوء تحديدًا)؛ لتنتج هوامش دلالية جديدة، فبتراسل الحاستين (السمعية والبصرية) تؤول دلالة الخفوت من مستواها السمعي إلى مستوى بصري – ضوئي (الشروق) لتتعمق وتتحول إلى دلالة **الانتشار الهادئ**، وذلك أن البنية قد استعملت التشبيه لاحتضان هذا التراسل بين الحواس، وإنتاج دلالة سياقية كبرى هي دلالة التلاشي بتصغير كل شيء؛ فكل (وجه) يتحول (بالتخيّل) صغيرًا ليظهر وجهها جليًا وسط الزحام، ويقوم (جفناها) بفاعلية الانتشار والإطباق على سواد العينين، الذي يتلاشى من هذه الفاعلية مستمدًا إياها من فعل الشمس في نشر ضوئها على جداول المياه، وهي بهذا تؤكد دلالة الانتشار وتعمقها من البعد البصري.

كما استعملت تجربة السياب مدلول الخفوت بالاعتماد على آلية (**الترجيع**) لتنتج هامشًا دلاليًا جديدًا ضمن دلالة الانتشار هو (**دلالة الانتشار السريع**). والترجيع هو "أن يحكي المتكلم مراجعة في القول ومحاورة جرت بينه وبين غيره بأوجز عبارة وأخصر لفظ فينزل في البلاغة أحسن المنازل وأعجب المواقع"([76])؛ وذلك أنها جعلته أداة حوارية تكشف عن المواقف الشعرية المختلفة، وإن كان الأسلوب الترجيعي الذي يؤديه مقتصرًا على جانب واحد من طرفي الحوار، يقول السياب:

هبّت تغمغم: "سوف نفترق" روح على شفتيك تحترق
صوت كأن ضرام صـــــاعقة يندلح فيه.. وقلبي الأفق[77]

نلحظ أن الدال (تغمغم) قام بمدلوله الصوتي الخافت مقام فعل القول (قال) ليبدأ بإنتاج حوارية الترجيع التي ظهرت في التركيب "سوف نفترق" وهو ترجيع صادر من الدال (روح) الذي علّق بالتركيب "على شفتيك تحترق"، فهذه الروح في طريقها إلى الانفجار بفعل الاحتراق. وقد رصدت الصياغة الشعرية، هنا، بنيتين متقابلتين ترصدان الحركة الدلالية لدال (تغمغم)؛ جاءت الأولى في البيت الأول، والثانية جاءت في البيت الثاني. وقد شكل الدال (تغمغم) بمدلوله (الخفوت) في البنية الأولى محور الربط بين الفعل (هبّت) والفاعل (روح). وقد حدد طبيعة الحركة الصادرة من الفاعل وهي حركة مفاجئة بعد سكون، ولكنها حركة مقيدة بالبطء والسلاسة التي يفرضها مدلول (الخفوت). ويقابله التركيب الثاني بعلاقة تضاد تظهر في البعد الدلالي؛ فهو يتصل

بالتركيب الأول سياقيًا ليكون مفسرًا وموضحًا لمدلول الغمغمة، وقد بنته الصياغة الشعرية على وفق آلية التشبيه، فجعلت مفسِّرَه الأول (صوت) وهو (مشبه)، فالغمغمة صوت يحمل تركيب "سوف نفترق" يوضحه المشبه به "ضرام صاعقة ينداح فيه " وهو المفسِّر الثاني الذي يضيف الهامش الدلالي الجديد؛ فالصوت يأخذ صفات الضرام الذي تخلفه صاعقة البرق الحارقة التي تمتد منتشرة في مساحة المكان بحركتها السريعة الملتهبة. من هنا تبدأ علاقة التضاد في التكوين بين مدلول دال (تغمغم) وهو الخفوت الذي يقتضي الانحسار الصوتي في مساحة مكانية ضيقة ودلالة الانتشار السريع في مساحة مكانية واسعة، وقد مثلت الشفتان "روح على شفتيك تحترق" المكان الضيق الذي مارست الغمغمة خفوتها فيه، والقلب "قلبي الأفق" المكان الرحب الواسع الذي مارست الغمغمة هامشها الدلالي فيه.

كما استثمرت مدلول العلو في الدال (**كركر**) لإنتاج دلالة الانتشار في المكان الذي يمارس فيه صوت العلو فاعليته؛ وذلك من خلال الاتكاء على الاستعارة التي تبنيها هذه التجربة بوساطة التشخيص وتراسل الحواس معًا، يقول السياب:

"ووفيقة تنظر في أسف
من قاع القبر وتنتظر:
سيمرّ فيهمسه النَهرُ
ظلًا يتماوج كالجرس
في ضحوة عيدْ،
ويهفّ كحبات النَفسِ.
والريحُ تُعيد
أنغام الماء (وهو المطرُ)
والشمس **تكركر** في السعفِ"(78)

يرصد المقطع لحظتين متقاطعتين: الأولى تتصل بوفيقة وهي لحظ انتظار ملؤها الأسف لقادم لا يأتي، والثانية تتصل بفعل النهر والريح والشمس. فسطح النهر يتكسر بأمواجه الرقراقة التي تشبه الصوت الهامس، والريح تردد أصوات حبات المطر المتساقط على وجه الأرض، والشمس تخترق بأشعتها المنتشرة سعف النخيل. لا شك في أننا نلحظ في هذا التقاطع أن ثمة مفارقة يرصدها المقطع مؤداها الكشف عن صخب الحياة مقابل هدوء القبر وكآبته، وقد جاء الدال (**تكركر**) بمدلوله (العلو) ودلالته السياقية الناتجة من الاستبدال اللغوي الذي وقع بوساطة الاستعارة- معمقًا هذا الصخب الحياتي بفرضه حركة الانتشار التي تبلورت بإدخال شعاع الشمس المدرك بالبصر في عملية السمع؛ وذلك من أجل إعطاء هذا الشعاع دفقة من هوامش العلو

الصوتي. وقد تأكدت هذه الدلالة بإدخاله في عالم الأحياء (عالم الإنسان)، واختيار الكركرة العالية له صفة جديدة لتزيد من الصخب فوق الأرض، وتضيف إليه مفارقة في الموقف بين الكركرة الساخرة والانتظار المشوب بالأسف. وكأنما يؤكد المقطع انتشار هذه الكركرة الساخرة حتى طغت على لحظة الانتظار.

كما استثمرت مدلول التتابع الصوتي لإنتاج دلالة الانتشار([79])، كما في استعمال الدال (يولول) يقول السياب:

"كيف انطلقت على طريقٍ لا يعود السائرونْ
من ظلمةٍ صفراء فيه كأنها غَسَقُ البحارِ؟
كيف انطلقتِ بلا وداع فالصغار **يولولون**،
يتراكضون على الطريق ويفزعون فيرجعون
ويسائلون الليل عنكِ وهم لعودكِ في انتظار"([80])

نلحظ أن الصياغة الشعرية استعملت الدال (**يولولون**) مع الصغار بدلاً من الدال المتوافق مع أصوات الصغار المناسب لسياقه اللغوي الذي هو (يصرخون)، ذلك أن هذا الدال (ولول) لا يستعمل في الأصل مع الصغار (الأطفال) لأنه يؤول بمعناه اللغوي إلى النساء؛ فالولولة "هي حكاية صوت النائحة"([81])، إن هذا الاستعمال يأتي من قبيل (آلية التضمين). فلو دققنا في هذا الدال، لأدركنا أن الصياغة الشعرية استثمرت هذا التضمين لإنتاج مدلولين: الأول ناتج من الفعل الأصلي (يصرخون)، وهو مدلول علو الصوت وارتفاعه، والآخر ناتج من مدلول التتابع الصوتي المتضمن صوت النائحة، ولعل هذا التضمين يزيد البنية الشعرية كثافة في إنتاج الدلالة؛ لأن التضمين اللغوي هو "إعطاء مجموع معنيين؛ وذلك أقوى من إعطاء معنى فذٍّ"([82])، وهو بهذا يزيد قوة إيحائية للدلالة المستهدفة وهي دلالة الانتشار التي تحققت من تعليق الدال (يولولون) بالفاعل الصغار الذين يمارسون فاعلية التحرك المنتشرة في أنحاء المكان وهم يمارسون فعل الصوت (المشحون بالولولة) في الوقت نفسه، فهم (يتراكضون على الطرقات) و(يرجعون) ويشحنون صوتهم المولول والمتسائل وفعلهم بالفزع والخوف.

كما استثمرته (مدلول التتابع) لإنتاج دلالة الانتشار التي تمارس فاعلية الامتداد المكاني([83]) باستعمال الدال (وهوه) كما في قول السياب:

"وألهبَ كل ألواح الزجاج الزُرق في الظلماءْ
فنوَّر غرفتي، إيماضُ برقٍ ثمّ رشَّ مدارجَ الأفقِ
نُثار من حُطام الرعْد فارتعشتْ له الأصداء
وحفَّ، على الدجى، غابٌ من الأمطار والأزهار والورقِ،

وكنتُ أصيح من أرقي
ومن مرضي: "أريد الماء!"
وتخنق صوتي الظمآن **وهوهةُ** الدّجى والماء"([84])

يرصد المقطع الشعري دلالة الانتشار الممتدة باستعماله الدال (**وهوهة**) متعلقًا بدالي (الدجى، والماء). وهو بهذا يغرسه في سياقين: الأول استعاري، والآخر تضميني؛ يتحقق الأول بإبدال الوهوهة بإطباق ظلمة الدجى على الأفق، على وفق آلية تراسل الحواس بين البعدين الصوتي والبصري، والآخر بتضمين مدلول الصوت التتابعي المشحون بالقلق المستمد من أصوات الكائنات الحية في مدلول صوت خرير الماء؛ ذلك أن الوهوهة كما يشير إليها ابن منظور هي "صياح النساء في الحُزن. ووهوه الكلبُ في صوته إذا جزع فردَّدَه، وكذلك الرجل. ووهوهَ العَيْرُ: صوَّتَ حول أتُنِه شفقةً"([85]).

فالصياغة الشعرية ترصد من بداية المقطع مجموعة من العناصر الموضوعية التي تحقق فاعلية الانتشار التي حققها فاعلان، هما: لمعان البرق (إيماض برق) الذي كشف ألواح الزجاج الزرق، وهزيم الرعد (نثار من حطام الرعد) الذي امتدّ إلى (مدارج الأفق) فاستجابت له الأصداء، وقد طال ما وقع على الأرض من مطر وما فيها من زهر وأشجار. إن هذا الانتشار تقابله الصياغة الشعرية بحالة الذات الشاعرة التي انحسرت بمرضها فتطلب الماء (أريد الماء!)، ولكن فاعلية صوتها تثبطه الوهوهة بفاعلية الامتداد المكاني؛ إذ إن الإبدال الذي تحقق بين البعد البصري (انعدام الرؤيا بفعل الدجى) والبعد الصوتي (فعل التردد والتتابع) أدّى إلى سلب قدرة الذات على تحقيق مطلبها من المكان الذي تتوفر فيه عناصر الحياة (الماء، والأزهار، والأشجار)، وزادت هذه السلبية بتحويل فعل الماء إلى فعل التتابع السالب الناتج من الوهوهة من خلال تضمين معنى الوهوهة في معنى الخرير؛ الأمر الذي يجعل الماء عنصرًا فاعلاً في عدم قدرة الذات على تحقيق ما تريد.

2-4

وتستثمر تجربة السياب مدلولي الخفوت والعلو في إنتاج دلالة جديدة، هي (**دلالة الحركة**) التي التي تؤول إلى التلاشي والزوال، ولتحقيقها استعملت مدلول الخفوت في الدال (**غمغم**) بالاعتماد على التشخيص وآلية الاستعارة، يقول السياب:

"أمس... في الأمس الذي لا تذكرينه
ضوأ الشطآن مصباح كئيب.. في سفينة
واختفى في ظلمة الليل قليلًا فقليلا،

وتناءت، في ارتخاء وتوانِ
غمغمات مجهدات، وأغاني
وتلاشت، تتبع الضوء الضئيلا"([86])

غرست الصياغة الشعرية دال (**غمغمات**) في سياق شعري يقود إلى دلالة التباعد الزمني (الذكريات) التي تجعل الأحداث غير ظاهرة الملامح في تفصيلاتها الدقيقة والتي تكاد تختفي من الذاكرة؛ ما يجعل هذه الذكريات تقود إلى الإحساس بالكآبة والحزن، فجعلها تخيم على المكان والصوت والحركة، فمصباح السفينة كئيب يتلاشى مع السفينة في ظلمة الليل، تتبعها (الغمغمات) الخافتات في التلاشي، وقد عمقت معنى الخفوت بتشخيصها؛ إذ أخذت فاعلية الإنسان المجهد الذي يتحرك بصعوبة وأتبعتها بصوت (الأغاني) الذي تبدد بتبدد الضوء الخافت (الضئيل)، فالغمغمات تستمد خفوتها من معنى التعب الذي يطبق على الجسد ويشل حركته؛ ما يجعله يدخل في دلالة الحركة الموضعية (السكون).

كما اختارت دال (**قهقهات**) من دالي العلو لإنتاج هذه الدلالة، يقول السياب:

"سأهواك حتى.." نداء بعيد
تلاشت؛ على **قهقهات** الزمان
بقاياه. في ظلمة.. في مكان،
وظل الصدى في خيالي يعيد:
"سأهواك حتى سأهوى" نواح
كما أعولت في الظلام الرياح،
"سأهواك حتى.. سـ.." يا للصدى
أصيخي إلى الساعة النائية:
"سأهواك حتى.." بقايا رنين
تعدين * دقاتها العاتية،
تعدين** حتى الغدا،
"سأهواك" ما أكذب العاشقين!
"سأهوا.." نعم.. تصدقين"([87])

نلحظ أن صياغة السياب الشعرية علقت دال (قهقهات) بدال (الزمان) منتجة به تجسيد الزمان وتشخيصه؛ لإظهاره بمظهر فاعلية صوت الإنسان العالي المتقطع الذي يمتد عبر طاقة الزمان البعيدة الأزلية، فوضعته في سياق النداء البعيد وبقاياه التي تلاشت في هذا الامتداد. ولا شك في أن التلاشي الذي أصاب بقايا النداء يستمد طاقته من فاعلية القهقهات التي تتردد في

لحظات الزمان التي مارستها على الصوت المنبعث من بعيد. وقد أسقطت البنية هذا التلاشي على دالات الصياغة الشعرية على المستوى الصوتي- الإيقاعي، وذلك بممارسة الحذف في عبارة النداء البعيد (سأهواك حتى)؛ إذ تكرر هذا التركيب في المقطع ست مرات أصاب الحذف منها أربعًا، وذلك على النحو الآتي:

1- "سأهواك حتى.." نداء بعيد
2- "سأهواك حتى سأهوى" نواح
3- "سأهواك حتى.. سـ.." يا للصدى
4- "سأهواك حتى.." بقايا رنين
5- "سأهواك" ما أكذب العاشقين!
6- "سأهوا.." نعم.. تصدقين"

جاءت العبارة البعيدة على امتداد الزمان مكونة من دالي (سأهواك) و(حتى) وهي عبارة غير مكتملة المضمون إذ إنها تبين دلالة الهوى المستقبلية المرتبطة بالغاية التي حددها دال (حتى) ولكنها غاية مجهولة الماهية؛ بمعنى أن ماهيتها متلاشية عند الذات الشاعرة المتلقية الذي كشف عنها السطر (وظل الصدى في خيالي يعيد) ومع نقصان هذه العبارة فإن البنية التركيبية مارست عليها حذفًا جديدًا بوساطة فاعلية حركة قهقهات الزمان المتقطعة فحذفت في السطر الثاني ("سأهواك حتى سأهوى" نواح) دالي (ك حتى) وفي السطر الثالث ("سأهواك حتى.. سـ.." يا للصدى) حذفت (أهواك حتى) وفي السطر الخامس ("سأهواك" ما أكذب العاشقين!) حذفت (حتى) وفي السطر السادس (سأهوا.." نعم.. تصدقين) حذفت (ك حتى)؛ ما جعل دلالة الحركة المتلاشية تنعكس على المستوى الصوتي.

2-5

وتستثمر هذه التجربة مدلولي الخفوت والعلو في إنتاج دلالة جديدة، هي (**دلالة شعورية**) تقود إلى معنى الخوف، فاستعملت دال الخفوت (غمغمات) لإنتاج هذه الدلالة على وفق آلية المجاز المرسل، يقول السياب:

"ألا يأكل الرعبُ منا الضلوعْ
إذا ما نظرنا إلى ظلّ تينه،
تهدهدها **غمغماتٌ** حزينه؟
ألا يأكل الرعب منّا الضلوع؟"([88])

فدال (غمغمات) يقوم بفعل (تهدهدها) الذي وقع على دال (تينة)؛ ليقودها (التينة) إلى حالة الشعور المنبثقة من الحزن البطيء، الذي يرشح منها. فظهر الصوت الخافت، الذي يصدر من

حركة هذه التينة مشخصًا بتشربه دلالة الشعور الحزين ومتعالقًا بحالة الرعب، التي يمثلها التركيب الاستفهامي (ألا يأكل الرعب منّا الضلوع؟)؛ فحالة الرعب التي يولدها ظل التينة الحزينة سبغت مدلول الخفوت لدال (غمغمات) بالحزن الذي أطبق على سياق المقطع الشعري بأكلمه.

كما تستثمر مدلول العلو لإنتاجها أيضًا في استعمالها دال العلو (**قهقهة**)، يقول السياب:

أصيخي! أما تسمعين الرنين تدوّي به الساعة القاسية؟؟
أصيخي.. فهذا صليل القيود **وقهقهة** الموت في الهاوية!
زمان.. زمان- يهــز النداءُ فؤادي.. فأدعوك؛ يا نائية
أصيخي! أما تسمعين الرنين تدوّي به الساعة القاسية!؟[89]

علقت الصياغة الشعرية دال (**قهقهة**) بالدال (الموت) مستثمرة آلية الاستعارة التجسيدية لإنتاج دلالة شعورية منبثقة من السياق الكلي للأبيات الشعرية؛ وذلك من خلال خلق حالة تضاد سياقية بين ثنائيتين هما (البعد والقرب) وهما ثنائيتان متوزعتان على الذات الشاعرة (القريبة) والأخرى (البعيدة)، وتتخلل هذه الثنائية دالات البنية الشعرية محدثة حالة من الشعور بالقسوة والخوف أمام جبروت القهقهة؛ فمدخل الأبيات بالدال (أصيخي) يكشف عن حالة من الصخب الذي تعيشه المخاطبة (الأخرى) وقد انصرفت إلى الأصوات من حولها؛ لذا جاء دال الأمر بالإنصات إلى صوت (الرنين) المدوي المنبعث من (القيود) وهو صوت تلبسته قسوة الزمن (الساعة القاسية). ولا شك في أن هذا الرنين على ما فيه من مدلول العلو يشكل صوتًا خافتًا بالنسبة لها فهي تمثل طرف (البعد).

ويأتي دال (**قهقهة**) ليعمق تحول مدلول العلو إلى دلالة الخفوت بارتباطة بدال الموت، الذي أخذ حيزًا في مكان سحيق (الهاوية) ليخلق حالة من التضاد مع مدلولات البنية الشعرية، وينتهي إلى تأكيد الدلالة الشعورية، التي تضغط على الذات الشاعرة، وذلك باللجوء إلى استثمار دلالة الدال (زمان)، التي تشير إلى الماضي المتوافق مع دلالة خفوت الصوت، والاقتران بالنداء الذي أوقع فاعلية الخوف على الذات (فؤادي) ليعمق الدلالة الشعورية التي تنتهي إلى القسوة.

وتستثمر مدلول الانبعاث الصوتي باستعمال الدال (**زفزف**) لإنتاج دلالة شعورية، يقول السياب:

وصفصافة مخضوبة الرأس بالسنا تراع **بزفزافٍ** من الريح مُعولِ
تبينُ كعذراء من الريف أقبــلت بجرَّتها من دافق المــاء سلسلِ[90]

نلحظ أن الصياغة الشعرية استعملت الدال (زفزاف) من خلال آلية الاستعارة التشخيصية؛ وذلك بإكساب هذا الدال، الذي هو صوت الريح الذي يعتمد في إنتاج مدلوله على الانبعاث مما تحركه من الأشياء([91]) – إكسابه صفة إنسانية تتعلق بمشاعر الحزن والألم بدلالة القرينة (معول). فصوت الزفزفة أثار مكامن الخوف لدى شجرة الصفصاف؛ ما جعلها تدخل في عملية التفاعل مع صوت الريح، وقد نفذت الصياغة هذا التفاعل بإدخال هذه الشجرة (الصفصاف) في آلية استعارة تشخيصية أخرى، ذلك أن حركة هذه الصفصافة كانت تستمد صفتها من معاني الخوف الإنسانية (تراع)، وقد عمقت هذه المعاني الإنسانية في البيت الثاني الذي أدخل موضوعها في بنية التشبيه التي استدعت صورة العذراء الريفية التي تحمل جرتها المليئة بالماء.

2-6

وتنتج التجربة **دلالة الانبعاث**، التي تتكئ على دال العلو (**كركر**)، يقول السياب:

"فأنا وأنت نسير حتى تتعبين([92])

"ماء أريد أليس في الصحراء غير صدى وطين؟"

وتكركر الصحراء عن ماء وراء فم الصخورِ

فأظل بالكفين أسقيك المياه فترتوين

أسقي صداك فترتوين"([93])

نلحظ أن الصياغة الشعرية غرست الدال (تكركر) في سياق تركيبي يرصد حالة القحط والجفاف وسط بيئة صحراية ليس فيها سوى "صدى وطين"، ويرصد حالة إنسانية وصلت حدّ التعب والعطش والحاجة إلى الماء في هذه البيئة القاسية، وقد فعّلت دور هذا الدال في إنتاج معاني الانبعاث في ذلك الوسط المميت فاستعملت آليتي **التضمين والاستعارة**.

ظهرت آلية التضمين في تضمين دال (تكركر) مدلول الدال (تكشف) ويقوم مقامه، فكأنما التركيب يرصد تركيبًا مسكوتًا عنه وهو (وتكشف الصحراء عن...)، وظهرت آلية الاستعارة التي استعملت التشخيص باستعمال دال الحالة الإنسانية (تكركر) لتضفي على الصحراء الفعل الإنساني بإنتاج الفعل الإيجابي الذي يؤول إلى دلالات البعث والحياة والنماء وربطتها بمدلول الضحك والعلو في الصوت؛ ما جعل السياق التركيبي يتحول من دلالاته التي تشير إلى القحط والجفاف إلى دلالات الانبعاث والحياة والنمو من خلال فاعلية إسقاء الصدى حتى ارتوت المخاطبة (أنت) فانبعثت قواها من جديد.

كما أنتجت دلالة الانبعاث والتجدد باستعمالها دال الانخفاض (**سقسق**) يقول السياب:

"بالأمس كنتُ إذا كتبتُ قصيدةً فرحَ الدمُ

فأغمغم

وأهم ما بين الجداول والأزاهر والنخيلْ
أشدو بها، أترنَّمُ:
زادٌ لروحي منذ **سقسقةِ** الصباح إلى الأصيل"([94])

نلحظ أن الصياغة الشعرية علّقت الدال (سقسقة) بالصباح، وهو تعليق قائم على آلية الاستعارة بإبدال صوت العصافير بصوت الكائنات الحية (الناس) وحركتهم في بداية انبعاث النهار صباحًا للتعبير عن بدء انبعاث الحياة اليومية، وقد استثمرتها الصياغة لتعزيز دلالة انبعاث الفرح لدى الذات الشاعرة لحظة كتابة القصيدة (إذا كتبتُ قصيدةً فرحَ الدمُ) فيتواءم الانبعاثان، ويتحدان في ذات الشاعر، ويشاركان في مدّها بالـ (زاد) لروحه.

ولكن تجربة السياب تعدل عن استعمال دال العلو في إنتاج دلالة الانبعاث إلى دلالة **تثبيط الانبعاث** باستعمال الدال (قهقه) يقول:

"وكيف لو أفقتُ من رقاديَ المخدَّرِ
على صدى الصور، على القيامة الصغيرة:
يحمل كلّ ميِّتٍ ضميرَه
يشعُّ خلف الكفن المدثَّرِ،
يسوق عزرائيلُ من جموعنا الصّفر إلى جزيره
قاحلةٍ **يقهقه** الجليد فيها،
يصفر الهواء في عظامنا ويبكي"([95])

ترصد التجربة هنا دلالة الانبعاث التي تبدأ بإفاقة الذات الشاعرة من الرقاد (المخدّر)على (القيامة الصغيرة)، وقد رسمت ملامح انبعاث الأموات الذين يسوقهم (عزرائيل) إلى (جزيرة قاحلة) يكسوها الجليد ويمخرها الهواء العاصف، وقد استثمرت الدال (يقهقه) ليكون بديلاً عن فعل الجليد بتغطية أرض الصحراء وقدرته على تجميد الحياة فيها، وذلك باستعمال الآلية الاستعارية التي تعتمد على **تراسل الحواس** لتصل إلى أقصى طاقات التعبير الدلالي؛ إذ إن حلول دال الصوت العالي (يقهقه) وما يحمل من هوامش دلالية للضحك العالي الذي قد يصل إلى لحظة الاستهزاء والسخرية محل فعالية الجليد على شلّ حركة الأحياء في الصحراء نتيجة البرودة الشديدة، التي لا تتوافق مع الانبعاث، الذي يحتاج إلى دفء المكان- إن حلوله يكشف عن فاعلية هذا الدال في إنتاج دلالة تثبيط الانبعاث ومنع أدائه الفعلي بإعادة الحياة إلى الجسد (الميت) من جديد. ولعلنا نلحظ أن هذا الإبدال ودلالته انعكست على اللحظة الشعرية التي رصدت انبعاث البكاء من صوت الهواء الذي يمخر العظام.

The Sound-Indicator Eloquence of the Forms of the Fourfold Dual-Compounded In the Poetic Experience of Al-Sayyab

Fayez Al-Qur`Aan, *Department of Arabic Language, Yarmouk University, Irbid, Jordan.*

Abstract

This study deals with the eloquence of the fourfold indicators being dually-compounded and having phonetic dimension in the poetic experience of Al-Sayyab, which is believed to form a clear phenomenon in the linguistic use. The study deals with this phenomenon in terms of two dimensions: the meaning dimension and the indication one. The study attempts to discover the rhetorical mechanisms on which that experience depended to make these indicators produce meanings in the deep level. The study has found that Al-Sayyab`s experience invested a number of meanings which were produced by the means of those fourfold indicators. Such meanings were: Fading and Subsidence, Altitude, Phonetic Succession, Origination and Multitude. The fourfold indicators produced by the means of those meanings a number of contextual indications, such as Hiddeness, Exploration, Spreading, Movement, Feeling and Origination. Some rhetorical mechanisms were used by Al-Sayyab to produce those indications. Such mechanisms are as follows: the Metaphor (both the personalizing and the materializing ones), the Transmitted Figurative Expression (the personalizing figurative expression), the Indirect Expression, the Senses Exchange and the Linguistic Implication.

الهوامش

1) نشر بدعم من جامعة اليرموك.

2) انظر على سبيل المثال: د. عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 1403هـ، 1983م، ص41. والدكتور خليل إبراهيم العطية، التركيب اللغوي لشعر السياب، الموسوعة الصغيرة، العدد 183، سلسلة ثقافية تصدرها وزارة الثقافة- دائرة الشؤون الثقافية والنشر، دار الحرية للنشر- بغداد، 1986م، ص92. والدكتور صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب بيروت- لبنان، ط1، 1995م، ص59. وحسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2002م، ص97وما بعدها.

3) ديوان بدر شاكر الشياب، دار العودة- بيروت، 1974م.

4) الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب، ص33.

5) للباحث دراسة أخرى (مخطوطة) تتناول دالات الأبعاد الأربعة الأخرى في تجربة السياب، اقتضى فصلها عن هذه الدراسة متطلبات المساحة في المجلات العلمية.

6) انظر: الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب، ص41.

7) انظر: لغة الشعر بين جيلين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط2، 1980م، ص222-223، وص225-226.

8) انظر: التركيب اللغوي لشعر السياب، ص93.

9) أساليب الشعرية، ص70-73.

10) البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، ص137.

11) المرجع السابق، ص137-138.

12) انظر لتعرف هذه الدالات في الملحق في نهاية الدراسة.

13) انظر: ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت- لبنان، دون تاريخ، مادة (غ م م).

14) الديوان، مجموعة "أزهار وأساطير- قصيدة: في السوق القديم" ج1 ص21، وانظر أيضًا على سبيل المثال لا الحصر: المجموعة نفسها " قصيدة: في السوق القديم"ج1 ص23، 24، وقصيدة:لقاء ولقاء "ج1 ص97، ومجموعة "منزل الأقنان – قصيدة: هرم المغني"ج1 ص307، ومجموعة "أنشودة المطر – قصيدة: المومس العمياء"ج1ص554، ومجموعة " شناشيل ابنة الجلبي– قصيدة: في انتظار رسالة"ج1 ص613، ومجموعة " قيثارة الريم– قصيدة: اللعنات- على شيرين"ج2 ص406.

15) المعجم الوسيط، قام بإخراجه: إبراهيم مصطفى ورفاقه، مجمع اللغة العربية، طبعة دار الدعوة، إستانبول- تركية، 1989م، مادة (وس وس).

16) ديوان بدر شاكر السياب، مجموعة "المعبد الغريق- قصيدة: جيكور شابت" ج1 ص206.

17) المعجم الوسيط، مادة (د ن د ن).

18) الديوان، مجموعة "منزل الأقنان- قصيدة: منزل الأقنان" ج1 ص279.

19) المعجم الوسيط، مادة (و ش وش).

20) الديوان، مجموعة "أنشودة المطر- قصيدة: غريب على الخليج" ج1 ص 277-278.

21) لسان العرب، مادة (س ق س ق).

22) الديوان، مجموعة "منزل الأقنان- قصيدة: منزل الأقنان" ج1 ص 318-319

23) لسان العرب، مادة (ح م ح م).

24) الديوان، مجموعة "أنشودة المطر- قصيدة: المومس العمياء" ج1 ص 515-516.

25) انظر: لسان العرب، مادة (ق هـ ق هـ).

26) الديوان، مجموعة "أنشودة المطر- قصيدة: المومس العمياء": ج1، ص526،، وانظر على سبيل المثال: مجموعة "شناشيل ابنة الجلبي- قصيدة: من ليالي السهاد- ليلة في رباريس": ج1، ص621، والمجموعة نفسها- قصيدة: حميد" ص699، ومجموعة "قيثارة الريح- قصيدة اللعنات" ج2، ص387.

27) انظر على سبيل المثال لا الحصر: الديوان، مجموعة "أنشودة المطر- قصيدة: أنشودة المطر" ج1، ص475، والمجموعة نفسها- قصيدة: مدينة بلا مطر" ج1، ص491، وقصيدة: المومس العمياء" ج1، ص513، ومجموعة "شناشيل ابنة الجلبي- قصيدة: خلا البيت" ج1، ص630، والمجموعة نفسها- قصيدة: نسيم من القبر" ج1، ص674

28) المعجم الوسيط، مادة (ك رك ر).

29) الديوان، مجموعة "أنشودة المطر- قصيدة: الأسلحة والأطفال" ج1، ص565، وانظر على سبيل المثال: المجموعة نفسها - قصيدة: أنشودة المطر" ج1، ص475، ومجموعة "شناشيل ابنة الجلبي- قصيدة: نسيم من القبر" ج1، ص674.

30) لسان العرب، مادة (و ل ول).

31) المرجع السابق، مادة (ز م ز م).

32) المرجع السابق، مادة (و هـ وهـ).

33) المرجع السابق، مادة (ص ل ص ل).

34)الديوان، مجموعة "أنشودة المطر- قصيدة: الأسلحة والأطفال" ج1، ص563.

35) لسان العرب، مادة (ج ل ج ل).

36) الديوان، مجموعة" المعبد الغريق- قصيدة: الغيمة الغريبة" ج1 ص141، وانظر مجموعة "منزل الأقنان- قصيدة: سفر أيوب" ج1 ص272.

37) المصدر السابق، مجموعة" أنشودة المطر- قصيدة من رؤيا فوكاي-هياي" ج1 ص357، وانظر المجموعة نفسها- قصيدة: الأسلحة والأطفال" ج1 ص582.

38) لسان العرب، مادة (ق ع ق ع).

39) الديوان، مجموعة" أنشودة المطر- قصيدة: الأسلحة والأطفال" ج1 ص587.

40) المصدر السابق، مجموعة" منزل الأقنان- قصيدة: ربيع الجزائر"ج1 ص238.

41) المصدر السابق، مجموعة" أنشودة المطر- قصيدة: المومس العمياء" ج1 ص548.

42) المصدر السابق، مجموعة" شناشيل ابنة الجلبي- قصيدة جيكور أمي" ج1 ص658.

43) المصدر السابق، مجموعة" أنشودة المطر- قصيدة: من رؤيا فوكاي- حقائق كالخيال" ج1 ص365.

44) لسان العرب، مادة (ث ر ث ر).

45) الديوان، مجموعة "منزل الأقنان- قصيدة: الشاهدة" ج1 ص285. ومجموعة "أنشودة المطر- قصيدة: المومس العمياء" ج1 ص513.

46) أساس البلاغة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع- بيروت، 1409هـ - 1989م، مادة (ث ر ر).

47) لسان العرب، مادة (هـ ذ ر).

48) علم العلامات، بول كوبلي وليستا جانز، ترجمة: جمال الجزيري، مراجعة وإشراف وتقديم: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة، العدد 549، الطبعة الأولى، 2005م 9 ص17.

49) علم الدلالة، كلود جيرمان وريمون لوبلون، ترجمة: الدكتورة نور الهدى لوشن، منشورات جامعة قار يونس- بنغازي، ليبيا، ط1، 1997م، ص44.

50) لوغورن، ميشال: الاستعارة والمجاز المرسل، ترجمة: حلا. ج. صليبا، مراجعة هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت- لبنان, ط1, 1988م, ص178-179.

51) عساف، ساسين، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 1402هـ- 1982م، ص15.

52) الشرقاوي، د. عفت: بلاغة العطف في القرآن الكريم، دراسة أسلوبية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر- بيروت، 1981م، ص154.

53) الموضوعة الاستعارية في شعر السياب، الليل نموذجاً، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، 141هـ- 2010م، ص125.

54) فضل، د. صلاح: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، منشورات دار الآفاق الجديدة- بيروت، ط1، 1405هـ- 1985م، ص256-257.

55) انظر: علم الدلالة، كلود جيرمان وريمون لوبلون، ص110-111.

56) المعجم الوسيط، مادة (هـ س هـ س).

57) الديوان، مجموعة "منزل الأقنان- قصيدة: سفر أيوب" ج1 ص266، 268. وانظر: مجموعة "أنشودة المطر- قصيدة: الأسلحة والأطفال" ج1 ص563.

58) مورو: الصورة الأدبية، ترجمه عن الفرنسية وقدّم له: د. علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع- دمشق، 1995م، ص39.

59) الاستعارة والمجاز المرسل: ص23.

60) البستاني، صبحي: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، الأصول والفروع. دار الفكر اللبناني،، بيروت- لبنان، ط1، 1986م، ص11.

61) لوغورن، ميشال: الاستعارة والمجاز المرسل، ص182.

62) الجرجاني: أسرار البلاغة،. تصحيح: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، 1398هـ-1978م، ص33.

63) مورو: الصورة الأدبية، ص59.

64) المرجع السابق: ص59.

65) الديوان، مجموعة "منزل الأقنان- قصيدة: سفر أيوب" ج1 ص254، وانظر أيضًا: مجموعة "المعبد الغريق- قصيدة: صياح البط البري" ج1 ص175، ومجموعة " شناشيل ابنة الجلبي- قصيدة: سلوى" ج1 ص678.

66) المصدر السابق، مجموعة "المعبد الغريق- قصيدة: يا نهر" ج1 ص170. وانظر المجموعة نفسها قصيدة: النبوءة الزائفة ص158، ومجموعة "أنشودة المطر- قصيدة: المومس العمياء" ج1 ص551، ومجموعة "شناشيل ابنة الجلبي- قصيدة: أحبيني" ج1 ص641.

67) المصدر السابق، مجموعة ""أنشودة المطر- قصيدة: مدينة بلا مطر" ج1 ص491، وانظر: المجموعة نفسها - قصيدة: المومس العمياء" ج1 ص519، ومجموعة "منزل الأقنان- قصيدة: خذني" ج1 ص244.

68) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهة، 1997م، ص395.

69) الديون، مجموعة ""أنشودة المطر- قصيدة: المومس العمياء" ج1 ص556. وانظر: مجموعة "منزل الأقنان- قصيدة: سفر أيوب" ج1 ص269-270.

70) المصدر السابق، مجموعة "شناشيل ابنة الجلبي - قصيدة: في انتظار رسالة" ج1 ص612. وانظر: مجموعة "المعبد الغريق- قصيدة: حنين روما" ج1 ص149-150، وص150. الكِلّة: ستر رقيق مثقّب يُتوَقى به من البعوض وغيره.

71) المصدر السابق، مجموعة "شناشيل ابنة الجلبي، قصيدة: خلا البيت" ج1 ص631.

72) مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، عبد الله بن هشام الأنصاري، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، لبنان، 1411هـ- 1991م، ج2 ص791.

73) انظر على سبيل المثال لا الحصر: الديوان: مجموعة "أزاهير وأساطير- قصيدة: نهاية" ج1 ص91، ومجموعة "المعبد الغريق، قصيدة: الأم والطفلة الضائعة" ج1 ص156، ومجموعة "أنشودة المطر، قصيدة: المومس العمياء" ج1 ص520، ومجموعة "شناشيل ابنة الجلبي، قصيدة: متى نلتق؟" ج1 ص682، ومجموعة "قيثارة الريح، قصيدة: اللعنات – على شيرين" ج2 ص406.

74) الديوان، مجموعة "أنشودة المطر- قصيدة: المومس العمياء"، ج1 ص553.

75) المصدر السابق: مجموعة "المعبد الغريق- قصيدة: الأم والطفلة الضائعة" ج1 ص155-156،

76) الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، العلوي، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، 1402-1982م، ج3، ص152، وانظر في تفصيلات هذه التقنية: معجم المصطلحات البلاغية، أحمد مطلوب، ج2، ص124 وما بعدها.

77) الديوان: مجموعة "أزهار وأساطير- قصيدة:لن نفترق"، ج1، ص52، وانظر على سبيل المثال: مجموعة "المعبد الغريق- قصيدة: نهاية" ج1، ص91، وقصيدة "لقاء، ولقاء" من المجموعة السابقة، ج1، ص97، ومجموعة "قيثارة الريم"- قصيدة اللعنات- على شيرين" ج2، ص406.

78) المصدر السابق، مجموعة "الغريق- قصيدة: شباك وفيقة (1)" ج1 ص118-119، وانظر المجموعة نفسها- قصيدة: أم البروم" ج1 ص131-132.

79) المصدر السابق، مجموعة "أنشودة المطر- قصيدة: المخبر" ج1 ص341، والمجموعة نفسها- قصيدة: الأسلحة والأطفال" ج1 ص582، ومجموعة "أزهار وأساطير- قصيدة: أغنية قديمة" ج1 ص72.

80) المصدر السابق، مجموعة "شناشيل ابنة الجلبي- قصيدة: الباب تقرعه الرياح" ج1 ص616.

81) لسان العرب، مادة (و ل ول).

82) الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، للعلامة جار الله أبي االقاسم محمود بن عمر الزمخشري، تحقيق: عادل أحمد عبد الموجود، مكتبة العبيكان- الرياض، ط1، 1998م, ج3، ص581.

83) انظر: الديوان، مجموعة "قيثارة الريح- قصيدة: اللعنات" ج2 ص395، والقصيدة نفسها، ص369-370، وقصيدة اللعنات- على شيرين ص413، ومجموعة "منزل الأقنان- قصيدة: منزل الأقنان" ج1 ص279.

84) المصدر السابق، مجموعة "شناشيل ابنة الجلبي- قصيدة: من ليالي السهاد- ليلة في العراق" ج1 ص625، والمجموعة نفسها- قصيدة: جيكور أمي" ج1 ص658، ومجموعة "المعبد الغريق- قصيدة: سهر" ج1ص213، والمجموعة نفسها- قصيدة: المعبد الغريق"ج1 ص181، ومجموعة "أعاصير- قصيدة: دجلة الغضبى" ج2 ص464، ومجموعة "قيثارة الريح- قصيدة: اللعنات" ج2 ص392.

85) لسان العرب، مادة (و هـ وهـ).

86) الديوان، ج1 ص40-41.

87) المصدر السابق، مجموعة "أزهار وأساطير- قصيدة: نهاية " ج1 ص89-90.

*) رواية الديوان: تحدين دقاتها العاتية، ولعل تعدين هي الصواب لتوافقها مع الدلالة التركيبية.

**) رواية الديوان: تحدين حتى الغدا، ولعل تعدين هي الصواب لتوافقها مع الدلالة التركيبية.

88) الديوان، ج1 ص682.

89)) المصدر السابق، مجموعة "أزهار وأساطير- قصيدة: سجين" ج1 ص80،، وانظر المجموعة نفسها- قصيدة: "أساطير " ج1 ص34.

90) المصدر السابق، مجموعة "البواكير- قصيدة: المساء الأخير" ج2 ص157.

91) يقول ابن منظور: "زَفَّت الريحُ زَفِيفاً وزَفْزَفَتْ: هَبَّتْ هُبُوباً لَيِّناً ودامت... والزَّفْزفةُ: تحريك الريح يَبِيسَ الحشيش... وزَفزَفتِ الرِّيحُ الحَشِيشَ: حَرَّكَته...الزَّفزفةُ: حنين الريحِ وصوتها في الشجر، وهي ريح زَفْزافَةٌ وريح زَفزَفٌ". لسان العرب، مادة (ز ف ز ف).

92) كذا وردت في الديوان.

93) الديوان، مجموعة "شناشيل ابنة الجلبي- قصيدة: ليلى" ج1 ص723، وانظر المجموعة نفسها . قصيدة: أحبيني" ج1 ص641، ومجموعة "المعبد الغريق- قصيدة: حدائق وفيقة" ج1ص127.

94) المصدر السابق، مجموعة "منزل الأقنان- قصيدة: هرم المغني" ج1 ص 307.

95) المصدر السابق، مجموعة "المعبد الغريق- قصيدة: الوصية" ج1ص220.

المصادر والمراجع

المصادر:

السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، دار العودة – بيروت، المجلد الأول، 1971م.

السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، دار العودة – بيروت، المجلد الثاني (البواكير)، 1974م.

المراجع:

البستاني، صبحي، **الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، الأصول والفروع**. دار الفكر اللبناني، بيروت - لبنان، ط1، 1986م.

الجرجاني، الإمام عبد القاهر، **أسرار البلاغة في علم البيان**. تصحيح: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، 1398هـ-1978م.

جيرمان، كلود، وريمون لوبلون، **علم الدلالة**، ترجمة: الدكتورة نور الهدى لوشن، منشورات جامعة قار يونس - بنغازي، ليبيا، ط1، 1997م.

حسن، عبد الكريم، **الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط1، 1403هـ، 1983م.

الزمخشري، جار الله أبو القاسم محمود بن عمر، **أساس البلاغة**، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت، 1409هـ - 1989م.

الزمخشري، جار الله أبو القاسم محمود بن عمر، **الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل**، تحقيق: عادل أحمد عبد الموجود، مكتبة العبيكان - الرياض، ط1، 1998م.

السامرائي، إبراهيم، **لغة الشعر بين جيلين**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ط2، 1980م.

الشرقاوي، عفت، **بلاغة العطف في القرآن الكريم، دراسة أسلوبية**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر - بيروت، 1981م.

عساف، ساسين، **الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط1، 1402هـ- 1982م.

العطية، خليل إبراهيم، **التركيب اللغوي لشعر السياب**، الموسوعة الصغيرة، العدد 183، سلسلة ثقافية تصدرها وزارة الثقافة - دائرة الشؤون الثقافية والنشر، دار الحرية للنشر- بغداد، 1986م.

العلوي اليمني، يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم، **الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، 1402-1982م.

فضل، صلاح، **أساليب الشعرية المعاصرة**، دار الآداب بيروت - لبنان، ط1، 1995م.

فضل، صلاح، **علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته**. منشورات دار الآفاق الجديدة - بيروت، ط1، 1405هـ- 1985م.

القرعان، فايز عارف، **الموضوعة الاستعارية في شعر السياب، الليل نموذجاً**، عالم الكتب الحديث، إربد - الأردن، 141هـ- 2010م.

كوبلي، بول، وليستا جانز، **علم العلامات**، ترجمة: جمال الجزيري، مراجعة وإشراف وتقديم: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة، العدد 549، الطبعة الأولى، 2005م.

لوغورن، ميشال: **الاستعارة والمجاز المرسل**، ترجمة: حلا. ج. صليبا, مراجعة هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت - لبنان, ط1, 1988م.

مصطفى، إبراهيم، ورفاقه، **المعجم الوسيط**، قام بإخراجه: إبراهيم مصطفى ورفاقه، مجمع اللغة العربية، طبعة دار الدعوة، استانبول - تركية، 1989م.

مطلوب، أحمد، **معجم المصطلحات البلاغية وتطورها**، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1403هـ - 1983م.

ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت - لبنان، دون تاريخ.

مورو، فرانسوا، **الصورة الأدبية.** ترجمه عن الفرنسية وقدّم له: علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع - دمشق، 1995م.

ناظم، حسن، **البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب**، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2002م.

ابن هشام الأنصاري، عبد الله، **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، لبنان، 1411هـ- 1991م.

هلال، محمد غنيمي، **النقد الأدبي الحديث**، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهة، 1997م.

ملحق

جدول بدالّات البعد الصوتي المستعملة في تجربة السياب

العدد	الدالّ	مجموع تكرار الدالّ	النسبة المئوية لتكرار الدالّ
1	غمغم	25	%19.40
2	وسوس	19	%14.70
3	قَهْقَه	17	%13.23
4	كركر	13	%10.09
5	دندن	12	%9.30
6	ولول	6	%4.70
7	وهوه	5	%3.90
8	ثرثر	5	%3.90
9	هسهس	4	%3.10
10	سقسق	3	%2.30
11	وشوش	3	%2.30
12	قعقع	3	%2.30
13	صلصل	3	%2.30
14	زمزم	3	%2.30
15	جلجل	2	%1.55
16	حمحم	2	%1.55
17	زفزف	1	%0.77
18	تمتم	1	%0.77
19	خشخش	1	%0.77
20	لجلج	1	%0.77
	المجموع	129	%100