الرمز في شعر (الحَمَّانِي الكوفي):
قراءة ثقافية في البُعد الديني والسياسي

إعداد

الباحث/ حمدي عقيلة عبد المنعم سليمان

مدرس الأدب العربي القديم، بقسم اللغة العربية، بكلية الآداب- جامعة المنيا

الإيميل الأكاديمي

Hamdy.okela@mu.edu.eg

إصدار يوليو لسنة ٢٠٢٥م

شعبة النشر والخدمات المعلوماتية

ملخص:

حاول هذا البحث دراسة (الرمز) في شعر علي بن محمد الحمَّاني الكوفي (ت. بين ٢٤٥-٢٦٠هـ)، وهو من شعراء الشيعة الذين عاشوا في القرن الثاني من العصر العباسي، وقد جاء شعره مُعبِّرًا عن تيار التشيُّع، الذي رأت فيه السلطات السياسية -آنذاك- خطرًا يهدد حكمها، فسعت إلى ملاحقة أتباعه بكل وسائل القمع والتنكيل. ويُعدّ ظهور الرمز في شعر الحمَّاني استجابة حتمية لظروف الحياة السياسية القاسية التي عاشها في ذلك العصر؛ فنظرًا لكون الشاعر شيعيًا من الطائفة العلوية التي أبدت معارضتها للسلطة العباسية، فقد وجد نفسه محاصرًا بظروف سياسية، فرضت عليه قيودًا في حرية التعبير، لذا لجأ إلى الرمز بوصفه وسيلةً فنيةً، يمكنه من خلاله التعبير عن مواقفه الدينية والسياسية بصورة غير مباشرة. وهنا تكمُن أهمية هذا البحث الذي يسعى إلى الكشف عن الرموز التي وظَّفها الحمَّاني في شعره، بهدف الوقوف على أبعادها الدينية والسياسية العميقة. وقد اقتضت منهجية البحث تقسيمه أربعة مباحث، تسبقها مُقدِّمة تُوضِّح أهمية الدِّراسة وخُطَّتها، وتمهيد أُترجم فيه بإيجاز للشاعر وأُوضح مفهوم الرمز وعلاقته بالشعر، ثم كانت الخاتمة توجز النتائج التي توصَّل الباحث إليها، وكان أهمها أن الشاعر تمكَّن من توظيف الرمز في شعره بطريقة فنية عالية، استطاع من خلالها التعبير عن مواقفه الدينية والسياسية بلغة إيحائية تتجاوز المباشرة إلى التلميح، وهذا ينمُّ عن مدى وعي الشاعر وقدرته الفائقة على توظيف اللغة رمزيًا بما يخدم رؤيته الشعرية.

الكلمات المفتاحية:

الرمز الشعري، شعر الحمَّاني، شعراء التشيُّع والمعارضة، شعراء القرن الثالث الهجري، العصر العباسي، البُعد الديني والسياسي في شعر العصر العباسي.

Abstract:

This research attempts to examine the concept of (symbolism) in the poetry of ʿAlī ibn Muḥammad al-Ḥammānī al-Kūfī (d. between 245–260 AH), one of the Shiʿite poets who lived during the second century of the Abbasid era. His poetry reflects the *Shiʿite current of thought*, which the political authorities of that time viewed as a threat to their rule, leading them to persecute its followers through various means of oppression and violence.

The *emergence of symbolism* in al-Ḥammānī's poetry can thus be seen as a natural response to the harsh political conditions of his age. Being a Shiʿite poet affiliated with the ʿAlawite faction that opposed the Abbasid authority, he found himself surrounded by restrictions on freedom of expression. Consequently, he resorted to symbolism as an *artistic strategy* through which he could express his religious and political stances *indirectly*.

The significance of this study lies in uncovering the symbolic elements employed by al-Ḥammānī in his poetry, in order to reveal their profound *religious and political dimensions. The research is structured into four main sections, preceded by an **introduction* that outlines the importance and framework of the study, as well as a *preliminary chapter* that provides a brief biography of the poet and clarifies the concept of symbolism and its relation to poetry. The research concludes with a *summary of findings, the most important of which is that al-Ḥammānī succeeded in using symbolism with remarkable artistic skill. Through suggestive and allusive language, he managed to convey his religious and political views without direct expression—demonstrating his **deep awareness and mastery of symbolic language* in service of his poetic vision.

Keywords:

Poetic Symbolism; al-Ḥammānī's Poetry; Shiʿite and Opposition Poets; Third-Century Hijrī Poets; Abbasid Era; Religious and Political Dimensions in Abbasid Poetry.

مقدمة:

يُعَدُّ ظهور الرمز في شعر الحمَّاني استجابة حتمية لظروف الحياة السياسية القاسية التي عاشها الشاعر في العصر العباسي، فنظرًا لكونه شيعيًا، فقد وجد نفسه محاصرًا بظروف سياسية صارمة، فرضت عليه قيودًا في حرية التعبير، فقد رأي العباسيون أن التمدد الشيعي خطر يهدد سلطانهم، لاسيما بعد خروج العلويين في عِدَّة ثورات ضد الدولة، لذا سعى العباسيون إلى ملاحقتهم والقضاء على ثوراتهم وأنزلوا بهم نكالاً شديدًا. ولمَّا أحسَّ شعراء الشيعة بالخطر، لجأوا إلى التقيَّة خوفًا على حياتهم. فها هو الشاعر الشيعي: عبد السلام بن رغبان ديك الجن (ت ٢٣٥هـ) يؤكِّد اضطراره إلى التقيَّة خوفًا على نفسه من البطش والتنكيل، فيقول[١]:

أَصْـبَحْتُ جَـمَّ بَلابِـلِ الصَّـدْرِ وأَبِيتُ مُنْطَوِيًا عَلَى الجَمْرِ
إِنْ بُحْـتُ يومًـا طُـلَّ فيـه دَمِـي ولَئِنْ كَتَمْتُ يَضِقْ بِهِ صَدْرِي

ويذكر محمود بن الحسين كشاجم (ت٣٦٠هـ) أنه يكتم حُبَّه لآل البيت (رضي الله عنهم) ولا يبوح به؛ خوفًا من بطش العباسيين[٢]:

أُكَـاتِمُ الحُـزْنَ فِـي مَحَبَـتِكُمْ والحُزنُ يَعْيَا بِهِ مُكَاوِحُهْ

ويبدو أن لجوء شعراء الشيعة إلى التقيَّة كان عاملاً مُهمًا دفعهم إلى توظيف الرمز الشعري، بوصفه وسيلةً فنيةً، يُمكنهم من خلالها التعبير عن مواقفهم الدينية والسياسية بصورة غير مباشرة، وهو ما يُجنِّبَهُم بطش السلطة العباسية. ويُعدُّ (الحمَّاني) واحدًا من هؤلاء الشعراء، فقد وجد نفسه يعيش واقعًا سياسيًا لا يسمح له بالتعبير المباشر –كما سنرى بعد قليل– لذا لجأ إلى توظيف الرمز. وهنا تكمُن أهمية هذا البحث الذي يسعى إلى الكشف عن الرموز التي وظَّفها الحمَّاني في شعره، بهدف الوقوف على الأبعاد الدينية والسياسية العميقة التي استطاع أن يمررها عبر قناع تلك الرموز.

أسباب اختيار الموضوع:

١- يُعدُّ شعر الحمَّاني حقلاً خصبًا لدراسة الرمز، لاسيما أن جُلَّ شعره يدور في فلك الدين والسياسة، فمن المؤكَّد أنه لجأ إلى تمرير أفكاره الدينية ومواقفه السياسية عبر قناع الرمز الشعري، حفاظًا على نفسه من القمع السلطوي.
٢- لا توجد دراسة أُفردت لمعالجة أبعاد الرمز في شعر الحمَّاني.
٣- محاولة الوقوف على الكيفية التي وظَّف بها الحمَّاني رموزه للتعبير عن مواقفه العميقة دون التصريح المباشر.

منهج البحث:

اعتمد هذا البحث منهجًا له (النقد الثقافي) الذي يُعَرَّف بأنه: "نشاط فكري، يتخذ من الثقافة بشموليتها موضوعًا لبحثه، وتفكيره، ويُعبِّر عن مواقف إزاء تطوراتها، وسماتها"(٣). ويُعنى هذا المنهج بدراسة النصوص الأدبية بوصفها مُنتَجًا ثقافيًا يحمل بداخله أنساقًا ودلالات مضمرة، تتجاوز البُعد الجمالي، لتكشف عن القيم والأنظمة الثقافية التي تتشكَّل خلف جماليات النص؛ لذا فهو عبارة عن "ممارسة أو فاعلية تتوفر على درس كل ما تنتجه الثقافة من نصوص سواء كانت مادية أو فكرية، ويعني النص هنا كل ممارسة قولاً أو فعلاً، تولِّد معنى أو دلالة"(٤). وبالتالي فإن هذا اللون من النقد لا ينظر إلى الرمز بِعَدِّه وسيلة جمالية فحسب، وإنما بوصفه أداةً لإنتاج المعنى، وكشف المضمر الثقافي الكامن خلف البناء اللغوي للنص.

الدراسات السابقة:

يمكن تقسيم الدراسات قسمين متكاملين، هما:

أ/ ما تعلَّق بدراسة شعر الحمَّاني، بصفة عامة:

ويقصد بها الباحث الدراسات التي عُنيت بشعر الحمَّاني، أو التي درست موضوعة واحدة أو أكثر من موضوعات شعره أو قضية من خلاله، ومن تلك الدراسات ما يأتي:

١- عبد الهادي عبد الرحمن علي: الصورة الفنية في شعر علي بن محمد الحمَّاني الكوفي (ت٢٦٠هـ)، جامعة الكوفة، مجلة (مركز دراسات الكوفة) بالعراق، العدد (١٧)، ٢٠١٠.

https://journal.uokufa.edu.iq/index.php/ksc/article/view/5267/4879

وتناولت هذه الدراسة مكونات الصورة الفنية في شعر الحمَّاني، إذ قام الباحث بالكشف عن الأساليب التي اعتمد عليها الحمَّاني في تشكيل صورته الفنية، وكان من بين هذه الأساليب (أسلوب الوصف المباشر) الذي وظَّفه الشاعر لنقل المشهد بصورة مباشرة، و(أسلوب التشبيه) الذي اعتمد عليه الشاعر في تقريب المعاني والعلاقات بين الأشياء، ثم كان (أسلوب التجسيد) الذي وظَّفه الشاعر بغرض إضفاء مزيدٍ من الحسية على الأشياء المُجرَّدة، وأخيرًا (أسلوب التشخيص) الذي أبدع فيه الشاعر، حين منح الجمادات صفاتٍ إنسانية؛ مما أضفى على الصورة مزيدًا من الإيحاء والتأثير. وقد توصلَّ الباحث إلى عِدَّة نتائج، كان أهمها أن تعدد الأساليب المكوِّنة للصورة الفنية عند الحمَّاني شارك في إغناء الصورة بمزيد من الدلالات، وأضفى عليها بُعدًا جماليًا، مما ساعد على رفع وتيرة اللذة الشعرية داخل النص وتعزيز فاعلية التلقِّي لدى القارئ.

٢- وسن صادق عباس: البناء الأسلوبي في شعر على بن محمد الحمَّاني العلوي الكوفي (٢٦٠هـ) "التشكيل البديعي"، مجلة (لارك للفلسفة واللسانيات

والعلوم الاجتماعية)، كلية التربية، جامعة واسط، العراق، العدد (١٢)، ٢٠١٣.

https://lark.uowasit.edu.iq/index.php/lark/ar/article/view/826/697

وتناولت هذه الدراسة البناء الأسلوبي في شعر الحمَّاني، وقد ركَّزت على الجانب البديعي، بوصفه أحد العناصر المهمة التي اعتمد عليها الشاعر في تحقيق الجمالية داخل نصِّه الشعري، وقد أشارت الباحثة لذلك حيث أعلنت أن الهدف من دراستها ليس رصد الأشكال البديعية في شعر الحمَّاني، وإنما هدفها بيان مدى قدرة الشاعر على استغلال إمكانات اللغة –لاسيما الجانب البلاغي المُمَثَّل في البديع– لتحقيق الجمالية في شعره. كما ركَّز البحث –أيضًا– على إظهار الجانب الموسيقي الداخلي، دون الالتفات إلى الموسيقى الخارجية. وقد توصَّلت الباحثة إلى عِدَّة نتائج، كان أهمها: أن شعر الحمَّاني تميز ببنية أسلوبية متعددة؛ مما أضفى عليه جمالية فنية، أظهرت مدى قدرة الشاعر الفائقة على استثمار إمكانيات اللغة بما يخدم تجربته الشعرية.

٣- بابك مُلائي: مناقب آهل البيت (عليهم السلام) في أشعار الحمَّاني العلوي، مجلة كلية الآداب، جامعة الكوفة، العراق، المجلد (١٠)، العدد (٣٦)، ٢٠١٨.

https://search.mandumah.com/Record/908425

وقد سعت هذه الدراسة إلى الكشف عن مناقب آل البيت (رضي الله عنهم) في شعر الحمَّاني من خلال غرض المديح، بوصفه الأنموذج الشعري الذي يعكس مدى توجُّه الشاعر العقائدي تجاه آل البيت. وقد حاول الباحث استخلاص الصور الشعرية التي تُظهر مناقب آل البيت في هذا الغرض الشعري، وسعى إلى الوقوف على الآليات التي وظَّفها الشاعر في خطابه المدحي لآل البيت، لإثبات مدى أحقيتهم في تولِّي الخلافة. وتكمن هذه الآليات في توظيف الشاعر للتناص القرآني، والأحاديث النبوية الشريفة، والتناص

التاريخي. ولم يكتف الشاعر في ذلك بآليات التناص، وإنما استعان بأدلة منطقية واستدلالية أخرى، كان من أهمها أن آل البيت هم المسلك الوحيد لإنقاذ هذه الأمة، فمحبتهم تجلب السعادة، وأما عداؤهم فيجلب الهلاك.

وعلى الرغم من تنوّع هذه الدراسات السابقة، وكونها وثيقة الصِّلة بموضوع دراستنا– فإنها تناولت شعر الحمَّاني من زوايا عِدَّة ولكن في إطار اللغة الصريحة المباشرة، في حين أن دراستنا تتجه نحو زاوية أخرى مغايرة نسبيًا، إذ تهدف إلى الكشف عن الدلالة الرمزية في شعر الحمَّاني، من حيث أشكالها ووظيفتها في التعبير عن الأبعاد الدينية والسياسية لدى الشاعر؛ مما يعني أن دراستنا ستتجاوز في تحليلها اللغة المباشرة إلى اللغة الإيحائية، للكشف عن هذه الأبعاد العميقة داخل النص الشعري.

ب/ الدراسات الموازية:

ويقصد بها الباحث الدراسات التي تناولت موضوعة (الرمز) في الشعر العربي بعامة، والقديم بوجه خاص، للاستفادة من معطياتها وحصائدها، ومن هذه الدراسات ما يأتي:

١- عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ط١، بيروت، دار الأندلس، ١٩٧٨.

https://archive.org/details/ramz.chi3ri.sofia.atef.jouda.nasr

وقد حاول هذا البحث دراسة مستويات الرمز وتجلّياته في الخطاب الشعري (الصوفي)، وذلك عبر ثلاثة أبواب رئيسة: تناول أولها الأسسَ النظرية للرمز، فتحدَّث عن الرمز الأسطوري بِعَدِّه أقدم أنماط التعبير الرمزي، ثم تناول رمزية اللغة بوصفها وعاءً دلاليًا يختزن أبعادًا إيحائية وثقافية، كما ركّز أيضًا على أهمية الرمز الشعري بوصفه أوسع مجالات التوظيف الفني والإبداعي. ثم كان الباب الثاني، وفيه وقف الباحث عند أبرز الرموز الشعرية الجزئية، مثل: رمز المرأة، بما يحمله من دلالات جمالية ووجودية. ورمز الطبيعة بوصفها

مرآةً لتجربة الشاعر ووسيلة للتعبير عن مشاعره. كذلك رمز الخمر الذي تجاوز معناه الحسي إلى أبعاد روحية وفلسفية. ثم جاء الباب الثالث (وهو الأخير) ليتناول عِدَّة رموز أخرى ذات حمولة ثقافية ودينية، مثل: رمزية الأعداد والحروف، بما تحمله من إيحاءات عرفانية وصوفية. والرموز المسيحية ودورها في تشكيل دلالات نصوص شعرية معيّنة. وبذلك فإن هذا البحث يُقدِّم رؤية متكاملة لدراسة الرمز في الأدب الصوفي من حيث مستوياته، وأنواعه، وتجلياته المختلفة.

٢- محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط٣، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٤.

وتناول هذا البحث دراسة الرمز وتجلياته في الشعر العربي المعاصر من خلال بابين رئيسين؛ جاء الأول منهما تحت عنوان (الرمزية مذهبًا)، وقد حوى هذا الباب فصولاً ثلاثة، تناول أولها المناخ الاجتماعي الذي شكّل الأساس المذهبي للرمزية، ثم تناول الفصل الثاني الجمال الرمزي بوصفه أداة تعبيرية تنفتح على أفق فلسفي وجمالي، ثم كان الفصل الأخير وفيه تناول نظرية الرمز الشعري وما يرتبط بها من قضايا اللغة والخيال الرمزي والبنية الموسيقية في الشعر الرمزي. وأما الباب الآخر من هذا البحث، فقد خصِّصَ لدراسة الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، وقُسِّم هذا الباب أيضًا لثلاثة فصول، تناول الأول منها أثر الثقافة الغربية في الفكر العربي المعاصر، ثم كان الفصل الثاني وفيه تناول نشأة الرمزية في الشعر العربي المعاصر، وأما الفصل الثاني، فقد خُصِّصَ للحديث عن اتجاهات الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ثم كان الفصل الأخير وقد عُني بتحليل الصياغة الرمزية في النص الشعري العربي المعاصر وآلياتها الفنية.

٣- أسيل حسن أحمد: الرمز في شعر الفتوح الإسلامية- عصر صدرالإسلام إطارًا، العراق، مجلة جامعة بابل، العراق، المجلد (٣٣)، العدد (٣)، ٢٠٢٥.
https://journalofbabylon.com/index.php/JUBH/article/view/5659/4

وقد سعى هذا البحث إلى بيان مفهوم الرمز والكشف عن وظيفته التعبيرية في شعر الفتوحات الإسلامية، مُنطلقًا من فرضية مفادها أن هؤلاء

الشعراء لم يكونوا منعزلين عن عالمهم الوجداني، حتى وهم في ميدان القتال، فقد لجأوا إلى الاستعانة بالرمز الشعري للتعبير عن مشاعرهم وأحاسيسهم العاطفية، إذ وجدوا في الرمز وسيلة فنية تُتيح لهم التعبير عن هذه الأحاسيس العميقة. وكان من بين تلك الرموز التي استعان بها هؤلاء الشعراء: رمز المرأة، والديار، والعين، والناقة، والنخلة، والخمرة. وقد توصَّلت الباحثة في نهاية بحثها لعدة نتائج، كان أبرزها: أن شعراء الفتوح الإسلامية أجادوا توظيف الرموز الشعرية في قصائدهم؛ مما أضفى عليها مزيدًا الدلالة والجمالية الفنية.

٤- معاشو بن جيلالي: سيميائية الرمز في الشعر العربي القديم، مجلة (العرب)، دار اليمامة للبحث والنشر والتوزيع، السعودية، المجلد (٥٤)، الجزآن (٩و١٠)، ٢٠١٨.

https://search.mandumah.com/Record/958060

ويروم هذا البحث دراسة (البنية الرمزية في الشعر العربي القديم) من منظور سيميائي، مرتكزًا على عِدَّة رموز، وهي: (النجم، والنار، والشمس، والسيف، والمطر، والخمر). وقد حاول الباحث الوقوف على دلالة هذه الرموز في نماذج شعرية مختارة لأبي تمام (ت ٢٣١هـ)، والبحتري (ت ٢٨٤هـ)، وأبي البقاء الرندي (ت ٦٨٤هـ)، للكشف عن الأبعاد الجمالية والفكرية المضمرة في تلك الرموز. وقد انتهى البحث إلى أن الشاعر العربي القديم –من خلال هؤلاء الشعراء الثلاثة– استطاع أن يحطم قالب اللفظة، ويفضّ قشرتها، ويأخذ لبابها، ويحولها إلى أداة إيحائية تتجاوز المعنى الظاهري إلى المعنى الرمزي العميق، مما يعكس وعي الشاعر القديم بقيمة الرمز ووظيفته السيميائية التي تضفي على الشعر طاقة إيحائية عالية.

٥- ياسر أحمد فيَّاض، وزينب خليل حسين: الرمز في شعر الهذليين، مجلة (سياقات اللغة والدراسات الأدبية)، مؤسسة (ترنيم للتنمية والإبداع)، جامعة الفيوم، المجلد (٤)، العدد (٣)، ٢٠١٩.

https://siaqat.journals.ekb.eg/article_201209_7568cbb18b45686642b6f91756293a4a.pdf

وقد حاول هذا البحث دراسة موضوعة (الرمز) في شعر الهذليين في الجاهلية والإسلام، بوصفه أحد أهم التقنيات التي يوظِّفها الشاعر ليعبر من خلالها عن رؤاه ومشاعره الوجدانية التي يصعب على اللغة المباشرة وصفها، وينقسم البحث قسمين: أولهما (الإطار النظري)، وفيه حاول الباحثان تعريف الرمز لغةً واصطلاحًا، ثم انتقلا إلى الجانب الآخر وهو (الجانب التطبيقي) وفيه حاول الباحثان تتبُّع بعض استعمالات الصور الرمزية التي حواها شعر الهذليين، وهي: صورة الطلل، والمرأة، والحيوان، وحاول الباحثان تتبع كل صورة على حِدَّة، للكشف عما تحمله بداخلها من دلالات مضمرة، تتجاوز البعد الظاهر إلى البعد الرمزي العميق. وقد توصَّل الباحثان إلى نتائج عِدَّة، كان أهمها: أن الشعراء الهذليين اعتمدوا على توظيف الرمز بوصفه تقنية فاعلة في توليد الصور الشعرية، وسمة أسلوبية، خدمت قدراتهم التعبيرية وأخرجتهم من التقريرية والمباشرة إلى الإيحاء والتلميح.

وقد أفاد الباحث من حصائد تلك الدراسات، خاصة ما أشارت إليه من أبعاد نظرية لمفهوم الرمز، قام الباحث بتعميقها من خلال المراجع المتخصصة، كما أفاد من طرائقها في التطبيق، لكنه انتهج مع ذلك نهجًا مخالفًا مستقلاً؛ للمغايرة بين طبيعة تلك المادة المدروسة، وطبيعة شعر الحمَّاني.

التمهيد:

يتناول هذا التمهيد مطلبين أساسيين:أولهما يتصل بحياة الشاعر وشعره وديوانه، والآخر يقف عند مصطلح الرمز، وبيان ماهيته، وصلته الوثيقة بالشعر.

أ/ الشاعر؛ حياته، وشعره، وديوانه:

الحمَّاني: هو علي بن محمد بن جعفر بن محمد بن زيد بن علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب (رضي الله عنه)، ويُكنى أبا الحسن، أو الحسين[٥]. ويُلقَّب هو ووالده محمد بالحمَّال، ويُقال لأولاده: بنو الحمَّال[٦]. ويُلقَّب أيضًا بالعلوي الكوفي، وبالأفوه، وبالحمَّاني. والحمَّاني من أشهر ألقابه، وإنما عُرِفَ به لأنه كان ينزل بالكوفة في بني حِمَّان[*]، فنُسب إليهم[٧].

ويبدو أن هناك شخصًا آخر يُدعى (محمد بن علي) يحمل الاسم نفسه الذي عُرف به شاعرنا، وهذا ما دفع (مُحقِّقَ الديوان) إلى الإشارة لذلك تجنُّبًا للخلط بين الشخصيتين، إذ يقول: ويَهِمُ بعض الباحثين المعاصرين في ترجمته، إذ يحيلون على حوادث سنة (٢٠٠هـ) في تاريخ الطبري، كأنهم يخلطون بينه وبين علي بن محمد بن جعفر، حفيد الإمام جعفر الصادق، وقد وقع في هذا الوهم المستشرق (يوهان فكّ) في كتابه العربية: (١٣٧)، إذ قال عن الحمَّاني: "إنه كان حفيدًا لجعفر الصادق...". وكذلك الدكتور مصطفى جواد في تلخيص مجمع الآداب (١٠٤/٤) الحاشية[٨].

وأما عن ولادته، فأغلب الظن أن الشاعر وُلِدَ بالكوفة في سنة لم تؤرِّخها المصادر، ولم تُورد ما يُعين على تحديدها[٩]. وفيما يخص وفاته، فقد اختلفت المصادر في تحديدها؛ فقد ذكر ابن الأثير (ت٦٣٠هـ) أن الحمَّاني تُوفي سنة (٢٦٠هـ)[١٠]، في حين ذكر (الزركلي) أن وفاة الحمَّاني كانت بالكوفة سنة (٣٠١هـ)[١١]، وهو ما يُرجِّحُهُ (الأميني)[١٢].

وقد نشأ الحمَّاني في بيئة شعرية خالصة، فكان يقول: "أنا شاعرٌ، وأبي شاعرٌ، وجدي شاعرٌ، وأبو جدي شاعرٌ إلى أبي طالب"[١٣]. وكانت له منزلة كبيرة بين العلويين، فجعلوه "نقيبهم بالكوفة، وشاعرهم، ومُدرِّسَهُم، ولسانهم، ولم يكن أحد بالكوفة من آل علي بن أبي طالب يتقدَّمه في ذلك الوقت"[١٤]. ومن أبرز ما يدل على هذه المكانة الرفيعة تلك الحادثة التاريخية التي أوردها المسعودي (ت ٣٤٦هـ) في كتابه (مروج الذهب) والتي تنصّ على "أن صاحب الجيش الذي لقي يحيى بن عمر العلوي الثائر بالكوفة، فقتله، اهتم بتخلُّف شاعرنا عن السلام عليه، وبتقاعسه عن لقائه في حين أنه لم يتخلَّف عن سلامه أحدٌ من آل أبي طالب... فتفقَّده الحسنُ (يعني صاحب الجيش) وسأل عنه، وبعث بجماعة فأحضروه؛ فأنكر الحسن تخلفه، فأجابه علي بن محمد بجواب آيسٍ من الحياة، فقال: أردت أن آتيك مهنئًا بالفتح، وداعيًا بالظفر، وأنشد شعرًا لا يقوم على مثله من يرغب في الحياة"[١٥]. وقد خاطب الشاعرُ صاحبَ الجيش الذي قتل (يحيى بن عمرو العلوي) قائلاً[١٦]:

قتلتَ أعزَّ مَنْ ركِبَ المطايا ... وجئتُكَ أَسْتَلينُكَ فِي الكلامِ
وعَزَّ عليَّ أن ألقاكَ إلاَّ ... وفيما بيننا حدُّ الحُسامِ
ولكنَّ الجَناحَ إذا أُهيضت ... قوادِمُهُ يدِفُّ على الأكامِ

وكان الحمَّاني وجيه الكوفة في عصره، وقد حبسه المُوفَّق العباسي (ت٢٧٨هـ)[١٧]. وذكر (ابن عقيل) أن سبب حبس (المُوفَّق) للحمَّاني يعود إلى إدركه المكانة الرفيعة التي نالها الحمَّاني بين أنصاره، فخشي أن يجمعهم ويثور بهم، لذا حبسه مُدَّة طويلة ثم أطلق سراحه[١٨]. في حين رأى (الأميني) أن المُوفَّق حبس الحمَّاني مرتين، مرة لكفالته بعض أهله، ومرَّة لسعاية عليه من أنه يريد الخروج على الخليفة.[١٩]

وأما عن شعر الحمَّاني فهو مُوزَّع على أغراض عِدَّة، منها: الشكوى، والفخر، والغزل، والرثاء، والإخوانيات، والسياسة، والعقيدة، لكن الاتجاهين الأخيرين، أغلب على شعره[٢٠]. ونظرًا لغلبة العقيدة الشيعية الزيدية على شعره،

فقد اعتز به العلويون ورفعوا من مكانته، حتى قال عنه الإمام علي الهادي: إنه أشعر العرب، وقال عنه الناصر الأطروش: لو جاز قراءة شعر في الصلاة لكان شعر الحمَّاني[٢١]. وقد سأل (المتوكل) أبا الحسن (الإمام علي بن محمد الهادي) من أشعر الناس؟ فقال الحمَّاني[٢٢]. وقد خصَّ الحمَّاني آل البيت (رضي الله عنهم) بوافر مدحه، فجعل من شعره منبرًا لنشر فضائلهم وإبراز مناقبهم، حتى أصبح ديوانه مرآة تعكس عمق ولائه لهم وانتمائه إليهم. ونراه في بعض أبياته يبرز مكانة (آل البيت) فيجعلهم المصدر الرئيس لكل فضيلة تُنسب إلى قريش، فيقول[٢٣]:

وَإِنَّ بِكُـمْ يَـا آلَ أَحْمَـدَ أَشْـرَقَتْ وُجُوهُ قُرَيْشٍ لَا بِوَجْهٍ مِنَ الْفَخْرِ
وَإِنَّ بِكُـمْ يَـا آلَ أَحْمَـدَ آمَنَـتْ قُرَيْشٌ بِأَيَّامِ الْمَوَاقِفِ وَالْحَشْرِ
بِـأَمْرِكُمُ يَـا آلَ أَحْمَـدَ أَصْـبَحَتْ قُرَيْشٌ وُلَاةَ الْأَمْرِ دُونَ ذَوِي الذِّكْرِ

ويدافع الشاعر أن (آل البيت) فييذكر أنهم المصطفون من الله تعالى، فلا نِدٌّ لهم ولا شبيه في العالمين، وهم خيار الناس ومَنْ لا يحبهم فليس له مثوى إلا الجحيم، يقول الحمَّاني[٢٤]:

هُمُ صَفْوَةُ اللهِ الَّتِي لَيْسَ مِثْلُهَا وَمَا مِثْلُهُمْ فِي الْعَالَمِينَ بَدِيلُ
خِيَارُ خِيَارِ النَّاسِ مَنْ لَا يُحِبُّهُمْ فَلَيْسَ لَهُ إِلَّا الْجَحِيمُ مَقِيلُ

ويواصل مدحه لآل البيت، فيذكر أنهم سادته، وعُدّته، وعِماده، وملاذه، وأنهم خمسة إليهم تُحط الرحال، وإليهم يُنسب الفضل في نزول الغيث وقبول الأعمال، وأن حبهم يمحو الخطايا، ويُصدّق الآمال، يقول الحمَّاني[٢٥]:

سَـادَتِي عُـدَّتِي عِمَـادِي مَـلَاذِي خَمْسَةٌ عِنْدَهُمْ تُحَطُّ الرِّحَالُ
سَـادَتِي سَـادَةٌ بِهِـمْ يَنْـزِلُ الْغَيْـ ـثُ عَلَيْنَا وَتُقْبَلُ الْأَعْمَالُ
سَـادَتِي حُـبُّهُمْ يَحُـطُّ الْخَطَايَـا وَلَدَيْهِمْ تُصَدَّقُ الْآمَالُ

ويستمر الشاعر في سرد مناقب (آل البيت) في هذا النص، حتى يصل إلى قوله[٢٦]:

وَبِهِـمْ حُـرِّمَ الْحَـرَامُ وَزَالَ الـ ـشَكُّ فِي دِينِنَا وَحَلَّ الْحَلَالُ

كما أن للشاعر مدائح عِدَّة يحتج فيها للإمام علي رضي الله عنه، كقوله[٢٧]:

ابْـــنُ الَّـــذِي رُدَّتْ عَلَيْـــ ـهِ الشَّمْسُ فِي يَوْمِ الْحِجَابِ
وَابْـنُ الْقَسِـيمِ النَّـارَ فِـي يَوْمِ الْمَوَاقِفِ وَالْحِسَابِ
مَـــوْلَاهُمُ يَـــوْمَ الْغَدِيـــ ـرِ بِرُغْمِ مُرْتَابٍ وَآبِي

ويواصل الشعر احتجاجه للإمام علي بن أبي طالب (كرم الله وجهه)، من خلال منزلته الرفيعة التي تتأسس على قُربه من النبي (صلى الله عليه وسلم)، فيقول[٢٨]:

بَيْنَ الْوَصِيِّ وَبَيْنَ الْمُصْطَفَى نَسَبٌ تَخْتَالُ فِيهِ الْمَعَالِي وَالْمَحَامِيدُ
كَانَا كَشَمْسِ نَهَارٍ فِي الْبُرُوجِ كَمَا أَدَارَهَا ثَمَّ إِحْكَامٌ وَتَجْوِيدُ
كَسِيرُهَا انْتَقَلَا مِنْ طَاهِرٍ عَلَمٍ إِلَى مُطَهَّرَةٍ آبَاؤُهَا صِيْدُ
تَفَرَّقَا عِنْدَ عَبْدِ اللَّهِ وَاقْتَرَنَا بَعْدَ النُّبُوَّةِ تَوْفِيقٌ وَتَسْدِيدُ
وَذَرَّ ذُو الْعَرْشِ ذَرًّا طَابَ بَيْنَهُمَا فَانْبَثَّ نُورٌ لَهُ فِي الْأَرْضِ تَخْلِيدُ
نُورٌ تَفَرَّقَ عِنْدَ الْبَعْثِ وَانْشَعَبَتْ مِنْهُ شُعُوبٌ لَهَا فِي الدِّينِ تَمْهِيدُ

وهكذا يُعدُّ شعر الحمَّاني صدى للعقيدة الشيعية التي أخلص لها، وأفنى ذاته في سبيلها وخدمتها، حتى نال هذه المكانة المرموقة بين علويي الكوفة الذين احتفوا به، ورفعوا من شأنه، وجعلوه شاعرهم ونقيبهم في ذلك العصر.

وأمَّا عن ديوان الشاعر، فقد أشار إسماعيل باشا البغدادي (١٣٣٩هـ – ١٩٢٠م)[٢٩] إلى ديوانه، دون الإفصاح عن حجم هذا الديوان، وصانعه. وقد أشار بعض المعاصرين[٣٠] إلى ما صنعه كل من مزهر السوداني، بعنوان (شعر علي بن محمد الحمَّاني، جمع مع تقديم وتعريف)، ونشره في مجلة كلية الآداب، جامعة البصرة، في عددها التاسع، سنة (١٣٦٤هـ/ ٧٤-١٩٧٥م)، ص(٢٩١-٣٤٣).

وصنع د. محمد حسين الأعرجي (شعر الحمَّاني)، وحققه، ونشره في مجلة (المورد) العراقية، في مجلدها الثالث، العدد الثاني، سنة (١٣٩٤هـ/

١٩٧٤م)، ص(١٩٩-٢٢٠). واستدرك عليه كل من هلال ناجي ونوري القيسي في مجلة (المجمع العلمي العراقي)، المجلد (٣١)، والمجلد (٣٢)، العددان: الأول والثاني، سنة (١٩٨١م)، ص(٦٤١-٦٤٨). وسنة (١٩٨٠م)، ص(٣١٣-٣١٥)، والمجلد (٤١)، العدد الأول، سنة (١٩٩٠م)، ص(١٣٢-١٣٣).

وأعاد (الأعرجي) النظر في عمله في إصدارة ثانية، ظهرت بعنوان (ديوان الحمَّاني)، عن دار صادر ببيروت، سنة (١٩٩٨م)، وهي المعتمدة في هذا البحث.

ب- الرمز؛ ماهيته، وعلاقته بالشعر:

الرمز لغةً:

الرمز لغة مأخوذ من المادة (رمز)، وقد اتفقت المعاجم العربية على معانٍ متقاربة لهذه اللفظة، ومن أبرزها الإيماء، والإشارة، والعلامة، ويمكن الوقوف على هذه المعاني من خلال ما ورد في تلك المعاجم. فقد جاء في (جمهرة اللغة) لابن دريد (ت ٣٢١هـ): "الرمز: الإيحاء والإيماء"[٣١]. وجاء في (أساس البلاغة) للزمخشري (ت ٥٣٨هـ): "رمز إليه، وكلمه رمزًا بشفتيه وحاجبيه، ويُقال جارية غمَّازة بيدها، همَّازة بعينها، لمَّازة بفمها، رمَّازة بحاجبها"[٣٢]. والرمز في (لسان العرب) لابن منظور (ت ٧١١هـ) هو: "تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت، إنما هو إشارة بالشفتين، وقيل: الرمز إشارة وإيماء بالعينين، والحاجبين والشفتين والفم"[٣٣]. وقد ذكر الفيروز آبادي (ت٨١٧هـ) في (القاموس المحيط) الرمز هو: "الإشارة أو الإيماء بالشفتين أو العينين أو الحاجبين أو الفم أو اليد أو اللسان..."[٣٤]. وجاء في (معجم ألفاظ القرآن الكريم): "الرمز: الغمز بالحاجب والعين، أو الإيماء دون صوت مع تحريك الشفتين"[٣٥]. وفي التنزيل الكريم: " **قَالَ آيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا**

رَمْزًا"[٣٦]. وفي (معجم اللغة العربية المعاصرة): "رمز الشخص: غمز...أو أي شيء كان دون إصدار صوت، وذلك بقصد التفاهم"[٣٧].

ويبدو من خلال التعريفات اللغوية السابقة أن لفظة (الرمز) تحمل دلالة التلميح لا التصريح، فهي تدور حول الإيماء، والعلامة، والإشارة، سواء أكان ذلك بتحريك الشفتين أو العينين أو الحاجبين أو اليد، مع غياب الصوت أو خفوته؛ مما يعكس ذلك (الطابع الإيحائي) الذي يتميز به الرمز، فالمعنى في الرمز لا يُنقل بصورة مباشرة، وإنما يتم التعبير عنه من خلال وسائط جسدية تشير إلى المعنى بطريقة خفيَّة غير مباشرة.

الرمز اصطلاحًا:

يُعَدُّ مصطلح (الرمز **Symbol**) من أكثر المصطحات التي تتسم دلالتها بالاضطراب والغموض، بسبب تعدد تعريفاته وكثرة استخداماته في مجالات وحقول مختلفة، ولعلَّ هذا ما دفع الدكتور (محمد فتّوح أحمد) إلى أن يقول في مُستهلِّ حديثه عن مصطلح الرمز: "نادرًا ما نجد مصطلحًا كهذا تعرَّض لكثير من الاضطراب والتناقض والعمومية في فهمه، ويبدو أن أصلح طريقة لتحديده هي تعقُّبه في قلب الحقل الأدبي ذاته، ومن داخل النص، دون محاولة لتحجيره في قالب من التعريفات المفروضة أو المفترضة"[٣٨].

ونظرًا لحالة الاضطراب والغموض التي تُحيط بالمصطلح، يرى الباحث أنه من الأجدر عدم الخوض بكثرة في هذا الموضوع الذي لا طائل منه إلا التشتت دون تحصيل فائدة، ويكتفي بالإشارة فقط إلى بعض التعريفات التي قد يراها الأنسب لسياق هذا البحث.

فقد جاء في (معجم المصطلحات الأدبية) أن الرمز:"شيء يُعتبر ممثلاً لشيء آخر، أو بعبارة أكثر تخصيصًا فإن الرمز كلمة أو عبارة أو تعبير آخر يمتلك مُركَّبًا من المعاني المترابطة"[٣٩]. ويعني ذلك أن الرمز أشبه بوعاءٍ،

يحوي بداخله مجموعة من المعاني والدلالات المترابطة التي تمنحه قوة إيحائية، فهو قليل الألفاظ، كثير المعاني.

ويُعرَّف الرمز في (قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية) بأنه: "كل إشارة تُذكِّر بشيء غير حاضر. وفي الأدب: الإشارة بكلمة إلى معنى غير محدد يتفاوت القُرَّاء في فهمه، وإدراك مداه بتفاوت ثقافاتهم"[٤٠]. ولعل ذلك يشير إلى (الطبيعة التأويلية) التي يتميز بها الرمز، فالرمز لا يستقر على معنى ثابتٍ مُحدَّدٍ، وإنما يظل قابلاً لإعادة القراءة والتأويل.

ويكتسب الرمز بُعدًا أوسع في (معجم الأفكار والإعلام)، إذ تتعدد دلالاته لتشمل مجالات عِدَّة؛ من الفن، والرياضيات، والموسيقى، والأدب، وللأغراض العلمية في الطب، والعلوم، وفي الإرشادات المرورية على الطرق والتحذير، كأن ترمز إلى الخطر بصورة جُمجمة وعظام على شكل صليب[٤١]. ويشير ذلك إلى (شمولية الرمز)، فالرمز لا يقتصر استخدامه على مجال بعينه، وإنما يتسع استخدامه ليشمل مجالات عِدَّة؛ مما يعني أن الرمز وسيلة تواصل مُهمة لا يمكن الاستغناء عنها.

ويرى الدكتور (نعمان بو قرة) أن الرمز هو "إشارة تعود إلى الشيء الذي يدل عليه بفعل قانون يتكون عادة من تداعي عالم الأفكار، ويحدد ترجمة الرمز بالرجوع إلى هذا الشيء"[٤٢]. ويعني ذلك أن الرمز يقوم على علاقة اعتباطية يحكمها (عرف أو قانون) كما أنه لا يمكن فهم الرمز وتفسيره بمعزل عن الوعي الفكري والثقافي، ويبدو أن الدكتور (نعمان أبو قرة) استند في تعريفه للرمز إلى ما ذهب إليه (بيرس) حين ذكر أن الرمز "إشارة تُرجِع إلى الموجودة التي تدل عليها بناءً على قانون، هو عادة مجموعة افكار عامة، يعمل على تفسير الرمز على أنه يُرجع إلى تلك الموجودة"[٤٣]، وعليه، فإن تفسير الرمز يُعدُّ عمليةً مُعقَّدةً، فالوقوف على المعنى الرمزي، يحتاج إلى جُملة من التداعيات الفكرية والثقافية، حتى يُمكن تفسيره وتأويله.

وقد عرَّف الدكتور (جبور عبد النور) الرمز بأنه: "كل إشارة أو علامة محسوسة تُذكرِّ بشيء غير حاضر؛ ومن ذلك: العَلَم رمز للوطن، والكلب رمز الوفاء، والحمامة البيضاء رمز البراءة، الهلال رمز السلام، والصليب رمز المسيحية، والأَرز رمز لبنان.

وقد ذهب المحللون النفسيون إلى أن وظيفة الرمز هي إيصال بعض المفاهيم إلى الوجدان بأسلوب خاص لاستحالة إيصالها بالأسلوب المباشر المألوف"[٤٤].

كما يحضر الرمز في (الحقل الديني) أيضًا، فقد يكون "شخصًا تاريخيًا أو حادثة أو شيئًا يشير إلى شخص أو إلى شيء في المستقبل يُسمَّى (المرموز إليه)، ويرى بعض العلماء حصر تطبيق الرموز على جوانب شخصية المسيح وعمله، بينما يرى آخرون الكثير من الرموز في العهد القديم تنطبق على الروح القدس والكنيسة. ولكن الرمز الكتابي الصحيح يتميز عادة بثلاثة عناصر:

١- أن يكون هناك وجه أو وجوه تشابه ملحوظ بين الرمز والمرموز إليه، كما توجد نقط اختلاف.

٢- أن يكون هناك دليل على أن الرمز جاء بتعيين إلهي.

٣- أن يكون الرمز صورة لشخص أو شيء في طيّ المستقبل مع مراعاة انه لا يمكن أن يكون شيء شرير في ذاته، رمزًا لما هو صالح طاهر[٤٥].

إن الحديث عن الرمز يقودنا إلى (الرمزية **symbolism**) وهي "مذهب في الأدب والفن، يعبر عن المعاني بالرموز والإيحاء، يدع للمتلقي نصيبًا في فهم الصورة، أو تكميلها، أو تقوية العاطفة بما يُضيف إليه من توليد خياله"[٤٦]. والرمزية تعني في الأصل "كل اتجاه في الكتابة فيه استعمال الرموز إمَّا بذكر الملموس وإعطائه معنى رمزيًا، أو بالتعبير عمَّا هو مُجرَّد من خلال تصويرات حِسيَّة مرئية كحروف الكتابة، أو اللوحات الفنية مثلاً"[٤٧]، وهي بهذا المعنى

تشير إلى "التعبير عن العواطف والأفكار بالتلميح والرموز، بدلاً من الأسلوب التقريري المباشر"[٤٨]. كما تُعرَّف الرمزية أيضًا بأنها "صيغة أو أسلوب لا يكون يكون فيها الدال مشابهًا للمدلول، بل تكون العلاقة بينهما علاقة اعتباطية (أي تحكمية) أو علاقة عرفية (اتفاقية) محضة، بحيث يصبح من الضروري أن نتعلم هذه العلاقة ومن ذلك –مثلاً– كلمة (قف) وضوء علامة المرور الحمراء، والعلم القومي، معنى أحد الأعداد... [٤٩]. ويعني ذلك أن الرمزية أسلوب يعتمد على التلميح لا التصريح، والمعنى فيها يقوم على العلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول، فهو لا يُستنتج من علاقة تجاور أو صلة طبيعية، وإنما من خلال اتفاق ثقافي معين.

ويُستنتج من خلال التعريفات الاصطلاحية السابقة أن الرمز يكتسب أبعادًا دلالية متنوعة، فهو ذو قيمة (إيحائية وجمالية) في الأدب والفن، وله وظيفة (تواصلية واختزالية) في الحياة العلمية، فضلا عن دوره (التأويلي) في الخطاب الديني.

الرمز في التراث العربي القديم:

أولى النقاد والبلاغيون العرب القدامى مصطلح الرمز اهتمامًا كبيرًا، ويُعدُّ الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) من أوائل هؤلاء النقاد الذين تناولوا المصطلح، فقد ذهب إلى أن (حُسن البيان) لا يعتمد على اللسان فحسب، وإنما على الإشارة والرمز أيضًا، إذ يقول: "وحُسن الإشارة باليد أو الرأس، من تمام حُسن البيان باللسان"[٥٠]. ووفقًا لذلك تكون الإشارة (الرمز) إحدى طُرق الدلالة، وصنفًا من أصناف التعبير عن المعنى.

وقد أفرد أبو الحسين إسحاق بن وهب الكاتب (ت ٣٣٥هـ) للرمز بابًا مستقلاً، واتجه به اتجاهًا علميًا حيث قال: "وإنما يستعمل المُتكلِّم الرمز فيما يريد طيّه عن كافة الناس، والإفضاء به إلى بعضهم، فيجعل للكلمة، أو الحرف اسمًا من أسماء الطير أو الوحش أو سائر الأجناس، أو حرفًا من حروف

المعجم، ويطلع على ذلك الموضع من يريد إفهامه رمزه، فيكون ذلك قولاً مفهومًا بينمها مرموزًا من غيرهما... وفي القرآن من الرموز أشياء عظيمة القدر، جليلة الخطر"[٥١].

وأما ابن رشيق القيرواني (ت ٤٦٣هـ) فقد عرَّف في باب الإشارة الرمز بأنه: "الكلام الخفيُّ الذي لا يكاد يُفهم، ثم استُعمل حتى صار الإشارة"[٥٢]. ويعني ذلك أن الرمز في بدايته يظل خفيًّا وغامضًا وغير مفهومٍ، لكنه مع التكرار وكثرة التداول والاستعمال، يُكتسب معنى ثابتًا، وحينئذٍ يُصبح إشارة مفهومة.

كذلك من النقاد القدامى الذين وقفوا أمام مصطلح الرمز ابن أبي الإصبع المصري (ت ٦٥٤هـ)، فقد أشار إلى أن الرمز "فحواه أن يريد المتكلم إخفاء أمر ما في كلامه، مع إرادته إفهام المُخاطَب ما أخفاه، فيرمز له في ضمنه رمزًا يهتدي به إلى طريق استخراج ما أخفاه في كلامه"[٥٣]، ثم تطرَّق بعد ذلك إلى التفرقة بين الرمز والإشارة من جهة، وبين الرمز واللغز من جهة أخرى، فقال: "والفرق بينه وبين الوحي الإشارة أن المتكلم في باب الوحي والإشارة لا يودع كلامه شيئًا يستدل منه على ما أخفاه لا بطريق الرمز ولا غيره، بل يوحي مراده وحيًا خفيًّا لا يكاد شيئًا يعرفه إلا أحذق الناس، فخفاء الوحي والإشارة أخفى من من خفاء الرمز والإيماء، والفرق بينه وبين الإلغاز أن الإلغاز لابد فيه ما يدل على المعمَّى فيه، يذكر بعض أوصافه المشتركة بينه وبين غيره وأسمائه، فهو أظهر من باب الرمز"[٥٤].

فيما عَدَّ النويري (ت ٧٣٣هـ) الرمز أحد أنواع اللغز، أو أسمائه التي منها "المُعاياة، والعويصُ، والرمزُ، والمحاجاة، وأبيات المعاني، والملاحن، والمرموس، والتأويل، والكناية، والتعريض، والإشارة، والتوجيه، والمعمَّى، والمُمثَّل، ومعنى الجميع واحد، واختلافها بحسب وجوه اعتباراته، فإنك إذا اعتبرته من حيث إن واضعه كأنه يعاييك، أي يُظهر أعياءك، سميته: معاياة، وإذا اعتبرته من حيث صعوبة فهمه واعتياص استخراجه، سمّيته عويصا، وإذا

اعتبرته من حيث إنه قد عمل على وجوه وأبواب، سميته لغزًا، وفعلك له: ألغازًا، وإذا اعتبرته من حيث إن واضعه لم يُفصح عنه قلت: رمز، وقريب منه الإشارة..." (٥٥).

كما تناول ابن الأثير (ت ٧٣٧هـ) مصطلح الرمز، وحاول أن يُفرِّق بينه وبين الكناية، إذ يقول: "إنه قد تتلازم الأمور وتترادف حتى يكون الشيء لازمًا لأمر، وذلك الأمر لازمًا آخر ورديفًا له، فإن كثرى الأرداف والوسائط، فإنه يكون خفيًّا جدا، كالألغاز والتعمية التي تراضُ بهما الأذهان. فما وقع من هذا الباب لقصدٍ سُمِّي كناية أو تعريضًا إذا قارب الظهور، وأما إذا أوغل في خفائه سُمِّي لغزًا، أو رمزًا"(٥٦). ويُفهم من ذلك أن المعنى إذا كان قريبًا من الفهم، أصبح كنايةً، أما إذا تعمَّق خفاؤه وأصبح غامضًا، بعيدًا عن الفهم، صار رمزًا أو لغزًا.

ويتضح من خلال ما سبق أن النقاد والبلاغيين العرب القدامى فطنوا إلى الرمز، وعبَّروا عنه بمسميات عِدَّة؛ كالإشارة، والكناية، والمعاياة، واللغز، و...، ولعلَّ تعدد مسميات الرمز واختلافها عند هؤلاء النقاد، ناتج عن زاوية النظر إلى المعنى، فإذا كان المعنى أقرب إلى الفهم، أصبح كنايةً، أما إذا أصبح المعنى خفيًّا بعيدًا عن الفهم، صار رمزًا أو لغزًا.

الرمز في النقد الحديث:

يرى الدكتور (محمد غنيمي هلال) أن الرمز هو: "الإيحاء، أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالتها الوضعية. والرمز هو الصلة بين الذات والأشياء بحيث تتولَّد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية، لا عن طريق التسمية والتصريح"(٥٧).

ويُفهم من ذلك أن الرمز ينقل اللغة من وظيفتها الأساسية وهي (التواصل) إلى وظيفة جديدة، وهي ما تعرف بالوظيفة (الإيحائية)، فالرمز يُعيد

تشكيل اللغة داخل النص، لتُصبح فضاءً مفتوحًا على عديد من الاحتمالات والتأويلات المختلفة.

بينما يرى الدكتور (عز الدين إسماعيل) أن الرمز هو: "أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف وتحديد أبعاده النفسية. وفي هذا الضوء ينبغي أن نفهم الرمز في السياق الشعري، أي في ضوء العملية الشعورية التي تتخذ الرمز أداة ووجهة لها"[٥٨].

ويعني ذلك أن الرمز يتجاوز كونه علامة لغوية مُجرَّدة ليصبح أداةً لنقل المشاعر النفسية العميقة، التي لا يمكن الإفصاح عنها بلغة الوضوح والمباشرة، ونظرًا لذلك، فلا يمكن أن يُفهم الرمز بمعزل عن السياق الذي وُضع فيه، فلا قيمة للرمز إذا جُرِّد من سياقه.

ويرى الدكتور (محمد فتوح أحمد) أن الرمز هو كيان حِسِّي يُثير في الذهن شيئًا آخر غير محسوس، فهو يبدأ من الواقع ثم يتجاوزه إلى ما وراءه من معانٍ مُجرَّدة[٥٩]. ويعكس هذا التعريف الطبيعة التكوينية للرمز التي تتجاوز ظاهر الأشياء إلى باطنها، فالمبدع ينطلق في بناء الرمز من الواقع (المعنى الظاهر القريب) ليعبِّر من خلاله عن معنى مُجرَّد أو غير واقعي (المعنى الخفي البعيد) لا يمكن تفسيره إلا من خلال عملية التأويل.

وأمَّا الدكتور (إحسان عباس) فيُعرِّف الرمز بأنه: "الدلالة على ما وراء المعنى الظاهري، مع اعتبار المعنى الظاهري مقصودًا أيضًا"[٦٠]. ويُعدُّ هذا التعريف امتدادًا لمِا طرحه الدكتور (محمد فتوح أحمد) واستكمالاً له، إذ يُضيف للرمز بُعدًا جديدًا، مفاده أن تجاوز الرمز للمعنى الظاهر لا يعني إلغاءه أو نفيه كليَّة، بل إن المعنى الظاهر يظلُّ حاضرًا في البنية الرمزية، لأنه يُمثِّل نقطة الارتكاز الأولى التي ينطلق منها القارئ إلى التأويل.

وقد ذهب الدكتور (مصطفى ناصف) إلى أن الرمز نوع من التعبير غير المباشر لا يسمي الشيء باسمه، فيخفيه ويظهره في الوقت نفسه، وهو طبقات كثيرة ومتنوعة المصدر، يواجه تجارب فردية مختلفة، بحيث يعني عند

القارئ مالا يعنيه عند المؤلف، ويعني عند السامع مالا يعنيه عند ذاك الآخر[٦١]. فالرمز مجال منفتح على كثير من التأويلات، وفقا لتنوع السياق، والتجربة الشعرية، فهو لا يستقر على معنى ثابت، وإنما يظل قابلاً لإعادة القراءة والتأويل.

ويخلص الباحث مما سبق إلى أن الرمز الشعري لا يُنظر إليه بوصفه رمزًا لغويًا فحسب، وإنما هو أداة نفسية أيضًا، يمكن من خلالها التعبير عن المشاعر العميقة التي تعجز اللغة المباشرة عن وصفها، فالرمز "وسيلة للتعبير عن زوايا غامضة في النفس لا تقوى لغتنا –وهي لغة الجوامد– أن تعرب عنها"[٦٢]. ولهذا ذهب الدكتور (شوقي ضيف) إلى أن "المدرسة الرمزية تؤمن بأن الشعراء لا يستطيعون الإفصاح عن مشاعرهم ومعانيهم الغامضة إفصاحًا دقيقًا، لأن اللغة أعجز من أن تؤديها، ولذلك ينبغي الاستعانة على تذليل ذلك بالإيحاءات التصويرية والموسيقية".[٦٣]

الرمز وعلاقته بالشعر:

الرمز والشعر شيئان متلازمان ومترابطان، فلا غنى لأحدهما عن الآخر، فالخطاب الشعري هو خطاب رمزي في المقام الأول[٦٤]، وإذا كانت لغة الشعر هي لغة الغموض والإيحاء، فإن الرمز هو أداة الشاعر ووسيلته إلى تحقيق ذلك، فالرمز أحد أهم الوسائل الفاعلة التي تُمكِّن الشاعر من التعبير عمَّا يجول بخاطره من مشاعر دفينة وأحاسيس عميقة، تعجز اللغة المباشرة عن وصفها، لذا يلجأ الشاعر إلى توظيفه؛ لِمَا فيه من طاقة إيحائية عالية، يمكنه من خلالها الكشف عن مشاعره وأحاسيسه العميقة. فالرمز "يُعيد الشعر إلى طبيعته الأولى، لأن الشعر في أصول أغراضه لا يُنوِّه عن الأشياء الواقعية مباشرة، بل يُعبِّر عنها بطريقة صورية إشارية"[٦٥]. ولهذا ذهب الدكتور (عز الدين إسماعيل) إلى أن "العلاقة بين الكلمة والواقعة في الشعر أكثر غموضًا وبُعدًا من العلاقة بين الصورة والشيء المصور أو المرسوم مثلاً. فالكلمة التي

تدل على شيء ليس من الضروري أن يكون استخدامها في الصورة الشعرية مقصودًا به استحضار صورة هذا الشيء في الذهن"[٦٦]، وليس ذلك بغريب على طبيعة الشعر ولغته، فالشعر "ضربٌ من الإيحاء والتخييل والتصوير، يقول ما لا واقع فعليًا له بالضرورة"[٦٧]. إضافة إلى أن لغته "تتعامل مع لُباب المادة لا مع قشرتها، فلا مندوحة في قراءتها قراءة مُتعجِّلة أو معجمية"[٦٨]، ومن هنا، تُصبح علاقة الشعر بالرمز علاقة تلازم وتكامل، "فأي غنى في الشعر يصحبه غنى في الرمز، وأية خصوبة في فهم الشعر تعني بالضرورة خصوبة في فهم الرمز"[٦٩].

وتتجلّى علاقة الرمز بالشعر من خلال فهم تركيبته (أي تركيبة الرمز) بوصفه بنية مزدوجة تمزج بين الصورة الحسية والدلالة المعنوية، فالرمز تركيب لفظي، يستلزم مستويين: مستوى الصورة الحسية التي تؤخذ قالبًا للرمز، ومستوى الحالات المعنوية التي نرمز إليها بهذه الصورة الحسية، والمعول في تكوين الرمز وجود علاقة تربط بين المستويين، كما أن المرموز إليه فيها ليس حسيًّا، وإنما هو حالة تجريدية مرجعها الشعور، وبالتالي فهي علاقة حدسية وليست تقريرية واضحة، كما أن قيمة الرمز فيها ليست قيمة دلالية، يتحدد فيها المرموز بكل تخومه، وإنما هي قيمة إيحائية تُوقع في النفس ما لا يمكن التعبير عنه بطريق التسمية والتصريح[٧٠]. ومن هذه الزاوية، يمكن أن يُنظر إلى الرمز على أنه "اقتصاد لغوي، يُكثِّف مجموعة من الدلالات والعلاقات، في بنية دينامية يسمح لها بالتعدد والتناقض، مقيمًا بينها أقنية تواصل وتفاعل، وهو لذلك علاج لنقص المنطق وضيق البنى التي ترفض التناقض، كما أنه علاج لجمود المعطيات والمفهومات الثابتة. الرمز إشارة إلى احتمالات تفلُّتٍ من التعبير المُعقلن، إلى غائب لا يُحيط به التعبير المباشر"[٧١].

ويمتلك الرمز الشعري خصوصية تميزه من بقية الرموز، وتنبُع هذه الخصوصية من جوهر الشعر وطبيعته الإيحائية، فلغة الشعر "ذات طاقة تعبيرية مصفاة ومكثَّفة"[٧٢]، ولذا فإن الرمز الشعري "لا يُشير إلى شيء محدد

معين يتفق الجميع عليه وإنما يوحي بحالة معنوية تجريدية غامضة لا يمكن تحديدها، ومن هنا، فإن الناس يختلفون اختلافًا بيِّنًا في فهم الرموز الشعرية – والأدبية عمومًا– على حين يتفقون أو يكادون على فهم الرموز اللغوية من حيث هي ألفاظ تشير إلى مدلولات محددة"[٧٣].

ولا تكمن خصوصية الرمز الشعري في هذا الإطار فقط، وإنما تكمن أيضًا في كونه "لا يقف على قدم الأشياء المادية لتصويرها، بل يتعداها لينقل التأثير الذي تتركه هذه الأشياء في النفس بعد أن يلتقطها الحسُّ. فهو إذن لا يعبر عنها بقدر ما يعبر عن الأجواء الضبابية المبهمة التي تسرَّبت إلى أعماق الذات المتفرعة المتباعدة الأطراف والأصول"[٧٤]. فالرمز الشعري لا يهتم بتصوير الأشياء المادية، بقدر ما يسعى إلى إظهار الأثر النفسي الذي تتركه هذه الأشياء في أعماق الذات، ولذا فإن الشاعر يسعى من وراء الرمز إلى "بلوغ نوع من الحقيقة، يتحول فيه الشعور إلى صورة، والمعنى إلى رمز"[٧٥]، ولعل هذا يتفق مع ما ذهب إليه (بودلير)، حيث رأى "أن الرمز ليس صورة لغوية أو كلمة تستمد جمالها مما تدل عليه، بل هو واقعة أو تجربة حيَّة ذات معنى روحي هو مصدر ما فيها من قيم جمالية"[٧٦].

وينبغي الإشارة إلى أن الرمز يختلف عن الإشارة والصورة في كونه واسطة بين اللامحدد والمحدد، وبالتالي فإنه يحمل على كليهما[٧٧]. وقد فرَّق كل من (وليك وأوستن) بين الرمز والصورة والمجاز بقوله: "قد تُستدعى الصورة مرة كمجاز، ولكن إذا تكررت بشكل ثابت، كعرض وتمثيل في وقت واحد، فإنها تُصبح رمزًا، بل ربما أصبحت جزءًا من نظام رمزي"[٧٨]. ويعني ذلك أن الصورة لا تخرج عن كونها مجازًا، ما لم يتم تكرارها، فإن تكررت بصورة مستمرة، أصبحت رمزًا، فالرمز أعمّ وأشمل من مفهوم الصورة، فهو في الأصل صورة تم استدعاؤها، لكن هذه الصورة تحوَّلت نتيجة التكرار المستمر إلى رمز، وعليه يمكن القول: إن كل رمز صورة، وليس كل صورة رمزًا.

ويمتاز الرمز بسمات وخصائص عِدَّة، منها:

١- **التجريد:** فالرمز يبدأ من الواقع ليتجاوزه فيصبح أكثر صفاءً وتجريدًا، ولا يتحقق تجريد الرمز إلا بتنقيته من تخوم المادة وتفصيلاتها، فهو يبدأ من الواقع لكنه لا يُرسمه، وإنما يرده إلى الذات التي تعمل على تفكيك معالم المادة وعلاقاتها الطبيعية، لتقيم على أنقاضها علاقات جديدة مشروطة بالرؤية الذاتية للشاعر.(٧٩)

٢- **التكثيف:** فالرمز ليس تحليلا للواقع بل هو تكثيف له، وهذا التكثيف هو ما يضفي على الرمز حالة الغموض والتعدد في مستويات التأويل.(٨٠)

٣- **الأسلوبية:** فالرمز سمة في الأسلوب، وليس سمة للكلمات، فقيمة الرمز أسلوبية لا تتحقق بالكلمات المفردة أو الوحدات اللغوية البسيطة، لذا فإن رمزية الكلمة لا تكمُن في ذاتها، وإنما في موقعها ضمن الأسلوب الذي يفتح آفاق المعنى.(٨١)

٤- **قوة التأثير:** فالرمز أكثر امتلاء من الواقع وأبلغ تأثيرًا من الحقيقة الواقعة، والناس يلتقون عند الرمز لأنه أثر للتراث السحري، فهو يأسرهم ويجذبهم إليه بقوة خفيَّة لا تجذبهم بها الحقيقة الواقعة(٨٢).

٥- **التعقيد:** ويرجع تعقيد الرمز إلى استخدام كثرة من الصور المتصلة المتداخلة، وهي استعارية على نحو جوهري، وأدوات لبلوغ الحقيقة.(٨٣)

٦- **الالتباس:** فالخاصية الحقيقية للتعبير الرمزي ليست هي الغموض أو السرية، ولكنها الالتباس وتنوع التفسيرات الممكنة حتى نجد معنى الرمز يتغير تغيرًا مستمرًا.(٨٤)

ويُعدّ ظهور الرمز في الشعر الشيعي استجابة حتمية لظروف الحياة السياسية القاسية التي عاشتها الشيعة على مرِّ العصور، فلقد وجد شعراء الشيعة أنفسهم محاصرين بظروف سياسية صارمة، فرضت عليهم قيودًا في

حرية التعبير، إذ رأت السلطات السياسية الحاكمة –على مرِّ العصور– أن التشيُّع خطر يهدد عرشها، لذا سعت إلى ملاحقة أتباعه بكل وسائل القمع والتنكيل. فلم يَعُد بإمكان هؤلاء الشعراء التعبير عن مواقفهم الدينية والسياسية علنًا، فلجأوا إلى توظيف الرمز الشعري، بوصفه وسيلة فنية، يمكنهم من خلالها تمرير ما لا يمكنهم النطق به صراحة، حفاظًا على أنفسهم من الملاحقة والقمع. فالرمز "تمويه ظاهري لفكرة كامنة تتخذه قناعًا تختفي وراءه بفعل مقاومة الرقابة الداخلية للفرد أو المقاومة الخارجية"[٨٥]. فالشاعر يتخفَّى وراء قناع الرمز ليقول ما يريده دون خوف.

وكان الحمَّاني واحدًا من هؤلاء الشعراء الشيعة الذين عاشوا في الكوفة في العصر العباسي، وقد شهد ذلك العصر اضطرابًا سياسيًا كبيرًا، نظرًا لاحتدام الصراعات المذهبية وظهور الحركات الثورية المعارضة التي كان أبرزها ثورات العلويين في الكوفة. فبعد أن استطاع العباسيون الوصول إلى سُدَّة الحكم بمساندة أبناء عمهم من العلويين، فقد استأثروا به، ونكلوا بهم وضيَّقوا الخناق عليهم، فأدَّى ذلك إلى ثورات مستمرة قام بها هؤلاء[٨٦]؛ مما دفع السلطة العباسية إلى استخدام أساليب البطش والتنكيل، فتوالي الثوارت ضدّ الدولة، "جعل الخلفاء العباسيين يحسون أن دولتهم مهددة، وأنه ينبغي للمحافظة عليها أن يقتلوا أحيانًا بالشبهة"[٨٧].

وقد رأى العباسيون أن ثورات العلويين تُمثِّل خطرًا وجوديًا يهدد حكمهم، إذ كانوا يخشون انتشار التشيُّع وانتقال الحكم إلى العلويين[٨٨]؛ لذا "تنكَّروا لهم، واشتدوا عليهم قسوةً وعنفًا"[٨٩]؛ ليس هذا فحسب، بل إن العلوييين "قاسوا من قسوة العباسيين أضعاف ما احتملوه من طغيان الأمويين"[٩٠]، فقد كان العباسيون "أشد كرهًا للعلويين من الأمويين، وأعظم بُغضًا فأمعنوا فيهم قتلاً وحرقًا، واضطهادًا وتعايبًا، فأمر المنصور، فحمل إليه من المدينة كل من كان فيها من العلويين مقيدين بالسلاسل والأغلال، ولمَّا وصلوا إليه حبسهم في

سجن مُظلم لا يعرف فيه ليل من نهار، وكان إذا ما أحدهم ترك معهم، وأخيرًا أمر بهدم السجن، وفي ذلك يقول أحد الشعراء الشيعة:

تَـاللهِ مَـا فَعَلَـتْ أُمَيَّـةُ فِـيهُم مِعْشَارَ مَا فَعَلَتْ بِنُو العَبَّاسُ"[91]

كما اشتد بعض الخلفاء العباسيين في بطشهم بالعلويين والتنكيل بهم، فقد "قتل المنصور من أبناء علي وفاطمة ألفًا، أو يزيدون باعترافه، وقتل من شيعتهم مالا يُعدُّ ولا يُحصى"[٩٢]، وقد بالغ (الرشيد) في التنكيل بهم[٩٣]، وكان يكرههم "وقد أقسم على استئصالهم، وكل من يتشيَّع لهم"[٩٤]. وأمَّا الخليفة (المتوكل) فأساء معاملة العلويين، فقام بـ"هدم قبر علي في النجف"[٩٥]، كما أنه "أمر في سنة (٢٣٦هـ) بهدم قبر الحسين بن علي، وما حوله من الدور، وأن يُحرث ويُبذر، ويُسقى موضع قبره، وأن يُمنع الناس من إتيانه"[٩٦]. ونظرًا لهذا التعسُّف والاضطهاد الدائم بحق الشيعة، فقد "لجأت إلى اتخاذ مبدأ التقية بحيث أخفت ميولها الدينية محافظة على السلامة واتقاء الضرر"[٩٧]. لذا لم يكن أمام الحمَّاني –وشعراء الشيعة بوجه عام– سوى اللجوء إلى توظيف الرمز، لاسيما أن جُلَّ شعره يدور في فلك الدين والسياسة[٩٨]. فالسياسة تُعدُّ حاجزًا للشاعر عن البوح والإفصاح عمَّا يريده، لذا فيلجأ إلى الرمز، وما يملكه من طاقات هائلة، ليكون الملاذ الآمن له من الملاحقة والتنكيل.[٩٩]

المبحث الأول: رمزية الزمن:

يُعَدَّ الزمن عنصرًا جوهريًا في تشكيل الإبداع الشعري، فلا تكاد تخلو قصيدة شعرية من حضوره، ولا غرو في ذلك، "فالشعر عامة صورة زمانية، تُجسِّد الزمن الذي قليت فيه"[١٠٠]. ويكشف ذلك عن عمق الصلة التي تربط الشعر بالزمن، فالشعر يرتبط "بالزمن ارتباطًا عميقًا يصل إلى حدِّ التماهي الكامل بين مكنونات الشاعر والعالم الخارجي"[١٠١]، ليس هذا فحسب، بل إن الزمن "هو المُحرِّك الأول لوجدان الشاعر"[١٠٢]، وبالتالي فإن الزمن يُمثِّل وسيلة أو أداة فنية، يُمكن للشاعر من خلالها التعبير عن رؤيته وموقفه من الوجود، فالشاعر يُعيد تشكيل الزمن شعريًا، ليجعل منه وسيلة للكشف عن مكنوناته الداخلية وصلته بالعالم الخارجي[١٠٣]، وعليه، فإن دراسة (رمزية الزمن) في الشعر عمومًا، ربما تكشف عن تصورات ورؤى فكرية تتجاوز المعنى الظاهر في (البنية السطحية)[١٠٤] للنص، إلى معنى أعمق يكمُن في (بنيته العميقة)[١٠٥]. ولهذا نجد أن الزمن في شعر الحمَّاني لا يتجلَّى بوصفه عنصرًا ثانويًا، أو إطارًا خارجيًا، وإنما هو مُكون رمزي رئيس، شارك في بناء رؤيته الدينية والسياسية. ويمكن الوقوف على أبرز تجلياته في شعره على النحو الآتي:

١- رمزية الشيب:

يتجلَّى بكاء الشباب وفقدانه بصورة بارزة في شعر الحمَّاني، فلا يكاد يخلو نص من شعره من البكاء على زمن الصِّبا والشباب. لكن هذا البكاء حينما يصدر من شاعر شيعي هو الحمَّاني الذي عُرف بإخلاصه الشديد لمذهبه وعقيدته، فقد لا يقف عند حدِّ التقدُّم في السن وفقدان الجمال الجسدي، وإنما يتجاوز ذلك إلى بُعدٍ رمزي عميق، فـ(الشباب) في شعر الحمَّاني، ربما جاء رمزًا لزمن (حكم العلويين)، وبالتالي فإن البكاء على الشباب هو بكاء على

هذا العهد الذي ولَّى ومضى. كذلك (الشيب) في شعره قد لا يُنظر إليه بوصفه شيبًا للجسد، وإنما قد يُفهم أيضًا على أنه شيب للزمن الذي شاب بذهاب (الحكم العلوي/الشباب) ومجيء (الحكم العباسي/الشيب)، وبالتالي، فإن بكاء الشاعر على الشباب هو –في الغالب– بكاء على الزمن المفقود (الحكم العلوي) الذي كانت تألفه الشيعة، وأمَّا الشيب فيُمثِّلُ رمزًا للعصر السياسي القائم آنذاك (الحكم العباسي). ويمكننا تتبُّع هذه الرمزية في شعر الحمَّاني من خلال قوله[١٠٦]:

واهًا لأيامِ الشَّبَا ... بِ بَعُدنَ عن عَهْدٍ قريبِ
أيَّامَ غُصنُ شَبيبتِي ... ريَّانُ، مُعتدِلُ القَضيبِ
أيَّامَ كُنْتُ مِن الطرو ... بةِ للصِّبا ومن الطروبِ
أَيَّامَ كُنْتُ من الغَوا ... ني في السَّوادِ من القلوبِ
لَو يَسْتَطِعْنَ خَبَأنَنِي ... بين المخانقِ والجيوبِ
لَمْ يَعْرِفَا نَكَدًا سِوى ... صَدِّ الحبيبِ عَن الحبيبِ
حَتَّى نَهَاهُ عن الصِّبَا ... ونَهَى الصِّبَا وضَحُ المشيب

فنلحظ أن ظاهر هذا النص يعكس مدى رؤية الشاعر للحياة والزمن، وهي رؤية حزينة، تتمحور حول فقدان الشباب وذهاب نضارته، فالشاعر يستهل أبياته بالبكاء على شبابه الذي ضاع، ثم أخذ يُقدِّم مجموعة من الحُجج التي تُفسِّر مدى حزنه على تلك الفترة؛ فكانت زمنًا للهو والطرب، وكان يحظى فيها باهتمام الغواني من النساء، حتى أن الغواني من شدَّة اهتمامهن به، كُنَّ يحرصن على إخفائه بعيدًا عن الأنظار. وهذه الأيام الجميلة لم يُعكِّر صفوها سوى صدِّ الحبيب عن الحبيب، لكن هذه المرحلة الزاهية من العمر والمليئة بالبهجة والسعادة، لم تدم له طويلاً حتى انطفأت ملامحها وزالت بقدوم المشيب الذي نهاه عن الصبا، وبهذا يغدو المشيب –في نظر الشاعر– سببًا في فقدانه لِمَا كان ينعم به في الشباب.

وإذا كان هذا النص يُظهر مدى حزن الشاعر على فقد الشباب، فإنه يُخفي في بنيته العميقة دلالة رمزية، قد تتجاوز المعنى الظاهر القريب إلى معنى خفي بعيد، وليس هذا غريبًا على لغة الشعر، فالشاعر غالبًا ما يستتر خلف الظاهر، ليتخذ من الرموز والصور متنفِّسًا عن الرغبات، ويخلق بينها علاقات بعيدة وغريبة"[١٠٧]. وعليه، فإن الشاعر ربما كان لا يبكي على الشباب بوصفه فترة زمنية من عمره مرَّت وانقضت، وإنما يبكي عليه لكونه رمزًا لزمنٍ كانت تألفه الشيعة، فغالبًا يشير الشاعر إلى زمن (العلويين) حين كانوا قادة لهذه الأمة، ولم يكن هناك ما يُعكِّر صفو حياتهم، لكن سرعان ما تغيَّر الزمان، فذهب الشباب/ زمن العلويين، وحلَّ المشيب/ زمن العباسيين، ولعلَّ ما يعزز هذا التأويل، هو كون الحمَّاني شاعرًا شيعيًا، وشعراء الشيعة –نظرًا لاتباعهم مبدأ التقية– فغالبًا ما يوظفون الرمز في خطابهم للتعبير عن مواقف دينيةٍ وسياسيةٍ تتجاوز ظاهر القول. ويمكن تأكيد هذه الرمزية من خلال تكرار لفظة (أيام) إضافة إلى لفظة (الصِّبَا) ثلاث مرات، وهذا التكرار قد لا يُشير إلى حنين عابر لمرحلة عمرية مضت، وإنما هو في الغالب يحمل دلالة رمزية تشير إلى عصر سياسي مُشرق سرعان ما ولَّى وانقضى. ثم تزداد رمزية النص قوة ووضوحًا في البيت الأخير من خلال الصراع بين (الصِّبَا والمشيب)، فهذا البيت يكشف عن الصراع بين الماضي/ الصِّبا/ زمن الحكم العلوي، والحاضر/ الشيب/ زمن العباسيين؛ فالشيب هنا ليس شيب الشاعر، وإنما هو شيب الزمن القائم الذي يعيشه الشاعر في ظل الحكم العباسي.

ويواصل الحمَّاني بكاءه على أيام الشباب، فأخذ يشبهها باهتزاز الغصن الرَّطب، كناية عن جمالها وسرعة انقضائها؛ فهي جميلة كجمال الغصن، وتمر بسرعة كسرعة اهتزازه، وعلى الرغم من عذوبة هذه الفترة، فإنه حينما يتذكَّرها، يغمره الحزن، وتغشاه الحسرة، فقد كانت مليئة باللهو والطرب، تسحر العيون بجمالها، وتأسر القلوب بنضرتها، لكن هذه الأيام العذبة، مرَّت كأنها لحظة عابرة تلاها كدر، يقول الحمَّاني معبرًا عن ذلك[١٠٨]:

أَأَيَّامُـــكَ تَهْتَـــزُّ اهْتِزَازَ الغُصُنِ الرَّطْبِ؟!
تَذَكَّرْتُ، وَفِي تَذَكًّا رِهَا نَصْبٌ مِنَ النَّصْبِ
لَيَالِيـــكَ وَأَيَّامُـــ ـكَ ظِلُّ اللَّهْوِ وَالعُجْبِ
تَرُوقُ الأَعْيُنَ النُّجْلَ وَتُصْبَى كَبِدَ المُصْبِي
وَتَخْتَالُ مِنَ النَّضْرَةِ فِي أَرْدِيَةٍ قُشْبِ
زَمَانٌ كَارْتِشَافِ الصَّبِّ لِلْمُرْتَشَـــفِ العَـذْبِ
صَفَاءُ الشُّرْبِ لا يُعْقِـ ـبُ إِلَّا كَدَرَ الشُّرْبِ

ويُقدِّم الشاعر في هذا النص صورة لزمن الشباب، فيصفه بزمن اللهو والطرب، الذي كان يسحر العين بجماله، ويأسر القلب ببهجته، لكنه سرعان ما زال وانتهى، تاركًا في قلب الشاعر حزنًا عميقًا. لكن هذا الحزن الذي يطفو على سطح البنية الظاهرة للنص، قد لا يكون حُزنًا على الشباب بوصفه فترة عمرية انتهت، وإنما قد يتجاوز ذلك ليعبِّر عن حزن من نوع آخر، هو حزن الشاعر على زمن العلويين الذي لم يلبث طويلاً حتى زال وانتهى، فأيام الشباب التي يشبهها الشاعر بـ (**اهْتِزَازَ الغُصُنِ الرَّطْبِ**) قد لا تشير إلى فترة شبابه فحسب، وإنما قد تشير أيضًا إلى هذا الزمن الذي سرعان ما ولَّى. ولعلَّ تشبيه الشاعر الشباب بالغصن (في رطوبته) ربما يتجاوز المعنى الظاهر الدال على ليونة الغصن ونعومته، ليُشير إلى معنى آخر بعيد، فربما هو إشارة إلى حالة الحيوية والنقاء الروحي الذي كانت تتمتع به الأمة/الشيعة في فترة الحكم العلوي. وأمَّا تشبيه الشباب بالغصن (في اهتزازه) فقد يُوحي بسرعة انقضاء تلك الفترة، فكما يهتز الغصن بسهولة ويسر، فقد مرَّت هذه الفترة بسهولة ويسر أيضًا.

ويستمر الشاعر في تأكيد رمزيته، فيذكر أنه على الرغم من عذوبة هذه الفترة، فإن في تذكُّرها(**نَصْبٌ مِنَ النَّصْبِ**) أي ألم شديد، وهذا الألم قد لا يكون ألمًا ذاتيًا كما يُظهر النص، وإنما يمكن تأويله أيضًا بأنه ألم الإحساس بمرارة الفقد، فقد الوجود السياسي للعلويين الذي عانته الشيعة على مرِّ العصور. كذلك تشبيه الشاعر أيام الشباب بـ(**ظِلُّ اللَّهْوِ وَالعُجْبِ**) يدل على أن تلك الفترة لم تدم طويلاً، وإنما مرَّت مثل لحظة عابرة، فمعلوم أن كلمة (ظل) لا تُمثِّل حقيقة الشيء، وإنما هي انعكاس خادع لها، مما يوحي بأن السعادة لم تكن دائمة في

هذا الزمن المُنصرم الذي كان فيه (**تَرُوقُ الأَعْيُنَ النُّجُلَ**) و(**تُصْبَى كَبِدُ المُصْبِي**) و(**تَخْتَالُ مِنَ النَّضْرَةِ فِي أَرْدِيَةٍ قُشْبٍ**) نظرًا لجماله ونضارته، ولعلَّ هذا التكثيف الرمزي يعكس حالة الجمال والسكينة والطمأنينة التي كانت تشعر بها الأمة/الشيعة في ظل قيادة الحكم العلوي. كما يُعزز الرمزية في النص أيضًا قول الشاعر: (**زَمَانٌ كَارْتِشَافِ الصَّبِّ لِلْمُرْتَشَفِ العَذْبِ**) فهذا التشبيه يشير إلى سرعة مرور فترة الشباب، وكأنها شربة ماءٍ عذبة زالت في لحظة سريعة، تاركةً المرتشف في ظمأ دائم وشوق مستمر. إنه الشوق لزمن الحقِّ الذي مضى، وكان فيه العيش صافيًا، لكن الصفاء حتمًا يعقبه الكدر (**صَفَاءُ الشُّرْبِ لا يُعْقِبُ إِلَّا كَدَرَ الشُّرْبِ**)، ويبدو أن لفظة (الكدر) في هذا السياق تُعدُّ رمزًا لِمَا عانته الشيعة من ظلم واضطهاد في العصور التي تلت الحكم العلوي، وكأن الشاعر أراد أن يؤكد حقيقة مفادها أن كل لذَّة، لابد أن يعقبها ألم.

ويواصل الحمَّاني تعبيره عن موقفه من مرحلتي الشباب والمشيب، إذ يصورهما في هيئة شخصين مختلفين، فأما الشباب فهو خِلٌّ خفيف الظل، يزور صاحبه ثم يرحل سريعًا دون عودة، وأما المشيب، فهو كالضيف الثقيل الذي جاء ليستقر في الرأس دون أن يرحل، يقول الحمَّاني[١٠٩]:

شَبَابٌ غَابَ لَيْسَ لَهُ قُدُومُ وَشَيْبٌ حَلَّ رَأْسَكَ مَا يَرِيمُ

فَنِعْمَ الخِلُّ زَائِرُكَ المُوَلِّي وَبِئْسَ الخِلُّ زَائِرُكَ المُقِيمُ

ونلحظ أن النص في ظاهره يعكس حالة من المفارقة بين جمال الشباب وقُبح المشيب، غير أن هذه المفارقة قد تبدو قناعًا، أراد الشاعر أن يخفي وراءها دلالات أعمق؛ فالشباب الغائب الذي أشار إليه الشاعر في البيت الأول، كما في قوله: (**شَبَابٌ غَابَ**) ربما لا يرمز فقط إلى الشباب الشخصي الذي فقده الشاعر، وإنما هذا القول يمكن تأويله أيضًا بأنه رمز لزمن الحكم العلوي، زمن الحقّ الذي غاب ومضى، وتنتظر الشيعة عودته بظهور الإمام المهدي المنتظر. وأما قول الشاعر: (**لَيْسَ لَهُ قُدُومُ**) فهو تعبير ربما يُوحي بألم الانتظار وحُلم الشيعة بعودة إمامهم الذي سيقود الأمة ويملأ الأرض عدلًا ونورًا. كذلك الشيب الذي استقرَّ في الرأس دون رجعة (**وَشَيْبٌ حَلَّ رَأْسَكَ مَا يَرِيمُ**)، فقد لا يرمز إلى الشيب الشخصي الذي ينفر منه الشاعر فحسب، وإنما يمكن

تأويله كذلك بأنه شيب المرحلة، فلفظة (الشيب) ربما تتجاوز معناها الصريح الدال على التقدم في العمر، إلى معنى آخر أبعد من ذلك، فيُحتمل أن تكون رمزًا للواقع السياسي القائم آنذاك (عصر الخلافة العباسية) الذي كانت تحيا فيه الشيعة تحت وطأة الظلم والاضطهاد، فكان واقعًا ثابتًا لا يكاد ينتهي. وأما قول الشاعر في البيت الآخر: (نِعْمَ الخِلُّ) فهو يعكس مدى حنين الشاعر وشوقه إلى زمن الشباب (الحكم العلوي) حيث كان نورهم ساطعًا، وسلطتهم قائمة، لكن هذا الخِل سرعان ما رحل، ولم يعد له قدوم. كذلك وصف الشاعر للشيب بأنه (بِئْسَ الخِلُّ) فقد يكون رمزًا للواقع السياسي المأزوم الذي كانت تعيشه الشيعة في ظل الحكم العباسي، وهو يعكس مدى معاناة الشاعر وضيقه لا من الشيخيوخة فحسب، وإنما من هذا الواقع المأزوم الذي لا يكاد يزول.

ويبدو أن موقف الشاعر من الشيب انتقل إلى مرحلة جديدة (مجاراة الشيب) فبعد أن كان الشباب رمزًا للزمن المألوف/العلوي، والمشيب رمزًا للزمن المنبوذ/العباسي، فإن هذا الموقف لم يظل ثابتًا، وإنما بدأ يشهد نوعًا من التحول الرمزي، إذ بدأ الشاعر يدرك استحالة إنكار الشيب بصورة مطلقة، لذا أخذ يبحث عن وسيلة يتحايل بها على الشيب للتخفيف من وطاته، فلجأ إلى فكرة الخضاب (صبغ الشيب) بوصفه وسيلة يمكنه من خلالها مجاراة الشيب وليس مواجهته، ويمكننا الوقوف على ملامح هذا التحول في الموقف واستكناه أبعاده الرمزية، من خلال قول الحمَّاني[١١٠]:

هَبْنِـي حنَنَـتُ إلـى الشَّـبابِ ... فَطَمَسْتُ شَيْبِي بِالخِضَابِ
ونَفَقْـــتُ عنـــدَ الغَانِيَـــا ... تِ بِحِيلَتِي وَجِهازِ مَا بِي
مَـنْ لِـي بِمـا وَقَـفَ المَشِيـ ... ـبُ عَلَيْهِ مِنْ ذُلِّ الخِضَابِ
وَلَقَـــدْ تَأَمَّلْـــتُ الحَيَـــا ... ةَ بُعَيْدَ فُقْدانِ التَّصابي
فَـــإِذَا المصـــيبَةُ بالحَيَـــا ... ةِ هـيَ المُصيبـةُ بالشَّبـابِ

ويعكس هذا النص في ظاهره مدى حنين الشاعر وشوقه العارم لأيام الشباب التي فقدها، مما دفعه إلى صبغ شَعْرِهِ الأبيض محاولة منه لإخفاء مظاهر الشيب، حتى يظل مقبولاً عند النساء الجميلات، وفجأة توقَّف الشاعر مع نفسه يسألها عن السبب الذي دفعه إلى هذه الحيلة التي رأى فيها إهانة

لنفسه وإذلالا، ليكتشف في نهاية المطاف أن إخفاء الشيب لا يُعدُّ انتصارًا حقيقيًا، وإنما هو استسلام له، ليصل في النهاية إلى حقيقة مفادها أن المصيبة الحقيقية لا تكمن في ظهور الشيب أو محاولة إخفائه، وإنما تكمن في زوال الشباب، تلك هي الحقيقة التي لا يمكن أن يطمسها الخضاب.

إن الحنين العارم الذي يظهر في البنية السطحية للنص، يمكن تأويله بأنه قناع رمزي يخفي وراءه شوقًا عميقًا لزمن قد مضى، فـ(**الشباب**) الذي يُرثى، قد لا يكون شبابًا بالمعنى المعروف، وإنما يمكن أن يشير إلى زمن الحكم العلوي، الذي يحنُّ الشاعر إلى رجوعه ويرجو عودته. كذلك (**الشيب**) قد لا يكون شيبًا بالمعنى الذي نعهده، وإنما يمكن تأويله بأنه رمز لزمن الغُربة التي تعيشها الذات الشيعية في ظل الحكم العباسي. وأما (**الخضاب**) الذي لجأ إليه الشاعر للتخلُّص من مظاهر الشيب، فربما هو إشارة إلى محاولة الذات الشيعية مجاراة هذا الواقع الأليم الذي كانت تعيشه في ظل الخلافة العباسية باللجوء إلى التقيَّة؛ ظنًا منها أن ذلك قد يخفف عنها وطأة الظلم والقهر، لكن سرعان ما تبيَّن لهذه الذات عدم جدوى الخضاب، لأنه لم يغير شيئًا من الواقع، وإنما ترك لدى الشيعة إحساسًا بالخزي والذل (**ذُلِّ الخِضَابِ**) نتيجة اضطرارهم إلى التقية والنفاق خوفًا من بطش السلطة الذي سيلاحقهم إن أعلنوا عقيدتهم. ثم تبلغ الرمزية ذروتها في النص حين يعلن الشاعر في البيت الأخير أن المصيبةَ ليست في ظهور الشيب/الزمن العباسي القائم، وإنما في ذهاب الشباب/الزمن العلوي المنصرم الذي كان يمكن استغلاله بشكل أفضل، وهنا يكشف اللثام عن حنينه العارم لزمن التمكين الشيعي، حين كانت خلافة العلويين قائمة، وكان لهم وجود سياسي فاعل في المجتمع آنذاك.

وإذا كان الشاعر قد استخدام (الخضاب) في النص السابق، محاولةً لإخفاء مظاهر الشيب، نجده في النص التالي يستخدمه ولكن بصبغة مختلفة، إذ يتحول الخضاب من كونه حيلة (زينة) لإخفاء مظاهر الشيب إلى التعبير

عن (الحِداد) على الشباب، وهذا تغير ملحوظ في رمزية الكلمة، ويتجلَّى ذلك في قول الحمَّاني[١١١]:

فَإِن تَسأَلِيني: ما الخِضابُ؟ فَإِنَّنِي لَبِستُ على فَقدِ الشَّبابِ حِدادا

ففي هذا البيت يُقدِّم الشاعر رؤية مختلفة للخضاب، فبعد أن كان الخضاب مجرد حيلة أو زينة يتوسَّل بها الشاعر لإخفاء ملامح الشيب ومظاهره، فقد أصبح في هذا النص رمزًا للحِداد على فقد الشباب؛ مما يشير إلى انزياح دلالي بارز في معنى الكلمة، إذ انتقلت دلالتها من التزيين إلى الحِداد، ولعلَّ هذا التحوّل في دلالة الكلمة يكشف مدى قدرة الشاعر الفائقة على تضمين الكلمة معاني متعددة، وفقًا للسياق الشعري الذي تُوضع فيه؛ فلم يَعُدّ الخضاب أداة للتزيين كما كان من قبل، وإنما أصبح في هذا النص تجسيدًا لحالة حدادٍ وحزنٍ شديد، لكنه ليس حِدادًا على الشباب بوصفه مرحلة عمرية فحسب، وإنما هو أيضًا حِداد على الشباب بوصفه رمزًا لزمن العلويين الذي مضى، ومن هنا يتحوَّل الفقد من فقد شخصي (الشباب) إلى فقد جماعي (زمن العلويين).

ويبدو أن موقف الشاعر من الشيب مازال في تطور مستمر، فهو ليس موقفًا ثابتًا، إذ انتقل إلى مرحلة ثالثة جديدة، وهي مرحلة (التصالح مع الشيب)، فبعد أن حاول الشاعر التحايل على الشيب باستخدام الخضاب وسيلةً رمزية لمجاراته، فقد حدث تطور جديد، إذ حاول الشاعر التصالح مع الشيب، لأنه أدرك أن الشيب رمز للحقيقة التي كشفت له زيف الشباب وخدعته، ويمكننا الوقوف على هذا التحول البارز في موقف الحمَّاني من الشيب من خلال قوله[١١٢]:

بَكَى لِلشَّيْبِ ثُمَّ بَكَى عَلَيْهِ فَكَانَ أَعَزَّ مِنْ فَقْدِ الشَّبَابِ
فَقُلْ لِلشَّيْبِ: لَا تَبْرَحْ حَمِيدًا إِذَا نَادَى شَبَابُكَ بِالذَّهَابِ

ويعكس ظاهر هذا النص تحولاً بارزًا في موقف الشاعر من الشيب، فبعد أن كان يبكي حسرة على الشباب ورفضًا للمشيب، فقد تبدَّل الأمر وأصبح

الشيب لديه (**أَعَزَّ مِنْ فَقْدِ الشَّبَابِ**)، ما يعني أن الشاعر انتقل إلى مرحلة التصالح مع الشيب، ولذا راح يدعو له في نهاية النص (**فَقُلْ لِلشَّيْبِ: لَا تَبْرَحْ حَمِيدًا**) فيطلب منه أن يبقى لأنه صار أكرم من الشباب.

وإذا نظرنا إلى هذا النص من منظور رمزي، وجدنا أن (الشيب) لا يرمز فقط إلى مرحلة التغير الجسدي بمعناها المتعارف عليه، وإنما هو أيضًا رمز لمرحلة وعي بعد خديعة، لأنه كشف للشاعر عن زيف الشباب. كذلك (الشباب) لا يشير فقط إلى الشباب الشخصي بالمعنى المعروف، وإنما هو رمز لفترة زمنية مضت، ظنَّها الشاعر مرحلة مجد وطمأنينة، ثم اكتشف في النهاية زيفها وخداعها. وبالتالي، فإن البكاء على الشيب في البيت الأول، والدعوة له بالبقاء في البيت الآخر، إنما يُشير إلى صدمة الشاعر من زمن ظنَّ أنه مثالي (زمن الشباب/الحكم العلوي)، ثم اكتشف بعد ذلك زيفه، لأنه ذهب بسرعة دون رجعة، ومرَّ مثل لحظة عابرة، مما دفع الشاعر في النهاية إلى التصالح مع الحقيقة (زمن الشيب/الزمن السياسي القائم) حتى إن بدت مُرَّة.

ومن خلال تحليل رمزية الشيب في شعر الحمَّاني، يخلص الباحث إلى أن موقف الشاعر تجاه الشيب لم يكن موقفًا ثابتًا، وإنما كان موقفًا متحولاً، مرَّ بثلاث مراحل مختلفة؛ فأمَّا المرحلة الأولى فهي مرحلة (رفض الشيب) وفيها عبَّر الشاعر عن رفضه للشيب، مستنكرًا حضوره، ووصفه بـ (**بِئْسَ الخِلُّ**)، إذ رآه رمزًا لواقع سياسي مُظلم لا يألفه (زمن الخلافة العباسية)، ثم حدث تحوُّل ملحوظ في موقف الشاعر تجاه الشيب، ودخل في مرحلة جديدة وهي مرحلة (مجاراة الشيب) وفيها لجأ الشاعر إلى استخدام الخضاب (**فَطَمَسْتُ شَيْبِي بِالخِضَابِ**) بوصفه حيلة لإخفاء الشيب/ مجاراة الواقع السياسي المؤلم الذي يعيشه في ظل السلطة العباسية. ثم كانت المرحلة الأخيرة وهي مرحلة (التصالح مع الشيب) وفيها أدرك أن الشيب رمزًا للحقيقة التي كشفت له زيف الشباب وخدعته، ولذا راح يدعو له (**فَقُلْ لِلشَّيْبِ: لَا تَبْرَحْ حَمِيدًا**) ويطلب منه أن يبقى لأنه صار أكرم من الشباب.

٢- رمزية الليل والفراق:

إذا كان الليل بالنسبة إلى الإنسان العادي يتمثَّل في كونه ملاذًا تهدأ فيه أعصابه، ويستجمع فيه قوته بالتأمل في انشغالاته ليستعيد نشاطه، فإن الأمر يختلف بالنسبة إلى الشاعر، فنظرة الشاعر إلى الليل تتجاوز المستوى الوجداني إلى مستويات أخرى تلامس مشكلات عصره، فهو يتعامل مع الليل بوصفه ظاهرة وجودية وفق رؤية شاملة يتمازج في استيعابها الهمُّ الداخلي بالهموم الخارجية[١١٣]. والشاعر أشدّ الناس انفعالاً وأرهفهم حِسًّا، وما يتنابه من شعور بالفقد أو الحرمان، يُمضَّه ويشجيه، ولا يجد وقتًا أنسب من الليل، حين يخلو إلى نفسه، فتخرج همومه من مكامنها، كأن سواد الليل داعٍ لها. ومن ثمَّ، فقد شكَّل الليل بالنسبة إلى الشاعر القديم "هاجسًا مركزيًا بسبب الظلام الدامس الذي يستر الأشياء ويجعل المرء عديم الجدوى، إذ يشُله عن الحركة التي يعتاد ممارستها في النهار، ويدخله في دوامة من القلق والتوتر إن كان هناك ما يسبب له هذا القلق"[١١٤].

وقد أخذت صورة الليل تتطور في الشعر العربي مع مرور الوقت، حتى تحولَّت إلى رمز يُشار به إلى المحنة والظلم، فقد اتخذ بعض الشعراء من لفظة الليل رمزًا يُعبِّر عن كل ما يعجز عن التعبير عنه صراحة[١١٥]، ومن هنا، وجد شعراء الشيعة في صورة الليل مرآة تعكس حالة المعاناة والظلم الذي عانته الشيعة في ظل غياب الخلافة الشرعية للعلويين.

وإذا نظرنا إلى الليل في شعر الحمَّاني، وجدناه يُشكِّل إلى جانب الفراق، رمزين مترابطين ومتلازمين، يحملان دلالات وجدانية تتجاوز المعنى الظاهري القريب إلى أبعادٍ دينية وسياسية عميقة، فأمَّا الليل فإنه يتجلَّى في شعره ليس بوصفه زمنًا عاديًا فحسب، وإنما بكونه رمزًا إلى زمن الغياب أيضًا؛ غياب الحقّ والعدل اللذين فُقدا بفقد الحكم العلوي، وبالتالي، فإن ظُلمة الليل في شعر الحمَّاني، قد لا يُنظر إليها بوصفها ظُلمة زمنية عابرة، وإنما هي ظُلمة سياسية، يعيشها الشاعر في ظل واقع سياسي مأزوم. وأما الفراق في شعر

الحمَّاني فهو لا يَحْضُرُ بوصفه فِراقًا عاطفيًا أو ذاتيًا فحسب، وإنما هو فِراق وجودي أيضًا، إذ قد يعبِّر عن شعور جمعي بالفقد، فقد الشاعر/ الشيعة لزمن الحكم الشرعي للعلويين الذي طال غيابه. وهكذا يُشكِّل الليل والفراق رمزية تتجاوز البعد الشخصي إلى أبعادٍ عميقة، ويمكن الوقوف على هذه الرمزية في شعر الحمَّاني من خلال قوله[١١٦]:

أَرِقْــتُ ومــا ليــلُ المُضــامِ بِنــائِمٍ وقد تَرْقُدُ العَيْنانِ والقَلْبُ ساهِرُ

فَيا نَفْسُ لا تَفْني أَسًى واذْكُرِي الأُسَى فَيُوشِكُ يَوْمًا أَنْ تَدُورَ الدَّوائِرُ

ويصور الشاعر في هذا النص حالة الأرق الشديد التي كان يعانيها في ليله، فيذكر أنه مظلوم وليل المظلوم لا نوم فيه، حتى إن غفت عيناه، يظل قلبه يقظًا مثقلًا بالهموم، ثم يخاطب نفسه ويدعوها ألا تستسلم لليأس والإحباط، وألا تنسى الظلم أبدًا، ويُذَكِّرُهَا بأن الأيام دول، والتغيير آتٍ لا محالة، حتى وإن طال الزمان.

ويبدو من ظاهر النص أنه يعكس مدى حالة الأرق الشديدة التي يعاني منها الشاعر في ليله، لكن هذا الأرق قد لا يكون أرقًا ذاتيًا فحسب، وإن عكس ذلك ظاهر النص، فربما هو أرق جماعي أيضًا ولكن على المستوى العميق؛ فقول الشاعر: **(وما ليلُ المُضامِ بِنائِمٍ)** ليس بالضرورة أن يكون تعبيرًا عن أرق شخصي يمرُّ به الشاعر، فربما كان ذلك نوعًا من الأرق الجماعي الذي عانته الشيعة في عصر الخلافة العباسية، إذ يُجسِّد هذا القول حالة القهر والاضطهاد التي كانت تعيشها الشيعة في ظل الحكم العباسي. وتتأكد هذه الرمزية من خلال قول الشاعر: **(وقد ترقُدُ العينانِ والقلبُ ساهرُ)** فهذا القول قد يُفهم على أنه إشارة إلى الأرق الجماعي الذي عانته الشيعة آنذاك، نتيجة المصائب التي حلَّت بهم على مرِّ التاريخ، هذه المصائب التي إن غفت العين عنها، سيظل القلب ساهرًا مهمومًا بجراحها التي لم تندمل بعد. كذلك نداء الشاعر في البيت الأخير **(فَيَا نَفْسُ لا تَفْني أَسًى واذْكُرِي الأُسَى)** قد لا يكون نداءً ذاتيًا فحسب، فالشاعر ربما لا يخاطب نفسه بهذه الجملة، إذ يمكن تأويلها بأنها نداء جماعي

للشيعة عمومًا بألا ينسوا الجراح والآلام، حتى لا تضعف عزيمتهم، ففي التذكُّر صمود ومقاومة، وفي النسيان ضعف وخُذلان. ثم يبلغ الرمز ذروته في الشطر الآخر من البيت حين يقول الشاعر: **(فَيُوشِكُ يَوْمًا أَنْ تَدُورَ الدَّوائِرُ)** فهذا القول يمكن تأويله بأنه إشارة إلى عقيدة (الرجعة) التي تؤمن بها الشيعة، حيث تعتقد الشيعة أن إمامهم المنتظر، مهما طال غيابه، سيعود يومًا ما ليحكم هذه الأرض وسيُظهر الحقَّ، ويمحق الباطل، ويملأ الأرض قسطًا وعدلاً بعد أن مُلئت ظلمًا وجورًا[١١٧]. فهو عندهم حي لا يموت في حالة غيبة مؤقَّتة، وسيظهر في يوم ما ليحكم العالم قاطبة ويرجع الدين الحقيقي[١١٨]. ومن هنا يمكن النظر إلى الليل في هذا النص بوصفه رمزًا لحالة الأرق الذي عانته الشيعة في غيبة إمامهم، أرق الانتظار لهذا الإمام الذي سيخلصهم من القهر والبطش والتنكيل الذي تلحقه بهم السلطة العباسية.

وفي النص الآتي يصف الشاعر الفراق بأنه أحد أشدّ المصائب وأكثرها إيلامًا للإنسان، فهو يفوق الموت في شدته، ولولا الفراق، لَمَا وجد الموت إلى النفوس سبيلا، فالمصائب الكبرى –كما يرى الشاعر– محورها الفراق، ثم يخاطب الشاعر ساعة الفراق متمنيًا أن تزول وتتكشف، فقد بلغت في طولها ساعات القيامة، يقول الحمَّاني مُعبِّرًا عن ذلك[١١٩]:

وَلَقَدْ نَظَرْتُ إِلَى الفِرَاقِ فَلَمْ أَجِدْ ... للموتِ لو فُقِد الفراقُ سبيلا
إِنَّ المَصَائِبَ لَوْ تَصَوَّرَ مَا عَدَتْ ... مُسْتَرْحِلًا بِالبَيْنِ أَوْ مَرْحُولَا
يَـا سَـاعَةَ البَـيْنِ انْبَـرِي فَكَأَنَّمَـا ... وَاصَلْتِ سَاعَاتِ القِيَامَةِ طُولَا

ويبدو من الوهلة الأولى للنص أن الشاعر يُقدِّم وصفًا للفراق وآثاره النفسية المؤلمة على الإنسان، فيصوره بأنه أشد قسوة على النفس من الموت، فإذا كان الموت ينهي النفس، فإن الفراق يُمزِّقُها ويبددها. لكن حديث الشاعر عن الفراق بهذه الصورة التي يراه فيها أشدَّ قسوةً من الموت، قد لا يكون حديثًا عابرًا، أي أن الشاعر –في الغالب– لا يصف فراقًا عاطفيًا أو شخصيًا فحسب، وإنما يصف فراقًا وجوديًا أيضًا، يتمثَّل في فراق زمن العلويين، حينما كانوا

أصحاب السلطة والنفوذ، فهذا الفراق يُعدُّ أكثر المصائب إيلامًا بالنسبة إلى الذات الشيعية التي تنتظر بلهفة عودة الإمام الغائب، لأن غياب الإمام يعني فقدانًا للعدل، وضياعًا للحقّ، واستمرارًا لسياسة الظلم والقهر والتنكيل، ولذا نادى الشاعر على الفراق في البيت الأخير، طالبًا منه أن يزول وينكشف (**يَا سَاعَةَ البَيْنِ انْبَرِي**) فهذا النداء قد لا يُفهم على أنه نداء عابر، وإنما هو نداء يعكس مدى إحساس الشاعر بطول الغيبة التي (**وَاصَلْتِ سَاعَاتِ القِيَامَةِ طُولَا**) وكأنها أطول من ساعات القيامة! ومن هنا، يبدو الفراق (غياب الإمامة) وكأنه جوهر المعاناة النفسية بالنسبة إلى الشيعة، فهو السبب في كل ما ألمَّ بهم من مصائب ومحن، فلا عجب إذن حين يرى الشاعر الفراقَ أشدَّ وطأة على النفس من الموت.

كما يحاول الشاعر أن يصف الفراق ويُبيِّن مدى قسوته وما يتركه في نفس الإنسان مِنْ آلام وجروح لا تلتئم مهما طال به الزمن، ويرى أنه إن امتدت حياته وطال عمره، ونال ما شاء من المال والولد، فلن يغنيه كل هذا عن فقد أحبابه، ولن يُعيد له شبابه الذي مضى، فالحزن يسكن قلبه ولن يفارقه إلا بالموت، يقول الحمَّاني[١٢٠]:

هَبْنِي بَقِيتُ عَلَى الأَيَّامِ وَالأَبَدِ ... وَنِلْتُ مَا شِئْتُ مِنْ مَالٍ وَمِنْ وَلَدِ
مَن لِي بِرُؤْيَةِ مَنْ قَدْ كُنْتُ آلِفُهُ ... وَبِالشَّبَابِ الَّذِي وَلَّى وَلَمْ يَعُدِ
لا فَارَقَ الحُزْنُ قَلْبِي بَعْدَ فُرْقَتِهِمْ ... حَتَّى يُفَرِّقَ بَيْنَ الرُّوحِ وَالجَسَدِ

ويبدو من خلال القراءة المتأنية لهذا النص أن هناك دلالات مضمرة خلف المعاني الظاهرة على السطح، ويمكن الكشف عن هذه الدلالات من خلال قراءته في ضوء بنيته الرمزية. فالنص في بنيته السطحية يعكس رؤية الشاعر للفراق، وأثره في نفسه، وما خلَّفه له من آلام وجراح لا تطيب، لكن هذا الفراق ربما يتجاوز الفراق الشخصي المألوف الذي يمر به الإنسان إذا غاب عنه مَنْ يُحبّ، ليُصبح رمزًا إلى فراق أعمق من ذلك، إنه فراق لزمن غاب، ويُرجى عودته بظهور الإمام، ولعلَّ ما يؤيد هذا الرأي هو ذلك التساؤل الذي

طرحه الشاعر في البيت الثاني من النص حين قال: (**مَن لِي بِرُؤْيَةِ مَنْ قَدْ كُنْتُ آلِفُهُ**) فهذا القول قد لا يُشير فقط إلى حبيب شخصي فقده الشاعر ويتلهَّف على رؤيته، وإنما هو في الغالب إشارة إلى الزمن الغائب الذي يتوق إليه قلب الشاعر، إنه زمن الحكم العلوي، الذي تألفه روح الشاعر ويتلهَّف قلبه على قدومه ويرجو عودته بظهور الإمام. وتتأكد هذه الرمزية من خلال قول الشاعر في الشطر الآخر من البيت الأول: (**وَنِلْتُ مَا شِئْتُ مِنْ مَالٍ وَمِنْ وَلَدِ**) فالشاعر يرى أنه لو نال زينة الحياة الدنيا من (المال والولد) فلن تغنيه عن رؤية مَنْ كان يألفه، فأي أُلفة تلك التي لا يُغني عنها المال والولد؟! إنها أُلفة لا يمكن النظر إليها بوصفها أُلفة ذاتية عابرة، وإنما تتجاوز ذلك إلى الأُلفة الدينية والسياسية، أُلفة زمانٍ (**وَلَّى وَلَمْ يَعُدِ**)، حينما كان العلويون رعاة لهذه الأمة، هذا الزمان الذي ذهب ولن يعود إلا برجعة الإمام الغائب. ثم يأتي البيت الأخير ليعزز الرمزية داخل النص، إذ يعلن الشاعر أن الحزن الذي يسكن قلبه لن يفارقه إلا بالموت، وهذا قد يدل على أن ما يعانيه ليس فراقًا ذاتيًا، وإنما هو فراق جماعي يعكس مدى انتظار الشيعة لعودة إمامهم، هذا الفراق الذي خلَّف في قلوبهم حُزنًا عميقًا لا ينتهي (**حَتَّى يُفَرِّقَ بَيْنَ الرُّوحِ وَالجَسَدِ**)، وكأن الذات الشاعرة/الشيعية لن تتخلَّص من حُزنها إلا بعودة الإمام أو بالموت.

٣- رمزية الاغتراب:

يحضر الاغتراب في شعر الحمَّاني بوصفه رمزًا محوريًا، يشير إلى حالة التشتُّت والتمزُّق التي لَحِقَتْ بالجماعة الشيعية وأدت إلى تفكُّكِهَا بعد زوال الحكم العلوي، فالاغتراب في شعره قد لا يشير فقط إلى البُعد المكاني أو الشعوري الفردي، وإنما يتجاوز ذلك ليعكس مدى حالة التفكُّك التي كانت تعيشها الجماعة الشيعية في ذلك العصر. ويمكننا الوقوف على رمزية الاغتراب في شعر الحمَّاني من خلال قوله[١٢١]:

كَفَـــى حَزَنًـــا أَنْ جَمَّعْـــتُ مُتَشَـــتِّتًا ... وَأَخْنَتْ عَلَى مَجْمُوعِنَا فَتَصَدَّعَا
صُـرُوفُ اللَّيَـالِي بَعْـدَ مَـا كَـانَ قَوْسُـهَا ... إِذَا قَصَدَتْنَا لَمْ تَجِدْ فِيهِ مَنْزِعَا
فَفِـــي كُـــلِّ أَرْضٍ أَوْ بِكُـــلِّ مَحَلَّـــةٍ ... أَخُو أَمَلٍ مِنَّا يُحَاوِلُ مُطَّمَعَا
إِذَا أَجْـــدَبَتْ أَرْضٌ بِـــهِ أَوْ تَنَكَّـــرَتْ ... مَعَالِمُهَا حَثَّ الرِّكَابَ فَأَسْرَعَا
إِلَـــى بَلَـــدٍ أَدْنَـــى وَأَرْخَـــى مَخَـــايِلًا ... وَإِنْ كَانَ أَنْأَى عَنْ أَخِيهِ وَأَشْسَعَا
كَأَنَّـــا خُلِقْنَـــا لِلنَّـــوَى وَكَأَنَّمَـــا ... حَرَامٌ عَلَى الأَيَّامِ أَنْ نَتَجَمَّعَا

ويعكس هذا النص شعورًا بالحزن العميق الذي يسيطر على الشاعر بسبب التشتت الذي حلَّ بجماعته، فلقد فرَّق الزمان وحدتهم، بعد ما كان لا يقوى على استهدافهم، ولقد تفرَّقوا حتى صار كل واحد منهم في أرض مختلفة، يبحث فيها عن أمل أو يرجو منفعة، فإذا ما ساءت الظروف بأحدهم، سارع بالرحيل إلى أرض جديدة لعلَّها تكون أفضل، حتى إن كان ذلك يزيده بُعدًا عن جماعته. ثم تزداد نبرة الحزن في البيت الأخير عندما يذكر الشاعر أن الفراق صار قرينهم، وكأنهم خُلقوا من أجله، وأن الأيام تأبى عليهم أن يتجمعوا.

إن القراءة السطحية لهذا النص تعكس حالة الحزن الشديدة التي تعتري الشاعر، نتيجة ما لحق بجماعته (أبناء مذهبه) من فُرقةٍ وشتات، وكأن الزمان يأبى عليهم أن يتجمعوا، فالظاهر أن الشاعر يشكو اغترابًا ذاتيًا عن أهله وذويه، لكننا إذا تجاوزنا القراءة السطحية إلى القراءة العميقة للكشف عن المعنى الكامن[١٢٢] خلف عبارات النص، تبيَّن لنا أن هناك تحولاً في الدلالة، إذ يتجاوز الاغتراب البُعد الذاتي الضيِّق إلى بُعد جماعي أوسع وأعمّ، فقد يرمز الاغتراب في هذا النص إلى حالة الضعف والانقسام التي عصفت بالأمة الإسلامية عامة، وبالشيعة خاصة، عقب وفاة النبي (صلَّى الله عليه وسلم)، حتى أدت إلى تشتتهم وتفككهم في نهاية الأمر، وفقدانهم القيادة الشرعية الممثلة في حكم الشيعة.

ويؤكد النص رمزيته من خلال شكوى الشاعر من (صُرُوفُ اللَّيَالِي) التي نجحت في تفرقتهم، فصروف الزمان هنا ربما لا تشير إلى نوائب الزمان، وإنما تشير –في الغالب– إلى عوامل القمع والقهر السياسي التي لاقتها الشيعة على أيدي السلطات الحاكمة على مرِّ السنين، ليس هذا فحسب، بل إن صروف

الزمان التي فرَّقت وحدتهم في الحاضر، هي نفسها التي كانت لا تقوى على استهدافهم في الماضي (**إِذَا قَصَدَتْنَا لَمْ تَجِدْ فِيهِ مَنْزِعَا**) وذلك يعكس حالة القوة التي كانت تعيشها الأمة/الشيعة في ماضيها في ظل القيادة العلوية، فما استطاعت هذه الصروف النيل من وحدة الأمة إلا حين غاب عنها مَن كان يجمع شتاتها ويحميها من قادة الشيعة.

ويواصل النص تأكيد رمزيته من خلال قوله: (**أَخُو أَمَلٍ مِنَّا يُحَاوِلُ مُطَّمَعَا**) وذلك يعكس حالة تشرُّد الشيعة وترحالهم القسري من بلدٍ لآخر بحثًا عن الرزق والأمان. ثم تزداد الرمزية وضوحًا في البيت الأخير من خلال هاتين الجملتين: (**كَأَنَّا خُلِقْنَا لِلنَّوَى**) و(**حَرَامٌ عَلَى الأَيَّامِ أَنْ نَتَجَمَّعَا**)، فهاتان الجملتان قد لا تعبران فقط عن شعور بالفقد والاغتراب الأبدي عن الأهل والأقارب، وإنما تشيران أيضًا إلى فقد لزمن ديني وسياسي، كانت تنعم فيه الأمة/الشيعة بالوحدة والتماسك والترابط في ظل الحكم العلوي. وبهذا، يتحول الاغتراب داخل النص من مجرد معاناة شخصية يعيشها الشاعر لفقد الأهل والأحبَّة، إلى وعاء رمزي يعكس حالة المأساة التي عانتها الشيعة في ظل غياب الخلافة الشرعية للعلويين.

ويخلص الباحث مما سبق إلى أن عنصر الزمان شكَّل–بتجلياته المختلفة– حضورًا قويًا في شعر الحمَّاني، لكنه لم يحضر بوصفه فترة زمنية عابرة، أو إطارًا خارجيًا للأحداث فحسب، وإنما تجلَّى بوصفه وعاءً رمزيًا مشحون بدلالات دينية وسياسية عميقة، تعكس مدى معاناة الذات الشيعية في العصر العباسي؛ فالشيب بوصفه أحد تجليات الزمن في شعر الحمَّاني، جاء رمزًا لتحول الزمان وتبدُّله، في الوقت الذي شكَّل الفراق رمزًا لطول المحنة والغياب، في حين عبَّر الاغتراب عن حالة التمزُّق والتفكك التي عانتها الشيعة بعد فقد الحكم الشرعي للعلويين.

المبحث الثاني: رمزية المكان:

يُشكِّل المكان عنصرًا جوهريًا في عملية الإبداع الشعري، فلا يمكن للشاعر أن ينفصل في نصِّه الشعري عن المكان الذي أثرَّ فيه، وشارك في تشكيله وبنائه، وقد أكَّد (باشلار) مدى أهمية المكان بالنسبة إلى العمل الإبداعي، حيث قال: "العمل الإبداعي حين يفقد المكانية فهو يفقد خصوصيته وأصالته"(١٢٣). فالمكان عنصر رئيس لإنجاح العمل الأدبي، فهو ليس مجرد إطار تدور فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات، وإنما هو عنصر فاعل في تشكيل الرؤية الشعرية، فالمكان بالنسبة إلى الشاعر يُمثِّل "أرضًا خصبة للتعبير عما يجول في خاطره ومشاعره مما جعله يتحول إلى غرض خاص لتلبية الدواعي والمواقف الكامنة في نفسيته، ويرسم فيه أبعاده الاجتماعية والنفسية التي تحمل في طياتها معالم ودلالات مختلفة تتم فيه عملية التذكُّر والتخيل التي تجعل القارئ يتعرف على العلاقة بين المكان والشاعر"(١٢٤). ليس هذا فحسب، بل إن للمكان نكهةٌ خاصة تزرع في نفس الشاعر إحساسًا عميقًا، يجعله ينتشي ويتصهَّد وجدانيًا إذ لامس جانبًا من ذلك المشهد المكاني الغائر في أعماق ذاكرته(١٢٥).

ونظرًا لكون الحمَّاني أحد شعراء الشيعة، فإن للمكان حضورًا خاصًا في شعره، يتجاوز الإطار الجغرافي التقليدي، ليصبح رمزًا يعكس وجودًا سياسيًا شيعيًا كان قائمًا في هذا المكان، فهو يرتبط لديه –كما هو الحال في شعر الشيعة عمومًا– بالهُويَّة الدينية والسياسية. ويمكن الوقوف على هذه الرمزية فش شعر الحمَّاني من خلال قوله(١٢٦):

وَقائِلَـــةٍ وَالسَّـــكْبُ مِنْهـــا مُبـــادِرُ ... وَقَدْ قَرَحَتْ بِالدَّمْعِ مِنْها المَحاجِرُ
وَقَـدْ أَبْصَـرَتْ حِمّـانَ مِـنْ بَعْـدِ أُنْسِـها ... بِنا وَهْيَ مِنّا مُقْفِراتٌ دَوابِرُ
كَـأَنْ لَـمْ يَكُـنْ بَـيْنَ الحَجُـونِ إِلى الصَّـفَا ... أَنيسٌ وَلَمْ يَسْمُرْ بِمَكَّةَ سامِرُ
فَقُلْـــتُ لَهـــا وَالقَلْـــبُ مِنِّـــي كَأَنَّمـــا ... تَخَلَّبَهُ بَيْنَ الجَناحَيْنِ طائِرُ
: بَلـــى نَحْـــنُ كُنّـــا أَهْلَهـــا فَأَزالَنـــا ... صُروفُ اللَّيالي وَالجُدودُ العَواثِرُ

فَــأَوْحَشَ مِنْهــا أَهْلَهــا كُــلُّ مَــأْنَسٍ وَأَضْحى قَريبُ الوُدِّ لي وَهْوَ هاجِرُ

وإذا نظرنا إلى هذا النص في ضوء بنيته الظاهره، جدناه يعكس مشهدًا حواريًا بين شاعر وامرأة –حقيقية أو مُتخيلة– وقفت على الأطلال باكية، وقد سالت دموعها بغزارة، حتى كادت عيناها أن تُجرحا من شدِّة الدمع وكثرة البكاء، لاسيما بعد أن رأت تلك الأماكن (**حِمّانَ/ الحَجُونِ/ الصَّفَا/ مكَّةَ**) أصبحت خالية مُوحشة، بعد أن كانت عامرة بأهلها. وقد أخذ الشاعر يتحدَّث إلى هذه المرأة فأخبرها أن تلك الديار كانت له ولأهله، لكن صروف الزمان ونوائبه أجبرتهم على هجرها، فغدت الديار خاوية، والمكان أصبح مُوحشًا، حتى الأقرباء غدوا جافين.

وأمَّا إذا نظرنا إلى النص في بنيته العميقة، وجدناه يحمل دلالات مضمرة، تتجاوز المعنى الظاهر إلى معنى آخر بعيد، وتتخذ هذه الدلالات من الرمز الشعري قناعًا تستتر خلفه، ويمكننا الكشف عنها من خلال تأويل النص في ضوء بنيته الرمزية. فبكاء المرأة في بداية النص، قد لا يكون بكاءً على أطلال مادية، كالذي نألفه عادة في مقدمات القصائد الشعرية، وإنما هو –في الغالب– بكاء على فقدان السلطة والنفوذ، سلطة العلويين الذين أصبحوا مهمشين في المجتمع، ولم يعد لهم وجود سياسي، بعد أن كانوا قادة هذه الأمة، فالوقفة على الأطلال في هذا النص، قد لا تكون مُجرَّد وقفة على آثار دمن بالية، وإنما هي وقفة تتصل بما ترمز إليه هذه الأطلال[١٢٧]. فبقايا الديار لها أثر عميق في نفس الشاعر، فهي ليست جمادات ولا نسيًا منسيًا، وإنما هي أحياء ذوات معان ودلالات[١٢٨]. فالطلل في الشعر العربي رمز لعواطف إنسانية وفردية عميقة، كما أن البكاء عليه لا يعني بكاء لذاته[١٢٩]. وعليه، فإن البكاء في هذا النص ربما يتجاوز البعد العاطفي الشخصي إلى بُعد سياسي عميق، فقد يكون بكاءً على عصر سياسي كان يألفه الشاعر لكنه انتهى، ولم يبق منه سوى بقايا أطلال شاهدة عليه. كذلك الأماكن المهجورة التي ذكرها الشاعر في النص من: (**حِمّانَ/ الحَجُونِ/ الصَّفَا/ مكَّةَ**) قد لا تُمثِّلُ حيّزًا جغرافيًا

فقط، فهي تتجاوز المعنى الجغرافي الظاهر إلى معنى شعري بعيد أراده الشاعر، وهذه طبيعة الشعر، فـ"كل المادة اللغوية التي يستعملها الشاعر –من أسماء أماكن أو أشخاص– تستحيل لديه إلى مادة فنية إيحائية، لها لغتها الخاصة، ودلالتها المحايثة لتجربة الشاعر التصويرية"[١٣٠]، وعليه، فإن الأماكن في هذا النص ما هي إلا رموز شاهدة على فُقدان السلطة الشرعية العلوية التي كانت قائمة ذات يوم في تلك الأماكن، لكنها أُنتزعت من أهلها عنوةً وقسرًا، لذا قال الشاعر: (**كنا أهلَها فأزالَنا...**) فهذه العبارة لا تُعبِّر عن مغادرة طوعية، وإنما تشير إلى مغادرة بالجبر والإكراه، فهي مغادرة قسرية ليست لمكان، وإنما لسلطة ونفوذ كانا للشيعة في تلك الأماكن التاريخية المقدَّسة.

وأمَّا ذكر الشاعر لـ(مكَّة)، هذا المكان الذي يحظى بمركزية قدسية في الثقافة الإسلامية عامة والشيعية خاصة، فهو قد لا يخلو من بُعْدٍ ثقافي عميق، فمكَّة موطن النبوَّة التي قال عنها النبي (صلَّى الله عليه وسلم): "والله إنك لخير أرض الله وأحب أرضٍ إليَّ ولولا أن أهلك أخرجوني منك ما خرجت"[١٣١]، وبالتالي فإن وصف هذا المكان بالخراب، قد يكون له مغزى ثقافي بعيد أراده الشاعر، فلربما أراد أن يصور حالة العبث والفساد السياسي الذي حلَّ بهذا المكان المُقدَّس، لمَّا غاب عنه حُراسه (العلويون)، فصار نهبًا للخراب ومرتعًا للفساد.

وفي نصٍّ آخر يصف الشاعر مكانًا يُسمَّى (الخورنق) فيستعرض سحره وجماله، من (الغدير) إلى (السدير) إلى (أديرة الرُّهبان)، وفي تلك الأماكن تبدو الحدائق وكأنها مكسوة ثيابًا فاخرة، بينما تبدو (الغدران) في جمالها أشبه بأجزاء المصحف، فهذه الطبيعة الساحرة تلقى أوائلها أواخرها، ذات ألوان زاهية، تبدو وكأنها أثواب مُطرَّزة، يقول الحمَّاني معبرًا عن هذا المعنى[١٣٢]:

كَـــمْ وَقْفَـــةٍ لَـــكَ بِـــالخَوَرَ ... نَـــقِ مـــا تُـــوازى بِـــالمَواقِفْ
بَـــيْنَ الغَـــدِيرِ إِلَـــى السَّـــد ... ـــيرِ إِلَـــى دِيـــاراتِ الأَســـاقِفْ
فَمَواقِـــفُ الرُّهْبـــانِ فِـــي ... أَطْمـــارِ خائِفَـــةٍ وَخـــائِفْ
دِمَـــنٌ كَـــأَنَّ رِياضَـــها ... يُكْسَـــيْنَ أَعْـــلامَ المَطـــارِفْ
وَكَأَنَّمـــا غُـــدْرانُها ... فِيهـــا عُشـــورٌ فِـــي المَصـــاحِفْ
تَلْقَـــى أَوائِلُهـــا أَوا ... خِرَهـــا بِـــأَلْوانِ الرَّفـــارِفْ

ويبدو من ظاهر النص أن الشاعر يُقدِّمُ وصفًا لمكان يُسمَّى (الخورنق)، لكن هذا الوصف ربما لا يكون غرضًا في حدِّ ذاته، فهو يتجاوز البُعد الظاهر القائم على إبراز جمال المكان، إلى بُعد سياسي عميق، لم يُصِّرح به الشاعر علنًا. ويمكننا الوقوف على هذا البُعد من خلال فكّ الرموز التي داخل النص. فأمَّا المكان الذي ذكره الشاعر في بداية النص (الخورنق)، فله دلالة عميقة تتجاوز كونه مكانًا ماديًا كبقية الأماكن المعروفة، إذ يُمثِّل هذا المكان بُعدًا دينيًا وتاريخيًا بالغ الأهمية في الثقافة الشيعية، فـ(الخورنق) مكان شهير قريب من الكوفة، وقد روي أن الإمام علي بن أبي طالب (رضي الله عنه) اشترى ما بين الخورنق إلى الحيرة، إلى الكوفة، وهي أرض صحراوية، قاحلة، غير صالحة للزراعة، فقيل له: يا أمير المؤمنين تشتري هذا بهذا المال وليست تنبت قطَّ، فقال: "سمعت رسول الله (صلَّى الله عليه وسلم) يقول: كوفان يرد أولها على آخرها، يحشر من ظهرها سبعون ألفًا يدخلون الجنة بغير حساب، فاشتهيت أن يُحشروا في مُلكي"[١٣٣]. وعليه، فإن دلالة هذا المكان في النص قد تتجاوز البُعد الجغرافي إلى البعد الديني، فقد يكون رمزًا لمُلك الإمام علي (كرَّم الله وجهه). وأما كلمة (غُدرانه) فمفردها قد يكون المفتاح الرئيس لفكّ شفرة النص بأكمله، فلفظة الـ(غدير) ربما تتعدى دلالتها المعنى السطحي الدال على (بركة ماء) إلى دلالة دينية وسياسية بعيدة؛ فقد تشير اللفظة إلى حادثة (غدير خُم) تلك الحادثة التي لها مكانة مركزية في الثقافة الشيعية[١٣٤]. كما تزداد الرمزية وضوحًا من خلال تشبيه الغدير بـ(**عشورٌ في المصاحِفْ**) وهذا

التشبيه ربما يرمز إلى الإمام بوصفه جزءًا من أجزاء المصحف الشريف، فقد ذهبت الشيعة أن الائمة هم آيات الكتاب الحكيم[١٣٥].

ويواصل الحمَّاني توظيفه للمكان بوصفه رمزًا شعريًا، يُعبِّر من خلاله عن مواقفه الدينية والسياسية العميقة، فيقول[١٣٦]:

سُـــــقْيا لِمَنْزِلَـــــةٍ وَطِيـــــب بَيْنَ الخَوْرَنَقِ[137] وَالكَثِيبْ[138]
بِمَـــــدامِعِ الجُرُعـــــاتِ مِـــــنْ أَكْنافِ قَصْرِ أَبي الخَصِيبْ
دارٌ تَخَيَّرَهـــــــا الملـــــــو كُ، فَهَتَّكَتْ رَأْيَ اللَّبيبْ

ونلحظ في الأبيات السابقة أن الشاعر يتغنَّى ببقايا إحدى الديار الخالية، فأخذ يدعو لها بالسُّقيا ودوام الطيب، وتقع هذه الدار بين (الخَوْرَنَقِ) و(الكَثِيبْ)، ويبدو أن هذا المكان لم يكن عاديًا بالنسبة إلى الشاعر، لذا بكاه بدموع غزيرة (مَدامِعِ الجُرُعاتِ)، مما يعكس حالة التعلُّق الشديد للشاعر بالمكان، وهو يقع في نواحي (قَصْرِ أَبي الخَصِيبْ). ونظرًا للجاذبية البالغة التي يحظى بها هذا المكان، فقد اختاره الملوك ليكون مقرًّا لهم، ليس هذا فحسب، بل إن فتنة هذا المكان سلبت لُبَّ العاقل.

ويعكس هذا النص في ظاهره مدى بكاء الشاعر وحزنه على بقايا إحدى الديار الواقعة بين منطقتي (الخورنق) و (الكثيب)، حيث اختفت معالمها، ولم يبق منهما سوى أطلال بالية، أخذ الشاعر يدعو لها بالسُّقيا والطيب، وكأن هذه الدار ما زالت حيَّة في وجدان الشاعر. لكن هذا البكاء لا يمكن النظر إليه فقط بوصفه بكاءً تقليديًا، كالذي اعتاده الشعراء في قصائدهم، وإنما هو –في الغالب– بكاء ذو بُعدٍ رمزي عميق؛ فالشاعر لا يبكي المكان لذاته، وإنما يبكيه بوصفه رمزًا مكانيًا، يحمل قداسة خاصة سُلبت من أهلها، فهذا المكان –كما تجلَّى في النص السابق– يرتبط ارتباطًا مباشرًا بالإمام علي (رضي الله عنه)، وبهذا يُصبح البكاء عليه بكاءً على حقٍّ مسلوب، ومنزلة مُقدَّسة يحظى بها هذا المكان. وتزداد الرمزية في النص قوة حين يُعلن الشاعر

أنه يبكي المكان (**بِمَدامِعِ الجُرُعاتِ**)، فهي ليست دموعًا عادية، وإنما هي (**مدامع**) غزيرة تنهمر بُحرقة، مما يُرجِّح أن البكاء ليس بكاءً عابرًا، وإنما هو بكاء عميق، نابع عن عقيدة راسخة في ذهن الشاعر. وغزارة الدموع له إيحاء مائي يشي برغبة الشاعر في إحياء هذه الأطلال التي هي في الأصل أطلال لمجد مفقود. كذلك لفظة (**الجرعات**) فقد تتجاوز المعنى الظاهر إلى معنى آخر بعيد، فربما هي إشارة إلى جُرعات القهر والألم التي تعانيها الشيعة في ظل الخلافة العباسية، لذا لم يكن أمام الشاعر إلا الدعوة بالـ(**سقيا والطيب**) لهذا المكان لعل الدعوة تُستجاب ويعود الحقّ المسلوب لأصحابه.

ويواصل النص في تعزيز رمزيته من خلال قول الشاعر (**دارٌ تَخَيَّرَها الملوكُ**) فلم يكتف الشاعر بالبكاء على المكان بوصفه رمزًا دينيًا مقدسًا، وإنما أخذ يشير إليه بوصفه رمزًا يُجسِّد صراعًا تاريخيًا بين الحقّ والباطل، فربما يعني الشاعر بلفظة (الملوك) خلفاء الدولة العباسية الذين اغتصبوا الخلافة التي هي حقٌّ شرعي للعلويين؛ فتخيُّر الملوك لهذه الديار واستيلاؤهم عليها، ربما هو إشارة رمزية إلى سلطة الشيعة التي اغتصبها هؤلاء الملوك. ومن الملاحظ هنا أن الشاعر نعت خلفاء بني العباس بلفظة (الملوك) رغم أن هذه الكلمة ليست مُطابقة للمُسمّى الذي اختارته الثقافة الإسلامية، ولهذه النعوت مغزى ثقافي، يؤكد عدم اعتراف الشيعة بخلافة غيرهم، فالخلفاء العباسيون – وقبلهم الأُمويون– في نظر الشيعة، لا يخرجون عن كونهم قادة أو ملوكًا، كملوك الفرس والروم، وبالتالي فإن هذا النعت ربما كان نوعًا من التهميش للسلطة الحاكمة.

ويستمر الشاعر في توظيف الرمز المكاني لتمرير رؤيته الدينية والسياسية العميقة، فإذا به يُعلن حزنَهُ البالغ على حال مدينة (النجف) التي أصبحت مُجرَّدة من جمالها، بعد أن كانت مصدرًا للبهجة والسرور، ولم يقتصر حُزنه على النجف وحدها، وإنما امتد إلى ما يحيط بها من أودية، كانت تشعُّ

نورًا وجمالاً، وقصر (الخورنق) الذي كان مصدرًا للبهجة والفخامة، يقول الحمَّاني[١٣٩]:

فَيَا أسَفي على النجَفِ المُعرَّى وأوديَـةٍ مُـنـوَّرةِ الأقـاحِ

ومـا بَسَـطَ الخَـوَرنَقُ من ريـاضٍ مُـفَـجَّرةٍ بـأفـنِيَـةٍ فِسـاحِ

ويبدو من خلال القراءة المتأنية للبيتين السابقين أن حزن الشاعر على (النجف) لا يُعدُّ حُزنًا سطحيًا بوصفه مكانًا جغرافيًا، فالشاعر لا يرثي المكان لذاته، وإنما يرثيه بوصفه رمزًا لمجد سياسي كان يحيى في هذا المكان، ويمكن الكشف عن هذه الرمزية من خلال تتبع الدلالات داخل النص. فالحمَّاني بوصفه شاعرًا شيعيًا حينما مكانًا، مثل: النجف، فمن المُرجَّح أنه لا يرثيه بوصفه مكانًا جغرافيًا مجرَّدًا، وإنما يرثيه لكونه رمزًا مُقدَّسًا مشحونًا بدلالات دينية عميقة، فلا شكّ أن هذا المكان التاريخي المُقدَّس عند أصحابه، يحظى بأهمية قصوى في الوعي الشيعي، لأنه يحتضن جثمان الإمام علي بن أبي طالب (رضي الله عنه)[١٤٠]، فالشاعر ربما لا يرثي المكان لذاته، وإنما يرثي إمامه الذي كان يسكنه، وفيه لاقى مثواه. ولعلَّ ما يعزز هذه الرمزية وصف المكان بـ(**المُعرَّى**) فهذا الوصف يشير أن زوال الوجود الشيعي (الحكم العلوي)، أفقد هذا المكان حُسنه وجماله، وكأن الشيعة إذا حلَّت في مكان جعلته جميلاً، عامرًا، نابضًا بالحياة، وإن خلت منه، أصبح مكانًا موحشًا، مُعرَّى، خاويًا على عروشه. كما أن حُزن الشاعر على بعض المعالم القليلة التي مازالت متبقية حول هذا المكان، مثل: (**أوديَـةٍ مُـنـوَّرةِ الأقـاحِ**) وقصر (**الخورنق**) وما به من (**رياضٍ مُـفَـجَّرةٍ**) و (**أفـنِيَـةٍ فِسـاحِ**) ليس مجرد حُزنٍ لفقد جمالٍ طبيعي، وإنما هو حزن عميق يشير إلى فترة زمنية كانت مضيئة، وكانت تتسم بالبهجة والنقاء. وهكذا، يصبح المكان رمزًا لدلالات دينية وسياسية تتجاوز المعنى الظاهر إلى معنى بعيد أشد عمقًا.

وهكذا تصبح الأطلال في شعر الحمَّاني رمزًا محملاً بدلالات دينية وسياسية تتجاوز المعنى الظاهر الدال على بقايا الديار إلى معنى رمزي آخر،

إذ عكست صورتها صراعًا دينيًا وسياسيًا عميقًا بين الشيعة وخصومهم، فبقايا الأماكن التاريخية المُقدَّسة –في وعي الشاعر– رمز شاهد على مجدٍ سياسي مضى، وصراع أبدي بين الحقِّ والباطل.

وينتقل الشاعر من وصف الأطلال إلى وصفٍ لإحدى الخيام المنصوبة في الصحراء، فيجعلها رمزًا يمرر من خلاله شعورًا داخليًا عميقًا، تعجز اللغة المباشرة عن وصفه، حيث يصف الخيمة بأنها **(دانٍ مسِفٌّ)**، أي أنها منخفضة وقريبة من الأرض، لكن هذا القُرب قد لا ينم عن هشاشتها وضعفها، وإنما يدل أيضًا على شدَّة رسوخها وثباتها؛ فالشيء كلما اقترب من مركزه، زاد ثباته ورسوخه، ففي كل جانب لهذه الخيمة حبل مشدود، يُثبّتها في الأرض ويجعلها راسخة، وكأن هذه الخيمة مُقيَّدة بالأرض، يقول الحمَّاني[١٤١]:

دانٍ مسِفٌّ لَهُ فِي كُلِّ نَاحيَةٍ مِن قُطرِهِ طَنَبٌ فِي الأَرْضِ مَشْدُودُ
ظَلَّت مَنَاكِبُهُ فِي الأَرْضِ لاصِقَةً كَأَنَّهُ بِتَلاعِ الأَرْضِ مَصْفُودُ

وإذا كانت البنية السطحية للنص تعكس وصفًا لإحدى الخيام الثابتة على الأرض، فإن بنيته العميقة توحي بشيء آخر له مغزى بعيد، فهذه الخيمة مشدودة الأطناب، التي تلتصق بالأرض من كل ناحية، قد تكون رمزًا لسلطة سياسية خانقة تَطْبِقُ على الأنفاس، وتفرض نفسها بالقوة على الناس، وكأن الشاعر يُلمِّح بذلك إلى السلطة العباسية التي تطبق بقوتها على أنفاس الشيعة، وتُكبِّل حريتهم، وتُرغمهم على الصمت والتقية.

كما تمكن قراءة هذا المشهد من زاوية أخرى، حيث إن هذه الأوصاف التي أشار بها الشاعر إلى الخيمة، قد ترمز –في مجملها– إلى الإمام الشيعي الغائب، فهو **(دانٍ مسِفٌّ)** أي قريب، لكنه ليس قريبًا من الأرض، وإنما قريب من أوليائه وشيعته الذين يسكنون هذه الأرض، فهو عالم بحالهم وما يعانون منه، ليس هذا فحسب، بل إن تلك الصفات: **(لَهُ فِي كُلِّ نَاحيَةٍ طَنَبٌ فِي الأَرْضِ مَشْدُودُ/ مَنَاكِبُهُ فِي الأَرْضِ لاصِقَةً/ بِتَلاعِ الأَرْضِ مَصْفُودُ)**، التي تدل على مدى الرسوخ والتجذُّر والثبات، قد تكون رمزًا لقوة الإمام وثباته على الحقّ، بل إن

هذه الصفات الدالة على الثبات والرسوخ، ربما تكون أيضًا رمزًا لغيبة الإمام، التي تُكبِّله في مكانه وتمنعه من الظهور، وعليه، قد يبدو النص هذه الزاوية انعكاسًا لصورة الإمام في قوة عقيدته وقربه من الناس وثباته على الحق وغيبته التي تُكبِّله وتمنعه من الظهور.

المبحث الثالث: رمزية المرأة:

لقد شغلت المرأة حيزًا واسعًا في الشعر العربي منذ أقدم عصوره، فقد اهتم بها الشعراء الجاهليون، واحتفوا بها احتفاءً بالغًا، حتى غدت المرأة أهم موضوعات الشعر الجاهلي[١٤٢]، وقد أدرك العرب الجمال في المرأة مثلما أدركوه في الطبيعة[١٤٣]، فأخذوا يتغنون بها في أشعارهم، وأسهبوا في حديثهم عنها؛ فـ"لا تكاد تخلو قصيدة من الإشارة إليها أو ذكرها بصورة ما من الصور"[١٤٤]. فحضور المرأة في الشعر القصيدة الجاهلية، لم يكن حضورًا ثانويًا، وإنما كان عنصرًا مركزيًا، تجلَّى بوضوح في كل مواضع القصيدة، فقد استهل الشاعر الجاهلي قصيدته بالحديث عن المرأة عبر النسيب، فجعلها مفتاح الدخول إلى عالم القصيدة[١٤٥]، ليس هذا فحسب، بل إن الحديث عن المرأة "يُشكِّل العنصر الأصلي الذي تأتلف حوله وتخرج منه بقية عناصر القصيدة، فهي التي توقف الشاعر على الأطلال، وهي التي تحمله على ملاحظة ما أصاب هذه الديار من موات وخراب لرحيلها عنها، ورحيل هذه المحبوبة هو الذي يحمل الشاعر على رصد ذكرياته الماضية معها، وهذه الذكريات هي التي تضطره إذا ما تأزمت نفسه وأطبقت عليه هموم الحياة إلى الرحيل في إثرها"[١٤٦]. فما فتئ الشاعر الجاهلي يذكر المرأة في قصائده بأشكال عِدَّة؛ فتارة تأتي في هيئة العاذلة، وأخرى مخاطبة، أو محبوبة، أو زوجة، أو أمًّا. ولم يقف اهتمام الشاعر القديم الجاهلي عند هذا الحدّ، وإنما سعى "لاسترضائها وحملها على أن تشاركه الرأي"[١٤٧].

ومن يطالع قصائد الشعر الجاهلي، يجد أن الشعراء الجاهليين رددوا أسماء نساءٍ عِدَّة في قصائدهم، وقد وقف (ابن رشيق القيرواني) أمام هذه الظاهرة ، فقال: "وللشعراء أسماء تخف على ألسنتهم وتحلو في أفواههم، فهم كثيرًا ما يأتون بها زروًا، نحو: ليلى، وهند، وسلمى، ودعد، ولُبنى، وعفراء، وأروى، ورَيَّا، وفاطمة، ومَيَّة... وربما أتى الشعراء بالأسماء الكثيرة في

القصيدة، إقامة للوزن، وتحلية للنسيب"[١٤٨]. ويعني ذلك أن أسماء المرأة التي وردت في الشعر الجاهلي، ليست في معظمها أسماء اجتماعية حقيقة، وإنما هي أسماء "ذات وظيفة شعرية"[١٤٩].

وقد أخذت صورة المرأة تتطور في هذا الشعر حتى تحوَّلت من كونها عنصرًا للخفَّة والتحلية إلى رمز شعري يوظِّفه الشاعر، ليعبر من خلاله عن رؤيته الخاصة تجاه بعض القضايا التي تشغله، فالشاعر "يستلهم الرمز في شعره ولاسيما رمز المرأة ليتستَّر عليها في طريقة عرضه لخطابه الشعري وتخفيه من خلالها حتى لا يجعل خطرًا يطرأ عليه وعليها"[١٥٠].

وإذا نظرنا في شعر الحمَّاني، نجد أن المرأة تحظى بحضور بارز، لكنها لا تحضر بوصفها معشوقة تقليدية، أو موضوعًا للجمال، أو مصدرًا للخصب والنماء، على غرار الصورة التقليدية التي رسمها أكثر الشعراء القدامى للمرأة، وإنما تحضر في شعره بوصفها انعكاسًا فعليًا لصورة الإمام؛ فقد جعل الحمَّاني من المرأة رمزًا مُشفَّرا ينفذ من خلاله إلى الحديث عن إمامه الغائب الذي يشتاق إلى ظهوره ويرجو رؤيته، ومن هنا، فإن الجمال الفائق الذي تُوصف به المرأة في شعره لا يمكن النظر إليه بوصفه جمالاً لامرأة عادية من النساء، وإنما يمكن تأويله أيضًا بأنه قناع رمزي للجمال الروحي الذي يتصف به الإمام، كذلك الشوق إلى المرأة في هذا الشعر، قد لا يكون شوقًا عاطفيًا إلى إحدى النساء فحسب، وإنما يمكن تأويله بأنه شوق إلى لقاء الإمام ورؤيته. ولا تتوقف رمزية المرأة في شعر الحمَّاني عند هذا الحدِّ، بل إن البكاء على رحيل المرأة وغيابها في شعره، قد يتجاوز هذا المعنى الظاهر، فهو ليس بكاءً على فقد امرأة، وإنما هو بكاء على فقد الإمام. ويمكننا الوقوف على رمزية المرأة في شعر الحمَّاني من خلال قوله[١٥١]:

وَهَيْفـاءَ تَلحَـظُ عَـنْ شـادِنٍ وَتُسفِرُ عَنْ قَمَرٍ إِضْحِيانِ
وَتَجهَشُ عَنْ نَفَسِ الياسَمينِ وَتَضحَكُ عَنْ زَهَرِ الأَقحوانِ
وَكَالغُصْنِ البانِ جَدْلُ العِنانِ وَمَيَّادَةُ القَضَبِ الخَيْزُرانِ
ترى الشَّمسَ وَالبَدرَ مَعْنَاهُمَا بِها واحِدٌ وَهُما مَعنَيانِ
إِذا أَطلَعَـتْ وَجهَهـا أَشـرَقا بِطَلعَتِها وَهُما آفِلانِ

ويُقدِّم الشاعر في هذا النص وصفًا لجمال محبوبته، فيذكر أنها فاتنة الجمال، رشيقة القوام، ذات نظرات رقيقة كنظرة الغزال الصغير، رائحتها زكية عطرة كرائحة الياسمين، تبدو أسنانها عند الضحك وكأنها زهر (الأقحوان)، وهي ذات رشاقة وليونة، تجعلها تتمايل في مشيتها، وأما جمالها فيُشبه جمال الشمس والقمر، ثم يُبالغ الشاعر في وصفها، فيرى أن الشمس والقمر يختفيان خجلًا أمام ضيائها.

ويبدو من ظاهر هذا النص أنه يعكس غزلاً تقليديًا لامرأة ذات حُسنٍ وجمال، لكن هذا الغزل الذي يبدو ظاهرًا، ربما لا يكون غزلاً في حدِّ ذاته، أي أن الشاعر ربما لا يصف امرأة من النساء، وإنما هو قناع رمزي يواري خلفه دلالات دينية عميقة، فتلك المرأة الهيفاء الفاتنة ربما هي رمزٌ للإمام الغائب، الذي يشتاق إليه الشاعر ويتوق. ولعلَّ هذا الغموض والترميز يرجع في الأصل إلى أن "الإنسان في جميع مراحله التاريخية ميّال بطبيعته نحو سوح الغموض والإبهام، وذلك لمنح مضامين نصوصه آفاقًا بعيدةً ومساحات واسعة، من خلال الغموض الذي يلفُّ أجواء نصِّه، لينفتح فيما بعد على تأويلات متعدِّدة وتفسيرات مختلفة، يقود المتلقّي إلى عوالم ما وراء الحس (الميتافيزيقا)[١٥٢]، لينتهي به المطاف إلى سراديب الأدب الغيبي"[١٥٣]. ويبدو من خلال تأويل دلالة الرمز في النص أن الشاعر جعل من جمال المرأة رمزًا مشفرًا للإمام. فإذا تأملنا وصف الجمال الفائق لهذه المرأة التي (تُسفِرُ عَنْ قَمَرٍ إِضْحِيانِ)، نجد أن هذا الوصف ربما لا يشير إلى جمال امرأة فحسب، وإنما يتجاوزه لتصوير جمال الإمام المطلق، فأي امرأة تلك التي يبدو وجهها قمرًا تمكن رؤيته في

وضح النهار؟! فمن الواضح أن هذا النور لا يبدو ضياءً عاديًا، وإنما هو نور إلهي مُتجلٍّ في ذات الإمام. ويستمر النص في تأكيد رمزيته من خلال هذه الأوصاف التي يكرِّسها الشاعر للمرأة، فهي **(تَجهَشُ عَنْ نَفَسِ الياسَمينِ)** و**(تَضحَكُ عَنْ زَهَرِ الأَقحوانِ)** ليس هذا فحسب، وإنما هي أيضًا **(كَالغُصْنِ البانِ جَدْلُ العِنانِ)** و**(مَيَّادَةُ القَضَبِ الخَيْزُرانِ)** فلو تأملنا هذه الأوصاف المبالغ فيها، نُرجِّح أنها قد لا تشير إلى جمال بشري لامرأة، وإنما تحيل لموصوف أعلى من البشر، ففي الغالب هي إشارة إلى النورانية، والجمال الروحي الذي يتصف به الإمام، فالإمام –وفقًا لثقافة الشيعة– أعلى من البشر، فهو كامل الروح، مُطهَّرٌ من كل دَنَسٍ، وقد خُلِقَ من طين أعلى قدرًا ومنزلة من الطين الذي خُلِق منه بقيَّة البشر[١٥٤]. ثم تبلغ الرمزية ذروتها في البيت الأخير، حين يذكر الشاعر أن الشمس والقمر يختفيان أمام نور المحبوبة **(إذا أَطلَعَتْ وَجهَها أَشرَقا بِطَلعَتِها وَهُما آفِلانِ)** فمن المُرجَّح أن هذا الوصف يتجاوز الدلالة الحسية الظاهرة إلى دلالة رمزية أعمق، فأي بشرٍ هذا الذي يفوق نوره نور الشمس والقمر؟! إذن، فهذا الوصف يشي بأن الشاعر لا يصف جمالا أنثويًا عاديًا، وإنما يصف جمالا روحيًا مُطلقًا، يتمثَّل في ذات الإمام، ولِمَ لا؟ وقد زعمت الشيعة أن للإمام نورًا في قلوب المؤمنين أنور من نور الشمس المضيئة بالنهار[١٥٥].

وفي نصٍّ آخر نجد الشاعر يتغزَّل في محبوبته، فيشبهها بالغزال في رِقَّتِهَا وجمالها، وأنها شديدة النقاء، حتى تبدو وكأنها معدنٌ فضيٌ في بريقه ولمعانه، وخدُّها يُشبه تفاحةً ناضجةً، مما يُوحِي بنضارة وجهها وامتلائه، والقبلة في وجهها تبدو وكأنها مرسومة فيه، ثم ينتقل الشاعر إلى وصف الجانب الحركي، فيذكر أنها إذا مشت، اهتز أعلاها، ونظرًا لجمالها المُطلق، فقد فُتِنَ بها الشاعر، وأعلن استسلامه لجمالها، ومع ذلك لم يجد منها إلا الصدّ وعدم القبول، يقول الحمَّاني معبِّرًا عن هذا المعنى[١٥٦]:

يَـــا شَـــادنًا أُفْـــرِغَ مِـــن فِضَّـــه ... فِي خَدِّهِ تُفاحَةٌ غَضَّه
كَأنَّمَـــا القُبْلَـــةُ فِـــي خَـــدِّهِ ... لِلحُسْنِ مِن رقَّتِهِ عَضَّه
يَهتَـــزُّ أَعْـــلَاهُ إِذَا مَـــا مَشَـــى ... وَكُلُّهُ فِي لِيْنِهِ قَبْضَه
اِرْحَـــمْ فَتًـــى لَمّـــا تَمَلَّكَتْـــهُ ... أَقَرَّ بِالرِّقِّ فَلَمْ تَرْضَهْ

ومن الواضح أن هذا النص يعكس غزلاً في امرأة فائقة الجمال، ولعلَّ شَّدة جمالها هو ما دفع الشاعر إلى أن يُعلن استسلامه لها في البيت الأخير، ورغم ذلك لم يجد منها إلا الصدّ. لكن هذا الغزل الذي يطفو على سطح البنية الظاهرة للنص، ربما يتجاوز دائرة الغزل التقليدي، ليكشف عن غزل من نوع آخر، لم يُصرِّح به الشاعر؛ فتلك المرأة الفاتنة التي يتغنَّى بها الشاعر قد تكون رمزًا للإمام الشيعي الذي يُمثِّل ذروة الجمال في ثقافة الشيعة، ويمكن تأكيد هذه الرمزية من خلال تتبع الدلالات التي تتجاوز المعنى الظاهر إلى المعنى الرمزي العميق؛ فقول الشاعر: (**أُفرِغَ من فِضَّه**) قد لا يُفهم بوصفه إشارة إلى النقاء المادي الذي تتحلَّى به هذه المرأة، وإنما يمكن النظر إليه بكونه إشارة إلى النقاء الروحي الذي يكمن في ذات الإمام، وروحه الطاهرة النقية التي تشبه المعدن اللامع البرَّاق. وأما قوله: (**يَهتَزُّ أعلاهُ إِذَا مَا مشَى**) فقد لا يُقصد به التمايل الحِسِّي للمرأة في أثناء سيرها، وإنما يمكن تأويله بأنه رمز للهيبة والوقار الذي يتحلَّى به الإمام، فبمجرد حركته تهتز الأرض وما يعلوها خشوعًا له. ويُعدُّ البيت الأخير هو الأكثر تمثيلا للرمزية داخل النص، حيث يُعلن الشاعر أنه (**أقَرَّ بالرِّقِّ**) فهذا القول يمكن قراءته في إطار الفكر الشيعي بأنه تعبير عن الولاء المطلق للإمام، فهو يكشف عن مدى تماهي الذات العاشقة/الشاعر وفنائها التام في الذات المعشوقة/الإمام. ليس هذا فحسب، بل إن إقرار الشاعر بالخضوع والتذلل يُرجِّح أن يكون الحديث غير مُوجَّهٍ إلى المحبوب، وإنما هو حديث مُوجَّهٌ إلى شخصية مُعظَّمة، تحظي بهالة من القداسة، لاسيما إذا حينما يصدر ذلك عن شاعر شيعي هو الحمَّاني الذي عُرف بولائه الشديد لمذهبه، وفنائه في سبيل خدمته، مما يقوي الظن بأن الوصف مُوجَّهٌ للإمام.

ويواصل الشاعر استحضار صفات الإمام وجماله النوراني من خلال رمزية المراة، فيذكر أن محبوبته متغلغلة في كيانه، وتحضر في حواسه الخمس، فحلاوة ريقها تملأ فمه، وصورتها لا تغيب عن عينه الشاعر، ولمسها يشعر به دائًما في يده، وصوتها يتردد في أذنه، ورائحة عطرها تملأ أنفه، وكأن المحبوبة سكنت كيان الشاعر، فأصبح لا يرى العالم إلا بها، ولا يشعر بالأشياء إلا من خلالها. يقول الحمَّاني مُعبِّرًا عن ذلك[١٥٧]:

وَفِي خَمْسَةٍ مِنِّي حَلَّتْ مِنْكِ خَمْسَةٌ فَرِيقُكِ مِنْهَا فِي فَمِي طِيبُ الرَّشْفِ
وَوَجْهُكِ فِي عَيْنِي وَلَمْسُكِ فِي يَدِي وَنُطْقُكِ فِي سَمْعِي وَعَرْفُكِ فِي أَنْفِي

وإذا نظرنا إلى هذا النص، وجدناه يعكس في ظاهره غزلاً، يُعبِّر فيه الشاعر عن مدى هيامه بإحدى النساء، التي يتجلَّى حضورها في حواسه الخمس، إلا أنّ هذا الغزل ربما يتجاوز الغزل التقليدي المعروف، ليُصبح قناعًا رمزيًا يضمر خلفه دلالة أعمق، فمن المُرجَّح أن المحبوبة التي تتجلَّى صفاتها في حواس الشاعر الخمس تُمثِّلُ رمزًا للائمة المعصومين الذين تتجلَّى صفاتهم في حواس الشاعر، والذي قد يعزز هذه الرمزية هو تكرار العدد (خمسة) فهذا العدد قد لا يكون رقمًا عابرًا، أتى به الشاعر في النص عشوائيًا، أو ذُكِرَ مُصادفة، وإنما هو في الغالب يحمل دلالة رمزية عميقة، فقد يكون رمزًا لأهل الكساء الخمسة (الأئمة المعصومين)، وهم: النبي محمد (صلَّى الله عليه وسلم)، وابنته فاطمة الزهراء، وزوجها علي بن أبي طالب، وابناه: الحسن، والحسين (رضي الله عنهم أجمعين).[١٥٨] وعليه، فإن حلول صفات المحبوبة في الحواس الخمس، هو حلول لصفات هؤلاء المعصومين. ولعلَّ استخدام الشاعر لضمير المُخَاطَب المفرد (**منك/ ريقك/ وجهك/ نطقك**) لا يتعارض مع ما ذهبنا إليه من رمزية جماعية، فهؤلاء الخمسة لا يُنظر إليهم في الوعي الشيعي بأنهم أفراد منعزلون، وإنما هم كيان واحد متكامل، فهم نور واحد، تجلَّى في أجسام مختلفة[١٥٩].

ويبدو من خلال تتبُّع رمزية المرأة في شعر الحمَّاني أن هناك تحولا لافتًا في دلالتها الرمزية، فالشاعر لم يستحضر المرأة بوصفها انعكاسًا لجمال الإمام النوارني فحسب، وإنما اتسعت دلالتها لتعكس بُعدًا جديدًا يتمثَّل في رمزية الغياب الفقد، فقد جعل الشاعر غياب المرأة رمزًا مشفرًا، جسَّد من خلاله غياب الإمام وفقده، ويمكننا الوقوف على هذا البُعد الرمزي من خلال قول الحمَّاني(١٦٠):

إِذَا كُنْــتُ لَــمْ أَفْقِــدِ الْغَــائِبِينَ ... وَإِنْ غِبْتَ كُنْتُ فَرِيدًا وَحِيدَا
تَبَاعَــدُ نَفْسِــي إِذَا مَــا بَعُــدْتَ ... فَلَيْسَتْ تُعَاوِدُ حَتَّى تَعُودَا
وَأَشْــبَهَكَ الْبَــدْرُ حُسْــنًا فَمَــا ... تَنَاقَصَ حُسْنُكَ حَتَّى يَزِيدَا
مَحَا حُسْنُ وَجْهِكَ عَنِّي الْمَلَامَ ... وَأَسْكَتَ طَرْفُكَ عَنِّي الْحَسُودَا

وتعكس هذه الأبيات العلاقة القوية التي تجمع الشاعر بمحبوبته، إذ يُقرُّ الشاعر بأنه يظلّ وحيدًا إن غابت عنه محبوبته، حتى إن لم يفقد كل الغائبين، كما أن نفسه تتغير ولا تعود إلى طبيعتها إلا بعودة المحبوبة. ثم يتطرق الشاعر إلى وصف حُسنها وجمالها، فيشبه وجهها بالبدر في ضيائه؛ لكن البدر قد ينقص بعد اكتمال، أما جمال المحبوبة فلا ينقص، وإنما يزداد مع مرور الوقت، ليس هذا فحسب، بل إن حُسن وجهها أسقط عن الشاعر الملامة، وجمال عينها أخرس عيون الحاسدين.

وإذا كان النص في ظاهره يعكس غزلاً عاطفيًا للمحبوبة، فإن باطنه يُخفي غزلاً من نوع آخر، يتجاوز هذه العلاقة العاطفية إلى علاقة العشق الروحي، فقد يُفهم الغائب في هذا النص على أنه الإمام الذي طالت غيبته، فربما أراد الشاعر أن يُعبّر عن شوقه لإمامه الذي طالت غيبته، من خلال رمزية المرأة، وبالتالي فإن الغزل الذي يظهر على سطح البنية الظاهرة للنص، ليس إلا وسيلة رمزية مُشفَّرة، ينفذ الشاعر من خلالها إلى البوح بما لا يمكنه الجهر به، فالغياب الذي يجعل الشاعر يعيش وحيدًا فريدًا –حتى وإن لم يفقد الغائبين عمومًا– لا يمكن النظر إليه بوصفه غيابًا عاديًا لامرأة من النساء،

وإنما هو فقد روحي لذات الإمام، فغياب الإمام –بالنسبة إلى الشيعة– هو الغياب الحقيقي الذي يجعل الحياة بلا معنى. ويمكن الكشف عن هذه الرمزية من خلال تتبع دلالاتها داخل بنية النص.

فأمَّا قول الشاعر: (**تَبَاعَدُ نَفْسِي... فَلَيْسَتْ تُعَاوِدُ حَتَّى تَعُودَا**) فإنه يتجاوز المعنى الغزلي الظاهر ليعكس مدى حالة الغربة الروحية التي تعيشها الذات الشيعية في غيبة إمامها، فأيُّ غائب هذا الذي إن غاب، اختلَّت النفس وتغيرت ملامحها، ولن تعود لطبيعتها إلا بعودته؟! مما يُرجِّح الظن بأن الغائب هنا ليست امرأة وإنما هو الإمام الذي تفتقده الشيعة وتنتظر عودته، كي تعود النفس (الشيعة) التي بَعُدَتْ وتغيرت إلى وضعها الطبيعي في ظل إمامته للأمة. وأما تشبيه الشاعر لمحبوبته بالبدر في حُسنه (**وَأَشْبَهَكَ الْبَدْرُ حُسْنًا**) ثم تفضيلها على البدر، لكونه ينقص بعد اكتمال، أما هي فيزداد جمالها ولا ينقص (**فَمَا تَنَاقَصَ حُسْنُكَ حَتَّى يَزِيدَا**) فهذا التشبيه لا يمكن النظر إليه بوصفه مبالغة شعرية فحسب، وإنما يمكن تأويله بأنه وصف للكمال الإلهي المطلق الذي يتجلَّى في ذات الإمام، فالبدر ينقص بعد أن يكتمل، أما جمال الإمام (الذي يمثل نور الله وهدايته) فيزداد ثباتًا ولا ينقص، فالإمام في ثقافة الشيعة سراجٌ لا يخبو، وهو نور الله عز وجل الذي يهدي به العباد[١٦١]، وبالتالي فإن هذا التشبيه ربما يعكس جمال الإمام المُطلق الذي لا ينقص ولا يُحدّ.

ويستمر الشاعر في تأكيد رمزيته من خلال صورة المرأة، فيذكر في البيت الأخير أن حُسن وجهها محا عنه اللوم: (**مَحَا حُسْنُ وَجْهِكَ عَنِّي الْمَلَامَ**) فهذا القول ربما يتجاوز المعنى الظاهر إلى معنى آخر خفي، يشير إلى حالة اللوم والنقد والتهميش التي تعانيها الشيعة في غيبة إمامهم، وكأن الشاعر يرجو ظهور الإمام، كي يمحو عنهم كل هذه الأشياء. كذلك قوله: (**وَأَسْكَتَ طَرْفُكَ عَنِّي الْحَسُودَا**) ربما يدل على أن ظهور الإمام سيُجلي الحقّ، ويُزهق الباطل، وحينئذٍ ستخرس ألسنة الحاسدين المشككين في عقيدة التشيُّع.

ويواصل الشاعر التعبير عن مدى ألمه لفقد الإمام وغيبته، من خلال رمزية غياب المرأة وفراقها، فيذكر أنه أصابه الأرق فأفقده النوم، حتى بدا نومه وكأنه أرق دائم لا ينقطع، وقد أضناه الحُبُّ حتى صار جسمه ضعيفًا كالهواء، كأنه شفَّاف تمرُّ منه الريح وهو ضعيف، ومن عينيه يتساقط الدمع بغزارة دون توقف، ورغم تلك المعاناة، فإنه يظل يأنس بذكرى محبوبته، حتى لو كان ذلك يجلب له السُّهاد والأرق، وتخرج أنفاسه من أحشائه وكأنها تنزف دمًا، ثم تتفاقم معاناة الشاعر وتصل إلى ذروتها، حيث لم يعد يعرف أيامه أو ينكرها، وقد اختلط بياضها بسوادها، مما دفعه إلى الشكِّ والحيرة، ولم يعد بإمكانه أن يُفرِّق بين القرب والبُعد، يقول الحمَّاني(١٦٢):

حَسْبُ الْعَوَاذِلِ أَنَّ الْوَجْدَ أَوْحَشَهُ ... مِنْ نَوْمِهِ فَكَأَنَّ النَّوْمَ تَسْهِيدُ
أَبْقَى الْهَوَى مِنْهُ جِسْمًا كَالْهَوَاءِ ضَنًى ... تَنَسَّمَ الرِّيحُ فِيهِ وَهُوَ مَفْقُودُ
كَأَنَّ مَدْمَعَهُ تَجْرِي أَوَائِلُهُ ... وَيَتْبَعُ الدَّمْعَ فِيهِ وَهْوَ مَطْرُودُ
أَنِسْتُ بِالذِّكْرِ مِنْهَا وَالسُّهَادِ لَهُ ... أُعْجِبْ بِهِ مِنْ مُسِيءٍ وَهُوَ مَوْرُودُ
أَتْبَعْتُهَا نَفَسًا تَدْمَى مَسَالِكُهُ ... كَأَنَّهُ مِنْ حِمَى الْأَحْشَاءِ مَقْدُودُ
مَا زِلْتُ أَعْرِفُ أَيَّامِي وَأُنْكِرُهَا ... حَتَّى انْبَرَتْ وَهْيَ لَا بِيضٌ وَلَا سُودُ

وإذا تجاوزنا القراءة السطحية للنص إلى القراءة الثقافية الثاقبة للبحث عمَّا يكمن وراءه من دلالات خفيَّة، نلحظ أن شدَّة الوجد ولوعة الفقد التي يتمحور حولها النص، لا تبدو مجرد حزن لفقد امرأة، فمن المحتمل أن هذا الحزن الظاهر على سطح النص، يكمن خلفه مسكوت عنه لم يصرح به الشاعر؛ فالفراق الذي أرَّق الشاعر، وتسبَّب في معاناته، وأحدث له ألمًا عميقًا، ليس بالضرورة أن يكون فراق المحبوبة، فربما هو فراق الإمام الغائب، وعليه، فإن الأرق المستمر الذي أشار إليه الشاعر قد يتجاوز الأرق الذهني إلى الأرق الروحي الذي تعيشه الذات الشيعية في غيبة إمامها. وأمَّا الجسد الذي صار ضعيفًا كالهواء (**جِسْمًا كَالْهَوَاءِ ضَنًى**) فقد يكون رمزًا لحالة الضعف والانكسار الذي كانت تعيشه الشيعة في ظل الحكم العباسي آنذاك. وأمَّا الدموع التي

تنهمر بغزارة (**كأنَّ مدمَعَهُ تجري أوائلُهُ...**) فقد تشير إلى البكاء المستمر على المجد الشيعي الذي فُقد، ويُرجى عودته بظهور الإمام الغائب. ويواصل النص تأكيد رمزيته، حيث يُعلن الشاعر أنه يأنس بذكر المحبوبة (**أَنِسْتُ بِالذِّكْرِ مِنْهَا**) فالذكر الذي يأنس به الشاعر قد لا يكون ذكر المحبوبة، إذ يمكن تأويله بأنه أُنس الشاعر بذكر الإمام الغائب الذي ينتظر رجوعه ويرجو عودته، فالشاعر يتلذَّذ بذكر الإمام، حتى ولو كان سببًا في أرقه، وكأن الشاعر وجد في لذَّة الذكر ما يُنسيه عذاب الأرق. ثم تبلغ الرمزية ذروتها في البيت الأخير، حين يُعلن الشاعر عجزه عن التمييز بين الأيام (**مَا زِلْتُ أَعْرِفُ أَيَّامِي وَأُنْكِرُهَا حَتَّى انْبَرَتْ...**) ولعلّ فقد القدرة عن التمييز بين الأيام الذي أشار إليه الشاعر، قد لا يُنظر إليه بوصفه حالة فردية، وإنما يمكن تأويله بأنه تعبير عن حالة الاضطراب للذات الشيعية في غيبة الإمام، فتبدو أيامها متشابهة؛ ليلها كنهارها، وخيرها كشرها، وفرحها كحزنها، وكأن وجود الإمام يعني اتزانًا بالنسبة إلى هذه الذات، بينما يعني غيابه توترًا واضطرابًا.

ويستمر الشاعر في التعبير عن ألمه لغياب الإمام من خلال رمزية المرأة، فإذا به يرسم مشهدًا شعريًا جديدًا يُذكرنا بالنهج الذي سلكه شعراء الغزل العُذري في التعبير عن معاناتهم لألم الفقد والحرمان، فالشاعر في هذا النص يشكو عاطفة مكتومة، وحزنًا دفينًا، فهو مؤرق من السهد، مُعذَّبٌ من الكمد، وقد انتشر السَّقَم في جسده بشدَّة، جرَّاء ما تعرَّض له من حسد، وفي النهاية يُشبِّه الشاعر آلامه بطعنة دقيقة أصابت كبده، فجلعته ينزف ببطئ، يقول الحمَّاني[١٦٣]:

مُـــؤَرَّقٌ مِـــنْ سَـــهَدِه ... مُعَـذَّبٌ مِـــنْ كِمَـــدِهْ
خَـــلَا بِـــهِ السُّـــقْمُ فَمَـــا ... أَسْرَعَـــهُ فِـــي جَسَـــدِهْ
يَرْحَمُـــــهُ مِمَّـــــا بِـــــهِ ... مِـــنْ ضُـــرِّهِ ذُو حَسَـــدِهْ
كَـــأَنَّ أَطْـــرَافَ الْمُـــدَى ... تَجْـرَحُ أَعْلَـى كَبِـــدِهْ

وإذا أمعنا النظر في النص، وجدنا أن (المعاناة) التي يتحدَّث عنها الشاعر قد لا تكون معاناة جسدية يمرُّ بها نتيجة حُبٍّ يكتمه، وإنما هي معاناة من نوع مختلف، فقد تشير إلى المعاناة السياسية التي تمرُّ بها الشيعة في ظل غياب الإمام، وبالتالي فهي تُجسِّد مظاهر البطش والقهر والتنكيل الذي كانت تُلحقها بهم السلطة العباسية. وأما شعور (الأرق والكمد) الذي يتحدَّث عنه الشاعر في البيت الأول، فلا يمكن النظر إليه بوصفه شعورًا نفسيًا فرديًا، وإنما هو شعور جماعي تعيشه الشيعة عمومًا، جرَّاء ما نزل بهم من مصائب على مرِّ الأزمنة، أُجبروا على كتمها خوفًا من بطش السلطة، حتى صار كتمها عبئًا نفسيًا أثقل أرواحهم وأرَّق نومهم. وأمَّا حديث الشاعر في البيت الثاني عن (**السُّقْمُ**) الذي انتشر بسرعة في جسده، فهو لا يعني بالضرورة مرضًا عضويًا تعانيه الذات الشاعرة لفقد محبوبها، فربما هو تجسيد لحالة الضعف والوهن الذي لحق بالشيعة في ظل غياب الإمام. كذلك لفظة (الحسد)، فيبدو أنها تتجاوز دلالتها الظاهرة، إلى دلالة أعمق، فقد لا تشير إلى حسدٍ لشخص كما يبدو من ظاهر النص، وإنما هي –في الغالب– رمزٌ لأعداء الشيعة الحاسدين لهم والجاحدين لحقِّهم في الخلافة. وأمَّا (الطعنة) الدقيقة التي أشار إليها الشاعر في بته الأخير، والتي أصابت كبده وجلعته ينزف ببطءٍ، فيمكن تأويلها بكونها رمزًا إلى الطعنة القاتلة التي تلقاها الإمام الحسين (رضي الله عنه) في كربلاء وأدت إلى وفاته، ومنذ وفاته وهم يعيشون في ظُلمة وكرب، لن يُفرَّجه إلا عودة الإمام.

وهكذا، يتبيَّن مما سبق أن المرأة في شعر الحمَّاني لا تحضر بوصفها معشوقة تقليدية أو موضوعًا غزليًا كالذي اعتاده الشعراء القدامى في قصائدهم، وإنما تتجاوز ذلك لتُصبح رمزًا مُشفَّرًا للإمام الغائب، فجمالها يُحيل إلى جماله، وغيابها يُشير إلى غيابه، والشوق إليها لا يُفهم إلا بوصفه شوقًا إليه.

المبحث الرابع: رمزية الطبيعة:

تُعدُّ الطبيعة من أهم العناصر المهمة المكونة لعملية الإبداع الشعري، ولا غرو في ذلك، فما الشعر إلا تعبير عن الطبيعة وصدى لها[١٦٤]. وتُعدُّ الطبيعةُ الفضاءَ الرحب الذي يستمد منه الشاعر صوره ورموزه التي تعينه على التعبير رؤيته، فقد وجد فيها الشاعر مرتعًا خصبًا لخياله، لذا فهو "لا ينظر إلى الطبيعة على أنها شيء مادي منفصل عنه وإنما يراها امتدادًا لكيانه، تتغذى من تجربته، زيادة على ما تضيفه الأبعاد النفسية على الرمز خصوصية يؤدي أيضًا دورًا في إذكاء إيحائيته"[١٦٥]. فحينما يُوظِّف الشاعر عناصر الطبيعة في قصيدته، فإنه لا يفعل إعجابًا بجمالها فحسب، وإنما يوظِّفها لغايات دلالية عميقة، تعبِّر عن رؤيته للعالم والوجود، ومن هنا تغدو الطبيعة مكونًا أساسيًا من مكونات النص الشعري، تشارك في تعميق المعنى، وإثراء الدلالة، وتشكيل الرؤية الشعرية داخل النص.

وتكتسب الطبيعة في شعر الحمَّاني بُعدًا خاصًا، إذ ترتبط لديه الرموز الطبيعية –كما هو الحال في معظم شعر الشيعة عمومًا– بمواقف دينية وسياسية، وأحداث تاريخية عِدَّة، فلم تحضر الطبيعة في شعره بوصفها إطارًا مكانيًا أو منظرًا يعكس الجمال فقط، وإنما بوصفها رمزًا فنيًا، يتجاوز المعاني السطحية الظاهرة إلى دلالات عميقة خفيَّة، تكشف عن رؤية الشاعر وموقفه من الوجود. ويمكننا الوقوف على رمزية الطبيعة في شعر الحمَّاني من خلال قوله[١٦٦]:

وَلَيْـــلٍ مِثْـــلِ خَافِيَـــةِ الغُـــرَابِ ... عَيِيِّ مَذَاهِبٍ وَخَفِيِّ بَابِ
دَلَفْـــتُ لَـــهُ بِأَسْـــوَدَ مُسْـــتَمِرٍّ ... كَمَا نَظَرَ الغِضَابُ إِلَى الغِضَابِ
أَجَـــشَّ كَأَنَّمَـــا قَابَلْـــتَ مِنْـــهُ ... تَبُغُّقَ لُجَّةٍ وَحَرِيقَ غَابِ
تَـــرَاهُ كَـــأَنَّ عَيْنَـــكَ لَا تَـــرَاهُ ... إِذَا وَصَلَ الوَثَّابُ إِلَى الوَثَّابِ
كَـــأَنَّ لَـــدَى مَغَابَتِـــهِ التِمَاعًـــا ... تَهَارَشَ عِنْدَهُ بُقَعُ الكِلَابِ
يُخَـــالِسُ بَيْنَهَـــا رَفْعًـــا وَوَضْـــعًا ... كَمَا خَفَقَتْ بَنَانُكَ بِالحِسَابِ

وإذا نظرنا إلى هذا النص في ظاهره، وجدنا أن الشاعر يرسم صورة فنية لليل، فيصوره بأنه كائن خرافي ضخم، يُشبه خافية الغراب في شدَّة سواده، وهذا الكائن الضخم الأسود معقَّدٌ، شديد الغموض، وقد اعتلى الشاعر فرسًا أسود اللون، لمواجهة هذا الكائن، وهنا تبدأ المواجهة بين هذين الأسودين، فينظر كلاهما إلى الآخر، وقد أصدر الفرس صوتًا غليظًا مُزعجًا، كأنه صوت ماء هائج مختلط بصوت نار مشتعل. وهنا يبدو المشهد مرعبًا ومخيفًا؛ أصوات غليظة مزعجة، سواد قاتم، صراع محتدم، ويزداد المشهد توترًا، حينما ينظر الشاعر إلى هذا الكائن من أقرب المسافات فلا يراه، وكأن هذا الكائن يُجيد القدرة على التخفِّي والمراوغة، مما يجعل الإمساك به مستحيلا، لاسيما أنه يظهر وفجأة يختفي، كل ذلك وسط شجار الكلاب. وهكذا، يبدو أن النص يعكس في ظاهره رؤية لليل تتسم بالغموض والتوتر والخوف.

وأمَّا إذا نظرنا إلى النص في إطار بنيته العميقة، وجدنا أن هذا الكائن الضخم المتمثل في صورة الليل، الذي له القدرة على الظهور والتخفِّي، ما هو إلا رمزٌ مُشفَّرٌ أتى به الشاعر في النص، ليخفي وراءه مسكوتًا عنه لا يرغب في التعبير عنه صراحة؛ لذا أضمره خلف هذا الرمز، فالشاعر هنا لا يُقدِّم الليل بوصفه زمنًا طبيعيًا مُجرَّدًا، وإنما يُقدِّمه بوصفه رمزًا لواقع سياسي مضطرب، تسوده الظُّلْمَةُ، ويخيم عليه السواد، هذا الزمن الذي غاب عنه الحقُّ، واختلطت داخله الأصوات، وتاهت فيه البشر. ويمكن الكشف عن هذه الرمزية من خلال تلك الأوصاف التي حشدها الشاعر لليل (**خَافِيَةِ الغُرَابِ / عَبِيِّ مَذَاهِبٍ/ خَفِيِّ بَابِ/ تَرَاهُ كَأَنَّ عَيْنَكَ لَا تَرَاهُ/ كَأَنَّ لَدَى مَغَابَتِهِ التِمَاعًا**) فكل هذه الأوصاف ربما تتجاوز دلالة الوصف المباشر لمشهد طبيعي لليل، لتصبح رموزًا يُلمِّح الشاعر من خلالها إلى حال الذات الشيعية التي كانت تعيش واقعًا سياسيًا مضطربًا ومُظلِمًا في عصر السلطة العباسية. ثم يواصل النص تأكيد رمزيته من خلال قول الشاعر: (**دَلَفْتُ لَهُ بِأَسْوَدٍ مُسْتَمِرٍّ**) فهذا المشهد الذي يُظهر محاولة الشاعر اعتلاء فرسه الأسود لمواجهة هذا الكائن الضخم، يمكن تأويله

بأنه إشارة إلى صراع الذات الشيعية المستمر مع السلطة الحاكمة، ومحاولتها التعايش مع هذا الواقع السياسي المأزوم رغم ضبابية الرؤية وعدم الوضوح. كما أن وصف الشاعر لليل بقوله: (**تَرَاهُ كَأَنَّ عَيْنَكَ لَا تَرَاهُ**) ربما يمكن قراءته بأنه وصف لحال الإمام، فالليل حاضر في المشهد، لكنه غائب في الإدراك، كذلك الإمام حاضر في خيال الشاعر/الشيعة، لكنه غائب في الواقع.

ويواصل الشاعر تعبيره عن الواقع السياسي المأزوم الذي كانت تحياه الشيعة في ظل السلطة العباسية في النصف الثاني من القرن الثالث الهجري، وذلك من خلال رمزٌ طبيعي جديد، يتمثَّل في صورة نهر (دجلة)، فيقول(١٦٧):

لَـم أَنـسَ دِجلَـةَ وَالـدُّجى مُتَصَـرِّمٌ وَالبَدرُ في أُفُقِ السَّماءِ مُغَرَّبُ

فَكَأَنَّهـــــا فيـــــهِ رِداءٌ أَزرَقٌ وَكَأَنَّهُ فيها طِرازٌ مُذهَبُ

ويُقدِّم الشاعر في هذا النص مشهدًا ليليًا لأحد مظاهر الطبيعة، إذ يصف نهر (**دِجلَةَ**) لحظة غروب البدر في أفق السماء، فتبدو الطبيعة كأنها ترتدي رداءً أزرق، وهذا الرداء الأزرق تتخلله أشعة نور القمر ذات اللون الذهبي اللامع، فيبدو النهر وكأنه مُطرَّز بالبدر، فالشاعر ينبهر من سحر هذا المشهد الذي يلتقي فيه ضوء القمر بماء النهر.

لكن هذا المشهد الجمالي ما هو إلا قناع رمزي يضمر خلفه دلالات ذا بعد سياسي عميق، ويمكن الكشف عنها من خلال فكّ الرموز المُشفَّرة بالنص؛ فنهر (**دِجلَةَ**) المحفور في ذاكرة الشاعر ولا يستطيع نسيانه، يمكن تأويله بأنه رمز للعراق بعامة، وكربلاء بخاصة، فكيف ينسى الشاعر تلك المدينة التي تحظى بقداسة بالغة في الوجدان الشيعي؟! أليست هي الأرض المقدَّسة التي استشهد فيها الإمام الحسين (رضي الله عنه)؟ فليس غريبًا أن يحنَّ الشاعر إلى دجلة/كربلاء، التي تُعدَّ رمزًا للهُويَّة الشيعية. كما أن هذا المشهد الذي يبدو فيه لون السماء الأزرق منعكسًا في مياه النهر، ويتوسطه ضوء القمر الزاهي، فهو في الغالب مشهد رمزي، يضمر خلفه دلالة عميقة؛ إذ إن اللون الأزرق الذي ينعكس من السماء في مياه النهر، يمكن تأويله بأنه رمز للزمن الباهت (زمن

الخلافة العباسية)، إذ يوحي اللون الأزرق –في سياق النص– بالخفوت والغموض والانطفاء، وكأن الشاعر أراد أن يُضفي هذه الصفات السلبية على العصر العباسي من خلال رمزية هذا اللون، في حين أن ضوء القمر الزاهي الذي يتوسَّط هذا الامتداد الأزرق على سطح الماء، فيمكن تأويله بأنه رمز لزمن الهداية والحقِّ (زمن حكم العلويين) إذ إن اللون الذهبي يُوحي بالزهو واللمعان، فضلاً عن صفة النقاء والصفاء، لذا أضفاه الشاعر على زمن الحكم العلوي.

ويبدو أن هذا المشهد لا يقف في دلالته عند هذا الحدّ، وإنما يمكن قراءته من زاوية أخرى؛ فلعَّل اختيار الشاعر اللون الأزرق (لون السماء) رمزًا لزمن الخلافة العباسية، واللون الذهبي (لون القمر) رمزًا للحكم العلوي– لم يكن اعتباطيًا أو مُصادفة، وإنما هو اختيار مقصود ذو مغزى بعيد أراده الشاعر، فـ(اللون الأزرق) في هذا السياق، قد يشير إلى الثبات، كونه انعكاسًا للون السماء الثابتة، في حين أن (اللون الذهبي) قد يشير إلى الحركة والغياب، كونه انعكاسًا لضوء القمر، ومعلوم أن القمر يظل مُتحركًا طوال الليل إلى أن يغيب ويختفي، وكأن الشاعر أراد من خلال هذه المفارقة أن يُظهر للقارئ أن عصر الحكم العلوي يُمثِّلُ–بالنسبة إلى العصر العباسي– لحظة نور عابرة وسط ظلام دائم وممتد.

ويواصل الشاعر تعبيره عن الواقع السياسي المظلم الذي كانت تعيشه الشيعة في العصر العباسي، وذلك من خلال توظيف رموز الطبيعة، فيجعل من الصحراء وفي وحشتها وظلامها رمزًا لهذا الواقع المأزوم، إذ يقول(١٦٨):

يَهْمَـاءُ لا يَجْتَابُهَـا السَّـفَرُ حَاصَرَهَا الظَّلَمَانُ والعُفرُ

أَنكَحْتُهَـا ذَا غُـرَّةً مَـا لَهَـا مِنْهُ سِوَى غُرَّتِهِ مَهْرُ

ويصف الشاعر في هذا النص صحراء قاحلة وموحشة، لا يمكن للمسافر أن يسلكها، لكونها مُحاطة بظلامٍ كثيف، يكسوها غبار التراب، ثم يذكر الشاعر –على سبيل الاستعارة– أنه زوَّج هذا المكان الموحش من (ذي

غُرَّة) وربما يعني بذلك شخصًا أو كيانًا له بياض يشبه البياض الذي في جبهة الفرس.

وإذا أنعمنا النظر في النص، وجدنا كلماته لا تقف عند حدود المعنى السطحي، وإنما تتجاوزه لتشير إلى دلالات رمزية ذات أبعاد نفسية عميقة. يمكن الكشف عنها من خلال البحث عن المعنى الكامن في خلف عبارات النص؛ فأما **(اليهماء)** التي يتحدَّث عنها الشاعر فليست بالضرورة أن تكون مجرد فضاء جغرافي لصحراء بعينها، وإنما هي –في الغالب– رمزٌ مُشفَّر لواقع الشيعة المرير الذي عاشته في العصر العباسي، ولعل ما يُرجِّح ذلك قول الشاعر: **(لا يَجْتَابُهَا السَّفَرُ)** فلا يمكن لأحد أن يسلك هذه الصحراء أو يجتابها، مما يُوحي بعُزلة هذا المكان، وكأن ذلك رمز إلى العُزلة السياسية التي تعيشها الشيعة في ذلك العصر، ثم يواصل النص تأكيد رمزيته من خلال قول الشاعر: **(حَاصَرَهَا الظَّلَمَانُ والعُفرُ)** فالمكان موحش، إذ تحاصره ظُلمة شديدة، ويملؤه غبار كثيف، ولعَّل هذه الظُّلمة الشديدة والغبار الكثيف يشيران إلى شِدَّة القمع والقهر الذي كانت تعانيه الشيعة في ظل السلطة العباسية، والذي جعل حياتهم أشبه بحال هذه الصحراء، في كدرها وظلامها وعُزلتها.

ثم يلجأ الشاعر في البيت الأخير إلى توظيف الاستعارة الفنية، حيث يذكر أنه زوَّج هذه الصحراء **(أَنكَحْتُهَا ذَا غُرَّةً)** ويبدو أن هذه الاستعارة تتجاوز البعد الفني والجمالي إلى بُعد ديني بعيد، إذ إن النكاح في هذا المشهد، يبدو أنه نكاحًا مُقدَّسًا، لاسيما أن الناكح وصفه الشاعر بأنه **(ذا غُرَّة)** والغُرَّة في اللغة، لفظة تحمل معاني عِدَّة: كالبياض، والنور، والنقاء[١٦٩] وكأن الشاعر يرمز بالناكح للإمام صاحب النور، الذي يرى الشاعر أنه الأمل الوحيد الذي إن، حلَّت روحه في هذا المكان واتحدت به، زالت وحشته، وانقشع ظلامه، وعمَّ فيه الضياء والنور. وبهذا، ينجح النص في تقديم صورة الواقع المرير الذي كانت تعانيه الشيعة في العصر العباسي، من خلال البعد الرمزي الذي يتجاوز لغة المباشرة إلى الإيحاء والتلميح.

وإذا كان الشاعر قد وظَّف عناصر الطبيعة الصامتة (كالليل، والقمر، والصحراء) وجعل منها رموزًا محلمَّلة بدلالات سياسية عميقة، فإنه استعان كذلك بعناصر الطبيعة المتحركة (الحيوانات) وأقام بينها صراعات في مشاهد درامية عِدَّة، لكن هذا الصراع الحيواني، يتجاوز البُعد السردي الظاهر إلى بُعد سياسي مضمر، ويمكن الكشف عن هذا البُعد الرمزي في شعر الحمَّاني من خلال قوله[١٧٠]:

يـــا أَيُّهـــا الثَّعْلَـــبُ وَثْبًـــا وَثَبَـــا
تَـــأْبَى كِلَابِـــي لَـــكَ إِلَّا حَرْبَـــا
إِنَّ عَرُوسًـــــا مَلَأَتْـــــكَ رُعْبَـــــا
كَمَـــا رَأَيْـــتَ الْكَوْكَـــبَ الْمُنْصَـــبَا
أَوْ عَاصِـــفًا مِـــنَ الرِّيَـــاحِ هَبَـــا
تَـــرَى لَهَـــا إِذَا الطِّـــرَادُ غَبَـــا
طَرْفًـــا شَـــرَافِيًّا وَخَـــدًّا شَـــطْبَا
وَبُرْثُنًـــا شَـــثْنًا وَمَتْنًـــا رَحْبَـــا
يَقْطَـــعُ أَمْـــرَاسَ الْقِيَـــادِ جَـــذْبَا
إِذَا اشْـــرَأَبَّتْ مَرَحًـــا وَشَـــغْبَا
لَاصَـــقَ طُبْيَاهَـــا التُّـــرَابَ قُرْبًـــا
يَـــا لَـــكَ كَلْبًـــا مَـــا ابْتَغَيْـــتُ كَلْبًـــا
يَـــأْبَى فُـــؤَادِي لَـــكِ إِلَّا حُبًّـــا

ويبدو من الوهلة الأولى، أن النص يعكس صراعًا شرسًا بين (كلبة) قوية شجاعة و(ثعلب) ضعيف جبان، فأخذ الشاعر يُشبِّه مدى الخوف والرعب الشديد الذي ألقته هذه الكلبة في قلب الثعلب، برؤية كوكب لامع أو رياح شديدة، ليُبرز من خلال هذا التشبيه إظهار مدى السرعة الفائقة لهذه الكلبة، وقدرتها على المواجهة والانقضاض. ثم انتقل لاستعراض سمات الكلبة الجسمية، فذكر أنها ذات عيونٍ حادة (طَرْفًا شَرَافِيًّا)، وخدٍّ طويل (خَدًّا شَطْبًا)، وقدم غليظ (بُرْثُنًا شَثْنًا)، وظهر عريض (مَتْنًا رَحْبًا)، مما يؤكد قوة هذه الكلبة

وصلابتها. ونظرًا لشَّدة سرعتها، يكاد ثدييها يلامسان الأرض (**لَاصَقَ طُبْيَاهَا التُّرَابَ قُرْبًا**). إنها كلبة قوية شديدة، لم يرَ الشاعر مثلها من قبل، لذا أُعْجِبَ بها، وأعلن عن حُبِّه الشديد لها.

إن هذا الوصف السابق الذي قدَّمه الشاعر لحالة الصراع والمواجهة بين الكلبة والثعلب، ربما يتجاوز البعد الجمالي الحسّي إلى البُعد الرمزي العميق، وليس ذلك غريب على لغة الشعر، فالشاعر –حين يستخدم الكلمات الحسية بشتَّى أنواعها– لا يقصد أن يُمثِّل بها صورة لحشد معين من المحسوسات، بل الحقيقة أنه يقصد بها تمثيل تصور ذهني معين له دلالته وقيمته الشعورية".[١٧١] وعليه فإن هذا الوصف ربما يُعدُّ قناعًا رمزيًا يخفي وراءه دلالات عميقة، تُجسِّد الصراع المذهبي السياسي الذي كانت تعيشه الذات الشيعية في ظل الحكم العباسي، فدلالة (الثعلب) في هذا النص تتجاوز البُعد الظاهر الدال على أحد الحيوانات، لتُصبح رمزًا إلى الخصم السياسي المناهض للذات الشيعية (الخلافة العباسية). كذلك (الكلبة) تتجاوز دلالتها المعنى الظاهر، لتُصبح رمزًا إلى الذات الشيعية الشجاعة القوية، وكأن الشاعر أراد من خلال هذه الرمزية أن يلصق بالخصم (العباسيون) صفات الجُبْن، والمكر، والغدر، والخداع، عبر رمزية الثعلب، فمعلوم أن الثعلب في الثقافة العربية يرمز لكل هذه الصفات. وفي المقابل، أراد أن يضفي على الذات الشيعية –من خلال رمزية الكلب– صفات الوفاء، والولاء، والإخلاص، فالكلب يرمز في الثقافة نفسها إلى كل هذه الصفات. ليس هذا فحسب، بل إن إلحاح الشاعر على إبراز خوف الثعلب ورُعبه من الكلبة، قد يكون انعكاسًا للخوف الذي تبثَّه (الكلبة) الذات الشيعية الشجاعة في قلب (الثعلب) الآخر العباسي الجبان.

ويبدو أن حرص الشاعر على استعراض الصفات الجسدية للكلبة من: عيون حادة، وخدّ ممتلئ، وقدم غليظ، وظهر عريض، إلى جانب الصفات الحركية من: سرعة في الحركة، وشِدَّة في الانقضاض، وقدرة على المواجهة– له مغزى ثقافي بعيد أراده الشاعر، فربما أراد الشاعر أن يجعل من الذات

الشيعية ذاتًا قوية صلبة، لا يقوى أحد على مواجهتها، بهدف بثّ الخوف والرُّعب في عالم الخصم، وجعله في حالة قلق مستمر، ويُعدُّ ذلك أحد وجوه الثقافة النسقية؛ فـ"كل آخر –بالضرورة النسقية– خصم وعدو، لابد من حفظه دائمًا في حالة خوف مستمرة، وتهديده، وتوّعده دومًا بسحقه أخيرًا"[١٧٢].

وإذا نظرنا إلى النص في بنيته اللغوية، وجدنا أن الشاعر جعل من هذه البنية أداة تعبيرية تعزز البنية الدلالية داخل النص، فقوله: **(وَثْبًا وَثَبَا)** يوحي بمراوغة الثعلب/الخصم ومحاولته الفرار من المواجهة، كذلك قوله: **(تَأْبَى كِلَابِي لَكَ إِلَّا حَرْبَا)** فهذا التعبير يوحي بعدم قبول الكلبة/الذات الشيعية مساومة الثعلب/الخصم/السلطة العباسية، وإصرارها على مقاومته حتى النصر وعودة الحقّ الضائع/الإمامة لأصحابه/الشيعة. وأما وصف الشاعر للكلبة بأنها: **(عَرُوسًا)** فهذا الوصف ربما يتجاوز المعنى الظاهر الدال على جمال الكلبة، ليُصبح رمزًا إلى جمال العقيدة الشيعية التي دائمًا ما تُرعب الخصم **(مَلَأَتْكَ رُعْبَا)** بجمالها وقوة حُجَّتها. كذلك وصفه للكلبة بأنها **(لَاصَقَ طُبْيَاهَا التُّرَابَ قُرْبًا)** فهو تعبير يتجاوز المعنى السطحي الدال على ملامسة ثديي الكلبة للأرض في إشارة لجاهزيتها للانقضاض، إلى معنى آخر بعيد، فربما هو إشارة إلى تأهب الذات الشيعية وجاهزيتها للقتال في أي وقت، فهي ذات شجاعة، تأبى المساومة، ولا ترضى إلا بالمقاومة والنضال. ويستمر النص في تعزيز رمزيته من خلال قول الشاعر: **(مَا ابْتَغَيْتُ كَلْبًا)** فهذه الجملة يشير ظاهرها إلى ولاء الشاعر لهذه الكلبة التي أعجبته في قوتها وشجاعتها، لكن هذا المعنى الظاهر ربما يُحيل إلى دلالة أبعد من ذلك، فلعلَّ الشاعر يرمز بذلك إلى ولائه للعقيدة الشيعية التي يتنمي إليها، ولا يرضى إلا بها، ولا يبغي شيئًا غيرها، لذا خصَّها في نهاية النص بوافر حُبِّه **(يَأْبَى فُؤَادِي لَكِ إِلَّا حُبًّا)**، وبهذا، يتجاوز النص كونه وصفًا سرديًا لصراع حيواني، ليصبح تعبيرًا رمزيًا عن صراع ديني وسياسي بين الذات الشيعية وخصومها السياسيين.

ويواصل الشاعر توظيفه لرمزية (الكلب)، لكن ليس بوصفه حيوانًا عاديًا، وإنما بعدِّه رمزًا لقوة الذات الشيعية في صراعها الدائم مع السلطة الحاكمة. وإذا كان النص السابق أظهر جانبًا من هذه الرمزية، فإن النص الآتي يُظهر جانبًا جديدًا يختلف عمَّا سبق، إذ يُعيد الشاعر توظيف رمزية الكلب لكن بأبعاد دلالية جديدة، تُظهر مدى قدرته الفائقة على توظيف الرمز وجعله أداة فاعلة تُجسِّد رؤيته للعالم.

ففي النص الآتي يصف الشاعر (كلبًا) شجاعًا يواجه أعداءه بشدَّة فائقة، فيذكر أنه يتنقَّل في الأماكن العالية، ويصغى بشدَّة للأصوات التي تستغيث به، ثم يبالغ الشاعر في وصف قوة الكلب فيشبهه بالكوكب الذي يسقط من السماء، كما أنه يواجه الصعاب بعزيمة وثبات، وله القدرة على توفير الطعام والأقوات لأصحابه، ونظرًا لتلك الصفات التي يتميز بها هذا الكلب، فإن الشاعر يعلن إعجابه الشديد به، يقول الحمَّاني معبرًا عن ذلك(١٧٣):

لَطَالَمَـا نَمَـتْ عَـنِ الصَّـلَاةِ
وَأَمْنَـت رَوْعَـةَ الْبَيْـاتِ
بِـوَزِي يُلَاقِـي أَوْجَـهَ الْعُـدَاةِ
يُلَاقِيـكَ جَـوَالٌ بِشَاهِقَـاتٍ
أَغْضَـفُ عَطَـافٌ عَلَـى الْأَصْـوَاتِ
يَهْـوِي هَـوَى الْكَوْكَـبِ الْمُنْصَـاتِ
مـيمَّن السَّـطْوَةَ وَالشَّـدَاتِ
مُقْتَـدِرٌ مِنْهَـا عَلَـى الْأَقْـوَاتِ
فِـي هَبَـوَاتٍ مُتَرَوْبِعَـاتِ
يَـا لَـذَتِي فِيـكَ إِلَـى الْمَمَـاتِ

وإذا نظرنا إلى هذا النص في بنيته الظاهره، وجدناه أن الشاعر يتحدَّث عن ذاته، فيعلن أنه اعتاد النوم وتفويت الصلاة، وأنه يبيت ليله في سكينة واطمئنان دون أن يشعر بالخوف، ثم ينتقل إلى وصف كلب يُسمَّى (بوزي)،

هذا الكلب الذي يواجه الأعداء بشجاعة وقوة، فيصفه بأنه يتنقَّل في الأماكن العالية، ويصغى بشدَّة للأصوات التي تستغيث به من حوله، وهذا الكلب يُشبه في قوته الكوكب الذي يسقط، وهو كلب لديه القدرة على مواجهة الصعاب، ويمكنه توفير الطعام والأقوات لأصحابه، ونظرًا لكل الصفات التي يمتلكها هذا الكلب، فإن الشاعر يعلن عن إعجابه وسعادته التي لا تنتهي بهذا الكلب الذي لا مثيل له ولا شبيه بين بقية الكلاب.

لكن إذا نظرنا إلى النص على المستوى العميق، وجدنا أنه يتجاوز المعاني السطحية إلى معانٍ دينية وسياسية تتوارى خلف الدلالات المُعلنة. ويمكن الوقوف على هذه الدلالات من خلال تحليل البناء الرمزي للنص. وتبدأ الرمزية في الظهور منذ البيت الأول، حين يقول الشاعر: (**نَمَتْ عَنِ الصَّلَاةِ**) فمن المُرجَّح أن هذه الجملة تتجاوز معناها الظاهر الدال على تفويت الشاعر للصلاة وتقصيره في أدائها، لتُحيل إلى معنى آخر بعيد؛ فنوم الشاعر عن الصلاة يُمكن فَهْمَهُ بأنه رمزٌ لكتمان الشيعي لعقيدته –لا عن تفريط أو إهمال– وإنما اضطرارًا للحفاظ على النفس من بطش السلطة، وعليه، فإن لفظة (الصلاة) هنا، قد تتجاوز دلالتها معنى الفريضة الدينية، لتصبح رمزًا للعقيدة الشيعية التي يكتمها الشاعر اضطرارًا. كذلك لفظة (النوم) فربما لا تعني الغفلة، وإنما يُحتمل أن تكون رمزًا للتقية التي يلجأ إليها الشيعي تحت وطأة القمع السلطوي. ويواصل الرمز تأكيد هذه الرمزية من خلال قول الشاعر في البيت الثاني: (**أَمْنَت رَوْعَةَ الْبَيْاتِ**)، فهذا البيت يُعدُّ نتيجة طبيعية للبيت الأول؛ فنوم الشاعر عن الصلاة (الزامه التقية)، أمَّنه (**رَوْعَةَ الْبَيْاتِ**) أي وقاه البطش والتنكيل. وهكذا، استطاع الشاعر من خلال هذه الرمزية أن يُظهر المعاناة التي كانت تعيشها الشيعة تحت ستار التقية، فالشيعي لا ينعم بالأمن والطمأنينة إلا إن أخفى عقيدته، مما يُشكِّل أذى نفسيًا له، لكونه دليلاً على الضعف والاستكانة وكتمان الحقِّ.

ورغم شعور الضعف والاستكانة الذي كانت تحياه الشيعة في ظل التقية، فإن الأمل لديهم يظل قائمًا لا ينقطع، إنه الأمل في ظهور الإمام الغائب وعودته، وهو ما أشار إليه الشاعر في البيت الثالث من خلال رمزية (بوزي) هذا الكلب الشجاع الذي (يُلَاقِي أَوْجَهَ الْعُدَاةِ)، فظاهر الجملة يُوحي بأن الشاعر يصف كلبًا شجاعًا يواجه الأعداء بقوة وبسالة، لكن هذا الكلب، ما هو إلا تمويه لشيء آخر خفي، فقد لا يكون حقيقيًا، وإنما في الغالب هو رمزٌ مُشفَّرٌ للإمام الغائب الذي يحرس الحقَّ في الخفاء، حيث يُجابه الأعداء (السلطة العباسية) ويهاجمهم بقوة وشراسة. ولعلَّ ما يعزز هذا التأويل هو وصف الشاعر للكلب بأنه (أَغْضَفُ عَطَافٌ عَلَى الْأَصْوَاتِ) أي أنه في ظل هذه المواجهة، يصغى لأصوات المستغيثين به، ولعلَّ في ذلك إشارة ضمنية إلى حالة الشيعة التي تستغيث بإمامها وتدعو الله في كل وقت ليُعجِّل له بالفرج والظهور ليُمْحِقَ الباطل، ويُعيدَ الحقِّ لأصحابه، ويملأَ الأرض قسطًا وعدلاً.

ويواصل النص تأكيد رمزيته من خلال قول الشاعر: (يَهْوِي هَوَى الْكَوْكَبِ الْمُنْصَاتِ) وهذه الجملة ربما لا يُقصد بها تصوير قوة الكلب بسرعة الكوكب في سقوطه، فلربما تتجاوز دلالتها هذا المعنى لتصبح إشارة إلى حقيقة يؤمن بها الشاعر، تتمثَّل في زوال الحكم العباسي، الذي سيحدث حتمًا وإن طال الأمد، وسيسقط سقوطًا هائلاً كما يسقط الكوكب من السماء. وسرعان ما يعود الشاعر مرة أخرى إلى الرمزية المحورية في النص وهي رمزية الكلب (البوزي)، فيذكر أنه (ميمَّن السَّطْوَةَ وَالشَّدَاتِ) أي له قدرة فائقة على مواجهة الصعاب، لكن الشاعر يبدو أنه لا يقصد بهذا الوصف كلبًا في حدِّ ذاته، وإنما يجعل من الكلب رمزًا يُشير من خلاله إلى ما هو أعمق من ذلك، فمن المُرجَّح أنه يشير إلى شخصية الإمام المُقدَّسة، وهو ما يؤكده قوله: (مُقْتَدِرٌ مِنْهَا عَلَى الْأَقْوَاتِ)، فأي كلب هذا الذي يمكنه أن يُطعم أصحابه، ويؤمِّن قوتهم، ويجلب لهم الرزق؟! فالإمام وحده هو من يملك القدرة المطلقة على كل هذه الأشياء. ثم تزداد الرمزية قوة ووضوحًا في البيت الأخير حين يقول الشاعر مخاطبًا

الكلب: (يَا لَذَتِي فِيكَ إِلَى الْمَمَاتِ) فاللذة التي أشار إليها الشاعر في هذا البيت، لا يمكن النظر إليها بوصفها مجرد شعور أو عاطفة تجاه كلب، وإنما هي لذَّة من نوع آخر، لذَّة تعكس مدى انصهار الذات الشاعرة وتفانيها في العقيدة التي يمثِّلها هذا الكلب/الإمام.

وهكذا يصبح النص تعبيرًا عن حالة الشيعي المضطهد الذي يلجا إلى التقية وإخفاء عقيدته، ليس تفريطًا أو إهمالاً، وإنما اضطرارًا للحفاظ على نفسه من بطش السلطة الحاكمة، ورغم هذا الألم الناتج عن شعور بالكتمان القسري، فإن الأمل في عودة الإمام يظل قائمًا لا ينقطع، هذا الأمل الذي ينتظره الشاعر وأتباعه للخلاص من الظلم والاضطهاد.

وهكذا يتبيَّن من خلال ما سبق أن الطبيعة تُشكِّل عنصرًا جوهريًا في شعر الحمَّاني، إذ إذا استعان بعناصر المختلفة، وجعل منها رموزًا عبَّر من خلالها عن مواقفه الدينية والسياسية العميقة؛ فقد صور (الليل) بكائن خرافي ضخم أسود اللون، رمز به إلى الواقع السياسي المستبدّ الظالم الذي كانت تعاني منه الشيعة في العصر العباسي. كما جعل من ضوء (القمر) الساطع رمزًا لفترة الحكم العلوي، بينما جعل من لون (السماء) الأزرق رمزًا للواقع العباسي الباهت. ولم يتوقف الشاعر في رمزيته عند الطبيعة الساكنة، وإنما وظَّف أيضًا الطبيعة المتحركة، فجعل من صراع الحيوانات رمزًا لمقاومة الشيعة وصراعها المستمر مع السلطة العباسية الحاكمة.

النتائج:

وفي ختام هذا البحث، فقد توصَّل الباحث إلى عديد من النتائج، من أهمها:

١- يُعدُّ توظيف الرمز في شعر الحمَّاني استجابة حتمية لظروف الحياة السياسية القاسية التي عاشها في العصر العباسي، إذ اُضطر –كما اُضطر غيره من شعراء الشيعة– إلى توظيف الرمز لكونه وسيلة فنية، يمكنه من خلاله التعبير عن مواقفه الدينية والسياسية التي لا يمكن الإفصاح عنها بطريقة علنية، تجنُّبًا لبطش السلطة.

٢- تمكَّن الحمَّاني من توظيف الرمز في شعره بطريقة فنية عالية، استطاع من خلالها التعبير عن مواقفه الدينية والسياسية بلغة إيحائية تتجاوز المباشرة إلى التلميح، وهذا ينمُّ عن وعي الشاعر عميق وقدرته الفائقة على توظيف اللغة رمزيًا بما يخدم رؤيته الشعرية.

٣- شكَّل الزمان –بتجلياته المختلفة– حضورًا قويًا في شعر الحمَّاني، لكنه لم يحضر بوصفه إطارًا خارجيًا للأحداث فحسب، وإنما تجلَّى بوصفه وعاءً رمزيًا مشحونًا بدلالات دينية وسياسية عميقة، تعكس مدى معاناة الذات الشيعية في العصر العباسي؛ فـ(الشيب) بوصفه أحد تجليات الزمن في شعر الحمَّاني، جاء رمزًا لتحول الزمان وتبدُّله، بينما شكَّل (الفراق) رمزًا لطول المحنة والغياب، في حين عبَّر (الاغتراب) عن حالة التمزُّق والتفكك التي عانتها الشيعة بعد فقد الحكم الشرعي للعلويين.

٤- كشف البحث عن مدى البراعة الفنية لدى الشاعر وقدرته الفائقة على تضمين اللفظة معاني ودلالات مختلفة، وقد ظهر ذلك جليا في توظيفه لكلمة (الخضاب)، حيث شهدت الكلمة تعددًا بارزًا في الدلالة، فجاءت

في بعض النصوص للدلالة على (الزينة) التي يتوسَّل الشاعر بها لإخفاء مظاهر الشيب، وهذا الاستخدام يعكس –على المستوى الظاهر– صورة الزينة، بينما يعكس على المستوى العميق محاولة الشاعر مجاراة الواقع السياسي المأزوم الذي كان يعيشه في عصر السلطة العباسية في القرن الثالث الهجري، في حين جاءت الكلمة نفسها في نصوص أخرى، للدلالة على الحزن والحِداد، فلم يَعُدّ (الخضاب) أداة للتزيين كما كان من قبل، وإنما أصبح تجسيدًا لحالة حدادٍ وحزنٍ شديد، لكنه ليس حِدادًا على الشباب بوصفه مرحلة عمرية فحسب، وإنما هو أيضًا حِداد على الشباب بوصفه رمزًا لزمن العلويين الذي مضى، مما يشير إلى انزياح دلالي بارز في معنى الكلمة، إذ تحولت دلالتها من التزيين إلى الحِداد.

٥– لم يكن موقف الشاعر تجاه الشيب موقفًا ثابتًا، وإنما كان موقفًا متحولاً، إذ مرَّ بثلاث مراحل مختلفة؛ فأما المرحلة الأولى فهي مرحلة (رفض الشيب) وفيها عبَّر الشاعر عن رفضه للشيب، مستنكرًا حضوره، ووصفه بـ (**بِئْسَ الخِلُّ**)، إذ رأه رمزًا لواقع سياسي مُظلم (زمن الخلافة العباسية)، ثم حدث تحوُّل في موقف الشاعر، فانتقل إلى مرحلة جديدة وهي مرحلة (مجاراة الشيب) وفيها استخدام (**الخِضَابِ**) لإخفاء الشيب، وهو ما يعكس على المستوى العميق محاولةً لمجاراة الواقع السياسي المؤلم الذي يعيشه. ثم كانت المرحلة الأخيرة وهي مرحلة (التصالح مع الشيب) وفيها أدرك أن الشيب (الواقع القائم) رمز للحقيقة التي كشفت له عن زيف الشباب وخدعته، ولذا راح يدعو له (**فَقُلْ لِلشَّيْبِ: لَا تَبْرَحْ حَمِيدًا**) ويطلب منه أن يبقى لأنه صار أكرم من الشباب.

٦- شكَّلت الأطلال في شعر الحمَّاني رمزًا محملاً بدلالات دينية وسياسية تتجاوز المعنى الظاهر الدال على بقايا الديار إلى معنى رمزي آخر، إذ عكست صورتها صراعًا دينيًا وسياسيًا عميقًا بين الشيعة وخصومهم، فبقايا الأماكن التاريخية المُقدَّسة -في وعي الشاعر- رمز شاهد على مجدٍ سياسي مضى، وصراع أبدي بين الحقِّ والباطل.

٧- لاقت المرأة حضورًا مُكثَّفًا شعر الحمَّاني، لكنها لم تحضر بوصفها معشوقة تقليدية، أو موضوعًا غزليًا كالذي اعتاده بعض الشعراء القدامى في قصائدهم، وإنما تتجاوز ذلك لتُصبح رمزًا مُشفَّرًا للإمام الغائب، فجمالها يُحيل إلى جماله، وغيابها يُشير إلى غيابه، والشوق إليها لا يُفهم إلا بوصفه شوقًا إليه.

٨- مثَّلت الطبيعة عنصرًا جوهريًا في شعر الحمَّاني، إذ تمكَّن من توظيف عناصرها بوصفها رموزًا مُشفَّرة، عبَّر من خلالها عن مواقفه الدينية والسياسية العميقة؛ فقد صور (الليل) بكائن خرافي ضخم، أسود اللون، رمز به إلى الواقع السياسي المستبدّ الذي كانت تعاني منه الشيعة في العصر العباسي. كما جعل من ضوء (القمر) الساطع رمزًا لفترة الحكم العلوي، بينما جعل من لون (السماء) الأزرق الباهت رمزًا للواقع العباسي. ولم يكتف الشاعر بعناصر الطبيعة الساكنة، وإنما وظَّف أيضًا الطبيعة المتحركة، فجعل من صراع الحيوانات رمزًا لمقاومة الشيعة وصراعها المستمر مع السلطة العباسية الحاكمة.

الهوامش:

(١) ديك الجن، عبد السلام بن رغبان: الديوان، حققه وأعدَّ تكملته/ أحمد مطلوب وعبد الله الجبوري، بيروت، دار الثقافة، (د.ت)، ص٤٩.

(٢) كشاجم، محمود بن الحسين: الديوان، دراسة وشرح وتحقيق/ النبوي عبد الواحد شعلان، ط١، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٩٧، ص١٠١.

(٣) ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ط٣، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢، ص٣٠٥.

(٤) صلاح قنصوة: تمارين في النقد الثقافي، ط١، القاهرة، دار مرميت، ٢٠٠٧، ص١١.

(٥) الحمَّاني: الديوان، تحقيق/ محمد حسين الأعرجي، ط١، بيروت، دار صادر، ١٩٩٨، مقدمة المحقق، ص٢٣. ويُنظر بالتفصيل: الشعر في الكوفة، ص٢٧٤-٢٧٦، وحاشيته، ص٢٧٤. ومعجم الشعراء العباسيين، ص١٣٩-١٤١، ومصادره، وفيه: تُوفي بين (٣٠١هـ، و٢٦٠هـ). ويُنظر أيضًا: مروج الذهب، ج٤، ص١١١-١١٢. وديوان المعاني، ج١، ص٢٢٩. والبصائر والذخائر، ج١، ص١٩٤-١٩٦. وزهر الآداب، ج٢، ص٧٥٣. ومعجم ما استعجم، ج٢، ص٥٧٩. ومحاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، ج٤، ص٥٤٩-٥٥٠. وأنساب السمعاني، ج٢، ص٢٥٨. والكامل في التاريخ، ص١٠٣٩. ومناقب آل أبي طالب، ج٢، ص٢١٥، ٢٤٧، ٢٤٨، ٢٧٦، ٣٥٧. وج٣، ص٢٧، ١٥٠، ٢١٢، ٢٣٨، ٢٧٢، ٤٤٤، ٤٤٥. وج٤، ص٢٣، ٢٢٦، ٢٣٦، ٤٣٨. وعمدة الطالب في أنساب أبي طالب، ص٣٠٠. ونسمة السحر بذكر من تشيَّع وشَعَر، ج٢، ص٤٢٩-٤٣١، وحاشيته، ص٤٢٩. وأنوار الربيع، ج٢، ص٣٣٢-٣٣٣. والطليعة من شعراء الشيعة، ج٢، ص٧٦-٧٩، وفيه تُوفي سنة (٢٦٠هـ). والغدير في الكتاب والسنة والأدب، ج٣، ص٨٣-٩٦. وفيه تُوفي سنة (٣٠١هـ)، وتُوفي والده سنة (٢٠٦هـ) في خلافة المعتمد... مُضيفًا إلى ذلك قوله: ولعلي الحمَّاني ذُرية كريمة وأحفاد علماء أئمَّة أعلام، فيهم من هو في الطليعة من الشعراء والأدباء والخطباء، وإليه ينتهي نسب الأسرة الشهيرة (القزوينية) العريقة في العلم والفضل والأدب النازلين في مدن العراق. وكتب عنه (مزهر السوداني) بحثًا من ثماني صفحات، نشره في مجلة (البلاغ) الكاظمية في العدد (الثاني) من سنتها الثالثة، الصادر سنة (١٣٩٠هـ/ ١٩٧٠م).

(٦) الأميني: الغدير في الكتاب والسنة والأدب، ج٣، ص٨٣.

(*) حِمَّان بالكسر، وتشديد الميم، وألف، ونون: محلَّة بالبصرة، سُميت بالقبيلة، وهم بنو حمَّان ابن سعد بن زيد بن مناة بن تميم، واسم حمَّان عبد العُزَّى، وقد سكن هذه المحلَّة مَن نُسب إليهما وإن لم يكن من القبيلة. ياقوت الحموي (ت ٦٢٦هـ): معجم البلدان، ج٢، بيروت، دار صادر، ١٩٧٧، ص٣٠٠.

(٧) الحمَّاني: الديوان، مقدمة المحقق، ص٢٣.

(٨) محمد حسين الأعرجي: الشعر في الكوفة منذ أواسط القرن الثاني حتى نهاية القرن الثالث، ط١، كولونيا، ألمانيا، منشورات الجمل، ٢٠٠٧، ص٢٧٤.

(٩) الحمَّاني: الديوان، مقدمة المحقق، ص٢٣.

(١٠) ابن الأثير، عز الدين أبي الحسن علي بن أبي الكرم: الكامل في التاريخ، تحقيق/ عمر عبد السلام تدمري، ج٦، بيروت، دار الكتاب العربي، ٢٠١٢، ص٣١٩.

(١١) الزركلي: الأعلام، ج٤، ط١٥، بيروت، دار العلم للملايين، ٢٠٠٢، ص٣٢٤.

(١٢) وقد استدل (الأميني) على ذلك بأبيات (الحمَّاني) المذكورة في بني طاهر بن مصعب، بعدما حكم عليهم الدهر، وانقرضت حكومتهم بعد موت آخر رئيسهم عبيد الله بن عبد الله بن طاهر المتوفّى في الثاني عشر من شوال سنة (٣٠٠هـ)، فشعره فيهم يُفضي إلى هذا التاريخ سنة (٣٠١هـ). الأميني: الغدير في الكتاب والسنة والأدب، ج٣، ص٩٦.

(١٣) الصنعاني: نسمة السَّحر بِذكرِ من تشيَّعَ وشَعَر، تحقيق/ كامل سلمان الجبوري، ج٢، ط١، بيروت، دار المؤرِّخ العربي، ١٩٩٩، ص٤٢٩.

(١٤) الحمَّاني: الديوان، مقدمة المحقق، ص٢٤، ومصادره.

(١٥) المسعودي، علي بن الحسين (ت٣٤٦هـ): مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق/ محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٣، ج٤، القاهرة، مطبعة السعادة، ١٩٥٨، ص١٥٠-١٥١.

(١٦) الحمَّاني، الديوان، مقدمة المحقق، ص١٠٤.

(١٧) الزركلي: الأعلام، ج٤، ص٣٢٤.

(١٨) كتاب الفنون، ج٢، دمنهور، مصر، مكتبة لينة للنشر والتوزيع ١٩٩١، ص٦٩٧.

(١٩) الأميني: الغدير في الكتاب والسنة والأدب، ج٣، ص٨٦.

(٢٠) الحمَّاني: الديوان، مقدمة المحقق، ص٢٧.

(٢١) نفسه، ص٢٨.

(٢٢) الأميني: الغدير في الكتاب والسنة والأدب، ج٣، ص٨٤.

([٢٣]) الحمَّاني: الديوان، مقدمة المحقق، ص٧٢.

([٢٤]) نفسه، ص١٠١.

([٢٥]) نفسه، ص٩٦.

([٢٦]) نفسه.

([٢٧]) نفسه، ص٣٥.

([٢٨]) نفسه، ص٥٦-٥٧.

([٢٩]) هدية العارفين أسماء المؤلفين وآثار المصنفين، ج١، بغداد، منشورات مكتبة المثنى، مصورة عن ط. وكالة المعارف-استانبول، ١٩٥٥، ص٦٧٣.

([٣٠]) يُنظر: محمد عيسى صالحية، المعجم الشامل للتراث العربي المطبوع، ج٢، ص٢١٦. ومحمد جبار المعيبد: فهرس دواوين الشعراء والمستدركات في الدوريات والمجاميع، ص٥٣-٥٤. وعلي جواد الطاهر وعباس هاني فراج: نشر الشعر وتحقيقه في العراق حتى نهاية القرن السابع الهجري، ص٦٨-٦٩. وعفيف عبد الرحمن: معجم الشعراء العباسيين، ص١٣٩. وسامي مكي العاني: معجم التراث الشعري المطبوع، ص٩١-٩٢.

([٣١]) جمهرة اللغة، حققه وقدَّم له/ رمزي منير البعلبكي، ج٢، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٧، ص٧٠٩.

([٣٢]) أساس البلاغة، تقديم/ محمود فهمي حجازي، ج١، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٣، ص٣٧١.

([٣٣]) ابن منظور: لسان العرب، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٧، مادة (رمز).

([٣٤]) القاموس المحيط، تحقيق/ مكتب التراث في مؤسسة الرسالة، إشراف/ محمد نعيم العرقوسي، ط٨، بيروت، مؤسسة الرسالة، ٢٠٠٥، ص٥١٢.

([٣٥]) مجمع اللغة العربية: معجم ألفاظ القرآن الكريم، ج١، القاهرة، الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث، ١٩٨٩، ص٥١٤-٥١٥.

([٣٦]) سورة آل عمران: الآية٤١.

([٣٧]) أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، ج٢، ط١، القاهرة، عالم الكتب، ٢٠٠٨، ص٩٤١.

([٣٨]) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط٣، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٤، ص٣٢.

([٣٩]) إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، تونس، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ١٩٨٦، ص١٧١.

(٤٠) إميل بديع يعقوب وزميلاه: قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٧، ص٢١٧.

(٤١) هتشنسون: معجم الأفكار والأعلام، ترجمة/ خليل راشد الجيوسي، مراجعة وتدقيق/ رانية نادر، بيروت، دار الفارابي، ٢٠٠٧، ص٢٣٤.

(٤٢) المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب- دراسة معجمية، عمان، الأردن، عالم الكتاب الحديث، ٢٠٠٩، ص١١٦.

(٤٣) دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، ترجمة/ طلال وهبة، مراجعة/ ميشال زكريا، ط١، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٨، ص٨٥.

(٤٤) جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ط١، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٧٩، ص١٢٣.

(٤٥) القس صموئيل حبيب وزملاؤه: دائرة المعارف الكتابية، تحرير/ وليم وهبه بباوي، ج٤، القاهرة، دار الثقافة، ١٩٩٢، ص١٣٥-ص١٣٦.

(٤٦) أحمد العابد وزملاؤه: المعجم العربي الأساسي (لاروس): مراجعة/ تمام حسان عمر وحسين نصار، تونس، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ١٩٩٩، ص٥٥٠.

(٤٧) مجدي وهبه وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط٢، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٨٤، ص١٨١.

(٤٨) إميل بديع يعقوب وزميلاه: قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، ص٢١٧.

(٤٩) دانيال تشاندلر: معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطيقا)، ترجمة وتقديم/ شاكر عبد الحميد، مراجعة/ نهاد صليحة، القاهرة، أكاديمية الفنون، ٢٠٠٢، ص٢١٤.

(٥٠) البيان والتبيين، تحقيق وشرح/ عبد السلام محمد هارون، ج١، ط٣، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٦٨، ص٧٩.

(٥١) البرهان في وجوه البيان، تحقيق/ حفني محمد شرف، القاهرة، مطبعة الرسالة، ١٩٦٩، ص١١٢.

(٥٢) العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق/ محمد محيي الدين عبد الحميد، ج١، ط٥، بيروت، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، ١٩٨١، ص٣٠٦.

(٥٣) بدائع القرآن، تقديم وتحقيق/ حفني محمد شرف، ج٢، القاهرة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ت)، ص٣٢١.

(٥٤) نفسه.

(٥٥) نهاية الأرب في فنون الأدب، ج٣، القاهرة، دار الكتب المصرية، ١٩٢٤، ص١٦٢-١٦٣.

(٥٦) جوهر الكنز "تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي اليراعة"، تحقيق/ محمد زغلول سلام، الإسكندرية، منشأة المعارف، ٢٠٠٩، ص١٠٥-١٠٦.

(٥٧) الأدب المقارن، القاهرة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٣، ص٣١٥.

(٥٨) الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط٣، القاهرة، دار الفكر العربي، (د.ت)، ص٢٠٠.

(٥٩) يُنظر: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص٣٠٤.

(٦٠) فن الشعر، بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٥٥، ص٢٢٨.

(٦١) يُنظر: دراسة الأدب العربي، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، (د.ت)، ص١٣١-١٣٢.

(٦٢) أنطون غطاس كرم: الرمز في الشعر العربي الحديث، بيروت، دار الكتاب للنشر والطباعة والتوزيع، ١٩٤٩، ص١٢.

(٦٣) شوقي ضيف: البحث الأدبي "طبيعته-مناهجه-أصوله-مصادره"، ط٧، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٢، ص٨٧.

(٦٤) يُنظر: علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري- دراسات نقدية، بغداد، دار الشئون الثقافية العامة، ١٩٩٠، ص٥٥.

(٦٥) أنطون غطاس كرم: الرمز في الشعر العربي الحديث، ص٨.

(٦٦) عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ط٤، القاهرة، مكتبة غريب، ١٩٨٤، ص٦١.

(٦٧) عبد الله بن أحمد الفيفي: مفاتيح القصيدة الجاهلية- نحو رؤية نقدية جديدة عبر المكتشفات الحديثة في الآثار والميثولوجيا، ص٣٣.

(٦٨) نفسه، ص٦٢.

(٦٩) علية طلاق فلاح: الرمز في شعر خليفة الوقيان، ص٣٨٨.

(٧٠) يُنظر: محمد فتّوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص٢٠٢-٢٠٣.

(٧١) خالدة سعيد: حركية الإبداع- دراسات في الأدب العربي الحديث، ط٣، بيروت، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٦، ص١٨٧.

(٧٢) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص١٧٩.

(٧٣) علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط٤، القاهرة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٢، ص١٠٦.

(٧٤) أنطون غطاس كرم: الرمز في الشعر العربي الحديث، ١٩٤٩، ص١٢.

(٧٥) حسنة عبد السميع: الرمز الفني والجمعي والأسطوري في شعر ذي الرمة، مجلة (فصول)، المجلد (١٤)، العدد(٢)، القاهرة، ١٩٩٥، ص٥٧.

(٧٦) يُنظر: محمد فتّوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص١٠٠.

(٧٧) عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، بيروت، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٣، ص١١١.

(٧٨) رنيه وليك وآوستن وآرن: نظرية الأدب، تعريب/ عادل سلامة، الرياض، دار المريخ للنشر، ١٩٩٢، ص٢٥٧-٢٥٨.

(٧٩) يُنظر: محمد فتّوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ص١٣٦.

(٨٠) نفسه، ص١٣٧.

(٨١) نفسه، ص١٣٨.

(٨٢) عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص٦٦.

(٨٣) عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص١١١.

(٨٤) مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي، ص١٣٣.

(٨٥) مسلم حسب حسين: خصوصية الرمز في الشعر، مجلة (الأقلام)، وزارة الثقافة والإعلام- دار الشئون الثقافية، العراق، العدد الأول، كانون الثاني، ١٩٩٠، ص١٣٠.

(٨٦) عبد العزيز الدوري: دراسات في العصور العباسية المتأخرة، بغداد، مطبعة السريان، ١٩٤٥، ص١١.

(٨٧) أحمد شلبي: موسوعة التاريخ الإسلامي والحضارة الإسلامية، ج٣، ط٨، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٨٥، ص٢٠٤.

(٨٨) يُنظر: محمد جواد مغنية: الشيعة والحاكمون، ط١، بيروت، منشورات الرضا، ٢٠١٢، ص٢٢٠.

(٨٩) نفسه، ص٢١٥.

(٩٠) أحمد شلبي: موسوعة التاريخ الإسلامي والحضارة الإسلامية، ج٣، ط٨، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٨٥، ص٢٠٤.

(٩١) محمد جواد مغنية: الشيعة والحاكمون، ص٢٧٧-٢٧٨.

(٩٢) نفسه، ص٢٣٦.

(٩٣) نفسه، ص٢٧٨.

(٩٤) نفسه، ص٢٤٣.

(٩٥) فيليب حتي وآخرون: تاريخ العرب (مُطَوَّل)، ج٢، بيروت، دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع، ١٩٥٠، ص٥٢٩.

(٩٦) حسن إبراهيم حسن: تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي، ج٣، ط١٤، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩٦، ص١١.

(٩٧) فيليب حتي وآخرون: تاريخ العرب (مُطَوَّل)، ج٢، ص٥٢٩.

(٩٨) يُنظر: الحمَّاني: الديوان، مقدمة المحقق، ص٢٧.

(٩٩) يُنظر: علية طلاق فلاح: الرمز في شعر خليفة الوقيان، مجلة كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، العدد (٩١)، ٢٠١٦، ص٣٩١.

(١٠٠) أحمد علي محمد: المحور التجاوزي في شعر المتنبي- دراسة في النقد التطبيقي، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العربي، ٢٠٠٦، ص٩١.

(١٠١) إسحق الخنجري: الزمن وبنية النص الشعري، مجلة (نزوى)، سلطنة عمان، العدد (٩٧)، يناير، ٢٠١٩، ص٤١.

(١٠٢) دلخاز حاجي عبد الله ومحمد صادق جمعة: الزمن في الفلسفة والفن والشعر، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة زاخو، العراق، المجلد (١٠)، العدد الأول، ٢٠٢٢، ص٧٠.

(١٠٣) يُنظر: خالد مصطفى أحمد: رمزية الزمن في ديوان "عاشقة الزمن الوردي" للشاعر محمد الثبيتي (ت ٢٠١١م)، مجلة كلية العربية بإيتاي البارود، جامعة الأزهر، العدد (٣٧)، الإصدار الرابع، نوفمبر، ٢٠٢٤، ص٤٦٠.

(١٠٤) يُعرِّف (تشومسكي) البنية السطحية بأنها: "البنية الظاهرة عبر تتابع الكلمات التي تصدر عن المتكلِّم". نعمان بوقرة: المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب-دراسة معجمية، ص٩٥.

(١٠٥) هي "القواعد التي أوجدت التتابع بين الكلمات، وهي التي تتمثَّل في ذهن المتكلِّم المستمع المثالي، أي هي عبارة عن حقيقة عقلية يعكسها التتابع اللفظي للجملة". نفسه.

(١٠٦) الحمَّاني: الديوان، ص٤٠-٤١.

(١٠٧) عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص٤٠.

(١٠٨) الحمَّاني: الديوان، ص٤٢.

(١٠٩) نفسه، ص١٠٦.

(١١٠) نفسه، ص٣٧.

(١١١) نفسه، ص٥٢.

(١١٢) نفسه، ص٣٧.

(١١٣) باديس فوغالي: الليل في الشعر الجاهلي، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، قسنطينة، الجزائر، العدد (١)، المجلد (٥)، ٢٠٠٨، ص١٨٧.

(١١٤) نفسه.

(١١٥) نعيم عموري: الرموز الطبيعية في أشعار علي محمود طه، مجلة كلية الآداب، جامعة الكوفة، العراق، العدد (٣٧)، المجلد الأول، ٢٠١٨، ص٧٤٥.

(١١٦) الحمَّاني: الديوان، ص٦٦.

(١١٧) يُنظر: الطوسي: كتاب الغيبة، تحقيق/ عباد الله الطهراني وعلي أحمد ناصح، إيران، مؤسسة المعارف الإسلامية، ١٤٢٥هـ، ص١٧٨-١٩٠.

(١١٨) فيليب حتي وآخرون: تاريخ العرب (مُطَوَّل)، ج٢، بيروت، دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع، ١٩٥٠، ص٥٢٩.

(١١٩) الحمَّاني: الديوان، نفسه، ص٩٩.

(١٢٠) نفسه، ص٤٩.

(١٢١) نفسه، ص٨٤.

(١٢٢) المعنى الكامن: مصطلح يشير إلى المعنى الحقيقي المضمر في نصٍّ أدبي معين، وهو يتميز عن المعنى الظاهر بواسطة دلالته الغير مباشرة، وإطاره الرمزي المرجعي الكامن، يحصل عليه الناقد عن طريق تحليل الرموز واللغة والصور البيانية المختلفة. سمير سعد حجازي: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ط١، القاهرة، دار الأفاق العربية، ٢٠٠١، ص١٢٠.

(١٢٣) غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة/ غالب هلسا، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٧، ص٥-٦.

([١٢٤]) عمار بن لقريشي ومعمري فواز: دلالة المكان في الشعر الجاهلي، مجلة (المعيار في الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية)، إصدارات المركز الجامعي تيسمسيلت، الجزائر، العدد (١٧)، ٢٠١٧، ص٨٧.

([١٢٥]) يُنظر: باديس فوغالي: الزمان والمكان ودلالتهما في الشعر الجاهلي–المعلقات نموذجًا، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، قسنطينة، الجزائر، العدد (٦)، أكتوبر ٢٠٠٥، ص٣٨.

([١٢٦]) الحمَّاني: الديوان، ص٦٥.

([١٢٧]) حسني عبد الجليل يوسف: الأدب الجاهلي (قضايا، وفنون، ونصوص)، ط١، القاهرة، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ٢٠٠١، ص٤٠٠.

([١٢٨]) أحمد محمد الحوفي: الغزل في العصر الجاهلي، ط٢، القاهرة، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، ١٩٧٢، ص٣٠٦.

([١٢٩]) إحسان عباس: فن الشعر، ص٢٢٨.

([١٣٠]) عبد الله بن أحمد الفيفي: مفاتيح القصيدة الجاهلية– نحو رؤية نقدية جديدة عبر المكتشفات الحديثة في الآثار والميثولوجيا، الأردن، عالم الكتب الحديث، ٢٠١٤، ص٣٣.

([١٣١]) المباركفوري: تحفة الأحوذي بشرح جامع الترمذي، ضبطه وراجع أصوله وصححه/ عبد الرحمن محمد عثمان، بيروت، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ص٤٢٦، الجزء العاشر، (باب في فضل مكة)، رقم الحديث (٤٠١٨).

([١٣٢]) الحمَّاني: الديوان، ص٨٥–٨٧.

([١٣٣]) ابن طاووس العلوي: فرحة الغَرى في تعيين قبر علي بن أبي طالب في النجف، تحقيق وتقديم/ محمد مهدي نجف، ط١، النجف، العتبة العلوية المقدسة، ٢٠١٠، ص١٥–١٦.

([١٣٤]) فقد ذكرت الشيعة في كتبهم أن النبي (صلى الله عليه وسلم) عزم على الحج في سنة عشرة من الهجرة، وأعلن ذلك للناس فاجتمعوا إليه جماعات ووحدانا، وقاد النبي (صلى الله عليه وسلم) قافلة الحجيج إلى مكة قاصدين البيت الحرام مصطحبًا معه نساءه وسائر أهل بيته، ثم بعد أن قضى مناسكه قفل راجعًا إلى المدينة، وسار حتى وصل غدير خم من الجحفة، وذلك في يوم الخميس الثامن عشر من ذي الحجة، ويومها نزل عليه جبريل من الله بقوله تعالى: "**يَا أَيُّهَا الرَّسُولُ بَلِّغْ مَا أُنزِلَ إِلَيْكَ مِن رَّبِّكَ وَإِن لَّمْ تَفْعَلْ فَمَا بَلَّغْتَ رِسَالَتَهُ**" (المائدة: آية ٦٧)، وأمره أن يُنصَّب عليهم عليًا إمامًا، ويُبلغهم ماما نزل فيه من الولاية وفرض

الطاعة على كل أحد، فحشر الناس في ذلك الموضع وأوقف سيرهم، ورد مقدمتهم على مؤخرتهم، ثم وقف عليهم خطيبًا إلى أن قال: يا أيها الناس من أولى الناس بالمؤمنين من أنفسهم، قالوا: الله ورسوله أعلم، قال: "إن الله مولاي وأنا مولى المؤمنين وأنا أولى بهم من أنفسهم فمن كنت مولاه فعلي مولاه". يقولها ثلاث مرات، ثم قال: ""اللهم والِ مَنْ والاه، وعادِ مَنْ عاداه، وأحب مَنْ أحبَّه، وأبغض مَنْ أبغضه، وانصر مَنْ نصره، واخذل مَنْ خذله، وأدر الحق معه حيث دار، ألا فليبلغ الشاهد الغائب". ثم لم يتفرقوا حتى نزل أمين وحي الله بقوله: "**الْيَوْمَ أَكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ وَأَتْمَمْتُ عَلَيْكُمْ نِعْمَتِي وَرَضِيتُ لَكُمُ الْإِسْلَامَ دِينًا**". فقال رسول الله (صلى الله عليه وسلم): "الله أكبر على إكمال الدين وإكمال النعمة ورضا الرب برسالتي وولاية علي مِن بعدي". يُنظر: الأميني: الغدير في الكتاب والسنة والأدب، ج١، ص٢٧-٣٠. وينظر: ابن طاووس: الطرائف في معرفة مذاهب الطوائف، إيران، قم، مطبعة الخيام، ١٩٧٩، ص١٣٩-١٤٧. وينظر كذلك: الطبرسي: الاحتجاج، ج١، ط١، إيران، انتشارات الشريف الرضي، ١٣٨٠هـ، ص٧٠-٨٣.

(١٣٥) يُنظر: المجلسي: بحار الأنوار الجامعة لدرر أخبار الأئمة الأطهار، ج٧، الإمامة وفيه جوامع أحوالهم، باب (إنهم "ع" آيات الله وبيانه وكتابه)، إيران، مؤسسة إحياء الكتب الإسلامية، (د.ت)، ص٩١.

(١٣٦) الحمَّاني: الديوان، ص٤٠.

(١٣٧) الخورنق هو قصر كان بظهر الحيرة، وقد اُختلف في بانيه، فذكر (ابن السكيت) أن الذي بناه هو (النعمان بن امرئ القيس) في حين رأى (ابن الكلبي) أن صاحب الخورنق الذي أمر ببنائه هو (بهرام جور بن يزدجرد). ياقوت الحموي: معجم البلدان، ج٢، ص٤٠١-٤٠٢. وأما عن سبب بناء الخورنق، فيذكر البكري (ت ٤٨٧هـ): أن يزدجرد بن سابور كان لا يبقى له ولد، فسأل عن منزل مرئ، صحيح من الأدواء، فَذُكِرَ له ظهر الحيرة، فدفع ابنه بهرام جور إلى النعمان، وأمر ببناء الخورنق مسكنًا له، فبناه عشرين حِجَّة". البكري: معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع، ص٥١٦.

(١٣٨) الكثيب: قرية لبني مُحارب بن عمرو بن وديعة من عبد القيس بالبحري. ياقوت الحموي: معجم البلدان، ج٤، ص٤٣٨.

(١٣٩) الحمَّاني: الديوان، ص٤٦.

(١٤٠) ابن طاووس العلوي: فرحة الغَرى في تعيين قبر علي بن أبي طالب في النجف، ص١٨.

(١٤١) الحمَّاني: الديوان، ص٥٦.

(١٤٢) علي الهاشمي: المرأة في الشعر الجاهلي، بغداد، مطبعة المعارف، ١٩٦٠، ص٤٢.

(١٤٣) يُنظر: أحمد محمد الحوفي: الغزل في العصر الجاهلي، ص٢٤-٢٥.

(١٤٤) صلاح عبد الحافظ: الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره- دراسة نقدية نصية، القاهرة، دار المعارف، (د.ت)، ص٢٤٩.

(١٤٥) يُنظر: المرجع نفسه.

(١٤٦) وهب رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، الكويت، عالم المعرفة، رقم (٢٠٧)، يناير، ١٩٧٨، ص٧٣.

(١٤٧) على الهاشمي: المرجع السابق، ص١٤١.

(١٤٨) ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق/ محمد محيي الدين عبد الحميد، ج٢، ص٣٠٦.

(١٤٩) عبد الله بن أحمد الفيفي: مفاتيح القصيدة الجاهلية، ص٦٩.

(١٥٠) علي إبراهيم محمد وراسم أحمد عبيس: المرأة الرمز في شعر رشدي العامل، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، العراق، المجلد (٢٣)، العدد (٣)، ٢٠٠٥، ص١١٥٤.

(١٥١) الحمَّاني: الديوان، ص١١٤.

(١٥٢) الميتافيزيقا أو ما وراء الطبيعة: فرع من فروع الفلسفة ينهض على أساس دراسة الحقائق النهائية. في النقد يُعدُّ التفسير الميتافيزيقي تفسيرًا يواجه حملات شديدة من الرفض رغم ما يقوم به من إضفاء بعض الثراء للنقد ومفاهيمه. سمير سعد حجازي: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ص١٢٠.

(١٥٣) جلال عبد الله خلف: الرمز في الشعر العربي، مجلة (ديالي)، العراق، العدد (٥٢)، ٢٠١١، ص١١١.

(١٥٤) يُنظر: المجلسي: بحار الأنوار الجامعة لدرر أخبار الأئمة الأطهار، ج٧، ص٣٥٦.

(١٥٥) يُنظر: المرجع نفسه، ص١٣٧.

(١٥٦) الحمَّاني: الديوان، ص٧٩.

(١٥٧) نفسه، ص٩١.

(١٥٨) راجع حديث أهل الكساء: ابن طاووس: الطرائف في معرفة مذاهب الطوائف، ص١٢٦.

(١٥٩) يُنظر: المجلسي: مرجع سابق، ص١٣٧.

(١٦٠) الحمَّاني: الديوان، ص٥٢.

(١٦١) يُنظر: المجلسي، ص٣٥٦.

(١٦٢) الحمَّاني: الديوان، ص٥٥.

(١٦٣) نفسه، ص٦٤.

(١٦٤) سيد نوفل: شعر الطبيعة في الأدب العربي، القاهرة، دار المعارف، ١٩٤٥، ص١٤.

(١٦٥) رشيدة أغبال: الرمز الشعري لدى محمود درويش، مجلة (علامات في النقد)، النادي الأدبي في جدة، السعودية، العدد (٢٦)، ٢٠٠٦، ص١٤٩.

(١٦٦) الحمَّاني: الديوان، ص٣٦.

(١٦٧) نفسه، ص٤١.

(١٦٨) نفسه، ص١٢٧.

(١٦٩) يُنظر: مجمع اللغة العربية: القاموس المحيط، ص٦٤٨.

(١٧٠) الحمَّاني: الديوان ، ص٣٨.

(١٧١) عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص٦٢.

(١٧٢) عبد الله الغذامي: النقد الثقافي "قراءة في الأنساق الثقافية العربية"، ط٣، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥، ص١٧٥.

(١٧٣) الحمَّاني: الديوان، ص٤٣.

ثبت المصادر والمراجع

أولاً/ المصادر والمراجع:

- إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، تونس، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ١٩٨٦.
- **ابن الأثير**، عز الدين أبي الحسن علي بن أبي الكرم (ت ٦٣٠هـ): الكامل في التاريخ، تحقيق/ عمر عبد السلام تدمري، ج٦، بيروت، دار الكتاب العربي، ٢٠١٢.
- **ابن الأثير**، نجم الدين أحمد بن إسماعيل: جوهر الكنز "تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي اليراعة"، تحقيق/ محمد زغلول سلام، الإسكندرية، منشأة المعارف، ٢٠٠٩.
- **إحسان عباس**: فن الشعر، بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٥٥.
- **أحمد شلبي**: موسوعة التاريخ الإسلامي والحضارة الإسلامية، ج٣، ط٨، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٨٥.
- **أحمد العابد وزملاؤه**: المعجم العربي الأساسي (لاروس): مراجعة/ تمام حسان عمر وحسين نصار، تونس، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ١٩٩٩.
- **أحمد محمد الحوفي**: الغزل في العصر الجاهلي، ط٢، القاهرة، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، ١٩٧٢.
- **أحمد مختار عمر**: معجم اللغة العربية المعاصرة، ج٢، ط١، القاهرة، عالم الكتب، ٢٠٠٨.

- **إسماعيل باشا بن محمد أمين البغدادي:** هدية العارفين أسماء المؤلفين وآثار المصنفين، بغداد، منشورات مكتبة المثنى، مصورة عن ط. وكالة المعارف–استانبول، ١٩٥٥.
- **ابن أبي الإصبع المصري**، زكي الدين بن عبد العظيم (ت ٦٥٤هـ): بدائع القرآن، تقديم وتحقيق/ حفني محمد شرف، ج٢، القاهرة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ت).
- **إميل بديع يعقوب وزميلاه:** قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٧.
- **الأميني**، عبد الحسين أحمد النجفي: الغدير في الكتاب والسنة والأدب، ج١، بيروت، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ١٩٩٤.
- **أنطون غطاس كرم:** الرمز في الشعر العربي الحديث، بيروت، دار الكتاب للنشر والطباعة والتوزيع، ١٩٤٩.
- **البكري**، عبد الله بن عبد العزيز (ت ٤٨٧هـ): معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع، حققه وضبطه/ مصطفى السقا، ط٣، بيروت، عالم الكتب، ١٩٨٣.
- **الجاحظ:** البيان والتبيين، تحقيق وشرح/ عبد السلام محمد هارون، ج١، ط٣، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٦٨.
- **جبور عبد النور:** المعجم الأدبي، ط١، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٧٩.
- **حسن إبراهيم حسن:** تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي، ج٣، ط١٤، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩٦.
- **حسني عبد الجليل يوسف:** الأدب الجاهلي (قضايا، وفنون، ونصوص)، ط١، القاهرة، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ٢٠٠١.

- **الحصري القيرواني**، أبو إسحاق إبراهيم بن علي (ت ٤٥٣هـ): زهر الآداب وثمر الألباب، شرحه/ علي البجاوي، ط٢، القاهرة، عيسى الحلبي وشركاه (د.ت).
- **الحمَّاني**، علي بن محمد الكوفي: الديوان، تحقيق/ محمد حسين الأعرجي، ط١، بيروت، دار صادر، ١٩٩٨.
- **أبو حيَّان التوحيدي**، علي بن محمد بن العباس (ت٤١٤هـ): البصائر والذخائر، تحقيق/ وداد القاضي، بيروت، دار صادر، (د.ت).
- **خالدة سعيد:** حركية الإبداع- دراسات في الأدب العربي الحديث، ط٣، بيروت، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٦.
- **دانيال تشاندار:**

- أسس السيميائية، ترجمة/ طلال وهبة، مراجعة/ ميشال زكريا، ط١، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٨.
- معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطيقا)، ترجمة وتقديم/ شاكر عبد الحميد، مراجعة/ نها صليحة، القاهرة، أكاديمية الفنون، ٢٠٠٢.
- **ابن دريد:** جمهرة اللغة، حققه وقدَّم له/ رمزي منير البعلبكي، ج٢، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٧.

- **ديك الجن**، عبد السلام بن رغبان: الديوان، حققه وأعدَّ تكملته: أحمد مطلوب وعبد الله الجبوري، بيروت، دار الثقافة، (د.ت).
- **الراغب الأصفهاني**، أبو القاسم الحسين بن محمد (ت ٥٠٢هـ): محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، تحقيق/ رياض عبد الحميد مراد، بيروت، دار صادر، ٢٠٠٤.

- **ابن رشيق القيرواني:** العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق/ محمد محيي الدين عبد الحميد، ج١، ط٥، بيروت، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، ١٩٨١.
- **رنيه وليك وآوستن وآرن:** نظرية الأدب، تعريب/ عادل سلامة، الرياض، دار المريخ للنشر، ١٩٩٢.
- **الزركلي:** الأعلام، ج٤، ط١٥، بيروت، دار العلم للملايين، ٢٠٠٢.
- **الزمخشري**، أبو القاسم محمود بن عمر: أساس البلاغة، تقديم/ محمود فهمي حجازي، ج١، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٣.
- **سامي مكي العاني:** معجم التراث الشعري المطبوع، العراق، رئاسة ديوان الوقف السني، ٢٠٠٥.
- **السمعاني**، أبو سعد عبد الكريم بن محمد (ت ٥٦٢هـ): الأنساب، تقديم وتعليق/ عبد الله عمر البارودي، بيروت، دار الفكر، ودار الجنان، ١٩٨٨.
- **سمير سعد حجازي:** قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ط١، القاهرة، دار الأفاق العربية، ٢٠٠١.
- **سيد نوفل:** شعر الطبيعة في الأدب العربي، القاهرة، دار المعارف، ١٩٤٥.
- **ابن شهر أشوب المازندراني**، أبو جعفر محمد بن علي السروي (ت ٥٨٨هـ): مناقب آل أبي طالب، تحقيق/ يونس البقاعي، ط٢، بيروت، دار الأضواء، ١٩٩١.
- **شوقي ضيف:** البحث الأدبي "طبيعته-مناهجه-أصوله-مصادره"، ط٧، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٢.
- **صلاح عبد الحافظ:** الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره- دراسة نقدية نصية، القاهرة، دار المعارف، (د.ت).

- **الصنعاني،** ضياء الدين يوسف بن يحيى: نسمة السَّحر بِذكرِ من تشيَّعَ وشَعَر، تحقيق/ كامل سلمان الجبوري، ج٢، ط١، بيروت، دار المؤرِّخ العربي، ١٩٩٩.
- **ابن طاووس،** أبو القاسم علي بن موسى (ت ٦٦٤هـ): الطرائف في معرفة مذاهب الطوائف، إيران، قم، مطبعة الخيام، ١٩٧٩.
- **ابن طاووس العلوي،** غياث الدين عبد الكريم بن أحمد: فرحة الغَرى في تعيين قبر علي بن أبي طالب في النجف، تحقيق وتقديم/ محمد مهدي نجف، ط١، النجف، العتبة العلوية المقدسة، ٢٠١٠.
- **الطبرسي،** أبو منصور أحمد بن علي: الاحتجاج، ج١، ط١، إيران، انتشارات الشريف الرضي، ١٣٨٠هـ.
- **الطوسي،** أبو جعفر محمد بن الحسن: كتاب الغيبة، تحقيق/ عباد الله الطهراني وعلي أحمد ناصح، إيران، مؤسسة المعارف الإسلامية، ١٤٢٥هـ.
- **عاطف جودة نصر**: الرمز الشعري عند الصوفية، بيروت، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٣.
- **عبد الله بن أحمد الفيفي:** مفاتيح القصيدة الجاهلية- نحو رؤية نقدية جديدة عبر المكتشفات الحديثة في الآثار والميثولوجيا، الأردن، علم الكتب الحديث، ٢٠١٤.
- **عبد الله الغذامي:** النقد الثقافي "قراءة في الأنساق الثقافية العربية"، ط٣، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥.
- **عبد العزيز الدوري**: دراسات في العصور العباسية المتأخرة، بغداد، مطبعة السريان، ١٩٤٥.
- **عز الدين إسماعيل:**
- التفسير النفسي للأدب، ط٤، القاهرة، مكتبة غريب، ١٩٨٤.
- الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط٣، القاهرة، دار الفكر العربي، (د.ت).

- **العسكري**، أبو هلال الحسن بن عبد الله (ت ٣٩٥هـ): ديوان المعاني، تحقيق/ أحمد سليم غانم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١١.
- **عفيف عبد الرحمن:** معجم الشعراء العباسيين، بيروت، جروس برس، ٢٠٠٠.
- **ابن عقيل**، أبو الوفاء محمد علي: كتاب الفنون، ج٢، دمنهور، مصر، مكتبة لينة للنشر والتوزيع ١٩٩١.
- **علي جعفر العلاق:** في حداثة النص الشعري– دراسات نقدية، بغداد، دار الشئون الثقافية العامة، ١٩٩٠.
- **على جواد الطاهر وعباس هاني الجراخ:** نشر الشعر وتحقيقه في العراق حتى نهاية القرن السابع الهجري ، بغداد، دار الشئون الثقافية العامة، ٢٠٠٠.
- **علي عشري زايد:** عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط٤، القاهرة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٢.
- **علي الهاشمي:** المرأة في الشعر الجاهلي، بغداد، مطبعة المعارف، ١٩٦٠.
- **ابن عنبة**، جمال الدين أحمد بن علي (ت ٨٢٨هـ): عمدة الطالب في أنساب أبي طالب، تعليق/ السيد محمد صادق آل بحر العلوم، تصحيح/ السيد محمد حسن آل الطالقاني، النجف، منشورات المطبعة الحيدرية، ١٩٦١.
- **غاستون باشلار:** جماليات المكان، ترجمة/ غالب هلسا، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٧.
- **الفيروز آبادي**، مجد الدين محمد بن يعقوب (ت ٨١٧هـ): القاموس المحيط، تحقيق/ مكتب التراث في مؤسسة الرسالة، إشراف/ محمد نعيم العرقوسي، ط٨، بيروت، مؤسسة الرسالة، ٢٠٠٥.

- **فيليب حتي وآخرون:** تاريخ العرب (مُطَوَّل)، ج٢، بيروت، دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع، ١٩٥٠.
- **القس صموئيل حبيب وزملاؤه:** دائرة المعارف الكتابية، تحرير/ وليم وهبه بباوي، ج٤، القاهرة، دار الثقافة، ١٩٩٢.
- **كشاجم**، محمود بن الحسين: الديوان، دراسة وشرح وتحقيق/ النبوي عبد الواحد شعلان، ط١، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٩٧.
- **المباركفوري**، أبو العلي محمد عبد الرحمن: تحفة الأحوذي بشرح جامع الترمذي، ضبطه وراجع أصوله وصححه/ عبد الرحمن محمد عثمان، الجزء العاشر، بيروت، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ت).
- **مجدي وهبه وكامل المهندس:** معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط٢، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٨٤.
- **المجلسي**، محمد باقر: بحار الأنوار الجامعة لدرر أخبار الأئمة الأطهار، إيران، مؤسسة إحياء الكتب الإسلامية، (د.ت).
- **مجمع اللغة العربية:** معجم ألفاظ القرآن الكريم، ج١، القاهرة، الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث، ١٩٨٩.
- **محمد جواد مغنية:** الشيعة والحاكمون، ط١، بيروت، منشورات الرضا، ٢٠١٢.
- **محمد حسين الأعرجي:** الشعر في الكوفة منذ أواسط القرن الثاني حتى نهاية القرن الثالث، ط١، كولونيا، ألمانيا، منشورات الجمل، ٢٠٠٧.
- **محمد عيسى صالحية:** المعجم الشامل للتراث العربي المطبوع، القاهرة، معهد المخطوطات العربية، ١٩٩٣.
- **محمد غنيمي هلال:** الأدب المقارن، القاهرة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٣.

- **محمد فتّوح أحمد:** الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط٣، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٤.
- **المسعودي**، علي بن الحسين (ت٣٤٦هـ): مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق/ محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٣، القاهرة، مطبعة السعادة، ١٩٥٨.
- **مصطفى ناصف:** دراسة الأدب العربي، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، (د.ت).
- **ابن معصوم المدني**، السيد علي صدر الدين (ت ٢١١هـ): أنوار الربيع في أنواع البديع، حققه/ شاكر هادي شكر، كربلاء، مكتبة العرفان، ١٩٦٨.
- **ميجان الرويلي وسعد البازعي:** دليل الناقد الأدبي، ط٣، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢.
- **ابن منظور**: لسان العرب، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٧.
- **نعمان بوقرة:** المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب– دراسة معجمية، عمان، الأردن، عالم الكتاب الحديث، ٢٠٠٩.
- **النويري**، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب (ت ٧٣٣هـ): نهاية الأرب في فنون الأدب، ج٣، القاهرة، دار الكتب المصرية، ١٩٢٤.
- **هتشنسون:** معجم الأفكار والأعلام، ترجمة/ خليل راشد الجيوسي، مراجعة وتدقيق/ رانية نادر، بيروت، دار الفارابي، ٢٠٠٧.
- **وهب رومية:** شعرنا القديم والنقد الجديد، الكويت، عالم المعرفة، رقم (٢٠٧)، يناير، ١٩٧٨.
- **ابن وهب الكاتب**، أبو الحسين إسحاق بن إبراهيم: البرهان في وجوه البيان، تحقيق/ حفني محمد شرف، القاهرة، مطبعة الرسالة، ١٩٦٩.

- **ياقوت الحموي**، شهاب الدين أبي عبد الله (ت ٦٢٦هـ): معجم البلدان، ج٢، بيروت، دار صادر، ١٩٧٧.

ثانيًا الدوريات العلمية:

- **إسحق الخنجري**: الزمن وبنية النص الشعري، مجلة (نزوى)، سلطنة عمان، العدد (٩٧)، يناير، ٢٠١٩.
- **باديس فوغالي**:
- الزمان والمكان ودلالتهما في الشعر الجاهلي–المعلقات نموذجًا، مجلة (الآداب والعلوم الإنسانية)، قسنطينة، الجزائر، العدد (٦)، أكتوبر ٢٠٠٥.
- الليل في الشعر الجاهلي، مجلة (الآداب والعلوم الإنسانية)، قسنطينة، الجزائر، العدد (١)، المجلد(٥)، ٢٠٠٨.
- **جلال عبد الله خلف**: الرمز في الشعر العربي، مجلة (ديالي)، العراق، العدد (٥٢)، ٢٠١١.
- **حسنة عبد السميع**: الرمز الفني والجمعي والأسطوري في شعر ذي الرمة، مجلة (فصول)، مجلد (١٤)، العدد (٢)، القاهرة، ١٩٩٥.
- **خالد مصطفى أحمد**: رمزية الزمن في ديوان "عاشقة الزمن الوردي" للشاعر محمد الثبيتي (ت ٢٠١١م)، مجلة (كلية العربية بإيتاي البارود)، جامعة الأزهر، العدد (٣٧)، الإصدار الرابع، نوفمبر، ٢٠٢٤.
- **دلخاز حاجي عبد الله ومحمد صادق جمعة**: الزمن في الفلسفة والفن والشعر، مجلة (العلوم الإنسانية)، جامعة زاخو، العراق، المجلد (١٠)، العدد الأول، ٢٠٢٢.
- **رشيدة أغبال**: الرمز الشعري لدى محمود درويش، مجلة (علامات في النقد)، النادي الأدبي في جدة، السعودية، العدد (٢٦)، ٢٠٠٦.

- **علي إبراهيم محمد وراسم أحمد عبيس:** المرأة الرمز في شعر رشدي العامل، مجلة (جامعة بابل للعلوم الإنسانية)، العراق، المجلد (٢٣)، العدد (٣)، ٢٠٠٥.
- **علية طلاق فلاح:** الرمز في شعر خليفة الوقيان، مجلة (كلية دار العلوم)، جامعة القاهرة، العدد (٩١)، لسنة ٢٠١٦.
- **عمار بن لقريشي ومعمري فواز:** دلالة المكان في الشعر الجاهلي، مجلة (المعيار في الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية)، إصدارات المركز الجامعي تيسمسيلت، الجزائر، العدد (١٧)، ٢٠١٧.
- **مسلم حسب حسين:** خصوصية الرمز في الشعر، مجلة (الأقلام)، وزارة الثقافة والإعلام– دار الشئون الثقافية، العدد الأول، كانون الثاني، ١٩٩٠.
- **نعيم عموري:** الرموز الطبيعية في أشعار علي محمود طه، مجلة (كلية الآداب)، جامعة الكوفة، العراق، العدد (٣٧)، المجلد الأول، ٢٠١٨.