مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب المجلد4 العدد 2، 2007، ص ص 403- 431

صورة الليل في شعر السياب وأثرها في توليد الدلالة

فايز القرعان*

ملخص**

ترصد هذه الدراسة ظاهرة الليل بوصفها صورة استعارية تعاملت معها تجربة السياب الشعرية وذلك من خلال الدور الدلالي الذي تقدمه البنية الاستعارية، وحتى تكشف عن هذا الدور الدلالي فقد تعاملت مع السياقات التي تحيط ببنية الاستعارة ودالاتها، فوجدت أن هذه التجربة تعاملت مع الليل من خلال عدد من الدوائر دلالية، هي: دائرة قسوة الليل التي امتدت إلى قسوة الحياة على الذات الشاعرة. ودائرة الوحدة التي كشفت عن شدة وطأة الليل على الذات الشاعرة المتوحدة. ودائرة السهر التي رصدت خطين دلاليين هما خط الليل والسهر، وخط الليل والذات الساهرة. ودائرة الجمال التي رأت في الليل لحظة جمالية. ودائرة الألم والحزن التي أظهرت الليل ممارساً على الذات فاعلية الألم والحزن. ودائرة الخوف والموت التي تشكّل الليل على وفقها فكان شديد الوطء على الذات التي تعاملت معه. ودائرة الزمن التي كانت الذات تستشعر فعلها السلبي.

يبدو لي أن البحث في الليل بوصفه مكوناً فنياً في الصورة الاستعارية– كما وردت في تجربة السياب الشعرية- يجب أن يمر في قنوات بحثية متعددة حتى يستكمل البحث وجوهه الأسلوبية. ومن هذه القنوات قناة إنتاج الدلالة(1). ذلك أن هذه القناة تشكل مبحثاً مهماً في تجلية الوظيفة التي يقدمها موضوع ما في التجربة الشعرية، فإذا كانت صورة الليل عند السياب قد ظهرت بشكل واضح من بين الموضوعات الشعرية الأخرى، فإنها قد أخذ تشكّلات أسلوبية مختلفة كان أبرزها التشكل الاستعاري الذي وجدناه قد تكرر في هذه التجربة بما يقرب من مئة وخمس وأربعين مرة من أصل مجموع مفرداتها التي بلغت ما يقرب من أربع مئة وثماني مفردات تتشكل بأساليب مختلفة من ضمنها الأسلوب الاستعاري. لا شك في أن مثل هذه الكثرة التكرارية تعني شيئاً ما في تجربة السياب، وقد علل الدكتور عبد الكريم حسن مثل هذه الكثرة للمفردات المتكررة عموماً باهتمام المبدع بالموضوع الذي تنتمي إليه هذه المفردات، يقول: "وفكرة الإحصاء حدْس

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2007.

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

** ساعدت جامعة اليرموك مشكورة في دعم طباعة هذا البحث.

(1) للباحث دراستان تتصلان بهذا البحث هما: الليل في التشكل الاستعاري في شعر السياب "دراسة في التحولات الإدراكية". والليل في التشكل الاستعاري في شعر السياب "دراسة في البنية الأسلوبية للاستعارة"، ما زالتا مخطوطتين مرسلتين للتحكيم.

شخصي جاءنا من أن المجموعة اللغوية التي تتردد مفرداتها بكثرة لا بد وأن يكون لموضوعها أهمية متميزة بالمقابلة مع الموضوعات الأخرى. والعكس صحيح إذ إن اهتمام الشاعر بموضوع ما، لا بد وأن يدفعه إلى الدوران في حومة المفردات التي تعبّر عنه"[1]. وقد مثلت صورة الليل في تجربة السياب هذا الدور الانتشاري لمفردات الليل في نصوصها الشعرية، وذلك أننا وجدنا كثيراً من المفردات قد غطت مساحات واسعة من الأبنية الشعرية سواء أكانت بلفظ الليل أم الليلة أم بألفاظ أخرى تتصل بها مثل: الظلمة، والظلام، والدجى، والمساء، والغروب، وغيرها وقد تشكلت بعض هذه المفردات داخل الأبنية الاستعارية للصورة، وأقامت مع غيرها من المفردات علائق بنائية أدت إلى إنتاج الدلالات.

ويبدو لي أن البحث في الدور الدلالي لصورة الليل في تجربة السياب يجب أن يأخذ منحى سياقياً؛ بمعنى أن يكون الكشف عن هذا الدور من خلال السياق البنائي الذي يحيط بالبؤرة الاستعارية لصورة لليل ويتفاعل معها أو تتفاعل معه لإنتاج الدلالة والوظيفة. ومع أننا لا ننكر ما لليل من صلات فكرية وذهنية خارجة عن السياق النصي، بوصفه موضوعاً مطروقاً في التجارب الشعرية والإنسانية وقد شكل لنفسه ترابطات ثقافية وفكرية واسعة على مدى فترات التاريخ، فإننا نرى أن هذا الامتداد الخارجي لا يمنع من أن يكون له امتدادات داخلية في النصوص الشعرية؛ لأن الشاعر- بوصفه عضواً في الحياة الإنسانية يمارس ثقافة مجتمعه وأفكاره ومعتقداته- يتمثل في إنتاجه هذه الثقافة والمعطيات الفكرية المختلفة وفي الوقت نفسه يتخذ له طابعاً خاصاً في تجربته. 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 أيضاً صوراً تفسّر غالباً بالشكل المحسوس للتشبيه، ولكن باستطاعتها بعض الأحيان أن تظهر بشكل استعارات حية وغريبة بصورة خاصة، ومن جهة أخرى، يستمد الكاتب غالباً من عالمه الداخلي التماثلات التي تسمح له بالتعبير عن نظرته للعالم"[2]. إن تدخل الذات المبدعة في تشكيل هذه المصادر، كالليل مثلاً، تصبح مطبوعة بطابع هذه الذات بحيث تصبح خاصة بها وضاربة في جذورها النفسية والذاتية؛ لذا فإنها تحمّلها قدراً كبيراً من الطاقات الدلالية والنفسية قد تبتعد بها عن واقعها الحياتي لتدخل بالتالي في الشعرية، كما يقول ساسين عساف: "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"[3] ، وقد تابع الدكتور صلاح فضل مثل هذه المسألة فقال: "إن الكاتب غالباً ما يستمد من عالمه الداخلي الأقيسة التي تسمح له بالتعبير عن رؤيته للواقع وليس هذا العالم الداخلي بدوره سوى محصلة خبراته وتجاربه

وإبداعه، فدراسة الصور هكذا تسمح لنا باستجلاء ما يشغل الكاتب وإدراك محاور اهتمامه واهتمام الوسط الذي يتحرك فيه"[4].

لا شك في أن هذا التشكل البنائي لموضوع ما يفرض على البنية الشعرية مسارين: مساراً يقود إلى ملاحظة المخزون الذاتي للموضوع سواء من جهة المتلقي أم من جهة المبدع الذي يهضم هذا المخزون في تجربته، ومساراً يقود إلى ملاحظة التحولات الدلالية التي يتخذها هذا الموضوع داخل النصوص والتي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بنوعية التجربة ونضوجها. وقد أشار إلى مثل هذه الملحوظة الدكتور 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 موضوعياً يتم به الكشف الجديد عن الحياة"[5]. غير أن هذا التجاذب بين الداخل والخارج تحكمه في كثير من الأحيان قدرة الذات المبدعة في تناولها للموضوع بحيث تبدو حيناً منجذبة نحو الخارج فتسيطر الدلالات السياقية الخارجية على الدلالات السياقية في بنية الإبداع فتكون عندئذ دلالات سطحية عامة، وتبدو في أحيان أخرى منجذبة نحو الداخل لدرجة ما فتبتعد عن الدلالات الخارجية نحو الدلالات العميقة، ويكون عمقها بمقدار نوعية التجربة وحيويتها، ولعل البنية الاستعارية، من الأساليب القادرة على إعطاء التجربة هذه الحيوية في حركة الدلالات، وقد استثمرت تجربة السياب هذا الأسلوب، وذلك في غرسها مفردة الليل في الأبنية الاستعارية، بشكل خاص لأنها أرادت أن تعبر عن تداعيات داخلية في الذات المبدعة لا تستطيع غير الاستعارة من الأساليب البلاغية، أن تعبر عنها وتكشف عن حركة معناها وترابطاتها النفسية والداخلية، ولعل ما كتبه (غاستون باشلار) في هذا المعنى يشير إلى مثل هذه الفاعلية للأبنية الاستعارية، يقول: "تأتي الاستعارة لتعطي جسداً مادياً لانطباع يصعب التعبير عنه، فالاستعارة مرتبطة بوجود نفسي مختلف عنها"[6]. والواقع أن التقنية الاستعارية تسمح للتجربة أن تستثمر المفردات الاستعارية في إنتاج الدلالات العميقة التي تبدو في كثير من الأحيان مبتعدة عن القيم الخارجية لهذه المفردات، ويبدو أن هذا الاستثمار كثيراً ما يطيع القدرة الشعرية عند الشاعر، كما يقول (بيير جيرو): "ويتجلى فن الشاعر في تحرير هذه القيم، وتسهيل هذه التبادلات وذلك بوضع الكلمة موضعاً دلالياً يسمح لها بالتوسع إلى أقصى حد، كما يسمح بإعلاء محدود معناها اللفظي وشروطه. ولكن، هنا، حيث يجب على الآخرين مطاردتها، نرى أن الاستعارة والقياس يتحققان آلياً"[7].

ولعل البحث عن الدور الدلالي الذي يولده دال الليل في الصورة الاستعارية لا يمكن إدراكه في صورته الدقيقة من خلال النظر فيه في بنيته الاستعارية منفصلاً 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، والواقع أن الدراسات الحديثة قد تنبهت إلى مثل هذه المسألة المهمة، يقول الدكتور 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 معاً 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"[8]. فتناول اللفظ ودلالته إذن، يجب أن ينطلق من ربطه بالسياق الذي ورد فيه، لأن هذا اللفظ يأخذ هويته وخصوصيته منه ويتلون بلون الرؤى الشعرية التي تطبع هذا السياق، يقول محمد لطفي اليوسفي في هذا المعنى: "غير أن الاستعمال المتعارف[كذا وردت] أي طريقة توظيف الكلمة في سياقات معتادة هو الذي يجعل دلالة ما تطغى على كل الاحتمالات، وعندما يعيد الشاعر تركيب الكلام يكون قد أدخل الكلمة في شبكة من العلاقات تجبر ذلك الحشد الدلالي على البروز هنا بالضبط يتنزل الشعر. إنه يحرر الكلمة من المواصفة الاصطلاحية، ويصبح نوعاً من الكلام يكسر القواعد ويتجاوز السنن، ليؤسس، تبعاً لذلك، آفاقاً جديدة مليئة بالرؤى والاحتمالات"[9]. فالوقوف إذن على دلالة الليل في بنيته الاستعارية يقتضي منا أن نتناول صورة الليل من خلال إطارها التركيبي في السياق، فالدلالة لا تنتج من خلال تفاعلات محدودة في السياق يمكن إيجادها في بنية استعارية منفصلة عن سياقها وإنما في التفاعلات الكبرى في مساحات واسعة من النص، فالدلالة، كما يقول المصطفى شادلي: "تعرف كأثر (effect)، أي كنتيجة تحصل من جراء تداخل الروابط بين العناصر الفاعلة داخل النص، الدلالة تستلزم إذن منظومة حركية من علائق منسجمة"[10]. وتأتي مفردة الليل، داخل هذه المنظومة، لتحتل مركزاً مهماً في إنتاج الدلالات السياقية، ولتأخذ وجوهاً دلالية مختلفة تعتمد على خصوصية تجربة السياب الشعرية، وذلك بغرسها في السياقات الشعرية وتحريرها من ارتباطاتها الخارجية التراثية منها والفكرية.

** **

إن استعراض صورة الليل في سياقاتها الشعرية لدى السياب يكشف لنا أن السياب كان كثيراً ما يغرس هذه الصورة في دلالة القسوة المتعلقة بالحياة وبيئتها وتجاربها، وحتى نكون على وعي بهذه الدلالة نقف عند مقطع من قصيدته المشهورة "المومس العمياء" يقول:

الليل يُطبق مرّة أخرى، فتشربه المدينه

والعابرون، إلى القرارة.. مثل أغنية حزينه

وتفتحت، كأزاهر الدفلى، مصابيح الطريق،

كعيون "ميدوزا"، تحجّر كل قلب بالضغينة،

وكأنها نذرٌ تبشر أهل "بابل" بالحريق

من أي غاب جاء هذا الليل؟ من أي الكهوف

من أي وجر للذئاب؟

من أي عش في المقابر دفّ أسفع كالغراب

"قابيل" أخفِ دم الجريمة بالأزاهر والشفوف

وبما تشاء من العطور أو ابتسامات النساء

ومن المتاجر والمقاهي وهي تنبض بالضياء

عمياء كالخفاش في وضح النهار، هي المدينه،

والليل زاد لها عماها[11].

تتخلل هذا المقطع ثلاث استعارات يشكلها دال الليل، هي (الليل يُطبق مرّة أخرى، فتشربه المدينة) و (من أي غاب جاء هذا الليل)، و(الليل زاد لها عماها)، وهي تبدو، في الوقت نفسه، بؤراً نصية مؤثرة في إحداث حركة الدلالة التي تنتج القسوة التي غمرت البنية الشعرية، ذلك أن الاستعارة الأولى تمارس فعلها الدلالي على دال (المدينة) فالليل الذي أطبق بظلامه على البعد المكاني تستقبله المدينة وتتفاعل معه حتى يغمرها، وقد تمثل هذا التفاعل في الدال (يشربها) إذ حول هذه المدنية، وقد مارست امتصاص ظلمة الليل إلى متعطش يستمد الحياة من هذه الظلمة فيشربها، يبدو لي أن هذا التشكل الاستعاري لدال الليل يكشف عن فاعلية القسوة التي يمارسها الليل على المدينة (المكان) فالليل بفاعلية الإطباق يتمكن من المدينة ويمارس فعل ظلمته عليها ليحولها من منطقة الوضوح، الذي يقود إلى اليسر والرحابة، إلى منطقة الخفاء والغموض اللذين يقودان إلى الضيق الباعث على التعب من التعامل مع هذه المدينة، ولذلك نجد البنية الشعرية تسير بدالاتها مع هذه الدلالة (القسوة) فتنتج أبنية تحمل في تراكيبها معاني القسوة فـ(العابرون)

من الناس ينحدرون إلى (القرارة) أي إلى هذه المدنية كانحدار الماء إلى المكان المنخفض تماماً كما كان الليل يمارس فعله لينتهي إلى السطوة والقسوة. ثم تنزلق البنية في بلورة دلالة القسوة عندما تعكسها على مصابيح الطريق، فهذه المصابيح كانت (كأزاهر الدفلى) مرة و(كعيون ميدوزا) مرة أخرى، وثمة ترابطات بين هذين المشبهين تقود إلى تكريس دلالة القسوة من جديد، ذلك أن الدفلى بأزهاره المتفتحة التي تقترب منها مصابيح الطريق- على المستوى السطحي التماثلي من حيث الإضاءة واللون- تؤول في البنية إلى حركة داخلية في الدلالة تقود إلى معنى مرارة الطعم لهذه الزهرة، وهي بهذا تخرج عن الدلالة الجمالية الوهمية التي يمكن أن نلحظها في سطح البنية، ويؤكد هذه الحركة الداخلية التشبيه الثاني ذلك أن (عيون ميدوزا)، كما الأسطورة اليونانية، لها القدرة على تحويل من تقع عليه إلى حجر[12]، إن هذا الترابط بين التشبيهين يؤكد دلالة القسوة التي تمارسها المصابيح في المدينة، ولذلك كان من الطبيعي، على مستوى البنية الشعرية، أن تتحول القلوب في المدينة إلى قلوب متحجرة وثابتة على الضغينة والحقد، وأن يتحول جمال المصابيح التي تفتحت كالأزاهر إلى جمال قاس وقاتل (وكأنها نذر تبشر أهل بابل ... بالحريق). إن البنية بوصولها عند هذا السطر تبدأ بالتعامل مع الاستعارة الثانية (من أي غاب جاء هذا الليل؟) التي تكشف عن مواصفات القسوة التي يمارسها دال الليل في هذا المقطع الشعري، ذلك أن البنية ربطته بأربع قرائن كل قرينة تقود إلى سياق فني يبدأ الليل يمارس فعله القاسي فيه، ذلك أن السياق الأول كان سياق الغاب، بما يحمله من ترابطات ذهنية تقود إلى العالم المتوحش، تماماً كما في حياة الغاب بين الوحوش، وهي حالة من ممارسة القسوة القاتلة. ويأتي السياق الثاني المتمثل في (من أي الكهوف) ليعبر عن ظلمة الليل الموحشة التي تقود إلى ممارسة "الليل القاسية". ويأتي السياق الثالث في هذا التوجه الدلالي (من أي وجر للذئاب؟) إذ إن الليل يمارس فاعلية القسوة مستمداً من فعل الذئاب الافتراسي الدموي. ومن ثم يأتي السياق الأخير ليقود هذه القسوة إلى فعل الموت الذي يشكل قمة القسوة وقمة فعلها، وذلك في (من أي عش في المقابر) فالليل خارج من بُعد الموت (المقابر)، وقد كان ربيباً في أماكنه. وقد جاء يمارس فعل الموت، وقد عمق معنى هذا الفعل باستثمار الغراب (دفّ أسفح كالغراب) بلونه وفعله عندما ينقض على طريدته. ولا شك في أن هذه الحركة الأخيرة تمارس- بما تحمله من أبعاد المماثلة اللونية بين الغراب والليل ومن أبعاد الفاعلية- قسوة شديدة الوطء على المدينة التي تشربت الليل.

ثم يستمر المقطع برصد دلالة القسوة في تراكيبه قبل أن يصل إلى الاستعارة الثالثة، وذلك باستخدام رمز القتل (قابيل) وقد أحاطه بمجموعة من التراكيب التي تقود بحركة معناها إلى محاولة إخفاء القسوة التي قادته إلى قتل أخيه (هابيل)، ولعلنا نلحظ أن هذه التراكيب تلتقي ما جاء في بداية المقطع من تشبيه مصابيح الطريق بأزاهر الدفلى، وذلك أن البنية تدفع بقابيل لأن

يخفي جريمته (قسوته) بكل أنواع المظاهر الجميلة البراقة (الأزاهر/ الشفوف/ العطور/ ابتسامات النساء/ المتاجر/ المقاهي وهي تنبض بالضياء) إن هذه المظاهر بمجملها تضفي نوعاً من التحسين على حقيقة الفعل (فعل قابيل) الذي يرمز، هنا، إلى الإنسان في المدينة المعاصرة بكل ما يحمله من ممارسات القسوة غير أن هذه المظاهر لا تستطيع أن تخفي حقيقة (المدينة – الإنسان)، لذا يجلي المقطع هذه الحقيقة في الشطرين الأخيرين (عمياء كالخفاش في وضح النهار، هي المدينة) فالمدينة، إذن، مدينة قاتلة تشربت الليل بقسوته فازدادت قسوة وقد جلت هذه الدلالة الاستعارة الأخيرة (والليل زاد لها عماها) فالمدينة عمياء في وقت النهار الذي كان يمكن أن تبصر به لولا أنها تمارس قسوتها، وقد زاد الليل عماها بقسوته.

وقد رصدت تجربة السياب دال (الليل) بكل ما يحمله من معاني القسوة بقسوة الموت الذي يشكل، في هذه التجربة، أصلاً من أصول هذه القسوة، ويبدو أن الموت في تجربة السياب يشكل خطاً من خطوط إنتاج الدلالة، إذ اعتمد على تشكّله في كثير من المواقع الشعرية في هذه التجربة، وقد أشار مدني صالح إلى هذا المعنى مبالغاً في تضخيم هذا الخط الدلالي فجعله طاغياً على كل التجربة الشعرية وقد رصد ستة أحوال حددت موقف السياب من الموت[13]. وقال : "لكن السياب ما كان شاعر هوى وإنما كان شاعر فجيعة واستغاثة وتوجع واستصراخ، يرجو امرأة، ويتوجع إلى امرأة، ويستغيث بامرأة، ويستدر عطف ورحمة امرأة، ومسكينة بلهاء من ترضى لكبريائها تدجيناً بمثل هذه الأساليب، وأول ما لجأ السياب إلى الموت لجأ إليه يستعين به ويستعديه على المرأة"[14].

وحتى ندرك طبيعة تكوين الدلالة في هذا الخط نأخذ قوله في قصيدة (ليلة في لندن):

وليلي الأوّاهُ في بيروت يُحييني

لأبصر فيه وجْه الموت، راح يُذيبُه نبْعٌ من اللهفة

تدفّق من فؤاد البُلْبُل المسكوب بين غصون لبلابِ

ليالٍ من عذابٍ، من سقامٍ، لست أنساها[15]

تتشكل الاستعارة (ليلي الأواه) في بدء البنية الشعرية لتتواصل مع مكوناتها التركيبية على مستوى حركة الدلالة القائمة على دلالة القسوة، وذلك من خلال الربط بين قسوة الليل وقسوة الموت، فالليل الذي يتحرك من خلال السياق الفني للإنسان يمارس فاعلية توهم بالإيجابية متمثلة فيما يؤديه دال (تحييني) وذلك أن هذا الليل الأواه الذي يحمل كل أوجاعه وعذاباته يمارس فعل إحياء الذات الشاعرة، لكن هذا الإحياء لا يتجه نحو إمتاع هذه الذات بل يتجه نحو إيلامها بإبداء

(وجه الموت) لها، فالليل إذن يمارس فعل الإحياء؛ ليمارس، في الوقت نفسه، فعل القسوة على الذات الشاعرة التي استقبلت هذا الوجه بنوع من المقاومة ومحاولة مواصلة الحياة بعيداً عن قسوة الليل وقسوة وجه الموت وقد جسدت هذه المقاومة البنية الاستعارية في (راح يذيبه نبع من اللهفة) ذلك أن للهفة التي تمارسها الذات الشاعرة فاعلية قوية في إبعاد الإحساس بالموت وإبعاد ممارسة الموت عليها وقد استمدتها من السياق الفني الذي تحولت إليه هذه الذات وهو سياق الماء المتمثل في الدال (نبع). غير أن هذه المقاومة للموت وقسوة الليل تصدم بالليل مرة أخرى فتغالبها هذه القسوة، وقد تمثل هذه الدلالة في السطرين الأخيرين، ذلك أن ثمة تداخلاً في الصورة بين (فؤاد البلبل) وبين فؤاد الشاعر، أي أن هذا الفؤاد الوارد في البنية يرمز إلى فؤاد الشاعر ويعادله، فالذات الشاعرة قاومت الليل بفؤاد ضعيف قد سُكبت دماؤه وقدراته بين(غصون لبلاب ليالٍ من عذاب) و(سقام) وهي ليال تشكل سلسلة طويلة من الحزن تهيمن على الذات وقد تمثلت في صفتين من أهم صفات القسوة: صفة العذاب، وصفة السقم، وقد حفرت هاتان الصفتان القاسيتان في ذهن الشاعر حتى ما عاد ينسى قسوة الليل بكل أبعادها.

وترتبط صورة الليل القاسية أيضاً بقسوة الحياة، إذ أظهرت التجربة الشعرية تماساً بين القسوتين وتفاعلاً يزيدان وطأة القسوة على الذات الشاعرة يقول في قصيدة (المعول الحجري):

رنين المعول الحجري في المرتج من نبضي

يدمر في خيالي صورة الأرض

ويهدم برج بابل، يقلع الأبواب، يخلع كلَّ آجره

ويحرق من جنائنها المعلقة الذي فيها

فلا ماءٌ ولا ظلٌ ولا زهره

وينبذني طريداً عند كهف ليس تحمي بابه صخره

ولا تدمي سواد الليل نار فيه يحييني وأحييها

تعالي يا كواسر يا أسود ويا نمور ومزقي الإنسان

إذا أخذته رجفة ما يبث الليل من رعب

فضجي بالزئير وزلزلي قبره[16]

يتخلل هذا المقطع استعارتان تمثل فيهما دال الليل، فاعلاً بقسوته، وقد جاءتا في آخره (تدمي سواد الليل نار) و(يبث الليل من رعب) وقد مثلتا بؤرة دلالية تفجرت فيهما حركة دلالة القسوة التي تسعى لإنتاجها بنية هذا المقطع منذ بدئها وافتتاحها في النص الشعري، وذلك أن البنية ترصد حركة الذات الشاعرة الداخلية التي تمثلت في حركة الزمن التخيلية التي ربطتها بالقلب (من نبضي) فالقلب بدقاته ونبضاته يتحرك من خلال نظرة حديدية للكون وعناصره، فهي (رنين المعول الحجري) وقد مارست هذه القسوة الحديدية على خيال الذات الشاعرة التي تدمرت فيها (صورة الأرض) وتحولت إلى معالم الدمار والتغيير الناتجة من قسوة ما يحيط بها من معطيات الحياة وأشيائها، فالذات الشاعرة دمرت برؤيتها (برج بابل) وقلعت (الأبواب) وأزالت (كل آجره) وحرقت جنائن الأرض المعلقة (إشارة إلى جنائن بابل المعلقة) فما بقي فيها (ماء ولا ظل ولا زهرة)، لقد انطفأت معالم الحياة، وأصبحت الحياة قاسية. إن هذا التشكل للحياة القاسية في الحركة النصية التخيلية، للذات الشاعرة جعلتها تنقذف في تصورها إلى (كهف ليس تحمي بابه صخره) وهو كهف – بالمعنى الرمزي- يقود إلى الحياة الإنسانية البدائية التي تسوده شريعة الغاب فلا شيء يحمي هذه الحياة من قوانين وتشريعات سواء داخل الكهف أم خارجه، وتأتي الاستعارة الأولى لتفجر هذا المعنى الذي يكشف عن القسوة، من خلال دالين في التركيب (تدمي نار) وجعلها في بنية نفي لتزيدها قسوة على قسوة، ذلك أن دال (تدمي) يشير إلى إحداث إراقة الدماء التي تعني فقدان الحياة وهو فعل يشير، بصورته المجردة، إلى القسوة لأنه يقود إلى القتل وقد تتحول قسوته إلى فعل إيجابي لو أنه مارس حدثه على سواد الليل الذي يحيي الذات الشاعرة ويجعلها ترزح تحت قسوته، غير أن هذه القسوة لم تكن إيجابية بل كانت غاية في السلبية لأنها قسوة منفية (لا تدمي) وبارتباط الدال الثاني (نار) به تتجلى هذه القسوة مع أن النار بفعلها القاسي الذي يمكن أن تمارسه على سواد الليل كان من الممكن أن يوجه نحو الإيجاب إلا أنه أصبح قاسياً، في صورته المنفية، على الذات الشاعرة التي قبعت في الكهف الذي لا يحميه شيء (ليس تحمي بابه صخره).

وتعمق البنية هذه القسوة باستدعاء عالم القسوة من الحيوان المتوحش خارج الكهف الذي تعيش فيه الذات (الكواسر: الأسود، النمور) لتقوم بفعلها المتوحش، وتشارك الليل في هذا الفعل الذي حققه في الاستعارة الثانية (ما يبث الليل من رعب). لا شك في أن هذه الممارسة ببث الرعب من الليل القاسي يزيد الوطأة على الذات الشاعرة التي خرجت البنية من خطابها إلى خطاب الإنسان عموماً (ومزقي الإنسان) وقد جعلت هذه الحياة القاسية قبراً كبيراً لها (فضجي بالزئير وزلزلي قبره).

وكانت كثيراً ما تربط الاستعارة الليلية بالذات الشاعرة في مختلف مواقفها التي ترزح تحت قسوتها[17]. وتكاد تشكل بعض القصائد مثل هذا الرصد كما في قصيدة (في السوق القديم)[18] ويمكننا أن نتمثل مثل هذه الممارسة من المقطع الآخير من القصيدة نفسها:

أنا من تريد؛ فأين تمضي بين أحداق الذئاب

تتلمّس الدرب البعيد؟

فصرختُ: سوف أسير، ما دام الحنين إلى السراب

في قلبي الظامي! دعيني أسلك الدرب البعيد

حتى أراها في انتظاري: ليس أحداق الذئاب

أقسى عليّ من الشموع

في ليلة العرس التي تترقبين، ولا الظلام

والريح والأشباح، أقسى منك أنتِ أو الأنام!

أنا سوف أمضي! فارتخت عني يداها، والظلام

يطغى ...

ولكني وقفت وملء عينيّ الدموع! [19]

تشكل الاستعارة الليلية (الظلام يطغى) نهاية تشكل البنية الشعرية وبؤرة تكثيف للدلالة التي بدأت تتشكل في السطر الأول من المقطع، ذلك أن البنية الاستفهامية (فأين تمضي بين أحداق الذئاب تتلمس الدرب البعيد؟) ترصد الذات الشاعرة في موقفها الذي يكشف عن مِضيِّها في (الدرب البعيد) بحثاً عما تريد، ولكن هذا المِضي يتحقق – بحسب الصوت الاستفهامي- في بيئة قسوة الذئاب التي تحدق بالذات الشاعرة وتهددها بالمخاطر والردى. ويأتي صوت هذه الذات صارخاً ومصراً على سلوك الدرب البعيد مع مخاطره ، ذلك أن الحنين يدفع هذه الذات إلى "المشاعر المبهمة" (السراب في قلبي الظامي) التي تكشف عن تعلقها بمن تريد، فالذات إذن تعبر موقف الخطر المتمثل في الذئاب على الدروب غير أنها تكشف عن عمق القسوة من جديد في إحداث موازنات تتمثل في عدد من العناصر التي تقود إلى معاني القسوة التي تعانيها هذه الذات، فكانت الموازنة الأولى بين (أحداق الذئاب) و(الشموع في ليلة العرس) ذلك أن القسوة

التي تجربها الذات في (شموع ليلة العرس) أقوى بكثير من قسوة أحداق الذئاب في الدروب، البعيدة، ولعل مثل هذه القسوة متأتية من فعل الشموع الذي يكشف الحقيقة في هذه الليلة. والموازنة الثانية كانت بين المخاطبة والناس (أنتِ والأنام) وبين عناصر القسوة الطبيعية (الظلام، والريح، والأشباح) ذلك أن هذه العناصر بتكوينها الطبيعي تمارس القسوة والشدة باجتماعها فالريح فاعل الخوف والصوت المريح في الظلام والأشباح التي تملأ الظلام لا تشكل في قسوتها قسوة الإنسان، لذا نجد أن البنية تؤكد إصرار الذات الشاعرة على المضي في دروب القسوة مبتعدة عن الإنسان (المخاطبة هنا) غير أن هذا الابتعاد لم يخلص هذه الذات من القسوة التي تعانيها من المخاطبة، مع أنها أي المخاطبة حادت عن طريقه (فارتخت يداها)، وتتجلى هذه المعاناة في تشكل الاستعارة الليلية التي أخذت ملامحها مما سبق وعمقت القسوة في الدال (يطغى)، وهو دال يقود إلى العربدة والتكبر والطغيان التي تزيد إحساس الذات الشاعرة معاناة من قسوة الليل والظلام، لذا نجد أن البنية، وبالتالي القصيدة، تنتهي بالكشف عن الجانب النفسي الذي تركته هذه القسوة في الذات التي شلت حركتها ولم تعد تمضي في الدروب، فهي تسمرت من غير حراك (ولكني وقفت) فكل عناصر القسوة قد مارست فعلها عليها فتخلفت عن المضي محبطة حزينة (وملء عيني الدموع) لا تملك قوة للمضي.

ومع أن تجربة السياب قد أكثرت من ربط الاستعارة الليلية بكثير من العناصر التي تقود إلى القسوة كما كشفت عنها فيما تقدم، فإننا نجدها قد حاولت التخفيف من وطأة الليل القاسي وتحويله إلى أقل قسوة، ولكن هذه المحاولات لا تشكل ظاهرة واضحة ضمن دائرة القسوة، ويمكننا أن نلحظ مثل هذا التحول الدلالي في قصيدة بعنوان (الأسلحة والأطفال)، يقول فيها:

تلقّاه، في الباب، طفلٌ شرود

يكركر بالضحكة الصافيه،

فتنهلّ سمحاء ملء الوجود،

وتزرع آفاقه الداجيه

نجوماً، وتنسيه عبء القيود[20]

يبدأ المقطع بتشكيل التحول الدلالي من القسوة الشديدة إلى الأقل قسوة، من خلال ضحكة الطفل الشرود التي تجسدت في البنية الاستعارية التي ربطتها بالغيمة (تنهل سمحاء) التي أغدقت الوجود بمائها الصافي، ثم إدخال هذه (الضحكة الصافية) في البنية الاستعارية التي تقود إلى الليل وظلمته (تزرع آفاقه الداجية نجوماً) ذلك أن الدجى الذي يملأ آفاق الوجود يتحول إلى سياق

الأرض التي يُزرع فيها النبات لينمو ويحدث الحياة ويملؤها جمالاً، وقد أبدلت البنية الاستعارية النجوم بالنبات لتقوم بفاعلية التحويل الدلالية من قسوة الظلام والدجى الذي يملأ آفاق الوجود أي رحابة أقل قسوة حتى (تنسيه عبء القيود) ولا شك في أن نسيان عبء القيود يقود إلى التحرر من قسوة الدجى والظلام إلى رحابة النور وحريته.

وقد أنتجت قسوة "الليل" في تجربة السياب بعداً نفسياً شديد الوطء على الذات الشاعرة. يمكننا أن نلحظه في قصيدة (أسمعه يبكي):

أسمعه يبكي، يناديني

في ليليَ المستوحد القارس،

يدعو: "أبي كيف تخلّيني

وحدى بلا حارس؟".

غيلان، لم أهجرك عن قصْدِ ..

الداء، يا غيلان، أقصاني

إني لأبكي، مثلما أنت تبكي، في الدجى وحدي

ويستثير الليلُ أحزاني[21].

يتشكل المقطع ضمن بنيتين لدال الليل، جاءت الأولى في السطر الثاني (ليلي المستوحد القارس) والثاني في السطر الأخير (يستثير الليل أحزاني)، وقد تعانقتا مع بعد المسافة النصية لتوليد دلالة تكشف عن توحد الذات التي تخللت التراكيب الأخرى في المقطع، فالمقطع قد بدأ بالجملة (أسمعه يبكي، يناديني) التي ترسم الخطوط الأولى للحالة النفسية التي يتصف بها فاعل (يبكي، يناديني) وهي حالة تمثل رعباً وفزعاً أديا إلى البكاء وإعلاء صوت النداء مع البكاء وقد تواصل الصوت المنادي مع الذات الشاعرة بوساطة دال (أسمعه) وقد تم هذا التواصل في حالة خاصة من التوحد الذي اتصفت به هذه الذات وهو توحد أنتجته بنية استعارة (ليلي المستوحد) وذلك أن حال الوحدة التي وصف بها الليل إنما هي في حقيقتها حال الذات الشاعرة التي تمارس الوحدة في ليلها الذي ساعدها على إدراك مشاعر التوحد، وقد زادت وطأة هذا التوحد في إسباغ صفة (القارس) على الليل وانعكاسها في الوقت نفسه على الذات الشاعرة، ويكشف المقطع عمق التوحد الذي اتصف به صاحب النداء (غيلان في المقطع) في البنية الاستفهامية (أبي كيف

تخليني وحدي بلا حارس؟) ويبدو أن الشعور بالوحدة الذي ولّده بعد الأب عن (غيلان) هو الذي جعله فزعاً يبكي ويصرخ.

ويأتي صوت الشاعر ليكشف عن حالة التوحد المماثلة لحال غيلان (إني لأبكي مثلما أنت تبكي) إن هذا الإعلان يعمق شعور الذات بالوحدة (الذي ظهر في البنية الأولى (ليلي المستوحد) ويقود في الوقت نفسه لإعلان المقطع الشعري التماثلي بين الذات وغيلان في دلالة التوحد، وقد عمقت البنية الشعرية هذا التوحد باستثمار دال الدجى (في الدجى وحدي) الذي ارتبط بالبنية الأولى على مستوى الدلالة، وقد كشفت البنية عن وطأة الليل وممارسة فعل التوحد على الذات في البنية الاستعارية (يستثير الليل أحزاني) التي كشفت عن إضافة الحزن إلى التوحد ليكون توحداً قاتلاً لهذه الذات.

وقد رصدت تجربة السياب دال "الليل" فاعلاً يمارس فعله على الذات الشاعرة المتوحدة التي تحاول أن تتخلص من وحدتها غير أنها لا تتمكن من هذا التخلص، يقول في قصيدة (اللقاء الأخير):

ليل، ونافذة تضاء ... تقول إنك تسهرين

إني أحسُّك تهمسين

في ذلك الصمت المميت: "ألن تخفَّ إلى لقاء؟"

ليل، ونافذة تضاء

تغشى رؤاي، وأنتِ فيها ... ثم ينحل الشعاع

في ظلمة الليل العميق

ويلوح ظلك من بعيد وهو يومئ بالوداع،

وأظل وحدي في الطريق! (22)

ترصد البنية، هنا، محاولة الذات الشاعرة التخلص من الإحساس بالوحدة التي كشفتها الأسطر الأولى (تقول إنك تسهرين / إني أحسك/ في ذلك الصمت المميت) إن هذه التراكيب تؤشر بوضوح إلى محاولة الذات إشراك المرأة التي تسهر ليلتها معها؛ ولذلك افتعلت الذات الإحساس بصوت المرأة التي تهمس متواصلة معها بوساطة البنية الاستفهامية (ألن تخفَّ إلى لقاء؟) وذلك حتى تتخلص من حال الصمت المميت الذي يطبق عليها، ثم تتقدم هذه الذات في محاولتها للتخلص من التوحد والصمت المميت، عندما ترصد تصوراتها التخيلية بلقاء هذه المرأة الحبيبة

المخلِّصة من الوحدة بوساطة الليل والنافذة المضاءة التي غشيت رؤاها وتمثلت المرأة فيها غير أن هذه المحاولة ما تلبث أن يحبطها الليل بقسوته وقوته، وذلك أن هذه الرؤى لم تكن غير شعاع يذوب في ظلمة الليل (ثم ينحل الشعاع في ظلمة الليل العميق) فالليل الذي تشكل في البعد الاستعاري الذي استمد تكوّنه من المسافة البعيدة للمكان يمارس إحباط فعل الذات الشاعرة فهو ليل يمتص هذه الرؤى ويخفيها ويجعلها دفينة أو منزاحة لا يظل مكانها غير الحقيقة الوحيدة وهي الوحدة القاتلة لهذه الذات، وقد أكدت البنية الشعرية هذه الفاعلية في السطرين الأخيرين اللذين صورا تلاشي المرأة الحبيبة أمام ممارسة ليل الوحدة إذ لم يبق منها غير ظل يلوح من بعيد وينبئ بالوداع مبتعداً عن هذه الذات، ثم تختم البنية دائرة الدلالة بالكشف الصريح عن الوحدة (وأظل وحدي في الطريق) وهي وحدة قاسية تقود الذات إلى متاهات الحياة التي يقطعها في الطريق.

ويبدو أن تجربة السياب تستغرق في تعميق قسوة الليل بربطها بالإحساس بالوحدة التي تعانيها الذات الشاعرة، وقد ورد هذا في قصيدة (سفر أيوب):

يا ليل، لكم طال الدّربُ.

تعبَ الركبُ،

وعراقي شطَّ، وسمّاري

ناموا. وبقيتُ ولا زاد

عندي، وظمئتُ ولا ماءُ، ظمئ القلبُ:

لا سقيا غير شظيّات البرق الواري.

يا أغصان الليل انهمري ثمراً إذ يؤكل يزدادُ

السلّة منه سأملؤها* حتى إن عدتُ إلى داري

فرح الأطفالُ به، هتفوا: "بابا .." (23)

---

* كتبت هذه الكلمة في الديوان خطأ (سأملأها).

ترصد البنية الشعرية، هنا، الذات الشاعرة التي تحاول أن تجد في الليل منقذاً من حال القسوة والوحدة التي تعاني منها، وذلك من خلال تكثيف حركة الدلالة في البنية الاستعارية لليل (يا أغصان الليل انهمري) وقد تحركت البنية من السطر الأول لرصد حال التوحد التي تعانيها الذات فكان "الليل" محور الخطاب أو النداء الذي اتصل به التركيب (لكم طال الدرب) وهو تركيب عميق الصلة بالليل؛ لأن الليل يشكل البعد الزمني الذي يمارس فيه المرتحلون ارتحالهم في دروب الرحلة ليصلوا إلى غايتهم، فالدرب طال فطالت معه الرحلة، وقد عمقت البنية الإحساس بالوحدة القاسية لدى الذات برصدها مجموعة من التراكيب التي تؤكد انسلاخ الذات عن التواصل مع الأحياء، هذه التراكيب هي: (تعب الركب، عراقي شط، سمّاري ناموا) لا شك في أن التركيب الأول (تعب الركب) يكشف عن عدم قدرة الركب على مواصلة السير في دروب الرحلة فتخلفوا عن الشاعر، ويكشف التركيب الثاني (عراقي شط) عن بعد المسافة التي تبعد الذات عن الوطن العراق، وهذا البعد يمارس قسوته على الذات فتجعلها غريبة تعاني الوحدة، وقد كشف التركيب الثالث عن عمق الوحدة في زمن الليل الذي يناديه (سمّاري ناموا) ذلك أن الذات الشاعرة قطعت تواصلها مع من يزيلون حال التوحد لديها. إن هذه التراكيب التي رصدت معاناة الذات الشاعرة في توحدها في رحلتها التي قد تكون رحلة الحياة قادت البنية الشعرية إلى تسجيل لحظات القسوة التي تعانيها هذه الذات والتي تفتقد في قدرتها على مواصلة الحياة بعيداً عن التعب والوحدة، وقد سجلت هذه اللحظات في التركيب (وظمئت ولا ماء، وظمئ القلب/ لا سقيا غير شظيات البرق الواري) إن هذه التراكيب ترصد حال الذات الشاعرة التي تعاني تعب الحياة، والتي تحس بأنها اقتربت من فقدانها، فهي قد ظمئت إلى الماء الذي قد يرمز إلى مقومات الحياة التي تبتعد عن الوحدة والمعاناة. وقد ظمئ القلب فيها أيضاً وهذا الظمأ إشارة إلى فقدان الإحساس بالتواصل الشعوري مع أشياء الحياة نتيجة الوحدة وقوستها، وقد كشفت البنية هذه المعاني في السطر (لا سيقا غير شظيات البرق الواري) لتجلي حقيقة الحالة الشعورية التي تنتاب الذات الشاعرة، فهذه الذات لا تشرب إلا من قسوة البرق الحارق الذي ليس فيه ماء يطفئ ظمأها وينقذها من وحدتها وشقائها، وقد جاءت البنية الاستعارية بعد هذا التصعيد الدلالي لعناصر الوحدة ومقوماتها لتخفض منه وتتجه به إلى محاولة التخلص من هوامشه، وقد مارست فعلها في التخلص بدخولها سياق الثمر الذي يحافظ على تقدم الحياة ونمائها (يا أغصان الليل انهمري ثمراً) ويبدو أن البنية الشعرية تُداخِل بين البنية الاستعارية والأسطر السابقة وذلك بربط البرق بدال الليل؛ أي أن البرق الذي نشأ في السطر السابق مع البنية الاستعارية والسطور السابقة كان يمارس فعله في الليل الذي تقدم المقطع (يا ليل) وهذا الربط، كما يبدو، يحاول أن يتجه بالبرق للتخلص من قسوته الناتجة من إخلافه المطر، والوصول به إلى أن يكون معطاءً فاعلاً فعل الإيجاب الذي يوصله إلى فعل الثمر الذي يساوي الضوء الذي ينير عتمة الليل الطويل، ولعلنا ندرك أن إضافة الأغصان إلى الليل تقودنا إلى إدراك فعل الليل القاسي على الذات الشاعرة.

وتمتد دائرة القسوة إلى الاكتئاب الذي شغله دال الليل ليكشف به عن حال الذات الشاعرة التي ترزح تحت وطأته، ولعل هذا الخط الدلالي ينسجم مع مجمل تجربة السياب، أي أن الاكتئاب كان يشكل خطاً من خطوط إنتاج الدلالة في هذه التجربة[24]، يقول في قصيدة بعنوان (لقاء ولقاء):

لستِ أنت التي بها تحلم الروح- ولكنه انتظار اللقاء،

انتظار التي بها تحلم الروح إذا لفها اكتئاب المساء،

واستبد الحنين، وانثالت الأصداء من كل ضفة قمراء

لا تراها العيون؛ في عالم ناء؛ ومن كل باب كوخ مضاء[25]

تشكل البنية الاستعارية (لفها اكتئاب المساء) بفاعليتها نقطة تكثيف دلالي تنتشر في تراكيب السياق لتجعل الإحساس بالكآبة مسيطراً عليها وبالتالي مسيطراً على الذات الشاعرة التي تعاملت معها، ذلك أن هذه البنية تقود إلى إحاطة الروح الحالمة بالكآبة، وقد أكد السطر الأول هذه الكآبة بنفيه أن تكون المخاطبة بغية الروح التي تحلم بها، فلو كانت هي من تحلم بها هذه الروح لما دخلت عالم الكآبة. فالروح إذن لا تبحث عن الحاضر المتمثل في المخاطبة وإنما تبحث قي لحظة المستقبل المجهولة متمثلة في اللقاء المنتظر (ولكنه انتظار اللقاء). إن هذا الانتظار هو الذي هيأ الشعور بالكآبة للذات مما جعلها تعاني الوحدة القاتلة، التي مارس فيها الحنين طغيانه عليها (واستبد الحنين)، وقد عمق السياق أبعاد الوحدة والوحشة التي تشارك الكآبة فعلها في الذات الشاعرة، وذلك بإشراكه البعد السمعي الذي يجلب الوحشة والخوف لهذه الذات (وانثالت الأصداء من كل ضفة قمراء) فالأصداء تتوالى آتية- بما تحمله من معاني الخوف- من وسط الليل المقمر الذي يغطي الضفاف البعيدة النائية التي تزيد الموقف فزعاً وخوفاً، وآتية أيضاً (من كل باب كوخ مضاء)، ولعل هذه الوحشة والوحدة تزداد مع هذه الأصوات إذا ما غابت مصادرها عن العيون (لا تراها العيون) لأنها تشكل بالنسبة للذات المصدر المجهول المخيف الذي ينعكس بالتالي على اللقاء المجهول الذي تنتظره هذه الذات.

** **

وترصد تجربة السياب دلالة القسوة في خطين من خطوط صورة الليل: خط الليل والسهر، وخط الليل والذات الساهرة، ويمكننا أن ندرك الخط الأول في قصيدة (سهر):

سهرتُ فكل شيء ساهرُ: قدماي والمصباحْ

وأوراقي.

أنا الماضي الذي سدّوا عليه الباب، فالألواح

غدي والحاضر الباقي.

أنا الغد في ضمير الليل، مدّ الليل ألف جناح

عليه، فطار، لما طار، بالظلماء والشّهبِ

أصختُ السّمع والظلماءُ حولي بوقُ سياره

يبث إلى البغيّ رسالة الحبِّ[26]

حدد السطر الأول والثاني المجموعة التي تمارس السهر، وهي الشاعر، وقدماه والمصباح والأوراق، ولعلنا ندرك أن هذه المجموعة تشكل العالم الذي يتعامل معه الشاعر في دائرة السهر، فالشاعر تؤرقه قدماه المشلولتان، ويأنس في الوقت نفسه إلى المصباح الذي يبدد ظلمة الليل، وإلى الأوراق التي يبثها أحاسيسه ومشاعره في ليلته الساهرة، ويبدو أن هذه العناصر الساهرة تشكل لدى الذات الشاعرة المقومات الحياتية التي تتخللها، وقد عبرت عن هذه المقومات بالمراحل الزمنية الثلاثة الماضي والحاضر والمستقبل، مستثمرة صورة البيت بأجزائه، وقد شكلت الذات الشاعرة الماضي الذي انقطع عن الحاضر بكل جوانبه والمستقبل (أنا الماضي الذي سدّوا عليه الباب). فالذات الشاعرة تشغل في هذه الليلة الساهرة، ماضياً مغرقاً في القدم قد انقطع وما عاد يطل على الحاضر والمستقبل، ذلك أنها قد قبعت خلف باب البيت وانقطعت عن الخارج، وأما الغد فقد تمثل في (الألواح) التي تشكل أجزاء البيت مما يشير إلى أن هذا الغد محكوم عليه أيضاً بالانقطاع تماماً كما هو الماضي (الذات) لأنه قد يظل محصوراً في حيز البيت المغلق، ويتخذ الحاضر حركة الدلالة نفسها التي اتخذها الغد وذلك أن الحاضر هو ما تتعامل معه الذات في هذا البيت المغلق.

يبدو أن هذه التحديدات الزمنية التي تتمحور حول الذات الشاعرة تحكم على هذه الذات بالانقطاع عن العالم الذي يحيط بها، وقد عمقت البنية الاستعارية هذا الشعور للذات الشاعرة الساهرة، وذلك أنها أدخلتها في مستقبل مظلم لا يشكل الأمل فيه نقطة ما، وقد تشكل هذا المستقبل في (ضمير الليل) ويبدو أن استثمار دال (ضمير) يقودنا إلى إدراك شدة ظلمة هذا المستقبل إذ عبر به عن ظلمة الليل الذي يشكل بعداً عميق الغور في مساحته المكانية التي تشير إلى عدم الوضوح والانكشاف، وقد عمقت البنية الاستعارية الثانية (مد الليل ألف جناح عليه) هذه الظلمة لمستقبل الذات الشاعرة ذلك أن الليل يمارس فعلاً سلبياً على هذه الذات، وهو ليل

بطبيعة الحال رمزي يقود إلى فقدان الأمل بالتخلص من السهر الذي يقلق الذات الشاعرة وهو لا شك سهر يتصل بحال بدر شاكر السياب المرضية. فالليل قد اشتدت ظلمته وقد ألقت هذه الظلمة طبقات متآلفة غطت هذه الذات بمستقبلها فما عاد شيء يدرك منها وقد عمق هذه الحال السطر (فطار لما طار بالظلماء والشهب) ذلك أن هذا الليل بما فيه من ظلم وشهب تلمع في هذه الظلماء قد تلاشى في ليلة الذات الساهرة وما يبقى من هذه الليلة الساهرة سوى تحولات الليل من ظلمته وخصائصه إلى أشياء يضج بها.

وتمتد تجربة السياب إلى رصد البنية الاستعارية الليل في موقف الذات المتألمة وقد كان دور الليل متعاطفاً مع هذه الذات بإخفاء حقيقة ما يصيب هذه الذات، ويمكننا أن ندرك هذا الدور الدلالي في قصيدة (على الشاطئ):

وذا الفجر بأنواره رمى الليل وأطيافه

شدا الطير بأوكاره وهزّ الورد أعطافه

وفي غمرة أوهامي

وفي يقظة آلامي

بكى محبوبه القلب

عزاء قلبي الدامي[27]

يتحدث المقطع عن انجلاء الليل وما فيه من أطياف بقدوم الفجر وذلك من خلال البنية الاستعارية (رمى الليل) التي كشفت عن فاعلية الفجر وأنواره التي امتدت إلى دال (الليل) وأطيافه لإزالتهما وإحلال ضوء النهار وحقائقه محلّهما، وقد وضحت البنية أفول الليل ببزوغ مظاهر النهار، من تغريد الطيور وتفتح الزهور معلنة بذلك بدء النهار وانجلاء الليل بما فيه من أطياف تزور المحبين والعاشقين، وهو لا شك ليل الساهرين الذين ينتظرون أطياف محبوباتهم لتزورهم، وقد ربطت البنية حركة تلاشي الليل بالذات الشاعرة التي بكت محبوبها وقد تلبسها الحزن بعدما استيقظت من أوهامها على آلامها، ذلك أن هذه الذات عندما كانت في ليلها الساهر مع أطياف محبيها كانت غافلة عن حقيقة الفراق والألم اللذين فطرا قلبها وكأن الليل هنا يتعاطف مع هذه الذات، ولكن عندما جاء النهار وذهبت الأطياف تبينت الحقائق المؤلمة فأخذت هذه الذات بالمعاناة، وقد تكررت هذه الصلة بين الذات الشاعرة المتألمة في حال الحب والعشق وبين الليل ورغبتها ببقائه حتى تتواصل مع أطياف الأحباب حتى أن هذه الذات كانت تجد في النور قسوة في مثل هذه المواقف[28].

وقد رصدت تجربة السياب الأبنية الاستعارية لليل في خط الليل والذات الساهرة المستمتعة بهذا السهر في موقع، يقول فيه:

إليها، طويت الليل بالليل صابياًوطاردتها مستهوناً بالمخاطر(29)

فالشاعر يواصل السهر في الليل وقد تصابى إلى المرأة التي يتحدث عنها ويطاردها دون أن يلتفت إلى المخاطر التي يمكن أن يواجهها في سبيل هذه المرأة.

وقد رصدت تجربة السياب الليل الذي يقوم بدور السهر متفاعلاً مع الساهرين ومبدياً حركة توافقية معهم، يقول في قصيدة (هرم المغني):

هَرِم المغنّي، هدّ منه الداءُ فارتبك الغناءْ

بالأمس كان إذا ترنّم يُمسك اللّيلُ الطروبْ

بنجومه المترنحات فلا تخرّ على الدروب،

واليوم يهتف ألف آهٍ لا يهزّ مع المساء

سَعَفَ النخيل ولا يُرجّحُ زورقَ العرس المحلّى

بعيون آرامٍ ودفلى(30)

يرصد المقطع حركة تفاعل بين دال "الليل" والمغني الذي يشكل الليل له حال السهر عند غنائه، ويقوم هذا التفاعل عند رصد العلاقة القديمة بين الطرفين قبل أن يدخل المغني حال الهرم والشيخوخة، ويبدو هذا التفاعل متمثلاً في البنية الاستعارية (يمسك الليل الطروب بنجومه المترنحات) وذلك أن "الليل" يتصف بالطروب تفاعلاً مع صوت المغني قبل أن يهرم (بالأمس)، فهو يطرب، وتطرب معه نجومه فتترنح من عذوبة صوت المغني فيمسك بها حتى لا تقع على الدروب، ولا شك في أن البنية على هذه الشاكلة تقود إلى إدراك حال السهر اللذيذ الذي كان يمارسه الليل مع هذا المغني، غير أن هذه الحال لا تستمر وذلك أن صوت المغني بعد هرمه ما عاد يطرب الليل ولا يطرب الساهرين فيه، وقد جسدت البنية هذا المعنى بـ(لا يهز مع المساء سعف النخيل ولا يرجح ...) فسعف النخيل ما عاد يتفاعل مع صوت المغني فلا يهتز وكذلك الأمر لا يتمايل زورق العرس مع هذا الصوت.

وقد غرست تجربة السياب دال الليل في خط السهر الذي يقود إلى قسوة السهر وتمثل هذا في قصيدة (جيكور وأشجار المدينة):

أشجارها دائمة الخُضره

كأنها أعمدةٌ من رخامْ

لا عُري يعروها ولا صفره،

وليلُها لا ينام

يُطلع من أقداحه فجره[31]

يرصد المقطع تركيبين يتحدثان عن المدينة التي أحال إليها الضمير المتصل بلفظة (أشجارها)، أما التركيب الأول فيمتد من السطر الأول إلى السطر الثالث ابتداء من (أشجارها دائمة ...) وأما التركيب الثاني فيمتد من السطر الرابع ابتداءً من (وليلها ...) وقد تشكلت البنية الاستعارية في التركيب الثاني (ليلها لا ينام). وقد بنت التجربة التركيبين على حركة معنى تقود إلى التماثل الذي يوصل المدينة إلى حال من الثبات والجمود اللذين يحجران الحياة في المدينة، ذلك أن التركيب الأول تحدث عن خضرة أشجار المدينة الدائمة التي لا تتحول ولا تسقط، ويبدو عدم تحولها، للوهلة الأولى، صفة جمالية غير أن إدخال هذه الخضرة في بنية التشبيه يقودنا إلى إدراك حالة الجمود التي تقود إلى نفي الجمال والحياة عنها، وذلك أن البنية جاءت بالمشبه به (أعمدة من رخام) لتكشف عن تحجر هذه الأشجار التي قادتها إلى انتفاء الحياة منها، وقد بلور هذا التحجر التركيب (لا عُري يعروها ولا صفرة) الذي أشار إلى ثبات أوراقها وهو ثبات يقود إلى انتفاء حركة الحياة، وكأنما الأشجار التي تساقط أوراقها في الخريف وتجددها في الربيع تكتسب الصفة الجمالية والحياة المتجددة، ويتحقق هذا التجدد على مستوى النص بالطبع.

ويأتي التركيب الثاني ليتعانق مع التركيب الأول على مستوى حركة الدلالة نفسها، وذلك أن الليل في هذه المدينة ثابت على سهره وهو بهذا يحقق صفة الجمود على الحال التي يتصف بها فلو كان الليل يغفو لتجددت حياته كما هي الحال بحياة الإنسان التي تتجدد بالنوم والاستيقاظ، وقد عمق التركيب هذا الجمود باستيحاء معنى السهر الدائم الذي استثمره من السياق الإنساني، وقد جعل ديمومة السهر مبنية على الإنسان الذي يسهر مع أقداحه يعبُّ منها حتى يطلع الفجر بنوره، ولا شك في أن مثل هذا التصوير يقود إلى إدراك حالة السهر القاسية التي مرّ بها الليل في المدينة مما يرتد على المدينة بهذا المعنى أي أن المدينة في هذا قد مارست القسوة تماماً كما كان الليل يمارس السهر القاسي.

** **

وتدخل تجربة السياب صورة الليل في دائرة الجمال، فعبرت عن الليل بوصفه لحظة جمالية في بعض مواقفها التي تتطلب إثارة الجمال، فيقول في قصيدة (رئة تتمزق):

عينان سوداوان أصفى من أماسي اللقاء،

وأحب من نجم الصباح إلى المراعي والرعاء،

تتلألآن عن الرجاء كليلة تخفي دجاها

فجراً يلون بالندى؛ درب الربيع، وبالضياء[32]

تتشكل البنية الاستعارية، هنا، في (ليلة تخفي دجاها) وهي جزء من بنية التشبيه إذ تكون المشبه به الذي يرتبط بالمشبه (تتلألآن عند الرجاء) وقد غرست الصياغة الشعرية هذه البنية في مقطع يكشف عن جمال عيني المرأة التي تعلقت بها الذات الشاعرة. إن عينيها تتصفان بالسواد الصافي الذي يفوق صفاء ظلام أماسي المحبين، وكذلك الأمر فإنهما يفوقان نجم الصباح في البهاء والجمال، وقد كثفت الصياغة معنى الجمال، هنا، من أجل أن يكشف عن دورها بتجديد الرجاء لدى الذات الشاعرة، هذا الرجاء الذي يقود إلى الشفاء من الداء الذي تعانيه، وهو داء أصاب رئة الشاعر، كما يكشف عنه النص الذي ينتمي إليه هذا المقطع، وقد عمق معنى الرجاء هنا بإدخال البنية في التشبيه لتأخذ من الليل خاصية تتوافق مع هذا المعنى، وذلك أن الليلة التي تخفي دجاها ليلة يتلاشى الظلام فيها أمام أنوار النجوم والقمر، وتقود بالتالي إلى الوصول إلى لحظة النور المتمثلة بالفجر الذي يرمز إلى هذا الرجاء بالشفاء، ولا شك في أن هذا العرض الجمالي لليلة يتوافق مع الموقف الجميل الذي يقود إلى الشفاء الذي تنشده الذات الشاعرة.

وتمتد تجربة السياب بالليل الجميل إلى خط الوطن الذي تتشوق إليه الذات الشاعرة، يقول في قصيدة (إقبال الليل):

يا ليل ضمخك العراقْ

بعبير تربته وهدأة مائه بين النخيل

إني أحسك في الكويت وأنت تثقل بالأغاني والهديل

أغصانك الكسلى و"يا ليل" طويل[33]

يرصد المقطع صورتين لليل: إحداهما صورة جميلة محببة إلى الذات الشاعرة والأخرى صورة ثقيلة "منفرة لهذه الذات، وقد تشكلت الصورة الأولى بارتباطها بالوطن العراق، والصورة الثانية بارتباطها بالكويت، وذلك أن الليل في الصورة الأولى (يا ليل ضمخك العراق) يتشكل من

خلال البعد الشمي الذي يزيد الليل جمالاً نتيجة الرائحة الطيبة التي اكتسبها من عبير تربة العراق، ومن الهدوء الذي يتصف به ماؤه بين النخيل، ويبدو لي أن هذه الصفة الجمالية تهفو إليها الذات الشاعرة لأنها تجد ما يضادها في الصورة الثانية التي تشكلت في الكويت، وذلك أن هذه الذات قد أدخلت الليل في دائرة الخطاب الذي ينتمي إلى المشاعر وقد تجسد هذا الإدخال في التركيب (إني أحسك) فالذات تتعامل مع الليل من خلال الإحساس الذي قادها إلى إدراك ثقل الليل عليها وقسوته لأنه ليل مثقل بالأغاني والهديل والصخب وقد أدى هذا الإحساس إلى تصور الليل طويلاً وقد كثفت البنية هذا الإحساس بالثقل والطول بأن أدخلت الليل في سياق الشجر فجعلت له أغصاناً كسلى لا تتحرك بسبب ما تنوء به من الأغاني والهديل.

** **

وقد رصدت تجربة السياب البنية الاستعارية الليل في دائرة تبادل الذات والليل ممارسة الألم والحزن، كما في قصيدة (على الرابية) من قصائد البواكير:

شكوت إلى الليل جور الحياة فارتد يشكو أذاها ليه[34]

ويقول في موضع آخر من القصيدة نفسها:

شكوت إلى الليل جور الغرام فأرسل آهاته الباكيه[35]

لا شك في أننا ندرك أن "الليل" في البيتين قد تبادل الشكوى مع الذات الشاعرة فكأنما ثمة تعادل أو تساوٍ بين الطرفين في المعاناة على مستوى ألم الحياة وجور الغرام.

غير أن تجربة السياب تعمق فاعلية الليل في دائرة الألم والحزن من حيث ممارسته في إيلام الذات الشاعرة، وقد تجسدت هذه الدلالة في قصيدة (من ليال السهاد – ليلة في باريس) يقول:

وذهبتِ فانْسحب الضياء،

أحسست بالليل الشتائي الحزين، وبالبكاءْ

ينثالُ كالشلاّل من أفقٍ تحطمّه الغيوم

أحسست وخْزَ الليل في باريس، واختنق الهواء

بالقهقهات من البغايا ... آه! ترتعش النجوم[36]

يبدأ المقطع بالدخول في دائرة الليل ابتداء من حدث ذهاب المرأة التي يتحدث عنها في الفعل (ذهبت) وقد تجسد هذا الدخول بانسحاب الضياء، مما جعل المقطع يأتي بالسطر الثاني

الذي ربط بين الذات الشاعرة والليل ذلك أن الذات قد مارست فعل الإحساس المتعلق بالليل الذي تشكل في البنية الاستعارية (الليل الحزين)، وقد دخل هذا الليل في سياق الإنسان ليمارس شعور الحزن في الأيام الشتائية الباردة، إن ممارسة الليل شعور الحزن، امتد بوساطة الربط الثاني إلى الذات الشاعرة فتفاعلت معه؛ مما جعلها تمارس فعل البكاء الذي اتصف بغزارة الدموع (ينثال كالشلال من أفق تحطمه الغيوم) وقد كثفت البنية الشعرية دلالة الحزن في بنية التشبيه عندما ربط الدموع بالشلال الذي ينهمر من أفق السماء الذي مارست الغيوم فاعليتها عليه فحطمته وهي– لاشك- ممارسة مستمدة من البنية الاستعارية التي غرست فيها (الغيوم) التي أصبحت فاعلة في إحداث المطر. فبدا الأفق وقد انهمر مطراً، ولعل مثل هذه التقنية الاستعارية تقودنا إلى توصيل الذات الشاعرة بالأفق الذي تفجر بالماء، فكأنما هذه الذات أصبحت هي الأفق الذي انهمر مطره، مما يشير إلى اتحاد الذات الشاعرة بالليل الحزين الذي تكون في الشتاء (الليل الشتائي). وتأتي البنية الاستعارية الثانية (وخز الليل في باريس) لتشارك البنية الاستعارية الأولى في الكشف عن دور الليل في إيلام الذات الشاعرة التي تلقت هذا الإيلام من ممارسة ليل باريس وخز الذات وإيجاعها. وقد ربط الدال (أحسست) بين الليل والذات الشاعرة لتأكيد دور الليل مرة أخرى بإيلام هذه الذات.

** **

وقد غرست الصياغة الشعرية البنية الاستعارية في دائرة الموت فجعلت الليل رهيباً[37] أو مخيفاً[38] أو أضفت عليه بعد الخوف فجعلته أصيلاً في حقل المقابر حيناً (وراء ليل المقبرة)[39] ومستمداً فعله من الموت أو المقبرة حيناً آخر [40]، يقول في قصيدة (سفر أيوب):

ويخبّ المركب إلى داري:

برقٌ يتلامح في الآفاق، يعرِّيها

ويُذرِّيها

كرماد المبخرة الثكلى

في مقبرة تهب اللّيلا

ألوان الموت وآهات الموتى فيها[41]

إن البنية الاستعارية في هذا المقطع هي (في مقبرة تهب الليلا ألوان ...) وقد شكل دال الليل فيها نقطة استقبال لفاعلية المقبرة المستمدة من الموت، وذلك بوساطة الفعل (تهب) فالليل

يستقبل هذا الفعل. وهو بهذا الاستقبال يصبح مخيفاً في ممارسته التي استمدها من فعل الموت ومظاهره المخيفة. وقد عمقت البنية دائرة الخوف في الليل بجعله يستمد من المقبرة (آهات الموتى) فيكون عندئذ ليلاً موحشاً تسكنه الأرواح الصارخة في جوفه.

** **

كما غرست الصياغة الشعرية دال الليل في دائرة الزمن، وأقصد، هنا، بالزمن الذي يكون حساباً لسنوات العمر وقد استثمرت تجربة السياب الاستعارة الليلية في هذه الدائرة، يقول في قصيدة (نفس وقبر):

كم ليلة قمراء يطفئهـــــــا ليل النجوم ودورةُ الشّهـــــر
محسوبةً، ويلاه، من عُمري وهْي التي ضاعت على عمري[42]

ترصد البنية الاستعارية لليل التي تشكلت في البيت الأول حركة زمنية تدور في حلقة تبدأ بـ(ليلة قمراء) وهي الليلة التي تنجلي الظلمة فيها بفعل ممارسة القمر ضوءه على هذه الظلمة، ولكن هذه الليلة ما تلبث أن تطفأ أنوارها (بليل النجوم) الذي يشير إلى غياب القمر وضوئه، وتحل النجوم بأنوارها محله ثم تكتمل الدورة الزمنية بوصول القمر إلى نهايته (مرحلة المحاق) لتبدأ الحلقة الزمنية تتكون من جديد، وقد رصدت البنية في البيت الثاني موقف الذات الشاعرة من هذه الحلقة الزمنية وهو موقف الألم (ويلاه) لأنها حلقات زمنية تحسب من العمر فلا تعود مرة أخرى.

** **

لا شك في أن ما تقدم يكشف عن قدرة تجربة السياب باستخدامها البنية الاستعارية لصورة الليل على إنتاج الدلالة من خلال دال الليل الاستعاري، وذلك أننا لحظنا أن هذه الصورة كشفت عن أن السياب كان كثيراً ما يغرس دال الليل في دلالة القسوة المتعلقة بالحياة وبيئتها وتجاربها، وذلك بكل ما يحمله من معاني هذه القسوة. وقد ربطتها بقسوة الموت الذي يشكل، أصلاً من أصول هذه القسوة في هذه التجربة، كما ربطتها بقسوة الحياة، فأظهرتها متماسة بقسوة الليل ومتفاعلة معها مما يزيد في وطأة القسوة على الذات الشاعرة.

ووجدنا أن قسوة "الليل" قد أنتجت في تجربة السياب بعداً نفسياً شديد الوطء على الذات الشاعرة. وقد كانت هذه القسوة فاعلاً يمارس فعله على هذه الذات المتوحدة التي تحاول أن تتخلص من وحدتها، غير أنها ما كانت تتمكن من هذا التخلص في كثير من الأحيان. مع أننا نجدها قد حاولت بعض الأحيان التخفيف من وطأة الليل القاسي وتحويله إلى أقل قسوة، ولكن هذه المحاولات لا تشكل ظاهرة واضحة ضمن دائرة القسوة.

وكما لاحظنا أن هذه القسوة تمتد إلى دلالة الاكتئاب التي ترزح الذات الشاعرة تحت وطأتها، ويبدو أن هذا الخط الدلالي ينسجم مع مجمل تجربة السياب، ذلك أنه كان يشكل خطاً من خطوط إنتاج الدلالة فيها.

ووجدنا أن هذه التجربة قد رصدت دلالة القسوة في خطين من خطوط صورة الليل هما: خط الليل والسهر، وقد ظهر الليل هنا متفاعلاً مع الساهرين ومبدياً حركة توافقية معهم. وخط الليل والذات الساهرة المستمتعة بهذا السهر.

ووجدنا أن هذه التجربة تدخل صورة الليل في دائرة الجمال، إذ عبرت عن الليل بوصفه لحظة جمالية في بعض مواقفها التي تتطلب إثارة الجمال، وامتدت به إلى خط الوطن الذي تتشوق إليه الذات الشاعرة

كما وجدنا أنها رصدت الليل في دائرة تتبادل فيها الذات والليل ممارسة الألم والحزن، وقد عمقت فاعلية الليل في دائرة الألم والحزن من حيث ممارسته في إيلام الذات الشاعر.

ونجدها كذلك قد غرست الليل في دائرة الموت فجعلته رهيباً أو مخيفاً. وكما نجد أخيراً أنها قد غرسته في دائرة الزمن الذي يشكل حساباً لسنوات العمر.

The Image of Night in Al Sayyab's Poetry and its Effect on Semantics Production

Fayez Al-Quraan, *Arabic Dept ., Yarmouk University, Irbid, Jordan.*

Abstract

This study observes the night phenomenon as a metaphorical topic, it dealt with the poetic talent of Al Sayyab experiment, and that through the semantic role the metaphorical structure offers, until it reveals this semantic role. It has dealt with the contexts that surround the borrowing structure and their functions. It found that this experience dealt with the night through seven semantic circles. The night hardness circle that extended to the hardness of life on the feeling ego and the unit headquarters that on the ego the united poet revealed the intensity of the night pressure, the vigilance circle that observed two semantic lines is the line of night and vigilance, and the night line and the ego of wakefulness, the beauty circle that saw in the night an aesthetic moment, the circle of pain and sadness, that showed the night a practitioner on the ego the effectiveness of pain and sadness . and the circle of fear and death that forms the night on its according then it was severe the tread on the ego that dealt with . and the time circle that the ego was feeling its negative doing.

قدم البحث للنشر في 2006/12/5 وقبل في 2007/3/21

الهوامش

(1) حسن، د. عبد الكريم: الموضوعية البنيوية، **دراسة في شعر السياب**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط1، 1403هـ-1983م، ص33.

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

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

(4) فضل، د. صلاح: **علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته**. منشورات دار الآفاق الجديدة- بيروت، ط1، 1405هـ- 1985م، ص261.

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

(6) نقلاً عن، مورو، فرانسوا: **الصورة الأدبية. ترجمه عن الفرنسية** وقدّم له: د. علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع- دمشق، 1995م ص19.

(7) بييرجيرو: **الأسلوبية**، ترجمة: د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب – سوريا، ط2، 1994م، ص132-133.

(8) فضل، د. صلاح: **علم الأسلوب**، مبادئه وإجراءاته: ص256-257.

(9) اليوسفي، محمد لطفي، **في بنية الشعر العربي المعاصر**، سراس للنشر، تونس، ط2، 1992م، ص31.

(10) شادلي، المصطفى: دراسة سيميائية لقصيدة شعرية عربية معاصرة، **مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية**، جامعة محمد الخامس، الرباط، المغرب، العدد 12، سنة 1986م، ص175.

(11) السياب، بدر شاكر: **ديوان بدر شاكر السياب**، دار العودة – بيروت، 1971م ج1/509-510. سأشير في الهوامش القادمة التي تعود إلى مجموعة القصائد المنشورة في ديوان بدر شاكر السياب والصادرة عن دار العودة عام 1971م **الجزء الأول (ج1)**

ليتميز من مجموعة البواكير التي نشرتها دار العودة نفسها عام 1974م والتي سأشير إليها حيثما وردت **بالجزء الثاني (ج2)** اختصاراً.

(12) انظر الهامش في صفحة 509 من الجزء الأول من ديوان السياب.

(13) صالح، مدني: **هذا هو السياب، أوجاع وتجديد وإبداع**، دار الرشيد للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، 1981م، ص45-46.

(14) المرجع السابق: ص46-47. وانظر أيضاً: الشقيرات، أحمد عودة الله، الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب، دار عمّار، عمان – الأردن، ط1، 1407هـ-1987م، ص130 وما بعدها.

(15) **الديوان**: ج1/619، وانظر أيضاً: ج1/331، 419،438 ، 477، 6، 94-95.

(16) **الديوان**: ج1/701، وانظر أيضاً: 1ج/136-137، 183، 240-241.

(17) انظـــر : **الـــــديوان**: ج1/155-156، 96،93، 35-36، 76، 86، 99-100، 98، ج2/193، 290.

(18) المرجع السابق: ج1/ص21-28.

(19) **الديوان**: ج1/28.

(20) **الديوان**: ج1/ ص565، وانظر أيضاً: ج1/ص486.

(21) **الديوان**: ج1/287-288، وانظر أيضاً: ج1/242، 266، 268، 422 ، ج2/392.

(22) **الديوان**:ج1/32، وانظر: ج1/ ص106-107.

(23) 267/1.

(24) **انظر في تفسير ظاهرة الاكتئاب عند السياب**: بطرس، د. انطونيوس: بدر شاكر السياب، شاعر الوجع، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس – لبنان، 1990م ، ص162 وما بعدها.

(25) **الديوان**: ج1/ ص99-100. وانظر أيضاً: ج1/ ص25، 98، 36، ج2/ 290.

(26) **الديوان**: ج1/212-213، وانظر: ج1/ 441، 710، 716-717، ج2/ 145.

(27) 106/2، 107.

(28) انظر قصيدة سراج: **الديوان**: ج 2/ص100-101.

(29) **الديوان**: ج120/2.

(30) **الديوان**: ج307/1-308، وانظر أيضاً: ج24/1.

(31) **الديوان**: ج633/1.

(32) **الديوان**: ج44/1، وانظر: ج 154/2.

(33) **الديوان**: ج717/1 ، وانظر أيضاً: ج 320/1.

(34) **الديوان**: ج89/2.

(35) المرجع السابق: ج99/2.

(36) **الديوان**: ج1/ ص621.

(37) **الديوان**: ج547/1.

(38) المرجع السابق: ج90/1.

(39) المرجع السابق: ج706/1 وانظر: ج 337/1.

(40) المرجع السابق: ج153/1.

(41) المرجع السابق: ج266/1-267.

(42) **الديوان**: ج1/ ص714.

المصادر والمراجع

المراجع العربية:

بطرس، انطونيوس: **بدر شاكر السياب**، شاعر الوجع، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس – لبنان، 1990م.

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

السياب، بدر شاكر:

أ- **ديوان بدر شاكر السياب**، دار العودة – بيروت، 1971م.

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

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

الشقيرات، أحمد عودة الله، **الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب**، دار عمّار، عمان – الأردن، ط1، 1407هـ-1987م.

شادلي، المصطفى: دراسة سيميائية لقصيدة شعرية عربية معاصرة، **مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية**، جامعة محمد الخامس، الرباط، المغرب، العدد 12، سنة 1986م.

صالح، مدني: **هذا هو السياب، أوجاع وتجديد وإبداع**، دار الرشيد للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، 1981م.

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

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

اليوسفي، محمد لطفي، **في بنية الشعر العربي المعاصر**، سراس للنشر، تونس، ط2، 1992م.

المراجع الأجنبية المترجمة:

بييرجيرو: **الأسلوبية**، ترجمة: د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب – سوريا، ط2، 1994م.

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

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