

جماليات الثنائيات الضدّية في قصيدة علي شيرين للسياب (ت: ١٩٦٤م)

د. نجلاء سعد آل ظفير الشهرياني

أستاذ الأدب والنقد المساعد، قسم اللغة العربية، كلية العلوم والدراسات الإنسانية بضمراء،
جامعة شقراء، المملكة العربية السعودية

حاصلة على الماجستير من جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن في الآداب تخصص البلاغة والنقد
حاصلة على الدكتوراه من جامعة الملك سعود في الآداب تخصص الأدب والنقد

البريد الإلكتروني: d.najlasaad@gmail.com

المستخلص

موضوع البحث:

جماليات الثنائيات الضدية في قصيدة السياب (على شيرين).

أهداف البحث:

الكشف عن الثنائيات الضدية في قصيدة السياب (على شيرين) من حيث العلاقات الضدية ودلالاتها وأثرها في المتلقي، وكيفية توظيف المبدع لها داخل الصورة الشعرية على المستويات الدلالية والإبداعية؛ لمعرفة أثر الثنائيات الضدية في جمالية النص وتشكيل الصورة الشعرية وتوليد دلالات جديدة، فضلاً عن أثرها في شعرية النص، وإثارة المتلقي، والتعبير عن حالة الشاعر ومواقفه ورؤاه.

منهج البحث:

اعتمد البحث على المنهج البنيوي لمعينة تلك الثنائيات الضدية في القصيدة ضمن خمس لوحات شعرية حسب تقسيمها في الديوان.

أهم نتائج البحث:

إسهام الثنائيات الضدية بأنواعها في تحقيق شعرية النص الشعري وجماليته عند السياب، وإظهار مكامن الإبداع والتأثير فيه بواسطة التعبير عن أحواله النفسية ومواقفه تجاه الآخرين من حوله، فضلاً عن غلبة ثنائية الحركة والسكون، ولا سيما دلالات الحركة، على القصيدة؛ مما جعل النص الشعري مليئاً بالحياة والحركة؛ ليتوافق ذلك مع سياق مقاومة المحتل وأدواته القمعية الممارسة، والدعوة إلى الثورة عليه، مستخدماً وسائل الإقناع المتمثلة بالحجة العقلية القائمة على الاستدلال والمقارنة بين المتناقضات؛ مما أفضى إلى تحقيق جمالية النص الشعري وإثارة المتلقي.

الكلمات المفتاحية:

الثنائيات الضدية، الجمالية الشعرية، الصورة، الدلالة، الإقناع.

Abstract

Research topic:

This study reveals the aesthetics of oppositional dualities in Al-Sayyab's poem "On Shireen," exploring the nature of oppositional relationships, their connotations, and their impact on the recipient.

Research aims:

It investigates how the poet employs these dualities within the poetic imagery on both semantic and creative levels. The objective is to understand the influence of oppositional dualities on the beauty of the text, the formation of poetic imagery, the generation of new meanings, as well as their impact on the poetic nature of the text, stirring the recipient's emotions and expressing the poet's state of mind, positions, and perspectives. The study adopts a structuralist approach to examine these oppositional dualities in the poem through five poetic panels as categorized in the anthology.

Most important search results:

The study concludes with several key findings, including the contribution of various forms of oppositional dualities to achieving the poetic and aesthetic qualities of Al-Sayyab's text. It highlights the creative elements and influence in expressing the poet's psychological states and attitudes towards those around him. Additionally, the study emphasizes the prevalence of the duality of movement and stillness, especially the connotations of movement, in the poem. This dynamic interplay imbues the poetic text with vitality and motion, aligning with the context of resistance against the occupier and its oppressive tools, urging a revolution against it. Furthermore, the study emphasizes the achievement of the aesthetic beauty of the poetic text and its ability to captivate the recipient.

Keywords:

Oppositional Dualities, Poetics, Imagery, Connotation, Persuasion.

المقدمة

مما هو معلوم أن اللغة تعبير عن الحياة وانعكاس للواقع، وكذلك الأدب؛ فما هو إلا تعبير عن النفس البشرية وتقلباتها الحياتية. وإذا تأملنا ما حولنا نجد أن التقابل بين الثنائيات الضدية من الأسس التي يقوم عليها الوجود؛ ولذلك أثارت الفرضية الثنائية دهشة الإنسان، فثمة طرفا ثنائية متضادان في الكون، مثل: الخير والشر، والطيب والخبيث، والذكر والأنثى... إلخ؛ بحيث يبحث كل طرف من هذه الأضداد عن الآخر؛ ليتّحدا معاً مكونين الوحدة الأصلية، أو يقوم بينهما صراعٌ أبديٌّ؛ ليخلق هذا الصراع مشاهد الحياة، ومراحل تطورها. إذن فالوجود ينطوي على تقابل دائم بين طرفين لكلٍ منهما قوانينه الخاصة. وبما أن الثنائيات الضدية ظاهرة فلسفية أساساً، فقد طُبِّقت على النقد الأدبي بوصفه وجهاً من وجوه الوجود الواقعية كما سلف، وبرزت في المنهج البنيوي في اللغة^(١). ومن هذا المنطلق، تأتي هذه الدراسة في الشعر العربي الحديث، محاولة كشف تعاطي الأضداد الثنائية في الشعر الحديث بما تُشكِّله من "تباينات دلالية تعد عنصراً فاعلاً في تكوين المعنى وإنتاج الدلالة والخروج بالنص إلى اللغة العالية"^(٢).

ومن هنا وقع الاختيار على شعر بدر شاكر السياب بوصفه يزخر بالثنائيات الضدية التي جسّدت أبعاده الشعرية ونظراته الفلسفية والفنية، لتكون قصيدته (على شيرين) نموذجاً للدراسة والتطبيق. ولا شك أن تتبّع ما ترمي إليه تلك الثنائيات يُمكن المتلقي من اكتشاف أسرارٍ وأبعادٍ شعرية مكثفة تتم عن تجربة شعرية تركز على فلسفة عميقة وفهم حقيقي للحياة والوجود.

ولمّا للمكان من دور مُتميّزٍ في تشكيل النصوص الشعرية، فضلاً عن دوره المهم في مسيرة الشعر العربي الحديث والمعاصر؛ كانت هذه القصيدة موضع إغراء للدراسة لتناولها جانبين مهمين: العلاقات الضدية، ورمزية المكان؛ لأن "العمل الأدبي حين يفقد المكانية

(١) نشأت البنيوية اللغوية حين بيّن فردينان دي سوسير بأن سياق اللغة لا يقتصر على التطورية، وبأن تاريخ الكلمة مثلاً لا يعرض معناها الحالي، ويكمن السبب في وجود النظام... فالعلاقة الأساسية التي تدخل في نطاق اللغة هي عبارة عن تطابق بين الشارة والمعنى، ومن الطبيعي أن تؤلف مجموعة المعاني نظاماً يركز على قاعدة من التميزات والمقابلات؛ إذ إن هذه المعاني تتعلق ببعضها، كما تؤلف نظاماً مترامناً؛ إذ إن هذه العلاقات مترابطة. البنيوية، يياجييه (٦٤).

(٢) الثنائيات الضدية، حسان (٧١).

فهو يفقد خصوصيته، وبالتالي أصالته^(١). بل إن المكان، بما يحمله من ملامح حسية ونفسية، يثير إحساساً أعمق لدى المتلقي بفهمه وتلقيه والشعور به. ولأن الثنائيات الضدية آلية شعرية مهمة تتجلى بواسطتها رؤى الشاعر الفلسفية والإبداعية؛ فدراستها ضرورة مهمة في معرفة الاختلاف وتباين الرؤى بين القراء في النص الواحد؛ ولذا هدفت الدراسة إلى الكشف عن جماليات الثنائيات الضدية للنص الشعري المختار من حيث العلاقات الضدية وأثرها في المتلقي، وكيفية توظيف المبدع لها، وتعامله معها داخل الصورة الشعرية على المستويات اللفظية والدلالية والفنية الإبداعية، واللغة الشعرية، والسياق، وغيرها.

كما ستحاول هذه الدراسة الإجابة عن بعض التساؤلات كالآتي:

١. كيف أثرت الثنائيات الضدية في تشكيل الصورة الشعرية ونسج واستجلاء معانٍ جديدة منها؟
 ٢. كيف تمكّنت الثنائيات من كشف أوجه الحياة والصراع النفسي للشاعر؟
 ٣. ما هو دور الثنائيات الضدية في شعرية النص؟
- وأما عن أسباب اختيار هذا الموضوع فمما هو معلوم أن المكان هو المدخل الأكثر قرباً الذي يؤسس عليه المبدع رؤيته الفنية؛ فمن المكان تنشق الرؤية لتكون مشهداً حياً يأخذ أبعاداً تخيلية، فينتج لنا صورة تتمثل فيها الصلة الحميمة بين الذات والمكان. ولذا استوقفني عنوان القصيدة (على شيرين) بتصريحه باسم الجبل؛ حيث يأتي لفظ (شيرين) داخل هذه القصيدة ليظهر لنا خصوصيته ورمزيته الدقيقة، حين خصّه السياب دون غيره من جبال كردستان؛ لأنه "يحتضن قرية بارزان؛ ليكون رمزاً مفهوماً في تعبيره الشعري، أو قد يكون رمزاً للبارزاني نفسه"^(٢)، ثم يجعل منه السياب نقطة انطلاق يركز عليها، وينطلق منها، باثاً همومه وشكواه.

ولعل المكان المقيد (شيرين) هو المكان الذي اختاره السياب ليكون مؤنساً به وله، بديلاً عن المكان المطلق (البلاد المحتلة) بوصفه رمزاً للمحبة التي لم يستطع أن يتواصل

(١) جماليات المكان، باشلار (٥-٦).

(٢) بادي، مؤسسة النور للثقافة والإعلام، <http://alnoor.se/article.asp?id>



أو يتعايش معها، وقد تكون شيرين متمركزةً في ذات الشاعر حتى أصبحت هي السياب نفسه؛ لأن الشاعر "في لحظة الرؤيا يرى في الطبيعة المحسوسة رموزاً لحياته الباطنة تعكس تجربته الروحية"^(٣).

وهناك دراسات سابقة ترتبط بهذه الدراسة منها:

١. حسن، سوسن رجب. (٢٠١٦). المكان وتشكيلاته في شعر السياب، دراسة نقدية تطبيقية. مجلة كلية الآداب جامعة بورسعيد، العدد ٧. وتختلف هذه الدراسة عن دراستنا الحالية في أنها تقتصر على المكان وتشكيلاته في شعر السياب، في حين تركز هذه الدراسة على الثنائيات الضدية وعلاقتها بالمكان في قصيدة واحدة من شعر السياب لم يتناولها الباحثون بالدراسة والتحليل.
٢. سعدون، محمد. (٢٠٢١). الثنائيات الضدية في شعر السياب، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، المجلد: ١٣، العدد ١، جامعة محمد بوضياف، المسيلة - الجزائر. وتناول البحث بعض الثنائيات الضدية في شعر السياب بالدراسة والتأويل، ومن تلك الثنائيات الحضور والغياب، الموت والحياة، الحركة والسكون، الجذب والخصب، الحلم والواقع بوصفها آلية شعرية تتجلى من خلالها رؤى الشاعر الفلسفية والإبداعية، وتكشف للمتلقي آفاقاً متعددة في النص الشعري؛ بحيث جسدت أبعاده الشعرية ونظراته الفلسفية والفنية. ورغم أهمية هذه الدراسة بالنسبة لدراستنا، فإنها لم تتطرق لقصيدة (على شيرين) التي نحن بصدد دراستها هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن دراستنا تختلف عن تلك الدراسة في أنها تربط بين العلاقات الضدية، ورمزية المكان، وتكشف عن جماليات الثنائيات الضدية في تلك القصيدة من حيث العلاقات الضدية وأثرها في المتلقي، وكيفية توظيف المبدع لها، وتعامله معها داخل الصورة الشعرية على المستويات اللفظية والدلالية والفنية الإبداعية، واللغة الشعرية، والسياق.
٣. مسعود، علي زيتونة. (٢٠١٥). الثنائيات الضدية في لغة النص الأدبي بين التوظيف الفني والذوق الجمالي، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الوادي. وهي دراسة

(٣) كولدرج، بدوي (٨٣).

تنظيرية عامة للثنائيات الضدية في لغة النص الأدبي بشكل عام، في حين أن دراستنا الحالية تطبيقية وتنظيرية في الوقت نفسه، وتكمن نقطة الالتقاء بينهما في تناولهما للثنائيات الضدية من جهة التوظيف والذوق الجمالي.

٤. الديوب، سمر. (٢٠١٧). الثنائيات الضدية بحث في المصطلح ودلالاته. (ط. ١). المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية. العتبة العباسية المقدسة. وهي دراسة تنظيرية عامة للثنائيات في حين أن دراستنا الحالية تطبيقية على نص شعري للشاعر بدر شاكر السياب.

وهناك دراسات أخرى تشابه موضوع الدراسة الحالية، مثل:

١. الخطيب، علي عز الدين. ثنائية الضوء والعممة دراسة تحليلية لأدوار الإضاءة في شعر السياب. جامعة واسط، كلية التربية الأساسية.

٢. هويدي، فتحي منصور. (٢٠٢٢). ثنائية الوطن والمنفى في شعر بدر شاكر السياب. مجلة العلوم الإنسانية والطبيعية، المجلد ٣، العدد ٦.

٣. القرعان، فايز عارف. (٢٠٠٨). الليل في شعر السياب - دراسة في البنية الأسلوبية للاستعارة - عمادة البحث العلمي. مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، المجلد ٣٥، العدد ١.

فضلاً عن دراسات أخرى أفادت منها الباحثة في مواطنها.

وبما أن الدراسة تهدف إلى التفكيك والتحليل ودراسة البنى والعلاقات والألفاظ والأنساق، فقد كان المنهج البحثي الأقرب لها هو المنهج البنيوي؛ لأنه يعتني باللغة نفسها في دراسة النص، ويكشف عن خفاياها بعيداً عن السياق الخارجي والمفاهيم والأفكار والدلالات؛ بحيث تُستخرج من خلال قراءة النص وتحليله على جميع المستويات: النحوي، والصرفي، والدلالي، والرمزي، وغيرها، ولأن الثنائيات الضدية تكتسب أهمية خاصة في الدراسات البنيوية؛ لكونها أكثر التراكيب وضوحاً في تشكيلها كنسق^(١).

وتكونت خطة البحث من مقدمة وفيها: (أهمية الدراسة، والهدف منها، وأسئلة الدراسة، ومنهجها، والدراسات السابقة، وخطة الدراسة)، ثم تمهيد تعريفي بمصطلح التضاد

(١) اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عبابنة، (٢٤١).



وأهميته، ثم درست الثنائيات الضدية بواسطة تقسيم القصيدة إلى خمس لوحات فنية حسب تقسيماتها في الديوان، مع مراعاة ما تُحتمه القصيدة من نظرية شمولية لنظمها، ونسج علاقاتها، وأنها تُشكّل تضاداً كلياً؛ لذلك فرضت طبيعة البحث عدم تخصيص عناوين بعينها تحمل أنساق التضاد من لغوي وسياقي ودلالي وغيرها، وإنما آثرت الدراسة تحليل كل لوحة فنية من القصيدة في ضوء استثمار السياب للطاقة الكامنة في ألوان التضاد المختلفة والمتضافرة في كل لوحة مما ستفصله الدراسة، وتكشف عن جماليته وشعريته، ثم خاتمة بأهم النتائج والتوصيات.

تمهيد

مفهوم التضاد وأهميته

يأتي مفهوم التضاد في اللغة من: "التَّي: ردّ الشيء بعضه على بعض، وقيل: إن الثنائي من الأشياء ما كان ذا شقين"^(١). أما في الاصطلاح فهو: "الثنائي من الأشياء ما كان ذا شقين، والثنائية هي القول بزوجية المبادئ المفسرة للكون..."^(٢). وتبدو أهمية التضاد في النص الأدبي بوصفه عنصراً مهماً وأساسياً في تحقيق فاعلية النص الأدبي وشعريته؛ كون النص الأدبي بنية لغوية معقدة تتشابك فيها العلاقات شكلاً ومضموناً. والثنائيات الضدية تساعد، وبشكل كبير على التأثير في المتلقي، فمن وسائل الإقناع الحجة الفعلية القائمة على الاستدلال والمقارنة بين المتناقضين لتبين المفارقة الشاسعة بينهما؛ وذلك لبعد الهوة بين النقيضين، والشيء يعرف بضده.

والحالتان المتضادتان إذا توالتا أو اجتمعتا معاً في نفس المدرك كان شعور الشاعر بهما أتم وأكمل، لا سيما حالات الألم والأمل، والواقع والخيال وغيرها من المشاعر النفسية، وهذا ما نراه في الثنائيات الضدية لدى السياب. ويكشف الجرجاني عن أهمية التضاد في البيت الشعري وفاعليته في تشكيل الصورة الفنية وتأثيره في النفس، فيقول: "وهل تشك في أنه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر لك بعد ما بين المشرق والمغرب،

(١) الثنائيات الضدية بحث في المصطلح ودلالاته، الديوب (١٥).

(٢) المعجم الفلسفي، صليباً (٣٧٩/١).

ويجمع ما بين المشئم والمعرق، وهو يريك للمعاني المثلثة بالأوهام شبهًا في الأشخاص الماثلة، والأشباح القائمة... ويريك التئام عين الأضداد^(١).
التعريف بالشاعر

ولد الشاعر بدر شاكر السَّيَّاب في قرية جَنْكُور في محافظة البصرة في جنوب العراق بتاريخ عام ١٩٢٦م، وهو شاعر عراقي من الشعراء المشهورين في الوطن العربي في القرن العشرين، وأحد مؤسسي الشعر الحر في الأدب العربي، ويقال إن شاعريته تفتقت بعد الحرب العالمية الثانية، ويرى كثير من النقاد أن السيَّاب هو رائد الشعر الحر، فيما يرى بعضهم أنه هناك من يشترك معه في هذه الريادة، وله دواوين شعرية كثيرة تختلف وتتنوع في موضوعاتها، كما كان لشعره أثرٌ كبير في مقاومة الاستعمار الإنجليزي، فضلاً عن موضوعات أخرى تضمنها شعره وعبر بها عن ثقافته وتفكيره ورواه ومشاعره الذاتية ومواقفه تجاه الآخرين، وتجاه المجتمع من حوله، لا سيما مواقفه تجاه وطنه وقضاياها الاجتماعية والسياسية، علاوةً على قصائده المعبرة عن حالته النفسية وذاته ومعاناته في مرضه الذي ألمَّ بها حتى مات سنة ١٩٦٤م^(٢).

وفي هذه القصيدة يقدم لنا السيَّاب ضمن مقدمتها (جبل شيرين) بوصفها مركز الصورة أو البؤرة في النص، وما تحقّقه من بُعد نفسي عبر التركيز على الأبعاد البنائية والدلالية ونحوها؛ إذ إن هذا الطابع الدلالي العام على بقية النص يكشف عن الطابع النفسي الذي سيغلف أجواء القصيدة، وهو طابع مأساوي يركز على المكان الخارجي: (شيرين) والداخلي المعنوي؛ أي على المستوى النفسي.

وإذا ما انتقلنا إلى ظاهرة التضاد في قصيدة (على شيرين) فسنراها وقد جسدت رؤيته في كل موضوعات أو لوحات قصيدته؛ لنرى التضاد متضافراً بأشكاله المتنوعة عبر كل لوحة منها، والتي تشكل بدورها ثنائية ضدية كبرى يجسدها السيَّاب من خلال الألفاظ والصور المتضادة وفضاءات دلالية وأبعاد جمالية، من حيث وظيفة الإثارة وافتتاح النصوص الشعرية على أكثر من محور. وللكشف عن الثنائيات الضدية وأثرها في شعرية النص عند السيَّاب

(١) دلائل الإعجاز، الجرجاني (١٧٢).

(٢) انظر: بدر شاكر السيَّاب دراسة في حياته وشعره، عباس (١١ وما بعدها).



في قصيدته محل الدراسة؛ سنتناول القصيدة بحسب تقسيمها إلى لوحات؛ لنكشف عن
الشائيات المكثفة في كل لوحة كالآتي:
اللوحه الأولى:

تتمثل اللوحه الأولى في الأبيات من (١-٨)؛ إذ يقول السياب^(١):

- | | |
|--|--|
| <p>١. ولا حَ شِيرِينُ في الظَّلَماءِ تحسُّبه
٢. صَاغَ الجَلِيدُ لَهُ تاجًا لآلئُهُ
٣. واصطَكَّتْ الرِّيحُ تَعْوِي في مَعَاوِرِهِ
٤. وَسَدَّتِ الأفُقَ الشَّرْقِيَّ أَخِيلَةُ
٥. تَدْنُو فَيَنْحَلُّ عَنْهَا مَا يُحَالِطُهَا
٦. حَتَّى اسْتَقَرَّتْ عَلَى شِيرِينٍ وانْتَصَبَتْ
٧. واخْتَرَّ آلَ إبْلِيسَ بِالْجَلْبَابِ قَانِيَةً
٨. وَقَالَ: "يَا مَعْشَرَ الْجِنِّ انْتَحُوا جِهَةً</p> | <p>أَكْدَاسَ غَيْمٍ تُغَطِّي جَانِبَ الوَادِي
نَارَ الرَّعَاةِ وَظِلَّ الكَوْكَبِ الهَادِي
كَالمُسْتَعِيثِ وَقَدْ شَدَّتْ بِأَصْفَادِ
سُودٍ كَمَوْتَى أَفَاقُوا دُونَ مِيعَادِ
مِنْ عَتَمَةِ اللَّيْلِ إِذْ تُكْسَى بِأَجْسَادِ
مَا بَيْنَ تِلْكَ الدُّرَى فِي زِيٍّ أَكْرَادِ
أَلْوَانُهُ يَشْتَهِيهَا كُلُّ.... جَلَادِ
تَعْزُوتُهَا وَاتْرُكُونِي بَيْنَ فُؤَادِي</p> |
|--|--|

فندلحظ أن اللوحه الفنية الأولى في القصيدة تشغل علاقة ثنائية ضدية بين النور والظلام؛
تكون هي نقطة انطلاق للشائيات الضدية الأخرى المكتنزة في اللوحه نفسها وفي بقية
القصيدة، فقلوه: لاح: أي بدا وظهر من بعيد، وكأن الجبل نورٌ يظهر في وسط الظلام،
ثم إنه انكشف نوره وازدان بتراكم الثلج على رأسه حتى وكأنه تاجٌ صُنِعَتْ لآلئه من نار
الرعاة. إذن شكل لنا السياب صورةً جمالية لظهور (شيرين) من وسط الظلام، وفيه رمزية
القوة والصمود رغم وجود المصاعب، وهنا تنشأ ثنائية (النور والظلام) جليّة، إلا أن المتأمل
في هذا النور والصورة كاملة، يراه مشوبًا بظلمة فهو ليس نورًا صافيًا مكتملًا؛ فحين يقول
في الشطر الثاني: (تحسبه أكداس غيم تغطي جانب الوادي) ترى مع ظهور (شيرين) عَتَمَةً
للغيم مكدسة تغطي جانب الوادي، وترى في الشطر الثاني من البيت الثاني أن تاج الجبل
ليس مصنوعًا من نار الرعاة فحسب، بل مصنوعٌ أيضًا من ظل الكوكب الهادي، فالتاج
غير مكتمل الإنارة ولا اللمعان؛ لدمج صنعه من (نار الرعاة، وظل الكوكب الهادي)، وبهذا

(١) ديوان بدر شاكر السياب، السياب (٤٣٨).

الوصف تكتمل صورة الجبل غير المنيرة ولا الظاهرة كلياً.

فالقصيدة من ابتدائها حية مشحّنة تعكس واقعاً معيشاً للشاعر، غير أن هذا الجبل، وإن كانت تظهر عليه ملامح الجمال أو الهيبة والقوة، مشوّبٌ بضعف ونقص، وهذه أيضاً نقطة انطلاق قوية يُلَمَح بها الشاعر إلى المعنى الكلي للقصيدة، والهدف منها.

ونلاحظ كثرة دلالات الظلام في بيتين فقط: (الظلماء، أكداس، غيم، تغطي، ظل)، ففيها دلالة على شغل الظلام حيزاً أكبر من النور، كما تظهر غلبة الظلام على النور في الشطرين الأولين فبين (ولاح شيرين... وتحسبه أكداس غيم) معنى أعمق؛ إذ كيف ينكشف الجبل ويظهر مع أن انكشافه تحسبه أكداس غيم؟! إن هذا النور لا شك ناقص، والظلام مختلط، وهذا مبتغى السياب. فالضد من مظاهر التناسب بين المعاني؛ حيث إنه يجمع بينها، وإن كانت متخالفة ومتضادة؛ لأن بين المعنى وضده علاقة، والمعنى يستدعي ضده، والضد يظهر حسنه الضد كما يقال، وهو: "يخلق الجمال ويفجر المعاني ويفصح عنها فتنقاد للفهم وتستقر بالذهن"^(١).

وحين ننظر إلى مفهوم الجبل اللغوي الشعري نلاحظ أن الجبل يمثل: القوة والثبات والجمال، وبإضافة صفة (لاح) أكسبه السياب صفةً تشخيصية كالحياة والفهم؛ لأن التشخيص طريقة تصويرية ترتفع فيها الأشياء إلى مرتبة الإنسان مستعيرة صفاته ومشاعره، وتصويره على هذا النحو يحمل طابعاً أسطورياً، وهذا يعني أن "قوى الإدراك لدى الشاعر من العمق ما يجعله يشعر شعوراً ملموساً بالأشياء المعنوية؛ إذ إن الحالة النفسية التي تكتنفه تجعله يكتف هذا الواقع بالكيفية التي يبرز من خلالها قدرته على إبداع الصورة"^(٢).

وفي قوله: (واصطكت الريح تعوي في مغاوره...) نلاحظ أن ذلك الجبل المطّل بجماله وتاجه وثباته تقابله أصوات الرياح المصطكة في مغاوره، وتلك الرياح تصرخ كأنها المستغيث المقيّد، فبين الصورتين حركة وسكون؛ سكون الجبل وهيئته الثابتة أمام حركة الرياح وصداها في مغاور الجبل، بل لقد أحيا تشخيص الريح في وصفها بالعواء والاستغاثة معاني الصورة الشعرية، ف(تعوي، والمستغيث) كلاهما أنسنة لها وبث للحياة فيها، فكأن لكل صورة حياة

(١) ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين، دراسة بلاغية نقدية، الواسطي (٢٣٦).

(٢) الموت في شعر السياب ونازك الملائكة، درويش (١٨٦).



تنبعث منها. والعواء خاص بالحيوان جاء في لسان العرب: "قَالَ الْجَوْهَرِيُّ: عَوَى الْكَلْبُ وَالذَّبُّ وَابْنُ آوَى يَعْوِي عَوَاءً صَاحًا. وَقَالَ ابْنُ الْأَثِير: الْعَوَاءُ صَوْتُ السَّبَاع، وكأنَّه بالذَّبِّ وَالْكَلْبِ أَحْصُ"^(١). وفي ذلك دلالة على إحساس الشاعر العميق والمتداخل، فكأن الريح تعوي بالفطرة المنبثقة بلا إدراك أو نحوه؛ لهول ما ألمَّ بها، وهذا ما جعل الألفاظ تتشظى على لسان الشاعر، تعبيرًا عما يشعر به من ألم وقيد.

كما أن اصطكاك الريح الذي تولد من (عوائها) جاء بناء على الرغبة في طلب الاستغاثة والعون من الآخرين، وهذا رمز آخر لما يرجوه الشاعر من طلب العون والحرية لتحرير الوطن والشعوب، وربما يدل العواء أيضًا على وحشة مغاور الجبل وخلوها من حيث إن العواء يمثل صوتًا أعلى من الصياح أو الصراخ، خاصة حينما صور (اصطكاكه)، فجعل (الصدى) سمة لذلك الأثر، ثم نلاحظ التصوير المفصّل للمستغيث، فهو مستغيث مُقَيَّد لا حرّ، وهذا أشد في طلب الاستغاثة وأخص، فلا مناص له عن حالته تلك ولا انفكاك.

وكل ما تقدم إنما يأتي لتعميق الدلالة الناجمة عن الحركة والسكون؛ حركة الريح وعوائها واستغاثتها، مقابل سكون الجبل وعدم وجود استجابة وعون، ثم نلاحظ في البيتين الرابع والخامس: (وسدّت الأفقَ الشرقي أخيلةً سودّ كموتى... إلخ). استشراف معاني القوة والنصر؛ لأن السياب يصور لنا صورة للخيل المصطفة لكثرتها حتى سدّت الأفق الشرقي بسوادها، والسواد علامة على الكثرة والظلام، ثم شبه هذه الخيل بموتى بُعِثُوا من قبورهم، وفيها دلالة على المشهد المهيّب والمخيف للبعث بعد الموت دونما ميعاد، وهي حين تقترب للرائي ينكشف عنها ما بها من ظلمة، وتُشاهد أجسادًا تمتطي تلك الخيل لتستقر على شيرين في زي أكراد. وهذا رمزٌ أيضًا يُغني عن الصورة الأدبية، فيوسع دلالتها المكانية والزمانية، خاصةً أنه رمزٌ تاريخي، يقول السياب: "نشأ الرمز أول ما نشأ في العراق وكان السبب سياسيًا محضًا.." ^(٢)؛ لأن الصورة الرمزية هي ما يتدعها خيال الشاعر معكوسًا من خلاله الواقع على وفق رؤيته.

وتركيب هذه الصورة ما بين انكشاف الخيل بالأجساد المنتصبة عليها، وانحلال الظلام

(١) لسان العرب، ابن منظور (١٠٨/١٥).

(٢) كتابات السياب النثرية، الغري (٨٤).

عنها، علاقة ضدية يكشف بها السياب عن مبتغاه لإنشاء الحراك بين (الظلام والنور أو بين الحركة والسكون وما يقاربهما أيضا من علاقات ضدية كالموت والحياة)، وهذه البنية الضدية المتداخلة بما تخلقه من علاقات بين العناصر المتقابلة قد أسهمت في تجسيد رؤية السياب وفلسفته، وما كان لها أن تحقق ذلك لو لم تتداع في توالٍ لغويٍّ ودلاليٍّ وتداخل في الأنسقة الداخلية.

كما أن هذه الأنساق المتداخلة القائمة على الضدية لا ترجع إلى الوضع اللغوي فحسب، "وإنما إلى أسلوب الشاعر وحده، فالشاعر في إخراج المقابلة السياقية لا يخضع لضغط المعجم المشترك بقدر ما يستجيب لملكته الخاصة في الخلق الفني"^(١).

وفي آخر هذه اللوحة يقول السياب: (واختال إبليس بالجلباب قانيةً، ألوانه يشتهيها كل جلال... إلخ)؛ فأمام جيش الخيول المنتصبة يبرز (إبليس) مختالاً بجلبابه الأحمر، قائلاً: (يا معشر الجن انتحوا جهة تغزونها واركبوني بين قوادي)، إذن فجيش الخيول المنصب هم قوَاد إبليس، والجن أيضاً هم أعوانه الذين وجههم إلى غزو جهةٍ أخرى، فإبليس: يظهر هنا في صورة القائد المتكبر والمسيطر، وجيشه وأعوانه كثير ومخيفون، فهم من الجن، ومن شبههم السياب بمن أحيوا بعد الممات.

وتتنامي هذه الصورة مع نسق الحركة والاضطراب والكثرة الذي برز منذ ابتداء القصيدة، ويلاحظ هنا إثراء الشاعر بما يخدم خاصية الحركة والاضطراب؛ ككثرة المدود لا سيما (الألف) في: (لاح، الظلماء، صاغ، تاج، نار..)، ف"الصياغات الصوتية عند السياب تُعتبر هي القوة المحركة في أكثر قصائده مع الحافز الإيمائي الدقيق الذي يتعلق بالتشكيلات الصوتية كان قد خزنها السياب وحوّلها إلى صياغات وتشاكيل من الخليط في بنية الصوت الشعري ليأخذ المبنى السيكلوجي قراره في رسوخ المبنى للنص، وتكون الخميرة في البناء هي خواص التوازن في الأصوات، واستمرار الحركة في الفضاءات الأرحب للنص الشعري"^(٢). ونجد كذلك تعدد التضعيف المتناثر في متن النص الشعري، الذي يتلاءم صوته المنفجر مع تفجّر الحركة وطغيانها في سياق القصيدة ك(اصطكّت، ظلّ، تغطّي، سدّت)، فهي

(١) خصائص الأسلوب في الشوقيات، الطرابلسي (١٠٢).

(٢) التحديث في النص الشعري دراسة نقدية في شعر بدر شاكر السياب، مناف (٩٢).



عوامل مساعدة في تأكيد المعنى وإبرازه، فضلاً عن كشفه "الموسيقية (المفردة) الحاصلة من تكرار الصوت (مترتين)" ^(١)، كما أنه يُمد النص بحركة مكررة تابعة لتكرار الصوت، وهذا ما يحدث أيضاً مع الصيغ الدالة على الجمع ك(أكداس، غيم، الريح، مغاوره، أجساد، كلّ، جلاّد...). وكل ذلك يدعم دلالات الثنائيات الضدية التي يضطلع بها النص الشعري في سياق الحركة والسكون.

إذن فثنائية الحركة والسكون هي العلاقة الضدية الطاغية على اللوحة الأولى، وفيها تندرج ثنائيات فرعية أخرى، مثل: (الموت/الحياة)، و(الظلام والنور)، والمقصود هنا ليس المقابلة الحرفية بين (الحركة والسكون)، وإنما "باعتبار اللفظة الرديفة مُنَزَّلَةً مُنَزَّلَةً الضِد في سياق العبارة" ^(٢). ولهذا قيمته الدلالية؛ لأن لكل لفظة متعلقات أخرى استطاع الشاعر أن يستغلها لمزيد من المروحة في الأسلوب، والتنويع في الطُرُق المسلوكة لبلوغ الدلالة الكلية في النص والتأثير في المتلقي بما يريده.

اللوحة الثانية:

تتمثل هذه اللوحة في الأبيات من (٩-٢٨)، يقول السياب ^(٣):

- | | |
|--|---|
| ٩. ثُمَّ انْتَى يَرْسُمُ الدُّنْيَا بِأَصْبَعِهِ | فَوْقَ الْجَلِيدِ وَيَمْحُوهَا وَيَبْسُمُ |
| ١٠. حَتَّى اسْتَقَرَّتْ عَلَى حَالٍ فَلَوَّنَهَا | مِنْ نَارِ عَيْنَيْهِ يَرْنُو وَهِيَ تَضْطَرُّ |
| ١١. وَلَمْ يَزَلْ تَتَقَرَّى الطِّينَ رَاحَتُهُ | حِينَ، وَيَهْمِسُ إِلَيَّ سَوْفَ أَنْتَقِمُ |
| ١٢. وَتَارَةً يَلْمِسُ الْيُونَانَ... مُتَّقِداً | بِالْعَيْظِ يَرْنُو إِلَى بِلْزَابٍ أَوْ يَجُمُ |
| ١٣. فَقَالَ: بِلْزَابُ: "إِنَّ الْأَنْجُمَ انْطَفَأَتْ | خَلْفَ الْجِبَالِ وَكَادَتْ تَسْطَعُ الْقِمَمُ" |
| ١٤. فَلَنَسِيقَ الْفَجَرَ نَقْضِي قَبْلَ مَطْلَعِهِ | حَاجَاتِنَا مِنْ حَدِيثٍ مِلْؤُهُ الْأَلَمُ |
| ١٥. أَمَّا عَنِ الصَّيْنِ فَالْجَوُّ الْفَسِيخُ لَظَى | دَاجٍ وَمِلْءُ الصَّحَارِي وَالْحُقُولُ دَمٌ |
| ١٦. جَرَى جَدَاوِلَ فَاغْتَاتِ الْجِيَاغِ عَلَى | حَافَاتِهَا وَالضَّحَايَا شَأْنُهَا الْكَرَمُ |

(١) التركيب اللغوي لشعر السياب، عطية (٦٧-٦٨).

(٢) لغة التضاد في شعر أمل دنقل، بنو عامر (٧٠).

(٣) الديوان، السياب (٤٣٨-٤٣٩).

غَلًّا مِنْ الْعَارِ يَصْدَا فَوْقَهُ الْقَدَمُ
غِرْبَانُكَ السُّودُ حِينَ اجْتَاخَهُ الضَّرْمُ
مِنْ عَاطِلِينَ يَدٌ، أَوْ جَائِعِينَ.. فَمُ
الشَّقَاءِ بِمَا شَادُوا وَمَا هَدُمُوا
مِنْ كُلِّ طَاغٍ بِأَخْتَامِ الرَّدَى قَدَمُ
جَيْشٍ هُوَ الْجُوعُ وَالْإِعْيَاءُ وَالسَّقَمُ
دَارٌ بِهَا الظَّالِمُ الْمُقَهَّورُ يَعْتَصِمُ
نَارُ الْوَعَى ثُمَّ وَلَّى وَهِيَ تَضْطَرُّ
بِالْتَّوَرِ يَرْتَوِ إِلَيْهَا.. وَهُوَ مُبْتَسِمُ
قَبْرٌ عَلَى الْجَنَّةِ الْعَجَفَاءِ يَنْهَدِمُ
بَاقٍ عَلَيْهِنَّ مِنْ ثَغْرِ الرِّضِيعِ دَمُ
يَهْتَزُّ فِيهَا خَيْالٌ لِلرَّدَى... هَمُّ

١٧. وَارْتَجَّ فِيهَا خَيْالٌ مِنْ يَدٍ حَطَمَتْ
١٨. وَانْجَابَ عَنْهَا ظِلَامٌ كَإِنْ يَنْشُرُهُ
١٩. أَمَّا الشَّمَالُ فَفِي أَقْصَاهُ مَا شَجَبَتْ
٢٠. آسَاهُ بِالرَّحْمَةِ الثُّوَارِ وَاحْتَصَرُوا عُمَرَ
٢١. أَمَّا الْجَنُوبُ فَحَتَّى الْآنَ تَمُهِرُهُ
٢٢. وَهِيَ فَمَا عَادَ يَقْوَى أَنْ يُخَوِّضَ وَغَى
٢٣. وَأَوَتْ (الْكَاي) فِي أَقْصَى جَزَائِرِهِ
٢٤. أَذْكَى بَرِيقِ الْمَنَآيَا فِي لَائِلِهِ
٢٥. كَمَ لَيْلَةٌ بَاتَ وَالْمَصْبَاحُ يَغْسِلُهَا
٢٦. وَنَقَطَتْهَا عُيُونُ الدُّودِ يَعْكِسُهَا
٢٧. مَا دُرُّهَا الْأَحْمَرُ الْقَانِي سَوَى حُلْمٍ
٢٨. وَمَا الْوَمِيزُ الَّذِي فِيهَا سَوَى رِيَّةٍ

فلنلاحظ أن ثنائية الخير والشر تتمثل في هذه اللوحة، إذ يكمن الشر في تخطيط إبليس، وقد رمز به السياب إلى المحتل؛ لأنه "إنما يستعمل الرمز في كلامه لغرض طيّبه عن كافة الناس والإفضاء به إلى بعضهم.." (١)، حين اتكأ على الرمز؛ لأنه يجد فيه توصيلاً ووصولاً إلى حقيقة ما يدور وراء اللاشعور الواقعي، وتعبيراً مملوءاً بالأحاسيس التي لا تنضب في نفسه. إذ يصور السياب رغبة الشيطان (المحتل) بواسطة إبراز صفات الغيظ والحقد التي يتصف بها؛ لأنه كشفها بـ(نار عينيه)، في صورة الاستعارة فكأنهما تُصدران النار، أو كأن النار منهما حقيقة وليس من نفسه، وهذه (مبالغة) في وصف غيظه وحقده، بل إن الصورة تكتنز بمعنى (الحقد والغیظ)، وذلك بتكرار استخدام ما يدل عليها، كقوله: (يضطرم، تتقري، متقدماً، أنتقم، بالغیظ). وبناءً عليه، فجميع ما تقدم يشكل جزءاً من حركة النص واضطرابه، فلا نلمس سكوناً أو صمتاً.

وينثال الشاعر في الأبيات الأخرى واصفاً حال المواطن التي استهدفها المحتل، وما حلَّ بها من خراب: (فـ(بلزاب) -اسم مكان- يُحَاوِرُ أَهْلَهُ قَائِلًا: لنسبق الفجر ونسامر

(١) قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، طبانة (١٠٦).



بالحديث عن آلامنا، وهنا تنبثق علاقة ضدية أخرى من الثنائية الكبرى (الخير والشر)، وهي ثنائية الظلام والنور بين (انطفأت خلف الجبال، وتسطع القمم، وكذلك بين نور الفجر، وقوله: قبل مطلع، وحديث ملؤه الألم، ففيها ضمنية للظلام). ثم يحدثنا عن حال (الصين) والصورة المشتعلة فيه من نارٍ ودمٍ، إذ شبّه الجوّ الفسيح فيها بلطّى مشتعل من النار، والصحاري والحقول ملؤها الدم. وهذه دلالة على اشتعال الحرب والدمار فيها حتى في الصحاري الخاوية؟! بل بالغ في تصوير هذه الحرب حين صور كثرة القتلى، والدماء بجداول من دمٍ يقتات منها الجوع، وعندما يصف الموتى: يقول: (والضحايا شأها الكرم) كناية عن كثرتهم، وأن من عاداتهم الكرم، فهم حتى في موتهم وإراقة دمائهم كالأنهار؛ كِرَامٌ للجوعى، وهنا تصوير أعمق لحالة الألم والجوع، فالدم دم ضحايا، والجوعى المقتاتون على الدم ضحايا أيضاً!

وينهي السياب صورة الصين ببادرة أمل ومظهر من مظاهر القوة، في سياق ثنائية الحركة والسكون ودلالاتها، حين يصور ظهور القوة والثورة بـ(خيالٍ من يدٍ)، واليد: كناية عن القوة والوصول، ومعناها الخفي هو التنبيه إلى بدء الثورة والحراك الاجتماعي والسياسي، فهذه اليد حطّمت العار القديم، وكشفت الظلام الذي نشره المحتل، لكن الأهم فيها أنها (خيالٌ من يدٍ)، فهي ما زالت أملاً وحلمًا في مخيلة السياب.

وهنا تبرز ثنائيات ضدية فرعية بين القوة والضعف، أو الألم والأمل، وذلك ببروز ضعف حال الصين والخراب والدمار اللاحق بهم والقوة المتخيلة في شكل يدٍ حطّمت العار، وكشفت الظلام، كما يمكننا ملاحظة علاقة ضدية متجددة بين النور والظلام، فالغربان السود دلالة على الظلام، وانكشافه دلالة على النور.

ومع تنوع وتتابع هذه العلاقات الضدية، فإن بين المتضادين، وإن ظهرًا متناقضين متباعين، نوعًا من المناسبة والانسجام تُسَوِّغُ الجمع بينهما، وتخلق تأثيرًا إيجابيًا على المتلقي، فالضد لا يمنع الصلة والربط بين المعنيين، بل يزيد في جمال الكلام والتنبيه إليه، وتماسكه وتآلفه، "فكل نسق يقف مقابل نسق آخر تضادًا وتساكلاً لينتهي إلى التآلف والتكامل والتناغم في وحدة منسجمة"^(١)؛ لذلك لا تظهر هذه القيم إذا نظرنا إلى هذه

(١) التقابل الجمالي في النص القرآني دراسة جمالية فكرية وأسلوبية، جمعة (١٥٤).

الثنائيات باعتبارها منفردة خارج النص، فالتضاد جزء من البنية العامة للنص، ولعل هذا ما جعل أحمد مطلوب يقول عن الطباق بوصفه يُشكّل ثنائية ضدية: "المطابقة من مقومات التعبير؛ لأنها تعتمد على الأضداد والمتناقضات، ولذلك فهي ليست مُحسّناً، وإنما هي وسيلة من وسائل التعبير"^(١). وهذا ما يلمسه المتلقي من تضافر العلاقات وتعددتها وما ينشأ منها من معانٍ أخرى تُكشّف عنها، ثم استقباله وإعجابه بها.

وينتقل السياب إلى عدد آخر من الأماكن التي يذكر مأساتها وحربها، بوصفها نتيجة للشر الذي لحقها، فيصف ضعف شعبها في أقصى الشمال وقلة حيلته؛ فهم في خوف أو مرض أو فقر أو جوع... إلخ، ويختار لفظة (شحبت) للتعبير عن التغيير الذي حل بتلك الأماكن، والشحوب هو التغيير، لكنه لم يقل (تغيّرت، أو تحولت ونحوها)، بل انتقى (شحبت)، والشحوب: من "شَحَبَ لونه شُحُوباً وشُحُوبَةً: تَغَيَّرَ من هُزَالٍ أو جُوعٍ أو سَفَرٍ"^(٢). فاختار أخص ما يدل على التغيير المرّضي أو السلبي؛ لأنه الألفق بحالهم والأنسب لوصفهم.

وزيادة في الضعف الذي ألوا إليه، فهم أيضاً (عاطلين يدٍ، أو جائعين فم)، فعاطل اليد كناية عن البطالة، بوصفها رمزاً للشخص أو الشعب الذي لا يعمل، كما صور الشعب الفقير بالفم الجائع في صورة الكناية أيضاً؛ ليكون أخص وأعمق بتخصيص الفم رمزاً لشدة الجوع والحاجة. وفي هذه الصورة المحسوسة "توضيح المحسوس المجسّم بمحسوس آخر يزيد وضوحاً، ويُعيّن على جلائه ليتعاون الجانبان معاً في تعميق الصورة، وتعدد الجوانب في الخواطر والمشاعر فيها"^(٣).

ويتصاعد وصف هذه الأماكن المنكوبة، والمواطن المسلوقة، ففي الجنوب تحتم الصكوك والوثائق من الطغاة دليلاً على استلابهم لها، ويقابل ختم الطغاة ضعف شعب الجنوب، فقد (وهنوا) فما عادوا يقوون على خوض غمار الحرب؛ حيث أصبحوا جيشاً من الجوع والإعياء والسقم، فإذا كان الشعب جيشاً من الجوع والإعياء...، فكيف يستطيع مواجهة

(١) البلاغة العربية المعاني والبيان والبديع، مطلوب (ص. ٢٨٠)

(٢) القاموس المحيط، الفيروزآبادي (٩٩).

(٣) البناء الفني للصورة الأدبية للشعر، صبح (١٨٦).



المحتل؟ وهنا ينكشف الخير في مقابل الشر الذي تتوسع دلالاته بصورة تغطي على جل أبيات هذه اللوحة الفنية؛ لتكشف عن استمراره وطغيانه. ومن دقائق خيارات الشاعر الدلالية قوله: (حتى الآن)؛ التي تكشف دلالتها عن استمرارية رضوخهم وضعفهم، يؤكد ذلك قوله: (تمهّرة، قدّم) وما تحمله من دلالة الاستعباد والحكم، وهذه تُنبئ عن نشوء علاقة ضدية بين الحرية والعبودية؛ الحرية المأمولة التي يسعى إليها السياب والميطنة في (حتى الآن، وجيش)، والعبودية التي تشكلت في (أختام الرّدى، وتمهره، وهى فما عاد يقوى..)، وجميعها يكشف عن حالة التوتر التي تسكن السياب ويدهدها حلم هيبة (شيرين)؛ لأنّ الثنائيات "المتضادة تعكس في حقيقتها حالة من التنازع النفسي وحِدّة المزاج"^(١). وهذا عينه ما ينعكس على المتلقي.

ونلاحظ كيف أن التعارض أو التباين بين مضمونين أو حالين أو موقفين فأكثر يضغط بتعاقبه على الفكرة الأساسية للقصيدة أو الأبيات ضغطاً يحتاج ذهن المتلقي إلى زمن طويل لإدراكه أو الكشف عن معناه للوصول إلى أغوار النص وتحليله حتى تتضح تلك الثنائية الضدية، ثم ما يثمر عنها من دلالة جديدة، تنكشف منها معانٍ ورؤى أخرى تُثري المعنى العام للقصيدة، وتحقيق الأهداف التي يرجوها الشاعر.

كما لا يخفى أثر "تحول الألفاظ المتضادة إلى صور مرئية وتشخيص حي"^(٢) في تكثيف المعنى الذي يسعى الشاعر إلى نقله بوضوح إلى المتلقي كتكرار فن التشخيص، والرمزية والكناية في ثنايا الصورة الشعرية.

ثم ينتقل السياب إلى مكان آخر موجوع؛ إلى الكاي التي آوت ظالماً مقهوراً (يعتصم) بها، وهذه - كما أشرنا - رمزية إلى وجود خونة أو عملاء ضد الوطن، وقد علت الرمزية لدى السياب وكثر استخدامه لها وكأنها متنفسه الوحيد، ونافذته التي يلوح منها؛ لأنّ "لغة الرّمز تُعد المعبر الوحيد الذي يمكن من خلاله إيصال الدلالة الالامحدودة الخيالية، التي تتخطى حدود العقل والحس المباشر"^(٣).

(١) اللغة والإبداع الأدبي، العبد (٥٦).

(٢) التضاد في شعر الشافعي، صالح (١٠٨).

(٣) الغموض في الشعر العربي الحديث، رمان (١٠٧).

وفي ثنايا هذه المقطوعة تبرز علاقة ضدية أخرى جمعت بين الألم والأمل؛ الألم الظاهر في دلالة (المقهور، يعتصم، بريق المنايا، ولّ وهي تضطرم، قبر على الجثة، ثغر الرضيع دم، رئة يهتز فيها خيال..)، وتقابلها دلالة الأمل في: (في لآلهه، حلم، الوميض). وثناء هذه المقابلات في النص يُمكنه من "توسيع مجال الكلام، أو تضيقه، تدقيقاً لحقيقة الظاهر منه عن طريق الإيحاء بالباطن"^(١). ونرى أن دلالة (الألم) تبرز في النص بشكل أكثر من دلالة (الأمل)، وقتلتها مقصودة؛ إذ تكشف عن طغيان الشر على الخير، ثم إن دلالتها النابعة منها لا تخف عن وعى المتلقي. ولعل التضاد السابق يحمل في طياته تعبيراً عن معطيات الحزن والفرح اللذين تتجسد فيهما لوحة السياب.

وفي مجمل اللوحة الفنية الثانية نجد الصراع القائم بين الحركة والسكون واضحاً جلياً، بل تكتسح الحركة مظاهر السكون، كما تطغى الجملة الفعلية والمضغفة بأفعالها الصحيحة الموسومة بالحركة على الجمل الاسمية؛ إذ بلغ تكرار الجملة الفعلية أكثر من خمسين مرة في هذه اللوحة، مقابل ست مرات للجملة الاسمية، وهذا أمر تابع للدلالة التي ضمها سياق النص الشعري بوساطة نظرة متكاملة لا مجزأة له، وعلى هذا كلما ظهرت هذه الثنائيات الضدية في الكلام بدعوى من المعنى كانت أنجح في أداء دورها في تحسين المعنى، وتقريبه من الأذهان والأفهام وإثارة المتلقي واستفرازه، ف"الثنائية الضدية تنشأ من شعورين مختلفين يوقظان الإحساس، وواحد من هذين الشعورين فقط هو الذي يستثمر نظام الإدراك في الوعي، والثاني يظل في اللاوعي"^(٢).

اللوحة الثالثة:

وتتمثل هذه اللوحة الأبيات (٢٩-٨١)، وهي أطول لوحة في القصيدة، وفيها عدة مقطوعات منها قول السياب^(٣):

٩. هَيْهَاتَ هَيْهَاتَ لَا أَنْسَى ضُحًى عَرِقَتْ آفَافُهُ فِي لَهَاتِ الْعَسَجِدِ النَّائِي
٣٠. فِي قَرْيَةٍ فِي شِمَالِ الصَّيْنِ لَوْتَهَا أَيْلُولُ، فَاسْتَقْبَلَتْهَا صَفْحَةُ الْمَاءِ

(١) خصائص الأسلوب في الشوقيات، الطرابلسي (١٠٣).

(٢) الثنائيات الضدية بحث في المصطلح ودلالاته، الديوب (١٦٢).

(٣) الديوان، السياب (٤٣٩-٤٤٠).



٣١. وَأَوْمَضَ الدَّرْبَ حَتَّى ذَابَ آخِرُهُ
 ٣٢. وَأَقْبَلَتْ مِنْ بَعِيدٍ فِيهِ مَرْكَبَةٌ
 ٣٣. تَنْسَابُ جَذْلَى وَفِيهَا اثْنَانِ سَائِئُهَا
 ٣٤. مَا سَرَّحَ الطَّرْفَ حَتَّى اهْتَزَّ مِنْ طَرِبٍ
 ٣٥. "يَارَوْعَةَ الْجَوْسِقِ النَّائِي ثَعَانِفُهُ
 ٣٦. "أَيْلُولُ وَالزَّهْرُ قَبْلَ الْيَوْمِ مَا اجْتَمَعَا
 ٣٧. فَعَمَّعَ السَّائِقُ الْجَذْلَانُ مَرَّ... عَلَى
 ٣٨. هَذَا دَمُ الصِّينِ! هَذَا جَهْدُ قَائِدِهَا
 ٣٩. "نُقَاحَةٌ بَعْدَ أُخْرَى لَفَّ حُمُرَتَهَا
 ٤٠. وَالْعَدْلُ إِنَّ عَمَّ أَرْضًا فَهِيَ عَابِقَةٌ
- ثُمَّ اخْتَفَى غَيْرُ ذِكْرَى ثَقْلِقُ الرَّائِي
 تَطْوِي الْحُقُولَ النَّشَاوِي ذَاتَ ضَوْضَاءٍ
 وَأَجْنَبَ جَاءَ يَسْعَى خَلْفَ أَبْنَاءٍ
 وَصَاحَ يَشْفَعُ أَقْوَالًا بِإِمَاءٍ
 بِيضُ الْأَزَاهِيرِ فِي اسْتِحْيَاءٍ عَذْرَاءٍ
 فِي جَوْفٍ وَادٍ وَلَا فِي قَاعٍ بَطَحَاءٍ
 عَيْنِيهِ كَاللَّيْلَةِ الْقَمَرَاءِ.... تَذَكَّرَ
 ذَاكَ ابْتِسَامُ الضَّحَايَا! تِلْكَ أَثْمَارُ
 عَنْ لَحْظِ أَيْلُولٍ فَلَاخُونِ أَحْرَارُ
 بِالزَّهْرِ، مَلَأَى وَكُلَّ الْعَالَمِ آذَارُ

نلاحظ التنقلات بين ثنائية الحركة والسكون؛ إذ يأخذنا السياب إلى لوحته الثالثة التي تجسد الدافع الأعمق في نفس السياب وضميره برغبته في التحول من مرحلة (المسكوت عنه: الألم، والسكون...) إلى مرحلة الإفصاح؛ توقفاً للخلاص، ولا سيما أن القصيدة عبارة عن صراعات متجددة بين (الموت والحياة، والحركة والسكون، والألم والأمل، والعبودية والحرية...)، غير أن ومضات الأمل مستمرة بصورة أكبر في القصيدة.

وتتجلى الثنائيات الضدية في هذه اللوحة من تدفق أزمة المعاناة والألم مقابل الحلم بالأمل والخروج من تلك الأزمة في أطول مقطوعة من القصيدة في المقطع الثالث؛ حيث بدأها بقصة استذكرها واستذكر معها آلامه، وجميع هذه القصة مبني على الصورة الشعرية الواصفة لها مع ما يتخللها من ألوان بيانية وبديعية عميقة، فاستفتح المقطع بقوله: (هيهات هيهات)؛ حيث برز في أسلوبه تعميقه لدور الدلالة الصوتية، وذلك يؤكد على أن "تضافر عنصري الصوت والمعنى أدى إلى خلق جو دلالي وإيقاعي قادر على الانسجام مع الوظيفة التداولية للخطاب التي استطاعت أن تكشف عن حالة الانكسار النفسي والحزن العميق"^(١). وهذا مما يلفت نظر المتلقي للوهلة الأولى، فيؤثر في تلقيه وفهمه.

ويبدأ السياب تلك القصة التي يستحيل أن ينساها حين اختفى نُور ضحاها في (لَهَاتِ

(١) البنى الأسلوبية في شعر النابغة الجعدي، فياض وخليفة (٣٥٥).

(العسجد)؛ أي: عمق السوق النائي، فجعل للسوق لهاثاً دلالة على عمق الاختفاء، بل انعدام النور؛ لأن ما بعد اللهاة حقيقةً مخفيٌّ عن الأنظار، وهذا ما أوحى إليه السياب؛ أي اختفاء نُور ذلك اليوم تماماً. ولو تأملنا دقيقةً خفيةً مَعْنِيَّةً، وهي أَنَّ ذلك الخفاء جاء سُقُوطاً وابتلاعاً، ففيها معاني الامتهان والتسلُّط والظُّلْمة، وجميع ذلك جاء عن طريق الرمزية والتشخيص، فعندما صوّر الشاعر معنى الخفاء والانعدام بصورة (لهاتِ العسجد النائي) فهو يبرز الفكرة الدقيقة في رسم أو هيئة محسوسة في واقعها؛ أي يحول الفكرة المعنوية إلى حسية، وذلك التحويل يزيد المعنى عمقاً، ويثيري الإحساس بأن يجعله قابلاً للتصوّر، فلقد استطاع الشاعر عن طريق هذا التعامل مع المعاني والأفكار المجردة أن يبتعد عن التجريد المحض، حتى تكشف هذه المجردات عن أبعادها الذاتية المرتبطة بالانفعالات الإنسانية، وتتجاوز الإفهام إلى التأثير؛ لأن التشخيص "أسلوب يُحيي به الشاعر ما لا حياة له، ويرمي إليه معاناته وحواره"^(١).

وبمضي بنا السياب سارداً قصته تلك، ففي قرية في شمال الصين أقبل عليها شهر أيلول-وهي إشارةٌ زمانية- فلوَّهها أي: حركها وغيّر من حالها؛ لما عُرف به هذا الشهر من تقلب الجو وتغيّره وأثره على الناس؛ ف(أيلول) أومض الدرب؛ أي أضاء ولمع من بعيد كالبرق في سرعته وخفته على الطريق، لكنَّ نُوره ذلك أذاب آخر الطريق؛ إذن فهو ليس نوراً مُعتدلاً، فهذه إشارةٌ إلى أنه نورٌ كالنار أشعل طريق القرية ثم اختفى؛ ليصبح ذكرىً مُقلقةً لكل من رآها. فالسياب هنا يشبه النور بالبرق أو النار السريعة الخاطفة التي أذابت الطريق من شدة حرارتها، ثم ما لبث أن انطفأ وهجها وحرارتها، ولكنها أخافت كل من رآها؛ لسُرْعَتِها وهولها وخرابها الواقع في القرية.

فبنيت الصورة السابقة على أكثر من علاقة ضدية بين النور والظلام؛ أي (نور الضحى، وغرقت آفاقه، وبين أومض الدرب، وحتى ذاب، ثم اختفى)، والعلاقة الضدية بين الزمان والمكان؛ أي: (شهر أيلول، والضحى، وبين قرية في شمال الصين، والدرب، والعسجد النائي). وهذه الصورة لم تُعالج في بنية عامة سطحية، بل غاص فيها الشاعر ووحد بين ما يَظْهَر مُتناقضاً، ومزج بينهما مَزْجَ الاتِّفَاق والانسجام، وهنا تظهر الجمالية "التي تنجم

(١) نماذج في النقد الأدبي وتحليل النصوص، الحاوي (٩٣١).



عن الجمع بين الضدين في بنية واحدة، وهذا ما يؤدي إلى تعميق البنية الفكرية للنص بالحركة الجدلية بين الثنائيات الضدية^(١)؛ حيث أنبأت العلاقة الضدية مع ما تحمله من تركيب الصورة الشعرية عن معنى القلق والألم، وهو ما أدّى إلى تفعيل النص وتأثيره في نفس المتلقي.

ونتيجةً لهذا الانسجام في النص، والمعاني الفرعية الناتجة من توظيف الثنائيات الضدية؛ فإن هذه الثنائيات تُعدُّ مصدرًا أساسيًا من مصادر الشعرية، وترتفع درجة الشعرية في النص بازدياد درجة التضاد.

كما نلاحظ أن السياب يصف المركبة ومن فيها، فيجمع بين سياقين متضادين؛ السائق يهتز طربًا ويصيح بإشاراته قائلاً: (يا روعة الجوسق..)؛ حيث رأى القصر الصغير تعانقه الأزاهير البيض، ثم يقول: (أيلول والزهر قبل اليوم ما اجتماعا...)، وهو قولٌ فيه تعجبٌ ودهشة، فكيف يمكن اجتماع متضادين (أيلول: شهر عُرفَ بجوه الحار، والزَّهْرُ في جوف وادٍ أو في قاع البطحاء؟). ومع سياق الدهشة ذلك يغمم السائق الجدلان (الفرحان) بحديث في نفسه، وكأنه يتذكر شيئاً مرَّ أمام عينيه!!

أخذت هذه الذكريات أسلوب الحكم، أو المواعظ، وكأنها صحوةٌ بعد غفلةٍ أو حركةٌ بعد سكونٍ؛ ليعود بنا إلى قرية الصين، فما يراه على أرضها ليس قصرًا ولا زهرًا، إنه دم أهلها الثَّوَر، وجهاد قائدها، وضحاياها المبتسمة.

وتترأى العلاقة الضدية بين الزمان والمكان؛ أي بين دلالة: (الحقول النشاوى، والجوسق النائي، وجوف واد، وقاع بطحاء، ودم الصين) ودلالة الزمان: (أيلول، الليلة القمراء، وكل العام آذار). ويؤكد تكرار الثنائية الضدية بين الزمان والمكان الهوة الفكرية بينهما؛ إذ تُعبّر عن امتداد زمني يتخلله (أيلول، وآذار، وكل العام)، وما يتخلله من واقع اجتماعي وسياسي وثقافي لا يُعرف تطوره وتبدله؛ لقوله: (هذا دم الصين، هذا جهد قائدها، ذاك ابتسام الضحايا، تلك أثمار، تفاحة بعد أخرى....)، فهي تناقضات متعددة وسريعة تخلق الدهشة والتساؤل للمتلقي، وتشكل صورة من تصاعد الحركة واضطرابها في المكان مع تآزر

(١) الثنائيات الضدية بحث في المصطلح ودلالاته، الديوب (١١٩).

الزمان؛ لأن "المكان يرفض أية تصورات لا تربطه بالحركة والزمن"^(١). فالمكان نفسه بالتبعية ينخرط في دوامة الزمن.

وما تزال هذه القصيدة ثريةً بدلالة الحركة والسكون، لكن دلالة الحركة تغلب دلالة السكون في كثير من أبيات اللوحة الشعرية، سواء في دلالة الألفاظ أو البناء على الأفعال أو الصورة أو التكرار ونحوه؛ ليتبين من ذلك أن الوسيلة المشتركة لاستكشاف معنى النص وأهدافه المختلفة هي العلاقات الثنائية الضدية، خاصة تلك المتداخلة أو التي ينشأ بعضها من بعض كالتي مرّت بنا سابقاً، فبقدر ما تكون شاعرية الإنسان بقدر ما يتكشف في مركز تفكيره هذا الإحساس؛ لذلك فإن حضور هذا الإحساس لدى السياب كان يُلْزِمُهُ دائماً بصفته شاعراً، وبصفته شخصاً تعرّض للشقاء والعنت في هذه الحياة؛ أعني: الشعور المتضاد ك(النور والظلام، والحركة والسكون، والألم والأمل..). ونحوها. فالضدّ مقارنةً ومفارقةً بين طرفين، وربطٌ وتفاعلٌ بينهما؛ "لأن كلا الطرفين في المفارقة يلقي بظلاله على الآخر فيبرز ملامحه ويزيدها وضوحاً وجلالاً"^(٢)، بل أوضحت هذه العلاقات تماماً طبيعة التجربة الشعرية للسياب، وعلاقة ذلك جوهرياً ببنية النص، ودلالته، وصوره.. فالقصيدة مركبة من هذه الثنائيات الضدية التي يستمر الشاعر في توظيفها عبر النص كله في لغةٍ شعريةٍ مراوغة. ويكمل السياب وصف حاله وحال شعبه، وكيف أن الظلم والبغي يتوالى عليهم إلا أنهم صامدون، وثائرون وهذا ما يرمز إليه الشاعر لإحداث التغير والحراك السياسي والاجتماعي، يقول السياب في المقطوعة الثانية^(٣):

٤١. "بِالْأَمْسِ كُنَّا نَجْرُ النَّيْرِ تَحْمَلُهُ
٤٢. وَكُلَّمَا انْهَارَ جَيْلٌ قَامَ يَحْلِفُهُ
٤٣. نَاعُورَةٌ ثَوْرُهَا الْمَعْصُوبُ نَاطِرُهُ
٤٤. وَالْجَيْلُ لِلْجَيْلِ كَالْأَفْدَاحِ فَارِعَةُ
٤٥. حَتَّى انْتَبَهْنَا عَلَى الرَّايَاتِ نَشْرَهَا
- أَعْنَأَفُنَا ثُمَّ تَعِيَا ثُمَّ تَنْهَارُ
جَيْلٌ أَوْ انْزَاخَ طَاغٍ لَاحَ جَبَّارُ
شَرْعُ الطُّعَاةِ، وَمَجْرَى مَائِهَا الْعَارُ
تَهْوِي، وَمَلَأَى سَتَهْوِي وَهُوَ دَوَّارُ
مَصْبُوعَةً بِالْـدِّمِ الْمُسْفُوكِ ثَوَارُ

(١) إشكالية المكان في النص الأدبي دراسات نقدية، النصير (١٩).

(٢) الكلمة دراسة لغوية معجمية، خليل (١٣٦).

(٣) الديوان، السياب (٤٤٠).



٤٦. تَلَقَّى عَلَى الْمَوْقِدِ الْمَهْجُورِ أُخِيلَةً
فَانْزَاحَ ظِلُّ الرَّدَى وَاهْتَزَّتِ النَّارُ
٤٧. وَاجْتَاخَتْ الْأَرْضَ تَطْوِي بَاغَ سَيِّدِهَا
بِالْغِلِّ عَنْهَا وَيَمْشِي حَلْفُهَا النَّارُ

وتبرز العلاقة الضدية بين السكون والحركة، بدليل كثرة توالي الحركة والاضطراب من أول المقطع، ومنها نبتت العلاقة الضدية بين الألم والأمل؛ فمنذ بداية النص والشاعر ينطق بالأمل: (بالأمس كنا، تحمله أعناقنا، كلما انهار جيل قام يخلفه جيل)، فقد أثار بثورته الذاتية تلك مشاعر الأمل؛ لأن "ثورة الذات أدت فعلاً إلى إحياء الأمل في نفسه"^(١). كما أن السكون المتولد منذ بدايات هذا المقطع قد تحول إلى رغبة في التغيير، لكن هذا الأمل ما يلبث أن يتلاشى بدلالة المعاني التالية في (كلما انزاح طاع، لاح جبار، ثورها المعصوب ناظره، العار، الأقداح تهوي، وستهوي، دؤار)، فبناء الصيغ: ك(كلما) الدالة على التكرار، والتشديد في الحروف ك(دؤار) صورة للحركة تفيد معنى التكرار والتأكيد؛ لأن "التكرار إنما هو نوع من التأكيد أو التكريس سواء أكان على مستوى البنية اللسانية أم التمثيل الدلالي الذي يتمخض عنها، إنه إلحاح على تصوير معين"^(٢). وهذه الألفاظ تُمدُّ النص بحركة مكررة تابعة لتكرار الصوت في نهاياتها، وتكرار مد الألف الدال على إطلاق صرخة الألم والمعاناة، وبث الشكوى، وما يُحدثه ذلك من وقع على المتلقي، كالمَد في (انهار، قام، انزاح، طاع، جبار، ناعورة، ناظرة، العار، الأقداح، فَارِغَةً)، أضف إلى ذلك التكرار اللفظي: (الجيل للجيل، وتهوي ستهوي)؛ حيث إن التكرار يُظهر "شكلاً متماسكاً يشد الأسطر الشعرية إلى بعضها البعض"^(٣)، فهو تأكيدٌ وتقدير لحالة الضياع والدوران اللامتهي وفقدٌ للأمل.

وبذلك شكلت هذه المقطوعة حِراكًا واضطرابًا مُكثَّفًا على جميع المستويات اللفظية والدلالية، مع ما بدا من شيء من السكون في ابتداء المقطع، وهو ما يقابل معنى (الأمل) السابق الذكر.

ونلاحظ انتقال السياق بين الجملة الاسمية (والجيل للجيل كالأقداح فارغة... إلخ) التي

(١) جماليات المعنى الشعري - التشكيل والتأويل، الرباعي (٢١٩).

(٢) البنى الأسلوبية - دراسة في (أنشودة المطر) للسياب، ناظم (١٤٧).

(٣) البنى الأسلوبية - دراسة في (أنشودة المطر) للسياب، ناظم (١٤٧).

تعد: "بكل أشكالها علامة تتحدث في إطار من الثبات"^(١)، فكأن مقاومة المحتل صفة ثابتة ودائمة لا تتغير في الثوار، ثم ينتقل إلى الجملة الفعلية التي تفيد الاستمرار في مقاومة المحتل في الحال والمستقبل (تلقني على الموقد المهجور أخيلة.. إلخ)، وهذا الانتقال من الجمل الاسمية إلى الفعلية تضاد آخر على مستوى صيغ الجمل، إلا أن دلالة الثبات سرعان ما تحوَّلت إلى دلالة حركية تقوِّدنا إلى سمة الحركة والاضطراب من جديد في النص، وهذا التضاد من النوع اللغوي التضافري الذي يأتي بين الأسماء والأفعال؛ حيث يُسهم هذا النوع في "خلق فاعلية حركية بين الاسم والفعل بتضافر البنية الضدية للأسماء والأفعال، الاسم الذي يدل على الثبات والاستقرار والديمومة، والفعل الذي يفعِّل الحركات المتتالية والأحداث المتتابعة واللحظات المتجددة"^(٢). وقد كشف التضاد عن وجود الأمل ومعنى الثورة والحرية في نفوس أبناء الوطن بدليل قوله: (فانزاح ظل الردى، واهتزت النار، واجتاحت الأرض..، ويمشي خلفها الثار)، فضلاً عن بقية السياق الخاص الذي يُصوِّر فيها السياب ثورة شعبه بعدما نشر الرايات الممتلئة بالدم، وأشعل حقه ناراً في الأرض يمضي خلفها الثار.

وأثمرت هذه العلاقة معاني متداخلة من الثورة والاضطراب والغلّ الدفين في نفس المحتل، وهو ما يشعر به القارئ لنصه، بل يحسه ويفهمه؛ لاختياره الألفاظ الدالة على ذلك (كطاغ، جبار، العار، مصبوغة بالدم، الموقد المهجور، ظل الردى، اهتزت النار الغل، الثار).

وقد طغت الحركة في هذا المقطع على السكون جراء الإشارات الحركية التي فاقت الإشارات السكونية، ومن هذه الثنائية يفتح أفق يعجُّ بالاضطراب؛ مما يوحي بأن نفسية الشاعر يملكها القلق وانعدام الهدوء الوجداني؛ ولذا كان بناء الصورة الشعرية بهذه العلاقات والدلالات المختارة والأنساق الداخلية يُحقِّزُ الخيال ويوقظ الشعور بجمال هذه الصور؛ حيث "قامت فلسفة الصورة في الشعر على هذا النوع من التقابل والتعارض المؤدي إلى المعنى"^(٣).

(١) قراءة النص؛ قراءة العالم - دراسة في البنية، أبو ديب (٥٦).

(٢) ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، شرتح (٦٧).

(٣) التراث والتجديد في شعر السياب: دراسة تحليلية جمالية في: مواده، صوره، موسيقاه ولغته، حشلاف (١١٤).



ونستطيع القول إن تنوع التضاد لدى السياب من حيث نوع العلاقة، والبنية، والأنسقة، ودلالة الألفاظ، وطريقة التوزيع بين الكلمة والكلمة وبين الجملة والجملة، قد كشف عن ثراء هذه الظاهرة في لوحاته الشعرية، كما أظهر مهارته في توظيف التضاد كاستراتيجية لبلورة تجربته الشعرية، وقدرته على أن يستثمر إمكانات التضاد بالطريقة التي تؤثر في المتلقي. ثم يُتبع الحراك السابق بصورة الخائن لوطنه وشعبه بعد تقيّده وجرّه كالنعجة المسافة للذبح، فيقول السياب في المقطوعة الثالثة^(١):

٤٨. ثُمَّ اجْتَمَعْنَا عَلَى الْبُشْرَى وَجِيءَ بِهِ
٤٩. تَنْفَسَ الرُّعْبَ فِي عَيْنِهِ فَانْطَفَأَتْ
٥٠. يَهْوِي عَلَى رُكْبَتَيْنِ اضْطَكَّتَا فَرَقًا
٥١. وَقَالَ: "لَمْ أَجِنِ ذَنْبًا.." ثُمَّ طَافَ بِهِ
٥٢. فَطَالَعَتْهُ عُيُونٌ مِنْ مَغَاوِرِهَا
٥٣. كَأَنَّمَا الْكُونُ تَأْبُوثُ أَعْدَّ لَهُ
٥٤. وَصَاحَ قَاضٍ مِنَ الثُّوَارِ نَحْنُ لَكُمْ
٥٥. هَذَا أَوَّانُ التَّشْقِي لَا نَجَاءَ لِمَنْ
٥٦. يَوْمَ الظَّلَامَاتِ لَا الشَّكْوَى بِضَائِعَةٍ

كَنَعَجَةٍ سَاقَهَا لِلذَّبْحِ جَزَارُ
فِي ذَلِكَ الرِّبْقِ الْمَذْعُورُ أَنْوَارُ
وَيَسْتَعِيْثُ وَمَاءُ الْعَيْنِ مِدْرَارُ
طَرَفٌ عَلَى الْأَوْجِهِ الْعَجْفَاءِ يَنْهَارُ
وَأَعْظَمُ بَرَزَتْ جُوعًا، وَأَطْمَارُ
مِنْ كُلِّ عَيْنٍ عَلَيْهِ انْخَطَّ مِسْمَارُ
عَوْنٌ عَلَى الظَّالِمِ الْبَاغِي وَأَنْصَارُ
حَانَ الشُّعُوبَ وَلَنْ يُجِدِيهِ انْكَارُ
وَلَا الْقَضَاءُ مُحَابٍ فِيهِ غَدَارُ

شبه السياب الخائن لوطنه بنعجة ساقها الجزار للذبح، فهي ضعيفة مهزومة، لكن اللافت في وصفه هو تصويره لخوفها؛ فهي مرعوبة جدًا حتى إن عينيها تنفّسان رعبًا، والعينان -مرأة المعاني من فرح وألم- ترى فيها الرئتين تتحركان وتضطربان قلقًا وهولًا للموقف؛ لأنها ترى الموت، وحينها انطفأت فيه روح الحركة: (الرّبّق المذعور). ونلاحظ الوصف الدقيق لحالة الهلع والخوف والحراك الداخلي والنفسي للخائن كأنه (الرّبّق المذعور)، ومعلوم أن الرّبّق مادة سائلة متحركة، وهاهنا رمزٌ إلى التقلّب والقلق، كما أن فيها قدحًا في الخائن بكثرة تغيراته وعدم قراره، ووفائه بوعوده، أضف إلى ذلك أن هذا الرّبّق (مذعورًا)، وهو وصف آخر دقيق لأخص حالات الخوف والقلق. وهنا تطغى ثنائية الحركة على السكون؛ لتكشف عن شعرية النص في تلك الصورة المتحركة للخائن، فتشمئز من الخائن النفس، (١) الديوان، السياب (٤٤٠).

وفي الوقت نفسه ينكشف صدى الخيانة وزيفها بصورة أكبر مقتاً وتشويهاً. وتنشأ بين (البشرى، والأنوار، ثم انطفاء النور والذبح) علاقة ضدية مُتجددة من النور والظلام، ثم يكمل السياب وصف تلك الصورة فيقول: (وقال: لم أجن ذنباً... فطالعتها عيونٌ من مغاورها...)، فالناس الذين يرون ذلك الخائن، ينظرون إليه بطرفٍ بائس حزين مُنْهَك، يكاد ينهارُ على وجوههم الهزيلة والمريضة، بل إن عيونهم داخلَةٌ في رؤوسهم، وعظامُ أجسادهم بارزةٌ جوعاً ومرضاً، وهذا تصوير لحركة أصحاب المشهد وأفعالهم. ويقابل هذه الصورة صورةً للكون؛ حيث شبهه بتابوت للخائن قد تَبَيَّنَ أطرافه بأعين الرائيين له، وكأن أعينهم تلك مساميرٌ أَحْكَمَتْ إغلاق التابوت، وهذه صورةٌ ثابتة صامتة تُعَلِّقُ للقارئ ثبات الكون وسكونه أمام مشهد ذبح النعجة: (الخائن)، وبين حركة انهيار الطرف على الوجه الهزيل أمام الكون المشبه بالتابوت للخائن أكثر من علاقة ضدية دقيقة: كالموت والحياة، والسكون والحركة، وتداخل هذه العلاقات الضدية والأنسقة الداخلية (كتنفس الرعب، وأنوار، واصطكتا، ويستغيث...) مع ما فيها من دلالة ومعانٍ خاصة تمثل صورة الحياة، بينما يمثل: (انطفاء حركة الزئبق المذعور، والعيون في المغاور، والأوجه العجفاء) صورة الموت. والموت هنا لم يعد يحمل دلالة الفناء، إنه عتبة فارقة بين الوجود والعدم، فتصبح ثنائية الحركة والسكون في هذه الحال معادلاً موضوعياً لثنائية (الموت/الحياة).

ونجد أن توالي الأفعال المضارعة متمثلة بـ(تنفس، يهوي، يستغيث...) يُؤَلِّدُ حركةً رتيبةً تدل على الضعف والخواء، ويشير بدلالته إلى استمرار حالة الضعف والهوان في الحاضر والمستقبل هذا من جهة، ومن جهة أخرى فيه دعوة إيجابية إلى تحطّي هذا الواقع وتجاوز هذا الهوان والضعف، والثورة عليه، وتحقيق واقع أفضل مليء بالقوة والحرية والعزة والكرامة. وفي هذه اللحظة الهادئة يُطالِعنا البيتان التاليان المَبْنِيانِ على صيغ الجملي الاسمية وما تحتضنه من أفعالٍ دالةٍ على الحركة، ومشيئةً إلى لحظة السكون التي ستحط على حياة السياب بانتهاء القصيدة:

هذا أوان التشفي لا نجاء لمن
يَوْمُ الظلمات لا الشكوى بضائعٍ
خَانَ الشعوبَ ولن يُجديه إنكار
ولا القضاء مُحَابٍ فيه غداً
فالسحاب ينسج بصياح القاضي سبيلاً للنجاة والحرية والسموّ ليرقى بها على متناقضات



مجتمعه، إنه صوت الخلاص من كل مسببات التوتر لديه.

وعبر هذه اللوحة يُقيم السياب ثنائية ضدية طرفاها الحرية والعبودية، وتبدو فاعلية التضاد هنا في نسجه للصراع والتوتر المُعتمَل في نفس السياب الشاعرة الطليقة التي تتمرد على القيود، وتطمح في العتق من كل قيد، كقوله: (الظالم، الباغي، لا نجاء، الشكوى) وما تحمله من معاني العبودية والقيود، بينما نجد معاني الحرية ضمن النسق الداخلي المركب، إضافةً إلى دلالة (صاح، هذا أوان التشفي..). وفي هذا دلالة واضحة على أن الحرية المنشودة مطمح يُلحَّ على السياب ويحاصره، ويتمنى لو تحقق في مجتمعه، كما أن توظيف السياب للزمن الحاضر كـ(هذا أوان، ويوم الظلامات) إشارةً إلى إلحاحه على التحول والتغيير الذي يدعو له.

ونرى في المقطوعة حضوراً لألف المد خاصة في بناء المفردات في أكثر من موضع، وفيها دلالةً أخرى على الحرية المرجوة؛ فصوت الألف في (الظالم، الباغي، أنصار، أوان، الظلامات..)، يوحي بمدّه بانفجار داخلي يكشف عن صراع الثنائيات داخل الشاعر. وعناية السياب بالصوت، ودلالة اللفظ وغيرها من دقائق يُؤكد أنه ترك لنا "منظومةً متشابكة لا تنفصم من ناحية تركيب المفردة الشعرية ومعناها؛ أي بين الكلمة ومدلولها وهي العلاقة التي تتكون بأثر رجعي كما يقول (شتراوس) ما يتعلق بالتشكيل الصوتي والدلالي وهو التغيير الذي يشمل المستوى الدلالي في الشكل والبنية، وهذا التغيير يأتي وفق التحقق من الصياغة في الجملة الشعرية؛ لأنه يشكل المعنى وما نطلق عليه بالتحديث الشعري بالبنية الدلالية"^(١).

ثم لا نلبث أن نقابل مقطوعةً أشدَّ حِراكاً وأكثر اضطراباً وتعدديةً في العلاقات الضدية في المقطوعة الرابعة، يقول السياب^(٢):

٥٧. فليطَفَحِ المَرَجْلُ العَالِي بِمَا حَنَقَتْ
٥٨. مَعْمُوسَةً بِالدِّمِ المُنْسَابِ شَدَّ بِهَا
٥٩. وَلَتَقْضُمُوا مِنْ يَدٍ كَانَتْ تَمُدُّ عَلَى
مِنْ حَقْدِهِ العَاصِفِ المَكْبُوتِ أَظْفَارُ
شَرَعٌ أَجِيرٌ وَسَقَاكُونُ أَشْرَارُ
آثَامَهَا مِنْ جِرَابِ البَغْيِ أَسْتَارُ

(١) التحديث في النص الشعري دراسة نقدية في شعر بدر شاكر السياب، مناف (١٤١).

(٢) الديوان، السياب (٤٤١).

٦٠. فَمَا تَشْكِي امْرُؤًا مِنَّا وَلَا شَخَصْتَ
٦١. قَالَ: انطَفُوا، لَا تَخَافُوا بَأْسَ مَنْ
٦٢. وَأَثْقَلَ الْأَمْسُ وَالْأَغْلَالُ حَاضِرُهُ
٦٣. فَقَالَتِ امْرَأَةٌ عَرَقَى.. مُفَجَّعَةً:
إِلَّا إِلَى الْمَنْزِلِ الْمَرْغُوبِ أَبْصَارُ
نَسَجَتْ أَكْفَانُهُ اللَّذَّةَ الْحَمْرَاءَ... وَالْعَارُ
حَتَّى انْحَنَى فَارْتَمَى عَنْ رَأْسِهِ الْعَارُ
لَمْ يَطُو شَكْوَاهُ شَانٍ وَهُوَ مُخْتَارُ

هنا تتشكل صورة شعرية ناتجة عن ثنائية الحركة والسكون؛ وهي صورة حركية يُصور فيها السياب غَضَبَ شعبه، وغضبه من حالهم، باثًا فيهم روح الثورة والحرية، فيقول: (فليطفح الرجل الغالي)؛ إذ شبهه ما في نفوسهم من ظلمٍ وألمٍ بِالْقَدْرِ الممتلئ غِلًّا وحقًا على المحتل، وهذا القدر لا بُدَّ أن يطفح ويُخرج ما فيه من حنقٍ عاصفٍ على عدوه، ذلك الحنق (المكبوت) والذي غدا قيدًا لمشاعر شعبه المغلوب.

ولتحقيق جمالية النص وشعريته بواسطة الثنائيات الضدية؛ نلاحظ توظيف السياب لأسلوب التشخيص في تلك الصورة الحركية في قوله: (فليطفح الرجل الغالي بما خنقت)، فشبه الرجل (الإناء الممتلئ) بشخصٍ مخنوقٍ مكبوتٍ، وفي قوله: (المنزل المرعوب) تشبيهً وأنسنةً للمنزل؛ حيث وصفه بالمرعوب، والتشخيص يمنح النص تميّزًا فنيًا، وخصوصيةً جماليةً، فقد استطاع الشاعر عن طريق هذا التعامل مع المعاني والأفكار المجردة نقلها إلى هيئة مجسدة؛ أي "تجسيم معنى من المعاني تجسيمًا تُدرّكه الحواس، لتكون أعون على فهمه وتوضيحه من العقل وحده مستقلة، فيصير العقل طريقًا واحدًا للإدراك من طرق شتى متعددة الجوانب في الحواس المختلفة"^(١). كما استخدم التشبيه في تصوير حالة النائم الخائف بمن يقضم أصابعه خوفًا وندمًا، فيقول: (ولتقضموا من يد كانت تمد..) وقضم اليد أو عضها تعبير كنائي معروف عند البلاغيين بإشارته إلى معنى: عِظَمُ الحسرة، وشدة الندامة على التفریط والتقصير، ومنه قوله تعالى: ﴿وَيَوْمَ يَعَضُّ الظَّالِمُ عَلَى يَدَيْهِ﴾ [الفرقان: ٢٧]؛ لأن بلاغة الكناية في التعريض لا الإفصاح يقول الجاحظ: "أو ما علمت أن الكناية والتعريض لا يعملان في العقول عمل الإفصاح والكشف"^(٢). ومجيء صيغة القضم بصورة الفعل المضارع دليلٌ على استحضر الحدث ومشاهدة الجو النفسي المضطرب الذي يعيشه

(١) البناء الفني للصورة الأدبية للشعر، صبح (١٨٤).

(٢) البيان والتبيين، الجاحظ (١/١١٧).



السياب، ثم يصف تلك اليد بأنها نفسها يدُ (العميل) الذي يغطي آثام المحتل بغطاء (البغي) لستره عن أعينكم، فتظَّلُون في غفلةٍ من أمركم. ويلاحظ تكرار الاستغاثة والرجاء بصيغتي الأمر والنهي كـ (ليطفح، لتقضموا، انطقوا، لا تخافوا)، وهي دعوة لليقظة والنهضة والتنبيه لتغيير حالهم، لكنَّها مشحونة أيضًا بمعنى التمني والرغبة لاستجابتهم ليعيش السياب لحظاته تلك في ضديةٍ أخرى بين الألم والأمل. وفضلاً عن هذه الصورة الشعرية فقد بُنيت معطياتها من صيغ ودلالات على ما يُثري الدلالة الحركية ويُحييها وذلك كصيغة اسم المفعول في (مكبوت، ومغموس، ومرعوب) التي تفيد معنى المبالغة، وصيغة اسم الفاعل في (العاصف، الغالي) التي تدل على التجدد والثبوت، يقول عبدالقاهر الجرجاني: إن "موضوع الاسم على أن يثبت به المعنى للشيء من غير أن يقتضي تحدده شيئاً بعد شيء، وأما الفعل فموضوعه على أنه يقتضي تحدد المعنى المثبت به شيئاً بعد شيء"^(١). غير ما يمكن ملاحظته من دلالات الجمع كـ (البناء على الجمع وصيغته في: سفاكون، أشرار، آثام، أستار، أبصار، أكفان، وواو الجماعة في أكثر من لفظة) يزيد المقطع حراكًا واضطرابًا، وكذلك تضعيف الأحرف في أكثر من موضع كـ (شدّ، مفعّعة..)، وجميع ما تقدم "يعني وجود حركية أكثر"^(٢) في النص تهيم لبناء قاعدة الثورة.

وفي قوله: (وأثقل الأمس... حتى انحنى فارتمى عن رأسه النار) صورة أخرى يشبّه فيها حال الثائر الذي أثقلته قيود الأمس والحاضر حتى انحنى وسقط عن رأسه الغار، والغار هو إكليل أو شجر يُتَوَجّ به القائد المظفر أو الشاعر المُفْلِق، وهنا رمز آخر للقهر والكبت والخوف الذي يمنع الثوار من الحديث أو محاولة التحرر؛ فالرمز يحيط بالصورة ويرفع بدلالاتها نحو معانٍ عدة، فضلاً على أن "الرمزية تُستعمل للتعبير عن الحالات النفسية المركبة العميقة بفضل إمكانات اللغة وعملية نحت الصور والأخيلة منها"^(٣).

إذن فالمقطع السابق في حركية دائمة تتأتى من حركة النفس الشاعرة بالاضطراب والقلق

(١) أسرار البلاغة في علم البيان، الجرجاني (١٧٤).

(٢) جمرة النص الشعري - مقاربات في الشعر والشعراء والحدائث والفاعلية، المناصرة (٣٩٢).

(٣) الأدب ومذاهبه، مندور (١٢٤-١٢٥).

مع ما يقابلها من قليل من السكون والصمت أعني العلاقة الضدية بين الحركة والسكون ليظل الطرفان محورين متناظرين ومتجاذبين يعملان في حركة دائبة مطّردة، وهذه الحركية الدينامية في القصيدة ذاتها استغلها الشاعر في الكشف عن تدفق المعاني والصور الشعرية المتجددة طيلة قراءة الأبيات.

ويُطلّ علينا السياب بألوانٍ أخرى من الثنائيات الضدية المتضافرة في لوحته الثالثة؛ حيث نلتقي بالتضاد بين الخفاء والتجلي، كقوله:

ولتقضوا من يدٍ كانت تمدُّ على آثامها من جرابِ البغي أstrar
فالجرب والأستار دلالة على الخفاء، ومضمون البيت مع نسقه الخاص يحمل معنى التجلي، فهي ما بين تجلٍّ وخفاء.
والتضاد بين الموت والحياة، كقوله:

قال انطقوا، لا تخافوا بأس من نسجت أكفانه اللذة الحمراء... والثائر
فالعلاقة الضدية هنا بين الموت بدلالة الأكفان، واللذة الحمراء، وما يقابله من لفظٍ (انطقوا، ولا تخافوا)، ومضمون معنى الحياة في نسق الأبيات الخاص.

ومجيء السياب بالثنائيات الضدية متصلة دون فاصل بينها أعطى الإحساس بمدى حرص هذا الشاعر على التسامي والتعاطي مع قضيته (حرية الوطن) بفاعلية شديدة متواصلة، والتضاد هنا ليس مجرد كلمات لها دلالة، إنما هو "حضور له كيان وجسم"^(١). ويستمر السياب في بناء القصيدة على هذا التنوع والتضافر بين العلاقات المتداخلة التي لعبت دوراً مهماً في تكثيف المعنى المراد، وجعلته ماثلاً حيّاً أمام المتلقي؛ مما يوثق العرى بين المتلقي والتجربة الشعرية ذاتها.

ونلاحظ هذه العلاقات المتتالية وقد أفرزت بُنيةً ضدية كُبرى -إن جاز القول- تدور فيها علاقات القصيدة كاملة ألا وهي الحركة والسكون، وكأنها تعكس حياة الواقع كما يراها السياب.

ونكمل هذه اللوحة وما فيها من علاقات ضدية بقول السياب في المقطوعة الخامسة^(٢):

(١) الشعر العربي المعاصر - قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، إسماعيل (١٨١).

(٢) الديوان، السياب (٤٤١).



٦٤. نَحْنُ الْمَدِينُونَ لِلْبَاغِي بِمَا امْتَلَأَتْ
٦٥. أَلْفٌ وَأَلْفَانِ مَوْكُولٌ بِهِنَّ... دَمٌ
٦٦. نَحْنُ الْمَدِينُونَ مَا يَنْفُكُ يَخْنُقُنَا
٦٧. يَا ضَيْعَةَ النَّارِ وَالْأَفْوَاهُ تَلْجِمُهَا
٦٨. أَخْتَامُهَا الْحُمُرُ أَفْوَاهُ قَدْ التَّصَفَّتْ
٦٩. مَخْتُومَةٌ كُلُّ حَتَمٍ صَاحٍ فِيهِ فَمٌ
- بِهِ صُكُوكٌ وَضَاقَتْ عَنْهُ أَسْفَارُ
لِلْبَائِسِينَ وَأَمَالٌ.. وَأَوْطَارُ
صَلِّ إِذَا نَدَّتِ الشُّكُوى وَإِنْذَارُ
مُسْتَمْسِكَاتُ لَدَى الْبَاغِي وَأَسْفَارُ
بِالْقَلْبِ يَرُوي صَدَاهَا مِنْهُ تَيَّارُ
ظَمَانٌ لِلدَّمِ، فِي الْأَكْبَادِ حَقَارُ

إذ تبدو ثنائية الحركة والسكون طاغية في جميع القصيدة، إلا أن حركة (السكون) تتغلب على (الحركة) هنا، ومما أعان على ذلك بناء معظمها على الجمل الاسمية لا الفعلية؛ إذ بُدِئت جميع الأبيات بالاسم: (نحن المدينون، ألف وألفان، يا ضيعة النار، أختامها الحمر، مختومة كل ختم)، والجملة الاسمية بدالاتها على الثبات تُثري (السكون) الذي يصف دوام سوء حالهم، كما أن الثبات والسكون قادنا إلى سمة العدمية عن طريق (الموت)، وقد جسده الشاعر بالفاظ كـ(موكول بهن دم، يخنقنا صك، أختامها الحمر أفواه، ظمان للدم، للأكباد حفار). ومن معاني الحمرة والدم: الموت إلا أن دلالة الثبات هذه سرعان ما تتحول إلى دلالة حركية تقودنا إلى سمة (الحياة) عن طريق الأفعال: (امتلاّت، ضاقت، يخنقنا، تلجمها...) وما لحقها من أفعال تناثرت في النص تُنبئُ بحركته وتساعد اضطرابه لاحقاً. كما أن نشوء ثنائية الموت والحياة يُشير إلى "القوة التدميرية التي يحدثها الموت على صفحة المكان"^(١) في لحظة السكون التي ستحط على حياة السياب في نهاية القصيدة^(٢):

٧٠. قَدْ سَطَرَتْهَا يَدُ الْبَاغِي وَحَبَّأَهَا
٧١. فَاسْتَلَّتِ الدَّرَجَ مِنْ أَحْضَانِ مَحَبَّتِهِ
٧٢. وَاسْتَوْقَدَ النَّارَ مِنْ مِصْبَاحِ ثَاكِلَةٍ
٧٣. حَتَّى تَذَرَى رَمَادًا كُلَّ مُسْتَنَدٍ
٧٤. يَا رِيحُ ذُرْبِهِ.. هَذَا الْبَغِي طَاحَ بِهِ
- دَرَجٌ تَحْقَى فَمَا افْتَضَّتْهُ أَنْظَارُ
أَيْدٍ وَنَادَى فَمٌ: " فَلْتُضَرِّمُ النَّارَ"
دُو غِلَّةٍ مِنْ بَيْنِهَا حَقْدَةُ النَّارِ
وَارْحَزَحَتْ عَنْ رِقَابِ النَّاسِ أَثِيرُ
مِنْ هَذِهِ الْأُمَةِ الصَّفَرَاءِ إِعْصَارُ

(١) جماليات التحليل الثقافي في الشعر الجاهلي نموذجاً، عليمات (٢٣٣).

(٢) الديوان، السياب (٤٤١).

إِلَّا عَلَيْهَا، وَلَا تَمْتَدُّ أَعْمَارُ
مِنْ نَعَشِهَا الْأَيُّضِ الْمَصْهُورِ أَنْهَارُ؟
مِنْ أَمْسِهِ الدَّاعِرِ الْمَمْسُوخِ أَخْبَارُ
يَرْمِيهِ بِالزُّورِ لَوْ لَمْ تَبَقْ أَثَارُ
لَحْظُ الْيَتِيمِ، وَدَمْعٌ فِيهِ يَحْتَارُ
قَاضٍ نَزِيَّةً، وَجَلَّادُونَ أَحْيَارُ
بِالْحَقِّ فِينَا، وَبِالْقِسْطِاسِ ثَوَارُ

٧٥. حَتَّفُ الْمَدِينِينَ لَا يَنْشَقُّ بَابُ غَدٍ
٧٦. فَوَلَّوْا النَّاسُ بِالشِّكْوَى كَمَا انْفَجَرَتْ
٧٧. وَأَقْبَلْتُ تَحْنُقُ الْجَانِي بِحَاضِرِهِ
٧٨. يَا لِلْكَتَابِ الْمُدْمَى كَادَ كَاتِبُهُ
٧٩. تَطْوِيهِ إِطْرَاقَةُ الثَّكْلَى وَيَنْشُرُهُ
٨٠. حَتَّى سَمَعْنَا دَمَ الطَّاعُوتِ يَهْرِقُهُ
٨١. وَاخْضَلَّتِ التُّرْبَةُ الْجَرْدَاءُ، وَزَعَهَا

وبعد ذلك ينقلنا السياب إلى الضفة الأخيرة من اللوحة الثالثة مُشعلاً فيها دلالة (الحركة) على (السكون)، فيقول^(١):

إذ تتوالى الصور الشعرية لديه، فيشبه حنق شعبه على حالهم بمن أقدم يخنق الجاني (المحتل) في حاضره بسبب ما صنع في ماضيه: (الداعر الممسوخ) أي صنعه الفاحش القبيح، فتتولد من علاقة الحركة والسكون، علاقة فرعية بين الزمان والمكان في قوله: وأقبلت تحنق الجاني بحاضره من أمسه الداعر الممسوخ أخبار والتنقل بين زمنين "تجسيداً للحركة وللزمنية"^(٢) معاً، فالمكان: موطنه المنكوب، والزمان: هو الحاضر والماضي.

كما أن العلاقة الضدية بين (الحركة والسكون) لا تكون إلا بانعقاد الصلة التركيبية بين طرفي التضاد، ومن ثمَّ ظهرت قيمة ثالثة متولّدة من اجتماع هذين الطرفين المتقابلين كثنائية الزمان والمكان؛ لتشير وتحرك مشاعر المتلقي، وذلك يُضاعف التمتع بالقيمة الجمالية، وهو ما نشعر به أثناء قراءة الصور وتأملها؛ ف"دخول اللفظة في علاقات مع ألفاظ أخرى يكسبها وظيفة لم تكن لها قبل ذلك. وعلى ذلك فقد تنبثق من العلاقات الجديدة وظائف دلالية أخرى أو إيقاعات موسيقية"^(٣)، كما كشف النسق الداخلي عن عمق المشاعر الدفينة التي يعيشها الشاعر من ألم وأمل، وهذا ما كثّف إقناع المتلقي بفكرته ومشاعره.

(١) الديوان، السياب (٤٤١).

(٢) قراءة النص؛ قراءة العالم - دراسة في البنية، أبو ديب (٥٨).

(٣) البيان والبدیع لطلبة قسم اللغة العربية، الزويجي وحلاوي (١٣٩).



ويعود بنا السياب في علاقة متقابلة بين الحركة والسكون مع ذلك الكتاب المدمى، فهو ما بين حالتين: يشبه صمت ثكلى وانكسارها، وينشره طرف اليتيم ودمه. وهذا اللون من التضاد يُتيح فرصة اقتحام فضاءاتٍ دلالية جديدة، ويجعل لوحة التضاد قابلة لوجوه متعددة من القراءة؛ مما يُعد إثراء للنص الأدبي، كما تُظهر القصيدة كيف أن العلاقات الضدية أصبحت "مكوناً أساسياً لإنتاج بنية النص ودلالته، فالتضاد تركيب بنائي ينهض على طرفين، متنافرين على مستوى السطح، متضافرين على مستوى العمق لإنتاج دلالة شعرية ذات كثافة، وقوة تصل بالنص الشعري إلى قمة سحره وتمايزه عن طريق حركة التفاعلات بين طرفي التضاد من جهة وباقي عناصر النص من جهة أخرى" (١). والتنقل بين دلالي (الحركة والسكون) فعل الصورة الشعرية بتفاصيلها ونقلها إلينا كما ينبغي.

اللوحة الرابعة:

وتنقلنا اللوحة الرابعة (٨٦-٨٢) للسياب إلى تضادٍ فرعيٍّ آخر، وعلاقةٍ أقل ظهوراً بين السكون والحركة، في قوله (٢):

٨٢. أَهْوَى بِإِهْآمِهِ الْعَـاتِي وَخَائِمِهِ يَمْضِي لِمُسْتَأْجَرِهِ الصَّيْدَ مَا كُنْتُ
٨٣. أَوْ تَحْمِلُ الْخَائِفَ الْمَوْثُورَ حَيْثُ بَدَتْ الْحَاطُ إِبْلِسَ وَاسْتَشْرَى بِهِ الْعُضْبُ
٨٤. وَقَالَ: "يَكْفِيكَ" نَادَى بَعْدَ زَجْرَةٍ: "رِفْقاً فَقَدْ أزعجتنا هذه الحُطْبُ"
٨٥. "حَدَّثَتْ حَتَّى كَأَنَّ الْعَالَمَ انْبَسَطَتْ أَنْحَاؤُهُ تَحْتَ عَيْنِي وَهَوَّ يَلْتَهَبُ
٨٦. قَرَّبَتْ أَطْرَافَهُ الْقُصُوى سِوَى بَلَدٍ يَرْتَادُ سَمْعِي حَدِيثٌ عَنْهُ مُقْتَضَبُ

فالعلاقة الضدية هنا، وإن كانت تحمل دلالة الحركة والسكون، غير أن ذلك لا يكاد يُقارن باللوحة الفنية (الماضية) الثالثة التي اقتصرت بالدلالة الحركية تماماً، فهنا تنشأ علاقات ضدية أخرى كالخوف والقلق مقابل الأمن والهدوء.

وبناءً على ما استجلى لنا من معانٍ أدق وأعمق وعلاقات مضادة ناشئة من علاقات أكبر منها، فإن حقيقة التضاد "ليس مجرد محسن بلاغي، بل هو داخل في صميم الصورة

(١) لغة التضاد في شعر أمل دنقل، بنو عامر (٥٠).

(٢) الديوان، السياب (٤٤٢).

الشعرية وأكثر، ومن ذلك هو أساسٌ في فلسفة الشعر نفسه^(١). كما أن لظاهرة التضاد أيضاً دلالتها السيميائية، من حيث كونها تثير حركة ديناميكية في السياق النصي، وتحقق التفاعل بين المعاني والأخيلة والشخصيات؛ مما يسمح بإعادة ترتيب بنية النص بشكل أكثر تكاملاً وانسجاماً.

اللوحة الخامسة

يأخذنا السياب في اللوحة الخامسة والأخيرة (٩٣-٨٧) إلى معنى جزئي آخر، مصوراً عمق وشدة طمع الخائن المحتل ورغبته في امتلاك أكبر قدر ممكن من البلاد العربية ولو خيالاً، فيقول^(٢):

٨٧. فَازُورْ بِلْزَابْ؟ كَالْمَفْجُوءِ وَارْتَفَعْتُ
عَيْنَاهُ نَحْوَ الشِّمَالِ الْمُعْتَمِ الْحَالِي
٨٨. مَوْلَايَ نَادَى وَقَدْ أَوْمَأَ بِأَصْبَعِهِ
بَيْنَ الذَّرَى: "تَحْتَ ذَاكَ الْكَوْكِبِ الْعَالِي"
٨٩. "شَعْبٌ خَطَا فِي طَرِيقِ رُبَّمَا بَقِيَتْ
لَوْلَاهُ أُمْنِيَّةٌ عَزَلَاءُ فِي بَالِ
٩٠. "طَافَتْ رُؤَاهَا بِأَفْلَاطُونٍ بَاهِتَةً
أَلْوَانُهَا فَكَتَفَى مِنْهَا بِأَطْلَالِ"
٩١. اعْتَادَتْ الشَّاعِرِ الْوَسَانَ فَاتَّلَقَتْ
أَبْوَابُ أَيُّوبِيَا الزَّرْقَاءِ كَأَلَالِ
٩٢. "حَتَّى إِذَا امْتَدَّتِ الْأَيْدِي لِتَطْرُقَهَا
ذَابَتْ فَلَمْ يَبْقَ إِلَّا مُحَضُّ أَقْوَالِ"
٩٣. "وَأَقْبَلَ الْفَيْلَسُوفُ الْحُرَّ وَانْتَرَعَتْ
كَفَّاهُ خَيْطَ السِّتَارِ الْقَاتِمِ الْبَالِي

وتنبثق الثنائية الضدية في اللوحة السابقة من تشكل الصور الشعرية لمدينة (أيتوبيا) الخيالية؛ لتشكل ثنائية الواقع والخيال، فيوحّد الواقع صورة المكان الحالي (شيرين، ومجمل الأماكن المذكورة في القصيدة)، ويُعَيِّب الحلم (أيتوبيا) المدينة الفاضلة والمثالية، وهي حلم السياب حين يفيقُ منه إلى الواقع، فلا مندوحة من تقبل الأمر والرضا به؛ ولذلك يختم السياب حلمه بقوله:

وَأَقْبَلَ الْفَيْلَسُوفُ الْحُرَّ وَانْتَرَعَتْ
كَفَّاهُ خَيْطَ السِّتَارِ الْقَاتِمِ الْبَالِي

لينتهي حلمه، ويعود في دائرة حزنه ورفضه للواقع.

ويمكننا استظهار ثنائية ضدية أخرى بين الخفاء والتجلي، فبينما ترتفع عينا بلزاب إلى

(١) الشعر ولغة التضاد: الرؤية، الميدان والتطبيق، أبو غالي (٢١).

(٢) الديوان، السياب (٤٤٢).



مطعمه (أيتوبيا) لتتجلى أمام الأعين وتظهر أبوابها الزرقاء، تتراجع محتفية عن الأنظار، وتتلأشى مرة أخرى، وفيها تتأكد معاني الألم والأمل التي يعيشها السياب محاولاً من بناء هذه العلاقة نقل المعنى للمتلقى وتأثيره عليه لفقده حلمه.

كما تتجلى أمامنا ثنائية الحرية والعبودية في قوله: (الفيلسوف الحر)؛ حيث يُلمحُ بها إلى الدعوة إلى الحرية، وكيف أن أفلاطون استطاع أن يحلم بذلك لحريته. وكذلك رمزية السلطة والتملك، واستمرار الطمع في قوله: (ربّما بقيت أمنية عزلاء)؛ إذ تشير إلى أن المحتل لا ينتهي طمعه ولا ينقطع، وأيضاً أشار إلى رمزية: اللون الأزرق في قوله: (أيتوبيا الزرقاء)، فيرمز اللون الأزرق بحسب سياقه هنا إلى الصفاء والجمال واللمعان؛ لأنه في وصف (أيتوبيا) الخيالية، واللون الأزرق يلائمها من حيث دلالاته الجمالية. وتوظيف اللون عند السياب منح النص الشعري طاقة فنية عالية، ارتفعت به من الدلالة اللونية العادية إلى دلالات لونية متعددة وخصبة، أفضت إلى إغناء النص الشعري دلاليًا وفنيًا؛ لأن: "الألوان ليست مُدركات بصرية متميزة فقط، بل هي شتيت من الإحياءات والمعاني المهمة"^(١).

وفضلاً عن جمال هذه الصورة الشعرية وما فيها من ترابط ودلالات، فقد بُنيت فيها علاقة ضدية أخرى بين النور والظلام، فأمنية المدينة الفاضلة: نُور؛ ولكنه نُورٌ باهت خافت لا وضوح فيه، اكتفى منه صاحبه بالظل أو بهتانه الخافت المشوب بالظلام، وكذلك صورة لمعان أبواب المدينة الفاضلة كالآلئ، غير أنها (دابت فلم يبق إلا محض أقوال، وانتزعت كقّاه خيط الستار القاتم البالي). إذن لقد انطفأت أنوار تلك المدينة وأسقط عليها الستار المظلم البالي.

أما عن العلاقة الضدية بين الحركة والسكون فقد عمّت كذلك هذا المقطع، فازداد الاضطراب، وتسارعت الحركة، وقلّ السكون، وقد نجم عن ذلك تكثيف عوامل الحركة؛ مما يوحي بأن نفسية الشاعر يتملكها القلق وانعدام الهدوء الوجداني. وجميع هذه العلاقات الضدية المتداخلة والمتضادة بتفاصيلها وعمومها، كشفت عمق المشاعر الدفينة التي يعيشها الشاعر من ألمٍ وأمل، بل وكثّفت إقناع المتلقى بفكرته ومشاعره؛ لأن التضاد لم يعد مجرد تباين بين الشيء وضده، بل صار في صميمه أسلوباً يعبر عن حالات نفسية وموضوعية

(١) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتوح (٢٢٠).

متقابلة في تداعياتها الضدية؛ مما يوضح بعضه بعضاً، وهنا تظهر أهمية التضاد ودوره في التعبير عن الشاعر ومواقفه.

ومن خاصيّة هذا المقطع أن ينتهي الشاعر بما ابتدأ به، وذلك أنه بدأ بطيف أمل، ثم انتهى بحُلم وأمنيّة، وبينهما علاقة تشابه؛ حيث أحكمت النص وساعدت في وحدة بنيته وفكرته، بل لقد بدأ بمكان يلمح فيه القوة والجمال (جبل شيرين)، وانتهى بمكان أيضاً يحلم فيه بالأمان والاستقرار (أيتوبيا).

وتأتي خاتمة (مع شيرين) لتعلن نهاية هذه المناظرة المشتعلة بين واقع السياب وأحلامه؛ حيث يتفاقم الصراع في بنية القصيدة بين مجموع العلاقات الضدية المتنوعة إلى أن ينتهي بحلمه الباهت المتلاشي. فرمزية (شيرين) تجذبه بشدة وتضغط عليه بأحلامه؛ ولذلك يهتف السياب ثائراً معبراً عن هذا الصراع العنيف الدائر في نفسه بين (الواقع والحلم) عن ألمه الشديد لعدم تمكنه من تحقيق حلمه.

ومن مجمل القصيدة يمكننا استجلاء علاقات ضدية أخرى، كالعلاقة الثنائية الضدية بين الانحسار والانتشار، وهي أداة بنائية منتشرة في القصيدة؛ لأنها تُعبر عن الحدث الشعري من بدايته إلى ختامه بشكل بدا فيه البناء أقرب إلى الشكل الدائري، من حيث الدلالة؛ إذ مثلت بنية القصيدة الكلية الشكل المكاني التفصيلي لأحداث القصيدة.

فقد بدأ المقطع الأول من القصيدة ضمن ثمانية أبيات فقط، مُركّزاً فيها على وصف المكان (شيرين) وهيبته وعظمته، في حين كثّف السياب بقية القصيدة بالحديث عن الأزمة الحالية، وخطط العدو، والدعوة إلى الثورة، وتجسيد أحوال الناس وآلامهم المنتشرة في الصين، والشمال، والجنوب من البلدان العربية.. إلخ ضمن لوحة المكان المرسومة في جُلّ القصيدة. كما يمكننا استظهار العلاقة الضدية بين الفرد والمجتمع؛ حيث تُشكل هذه الثنائية عند الشاعر مركزاً لانتشارها في القصيدة؛ ولذا تُؤلّد لديه شعوراً مستمراً بالضيق؛ لتصادم الفرد مع المجتمع.

ولعل تجارب السياب الشخصية وخبراته الأليمة كانت تنفيساً عن ضيق اجتماعي، فالتضاد الموجود في القصيدة يشف عن قلق ذاتي وتمرد ورفض، وهو يحاول بهذه العلاقة أن يظهر الأمل مع أنه يعاني الاكتئاب بسبب علاقته مع مجتمعه، كقوله يعبر عن نفسه:



ولاح شيرين في الظلماء تحسبه
صاغ الجليد له تاجًا لآله
فالجلب في المفهوم اللغوي الشعري يمثل القوة الثابتة غير المتحركة أمام القوى الأخرى،
التي تمثل المجتمع من حوله.
وهو على لسان بلزاب يقول:

فقال بلزاب: إن الأنجم انطفأت
خلف الجبال وكادت تسطع القمم
كما يُشير بدلالات رمزية أخرى إلى أحوال البلدان المنكوبة ك(أقصى الشمال، والجنوب،
وشمال الصين.. إلخ)، وهذا ما يُمثّله نسق المجتمع المرفوض. ولأن هذه الثنائية الضدية غير
متعادلة الطرفين؛ فقد عبرت عن استياء السياب الذي عبر عن مشاعره الذاتية بطريقة
مكشوفة. وبهذه العلاقة بين الفرد والمجتمع تمكن الشاعر من تعميم الشعور الفردي لديه
وجعله محورًا إنسانيًا عامًا يحرك ضمير المتلقي ويوقظه.

ونتيجةً لما سبق؛ نرى أن العلاقة الثنائية عند السياب وسيلة من وسائله التقنية في بناء
قصيدته؛ فالشاعر يُحاكي التوتر النفسي للإنسان العراقي خصوصًا، والعربي على وجه
العموم، بعد أن أصيب بحمية الأمل؛ لأن "أسلوب التقابل بين المتناقضات من أهم عناصر
الأداء الشعري الذي يتميز به الشاعر المعاصر، فبواسطته أوقد التوهج الشعوري والعاطفي
في الكلمات"^(١)؛ ولذا شهدت قصيدة السياب تكرارات عديدة متلاحقة عادة ما يكون
فيها الطرح ساميًا في معناه، فتتراكض خلفه علاقات ثنائية تختلف وتأتلف، لتصور فيما
بعد الصراع الداخلي الذي يعيشه السياب، ويرغب في إيصاله للمتلقي.

وأما عن وفرة الثنائيات في القصيدة فهي "دليلٌ انسجام ايقاعاته، وانفتاحه على أكثر
من محور، فيمكن أن نعتز على مجموعة أنساق متضادة في النص الأدبي الواحد تضيفي
عليه مزيدًا من الحيوية والحركة، هذه الأنساق المتضادة ذات صلة بالكون الذي تصوره سواء
أكان ذلك الأمر بالتضاد أم بالتكامل؛ لذا تجتمع هذه الخصائص الجمالية"^(٢). فجميع
العلاقات ودلائلها ترتبط ارتباطًا محصورًا بمركزية المكان (شيرين)، وتبرز صورةً انفعاليةً ثائرة

(١) لغة الشعر العراقي المعاصر، الكبيسي (٢٠٠).

(٢) الثنائيات الضدية دراسات في الشعر العربي القديم، الديوب (٧).

لدى الشاعر.

ولذا فقد استطاع السياب استثمار اللغة الشعرية للثنائيات الضدية في الكشف عن المتناقضات المجتمعية، فجسد سلبياتها جليّةً أمام عين المتلقي ورؤاه، كما استطاع أن يصل بالمتلقي إلى حقيقة الكون؛ إذ إن الحياة لا تجري وفقاً للأهواء، وإنما وفقاً لقوانين ونواميس خاصة.

الخاتمة:

أثمرت هذه الدراسة عن فهم أساسي للقصيدة من جوانب أخرى كما أطلعنا إلى دقائق المعاني والدلالات وما أفرزته هذه العلاقات، فاستطعنا أن نعين المشاهد المتضادة في الصورة الشعرية، ونكشف عبر وظيفتها أنماط الأنساق دلاليًا وجماليًا. وتكشف لنا أيضًا ما للثنائيات الضدية من دور كبير في التعبير، وفي الربط بين المتناقضين مع ظهور المفارقة الشاسعة بينهما، وبيان حقائق الأشياء وإقناع العقل بها، كما حققت هذه العلاقات تماسكًا وانسجامًا بين أجزاء النص، وبذلك جمعت بين الإمتاع والإقناع. ومن ثمة يكون النص نصًا مطلقًا يمارس وظيفته النصية فيتجدد مع كل قراءة.

وفي نهاية هذه الدراسة نخلص إلى عدة نتائج منها:

١. تعددت ألوان التضاد في القصيدة؛ فهناك التضاد اللفظي أو المعجمي، والتضاد القائم على الصورة، إلا أن التضاد السياقي جاء مُكثَّفًا في القصيدة؛ مما أسهم في خلق فضاءات دلالية جديدة، ووجوه متنوعة من القراءة.
٢. كشفت الثنائيات الضدية عن مدى قلق السياب وآلامه وانفعالاته التي تظهر على ملامح قصيدته.
٣. أسهمت الثنائيات الضدية في الكشف عن شعرية النص الشعري عند السياب، وإظهار مكامن الإبداع والتأثير بواسطة التعبير عن أحواله النفسية ومواقفه تجاه الآخر من حوله، فضلًا عن الكشف عن مواقفه الذاتية الراضية للمحتل وأدواته القمعية الممارسة، ومحاولته إقناع المجتمع من حوله بضرورة رفض المحتل والثورة عليه؛ مستخدمًا وسائل الإقناع المتمثلة بالحجة العقلية القائمة على الاستدلال والمقارنة بين المتناقضات، وهذه بدورها أفضت إلى تحقيق جمالية النص الشعري وإثارة المتلقي.



٤. غلبة ثنائية الحركة والسكون، لا سيما دلالات الحركة، على القصيدة؛ حيث طغت على معظم أبيات القصيدة؛ مما جعل النص الشعري مليئاً بالحيوية والحركة؛ ليتوافق ذلك مع دلالة السياق العام للنص المتمثل في مقاومة المحتل وأدواته القمعية الممارسة، والدعوة إلى الثورة عليه، فضلاً انسجام دلالات الحركة مع سياق التوتر النفسي للإنسان العراقي خصوصاً، والعربي على وجه العموم، تجاه المحتل.
٥. برزت جماليات الثنائيات الضدية ودورها في تفعيل النص الأدبي؛ وذلك لأن الإبداع يتنافى مع البساطة والسطحية، ويتماشى مع العمق والثراء، ومن ثمة يكون محرّكاً للقارئ ودافعاً له لتحفيز تفكيره، وإعمال عقله.

المراجع:

١. اتجاهات النقد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عبابنة، سامي محمد موسى، ط: ١، إربد، عالم الكتب الحديث، ٢٠٠٤م.
٢. الأدب ومذاهبه، مندور، محمد، د. ط، القاهرة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ٢٠٠٦م.
٣. أسرار البلاغة في علم البيان الجرجاني، عبد القاهر، تحقيق: محمد رشيد رضا وأسامة صلاح الدين منيمنة، ط: ١، بيروت، دار إحياء العلوم، ١٩٩٢م.
٤. الأسس النفسية لأساليب البلاغية، ناجي، مجيد عبد الحميد، ط: ١، بيروت: المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، ١٩٨٤م.
٥. إشكالية المكان في النص الأدبي دراسات نقدية، النصير، ياسين، د. ط، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٦٨م.
٦. البلاغة العربية المعاني والبيان والبدیع، مطلوب، أحمد، د. ط، بغداد، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ١٩٨٠م.
٧. بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، عباس، إحسان، ط: ٦، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٢م.
٨. البناء الفني للصورة الأدبية للشعر، صبح، علي، د. ط، القاهرة: المكتبة الأزهرية للتراث، ١٩٩٦م.
٩. البنى الأسلوبية- دراسة في (أنشودة المطر) للسياب، ناظم، حسن، ط: ١، بيروت، والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢م.
١٠. البنى الأسلوبية في شعر النابغة الجعدي، فياض، ياسر أحمد، وخليفة، مها فواز، مجلة جامعة الأنبار للعلوم الإسلامية، م(١)، ع(٤)، ٢٠٠٩م، ٣٨٤-٣٤٨.
١١. البنيوية، بياجيه، جان، ترجمة: عارف منيمنة وبشير أوبري، ط: ٤، بيروت، باريس، منشورات عويدات، ١٩٨٥م.
١٢. البيان والبدیع لطلبة قسم اللغة العربية، الزوبعي، طالب محمد، وحلاوي، ناصر، ط: ١، بيروت، دار النهضة العربية، ١٩٩٦م.



١٣. البيان والتبيين، الجاحظ، عمر بن بحر، تحقيق: عبدالسلام هارون، د. ط، بيروت، دار الجليل، د. ت.
١٤. التحديث في النص الشعري دراسة نقدية في شعر بدر شاكر السياب، مناف، علاء هاشم، ط: ١، العراق، مؤسسة دار الصادق الثقافية، ٢٠١٢م.
١٥. التراث والتجديد في شعر السياب: دراسة تحليلية جمالية في: مواده، صورته، موسيقاه ولغته، حشلاف، عثمان، د. ط، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، ١٩٨٤م.
١٦. التركيب اللغوي لشعر السياب، العطية، خليل إبراهيم، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦م.
١٧. التضاد في شعر الشافعي، صالح، حكمت، مجلة الوعي الإسلامي، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الكويت، م(١٨)، ع(٢١٦)، ١٩٨٢م، ١٠٢-١٠٩.
١٨. التقابل الجمالي في النص القرآني دراسة جمالية فكرية وأسلوبية جمعة، حسين، ط: ١، دمشق، منشورات دار النمير، ٢٠٠٥م.
١٩. الثنائيات الضدية بحث في المصطلح ودلالاته، الديوب، سمر، ط: ١، النجف الأشرف، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية العتبة العباسية المقدسة، ٢٠١٧م.
٢٠. الثنائيات الضدية دراسات في الشعر العربي القديم الديوب، سمر، د. ط، دمشق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠٠٩م.
٢١. الثنائيات الضدية: الماهية والمصطلح، حسان، خالد عبدالعزيز، مجلة العربية للعلوم ونشر الأبحاث، المركز القومي للبحوث، م(٥)، ع(٣)، ٢٠١٩م، ٧٠-٨٥.
٢٢. جماليات التحليل الثقافي في الشعر الجاهلي نموذجاً، عليمات، يوسف، ط: ١، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٤م.
٢٣. جماليات المعنى الشعري- التشكيل والتأويل، الرباعي، عبد القادر، ط: ١، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٩م.
٢٤. جماليات المكان، باشلار، غاستون، ترجمة: غالب هلسا، ط: ٢، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٤م.
٢٥. جمرة النص الشعري- مقاربات في الشعر والشعراء والحادثة والفاعلية، المناصرة، عز

- الدين، ط: ١، عمان، دار مجدلاوي، ٢٠٠٧م.
٢٦. خصائص الأسلوب في الشوقيات، الطرابلسي، محمد الهادي، د. ط، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١م.
٢٧. دلائل الإعجاز، الجرجاني، عبد القاهر، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، ط: ٣، جدة: دار المدني، ١٩٩٢م.
٢٨. ديوان بدر شاكر السياب، السياب، بدر شاكر، د. ط، بيروت، دار العودة، ٢٠١٦م.
٢٩. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، أحمد، محمد فتوح، ط: ٢، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٤م.
٣٠. الشعر العربي المعاصر - قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، إسماعيل، عز الدين، ط: ٣، القاهرة، دار الفكر العربي، د. ت.
٣١. الشعر ولغة التضاد: الرؤية، الميدان والتطبيق، أبو غالي، مختار علي، حوليات كلية الآداب، الكويت، الحولية (١٥)، الرسالة (١٠٣)، ١٩٩٥م، ٥-١٢٧.
٣٢. ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين، دراسة بلاغية نقدية، الواسطي، محمد، ط: ١، الرباط، دار نشر المعرفة، ٢٠٠٣م.
٣٣. ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، شرتح، عصام، د. ط، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٥م.
٣٤. الغموض في الشعر العربي الحديث، رماني، إبراهيم، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، ١٩٩١م.
٣٥. القاموس المحيط، الفيروزآبادي، محمد بن يعقوب، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، ط: ٨، بيروت، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٥م.
٣٦. قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، طبانة، بدوي، ط: ١، القاهرة، مكتبة الإنجلو المصرية، ١٩٥٤م.
٣٧. قراءة النص؛ قراءة العالم - دراسة في البنية أبو ديب، كمال، الأقلام، العراق، ع (١٠)، ١٩٨٦م، ٥٦-٦٣.



٣٨. كتابات السياب النثرية، الغرقي، حسن، د. ط، الرياض، سلسلة كتاب مجلة العربية، ٢٠١٣م.
٣٩. الكلمة دراسة لغوية معجمية، خليل، حلمي، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ٢٠١١م.
٤٠. كولدرج، بدوي، محمد مصطفى، د. ط، القاهرة، دار المعارف، ١٩٥٨م.
٤١. لسان العرب، ابن منظور، محمد بن مكرم، ط: ٣، بيروت، دار صادر، ١٤١٤هـ.
٤٢. لغة التضاد في شعر أمل دنقل، بنو عامر، عاصم محمد أمين، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، كلية الآداب، الأردن، ٢٠٠٠م.
٤٣. لغة الشعر العراقي المعاصر، الكبيسي، عمران خضير، ط: ١، الكويت، وكالة المطبوعات، ١٩٨٢م.
٤٤. اللغة والإبداع الأدبي، العبد، محمد، ط: ٢، القاهرة، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، ٢٠٠٧م.
٤٥. المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، صليبا، جميل، د. ط، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢م.
٤٦. الموت في شعر السياب ونازك الملائكة؛ دراسة مقارنة درويش، عيسى سلمان، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة بابل، ٢٠٠٣م.
٤٧. مؤسسة النور للثقافة والإعلام، بادي، إسماعيل، ٢٠١١م، <http://alnoor.se/article.asp?id>
٤٨. نماذج في النقد الأدبي وتحليل النصوص، الحاوي، إيليا سليم، ط: ٣، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ١٩٩٦م.