سيميائية الطبيعة في ديوان " أزهار وأساطير" لبدر شاكر السَّياب

د. كريم أحمد أبو سمهدانة*

تاريخ وصول البحث: 2024/8/31م تاريخ قبول البحث: 2024/11/7م

الملخص

تتناول الدراسة كيفية تحول مفردات الطبيعة في ديوان بدر شاكر السَّياب " أزهار وأساطير " إلى علامات؟ وكيف تدل هذه المفردات الطبيعية بوصفها علامات على دلالات سيميائية؟ ثم ما تلك الدلالات؟ وكيف ستكشف – بدورها - عن الرؤية الشعرية لدى السَّياب؟ بهدف الكشف عن بنية المعنى السيميائي لمفردات الطبيعة لديه، وقد اتبعت الدراسة الإجراءات السِّيميائية المتمثلة في مقاربة العناوين، وتقطيع البنية السطحية للنصوص بحسب مستويات اللغة (الصَّوتية، والصرفية، والتركيبية، والدلالية) وبحسب التقسيم الثلاثي لبيرس المتمثل في: الأيقونة، والإشارة، والرمز، للوصول إلى البنية العميقة لنصوص الديوان محور الدراسة، لكون السَّياب اهتم اهتماماً كبيراً بمفردات الطبيعة عبر أزهار وأساطير، مانحاً إياها دلالاتٍ سيميائية بواسطة آليات تحاول هذه الدراسة كشف النقاب عنها، متوسلة لتحقيق ذلك بالمنهج الوصفي التحليلي .

الكلمات المفتاحية: الطبيعة، السِّيميائية، أزهار وأساطير، السَّياب.

* أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية، جامعة أربد الأهلية.

The Semiotics of Nature in *Flowers and Legends* by Badr Shakir Al-Sayyab

Abstract

This study explores how the vocabulary of nature in Badr Shakir Al-Sayyab's poetry collection *Flowers and Legends* has become signs. It also investigates how this natural vocabulary, as signs, indicates semiotic denotations, and what those significations might be. Additionally, the study seeks to uncover how these meanings reveal Al-Sayyab's poetic vision, aiming to understand the semiotic structure of nature's vocabulary in his work. The study applies semiotic procedures, including the analysis of titles and the breakdown of the text's surface structure according to linguistic levels (phonological, morphological, syntactical, and semantic), and according to Peirce's tripartite division—icon, index, and symbol. This is to uncover the deep structure of the poems within the collection, which is the focus of the study, as Al-Sayyab paid significant attention to the vocabulary of nature throughout *Flowers and Legends*, granting it semiotic significations through mechanisms that this study attempts to uncover, using a descriptive-analytical method.

Keywords: Nature, Semiotics, *Flowers and Legends*, Al-Sayyab.

مقدمة:

يعيش الإنسان في أوساط متعددة، لغوية، وثقافية، وطبيعية، وهو يتعامل مع مفردات هذه الأوساط بوصفها علامات دالة، فهو الذي يحولها إلى علامات، لتصبح دالة على ما يريد، ويفعل ذلك وفقًا لآليات متعددة، وهذه الدراسة تنظر إلى هذا الفعل السيميائي المسلط على مفردات الطبيعة في ديوان "أزهار وأساطير" لبدر شاكر السَّياب، باعتباره – أي هذا الفعل السيميائي - مشكلة تتمثل في مجموعة من الأسئلة، فحواها: ما مفردات الطبيعة التي دأب السَّياب على تحويلها إلى علامات؟ وما هي الدلالات السِّيميائية المحملة بها تلك العلامات؟ وما هي الآليات التي استطاع السَّياب عن طريقها شحن علاماته بالدِّلالات الخاصة التي يريد؟

وأما عن أهداف هذه الدراسة، فهي تسعى إلى تحقيق أمرين اثنين، أولهما قريب، والآخر بعيد، فأما الأول (القريب): فهو الكشف عن استراتيجيات اللغة الشعرية لدى السَّياب في بعدها السيميائي، إذ تعكف على بناء المعنى الشعري، المختلف عنه لدى غيره من الشعراء، وأما الأمر الثاني (البعيد): فهو المساهمة في مد المكتبة العربية بمقاربة نقدية؛ تجتهد في اقتناص زاوية جديدة تطل من خلالها على أحد النتاجات الشعرية العربية المتميزة (أزهار وأساطير؛ لبدر شاكر السَّياب).

وتكمن أهمية هذه الدراسة، في كونها ربما وجهت عناية الدارسين إلى طرق باب سيمياء الطبيعة لدى السَّياب، بوصفها موضوعاً طريفاً، ستكشف دراسته العديد من الدلالات السِّيميائية، والطرق الشعرية، والمسالك اللغوية، والاستراتيجيات الإبداعية، المنتجة لهذه الدلالات، والتي مازالت في أمس الحاجة للبحث والتنقيب.

وأما عن المنهج المتبع فقد عمدت هذه الدراسة إلى قصائد الديوان، فدرستها عبر ثلاثة فصول: الأول: اعتمدت فيه على الطريقة الوصفية، فأحصت الدراسة جميع مفردات الطبيعة في الديوان، ثم بعد ذلك أحصت التَّكرار لكل مفردة من مفردات الطبيعة؛ ليتبين: أولًا: أين يتموضع الشَّاعر، فبعض الشعراء قد تستهويه الطبيعة الصامتة، وبعضهم يفضل الطبيعة الحية، وحتى أولئك الذين استهوتهم الطبيعة الصامتة مثلًا، قد يميل بعضهم إلى الطبيعة السماوية، وقد يتجه البعض الآخر إلى الطبيعة الأرضية ، مع الانتباه – دائمًا - إلى أن كل منحى ، وكل انحياز؛ فلابد أن تكون له دلالة. وثانياً: ليتبين دلالة التَّكرار، فتركيز الشَّاعر على مفردة طبيعة بعينها، أو على عدد محدد من تلك المفردات؛ قد يكون له دلالة مهمة، يجب عندئذ استخلاصها. وفي الفصل الثاني: عمدت الدراسة إلى الشواهد الدالة، فحللتها بحسب مستويات

اللغة (الصَّوتية، والصرفية، والتركيبية، والدلالية) للتَّعرف على البنية السطحية، وكيف تعمل هذه البنية – في النهاية - على إنتاج الدلالات في البنية العميقة للنصوص الشعرية. وفي الفصل الثالث انتقلت الدراسة إلى مرحلة تركيبية، قررت فيها الحقائق السِّيميائية، التي هي خلاصة الممارسات التحليلية في الفصل الثاني، والمتعلقة ببنية المعنى السيميائي، وبآليات بناء هذا المعنى.

أما عن الدراسات السابقة التي تناولت سيميائية الطبيعة في الشعر، فهي: (الشعر الصوفي المغربي أبو مدين الغوث، وعفيف الدين التلمساني نموذجًا... دراسة سيميائية) لنصيرة شينة، وقد جاء فصلها الثالث بعنوان: " سيميائية الطبيعة ودلالاتها العرفانية". ودراسة نبيلة تاوريريت (القصائد السياسية لنزار قباني...دراسة سيميائية)، وقد جاء المبحث الرابع من الفصل الثاني بعنوان: مصادر الصُّورة الشعرية، مفرعًا عنه مبحث: سيمياء الطبيعة. ودراسة نهيان هواوي، (سيميائية النص الشعري... قراءة في تجربة نازك الملائكة)، فقد جاء فصلها الأول بعنوان: تعدد السمات، ثم ذُكرت " سمات الطبيعة " في مبحث مستقل. ودراسة عيادي خالد، (التحليل السيميائي للأسطورة في شعر بدر شاكر السَّياب)، وقد ناقشت الدراسة في الفصل الثالث سيمائية عدد من الأساطير الطبيعية كالمطر، والظلام، والضياء. ودراسة مروة محمد البطاينة (التحليل السيميائي للغزل العذري في العصر الأموي)، إذْ جاء الفصل الثاني بعنوان: التحليل السيميائي للرمز الشعري، ومن بين ما عولج فيه سيميائية رمزية الليل والنهار.

والجدير بالذكر أن هذه الدراسات كلها لم تتناول الموضوع على نحو مستقل، وإنما تضمنت معالجة له في أحد فصولها الداخلية، كما أنها لم تتناول سيمياء الطبيعة حصراً عند بدر شاكر السَّياب، وإنما عند غيره، ولذا جاءت هذه الدراسة لتركز على سيميائية الطبيعة عند السَّياب على نحو خاص. وفي ختام هذه المقدمة تعرج الدراسة على هيكلها، فقد تصدرت بملخص، أشارت فيه على نحو مختصر إلى مشكلتها، وهدفها، ومنهجها، وإجراءاتها، وأبرز نتائجها، ومقدمة بسطت فيها الحديث عن المشكلة، والأهداف، والأهمية، والمنهج، والدراسات السابقة، وهيكل البحث، وتلا المقدمة تمهيد جعلته في مبحثين: الأول: خصصته للسيميائية، والثاني: لمفهوم الطبيعة، وأما متن الدِّراسة التَّطبيقية، فقد قسمه إلى ثلاثة أقسام: الأول: سيميائية العتبات وجعلته في مبحث واحد هو: " سيميائية العناوين"، ونحى خلال هذا المبحث منحى يعتمد الوصف، والتحليل، والقسم الثاني: سيميائية اللغة، وجعلته في أربعة مباحث هي: مستوى الصَّوت، مستوى الصرف، مستوى التركيب، مستوى الدلالة، وفي خلال هذه المباحث نحت

منحى تحليل البنية السطحية وتقطيعها، والقسم الثالث: سيميائية المعنى، وجعله في مبحثين: الأول : بنية المعنى السيميائي، والثاني: آليات بناء المعنى السيميائي، وفي هذا القسم نهجت الدراسة نهجاً تركيبياً، يسعى إلى تقرير الحقائق الكلية المستخلصة من جميع عناصر النصوص، بوصفها منتجة للمعنى السيميائي المتعلق بمفردات الطبيعة .

التمهيد:

الباب الأول: مفهوم السِّيميائية و اتِّجاهاتها:

يتعين قبل البدء في دراسة سيمياء الطبيعة في ديوان" أزهار وأساطير " لبدر شاكر السَّياب أن نبدأ بتجلية المفاهيم الأساسية للموضوع، وأولها : مفهوم السيميولوجيا، فيذكر (برنار توسان) أن" الكلمة آتية من الأصل اليوناني (Semcion) الذي يعني علامة، و(Logos) الذي يعني خطاب... ونجده مستعملاً في كلمات من مثل (Sociologic) علم الاجتماع، وبامتداد أكبر كلمة (Logos) تعني العلم، هكذا يصبح تعريف السيميولوجيا على النحو الآتي: علم العلامات" [(1)]، ويقول:" يمكننا إذن أن نتصور علماً يدرس حياة العلامات في كنف الحياة الاجتماعية"[(2)].

وللسيميولوجيا عدد من الاتجاهات من بينها: الاتجاه الأميركي ممثلا في (بيرس)، والاتجاه الفرنسي ممثلاً في (دي سوسير)، والاتِّجاه الروسي يمثله الشكلانيون، والاتجاه الإيطالي ممثلًا في (إمبرتو إيكو)، كما أنه يمكن إحالة أصحاب النظريات السِّيميائية إلى أجهزة مفهومية، وعندئذ فهنالك سيمياء اللغة (سوسير)، والسيمياء التداولية (موريس)، والسيمياء التواصلية (جورج مونان)، وسيمياء الدلالة (رولان بارت)، والسيمياء الثقافية (يوري لوتمان)، والسِّيمياء المادية (جوليا كريستيفا)، والسيمياء الرَّمزية (إرنست كاسيرير)[(3)].

الفصل الأول: مفهوم الطِّبيعة:

قال ابن منظور في الدلالة المعجمية للطبيعة أنها مشتقة من: "طبع: الطبع والطبيعة: الخليقة والسجية التي جبل عليها الإنسان. والطباع: كالطبيعة، مؤنثة...قال الأزهري: ويجمع طبع الإنسان طباعاً، وهو ما طبع عليه من طباع الإنسان في مأكله، ومشربه، وسهولة أخلاقه، وحزونتها، وعسرها، ويسرها، وشدته، ورخاوته، وبخله، وسخائه. والطباع: واحد طباع الإنسان، قال ابن الأعرابي: الطبع المثال. يقال: اضربه على طبع هذا وعلى غراره وصيغته وهديته أي على قدره"[(4)]، فنلاحظ أن مادة طبع خلال هذه الفقرة تدور في حقلين دلاليين هما: حقل الخلائق الفطرية، التي جُبِل عليها الإنسان، وحقل المحاكاة، فقد يحتاج الإنسان حين يصنع أمرًا إلى مثال، يصنع هذا الأمر على غراره، أي يحاكيه، ويسير على منواله.

1-الطبيعة عند الفلاسفة:

أهتم الفلاسفة بموضوع الطبيعة، وهي " بوجه عام جملة الكائنات في نظمها المختلفة من أرض وسماء، وتسمى الكوسموس، أو الكون، وتقابل الإنسان"[5]، وفي الفلسفة اليونانية تعني (الوجود المطلق)، أو العالم، أو الكون الشامل لجميع المخلوقات المادية المرتبطة بقوانين وجدت بوجودها، تتمثل في الأجرام السابحة فوق رؤوسنا، والأجسام المضطربة من حولنا[6].

2-الطَّبيعة في الشعر:

وفي الشعر تعد الطبيعة أحد مكونات الصور الشعرية، على اختلاف نسبة وجودها في أشعار الشعراء، فإذا كانت اللغة بوصفها إمكاناً، والذات الشَّاعرة بوصفها عقلاً، والثقافة بوصفها بعداً إيديولوجياً، كلها تحضر في النص، فإن الطبيعة بوصفها مفردات قابلة لإعادة التشكيل، ولإنتاج الدلالة، هي أيضًا تحضر في النص، على نحو لا يمكن معه للشاعر أن يتنصل منها، إلا في إطار نسبة موجودة تقل أو تكثر، فالخيال واللغة والحواس تعمل مشتركة على منح الصُّورة الفنية كفاءتها السِّيميائية، لتكون العلاقة بين اللغة والصُّورة الشعرية: هي علاقة تفاعل نعرف من خلالها حقيقة الشيء عبر الرموز المحسوسة، التي تجلي الصُّورة الشعرية والأدبية وتغذيها، وعلى هذا الأساس تكون اللغة هي المادّة الأساس للصورة الشعرية التي تستمد فاعليتها من شمولية التأويل[7].

الفصل الثاني: سيميائية العناوين:

تبوأ العنوان في الدراسات السِّيميائية ذات مكانة مهمة، والعنوان للكتاب والنص "كالاسم للشيء، به يعرف وبفضله يتداول، يشار به إليه، ويدل به عليه"[8]، وتطالعنا في ديوان " أزهار وأساطير " لبدر شاكر السَّياب، ثمانية وعشرون عنواناً، منها ستة عناوين تتضمن مفردات طبيعية، وهذه العناوين هي: (سراب، عبير، عينان زرقاوان، في ليالي الخريف، في أخريات الربيع، نهر العذارى)[9]، والملاحظ أن نصفها مكاني، فالنهر، والعين مكانان، وكذلك السراب، والعبير، هما من متعلقات المكان، ونصفها الآخر – تقريبًا – زماني، فالليالي، والخريف، والربيع، كلها أزمنة، ونلاحظ أيضا مسألة التضاد ما بين مفردات الطبيعة هذه، فإذا كان السراب يتولد عن قلة الماء، أو انعدامه، فإن النهر يتسم بالوفرة في الماء الذي لا يكاد ينقطع أبداً، أيضًا هنالك تضاد ما بين الخريف والربيع، فإذا كانت الحياة في الخريف يباغتها الذبول والموت والسقوط، فإنها في الربيع على العكس من ذلك تزدهر، وهنالك أيضًا تضاد ثالث ما بين السراب والعبير،

فإذا كان السراب يتولد من الجفاف، فإن العبير يأتي من الري والنماء. ولعل ظاهرة التضاد هذه نلتقط منها دلالة أن الزمان والمكان، وما يتعلق بهما، أو قل الطبيعة الصامتة على نحو مجمل تبدو من خلال عناوين السَّياب في ديوان" أزهار وأساطير" متضادة، على النحو الذي تتولد عنه دلالة الموت، ودلالة الحياة في آن، وهو المعنى السيميائي الذي نلتقطه من جملة هذه العناوين.

الفصل الثالث: سيميائية اللغة:

لا شك أن اللغة هي إحدى الأدوات التي يبنى بها المعنى السيميائي في مستواه الجزئي، فالدلالة ينتجها الصَّوت، كما تنتجها الصيغة الصرفية، والتركيب النحوي، والحقول الدلالية، ولكن هذه الدلالة من حيث هي دلالة لا علاقة لها بالسيمياء إلا عندما تشارك في إنتاج المعنى الكلي، أو بالأحرى المعنى السيميائي من الرؤية الشعرية، ولتجلية الموضوع ستقسم الدراسة هذه المستويات اللغوية لأقسام منفردة لكل واحد منها.

أ-مستوى الصَّوت:

1-الجِرس اللَّفظي:

من أكثر ما يميز اللغة الشعرية لدى السَّياب، أقصد ما يتعلق بالجانب الصَّوتي، هو شدة اتكاء الشَّاعر على الموسيقى الداخلية، نلمس هذا فيما يسمى بالإيقاع الداخلي، فيستثمر الشَّاعر الجرس اللفظي، من أجل أن يوحي بالدلالة التي يريد، فقال في قصيدة " عينان زرقاوان" (10):

عيناك.. أم غاب ينام على وسـائد من ظلال
ساج تلثم باليكـون فلا حفيف ولا انثيال
إلا صـدى واه يسيل على قياثر في الخيال
إني أحس الذكـريات يلفها ظل ابتهال..
في مقلتيك مدى تذوب عليه أحلام طـوال
وغفا الزمان.. فلا صباح.. ولا مساء ولا زوال!
أني أضيـع مع الضباب سوى بقايا من سؤال:
عيناك.. أم غاب ينام على وسـائد من ظلال!

نلاحظ في هذا المقطع الشعري كثافة الأصوات الطويلة، أقصد الممدودة بالألف، والواو، والياء، وهذا المظهر اللغوي، يوحي بالتباطؤ، وبحالة نفسية تسيطر عليها الكآبة، ولذلك فإن الأمر لا يقتصر على وجود الأصوات الطويلة، وإنما يؤازر هذا المظهر اللغوي اختيار الألفاظ ذات

الدلالة المعجمية على هذه الحالة الثقيلة، البطيئة، أو الساكنة ربما، ويتجلى هذا الاختيار في الألفاظ: (ينام، ساج، السكون، واه، تذوب، غفا، أضيع)، وهنالك حالة عدمية يمكن أن نلمحها في أسلوب النفي، الذي يمحو وجود الأشياء، كما في: (لا حفيف، لا انثيال، لا صباح، لا مساء، لا زوال)، وكل هذه المظاهر اللغوية، إنما تدعم البنية الصَّوتية التي هيمنت على المقطع، بكثافة عالية، وتضافرت في بناء المعنى السيميائي، الدال على حالة حزينة، وكئيبة في الدلالة الشعرية.

2- التوازي: يعد التوازي بين الأبنية النحوية من أحد الوسائل، أو الأدوات التي يتم بها إنتاج الدلالة، وبناء المعنى، " ليسهم في اتساق بنية تنامي النص، وذلك بإضافة عناصر جديدة له"[11].

ولعلنا نقرأ قول السَّياب في قصيدة " أهواء "[12]:

"ولكنهنَّ زهورُ الخُلـود فلا أظمأتْ ريَّهُنَّ الحَـرُور

ولا نال من لونِهنَّ الشتاءُ ولا استَنزفَت عِطرَهنَّ الدُّهور"

لنلاحظ التَّوازي النَّحوي بين الجمل الشِّعري:

لا	أظمأت	ريّهنّ	الحرور
لا	نال	لونهن	الشتاء
لا	استنزفت	عطرهن	الدهور

وهو تواز يؤكد، مقصدية الدُّعاء لدى السَّياب، فهو يدعو لـ " زهور الخلود " بدوام الرِّي، والنضارة، والعطاء، ومثل هذا التوازي النحوي يتأسس على تكرار الأبنية النحوية، المكونة في الأسطر الشعرية من الجملة الفعلية ذات الفعل والفاعل والمفعول به. أيضًا نلاحظ توازٍ من نوع آخر، يتحقق في الأسطر الشعرية التالية[13]:

"وأرخيتِ كفيكِ مبهورتين وأصغيتِ، واخضل حتَّى الموات"

فلفظتا (أرخيت) و(أصغيت) في السَّطرين الشعريين بينهما تواز صرفيّ، إذ هما فعلان ماضيان اتصلت بهما تاء التَّأنيث، وهما يدلان على توقف الفعل، الذي قامت به المحبوبة في زمن مضى، للدِّلالة على أن الذَّات الشَّاعرة تسترجع ذكرياتها في الزَّمن الحاضر، الذي لم يعد مخضلاً، مثل ذلك الماضي الجميل، على النحو الذي يؤكد حالة الحزن في الزمن الحاضر. ولعل الدراسة تعرج أيضًا على تواز ثالث، يتحقق في قوله[14]:

"على الشطِّ، بين ارتجافِ القُلوع وهمسِ النخيل، وصَمتِ السماء"

فالملاحظ في السطر الشعري الثاني تواز عروضي يتحقق بتكرار التفعيلات نفسها، وتوازي العبارتين الموزونتين بتلك التفاعيل نفسها:

وهمس النخيل	/×× /××
وصمت السماء	/×× /××

3- التَّكرار: يُعدُّ التَّكرار أحد المسالك الفنية التي يمكن عن طريقها بناء المعنى، والإيحاء به، وتوكيده، فهو " من الأساليب التعبيرية الدقيقة التي تظهر بوضوح في نتاج الشعراء والأدباء على حد سواء. تشف عن أبعاد مختلفة في العمل الأدبي، وتعكس جوانب غنية فيما يتعلق بحضور الأديب، وحالات تفاعله مع الأشياء من حوله، باعتبار المادة الأدبية وثيقة الأديب، وبصمته الدالة على الوجود "[15] ، والتَّكرار قد يكون للصوت، وقد يكون للمفردة، وقد يكون للتركيب اللغوي والإيقاعي، وفيما يلي بعضاً من التَّكرارات المنوعة في سيميائية الطبيعة لدى السَّياب في ديوان (أزاهير وأساطير):

ب-تكرار الصَّوت:

قد يكرر الشَّاعر الصَّوت المفرد، ويريد من ذلك أن يشيع جواً ما، لاسيما أن الأصوات المجهورة مثلاً تبعث أجواء، تختلف عن تلك التي تثيرها الأصوات المهموسة، وكذلك الحال مع أصوات المد مثلاً، وغيرها من الأصوات الأخرى، ولنا أن نتأمل قول الشَّاعر في قصيدة (نهاية)[16]:

"ترجرجه رعشة في المياهْ

تغمغم: «لا، لن تراه!» "

فمِن المعلوم أن الماء عادة سطحه يتحرك صعوداً وهبوطاً، من خلال ما يسمى بالموجات، وكل موجة ذات قمة وقاع، وهذه القمم وهذه القيعان لا تفتأ تتكرر باستمرار، ولما أراد الشَّاعر تمثيل هذه الصُّورة المائية المؤسسة على التَّكرار، عمد إلى لفظتين إحداهما معنية بتصوير الصُّورة البصرية، وهي لفظة " ترجرجه " والأخرى معنية بتصوير الصُّورة السمعية، وهي "تغمغم"، وهو بهذا التَّكرار لصوتي " الراء " و" الجيم" في اللفظة الأولى، وصوتي" الغين " و"الميم " في اللفظة الثانية يبني المعنى الذي أراد التعبير عنه على نحو يحاكي الواقع الخارجي، أو المرجع بحسب بيرس.

ج - تكرار المفردات:

أيضاً قد يعمد الشَّاعر إلى الألفاظ فيكررها، من أجل أن يبني معنى من المعاني، أو يرسم صورة من الصور، ونقرأ للسياب في قصيدة (في ليالي الخريف)[17]:

"يرقب الأنجم النَّائيات

حجبتها بقايا غمام

فاستبدت به الذِّكريات

الغناء البعيد البعيد

في ليالي الحصاد"

مع ملاحظة أن الشَّاعر لما أراد أن يوحي بالبعد، الذي هو أحد الصِّفات التي قد يوصف بها مكان ما، أقول لما أراد أن يوحي بهذا البعد كرر لفظة " البعيد " وقد جاء هذا التَّكرار متوافقاً مع قوله: " الأنجم النَّائيات " ومع الغمام الذي يتراءى من بعيد، ومع الذكريات أيضاً، فالشَّاعر يعرض جميع المفردات الزمانية والمكانية، السمعية والبصرية، من بعيد، وكأنه يسلط عدسته على ما هو موغل في البعد، التي ربما تكون هي نفسها معادلاً موضوعياً للشاعر، الذي يعاني الشعور بالبعد والغربة.

د- تكرار بنية تركيبية:

قد يعمد الشَّاعر إلى تكرار بنية تركيبية، وقد يريد من وراء ذلك أن يوحي باستمرارية الفعل مثلاً، كما في قوله في قصيدة (نهاية)[18]:

" أكان الهوى حلم صيف قصير

خبا في جليد الشتاء

خبا في جليد

وظل الصدى في خيالي يعيد

خبا في جليد خبا في جليد"

فنلاحظ أنَه يكرر الجملة الفعلية " خبا في جليد " أربع مرات من أجل أن يوحي بالبرودة والتجمد، بوصفه معنى أولياً، أو بخمود الهوى وانطفائه باعتباره معنى المعنى، الذي هو المقصود.

وقد يكون التَّكرار لجملة اسمية، أو حتى شبه جملة كما في قول السَّياب[19]:

" تلقى الضياء من النوافذ في ارتخاء في ارتخاء "

وكما في قوله[20]:

وأفقت في الظلماء حيرى لا ترين سوى النجوم

ترنو إليك من النوافذ في وجـوم.. في وجوم!

ولعلي أشير إلى أن لهذا التَّكرار وظائف، بعضها إيقاعي، وبعضها الآخر دلالي، وكل هذه الوظائف تتظافر من أجل أن تبني المعنى الذي يرمي إليه الشَّاعر، فالتَّكرار يُنْظَر إليه على أنَّه وثيقُ الصلة بالمعنى العام للقصيدة[21].

هـ- المستوى الصَّرفي:

يعتبر مستوى الصرف من بين المستويات اللغوية التي يمكن استثمارها في بناء المعنى السيميائي، و" كل كلمة في أي لغة تشتمل على ثلاثة عناصر: الجذور أو المادة التي تتألف منها، وهي الحروف، والصيغة أو الوزن الذي يصور شكلها، ثم الدلالة أو المعنى الذي تدل عليه"[22]، وبالنظر في ديوان " أزهار وأساطير " لبدر شاكر السَّياب، نلاحظ أن صيغة المثنى بوصفها صيغة صرفية تربط بين حقلين دلاليين مختلفين، هما الحقل المتعلق بالإنسان، والحقل المتعلق بالطبيعة، ولهذا دلالة سيميائية نتبينها في الشواهد التالية. يقول السَّياب في قصيدة (عينان زرقاوان)[23]:

"عيناك.. يا للكوكبين الحالمين بلا انتهاء"

ويقول أيضًا في القصيدة ذاتها:

"عيناك... أم غاب ينام على وسائد من ظلال"

ويقول في قصيدة (أهواء)[24]:

لعينيك للكوكبين اللذين يصبان في ناظريّ الضياء

لنبعين، كالدهر، لا ينضبان ولا يسقيان الحيارى الظماء

ويقول في قصيدة (في أخريات الربيع)[25]:

أين منهن خفق أقدامك البيضاء بين الحشيش فوق اخضراره

مثل نجمين أفلتا من مدارين فجال الضياء في غير داره

أو فراشين أبيضين استفاقا يسرقان الرحيق من خماره!!

ولنا أن نلاحظ كيف يركز الشَّاعر خلال هذه الشواهد على صيغة المثنى، التي تجمع الحبيبة بالطبيعة على نحو من المماهاة بينهما، غير أن المسألة لا تتوقف عند مجرد المماهاة، ذلك أن اختيار صيغة المثنى ذاتها؛ لتكون أداة لتقريب المسافة بين الحبيبة والطبيعة، هذا الاختيار ذاته يحمل دلالة، أو قل هو يوحي بدلالة ما، أو هو يحاول بناء المعنى السيميائي... ولتبين هذا المعنى نلاحظ أن المفردات التي تخص الحبيبة هي: (العينان ، والقدمان)، بينما المفردات التي تخص الطبيعة هي: (الكوكبان، الغاب، النبعان، النجمان، الفراشان)، مع ملاحظة أن مفردات الطبيعة إما أن تكون هي مصدر الضوء (الكوكبان، النجمان) وإما أن تكون هي مصدر اللطف والبراءة (الفراشان)، وإما أن تكون هي مصدر الصفاء والنقاء والفطرة (الغاب، النبعان)، وعليه فإن السَّياب يخلع على حبيبته هذه المعاني التي مصدرها الطبيعة، وهي كلها تدور حول "الفطرة" ولما

كانت الفطرة التي فطر الله الناس عليها قائمة على الزوجية، حضرت صيغة المثنى لتشارك بدورها في بناء المعنى عبر علاقة تضافريّة بين مفردات الطبيعة من جهة، والصيغ اللغوية من جهة أخرى.

ح-مستوى التَّركيب:

يعتبر المستوى التركيبي من بين المستويات اللغوية التي يمكن استثمارها في بناء المعنى السيميائي، وأقصد بالمستوى التركيبي البنية النحوية تحديداً، فالجمل الفعلية تختلف فيما تنتجه من الدلالة عنها لدى الجمل الاسمية، فإذا كانت الجمل الفعلية تدل على الحركة، والفاعلية عبر أحد الأزمنة، فإن الجمل الاسمية تدل على الثبات، وهو المعنى الذي يرافق الشعور بالركود، والحزن ونحو ذلك، بخلاف ما ترافقه الحركة من الإحساس بالنشاط، والحيوية والسرور، ولنا أن نتأمل قول السَّياب في قصيدة (ملال)[26]:

وغـداً سيمتليء انتظا ري بالظلام ولا أراها
وتجول عيني في الطري ق وتستقر على كتابي
وأكيل بالأقداح سـاعا تي وأسـخر باكتئابي
وأنام أحلم بالشـتا ء وأستفيق على هواها

ونلاحظ خلال هذه الأسطر الشعرية كيف تتوالى الجمل الفعلية، وهي جمل توحي بالحركة، على خلاف ما كنا نتوقع، فالقصيدة عنوانها "ملال" وربما خطر في بالنا أن تشيع الجمل الاسمية لتدل من ثم على توقف الحركة، ولكن الذي فاجأنا هو شيوع الجمل الفعلية في هذا النص، ولعل هذه ظاهرة في شعر السَّياب، فعندما يشعر بالملل، أو حتى ضيق المكان فإنه يعمد إلى إشاعة الجمل الفعل طلبًا للخروج من حالة التوقف، والضيق، ولنا أن نلاحظ هذه الظاهرة في قصيدة (سجين) فبدلًا من أن يستخدم الجمل الاسمية نراه يذهب إلى استعمال الجمل الفعلية للعلة الدلالية التي ذكرتها آنفًا[27]:

سأبقى وراء الجدارِ البغيض وعيناىَ لا تَبرحان الطريق
أعدُّ الليالي خلال الكَرَى وأَرعى نجومَ الظَّلامِ العميق
فلا تيأسي أن تمرَّ السنون ويُطفِين في وجنتَيكِ البريق
سأبقى وراء الجدارِ القديم وعينانِ لا تبرحان الطريق

وعليه فإن الجمل الفعلية تؤدي دوراً نفسياً، كما أن الجمل الاسمية تحاول بدورها أن تشيع في الأماكن المفتوحة كالشاطئ، والفضاء، حالة من الصمت، والركود، وتوقف الحركة، ولعلنا ندرك هذه المعاني في قول السَّياب[28]:

كالشَّاطئ المهجور قلبي لا وميض ولا شراع
في ليلة ظلماء، بلّ فضاءها المطـر الثَّقيل
لا صرخة اللقيا تطيف به ولا صمت الرَّحيل
يمناك والنُّور الضَّئيل أكان ذاك هو الوداع؟!

كما أن هذه الحالة المشبعة بسلب الحركة، تكرسها الأساليب اللغوية القائمة على النفي في العبارات: (لا وميض، لا شراع، لا صرخة اللقيا، لا صمت الرحيل) ... ويرافق هذه العبارات تلك المفردات التي بطبيعتها ذات دلالة سالبة، مثل: (المهجور، ظلماء، صمت، الضئيل...).

و-مستوى الدِّلالة:

تدل أكثر العناصر الطبيعية تكرار في ديوان" أزهار وأساطير" للسياب على أن هذا الشَّاعر كائن ليلي، يعشق أكثر ما يعشق الليل، ولذا نجده يحتفي بمفردات الطبيعة الليلية، وهو - دائمًا - يسجل تفاصيل الليالي المقمرة، وعليه فإن الظلال – الواردة في جلِّ قصائد " أزهار وأساطير" - إنَّما هي ظلال الأشياء التي يصورها الشَّاعر في تلك الليالي القمراء، وكذلك فالضياء إنما هو ضياء الكواكب، والأنجم، والقمر، ونلاحظ أن مفردة الظلال هي الأكثر تكراراً من بين مفردات الطبيعة على الإطلاق (52 مرة)، يليها مفردة الليل (45 مرة) ، ثم مفردة الضياء (44 مرة)، ومفردة النجم (44 مرة) ، ثم الظلام (39 مرة)، ولهذه العناية الخاصة بـ(الظلال) دلالة سيميائية يمكن اقتناصها مما هو متعارف عليه، فالظلال في الليل – بطبيعة الحال - تختلف عنها في النهار، فإذا كان الظل في النهار يقي من حرارة الشمس، ويوفر للمستظل مناخاً يرتاح فيه من حرِّ القيظ أو الهجير، فإن الظلال في الليل يكتنفها المجهول –عادة - وتوحي بالسحر، والغموض، لذا يقول الشَّاعر[29]:

كأن قوى ساحـر تسـتبدّ بأقـدامك البيض، عند المساء
ويفضي بك الدّرب حيث استدار إلى مـوعدي بين ظلّ وماء
على الشطّ، بين ارتجاف القلوع وهمس النخيل، وصمت السماء

ونلاحظ أن لفظة " ظل " هاهنا ترد في سياق زمني ليلي تحدده لفظة " مساء " ومثل هذا قوله[30]:

شحوب النجوم وصمت القمر
ويومض في كل حلم جديد
شحوب الهلال وظل الشجر
وطيف الشراع البعيد.

وأما الضياء الذي يحتل الترتيب الثاني بعد الظلال، هذا الضياء الذي تتولد عنه تلك الظلال الليلية، فيقول عنه الشَّاعر[31]:

"وتناثر الضوء الضئيل على البضـائع كالغبار
يرمي الظلال على الظلال كأنها اللحن الرتيب
ويريق ألوان المغيب الباردات على الجـــدار
بين الرفوف الرازحات كأنها ســحب المغيب".

ونلاحظ أن الضياء يأتي خافتاً، ليدل على تلك الحياة الخاملة، الفاترة، التي أنهكها البعد، والفراق، وربما الشعور بالرتابة التي كانت ترين على حياة الشَّاعر[32]:

أنا سوف أمضي، سوف أنأى، سوف يصبح كالجماد
قلب قضيت الليل باحثة، على الضـــوء الضئيل،
عــن ظله في مقلتيَّ... فما رأيـــت سوى رماد!

ومثلما أن الضِّياء يأتي – على الدوام - خافتاً، ضئيلاً، كأنما يشير إلى حياة رتيبة، أو كأنَّما يرمز لأمل ظلَّ متردياً في اليأس، كذلك الليل اتسم – هو أيضاً - بالركود والحزن الشديد، فيقول[33]:

" الليل، والسوق القديم
خفتت به الأصوات، إلا غمغمات العابرين
وخطى...الغريب وما تبثّ الريح من نغم حزين
في ذلك الليل البهيم
الليل، والسوق القديم، وغمغمات العابرين
والنور تعصره المصابيح الحزانى في شحوب
مثل الضباب على الطريق."

ومثل هذه الأجواء المسكونة بالصمت، والخفوت، والخواء، نجدها أيضًا في قول الشَّاعر[34]:

عيناك والنور الضئيل من الشموع الخابيات

والكأس والليل المطل من النوافذ بالنِّجـوم
يبحثن في عيني عن قلب وعن حـب قديم
عن حاضر خاوٍ وماضٍ في ضباب الذكريات
ينأى ويصغر ثم يفنى إنه الصـمت العميق
والباب توصده وراءك في الظلام يدا صديق!
كالشاطئ المهجور قلبي لا وميض ولا شـراع
في ليلة ظلماء، بل فضاءها المطـر الثقيل
لا صرخة اللقيا تطيف به ولا صمت الرحيل

وحين ننتقل إلى النجوم لا نجدها أحسن حالًا من الظلال، والضياء، والليل، وكيف ستكون كذلك، وهي التي يصدر عنها الضياء الضئيل، وهي التي تترك الليل خافتاً، صامتاً، كئيباً؛ بسبب من بعدها، وشحوبها، وأفولها في آخر الأمر، فيقول[35]:

"ليلان غاما بالنجوم الآفلات على سهادي
يومـان لا وعد ولا لقيا
وتخفق يا فؤادي".

الباب الثاني: (سيميائية المعنى):

ما يميز السِّيميائية أنها تركز ليس على بنية الدلالة وحدها، فمثل هذا المطلب إنما يخص علم الدلالة، بينما السِّيميائية تتجاوز النظر الجزئي في دلالة الصَّوت، ودلالة الصيغة الصرفية، ودلالة التركيب اللغوي، والدلالة المعجمية، إلى بناء المعنى من حيث هو كل، تنتجه الأنساق الاجتماعية، ولذلك سنذهب بعد دراسة سيماء اللغة، ممثلة في صوتها، وصرفها، ونحوها، ومعجمها، وكذلك سنتجاوز سيمياء البعد الحسي، المتعلق بالمعاني الجزئية البصرية، والسمعية، والذوقية، والشمية، واللمسية، سنتجاوز كذلك كله إلى بنية المعنى الكلي ممثلًا في أنواعه الثلاثة، وهي المعنى الرمزي، والمعنى الإشاري، والمعنى الأيقوني، من حيث هي معان كلية تدل عليها مفردات الطبيعة على نحو سيميائي، لدى بدر شاكر السَّياب في ديوانه " أزهار وأساطير" وعليه سيكون محور الدراسة مركزاً في هذا الباب على آليات بناء المعنى السيميائي لدي السَّياب من خلال: الرمز الطبيعي، الإشارة الطبيعية، الأيقونة الطبيعية.

الفصل الأول: آليات بناء المعنى السيميائي:

تسهم اللغة مع الخيال على تشكيل الصُّورة الفنية من خلال الأسلوب اللغوي الذي يتميّز به السَّياب إلى جانب الخيال، فالخيال واللغة والحواس تعمل مشتركة على منح اللغة الشعرية كفاءتها السِّيميائية المعنوية، لتكون العلاقة بين اللغة، والصُّورة الشعرية: هي علاقة تفاعل نعرف من خلالها حقيقة الشيء عبر الرموز المحسوسة وغير المحسوسة، التي تجلي اللغة الشعرية وتغذيها، وعلى هذا الأساس تكون اللغة المادّة الأساس للشعرية التي تستمد فاعليتها من شمولية التأويل"[36]... ومن هذا المنطلق سوف نبتعد عن التعرض لمسألة الدلالة، على الرغم من ترابطها مع المعنى بشكل عضوي، أو لنقل بشكل آخر أننا سوف نجعل من الدلالة محوراً أساسياً نستطيع من خلاله إنتاج معنى السيميائي لدى السَّياب في ديوانه محور الدراسة، وما يهمنا أساساً هو هذا الأخير. وفي تصورنا هذا ننطلق من الفرضية السِّيميائية التي تقول إنّ "دراسة المعاني لا تعني بناء مذهب للدلالات، ولا تعني الاهتمام بالدلالات وإنما تعني التحرر من الدلالة"[37].

أ-الرمز الطبيعي:

لاشك أن الشعراء قد اعتمدوا - وخاصة المحدثين منهم – على تقنية الرمز، والرمز" هو أي شيء يدل على شيء آخر، وبهذا المعنى تكون كل الكلمات رموزاً، لكنه في الاستخدام الأدبي ينطبق فقط على: كلمة أو عبارة تدل على شيء، أو حدث يدل بدوره على شيء آخر، أي أن الكلمات تشير إلى شيء ما، يستحضر سلسلة من الدلالات أوسع من حدوده نفسها"[38]، والرموز تتعدد أنواعها، فقد يكون الرمز شخصية إنسانية، وقد يكون قرية أو مدينة، وقد يكون حيوانًا، أو نباتًا، أو أي عنصر آخر من عناصر الطبيعة[39]...فالرمز عند السَّياب إيحائي بجوهره، وأعني بإيحائي أنه لا يقف على قدم الأشياء المادية ليصورها، بل يتعداها لينقل التأثير الذي تتركه هذه الأشياء في النفس بعد أن يلتقطها الحس... فهو لا يعبر عنها بقدر ما يعبر عن الأجواء الضبابية المبهمة التي تسربت إلى أعماق الذات المتفرعة المتباعدة الأطراف والأصول[40].

ولعل الرمز في السِّيميائية ذو خصوصية تميزه، عن الرموز عبر الحقول المعرفية الأخرى، إذ "لا يمكن للرمز أن يأتي بعيدًا عن العرف أو التواضع، والسبب لأن العلاقة بين الطرفين (الرمز والعرف أو التواضع) علاقة يقوم عليها تحديد الوجود، وهذا أمر ناتج عن المسلمة التي تقول إنه لا وجود للرمز إلا بشرط العرف والتواضع"[41].

تتعدد رموز الطبيعة لدى السَّياب، ومن هذه الرموز: (المطر، والنخل، والريح، والنور، والظلام، والضباب، والسراب...)، ولعل الدراسة تختار واحداً من بين هذه الرموز لدراسته دراسة سيميائية على ألا يكون هذا الرمز مدروساً من قبل لدى السَّياب، للنظر من جهة في بنية المعنى الرمزي لديه، ولتحقيق من جهة أخرى إضافة في الدراسات النقدية الحديثة، من خلال هذا الرمز الذي لم يدرسه الدارسون فيما سبق لدى السَّياب، وهذا الرمز الذي لم يدرس هو (السراب)، وسنلاحظ أن (السراب) بوصفه إحدى مفردات الطبيعة، يدل سيميائياً على عدد من الدلالات، منها الدلالة على البعد، ونلاحظ أن هذه الدلالة تبرز في قصيدة "في السوق القديم" فيقول الشَّاعر[42]:

" أنا سوف أمضي باحثاً عنها سألقاها هناك

عند السراب وسوف أبني مخدعين لنا هناك"

حيث يفيد اسم الإشارة "هناك" الدلالة على المكان البعيد، وفي شاهد آخر يقول الشَّاعر[43]:

أنا من تريد، فأين تمضي بين أحداق الذئاب

تتلمس الدرب البعيد

فصرخت: سوف أسير ما دام الحنين إلى السراب

في قلبي الظامي دعيني أسلك الدرب البعيد

ولعل هذه لا تبعد عن أن تكون هي الدلالة العرفية لرمز السراب، ذلك أن السراب دائمًا يتراءى للناظر إليه بعيداً، وكلما اقترب هذا الناظر عاد السراب مبتعداً مرة أخرى، وإضافة إلى هذه الدلالة نلمح دلالة أخرى فحواها التمزق، ولعل هذه الدلالة مصدرها أن الذي يسير ظهراً في المكان الحار المتطاول لا ينفك يشعر بتمزق كل عضو فيه، لاسيما إذا كان يعاني العطش والجفاف، ولذا يقول الشَّاعر، في قصيدة "أساطير"[44]:

"يغمغم في جانبيها سؤال

وشوق حزين

يريد اعتصار السراب

وتمزيق أسطورة الأولين"

ويقول في قصيدة "سراب"[45]:

"تهاويل مرسومة في السَّراب

تمزّق عنها النقاب

على نظرة ذاهلة

وشوق يذيب الحدود"

وهكذا نلاحظ أن الشَّاعر أولاً: يستقي بعض رموزه من الطبيعة، ثم ثانياً: إنه يستثمر دلالاتها العرفية في بناء المعنى الشعري الكلي، فمرة يجعل السراب دالاً على البعد، ومرة أخرى يجعله دالاً على التمزق.

ب-الإشارة الطبيعية:

ومن الملاحظ اتكاء (السَّياب) في أثناء بناء المعنى على الإشارة الطبيعية، أو على المؤشر الذي هو "علامة لا تعني بنفسها، ولكنها تعني بعلاقة التجاور التي تقيمها مع ما تعنيه"[46]، فالدخان مثلاً يؤشر على وجود النار، وتربطه بالنار علاقة تجاور، ذلك أنه دائماً يوجد بإزائها، للدلالة على وجودها، وعندما يقول (السَّياب) في قصيدة "السوق القديم"[47]:

" وارتج في حلق الدخان خيال نافذة تضاء

والريح تعبث بالدخان

الريح تعبث بالدخان

الريح تعبث في فتور واكتئاب بالدخان

وصدى غناء

فنلاحظ حضور الدخان على نحو لافت، وإذا ما بحثنا عمّا يصدر هذا الدخان، وجدنا في القصيدة نفسها قول الشَّاعر[48]:

" قد كان قلبي مثلكن، وكان يحلم باللهيب

نار الهوى ويد الحبيب

ما زال يحترق الحياة، وكان عام بعد عام

يمضي، ووجه بعد وجه مثلما غاب الشراع"

فالدخان إذاً إنما هو دخان نار الهوى، وهذا الدخان هو بحجم تلك النار، وعليه فإن مقدار ما يحجبه الدخان من الأشياء، هو بمقدار حجم تلك النار، أي أن عدم وضوح الرؤية هو بحجم الهوى نفسه الذي لم يكن إلا ملتبساً بالمنغصات، لذا يقول الشَّاعر[49]:

" ورأيت من خلل الدّخان مشاهد الغد كالظلال

تلك المناديل الحيارى وهي تومئ بالوداع"

ومن هنا فالمؤشر (الدخان): هو علامة تدل من جهة على وجود نار الهوى، ومن جهة أخرى: هو يرمز إلى تلك المنغصات (الوداع وخلافه) التي أرهقت روح الشَّاعر، وحجبت عنه رؤية الأشياء الجميلة.

ج-الأيقونة الطبيعية:

من الملاحظ اتكاء (السَّياب) في أثناء بناء المعنى على الأيقونة الطبيعية، والأيقونة " هي علامة تدل على ما تشير إليه وترتبط به. ومن شروطها أن تكون أولاً: شبيهًا لما تدل عليه، ولذا فهي تحاكيه صورة، أو رسماً، أو تمثالاً. وأن تستخدم ثانياً بوصفها علامة تدل على ما تحاكيه، فيقول (بورس) بهذا الصدد: "يمكن للعلامة أن تكون أيقونة، أي يمكنها أن تمثل موضوعها مبدئياً بالتشابه معه، بغض النظر عن طريقتها في الوجود"[50]. والأيقونة ذات مفهوم بصري، ولذا كان اللون هو أحد مكونات الأيقونة، كالشكل، والحجم على حدٍ سواء، ونلاحظ أن (السَّياب) يعنى كثيراً بالألوان، غير أن ما يتعلق بالطبيعة من تلك الألوان، إنما هو اللون الأصفر الذي يحضر على نحو لافت أكثر من غيره، ومن أمثلة ذلك قول السَّياب[51]:

أهواك ماذا تهمسين؟ أتلك حشرجة الحفيف
في دوحة صفراء يقلق ظلها روح الشتاء
لا تنظري في مقلتيك سحابتان من الجليد
تتألقان ولا لهيب وتزحفان ولا فضاء

وقوله[52]:

ظلام وتحت الظلام المخيف
ذراعان تستقبلان الفضاء
أبعد اصفرار الخريف
تريدين ألا يجيء الشتاء؟

وقوله[53]:

قد سئمت اللقاء في غرفة أغضى على بابها اكتئاب الغروب
الضياء الكسول والمزهريات تراءى بهن خفق اللهيب
كالجناح الثقيل في دوحة صفراء في ضفة الغدير الكئيب

وقوله[54]:

مات الفضاء سوى بقايا من مصابيح الطريق

مبهورة الأضواء تنصب في جداول من بريق
صفراء تخنقها الظلال على فم الليل العميق

ويتضح في هذه الشواهد أنه يجعل الصفرة للدوحة، والجداول، والخريف، وهذه المفردات الطبيعية في حد ذاتها لم تكن لتدل على ما أراد الشَّاعر لها أن تدل عليه لولا أنها أضيفت لها الصفرة، وعندئذ أصبحت هذه المفردات الطبيعية من حيث هي صفراء؛ دالة على الحاضر الأجرد من الخضرة، ومن معالم الحياة التي كانت مزدهرة بالنماء، والرواء، والهناء.

الفصل الثاني: بنية المعنى السيميائي:

بعد بيان سيميائية العناوين، واللغة عبر مستوياتها المختلفة، وسيميائية المعني عبر الرمز، والإشارة، والأيقونة، تعرج الدراسة على آليات بناء هذا المعنى، وهي في عمومها آليات حسية، أي أن المعنى السيميائي المتعلق بالطبيعة في شعر بدر شاكر السَّياب عبر ديوانه " أزهار وأساطير " يبنى ويقدم في آخر المطاف تقديماً حسياً...لذلك نجد (السَّياب) قد اخترق المعهود اللغوي، فاستطاع مقارعة الصيغ اللّغوية التي جعل منها انحرافاً وانزياحاً من نوع آخر؛ لأنه يجوز اللّغة إلى حيِّز السيمياء في محاولة لنقل كامل ما ينطوي عليه الموقف من تفصيلات قد لا تستطيع اللّغة نقله، فلهذا عمد إلى الإشارة التي جسَّدت معنى فائضاً لم يكن بمقدور اللّغة نقله بهذه الدقة، أو بتلك الخصوصية، أو ربما بالسرعة التي تتطلبها اللحظة الجمالية وحيثيات الموقف.

فالسَّياب بهذه الأسلوبية اللغوية يعبر عن إمكانات غير لغوية ينقلها خطابه الأدبي إلى المتلقي ليحمله إلى قلب الحدث، وينقله بسرعة خاطفة ليمتزج بالدّلالة، دون أن يعطيه فرصة وافية ليسأل عمّا إذا كان هذا الانصهار بين اللغة بطبيعتها البيانية والإشارة بطبيعتها الآنية أمراً جائزاً أم لا، وهذا الاختراق المعرفي هو موضع الإبداع الحقيقي لديه، ولذلك سوف تعرض الدراسة إلى المعنى السيميائي البصري، والسمعي، والشمي، واللمسي، والذوقي.

ح-المعنى البصري:

نجد الخطاب البصري لدى السَّياب يستطيع أن يشكل درجة قوية من الأيقنة دون أن يكف عن احتواء علائق منطقية نسقية غير أيقونية؛ (لأن بعضها اعتباطي)، رغم أن مجال بروزها هو الأيقون في شعره... فالمماثلة البصرية مثلاً تخضع لتغيرات كمية، كمسألة «درجات الأيقنة»، ومشكلة النمذجة بمستوياتها المختلفة، إلا أن السَّياب رغم ذلك استطاع أن يصهر هذه النماذج في ديوانه محور الدراسة صهراً حسياً يدركه المتلقي، لنجده حاضراً في قصيدة "أهواء"[55]:

لعينيك للكوكبين اللذين يصبان في ناظريّ الضياء

فنلاحظ كيف يصب الشَّاعر اهتمامه على عيني حبيبته، وعلى عينيه، التي ستستقبل ضياء الكوكبين الساهرين تمامًا مثل الشَّاعر وحبيبته، فقد رمز بهما الشَّاعر له ولحبيبته بالكوكبين، ثم إنه جعل إشارة (الضياء) تتعلق بوجود الكوكبين تنصبان في الأعين، وكأن شاع الشَّاعر ينصب في عيني حبيبته، فيما هي ينصب ضياؤها في عينه، وعليه فإن هذا المعنى السيميائي يقدم في نهاية الأمر تقديماً حسياً تدركه حاسة البصر. ويقول أيضاً في قصيدة "عينان زرقاوان"[56]:

عيناك.. يا للكوكبين الحالمين بلا انتهاء
لولاهما ما كنت أعلم أن أضواء الرجاء
زرقاء ساجية... وأن النور من صنع النساء
عيناك.. يا للكوكبين الحالمين بلا انتهاء
لولاهما ما كنت أعلم أن أضواء الرجاء
زرقاء ساجية... وأن النور من صنع النساء
هي نظرة من مقلتيك وبسمة تعد اللقاء
ويضيء يومي عن غدي وتفر أشباح الشتاء

وليس خافياً على المتلقي هذا التقديم الحسي الذي يشبه التقديم في الأسطر السابقة. ويقول الشَّاعر في قصيدة "رئة تتمزق"[57]:

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

وفي هذا المقطع يبرز عدد من المفردات الطبيعية البصرية، مثل: (عينان سوداوان، نجم الصباح، المراعي والرعاء، الندى، درب الربيع، الضياء، الدجى...)، وأفعال هذه المفردات الطبيعية كلها أفعال تدرك بالبصر، كفعل:" يلوّن " وفعل " تتلألآن "، وحتى الصفة التي ترد في هذا المقطع – أقصد صفة الصفاء – هي أيضاً بصرية بامتياز، وعليه فإن المعنى السيميائي في عمومه يقدم عبر صورة بصرية تجعل من الزمان ممثلاً في المساء (أماسي اللقاء)، والصباح (نجم الصباح)، والليلة (كليلة تخفي دجاها)، والفجر (فجراً يلون بالندى) والربيع (درب الربيع)...تجعل من هذا الزمان صورة بصرية تدرك في إطار من الصفاء، والتلألؤ، والألوان.

د-المعنى السمعي:

ومثلما قُدِّم المعنى السيميائي المتعلق بالطبيعة في ديوان "أزهار وأساطير" تقديماً بصرياً؛ كذلك نلاحظ أنه قُدِّم أيضاً تقديماً سمعياً، وأما الصَّوت الطبيعي الذي استرعى سمع الشَّاعر، فهو صوت الرياح، الذي ظل ينادي تارة، ويعول تارة ثانية، ويغني تارة ثالثة، ويهمس تارة رابعة، ويعوي تارة خامسة، يقول الشَّاعر في قصيدة (سوف أمضي)[58]:

سوف أمضي أسمع الريح تناديني بعيداً
في ظلام الغابة اللفّاء...والدّرب الطويل

ويقول في قصيدة (ستار)[59]:

بيني وبينك سوف تهوي كالستار فتصرخين
الريح تعول عند بابي لست أسمع من نداء
إلا بقايا من حديث رددته الذكـريات
وسنان هوّم كالسحابة في خيالي ثم مات!

ويقول في قصيدة (في القرية الظلماء)[60]:

الريح تعول في الحقول وينصتون إلى الحفيف
يتطلعون إلى الهلال
في آخر الليل الثقيل ويرجعون إلى القبـور
يتساءلون متى النشور!!

ويقول في قصيدة (نهاية)[61]:

سأهواك حتى سأهوى نـواح
كما أعولت في الظلام الـرياح
سأهواك حتى س.... يا للصدى
أصيخي إلى الساعة النائيـة
سأهــواك حتى بقايا رنين

ويقول في قصيدة (سجين)[62]:

أألقاك؟ تأتي عليّ النجـوم وتمضي... وما غيرُ هذا السؤال
تغنيه في مسمعيّ الـرياح وتُلقيه في ناظـري الظلال

ويقول في قصيدة (في السوق القديم)[63]:

خفتت به الأصوات إلا غمغمات العابـرين

وخطى الغريب وما تبث الريح من نغم حزين

في ذلك الليل البهيم

ويقول في قصيدة (في القرية الظلماء)[64]:

والريح تهمس لن يعود

ويلون المرآة ظل من سراج ذابل

وحياله امرأة تحدق في كتاب

ويقول في قصيدة (في السوق القديم)[65]:

الصيف يحتضن الشتاء ويذهبان وما يزال

كالمنزل المهجور تعوي في جوانبه الرياح

كالسلم المنهار، لا ترقاه في الليل الكئيب

قدم ولا قدم ستهبطه إذا التمع الصباح

الملاحظ في هذه الشواهد أن الريح بوصفها مفردة من مفردات الطبيعة الصامتة، يُستعار لها فعل النداء، والعويل، والهمس، والغناء، بل يُستعار لها العواء، وهي بهذه اللوازم تؤدي وظيفة المؤثر الصَّوتي الذي يوحي غالباً بالأجواء الكئيبة، والريح بهذا الإيحاء عن طريق ما تصدره من صوت تشارك في بناء المعنى السيميائي، تضافراً مع غيرها من المفردات الأخرى للطبيعة.

هـ-المعنى الشَّمي:

ومثلما قُدِّم المعنى السيميائي المتعلق بالطبيعة في ديوان " أزهار وأساطير" مرة تقديماً بصرياً؛ ومرة أخرى تقديماً سمعياً، كذلك نلاحظ أنه قُدِّم تقديماً شمياً، والرائحة التي استرعت انتباه الشَّاعر هي رائحة الشذى، وسنلاحظ أن السَّياب يماهي بين الحبيبة والورود، ثم يجعل إحدى لوازم الورود (الشذى) للحبيبة، وهو بهذا المسلك يجعل الحبيبة كما لو كانت هي نفسها إحدى مفردات الطبيعة التي تشارك في بناء المعنى، وللكشف عن هذا المسلك سنحلل المثال التالي، يقول السَّياب في قصيدة (أهواء)[66]:

أشاهدت يا غاب رقص الضياء على قطرة بين أهدابها؟

ترى أهي تبكي بدمع السَّماء أساها وأحزان أتـرابها؟

ولكنّها كلّ نور الحقول ودفء الشـَّذى بين أعشابها

وأفراح كلّ العصافيـر فيها وكلّ الفراشات في غابها

ومن الواضح عبر هذه الأسطر أن الشَّاعر يجعل الحبيبة والطبيعة صنوان، لاسيما أن الحبيبة إنما تبكي بدمع السماء، وأنها هي ذاتها نوْر الحقول، ودفء الشذى بين الأعشاب، وهي أيضاً أفراح العصافير، والفراشات التي في الغاب، مع ملاحظة اختيار الشذى من بين الروائح الطبيعة ليشيع الدف المستعار عبر الحشائش والأعشاب. ويقول كذلك في قصيدة "رئة تتمزق"[67]:

شع الهوى في ناظريها فاحتواني واحتـواها

وارتاح صدري وهو يخفق باللحون على شذاها

فغفوت استرق الرؤى والشَّاعـرية من رؤاها

وأغيب في الدفء المعطر كالغمامة في نداها

مع ملاحظة كون الشَّاعر مازال يجعل الحبيبة وردة، ويستعير لها الشذى، بإزاء جملة أخرى من الاستعارات، التي تجعل الطبيعة مصدراً يفيض على الشَّاعر بمختلف المفردات البصرية (الشعاع، الغمامة) والشمية (الشذى) مع ملاحظة ظاهرة تلازم الرائحة، ألا وهي الدفء، يؤكد هذه الملاحظة مجموعة من الشواهد المتناثرة في الديوان، وسأكتفي بالشاهد التالي، يقول الشَّاعر في قصيدة "أساطير"[68]:

تعالي فما زال نجم المساء

يذيب السنا في النهار الغريق

ويغشى سكون الطريق

بلونين من ومضة وانطفاء

وهمس الهواء الثقيل

بدفء الشذى واكتئاب الغروب

و-المعنى اللمسي:

وتشير الدراسة في هذا السياق إلى أن الشواهد السابقة تنقلنا مباشرة إلى المعنى اللمسي، لاسيما أن الدفء يُدرك بحاسة اللمس، ولكن إذا كان الأمر كذلك، فإن السؤال الذي يطرح نفسه هو: ما المعنى السيميائي، الذي يمكن أن نستشفه من الظاهرة التي ترد مقترنة بالشذى؟ وستتضح الإجابة إذا علمنا أن "الشذى" إنما هو إشارة تدل على وجود الورود، مثلما يشير "الدخان" إلى النار، وأن الدفء أيضاً إشارة تدل على قرب الحبيبة، وعليه فإن الشذى من جهة، والدفء من

جهة أخرى، يجعلان الحبيبة، والطبيعة، شيئاً واحداً، تشير إليه اللوازم المتراسلة على النحو الذي يبني معنى القرب، والنشوة، ولنا أن نتأمل الشاهد التالي الذي هو مزيج من الدفء، والرائحة العطرة[69]:

هبت عليه الريح مجنـونة محلولة الشعر، خضيب اليد
الزيت من هذا الشذى واللظى من قبلة في الغيب لم تولـد
تطفو على العطـر خيالاً فلا ترسب إلا في الفؤاد الصَّدي

ع- المعنى الذَّوقي:

نلاحظ أيضاً أن المعنى اللمسي، يحضر في الديوان باعتباره بناء يقدم المعنى السيميائي تقديماً كلياً يخرجه من الدائرة الجزئية، إلى إطار أوسع، إذْ يقول الشَّاعر في قصيدة "أهواء"[70]:

وودعت سجواء بين الحقول ودنيا عن الشر في معزل
وخلفت في كل ركن خصيل من الريف ذكرى هوى أول
قصاصات أوراقي الهامسات بشعري على ضفة الجدول
وجذعاً كتبت اسمها الحلـو فيه ونايا يغني مع الشـمأل

وتبدو الطبيعة (الجذع) في هذه الأسطر هي الخلفية التي يكتب عليها الاسم الحلو، بمعنى أنها الأيقونة التي تحوي الحلاوة، للدلالة على أن الحبيبة إنما تصبح خالدة برقمها على إحدى مفردات الطبيعة، ليصيران أيقونة واحدة، لاسيما أن الحلاوة إنما هي مظهر طبيعي في الأساس، يتجلى في أشياء كثيرة، منها – بحسب تصور الشَّاعر - إغماء الفراشات الذاهلة المنتشية [71]:

ثم ارتخت عني يداك وأطبق الصمت الثقيل
يا نشوة عبرى وإعفاء على ظل الفراق
حلواً كإغماء الفراشة من ذهول وانتشاء
دوماً إلى غير انتهاء

الخاتمة والنتائج:

قدمتْ هذه الدراسة قراءة لديوان "أزهار وأساطير" لبدر شاكر السَّياب، وقد خلصت إلى:

1- أن العناوين ذات المفردات الطبيعية؛ عددها ثمانية، ونصف عددها هذا إما مكاني، وإما له علاقة بالمكان، فالنهر، والعين مكانان، وأما السراب، والعبير، فهما من متعلقات المكان، ونصفها الآخر زماني، فالليالي، والخريف، والربيع، كلها أزمنة، وقد لاحظت الدراسة مسألة التضاد بين مفردات الطبيعة هذه، فإذا كان السراب يتولد عن قلة الماء، أو عن انعدامه، فإن النهر يتسم بالوفرة في الماء الذي لا يكاد ينقطع، أيضاً هنالك تضاد بين

الخريف والربيع، فإذا كانت الحياة في الخريف يباغتها الذبول والموت والسقوط، فإنها في الربيع على العكس من ذلك، وهنالك أيضاً تضاد ثالث بين السراب والعبير، فإذا كان السراب يتولد من الجفاف، فإن العبير يأتي من الري والنماء، وأشارت الدراسة إلى أن ظاهرة التضاد هذه نستطيع أن نلتقط منها دلالة فحواها أن الزمان والمكان، وما يتعلق بهما، أو قل الطبيعة الصامتة على نحو مجمل تبدو من خلال عناوين السَّياب في ديوان "أزهار وأساطير" متضادة، على النحو الذي تتولد عنه دلالة الموت، ودلالة الحياة، في آن، وهو المعنى السيميائي الذي التقطه من جملة هذه العناوين.

2- نجد اللغة قد شاركت في إنتاج المعنى السيميائي، من خلال صوتها، وصرفها، وتراكيبها النحوية، ودلالة مفرداتها، وقد كشفت الدراسة عن كيفية بناء اللغة لدى السَّياب للمعنى السيميائي، عن طريق دراسة مختلف المستويات اللغوية، ممثلة في: الجرس اللفظي، والتوازي الذي تارة يكون بين الأصوات، وتارة ثانية بين الأبنية الصرفية، وتارة ثالثة بين الأبنية النحوية، وتارة رابعة بين البنى الموسيقية، الأمر الذي يشير إلى شدة اتكاء السَّياب على الموسيقى الداخلية والخارجية، لبناء حالة نفسية حزينة. وكذلك شملت الدراسة تحت هذا المبحث ظاهرة التَّكرار التي طالت الأصوات، والألفاظ، والبنى التركيبية اللغوية والإيقاعية، وقد أشارت الدراسة إلى أن لهذا التَّكرار وظائف، بعضها إيقاعي، وبعضها الآخر دلالي، وكلها تتظافر من أجل أن تبني المعنى السيميائي الذي يرمي إليه الشَّاعر.

كشف المستوى الدلالي أن واقع السَّياب كائن ليلي، يعشق أكثر ما يعشق الليل، ولذا هو يحتفي بمفردات الطبيعة الليلية، كما أنه - دائماً - يسجل تفاصيل الليالي المقمرة، وعليه فإن الظلال – الواردة في جل قصائد "أزهار وأساطير" - إنما هي ظلال الأشياء التي يصورها الشَّاعر في تلك الليالي القمراء، وكذلك فالضياء إنما هو ضياء الكواكب، والأنجم، والقمر، وقد لاحظت الدراسة أن مفردة الظلال هي الأكثر تكراراً من بين مفردات الطبيعة على الإطلاق (52 مرة)، يليها مفردة الليل (45 مرة)، ثم مفردة الضياء (44 مرة)، ومفردة النجم (44 مرة)، ثم الظلام (39 مرة)، ولهذه العناية الخاصة بـ (الظلال) دلالة سيميائية يمكن اقتناصها مما هو متعارف عليه، فالظلال في الليل – بطبيعة الحال - تختلف عنها في النهار، وإذا كان الظل في النهار يقي من حرارة الشمس، ويوفر للمستظل مناخاً يرتاح فيه من حر القيظ أو الهجير، فإن الظلال في الليل يكتنفها المجهول – عادة - وتوحي بالسحر، والغموض، وهو المعنى السيميائي، الذي حرص السَّياب على بثه، وإشاعته عبر ديوانه "أزهار وأساطير".

.

الهوامش:

(1) - برنار توسان، ما هي السيميولوجيا، ترجمة: محمد نظيف، ط 2 ، إفريقيا الشرق، بيروت، 2000م، ص 9.

(2) - برنار توسان، ما هي السيميولوجيا، ترجمة: محمد نظيف، ط 2 ، إفريقيا الشرق، بيروت، 2000م، ص 9.

(3)- ينظر : منذر عياشي، السيميائيات اتجاهاتها ومفاهيمها، ط1، أمل الجديدة ، دمشق 2017م. ص 27 – 28.

(4)- محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعى الإفريقى (ت ٧١١هـ)، لسان العرب، تحقيق عبدالله علي الكبير، ومحمد أحمد حسب الله، وهاشم محمد الشاذلي، ط1، دار المصارف، القاهرة، 1979. مادة " طبع ".

(5) - جميل صليبا (1982)، المعجم الفلسفي، ط1، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1983م . ج 2، ص 112 .

(6) - ينظر: جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج 2 ، ص 14 – 16 .

(7) - ينظر: عبدالقادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ط2، منشورات اتحاد الكتاب العرب، القاهرة، 1992م. ص385.

(8) - محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2006م . ص 15 .

(9) - بدر شاكر السَّياب، ديوان أزهار وأساطير، ط1، مؤسسة الهنداوي للنشر والتأليف، المملكة المتحدة، بريطانيا، 2017م. ص 45- 51 -53.

(10) - بدر شاكر السَّياب، (المجموعة الشعرية)، أزهار وأساطير، ط1، دار العودة، بيروت، 2005م ، ج 1 ، ص: 315 – 316 .

(11) - محمد الخطابي، لسانيات النَّص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1991م. ص:230.

(12) – السَّياب (المجموعة الشِّعرية)، أزهار وأساطير، ج 1، ص 279.

(13) - السَّياب (المجموعة الشِّعرية)، أزهار وأساطير، ج 1، ص: 279.

(14) - السَّياب (المجموعة الشِّعرية)، أزهار وأساطير، ج 1، ص: 279.

(15) - فهد ناصر عاشور، التَّكرار في شعر محمود درويش، ط1، المطابع المركزية، عمّان، ط 1، 2004م. ص:11.

(16) – السَّياب، (المجموعة الشعرية)، أزهار وأساطير، ج 1. ص: 337.

(17) – السَّياب، (المجموعة الشعرية)، أزهار وأساطير، ج 1. ص: 318.

(18) - السَّياب، (المجموعة الشعرية)، أزهار وأساطير، ج 1. ص: 337.

(19) - السَّياب، (المجموعة الشعرية)، أزهار وأساطير، ج 1. ص: 287.

(20) - السَّياب، (المجموعة الشعرية)، أزهار وأساطير، ج 1. ص: 325 - 326.

(21) – موسى ربابعة، التكرار في الشعر الجاهلي (دراسة أسلوبية)، مؤتمر النقد الأدبي 10. 13 تموز، جامعة اليرموك، إربد، 1988، ص:15.

(22) تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ط 3، عالم الكتب، القاهرة، 1998م. ص: 145.

(23) - السَّياب، (المجموعة الشعرية)، أزهار وأساطير، ج 1. ص: 315- 316.

(24) - السَّياب، (المجموعة الشعرية)، أزهار وأساطير، ج 1. ص: 276.

(25) - السَّياب، (المجموعة الشعرية)، أزهار وأساطير، ج 1. ص: 349.

(26) - السَّياب، (المجموعة الشعرية)، أزهار وأساطير، ج 1. ص: 333.

(27) - السَّياب، (المجموعة الشعرية)، أزهار وأساطير، ج 1. ص: 329.

(28) - السَّياب، (المجموعة الشعرية)، أزهار وأساطير، ج 1. ص: 324.

(29) - السَّياب، (المجموعة الشعرية)، أزهار وأساطير، ج 1. ص: 278 – 279.

(30) - السَّياب، (المجموعة الشعرية)، أزهار وأساطير، ج 1. ص: 338.

(31) - السَّياب، (المجموعة الشعرية)، أزهار وأساطير، ج 1. ص: 284.

(32) - السَّياب، (المجموعة الشعرية)، أزهار وأساطير، ج 1. ص: 325.

(33) - السَّياب، (المجموعة الشعرية)، أزهار وأساطير، ج 1. ص: 283.

(34) - السَّياب، (المجموعة الشعرية)، أزهار وأساطير، ج 1. ص: 324.

(35) - السَّياب، (المجموعة الشعرية)، أزهار وأساطير، ج 1. ص: 333.

(36) - عبد القادر فيدوح. الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي. ص: 384 – 385.

(37) - آن. إينو، مراهنات دراسة الدّلالات اللغوية، ترجمة: أوديت بتيت، وخليل أحمد، تقديم جوليان كريماس و د. أسعد علي، ط 1، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، 1980. ص:40.

(38) - هاني نصر الله، البروج الرمزية (دراسة في رموز السَّياب الشخصية والخاصة)، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، 2006م. ص 11.

(39) – ينظر: هاني نصر الله، البروج الرمزية، ص:40.

(40) – ينظر: أنطون عطاس كرم، الرمزية والأدب العربي الحديث، ط1، دار الكشاف، بيروت، 1949. ص:12.

(41) - منذر عياشي، السيميائيات (اتجاهاتها ومفاهيمها)، ط 1، أمل الجديدة، دمشق، 2017م. ص: 43.

(42) - السَّياب، (المجموعة الشعرية)، أزهار وأساطير، ج 1. ص: 287.

(43) - السَّياب، (المجموعة الشعرية)، أزهار وأساطير، ج 1. ص: 288.

(44) - السَّياب، (المجموعة الشعرية)، أزهار وأساطير، ج 1. ص: 295.

(45) - السَّياب، (المجموعة الشعرية)، أزهار وأساطير، ج 1. ص: 309.

(46) - منذر عياشي، السيميائيات (اتجاهاتها ومفاهيمها)، ص: 41 - 42.

(47) - السَّياب، (المجموعة الشعرية)، أزهار وأساطير، ج 1. ص: 283.

(48) - السَّياب، (المجموعة الشعرية)، أزهار وأساطير، ج 1. ص: 285.

(49) - السَّياب، (المجموعة الشعرية)، أزهار وأساطير، ج 1. ص: 284.

(50) - منذر عياشي، السيميائيات (اتجاهاتها ومفاهيمها)، ص: 38 - 39.

(51) – نفسه، ج1، ص: 334.

(52) – نفسه، ج1، ص: 336.

(53) نفسه، ج1، ص: 242 – 243.

(54) نفسه، ج1، ص 348..

(55) - نفسه، ج1، ص 276.

(56) - نفسه، ج1، ص 315.

(57) - نفسه، ج1، ص 300.

(58) - نفسه، ج1، ص 303.

(59) - نفسه، ج1، ص 325.

(60) - نفسه، ج1، ص 340.

(61) - نفسه، ج1، ص 336.

(62) - نفسه، ج1، ص 327.

(63) - نفسه، ج1، ص 283.

(64) - نفسه، ج1، ص 340 - 341.

(65) - نفسه، ج1، ص: 286.

(66) - نفسه، ج1، ص: 278.

(67) - نفسه، ج1، ص: 300.

(68) - نفسه، ج1، ص: 294.

(69) - نفسه، ج1، ص: 314.

(70) - نفسه، ج1، ص: 280.

(71) - نفسه، ج1، ص: 289.